

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 „Milliardensegen“ 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.