

I. Die Stimmung der Zeit

Wir haben gesehen, in welcher Weise das Problem „Großstadt“ sich in den Jahren von 1840 bis 1870 ankündigte. Unheimliche Mächte traten in den Bereich baulichen Tuns, Mächte technischer, geistiger, sozialer Natur, aber noch standen sie wie hinter einer Wolke: das „Künstlerische“ konnte sich dem Schatten dieser Wolke noch in vielen Fällen entziehen. Jetzt erst enthüllten diese Mächte immer mehr ihr herrisches Gesicht, denn jetzt erst begann es ernst zu werden mit dem Begriff „Großstadt“.

Der Seher von Weimar hatte bereits ein halbes Jahrhundert vorher eine Vision dessen gehabt, was entstehen sollte. Als Mephisto dem Faust „die Reiche der Welt und ihre Herrlichkeiten“ gezeigt hat, um ihn zum „Verweile doch!“ zu verleiten, trifft er selber ohne Zögern unter alle den verlockenden Eindrücken seine Wahl:

„Ich suchte mir so eine Hauptstadt aus,
Im Kerne Bürger-Nahrungs-Graus,
Krummunge Gäßchen, spitze Giebeln,
Beschränkter Markt, Kohl, Rüben, Zwiebeln.
Dann weite Plätze, breite Straßen,
Vornehmen Schein sich anzumassen;
Und endlich, wo kein Thor beschränkt,
Vorstädte, grenzenlos verhängt.
Da freut ich mich an Kollekutschen
Am lärmigen Hin- und Widerrutschen,
Am ewigen Hin- und Widerlaufen
Zerstreuter Ameis-Wimmelhaufen.“

(II. Teil, 4. Akt)

Der ganze Kitzel des Reizes von sozialem Gegensatz, von nervöser Bewegung, von buntem Geräusch, von suggestiver Weite, von gesellschaftlichem Schein wird empfunden. Aber Faust stellt diesem Lockbild sein Ideal entgegen, es heißt Landgewinnung. Er will im Gegensatz zur großen Stadt „der Völker breiten Wohngewinn“, und nennt solches Sesshaftmachen auf neugewonnenem Boden „des Menschengeißtes Meisterstück.“ Als Goethe 1831 den zweiten Teil seines „Faust“ als Testament für die kommende Generation einsegelte, war der letzte Sinn dieses Testaments der Hinweis auf eine Aufgabe, deren unent-rinnbare Bedeutung man erst hundert Jahre später ganz erkannte: das Siedeln.

1. Geistige Einflüsse. Die Mächte, die jetzt für die Baukunst immer mehr hinter ihrer Wolke hervortreten, wußten nichts von dem Idealismus solchen Tuns, sie trugen den Stempel des Materialismus. 1841 hatte Ludwig

Feuerbach, der Verfasser vom „Wesen des Christentums“ noch sagen können: „Im Gebiet der Natur gibt es noch genug Unbegreifliches, aber die Geheimnisse der Religion, die aus dem Menschen entspringen, kann er bis auf den letzten Grund erkennen.“ Die bescheidene Seite dieses unbescheidenen Wortes schien inzwischen immer mehr an Bedeutung zu verlieren: 1854 erschien Karl Vogts „Köhlerglaube und Wissenschaft“, 1855 Büchners „Kraft und Stoff“ und solche Schriften verbreiteten den Wahn, daß es doch „erschaffene Geister“ gäbe, die auch „ins Innere der Natur“ eindringen könnten. Endlich schien Darwin mit seiner Entwicklungslehre die philosophisch-materialistischen Tendenzen der Zeit von dem objektiven Standpunkt der Naturwissenschaft aus zu bestätigen. Seine entscheidenden Werke werden zwischen 1859 und 1872 geschrieben, in Deutschland aber werden sie erst durch die Übersetzungen der Jahre 1872 und 1874 verbreitet. Auf die seelische Haltung der nächsten Jahrzehnte übt ihr Rationalismus einen maßgebenden, vieles zersetzenden Einfluß aus.

Die sozialen Strömungen, die immer mehr hervortreten, entwickeln sich in paralleler Richtung. Aus den Sphären realen Lebens, in denen sich die ersten Schriften eines Engels und Lassalle noch bewegen, steigt die sozialistische Bewegung immer mehr in die Sphären einer theoretischen Doktrin, die an eine mechanische Weiterentwicklung des Klassenstaates zum proletarischen Staat glaubt. 1866 gründet Marx die „Internationale“; der zweite Band seines maßgebenden Werkes „Das Kapital“ erscheint erst nach seinem Tode 1883. Es ist charakteristisch, daß die Bewegung nicht versucht, das Arbeiterlos praktisch — etwa durch Unternehmungen auf dem Gebiet des Wohnungswesens — zu mildern, nur ihre negative Seite wird von Bebel in seiner Reichstagsrede von 1871 formuliert: „Krieg den Palästen“. Es ist die zweite zersetzende Strömung, die durch die nächste Epoche geht.

In einer Zeit, in der diese beiden materialistischen Strömungen gedeihen konnten, nimmt es nicht Wunder, daß die Technik die materialistische Seite ihres Wesens vornehmlich entfaltet. Dadurch entfremdet sie sich dem Reich künstlerischen Gestaltens, statt in ihm allmählich heimisch zu werden. Eine eigentümliche Scheidung beginnt, sich im Bezirk des Bauens durchzusetzen, eine Scheidung zwischen Ingenieur und Architekt. Sicherlich gab es viele Aufgaben der Technik, die nur Sache des Ingenieurs sind, aber die Wichtigkeit, die ihnen in der materiell eingestellten Zeit beigemessen wurde, brachte es mit sich, daß der Ingenieur auch auf Gebieten zu herrschen begann, die durchaus Sache der Baukunst sind. Der Bauberuf spaltete sich nicht nach Bauaufgaben, sondern nach Baumaterialien: Eisen und Beton wurden das Reich des Ingenieurs — Stein, Backstein und Holz blieben das Reich der Architekten. Das war die verhängnisvollste Zersetzung, die in das Wachstum der Architektur eingreifen konnte; sie verlor, meist ohne es zu merken, die Herrschaft über die Elemente, in denen die Keime ihrer Weiterentwicklung lagen. Und nicht nur das, sie verlor die Führerrolle in der gesamten Baupolitik, denn wo immer der Ingenieur im

Namen der Technik seine Forderungen stellte, beugte man sich seinem Willen; Forderungen im Namen der Kunst begannen immer tiefer im Kurse zu stehen.

Die Gefahr, die in diesem zersetzenden Zwiespalt lag, wurde nun dadurch aufs Äußerste gesteigert, daß auch in dem Reservatgebiet, das der Architektur verblieb, Zersetzung immer mehr um sich griff. Auch hier, im Reiche der künstlerischen Dinge, hatte der Verstand die Herrschaft an sich gerissen: es war der Verstand des Historikers, dem dadurch, daß er die vergangene Kunst zum Objekt seiner Studien machte, ein Anspruch auf die Entwicklungsfragen der lebenden Kunst eingeräumt wurde. Es vollendete sich damit etwas, was sich immer deutlicher seit Winkelmann angebahnt hatte. Aber während die Kunsthistoriker in dem baulichen Kampf zwischen Klassik und Romantik schließlich doch nur Hilfsstellung eingenommen hatten, kam jetzt eine Zeit, wo sie tonangebend wurden.

Der Unterschied ist nicht etwa eine Machtfrage, sondern eine Wesensfrage. Wenn man in historisch ungeschulten Zeiten auf einen früheren Stilausdruck zurückgriff, tat man es, weil man glaubte, in ihm die bewegenden Kräfte der Baukunst schlechthin am lebendigsten oder am natürlichsten wirken zu sehen: man wollte nicht etwa eine fremde Sprache sprechen, sondern glaubte, die Sprache der Architektur wiedergefunden zu haben. Jetzt spricht man mit Bewußtsein eine fremde Sprache und sucht sie möglichst getreu zu üben, weil sie einem unter allen Sprachen, welche die Zeiten entwickelt haben, besonders schön und einer vorliegenden Aufgabe gemäß erscheint. An die Stelle einer grundsätzlichen Überzeugung, die zu einer alten Formenwelt gleichsam notgedrungen zurückführt, ist die individuelle Schätzung des Geschmacks getreten. Wenn man aber verstandesmäßig in einem bestimmten historischen Stil nach der größten Schönheit sucht, kann es nicht ausbleiben, daß man die Schönheiten auch der übrigen Stilepochen eine nach der andern entdeckt. Nach jeder dieser Schönheiten, die mit Hilfe der historischen Forschung zu einem neuen Bild zusammengefügt wird, streckt man begehrend die Hand aus: die Suche nach dem ästhetischen Ideal des Jahrhunderts wird zur immer neuen Suche unter den ästhetischen Idealen der Jahrhunderte. So wird die historische Stilfrage zum Angelpunkt architektonischer Interessen und prägt sich dem unbeteiligten Laien als die wichtigste, ja einzige Frage ein, die es einem Architekturwerk gegenüber zu beantworten gilt. Dies Historisch-Werden der Architektur macht dem Nichtfachmann scheinbar das Mitleben mit baulichen Erscheinungen leichter, in Wahrheit bricht diese Art des Betrachtens langsam die Brücke wahren Verständnisses zwischen dem ernsthaft Schaffenden und dem großen Publikum ab. Weil es die historischen Formen notdürftig klassifizieren kann, glaubt es ein Werk bereits zu verstehen und merkt nicht einmal mehr, daß es die Wesensfrage, die im betreffenden baulichen Organismus liegt, gar nicht berührt.

Das alles bahnt sich auch schon vor 1870 bei den in verschiedenen Farben schillernden Architekten, wie Gärtner, Ziebland, Süßsch, Leins, Ferstel usw. an, aber es ist ein Unterschied, den man mehr fühlen als beweisen kann: was

dort Romantik war, nämlich ein sehnfüchtiges Schweifen, das wird jetzt Effektivismus, nämlich ein verstandesmäßiges Wählen.

Man kann deutlich verfolgen, wie die Geschmackswellen der nächsten Jahrzehnte mit den kunstgeschichtlichen Werken zusammenhängen, die allmählich die früheren Kunstepochen immer mehr entschleierten. Die deutsche Renaissance, deren Geschichte Wilhelm Lübke 1873 veröffentlichte, wurde der Lieblingsstil der Nachkriegsjahre, kam er doch dem deutschen Selbstbewußtsein ebenso entgegen wie dem Bedürfnis nach Reichtum der Wirkung. Alle Abwandlungen der Spätrenaissance werden daneben durchprobiert, bis man endlich mit Cornelius Gurlitt, der seine „Geschichte des Barock und Rococco“ 1886 herausgab, entdeckte, daß „barock“ und sogar „Zopf“ kein Schimpfwort sei, sondern eine Periode der Kunst von höchstem Reiz und Reichtum bezeichnende. Alle Abwandlungen barocker Stilnuancen gaben bevorzugte Ausdrucksmittel für die zweite Hälfte unseres Zeitabschnittes.

Entwickelte sich so die Rolle, welche die aus klassischen Formen entsprungenen Stile spielten, im Sinne ihres historischen Zeitablaufs, so kann man bei den aus mittelalterlichen Formen entsprungenen Stilen das Gegenteil beobachten: während die Hochgotik ursprünglich den Angelpunkt mittelalterlicher Begeisterung bildete, kam man rückwärtsgehend erst zur Frühgotik und dann zum romanischen Stil, der sich vielen neuartigen Anforderungen leichter anschmiegte.

Aber die mit diesen Zügen angedeuteten Bewegungen geben nicht etwa, wie in der vorangehenden Zeit, deutlich erkennbare Linien in den Architekturerscheinungen, sondern die Linien sind im Bilde der Wirklichkeit ganz verwischt, denn in Wahrheit wird in der Mitte der achtziger Jahre in allen historischen Stilen gleichzeitig gebaut. Italienische, deutsche, französische, spanische und niederländische Renaissance — Früh-, Hoch- und Spätrenaissance —, fürstliches, kirchliches und bürgerliches Barock — Frühbarock, Hochbarock, Zopf und Empire —, daneben alle entsprechenden Schattierungen der mittelalterlichen Stile: das alles wachte im Laufe dieser Jahrzehnte bald als wirkliches Vorbild, bald als Motivfundgrube, bald als belebende Anregung auf, wurde verstanden, mißverstanden, oder aus Eifer karikiert und schließlich noch durchsetzt oder wenigstens begleitet von Gebilden rein technischen Charakters aus Eisen. Denn auch das dürfen wir nicht vergessen, daß die unsichtbare Rolle, die der schmiedeeiserne Träger in der Architektur zu spielen beginnt, die bisherigen technischen Bindungen, die für das künstlerische Wesen der historischen Stile vielfach entscheidend sind, in weitem Maße löst, und daß die sichtbare Rolle des eisernen Sprengwerks nicht verstanden wird, weil man in ihm nur ein bequemes aber untergeordnetes Hilfsmittel sieht, dem eigenes künstlerisches Leben nicht zukommt.

Das ist der erste Eindruck, den man hat, wenn man auf das Gesamtbild der deutschen baulichen Leistungen von 1870 bis 1900 schaut. Eine Zersetzung der künstlerischen Vorstellungswelt.

Wenn man sich klarmacht, daß alle diese Momente der Zersetzung — philosophische Skepsis — soziale Skepsis — künstlerische Skepsis — die Atmosphäre bilden, in der die Jahre nach 1870/71 die Architektur zum Schaffen aufriefen, verstehen wir erst die Gefahr, die der große politische Sieg für die deutsche Kunst bedeutete: zu den eben angedeuteten Regungen brachte er ein nach äußerer Bekräftigung drängendes Selbstbewußtsein und die wirtschaftlichen Mittel, es zu befriedigen, hinzu. Der „Milliardensegel“ des Krieges, der angesichts der Größenordnungen, mit denen wir heute operieren, gar nicht so ungeheuer erscheinen will, darf nicht als einmalige Zahl betrachtet werden. Deutschland hatte sich in den vorangehenden Zeiten wirtschaftlich und technisch gerüstet, jetzt vervielfältigten sich die Keime, die in seinen Verkehrsanlagen, industriellen und gewerblichen Unternehmungen steckten, unter dem befruchtenden Strom des Geldes. Es war nicht in erster Linie der Staat, der als Mäzen dieser Epoche auftrat, es war die private „Wirtschaft“ und es war der Treuhänder des Bürgertums, die Stadtverwaltung. Auch diese Demokratisierung des Bauherrnbegriffes wirkte mit, die Ungebundenheit in den künstlerischen Gelüsten der Zeit zu fördern. Die ungeheuren Mittel, die sich in Stein und Mauerwerk verkörperten, flossen nicht aus einem einheitlichen Willensstrom, sondern aus tausend verschiedenen individuellen Willensbächen, die sich rücksichtslos ihren Weg suchten. Erst spät entdeckte man die Aufgabe und dann allmählich auch die Methode, sie zu einer halbwegs geordneten Flut zusammenzufassen. Diese weitere Zersetzung, die Zersetzung des Bauherrnwillens, ist nicht unwesentlich, wenn man die Bedingungen betrachtet, unter denen die architektonische Arbeit in dem Abschnitte nach 1870 begann.

2. Technische Einflüsse. Die technische Schwierigkeit der Aufgabe, die dieser Arbeit gesetzt wurde, darf man nicht unterschätzen. Noch nie war die Architektur vor eine vergleichbare gestellt worden. Schon ihr Umfang, der im baulichen Tun, wo alles, auch das Unbedeutendste, sich handgreiflich materialisiert, eine besondere Rolle spielt, war ohne Vorgang. Davon vermittelt die Tatsache eine gewisse Vorstellung, daß die Stadt Berlin von 1870—1900 von 800 000 Einwohnern auf 1 800 000 stieg. Dieses Wachstum ist aber nicht etwa eine Ausnahme, prozentual bleibt es sogar unter dem Durchschnitt, wie die nachfolgende Tabelle zeigt, bei der der irreführende Faktor des Wachstums durch Eingemeindungen natürlich ausgeschaltet ist.

In den Jahren von 1870—1910 vergrößerte sich:

Karlsruhe	um das 2,94fache	Leipzig	um das 3,48fache
Köln	um das 2,96fache	Nürnberg	um das 3,52fache
Halle	um das 2,96fache	Mannheim	um das 3,94fache
Hamburg	um das 3,08fache	Duisburg	um das 4,20fache
Chemnitz	um das 3,26fache	Essen	um das 4,26fache
Frankfurt a. M.	um das 3,29fache	Düsseldorf	um das 4,50fache

Sind das nicht fast unvorstellbare Zahlen? Die Aufgabe, die sie andeuten, technisch zu meistern, war keine Kleinigkeit, sie gefühlsmäßig zu durchdringen, hätte eine künstlerische Kraft von konzentrierter Willens- und Glaubensstärke erfordert. Aber schließlich war die quantitative Seite der Aufgabe doch nicht entscheidend. Nur wenn man in ihr inneres Wesen einzudringen versucht, erkennt man, was sie bedeutet: erst jetzt ist das Problem, das in den vorangehenden Jahrzehnten aufgetaucht ist, in seinem ganzen Ausmaß und mit allen seinen Ansprüchen zu lösen. Alles Vorangehende war in dem Kampf um diese neue Gestaltung nur ein Geplänkel.

Die Aufgabe „Großstadt“ ist gleichbedeutend mit der Bewältigung einer Menschenhäufung, wie sie aus obigen Zahlen erschütternd spricht. Menschenhäufung aber bedeutet nichts anderes, als die Notwendigkeit, die Befriedigung der individuellen Bedürfnisse des Einzelnen zu mechanisieren. Je weiter die Menschenhäufung vorschreitet, um so dringender und um so schwieriger wird diese Mechanisierung der Grundbedingungen menschlichen Lebens.

Die Geschichte der Jahre von 1870 bis 1900 ist die Geschichte dieser Mechanisierung. Was wir heute als selbstverständliche Grundlage unseres Seins hinnehmen, mußte in überstürztem Tempo dem neuartigen Wesen der Technik abgerungen werden. Kein Wunder, daß diesem Ringen manche Niederlage beschied war.

Diese Epoche der wuchernden Großstadt können wir deshalb erst richtig beurteilen, wenn wir nicht von der ästhetischen Seite ausgehen, denn wir werden vergebens nach dem zusammenfassenden Wesen eines stilistischen Glaubensbekenntnisses suchen; wir müssen vielmehr ausgehen von der soziologischen Seite und uns fragen: was verlangte die Zeit alles an praktischen Lösungen von der Baukunst? Wir müssen es uns einmal katalogartig klarmachen.

Die Baukunst hat sich in den historischen Stilepochen nur an sehr wenigen baulichen Typen entwickelt: Kirche und Rathaus, Burg und Festungswerk, Palast und Bürgerhaus waren die maßgebenden Gestaltungen, zu denen seit der Barockzeit noch das Theater als stilbildende Aufgabe hinzukam. Was daneben noch dem Bedürfnis der Menschen diente, begann erst jetzt, sich als bauliche Aufgabe immer mehr zu spezialisieren: Der Verkehr verlangte den Bahnhof und neuartige Brücken —; die materielle Versorgung der Menschenmassen verlangte Wasserwerke, Kraftwerke, Schlachthäuser, Silos und Markthallen —; die ideelle Versorgung der Menschenmassen ließ Bibliotheken, Museen und Versammlungshallen entstehen —; die soziale Sorge für den anormalen Menschen entwickelte Krankenhäuser, Irrenhäuser und Gefängnisse —; die soziale Sorge für den normalen Menschen prägte sich aus in Schulen, Bädern, Verwaltungsbauten, Park- und Spielanlagen. Endlich faßten die Kiesenanlagen, die der Tod von der Großstadt forderte, Normale und Anormale zusammen. Alles das verlangte gebieterisch der Menschenhäufung angepaßt zu werden —, für alles das mußte eine neue Form gefunden werden. An allen Enden packte man es

zugleich an, und der große neue Bauherr, die öffentliche Verwaltung, war sich im allgemeinen der sozialen Verantwortung, die ihm dabei immer mehr zufiel, wohl bewußt. Nur ein Kapitel dieser neuen Massenbedürfnisse glaubte er der Sorge des Einzelnen anheimgeben zu können: die Wohnung der Massen kümmerte ihn nicht, er überließ sie sich selbst. Diese Unterlassung hat sich bitter gerächt: sie hat den Wert aller anderen sozialen Bemühungen dieser Epoche in Frage gestellt.

Überließ der große neue Bauherr auch das Künstlerische sich selbst? Es wäre falsch, das zu behaupten. Die Kunstpolitik dieser Zeit bekam vielmehr ein sehr ausgeprägtes Gesicht. Sie machte eine deutliche Scheidung zwischen „Nugbauten“ und repräsentativen Bauten. Um die ersten kümmerte sie sich nicht weiter, diese Anlagen des praktischen Bedarfs mußten funktionieren, wie sie sonst beschaffen waren, lag außerhalb des öffentlichen Interesses; um so mehr aber kümmerte sie sich um die repräsentativen Bauten. Ehe sie begonnen wurden, pflegte sich der Bauherr durch Wettbewerbe von oft riesigem Ausmaß einen Überblick über das künstlerische Angebot des Tages zu schaffen. Das scheint im ersten Augenblick einem beherrschenden Gedankengang der Zeit, dem Gedanken der „Selektion“, zu entsprechen, nur ist ein kleiner Unterschied dabei: nicht die Natur trifft die Wahl auf überpersönlichem Wege, sondern ein menschliches Kollegium auf persönlichem Wege. Richtiger gesagt, nicht eines, sondern mehrere Kollegien, denn nach den Preisrichtern kommen erst die Bauausschüsse und nach den Ausschüssen die parlamentarischen Körperschaften. Es ist charakteristisch für die Kunstpolitik der Zeit, daß der Auftrag für das neue Hamburger Rathaus nach zwei bedeutsamen Wettbewerben erst vor den entscheidenden Körperschaften zustandekam, als man einer Gemeinschaft von sieben Architekten den Bau übertrug. Was tritt bei dieser Tatsache mehr hervor, die Demokratisierung des Bauherrn, die Demokratisierung des Schaffenden oder die Demokratisierung der Kunst, die es tatsächlich fertiggebracht hat, sich ihres individuellen Wesens so zu entäußern, daß dies Rathaus gar nicht sieben verschiedene Hände erkennen läßt?

Aber wir wollen nicht verallgemeinern. Das hat man dieser Periode der Architektur gegenüber schon zur Genüge getan. Blickt man in die verschiedenen Kunstgeschichten des 19. Jahrhunderts, so geben sie meistens ein sehr lebendiges Bild von Malerei und Plastik dieses Zeitabschnittes, das Bild der Architektur aber ist so verschwommen, daß man im Guten wie im Bösen nicht viel deutlicher sieht, wenn man es kennengelernt hat. Darin liegt ein Unrecht. Gerade das Bewußtsein, daß man als Ganzes zu einem negativen Urteil kommt, verpflichtet dazu, im Einzelnen alles hervorzuheben, was positiv gewertet werden kann.

Versuchen wir zunächst einmal, die Lösungen der Einzelaufgaben etwas näher zu betrachten, die in diesen Jahrzehnten entstanden sind, um dann erst die Gesamtaufgabe, die sie stellten, kritisch ins Auge zu fassen.