



Die Baukunst der neuesten Zeit

Platz, Gustav Adolf

Berlin, 1930

4. Durchbruch und Ausbreitung der neuen Bewegung seit 1900

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

Überschaute 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 gesinnungslosen 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 Massenkombination 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 Kündler einer neuen Monumentalität begonnen, deren Wesen leicht in übertriebene Wucht und theatralisches 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 Grässer 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 irgendeiner Form zu spüren. Er macht sich gegenüber der Stilmachung 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 Feuertopf hat in dem Weinhaus Rheingold (Berlin) eine Reihe von Prunkräumen geschaffen, die trotz übertriebenem Materialreichtum starke Wirkungen auslösen. Die Verbindung von Mahagoni und großen Holopfan-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 monumentaler 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 auffallen. 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 dröhnenden 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 Vorzüge 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 geschmähte Stadtbaurat von Berlin, hat nicht jenen allzeit treffsicheren Instinkt für die Seele einer Bauaufgabe, nicht jenes ursprüngliche Gefühl für warmblütige Detailbildung, die Messels Bauten auszeichnet. 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 Krankenhäuser 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 Architektenschaft 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 Gesamtcharakter 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 geglückter 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 Kleinstadtpoesie 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 male-rischen 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 Putz-technik aus der Barockzeit erhalten und weitergebildet.) Die persönliche Linien-führung 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 über-wölbt. Der umschließende Turm weist in seinem Eisenbetoncharakter deut-licher in die Zukunft als die vorgelagerte weitgespannte Bogenhalle. Daß sie den Maßstab des benachbarten Schlosses überbietet, mag als Zeit-symbol gelten.

Ansprechend wirken die vielen von Fischer erstellten Siedlungsbauten. Ist Gmindersdorf 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 kargen und strengeren Formen. Die Monumentalbauten Fischers (Sieglerhaus in Stuttgart, Cornelianum in Worms, Polizeigebäude am Augustinerstock in München, Museum in Wiesbaden, Uni-versität 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 aus-zuwerten. Am wenigsten befriedigt das Museum in Wiesbaden, in dem ein reiner Zweckbau mit historischem Aufputz verbrämt wurde. Sogar die Tempel-front 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 Lieb-haber und Verfechter der Kleinstadtpoesie, der deutschen „Gemütlich-keit“, geblieben¹⁾.

¹⁾ Den Anachronismus dieser Auffassung des Stadtbaues hat A. E. Brinckmann auf-gedeckt und Friedrich Ostendorf am Beispiel der Karlsruher Aufgaben blitzartig be-leuchtet (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 Münchner Architektenschaft 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 Münchner Universität von Heilmann und Littmann (Abb. 313), die Münchner 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 Grassel 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 Massenkombination 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 Verkehrsbaues: 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 Kopfbauwerks 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 — Architekturdetail erzeugt anregende Gegensätze. Sie ist mit der Erfahrung eines Architekten gemeistert, der die

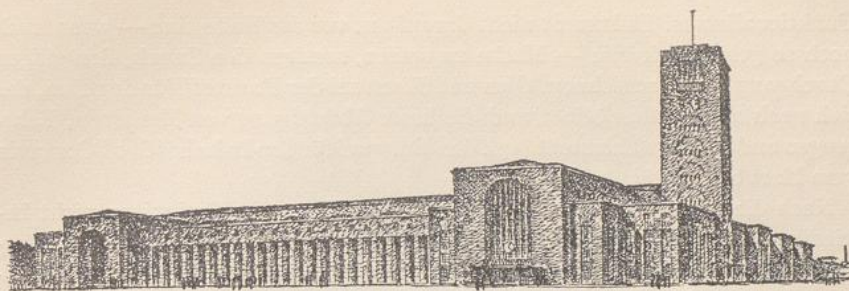


Abb. 6. Paul Bonatz: Der Neue Bahnhof in Stuttgart. 1914—1927

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 Architekturdetails 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 Brande 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 wechselfarbigen 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 verloren ging.

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 Kreisschen 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, vermied 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 Beschauer), 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 Pfortnerhaus, 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

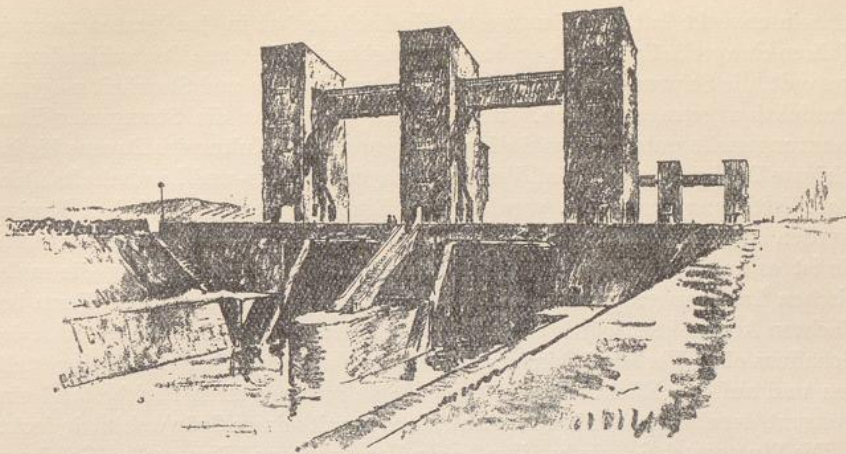


Abb. 7. Paul Bonatz: Skizze für die Schleuse Mannheim der Neckarkanalisation. 1926

freie Lage der riesenhaften Baugruppe an dem vertieften Vorgelände des Hauptbahnhofes 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 verleihen kann. 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 Gaue Deutschlands ausgesandt, die Schwung in die norddeutsche, zur Strenge und Starrheit neigende Produktion getragen haben. In Schwaben selbst hat die Stuttgarter Bauberatungsstelle 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 wohl-tätig 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 Architektenschaft seiner Um- gebung 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 äußeren 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 zyklischer Wucht aller Bauglieder. Der Innenraum des

Burschenschaftsdenkmals ist ein hochgereckter, dämmeriger 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 Bauausstellung 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 Loslösung vom Tektonischen (antikisierenden Gerüstbau) zum Stereotomen (modernen Massenzbau) 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 wage-recht gebunden, die dazwischenliegenden Zonen in Backstein verblendet. 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 Koerber 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 aufreht, 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 Mosaikschmuck) ist ein klarer Vertikalismus gegensätzlich wirksam. Die mehrfach wiederkehrenden Pfeilerendbauten 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 Verzettlung der Kräfte auf dem Gebiet der kommunalen Verwaltung sollte dieses Beispiel fruchtbringend wirken.

Die Bauanlagen des Industriereviere 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 Kühlturm 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. Es wohnt 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 Pfadfinder. 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 anstrebten. 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 Architektenschaft 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 abgetrepte 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 Mitstreibern 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 Margaretenhöhe 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 gereihten 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.

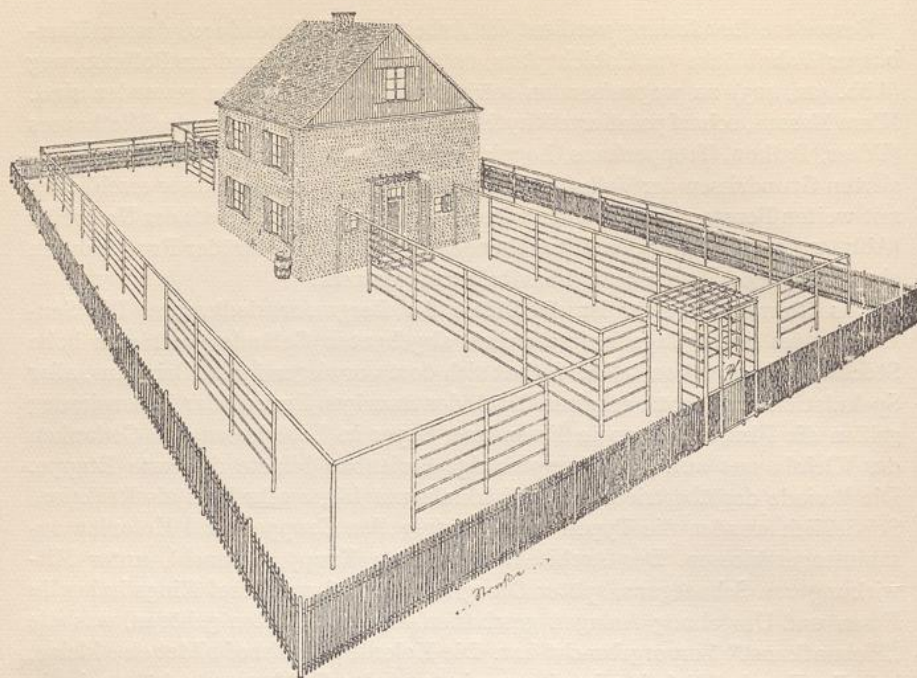


Abb. 8. Heinrich Tessenow: Zeichnung für ein freistehendes Familienhaus mit Garten

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 maßstabhebelnd 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 bestimmend 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 wohltuende, edle Großräumigkeit (Abb. 321).

Die Idee des Festspielhauses von Tessenow umfaßte nach dem Plane seines Stifters Wolf Dohna 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 Großstadt-bildung 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

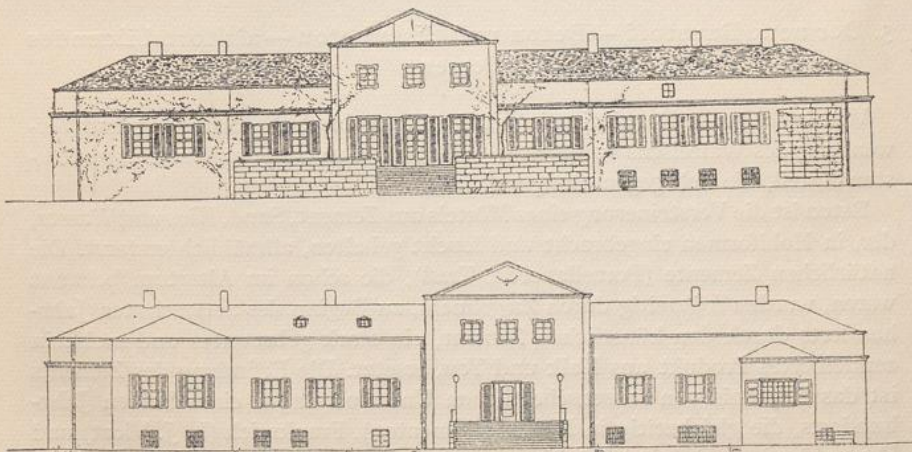


Abb. 9. Heinrich Tessenow: Aufrisse des Herrenhauses Doret in Czomahaza (Ungarn). 1919.
Süd- und Nordseite

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 Architektenschaft 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