

Wenn man die Geschichte dieser Loslösung rückschauend verfolgt, wird man im ersten Augenblick von der Mannigfaltigkeit der Erscheinungen verwirrt, aber schließlich kann man doch wohl eine große Linie des Geschehens erkennen. Man sieht, wie der Kampf mit dem Formalismus zunächst zu allerlei bunten Zuckungen führt, bis die Bewegung einen festeren Halt dadurch gewinnt, daß sie die Macht näher kennen und werten lernt, die lange als feindlicher Eindringling im baulichen Leben behandelt wurde: die Technik und ihre Er-rungenschaften. Dadurch wird das ursprünglich spielerisch-dekorative Problem allmählich zu einem ernsthaft-architektonischen. Aber aus der Verbindung mit der Technik entwickelt sich im weiteren Lauf der Dinge eine Überschätzung ihrer Bedeutung. Die Abwehr ihrer Übermacht erweist sich als Notwendigkeit und es beginnt das Suchen nach einem Boden, auf dem das bauliche Leben ebenso frei vom Zwang historisch aufgezwungener, wie vom Zwang technisch aufgezwungener Formen sich aus sich selbst und seinem heimischen Wesen natürlich entfalten kann.

Was sich in diesen Bewegungen und Gegenbewegungen abspielt, ist begleitet von geistigen Strömungen, die sich auch in abstrakten Begriffen andeuten lassen: Gegen das unfruchtbar gewordene Verstandesreich der historischen Bildung lehnt sich das freie Gefühl des Schaffenden auf. Das Gefühl flattert zunächst in unbestimmten Richtungen, bis es durch die Verbindung mit dem entgegengesetzt orientierten Verstandesreich der technischen Bildung feste Ziele erhält. In dieser Verbindung droht der Verstand allmählich das Gefühl zu unterjochen und die seelischen Werte zu gefährden. Das führt zum Entscheidungskampf um das Primat der Seele.

Wenn wir diesen Vorgang im folgenden in seinen Einzelheiten und seinen Schwankungen darstellen wollen, müssen wir den Stoff zerlegen. Einzelne Strömungen der Entwicklung werden dadurch erscheinen, als ob sie in gesonder-ten Bahnen verliefen; man darf darüber nie vergessen, daß sie in Wahrheit ineinanderspielen und keine ohne die andere denkbar ist.

II. Die baulichen Regungen

A. Die bauliche Einzelaufgabe

Der bisherigen Übung folgend, wollen wir ausgehen von der architektonischen Schöpfung als Einzelleistung und erst zum Schluß auf die Aufgaben blicken, die der Gesamtrahmen fordert, in den sich diese Einzelleistungen einfügen sollen. Wir werden dabei ganz von selber dazu geführt, die Zeit vor dem Kriege und die Zeit nach dem Kriege zu sondern, aber es wird ein wesentliches Ergebnis unseres Überblicks sein, daß man sie wohl sondern, aber nicht trennen kann. Der Krieg verschüttet die Quellen nicht, die sich vor seinem Ausbruch zu öffnen begannen,

wohl aber gibt es neben dem klaren Lauf, der mit aufgestauter Kraft weiterfließt, als die Schleusen den Strom wieder freigeben, manche Stellen, wo diese Quellen vom Kriege und seinen Folgen gefärbt und abgelenkt sind, und wo sie sich erst wieder zurückfinden müssen in das eigentliche Bett, das in die weite sich vor uns breitende Landschaft einer unbekannteren Zukunft führt.

I. Entwicklung des Kunstgewerbes

Hierzu die Abbildungen 92 bis 101

Der Weg zum „Jugendstil“. Wenn wir nun den Kampf näher verfolgen wollen, den das technische Kunstwerk mit seiner Vergangenheit und seiner Gegenwart durchzumachen hatte, sehen wir zum erstenmal den Entwicklungsgang von Kunstgewerbe und von Architektur sich voneinander scheiden. Diese Scheidung ist nicht etwa von längerer Dauer, sie ist nur vorübergehend, aber für den Beginn der neuen Bewegung ist sie etwas Charakteristisches.

In den vorangehenden Jahrzehnten, die wir durchmessen haben, ist das Kunstgewerbe seinem ganzen Wesen nach immer eine Folgeerscheinung der jeweiligen Architekturrichtungen gewesen. Die allmähliche Evolution, die einen Stilcharakter in den anderen überführte, ließ auch das Kunstgewerbe jeweilig sein Gesicht entsprechend wechseln. Zur Schinkelzeit entstehen aus der Hand des Architekten zahlreiche kunstgewerbliche Werke von hohem Einzelwert; die strengen Gotiker haben mit großer Charakterfestigkeit Möbel und Gerät gestaltet, dessen unbequeme Lebensfremdheit sie tapfer ertrugen. Aber schon Semper und sein Kreis beschäftigt sich schaffend mit dem kunstgewerblichen Gerät eigentlich nur als Prachtstück oder als unerläßlichen Teil der Innenarchitektur. Je mehr die Stile ihre bunten Reiche nebeneinander entfalten, um so mehr entgleitet das Kunstgewerbe den Händen des Architekten. Nicht etwa, um ein eigenes künstlerisches Leben zu beginnen, sondern mehr um ein eigenes geschäftliches Leben zu beginnen. In den letzten Jahrzehnten des Jahrhunderts werden die Säle immer häufiger, wo die kultivierten Schöpfungen der Architektur mit echten alten Möbeln („antike“ Möbel werden sie sinnvoll genannt) ausgestattet werden; die Umwelt einer ganzen Menschenklasse der neunziger Jahre ist ohne das Münchener „Bernheimer-Haus“ nicht denkbar. Daneben aber sorgen große Möbel- und Ausstattungsgeschäfte dafür, daß die breite Masse mit jeder stilistischen Sorte Geschmaçk versorgt werden kann. Das ist eine Aufgabe, die über die Kräfte des Durchschnittsarchitekten schnell herausgewachsen war, denn man darf nicht etwa glauben, daß in der Deutschen-Renaissance-Villa nun auch alle Innenräume in deutscher Renaissance verlangt wären, nein, die ließ man sich vielleicht noch für die Diele und das Speisezimmer gefallen, aber dann kamen auch andere Stile zu ihrem Recht: der Salon war „Louis seize“, das Damenzimmer Rokoko und das Herrenzimmer wohl gar „maurisch“. Erst wenn man sich klar macht, daß neben dem

Stilwirrwarr der Außenarchitektur nun auch noch in jedem Einzelbau ein besonderer Stilkarneval der Innenräume vor sich ging, wird das Bild der Zeit, gegen die es zu kämpfen galt, vollständig.

Dieser Kampf trat zuerst im Kunstgewerbe hervor. Wenigstens wurde er zuerst im Kunstgewerbe für das Auge der Allgemeinheit sichtbar; ob und inwiefern er weniger weithin sichtbar zugleich in der Architektur stattfand, ist eine später zu erörternde Frage.

Daß diese Regungen in revolutionärer Form zuerst im Kunstgewerbe entbrannten, hatte verschiedene Gründe. Auf dem Gebiet des Gerätes drängte sich das künstlerische Elend der Zeit besonders stark ins unmittelbare Leben des Einzelmenschen herein. Es war nicht nur der Mangel an einem ästhetisch-stilistischem Glaubensbekenntnis, was hier die Gemüter beunruhigte, die Entwurzelung ging noch weit tiefer: die Industrialisierung des Kunstgewerbes hatte eine verwirrende Entwertung aller Techniken mit sich gebracht. Wir haben schon gehört, daß Semper bereits 1852 ausruft „die Maschine beschämt jede menschliche Geschicklichkeit“. Vierzig Jahre später würde er nicht mehr von „beschämt“ gesprochen haben, das Schämen konnte nur noch auf Seite der Maschinenprodukte gesucht werden. Im Jahre 1876 hatte Reuleaux über das Gewerbe, das Deutschland auf der Philadelphiaer Weltausstellung zeigte, das vernichtende Motto „Billig und schlecht“ geschrieben. Das hatte im Kunstgewerbe in erster Linie zur Folge, daß man immer mehr versuchte, die mangelnde Qualität unter äußeren Effekten zu verstecken. Wer einmal in den neunziger Jahren gesehen hat, welch ein Sepensabbat von Erzeugnissen, die Anspruch auf den Begriff „künstlerisch“ machten, auf einer Leipziger Messe zusammenkam, wird den niederschmetternden Eindruck solchen Querschnitts durch unsere Produktion nie wieder vergessen. Und alle diese Ungebilde waren ja „Muster“, — also Repräsentanten von hunderten, ja tausenden ihresgleichen! Was konnte man gegen solche Invasion getarnter Unkultur ausrichten? Die Franzosen erfanden damals im Hinblick auf Deutschland das Wort von der „démocratisation du luxe“. Es gab ganze Schichten von Leuten, die es als eine der Errungenschaften der Zeit ansahen, daß der Luxus reicher Formen nicht mehr das Reservatrecht bevorzugter Klassen war, und daß man dem, was früher nur den Fürstensaal zierte, jetzt im Volksrestaurant, im „Chambre garni“ des Studenten oder in der guten Stube des Schneidermeisters begegnen konnte. Das dekorative Taktgefühl war verlorengegangen; man verwandte ruhig Ornamente, die entstanden waren, um den Abendmahlfelch zu zieren, an der Wohnstubenlampe.

Es wäre Unrecht, wenn man nicht betonte, daß es immer eine Bewegung gab, die sich gegen diese Erscheinungen auflehnte. Im Jahre 1887 raffte sie sich in München zu der imposanten „Zweiten Deutschen Kunstgewerbeausstellung“ zusammen. Das Unternehmen wollte das Verständnis für alte gute Handwerkstechnik neu beleben und erreichte dies Ziel auch, — aber das technische Ziel war mit einem stilistischen verbunden: das Handwerk trat auf im Gewande der

deutschen Renaissance und ihrer Übergänge zum bürgerlichen Barock, seine Belebung bedeutete zugleich die Belebung dieses Stilcharakters.

Der gleiche Kampf gegen die herabdrückende Gewalt der Industrialisierung hatte in England einen wesentlich anderen Verlauf genommen. Hier verkörperte sich der Widerstand gegen diese Gefahren in William Morris und seinem kleinen Kreis hochkultivierter Freunde. Zuerst hatte Morris 1861 begonnen, für die Bedürfnisse seiner eigenen Wohnung Möbel, Stoffe und Tapeten nach alten Handwerksüberlieferungen zu schaffen. Als er 1881 seine Werkstätten in Merton Abbey einrichtete, war daraus eine große Bewegung geworden, eine Bewegung, die zugleich ethischen Charakter trug. Man wollte der Menschheit die Freude an besesselter Arbeit wiedergewinnen, und man suchte dies Ziel nicht in der Nachahmung früherer Formen, sondern hatte für die eigene Umwelt einen Ausdruck gefunden von einprägsamer Eigenart.

Morris, der neben seiner Werkstattarbeit zugleich als Dichter und Maler tätig war, lebte im Kreise der „Präraffaeliten“ Rosetti, Burne-Jones, Walter Crane, Ford Maddox Brown; dadurch kam in seine starke, ursprünglich mehr dem Mittelalter verwandte Art, allmählich der sanftere präraffaelitische Zug raffiniert abgestimmter Farben und des Kultus edler Blumen, deren stilisierte Formen das Ornament neuartig durchsetzten.

Der Einfluß dieser englischen Bewegung, der in John Ruskin ein begeisternder Apostel erstand, drang auch nach Deutschland herüber, aber mehr als Morris erlesene Arbeit war es Walter Cranes popularisierte Kunst, was in die Ferne wirkte.

Zu dieser Wirkung kamen zwei weitere Einflußströmungen hinzu. Die eine entsprang aus Japan, dessen Art, die Pflanze in ihren Formen zu stilisieren und doch dem natürlichen Charakter ihres Wachstums seine Geheimnisse abzulauschen, den Europäern allmählich als neue Offenbarung aufging. Die andere entsprang aus Wien, wo seit der Mitte der neunziger Jahre unter Otto Wagners Führung eine Architekturbewegung eingesetzt hatte, von der noch zu sprechen sein wird. Von dieser Bewegung begann zunächst nur die schwächste Seite ihres Wesens zu wirken, nämlich ein etwas pretiöses Geranke stilisierter Pflanzenformen, mit dem Reste aus der dekorativen Welt des Empire eigentümlich vermengt wurden.

Alle diese Einflüsse traten in der sinnfälligen Form des Ornamentes hervor, deshalb war es kein Wunder, daß das Ornament auch in Deutschland das erste war, was beim Streben nach kunstgewerblicher Befreiung in Bewegung kam.

Aber es hatte noch einen viel einfacheren Grund. Auch derjenige, dem der ganze Kopf voll steckt von neuen architektonischen Gedanken, wird sie erst schaffend betätigen können, wenn er das Glück hat, einen Auftraggeber zu finden, der diesen neuen Gedanken vertraut; neue ornamentale Absichten aber kann man auch auf eigene Faust in mannigfacher Weise verwirklichen. Sie begegnen dem geringsten wirtschaftlichen Widerstand, und so blühte die Bewegung, der kein Fürst und kein Mäzen fördernd zur Seite stand, mit

revolutionärer Geste in kühnen Ornamenten empor. Daß ihre Schöpfer glaubten, vom Ornamente aus zu einem architektonischen Stil kommen zu können, ist wohl nur erklärlich, weil es fast ausschließlich bildende Künstler waren, die diesen Vorstoß machten: Eckmann, Kiemerschmid, Pankof, Obrist, Endell, Behrens, Berlepsch-Valendas, Gross, sie alle waren Maler oder Bildhauer. Aber an diesen fundamentalen Irrtum wollen wir, wenn wir vom Anfang sprechen, zunächst noch nicht denken, denn der geistige Antrieb, der von hier ausging, ist das Wichtige, dann erst kommt die absolute Wertung der Mittel, deren er sich bediente.

Otto Eckmann (1865—1902) ist derjenige unter den genannten Künstlern, der die ausgeprägteste Form für seinen ornamentalen Willen findet, ein geborener Graphiker, ähnlich wie es auch Morris war, der ebenfalls in den Drucken seiner Kelmscott-Press und in Tapeten das vollendetste leistete. In seinem Naturornament stilisiert Eckmann nicht nur die Formen, sondern auch deren Anordnung und bringt so im Gegensatz zum Zerfließenden der Präraffaeliten, dem Naturhaften der Japaner und dem Spielerischen der Wiener einen struktiven Zug in seine Kompositionen. Wie ernst er sich weiterentwickelt haben würde, wenn der Tod ihn nicht früh weggerafft hätte, zeigen die Worte, die er 1900 schrieb: „Eigene Art hegen heißt nicht, sich schnellstens einen Schnörkel zurecht drehen und ihn endlos wiederkauen. Eigene Art ist das, worin der Künstler seines Volkes Geist spiegelt. Nur im still durchdachten Werk kann das geschehen, im absichtslosen Darbringen dessen, was der Schaffende für schön hält. Unkünstlerische Nebengedanken, ob das Werk nun auch recht als „modern“ auffalle, müssen unterdrückt werden.“ Die vornehme Warnung, die in diesen Worten liegt, erwies sich bald als dringend nötig.

Raffinierter als Eckmanns überschaubare Methodik mutet der ornamentale Geist von Hermann Obrist (1863—1927) an. In seinen farbig höchst verfeinerten Stickereien begegnen uns überraschendere Einfälle von manchmal bizarrer Grazie; gewisse knorpelige Formen hat er mit dem anmutig-eigenwilligen Bernhard Pankof (geb. 1872) gemein, dessen Ornamentik in dieser Anfangszeit in Buchschmuck und Intarsien charakteristisch hervortritt. Aus diesen knorpeligen Formen entwickelt Obrist einen plastischen Ausdruck von eigenartigem Gepräge: geschwungene Flächen fließen ineinander, jede mathematische Form ist verbannt, und nur die Gesetzmäßigkeit des Aufbaus verrät, daß doch ein mathematisch organisierter Geist dieses System von Schwellungen erdacht hat, das in Brunnen und Grabmälern zum Vorschein kommt. Obrist und der ihm nahestehende August Endell (1871—1925) stehen unter dem Einfluß eines Mannes, dessen ästhetische Philosophie vieles geistig klärt, womit die nächste Zeit in ihrem Schaffen ringt: es ist Theodor Lipps. Er ergründet physiologisch die Wirkung, die vom organisierten Linienzug auf den Menschen ausgeübt wird und kommt zu dem Ergebnis, daß die motorischen Anforderungen, die das Abtasten eines Linienzuges an unser Auge stellt, durchaus verschieden

sind. Das Verfolgen der Horizontalen bedarf beispielsweise eines längeren Kraftaufwandes, als das Verfolgen der Vertikalen, woraus für unser Gefühl der polare Unterschied von Ruhe und von Energie entsteht. Dazwischen liegen undefinierbare Schattierungen der physiologischen Beanspruchung, die wir mit den Erfahrungen in Verbindung bringen, die wir auch sonst an der elastischen Materie unseres Körpers machen. Unbewußt verlegt der Beschauer seine Körpergefühle in die Linie, die auf ihn wirkt, und so setzt sich nicht nur das „Schnell“ und „Langsam“ der sinnlichen Aufnahme einer Linie um in den Gegensatz von Energie und Ruhe, sondern der bewegte Linienzug erhält innere Belebung. Im Schwellen und Abnehmen der Kurven begegnen wir unseren Vorstellungen von Spannung und Kraft. So wird uns die Linie zum Träger von Kräften, die unser Gefühl ihr zuschreibt, und deren Wechselspiel uns dynamisch bewegt.

Diese Erkenntnis künstlerisch auszunutzen, wird ein Grundzug der ästhetischen Bemühungen dieser Zeit. Praktisch tut sie es zuerst nur im Ornamente oder in ornamentalen Bildungen, erst viel später erkennt sie, daß die eigentliche Bedeutung dieser Erkenntnis nicht im Ornament, sondern im Ingenieurwerk zur Auswirkung kommt. Einweilen ist es charakteristisch, daß Obrist glaubt, bei seinen Formungen alles in Kraftlinien auflösen zu müssen, wodurch die ornamentale Wirkung die Kräftewirkung ganz übertönt, und daß Endell glaubt, einer Fassadenfläche, wie in seinem Münchener „Atelier Elvira“, schon durch das Aufleben der Lebensformen eines riesigen Quallenornamentes inneres Leben geben zu können.

Der Kultus der bewegten, kraftgeschwellten Linie, der uns hier begegnet, wird lebhaft gefördert durch eine neue Erscheinung, die von außen her am deutschem Kunsthimmel auftaucht: Henri van de Velde.

Die deutschen Neuerer hatten ihre Arbeiten 1897 in einigen bescheidenen Räumen des Münchener Glaspalastes gezeigt. Theodor Fischer und Martin Dülfer hatten sie zu einer gewissen Gesamtwirkung zusammengehalten, denn abgesehen von einem Raum, der von Berlepsch-Valendas stammte, waren die einzelnen Gegenstände, Stickerien, Schränke, Friesse, Türen, Gitter, Beleuchtungskörper nicht etwa für einen gemeinsamen Innenraum entstanden, sondern als Einzelleistungen zur Welt gekommen. Was Henri van de Velde im selben Jahre 1897 in Dresden zeigte, waren einheitlich durchgebildete Räume, die natürlich auf Publikum und Presse einen weit stärkeren Eindruck machten, als jene ausstellungsmäßigen Zusammengruppierungen. Aber es war nicht nur das: sie gingen dem Publikum auch in ihren Absichten energischer und gewaltfamer zu Leibe. Wer in dem „Ruheraum“, der den Mittelpunkt der kleinen Gruppe bildete, Ruhe suchte, wurde bald positiv, bald negativ lebhaft erregt, denn diese herausfordernden Formen und Farben konnten ihn nicht gleichgültig lassen. Auch van de Velde verfolgte das Ziel eines neuartigen Ornamentes, und auch er sah sein Wesen in der schwellenden Kraft der Linie, aber er verschmähte dabei jeden Naturanflug: die abstrakte Linie war sein Leitmotiv.

Da er zugleich in seinen Möbeln durch sehr verzwickte und komplizierte Konstruktionen zu eigentümlichen Linien kam, ging dies Linienspiel des Ornaments sehr einheitlich mit den Linienzügen des konstruktiven Gebildes zusammen, so daß die ornamentalen Zutaten über ihren Charakter als Selbstzweck hinwegtäuschten und wie Ausflüsse der Konstruktion wirkten. Darin lag ein großer künstlerischer Reiz, der als individuelle Note eines kultivierten Künstlers alle Berechtigung hatte, aber von den Führern der kunstrevolutionären Propaganda mißverstanden wurde: man hielt diese Arbeiten für die Vorbilder eines konstruktiven Stils. Dazu trug der große Eindruck wesentlich bei, den Van de Velde in Reden und Schriften als theoretischer Reformator von seltener Kraft und Geistigkeit machte. Er predigte in überzeugungskräftiger Weise die Bekämpfung des überlebten Formalismus durch ein Besinnen auf die gesundende Wirkung zweckhafter Konstruktion und liebevoller Materialgerechtigkeit: „Der vollkommen nützliche Gegenstand, der nach dem Prinzip einer rationellen und folgerichtigen Konstruktion geschaffen wurde, erfüllt die erste Bedingung der Schönheit, erfüllt eine unentbehrliche Schönheit.“ „Du sollst die Form und die Konstruktion aller Gegenstände nur im Sinne ihrer elementaren, strengsten Logik und Daseinsberechtigung erfassen.“ (Der neue Stil.)

Man nahm sein Werk als Erfüllung seiner Lehre und merkte nicht, daß Van de Veldes Sinn bei seinem Schaffen nur für das Wesen homogener und plastischer Materialien wirklich erschlossen war; er gewann dem Metall, der Keramik und dem Gips Wirkungen ab, die dem Material entsprachen, der Faserstruktur des Holzes dagegen, dessen Furnierung er als unwahr ablehnte, ist wohl selten so viel seinen Konstruktionsbedingungen Widerstrebendes auferlegt, wie in jener Periode von Van de Veldes Schaffen, die für die deutsche Geschmacksentwicklung zeitweise wichtig wurde. Später hat sich der Künstler selber wesentlich gewandelt, damals aber, als er dem „Solkwang-Museum“ des herrlich wagemutigen Karl Ernst Osthaus in Hagen sein Gesicht gab, oder als er den Salon „Keller und Keiner“ ausstattete, von dem in den Jahren der Jahrhundertwende die stärksten Einflüsse in Berlin ausgingen, verschönerte er das Holz in großen Bogenlinien und Krümmungen und schien der naturgegebenen Art seiner Konstruktion geradezu aus dem Wege zu gehen.

Es wäre nicht nötig, diesen Zwiespalt zwischen Theorie und Praxis so besonders hervorzuheben, wenn diese Leistungen nicht zum Schulbeispiel einer Reformbewegung erhoben wären und unter dem Stichwort „Konstruktion“ entsprechend gewirkt hätten.

So entwickelte sich die Lehre, die Van de Velde verbreitete, und ihre Erfüllung in seltsamer Weise auseinander und die Folgen sollten bald fühlbar werden. Durch zahlreiche neue Zeitschriften („Pan“ — „Jugend“ — „Dekorative Kunst“) und durch den Eifer der Tagespresse wurde die „moderne“ Bewegung bald weitergetragen. Die Wirkungen, die von Van de Velde ausgingen, kreuzten sich mit den dekorativen Tendenzen des Kreises der Münchener, die vor allem

durch die „Jugend“ popularisiert wurden, und diese Kreuzung ergab unter den Händen teils wohlmeinender, teils spekulativer, teils gedankenloser Mitläufer eine Mischung, die das Publikum mit dem Namen „Jugendstil“ belegte.

Man glaubte in der Tat eine Zeitlang, einen „Stil“ zu besitzen: der hufeisenförmige Bogen und der Van de Velde'sche Schnörkel bildeten seine Grundelemente, die je nach Bedarf mit stilisiertem Blumenwerk oder den märchenäugigen Frauenmasken aus der Wiener Schule ausgeputzt werden konnten, wobei die Stengel der Blumen oder die Frauenhaare in ähnlichen Kurven bewegt wurden, wie jene Schnörkel. Mit diesen Mitteln bestritt man ebensogut die Bedürfnisse der Kizidenzdruckerei, wie die Forderungen einer Hausfassade; Sofaumbauten, Geschränke, Beleuchtungskörper und Vasen entstanden in diesem Geiste. Wenn es das entscheidende Merkmal eines Stiles wäre, daß er alle Gestaltungen des Lebens in seinen Bann zieht, konnte man an der Existenz eines „Neuen Stiles“ nicht zweifeln.

In Wahrheit zeigte sich hier eine Macht, die in dieser Weise zum erstenmal in der Kunstgeschichte eine ausschlaggebende Rolle spielt. Alle Stilentwicklungen haben sich im normalen Lauf des Geschehens an Gegenständen vollzogen, deren Verbreitung der Zeit allmählich die betreffende künstlerische Note mitteilte. Jetzt vollzog sich dieser Prozeß auf dem Papier, es waren anfangs nur wenige Gegenstände, aber sie verbreiteten ihre künstlerische Note durch einen Strom von Veröffentlichungen; das leblose Element der Reproduktion befruchtete das Gewerbe und die Industrie, und es war nicht allein ein Mangel an Verständnis, sondern auch die Schemenhaftigkeit des Bildes, was den ursprünglichen Gedanken verwässerte und verzerrte. So kam es, daß Erscheinungen, in denen sich ein Stück des geheimen Wünschens der Zeit regte, statt in sich zu reifen, rasch zum Gemeingut aller wurden, aber in einer entgötterten Form. Schon 1900 waren die Regungen, von denen wir hier handeln, das Lieblingsthema des Tages, aber in der führenden künstlerischen Zeitschrift der neuen Bewegung, der „Decorativen Kunst“ schließt eine Betrachtung des Verfassers aus diesem Jahre mit den Worten: „Der Kampf gegen die Karikaturerscheinungen vermeintlicher Freunde fängt an, wichtiger zu werden als der Kampf gegen den Schematismus.“

So muß der ernsthafte künstlerische Streiter bereits nach drei Jahren gegen zwei Fronten kämpfen: gegen die Phalanx des Alzualten und gegen die Phalanx des Alzuneuen.

Die Katastrophe, die der „Jugendstil“ als siegreiche Mode bedeutete, wäre trotzdem niemals so groß geworden, wenn nicht das Fundament, auf dem sich das „Neue“ aufbauen wollte, trotz aller begeisterten Arbeit so brüchig gemauert gewesen wäre: das Ornament ist die letzte Blüte eines „Stils“, nicht seine Wurzel. Man pflanzte das Gewächs falsch herum ins Erdreich ein. Wenn es trotzdem, als die ersten Blüten verfault waren, neue Keime aus der Erde sprossen ließ, die dann wirklich weiterwachsen konnten, so ist das ein Zeichen für die Lebenskraft und den Lebenswillen, der trotz allem hinter dieser Bewegung steckte.

Der Weg zum „Deutschen Werkbund“. Im Jahre 1900 war das Bild der Zeit zum erstenmal wirklich übersehbar. Es entfaltete sich in der Pariser Weltausstellung, die sich bewusst das Ziel gesetzt hatte, den Überblick über den Schaffenszustand der Welt zu geben. Für Deutschland war der Querschnitt in den eigenen Reihen noch interessanter als der Querschnitt im Hinblick auf die Nachbarvölker. Wie sah er aus? Auf architektonischem Gebiet stand noch eine malerische deutsche Renaissance im Vordergrund: das „Deutsche Haus“ war von Kadke reich mit Erkern, Giebeln und Turm ausgestattet. Daneben aber trat in der Ausgestaltung der deutschen Abteilungen unter Rieths und Hoffackers Führung eine freie Spielart des monumentalen dekorativen Geistes hervor, der im Reichstagsgebäude anflingt; „style Guillaume II.“ nannten ihn die Franzosen, ohne zu ahnen, daß der Kaiser dem Reichstagsgebäude das Prädikat „Gipfel der Geschmacklosigkeit“ gegeben hatte. In der Architekturabteilung erhielt Lichts Leipziger Rathaus die „Große goldene Medaille“, im allgemeinen aber spielte die Architektur kaum eine Rolle. Es war bezeichnend und nicht etwa ein Zufall, daß in dem mit großem Geschick aufgemachten deutschen Katalog, der alle Kulturgebiete des deutschen Schaffens in Überblicken erster Sachautoritäten behandelte, die Architektur als einziges Gebiet fehlte. Das Kunstgewerbe war für den Blick der Zeit allein vorhanden, und das ist ein höchst bemerkenswerter Zug, denn in keiner der bisherigen Epochen ist etwas Ähnliches denkbar. Das Fehlen der führenden Macht eines fürstlichen oder staatlichen Mäzens hatte einen Entwicklungsgang zur Folge, der vom Ornament zum Gerät, vom Gerät zum Innenraum, und erst vom Innenraum zum Bauwerk führte, kurz eine Entwicklung, die, verglichen mit bisherigen derartigen Wachstumserscheinungen, verkehrt herum lief. 1900 war man auf der Stufe, die über das Gerät zum Innenraum zu führen begann. Es war ein Symptom des siegreichen Vormarsches, daß jener deutsche Katalog von Pankof ausgestattet und in Eckmannschrift gedruckt war. Sein Eindruck wurde ergänzt durch den Spezialkatalog der Deutschen Buchgewerbeausstellung von J. V. Cissarz. Noch waren die Prunkräume der deutschen Abteilung in Seidls Händen, aber die eigentliche Beachtung fanden die bescheidenen „modernen“ Räume der Münchener und Darmstädter, sowie die graziösen Dekorationen der stammverwandten Österreicher. Wie unsicher wir aber noch vorwärts tasteten, sobald ein architektonisches Gesamtgebilde in Betracht kam, konnte gar nicht deutlicher gezeigt werden, als in dem „modernen“ Hauptstück der deutschen Ausstellung, dem Prunksaal, den Melchior Lechter im Auftrage des Tischlermeisters Pallenberg für das Kölner Museum geschaffen hatte: ein Raum, dem Kultus Stefan Georges geweiht, der hohes Pathos mit völliger struktiver Knochenlosigkeit verband. Es war noch ein langer Weg, bis man erstens den Überfluß an Pathos abstreifte, und zweitens ein Verständnis für architektur-geborene künstlerische Struktur gewann.

Dieser Weg spielte sich für die Augen der großen Menge auf Ausstellungen ab, und er wurde dadurch nicht einfacher und kürzer. Das zeigte sich, als Italien

1902 in Turin eine internationale Ausstellung moderner dekorativer Kunst veranstaltete, die von Deutschland reich beschickt wurde. In vier zwecklosen „Empfangshallen“ von Billing, Behrens, Möhring und Kreis gebärdete es sich „monumental“. In Wahrheit war das ein Zeichen dafür, daß es neben dem kunstgewerblichen einen architektonischen Ausdruck suchte, aber der war auf diesem Wege nicht zu gewinnen; wo weder der Zweck eines Raumes, noch der Zwang eines Bauwerks dem Wachstum Leben und Richtung gab, konnte nur die Treibhauspflanze „Ausstellungskunst“ entstehen. Zu den ernsthaften Zielen der Bewegung standen solche Arbeiten geradezu im Gegensatz, und das wurde gefährlich, weil die Presse sich gewöhnte, ihre Wertungen einzig auf Ausstellungseindrücke einzustellen. Auf der Weltausstellung in St. Louis 1907 machte man insofern einen bedeutsamen Schritt nach vorwärts, als fünf Künstler Räume zeigen konnten, die für die praktischen Zwecke öffentlicher Gebäude bestimmt waren; die Säle von Kiemerschmid, Bruno Paul, Rank, Kreis und Behrens erhielten dadurch eine ganz andere, weit festere und einfachere Haltung.

Von diesen repräsentativen Darbietungen vor dem Forum des Auslandes hoben sich die Ausstellungsunternehmungen im eigenen Lande merklich ab. Sie waren die eigentlichen Schlachtfelder, auf denen um die Wesensfragen der Entwicklung gerungen wurde. Die erste dieser bedeutsamen deutschen Ausstellungen war allerdings weniger eine Schlacht als ein Turnier, zu dem ein Fürst einzelne bevorzugte Ritter aufrief: 1901 trat die „Künstlerkolonie“ zum erstenmal hervor, die der Großherzog Ludwig von Hessen in Darmstadt gegründet hatte. Seine Wahl war gefallen auf Peter Behrens, der in vielerlei kleineren Arbeiten eine monumentale Gesinnung ahnen ließ, Patriz Suber, der durch die schlichte Handwerklichkeit seiner Möbel auffiel, Hans Christiansen, von dem wirkungsvolle Glasbilder bekannt geworden waren, Paul Bürck, der als Graphiker und Maler hervorgetreten war und die Bildhauer Ludwig Habich und Rudolf Boffelt. Zu diesen vor allem dem Münchener Kreise angehörigen Männern hatte er sich den jungen Künstler geholt, auf den man in der Wiener Schule um Otto Wagner die größten Hoffnungen setzte, Josef M. Olbrich. Die Ausstellung ging aus von einem schönen neuen Gedanken: sie wollte die Künstler in ihren eigenen Heimen und ihren eigenen Werkstätten zeigen. Die Werkstätten ließ der Großherzog selber von Olbrich in einem „Künstlerhaus“ erbauen, zur Errichtung der Künstlerwohnungen, zu denen sich einige Villen Darmstädter Bürger gesellten, gab er seine Beihilfe. Abgesehen vom Hause Peter Behrens erbaute Olbrich alle sieben übrigen Häuser, dazu zahlreiche Gelegenheitsbauten kapriziöser Art, welche die Ausstellung mit sich brachte. Das „Dokument deutscher Kunst“, wie die Künstler ihre Schau stolz benannten, war also in erster Linie eine Olbrich-Ausstellung. Und doch ereignete es sich, daß bei dem Turnier zwischen Behrens und Olbrich, zu dem sich die Ausstellung zuspitzte, das eine Haus von Behrens die sieben von Olbrich in den Schatten stellte. Das war ein wichtiges Symptom dafür, daß sich allmählich ein ernsthaftes architektonisches

Gefühl inmitten all des kunstgewerblichen Zaubers, der die Gemüter beherrschte, durchzusetzen begann, denn neben der strengen klaren Gestaltung des Behrens'schen Hauses, die durch die Fassung mit scharfgebrannten Ziegeln noch gesteigert wurde, wirkten die spielenden Bauten von Olbrich mit ihren oft ganz unorganischen Dächern wie galante modische Papeterien. Wohl konnte man vor allem in seinem eigenen Hause die Entwicklungsfähigkeit seines reichbegnadeten Talentes sehen, — er selbst hat nicht lange darauf mit seinem „Hochzeitsturm“ die strenge von Behrens vertretene Richtung eingeschlagen, — damals aber brachte er eine leicht parfümierte Welle in die junge deutsche Bewegung.

Ein zweiter ihrem eigentlichen Wesen fremder und von außen kommender Einfluß kam dadurch in sie hinein. Neben der mit theoretischen Axiomen allzu beladenen, verstandesmäßigen „Belgischen Kunst“, wie Van de Velde seine Arbeiten nannte, die allzu unbekümmerte Kunst der Laune, die Olbrich um sich verbreitete. Beide Künstler waren belastet von dem Ehrgeiz, einen „neuen Stil“ zu finden, beide entfalteten sie ihre Haupteigenart im Ornamentalen, beide waren dadurch leichte Beute halbverstandener Nachahmung. Bei dieser Nachahmung begann man die Reize der beiden vielbewunderten Meister zu mischen und die deutsche Bewegung hat ihre liebe Not gehabt, bis sie die Folgen solchen Greuels überwand.

Daß die Absicht des Großherzogs, einen Einblick in die Kultur des wirklichen täglichen Lebens zu bringen, nicht ganz erreicht wurde, kann nicht Wunder nehmen: im Gedanken an die Augen des Publikums gab sich Behrens feierlicher und gab sich Olbrich koketter, als er es wirklich war, aber trotzdem wurde für den bürgerlichen Wohnraum ein Schritt vorwärts getan, weil man ihn im Rahmen eines architektonischen Gesamtbildes und nicht — wie die Tafelbilder der üblichen Kunstausstellungen — als heimatloses Einzelobjekt sah.

Aber die Bewegung lief Gefahr, sich neben den zwecklosen Gebilden der Turiner Ausstellung in Speisezimmern, Schlafräumen, Bibliotheken und Musikzimmern wohlhabender Privatleute zu erschöpfen. Dieser Gefahr zu begegnen, war die Hauptaufgabe, die sich die Kunstgewerbeausstellung des Jahres 1906 in Dresden stellte. Sie gab nicht nur einen Überblick über alle Künstler, die sich in den verschiedenen Kulturzentren Deutschlands in den Dienst der neuen Absichten gestellt hatten, sondern zeigte an ihren Arbeiten, wie man alle Lebensbedingungen des modernen Daseins in selbständigem künstlerischen Geiste gestalten konnte. Da waren Kirchen- und Kapellenräume aller Konfessionen, — auch der freireligiöse Betstuhl, die Synagoge und der Friedhof fehlten nicht, — da war Schulsaal, Standesamt, Gerichtssaal und Museumsraum, — da waren Bahnhof, Eisenbahnwaggon und Läden verschiedenster Art, — da war das Arbeiterhaus, die Mietswohnung und der Luxusraum. Dieser Querschnitt durch die Leistungsfähigkeit des neuen Geschmacks war aber nicht das einzige Ziel der Ausstellung: sie suchte zum erstenmal eine grundsätzliche Klärung in dem Streit zwischen Maschine und Handwerk herbeizuführen, den die englischen

Reformatoren um William Morris und Walter Crane uns ungeklärt vermacht hatten. Die Engländer glaubten, den Gefahren der Zeit dadurch begegnen zu können, daß sie das Handwerk in kostbaren Einzelschöpfungen neu belebten und forderten zugleich, von einem seltsam weltfremden idealistischen Sozialismus befangen, „Schönheit und Freude für jeden Volksgenossen“. Daß sie den Weg zu diesem Ziel, das nicht im Gegensatz, sondern nur im Bunde mit der Maschine zu erreichen ist, verkannten, zeigte sich bald, aber feste Grundlagen für diesen „Bund mit der Maschine“ fanden sich überaus langsam.

Die Ausstellung 1906 suchte in einem eigenen Gebäude an Beispielen zu zeigen, „daß — wie es im Programm heißt —, bei der Verarbeitung durch die Maschine die Schönheit des nackten Materials nicht zu verwischen, oder täuschend zu verändern, sondern möglichst ungebrochen zur Geltung zu bringen ist, und daß der aussichtslose Wettbewerb mit den durch die Hand geschaffenen Schmuckformen zu Verirrungen führt“.

Friedrich Naumann schrieb im Hinblick auf diesen Teil der Ausstellung: „Solange wir Kunsthandwerk im alten Sinne hatten, konnte es zwar geniale Handwerker geben, deren Kraft in Jahrhunderten nicht erlischt, aber Künstler, die eine Epoche bestimmen, und deren Hand und Auge in Zehntausenden von Menschenwohnungen direkt und indirekt spürbar wird, steigen erst jetzt in die Höhe“, und mit Recht wies er darauf hin, daß es auch auf dem Gebiete des Luxus „keinen Raum mehr gibt, der nur Handkunst alten Stiles enthielte.“ (Das deutsche Kunstgewerbe 1906. Verlag Bruckmann, München.) Wollte man also dem Handwerk verlorene Provinzen wirklich zurückerobern, so war es zunächst nötig, Handwerk und Maschinenwerk durch Abgrenzung der ihnen rechtmäßig zustehenden Gebiete miteinander innerlich zu versöhnen. Mit dieser Erkenntnis erst begann man den Kern des kunstgewerblichen Problems der Zeit zu berühren: es handelte sich nicht darum, — wie geistreiche Einzelkünstler glauben machen wollten, — ein neues Ornament und damit einen neuen Stil zu finden, sondern es handelte sich darum, die veränderten Instrumente der Zeit zu erkennen und richtig gebrauchen zu lernen. Zu diesen veränderten Instrumenten gehörten aber auch die wirtschaftlichen Formen, die sich für den Betrieb des Kunstgewerbes herausgebildet hatten. Der schaffende Künstler war in eine unwürdige Abhängigkeit vom Kapital gekommen, das sich in großen, Aufträge, Markt und Geschmack beherrschenden Firmen verkörperte. Ihnen sagte die Dresdener Ausstellung offenen Kampf an: nicht Firmen durften in ihr ausstellen, sondern nur Künstler, denen es freistand, eine Firma mitzubringen. Das wurde zu Anfang von den „Sachverbänden“ nur belächelt, da sie ein Scheitern des Unternehmens für selbstverständlich hielten; als im Gegenteil ein großer Erfolg einsetzte, begann ein Kampf von leidenschaftlicher Festigkeit, dem die Regierungen so hilflos gegenüberstanden, daß die Künstlerschaft sah, wie nur Selbsthilfe das Errungene festhalten konnte. Und so führte die Ausstellung zu der entscheidenden Wendung in dieser ganzen Bewegung des kunstgewerblichen Erwachens, zur

Gründung des „Deutschen Werkbundes“. Auf dem Boden idealer Ziele verbündeten sich führende Künstler und führende Werkstätten zu reinigender Arbeit. Als der „Werkbund“ 1907 in München ins Leben trat, führte der Verfasser in seiner Gründungsrede aus: „Es hat sich aus einer unhemmbaren wirtschaftlichen und technischen Entwicklung der Zeit eine große Gefahr an der Wurzel kunstgewerblichen Lebens herausgebildet, die Gefahr der Entfremdung zwischen dem ausführenden und dem erfindenden Geiste. Diese Gefahr läßt sich nicht verschleiern, auch aus der Welt zu schaffen ist sie nie wieder, solange es eine Industrie gibt. Man muß also versuchen, sie dadurch zu überwinden, daß man die entstandene Trennung zu überbrücken trachtet. Das ist das große Ziel unseres Bundes. — Es ist Zeit, daß Deutschland den Künstler nicht mehr betrachtet als einen Menschen, der mehr oder minder harmlos seiner Liebhaberei nachgeht, sondern daß es in ihm eine der wichtigsten Kräfte sieht, um durch Veredelung der Arbeit das ganze innere Leben eines Landes zu veredeln, und dieses Land dadurch nach außen im Wettbewerb der Völker sieghaft zu machen. Denn nur die Werte geben im Wettbewerb der Völker den Ausschlag, die man nicht nachahmen kann. Alles was man nachahmen kann, verschwindet bald als Wert auf dem Völkermarkt; unnachahmbar aber sind allein die Qualitätswerte, die entspringen aus der unnennbaren inneren Kraft einer harmonischen Kultur. Und deshalb stecken in der ästhetischen Kraft zugleich die höchsten wirtschaftlichen Werte. — Wir sehen die nächste Aufgabe, die Deutschland nach einem Jahrhundert der Technik und des Gedankens zu erfüllen hat, in der Wiedereroberung einer harmonischen Kultur.“

Man sieht: allmählich hat man die billige Parole des „neuen Stils“ überwunden, eine „neue Kultur“ ist das Ziel, und die baut sich anders auf, als durch noch so verführerische Linien des Zeichenstiftes. Erst diese aus der inneren Struktur des Schaffens und der inneren Struktur der Umweltgestaltung allmählich emporblühende Kultur kann einen wirklichen neuen Stil bringen. Über den großen Irrtum des gewollten Stiles mit allen seinen unvermeidlichen Karikaturen hinweg kommt man zur Grundlage eines ungewollt erwachsenden Stiles, dem der Einzelne bescheidener für seine Person, aber anspruchsvoller für seine Sache gegenübersteht.

Es haben von 1906—14 noch viele ganz außerordentliche Ausstellungen in Deutschland stattgefunden, so 1908 eine ausgezeichnete bayerische Gewerbeausstellung in München, aber sie haben trotz immer größerer Vollkommenheit nicht die entscheidende Rolle gespielt, wie die Ausstellungen des Jahrzehnts von 1896 bis 1906. Der Weg vom Ornament zum Gerät, und dann der Weg vom Gerät zum Innenraum war durchgemessen und damit das Stück Aufbauarbeit, das Kunstgewerbeausstellungen auf tektonischem Gebiet in erster Linie bringen können, erfüllt. Jetzt mußte der Weg vom Innenraum zum Bauwerk immer weiter ausgebaut werden. In der Hygieneausstellung von 1911 in Dresden und in der Breslauer „Jahrhundertausstellung“ von 1913 waren die Bauwerke bereits

der bedeutsamste Teil der betreffenden Leistungen. Und das trat in noch erhöhtem Maße bei der ersten großen Ausstellung des „Deutschen Werkbundes“ im Jahre 1914 hervor. Sie würde dem historischen Bewußtsein weit deutlicher eingepreßt haben, wo wir vor dem Kriege in unserer Entwicklung standen, wenn sie nicht, kaum fertig geworden, durch den Ausbruch des Krieges zertrümmert wäre, ohne wirklich ihre Wirkung ausüben zu können. Wir müssen auf sie zurückkommen, wenn wir uns jetzt neben der kunstgewerblichen Entwicklung die architektonische Entwicklung zu vergegenwärtigen suchen, die nicht so deutlich zur Schau gestellt werden kann.

2. Entwicklung der Architektur vor dem Kriege

Hierzu die Abbildungen 102 bis 156

a) Die äußeren Einflüsse

Es wird oft so dargestellt, als ob die architektonische Entwicklung an der Jahrhundertwende sich nur im Schlepptau des Kunstgewerbes vollzogen hätte. Dieser Eindruck ist nicht verwunderlich, denn nur das bewegliche Kunstgewerbe konnte von einem zum anderen Tage ein ganz neues Formenkleid anziehen; aus technischen und wirtschaftlichen Gründen dauert das bei der Architektur länger. Dies neue Formenkleid war aber ein Lieblingsobjekt der schreibenden, redenden und reproduzierenden Öffentlichkeit geworden, so daß auch in der Architektur nur das als beachtlich galt, was in diesem Gewande daherkam. Dies Kleid aber hatten Maler erfunden; nicht Architekten waren zu Kunstgewerblern geworden, sondern Kunstgewerbler, die einst Maler waren, wurden allmählich zu Architekten. Es schien, als ob die verheißungsvolle Bewegung auf diesem Wege zum Architektonischen manche der anfangs so deutlich feststellbaren Eigentümlichkeiten eines ausgesprochen „neuen Stiles“ verlöre, so daß es dicht vor dem Kriege bereits allgemein beachtete Künstler gab, bei denen Spuren von Überlieferung wieder entdeckt werden konnten. War es wahr, daß ein kühner Anlauf zu verebben drohte?

So malt sich den meisten, die sich mit der Kunstgeschichte unserer Zeit befaßt haben, das Bild, und als der Mann, der das Heil brachte, und den man es nicht zum äußeren Siege führen ließ, wird dann in der Regel Van de Velde hingestellt. Er selber hat in seinen Schriften nicht ermangelt, die Rolle des Heilbringers ausdrücklich für sich in Anspruch zu nehmen (vgl. „Renaissance im Kunstgewerbe“ S. 15 usw.), was schon 1901 Hermann Obrist sehr mit Recht veranlaßte, sich dagegen zu verwahren, daß wir Deutschen „nur Rieselfelder sind, in die das Ausland erst Geistesfamen streuen mußte“. („Def. Kunst“ Nr. II, IV. Jahrgang.)

Wie wir die Rolle des geistvollen und kultivierten Mannes im Kunstgewerbe auffassen, haben wir bereits dargestellt: dem vielseitigen Anreger und feinfühligem Gestalter wurde es zum Verhängnis, daß er in seinem Werk seine Lehre

nur teilweise zu erfüllen vermochte und dies Werk dennoch zum Vorbild einer neuen Lehre erheben wollte. Bei seinen Jüngern und Nachahmern zeigte sich des Werkes Schwäche, und nicht die Lehre, sondern die Schwäche wurde zu einer Strömung, gegen die sich das deutsche Kunstgewerbe nur mit erheblicher Kraftanstrengung zu wehren vermochte. Als Van de Velde auf der Dresdner Ausstellung 1906 einen Prunkraum für das Weimarer Museum vorführte, zeigte sich, daß die Gefahr in den Reihen der Schaffenden überstanden war, er stand mit der unkonstruktiven Mischung von Stuck, Holz, Marmor und Metall allein.

Im vorangehenden Jahrzehnt hatte er auf dem Gebiet des Kunstgewerbes und der Innengestaltung manchen bald kürzer bald länger beeinflusst, auf dem Gebiete der Architektur hat dieser Einfluß bei den ernsthaft Schaffenden keine Rolle gespielt, und wenn man einmal in den alten Nummern der „Dekorativen Kunst“ nachsieht, wie die Bauten ausgesehen haben, mit denen er seinerzeit Bewunderung erregte, so begreift man das: unorganische Gebilde wie beispielsweise das seinerzeit gepriesene Haus Leuring in Wittenburg können nicht befruchten. Van de Velde verließ Deutschland gerade in dem Augenblick, wo er ebenso wie seine Mitstrebenden allmählich gereift war und sich architektonisch zu konzentrieren begann: das leider so kurzlebige Theater auf der Kölner Werkbundausstellung 1914 gibt davon Zeugnis. Aber auch dieses reizvolle Werk darf man nur werten als Individualleistung eines ungewöhnlich eigenwilligen Künstlers; trotz aller „Maschinenhaftigkeit“ seines Eindrucks widerstreben diese schmiegsamen Formen eher der modernen Konstruktion, als daß sie ihr entgegenkommen. Es ist ein lange festgehaltener literarischer Irrtum, daß Eisenbeton zu elastisch-bewegten Flächenübergängen führt.

Wenn man nach Einflüssen sucht, die von außen her für die deutsche Architekturentwicklung fruchtbar geworden sind, muß man weniger nach der „belgischen Kunst“, — deren architektonischste Erscheinung, der gleichzeitig mit Van de Velde auftretende Horta, in Deutschland fast fremd geblieben ist, — blicken, sondern nach der holländischen. Hier hat J. P. Berlage mit seinem Bau der Amsterdamer Börse um die Jahrhundertwende einen Schritt in Neuland gewagt, der nicht nur mutig, sondern auch fest war. Während in aller Welt Ornamente und Schnörkel in den Köpfen spukten, setzte er einen Riesenbau hin ohne alles Ornament, — hart und kantig. Während man anderwärts über die konstruktiven und ästhetischen Wirkungen des Eisens philosophierte und einseitigen das Holz so behandelte, als ob es Eisen wäre, zeigte er die eisernen Binder seiner großen Börsenhalle mit naiver Selbstverständlichkeit, so wie sie waren. Berlage ist in Deutschland nie nachgeahmt worden, aber seine schlichte, fast grobe Art hat auf alle, die ihr begegneten, als Bestätigung gewirkt für das Gefühl, daß alles Dekorative, Geistreiche, literarisch Ergründbare den eigentlichen Kern der ringenden Baukunst nicht berührte.

Dies Gefühl war es auch, was einen anderen Einfluß, der berechtigten Anspruch auf Beachtung machen konnte, in eigentümlicher Weise zurückdämmte.

Während man sich in Deutschland noch in der Dämmerung mühte, stand in Wien Otto Wagners Gestalt schon von hellem Licht umflossen. Er hatte 1897 bereits Gelegenheit gehabt, in den Bauten der Wiener Stadtbahn ein weithin sichtbares Glaubensbekenntnis abzulegen, und dieses Bekenntnis lautete: „daß der einzige Ausgangspunkt unseres Schaffens nur das moderne Leben sein kann.“

„Jeder neue Stil ist allmählich aus dem früheren dadurch entstanden, daß neue Konstruktionen, neue Materiale, neue menschliche Aufgaben und Anschauungen sich mit den früheren verbanden und dadurch Neubildungen schufen.“ „Dieser neue Stil, ‚die Moderne‘, wird um uns und unsere Zeit zu repräsentieren, ein, deutliches Abnehmen des Empfindens in der Kunst, den beinahe völligen Niedergang der Romantik und das fast alles usurpierende Hervortreten des Verstandes bei allen unseren Taten deutlich zum Ausdruck bringen müssen.“ („Moderne Architektur“ 1895.)

Die Verwirklichung dieser Prinzipien führt bei Wagners Stadtbahnbauten zu einer Annäherung zwischen Eisenwerk und Steinarchitektur; sie wird erstrebt durch zierliche Dekorierung des eisernen Stabwerks und schlichte Flächenhaftigkeit des Bauwerks, bisweilen wird diese Note unterbrochen durch die pathetische Ausbildung dekorativer Pylonen und durch eine flächenhafte Ornamentik, in der sich Geometrisches und Vegetabilisches mischt. Wagner hat im Verlauf einer großen Tätigkeit diese Ausdrucksmittel immer mehr verfeinert; sie bleiben kalt, wenn er sie für monumentale Aufgaben verwendet: der Kuppelbau der Kirche am Steinhof zeigt eine frostige Feierlichkeit, die trotz aller Neuheiten ihrer Ausbildung einen akademischen Eindruck nicht überwinden kann; sie werden vornehm und überzeugend, wenn sie für praktische Neubauten verwandt werden: das Postsparkassengebäude in Wien, das nur durch die schöne Lösung einer schlichten Plattenverkleidung aus edlem Material wirkt, ist in seiner geistigen Haltung vorbildlich geworden.

Man sieht, daß diese Welt einer neuen modernen Sprache, die durch zahlreiche talentvolle Schüler, wie Olbrich, Josef Hoffmann, Leopold Bauer reich weitergestaltet wurde, mit dem belgischen Modernismus gar keine Berührungspunkte hat; aber auch der holländischen Modernität eines Berlage liegt sie ebenso fern: der harten schwieligen Hand des Werkmeisters steht die elegant gepflegte Hand des Weltmannes gegenüber.

Es ist sehr leicht, die eigentümliche Gegensätzlichkeit zwischen Van de Velde, Berlage und Otto Wagner, die jeder in seiner Art den Ausdruck ihrer Zeit suchten, an ihren Werken zu kennzeichnen. Wenn sie sich theoretisch über ihre Ziele äußerten, haben sie trotzdem alle drei ungefähr das Gleiche gesagt, und die Erfüllung der theoretischen Forderungen sieht doch so verschieden aus. Ist das nicht ein Hinweis darauf, daß wir die verwandten Regungen bei den Architekten Deutschlands auch nicht in ähnlichen äußeren Symptomen, sondern nur in ähnlichen Zielfestsetzungen suchen müssen? Wenn wir das tun, werden wir finden, daß neben der lauten, leicht erkennbaren kunstgewerblichen Bewegung eine weit

stillere und in ihrer Vereinzelnung weniger leicht erkennbare architektonische Bewegung einherging, die schließlich, als die kunstgewerbliche Bewegung im „Jugendstil“ zu scheitern drohte, zu einem gemeinsamen Strom mehr und mehr zusammenfloß. Das trat immer deutlicher hervor, als es sich darum handelte, nun wirklich in breiterer Front vom neuen Innenraum zum neuen Bauwerk überzugehen. Wenn das Ergebnis unserem aus nächster Nähe spähenden Blick mannigfache Schattierungen zu haben scheint, so ist das nicht zu verwundern.

b) Die inneren Grundlagen

Als 1897 die kunstgewerblichen Neuerer im Münchener Glaspalast auftraten, waren es zwei Architekten, die ihre Räume organisierten: Martin Dülfer und Theodor Fischer. Beide hatten sich bereits in ihren architektonischen Arbeiten von Stilmachung losgelöst. Dülfer ging bei seinen Kaim-Sälen (1894) und seinen eingebauten Großstadthäusern mehr auf eine Wirkung durch Flächengliederung aus, Fischer suchte bei den Schulen, die er von 1895—1901 in München schuf, seine Wirkungen mehr im Umriss und der Gruppierung; das Dekorative setzte er schmuckstückartig in die Fläche. Im gleichen Geiste schuf er 1897 seinen Bismarkturm am Starnberger See. So zeigte sich in diesen beiden Künstlern bereits ein bei den Nachbarbewegungen nicht hervortretender Gegensatz, den man mit den Begriffen „Formbetonung“ und „Ausdrucksbetonung“ bezeichnen kann. Das aber sind die zwei Grundrichtungen des menschlichen Kunsttriebes, die es ewig geben wird, und die in der deutschen Kunst seit dem 18. Jahrhundert immer nebeneinander bestehen. Es ist charakteristisch, daß wir auch bei den beiden kunstgewerblichen Neuerern, die sich am entschiedensten zum Architektonischen entwickeln, den gleichen Gegensatz wahrnehmen können; Peter Behrens läßt immer mehr die strengere, Richard Kiemerschmid die malerische Struktur seines Wesens erkennen.

An der Jahrhundertwende zeigt sich in der Architektur die Abkehr von historischer Fesselung etwa in folgender Weise: Theodor Fischer schafft seine schönen Isar-Brücken, seine protestantische Kirche in Schwabing und die letzte seiner Münchener Schulen. Martin Dülfer arbeitet am Münchener Bau der Allgemeinen Zeitung und am Dortmunder Theater, Bruno Möhring ringt beim Bau der Bonner Rheinbrücke mit dem Eisenproblem, Peter Behrens und Josef Olbrich bereiten ihre Darmstädter Bauten vor, Wilhelm Kreis hat dem Pathos von Bruno Schmitz seinen Entwurf zum Völkerschlachtdenkmal und die ersten Bismarktürme entgegengesetzt, Kiemerschmid baut sein Münchener Schauspielhaus, Van de Velde arbeitet am Folkwang-Museum und der Weimarer Kunstschule, und an den verschiedensten Stellen Deutschlands entstehen Landhäuser in anspruchslos-freiem Charakter von Kiemerschmid, Pankof, Poelzig, Schumacher und manchen anderen. Noch steht Messels Wertheim-Bau auf dem Gebiete des großstädtischen Geschäftshauses einsam als lockender Vorläufer da.

Das ist ein bunter und in mancher Hinsicht durch den Zufall des Auftrags gegebener Auftakt zu dem, was in den nächsten 14 Jahren auf dem Gebiete des Bauens in Deutschland entsteht, und man würde dies Entstehen nicht richtig begreifen, wenn man versuchen wollte, den einzelnen Erscheinungen im Detail ihres chronologischen Werdens nachzugehen. In ihrer Gesamtheit betrachtet sind es Glieder in einem Erneuerungsprozeß der Auffassung vom baulichen Tun. Das Ornamentale spielt dabei nur eine nebensächliche, ja, nachdem es seinen Dienst als Klingelzeichen zum Heben des Vorhangs erfüllt hat, manchmal eine störend ablenkende Rolle. Auch die bauliche Formgebung als ästhetische Angelegenheit ist nicht die Wurzel, aus der sich die Art des neuen Lebens erklären läßt. Es ist vielmehr eine neue Baugesinnung. Das Wesen dieser neuen Baugesinnung können wir nicht dadurch voll erfassen, daß wir die einzelnen Bauschöpfungen an uns vorüberziehen lassen, es baut sich aus Kräften auf, die ganz allgemeiner Natur sind. Diese Kräfte ergeben sich teils aus beruflichen Maßnahmen organisatorischer Art, die eine neue Atmosphäre des baulichen Lebens schaffen, teils aus Entwicklungen technischer Art, die dem Architekten gleichsam ein neues Handwerkszeug bieten, teils aus Eigentümlichkeiten soziologischer Art, die eine neue Haltung in die Aufgabenstellung der Zeit bringen.

Dadurch entstehen neuartige Grundlagen des Schaffens, aus denen sich erst die Wandlung erklärt, die sich in den leisen Symptomen andeutet, von denen wir eben sprachen und die dann immer breiter um sich greift. Von diesen organisatorischen, technischen und soziologischen Grundlagen gilt es deshalb zunächst zu sprechen. Erst von ihnen aus kommt man zu den ästhetischen Fragen.

Organisatorische Kräfte. Auf organisatorischem Gebiet dürfen wir bei den einzelnen Maßnahmen, von denen die Rede sein wird, nicht von der Frage ausgehen, welchen Erfolg sie buchen konnten. Es handelt sich zunächst um Zielsetzungen, die zeigen, daß man gewisse verhängnisvolle Erscheinungen der bisherigen Entwicklung erkannt hat und gewillt ist, mit ihnen zu ringen. Selbst wo das Vorgehen erfolgreich ist, verschwinden einstweilen die Ergebnisse noch im Bilde der Gesamtkultur. Aber das ist nicht das Entscheidende, entscheidend für die Welle der Reform, die mit dem neuen Jahrhundert in der Architektur anhebt, ist der Wille, der zum Ausdruck kommt.

Als erstes hatte der Architekt in seinen eigenen Reihen Ordnung zu schaffen. Wir haben bereits früher geschildert, wie sich neben ihm ein Pseudo-Architekten-tum entwickelte, bauende Unternehmer, die ganze Provinzen der Großstadtgestaltung in ihre Gewalt brachten. Es galt, eine klare Linie ihnen gegenüber zu ziehen. Das war das Ziel, das zur Gründung des „Bundes Deutscher Architekten“ führte. Das „B. D. A.“, das seine Mitglieder ihrem Namen anfügten, konnte keine Qualitätsmarke für das künstlerische Können, wohl aber eine Qualitätsmarke für die berufliche Gesinnung sein. Eine ähnliche Klärung suchte, wie wir bereits gesehen haben, der „Deutsche Werkbund“ auf

dem Gebiet gewerblichen Schaffens herbeizuführen. Der BDA und der „Deutsche Werkbund“ sind Geschwister.

Es war ein Kampf gegen die Industrialisierung des baulichen Berufes, dessen Notwendigkeit höchst charakteristisch ist für das Wesen der Zeit. Zu den letzten Fragen einer veredelnden Organisation des Berufes gelang es dabei noch nicht durchzudringen, das wurde wohl in heißem Streben versucht, aber es fand erst Form durch die Verordnungen der Reichskulturkammer von 1934.

In die eigentlichen Fragen der Qualität des Schaffens konnte man einstweilen nur auf anderem Wege reformierend eingreifen: durch eine Neuorganisation der künstlerischen Erziehung. Der Beruf konnte nur von unten her mit neuem Saft erfüllt werden. Wie aber sah es im 19. Jahrhundert aus mit der Erziehung des Architekten? Die fruchtbare Art, in der Weinbrenner sein Karlsruher Bauamt nebenher zu einer Hochschule machte, wurde bald abgelöst durch das reguläre Gebilde der „Bauakademie“. Ihr Betrieb, der besonders in der Berliner „Akademie der Baukunst“ fruchtbar wurde, trug ganz den persönlich gefärbten Charakter des Meisterateliers. Erst durch die Gründung der Technischen Hochschulen wurde die architektonische Erziehung wissenschaftlich systematisiert und damit entwickelten sich immer deutlicher zwei Gefahren. Die erste bestand darin, daß ein übermäßiges Betonen der wissenschaftlichen Hilfsfächer beim werdenden Architekten das begriffliche Denken ganz in den Vordergrund seiner Erziehung schob und die lebendige Anschauung zurückdrängte. Die zweite bestand darin, daß auch die künstlerische Betätigung in den Bann der Wissenschaft geschlagen wurde; man lernte Entwerfen in klassischem, mittelalterlichem und Renaissance-Stil, mit anderen Worten, man wurde zum Eklektizismus erzogen. Gegen beide Gefahren gab es nur das gleiche Heilmittel: von Anfang an die lebendige Anschauung in Gestalt einer einfachen Aufgabe in den Mittelpunkt des Unterrichts zu stellen und an dieser Aufgabe nicht historische Formen, sondern technische Einzelheiten und ihre fachgerechte Durchbildung zu entwickeln. In diesem Sinne begannen die technischen Hochschulen ihren Lehrplan allmählich umzugestalten, ja, zwei von ihnen, München und Stuttgart, gingen, einem Vorschlage Theodor Fischers folgend¹⁾, kurz vor dem Kriege noch einen Schritt weiter, indem sie in die Mitte des Studiums ein praktisches Jahr in der Baustube eines ausführenden Architekten legten. So begann eine Anschauung sich durchzusetzen, die statt der historischen Formenlehre beruht auf der Lehre vom absoluten Kern jedes Bauwerks, der nicht abhängig ist von Stilformen, sondern sich ergibt aus dem soziologischen Bedürfnis einer Zeit und den technischen Mitteln, die sie zu seiner Befriedigung entwickelt hat.

Wenn man aber einmal den Boden künstlerischer Gesinnung durch Erziehung von Unkraut befreien und neu aufbereiten wollte, konnte man beim Nachwuchs der Berufsgenossen nicht stehen bleiben, man mußte auch weitere Kreise zu

¹⁾ Th. Fischer, „für die deutsche Baukunst“. Georg Müller, München.

erfassen versuchen. Das erste Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts ist erfüllt von diesem Streben. Kunst- und Kunstgewerbeausstellungen beschäftigen sich sogar mit der „Kunst im Leben des Kindes“, — für den Zeichenunterricht sucht man neue Wege, vor allem aber sind es drei Bewegungen, durch welche die vorwärtstrebende Architektenschaft sich die Bahn zu praktischen Reformen freizumachen sucht: Heimatschutz, Denkmalpflege und Baupflege.

Niemand kann den architektonischen Geist von 1900—1914 richtig verstehen, der sich nicht klarmacht, daß er nicht nur erfüllt war von dem heißen und manchmal lauten Streben nach neuer zeitgemäßer Form, sondern, daß er sich zugleich zum ersten Mal schützend stellte vor die überkommenen Werte der Heimat. Das war bitter nötig, denn es war durchaus nicht nur die Großstadt, die durch den Verfall des architektonischen Gefühls zum Gespenst wurde, ebenso unheimlich und erschreckend traten in der Landschaft, auf dem Dorfe und in der Kleinstadt die Zeugen einer hochmütigen Verständnislosigkeit hervor. Es ist ein besonderes Verdienst Paul Schulze-Naumburgs in temperamentvollen Schriften¹⁾ mit Beispiel und Gegenbeispiel diese Erscheinungen so festgenagelt zu haben, daß auch außerhalb der Architektenkreise die Scham erwachte. Es handelte sich bei der Heimatschutzbewegung aber nicht nur um die Landschaft, sondern in ebenso starkem Maße um Verständnis und Interesse für jene anonymen Bauten bescheidener Art, von denen keine kunstgeschichtliche Formenlehre spricht, und die uns doch durch die Natürlichkeit ihres Wesens Vorbild sein können, denn sie zeigen in aller Bescheidenheit etwas von jenem „absoluten Kern jedes Bauwerks, der nicht abhängig ist von Stilformen, sondern sich ergibt aus dem soziologischen Bedürfnis und den technischen Mitteln, die zu seiner Befriedigung zur Verfügung standen“.

Das Aufleben des Interesses für Volkskunst stand mit diesen Regungen in enger Beziehung, — es ist sehr bezeichnend, daß die Dresdener Ausstellung des Jahres 1906, die, wie Muthesius sagt, „den Sieg des modernen Geistes besiegelte“, zugleich eine große Abteilung für Volkskunst besaß. Mit einem Worte, die Bewegung, die ursprünglich auftrat unter dem Banner höchsten Raffinements, entpuppte sich mehr und mehr als eine Bewegung, die in ihrem tiefsten Grunde nichts anderes war als ein Streben nach dem Natürlichen. Es ist nicht zu verkennen, daß die Form, die die Heimatschutzbewegung im Laufe der Zeit annahm, auch eine große Gefahr in sich barg. Man war auf dem Wege der Befreiung nicht viel weiter gekommen, wenn man statt der deutlich geprägten Formen von Gotik und Renaissance jetzt die undeutlicher geprägten Formen etwa dessen nachahmte, was man „Biedermeier“ genannt hat. Das Ziel lag tiefer. Heinrich Tessenow und Paul Schmitthenner haben später gezeigt, daß es eine Einfachheit baulichen Gestaltens gibt, die den besten Werken anonymer Prägung aus früheren Zeiten eng verwandt ist, und der man doch sofort anmerkt, daß sie aus dem Geiste unserer Zeit geboren wurde. Aber nicht allein darin

¹⁾ P. Schulze-Naumburg, „Kulturaufgaben“. Callwey, München.

lag eine Gefahr, sie ergab sich zugleich, wenn die Begeisterung für die Heimatkunst übersah, daß die moderne Großstadt vor hundert Jahren noch eine „Kleinstadt“ war, so daß ihr Heimatgeist mit ihren heutigen Aufgaben manchmal nur in natürlicher Verbindung steht, wenn er scheinbar ein ganz anderes Gesicht annimmt. Ein neuer Maßstab und neue Materialien führen oft zu völlig anderen Gebilden, wenn sie in dem gleichen Geist behandelt werden, der früher das hervorgebracht hat, was wir heute als „heimatlich“ empfinden. Wieder lauert hier die Gefahr der Nachahmung statt innerer Neuschöpfung, und es gibt manches aus ernstem Wollen geborene Werk dieser Epoche, das aus mißverständener Heimatkunst entsprungen ist.

Solch mißverständene Tugend ist es auch, was die „Denkmalpflege“ zu einem Problem macht, das für die neue Geisteshaltung charakteristisch ist. An und für sich brauchte „Denkmalpflege“ nicht erst neu erweckt zu werden, sie war ein Lieblingskind des 19. Jahrhunderts. Was ist nicht alles gepflegt worden, zuerst an den alten Domen und Kirchen, dann an alten Schlössern, dann an alten Burgen und Rathäusern! Wir haben schon geschildert, welches Unheil daraus entstand. Diese Zeit, die glaubte, alles historisch begreifen und wahrheitsgetreu nachahmen zu können, hat leider nicht erkannt, daß die Architektur ein grausames steinernes Dokument dieses Wahnes wurde. Auf dem Gebiete der Denkmalpflege galt es also nicht, neu zu beleben, sondern, das bisherige Leben zu unterbinden, oder ihm eine neue Wendung zu geben. Das geschah nicht in der drastischen Weise, wie in England, wo der große Reformator William Morris schon 1877 eine „Gesellschaft zum Schutze alter Bauten“ gründete, die sich nicht etwa zur Aufgabe machte, die Bauten vor dem Verfall, sondern vor den Maßnahmen gegen Verfall zu schützen, die üblich waren. In Deutschland spielte sich der Kampf innerhalb der Reihen der bestellten Denkmalpfleger selber ab. Unter dem Beifall aller nach vorwärts Strebenden wurde vor allem Cornelius Gurlitt zum Vorkämpfer einer neuen Auffassung: nicht immer größere Vervollkommnung im Nachahmen der alten Formen galt als Ziel, denn das führt immer mehr in die Gefahren der Fälschung, sondern ein Deutlichmachen der Grenzen des wirklich Alten und ein mutiges Hervorwagen eigenen Geistes, wo es sich um Hinzufügungen handelt, die einen in sich abgeschlossenen Charakter tragen. Ebenso wie etwa ein barocker Meister es in seiner Ausdrucksweise getan haben würde, bauten Schilling und Gräbner einen neuen Schutzbau um die Freiburger „Goldene Pforte“ in der Ausdrucksweise der eigenen Zeit. Das war ein etwas selbstgefälliges, aber doch grundsätzlich wertvolles Manifest eines Gesinnungsumschwungs; man besann sich auf sein eigenes Dasein, das möglichst zu verleugnen lange als Tugend galt. Manche betrachteten das als ein stolzes Recht, manche aber betrachteten es als eine ernste Pflicht. Das Verantwortungsgefühl begann immer mehr zu erwachen.

Dies Verantwortungsgefühl ließ sich aber nicht auf die Vergangenheit beschränken. Wenn es einmal erwachte, mußte es ebensogut der Zukunft gelten;

das bedeutet, man mußte versuchen, eine Organisation zu schaffen, die nicht nur das Vorhandene, sondern auch das werdende unter Schutz stellte. Das Wort „Schutz“ muß dabei richtig verstanden werden, denn es gilt in erster Linie das werdende vor seinem eigenen Ungenüge zu schützen. 1907 gelang es nach langem Ringen, in Preußen ein „Verunstaltungsgesetz“ durchzubringen, das der Behörde das Recht gibt, gegen Bauten einzuschreiten, die eine „grobe Verunstaltung“ des Stadt- oder Landschaftsbildes mit sich bringen. Das war ein sehr unbestimmter Begriff. Erst Hamburg räumte in seinem Gesetz von 1910 mit dem klaren Standpunkt auf, daß es „Verunstaltungen“ gäbe, die ein anderes Adjektiv als „grob“ zulassen.

Auf diesen Verunstaltungsgesetzen baut sich die Organisation auf, die man „Baupflege“ genannt hat, eine Instanz, die das Schlimmste verbietet, vor allen Dingen aber die Beziehungen der entstehenden Bauten untereinander regeln kann. Die Einrichtung war der erste frühe Vorstoß gegen den übertriebenen baulichen Individualismus einer Zeit, deren liberalistische Einstellung in der Baukunst besonders scharf hervortrat, da sie hier zu unverwischbarer Form verfeinerte. Man begann den Erkenntnisraum zu schaffen, daß ein Bau nicht als Einzelercheinung gewertet werden kann, sondern nur als Teilstück eines in sich zusammenhängenden baulichen Komplexes, oder als Element eines Landschaftsbildes. Man sieht, daß zwei immer mehr vergessene Gedanken sich beim Bauen durchzusetzen beginnen, der Gedanke der Verantwortung gegenüber der Gemeinschaft und der Gedanke der Verantwortung gegenüber dem Boden.

Es sind die gleichen Regungen, die zu einem neuen Verständnis für städtebauliche Gesichtspunkte führten. Dies wachsende Verständnis fand auch seinen äußeren Ausdruck: es bildete sich die „Freie Deutsche Akademie des Städtebaues“. Das war auch insofern eine neue Erscheinung im baulichen Leben, als diese „Akademie“ nicht dem Akt eines Fürsten, sondern dem Verantwortungsgedahl der Schaffenden selber entsprang. In strenger Eigenauslese ihrer Mitglieder schlossen sich die Sachleute zu wissenschaftlicher Arbeit zusammen, die nicht nur den künstlerischen Gestaltungsprinzipien, sondern vor allem der Erarbeitung einer brauchbaren einschlägigen Gesetzgebung galt, die bisher so gut wie ganz fehlte.

In allen diesen Regungen, die wir etwas willkürlich organisatorische Grundlagen genannt haben, weil sie nicht durch künstlerische Taten, sondern durch Einrichtungen wirken, spiegelt sich der künstlerische Wille der Zeit mit besonderer Deutlichkeit.

Technische Kräfte. Die Leistungen, die auf diesem geistigen Hintergrunde entstanden sind, hält noch ein weiteres Band allgemeiner Natur zusammen: es sind die technischen Grundlagen, auf denen sich das Schaffen dieser Epoche aufbaut. Sie sind bedeutsam, weil sie den Spielraum geben, innerhalb dessen sich die neuen künstlerischen Möglichkeiten bewegen. Was damit gemeint ist, läßt sich im Rahmen unseres allgemeinen Überblicks nur andeuten, denn es führt in

Wahrheit tief herein in technisch-fachmännische Erörterungen. Aber auch dem flüchtigen Blick wird es bald klar werden, welche eigentümliche Erweiterung des Bewegungsradius sich dem Architekten seit der Jahrhundertwende durch die neuartige Entwicklung ergibt, die im Bereich fast aller Baumaterialien einsetzt.

Wenn wir sie kurz an uns vorüberziehen lassen, so scheint der Naturstein unter den Materialien, die das Werden des Baues beeinflussen, der feste Punkt zu sein. In der Tat ist sein Wesen nicht verändert, wohl aber seine Verwendbarkeit. Und damit berühren wir einen für das bauliche Bild der Jahrhundertwende sehr wichtigen Zug. Der feste bauliche Charakter früherer Zeiten beruht sehr wesentlich auf der Selbstverständlichkeit, mit der lokale Baumaterialien ihre natürlich umgrenzten Bezirke beherrschen. Diese geographische Gebundenheit hört in der Epoche des Verkehrs so gut wie ganz auf, und damit schwindet eine der wichtigsten Kräfte der Bodenverbundenheit. Es ist kein Segen für die Architektur gewesen, daß man Hausstein, und zwar jede beliebige Art von Hausstein, an jeder beliebigen Stelle Deutschlands verwenden konnte. Wohl ergab das für Messels Wertheimbau einen Teil seines äußeren Erfolgs, aber die Muschelkalkmode, die darauf einsetzte, hat in den meisten Fällen das buntscheckige Bild des Materialkarnevals, der neben dem Stillkarneval nach 1870 bei uns üblich wurde, nur noch vermehrt. Ähnlich ist später eine Travertinmode durch Deutschland gegangen. Man muß dem Reichtum heutigen Materialangebots gegenüber einen deutlichen Unterschied machen zwischen Außen- und Innenarchitektur. Im Inneren des Hauses ist der individuellen Wahl, der im Äußeren eine bestimmte Gefühlsgrenze gesetzt werden muß, das Feld offen, und doch fühlen wir selbst hier ein Unbehagen, wenn wir Materialien zu profanen Zwecken benutzt sehen, die auch für Zwecke der Weihe nicht mehr überboten werden können. Der übliche Marmoraufwand des modernen Warenhauses hat es fast unmöglich gemacht, für wirklich monumentale oder kirchliche Wirkungen sich dieses Materials weiter zu bedienen. Ein Mangel an Taktgefühl hat die Rolle des Werksteins in der Architekturentwicklung der neueren Zeit merklich verändert.

Aber nicht nur das. Man hat allmählich die Herstellung von Kunststein zu einer Vollkommenheit gebracht, die den Schaffenden in Verlegenheit setzt. In der Tat ist kein Grund vorhanden, beispielsweise bei Treppenstufen sich vor Kunststein zu scheuen, daß aber die Gefahr des falschen Scheines groß ist, wenn gegossene und gemeißelte Formen sich zu gleichen beginnen und zugleich ein Hauptreiz des Werksteins, der Fugenschnitt verschwindet oder verfälscht wird, braucht nicht gesagt zu werden.

Am gefährlichsten für die Architektur ist wohl das werksteinähnliche Material des „Edelpuzes“ geworden, nicht weil es dem Werkstein ernsthaft Konkurrenz gemacht hätte, sondern weil es die edlen alten Techniken des richtigen natürlichen Puzes zu entwerten versucht. Darin liegt eine weitere Gefährdung lokaler Eigentümlichkeiten, gegen deren Entwurzelung die Zeit zu kämpfen hatte.

Vielleicht wird es später einmal als eine der wichtigsten zur Gesundung führenden Regungen erscheinen, daß in diesem ersten Abschnitt des neuen Jahrhunderts das Bewußtsein für die bodenbindende Kraft des Baumaterials sich nach langer Öde wieder durchzusetzen begann. Das ist ein Gesichtspunkt, der auch in der Großstadt, in der die landschaftlichen Wirkungen zurücktreten, nicht schweigt, denn auch die Unwägbarkeiten der Atmosphäre und die Zwänge des Klimas gehören in diesem Zusammenhang zum Begriff „Boden“. Diese bodenständigen Regungen zeigen sich wohl am deutlichsten in der Wiedererweckung des Backsteinrohbaus. Er beginnt, der norddeutschen Architektur, die lange Zeit in gedankenloser Abhängigkeit von süddeutschen Hochschulen gestanden hatte, wieder einen ihr eigentümlichen Charakter zu erobern, so daß die fruchtbaren geographischen Schattierungen in deutscher Baukunst sich wieder anbahnen.

Man darf wirklich von einer „Wiedererweckung“ des Ziegelrohbaus sprechen, denn das Material war durch den mechanisierenden Übergang von Handbetrieb zu Maschinenbetrieb infolge immer größerer technischer „Dervollkommnung“ ästhetisch völlig verwildert und sein entseelter Zustand war auf alles das übergegangen, was mit ihm erzeugt wurde. Die Industrie mußte zu einem neuen Verständnis für den Backstein erzogen werden, wobei neben der Pflege des Sandstrichsteins der Maschinenstein durchaus nicht zu kurz kam. Besonders im stark gebrannten Zustand des Klinkers wurde er das bevorzugte Material für den großstädtischen Backsteinbau. Und als die technische Seite erst reformiert war, bewährte der Backstein aufs neue jene zeugende Kraft, die er einst in Lübeck, Stralsund, Stendal und Marienburg erwiesen hat. Er erwies sie erst, als man das Ziel, historisch zu bauen, aufgegeben hatte und einen selbständigen Ausdruck suchte, der sich ebenso sehr aus den Grenzen wie aus den Vorzügen des Materials ergibt. Da zeigte sich, wie er erzieherisch wirken kann, indem er durch die Zwänge seiner Struktur zu ernster, herber Schlichtheit führt, — wie er das Streben nach koloristischen Wirkungen in wirklich wetterfester Form zu verwirklichen vermag, — wie er in Verbindung mit anderen Materialien, insbesondere dem Eisenbeton, sowohl künstlerisch wie konstruktiv ein treuer, williger und charaktervoller Genosse ist.

Das letztere ist von entscheidender Wichtigkeit, denn das Material, das im baulichen Leben der neueren Zeit die wichtigste Rolle zu spielen beginnt, ist nicht mehr Stein oder Ziegel und die aus diesen Materialien entwickelte Konstruktion, sondern ein Material, das erlaubt, sich von den Konstruktionsprinzipien dieser alten, alles beherrschenden Materialien loszulösen. Es ist der Eisenbeton. Er hat die großen neuen Gestaltungsmöglichkeiten, aber auch die große Unruhe und Unsicherheit in das neuere Schaffen hereingebracht, — die größten Erfolge und die größten Verirrungen im Bauen unserer Tage hängen eng mit dem proteusartigen Wesen zusammen, das ihm innewohnt. Dieser unbestimmte Einfluß ist nicht zu verwundern, denn Semper setzt in seinem „Stil“ überzeugend auseinander, daß die stilbildende Wirkung eines

Materials um so stärker hervortritt, je deutlicher seine technischen Eigenschaften umgrenzt sind. Darin liegt die Mahnung, den Eisenbeton nur so zu verwenden, wie es seinem ganz besonderen Wesen entspricht. Aber man kann nicht erwarten, daß solche später selbstverständlich scheinende Weisheit sofort begriffen wird.

Das Gufsmaterial „Beton“ ist der Baukunst seit den Römern in verschiedensten Mischungen bekannt. Es erhält erst seine neuartige Bedeutung durch den Gedanken, eiserne Stäbe in die gegossene Masse einzubetten, was infolge der nahezu gleichen Wärmeausdehnung von Beton und Eisen ein unlöslich verbundenes technisches Gebilde ergibt. Durch das Eisen kann man ihm gewaltige Spannungen zumuten. Der Gedanke zu diesem neuen Baumittel wurde zwar schon 1867 durch den Gärtner Monier gefunden, aber erst als G. U. Wayß das deutsche Patent 1884 erwarb, ein Beton- und Monierunternehmen in Berlin gründete und 1887 seine „Monierbroschüre“ herausgab, in der er die Verwendungsmethode des Monierschen Gedankens technisch ausarbeitete, begann das Material langsam seine Rolle zu spielen. Auf das ganze Traggerippe von Hochbauten wurde es sogar erst anwendbar, als 1892 der Franzose Hennebique Plattenbalken und bewehrte Säulen einführte. Wir sehen also an der Jahrhundertwende eine noch ganz junge Macht in der Baukunst auftreten, die revolutionär die bisherigen Grenzen von statischen Vorstellungen verrückt. Das ist das wichtigste Ereignis für die baulichen Regungen, die um 1900 herum einsetzen. Man würde wahrscheinlich einen Abschnitt der Architektur danach benennen, wenn nicht noch manche andere technische Neuerungen etwa gleichzeitig hervorzutreten begännen.

Was gibt nun dem Eisenbeton seine große Macht? Nicht nur die materielle Festigkeit, die dies Material unempfindlich macht gegen Feuer, gegen Stoß und gegen Wettereinfluß, nicht nur die Vorzüge, die in Tempofragen liegen und die aus alledem hervorgehende Wirtschaftlichkeit seiner Anwendung, sondern vor allem seine strukturelle Bildsamkeit, die, an richtiger Stelle angewandt, sowohl zu einem praktischen, als auch zu einem ästhetischen Vorteil genutzt werden kann. Es erlaubt uns, große monolithische Gebilde zu schaffen, wie sie für Kohlentürme, Silos, Wassertürme, Gasbehälter beispielsweise von Gebr. Kank, Wayß & Freytag, Kurt von Brocke, Hans Erlwein und Wilhelm Kreis ausgeführt sind und unseren Industriegebieten Charakter zu geben beginnen. Es erlaubt uns aber auch, ganz im Gegensatz zu dieser monolithischen Wirkung, den Baukörper völlig in ein Gerüst senkrechter und waagrechter Elemente aufzulösen, dessen Gefache offen bleiben, oder durch die verschiedensten Füllmaterialien geschlossen werden können. Es erlaubt uns ferner fast unbeschränkte Arten räumlicher Überspannung: ungegliederte Deckenplatten, die von Säulen mit starken Auflagen getragen werden (Pilzdecken), gerade Balken und weitgespannte Rahmenbinder (zweigelenkig, dreigelenkig und eingespannt), die jeder nur erdenklichen Krümmungsform in gebrochener Linie oder kontinuierlicher Kurve folgen. Diese letzte Möglichkeit ist die hauptsächlichliche Quelle neuer künstlerischer

Gestaltung. In der Außenarchitektur führt sie vor allem zu Brückenlösungen von elegantem Schwung der Linie, wobei völlig neue Wirkungen zutage kommen, weil das Verhältnis von Spannweite zum Stich des Bogens bisher nicht ausführbar war.

Der größte Einfluß aber ergibt sich für den Innenraum. Durch die Reihung von Bindern lassen sich tonnenartige Eindrücke erzeugen, die durch die markante Form der Innenlinie des Binders den verschiedenartigsten Charakter bekommen können. Die typischen Raumbildungen, die uns aus der Schalenkonstruktion der Steinmaterialien geläufig sind, werden gleichsam in aufgelöste Form gebracht und diese aufgelösten Formen ermöglichen die verschiedensten Arten interessanter Raummillionen. Da die Gestaltung der Wände zwischen den Bindern frei bleibt, also hochemporgezogen, schrägestellt oder in Absätzen gestaffelt werden kann, bieten sich Beleuchtungsmöglichkeiten, welche die wirkliche Tonne nicht zu geben vermag, auch lassen sich derartige tonnenartige Räume parallel nebeneinander laufend zu einheitlicher Raumwirkung verbinden, was die Lösung wirkungsvoller Überdeckungen großer Flächen sehr erleichtert. Einer der ersten, der diese Möglichkeiten für einen neuartigen Inneneindruck ausnutzte, war Theodor Fischer in seiner Ulmer Garnisonkirche, die zugleich dadurch bemerkenswert ist, daß sie das Gerüst des Innenraums außen sichtbar werden läßt. Aus der überreichen Zahl charakteristischer Raumbilder, die nach dem Prinzip der Reihung von Eisenbetonbindern entstanden sind, seien die Stuttgarter Markthalle (Martin Elsaßer), der Saal im Haus des Deutschtums in Stuttgart (Paul Schmittbener), die Großmarkthalle in München (Richard Schachner), die Kirche in Berlin-Wilmersdorf (Fritz Höger) als Beispiele genannt.

Neben solchen „aufgelösten“ Tonnen steht dem Eisenbeton natürlich auch die Schalenkonstruktion der richtigen Tonne zur Verfügung und ebenso wie die Raumbildung der Tonne vermag er damit die Kuppelform zu bewältigen. Es war sehr interessant zu sehen, wie zwei Künstler im gleichen Jahre 1913 das Problem der Eisenbetonkuppel ganz verschiedenartig lösten. Wilhelm Kreis baute in dem Gebäude der Eisenbetonfirmen auf der Großen Leipziger Bauausstellung eine Kuppel in der Art des Pantheon mit Kassettenteilungen, die beim Entstehen mitgegossen wurden; Max Berg schuf in der Breslauer Jahrhunderthalle eine „aufgelöste“ Kuppel, deren Rippen durch Ringe verbunden sind, hinter denen die abgetreppten Zonen der Fenster senkrecht stehen. Es würde nur dieses einen mächtigen Werkes bedürfen, um zu erkennen, daß der Eisenbeton wirklich die Elemente eines neuen Raumausdrucks in sich birgt. In den Nachkriegsjahren ist die technische Bewältigung des Kuppelproblems durch Dyckerhoff & Widmann („Dywidag“-Bauweise) noch wesentlich erweitert worden, was durch die baulichen Forderungen der Planetarien hervorgerufen wurde: ein „Torkretbeton“ wird auf ein dünnes Flacheisengerippe, das die Kuppelform bildet, aufgespritzt. Das Verfahren ermöglicht, mit Schalen von nur 6 cm Dicke Spannungen zu überwölben, die den Ausmessungen des

Pantheon (43,4 m) entsprechen, so daß dem Architekten durch Schubwirkungen kaum noch Fesseln auferlegt werden. Wenn dadurch auch keine so grundstürzend neue formale Eindrücke, wie bei der Breslauer Kuppel, hervortreten, so entstehen doch neue Möglichkeiten großräumiger Wirkungen, die beispielsweise Hubert Ritter bei der neuen Leipziger Markthalle ausgenutzt hat: sie besteht aus einer beliebig verlängerbaren Folge von Dywidag-Kuppeln, deren jede 5700 qm deckt, während im Pantheon nur 1500 qm überbaut sind. Das Gewicht der Wölbkonstruktion aber beträgt in Rom 11000 Tonnen, während das fast vierfach größere Ergebnis in Leipzig mit nur 2220 Tonnen erzielt wird, denn die Schale ist trotz der Spannung von 76 m nur 9 cm dick.

Stand das Wachsen der Fläche bei früheren Wölbkonstruktionen in unmittelbarem Zusammenhang mit einem Wachsen der Höhe des Bauwerks, so hört das jetzt auf, weil nicht mehr die Spannungsverhältnisse des Bogens oder Spitzbogens dem statischen Prinzip zugrunde liegen, sondern Kräftelinien, die sich im eingebetteten Eisen abspielen. Das führt zu Umwälzungen auf einem Gebiet, das man bisher als unverrückbarste Grundlage architektonischer Abschätzungen betrachtet hatte: dem statischen Gefühl. Jahrhundertlang hat es sich, ohne beunruhigt zu werden, an immer den gleichen Materialien entwickeln können, wir haben uns gewöhnt, die material-gebundenen statischen Vorstellungen, die dadurch in uns entstanden sind, als absolute statische Vorstellungen hinzunehmen. Und nun mußten wir nach zwei Richtungen hin gründlich umlernen.

Das eine war das Gefühl für die Spannkraft der Linie: plötzlich sah man Kurven Spannungsleistungen vollziehen, die man ihnen nie zugetraut hätte. Das hatte eine Verfeinerung und Bereicherung des Gefühls für die scheinbare Kraft der Linie zur Folge, brachte aber vor allem ein völlig neues Verhältnis in das uralte Ringen der Architektur um Abgrenzung eines Luftraums durch Masse: in der Wand ergab sich ein Wachsen der Weite der Durchbrechung über die man verfügen konnte, in der Raumabdeckung ein Wachsen der Weite der überspannten Fläche bei gleichbleibender Höhe des Raumes. Während man sich früher schon im Raum bei allen Entwicklungen zum Vertikalen frei bewegen und steigern konnte, erhält man jetzt auch diese Möglichkeiten bei allen Entwicklungen im Horizontalen, bei denen sie bisher eng beschränkt waren. Man braucht nicht mehr, wie in der monumentalen Steinarchitektur, verhältnismäßig kleine überwölbte Einheiten kunstvoll und sinnreich bald horizontal bald vertikal zu großen Gebilden zusammenzufügen, sondern kann stützenlos durch einen einzigen Raumgedanken zu seinem Ziele kommen.

Das andere, worin man gründlich umlernen mußte, war das Gefühl für einseitige Einspannungen. Dem Ausragen waren bisher enge Grenzen gesetzt, und man hatte sowohl bei Holz wie bei Stein das deutliche Gefühl des Unbehagens, wenn diese Grenzen gefährdet schienen. Die Plattenkonstruktionen des Eisenbetons ermöglichen plötzlich ein Schweben der Masse, das uns bisher in dieser Weise völlig fremd war: Ecken von Baukörpern können der

Unterstützung entbehren, Platten können weit in den Luftraum gestreckt werden. Bei Sportsbauten, wie den Nürnberger und Wiener Anlagen von Schweizer ist davon vielleicht am weitgehendsten Gebrauch gemacht. Mit diesen Möglichkeiten künstlerisch zu wirtschaften, ohne sie zu mißbrauchen, war eine ganz neue Aufgabe der Zeit, die erst allmählich erkannt und oftmals nicht gelöst wurde.

Alle diese Probleme sind beim Eisenbeton gefährlicher als beim Eisen, weil er durch die Geschlossenheit seiner Masse immer Gefühlsverbindungen mit der Steinarchitektur behält und deshalb ein besonderes Taktgefühl nötig ist, um den Eindruck des Überzeugenden zu wecken und den Eindruck des Konflikts zu meiden. Beim Eisen stehen wir von vornherein in einer so ganz anderen Welt, daß solche störenden Erinnerungen weniger in Betracht kommen.

Historisch betrachtet müßten wir selbstverständlich, wenn wir die neuen technischen Grundlagen der Zeit ins Auge fassen, zuerst vom Eisen und dann erst vom Eisenbeton sprechen; ästhetisch betrachtet zeigt uns der Eisenbeton einen gewissen Übergang zu den Problemen, die nun im Eisen immer eindeutiger hervortreten. Wir haben bereits angedeutet, wie es als unsichtbar benutzter Träger im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts nicht wenig dazu beiträgt, das eigentliche Wesen der historischen Stile zu fälschen und wie es in der sichtbaren Form des Sprengwerks Ansprüche auf Gestaltung erhebt, die nur sehr selten als neues eigenkräftiges Problem erkannt werden. Der Vorstoß, den schon 1850 Paxtons Londoner Krystallpalast ins eigentliche Reich des Architektonischen macht, bleibt ein Kuriosum, und nur auf großen Ausstellungen erwacht ab und an das Bewußtsein für die künstlerische Seite der Aufgabe. Der Eiffelturm kündigt sie 1889 wie ein gewaltiges Sanal an. Die Entwicklung, die dann in wenigen Jahrzehnten vom Eisen zum hochwertigen Stahl führt, ist eines der stolzeften Kapitel im Bauwesen des beginnenden 20. Jahrhunderts.

Wir haben diese historische Seite außer acht gelassen, weil das Eisen in Deutschland im Leben der bewußt gestaltenden Architektur erst nahezu gleichzeitig mit dem Eisenbeton seine Rolle zu spielen beginnt. Es ist, als ob jener Übergang, den der Eisenbeton, architektonisch-stilistisch betrachtet, von der Steinarchitektur zur fremden Welt des Eisens darstellt, seinen Einfluß ausübt: ein Gefühl dafür erwacht, daß es neben der Massenarchitektur eine Gerüstarchitektur gibt, die in ihrer Art die gleichen Ansprüche stellen kann, wie die erstere.

Wir haben gesehen, daß dem Eisenbeton die technische Möglichkeit innewohnt, sowohl als Massenarchitektur, wie als Gerüstarchitektur behandelt zu werden, dem Eisen ist nur die zweite Möglichkeit gegeben. Überall, wo man sich ihrer naiv bediente, wie bei den großen Hallen der Industrie, trat die Problematik des Materials noch wenig hervor, man nutzte die Weiträumigkeit, die Beweglichkeit in der Lichtzuführung, die Verminderung der Mauerstärken, die Vorteile schneller Montage und war um die Wirkung nicht weiter besorgt. Man sah im Eisen auch dann gleichsam nur ein Hilfsmaterial, wenn man es nicht im Baukörper versteckte. Erst wo es mit dem Kunstbau der Steinarchitektur in

Berührung kam, verlor man die Unbefangenheit und begann, sich mit der Erkenntnis von „Gut“ und „Böse“ zu quälen. Da sah man zunächst im Ornament das Feigenblatt, um seine Nacktheit zu decken und merkte nicht, daß man sie dadurch erst betonte. Die Glaskuppel auf Wallots Reichstagsgebäude ist technisch eine neuartige Leistung, durch das Übermaß von dekorativer Zutat wird sie charakterlos, — Otto Wagners gepflegte Eisenkonstruktionen wirken heute infolge ihrer Verzierungen fleinlich, — die geschmiedeten Kapitelle an den Eisenarchitekturen des Dresdener Hauptbahnhofes machen Kräftiges schwächlich, ja selbst die einst viel bewunderte handfestere und metallmäßigere Art wie Bruno Möhring die Bonner Rheinbrücke und Hermann Billing die Bremer Weserbrücke zierend behandelten, wirkt wie Aufputz, nicht wie Gestaltung. Von allen verfehlten Versuchen, dem Eisen durch Steinarchitektur zu Hilfe zu kommen, braucht hier nicht noch einmal gesprochen zu werden. Den Unterschied von allen solchen Versuchen sieht man, wenn man die unter dem Einfluß eines Entwurfes von Peter Behrens entstandene Kölner Hängebrücke betrachtet. Hier ist nicht nur der Steinarchitektur kein Raum gegeben, sondern auch das Eisenwerk von jeder Verzierung freigehalten. Alle Wirkung ist auf die „Logik“ des Gefüges der ineinandergreifenden Teile, auf die „Schnittigkeit“ der Form und auf die „Eleganz“ der Linie gestellt. Diese Wendung, die beim Thema „Brücke“ besonders deutlich hervortritt, ist die entscheidende Wendung für alle baulichen Gebilde aus Eisen, mag es sich nun um die Viadukte der Berliner Stadtbahn, die Binder großer Eisenhallen oder die Kuppel der Frankfurter Festhalle handeln. Ein ungetrübter künstlerischer Eindruck tritt erst dann hervor, wenn der Unterschied zwischen dem, was wir „Muskelbau“ und „Skelettbau“ nennen können, bewußt erfaßt und einheitlich durchgeführt ist. Erst die Bauten aus Eisen und aus Eisenbeton haben uns den Sinn für die Besonderheiten der Skelettarchitektur geschärft, obgleich die Gotik schon Material zu ihrer Erkenntnis geliefert hat.

Die Muskelarchitektur charakterisiert aus der Masse der Baumaterie heraus; wie Fleisch legt diese sich um das ideelle oder wirklich tragende Gerüst. Die Masse wird bei näherer Detaillierung zur Einzelform im Sinne der sich straffenden Muskelkraft durchgebildet: unwillkürlich tragen wir die menschlichen Vorstellungen einer elastischen Materie, die bestimmte Funktionen zu erfüllen hat, in die starre Materie des Bauwerks herein. Wenn wir beispielsweise den Schaft der Säule schwellen und damit die starre Materie so charakterisieren, als ob sie elastisch wäre, wird ihre Kraft für unser Gefühl erst lebendig, weil unsere eigenen Körpererfahrungen von Tragen und Lasten auf der elastischen Materie unserer Muskeln beruhen. Anders bei den Schöpfungen der Skelettarchitektur. Das „Fleisch“ verschwindet, die weiche, sinnlich erfassbare Charakterisierung der schwellenden Masse mit ihm. Was übrig bleibt, ist nur das Gerippe der funktionierenden Teile, dessen Struktur wir verfolgen können. Sind wir in der Muskelarchitektur erst zufrieden, wenn wir die elastische Belebung der Masse spüren, so sind wir hier erst zufrieden, wenn wir das lückenlos verspannte

Gefüge ineinandergreifender Elemente erkennen. Auch sie sind unserem Gefühle nicht starr, sondern Träger von sehnigen Spannungen und Teile von beweglichen Gelenken, aber es leuchtet ein, daß die „Vermenschlichung“ sich in beiden Fällen auf etwas ganz Verschiedenes erstreckt. Für den Schaffenden war es wichtig, sich des verschiedenen Wesens dieser beiden Welten baulichen Gestaltens bewußt zu werden. Erst das erlöste ästhetisch aus unsicherem Tasten.

Die Erkenntnisse auf dem Gebiete des Eisenbaus haben zur Folge gehabt, daß auch der Skelettbau des Holzes eine neue Belebung erhielt. Als der Holzbau nach den Methoden heutiger statischer Wissenschaft durchgearbeitet wurde, sah man, daß man ihm Leistungen zumuten kann, an die man bisher nicht gedacht hat. Manche in Holz gefügte neuere Innenräume wetteifern in technischer Kühnheit und räumlicher Wirkung mit den besten Leistungen aus eisernem Tragwerk, ja, man kann sagen, daß das Holz in unserer Zeit ein völlig neues Baumaterial geworden ist. Man blieb dabei nicht bei Balkenkonstruktionen stehen, sondern entwickelte aus der dem Holze eigentümlichen Form der Bohle neue Möglichkeiten, die vor allem im „Zollinger-Bau“, einem neuartigen Gefüge typisierter Lamellen, zum Ausdruck kommen. Dieser Gedanke wirkte sogar auf den Metallbau zurück, wo Junkers und wo Hünnebeck ihn auf Stahl anwandten. Aber die nach Art der Eisenbinder entwickelten Möglichkeiten übertreffen an räumlicher Leistungsfähigkeit diese Konstruktionsmethoden noch bei weitem. Was sich ursprünglich an den vorübergehenden hölzernen Bauten der vielerlei Ausstellungen des Jahrhundertanfangs entwickelte, wurde in immer größerer Vervollkommnung ein Element, das sich auch im Kirchenraum und der Festhalle bewährte. Die in Holz konstruierte Westfalenhalle in Dortmund ist mit ihrer Spannung von 75 m einer der imposantesten Räume der Zeit und sie bezeichnet noch lange nicht den Endpunkt der Möglichkeiten.

Die Entwicklung des Skelettbaus hat aber noch auf manche andere Materialien, die für die neuen Regungen wichtig geworden sind, seine mittelbare Wirkung ausgeübt. Das Skelett spielte ja nicht nur als offenes Gerippe eine Rolle, sondern zwang da, wo es Außenwände eines Bauwerks bildete, in irgendeiner Weise zur Füllung seiner Gefache. Das führt vielfach in der Außenarchitektur zur Verkleidung seines ganzen Systems. Das Stahlskelett, das nach amerikanischem Vorbild das tragende Gerüst moderner Riesenbauten bildet, wird eigentlich nur bei Fabrikbauten als Fachwerk außen gezeigt, in der Regel verschwindet es hinter der Verkleidung eines mauerbildenden Materials. Ähnlich das Eisenbetongerippe, wenn auch die Fälle häufiger sind, wo es auch im Äußeren zu architektonischer Gliederung dient, wie bei der Garnisonkirche in Ulm oder der Schule Meerweinstraße in Hamburg. Aber auch dies kräftigere Rahmenwerk bedarf der Verschönerung mit einem flächenbildenden Füllmaterial.

Sowohl für Verkleidung wie für Füllung hat sich die Keramik besonders bewährt, nicht nur in der einfachen Form des Backsteins, sondern auch in der

verfeinerten Form der keramischen Platte: die außerordentliche Entwicklung, welche die Baukeramik im Bilde der neueren Baukunst zeigt, hängt nicht nur mit der wachsenden Rolle des Backsteinbaus, sondern auch mit seinen Beziehungen zum Eisenbeton eng zusammen. Es ist damit ein Mittel baulicher Wirkungen neu belebt, dessen Macht wir aus historischer Ferne immer mehr bewunderten, besonders seit die babylonischen und assyrischen Arbeiten Gemeingut unserer künstlerischen Vorstellungen wurden, das aber praktisch nur in der Innenarchitektur eine Rolle spielte und für die Außenarchitektur so gut wie verschwunden war. Nach 1900 beginnt wetterfeste Keramik der verschiedensten Art lebendig zu werden: fließende Glasuren in Tönungen, die zwischen hellem Grau und tiefem Schwarz spielen, treten auf; in Hamburg verkleiden Freitag & Klingius schon 1905 ganze Geschäftshäuser mit grünem und tiefrotem Steinzeug, aber künstlerisch am hoffnungsvollsten ist dies Material wohl, wenn der plastische Grund nicht ganz farbig überdeckt wird, sondern der natürliche Farbton des scharf gesinterten Scherbens eine wesentliche Rolle weiterspielt und die durchsichtigen farbigen Emails in einem zweiten Brand als Scharffeuer-Glasuren auf einzelne Teile dieses Untergrundes aufgeschmolzen werden. Die Monumentalität der alten orientalischen Baukeramik beruht darauf, daß die Möglichkeit der Wiederholung der gleichen Form verbunden wird mit der Möglichkeit der beliebigen Variation der Farbe. Das läßt sich bei dieser Technik besonders wirkungsvoll und neuartig entwickeln. Aus der technischen Unbeweglichkeit der Form und der technischen Beweglichkeit der Farbe kann in der Baukeramik ein eigentümlicher Stil für die weitgespannten Aufgaben unserer Zeit entstehen, der sich in einzelnen Werken bereits ankündigt.

Aber das sind ²Erwägungen, die über die Fragen der Ergänzung des Skelettbaus, von denen wir ausgingen, herausgreifen. Wenn wir zu ihnen zurückkehren, können wir feststellen, daß sich neben der Rolle, welche die in Platten gefügte Fläche zu spielen beginnt, eine zweite ganz andersartige Richtung entwickelt, die für die Wirkungen des Skelettbaus von großer Bedeutung wird: man strebt nach flächebildenden Materialien, die ihre Funktion möglichst fugenlos ausüben; das führt neben dem füllenden Fleisch zu einer Entwicklung der deckenden „Haut“.

Die Tendenz zur Fugenlosigkeit zeigt sich zuerst im Innenraum. Während Van de Velde das Furnieren des Holzes noch verachtet, setzt es sich nicht nur Hand in Hand mit der wachsenden Freude an edlen Hölzern siegreich durch, sondern führt zur selbständigen Sperrholzplatte, die jeder Biegung und Schwingung der Fläche auch ohne hölzerne Unterlage zu folgen erlaubt. Sie gibt für Theater- und Konzertsäle akustisch und formal wertvolle neue Möglichkeiten, die unter anderen von Theodor Fischer in seinem Heilbronner Theater und von William Müller in Reinhardts „Kammerspielen“ früh ausgenutzt sind. Vor allem aber ist die Vorliebe für eine fugenlose Haut wohl aus der wachsenden Bedeutung zu erklären, die der Schiffsbau gewinnt. Sperrholz und Schleiflack

geben die natürliche verfeinerte Fortsetzung des metallblech-beschlagenen in weichen Krümmungen spielenden Schiffskörpers.

Auch für die Außenarchitektur stellt die Industrie bald fugenlose Flächenmaterialien zur Verfügung und es liegt wesentlich an ihrer Verwendung, wenn gewisse Bauten von Gebr. Luchhardt und von Erich Mendelssohn einen Charakter tragen, der an Schiffsbau erinnert. Es ist eine fremdartig anmutende Wendung, die sich hier vollzieht: dem Schichten und damit in Zusammenhang stehenden Tragen wird ein flächenhaftes Zusammenfügen gegenübergestellt, das an Stelle des Tragens das Verspannen setzt.

Diese Verlockungen des Skelettbaus treten aber wohl am stärksten in der Rolle hervor, die das Glas in der Baukunst zu spielen beginnt.

Es ist irreführend, wenn man das Glas mit besonderer Vorliebe ein neues „Baumaterial“ genannt hat, es ist und bleibt das alte Füllmaterial, das es von je gewesen ist, nur daß die neuen Baumaterialien Eisen und Eisenbeton ihm vielartigere und weitläufigere Flächen zu füllen geben, als das früher der Fall gewesen ist. Es war sehr bezeichnend, daß man das vielbeachtete „Glashaus“, das Bruno Taut in der Kölner Werkbundausstellung 1914 zeigte, noch lange aus dem Trümmerfeld der Ausstellung als einziges unversehrtes Gebäude ragen sah, obgleich keine Spur von Glas mehr an ihm geblieben war: es war ein Eisenbetonhaus, in dessen Skelett Glas als Füllmaterial gefügt war. In Wahrheit liegt also das Eigentümliche darin, daß die neuen Konstruktionsmethoden die Gestaltung neuer Durchbrechungen der Bauflächen gestatten, und daß diese Durchbrechungen mit Glas ausgefüllt werden. Aber dieser konstruktive Ursprung hat zu künstlerischen Folgen geführt, bei denen die Glasfläche das Primäre der architektonischen Absicht geworden ist. In der Tat spielt das Glas eine ganz andere Rolle, wenn es durch die ununterbrochene Kuppelung von Fenstern als waagrecht oder senkrecht Streifen auftritt, wie wenn es nur das in sich abgeschlossene Loch eines Fensters ausfüllt: der farbige Ton und der wechselnd schimmernde Glanz der verglasten Fläche wird in weit stärkerem Maße ein Element architektonischer Gliederung. Solche Glasfläche erhält eine Art Gleichberechtigung mit der Mauerfläche und aus dem Widerspiel der Flächengegensätze können neue Wirkungen entwickelt werden. Das ist in den baulichen Arbeiten dieser Zeit vielfältig ausgenutzt, denn es gab zahlreiche Geschäfts-, Industrie- und Verwaltungsbauten, wo vor allem die bandartige Fenstergalerie aus praktischen Gründen hochwillkommen war und nun die künstlerischen Folgen daraus gezogen wurden.

Aber es ist nicht nur das Glas als Vermittler des natürlichen Lichtes, was in Betracht kommt. Das künstliche Licht hat für die Außenarchitektur eine solche Bedeutung bekommen, daß man es fast als neues Bauelement bezeichnen könnte. Es bedient sich des Glases zur Formung seiner Wirkungen. Bauten entstehen, die erst am Abend ihren eigentlichen Reiz entfalten, und deren durchsichtige Gesimse, strahlende Portale und leuchtende Laternenstreifen nicht dekorativ

hinzugefügte Schmuckstücke, sondern Teile des architektonischen Gerüsts bilden. Man kann für manche Stätten der Unterhaltung, des Vergnügens und der Repräsentation eine Entwicklung voraussehen, die diese Möglichkeiten in immer verfeinerter Weise ausschöpft.

Wenn wir aber von der Bedeutung sprechen, die dem Lichte bei den architektonischen Regungen dieser Zeitperiode zukommt, dürfen wir nicht allein an solche handgreiflichen Beispiele denken. Wir berühren damit zugleich weit zartere und weniger deutlich umrissene Fragen, die für das Wesen der Zeit von großer Wichtigkeit werden. Denn man muß sich klarmachen, daß der Schaffende erst jetzt frei und fast unbeschränkt über die Führung des Lichtes als künstlerisches Hilfsmittel verfügt.

Soweit das künstliche Licht dabei in Betracht kommt, treten die Folgen dieser Möglichkeit im Innenraum natürlich noch weit stärker hervor als in den Sonderfällen der Außenarchitektur. Hier kann man die Lichtquelle beliebig zerteilen oder konzentrieren, beliebig zeigen oder verhüllen, beliebig schweben oder an der Fläche kleben lassen, und es gibt Innenräume, die ganz von der phantasiereichen Ausbeute solcher Möglichkeiten leben, wie etwa Poelzigs „Großes Schauspielhaus“ in Berlin. Noch bedeutungsvoller jedoch ist die Erweiterung der Möglichkeiten in der Führung des natürlichen Lichtes, denn hier wirken sich die Absichten gleichzeitig auf das Innere und das Äußere aus. Der Gerippebau gestattet es, bei großen Hallen aus Eisen oder aus Eisenbeton das Tageslicht an fast beliebiger Stelle anzuzapfen, und die Taktik der Beleuchtung wird oftmals der maßgebende Faktor für die Außen- wie für die Innenwirkung des Bauwerks. Aber es bedarf vielfach gar nicht so betonter Mittel; „Je dessine avec la lumière“ ist ein etwas geziertes, aber doch bezeichnendes Wort von Le Corbusier. Durch die Gestaltung der Lichtquellen eines Treppenhauses oder etwa eines Schulzimmers kann man den formal einfachsten Räumen einen ausgesprochenen Charakter geben. Verbindet man dann die Ökonomie des Lichtes zugleich mit einer zielbewußten Ökonomie der Farbe, so öffnet sich eine Welt räumlicher Wirkungen, in der manche neue Entdeckung gemacht ist und noch viel mehr gemacht werden können.

Überblickt man die Wirkung, welche die Skelettarchitektur auf den baulichen Organismus als Ganzes hat, so kann man sagen, daß die Rolle, die sie sichtbar und unsichtbar im baulichen Leben zu spielen beginnt, für die Großaufgaben der Zeit eine völlige Wendung mit sich bringt.

Sie ermöglicht, vor allem in der Form des Eisenbetonbaus, die Wand pfeilerartig aufzulösen, ohne die statischen Folgen, welche die Steinarchitektur des Mittelalters aus solcher Auflösung zu ziehen gezwungen war, zum Formsystem ausbilden zu müssen. Die natürliche Konstruktion führt vielmehr im Gegensatz zum Mittelalter zu den einfachsten rechtwinkligen Baumassen. Das was Schinkel, wie wir gesehen haben, aus weltanschaulich-ästhetischen Gründen so gequält erstrebt hat: die mittelalterliche Auflösung der Wand mit antiker Massenbildung

zu vereinen, ergibt sich jetzt als Ausdruck der natürlichen Verwendung der baulichen Mittel. Das bedeutet weit mehr als die Erklärung der historisch interessanten Tatsache, daß uns heute gewisse problematische Stilversuche Schinkels „modern“ erscheinen, es bedeutet, daß uns heute Lebenden wirklich die Mittel an die Hand gegeben sind, um jene faustische Ehe zwischen Mittelalterlich-Christlichem und Antik-Heidnischem ohne krampfhaftige Anstrengungen bauend zu vollziehen. Wir haben die Vorbedingungen zu einer baulichen Sprache, die sowohl mittelalterliche wie antike Gestaltungsziele verfolgen kann, ohne sich der historischen Ausdrucksmittel dieser Zeiten bedienen zu müssen. Der Weg ist offen zu jener künstlerischen Synthese, die wir geistig längst vollzogen haben. In den besten Leistungen der neuen Zeit ahnen wir bereits etwas von solchem Weg.

Diese in der Außenarchitektur besonders fühlbare Seite ist ebenso wichtig, wie die Umwälzung, welche die Gerippearchitektur in den Möglichkeiten der Innenarchitektur hervorgebracht hat. Man kann die Bewegungen, die seit der Jahrhundertwende in der Baukunst hervortreten, nicht verstehen, wenn man sich nicht klarmacht, daß ein Ringen mit neuen Materialien und ihren Möglichkeiten beginnt und ganz neue verantwortungsreiche ästhetische Probleme weckt. Für solches Ringen sind 30 Jahre historisch betrachtet nur ein Augenblick.

So bringen die neuen technischen Mittel, welche die Zeit bietet, direkt und indirekt Anregungen, an denen ein selbständiges neues Wollen anzuknüpfen vermag. Sie sind eine der Grundlagen, die diesem Wollen Halt und Richtung geben.

Soziologische Kräfte. Ebenso einschneidend wie diese technischen Probleme spielt ein drittes unsichtbares Reich als grundlegende Macht in die Regungen der Architektur herein, die seit 1900 um eine lebendige Verbindung mit ihrer Zeit und deren Forderungen ringt: es sind soziologische Kräfte, die ihre Wirkung ausüben und dadurch dem unbestimmten neuen Streben weitere Grundlagen geben, mit denen es rechnen muß.

Es ist ja das Besondere der Architektur den anderen Künsten gegenüber, daß sie sich nicht wie diese ihre Aufgaben selber stellen kann, sondern daß sie ihre Energien nur zu entladen vermag in den Aufgaben, die ihr „die Zeit“ jeweilig zuweist. Wenn es ihr nicht gelingt, sich in diesen auszudrücken, muß sie stumm bleiben. In diesem Sinne ist sie in ganz anderer Weise zeitgebunden, wie irgendeine andere Kunst.

Es liegt aber im Wesen unserer Zeit, daß sie dem Architekten vorzugsweise Aufgaben zuweist, die weniger zum Bereich dessen gehören, was wir „Spitzenkultur“ nennen, sondern zum Bereich dessen, was wir „Massenkultur“ nennen können. Wir müssen uns an diesen Begriff erst gewöhnen, denn wir pflegen einstweilen noch in seinem Gegensatz, der Spitzenkultur, das Ziel künstlerischen Strebens zu sehen; wir müssen erkennen, daß Kultur eine Pflanze ist, von der man nicht sagen kann, ob die Blüten, die sie oben treibt, oder die Wurzeln und weitschattenden Äste, die sie unten entwickelt, die Hauptsache sind. Beide gehören

zusammen, aber jedes bedarf einer besonderen Pflege, und nicht nur das: zu gewissen Zeiten bedarf das eine und zu gewissen Zeiten das andere der Pflege. Uns ist gegeben, in einem Abschnitt des Zeitenlaufs zu leben, wo die Pflege der Blüten zurücktritt und die Pflege des neue Schößlinge vorbereitenden Wurzelwerks im Vordergrund steht. Das bedeutet: die Ansprüche der Massenbewältigung sind infolge der Häufung der Menschen das charakteristische Zeichen der Zeit.

Mehr und mehr wird zum Gradmesser für das bauliche Tun nicht die Villa, sondern die Kleinhauskolonie, — nicht das Museum, sondern die Riesenhalle, — nicht das Schloß, sondern die Volksschule, — nicht die Kirche, sondern die Fabrik als Instrument der Massenfabrikation, — nicht das Denkmal, sondern das Stadion, alles Aufgaben, die mit dem Bedürfnis großer Massen rechnen. Ob wir wollen oder nicht, immer deutlicher richtet sich das, was an Kultur entfaltet wird, auf Massenkultur. Die große Aufgabe der Zeit ist eben die Einordnung der Massen eines neu emporgewachsenen Standes in den komplizierten Mechanismus unserer Gesellschaft. In der mehr oder minder gelungenen Art dieses Einbaus liegt die Wertfrage für das, was kulturell geleistet wird. Diese Aufgabe läßt sich ohne Hilfe der baulichen Kunst nicht lösen. Bauliche Formung muß die Instrumente für diese Neuschichtung schaffen, sonst kann sie nicht lebendig hervortreten.

Diese Tatsache treibt das bauliche Schaffen dazu, sich der neuen technischen Mittel eifrig zu bemächtigen, die ja allem, was in der Architektur die Raumbewältigung und die Massenbewältigung zu steigern erlaubt, lebhaft entgegenkommt. So geschieht es, daß man oftmals Früchte zu pflücken versucht, ehe sie noch wirklich in künstlerischem Sinne reif sind; aber wie gefährlich das auch sein mag, weit wichtiger ist wohl der lebendige Antrieb, der dadurch in die Zielsetzungen der Zeit kommt.

Es ist nicht lediglich ein Prahl mit den neuen Möglichkeiten der Technik, wenn sowohl Eisenbeton, wie Holz, wie Eisen die Grenzen der freien Raumbewältigung immer weiter herauschieben. Bei dem I. Internationalen Eisenbeton-Kongress in Lüttich 1930 zeigte ein deutscher Ingenieur (Dischinger) ein Projekt, das einen Raum von 150 Meter mit einer dünnchaligen Eisenbetonkuppel überspannte. Freitragende hölzerne Lehrgerüste für Eisenbetonbrücken von 150—170 Meter Spannweite weisen auf die Möglichkeiten, die noch im Holzbau schlummern. Die in stählernem Tragwerk konstruierte Halle 7 der Leipziger Messe, die in flacher Deckung eine freie Spannung von 100 Meter zeigt, ist 1930 die größte derartige Halle der Welt, aber Entwürfe derselben Konstruktion von 160 Meter Weite sind gleichzeitig keine Utopien mehr.

Was das bedeutet, vergegenwärtigt man sich am besten, wenn man auf das Colosseum in Rom blickt, dessen Raum die Größe von etwa 133 zu etwa 160 Meter besitzt. Was man in jener Zeit als gewaltigste räumliche Leistung nur offen bilden konnte, können wir heute überdecken.

Wir vermögen in ständiger Steigerung nicht nur riesige den Menschen dienende Organisationen technisch zu bewältigen, sondern auch riesige Menschenmassen zu unmittelbarer räumlicher Gemeinschaft zusammenzufassen. Das ist für das soziologische Bild der Zeit ein wichtiges Ergebnis.

Ästhetische Strömungen. Aus diesen organisatorischen, technischen und soziologischen Einflüssen, die sich im Verlauf des ersten Jahrzehnts des neuen Jahrhunderts immer deutlicher hervorheben, entwickelt sich nun schließlich die ästhetische Atmosphäre der Zeit, nicht als etwas Bewusstes, sondern als eine Anschauungsweise, die unbewußt die Welt des Schaffens zu durchdringen beginnt. Sempers genetische Ästhetik, die alle Kunst in erster Linie abgeleitet wissen will aus der Eigenart des Materials, der Technik seiner Bearbeitung und dem Zweck seines Gebrauches, ist nicht etwa verblaßt, sondern spielt überall da herein, wo man versucht, einen neuen festen Grund zu finden. Aber sie ist nicht das letzte, sondern nur das erste Wort. Auf der einen Seite knüpft eine rationalistische Richtung an sie an, entwickelt ihre Tendenzen ins Extrem und kommt so schließlich zum Grundsatz: Schönheit ist Zweckmäßigkeit. Es ist einstweilen mehr die Opposition gegen den wahllosen Kultus historischer Stimmungen, aus denen man lange glaubte, „Schönheit“ gleichsam stehlen zu können, was diesen asketischen Ruf hervorbringt. Im praktischen Leben wird auf der anderen Seite von den Besten der Zeit nicht vergessen, daß der Wert einer architektonischen Schöpfung außer ihrer Zweckmäßigkeit auf Verhältnissen, Proportionen, Gleichgewicht der Massen und Harmonie der Farbenstimmung beruht, kurz, daß es eine „Einheit in der Mannigfaltigkeit“ gibt, die vom genetischen Prinzip noch nicht berührt wird: das Spiel von Kontrast und Übereinstimmung, von Kurhythmie und Gleichgewicht, das in Wahrheit Träger der ästhetischen Werte ist und das seine Wurzel in seelischen Kräften findet.

Aber auch damit ist noch nicht alles gesagt. Vor allem das Verhältnis von Architekt und Ingenieur, das immer mehr in den Mittelpunkt aller ästhetischen Probleme rückt, führt über solche Formästhetik hinaus zu einer Auffassung, die man „Organische Ästhetik“ nennen kann. Es ist die Auffassung, daß die Gestaltung erst vollwertig ist, wenn es gelingt, dem menschlichen Gebilde den Schein der Spannung inneren Lebens zu geben. Der Genuß an diesem Leben, das der Betrachter im Stofflichen zu entdecken glaubt, das der Schaffende aber in Wahrheit mit den Mitteln von Linie, Verhältnis und Licht erzeugt, ist die Quelle letzten künstlerischen Genusses. In der Fähigkeit, diesen Eindruck inneren Lebens zu erwecken, liegt die Kunst der Beseelung und durch sie erst wird die materielle Form zur Hülle eines seelischen Gehalts. Das ist eine Auffassung, die bei Herder ihren Ausgang nimmt, mit der die Romantiker gespielt haben, und die jetzt jenseits aller Romantik allmählich neues Leben zu gewinnen beginnt. Wir begegnen ihr in verschiedenem Gewande bei den führenden Kunstphilosophen dieser Zeit¹⁾.

¹⁾ Vgl. S. Wölfflin, „Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur“. Lipps, „Psychologie des Schönen und der Kunst“. Wilh. Worringer, „Abstraktion und Einfühlung“.

Wenn wir von einem „jenseits aller Romantik“ sprechen, so meinen wir damit die historische Bewegung des 19. Jahrhunderts, die mit dem Worte „Romantik“ bezeichnet wird. Das muß festgestellt werden, denn es gibt wohl keine Begriffe, die so verschieden gebraucht werden, wie die beiden Begriffe, die das kunstgeschichtliche Bild des 19. Jahrhunderts beherrschen: Klassizismus und Romantik. Gustav Pauli nennt sie in seiner „Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts“ sehr treffend: „Namen, welche nichts anderes als die zeitlich bedingte Modifikation überzeitlicher Bestrebungen bedeuten.“ Das Überzeitliche solcher entgegengesetzten Bestrebungen hängt im tiefsten Grunde mit dem Dualismus des aus Körper und Geist zusammengebauten menschlichen Wesens zusammen. Die sinnlich-körperliche Seite dieses Wesens ist dasjenige, was in der Kunst strebt nach Form, die gefühlverbundene geistige Seite dieses Wesens ist das, was in der Kunst strebt nach Ausdruck. Ebenso wie beim Menschen sind auch in der Kunst diese beiden Kräfte unlöslich miteinander verbunden, aber diese Verbindung steht nicht immer unter Gleichgewicht, bald liegt die Vorherrschaft bei der einen, bald bei der anderen dieser Kräfte. Das kann sich steigern bis zum äußersten polaren Widerstreit, aber auch wo das nicht der Fall ist, spielt der Gegensatz mehr oder minder deutlich seine latente Rolle: wir sehen ein Primat der Form, oder aber ein Primat des Ausdrucks. Im ersten Falle sprechen wir von „klassisch“, im zweiten von „romantisch“, und da sich in das Wort „romantisch“ für viele Ohren ein kritischer Unterton eingeschlichen hat, der die Vorstellung von Gefühlsüberschwang und Unsachlichkeit anklingen läßt, so finden wir der Architektur gegenüber heute oftmals das Wort „gotisch“ an seine Stelle gesetzt.

Der Gegensatz, von dem wir sprechen, tritt in der Malerei viel deutlicher und schärfer hervor, als in der Architektur, aber auch hier können wir das Primat der Form und das Primat des Ausdrucks bei vergleichendem Betrachten wohl unterscheiden. Oft drückt der Gegensatz ganzen Epochen einseitig seinen Stempel auf, — oft sind es nur die einzelnen Künstlererscheinungen, die sich in diesem Sinne voneinander abheben, und beide Strömungen gehen lebendig nebeneinander daher. Das sind die reichen Zeiten künstlerischen Werdens, die Zeiten des Ringens.

c) Bauliche Ergebnisse

In diesem überzeitlichen Sinne aufgefaßt, können wir auch in der Epoche nach 1900 von einer „romantischen“ und einer „klassischen“ Strömung sprechen. Es ist für die Erscheinungen dieser Zeit charakteristisch, daß sie sich nicht zentral um einen Mittelpunkt, sondern in der reicheren Form der Ellipse um zwei Mittelpunkte bewegen, die „Primat des Ausdrucks“ und „Primat der Form“ bedeuten.

Wenn wir nach entscheidenden Persönlichkeiten suchen, die für die erste Werdezeit der neuen Bewegung diesen Gegensatz verkörpern, so ist es nicht schwer, sie zu finden, wir brauchen nur Theodor Fischer neben Peter Behrens zu stellen.

Um sie nebeneinander zu charakterisieren, mag man sich folgende Daten vergegenwärtigen: 1906 baute Fischer die Pfullinger Hallen, Behrens das Krematorium in Sagen, 1911 Fischer die Garnisonkirche in Ulm, Behrens die Bauten der A.E.G., 1912 Fischer das Volkshaus (Siegler-Haus) in Stuttgart, Behrens die Botschaft in Petersburg. Trotz aller Freiheit des Gestaltens fühlen wir bei beiden den Zusammenhang mit historischen Ahnen, die einen stehen auf der romantischen, die anderen auf der klassischen Seite. Wir sehen zwei Ströme nebeneinander laufen, einen — um mit Worringer zu sprechen, — aus den warmen Bereichen der „Einfühlung“, einen aus den kühlen Bereichen der „Abstraktion“. Beide sind nötig, um den Aufgaben gerecht zu werden, die die Zeit stellt.

Es ist leicht zu erkennen, wie Fischers Einfluß zu Erscheinungen wie Paul Bonatz, Behrens' Einfluß zu Erscheinungen wie Walter Gropius führt, und wenn wir uns vergegenwärtigen, daß Bonatz 1914 an seinem steingefügten Stuttgarter Bahnhof, Gropius an dem Glasbau des Fabrikgebäudes der Kölner Werkbund-Ausstellung arbeitete, sehen wir auch bei dieser Gegenüberstellung in der jüngeren Schicht den gleichen Gegensatz. Der Zusammenhang mit historischen Ahnen ist bei beiden ferner gerückt, beide stehen mitten in ihrer Zeit, aber sie leben in einer verschiedenen Luft, der eine in der Atmosphäre der gebundenen deutschen Stadt, der andere in der Atmosphäre der ungebundenen Weltstadt.

Es ist nun nicht unsere Absicht, die Künstler, die zwischen 1900 und 1914 charakteristisch hervortreten, in zwei Schulen zu ordnen, so einfach ist das gärende Leben dieser Zeit nicht; wir wollen nur zwei deutlich erkennbare Pole bezeichnen, aus denen die Kräfte strömten. Manche Männer gehören, auch wenn bei ihnen von „Schule“ nicht die Rede sein kann, deutlich zur einen oder zur anderen Seite, aber es gibt auch solche, in deren Werk sich die Strömungen mischen, nicht weil sie hin und her schwankten, sondern weil die Aufgaben, vor denen sie standen, bald mehr im Bereich des Heimisch-Gebundenen, bald mehr im Bereich des Losgelöst-Großstädtischen lagen.

Es ist bei der historischen Betrachtung dieser Zeit oftmals geschrieben worden, daß der schöpferische Auftrieb der jungen Bewegung vor dem Kriege bereits zu erschaffen begann. Das mag sich daraus erklären, daß man das Kunstgewerbe zum Maßstab nahm und noch unter dem Einfluß seines Anspruches auf völlige Umwälzung aller stilistischen Vorstellungen stand. Dieser nervöse Ehrgeiz ist in der Tat mehr und mehr geschwunden. An die Stelle des aufgeregten „individuellen“ Möbels ist das schlichte Möbel getreten, das seinen individuellen Zweck zwar sehr präzise erfüllen muß, aber nicht auf eine äußerlich betonte, sondern auf eine möglichst ruhige Weise. An die Stelle des Kultus der originellen Form ist der Kultus des edlen Materials getreten. All das hat zur Folge, daß Innenräume, wie sie etwa Bruno Paul oder Adalbert Niemeyer, ja selbst Franz Stuck schaffen, dessen geniale Raumkunst einen bedeutenden Einfluß ausgeübt hat, keinen schroffen Gegensatz mehr bilden zu Eindrücken, wie sie

die Innenkultur vom Anfang des 19. Jahrhunderts in ihren edelsten Beispielen aus ähnlichem Streben hervorgebracht hat. Auch das einfache Einzelhaus nähert sich aus ähnlichen Gründen manchmal wieder dem Charakter von 1813, was von Männern wie Schulze-Naumburg bewußt und erfolgreich gepflegt wird, bei anderen ganz unbewußt entsteht. Aber das ist ein Sondergebiet und es besagt nicht, daß die architektonische Bewegung in ihrem eigentlichen Kern auf ihr selbständiges Leben verzichtet. Um das zu erkennen, brauchen wir uns nur flüchtig zu vergegenwärtigen, was seit den ersten Anfängen der Jahrhundertwende, die wir kurz zu charakterisieren versuchten, von einigen der besonders deutlich hervortretenden Persönlichkeiten im Zeitraum bis 1914 geschaffen ist.

Von Theodor Fischer kommt zu den bereits genannten Bauten noch das graziöse Kunsthaus in Stuttgart und das meisterlich in die anspruchsvolle Umgebung eingefügte Polizeigebäude in München hinzu, während Peter Behrens vor allem in Industrieanlagen und Verwaltungsgebäuden (Haus Mannesmann in Düsseldorf und Bauten der Höchster Farbwerke) eine außerordentliche Tätigkeit entfaltete.

Aus dem Kreis jener ersten Neuerer tritt Martin Dülfer mit seinem Dortmunder Theater hervor, Richard Kiemerschmid schafft mit dem Fabrikbau der „Dresdener Werkstätten“ das Kernstück der Gartenstadt Sellerau (1909); Bruno Paul wird an der Rose-Livingstone-Stiftung in Frankfurt a. M. und den Museumsbauten in Dahlem (1913) zum Baumeister; August Endell, der 1901 in Berlin sein Wolzogen-Theater einrichtet, wird dort ein vielbeschäftigter Villenarchitekt und baut 1913 die Trabrennbahn Mariendorf; Josef M. Olbrich entwickelt sich von seinen spielerischen Villen zum Ernst des Hochzeitsturmes in Darmstadt und zum großen Wurf des Warenhauses Tiez in Düsseldorf (1908). Nach seinem Tode beginnt Albinmüller von Darmstadt aus eine lebhaftige Tätigkeit.

In Dresden entsteht 1908 das Krematorium (Fritz Schumacher) als neuartige Lösung dieser halb technischen, halb monumentalen Aufgabe. Wilhelm Kreis, der für das Architekturdenkmal (Bismarktürme, Burschenschaftsdenkmal in Eisenach) eine eindrucksvolle, schlichte Sprache wiedergewonnen hat, baut dort im gleichen Jahre die neue Augustusbrücke und entfaltet dann von Düsseldorf aus eine überaus reiche Bautätigkeit, aus der das Museum in Halle (1913) und das Warenhaus Tiez in Köln (1913) als edle Leistungen hervorragen. Von Dresden aus gewinnt Julius Graebner durch die Christuskirche in Strehlen Einfluß auf den protestantischen Kirchenbau, während Max Hans Kühne mit William Lossow zusammen die Riesenaufgabe des Leipziger Bahnhofs durchführt. Hans Erlwein vollendet 1910 in Dresden die große moderne Anlage seines Schlachthofes und baut den mächtigen Eisenbetongasometer in Reick. Zu gleicher Zeit beginnt Heinrich Tessenow seine feinsinnige Tätigkeit in Sellerau, die in dem harmonisch abgestimmten Festsaalbau gipfelt.

Um 1910 tritt in Schlesien die kraftvoll-eigenartige Gestalt von Hans Poelzig in der großen Anlage der Chemischen Fabrik Lubau hervor, der manche andere charaktervolle Fabriken (z. B. Annegrube bei Pschow 1914) folgen. 1911 entsteht sein mächtiger Wasserturm in Posen, 1913 die Anlage der Jahrhundertausstellung in Breslau, auf der Max Berg mit seiner „Jahrhunderthalle“ eine der markantesten und kühnsten Schöpfungen hinstellt.

Von Stuttgart aus baut Paul Bonatz fein abgewogene Anlagen, wie den Senkellbau in Wiesbaden (1907), die Universitätsbibliothek in Tübingen (1910) und die Stadthalle in Hannover (1911–14). Aus seinem Kreise geht Martin Elsäffer hervor, der (1911–13) in der Stuttgarter Markthalle einen bemerkenswerten Bau schafft und im übrigen, ebenso wie sein gleichaltriger Genosse Hans Herkommer vor allem in selbständig empfundenen Kirchenbauten hervortritt.

Im Rheinland sieht man neben Behrens und Kreis bereits Alfred Fischer und Edmund Körner sich regen, um dem Industriebau statt des wilden Durcheinanders klare Gestaltungen abzugewinnen. Fritz Becker, Fahrenkamp und Karl Wach haben ihre ersten Erfolge. In Mannheim findet Bruno Schmitz in den Bauten der großen Anlage des Friedrichplatzes eine Aufgabe, bei der seine Gestaltungskraft das ungezügelte Wesen seines Pathos übertönt, und auch Hermann Billing schafft hier in der Kunsthalle eines seiner abgeklärtesten Werke. Mit dem vielseitigen und feinsinnigen Max Läger zusammen vertritt er das neue Wollen im Kreise der Karlsruher.

In München tritt neben den schon früher Genannten 1908 German Bestelmeyer durch seinen Universitätsbau als überragende Kraft hervor. Er weiß monumentalen Aufgaben, wie etwa dem Germanischen Museum in Nürnberg, ein eigenes Gesicht zu geben, während Richard Schachner auf dem einfachen Gebiet des Nutzbaus (Krankenhaus München-Schwabing 1904–12 und Großmarkthalle 1912) mit selbständigem Geiste tätig ist. Ihm verwandt ist Karl Bertsch, dessen Ausstellungshallen auf der Isarhöhe 1908 entstehen. Einzelne Münchener, deren Haupttätigkeit ganz in der Periode des Eklektizismus wurzelt, überraschen durch Arbeiten im Sinn einer neuen Zeit, wie Max Littmann durch den musterhaften Bau der Münchener Anatomie und Friedrich Thiersch durch den kühnen Raum der Frankfurter Festhalle.

In Wien führt Leopold Bauer und vor allem Josef Hoffmann das Erbe Otto Wagners in fein empfundenen Villenbauten weiter. Neben ihnen gewinnt Adolf Loos durch wenige aber überaus kultivierte schmucklose Bauten einen starken Einfluß, der durch seine erzieherischen Schriften verstärkt wird.

In Hamburg vollzieht sich seit 1910 ein entscheidender Umschwung. Die Stadt besinnt sich auf die alte Backsteinkultur des deutschen Nordens, die Schinkel trotz der Reife seiner Berliner Backsteinbauten und später Chateauf auf Hamburger Boden trotz der Energie seines künstlerischen Bekenntnisses vergebens neu zu beleben versucht hatte. In zahlreichen Staatsbauten (Tropeninstitut,

Kunstgewerbeschule, Johanneum, Lotsenhaus usw.) von Fritz Schumacher, die zwischen 1910 und 1914 entstehen, erweist sich die Ausdrucksfähigkeit des Backsteinmaterials auch für heutige Bauaufgaben. Die Hamburger Privatarchitekten, an der Spitze Fritz Höger, sind in der gleichen Richtung tätig. Beim Bau der Mönckebergstraße schafft Höger sein Kappolthaus und das großzügige Klöpfferhaus, zugleich tritt Carl Bensel zum erstenmal in Hamburg hervor. Andere Architekten wie G. Henry Grell, Hermann Distel, Erich Klingius, Bomhoff und Paul Schöf bringe das Backsteinmaterial in ihren Villenbauten zum Sieg. Seit langer Zeit entwickelt sich zum erstenmal in Norddeutschland eine eigene bodenständige Ausdruckweise, die der ganzen Stadt ihr Gepräge zu geben beginnt.

In Berlin ist es am schwersten, einen einheitlichen Weg durchzusetzen. Hier wirkt Hermann Muthesius unermüdlich durch Wort und Beispiel. Er bringt die Kultur des englischen Landhauses in die deutsche Bewegung, ohne etwa in seinen Bauten englisch zu sein. Das ergibt zusammen mit dem Geist von 1813 gesunde Mischung, deren Einfluss mehr und mehr von dem Gespenst der „Villa“ befreit. Das Mietshaus ringt sich nur langsam aus seinen Fesseln los. Paul Mebes (Beamten-Wohnhausgruppe, 1908—12) und Albert Gessner machen auf diesem Gebiet in Berlin die ersten künstlerischen Vorstöße.

Im Wohnungswesen dieser Vorkriegszeit ist wohl am bedeutsamsten, wie sich die Gartenstadtbewegung allmählich durchzusetzen beginnt. Auch sie steht unter englischem Einfluss; Ebenezer Howards aufrüttelndes Buch „Garden-Cities of to morrow“ (1898) und die Verwirklichung seiner Forderungen in Letchworth (begonnen 1903) weckten in Deutschland die schlummernden Kräfte, die Th. Fritsch mit seiner gleiche Ziele verfolgenden Schrift „Die Stadt der Zukunft“ noch nicht hatte aufrütteln können. 1902 (im gleichen Jahre wie in England) wurde die „Deutsche Gartenstadt-Gesellschaft“ gegründet. Im architektonischen Typus war ihr durch die Gartensiedlungen vorgearbeitet, die einige große Industrielle, wie Seyl in Worms und Krupp in Essen, zu entwickeln begannen. Vor allem die Gründungen Krupps hatten seit 1891 unter Robert Schmohl einen bewundernswerten Aufschwung genommen, der 1900 in der Kolonie Kiel-Gaarden bereits zu großer Reife führte. 1903 wurde der Margaretenhof bei Rheinhausen begonnen, 1909 die Siedlung Emscher-Lippe. Im gleichen Jahre aber fing diese Tätigkeit an, über den Rahmen der Arbeiterfürsorge des Werkes herauszuwachsen: die Siedlung „Margarethenhöhe“ bei Essen, die Georg Mezendorf in diesem Jahre begann, wurde zu einer freundlichen Stadt von 16000 Einwohnern, die auch anderen Bürgern offen stand.

Während hinter dieser Gründung die mächtige Hilfe der Margarethe-Krupp-Stiftung stand, war es das Verdienst von Hellerau bei Dresden, ganz aus eigener Kraft die Lebensfähigkeit der Gartenstadtidee zu versuchen (1907). Der Gründer der „Dresdener Werkstätten“ Karl Schmidt und der geistige Leiter des Siedlungsunternehmens Wolf Dohrn hatten diesen vorbildlichen Mut.

Sie fanden in Riemerschmid, Muthesius und Tessenow vortreffliche künstlerische Helfer, so daß diese — im Sinne Howards gesprochen — „erste wirkliche Gartenstadt“ Deutschlands eine der feinsten Pionierarbeiten im Anfangsjahrzehnt des neuen Jahrhunderts genannt werden kann. Der Begriff „Gartenstadt“ wurde in dieser Zeit schnell seines eigentlichen volkswirtschaftlichen Sinnes entkleidet. Für diesen ist die Verbindung von Arbeitsstätte und Wohnbezirk entscheidend, denn nur sie gibt diesem Gebilde seine selbständige Lebenskraft als Trabant und Entlastungsmittel der Großstadt. Ohne Rücksicht darauf wurde „Gartenstadt“ bald zum beliebten Schlagwort für gartenmäßig aufgezoogene Vorstadtsiedlungen, die natürlich nach der Alleinherrschaft des Etagenhauses in ihrer Art ebenfalls begrüßenswerte Erscheinungen waren (z. B. Berlin-Frohnau von Heinrich Straumer). Unter den eigentlichen Gartenstädten ist die Gartenstadt Karlsruhe (1911) in diesem Zeitabschnitt hervorzuheben, vor allem aber die vom Reich unternommene Gartenstadt Staaken, die 1914 in Verbindung mit der großen Flugzeugwerft bei Spandau entstand. Paul Schmitthenner hat ihr ein charaktervolles Gesicht gegeben und dabei einen Mittelweg zwischen Typisierung und Individualisierung gefunden, der vorbildlich ist.

Solche liebenswürdige Schöpfungen, wie sie von Muthesius oder Schmitthenner ausgehen, sind aber für das Berlin dieser Jahre nicht die ausschlaggebenden Leistungen. Die Art, wie Berlin beginnt, sich mit den typischen Aufgaben der Großstadt abzufinden, steht für die Fragen der Weiterentwicklung im Vordergrund des Interesses. Hierfür gab vor allen Dingen der Bau der Stadtbahn, der in dieses Jahrzehnt fällt, einen Prüfstein. Es ist Alfred Grenander und Bruno Möhring zu danken, daß die sichtbar verlaufenden Teile dieser Bahn nicht etwa die Straßenzüge Berlins verunziert haben, sondern durch den klaren Anstand ihrer Eisenkonstruktion zu einer Erholung von den Eindrücken fragwürdiger Fassadenarchitektur geworden sind, durch die sie hindurchführen. Die Hochbahnbauten, die Hamburg etwas später zur Ausführung brachte, zeigen ebenfalls einige gute Lösungen von Klingius und von Schaudt, stehen aber als Ganzes nicht auf der gleichen Höhe wie in Berlin, während Hamburg sich rühmen kann, in der Rückansicht seines Hauptbahnhofes wohl die großartigste Leistung zu besitzen, die auf dem Gebiete der Eisenarchitektur dieser Jahre entstanden ist. (Konstrukteur: Baurat Medling.) Das ist kein kleines Lob, denn schon beginnen eiserne Hallen und eiserne Brücken zu den eindrucksvollsten Erscheinungen der Zeit zu gehören. Die Hallen der Bahnhöfe von Somburg v. d. Höhe, Dresden, Dortmund, Darmstadt, die Brücken bei Passau und Donauwörth tragen als Autornamen nur die Bezeichnungen großer Firmen wie „Maschinenfabrik Augsburg-Nürnberg A. G.“ — oder „August Klönne-Dortmund“, aber mit Recht empfindet man ihren anonymen Charakter als unnatürlich, denn man weiß den künstlerischen Wert solcher technischen Hochleistungen wohl zu schätzen. Das beweist schon der Umstand, daß der Name Bruno Taut durch das „Monument des Eisens“, das er 1913

auf der Baufachausstellung in Leipzig zeigte, und der Name Walter Gropius, durch die Verwendung des Eisens an der „Sagus“-Fabrik, die er 1913 in Alfeld erbaute, mit einem Schlage bekanntgeworden ist. Schon vor dem Kriege galt das Interesse der Schaffenden dem technischen Einschlag, der als etwas neu Gestaltbares und Gestaltung Sorderndes in bestimmten Aufgaben der Baukunst hervortrat.

Dieser ganze Überblick über die Kräfte, die sich in den Jahren zwischen 1900 und 1914 regten, mag zeigen, was alles blühte und keimte, als der Krieg sein mächtiges Halt gebot.

Es läßt sich durchaus nicht mit dem Begriff „Neuklassizismus“ abtun, der nur insofern richtig charakterisiert, als er andeutet, daß das äußerliche Schnörkelwesen abgestreift wird und die schlichte Struktur des Organismus hinter der Fülle hervortritt. Weit bezeichnender als einzelne Arbeiten, bei denen diese Struktur einen mit klassischen Begriffen vereinbaren Anstrich hat, sind Werke wie die Breslauer Jahrhunderthalle, die Kölner Hängebrücke, die Bauten der AEG. sowie die neuen Bahnhöfe, Markthallen und Fabriken, deren Wesen man nicht gerecht wird, wenn man in ihnen nach klassischen Spuren sucht.

3. Entwicklung der Architektur nach dem Kriege

Sierzu die Abbildungen 157 bis 239

Die Einflüsse. Es wäre falsch zu glauben, daß dieses Halt des Krieges einen völligen Stillstand der Entwicklung bedeutete. Wer erlebt hat, was innerhalb seiner vier Jahre beispielsweise in Essen und in Leuna emporwuchs, oder wer die Flughallen und die Rheinbrücken, die er weckte, hat entstehen sehen, der weiß, daß es ein Feld der Architektur gab, auf dem das Leben nicht aufhörte: der technische Bau für Industrie und für Verkehr. Es war diejenige Seite des baulichen Tuns, auf die sich, wie gesagt, schon vor dem Kriege das besondere Augenmerk der Architekten richtete. Der „Deutsche Werkbund“ hatte ihr die ganze Propagandakraft seiner Veröffentlichungen gewidmet, — jetzt kreiste das, was an fachmännischer Tätigkeit übrigblieb, einzig und allein um diese Aufgaben der Technik. Wenn man näher zusieht, war das nur ein Symptom für eine viel weiter und tiefer reichende Wirkung: der ganze Krieg stand unter dem Zeichen der Technik, alles Denken und alles Hoffen, alle Furcht und aller Stolz drehte sich um Technik. Sie wurde während des Krieges in unnatürlicher Weise zur triumphierenden Herrscherin über Leben und Tod. Das darf man nie vergessen, wenn man die Erscheinungen verstehen will, die nach dem Kriege auf dem Gebiet des Schaffens hervortraten.

Dazu kam ein zweites. Als wir nach dieser krampfhaft einseitigen Einstellung im eigenen Lande wieder vor neue bauliche Aufgaben gestellt wurden, konnten wir nach vierjähriger Ummauerung zum erstenmal wieder den Blick frei schweifen lassen in den Nachbarländern. Voll Überraschung sahen wir, daß die Entwicklung

dort durchaus nicht stillgestanden hatte, und es war nicht so verwunderlich, daß der plötzlich hereinbrechende Schwall aufgespeicherter fremder Eindrücke zunächst manch einen aus dem Gleichgewicht brachte: man hatte sich mit Holland, den Vereinigten Staaten und dem jüngsten Frankreich auseinanderzusetzen und schien dem, was man dort erblickte, einstweilen mit leeren Händen gegenüberzustehen. In Holland war die Erscheinung Verlages nicht ohne Wirkung geblieben, und es war etwas Ähnliches ausgebrochen, wie das, was wir um 1900 durchzumachen hatten. Eine junge Generation hatte, der philisterhaften Nachahmung müde, begonnen, einen „neuen Stil“ zu erfinden. Die Bewegung, die in der Zeitschrift „Stijl“ ihren Generalstab hatte, machte ihre Experimente infolge der Wohnungsnot, die der Krieg auch in Holland hervorrief, nicht so sehr im vergänglichen Kunstgewerbe als in den festen Formen der Architektur. Die Geschäfte der Kriegsjahre ermöglichten eine ungewöhnlich breite Entfaltung. Kühne Neuerer, wie van der Mey, Pieter Kramer, vor allem aber der genialisch begabte, früh vom Tode hingeraffte de Klerk ließen ihrer Sehnsucht nach dem Neuen im ersten Überschwang die Zügel schießen. Aber schon war diesem vorwiegend in Amsterdam wirkenden Kreise in Rotterdam unter der sicheren Führung von J. J. P. Oud eine abgeklärte Gegenbewegung erwachsen, in deren Werken das eigentümliche Phänomen besonders deutlich hervortrat, das nach dem Kriege als seltsame erste Welle durch das Schaffen aller Völker ging: die Rationalisierung der Phantasie.

In Frankreich fesselte ebenfalls eine sich revolutionär gebärdende Kunstbewegung den Blick. Hier, wo die neuen Regungen, die durch die Zeit gingen, am längsten stockten, zeigten die Ausstellungen, die nach dem Kriege stattfanden, daß die nahe Kölner Werkbundausstellung von 1914 nicht ohne Folgen geblieben war. Das französische Kunstgewerbe hatte sich zu etwa dem Ausdruck entwickelt, der diese Ausstellung beherrschte, die Architektur aber schoss in einzelnen aufregenden Persönlichkeiten wie Perret, Mallet-Stevens, Lurçat und vor allem dem französischen Schweizer Le Corbusier über diesen Zustand hinaus. Diese kleine Gruppe, die sich um die Zeitschrift „L'esprit nouveau“ scharte, machte Anspruch auf Verkündigung allgemeingültiger Wahrheiten, und wenn das neben talentvollen Leistungen mit allen Hilfsmitteln geistreicher literarischer Systematik und geschäftiger journalistischer Propaganda geschieht, pflegt der Glanz eine Zeitlang manchen zu blenden. Die deutschen Bewunderer Le Corbusiers vergaßen, daß die Reize seiner kapriziösen Bauten ganz aus dem sonnigen Klima seiner Heimat Genf geboren sind, und daß die riesigen Fensterflächen, die ineinanderfließenden Räume, der Dachgarten und der luftunterspülte Fußboden der Wohnräume, trotz aller glänzenden Vernunftgründe für das vermeintlich Beglückende dieser Neuerungen, in winterlichen Breiten ein Unding werden. Was übrig bleibt, ist ein Spiel mit der Konstruktion, eine andere Art der Rationalisierung der Phantasie.

In den Vereinigten Staaten von Nordamerika hatte man während der vier Kriegsjahre den Höhepunkt erreicht, der auf der eingeschlagenen Bahn der

Technisierung möglich schien. Die verblüffende Entwicklung der Wolkenkratzer wirkte wie ein Triumph der Technisierung des Bauens, die gleichzeitige Krisis des Verkehrs war gleichsam die Mahnung, auch die ganze Struktur der Städte technisierend umzugestalten. Man hatte in Amerika die Periode der formlosen Stockwerkhäufung überwunden, an der Hand einer neuen Bauordnung begann man, die Möglichkeiten der Formung dieser gewaltigen Massen zu erkennen, und damit eröffnete sich ein neues interessantes architektonisches Problem. Kein Wunder, daß es auch den deutschen Architekten fesselte. Während das Leben ihm nach dem Kriege begreiflicherweise im allgemeinen nur Aufgaben zuwies, die den Charakter des Nutzens deutlich zeigten, trat im „Hochhaus“ plötzlich eine Nutzaufgabe hervor, die sich in ein monumentales Gewand kleiden ließ. Es war die zurückgedrängte Sehnsucht nach dem Monumentalen, was sich im deutschen Hochhausfieber der zwanziger Jahre Luft machte. Es führte auf einem ganz anderen Wege ebenfalls zu einer Rationalisierung der Phantasie.

Wenn in diesem Ausdruck zwei sich widersprechende Begriffe zusammengekoppelt werden, so soll damit gesagt sein, daß sogar die Phantasie, die bei den entscheidenden Künstlern dieser Jahre weder in Holland, noch in Frankreich, noch in Amerika zu leugnen ist, in eigentümlicher Weise unter die Herrschaft des Verstandes gerät: sie erhält einen ausgesprochen technischen Beigeschmack, und das ist etwas, was in der Architektur in dieser Weise bisher noch nicht beobachtet werden kann. Dieser Zug übt seinen Einfluß aus auf das Umschau haltende Deutschland, das, wie wir gesehen haben, aus manchem Grunde gerade für ihn empfänglich war.

An und für sich ist in der Architektur ein Ringen zwischen Kräften des Verstandes und Kräften des Gefühls etwas ganz Natürliches, es spielt sich in jedem baulichen Werke ab. Aber es entsteht nur ein lebendiges Kunstwerk, wenn dieses Ringen zum Liebeskampf der zeugenden Vereinigung führt, nicht, wenn die eine Macht die andere gewaltsam unterwirft. In der Zeit der historischen Stile bestand die Gefahr, daß die Kräfte des Gefühls den realen Boden verloren oder ins Scheinleben einer Gefühlsroutine abglitten. Bei der Abwehr dieser Gefahr tritt die entgegengesetzte hervor, die darin besteht, daß die Kräfte des Verstandes alle Gefühlsmomente zu unterdrücken streben und eine hochmütige Diktatur aufrichten.

Alles verbündete sich nach dem Kriege, um diese zweite Gefahr zu fördern, und es war nicht nur der äußere Sieg des technischen Geistes, von dem wir erst sprachen, was dafür in Betracht kam, vielleicht waren psychologische Gründe, die sich in dieser Richtung bewegten, ebenso mächtig. Die Enttäuschungen des großen Zusammenbruchs hatten alle Gefühlswerte ins Wanken gebracht; wenn man neue Richtlinien suchte, trauten viele nur noch dem Verstande. Und es geschah etwas, was man in allen Zeiten der Wirrnisse des Gefühls in der Architekturentwicklung getan hat: man machte die beiden verstandesmäßig

erfassbaren Seiten ihres Wesens, Zweck und Konstruktion, zum Angelpunkt ihrer Zielsetzungen. Es sind die beiden Seiten, die der Architektur anderen Kunstäußerungen gegenüber als Besonderheit eigentümlich sind, zugleich die Eigentümlichkeiten, deren Vorhandensein viele große Geister in der Geschichte der Ästhetik dazu gebracht hat, die Architektur nur mit zögernden Einschränkungen dem Begriffe „Kunst“ einzuordnen.

Zweck und Konstruktion als Angelpunkte architektonischer Zielsetzung, was bedeutet das? In seiner schärfsten Zuspitzung vermag es zu ganz verschiedenen Ergebnissen zu führen. In der Tat kann man nach dem Kriege unter den radikalsten, das heißt einseitigsten Versuchen, aus dem Prinzip des baulichen Zwecks einerseits und aus dem Prinzip der baulichen Konstruktion andererseits zu einem architektonischen Organismus zu kommen, zwei Strömungen deutlich unterscheiden: die der „Funktionalisten“ und die der „Konstruktivisten“. Es gibt in unserer Zeit bauliche Aufgaben, deren Zweck in konsequenteste Form gefaßt, zu Bildungen führt, die uns nicht geläufig sind. Statt diese Eigentümlichkeiten, wie in früheren Zeitläuften, möglichst unter neutralen Ausbildungen verschwinden zu lassen, erfaßt man sie begierig und sucht sie im Ausdruck zu steigern. Der architektonische Erfolg, den solches Bestreben bei Aufgaben zeitigt, die wirklich stark ausgesprochene neuartige Zwecke zu erfüllen haben, verführt dann vielfach dazu, auch wo das nicht der Fall ist und wo der Zweck des Bauwerks auch mit einem formal neutraleren Raumgebilde erreicht würde, nach einer eigentümlichen Zweckform zu suchen. Daß diese Tendenz an einer gewissen Grenze ihr ursprünglich gesundes Wesen verlieren und zu krampfhaften Formungen führen muß, ist leicht einzusehen. Denn ebenso charakteristisch wie für unsere Zeit Aufgaben sind, die für einen neuartigen Zweck eine noch ungewohnte, individuell aus diesem entwickelte Form finden müssen, ebenso charakteristisch sind solche Aufgaben, die für eine Fülle wesensverwandter, aber doch im einzelnen verschiedener Zwecke eine gemeinsame bauliche Form finden müssen. Es gilt dann, aus diesen Zwecken die neutrale Zwischenform zu finden, die ihnen allen gerecht zu werden vermag, also zu typisieren. Diese im Hinblick auf den Zweck genau entgegengesetzten Richtungen der Zeit führen zu einem ganz verschiedenen ästhetischen Ausdruck und schon daraus müßte sich die Zweifelsfrage ergeben, ob es wirklich die Zweckerfüllung, so wichtig ihre Beachtung auch im architektonischen Schaffen ist, sein kann, der die Kraft innewohnt, zu einem einheitlichen Stilausdruck einer Zeitepoche und zu einer höheren Ordnung unserer baulichen Daseinsformen zu führen.

Neben der Strömung, die in einem Kultus des Zwecks das erlösende schöpferische Prinzip der Zeit suchte, ging nun eine zweite Strömung, die das erlösende Prinzip in einem Kultus der Konstruktion sah.

Wir haben bereits ausgeführt, welche befruchtenden Einwirkungen in unseren neuen Konstruktionsmöglichkeiten liegen: der Maßstab wächst, die Proportionen der Raumbildung ändern sich, ein neues Verhältnis zwischen Masse und Leistung

entsteht, zum Stützen und Tragen kommen neue Wirkungen im Sägen und Verspannen. Alles das zum Ausdruck zu bringen, sobald man sich dieser Konstruktionsmöglichkeiten bedient, ist nicht nur ein Recht, sondern eine ästhetische Pflicht. Die Gefahr aber ist, daß man anfängt, mit diesen Möglichkeiten künstlerisch zu spielen. Es ist, als ob Semper sie vorausgesehen hätte, wenn er in seinem „Stil“ von den „Kautschukmaterialien“ spricht, die jedem Druck des bildenden Willens folgen können und die dadurch unfruchtbar oder gefährlich werden. Die Erscheinungen der neuen Architektur, die uns fremd und erklügelt anmuten, beruhen beinahe immer auf einem Mißbrauch der fast unbegrenzten Möglichkeiten neuer Materialien. Vor allem Eisenbeton ist solch ein Kautschukmaterial, dem erstaunliche Gebilde abgewonnen werden können. Im „Einsteinurm“ sind seine monolithen Eigenschaften zu Wirkungen geführt, die an Panzerschiffe erinnern und das unangenehme Gefühl erzeugen, daß dieser Turm sich fortbewegen soll; bei anderen seiner Gebäude veranlassen die Krag-Eigenschaften des Materials den gleichen Architekten, Erich Mendelssohn, die Ecken kastenmäßig aufgeführter Baukörper frei in der Luft hängen zu lassen, so daß das beunruhigende Gefühl erzeugt wird, daß diese Massen, deren Einspannung man nicht sieht, kippen könnten; beim Ateliergebäude des Dessauer „Bauhauses“ von Gropius werden Austragungen des Eisenbetongerüstes dazu benutzt, um riesige Schürzen aus Glas unsichtbar zu tragen, so daß man zwar verblüfft wird, aber es doch unbehaglich empfindet, wie der dekorative Effekt der glitzernden Flächen an die Stelle eines statisch haltbaren Gefüges tritt. Das sind künstlerische Kunststücke, die geistreich sein mögen und deshalb viel bewundert sind, die aber, als wegweisende Leistungen genommen, in die Irre führen. Wir brauchen nicht auf solche Einzelfälle zu blicken, um die Gefahren des Mißbrauchs neuer Konstruktionen zu erkennen, sie zeigen sich ganz allgemein in einer eigentümlichen Tendenz. Der Zwang zu strenger Sparsamkeit hat ursprünglich dazu geführt, dem baulichen Bedürfnis in schlichten kubischen Gebilden gerecht zu werden; der einfach konstruierbare Kasten wird auch bei gruppierter Massenbildung das Grundelement der Gestaltung. Das ist ein Vorgang, den man in allen kargen Zeiten beobachten kann: um 1810 kannte man nur den schlichten Kubus, den man mit bescheidenen klassizistischen Zutaten aufputzte; nach dem großen Brande von 1842 wurde ganz Hamburg in flachgedeckten kastenförmigen Häusern wieder aufgebaut. Nach dem Weltkrieg führte die gleiche Tendenz zum Extrem getrieben auf der einen Seite oft zu einer leblosen Primitivität, die jetzt kein klassizistischer Sauch erträglicher machte, auf der anderen Seite aber führte sie vielfach dazu, unter Zuhilfenahme der neuen technischen Mittel die kubische Masse der Kastenform gleichsam nachträglich wieder aufzulösen: Bänder gereihter Fenster durchbrachen die Fläche, mit Vorliebe wurde die Ecke in Glas ausgebildet, oder sie blieb frei schweben; statt Loggien wurden tiefe eckige Löcher in die Baumasse geschnitten, große schwebende Platten deckten offene Plätze. Es waren fremde Einflüsse, vor allem der Le Corbusiers, der sich —

oftmals noch dazu gründlich mißverstanden — darin geltend machte. Wenn man auf eine gewisse Gruppe von Schöpfungen dieser Zeit blickt, kann man geradezu von einem Streben nach Auflösung des Gefühls für den geschlossenen Raum und die geschlossene Masse sprechen. Wo es nicht mit technischen Mitteln geschah, wurde die Farbe zu Hilfe gerufen, deren Rolle unter dem Stichwort „Farbe im Stadtbild“ eine bedeutsame Belebung erfuhr: nicht nur im Innenraum gab man den zusammengehörenden Wänden eine verschiedene Tönung, Bruno Taut setzte in einer seiner Siedlungen auch die Außenwände der einfachen Bauwürfel in verschiedene lebhaft kontrastierende Farben, so daß der Würfel optisch auseinanderfiel. Dieser Zertrümmerung des geschlossenen Massen- und Raumgefühls, die sich auch in der gleichzeitigen Malerei verfolgen läßt, gewann Mies van der Rohe wohl die raffiniertesten Wirkungen ab in seinen Bauten auf der Ausstellung in Barcelona von 1929 und der Deutschen Bauausstellung in Berlin von 1931; diese Anlagen waren nicht nur in ihrem Organismus, sondern auch noch durch die Verschiedenheit des Materials ihrer Wände trotz einfachster Grundformen völlig zur Auflösung ihrer Raumwirkung gebracht; die Raumgebilde flossen in effektvoll berechneter Weise ineinander über. Aber das war Ausstellungsarchitektur, die sich manche äußerste Zuspitzung erlauben darf.

Es läßt sich nicht verkennen, daß auf dem angedeuteten Wege auch viele reizvolle Möglichkeiten liegen, besonders sobald es sich darum handelt, den Innenraum mit der Natur in Verbindung zu bringen. Es gibt Innenräume von Mies van der Rohe, Breuhaus, Elsäßer und anderen Spezialisten für Wohnungsraffinement, die durch weite, oftmals versenkbare Fenster und durch Glaswände, zwischen denen Pflanzen wie lebendig gewordene japanische Malereien blühen, sehr feine Wirkungen erreicht haben, die zwischen innen und außen gleichsam im Schwebezustand sind. Nur als allgemeiner Zug künstlerischen Wollens werden solche Schwebezustände zur Gefahr. Alles was das architektonische Schaffen ablenkt von der Klarheit des Raumgefühls und seinem Widerspiel, dem Gefühl für die Klarheit plastischer Massen, rüttelt an den Fundamenten der Architektur. Es gibt für das bauliche Gestalten organische Vorstellungen, die unabhängig sind von jeder Technik, die insofgedessen auch durch keinerlei neue technische Möglichkeiten umgestoßen werden können.

Diese grundsätzliche Feststellung ist nötig, weil die Erscheinungen, von denen wir sprechen, nicht als Leistungen eines individuellen Geschmacks gewertet sein wollten, sondern Anspruch machten auf wegweisende Bedeutung. Ganz ähnlich wie vor zwanzig Jahren meinte eine Gruppe von Neuerern, das Heil eines „neuen Stils der Zeit“ gefunden zu haben. Damals glaubte man, ihn aus dem „Kunstgewerbe“ entwickeln zu können und geriet dadurch in eine Periode der Überschätzung der phantastischen Linie, durch die man sich erst zu klarerer Besinnung hindurcharbeiten mußte, jetzt glaubte man, ihn in äußerster Gegenfälligkeit aus der „Technik“ entwickeln zu können und geriet dadurch in eine Periode der Überschätzung der technischen Allmacht, durch deren Extravaganzen

man sich die bescheideneren Formen, in denen der besonnene Teil der künstlerischen Bewegung seinen Weg weitergegangen ist, nicht verdunkeln lassen darf.

Was 1899 Van de Velde war, ist 1919 Walter Gropius, nur macht er weit mehr praktischen Ernst mit dem Versuch einer Architektur des logischen Verstandes, die Van de Velde nur theoretisch predigte. In seinem „Bauhaus“, das Van de Veldes Schule in Weimar ablöst und dann seine letzte Form in Dessau erhält, sucht er, zusammen mit dem Stab seiner Lehrer — Kandinsky, Schlemmer, Feininger, Klee — den Urgründen aller Wirkungsgeheimnisse mit intellektuellen Mitteln zu Leibe zu gehen und baut so aus Verstand und Logik eine Lehre auf, der es nicht an Ehrlichkeit, wohl aber an Blut und Wärme fehlt. An die Stelle des reizvoll Persönlichen, das seine Bauten von 1914 hatten, tritt immer mehr etwas starr Unpersönliches, das bei manchen, ihrem Wesen nach technisch betonten Aufgaben am Platze sein mochte, aber bei anderen Projekten, wie beispielsweise den Wohnhochhäusern, für die er mit besonderer Energie eintrat, in eine schematisierte Welt blicken läßt, die Deutschland hoffentlich erspart bleibt. Mehr als einmal läßt er sich in seinen Werken verleiten, der großen Wirkung zuliebe, technischen Elementen über das Bedürfnis hinaus entscheidenden Raum zu geben, und das wird in den Händen der Nachbeter immer deutlicher zur Gefahr: statt der bewusst eingestandenen Dekoration wird die sich technisch gebärdende Form dekorativ verwandt. Es entsteht eine technische Romantik, teils unbewußt, teils in bewußter Koketterie.

Wir dürfen nicht vergessen, daß es neben dem Zwang zur Sparsamkeit die edle Scheu vor Unwahrheit und Konvention der künstlerischen Gefühlsprache ist, woraus diese einseitige Bewegung in der Baukunst zunächst entsprang. Vielleicht würde der Chronist nur dies Keilichkeitsbedürfnis betonend hervorheben, wenn man nicht die einzelnen Taten mit lauten Manifesten begleitet hätte, die den Charakter einer neuen künstlerischen Glaubenslehre trugen. Diese Glaubenslehre, die Funktion und Konstruktion zu den alleinigen Gottheiten baulichen Schöpfungsmachens wollte, stand zwar im vollsten Gegensatz zu den Idealen der „Gründerzeit“ und doch trug auch sie materialistischen Charakter. Man glaubte, Kräfte des Verstandes setzen zu können wider Kräfte des Gefühls. Ist das möglich, wenn man von Kunst redet? Es ist nie möglich gewesen und wird nie möglich sein, denn neben den Überlegungen, die Zweck und Material dem Schaffenden auferlegen, steht immer noch ein Drittes, etwas Irrationales: ein auf rhythmische Wirkungen gerichteter Gestaltungswille, der auf optisch erfassbarem Gebiet ganz den gleichen Quellen entspringt, wie auf akustisch erfassbarem Gebiet der Drang zur Musik. Jeder Stamm und jede Zeit hat eigene Schwingungen, die aus den unerforschlichen Gründen des Blutes und des Zeitenschicksals entspringen. Sie wirken im schaffenden Menschen als Urmelodie, die sich durch sein ganzes unbewußtes Wollen zieht. Diesen Schwingungen gibt die Kunst Ausdruck, nicht nur mit Farben, Linien, Tönen und Worten, sondern auch mit den abstrakten Massen eines Bauwerks. Aus solchem dem Urgrund der

Zeitepoche entsprungenen, vom Stammeswesen des einzelnen gefärbten Gestaltungswillen entspringt in Wahrheit das Wesentliche des baulichen Kunstwerks. Mag es noch so sehr von Zweck und Material regiert erscheinen, sie sind in den letzten wichtigsten Fragen nur Mittel zur Verwirklichung einer inneren Schau. Die Zweckforderungen sind eine Sache des verstandesmäßigen Tuns, — die Materialforderungen sind Sache des sinnlichen Tuns, die rhythmischen Forderungen, die erst den belebten Organismus aus beiden machen, sind eine Sache des seelischen Tuns. Diesen Dreiklang von „Mens“, „Sensus“ und „Anima“ hat Hermann Sörgel in seiner Architekturästhetik wirkungsvoll herausgeholt. Er ist die Grundlage des idealistischen Architekturbekenntnisses, das auch nach dem Kriege nie verschüttet ist, es wurde nur von den Sanfaren einer „Neuen Sachlichkeit“ allzulaut übertönt¹⁾.

Die Zeichen der Überwindung der engen Auffassung, die in diesem Schlagwort liegt, machten sich am Ende der zwanziger Jahre immer deutlicher bemerkbar. Sie zeigen sich unter anderem eindrucksvoll in den Studien, die zu ergründen suchten, welche Rolle die Proportion für die unbewussten Urgründe des Bauens spielt. 1926 erschien, noch wenig beachtet, Ernst Mössels Arbeit „Die Proportion in Antike und Mittelalter“, die an einem ungeheuren Material die Gesetzmäßigkeit der Verhältnisse an den Meisterwerken der Baukunst zu erweisen suchte. Sie stand unter dem Einfluß eines Gedankenkreises, für den Theodor Fischer den Mittelpunkt bildete. Erst 1934 hat er selber den Kern dieser Gedanken in seinen „Zwei Vorträge über Proportionen“ herausgeschält. Dieser Kern erhält seine Festigkeit dadurch, daß Fischer die Brücke schlägt zu den Harmoniegesetzen der Musik und dadurch die Beziehung zwischen Musik und Architektur, die im allgemeinen nur gefühlsmäßig in der Bauästhetik gedeutet wurde, festigt und vertieft. Wenn man wirklich verstehen will, was die Zeit von 1919 bis 1930 für die deutsche Architektur bedeutet, so ist dieses Erwachen des Verantwortungsbewußtseins für die Forderungen der Proportion ein wesentlicher Zug, den man beachten muß. Vielleicht wird Fischers bescheidene Schrift für die werdende Architektur eine ähnliche Bedeutung gewinnen, wie Adolf Hildebrands „Problem der Form“ ein Menschenalter früher für die Bildhauerkunst.

Das vielgebrauchte Schlagwort von der „Neuen Sachlichkeit“ hat nur insofern Bedeutung, als es den Gegensatz gegen unsachliche Stilarchitektur anzeigt, im übrigen liegt in ihm kein Sinn, der eine künstlerische Parole sein könnte, denn es macht die Vorbedingung jedes anständigen baulichen Tuns zu seinem Inhalt. Die Schöpfungen der Nachkriegszeit, die von der zeitgenössischen Publizistik nicht unter der Marke „Neue Sachlichkeit“ geführt wurden, brauchen darum durchaus nicht unsachlich zu sein.

Wenn man das weite Gebiet dieser Arbeiten der Nachkriegszeit betrachtet, sieht man, daß es wohl keinen beachtlichen Architekten dieser Zeit gibt, der nicht

¹⁾ Vgl. Schumacher, „Das bauliche Gestalten,“ Handbuch der Architektur IV. Teil, I.

in seinem Tun erkannt hat, daß sich die Grenze zwischen Architekt und Bauingenieur zu verwischen begann, und daß sich das Reich der Baukunst dadurch um Gebiete erweitert hat, deren fruchtbare Eigentümlichkeiten wir erst zu entdecken begonnen haben. Diese Werke aber, in denen Architekt und Bauingenieur sich die Hand geben, Brücken, Flughallen, Kraftwerke, Bahnhöfe, Fabriken, sind in vieler Hinsicht die auffallendsten Zeugen der Zeit. Über allen kritischen Gedankengängen dürfen wir deshalb nicht vergessen, daß sich in diesen Jahren eine wesentliche architektonische Klärung vollzieht. Gerade das Aufweisen gefährlicher Punkte mag zeigen, daß man nicht blindlings zu diesem Urteil kommt. Das Suchen nach einem Ausdruck für die technischen Zweckgebilde unserer Zeit, das vor dem Kriege einsetzt, kommt jetzt zu einem Ergebnis, das über gelegentliche besonders gelungene Künstlerleistungen hinüber eine gewisse Allgemeingültigkeit erhält. Für dieses weite Baugebiet unserer Tage wird eine Sprache gefunden, die wie eine Erlösung von dem Alpdruck der Ratlosigkeit wirkt, der über der Zeit lag. Bei diesem Vorstoß in Neuland wird Deutschland in kurzer Zeit führend; was im Umkreis dieser Aufgaben bei uns entstand, war nicht das Ergebnis fremder Einflüsse, sondern eigener, oftmals verbissener Arbeit und ist auch stets von fremden Völkern als unser Eigentum anerkannt worden. Nach langer Zeit begann man von auswärts gespannt auf Deutschland zu blicken.

Es ist ein Zeichen jener „Ungentügsamkeit“, die für das deutsche Schaffen charakteristisch ist, daß trotzdem das Ringen um „Wahrheit“ in den eigenen Reihen nicht aufhörte. Wenn man nach den Punkten sucht, an denen die Geister sich bei diesem Ringen scheiden, so findet man sie wohl in erster Linie in zwei Überlegungen. Eine erste beruht darauf, daß es im Gegensatz zur Einseitigkeit der Extremen durchaus nicht nötig erscheint, die Fäden der Entwicklung plötzlich alle abzureißen, um zu einem selbständigen Schaffen zu kommen, sondern daß es sorgfältiger Überlegung bedarf, wo man weiterspinnen kann, und wo man neu beginnen muß. Man kann einen deutlichen Unterschied machen zwischen denjenigen Aufgaben, bei denen neue Konstruktionen und neue Materialien das Ziel der Lösung weiterzustecken zwingen, und denjenigen Aufgaben, die gar nicht neuer Konstruktionen und neuer Materialien bedürfen, so daß deren absichtsvolles Heranziehen den Charakter des Modischen trägt. Nirgends hat sich dieser Gegensatz nach dem Kriege vielleicht deutlicher gezeigt, wie bei der Stuttgarter „Weißenhofsiedlung“: an einer Stelle Deutschlands, an der der Wohnhausbau in lebensvollem Zusammenhang mit alter Überlieferung besonders reizvoll blühte, trug eine modische Welle das künstliche Erzeugnis einer Siedlung herein, die plötzlich Material, Konstruktion und Typus dieser kleinen Gebilde auf den Kopf stellte. Da solche im letzten Grunde „literarische“ Architektur stets in der Öffentlichkeit die stärkste Beachtung findet, spielt sie weit über ihr praktisches Ausmaß herüber eine Rolle.

Eine zweite Überlegung liegt darin, daß diejenigen, die den Fäden der Entwicklung nicht abreißen, sondern weiterspinnen wollen, einen deutlichen Unterschied

machen zwischen den Aufgaben, die dem Leben der Natur nahebleiben und sich ihr anschmiegen können und den Aufgaben der Großstadt, die diesen Kompaß entbehren und ihre eigene Umwelt gleichsam selber schaffen müssen. Für den ersten Fall können die Kräfte zu unmittelbarer Wirkung kommen, die mit dem Wort von „Blut und Boden“ gemeint sind. In der Art, wie sich ein Bauwerk einem Stück Boden und seinen landschaftlichen Besonderheiten einfügt, können die Stammeseigentümlichkeiten seines Schöpfers deutlich zum Vorschein kommen. Der Boden weckt gleichsam das ihm im Blute Schlummernde und so entsteht jene eigentümliche Färbung einer „nationalen Individualität“, wie Wölfflin es nennt, die im Gegensatz steht zu dem Streben, eine internationale Kunstsprache zu gewinnen. Diese natürlichen Richtlinien der Natur verlieren in der Großstadtbaukunst die Unmittelbarkeit ihrer Wirkung. Der Naturcharakter des Bodens kann keine das Tun bestimmende Rolle mehr spielen, statt dessen treten Zusammenhänge menschlicher Gebilde zwingend hervor. Hier ist es eine wichtige Aufgabe, den Weg zu finden, der verhindert, daß zwischen den eigentlichen Ingenieurwerken, denen wir in der Großstadt überall begegnen, und dem, was man im alten Sinne „Hochbauten“ nennt, kein klaffender Riß in der gefühlsmäßigen Haltung entsteht. Das ist eine große Gefahr. Wenn das äußere Bild der Stadt unserer Zeit wieder einigermaßen einheitlich werden soll, genügt nicht allein das Bestreben, das Ingenieurwerk künstlerisch zu beseelen, sondern ebenso sehr muß das Architekturwerk mit dieser neuen Welt in einen inneren Einklang gebracht werden. Hierbei die Stammesart nicht vom Technischen ersticken zu lassen, ist die am schwersten erfüllbare Forderung bei der Lage unserer heutigen Baukunst.

Es hat nach dem Kriege in Deutschland viele Architekten gegeben, die sich nicht willenlos jenen Versuchungen der Technisierung ergeben haben, die ins blutlose Reich intellektueller Abstraktion führen, sondern die abgewogen haben zwischen den Forderungen, die heimisches Traditionsgefühl auf der einen Seite und neuartige Forderungen unseres durch die Technik neuartig organisierten Lebens auf der anderen Seite stellen. Es liegt auf der Hand, daß ihre Leistungen nicht immer deutlich den äußeren Stempel eines einheitlichen Wollens tragen, sie haben mancherlei Schattierungen, aber eben in diesen Schattierungen liegt ein Teil ihres Wollens.

Wenn wir auf diesen ersten Abschnitt der Architekturentwicklung des 20. Jahrhunderts blicken, müssen wir uns dabei immer des Wortes erinnern, das Nietzsche mit Bezug auf die Kunst von den Deutschen gesagt hat: „Sie sind von vorgestern und von übermorgen, — sie haben noch kein Heute.“

Die Aufgaben. Es gebührt sich nicht für den Chronisten, die Werke, die unmittelbar vor seinen Augen entstehen, in Klassen teilen oder gar mit Auszeichnungen bedenken zu wollen. Deshalb wollen wir beim Blick auf die Einzelarbeiten, in denen die deutsche Baukunst das fortsetzt, was durch den Krieg jah unterbrochen wurde, nicht nach Persönlichkeiten oder nach Wertgruppen

betrachten, sondern nach Aufgaben. Wir wollen uns fragen: an welchen Aufgaben hat diese Zeit im einzelnen gearbeitet, und welche Lösungen dieser Aufgaben sind besonders charakteristisch für ihr Wollen. Denn der Überblick, den wir hier zu gewinnen trachten, gilt mehr den Problemen als den Leistungen. Ihr Hervorheben soll in erster Linie dazu dienen, die Probleme zu illustrieren.

Es braucht kaum gesagt zu werden, daß die repräsentativen Aufgaben in diesem Zeitabschnitt eine noch unwichtigere Rolle spielen, als in der vorangehenden Epoche, die wir betrachtet haben. Wenn wir trotzdem mit dem Denkmal beginnen, so rechtfertigt sich das nur dadurch, weil der Krieg diesem Schaffensreich die unmittelbarsten Anregungen gegeben hat.

Man stand dabei unter dem Eindruck einer doppelten Warnung: die eine lag in den Nichtigkeiten und Geschmacklosigkeiten, die der Krieg von 1870/71 auf dem Gebiet des Durchschnittsdenkmals in unabsehbarer Menge gezeitigt hatte, die andere lag in dem übertriebenen Aufwand von künstlerischer Absicht und künstlerischem Pathos, zu dem sich die besonderen, mit aller Sorgfalt vorbereiteten Leistungen entwickelt hatten. Auf dem Gebiet der monumentalen Anlagen hatten eigentlich nur die Bismarck-Säulen und der Hamburger Bismarck-Roland von Lederer und Schaudt (1906) die Kraft symbolhafter Bedeutung erreicht. Man war vorsichtig geworden: unmittelbar vor dem Kriege entfesselte die Absicht, Bismarck auf der Elisenhöhe bei Bingen das Nationaldenkmal in Form eines edlen Rundbaus, den Wilhelm Kreis geschaffen hatte, zu errichten, einen Sturm, weil man die innerliche Leere der allzu anspruchsvollen architektonischen Deklamationen, die in den vorangehenden Jahren herrschten, erkannt hatte und nun geneigt war, das Kind mit dem Bade auszuschütten. Und als man nun während des Krieges auf unzähligen Schlachtfeldern und Kriegerfriedhöfen Erinnerungsmale errichtete, da wurde Schlichtheit immer mehr die Parole und die Scheu vor einem Pathos, das die Größe des Geschehens doch niemals auch nur streifen konnte, wuchs. Was in diesen Jahren unter den Händen deutscher Künstler an Kriegerfriedhöfen entstanden ist, gehört zu den schönsten und vornehmsten Leistungen der Zeit. Die starken Regungen, die schon vor dem Kriege zur Reform des künstlerisch verlotterten Grabmalwesens eingesetzt hatten, — die Dresdener Künstlergruppe von 1906 hat hier führend gewirkt, — konnten bei diesen Kriegsaufgaben ungehindert und einheitlich zur Wirkung kommen. Vielleicht wurde die Friedhofskultur, die gegen den Geschäftsgeist der Grabsteinfirmen und gegen die Eigenbrödelei des Publikums einen schweren Kampf durchzufechten hat, durch diese bittere Schulung am meisten befruchtet. Wohl waren im Jahrhundertanfang ausgezeichnete neue Friedhofsanlagen, wie die in Bremen-Osterholz von Seeck, die in Dortmund von Strobel und die immer abgeklärteren Arbeiten von Grässel in München zur Durchführung gekommen, aber mit wenigen Ausnahmen — wie dem Münchener „Waldfriedhof“ — gefährdete die Zügellosigkeit der Grabmäler den Eindruck dieser Schöpfungen. Das wurde allmählich besser. Ein Vergleich zwischen den einfachen Gräberfeldern des alten und

des neuen von Otto Linne angelegten Ohlsdorfer Friedhofs gibt zum Beispiel Kunde davon.

Aber auch das eigentliche Erinnerungsmal von überpersönlicher Bedeutung blieb durch diese Schulung nicht unbeeinflusst. Gerade unter den anspruchsloseren Kriegsdenkmälern kleinerer Städte, die früher die sichere Beute spießbürgerlichen Ungeschmacks waren, gibt es manche Leistung, deren man sich durchaus nicht zu schämen braucht. Erst bei den größeren Arbeiten trat die Armut unserer Zeit an lebendigen, nicht durch die Konvention abgegriffenen Symbolen schmerzlich hervor. Nur wo bei den Schöpfungen durch den örtlichen Zusammenhang der Anlage, also durch die städtebauliche Idee, ein gesteigerter Charakter erreicht werden konnte, wurde das einigermassen überwunden: das feierlich versenkte Mal in München, die schlichte Ehrenhalle in Berlin, die eigentümlich in den Verkehr des Tages gestellte Riesentafel in Hamburg reden eine stille aber eindringliche Sprache. Ja, auch das mit sehr vernehmlicher Stimme redende Tannenbergdenkmal in Ostpreußen (Arch. Gebr. Krüger) lebt allein von seinem „städtebaulichen“ Gedanken und das Marine-Mal, das Munzer bei Kiel errichtet hat, erhält seine Hauptwirkung durch die große Art, wie es mit dem Meer in Beziehung gesetzt ist. Denkt man daneben an die hilflose Art, wie der Rheinstrom und das Niederwalddenkmal in Beziehung stehen, so sieht man den Unterschied der Zeiten am deutlichsten.

Aber nicht nur auf deutschem Boden sind im Zusammenhang mit dem Kriege Denkmalsanlagen entstanden. An vielen Orten, wo deutsche Krieger in fremder Erde ruhen, sind durch die rastlose Arbeit des „Volksbund Deutsche Kriegsgräberfürsorge“ „Totenburgen“ entstanden, die in der Art, wie sie sich schlicht und groß einer Landschaft einfügen, etwas von dem atmen, was wir als „heroischen“ Kunstausdruck ersehnen und so selten erreichen.

Blicken wir von der Heldenverehrung zur Gottesverehrung, so sehen wir auch in dem Thema Kirche eine ausgesprochene Wandlung eintreten. Sie ist zuerst auf dem Gebiet des protestantischen Kirchenbaus zu spüren. Hier hatten die liturgischen Forderungen, die anschließend an die Schriften des Pfarrer Sulze von Cornelius Gurlitt besonders eindringlich vertreten wurden, zu neuer Bewegung geführt: auf dem Dresdener Kirchenbaukongress von 1906 wurden die Grundzüge des Programms einer der Predigt geweihten „Gemeindekirche“ neu festgelegt. In der Ausstellung, an welche der Kongress anknüpfte, war in einer Musterkirche (Schumacher) eine neue Lösung für die organische Eingliederung von Kanzel, Altar und Orgel vorgeführt und in Schilling & Graebners „Christuskirche“ konnte man den neuen Typus eines einheitlichen Raumgebildes verwirklicht sehen, der später in der „Zionskirche“ eine weitere charakteristische Entwicklung fand. Gleichzeitig war von Darmstadt durch Friedrich Pügers und von Stuttgart aus durch Martin Elsaßers Kirchenbauten eine Bewegung für die einfache Saalkirche in die Tat umgesetzt. Statt des zeitfremden Liebäugelns mit den verkümmerten Formen einstiger Kathedralen,

besann man sich auf die bescheidenere äußere Rolle, die eine Gemeindefirche heute spielt, und suchte ihr durch das liebevolle Eingehen auf ihre Besonderheiten wieder die verlorene Innigkeit zurückzugewinnen. Aber noch war man im Experimentierzustand als der Krieg eintrat, so daß sich hier nach 1919 ein breites Feld für neue Lösungen im Sinne der Forderung nach einem einheitlichen Raumgebilde ergab. So sehen wir neben den stimmungsvoll aus der Eigenart der Umgebung entwickelten Kirchenbauten, wie sie in Süddeutschland beispielsweise Bestelmeyer schuf, in Norddeutschland Kirchen entstehen, bei denen die Eigenart der Konstruktion im Vordergrund steht. Die „Sternkirche“ von Bartning (1922) ist der Versuch, dem protestantischen Gottesdienst durch einen Zentralbau gerecht zu werden, in erster Linie aber ist sie doch wohl ein geistreiches, vielleicht übergeistreiches Spiel mit den Möglichkeiten eines Rippenbaus in Eisenbeton; die „Stahlkirche“ des gleichen Künstlers auf der Presseausstellung in Köln 1928 war der bemerkenswerte Versuch einer zweigeschossigen Anlage (Gemeindesaal unter dem Saal des Gottesdienstes), aber in erster Linie merkte man ihr doch das Wesen eines technischen Experiments an; und dieser Eindruck verschwindet nicht bei den unter Einfluß des Pariser Eisenbetonmeisters Perret stehenden Werken von Moser in Basel und von Pinno und Grund in Dortmund. Auch die Kirche in Berlin-Wilmersdorf von Höger ist dieser Gruppe neuartiger Eisenbetongebilde verwandt, aber ihr wird die Kälte des Eisenbeton-Eindrucks durch die Verkleidung mit Backstein genommen und der Spitzbogen, der das Innere beherrscht, lenkt das Gefühl vom Eisenbeton zu mittelalterlichen Vorstellungen herüber. Das sind nur einige Beispiele für interessante architektonische Leistungen, aber es fehlt ihnen die Einfachheit kirchlicher Frömmigkeit. Man wird an ein Wort Otto Bartnings erinnert: „Der Kirchenbau ist bei uns bis zur Unerträglichkeit mit Problemen belastet und dem Experiment ausgeliefert.“ Wenn man das Wesen der heutigen religiösen Strömungen betrachtet, wird man sich kaum wundern, daß es durch einen solchen Zustand hindurch muß.

Man darf den mutig strebenden Otto Bartning selbst nicht allein nach seinen besonders stark beachteten technischen Spitzenleistungen beurteilen; in manchen der vielen Kirchen, die er für die Los-von-Rom-Bewegung geschaffen hat, weiß er sein Ziel viel einfacher zu erreichen und seine Bemühungen um einen evangelischen Zentralbau finden auch in einer schlichteren Form, als das Modell der Sternkirche sie zeigte, durch die klare Gestaltung der Rundkirche in Essen-Altstadt ihre Erfüllung (1929/30). Dieser Zentralbaugedanke tritt im evangelischen Kirchenbau neuerdings wieder oft hervor¹⁾, aber die Frage Zentralkirche oder Richtungskirche, die früher die Gemüter bewegte, steht zurück gegenüber dem alleinigen Streben nach einem ungeteilten Raum, der die Gemeinde und die Instrumente des Kultes einheitlich umfaßt. Das Problem der zweigeschossigen Kirche (die Bugenhagenkirche in Hamburg gibt ein Beispiel) spielt daneben eine

¹⁾ Vgl. Walter Distel, „Protestantischer Kirchenbau seit 1900 in Deutschland“. Zürich.

Rolle. Sie schafft dem Architekten die äußere Möglichkeit, den Baukörper gegenüber den hohen Großstadtnachbarn gebührend hervorzuheben, ohne dafür künstlicher Steigerungen zu bedürfen, innerlich betrachtet aber gibt sie der sozialen Einstellung der heutigen Kirchenbewegung architektonischen Ausdruck. „Man wird uns die Generation nennen, in der der Gemeindehausbau begonnen hat“, sagt Bartning auf dem III. Kongress für evangelischen Kirchenbau und fügt hinzu: „Wenn wir ein Gemeindehaus bauen, wissen wir, was wir wollen. Wenn wir eine Kirche bauen, wissen wir es nicht.“ Daß diese Erkenntnis sich mit dem hohen Streben vereint, dem wir überall auf diesem Gebiete begegnen, ist hoffnungsvoll.

Der katholische Kirchenbau hat erst nach dem Kriege die Fesseln äußerlicher historischer Konvention abgestreift. Bei ihm tritt der Zentralbau ganz zurück, aber die Richtungskirche zeigt eine Tendenz, die den evangelischen Lösungen nicht fernsteht. Eine stützenlose Basilika, bei der die Decken der Seitenschiffe an großen Längsträgern aufgehängt sind, wie Herkommer sie bevorzugt (z. B. Kirche in St. Wendel a. d. Saar) könnte auch den protestantischen Forderungen entsprechen. Wo die Bauten den inneren Zusammenhang mit Tradition geflüßentlich vermeiden, wie die Bonifatiuskirche in Frankfurt a. M. von Martin Weber, geraten sie leicht in Gefahr, die Stimmung durch allzu auffallende Mittel von Farbe und Licht anzustreben. Völlig frei zu gestalten und doch etwas von dem unbestimmbaren Reiz alter christlicher Sakralkunst einzufangen, ist neben dem vielgestaltigen Wiener, Clemens Holzmeister, einem Manne besonders gelungen, der aus Theodor Fischers Kreise hervorgegangen ist: Dominikus Böhm (geb. 1880 in Bayern). Er hat von 1920—30 eine erstaunliche Fülle katholischer Kirchen in die Welt gesetzt, in denen sich freie architektonische Gestaltungskraft und pietätvolles Gefühl in oft schöner Weise verbinden. Daß die Zukunft aber in immer größerer formaler Einfachheit liegt, dürfte das Wirken von Rudolf Schwarz andeuten, der in seiner Nachener Fronleichnamskirche einen Bau geschaffen hat, der es wagt, nur durch die geheimnisvollen Mittel einfachster Raumbildung, der Musik feiner Proportionen und der malenden Kraft des Lichtes eine edle Feierlichkeit zu erstreben. Alle diese Regungen auf kirchlichem Gebiet lassen erkennen, daß eine Neubelebung des religiösen Sinnes, auf die unsere Zeit immer sehnsüchtiger hofft, trotz der Herrschaft des Nützlichkeitsbaus einen lebendigen Widerhall in der Architektur wohl erwarten kann. Es bedarf allerdings eines klaren Anrufs, um auch diesen Widerhall klar werden zu lassen.

Auf die Belebung sakralen Geistes deutet auch die Entwicklung auf einem ganz neuen Baugebiet hin, das der kirchlichen Kunst eng verwandt ist: der Krematoriumsbau. Er stellt die eigentümliche Aufgabe, einen höchst komplizierten technischen Betrieb und einen höchst anspruchsvollen feierlichen Betrieb so miteinander zu vereinigen, daß dem Publikum nur der zweite zum Bewußtsein kommt. Die Architekten gingen deshalb in ihren Lösungen zunächst von dieser

feierlichen Seite aus und die technische mußte sich so gut es ging diesen Gestaltungsabsichten anpassen. Aber sie wußte doch, ihre vernachlässigten Ansprüche geltend zu machen, denn ein Element ihres Wesens ließ sich nicht unterdrücken: das war der Schornstein. Er trat in der ersten Periode des Krematoriumsbaues in oft höchst merkwürdiger Weise mit einem griechischen Tempel, einem klassischen Kuppelbau oder einer romanischen Kapelle in Konflikt. Dann versteckte man ihn in kirchlich wirkenden Türmen, was selbst Peter Behrens bei seinem reizvollen Hagener Krematorium nicht verschmähte. Erst als man nicht von der feierlichen, sondern von der technischen Seite ausging, ihre Bedürfnisse in größtmöglicher Vollkommenheit befriedigte und daraus die Vorbedingungen der feierlichen Gestaltung entwickelte, kam man zu wirklichen Lösungen, die nun allerdings mit dem Schema historischer Tempel und Kirchen nichts mehr anfangen konnten, sondern ihr eigenes Wesen finden mußten. Das Dresdener Krematorium (Schumacher) machte 1908 zum erstenmal diesen entscheidenden Schritt.

1900 gab es in Deutschland drei kleine Verbrennungsanlagen, 1908 waren es zwölf. Seit diesem Jahre sind in Deutschland bis 1932 fünfundneunzig Krematorien gebaut worden. Man sieht, welche Rolle dies neue bauliche Problem im Bilde des Schaffens dieser Zeit gespielt hat. Charaktervolle und würdige Bauten wurden nach dem Kriege von Holzmeister in Wien, de Jonge und Wichmann in Hannover, Konwiarz in Breslau, Ernst Kühn in Forst, Struck und Waegler in Dortmund und manchen anderen ausgeführt; schließlich wuchs die Aufgabe auch äußerlich, so daß das jüngste Krematorium, das in Hamburg 1933 vollendet wurde (Schumacher), eine Baugruppe darstellt, in der drei Feierhallen und fünf Öfen vorgesehen sind; aus einem hohen Rauchrohr sind sechs geworden, so daß sich der Typus des Bauwerks auch gegen 1908 völlig verändert hat.

Die feierliche Seite des Krematoriums spielt in einen Aufgabenkreis herein, der uns in mannigfachen Zusammenhängen immer wieder begegnet: die neue Raumgestaltung der großen Halle. Sie ist bei einigen der bedeutsamsten Leistungen der Zeit das zentrale Problem. Schon vor dem Kriege ist hier im Kuppelbau durch die Eisenkonstruktion der Frankfurter Festhalle und die Betonkonstruktion der Breslauer Jahrhunderthalle ein Höhepunkt erreicht. Er würde kaum zu überbieten sein, wenn nicht die „Dywidag“-Bauweise, die mit ganz dünnen Schalen, also äußerst geringem Gewicht, die weitesten Spannungen zu überwinden erlaubt (bei der Leipziger Markthalle 76 m), neue Perspektiven eröffnete. Dies technische Wunder ist erfunden, um einem anderen technischen Wunder, dem Planetariuminstrument von Zeiß die bauliche Hülle zu schaffen, aber der hierfür entstandene Raum hat manchmal zugleich den Charakter einer großen zentral gestalteten Festhalle bekommen; am deutlichsten ist das beim Riesenplanetarium ausgeprägt, das Wilhelm Kreis für Düsseldorf gebaut hat.

Im allgemeinen wiegt für diese Festhallen der Langhaustypus vor. Bisweilen zeigt er arenaartige runde Abschlüsse, denn diese Riesenräume sollen den

verschiedensten Zwecken dienen: neben Versammlungen, Aufführungen und Ausstellungen auch dem Sport in seiner mannigfachsten Gestalt. Für diesen Universalgebrauch hat die von Moshhammer-Breslau und Delfs-Dortmund entworfene „Westfalenhalle“ in Dortmund eine der bemerkenswertesten Lösungen gefunden; sie ist mit einer lichten Spannweite von 74,6 m durch Carl Tuschcherer G. m. b. H. ausgeführt (1925), und zwar, wie schon gesagt, in Holz, das bei vielen solchen Hallen trotz Eisen und Eisenbeton Triumphe feiert. Man muß bedauern, daß manche geniale Leistungen dieser Art, wie die in schön-geschwungenen Dreigelenk-Sachwerkbindern konstruierte Halle für das Dresdener Sängerefest 1925, die sogar eine lichte Spannweite von 78 m erreichte, ein nur vorübergehendes Dasein gehabt haben.

Der Bau derartiger großer Hallen hat sich im Hinblick auf den Gebrauch nach zwei Richtungen hin spezialisiert. Die eine entstand vor allem dadurch, daß nach dem Kriege der Begriff „Messe“ eine zeitlang auf zahlreiche Städte eine trügerische Zauberkraft ausübte. Königsberg (Arch. Gopp), Köln (Arch. Pieper und Abel), Breslau (Arch. Berg und Poelzig) und Frankfurt a. M. haben Messebauten von großem und wirkungsvollem Zuschnitt ausgeführt, was die alte Messemetropole Leipzig veranlaßte, ihr durch die Bauausstellung des Jahres 1912 vorbereitetes Gelände in großzügiger Weise mit neuen Hallen auszubauen (Arch. Curt Schiemichen). Die großen Ausstellungen, die auch nach dem Kriege noch stattfanden, gaben Taut in Magdeburg und Straumer in Berlin Anlaß zu ähnlichen baulichen Leistungen, die dann in den Ausstellungen, die Düsseldorf 1926 mit seiner Hygieneausstellung und Köln 1928 mit seiner „Pressa“ in altergebrachtem Wettbewerb veranstalteten, ihren künstlerischen Höhepunkt erreichten. Sie stellten Wilhelm Kreis und Adolf Abel vor Aufgaben, wie sie in solcher Großartigkeit selten einem Architekten zuteil werden.

Die andere Richtung liegt in der Verfeinerung des neutralen Saalgebildes zur Spezialaufgabe „Musiksaal“. Auch auf diesem Gebiet hat die Nachkriegszeit drei sehr bemerkenswerte Leistungen hervorgebracht, die sich nicht nur durch ihre auf Massenkonzerte berechnete Größe, sondern auch durch ihre Eigenart auszeichnen: der Kölner Messehausaal, den Verbeek aus Sperrholzplatten in sein Eisengerüst hereingebaut hat, die Mühlheimer Konzerthalle, die Fabrenkamp in einem Bau von Pfeifer und Großmann mit feinfühligster Eleganz ausgestaltet hat, und die Magdeburger Stadthalle, in der Göderitz einen ebenso praktischen wie vornehmen neuen Saaltypus schuf. Die Einrichtungen, die hier zur mechanischen Veränderung des Podiumraumes getroffen sind, bilden eine Art Auftakt zu den ganz neuartigen Anforderungen, welche der Rundfunk neuerdings an den Musiksaal stellt. Solch ein Funksaal wird nicht nur in seinen Gesamtmaßen durch eine hydraulisch bewegliche Wand veränderbar, sondern zeigt auch Raumausbuchtungen, die je nach akustischem Bedarf zum Hauptraum hinzugezogen oder — bald ganz, bald teilweise — abgeschlossen werden können; Stalaktiten aus Schaumbeton verstärken die Schallwirkung

der Decke, die Podiumwand ist verstellbar, und das alles wird von einem außer dem Saal sitzenden Hörmeister mechanisch reguliert und bedient. Das ist kein Raum mehr, sondern ein riesiges akustisches Instrument, dessen Konstruktion den Architekten zu ganz neuen Überlegungen führt. Die Fragen der Akustik werden in einer Zeit, die immer größeren Raumgebilden entgegenstrebt, eine wachsende Bedeutung haben. Es ist ein Irrtum, wenn man glaubt, daß der Lautsprecher sie überflüssig gemacht hat; bei akustisch schlechten Räumen vervielfältigt er nur ihre Schwächen. Deshalb ist der Fortschritt in der wissenschaftlichen Ergründung der akustischen Gesetze sehr zu begrüßen. Er wird fraglos immer größere gestaltende Bedeutung haben.

Dem Konzertbau ist die Aufgabe „Theater“ am nächsten verwandt. Sie war, wie wir sahen, in vieler Hinsicht die führende künstlerische Aufgabe des 19. Jahrhunderts. Diese Bedeutung hat sie im 20. nicht mehr, obgleich Männer wie Dülfer, Littmann, Seeling und Oskar Kaufmann vor dem Kriege auf diesem Gebiet Bemerkenswertes geleistet haben. Nach dem Kriege war es wieder die Steigerung ins Riesenhafte, was der Aufgabe eine besondere Wendung gab. Poelzig baute einen veralteten Berliner Zirkus zum „Großen Schauspielhaus“ um und schuf dabei ein Werk, in dem er aus akustischen Forderungen eine eigentümliche Phantastik der Formgebung entwickelte. Oskar Kaufmann machte aus der alten Kroll-Oper einen riesigen Saalbau von erlesener Pracht.

Mehr als der eigentliche Theaterbau beschäftigt der illegitime Sprößling des Schauspiels, das Lichtspiel, die Baukunst der Nachkriegszeit. Hier erwächst kein im Kerne neuartiges Problem; das Lichtspielhaus ist als Aufgabe gleichsam ein demokratisiertes Theater mit einfachsten optischen Bedingungen, ohne die technischen Anforderungen des Bühnenapparats und ohne die soziologischen Anforderungen des Gesellschaftslebens. Als geschmackliche Aufgabe aber hat es manchem Architekten eine willkommene Gelegenheit zu baulichem Raffinement gegeben und Leistungen, wie Poelzigs „Capitol“ in Berlin, Karl Schneiders „Emelkapalast“ in Hamburg, Erich Mendelssohns „Universum“ in Berlin oder Fritz Blocks „Deutschland-Haus“ in Hamburg gehören durchaus zum Bilde der Zeit. Ja, es ist charakteristisch, daß das „Kino“ dem Architekten auf der Leinwand Aufgaben gestellt hat, die die amerikanistische Seite seiner Phantasie in technischen Zukunftsbildern mehr in Bewegung gesetzt haben, als es die Wirklichkeit glücklicherweise tun konnte.

Sehen wir hier vielleicht ein Ventil für das, was sich in der vorangehenden Epoche in den monumentalen Papierarchitekturen von Feder und Kohle entlud? Es gibt in der Tat ein Reich künstlerischer Monumentalphantasie, das dem Architekten auch in nüchternen Zeiten nicht verschlossen zu sein braucht: die Theaterdekoration. Was hätte Schinkel in der Bruchzeit seiner stürmischsten Jugend angefangen, wenn ihm diese Möglichkeit idealen Schaffens verschlossen geblieben wäre? Solche Quelle der Kunst wurde dem Architekten im Verlauf des 19. Jahrhunderts durch handfertige Spezialisten völlig verschüttet; daß

sie ihm wenigstens zum Teil zurückerobert ist, kann man unter die Errungenschaften des jungen 20. Jahrhunderts rechnen, denn es hat sich dabei vor allem um die edle Aufgabe gehandelt, für das zeitlose klassische Drama, insbesondere für Shakespeare, einen Stil zu finden. Das ist ein Prüfstein für das latente monumentale Empfinden der Zeit und manches Schöne ist dabei zutage getreten. Noch sind die Anzeichen spärlich, daß Ähnliches sich auch im Film zu selbständigen künstlerischen Arbeiten weiterentwickelt.

Wenn wir unter den Kulturbauten, die in den letzten Jahrzehnten den Architekten beschäftigen, weiter Umschau halten, finden wir entscheidende Wendungen auf dem Gebiete des Museums. Nach dem Kriege sind manche künstlerisch wertvolle Schlösser zu Museen gemacht, — darin lag wohl ein kulturelles aber kein bauliches Verdienst. Wenn man jedoch in Berlin aus einer verlassenen Bahnhofshalle ein gutes technisches Museum machte, in Bremen aus einem Altersheim, in Lübeck aus einem Kloster, in Köln aus einer Kaserne ein reizvolles Kulturmuseum schuf, so verdient das hervorgehoben zu werden. Daß sich bei den Neubauten auf diesem Gebiete ein Streben nach „Sachlichkeit“ zeigte, war in hohem Grade nötig, denn nirgends hat die Stilarchitektur mehr geglaubt, alle ihre Künste entfalten zu müssen, wie bei diesen Bauten. Vielleicht war es besonders schwer bei den Museen, die eine historische Kultur spiegeln sollen, den richtigen Weg zu finden; die außerordentliche Einfühlungskunst, die Gabriel Seidl im Bayerischen Nationalmuseum und die Ludwig Hoffmann im Berliner Märktischen Museum bewies, hatte eine Empörung der Sachleute hervorgerufen, die statt dessen einen neutralen „Magazinbau“ forderten. Diese Wünsche sind auf die entsprechenden Bauten dieser Jahre nicht ohne Einfluß gewesen. Bestelmeyer entwickelt beispielsweise beim Erweiterungsbau des Nürnberger „Germanischen Museums“ die Abteilung für Malerei in ganz neutral gehaltenen Oberlichtsälen und schafft nur im Treppenbau den Übergang zu den historisch gestalteten alten Räumen; beim „Museum für Hamburgische Geschichte“ (Schumacher) ist jede historische Formbildung vermieden und nur durch die Raumbildungen des baulichen Organismus wird versucht, dem Genius loci gerecht zu werden.

Bei Kunstmuseen wird das zentrale Problem ebenso wie bei wissenschaftlichen Sammlungen die jeweilige Beleuchtungsfrage; der Raum wird gleichsam zur Vitrine, die keinen anderen Zweck hat, als den Gegenstand gut sichtbar in geschmackvoller Aufstellung zu bergen. Dies dienende Bestreben tritt sogar im Innern von Bauten hervor, die außen noch in so ausgesprochener Weise den Charakter architektonischen Selbstzwecks tragen, wie die neuen Museumsbauten in Berlin (Messel und Ludwig Hoffmann), deren Fertigstellung eine der stärksten künstlerischen Eindrücke der Nachkriegszeit war. Ganz darauf eingestellt ist der Neubau der Hamburger Kunsthalle (Erbe), der durch die konsequente Einführung von Laternenlicht und hohem Seitenlicht Schule gemacht hat; zu mannigfaltigeren Eindrücken lichttechnischer Art kommt Edmund Körner in

dem interessanten Bau des Folkwang-Museums in Essen (1926). Gegenüber dem eindeutigen Programm der Vorführung von Kunstwerken wird die Aufgabe in wissenschaftlichen Museen, die das verschiedenartigste Material zur Darstellung bringen müssen, immer schwieriger. Für die Art, wie hier ganz vom Schauobjekt ausgegangen wird, ist das Hygiene-Museum in Dresden von Wilhelm Kreis (1927/30) ein bemerkenswertes Beispiel. Der Künstler, der bei seinem vorgeschichtlichen Museum in Halle (1913) noch stark im Banne einer architektonischen Absicht stand, wird hier ganz zum Diener der neuen Methoden ausstellungstechnischer Mitteilung und gibt dem Bau nur in dem der wissenschaftlichen Arbeit und der Verwaltung gewidmeten Teil das repräsentative Gepräge, das der Idee gerecht wird, der das ganze Werk dient. In allen diesen neueren Museen ist durch Vortragsaal, Bibliothek und Leseräume bereits der Keim gelegt zu einer Verbindung von Museum und wissenschaftlichem Institut. Aus diesem Keim hat Oskar von Miller im Münchener „Deutsches Museum“ einen neuartigen Typ erwachsen lassen, bei dem Schausammlung und Studienapparat sich an Bedeutung die Waage halten. Darin liegt wohl die bedeutsamste Leistung, die auf dem Gebiet des Museumswesens in unserem Zeitabschnitt zu verzeichnen ist. Dies Programm hat noch keine vollgültige bauliche Form gewonnen. Der Bau der Schausammlung, den Emanuel Seidl nach Gabriel Seidls Tode weiterführte, lag als Aufgabe dem Wesen dieser beiden Meister fern, erst im Bau des Studiengebäudes, das Bibliothek, Lesesäle und Vortragsäle (Kongresshalle) umfaßt, tritt unter Bestelmeyers Händen die der neuen Zeit entsprechende „sachliche“ Auffassung deutlich hervor. Der gewaltige Bau der Berliner Staatsbibliothek, den Ihne 1913 vollendete, hatte diese Auffassung schmerzlich vermissen lassen. Paul Bonatz hat in den gleichen Jahren, in denen sie entstand, in der Tübinger Universitätsbibliothek das Beispiel einer klaren Organisation von Lesesaal-, Büchermagazin-, Katalog- und Betriebsräumen gegeben und der gewaltige Bau, den das deutsche Buchgewerbe in Leipzig errichtete (Architekt Pusch), ist in seiner Anlage das Muster einer Präsenzbibliothek. Aber noch keine deutsche Bibliothek hat dem Besucher das sofortige mühelose Genießen ihrer Schätze so leicht gemacht wie der neue Münchener Bau. Seine Anlage verlockt zum geistigen Eindringen in das Wesen der Erscheinungen, die sich in der Schausammlung darstellen; und das war Oskar von Millers hohes Ziel.

Unter den kleineren Bibliotheksbauten fällt Karl Elkarts Stadtbibliothek in Hannover besonders auf; sie nutzt einen engen Bauplatz aufs äußerste aus, indem sie über fünf dem Verkehr und der Verwaltung dienenden Geschossen das Büchermagazin turmartig erhebt. Dem so entstehenden Hochhaus gibt der Vertikalismus der langgestreckten Magazin Fenster einen lebensvollen Charakter.

Wenn man sich nach sonstigen wissenschaftlichen Bauten der Nachkriegszeit umschaut, so liegt es in der Natur dieser Jahre, daß sie mehr in den Hintergrund treten. München hatte nicht lange vor dem Kriege seiner Universität durch Bestelmeyers großangelegten Erweiterungsbau ein neues Gesicht gegeben

(1911), die Dresdener Technische Hochschule war durch Dülfers Neubauten völlig umgestaltet (1912), Hamburg hatte durch das Vorlesungsgebäude von Distel und Grubitz (1911) den Grundstein zu seiner 1919 verwirklichten Universität gelegt. Was jetzt in Deutschland gebaut wurde, waren vor allem Institute, Forschungsstätten der Kaiser-Wilhelm-Akademie, — Versuchsanstalten der Braunschweiger Hochschule (Mühlenspfordt) und ganz besonders Bauten, die in irgendeiner Weise der Gesundheitspflege dienten. Kaum ein Krankenhaus ist in Deutschland nicht zugleich eine wissenschaftliche Anstalt: Hamburg konnte seine medizinische Fakultät ohne einen Neubau errichten; es besaß unter anderem im Tropeninstitut, im Institut für Geburtshilfe, der Irrenanstalt Friedrichsberg und der Pathologie in Eppendorf (Architekt Schumacher) Bauten, die neben ihrer praktischen Funktion den neuesten wissenschaftlichen Einrichtungen in ihrem jeweiligen Gebiete genügten.

Im Bereich der Krankenhausbauten vollzog sich aber nach dem Kriege ein bedeutsamer grundsätzlicher Umschwung. Die großen, aus vielen einzelnen Gebäuden zusammengruppierten Krankenhausstädte, wie das Virchow-Krankenhaus in Berlin (L. Hoffmann) oder das Barmbecker Krankenhaus in Hamburg (Fr. Kuppel) waren der Stolz der Vorkriegszeit. Sie erwiesen sich durch ihre Weitläufigkeit als sehr kostspielig in Bau und in Betrieb, so daß eine Tendenz nach Konzentration einsetzte, die im Hochhaus-Krankenhaus, das Schachner in mustergültiger Weise in München errichtete, ihren stärksten Ausdruck fand. Sachleute, wie Hermann Distel, sehen in dieser Entwicklungsrichtung die Zukunft.

Die zunehmende Freilufttherapie führte in den Einzelbauten, insbesondere wenn sie der Kinderpflege dienen, vielfach zum terrassenartig abgetreppten Baukörper (z. B. Krankenhaus Waiblingen von Rich. Döcker, Krankenhaus Sardheim von G. Mezendorf und J. Schneider), der auch für Sanatorien und Erholungsheime einen neuen eigenartigen Typus gab (z. B. Siechenheim von Mart Stamm in Frankfurt). Die Baukunst von streng-puritanischer „Sachlichkeit“ hat auf diesem Gebiete der medizinischen Bauten vielleicht ihre stärkste Anwendung gefunden und der hygienische Beigeschmack, der ihr von Natur aus anhaftet, mutet hier wohl auch am ehesten überzeugend an.

Dies puritanische Wesen hat auch den Schulbau der Nachkriegszeit zu beherrschen gesucht und die großen Fensterflächen der Klassen, deren Zellen-system dieser Bauaufgabe ihren Charakter gibt, brachten zusammen mit dem Gebot äußerster Sparsamkeit in der Tat die Gefahr einer magazinartigen Wirkung mit sich, die durch das flache Dach, das zu Lehr- und Gymnastikzwecken diente, noch vermehrt wurde und häufig nicht überwunden ist. Dennoch hat sich durch die Gruppierung von Klassenkörper, Treppenhaus und den größeren Elementen, wie Turnhalle und Gymnastiksaal (bisweilen auch einer Aula) ein Typus herausgebildet, der in der Hand feinfühligere Architekten durchaus freundlichen Charakter trägt und die Mitte hält zwischen den beiden Extremen, zu denen der Schulbau entarten kann: „Schulkaserne“ oder „Schulpalast“.

Die Schule ist die weitaus bedeutendste öffentliche Aufgabe der Nachkriegszeit geworden und zugleich diejenige, deren Programm am liebevollsten, aber auch am experimentierfreudigsten durchgearbeitet ist. Wohl selten spiegeln sich geistige Bewegungen so deutlich in Bauten wider, wie die pädagogischen Bewegungen der Nachkriegszeit, die dem Kinde statt des Verstandesdrills, Verständnis der Natur, Gestaltungsfreude, Körperpflege und Musik bringen wollten. Alle diese Ziele haben einen baulichen Niederschlag, der den Schulbau, — vor allem die Volksschule — zu einer neuen Aufgabe machte.

Volksschule und Höhere Schule werden sich ähnlicher und sind manchmal, wie zum Beispiel in der Hamburger „Walddörferschule“, zu einer wirkungsvoll gesteigerten Einheit zusammengezogen, ja, das problematische Experiment der Vereinigung sämtlicher verschiedener Schularten zu einer „Gesamtschule“, die 3000 Kinder umfaßt, ist sogar von Bruno Taut in der Neu-Köllner Dammwegschule zur Ausführung gebracht. Dieser Angleichung der Schularten steht eine Differenzierung der Schulsysteme gegenüber: neben die alte „Klassenschule“, in der jede Schülergruppe eine „Heimklasse“ hat, tritt die „Arbeitschule“, in der man nur „Fachklassen“ kennt, die abwechselnd von allen Schülern benutzt werden. Sie verlangt Oberlicht oder zweiseitige Beleuchtung und das führt den Architekten zum Flachbau im Gegensatz zum Stockwerksbau. Innerhalb dieses Gegensatzes aber spielt sich nun weiter der Unterschied zwischen „Pavillonbau“ (z. B. Schule Niederursel in Frankfurt a. M., Architekt Schuster), „Gruppenbau“ (z. B. Schule Bornheimer Hang von Ernst May und Schule in Bernau von Hannes Meyer) und dem „Einheitsbau“ ab, der die stärkste Möglichkeit der Konzentrierung und Rationalisierung gibt und deshalb einstweilen vor allen anderen Formen die Oberhand behalten hat. Die Schulen von Elßässer in Frankfurt, die Schule von Haesler in Celle, die Schule in Zuffenhausen von Schmitt-henner und die Hamburger Schulen (Schumacher) sind architektonische Beispiele dieses Typs.

Ganz neue bauliche Anforderungen stellte nach dem Kriege die Organisation des Fortbildungsschulwesens. Für die verschiedenen Berufsschulen mußten die charakteristischen Formen erst gefunden werden, wobei Hamburg, Hannover (Elkart) und Altona (Olßner) die ersten Schritte wagten.

Die neuen Schulbauten erhalten im Stadtbild nicht nur durch ihre architektonische Gestaltung, sondern auch dadurch eine erhöhte Bedeutung gegen früher, daß sie meistens mit den Anlagen öffentlicher Sportplätze in Verbindung stehen, denn Leibesübung und Körperpflege spielt eine immer wachsende Rolle. Das äußert sich auch in Volksbadeanstalten, bei denen neben dem anspruchsvolleren Typus der zweigeschossigen Schwimmhalle mit Oberlicht (Badeanstalt in Chemnitz von Fred Otto) auch eine einfachere eingeschossige Form mit Seitenlicht entwickelt wird, für die Elßässer in Frankfurt a. M. und Heinz Lassen in Berlin-Schöneberg reizvolle Beispiele liefern. Zu bisher ganz ungewohnter Bedeutung kommt aber nach dem Kriege die Freiluftbadeanstalt durch die

Einbürgerung des Familienbades. Hamburg benutzte das große Werk der Kanalisierung der oberen Alster dazu, solche Anlagen in einer Art zu machen, die sich der Natur freundlich einpaßt, in allergroßartigster Weise aber hat Martin Wagner im Freibad Wannsee ein Werk geschaffen, das allen Ansprüchen eines großstädtischen Riesenbetriebs genügt und sich doch durch seine flachen Bauten mit großem Takt dem leicht verletzbaren nordischen Landschaftsbilde einfügt.

Solche Badeanstalten werden auch ein Teil der großen Stadionanlagen, die zu den bedeutendsten Leistungen dieser Zeit gehören. Otto March hatte schon vor dem Kriege im Grunewald für sie Vorbild und Maßstab geschaffen, seine Söhne Walter und Werner March setzen dieses Werk in großartiger Weise fort, zugleich aber traten u. a. Frankfurt (Max Bromme), Köln (Encke und Abel) und Nürnberg (Schweizer) mit Schöpfungen hervor, die im Wurf nicht geringer waren und in ihren Tribünenbauten und sonstigem Zubehör eine Art sportlichen Baucharakter ausbildeten, dessen unverhüllter technischer Grundton nicht im Widerspruch steht mit den Eindrücken, die das sportliche Leben beherrschen.

Die sorgsame Pflege, die den Leibesübungen mehr und mehr im öffentlichen Leben zuteil wird, wirkt nun vor allen Dingen umgestaltend auf den Geist, in dem die öffentlichen Grünanlagen durchgebildet werden; sie entwickeln sich zu einem Stück Architektur aus Bodengestaltung und Bäumen. Ein „Volkspark“, wie ihn Hamburg in großem Maßstab zum erstenmal mit bewusster Zielsetzung in seinem Stadtpark (Schumacher) schafft, ist ein Gebilde aus Räumen, die für den Zweck bestimmter Benutzung durchgebildet sind; für jede Art von Spiel, Sport, Erholung und Kunstgenuß (Musik, Theater, Freilichtmuseum) ist Vorsorge getroffen. An die Stelle des Promenierparks ist der Wohnpark getreten. Das Besondere der Aufgabe, die man als „Freiluft-Volkshaus“ bezeichnen könnte, liegt darin, das Gefüge der Zweckräume so zu gestalten, daß die Bedürfnisse des Promenierparks unvermerkt zugleich mitbefriedigt werden. Obgleich eine solche Parkanlage ihrem inneren Wesen nach das ausgesprochene Gegenteil der repräsentativen Fürstenparks des 18. Jahrhunderts ist, wird sie in der äußeren Form infolge ihrer architektonischen Haltung doch diesen Anlagen ähnlicher als dem englischen Park, der das 19. Jahrhundert beherrschte. Dieser englische Einfluß wird nur langsam und mühevoll vom neuen Geist zurückgedrängt, der in Leberecht Migge, Fritz Encke, Max Länger, Allinger und Harry Maas besonders wirkungskräftige Vertreter findet. Während Max Länger seine feine Kunst in Baden-Baden nach der monumentalen Seite hin entwickelt, wird Harry Maas zusammen mit Friedel Gildemeister, Hermann König und manchen anderen der phantasievolle Umgestalter des privaten Hausgartens, dem die reizvollsten neuen Wirkungen abgewonnen werden, und der mit der Wohngestaltung des Hauses in eine lebendige Verbindung tritt, wie sie bisher nicht gekannt war.

Unter den öffentlichen Gebäuden, von denen wir sprachen, vollzieht sich im 20. Jahrhundert ein Vorgang, der für das Bild der Architektur von größter

Bedeutung wird: das Verwaltungsgebäude spezialisiert sich immer mehr zu einzelnen Bautypen. Ursprünglich wird im Rathaus alles zusammengefaßt, was ein Gemeinwesen zu ordnen hat, es birgt Stadtparlament, Gerichtsbarkeit und Hauptkasse, ebenso wie Feuerwehr, Polizei und Gefängnis.

Dann folgt eine Zeit, wo der Bau nur noch Repräsentation, die Oberste Leitung und den eigentlichen Bürobetrieb umfaßt. Diese Form spielt unter den Aufgaben der Nachkriegszeit kaum noch eine Rolle; ein Bau wie das Rathaus in Uerdingen von Fritz Höger steht vereinzelt da. Vielfach erhalten die Bürobetriebe in großen Städten charakteristische eigene Bauten, wie das schmutze Hochhaus, das Leitersdorfer in München für die Bauverwaltung gebaut hat, oder das große Kassenhallen umschließende Gebäude der Finanzverwaltung (Schumacher) in Hamburg. Schon sehr früh hat sich das Gerichtsgebäude als selbständige Anlage losgelöst; es gab ganz besonderen Anlaß zu den öffentlichen Palästen der letzten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts, bei denen die Mittelhalle mit ihrer Treppenanlage oftmals zum architektonischen Selbstzweck wird. Diese Gewohnheit erbt sich noch in die ersten Jahre des 20. Jahrhunderts weiter, und zeitigt Werke wie die geistreiche Treppenhalle, die Otto Schmalz 1905 im Gerichtsgebäude Berlin-Mitte ausführt. Nach dem Kriege hört solche architektonische Repräsentation auf, die Bauten, die beispielsweise Hamburg auf diesem Gebiete errichtet hat (Zivilgericht, Vollstreckungsamt, Gerichtsgebäude Bergedorf), suchen ihre Würde ohne baulichen Aufwand in der Gesamthaltung.

Während sich im eigentlichen Gerichtswesen die Bedürfnisse vereinfachen, komplizieren sie sich im Bedürfnis des Gefängniswesens. Die philanthropischen Neigungen dieser Zeit finden einen charakteristischen Ausdruck in der Art, wie man dem Gefängnisbau die ganze Schwere seelischer Bedrückung zu nehmen versucht. Insbesondere für unvorbestrafte Jugendliche finden sich neue Formen humanster Art, die als bauliches Problem interessant sind (vgl. Anstalt Glasmoor bei Hamburg), aber ihre Bestimmung fast vergessen lassen.

Von den anderen Rathaus-Funktionen entwickeln sich vor allem Polizeiwache und Feuerwehr zu selbständigen kleinen Gebilden. Sie spielen in der Physiognomie der sich abklärenden Großstadt eine Rolle, die durch den Gegensatz zum Wohnhausblock reizvoll entwickelt werden kann.

Eine ganz besondere Bedeutung unter den öffentlichen Verwaltungsgebäuden behält die Post. Glücklicherweise nicht mehr in dem aufreizenden Sinn der früheren Zeit. Durch W. Hoffmann baut sie in Norddeutschland einfache, natürliche Bauwerke; zu ganz besonderer Blüte aber entwickelt sie sich in Bayern unter der Leitung von Vorhoelzer. Durch ihn und einen Kreis begabter Mitarbeiter (wie Harbers, Bramingk u. a.) entstehen Bauten, die sich mit feinem Takt der Umgebung einpassen¹⁾. In ländlichen Bezirken treffen sie besonders glücklich den Charakter anspruchsloser Liebeshwürdigkeit, in der Großstadt

¹⁾ Vgl. Karlinger, „Neuere Postbauten in Bayern“, Verlag Bruckmann.

spiegeln sie die klare Organisation des musterhaften Massenbetriebs. Bauten wie das zentrale Paketzustellamt in München gehören zu den technisch vollkommensten und zugleich schmucksten Nutzenanlagen der ganzen Epoche.

Es ist selbstverständlich, daß zwischen den öffentlichen Verwaltungsgebäuden, die dem reinen Bürobetrieb dienen, und den privaten Bauten dieser Art kaum ein grundsätzlicher Unterschied besteht; es sei denn, daß die ersteren, die mit einem festen Programm rechnen können, den Mittelkorridor zwischen den Büroreihen fest einbauen, während die letzteren freie Stützenstellungen vorziehen, um jeder etwa verlangten Teilung gerecht werden zu können. Der Stützenstellung liegt in beiden Fällen eine Zelleneinheit zugrunde, die durch den ganzen Bau hindurchgeht und zu bienenstockartigen Massenanhäufungen verlockt: die Hochhäuser in Deutschland sind fast alle Bürohäuser, als Wohnform, für die sie auch vorgeschlagen wurden, haben sie sich glücklicherweise nicht durchgesetzt. Diesen Hochhäusern merkt man in der Regel ein künstlerisches Verantwortungsbewußtsein deutlich an. Das Marx-Haus in Düsseldorf (Kreis), das Hochhaus in Köln (Körper), das Kathreiner-Haus in Berlin (Bruno Paul), die Hochhäuser von Ullstein und den Borsigwerken (Eugen Schmohl) sind im baulichen Organismus der Stadt etwas völlig anderes, wie die amerikanischen Hochhäuser; es sind Dominanten, die mit Vorsicht ins Stadtbild eingefügt sind, und die in ihrer vereinzeltten Erscheinung als willkommene Betonungen inmitten der baupolizeilich uniformierten Großstadtquartiere wirken.

Trotzdem der Bau solcher Hochhäuser in den zwanziger Jahren der ehrgeizige Wunsch jedes Architekten war und auf dem Papier wahre Märchenträume in Entwürfen dieser Art erstanden, ist die Wirklichkeit mit wenigen Ausnahmen vor erheblichen Entgleisungen auf diesem Gebiete bewahrt geblieben, da jeder derartige Bau als schwer erringbare Ausnahme behandelt wurde. Zum natürlichen Abflauen dieser Bewegung trugen systematische Untersuchungen von Hermann Distel wesentlich bei, die ergeben haben, daß unter normalen deutschen Verhältnissen die Rentabilität der Stockwerkshäufung beim zwölften Geschoße aufhört.

Aber nicht nur in Hochhausform ist der Bürohausbau zu einer der markantesten Aufgaben der Zeit geworden. Schon vor dem Kriege haben Bauten wie das Düsseldorfer Mannesmannhaus von Peter Behrens (1911/12) und das Klöpfferhaus von Fritz Höger (1913) allgemeine Aufmerksamkeit erregt; nach dem Kriege aber ist Högers eigenwilliges Chilehaus zu einem der populärsten Bauten Samburgs und Poelzigs Verwaltungsgebäude der J. G. Farben in Frankfurt a. M. zu einem der eindrucksvollsten neueren Bauten Deutschlands geworden. Es ist unmöglich, hier alle die bedeutsamen Leistungen zu erwähnen, die nach dem Kriege auf diesem Gebiete privater Verwaltungs- und Geschäftsgebäude entstanden sind. Sie tragen den allerverschiedensten Charakter: palastartig geben sich die vornehmen Münchener Steinbauten, wie die Versicherungs-Anstalt von Oswald Bieber oder die Bayrische Zentraldarlehnskasse von Eugen König; wie trotzige Kastelle wirken Backsteinbauten, wie das „Ballinhaus“ der Gebr.

Gerson, der Bau des Nationalen Handlungsgehilfen-Verbandes von Skopp und Vortmann in Hamburg, oder das Haus des Stummkonzerns von Bonatz in Düsseldorf; in eigentümlich schmiegsamen, maschinenhaften Gefügen bewegen sich vielhumstrittene Bauten wie das Geschäftshaus Telschow in Berlin von den Brüdern Luchhardt und Anker, und vor allem von Erich Mendelssohn, der mit dem Umbau des Verlagshauses Rudolf Mosse 1921/23 eine ganze Reihe derartiger Bauten eröffnete. Seine Tätigkeit führt vom Geschäftshaus zum verwandten Typus des Kaufhauses: Haus Weichmann in Gleiwitz (1922), Haus Serpich, Berlin (1924/26), Haus Schocken in Nürnberg (1926) und in Chemnitz (1928) sind Beispiele dafür. An den beiden letztgenannten Bauten kann man besonders deutlich sehen, wie sich beim Kaufhaus der konsequente Vertikalismus dem Messels Wertheimbau¹⁾ die Bahn brach, und der von zahlreichen Nachfolgern aufgenommen wurde, in einen ebenso konsequenten Horizontalismus umgewandelt hat, der die ganzen Nachkriegsjahre beherrscht.

Der Bau von Verwaltungsgebäuden steht sehr häufig mit den großen Industrieanlagen, zu denen sie gehören, in unmittelbarem baulichen Zusammenhang. Das ergibt Aufgaben von ganz neuem, oftmals düster-großartigem Gepräge. Vor dem Kriege haben vor allem Peter Behrens, Poelzig, zuletzt auch Gropius, auf diesem Gebiet unerwartete Gestaltungsmöglichkeiten entdeckt. Was damals noch in vereinzelt Leistungen hervortrat, wird nach dem Kriege ein Betätigungsfeld von breiter Ausdehnung. Künstler wie Kreis, Kings, Alfred Fischer, Fahrenkamp, Karl Wach, Högg und Müller entfalten hier eine Wirksamkeit, die den Industriegebieten eine neue Note geben würde, wenn die neuen Eindrücke nicht mit so viel niederdrückenden Lieblosigkeiten früherer Zeit zu kämpfen hätten. Nur selten ist es einem Architekten vergönnt, eine ganze Industriestadt in einheitlichem Geist aufbauen zu können, wie Hans Hertlein das mit immer wachsender Schlichtheit und Größe in „Siemensstadt“ getan hat. So beginnt unsere Industrie den baulichen Ausdruck zu finden, der ihren bedeutenden Leistungen entspricht, es gibt kaum ein deutsches Werk von hohem Rang, das nicht unter der Führung eines wertvollen Architekten nach einem würdigen Gesicht gestrebt hätte. In diesem Streben sind auch die kommunalen Anlagen nicht zurückgeblieben. Unter den verworrenen Eindrücken, die denjenigen begrüßen, der sich der Großstadt nähert, ragt bei der Einfahrt nach Berlin das Kraftwerk „Bewag“, bei der Einfahrt nach Hamburg das Elektrizitätswerk Tiefstack (Bensel) und bei der Elbeeinfahrt nach Altona das Elektrizitätswerk Schulau (Poelzig) in ruhiger Großartigkeit hervor, die Wassertürme (z. B. in Ludwigshafen von Wayß & Freytag oder in Hamburg von Menzel) und die Gasometer (z. B. der in Reich von Erlwein) sind Betonungen im Stadtbilde geworden, deren man sich durchaus nicht mehr zu schämen braucht.

¹⁾ Der Unterschied zwischen „Kaufhaus“, das nur einer Warengattung dient und „Warenhaus“, das durch die Vielheit der Waren charakterisiert wird, ist uns in diesem Zusammenhang nicht wichtig.

Vor allem aber ist die Markthalle durch die Forderung nach großen übersichtlichen und gleichwertigen gedeckten Flächen Anlaß zu einer Raumentwicklung geworden, die alle technischen Möglichkeiten der Zeit in Bewegung gesetzt hat. Wir haben schon erwähnt, daß diese Aufgabe bereits vor dem Kriege Elsässer in Stuttgart und Schachner in München zu Innenräumen bedeutsamer Art geführt hat; jetzt konnte Elsässer in Frankfurt a. M. mit großem Aufwand eine Halle erbauen, die zu den stolzesten Gebäuden der Stadt gehört, und Hubert Ritter errichtete in Leipzig, wie wir bereits erwähnten, einen Bau, der die ungeheuren Spannweiten der leichten Zeiß-Dywidag-Kuppel ausnutzte und durch eine Folge solcher Kuppelräume zu einem Gebäudetypus kam, der an die großartigen Eindrücke orientalischer Wölbkunst erinnert, zugleich aber die Perspektive in neue Möglichkeiten eröffnet. Ist hier der Innenraum das ausschlaggebende Moment der architektonischen Wirkung, so ist es bei einem anderen Bauwerk, das der Lebensversorgung der Großstadt dient, der äußere Masseneindruck. Vor allem in unseren großen Häfen haben die Kühlhäuser, diese Speicher leicht verderblicher Waren, bildmäÙig betrachtet, die Rolle früherer Kastelle übernommen. Als trogige Riesenkörper liegen sie da und reizen den gestaltenden Architekten durch die Möglichkeit, im Gegensatz zu den immer stärker durchbrochenen Wänden der meisten heutigen Nutzarchitektur einmal mächtige geschlossene Flächen gestalten zu können. Das Eierkühlhaus oder das Seringskühlhaus im Hamburger Hafen sind zwischen alle den niedrigen Schuppen, die der Warenumschlag nur erfordert, Symbole des Großhandels von mächtiger Wirkung.

Was sich im Wasserverkehr baulich nicht zu einer konzentrierten Wirkung zusammenschließt, sondern in dem System der Hafenbecken zergliedert, das führt beim Schienenverkehr zu einer baulichen Zusammenfassung, die in vieler Hinsicht die großartigste Aufgabe der Zeit geworden ist, dem Bahnhof. Wir haben schon davon gesprochen, wie die Entwicklung seines technisch-räumlichen Organismus und die Durchbildung seiner Eisenhallen der Bewältigung des künstlerischen Ganzen vorangeeilt ist. Nach Frankfurt a. M. und Dresden war der Hamburger Bau in vieler Beziehung ein Schritt vorwärts, ja, wäre ohne den kleinlichen Architekturaufputz seiner Stadtseite eine Leistung von großem Format. Am Darmstädter Bahnhof brachte Püzer Architektur und Ingenieurwerk schon einheitlicher zusammen, und am Karlsruher Bahnhof gelang es Stürzenacker, eine Eingangshalle zu schaffen, die sowohl in ihren praktischen Einrichtungen, als auch in ihrem baulichen Gepräge ganz dem Wesen der Aufgabe entspricht. Eine gewisse unpersönliche Repräsentation kennzeichnet dies Wesen, denn der Bahnhof ist nicht etwa ein bloßer Zweckbau des Verkehrs, dessen großartige Organisation in ihm zur Erscheinung kommt, sondern darüber hinaus auch noch die Empfangshalle einer Stadt, in der sie die erste einladende Gebärde macht. Dieser doppelte Charakter läßt die Aufgabe so bedeutsam werden und rechtfertigt, ihr einen monumentalen Charakter zu geben. Dafür bot der Leipziger Hauptbahnhof den Architekten Lössow und

Kühne eine große Gelegenheit. Sie haben sie weniger in der Außenarchitektur, als in der mächtigen Anlage der Eingangshallen und dem großen in Eisenbeton ausgeführten Querbau auszunützen verstanden, durch den alle die eisernen Bahnsteighallen, die in diesem Kopfbahnhof münden, aufgenommen werden. Eine völlig harmonische Lösung von innen und außen, von technischem und repräsentativem Eindruck hat erst der nach dem Kriege vollendete Stuttgarter Hauptbahnhof von Paul Bonatz gebracht. Hier spielt sich der praktische Betrieb mit größter Einfachheit ab, und wir bekommen doch den Eindruck, am Knotenpunkt einer mächtigen Organisation zu stehen; hier ist jeder Aufwand und jede betonte Feierlichkeit vermieden, und wir fühlen doch, daß uns eine große selbstbewusste Stadt würdig empfängt. Daneben ist noch besonders hervorzuheben, in welcher feiner Weise das Bauwerk in das Gefüge der Stadt eingepaßt ist. Das ist eine Seite, die bei allen baulichen Anlagen, die aus dem Verkehr geboren sind, besonders wichtig wird: sie tragen eine meist ausschlaggebende Verantwortung der Umgebung gegenüber, die sie berühren.

Wenn wir auf das Werk von Paul Bonatz blicken, sehen wir, daß sich das nicht nur auf den Verkehr bezieht, der mit dem Schienenstrang zusammenhängt. Es gehört zu den wichtigen und für die Blickrichtung der Zeit maßgebenden Taten, wie er und der ihm nahestehende Adolf Abel den verschiedenen technischen Bauten, die durch die Neckarregulierung bedingt waren, ein harmonisches Aussehen gegeben haben. Allen Aufgaben, die ein Anpassen an landschaftliche Eindrücke erforderten, stand die Zeit vor 1900 ganz besonders hilflos gegenüber; erst die ungewöhnlich große Verantwortung, die einige gewaltige Stauanlagen mit sich brachten, gaben Veranlassung, die Hilfe feinfühligere Architekten in Anspruch zu nehmen und dank dieser Tätigkeit ergaben sich Wirkungen von seltener Großartigkeit. Aber auch die einfacheren Anlagen auf wassertechnischem Gebiet bedürfen dieser architektonischen Liebe, denn nirgends ist die Verletzbarkeit der Natur größer, als da, wo Menschenhand und Wasserlauf miteinander in Berührung kommen.

Daß der Sinn hierfür allmählich wieder erwacht, kann nichts deutlicher zeigen, als ein Blick in das Gebiet des Brückenbaus, der Hand in Hand mit der Entwicklung des Straßenbaus eine immer größere Rolle im architektonischen Bilde der Zeit zu spielen beginnt. Um der Motorisierung des Verkehrs gerecht zu werden, hat beispielsweise Hamburg in den wenigen Jahren von 1918—28 sechzig neue Brücken bauen müssen, deren meist in Backstein ausgeführte Gestaltung manchen der bedeutungsvollsten Stellen der Stadt ihr Gepräge gibt. Wo etwa auf diesem Gebiete noch Mißklänge entstehen, wie sie früher fast unvermeidlich erschienen, liegt es nicht am Unvermögen der Zeit, sondern am Unvermögen richtiger Auftragserteilung. In Stein und in Backstein, vor allem aber in Eisen und in Beton sind so viele taktvolle und vielfach sogar graziöse Straßenbrücken entstanden, daß man hier die Hoffnung auf ein fruchtbares Zusammenwirken zwischen Architekt und Ingenieur sich bereits erfüllen sieht. Man beginnt

zu verstehen, daß es sich nicht um das Zusammenführen zweier verschiedener Berufe handelt, sondern um das Zusammenführen zweier verschiedener Kräfte: der stärksten Kräfte rhythmischen Gefühls mit stärksten Kräften konstruktiven Verstandes.

Das Gelingen dieser Vereinigung tritt unter den großen Brücken der Nachkriegszeit vielleicht am deutlichsten in der Köln-Mülheimer Hängebrücke hervor, die Adolf Abel zusammen mit der Dortmunder Union geschaffen hat. Sie erreicht ihre technische Absicht mit einem verhältnismäßig so geringen Aufwand an Masse, daß man ein Ziel technischer Arbeit aufleuchten sieht: die Entmaterialisierung des Eindrucks durch Knappheit der Konstruktion in Verbindung mit Größe und Schlichtheit der Linie.

Das Streben nach solcher Einfachheit der Gestaltung wird bei Werken, in denen der Ingenieureindruck vorwiegt, um so wichtiger, je größer sie werden. Das zeigt ein Blick in die Entwicklung, die ein Baugebiet nimmt, das sich erst nach dem Kriege bewußt entfaltet: das Gebiet des Flugwesens. Die große Flugzeughalle stellt neben der Raumbewältigung die eigentümliche Aufgabe eines Bauwerks, dessen eine ganze Seite verschwinden kann. Waagrecht abgeschlossene Öffnungen von 60 m Länge und 12 m Höhe, wie sie die Wasserflugzeughalle in Travemünde (Schumacher) zeigt, sind in der Architektur eine neue Erscheinung. Sie verlangen eine Gestaltung des Bauwerks, bei der jede Schwere aufgehoben zu sein scheint. Das ist eine andere Art jener Entmaterialisierung, von der wir eben sprachen. Die Hallen in Hannover (Behrens), Halle a. d. S. (Paul Thiersch) und Königsberg (Hopp) zeigen unter anderen, daß dabei trotzdem eine monumental wirkende Form entstehen kann.

Auch das Empfangsgebäude der Flughäfen, für das Dyrssen und Averbhoff in Hamburg einen interessanten Typus aufgestellt haben, ist eine neuartige bauliche Erscheinung, zumal wenn es, wie in diesem Fall, zugleich eine gewaltige Tribüne für Schauflüge abgeben soll.

So schafft die Verkehrsentwicklung der Zeit neue Bauaufgaben bedeutsamster Art und das ist nicht nur bei Lokomotive und Flugzeug der Fall: in diesem Zusammenhang darf daneben das Automobil und das Seeschiff nicht vergessen werden.

Auch das Automobil braucht seinen ganz besonderen „Bahnhof“ und die noch vereinzelt interessanten Beispiele, die bisher in Deutschland auf diesem Gebiete entstanden sind (z. B. die Garage Mannesmann in Frankfurt a. M. von Heberer und Balser oder die Garage Einmal in Aachen von Veil und Nauhardt), zeigen, daß hier noch Eigentümliches zu erwarten ist.

Wenn man es wagen könnte, den Ozeandampfer als „bauliches Werk“ zu betrachten, würde seine Gesamtgestaltung fraglos unter den positiven Leistungen dieser Epoche in vorderster Reihe stehen, denn es gibt wenige technische Schöpfungen, die so den Stempel einer großartigen Ausgewogenheit ihres ganzen Wesens an sich tragen, wie etwa die „Europa“ oder die „Cap Polonio“. Aber

selbst wenn wir den Aufbau der äußeren Formen als Verdienst des Ingenieurs außer Betracht lassen, bleibt noch eine Leistung übrig, die man dem Architekten nicht aberkennen kann, es ist das geistreiche Gefüge der Räume, das dem Passagierbetrieb dient. Dem Schiffe sind im Laufe der Zeit immer verblüffendere Raumwirkungen abgewonnen und diese Folge von Sälen, Wandelgängen und Treppen ist ein Feld geworden, auf dem unsere Innenarchitektur ihr bestes Können hat entfalten dürfen.

Im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts fing man an, das Schiffsinnere als Objekt des künstlerischen Gestaltens zu entdecken und man kann dem Bremer Architekten J. G. Poppe das historische Verdienst nicht absprechen, daß er die Aufgabe bei den Dampfern des Norddeutschen Lloyd in großem Stile anpackte. Die künstlerische Form aber, in der das geschah, will uns heute ganz unverständlich erscheinen, denn es war ein üppiges Barock und Kokoko, das er dem Schiffskörper höchst unnatürlicher Weise aufspropfte, und es hat lange gedauert, bis dieser überschwengliche fremde Geist überwunden wurde. Es gelang Ludwig Troost, zusammen mit Rudolf Alexander Schroeder und Bruno Paul, die schlichte Vornehmheit kühler, glatter Formen an die Stelle zu setzen und zu einer grundsätzlich anderen Gesinnung überzuleiten. Nach dem Kriege schlossen sich Fahrenkamp, Breuhaus und Karl Wach mit bemerkenswerten Arbeiten an. So überwand die großen Schiffs-Neubauten der Nachkriegszeit immer mehr den traditionellen „Hotelstil“, den die Schiffahrtsgesellschaften lange als höchstes Ziel ihrer Ausstattungen betrachteten. Ebenso wie das Äußere des Schiffes eine neue Welt bedeutet, fing auch das Innere langsam an, eine neue Welt auszubilden. Ein Teil der künstlerischen Schaffenskraft, die sich vor dem Kriege in luxuriösen Einzelhäusern entlud, ging auf diese Aufgabe über.

Eine gewisse Verwandtschaft behielt das schwimmende Hotel dabei bisher doch noch mit dem wirklichen Hotel, aber dies wirkliche Hotel bekam auch ein anderes Gesicht gegen früher. Schöpfungen wie Fahrenkamps „Haus Rechen“ in Bochum haben die Allerweltseleganz früherer Zeiten völlig abgestreift und arbeiten mit der sparsamen Art, wie einzelne hochkünstlerische Effekte in lichte Räume gesetzt sind, die durch die Wirkung reinlicher edler Materialien das angenehme Gefühl der Gepflegtheit verbreiten.

Es liegt in den ganzen wirtschaftlichen und sozialen Zuständen der Nachkriegszeit begründet, daß das kultivierte Einzelhaus nicht mehr der Kampfplatz ist, auf dem sich die Schlachten der künstlerischen Reform entscheiden, wie das für die schaffenden Männer von 1900 der Fall war. Diese mußten, um ihre Geschmacksziele zu erreichen, nicht nur das Haus und seine Möbel, sondern meist auch alles Zubehör an Stoffen, Tapeten, Teppichen und Beleuchtungskörpern neu in die Welt setzen, und so kam es, daß es unnatürlicher Weise eine Zeitlang als Bedingung einer vollwertigen Leistung galt, daß der Architekt ähnlich wie Olbrich, Pankof, van de Velde oder Josef Hoffmann jedem Stück eines Privathauses seinen persönlichen Stempel aufdrückte. Das war jetzt nicht mehr nötig,

denn in Unternehmungen, wie etwa den Münchener oder den Dresdener „Werkstätten“ standen einwandfreie Requisiten der Innenausstattung von jeder Schattierung zur Verfügung. Man konnte Friedrich Ostendorf durchaus zustimmen, wenn er bei Beginn des Krieges in seinen vielbeachteten „7 Büchern vom Bauen“ der Originalitätssucht im Einzelhause besonders scharfe Fehde ansagte. Es war nicht nötig, darum auch Anhänger seines Evangeliums vom alleinseligmachenden bürgerlichen deutschen Barock zu werden, denn der Sinn seines Kampfes um Schlichtheit der Massen und Pflege des Proportionsgefühls ließ sich auch ohne historisierenden Einschlag erreichen; in dieser Umformung hat Ostendorfs Einfluß zweifellos wohlthuend gewirkt.

Wenn nach dem Kriege dennoch neben dem beruhigten Strom zurückhaltender Arbeiten ein unruhiges Streben nach ausgesprochen individueller Wohnkultur sich an manchen Stellen Bahn brach, so haben gerade auf diesem Gebiete internationale Einflüsse, wie sie sich vor allem an Le Corbusiers auffallende Erscheinung knüpften, wohl am meisten mitgewirkt. Deshalb sind diese Arbeiten auch sehr oft der Gefahr erlegen, den Zusammenhang mit der heimischen Landschaft zu verlieren und sind dadurch in erster Linie Anlaß zur Auflehnung gegen den „neuen Stil“ geworden. Die wertvollen Leistungen dieser Zeit erhalten ihren Charakter nicht durch Besonderheiten der äußeren Form, sondern durch die Art, wie sie durch ihre Fenstergestaltung das Innere des Hauses mit einem Stück liebevoll ausgebildeten und gepflegten Außenraumes in Verbindung bringen. Der wohnhaft durchgebildete Garten tritt in einer eigentümlich befreiten Weise in Wechselwirkung mit dem Hausinnern und wird ein untrennbares Element eines Gesamtwohngebildes. Das ist eine Wirkung, die nicht nur auf Luxuswohnungen beschränkt ist, sondern die sich auch bei dem einfachen bürgerlichen Einzelhaus Bahn bricht. Sie deutet auf das Erwachen eines verfeinerteren Naturbedürfnisses.

Wenn solche Wohnbauten, die ins Bereich dessen gehören, was man früher „Villa“ nannte, auch keine ausschlaggebende Rolle im Bild dieser Zeit spielen, so ist der Wohnungsbau in anderer Form doch eines ihrer wichtigsten Kapitel: es ist der Wohnungsbau der Massen, die Wohnung von zwei und drei Zimmern, die man „Kleinwohnung“ nennt. Die Entwicklung, die hier einsetzt, ist eine der wichtigsten baulichen Taten dieser Jahre. Man kann sie nur gerecht beurteilen, wenn man sich klarmacht, was in der Vorkriegszeit voranging. Wir haben es schon geschildert: der Unternehmerbau beherrschte dieses Gebiet; das Kleinhaus mit Gartenfleck fehlte so gut wie ganz, in hohen Etagenhäusern mit dumpfen Hinterhöfen und lichtlosen Hinterflügeln wurden jährlich Tausende solcher Wohnungen als schlechteste Massenware auf den Markt geworfen. Als nach dem Kriege die furchtbare Wohnungsnot einsetzte, kämpfte man trotz aller Bedrängnis nicht nur für die quantitative Seite des Problems, sondern auch für die qualitative. Natürlich war es nicht möglich, plötzlich die ganze Kleinwohnungsproduktion auf das von der Öffentlichkeit endlich erkannte Ideal des Kleinhauses

mit Gartenfleck umzustellen. Kolonien dieser Art entstanden zwar auch an vielen Stellen, aber in den Großstädten überwog bei weitem das Stockwerkshaus als Kleinwohnungstypus, denn für alle baureifen Gebiete hatten ältere gesetzestkräftige Bebauungspläne diese Bauart festgelegt und man konnte sie nicht etwa nach Belieben abstreifen, uferlose Entschädigungen hemmten das neue Wollen. Aber man konnte sie reformieren, und das tat man. Was nach dem Kriege auf dem Gebiet der Kleinwohnung im Stockwerksbau der Großstadt entstanden ist, hat keinerlei Ähnlichkeit mehr mit den Kleinwohnungsbezirken der Vorkriegszeit. Man sehe sich diese neuen Quartiere in Berlin oder Hamburg mit vergleichenden Augen an, und zwar im Vergleich mit dem Vorangehenden, nicht mit dem Ideal der Zukunft: keine Hinterflügel oder Hinterhöfe, die als unausrottbar galten, sind mehr gebaut worden, jedes Zimmer und jedes Treppenhhaus liegt am Licht, und Querverlüftung ist eine der ersten Forderungen, die erfüllt sein muß. Vor allem aber sind diese Bauten in Verbindung gebracht mit freundlichen Höfen, Grünzügen und Spielplätzen, so daß der Gartenlosigkeit ein gewisses Gegengewicht geboten ist. Endlich sind sie nicht mehr das Objekt des Ungeschmacks unverantwortlicher Spekulanten; zusammen mit der Bildung von gemeinnützigen Baugesellschaften und Baugenossenschaften ist dies verlorene Gebiet dem wirklichen Architekten zurückerobert. Männer wie Mebes und Salvisberg in Berlin, Ostermeyer und Distel in Hamburg, Fritz Becker in Düsseldorf, Theodor Fischer und Lechner in München, leihen ihm ihren Geschmack; es wird eine Zeitlang zum hauptsächlichen Arbeitsfeld der guten Architektenschaft.

Rückschauend läßt sich nicht verkennen, daß die Bestrebungen zur Reform des sozialen Typus der Kleinwohnung manchmal im Streben nach idealer Lösung den Boden wirtschaftlicher Berechnung unter den Füßen verloren haben. Man erkannte oft nicht, daß technische Reformen nur dann zugleich soziale Reformen sind, wenn sie mit geistigen und nicht mit finanziellen Aufwendungen erreicht werden. Sobald sie die Lebenshaltung verteuern, verschieben sie nur die Schicht der Menschen, für die an der betreffenden Stelle gesorgt wird, nach oben. Es handelt sich bei der architektonischen Bewältigung der Wohnungsfrage nicht einfach darum, möglichst weite Gartenhöfe der Baublöcke oder möglichst niedrige Bebauung einzuführen, sondern an jeder Stelle einer Stadt das zu ermitteln, was an ihr im Hinblick auf Bodenpreis, Mietehöhe und Verkehrsmöglichkeit für die soziale Schicht erschwinglich ist, für die es zu sorgen gilt.

Deshalb zeigt das, was entsteht, die mannigfachsten Stufungen des baulichen Charakters. Das Streben nach Herabzönung der alten Bebauungsplangebiete ist für Deutschland charakteristisch — vor allem das sechste Geschoss verschwindet durchweg — während in Wien die Tendenz zur Massensteigerung in bedenklicher Weise hervortritt; trotz der vielen ausgezeichneten architektonischen Leistungen wirken die kolossalen Wohnungsburgen, die hier entstehen, trotz der Mitwirkung fast aller bedeutender Architekten Wiens unheimlich. In Deutschland gelingen die Siedlungen vielleicht am besten, die einen Mittelstadtcharakter tragen, wie

sie Ruff in Nürnberg, Josef Kings in Essen-Stadtwald, Riphahn in Köln, Karl Elkart in Hannover, Martin Kießling in Frankfurt a. d. O., Fritz Bräuning auf dem vielumstrittenen Tempelhofer Felde, und viele andere haben entstehen lassen¹⁾.

Als besonders bemerkenswerte Tat dieser Zeit darf man wohl die Leistungen beim Wiederaufbau des vom Kriege zerstörten Ostpreußen bezeichnen, der schon im Kriege begann und bis etwa 1925 durchgeführt war. In 39 Städten und 1900 ländlichen Ortschaften waren Verwüstungen angerichtet, die oftmals völliger Vernichtung gleichkamen. Sie führten neben vielen tausend Wiederherstellungen zur Errichtung von 33 000 neuen Gebäuden. Obgleich bei ihrer Erstellung zahlreiche Architekten aus allen Teilen Deutschlands zusammenarbeiteten, ist es gelungen, neue Ortsbilder von großer Einheitlichkeit und ausgesprochen bodenständigem Charakter zu erzielen.

Hier bewährten sich zwei Regungen, die sich erst im 20. Jahrhundert zu entwickeln begannen: eine verständig geübte Bauberatung und eine Selbstdisziplin der privaten Architekten, die sich als wirkliche „Bauanwälte“ einer allgemeinen übergeordneten Aufgabe verpflichtet fühlten. Man kann in Stallupönen, Darkehmen, Neidenburg, Pillkallen, Goldap, Schirwindt und auf zahlreichen mustergültigen Gutshöfen sehen, daß es auch noch in unserer Zeit eine Bauweise geben kann, die den Stempel selbstverständlicher Natürlichkeit trägt und doch den zahlreichen Sonderbedürfnissen der kleinen Stadt liebevoll gerecht wird²⁾. Im Gegensatz zur Großstadt bedarf sie keiner Entdeckung neuer Ausdrucksformen.

Deshalb fallen im Rahmen des einfachen Wohnbaues die Arbeiten so besonders auf, bei denen die Freude am Experiment größer war, als der Geist bewusster Einordnung. Man ist auf diesem Gebiet besonders empfindlich für alles, was ohne innere Not den Stempel des kühlen Verstandesproduktes trägt und die Spuren mechanisierender Technik womöglich noch unterstreicht. Es war ein Unglück, daß gerade die Leistungen, die nach dieser Seite neigen, durch die Sucht, jede Neuerung als weltbeglückende Erlösungstat zu feiern, ungebührlich in den Vordergrund geschoben sind. Das hat sich insofern bitter gerächt, als dann auch jede Schwäche, die an ihnen hervortrat, doppelt auffiel und kritisierend verallgemeinert wurde. So sind die städtebaulich bemerkenswerten großen Anlagen von Ernst May in Frankfurt a. M., die für den Sachmann nicht uninteressanten Versuche der Wohnstadt Törten von Gropius in Dessau, die Siedlungen Haeslers in Celle oder die Weißenhausiedlung in Stuttgart überlaut als einzig beachtenswerte Lösungen ihrer Aufgabe gepriesen worden, während sie in Wahrheit zeigen, daß experimentierender Verstand die natürlichen Anknüpfungen an heimatgebundene Überlieferung nicht zu überbieten vermag, und daß das Arbeiten

¹⁾ Vgl. Albert Guth: „Der Wohnungsbau in Deutschland nach dem Weltkriege.“ Verlag Bruckmann, München.

²⁾ Vgl. „Wiederaufbau Ostpreußens“. Verlag Gräfe & Unzer, Königsberg.

mit neuen technischen Bauweisen viel Lehrgeld erfordert. Wo es sich um das Problem billigster Kleinhausiedlungen handelte, trat dieser Experimentiergeist am stärksten hervor; das war an sich verständlich, denn hier geht es darum, solche Wohnform sozial erschwinglich zu machen, was nur mit den Mitteln äußerster Rationalisierung möglich ist. Eine „Reichs-Forschungsgesellschaft“ widmete sich dieser Aufgabe mit allen Verfeinerungsmethoden wissenschaftlicher Untersuchung. Für das, was aus diesen theoretischen Erwägungen herauskam, ist die Dammerstockiedlung bei Karlsruhe ein merkwürdiges Beispiel. Es ist Baukunst aus der Retorte, die den Stempel der Blutlosigkeit an der Stirne trägt. Was hier fehlt, ist mit Worten nicht leicht bestimmbar, aber daß es auch bei Häusern, schlichtesten Gepräges nicht zu fehlen braucht, haben Männer wie Tessenow, Srick, Gustav Wolf, Schmitthenner und Paul Wolf bewiesen.

Zum Glück sind die Fälle weit zahlreicher, wo das vernünftige bodenständige Kleinhaus nach dem Kriege die Sünden der Maurermeisterarchitektur abgelöst hat, als die Fälle, wo fremdartige Verstandesprodukte sich ärgerlich in die Landschaft legten.

Wenn man zehn Jahre nach dem Kriege durch Deutschland fuhr, konnte man sich dem Eindruck nicht verschließen, daß diese unverstandene Maurermeisterarchitektur, die unser Land durch Jahrzehnte verwüstet hat, auch in kleinen Orten siegreich verdrängt wird durch einen Haustypus, dem man zwar nicht immer eine überlegene Hand anmerken kann, der aber doch einen weiten Abstand hält von den geschmacklosen Entgleisungen der vorangehenden Zeit.

Was die Freude hierüber beeinträchtigt, ist die Tatsache, daß die Gesamtformung der neu entstehenden Gebiete noch so oft einen klaren Gestaltungswillen vermissen läßt, denn wo die Bauten als stückweise Erweiterung bestehender Siedlungskörper entstehen, brachten die mangelhaften gesetzlichen Zustände es mit sich, daß sie sich formlos an die ausgebauten Straßen schlossen, oder gar bunt in die Landschaft gestreut werden konnten. Dem dirigierenden Sachmann fehlten die Befugnisse, um das verhindern und wie in guten früheren Zeiten organische Gruppenbildungen hervorrufen zu können. Während das Bewußtsein beim Gesetzgeber zu erwachen begann, daß die Stadt seiner Weisheit dringend bedarf, versuchte man vergebens, Maßnahmen gegen die Zerstörung der ländlichen Gemeinde oder des Dorfes durchzusetzen. Die großen bodenpolitischen Gesichtspunkte, die dafür gefordert werden mußten, lassen sich in diesen Jahren in den parlamentarischen Ausschüssen noch nicht zum Siege bringen.

So kommt es, daß nur da, wo statt des Einzelwachstums Gesamtgebilde in die Welt gesetzt werden konnten, bei denen ein zielbewusster Wille sich durchzusetzen vermochte, diesem Schaden Einhalt geboten ist. Man kann den Einfluß der „Gemeinnützigen Baugesellschaften“ und der in verschiedenen deutschen Bezirken entstandenen „Heimstätten“ deutlich erkennen, daneben tritt der Geist der mit verantwortungsbewußten Männern besetzten Stadtbauämter und der Zöglinge gesund verwalteter Hochschulsäle immer mehr hervor.

Man sieht: einstweilen vermag das Ergebnis nur dann den baulichen Ansprüchen wirklich nahe zu kommen, wenn bei diesen einfachen Aufgaben ein Künstler im Rahmen größerer Organisationen am Werke war. Das letzte Ziel muß sein, daß er überflüssig wird, und daß diese baulichen Äußerungen des einfachen bürgerlichen Lebens ebenso wie früher Sache einer sicheren Tradition werden, die ihren besonderen Charakter aus den verschiedenen Schattierungen deutschen Volkstums und seiner Bräuche, sowie deutscher Landschaft und ihrer Baumaterialien erhält. Die Grundlage dafür kann aber nicht allein die Gesundung des baulichen Sinnes geben, sondern die Gesundung unserer städtebaulichen Gesetzgebung muß damit Hand in Hand gehen.

Die panikartige Siedlungsbewegung, die am Ende der zwanziger Jahre aus der großen Wirtschaftskrise geboren wurde, hat manches, was errungen war, wieder verschüttet, weil die Sachwelt vergebens die Gesetze forderte, die nötig waren, um sie zu regulieren. So kam es, daß der an sich wertvolle Siedlungsdrang die Häuser sinnlos in die Landschaft setzen konnte, ohne daß bessere Einsicht es meist zu hindern vermochte. Daraus ist viel überflüssiges Unheil entstanden.

Die Richtung. Dieser summarische Überblick über die baulichen Arbeiten, die in den letzten Jahrzehnten hervorgetreten sind, war trotz aller Langatmigkeit nötig, um wenigstens skizzenhaft zu vergegenwärtigen, womit auf dem Gebiet der Architektur in den letzten Zeitläuften gerungen ist. Es ist ein Blick, der viele Perspektiven eröffnet. Die literarische Kunstbetrachtung, die nur zu oft geneigt ist, den Augenblick, in dem sie sich äußert, als einen Anfang oder als ein Ende anzusehen, hat als abschließendes Ergebnis dieses Ringens vielfach nur die Erscheinungen gesehen, die man offiziell mit dem Begriff der „Neuen Sachlichkeit“ belegt hat; betrachtet man das Ganze, so bilden diese eine Welle, die der Krieg und seine Folgeerscheinungen besonders hoch emporhebt, ohne daß darum der große tiefer fließende Strom der Entwicklung unterbrochen wird. Kann man sich wundern, daß die Felsen, die dies furchtbare Geschehen dem gleichmäßigen Lauf entgegentürmte, auch Strudel erzeugten? Wenn die zerstörten Stellen des Ufers wieder befestigt sind, wird das Wasser des Stromes rein weiterfließen, und wir dürfen hoffen, daß er kräftig dahinrauschen und ein schönes Leben spiegeln wird, das sich an seinen Ufern entfaltet.

Das Bild des kontinuierlichen Stromes hat in diesem Zusammenhang nicht nur die Bedeutung eines rhetorischen Vergleichs. „Das Gegenwärtige muß aus dem Vergangenen entwickelt werden, wenn man ihm eine Dauer für die Zukunft versichern will“ — dieser Glaubenssatz eines großen Deutschen — des Freiherrn vom Stein — gilt auch für die Kunst; nur wo sie den Fluß natürlichen Werdens wahrt, hat sie Bestand. Innerhalb der Jahre von 1900 bis 1930 ist das zweimal indirekt dadurch bestätigt worden, daß Versuche, die dies bewußt verleugnen wollten, schnell gescheitert sind: einmal beim Erwachen aus der Erstarrung der historischen Bildung an der Jahrhundertwende und noch einmal beim Erwachen aus der Erstarrung des Krieges. Das aber, was beim mutigen

Vorwärtsstreben zugleich in stiller Selbstverständlichkeit „aus dem Vergangenen entwickelt“ wurde, konnte gesunde Triebe in die Zukunft strecken.

Nur wo der Schaffende in unserer alles ins Bewusste treibenden Zeit sich noch ein Stück jener unbewußt wirkenden Kräfte erhielt, die in einem Volke pulsen, konnte der Vorstoß ins Neuland der Baukunst auf lebendige Adern treffen. Nur aus dem Unbewußten kann ein zweiter Segen dem werdenden Werke werden, der Segen nationaler Prägung, die zu allen Zeiten allein das gegeben hat, was wir als Charakter empfinden.

Heinrich Wölfflin hat einmal den Gedanken verfolgt, daß innerhalb der verschiedenen Stilentwicklungen das nationale Element eines Volkes stärker bindend hervortritt, als die Stilcharaktere zu scheiden vermögen. „In der Reihe der Stilepochen hat jede ihre besondere Physiognomie, die nationale Individualität aber ist bis zu einem gewissen Grade etwas Gleichmäßig-Durchgehendes, das in allem Wechsel beharrt“ (Akademie-Rede 1914). Kann man das auch noch behaupten, wenn man vor Werken steht, in denen die Ingenieurbaukunst herrscht, vor Flughallen, Brücken, Bahnhofshallen und Maschinsälen, die doch einen wesentlichen Teil unseres baulichen Schaffens bilden? Gibt es für das konstruktionsbetonte Werk einen völkischen Unterschied? Die Frage weist auf eine Gefahr hin, in die das Schaffen unserer Zeit gestellt ist, denn sie ist oft verneint worden, nicht nur von solchen, die im Internationalen ein Ziel und einen Vorzug sahen.

Ich glaube, mit Unrecht. Es ist kein Zufall, daß keines unserer Nachbarvölker ähnliche Werke besitzt, wie die Jahrhunderthalle in Breslau, die Mülheimer Brücke, die Westfalenhalle in Dortmund, den Bahnhof in Stuttgart, die Markthalle in Leipzig. Trotz aller gemeinsamen wissenschaftlichen Grundlagen, die sich natürlich nicht verwischen lassen, benutzen wir das Eisen anders, als die Amerikaner, den Eisenbeton anders, als die französische Schule der Gebrüder Perret, das Holz anders, als die nordischen Nachbarn, — ebenso wie wir ja auch die Konstruktionsform des Kreuzgewölbes der Gotik seiner Zeit anders benutzt haben, als die französischen Meister. Das Wesen eines Volkes macht nicht halt vor irgendeinem neuen Material und seinen Konstruktionsgedanken, weil bei allen Werken, die wert sind, daß von ihnen geredet wird, der Formgedanke mächtiger ist, als der Konstruktionsgedanke, der diesem Ausdruck gibt. Der Formgedanke aber entspringt nicht dem Verstande, sondern der irrationalen Macht, die liegt in jenem Rauschen des Blutes, das wir Phantasie nennen. Deshalb wird nach einem schönen Wort K. von Schöfers „Deutsch schließlich immer das sein, was deutsche Menschen aus der Tiefe ihrer geistigen und seelischen Eigenart schaffen“ („Völkische Kultur“ Januar 1934) und das Gespenst der „Technik“ wird diese Tatsache nicht etwa zunichte machen können.

Adolf Hitler hat in seiner Nürnberger Rede von 1934 die Regungen gegeißelt, die das „Zeitalter von Stahl und Eisen, Glas und Beton“ zugunsten von Stiläußerungen vergewaltigen wollen, deren deutscher Charakter gleichsam historisch bereits verbürgt ist. Er hat im Jahre vorher das Programm aufgestellt: „ohne

Angst das gefundene und überlieferte Gut der Vorfahren zu verwenden, mutig genug, das selbstgefundene gute Neue mit ihm zu verbinden.“ Diese Zukunftsnorm wird auch für die endgültige Sichtung und Wertung jener „Vorfahren“ entscheidend sein, die unmittelbar vor dem Tor der neuen Epoche stehen, die wir mit stiller Hoffnung emporziehen sehen. Der historische Betrachter kann und muß voll Zuversicht auf diese Sichtung warten, denn die Norm, die in diesem programmatischen Wort aufgestellt wird, ist das Bekenntnis zu den Ewigkeitswerten, die aus ebenso weiter Ferne kommen, wie sie in neue weite Fernen weisen.

B. Die bauliche Gesamtaufgabe

I. Vom ästhetischen zum organischen Städtebau

Siehe zu die Abbildungen 240 bis 247

Wir haben im vorangehenden nur von dem eigentümlichen Entwicklungsweg gesprochen, den die deutsche Baukunst von 1900 bis 1930 in ihren Einzelleistungen genommen hat, aber wir wissen, daß wir das Wirken des baulichen Lebens nicht im Sinne einer Galerie absoluter Kunstleistungen betrachten dürfen, wenn wir uns nicht mit einem ganz unvollständigen Bilde seines Wesens begnügen wollen. Die Art, wie eine Zeit aus den individuellen Einzelleistungen eine überpersönliche Gesamtleistung zu schaffen versteht oder nicht zu schaffen versteht, ist erst entscheidend für den Grad ihrer kulturellen Bedeutung, denn der Gesamtrahmen des Lebens, den die Baukunst zu bilden berufen ist, ist wichtiger, als selbst die genialste einzelne Leistung. Architektur ist in erster Linie eine Gemeinschaftskunst, und es gilt für sie das strenge Wort Sichtes in vollem Umfang: „Es gibt nur eine Tugend, die, sich selbst als Person zu vergessen und nur ein Laster, das, nur an sich selbst zu denken.“

Die Sorge für diesen Gesamtrahmen stellte nun zwei völlig verschiedene Aufgaben: die eine war die Umgestaltung des Gewordenen, die andere die Neugestaltung des Werdenen.

Umgestaltung des Gewordenen. Der jeweiligen Gegenwart erscheint der historische Kern einer Stadt als etwas weit festeres, als er in Wirklichkeit ist. Nicht nur in einzelnen umstürzlerischen Zeiten, sondern ständig ist er in immerwährendem Fluß. Aber wir haben schon ausgeführt, daß die umgestaltenden Kräfte früherer Zeiten aus dem inneren Leben des Ortes selbst quollen, um dessen Wechselbild es sich handelt, während die umgestaltenden Kräfte unserer Tage meist aus Quellen kommen, die irgendwo von außen entspringen; meist sind es Forderungen des Verkehrs, deren Ursprung weit ab von dem Orte zu suchen ist, der berührt wird, und die deshalb zunächst den Charakter störender Eingriffe tragen, denn sie greifen in Fragen der Struktur, nicht in Fragen der Entwicklung. Nirgendso genügt die Formung der alten Teile unserer Städte mehr den Ansprüchen