

5. ABSCHNITT

Technik und Baukunst

Ich nehme „bauen“ im doppelten Sinn, als Bautechnik und Baukunst — und bedenke wesentlich die moderne Baukunst. Unsere Baukunst hat sich erneuert: Wir erarbeiten gegenüber dem 19. Jahrhundert, das vorzugsweise nachahmend geschaffen, und gegenüber allen früheren Baustilen, eine eigene Baukunst. Das ist eine internationale Tatsache, bei der es auf den vorläufigen Umfang und Grad des Neuen nicht ankommt — dieser ist Sache der weiteren Entwicklung. Sie wird auch mehr Form-Einheit bringen, als wir heute besitzen. Vorläufig genügt es, daß wir uns einer eigenen Baugesinnung erfreuen und damit den Weg zu einer einheitlichen Bauform besitzen. Deshalb ist es aber auch verfrüht, von einem modernen „Stil“ zu reden, obwohl hiefür Elemente bereits vorhanden. Das Stilgemäße können wir ebenso auf sich beruhen lassen, wie es die früheren Stile getan haben; auch sie wollten jeweils nur ihre eigene Baukunst. Der Begriff des Stiles ist eine wissenschaftliche, nachträgliche Formulierung, die vor allem dann ganz unzureichend ist, wenn sie die äußeren Merkmale allzu sehr übertreibt und damit die Vielseitigkeit jedes Stiles vergewaltigt, zugunsten einer formalen, formalistischen Einheit; wir sehen das heute schärfer und tiefer als die frühere Kunstgeschichtsforschung; wir sind über die „Katechismen der Baustile“ nach Art von Sacken u. a. hinaus. Wie schwer es selbst für die abgeschlossenen Stile fällt, das Stilmäßige wesenhaft festzustellen, beweisen die neuen Formulierungsversuche über den gotischen und Barockstil. Warum sollen also gerade wir verpflichtet sein, was erst wird, endgültig zu formulieren? Damit kommt man nur zu solchen Unklarheiten und voreiligen Forderungen, wie sie jüngst dem Charlottenburger Privatdozenten Feder in seinem Buch „Auf dem Weg zum neuen Baustil“ begegnet sind. Selbst ein so vielseitig kultivierter und kluger Geist wie Streiter, der frühere Bauästhetiker der Münchener Technischen Hochschule, vermochte auf Grund seiner allzu historischen Stil-Einstellung O. Wagners bahnbrechendes Werk, die „Moderne Baukunst“, bei allem Wohlwollen nicht gebührend zu würdigen: Die Entwicklung

hat nicht ihm, sondern O. Wagner auf der ganzen Linie recht gegeben, wenn er auch zunächst mit allen, die an ihn glaubten, für längere Zeit isoliert geblieben ist. Will man den Stil auf das rein Formale beschränken — was an sich zu wenig — so muß auch diese Einstellung viel tiefer greifen: wir haben zu unterscheiden zwischen organischen und abgeleiteten Stilen: die ersteren sind der griechische und gotische Stil, alle anderen leben von der Fortbildung früherer Stile. Im geschichtlich denkenden 19. Jahrhundert konnte man sich nur auf diesem Weg einen Fortschritt vorstellen — und kam schon deshalb zu nichts Neuem, weil das Alte sich zu Ende entwickelt hatte. Das Neue erstand erst, als man sich zum organischen Weg entschloß, die Möglichkeiten aus Zweck, Material und Konstruktion bedachte und bewußt ausnützte. Ich bin damit keineswegs der Meinung, daß sie die neue Baukunst als Kunst geschaffen, wohl aber ihr neue Möglichkeiten geboten haben.

Zunächst hat die Baukunst dem Beispiel der anderen bildenden Künste sich nicht mehr zu entziehen vermocht. Wir haben seit mehr als zwei Generationen eine neue Malerei, seit mehr als einer Generation eine neue Plastik und angewandte Kunst, die Baukunst allein war zurückgeblieben; sie, die früher die Führung übernommen. Unmittelbar wurde sie von der „Angewandten Kunst“, vor allem als Inneneinrichtung, zur Erneuerung gedrängt. So ist es nicht zufällig, daß manche bahnbrechenden Kunstgewerbler, wie z. B. Behrens, auch bahnbrechende Architekten geworden sind.

Wie vorher schon die Malerei durch Selbstbesinnung wieder mehr farbige Darstellung geworden, die Bildhauerei nach dem Vorgehen Hildebrands wiederum mehr das Kubische und seine Klärung pflegte, die angewandte Kunst vor allem zweckvoll sein wollte, so wurde auch die Baukunst aus ihrer Wesenserkenntnis frei vom einseitig Formalen des 19. Jahrhunderts und zum sachlichen Gestalten gebracht. Damit galt als Ziel der Kunst, die Einheit mit dem Zweck zu finden. War die Baukunst nun dem Leben zurückgegeben, so mußte sie auch die Gegenwart, ihre Möglichkeiten und Forderungen bedenken: deren neue Zwecke und Mittel — und sich ebenso bewußt wie ihre Schwestern vom Vergangenen abwenden. Sie mußte dies, sie konnte gar nicht mehr anders: da vieles in unserer Lebensauffassung, unseren Lebensansprüchen, in neuen Zwecken, z. B. der Industrie, des Verkehrs, des Gemeinschaftslebens anders geworden und dadurch die alten Formen wie

Kostümierung wirken; sie mußte sich ändern unter dem Konkurrenzdruck der Ingenieurbauten.

Nicht mehr das bloß Formale macht nun ihren künstlerischen Wert aus, sondern das sinnvoll und sinnmäßig gestaltete Zweckhafte; keine Schönheit ohne Befriedigung des jeweiligen Baubedürfnisses! Vergeistigte und durchfühlte Zweckform, damit: nicht Ausgehen von der künstlerischen Idee, sondern von der Organisation des Bauzweckes; noch weniger ein Ausgehen von alten Formen, sondern von der Bauaufgabe. Das schließt nicht aus, daß Pfeiler, Säulen, Gesimse, Bogen, Gewölbe und Kuppelformen noch wirksam bleiben, wie die Komposition mit Reihung, Symmetrie, Rhythmus, Proportion usw. — aber sie sind nicht mehr ein Formenschatz, mit dem man von vorneherein arbeitet, sondern der an seiner Stelle wie von selbst erstet. Andererseits erfahren sie Wandlungen: statt einer bestimmten Proportion ist wichtiger das Maßstäbliche, statt einer formalen Gliederung der funktionell-logische Aufbau aus der Bauaufgabe. Damit ist auch nicht ein Prinzip vorherrschend, Horizontalismus und Vertikalismus sind gleichberechtigt, der Rhythmus vollzieht sich nicht mehr ausschließlich in horizontalischer Entwicklung wie früher, ist mehr ein bewegtes Gleichgewicht, das sich auf das Ganze erstreckt; die Rahmung ist nicht mehr als Abschluß, der das Werk in sich verfestigt, notwendig oder doch wünschenswert, man erkennt und gebraucht den Wert des weniger Begrenzten, um gerade dadurch den Bau in Beziehung zum Naturraum zu bringen; deshalb auch in solchem Sinne die Unendlichkeitstendenz der Reihung.

Unsere Baukunst erneuerte sich weiterhin von den neuen Baumaterialien Eisen, Glas, Eisenbeton und den damit verbundenen neuen Konstruktionen. Sind wir auch nicht der Meinung von Semper, daß „sich aus Baustoff, Konstruktion und Zweck der Stil ergibt“, so hat er darin unbedingt recht, daß sie Grundlagen der Form sind, die diese nach Umständen weitgehend bestimmen. Nicht immer! Es hängt von dem Charakter jener drei Elemente ab — heute aber werden sie besonders wirksam, da sie vielfach ganz Neues bergen. Damit kommen wir zum Einfluß der Technik, die mit ihren Mitteln baulich tätig war, ehe sich die Baukunst um sie gekümmert, und manchmal nahezu baukünstlerische Leistungen hervorbrachte. Dadurch wurde der technische Geist, die technische Gestaltungsweise für die Baukunst außerordentlich bedeutungsvoll.

Die Baukunst besinnt sich wiederum, was sie ihrer anderen Hälfte verdankt: der Bautechnik; sie hat allzu lange in getrennter Ehe gelebt. Durch Erneuerung des alten, ursprünglichen Bundes wird der Baukunst auch als Kunst eine neue und selbständigere Grundlage geschaffen, als sie im 19. Jahrhundert durch die einseitige Vorherrschaft der Kunst bestanden hatte. Auch hier heißt es: „Wir müssen zu den Müttern zurück“ — zur Quelle, zum urtümlichen Zustand: Die Architektur hat von hier aus beste Zeiten erlebt, auch als Kunst. Man ersieht aus der Betonung des Zweckmäßig-Technischen zugleich Verdienst wie Grenze der Technik gegenüber der Baukunst, was nicht genügend bedacht wird. Entweder wird der Wert des technischen Einflusses zu sehr übertrieben, wie etwa, wenn Bruno Taut sagt: „Jede Betrachtung von Formfragen wird heute erst dann legitim, wenn ihr das Rationelle des Maschinenwesens zugrundegelegt wird“, oder sie werden zu wenig beachtet — wie dies erst jüngst Feder in seinem Buch erwiesen, das einerseits ganz von dem neuen Geist und den Auswirkungen des Technischen erfüllt ist und doch immer wieder Angst hat, die volle Konsequenz zu ziehen. So wird immer wieder zwischenhinein gesagt, daß Material, Konstruktion und Zweck für die Kunst eigentlich nichts bedeuten, andererseits wird fortgesetzt von deren umgestaltendem Einfluß gesprochen. Endlich kann zu der brennenden Frage: Wie vermag die Technik ein Kulturwert zu sein, gerade auf unserem Gebiet eine glatte Antwort gefunden werden.

Die technische Gestaltung muß durchgeistigt werden, d. h. in unserem Fall: die bautechnische Leistung muß eine künstlerische Leistung werden. Eigentlich ist es ja bedauerlich, daß dergleichen ein Kunsthistoriker und Kunsttheoretiker entwickeln muß, daß die Architekten weitgehend in einer derart wichtigen Sache im unklaren sind. Andererseits ist daraus zu ersehen, daß auch die Kunstwissenschaft sich verjüngt und gewandelt hat, daß insbesondere die alte Ästhetik überwunden und wir ganz neue Wege gehen. Endlich ist in Zeiten des Übergangs, des Werdens die theoretische Klärung erwünscht und kann nicht immer vom Künstler allein kommen, der allzusehr mittendrin steht und heute zu wenig Zeit hat, sich zu vertiefen.

Die Technik als ein Ergebnis angewandter Naturwissenschaft und Mathematik, als eine Arbeitsweise, die die Stoffe und Konstruktionen im Sinne von möglicher Ökonomie, bester Wirkung bei knappstem Aufwand jeglicher Art erstrebt und damit auch eine

schöne Formgebung will, kennzeichnet sich damit in ihrem wesentlichen Unterschied von der Kunst, deren Schaffen sich wesentlich von dem der Wissenschaft unterscheidet, wie sie wesentlich Handarbeit ist gegenüber der maschinellen Tätigkeit der Technik. Trotzdem ist die moderne Technik in Geist und Gestaltung von ganz starkem Einfluß gerade auf die Baukunst, weil eben diese zur Hälfte selbst ein technisches Gebilde ist. Man hat das Wort von der „Wohnmaschine“ zu einem billigen Kampfmittel gegen Corbusier gemacht; wenn einer das Buch auch nicht gelesen, nur seine Bilder angeschaut hat, müßte er zur Einsicht kommen, daß Corbusier hiemit nur den Zweckmäßigkeitgedanken und die Verwendung des Technischen für das heutige Wohnen einprägsam formulieren wollte. Sein Stuttgarter Haus war ein reiner Versuch, an dem vieles interessant ist, wenn es auch keine Lösung bedeutet. Warum soll nicht auch der Architekt ein Experiment machen? Viele machen es leider nicht nur auf Ausstellungen!

„Wohnmaschine“ für Haus ist ein ausgezeichnetes klares Schlagwort, das scheinwerferhaft die Grundlage der modernen Baugesinnung beleuchtet: Der Bauzweck soll zum Funktionieren gebracht werden, soll wie eine Maschine funktionieren, bei der jeder Teil für sich und in seiner Beziehung zu den anderen, zum Ganzen sinnvoll geformt ist. Die Zweckdienlichkeit bestimmt die Form wie in der Natur, der Zweck entfaltet sich in seiner Form zum formalen Organismus. Modern bauen heißt vor allem, den Zweck organisieren und das Ganze zur Funktion bringen. Das bedeutet weiterhin, daß die Kunst diese Organisation und Funktion als etwas Lebendiges zu veranschaulichen, mit Geist und Stimmung zu erfüllen hat. Das moderne Komponieren geht also nicht von einer Kunstidee aus, wie z. B. die Renaissance oder das 19. Jahrhundert, nicht von dem Schema der Reihung, der Symmetrie usw., sondern sie gestaltet den Bau von innen nach außen. Jetzt erst wird die Forderung von 1900, die damals noch willkürlich individualistisch verstanden wurde, daß sich das Innere auch äußerlich zu erkennen gibt, erfüllt. Äußeres und Inneres ergänzen sich nun, greifen ineinander. Damit fällt die Bedeutung der Fassade, jedenfalls wird sie stark beschränkt, wichtiger wird die charakteristische Gesamterscheinung. Und wie der Maschinenbau große Partien zusammenzieht, umwandelt, anderes dagegen offen zeigt, wie er für beides eine ästhetische Erscheinung anstrebt, so arbeitet auch der moderne Architekt — und wird damit frei vom Formalismus.

Will man es ganz scharf ausdrücken, kann man sagen, daß die Form der alten Stile „Formalismus“ gewesen: die vorhandenen Bauformen wurden auf alles angewandt. Von dem Gesichtspunkt aus kommen die Stilbesessenen auch in der modernen Kunst schon wieder zum Formalismus. Das rein Kubische um jeden Preis ist z. B. ein solcher Formalismus, ein Steckenpferd — wir wollen aber nicht auf einem Stecken, sondern auf einem Pferd reiten. Das aber gibt uns eben die organische Gestaltung des Technischen, das die Form an der neuen Aufgabe immer wieder neu erstehen läßt. Nicht Formalismus, sondern Formgesinnung ist es, wenn man die sachliche, knappe, klare Form der technischen Gebilde auch für das Baugebilde als Vorbild nimmt, weil das nicht eine gleichsam individuelle Form ist wie die romanische, gotische, Renaissance-Form, sondern ein allgemeines Formprinzip.

Eine weitere, direkte und indirekte Einwirkung der Technik auf die Baukunst erstand durch die Ingenieurwerke in Brücken, Hallen, Silos usw., die einerseits erwiesen, daß aus den allgemein technischen Grundsätzen auch Baugebilde mit ästhetischen Werten zu erstehen vermögen; andererseits veranschaulichen sie die Schönheit des Einfachen, der Grundform, für die der Sinn im 19. Jahrhundert verlorengegangen war: die Klarheit und Kraft der Linie, der ungebrochenen Fläche, die Wucht geschlossener Baukörper, die Spannung straffer Raumbilder.

Gewiß reichen die Formleistungen der Technik nicht aus, um von der technischen Schönheit als einer ihr gleichsam wesenhaften Eigenschaft zu reden; man kann und darf nur von der Schönheit des Technischen reden — was etwas anderes ist. Damit ist gesagt, daß das Technische unter Umständen schön ist oder schön sein kann. Das technische Werk ist an sich zu knapp, als daß es der freieren und reicheren Gestaltung des Schönen sich ergeben könnte; es kann nur gleichsam nachträglich darauf noch Rücksicht nehmen, während das Kunstwerk von Anfang an darauf eingestellt ist. Deshalb braucht man auch keine Angst vor dem Zweckgebilde zu haben: unter der Inspiration des Künstlers wird es schon mehr als bloßes Zweckgebilde, wird das Haus mehr als Wohnmaschine. Aber es ist ein gewaltiger Unterschied, ob man vom Zweck her die Form gestaltet oder eine bestimmte Form vorwegnimmt und in diese den Zweck einbiegt, einpreßt, hineinstopft, wie das 19. Jahrhundert es getan.

Durch diesen Anschluß an die technische Form im allgemeinen, als Gesinnung des Sachlichen, ersteht die Schönheit des Einfachen

auch für die Baukunst, und zwar ersteht sie hierin neu: anders als sie in Ägypten, Mesopotamien und selbst Griechenland geübt wurde: straffer ohne Starrheit, freier gegliedert und in den Teilen organischer aufeinander bezogen. Dazu kommt vom ökonomischen Prinzip der Technik für die Baukunst der befruchtende Gedanke des geeignetsten Baumaterials und des maßvollen künstlerischen Aufwandes. Es wird eine neue Klassik möglich ohne irgendwelche Anlehnung an früheres Klassisches: man denke etwa an Werke von Tessenow.

Eine weitere Anregung der Technik liegt darin, daß sie nicht nur in den großen Ingenieurwerken, sondern auch in den Industrieerzeugnissen eine solche Fülle von Gebilden hervorgebracht hat, daß wir allseitig davon umgeben sind und daran unser Formgefühl sich beeinflusst. Indem nun die Baukunst eine ähnliche Formgesinnung hat, ersteht wiederum jene Einheit der gebrauchsmäßigen Gebilde, die auch in den handwerklichen Zeiten zwischen Baukunst und handwerklicher Form bestanden hat: ob es ein Kasten, ein Stuhl, ein Werk der Keramik oder was immer gewesen; und das gilt vom einfachen Stück wie vom Reliquienschrein. Solche Einheit gehört zu einem Stil als formale Gesamterscheinung einer Zeit. Uns ersteht sie nun wieder, wenn auch auf anderem Wege.

Auch das Rationelle der ganzen technischen Arbeitsweise ist eine Befruchtung für die Baukunst — viel mehr, als man sich gewöhnlich klar macht. Es ist sehr interessant und bezeichnend, daß die Not der Zeit, schnell Wohnungen mit knappsten Mitteln zu erstellen, und der allgemeine Ruf nach Rationalisierung auch in der Baukunst, die am längsten von allen technischen Betrieben mit veralteten Betriebsmitteln gewirtschaftet, einen Wandel hervorgebracht. Amerika gab schon früher das Beispiel — aber das Schlagwort des „Amerikanismus“ wirkt immer noch auf viele wie die „Wohnmaschine“: sie werden denkunfähig, verlieren die Kraft der Auswahl und der Aneignungsfähigkeit des Brauchbaren.

Wir kommen mit der Verbesserung der Arbeitsmittel schnell zur Typisierung, wie Muthesius schon auf der Werkbundversammlung von 1914 gegen das Mißverständnis vieler Künstler dies als Notwendigkeit entwickelt hatte. Ja, wir sind schon bei der Norm und bei der Serie angelangt, was industrielle Herstellungsweisen sind — wir fahren aber gut damit, wenn Norm im Sinn des Typischen erfaßt wird und die Serie ideale Typenreihen herstellt. Und das bedeutet wiederum einen Wandel im Künstlerischen: für Profile

usw. ist weder Zeit noch Platz; es gilt eine andere Detailarbeit. So kann man selbst für Türen und Fenster vielfach nicht mehr auf die alten Vorbilder zurückgreifen, sondern muß auch sie aus der Konstruktion und besten Zweckform mit Hilfe moderner Herstellungsweisen bedenken, was weitere ästhetische Auswirkungen hat. Wenn Oud mir einmal erzählte, daß er monatelang an einem Fenster arbeitet und immer wieder probiert, wie dieses dann in die Hausfläche, in die Blockwand, in die Straßenfront sich fügt und welche Wirkung daraus im Sinne des Maßstabes, der Proportion, der lebendigen Reihung usw. ersteht, wie es an sich als Formwert wirkt, so versteht man, wie dies gemeint ist. Ähnlich sind die Formen der Boschhörner aus der Ellipse entstanden, indem man aus der schließlichen Auswahl von vier bis fünf ovalen Querschnitten die endgültige schönste Form gewann — es waren zuletzt Unterschiede von fast mikroskopischer Feinheit. Wir stehen im Sinn für solche Leistungen erst am Anfang. Die fruchtbare Weiterentwicklung wird durch das zum Schlagwort ausgeartete Typisieren bedroht, das oft nur eine magere Vereinfachung ist, bloßer Schein des Typischen. Der Privatarchitekt hat für solche Vertiefung nicht die Zeit. Hier liegen die großen Verpflichtungen der städtischen und staatlichen Baubehörden. Deshalb ist u. a. auch darin das Arbeiten der Bayerischen Oberpostdirektionen so vorbildlich; auch unsere Hochschulausbildung hat hierauf mehr zu achten.

Der Typ ist aber nicht nur deshalb außerordentlich befruchtend, weil er für die Ausgestaltung der modernen Wohnung und im weiteren des Wohnhauses bahnbrechend wirke, sondern weil er die Baukunst als Ganzes auf eine gesunde Grundlage stellt; die alte Kunst kannte ihn auch und im Bauernhaus wirkt er heute noch lebendig mitten unter uns. Er war im Bürgerhaus, Palast, für die Kirchen, z. B. in der Basilika, für große Anlagen wie Klöster, Spitäler usw. durchaus wirksam. Und so erstreben wir heute wieder für jede Bauaufgabe die möglichst beste typische Lösung und Erscheinung; nicht nur für den Industriebau, auch für das Kaufhaus, Bürohaus, selbst für Theater und Kirchen: Es könnte aus der kleineren Großstadtkirche, und was mit ihr sich heute an Bedürfnissen des religiösen Lebens verbindet, im Zusammenhang mit einer intensiveren Frömmigkeit, die wesentlich schlicht ist, ein neuer Raum und Formtyp geboren werden.

Es liegt im Typ aber noch etwas weiteres, das künstlerisch un-
gemein fruchtbar wird: der technische Typ drängt nach Vollkom-

menheit, nach der bestmöglichen Form, die dann zum Standard wird, zur endgültigen Form. Die Kunst hat darin die Möglichkeit, das Organische der Erscheinung bis ins Feinste durchzubilden, und andererseits zum Unterschied vom technischen Industrieprodukt immer noch die Freiheit einer jeweils individuellen Anpassung. Die moderne Kunst wird damit in ihrer Experimentierfreudigkeit, die jeder neuen Kunst eigen ist, in eine gesunde Bahn gelenkt, auf ein klares, großes Ziel hingelenkt: die Wesensform des jeweiligen Bauorganismus herauszuarbeiten.

Eine fruchtbare Anregung, ja Ermutigung gab die Technik der Baukunst durch ihr völlig unhistorisches Schaffen, durch das sie bewies, daß man ohne jede Beziehung zu irgendwelcher Vergangenheit zu eigenem kommt, wenn man Zweck, Mittel und Konstruktion als Leitlinie nimmt. Hat die Technik dabei anfangs oft versagt, wie z. B. im Auto oder Flugzeug, so liegt dies daran, weil ihr die Form als Form nicht wesentlich, weil sie nur die Zweckform erstrebt. Wo die technische Konstruktion und Stoffwahl mit dem Zweck organisch ineinandergreift, findet sie schnell auch die Form, z. B. in der Brücke. Auch das Hochhaus und anderes war ursprünglich viel mehr ein Werk der Technik als der Baukunst, deren Aufgabe es erst später geworden, die Konsequenz der Konstruktion künstlerisch zu formen. In Amerika ist es bekanntlich Sullivan gewesen, der zuerst den Mut zu einem neuen Vertikalismus fand, ohne zu gotisieren.

Auch das ist der Technik zu danken, daß uns der Sinn für die schmucklose Form wieder lebendig geworden, daß wir wieder schärfer auf Maßstab und Proportion achten, neben den Elementen, deren ich schon bei der Sachform gedacht. Nun erst kann sich die „vis superba formae“ auswirken, die stolze Gewalt der Form an sich, wie es ein Renaissancedichter nannte; ein Wort, das auch Goethe sehr schätzte und woraus ihm das andere erstanden: „Das einfach Schöne wird der Kenner schätzen und das Verzierte steht der Menge an.“ Ich will damit nicht der Schmucklosigkeit als Prinzip das Wort reden, auch nicht im Sinne des Ornamentes — es wird von selbst wieder kommen, wenn wir nur erst wieder die Kernform mehr beherrschen; wird kommen aus dem allgemeinem menschlichen Bedürfnis nach Schmuck. Aber anders! Wir fassen den Schmuck heute als organisches Sich-Entfalten der Form, nicht als Aufklebearbeit und bloße Füllung. Auch das neue Profil wird diesen organischen Charakter haben. Der Mut zur rückhaltlosen,

absoluten Wahrhaftigkeit der Form, die ja auch dem Wahrheitsgrundsatz der heutigen Kunst, der heutigen Baukunst entspricht, wird von der Technik her ungemein gestärkt und immer wieder angeregt, als fruchtbar erwiesen.

Durchaus Verdienst der Technik ist es und nicht der Baukunst, daß man die so außerordentlich wichtige Mitarbeit des Ingenieurs auch als künstlerische Forderung erkennt, und daß hieraus sogar neue Anregungen für die Baukunst erstehen. Ich habe dessen schon gedacht bei den Industriebauten usw. Hier ist noch in anderem Sinn darauf Bezug zu nehmen: daß der Ingenieur nicht das Rohprodukt liefert, das der Künstler dann aus- und aufputzt wie eine Hutmacherin die Form, sondern daß sich die ganze Form mit ingenieurmäßigem Denken und Fühlen erfüllt. Es ist bezeichnend, daß Muthesius 1910 das den Architekten in einem eigenen Vortrag entwickeln mußte: er nannte es die „Einheit der Architektur“. Hier liegt auch der Grund beschlossen, warum die Baukunst nicht an die Akademie, sondern an die Technische Hochschule gehört — wo sie außerdem noch die Mission hat, durch ihre bloße Existenz das Schaffen der Technik im Sinne des ästhetischen Gewissens zu befruchten. Die jungen Architekturstudierenden sind deshalb nicht gut beraten, wenn sie dem Ingenieurmäßigen allzusehr aus dem Weg gehen. Erst jüngst sagte mir Theodor Fischer, dessen außerordentliche künstlerische Begabung auch der Modernste nie bestritten hat: Wir sollten viel mehr von all dem wissen und es beherrschen — auch als Künstler. Es ist eine bemerkenswerte Tatsache, daß selbst der Städtebau, den wir am Ende des vorigen Jahrhunderts aus den Händen der Techniker für die Kunst zurückerobern mußten, heute wiederum stark technisch bestimmt ist: Aus Forderungen der Hygiene, des Verkehrs, der Lage usw. werden nicht nur Straßen, Plätze und neue Quartiere angelegt, sondern ihre Form wird davon vielfach bestimmt, z. B. die großen Ausfallstraßen, die Scheidung der Plätze, die Gruppierung der Häuser zueinander. So sehen wir im Grundsätzlichen eine außerordentliche Befruchtung der Baukunst durch den technischen Geist und dessen Gestalten.

Bedenken wir noch die Auswirkung im einzelnen, so ist vor allem auf Stoff und Konstruktion Bezug zu nehmen. Hier greift die Technik aufs allerstärkste nicht nur in das Bauen, auch in die Baukunst hinein, sie vielfach beeinflussend. Ich will nur des Eisenbetons gedenken; man könnte ähnliches ebenso am Eisen und Glas aufzeigen. Feder betont immer wieder, gleichsam um sein künstlerisches

Gewissen zu beruhigen, daß von Zweck, Mittel und Konstruktion kein Stil ausgehen könne, daß sie für die Kunst überhaupt nichts bedeuten, und lehnt wieder einmal den Satz von Semper ab: daß aus jenen Elementen der Stil erstet. Gewiß ist Semper hierin zu weit gegangen, wenn er die Gesamtheit eines Stiles meinte; wenn aber der Ton auf dem einzelnen liegt, so ist es vielfach richtig. Man denke nur wiederum an Antike und Gotik. Hier ist die viel gerühmte Idee als Träger der Seele des Stiles gerade aus dem Konstruktiven erstanden; erst später kam der Vergeistigungswille dazu. Bei der Renaissance war es umgekehrt: in ihr war zuerst der Kunstwille da, deshalb bezeichnen wir ihren Stil als abgeleiteten Stil. Es ist die alte Streitfrage: Was war früher da, das Korn oder die Ähre? In den heutigen neuen Stofflichkeiten und Konstruktionen wie der Zweckbetonung liegt schon der Keim zu einer neuen Baugesinnung und Formgebung! Wir brauchen ihn nur zu entwickeln. Durch den Eisenbeton ist das Verhältnis von Stütze und Last grundsätzlich verändert worden; es ist nicht mehr wie in Griechenland, daß diese Elemente selbständig sind und sich gegeneinander durchsetzen, so daß der Künstler ihren harmonischen Zusammenklang zu veranschaulichen hat, wie Schopenhauer diese Leistung als das Wesen der griechischen Kunst bezeichnet. In der Betonmasse sind beide — Stütze und Last — aus einem Guß und damit innigst verbunden schon für das Auge, aber auch im Inneren durch das Ineinandergreifen der senkrechten und wagrechten Eisenstäbe in einem gemeinsamen Stabgerippe. Vor allem aber kommt in Betracht die Auswirkung des Eisens, das in seiner Beanspruchung rationell errechnet werden kann und einen geringeren Querschnitt ergibt und tragfähiger ist als Stein, was unsere bisherigen Sinneseindrücke, die sich am Stein gebildet haben, vollständig verändert — unser ästhetisches Einfühlungsvermögen wandelt. Die weitere Auswirkung ist, daß ein gestützter Raum jetzt ungleich freier und leichter wirken kann als früher, daß andere Raumerlebnisse erstehen. Auch die Decke wird damit elastischer und schwebiger, ihre Spannungen können sich allseitiger entfalten; insbesondere ermöglichen sich Raumüberbrückungen und -formen von früher ungeahnten Dimensionen und Erscheinungen. Das Räumliche erfährt also ungemaine Steigerungsfähigkeit. Da infolge des gerüstmäßigen Bauens, das der Eisenbeton ermöglicht, die Wand nicht mehr tragend ist wie früher, wird sie zur bloßen Füllung, ist sie wie eine Membrane und kann weitgehend aufgelöst werden. So

wird auch von dieser Seite der Raum nicht nur freier und leichter, sondern auch der ganze Baukörper; ja man kann ihm sogar etwas Schwebendes geben, durch die Verkragungen, die in Stein unmöglich sind — welche Anregungen für die künstlerische Phantasie!

Vieles von all dem hat auch befruchtend auf die Holzkonstruktion gewirkt, auf sie als Ganzes wie insbesondere auf die Deckenbehandlung, auch in Verbindung mit Steinbauten. Aus diesen neuen Möglichkeiten ergibt sich weiter, daß man nicht mehr wie früher mit Achsen rechnen muß, daß das Innere mehr als irgendeinmal sich auch äußerlich ausprägt und ein organisches Ineinander von Form und Funktion sich ermöglicht; die Fassade verliert ihre Bedeutung als einseitig betonte Ansicht. Wir erleben das Funktionelle in der Gliederung eines Baues vielmehr nach Art eines Naturgebildes, das sich in seinen Teilen entfaltet; wir erleben über das Mechanische hinaus das Organische, das sich in einer vielseitigen Dynamik und anderen Statikwirkungen offenbart. Damit werden auch die alten Proportionen nur mehr teilweise verwendbar, kommt der Maßstab, das Verhältnis des Ganzen zu seinen Teilen und seiner Umgebung, viel stärker als Kompositionsprinzip zur Geltung. Ein anderer Rhythmus bildet sich aus den Beziehungen von Horizontale und Vertikale heraus, es ist mehr ein gegenseitig sich ausbalancierendes Gleichgewicht als eine in der Wagrechten verlaufende Anordnung und Bewegung. Selbst die Reihung gewinnt einen neuen Sinn, dessen ich schon gedacht: eine innigere Verbundenheit zum Weltraum tritt ein; größere Beziehungen werden lebendig.

Ähnlich erneuert sich der Sinn für das Stoffliche; er wird im Zusammenwirken mit dem Zweck und Ökonomischen wie mit der allgemeinen Wahrhaftigkeit der heutigen Baugesinnung wiederum sachlicher genommen; wir erstreben wiederum einen Materialstil und sind darum gegen das Surrogat. Hier hat die Technik durch das Schaffen neuer Stoffe auch sehr bedeutsam eingegriffen. Der Eisenbeton ist nicht nur nach der konstruktiven, auch nach der stofflichen Seite zu bedenken. Er hat die Fähigkeit des Steines und die Eigenschaften des Eisens und damit zugleich eine weitgehende Fähigkeit, in geschlossener Masse wie in Auflösung zu erscheinen: beide Male zur einfachen Form drängend. So werden alle die vielen, allzu vielen Formen der gotischen Konstruktion vermieden, die Semper mit Recht als einen Formmangel, zumal im Äußeren, empfunden hat. Und was der Eisenbeton als Stoff an ästhetischen

Reizen entbehrt, das gewinnt er durch die Möglichkeit, mit Füllwerk von höherem Wert, z. B. Klinker oder keramischen Platten usw., zusammenzuwirken. Der Kunststein aber wird dort, wo Stein zu teuer und doch Stein wünschenswert ist, ein Mittel steinhafter Wirkung auch im künstlerischen Sinn, außerdem schärft sich an ihm der Sinn für die reichere und lebendigere Schönheit des natürlichen Gesteins.

Die moderne Baukunst wird durch ihre Wahrhaftigkeit vor den Ausschreitungen der Industrie bewahrt, die die technisch geschaffenen Ersatzstoffe zu allen möglichen Täuschungen benützt; sie empfindet vielmehr — wie die moderne Kunst überhaupt — die Verpflichtung, solch neuen Stoffen die ihnen eigentümliche ästhetische Wirkungsweise zu geben. Damit werden auch Eisen und Glas als ästhetische Stoffwerte in der Baukunst wirksam; und durch all das wird die neue Baukunst um viele Möglichkeiten bereichert. Um wieviel eigenartiger wirkt heute eine Eisenkonstruktion als zur Zeit, da man sie als gotisches Pfeilerbündel oder als Renaissance-säulenwerk behandelte und durch die umgebende Steinarchitektur erdrückte; sie hat nun ihr eigenes Leben und ihre eigene Wirkung, je nach ihrer Verwendung.

Trotz alledem wollen wir nicht, daß der technische Stil unser Baustil wird, so wenig wir es im Gewerblichen wollen; wir wollen nur, daß das gemeinsame Tektonische im technischen und künstlerischen Gebilde sich enger als bisher mit den Elementen zusammenschließt, die die Kern- und Wesensform geben.

Damit aber gewinnt die heutige Baukunst auch von der Technik her einen lebendigen Zusammenhang mit dem Zeitgeist.

Durch die innige Verflechtung von Bautechnik und Baukunst wie die außerordentlichen Fortschritte der Technik erstet dieser eine Kunst-Gewalt, die ihr sonst nicht in solchem Maße zukommt, führt sie zugleich die Baukunst im Sinn und Wirken der Zeit von sich aus einen mächtigen Schritt weiter: um ihrer formschöpferischen Möglichkeiten willen, und weil sich diese im Sinne einer so allgemeinen Gestaltungsweise vollziehen, wie sie in der Technik überhaupt vorliegt. Man mag das bedauern — wir bedauern es nicht —, kann es aber jedenfalls nicht ändern. Wir sind Kinder unserer Zeit und wollen das betätigen. Der Zeitgeist ist von unüberwindlicher Gewalt; er hat seinen eigenen Geist und seine besondere Logik, seinen eigenen Willen und sein besonderes Ethos. Wer dem Zeitenrad in die Speichen fallen will, schädigt nur sich

selbst. Das Neue bewußt verhindern, ist ein Vergehen am „keimenden Leben“; aus gutem Willen geübt, ist es Vergeudung der Kräfte, weil es umsonst ist. Viel fruchtbarer wirkt die Mitarbeit im Sinn der Entwicklung, des Klärens und Vollendens.

So ist es Pflicht aller Schaffenden, die Technik, vor allem aber die Bautechnik, auf dem Wege der Kunst in den Bezirk der Kultur hinüberzuführen. Dies tun, heißt die eigentliche Mission des heutigen Gestaltens erfüllen — auch aller schöpferischen Jugend gegenüber.

Ich bin mit diesen Ausführungen nicht der Meinung, daß vor allem die Baukunst als Kunst sich von der Technik möglichst abhängig machen müsse, ich wollte damit nur zeigen, welche fruchtbare Elemente in der Technik gerade für die Baukunst liegen und wie sehr sie für diese bedeutsam sind in einer Zeit, da sich die Baukunst neue Wege sucht. Weg und Anregung, keine endgültige Norm gibt die Technik auch hier für die Kunst; sie stärkt den Willen zum Neuen, bietet ein Mittel zu neuer Vergeistigung.