



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die Baukunst der neuesten Zeit

Platz, Gustav Adolf

Berlin, 1930

6. Gärung und Klärung nach dem Kriege

[urn:nbn:de:hbz:466:1-94057](#)

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 ungeheurer 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, bronzziegelber Dachreiter, an der Rückseite kostbar wirkende Erker in Hellgelb, 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 wohllangewandte 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 Entwurfssarbeit 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 tragen 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 zusammenzuzwingen, 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 Predigtsaales 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 walitet gotisches Empfinden, dem Kristall- und Sternformen zum Anlaß, die technischen Möglichkeiten der Gegenwart zum Mittel einmaliger Gestaltung werden. Am

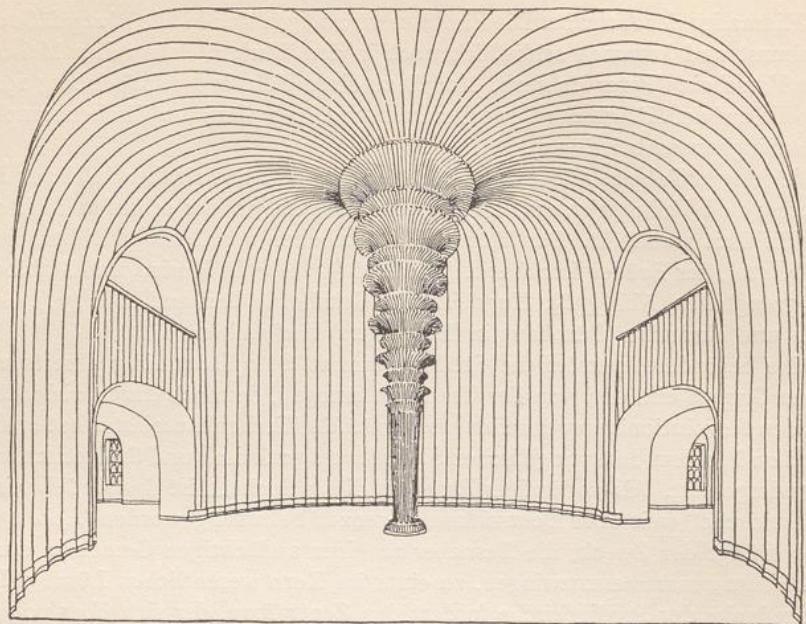


Abb. 10. Hans Poelzig: Großes Schauspielhaus, Berlin. Umbau 1919. Foyer

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 Heimatschutz, 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

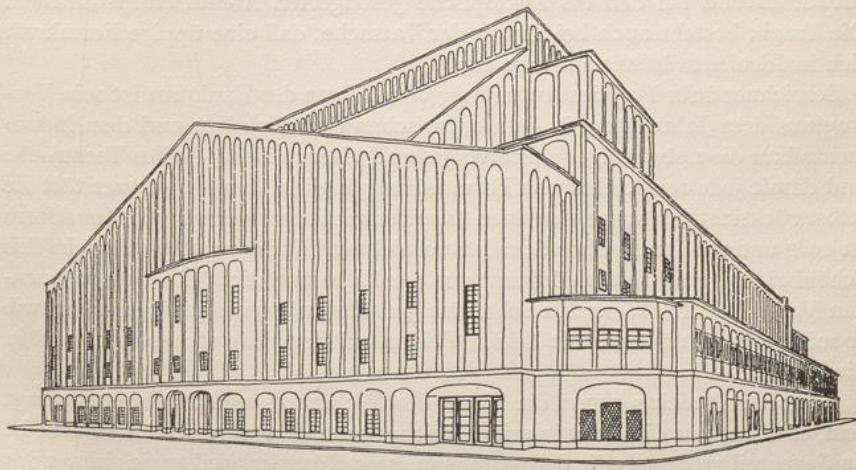


Abb. 11. Hans Poelzig: Großes Schauspielhaus, Berlin. Umbau 1919

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. Osthause, „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 gegeneinander 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

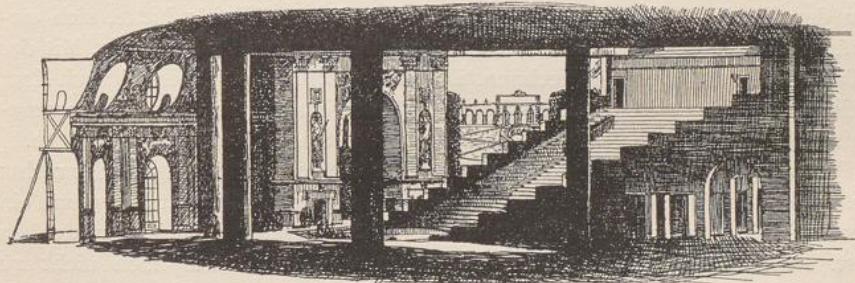


Abb. 12. Oskar Strnad: Entwurf zu einem neuen Theater

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 Klytaemnestren 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 Theatermann 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 Bau-schaffen 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 verschwend-erisch schafft und einen unendlichen Überfluß — auch an Ornament! — her-vorbringt.) Daneben besteht ein anderes Gestaltungsprinzip, das physiognomi-sche, 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, funk-tional 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