

## Einführung

Wenn man sich mit der Entwicklung künstlerischer Erscheinungen beschäftigt, kann man das in sehr verschiedener Weise tun: man kann vom Standpunkt des Schaffenden oder vom Standpunkt des Betrachtenden an sie herantreten. Vom Standpunkt des Schaffenden aus wird man vor allem nach den Werten suchen, die auch heute noch für uns fruchtbar sind; das führt dazu, von der Gegenwart aus in die Vergangenheit zu blicken. Vom Standpunkt des Betrachtenden aus wird man vor allem nach den Werten suchen, die einmal fruchtbar gewesen sind, ohne sie gleich am Maßstab des „Heute“ zu messen; das führt dazu, von der Vergangenheit aus in die Gegenwart zu blicken.

Diese reinliche Scheidung droht in Gefahr zu geraten, wenn ein selber Schaffender sich anschickt, den Weg einer künstlerischen Entwicklung mit den Blicken des Betrachtenden zu durchmessen. Wird er nicht immer mit einem Auge vom Standpunkt seines „Heute“ auf die Dinge schielen, wenn er sich auch noch sehr bemüht, sie nur um ihrer selbst willen anzuschauen? Es wäre falsch, das leugnen zu wollen und vielleicht braucht man es gar nicht zu verleugnen, wenn man nur nicht schielt, sondern ganz offen blickt.

Es ist ganz unmöglich, den „Prozeß des Werdens und Entstehens von Kunsterscheinungen“ zu betrachten, ohne die darin hervortretenden Gesetzmäßigkeiten aufzusuchen, wenn man das aber tut, kommt man von selber zu künstlerischen Glaubenssätzen. Semper hat dafür in der Einleitung zu seinem „Stil“ die Absolution erteilt, sobald man nur „die Anmaßung von sich fern hält, der Stifter und Heiland einer Zukunftskunst sein zu wollen“. Unter dieser Bedingung darf man „ohne Überhebung das sich vorbereitende Werk als im Werden begriffen, oder vielmehr allgemein das Kunstwerden auffassen“.

Es kommt also darauf an, daß der selber Schaffende bei der nachfolgenden Betrachtung nur Wegführer sein will, nicht etwa Zieldeuter. Das ist die „Anmaßung“, von der er sich fernhält. Zugleich aber steckt er sich doch ein Ziel, das über den einfachen Beruf des Cicerones hinausgeht. Er möchte nicht den breitgetretenen Weg des historischen Geschehens gehen, um an ihm alle Sehenswürdigkeiten gewissenhaft zur Beaugenscheinigung zu bringen, sondern er bemüht sich, aus dem Gewirr der Nebenwege, die von der großen Straße abzweigen, den Weg zu finden, der so in die Erscheinungen der Gegenwart einmündet, daß man sich auf ihrem noch mitten im bunten Durcheinander des Werdens daliegenden Bauplatz möglichst gut zurechtfinden kann. Das erscheint nicht als ganz überflüssig, denn auf einem lebhaften Bauplatz kann man sich

leicht zwischen Fundamentgräben, Mörtelgruben und Stein stapeln so festrennen, daß man ratlos dasteht, ohne etwas vom Sinn des werdenden zu begreifen.

Es handelt sich aber nicht nur darum, die Baustelle am richtigen Punkte zu betreten, sondern darüber hinaus auch darum, die ganze Lage dieser Baustelle im Zusammenhang einer historischen Landschaft kennenzulernen und zu begreifen. Das aber ist nur möglich, wenn man sich nicht scheut, einen Zuweg zu wählen, der an alle die Stellen führt, die charakteristisch sind für die ganze Topographie der Gegend, auf der sich die Weiterentwicklung vollziehen soll. Solch ein Zuweg ist oft länger als man denkt. Der Verfasser glaubt, daß der lange historische Anlauf, den die nachfolgende Darstellung nimmt, nicht zufälligen Charakter hat. Wenn er zurückschaut von dem großen Einschnitt, den die Krise des Jahres 1930 im deutschen Bauschaffen mit sich brachte, diesem zwangsweisen Einschnitt, den die nationale Revolution von 1933 zu einem bewußt gewollten Einschnitt machte, dann sieht er eine Wellenkette sich bedingender Bewegungen und Gegenbewegungen bis zu diesem Damm hinfluten. Diese Wellenkette ist nicht etwa durch die Antriebe bedingt, die sich in der Baukunst als Sondergebiet abspielen, eine viel stärkere Macht bringt sie hervor: es ist die ganze Luftströmung, die durch einen Raum geht, der über hundert Jahre umspannt. Diese Strömung wird natürlich in Wahrheit untrennbar bedingt durch vorangehende Strömungen, aber wir können doch auch im Naturgeschehen gewisse Augenblicke erkennen, wo sich aus einem „Tief“ oder einem „Hoch“ eine neue Folge von Erscheinungen entwickelt, die unser Einzeldasein an bestimmten Punkten der Erde in das Fluten kosmischer Bewegungen verflucht. Ganz ähnlich ist es in dem Geistesgeschehen, das wir Geschichte nennen.

Es gibt heute viele Stimmen, die dem Wahrheitsgehalt der Darstellung geschichtlichen Geschehens sehr zweifelnd gegenüberstehen. Sie weisen auf den relativen Wert alles Dokumentarischen und Aktenmäßigen, das im Augenblick, wo es würdig erscheint festgehalten zu werden, bereits seinen unbewußten Wahrheitswert verliert. Sie sehen deshalb im Bild des Geschichtlichen nur die nachträgliche Setzung eines Zusammenhanges und eines Sinns, also die Entfindung eines Entwicklungsganges. Man hat Geschichte in diesem Sinn ein „logisches post festum“ genannt. Diese Skepsis muß für den, der an geschichtliche Betrachtung herangeht, eine Warnung sein, abschreckend aber braucht sie darum nicht zu wirken. Ganz besonders nicht, wenn es sich um bauliches Geschehen handelt, denn unter alle den anzweifelbaren Dokumenten, die uns eine Zeit hinterläßt, sind schließlich die in Stein gefügten, die relativ wahrsten und sichersten. Die vielverzweigte Gebundenheit ihres Entstehens an Bedürfnis, Wirtschaft und „Geschmack“ macht es fast unmöglich, in ihnen aus taktischen Gründen einen anderen Zusammenhang zu verfolgen, als den, aus dem sie wirklich entsprungen sind; sie verraten dem forschenden Blick vielleicht noch mehr, wenn sie sich verstellen wollen, als wenn sie unbewußt ihre Eigentümlichkeiten zur Schau tragen. So stellen sie demjenigen, der ihrer Deutung

Gewalt antun will, einen steinernen Widerstand entgegen und mindern die Gefahr subjektiver Darstellung, die kein noch so „wahrheits“-beflissener Betrachter ausschalten kann, und die um so wahrscheinlicher wird, je näher die Dinge liegen, die man anschauen will. Wir sind nicht so verblendet zu glauben, daß diese nahen Dinge sich nur unserem Auge nicht mit verschwommenen und perspektivisch verschobenen Konturen zeigen, die jeder nahe Standpunkt nun einmal mit sich bringt. Deshalb wird es auch weniger die genaue Schilderung dieser Konturen sein, was wir anstreben, als vielmehr die Schilderung des Gesamteindrucks von Licht, von Schatten und von Farbe, der sich uns innerhalb der Gesamtbeleuchtung ihrer zeitlichen Umgebung darbietet.

Wenn wir uns nun nach alledem fragen, wo wir den Punkt etwa suchen können, von dem wir ausgehen müssen, kehrt das Auge ganz von selber zur Jahrhundertwende, also der Zeit um 1800 zurück. Zu dieser Zeit besaß die Baukunst noch ein klares und sicheres Geschmacksprogramm in dem, was sie unter „Antike“ verstand; keine Zweifel an der Bedeutung und der Beständigkeit dieser Richtschnur beunruhigten die Gemüter. Was für uns bedeutsam wird, ist der Punkt, wo dieser sichere Boden verlorengelht und das große Suchen beginnt, das die Baukunst über ein Jahrhundert lang ruhelos durch alle historischen Bezirke der Kunst trieb. Diesen Punkt, von dem aus die große Welle eines problematisch-bewegten künstlerischen Geistesstromes unmittelbar bis zu uns herüberfließt, möchte ich in den Jahren suchen, in denen nach tiefem Sturz Preußens Erstarbung wieder begann.

Aus diesem Erstarben entwickelt sich das allgemeine Schicksal der deutschen Lande, und dieses äußere Schicksal wird zugleich das innere Schicksal der deutschen Kunst. Es führt auf verschlungenem Weg durch Höhen und durch Tiefen, auf einem Weg der Sehnsucht, dessen Ziel den edlen Geistern der Zeit wohl deutlich vorschwebte, dessen Verlauf aber Wechselfällen, Stürmen und Mißverständnissen mannigfacher Art ausgesetzt war.

Mit dem Beginn von Preußens neuem Erstarben erwacht das Sehnen nach einer national gefärbten Baukunst; das nationale Element glaubt man im Geist ihres mittelalterlichen Lebens am deutlichsten verkörpert zu sehen, und so beginnt die Auseinandersetzung zwischen klassischen und mittelalterlichen Bauidealen. Damit bahnt sich ein innerer Widerstreit an, der aus einer unbewußten Verkörperung der Zeittendenzen zum bewußten Suchen nach einem Stil führt.

Wir setzen für diesen entscheidenden Umbruch in bewußter Stilisierung der historisch datierten Ereignisse das Jahr 1810 und blicken von hier aus zurück auf jene von solchen Problemen noch unbeschwerte klassizistische Epoche, die um 1800 in Deutschland ihren Höhepunkt hatte.

Zwischen 1810 und 1930 aber glauben wir eine Gliederung verfolgen zu können, die sich in nahezu gleichmäßigen Wellen bewegt. Diese Wellen bilden jede in sich ein abgeschlossenes Bild, sie erhalten aber erst ihre Bedeutung, wenn

wir nicht allein ihre Eigenbewegung ins Auge fassen, sondern die Gesamtbewegung, die sie als Kette betrachtet darstellen. Einen ersten solchen Wellenabschnitt kann man von 1810 bis etwa 1840 verfolgen, ein zweiter zieht sich durch die Zeit von 1840 bis 1870, ein dritter reicht von 1870 bis 1900 und der für uns letzte hebt etwa um 1900 an und geht bis 1930. Die nähere Begründung dieser Etappen behalten wir der weiteren Betrachtung vor.

Schon im ersten Augenblick werden jedem, der mit den Dingen dieser Zeit vertraut ist, Erscheinungen ins Bewußtsein treten, die solche Einteilung deutlich überschneiden. Das soll uns nicht beirren. Wir wissen, daß wir stilisieren, aber wir glauben, daß solche Stilisierung, ebenso wie in der Kunst, nötig ist, wenn man die Grundzüge einer Formung dem Auge einprägsam verdeutlichen will. Ja, vielleicht liegt in solcher Stilisierung mehr als ein darstellerisches Mittel, vielleicht weist sie auf ein Gesetz, das eine für uns nur teilweise und undeutlich erkennbare Ordnung andeutet. Zu solcher Auffassung ermutigen Gedankengänge, die in jüngster Zeit von Geistern ausgingen, die in das Gewebe der Kunstgeschichte besonders feinführend geblickt haben.

Paul Ligeti hat in einem Buch, dessen auffallender Titel „Der Weg aus dem Chaos“ leicht über seinen tiefen Ernst täuschen kann, den Gedanken der Wellenbewegung der Kulturentwicklung, die bei vielen Denkern unserer Zeit immer stärker in den Vordergrund tritt, am Bilde der Kunstentwicklung zu systematisieren gewagt. Er sieht, daß in der Kunst nicht Architektur, Plastik und Malerei gleichzeitig zu herrschen pflegen, sondern daß es vielmehr für eine Entwicklungsstrecke bezeichnend wird, welche dieser drei Künste ihrem Wesen nach führend ist. Er sieht das Prinzip der Ordnung und Gebundenheit als Charakteristikum des Architektur-Begriffs, das Prinzip der Freiheit und Auflösung als Charakteristikum des Malerei-Begriffes an; dazwischen legt sich eine Strecke des Gleichgewichts zwischen diesen widerstrebenden Tendenzen, die er mit dem Plastik-Begriff in Verbindung bringt. In diesem Sinne bildet sich ihm im gesamten Kunstgeschehen eine Folge von Wellen, deren jede vom „Architektonischen“ zum „Plastischen“ zum „Malerischen“ als vorherrschendem Kunstprinzip führt. Nach der Zersetzung, die in der letzten Stufe des „Malerischen“ liegt, geht die Bewegung dann wieder aus dem Wellental des Übergangs zur festeren Ordnung der künstlerischen Tendenzen, nämlich zur neuen Herrschaft des „Architektonischen“ über.

Wilhelm Pinder kommt aus ganz anderen Überlegungen heraus beim Verfolgen des „Problems der Generationen in der Kunstgeschichte Europas“ zu ähnlichen Wellenvorstellungen für die Entwicklung, die er mit den „Würfen der Natur“ in Zusammenhang bringt, die sich nur in gewissen Intervallen die Geburt entscheidender Künstlergenerationen leistet. Bei Bemessung dieser Wellen sagt er: „Man kann die merkwürdige, uns biologisch fast verdächtig bequeme aber offenbar unleugbare Tatsache des Menschenalters als Intervalleinheit feststellen.“ „Seltsamer (oder sehr natürlicher) Weise spielt das, was

wir ein Menschenalter nennen, eine geheimnisvolle Rolle, halb oder ganz gemessen." Es sind also Abschnitte von 30 Jahren, die nach seiner Vorstellung in engerem Sinne zusammengehören.

Betrachten wir aus diesen Gedankengängen heraus unsere aus anderen Gründen entsprungene Einteilung, so sieht man, daß auch sie sich in Wellen von 30 Jahren bewegt und es würde sich etwa ergeben, daß eine aufsteigende Wellenlinie von 1780 über 1810 nach 1840 den Charakter der Vorherrschaft des Architektonischen trägt, das sich in den klassischen Tendenzen der Zeit ausdrückt. Dem steht eine absteigende Wellenlinie von 1840 über 1870 nach 1900 gegenüber, die den Charakter der Vorherrschaft des Malerischen besitzt, was in den eklektisch zerrinnenden Tendenzen der Zeit zum Ausdruck kommt. Die Wendung von der einen zur anderen Richtung, also der Bergübergang der Welle, vollzieht sich allmählich von 1810 über 1840 bis 1870. Im Sinne Ligeti's gesprochen würde das „plastische“ Wesen dieses Übergangs im Gipfelpunkt des Wellenzuges zu suchen sein, wo es sich in der Vorherrschaft ausdrückt, welche die Renaissance erringt. Vom Wellental des Jahres 1900 führt dann eine neu aufsteigende, vorwiegend architektonisch orientierte Wellenlinie über 1930 nach einem Wellengipfel, der uns noch in Dunkel gehüllt ist.

Es darf nicht mißverstanden werden, als ob diese Systematisierung einer in ihren allgemeinen Grundzügen deutlich erkennbaren Wellenlinie der künstlerischen Bewegung der Ursprung unserer nachfolgenden Betrachtungsweise wäre. Wir werden sehen, daß das Schema ihrer Einteilung aus anderen einzelgeschichtlich bedingten Gründen entspringt. Aber es wird sich ganz von selber ergeben, daß man bei der unvermeidlichen mehr oder minder zerfließenden Darstellung ab und an die Bestätigung oder Nicht-Bestätigung einer solchen allgemeinen Struktur der Entwicklung kontrolliert, die unbeachtet zu lassen heute nicht mehr möglich ist.

Wenn man mit Hegel einig ist, der sagt: „Den Glauben und Gedanken muß man zur Geschichte bringen, daß die Welt des Willens nicht dem Zufall anheimgegeben ist“, so ist es allerdings nicht mehr von entscheidender Bedeutung, wo man in dem Fluß eines sinnvoll sich abrollenden Geschehens seine Einschnitte macht. Bei den Windungen des Stromes, die man verfolgt, ist der Zusammenhang, in dem sie untereinander stehen, weit mächtiger, als die Gliederung, die sie hervorrufen.

Diesen inneren Zusammenhang zu erfassen, ist aber das hauptsächliche Ziel dieser Darstellung. Das Ziel gewinnt seine Bedeutung dadurch, daß dieser Zusammenhang auf den ersten Blick stark in Frage zu stehen scheint. Zum erstenmal in der Entwicklung deutscher Baukunst fehlen jene schmiegsamen Übergänge, die es schwer machen, zu entscheiden, wo eine künstlerische Ausdrucksform in die andere übergeht. Zweimal wird der Bestand organischer Überlieferung durch von außen kommende Gewalten jäh unterbrochen. Einmal, als die mit großer Wucht hereinbrechende Welle kunsthistorischer Erkenntnis durch den Reichtum

an geprägten Formen, die sie plötzlich in die Vorstellungswelt der Zeit goß, die Besinnung auf das allein fruchtbare stille Wachsen und Weben des baulichen Gestaltens völlig zu verschütten drohte. Und einmal, als die mit nicht geringerer Wucht hereinbrechende Welle technischer Erkenntnis durch den Reichtum an ungeprägten Formen, die sie plötzlich vor der Vorstellungswelt der Zeit auftauchen ließ, den Sinn für stilles Wachsen und Weben noch mehr gefährdete.

Diese völlig entgegengesetzten Strömungen ergießen sich mächtig und verwirrend in den Fluß des Geschehens, den die Jahre umspannen, die wir verfolgen wollen. Sie sind so stark, daß sie bei denen, die sie schaffend erlebt haben, vielfach den Eindruck erzeugten, als ob in der Baukunst nicht von weiterem Entwickeln, sondern nur von Umwälzung und neuem Beginn die Rede sein könnte. Und doch wird man beim ruhigen Betrachten wohl heute schon den Eindruck gewinnen, daß das, was wie ein Zerreißen wirkte, nichts anderes war, wie das Verarbeiten der großen Kräfte, die im Gesamtleben dieser Zeitspanne auftauchten, und die nur in schmerzvollem Ringen in das besondere Leben der Baukunst eingefügt und in ihren Blutkreislauf aufgenommen werden konnten.

Aus solcher Erkenntnis erwachsen nicht nur Klärungen, sondern zugleich Forderungen. Auch wo sie nicht lehrhaft ausgesprochen sind, wird man sie beim Durchwandern dieser Jahre spüren.

Sie führen zur Hoffnung auf eine Zeit, wo die Baukunst wieder vor große Aufgaben des Staates gestellt wird, denn so mannigfaltig und in ihrer Art wichtig auch die baulichen Forderungen waren, die das 20. Jahrhundert bisher auf allen nur erdenklichen Gebieten des praktischen Lebens erhoben hat, das letzte Wort vermag die Baukunst doch erst zu sprechen, wenn sie in den monumentalen Aufgaben des öffentlichen Lebens Sinn und Art eines Volkes verdeutlichen kann.

---