

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 Sinterflügel 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 erzeugten¹⁾.

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

¹⁾ 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 verschnittenenes 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 Maskerade 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 kindlich erscheinen, trotzdem liegt in ihr der Keim der Gesundung. Sie kommt von innen, nicht von außen. Noch nie waren die von außen wirksamen 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.