

## II. Die baulichen Regungen

Hierzu die Abbildungen 56 bis 88

### A. Die bauliche Einzelaufgabe

1. **Lösungen.** Wenn wir nach den charakteristischen Erscheinungen dieses Zeitabschnittes ausblicken, ist es natürlich, daß die repräsentativen Leistungen zuerst ins Auge fallen.

Saben wir erst die praktisch-organisatorischen Aufgaben stark in den Vordergrund gerückt, die mit den Bedürfnissen der großen Stadt zusammenhängen, so dürfen wir darüber nicht vergessen, daß der Zeit nach 1870 auch eine große ideelle Aufgabe gestellt war, die baulicher Verkörperung bedurfte: die Macht des Staates, die in schwerem Ringen erwachsen war, suchte ihren Ausdruck in Bauten.

Das geschah zum Teil in ganz mißverständener Weise. Typisch für die Verirrungen solcher Staatsbauten ist beispielsweise das Wirken der mächtig emporblühenden Postverwaltung, die als fachliche Leistung ein Ruhmeskapitel des neuen Reiches darstellte. Sie hatte künstlerischen Ehrgeiz und machte es sich zum Ziel, ihre Bauten dem historischen Charakter der Städte anzupassen, in denen sie entstanden. Das wurde mit ungefähr dem gleichen Echtheitsgefühl durchgeführt, wie man sich in jener Zeit auf bürgerlichen Maskenbällen den Trompeter von Säckingen oder den Ritter Lohengrin vorstellte, und ergab so unutilgbare Ärgernisse, wie etwa am schönen Lübecker Rathausmarkt. Aber neben solchen Versuchen in national gefärbter Ausdrucksweise, die sogar Dialekte aus dem Stegreif zu meistern wäbnten, entwickelte sich für den repräsentativen Staatsbau zugleich ein Bautypus von einer unpersonlichen Monumentalität, den Deutschland bis dahin nicht kannte: ein regelmäßiges Gefüge vielfensteriger Trakte, in der Mitte zusammengehalten von einer Kuppel. Der Justizpalast in München (Friedrich von Thiersch), die Ruhmeshalle in Barmen (Erdmann Hartig), das Ministeriumsgebäude in Dresden (Heinr. Tscharmann), das Reichsgericht in Leipzig (Ludwig Hoffmann), das Reichstagsgebäude in Berlin (Paul Wallot), das sind einige der hervorragendsten Beispiele dieses Typus, der auch die großen Wettbewerbe dieser Zeit beherrscht. Es ist ein internationaler Typus, den die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts für den Begriff „Monumentalbau“ herausarbeitet; man findet ihn in Bukarest so gut wie in Nord- und Südamerika, vor allem aber auf den Reissbrettern der Pariser Ecole des Beaux-Arts, von denen er noch heute in alle Welt wandert. Innerhalb dieses Typus hat sich eine Kuppelform herausgebildet, die dieser Epoche eigentümlich ist: die unmittelbar aus dem Quadrat entwickelte, also eckige Kuppel. Es ist leicht erkennbar, woher die Form entspringt: sobald die Kuppel als mächtiges Oberlicht in Glas gedeckt werden soll, verträgt ihre Schale nicht die doppelte Krümmung der Rundkuppel, es sei denn, daß man zu der seltsamen

Auflösung in gläserne Lamellen kommt, die Lipsius auf der Brühl'schen Terrasse in Dresden gewagt hat — der Volksmund hat sie „Zitronenpresse“ getauft. Friedrich Thiersch und Wallot konnten sehr wohl verantworten, was sie taten, aber sobald diese lichtgebende, an das Glas gebundene Funktion aufhört, wird die auffallende Vorliebe für diese Form nicht leicht verständlich. Ein auf Umrißwirkung berechnetes Gebilde, das in diagonaler Ansicht so völlig andere Verhältnisse seiner Kurven zeigt, wie in gerader Ansicht, zwingt zu Kompromissen, denen höchste Harmonie versagt bleiben muß. Werden solche Gebilde vollends als leere, für die Raumwirkung gänzlich unausgenutzte Atuppen einem Bauwerk aufgestülpt, wie Hoffmann das beim Reichsgericht oder Hartwig bei der Ruhmeshalle in Barmen getan hat, so werden diese Bastardkuppeln zum Symbol monumentaler Hilflosigkeit. Man sieht, daß man diese Monumentalbauten nicht in eine Reihe stellen kann. Der Münchener Justizpalast wird schon durch die großartige Treppenhalle, die Thiersch unter seiner Kuppel entwickelt, zu den geistreichen Werken der deutschen Baukunst gerechnet werden, und Wallots Reichstagsbau wird darüber hinaus aus der nach vorwärts weisenden Strömung unserer Architektur nicht wegzudenken sein. Das mag im ersten Augenblick seltsam klingen, denn vierzig Jahre nach seinem Entstehen betrachtete ihn die junge Generation als den Inbegriff alles Überwundenen und Peter Behrens konnte bei einem Wettbewerb zu seiner Erweiterung allen Ernstes einen Vorschlag vorlegen, der sämtliche Formen glatt von seinem Körper abrafierte. Und doch empfand die junge Generation der neunziger Jahre die Art, wie selbständiges Temperament den Renaissancekodex in diesem Bau behandelte, als eine Befreiung. Wie an den Eckbauten, dem Mittelbau der Lennéstraße und in den Hallen des Inneren die gebändigte Üppigkeit des Ornaments gegen große glatte Flächen steht, das ließ eine neue unitalienische Art Monumentalität ahnen, deren Ausdruckskraft von der jüngeren Architektenschaft auf dem Papier stürmisch weitererprobt wurde. Die große Wirkung der Skizzen des am Reichstagsbau tätigen Otto Rieth war ein Zeichen noch unerlöster Sehnsucht. Man glaubte, in Wallot einen Mann zu finden, der noch weiter ins Freie führen würde, leider zu Unrecht, denn statt dessen führte er im Dresdener Ständehaus, des törichten Kampfes müde, den der Reichstagsbau ihm gebracht hatte, vorsichtig in bewährte Geschmacksbezirke zurück.

Die Rolle, die das Reichstagsgebäude in dieser Epoche spielte, ist nur verständlich, wenn man sich vergegenwärtigt, in welchem Maße der übliche Monumentalstil öffentlicher Bauten befangen war in einer sehr gekonnten, aber eben deshalb nicht weiterentwickelbaren italienischen Renaissance. Die Museumsbauten von Hugo Licht (1841—1923) in Leipzig, — das Völkerkunde-Museum in Berlin von Hermann Ende (1829—1907), das Städelsche Institut in Frankfurt a. M. von Oskar Sommer haben nicht nur untereinander Familienähnlichkeit, sondern unterscheiden sich ihrem Eindruck nach nur wenig von etwa der Leipziger Universitätsbibliothek von Arwed Kossbach, oder auch den Banken,

die Martin Haller in Hamburg und Ende & Böckmann in Berlin in reicher Zahl gebaut haben. Das sind im allgemeinen vornehme Bauten, deren Inneres sich deutlich dem jeweiligen Zweck entsprechend zu individualisieren beginnt, deren Gesamthaltung aber dem Allerweltpalast verhaftet bleibt, der ja vor Zeiten in der That die Stätte von Kunstsammlung, Bibliothek und Bank gewesen ist. Um so mehr fällt es auf, wenn bereits in den Jahren 1877—81 in Berlin auf dem Gebiet des Museumsbaus ein so eigenartiges Werk entsteht, wie das Kunstgewerbe-Museum, ein Werk, das nicht der Konvention des Palazzo erliegt, sondern das in selbständiger Weise an die fruchtbaren Keime von Schinkels Bauakademie anknüpft. Das Innere, das sich um einen großen Lichthof entwickelt, sucht keine selbstherrliche Eigenwirkung, sondern stellt sich ganz in den Dienst seiner Bestimmung, überall aber verrät es eine feinfühlende Hand.

Es ist die Hand des Martin Gropius (1824—80), der seit 1866 mit Hermann Schmieden zusammenarbeitet. In ihm sehen wir einen Mann, der deutlich über den Durchschnitt seiner Zeit emporragt. Alles, was er anfaßt, trägt ein eigenes lebendiges Gepräge, ob das nun ein Krankenhaus ist oder ein Konzerthaus. Im „Gewandhaus“ zu Leipzig hat er für den letztgenannten Zweck einen Organismus entwickelt, der in seiner Art auch heute noch mustergültig ist. Die Garderobenanlage ist zum erstenmal als wesentlicher Teil der Aufgabe erkannt, ihr ist im Untergeschoß der gleiche Raum gegönnt, wie dem Konzertsaal darüber, und die Harmonie des inneren Verkehrs, die der Architekt erzielt hat, wird jeder voll Dankbarkeit empfinden, den die Harmonie der Töne, die hier erklingen, ergriffen hat. Daß diese Klarheit des Organismus auch nach außen im Aufbau der Massen hervortritt, verleiht dem Bauwerk jene im besten Sinne anspruchlose Selbstverständlichkeit, die in dieser Zeit so selten ist. Gropius ist ein echterer Erbe Schinkels, als alle dessen Schüler. Nach diesem Vorgang wird der Konzertsaal in den nächsten Jahren eine bauliche Sonderaufgabe neben dem Theater. Oftmals wird er noch etwas lieblos mit der Lösung des Versammlungs-saales verbunden, der allen erdenklichen Zwecken dienen soll, aber daneben zeigen sich im Laufe der Jahre charakteristische Speziallösungen, wie die Musikhalle in Hamburg von Haller und Meerwein, das Kurhaus in Wiesbaden von Friedrich Thiersch, oder der eindrucksvolle Bau der Nibelungenhalle, den Bruno Schmitz in Mannheim errichtet hat.

Der Theaterbau tritt in seiner Bedeutung im Vergleich zur ersten Hälfte des Jahrhunderts in den Hintergrund. Es ist bemerkenswert, daß die besten Leistungen von Weinbrenner, den beiden Langhans, von Fischer, Schinkel, van der Nüll, Moller, Laves, Semper, um nur einige zu nennen, Theaterbauten sind; an dieser Aufgabe entfaltete sich die stärkste Kraft der vorangehenden Jahrzehnte. Solchen Leistungen kann man nach 1870 eigentlich nur das Werk eines genialen Dilettanten an innerer Bedeutung gegenüberstellen: Richard Wagners 1876 geweihtes Festspielhaus in Bayreuth (ausgeführt von Brückwald). Es hat in architektonisch primitiver Weise einen Typus verwirklicht, der für die besten

Arbeiten der folgenden Jahre richtunggebend geworden ist, man braucht nur an die Theaterbauten von Max Littmann zu denken, wie das Schillertheater in Charlottenburg und das Prinzregententheater in München. Daneben bildeten sich tüchtige Spezialisten heraus, wie Heinrich Seeling (1852—1932) und „genialische“ Phantasten wie Bernhard Sehring, vor allem aber wurde ganz Deutschland überschwemmt mit Theaterbauten von Fellner und Hellmer, denen der Erfolg ihres Volkstheaters in Wien zum künstlerischen Unheil wurde, denn er verleitete sie zu einer Massenproduktion, die nur noch Routine bewältigen kann.

Dem repräsentativen Verwaltungsbau des Staates stellt die Stadt ihr Rathaus gegenüber. Zum Glück entwickelt es sich nicht im Sinne der Kuppelbauten des Staates, — nur in Hannover ist Eggert diesen Weg gegangen und ist dabei vielen Sünden unreifer Prachtliebe verfallen. Im allgemeinen begreift man noch, daß dem Rathaus ein bürgerlicher Zug gebührt, dem die Kuppel widerstrebt und nur der Turm entspricht, aber die Sicherheit, mit der die Städte früher den festlichen Ausdruck dieses ihres Bürgertums fanden, fehlt begreiflicherweise in einer Zeit, wo die Stadt vergebens um eine neue Form kämpft, die mit den Grundbegriffen der Kultur in Einklang gebracht werden kann. Es ist für Deutschlands bauliches Bild ein Unglück geworden, daß sich die meisten deutschen Städte gerade in dieser Zeit ein neues Rathaus bauen mußten. Zu Anfang dieses Bauabschnitts bestand wenigstens noch ein Gefühl für selbstbewusste Haltung. Hamburgs Rathaus, bei dem man Martin Haller (1835 bis 1925) wohl mit Recht die Führerrolle zuschreiben kann, vermag man den Eindruck einer stolzen Würde nicht abzuspochen, und Waesemanns schon 1869 vollendetes Berliner Rathaus kann sogar neben der Bestätigung seiner eindrucksvollen Stattlichkeit Anerkennung als Versuch einer selbständigen Leistung beanspruchen. Hätte jener Zeit ein natürlicheres und lebensvolleres Backsteinmaterial zur Verfügung gestanden, würde der Eindruck der Trockenheit, den man jetzt nicht leugnen kann, sehr gemildert sein.

Im Laufe der weiteren Entwicklung tritt die Vorliebe für eine romantische Auffassung der Rathausaufgabe immer stärker hervor; — auch bei geschlossenem Gesamtaufbau, wie z. B. im Stuttgarter Rathaus von Jaffoy, werden die Motive gewollt kleinstädtischer. Als charakteristischen Grundzug aber finden wir den Übergang zur malerischen Gruppierung. Selbst ein Rathaus wie das Münchener, dem Hauberisser (1841—1922) anfangs eine sympathische ruhige Gesamthaltung gegeben hatte, wird vom gleichen Architekten zu einer reich gegliederten Gruppe erweitert, die durch das Übermaß ihrer malerischen Effekte jegliche Wirkung einbüßt. Pünger in Aachen und von Soven in Frankfurt a. M. wagten sich an große malerische Ergänzungsbauten der alten ehrwürdigen Rathäuser dieser Städte, am häufigsten aber sehen wir ganz neu erbaute Gruppen, die versuchen, die Stimmung der „deutschen Stadt“ einzufangen. Die deutsche Renaissance gibt dafür die beliebteste Note; in zahlreichen Wettbewerben wurde sie für diesen Zweck hin- und hergewandt, wobei ein Typus, der die Marke

„Reinhardt und Süßenguth“ trägt, sich als besonders zugkräftig erwies. Aus all diesem zierlichen Beginnen ragt das Leipziger Rathaus von Hugo Licht als handfeste Leistung hervor. Leider tut es im Streben nach interessanter Belebung zu viel, so daß manche kräftige Einzelheit im Schwall der Eindrücke untergeht.

Wenn man erkennen will, wie sich frühere Zeiten zum Problem der Baukunst gestellt haben, braucht man nur auf Rathaus und auf Kirche zu blicken, alle Regungen der Zeit finden hier ihren natürlichen Niederschlag. Man sieht, daß das Rathaus als Gradmesser des architektonischen Wollens in diesem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts keine entscheidende Rolle spielt: die neu emporsteigende Stadt, die es hätte charakterisieren müssen, hatte noch keinen Charakter, was Wunder, daß sich das in ihrem baulichen Symbol ausdrückt. Und etwas ganz Ähnliches kann man ebenfalls von der Kirche sagen. Auch in der Zeit von 1840—70 spielt sie, künstlerisch betrachtet, im Architekturbild keine sehr rühmliche Rolle, aber sie bewegt trotzdem das Gemüt der nach Gestaltung suchenden Menschen in hohem Grade; die Ehrfurcht vor den alten Domen erwacht aus langem Schlummer, in Speyer und Worms, in Köln, Ulm und Wien wird es lebendig, und wenn die Liebe sich auch oft recht ungeschickt gebärdet, wir fühlen doch einen idealen Hauch. Die Zeit von 1870—1900 hat zahllose Kirchen in die Welt gesetzt, es ist sogar ein gewaltiger neuer Dom dabei, aber kalt weht es einen aus dieser Produktion an: die rationalistische Zeit blickt auch aus den Kirchenfenstern. Ja, wenn man den seelenlosen Prunk jenes Domes, den Berlin neu erstehen ließ, als Gradmesser nimmt, kann man sogar sagen: die materialistische Zeit. Ohne Bedenken wird hier die ausgesprochene Form der Jesuitenkirche dem Dom des evangelischen Bekenntnisses zugrunde gelegt, weil sie die üppigste Form ist, die man bis dahin entwickelt hat. Daß das Gebilde weder zu seiner äußeren Umgebung, noch zu seiner inneren Bestimmung paßt, ist dabei nebensächlich. — Julius Kaschdorff (1823—1914) hatte durch seinen flotten Burgenbau in Cochem und den lebenswürdigen Anbau an das Kölner Rathaus die Augen auf sich gezogen; daß er plötzlich auf höchstes Kommando den Geist des Protestantismus würde baulich verkörpern können, war allerdings von vornherein ziemlich unwahrscheinlich.

Aber solche Unwägbarkeiten des Gefühls, die früheren Baumeistern ihre unsterbliche Kraft gegeben haben, spielen in dieser Zeit überhaupt kaum noch eine Rolle; niemand nimmt Anstoß daran, daß der gleiche Baumeister bald katholische, bald protestantische Gotteshäuser konstruiert, die Kirche ist ein Nutzbau wie jeder andere. Auch rein äußerlich schwindet in der Großstadt ihre dominierende Erscheinung; während der Maßstab aller anderen Bauten wächst, schrumpft ihrer. Er paßt sich den bescheiden abgegrenzten Gemeinden an, zu denen die Pfarrkinder organisiert werden, aber der bauliche Typus ändert sich nicht etwa entsprechend dieser äußeren Herabminderung, alle Kennzeichen der großen Kirchen mittelalterlicher Zeiten werden in kärglicherer Form beibehalten. Bei der katholischen Kirche ist das Sängen am mittelalterlichen Typus schließlich

begreiflich, weil er im Ritus seine Fortsetzung findet, aber auch für den protestantischen Kirchenbau galt der mittelalterliche Charakter als Vorbedingung, ja, wurde in dem Regulativ, das man als „Eisenacher Programm“ unter Mitwirkung erster Sachleute aufstellte, geradezu gefordert. Auf dieser Grundlage sind unzählige Kirchen entstanden. In Norddeutschland neben den ernstesten, aber kalten Arbeiten Friedrich Adlers vor allem die Erzeugnisse der Hannoverschen Backsteinschule, die durch Orth, Hubert Stier, Ogen und viele andere immer neue Werke in die Welt setzte, die den künstlerischen Ruf des edlen alten norddeutschen Backsteinbaus mehr und mehr untergruben. Ogen war der geistig beweglichste unter ihnen. Er hat sich redlich bemüht, Grundrisse zu entwickeln, die dem Ziel des einheitlichen Andachtraumes, den der protestantische Gottesdienst forderte, näherkamen, aber daß der protestantische Kirchenbau dieses Ziel in der Barockzeit bereits in glänzender und ihm ganz eigentümlicher Weise erreicht hatte, entdeckte man erst in den neunziger Jahren. Auf dem Berliner Kirchenbaukongress 1893 wurde das „Eisenacher Regulativ“ endlich beseitigt und 1898 eine neue Fassung nur in der Form von „Katschlägen“ durch die Kirchenregierung herausgegeben. Damit war wenigstens der Weg für das neue Jahrhundert freigemacht.

Es wäre unrecht, wollte man nach dieser den unlebendigen allgemeinen Zustand charakterisierenden Darstellung nicht einige Männer hervorheben, die den Durchschnitt deutlich überragen. Max Meckel und Josef Schmitz haben der Gotik in ihren Kirchenbauten reizvolle Wirkungen abgewonnen, weit fruchtbarer aber als die Gotik hat sich die romanische Formensprache erwiesen. Allerdings zeigt sich, daß man sie sehr verschieden sprechen kann: Christian Sehl hat sie beispielsweise so behandelt, daß man seine Garnisonkirche in Hannover beinahe für alt halten könnte, Otto March (Evangelische Kirche in Marienburg-Bayental) versteht es, trotz aller Strenge selbständig zu bleiben, während Franz Schwechten in seiner Berliner Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche eine Sprache spricht, die wie eine mangelhafte Übersetzung aus dem „Romanischen“ wirkt.

Was man dem Stil auch heute noch abzugewinnen vermag, zeigen am schönsten zwei Münchener Bauten: die St.-Anna-Kirche von Gabriel Seidl und die Maximilianskirche von Heinrich von Schmidt. Seidl hat es verstanden, die treuherzige Seite des Romanischen zu erfassen, die im Innenraum Mystik und Behaglichkeit in seltsamer Weise paart, Heinrich von Schmidt zeigt uns die ganze vornehme Feierlichkeit, die dieser Stil entfalten kann.

Spricht man aber einmal von sakralen Eindrücken aus dem München dieses Zeitabschnittes, dann darf man auch Hans Gräßel (geb. 1860) nicht vergessen, der im Innern seiner Münchener Friedhofshallen anknüpft an frühchristliche Architektur und dabei Wirkungen erzielt hat, die weitab von jedem theaterhaften Beigeschmack schlichte Größe und Weihe atmen.

Gräßel ist einer der wenigen, denen es gelingt, den Fluch zu brechen, der auf dem Friedhof dieser Zeitepoche liegt. Wenn man das steinerne Kapitel unserer

modernen Kulturgeschichte lieft, das auf den Gräbern dieser Zeit geschrieben steht, kann man wohl ein Grauen bekommen. Man sieht, wie die Industrialisierung unseres Daseins selbst vor der Totenverehrung nicht haltgemacht hat; und nicht nur das, der naturfremde Schein polierten Granits, der selbst bei den individuell gestalteten Grabsteinen alle warme Kunst durch kalten Materialprunk ersetzt hat, spricht zugleich von dem Geist des Materialismus, der als Gespenst auch über die Gräber dieser Zeit geht.

Ein Blick auf die Friedhofskunst läßt ahnen, wie es mit dem Durchschnitt der öffentlichen Denkmalsgestaltung bestellt ist. Das würde weniger auffallen, wenn nicht der siegreiche Krieg den Wunsch nach Verherrlichung bis in die kleinste Stadt und das bescheidenste Dorf getragen hätte. Was hier durch den Unverstand selbstzufriedener „Komités“ und den Geschäftssinn behender Vermittler hundertfach entstanden ist, können wir der „Kunst“ dieser Zeit nicht in die Schuhe schieben wollen, aber leider sieht die Sache in der Regel nicht viel tröstlicher aus, wo sie unleugbar am Werke war. Meistens trifft dabei den Plastiker die Verantwortung, der seinen reitenden oder stehenden Helden höchstens mit einigen Sockelfiguren beglückt, aber in den wichtigsten Fällen ist es doch der Architekt, der Sarbe bekennen muß.

In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zeigt sich deutlich ein feiner Sinn für die Würde des Denkmals. Wenn wir in Gillys berühmten Entwurf für das Fredericus-Monument auch mehr eine geniale graphische Phantasie als einen fruchtbaren realen Denkmalsgedanken sehen, so weckte er doch das sehr richtige Gefühl, daß sich großes historisches Geschehen nur mit den abstrakten Mitteln des architektonischen Males vollwertig versinnbildlichen läßt. In Berlin trug diese Erkenntnis leider nicht ihre Früchte. Schinkels Völkerschlachtdenkmal auf dem Kreuzberg ist das wirkungslose Überbleibsel einer seltsamen Idee: es sollte, wie bereits erwähnt, aus einem Unterbau emporwachsen, der die Formen der „Neuen Wache“ zeigte. Wenn man das weiß, erscheint es als merkwürdige Fügung des Schicksals, daß dieser zweite Teil des zerschlagenen Gedankens zum Denkmal des Weltkrieges geworden ist. Aber in Süddeutschland entstand ein reines Architekturdenkmal von großer Prägung, die Befreiungshalle in Kelheim, die wohl verdient, ihrer Vergessenheit entrissen zu werden; und auch die Regensburger „Walhalla“ kann man in diesem Zusammenhang rühmend nennen, wenn sie auch zeigt, daß die von Friedrich Gilly übernommene Absicht, einen griechischen Tempel zum nationalen Symbol zu erheben, nicht dem deutschen Volksempfinden eingeht.

Neben dem reinen Architekturdenkmal tritt dann in der Münchner „Bavaria“ ein anderer Typus in bemerkenswerter Vollkommenheit hervor: die architektonisch gefaßte Kolossalstatue. Diese höchst gewagte Form des Males hat in Ernst von Bandels (1800—76) Hermanns Denkmal im Teutoburger Wald eine zweite Verwirklichung gefunden, der man neben der äußeren auch innere Größe nicht absprechen kann. Das gilt nicht nur von der volkstümlich empfundenen Gestalt,

sondern ebenso sehr von der Architektur des Unterbaus, der in naiver Ausbildung aber mit sicherem Instinkt, eine architektonische Haltung zeigt, die einem Riesental gemäss ist.

Man hatte also recht beachtenswerte Vorbilder in der unmittelbaren Vergangenheit. Aber von alle dem hat man nichts gelernt, als man das Nationaldenkmal auf dem Niederwald errichtete. Im Bestreben, möglichst viel auszudrücken, wird es redselig statt in die Weite zu rufen; es ist von jedem architektonischen Gefühl verlassen.

Man könnte fast glauben, daß sich die Architektur für ihre Vernachlässigung hätte rächen wollen, denn wenn sie später zur Verherrlichung des neuen Reiches zu Worte kommt, fällt sie ins entgegengesetzte Extrem und macht sich allzu anspruchsvoll bemerklich. Wir denken an Bruno Schmitz, in dem die Schwächen der Zeit besonders deutlich zum Ausdruck kamen, und der doch eine ihrer stärksten Begabungen war. Das hat er durch die Bauten der Berliner Gewerbeausstellung, durch die Städtebau-Wettbewerbe von Berlin und Düsseldorf, ja auch durch das vielverspottete „Rheingold-Restaurant“ in Berlin bewiesen, bei dem man nie vergessen darf, daß es nicht als „Bierkirche“, sondern als Kongressgebäude gebaut wurde. Auch für diesen Zweck war es natürlich viel zu „feierlich“, denn der wunde Punkt im Schaffen von Schmitz ist nirgends verkennbar: das Prunkbedürfnis der Zeit verleitet seine monumentalen Instinkte zum Pathos, das manchmal an die Grenzen des Schwulstes streift. Das hat ihm seine Denkmäler verdorben, wozu die Bildhauer, mit denen er arbeitete, ihr redlich Teil mit beigetragen haben. Aber der Kern des Mißlingens lag doch in dem Mangel an Maßstabsgefühl beim Architekten. Er erkannte die einfache Wahrheit nicht, daß es Motive gibt, wie etwa „der Baldachin“ (Porta Westfalica) oder „der Reitersockel“ („Deutsches Eck“), die einen inneren Maßstab haben, den man durch keine Übersetzung ins Kolossale zur Größe des Monumentalen zu bringen vermag. So ist er manchem schönen Punkt Deutschlands zum Verhängnis geworden, und doch sind seine Entgleisungen noch achtbarer als der gedankenlose Prunk, mit dem Begas und seine Gesinnungsgenossen ihren plastischen Patriotismus umhüllten.

Tragisch aber muten alle diese verpaßten Gelegenheiten an, wenn man sieht, daß es zur selben Zeit Beispiele dafür gab, wie man es machen mußte: Theodor Fischer errichtete am Starnberger See einen Bismarkturm, der groß, ernst und doch in seiner Festlichkeit beglückend über die Lande schaut, und Adolf Hildebrand zeigte im pantheonartigen Entwurf für das Berliner Kaiser-Wilhelm-Denkmal, wie man Größe mit architektonischen Mitteln wirklich zum Ausdruck zu bringen vermag. Die Abklärung, die dann an der Jahrhundertwende in der Auffassung der Denkmalsarchitektur einsetzte, kam leider für die Ernte des Krieges von 1870/71 zu spät.

Neben diesen repräsentativen Aufgaben, die dem Staatsgedanken, der Kultur, dem Bürgerstolz, der Religion oder dem historischen Gedächtnis dienen, gehen nun andere öffentliche Aufgaben einher, die einen sozialen oder wirtschaftlichen



Charakter tragen. Solt die Zeit für die erstgenannte Gruppe alles her, was sie an „Kunst“ zu besitzen glaubt, so ist diesen Aufgaben gegenüber das Charakteristische, wie sie erst nach langem Schwanken als solche anerkannt werden, die für die künstlerisch betriebene Architektur überhaupt in Betracht kommen. Die Schule unterscheidet sich lange nicht wesentlich von der Kaserne, dann wird sie unter der Führung der Münchener Anlaß zur Entwicklung einer malerischen Gruppe, die einem kleinen Rathaus oftmals nicht unähnlich sieht, und unter Ludwig Hoffmanns Händen wird sie in Berlin noch vornehmer. Die Badeanstalt ist anfangs eine freudlose Angelegenheit, dann geht sie durch eine Periode hotelhafter Luxusausstattung, bis Karl Schöeder (1854—1917) dem Müllerschen Volksbad in München den Charakter eines heiteren, ins Grüne gebetteten Schlösschens gibt. Die Siechenanstalten und Krankenhäuser trugen anfangs deutlich das Gepräge ihrer traurigen Bestimmung. Gropius und Schmieden befreiten sie aus diesem Bann, dann wurden sie aufgelöst in Kolonien kleiner Pavillons und in Süddeutschland führte sie Hans Gräßel wieder auf den Charakter freundlicher barocker Klosteranlagen zurück, aus denen sie einstmals hervorgegangen waren.

Am ratlosesten stand man den wirtschaftlichen Nutzanlagen, wie Schlachthäusern, Kraftwerken oder Markthallen gegenüber. Hier war man im ersten Anlauf durch naive Massengestaltung zu Formen gekommen, die stark und kräftig wirken. Es gibt ganz frühe Wasserwerke in Breslau, Hamburg und (etwas später) in Bremen, die auch vor heutigen Vorstellungen in Ehren bestehen können. Dann aber begann man, solche technische Anlagen unorganisch zu erweitern und glaubte, sie durch das äußerliche Anbringen architektonischer Formen gesellschaftsfähiger zu machen — burgenartige Zutaten waren besonders beliebt — und allmählich wurde die Charakterlosigkeit ihr Charakter. Nur selten finden wir so ernsthafte Lösungsversuche wie Hugo Lichts Leipziger Markthallen, aber auch sie können ohne ein Bargello-Türmchen nicht auskommen.

Besondere Anstrengungen pflegte der Architekt für nötig zu halten, sobald er mit Eisenkonstruktion zusammentraf; allerdings nur auf seinem Gebiet, zu dem das Eisen nicht gerechnet wird, dessen Gestaltung Sache des Ingenieurs bleibt. Unausgesprochen gilt es als etwas Störendes, von dem man den Blick durch „Architektur“ ablenken muß. Das tritt vielleicht am schärfsten bei den Eisenbrücken hervor, deren fremde Linien man durch reiche Brückenportale mit dem Geist der Stadt, in die sie eingreifen, zu versöhnen sucht: das Gewissen ist beruhigt, wenn man in Hamburg vor die gewaltigen Doppelschleifen der Elbbrücke ein Stendaler Tor setzt, oder in Köln die schweren Eisenbogen der Hohenzollernbrücke durch romanische Burgtürme mit Groß-St. Martin „in Einklang bringt“.

Im Kreise der raumumschließenden Bauwerke können wir diesen Zwiespalt am deutlichsten bei den Bahnhofsbauten erkennen, die eine immer bedeutsamere Rolle im Stadtbild zu spielen beginnen. Franz Schwegten, der Architekt jener romantischen Hohenzollernbrücke, hat auf diesem Gebiet in jungen Jahren mit dem Anhalter Bahnhof in Berlin einen verheißungsvollen Anfang gemacht.

Ernst und einfach legen sich die Formen eines anspruchslosen Backstein-Kopfbaus vor die klargestaltete Halle. Aber dann kommt der architektonische Ehrgeiz. Wie anders sieht Hubert Stiers Backsteinaufmachung am Bremer Bahnhof aus, und nun gar der steinerne Prunk, den Frankfurt a. M. entfaltet, die italienischen Renaissanceformen, die in Dresden den Kern der Sache verhüllen, oder die rathausartigen Zierbauten, mit denen Reinhardt & Süßengüth den Hamburger Bahnhof verniedlichen.

Aber schon zeigt sich in diesen Bauten die überlegene gestaltende Macht des technischen Gebildes. Es ist nicht schwer zu sehen, daß in Hamburg der überzeugende Typus eines großen Durchgangsbahnhofes, in Frankfurt der überzeugende Typus eines großen Kopfbahnhofes, und in Dresden der überzeugende Typus der Kombination von Durchgangs- und Kopfbahnhof, gefunden ist, ja, es gibt Teilansichten dieser Bauten, in denen bereits die ganzen neuen Möglichkeiten der Eisenarchitektur in beglückender Weise deutlich werden.

Solche Zeugen reiner Ingenieurkunst beginnen am Ende dieses Zeitabschnitts, an Häufigkeit zuzunehmen. Sie wirken nicht immer befriedigend, weil sie meist mit Rücksichtslosigkeit nur auf ihre eigenen Interessen bedacht sind, aber es wächst der Kreis derer, die hier eine Macht heranrücken sehen, deren Entwicklung nicht eine Angelegenheit für sich ist, sondern eine entscheidende Angelegenheit für die Zukunft der Architektur. Diese Macht wirkt dadurch besonders unheimlich, weil sie anonym ist; weder die misrathenen noch die bewundernswerten Leistungen der technischen Konstruktionen knüpfen sich an einzelne Namen. Das verlangsamt die Erkenntnis, daß auch im Bereiche der Technik künstlerische Wirkung nur entstehen kann, wenn sich ihre unpersönliche Verstandesarbeit mit persönlichem Gefühl paart. Aber vielleicht ist es ganz gut gewesen, daß dies individuelle Gefühl des Künstlers nicht zu früh in die kühlen Überlegungen des Konstrukteurs eingriff; es mußte erst reif für diese neuartige Betätigung werden.

Alle die baulichen Aufgaben, von denen wir bisher sprachen, haben einen unpersönlichen Bauherrn. Soweit es nicht die öffentliche Hand des Staates oder der Stadt ist, kommen Gesellschaften oder Ausschüsse in Betracht; das Gebiet, wo der Einfluß einer bestimmten Persönlichkeit maßgebend bleibt, erscheint recht eng, wenn man auf der anderen Seite diese Fülle von Arbeiten sieht, die durch die Demokratisierung des Lebens hervorgerufen werden. Aber es ist ein für das Gesicht der neuen Großstadt sehr wichtiges Gebiet dabei: das Geschäftshaus. Seit der Mitte des Jahrhunderts löst sich in den werdenden Großstädten immer deutlicher die Wohnstätte von der Arbeitsstätte: das heißt mit anderen Worten, die „Citybildung“ beginnt. In der Kernstadt erobert der Laden mit immer weiter geöffneten Fensterflächen nicht nur das Erdgeschoss der Häuser, auch die oberen Geschosse dienen Geschäftszwecken, sie werden Büros. Ja, auch der Laden steigt mit der Vervollkommnung des Lifts immer häufiger zu ihnen herauf: neben dem Bürohaus entsteht das Warenhaus. Diese neuen Großstadtbauten werden ein sehr wesentliches Moment in dem Bild der Straße. Da sie vorzugsweise

die Ecken der Straßen einnehmen, geben sie gefährlichen Anlaß, an diesen Ecken die „Phantasie“ des Architekten zu zeigen, und ein wahrer Wald der verschiedenartigsten Erkerausbildungen und Türmchen erwächst in der „Gründerzeit“ an dieser Stelle. Die Vorliebe für „deutsche Renaissance“ begünstigte diese Neigung. Unter den Architekten von Ruf ist der Name Kayser und von Großheim unlösbar mit solchen Eckbauten verbunden; in reich übertriebener Form machten sie Schule und es wirkte schon wie eine Reform, wenn Hans Griesebach, der große Hoffnungen in ein frühes Grab nahm, die Eckrundung seines vielbewunderten „Faberhauses“ in der Friedrichstraße so bescheiden endigte, daß sie sich nicht silhouettierend gegen den Himmel hob.

Aber auch ernstere architektonische Folgen entsprangen dieser Geschäftshausentwicklung: eine Neuorganisation des Fassadensystems, die schließlich eine Loslösung vom Schema der Renaissance brachte. Diese Neuorganisation führte zugleich dazu, daß Bürohaus und Warenhaus sich nach entgegengesetzter Seite entwickelten. Beim Bürohaus wurde die Fensterachse der kleinsten Bürozeile das erzeugende Element des Fassadensystems. Sie war so bemessen, daß sie verdoppelt oder vervielfacht die jeweils in der Praxis nötigen Räume ergab. Das erzeugte Fensterbänder, geteilt durch gleichmäßig wiederkehrende Zwischenpfosten, also eine horizontale Gliederung der Fläche. Beim Warenhaus war das Problem des Schaufensters der Ausgangspunkt der Weitergestaltung. Je historischer ein Baustil sich an einem dieser Gebäude gebärdete, um so störender war natürlich das Aufreißen des Sockelgeschosses, von dem der historische Sinn gerade geschlossene Ruhe fordert. Der Gegensatz zwischen dem Sockel, in dem das Geschäftsinteresse die tragenden Pfeiler immer mehr zurückzudrängen suchte, und den mehr oder minder geschlossenen Wänden der Obergeschosse erweckte ästhetisches Unbehagen und führte zu Kompromissen und Konflikten. Sobald der ganze Bau als „Warenhaus“ Ladenzwecken diene, war man in der Fenstergestaltung der oberen Geschosse frei, die tiefen Räume forderten zu möglichst großen Belichtungsflächen heraus und ästhetisch lag es nahe, die Zusammengehörigkeit der Geschosse zum Ausdruck zu bringen. Das führte ganz logischerweise im Gegensatz zum Bürohaus zu einer vertikalen Gliederung der Fläche: die weit gestellten Pfeiler des Schaufenstergeschosses wurden zum beherrschenden Gerippe, dazwischen gliederte sich die Fläche über den großen Schaufensterscheiben durch ein eingesetztes System vertikal zusammengefaßter Fenster, das bis zum Fußboden herunter reichliches Licht in die oberen Stockwerke bringt.

Diese Konsequenzen hatte schon Schinkel in seinem Kaufhausentwurf zum Ausdruck gebracht. Als Alfred Messel (1853—1909) sie zum erstenmal in großem Maßstab bei seinem Berliner Wertheimbau zog, wirkte das wie eine Offenbarung. Alle Hoffnung auf einen neuen Stil, die in den neunziger Jahren überall zu erwachen begann, richtete sich auf Messel und man war heimlich enttäuscht, als er bei seinen Villenbauten und Bürogebäuden den „gotischen“ Geist gar nicht fortführte, den man so sehr begrüßt hatte. Was bedeuteten

hochkultivierte Leistungen wie das Haus Simon und das Verwaltungsgebäude der A. E. G., wenn man sich nicht selber treu blieb. Und doch blieb Messel sich selber treu. Was seinen Wertheimbau kunstgeschichtlich bedeutsam macht, ist nicht in erster Linie die ästhetische Formgebung, ihr haftet noch sehr viel Äußerliches an, sondern die Tatsache, daß Messel die neuen Möglichkeiten des Eisenbetonbaus an einem Bau zum erkennbaren Ausdruck brachte, der nur durch deren Anwendung eine seinen Zwecken entsprechende Form gewinnen konnte; daraus entwickelten sich die formalen Eigentümlichkeiten, sie waren nicht ästhetischer Selbstzweck. Wenn Messel diese Eisenbetonmöglichkeiten an einem Bau nicht in Anspruch nahm, dachte er gar nicht daran, die aus ihnen entwickelten formalen Eigentümlichkeiten nun wie eine losgelöste Sprache zu benutzen. Und gerade das war richtunggebend an ihm. Er verfiel nicht jener äußerlichen Modernität, die etwaige „neue“ Formen, die sich an einer Stelle aus Zweck und Material ganz gesund und natürlich erklären, nun ohne inneren Sinn zur Stilmarke stempeln. Diese Gesinnung machte Messel, äußerlich betrachtet, zum „Eklektiker“, denn seiner Zeit entsprechend lebte er in historischen Stimmungen, wenn ihn das Wesen seiner Aufgabe nicht in andere Bahnen riss, innerlich betrachtet, rundet sich gerade dadurch das Bild einer selbständigen Persönlichkeit.

Es ist sehr bemerkenswert, daß sich innerhalb der Sphäre der privaten Bautätigkeit die neuen Ansätze nur an dem Punkte zeigen, wo sich eine innere Umstellung der Lebensverhältnisse vollzog. Die andere Hälfte jener Spaltung zwischen Arbeiten und Wohnen, von der wir erst sprachen, das Wohnen, konnte sich auch in seiner losgelösten Form auf Vorbilder stützen, die nicht neu erfunden zu werden brauchten. Es ist sehr selten, daß sich fürstliche Herrscher in diesem Zeitabschnitt neue Paläste bauen, sie waren überreichlich versorgt, und doch verschwindet der Palastbau nicht aus dem Bilde der Zeit; ein neuer Mäzenatentypus hat sich herausgebildet: der fürstliche Industrielle. Wer die Architekturgeschichte in der Art betrachten will, wie man früher die Geschichte zu lehren pflegte, nämlich als Kette glanzvoller Haupt- und Staatsaktionen, würde sie in Berlin ablesen müssen an den Palästen der Herren Borsig, Pringsheim, Tiele-Winkler, Rudolf Mosse. Das Ergebnis ist durchaus nicht zu verachten. Besonders Lucaes Bau für Borsig erfreut heute noch durch seine Vornehmheit, aber auch Ebe (geb. 1834) und Benda, die bevorzugten Architekten solcher Paläste, haben wohl „etwas gekonnt“, ja, artistisch betrachtet ist es vielleicht ein besonderes Kunststück, daß sie beim Palais Pringsheim im Geist oberitalienischer Spätrenaissance mit Terrakotta und Goldmosaik, im Palais Mosse im Geist Schlüterschen Barocks und im Palais Tiele-Winkler im Geist der deutschen Spätrenaissance des Heidelberger Schlosses arbeiten konnten, ohne daß man ihnen einen Zwang anmerkte. Es waren talentvolle Leute, die beim Wiener Rathauswettbewerb den ersten Preis erhielten, und doch, was können sie uns wirklich sagen? Sie sind typisch für eine ganze Reihe vielbeschäftigter und leistungsfähiger Architekturfirmen dieser Zeit: Ende und Böckmann, Kyllmann

und Heiden, von der Hude und Sennicke, Kayser und von Großheim, Cremer und Wolffenstein, das waren einige der Gewaltigen, die von Berlin aus Norddeutschlands Bautätigkeit beherrschten, soweit man höhere Ansprüche machte.

Gurlitt hat mit Recht darauf hingewiesen, daß diese in der Architekturgeschichte ganz neuartige Firmenbildung kein Zufall ist, sondern ein für die Zeit sehr charakteristischer Zug. Die Geschäftsseite der Architektur entwickelt sich unter den immer komplizierter werdenden Verhältnissen der Großstadt zu einer eigenen Kunst, so daß eine Arbeitsteilung unvermeidlich wird. In fast allen ihren Werken handeln diese Firmen nicht mit Kunst, sondern bestenfalls mit Geschmack. Das ist aber ein großer Unterschied: das eine erwächst aus dem Bauwerk, das andere tut man zum Bauwerk hinzu.

Diese private Bautätigkeit zeitigt nun eine Bauerscheinung, die im ersten Augenblick gar nicht als etwas besonders Neues erscheint, die es aber doch genauer besehen ist: die „Villa“. Das ist etwas ganz anderes, wie das „Haus“. Man kann beispielsweise in einer Stadt wie Hamburg die Zeit sehr deutlich unterscheiden, wo sich der wohlhabende Bürger ein Haus und wo er sich eine Villa bauen ließ. Das erste geschieht mit großem Anstand; eine ganze Gruppe von Architekten, wie Haller, Meerwein, Stammann, Sauters, Hanssen, haben ihren Mitbürgern Häuser gebaut, die einen untereinander ganz verwandten Charakter tragen und uns eine bestimmte, auch heute noch ansprechende Kulturschicht deutlich spiegeln; dann kommt eine Periode von Villenbauten, deren jeder wahrscheinlich das besondere Wesen seines Eigentümers zu spiegeln glaubt, in Wahrheit aber spiegeln sie nur die Unklarheit seines Wunsches. Das „Haus“ hat seine Haltung verloren. Das freier gruppierte Gebilde, die Villa, will intimere Beziehungen zwischen Wohnung und Umgebung schaffen, aber sie hat das Wesentliche des Landhauses nicht begriffen: statt einen lebendigen Zusammenhang zwischen Haus und Garten herzustellen, schwebt sie auf hohem Kellergeschoss über ihrer Umgebung. Und sie hat auch das Wesentliche des Stadthauses nicht begriffen: statt des bewußten Abschlusses einer eigenen Welt streckt sie die Intimitäten ihres Innern nach allen Ecken ins Freie heraus. Das ist die „Villa“ in Anführungszeichen, geboren aus der mittelalterlichen Strömung mit ihren Giebeln, Erkern und Türmchen, aber erst gesäugt von der „deutschen Renaissance“, die diese Theaterrequisiten durch ihre Zierformen noch bunter hervorhob.

Es bedarf wohl keiner besonderen Betonung, daß es innerhalb der uferlosen Villenproduktion dieser Jahrzehnte in allen Teilen Deutschlands auch Leistungen gibt, die voll Reiz sind: vor allem hat die barocke Welle, die dem letzten Jahrzehnt des Jahrhunderts die hauptsächlichliche Färbung gibt, wohlthuende Wirkungen ausgeübt. Im ganzen aber berührt dieses Kapitel der Villa eine der hervorstechendsten und der wundesten Seiten im Architekturbild dieser Zeit der Zersetzung einer bürgerlichen Wohnkultur, die um so schärfer hervortritt, je einfacher die Ansprüche werden, um die es sich handelt.

Es war eine der schönsten Eigentümlichkeiten der Architekturentwicklung der ersten Jahrhunderthälfte, daß die anständige Gestaltung des einfachen Wohnhauses Gemeingut des baulichen Lebens genannt werden kann. Das war der Ausfluß und bisweilen noch der Nachklang einer Zeit, wo auch das einfache Haus für einen bestimmten Bewohner erbaut wurde. Mit der Entwicklung der Großstädte verschwand dieser Zustand; die einfache Wohnung wurde zur Massenware, die wie die Konfektion im Bekleidungsgerwerb für eine gedachte Menschenklasse zugeschnitten und auf den Markt gebracht wurde. Das Persönlichste im Leben des Menschen wurde entpersönlicht. So entstand ein wichtiger neuer Handelsartikel: das Mietshaus. Die Ausgestaltung dieses Handelsartikels ging so gut wie ganz ohne Mitwirkung des zünftigen Architekten vor sich. Immer mächtiger wurde jene seltsame Neuerscheinung im baulichen Bilde der Zeit, der Bauunternehmer, ein Mann, der, solange es eben ging, selber den Architekten spielte, und der, wenn es gar nicht anders ging, meist mehr Sklavenhalter als Bauherr des Architekten wurde. Die Wohnungsproduktion der Großstadt, insbesondere die Produktion der aus zwei und drei Zimmern bestehenden „Kleinwohnungen“, die etwa 80 Prozent der Wohnungen einer Großstadt ausmachen, geriet immer ausschließlicher in die Gewalt dieser Industriellen des Baugewerbes. Das bedeutete das Verschwinden des architektonischen Standesgefühls auf diesem Baugebiete. Der wahre architektonische Ehrgeiz spielte keine Rolle bei der Herstellung dieser Häuser, an seine Stelle aber trat ein scheinbarer architektonischer Ehrgeiz, der zum Geschäft gehörte, und der wurde der Keim zu Furchtbarem. Ganze Stadtteile von Mietshäusern verfielen der schäbigen Maskerade halbverstandener, billig imitierter Zierformen aus der Kumpelkammer aller erdenklichen Stile. Wenn man die Baukunst dieser Zeit für diesen baulichen Serepsabbat verantwortlich macht, so ist das, soweit die formale Seite in Betracht kommt, ungerecht. Es ist ähnlich, wie wenn man die Dichtkunst dieser Zeit für den Kolportageroman verantwortlich machen wollte. Der wachsende Großbetrieb der Menschenhäufung läßt auf allen Gebieten des Gestaltens die minderwertigen Produkte anschwellen und sich ballen —, aber während sie in der Literatur in den Papierkorb wandern und in der Malerei nach Bedarf an die Wand gedreht werden können, stehen sie im baulichen Bilde erbarmungslos und unverrückbar da und kompromittieren die Erscheinungen, die sie blöde oder frech nachzuäffen suchen. Davor muß man die Architekten dieser Zeit, gerade weil man an ihnen so viel auszusagen hat, in Schutz nehmen.

Aber das Erschütternde an dieser Entwicklung des Wohnungswesens ist, daß die architektonische Karikatur der Fassaden noch gar nicht das Schlimmste an ihr ist. Erst in dem, was hinter diesen Fassaden lauert, enthüllt sich das ganze Verhängnis: nicht die ästhetische, sondern die soziale und hygienische Seite dieses Mietshauswesens der Großstadt ist die Hauptsache. Und an diesem Punkte wird auch der Architekt mitschuldig; nicht als Baumeister, der das Haus errichtet, sondern als Städtebauer, der es nicht verhindert hat, daß es errichtet werden konnte. Der „Städtebau“ ist es, der in dieser Zeit versagt.

2. Wertungen. Aber das führt uns auf ein Gebiet, von dem erst später zu sprechen sein wird. Lassen wir diese Gesichtspunkte der Gesamtgestaltung des Lebens zunächst einmal ganz aus dem Spiele und fragen uns zum Schluß zusammenfassend, wie es denn nun mit dem Ergebnis auf dem Gebiet der Einzelleistungen aussieht, in denen sich das Ringen mit den verschiedenen Sonderproblemen der Zeit abspielt. Selbst wo wir nicht solch grundsätzliche Scholleistungen beklagen mußten, wie auf dem Gebiet der Kleinwohnung, sind wir doch immer zu Urteilen geführt, die in erster Linie ein Ungenüge hervorhoben. Müßten wir nicht doch ein seltsames Versagen einer ganzen breiten Kunstepoche feststellen? Wir würden damit nur eine oft ausgesprochene Meinung bestätigen. Dem ernsthaften Historiker aber sind solche allgemeine Urteilsprüche verdächtig, und in der Tat muß man beim Betrachten dieser uns noch so nahen Epoche architektonischen Tuns vorsichtig sein. Es ist nicht wahrscheinlich, daß ein Volk auf einem seiner hauptsächlich Wirkungsgebiete dreißig Jahre lang keine wertvollen Kräfte hervorbringt, und es ist deshalb nicht wahrscheinlich, daß die Architekten dieser dreißig Jahre unter dem Bann einer Zeitenwelle alle gleich Unwertes geleistet haben.

Wir müssen deshalb versuchen, in das Gesamturteil noch einige Schattierungen hereinzubringen, wenn wir gerecht sein wollen. Wir sind gewohnt, das eklektische Wesen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts als eine Verirrung zu betrachten, die man eigentlich hätte vermeiden müssen. Wer weiß, ob es nicht ein Werdenprozess war, durch dessen Erfahrungen die Menschheit einmal hindurchgehen mußte, nachdem der Versucher durch das Wachsen historischer Erkenntnis und das Anschwellen technischer Reproduktionsmöglichkeiten sämtliche Weltreiche der Kunst vor ihren Augen ausgebreitet hatte und sagte: „Dies alles ist Dein!“ Konnte man sich von solchen Versuchungen, die noch nie an eine Künstlergeneration herangetreten waren, anders befreien, als durch die harte Schule negativer Erfahrungen?

Erst als man sah, daß alle diese Kunstwerte glänzender früherer Zeiten doch für die veränderten Bedürfnisse heutigen Lebens nicht das letzte Wort bedeuten können, ergab sich die innere Befreiung und die neue Kraft, das kleine eigene Ich einer ganzen Vergangenheit gegenüberzustellen, ohne sie frevlerisch herauszufordern.

Aber es ist nicht nur diese negative Erfahrung, um die es sich bei dieser Entwicklung handelt. Wenn man einmal nichts anderes als eine Reihe bester Grundrisse aus dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts zusammenstellt, wird man sehen, wo die eigentliche Leistung dieser Zeit zu suchen ist. Sie hat am praktischen Gerüst so vieler Aufgaben, für die es kein Vorbild gab, arbeiten müssen, daß man ihr auf ästhetischem Gebiet manches nachsehen muß. Das darf nicht so klingen, als ob wir glaubten, das praktische Gerüst und die ästhetische Form ließen sich bei einer vollgültigen Lösung voneinander trennen, nein, erst ihr Verschmelzen zu unlöslicher Einheit gibt das reife Werk, aber auf dem Wege zu diesem Ziel, für den historische Zeiten bei der Entwicklung ihrer Aufgaben oft einige Menschenalter brauchten, gibt es Stufen, die man nicht übersehen darf.

Der Vollender braucht sie, oft ohne sich dessen bewußt zu sein, um zu seiner Höhe zu gelangen. In der Vorarbeit für diese praktische Seite der Bewältigung oft sehr schwieriger neuer Programme liegen die Verdienste dieser vielgeschmähten Epoche: im Grundriß sehen wir den äußeren Niederschlag dieser Vorarbeit.

Wir dürfen also nicht allein auf das stilistische Kleid sehen, das sie sich in buntem Wechsel umgeworfen hat. Der Eklektizismus, der in der Wahl dieser verschiedenen Kleider liegt, ist nicht der einzige Charakterzug, den es hervorzuheben gilt, wenn er der Epoche auch mit Recht den Grundzug ihres Namens gegeben hat. Wir haben uns gewöhnt, in diesem Namen nichts anderes mehr zu hören, als das Todesurteil der Charakterlosigkeit, und darin liegt doch wohl eine allzu bequeme Verallgemeinerung. Wenn wir näher zusehen, werden wir sehr verschiedene Formen des „Eklektizismus“ erkennen, die man nicht alle in einen Topf werfen kann, wenn man diese Zeit richtig verstehen will. Es gibt einen leichtsinnig-oberflächlichen und einen gewissenhaft-wissenschaftlichen Eklektizismus, es gibt einen Eklektizismus der Bequemlichkeit und einen der Überzeugung, einen Eklektizismus des Verstandes und einen des Gefühls. Die Vertreter dieser verschiedenen Schattierungen haben kaum auch nur eine Ähnlichkeit untereinander.

Was diese Zeit so geringwertig erscheinen läßt, ist vor allem die weite Ausbreitung eines oberflächlichen Eklektizismus, der gar nicht versucht, in das wahre Wesen eines der historischen Stile einzudringen, die er verwendet. Was hochgeachtete Firmen, wie Kayser und von Großheim als „deutsche Renaissance“ oder Cremer und Wolfenstein als „französische Renaissance“ auf den Markt brachten, hat nicht nur im Geist und nicht nur in den Proportionen, sondern sogar in den einzelnen Formen nur eine vage Ähnlichkeit mit den wirklichen Stilen dieses Namens. In solchen Umdeutungen aber wirkten dann die betreffenden Stilmoden weiter und entwerteten sogar die echten Urbilder eine Zeitlang für den Genuß.

Mit diesen Äußerlichen darf man diejenigen nicht verwechseln, die dem von ihnen gewählten Stil mit aller Treue wissenschaftlicher Ergründung zu Leibe gingen. Sie spielen eine große Rolle, denn auch in dieser Zeit zeigt sich eine ähnliche Erscheinung, wie sie durch das ganze Jahrhundert geht, daß nämlich gerade die beschäftigten Architekten Neigung und Kraft behalten für wissenschaftliches Forschen in ihrem Fach. Josef Durm, lange der führende Architekt Badens, hat die eingehendsten Studien über Antike und Renaissance gemacht, Friedrich Adler, lange der führende Kirchenbaumeister Norddeutschlands, hat in mustergültigen Veröffentlichungen die norddeutsche Backsteingotik zur Anschauung gebracht. Männer wie Carl Schäfer, der Wiederhersteller von Heidelberg und Meissen, und Bodo Ebhardt, der Erneuerer der deutschen Burgen, galten mit Recht auf ihren Gebieten als die ersten wissenschaftlichen Sachleute. Aber es scheint ein Fluch über dem historischen Wissen zu liegen, wenn es sich mit Schaffen paaren soll: es setzt sich nicht um in Leben. Carl Schäfer (geb. 1844 in Kassel, gest. 1908) ist hierfür vielleicht das monumentalste Beispiel,



ein Mann voll Saft und Kraft, der als Lehrender eine ganze Generation von überheblicher Reißbrettkunst zu ehrlicher handwerklicher Baugesinnung geführt und so ein nicht kleines Stück am Fundament einer Neubelebung der Architektur gelegt hat. Und wenn er selber baute, wie an der Marburger Universität, dem Friedrichsbau des Heidelberger Schlosses, oder an den Türmen des Meißener Doms, dann blieb das Mauerwerk stumm und die Formen belebten sich nicht. An seinen Namen und an den Bodo Ebhardts, der auch sein Werk von Grund aus verstand, knüpfen sich die leidenschaftlichen Forderungen nach einer grundsätzlich anderen Art der Denkmalspflege, die am Anfang des neuen Jahrhunderts vor allem aus dem Mund von Cornelius Gurlitt ertönten.

Auch im Rahmen des Eklektizismus ist also das Gefühl der eigentliche Motor des Schaffens. Damit wird aber die Tür geöffnet zu jener ersten Gruppe der Oberflächlichen, die sich wahrscheinlich auch auf ihr Gefühl berufen haben werden. Eine gefährliche Tür. Wir müssen deshalb einen weiteren Typus des Eklektikers unterscheiden, der sich wohl dem freien Gefühl überläßt, aber es durch wissenschaftliche Kenntnis und Formbeherrschung stets zu kontrollieren vermag. Paul Wallot gehört hierhin, ein besonders charakteristischer Vertreter dieses Typus scheint mir aber Friedrich Thiersch (geb. 1852 in Marburg, gest. 1921) zu sein, ein Mann von dionysischer Begabung, ganz im Augenblicke lebend und doch im Lande der Griechen und der Meister des Barock daheim, als wäre er einer der ihren gewesen; als dekorativer Maler voll Phantasie und Anmut, und doch als Architekt von äußerster Präzision der Technik. Hätte er seinen preisgekrönten Wettbewerbsentwurf zum Reichsgerichtsbaus (es war ein dritter Preis, aber eine Arbeit, die seinen ersten Preis beim Reichstagsbau noch übertraf), so hätten wir ein Beispiel voll edelster Harmonie für jene neue Form des Repräsentationsbaus bekommen, von der wir vorher gesprochen. Es war kein Glück für ihn, daß er die Träume von Reichstagsbau und Reichsgericht schließlich auf einen Justizpalast in München übertragen mußte, das Ziel seines Wollens und das Ziel seines Könnens stand ihm je jünger je mehr im Wege. Aber daß Kräfte in ihm steckten, die nicht erborgt oder angelernt waren, hat er noch zuletzt in der kühnen Eisenkuppel der Frankfurter Festhalle bewiesen. Ist Thiersch das Beispiel für einen Eklektizismus, der zwischen Wissen und Fühlen schwankt, so können wir neben ihm eine letzte und kleinste Gruppe erkennen, die ganz von der Gefühlsseite her zu der Art ihres historischen Ausdrucks kommt. Messel steht an der Grenze zu dieser Gruppe, deren bezeichnendsten Vertreter wir in Gabriel Seidl sehen (geb. 1848 in München, gest. 1913). Wenn er bei seinen historisch-gefärbten Bauten niemals den Geist des betreffenden Stiles verletzt, so beruht das nicht auf wissenschaftlichem Studium, sondern auf einer eigentümlichen Gabe, historische Begeisterung in neues plastisches Leben umzusetzen. Während Lorenz Gedon (geb. 1843 in München, gest. 1883), sein bewunderter Freund und Weggenosse, in seinen Arbeiten die Künstlerfest-Improvisation nie völlig abstreift, trägt Seidls Werk von Anfang an den

Stempel der Selbstverständlichkeit und bleibt frei von dem etwas gewollten Münchnertum, das sich aus der berühmten Ausstellung „Unserer Väter Erbe“ (1887) entwickelte. Wenn er ein barockes Häuschen in die bayrische Hügellandschaft setzt, scheint es schon immer dort gestanden zu haben, wenn er für den neuen Begriff des „Bierpalastes“ die Verwirklichung schaffen muß, findet er einen Ausdruck, der voll bürgerlicher Behaglichkeit ist und doch in die Großstadt paßt. Die Lenbach-Villa ist keine Maskerade, sondern ein Wunschbild, das er der Traumwelt für einen Freund abgelauscht hat, das Nationalmuseum ist keine Vergewaltigung historischen Museumsguts, sondern eine Hulldigung an den Geist der Vorfahren. Am deutlichsten aber erkennt man vielleicht am Anbau des Bremer Rathauses, wie er vom ehrfürchtigen Dienst an der Aufgabe ausgeht und doch ein Dichter mit eigenem Tonfall bleibt.

So sehen wir, daß es sogar einen Eklektizismus gibt, dessen Werke beseelt sind. Aber er ist selten: er entsteht nur, wo das künstlerische Gefühl naiv und voll innerer Wärme an seine Aufgabe herangeht. Das tritt klar hervor bei einem Vergleich mit Ludwig Hoffmann, Berlins langjährigem Stadtbaurat, der Gabriel Seidl verwandt zu sein strebte, bei dessen Werken man aber niemals den Flug wägenden Verstand und selbstbewußt wählenden Geschmack vergift.

Für Gabriel Seidl ist es bezeichnend, daß er versagte, als man ihn vor die seinem Wesen nicht gemäße Aufgabe des Münchener „Deutschen Museums“ stellte; der Geist der Technik, der hier walten mußte, war ihm fremd, aber er mühte sich ehrlich, dem Eisenbeton seine Geheimnisse abzulauschen, ebenso wie er sich in der Münchener Rupertuskirche mit dem Geist der Eisenkonstruktion zu befreunden suchte. Wie anders wirkt es solchem Bemühen gegenüber, wenn Ludwig Hoffmann, als er beim Projekt zum neuen Berliner Opernhause nach dem System der technischen Bühneneinrichtung gefragt wurde, die in dem Bau geplant sei, antwortete: „Das hoffe ich bei der Einweihung zu erfahren.“ Diese Antwort ist historisch nicht nur interessant, weil sie das Selbstbewußtsein des landläufigen Eklektizismus beleuchtet, sondern auch, weil sie die Hoffnungslosigkeit zeigt, von ihm aus zu jenem neuen Bund mit der Technik zu kommen, aus dem das Neue und Lebendige nur erwachsen konnte.

Die Gerechtigkeit, die wir versucht haben, den edlen Vertretern des Eklektizismus zu zollen, darf uns nicht vergessen machen, daß diese Zeitrichtung als Ganzes betrachtet zu Unfruchtbarkeit führen mußte.

Dieses unverwischbare Urteil über die Architektur, in der das 19. Jahrhundert gipfelt, scheint in merkwürdigem Gegensatz zu stehen zu der Ernte, die dies Jahrhundert auf dem Gebiete der bildenden Kunst, vor allem dem der Malerei aufzuweisen hat. Es will im ersten Augenblick recht rätselhaft erscheinen, daß sich ein Kapitel der Kunst so ganz anders entwickeln kann, als seine Nachbar-Kapitel. Das Rätsel löst sich erst, wenn man nicht auf die Meister der Rahmenkunst blickt, die in dieser Zeit in der Gruppe um Menzel, um Feuerbach, um Leibl, um Liebermann eine besondere Blüte erlebt hat, sondern auf die Meister, die

in Malerei und Bildhauerkunst den Zusammenhang mit der Architektur behielten, also auf die Wandmalerei und auf die öffentliche Plastik. In der ersten Hälfte des Jahrhunderts ist eine innige Verbindung zwischen der bildenden Kunst und der Architektur noch sehr deutlich zu sehen: Schadow arbeitet nach einem von Friedrich Gilly gezeichneten Fries an der Münze von Geng; die Schüler des Cornelius vollenden die großartigen Wandbilder, die Schinkel für die Vorhalle des Museums schuf; Cornelius schmückte Klenzes Glyptothek; Schwantaler vereinigte seine Bavaria mit desselben Meisters Ruhmeshalle, Kaulbach bemalte die Fassaden der Neuen Pinakothek und das Treppenhaus des Berliner Neuen Museums, und das unausgeführte Kamposanto des Domes war eigentlich für die Fresken des Cornelius erdacht.

Daß gleichzeitig mit diesen zum Klassischen neigenden Meistern die frommen Nazarener christlichen Geist neu zu monumentalisieren versuchten, spiegelt deutlich das gleiche Pendeln zwischen Klassizismus und Romantik, das auch der Architekturbewegung dieser Zeit den Stempel aufdrückt, ja, selbst die Blutlosigkeit der um 1840 zur Herrschaft kommenden Neugotik könnte nicht treffender charakterisiert werden, als durch die blassen Wandmalereien, mit denen die Düsseldorfener um Ittenbach die Apollinariskirche schmückten.

Nach 1870 lenken die großen Kunstausstellungen, die allmählich Mode werden, den Blick ab von den Erzeugnissen der Wandmalerei. Sie sind das Gegenstück zu dem Durcheinander, das uns das Architekturbild der Gründerzeit bietet, nicht etwa die Galerien, in denen wir heute auserwählte Meister dieser Jahre zusammengestellt sehen. Nein, dieser Wirrwarr aller Richtungen, dieses Arbeiten für das äußerliche Repräsentationsbedürfnis des Staates, das Prunkbedürfnis des Finanzfürsten und das Gemütsbedürfnis des guten Bürgers ist das künstlerische Zeitbild, das genau dem entspricht, was in der gleichzeitigen Architektur leider zur „permanenten“ Schau gestellt wird, während es in der bildenden Kunst immer wieder gnädig zerflattert. Aber schließlich wird es doch öfter örtlich gebunden festgehalten, als man denkt. Wenn man sich vergegenwärtigt, was die Dresdener alles in die Albrechtsburg —, die Münchener ins alte Nationalmuseum und die Königsschlösser, die Berliner ins Zeughaus und die Marienburg an die Wand malen durften, wenn man die Riesenproduktion eines Anton von Werner und später eines Hermann Prell, eines Artur Kampf oder Ludwig Dettmann hinzunimmt, dann wäre wohl Gelegenheit gewesen, eine Blüte der Wandmalerei zu entfalten. Aber all diese Malerei stand ebenso fremd in ihrer Architektur, wie die damalige Architektur fremd in ihrer Umgebung stand. Denn sie tat daselbe, wie die Architektur: sie gab historische Bilderbogen. Nur ganz vereinzelt wuchs daraus die Wucht eines Kethel hervor.

Es ist bezeichnend für diese Epoche, die unter der Übermacht des Historischen litt: sobald die Geschichte ins Spiel kommt, verliert die Kunst ihren Salt, selbst ein Makart in Wien und ein Arthur Sitger in Bremen wirken für die Architektur erfreulicher, weil sie in einer zeitlosen Sphäre bleiben.

Aber der Inhalt der Bilder macht es nicht allein. Ähnlich wie in der Haltung der Architektur hat man auch in der Malerei den Sinn für die Struktur des Bildes verloren. Hermann Prell malt seine Seldenszenen genau so, wie Richard Wagner seine Opern inszeniert: im malerisch sich vertiefenden Bühnenraum. Statt den Vorgang in Flächen zu ordnen, die parallel der Wand verlaufen und den Mittelgrund vermeiden, wie alle großen Meister der Wandmalerei früherer Zeiten es getan haben, ordnet er ihn diagonal vom Vordergrund in den Mittelgrund herein und sprengt damit den strengen Satz der Fläche. Auflösung um der malerischen Mannigfaltigkeit willen, das individuelle Werk als Selbstzweck, statt als Teil eines übergeordneten Ganzen, das ist das Wesen solcher Erscheinungen, und die Vorwürfe, die daraus entstehen, sind die gleichen, wie die Vorwürfe, die man der Architektur machen muß. Von der selbstherrlichen Zügellosigkeit der gleichzeitigen Plastik haben wir schon gelegentlich der Denkmalkunst gesprochen. Der mechanische Zug, der durch die Zeit geht, ergreift sie allmählich ganz und gar. Ähnlich wie die Architektur den Zusammenhang mit der Werkstatt verliert und zur Reißbrettkunst wird, verliert die Plastik den Zusammenhang mit der Technik des Steins und des Metalls und wird eine Kunst des Tonmaterials, dem man ebenso wie dem Papier alles zumuten kann, was einem gerade in den Sinn kommt. Diese Zuchtlosigkeit der Plastik gegenüber einer ordnenden inneren Kraft ist in Wesen und Wirkung nichts anderes, wie die Zuchtlosigkeit gegenüber einer ordnenden stilbildenden Kraft in der Architektur.

Dieser Seitenblick auf die bildende Kunst ist uns aber nicht nur interessant um der Gleichartigkeit der Schwächen wegen, die wir dabei zu sehen bekommen, sondern noch mehr, weil wir auch die Zeichen erkennen können, die auf einen Umschwung deuten. Am Ende des Jahrhunderts beginnt man die Bedeutung zweier Künstler zu erkennen, die im Gegensatz zu den großen Strömungen ihrer Zeit geschaffen haben: Hans von Marées und Adolf Hildebrand. Der eine ist der Hüter eines strengen Architekturgefühls in der Malerei, der andere der Hüter einer architektonisch gebundenen Auffassung der Plastik. Von ihnen geht die Perspektive auf die Ziele einer neuen Zeit aus, die allerdings in der Architektur noch viel mehr alte und neue Wucherpflanzen zu überwinden hat, als die leichter bewegliche, weniger gefesselte und weniger an außenkünstlerische Verantwortung gebundene bildende Kunst.

## B. Die bauliche Gesamtaufgabe

Hierzu die Abbildungen 89 bis 91

Wir haben die architektonischen Leistungen von 1870 bis 1900 bisher ganz vom ästhetischen Gesichtspunkte, nämlich als Einzelwerke, betrachtet; das pflegt im allgemeinen der Gesichtspunkt der landläufigen Kunstgeschichte zu sein, die diese Art des Betrachtens von Malerei und Plastik her gewohnt ist. Wir dürfen nicht

dabei stehenbleiben. Die Architektur einer Zeit hat eine noch höhere Aufgabe als die individuell gesehene Einzelleistung, sie hat das Tun der Zeit zu Gesamtleistungen zusammenzufassen, die nicht nur das Stück besonderen Einzellevens, das in einem bestimmten Bauwerk eingefangen ist, sondern ein Stück des Gesamtlevens der Zeitepoche darstellen. Solch ein Stück Gesamtleben ist im allgemeinen nicht die Schöpfung eines einzelnen Menschen, sondern die Schöpfung eines künstlerischen, kulturpolitischen und soziologischen Gesamtwillens, der seinen Ausdruck findet in dem, was wir mit einem recht undeutlichen Wort „Städtebau“ nennen. Wir haben bereits im vorangehenden Abschnitt geschildert, wie schlecht gerüstet die architektonische Erkenntnis den Aufgaben gegenüberstand, die das Erwachen der Großstadt an den baulichen Organisator dieses neuen Gebildes stellte. Es ist leicht begreiflich, daß alle Schwächen dieses Zustandes beim überstürzten Gewalttempo, das die Stadtentwicklung nach 1870 charakterisiert, in schärfster Weise hervortraten, und doch sah man das zunächst noch gar nicht. Das Hochgefühl über die Errungenschaften der Technik stand im Vordergrund, man war stolz auf das Wachsen des Verkehrs, die Zunahme der Industrie, die Breite der Straßen, den großstädtischen Charakter hoher Fassadenwände, kurz auf alles, was man unter dem Wahnwort „Fortschritt“ zusammenfaßte. Das übertönte die Stimme derer, die hinter den Kulissen jenes Gebilde heranwachsen sahen, von dem Rilke flagt:

Da leben Menschen, leben schlecht und schwer,  
in tiefen Zimmern, bange von Gebärde,  
geängsteter denn eine Erstlingsherde;  
und draußen wacht und atmet diese Erde,  
sie aber sind und wissen es nicht mehr.  
Da wachsen Kinder auf an Fensterstufen,  
die immer in demselben Schatten sind,  
und wissen nicht, daß draußen Blumen rufen  
zu einem Tag voll Weite, Glück und Wind, — —  
und müssen Kind sein, und sind traurig Kind.

Wie ist solche Entwicklung zur Unnatur möglich? Hat man einfach die Hände in den Schoß gelegt? Es ist das Tragische der Situation, daß sie in höherem Grade aus dem erwachsen ist, was man im Glauben zu helfen unternahm, als aus dem, was man unterließ.

Der verheerende Charakter des ungeheuren Wucherns der Großstadt lag zum wesentlichen Teile darin, daß das Wachstum der Stadt, das sich bisher von innen nach außen vollzogen hatte und dadurch seinen natürlichen pflanzenhaften Charakter behielt, plötzlich auch in umgekehrter Richtung vor sich ging. Die Bahnhöfe wurden meist weit außerhalb des eigentlichen Stadtkörpers angelegt, in natürlicher Folge schlossen sich an seine Gütergleise die städtischen Kraftwerke und die Industrien. Dies neue Lebenszentrum entstand durch von außen

einsetzende Kräfte, die in ihrem Verhältnis zum bisherigen, von innen kommenden Wachstum willkürlichen Charakter trugen. Im Zwischenreich, wo die beiden Wachstumsrichtungen zusammenprallten, entstanden die neuen Vorstädte, nicht aus inneren kulturellen Antrieben, sondern als Erzeugnis des Bauunternehmertums. Die „Bahnhofstraße“ wird das traurige Symbol dieses unorganischen Vorgangs.

1. Organisatorische Maßnahmen. Es war klar, daß man die Tendenzen dieser Entwicklung nicht sich selbst überlassen konnte, man suchte sie durch Gesetze zu regeln, Gesetze für den Wuchs des einzelnen Bauwerks und für den Wuchs des Gesamtgebildes. Beim einzelnen Bauwerk bestimmte man in weise durchdachten Bauordnungen die Grenze dessen, was baulich erlaubt werden kann. Man erfand kluge Formeln für Bauhöhe, Baudichte, Belichtungsverhältnisse usw., die die äußerste Grenze des noch Erträglichen festlegten. Sicherlich kam dadurch eine gewisse Ordnung in das bauliche Tun, aber es war jene leichenhafte Ordnung, die unseren heutigen Großstadtstraßen ihre unerträgliche Öde gibt. Woher kam das? Es hat einen sehr einfachen Grund.

Man hatte Bestimmungen getroffen, um zu verhindern, und man mußte erleben, daß das, was die äußerste Grenze des Erträglichen darstellen sollte, die unverrückbare Norm des Schaffens wurde. Früher hatte der Bauende wenig darauf geachtet, ob er beim Bauen alle seine Rechte ausnutzte, er hatte sich im wesentlichen an seinen Nachbar angepasst, jetzt wurde das, was man als negative Abgrenzung erdacht hatte, zur positiven Form, die jeder Unternehmer erbarmungslos bis zum Rande ausgoß. So hatte man aus den Bauten der wild wuchernden Großstadt eine streng und ordentlich schematisierte Großstadtbebauung gemacht, schematisiert hart an der Grenze dessen, was man für eben noch erträglich hielt. Und nun erwies es sich zum Überfluß im Laufe der Zeit, daß man diese Grenze falsch beurteilt hatte: was man im Wohnungsbau indirekt mit solchen Schutzgesetzen erzwang an Hofbebauung und an Hinterflügelentwicklung, lag jenseits des Erträglichen.

Beim Reglementieren des Gesamtgebildes machte man es nicht besser. Im Bebauungsplan, der hierfür das Instrument gab, wurden die „Fluchtlinien“ der Bebauung, das heißt die Straßen, festgelegt. Die Form der Baublöcke, also die Form des zu gestaltenden Bodens, war das Ergebnis der Verkehrszüge, nicht das Ergebnis der Überlegung ihrer Gestaltungsmöglichkeiten. Man erkannte nicht, daß die Formung des Bodens bereits das Schicksal des baulichen Gebildes bestimmt, das einstmals auf ihm entstehen wird. „Breite Straßen und große tiefe Blöcke“, das war die Parole. Man glaubte damit die Luftigkeit der Bebauung garantiert zu haben; in Wahrheit war das Gegenteil der Fall: die breite Straße erlaubte eine große Höhenentwicklung und der tiefe Block füllte sich mit entsprechenden Höfen und Hinterflügeln, bis er eine steinerne Wüste war. Zu dieser Macht, die in der Gestalt der Bodenaufteilung liegt, kommt nun die weiter eng damit verbundene Macht, die in dem unsichtbaren Vorgang der

Bodenbewertung liegt. Der Wert steigert sich unaufhaltsam, sobald der Boden Handelsware in der Hand der Spekulation wird und erzwingt dadurch eine immer weitergehende Ausnutzung.

So legte sich um die entstehende Stadt ein gespenstisches Netz von Linienzügen und von Bodenpreisen, das in Gegenden, in denen noch kein Mauerstein zu sehen war, bereits die bauliche Schicksalsform der Zukunft festlegte. So schematisierte man das Wachstum in bestimmten Formungen, innerhalb dieser Formungen aber ließ man es wuchern, ohne weiter hinzusehen. Die Großstadt wurde damit die Sklavin einer sowohl technisch als auch wirtschaftlich falschen Bodenpolitik.

Zu dieser ersten Verblendung kam aber noch eine zweite. Von den technischen Bedürfnissen einer großen Stadt hatte man wohl den Verkehrsweg der Straße als ein Element erkannt, das ordnender Vorausbestimmung bedarf, und hatte dieser Erkenntnis alles weitere untergeordnet. Damit aber waren längst nicht alle Elemente erfaßt, die in der neuen Großstadt einen technischen Niederschlag haben. Die Eisenbahn, die Kanalisation, die Kraft- und Wasserversorgung, die Abgrenzung der Arbeitsgebiete und die Grünflächenverteilung, all das bedarf nicht minder der voraussehenden Planung; geschieht das unter der Herrschaft des Ressortpartikularismus, der überall eintritt, wo einheitliche Willensbestimmung fehlt, so müssen jene technischen Konflikte mit Notwendigkeit erwachsen, die wir an allen Enden in unseren Städten baulich verkörpert sehen. Gegen solche Gefahren kann nur die zusammenfassende Planung auf weite Sicht helfen, die den eigentlichen Sinn dessen ausmacht, was wir „Städtebau“ nennen: ein Disponieren des Bodens für alle seine technisch-wirtschaftlichen, sozial-hygienischen und kulturell-baulichen Zwecke. Das ist eine Aufgabe, die eine neue Form der gestaltenden Phantasie vom Baukünstler verlangt, eine Phantasie, die nur dann praktischen Wert hat, wenn sie gespeist ist von einem Strom realen Wissens um alle technischen und wirtschaftlichen Verhältnisse des zu gestaltenden Gebietes, und zugleich von einem Strom idealen Wollens, das versteht, Ziele und Wünsche der Zukunft innerlich zu erschauen. Im Geiste des städtebaulich Schaffenden muß sich ein ganzes bauliches Zukunftsbild aufbauen, ehe er eine der harmlos scheinenden Linien eines Bebauungsplanes festlegen kann, ein Zukunftsbild, so klar durchdacht, daß es der Kontrolle standhält, die seine graphische Fixierung ermöglicht und erzwingt. Mit einem Worte, der städtebaulich Schaffende muß die eigentümliche Kraft eines weitgespannten, in feste Form gefaßten Wunsches besitzen, zugleich aber auch die Selbstbescheidung, dies Wunschbild nicht etwa mit den Mitteln des Gesetzes zur starren Form der Entwicklung zu machen, sondern diese Form elastisch zu halten. Der General-siedlungsplan ist ein kultureller Feldzugsplan, aus dem lediglich das einzelne zur Zwangsform gemacht werden darf, das bereits voll überschaubar ist und nur durch eindeutige Regelung zum Ziel geführt werden kann.

Von dieser Kunst großer technisch-sozialer Strukturen, die ihr Schöpfer gar nicht selber zu verwirklichen beansprucht, die vielmehr solange wie nötig geistig

bleiben sollen, wußte man in den Jahrzehnten von 1870—1900 noch nicht viel. Und doch liegt in ihr die große Gestaltungsaufgabe, die im Gefolge der Großstadt für den bauenden Künstler emporstieg: diese von realem Wissen und ahnendem Schauen durchpulsten Wunschpläne sind ja der einzige Ersatz, den wir für die ordnende Kraft natürlichen Wachstums haben, deren Segnungen aufhören, wo nur die ordnende Kraft verstandesmäßiger Überlegung am Werke sein kann. Je mehr die Menschheit gezwungen wurde, die Entwicklung ihrer äußeren Lebensverhältnisse zu mechanisieren, um dem Chaos widerstreitender Erscheinungen zu entgehen, um so nötiger wurde diese Einwirkung eines beseelten Wunschbildes, nach dessen Leitlinien sich die einzelnen realen Maßnahmen des Tages zu einheitlichem Ziele lenken lassen.

Durch diese Aufgabe erweitert sich das Tätigkeitsfeld des Architekten in einer bisher nicht gekannten, großartigen Weise. Nach wie vor verlangt man von ihm, daß er sein Einzelinstrument im großen Orchester baulicher Erscheinungen mit alter Meisterschaft beherrscht, aber daneben verlangt man auch, daß er aus seinen Reihen den Dirigenten stellt, der das ganze Orchester zur großen Einheit der Wirkung zusammenhält, ja, es handelt sich nicht nur um das Lenken der eigentlichen Musikanten, auch der ganze technische Apparat des „szenischen Gesamtkunstwerks“ muß mit dem musikalischen Vorgang harmonisch zusammengehen. Gerade in dieser Verbindung liegt das Neue, denn es gibt auf dem Gebiet baulicher Entwicklung kaum noch einen Vorgang, dessen praktische Fragen nicht ins Gebiet der Technik, dessen soziale Fragen nicht ins Gebiet der Volkswirtschaft, dessen Verwaltungsfragen nicht ins Gebiet der Gesetzeshandhabung und dessen Formungsfragen nicht ins Gebiet künstlerischen Gestaltens gehören. Diese vier Arbeitsreihen gingen bei der Entwicklung der Großstadt des 19. Jahrhunderts jede ihren eigenen Weg, und der Mangel an Führung führte auf jedem der vier Gebiete oftmals alles Bemühen in die Irre. Es ist des Architekten Sendung, sie in einer neuen Form des „Städtebau“ zu einer neuen Art schöpferischer Arbeit zu vereinigen.

2. Soziale Folgen. Das erschreckendste Beispiel für die Notwendigkeit solchen Beginnens bietet in unserem Zeitabschnitt Berlin. In diesen Jahren unerhörten Wachstums wirkt sich der Fluch erst aus, der in dem bereits erwähnten dilettantischen Straßenplan zusammen mit einer aus Grundbesitzerinteressen geborenen Bauordnung lag<sup>1)</sup>. Wohl versucht man 1887 und 1897 dem Unheil durch Reformen der Bauordnung zu begegnen, aber das vermochte an der Grundform des unnatürlichen Wachstums nichts Wesentliches mehr zu ändern. Als man 1892 mit den Mietskasernen ein Ende machen wollte und dem ganzen riesigen Vorortsgebiet in unsinniger Panik die Villenklausel auferlegte, konnte man feststellen, daß neunzig Prozent der Berliner Bevölkerung in Mietswohnungen untergebracht waren, die zum größten Teil mit ihren engen Hinterhöfen und

<sup>1)</sup> Vgl. Werner Hegemann, „Das steinerne Berlin“. Verlag Biepenheuer, Potsdam.



traurigen Kleinstwohnungen allen menschenwürdigen Ansprüchen spotteten. Wenn aber das Zellenystem, aus dem die Stadt sich aufbaut, krank ist, nützen die übrigen baulichen Bemühungen nichts mehr, um ein anständiges architektonisches Gesamtbild zu erzeugen.

Und ähnlich war es in Deutschlands zweitgrößter Stadt, Hamburg, wo in diesen Jahren das Zusammenwirken von verständnislosen Bebauungsplänen und charakterlosen Bauordnungen den verhängnisvollen Typus der langen Hinterflügel mit vier Meter breiten Zwischenräumen (den „Schligbau“) in allen neu entstehenden Gebieten gezeitigt hat und durch weitgreifende Planungen noch die Geschlechter der Nachkriegszeit zum zermürbenden Kampf mit den „wohlerworbenen Rechten“ zwang, den diese städtebaulichen Mißgeburten erzeugten<sup>1)</sup>.

So wurde die Wohnungsfrage immer mehr das tief beschämende Kapitel der baulichen Betätigung dieser Zeit. Und wieder muß man, wie schon früher, die Beschämung noch steigern durch die Feststellung, daß es an Stimmen nicht fehlte, die mit allem Verständnis und allem Aufgebot sittlicher Kraft die Zustände beleuchteten. Unter ihnen gebührt einer Frau eine hervorragende Stelle: die Gräfin Adelheid Dohna veröffentlichte 1874 unter dem Decknamen „Arminius“ ein Buch, das mit staunenswerter Klarheit ein kritisches städtebauliches Programm für die Entwicklung der Großstadt aufstellte, wobei zum erstenmal die Frage der öffentlichen Grünanlagen, der „Grüngürtel“ der Großstadt mit der Wohnungsfrage in die gebührende Verbindung gebracht wurde.

Die Arbeit blieb ohne jede praktische Wirkung, ja selbst der „Mahnruf in der Wohnungsfrage“, den ein so einflußreicher Mann wie Schmoller 1887 ertönen ließ, brachte nicht die Verwirklichung der gemeinnützigen Wohnungsgesellschaften, die er als hauptsächliches Heilmittel forderte. Eine ununterbrochene Kette warnender Forderungen, die schließlich in den Werken von Rudolf Eberstadt, Muthesius und vielen anderen ins neue Jahrhundert herübertönen, begleitet diese Zeit. Aber sie bleibt taub in materialistischer Selbstzufriedenheit. Auch was sie mit großen und in ihrer Art guten Zielen anfaßt, wie beispielsweise die Umgestaltung des Festungsgebietes, das Kölns Entwicklung zu ersticken drohte, zur „Kölner Neustadt“, mißlingt ihr. Zweifellos glaubte Josef Stübben, als er 1881 in dem freigemachten Gebiet seine breiten Straßen und weiten Blöcke anlegte und in die Mitte nach Wiener Vorbild einen „Ring“ projektierte, die gefährdete Stadt zu sanieren; zehn Jahre später war die „Neustadt“ hinter den bunten Fassaden eine ebensolche versteinerte Wüstenei, wie die alte Kernstadt.

3. Ästhetische Bemühungen. Das große Publikum aber sah bei alle den architektonischen Erscheinungen der Zeit trotz der zeitgenössischen Literatur nur die ästhetische Seite: es hielt die unerfreulichen Dinge, die es schließlich nicht ganz übersehen konnte, für ein Versagen der Kunst der Architektur und rief nach künstlerischen Reformen. Das erklärt die außerordentliche Wirkung, die 1889 das Buch des

<sup>1)</sup> Vgl. Schumacher, „Hamburgs Wohnungspolitik von 1818 bis 1919“. Verlag Friederichsen, Hamburg; und „Die Kleinwohnung“, Verlag Quelle & Meyer, Leipzig.

Direktors der Wiener Gewerbeschule Camillo Sitte „Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen“ hatte. Es ist eine Kampfschrift gegen die reißbrettmäßige schematische Blockaufteilung ganzer neuer Stadtquartiere, die damals im Schwunge war. Ihr stellt Sitte die Kultur alter Plätze mit ihren malerischen Wirkungen und ihrer bildmäßigen Geschlossenheit gegenüber. Dabei lebt er in dem Glauben, daß „in technischer Richtung, in bezug auf den Verkehr, auf günstige Bauplatzverwertung und besonders in bezug auf hygienische Verbesserungen Großes geleistet wurde“ und diesen „Errungenschaften eine fast ebenso einhellige, bis zu Spott und Geringschätzung gehende Verwerfung der künstlerischen Mißerfolge des modernen Städtebaus entgegensteht“. Daß auch der technische Zuschnitt, wenn man ihn mit sozialen Augen betrachtet, verfehlt ist, und daß man ein verschnittenes Kleid nicht durch reizvolle Stickereien zu einem schönen Gewande machen kann, sieht er noch nicht. Wenn man im Städtebau von „Kunst“ spricht, muß man zunächst die Kunst als Selbstzweck gründlich beiseite stellen. Das, was nützt, ist etwas anderes, es ist der von künstlerischem Gefühl durchdrungene Sinn für den Rhythmus der Massen und den Rhythmus des Raumes. Diese Werte aber können und müssen ebensogut in den Straßen und Plätzen einfacher Arbeiterhäuser stecken wie in den Gebieten, die beherrscht werden von monumentalen Bauten. Diese Werte des harmonischen Organismus können jedoch nur auf der Unterlage gesunder sozialer Bauzustände erwachsen: die Klarheit des Einzelorganismus ist eine wichtige Vorbedingung für die Klarheit der Beziehungen aller Organismen untereinander.

Aber wenn Sitte auch den Kern der Sache noch nicht bloßlegte und zudem in seinen künstlerischen Anschauungen allerlei romantischen Neigungen nachgab, so war doch dieser Aufruf an die Schaffenden, sich der Kunst des baulichen Außenraumes und seiner Anordnung wieder bewußt zu werden, eine überaus verdienstvolle Tat. Man hat manchmal mit einem gewissen Spott darauf hingewiesen, daß er zunächst nicht viel anderes weckte, als eine städtebauliche Romantik. Als München 1893 einen Wettbewerb für seine Stadterweiterung ausschrieb, siegte ein Plan von Karl Henrici, der in malerischen Platzgebilden schwelgte. Da Henrici diese Plätze mit dem ganzen Aufgebot eklektischer Architekturen, das die Zeit damals zur Verfügung stellte, illustrierte, wirkt seine Arbeit heute ganz unzeitgemäß. Und doch hat Henrici große Verdienste im Ringen um Verständnis für städtebauliche Arbeit gehabt und es wäre unrecht, zu vergessen, daß die Architekten damals an den eigentlichen Apparat städtebaulicher Arbeit gar nicht herangelassen wurden; den mußten sie sich erst in harten Kämpfen erobern, und so geschah im Städtebau genau das gleiche wie auf den anderen Gebieten künstlerischer Betätigung: die Reformatoren beschäftigten sich zuerst mit dem, was zu bewegen in ihrer Macht stand. Das waren die äußeren Dinge architektonischer Wirkung. Und sie beschäftigten sich teils aus Ohnmacht, teils aus Eifer oftmals zu viel mit ihnen. Es kam eine Periode, wo die Reize, die man alten Städten ablauschen konnte, eine nicht ungefährliche Rolle spielten, weil sie de Meinung

aufkommen lassen konnten, daß die Ansprüche, die der Architekt stellte, sich im Dekorativen erschöpften und die Sache mit etwas Kulissenzauber abgetan sei.

Statt mit dem Verwaltungsmann und dem diktatorischen Ingenieur zu ringen, fingen die Vertreter künstlerischen Städtebaus an, untereinander um die Frage „bewegte oder gerade Straßen“ zu ringen. Es dauerte eine Zeit, bis man merkte, daß es eine Frage der historischen und vor allem der naturhaften Gegebenheiten ist, ob man einer Straße durch leichte Schwingungen, Erweiterungen und Absätze den Charakter des individuellen Gebildes geben will, oder ob sie ihr Leben und ihre Bedeutung erhält durch ihre Rolle als gradliniges Rückgrat eines ganzen Straßensystems und durch die Wirkung der Punkte, zwischen die sie gespannt ist.

Wichtiger als diese Erkenntnis war die Tatsache, daß am Schluß des Jahrhunderts der Künstler wieder Anspruch erhob auf den Städtebau, und daß einem Manne wie Theodor Fischer um die Mitte der neunziger Jahre die Leitung der Münchener Stadterweiterung übertragen wurde. Nur dadurch, daß Künstler in die Verwaltung kamen, konnte man weiterkommen. Theodor Fischer begegnen wir hier zum erstenmal als Führer auf neuen Bahnen.

In den letzten vier oder fünf Jahren des Jahrhunderts beginnt das Gefühl für die Unnatur, die in der Entwicklung der Zeit hervortritt, sich in künstlerischen Kreisen immer mehr zu verdichten. Nicht im großen Publikum, das hat sich noch reichlich anderthalb Jahrzehnte weiter in Prunk und Masquerade wohlgeföhlt, ja, es bildete sich ein „Wilhelminischer Stil“, der in Männern wie Ihne, Begas, Raschdorff und dem alt gewordenen Schwechten charakteristischen Ausdruck fand, und gleichsam die Regungen stabilisierte, die bis dahin ohne höfisches Zutun aus dem Hochgefühl wirtschaftlicher Macht erwachsen waren. Aber das war nicht das Entscheidende. Dicht vor der Jahrhundertwende beginnt leise eine Bewegung, die sich allmählich auswächst zum tiefen Zwiespalt zwischen der offiziellen Kunst der Zeit und dem, was die Künstler in heißem Ringen um die wahren Werte dieser Zeit erstreben. Die Symptome der Sehnsucht nach Befreiung aus den Ketten zur Konvention gewordener historischer Formen, nach Loslösung von dem Schein unwahrer Ornamente, Konstruktionen, Materialien und Techniken mehren sich und nehmen Form an.

Die Art, wie diese Sehnsucht zuerst zum Ausdruck kommt, mag uns rückwärts schauend manchmal findlich erscheinen, trotzdem liegt in ihr der Keim der Gesundung. Sie kommt von innen, nicht von außen. Noch nie waren die von außen wirkenden Gewalten, die den Gang des Lebens regieren, so mächtig gewesen, wie in dieser Zeit der Großstadtentwicklung: die Verwaltung, die Wissenschaft, die Wirtschaft, die organisierte öffentliche Meinung beherrschte alle Regungen des Werdens. Und noch nie hat eine Künstlerschaft so ganz ohne Hilfe dieser Gewalten, so ganz aus eigener Kraft heraus sich ihren neuen Weg im Gegensatz zum Bestehenden suchen müssen, wie am Ende des 19. Jahrhunderts.

Nur im Erwachen des inneren Verantwortungsbewußtseins lag die Kraft, auf die sie sich stützen konnte. Diese Kraft hat sich als mächtiger erwiesen als alle äußeren Gewalten.