



Die Baukunst der neuesten Zeit

Platz, Gustav Adolf

Berlin, 1930

I. Die Neue Bewegung In Der Baukunst (Geschichtlicher Überblick)

[urn:nbn:de:hbz:466:1-94057](https://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:hbz:466:1-94057)

DIE NEUE BEWEGUNG IN DER BAUKUNST (GESCHICHTLICHER ÜBERBLICK)

Tadeln ist leicht, deshalb versuchen sich so viele darin.
Mit Verstand loben ist schwer, darum tun es so wenige.

Anselm Feuerbach

1. Das Formenchaos des neunzehnten Jahrhunderts

„Der Untergang des Alten ist verkündet und unwiderruflich. Das Neue jedoch erscheint noch nicht an seiner Statt. Unsere Zeit liegt noch in Geburtswehen um das Neue.“

Dieses Wort Carlyles, geschrieben in Goethes letztem Lebensjahr, steht an der Schwelle des Maschinenzeitalters. Der Prozeß der Industrialisierung sprengt die Fesseln der Zunft und setzt die Massen der Arbeiterschaft an die Stelle einzelner, individuell schaffender Handwerker. Die umwälzende Kraft der vorwärtsstürmenden Technik mußte erst die Struktur der modernen Gesellschaft von Grund aus umbilden, ehe der Kristallisierungsprozeß wirksam werden konnte, dessen Ergebnis eine zeitgemäße Formenwelt sein wird. So war nach einem harten Schicksal ein Jahrhundert lang die Nachahmung früherer Kulturen der einzige sichtbare Ausdruck des Ringens um neue Daseinsformen; so hat in der Zeit des beispiellosen materiellen Aufschwungs die Architektur aller Stile das lasterhafte Antlitz unserer neuen Städte gebildet. Ihre Häßlichkeit war nichts anderes als der Ausdruck der verderbten Gesinnung ihrer Erbauer, denen Ausbeutung einziges Gesetz, Genuß einziges Ziel war. Hinter den Karnevalsfratzen der Großstadtarchitektur mußte sich das Massenelend in überfüllten, schlecht beleuchteten Wohnungen, in düsteren Höfen und hinter schwarzen Brandmauern verbergen, während eine parvenühafte Großmannssucht Wohnhäuser und Verwaltungsgebäude im Stil der Adelpaläste und der mittelalterlichen Schlösser errichtete. Rücksichtsloser Erwerbssinn sprach sich in Bauwerken des Nutzens aus, lügenhafte, protzige Gesinnung in Wohnhäusern und Bauten der Repräsentation.

Nur ein Gebiet der Baukunst blieb von der Tragik der Übergangszeit fast ganz verschont: die Ingenieurkonstruktion. Denn während die Stilnachahmung in der Architektur noch unbestritten herrschte und jeden Versuch unbefangener Gestaltung aus dem Wesen der Sache erstickte, begann die Ingenieurkunst in aller Stille und Nüchternheit die Aufgaben der Gegenwart auf dem Wege über die wissenschaftliche Rechnung und sparsamste Formgebung zu meistern.

Der beschämende Verfall der schöpferischen Kräfte wäre aus der materialistischen Gesinnung des Zeitalters allein nicht zu erklären. Wir dürfen nicht vergessen, welche Folgen das Eindringen der Maschine in alle Zweige des Handwerksbetriebes zunächst zeitigen mußte. Die Maschine schafft das Tausendfache der Handarbeit, macht das Erzeugnis gleichmäßig, in technischem Sinne „vollkommen“, in künstlerischem unpersönlich, wenngleich nicht unschön. Reizlos nennt es der Lobredner der guten, alten Zeit, begeisternd der Anbeter der Maschine. Serienherstellung und nivellierte, kollektiv gegliederte Massen gehören zusammen. Es ist für den Hausbau nicht gleichgültig, daß der Backstein nun aus der Strangziegelpresse und dem Ringofen kommt, nicht gleichgültig für das Aussehen der Wohnung, daß der Stuhl aus gebogenen Hölzern auf maschinellem Wege gefügt, daß Möbel, Fenster und Türen in Hunderten gleicher Exemplare geliefert werden. Die Arbeit der Maschine beginnt die Elemente des Baues und der Einrichtung zu bestimmen, ohne daß ein entwickeltes Verantwortungsgefühl schon dieser Tatsache Rechnung trüge. Die Industrie hat es sehr rasch gelernt, dem sentimental Kunstbedürfnis der Zeit gefügig zu dienen. Sie preßt Ornamente aus Zink, Papiermasse und Sägespänen, gießt Verzierungen aus Stuck, ahmt Seidentapeten und gepunztes Leder nach. Die architektonische Lüge triumphiert.

Die Gewerbefreiheit des neunzehnten Jahrhunderts gibt andererseits jeder-
mann das Recht, Bauten zu entwerfen und auszuführen, der über ein Mindest-
maß an Mitteln und Kenntnissen verfügt. War die Baukunst früher ein streng
von Hüttengeheimnissen und Zunftregeln umhegter Bezirk, so wird sie im
neunzehnten Jahrhundert als Unternehmung zum Tummelplatz unsicherer und
unsaurerer Existenzen. Ein Mann, der nichts zu verlieren hat, bebaut ohne Ver-
antwortungsgefühl ganze Viertel mit Proletarierkasernen, ein Bauschüler ent-
wirft ihm die Pläne. Der Zeichner von Inneneinrichtungen bezieht seinen Ge-
schmack vom Tapezierer und überträgt ihn auf die Massen. Die Schule aber
vermittelt auf zeichnerischem Wege neben technischen Kenntnissen einen er-
starrten Formenkanon, statt die lebendige plastische Formanschauung auf
Bauplätzen und Werkstätten zu entwickeln. Die Stillehre der Hochschule leidet
unter der Entfremdung gegenüber dem Sinn der spezifisch modernen Bau-
aufgaben, diejenige der Baugewerkschule unter Verballhornung der reinen
Formen der Vergangenheit. Man vergißt allmählich, daß diese Formen einmal
notwendig waren und einen inneren Sinn hatten; man würdigt sie zu billigen
Dekorationen aus Surrogatstoffen herab. „Das Bürgertum schmückt sich mit
den Fetzen fürstlicher Pracht“, sagt Lichtwark von der „Baukultur“ um 1870.

Es soll nicht geleugnet werden, daß aus der Schlammflut der damaligen Produktion einzelne Bauwerke herausragen, in denen ein feines Gefühl die Werte der überlieferten Stile wirklich zu empfinden und mit Geschick nachzubilden versuchte. Es sei für das deutsche Sprachgebiet nur der Tätigkeit von Schinkel, Leo von Klenze, Theophil Hansen, Gottfried Semper, Paul Wallot, Gabriel von Seidl, Ludwig Hoffmann und Alfred Messel gedacht. An

der Entwicklung zu neuem Ausdruck hatten eigentlich nur Schinkel und Messel bedeutenden Anteil. Es ist hohe Zeit, daß Schinkels Verdienste um die neue Form gebührend gewürdigt werden. Er hat als erster (zwischen 1800 und 1830) aus dem Wesen der Aufgabe und des Baustoffs unbefangen gestaltet; vgl. die Kaserne in der Lindenstraße (Militärgefängnis) und die Bauakademie in Berlin, den Leuchtturm zu Arcona (alles sachliche Backsteinbauten) sowie den Entwurf eines Kaufhauses (Abb. 259).

Daß ein neues Zeitalter anbricht, dessen Werk und Denkmal eine neue Formenwelt sein wird, haben die besten Geister des neunzehnten Jahrhunderts frühzeitig gefühlt und bewußt ausgesprochen. Schinkel hat diesem sicheren Gefühl gelegentlich Ausdruck verliehen: „Jede Hauptzeit hat ihren Styl hinterlassen in der Baukunst, warum wollen wir nicht versuchen, ob sich nicht auch für die unsrige ein Styl auffinden läßt? Warum sollen wir immer nur nach dem Styl einer anderen Zeit bauen? Ist das ein Verdienst, die Reinheit jedes Styls aufzufassen —, so ist es noch ein größeres, einen reinen Styl im allgemeinen zu erdenken, der dem Besten, was in jedem anderen geleistet ist, nicht widerspricht.“ (Hans Mackowsky, K. F. Schinkel, Briefe, Tagebücher, Gedanken.)

Gobard, der Direktor des Museums der belgischen Industrie, schrieb 1849: „Die großen architektonischen Umwälzungen sind immer den großen sozialen Revolutionen gefolgt. Eine neue Architektur, ein neuer Stil, der uns von der Sterilität und der Sklaverei des Kopierens erlöst, ist das, was Jedermann verlangt.“

„Die Gattung unserer alten Priester des Steinschnitts (Steinbaus) muß erlöschen, wie diejenige der Mastodonten und Plesiosaurier, um Raum zu geben für die neue Gattung der Baumeister des Eisens (artistes siderurgistes), die kein Vorurteil der alten Schule konservieren werden.“

„Das Glas ist berufen, im Eisenbau eine große Rolle zu spielen; an Stelle jener dicken Mauern ... werden unsere Häuser überzogen sein von zahlreichen eleganten Öffnungen, die sie vollständig dem Licht erschließen ...“

Und Gottfried Semper schrieb in seiner Broschüre „Wissenschaft, Industrie und Kunst“, 1851: „Mögen die Erfindungen, die Maschinen und die Spekulation nur wirken, was sie vermögen, damit die konstruierende Wissenschaft die neue Form gestalten kann.“

2. Der neue Baustoff — Eisen — als formbildendes Element

Das Verdienst, die Zeichen der neuen Zeit nicht nur erkannt, sondern auch in die Tat umgesetzt zu haben, gebührt einer Schar französischer Konstrukteure. Napoleon Bonaparte begründete 1806 in der École des Beaux-Arts und der École Polytechnique zwei Schulen mit entgegengesetzten Lehrzwecken und damit die Exponenten zweier Geistesrichtungen, deren Schicksal es wurde, die Auseinandersetzung um die bauliche Verkörperung des modernen Lebens

in aller Schärfe durchzukämpfen. Der Kampf, dessen Phasen Sigfried Giedion in seinem Werk „Bauen in Frankreich“ (1927) lebendig schildert¹⁾, ist noch nicht beendet. Dennoch kann heute nicht mehr zweifelhaft sein, zu wessen Gunsten er sich entscheidet.

In der Polytechnischen Schule zu Paris wuchsen zwischen 1800 und 1850 jene Männer heran, die zum erstenmal alle Konsequenzen aus der sozialen und technischen Revolution des Zeitalters der Maschine zu ziehen entschlossen waren.

Das Eisen, bis dahin handwerksmäßig gegossen und geschmiedet, wurde nunmehr in neu erfundenen Prozessen (Verfahren von Bessemer 1855 und Thomas 1879 zur Gewinnung des Flußstahls, Walzverfahren) zu einem Produkt von vielseitiger Verwendungsmöglichkeit und hoher Widerstandskraft verarbeitet.

Starke Bleche und Profilstäbe aus schmiedbarem Flußstahl von flachem, Winkel-, U- oder Doppel-T-Querschnitt konnten nunmehr zu Systemen kombiniert werden, die Elemente des „Eisenfachwerks“ bilden. Die Industrie beginnt damit im Bauwesen das Handwerk aus wichtigen Positionen zu verdrängen.

Die Grundlagen eines neuen Bauens werden geschaffen, indem als Ziel verkündet wird, daß mit einem Minimum an Masse ein Maximum an Leistung erzielt werden solle. Der Bau, bis dahin Ergebnis der Erfahrung, wird nun zum Objekt wissenschaftlicher (mathematisch-physikalischer) Erkenntnis und wirtschaftlicher Berechnung. Der unbefangene Konstrukteur kämpft von nun an mit dem traditionell belasteten Künstler um die lebendige und notwendige Form; die rationalistische Gestaltung dringt Schritt für Schritt in die Domäne des traditionellen Schaffens; der Ingenieur wird zum Führer im Konstruktiven, während der Architekt, wenn er seine Aufgabe richtig erfaßt, die Rolle des Organisators der zahlreichen am Bau wirkenden Kräfte übernimmt.

Der theoretischen Erforschung der statischen Verhältnisse von Bauwerken folgt sehr bald die Forderung der Souveränität der neuen Baustoffe, wie sie sich zunächst im Brückenbau durchsetzt. Die ersten eisernen Brücken benutzen als Hängewerke die enorme Zugfestigkeit des Eisens. Bald folgen die Fachwerkbrücken in zahlreichen Variationen, in denen jedem Stab eine bestimmte, mathematisch zu ermittelnde Funktion (Beanspruchung durch innere Kräfte auf Zug oder Druck) übertragen wird (Abb. 208, 214, Tafel II). Aus ihnen entwickelt sich das räumliche Fachwerk, besonders durch Schwedler gefördert: der Skelettbau.

Da die Wand im Skelettbau zum Füllwerk wird, kann sie durchsichtig werden, dem Drang der neuen Zeit nach Licht und Luft folgend. Seinen höchsten gegenwärtigen Stand erreicht der Eisenbau seit der Einführung voll-

¹⁾ Dieser Darstellung des französischen Anteils an der neuen Bewegung verdanke ich wesentliche Förderung meiner Arbeit; desgl. A. G. Meyer und W. v. Tettau, „Eisenbauten“; H. Jordan und E. Michel, „Die künstlerische Gestaltung von Eisenkonstruktionen“.

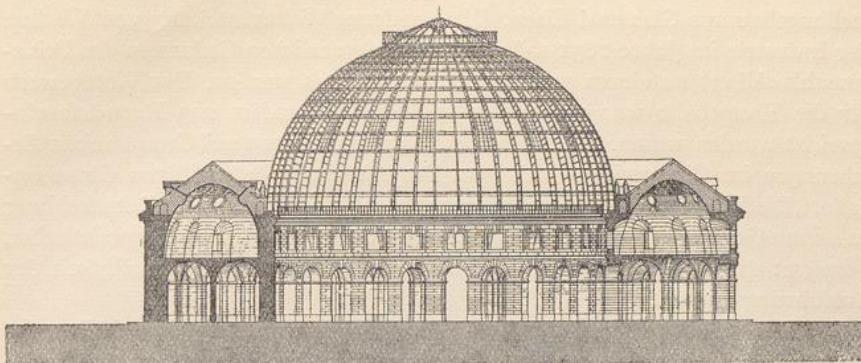


Abb. 1. Getreidehalle, Paris 1811. Dachkonstruktion

wandiger Konstruktionen um 1900 (Abb. 217—222, Tafel III) und des hochwertigen Baustahls. Denn damit sind die Voraussetzungen für Gestaltung reiner, vollkommener Formen aus dem Geist unseres neuen Baustoffes geschaffen.

*

Schon 1811 erhielt die Getreidehalle in Paris (Abb. 1) ein Glasdach mit Eisen- und Kupferkonstruktion (Architekt Bellangé, Ingenieur Brunet). Glasdächer und Glaswände bildeten die Umhüllung von Orangerien (Paris, Jardin des Plantes, 1833), das gläserne „Gewölbe“ von Ladenstraßen, die transparente Decke von Lichthöfen. Der eiserne Dachstuhl tritt wohl zum ersten Male in seiner besonderen Eigenart am Dianabad in Wien 1820 auf, und zwar als Tonne, die unmittelbar auf den Grundmauern ruht.

Aufgaben von einem früher unbekannten Ausmaß boten jetzt Gelegenheit, die Vorzüge des neuen Baustoffes auszuwerten. Es waren Aufgaben kollektiver Natur, wie sie durch das Anwachsen der Bevölkerung in Zentren des Verkehrs gestellt wurden; vorab im Bau von Markthallen. Schutz vor Unbilden der Witterung für Menschen und Waren, gute Beleuchtung und Lüftung weitgespannter Räume, die Möglichkeit raschen Warenaumsatzes und ungehinderten Verkehrs für Fußgänger und Fahrzeuge wurden von glasgedeckten Hallen gefordert. Der Pariser Architekt Baltard mußte seine erste (1852) in Stein erbaute Markthalle in Paris niederreißen, um sie in Glas und Eisen wieder aufzubauen. Dafür dienten ihm die Projekte stärker begabter Persönlichkeiten, wie Horeau und Flachat als Vorbilder. (Horeau: Entwurf mit Bogenbindern von 86 m Spannweite, 1849, Abb. 206; Flachat: Polonceau-Binder von 80 m Spannweite mit abgetreppten Oberlichtern, 1850).

Probleme ähnlicher Art stellten Gebäude für große Ausstellungen, die sich um die Jahrhundertmitte einbürgerten. In England, das sich um den Eisenbau zu gleicher Zeit bemühte, schuf im Jahre 1851 der Gärtner Paxton den Londoner Kristallpalast (Abb. 203), einen mehrschiffigen, gestuften Aus-

stellungsbau aus Glas und Eisen. Die Londoner Weltausstellung von Werken der Industrie im Jahre 1851 sollte nach dem grandiosen Gedanken des Prinzgemahls Albert zu einem geschichtlichen Ereignis werden. Der Wettbewerb für die Haupthalle war ergebnislos verlaufen, trotzdem 245 Entwürfe eingereicht worden waren. Da meldete sich Joseph Paxton auf Grund seiner Erfahrungen im Orangeriebau mit dem Projekt einer fünfschiffigen Glaseisenhalle. „Die Kühnheit des Gedankens machte sofort Eindruck; die Entscheidung zu seinen Gunsten aber erwarben ihm vor allem seine unmittelbar praktischen Vorzüge: die Feuersicherheit, die Helligkeit, die verbürgte Schnelligkeit der Ausführung und die Billigkeit.“

Der Entwurf wurde von der Firma Fox, Henderson & Cie. innerhalb sechs Monaten im Hydepark ausgeführt. Der Bau ist ein Langhaus von 124 m Breite und 563 m Länge mit einer Tonne über dem Mittelschiff, das in der Mittelachse von einem gleichhohen Querschiff durchstoßen wird. Der Riesenbau wird von einem Grundmaß, der damals üblichen Länge einer Glasplatte, beherrscht; dieses Grundmaß betrug 49 Zoll Länge zu 10 Zoll Breite. Alle Maße des Baues sind ein Vielfaches dieses „Moduls“. Die Serienform des aus einem Stück zu gießenden Eisenrahmens, der die dreifache Länge der Glasplatte erhielt, war die Zelle dieses Organismus; die Länge des Rahmens war gleichzeitig Abstand der eisernen Säulen (12 Fuß). Die Seitenschiffe waren durch zwei Galerien in drei Stockwerke aufgeteilt, während Mittelschiff und Querschiff frei durchliefen. Die 1060 schlanken Hohlsäulen, auf denen die Konstruktion ruht, sind „in ihrem Verhältnis zum Raum und in ihrer Reihung ein Hauptmotiv des ästhetischen Genusses“.

Das Ganze bildet in seinem faszinierenden Raumeindruck etwas durchaus Neues: ein Gehäuse aus weitmaschigem Gitterwerk ist mit einer durchsichtigen Masse umhüllt, die das Licht ungehindert hereinfluten lässt. Die Außenwelt ist gleichsam in das Innere einbezogen. Von dem grenzenlosen Raum ist ein Teil eingefangen; die Trennwand verschwindet aber fast völlig vor der Helligkeit des Ganzen, so daß der Architekt Lucae von diesem Raum sagen konnte: „Wenn wir uns denken, daß man die Luft gießen könnte wie eine Flüssigkeit, dann haben wir hier die Empfindung, als hätte die freie Luft eine feste Gestalt behalten, nachdem die Form, in die sie gegossen war, ihr wieder abgenommen wurde.“ Ein Architektenraum ist Wirklichkeit geworden, von einem Nicht-Architekten geschaffen. Von der Sainte-Chapelle über die Spiegelgalserien der Königsschlösser führt der Weg der Baugeschichte zu diesem Luft- und Lichtschloß, das zum ersten Male von dem Kunstvermögen der neuen Zeit Zeugnis ablegt. Paxtons Weltausstellungshalle wurde 1852 abgetragen, aber 1854 in Sydenham bei London in vergrößerten Maßen als „Crystal Palace“ wieder aufgebaut (Abb. 203).

Ein originales Übergangswerk bildet die zweistöckige Lesehalle der Bibliothek Sainte-Genéviève in Paris von Labrouste (1850) mit Tonnengewölben aus Drahtgips zwischen schmiedeeisernen Gurtbögen (Abb. 204).

Die Pariser Weltausstellungen der zweiten Jahrhunderthälfte haben (neben den Brückenkonstruktionen) dem Eisenbau die entscheidenden Impulse gegeben. Die Trennung von Last und Stütze (etwa von Polonceau-Binder und gußeiserner Rundsäule mit Kapitell und Basis) bezeichnete als Erbteil des Steinbaues die Übergangszeit. Noch im Jahre 1862 verwendete Hittorf dieses System am Nordbahnhof in Paris, im Jahre 1867 die Bauverwaltung der Badischen Staatsbahnen am Bahnhof in Mannheim. Aber inzwischen reifte schon die klare Form des eisernen „Binders“, der die Spannweite in einem Schwung überwindet und sich auf dem Grundmauerwerk ohne Vermittlung von tragenden Wänden aufsetzt (vgl. den Entwurf von Horeau aus dem Jahre 1849, Abb. 206; Maschinenhalle der Pariser Ausstellung von 1867, Konstrukteur Henri de Dion, mit kielbogenförmigem Untergurt der Fachwerkbinder).

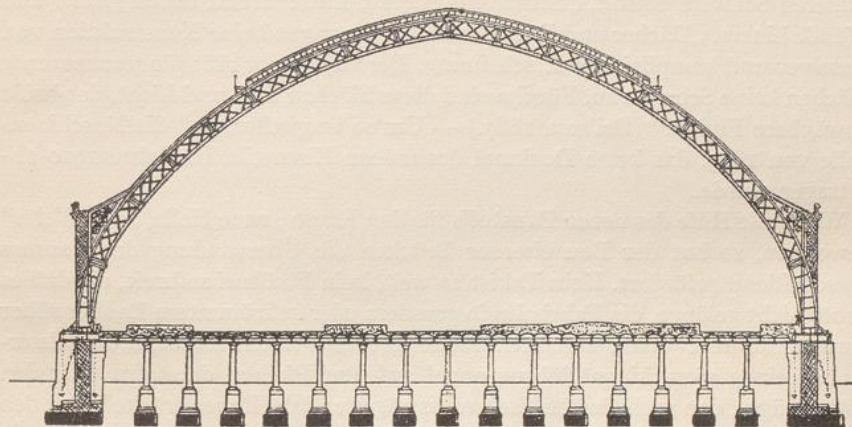


Abb. 2. Spitzbogenhalle der St. Pancras-Station in London. 1866

Den Anstoß zu der stilistisch selbständigen Gestaltung eiserner Hallen gab die Ausbildung des Binders als Dreigelenkbogen, der in Deutschland insbesondere durch J. W. Schwedler (älteste Konstruktion, 1863: Dach des Reptortenhauses in Berlin, Holzmarktstraße), in England durch Barlow und Ordish (St. Pancras-Station in London) gefördert wurde. Die Spitzbogenhalle des Pancras-Bahnhofs (Breite 73 m, Höhe 31 m, Länge 224 m), erbaut 1866—68, ist als Einraum bis heute eine der großartigsten und kühnsten Hallenkonstruktionen der Welt (Abb. 2). Sie ruht ähnlich wie die Tonne des Wiener Dianabades unmittelbar auf den Fundamenten. Die Fußgelenke sind in Fußbodenhöhe durch Zugstangen verbunden. Der rationell durchgebildete Typus der Glas-Eisenhalle ist damit für die Zukunft geschaffen.

Der Charakter des neuen Baustoffs und der von ihm bedingten weitgespannten, skelettartigen Form äußerte sich zum ersten Male ganz rein in der Pariser Maschinenhalle der Ausstellung von 1889 (Ingenieur Cottancin,

Architekt Dutert, Abb. 209). Zwanzig Dreigelenkbögen in edlen Verhältnissen und Linien trugen die Glashülle eines Raumes von 115 m Spannweite und 420 m Länge. Alle Einzelglieder waren aus gekreuzten Profilstäben dem Eisen gemäß gebildet; besonders ausdrucksvooll war der Binderfuß (Tafel I) gestaltet, welcher Obergurt mit Untergurt vereinigte und die Kräfte in einem Punkt (genauer: in einem Bolzenlager) konzentrierte. Auch der punktförmige Zusammenschluß im Scheitelgelenk ist für die neue Konstruktion charakteristisch, da er dem Verlauf der Kräfte genauer entspricht als alle Formen, die der stetigen Kurve des gemauerten Tonnengewölbes nachgebildet sind.

Es ist selbstverständlich, daß die Bewältigung der ungeheuren Raumdimensionen ohne Zwischenstützen ein neues Raumgefühl, ja ein neues Verhältnis des Menschen zur Umwelt erzeugen mußte. Der neue Raum wird von seiner früheren Schwere befreit, „entmaterialisiert“, Licht strömt durch Decke und Wände hinein. „Dächer und Decke aus Glas vertragen keine Konstruktion von massiver und komplizierter Erscheinung. Der Besucher läßt für transparente Flächen keine Schwere zu. Für ihn sind diese Flächen Luft und Licht, das heißt unwägbare Fluida.“ (Boileau, 1887.) — Um so tragischer, daß die Maschinenhalle von 1889, das beste Denkmal des frühen Eisenstils, im Jahre 1910 abgetragen wurde.

Ward mit Hilfe des neuen Baustoffs für den Raum „neue Helle, neue Weite“ gewonnen, so hat der Bau eiserner Brücken die Überwindung des Raumes entscheidend gefördert. Kein Tal ist so weit, kein Flußlauf so breit, als daß es heute nicht gelänge, die Fahrbahn in geradem oder gekrümmtem Lauf darüber hinwegzuführen. Von der Balkenbrücke über den Menai-Kanal, die gewissermaßen einen viereckigen Röhrentunnel auf fünf Pfeilern darstellt, über den Gitterträger, den gegliederten Fachwerkträger und die Bogenbrücke bis zu den komplizierten statischen Systemen am Ende des Jahrhunderts, Welch ein ungeheuerer Weg wurde in wenigen Jahrzehnten zurückgelegt! Im Baujahr des Kristallpalastes (1851) hat J. W. Schwedler seine Berechnungsgrundlagen für Gitterträger veröffentlicht; zu gleicher Zeit etwa trat Culmann mit der Theorie der Parallelfachwerke hervor.

Von hier aus nahm der Brückenbau, durch die Entwicklung des Eisenbahnwesens zu immer neuen Erfolgen gedrängt, einen Aufschwung, an dem fast alle Kulturländer beteiligt sind. (In besonderem Maße gilt dies von den Staaten Zentral- und Westeuropas und von den Vereinigten Staaten von Nordamerika.) Unsere Abbildungen zeigen Beispiele der wichtigsten Systeme. Die Nogatbrücke bei Marienburg (Abb. 261) besteht aus Gitterträgern, die vielfach statisch unbestimmt, noch der genauen Berechnung Schwierigkeiten bereiten; ihre Steinbauten dienten tatsächlich noch der Verteidigung. Die elegante Bogenbrücke über den Rhein bei Worms (Abb. 215) wird durch die überflüssigen Aufbauten verunstaltet, die heute nur noch einen Sinn haben könnten: durch ihre Last den Seitenschub in die Pfeilerfundamente abzulenken. Fachwerkbögen mit Auslegern stellen die Rheinbrücke bei Remagen (Tafel II) und die Hindenburg-

brücke bei Rüdesheim (Abb. 216) dar; eine durch Vollwandträger versteifte Hängekonstruktion bildet die zweite Rheinbrücke in Köln (Tafel III).

Die Mannheimer Friedrich-Ebert-Brücke (Abb. 217, 218) ist ein „Gerberträger“, bei dem ein Mittelteil zwischen zwei Kragarmen der Uferteile eingehängt ist. Damit ist eine besonders sparsame und schöne Konstruktion erreicht, die den Zweck einer Stadtbrücke vorzüglich erfüllt: durch Vermeidung störender Überbauten den Ausblick freizugeben. Die um 1900 bei fanatischen Konstrukteuren beliebte Form mehrfach gekrümmter Ober- und Untergurte hatte zwar den Vorteil sparsamer Ausführung, störte aber häufig die Umgebung. Heute wird die Rücksicht auf das Ortsbild zu den wesentlichsten Funktionen der Brücke gezählt; der Ingenieur ist sich seiner hohen Verantwortung gegenüber der Natur und der Allgemeinheit bewußt geworden.

Der Übergang von der eisernen Halle zum durchbrochenen Stockwerkbau vollzieht sich in Paris: am Warenhaus Bon-Marché (Architekt L. C. Boileau, Ingenieur Gustave Eiffel, 1876, Abb. 205). Der besondere Zweck des Gebäudes — Massen anzulocken, durch offengelegte Waren zum Kauf anzureizen, den Verkehr übersichtlich zu leiten und den Betrieb leicht zu überschauen — bildet die geniale Konzeption des neuen Warenhaustyps. Der ganze Bau ist gewissermaßen ein einziger mehrgeschossiger Raum (eine „Raumdivision“) auf eisernen Stützen. Denn die Teilung in Geschosse wird an vielen Stellen durch Lichthöfe und Treppenhäuser durchbrochen. Ein phantastischer Eindruck entsteht aus der Fülle von Durchblicken und Überschneidungen. Die eisernen Bauglieder, die damals noch nicht glutsicher umkleidet werden mußten, wirken zierlich und elegant, um so mehr als das Detail der Pseudorenaissance aus den 60er Jahren sich nicht allzu stark vordrägt. Hier sind die Urbilder von Le Corbusiers Raumdurchdringungen und Raumbeziehungen zu suchen. An der konventionellen Fassade ist nur ein gläsernes Vordach auf eisernen Kragträgern bemerkenswert. Andere Pariser Warenhäuser (Printemps, Samaritaine) variieren das angeschlagene Thema ohne die Selbstverständlichkeit der ursprünglichen Lösung.

Alle Eisenbauten des neunzehnten Jahrhunderts wurden von dem Pariser Eiffelturm (Abb. 207, 208) in Schatten gestellt, der nur aus Eisen zu bauen war, und dessen Form — so anfechtbar dekorative Einzelheiten auch sein mögen — einen Triumph des technischen Geistes über die Materie bedeutet. Sein Schöpfer, der Ingenieur Eiffel, hat den Aussichtsturm geschaffen, der die neue Großstadt für Auge und Geist faßbar macht, noch ehe das Wunder des Fluges vollbracht war. Die Verwendung von Kurven im Eisenbau hat dieses Werk mit den Pfeilern des Pont Transbordeur in Marseille (1905) gemeinsam, jener schmalen Brücke, die hoch über dem Hafen die Schwebefähre trägt, und als neues Tor den alten Hafeneingang großartig rahmt (Abb. 210, 211).

Die Hallenbauten zeigen seit dem Ausgang des neunzehnten Jahrhunderts die Tendenz zu steigender Vervollkommenung der Form. Der Binder wird zunächst zum Zwecke der Versteifung verdoppelt; der statische und wirtschaft-

liche Vorteil dieser Anordnung wird aber durch Opfer an Klarheit und Schönheit erkauft. Waren noch die Bahnhöfe der Berliner Stadtbahn einschiffige Bogenhallen (mit Oberlicht in Glas und Seitenteilen aus Wellblech), so wird jetzt die allzu große Spannweite in mehrere Schiffe aufgeteilt. Die Binderfüße des dreischiffigen Frankfurter Hauptbahnhofs verbinden sich nach Art der Pariser Maschinenhalle von 1889. Vollwandbinder treten um die Jahrhundertwende an die Stelle der Gitterwerke und geben dem Raum jene konstruktive Klarheit, die er bei den zahlreichen Überschneidungen des Strebenfachwerks entbehren mußte (Bahnhofshallen in Hannover, Abb. 221, und Hamburg, Abb. 228, Bahnhof in Karlsruhe, Omnibushalle der Aboag in Berlin, Abb. 227). Das peinliche Wellblech wird durch Bimskassettenplatten (z. B. von Remy, Neuwied, vgl. Abb. 220) ersetzt, bogenförmige Kragträger, auf denen Glasoberlichter schweben, erweitern und erleichtern den Raum (Behrens, Kraftmaschinenhalle 1910 in Brüssel, Abb. 226; Maschinenhalle der Hannoverschen Waggonfabrik). Eine Fülle neuer Hallenformen ist in den letzten Jahrzehnten erfunden worden, deren Überblick allein genügen würde, um Spenglers Legende von der Unfruchtbarkeit der heutigen Menschheit in baukünstlerischen Dingen zu zerstören. Mag der rechnende Verstand stärker an dem Werden und Wachsen dieser wundervoll selbständigen Bauformen beteiligt sein, als dies in Zeiten des zünftigen Bauens und abenteuerlichen Versuchens möglich war: sicherlich ist auch das wägende Gefühl, ja der schöpferische Geist nicht unbeteiligt. Eine neue Welt tut sich dem Kündigen auf, eine Welt, die an Würde nicht dadurch verliert, daß ihre Werke nach dem Gesetz der Zahl geordnet sind.

3. Die Persönlichkeit als Formbildner

An Versuchen, den Stil der neuen Zeit künstlich zu schaffen, hat es im neunzehnten Jahrhundert nicht gefehlt. König Maximilian II. von Bayern hat schon im Jahre 1851 ein Preisausschreiben erlassen, das für die Gestaltung der Miethausfassaden an der Maximilianstraße in München einen neuen Stil verlangte. Das Ergebnis war das bekannte unerfreuliche Gemisch heterogener Formen unter der Vorherrschaft einer merkwürdigen halbenglischen Gotik. Die Architektenkunst war für das Hervorbringen einer neuen Gestalt noch nicht reif, da sie die Erscheinungen der Gegenwart unwillig hinnahm und Schönheit nur im Gewand der Vergangenheit zu würdigen vermochte.

Auf der anderen Seite bereitete sich in der Kunstwelt allmählich eine Aufführung gegen die platte Nachahmung der historischen Stile vor, die in der „Renaissance des Kunstgewerbes“ seit 1897 ihren Ausdruck fand. Damit wurde allerdings an Stelle des in früheren Perioden wirkenden natürlichen Zwanges, den eine gesicherte Lebensform schuf, das Sehnen einzelner Persönlichkeiten zur treibenden Kraft der Formbildung.

Sicherlich sind allgemeingültige Bauformen Schöpfungen eines ganzen Kulturkreises, nicht eines Einzelnen. Irgendein Künstler muß aber einmal den genialen Einfall gehabt haben, der, von vielen nachgeahmt, allmählich zur Vollkommenheit gedieh. Es ist ebenso unsinnig, den Künstler zu schmähen, der Neues in der Baukunst versucht, wie es lächerlich wäre, von ihm zu verlangen, daß er nur Neues hervorbringen soll. Beides aber geschieht heute in reichem Maße¹⁾.

Die moderne Bewegung hat zunächst in Manifesten von Künstlern Ausdruck gefunden. Die Engländer John Ruskin, William Morris und Walter Crane haben in den 70er Jahren den Umschwung der Gesinnung vorbereitet. Ihr Ziel war Reinigung des Handwerks von den Verirrungen einer mißleiteten und verantwortungslosen maschinellen Produktion. So wertvoll dieser Prozeß als ein



Abb. 3. Edward Guy Dawber: Landhaus Bibsworth, Worcestershire

neuer Anfang war, so wenig traf er den Kern des Problems. Dieses Problem bestand nicht in der Frage: „wie beseitigen wir den schädlichen Einfluß der Maschine auf den Kunstwert des Produktes“, sondern: „wie ordnen wir die Maschine in den Produktionsgang ein, was wird aus dem Produkt durch die Maschine?“ Diese entscheidende Frage hat erst van de Velde (1901) gestellt. Fast gleichzeitig traten zu Ende des Jahrhunderts auf dem europäischen Festlande die Belgier Horta und Henry van de Velde, der Holländer Hendrik Petrus Berlage, die Wiener Otto Wagner und Adolf Loos auf den Plan. In Nordamerika wirkten schon Arthur Sullivan und Frank Lloyd Wright in großartig unbefangener Weise an neuen Aufgaben der Zeit.

¹⁾ Für die Entstehung vollkommener Bauformen, z. B. des griechischen Säulenbaues, finden sich Analogien in der Genesis der homerischen Gesänge und des Volksliedes. Hier wie dort muß die Erfindung von einzelnen herrühren; Rhapsoden und Bauleute geben ihr die endgültige Gestalt in steter Übung und Weiterbildung.

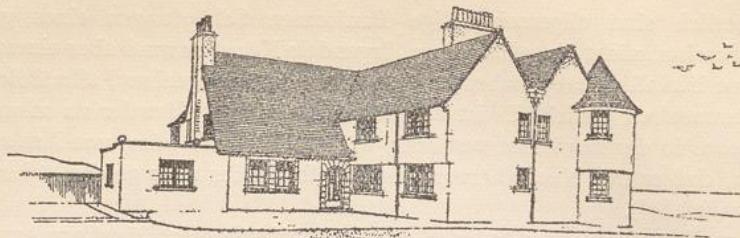


Abb. 4. R. S. Lorimer: Landhaus in North Berwick (Schottland)

„Jeder neue Stil“, sagt Otto Wagner, „ist allmählich aus dem früheren dadurch entstanden, daß neue Konstruktionen, neues Material, neue menschliche Aufgaben und Anschauungen eine Änderung oder Neubildung der bestehenden Formen erforderten.“ („Moderne Architektur“, Wien 1896.)

Dieser klaren Sinngabe für das Werden der neuen Form muß ein Satz des Wagner-Biographen Joseph August Lux aus dem Buche „Die Wagner-Schule“ hinzugefügt werden, ohne den Otto Wagners Bekenntnis ihn zum einseitigen Materialisten stempeln würde: „Es bedurfte eines schöpferischen Menschen, der die Baukunst von dem Prokrustesbett der Stilforderung befreite und ihr die Eigenlebigkeit zurückeroberte. Ein solcher Eroberer und Befreier ist bei uns Otto Wagner.“ „Auf drei Worte, die auch in ihrer Reihenfolge charakteristisch sind, reduziert er seine Ästhetik: Zweck, Konstruktion, Poesie.“

Otto Wagner hat als Renaissanceschüler begonnen und als Vorkämpfer der neuen Baugesinnung in Schrift und Tat — insbesondere in Österreich — außerordentlichen Einfluß gewonnen. Richtunggebend für die Zeit um 1900 waren seine Stadtbahnhöfe, Bahn- und Stromregulierungsbauten in Wien und Umgebung (Abb. 264). Die klare Form der Baukörper, die materialgerechte Konstruktion erscheint noch stark überwuchert von dekorativen Zutaten, denen man bei aller Neuheit deutlich ihre Abstammung von „Zopf“ und „Empire“ ansieht. Anerkennung verdient Wagners Bestreben in späteren

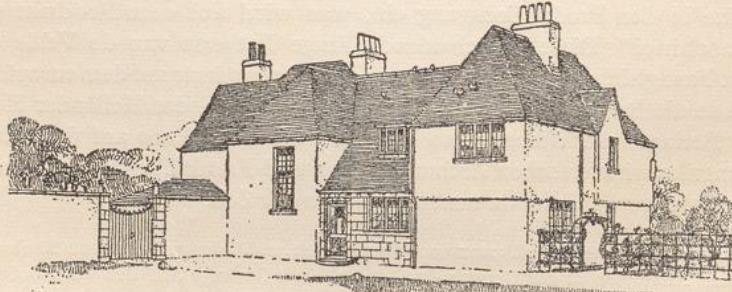


Abb. 5. R. S. Lorimer: Landhaus in Colinton (Schottland)

Arbeiten, durch flächenhafte Materialwirkungen, z. B. Marmor- oder Kachelverkleidung der Mauern, die Dekoration reliefmäßiger Art zu ersetzen (Abb. 267).

Neben Otto Wagner hat in Wien seit 1898 Adolf Loos die Grundfragen der neuen Baukunst theoretisch und praktisch behandelt. Der Sinn seiner schriftstellerischen Tätigkeit war Aufrüttelung des künstlerischen Gewissens, Kampf für die Vernunft auf allen Gebieten des Bauens, ja in der ganzen sichtbaren Kultur überhaupt. Seine Aufsätze, die in den Jahren 1898—1900 in der Wiener „Neuen Freien Presse“ und in sonstigen Blättern erschienen waren und im Jahre 1921 als Buch unter dem Titel „Ins Leere gesprochen“ (von Georges Crès) neu gedruckt worden sind, enthalten eine Fülle von Gedanken zur Wiedergeburt der Baukunst, die noch heute frisch wirken und ihre Geltung behalten werden. Einige bezeichnende Ausführungen mögen folgen:

„Unter Schönheit verstehen wir die höchste Vollkommenheit. Vollständig ausgeschlossen ist daher, daß etwas Unpraktisches schön sein kann . . . Der praktische Gegenstand allein ist allerdings noch nicht schön. Dazu gehört mehr. Die alten Cinquecentoleute haben sich wohl am präzisesten ausgedrückt. Sie sagten: Ein Gegenstand, der so vollkommen ist, daß man ihm, ohne ihn zu benachteiligen, weder etwas wegnehmen noch zugeben darf, ist schön. Das wäre die vollkommenste, die abgeschlossene Harmonie.“

„Praktisch soll (also) jeder Stuhl sein. Wenn man den Leuten daher nur praktische Sessel bauen würde, würde man ihnen die Möglichkeit bieten, sich ohne Hilfe des Dekorateurs vollkommen einzurichten. Vollkommene Möbel geben vollkommene Zimmer. Unsere Tapezierer, Architekten, Maler, Bildhauer, Dekorateure usw. mögen sich daher nur, sobald es sich um Wohnräume und nicht um Prunkräume handelt, darauf beschränken, vollkommene, praktische Möbel in den Handel zu bringen. Gegenwärtig (um 1900) sind wir in dieser Beziehung auf den englischen Import angewiesen, und man kann leider unseren Tischlern keinen besseren Rat geben, als diese Typen zu kopieren. Gewiß hätten unsere Tischler, wenn man ihnen nicht den Kontakt mit dem Leben durchschnitten hätte, ganz ohne Beeinflussung ähnliche Sessel erzeugt.“

„Unsere Tischler wären also zu denselben Resultaten gekommen, wenn man sie hätte gewähren lassen, und wenn sich nicht die Architekten hineingemischt hätten. Wäre in der Annäherung der Formen dasselbe Tempo eingehalten worden, wie es seit der Renaissance bis in die Kongreßzeit eingeschlagen war, dann gäbe es auch in der Tischlerei keine Länderunterschiede mehr, wie sie in den blühenden architektenfreien Gewerben schon lange nicht mehr bestehen: im Wagenbau, in der Juwelierkunst, in der Ledergalanterie. Denn zwischen einem Londoner und einem Wiener Tischlerverstand besteht kein Unterschied, zwischen dem Londoner Tischler und dem Wiener Architekten liegt aber eine ganze Welt.“

„Ein jedes Material hat seine eigene Formensprache, und kein Material kann die Formen eines anderen Materials für sich in Anspruch nehmen. Denn die Formen haben sich aus der Verwendbarkeit und Herstellungsweise eines jeden

Materials gebildet, sie sind mit dem Material und durch das Material geworden. Kein Material gestattet einen Eingriff in seinen Formenkreis. Wer es dennoch wagt, den brandmarkt die Welt als Fälscher. Die Kunst hat aber mit der Fälschung, mit der Lüge nichts zu tun. Ihre Wege sind zwar dornenvoll, aber rein.“

Die Resultate der Arbeit von Adolf Loos haben die Richtigkeit seiner Theorien bestätigt. Er hat sich früher als die meisten anderen zur Schlichtheit des Raumes, zur Zweckmäßigkeit des Gebrauchsgegenstandes durchgerungen. Seine Innenräume sind elegant durch die Wahl des Materials, vornehm durch gute Proportionen, sie sind Zeugnisse einer kultivierten Lebensauffassung. Keine Spur von Nachahmung fürstlichen Glanzes; nur eine selbstsichere, durchgeistigte Erfüllung des Gebrauchswecks auf natürlichstem Wege. Glatte, vielfach polierte Holzflächen umhegen die wohnlich-warmen Räume, die sich zu einem organischen System der Raumfolge verbinden (Abb. 270, 271). Loos verschmäht trotzdem nicht, auch gelegentlich höhere Töne anzuschlagen und einzelne Raumbekleidungen etwa aus edelgeädertem Marmor zu bilden (vgl. Wohnung Hirsch in Pilsen mit der originellen Anrichte in Marmor zwischen Wohn- und Eßraum).

Amerikanische und englische Anschauungen über sachliche Gestaltung von Gebrauchsgegenständen verdichten sich bei Loos zu künstlerischen Gebilden von einer freien, manchmal geradezu klassischen Haltung, so z. B. in dem Hause am Michaeler Platz in Wien (Abb. 269). In unverminderter Frische schafft der Sechzigjährige, der vor dreißig Jahren als Führer begonnen und noch heute von der Jugend anerkannt wird, an den Bauaufgaben der Zeit, hauptsächlich am bürgerlichen Wohnhaus.

Parallel mit den Gedankengängen der österreichischen Reformatoren Wagner und Loos verlaufen diejenigen des Holländers Berlage und des Belgiers van de Velde. Der Mäzen der neuen Bewegung, Karl Ernst Osthaus in Hagen, berief 1897 Henry van de Velde zum Ausbau seines Folkwang-Museums (Abb. 287), nachdem er 1896 im Kunsthause Bing in Paris Zimmereinrichtungen des Künstlers kennengelernt hatte. In der Dresdner Kunstausstellung 1897 wurde, zum ersten Male auf dem Kontinent, der Raumgestaltung, an der van de Velde hervorragenden Anteil hatte, neben der Malerei und Skulptur ein besonderer Platz angewiesen. Er berichtet selbst über den Erfolg der dort eingeleiteten kunstgewerblichen Bewegung: „Das Zentrum des Kampfes blieb Deutschland; alle schlummernden Kräfte waren durch die Wirkung der Dresdner Ausstellung im Jahre 1897 elektrisiert worden. So erschienen fast gleichzeitig auf der Bühne: Otto Eckmann und Hermann Obrist, Pankok, Riemerschmid und Endell und etwas später Bruno Paul, Peter Behrens und Poelzig“ („Neue Rundschau“ 1925, S. 1075).

Van de Veldes aktive Persönlichkeit war wie keine andere geeignet, das ästhetische Gewissen Europas wachzurütteln. Kaum einer hat des heutigen Lebens Fülle so geliebt und mit solcher Inbrunst gepriesen wie van de Velde in seiner Bekenntnisschrift „Amo“. Nur ein solcher konnte es wagen, die Raum-

kunst aus der Erstarrung zu lösen und zur befreienden Tat aufzurufen. Eine starke Malerbegabung verband sich hier mit dem drängenden Willen zur organischen Gestaltung aus dem Zweck und der Konstruktion. Sein erster Hausbau in Uccle bei Brüssel gab ihm Gelegenheit, aus den Bedürfnissen des Eigenhauses die sprechende Form herzuleiten. Die Linien des Verkehrs ergaben den Grundriß, die Bedürfnisse des einzelnen Raumes die Anordnung der Fenster und Türen. „Erst dann kontrollierte sein Maßempfinden das Gefüge der Räume. Es ergaben sich keine Widersprüche; vielmehr überraschte ihn jene prästabilisierte Harmonie zwischen Form und Gehalt, die jeden ernsthaft schaffenden Künstler zum Gläubigen macht“ (Osthaus „Van de Velde“, Hagen 1920). Der prinzipielle Gegensatz zur formalistischen Gestaltungsweise tritt hier zum ersten Male deutlich zutage. Er bildet das Glaubensbekenntnis der heutigen Baukunst, soweit sie Zukunft verspricht. Aber er enthält auch jene Gefahr, der alle Übersteigerung des Persönlichen, jede Loslösung von Gesetz und Tradition unterworfen ist: er stärkt den Anspruch der kleinen Geister, deren Schifflein dem Untergang geweiht ist, wenn es sich zu weit hinauswagt.

Van de Velde hat ohne Vorbild und Schule den Weg von der Graphik zum Tapetenmuster und vom Ornament mit eigenem Linienrhythmus zum Hausgerät individueller Prägung gefunden. Sein Einfluß, den er nach der Berufung an die Staatliche Kunsthochschule in Weimar auf alle Gewerbe geübt hat, ist bedeutend, sein Wirken für die Anerkennung der neuen Raumkunst nicht hoch genug anzuschlagen. War seine Formenwelt (Abb. 284, 285) jenes „Gegenspiel von Form und Gegenform“, eine höchst persönliche und einmalige, bei allem Schwung vergängliche Schöpfung, so wirken seine Schriften als Weckrufe zur Besinnung und Bejahung des heutigen Daseins in die Zukunft. Die klare Erkenntnis von dem umwälzenden Einfluß der Maschine auf Leben und Gestaltung macht ihn zum geistigen Führer der neuen Bewegung. Sahen noch die ersten Reformatoren, Ruskin und Morris, das Heil in der Wiederbelebung des echten Handwerks, also in der Rückkehr zu Anschauungen und Arbeitsmethoden des Mittelalters, so tritt mit van de Velde der neue Mensch auf den Plan, der erkannt hat, daß eine neue Baukonvention aus veränderten Daseinsbedingungen keimt, ja, daß sie geschaffen werden muß.

Was heute selbstverständlich geworden ist, war um 1900 noch unbekannt: daß die Räume eines Hauses einen Organismus bilden, in dem die Teile einander bedingen und zusammenwirken, daß ein leitender Gedanke dem Grundriß die Gestalt gibt und „Raum bewegt“, daß die Kunst des Architekten in der vollkommenen Befriedigung des Bedürfnisses, aber auch in der freien Harmonisierung alles Materiellen besteht. Das bürgerliche Haus lieh damals noch seine Form vom Adelspalast der Renaissancezeit. Der „Raum“ war bis dahin Magazin für ein überladenes Mobiliar und für den Theaterkram der Gründerzeit gewesen. Schwere, düstere Farben, überladene, verstaubte Formen, barbarischer Zierat machten den Aufenthalt zur Qual. Nun wurden wieder die vier Wände mit Decke und Boden zur sprechenden Form, Sonnenlicht flutete

durch breite Fenster und zarte Vorhangsstoffe herein, heitere und lichte Farben erweckten die Stimmung, die dem Raum das Gepräge gab. Der Raum wurde behaglich durch breitere Proportionen und niedrigere Wände, die nach englischem Muster den Bauernstuben nachgebildet wurden (Abb. 272, 273). Die Farbgebung ging meist vom gebeizten Holzwerk aus, zu dem Stoffe und Tapeten, Vorhänge und Kunstgegenstände in lebhaften Kontrasten gestimmt wurden. Keine gehäuften gleichgültigen Zierformen, sondern wenige ausdrucksvolle Werke der bildenden Kunst belebten den Raum, dessen Elemente nicht mehr Fassadenteile waren, sondern ruhiger Hintergrund für das bewegte Leben der Bewohner. Der bürgerliche Mensch wurde zum ideellen Mittelpunkt und Beherrschender des Raumes. Das Mobiliar, das vordem mit schweren Massen in den Raum stieß, wurde zurückgedrängt, verschwand zum Teil in eingebauten Schränken und Nischen, ordnete sich einer architektonischen Idee unter, die den Rhythmus als oberstes Gesetz forderte. Der Raum wurde nun in kubische Kompartimente zerlegt, die, in sich harmonisch, zu einer höheren Einheit zusammenwirkten. Was van de Velde durch die Notwendigkeit der Raumbeschränkung und Schachtelung in seinem ersten Hause geschaffen, wurde von einem geistreichen Kritiker (Goncourt) „Yachting Style“ genannt. Bald sollte dieser Kabinenstil zum Merkmal des bescheidenen Landhauses werden, das die kultivierte Wohnform des Engländer und Amerikaners (Abb. 3—5) seit langem darstellte, und der wir nun mehr bewußt zustreben. Der typisierte Hauserat, durch maschinelle Erzeugung verbilligt und von störendem Beiwerk gereinigt, ist eine Frucht der Reformgedanken, die van de Velde verkündet hatte (vgl. Abb. 30—32, S. 166, 167). Er selbst wurde im ersten Jahrzehnt durch Schicksal und Neigung zum Baumeister der vornehmen Landsitze, deren Räume Blüten einer lebhaft bewegten Übergangskunst sind; doch ließ ihn die schweifende Phantasie den Weg zur reinen Gestaltung von Baumassen nur selten finden.

Der Mangel an Schulung im Bauhandwerk mag wohl mit verschuldet haben, daß van de Veldes Landhäuser, so gepflegt Grundriß und Raumbildung waren, doch nicht die ebenbürtige körperliche Form erhielten, daß sie uns willkürlich, manchmal mißgestaltet erscheinen.

Der Plastiker der abstrakten Form ist erst dort frei geworden, wo ihm monumentale Aufgaben gestellt wurden: im Abbe-Denkmal in Jena und vor allem im Werkbundtheater 1914 in Köln, das später leider abgerissen wurde. Das Abbe-Denkmal (Abb. 286) ist ein achteckiger Zentralbau, der den kostbaren Besitz der Reliefs von Constantin Meunier und ein Denkmal des Stifters der Firma Zeiß, des Sozialreformers Abbe, von der Hand Max Klingers birgt. Die eigenwillige Kuppelform entspricht der großen Hohlkehle, die von den Reliefwänden zum Oberlicht aufsteigt. Strenger Zurückhaltung im Innern, aus Rücksicht auf die Werke hoher Kunst, steht allzu selbstherrliche (darum problematische) Detailbildung des Äußeren gegenüber. Über das Werkbundtheater wird in anderem Zusammenhang berichtet (vgl. S. 74f.).

Das Auftreten van de Veldes ist für den Umschwung der öffentlichen Meinung über die Möglichkeit eines zeitgemäßen Formausdrucks entscheidend geworden, da er den wahrhaft prometheischen Aufruf zu einem „neuen Stil“ gewagt hat. Die Tragik seiner persönlichen Erscheinung ist in diesem Unterfangen beschlossen und die Größe seiner überpersönlichen Sendung. Er selbst sagt darüber:

„So habe ich in Deutschland am Kampf für den neuen Stil von der ersten Stunde an, da die Idee dort eindrang, bis zum Augenblick der Kriegserklärung mitgekämpft, die mit brutaler Faust auf mein Haupt niederschlug und gleichzeitig das Werk meines Lebens und meines vierzehnjährigen Wirkens in Deutschland zerschmetterte: mein Institut in Weimar. Ich bin also besser als irgend jemand imstande, mich dafür zu verbürgen, mit welcher aufrichtigen Anspannung, mit welcher Kraft des Willens Deutschland sich in den Dienst der Idee eines neuen Stiles stellte.“

Der Idee eines neuen Stiles diente im österreichischen Deutschland damals die Wagner-Schule, deren stärkster Vertreter, Josef Maria Olbrich, 1899 das ägyptisch-feierliche Gebäude der Ausstellung „Sezession“ mit der goldenen Blätterkuppel in Wien schuf (Abb. 275, 1). Dort begann sein Aufstieg, der ihn über das Kunstgewerbe zur Lösung großer Bauaufgaben unserer Zeit führte.

An der Schwelle des zwanzigsten Jahrhunderts steht in Deutschland das „Dokument Deutscher Kunst“, die Gründung der Künstlerkolonie in Darmstadt durch den Großherzog Ernst Ludwig von Hessen. Männer, wie Peter Behrens, Josef Maria Olbrich, die Plastiker Rudolf Bosselt und Ludwig Habich, die Graphiker Christiansen, Bürck und Cissarz, realisieren hier im Rahmen der Baukunst-Ausstellung 1901 ein kühnes Programm, das die völlige Erneuerung der bildenden Künste unter der Führung der Baukunst einleitet.

Auf der flachen Bergkuppe der Mathildenhöhe erhebt sich das Ernst-Ludwig-Haus Olbrichs (Abb. 275, 2), ein Atelier- und Ausstellungsbau in klarer, dekorativ belebter Zweckform, zu dessen Füßen Landhäuser der einzelnen Künstler eine architektonische Gartenanlage geordnet umschließen. Eine feine städtebauliche Einheit ward hier von Olbrich aus mehreren terrassenförmig aufsteigenden, die Mitte freilassenden Gärten und umsäumenden Häusern geschaffen, deren jedes für sich eine Persönlichkeit darstellt. Freilich waren manche Einzelheiten anfechtbar und für den Tag geboren. Ein Zug von festlichem Schwung verband aber die architektonischen Phantasien zu einem anmutigen Kunstgebilde, das als seltene Kostbarkeit die nüchternen Werke der Zeit überdauert. Man mag sich heute zu den Einzelheiten dieser poesievollen Gebilde stellen, wie man will, die Tat als Ganzes bleibt bestehen und der zündende Gedanke der Pionierleistung.

Olbrichs Baumotive an seinem eigenen Darmstädter Wohnhause (Abb. 274) sind der Heimatkunst entlehnt, aber im Sinne der Wiener „Moderne“ spielerisch abgewandelt. Liebenswürdig und anmutig erscheint die Gesamtheit, geistreich manches Detail, das die Künstlerlaune dieses allzu früh Verstorbenen hingezzaubert hatte.

Die zweite besondere Leistung der Ausstellung von 1901 in Darmstadt ist das abseits stehende Wohnhaus von Peter Behrens. Der verdienstvolle Vorkämpfer der neuen Baukunst hat in Darmstadt seine erste Bauaufgabe gelöst¹⁾.

Was vom Darmstädter Behrens-Haus (Abb. 289) in einer dithyrambischen Besprechung gesagt wurde: „Es besteht nicht aus Formen, es ist eine Form vom Sockel bis zum First“, wurde zwar noch nicht verwirklicht; aber der Gedanke der Einheit aller Teile schwiebte dem Künstler schon als Programm vor und enthielt den Wesenskern dessen, was später Ziel der neuen Baukunst wurde. Herrscht im Aufbau ein übertrieben naturalistischer Ausdruck der Konstruktion (in Backsteinstützen) und Funktion (in verschiedenartigen Ausbauten und Öffnungen) vor, so strebt das Innere durch bewußte Raumbeziehungen schon zur Harmonie. Jene Raumkunst, die uns heute als Frucht der kunstgewerblichen Bewegung um 1900 erscheint, hat in dem Hause Behrens wertvollste Impulse erhalten. Denn hier war wohl zum ersten Male versucht, von der äußerlichen Zweckmäßigkeit und Behaglichkeit zum Ausdruck höherer Lebensformen in der Gesamtheit vorzudringen. Die Verknüpfung der einzelnen Räume untereinander und ihre „zwar scheinbare, aber dem psychischen Effekt nach wesentliche Vergrößerung“ (Begründung von Peter Behrens) mittels durchgehender Achsen schafft den harmonisierten Grundriß²⁾.

Aber auch der einzelne Raum bleibt nicht mehr Sammelplatz von Hausrat, der nach materiellen Zwecken allein aufgestellt wird, sondern beginnt organisierte Einheit rhythmisch gebundener Teile zu werden.

In der Folge häuften Josef Olbrich und Albinmüller auf der Mathildenhöhe in Darmstadt weitere Bauten zu belebten Baugruppen. Den Höhepunkt bildete das Ausstellungsgebäude Olbrichs, dessen leicht und unbedenklich gefügte Massen von dem symbolischen Denkmal des Hochzeitsturms (Abb. 278, Tafel VII) überragt werden. Hier erlebte die reiche Begabung Olbrichs ihren schönsten Triumph, hier ward die neue „Stadtkrone“ geschaffen, in Umriß und Masse auf das Stadtganze abgestimmt. In feinen Einzelheiten der Back- und Hausteinbehandlung ist ein gut Teil der neuen Materialkunst und der eurhythmischen Komposition vorweggenommen.

Olbrich war neben Behrens die größte Hoffnung der ersten modernen Architektengeneration. Die wienerisch leichte Art seines Schaffens wurde beim Bau des Tietzschen Warenhauses in Düsseldorf (Abb. 277) in strenge Zucht genommen. Was Messels Pionierarbeit am Warenhaus geleistet hatte, war sicherlich bedeutend, dennoch nicht so hoch zu bewerten, wie voreilige Bewunderer (unter ihnen van de Velde) verkündet haben. Er hatte am System

¹⁾ Für die Würdigung der Arbeiten von Peter Behrens hat die ausgezeichnete Monographie von Fritz Hoeber wertvolle Grundlagen geschaffen.

²⁾ Als Beispiel sei die Achse angeführt, die (nach Hoeber in der Behrens-Monographie) „von der Mitte des Treppenbeginns ausgehend die Diele und das Musikzimmer halbiert und in der mit dem ‚Traum eines Jünglings‘ als idealem Blickpunkt geschmückten Klaviernische endigt“.

des Berliner Warenhauses Wertheim in der Leipziger Straße (Abb. 262, Tafel V) zum ersten Male Glaswände zwischen durchgehende Pfeiler gespannt. Das war eine übertriebene Steigerung der Belichtung, die später durch Zustellen der Fenster gemindert werden mußte (vgl. S. 42f.).

Olbrich stellte seinen Düsseldorfer Tietz-Bau (Abb. 277) mit sicherem Gefühl für die städtebaulichen Anforderungen in den Baublock zwischen Hindenburgwall und Königsallee hinein. Die beiden klar ausgesprochenen Hauptkörper liegen parallel zu den beiden Hauptstraßen und nehmen den Seitentrakt der Querstraße zwischen sich. Das Pfeilersystem wurde derart profiliert, daß reiches Licht- und Schattenspiel die Fassade belebte. Der kantige Charakter des Quaderbaues verbindet sich an den Pfeilern mit der weichen Plastik der Vorderflächen zum Eindruck von Kraft und Anmut. Die Vergrößerung der Belastung in den unteren Stockwerken wurde durch Verstärkung der Pfeiler ausgedrückt, ohne daß der peinliche Strebepfeilerabsatz verwendet worden wäre, dessen gotisch abgetreppte Form doch nur im Zusammenhang mit dem Gewölbebau Sinn hat. Eine reiche Pfeilereinstellung innerhalb der Hauptintervalle gibt der Fassade Masse und Leben. Der lebhaft bewegte Abschluß nach oben ist zu spielerisch geraten. Der Charakter der Fassadengliederung ist ein festliches „Andante con moto“. Festlich ist auch das Innere des Lichthofes, in den selbständigen dekorativen Einzelheiten von einer frischen, vornehm reichen Wirkung. Hierzu hat Messel mit seinem meisterlichen Lichthof im Eckhaus von Wertheim (Berlin) Pate gestanden (Abb. 263).

Das letzte Werk Olbrichs, sein Haus Feinhals (Abb. 276) in dem Landhausvorort Marienburg bei Köln, ist nach seinem eigenen stolzen Wort im „mediceischen“ Geiste gebildet. Strenge, Ordnung, Größe und Adel der künstlerischen Gesinnung stellen dieses palastartige Wohnhaus außerhalb des zeitgenössischen Hausbaues. Die Baumasse hat durch strenge Einbeziehung des Mansardendaches in die monumentale Gestaltung im Sinne der Franzosen ein vornehmes Gepräge erhalten, das in gleicher Weise alle Formen durchdringt¹⁾.

Die Leistung Olbrichs, der 1908 auf der Höhe des Daseins plötzlich dahingerafft wurde, ist um so erstaunlicher, da er als Erbe der Wagner-Schule aufgetreten war, die zwar den neuen Stil auf dem Wege der Konstruktion und der neuen Aufgabe suchte, aber die Mittel einer unbekümmert wuchernden, angeblich steigernden Dekoration nicht verschmähte.

Man wird heute den Versuchen aus dem Anfang des Jahrhunderts, den neuen Stil über Kunstgewerbe und Dekoration zu bilden, trotz der Relativität ihres Wertes die Achtung nicht versagen können. Was in Wien als „sezessionistisches Ornament“ seit etwa 1897 hervorgebracht wurde und in Deutschland als Folgeerscheinung des van de Veldeschen Linienrhythmus gleichzeitig aufblühte, war das Ergebnis eines ideal gerichteten Willens, lebendige Form aus dem Zeitgeist zu prägen.

¹⁾ Bruno Paul hat das Werk nach dem frühen Tode Olbrichs im Innern vollendet.

Josef Olbrich und Kolo Moser in Wien, Otto Eckmann und Henry van de Velde in Berlin, Riemerschmid, Pankok und Obrist in Süddeutschland (München und Stuttgart) suchten die „expressive Kraftlinie“ zur Ausdeutung der Konstruktion, das individuelle Ornament zur Belebung der Fläche, das persönlich gestaltete Gerät für die Ausstattung des Raumes. So geistreich diese Versuche und ihre Ergebnisse im einzelnen waren, so wenig konnten sie von Dauer sein oder gar den Stilcharakter unserer Epoche bestimmen.

Der Schmuck am Bauwerk war zu allen Zeiten künstlerischer Kultur rituelles Symbol oder Spiel eines überquellenden handwerklichen Formtriebes. Jeder Schmuck erblühte aus der Technik der Handarbeit (z. B. Filigranarbeit, Webtechnik). Niemals bisher war er Gegenstand eines autonomen Willens zum persönlichen Stil, sondern immer nur Ergebnis einer handwerklichen Arbeit. Der Ehrgeiz, individuelle Verzierungen, die sich bewußt von aller Nachahmung fernhalten, zu erfinden, war etwas vollkommen Neues. Selbstverständlich konnten individuelle Verzierungen auf dem Gebiete des Kunstgewerbes, der Goldschmiede- und Treibarbeit, der Keramik, der Weberei, der Tapetenkunst, erfundungsreichen Talenten gelingen. Aber nur im seltensten Ausnahmefall konnte dieses Bemühen bei der Erfahrung von symbolischen, die Funktion ausdeutenden Bauformen Erfolg verbürgen, deren abstrakte Beschaffenheit und überpersönliche Geltung die Arbeit von Generationen voraussetzt. Das prickelnde Spiel mit Linien und Flächen wurde allzubald von Nachbetern durch Anwendung auf Alltagsbedürfnisse zum „Jugendstil“ ausgemünzt. Der Sinn der Umrahmung wurde von ihnen durch molluskenhafte Gebilde, die mit Absicht von reinen geometrischen Formen abwichen, in sein Gegenteil verkehrt, das naturalistische Ornament, das Pflanzen- und Tiermotive ohne Distanz gegenüber der Wirklichkeit verwandte, entwertete die ersten, mühsam erkämpften Resultate der jungen Bewegung. Mit dem Spottnamen „Jugendstil“ wurde sehr bald die ganze Richtung (Gut und Böse) vom kritiklosen Publikum bezeichnet und natürlich in Bausch und Bogen verurteilt. Das Schicksal der funktionellen Linie war nach wenigen Jahren besiegelt. Man darf jedoch nicht vergessen, daß mancher Führer mit diesen Versuchen, die Zierform aus der Funktion organisch — analog dem Naturgesetz — zu entwickeln, positive Leistungen erzielt hat, und daß mancher von ihnen — wie z. B. Pankok mit seinem plastischen, maschinell gefrästen Knorpelornament — als phantasievoller Erfinder noch heute in Ehren besteht (Villa Rosenfeld in Stuttgart von Pankok, Abb. 309).

Die Vereinsamung dieser Künstler, die für ihre Zeit Eigenartiges, gelegentlich sogar Ausgezeichnetes hervorgebracht haben, beweist deutlich, daß ihr bewundernswerter Idealismus nicht mehr zur Folge haben konnte als eine schöne Vergeudung von Kräften. Sie haben, da sie Persönlichkeit als höchstes Gut schätzten, nicht im guten Sinne Schule gemacht. So ist denn die erste „Renaissance im Kunstgewerbe“¹⁾ — selbst in ihren besten Erzeugnissen —

¹⁾ Ein Ausdruck van de Veldes und der Titel einer seiner Kampfschriften.

doch nur eine Modeerscheinung geblieben, die allzubald von der neuen, durch den Expressionismus beeinflußten, abgelöst wurde. Was aber in Graphik und Kunstgewerbe als Mode berechtigt war, erwies sich durch Verewigung in Stein und Eisen als Frevel. Warnungszeichen sind uns die Bauwerke des Jugendstils geworden und Zeugnisse dafür, daß Willkür nicht bleibende Form prägen kann. Auch die Österreicher sind neben den Franzosen und Belgiern trotz ehrlichem Bemühen ihrer Führer im ganzen zunächst bei einer äußerlich dekorativen Bewältigung der neuen Bauaufgaben stehengeblieben. Es gibt wohl kein besseres Wort als „dekorative Baukunst“, um diese echt wienerische Art der formalen Gestaltung zu kennzeichnen, die mit Talent den Apparat eines leicht zusammengeafften, pikanten Formenschatzes handhabt (vgl. z. B. Otto Wagners ganz und gar profane Kirche der Krankenanstalten am Steinhof bei Wien, Abb. 268, und seine Zeichnungen für die Stadtbahnhaltestellen, Abb. 264).

Nicht selten täuscht eine glänzende Erfindungs- und Darstellungskunst der Entwürfe über innere Mängel, die nach der Ausführung unbarmherzig zutage treten. Was auf der Zeichnung „reizend“ aussah, erscheint, vom Kunstschnied oder Stukkateur in die Wirklichkeit übersetzt, vielfach trocken und nüchtern, vor allem aber: nicht gebaut, sondern gezeichnet (vgl. die Veröffentlichungen der „Wagner-Schule“ und der Zeitschrift „Der Architekt“, Wien).

Die Wiener haben jedoch unter Führung des Wagner-Schülers Josef Hoffmann die Entwicklung vom Kunstgewerbe zur Baukunst gleichlaufend mit den Deutschen durchgemacht. Hoffmann ist der geistige Führer der geschmacklich hochstehenden, wenngleich etwas preziösen „Wiener Werkstätten“. Leider ist diesem feinen und starken Künstler die große monumentale Aufgabe versagt geblieben. Seine Wiener Landhausbauten aber zeigen eine klare Form bei aller Fülle des dekorativen Details, die mit der geometrischen Bildung der Innenräume, Möbel und kunstgewerblichen Gegenstände aufs beste harmoniert (Abb. 279—281). Nur einmal durfte Hoffmann zeigen, welche reiche Begabung für Monumentales in ihm schlummert: an dem Österreichischen Haus der Deutschen Werkbund-Ausstellung 1914 in Köln (Abb. 283). Kannelierte Pfeiler trugen in dichter Reihung einen dreifach gestuften Aufbau mit Schriftbändern. Der feierliche Ernst dieses Österreichischen Hauses warf seine ahnungsschweren Schatten auf das bunte Treiben jener Schau, die von der Hochblüte eines immer noch dekorativen „Kunstgewerbes“ Zeugnis ablegte.

Über dieses Kunstgewerbe ausführlich zu sprechen, verbietet Aufgabe und Raum dieses Buches. Waren Tisch und Stuhl Ausgangspunkte für die Neugestaltung des Innenraumes durch Reinigung des Handwerks und Einschaltung der Maschine, so mußte auch die Baukunst die Eierschalen der Dekoration (sie mochte historisch oder modisch sein) abstreifen, ehe sie wahrhaft gesunden konnte.

So sind denn nicht von Olbrich, dem Meister der Dekoration um 1900, die entscheidenden Antriebe zur Entwicklung unserer großen Bauformen aus gegangen, sondern von seinem Mitstrebenden der Darmstädter Periode: Peter

Behrens. Dieser Baumeister von außerordentlichem Format ist — sehr charakteristisch für unsere Situation — auf keiner Bauschule erzogen. Den ungeheuer schwierigen Weg von der Tafelmalerei über das Kunstgewerbe zur bestimmenden Stellung in der Baukunst hat er aus eigener Kraft durchmessen. Eine hellseherische Erkenntnis des Wesentlichen hat ihn an allen Klippen vorbeigeführt, an denen viele gescheitert sind. Klarer Sinn für das Logische und sachlich Richtige einer Problemlösung verband sich bei Behrens mit einer starken räumlichen Phantasie; feines Gefühl für die Musik der Proportion vereinigte sich mit Findergabe für das farbige Zusammenwirken der Baustoffe. Sehr früh war ihm das Verständnis für den Wert des reinen Kubus aufgegangen. Hinter der spröden Monotonie der spezifisch zeitgemäßen Bauaufgaben hat er mit feiner Witterung die phantastischen Möglichkeiten erfüllt, der Zeit verklärtes Antlitz zu bilden. Eine Welt von fremden Einflüssen, mögen sie aus der orientalischen, italienischen, holländischen, altberlinischen oder gar amerikanischen Baukunst stammen, hat er zu seinen Elementen im Feuer des eigenen Temperaments gewandelt. Überschaut man heute das erstaunliche Werk dieses auf voller Schaffenshöhe stehenden Künstlers, so kann man sich dem Eindruck nicht entziehen, daß hier eine elementar formende Kraft an der Arbeit ist, die unserer Zeit bis dahin gefehlt hatte.

Oberflächliche Beurteiler verwechseln an ihm äußerliche Kühle und Logik des Denkens mit Mangel an warmblütigem Temperament. Wer tiefer dringt, der fühlt das Opfer, das den Schaffensprozeß dieses geborenen Baumeisters kennzeichnet. Mäßigung im Ausdruck ist wahre Kultur des geselligen Verkehrs, ist Konzentration der künstlerischen Wirkung. Verhaltene Glut und gebändigte Leidenschaft ist der Charakter jedes wahrhaft großen Kunstwerks. So klingen die Industriebauten von Behrens in gewaltigen Rhythmen als Symbole der Energien unserer Epoche.

In einer Zeit, durch deren Getöse der Ruf von der Herrschaft der Technik über das Leben gellt, hat Behrens gewagt, sein Manifest zu verkünden: „Die imposantesten Äußerungen unseres Könnens sind die Resultate moderner Technik. Gleichwohl hat sie noch keine Kultur geschaffen, weil sie solchem Ziel nicht gemeinsam mit der Kunst zustrebte. Den Werken des Ingenieurs fehlt vorläufig der Stil, das Ergebnis eines gegen die Hemmnisse von Zweck, Material und Herstellung sich durchsetzenden zielbewußten Kunstwollens.“¹⁾

„Ebensowenig wie die Gesetzmäßigkeit der Natur schon Kultur bedeutet, ebensowenig bedeutet Konstruktion schon Kunst. Deshalb bricht immer und immer wieder die Sehnsucht nach dem absolut Schönen bei uns durch, weil uns bloße Exaktheit auf die Dauer nicht befriedigen kann.“ (Aus dem Referat über einen Behrensschen Vortrag „Kunst und Technik“ in „Werkkunst“, 6. Jahrgang, 1911.)

¹⁾ Vortrag, gehalten auf der XVII. Jahresversammlung des Verbandes Deutscher Elektrotechniker am 26. Mai 1910 in Braunschweig. Vgl. dagegen Sempers Anschauung vom Wesen des Stils (S. 160).

Die Universalität dieses Künstlers gemahnt an große Vorbilder der Renaissance. Es wäre müßig, ihn der Zunft der Maler, Graphiker, Kunstgewerbler, Architekten oder gar Kunsttheoretiker einzuordnen, da er auf allen Gebieten Bedeutendes geleistet hat.

Von der Freiheit der Erfindung in seinem Darmstädter Wohnhause (1901, Abb. 289) bis zur strengen Gemessenheit der Ausstellungsbauten in Oldenburg (1905, Abb. 290) ist schon ein weiter Weg durchschritten. Dazwischen liegen Proportionsstudien von entscheidender Bedeutung und die Wandlung zu kubistischer Denkart. Diese Reinigung, die wohl kein moderner Künstler mit stärkerer Kraft erlebt und gestaltet hat, ist für ihn eine Etappe. Klassizistische Einfüsse drängen an die Oberfläche, die Vorliebe für die Berliner Tradition, die in Schinkels Werken ihre höchste Blüte erlebt hatte, wirkt mächtig ein (Vortragssaal im Hagener Folkwang-Museum; Musikhalle und Ausstellungsräume auf der Dresdner Ausstellung 1906; Botschaft in Petersburg).

Doch schlügen sich alle Einflüsse, möchten sie aus Griechenland, der frühen christlichen Kunst oder der Protorenaissance stammen, schließlich in Bauwerken von selbständiger, flächig-stereotomer Haltung nieder (Abb. 290). Die Persönlichkeit war mächtiger als alle Tradition. Der akademisch befangene Klassizist wird an Einzelheiten, Profilen und Verhältnissen manches auszusetzen haben, weil sie nicht „korrekt“ sind, d. h. nicht den als vollendet bekannten Details der klassischen Stile entsprechen. Aber gerade in der Befreiung vom Schema beruht der Fortschritt, die Einstellung auf neue Maßstäbe und Wirkungen unserer Zeit¹). Dieser Periode verdanken wir Bauten von der Schwermut des Krematoriums zu Delstern bei Hagen (Abb. 291, 292), reizvolle Eintagsgebilde von naiver Vollendung wie den Pavillon der Delmenhorster Linoleumwerke mit der knapp profilierten Kuppel in Dresden 1906 (Abb. 290). Gerade dieser kleine Bau bleibt, trotzdem er nicht mehr besteht, für die Zukunft bedeutungsvoll. Denn es spricht aus ihm die klare und reine Gesinnung eines der Zeit vorausseilenden Geistes, es leuchtet aus ihm die Erkenntnis von der reinen Form als Wesen der Architektur²).

Für den Geist dieser Periode in Behrens' Schaffen hat Julius Meier-Graefe das rechte Wort gefunden: „Wäre es nicht möglich, so zu bauen, daß nichts von der Form, nur dieser anbetungswürdig kühle Geist der Griechen auf-erstünde?“

Die Aufgaben, die Osthäus in Hagen einer Reihe von Künstlern gestellt hat, haben auch Behrens zur Entfaltung neuer Seiten seiner Begabung Gelegenheit gegeben. Ein Vortragssaal im Folkwang-Museum, Wohnhausbauten in Hagen

¹⁾ Charakteristisch ist für Behrens' Werke das „reduzierte“ Gesims, in dem die wage-rechte Platte stark vorherrscht, während die Unterglieder an Bedeutung verlieren.

²⁾ „Das Spezifische der Kunst von Peter Behrens, ihr zentraler Wille, ist die Energie, mit der er die Gestaltung auf die mathematische Grundharmonie zurückführt“ (Wilhelm Niemeyer in „Dekorative Kunst“, 1906/07, Seite 137ff.).

(Abb. 289, 293), das Krematorium in Delstern sind Denkmäler dieses Abschnitts. Die klassizistischen Neigungen des Künstlers, die vorwiegend der ruhenden räumlichen Erscheinung gelten, hindern ihn nicht daran, fortgesetzt Neues in Formen und Proportionen hervorzubringen. So überragt auch die Gartenfront des Wohnhauses Schroeder (Eppenhausen bei Hagen, Abb. 289) in ihrer wohlabgewogenen Ruhe die normalen Leistungen des zünftigen Eklektizismus erheblich.

Doch forderte schon wieder die Gegenwart die ganze Kraft des Künstlers. Alles, was Osthaus als vorbildlicher bürgerlicher Mäzen für Behrens, van de Velde, Lauweriks, Thorn-Prikker, Milly Steger in jenen Jahren bedeutete, wurde an Wirkung übertroffen durch Behrens' Berufung an die Allgemeine Elektrizitätsgesellschaft in Berlin, an der Walther Rathenau Anteil hatte.

Der großzügige Entschluß des weltumspannenden Unternehmens aus dem Jahre 1906, Behrens zu seinem künstlerischen Beirat zu ernennen, bedeutet einen Wendepunkt im modernen Industriebau.

Die Berufung gerade dieses Mannes an jene Stelle war symbolisch für den Weg, den der Industriebau nehmen mußte: nur eine Veredlung und Steigerung der gegebenen Realitäten durch einen vorwärtsdrängenden Kunstwillen konnte für die Bewältigung der neuartigen Gestaltungsaufgaben in Betracht kommen, möchte es sich um Massenerzeugnisse der Elektro-Industrie oder um große Hallenbauten, Arbeitssäle und Baugruppen handeln.

So wurden die A.E.G.-Bauten zu monumentalen Sinnbildern der streng organisierten Arbeit, bei welcher der einzelne ein kleines Teilchen im gigantischen Gefüge bedeutet. Was der Industriebau in Amerika durch klare Ausprägung des Zweckes in großartiger Eintönigkeit zuwege brachte, das sollte jetzt in Deutschland künstlerisch bewältigt werden. Der Geist der Ordnung, der systematischen Gliederung im Produktionsprozeß, mußte, wenn man seinen Rhythmus erlauschte, eine neue Art von Schönheit hervorbringen, die unserer Zeit allein eigentümlich ist. Es bedurfte einer genialen Intuition, um diese leicht begreifliche Wahrheit in Taten umzusetzen.

In der Turbinenhalle der A.E.G., Berlin-Moabit, Huttenstraße (Abb. 296), sollte ein Glas-Eisen-Bau von beträchtlicher Spannweite geschaffen werden. Eisen hat zu wenig Masse, Glas ist zu durchsichtig, um geschlossene Räume und Körper im überkommenen Sinne zu bilden. Dennoch: Welch phantastischer Reiz, aus transparentem Stoff ein Kristallwerk zu formen, das in der Nacht wie ein Märchengebilde von innen her leuchtet!

Behrens erkannte die Möglichkeiten: Glas und Eisensprossen müssen in eine Ebene gelegt, die Konstruktion muß in Vollwandbindern nach außen abgesetzt werden, um Körperlichkeit in die Masse zu bringen. Ein überraschender Kunstgriff verstärkt die Wirkung: der Eisenbinder verjüngt sich nach unten, um die Kraftlinie durch das Gelenk des Auflagers zu leiten. Die Glasfläche wird der Verjüngung entsprechend leicht nach innen geneigt: es bildet sich ohne Ausladung ein Vorsprung unter dem Bogenbinder des Daches, das Bauwerk aus

Eisen und Glas erhält ohne Gesimse Relief- und Schattenwirkung. Scheinbar selbstverständlich ist die Körperlichkeit des Glas-Eisen-Baues gefunden.

Die Frontalansicht, die den Querschnitt wiedergibt, hat den Tadel der Kritik gefunden, weil sie in dem gelagerten, dünnen Eisenfachwerk der Eckpylonen „Blendwerk“ entdeckte; in der Tat wirkt die Stirnwand wie ein riesenhaftes Barockportal. Was bedeutet aber dieser Einwand gegen die Tatsache, daß ein neuer Bautyp gefunden wurde? Ein Riese aus der Urwelt scheint sich in die Gegenwart des Fassadenplunders verirrt zu haben. Wer nicht fühlt, daß sich in diesem Bauwerk der Wille der neuen Zeit manifestiert, dem bleibe überlassen, sich über Fehler der Fassade aufzuregen. Die nächste Architektengeneration wird mit der geschmacklichen Abwandlung der Urform genug zu tun haben.

Ein differenziertes Werk, das ihn schon auf der Höhe seines ganzen Könnens zeigt, hat Behrens in der riesigen Baugruppe der A.E.G. auf dem Block am Berliner Humboldthain (Gustav-Meyer-Allee, Hussitenstraße, Voltastraße und Brunnenstraße) in den Jahren 1909—1912 geschaffen (Abb. 562). Die Fabrik für Transformatoren und Hochspannungsapparate, kurz Hochspannungsfabrik genannt (Abb. 294, 295), erhebt sich über einem aus zwingenden Gründen der Geleisführung verstümmelten Rechteck. Zwei mehrgeschossige Fabriksäle mit Arbeitsmaschinen nehmen eine glasbedeckte Doppelhalle zwischen sich. Die ungebrochene kurze Rechteckseite des Grundrisses (Abb. 562) wird durch einen Bürotrakt ausgefüllt, während die Gegenseite offen geblieben ist. Die Ecken der Baugruppe sind von flach gedeckten Treppentürmen kräftig gefaßt, die Langseiten durch Türme ähnlichen Charakters unterbrochen, um die Räume nicht zu zerschneiden und den ungehinderten Produktionsgang zu sichern. Die Fabriksäle werden durch großflächige Öffnungen erleuchtet, die Montagehallen durchbrechen die Wände der kurzen Seiten in Form von klassizistischen Giebelfronten. Die kleinen Bürohausfenster darüber vereinigen sich zu belebten Streifen, die an den Treppentürmen emporkletternd ausklingen und beide Teile innig verbinden. Dagegen erscheinen an den Giebelansichten die Trakte der Fabriksäle aus der Masse zu stark gelöst. Die Spannung im Verhältnis zwischen den großen Öffnungen der Montagehalle und den kleinen Fensterscharen darüber gibt der Anlage Schwung und dramatische Wirkung.

Die Gegenseite erhält durch die erzwungene Verschiebung der Treppentürme gegeneinander eine kühne räumliche Steigerung. Die eurhythmische Bewegung dieser Front wird durch die Montagehalle für Großmaschinen (Abb. 297) und die Fabrik für Bahnmaterial derart aufgenommen, daß das Ganze einen Raum aus kulissenhaft verschobenen Baukörpern von seltener Großartigkeit ergibt (Abb. 298).

Die Wirkung der Bauten wird durch die Materialfarben stark unterstützt. Warmes Rot der Handstrichsteine verbindet sich mit dem Violett der Eisenklinker (für die Portale), dem Meergrün der Glasflächen und dem Grau der Dächer zu feinem Zusammenklang. Taktvolle Abwägung von Flächen, Proportionen, Rhythmen und Reliefwirkungen vollendet das Bild dieser Anlage,

die aus einem Guß geformt erscheint. Mit diesen ersten künstlerisch durchgebildeten Industriebauten auf dem europäischen Festlande eröffnet Behrens den Reigen derjenigen baulichen Anlagen, die unserem Zeitalter seinen Charakter geben. Der Rhythmus der Arbeit dröhnt durch die Pfeilerreihen der Kleinmotorenfabrik, erfüllt die riesenhaften Komplexe der N.A.G. in Oberschöneweide und die Hallenbauten von Hennigsdorf.

Was an neuen Fabrikbauten entsteht, muß sich dem selbstherrlichen Vorbild beugen und kann nur noch sachlicher, nüchternwerden. Es wird damit eine Größe des Baueindrucks erreicht, die sich kühn mit der Monumentalität römischer Zweckbauten messen kann.

Der Rhythmus wird metrisch streng, der Klang von einer großartigen Monotonie, die an Napoleons Rue de Rivoli, an Weinbrenners Entwürfe für die Umgestaltung der Hauptstraße von Karlsruhe erinnert¹⁾.

Noch aber ist Behrens' Mission nicht vollendet. An der Frankfurter Gasanstalt schlägt er neue Töne in Form und Farbe an; große Massen werden geordnet, Wasserturm und Hochbehälter, deren künstlerische Gestaltung bislang noch nicht gelungen war, in stereometrisch einfachen Grundformen überzeugend bewältigt (Tafel IX). Gelbe Verblendsteine und violette Eisenklinker geben mit grünlichem Glase neue farbige Akkorde. Die Kontraste der Farbe, die der Durchschnittsarchitekt zu kümmerlichen Lisenenteilungen verwendet hatte, werden nun zur Charakteristik von Flächen und Kuben benutzt, die gegeneinander wirken. Das ernste Mannesmannhaus (Abb. 300—302) in Düsseldorf gibt Gelegenheit, einen Bürohaustyp zu erfinden, der jegliche Freiheit der nachträglichen Aufteilung gestattet. Unerbittlich wirkt der harte Rhythmus der ohne Unterbrechung gereihten Fenster, ein Sinnbild unserer werteschaffenden Zwingmächte.

Mit seinem fruchtbaren Schaffen ragt Behrens in die Nachkriegszeit hinein und gestaltet, von einer seelischen Wandlung zum Romantischen erfaßt, Dinge von großer Kühnheit und Schönheit.

Das Verwaltungsgebäude der Höchster Farbwerke (Abb. 303) ist eine neue Etappe des modernen Backsteinbaues. Die mächtig gelagerte Baumasse wird über schräg ansteigendem Sockel in kräftige Pfeiler aufgelöst. Ein glatter Backsteinfries läuft darüber mit bündig in die Fläche gesetzten Parabelfenstern und wird nach oben mit einem dünnen Band abgeschlossen. Die Eingangspartie wird durch einen prismatischen Turm mit Auslugtürmchen emporgerissen, ein Straßenübergang über kühnem Parabelbogen vollendet den Reiz

¹⁾ Damit hat eine großartige Auffassung des Nutzbaues im Sinne einer monumentalen Verpflichtung gegenüber den spezifischen Aufgaben der Zeit einen Gipfel erreicht. Schon stellt sich ihr eine andere, gleichberechtigte, entgegen, die im erfüllten Einzelleben des Bauwerks, im klar durchdachten Ablauf des Produktionsganges, in den Forderungen des Verkehrs die stärksten Anregungen zu einer funktionellen Architektur gruppiert Massen und organhafter Bauteile findet. Die neue Generation wendet sich von jeglicher repräsentativen Gestaltung im Sinne der überlieferten Monumentalität ab. (Vgl. die Ausführungen über Le Corbusier und das Völkerbund-Gebäude.)

des im Fassadensystem klassischen (nicht klassizistischen), in den Massen romantischen Baugefüges.

Mit Meisterschaft ist das Material behandelt. Der rote Backstein wechselt nach mehreren Schichten mit ebenso breiten Streifen in violetten Eisenklinkern. Die perspektivische Verkürzung gibt eine großartige Folge gestreifter Pfeiler, hinter deren tiefem Relief die Fenster verschwinden. Der Eindruck des Ganzen ist durch absolute Größe und Maßstab gewaltig und läßt sich an Wirkung mit Schöpfungen des mittelalterlichen Profanbaues vergleichen. Selbst die gestreifte Flächenwirkung hat in der mittelalterlichen Inkrustation mittels verschiedenartiger Materialien ihre Parallele.

Die Empfangshalle überrascht nach Durchschreiten des geduckten, halbdunklen Vestibüls durch Lichtfülle, stürmisches Emporschnellen der Raumkurven und phantastische Ausbildung der übereck gestellten, vielfach gegliederten Backsteinpfeiler. Diese verbreitern sich durch ausgekragte „Dienste“ (Nebenpfeilerchen) nach oben und nehmen achteckige Deckenoberlichter zwischen sich. Die Farben der Halle steigen — sinnbildlich für die Produktion der Werke — aus geheimnisvollem Dunkel von Violett und Blau bis zum hellsten Orange und Gelb in den oberen Regionen.

Es scheint fast, als sei die Materie ihrer Schwere entkleidet. Farbenklänge rauschen auf, deren Träger als grottenartige Gebilde der Einordnung in irgend ein architektonisches Schema trotzen. Nur ein ganz freier Geist durfte nach hundert Talentproben solches wagen.

Schließlich ist der neuen Lager- und Verwaltungsgebäude der Gutehoffnungshütte in Oberhausen (Abb. 304) zu gedenken, in denen Behrens noch einmal alle Errungenschaften seiner Kunst zusammenfaßt und übersicht selbst hinauswächst. Ein einfaches Lagergebäude, bis zum Hauptgesims Backsteinkasten mit bündig an die Fassade gelegten Fenstern, wird zum Anlaß einer architektonischen Phantasie. Denn zwei weitere Geschosse in abgetreppter, stark gegliederter Form setzen sich zu der Schlichtheit der unteren Region in stärksten Gegensatz. Sie werden von zwei turmartigen Massen durchbrochen, die den flächigen Grundcharakter des Unterbaues fortsetzen; weitere Aufbauten, die asymmetrisch dem strengen Rhythmus entgegenwirken, werden durch zahlreiche wagerechte Bänder derart aufgeteilt, daß ihr Anderssein sie deutlich als hinzugefügte Fremdkörper kennzeichnet und den Reiz der Anlage erhöht. Die Rampenvordächer in weit ausgekragten Betonplatten schaffen durch kräftige helle Bänder das Gegengewicht gegen den Jubel der oberen Massen. Ein großer Vorhof wird gegen die Straße mit angebauten flachen Flügeln für die Verwaltung gebildet, die durch wagerechte Lagerung in Massen, Fensterstreifen und Dächern dem Hauptbau kontrapunktisch entgegenwirken und als willkommene Maßstabträger zur Steigerung dienen. Der Maßstab der Anlage ist gewaltig. Eine wohltuende Regelmäßigkeit ist durch Parallelismus aller Flächen erreicht, ohne daß die (mathematische) Symmetrie irgendeine Rolle spielt. Welche Monumentalität ist hier ohne die Phrasen des Klassizismus geschaffen!

Überschaut man das Schaffensbild von Behrens, von dem manche Züge hier fehlen müssen (Garten- und Gelegenheitsarchitekturen — ein Beispiel sei in Abb. 299 gegeben —, Ausstellungen, graphische Arbeiten), so gewinnt man den Eindruck einer Riesenkraft, die eine Schar von jungen Talenten mit starker Überlegenheit in den Dienst ihres Werkes stellt, und einer erstaunlichen Energie, die wahrhaft kulturfördernd wirkt.

Heute steht Behrens nicht vereinsamt. Neben ihm wirkt seit 1900 in Deutschland eine stetig wachsende Schar von gleichgesinnten Architekten, die teils von seinen Ideen angeregt, teils auf eigenen Wegen die neue Form suchen.

4. Durchbruch und Ausbreitung der neuen Bewegung seit 1900

Um die Jahrhundertwende haben fast zu gleicher Zeit Max Laeuger und Hermann Billing in Karlsruhe zu schaffen begonnen, Theodor Fischer in Stuttgart und München, Martin Dülfer in Dresden, Paul Bonatz, Bernhard Pankok und Martin Elsaesser in Stuttgart, Wilhelm Kreis in Dresden und Düsseldorf, Hans Poelzig und Max Berg in Breslau, Fritz Schumacher in Dresden und Hamburg, Otto Eckmann und Bruno Paul in Berlin.

Nicht überall aber vollzog sich die Abkehr vom Alten mit dieser Bestimmtheit, die Wort und Tat eines van de Velde oder Behrens kennzeichnet. Als modern empfand man schon in den neunziger Jahren das Schaffen Paul Wallots, des kühnen, wenn auch nicht immer überzeugenden Beherrschers der offiziellen monumentalen Baukunst, der das deutsche Reichstagsgebäude geschaffen, und Friedrich von Thierschs, der in München mit seinem Justizpalast dem tüchtigen, aber gesinnunglosen Eklektizismus ein Denkmal gesetzt hat. Wer architektonische Schriften aus der Zeit zwischen 1895 und 1905 studiert, insbesondere aber Richard Streiters und Cornelius Gurlitts Lobeshymnen auf Wallot liest, wird finden, daß seine talentvolle Stilmischung damals als der Weg zur neuen Form gedeutet wurde. Wallots entschiedene Art, große Flächen gegen krauses Zierwerk zu setzen, ist ein starker Fortschritt gegenüber der Schaffensart selbst eines Gottfried Semper, der über die feine Nachahmung italienischer Renaissance bei aller Größe der Massenkomposition nicht hinauskam. Wallots Reichstag zeigt — mit Ausnahme der protzigen Kuppel — das Können eines Spätgeborenen, der mit überlieferten Mitteln seinem Werk den großen Stil gibt.

Eine ganze Schule hat aber beider Wirken auf den Plan gerufen. Halmhuber, Otto Rieth, Fritz Schumacher, Wilhelm Kreis und Bruno Schmitz haben — jeder in seiner Art — ihre Laufbahn als Kinder einer neuen Monumentalität begonnen, deren Wesen leicht in übertriebene Wucht und theatrales Pathos ausartete. Zyklopenbauten aus gewaltigem Quaderwerk mit übertrieben schweren Gliederungen füllten die Visionen der dichterisch und literarisch veranlagten Künstler, wuchsen als Denkmäler der kurzen Reichsherrlichkeit

aus dem Boden. Wer kennt nicht die Kreisschen Bismarcksäulen, deren gleichmäßige Wiederholung in allen deutschen Gauen die Kritik herausfordert, die Kaiserdenkmäler und das Völkerschlachtdenkmal von Bruno Schmitz, in denen berechtigtes Vaterlandsgefühl keine reine und echte Verkörperung gefunden hat.

In diese Reihe gehören Männer von der Fruchtbarkeit eines Otto Schmalz, dessen Berliner Amtsgericht I und Landgericht Berlin-Mitte mit den beiden phantastischen, konstruktiv unglaublich kühnen Eingangshallen wie eine unreine Kreuzung von Spätgotik und Hochbarock anmuten; Bruno Möhring, der talentvolle Architekt der Bonner Rheinbrücke und Erfinder moderner (heute schon veralteter) Eisenverzierungen, die den neuen Stilgedanken nicht ernsthaft zu fördern imstande waren. Unbestritten aber bleiben Möhrings Verdienste auf dem Gebiete der Stadtplanung, insbesondere die Gedanken über radiale Entwicklung neuer Quartiere und Grünflächen (Abb. 537) sowie über die gestaffelte Blockbildung. Diese Ideen fanden in dem preisgekrönten Entwurf Möhrings und Eberstadts für den Wettbewerb Groß-Berlin 1910 ihren Niederschlag. Schließlich sind auch tüchtige Eklektiker, wie Gabriel Seidl und Hans Grässel in München, Hoffacker und Ohmann in Wien, Ludwig Hoffmann, Alfred Messel, Habich, Paul Mebes und Paul Schultze-Naumburg in Norddeutschland, mit vielen anderen dieser Gruppe zuzuzählen. Bei allen ist der Einfluß der gleichzeitigen modernen kunstgewerblichen Bewegung in irgend einer Form zu spüren. Er macht sich gegenüber der Stilnachahmung von 1870—1900 geltend in einer freier entwickelten und sparsamer verwendeten Ornamentik, in einer handwerklich gediegeneren Behandlung des Materials und vor allem in einer steigenden Schätzung der reinen, ungebrochenen Fläche. Man läßt der glatten Wand wieder ihr Recht und beginnt Räume zu bilden, deren Wände aus Flächen (an Stelle von antikisierenden Gerüsten) bestehen. Man lernt nicht nur von der Vergangenheit, sondern auch von der Gegenwart; man fängt an, sich gegenseitig zu schätzen und zu verstehen, man findet bald für die „Extravaganzen“ der Außenseiter Verständnis. Die moderne Raumkunst wird dank der Propaganda durch Ausstellungen, Schrifttum und talentvolle Nachahmung in den ersten Jahren des neuen Jahrhunderts populär.

Am gewandtesten und raschesten hat wohl Bruno Schmitz die Fortschritte des Kunstgewerbes von 1900 ausgewertet. Dieser selbstherrliche Feuerkopf hat in dem Weinhaus Rheingold (Berlin) eine Reihe von Prunkräumen geschaffen, die trotz übertriebenem Materialreichtum starke Wirkungen auslösen. Die Verbindung von Mahagoni und großen Holophan-Leuchtkörpern in einem Raum, die architektonische Bewältigung des Kaisersaals muß anerkannt werden, mag man auch hinsichtlich der Kraft- und Stoffvergeudung starke Einschränkungen machen. Mit Recht hat man die schlechte Baugesinnung getadelt, die für das Vergnügen der Menge ein Haus von solcher Pracht errichtet hat, „als sollte das Rheingold selbst darin aufbewahrt werden“. Schmitz hat in der Rheingoldfassade an der Bellevuestraße (Abb. 310) und im Grundriß und Aufbau der Mannheimer Festhalle sein Bestes geleistet.

Der Rhythmus der ins Dach einschneidenden mächtigen Bogenfenster (wahrscheinlich hat Garnier, der Erbauer der Pariser Oper, dieses Motiv zuerst am Kasino in Nizza verwendet) hat an der Festhalle auch Baumassen und Wände in schwingende Bewegung versetzt, an der seltsamerweise sogar die Architrave der herumlaufenden Vorhalle — entgegen dem Gesetz von Last und Stütze — teilnehmen. Die Wandflächen sind ganz in verglaste Eisenkonstruktion aufgelöst, deren Pfeiler mit Haustein verkleidet wurden. An der zusammenfassenden Gestaltung des Friedrichsplatzes in Mannheim durch Schmitz muß mindestens der Wille zur Einheit anerkannt werden, der im Material am stärksten zum Ausdruck kommt. Doch überall derselbe Gegensatz zwischen Ansprüchen monumental Art und profanen Realitäten, überall Spuren eines Kampfes zwischen repräsentativer „Kunst“ und dem Leben einer Übergangszeit, der die Kraft zur Reinigung noch fehlte.

Dieser Kraft waren nur wenige Architekten fähig, deren Schaffen aus der Überlieferung stammte. Unter ihnen beansprucht Alfred Messel besonderen Rang.

Alfred Messel war der bedeutende und bescheidene Gestalter der neuzeitlichen repräsentativen Bauaufgabe; er ist in manchem hohen Werk über die Stilnachahmung zu einer neuen Klassik emporgewachsen. An dem System seines Berliner Warenhauses Wertheim in der Leipziger Straße wurden zum ersten Male Glaswände zwischen durchlaufende Pfeiler gespannt. Das war ein Zuviel an Glasfläche, die durch das notwendige Zustellen der Fenster gemindert werden mußte. Heute ist über diesen Mangel leicht zu urteilen; damals bedeutete Messels Entwurf den ersten mutigen Schritt in die Zukunft. Was dies für einen historisch geschulten Architekten bedeutet, kann nur der ermessen, dem Wandrelief und Masse auf der Hochschule als Bedingungen architektonischer Wirkung hingestellt wurden.

Die übertriebene Auflösung der Wertheimfassade verhinderte den organischen Zusammenschluß der Bauglieder durch einen klaren oberen Abschluß („Gesims“). Die unter dem Dachansatz schwebende Bronzegalerie konnte diesen Zweck nur unvollkommen erfüllen. Erscheint darum die Bindung des Ganzen zur Einheit nicht gelöst, so verdient andererseits sowohl die Weiterbildung des Warenhausgrundrisses aus den Elementen des Pariser „Bon Marché“ wie vor allem die grandiose Rhythmisierung der Ansichten Anerkennung. Der Rhythmus der Pfeilerstellung kam erst beim Weiterbau zur vollen Entfaltung. Im Innern hat Messel eine Fülle von Baugedanken in Einzelräumen für Geschäft und Erholung verstreut, unter denen die Lichthöfe auflaufen. In diesen Zentralräumen wird dem Besucher die Struktur des Warenhauses von allen Stockwerken überschaubar dargeboten. Der Lichthof am Leipziger Platz gibt ein Höchstmaß an Geschlossenheit und raffinierter Materialkunst bei einem Mindestmaß an Wänden (Abb. 263). An der Voßstraße wurden die um den Hof freier gruppierten Baumassen (Tafel V) in ein gotisierendes System von Pfeilern mit eingestelltem Maßwerk gekleidet. Der allzu sakral anmutende Eckbau am Leipziger Platz mit großen Arkaden,

eingestelltem Maßwerk und einem fremden Mansardendach (Abb. 262) schafft bei aller Feinheit des dekorativen Baudetails nicht den Ausgleich zwischen dem dröhnenen Gleichtritt der Leipziger Straße und der verschlafenen Würde des Leipziger Platzes.

Neben dem Wertheimbau, der radikalsten Leistung von Messel, sind für die Übergangszeit 1890—1910 seine großen Bankhäuser und Verwaltungsgebäude vorbildlich geworden, in denen der Kaufmannsgeist mit seinen guten Eigenschaften zum Ausdruck kommt. Strenge und Ordnung herrscht in den Grundrißanlagen, vornehme Repräsentation im Aufbau. Das Beste daran ist aber eine gepflegte Zurückhaltung, die Farbe und Form beherrscht und mehr noch auf den Künstler als seine Auftraggeber zurückstrahlt. Hier wird monumentale Ruhe zum Sinnbild der Disziplin und Kultur des Erbauers. Die Vornehmheit dieser Häuser und Räume verpflichtet. Man muß dort mit gedämpfter Stimme sprechen, sich anständig betragen, Haltung bewahren. Was vielen Künstlern unserer Zeit fehlt, Messel war es in die Wiege gelegt worden: das Geschenk einer weltmännisch-großbürgerlichen Art, die sich neben dem alten Adel ihre Stellung in der Gesellschaft allmählich erzwingt. Unter den Bauwerken dieser Art wirkt am stärksten das Verwaltungsgebäude der A.E.G. am Friedrich-Karl-Ufer in Berlin, am vornehmsten das Bankgebäude der Darmstädter und Nationalbank in der Behrenstraße, Berlin. An diesem letzten Bau schaltet Messel mit den Formen und Proportionen der Überlieferung in so freier Weise, wie es ein alter Meister getan hätte. Aber auch das städtische und ländliche Wohnhaus wurde von Messel mit der gleichen Liebe und Beherrschung behandelt (Häuser Simon, Matthäikirchstraße 31 und Viktoriastraße 7, Haus Bendlerstraße 6; sämtlich in Berlin). Im Innenbau verbindet Messel die Vorteile einer lebendigen Überlieferung mit den Errungenschaften der modernen kunstgewerblichen Bewegung (vgl. die Innenräume der Villa Springer in Wannsee mit englischem Einschlag, den Innenausbau des Museums in Darmstadt).

Rechnet man zu dem klassischen Werk Messels die revolutionäre Tat der Wertheimhäuser hinzu, so gewinnt man das Bild eines begnadeten Künstlertums, in dem sich Verständnis für die neue Zeit mit dem Streben nach der reinen Form glücklich verbindet.

Messels Freund und Mitkämpfer Ludwig Hoffmann, der viel gepriesene und viel geshmähte Stadtbaudirektor von Berlin, hat nicht jenen allzeit treffsichereren Instinkt für die Seele einer Bauaufgabe, nicht jenes ursprüngliche Gefühl für warmblütige Detailbildung, die Messels Bauten auszeichnen. Seine zahlenmäßig erstaunliche und durch Korrektheit imposante Produktion verhält sich zu der Kunst Messels wie das brillante Spiel eines Virtuosen zum seelenvollen Vortrag eines sensiblen Künstlers. Ganze Krankenstädte sind unter Hoffmanns Leitung in Berlin und Umgebung entstanden, viele Schulen, Verwaltungsgebäude, Volksbäder, Feuerwachen, Bautypen aller Art, wie sie von der Verwaltung einer Millionenstadt im Vierteljahrhundert des stärksten Aufschwunges erstellt werden mußten. Es gibt Räume in Hoffmanns Bauten, in

denen er der italienischen Renaissance ihre tiefsten Geheimnisse abgelauscht und nachgebildet zu haben scheint, Bauteile am Märkischen Museum, in denen der Geist des Mittelalters lebt¹⁾). So wichtig Hoffmanns Wirken für die Erlösung des offiziellen Monumentalbaues deutscher Städte von der parodistischen „unechten“ Stilnachahmung wurde, so störend ist sein Einfluß in den letzten Jahren bei der Beurteilung neuartiger Leistungen geworden, die nach seiner Auffassung in den Berliner Baucharakter nicht hineinpassen. Das neue Berlin hat durch Hoffmanns Bauten noch kein Gesicht erhalten; eher schon hat der starke Einfluß Messels auf den Geschmack der Berliner Architektenchaft den Charakter der Berliner City wesentlich mitbestimmt. Aus dem allgemeinen Formenchaos kann die Millionenstadt nur noch durch radikale Neubildung erlöst werden.

Für die Verfeinerung des Geschmacks im großen Publikum haben sich die „Kulturarbeiten“ Paul Schultze-Naumburgs als wertvoll erwiesen. Da aber sowohl Hoffmann wie auch Schultze-Naumburg für das spezifisch Moderne unseres Lebens nur eine begrenzte Fassungskraft hatten, so haben sie die Baukunst in Sackgassen geführt, aus denen stärkere NATUREN sie erst wieder herausführen müssen. Zunächst wirkten Schultze-Naumburgs Schriften in gleicher Weise reinigend auf den verderbten Geschmack der Gebildeten wie etwa die klaren und großflächigen Baumassen Hoffmannscher Schulen, welche die Bevölkerung der Proletarierviertel durch ihre vornehme Haltung unmerklich auf höhere Daseinswerte hinwiesen. In der ersten Begeisterung für Schultze-Naumburgs Kulturarbeiten übersah man, was ihnen den Stempel der Engherzigkeit aufdrückte: die Abwehr gegen das Neue. So führten Schultze-Naumburgs Beispiele, vielfach aus dem Barock und Biedermeier mit gutem Gefühl für die malerischen Werte der Bildaufnahme gewählt, sehr bald zur Erstarrung im Sinne einer einseitigen „Heimatkunst“. Denn der moderne Baustoff und die moderne Gesinnung wurden Schultze-Naumburg und seinen Geistesverwandten verdächtig; man gab sich in diesen Kreisen keine Mühe, herauszuspüren, was an schöpferischen Kräften im flachen Dach, in den verachteten Baustoffen: Backstein, Eisen, Wellblech, weichem Bedachungsmaterial verborgen lag; man brandmarkte sie als Surrogate und versuchte, ihnen damit den Weg zu verbauen. So sind auch die Schlösser und Herrensitze der von Schultze-Naumburg geleiteten Saalecker Werkstätten (einer mit vielen Hoffnungen begrüßten

¹⁾ Daß es auf dem Wege über Maß und Zahl geschehen mußte, ist dem Fachmann bekannt. Dem typischen Eklektiker können Nachschöpfungen, die echt wirken sollen, nur gelingen, wenn er die Werke der Alten messend zu ergründen sucht. So haben schon die Baumeister der Renaissance die Antike an römischen Resten studiert. Nur hatten sie sich jene Kraft bewahrt, die aus Altem Neues bildet, während unsere Eklektiker keinen höheren Ehrgeiz kennen, als Echtheit vorzutäuschen. Die spezifisch neue Aufgabe wurde darum nicht bewältigt: in der meisterhaft geordneten Riesenanlage des Rudolf-Virchow-Krankenhauses von Hoffmann befremdet der romantisch herausgeputzte Wasserturm ebenso wie die Glaskästen der Operationssäle, die mit dem historisch betonten Gesamtkarakter der Anlage unmöglich harmonieren können.

Unternehmung) Denkmäler einer künstlerischen Reaktion geworden, die moderne Anregungen der Raumkunst durch Stilnachahmung bis zur Unkenntlichkeit assimiliert und damit fast alle Bedeutung für den Fortschritt verloren hat.

Lebendiger sind die Wirkungen von Künstlern verwandter Begabung, wie Bruno Paul und Rudolf Alexander Schröder, die man als die Fortsetzer der letzten Überlieferung bezeichnen kann. Ihre Räume geben dem modernen gesellschaftlichen Leben einen vornehmen und lebendig farbigen Hintergrund. Es liegt der Duft einer noch nicht ganz erstorbenen alten Kultur über vielen ihrer Innenräume und Möbel (vgl. Abb. 319, 1). Für die Jugend bilden die Lehren ihrer Produktion die solide Basis, auf der sie schöpferisch aufbauen kann.

Bruno Paul hat sich übrigens durch seine rastlos betriebenen Versuche, billige und ansprechende Typenmöbel (Abb. 319, 2) für Minderbemittelte zu schaffen, ein bleibendes Verdienst erworben. Kaum eine Kulturtat unserer Zeit ist höher zu bewerten als ein glücklicher Versuch, dem „Menschen unter der Wolke“ auf irgendeinem Wege ans Licht zu helfen. Nichts Geringeres aber bedeutet die Arbeit an Dingen, die den Proletarier und den kleinen Mann aus der gemeinen Umgebung in eine veredelte versetzen sollen. Kunst und Sozialismus (in umfassendem Sinne) sind heute nicht zu trennen. Setzen wir „Gemeinsinn“ an die Stelle des Fremdwortes, und schon erhält das Wort für jedermann die positive Bedeutung.

Die Arbeit Bruno Pauls und seines Kreises hat weit mehr Verwandtschaft mit Schultze-Naumburgs Heimatkunst als mit der revolutionären Dynamik van de Veldes und der kunstgewerblichen Neuerer. Heimatkunst ist ein vieldeutiges Wort. Viele Arten von Eklektizismus sind darin beschlossen, von der frostigen Nachahmung des toten Schemas bis zur lebendigen Betätigung im Strom der Zeit. So ist, um nur ein bedeutendes Beispiel herauszugreifen, die Lebensarbeit eines Paul Mebes in hohem Sinne fruchtbar. Er fing mit der Veröffentlichung der Baukunst „Um 1800“ an. Die Aufgaben des Beamten-Wohnungsvereins Berlin, für den er viele Tausende von Wohnungen vor und nach dem Kriege geschaffen, überzeugten ihn davon, daß Empire- und Biedermeierstil nicht mehr unsere stärksten Kraftquellen sind, und daß die kollektiven Bauaufgaben unserer Zeit durch sich selbst Größe und Würde der Gestaltung erzwingen. Er hat durch immer stärkere Anspannung seiner Kräfte sich selbst gefunden; in seinen Siedlungen ist er allmählich von der anfänglichen Kleinstadt poesie bis zu streng gegliederten Baugruppen vorgedrungen (Wohnhäuser in Neukölln). Hier hat er durch Treppenvorbauten die Riesenmassen rhythmisiert, Backstein- und Putzflächen in eine reizvolle Verbindung gebracht. So kann modernes Schaffen aus souveräner Beherrschung der Tradition erwachsen, wenn Freiheit des Denkens sich mit Gestaltungskraft verbindet. Ähnlich ist auch die Arbeit einer Reihe von Baumeistern zu werten, die heute in entschiedener Weise an der Neubildung arbeiten, nachdem sie die Schule der Stilarchitektur durchgemacht haben.

Theodor Fischer hat frühzeitig, auf solider Kenntnis alter Handwerkskunst aufbauend, neue Formen gesucht. An der Erlöserkirche und Elisabethschule in München herrscht noch starke Auflösung der Baumassen zu malerischen Zwecken. Im Detail zeigt sich das Streben, das Schema der gegebenen Massenlösung (Dorfkirche, Volksschule) durch freie Konturführung neu zu gestalten, durch gute Technik des Maurer- und Gipserhandwerks Raum und Fassade zu beleben. (Münchens bürgerliche Baukunst hatte sich die Putztechnik aus der Barockzeit erhalten und weitergebildet.) Die persönliche Linienführung an Giebeln und Putzornamenten hat kunstgewerblichen Einschlag, der sich bei späteren Bauten zum Vorteil der Klarheit verliert. Der ideenreiche Meister hat in dem äußeren Aufbau der Garnisonkirche in Ulm (Backstein und Muschelkalk, Abb. 315, 317) ein Effektstück mit organisch-monolith aus dem Beton gewachsenem Detail gegeben, während das Innere als Predigtsaal mit stark betonten Konstruktionsgliedern, sichtbaren Bindern in Eisenbeton, profan anmutet (Abb. 316). In seinem Stuttgarter Kunstgebäude (Abb. 314) wird der zentrale Festraum von einem vieleckigen Pyramidenoberlicht überwölbt. Der umschließende Turm weist in seinem Eisenbetoncharakter deutlicher in die Zukunft als die vorgelagerte weitgespannte Bogenhalle. Daß sie den Maßstab des benachbarten Schlosses überbietet, mag als Zeitssymbol gelten.

Ansprechend wirken die vielen von Fischer erstellten Siedlungsbauten. Ist Gmündersdorf bei Reutlingen vom Grundsatz der Abwechslung noch allzu sehr beherrscht, so zeigen die Wohnhausgruppen in München-Laim schon das städtebauliche Können eines warmherzigen Heimstättenbaumeisters. Nach dem Kriege entstanden andere Siedlungen in kargeren und strengeren Formen. Die Monumentalbauten Fischers (Sieglehaus in Stuttgart, Cornelianum in Worms, Polizeigebäude am Augustinerstock in München, Museum in Wiesbaden, Universität in Jena, Bibliothek in Kassel) zeigen fast durchgehend Gliederung der Massen im romantischen Sinne, teils um dem „Genius loci“ gerecht zu werden, teils um bestimmte Besonderheiten der Lage zu städtebaulichen Effekten auszuwerten. Am wenigsten befriedigt das Museum in Wiesbaden, in dem ein reiner Zweckbau mit historischem Aufputz verbrämt wurde. Sogar die Tempelfront fehlt nicht, die für „Würde“ zu sorgen hat.

Theodor Fischers Wirken ist aus der modernen Kunstbewegung nicht wegzudenken. Er hat allzeit ebensoviel Widerspruch wie Anerkennung erfahren. Im Hinblick auf den Städtebau ist Fischer bei allem Verständnis für die großen kulturellen und künstlerischen Zusammenhänge doch Liebhaber und Verfechter der Kleinstadt poesie, der deutschen „Gemütlichkeit“, geblieben¹⁾.

¹⁾ Den Anachronismus dieser Auffassung des Stadtbaues hat A. E. Brinckmann aufgedeckt und Friedrich Ostendorf am Beispiel der Karlsruher Aufgaben blitzartig beleuchtet (vgl. Ostendorfs erstes der „Sechs Bücher vom Bauen“).

Die größte Bedeutung hat Theodor Fischer als Lehrer der jungen Generation erlangt. Darin sind alle seine Schüler einig. Er hat, wie kaum ein anderer, die Schule als Stätte der freien Entfaltung von Talenten behandelt. Darum blickt die junge Generation mit Dank und Verehrung zum Meister auf. Und darum hat sich sein Hang zur deutschen Romantik auf seine Schüler vererbt und in Werken der von Klassizisten verlästerten Fischer-Schule Früchte getragen. Die Idee der Eurhythmie in der gegenwärtigen Baukunst hat an Theodor Fischer die stärkste Stütze, der sich — von Friedrich Ostendorf und Werner Hegemann offen bekämpft und verhöhnt — zu ihr ohne Bedenken bekannt hat. Das abgegriffene Wort „malerische Architektur“ hat durch Fischer neue Bedeutung erlangt, wenn auch niemand (außer etwa Olbrich, Behrens und Bonatz) in der ersten Architektengeneration des neuen Jahrhunderts ihren wahren Wert begriffen hatte.

Selbstverständlich hat diese Auffassung, zur Doktrin erstarrt, genau so unheilbringend gewirkt wie Ostendorfs klassischer Schematismus. Im Grunde standen sich die beiden nicht so fern, wie es die Schulen wahrhaben wollten, die sich an beide Namen knüpften.

Die Münchener Architektenchaft lebt im Ideenkreis der süddeutschen Tradition, von Fischers bodenständiger Persönlichkeit stark beeinflußt. Die bürgerliche und ländliche Baukunst Bayerns hatte den Zusammenhang mit der letzten Überlieferung niemals ganz verloren. Selbst in der schlimmsten Zeit der achtziger und neunziger Jahre haben die dortigen Bauleute an einem hausbackenen Barock ebenso Halt gefunden, wie das Land durch die Kenntnis vom Wesen des bayrischen Bauernhauses vor Zerstörung seiner ländlichen Schönheiten im ganzen bewahrt blieb. Die Jovialität und Urwüchsigkeit des bayrischen Stammes hat selbst in die feinen Arbeiten Gabriel und Emanuel v. Seidls frühzeitig (im letzten Drittel des vorigen Jahrhunderts) Eingang gefunden und wirkt in Bauten von Otto Orlando Kurz, Riemerschmid (Abb. 254), Neumann, Bestelmeyer (Abb. 311, 312) weiter. Sehr aufnahmefähig hat sich der süddeutsche Charakter für die Erneuerung des Kunstgewerbes erwiesen. Die „Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk“ (gleichzeitig mit den Deutschen Werkstätten in Dresden-Hellerau), von Riemerschmid, Obrist, Bruno Paul, Scharvogel begründet, übernahmen die Führung der kunstgewerblichen Bewegung (Abb. 288, 319). Alte handwerkliche Techniken wurden in Bayern schon frühzeitig (in den siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts) wieder aufgenommen; jetzt führte man die veredelte Maschinenarbeit ein. Für das Bauwesen wurde die Entwicklung des Betonbaues in dieser Zeit besonders fruchtbar, dessen Behandlung rasch von der Nachahmung des Hausteins zu selbständiger Ausbildung vorgeschritten war (Vorsatzbeton, Betonwerkstein). Denkwürdig sind in dieser Hinsicht die Anatomie der Münchener Universität von Heilmann und Littmann (Abb. 313), die Münchener Markthalle von Richard Schachner und die Industriebauten der Gebrüder Rank. Die Markthalle Schachners (1912) ist ein frühes Beispiel einer Eisenbetonhalle mit Querschnitt in

Kielbogenform, die sich nach außen verhältnismäßig frei ausspricht. Ein besonderes Ruhmesblatt der Münchner Baukunst bilden die monumentalen Friedhofsanlagen, in denen Hans Grässel zwischen 1899 und 1910 vorbildliche Typen geschaffen hat. Er teilte die Totenstadt in räumlich abgegrenzte Bezirke mit streng geordneten Grabmalsgruppen und gab damit der letzten Ruhestätte jene Würde zurück, die ihr im neunzehnten Jahrhundert verlorengegangen war. Der Typus der Friedhofskapelle mit würdigen und hygienisch einwandfreien Leichenaufbahrungsräumen wurde gleichfalls von ihm geschaffen.

Bei Theodor Fischers bedeutendstem Schüler und Freunde Paul Bonatz finden sich Klassik und Romantik zu einem glücklichen Bunde zusammen. Dieser erfolgreiche und wohl in allen Lagern anerkannte Meister hat neben Behrens zuerst mit voller Klarheit den Wert des Kubus für die neue Architektur erkannt. Sein preisgekrönter Wettbewerbsentwurf für den Stuttgarter Bahnhof ist die freie Schöpfung eines ohne Schema und Rezept arbeitenden Künstlers (Abb. 324—326). Hier sind alle Zwecke glücklich erfüllt und zu Anregern einer fein ausgewogenen Massenkomposition großen Stils geworden. So ungezwungen sie anmutet, so streng sind die Teile in kubische Formen gebannt und aneinander gebunden.

In dieser edlen Baugruppe verkörpert sich der Zweckgedanke des für unser Leben so wichtigen Verkehrsbau: Menschenmassen zu sammeln und einem Ziel zuzuleiten, Brennpunkt zu sein für die Strahlen des interurbanen und internationalen Verkehrs. Eine große Vorhalle für den Fernverkehr bildet den Eckbau an der Kreuzung zweier Hauptstraßen, eine kleinere für den Nahverkehr steht ihr als Gegenstück gegenüber. Beide Vorhallen treten in mächtigen Würfeln nach außen in Erscheinung. Eine offene Pfeilerhalle von wahrhaft königlichen Verhältnissen in stereotomer Grundauffassung (die dem ganzen Bau das Gepräge gibt) verbindet beide Flügelbauten. Die Form des Kopfbahnhofs — für den Durchgangsverkehr nicht günstig — wurde hier Anregungsmittel von stärkster Wirkung. Der edle Wohlklang der großen Formen, die gegen den Eckbau anwachsen, erfährt im Aufschwung des Turmes eine mächtige Steigerung. Der viereckige Uhrturm beherrscht die Achse der Königstraße, der Hauptverkehrsader Stuttgarts, und lenkt den Blick auf dieses neue Wahrzeichen der Stadt. Die Seitenfassade ist durch mächtige, mehrfach wiederholte Risalite im Geiste des Kopfbau gegliedert. Die Freude am eurhythmischen Massenbau wird in der absichtlichen Beschränkung aller Gliederungen sichtbar. Das Hauptgesims spricht mit — indem es beinahe schweigt. Die roh gequaderten Flächen wirken gerade dadurch groß. Sie schaffen jene Distanz zwischen Beschauer und Bauwerk, die uns heute in der Architektur so selten zum Bewußtsein gebracht wird, die aber das Geheimnis außerordentlicher Wirkungen ist. Mit feiner Empfindung sind in diese rustizierten Flächen die glatten Begleitfelder der Fenster eingeschnitten. Die Verbindung von schwerer Rustika und zartem — dennoch großgeartetem — Architekturelement erzeugt anregende Gegensätze. Sie ist mit der Erfahrung eines Architekten gemeistert, der die

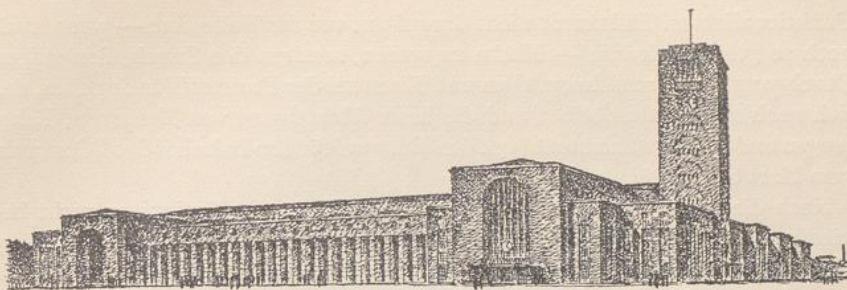


Abb. 6. Paul Bonatz: Der Neue Bahnhof in Stuttgart. 1914—1927

Geheimnisse der Palazzi Pitti und Strozzi erlauscht hat. Besonders schön wirkt das große Bogenfenster der Eingangshalle mit dem eingespannten, stabartig dünnen Pfeilermaßwerk und dem darunter geduckten breiten Eingang. Offenbart sich in der Behandlung des Architekturendetails die Kraft eines die Überlieferung klug nutzenden Neuerers, so fordert anderseits die Kühnheit Anerkennung, mit der diese streng geformten Baumassen gegen das Bild des alten romantischen Stuttgart in berechtigtem Anspruch auf neue Geltung auftreten. Da gibt es kein schwächliches Paktieren; hier tritt die neue Zeit, gänzlich unsentimental, in ihre Rechte. Ein neuer Maßstab wird ins Stadtbild getragen, nach dem sich von nun an die Altstadt umbilden wird. Die mittelalterliche Herrlichkeit der Giebel und Türme wird den Ansprüchen des Verkehrs weichen, obwohl die Gemeinde nach einem Brände der Altstadt das ganze liebe kleine Theater (um 1910) nochmals aufgebaut hat.

Vom Innern ist hervorzuheben, daß die Querbahnsteighalle vor den Geleisen zum ersten Male als selbständiger Raum in demselben Geiste großflächiger Körperlichkeit wie der Aufbau behandelt ist. Die Bahnsteigdächer sind als Notgebilde der Kriegszeit aus Holz errichtet worden. Die Eingangshalle für den Fernverkehr bildet einen hohen Saal, dessen Wände aus wechselfarbigem Sandsteinschichten bestehen. Auch hier ist auf jede Phrase verzichtet (von den Reliefs einer Stirnseite abgesehen). Die Hallen des Bahnhofs sind keine Verweilräume, darum lockt an ihnen kein auf die Sinne wirkendes Detail. Dafür fesselt den Besucher im Turmrestaurant die Behaglichkeit eines kleinen Festraumes.

Der Stuttgarter Bahnhof ist als Ganzes eine wichtige Pionierleistung; das Wesen des Begriffes „Bauen“ ist hier endlich wieder in seinem Kern erfaßt und zur Anschauung gebracht: jenes Wesen, das die Ägypter und Babylonier kannten, das sich in römischen Ingenieurbauten kundgibt und unter dem Schmuckwerk ihrer Prachtbauten verborgen ist; jene ursprüngliche Art, Massen aus Mauern zu türmen, die noch das frühe Mittelalter übte, und die dann in spielerischer Auflösung der Flächen und Körper verlorenging.

Unsere schnellebige Zeit hat auch über dieses Werk schon ihr Urteil gesprochen. Der Bahnhof soll kein Verweilraum sein, sagen die Anhänger des

Funktionalismus. Es kommt nicht darauf an, vor die Halle eine — wenn auch noch so geschmackvolle — Maske zu setzen, sondern den Zweck, den eiligen Durchgang zu kennzeichnen. Glas und Eisen sei der Baustoff für den Bau, der sich nach allen Seiten öffnet und die beste Abfertigung von Menschen, Fahrzeugen und Waren sicherstellt (vgl. den Entwurf für den Bahnhof Genf-Cornavin vom Mart Stam, Abb. 493).

Nach diesem Wurf konnte die Festhalle in Hannover denjenigen nicht befriedigen, der von dem sicheren Künstler und Bildner der Jugend auch weiterhin Außerordentliches erwartete. Die Wahl der Pantheonform für den Hauptraum konnte sich akustisch nicht bewähren, was die Erfahrungen so vieler anderer kreisrunder Zentralbauten schon erwiesen hatten. Immerhin bedeutet die wirkungsvolle Silhouette für das Stadtbild hohen Gewinn. Eine Reihe anderer Bauten (z. B. Verwaltungsgebäude in Oldenburg) zeigt das reife Können eines die klassische Einzelform benutzenden Meisters, bis ihn die Aufgabe des Stummhauses in Düsseldorf aufs neue zur Anspannung der schöpferischen Kräfte zwang. Hier galt es, in der Breiten Straße, an der Fortsetzung des Hindenburgwalles, unter weit schlechteren Bedingungen der Lage als beim Kopfbau des Kreischen Wilhelm-Marx-Hauses (Abb. 360) eine Dominante in das reichlich zerklüftete Straßenbild zu setzen. Der Wettbewerb gab dem Bonatzschen Gedanken recht: sein Entwurf legte die Baumassen um einen offenen Hof, verhinderte aber die Symmetrie der Baukörper, da die Blickrichtung der Straße (vom Wilhelm-Marx-Haus her) eine entschiedene Steigerung der Bewegung forderte. So duckt sich der erste Bauteil (rechts vom Besucher), um den Koloß auf der linken Seite aus der Flucht der Straße stark herauszuheben. Der vorgelegte Hof gibt die Möglichkeit, diesen Bauteil in seiner ganzen Größe bis zum Sockel auf einmal zu erfassen. Das eingefügte Pförtnerhaus, das der Maßstabssteigerung dient, und die Auflösung der Mauern in „Dienste“, die konstruktiv nicht begründet sind, stört den großen Gesamteindruck. Aber in der Massengestaltung ist ein Weg gezeigt, die unruhigen Wände unserer Straßen mit kräftigen Zäsuren zu unterbrechen. Es handelt sich im Großstadtbau darum, die Bewegung der Gesamtmasse durch Querkörper aufzufangen, die praktisch und ästhetisch Höhepunkte, Knotenpunkte und Änderungen der Richtung anzeigen könnten.

Gliederung riesenhafter Massen ist Bonatz' stärkste Seite. Was alte Stadtmauern mit ihren Türmen, was Ruinen von Kastellen schön macht, ist das Gegenspiel gelagerter und aufstrebender Mauerkörper. Dort wirkt eine Dynamik des Ausdrucks, die der modernen Baukunst außerordentliche Anregungen bietet. Bonatz hat in seinen Wettbewerbsentwürfen diese Anregungen nutzbar gemacht, am glücklichsten in dem von 1925 für das Hamburger Messehaus. Der 340 m lange schmale Block, der durch Überbrückung der Steinstraße aus zwei kleineren entsteht, wird von mehreren Höfen aufgeteilt; diese werden durch hohe Querkörper voneinander geschieden. An wirksamster Stelle, wo das Gelände abzufallen beginnt, ist ein 90 m hoher Querturm gedacht. Die

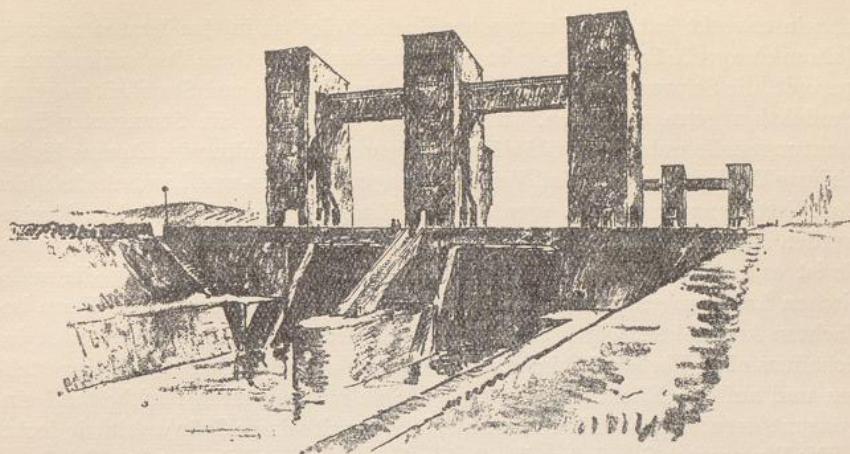


Abb. 7. Paul Bonatz: Skizze für die Schleuse Mannheim der Neckarkanalisation. 1926

freie Lage der riesenhaften Baugruppe an dem vertieften Vorgelände des Hauptbahnhofs ermöglicht solche Kühnheit, ohne daß sie in Vermessenheit ausartet. Von dem Viadukt der Steinstraße an dem bekannten eisernen Kielbogen des Hauptbahnhofes (Abb. 228) würde sich später ein Rundblick entfalten, der dem ins Weite schweifenden Handelsgeist der Hafenstadt großartigen Ausdruck verleiht. Freilich lauert das Gespenst der Hybris in solchen Bauaufgaben, wie sich an dem Ergebnis des Wettbewerbs erwiesen hat, über den sich eine Flut von babylonischen Turmgedanken ergoß. Die rauhe Wirklichkeit wird uns vor Mammutbauten bewahren, die kilometerlang die Höhe der höchsten Kirchtürme halten und als Zwingburgen der Geldmacht den Haß der Massen entzünden.

Was Bonatz als Künstler für Deutschland bedeutet, das ist er für die Stuttgarter Hochschule als Lehrer geworden. Sein Beispiel hat schulbildend gewirkt. Ein Kreis von Gleichgesinnten hat sich um ihn geschart, aus dem Elsaesser, Schmitthenner und Abel hervorragen. Allen gemeinsam ist der gesunde Sinn für die lebendigen Werte der künstlerischen Überlieferung ihrer Heimat. Ob einer von ihnen — wie Schmitthenner — Haus und Siedlung mit der Landschaft in Beziehung setzt, ob er — wie Elsaesser — eine Kirche als Krönung in eine Ortschaft hineinbaut oder — wie Abel — die Ingenieurbauten für die Flußregulierung des Neckars (Abb. 235—238) durchgestaltet, immer spricht, bei aller persönlichen Färbung, aus der Leistung das gemeinsame Empfinden eines Künstlerkreises, dessen beste Kraft in der Tradition, in der unvergänglichen Formenergie einer bestimmten Landschaft wurzelt. Alle geistigen Strömungen dieses Kreises, dem soviel Geschmeidigkeit bei der Bewältigung städtebaulicher Sonderaufgaben eignet, gehen auf Theodor Fischers Persönlichkeit zurück, dessen Freisinn die verschiedenartigsten künstlerischen Kräfte zum

Dasein erweckt hat. Die Stuttgarter Hochschule hat in den letzten zwanzig Jahren eine große Zahl von begabten Architekten in alle Gauen Deutschlands ausgesandt, die Schwung in die norddeutsche, zur Strenge und Starrheit neigende Produktion getragen haben. In Schwaben selbst hat die Stuttgarter Bau-beratungsstelle unter Schmohl die wiedergewonnene Kultur des Bauens bis ins kleinste Dorf getragen, so daß Verunstaltungen des Orts- und Landschaftsbildes dort fast ganz vermieden wurden. Die Einflüsse des schwäbischen Kreises werden längs des ganzen Rheinstroms (durch Berufung und Auftrag) wirksam. So ist es zu erklären, daß in der Kölner Villenkolonie Marienburg die male-rischen Landhausgruppen vorherrschen. Dem auf reine und große Form be-dachten Architekten würde es dort schwer fallen, diese unbekümmerte Art des Schaffens ohne Vorbehalt hinzunehmen, wären nicht jene individuell eingestell-ten und auf den Effekt berechneten Gebilde in einen alten Parkbestand ein-gestreut, der allzu großen Reichtum an Motiven mit seinem Grün wohltätig deckt.

Die Stuttgarter Schule hat ihre hohen Verdienste und ihre großen Gefahren. Glücklicherweise überwiegt ein solides handwerkliches Können, das den einzel-nen vor schwerem Irrtum bewahrt. Stuttgart hat aber nach dem Kriege durch die Siedlung Weissenhof das neue Bauen entscheidend gefördert, das sich von der Stuttgarter Schule emanzipiert hat (vgl. S. 78ff.). Zwischen beiden Arten besteht — so tief man die Kluft aufgerissen hat — das Gesetz der logischen Abfolge.

Am Unterrhein treffen sich die Gedanken der Fischer-Bonatz-Schule mit den Anregungen von Behrens und Kreis. Diese beiden haben längere Zeit als Leiter der Düsseldorfer Kunstgewerbeschule und vielbeschäftigte Architekten in Rheinland-Westfalen gewirkt. Die Vorherrschaft des Backsteins sichert den Bauten dieses Kreises ihre Bodenständigkeit. Zunächst hatten die klassizisti-schen und barocken Beispiele von Wilhelm Kreis, die er vor dem Kriege in seinen zahlreichen Geschäftsbauten gab, auf die Architektenchaft seiner Um-ggebung ungünstig gewirkt. In dem Maße, wie er selbst zur Klarheit kam, haben sich auch die Anschauungen der niederrheinischen Architekten gewandelt und geklärt.

Wilhelm Kreis hat einen weiten Weg zurückgelegt. Der ehemalige Wallot-schüler und -mitarbeiter in Dresden hat in Wettbewerben sein Glück gemacht. Auch er mußte seinen mühevollen, dennoch an äußerem Erfolgen reichen Weg durch Gestrüpp gehen. Ihm saß die Liebe zum Barock und die romantische Neigung zu Erinnerungen aus germanischer Vorzeit allzu tief im Herzen. So begann er seinen eigenen Weg mit den bekannten Bismarcksäulen, die sich als Wahrzeichen einer ideellen Gemeinsamkeit in verschiedenartigen Landschaften wiederholen. Das Burschenschaftsdenkmal in Eisenach könnte etwa ein ins Grobschlächtige übersetzter Rundtempel aus Tivoli sein. Zu Beginn des Jahr-hunderts trieb jene Auffassung des Monumentalen üppige Blüten, die ihr geist-reichster Kritiker, Alfred Lichtwark, „Pseudo-Teutonenstil“ genannt hat. Ihr Wesen bestand in zyklopischer Wucht aller Bauglieder. Der Innenraum des

Burschenschaftsdenkmals ist ein hochgereckter, dämmiger Kreisraum mit sehr schmalen und hohen Glasmosaikfenstern, von einer Kuppel mit einem Fries helleuchtender Jünglingskörper überwölbt. Die Ausstellungspavillons und Innenräume in Dresden (1906), das Museum in Halle und die Warenhäuser der Vorkriegszeit zeigen jene schwere Formgebung an Gliederungen und Einzelheiten, die manchem Geringeren verhängnisvoll wurde, die runde Kuppel über der Betonhalle der Leipziger Baufachausstellung schon mehr gereiftes Können. Die Warenhäuser in Köln, Karlsruhe und im rheinisch-westfälischen Industriegebiet zeigen Kreis im Überschwang eines römisch-barock betonten Schaffens. Der allzu repräsentativ aufgefaßte Warenhausgedanke ist im Geschäftshaus Knopf (Karlsruhe) verwirklicht. Die übermäßig große Durchbrechung der Fassade (vgl. Messels Wertheimbau) ist vermieden. Noch immer aber laufen — entgegen der inneren Stockwerksteilung — die Fensterpaare durch mehrere Geschosse der Wandfläche senkrecht hindurch, die von dünneren Erdgeschoßpfeilern getragen wird. Der oberste Stock öffnet sich mit kreisrunden Fenstern im Fries eines römisch-üppig gebildeten Gebälkes. Der Reichtum dieses Baues und die Bekrönung der Mitte durch einen schweren Giebel überschreiten stark das Maß des sachlich Gebotenen. An diesem Beispiel zeigt sich aber, welches bildnerische Können Kreis an eine Fassade verschwendet. Die Flächen haben durch „Spitzen“, „Flächen“ und „Kröneln“ im Nacheinander des technischen Vorganges eine lebendig flimmernde Oberflächenstruktur erhalten¹⁾.

Kreis' Stärke beruhte während der ersten Periode seines Schaffens in der Üppigkeit seiner Erfindung und einer kraftstrotzenden Detailbildung, die den baulichen Organismus einheitlich durchdringt. In dieser Hinsicht liegt sein Schaffen abseits vom geraden Wege der puritanischen Sachlichkeit, die dem heutigen Architektengeschlecht am besten frommt. Um so höher ist anzuschlagen, daß Kreis nach dem Kriege in dem Wilhelm-Marx-Haus, Düsseldorf (Abb. 360), sich zur Klarheit durchgerungen. Allmählich hat sich auch in seinem Schaffen die Lösung vom Tektonischen (antikisierenden Gerüstbau) zum Stereotomen (modernen Massenbau) vollzogen. Sicherlich hat das spröde Material des Backsteins, dem eine besondere, disziplinierende Kraft innewohnt, diese Selbstbeschränkung wesentlich gefördert. Das Marxhaus bildet mit seinem Turm den Kopfbau des Blocks, gegen den der „Hindenburgwall“ anläuft. Der zwölfgeschossige Turmbau hat den Grundriß eines griechischen Kreuzes erhalten, an das sich die fünfgeschossigen Massen des Bürohauses anschließen. An der Rückseite ist abseits vom Verkehr ein Platz („Stadtbrückchen“) entstanden, dessen wohltuende Form durch geschickt im Winkel gefügte Baukörper gebildet wird, während der aus ihnen herauswachsende Turm das Gebäude über den profanen Daseinszweck in die Sphäre einer leise mitschwingenden Romantik erhebt. Mit großer Konsequenz sind alle Fassaden einheitlich

¹⁾ Ähnlich lebendige Wirkungen hatte schon Schmitz an der Mannheimer Festhalle durch interessante Steinbehandlung (Scharrieren in verschiedenen Richtungen) hervorgebracht.

gestaltet. Ladengeschoß und Zwischenstock haben starkes Relief durch die Pfeilerprofile erhalten, auf die wohl das Detail von Olbrichs benachbartem Tietzbau anregend gewirkt hat. Die darüberliegenden Bürogeschosse mit ihren dichtgereihten Fenstern sind flach behandelt und nur mit einem interessanten Bogenfriesgesims abgeschlossen. Die Kontrastwirkung der leichten Stockwerke gegen das schwere Erd- und Zwischengeschoß ist in Proportion und Relief gut abgewogen. Die Fenster sind durch Vorsatzbetonstreifen eingefäßt und waggerrecht gebunden, die dazwischenliegenden Zonen in Backstein verbendet. Der Turm klingt nach oben in gotisierendes Maßwerk und eine darin versinkende kristallartige Spitze aus. Das Gefühl des Architekten für die Notwendigkeit einer aufgelösten freien Endigung war in Rücksicht auf das Stadtbild mit seinen Kirchturmspitzen richtig. Die Lösung läßt aber das Kompromiß von Gegenwart und Mittelalter peinlich empfinden. Der stumpfe Klotz des Hansahauses von Koerfer in Köln (Hansaring, 1925) wirkt mehr zeitgemäß als Dominante nivellierter Mietshausviertel und doch nicht fremd im Stadtbild Alt-Kölns (Abb. 363).

Der notwendige Umbau des Ausstellungsgebäudes der „Gesolei“¹⁾ in Düsseldorf (Abb. 361) gab den ersten Anstoß zu einer Anlage, die in einer parallel zum Rhein verlaufenden Achse gut ausgewogene, in sich geschlossene Baugruppen aufreihrt, um in dem orientalisch anmutenden Planetarium auszuklingen. Horizontale Schichtung langer Fensterscharen und Backsteinflächen bindet die Teile aneinander. An Mittelbauten und gleichgebildeten Endbauten (kleinen Pfeilerhallen mit Mosaikschnuck) ist ein klarer Vertikalismus gegensätzlich wirksam. Die mehrfach wiederkehrenden Pfeilererbauten sind Symbole der Bindung aller Teile zu einem Ganzen, das in der Vogelschau, vom Feuerwehrturm aus gesehen, einen unvergesslichen Eindruck hinterließ. Daß die Gestaltung des Planetariums den Konstruktionsgedanken (Eisenbetongerippe) völlig verleugnet, ist durch eine verspätete Publikation bekannt geworden.

Die Wirkung von Behrens und Kreis ist in Rheinland-Westfalen stark spürbar. Eine Reihe von Künstlern ähnlicher Denkweise arbeitet in dem riesigen Städtekomplex an den charakteristischen Bauaufgaben des Industriezentrums. Das Ruhrkohlengebiet ist heute zu einer städtebaulichen Einheit zusammengewachsen. Hier hat der Anreger des Zusammenschlusses, der Direktor des Ruhrsiedlungsverbandes, Schmidt-Essen, ein großes Werk der Propaganda und Organisation in fünfundzwanzig Jahren geleistet und zum erstenmal in Deutschland den Gedanken der Landesplanung verwirklicht. Angesichts der sonst vorherrschenden Verzettelung der Kräfte auf dem Gebiet der kommunalen Verwaltung sollte dieses Beispiel fruchtbringend wirken.

Die Bauanlagen des Industrieviers zwingen den Architekten zu einer heilsamen Selbstbeschränkung, die sich mit einer rhythmischen Zusammenordnung

¹⁾ Ausstellung für Gesundheitspflege, soziale Einrichtungen und Leibesübungen in Düsseldorf, 1926.

der Baumassen begnügen muß. Die Vielzahl von Schloten, Fördertürmen, Kohlenbunkern, von Erzsilos und turmartigen Windüberhitzern, von schrägen Aufzugs- und wagerechten Kranbahnen, die der senkrechten Tendenz entgegenwirken, schafft fast von selbst phantastische Gebilde einer formal kargen, aber einprägsamen Charakteristik, manchmal von dämonischer Schönheit (Abb. 366).

Unter den Architekten dieses Kreises hat Alfred Fischer-Essen schon vor dem Kriege in großen Industrieanlagen auf den von Behrens vorgezeichneten Bahnen sein Können erprobt und es nunmehr weiter betätigt (Abb. 364, 365). Besondere Erwähnung verdient sein massiver achteckiger Kühlurm der Zeche Königsborn, in dem ein für die chemische Industrie wichtiger Bautyp zum erstenmal vollgültige Form gewonnen hat.

Emil Fahrenkamp (Abb. 336, 337, Tafel XII) entfaltet im Rheinland nach dem Kriege eine umfangreiche Tätigkeit. Er packt schwierige Aufgaben gewandt und unbedenklich an und nützt die Errungenschaften der Moderne durch malerische Massenhäufung wirkungsvoll aus. Am besten gelingen ihm große Backsteinbauten. Fahrenkamp hat in der Festhalle zu Mülheim (Ruhr), im Café Handelshof in Essen sowie in zahlreichen Landhäusern eine raffinierte Raumkunst entwickelt, die kapriziös und damenhaft, aber mit Geschmack auftritt. Die Verwandtschaft mit Breuhaus ist augenscheinlich.

Edmund Körner, der seine Laufbahn als Mitglied der Darmstädter Künstlerkolonie begann, hat neben originellen Profanbauten und der romantisch überladenen Essener Synagoge in der Börse zu Essen (Abb. 335) nach dem Kriege das Glanzstück einer schon ins Spielerische hinüberweisenden Baukunst geschaffen. Die Eigenart des ungewöhnlich spitzen Eckgrundstücks hat ihn zu einer phantastischen Lösung veranlaßt, in der Langseite und Schmalseite mit scheinbarer Selbstverständlichkeit zusammenwirken. In Wahrheit ist die Aufgabe außerordentlich schwierig gewesen. Ein turmartiger Trakt mündet an der Spitze in zwei schlanke Dreieckserker. An diesem Trakt läuft die gestreckte Halle des Langbaues aus. Die Tatsache, daß die beiden begrenzenden Straßen nicht parallel verlaufen, wurde zu einer mehrfachen Abtreppung des Grundrisses benutzt, woraus sich eine reiche Gliederung rhythmisch vorspringender eckiger Massen ergeben hat. Dem Backsteinbau ist mit Vormauerungen an den Erkern mancher dekorative Reiz abgewonnen, die große Fläche der südlichen, vom Bahnhof sichtbaren Langseite wirkt in eindrucksvollen Kontrasten gegen die darunterliegende Bogenhalle. Mag auch das Detail anfechtbar sein (insbesondere an den Pfeilern der offenen Halle), der Vergleich mit der Umgebung bringt uns doch deutlich zum Bewußtsein, wie weit wir uns durch die körperlich-stereotome Auffassung des Bauens schon von der blutleeren Stilarchitektur entfernt haben. Eswohnt diesem Essener Börsenbau etwas von der nordisch herben Stimmung hanseatischer Backsteinbauten inne, die in eine moderne Handels- und Industriestadt besser hineinpassen als alle vom Barock herstammenden Säulen- und Pfeilerbauten der Nachbarschaft. Nicht ohne Vorbehalt wird man an Maßstabsverschiedenheiten vorbeigehen.

Wichtig aber ist die erfrischende, unbekümmerte Art dieser vorwärtsstrebenden Leistung.

An der Wasserkante hatte in der Zeit der schlimmsten Irrtümer wenigstens der bodenständige Baustoff des Backsteins eine dürftige Verbindung mit der Vergangenheit ermöglicht. Die Pseudogotik der Hannoverschen Schule (Haase, Hubert Stier, Ungewitter) tobte sich nach der Reichsgründung in den Hamburger Hafen- und Speichervierteln fürchterlich aus. Aber der uralte Werkstoff ließ, wenngleich durch die maschinelle Herstellung und den Ringofenbrand zum Massenprodukt gewandelt, die norddeutschen Baumeister den Weg zur Gesundung finden. In Hamburg waren Höger (Abb. 330—332, Tafel XI) und Fritz Schumacher (Abb. 328, 329) gleichgesinnten Architekten die Pioniere. Der Wunsch, reichere Gedanken auszudrücken, hatte zunächst die Verbindung des Backsteins mit dem Werkstein wiederbelebt, die schon in der nordischen Renaissance und im Barock heimisch war. Da konnten Rückfälle in den Formalismus nicht ausbleiben. Beide Künstler haben in dauerndem Wettstreit den Weg zu reinerer Gestaltung aus dem Geist des herben, geometrisch begrenzten Materials gefunden. Bei Höger und Schumacher hat sich diese Entwicklung zur gemusterten Backsteinfläche und gemauerten Backsteingliederung folgerichtig vollzogen, während eine ganze Reihe anderer Künstler (auch Schumacher in einzelnen Fällen) mit Hilfe von Terrakotten und Muschelkalk dekorative Belebung anstreben. Verdienstvoll ist für die bodenständige Bauart namentlich Jackstein in Altona durch Schrift und Tat eingetreten; seine Veröffentlichungen in der Baurundschau aus den Jahren 1912 und 1913 haben schon auf die vorbildliche Erscheinung der skandinavischen Backsteinbauten aus alter und neuer Zeit hingewiesen. Neuerdings hat die Architektenchaft der Hansestädte auf der ganzen Linie den Backsteinbau als bodenständige Bauweise aufgenommen und weiter gefördert. Fritz Schumacher hat in Schulbauten und sonstigen öffentlichen Gebäuden des Hamburgischen Staates eine ähnlich umfassende Tätigkeit entfaltet wie Ludwig Hoffmann in Berlin; nur war seine Arbeit wesentlich freier und selbständiger. Die Hinneigung zur heimischen Überlieferung war vor dem Kriege trotzdem unverkennbar. So tritt beispielsweise das für den nordischen Backsteinbau charakteristische, an der Außenwand liegende Zargenfenster an den Hamburger Staatsbauten regelmäßig auf. Nach dem Krieg hat Schumacher vorübergehend Kölns städtebauliche Geschicke in die Hand genommen (Abb. 541). Dann aber hat der Hamburger Wohnungsbau durch seine organisatorische Tätigkeit, die er in Gemeinschaft mit dem Städtebauer Maetzel und den Architekten Karl Schneider, Bensel, Gebr. Frank ausgeübt hat, ein eigenes, zeitgemäßes Gepräge erhalten. Man spürt in diesen ungewöhnlich großzügigen Baumassen den herben Hauch nordischen Wesens. — Als Mitarbeiter Högers tat sich Ferdinand Sckopp hervor; von ihm stammt der Neubau des Deutschnationalen Handlungsgehilfenverbandes am Holstenwall, an dem das dreifach abgetreppte System des Chilehauses vorgebildet ist (Abb. 330).

Besondere Erwähnung verdient die Arbeit Karl Schneiders, dessen Hamburger Wohnblöcke am Habichtplatz, an der Jarresstraße und am Poßmoorweg (Abb. 422, 423) zu wegweisenden städtebaulichen Leistungen geworden sind. Klare Massen, scharf pointierte Rhythmen, mit Grundelementen des Miethauses (Erker, Balkon, Treppenhaus, Loggia) geformt, wachsen aus sorgfältig organisierten Grundrissen der Volkswohnung (Abb. 548). Die Landhäuser erschließen mit weiten Fenstern und großräumigen Terrassen die Landschaft der Unterelbe (Abb. 420, 421). Unter den Mitstrebenden haben sich die Brüder Frank durch ein vorzügliches Laubenganghaus bekannt gemacht.

Das Ruhrkohlenrevier ist die Stätte der Bergmannssiedlungen. Die Senkungen des unter Tage bergmännisch abgebauten Geländes verbieten hohe Stockwerksbauten von selbst. So hat sich dort vorwiegend das Kleinhaus, aller Spekulation zum Trotz, erhalten. Nach der traurigen Periode der Kasernierung griffen die Firmen Krupp in Essen und Bayer in Leverkusen den Gedanken des Kleinhauses auf. Der stumpfsinnige Serienbau bildete die erste Etappe. Die Periode des übertriebenen Individualismus folgte sehr bald als Reaktion. Schließlich wurden die Typen zu wirkungsvollen Gruppen und Kolonien zusammengeschlossen. Der Architekt der Firma Krupp, Schmohl, unter Mitwirkung von Schneegans, später Georg Metzendorf und Josef Rings haben in Essen und Umgebung Anlagen geschaffen, die zum Besten gehören, was die „Heimatkunst“ hervorgebracht hat. Die Kolonie Alfredshof bildet eine kleine, bei aller Regelmäßigkeit reizvoll gruppierte Stadt; die Margarethenhöhe zeigt in verschiedenen Baustadien nach anfänglich romantischem Schwanken, in der Hauptperiode (kurz vor dem Kriege) schön ausgeglichene Haustypen. Die Wohnungsfürsorge der Stadt Essen, insbesondere aber der Firma Krupp, hat bewiesen, daß die Industrie in glücklichen Zeiten des Aufschwungs für das Wohl der Arbeiterschaft Außerordentliches leisten kann, wenn guter Wille der sozialen Verpflichtung des Reichtums entspricht.

Im Siedlungswesen hat Heinrich Tessenow (in Dresden-Hellerau, zeitweise in Wien, jetzt in Berlin) durch Schrift und Beispiel Vorbildliches geschaffen. Dieser Künstler, der keinen höheren Ehrgeiz besitzt, als Handwerker zu sein, hat als einer der ersten die Bedingungen des Kleinhauses im gereichten Flachbau durchdacht und die wirtschaftlich günstigste Form gefunden. Seine Entwürfe und Ausführungen zeigen ein feines Empfinden für die kargen Reize des Bürgerhauses aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts (Abb. 8, 320). Es ist die rührende Musik der armen Leute, die uns darin erklingt. Die äußerliche Ähnlichkeit der Arbeiten Tessenows mit dem „anständigen“ Haus der heutigen (in der Gesinnung fortschrittlichen, im Schaffen eklektischen) Normalarchitekten fällt auf. Was sie vor anderen auszeichnet, ist das Unwägbare, ein poetischer, in Worte kaum zu fassender Reiz, der auch die feinen und doch so sachlichen Bauten der Biedermeierzeit umschwebt. Anstand im Bauen ist sittliche Forderung, in guten Perioden selbstverständlich; Anmut aber, wie sie Tessenows Bauten eignet, ist persönliche Eigentümlichkeit, die in der Treibhausluft des Großstadtbetriebes nicht gedeiht.

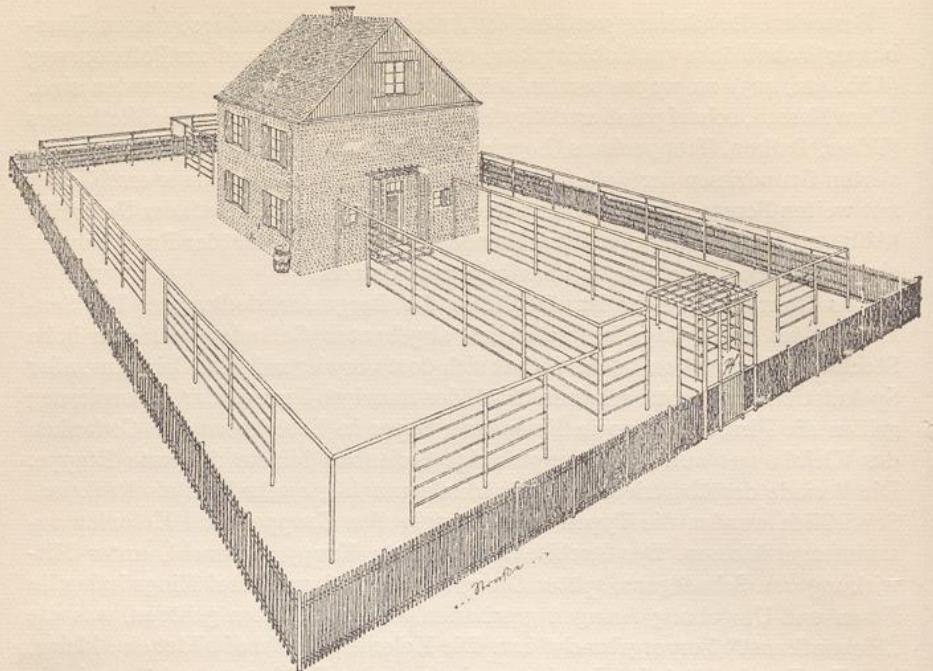


Abb. 8. Heinrich Tessenow: Zeichnung für ein freistehendes Familienhaus mit Garten

Einmal hat eine bedeutende Aufgabe Tessenows Schaffen in eine höhere Sphäre erhoben: das Haus der Dalcroze-Schule für Tanz und rhythmische Gymnastik in Hellerau (Abb. 321, 322, Tafel X). Der Mittelbau, um den Landhäuser maßstabhebend gruppiert sind, zeigt in starker Kontrastwirkung die Tempelfront, aus Pfeilern in hochgestreckten Verhältnissen und reduzierten Profilen gebildet. Den Tanz zu sakraler Würde zu erheben, entspricht der Zeit, der ein klassisches Ideal des Einklangs von Leib und Seele unklar vorschwebt. Erinnerungen an das griechische Theater mögen auf den Baugedanken bestimmt eingewirkt haben. Das Ergebnis solchen Strebens mußte — der Primitivität unserer architektonischen Ausdrucksmittel entsprechend — unzulänglich bleiben. Der Betrachter kann sich dennoch dem festlichen Eindruck nicht entziehen, den das monumentale Szenenbild der ganzen Anlage macht, namentlich, wenn tanzende und schreitende Menschen den Bühnenraum im Freien beleben. Der Vorsaal mit dem Treppenhaus zeigt, mit einem Mindestmaß an Formaufwand gestaltet, eine wohlende, edle Großräumigkeit (Abb. 321).

Die Idee des Festspielhauses von Tessenow umfaßte nach dem Plane seines Stifters Wolf Dohrn weit mehr, als das Programm der Dalcroze-Schule für rhythmische Gymnastik erfüllt hat. Die ganze Erziehung der jungen Generation sollte aus dem Geiste der Musik und des Tanzes neu gestaltet werden.

Erziehungsprobleme erregen die Zeit, die an tausend Übeln der Großstadtbildung krankt; so weckt die ewig wundertätige Natur in der Menschheit die Heilkräfte, nach denen eine der Mechanisierung verfallene Gesellschaft zu ihrer Rettung verlangt. Die Landesschule in Dresden-Klotzsche (in der Nähe von Hellerau) wurde von Tessenow in Gemeinschaft mit Kramer im Jahre 1927 vollendet. Von Tessenow stammen die Familienhäuser und Gemeinschaftsräume, die um einen großen Rasenhof gruppiert sind. Der Gedanke der freien Schulgemeinschaft wurde mehr symbolisch ausgedrückt als praktisch durchgeführt. Eine Pergola, als schlankes Gerüst in Eisenbeton, bindet die wohlgeordnete Gruppe zu einem Bühnenprospekt, der eine ästhetische Architektur darstellt, ohne daß der Besucher von der inneren Notwendigkeit und Zweckmäßigkeit des Ganzen völlig überzeugt würde (Abb. 323).

Die entschieden fortschrittlichen Pädagogen und Architekten suchen die Lösung des Schülers vom drückenden Zwang der Klasse, die Auflockerung des Unterrichts, den persönlichen seelischen Kontakt mit dem Lehrer, die innige Verbindung mit der Natur. Beispiele bieten die nach dem Krieg entstehenden Schulen von Bruno Taut, Hannes Meyer (Gewerkschaftsschule in Bernau für die Erziehung Erwachsener im Internat, Abb. S. 95) sowie die Pavillonschulen von Ernst May und Franz Schuster (Abb. 584) in Frankfurt am Main.

Während sich die Reinigung von den Giften des modernen Lebens im Schul- und Erziehungswesen durch allmähliche Diffusion ethischer und pädagogischer Ideen vollzieht, die aus religiösen Gemeinschaften, freien Schulgemeinden und Arbeitsschulen in die Lernschule und in die Familie eindringen, verbreitet sich — fast gleichzeitig — in der Baukunst unter dem Eindruck der Lehren von Suchern



Abb. 9. Heinrich Tessenow: Aufrisse des Herrenhauses Doret in Czomahaza (Ungarn). 1919.
Süd- und Nordseite

wie Tessenow und Eklektikern wie Schultze-Naumburg, Ostendorf, Schmitt-henner die Erkenntnis vom Wesen des Hausbaues, der seine Aufgabe in einer logischen Erfüllung der Bedürfnisse mit natürlichen, bodenständigen und selbst-verständlichen Mitteln erblickt. Der Begriff „Haus“ erfährt die notwendige Klärung durch tieferes Eindringen in das Wesen der Überlieferung aller Zeiten und Völker, durch Abkehr von der rein ästhetischen Anschauung zu vernunft-gemäßer (sachlicher) Betrachtung. Solange der Architekt noch die individuelle Verbrämung profaner Nutzbauten als übergeordnete Aufgabe seines Arbeits-bereichs ansieht, ist an eine radikale Heilung der Baukunst von den Schäden falscher Romantik nicht zu denken. Um dieser Gefahr willen müssen alle Ver-suche, die moderne Bewegung in das Bett des „Volkstümlichen“, der Heimat-kunst, des Biedermeiertums abzuleiten, so bequem sie für den Minderbegabten sein mögen, zurückgewiesen werden. Verschwindet die überhitzte Verehrung des künstlichen Elementes (also des Dekorativen), dann bleibt als Anlaß zum Bauen die „Funktion“, die schlichteste Lösung der Aufgabe, in kubischen, geordneten Baumassen.

Mag auch der Individualist diese Grundauffassung als gefährlich ansehen: für die übergroße Mehrzahl der Bauenden bedeutet sie nichts Geringeres als die allmählich keimende, unschätzbare Überzeugung von jenen Tatsachen und Erkenntnissen, die zum Rüstzeug des Baumeisters gehört hatten, bevor die Maschine und die Theorie der technischen Fachschulen die Fäden der Über-lieferung zerriß. Es dämmerte in der Architektenchaft schon die Erkenntnis dessen, was die Begriffe „Haus“ und „Bauen“ in ihrem Wesenkern bedeuten, als das namenlose Unglück des Krieges über Europa hereinbrach.

5. Der neue Baustoff — Beton und Eisenbeton — als formbildendes Element

Wurde die große Revolution in der Baukunst durch die Erfindung und Ver-wendung des Walzeisens vorbereitet, so hat der Beton an der Wandlung stärk-sten Anteil, die sich gegenwärtig vollzieht.

Beton ist die Versteinerung eines Mörtels aus Zement, Sand, Kies und Wasser, der, in Hohlformen eingebracht und feucht gehalten, allmählich erstarrt. Die natürlichen Zemente (Porzellanerde, Traß), die schon im Altertum bekannt waren, wurden frühzeitig durch Ziegelmehl, zu Beginn des neunzehnten Jahr-hunderts durch den künstlichen Zement, ein stark gebranntes und mehlfein zerkleinertes Produkt aus Kalk und Ton, ersetzt. Die Erfindung des Zements ist das Ergebnis von wissenschaftlichen Untersuchungen eines halben Jahr-hunderts, die gleichzeitig in England (Smeaton), Frankreich (L. J. Vicat) und Deutschland (J. F. John) betrieben wurden. Sie fanden ihren ersten Abschluß in den Schriften von John (1815 und 1817) und Vicat (1817), die unabhängig voneinander die chemische Zusammensetzung und Wirkung des unter Wasser

erhärternden Bindemittels festgestellt hatten. Die Vervollkommenung des Zements bis zum heutigen Normenprodukt ist der Forschungsarbeit und den Erfahrungen der europäischen Zementindustrie zu danken. (Vgl. Riepert, Die deutsche Zementindustrie, mit der historischen Darstellung von F. Quietmeyer.)

Die Erfindung des Betons bedeutet — ebenso wie diejenige des Eisens — den Anfang einer neuen Baukunst. Mit Wasserbauten, Fundamenten und Kellermauern begann die Entwicklung; bald ging man dazu über, Zementwaren wie Wasserbehälter, Rohre, Gartenkübel und ähnliches aus dem bildsamen Mischgut herzustellen.

Die zweite Entscheidung brachte die Erfindung des Eisenbetons um die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts¹⁾. Die Versuche, Betonkörper mit Draht zu bewehren, reichen wahrscheinlich bis in das Jahr 1845 zurück. Die Franzosen Lambot und Coignet sowie der Amerikaner Hyatt haben um die Jahrhundertmitte die Bauweise gekannt, veröffentlicht und angewandt. Lambot nahm (1855) ein Patent auf die Herstellung von Betonplanken für den Schiffbau. In der Patentschrift wird bereits ein Betonträger mit Eiseneinlagen sowie eine mit vier Rundseilen bewehrte Betonsäule erwähnt. Auf der Pariser Weltausstellung 1855 stellte Lambot ein Eisenbetonboot aus.

Der Ingenieur François Coignet veröffentlichte im Jahre 1861 seine Schrift „Les bétons agglomérés, appliqués à l'art de construire“, in der er die Herstellung von eisenbewehrten Decken, Dämmen, Sperrmauern, flachen Gewölben und Röhren darstellt.

Joseph Monier, Gärtnereibesitzer in Paris, nahm 1867 sein Stammpatent auf Herstellung von beweglichen Gefäßen für Gärtnereizwecke aus eisenbewehrtem Beton. Sein Zusatzpatent von 1869 erstreckte sich auf Decken aus diesem Material. Angeblich hat Monier die Arbeiten seiner Vorgänger nicht gekannt. Er hat seine Erfindung allmählich auf ein großes Gebiet der Baukonstruktionen ausgedehnt und bereits im Jahre 1871 den Bau einer Fußgängerbrücke von 16 m Länge und 4 m Breite gewagt.

Aber erst François Hennebique ist (1892) dazu übergegangen, die Monier-Konstruktion einheitlich auf das ganze Traggerüst von Hochbauten anzuwenden: auf Säulen, Balken und Platten. Decken und Balken wurden sinnreich zum statisch besonders günstigen Plattenbalken vereinigt, die armierten Säulen in das Tragsystem durch Ineinandergreifen der Bewehrungseisen einbezogen. So entstand die monolithische Bauweise, in welcher der Bau eine einheitliche, nur von Dehnungsfugen unterbrochene Masse bildet (Abb. 39, 250). Ihre wirtschaftlichen und technischen Vorteile sind aber erst durch die wissenschaftliche Erforschung der Berechnungsgrundlagen ausgewertet worden, die hauptsächlich den Ingenieuren Koenen, Bauschinger, Mörsch u. a. zu danken sind.

¹⁾ Interessante Angaben über die Anfänge des Eisenbetonbaues enthält die Jubiläumsfestschrift der Firma Wayss & Freytag (1925), die sich um die Einführung des Eisenbetonbaues neben Monier und Hennebique besondere Verdienste erworben hat.

Armand Considère erfand (1899) die umschnürte Stütze, deren Tragfähigkeit ein Vielfaches der normalen beträgt, der Schweizer Maillart die unterzuglose Decke, die auf einer pilzartigen Säule aufruht („Pilz-Decke“).

Es ist heute möglich, durch Verstärkung oder Vermehrung der Eiseneinlagen den Betonbalken und den Kragarm (die Konsole) zu ersetzen, so daß unterzuglose Decken entstehen. Die Einschaltung von Hohlkörpern (Hourdis) und die Ausnutzung statischer Vorteile durch geschickte Anordnung der Konstruktionsglieder gibt fortgesetzt zu weiterer Vervollkommenung und Verbilligung der Konstruktionssysteme Veranlassung bis zu den torkretierten „Eierschalenkonstruktionen“ der Planetarien (Abb. 437) und der Luftschiffhalle in Orly (Abb. 251, 252).

Der Siegeslauf des Eisenbetons beginnt um die Jahrhundertwende. Die industrialisierte Bauunternehmung ersetzt auf der Großbaustelle den Innungsmeister. Die wissenschaftlich begründete und kontrollierte Baumethode verdrängt das Handwerk aus den stärksten Positionen¹⁾.

Die Belastung der Architektur mit der Tradition des Steinbaues hat die folgerichtige Gestaltung aus dem Geist des neuen Baustoffes zunächst verhindert. Auch hier hat der Ingenieur Pionierarbeit leisten müssen, vor allem bei dem Bau von weitgespannten Brücken (Abb. 234ff.) und Industriebauten (Abb. 240ff.). Bei aufliegender Brückenfahrbahn ergaben sich elegante Flachbögen (Abb. 234, 1), bei aufgehängter: Parabelbögen (Abb. 234, 2); Siloanlagen (aufrechtstehende Röhrenspeicher) von beträchtlichen Abmessungen gaben, in Reihen gestellt, packende Wirkung (Abb. 524, 534). Und während der Architekt noch nach Mittelchen sucht, um den Ungeheuern der neu sich formenden Welt ein Kleid umzuhängen, sprengen die neuen Gebilde den Rahmen des Gewohnten und verändern das Antlitz der Erde.

Der Skelettbau der monolithen Bauweise durchdringt den Stockwerksbau und macht ihn durchsichtig, da Glas an die Stelle von Mauern treten kann. Die Halle gewinnt jene Klarheit des Gefüges wieder, die sie noch im Holzbau des Mittelalters besessen hatte (Abb. 246, 248, 1, 456, 516).

Wiederum ist es Frankreich, das Geburtsland der Gotik, in dem ein beherzter Architekt und Ingenieur, Auguste Perret, den ersten Schritt zur selbständigen Gestaltung des neuen Baustoffes wagt. (Vgl. Paul Jamot: A. G. Perret et l'architecture du béton armé.) Verbargen sich noch die Betonkonstruktionen Hennebiques an den Hallen der Pariser Weltausstellung von 1900 hinter den Konditorfassaden eines gleichgültigen Akademikers, so schuf Perret mit seinen Brüdern Gustave und Claude im Jahre 1902 das erste

¹⁾ Hier setzt der Irrtum der meisten Theoretiker ein, die nun in ihrem blinden Eifer für den technischen Aufschwung übersehen, daß das Bauhandwerk niemals überflüssig werden kann (vgl. Fußgänger und Auto). Es wird immer Fälle geben, in denen die Anwendung des industrialisierten Großbetriebs soviel bedeutet, wie das Schießen mit Kanonen nach Spatzen. Über diese Frage gibt es unter Sachverständigen keine Meinungsverschiedenheit, nur über den Prozentsatz der Fälle kann man streiten.

Miethaus in Eisenbeton (Paris, 25 Rue Franklin), dessen Gerippe unverdeckt zutage tritt (Abb. 449). Schon der Grundriß auf schwierigem Gelände war geistreich gelöst (Abb. 579). An die Stelle eines Hofes, der nach der Pariser Bauordnung 56 qm haben müßte, trat ein Rücksprung der Fassade von 12 qm, an dem in strahlenförmiger Anordnung drei Räume liegen. Zwei weitere sind in die Ecken gedrängt und schieben sich als Erker vor. Das Treppenhaus ist durch Glasbausteine vom Nachbarhof erhellt, das Erdgeschoß (Atelier von Perret) in Glas aufgelöst. Das flache Dach nimmt einen kleinen Garten auf.

Der Grundriß verdankt dem Skelettbau die Möglichkeit schärfster Raumausnützung. Die Fassade ist nicht im herkömmlichen Sinne schön, sondern ausgehöhlt und durchlöchert. „Fast visionär liegen in dem schmalen Miethaus die Keime späterer Entwicklung, die Le Corbusier und andere ausbauten: die Fassade als Ebene ist zerstört. Sie ist ausgehöhlt, greift in die Tiefe, springt wieder vor, läßt sechs Stockwerke freischwebend vorkragen, entsendet im sechsten Stockwerk nackt die viereckigen Ständer. Die Fassade ist beweglich geworden“ (Giedion).

Diese biologische Auffassung des Baues ist als Agens unserer Architekturkrisis aus der Entwicklung nicht wegzudenken. Aber sie wird widerlegt durch die Frage: wie soll eine Reihe solcher Häuser erträglich wirken? Würde solch willkürliches Umspringen mit der Bauflucht, vielfach wiederholt, nicht zur hoffnungslosen Zersetzung der Straßenwand führen?

Doch handelt es sich hier gar nicht um ein ästhetisches Problem im herkömmlichen Sinne, sondern um das Drängen neuer Tatsachen und um die Frage der Materiallogik. In dieser Hinsicht ist Perrets Haus bis auf die ornamentale Behandlung des Füllwerks eine wichtige Etappe, wenngleich keine endgültige Lösung.

Die nächste Stufe war Perrets Garage in der Rue Ponthieu (Paris, 1905). Der dreischiffige Grundriß wird durch Eisenbetonpfeiler der Fassade ehrlich ausgesprochen, die frei von jedem Schmuck durchlaufen und mit dem Balken zum klaren Rahmenwerk zusammenwachsen. Eine verblüffend einfache Lösung, zu der kein Architekt vorher den Mut gefunden hatte (Abb. 450).

Das Theater Champs-Elysées, an dem Henry van de Velde einen gewissen (umstrittenen) Anteil hat, ist mehr als Skelettbau denn als künstlerische Leistung zu werten; das gleiche gilt von dem Theater der Kunstgewerbeausstellung in Paris (1925). Hingegen sind die beiden Perretschen Kirchen in Eisenbeton neue Pionierleistungen. Die Kirche Notre-Dame in Le Raincy, einem Vorort östlich von Paris, ist eine dreischiffige Halle mit 20 m Spannweite, von einem dünnen Moniergewölbe überdeckt, das sich auf die Quertonnen der Seitenschiffe aufsetzt (Abb. 453, Tafel XXII). Ein System von Rahmenbindern in Eisenbeton schaltet den Seitenschub aus und macht aus dem Ganzen eine statische Einheit. Fein profilierte Stützen von 11 m Höhe und 43 cm Durchmesser tragen außerhalb der unbelasteten Wände das Gewölbe. Die Wände bestehen aus Eisenbetonrahmen, in die durchlaufende Fenster aus Eisenbetonmaßwerk

gespannt sind. Das Maßwerk besteht aus einfachsten Elementen: Kreis, Dreieck, Quadrat und Kreuz. (Die farbigen Glasfenster sind nach Entwürfen von Maurice Denis ausgeführt.)

Beton ist einziger Werkstoff sämtlicher Teile, ohne Verkleidung und nahezu ohne Bearbeitung, wie er aus der Schalung kommt, verwendet. Nur die Säulen zeigen reichere Behandlung, offenbar in scharfen Metallformen, die allmählich hochgezogen wurden, gestampft. Turm und Glockenstube sind aus denselben Elementen geformt wie der Raum. Die Säulen am Turm (Tafel XXII) ohne Verjüngung ließen sich beliebig verlängern und ergaben eine reiche, gotisierende Wirkung. Der Raum erinnert ebenfalls an gotische Vorbilder. Der Eindruck der Sainte-Chapelle — der farbig schimmernden mystischen Glashalle — mag dem Baumeister vorgeschwungen haben. Der Bau ist „aus einem Guß“ geformt. Zum ersten Male ist ein strenger und feierlicher Sakralraum mit neuen Baumethoden und Baustoffen bewältigt.

Die zweite Eisenbetonkirche, Sainte-Thérèse in Montmagny bei Saint-Denis, nördlich von Paris, weist keine grundlegenden Unterschiede auf. Sie ist aber einschiffig gestaltet und wesentlich vereinfacht (Abb. 452, 454). Die Wendeltreppe zur Empore auf schraubenförmiger Platte ist ein Meisterstück des Betonbaues. Die französischen (und italienischen) Betonarbeiter wölben solche Wendeltreppen auf Grund der Erfahrung ohne Detailzeichnung und Rechnung.

Die Docks in Casablanca von Perret aus dem Jahre 1915 bilden eine Reihe dünnwandiger Tonnengewölbe (Abb. 251). Sie passen vorzüglich zu der arabischen Architektur des Landes; werden doch die maurischen Häuser auch vielfach mit Gewölben (aus Bruchstein) gedeckt, die Dach und Decke gleichzeitig bilden.

Die Halle der Société Marseillaise de Crédit (Abb. 455) wurde von den Brüdern Perret umgebaut. An dem sonst konventionellen Raum fällt die geschickte Verbindung von Glas und Beton auf, besonders an dem Fußboden des Galerieumgangs. In dem Versailler Wohnhause (von 1926) wurde durch große Glasflächen und verglaste Harmonikatüren eine innige Beziehung zwischen Innen und Außen hergestellt.

Auguste Perret und seine Brüder haben, obwohl von der Tradition noch nicht ganz losgelöst, in der künstlerischen Gestaltung des Eisenbetonbaues bahnbrechend gewirkt. Gerade dieser Zusammenhang mit der Überlieferung ist es, der ihre Bauten innerhalb des französischen Milieus nicht ganz fremd erscheinen lässt. Ein Hauch von ererbter künstlerischer Kultur, der über ihnen liegt, schafft den kaum spürbaren, dennoch vorhandenen Zusammenhang mit der Umgebung, ebenso wie dies bei den Schlachthof- und Stadionbauten von Tony Garnier, dem einsamen Vorkämpfer des neuen Bauens, in Lyon der Fall ist (Abb. 451). Erst Le Corbusier zerreißt die Fäden, die das Schaffen der letzten Generation noch mit der Vergangenheit verbinden, und stellt die neue Baukunst auf eigene Füße (vgl. S. 99ff.).

6. Gärung und Klärung nach dem Kriege

Die Katastrophe des Krieges von 1914—1918 hat erdbebenartig die Welt erschüttert. Der Wahnsinn der Massenvernichtung von Leben und Glück, der die Menschheit damals ergriffen, hat sich nicht eher beruhigt, bis eine Partei, zu Tode erschöpft, am Boden lag. Es mußte sich wohl ein furchtbare Schicksal erfüllen, ehe ein Umschwung einsetzte, der sich heute in dem Lösungswort „Europa“ symbolisch darstellt. Die Reinigung der Gesinnung, die nach der Revolution, von den Besten gepredigt, einsetzte, konnte noch nicht ins Volk dringen, da die zerstörenden Kräfte des Krieges in allen Formen schwerster materieller Not und moralischer Zerrüttung nachwirkten. So flüchtete sich ein großer Teil der Gebildeten, von der Gegenwart abgestoßen, ins Reich der Utopie und orientalischer Gedankenwelten, während wenige Aufrechte allen Gewalten zum Trotz sich aus kurzer Erstarrung zum Wiederaufbau aufrafften.

Für diesen Wiederaufbau fehlte es bei uns zunächst an allen geistigen Voraussetzungen und materiellen Grundlagen, an Geld, an Bau- und Brennstoffen, an jeder Möglichkeit, in die Massen Disziplin und Arbeitsgewöhnung zu bringen. Die zwischenstaatlichen Beziehungen Europas blieben aufs äußerste gespannt, da der Geist der Gewalt die Politik beherrschte. Ganz allmählich nur vollzog sich im stillen die Wandlung, die in dem Versöhnungswerk von Locarno (im Herbst 1925) ihren ersten sichtbaren Ausdruck fand. Ein Hoffnungsschimmer leuchtet aus spärlichen Anzeichen auf, daß vielleicht das tiefste Sehnen der Völker allmählich Erfüllung finden soll, daß die gemeinsame Not und der Geist des Verständnisses die Völker Europas zu einer wirtschaftlichen und kulturellen Schicksalsgemeinschaft zusammenschließt.

Seit der Umwälzung im November 1918 ist schon ein ungeheuerer Weg durchmessen, der durch das Dornengestrüpp der völligen Geldentwertung und der Vermögensumschichtung, der kommunistischen und völkischen Putsche hindurchführte. Die aufbauenden Kräfte waren nur gelähmt, nicht vernichtet. Nun sind sie aufs neue entfesselt, nachdem auch in der Innenpolitik ein gewisses Gleichgewicht erreicht ist. Es ist nur natürlich, daß in einer Welt, die aus den Fugen geraten schien, die Architekten, denen alle Aufgaben fehlten, sich vom Geist der Utopie verführen ließen. In der Reichshauptstadt scharte sich um Hans Poelzig, Bruno Taut und Walter Gropius ein Kreis von jungen Leuten, die das Bauen von Grund aus erneuern wollten. Es genügte ihnen nicht mehr die keimende gute Baugesinnung der Vorkriegszeit; ihre Ziele reichten bis an die Sterne, ihre Gedanken an die Wurzeln des Bauschaffens. Bruno Taut verdichtete die Visionen des „Weltenbaumeisters“ in Entwürfen für eine Alpenarchitektur, in denen schweifende Gedanken über den Umbau von Bergen und Tälern ein unwirkliches Dasein führten. Es schwebte ihm, um die fremde Bausprache in konforme Wortgebilde zu übertragen, die Transparenz der von innen beleuchteten Glaskuppeln vor, die Täler überspannen sollten, die Stalagmitenwirkung von Riesenkristallen und glas-

geschmückten Fialen, die, aus dem Berg gehauen, ihn zum leuchtenden Steinwald machen. Die Märchen des zeichnerisch begabten Architekten fanden in den Herzen junger Leute Widerhall, die ihrerseits die Bauphantastik des Orients und der Naturgebilde zum Anlaß ihrer tastenden Gestaltung machten. Unklare Vorstellungen von der Architektur als Plastik mischten sich mit der Schwärmerei für den Glasbau, der von dem Dichter Paul Scheerbart schon 1914 als Bauweise der Zukunft gepriesen ward (vgl. Abb. 350). Bruno Taut wies in seinem Buch „Die Stadtkrone“ auf die höchsten Aufgaben des Monumentalbaues hin und veröffentlichte darin seine Entwurfsskizzen für ein vielgliedriges Volkshaus, in dem praktische und soziale Reformen zu einer das Stadtganze beherrschenden, zentralen Baueinheit verdichtet werden.

Taut wurde bald nach Magdeburg als Stadtbaurat berufen und damit der Realität der Werkstatt und des Bauplatzes zurückgewonnen. Dort entfesselte er durch farbenprächtige Bemalung von Häusern einen Sturm der Entrüstung und eine im Kern gesunde Bewegung zu neuer Farbigkeit im Stadtbild¹⁾. Dort gelang ihm auch die Ausführung einer originellen Halle für Stadt und Land (Abb. 351), die ihn aus der Problematik seines interessanten Spiels mit Formen und Farben herausführte. Das Äußere wirkt eigenartig durch die Pultdächer der Flügelbauten, die der Bogenform des Hauptgebäudes den vorbereitenden Anlauf geben, das Innere durch geschickte Verwendung des flachen Segmentbinders, der die Höhe auf das Zweckmäßige beschränkt, ohne den Raum fürs Auge zu drücken. Lehrreich ist der Vergleich des ersten Entwurfs (Rautengrundriß und sägeförmig aufsteigendes Dach, Abb. 568) mit der Ausführung. So verflüchtigen sich Hoffnungen und Entwürfe im Schmelzofen der Wirklichkeit — nicht immer zum Nachteil des Werkes.

Neben der bewegenden Kraft von Bruno Taut steht die still und stetig arbeitende Begabung seines Bruders Max Taut, der im Berliner Gewerkschaftshaus (Abb. 356) endlich den Versuch gewagt hat, das bisher schamhaft verhüllte Eisenbetongerippe durch Übereckstellung der Pfeiler zum Anlaß künstlerischer Gestaltung zu machen. In dieses Gerüst sind Backsteinflächen mit Fenstern eingesetzt. Es unterliegt keinem Zweifel, daß hier eine Urform gegeben ist, deren völlige künstlerische Bewältigung nur eine Frage der Zeit sein kann. Im Entwurf für den Wolkenkratzer der „Chicago Tribune“ hat Max Taut das Problem logisch und intuitiv erfaßt: aus kubischen Wabenzellen des Gerüstbaues formt er den steilen Stufenbau, der nach dem Gesetz

¹⁾ Die kühne Bemalung des alten Magdeburger Rathauses aus der Renaissance nach Angaben von Bruno Taut und dem Maler Völcker-Halle sei rühmend hervorgehoben (venezianischrote Rustika mit schwarzen Fugen, rote Pfeiler, weiße Wände aufteilend, Loggien im hellen Grün, Schieferdach, bronzegeißer Dachreiter, an der Rückseite kostbar wirkende Erker in Hellel, Schwarz und Blau). Wenn alle anderen Versuche der Vergänglichkeit der Farbstoffe zum Opfer fallen, sollte dieses eine Beispiel als wertvoller Hinweis darauf bestehen bleiben, was die wohlverwandte Farbe im Stadtbild bedeuten kann. Möge eine richtig beratene Stadtverwaltung dieses Juwel in seinem beglückenden Reiz der Nachwelt erhalten.

der Spirale aufsteigt. Sein Verbandshaus der Deutschen Buchdrucker (Berlin, Dreibundstraße, von 1925) zeigt die reife Lösung einer von der Maschine und vom modernen Material (Beton, Glas, Verblender, glasierte Fliesen, Metall) inspirierten Entwurfsarbeit (Abb. 357, 358, Tafel XIV, Näheres s. S. 88).

Jugendliche Stürmer sahen im politischen Umsturz schon die Kristallisation einer neuen Gesellschaft, glaubten das Frührot einer neuartigen, mit dem Kosmos inniger verwachsenen Architektur aufleuchten zu sehen. Die Brüder Luckhardt, Hans Scharoun, Finsterlin, Paul Goesch, Krayl u. a. scharten sich um Bruno Taut als älteren Führer und bildeten in der Ekstase eines gesteigerten Weltgefühls Modelle von Gebäuden, deren plastische Formgedanken der anorganischen Natur der Kristalle oder gar der organischen des Tierreichs entstammten. Der Sprung vom Schneckenhaus zur Schnecke als baulichem Organismus, vom Kristall zur gotisierenden Raumphantasie fällt kühner Gedankenassoziation nicht schwer. Die Kurve findet willige Aufnahme bei Finsterlin in romantischem Spiel, bei Häring, Gellhorn und Scharoun in der Auswirkung der neuen Sachlichkeit. Zum Barocken neigende Naturen finden zur Rechtfertigung ihrer Formenwelt immer wieder, daß der umschrittene Raum eines Zimmers, einer Treppe kein Viereck sei, sondern einen Kreis oder eine Ellipse darstellen müsse. So hatte schon Otto Schmalz seine ovalen Treppenhäuser, so in anderem Zusammenhang van de Velde seinen bohnenförmigen Schreibtisch (Abb. 285) motiviert; so begründen jetzt Hugo Häring (Abb. 437) und Hans Scharoun rationalistisch mit Rücksichten auf ungleich starken Verkehr und praktische Notwendigkeiten ihre zu Ausbauchungen und Bohnenformen neigenden Grundrisse, die im Grunde ihrer persönlichen, primär wirkenden Formenergie entstammen. Sicherlich sind Scharouns Grundrisse durch Triebkräfte der Situation und des Zwecks ebenso in Schwingung versetzt wie seine rhythmisch bewegten Massen. Das Ergebnis aber ist eine individuelle Leistung.

Die Begeisterung für Glasarchitektur flammt gleichzeitig auf, die Paul Scheerbart durch Schilderungen eines funkelnenden Sternen- und Edelstein-Bauzaubers entzündet hatte¹⁾.

Wassili Luckhardts Aufsatz „Vom Entwerfen“ ist aufschlußreich für die Arbeitsweise dieser Künstlergruppe: „Man lege Bleistift und Lineal beiseite, nehme Ton oder Plastilin und fange an, ganz von vorn, ganz unvermittelt und unbeeinflußt zu kneten, und man wird erstaunt sein über die ungefügten Klumpen, die da zunächst auf dem Modelliertisch zu sehen sind, und die nichts von den schönen Proportionen auf dem Reißbrett an sich haben. Aber man wird zu seinem Erstaunen bemerken, daß das Licht in diesen Formen spielt,

¹⁾ Die architektonischen Phantasien dieses Kreises finden sich in Cornelius Gurlitts Zeitschrift „Stadtbaukunst in alter und neuer Zeit“ 1920, und zwar in der von Bruno Taut redigierten Beigabe „Das Frühlicht“. Als Gurlitt das absurde Schäumen des jungen Mostes nicht mehr vertrug, sagte sich Taut von ihm los und gründete ein eigenes „Frühlicht“, das leider allzu rasch erloschen ist.

daß ein Luftraum diese Formen umgibt. Man wird beim Weiterschreiten der Arbeit sehen, wie diese Formen in den Luftraum hineinwachsen und ihn andererseits wieder umfangen und ihn einschließen. Man wird erkennen, daß die kubischen Massen Spannungen enthalten, die ins Gleichgewicht gebracht sein wollen, und schließlich wird aus dem viereckigen Kasten mit der „gut proportionierten Wand“ und dem „gut sitzenden Dach“ eine aufgelockerte, vielgestaltig bewegte Masse geworden sein, die gleichsam aus dem Boden herausgewachsen zu sein scheint, die nicht mehr auf eine ungeteilte Parzelle gestellt ist, sondern die fest verwachsen auf dem Boden sitzt, auf der Kugel, auf dem Ganzen.

Da höre ich schon rufen: Wo bleibt der Grundriß, der die Hauptsache ist? Nein, nicht der Grundriß ist die Hauptsache, sondern der Organismus des Baues. Lebt der Organismus, so ist auch der Grundriß selbstverständlich. Und hier gerade liegt der Prüfstein für den Architekten. Der wirkliche Baukünstler wird keine Masse formen, ohne nicht instinktiv sogleich dabei den Raum zu fühlen, den sie umschließt, und damit auch weiter den Organismus der Raumfolge. Schließlich wird der Grundriß sich ebenso zwanglos fügen wie die Massen, die in richtiger Beziehung zueinander stehen.“ (Wassili Luckhardt in Gurlitts „Stadtbaukunst in alter und neuer Zeit“ 1920.)

In diesem Gedankengang ist viel Richtiges, wenn man ihn richtig verstehen will. Architektur ist ebenso gebaute Plastik wie gestaltete Wirklichkeit. Der Grundriß allein gibt nur Wirklichkeit, und diese selten schon „gestaltet“. Wer mit dem Grundriß allein beginnt und nicht gleichzeitig mit der Bauschöpfung als Raumphantasie, ist ein armer Tropf. Das Phantasieren in Ton verhält sich zur Entwurfsarbeit eines Baumeisters wie die musikalische Improvisation zur Komposition einer mehrstimmigen Fuge. Phantasie und Exaktheit sind die beiden Pole, zwischen denen sie schwebt.

Zweifellos regten sich frische Kräfte in diesen Versuchen, soweit sich solche mit dem Begriff „Bauen“ noch vertrugen. Das Mühen dieser Künstler, das in der „Novembergruppe“ zur Propaganda in Ausstellungen drängte, war nicht ganz vergeblich. Versteinerung ist eine schlimme Gefahr für die Architektur. Auffrischung des Blutes durch die Jugend schadet ihr keineswegs, selbst wenn sie zu Ruhestörungen neigt. Sorgt doch schon das Beharrungsvermögen der trägen Masse und die Weisheit der offiziellen Kritik dafür, daß durch solche Ausschreitungen nur die Sammlung der „Architektur, die nicht gebaut wurde“ (vgl. Pontens gleichnamiges Werk) bereichert wird. Aber wir finden deutliche Spuren dieses überschäumenden Idealismus in ausgeführten Werken der Zeitgenossen, in den Modellphantasien eines Hans Poelzig (für öffentliche Gebäude in Dresden und Salzburg; Abb. 344) und eines Bruno Taut (Modell der Elbuferbebauung in Magdeburg), in dem gläsernen Hochhausentwurf von Mies van der Rohe (Tafel XVII), in revolutionären Arbeiten von Bartning und Mendelsohn. Allen gemeinsam ist eine gewisse Auflockerung der Baumassen, eine geschmeidige Anpassung an die Besonderheiten des Geländes, an

das Einmalige der Aufgabe. Die Einflüsse verzweigen sich in alle Blutgefäße der Baukunst und kommen schließlich noch in den Werken eines reifen Meisters zum Vorschein (Peter Behrens, Modell zu einer Villa in Neubabelsberg 1924, Kapelle auf der Münchener Gewerbeschau 1922, Lageplan zum Kirchenkomplex in Rellinghausen bei Essen).

Die jungen Talente selbst wurden an konkreten Bauaufgaben bald zur Besinnung und Ruhe gebracht, da nur Ausführbares in der scharfen Luft der Wirklichkeit standhält. Das läßt sich an Arbeiten von Ludwig Hilberseimer (Abb. 410), der Brüder Luckhardt (Abb. 426—428), von Kosina und Mahlberg (Flugzeughafen, Abb. 438), Hugo Häring (Gutshof in Garkau, Abb. 437), Gellhorn und Knaute (Bürohaus in Halle 1922) nachweisen.

Eine besondere, persönliche Stellung nimmt Otto Bartning abseits von dieser Gruppe ein, der, von der Tradition erzogen, dennoch durch viele Züge mit den Revolutionären verwandt erscheint. Als Kirchenbaumeister hat er sich mit dem Problem des evangelischen Sakralbaues praktisch und theoretisch auseinandergesetzt. Als vorläufiges Ergebnis dieses Suchens ist das Modell seiner „Sternkirche“ weit über Deutschlands Grenzen bekannt geworden (Abb. 434). Hier drängt der Zweck, die Besucher zu einer andächtigen Gemeinde durch den Raum zusammenzutragen, zu einer im Kern wesentlichen Lösung. Der Baugedanke der Predigtkirche fordert den Zentralbau, der sich über polygonalem Grundriß zum sternförmigen Gewölbe in Eisenbeton entwickelt. Aus der neuen Technik ergibt sich aber ein neuartiger Übergang von Gewölbe zu Stütze in stetiger Kurve. Was der Klassizismus der französischen Eisenbeton-Baumeister (der Brüder Perret) noch nicht gewagt hat, ist hier zum erstenmal versucht: die Gewölberippen setzen sich folgerichtig in die Pfeiler fort, deren Kurven allmählich in die Senkrechte übergehen und die Gänge zwischen den konzentrischen Sitzreihen einfassen. Der barocke Gedanke des protestantischen Kirchenbaues — der Baugedanke des evangelischen Predigtsaals an der Frauenkirche in Dresden von Georg Bähr — findet hier neue Verwirklichung in einem Sinne, den man als den „gotischen“ (konstruktiv und stimmungsmäßig) bezeichnen kann. Hier wirkt „der zwar stets von Notdurft und Zweck ausgehende, immer aber über Notdurft und Zweck hinausgehende Urtrieb alles Formens und Bauens, der in diesem Sinne ein religiöser Trieb genannt werden muß“ (Bartning). Mag sein, daß diese Kirche mit ihrem Pfeilerwald und ihren vergitterten, sichelförmigen Fenstern, die aus dem Gewölbe herausgeschnitten sind, nicht auf dem geraden Wege unserer Entwicklung liegt: als Experiment ist sie jedenfalls fruchtbar.

In ähnlichem Sinne sind Bartnings sonstige, fast immer anregende Schöpfungen zu werten. Sein Haus Wylerberg bei Cleve (Abb. 348) ist von einem durchaus persönlichen Formtrieb gestaltet, der nicht so sehr vom Kubisch-Einfachen als vom Kristallisch-Vielfältigen ausgeht. Überall waltet gotisches Empfinden, dem Kristall- und Sternformen zum Anlaß, die technischen Möglichkeiten der Gegenwart zum Mittel einmaliger Gestaltung werden. Am

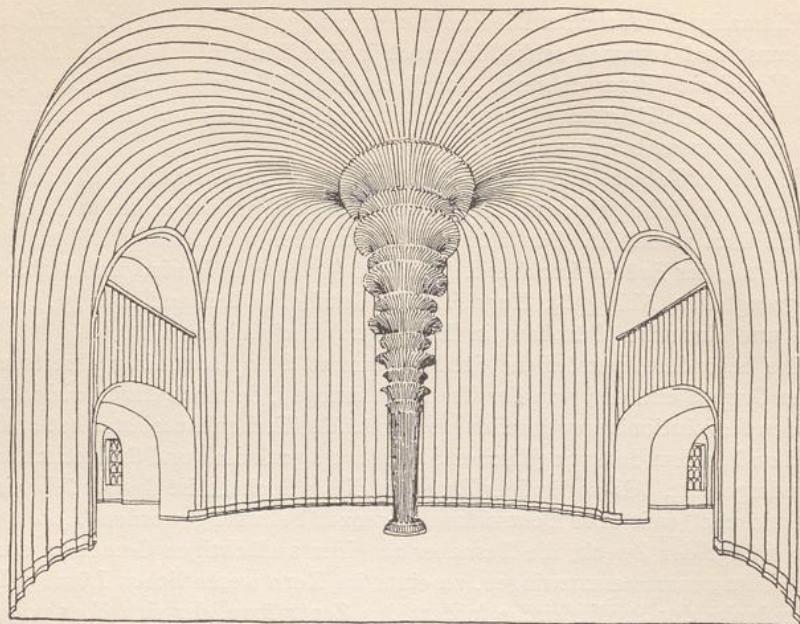


Abb. 10. Hans Poelzig: Großes Schauspielhaus, Berlin. Umbau 1919. Foyer

Haus Wylerberg zumal entwickelt sich aus einem dreiteiligen Wohn- und Musikzimmer und seinen Annexen ein spitzkantiges Kristallgebilde, dessen Dächer und Dachränder an der Bewegung der Wände auf- und niedersteigend teilnehmen (vgl. die Grundrisse Abb. 582). Das Elektro-Thermit-Gebäude in Berlin-Tempelhof von 1929 (Abb. 349) zeigt wohlgeordnete Baumassen bei strenger Sachlichkeit der Gesamtform.

Bartnings Stahlkirche auf der „Pressa“ (Internationale Presse-Ausstellung in Köln 1928, Abb. 436, Tafel XXI) bildet ein hohes Kirchenschiff, dessen Pfeiler aus Walzträgern, dessen Wände aus farbigen Glasflächen bestehen. Der mystische Raum der Gotik ist hier mit neuen Mitteln geschaffen. Bartning leitete in den letzten vier Jahren die Bauhochschule in Weimar, die das Bauen auf ähnliche Grundlagen stellt, wie seinerzeit das Bauhaus: Bauen als geistige und technische Organisation von Lebensvorgängen.

Hans Poelzig überragt die meisten Architekten der Zeit durch Phantasie, Aktivität, Blutfülle der Erfindung und durch den Zusammenhang mit der Tradition im weitesten Sinne. Es darf uns darum nicht wundern, daß ihm die zeitgemäße Sachlichkeit — als Funktion des Verstandes — nicht sonderlich zusagt.

Die landwirtschaftliche Ausstellung in Posen hat ihm vor dem Kriege die Aufgabe gestellt, einen Wasserturm mit einer Maschinenhalle zu kombinieren. Ein interessantes Kompromiß, nicht gerade schön, aber charaktervoll, war das

Ergebnis. Seine Nebenbauten der Bergschen Festhalle in der Breslauer Jahrhundertausstellung 1913, in denen man die Erinnerungsmale aus den Freiheitskriegen vereinigte, waren klassizistisch in der Idee, modern in der großzügigen Reduktion aller Formen auf die primitive Grundgestalt.

In den weitläufigen Anlagen der Chemischen Fabrik Milch & Co. in Luban (Abb. 305, 306) hat Poelzig aus den Gegebenheiten des Produktionsvorganges und der primitiven Konstruktion (Backstein, Keßlerwände, Pappdach, Holzgesims) ausgezeichnete Gruppen geschaffen, die in freien Rhythmen abgewogen erscheinen. Hier ist ohne Pathos eine Schönheit des Massenbaues erreicht, die in wenigen Anlagen der modernen Großindustrie eine Parallelle findet. Diese Leistung ist in gleicher Weise lehrreich gegenüber dem einseitigen Heimschutz, der neue Baustoffe als minderwertig ablehnt, wie gegenüber dem Formalismus, der in Peter Behrens' Industriebau nicht mehr sieht als eine Bestätigung klassizistischer Gestaltungsgrundsätze. Aber auch der eingeschworene „Funktionalismus“ mag sich angesichts dieser bei aller Schlichtheit musikalischen Architektur fragen, ob die beste Leistungserfüllung allein schon Kunst ist.

Die monumentale Aufgabe wurde Poelzig von Max Reinhardt gestellt. Was Tessenow mit Dohrn und Dalcroze in halbländlichen Verhältnissen versucht hat, ist dem Bahnbrecher und Wegweiser des modernen Theaters, Max Reinhardt in Berlin, innerhalb seiner Künstlerschar gelungen: mit Menschenleibern bewegte Plastik zu gestalten und auf diesem Wege das heutige Schauspiel mitsamt der Pantomime neu zu schaffen.

Ihm genügte das Guckkastenbild der modernen Bühne nicht mehr. Für die Darstellung der griechischen Tragödie machte er sich die Zirkusarena dienstbar, die ihm Hans Poelzig später (1919) in einen halb antiken, halb modernen

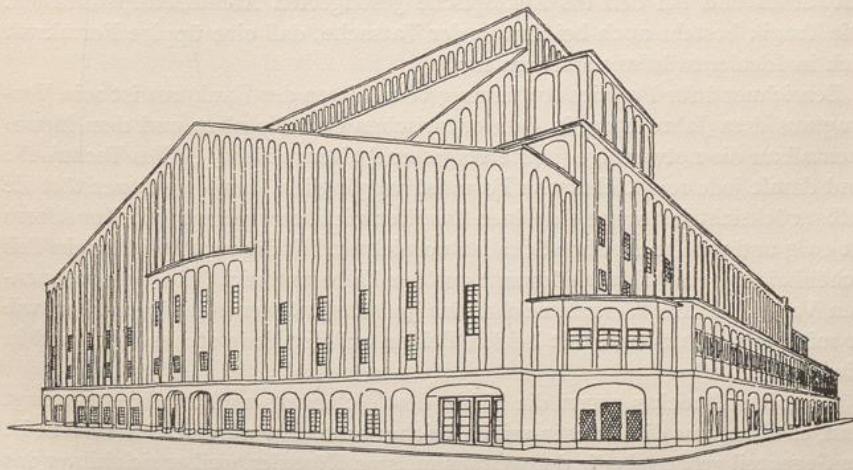


Abb. 11. Hans Poelzig: Großes Schauspielhaus, Berlin. Umbau 1919

Theaterraum mit Szene, Orchestra (für die Chöre) und Schaubühne umschaffen mußte.

Die Aufgabe war schwieriger als ein Neubau; denn viele Einbauten und eiserne Stützen des ehemaligen Zirkus Schumann mußten als unverrückbare Konstruktionsteile hingenommen werden. Poelzig schuf einen Kuppelraum mit stalaktitenartig hängenden Bogengalerien am Gewölbe, die der akustischen Wirkung dienen (Abb. 345). Die Kuppel ruht auf wenigen, etwas dünn erscheinenden Pfeilern, da man die gewaltige Konstruktion der Wölbung (in Rabitz) für massiv hält, also für schwerer, als sie tatsächlich ist. Die störenden Stützen der Vorräume wurden mit Schalen und Kelchen versehen, die verdecktes Licht gegen die Gewölbe senden (Abb. 10, 346). Hier hat Poelzig Meisterstücke seiner barocken, orientalisch angeregten Phantasie hingestellt (die sich auch gelegentlich in üppigen, plastischen Erfindungen der Porzellanbildnerei betätigt hat). Der große Raum eignet sich, so wie er jetzt besteht, nur für die antike Tragödie und das Mysterienspiel, nicht für das moderne Drama. Das verdienstvolle Experiment, das einmal gemacht werden mußte, ist fehlgeschlagen, weil der heutige Mensch in einer anderen geistigen Sphäre lebt als der Grieche.

Poelzig hat sich mit Problemen des modernen Theaters, in dem alle möglichen festlichen Zwecke erfüllt werden sollen, noch einmal in den Entwürfen zum Salzburger Festspielhaus auseinandergesetzt (Abb. 344). Fesselnd ist dieser Versuch, auf einer ovalen Sternkuppel aus dicht gereihten Eisenbetonbindern die Galerien und Umgänge aufzusetzen, aus denen sich der Aufbau einer vielfach gestuften barocken Gartenarchitektur, in einem späteren Entwurf ein Stufenkegel ergibt. Poelzigs Experimente sind immer anregend, auch wo man ihm nicht folgen kann, wie bei seinen allzu massiven Warenhausentwürfen und bei den ins Zyklopische gesteigerten Architekturphantasien. Die Tragik besteht auch bei ihm in der Tatsache, daß eine üppige Formkraft sich in Idealentwürfen verzehren muß.

Bezeichnend für Poelzigs Auffassung vom Wesen der Baukunst ist sein Vortrag aus dem Jahre 1920, in dem er zwischen dem Nutzbau und dem Monumentalbau die notwendige (heute vergessene) Grenze zieht: „Alles Technische und damit jede rein technische Form ist vergänglich, der Mensch zerstört sie selbst rücksichtslos, wenn sie seinen Zwecken nicht mehr dient; die Kunstform ist ewig und wird nicht ohne Schaden vernichtet. Mit ihr verschwindet ein Teil Schönheit aus der Welt, sie kommt aus der Liebe und nicht aus dem rechnenden Verstand, ihre Wurzeln reichen ins Jenseits, während der Techniker, wie er mit Stolz selbst sagt, mit beiden Beinen auf der Erde stehen muß und in die Welt paßt.“

„Damit soll nichts gegen die Ethik des Technikers und Ingenieurs gesagt sein, es sollen nur die Grenzen seines Reiches bestimmt werden. Seine Ethik ist im Gegenteil größer als die der weitaus meisten Künstler, weil er sich hinter das Werk stellt und namenlos Werte schafft, wozu ihn der Geist der Zeit drängt.“

„Diesen Geist der Zeit, unserer Zeit, dem schon das Kind verfallen ist, das fast durchweg an technischen Dingen, an Maschinen, Flugzeugen, das größte Interesse hat, können wir nicht eliminieren. Er ist nicht an sich schlecht und wird nur bösartig, wenn wir uns von ihm beherrschen lassen und ihn nicht dahin verweisen, wohin er einzig und allein gehört: in die Praxis des Lebens. Jedes Plus einer Zeit erzeugt ein ebenso starkes Minus, und was wir an praktischer Erkenntnis wuchsen, verloren wir am Wachstum der Seele und damit an dem Boden, auf dem die Kunst wächst.“

„Warum haben wir — das heißt das Volk, nicht die wenigen unter den Gebildeten, deren Einstellung auch zumeist nur ästhetisch ist — keine Kunst? Weil wir die Technik haben oder vielmehr, weil uns die Technik hat. Hätten wir sie erst als etwas Selbstverständliches, das das Interesse und die Kunst des Volkes nicht zum allergrößten Teil absorbiert, so würden wir die Arme der Seele wieder frei bekommen, um göttliche Werte zu erfassen. Die Kunst wächst dann von selbst wie eine Blume auf dem fruchtbaren und vorbereiteten Felde der Seele — es sei denn, der Weltgeist zerstörte wieder zornig, bevor es so weit kommt, das Werk der technischen Zivilisation, um neuen Strömungen Raum zu schaffen.“ —

Poelzigs Verwaltungsgebäude der I.-G.-Farbenindustrie in Frankfurt a. M., ein Hochhaus von sieben Stockwerken, von dessen 250 m langem Haupttrakt fünf Flügel ausstrahlen, löst die Schwierigkeiten der Aufgabe scheinbar zwangslässig, sachlich und dennoch ingeniös. Eine geniale Fortführung dieses Gedankens ist der Vorschlag Poelzigs von 1929, die Reichsministerien in Berlin auf dem Spree-Bogen strahlenförmig zu gruppieren.

Oskar Kaufmann hat die Stufen zur Berühmtheit als Theaterbaumeister auf andere Weise erklimmen als seine Vorgänger: Fellner und Hellmer, Sehring, Seeling, Dülfer, Moritz, Heilmann und Littmann. Von diesen hatte auf die Gestaltung des heutigen und künftigen Theaters nur Littmann bestimmenden Einfluß geübt. Littmann hat im Prinzregententheater in München und im Schillertheater in Charlottenburg Richard Wagners Idee vom Amphitheater verwirklicht und damit die Bahn zum Volkstheater beschritten, das von allen Plätzen annähernd gleiche Sicht gestattet. Alle anderen haben nur das höfische Rangtheater mehr oder weniger geistreich abgewandelt. Kaufmann hat in Berlin an allen Typen weitergearbeitet, die die Zeit ihm darbot. Sein Meisterstück schuf er im Krolltheater am Platz der Republik (Abb. 343), das er 1924 unter Benutzung des alten Bestandes außerordentlich geschickt zu einem modernen Opernhaus umgebaut hat. Die reichen Erfahrungen der früheren Arbeiten (Hebbeltheater in der Königgrätzer Straße, Volksbühne am Bülowplatz) gaben ihm Gelegenheit, bestimmte Wirkungen zu erproben. Der Krollsche Raum wurde durch Hinzuziehung einzelner Umgänge zur Zylinderform erweitert, die ihm eine bei Rangtheatern oft vermißte Festigkeit (Begrenzung durch Wände) gibt. Über dem Parkett schwebt in weiter Ausladung ein Ring, über diesem steht die getäfelte Kreiswand mit einzelnen

eingeschnittenen Logen. Um mehr Fläche zu gewinnen, ist die schlichte Täfelung glatt bis zur Brüstungshöhe des oberen, sehr tiefen Ringes hochgeführt. Im Grundriß schaffen sägeförmige Übergänge am Proszenium eine gute Vermittlung zur Bühne. Die Farbstimmung beginnt mit dunklem Rot und Gold im Parterre und lichtet sich allmählich bis zum Fleischton der Gestalten an der Decke auf, von der eine phantastische Krone mit elektrischen Leuchtkerzen und Lichtschirme herabschweben. Die selbständige Existenz der Logen spricht sich in gedämpftem grünen Licht gegen das Rot der Wände aus. Selbst die Notlampen, die eine matte Beleuchtung auch während der Vorstellung verbreiten, wirken in der Farbstimmung mit. Die Einzelheiten sind geistreich im Sinne eines modisch beeinflußten Rokoko gebildet. Eine Spieloper in dem heiter-festlichen Raum zu hören, wird zum freudigen Erlebnis, das ahnen läßt, was vom Zusammenwirken zwischen Architektur und Musik noch zu erwarten ist.

Andere Werke Kaufmanns, wie die „Komödie“ (Abb. 342) und das „Theater am Kurfürstendamm“ bilden intime Räume für einen „gewählten“ Kreis, Vergnügungsstätten für die elegante Welt. Eine grazile Dekoration ist in beiden über Decke und Wände verstreut. Wer hier mit dem Architekten rechten wollte, vergißt, daß Feststimmung auf dem Wege über reine Logik allein nicht zu erreichen ist. Ähnliche Stimmungen erzielen heute allenfalls Breuhaus, Fahrkamp oder Fritz Becker. Im Theater am Kurfürstendamm ist eine Einheit zwischen Bühne und Zuschauerraum durch die Kreisform erzielt, die den Schauspieler fast mitten ins Publikum versetzt. Freilich ist dieses Zusammenwirken nur für Gesellschafts- und Salonstücke erreicht. Das große Drama harrt noch immer des würdigen Raumes.

Wir erleben heute eine Theaterkrise, deren Umfang und Auswirkung noch nicht abzusehen ist. Unaufhaltsam dringen Kino und Radio vor und reißen die Massen in ihren Bann.

Während eine sterile Kritik das Ende des Theaters prophezeit, arbeiten erforderliche Geister an seiner Wiederaufrichtung. Schon 1914 hat Henry van de Velde in dem Theater der Werkbundausstellung in Köln den Versuch einer durchgreifenden Reform unternommen (Abb. 286, Grundriß Abb. 570). „Er wollte“, berichtet K. E. Osthäus, „ein neues Verhältnis zwischen Spieler und Publikum. Die trennende Scheibe, die die Bühne zu einem Bilde hinter dem Rahmen machte, sollte fallen, der Schauspieler heraustreten in die Luft, die auch der Zuschauer atmet. Er versprach sich davon eine viel unmittelbarere Wirkung des Spieles und vollzog im Grunde nur die Auflösung der Renaissanceoptik, der seine Architektur längst entwachsen war, auf einem neuen Gebiete. Denn die gerahmte Bühne gehört zum gerahmten Bilde und zur gerahmten Architektur.“

Der Rundprospekt ist in van de Veldes Theater zu einem Teil der Saalarchitektur geworden, der Zuschauerraum senkte sich gegen den Schauplatz des Spiels wie im griechischen Theater. Der Rundprospekt trat als Ausbau

auf der Rückseite hervor. Die Baumassen waren in heftiger Bewegung gegenüber geführt und dennoch durch wagerechtes Lager beruhigt.

Oskar Strnad zieht aus der mimisch-gegenständlichen Wirkung des Schauspielers im „unendlichen Raum“ die notwendigen Folgerungen für die Gestalt seiner Umgebung (vgl. die wertvolle Publikation von Oskar Strnad „Projekt für ein Schauspielhaus“ in der Wiener Zeitschrift „Der Architekt“). Er findet Brücken zum antiken Theater, dessen Bühnenwand ein Endliches im unendlichen Raum darstellt, im Gegensatz zum Hintergrund des illusionistischen Theaters Palladios und der Barockzeit; er beruft sich auf die Wirkung Shakespeares, dessen Schauspieler ohne Illusionsbühne im unendlichen (metaphysischen) Raum agierten, und er berührt sich mit dem russischen Theaterreformator Tairoff, der das Mimisch-Gegenständliche im dreidimensionalen Raum vom Schauspieler (im Gegensatz zur Reliefwirkung der Stilbühne) fordert. So wird ein neutraler Hintergrund (Rundhorizont, Vorhänge) genügen, wenn

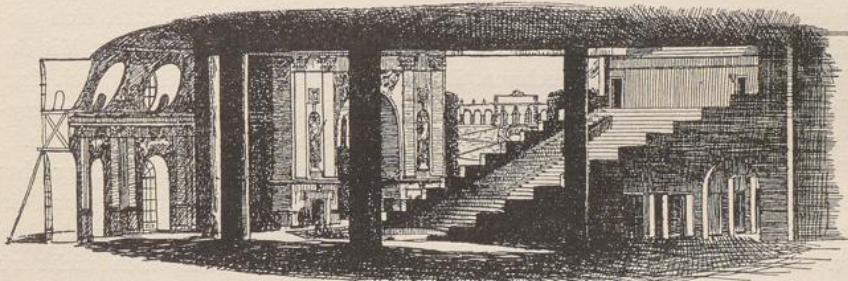


Abb. 12. Oskar Strnad: Entwurf zu einem neuen Theater

einzelne Versatzstücke das individuelle Leben einer Szene andeuten. Einheit zwischen Publikum und Schauspieler, zwischen Bühne und Zuschauerraum wird von Strnad gefordert. Von Bernaus Ideen über eine ringförmig um den Zuschauerraum gelegte Bühnenbahn beeinflußt, hat er ein Theater entworfen, das seinen Forderungen Rechnung trägt (vgl. Abb. 12 und den Grundriß Abb. 571).

Der kühnste Versuch einer Theaterreform wurde im Jahre 1927 von Erwin Piscator in Berlin unternommen, der das konventionelle Bühnenbild zerstört, um es durch ein abstraktes, aus dem Ideengehalt der Dichtung gebautes zu ersetzen, das aber — und dies ist das Entscheidende — den Film in die Handlung einbezieht. Treffend spricht Bernhard Diebold in einer gründlichen, kritischen Auseinandersetzung (Frankfurter Zeitung) von den neu erschlossenen Möglichkeiten: „Wenn der antike Chor als idealer Zuschauer, als Weisheitssprecher, als Schicksalsahner, als richtender Dämon, als Kollektivum einer Volks-Gottesstimme auftrat, so schuf er für das individuelle Drama der Oreste und Klytämnestren zuerst die allgemeine Atmosphäre, färbte den

Himmel mit schwarzem Schicksal, bannte das Herz mit Mitleid und Furcht, rief die Götter der Zeit an, jubelte über das Rechte und klagte über das Unglück der Menschen.“

„Genau die gleiche psychische Funktion erfüllt mit tiefster Wirkung der Piscatorfilm. Auch hier spricht der Chorus der Masse als Kollektivum und als Fatum. Auch hier werden die Götter und Gewalten der Zeit zuerst im allgemeinen angerufen, bevor das Sonderschicksal der Einzelsprecher sich abhebt von dem Schicksal, das uns alle angeht. Auch hier werden wir seelisch zubereitet für die allgemeine Tragik, die zwischen ‚Hoppla, wir leben!‘ und ‚Hoppla, wir sterben!‘ ihr Pathos donnert. Oder war es nicht Pathos? Pathos — das ist nicht Jambus und Pose. Pathos ist Kampf und Leiden.“

Als verbindendes Element, das die Kluft vom gesprochenen Wort zur Massendarstellung des Films überbrückt, erscheint Musik und Geräusch. So wird „die akustische Kontinuität des Vorgangs gewahrt“.

Es unterliegt keinem Zweifel, daß diese neue Theatertechnik, die bis jetzt in dem Rußland-Drama „Rasputin“ ihren stärksten Erfolg hatte, sich einbürgern wird; ob zum Heil der Kunst, darüber ist jede Frage müßig. Mit der Tatsache muß jedermann rechnen. Der Ruf des Kritikers Diebold nach dem „Piscatordichter“ ist durchaus berechtigt, der das parteipolitische (kommunistische) Theater Piscators in ein echtes Volkstheater verwandeln könnte.

Mögen diese Vorschläge dem Theatermannen überzeugend klingen oder nicht: es spricht aus ihnen der starke Wille der Zeit, dem Sumpf zu entrinnen und ein neues Volkstheater zu schaffen, ohne das eine höhere Kultur nicht zu denken ist. Inwieweit das Kino daran mitwirken wird, ist heute noch nicht zu sagen. Aus dem Gesamtkomplex des Maschinenzeitalters ist es nicht wegzu denken. Das mechanisch auf die Leinwand gezauberte Bewegungsspiel, das den Massen zum phantastischen Erlebnis wird, bedarf keiner besonders komplizierten Bauanlage. Eine ebene Projektionsfläche in einem Zuschauerraum mit guter Sicht von allen Plätzen ist das einzige wesentliche Erfordernis. Ein amphitheatralisches Parterre und weit in den Raum vorstoßende Ränge genügen dem Bedürfnis. Die Anlage der Vorräume und Treppen entspricht derjenigen der Theaterbauten.

Gute Beispiele für die steigende Baukultur bieten Schneiders Emelka-Palast in Hamburg und das Mannheimer „Universum“ von Fritz Nathan, sowie Poelzigs „Capitol“ (Abb. 347) und Erich Mendelsohns „Universum“ (Abb. 386, 387) in Berlin.

Die Theaterkrise hat auch die Kinos ergriffen. Hier eine Darstellung der Berliner Situation von Cracauer: „Die großen Lichtspielhäuser in Berlin sind Paläste der Zerstreuung; sie als Kino zu bezeichnen, wäre despektierlich. Vorbei ist die Zeit, in der man einen Film nach dem anderen mit entsprechender Musikbegleitung laufen ließ. Die Haupttheater zum mindesten haben das amerikanische Prinzip der geschlossenen Vorstellungen übernommen, in die sich der Film als Teil eines größeren Ganzen einfügt. Wie die Programmzettel

zu Magazinen sich weiten, so die Aufführungen zur gegliederten Fülle der Produktionen. Aus dem Kino ist ein glänzendes, revueartiges Gebilde herausgekrochen: das Gesamtkunstwerk der Effekte.“ („Kult der Zerstreuung“, Frankfurter Zeitung, 1926.)

Diesem Übergangskunstwerk werden gegenwärtig Paläste mit klingenden Namen (Gloria, Capitol) erbaut. Zweifellos wird es auch in die Provinz dringen und das Theater zeitweise verdrängen, bis in dem Kampf zwischen Kino und Theater einerseits, Konzert und Radio andererseits die reinliche Scheidung eintritt, die gleichzeitig schon Sinnbild einer geistigen Klärung sein muß. Es ist dieselbe Auseinandersetzung, zu der unser ganzes Leben hindrägt, und wie sie namentlich in dem Gegenspiel Handwerk und Maschine, Persönlichkeit und Masse sich darstellt.

7. Sachlichkeit als Gestaltungsprinzip

Eine wesentliche Leitidee der jungen Architektengeneration ist das Bauschaffen nach dem Bildungsgesetz der Natur. Nicht formen, sondern gestalten soll der Baumeister. Vorbild für die materielle Leistungserfüllung ist die Natur. „Ein Vogelnest, die Bienenwabe, die einfachen Geräte des anfänglichen Menschen, seine Waffen suchen die beste Leistungserfüllung zu verwirklichen.“ Diese vollzieht sich nach dem Gesetz der Ökonomie, des geringsten Kraftaufwandes. (Mit einem gewissen Recht wird von Gegnern dieser funktionellen Auffassung entgegengehalten, daß die Natur in vieler Hinsicht verschwendisch schafft und einen unendlichen Überfluß — auch an Ornament! — hervorbringt.) Daneben besteht ein anderes Gestaltungsprinzip, das physiognomische, das den Ausdruck schafft und dadurch die Erscheinung des inneren Wesens darstellt.

Entscheidet im ersten Fall die sachliche Erfüllung der Aufgabe über den Wert der Form, so sind Ansprüche immaterieller, seelischer Art für die zweite Schaffensart maßgebend und wertbestimmend. Im ersten Fall ist der Mensch Objekt der Gestaltung, im zweiten ist er Subjekt. Vollkommene Werke gelingen, wenn beide Schaffensprinzipien am gleichen Objekt gleichgerichtet sind.

Das „organhafte“ Schaffen der ostasiatischen Kulturen und der Gotik wird von den Funktionalisten dem geometrischen der Mittelmeerkulturen (von Ägypten bis zur Renaissance) entgegengehalten. Sie wehren sich gegen die Geometrie der Bauformen, der sie doch nicht entgehen können. „Entscheidend für den Wert einer architektonischen Schöpfung ist höchste Tauglichkeit, beste Leistungserfüllung, Verpackung vieler Dinge auf engstem Raum, funktional richtige Formen.“

Man sieht leicht ein, daß sich das Schaffen nach diesen Gedanken, die von Hugo Häring im Frühjahr 1926 in einem Vortrag ausgesprochen wurden, der Arbeit des Ingenieurs nähert. Als Beispiel sei hier Häring's Gutshof in Garkau

(Abb. 437) angeführt, in dem der Stall mit Rücksicht auf die kürzesten Wege von den Viehständen zum Futtertisch einen birnenförmigen Grundriß erhielt.

Mies van der Rohe ist als klar denkender und besinnlicher Anreger dieser Gruppe schätzenswert. Die Bauaufgabe von Grund auf logisch durchzudenken und ohne Formalismus zu erfüllen, ist nach seiner Auffassung Pflicht des neuen Baumeisters. Warum sollen wir Typen und Normen bilden? Etwa, um die Menschen zu nivellieren? Nein, sagt Mies van der Rohe, sie sollen dazu dienen, um auf dem einzigen möglichen Wege, dem wirtschaftlichen, der Persönlichkeit zu dienen, also ein Höchstmaß an Variationen zu schaffen. Seine Idealentwürfe zeugen von starker Begabung und zähem Festhalten an klar erkannten Gestaltungsgrundsätzen (Abb. 390, 391, Tafel XVII). Der Entwurfsgedanke zu einem Bürohaus (Abb. 391) ist in seiner amerikanisch-harten Konsequenz bewundernswert. Unleugbar haben schon glückliche und stoßkräftige Naturen einzelnen seiner Gedanken in ihren Arbeiten Leben verliehen.

In der Versuchssiedlung auf dem Weißenhof bei Stuttgart im Jahre 1927 hat Mies van der Rohe Gelegenheit erhalten, aus einer großen Zahl verschiedenartiger Elemente eine städtebauliche Einheit zu schaffen (Tafel XIX). Die Auswahl der beteiligten sechzehn Architekten des In- und Auslandes und die Vorschrift des flachen Daches drängte zu einer harmonischen Lösung bei aller Mannigfaltigkeit der einzelnen Bauten. Am Rand eines Plateaus gruppiert sich die Anlage längs zweier Straßen. Den Hintergrund bildet ein langgestrecktes, dreigeschossiges Miethaus von Mies van der Rohe in Eisenfachwerk mit Bimssteinausmauerung, durch Langfenster dem Industriebau verwandt (Abb. 408). Davor liegen, zwangslässig gruppiert, die einzelnen Versuchsbauten, die Häuser von Le Corbusier (Abb. 461, 462), Walter Gropius, J. J. P. Oud (Abb. 490), Josef Frank (Abb. 411), Mart Stam, Rading, Scharoun (Abb. 410), Doecker, Max und Bruno Taut.

Die Entwicklung des Bauwesens und die Not der Zeit hat nach dem Kriege dazu gedrängt, daß die Architektenchaft sich dem Problem der Heimstätte zuwandte, nachdem andere bereits bearbeitet waren. In dieser Siedlung sollten neue Formen des Bauens und Wohnens erprobt werden. Da sie aber gleichzeitig zu Ausstellungszwecken verwendet wurde, so konnte der Grundgedanke (das Experiment) nicht klar zutage treten. Das Ergebnis war ein Kompromiß, in technischer Hinsicht nur teilweise befriedigend. Die Aufgabe, Typen zu zeigen, wurde von wenigen nur erfaßt, am besten wohl von Oud-Rotterdam und Frank-Wien in ihren Reihenhäusern (Abb. 411, 490). Auch Mart Stam zeigte interessante Versuche. Es drängte sich aber das Einzelhaus, das doch kein Typ für Serienherstellung ist, zu stark hervor. Mies van der Rohe selbst zeigte in seiner Miethausreihe aus Eisenfachwerk die Veränderlichkeit der neuen Mietwohnung für verschiedene Aufgaben. Diese Möglichkeit wurde in verschiedenen Variationen (Glaswände, Scherwände aus Sperrholz usw.) gezeigt. Das Lebensgefühl der jungen Generation, die den Zusammenhang mit der Natur, das Leben in Luft und Sonne, Wind und Wetter liebt, kam in der Siedlung zum Ausdruck. Zugegeben, daß für diesen Zweck durchlaufende Fensterreihen gut sind, und daß

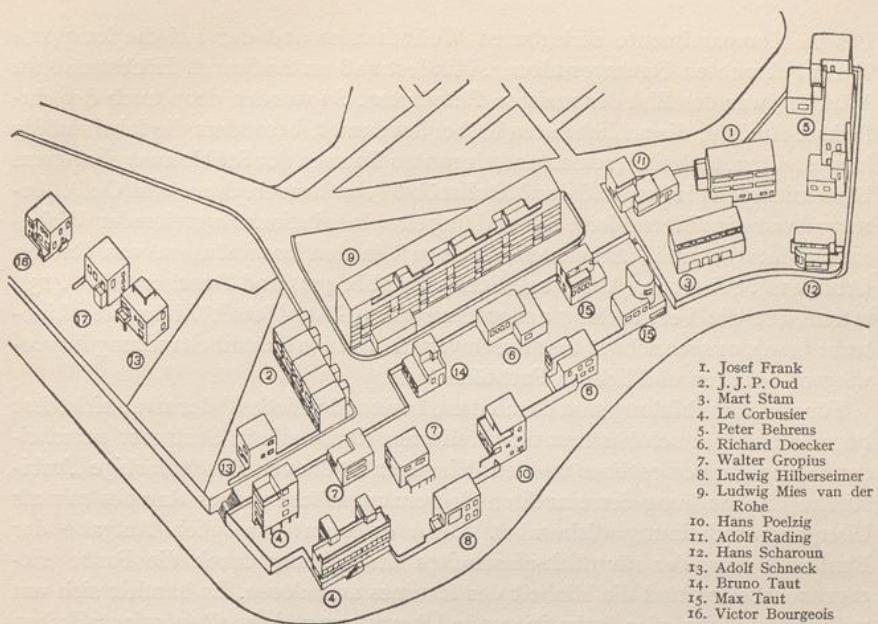


Abb. 13. Lageplan der Stuttgarter Weißenhof-Siedlung. 1927

sie den Blick auf ein schönes Landschaftsbild freigeben: das Gefühl des Geborgenseins, das wir im Heim ebenso nötig haben, geht uns verloren; wir werden den Einflüssen der Atmosphäre preisgegeben. Es gibt auch ein Zuviel an Sonne und Licht, vor dem sich der Südländer zu schützen weiß. So waren denn auch die Experimente von Le Corbusier keine endgültigen Lösungen (Einzelhaus ohne ausgesprochene Trennung einzelner Wohnteile, Reihenhaus mit verschiebbaren Scherwänden), sondern nur interessante Anregungen, auf denen schon viele neue Arbeiten fußen. Hingegen war in den meisten Häusern und Wohnungen die Küche (nach holländischem und Frankfurter Muster) gut durchgebildet und mit dem Eßraum mittels Durchreichenfenstern verbunden, die teilweise in einer Schrankwand angebracht waren. Hier konnten alle Errungenschaften der Arbeitersparnis, der Verwendung von Gas und Strom praktisch vorgeführt werden. Ausgezeichnet hatte sich der Drang der neuen Generation, über die vier Wände des Hauses ins Freie und in die Landschaft hinauszugreifen, im Bau von Dachterrassen und Dachgärten ausgewirkt, die zum Besten der ganzen Anlage gehörten.

Das wichtigste positive Ergebnis von Stuttgart 1927 war künstlerischer Natur: im Äußern der Sieg der kubischen Form, die alle Schwierigkeiten des Grundrisses und der Massenvielheit überbrückt¹⁾, im Innern das Vordringen

¹⁾ Die Schwierigkeiten bestehen in der Überdeckung eines komplizierten Grundrisses mit seiner unregelmäßigen Begrenzung durch ein Dach mit allseits gleicher Neigung.

des in Kompartimente zerlegbaren Wohnraumes und der auf die knappste Form gebrachten Raumgestaltung. Mindestmaß an Aufwand, Höchstmaß an Wirkung war das Ziel der meisten Beteiligten. So wurden denn auch der einfachste Ausbau, die schlichtesten Möbel bevorzugt, besonders die fabrikmäßig hergestellten, technisch reinen und eleganten Formen der Stühle aus gebogenem Holz mit Sperrplatten und der Metallmöbel (von Breuer, Stam und Oud). Anregend war die differenzierte Behandlung einzelner ineinandergreifender Wohnraumteile: Wohnteil, Arbeitsteil, Speiseteil in den Landhäusern von Rading (Abb. 412), Scharoun (Abb. 412), Schneck (Abb. 414) und Doecker (Abb. 413), interessant die Verwendung neuer Baustoffe (Glas, Metall, Linkrusta, Linoleum usw.), ausgezeichnet fast durchweg die farbige Raumbehandlung in vorwiegend leichten und lichten Farbtönen.

Für die Raumbildung sind durch das „Ineinanderfließen“ der zwar nicht fest begrenzten, dennoch bestimmt artikulierten Raumteile in Stuttgart entscheidende Anregungen gegeben worden. Hingegen ist die verschiedenfarbige „kubistische“ Behandlung der einzelnen Begrenzungsflächen eines Raumes nur als Übergangerscheinung diskutabel. Denn es kann unmöglich Aufgabe der Baukunst sein, der räumlich-plastischen Erscheinung durch die Farbe entgegenzuarbeiten und die Einheit des Raumes aufzulösen. Es handelt sich um mißverständliche oder ästhetisierende Übertragung eines alten orientalischen Prinzips der Außenarchitektur¹⁾. Andere farbige Behandlung, vor allem aber jeder Wandschmuck in Form von Bildern, war verpönt. Kaum nötig, zu sagen, daß auf solches Puritanertum eine Reaktion naturnotwendig folgen muß. Nicht umsonst spricht der Volksmund von kahlen Wänden und öden Mauern, von kalten Büro- und Gefängnisträumen. Freilich vermag die Farbe des Raumes unendlich viel, freilich ersetzt dem mit Kunst übersättigten Städter der Blick auf eine großartige Landschaft die seelischen Werte guter Bilder. Aber das normale Gegenüber ist selten anregend. Kargheit der Umgebung verträgt in solchem Maße aber nur, wer selbst innerlich reich ist. Der Ästhet, den jeder farbige Fleck an einer Wandfläche stört, darf nicht seine Welt allein zum Maßstab des allgemeinen seelischen Bedürfnisses machen. Wollen wir auch die naturalistische Durchbrechung der Wand, den „Blick ins Freie“ vermeiden, so bleiben anderseits Mittel genug, um sie dennoch zu beleben. Der Hinweis auf die japanische Flächenkunst mag hier genügen.

Dennoch unterliegt keinem Zweifel, daß der abstrakte Raum ohne anderen Schmuck als etwa die Belebung mit wohlgebildetem Hausrat die edelste, am höchsten kultivierte Form für unsere Zeit darstellt. Dieser „leere“ — gleichsam fließende — Raum, aus kostbaren, teilweise transparenten Flächen gebildet, ist ein Werk der neuen Baukunst, zu dem Mies van der Rohe wesentlich beigetragen hat. Sein Pavillon der deutschen Abteilung auf der Welt-

¹⁾ Die der Sonne abgewandten Seiten sollen die Lichtstrahlen einsaugen, werden also stark farbig behandelt; die grell beleuchteten aber sollen die heißen Strahlen abweisen, weshalb sie möglichst hell gehalten werden.

ausstellung 1929 in Barcelona (Abb. 392) ist eine Blüte dieser Baugesinnung, der Klarheit und Reinheit bei aller Fülle und Sinnlichkeit als Ziel vorschwebt. Der Pavillon von 60 m Länge besteht aus einem Sockel mit Travertinbekleidung, auf dem verchromte Stahlstützen von kreuzförmigem Grundriß stehen und zusammen mit einzelnen Mauerteilen weit ausladende Eisenbetonplatten tragen. In diese schwebende Konstruktion sind Wände aus kostbaren Stoffen (Marmor, Onyx, verschiedenfarbiges Spiegelglas in Metallfassung) frei hineingestellt, so daß sie eine Folge von offenen, wechselnd stark beleuchteten Räumen bilden, die man im Durchschreiten genießt. Völliger Mangel der Axialität und des überkommenen Raumabschlusses, Transparenz der Wände, die nach dem Innern zunehmende Dämmerung, die mit überraschender Fülle hereinflutenden Sonnenlichts in einzelnen Teilen kontrastiert, die Größe der ungebrochenen Flächen, die herbe Schönheit der Farben (z. B. honigfarbener Onyx, schwarzer Velourteppich, vernickelte Metallmöbel mit weißen Glacélederkissen) verbinden sich zu einem seltsam feierlichen Eindruck. „Decke und Wand sind ohne engere Beziehung, unbekümmert um die Raumabscheidungen überdacht die auf ihren schlanken Stützen schwebende Deckenplatte das große Mittelteil der Terrasse. So wird für den die Räume Durchwandelnden der Eindruck der Raumeinheit unbedingt gewahrt, jeder Eindruck bleibt in die Folge gebunden, auch im Teil spricht das Ganze als ein phantastisch gefügtes Raumkunstwerk den Geist des Besuchers an. So kühn und zukunftsbestimmt Mies van der Rohes Bau sich gibt, er hat durch den Adel seiner Erscheinung jeden Widerstand besiegt und einem neuen Deutschland manchen Freund gewonnen. Ein reiner Ton inmitten der hilflosen, von romantischen Reminiszenzen gespeisten Ausstellungsarchitekturen, ein Anfang, der für den unbefangenen Blick zugleich eine zugehörige Tradition aufnimmt“ (Justus Bier in der „Form“, 1929).

Walter Gropius hat als Mitarbeiter von Peter Behrens die beste Schule der Zeit durchgemacht. Selbständig ist er zum ersten Male in dem Baukomplex der Schuhleistenfabrik Fagus von Karl Benscheidt in Alfeld (südlich von Hannover) hervorgetreten (Abb. 370). Hier ist ihm eine Massenkomposition geglückt, die trotz verschieden gearteten Elementen harmonisiert erscheint. Schon früh kündigen sich dort Ideen an, die nach dem Krieg mächtig werden: Zusammenbau von Massen, die durch den Produktionsprozeß der Fabrik in ihrem Rhythmus bestimmt, durch ihren eigenen Zweck und den angewandten Baustoff charakterisiert werden. Fabriksäle erhalten Glaswände zwischen Eisenpfosten, die sogar an den Ecken gänzlich fehlen. So wird das statische Gefühl durch die Tendenz revolutioniert, ein Höchstmaß an Licht in die Räume zu bringen¹⁾. Gegen diese gläsernen Baukörper kontrastieren energisch

¹⁾ Riemerschmid hat in seiner bedeutsamen Werkbundrede 1926 (in Essen) diese Neuerung einer schwebenden Architektur mit mancher anderen als Formalismus verurteilt. Sie ist aber keine Sünde wider die Konstruktion, sondern allenfalls gegen den Geist der Akademie. Die Alten haben solcher „Sünden“ im Holzbau unzählige begangen.

solche mit geschlossenen Wänden in dünnem Eisenbeton, die zwischen wagenrechte Bänder in Eisen gespannt sind. Selbst der Schornstein mit Wasserbehälter ist in die Komposition einbezogen.

Die Gropiussche Fabrik mit Verwaltungsgebäude und Autogarage auf der Kölner Werkbundausstellung (Abb. 369) bildete gleichfalls eine gut geordnete Gruppe; der Versuch, die Treppenhäuser als frei schwebende Spiralen unter Glas zu setzen, ist als Einfall bemerkenswert, und für die Zukunft von ungewöhnlicher Bedeutung. Die flachen, weit ausladenden Dächer sprechen ausdrucks-voll mit, der Kielbogen der Maschinenhalle im Hof wächst gut aus glatten Mauerflächen heraus (Abb. 368). Gropius hatte damals schon amerikanische Industriebauten studiert und auf die formbildende Kraft der Funktion nachdrücklich hingewiesen. Der unverkennbare Einfluß starker Persönlichkeiten, wie Frank Lloyd Wright, begann schon an dieser Stelle für Europa fruchtbar zu werden.

Nach dem Kriege hat eine ausgedehnte Lehr- und Organisationstätigkeit für das Bauhaus in Weimar Gropius' Talent stark beansprucht. Politische Gründe haben dem Wirken des Bauhauses in Weimar ein frühes Ende bereitet. Es fand aber 1925 in Dessau gastliche Aufnahme. In den Neubauten des Bauhauses in Dessau wurden alle technischen Schulen und Werkstätten zusammengefaßt (Abb. 373, 374). Gropius' Blockhaus Sommerfeld in Berlin hat manche dekorativen Reize, vor allem in der Behandlung des Baustoffes an kubistischen Schnitzereien. Das Theater in Jena (Abb. 371) mußte sich eine Wandlung zur puritanischen Form gefallen lassen, die den Eindruck strenger Würde macht. Bemerkenswert ist die Ausbildung der Eckeingänge mit wagerechten Schutzdächern an Stelle der Pfeiler. Des Meisters eigenes Arbeitszimmer in Weimar ist ein Beispiel kubischer Arbeitsweise (Zerlegung des Raumes in kubische Kompartimente). Logik bestimmt hier ebenso wie in dem Versuchshaus zu Weimar die künstlerische Produktion von Gropius und seiner Schule, eine Logik, die manchmal abseitige Wege geht, um zu dem Resultat der „gestalteten Wirklichkeit“ zu kommen. An den Arbeiten von Gropius war bis zur Übersiedlung des Bauhauses nach Dessau Adolf Meyer beteiligt. Meyer hat später in Frankfurt am Main an dem ungewöhnlichen Aufschwung dieser Stadt unter der Führung von May an wichtiger Stelle, als Bauberater, Architekt der Städtischen Werke (Abb. 367) und Lehrer mitgewirkt.

Die Gefahren der funktionellen Architektur, ja noch mehr: jeder Schlagwort-architektur, gilt es zu bannen. Gewiß führt der Weg über das Fügen von verschiedenen Elementen zu einer neuen Baukunst. Jedoch nicht derart, daß die ausdrucksvollen Einzelglieder rationalistisch nebeneinander gesetzt, ineinander geschachtelt werden (was des „Reizes“ nicht entbehrt), sondern nur so, daß sie von einer künstlerischen Energie zu einer überzeugenden Einheit zusammen geschweißt werden. Das Gesetz des organischen Bauens ist keine neue Erfindung. Was die Vergangenheit im Zusammenbau geleistet hat, strahlt noch immer als Vorbild instinktsicheren Fügens von Massen in die Gegenwart.

Der wahrhaft schöpferische Mensch, in der Gestalt des neuen Baumeisters sinnbildlich verkörpert, glaubt unerschütterlich daran, daß auch heute geprägte Form lebendig sich entwickelt — er glaubt daran kraft seiner Erfahrung. Er bejaht in seiner elementaren Veranlagung das Leben der Zeit, dessen großartigem Rhythmus er sich bewußt und freudig hingibt.

Wäre dieser neue Baumeister eine vereinzelte Erscheinung, so könnte man Zweifel an der Zukunft hegen. Da er aber selbst wieder ein Typus ist und eine höhere (allerdings auch seltenere) Gattung repräsentiert, so darf man ihm getrost vertrauen.

Die stärksten Persönlichkeiten unter den Baumeistern der Gegenwart bejahren sie in allen ihren Lebensäußerungen. Sie folgen willig (nicht willenlos) dem Geiste der Technik, der die moderne Menschheit ergriffen, sie begeistern sich an seinen tausend Möglichkeiten, sie erfassen die neuen Bauweisen und Baustoffe als Mittel einer neuen Architektursprache, die unsere Ausdrucksfähigkeit unendlich steigern und bereichern kann. Ihnen wird die Seele des Materials zur formenden Energie: die gespannte Kraft des Stabeisens, die Starrheit von Betonwänden und die ausladende Wucht von Eisenbetongerippen, die glitzernde Durchsichtigkeit des Spiegelglases, die flimmernde Leuchtkraft des gebrannten Steins, die blitzende Glätte polierten Metalls. Ihnen reißt das Spiegelglas nicht „unangenehme“ Löcher in die geschlossene Wand, sondern es hebt diese Wand mit Absicht auf, um an ihre Stelle die ehrliche Öffnung zu setzen, so groß sie auch sein mag. Nicht das mit Sprossen vergitterte Fenster soll (als „optische“ Fortsetzung der Wand) das Loch schließen, sondern „eine Spiegelscheibe rein verwendet, wirkt in der Architektur als Öffnung an sich“ (Oud, Holländische Architektur, 1926). Ein gänzlich neues Verhältnis von Wand zu Öffnung bildet sich heraus, das dem Bau einen neuen — größeren — Maßstab gibt. (Solche Gedanken haben schon Frank Lloyd Wrights Bauten erfüllt.)

Zu allen neuen Mitteln der Architektur gesellt sich noch dasjenige der künstlichen Beleuchtung, das eine phantastische Welt erschließt. Der elektrische Schalter wird zu einem Schlüssel märchenhafter Schönheit, die im Nu einer anderen Raum gibt. Leuchtkörper und Leuchtgesimse sind die Zaubermittel, mit denen man jene staunenerregenden Lichteffekte und gedämpften Stimmungen erzielen kann, von welchen unsere Altvorderen nichts wußten.

Nur wer als Baumeister entschlossen diese werdende Welt bejaht, ist berufen, an ihr mitzubauen. Neben einzelnen radikal eingestellten Persönlichkeiten dieser Art, die schon genannt wurden, steht an wichtiger Stelle Erich Mendelsohn.

Die Visionen Erich Mendelsohns, die er seit 1915 im Schützengraben und Ruhequartier des Krieges flüchtig aufs Papier geworfen (Abb. 14—16), zeigen diese elementar hervorbrechende Empfindung, daß ein Neues sich aus unserem neuartigen Dasein gestalten muß, daß wir das Leben bejahren müssen, anstatt vor ihm zu fliehen. Die kühnen Kombinationen von gelagerten, weit ausladenden Unterbauten und steil aufsteigenden Massen, die starken Gegensätze



Abb. 14. Erich Mendelsohn: Skizze für ein Hochhaus in Eisenbeton. 1921

geschlossener Baukörper und weit aufgerissener Glasöffnungen, die transparent von innen her leuchten, der rhythmische Wechsel von riesigen, kaum durchbrochenen Flächen und geschichteten, den Stockwerksbau ausdeutenden Wagenrechten zeigen bei aller Entfernung von der profanen Baupraxis ein Durchdringen der Urformen des Bauens mit eigener, stärkster Empfindung, die an Olbrichs Wort erinnert: „Seine Welt zeige der Künstler.“

Zum Anlaß für die Visionen eines kontrapunktisch geführten Massenbaues sind ihm die angeblich nüchternen Zwecke der Industrie und des Verkehrs geworden. Die Gehäuse für eine reibungslos und möglichst vollkommen arbeitende industrielle Produktion wachsen unter seiner gestaltenden Hand zu einem lebendigen Organismus zusammen, der das Notwendige zwingend verwirklicht und durch seine klare Sprache die Massen zur Größe adelt.

Der Einsteturm (Abb. 378), ein Eisenbetonbau von weichen, organhaft gewachsenen Formen für die astrophysikalischen Experimente des Relativitätstheoretikers, erinnert noch an die ersten plastisch-architektonischen Versuche Adolf Hildebrands (Hubertustempel am Nationalmuseum in München), Obrists und van de Veldes (Werkbundtheater in Köln, Abb. 286). Doch ist ihm mehr Festigkeit und architektonische Haltung eigen. Mendelsohn hat aus dem Haupt-

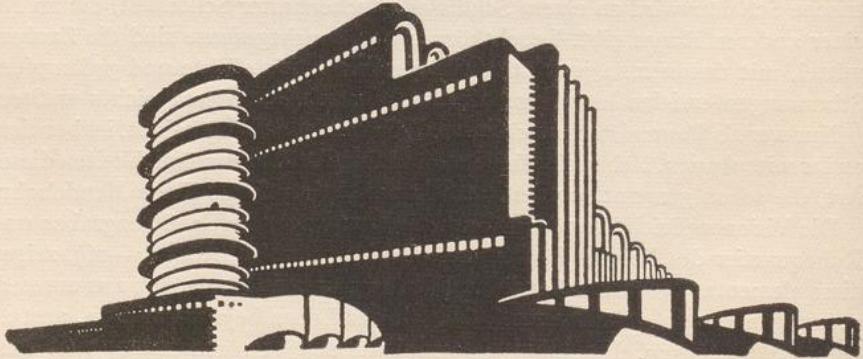


Abb. 15. Erich Mendelsohn: Skizze für einen Packhof. 1917

motiv der astronomischen drehbaren Kuppel die Formendynamik des Ganzen erschaffen. Ansteigende Terrassen bereiten den Turm vor, der sich mit zahlreichen Fenstern auslugend, als „Ein Stein“ trotzig in die Landschaft wendet. Schwingende Bewegung faßt alle Bauteile im kreisenden Rhythmus zusammen.

Schon ist die formzeugende Kraft des Eisenbetons erkannt, dem Mendelsohn merkwürdig fremde und doch überzeugende Schönheit entlockt. Die Kühnheit des jugendlich unbekümmerten Plastikers wird alsbald an schwierigen Aufgaben zu baumeisterlicher Strenge und Klarheit erzogen.

Im Seidenhaus Weichmann in Gleiwitz reißt er das Erdgeschoß so weit für Auslagen auf, wie der Baustoff es nur hergibt (Abb. 381). Nichts mehr von der Angst des um das Gleichgewicht von oben und unten besorgten, historisch befangenen Architekten. Die Analogie mit dem Dogenpalast in Venedig drängt sich auf, bei dem eine hohe, fast undurchbrochene Mauer auf zwei



Abb. 16. Erich Mendelsohn: Skizze für den Einsteturm

Geschossen aus luftigem Filigranwerk lastet. Aus der ruhenden — statischen — Architektur im alten Sinne, deren Charakter durch Balken und Stütze bestimmt war, wird die bewegte — „dynamische“ — Baukunst der weiten Spannung, der schwebenden, entlasteten Formen. Im Seidenhaus Weichmann, das sich auf einem schmalen Grundstück behelfen muß, wird ein großer Bauteil ausgekragt, ohne das Gleichgewicht der Massen zu stören. Denn mit überzeugender Sicherheit ist am diagonal entgegengesetzten oberen Ende ein Aufbau auf die Masse gesetzt, der dem Ausschnitt unter der Auskragung für Auge und Gefühl die Balance hält. Kräftige, wagerechte Gliederungen entlasten in mehreren Streifen die Unterzüge über den Auslagen, so daß darüber ein glattes Wohngeschoß mit bündigen Fenstern ohne Gefahr für den künstlerischen Bestand des Hauses schweben kann. Eckfenster „brechen in die Mauermassen“ ein, auslugenden Augen vergleichbar.

Ein Werk von typischer Bedeutung und originaler Formgewalt hat Mendelsohn in der Hutfabrik mit Färberei in Luckenwalde geschaffen (Abb. 379, 380,

Tafel XVI). Die Hallen für die Fabrikation bestehen aus mehreren Schiffen, die durch streng geformte Dreigelenkbogen in Eisenbeton gebildet werden. Die Form (Tudorbogen) entspricht allen Erfordernissen der Technik. Wandpfeiler und Dachbinder wachsen zum Monolith zusammen (Abb. 380). Mit Recht beruft sich Mendelsohn hier auf die Erfindung Olbrichs, der in der Ausstellungshalle zu Darmstadt 1901 schon diese Form — ohne den inneren Zwang der Konstruktion — vorgebildet hatte. Originell ist die Durchführung der Transmissionswellen durch die Anfallspunkte der schrägen Dachflächen. Die Außenansicht der Stirnseite (Abb. 379) steigert den Rhythmus der Binderformen durch das einfache Kunstmittel der geometrischen Flächenaufteilung. In der Querachse liegt einerseits der langgezogene Färbereiturm, andererseits die kubische Form der elektrischen Zentrale. Der Färbereiturm ist eine schlagend einfache technische Erfindung und eine ursprüngliche Form. (Die Dämpfe der Farbenbottiche steigen aus der unteren Zone durch Auftrieb nach oben und werden, unterstützt von künstlicher Ventilation durch Jalousieklappen, an die Außenluft befördert.) Der Turm nimmt in der Bewegung seiner Konturen den Rhythmus der Fabriksäle auf und reißt ihn zur Höhe.

Das Verlagshaus Rudolf Mosse verdankt seine einprägsame Zwitterform dem Willen des Bauherrn, den gleichgültigen Körper des alten Baues durch Aufstockung in ein originales Werk umzuschaffen. Der Architekt hat die Aufgabe rassig, unsentimental, rücksichtslos gelöst. Die Masse der Aufstockung setzt sich in der Ecke als Keil in den alten Bau hinein; sie wächst so aus dem Boden heraus, verzweigt sich oben nach beiden Seiten und steigt an der Ecke empor. „Das Haus ist“ — nach Mendelsohns eigenen Worten — „kein unbeteiliger Zuschauer der sausenden Autos, des hin und her flutenden Verkehrs, sondern es ist zum aufnehmenden, mitwirkenden Bewegungselement geworden.“

„Das weitausladende keramische Gesims, das den alten Bau vom neuen trennt, zieht scharf zur Ecke, fällt herab und ladet in den energisch (4 m weit) vorspringenden Baldachin über dem Eingang aus.“

Am Entwurf zum Umbau Herpich, Leipziger Straße, kämpft Mendelsohn entschlossen gegen das von Messel angeschlagene Thema der gereihten senkrechten Pfeiler (Abb. 385). Ihm erscheint die ruhende Schichtung horizontaler Stockwerke als Ausgleich der nervös übersteigerten Unrast und als Ausdruck der Bewegungstendenz der Straße notwendig. Die breite Ladenfront ist in Höhe der Erdgeschoßdecke mit einem Unterzug überbrückt. Alle Schwere der oberen Geschosse ist durch die wiederkehrenden wagerechten Gliederungen (metallene Leuchtgessimse) aufgehoben. So wird es möglich, eine lange Front ohne künstlerische Schädigung mit einem einzigen außerordentlich breiten Ladenfenster zu durchbrechen, das durch Glaskästen in sich gegliedert wird. Man fühlt, daß der Bau auf der Brücke darüber schwebt, daß die Wände und Decken sich frei tragen, ohne daß man dies, wie in tausend anderen Fällen, als peinlich empfindet. Hier wird das statische Empfinden des modernen Menschen unter dem Einfluß der Ingenieurkonstruktion wirksam auf die Probe

gestellt und zur Wandlung gezwungen. Selbstverständlich folgt ihm das Proportionsgefühl nach.

Kein Wunder, daß der alte, an historischen Beispielen erzogene Stadtbaurat von Berlin, Ludwig Hoffmann, zwei Jahre erbittert darum gekämpft hat, die Leipziger Straße vor dieser „Verunstaltung“ zu bewahren. Der Baumeister, dessen Höchstleistung das neue Stadthaus von Berlin darstellt, konnte sich nicht mehr in das neue Leben, das in diesem Herpich-Bau zur Verwirklichung drängt, hineinfinden.

In der Elektrischen Zentrale für Wüsteiersdorf hat Mendelsohn wieder den monolithen Charakter des Eisenbetons zum Ausdruck gebracht (Abb. 382); in Entwürfen für ein Kaufhaus und für ein Geschäftszentrum am Meer in Haifa hat er die Gelegenheit starker Massengliederung zu großartiger Staffelung der Baukörper benutzt (Abb. 375).

Welche Wirkungen eine solche ins Städtebauliche hinübergreifende Tätigkeit erzielen könnte, läßt sich an ausgeführten Entwürfen für Landhäuser des jungen Meisters ermessen. Das Doppelhaus am Karolingerplatz (Berlin-Westend) gibt eine Ballung scharfkantiger Massen zur Ecke, in welcher die Treppenhäuser liegen (Abb. 376). Durch Gliederung in wagerechten Schichten werden die Fenster zusammengezogen und im Zusammenwirken beruhigt. Die Horizontalen unterstützen gleichzeitig die Tendenz der Bewegung zur Ecke, die im Zusammenprall zweier Richtungen emporschnebelt. Die Einfriedigung spricht hier ebenso mit wie bei der Villa an der Heerstraße (Charlottenburg), wo sie vom Bestande des Ganzen nicht zu trennen ist (Abb. 377, 379). In den Kubus dieser Villa brechen tiefe Öffnungen ein, im Obergeschoß wird aus dem Putz ein Fensterstreifen mit verbindenden Eisenklinkerflächen heraus geschnitten und durch Konturenführung abgegrenzt. Hier ist die Neigung der Modernen zur Gestaltung schwebender Gebilde besonders ausgeprägt: ein großer Balkon kragt weit über die Hausecke vor und nimmt den Eingangsvorplatz unter seinen Schutz. An beiden Wohnhäusern sind Sonnenbäder auf dem Dach als wesentliche Bestandteile von Nebenräumen umrahmt, die sich mit Fenstern dorthin öffnen, so daß die Lust des Architekten an großen, ungebrochenen Massen und Flächen sich ungehemmt auswirken kann. Die Wirkung beider Landhäuser inmitten des schwermütigen Kiefernwaldes ist stark und durch den Ernst der Farbe besonders einprägsam.

Bisher hat jede Leistung Mendelsohns aufs neue überrascht. Die Verwandtschaft seiner Bauelemente mit den wunderbar selbstverständlichen Gebilden des Südens und des Ostens gibt uns die Gewißheit, daß er auch dort nicht irrt, wo er mit verblüffender Kühnheit an die Grenzen des Möglichen pocht; denn hier findet die ungebändigte Expansionskraft an der Statik, an den Gesetzen der Natur ihre sicherste Stütze. Gewisse Merkmale verbinden sein Schaffen mit dem der fortschrittlichen Holländer, andere mit dem der freisten Amerikaner, andere gehen auf die germanische Überlieferung des Mittelalters zurück.

Aber auch der Zusammenhang mit verwandten Bestrebungen in Deutschland ist offenbar. Sein Schaffen ist heute keine vereinzelte Erscheinung mehr.

Es wächst die Schar derjenigen, die von den Akademikern als Modernisten abgetan werden, und die im Grunde die Träger des Fortschritts sind.

So verstanden erscheint manche Arbeit von Hans Scharoun (Abb. 410, 412), den Brüdern Luckhardt (Abb. 426—428), Otto Haesler (Abb. 394—396) oder Wilhelm Riphahn als Blüte aus denselben Wurzeln des heutigen Daseins. Dieselbe Idee der Gestaltung aus dem Zweck und Geist einer Aufgabe bewegt die Grundrisse und Raumphantasien eines Hans Scharoun oder Soeder, wie sie einem Riphahn bei dem Entwurf des schwebenden Basteirestaurants in Köln (Abb. 398) oder seiner vorzüglichen Wohnhausanlagen (Abb. 397, 399) die Hand führt.

Wenn es noch eines Beweises bedürfte, daß die moderne Baukunst trotz aller Problematik schon reife Früchte trägt, so müßte die Arbeit von Max Taut, das Verbandshaus der Deutschen Buchdrucker in Berlin (Abb. 357, 358, Tafel XIV), auch den erklärten Gegner überzeugen. Hier ist auf einem großstädtischen Grundstück inmitten einer fragwürdigen Umgebung von unschön gealterten Mietspalästen eine Baugruppe entstanden, die mit Anmut sagt, was sie bedeutet. Das Vordergebäude nach der Straße enthält Wohnungen für die Beamten des Verbandes. Die Mauerflächen sind mit glatten, ledergelben Verblendern bekleidet, zu denen das Braun der Eisenklinkergliederungen, das grünliche Schimmern großer Glasflächen, ein lebhaftes Blau der Loggiadecken und Rot des Holzwerks hinzutritt. Ohne vorgehängte Balkone und Erker ist durch geräumige Loggien und in diese eingreifende Blumeneckfenster eine Lebendigkeit des Reliefs, der Masse und Farbe erzielt, die den empfänglichen Betrachter freudig erregen muß. Geht man den Gründen der Wirkung nach, so findet man die strenge rhythmische Ordnung wagerecht geschichteter, gleicher Bauteile, die entschieden gestaltete Proportion gelagerter Öffnungen (Loggien), die starken Gegensätze von Licht und Schatten und die harmonisch-freudige, auf Ockergelb als Grundton gestellte Farbe, die klare Auflösung der Fassadenfläche in zwei turmartige, gegen die Nachbarn abschließende Würfel und eine wagerechte Terrasse. Daß diese Wirkung für die Zukunft bleibt, dafür bürgt das monumentale Material, das einfachster Pflege bedarf.

Durch eine breite zweispurige Durchfahrt gelangt man in den Hof, an dem Druckerei, Verwaltung und Redaktionen in einem hohen Querbau und in niedrigen Seitenbauten untergebracht sind. Der rückwärtige Querbau mußte trotz einer erheblichen lichten Tiefe (von 13,5 m) ganz ohne Stützen ausgebildet werden, um den Betrieb der Druckerei nicht zu behindern. Es ergab sich daraus ein System von Rahmenbindern in Eisenbeton, die, aus praktischen Gründen der Raumnutzung nach außen verlegt, den Aufbau als Strebepfeiler gliedern. Die Eisenbetonkonstruktion tritt an der dachförmigen Decke des großen Versammlungssaales im obersten Geschoß unbedenklich zutage, in deren Gestaltung der Architekt kühn eigene Wege geht. Hier sowohl wie an den

Treppenhäusern und Büroräumen fällt die starke Vorliebe für riesenhafte Fensteröffnungen auf, die das Licht von außen förmlich einsaugen. Das ist, vernunftgemäß angewandte Glasarchitektur, von der die gläserne Ummantelung des Personenaufzuges im Treppenhaus eine besonders eigenartige Probe gibt. Die Arbeitssäle sind mit der gleichen Liebe und Großzügigkeit durchgebildet, die jeden Raum kennzeichnet. Ein Mindestmaß an Schmuck, ein Höchstmaß an Farbe verleiht allen Teilen eine heitere Würde. Man fühlt an diesem Werk der kollektiven Baugesinnung, wo die eigentlich schöpferischen Kräfte der Zeit an der Arbeit sind: es ist in seiner Art vollkommen.

Wenn das klassenbewußte Proletariat solche Werke zu schaffen imstande ist — denn der Architekt röhmt die mitschaffende Förderung der verständnisvollen Bauherrschaft —, dann müssen alle Einwände derjenigen verstummen, die immer noch die Kultur als alleinige Domäne der bürgerlichen Kreise betrachten.

Als überzeugendes Symptom des Umschwungs ist auch die Arbeit des Bauhauses zu werten, das sich Ende 1926 nach schwerem Ringen in Dessau mit Hilfe der Stadt und eines Kreises mächtiger Freunde ein neues Heim errichtet hat (Abb. 372—374). Unter der Leitung seines willensstarken Führers, Walter Gropius, sind dort verschiedene technische Schulen zu einem Ganzen vereinigt worden, das sich in drei Gruppen gliedert: Werkstätten- und Laboratoriengebäude, Gewerbliche Fachschule, Atelierhaus. Drei Baukörper strahlen von dem Zentrum aus, das in einem Brückenbau die Leitung und Verwaltung beherbergt. Das Gebäude der Werkstätten ist von Glaswänden eingehüllt, gegen die ausgekragte Deckenteile stumpf anstoßen. Die Glaswand schwebt auf einem ausgekragten Mauerstreifen über einem zurückgesetzten Sockel, der die Pfeiler trägt. An allen übrigen Teilen herrschen lange Spiegelglasstreifen in durchgehenden Wagerechten vor, um ein Höchstmaß an Licht und volle Übersichtlichkeit der Anlage zu ermöglichen¹⁾. Im Innern überrascht eine monumentale Großräumigkeit. Ausgezeichnet ist die Vereinigung von Verwaltung, pädagogischen, technischen, künstlerischen und sozialen Einrichtungen zu einem untrennbareren Ganzen. Welch ein Unterschied gegen die üblichen Industrieanlagen, in denen sich die Verwaltung gegen die Produktionsstätten hochmütig abschließt.

Nach der vorläufigen Eröffnung des neuen Instituts in Dessau wurden seine Ziele und Ideen einer neuen Prüfung unterzogen. Das Bauhaus ist eine Hochschule für Gestaltung, aber auch eine Versuchsanstalt mit ausgedehntem Werkstättenbetrieb geworden. Sein Zweck ist:

I. „die geistige, handwerkliche und technische Durchbildung schöpferisch begabter Menschen zur bildnerischen Gestaltungsarbeit, besonders für den Bau und

¹⁾ Man wird abwarten müssen, ob die Einrichtung des „Glashauses“ vor der Praxis standhält. Aber dem Bauhaus ist bei der Eröffnung vom Reichskunstwart „das Recht auf das Experiment“ zugebilligt worden. Ohne Experiment kein Fortschritt.

2. die Durchführung praktischer Versuchsarbeit, besonders für Hausbau und Hauseinrichtung sowie die Entwicklung von Modelltypen für Industrie und Handwerk“ (Walter Gropius: „Bauhaus-Chronik“, 1925/26).

Neben der praktischen Arbeit geht die theoretische und künstlerische Schullung einher. Für diesen Zweig stehen dem Leiter Meister zur Seite, die als Maler hohen Rang einnehmen: Kandinsky, Klee, Feininger. Die Auswahl erfolgte unter dem Gesichtspunkt, daß die formalen Gestaltungsaufgaben heute fast nur auf dem Wege der Abstraktion und Konstruktion gelöst werden können. So erklärt sich die Tatsache, daß Künstler von subtilem Formgefühl dort das lehren, was in der Architektur gegenwärtig als Kunst überhaupt erlernbar ist: die Stärkung des rhythmischen Gefühls. In dieser Hinsicht war das Wirken von Moholy-Nagy am Bauhaus besonders wichtig, der die Gliederung der Fläche mit Schrift und Photomontage auf ein hohes Niveau gebracht hat. Er verließ aber das Bauhaus Ende 1928 gleichzeitig mit Gropius. Hannes Meyer aus Basel führte es nun konsequent weiter.

Das rhythmische Gefühl ist die schöpferische Kraft, die den scheinbar willkürlichen Wohnhausgruppen der Bauhausmeister ihre Gesetzmäßigkeit gibt (Abb. 372). Denn auch hier wird das Technische und Praktische, das alle Arbeitsvorgänge der Hauswirtschaft auf den einfachsten Tatbestand zurückführt, durch die hohe Kunst einer scheinbar selbstverständlichen Raumgestaltung in Form und Farbe beherrscht und über die Sphäre des Nur-Nützlichen erhoben.

Das Haus Kandinsky zum Beispiel stellt einen Gipfel der heutigen Wohnungskunst dar. Die Räume kommen mit einem Mindestmaß an Schmuck und Hausrat aus, zeigen aber ein Höchstmaß an formender Energie (Tafel XV). Der kleine Speiseraum in Schwarz und Weiß konnte nur von einem ganz erfahrenen und instinktsicheren Meister der Flächenkunst und Farbe geschaffen werden. Hier spürt man besonders deutlich, daß unsere abstrakte Architektur, die von der Technik und dem Drang zur Vereinfachung inspiriert wird, der Wärme und Grazie nicht zu ermangeln braucht; hier ist wieder einmal bewiesen, auf welchem Wege eine neue Architektur erblühen kann: durch Zusammenarbeit der technischen und bildenden Künste unter dem leitenden Stilgedanken einer geadelten Sachlichkeit. Nicht nur in den Einzelheiten des Hausrats, der im Bauhaus stark von der Gestaltung der Maschine beeinflußt erscheint, sondern vor allem im Zusammenfassen aller technischen und künstlerischen Elemente zum Raum, der — trotz Reinheit und Strenge — Behagen gibt, besteht die beispielgebende Stärke der besten Bauhausarbeiten. Doch geht die Selbstentäußerung des Bauhauses heute so weit, daß Hannes Meyer die Bauhausmeister-Häuser nur noch als interessante neoplastische Gebilde ohne Nachfolge bezeichnet. „Bauen als künstlerische Affektleistung eines einzelnen hat aufgehört. Bauen ist Dienst am Volke“, sagt er in seinem Mannheimer Vortrag 1929.

Neben der traditionellen monumentalen Repräsentation der bürgerlichen Gesellschaft wächst eine neue Baukunst heran, die Baukunst der nackten

und dennoch geadelten Wirklichkeit. Ihre metaphysischen Wurzeln ruhen in einer neuen Gesinnung, die Menschenwürde als einzigen Adelsbrief anerkennt. Ob und wann aus solcher Gesinnung sakrale Werke von echter religiöser Inbrunst sprießen werden, ist heute nicht zu entscheiden. Jedenfalls sind sie heute schon wieder denkbar.

Menschenwürde ist nun endlich auch Gesetz und Forderung beim Bau von Heimstätten geworden. War früher mit dem Wort Volkswohnung ein übelbeleumdet Begriff verbunden, an den sich Erinnerungsbilder von Kasernen, brunnenartigen Höfen und öden Brandmauern hängen, so verlangen wir heute Heimstätten für Menschen. Was vor dem Krieg von den Besten ersehnt wurde, ist durch staatliche und kommunale Fürsorge und durch Bemühungen gemeinnütziger Verbände — in den Grenzen des Möglichen — zur Tat geworden.

Unter Aufbietung übermenschlicher Kräfte haben Länder und Gemeinden nach dem Kriege mit Hilfe einer durch die Not gerechtfertigten Zwangswirtschaft eine Bautätigkeit großen Stils ins Leben gerufen, die, als Ausdrucksform einer Art von Staatssozialismus, die Lösung des brennenden Wohnungsproblems anbahnte. Die Zwangswirtschaft schaltete die Bau- und Bodenspekulation aus, die sich nur schüchtern wieder meldet. In der kritischen Zeit seit dem Friedensschluß hat die behördliche und genossenschaftliche Bautätigkeit — in ihrem engen Rahmen — neben der wirtschaftlichen Leistung auch noch eine soziale und künstlerische hervorgebracht: sie hat uns dem angelsächsischen Ideal des Einfamilienhauses nähergebracht. Der von Ebenezer Howard in England verkündete Gartenstadtgedanke fand durch die eifrige Tätigkeit der Brüder Kampffmeyer in Deutschland schon zu Beginn des neuen Jahrhunderts begeisterte Aufnahme und wurde in einzelnen Siedlungen bereits verwirklicht. Henry Georges Idee der Bodenreform wurde in Deutschland durch Damaschke in die Massen getragen und in der Erbpacht des Bürgerlichen Gesetzbuches im Jahre 1900 festgelegt. Die Verschmelzung beider Gedanken wirkte sich im Flachbau des Reihenhauses großzügig aus; diese veredelte Wohnform, die dem Großstädter ein Stück Natur und ein Heim zu eigen gibt, ist für die Gestaltung der künftigen Gesellschaft von entscheidendem Wert.

Die schärfere Aufsicht über die private Bautätigkeit, die bis zum Ausbruch des Krieges im Zeichen rücksichtsloser Ausbeutung des Bodens und der Bevölkerung stand, hat erwiesen, daß eine Gesundung der Stadtentwicklung noch möglich ist, vorausgesetzt, daß man sie entschlossen will.

Im Serienbau, dessen soziale Bedeutung jetzt allgemein anerkannt wird, sind bereits wichtige Fortschritte erzielt. Fast in jeder modernen Siedlung ist etwas von dem neuen Gemeinschaftsgeist verwirklicht, der den tieferen Sinn des Serienbaues darstellt; wir beginnen schon die Wirkungen der Rationalisierung und Typisierung zu spüren, die sich in einer Verbilligung des Bauens ausspricht und dem Kleinhaus eine starke Verbreitung sichert. Das Reihenhaus ist seine zweckmäßigste Form aus Gründen der Wirtschaft, zugleich die beste als Symbol der Verbundenheit des einzelnen mit der Gesamtheit.

Mit besonderer Anerkennung muß hier neben vielen verwandten Bestrebungen der Arbeit des Siedlungsamtes der Stadt Frankfurt am Main gedacht werden, an dessen Spitze der Architekt Ernst May mit eiserner Konsequenz und positivem Erfolg das Ziel des Serienbaus verfolgt. Dieser starke städtebauliche Organisator hat es zuwege gebracht, daß die Außenbezirke von Frankfurt am Main in wenigen Jahren ein neues Gesicht erhalten haben. Der Gedanke des neuen Städtebaues: Zentralisation der Geschäftstätigkeit in der City, Dezentralisation des Wohnens in Gartenstädten hat nicht nur in dem neuen Frankfurter Bebauungsplan, sondern (was wichtiger ist) in zahlreichen Siedlungen verschiedenster Typen eine großartige Ausprägung erhalten. Wenige Städte des europäischen Kontinents dürfen sich rühmen, solche Kraft der technisch-wirtschaftlichen Leistung, solche Fülle der kulturellen und künstlerischen Wirkung nach dem Kriege hervorgebracht zu haben¹⁾. Die Tatsache, daß der kommunalisierte Wohnungsbau unter Führung einer zielbewußten Persönlichkeit den Hauptanteil bildet, erklärt das Phänomen der seltenen künstlerischen Einheit. Ein Kranz von Gartenstädten und Miethaussiedlungen entsteht im weiten Umkreise Frankfurts. Die Umbauung des Niddabeckens ragt besonders hervor. Die Gartenstadt Praunheim (Tafel XVIII), in welcher der Reihenhaustyp mit Dachterrasse vorherrscht, bildete den Anfang dieser Bebauung. „Einliegerwohnungen“, die aus vorhandenen Dachkammern gebildet wurden, verbilligen vorerst das Wohnen in den Reihenhäusern erheblich, wengleich sie anderseits jene Nachteile mit sich bringen, die mit der gemeinsamen Treppe im Einfamilienhaus verbunden sind. Der etwas eintönige Eindruck langer Reihen am Rande des Niddabeckens soll durch Dominanten (Gasthaus, Volkshaus, Miethausblock mit Kleinstwohnungen) aufgehoben werden. Er ist in der nachfolgenden Siedlung Römerstadt glücklich vermieden, die den nördlich von Praunheim gelegenen Hang einnimmt. Einfamilienhäuser im Reihenbau sind mit Miethaustypen durchsetzt, welche die riesigen Fronten in starken Zäsuren gliedern, zum Teil als selbständige, langgestreckte Baukörper wirksame Kontraste schaffen (Abb. 403—405).

In der Siedlung Bruchfeldstraße (Stadtteil Niederrad, im Volksmund „Zickzackhausen“ genannt, Abb. 402) hat der Gedanke Grundriß und Aufbau bestimmt, zwei ungünstig von Osten nach Westen laufende Blöcke derart auszubilden, daß allen Räumen wenigstens zeitweise Sonne zugeführt wird. Jedes Haus wurde gegen das nächste im Winkel versetzt, was eine interessante, stark bewegte Ausbildung der Fronten im Zickzack ergab. Ein erhöhter Querbau an der Stirnseite enthält die Gemeinschaftseinrichtungen: Zentralheizung und Warmwasserbereitung, Zentralwaschküche und Kindergarten mit Bücherei für den

¹⁾ Die Träger der Bautätigkeit, die mit Hilfe der Hauszinssteuer finanziert wird, sind die Stadt (zu 26 Prozent), die zwei kommunalen Baugesellschaften, Aktiengesellschaft für kleine Wohnungen und die Mietheim-A.-G. (zusammen 37 Prozent); durchschnittlich 37 Prozent der Hauszinssteuer wurden in den letzten Jahren Privaten und Baugenossenschaften zur Verfügung gestellt.

ganzen Block. Hier ist der Nachweis erbracht, daß kultivierter Miethausbau auf gemeinnütziger Grundlage bei durchdachter Anlage ein behagliches, gesundes und verhältnismäßig billiges Wohnen ermöglicht, bei dem der Hausfrau überflüssige Arbeit abgenommen oder auf das Notwendigste vereinfacht wird.

Weitere Siedlungen gemischten Charakters wurden im Osten der Stadt, am Bornheimer Hang und in der Riederwaldkolonie erstellt. Selbst die Notwohnungsanlage an der Mammelsheimer Straße wurde in ein architektonisches System gebracht, das die starke Hand des Architekten spüren läßt.

In der letzten Zeit greift May über die Probleme des Wohnungsbau hinaus und plant mit seinen Mitarbeitern Schulen eines neuen Typs, bei denen der frühere Zwang einer freieren Auffassung des Schulbetriebs weichen soll. Die Klassen werden in Pavillons verteilt, der Zusammenhang mit der Natur wird inniger durch die Möglichkeit, bei guter Witterung ins Freie hinauszutreten und dort zu unterrichten (Abb. 584). Eine Versuchsschule dieser Art wird gegenwärtig von Bruno Taut in Berlin errichtet; Hannes Meyer baut eine Schule des Allgemeinen Deutschen Gewerkschaftsbundes in Bernau, in der die Grundsätze der radikalen Schulreform auf eine Erwachsenenschule mit Internat angewandt werden (Abb. 17, S. 95, und Abb. 585).

Die Tätigkeit des Frankfurter Hochbauamtes, an dessen Aufgaben ein Stab von begabten Architekten mitarbeitet, greift so weit über das gewöhnliche Maß hinaus, daß kaum ein Gebiet des Stadtbaues davon unberührt bleibt. Aus der Fülle dieser Arbeit, über die May in seiner Zeitschrift „Das neue Frankfurt“ ausführlich berichtet, sei das Wichtigste erwähnt.

Im Jahre 1925 wurde in Frankfurt am Main ein auf zehn Jahre berechnetes Wohnungsprogramm aufgestellt. Tatsächlich wurden bereits im Jahre 1926 statt der in Aussicht genommenen 1200 Wohnungen rund 2200 errichtet, im Jahre 1927 rund 3000, im Jahre 1928 rund 2500. Aus der Hauszinssteuer wurde für eine Wohnung etwa 6000 Reichsmark hergegeben. Daneben wurden Darlehen der städtischen Sparkassen und Zuschüsse aus laufenden Etatmitteln zur Finanzierung verwendet. Private und Genossenschaften mußten 20 Prozent aus eigenen Mitteln aufbringen.

Die Überwindung der Geländeteuerung gelang durch zwei große Enteignungen (Praunheim und Römerstadt). „Bei aller Härte“, sagt May, „die jede Enteignung als Eingriff in das freie Eigentum nun einmal darstellt, kann doch kein Zweifel darüber bestehen, daß eine moderne Großstadt, die planmäßigen Städtebau betreiben will, ohne das Enteignungsrecht ebensowenig zum Ziele kommen kann als etwa die Eisenbahn und Wasserbaubehörden ohne ein solches Zwangsmittel in der Lage gewesen wären, ihr Netz auszubauen.“

„Die Planung der Siedlungen paßt sich eng an das Bauland an und verzichtet auf Geländeausschlachtung. An Stelle der Wirtschaftlichkeit von heute ist

Wirtschaftlichkeit auf weite Sicht, die soziale Wirtschaftlichkeit, getreten. Der Ausbau der großen Straßen erfolgte in sparsamer Weise, aber nicht sparsamer, als eine wirtschaftliche Unterhaltung gebietet. Die Wohnstraßen sind teilweise bis auf 5 m Breite beschränkt worden, und nur den Verkehrsstraßen ist ein angemessener Querschnitt zugewiesen. Die Hauptaufschließungsstraßen sind im Sinne günstiger Belichtung orientiert, also vorwiegend in NS-Richtung. Nur dort, wo der Geländehang solcher Entschließung entgegenstand, wurden auch OW-Straßen durchgeführt, dann aber bei der Grundrißgestaltung besondere Rücksicht auf gute Besonnung der Hauptwohnräume gelegt.“

„Entscheidender Wert wurde einem rationellen Grundrisse beigemessen, d. h. einer Anordnung der Räume, die eine Abwicklung der Haushaltführung mit geringstem Kraftaufwand sichert. Grundsätzlich wurde die sogenannte Wohnküche als den Forderungen einer zeitgemäßen Wohnungskultur widersprechend ausgeschaltet und durch die Doppelzelle, Einbauküche-Wohnzimmer, ersetzt.“

Die Durcharbeitung der Frankfurter Grundrisse (Abb. 590, 591) ist muster gültig, die Einschaltung einer kleinen Kochküche mit vollständiger, wohldurchdachter Einrichtung (nach Angaben von Grete Schütte-Lichotzky) neben dem Wohnraum als besonderer Vorzug zu werten. Die Typisierung erstreckt sich auf alle Bauteile, einschließlich des Hausrats (Abb. 406). An der Vervollkommenung der Grundrisse und aller Einrichtungen wird rastlos weitergearbeitet; gegenwärtig wird der Bau von Kleinstwohnungen (bis herunter zu 35 qm Wohnfläche) stark in den Vordergrund gerückt, um dem wirtschaftlich Schwachen eine tragbare Miete bei einigermaßen menschenwürdigen Verhältnissen zu ermöglichen. Die Einzelheiten der in dieser Art hergestellten Wohnungen sind wohldurchdacht. Sie erinnern an die praktischen Anordnungen der Amerikaner (Klappbetten, Einbauschränke u. dgl.).

Ein Teil der Bauten ist in der Plattenbauweise errichtet worden, in der die Wand in einzelne Großplatten zerlegt ist, die man mit Kranen in kürzester Zeit montiert. Wenngleich eine Ersparnis bisher dadurch nicht nachgewiesen wurde, so verdient der Versuch, den Aufbau als Saisongewerbe zugunsten eines Dauerbetriebes zu ändern, unbedingte Anerkennung.

Ein Stab von begabten Architekten, die May teilweise von außerhalb berufen hat, arbeitet an Spezialaufgaben des Siedlungsbau und sonstiger kommunaler Bauaufgaben. Es seien hier erwähnt: Franz Schuster, Grete Schütte-Lihotzki, Anton Brenner, Mart Stam, Herbert Boehm, Adolf Meyer (der frühere Mitarbeiter von Gropius), Eugen Kaufmann, Ferdinand Kramer. Selbständig arbeitet daneben Martin Elsässer an den öffentlichen Bauten, wie Großmarkthalle (Abb. 327) und Schulen.

Die Frankfurter Privatarchitekten, unter denen Rudloff, Roeckle, Hermkes, Fucker unter vielen anderen hervorgehoben werden mögen, haben sich zum Teil ausgezeichnet in die neue Arbeitsweise gefügt und sie selbständig weitergebildet, so daß bei aller Mannigfaltigkeit der Einzelform

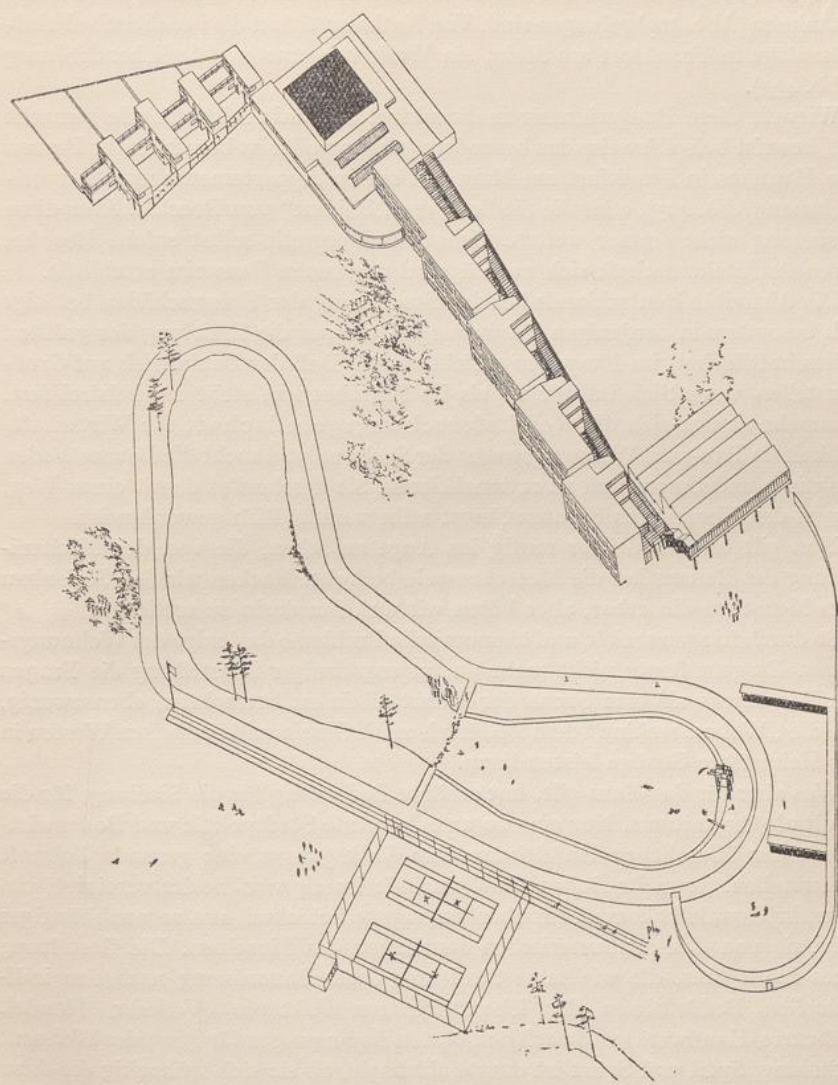


Abb. 17. Hannes Meyer: Schule des Allgemeinen Deutschen Gewerkschaftsbundes
in Bernau. 1929—1930
Vogelschau, Zeichnung von Paul Klee

eine gemeinsame Baugesinnung entstanden ist. Sie wirkt sich selbst in den Leistungen abseits stehender Frankfurter Architekten aus, wie z. B. Fritz Nathan, dem ausgezeichnete Geschäftsbauten in Frankfurt am Main, Hanau und Mannheim (Abb. 429) gelungen sind. Von Nathan stammt die israelitische Friedhofsanlage in Frankfurt am Main, ein Werk von ernster, feierlicher Haltung (Abb. 435).

Wieweit diese Baugesinnung in Frankfurt am Main selbst Schule gemacht hat, beweist beispielsweise das besonders gelungene Heim berufstätiger Frauen von Hermkes in Frankfurt am Main mit seinen Appartements und Sammelbalkonen (Abb. 425), oder die Siedlung der „Heimat“ von Roeckle. Aber diese Gesinnung zieht immer weitere Kreise und ergreift selbst solche Bezirke, deren Architektenchaft sich nur zögernd der neuen Bauweise erschließt.

Die Aktivität Deutschlands bei der Beseitigung der Kriegsschäden betätigt sich besonders in denjenigen Bestrebungen, die auf die Erzielung der größten Wirtschaftlichkeit im Bauwesen gerichtet sind. Daß der Baubetrieb auf Großbaustellen wesentlich billiger ist als im Kleinbetrieb, steht zweifelsfrei fest. Nunmehr nimmt sich die Reichsforschungsgesellschaft für Wirtschaftlichkeit im Bau- und Wohnungswesen der Sache an und sucht die Baumethoden praktisch und theoretisch zu rationalisieren. Sie beschreitet damit einen Weg, der in den Vereinigten Staaten längst selbstverständlich geworden ist.

Nun gilt es, der Gefahr mutig ins Auge zu sehen, die von der Mechanisierung des Bauens her die Menschenseele bedroht. Machen wir den Serienbau dem Menschen dienstbar, aber hüten wir uns, ihn darin zu ersticken.

So durchdringen soziale und ökonomische Probleme dasjenige des Wohnungsbau. Es geht heute nicht mehr an, in engstirniger Einstellung die Fragen des Bauwesens als eine Sache der Kunst allein zu betrachten, ebensowenig, wie die „Wohnmaschine“ dem Bedürfnis nach Grazie und seelischen Werten in der Heimstätte Genüge leisten kann.

Was aber für das Haus gilt, hat erhöhte Bedeutung für die Siedlung, für die Stadt als Organismus. Nur eine vorausschauende Stadtpolitik und Bodenwirtschaft der öffentlichen Hand kann dem Volksganzen eine gesunde Zukunft sicherstellen. Je mehr Boden die Gemeinde im eigenen Besitz vereinigt, um so mehr Gewalt bekommt sie über das eigene Schicksal, um so unabhängiger wird sie von den ausbeuterischen Instinkten des Einzelnen. Die Gestaltung ihres Stadtplans, die wirksame Staffelung ihrer Bauordnung nach den individuellen Bedürfnissen der lebenswichtigen Faktoren (Verkehr, Handel, Industrie, Handwerk) und nach den besten Bedingungen für gesundes Wohnen, Erholung, Spiel und Sport ist davon abhängig, ob sie sich frühzeitig die dazu nötigen Geländeächen gesichert hat. Wer die unglücklichen Verhältnisse planlos gewachsener Industrieviere kennt, denen Sonnenlicht und Freude eines natürlichen Daseins für alle Zukunft verbaut ist, dem muß das Beispiel zur Mahnung dienen. Die Erkenntnis von der entscheidenden Wichtigkeit des Stadtbaues bricht sich zum Glück in weiten Kreisen Bahn und findet in den

demokratisch organisierten Verwaltungen der Städte starke Stützen. In dem Riesenapparat ihrer technischen Amtsstellen vereinigt sich heute ein gut Teil der vorwärtsreibenden Kräfte, die auf einen vernunftgemäßen Stadtbau drängen. Die Interessenwirtschaft der Haus- und Grundbesitzer aus der Vorkriegszeit hat sich sogar in ihr Gegenteil verkehrt — in Knechtung und Entrechnung des Besitzes. Beide aber sind gleich schlimme Belastungen für das Gedeihen eines hochentwickelten Volkes.

Erst das Gleichgewicht der inneren Kräfte kann eine Kulturlüte vorbereiten. Wie weit wir davon noch entfernt sind, vermag niemand zu sagen.

Wenn nicht alle Zeichen trügen, bricht nach dem Jammer des letzten Jahrzehnts die Zeit der Verständigung an, die zu einem gedeihlichen Zusammenwirken Europas führen kann. Daß dieses Europa jetzt besser gerüstet ist als im neunzehnten Jahrhundert, seinem starken Leben durch die Baukunst sinnvollen Ausdruck zu verleihen, dürfte nunmehr bewiesen sein.

8. Die neue Baukunst in Frankreich

Die französische Baukunst des neunzehnten Jahrhunderts stand im Zeichen des industriellen und wirtschaftlichen Aufschwungs, den die Neuordnung der Gesellschaft nach der großen Revolution im Verein mit den Erfindungen der Technik und der Industrialisierung gebracht hat.

Der leicht bewegliche französische Geist, der ehedem in der mittelalterlichen Baukunst entscheidende Fortschritte erzielt hatte, bewährte sich aufs neue in der raschen Auswertung technischer Errungenschaften. Nun glitt aber die Führung aus der Hand des Künstlers in diejenige des Konstrukteurs (vgl. Abschnitt 2, S. 15 und Abschnitt 5, S. 60). Denn in der französischen Architektur und im Kunstgewerbe blieb die Tradition bis auf unsere Tage übermächtig. Noch in den Sechzigerjahren schuf der Seinepräfekt Hausmann mit seinem Stadtbaurat Alphand in Paris Muster eines repräsentativen Städtebaues an zahlreichen Straßendurchbrüchen und Korrekturen der Innenstadt. Für den künftigen Verkehr waren sie unschätzbar, da man heute die meisten Boulevards wegen ihrer Breite durch Verkehrsinseln und Promenaden in Einbahnstraßen aufteilen kann. So konnte Paris wesentlich durch seinen damaligen glanzvollen Stadtbau, in dem die Rücksicht auf den Verkehr oben stand, zu einem Weltzentrum werden. Mögen auch noch viele andere Leistungen dieser Stadtverwaltung, wie namentlich Anlagen der Versorgung (Wasserleitungen, Markthallen) vorbildlich gewesen sein, der Pariser Wohnhausbau des neunzehnten Jahrhunderts steht durchaus im Zeichen der Bauspekulation, die immer wildere Formen angenommen hat (vgl. z. B. das Viertel beim Eiffelturm). Die Bebauung der Vororte läßt noch heute die planvolle Regelung durch Zonen-einteilung und Baupolizei schmerzlich vermissen. Vielgeschossige Mietkasernen mit engen Lichthöfen entstehen gegenwärtig neben beschaulichen Landhausgärten, ein ungeordneter Reihenbau durchbricht die parkartigen Vororte.

Der architektonische Charakter des städtischen Wohnhauses war noch in den Straßendurchbrüchen Hausmanns kollektiv einheitlich und trotz dem akademischen Schema von wohltuender Bescheidenheit; in der Wohnungseinrichtung herrschte unbestritten bis 1900 der Stil Louis XV und XVI. Nun aber macht sich mit dem Aufkommen des Jugendstils nach deutschem und belgischem Muster eine zügellose Baufreiheit breit, die befürchten läßt, daß die schöne Einheit des Pariser Stadtbildes dem Untergang verfällt. Heute werden im Gebiet der Stadterweiterung fast durchweg abschreckend häßliche Mammutbauten errichtet. So nähert sich Paris mit Riesenschritten dem „Ideal“ der amerikanischen Metropolen. Die Académie des Beaux Arts, die hohe Schule der akademischen Säulenweisheit, hat ihren maßgebenden Einfluß verloren und führt nur noch in entarteten Monumentalentwürfen (z. B. im Wettbewerb für den Völkerbundspalast) ein schattenhaftes Dasein¹⁾. Der Bauunternehmer kann sich in Stilmischungen nach Herzenslust austoben. Einzelne mutige Versuche, zur Verbesserung des Miethauses in schmalen Straßen, wie die abgetreppten Vielstockhäuser von Henri Sauvage (Abb. 471), können den babylonischen Eindruck des zügellosen Mietkasernenbaus nicht austilgen. Da aber die Baupolizei offenbar die Bauten nur genehmigt, ohne die Ausführung ausreichend zu überwachen, so müssen leider erst Einstürze die notwendige Wendung im Bauwesen herbeiführen. Im Jahre 1928 sind allein zwei große Katastrophen bei Eisenbetonbauten in Paris erfolgt.

Dem französischen Stadtbau ist der Leidensweg nicht erspart geblieben, den der deutsche gegangen ist und der amerikanische anscheinend noch gehen muß. Ein regerer Gedankenaustausch, wie er sich zum Heil der Völker anzubahnen scheint, würde vielleicht Frankreichs Provinzen vor der Invasion des Bau spekulantentums und vor der Verunstaltung bewahren, der in Deutschland und anderwärts so viele Kulturwerte zum Opfer gefallen sind. Noch ist es Zeit, die im Verborgenen blühenden Landstädte zu behüten, und sie aus ihrem Schlummer zu neuem und gesunden Leben zu erwecken — vorausgesetzt, daß die Erkenntnisse des modernen Städtebaues rechtzeitig in die Stadtverwaltungen eindringen und den Großstadtwahn von ihnen fernhalten.

Frankreich hat leider seine großartigsten Gelegenheiten versäumt, um Denkmäler des neuen Städtebaues aufzurichten. Der Wiederaufbau der durch den Krieg zerstörten Provinzen hätte die besten Kräfte der ehemals feindlichen Nationen auf den Plan rufen müssen, um diese, allen Beteiligten schmerzlichen Spuren wegzu tilgen. Am guten Willen derjenigen, die der Versailler „Friede“ schuldig gesprochen, hat es nicht gefehlt; Machtpolitik hat — wie so oft — bisher das Gute verhindert²⁾.

Die moderne französische Baukunst ringt noch um die offizielle Anerkennung. Selbst ihr Führer, der schon Weltruhm erlangt hat, ist den meisten Landsleuten

¹⁾ Wie weit sind diese zweifelhaften Gebilde vom echten Adel der Louvrefassade entfernt!

²⁾ Vgl. G. A. Platz, Der Wiederaufbau der zerstörten Gebiete, Aufsatz in der Bau rundschau, Hamburg 1918.

unbekannt oder unheimlich. Der französische Schweizer Le Corbusier (Pseudonym für Charles Edouard Jeanneret) hat nach ausgedehnten Reisen, einer gründlichen Schule in dem Atelier von Perret und einer kurzen bei Peter Behrens die Probleme der neuen Baukunst mit überraschendem Elan — theoretisch und praktisch — angepackt. Nach der geistigen Vorbereitung eines kleinen, aber internationalen Publikums durch die Zeitschrift „L'Esprit Nouveau“, die naturgemäß mit revolutionären Ideen sozialer und technischer Art durchsetzt war, formulierte er seine Lehren in der lapidaren Schrift: „Vers une architecture“ (bei G. Crès, Paris, deutsch von H. Hildebrandt: „Kommende Baukunst“). Es gibt in der ganzen Bauliteratur wohl kaum ein Buch, das mit wenigen schlagenden Sätzen und zündenden Bemerkungen mehr gesagt, ähnlich starken Effekt erzielt hätte. Ganz gleich, ob die Gedanken originelle Weisheit sind oder abgeleitete: ein System der neuen Baukunst ist hier programmatisch aufgebaut. Zweifellos hat Le Corbusier ebensoviel in Deutschland und Österreich wie in Frankreich gelernt. Die Quintessenz seiner Lehre ist zwar in Sempers Gedankengängen schon enthalten (vgl. die Abhandlung „Der Stil“, S. 160), die rationale Geistesrichtung in der französischen Philosophie und Baugeschichte vorgebildet; die propagandistische Formulierung aber ist neuartig und hinreißend, sie fasziniert ein empfängliches Publikum und gewinnt der Baukunst Freunde in allen intellektuell eingestellten Kreisen. Corbusiers Einfluß auf die gebildete Oberschicht der Kulturländer ist gerade durch die französisch geistreiche, blendende Art seiner Beweisführung ungeheuer groß geworden; so groß, daß selbst schwächere Manifeste, wie sein „Urbanisme“ (Städtebau) als letzte Weisheit von der Kritik gepriesen werden. Hier seine wichtigsten Gedanken aus „Vers une architecture“.

„Wir haben eine neue Optik und ein neues soziales Leben, aber wir haben ihnen das Haus noch nicht angepaßt.“

„Ein Mensch, der seine Religion übt und nicht daran glaubt, ist feige; er ist unglücklich. Wir sind unglücklich, da wir in unwürdigen Häusern wohnen, die unsere Gesundheit ruinieren und unsere Moral.“

„Die Ingenieure machen die (wahre) Architektur, denn sie wenden die Rechnung an, die aus den Naturgesetzen abgeleitet ist, und ihre Werke lassen uns die Harmonie spüren.“

„Man glaubt heute noch, hier und dort, an die Architekten, wie man blind an alle Ärzte glaubt. Haltbare Häuser sind höchst nötig! Zuflucht zum Manne der Kunst ist höchst nötig! Die Kunst ist nach Larousse die Anwendung des Wissens auf die Verwirklichung der schöpferischen Idee. Heute aber sind es die Ingenieure, die wissen, wie man haltbar macht, wie man heizt, lüftet, beleuchtet. Oder stimmt es etwa nicht?“¹⁾.

¹⁾ Diese einseitige Wertschätzung des Ingenieurs wandelt sich bereits zu einer gerechten Würdigung der unendlich komplizierten Arbeit des Architekten. Die langsam tretende Laienkritik aber erklärt noch heute den Architekten für überflüssig!

„Die Baukunst muß als Angelegenheit schöpferisch bildender innerer Bewegung, in ihrem Bereich gleichfalls zum Ausgangspunkt zurückkehren und sich jener Elemente bedienen, die geeignet sind, auf unsere Sinne zu wirken und die Wünsche unserer Augen zu erfüllen.“

„Diese Formen, primär oder verfeinert, voll Zartheit oder voll brutaler Kraft (Kugel, Würfel, Zylinder, Wagerechte, Senkrechte, Schräge usw.) wirken physiologisch auf unsere Sinne und ziehen sie in ihre Bewegung hinein. Einmal ergriffen, sind wir auch aufnahmefähig für Beobachtungen jenseits der Urreize; bestimmte Beziehungen, die auf unser Bewußtsein wirken, werden sich bilden und uns in einen Zustand freudigen Genießens versetzen — Einklang mit den Gesetzen des Alls . . .“

„Die alten Grundlagen der Baukunst sind tot. Man wird die Wahrheiten der Architektur erst dann wieder finden, wenn die neuen Grundlagen das logische Fundament jeder architektonischen Gestaltung bilden werden. Es dauert zwanzig Jahre, bis diese Grundlagen geschaffen sein werden.“

„Die Konstruktion ist da, um haltbar zu machen; die Baukunst, um zu ergreifen.“

Le Corbusiers Fähigkeit, mit logischen Gründen die Phänomene der heutigen Baukunst zu zergliedern und einzuordnen, ist fast unbegrenzt. Nach der Lektüre seiner Bücher ist der Laie gefangen; der Fachmann empfindet den Reiz einer starken Persönlichkeit, mit der man ein gehöriges Stück Weges zusammen gehen kann. Das Lateinische der ganzen Geisteshaltung hat seine Wurzeln in einer geschmeidigen, klaren und leuchtenden Sprache und seinen Nährboden in dem konservativen französischen Milieu. Dieser Prediger in der Wüste wäre in Deutschland unmöglich. Denn es gibt hier keine Wüste mehr, sondern fruchtbare Neuland, das des Sämanns harrt. Was er sagt, klingt uns vielfach selbstverständlich, jedenfalls verwandt, wenngleich es in neuem Gewande auftritt. Jeder modern denkende Architekt legt das Standardbuch von Corbusier mit einem freudigen Gefühl aus der Hand: Endlich! Endlich hat Einer taghell beleuchtet, was wir gefühlt oder gedacht haben, was die Pioniere vor dreißig Jahren in ihrer Weise gesagt haben. Nur das „Wie“ dieser Laienpredigt ist unvergleichlich, ist hohe Kunst.

Und nun zum Inhalt von „Vers une architecture“. Zunächst die drei Forderungen an die Architekten: Baukörper, Oberfläche und Grundriß (ihre Echtheit, Reinheit, Klarheit); dann das Proportionsschema („Der Aufrißregler“). Sodann die Mahnung an die Bauherren: „Augen, die nicht sehen“ (daß die Gegenstände des täglichen Gebrauchs und die Verkehrsmaschinen, Schnell-dampfer, Flugzeuge, Autos, bereits gestaltet sind; daß aber Architektur einen anderen Sinn und andere Zwecke habe, als nur Konstruktionen zu zeigen und Bedürfnisse zu erfüllen). „Die Architektur ist die Kunst schlechtweg. Sie erreicht den Stand platonischer Erhabenheit, sie ist mathematische Ordnung, Spekulation, Wahrnehmung der Harmonie durch Beziehungen der Proportion. Dies ist das Endziel der Baukunst.“

Corbusier hat ein klares Urteil über wahre Größe in der Architektur vergangener Zeiten. Mit Liebe schildert er die kristallklare Schönheit des Parthenon, das er als Produkt der Standardauswahl bezeichnet; mit Ehrfurcht preist er die Leistungen des römischen Ingenieurbaues, der Baukunst des frühen Christentums und Michelangelos. Vor St. Peter ruft er aus: „Die Leidenschaft macht aus unbeweglichen Steinen ein Drama.“ Aber mit eisigem Spott behandelt er alles Geringere, den Kitsch des neuen Rom und den Schwulst von Renaissance und Barock.

„Die Lehre von Rom ist für die Weisen, für jene, die wissen und abschätzen können, für jene, die widerstehen und prüfen können. Rom ist das Verderben für diejenigen, die nicht viel wissen. Studenten der Baukunst nach Rom schicken, heißt sie fürs Leben morden. Der Große Rompreis und die Villa Medici¹⁾ sind die Krebsschäden der französischen Architektur.“ — Anders können auch wir nicht zur Tradition stehen. Wehe dem Architekten, der an den Wert der Baudenkmäler glaubt, wie der Orthodoxe an seine Dogmen.

Nach einer Darstellung der letzten Schöpfungen der Flugzeugindustrie sagt Corbusier: „Wenn wir ein Bedürfnis nach einer neuen Architektur empfinden, nach einer Reinigung, so kommt es daher, weil uns (gegenwärtig) das Gefühl der mathematischen Ordnung nicht erreichen kann. Denn die Dinge (unserer Umgebung) entsprechen nicht mehr dem Bedürfnis.“

„Die Fenster sind da, um wenig, viel oder gar kein Licht hereinzulassen und um hinauszublicken. Es gibt hermetisch schließende und beliebig weit zu öffnende Schlafwagenfenster, es gibt in modernen Cafés riesige Scheiben, die hermetisch schließen, aber dank einem Handgriff, der sie ganz in den Boden versinken läßt, vollständig geöffnet werden können; es gibt Speisewagenfenster mit kleinen Glasjalousien, die geöffnet werden können, so daß man ein wenig, viel oder auch gar keine Luft hereinlassen kann; es gibt die reinen Scheiben von Saint-Gobin als Ersatz für Butzenscheiben und Glasmalereien; es gibt Rolläden, die sich aufziehen und die das Tageslicht nach Belieben abdämpfen lassen, je nach der wechselnden Spaltöffnung zwischen ihren Plättchen. Aber die Architekten verwenden nur die Fenster von Versailles oder Compiègne von Ludwig X, Y oder Z, Fenster, die schlecht schließen, in kleine Scheiben aufgeteilt sind, nur mit Mühe aufgemacht werden können und deren Läden auf der Außenseite angebracht sind. Regnet es dann und will man sie über Nacht schließen, so bekommt man den Platzregen ins Gesicht.“

„Der Standard der beweglichen Habe ist auf dem besten Wege experimenteller Erforschung bei den Fabrikanten von Büromöbeln, von Koffern, bei den Uhrmachern usw. Man braucht nur diesen Weg weiter zu verfolgen: Aufgabe der Technik. Und all das laute Geschwätz um einen einzigen Gegenstand, das kunstgewerbliche Möbel, klingt falsch und beweist unser schmähliches Unverständnis für die Gebote der gegenwärtigen Stunde: ein Stuhl ist durchaus

¹⁾ Sitz der französischen Akademie in Rom.

kein Kunstwerk; ein Stuhl ist kein beseeltes Wesen; er ist ein Werkzeug zum Sitzen“¹⁾.

Auf Grund solcher Erwägungen, die zwar nicht neu sind²⁾, aber mit schlagender Logik vorgetragen werden, kommt Le Corbusier zum Aufbau der „Wohnmaschine“. Die machine à habiter ist allerdings etwas anderes, als das deutsche Wort bedeutet. „Machine“ heißt „Gerät“ und ist daher frei von fatalem Beigeschmack des Leblosen und Starren, das dem deutschen Ausdruck anhaftet. Die Serienherstellung im Haushalt ist nach Corbusier aus Gründen der Wirtschaftlichkeit ein Gebot der Stunde; der Eisenbeton, das gegebene Material, um den Gedanken der neuen Wohnung zu verwirklichen. Voraussetzung für den neuen Hausbau ist der neue Mensch, der im Reich der Technik herrscht, fieberhaft in der Großstadt arbeitet, die Stunden der Erholung in der frischen Luft, im Freien, beim Sport und im Sonnenlicht seiner Dachterrassen zubringt, ein Mensch der Gemeinschaft, der für den Serienbau reif geworden ist. Es fließt wohl etwas Blut von Nietzsches Übermensch in diesem Typus. Aber er lebt nicht im Zwiespalt mit der gegenwärtigen Welt, sondern er macht sie sich dienstbar, er siegt, um zu leben. Der Serienbau, der durch die moderne Industrie zu einer Selbstverständlichkeit geworden ist, beherrscht Corbusiers Gedankenwelt. Ist Stuhl, Tisch, Tür und Fenster, Türgriff und Armatur Gegenstand der Serienherstellung geworden, so muß nun auch das Haus industriell hergestellt werden, selbstverständlich aus einheitlichen Grundelementen zu verschiedenen Typen kombiniert.

Das Experiment ist in Frankreich an der Siedlung des Fabrikanten Frugès in Pessac bei Bordeaux gemacht worden (vgl. Abb. 592). Die Baueinheit sollte in Pessac ein Quadrat von 5 m × 5 m im Grundriß, teilweise auch die Hälfte davon (5,0 × 2,5 m) bilden. Die Ecken des Quadrats bestehen aus Eisenbetonpfeilern, auf denen (teilweise auskragende) Eisenbetondecken ruhen. Alle Wände sind als Leichtkonstruktionen in 5 cm starkem Torkret-Eisenbeton aus der „Zementkanone“ (gynitière) gespritzt. Die Umfassungswände haben eine Innenverkleidung aus Schlackenbetonsteinen erhalten; zwischen beiden Wänden ruht eine Luftsicht von 10 cm Stärke. Vielfach stehen die Stützen frei im Raum, teilweise hinter den eisernen Fenstern, die häufig von Wand zu Wand reichen. Die Eisenbetonkonstruktion bestimmt geradezu die Form des Hauses, wie das schon aus der Skizze Corbusiers von 1915 für Häuser im Serienbau auf Dominogerippe (Abb. 18) ersichtlich war. Der Gedanke der möglichst freien Teilbarkeit des Raumes und der Unabhängigkeit der verschiedenen Stockwerksgrundrisse voneinander

¹⁾ Die Übersetzung „Maschine zum Sitzen“ ist falsch und verleitet zu groben Irrtümern.

²⁾ Schon Adolf Loos hat in Wien vor 30 Jahren manchen Gedanken ausgesprochen, den Corbusier übernommen hat. Vgl. z. B. den Aufsatz von Loos über das Sitzmöbel aus der Aufsatzreihe „Ins Leere gesprochen“, abgedruckt in „Das neue Frankfurt“ 1929, 2, zum ersten Male erschienen in der Neuen Freien Presse am 19. Juni 1898.

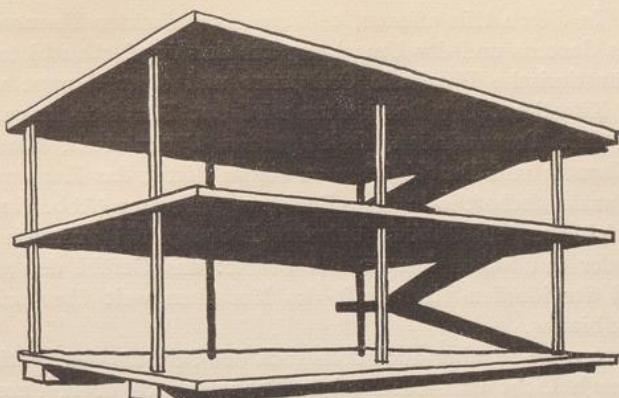


Abb. 18. Le Corbusier: Skelettsystem „Dom-ino“. 1915

war für die Wahl dieses Pfahlbaues entscheidend. Gedanken aus dem japanischen Hause mit beweglichen (aufrollbaren) Wänden mögen diesen Wunsch angeregt haben, wie er wohl am besten bis jetzt in einzelnen Bauten der Stuttgarter Siedlung Weißenhof (vorher schon in Rietvelds Hause Schröder in Utrecht, 1924, Abb. 484) verwirklicht wurde.

Das Wohnelement der Corbusierschen Siedlung in Pessac bildet das Einfamilienhaus mit Wohnhalle. Die Planung zerfällt in drei Haupttypen: das Reihenhaus mit versetzten Grundrissen, das freistehende Einfamilienhaus, das Großhaus (*gratte-ciel*) in der Form des Doppelhauses (Abb. 592). Der Keller ist grundsätzlich vermieden, das Erdgeschoß bleibt teilweise hohl. Es nimmt untergeordnete Räume, Garagen, Vorratskammern, die Heizung, in den Reihenhäusern einen Wohnraum und die Küche auf; sonst aber soll die Fläche unter dem Haus zum Garten oder Hof hinzugezogen werden, „damit kein wertvoller Bauplatz verloren gehe“. Das Herausheben des Baues aus dem Boden spielt bei Corbusier und seinem Kreis eine wichtige Rolle. Bei dem Reihenhaus bringt die sehr tiefe obere Terrasse Nachteile für die Beleuchtung der Küche im Erdgeschoß, die durch den Einbau von zylindrischen, lichtlosen Vorratsräumen vor den Küchenfenstern nicht vermindert werden. In den freistehenden Haustypen beginnt das eigentliche Haus über dem hohlen Erdgeschoß. Die stärkste Eigentümlichkeit bildet der große Wohnraum, der möglichst durch zwei Stockwerke — nach Art der englischen hall — hindurchreicht, und von dem die kleinen Schlafkammern (mit vielen Ecken und wenig Stellfläche) abzweigen. Bei dem beschränkten Platz des Mittelstandshauses schrumpft aber die „Halle“ zu zwei Einzelräumen zusammen, die durch eine offene Treppe verbunden sind. Die Freiheit des großen Einraumes geht verloren; übrig bleiben flurartige Bruchstücke, die nicht zum Verweilen einladen. Irgendwo, vielfach außen, führt eine schmale Treppe zum wichtigen Wohnbezirk im Freien: zur Dachterrasse, dem Luft- und Sonnenbad. Hier lebt eine eigene, dem Nordländer

neue Welt. In diesen teils offenen, teils massiv gedeckten Terrassen, die den Anblick des Gartens und der Umgebung aus der Vogelschau bieten, betätigt sich die künstlerische Phantasie Corbusiers und einer Gruppe von gleichstrebenden Künstlern. Der Dachgarten wird mit Terrassen in verschiedener Höhenlage, mit Trennwänden, freitragenden Deckplatten, Glaseinbauten, Treppen, Kanzeln und Durchblicken zu einem Mittel, das Haus mit der umgebenden Parklandschaft in innigste Beziehung zu setzen (Abb. 462, 467, 469). Es wirkt sich hier ein ähnlich befreites Lebensgefühl aus, wie es uns im Flugzeug oder auf hohen Bergen überrascht: das Gefühl der gesteigerten Kräfte und der ideellen Herrschaft des Menschen weit über seinen engen Grenzbezirk hinaus.

Die Dachterrasse ist aber auch Ausdruck des Sehnsens des heutigen Stadtmenschen nach Licht und Luft, seines Dranges nach oben, „aus niedriger Häuser dumpfen Gemächern, aus dem Druck von Giebeln und Dächern . . .“ Diese Terrasse¹⁾ wird immer mehr zu einem Hauptbestandteil des heutigen Wohnhauses; denn die Heilkraft von Sonne und Luft ist erkannt und wird als Wohltat und Freude empfunden.

Daß die städtebaulich sehr interessante Siedlung Corbusiers vorerst keinen Anklang gefunden hat und für den Bauherrn ein finanzielles Fiasko bedeutet, hat noch keine Beweiskraft gegen das neue Bauen. Es ist leicht möglich, daß der Baumeister sich in manchen Grundrißfragen vergriffen, daß er die Psychologie der Schicht, für die er baute, und manches Erfordernis der Praxis nicht beachtet hat. Die Häuser sind wohl für die Arbeiterschaft erdacht, jedoch für diese — wie fast alle Neubauten überhaupt — zu teuer. Daß aber der französische Mittelstand der konservativen Provinz in Häuser nicht ziehen will, die seinem bisherigen Denken und Fühlen zuwider sind, kann man verstehen. Die klarscharfe Nüchternheit des neuen, industriellen Bauens geht dem normalen Bürger noch auf die Nerven. Überdies fehlen in Pessac bisher wesentliche praktische Einrichtungen, wie die Wasserleitung und der feinere innere Ausbau. Wahrscheinlich bestand auch in so weiter Entfernung von der Stadt Bordeaux, unter so ungünstigen Verkehrsverhältnissen, kein entsprechender Wohnungsbedarf. Schließlich läßt auch die Ausführung zu wünschen übrig.

Aber sind alle diese Gründe ausschlaggebend, um das jahrelange Leerstehen von 50 Wohnungen zu rechtfertigen? Sollte die Idiosynkrasie der „kompakten Majorität“ die einzige Ursache für dieses merkwürdige Phänomen darstellen? Oder sollte hier die Revolution des Wohnungsbauens übers Ziel hinausgeschossen haben?

Dieselbe Frage bleibt in Corbusiers Stuttgarter Wohnhäusern offen, die er für die Werkbundsiedlung im Jahre 1927 am Weißenhof geschaffen hat

¹⁾ Für die Zwischenterrasse hat ein Verehrer Corbusiers den Namen „Corbusière“ erfunden. Bei aller Freude an dieser Erfindung darf man nicht vergessen, daß sie in allen erdenklichen Variationen einen Hauptbestandteil des südlichen und orientalischen Hauses bildet (vgl. z. B. Capri oder Amalfi).

(Abb. 461, 462, 592). Ein Einfamilienhaus auf den gleichen Grundsätzen wie Pessac aufgebaut, doch etwas reicher gestaltet, zeigte interessante Einzellösungen, wie den Einraum mit dem zweistöckigen Winterfenster, das für eine Pflanzung bestimmt war. Die eingebauten Möbel waren vielfach in Monierkonstruktion mit dem Rohbau zusammen gefertigt. Mangelnde Intimität der Nebenräume und eine sonderbare Gefühlskälte sprach aus diesem Landhaus, das sich offenbar mit normalen Bedürfnissen nicht genügend auseinandergesetzt hatte. Die Gemeinschaft neuer Menschen in allen Ehren: sie wird sich nie auf Dinge erstrecken, die dem Nächsten unangenehm sind. Wie soll sich aber das Wohnen der Familie im Einraum abspielen, da gerade der differenzierte Mensch nach Abschluß gegen die Außenwelt verlangt? Das Stuttgarter Mehrfamilienhaus, das ohne erkennbares Zweckmotiv lediglich aus konstruktiven und ästhetischen Gründen auf Pfeiler gestellt war, diente der Aufgabe, die Teilbarkeit des Einraums für die Nacht in Schlafkabinen zu erweisen. Die Metallbetten wurden bei Tage in die Nischen unter Wandschränken geschoben, die zur Teilung dienten. Große verschiebbare Scherwände verschwanden bei Tage in der Rückwand der Schränke. Da es sich in Stuttgart um Experimente gehandelt hat, in denen Formen neuen Wohnens erprobt werden sollten, konnte man die Versuche hinnehmen, um so mehr, als auch hier einzelne gute Gedanken und technische Einrichtungen (z. B. horizontale Schiebefenster), vor allem aber die herrlichen Dachgärten für manche Enttäuschung entschädigten.

Vom künstlerischen Standpunkt betrachtet, sind Corbusiers Häuser plastisch und farbig stark anregend; in der Verteilung der Flächen, in der Abwägung der Fensterproportionen und des Verhältnisses von Wand und Öffnung lassen sie das sichere Gefühl des Malers erkennen, als der sich Corbusier auch betätigt. Eine fast papierdünne Zartheit des Fensterreliefs auf der einen Seite und stärkste Wirkung tiefsschattender Hohlräume auf der anderen charakterisiert die plastische Erscheinung der Corbusierschen Architektur, deren Abkunft von der abstrakten Malerei sich deutlich in der Mißachtung überkommener Grundsätze dokumentiert (vgl. z. B. das künstlich hergestellte Gleichgewicht an der Seitenansicht des Stuttgarter Mehrfamilienhauses, Abb. 461).

Im ganzen ist eine Steigerung der neuen Baumittel erreicht, die auf eine ungewöhnlich starke künstlerische Potenz schließen lassen. Diese Potenz ist das Primäre in Corbusiers Schaffensdrang, während die logischen Argumente, die er für die Motivierung seiner Gebilde ins Feld führt, zum Teil auf schwachen Füßen stehen.

Die Farbe wurde noch in Pessac in brutalen Kontrasten verwendet. Das vorherrschende zarte Blau und Grün wird dort von einem erdigen Dunkelbraun übertönt, dessen schwerer und düsterer Klang an großen Flächen zwar zu den umgebenden Kiefern vorzüglich stimmt, aber an der Ablehnung der Siedlung wahrscheinlich mitschuldig ist. In Stuttgart wurden feine grünliche und rötliche Töne gewählt, während die Hohlräume im Erdgeschoß und viele Teile des Innern mit jener dunkelbraunen Farbe schwer und unfroh gemacht wurden.

Diese herbe Farbenwahl, die uns auch an reicherer Häusern begegnet, ist eine Eigentümlichkeit, die Corbusiers Architektur als etwas Einmaliges kennzeichnet. Sie ist sehr apart, aber eben darum nicht volkstümlich. Bei mangelhafter Ausführung des Putzgrundes wirkt sie bedrückend.

Sein „Glaubensbekenntnis“ hat Corbusier in seinen „Fünf Punkten zu einer neuen Architektur“ verkündet, die u. a. in der Publikation „Bau und Wohnung“ über die Bauten der Weißenhof-Siedlung 1927 erschienen sind. Die Fünf Punkte lauten:

1. Die Pfosten: Ein Problem auf wissenschaftlichem Wege lösen, heißt zunächst, seine Elemente unterscheiden. Bei einem Bau kann man daher ohne weiteres die tragenden von den nichttragenden Teilen trennen. An Stelle der früheren Fundamente, auf welchen das Gebäude ohne rechnerische Kontrolle (!) ruhte, treten Einzelfundamente und an Stelle der Mauern einzelne Pfosten. Pfosten wie Pfostenfundamente werden nach den ihnen zukommenden Lasten genau berechnet. Diese Pfosten ordnen sich in bestimmten gleichen Abständen an, ohne dabei auf die innere Anordnung des Hauses Rücksicht zu nehmen. Sie steigen unmittelbar vom Boden auf bis zu 3, 4, 6 usw. Meter und heben das Erdgeschoß empor. Die Räume werden dadurch der Erdfeuchtigkeit entzogen; sie haben Licht und Luft; das Bauterrain bleibt beim Garten, welcher infolgedessen unter dem Haus durchgeht. Dieselbe Fläche gewinnt man auf dem flachen Dache nochmals.
2. Die Dachgärten: Das flache Dach fordert zunächst konsequente Ausnützung zu Wohnzwecken: Dachterrasse, Dachgarten. Anderseits verlangt der Eisenbeton einen Schutz gegen die Veränderlichkeit der Außen-temperatur. Zu starkes Arbeiten des Eisenbetons wird durch Erhaltung einer bleibenden Feuchtigkeit auf dem Dachbeton verhindert. Die Dachterrasse genügt beiden Forderungen (regenfeuchte Sandschicht, mit Betonplatten bedeckt, in den Fugen derselben Rasen; die Erde der Blumenbeete mit der Sandschicht in direkter Verbindung). Auf diese Weise fließt das Regenwasser äußerst langsam ab; Abfallrohre im Innern des Hauses. Es bleibt somit eine latente Feuchtigkeit auf der Dachhaut stehen. Die Dachgärten weisen üppigste Vegetation auf. Es können Sträucher, sogar kleine Bäume bis zu 3—4 m Höhe ohne weiteres gepflanzt werden. Auf diese Weise wird der Dachgarten zum bevorzugtesten Orte des Hauses. Allgemein bedeuten die Dachgärten für eine Stadt die Wiedergewinnung der gesamten verbauten Fläche.
3. Die freie Grundrißgestaltung: Das Pfostensystem trägt die Zwischen-decken und geht bis unter das Dach. Die Zwischenwände werden nach Bedürfnis beliebig hereingestellt, wobei keine Etage irgendwie an die andere gebunden ist. Es existieren keine Tragwände mehr, sondern nur Membranen von beliebiger Stärke. Folge davon ist absolute Freiheit in

der Grundrißgestaltung, das heißt freie Verfügung über die vorhandenen Mittel, was den Ausgleich mit der etwas kostspieligen Betonkonstruktion leicht schafft.

4. Das Langfenster: Die Pfosten bilden mit den Zwischendecken rechteckförmige Fassadenöffnungen, durch welche Licht und Luft reichlich eintraten. Das Fenster reicht von Pfosten zu Pfosten, es wird somit ein Langfenster. Die gestelzten Hochfenster verschwinden dadurch und ebenso die unangenehmen Fensterpfosten und Pfeiler. Die Räume sind auf diese Weise von Wand zu Wand gleichmäßig beleuchtet. Experimentelle Versuche haben ergeben, daß ein so beleuchteter Raum achtmal stärkere Beleuchtungsintensität aufweist als derselbe mit Hochfenstern und gleicher Fensterstärke. Die gesamte Geschichte der Architektur dreht sich ausschließlich um die Maueröffnungen. Der armierte Beton bringt auf einmal durch das Langfenster die Möglichkeit der maximalen Beleuchtung.
5. Die freie Fassadengestaltung: Dadurch, daß man den Fußboden über die Tragpfosten hinauskratzt, balkonartig rings ums Gebäude, rückt man die ganze Fassade über die Tragkonstruktion hinaus. Sie verliert dadurch die tragende Eigenschaft, und die Fenster können in beliebiger Länge weitergeführt werden, ohne direkte Beziehung zur inneren Einteilung. Es kann ein Fenster ebensogut 10 m lang sein, wie 200 m für einen Palastbau (unser Projekt für den Völkerbundsbau in Genf). Die Fassade besitzt somit eine freie Gestaltung.

„Die dargestellten fünf grundlegenden Punkte bedeuten eine fundamental neue Ästhetik. Es bleibt uns nichts mehr von der Architektur früherer Epochen, so wenig wie uns der literarisch-historische Unterricht an den Schulen noch etwas geben kann.“

Der kritisch eingestellte Architekt wird die fünf Punkte nicht als Evangelium hinnehmen. Er weiß, daß sie teilweise Gültigkeit haben, teilweise aber Rechtfertigung und Propaganda einer persönlichen Mentalität sind und den logischen Unterbau einer individuellen Kunstauffassung bilden, die mit dem Anspruch auf normative Geltung auftritt. Da ihrem Zauber sehr bedeutende Persönlichkeiten verfallen sind, wie die geschlossene Stellungnahme der fortschrittlichen Kunswelt für das Projekt des Völkerbundhauses von Corbusier-Jeanneret beweist, so müssen wir uns mit diesen fünf Punkten auseinandersetzen.

Daß denjenigen Gedanken ohne weiteres zugestimmt wird, die hier nicht bestritten werden, ist selbstverständlich. Denn es handelt sich nicht um Gegnerschaft, sondern um das Suchen nach dem richtigen Weg in die Zukunft.

Die Trennung der tragenden von den nicht tragenden Bestandteilen ist als Ausdrucksmittel erstrebenswert, als technischer Grundsatz nur dann nützlich, wenn der Gebrauchszauber dazu Veranlassung gibt. Warum treten Pfosten an die Stelle der Mauern? „Die Räume werden dadurch der Erdfeuchtigkeit entzogen, sie haben Licht und Luft, das Bauterrain bleibt beim Garten, welcher

infogedessen unter dem Haus durchgeht“ (!). Gelegentlich tritt an anderer Stelle (vgl. Corbusiers Propagandaschrift für das Völkerbundprojekt „Une maison — un palais“) die Begründung auf, man spare die Kellermauern und den Erdaushub, man könne den Raum im Erdgeschoß als Durchfahrt und Garage gebrauchen und der Durchblick (beim Völkerbundhaus der Blick auf den See) könne freibleiben.

Die Notwendigkeit des Pfahlbaues für das normale Wohnhaus ist damit nicht bewiesen. Er war in der Urzeit sachlich begründet; heute entspricht er den ästhetischen Absichten jener Architekten, die dem Irrtum verfallen sind, (ihre) Sachlichkeit mit Kunst gleichzusetzen. Der heute mehr denn je geforderte Zusammenhang des Wohnraumes mit dem Garten wird durch das Emporheben zerstört. Vorratsräume braucht jede Wohnung; kühl und gleichmäßig temperiert erhält man sie am einfachsten, indem man sie ohne große Fenster in den Keller legt, der sich aus der notwendigen frostfreien Fundierung durch mäßiges Tieferlegen des Bodens von selbst ergibt. Ob man durch Weglassen der Mauern gegenüber der „etwas kostspieligen“ Konstruktion spart, muß der jeweiligen Rechnung vorbehalten bleiben; allenfalls spart man bei den Anlagekosten, sicher nicht an der Heizung. Immerhin bleibt als Tatsache die Fußbodenkälte und der enorme Wärmeverlust bestehen, unter dem ein von unten ständig gekühlter Raum zu leiden hat. Das Fernhalten der seitlichen und aufsteigenden Erdfeuchtigkeit ist ein längst gelöstes technisches Problem. Dazu bedarf es nicht des künstlichen Emporhebens des Erdgeschosses, das den Nachteil des ewigen Treppensteigens und der vermehrten Heizung mit sich bringt. Hat es einen Sinn, ein Landhaus für eine normale Familie, die doch heute über kaum mehr als ein Dienstmädchen verfügt, als „gratte-ciel“ zu bauen, dessen Bewirtschaftung sich auf vier Stockwerke erstreckt? Das Herumstehen von Pfeilern in den Räumen an unbequemen Stellen wird nicht als Wohltat empfunden. Übrigens wird die Trennung von tragenden und nichttragenden Teilen von Corbusier durchaus nicht immer durchgeführt; vielmehr verschwinden viele Pfeiler in den Wänden, wo seine Flächenarchitektur das verlangt. Der Pfeiler ist an der Außenseite ein Kunstmotiv, im Innern ein Verkehrshindernis. Die Kunst des Konstrukteurs besteht gerade darin, ihn überall dort wegzu bringen, wo er lästig ist. Darum ist der Standardtyp des Wohnhauses nur im Ausnahmefalle ein Quadrat im Skelettbau. Vielmehr besteht er in einfachsten Grundrißformen des Reihenhauses. Wir fangen erst damit an. Überstürzte Versuche müssen zum Mißerfolg führen, so verdienstvoll sie sein mögen (vgl. dagegen die systematische Arbeit von Frankfurt a. M.).

Die Dachterrasse ist als Fortschritt durchaus positiv zu werten. Aber es gehört nicht zu ihrem Wesen, Abfallrohre ins Innere zu leiten, was zu den häßlichsten Schäden führen muß. Die freie Grundrißgestaltung wird durch stark konstruierte Eisenbetondecken zweifellos gefördert. Für bestimmte Zwecke, für den Bau von Bürohäusern und Fabriken, überhaupt für provisorische Zustände nach amerikanischer Art, ist sie durchaus am Platze. Die

Verkäuflichkeit und Vermietbarkeit, die vielseitige Verwendbarkeit von Bauten wird damit wesentlich erhöht. „Es existieren keine Tragwände mehr.“ Wahrscheinlich ist hier der Wunsch der Vater eines sehr anfechtbaren Gedankens. „La lumière est partout, car le ciment armé nous a donné avec le plan libre, la façade libre: les fenêtres sont libres, elles touchent toujours aux murs latéraux des chambres et ceux-ci agissent comme reflecteurs.“ Bisher galt das häufige Aufsetzen von Wänden ohne Unterstützung durch Mauern als Unfähigkeit des Architekten zu einer rationellen und billigen Grundrißgestaltung; jetzt ist es eine Tat. Selbstverständlich hat man durch die heutigen Konstruktionen in der Grundrißgestaltung mehr Freiheit als vor 100 Jahren. Aber ist das nun ein Freibrief für jeden Mangel an Disziplin?

Absolute Freiheit in der Grundrißgestaltung! Ist dieses Postulat wirklich ein notwendiger Bestandteil moderner Wohnungsreform? Sollen sich die Räume der (Serien-)Wohnung, deren Fläche sich zwischen 10 und 20 qm bewegt, nicht in einem „gebundenen“ Grundriß unterbringen lassen? Jedenfalls kann man nach allen bisherigen Erfahrungen das Einfamilienhaus am billigsten errichten, wenn man von allen gekünstelten Konstruktionen absieht und nach der alten Bauregel verfährt: „Wand auf Wand hat festen Stand“. Viele von uns leiden unter einer überhitzen Verehrung der Konstruktion, ohne zu bedenken, daß sie doch nur Mittel zum Zweck ist; und daß der Zweck auf geradem Wege am besten erreicht wird. Wichtiger als die Freiheit des Grundrisses, die im mehrstöckigen Miethaus zum Phantom wird (wo bliebe sonst die Serie?), ist doch wohl die Forderung, daß auf geringstem Raum ein Höchstmaß an Nutzfläche geschaffen wird. Mit dem Grundsatz dieser Ökonomie liegen die Häuser von Corbusier in schwerem Kampf. Denn mit umbautem Raum (mag er nur halb oder ganz von Wänden und Decken umgeben sein) wird ein gehöriger Luxus getrieben.

Aus der Freiheit des Grundrisses folgt — angeblich — die Freiheit der Fassade. Worin besteht sie? In der Möglichkeit der Langfenster, die ohne direkte Beziehung zur inneren Einteilung in beliebiger Länge weitergeführt werden können. Das Langfenster, eine Errungenschaft des modernen Industriebaues, hat seine großen technischen und ästhetischen Vorteile. Daß die Glasfläche von Pfosten zu Pfosten (oder von Wand zu Wand) reicht, kann zwar schön sein, ist aber im Wohnhausbau nicht gerade erstrebenswert. Denn es handelt sich nicht allein darum, „achtmal stärkere Beleuchtungsintensität“ zu erzielen, als beim aufrechtstehenden Fenster, sondern dem Raum Licht und Behaglichkeit zugleich zu geben. So sehr nun ein breitliegendes Fenster den Proportionen des normalen Wohnhauses entspricht und das Hereinflutten des Sonnenlichts fördert, so wenig ist es nötig und nützlich, die Glasfläche auf die ganze vierte Wand oder gar auf die ganze Fassadenbreite auszudehnen¹⁾. Hatte man schon

¹⁾ Man wird sonst gezwungen, nach dem Rezept des Studentenliedes zu verfahren:

„Der Architekt legt kurzerhand
Das Fenster vor die Zwischenwand.“

in Stuttgart (Weißenhof-Siedlung) bei manchen Räumen von Mart Stam, Scharoun, Mies van der Rohe das Gefühl der Überlichtung — die durch den schönen Ausblick nach Stuttgart immerhin gerechtfertigt erschien (Abb. 412, 413) —, so wurde es in Wohnräumen von Pessac und Dessau-Törten zur Gewißheit: hier ist des Guten zuviel getan. Der Raum ist aufgerissen, seine „Geschlossenheit“ und Intimität ist dahin, seine Sicherheit gegen atmosphärische Einflüsse und Einbruch herabgesetzt, sein Abschluß gegen den neugierigen Nachbarn fast unmöglich.

Wer aber soll schließlich recht behalten: Der Nutznießer dieser Räume, der das Haus noch immer als Schutz gegen die Außenwelt, als sein Reich betrachtet, oder der berauschte Anbeter der neuen Zeit, der ausruft: „Das Eisen öffnet die Räume?“ „Die Wand kann zur durchsichtigen Glashaut werden. Die Wand als Träger des Baues zu gestalten, wird unhaltbare Farce . . .“ (!). Durch die Kondensierung der Materie auf wenige Punkte entsteht eine ungekannte Transparenz, schwebende Beziehung zu anderen Objekten, Gestaltung des Luftraumes, »des combinaisons aériennes«, wie Oktave Mirbeau schon 1889 erkannt hat.“ (Giedion.)

Es gibt zweifellos moderne Bauaufgaben, die sich derjenigen eines Glashauses nähern. Nur darf man sie nicht verallgemeinern. Für die Siedlungshäuser Corbusiers gilt aber die Kritik des klaren Baumeisters Erich Mendelsohns: „Konsequenz tut not! In der Rechnung, in der Erfindung, in der Gestaltung! Zunächst in der Rechnung: Die Kosten dieses Einfamilienhauses (Stuttgart) stehen in ausgesprochenem Gegensatz zu seiner nutzbaren Wohnfläche. Eine Isolierung, der Sinn des Wohnens, ist undenkbar. Dieses kleine Haus ist kein vollkommener Gebrauchsgegenstand¹⁾, geeignet, »die Widerstände des Lebens auf ein Minimum zu reduzieren« — denn seine Bewirtschaftung vollzieht sich in vier Geschossen. Zwei fundamentale Widersprüche zum Esprit und zur technischen Sicherheit seiner Gestalt.“

War die Lockerung der festgegründeten Form bei den Siedlungshäusern Corbusiers ein Fehler, so ist sie bei reicheren Bauaufgaben ein Vorzug. Er hat (immer zusammen mit seinem Vetter Pierre Jeanneret) in Auteuil und beim Bois de Boulogne westlich von Paris einige Landhäuser erbaut, die zu den elegantesten und originellsten Schöpfungen der neuen Baukunst gehören. (Das eingebaute Haus Cook, Abb. 459, die Häuser der Künstler Miestchaninoff, Tafel XXIII, und Lipschitz in Boulogne-sur-Seine, das Haus Laroche in Auteuil, Abb. 460.) Besonders lehrreich sind die beiden Künstlerhäuser, die mit ihren brückenartigen Terrassenausbauten weit in die Kiefernlandschaft vorstoßen und miteinander eine rhythmisch korrespondierende Einheit bilden. Selbst die Farbe verstärkt den Eindruck der ausgeglichenen Spannung (blau gegen orange).

Hier und in den sonstigen reichen Landhäusern Corbusiers wird die Dachterrasse Hauptbestandteil der Wohnung und Motiv der räumlichen Wirkung.

¹⁾ „La maison est une machine à habiter“ (Vers une architecture).

Sie wird durch Zwischenwände aufgeteilt und in den Niveaus abgesetzt, auch teilweise durchbrochen, um darunterliegenden Räumen Licht zu geben. Am stärksten ist ihre Wirkung bei dem Hause de Monzie (Stein) in Garches (Abb. 463, 464). Dort sind vier Terrassen übereinander nach dem Garten kunstvoll abgesetzt. Sie treten zum Teil als selbständige Brücken auf, um die Beleuchtung nicht zu behindern. Die Brandmauern, zwischen denen das geräumige Haus eingebaut ist, steigen als dünne Wände hoch über die Terrassen und öffnen sich in viereckigen Löchern, die das Landschaftsbild rahmen — ein Motiv, das Corbusier mit besonderem Raffinement an seinen Dachgärten verwendet. Waren doch in Stuttgart über den Brüstungen der Terrassen schwere Betonkonstruktionen auf dünnen Eisenrohren schwebend angebracht, die nur den Zweck hatten, das Bild der Landschaft zu fassen.

Wie gestaltet nun Corbusier den Raum? Soviel in seiner Theorie von sonstigen Bauteilen die Rede ist, so wenig spricht er von diesem konstituierenden Teil der Behausung. Er beschreibt in „Vers une architecture“ den „Salon“ (richtiger: die Halle) einer Villa am Meer: Die Pfeiler in gleichen Abständen, flache Gewölbe der Decken, Serienelemente der Fenster, das Volle und das Hohle bilden die Bauelemente der Konstruktion. („Les plains et les vides constituent les éléments architecturaux de la construction.“) Es genügt ihm auch hier nicht das Kubisch-Einfache; er sucht die „Division“, das Durch- und Übereinander. Raum durchdringung nennt Giedion das Typische an diesen Gebilden. Am besten wohl charakterisiert das vom Industriebau stark beeinflusste Haus in Garches (Abb. 463) Corbusiers Idee vom Raum. Dieser Raum hat nichts Festes, sondern er zerfließt in verschiedenen unregelmäßigen Annexen, er wird durch eine Treppe, brückenartige Einbauten und Kanzeln zerteilt und interessant gemacht. Besonders anregend sind die überraschenden Raumdivisionen und Kombinationen im Haus Laroche, in dem eine Galerie abstrakter Bilder zu gewissen Zeiten zugänglich ist. Aus einer hohen Halle steigt man in das obere Stockwerk auf einer Treppe, deren Podest als Kanzel den Blick in die Diele freigibt. Ein Gang an einer Außenwand verbindet einen gesonderten Museumsraum, der auf Betonpfosten steht, mit einem stark durchbrochenen Galerieraum im eigentlichen Wohnhause. Viereckige Ausschnitte aus Flurwänden der oberen Stockwerke, in Monierkonstruktionen leicht herzustellen, schaffen Einblicke und Durchblicke. Der Museumsraum schließt den Blick einer Privatstraße ab und stemmt sich gewissermaßen gegen ihren Anprall durch Ausbauchung der Außenwand. An dieser ausgebauchten Wand führt eine sanft ansteigende schiefe Ebene an Stelle einer Treppe zu einem hochgelegenen Arbeitsplatz, der, durch Oberlicht beleuchtet, noch einen Blick in die Halle aus größerer Höhe gestattet. Intime Ecken sollen Gelegenheit zum Ausruhen und Plaudern geben. Das Ganze ist klar und rein, lichtdurchflutet und durchsichtig, originell und phantasievoll gebildet, aber doch kalt, wie alles, was aus Stein, Eisen und Glas besteht, mag es noch so vollkommen

bearbeitet sein. Das Ganze bildet ideale Galerieräume, zum Verweilen nicht geeignet, von einer fremden und kühlen Schönheit. Fast überall fehlt das Holz, der Teppich, der Stoff, die Tapete, von Erzeugnissen des Kunsthändlers ganz zu schweigen, es sei denn, daß man modernste Plastik dafür hält. Metallmöbel, Linoleum, Fliesen, Glas, gespachtelter Ölfarbenanstrich an den Wänden bilden ein sauberes und leicht zu reinigendes Ganzes, in das nur einige abstrakte Bilder hineinpassen, dem aber jene Wärme abgeht, die nun einmal zum Heim gehört. Man atmet darin „Höhenluft“, genauer ausgedrückt: die hygienisch einwandfreie Luft des Operationszimmers. Dagegen sind die Raumdurchdringungen und Beziehungen ausgesprochene Romantik, in demselben Sinne, wie vor zwanzig Jahren die Anordnung von Stadterweiterungen gemacht wurde. Daß manche Erfindung sehr witzig ist, ändert nichts an dem Eindruck des Nichtnotwendigen, des Malerischen und Artistischen. Wenn aus dieser Auflösung des Raumes Aufbau folgen soll, dann wären wir hier noch weit davon entfernt. Die Schlußfolgerungen, die Giedion, ein Verehrer der Corbusier-schen Raumkunst, aus den Gestaltungen des modernen Lebens zieht, sind diese: „Wir beginnen die Erdoberfläche umzugestalten. Wir stoßen nach unten, nach oben und in der Fläche vor. Die Architektur ist nur ein Glied dieses Prozesses, wenn auch ein besonderes. Darum keinen Stil, keinen eigenen Baustil. Gemeinsame Gestaltung. Fließendes Übergehen der Dinge. Ihrer Gestaltung nach öffnen sich heute alle Bauten nach Möglichkeit. Sie verwischen ihre selbstherrliche Grenze. Suchen Beziehung und Durchdringung. In den luftumspülten Stiegen des Eiffelturms, besser noch in den Stahlschenkeln eines Pont Transbordeur, stößt man auf das ästhetische Grund-erlebnis des heutigen Bauens: Durch das dünne Eisennetz, das in dem Luft-raum gespannt bleibt, strömen die Dinge, Schiffe, Meer, Häuser, Maste, Landschaft, Hafen. Verlieren ihre abgegrenzte Gestalt; kreisen im Abwärts-schreiten ineinander, vermischen sich simultan. Man wird dieses Erlebnis, das keine Zeit vorher gekannt hat,¹⁾ nicht auf Häuser übertragen wollen.“ Dennoch heißt es in einer zugehörigen Bemerkung Giedions: „Es ist der Reiz der Häuser Corbusiers, daß in ihnen dies am weitesten versucht wurde.“ Und schließlich: „Es gibt nur einen großen, ‚unteilbaren‘ Raum, in dem Beziehungen und Durchdringungen herrschen, an Stelle von Ab-grenzungen. Erst jetzt wird die Wohnform von jenen verborgenen Kräften erfaßt, die den Menschen vor hundert Jahren zu konstruktiver und industriel-ler Einstellung trieben. Unsere innere Einstellung fordert heute vom Haus: Möglichste Überwindung der Schwere. Leichte Dimensionierung. Öffnung. Durchspülsein von Luft: Dinge, die die konstruktiven Gestaltungen des vergangenen Jahrhunderts in abstrakter Weise zuerst anzeigen. Damit ist der Punkt erreicht, mit dem das Bauen sich in den allgemeinen Lebens-prozeß einreihet.“

¹⁾ Auch nicht die Gotik?

Es ist viel Richtiges daran, aber auch einiges Falsche. So richtig es ist, leichte Dimensionierung und Öffnung als typische Erscheinung des neuen Bauens zu kennzeichnen, so wenig stichhaltig ist es, von den neuen Raumgesetzen jetzt schon etwas Endgültiges zu dekretieren. Denn hier ist alles noch im Fluß, und die Theorie sollte nicht den Tatsachen allzusehr vorausseilen. Mögen die Erscheinungen unserer Zeit noch so relativ werden und zerfließen (vgl. den Bahnhof und die angrenzenden Straßen oder den Hafen), mögen Baukörper und Raum noch so sehr durchlöchert und transparent werden, so müssen sie immer noch fest auf dem Boden ruhen und Schutz bieten. Auflösung des Raumes kann nicht Ziel der Baukunst sein, sondern nur Übergangsstadium. Schließlich gibt es auch im heutigen Leben trotz aller Unstetigkeit noch einen ruhenden Pol: den Sitz der Familie. Das angelsächsische Landhaus ist dafür Zeugnis. „Die gelagerte Proportion des flachen Landes befreit den verwöhnten Amerikaner von städtischer Aufblähung, begrenzt Maß und Folge seiner Räume“, sagt Erich Mendelsohn, dessen gereiftes Wissen die Bauschicksale von „Rußland, Europa und Amerika“ richtig beurteilt (vgl. Abb. 531, 532).

Ebensowenig wie Beton und Eisen das einzige Material für Wohnbauten sein kann, oder industrieller Großbetrieb die einzige Produktionsmethode, ebensowenig kann sich der Hausbau von allen Fesseln lösen, die ihn mit der Scholle verbinden. Mögen noch so viel technische Neuerungen die Einrichtung der neuen Wohnung befruchten und rationalisieren: sie muß sich dennoch den wesentlichen und immerhin berechtigten Lebensgewohnheiten der Schicht anpassen, für die sie gedacht ist, sie muß vor allem das Heimgefühl erzeugen, das dem Menschen seine Behausung lieb macht. Geschieht dies nicht, dann wird sie vom Volksinstinkt abgelehnt, er mag noch so sehr mit Auto und Flugzeug verwachsen sein.

Daran mag es wohl liegen, daß die der Zeit vorauselgenden Bauschöpfungen Corbusiers fast nur von reichen Ausländern und von Künstlern bewohnt werden.

Schon eher wird der Franzose sich in André Lurçats und Gabriel Guévrékians Wohnhäusern wohlfühlen. Von Lurçat stammen die Häuser der Cité Seurat, einer kleinen Künstlerkolonie in Form einer Privatstraße beim Park Monceau, die Häuser Guggenbühl (Abb. 465), Froriep (Abb. 467) sowie ein Haus in Versailles und ein Miethaus in Bagneux (Abb. 466, 467). Bei allen spielt die Dachterrasse eine wichtige Rolle, deren Einrichtung Lurçat in schönen Formen abwandelt. Die Abneigung gegen die Terrasse seines Miethauses (Abb. 467) hat sich beim Bauherrn in Begeisterung gewandelt, nachdem er sich überzeugt hat, daß er an Stelle des Ausblicks auf eine staubige und enge Straße vom Dach den parkartigen Eindruck des südlichen Teils von Paris genießen kann. Bei allen Bauten Lurçats ist die Reinheit der Proportionen und des Details zu rühmen. Gleiches gilt von dem ausgezeichneten Hause Heim an der Privatstraße „Villa Madrid“, das der in Paris lebende, in Österreich ausgebildete Perser Gabriel Guévrékiian 1928 errichtet hat (Abb. 468—470,

Tafel XXV). Er ist neben dem älteren Mallet-Stevens (Abb. 472, 473) der Élégant der neuen Bewegung. Für eine wohlhabende Familie ist hier ein sehr durchdachtes und klares Stadthaus geschaffen, das in die parkartige Umgebung organisch hineinwächst. Haus und Garten bilden durch Vermittlung einiger Terrassen und Treppen von überaus feiner Gliederung (Tafel XXV) ein lebendiges Ganzes. Ein verglastes Billardzimmer korrespondiert mit der obersten Terrasse in einem Maße, daß Innen und Außen wirklich eins wird. Die durch zwei Stockwerke reichende Halle bildet bei aller Größe der Verhältnisse und der Beleuchtung einen intimen Wohnraum, den man vom oberen Gang mitgenießt. Hier stellt die braune Holztäfelung (kaukasisch Nußbaum) eine warme Wirkung her. Die Haltung der kleineren Wohn- und Schlafräume ist rein und vornehm. Guévrékian hat aus den robusten Erfindungen Corbusiers ein veredeltes Destillat gezogen, das zeigt, wie fruchtbar die Anregungen jenes unentwegten Revolutionärs für seine Mitkämpfer werden.

Schon greift aber Le Corbusier über den Kreis des bürgerlichen Hausbaues weit hinaus. In dem internationalen Wettbewerb um den Palast des Völkerbundes in Genf hat er einen ersten Preis davongetragen. Die Geschichte dieser Bauangelegenheit ist ein Dokument, das den Pessimisten über die ganze Institution traurig stimmen könnte. Bedeutet der Völkerbund den Anfang einer neuen Menschheitsepoke, dann muß sein Haus eine Schöpfung jenes Baugeistes werden, der in der besten Erfüllung des Zwecks ohne theatralische Geste seine vornehmste Aufgabe erblickt. Solange aber kleine Geister auch dort die Hand im Spiele haben und den Fortschritt mit ihren alten Methoden hindern, solange Repräsentation¹⁾ als wichtigster Zweck des Bauwerks angesehen wird, kann man keine Hoffnung hegen, daß dieser Völkerbund ein Instrument des Friedens werde. Und doch wird auch hier der Glaube Berge versetzen²⁾.

In dem Buch „Une maison — un palais“ (1929) schildert Le Corbusier sein Projekt für das Haus des Völkerbundes (Abb. 19, S. 115, Abb. 521) mit jener Eindringlichkeit, die ihm eigen ist. Nachdem er den Leser durch diejenigen Gebiete der Baugeschichte, Technik und Bau logik geführt hat, deren Kenntnis das Verstehen seiner Gedanken vorbereitet, steuert er auf die schwierige Bauaufgabe los: Für das Sekretariat des Völkerbundes war ein Bürohaus mit 500 Arbeitsplätzen, für die Delegationen Kommissionssäle aller Art und Größe und für die Vollversammlung ein Sitzungssaal mit 2600 Plätzen zu schaffen und zu einer Baueinheit zusammenzufassen.

Die Lage des Grundstücks am Ufer des Genfer Sees ist einzigartig. Mit dem Hintergrund des Schweizer Jura steigt der alte Park im Angesicht der Mont-

¹⁾ Im Sinne der Höfe, Kabinette und der Geheimdiplomatie.

²⁾ Heute diskutiert man eifrig über die Abschaffung der Todesstrafe, noch im 17. Jahrhundert hat ein Leipziger Blutrichter während seiner Amtstätigkeit 20 000 rechtskräftige Todesurteile vollstrecken lassen. Die Idee des Friedens marschiert schneller, als die der Gerechtigkeit. Der Völkerbund war vor dem Kriege undenkbar!

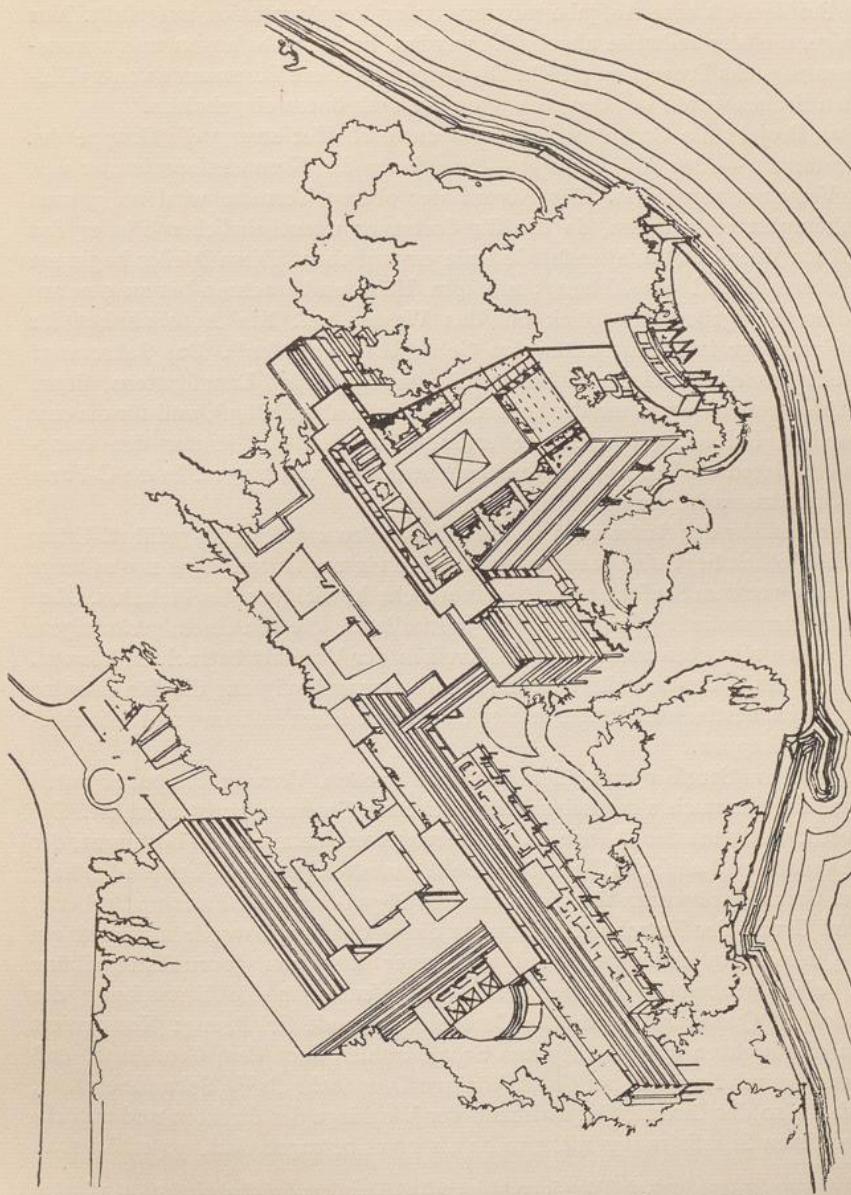


Abb. 19. Le Corbusier und Pierre Jeanneret: Entwurf zum Völkerbundpalast in Genf. 1927

blancgruppe zum Hauptplateau auf, an dem die Straße Genf—Lausanne vorbeiführt. Von den 337 Entwürfen hat die weitaus überwiegende Mehrzahl das Problem als eine Aufgabe monumentalier Repräsentation aufgefaßt. Nur wenige, die hier teilweise abgebildet werden, haben unbefangen und voraussetzungslos das Programm erfüllt. Die vorgeschriebene Bausumme von 13 Millionen Francs wurde von den wenigsten Preisgekrönten eingehalten.

Das Projekt Le Corbusier-Jeanneret unterscheidet streng die Gruppe des Sekretariats — den Arbeitsflügel — von jener der Kommissionszimmer und des Versammlungssaales. Das Niveau der oberen Terrasse wird im ganzen Baukomplex eingehalten, da die für Corbusier unentbehrlichen Pfeiler das Gebäude über das (abfallende) Gelände emporheben. Diese Pfeiler beginnen am oberen Rand des Abhangs mit 4 m Höhe und wachsen bis zu 9 m am Seeufer. Sie geben den Blick auf das Wasser frei. Ein Autobahnhof für 500 Fahrzeuge ist damit unter den Gebäuden geschaffen¹⁾. Das Sekretariat besteht aus einer Folge von Büros mit durchgehenden Langfenstern, deren Rolläden außen liegen (um die heftigen Seewinde abzuhalten), und für die eine besondere Reinigungsvorrichtung erfunden worden ist. Hinter den Langfenstern liegen die Tragepfeiler in einer Entfernung von 1,25 m. In die U-Form des Grundrisses ist die Bibliothek eingefügt.

Der Verkehr der Autos wird in Einbahnstraßen zweckmäßig geführt. Unter der Bibliothek liegt eine geschlossene Garage für 100 Autos. Eine 140 m lange Vorfahrt vor dem Saalbau gestattet eine rasche Abwicklung des Verkehrs. Über der Eingangshalle liegt ein Foyer für Journalisten, die von einem geräumigen, auf Säulen schwebenden Balkon das Treiben der Vorfahrt betrachten können. Von der Halle aus verteilt sich die Menge zwangsläufig auf die für einzelne Kategorien bestimmten Plätze infolge einer sinnreichen Führung und Schachtelung der Treppen.

Besondere Sorgfalt und Liebe ist dem großen Versammlungssaal zuteil geworden, der nach akustischen und optischen Gesetzen konstruiert ist. Die Akustik wird nach der Theorie und Erfahrung von Gustave Lyon bestimmt, der eine verblüffend einfache Formel für die Hörsamkeit großer Säle gefunden hat; seine Grundsätze waren für die Form des Pleyel-Saales in Paris maßgebend.

Auf Grund der Forschungsergebnisse dieses Gelehrten wurde zunächst ein im Querschnitt eiförmiger Saal mit einer kleineren Journalistentribüne und einer großen Publikumsgalerie entworfen. Für die Entstehung des eiförmigen Querschnitts gibt Le Corbusier folgende Erklärung: Konstruiert man die direkten und reflektierten Schallstrahlen nach dem Grundsatz, daß Störung durch Nachhall bei einem Rückwurf von mehr als $1/15$ Sekunde eintritt, so daß also der Unterschied zwischen der Weglänge des direkten und zurückgeworfenen Schallstrahles nicht mehr als 22 m betragen darf, so erhält man

¹⁾ Corbusier berichtet, daß das Sekretariat selbst über dem Autobahnhof nicht arbeiten wolle. Wer den Betrieb einer großen Garage kennt, und weiß, welche Belästigungen damit verbunden sind, der kann sich für diese Idee in der Tat nicht begeistern.

durch Probieren die Querschnittskurven der Decke, die jener Forderung entsprechen (vgl. Abb. 20). Die einzelnen Deckenteile erhalten eine solche Lage, daß sie die Schallstrahlen in der gewünschten Richtung zurückwerfen. Corbusier verfährt auf diese Weise zunächst für das Parterre der Delegierten, sodann für die Tribünen der Journalisten, schließlich für die Galerie des Publikums. Durch Brechung der Decke konnten alle Flächen die geeignete Neigung erhalten. Die Saaldecke wurde nach Möglichkeit gesenkt, um für sämtliche Dachterrassen des ganzen Hauses das gleiche Niveau zu erhalten. Denn Corbusier betrachtete es als seine Aufgabe, den „ordre lyrique“ einzuhalten, jene Ordnung, die nach seiner Meinung in der Nivellierung der Baumassen mit Rücksicht auf die bewegten Gebirgssilhouetten bestehen muß. Er beruft sich auf die klassische Gestaltung der Quais von Genf. Hier waltet eine künstlerische

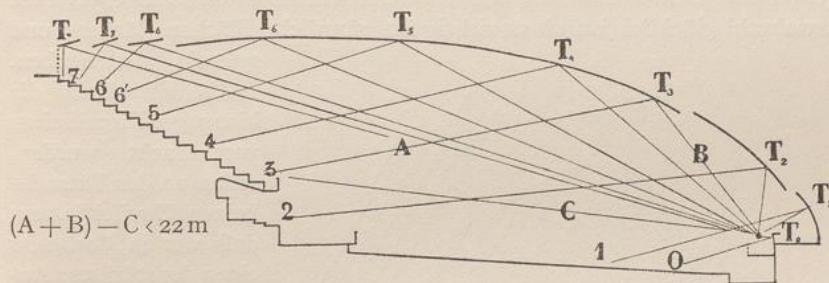


Abb. 20. Le Corbusier und Pierre Jeanneret: Schnitt durch den Saal des Völkerbundpalastes

Disziplin, die von der Logik (des Zusammenhangs mit den Stockwerken des übrigen Baues) beherrscht wird.

Eines wird durch die klassische Beruhigung der oberen Abschlußflächen unzweifelhaft erreicht: die zackigen Gebirgslinien erhalten einen grandiosen Unterbau, der übrigens durch die starke Bewegung der Massen im Grundriß, durch das Vorstoßen des Saales und der ihm vorgelagerten, auf Pfählen in den See hineinragenden Appartements des Präsidenten sehr lebendig gestaltet erscheint. Ein Skelett von Gitterträgern trägt die Decke des Saales, dessen Wände aus zwei Schichten von Glasbausteinen in einer Entfernung von 1,50 m bestehen. Diese Luftsicht nimmt alle Versorgungsleitungen mit der Luftzuführung auf, die zum System der Umluftheizung mit Reinigungseinrichtungen gehört. Der Saal hat sektorförmigen Grundriß (Abb. 576), um für jeden guten Sicht zu ermöglichen und störenden Schallreflex auszuschalten.

Die Überwindung der Unebenheit des Geländes durch immer höher werdende Pfeiler ist ein Kunststück, über dessen Berechtigung man geteilter Ansicht sein wird. Der Grundsatz der Horizontalen um jeden Preis ist neu und verblüffend. Der Nordländer ist geneigt, den umgekehrten Weg für den richtigen zu halten: die Gegebenheiten der Natur zu einer Steigerung der Wirkung nach der Höhe

(Staffelung) zu benutzen (vgl. den Entwurf von Hannes Meyer, Abb. 21). Die Maxime Corbusiers ist in demselben Maße richtig, wie das Verfahren einzelner antiker Städtebaumeister, die dem Prinzip der regelmäßigen Planung zuliebe die Schachbrettstadt (z. B. Priene) im Gebirge mit Hilfe 7 m tiefer Einschnitte und ebensolcher Dämme verwirklicht haben.

Der architektonische Aufbau der Gruppe ist von einem für Corbusier eigen-tümlichen „Lyrismus“ inspiriert, den er von Jahr zu Jahr stärker betont, indem er sich von den unentwegten Funktionalisten lossagt. „Wo beginnt die Architektur? Sie beginnt dort, wo die Maschine aufhört“, schrieb er vor kurzem in der Zeitschrift „Pritomnost“.

Die langen Glasfenster des Sekretariats wechseln mit poliertem Granit der Wand- und Pfeilerverkleidung ab, wodurch ein bei aller Schlichtheit der Form eleganter und leichter Eindruck erzielt werden soll. Es ist eine Frage, ob diese Materialwahl glücklich ist, ob es richtig ist, sämtliche Flächen glänzend und spiegelnd zu machen.

Alle Einwände, die hier gegen Einzelheiten vorgebracht wurden, sollen an der Tatsache keinen Zweifel lassen, daß wir in Corbusier einen der stärksten Anreger seit Peter Behrens, van de Velde und Gropius schätzen. Eine Fülle von fruchtbaren Gedanken ist in seinen Büchern zerstreut, ein tollkühner Wagemut kennzeichnet seine künstlerische Arbeit. Wie so oft bei starken Persönlichkeiten, klaffen auch in seiner Arbeit zwischen Ratio und Intuition manchmal empfindliche Lücken, die starke Empfindung ist nicht immer gleich stark gestaltet. Vielfach wird es erst seinen Schülern, die schon über die ganze Welt

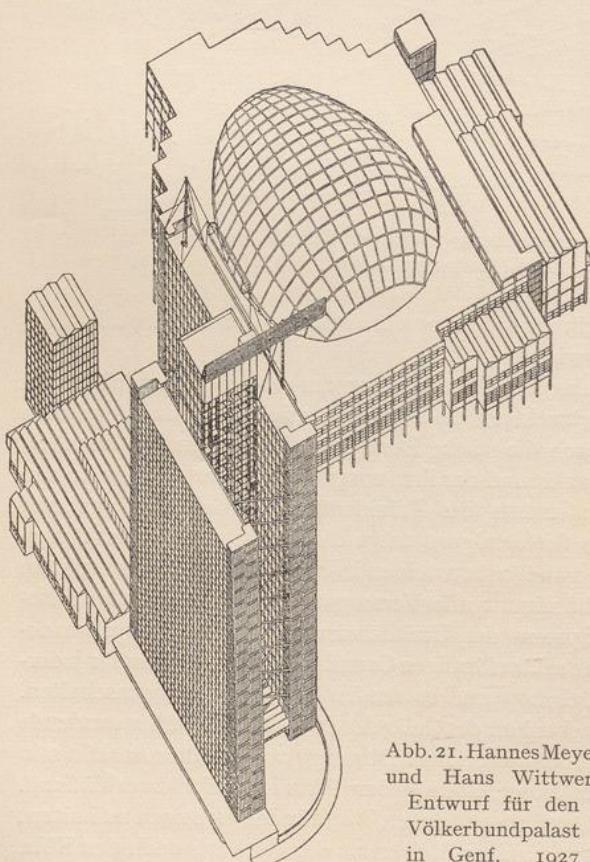


Abb. 21. Hannes Meyer und Hans Wittwer: Entwurf für den Völkerbundpalast in Genf. 1927

verstreut sind, vergönnt sein, die Früchte seines Ringens einzuheimsen und für die Praxis nutzbar zu machen. Hätte er mehr Gelegenheit zum Bauen (die Frankreich unbedingt schaffen sollte), so würde wahrscheinlich diese Inkongruenz genialen Wollens und unvollkommenen Vollbringens sehr bald verschwinden.

9. Die neue Baukunst in Holland

Das Schicksal der holländischen Baukunst ist eng mit demjenigen Mitteleuropas verbunden. Um die Jahrhundertwende erwacht in Holland Auflehnung gegen die Gedankenlosigkeit der „Stilarchitektur“. Mögen auch wohlwollende Beurteiler (unter ihnen Oud) den Beginn der neuen Bewegung von P. J. Cuijpers, dem talentvollen Erneuerer der holländischen Renaissance, herleiten: für den Außenstehenden bedeutet, nach den Werken zu urteilen, erst H. P. Berlages Auftreten den Beginn der neuen Ära.

Die Umkehr setzte bei Berlage nach einer Periode schwerer Irrtümer ein, die von der Stilnachahmung bis zu chaotischer Stilmischung führten. Berlages Gedanken zu einer neuen Baukunst wurzeln in der Lehre Gottfried Sempers und berühren sich mit derjenigen Otto Wagners. In seiner Schrift „Gedanken über Stil in der Baukunst“ sagt Berlage: „Wir Architekten müssen daher versuchen, wieder zur Wahrheit zu kommen, d. h. das Wesen der Architektur wieder zu fassen. Nun ist und bleibt die Baukunst die Kunst des Konstruierens, d. h. des Zusammenfügens verschiedener Elemente zu einem Ganzen, d. h. zum Umschließen eines Raumes, und da nun eben dieser prinzipielle Grundsatz eine leere Form geworden, so muß vor allen Dingen wieder versucht werden, wollen wir auf den Grund der Sache gehen, gut zu konstruieren und, um dies wieder ganz unbefangen tun zu können, in der einfachsten Form. Es sollen wieder natürliche, begreifliche Sachen gemacht werden, d. h. ohne die den Körper verdeckende Bekleidung.“

War das Prinzip des zutage tretenden oder mindestens fühlbaren Konstruktionsgeripps als Reaktion gegen den seelenlosen Formalismus verständlich und notwendig, so weist die von Berlage erhobene Forderung der Ruhe auf die Gesetze der klassischen, der statischen Architektur. Wir begnügen uns heute nicht mehr mit dieser einseitigen Definition, in der Berlage Ruhe als Stil bezeichnet, sondern halten Ausgleich von Spannungen (konstruktiver und künstlerischer Art) für die Voraussetzung architektonischer Schönheit. Wir wissen heute, daß Bewegung ebenso sehr „Stil“ bedeuten kann, wie Ruhe im Sinne Berlages Stil bedeutet.

Berlages entscheidende Leistung war sein Börsenbau in Amsterdam (Abb. 474), in den Jahren 1898—1904 geschaffen. Er ist zum Wahrzeichen der bewußten Abkehr von der Stilnachahmung geworden. Die Börse ist in den weiten Raum zwischen Zentralbahnhof und „Dam“ hineingebaut. Im Norden drängt das Wasser des Hafens bis nahe an die Mauern heran, im Süden ist ein

längerlicher Platz als Straßenerweiterung der Stirnfront vorgelagert. Die Baumasse ist mit einem Verständnis für die städtebauliche Situation gegliedert, das der Zeit weit vorausseilt. Der viereckige, kastenförmige Turm erhält den einzigen richtigen Eckplatz, von dem aus er die Stadtgegend beherrscht und den Blick in weitem Umkreise auf sich zieht. Die lange Straßenfront am „Damrak“ ist durchaus flächig behandelt und wird erst am Dach lebendig, das durch regelmäßige wiederkehrende Giebel von starkem Relief und einige kräftige Querkörper rhythmisiert wird. So erhält die Langfront, an der der Blick abgleiten würde, im oberen Ausklang die notwendigen Zäsuren, die den gegliederten Raum stark empfinden lassen. Die schmale Südfront ist durch Ausdruck verschiedenartiger Funktionen (Turm, Saalkörper, kleiner Turm) in der Silhouette wohl allzu reich gegliedert. Der heimatliche Baustoff — Backstein — schlägt die Brücke zur historischen Umgebung. Konstruktive Teile (Fensterstürze, betonte Knotenpunkte, Widerlager für Bögen) aus Sandstein bleiben in der großen Fläche. Bei der Formenbehandlung ist sichtlich das stereotome Baugefühl des frühen Mittelalters herrschend gewesen, das die Einzelform in den Bauwürfel zurückdrängt. Licht und Schatten sind im Relief der Öffnungen konzentriert, nicht im Spiel eines hinzugefügten Schmuckes vergeudet. So wirken die tiefen Schatten der Eingangshallen „saugend“, denn auch sie sind nicht vorgesetzt, sondern aus der Fläche herausgeschnitten.

Der große Börsensaal folgt in seiner Struktur demselben stereotomen Gesetz. Sein Oberlicht aber löst den schweren Massenbau der Backsteinwände und Hallenumgänge in zarten Gliederbau der mutig enthüllten, fein geschwungenen Dachkonstruktion aus Glas und Eisen auf.

Wieviel man auch heute gegen Einzelheiten einwenden mag, immerhin rückt dieser Bau, angesichts der damaligen Verwirrung architektonischer Begriffe, als Objekt der Reinigung und der positiven monumentalen Leistung ohne bequeme Vorbilder in die Reihe der Schöpfungsbauten.

Die rationalistische Begründung der eigenartigen, an die heimische Tradition angelehnten Formen, bei der das Fügen der Massen in betonten Knotenpunkten eine wichtige Rolle spielt, ist für die Zeit des Suchens und Tastens verständlich. Sie hält jedoch der rein künstlerischen Empfindung nicht stand, da die andersfarbigen „Knotenpunkte“ nicht selten als Ursachen einer Störung der angestrebten Ruhe erscheinen.

Das Wertvollste für die allgemeine Entwicklung beruht an Berlages Bau in der Wiedergewinnung des Kubus und der Fläche. Bemerkenswert ist die bewußte Verwendung mathematisch festgelegter Proportionen, für die Berlage in Vorträgen geworben hat („Gedanken über den Stil in der Baukunst“, Leipzig 1905; vgl. dort die graphische Darstellung seiner Lehren). Er teilt die Fassadenflächen in ein Quadratsystem ein, in dessen Schema alle Grundmaße aufgehen.

Die befruchtende Kraft Berlages äußert sich noch heute in den besten Werken der neuen Baukunst; und wenn seine Leistung vor stärkeren Werken seiner Nachfolger verblichen sein wird, so bleibt doch unvergessen, was er

in der Zeit des hemmungslosen Individualismus bescheiden, aber selbstsicher als seine Wahrheit verkündet hat, von Sempers Ideen zum kommenden Stil Brücken schlagend: „Also, ihr Künstler, nicht nur sollt ihr sparsam sein mit euren Motiven, sondern ihr könnt sogar keine neuen erfinden. So wie die Natur ihre Urtypen umformt, so könnt ihr auch die ursprünglichen Kunstformen nur umformen; neue machen könnt ihr nicht, und versucht ihr das, dann werdet ihr sehen, daß eure Arbeit keine bleibende Bedeutung haben kann, denn ihr werdet unnatürlich, unwahr!“

So weist Berlages soziale und philosophische Einstellung auch dem Baukünstler die Rolle des Teilchens, der Monade im Weltgeschehen zu und bindet ihn an die Konvention.

Neben Berlages Arbeit geht diejenige von de Bazel und Lauweriks einher. Beide haben eine stark persönliche Architektur geschaffen, der erste besonders in dem Gebäude der Niederländischen Handelsgesellschaft (Amsterdam 1925), einem selbständigen Übergangswerk von imposanter Haltung, der zweite in einer Landhauskolonie, die ihm Ernst Osthaus in Hagen in Auftrag gegeben hatte. An dieser erwies sich besonders, daß persönliche Willkür viel eher zur Formzerstörung führt, als zum architektonischen Aufbau. Im übrigen war Lauweriks ein intelligenter Theoretiker.

Berlage hat mit seiner befreienden Tat das Tor aufgerissen; ihm ist die ganze holländische Architektengeneration der Kriegs- und Nachkriegszeit gefolgt, die ihre Lehren von ihm herleitet: die freie (romantische) Schule von Amsterdam und die strenge von Rotterdam.

In Amsterdam hat eine Richtung die Oberhand gewonnen, in der individuell gerichtete Kräfte, wie Michel de Klerk (Etagenhäuser in Amsterdam, seit 1911), van der Mey (Schiffahrtsgebäude, Amsterdam 1912) und Pieter Kramer (Seeleuteheim in Den Helder, 1914) den Ausschlag gaben. Um die riesigen Fronten der neuen Miethausblöcke zu bezwingen, haben sie Mittel ersonnen, denen man die talentvolle (aber im Wesen unarchitektonische, romantische) Erfundung nicht absprechen kann. Was Hegemann in die „Holländische Schreckenskammer“ verweist, versuchen intuitiv begabte Naturen, wie Mendelsohn, mit anthropomorphen Erklärungen zu rechtfertigen. „Es genügt“, sagt Mendelsohn, „der ausgesprochenen dynamischen Verfassung dieser Architekten nicht mehr die ungeteilte Front; weitausladende Balkone spannen sich von Erker zu Erker und reißen die Front mit in die Bewegung der Straße.“ Es ist die ansteigende Spiralbewegung, die de Klerks Hausfronten ergriffen hat (Etagenhäuser in Amsterdam).

Der malerisch-romantischen Einstellung dieses Kreises kommt die Eigenart der heimischen Baustoffe Backstein und Dachziegel besonders entgegen. Es beginnt ein geistvolles Spiel mit gemauerten Zierformen und geschwungenen Dächern, mit Backsteinfarben und Fensterformen, das sich in den phantastischen Gebilden de Klerks auslebt, und eine ganze Reihe talentvoller Architekten in seinen Bann zieht.

Die ungewöhnlichen Aufgaben der Gestaltung ganzer Blöcke aus einem Guß lassen sich mit den Mitteln einer raffinierten Dekorationskunst scheinbar spielerisch bewältigen. Es bildet sich in Amsterdam ein Typ des Baublocks heraus, der die sachlich berechtigte kasernenmäßige Strenge durch malerische Häufung der Massen an bevorzugten Stellen (vielfach an Ecken) aufhebt. Man flieht vor der Nüchternheit, um der Willkür zu verfallen. Vielfach sind Städtebilder dort entstanden, in denen die Schwierigkeiten der Gestaltung großer Baumassen bewältigt erscheinen, um so mehr als die Einheit des Baustoffes und der Farbe die Wirkung kräftig unterstützt. Dies gilt besonders von Amsterdam-Ost (beim Bahnhof Muiderpoort) und Amsterdam-West, das nach dem Bebauungsplan von Berlage fast in einem Zug erbaut wurde. Man darf sich jedoch nicht verhehlen, daß die Mittel jener Massenkomposition vielfach malerischer, dekorativer Art sind, daß die Baumassenakzente leere Attrappen darstellen, und daß die kubischen Türme vielfach der baulichen Notwendigkeit entbehren (Abb. 474, 475, 479).

Von dieser Art Baukunst sagt ihr bester sachverständiger Kenner J. J. P. Oud: „Eine auf die Spitze getriebene Gesetzlosigkeit, eine Fülle endlos variierter Motive für Fenster, Türen, Balkone, Erker usw.; eine Gewagtheit oft völlig unkonstruktiver Zusammenstellungen, bloß der Form zuliebe; der Gebrauch ganz ungeeigneter Materialien nur der Farbe zuliebe; eine handwerklich vorzüglich ausgeführte Detaillierung stark persönlichen Charakters; eine schwungvolle, doch irrationelle und ästhetisch motivierte Massenkonzeption; das sind einige Elemente und Eigenschaften, mit welchen die Künstler dieser Richtung arbeiten und welche ihre begabtesten Vertreter ungeachtet aller Verschiedenheit so kräftig zusammenzuhalten wissen, daß in ihrer Einigung die Bauten zu großen, farbig, flächig und massal gespannten Hüllen werden, aus welchen im Straßenbild ein stark bewegter Rhythmus ganz origineller und trotz der Vielförmigkeit oft großzügiger Art hervorgeht.“ (Oud, Holländische Architektur.)

Es ist klar, daß das Niveau der Amsterdamer Baukunst bei der ungeheuren Fülle der dortigen Aufträge für Wohnungsgebäude sehr erhebliche Unterschiede aufweist. Selbst die stärkste Architektenschule kann 40 000 Wohnungen in fünfzehn Jahren nicht schaffen, ohne daß sich zu vorzüglichen Leistungen auch solche gesellen, bei denen die Sucht aufzufallen und „anders zu sein“, sonderbare Blüten treibt. Selbst eine amtliche Schönheitskommission (wie sie in Amsterdam seit langem wirkt), die aus den besten Künstlern des Landes besteht, könnte der Originalitätssucht nicht wehren, die in einem falschen Prinzip ihre Motive findet: denn in der Regel werden die Baublöcke von einem Bauunternehmer entworfen und ausgeführt, der sich für die Fassaden den ihm genehmen Architekten sucht. Betrachten wir das Ganze unter diesen Gesichtspunkten, dann finden wir unter einer Fülle von Durchschnitt einzelne Leistungen, die für den Drang der heutigen Zeit charakteristisch sind, mit Hilfe von Alltagsaufgaben „Denkmäler des Städtebaus“ zu schaffen.

Berlage hat in dem Hauptplatz von Amsterdam-West (Mercatorplein) einen solchen monumentalen Ruheplatz gebaut, der von kräftig gegliederten Hausfronten eingefäßt wird. Die Funktion des Wohnens ist in durchlaufenden Balkonen und gut abgewogenen Erkern wirksam ausgedrückt. Daß zwei Türme (mit mehreren Ateliergeschossen) die einmündenden Straßen abschließen, war nicht gerade nötig, stimmt aber durchaus zum Programm der Amsterdamer Schule. Denn der Sinn dieses Programms, das die Schönheitskommission verkörpert, hat sich in vierzehnjähriger Übung nicht vertieft. Die Fassadenarchitektur, die mit wahrer Baukunst wenig zu tun hat, und die bis vor kurzem noch von falsch verstandenen Erinnerungen an den Kubismus beherrscht war, verliert jetzt, da mit dem steigenden Reichtum auch das Dach wieder einzieht, vollends ihren Charakter. Schon sind Blöcke zu sehen, in denen die berühmten „Ecken“ mit krausem Zierwerk von Erkern, Giebeln und Türmen dekoriert werden, schon schleichen sich lange Bautrakte ein, deren Vorderseite, ganz wie bei schlechten Spekulationsbauten der Vorkriegszeit, mit verkrüppeltem Dach und Plattform darüber versehen ist, während die Rückseite dem Zweck entsprechend kubisch gestaltet ist. In diesem Stadium kann die Architektur von Amsterdam, die vor zehn Jahren zu den größten Hoffnungen berechtigte, heute nur im ganzen als eine Verführung zu modernistischer Spielerei betrachtet werden, soviel talentvolle Einzelleistungen darin auch zu finden sind. Man kann daher zum Besuch dieser interessanten Stadt nur solchen Architekten raten, die über die Grundlagen der Baukunst völlig im klaren sind und Wahrheit von Lüge unterscheiden gelernt haben. Ein Blick auf die Grundrisse und Rückseiten hinter diesen mehr oder weniger schönen Außenseiten wird sie belehren, daß es sich in vielen Fällen eben nur um „Schauseiten“ handelt. Der Grundriß der Miethäuser ist vielfach noch völlig unentwickelt, die Treppen eng und steil, die Klossetts und Bäder im Innern des Baues versteckt, die Bauausführung billig und schlecht. Auf wesentliche Bedürfnisse des Haushalts wird keine Rücksicht genommen (Teppichklopfen, Müllsammeln usw.), da der Hof als Garten oder Lagerplatz für die Mietparteien des Erdgeschosses vollständig verwendet wird.

Die Stärke des holländischen Wohnungsbaues liegt im Einfamilienhaus, das dort infolge einer primitiven Bauweise (im Reihenbau ohne Keller, vielfach ohne steiles Dach, mit geringen Geschoßhöhen und Mauerstärken) dem Mittelstand und dem gehobenen Arbeiterstand erreichbar ist. Es ist eine wahre Lust, durch die vielen Gartenstädte Hollands zu wandern, die aus Reihenhäusern gebildet sind. Hier wirkt sich die gute Baugesinnung aus, die den Zusammenhang mit der Vergangenheit nicht verloren hat und dennoch in die Zukunft weist. Die Flachbausiedlungen von van Loghem, Jan Wils (Abb. 480), Grand-pré-Molière, Oud sind vorbildlich; viele andere (wie z. B. Nieuwendam bei Amsterdam, Hilversum usw.) weisen wohldurchdachte Einrichtungen auf, die den Haushalt wesentlich erleichtern, z. B. völlig eingerichtete Kleinküchen. Der Zusammenhang mit dem Garten ist in ganz anderer Weise gewahrt als

beispielsweise in Deutschland, da das Erdgeschoß vielfach nur um eine oder wenige Stufen über dem Boden erhoben ist und breite Fenster den Blick ins Grüne öffnen. Neuerdings sieht man viele Häuserzeilen und Baugruppen, die nach einheitlichem Plan gebaut sind. Die Grundstücke werden in der Regel so aufgeteilt, und von den Gemeinden vergeben, daß ein Bauunternehmer eine Reihenhausgruppe auf einmal herstellen muß. So wird das vielfach unfertige, abstoßende Bild von Reihen vermieden, die nach individualistischen Wirtschaftsmethoden errichtet werden, indem die Grundstücke an verschiedene private Bauherrn vergeben werden, und jeder macht, was er will.

So kann man denn trotz allen Einschränkungen schon von einer durchgehenden holländischen Baukultur sprechen, die anderwärts nicht übermäßig viel Parallelen findet.

Um aber die ganze Stärke der polaren Gegensätzlichkeit zum Bewußtsein zu bringen, wie sie in der holländischen Baukunst herrscht, sei auf zwei Persönlichkeiten hingewiesen, die die Extreme in bester Form verkörpern: W. M. Dudok und J. J. P. Oud.

Dudok ist der erfolgreiche Stadtbaumeister der großen Landhausgemeinde Hilversum (von etwa 50000 Einwohnern). Ihm wurden seit dem Krieg zahlreiche interessante Aufgaben gestellt, die seinem Talent reichen Spielraum gaben. Es sind dies vor allem Schulen und Siedlungsgruppen, ein Kindergarten, das Schlachthaus und die Badeanstalt. Dudok hat den Gartenstadtcharakter der Gemeinde durch malerische Auflösung der Baumassen seiner öffentlichen Gebäude gewahrt.

Die Schulen (Tafel XXVI) enthalten — wie neuerdings allgemein in Holland — Klassenräume von freundlicher, wohnlicher Haltung, in denen der Aufenthalt für das Kind sicherlich keine Last — vielleicht sogar eine Freude — bedeutet. Interessante Fenstergliederung teilt die Öffnung der Höhe nach in der Regel in drei Zonen, von denen die mittlere feststeht, die untere gewöhnliche Flügel, die obere Klappflügel enthält. Die Fensterbretter sind mit Pflanzen und Blumen reichlich besetzt. Dem Klassentrakt von strenger Anordnung werden malerisch aufgelöste Baumassen entgegengesetzt, die Treppenhaus, Schornsteine und Lüftungskanäle, sowie die Turnhalle und sonstige Anbauten enthalten. Zwischen flächigen Backsteinmauern und Scharenfenstern bestehen scharfe Kontraste und werden effektvolle Wirkungen erzielt, die durch eine geschickte Verbindung mit dem Boden durch Mauern und Terrassen, Blumenbeete und Staudengärten noch gesteigert werden. Auch die Farbe wird — in Form von sparsamer Keramik — zum Schmuck herangezogen.

In der Badeanstalt (Abb. 478) hat Dudok den Schornstein zum wichtigsten Glied in der Reihe der Bauteile erhoben. Versuchte sogar noch Behrens am Krematorium zu Delstern (Abb. 292) den Schornstein in die Form des Campanile zu pressen, so wurde hier das Symbol der lebenspendenden Wärme zum Mittelpunkt der zweiteiligen, also notwendig symmetrischen Anlage. Wartehallen schließen sich an, Badezellen bilden gereiht geschlossene Anbauten. Entlüftungs-

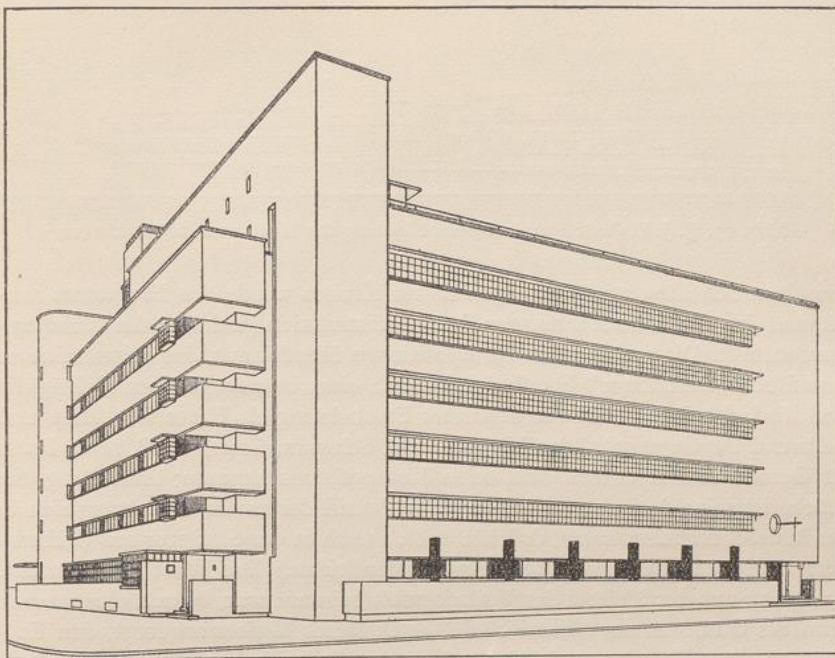


Abb. 22. Willem Marinus Dudok: Entwurf für ein Studentenheim in Paris. 1927.
(In Ausführung)

klappen erscheinen als lange, niedrige Öffnungen des großflächigen, mittleren Baukörpers. Strenge Rhythmisierung der Massen und Proportionen eint die Teile zum Ganzen.

Neuerdings sind Dudok große und interessante Aufgaben zugefallen: das holländische Studentenheim in Paris (Abb. 22) und das Warenhaus „Bijenkorf“ (Bienenkorb) in Rotterdam. Ob seinem romantischen Talent die Strenge des Programms und der Situation für ein Warenhaus entspricht, wird die Ausführung erweisen. In der Freiheit des aufgelockerten Bausystems liegen einerseits unbegrenzte Möglichkeiten (vgl. Mendelsohn), andererseits schwere Gefahren (vgl. die „malerische Richtung“, die zahlreichen Wettbewerbe der letzten Jahre, die Dekorateure unter den Architekten). Darum ist das Wirken von Baumeistern so wichtig, denen beste Erfüllung des Zwecks in reinster Form Wesen der Baukunst darstellt.

Probleme kubistischer Gestaltung waren es, die einige holländische Künstler, darunter die Maler Theo van Doesburg (Abb. 496) und Piet Mondriaan, die Architekten Oud und Rietveld, van 't Hoff und Wils zur Stilgruppe noch während des Krieges zusammenführten. In der Zeitschrift „De Stijl“, die unter der Leitung van Doesburgs seit 1917 erscheint, und in den

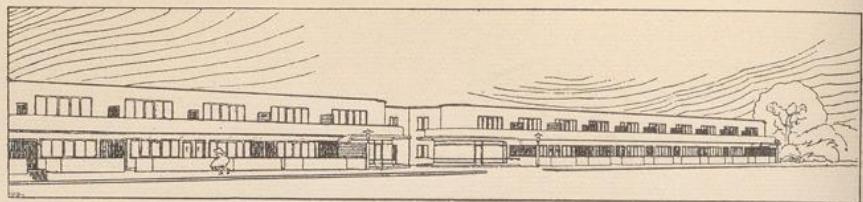


Abb. 23. J. J. P. Oud: Entwurf einer Siedlung für Hoek van Holland. 1924

sonstigen Schriften und Vorträgen dieses Kreises wurde das Programm verkündet, das alle Künste unter der Devise Abstraktion (Reinheit der Form) zusammenfaßt. Die malerischen Kompositionen Mondriaans, der seine Lehre in dem Buch „Gestaltung“ begründet, streben einer immer größeren Geistigkeit und Einfachheit zu. Farbe in absoluter Erscheinung als klares Rot, Blau und Gelb und ihr Gegensatz, das Nichtfarbige, Schwarz, Grau, Weiß, reine Form als Gerade und Rechteck sind seine Kompositionselemente; Aufteilung der Fläche ist seine Aufgabe. „Nachdem der Begriff der neuen Gestaltung sich in der Malerei realisiert hatte, drückte er sich auch in der Skulptur aus (Prismakompositionen von G. van Tongerlo).“ (Mondriaan.) Das Wort „Kubismus“, das schon aus der Malerei der Vorkriegszeit bekannt war, bekam einen neuen Sinn, als Oud, von der Malerei und Plastik dieses Kreises angeregt, den Entwurf zu einer Fabrik schuf (Abb. 24), in der die kubischen Elemente in absoluter Reinheit eurythmisch gebunden erscheinen¹⁾. Bei genauer Analyse lösen sich aus dem komplizierten Gebilde die baulichen Bestandteile, Speicher, Büro und Treppenhaus, Schornstein und Laufgang, sowie die Elemente: Fläche und Öffnung in voller Gegensätzlichkeit und Ausdrucksfähigkeit voneinander ab. Der Anfang der neoplastischen Architektur war damit gemacht, dem andere Modelle von van Doesburg und van Eesteren folgten, bis Rietveld in seinem Hause Schröder (Utrecht 1924, Prins Hendrik Laan, Abb. 484, 485) das klassische Beispiel eines Wohnhauses in Eisen, Beton und Glas schuf, ein Paradigma der neuen „Stijl“-Architektur. Der Grundriß dieses vorzüglichen Endhauses einer belanglosen Reihe nimmt zahlreiche Lösungen und Probleme vorweg, mit denen sich die gegenwärtige Generation noch auseinandersetzt. Im Erdgeschoß Küche und Arbeitsräume, die durch große Glasoberlichter miteinander korrespondieren, im Obergeschoß (aus mehreren Kompartimenten von selbständiger Geltung bestehend) ein einziger großer Raum, dennoch mehrfach teilbar mit Hilfe von Schiebewänden, und durch eine Fülle von Glas beinahe durchsichtig. Selbst das einmündende Treppenhaus kann durch bewegliche Glaswände vom übrigen Raum abgetrennt und für sich durch ein abdeckbares Oberlicht erleuchtet werden. Die Konstruktionen sind bei allem Raffinement von solcher Einfachheit, als wenn sie vom Maschineningenieur erdacht

¹⁾ „Eurythmisch“ im Sinne von „musikalisch“ genommen, also im Gegensatz zum metrischen Rhythmus der Wiederholung.

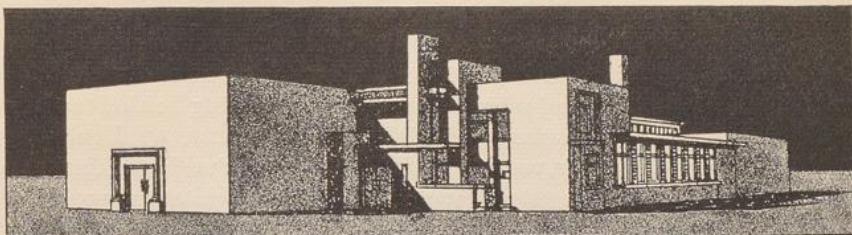


Abb. 24. J. J. P. Oud: Entwurf für ein Fabrikgebäude in Purmerend. 1919

wären, der Raumeindruck so heiter und beschwingt, wie ihn nur ein Künstler in glücklicher Stunde ersonnt. Der Musik der Proportionen entspricht eine ernste Farbenstimmung, in der Schwarz und Weiß vorherrschen und von wenigem klaren Rot und Blau unterbrochen werden.

Das Äußere ist frühe kubistische Architektur: große, ungegliederte Flächen wechseln mit scharf abgesetzten Öffnungen, deren Holzwerk mit schwarzen, farbig begrenzten Umrahmungen und ungeteilten Glasflächen den Begriff „Wanddurchbruch“ klar ausdrückt. Rietvelds Einrichtungsgegenstände, die sich im allgemeinen auf Tische und Stühle beschränken (da der Wandschrank vorherrscht), zeigen in seiner früheren Entwicklung den Hang zum Konstruieren aus den Elementen: Brett, Stab und Leiste, heute das Streben nach größerer Einfachheit und Eleganz, in Möbeln aus Eisen, Sperrholz und Fibre. Es ist tief bedauerlich, daß die raffinierten Konstruktionen Rietvelds, die als Modelle für Serienherstellung gedacht sind, bisher die Vervielfältigung durch die Industrie nicht erfahren haben, die sie erst billig und weiten Kreisen zugänglich machen könnte¹⁾.

Das Haus Robert van 't Hoff's „ter Heide“ ist eine weitere wichtige Etappe der Stilbewegung: Eisenbetonskelett mit frei aus dem Bedürfnis gestalteten Außenwänden.

Der fanatisch durchgeführte Reinigungsprozeß der Stilgruppe wirkt sich am stärksten in der Produktion jenes Künstlers aus, dem die Aufgabe kraft seiner Bedeutung zufiel, den Kubismus in die Sphäre der reinen Architektur zu erheben: J. J. P. Oud.

Das Lebensgefühl der neuen Zeit hat ihn mit den Bildnern des „Stijl“ zu jener Gemeinschaft zusammengeführt, deren erste Frucht der schon besprochene kubistische Entwurf zu einer Fabrik war. Man hat ihn, wie er in der Jubiläumsnummer des „Stijl“ (1927) selbst berichtet, falsch verstanden. Seine kubistische Architektur gab nach seinem eigenen Zeugnis wesentliche Bauglieder, „reine Baukörper, ausgewogene Verhältnisse, gerade Linien, abso-

¹⁾ Der Einfluß der Stilgruppe auf die Arbeiten des Bauhauses in Weimar und Dessau ist unverkennbar. Van Doesburg zeigt in der Jubiläumsnummer (1927) seiner Zeitschrift die Fäden auf, die von Holland nach Weimar führen (Besuch Doesburgs in Weimar, Kursus über die „Stijl“-Prinzipien daselbst im Jahre 1921).

lute Formen, kurz: einen Baukomplex, wohlkonstruiert unter dem Gesichtspunkt der Ästhetik und der innerlichen Lebendigkeit". Was für ihn eine „Etappe der Entwicklung zu einer klaren, schlichten, strengen und reinen Architektur“ war, „darin sahen die anderen die romantischen Möglichkeiten“.

„Die Freude an der Häufung der Kuben, Prismen usw. ward geboren: Architektur ohne Spannung, von zufälliger Komposition, ohne Form, eine neue dekorative Architektur, abgestempelt als ‚kubistische Architektur‘ von einer Kritik, die ebenso blind war, wie die Profitmacher unter den Künstlern: ‚kubistische Architektur‘, die weniger mit dem Kubismus zu tun hat, als die vorhergehende Architektur.“

„Glücklicherweise wurde der wahre Kubismus in der Architektur fast nie gebaut! Das war eine geistige Bewegung, die Vorbereitung der neuen Architektur! Die neue Architektur ist jene, die der konstruktiven Gewalt des Kubismus bedurfte. Hat sie sich auch seiner bedient, so hat sie die Anstrengungen des Kubismus überwunden. Die Architektur von morgen hat andere Tendenzen: sie wird sich so entwickeln, wie ich (Oud) dies in dem Schlußwort eines Vortrags 1921 auseinandergesetzt habe: »Architektur, die logisch gegründet ist auf den neuen Bedingungen des Lebens im vollkommenen Gegensatz zur heutigen Architektur. Ohne in einen trockenen Rationalismus zu verfallen, wird sie wesentlich dem Gebrauch dienen, aber einem Gebrauch, der sich höheren Ansprüchen eingliedern wird. In radikaler Opposition zu den Arbeiten, die der Technik, der Form und Farbe ermangeln, und nur Resultate einer Inspiration sind . . ., wird sie in einer technischen und gewissermaßen unpersönlichen Art Werke schaffen, die vollkommen dem Zweck entsprechen, von klaren Formen und reiner Proportion.“

Ouds Werke sind in aufsteigender Linie Zeugnisse dieser echten und strengen Baugesinnung geworden, die allein zu einer neuen Vollkommenheit, zum echten Stil unserer Zeit führen kann. Abhold allem dekorativem Spiel, nur aus dem Gebrauchszaue entwickelt, sind seine ersten Baublöcke „Tusschendijken“ in Rotterdam (1920—21; Abb. 488). Während in Amsterdam die Fassadenarchitekten auf malerische Kompositionen sinnen, um das Massenquartier zu „verschönern“, spricht Oud in puritanischer Strenge aus, was ist. Während jene die „Hinterfront“ vielfach unverantwortlich vernachlässigen, sorgt er durch Anordnung durchlaufender Balkonterrassen in den Höfen für ruhiges und behagliches Wohnen. Der Wohnhof, der in jeder guten Baukunst bisher eine besondere Rolle gespielt hat, kommt wieder zu Ehren, der schmachvolle Küchenbalkon der normalen Mietkaserne wird zum Wohnraum im Freien und zum Gestaltungsmittel einer großzügigen Architektur.

Die Siedlung Oud-Mathenesse bei Rotterdam (Abb. 489), für vorübergehende Zwecke errichtet, entspricht dem, was rührige Gemeinden nach dem Kriege, der Not gehorchen, als Barackenwohnungen oder Halbdauersiedlungen geschaffen haben. Mit wenigen Typen einfacher Art sind mannigfache Raumbilder geschaffen, die aus dem Dreiecksplan (Abb. 546) zwingend folgen.

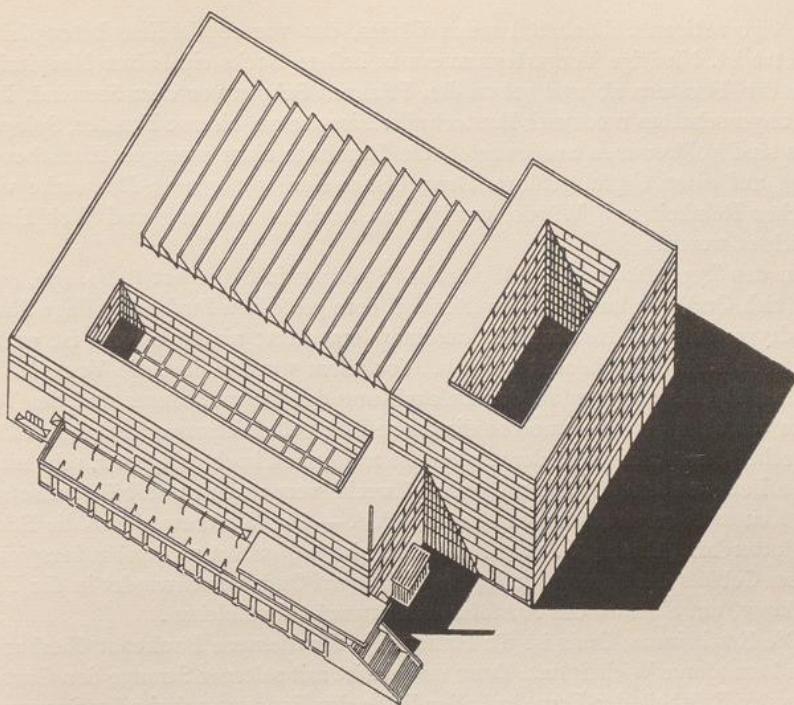


Abb. 25. J. J. P. Oud: Entwurf für die Börse in Rotterdam. 1926

Selten verbindet sich in einer anspruchslosen Siedlung dörflichen Charakters Strenge und Anmut zu einem Akkord von solcher Fülle. Trotz steilen Dächern und üblichen Baustoffen ist Oud-Matthenesse ein städtebauliches Kunstwerk zeitgemäßen Gepräges kraft seiner räumlichen Wirkung und dank dem Wohlklang der Proportionen von Baumassen, Flächen und Öffnungen.

Die vorläufig letzte Schöpfung Ouds, die Siedlung der Stadt Rotterdam für die Seeleute und Hafenarbeiter ihres Außenorts Hoek van Holland (Abb. 492) bildet eine Reihe von Wohnungen verschiedener Typen (Abb. 588), von denen jede in einem Geschoß liegt. Der empfindliche Fehler im Reihenhaus: die Treppe, die zwei Stockwerke verbindet und den Haushalt erschwert, ist dadurch vermieden, daß kleine und große Wohnungen ineinander geschachtelt sind. Trotz dieser Verschiedenheit der Elemente ist das System der Anlage klar und einfach. Eine strenge Achsenteilung bindet die Fenster in einem lebendigen Rhythmus. Ein durchlaufend ausgekragter Eisenbetonbalkon im Obergeschoß ersetzt den Bewohnern dieses Stockwerks den Garten. Die Front ist in der Mitte durch eine hofartige Erweiterung wohltuend unterbrochen. Die vier Eckbauten enthalten Läden, die im halbkreisförmigen Schwung die Bewegung der Fassadenflächen auslaufen lassen: ein prächtiges Motiv für die Entfaltung

der eigenartigen Schönheit runden Glases, das vor runde Eisenbetonpfeiler gesetzt ist. Niedrige Vorgartenmauern in hellem Backstein halten Neugierige von den Fenstern ab und geben den Pflanzen Schutz vor dem Seewind. Die Errungenschaften moderner Bautechnik: Eisenbeton, eiserne Fenster, Spiegelglas sind vollkommen ausgewertet, die Resultate einer strengen Kunstbewegung auf einen Gipfel geführt. Denn bisher sind wenig neue Bauwerke von solcher Reinheit und Würde, wenige von solchem Schwung und Wohlklang errichtet worden.

In den Typenhäusern der Weißenhof-Siedlung in Stuttgart (Abb. 490, 491) hat sich Oud, wie kaum ein Zweiter mit dem gestellten Problem (billige Standardtypen für das Reihenhaus) auseinandergesetzt; nirgends wohl ist es bis dahin so scharf durchdacht worden. Vor allem wurden dort die Vorteile des flachen Daches ausgenutzt, das Beleuchtung des Treppenhauses und der Toilette von oben gestattet, und so die ganze Front für Wohnzwecke freigibt. Der Wäschetrockenraum über dem Anbau ist mit seinen hoch gelegenen, sehr niedrigen Langfenstern für alle möglichen Zwecke verwendbar und bildet insofern die Keimzelle zu einem neuen Raumgebilde. — Der Wettbewerb um die Börse in Rotterdam (Abb. 25, S. 129, Grundriß Abb. 564) gehört zu den Trauerspielen dieses Gebiets der Baukunst: der beste Entwurf Ouds verschwindet in der Versenkung, um als Idee des Ausführungsentwurfes fortzuleben.

Die Erscheinung Ouds ist für Holland, ja für die neue Baukunst überhaupt von besonderer Wichtigkeit. Denn er vertritt mit seltener Strenge den Grundsatz der Reinheit der Form bei aller Fülle der Erfindung, bei aller Spannung der Baumassen und Verhältnisse. Daß diese Reinheit nicht zur Nüchternheit herabsinkt, dafür sind seine Werke Beispiel und Mahnung. Der aufmerksame Beobachter wird in den meisten guten, modernen Bauwerken etwas von seinem Geist verspüren.

Als Ouds engere Gesinnungsgenossen seien van Loghem, van der Vlugt und Mart Stam hier erwähnt, deren Arbeiten bei aller Selbständigkeit den Stempel seines überragenden Einflusses tragen. Weit darüber hinaus laufen von dieser überzeugenden Persönlichkeit Kraftströme aus, die dazu beitragen müssen, der neuen Baukunst den Sieg über abgelebte Formen zu sichern und sie zu einer neuen Klassik emporzuführen. —

Von Ouds Siedlung Hoek van Holland ist nur ein Schritt zu der Glas-Betonarchitektur des Sanatoriums Sonnenstrahl bei Hilversum, der Architekten Bijvoet und Duiker (Abb. 499, 500), in dem auskragende Betonplatten auf Stützen das Gerippe, Glasflächen die Wände bilden. Von der Zentralanlage der gemeinsamen Einrichtungen greifen die Flügel mit Einzelzimmern nach Süden strahlenförmig aus, durch gemeinsame Aufenthaltsräume verbunden. Ein neues Beispiel von Ingenieurarchitektur ist hier geschaffen, das — trotz mancher Übertreibung (z. B. verglaste Flure) — deutlich in die Zukunft weist. Gleichzeitig hat van der Vlugt mit Brinkman den Industriekomplex van Nelle in Rotterdam geschaffen (Abb. 498), in dem sich die Begeisterung für den transparenten Baustoff auswirkt.

Mag sein, daß diese Begeisterung im Gebrauch abflaut; auf jeden Fall wird durch solche Beispiele die formbildende Kraft des neuen Baustoffs erwiesen. — Im Haag hat J. Buys 1929 ein Warenhaus der Konsumgenossenschaft „De Volharding“ geschaffen (Abb. 486, Tafel XXVII), dessen Eisenbetonskelett mit Glasplatten verkleidet wurde. Weißes Glas mit grauer und schwarzer Betoneinfassung herrscht vor. Erscheint es schon am Tage mit seinen neuen Proportionen, Formen, Farben und Stoffen völlig apart in seiner Umgebung, so wirkt es am Abend mit der Silhouettenreklame seiner von innen erleuchteten Glasshülle als Dokument der neuen Zeit.

So hat Holland im Kampfe um die neue Form — trotz mancher Abirrung — das Feld behauptet.

10. Die Vereinigten Staaten von Nordamerika

Will man dem Bauwesen der Vereinigten Staaten gerecht werden, dann darf man nicht unsere europäischen Maßstäbe anlegen. Die Weite des Riesenreiches zwischen zwei Ozeanen, der Reichtum seiner natürlichen Hilfsquellen und die Kraft seiner Wirtschaft stellen es abseits aller Vergleiche. Nehmen wir zu seinen Bauleistungen Stellung, so geschieht es, um Klarheit über unsere eigene Zukunft zu schaffen und Fehler gleicher Art zu vermeiden, soweit sie dort zutage treten. Die Bewunderung der technischen Leistung mischt sich mit kritischen Bedenken, die nicht verschwiegen werden dürfen¹⁾.

Der beispiellose Aufschwung der letzten Jahrzehnte, der die Vereinigten Staaten zum ersten Bankier der Welt und zum größten Erzeuger gemacht hat, spricht sich in einer Großstadtbildung aus, die in historisch entscheidenden Augenblicken alle städtebauliche Regelung sprengte. Der Plan von Philadelphia von 1682 (ein Beispiel des frühen nordamerikanischen Stadtbaues) weist eine auffallende zeitliche und sachliche Übereinstimmung mit demjenigen Mannheims von 1699 auf. Der Schachbrettplan der ersten Stadtgründungen hat sich für die rationelle Bebauung bewährt; doch müssen für den Diagonalverkehr nachträglich Durchbrüche geschaffen werden, die man gegenwärtig mit großer Energie und Rücksichtslosigkeit unter schweren Opfern durchführt.

Das Geschäftsviertel des Stadtkerns (die City) verlangt konzentrierte Ausnutzung des Baugeländes; Verstopfung der Straßen mit einem nicht mehr zu bewältigendem Autoverkehr diktieren einen neuen Bautyp: den Wolkenkratzer. War er zunächst von der Enge der Manhattan-Insel in New York für Geschäftszwecke erzwungen, so hat ihn eine fiebrhafte Bau- und Bodenspekulation auf

¹⁾ Für die sachliche Orientierung leistet das Buch von Richard Neutra „Wie baut Amerika?“ die besten Dienste, da der Verfasser — Wiener von Geburt und Erziehung — als vielbeschäftiger Architekt in Los Angeles tätig ist und dort Bauschulkurse leitet. Als Quellen habe ich außerdem die Bücher von Hegemann, Behrendt, Mendelsohn und Mumford benutzt, über die das Literaturverzeichnis Aufschluß gibt.

Städte übertragen, für die er keine unbedingte Notwendigkeit darstellte. Nun ist ein Wettkampf der Städte um das höchste und kostbarste Gebäude der Welt entfesselt, der schon groteske Formen angenommen hat.

Aus einem Bericht über die Ursache des vorzeitigen Veraltens von Bürogebäuden, den die „National Association of Building Owners and Managers“ 1924 herausgegeben hat, geht hervor, daß die Bauweise von Wolkenkratzern, wenn sie einmal zugelassen wird, zwangsläufig zu einer fortgesetzten Steigerung der Stockwerkszahl führen muß. Denn ein Gebäude, das eine dem angelegten Grundstückswert angemessene Rente abwerfen soll, muß mindestens den gleichen Wert haben, wie das Grundstück, auf dem es steht. Da jedoch der Wert des Bodens sprunghaft wächst, so vermindert sich in demselben Maße der Wert des Baues. Der Zeitpunkt rückt bald heran, in dem es rentabler wird, einen höheren Neubau zu errichten, als den gegenwärtigen beizubehalten. In New York waren nach einem Bericht der Steuerbehörde einzelne Bauten nach fünf Jahren veraltet¹⁾.

Die Folgen dieser wirtschaftlichen Verhältnisse ist eine fortwährende Veränderung des Stadtbildes, ein ständiges Wachsen der Gebäudehöhen, ein chaotischer Gesamteindruck. Der Verkehr steigert sich infolge der Zusammendrängung von Menschenmassen auf engem Raum derart, daß er nicht mehr zu bewältigen ist.

Die Schwierigkeiten dieses Verkehrs werden von den Amerikanern zum Anlaß genommen, um die Höhensteigerung zu begründen (!). Viele Geschäftsleute wünschen — nach dem Bericht von R. Neutra — in der City angelangt, ihr Auto abzustellen und ihre Geschäftsfreunde auf kürzestem Wege zu Fuß aufzusuchen. Die Gehentfernung wird im Stadtkern für seine Gestaltung bestimmend. Bei dem vorhandenen Raumbedarf für Kontorzwecke kann unter diesen Umständen nur Massierung der Stockwerkszahl abhelfen.

Lassen wir die Auswüchse der Bodenspekulation außer Betracht, so bleibt trotzdem die Notwendigkeit einer gewissen Höhensteigerung im Stadtkern, um die wagerechten Entfernungen zu beschränken, bestehen. Sie in vernünftige Bahnen zu leiten, wird Aufgabe künftiger Bauordnungen sein. Die bisherigen können nur als bescheidene Anfänge gewertet werden. Das New Yorker Miethausgesetz von 1884 beschränkte die Höhe des Miethauses auf das Anderthalbfache der Straßenbreite, während Geschäftsbauten große Freiheit genossen. Nachdem man eingesehen hatte, daß diese Bauwillkür unhaltbare Zustände erzeugt, setzte eine Bewegung ein, deren Ziel die Zonen gesetzgebung wurde. Die erste Zonenbauordnung von New York aus dem Jahre 1916 ist ein recht schüchterner Versuch, das abenteuerliche Bauen wenigstens in Grenzen irgendeiner Art zu bringen. Chicago folgte 1923. Die Zonenbauordnungen anderer Städte (z. B. Newark vom Jahre 1919) sind zum Teil besser,

¹⁾ Diese Angaben sind dem Buch von W. C. Behrendt „Städtebau und Wohnungs wesen in den Vereinigten Staaten“, entnommen.

als jene der größten Städte des Landes. Für ihre Durchführung treten neuerdings auch Bauspekulanten ein, nachdem sie ihr gemeinsames Interesse an einer geordneten Bauweise entdeckt haben. Denn ganze, auf Gewinn angelegte Villenbezirke waren durch den Keil anderer Miethausunternehmer unergiebig gemacht worden. Irgendein außerordentlich hohes Geschäftshaus setzte mehrere Nachbarblöcke in immerwährenden Schatten und drückte auf seine Mieten.

Die Zonenbauordnungen sehen fast durchweg Abtreppungen der oberen Stockwerke über einem Grundmaß vor, bis zu dem senkrecht gebaut werden kann. Soweit ihre Vorschriften dem Bedürfnis nach Licht und Luft nicht genügen, werden sie durch sinnlose Häufung der Stockwerkszahl von selbst absurd geführt. Denn schließlich hat jeder Mensch ein Recht auf Licht und Luft, woran es in den unteren Stockwerken von Wolkenkratzerstraßen in erschreckendem Maße fehlt.

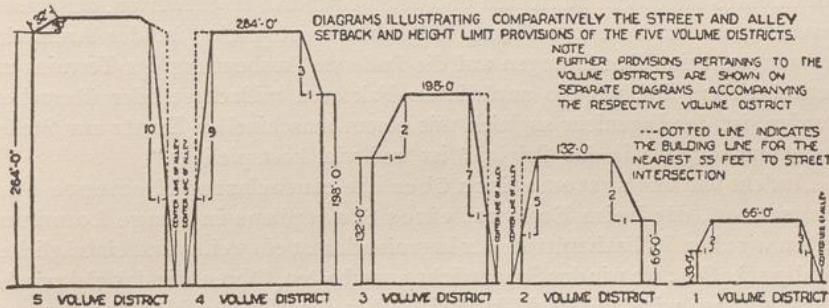


Abb. 26. Diagramm zur Veranschaulichung der Rücktreppungsverordnung für die fünf Volumendistrikte in Chicago. (Nach Richard J. Neutra)

„Stellt man sich diese ungünstigen Begleiterscheinungen des Hochhauses vor Augen und nimmt man hinzu, daß neuerdings auch die Wirtschaftlichkeit überhoher Häuser mehrfach in Frage gezogen wird, so wird man verstehen, daß die Begeisterung für den Wolkenkratzer in den letzten Jahren stark nachzulassen beginnt.“ (Behrendt.)

So kämpft auch der Amerikaner Lewis Mumford in seinem Buch „Vom Blockhaus zum Wolkenkratzer“ mit klaren Gründen gegen die Unvernunft im Bauwesen und spricht scharfe Worte über die Unnatur jener einseitig ingenieurmäßigen und kaufmännischen Einstellung, die den Zusammenhang mit dem Sinn der Dinge verloren hat.

„Das moderne Haus ist ein Gebäude, das der Luftzirkulation, der Aufrechterhaltung einer einheitlichen Temperatur, der Herstellung von Licht und der vertikalen Personenbeförderung dient. Im Urteil der Größen des Laboratoriums ist das moderne Gebäude leider eine unvollkommene Maschinerie: haben doch z. B. die Ingenieure einer bestimmten städtischen Körperschaft herausgefunden, daß die Gewohnheit, Fenster durch die Wände der Baumaschine zu

stoßen, für die große Undichtheit verantwortlich ist, die der Erwärmung und Abkühlung der Anlage so sehr entgegenarbeitet und im Interesse der äußersten Ausnutzung die Beseitigung der Fenster, die Beschaffung von „temperierter“ Luft und die künstliche Beleuchtung des Gebäudes während des ganzen Tages gefordert! All dies würde vielleicht phantastisch erscheinen, wenn nicht die Tatsachen lehrten, daß wir Schritt für Schritt der Verwirklichung solcher Ideen nähergekommen sind. Bei der Leichtigkeit, mit der sich Ventilatoren, elektrische Beleuchtungsanlagen und Heizkörper in einem modernen Gebäude anbringen lassen, werden unsere Wolkenkratzer zum großen Teil Tag und Nacht mit künstlichem Licht und künstlicher Ventilation versorgt. Diese Bauweise bringt notwendigerweise eine Reihe von Mißbräuchen mit sich und beschränkt auch schon die Möglichkeiten des Grundrisses. Statt sein Augenmerk auf die Lage des Grundstücks zur Sonne hin, auf gute natürliche Lüftung, auf direktes Tageslicht zu richten und einen Grundriß zu entwerfen, der diesen berechtigten Anforderungen nach Möglichkeit entspricht, ist der Architekt gezwungen, seine Bemühungen auf die äußerste Ausbeutung des Terrains zu konzentrieren. Da, wo die natürlichen Faktoren mißachtet oder überschritten werden, ist der Ingenieur sogleich mit einem maschinellen Ersatz zur Stelle, der „ganz so gut wie das Original“ ist und viel kostspieliger.“

„Indem wir uns systematisch über die einfachsten Elemente hinwegsetzen, die beim Entwurf eines Stadtplans in Frage kommen, haben wir allen Palliativmitteln der Ingenieurkunst ein weites und einträgliches Feld geschaffen: wo wir das Sonnenlicht ausschalten, führen wir das elektrische Licht ein; wo wir den Geschäftsbetrieb über das Maß des Möglichen zusammendrängen, bauen wir Wolkenkratzer.“ (Mumford.)

Von der ästhetischen Wirkung der Wolkenkratzerstädte sind europäische Architekten vielfach hingerissen. Aber selbst ihnen wird das parasitenartig wachsende Stadtgebirge unheimlich. „Traum nur, solange die Sonne gnädig ist, gigantischer Unsinn, wenn sie enthüllt, phantastischer Effekt, sobald der Abend sie ablöst. Ungezügelte, tolle, triebhafte Lebensgier“, so charakterisiert Erich Mendelsohn die Wolkenkratzerstadt Chicago.

Aber der kritisch eingestellte Amerikaner Mumford fragt nach den künstlerischen Wirkungsmöglichkeiten: „Die Bewunderung, die unsere Kritiker den Hochbauten zollen, gilt deren photographischen Aufnahmen, und das steht auf einem ganz anderen Platz. In einem Artikel der ‚Arts‘, der sich ausschließlich mit dem Lobe des Wolkenkratzers beschäftigt, waren die meisten Abbildungen von einem Punkt aus aufgenommen, zu dem der Mann auf der Straße niemals gelangt. Kurz, es ist eine Architektur nicht für Menschen, sondern für Engel und Aviatiker!“

„Wenn Gebäude direkt und nicht durch die Vermittlung der Photographie wirken sollen, so verneint der Wolkenkratzer sich selbst; denn eine Stadt, die so gebaut wäre, daß diese hohen Gebäude aus der Nähe wirken könnten, müßte Prachtstraßen von der zehnfachen Breite der jetzigen haben; eine Stadt aber

wiederum, die so großzügig angelegt wäre, hätte keine Bauart vonnöten, die nur den ökonomischen Zweck hat, das Monopol und die Überfüllung auszunützen.“

„Um z. B. die Büroangestellten im Chicago Loop unterzubringen, müßten, vorausgesetzt, daß ein Minimum von 20 Stockwerken vorgesehen wäre, die Straßen nach einer Berechnung von Raymond Unwin, die in der ‚Zeitschrift des amerikanischen Instituts der Architekten‘ erschien, 241 Fuß breit sein.“

„Man braucht nicht dabei zu verweilen, wie sehr diese grausamen, überwältigenden Kolosse den kleinen Leuten, die in ihrem Schatten vorwärts hasten, den letzten Rest von Menschenwürde nehmen. Es ist vielleicht unvermeidlich, daß eine der größten maschinellen Errungenschaften in einer durchaus inhumanen Zivilisation gerade diese Wirkung, wenn auch zweifellos unbeabsichtigt, ausübt. Es genügt, darauf hinzuweisen, daß die Vorzüge des Wolkenkratzers hauptsächlich technischer Natur sind.“

„Natürlich sind diese modernen Kolosse in gewissem Sinne ein Ausdruck unserer Zivilisation. Nur ist es eine ganz romantische Annahme, zu glauben, daß diese Tatsache wichtig oder schön sei. In Wahrheit kommt es bei der Architektur nur darauf an, ob ihre Werke in direkter oder positiver Weise zu der Gesundung des Lebens beizutragen geeignet sind: das ist der Grund, warum in jedem Quadratfuß eines alten neu-englischen Dorfes soviel Schönheit steckt, und warum, ganz vom Malerischen abgesehen, so wenig davon in der modernen Großstadt zu finden ist. Ein Bauwerk steht und fällt, selbst vom Standpunkte des reinen Kunstwerks betrachtet, je nach der Richtigkeit seiner Proportionen im Verhältnis zu seiner Umgebung. Ohne den Sinn für Proportion — und der Wolkenkratzer hat diesen Sinn in uns ertötet — ist die Wirkung jedes einzelnen Gebäudes vernichtet.“ (Mumford.)

Es ist nicht zu leugnen, daß die Skelettkonstruktion des Wolkenkratzers einen Triumph der Technik darstellt. Ästhetisch wußten die Amerikaner zunächst wenig mit ihm anzufangen. Am Anfang der Entwicklung steht der Wolkenkratzer nach dem Prinzip der Säule (Basis, Schaft und Kopf) in griechisch-römischen Formen gegliedert. Die zweite Stufe stellt der Turmbau (Woolworth-Gebäude) dar. In der letzten Zeit tritt eine klare Ausprägung der Funktion deutlich hervor, durch die baupolizeilich vorgeschriebene Abtreppung besonders betont. Die natürlichste und bei Häufung der Massen einheitlichste Art der Gestaltung ergäbe den Kubus (Abb. 523). Die Abtreppung gibt verwischte Eindrücke; nur bei Bebauung eines ganzen Blocks kommt der isolierte Denkmalsturm zur Wirkung (Telephongebäude New York, Tafel XXVIII).

So stark im Einzelfall solche Wirkung sein kann, so wenig würde die Aufreihung verschiedener isolierter Türme nebeneinander befriedigen. Es müßte denn sein, daß durch strenge Vorschriften der Eindruck von San Gimignano mit seinen Prismentürmen erzwungen würde. Dazu wird im Land der goldenen Freiheit keine Neigung bestehen.

Alles drängt zu Reformen auf diesem heißumstrittenen Gebiet, wenn nicht unabsehbare Gefahren eintreten sollen. Maß und Ordnung können allein die tolle Jagd zum Abgrund aufhalten.

Dem europäischen Fachmann, dessen Blick durch die romantische Begeisterung für die Korallengebirge der skyscrapers nicht getrübt ist, erscheint das Problem der Wolkenkratzerstadt in demselben Lichte, wie jenes der Großstädte des neunzehnten Jahrhunderts. Hier wie dort nackte Geldgier am Werk, um einzelne glücklich, Millionen unglücklich zu machen. Man beginnt drüben schon zu ahnen, was werden wird, wenn die Häuser immer höher in den Himmel wachsen. Bei einer Panik, bei Feuerbrünsten, Explosionen, Erdbeben, sind die Straßen nicht mehr imstande, die Menschenmengen aufzunehmen, die den Kollosen entströmen. Jetzt schon hat man einen Vorgeschmack dessen, was kommen wird, wenn man den Verkehr zu gewissen Zeiten beobachtet.

Anstatt die Baudichte durch Höhenvorschriften zu beschränken, wie es die Vernunft fordert, sinnt man auf Mittel, den Verkehr stockwerksweise zu unterteilen: unterirdisch die Bahnen und Lastautos, ebenerdig der Personenschnellverkehr, darüber die Fußgänger — die Möglichkeit weiterer Differenzierung nicht ausgeschlossen. Man kann verstehen, daß derartige Vorschläge an gefährdeten Stellen gemacht werden, um geballten Verkehr, der nun einmal vorhanden ist, zu teilen. Wenn aber die Lehre aus solcher Not nicht sein sollte, daß man das Übel an der Wurzel packt und die größte Belegungsdichte für die Flächeneinheit (also die Stockwerkszahl) durch Vorschriften rücksichtslos beschränkt, dann wird einstmals aus dem Segen der Baufreiheit ein Fluch werden.

Die elementaren Katastrophen des letzten Jahrzehnts sind Warnungssignale, die man nicht überhören sollte. Vorerst begnügt man sich damit, durch monumentale Durchbrüche nach Pariser Mustern etwas Luft zu schaffen und durch architektonische Prachtanlagen römischer Art die Mängel des städtebaulichen Systems zu sanieren und zu verdecken.

Eines der interessantesten Beispiele ist der Durchbruch des Fairmount Parkway in Philadelphia, dem die Gemeinde Unsummen geopfert hat, ohne daß die vielen dreieckigen, für die Bebauung unzweckmäßigen Restgrundstücke durch eine korrigierende Planung des Architekten Jacques Greber beseitigt worden wären. —

Die amerikanischen Baumeister haben sich — mit wenigen Ausnahmen — auf einer Formenbasis römischen Ursprungs geeinigt. War im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert der Klassizismus englischer Abkunft eine naturgewachsene Kunst, welcher Nordamerika seine schönsten Bauwerke verdankt, so erstarrte er im neunzehnten Jahrhundert zu einer künstlich weiter gezüchteten Konvention, die bei den improvisierten Aufgaben der Weltausstellungen ihre praktische Verwendbarkeit immerhin erwiesen hat. Eine gewisse Einheit der Gesamterscheinung wurde auf diesem billigen Wege erreicht; ein Rezept

war gegeben, das nicht versagte, solange es sich um die üblichen Repräsentationsbauten handelte.

Wenn Bauten durchaus neuartigen Charakters, wie der große Pennsylvania-Bahnhof in New York, mit der unvermeidlichen Kolonnade „geschnückt“ wurden, so ist das schon bedenklich; daß aber auch seine Vorhalle gepriesen wird, weil „Gedanken der steinernen Haupthalle mit den neuen Baustoffen Stahl und Glas neuartig gestaltet sind“, wie Hegemann sagt, so kann dies nicht unwidersprochen bleiben. Denn man macht von Glas und Eisen einen schlechten Gebrauch, wenn man sie dazu verwendet, um daraus Kreuzgewölbe zu bilden.

Ebensowenig kann man dem klassizistischen Historiographen der amerikanischen Baukunst zustimmen, wenn er mit Befriedigung feststellt: „Die Ausstellung in Chicago war ursprünglich ganz im Geiste der damals jungen Hoffnung auf eine neue Kunst in Glas und Eisen geplant worden. Dann hatte sich in der Stilfrage das ereignet, was die Amerikaner in der Politik einen ‚Landrutsch‘ nennen, womit sie einen plötzlichen Umschlag der öffentlichen Meinung bezeichneten. Sullivan († 1924), der Otto Wagner der Amerikaner, und seine Gesinnungsgenossen wurden in den Hintergrund gedrängt, und die Leitung der baulichen Entwicklung Amerikas lag künftig fast ausschließlich in den Händen von Männern, die lange, gewissenhafte und geistvolle Studien in Frankreich und Italien und die Anlehnung an die klassische Renaissance zum Grundsatz gemacht hatten.“

Dieser Umschwung hat Amerika zwar das gebracht, was es im Augenblick brauchte: ein gutgehendes Architekturgeschäft, eine Kunst, die seiner Zivilisation entsprach. Aus der Reihe der baukünstlerisch produktiven Länder hätte es sich damit ausgelöscht, wenn nicht jene seltenen Männer wie Sullivan, Wright und ihre Mitstreitenden, die von den Nutznießern des Klassizismus in den Hintergrund gedrängt worden waren, allen Enttäuschungen zum Trotz weitergekämpft hätten.

Für die Charakteristik dieser bequemen Art Baukunst aus zweiter Hand hat ihr Landsmann Mumford das rechte Wort gefunden: „Hierin zeigt sich in der Tat die Hauptschwäche einer hergebrachten und erstarrten Methode: sie verleitet den Architekten dazu, ein neues Problem in den Formen einer alten Lösung, die einem ganz abweichenden Problem gedient hatte, auszudrücken.“

„Die römische Entwicklung New Yorks, Chicagos, Washingtons sowie der kleineren Hauptstädte übte eine einschneidende Wirkung auf die Wohnmöglichkeiten der Bevölkerung aus. Historisch geht das imperialistische Bauwerk mit der Mietskaserne Hand in Hand. Dieselbe Entwicklung, die über die Besitzer von günstig gelegenen Grundstücken unverdiente Vorteile ausschüttet, bringt über die Distrikte, in denen die Proletarier ihre Schlafstellen haben, eine Reihe von ebenso unverdienten Nachteilen, wie Elend, überfüllte Räume und schlechte Lebenshaltung. So war es im kaiserlichen Rom, so wiederum in dem Paris Napoleons III., wo Hausmanns durchgreifende Baupläne

hinter den Prachtstraßen ganze Stadtteile neuer Spelunken schufen, die ebenso schlecht, wenn auch weniger sichtbar als die von ihm niedergelegten waren; und dieser Vorgang wiederholte sich in unseren amerikanischen Städten.“

„Ich für mein Teil glaube, daß wir doch schließlich ein Kriterium erlangt haben, um über die Architektur des imperialistischen Zeitalters ein abschließendes Urteil fällen zu können und uns in aller Gerechtigkeit mit diesen Bahnhöfen, Kanälen, Wasserleitungen, Villenvierteln und Prachtstraßen, mit den Stadion- und Zirkusbauten auseinanderzusetzen. Unsere imperialistische Architektur der Entschädigung reicht einem Volke prahlerische Steine, das des täglichen Brotes, des Sonnenlichtes, all der Gottesgaben beraubt ist, die den Menschen vor Erniedrigung bewahren. Hinter den monumentalen Fassaden unserer Weltstadt lebt mühselig ein enteignetes Proletariat, das zu der sklavischen Routine des Fabrikbetriebes verdammt ist; und außerhalb der großen Städte liegt das Land, das seiner Schätze beraubt wird, dessen Kinder aus dem Boden gerissen werden, durch die lockende Aussicht auf leichten Gewinn und endlose Vergnügungen, während der letzte Rest seiner freien, ackerbautreibenden Bevölkerung unaufhaltsam einer abhängigen Pächterschaft in die Arme läuft. Das ist nicht eine unbestimmte Angabe, es ist die Übersetzung der drei letzten statistischen Berichte in unsere Alltagssprache. Kann man das anspruchsvolle Wesen dieser Architektur ernst nehmen? Kann man sich über ihre Ästhetik den Kopf zerbrechen, oder können uns ihre besseren Erscheinungen wie Popes Tempel des schottischen Ritus in Washington oder Bacons Lincoln Memorial mit ungetrübter Freude erfüllen? Vielleicht — wenn man es über sich gewinnt, nicht hinter die äußere Maske zu blicken.“

Der hemmungslosen Bau- und Bodenspekulation in der City entspricht weiträumige Bebauung der Vororte. So hat selbstverständlich der Städtebau in Amerika auch seine Lichtseiten. Der überhitzte Großstadtbetrieb erzeugt ja geradezu die Sehnsucht nach dem Lande. Darum blüht dort in der Nähe der großen Städte die Landhauskolonie, die den Stadtraum ins Unabsehbare weitet; darum kann sich der Amerikaner sein Haus nach dem Katalog bestellen und in kurzer Zeit montieren, darum reist er in eigenem Auto am Sonntag mit seiner Familie weit aufs Land, um sich im eigenen oder gemieteten Wigwam von den Leiden und Freuden der Großstadt zu erholen. Der Hausbau, zumeist in Holz ausgeführt, ist primitiv, da man von ihm mehr Komfort als Dauer fordert. Von einem ausgesprochenen selbständigen Charakter des amerikanischen Wohnhauses kann man nicht sprechen; allenfalls geben Erinnerungen an den Kolonialstil, an englische oder spanische oder gar an einheimische Elemente eine gewisse Kultur des äußeren Eindrucks.

Das Miethaus der großen Städte war vor Einführung der neuen Bauordnungen eine Mißgeburt der Bauspekulation. „Das in New York übliche Parzellierungssystem sieht schmale, aber sehr tiefe Grundstücke vor, etwa $7,5 \times 30,0$ m. Die Häuser haben vier bis fünf Geschosse. Die Wohnungen weisen einen oder mehrere Räume ohne Fenster und unmittelbare Belüftung auf (sogenannte

Alkovenräume).“ (Behrendt.) Neuerdings entwickelt sich ein den nordamerikanischen Verhältnissen gut angepaßter Wohntyp, das Appartement House. Es besteht aus selbständigen Wohnungen, Appartements, die gemeinsam bewirtschaftet werden, da der Mangel an Dienstpersonal die Führung eines isolierten Haushalts fast unmöglich macht. Die Einrichtungen einer vereinfachten Wirtschaftsführung sind vielfach vorbildlich. Ein junges Ehepaar bewohnt ein Appartement, etwa aus Küche und zwei Zimmern bestehend, das gleich vielen anderen an einem gemeinsamen Flur liegt (Abb. 27). Der Wohnraum mit herausklappbaren Betten, die praktisch ausgestatteten Kleinküchen, die typisierten Möbel sind Vorläufer unserer Einrichtungen, an denen wir noch experimentieren.

Ein Ruhmesblatt des amerikanischen Städtebaues sind die großstädtischen Parksysteme. Die Idee, die Gärten einer Stadt in ihren Organismus derart einzugliedern, daß sie zusammenhängende Einheiten bilden, stammt aus den Vereinigten Staaten. Sie ist die Reaktion gegen die verheerenden gesundheitlichen Schäden der Großstadt. Die amerikanischen Städte konnten im Gegensatz zu den europäischen nicht auf fürstliche Schloßgärten zurückgreifen. Um so höher ist das Verdienst von Gemeinden, wie Boston, Philadelphia, Chicago anzuschlagen, die unter großen Opfern, mit moralischer Unterstützung der ganzen Bevölkerung Parksysteme geschaffen haben, die zu den besten der ganzen Welt gehören.

Die Leistungen des amerikanischen Gartenbaues stehen aber nicht nur hinsichtlich der Ausdehnung, des volkstümlichen und sportlichen Charakters auf einer bemerkenswert hohen Stufe, sondern auch hinsichtlich ihres künstlerischen Niveaus. „Bei der Lösung dieser neuen Aufgaben hat die amerikanische Landschaftsgärtnerie den Ruhmestitel erworben, eine freie, selbständige Kunst zu heißen. Wenn man in der amerikanischen Kunst nach eigenen und im eigentlichen Sinne schöpferischen Leistungen sucht, so wird man sie vor allem in den Werken der neuen Landschaftsgärtnerie finden. Und will man die Meisterleistungen dieser jungen Kunst bezeichnen, so braucht nur an die Namen der Brüder Olmstedt und ihres Schülers Ch. Eliot erinnert zu werden.“

Wenn man an Sonntagen oder am Nachmittag nach Geschäftsschluß das volkstümliche Treiben in diesen Parkanlagen beobachtet, wenn man sieht, mit welchem Eifer der Amerikaner die hier ge-

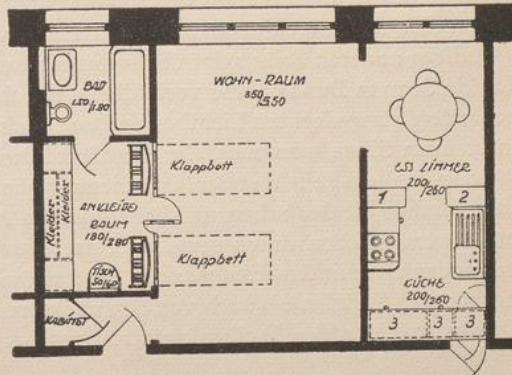


Abb. 27. Grundriß einer typischen amerikanischen Kleinstwohnung. (Nach Richard J. Neutra)

botene Gelegenheit zur Erholung und körperlichen Ertüchtigung ausnützt, dann lernt man die soziale Bedeutung dieser Einrichtungen schätzen, deren Entstehung ohne ein gut Teil gesunden Idealismus nicht zu denken ist.“ (Behrendt.)

Von diesem Hintergrund hebt sich das Schaffen weniger Architekten ab, die ihre eigenen Wege gehen: Arthur Sullivan, der als einer der ersten den Wolkenkratzer ehrlich zu gestalten versucht hat, und Frank Lloyd Wright.

Wright hat den organischen Wohnbau um wertvolle Möglichkeiten bereichert; er hat die Funktionen des modernen Landhauses für den reichen Amerikaner zum Anlaß einer grandiosen Massenkomposition von zügigen, gestreckten Bewegungen genommen, deren Geheimnis in einem beglückenden Gleichklang aller Glieder beruht. Was Olbrich in Darmstadt als jugendlicher Kämpfer mit der Häufung von Fest- und Ausstellungsbauten erstrebte, hat Wright in den gleichen Jahren an den Villen des „Mittleren Westens“ erreicht. Die Kraft zu solcher Leistung gab ihm eine von Traditionen unbelastete, dem Architekten vertrauende Bauherrschaft und der Reichtum der Bauaufgaben.

Der Angelsachse liebt es, die wichtigsten Räume des Landhauses in einem Geschoß auf weiten Flächen nebeneinander anzuordnen. Die Nutzräume der Hauswirtschaft schließen sich den groß bemessenen Wohn- und Gesellschaftsräumen unmittelbar an; Garagen, Stallungen und Remisen, Gärtner- und Dienerschaftshäuser, Verbindungsgänge, Gartenlauben, Umfassungsmauern werden zu einheitlich-vielfältigen Raumgebilden zusammengefaßt¹⁾. Die lagernden Massen werden zum Schutz gegen Sonnenglut von breit ausladenden flachen Dächern überschattet. In den Landhausschöpfungen von Wright wird Raum um einzelne Schwerpunkte gruppiert und bewegt. Versunken sind die Fesseln einer mathematisch erstarrten Symmetrie des Ganzen, die verborgen in den Einzelgliedern herrscht. In den schön geordneten Grundrissen, unter denen das Haus für Avery Coonley (Abb. 532, 581) den Höhepunkt bildet, und in den bewundernswert komponierten Massen spricht sich die gebundene Freiheit des Grandseigneurs aus. Die knappen, groß empfundenen Formen zeigen eine fast maschinenmäßige Glätte und weltmännische Eleganz.

Auf der anderen Seite zeigt der Industriebau Wrights (Verwaltungsgebäude Larkin Soap in Buffalo) eine vorbildliche Bürohausanordnung um einen durchgehenden, glasgedeckten Lichthof und eine meisterliche Beherrschung der Baumassen im Sinne monumentalier Repräsentation (Abb. 529).

So ist es denn kein Wunder, daß dieser große Künstler auf die europäischen, insbesondere die deutschen und holländischen Architekten starken Einfluß übt und ihrem Streben durch seine unbestreitbaren Erfolge Sicherheit gibt. Es verbinden uns mit Amerika manche Kraftströme, die sowohl von diesen Landhausbauten Wrights als auch von den nüchternen Industriebauten jenseits des Ozeans und von den Wolkenkratzern ausgehen.

¹⁾ In die anheimelnde Welt des angelsächsischen Landhauses hat Hermann Muthesius in mehreren Schriften gut eingeführt. Seine Hinweise haben auf die Verfeinerung des Landhausgrundrisses fruchtbar eingewirkt.

II. Tschechoslowakische Republik

Die Völker Böhmens, Mährens und Nordungarns haben nach der Unabhängigkeitserklärung von 1918, die sie zu einer staatlichen Einheit und religiösen Gemeinschaft verbunden hat, einen raschen wirtschaftlichen Aufschwung erlebt. Von diesem hat Prag, die schöne Metropole, als starker Industrie- und Handelsplatz von der Entente lebhaft unterstützt, die reichsten Früchte in kultureller Beziehung geerntet.

Vor dem Kriege unter österreichischem Regime hatte der Einfluß Wiens auf den architektonischen Fortschritt entscheidend eingewirkt. Nach Ohmann (dem Fortsetzer von Sempers großartigen Plänen an der Wiener Hofburg), dessen Kunst noch von dem romantischen Erbe des Wiener und Prager Barock lebte, fand der Wagnerschüler Jan Kotěra zuerst den Weg zu den materiellen Grundlagen der Baukunst: zu Zweck und Konstruktion als den maßgebenden Gestaltungselementen. Noch aber ist sein Werk von dem sezessionistischen Ornament überwuchert, das den konstruktiven Gebilden „Poesie“ geben sollte. Taktvolle Einfügung des Neuen in das reizvolle Gesamtbild war vor dem Kriege vornehmstes Streben starker Talente, wie z. B. Gočár¹⁾. Nach einer Periode des Suchens im Gefolge des malerischen Kubismus und der architektonischen Dynamik und schließlich auch des „Heimatstils“ erwacht etwa um 1921 der Ruf nach Reinigung und konstruktiver Durchdringung des baulichen Organismus. Die jungen Architekten scharen sich, soweit sie konstruktiv eingestellt sind, um die Zeitschrift „Stavba“, die auch außerhalb Böhmens stark beachtet wird.

Nun erstehen in rascher Folge Bauwerke, in denen sich die entschiedene Stellungnahme der jüngeren Generation in der Richtung des Konstruktivismus stark und deutlich ausspricht. Die Prager Mustermesse von Oldřich Tyl (Abb. 505) ist das Werk einer so radikalen neuen Baugesinnung, daß man an Le Corbusier und Gropius zu denken versucht ist. Eine große glasgedeckte Maschinenhalle in Eisenbeton wird von Messeständen umschlossen, die an breiten Fluren in vier Stockwerken aufgereiht sind. Ein zweiter glasgedeckter Lichthof legt sich an die Stirnseite der Maschinenhalle. Eisenbetonplatten bilden an diesem Lichthof in mehreren Geschossen umlaufende Galerien. Beide Räume sind in der Proportion wohlgebildet und durch gegenseitige Kontraste des Gelagerten und in die Höhe getriebenen gesteigert. Die Messestände sind von durchlaufenden Langfenstern beleuchtet, die außen fast ohne Relief in die Betonwände der Brüstungen eingesetzt sind. Diese Anordnung war nur auf Kosten der Raumwirkung der Messestände zu erreichen, da die Stützen ins Innere verschoben werden mußten, so daß sie die Fläche der Zwischenwand zerstören. An der Hofseite ist dieser Fehler durch die übliche Pfeileranordnung in der Wand vermieden. Der zweite Bauteil, der den hohen Lichthof umschließt, enthält

¹⁾ „Haus der Schwarzen Muttergottes“, von Gočár, ein modernes Geschäftshaus, dessen breite Glasflächen durch plastische Gliederung gebunden erscheinen.

Messestände, von denen je zwei ihr Licht von einem (durchgeteilten) Fenster empfangen. Die Ideen Le Corbusiers haben an diesem Glanzstück modernen Eisenbeton- und Glasbaues kühne Verwirklichung (und teilweise Widerlegung) erfahren. Die westliche Stirnseite des Äußen ist sehr geschickt gelöst, während der östliche Teil mit der einfachen Fensterarchitektur dagegen abfällt.

Eine liebenswürdigere Spielart des Konstruktivismus zeigt Jaromír Krejcar (Abb. 506) in seinem Projekt für die Verbauung des Belvedere mit einer monumentalen Regierungsstadt und Kysela in seinen Geschäftsbauten, vor allem am Lindthaus am Wenzelsplatz, einem vollständigen Glasbau.

Franz Libra, der schon um 1924 Miethausblöcke von ausgeprägtem Horizontalismus gebaut hatte, wendet sich energisch dem Eisenbetonbau zu und schafft sein aus kubischen Elementen zusammengestimmtes Umspannwerk im Geiste der französischen Moderne. Ganz selbstständig mutet sein Entwurf zu einem Geschäftshaus der landwirtschaftlichen Verbände an, in dem die Front in Flügelbauten geschickt aufgeteilt ist (Abb. 508).

Beton und Glas sind nun auch die Gestaltungselemente des außerordentlich gewandten Gočár geworden, der nach verschiedenen Entwicklungsstufen (darunter einer monumentalen Prager Schule in Backstein) jetzt anmutige Gebilde, wie den Kindergarten und das Krematorium mit Columbarium für Königgrätz (Abb. 503, 504) geschaffen hat.

Die Stadt Prag hat eine große Siedlung der sozialen Wohlfahrtseinrichtungen im südlichen Vorort Krč geschaffen, die städtebaulich eine ungewöhnliche Leistung darstellt (Abb. 501).

Unter den deutschen Architekten ist Mühlstein bemerkenswert, der in seinem Miethaus von 1927 den Übergang zwischen zwei modernen Bauten an steigender Straße sucht. Die Konsequenz in der anständigen Haltung des Äußern und Innern ist anzuerkennen.

Man hat den Eindruck eines starken Lebens, wenn man sich die Mühe nimmt, nach Beispielen des neuen Bauens in Böhmen zu suchen.

12. Die internationale Solidarität des neuen Bauens

Die mächtige geistige Bewegung, die in Zentral- und Westeuropa seit der Jahrhundertwende das Bauwesen von Grund aus aufgewühlt hat, verbreitet sich allmählich auf die ganze Kulturwelt. Aber die retardierenden Einflüsse der Académie des Beaux-Arts und aller Schulen, die von ihrem Geist erfüllt sind, finden in dem allgemeinen Bedürfnis nach Geltung und Luxus noch immer fruchtbaren Boden. Das zähe Festhalten an einer eingewurzelten Tradition ist um so eher erklärlich, als selbst die Ursprungsländer des neuen Bauens von Rückfällen nicht verschont blieben. Wenn in Deutschland Bruno Paul um 1910 es nicht verschmähte, vornehme Möbel mit vergoldetem Schnitzwerk zu

schmücken, dann war doch wohl die Nachahmung von Rokoko und Empire, die mit seltenen Geschick im Zentrum der lateinischen Kultur betrieben wurde, eine durchaus erlaubte Sache?

Der Krieg hat erst die Scheidung der Geister vollzogen. Der Bankrott des von der Nachahmung lebenden „Kunstgewerbes“ wurde in der Internationalen Ausstellung der dekorativen Künste in Paris 1925 vor aller Augen offenbar. Von nun an gibt es fast in allen zivilisierten Ländern neben der offiziellen Repräsentationskunst eine neue Bewegung. Überall regen sich junge Kräfte, die entschlossen sind, das Bauen von Grund aus zu erneuern, es mit dem Sinn des neuen Lebens zu erfüllen, es diesem Leben dienstbar zu machen. War das Bauen vor dem Krieg Darstellung der herrschenden Mächte, so soll es jetzt Dienst werden am Volke, Dienst an der Menschheit. In der Geburtsstunde der Völkerversöhnung haben sich die führenden Geister der Avantgarde in allen Kulturländern zu einer Gemeinschaft zusammengefunden, die sich in den „Internationalen Kongressen für neues Bauen“ zum ersten Male weithin sichtbar manifestiert hat. Es ist kein Zufall, daß der zweite Internationale Kongreß 1929 (nach einem vorbereitenden auf Schloß La Sarraz 1928) in Frankfurt am Main, der Stadt des neuen Bauens, stattgefunden hat, daß seine Beratung und Ausstellung dem Problem der Wohnung für das Existenzminimum galt. Dieses Ereignis ist das leuchtende Gegenspiel zu dem kläglichen Ausgang des internationalen Wettbewerbs für das Palais des Völkerbundes in Genf, in dem eine altgewordene Diplomatie noch einmal mit ihrem Wunsch durchgedrungen ist, ihren imperialistischen Methoden die monumentale Weihe durch eine römische Architektur zu geben. Auf welcher Seite die Zukunft liegt, kann nicht mehr zweifelhaft sein. Der wahre Geist der neuen Zeit, der Geist der Humanität und Solidarität dringt langsam vor; und dennoch erobert er die Welt.

Die Gemeinschaft der Ideen erzeugt Gemeinsamkeit der Formen. Die neue Baukunst wird international in demselben Sinne, wie unser Denken seit der Erfindung des Buchdruckes international geworden ist. Die gänzlich neuen Möglichkeiten des Verkehrs und der Technik stellen die Bodenständigkeit in Frage. Trotzdem werden Klima und Gewohnheit nivellierenden Einflüssen entgegenwirken.

Vorerst geht ein gemeinsamer Zug der rationalen Gestaltung durch alle Erzeugnisse des neuen Bauens, von dem theoretischen Einfluß Le Corbusiers und der Stijl-Gruppe, sowie dem praktischen des Bauhauses mächtig gefördert.

In allen europäischen Ländern wird allmählich der Drang spürbar, vom toten Schema des Bauens loszukommen; vor allem in Rußland, wo die besten Architekten von Hemmungen historischer Art befreit, in Idealentwürfen und Kunsttheorien dem neuen Lebensgefühl Ausdruck zu geben versuchen (El Lissitzky, Abb. 510; J. N. Sobileff, Abb. 509; Golosoff, Abb. 509; Wesnin).

Ein starkes geistiges Leben hat sich dort entwickelt, das sich entsprechend der kulturellen Einstellung des Bolschewismus auf überhitzte Verehrung der

Maschine und des technischen Geistes konzentriert. Das Bodenfremde der herrschenden Kunsttheorien kommt dem Unbefangenen zum Bewußtsein, wenn er sieht, daß Eisenbeton im Lande des unerschöpflichen Stein- und Holzreichtums die Konstruktion beherrschen soll, daß Glas zum hauptsächlichen Baustoff der Wände in Zonen mit sibirischem Klima verwendet wird.

Der Sowjetstaat ist zu jung, um schon den klaren baulichen Ausdruck seines erwachenden Lebens zu finden. Zwischen Idee und Erfolg klaffen noch Abgründe. Nicht mit Unrecht stellt Mendelsohn in seinem Buch „Rußland, Europa, Amerika“ von einem Neubau in Kiew fest: „Klarer, vernunftgemäßer Ausdruck der Produktion, erdacht von organisiertem Gehirn, beherrscht vom Material Beton und Glas. Aber für die Berüstung des Baues fällt ein russischer Wald. Zyklopen bauen in Eisenbeton, Urmenschen verschwenden die Materie, Phantasten schwelgen in Technik.“

Die Komposition mechanisch bewegter Räume (Entwurf Tatlins zum Denkmal der Dritten Internationale) kann nur als bauliche Utopie gelten. Anderseits ist die Kühnheit der dortigen Erfindungen zu bewundern, die aufs neue die unverbrauchte Kraft des Russentums erweist (Abb. 511).

Ansätze zu neuer Gestaltung finden sich auch in Belgien (Victor Bourgeois, Abb. 556; Huib Hoste, Abb. 497) und in der Schweiz (Karl Moser, Hans Wittwer, Max Haefeli, Artaria und Schmidt, Hannes Meyer). Die Antoniuskirche in Basel von Karl Moser bedeutet einen wichtigen Schritt vorwärts (Abb. 516, 517). Hatte die katholische Kirche bisher geglaubt, an Formen der Vergangenheit festhalten zu müssen, so ist hier ein Grundsatz des neuen Bauens — der Baustoff als gestaltendes Element — radikaler noch als in Perrets Pariser Kirchenbauten zum Durchbruch gekommen. Die hohe Halle, von überaus dünnen Stützen getragen, wird von Wänden in Eisenbeton und Riesenflächen in farbigem Glas umhüllt. Dem Mindestmaß an Körper entspricht ein Höchstmaß an Transparenz, erhabene Wirkung ist mit reinen Mitteln, Klarheit, Schlichtheit und Schönheit der Verhältnisse erreicht. Hier ist der Weg gezeigt, den der neue Kirchenbau gehen sollte; hier wird offenbar, daß alle romantischen Versuche unserer „fortschrittlichen“ Kirchenbaumeister in die Irre führen, solange sie nicht davon ablassen, im Kirchenbau Theater zu spielen. Im übrigen verläuft die Schweizer Bewegung im Bannkreis des Rationalismus, wie das Wohnhaus von Artaria und Schmidt (Abb. 518), die Entwürfe von Hannes Meyer (Abb. 17, 21) zeigen. Der stärkste Anreger des neuen Bauens nach dem Kriege — Le Corbusier — ist Schweizer von Geburt.

In Italien hat der Eisenbeton sich früh eingebürgert. Den adäquaten Ausdruck hat die Bauweise bisher nur im Industriebau gefunden (vgl. die elegante Konstruktion der Fiatwerke in Turin, Abb. 519). Auch dort hat sich eine neue Gruppe von Architekten des neuen Bauens gebildet: Antonio Sant' Elia (†1916), A. Sartoris, C. E. Rava, S. Larco.

Unter den slawischen Völkern, die dem Weltkrieg ihre Befreiung verdanken, entfalten die Polen — neben den Tschechen — eine besonders starke

Aktivität. In Warschau hat sich um die Zeitschrift „Praesens“ eine Schar von jungen Architekten gruppiert, deren Arbeiten vom Elan der Sturm- und Drangperiode getragen sind. In der Posener Landesausstellung von 1929 haben sie erstmals zu einer umfangreichen und einheitlichen Schau modernen Schaffens Gelegenheit erhalten. (Zementpavillon von Lachert und Szanajca, Pavillon des künstlichen Düngers von Syrkus, Abb. 512.) Auch bei den Polen eilen Ideal- und Wettbewerbsentwürfe der Entwicklung weit voraus, die sich vorerst im Bau von Siedlungen auswirkt.

Die Aktivität der fortschrittlichen Länder greift nun auch auf die konservativen über. Selbst in Skandinavien beginnt man das Unbefriedigende des steril gewordenen Klassizismus, der dort noch im offiziellen Bauwesen herrscht, peinlich zu empfinden; selbst in dieser kühlen Zone regen sich frische Kräfte.

In Dänemark entfaltet Kay Fisker eine erfreuliche Bautätigkeit, in Norwegen treten Lars Backer (Abb. 514, 515), Blakstad und Dunker (Abb. 515), Brynn und Elleffsen, in Schweden Markelius (Abb. 513) und Asplund als Pioniere des neuen Bauens auf. Auf großer Höhe steht in den nordischen Ländern die Stadtplanung, wie die Städtebau-Ausstellung in Göteborg 1924 gezeigt hat.

Selbst nach Japan ist die neue Bewegung gedrungen, wo sich eine Gruppe von Neuerern mit radikalem Programm gebildet hat.

Andererseits verharren noch einzelne Länder (insbesondere der lateinischen Kultur) in einem bequemen Quietismus, nachdem der Jugendstil die Unmöglichkeit der Bildung einer persönlichen Formenwelt von bleibendem Charakter erwiesen hat¹⁾. So stand denn auch die Weltausstellung in Barcelona von Ausnahmen, wie z. B. die deutsche Abteilung (vgl. S. 80f.) abgesehen, als Ganzes im Zeichen der künstlerischen Vergangenheit. Von diesem Hintergrund heben sich einzelne Pionierleistungen (Abb. 392) bedeutungsvoll ab. Unter den Spaniern bekennen sich A. G. Mercadal und Juan de Zavala zum neuen Bauen.

Die gegenwärtige Situation im Bereich des neuen Bauens kann nicht besser gekennzeichnet werden, als durch auszugsweise Wiedergabe des Manifestes, das eine Anzahl radikaler Vorkämpfer aus den wichtigsten Ländern zum Programm der Internationalen Kongresse für neues Bauen erhoben hat.

Die Unterzeichner der „offiziellen Erklärung“ sehen im Bauen eine elementare Tätigkeit des Menschen, die in ihrem ganzen Umfang und in ihrer ganzen Tiefe an der gestalterischen Entfaltung unseres Lebens beteiligt ist. Aufgabe der Architekten ist es, sich mit den Tatsachen der Zeit und mit den Zielen der Gesellschaft, der sie angehören, in Übereinstimmung zu bringen, sowie ihre Werke darnach zu gestalten. Die Unterzeichner lehnen es ab, gestalterische Prinzipien früherer Epochen und vergangener Gesellschaftsstrukturen auf ihre Werke zu übertragen, sie fordern die jeweils neue Erfassung einer Bauaufgabe.

¹⁾ Vgl. die genialen, aber vom formalen Standpunkt problematischen Schöpfungen Gaudis in Barcelona, an dessen phantastisch-gotisierender Kirche schon über dreißig Jahre lang gebaut wird.

Die Veränderung der konstitutiven Ordnungsbegriffe unseres gesamten geistigen Lebens übt auf die konstitutiven Begriffe des Bauens eine entscheidende Wirkung. Daher wenden die Architekten dieser Gruppe ihre besondere Aufmerksamkeit neuen Baustoffen, neuen Konstruktionen und neuen Produktionsmethoden zu.

Mit Rücksicht auf die weitgehende Übereinstimmung ihrer Auffassungen vom Bauen haben die Unterzeichner beschlossen, sich in Zukunft über die Grenzen ihrer Länder hinaus gegenseitig in ihren Arbeiten zu unterstützen.

I. Wirtschaftlichkeit. Architektur im modernen Sinne fordert intensive Verbindung ihrer Aufgaben mit der Wirtschaft. Wirtschaftlichkeit im Bauen bedeutet den möglichst rationellen Arbeitsaufwand, nicht den möglichst großen Ertrag in geschäftlichem Sinne. Die Konsequenzen der ökonomisch wirksamsten Produktion sind Rationalisierung und Standardisierung: Vereinfachung der Arbeitsvorgänge, Vereinfachung und Verallgemeinerung der Wohnsitten, Abbau des Luxus zugunsten einer möglichst allgemeinen Erfüllung der heute zurückgesetzten Ansprüche der großen Masse.

Die Herstellung des Baues ist in weitgehendem Maße industrialisiert, das Handwerk durch die Gewerbefreiheit desorganisiert worden. Diese Desorganisation machte zunächst eine weitgehende Kontrolle durch die Baupolizei erforderlich. Die heutige industrielle Entwicklung verlangt Neuorientierung der Baugesetze und Befreiung vom Zwang fortschrittfeindlicher Vorschriften.

II. Stadt- und Landesplanung. Stadtbau ist die Organisation sämtlicher Funktionen des kollektiven Lebens in der Stadt und auf dem Lande. „Stadtbau kann niemals (!) durch ästhetische Überlegungen bestimmt werden, sondern ausschließlich durch funktionelle Folgerungen.“

Die Forderungen des Programms decken sich mit denjenigen, die heute im Städtebau auf der ganzen Linie erhoben werden. Bemerkenswert ist der Satz: „Die wachsende Intensität dieser Lebensfunktionen (des Gemeinschaftslebens), fortwährend nachgeprüft durch die Mittel der Statistik, zieht die wachsende Diktatur des Verkehrs unumgänglich nach sich.“

III. Architektur und öffentliche Meinung. Die Aufgaben der Architektur sind noch nicht klar gefaßt. Die Konsumenten — Besteller und Bewohner des Hauses — stellen Anforderungen, die unproduktive Ausgaben zur Folge haben. Eine Tradition der zu teuren Wohnung, „ein zu hoher Standard des Wohnens“ schränkt die gesunden Wohnmöglichkeiten eines großen Teils der Bevölkerung ein.

Aufgabe des Unterrichts in Erziehungsstätten wäre Aufklärung über gesundes Wohnen, Reinlichkeit und Hygiene, Einfluß von Sonne und Luft, praktische Anordnung des Hausgeräts.

Ein solcher Unterricht hätte zur Folge, daß die heranwachsende Generation einen klaren Begriff von den Aufgaben des Hauses erhielte und vernünftige Anforderungen an den Bau stellte.

IV. Architektur und Beziehung zum Staat. Für das rationelle Bauen bildet die Ausbildung auf Akademien und Hochschulen eine dauernde Hemmung. Diese Schulen haben aus den praktischen und ästhetischen Methoden der historischen Epochen Dogmen gemacht. Sie verleugnen damit die Grundlage des (neuen) Bauens.

Der Akademismus verleitet die Staaten zu großen Aufwendungen für monumentale Aufgaben und fördert damit einen überlebten Luxus, der mit der Vernachlässigung der dringenden städtebaulichen und wirtschaftlichen Aufgaben erkauft wird.

Es wird gefordert: Reform der Erziehungsmethoden und Bauvorschriften, die auf eine ästhetische Beeinflussung des Bauens hinauslaufen, Beseitigung des Titelschutzes für den Architekten, Änderung in der Stellung der Staaten zur Frage des neuen — d. h. rationellen und wirtschaftlichen — Bauens.

★

Das dargestellte Programm entspricht so sehr der heutigen Auffassung des Bauens in fortschrittlich eingestellten Kreisen, daß sich näheres Eingehen darauf an dieser Stelle erübrigt.

Nur das völlige Verschweigen der höheren kulturellen — der künstlerischen — Verpflichtung mag Befremden erregen. Der Rationalismus als Kampfmittel gegen Rückständigkeit und sinnlos gewordene Verschwendungen mag durchaus gelten. Daß aber die rationale Gestaltung nicht allein selig macht, hat ihr stärkster Künster, Le Corbusier, rascher eingesehen, als der Kreis der Mitstrebenden. Er spottet schon über die Fanatiker der Wohnmaschine (seiner Erfindung) und bekennt sich in kräftigen Worten zum „Lyrismus“. Die erstaunliche Leistung des Frankfurter Wohnungs- und Stadtbauers wäre ohne diktatorische Beeinflussung im ästhetischen Sinne undenkbar.

In allen Kulturländern zeigen die neuen Formen des Wohnens und Bauens eine augenscheinliche Übereinstimmung. Es bildet sich allmählich eine internationale Solidarität des Bauwesens heraus, die aus der unendlichen Erweiterung des Gesichtskreises, der Überwindung des Raumes, dem Austausch der materiellen und geistigen Güter folgt. Wer in dieser Situation über den Verlust nationaler Eigentümlichkeiten und traditioneller Werte klagt, der sei daran erinnert, daß wir erst am Anfang einer neuen Menschheitsepoke stehen, daß der *genius loci* im weitesten Sinne das kollektive Bauen regional differenzieren muß. Die wachsende internationale Solidarität des neuen Bauens bedeutet für uns das Unterpfand einer besseren Zukunft.