

Adolf Behne

# Der moderne Zweckbau

Mit einem Nachwort  
zur Neuauflage  
von Ulrich Conrads

Gebr. Mann Verlag · Berlin

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

*Behne, Adolf:*

Der moderne Zweckbau / Adolf Behne. - [Reprint] / mit einem  
Nachw. zur Neuausg. von Ulrich Conrads. - Berlin: Gebr. Mann, 1998  
ISBN 3-7861-2250-4

Der Nachdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung  
der Inhaberinnen der Urheberrechte am Werk Adolf Behnes,  
Frau Julia Behne und Frau Eva Gießler-Wirsig.

Mit freundlicher Genehmigung  
der Friedr. Vieweg & Sohn Verlagsgesellschaft mbH, Wiesbaden

Copyright 1926 by Drei Masken Verlag A.G., München

Copyright © dieser Ausgabe 1998 by Gebr. Mann Verlag · Berlin

Alle Rechte, insbesondere das Recht der Vervielfältigung und Verbreitung  
sowie der Übersetzung, vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form  
durch Fotokopien, Mikrofilm, CD-ROM usw. ohne schriftliche Genehmigung  
des Verlages reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet,  
vervielfältigt oder verbreitet werden.

Bezüglich Fotokopien verweisen wir ausdrücklich auf §§ 53, 54 UrhG.

Gedruckt auf säurefreiem Papier, das die US-ANSI-Norm über Haltbarkeit erfüllt.

Umschlagentwurf: Wieland Schütz · Berlin  
Gesamtherstellung: Hubert & Co. · Göttingen

Printed in Germany · ISBN 3-7861-2250-4

## *INHALT*

Vorwort	9
I. Nicht mehr Fassade / sondern Haus	12
II. Nicht mehr Haus / sondern geformter Raum	24
III. Nicht mehr geformter Raum / sondern gestaltete Wirklichkeit	41
Tafeln	75 (Tafelseiten 1 – 64)
Literaturverzeichnis	77
Namenverzeichnis	81
Schriften Behne	82
Ulrich Conrads: Nachwort zur Neuausgabe	83



*MEINER FRAU GEWIDMET*

GESCHRIEBEN NOVEMBER 1923

## V O R W O R T

**D**er Mensch baut ursprünglich, um sich zu schützen — gegen Kälte, gegen Tiere, gegen Feinde. Die Not zwingt ihn, und wären nicht bestimmte, sehr nahe und drängende Zwecke, so würde er nicht bauen. Seine ersten Bauten haben einen rein funktionalen Charakter, sind ihrem Wesen nach Werkzeuge.

Wir finden aber bei einem Studium der Anfänge der menschlichen Kultur, daß unzertrennlich vom Praktischen die Lust des Spieltriebes ist. Der primitive Mensch ist kein strenger Utilitarist. Er beweist seinen Spieltrieb auch an seinen Werkzeugen, die er über das streng Notwendige hinaus ebenmäßig und schön formt, die er bemalt oder mit Ornamenten schmückt.

Das Werkzeug „Haus“ macht davon keine Ausnahme.

Von Anfang an ist das Haus ebensowohl Spielzeug wie Werkzeug. Schwer zu sagen, wie lange es zwischen beiden Polen im Gleichgewicht blieb.

Im Verlaufe der Geschichte finden wir es nur noch selten im Gleichgewicht.

Der Spieltrieb war es, der das Interesse an der Form schuf. Ohne ihn wäre gar nicht zu verstehen, warum das Werkzeug „Haus“ ein gutes Aussehen, eine bestimmte Gestalt haben sollte. Der Spieltrieb war es, der gewisse, von Zeit zu Zeit allerdings wechselnde Formgesetze aufstellte.

Die Formgesetze wechselten von Zeit zu Zeit. Dennoch sind sie — in der Entstehung alles Bauens doch fraglos das sekundäre Element — in der Entwicklungsgeschichte des menschlichen Bauens das härtere, festere, starrere Prinzip geworden — härter, fester, starrer als die reine Erfüllung der werkzeughaften Funktion. Die Rücksicht auf die Form überwältigte die Rücksicht auf den Zweck.

Das Zurückgehen auf den Zweck wirkt also immer wieder revolutionierend, wirft tyrannisch gewordene Formen ab, um aus der Besin-

nung auf die ursprüngliche Funktion aus einem möglichst neutralen Zustande eine verjüngte, lebendige, atmende Form zu schaffen.

Der Charakter als Werkzeug macht den Bau zu einem Relativum. Der Charakter als Spielzeug macht ihn zu einem Absolutum. Zwischen beiden Spannungen muß sich der Bau im Gleichgewicht halten.

Von einem Gleichgewicht kann man für die letzten Jahrhunderte europäischer Baugeschichte nicht sprechen. Im Übergewichte war die Form, und es war dem Zwecke durchaus Genüge geschehen, wenn das Haus trotz der Form funktionierte, wenn also die Form den Zweck nicht geradezu aufhob.

Der Bau, der irgendwie menschliches Interesse erregen konnte, der mehr war als ein Zaun oder ein Schuppen, das war der Bau als Form: die Arbeit eines Künstlers. Seine Zweckerfüllung war ganz untergeordnet.

Daneben gab es freilich auch den Zweckbau --- Zaun, Schuppen, Blockhaus, Stall: die Arbeit eines Xbeliebigen.

Formbau und Zweckbau lagen weit auseinander, da Form und Zweck sich getrennt hielten. Schinkel: „Es sind zwei Teile genau zu unterscheiden: derjenige, welcher für das praktische Bedürfnis arbeiten, und der, der unmittelbar nur die reine Idee aussprechen soll. Der erste Teil steigert sich langsam durch Jahrtausende zum Ideal, der zweite hat dasselbe unmittelbar ganz vor Augen.“

Nun zeigte sich in der Praxis, daß der Zweckbau ästhetisch gar nicht so schlimm war, wie man bei seiner Formfremdheit hätte annehmen können, und daß der Formbau längst nicht so hinreißend war, wie man bei seiner Überlegenheit vor allem niedrig Zweckhaften hätte erwarten dürfen. Es bestätigte sich immer wieder die Erfahrung, daß moderne Menschen mit gesunden Sinnen die Formbauten ihrer Zeit anzusehen verschmähten und die Zweckbauten: eiserne Brücken, Krane, Maschinenhallen mit Vorliebe aufsuchten.

Wie war das möglich?

Das ästhetische Gefühl hatte eine Revolution durchgemacht. Hatte man noch in den neunziger Jahren jeden dicken Formenballast pflichtschuldigst bewundert und Kunst nahezu mit Putz gleichgesetzt, so brach um die Wende des Jahrhunderts Freude am Hellen, Knappen, Klaren

siegreich durch und öffnete die Augen für die Schönheit — des Zweckmäßigen. Das Gefühl begann sich zu weigern, wenn man ihm zumutete, Überflüssiges schön zu finden, und wurde willig, der Logik des Funktionalen zu folgen.

Es ist keine Frage, daß der Jugendstil zum Teil unter dieser Einstellung beurteilt werden muß. Wir sind heute dieser so optimistisch am Grundproblem vorbei erfindenden Zeit weit abgerückt. Aber daß der Jugendstil eine Formenerleichterung und in den besten Arbeiten der frühen van de Velde und Endell und Olbrich Dinge gebracht hat, die zur Straffheit, Energie und Spannung technischer Funktionen hinstrebten, kann nicht übersehen werden.

Die Einstellung hatte sich wirklich von Grund auf geändert. Man sah in der architektonischen Form eine Gefahr und in der Erfüllung des Zweckes fast schon eine Garantie für das Entstehen eines guten Baues. Hatte man früher geglaubt, daß der Künstler sehr geschickt vorgehen müsse, um trotz des Zweckes einen guten Bau zu schaffen, so glaubte man jetzt, daß die Aussicht für das Entstehen eines guten Baues um so größer sei, je freier von Formvorstellungen sich der Architekt der Erfüllung des Zweckes hingebte — d. h. man sah den Bau wieder mehr als ein Werkzeug an.

An Stelle einer formalen Auffassung von Baukunst trat eine funktionale. Zweckbauten — das war früher eine bestimmte, inhaltlich determinierte Gruppe von Gebäuden, eine Verbindungsgruppe zwischen den freien architektonischen Schöpfungen der Baukünstler und den nackten Nutzbauten der Ingenieure und Techniker. Jetzt ist jeder Bau ein Zweckbau — d. h. er wird von seiner Bestimmung, von seiner Funktion aus angegriffen. Zweckerfüllung ist eines der Mittel architektonischer Gestaltung, ist es, seit Otto Wagner 1895 in der „Baukunst unserer Zeit“ schrieb: „Etwas Unpraktisches kann nicht schön sein.“

Im vorliegenden Buche halten wir uns in der Hauptsache an den alten Begriff Zweckbau, wie er sich zur Umschreibung einer bestimmten Gruppe von Bauten eingebürgert hat, werden aber zugleich zeigen, wie die neue Auffassung von Baukunst, die sich in diesem stärker als in anderen Aufgabenkreisen durchsetzte, allgemein das Bauen neu bestimmt.

## I. NICHT MEHR FASSADE / SONDERN HAUS

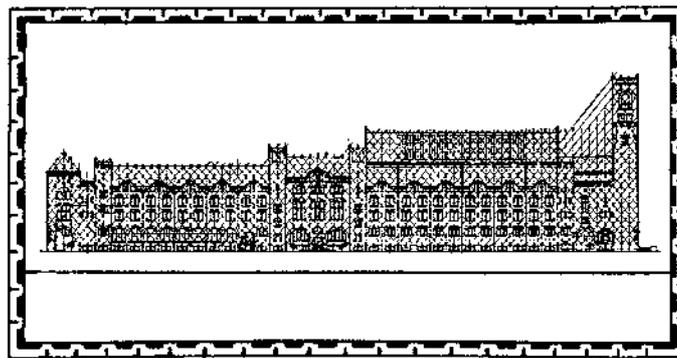
Die Formgebung des Barock war in den letzten Dezennien der europäischen Baukunst zu einem trockenen Akademizismus erstarrt. Zu den sehr seltenen Bauten von Charakter gehören Franz Schwechtens Stettiner und Anhalter Bahnhof in Berlin (1878).

Den Plan behaupteten mit Schmuckmotiven überladene Fassaden, Heidelberger Schlösser, deren „Aufbau“ nichts mit ihren funktionalen Voraussetzungen zu tun hatte. Groteskestes Beispiel: die Ihnesche Staatsbibliothek in Berlin, ein Betonbau, der künstlich mit komplizierten Eisengerüsten die sandsteinerne Barockfassade wie eine Maske vor sich hält — oder, von demselben Ihne, das Kaiser-Friedrich-Museum, in dessen Grundriß der Treppenlauf des Vestibüls von der einen Seite auf die andere geschoben werden konnte, ohne daß die Architektur des Ganzen irgendwie berührt worden wäre.

Fast genau gleichzeitig setzt sich in Holland, Deutschland und Österreich eine entschiedene Opposition durch, geknüpft an die Namen H. P. Berlage, Alfred Messel und Otto Wagner. Die Bauten dieser Führer, welche Etappe wurden, sind die Börse in Amsterdam, das Warenhaus Wertheim in Berlin und die Bauten für die Wiener Stadtbahn. Der Bau der Amsterdamer Börse begann 1897, der erste Bauabschnitt Wertheim in der Leipzigerstraße war 1898 vollendet, der Wiener Stadtbahnbau fällt in die Jahre 1894—1897. In der gleichen Zeit entsteht der Bau des Casinos von St. Maló durch die Brüder Auguste und Gustave Perret (1899/1900) mit einer für diese Zeit sehr kühnen Wölbung in Eisenbeton. Doch bleibt — wie auch oft bei den späteren Bauten der Brüder Perret — die Architektur von der konstruktiven Erneuerung unberührt. Berlage (geb. 1856), Messel (geb. 1853) und Otto Wagner (geb. 1841) sind die erste Führergeneration in dem Kampfe um die Erneuerung der Baukunst.<sup>1)</sup>

<sup>1)</sup> Zur gleichen Generation gehört der erste moderne Architekt Amerikas, Arthur Sullivan, geb. 1856 in Boston, gest. 1924 in Chicago. Sein Wainwright-Building in St. Louis war der früheste aller Wolkenkratzer.

Berlage, Messel, Wagner sind alle drei künstlerisch erzogen noch im Akademizismus und Eklektizismus und haben selbst mit eklektischen Arbeiten begonnen. Es genügt, an Berlages phantastischen Plan zu einem Mausoleum zu erinnern, in dem tatsächlich alle historischen Stile nebeneinander zur Verwendung kommen sollten (1889), an Messels Werder-Haus und sein Geschäftshaus in der Krausenstraße (Berlin 1894/95) und an Otto Wagners Idealentwurf „Artibus“ (1880). Um so bedeutender ist ihre historische Leistung: die Ausbildung der ersten gesunden, modernen Baukörper, in denen die Form nicht mehr ein fertiges und selbständiges Gebilde nach Büchern und Regeln ist, das mit der Sache nur eine sehr äußerliche Verbindung eingehen kann, sondern zu einer immer neuen, jungen und eigenen Funktion der Sache wird —



Berlage: Börse-Aufriß

mindestens auf dem Wege dazu ist. Berlage, Messel, Wagner haben der neuen Baukunst das Geschenk der Sachlichkeit gemacht, indem sie als erste wagten, jenen Faktor bewußt und konsequent zu bejahen und zu einem positiven Gestaltungsmittel zu machen, der bis dahin umschlichen und beiseite geschoben wurde: den Zweck.

Die Entwicklung liegt besonders deutlich zu Tage bei Berlage. 1895 ist sein erster Konkurrenzentwurf für die Börse — eine akademische Architektur im Stile der holländischen Renaissance, kaum zu unterscheiden von Cuypers Bahnhof oder von seinem Rijksmuseum — eine kleine Stadt nach dem wirren Reichtum der Motive. Das Jahr 1897 bringt die schnelle Entwicklung zur modernen Börse in drei Projekten.

Schon das erste zeigt eine außerordentliche Vereinfachung. Unter den

Giebeln, Türmen und Zwiebeln schält sich ein einheitlicher Baukörper heraus, ein Dach geht von dem Eingang, der seine Sonderarchitektur verliert, bis zum letzten Raume durch. An Stelle des unsicheren Stehens vieler ineinander geschachtelter Fassaden tritt die sichere Festigkeit der ruhigen Lagerung. Der neu auftretende starke Eckturm betont die unerschütterliche Festigkeit des Baues. Der zweite Entwurf bringt keine wesentlichen Fortschritte, übersetzt aber die sehr trockene Anstalts-gotik des ersten Entwurfs in eine geschmeidigere, mehr persönliche Kirchengotik, während die dritte Fassung das historische Stilelement durch eine sehr energische Beruhigung und zunehmende Wahrung der Rechtwinkeligkeit fast völlig eliminiert, eine Tendenz, die sich in der Ausführung noch verstärkt. Schrittmacherdienste hatte übrigens für die Arbeit an der Börse das kleine Bureaubäude „De Nederlanden“ im Haag von 1895 geleistet, ein Bau, der durch den Umbau 1905 viel gewonnen hat.

In seinem Buche „Grundlagen und Entwicklung der Architektur“, Berlin 1908, hervorgegangen aus Vorträgen in Zürich 1907, definiert Berlage den Weg, „welchen wir jetzt einschlagen müssen, den Weg, welcher für die Zukunft wertvoll sein kann und welcher uns zu einer neuen Kunst führen soll:

1. Die Grundlage einer architektonischen Komposition soll wiederum nach einem geometrischen Schema bestimmt werden;
2. die charakteristischen Formen früherer Stile sollen nicht verwendet werden;
3. die architektonischen Formen sollen nach der sachlichen Seite hin sich entwickeln“ (S. 100).

Der Bau, den Berlage in Amsterdam aufführte, bekannte sich in seinen verschiedenen Fassungen mehr und mehr zu dem Charakter eines geschäftlichen Versammlungs- und Bureaubaus. Der erste Entwurf konnte mit gleich gutem Rechte als Theater, Museum, Bahnhof, Restaurant, Schloß oder Rathaus gedeutet werden. Der ausgeführte Bau muß nicht gerade „Börse“ sein. Aber jedenfalls enthält er keine Elemente mehr, die auf falsche Fährte lenken könnten, abgesehen etwa vom Turm. Er ist zum mindesten von genereller Physiognomik, und auf diese kommt es in erster Linie an. Ein französisches Urteil („L'Architecte“ 1924, S. 8) vergleicht den Schöpfer der Amsterdamer Börse mit

Vaudremer: „mais Vaudremer n'eut pas la gloire d'engager définitivement les jeunes générations dans la voie d'une architecture française rationnelle. Pour l'architecture hollandaise Berlage a cette gloire.“

Messel fand, als er in Berlin den Wertheim-Bau in der Leipzigerstraße errichtete, in seiner Aufgabe die Möglichkeit einer wirklich ganz eindeutigen Charakteristik. Er konnte den neuen Typ des Warenhauses fast aus dem Nichts schaffen. (Die Etappen in seiner eigenen Arbeit wären: Werder-Haus — Haus in der Krausenstraße — Wertheim-Oranienstraße — Wertheim-Rosenthalerstraße.)

Hier war den Zeitgenossen der Vorstoß gegen die Tradition der Form kräftiger, deutlicher als in irgendeinem andern Bau der Zeit. Hier drang der Wunsch, dem Zwecke ganz gerecht zu werden, weiter als irgendwo sonst gegen das ästhetische Klischee vor. Nicht war es Messels Ehrgeiz, eine schöne Fassade zu bauen, hinter der auch der Betrieb eines Warenhauses schließlich Raum genug finden konnte, sich abzuspielden, sondern: für den Betrieb eines Warenhauses die ganz bestimmte und prägnante einmalige Form aus feinsten, aufmerksamster Erfüllung seiner ganz besonderen und spezifischen Forderungen und Wünsche zu geben. So kam Messel in der Leipzigerstraße aus dem Verlangen nach einem Maximum an Licht und an Schaufensterfläche zu der Wand aus Glas, die eingespannt ist zwischen schmale Steinpfeiler, kam er zu den offenen Lichthöfen, die die Struktur des Hauses wie in einem Querschnitt zeigen.

Hier schien aus der Erfüllung des Zweckes ein neuer Typ entstanden zu sein. Dieses Haus konnte nichts anderes sein als Kaufhaus, Speicher, Warenhaus, Riesenkaufhaus.

Scheinbar sind Otto Wagners gleichzeitige Stadtbahnbauten in Wien viel weniger revoltierend (1884 hat übrigens auch Wagner ein Projekt für die Amsterdamer Börse gemacht). Ein gewisser Klassizismus besteht, aber dennoch sind sie in ihrem Wesen moderner. Sie zeigen eine Straffheit, Klarheit und Kühle, die sie selbst dort, wo noch reichlich traditionelle Elemente blieben, merkwürdig gut mit den Konstruktionsteilen zusammengehen läßt. „Die Stationsgebäude der Stadtbahn zeigen, den Bauperioden entsprechend, die allmähliche Entwicklung dieses Nutzstils. Auf der Gürtellinie arbeitet Wagner noch in freier Weise mit antiken Formen, vorwiegend des dorischen Stils; auf der Wientallinie

tritt die Eisenkonstruktion in den großen dekorativen Bogen der Vorhallen formbestimmend in den Vordergrund; die Donaukanallinie zeigt einen weiteren Schritt vorwärts: alles wird einfacher und konstruktiver; an Stelle der Eisenbogen treten Ständer mit Gitterträgern“ (Dagobert Frey). In der fast durchgehenden Wahrung der einfachen Horizontalen und Vertikalen, in der strikten Parallelstellung zum Bahnkörper, der immer das Dominierende ist, und in ihrer stimmungslosen, distanzierten Kühle wirken sie absolut als „Verkehrsbauten“, halten sie vollkommen ihre Sphäre, während Messels Wertheim-Bau doch ein reichlich fremdes Kunstelement enthält, das dann in Messels weiterer Arbeit mehr und mehr zu Tage tritt.

Es ist in der Tat sonderbar, daß Messel, der von den drei Architekten die zunächst am meisten revoltierende Leistung aufweist, auf dem neu geöffneten Wege nicht weitergeht, während Berlage sowohl wie Otto Wagner Schritt für Schritt sich ihrem Ziele nähern. Berlages Weg geht von der Börse zum Diamantbewerkerbond (1899), zum Bureauhaus „De Nederlanden“—Rotterdam (1910), zu dem Kontorgebäude für Müller & Co.—London (1914) und zum Entwurf für die Zweite Kammer im Haag (1921) — und Otto Wagner schuf seit 1903 das Postsparkassen-Amtsgebäude in Wien zu einer Zeit, da Messel bereits zu einem traditionellen Bauen zurückgekehrt war, das ihn 1910 zu den Museumsentwürfen für Berlin führte, d. h. zu einem Bauen, das durchaus wieder den Zweck gegen die schöne Fassade zurückdrängte. Demgegenüber ging Otto Wagners Entwicklung: Kirche am Steinhof (1906), Universitätsbibliothek (1910), Miethaus Wien VII. (1911), Lupusheilstätte (1913). Aus Otto Wagners „Baukunst unserer Zeit“ (1. Auflage 1895):

„Es ist hier am Platze, den modern schaffenden Architekten ein kräftiges, ermunterndes ‚Vorwärts!‘ zuzurufen und vor allzu großer und inniger Anbetung des Alten zu warnen, damit ein, wenn auch bescheidenes, Selbstbewußtsein wieder ihr Eigen werde, ohne welches eine große Tat überhaupt nicht entstehen kann.

Fasse ich das in dieser Schrift Gesagte zusammen und versuche ich ein Essentiale derselben in wenige Worte zu prägen, um den Baukunstjünger bei jeder Art des Schaffens den kürzesten und besten Weg zum Ziele zu weisen, so würden diese Worte und die Reihenfolge ihrer Anwendung wie folgt lauten:

1. Peinlich genaues Erfassen und vollkommenes Erfüllen des Zweckes (bis zum kleinsten Detail),
2. glückliche Wahl des Ausführungsmaterials (also leicht erhältlich, gut bearbeitungsfähig, dauerhaft ökonomisch),
3. einfache und ökonomische Konstruktion — und erst nach Erwägung dieser drei Hauptpunkte
4. die aus diesen Prämissen entstehende Form (sie fließt von selbst in die Feder und wird immer leicht verständlich).“

Sehen wir näher zu, so dürften wir erkennen, daß der Wertheim-Bau — um es paradox auszudrücken — zwar revolutionärer ist als sein Architekt, aber doch nicht so revolutionär wie er scheint — und zwar deshalb nicht, weil er bei aller Energie und Vorurteilslosigkeit der Zweckerfüllung doch nicht absolut sachlich ist. Es stellte sich nämlich schnell als eine Täuschung heraus, wenn man im Wertheim-Bau den Typ des Warenhauses sehen wollte; denn abgesehen etwa von Sehrings Tietz-Bau am andern Ende der Leipzigerstraße, der die Glasflächen noch mächtiger annahm, folgte die weitere Entwicklung dem Messelschen Beispiele nicht — und hinzuzufügen ist, daß dieses außerhalb Deutschlands überhaupt nicht gewirkt hat. Selbst aber in Deutschland sehen wir, schon in Olbrichs Düsseldorfer Tietz-Bau, die Wand sich sehr bald wieder zusammenziehen, das Pfeilersystem zurücktreten und die Horizontale sich wieder melden, bis in Emil Schaudts „Kaufhaus des Westens“ Charlottenburg vom Messel-System nichts mehr vorhanden ist. Es spielte bei dieser Entwicklung fraglos eine Rolle, daß die Baupolizei aus feuertechnischen Gründen verlangte, daß zwischen je zwei Stockwerken mindestens in 1 m Höhe eine massive Wand stehen müsse, womit die horizontale Gliederung sich durchsetzte, aber die letzten Gründe waren tieferer Art.

Die Fassade Messels schien sehr konstruktiv gedacht, doch verwandeln sich die Pfeiler im Schatten des Daches und hinter einem kapitelähnlichen Ornamentkopfe sang- und klanglos in eine harmlose Wand und enthüllen so ihre markige Profilierung als dekorativer Natur. Die Verbindung von Dach und Wand ist sehr äußerlicher Art, das Dach ein schwächlich-raumloses Provisorium.

In dem Wettbewerbsentwurf 1910 für eine Erweiterung des Messel-

Baues hat Bruno Taut das Messelsche Prinzip reiner herausgestellt: die glatten Pfeiler schließen sich bei ihm oben in Bögen zur Wand zusammen, die das Dach aufnimmt; und in dem Entwurf für ein Kaufhaus Mittag in Magdeburg (1913) hat derselbe Architekt den Vertikalgedanken Messels auch konstruktiv zu einer konsequenten Lösung geführt, indem er die in Beton ausgeführten Pfeiler von oben her durch ein System von Bogenstellungen das Dach halten ließ.

Messels Pfeiler waren wirklich nicht, wie es schien, das starke, sondern eben das schwache Element seines Hauses. Sie waren eine Folge der Unklarheit, daß Messel fünf Erdgeschosse übereinandersetzte. Der Gedanke, die Etalage auf das Fünffache zu vergrößern, ist — nüchtern die Sache betrachtet — ein schiefer Gedanke, denn nur die Schaufenster des Erdgeschosses sind tatsächlich Schaufenster. Die oberen Fensterreihen haben für Reklamezwecke wenig oder gar keine Bedeutung und faktisch verschwanden die Auslagen sehr bald aus ihnen, um wandschirmartigen Ständern Platz zu machen — der mögliche Lichtzufluß wurde also nicht einmal voll in Anspruch genommen. Deshalb sagten wir, daß Messels Gedanke, der sich einseitig auf Licht und Etalage gerichtet hielt, nicht unbedingt sachlich war. Er führte dazu, fünf Schaufenstergeschosse übereinander zu stellen, führte damit zu einem Vertikalismus, der als einen Notbehelf die Pfeiler entstehen ließ; denn diese Pfeiler sind im Grunde genommen nichts anderes als die addierte Hinaufhebung über das Straßenniveau, die fünfmal addierte Niveauerhöhung — so daß die Bemerkung Le Corbusiers, die moderne deutsche Baukunst sei häufig eine „Fahrstuhlschacht-Architektur“, gerade vor dem Wertheim-Bau zu Recht besteht —, und es hängt auch wiederum mit der inneren Schwäche der scheinbar so markigen Pfeiler zusammen, daß das Dach beziehungslos dünn und zufällig wie ein Notdach auf sie gelegt ist. (Wer sich die Terminologie von Leo Frobenius, „Das unbekannte Afrika“, zu eigen machen will, könnte im Vertikalismus ein nachwirkendes Element äthiopisch-tellurischer Pfahlrost-Architektur sehen, im Horizontalismus ein nachwirkendes Element hamitisch-chthonischen Bauens. Bemerkenswert ist übrigens, daß Frobenius die soziale Struktur der Hamiten als Horizontalschichtung beschreibt [Kasten], die soziale Struktur der Äthiopen als Vertikalschichtung [Sippen]).

Es ist also manches zur Kritik des Baues von 1898, der dann durch Er-

weiterung, wohl gegen die ursprüngliche Vorstellung Messels, auf das Vielfache seiner Achsen gebracht worden ist, zu sagen. Dennoch ist er in der Zeit von größter, vielleicht mehr psychologischer als streng tektonischer Bedeutung. Der Typ des Warenhauses hat sich nicht, nicht einmal in Deutschland, nicht einmal in Berlin, in dieser Richtung entwickelt, und warum nicht, das hat Messel selbst bei dem Abschluß des Baues gegen den Leipzigerplatz hin zu erkennen gegeben. Er ist hier unter dem wärmsten Beifall der Gebildeten zu einem sakralen Ton mit stark gotischem Einschlag übergegangen — was einen Berliner Kritiker sagen ließ, es sei zur gleichen Zeit im Lustgarten ein neues Warenhaus (Raschdorfs Dom) und am Leipzigerplatz ein neuer Dom geweiht worden.

Die sakrale Note lag bereits im ersten Bauabschnitt, auch sie als eine Folge des monumental aufgezogenen Systems hoher Pfeiler, die sich in der Verkürzung zu einer feierlichen Kirchenwand zusammenschlossen. Man konnte an eine gotische Riesenkirche denken, die durch Einziehung von Zwischendecken und Glasvertäfelung zu einem Kaufladen umgewandelt sei, und war diese Haltung im ersten Bauabschnitt mehr eine Folge innerer Unklarheit, so wurde sie am Platz zum bewußten Spiel mit gotisierenden Stilelementen.

Alles in allem ist dieser Bau, der radikaler als irgendeiner der Zeit aus dem Zwecke gestaltet zu sein schien, ein sehr künstliches Gebilde — was wohl am deutlichsten wird, wenn man ihn etwa mit der Architektur des Kaufhauses „Louvre“ in Paris vergleicht.

Dieses arbeitet freilich nicht einen neuen Typ heraus — jedenfalls nicht mehr, als ein solcher wirklich vorliegt! Daß ein Kaufhaus sich enorm vergrößert, scheint dem Franzosen doch die Basis nicht zu verändern. Er denkt wohl konservativer — aber auch wirklich sachlicher. Große Auslagen dort, wo sie am Platze sind und Zweck haben: im Erdgeschoß. In den oberen Etagen viele gleichmäßig gereihte Fenster. Ein Stockwerk setzt sich auf das andere, nicht als wiederholtes Erdgeschoß, sondern als das zweite, dritte, vierte, fünfte Geschoß — d. h. mit bewußter Betonung der Horizontalen, der Wirklichkeit entsprechend. Das gewölbte, viele Luken und Kamine aufweisende Dach gibt abschließend dem Ganzen den Charakter des Speichers, des Riesenlagers, das viele Dinge gleichmäßig umfaßt. Kurz: der Ausdruck des modernen Warenhauses

ist letzten Endes hier, wo er nicht gesucht wurde, echter und reiner als bei Messel — eben durch das Fehlen der Tendenz auf gewaltsame Typisierung, die durch ihr Zuviel an Kunstabsicht zum unechten Sakralcharakter führte und damit den Bau von allen Nachbarn isolierte, obwohl er doch dem Sinne nach nichts allzu sehr von diesen Verschiedenes ist. Die „Grands Magasins du Louvre“ bleiben völlig Teil der Straße — und eben dieses ist ein Teil ihrer Wahrheit, denn das Warenhaus ist ganz besonders in und an der Straße und für die Straße gebaut, darf also nicht, wie Messels Bau, in der ganzen Länge der Leipzigerstraße der fremdeste, abgehobenste und isolierteste Bau sein.

Indem Messel die eine Funktion — Etalage — in einseitiger Schärfe herausarbeitete, wurde er dem Ganzen gegenüber unwahr, verlor er die Einordnung.

Wenn wir dennoch Messels Wertheim-Bau eine so wichtige Stellung einräumen, so geschah es, weil seine Wirkung psychologisch die allerstärkste gewesen ist. Er machte Mut, vom konventionellen Schema abzugehen, neue Typenformung zu wagen, wenn er selbst auch hierbei weit weniger glücklich und weit weniger sachlich gewesen ist, als es zunächst den Anschein hatte.

In die Mitte der neunziger Jahre fällt auch die Entwicklung des modernen Landhaus-Grundrisses durch Frank Lloyd Wright-Chicago, den Schüler Sullivans. Nach der üblichen Terminologie fällt das Landhaus nicht in die Kategorie der Zweckbauten. Dennoch ist die Gesinnung, wie sie aus Wrights neuen Grundrissen spricht, für uns außerordentlich wichtig, da sie charakterisiert werden muß als die Befreiung des Grundrisses aus formalistischer Starre durch die Zurückführung auf das funktionelle Element. Die Entwicklung beginnt etwa zwischen den beiden Grundrissen Winslow-River Forest (1893) und Heller-Chicago (1896) und erreicht ihre Höhe in dem Grundriß Coonley-Riverside (1908). Hier ist aus der sorgfältigsten Erfassung aller Ansprüche auf Bequemlichkeit, Ruhe, Übersichtlichkeit die Zusammenschachtelung der Räume in ein ornamentales Schema durchbrochen zugunsten einer „freien Balancierung im Raum“ (Herre). Keine Spur mehr von Symmetrie oder von Achse, sondern Mauern, die knapp den bequemsten Verkehrsweg

aller Räume markieren und begleiten. Die Anpassung an die Lebensfunktionen geht so weit, daß jedes Möbel im Grundriß seinen Platz hat. Dieser Grundriß „entfaltet sich“. Das Haus kompliziert sich nicht mit Treppen in die Höhe — ein Rudiment mittelalterlicher Burgturm- und Mauerwall-Architektur —, das Land bietet ja Raum, um das Haus mit fast allen seinen Zimmern unmittelbar auf der Erde sich entwickeln zu lassen.

Wrights Grundrisse schachteln nicht Räume zusammen, sondern bewegen Raum — so asymmetrisch, wie das Leben merkwürdigerweise selbst ist. Wright kam bereits — unter japanischem Einfluß — zu außerordentlich flachen und meist weit vorgezogenen Dächern. Das bedeutet: Unterdrückung des Malerischen, Betonung des Konstruktiven und Kubischen. Das Haus als Organisation frei ausbalancierter Räume wirft konsequent das Dach als einen Hut, der alles zusammenbringt, ab. Auch das Dach wird aus einem „Motiv“ zu einer „Funktion“.

Die Einwirkungen Wrights auf die europäische Baukunst waren bedeutend: auf Deutschland (Peter Behrens, Gropius, Mendelsohn, Mies van der Rohe); auf Holland (Oud [geb. 1890], Jan Wils, van t'Hoff, Greve); auf die Schweiz (Le Corbusier); auf Tschechien (Obrtel, Krejcar, Tyl, Černý, Višek, Fragner, Feuerstein) — zunächst wohl mehr der Aufriß als der Grundriß, der erst neuerdings volles Verständnis findet.

Im Aufbau sind Wrights Landhäuser von größter Bedeutung durch die konsequente Betonung der Horizontale, deren weit gespannte nervige Kraft — stets in klügster Kontrastierung mit knappen Vertikalen — die Häuser geradezu als Bestandteile der Straße erscheinen läßt, obwohl sie fast nie ihren Eingang offen zur Chaussee stellen, in einer sehr eigenartigen Durchdringung von Öffentlichkeit und Intimität. Unter Verzicht auf alle Ornamentik, die nur im Innern eine unseren Geschmack manchmal verblüffende Rolle spielt (neuerdings zunehmend auch am Außenbau), ergibt sich der ästhetische Aufbau des Hauses aus den Grundelementen beschleunigter Horizontalbewegung, klug und markant stoppender Vertikalen und weniger glatter Mauerflächen, die aber niemals als tragende, immer als getragene Teile erscheinen. Alle sichtbaren Teile wirken durchaus als Funktion: das präzise Verhältnis der offenen und geschlossenen Teile ergibt das „Haus“.

Jeder aufmerksame Betrachter empfindet die nahe, in der Geschichte

der Baukunst völlig neue Verbindung mit maschinellen Schönheitswerten. In einem Aufsätze, den Wright 1908 im „Architectural Record“ in New York geschrieben hat, heißt es: „Die Maschine ist nicht mehr aus der Welt zu schaffen, sie bleibt und ist der Pionier der Demokratie, die unserer Hoffnungen und Wünsche letztes Ziel ist. Der Architekt unserer Zeit sollte keine wichtigere Aufgabe kennen als die Verwendung dieses modernen Werkzeuges, soweit es überhaupt möglich ist. Was tut er aber statt dessen? Er mißbraucht dieses Werkzeug zur Erzeugung von Formen, die entstanden sind in anderen Zeiten, unter einem fernen Himmel, Formen, die heute ertötend wirken, weil man ihnen nirgends entgeht, und das alles geschieht mit Hilfe der Maschine, deren Hauptaufgabe es ist, gerade diese Formen zu zerstören.“

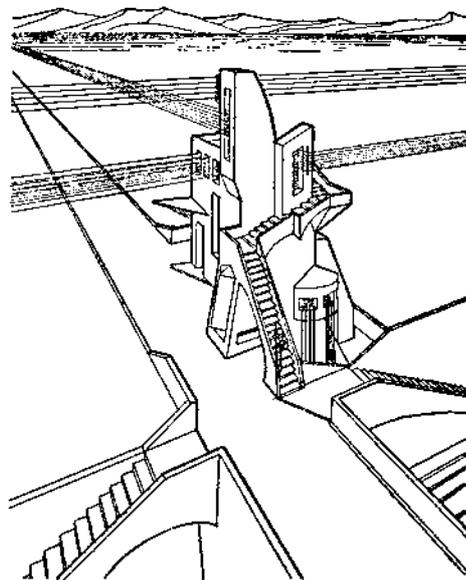
Berlage, Otto Wagner und Alfred Messel (dieser mit den oben gegebenen Einschränkungen) hatten die Forderung der Sachlichkeit siegreich verfochten. In der Hauptsache freilich beschränkte sich ihre Sachlichkeit auf eine Bekämpfung und Vermeidung der Unsachlichkeit. Der gesunde Menschenverstand, Gefühl für Reinlichkeit und die Praxis setzten sich durch, die Scheu vor dem Zweck hörte auf. Aber ganz unmittelbar dicht an die Aufgabe kamen auch sie noch nicht heran. Sie blieben Häuserbauer. Ihre Aufgaben (Börse, Verwaltungsgebäude usw.) mochten dabei eine Rolle spielen. An den Grundriß gingen sie jedenfalls nicht in einem neuen Sinne heran. Selbst ein Otto Wagner betont ausdrücklich die Wichtigkeit der Symmetrie im Grundriß: „Eine einfache, klare Grundrißdisposition bedingt meist die Symmetrie des Werkes. Es liegt etwas Abgeschlossenes, Vollendetes, Abgewogenes, nicht Vergrößerungsfähiges, ja Selbstbewußtes in einer symmetrischen Anlage, auch Ernst und Würde, die steten Begleiterinnen der Baukunst, verlangen sie.“

Einen entscheidenden Vorstoß brachte erst Wright, dessen positive Sachlichkeit den Landhaus-Grundriß durch das Zurückgehen auf die elementarsten Funktionen der Wohnenden völlig neu und unmittelbar aus dem Leben entwickelte. Hier ist die entscheidende Wendung von formaler Gebundenheit zu einer Hingabe an das Leben selbst — in dem Vertrauen, daß die einem gesunden und beherrschten Leben entsprechende Gestalt notwendig schön sein wird — eine neue Eroberung des Raumes vom Zwecke, von der Funktion aus.

Diese Gesinnung, auf große und für die Zeit typische Aufgaben angewendet, konnte auf eine neue Baukunst hinleiten.

Als solche Aufgaben stellten sich in dem ersten Jahrzehnt des Jahrhunderts in steigendem Maße Fabriksbauten, industrielle Probleme dar.

Die akademisch-historischen Stilformen sind abgeworfen, der Begriff der Fassade erledigt. Noch stehen geblieben ist das „Haus“. Die Erfolge sind erzielt durch das Zurückgehen auf den Zweck — in einer baugeschichtlichen Entwicklung, die ihr genaues Gegenstück hat in der Malerei der Zeit, welche gleichfalls die akademisch-historischen Stilformen beseitigte. Ihr Mittel ist der Naturalismus, der stets in der Entwicklung der Malerei den Sinn hat, eine neue Vorurteilslosigkeit zu ermöglichen — ganz analog der Bedeutung, die das Zurückgehen auf den Zweck für das Bauen hat. „Der Naturalismus in der Baukunst ist die Zweckmäßigkeit“ (Karl Scheffler: „Messel“, S. 14).



Virgilio Marchi-Rom:  
Telegraphen-Station

## II. NICHT MEHR HAUS / SONDERN GEFORMTER RAUM

Industrielle Aufgaben hatten in Amerika bereits zu Lösungen geführt, die erstaunen machten. Eine interessante Auswahl hat Walter Gropius im Jahrbuch 1913 des „Deutschen Werkbundes“ zu seinem Aufsatz „Die Entwicklung moderner Industriebaukunst“ zusammengestellt. Was diese amerikanischen Bauten, die ohne Ausnahme Arbeiten von Ingenieuren, nicht von Architekten sind, auszeichnet, das ist ihre völlige Freiheit von Formzwangsvorstellungen, ist die ganz vorurteilslose Gestaltung und räumliche Verwirklichung des Produktions- und Arbeitsganges. Etwa die Kornsilos der Washbury-Crosby-Gesellschaft in Buffalo: eine Gruppe verschieden hoher, verschieden weiter, senkrechter Rohre, deren Spannungen offen zu Tage treten — keine Andeutung einer Ummantelung, Gleichmachung, Abschleifung. Dazu der Kontrast kantiger Fahrstuhltrakte und horizontal sich spannender Verbindungsbahnen — eine absolut asymmetrische und regellose und eben darum so überzeugend gesetzmäßige Anlage, ein packendes Beispiel funktionalen oder dynamischen Bauens, d. h. eines Bauens, das die sich aus dem Produktionsgang ergebenden Spannungen ergreift und im Arbeiten mit ihnen ohne Hemmungen und Dämpfungen den Raum aktiv bewegt — völlig analog dem Vorgehen Wrights, der außer bei dem Verwaltungshaus der Larkin-Werke-Buffalo zu einer industriellen Aufgabe selbst nicht gekommen ist. (Auch die Kinoateliers in Olive Hill, Kalifornien, können nicht als solche bezeichnet werden.) Um zu zeigen, wie stark diese Gebilde — eine vorzügliche Zusammenstellung in den „Ingenieurbauten“ des Verlages Ernst Wasmuth-Berlin 1923 — auf die jüngeren europäischen Architekten wirkten, zitiere ich aus dem erwähnten Aufsatz von Walter Gropius einige Sätze: „Im Mutterlande der Industrie, in Amerika, sind industrielle Großbauten entstanden, deren ungekannte Majestät auch unsere besten deutschen Bauten dieser Gattung überragt. Die Getreidesilos von Kanada und Südamerika, die Kohlsilos der großen Eisenbahnlinien und die modernsten Werkhallen der nordameri-

kanischen Industrietrusts halten in ihrer monumentalen Gewalt des Eindruckes fast einen Vergleich mit den Bauten des alten Ägypten aus. Sie tragen ein architektonisches Gesicht von solcher Bestimmtheit, daß dem Beschauer mit überzeugender Wucht der Sinn des Gehäuses eindeutig begreiflich wird. Die Selbstverständlichkeit dieser Bauten beruht nun nicht auf der materiellen Überlegenheit ihrer Größenausdehnungen — hierin ist der Grund monumentaler Wirkung gewiß nicht zu suchen —, vielmehr scheint sich bei ihren Erbauern der natürliche Sinn für große, knapp gebundene Form selbständig, gesund und rein erhalten zu haben. Darin liegt aber ein wertvoller Hinweis für uns, den historischen Sehnsüchten und den anderen Bedenken intellektueller Art, die unser modernes europäisches Kunstschaffen lähmen und künstlerischer Naivität im Wege sind, für immer die Achtung zu versagen.“

Sehr charakteristisch sind die Äußerungen Henry Fords über das Thema Fabriksbau: „Die absolute Voraussetzung für höchste Leistungsfähigkeit und ein humanes Produktionsverfahren sind saubere, helle und gut gelüftete Fabrikräume. Unsere Maschinen stehen sehr dicht beieinander — jeder Quadratfuß Raum bedeutet natürlich eine gewisse Erhöhung der Produktionskosten, die in Verbindung mit den Extratransportkosten, welche selbst dann entstehen, wenn Maschinen 6 Zoll weiter als nötig voneinander stehen, dem Konsumenten aufgebürdet werden. So kommt es, daß unsere Maschinen enger aufgestellt sind als in irgendeiner andern Fabrik der Welt. Für den Laien mag es den Anschein haben, als seien sie direkt übereinander aufgebaut, sie sind jedoch nach wissenschaftlichen Methoden aufgestellt, nicht nur in der Reihenfolge der verschiedenen Verrichtungen, sondern nach einem System, das jedem Arbeiter jeden erforderlichen Quadratzoll Raum gewährt, aber wenn möglich keinen Quadratzoll und ganz gewiß keinen Quadratfuß mehr. . . . Als unsere älteren Baulichkeiten errichtet wurden, war man mit der Ventilation noch nicht so fortgeschritten wie heute. In allen neueren Gebäuden sind die Tragpfeiler hohl, so daß durch sie die schlechte Luft ausgepumpt und die gute zugeführt wird. Das ganze Jahr über wird für eine möglichst gleichmäßige Temperatur gesorgt und bei Tag ist nirgends die Notwendigkeit für künstliche Beleuchtung vorhanden. . . . Dunkle Ecken, die zur Verunreinigung einladen, werden weiß angestrichen. Ohne Sauberkeit auch keine Moral. Nachlässigkeit in der Sauberhal-

tung wird bei uns so wenig geduldet wie Nachlässigkeit in der Produktion.“ (S. 131 ff.) Von seinem Krankenhaus sagt Ford: „Infolge unserer Vorkehrungen ist eine Pflegerin ohne weiteres imstande, sieben leichtere Kranke zu pflegen. In einem gewöhnlichen Krankenhause sind die Pflegerinnen gezwungen, viele unnötige Schritte zu machen. Sie bringen mehr Zeit mit Herumlaufen als mit der Wartung der Patienten zu. Dies Krankenhaus ist angelegt, um Schritte zu sparen.“ (S. 255.)

Wir schweifen nicht von unserer Aufgabe ab, wenn wir auch jenen längeren Passus zitieren, in dem Ford seine Stellung zur Kunst formuliert: „Man bemüht sich förmlich, die schöpferischen Funktionen auf Dinge zu beschränken, die sich an die Wand hängen, im Konzertsaal hören und sonstwo zur Schau stellen lassen, wo müßige und wählerische Leute sich zu versammeln pflegen, um gegenseitig ihre Kultur zu bewundern. Wer sich jedoch in Wahrheit schöpferisch betätigen will, der wage sich auf ein Gebiet, wo höhere Gesetze walten als die des Tones, der Linie und der Farbe — er wende sich dorthin, wo das Gesetz der Persönlichkeit herrscht. Wir brauchen Künstler, die die Kunst industrieller Beziehungen beherrschen. Wir brauchen Meister der industriellen Methode. Wir brauchen Menschen, die die formlose Masse in politischer, sozialer, industrieller und ethischer Hinsicht zu einem gesunden, wohlgebildeten Ganzen umzuformen vermögen. Wir haben die schöpferische Begabung allzu sehr eingeengt und zu trivialen Zwecken mißbraucht. Wir brauchen Männer, die uns den Arbeitsplan aufstellen zu allem, was recht, gut und wünschenswert ist.“ (S. 121.) Es steht vollkommen im Einklang zu diesem Bekenntnis Fords, wenn er sagt: „Wir denken nicht daran, prunkvolle Baulichkeiten als Symbol unserer Erfolge aufzuführen. Die Bau- und Erhaltungszinsen würden nur eine unnütze Belastung unserer Produkte bedeuten — derartige Denkmäler des Erfolges enden nur gar zu oft als Grabmonumente. Ein großes Verwaltungsgebäude mag ja mitunter notwendig sein, obgleich sich in mir bei seinem Anblick stets der Verdacht regt, daß ein Überfluß an Verwaltung vorhanden ist. Wir haben einen komplizierten Verwaltungsapparat stets für überflüssig befunden und ziehen es vor, durch unsere Produkte, statt durch die Baulichkeiten, in denen sie hergestellt werden, bekannt zu werden.“ (S. 173.)

Der erste, der in Europa zu industriellen Aufgaben großen Stiles kam, war Peter Behrens (geb. 1868), den 1907 Emil Rathenau zum künstlerischen Beirat der AEG berief.

Peter Behrens hatte in München als Maler begonnen, war früh zu dekorativen und kunstgewerblichen Arbeiten gekommen und hatte in Darmstadt 1901 den Sprung zur Architektur gewagt. Dem Haus in Darmstadt waren gefolgt: der Garten der Düsseldorfer Ausstellung (1904), die Pavillons der Ausstellung Oldenburg (1905), ein Wohnhaus in Saarbrücken, einige Räume der Dresdner Kunstgewerbeausstellung (1906) und das Krematorium in Hagen in Westfalen (1907), alles Arbeiten, die in ihrer Zeit ausgezeichnet waren durch ihre stereometrische Einfachheit, das bewußte Zurückgehen auf klare kubische Verhältnisse. Von einer wirklichen Raumschöpfung konnte man gewiß hier noch nicht sprechen, es handelte sich mehr um ein Reduzieren als um ein Produzieren, mehr um Graphik als um Architektur. Aber es war unverkennbar in den Arbeiten ein Zug moderner Gesinnung, eine Freude am Knappen, Präzisen und technisch Geformten — Elemente, die die Wahl Rathenaus als die glücklichste erscheinen lassen, die damals getroffen werden konnte.

Wie stand es bis dahin um den Fabriksbau in Deutschland?

Die Fabriken wurden hier wie überall auf das roheste und billigste, ja mit beleidigender Mißachtung aufgemauert. Auch nicht ein Minimum an gestaltendem Willen wurde auf sie verschwendet, und wenn gelegentlich ein wenig gotisches Fialenwerk oder ein Renaissancegiebel daran gesetzt wurden, war die Wirkung nur verlogener. Die Fabrik mit dunklen Höfen, engen Gängen, blinden Scheiben und niedrig dunklen Räumen, einem Gefängnis ähnlicher als einer Stätte produktiver Arbeit, ein abstoßendes, dumpfes und freudloses Hämmerwerk war das vollkommene Seitenstück zu den immer schrecklicher sich häufenden Hinterhäusern der Großstadt-Mietkasernen, in denen die Mehrzahl der in der Fabrik Frohnenden wohnen mußte. Keiner hat das grauenvolle Elend dieser Häuser mit ihrem Troß von Aftermietern, Schlafburschen, Absteigequartieren und Destillen wahrer und aufwühlender gezeichnet als Heinrich Zille.

Diese trostlose Roheit, diese verächtliche Negation aller gestaltenden Bewußtheit paßte gut zu einer Zeit bürgerlicher Bildung. Kunst — das

war Raffael und Hans Makart — und was hatte eine Fabrik mit Raffael und Hans Makart zu tun?!

Die Aufgaben, die Peter Behrens bei der AEG fand, waren zunächst kleinen Formats. Die Bogenlampen, Ventilatoren, die elektrischen Koch- und Heizgeräte bekamen eine einfache, klare, logische Form unter Verzicht auf Ornamente. Behrens zeigte hier bereits seine starke Begabung für die Schaffung eines neuen, durch die Sache wirkenden Schönheitswertes, und wohl zum ersten Male in unserer Zeit entstanden hier Dinge von mehr typischer als individueller Gestalt. Aller Nachdruck wurde auf Exaktheit der Proportionen und auf sinngemäße Behandlung des Materials gelegt. Diese Arbeiten weckten allgemeines Interesse — so auf der schiffbautechnischen Ausstellung-Berlin (1908). Sie waren frühe Proben einer klaren und reinen Form unserer Zeit.

Die wichtigsten Bauten der AEG sind: 1909: Turbinenfabrik in der Huttenstraße, 1910: Hochspannungsfabrik, 1911: Kleinmotorenfabrik, 1912: Montagehalle — diese alle am Humboldt-Hain. Es folgten später Bauten auch für andere Industrierwerke, so das Verwaltungsgebäude der Mannesmannwerke-Düsseldorf (1911/12), die Frankfurter Gasanstalt (1911/12), die Fabrik der Nationalen Automobil-Gesellschaft, Berlin-Oberschöneweide (1920) und neuerdings das Verwaltungsgebäude der Höchster Farbwerke.

Das nicht zu unterschätzende Verdienst von Peter Behrens ist es, daß er die historische Bedeutung der ihm zugefallenen Aufgabe erkannte, daß er von vornherein richtig empfand, wie hier eine Arbeit zu erledigen war, die grundlegend werden mußte für die Ausbildung eines Stiles unserer Zeit. Von vornherein war Behrens sich nicht im Zweifel, daß er seine Arbeit auf typische Lösungen einzustellen hatte. An Stelle verzettelter und verschnörkelter Barockelemente in schlechter Nachahmung, deren Gewirr jedes Leben der ursprünglichen baulichen Bewegungen erstickte, hemmte und störte, trat mit einem neuen Stolz die Schönheit der reinen Fläche, der gezogenen Glätte, des präzisen, knappen Umrisses, der exakten Kante — Dinge, die zu einem Zeitalter stimmten, in dem die Maschine einen wesentlich neuen Arbeitsprozeß zu organisieren begonnen hatte. Das Vorbild Wrights war in alledem unverkennbar.

Aus einem Aufsatz von Peter Behrens über seine Bauten für die AEG

seien hier einige markante Stellen wiedergegeben („Plakat“, Juni 1920):  
„Bei den Formfragen aller gewerblichen Anlagen handelt es sich stets darum, aus dem Wesen der zu gestaltenden Dinge selbst ihren Charakter zu schöpfen, den Typus zu ergründen, wie ja alle Kunst der vergangenen Zeiten auch heute im Rückblick noch die erhabene Größe dadurch offenbart, daß sie für die jeweilige Bestimmung typisch war. Das heißt nichts anderes, als auf alle Bedingungen, die eine Anlage mit künstlerischen und technischen Mitteln stellt, einzugehen, diese zu unterstützen, ja sie zum Grundsatz zu erheben und diesen zum sichtbaren Ausdruck werden zu lassen.

Das gilt zunächst von der Stellung der Gebäude. Sie hat nach Maßgabe des Erzeugungsganges zu erfolgen. Die Führung der Geleise wird für die Anlage der Gebäude maßgebend sein. Durch eine Staffelung der Gebäude werden die Tore der Hallen die Einfahrtsgeleise gut aufnehmen. Gleichzeitig sind geräumige Lagerhöfe vorzusehen, und schon wird ein städtebaulicher Grundsatz von hervorragender ästhetischer Bedeutung berührt. Gerade durch die praktisch notwendige Staffelung wird der Anlage eine wirksame Silhouette verliehen, und durch die notwendige Anordnung der Höfe eine Forderung des Altmeisters im Städtebau, Camillo Sitte, erfüllt, der einen durch Gebäudeteile geschlossenen Platz als einen der notwendigsten Bestandteile baukünstlerischer Wirkungen bezeichnet.

Man muß Gelegenheit gehabt haben, Anlagen, die nach solchen rein praktischen Gesichtspunkten mit verständnisvollem Sinn geleitet wurden, zu vergleichen mit anderen, die durch Zufälligkeit oder nach und nach entstanden sind, und man ist erstaunt darüber, wie bei gleichem Bauaufwand, bei gleichwertigen Mitteln solche Eindrucksunterschiede möglich sein können.

Dasselbe trifft aber bei der inneren Anlage der Fabriksgebäude zu. Die Organisation des Herstellungsbetriebes gibt die Anordnung der Räume. Die Übersichtlichkeit, der leicht zu handhabende Austausch und die Weitergabe der Erzeugnisse, die freie Beweglichkeit der Werkzeuge, Maschinen oder der Wagen verlangen offene und unverstellte lichte Hallen. Die Arbeitsplätze seien so hell, die Raumwirkung so groß wie möglich. Es ist darum empfehlenswert, die Treppenhäuser und die Aufzüge nach außen zu verlegen, und zugleich wird auch der baukünstleri-

sche Eindruck ein eindrucksvollerer sein, sowohl im Innern durch die lange Flucht der Arbeitssäle wie im Äußern durch die malerische Belebung der Fensterfluchten durch hervorspringende Treppenhäuser und die den First überragenden Aufzugtürme. Da beim Fabriksbau mit großen Fensteröffnungen — denn Licht ist die Bedingung guter Arbeit — gerechnet werden muß, so sollen diese überwiegen, die Fläche des Hauskörpers beherrschen und in ihrer Wirkung als solche unterstützen helfen. Sie dürfen darum nicht als große Löcher in der Mauer erscheinen, sondern sollen, indem sie bündig zu der Außenmauer erscheinen, der Hauswand ein freundliches Aussehen geben.“

Es sei an dieser Stelle auf den wichtigen Aufsatz von H. Lülwes, „Was muß beim Entwurf neuer Werke beachtet werden?“ („Hawa-Nachrichten“, Januar 1922), hingewiesen.

Vergleichen wir die Leistung Peter Behrens' mit den amerikanischen Beispielen, so ist der entscheidende Unterschied der, daß Behrens noch auf eine künstlerische Interpretierung durch Form, auf Stilisierung ausgeht, während die Amerikaner die Sache völlig nackt herausstellen. Es ist gewiß, daß Behrens eine außerordentliche Erfrischung, Erweiterung und Erstarkung seiner Form durch die vorurteilslose Anpassung an den Lebensprozeß der Industrie empfangen hat — aber völlig vorurteilslos ist sein Verhalten letzten Endes doch nicht. Er hat manche Konvention preisgegeben, manche Starre und Tradition geopfert, aber ganz an den Zweck, bedingungslos an die Funktion gab er sich nicht. Es blieb ihm mancher Begriff bestehen — so auch bei ihm der Begriff „Haus“. Und eben dieses Haften am „Haus“-Begriff ist es, was ihn zum Stilisieren zwingt. Denn wie soll etwa das Haus in der Voltastraße seine Bestimmung als Kleinmotorenfabrik anders ausdrücken — und auf „Ausdruck“ kam es Peter Behrens an — als durch zugetane Formen, in diesem Falle stark betonte Pfeiler, wenn es nicht in seiner Grundform vom Grundriß aus völlig und bedingungslos die Sache — und dann eben nicht mehr „Haus“ ist.

Es bleibt bei Behrens noch eine Zweiheit: die gute Erfüllung des Zweckes und seine Einordnung in einen normalen Körper: Wand, Dach, Fenster usw. Aus dem Wunsche aber, dieses normale Haus doch zugunsten eines größeren, mächtigeren Begriffes zu zerstören, entstand das Peter Behrenssche Pathos, das leider viele Nachahmer fand, z. B. in Stoff-

regens Delmenhorster Fabrik, entstand die Neigung zum Vertikalismus, in der vielleicht noch immer Messels Vorbild wirkte.

Es ist nun sehr interessant zu sehen, daß der früheste der Behrensschen AEG-Bauten den Haustypus am meisten und freiesten durchbricht und daß die letzten Industriebauten von Behrens (Oberschöneweide) klassizistisch sind. Eine gewisse Analogie zur Entwicklung Messels scheint vorzuliegen.

Mit der Turbinenhalle in der Huttenstraße stand unvermittelt ein Industriebau da, der nicht mehr „Haus“, auch nicht mehr Schuppen, nicht mehr Konvention und nicht mehr Zwitter aus irgendwelchen historischen Typen war, sondern ein neuer Typ, ein neues Leben. Zum ersten Male bei uns baute sich die Industrie den Arbeitsraum allein nach ihren Werkbedürfnissen und nicht als einen belanglosen Notbau, sondern in selbstbewußter Kraft mit den neuen Materialien Eisen, Beton und Glas. Neu war an diesem Bau die stärkere Vereinheitlichung eines mächtigeren Körpers. Der Körper, der hier für den Arbeitsprozeß errichtet wurde, war ein unteilbares, unzerrissenes Ganzes: vom Sockel bis zum First ging ein Wille, ein Leben durch die Masse, inmitten der kindisch verputzten Miethausfassaden der Gegend steht er wie ein unwahrscheinlicher Riese. Hinweggefegt waren Putz und Ornament und Form. Der Bau war Form, brauchte keine Formen. Von den Vieillitäten des Fassadenballastes war die gestaltende Kraft hingeworfen auf den Körper, auf die Erfüllung der Zwecke, auf die Ausnutzung der neuen Materialien, die natürlich auch schon vorher benutzt worden sind (Perret), aber, von wenigen Ausnahmen abgesehen, nicht in den Möglichkeiten ihrer Stilbildung erkannt.

Demgegenüber finden wir bei der Frankfurter Gasanstalt wieder mehr die Methode des Abgrenzens und Einteilens, die Reduzierung auf wenige abstrakte Grundformen („Kugel, Kegel und Zylinder“) und finden wir erst recht bei den Bauten der NAG in Oberschöneweide die Betonung der klassischen Form, das Neutralisieren der Funktionen und Zwecke hinter undurchdringlicher Ruhe, die nun konsequent auch auf Ausdruck verzichtet: Es behauptet sich — das Haus.

Wollten wir die Turbinenhalle mit dem Wertheim-Bau in Parallele stellen, so könnten wir uns dabei auf folgende Beobachtung stützen: Die Turbinenhalle gibt sich mehr als alle anderen Bauten Behrens' der Funk-

tion hin. Sie wird dadurch der eigenartigste, revoltierendste, einflußreichste seiner Bauten und zugleich, ganz analog dem Wertheim-Bau, der in seiner Umgebung isolierteste, fremdeste, so daß das Nebeneinander von Miethäusern und Halle an das Grotteske streift. Wie gewollte Typenprägung den Wertheim-Bau zum Sakralen, trieb sie die Turbinenhalle zum Heroischen. Die Halle ging stilisierend auf eine zyklopische Wucht, für welche die Voraussetzungen hier doch fehlen. Die Montagehalle im Humboldt-Hain wurde wesentlich nüchterner, sachlicher, damit ehrlicher und auch konsequenter, besser in der Verwendung der Materialien.

Alles in allem: Peter Behrens „baut“ noch Fabriken. Dasselbe gilt von Hans Pölzig, dessen Anlage für die chemischen Werke Milch & Co. in Luban bei Posen wohl die beste, sachlichste unter allen „gebauten“ Fabriken ist. Der ausgezeichnete Entwurf zur Werdermühle ist leider Entwurf geblieben. Pölzigs Einstellung zum Zweck erhellt überraschend aus einer Rede, die er 1921 in Salzburg zur Erläuterung seines Festspielhausentwurfes hielt („Kunstblatt“ 1921, Heft 3, S. 77 ff.):

„Alle rein technischen Erwägungen sind dem Künstler von vornherein ein Greuel. Und wenn er auch weiß, daß dieses rein Technische nicht zu umgehen ist, daß es bewältigt werden muß, so weiß er doch auch und fühlt beständig, daß das Technische im Leben der heutigen Zeit eine viel zu große Rolle spielt, und er wird immer wieder von neuem den Kampf gegen die Herrschaft der Technik aufnehmen. Technische und künstlerische Anschauung sind und bleiben krasse Gegensätze, und der Künstler weiß nur zu gut, daß gerade der Kunst der Deutschen das krause, vielgestaltige, Umwege machende, das ganz und gar Unrationalistische den Zauber aufdrückt. . . . Er (der Künstler) denkt an nichts als an die Möglichkeit, wie er dieses Stück Land mit Gebilden seiner Phantasie — soweit sie ihm zur Verfügung stehen — bepflanzen kann und versucht dann erst, seine Gebilde auf das Niveau zurückzuschrauben, auf dem das heutige Leben sich bewegt.“

Zweck? — „Welches grauenvolle Epitheton für ein Kunstwerk.“

Resultat? — Das Salzburger Festspielhaus!

An anderer Stelle sagt Pölzig: „Die Kunst fängt erst da an, wo man für den lieben Gott baut.“ — („Neubau“, 10. Januar 1924.) „Für den lieben Gott“ — d. h. für niemanden! —

Die Fabrik der Faguswerke, die Walter Gropius (geb. 1883) seit 1913 in Alfeld an der Leine in immer neuen Bauabschnitten errichtet, darf, zusammen mit seinen Bauten für die Kölner Werkbundausstelung (1914), als die erste nicht mehr gebaute, sondern aus Eisen, Beton und Glas „konstruierte“ Fabrik gelten. Für die Anschauungen Gropius' charakteristisch dürfte folgender Satz aus seinem bereits erwähnten Aufsatz sein:

„Eine klare innere Disposition, die sich auch nach außen hin übersichtlich veranschaulicht, kann den Fabrikationsgang sehr vereinfachen. Aber auch vom sozialen Standpunkt aus ist es nicht gleichgültig, ob der moderne Fabriksarbeiter in öden, häßlichen Industriekasernen oder in wohlproportionierten Räumen seine Arbeit verrichtet. Er wird dort freudiger am Mitschaffen großer gemeinsamer Werke arbeiten, wo seine vom Künstler durchgearbeitete Arbeitsstätte dem einem jeden eingeborenen Schönheitsgefühl entgegenkommt und auf die Eintönigkeit der mechanischen Arbeit belebend einwirkt. So wird mit der zunehmenden Zufriedenheit Arbeitsgeist und Leistungsfähigkeit des Betriebes wachsen.“ („Sept Arts“, 15. Februar 1923 [Brüssel], stellt die Forderung auf, auch die Geräusche, den Lärm einer großen Maschinenhalle nicht chaotisch toben zu lassen: „Sans doute ne pourrâ-t-on jamais parvenir à quelque douce harmonie, mais il est nécessaire de tendre à une organisation rationnelle de toute brutalité sonore.“)

Wie sehr das Studium amerikanischer Nutzbauten für Gropius befreiend gewirkt hat, ist in Alfeld deutlich — ebenso deutlich, daß Gropius eine gewisse ästhetische Filtrierung amerikanischer Direktheit dennoch vornimmt. Es ist eine distanzierte Feinheit, ja Behutsamkeit zu spüren, die dem ersten Abschnitt dieses wichtigen Baues die bedingungslose innere Einheit beeinträchtigt. Die kühle Vermeidung aller falschen Pathetik ist sehr zu bewundern, aber eine gewisse ästhetische Neigung nimmt dem Ganzen seine letzte Einfachheit. Diese Einfachheit ist beinahe kompliziert zu nennen. Es fehlt nicht an Schwankungen zwischen Sache und Form, zwischen „Amerika“ und „Ostendorf“. Aber es bleibt entscheidend: die modernste, die vorbildliche deutsche Fabrik vor dem Kriege — nicht vielleicht so zwingend, so unmittelbar wie Pölzigs Anlage in Luban, aber ohne Frage kühner. Die Anschauung Gropius' deckt sich etwa mit jener Jean Cocteau's, der in „Le Coq et l'Arlequin“

schreibt: „Les machines et les bâtisses américaines ressemblent à l'art grec en ce sens, que l'utilité leur confère une sécheresse et une grandeur dépouillées du superflu. Mais ce n'est pas de l'art. Le rôle de l'art consiste à saisir le sens de l'époque et à puiser dans le spectacle de cette sécheresse pratique un antidote contre la beauté de l'inutile qui encourage le superflu.“

Mit Ehren zu nennen ist Fritz Kaldenbachs Fabrik Seeck in Dresden.

Henry van de Velde (geb. 1863) hat, abgesehen von einem nicht sehr wichtigen Maschinensaal für Vorster & Co. in Hagen in Westfalen, keinen Industriebau aufgeführt. Dennoch ist seine Arbeit für die weitere Entwicklung der Zweckarchitektur von Bedeutung durch die konsequente Herausstellung einer funktionalen Form. Indem er das Moment der Bewegung in die Architektur einbezog, machte van de Velde der jüngeren europäischen Generation Mut, sich wirklich offen und ohne klassisches Vorurteil der Kraft der technischen und ökonomischen Funktionen hinzugeben.

Wir hatten bereits bei Wright vom Element der „Bewegung“ gesprochen. Bei van de Velde handelt es sich um etwas wesentlich anderes. Der Unterschied ist der zwischen einem nüchtern sachlichen Amerikaner und einem romantischen Europäer; denn ein Romantiker steckt in van de Velde — neben einem Rationalisten.

Wrights „Bewegung“ ist eine konsequentere und bewußtere Ergreifung des Raumes — im Grundriß — und ein strafferes Spannungsverhältnis der Bauteile zueinander — im Aufriß. Die Bauteile selbst sind absolut „ausdruckslos“, sind selbst unbewegt, technisch bestimmte, normungsfähige, fertige Stücke. Die Bewegung wirkt als eine von außen kommende mechanische Kraft. Ein Menschenwille hat mit Hilfe der Maschine das Haus aus fertigen Stücken winkelig-eckig konstruiert.

Van de Velde nimmt Bewegung in einem wörtlicheren Sinne als eine den Bau von innen her plastisch organisierende Kraft. Er kommt zu Kurven und Schwingungen, kommt zu Formen, die immer nur das eine Mal wahr sein können, d. h. nur in diesem einen Zusammenhang Geltung haben. Er kommt zu sprechenden, ausdrucksvollen Formen. Es soll nicht der als begrenzt empfundene Menschenwille sein, der das Werk bestimmt und festlegt, sondern der Wille der Sachlichkeiten, der

Zwecke, der Materialien soll sich selbst verwirklichen — wobei dann der Mensch mehr der Vermittler ist. Van de Velde übt ein Sich-Einfühlen in die Funktionen und kommt von hier aus zu einem formalen Ausdruck der Bewegung, der bei Wright durchaus vermieden ist. Die Auffassung van de Veldes ist eine Parallele zum etwas später einsetzenden malerischen Expressionismus.

Funktion — Bewegung — weiterhin Ausdruck — Symbolik — Romantik — Individualismus — und schließlich Anthropomorphismus liegen logisch dicht beieinander, d. h. der Einfluß van de Veldes war wichtig und wertvoll, aber nicht durchaus unbedenklich. Er enthielt auch eine Gefahr.

Bei Wrights Auffassung konnte der Typ „Haus“ trotz aller Neuerungen und Verbesserungen bestehen bleiben. Die Eindeutigkeit, Klarheit und Bestimmtheit seiner Kanten begrenzte einen Raum, den menschlicher Wille sich unterworfen und geordnet hat.

Bei van de Veldes Auffassung verwischen sich leicht die Grenzen. Das Ergebnis der sich selbst in starken Kurven und Schwüngen verwirklichenden, frei gegebenen Kräfte könnte sehr wohl den Kasten zerbrechen und einen völlig anders gearteten, freien Organismus an seine Stelle treten lassen — ein Beispiel im kleinen: der Schreibtisch Osthaus S. 17.

Die Häuser van de Veldes (Esche und Körner in Chemnitz, Hohenhof und Springmann in Hagen in Westfalen, Dürckheim und Henneberg in Weimar und Schulenburg in Gera) lassen eine Auflösung des Hausbegriffes nicht erkennen, und sie zeigen deshalb nichts von einer Auflösung — am ehesten noch das Haus des Arztes Dr. Leuring in Scheveningen —, weil der Romantiker van de Velde zugleich ein Konstrukteur ist. Als solcher verläßt er den Typ des Hauses nur dort, wo es sachlich geboten ist — beim Bau der Weimarer Kunstschule oder beim Bau des Kölner Werkbundtheaters, das ohne einleuchtenden Grund leider abgerissen worden ist.

In diesen beiden Bauten zeigt sich, wie wertvoll die Auffassung der Bewegung im Sinne van de Veldes für eine Erneuerung des Baukörpers sein kann — trotz mancher auch hier noch vorhandenen Nachklänge des Jugendstiles.

Wollen wir freilich sehen, bis zu welcher letzten Konsequenz ein roman-

tisch=pantheistisch gefärbter Funktionalismus führt, so betrachten wir am besten die Entwürfe Hermann Finsterlins — die denkbar radikalste Auflösung des Hausbegriffes, die Annäherung des Hauses an Formen der organischen, der wachsenden Natur.

„Der Formtypus der letzten größten genialen Erfindung des Erdgeistes, die Form des Organischen, liegt zwischen dem Kristall und der Amorphe. Auf diesem Mittelüberweg sprießt auch meine Architektur. Im Innenraum des neuen Hauses wird man sich nicht nur als Insasse einer märchenhaften Kristalldrüse fühlen, sondern als interner Bewohner eines Organismus, wandernd von Organ zu Organ, ein gebender und empfangender Symbiote eines fossilen Riesenmutterleibes. Ein kleines Bruchstück aus dem translatorischen Schachtelsatz der Weltformen liegt in der Folge von Stadt, Haus, Möbel und Gefäß; eines aus dem andern wachsend wie die Gonaden eines Organismus müssen diese Hohlgeschöpfe nicht verlagerte Fremdkörper sein wie bisher. Sagt mir, ob euch nie das gewalttätige Schema eurer sechs Wände irritiert und die injizierten Sachsärge eurer tausend Notwendigkeiten — ob nie die geheimnisvolle Lust an euch herankroch, euch zu umräumen nach dem Rhythmus eurer atmenden Seele?“ („Frühlicht“, Heft 2, S. 36.)

Finsterlin, der seine Entwürfe als „Seelengletschermühlensysteme“ bezeichnet, ist hemmungsloser Romantiker. Van de Velde ist nicht nur Romantiker, er ist zugleich Rationalist. Der Romantiker van de Velde gehört so wenig wie Finsterlin zur Gattung der retrospektiv eingestellten — und der Rationalist ist mit Betonung ein Mensch unserer Zeit.

„Nichts ist häßlich in der Welt der technischen Erfindungen, der Maschine und der tausend Gebrauchsgegenstände, die ebenso wichtigen Zwecken dienen wie Architektur und Kunstgewerbe. Ja, ihre durch Wahrheit und Kühnheit erschütternden Formen haben alle jene, die der neuen, der zukünftigen Schönheit leidenschaftlich entgegenharrten, zu Ausdrücken höchster Bewunderung hingerissen.“ („Die drei Sünden wider die Schönheit“, S. 41.)

„Was diejenigen, welche diese Prinzipien bekämpfen, am meisten zu genieren scheint, ist die Tatsache, daß es gerade Prinzipien sind und daß diese außerdem noch eine geistige Anstrengung erfordern, an die sie nicht mehr gewohnt sind. . . . Sind wir am Ende der Welt oder ist diese in die Sackgasse des trockensten Puritanismus geraten, weil wir uns auf

eine formelle und einfache Regel der Konstruktion berufen, in welcher ich wohl den geheimen Zug unserer Zeit entdeckte, welche, nachdem sie alles kontrolliert hat, sich nur noch mit den Sachen begnügt — einerlei auf welchem Gebiete —, welche ihr nach diesem Examen noch vernünftig, mächtig und fähig erscheinen, anderes, noch Vernünftigeres und Mächtigeres nach sich zu ziehen?“ („Innendekoration“, November 1902.) Die Brücke zwischen dem Romantiker van de Velde und dem Rationalisten van de Velde schlägt — die Konstruktion. Van de Velde erläutert die Form seiner Säule im Vestibül des Folkwang-Museums und sagt zusammenfassend: „Ihre Form zeigt ihre Seele oder, wenn man genauer will, ihre Knochen.“ („Innendekoration“, Oktober-November 1902.)

Auf der Suche nach der ausdrucksvollen Form fand er die aus der Konstruktion sich ergebende als die ausdrucksvollste — oder: die Vernunft führt ihn zur Konstruktion, und das Gefühl deutet die Konstruktion.

Charakteristisch eine weitere Stelle aus van de Veldes Erläuterung des Folkwang-Museums: „Ich suchte lange nach einer Lösung für das Geländer, die mir durch den Zuschnitt der Stufen bedeutend erschwert wurde. Als ich gefunden hatte, in welcher Art jedem Tritt eine schmiedeeiserne Geländerdocke angebracht werden sollte (diese greift mittels einer flachen Lasche unter das Stufenprofil und ist dort angebolzt, während zwei Seitenarme dieser Geländerdocke, die auf der Trittfläche ruhen, hufeisenförmig nach oben streben), schien sie mir so klar und einfach, daß ich mich beinahe schämte, so lange über eine solche Sache nachgedacht zu haben.“

Schon seine frühen Räume für Bings L'Art Nouveau-Paris (1897), noch durchaus Jugendstil, entzückten durch ihre funktionale Geschmeidigkeit einen Goncourt, der in seiner Kritik das treffende Wort „Yachting-Style“ prägte (Osthaus, S. 18).

Van de Veldes Stellung zur Technik, zur Konstruktion ist demnach eine ästhetische, wie auch seine Maschinenbegeisterung kein Widerspruch zur Einfühlung ist. Auch die Maschine sieht van de Velde formal-ästhetisch an. Denn ihre Konsequenzen lehnt er erbittert ab. Während Peter Behrens die Maschine ziemlich kühl als pseudo-ästhetisches Gebilde definiert, ist van de Velde der erste Vertreter eines romantischen Maschinenkults, der viele Nachfolger gefunden hat.

Maschine: das ist Normung, Typisierung, Kollektivismus — van de

Velde aber ist leidenschaftlicher Individualist! Bei der Kölner Werkbundtagung (1914) war er der Führer der „Künstler“-Gruppe gegen Müthys' Typenvorschläge. Er erklärte: „Der Künstler ist seiner innersten Essenz nach glühender Individualist — aus freien Stücken wird er niemals einer Disziplin sich unterwerfen, die ihm einen Typ aufzwingt.“ Eine Wandlung deutet der Aufsatz „Devant l'architecture“ an, aus dem ein tiefes Verständnis für die kollektiven Bauaufgaben unserer Zeit und ein schönes Vertrauen in die Arbeit der jungen Generation aller Länder spricht. („Europe“. 15. 7. 24.)

Freier von Vorstellungen einer historisch-monumentalen Form als Behrens schmiegte sich van de Velde offener der Bewegung alles Lebendigen an und entwickelte so eine von der Funktion her bestimmte, dynamische, von ihm selbst gern als „dramatisch“ bezeichnete, d. h. eine weniger historische, eine werdende Form, die einen ingenieur- und konstrukteurhaften Charakter aufwies. — Aufschlußreich der Vergleich eines van de Veldeschen Gerätes etwa mit Peter Behrens'schen AEG-Lampen. Van de Velde sucht den einheitlichen Schwung der Bewegung aus der Erfüllung und Erfüllung der Funktionen des Stehens, Steigens, Greifens, Tragens usw. Er sagt mehrfach von seinen Formen: „Ich offenbare ihr Innerstes, ihre Seele.“ — Peter Behrens, Wright näherstehend, kontrastiert einfache stereometrische Grundformen. — Dort Temperament, hier Distanz.

Den starken Einfluß van de Veldes auf die jüngere europäische Architektenschaft zeigt unter anderem sehr deutlich Erich Mendelsohn (geb. 1887) Einstein-Turm bei Potsdam (1920/21). Auch ein gewisser Einschlag Olbrichs (frühe Darmstädter Ausstellungsbauten) ist bei Mendelsohn zu spüren. Frühe Skizzen zum Einstein-Turm (etwa das Titelblatt [1919] des Wendingenheftes) belegen, wie sehr auch Finsterlin ihm damals nahestand. Man vergleiche z. B. die Finsterlin-Blätter 11 oder 14 seiner Wendingen-Publikation mit der angegebenen Zeichnung Mendelsohns. Freilich ist stets die dekorative Selbstgenügsamkeit Finsterlins bei Mendelsohn in ingenieurhafte Energie und Spannung verwandelt. Übrigens ist es sehr charakteristisch, daß es das Blatt der zur Romantik neigenden Amsterdamer Richtung in Holland ist (de Klerk [† 1923],

van der Mei, Kropholler, Wijdeveld u. a.), welches diesen beiden Deutschen: Mendelsohn und Finsterlin, Sonderhefte widmete.

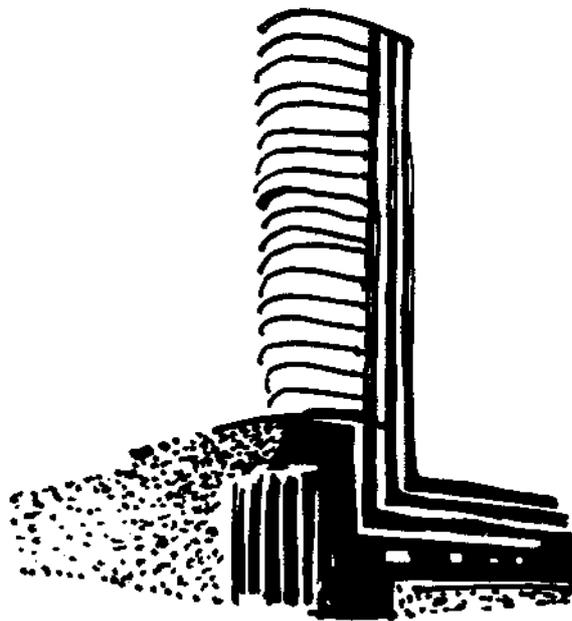
Der Wunsch nach zugespitzter Charakterisierung und ausdrucksvoller Individualisierung führt Mendelsohn bei seinem Einstein-Turm und auch — weniger betont — bei seinem Mosse-Aufbau (Berlin, 1921 bis 1923) zu einer stark mit Bewegungen und Anthropomorphismen arbeitenden Architektur, die man wirklich als eine „dramatische“ im Sinne van de Veldes bezeichnen kann und die durchaus innerhalb der Bewegung des Expressionismus zu verstehen ist. Der Eingang „saugt“, die Wände „führen“, die Treppenstufen „schwingen“ usw. (Vom Mosse-Haus: „... kein unbeteiligter Zuschauer der sausenden Autos, des hin und herflutenden Verkehrs, sondern es ist zum aufnehmenden, mitwirkenden Bewegungselement geworden.“) Aus einer verwandten Einstellung resultierte der Ausstellungsraum, den Richard Döcker-Stuttgart (1921) für eine Werkbundausstellung durchgeführt hat, während gewisse frühe Arbeiten von Hans und Wassili Luckhardt die besondere Nuance eines Novembergruppen-Expressionismus hatten, über den sie sich mit der Fabrik „Norma“ und der Garage „Wender“ bald hinaus entwickelten. Auch für Döcker war jener Raum nur ein Übergang.

Der Einstein-Turm gehört durch die Zugespitztheit seiner Charakteristik in die Reihe: Wertheim-Bau—Turbinenhalle, und durchaus zutreffend sagt der holländische Architekt J. F. Staal in einer Kritik des Turmes: er sei mehr Denkmal als Werkstatt: „Het is het beste Duitsche, het behoort tot het beste persoonlijke werk, maar het is nog Duitschen en nog persoonlijk.“ (Wendingen, Oktober 1920.)

Sachlicher, objektiver sind einige Entwürfe Mendelsohns für industrielle Zwecke, die nun zum ersten Male den Gewinn der ganzen Arbeit zeigen. Hier erst — wenn wir immer absehen von den amerikanischen Ingenieurbauten — ist der Typ des „Hauses“: senkrechte Wände, Dach, Fenster — völlig überwunden zugunsten des Begriffes: geformter Raum, ist von innen her überwunden, nicht nur von außen her verdeckt durch Pathos und Stilisierung. Was hier notwendig und von innen heraus zum Bruch mit dem alten Typus führte, war die konsequente Ausnutzung des Eisenbinders. In seinem Vortrage „Problem einer neuen Baukunst“ (1919) betont Mendelsohn, wie mit dem Auftreten des Eisen-

binders ein neues Kapitel der Baugeschichte beginne: „Aus Säule und Marmorbalken des griechischen Tempels; aus Pfeiler- und Steingewölbe des gotischen Doms wird die Binderschwingung eiserner Hallen. Nach dem Lastausgleich der Antike; nach der Lastaufhebung des Mittelalters entsteht die dynamische Spannung der Eisenbetonkonstruktion.“ (Wasmuths Monatshefte 1924, S. 3.)

Überzeugend wirkt bereits das Modell einer optischen Fabrik 1919. Hier und in dem Bau der Hutfabrik Luckenwalde 1921—23 ist aus der zweckmäßigsten Organisierung des Produktionsganges die nächste, engst anliegende Raumgestalt entwickelt, eine Gestalt, die den Funktionen des Betriebes, dem Produktionslauf, so unmittelbar folgen und entsprechen soll, wie es die Glieder einer Maschine tun. Im Umbau der Wüstegiersdorfer Textilwerke (1922/23) und besonders in der mit Richard Nütra verfaßten Wettbewerbsarbeit für das Geschäftszentrum von Haifa (1923) kam Mendelsohn zu einer erfreulichen Einfachheit und Ruhe.



Hans Scharoun-Insterburg;  
Wettbewerbs-Skizze „Chicago-Tribune“

### III. NICHT MEHR GEFORMTER RAUM / SONDERN GESTALTETE WIRKLICHKEIT

Von hier ab scheiden sich ziemlich scharf voneinander zwei Strömungen in der zeitgenössischen europäischen Architektur, die man als die westliche und die östliche bezeichnen kann. Beide sind eingestellt auf Sachlichkeit, beide berufen sich gern auf die Maschine, beide wollen einen Ausdruck unserer Zeit und unserer Zone, aber sie kommen zu sehr verschiedenen Resultaten. Übrigens sind die Grenzen durchaus flüchtig.

In Rußland und Deutschland kamen in der Zeit der Revolution die Künstler zu einer Negation des „Kunst“begriffes. Sie wollten nicht mehr Luxusarbeiter sein, sondern mit Notwendigkeit eine Funktion im Lebensprozeß der Gesellschaft erfüllen. Ablehnung jeder Art von Dekoration, Bekenntnis zur Konstruktion und zur Produktionskunst, Gegnerschaft gegen jede Ästhetik und gegen die Behandlung von Formproblemen.

Der russische Ingenieur Lapschin erklärt z. B.: „Es gibt keine Baukunst an sich und keine abgesonderte Architektur an sich, es gibt nur den einheitlichen, streng wissenschaftlichen Aufbau. . . . Im Bauwesen herrscht immer noch das sogenannte Künstlerische.“ Man muß dem Stil unserer Tage näher kommen. (Die Forderung nach einem selbständigen „Stil der eigenen Zeit“ tritt schon bei Schinkel und seitdem fast bei jedem Architekten auf. Schinkel sagt: „Warum sollen wir immer nach dem Stil einer andern Zeit bauen? — Warum wollen wir nicht versuchen, ob sich nicht auch für die unsrige ein Stil auffinden läßt!?“) Für den Bau des Arbeitspalastes in Moskau darf man keine Künstler, sondern muß man Werkleiter mit großen technischen Kenntnissen heranziehen. Lapschin ist dagegen, daß man das Bauwesen vom ästhetischen Standpunkt aus behandelt und schlägt vor, es mit der Ingenieurwissenschaft zu vereinigen.

Der sicherste Leitstern zur absolut sachlichen, notwendigen, außer-

ästhetischen Gestaltung schien die Anpassung an die technischen und ökonomischen Funktionen, die bei konsequenter Arbeit tatsächlich zu einer Auflösung des Formbegriffes führen mußte. Der Bau wurde so bedingungslos zu einem Werkzeug.

Durch die strikte Anpassung an die Funktionen — was könnte der Bau gewinnen?

Indem die Teile des Baues sich nach ihrem Gebrauchssinn ordnen, indem aus dem ästhetischen Raum ein Lebensraum wird — und eine solche Ordnung ist es, die wir dynamisch nennen —, wirft der Bau die Fesseln der alten, starr gewordenen statischen Ordnung, Achsen, Symmetrien usw., ab, kommt der Bau zu einer neuen Ursprünglichkeit. An Stelle eines engen, materiellen, stabilen Gleichgewichtes (Symmetrie) tritt ein neues, kühneres, in weiten Spannungen ausbalanciertes und labiles Gleichgewicht, das unserem Wesen besser entspricht (Polarität) und damit eine durchaus neue, lebendige Gestalt — die frei ist von Hemmungen und Dämpfungen.

Und sodann kommt durch die Anpassung an die Funktion der Bau zu einer weit größeren und besseren inneren Einheit, er wird organischer, indem er die alten Konventionen und Formalismen der Repräsentation verläßt, die ebenso viele Hemmungen bei dem Zustandekommen der notwendigen Gestalt sind.

Kein Wunder also, daß Architekten versuchten, die letzten Möglichkeiten eines Funktionalismus zu erproben. Bauen hat diesen zur Voraussetzung; die beste funktionale Gliederung des gesetzten Lebensraumes, und Architektur ist ihnen nichts als die feste und sichtbare Struktur der endgültigen Organisation aller Bewegungen, Beschäftigungen, aller Zwecke und Bestimmungen in einem Hause.<sup>1)</sup> Die Leistung des Architekten zeigt sich nicht zuletzt darin, daß alle Wege in einem Hause klar und übersichtlich zueinander liegen, in allen ihren möglichen Kombinationen absolut frei und offen — und das nicht in einem mechani-

---

<sup>1)</sup> Der hessische Baudirektor von Crancin schreibt im Jahre 1792: „Noch immer gibt es Baumeister — wenigstens wird ihnen oft dieser Charakter beigelegt — welche die Symmetrie an Fenstern, Türen und anderen dergleichen Teilen der Gebäude nach den Betten und anderen Dingen, die sie in ein Zimmer stellen wollen, oder wohl gar nach dem mehr oder weniger Licht, das in einem Zimmer oder einer Kammer nötig ist, oder auch gar nach den Beschäftigungen einrichten, die darin zur Hand genommen werden sollen“ (Ehmig).

schen Sinne: „zwölf Türen in einem langen Korridor“, sondern im Sinne allerfeinster, ehrgeizigster Organisierung und Durchkonstruierung. Der Architekt kann also seine wirklich künstlerische, d. h. gestaltende Arbeit erst ergreifen und erfüllen, wenn er die Fragen der Lebenshaltung, der Wohnweise, der Betriebsmethode des Bauherrn aufrollt — eine Sache, die er natürlich nur mit diesem, nicht ohne diesen oder gar gegen diesen leisten kann. Deshalb bedeutet „Bauherr sein“ noch etwas anderes, als ein Grundstück, Ziegelsteine und einen Architekten kaufen. Der Bauherr muß eine Aktivität sein, deren Tendenz, den erworbenen Raum zu ergreifen, eine so bestimmte, klare, reiche und organische ist, daß sie sich in die Beziehungen gemauerter Wände verwandeln läßt, und zwar in Beziehungen, die nicht eine Konvention oder bloße Praxis, sondern Notwendigkeit und lebendiger Sinn reguliert.

Aufgabe des Architekten ist es, die Räume rein nach ihren letzten sachlichen Funktionen frei gegeneinander auszubalancieren, unter Ausschluß aller Willkür, mit dem Ehrgeiz, aus Boden, Bodenbewegung, Größe des Innen- und Außenraumes, Notwendigkeit der besten Raumfolge, Lage zum Licht, zum Garten, zur Straße, zum Verkehr die zuletzt nur noch allein mögliche, die endgültige tektonische Zuordnung aller Faktoren, den Bau, zu schaffen. Hierbei müssen alle Symmetrieachsen, alle Reißbrettgeometrien, alle Grundrißornamente sofort verschwinden: Architektur wird gestaltete Wirklichkeit (s. auch Richard Döcker: Über Baukunst, „Volkswohnung“, V, 13).

Als Beispiel ganz konsequenter Gestaltung in diesem Sinne diene Grundriß und Aufriß eines Gutshofes, den Hugo Häring-Berlin baut. (Als ein Übergang vom Formalismus zum Funktionalismus — nicht über Wright, mehr über van de Velde-Lauweriks — erschienen einige wertvolle Grundrisse des früh gestorbenen Fritz Kaldenbach [† 1918].) Häring kommt zu einem Arbeiten mit Kurven, das zunächst an Finsterlins Projekte erinnert — und selbstverständlich auch in einer Beziehung zu diesen steht —, aber doch wesentlich unterschieden ist durch die strikte Sachlichkeit seiner Kurven — gegenüber der romantischen Willkür Finsterlins. Und ähnlich kommt von ähnlichen Voraussetzungen aus Hans Scharoun-Insterburg zur Verwendung der Kurve im Grundriß und Aufriß, gelegentlich auch Adolf Rading-Breslau.

Liegt bei solcher Benutzung der Kurve, die wenig mehr zu tun hat mit

ihrer illustrativen, symbolisierenden Verwendung bei van de Velde, eine innere Nötigung vor? Sicherlich!

Der rechtwinkelige Raum, die gerade Linie sind nicht funktionale, sondern mechanische Gebilde. Gehe ich konsequent von der biologischen Funktion aus, so ist der rechtwinkelige Raum zunächst unsinnig, denn seine vier Winkel sind toter Raum, unbenutzbar. Umgrenzte ich den faktisch ausgenutzten, ausgeschrittenen Raum etwa eines Zimmers, so käme ich unbedingt zu einer Kurve.

Der Ablauf des organischen Lebens kennt keine rechten Winkel und keine Geraden. Und da der Funktionalist sich immer auf den Ablauf des organischen Lebens berufen wird als das grandioseste Beispiel eines reinen Funktionalismus, so ist seine Neigung zur Kurve sehr verständlich. Immer wird die Gerade sich der letzten Anpassung an die Beweglichkeit und Flüssigkeit der Funktion entgegenstellen. Sie ermöglicht nur eine allgemeine, ungefähre Anpassung, keine absolute. Der konsequente Funktionalist wird also nicht die Gerade, sondern die Kurve als Ausgangspunkt ansehen müssen, wie das Hans Scharoun tut, wenn er schreibt: „Warum muß alles gerade sein, da das Gerade doch erst durch Materialwert und Umwelt wird!“

Ein schönes Beispiel funktionalen Arbeitens ist Scharouns Wettbewerbsarbeit für einen Postneubau in Bremen (im ersten Wahlgang abgelehnt). Ein amtlich ausgearbeiteter Grundriß vereinigte Schalterräume, Pakethalle und Scheckamt unter einem Dach und hinter einer Fassade, für die eigentlich durch den Wettbewerb nur noch die Stilformen gesucht wurden. Scharoun differenziert und artikuliert die Masse. Seine Arbeit trug das charakteristische Motto: „Betrieb — nicht Repräsentation!“ — Schalterräume und Pakethalle können und sollen flach sein. Das Scheckamt als reines Verwaltungsgebäude ohne nennenswerten Verkehr mit dem Publikum kann geballt in die Höhe gehen. Die Pakethalle legt sich lang und schmal dicht an die Bahngleise. Der Schalterraum entwickelt sich praktisch über einem Kreisgrundriß — und es entsteht ein Bau von klarer Physiognomie, gegliedert in Höhe, Breite und Länge, ein Bau, der den dynamischen Spannungen seiner Funktionen entspricht, so wie Härings Grundriß diese Aufgabe in der subtilsten, feinfühligsten und sachlichsten Weise für einen landwirtschaftlichen Betrieb durchführt.

Funktional gedacht, fast im Sinne Rouxscher „Entwicklungsmechanik

der tierischen Organismen“, ist es, wenn Häring und Scharoun in Bureauhausgrundrissen für Berlin (Hochhaus Friedrichstraße) und Königsberg (Börsenhof) die Korridore nicht als Kanäle legen, deren Profil gleichmäßig durchläuft, unabhängig von dem Umfang des Verkehrs in ihren Bahnen, sondern als Wege, die breiter sind dort, wo viele sie benutzen müssen, und schmaler werden dort, wo zu den letzten Türen nur noch wenige gehen werden. Funktional gedacht ist es, wenn Heinrich de Fries den Grundriß eines Bureau-Massenmiethauses, wie es der für Königsberg geplante Börsenhof war, nicht auf dem einzelnen Bureauzimmer als Zelleneinheit aufbaut (wie das Peter Behrens bei seinem Düsseldorfer Mannesmann-Haus, in dem der gesamte Raum einer Firma gehört, mit Recht getan hatte), sondern auf der Einheit einer kleinsten Gruppe (etwa Direktorzimmer, Schreibzimmer, Publikumsraum) basiert, deren interner Verkehr nicht auf den allgemeinen Flur angewiesen ist. Was de Fries hier erstrebte: „Verschmelzung höchster organisatorischer Nutzbarkeit und Wirtschaftlichkeit im Grundriß mit stärkstem Massentrhythmus bei Auflösung der bisher üblichen Flächenfronten“, erscheint noch konsequenter durchgeführt bei seiner Wettbewerbsarbeit für das Bureauhaus in den Prinz-Albrecht-Gärten Berlin 1924.

Diese Betrachtung zeigt die Funktionalisten bei sehr praktischen Erwägungen. Dennoch wäre es ein Irrtum, in den Funktionalisten Utilitaristen zu sehen. Die Ergebnisse beider berühren sich hier und dort, kommen aber aus ganz verschiedenen Einstellungen.

Dem Funktionalisten handelt es sich um die Lösung einer allgemein bedeutsamen Aufgabe unserer Kultur, und während der Utilitarist nur fragt: „Wie handle ich in diesem Falle am praktischsten?“, fragt der Funktionalist: „Wie handle ich prinzipiell am richtigsten?“. Seine Einstellung tendiert zur Philosophie, sie basiert sich metaphysisch. Sein Denken wird sympathisieren mit den Gedankengängen eines Frobenius über chthonische und tellurische Architektur, und es ist keine Frage, daß der Funktionalist, auch der sachlichste, noch eher den Romantikern als den Rationalisten zuzurechnen wäre.

Der Utilitarist, der unbedingt alle Erscheinungen aus dem Zweck ableiten möchte, erreicht das in vielen Fällen nur durch eine unerlaubte

Gleichsetzung von „Zweck“ und „Sinn“, so etwa, wenn er behauptet, auch die Ornamente in prähistorischen Höhlen hätten ihren „Zweck“. Sie haben allerdings ihren „Sinn“, nicht aber einen „Zweck“. Auch Lu Märten's „Resultate historisch-materialistischer Untersuchungen“ (Wesen und Veränderung der Formen) erklären nur die allgemeine Tatsache der Existenz, nie die besondere Erscheinungsweise der Existenz (Taifun-Verlag, Frankfurt a. M., 1924).

Der Utilitarist ordnet sich den Zwecken unter, wie sie der gesunde Menschenverstand, wie sie der Bürger eben heute kennt und anerkennt, und wird dadurch leicht zum Materialisten.

Der Funktionalist bejaht die Zwecke nicht weniger entschlossen, aber er sieht sie nicht als etwas Fertiges, Unabänderliches, starr Gegebenes, sondern als ein Mittel, durch ihre Erweiterung und Verfeinerung, ihre Intensivierung und Sublimierung den Menschen zu ergreifen und zu formen. Jeder erfüllte Zweck ist ihm ein Hebel, einen neuen, feiner gearbeiteten Menschen zu gewinnen. Die Bewohner seines Hauses haben alles zur Hand — und der Architekt hat die Bewohner in der Hand — durch die Zwecke. Ebenso sehr schafft der Architekt den Zweck wie der Zweck den Architekten!

Der Funktionalist in letzter Konsequenz würde das Haus zu einem reinen Werkzeug machen. Er käme notwendig zu einer Negation der Form, da er sein Ideal absoluter Anpassung an das Geschehen im Raume restlos nur durch das Mittel der Bewegung erreichen könnte.

Führt nicht der konsequente Funktionalismus in eine Sackgasse?

Er führt jedenfalls zu einem biologischen Relativismus,<sup>1)</sup> der zuletzt nicht nur — was ein Vorteil wäre — die Konventionen der dekorativen Kunstformen auflöste, sondern das Bauen selbst. Man kann, wie das Jennings tut, das Tier als ein bloßes Geschehnis definieren, aber nicht das Haus. Und warum kann man es nicht?

Das Tier ist ein sich bewegender Organismus und es hat sein begrenztes, zeitlich abgemessenes Leben. Seine Formen sind Seinsformen, identisch mit dem Individuum selbst, nicht Nutzformen für viele. Das

---

<sup>1)</sup> Viktor Engelhardt spricht von einem biologischen Einfluß im späteren philosophischen Positivismus und von seinen relativistischen Konsequenzen („Weltanschauung und Technik“, S. 40. Leipzig 1922).

Schneckenhaus z. B. ist ein Teil des individuellen Schneckenkörpers und dient keinem sonst — organisch — als Haus. Es wächst mit dem Schneckenindividuum und es stirbt mit diesem. (Wo die Natur Räume für viele kennt, macht sie sie nach einem normungsfähigen, mechanischen Prinzip: das Massenmiethaus der Bienenwabe.)

Das gebaute Haus wächst weder, noch stirbt es. Wenn der Funktionalist es trotzdem mit einem Organismus vergleicht — Scharoun spricht bei einem Kinoentwurf von einem „Rachen“, einem „Magen“, einer „Verdaung“ und einem „Hinterteil“ des Kinos —, so will er ausdrücken, daß es so in seinen Teilen passend, so in seiner Zuordnung logisch und einheitlich sein sollte wie ein gewachsener Organismus.

Das Bedenkliche eines die letzten Konsequenzen ziehenden Funktionalismus liegt in der zugespitzten und überspitzten Individualisierung seiner Körper — eine Tendenz, die Deutschen leicht gefährlich wird. Wir verweisen auf die Reihe Wertheim-Bau—Turbinenhalle—Einstein-Turm. Wir betonten, daß funktionale Einstellung die innere Einheit des Baukörpers sehr zu fördern und zu steigern vermag, müssen aber jetzt hinzufügen, daß sie die Entstehung einer größeren objektiven Einheit aus mehreren oder vielen Körpern ebenso sehr erschwert — noch einmal: Wertheim-Bau—Turbinenhalle—Einstein-Turm.

Handelt es sich hier wirklich um Zwangsläufigkeiten?

Betrachten wir die vorbildlichen funktionalen Gebilde der Natur, so erkennen wir, daß, je reicher und subtiler die Organisierung eines Lebewesens, um so ausgeprägter seine Individualisierung ist. So kennt auch ganz logisch das vollkommen gute und ausgeprobte Werkzeug keine „Umwelt“, und wo eine Maschine steht, ist völlig gleichgültig. Sie bezieht ihre Elemente und Proportionen immer nur auf sich selbst, ausschließlich auf sich selbst. Wenn der Leitfaden für die Bildung eines Hauses also nur die beste Funktionenerfüllung ist, so endet die Sorgfalt der Rücksichtnahme auch bei diesem Hause an seinen vier Wänden.

Hier liegt der Einwand nahe, daß doch die Individuen der organischen Natur eine Einheit bilden. Mag dies sein, wie es will — jedenfalls sind diese Individuen ausgezeichnet durch die ihnen gegebene Möglichkeit der Bewegung und der Ortsveränderung. Auf dieser Möglichkeit beruht wohl sehr wesentlich ihre Einheit, und gerade diese ist dem Hause prinzipiell versagt. Das Haus steht fest auf seinem Platze, in einer dauernden

Umgebung, und kann die Zeit immer nur erdulden, niemals schaffen.<sup>1)</sup> Es ist dies deshalb wichtig, weil notwendig alle Versuche der Funktionalisten, ihren Bauten die Einheit, die sie nach innen so stark aufweisen, auch nach außen hin zu geben, dazu führen, das Moment der Bewegung, das seit van de Velde nahelag, zu ergreifen — eine Bewegung, die natürlich nur eine scheinbare, nur das Surrogat einer Bewegung sein kann. Ich denke z. B. an Hans Scharouns Ideenskizze für das Geschäftshaus der „Chicago Tribune“ (Abb. S. 40). Diese Arbeit nimmt allerdings bewußt die Umwelt in sich auf. Sie berücksichtigt eben „den Gelenkpunkt, der vom Flachbau zum Hochbau vermittelt“ und vom Indifferenten einer wilden Verkehrsstraße zum klar Geformten. Und es ist nun charakteristisch, daß Scharoun hiebei zu ausgesprochenen Bewegungsbegriffen kommt: 1. Die Front wird fest, 2. sucht Standpunkt, 3. sammelt Spannung, 4. steilt und 5. trägt Arbeitsplattformen.“ So könnte man die Arbeit einer laufenden Maschine beschreiben. In der Tat will Scharoun ein Turmhaus als „Maschine“ aufgefaßt wissen, nicht als „Haus = Denkmal“. Auch andere Funktionalisten berufen sich gern auf die Maschine, die als bewegliches Werkzeug ihre stärkste Aufmerksamkeit erregen muß.

Es ist wahr, die Arbeit Scharouns nimmt die Umwelt in sich auf; aber der Prozeß der Bezugnahme bleibt ein einseitiger. Der Bau frißt die Umwelt und verarbeitet sie in sich, so daß Züge von ihr in seine funktionale Rechnung eingehen — aber das Resultat bleibt ein durchaus individualistisches — im Prinzip, selbst dort, wo die Arbeit große kollektive Gebilde angreift. Trotz der Beziehung auf Straße usw. ist das Gebilde ein Einmaliges, Besonderes, ja vielleicht verstärkt bei dieser Einstellung die Aufnahme von Situationselementen nur die Betontheit des Individuellen. Der Beweis hiefür ist leicht gegeben: besteht eine Möglichkeit, die Lösung Scharouns zur Grundlage eines Typs zu machen? — Sie besteht hier so wenig wie bei Bruno Tauts Entwurf für die „Chicago Tribune“, der konstruktiv-funktionell untadelig sein mag, aber als Typ genommen — und diesen Maßstab muß jedes moderne Bauwerk ertragen — die City Chicagos zu einem Negerdorf machen würde.

Immer wieder finden wir in der deutschen Baukunst die Neigung zu einem einseitigen Vertikalismus: die einzelnen Glieder zugespitzt in

<sup>1)</sup> Vermerkt sei die gegenteilige Ansicht Theo van Doesburgs („De Stijl“, 1924, 6/7).

ihrem Charakter und zugespitzt meist auch in ihrer Form, ohne Beziehung aufeinander, ohne Gemeinsamkeit. Parallelismus das einzige Band. Es liegt nahe, hier an unsere politische Einstellung zu denken. Von hier aus versteht man die Bismarck-Turm-Epidemie und die Epidemie der Turmhaus-Ideal-Entwürfe. Solcher Einstellung ist die Basis für jeden neuen Bau immer wieder eine andere und neue. „Die systematische Verwendung der Vertikale in Deutschland ist ein Mystizismus — ein Mystizismus in Angelegenheiten der Physik, ist das Gift der deutschen Baukunst. Eine einfache Tatsache widerlegt all dieses: wir leben in einem Hause stockwerkweise, horizontal geschichtet, nicht vertikal.“ (Corbusier in „L'Esprit Nouveau“.)

Deshalb fällt es doch einigermaßen schwer, sich vorzustellen, wie man von dieser Auffassung aus, deren Wesen unbewußt Absonderung („Absonderlichkeit“) und einseitige Richtung der formenden Kräfte nach innen zu ist („Innerlichkeit“), zu dem Ganzen einer Stadt kommen könnte. Wenn Scharoun Bauten wie das Kino oder das Theater als Bestandteile einer städtebaulichen Arbeit bezeichnet, so bleibt man skeptisch, so lange das Rätsel nicht gelöst ist, wie ein Ganzes werden soll aus Elementen, die nur sich, nicht dieses Ganze wollen.

Interessant ist in diesem Zusammenhang ein Aufsatz in der vlämischen Zeitschrift „Het Overzicht“ (September 1923) über „Stedenbouw“. Der Verfasser, Louis van der Swaelmen, spricht zwar dauernd in der Terminologie des Funktionalisten: „het gaat dus om functies en om organen“, entscheidet sich aber praktisch für Le Nôtre und für Hausmann.

Wir sagten, daß das Moment der Bewegung in der Architektur immer nur die Rolle eines Surrogats spielen kann, müssen aber hier einfügen, daß in Rußland Versuche vorliegen, faktische Bewegung = Ortsveränderung zu einem architektonischen Mittel zu machen.

Den radikalsten und ersten Versuch stellt Tatlins Modell für ein Denkmal der dritten Internationale in Moskau dar (1919/1920). (Abb. S. 73.) „Das Modell hat 20 m Höhe. Der Bau selbst würde über 400 m messen. Er besteht aus zwei Zylindern und einer Pyramide aus Glas, die sich in verschiedenen Geschwindigkeiten drehen. Im Innern dieser gläsernen Körper befinden sich die großen Säle der Sammlung, Wiedervereinigung,

Übereinstimmung usw. Sodann große Anlagen zum Wärmeausgleich: Wärmeversorgung im Winter, Kühlung der Versammlungsräume im Sommer. Diese Baukörper sind von einer Spirale aus Eisen umgeben, die sich in die Höhe schwingt.<sup>1)</sup> Sein Monument hat dieselbe praktische Schönheit wie ein Kran oder eine industrielle Brücke. Tatlin sagt, daß das Dreieck vorherrschende Form war, um die Statik der Renaissance auszudrücken. Das Dynamische unserer Zeit drückt er in einer wundervollen Spirale aus. Zum Material hat er neben dem Eisen, das in der modernen Konstruktion schon gebräuchlich ist, das Glas genommen.“ [Hier wäre auf Bruno Tauts Glashaus auf der Kölner Werkbundausstellung (1914) hinzuweisen, das die konstruktiven und ästhetischen Möglichkeiten des Glasbaues zuerst erprobte. (Elias Ehrenburg, „Frühlicht“ Nr. 3.)] Bruno Tauts „Eisenmonument“ von 1913, Höhe 30 m, kann als der orthogonal-statische en miniature-Ahne des Tatlin-Monumentes gelten und einige Entwürfe zu Ausstellungstürmen von Wenzel August Hablik-Itzehoe (1918/19) als die Mittelglieder in der Entwicklungsreihe. In ihnen beginnen die dynamischen Momente der Drehung und Schrägstellung.

Neuerdings hat sich im Anschluß an die wenig erfreulichen Ergebnisse des Wettbewerbs um ein Palais der Arbeit in Moskau in der russischen Presse eine Diskussion entwickelt, die von einem sehr kühnen Aufsätze K. Selinskis, „Stil und Stahl“, ausging, der mit den Worten schließt: „Architekten, Ingenieure, fügt euch ein in den Gang und Sinn der Geschichte — baut Bewegung.“

Es wäre aber ein Irrtum, zu glauben, daß die Bewegung, wie sie Selinski hier versteht, viel zu tun hätte mit der Bewegung individualistisch denkender Funktionalisten. Nicht von der Seele und vom Ausdruck her — diesen Faktoren ist im neuen Rußland der Krieg erklärt (vgl. René Fülöp Miller: „Der kollektive Mensch“, „Vossische Zeitung“ vom 3. Oktober 1923) — kommt Selinski zu seiner Forderung, sondern um der Fassung des neuen Menschen-Kollektivs willen. Wir kommen deshalb später auf Selinskis Aufsatz zurück.

Wenn für den Funktionalisten die Basis bei jedem neuen Bau immer wie

---

<sup>1)</sup> Trotzki sagt von einem Aufsatze Lenins 1917, er gleiche „einer gewaltigen, von einem festen Ring umschlossenen stählernen Spirale, die sich in die Zukunft ausdehnen, ausbreiten und den ganzen Inhalt der Revolution ideologisch umfassen wird“. L. Trotzki „Über Lenin“, deutsch, Berlin 1924.

der eine andere und neue ist, so liegt es nahe, daß er sich schaffend auf die unendliche Natur beruft. Sein Ideal ist in der Tat die völlige Verschmelzung mit der Natur: der Bau kein Fremdkörper in der Natur, sondern ihr organischer Bestandteil.

Häring versucht die Zimmer seines Klubhauses in Rio de Janeiro so zu gestalten, daß sie nicht allgemeine, versetzbare, austauschbare Räume sind, sondern wesentlich bestimmt durch die besondere Situation in der Natur. Die Bucht des Meeres, die Struktur der Berge, die Farbe der Vegetation, die Linien der Küste, die Beschaffenheit des Lichtes usw. sollen mitarbeiten in der ganz besonderen einmaligen und unwiederholbaren Form der Säle und Wohnräume. Die Natur soll im Hause enthalten sein und ebenso soll jeder Raum in jedem andern enthalten sein — nach dem Vorbild organischen Lebens. Man denkt an das Fengshui der Chinesen und die Deutung, die Ernst Boerschmann dem Begriffe gibt. Der Funktionalist neigt zur Ausschaltung seiner selbst im Bauen. Ihm widerstrebt die imperatorische Haltung gegenüber der Welt. Er ordnet sich und sein Produkt ein. Der bauende Mensch ist am Ende nur noch der Mittler. Das vollkommene Haus wäre ihm jenes, das von selbst aus dem Boden wüchse wie eine organische Pflanze. (Finsterlin. — Charakteristisch ist die Herausgabe eines Schneckenhaus-Heftes durch „Wendungen“.)

Also — könnte man hier einwenden — bestimmt den Funktionalisten, entgegen dem oben Gesagten, doch gerade die Idee der Einordnung, der Aufhebung jeder Vereinzelung!

Aber nein! Denn Einordnung in die Natur bedeutet Einordnung in das unendlich Vieldeutige, d. h. in alles und nichts, ist kein Widerspruch zur Vereinzelung — wie der Eremit beweist. Der Naturschwärmer liebt die Einsamkeit. Einordnung in die Natur ist nur ein besserer Name für Vereinzelung, für Absage an die Gesellschaft.

In der Erfahrung zeigt sich schließlich, daß gerade bei dieser Einstellung, die eine Entmenschlichung des Bauens will, mehr als bei jeder andern Vermenschlichung, Anthropomorphismus naheliegt, denn es ist ja immer wieder doch der Mensch, der Raum zu Raum ordnet, und wenn er diese Zuordnung nicht auf eigene Verantwortung, weil er dieses imperatorisch findet und ablehnt, vornehmen, sondern sich ergeben lassen will aus der inneren Natur der Materialien und der Räume, so wird er immer

4\*

wieder, da diese innere Natur der Räume und Materialien ihm ewig fremd bleiben wird, diese Natur, um sie fassen zu können, zunächst deuten müssen — und wie anders sollte er sie deuten als nach seiner eigenen menschlichen, ja persönlichen Beschaffenheit?!

Tatsächlich ist es so, daß eben die Entmenschlichung es ist, die zur Vermenschlichung, zum Anthropomorphismus führt.

Wenn Treppenstufen und Wand zusammenstoßen und ich bereite die Stufen durch abgesetzte Streifen in der Wand vor, so weiß ich weder, ob der Wand, noch, ob der Treppe dieses lieb ist und in ihrem Sinne gehandelt: Ich bringe also gerade jene subjektiv menschlichen Begriffe, die ich vermeiden wollte, in die objektive Welt hinein.

Vereinzelung, unbedingter Individualismus ist die letzte Triebkraft im konsequenten Funktionalismus. Auch seine Berufung auf das Organische ist nicht primär, sondern erst Folge individualistischer Einstellung. Das Entscheidende ist also das Verhältnis zur Gesellschaft!

Die Erwägungen des Funktionalisten sind richtig, solange es um das einzelne geht — und werden falsch, sobald es sich um ein Zusammen handelt. Es ist richtig, daß der einzelne Rechtecksraum unökonomisch ist, daß eine Kurve den wirklichen Nutzraum biologisch besser umschreibt. Handelt es sich aber um das Zusammenordnen mehrerer Räume, so verschiebt sich das Resultat. Beim Zusammenordnen mehrerer ovaler, kreisrunder oder geschwungener Räume wird sich ein weit größerer Verlust an Raum ergeben als beim Zusammenordnen rechtwinkliger Räume, die viel besser ineinander passen. Es sei als natürliches Beispiel nochmals die Bienenwabe zitiert. Im individuellen Organismus sind die einzelnen Organe allerdings von geschwungener Form — weil sie, beweglich und in ihrer Materie nachgiebig, sich ineinander schmiegen und passen können.

Wenn Häring und Scharoun die Korridore in ihrer Breite differenzieren, sie nach dem Vorbilde lebender Arterien schmaler werden, anschwellen lassen dort, wo der Verkehr nachläßt, so ist das unter der Voraussetzung richtig, daß bis zum Tode des Gebäudes der Verkehr immer gleiche Wege gehen und immer die gleichen Bedingungen haben wird wie am ersten Tage, derart, wie es für die Blutkörperchen eines Organismus gilt, wird aber falsch und statt funktional antifunktional, sobald — etwa durch einen Besitzer- oder Bestimmungswechsel — der Verkehr andere

Voraussetzungen findet, wobei dann gerade dort der stärkste Verkehr würde sein können, wo er dem Plane nach am schwächsten zu sein hat.

Also: Bei Berücksichtigung der Tatsache, daß das einzelne, auch wenn es für sich und in sich vortrefflich funktioniert, auch wenn es der unendlich vieldeutigen Natur restlos eingeordnet ist, für die Lebensansprüche der Gesellschaft nicht genügt, ja sich gegen sie verschließt, weil es zugespitzt ist auf Einmaligkeit in Raum und Zeit und auf Persönlichkeit, nicht aber offen ist für Dauer, Wandel und Vielheit, wird fraglich, ob nicht die mechanischen Gebilde der Rechtwinkeligkeit — sozial die funktional richtigeren sind!

Noch einmal also: Das Entscheidende ist die Stellung zur Gesellschaft!

Der Mensch steht zwischen Natur und Gesellschaft. Er entscheidet sich für die menschliche Gemeinschaft und steht dann in einer gewissen Spannung zur Natur. Er entscheidet sich für die Natur und steht in einer gewissen Spannung zur Gesellschaft.

Anders ausgedrückt: Der Mensch nimmt zur Basis seiner Handlungen und seiner Arbeit entweder die Tatsache, das Bewußtsein, menschlicher Gemeinschaft und seiner Zugehörigkeit zu ihr — oder das Gefühl einer Einheit mit der Natur. Er geht als Schaffender vom Ganzen zum Einzelnen oder vom Einzelnen zum Ganzen!

Hienach scheiden sich ganz klar zwei Typen; deren letzte schärfste Ausprägungen sind der Rationalist und der Romantiker.

Wir haben innerhalb der Architektur den konsequenten Funktionalisten als Vertreter des einen, des romantischen Typs kennen gelernt.

Sein Gegenpol ist der zum Formalisten erstarrte konsequente Rationalist.

Wenn van de Velde sich auf die Maschine berief, so sah er in ihr die schmucke, knappe, moderne und elegante Form.

Wenn der Funktionalist sich auf die Maschine beruft, so sieht er in ihr das bewegliche Werkzeug, die vollkommene Annäherung an das Organische.

Wenn der Utilitarist sich auf die Maschine beruft, so sieht er in ihr das ökonomische Prinzip: Arbeits-, Kraft- und Zeitersparnis.

Wenn der Rationalist sich auf die Maschine beruft, so sieht er in ihr die Vertreterin und Förderin der Normung und Typisierung.

Hören wir als den klar denkenden Repräsentanten westlicher An-

schauungen den mehrfach schon zitierten Schweizer Charles Edouard Jeanneret (geb. 1887), bekannt als puristischer Maler und Herausgeber des „L'Esprit Nouveau“ Paris, bekannter als Architekt unter dem Pseudonym Le Corbusier-Saunier, der eine kurze Zeit bei Peter Behrens gearbeitet hat. Le Corbusier steht auf dem Boden unbedingter Sachlichkeit. Er lehnt die Fassade selbstverständlich ab: „Architektur hat nichts mit Stilen zu tun. Louis XIV, XV, XVI oder Gotik sind für die Architektur, was die Feder auf dem Kopfe einer Frau — mitunter hübsch, aber nicht immer und niemals mehr.“ Er sieht mit Bewunderung das Werk des modernen Ingenieurs. „Ohne eine architektonische Idee zu verfolgen, nur geleitet von den Bedingungen der Zweckberechnungen, die von den Gesetzen abgeleitet sind, die das Universum bewegen, und von dem Begriff eines lebendigen Organismus, haben die modernen Ingenieure die grundlegenden Elemente angewendet, und indem sie sie nach festen Regeln zusammenfügen, kommen sie den Werken großer Kunst nahe und lassen das Werk der Menschenhand zusammenklingen mit der Ordnung des Weltganzen.“

In einer Reihe von Aufsätzen „Des yeux qui ne voient pas“ im „L'Esprit Nouveau“ hat Le Corbusier Typen moderner Autos, Aeroplane usw. gegen die üblichen Architekturen der Zeitgenossen gestellt und er kommt zu dem Resultat: „Wenn das Problem des Wohnraumes und der Einrichtung so studiert würde wie ein Chassis, würde man unsere Häuser sehr bald sich verwandeln, sich verbessern sehen. Wenn die Häuser industriell hergestellt würden, serienweise wie das Chassis, würde man sehen, wie sich unerwartete Formen, aber gesunde, haltbare Formen entwickeln, und das Ästhetische würde sich mit einer überraschenden Präzision ausprägen.“

„Ein Haus: Schutz gegen Hitze, Kälte, Regen, Flieger, Neugierige — ein Empfänger von Licht und Sonne. Eine gewisse Anzahl von Abteilen zum Kochen, für die Arbeit, das intime Leben. — Ein Zimmer: eine Ebene, um sich frei bewegen zu können; ein Ruhebett, um sich auszustrecken; ein Stuhl für die Behaglichkeit und einer für die Arbeit; ein Tisch zum Arbeiten; Schubladen, um jedes Ding schnell an seinen Platz zu bringen. — Zahl der Zimmer: eines zum Kochen, eines zum Essen, eines zum Arbeiten, eines, um sich zu waschen, und eines zum Schlafen. Das sind die Standards des Wohnraumes.“

Um zur Ausprägung eines einfachen, klaren und haltbaren Typs solcher „Wohnmaschinen“ zu gelangen, empfiehlt Le Corbusier, das System der Rekorde mitzumachen: „Man muß Rekorde aufstellen, um das Problem der vollendeten Leistung anzupacken. Wenn ein Rekord aufgestellt ist, übt sich das Spiel des unmittelbaren und heftigen Wettkampfes. Um zu gewinnen, muß man die Sache besser machen als der Gegner, in allen ihren Teilen, in der Linie des Ganzen und in allen Details. Das ist das Studium, das von allen Parteien getrieben wird: Fortschritt! Der Rekord ist eine Notwendigkeit. Der Rekord beruht auf bestimmten Grundlagen, nicht willkürlich, sondern mit der Sicherheit motivierter Dinge und mit der durch das Experiment kontrollierten Logik. . . . Einen Rekord aufstellen bedeutet: alle praktischen, vernunftgemäßen Möglichkeiten ausschöpfen, einen Typus ableiten, der anerkannt wird als entsprechend den Funktionen der Maximalleistung, dem Verbrauch geringster Mittel, der wenigsten Handgriffe und des geringsten Materials: an Worten, Tönen, Farben, Formen.“

Die Betonung des Typischen, allgemein Gültigen, die Forderung der Norm ist es, die Le Corbusier grundlegend von den Funktionalisten unterscheidet. Die Basis seiner Arbeit ist das primäre Bewußtsein, einer menschlichen Gesellschaft anzugehören. — Gewiß werden die Funktionalisten vielen, manche vielleicht allen Sätzen Le Corbusiers zustimmen, aber es bleibt dann, um die Terminologie Paul Tillichs („Das System der Wissenschaften nach Gegenständen und Methoden“) anzuwenden, der Unterschied, daß bei ihnen heterogen ist, was bei Le Corbusier den Charakter des Autogenen hat.

Es gehört unbedingt zu Le Corbusiers Einstellung die immer wiederkehrende starke Betonung der Wichtigkeit des Grundrisses, denn im Grundriß ist das soziale Element des Bauens vornehmlich enthalten.

„Körper und Fläche werden durch den Grundriß bestimmt. Der Grundriß schafft sie. Um so schlimmer für die, die keine Phantasie haben.“

„Der gesamte Aufbau erhebt sich auf einem Fundament und entwickelt sich nach einem Gesetz, das durch den Grundriß dem Boden aufgezeichnet wird. Gute Formen, Wechsel der Form, Einheit geometrischer Natur, Übermittlung von Harmonien — das heißt Architektur. Der Grundriß ist die Basis. Ohne Grundriß keine Größe der Erfindung und des Ausdrucks, kein Rhythmus, kein Volumen, kein Zusammenhang.

Ohne Grundriß nur die den Menschen unerträgliche Empfindung des Formlosen, Dürftigen, Ungeordneten und Willkürlichen. Der Grundriß erfordert die aktivste Erfindung. Er erfordert zugleich strengste Disziplin. Der Grundriß ist die Bestimmung über das Ganze. Er ist das entscheidende Moment. — Ein Grundriß ist nicht so nett zu zeichnen wie das Antlitz einer Madonna. Er ist eine strenge Abstraktion, nichts als eine für das Auge trockene Mathematik. Aber die Arbeit des Mathematikers bleibt eine der höchsten Aktivitäten des menschlichen Geistes. Die Einheit des Gesetzes ist das Gesetz des guten Grundrisses — ein einfaches, unendlich variables Gesetz.“

Was sich bereits in diesen Äußerungen Le Corbusiers ausdrückt ist die soziale Auffassung der Architektur. Seine Gesinnung schreitet von einem Ganzen zu Einzelheiten vor, d. h. sein Grundelement ist die Ordnung, die unzertrennlich ist von jedem Zusammen — während die Baukunst dort, wo sie das einzelne, den individuellen Körper, das Für-sich-Seiende schafft und durchbildet, ebenso logisch auf Ausdruck gerichtet ist. Auch der auf Ausdruck gerichtete Architekt wird natürlich Grundrisse machen und wird ihre große Bedeutung nicht verkennen, aber den Hymnus auf den Grundriß hören wir zu Recht von einem Architekten, der vom Ganzen ausgeht. Der Grundriß ist das Element, das den Aufbau dem Boden, der Allgemeinheit einfügt, ist die Verbindung mit der bleibenden Basis der allen gemeinsamen Erde. Der Aufriß aber ist das individuellere Element, das Unterscheidende. Der Grundriß gehört der Horizontalwelt, der Aufriß der Vertikalwelt.

Der Grundriß gibt in komprimiertester Form die Ordnung, das Zusammen des Hauses; der Aufriß gibt die Konstruktion. Nicht überraschend also, daß, wer den Grundriß so betont, das Element der Ordnung nachdrücklich unterstreicht. „Architektur — das ist Kunst im höchsten Sinn, mathematische Ordnung.“ — „Mehr und mehr stellen sich die Konstruktionen und die Maschinen in Proportionen dar und in einem Spiel der Volumina und der Materialien, daß unter ihnen viele wahrhafte Kunstwerke sind, denn sie enthalten die Zahl — das ist die Ordnung.“

Ordnung — Allgemeingültigkeit — Abweisung aller subjektiven Elemente im Bau, Abweisung eben jener von van de Velde als „dramatisch“ bezeichneten Bewegung. „Die Kathedrale ist kein Werk bildender Kunst, sie ist ein Drama: Kampf gegen das Gesetz der Schwere, An-

gelegenheit der Gefühlssphäre. Deshalb suchen wir bei ihr Ergänzungs-  
werte subjektiver Art, die außerhalb des bildnerischen Elements stehen.“  
Ordnung, um im gebauten Raume sichtbar zu werden, bedarf elemen-  
tarer Grundformen. Für den auf Ausdruck gestellten Architekten be-  
steht solche Forderung nicht: die unregelmäßigste kann eben die aus-  
drucksvollste sein. Le Corbusier arbeitet mit klaren, wiederkehrenden,  
eindeutig-faßbaren Körpern: „Würfel, Kegel, Zylinder, Kugel und Pyra-  
mide sind die großen grundlegenden Formen, die das Licht gut enthüllt.  
Wir erhalten von ihnen ein gutes und plastisches Bild ohne Zweideutig-  
keit. Deshalb sind diese Formen schöne Formen, ja die schönsten For-  
men.“ „Wenn das Wesentliche der Architektur Kugel, Kegel und Zylin-  
der sind (man denke an Cézannes Ausspruch), so sind also die Erzeuger  
und Betoner der Form von reiner geometrischer Natur. Aber die Geo-  
metrie entsetzt den heutigen Architekten.“ — Derjenige europäische Ar-  
chitekt, der die positive Rolle der Geometrie für die Architektur zuerst  
wieder erkannte, dürfte Berlage gewesen sein, der bereits in seinen  
Züricher Vorträgen 1907 die geometrische Form rühmte, weil sie „nicht  
individuell und an und für sich immer schön“ über dem allzu sehr per-  
sönlichen und manchmal häßlichen Charakter des Originellen stehe.

Es ergibt sich nun folgendes, das in unserem Zusammenhange wichtig  
ist und die Ausführlichkeit, mit der wir den Sätzen Le Corbusiers gefolgt  
sind, rechtfertigt und erklärt: Während der auf das Einzelwerk gestellte,  
daher den Ausdruck suchende Architekt die Forderung des Zweckes  
immer sehr stark in den Vordergrund stellt und infolgedessen die Kon-  
struktion unterstreicht, kommt der vom Ganzen ausgehende, also auf  
Ordnung gestellte Architekt zur Betonung eines Elementes, das für den  
Funktionalisten keine wesentliche Bedeutung hatte — des Spieles! Wäh-  
rend der Funktionalist das Haus zum Werkzeug machen will, sieht es  
der Rationalist (was nur zunächst überrascht) mit gleicher Bestimm-  
theit als Spielzeug!

Ausdruck vereinzelt, ist immer dem Wesen nach seriös und, bei dem  
Versuch, das Seriöse zu überwinden, nicht die Halbheit des Grotesken  
übersteigend.

Das Zusammen vermag wohl heiter zu sein. Spiel setzt Gemeinschaft,  
Ordnung, Regel voraus.

Le Corbusier spricht nicht ausdrücklich von diesen Zusammenhängen,

aber in seinen Sätzen wiederholt sich sehr häufig der Ausdruck „Spiel“ — ein Begriff, der ihm offenbar als bestes Analogon für seine Vorstellungen erscheint. Ein Satz wie dieser: „Architektur ist das wissende, präzise und große Spiel der Körper, die unter dem Lichte vereint sind“, kehrt in mannigfachen Variationen häufig wieder,<sup>1)</sup> und an anderer Stelle äußert sich Le Corbusier ergänzend zum Thema „Zweck“ und „Konstruktion“ — nicht in jenem romantisch ablehnenden Sinne wie Pölzig, aber auch diese wichtigen, von ihm selbst immer wieder betonten Elemente einordnend in das Ganze und ganz bestimmt ihre Vereinzelung und Verselbständigung abweisend. (Vereinzelung und Verselbständigung eines einzelnen Faktors wird deutschen Künstlern leicht gefährlich; z. B. im Tanz ist das Element des Ausdrucks und der Mimik ohne Frage mitenthalten, aber es ist ein Irrtum, diesen Faktor herauszulösen und aus ausdrucksvoller Mimik den modernen Tanz zu machen.) Le Corbusier sagt: „Ein Gemeinplatz bei den jüngeren Architekten lautet: Man muß die Konstruktion ausdrücken. Und ein anderer: Eine Sache ist schön, wenn sie ihrem Zweck entspricht. (Vergleiche hier die oben zitierte, weit richtigere Fassung Otto Wagners: ‚Etwas Unpraktisches kann nicht schön sein.‘) Der liebe Gott hat die Gelenke und Wirbel wohl betont, aber es ist da noch etwas anderes. Die Architektur hat eine andere Bedeutung und andere Aufgaben, als die Konstruktionen zu zeigen und Zwecke zu erfüllen — Zweck hiebei verstanden als Sache der bloßen Nützlichkeit, des Komforts und des praktischen Schicks. Architektur — das ist Kunst im höchsten Sinne, mathematische Ordnung, Spekulation, vollendete Harmonie durch die Proportionalität aller Beziehungen — das ist der ‚Zweck‘ der Architektur.“

Also: Auffassung der Architektur als einer Kunst, bewußtes Vertreten ästhetischer Forderungen, während der Funktionalist und Utilitarist der Negation des Bauens als einer Kunst immer nahestehen wird. Adolf Loos (geb. 1870): „Nur ein ganz kleiner Teil der Architektur gehört der Kunst an: das Grabmal und das Denkmal. Alles andere, das einem Zwecke dient, ist aus der Reihe der Kunst auszuschalten.“ („Sturm“ 1911, S. 334.)<sup>2)</sup>

<sup>1)</sup> Ähnlich Emile Malespine in „Manomètre“, Lyon 1923, S. 50. „Gesundheit — das ist die Linie, die Fläche, das Licht, die großen geometrischen Massen, die in ihrem Spiel den Eindruck der Sicherheit, Vernunft und Ruhe geben.“

<sup>2)</sup> Andere Formulierungen von Adolf Loos, z. B. sein Hinweis auf das System der Rekords, berühren sich sehr nahe mit Le Corbusier, der in Wien Anregungen durch Loos

Le Corbusier geht bewußt aus vom Menschen. Der menschliche Wille ist entscheidend. „Die brutale Dinglichkeit kann die Idee nur durch die Ordnung annehmen, die man ihr aufzwingt.“ Das Ziel des menschlichen bauenden Willens ist Vereinheitlichung. „Jedes Problem, das sich morgen ergeben wird, ist eine Aufgabe der Synthese, verlangt eine strengere Vereinheitlichung, als irgendeine Zeit gekannt hat.“

Führte den Funktionalisten die erstrebte Entmenschlichung des Bauens, die erstrebte Ausschaltung des Willens gerade zur Vermenschlichung, so führt den Rationalisten die bewußte Betonung des menschlichen Willens zur Objektivität, zur Sachlichkeit. Ohne Zweifel steht er, der vom Bewußtsein menschlicher Gemeinschaft ausgeht, in einer gewissen Spannung zur Natur. Er kennt nicht die Tendenz, das Haus der Existenz gewachsener Organismen in einer Art Mimikry einzustimmen, wobei das Resultat stets nur ein Zwitter sein kann, nicht Organismus, nicht Bau — er schafft die Verkörperung seines menschlichen Willens. Sein Haus, indem es sich dem Herrschaftsbereich der Natur entgegensetzt, ihm den Raum streitig macht und diesen nach menschlichen Bedürfnissen ordnet, ist in Spannung zur Natur. Das Haus hat ein eigenes Zentrum und drückt seinen Willen fast aggressiv aus (Mendelsohn: „Natur ist organische Entwicklung — das Haus ein einzelner Wille“). Aber weit gefehlt, daß es damit fremd, brutal in der Natur stehe, geht es mit dieser eine höhere Einheit aus Spannungen ein. Das Haus ist Mathematik und weil es Mathematik ist, d. h. Gesetz, Ordnung, Reinheit, Gesundheit und Folgerichtigkeit seiner Voraussetzungen und Tendenzen, bindet es sich der Lebendigkeit der Natur — was nie durch Auflösung, Relativierung, sondern stets nur durch Konzentration, absolute architektonische Logik möglich ist. „Je mehr sich die menschlichen Schöpfungen von der direkten Berührung entfernen, um so stärker nei-

---

empfangen haben dürfte. Hier einige Sätze von Loos: „Die Form dort zu ändern, wo keine sachliche Verbesserung möglich ist . . . es ist der größte Unsinn. Ich kann etwas Neues nur dort erfinden, wo ich eine neue Aufgabe habe, somit in der Architektur: ein Gebäude für Turbinen, Hangars für Luftschiffe. Aber Stuhl, Tisch, Kleiderschrank? Ich werde niemals zugeben, daß wir erprobte und Jahrhunderte hindurch eingelebte Formen wegen eines Phantasiebedürfnisses ändern sollen.“ („Von der Sparsamkeit“) — Die wichtigsten Arbeiten von Loos sind: 1896: Theaterprojekt. — 1898: Cafe „Museum“ in Wien und die Villa „Steiner“ in Hietzing. — 1900: Kaufhaus Goldmann und Salatsch in Wien. — 1907: American-Bar in Wien. — 1922: Entwurf „Chicago Tribune“. — 1923: Projekt Terrassen-Hotel „Babylon“ („L'Architecture vivante“, Paris. 1923).

gen sie zur reinen Geometrie. Eine Geige, ein Wagen, die unseren Körper berühren, sind von geringer geometrischer Strenge — aber die Stadt ist reine Geometrie.“ („L'Esprit Nouveau“ 18.)

Es muß hier kurz jener beiden französischen Architekten gedacht werden, die der Generation Le Corbusier (Mallet-Stevens, Guevrekian, Dufour, Lemaire, Jourdain u. a.) Lehrer waren: Auguste Perret-Paris, der mit seinem Bruder Gustave zusammen arbeitet, und Tony Garnier-Lyon. Perret ist in erster Linie Konstrukteur. Das Bekenntnis, das er für das ihm gewidmete Stavba-Heft (Prag, Juli 1923) schrieb, erinnert verblüffend an Otto Wagner: „L'architecture vivante est celle qui exprime fidèlement son époque. On en cherchera des exemples dans tous les domaines de la construction. On choisira les œuvres qui strictement subordonnées à leur usage, réalisées par l'emploi judicieux de la matière, atteindront à la beauté par les dispositions, les proportions harmonieuses, inspirés des éléments nécessaires qui les composent.“

Perret ist vom Schlage eines Eiffel, dessen Geist wir auch in der wunderbaren Konstruktion wiederfinden, die Freyssinet in Orly für die großen Dirigeables-Hallen aufführt. Perret benutzt den Eisenbeton, um ein Knochengerüst zu schaffen, in das die Wände als leichte Füllungen gestellt werden. Am konsequentesten durchgeführt ist diese Technik in der Basilika zu Raincy. Die Hauptwerke Perrets sind das schon erwähnte Kasino in St. Maló (1899/1900), das Wohnhaus in der Rue Franklin in Paris (1902/03), das die entscheidende Wendung in Perrets Schaffen bedeutet, die Garage in der Rue du Ponthieu zu Paris (1908/09) und das Théâtre des Champs Elysées in Paris (1911/12). Die Geschichte dieses Baues ist ein Streit zwischen Perret und van de Velde geworden, in dem nicht nur deutsche Freunde, wie Karl Ernst Osthaus (der aber den Verdiensten Perrets nicht gerecht wird), sondern unter anderen auch Jacques Mesnil in einer Schrift „Henry van de Velde et le théâtre des Champs Elysées“ Partei für van de Velde ergriffen haben. Es kann keine Frage sein, daß, was am Théâtre des Champs Elysées Raumgestaltung ist, das Verdienst van de Veldes bleibt. Wie weit aber die Hinausdrängung van de Veldes persönlichen Intrigen der Perrets zuzuschreiben ist, wie weit sie überpersönlich einen Sieg der modernen Konstruktion

über die Architektur manifestiert, läßt sich auch nach der Schrift Mesnils kaum entscheiden. — Die neueren Bauten Perrets sind die Docks in Casablanca (1916), die Ateliers Esders (1919), ein Turmhäuserprojekt (1922), die Basilika in Raincy (1923), die Bankräume der Société Marseillaise de Crédit in Paris und ebendort ein Dekorationsatelier. Alle diese Bauten zeigen eine großartige Erfindungskraft in der konstruktiven Gestaltung und oft gleichzeitig einen schlechten Geschmack in der architektonischen Form.

Garnier (geb. 1869) ist durch und durch Architekt. In zwei großen Publikationen gibt er Einblick in seine Arbeit, die bewundernswert ist ebensosehr wegen der Größe der Konzeption wie wegen der sorgfältigsten Kleinarbeit in der Durchbildung. Das Werk „Les grands travaux de la ville de Lyon“ enthält Garniers Bauten, die er als Stadtbaumeister Lyons für diese Gemeinde ausgeführt, beziehungsweise projektiert hat: das französisch-amerikanische Sanatorium, das Hospital Grange-Blanche, das Stadion, die Kunstschule, den Schlachthof, die städtischen Wohnbauten, die Hauptpost, das Telephonamt und die imposante Bourse du travail mit ihren Kongreßsälen, Bibliotheken, Museen, Verwaltungsräumen usw. Edouard Herriot, damals Bürgermeister Lyons, hat die Mappe mit einigen Sätzen eingeleitet. Umfassender, kühner noch ist die Mappe „Une cité industrielle, étude pour la construction des villes“ — in der eine moderne Industriestadt in allen Problemen des Wohnens, des Verkehrs, der Hygiene, des Unterrichtes mit einer meisterlichen, minutiösen Sorgfalt und mit einem großen Reichtum wertvoller Anregungen ausgearbeitet ist. Die Arbeit wurde abgeschlossen 1905. Wenn Herriot in seinem Vorwort zur Mappe „Lyon“ sagt: „Unsere französischen Städte lassen noch immer alle die Organe vermissen, die für ihre zeitgemäßen Funktionen unentbehrlich sind“, so darf man der Cité industrielle nachrühmen, daß ihr Schöpfer mehr wohl als irgendein anderer französischer Architekt die gesunde Funktion respektiert und befreit — wie das namentlich seine Sanatoriums-Grundrisse beweisen. Über sein Verhältnis zur deutschen Architektur äußert sich Garnier: „Je n'ai pas eu l'occasion de voir de grandes compositions architecturales qui m'aient impressionné, mais j'ai remarqué par contre très souvent beaucoup d'ingéniosité dans les installations techniques que j'ai vues en Allemagne.“ (Reisen in Deutschland 1907 und 1911.)

Nichts ist selbstverständlicher, als daß der Rationalist die Form betont. Form ist nichts anderes als Konsequenz der Inbeziehungsetzung von Mensch zu Mensch. Für das Einzelne, Einzige in der Natur existiert kein Problem der Form. Das Einzelne, auch das Einzelne in der Natur, ist frei. Das Problem der Form erhebt sich dort, wo ein Zusammengefordert wird. Form ist die Voraussetzung, unter der ein Zusammenmöglich wird. Form ist eine eminent soziale Angelegenheit. Wer das Recht der Gesellschaft anerkennt, anerkennt das Recht der Form.

Wäre die Menschheit nur eine Und-Summe von Individuen, so wäre es wohl möglich, das Haus als reines Werkzeug, rein funktional aufzufassen. Für den, der in der Menschheit eine Gestalt sieht, ein in Raum und Zeit gegliedertes Gebilde, treten an das Haus formale Forderungen heran — wobei ja „formal“ nicht zu verwechseln ist mit „dekorativ“.

Ist jeder Bau Teil eines gebauten Ganzen, so erkennt er bestimmte, allgemein gültige Regeln an — Regeln, die nicht aus seinem individuellen Zweckcharakter folgen, sondern aus den Ansprüchen dieses Ganzen — aus ästhetischen, formalen Ansprüchen. Denn hier, in der sozialen Sphäre, dürften überhaupt die Urelemente des Ästhetischen liegen (Guyau: „L'art c'est de la tendresse“). Einseitige Zweckerfüllung führt zur Anarchie. Dort, wo der Bau als Teil eines Ganzen empfunden wird, tritt zu dem Werkzeugcharakter der Spielzeugcharakter, zum relativen Element das absolute.

Nicht handelt es sich bei dem Begriffe „Form“ um Zutat, Schmuck, Geschmack oder Stil: Gotik bis Biedermeier, sondern um die Konsequenzen, die sich aus der Eigenschaft des Baues, ein Gebilde von Dauer zu sein, ergeben. Spitzt nämlich der Funktionalist den Zweck am liebsten zum Einmalig-Augenblicklichen zu — für jede Funktion ein Haus! — so nimmt ihn der Rationalist breit und allgemein als Bereitschaft für viele Fälle, eben weil er an die Dauer des Hauses denkt, das mehrere Generationen mit vielleicht wechselnden Ansprüchen sieht und deshalb nicht leben kann ohne — Spielraum. Der Rationalist ist nicht gleichgültiger gegenüber dem Zweck als der Funktionalist, steht nicht auf Seite zweckverachtender Barockgenies, aber er meidet die Tyrannei des selbstherrlich gewordenen Zweckes. Sucht der Funktionalist die größtmögliche Anpassung an den möglichst spezialisierten Zweck, so der Rationalist die beste Entsprechung für viele Fälle. Jener will für den

besonderen Fall das absolut Passende, Einmalige — dieser für den allgemeinen Bedarf das möglichst gut Passende, die Norm. Jener ist nur Anpassung, Relation, Gestaltlosigkeit aus Selbstlosigkeit, Mimikry, dieser auch eigene Wille, Selbstbesinnung, Spiel, Form.

In der Entschiedenheit, Architektur als ein Ganzes und von der Gesellschaft her zu sehen, ist ohne Zweifel der Westen uns voraus. Ich zitiere aus einem programmatischen Aufsätze Victor Bourgeois', der die Brüsseler Zeitschrift „Sept Arts“ eröffnete: „Puisque la maison est inséparable de sa voisine et qu'une rue prolonge une autre rue, toute architecture puissante tend au style, c'est à dire à un équilibre supérieur et collectif“, und wie sich daraus die Ablehnung persönlichen, psychologischen Arbeitens ergibt, erhellt aus folgenden Sätzen: „Un architect moderne obligé de construire actuellement dans une rue de Bruxelles commet presque une insolence à l'égard de son art, s'il réalise un édifice intéressant — quel progrès, si cette architecture hostile devenait une architecture indifférente.“ Im Westen Europas ist man nicht der Meinung, daß der Architekt durch einen besonderen, eigenen, originalen und persönlichen Stil wirken müsse (den er sich am besten patentamtlich vor Nachahmungen schützen läßt). Die auffallende Arbeit gilt dort eo ipso als schlecht — weil sie auffällt. „Il nous faut des maisons à mesure d'homme“ (Malespine) und „L'originalité est du reste forme d'insubordination“ (Georges Linze). — Von hier aus ist es zu verstehen, wenn Roland Holst die holländischen Künstler nachdrücklich hinweist auf „die Korrektur, die der romanische Geist immer und unter allen Umständen bedeutet“ („Architektura“, Februar 1924).

Es ist nicht überraschend, daß Le Corbusier sich mit dem Problem der modernen Großstadt befaßt, denn es entspricht dies der Grundtendenz des Rationalisten, d. h. des vom Bewußtsein der Gemeinschaft Ausgehenden, vom Ganzen her an das Einzelne heranzutreten. (Und eben hiedurch entsteht Form, denn Form ist Korrespondenz, und Takt kommt von tangere = sich berühren.) In seinen „Principes fondamentaux d'urbanisme moderne“ bewährt Le Corbusier die ganze Klarheit seines Rationalismus, zeigt aber zugleich, daß sich der konsequente Rationalist ebenso in eine Sackgasse verrennt wie der konsequente Funktionalist. Läuft der Funktionalismus Gefahr, sich bis zum Grotesken zuzuspitzen, so der Rationalismus, sich zu einem Schema abzuplatten.

Der auf Ausdruck gestellte Einzelne kommt ganz logisch zur beweglichen, möglichst flüssigen Kurve, die jeder Funktion nachgibt und deshalb zur Auffassung des Betons als einer modellierfähigen, plastischen Masse. Dagegen R. van t'Hoff: „bei gewapend beton zijn alleen de toepassingen in horizontale en verticale richtingen consequent“ („Stijl“ II, Nr. 5). Der Rationalist, eingestellt auf ein Zusammen, kommt ebenso logisch zur Betonung der Geraden und des rechten Winkels. „Warum“, so fragte Scharoun, „muß alles gerade sein, da das Gerade doch erst durch die Umwelt wird?“ — „Eben weil nichts isoliert bleiben kann“, so dürfte ihm Le Corbusier antworten, „weil wir alle zur Umwelt stehen, muß alles gerade sein und ist die Kurve individualistische Disziplinlosigkeit.“

Ohne Frage kann nur die Gerade und der rechte Winkel Basis moderner, die Willkür ausschaltenden Schaffens sein unter Ablehnung aller anthropomorphen Kurvaturen — und dennoch wäre es falsch, aus der Geraden und dem rechten Winkel ein Dogma, ein starres Prinzip zu machen. Die moderne Großstadt, die Le Corbusier zeichnet — und die doch manche Probleme kaum streift —, ist allerdings konsequent geradlinig und rechtwinkelig bis in die kleinsten Einzelheiten, aber sie kann es nur sein, weil und so lange sie Papier bleibt. Diese Stadt ist im luftleeren Raum gebaut. Hier kann Le Corbusier allerdings dekretieren: „La courbe — c'est la paralysie“, würde er aber an die Verwirklichung seines Planes gehen, so würde er, wenn er nicht gerade ein Feld findet, platt wie ein Präsentierteller, durch jeden Bogen eines Flußlaufes, durch jeden Hügel gezwungen werden, von der starren Geraden, vom strikten rechten Winkel abzuweichen, sonst dürfte man sagen: „Diese Gerade — das ist die Verkalkung“, und so würde der Funktionalist wieder zu Recht kommen.

Le Corbusiers Stadtplan zeigt die Gefahren eines konsequenten Rationalismus ziemlich deutlich: daß die Form zu einer selbtherrlichen, das Leben zwingenden, erdrückenden Maske wird, daß nicht mehr Einordnung in ein lebendiges Ganzes, sondern akademische Aufteilung geschieht, daß aus Spiel Parade wird. Und dann ist der Moment gekommen, wo wieder die Betonung des Zweckes, die Unterstreichung der Funktion zur Gesundung und Besinnung führen muß.

Uns scheint, daß alles Bauen den Charakter eines Kompromisses trägt: zwischen Zweck und Form, zwischen Individuum und Gesellschaft, zwischen Wirtschaft und Politik, zwischen Dynamik und Statik, zwischen Eindringlichkeit und Einheitlichkeit, zwischen Körper und Raum — und daß Stil nichts anderes ist als die jeweilig besondere Fassung dieses Kompromisses. Im Prinzip ähnlich Kurt Schwitters (Merz 6): „Stil ist Ausdruck des gemeinschaftlichen Willens vieler, am besten aller, Demokratie des Gestaltungswillens. Da aber die meisten Menschen — und sogar auch hie und da einige Künstler — überwiegend Trottel sind und da die Trottel am meisten von ihrer Sache überzeugt sind und die Einigung aller nur auf mittlerer Linie geschehen kann, so ist Stil meist Kompromiß von Kunst und Nichtkunst, von Spiel und Zweck.“

Der Osten zeigt uns heute eine leidenschaftliche Betonung des dynamischen Moments. Solche Betonung steckt schon im deutschen Funktionalismus. Ist aber hier, unserer ganzen Verfassung und Vergangenheit entsprechend, das dynamische Element individuell gerichtet, so finden wir in Rußland einen kollektiv gerichteten Dynamismus, ja der Dynamismus erscheint hier geradezu als das Mittel, das Leben des Kollektivums Mensch architektonisch zu fassen. Wir greifen hier auf den bereits erwähnten Aufsatz Selinskis, „Baut Bewegung!“ zurück, der erkennen läßt, wie diese Aufgabe nur mit Hilfe aller technischen und maschinellen Möglichkeiten und Erfolge zu lösen ist, aber auch dies erkennen läßt, daß eine starke Betonung des Dynamischen immer dem Romantisch-Revolutionären nahekommt. Wir teilen die wichtigsten Stellen des Selinskischen Aufsatzes hier mit („Neue Kultur-Korrespondenz“ I, 4/5, Berlin 1923): „Der Stein stirbt ab. Der Stein wird ein Element des Rückschrittes. Er hält nur die Entwicklung der Architektur zurück und wird damit sozial reaktionär. Unbeweglich, eng und krumm in seinen dynamischen Möglichkeiten kann der Stein dem schnellen Tempo des Lebens nicht folgen. Das Leben dynamisiert sich aber in einem ungeheuren Tempo. Heute bewegen sich noch Menschen in Waggons und Droschken über die Straße der Stadt. Morgen werden die Fußsteige in Bewegung kommen, wie ja auch bereits Schilder, Lichtreklamen, pneumatische Türen usw. in Bewegung sind. — Aber so ein Koloß auf Lehmziegelfüßen, wie ihn die Architekten vorschlugen (gemeint sind die Wett-

bewerbsarbeiten zum Palais der Arbeit in Moskau), wird in seinen Toren die Zehn- und Hunderttausende von Menschen nicht bergen können, die am 7. November zum Pantheon der Revolution wallen werden. Seine Wände werden zu stumm und unbeweglich sein, die Türen zu eng, die Akustik wird nicht geeignet sein für den hunderttausendstimmigen Schrei des Volkseenthusiasmus.

Weshalb nicht auf einem gigantischen, sich selbst drehenden Stahlfundament ein Riesenhaus bauen mit auseinandernehmbaren Glas- und Aluminiumwänden? Solch ein Palast würde imstande sein, Menschenmassen von Raum zu Raum zu überführen, sich zu öffnen zu grandiosen Sälen, Zuhörergruppen dem Redner zu nähern auf verschiedenen Plattformen. Statt der Aufzüge unausgesetzt sich drehende Spiralleitern, die die Menschen bis zum Dache befördern. Weshalb soll man nicht z. B. einige Zimmer, Klassen, Laboratorien, Operationssäle einrichten, die der Reihe nach zum Süden, zur Sonne sich drehen können und die des Abends das Licht auf die Straße werfen zur Ausnutzung für allgemeine künstlerische und belehrende Zwecke?

Man muß übergehen zu einem neuen Baumaterial: Stahl, Eisenbeton und insbesondere Duralumin, Glas und Asbest. Wir sehen jetzt über die ganze Front der Kultur den Übergang zu diesen neuen Materialien. Es wäre eine Schande, im Zentrum Rot-Moskaus, in der Residenz des Bundes der Sowjetrepubliken einen Palast zu bauen, der in seiner Physiognomie zur Vergangenheit gerichtet ist und gleichzeitig der revolutionären Gegenwart dienen soll.

Außer der Baudynamik müssen in dem Palast eine Reihe von anderen konstruktiven Aufgaben gelöst werden. In den großen Sälen muß durch eine Elektromembran die Akustik des Saales verstärkt werden. Mit Hilfe von Radiotelephonen müssen die Wände buchstäblich sprechen. Die Wände, die Decke und die Diele müssen im Falle der Notwendigkeit lichtdurchlässig werden. Das Radio muß in vollkommenster Weise ausgenutzt werden. Die Radiowellen müssen über die Glaskorridore wandern, die Elektromotoren in Bewegung bringen, Ventilation und verschiedene Mechanismen, wie solche für Kochzwecke usw., in Tätigkeit setzen. Das Dach muß geeignet sein für Bewegung in der Luft, Kino, Lichteffekte, Sport usw.“ —

(In der Diskussion äußert sich Akseiski folgendermaßen: „Solche Dinge

sind noch nicht einmal in Amerika durchgeführt. Ohne die prinzipielle Möglichkeit eines solchen Baues in Zukunft zu bestreiten, muß gesagt werden, daß es lächerlich wäre, ihn in diesem Moment durchzuführen.“) Man kann sich keinen schärferen Gegensatz zu dem Russen Selinski denken als den Franzosen Albert Gleizes, der in seinem „Kubismus“ zum Kapitel „Dynamismus“ schreibt: „Eine Blume ist unbeweglich. Kräfte von außen können sie bewegen — nichtsdestoweniger bleibt sie statisch. — Ein Gemälde ist eine schweigsame und unbewegliche Manifestation. — Vom Dynamismus sprechen, wenn es sich um ein Gemälde handelt, heißt den Worten einen Sinn verleihen, den sie nicht haben!“ (S. 30.)

Das Element der Bewegung ist dem deutschen Funktionalismus und dem russischen Dynamismus (Biomechanik) gemeinsam. (Dazu stellt sich die italienisch futuristische Architektur, die nach dem frühen Tode Sant Elias', gefallen 1916, wohl nur noch Virgilio Marchi repräsentiert. Marchi betont und unterstreicht das individualistische, dramatische, dynamische und lyrische Moment. „Jeder Architekt hat seinen eigenen Rhythmus und sein eigenes Gesetz, das mit dem eines anderen unvereinbar ist.“) Handelt es sich in Deutschland um Bewegung als Ausdruck individuellen Lebens, um eine von innen wirkende, pseudoorganische, plastische Bewegung, so in Rußland um ein Aufstellen, Montieren, Konstruieren von Gerüsten. Dieses Arbeiten von außen her, fast ohne Grundriß, welches geistreiche konstruktivistische Gebilde, immer aber doch letzten Endes Ateliederdinge hervorbringt, zeigt etwa die Klasse Ladowski an Wchutemas-Moskau.

Plastik sowohl wie Konstruktion sind Züge der Architektur, die Architektur sind sie nicht.

Osten und Westen ist gemeinsam, daß sie im Gegensatz zum individualistischen Deutschland vom Kollektivum ausgehen. Doch ist dieses Kollektivum hier und dort grundverschieden: in Frankreich die strukturhaft gegliederte Gesellschaft, in Rußland die Masse. Es hängt damit zusammen, daß der im Westen stark betonte Grundriß im Osten auffallend wenig bearbeitet wird. An seine Stelle tritt hier und im fascistischen Italien direkte Spannung von Massen.

Die Aufgabe besteht in einer Durchdringung beider Tendenzen, des Statischen und des Dynamischen, und in einem ausgezeichneten Auf-

sätze, „Der jung-europäische Staat“ (Voß, 25. September 1923), hat Willy Hellpach diese Aufgabe im Staatsrechtlichen den Deutschen zugewiesen: „Das Heilmittel lautet nicht, die emporgewachsenen berufständischen Mächte wieder unter die imaginäre Autorität einer platonischen Obrigkeit zu zwingen — derartige Versuche enden in der Geschichte allemal mit dem völligen Ruin der formalen Gewalten —, sondern einen neuen Staat mit wirklicher Autorität zu schaffen, indem man jene Mächte, die nun einmal Ergebnisse eines gewaltigen seelischen Umwälzungsprozesses in der Nation sind, als legale, als synarchische Kräfte in den Staat einfügt und damit ihrem illegalen, ihrem anarchischen Wirken ein Ende macht.“

Und ganz ähnlich Heinrich Mann: „Wir liegen inmitten und sind bestimmt, Osten und Westen zu verbinden; gegen Natur sperrt man sich nicht. — Wir werden künftig die Republik sein, in der Ständevertretung mit Parlamentarismus sich verschränkt.“

Die ausschließliche Erfüllung des Zweckes, die einseitige Einstellung auf die Funktion dynamisiert — und relativiert den individuellen Bau. Er wird zu einer „Folge“ im Fluß biologischer Abhängigkeiten, mit der logischen Neigung zur Einbeziehung des zeitlichen Faktors. — Einseitige Einstellung auf die Form läßt Statik zur Starrheit eines allgemeinen, abstrakten „Gesetzes“ werden. — Die Durchdringung beider Elemente macht den Bau zur lebendigen, konkreten „Gestalt“. —

„Folge“ — „Gesetz“ — „Gestalt“: diese Terminologie findet sich in Paul Tillichs „System der Wissenschaften nach Gegenständen und Methoden“. Gesetz: „Das Denken kann von dem Individuellen am Sein absehen und das Allgemeine, Übergreifende schaffen“ (Physik). Folge: „Das einzelne wird in einen (zeitlichen) Zusammenhang eingefügt“ (Historie). Gestalt: „Das individuelle Sein, das ein allgemeines ist. Die Gestalt ist eigentlich das Konkrete, das wirkliche Sein“ (Technik). (Christian Herrmann in einer Kritik Tillichs, „Sozialistische Monatshefte“ 1923, S. 569.)<sup>1)</sup>

Nahe zusammen mit solchen Anschauungen geht offenbar Alfred Vier-

<sup>1)</sup> Ähnliche Gedankengänge bei: Kurt Riezler, „Gestalt und Gesetz“, München 1924 (S. 171); Felix Weltsch, „Gnade und Freiheit“, München 1920; Viktor Engelhardt, „Weltanschauung und Technik“, Leipzig 1922; S. Friedländer, „Schöpferische Indifferenz“, München 1918; Albert Lewkowitz, „Simmels religiöses Denken“ in „Religiöse Denker der Gegenwart“, Berlin 1924; R. N. Coudenhove-Kalergi, „Apologie der Technik“, Leipzig 1922.

kandt in seinem „Dualismus im modernen Weltbild“, dessen Lehre Christian Herrmann so zusammenfaßt: „In diesem Sinne ist jegliche Kultur ihrem Wesen nach auf einem Dualismus der Prinzipien aufgebaut. Denn es stellt einerseits die Kultur einen Inbegriff von Lebensgehalten dar, die dem Leben entstammen oder auf seine Erhaltung und Förderung abzielen, kurz unter dem Gesichtspunkt der Nützlichkeit stehen, anderseits aber haben diese ihren Eigenwert, der sich dem Inhalt als das ihn Formende gegenüberstellt. Solche Spannung zeigt sich auf allen Kulturgebieten. — Dieser Unterschied zwischen einem nützlichkeitsbedingten und bestimmten Inhalt und seiner schlechthinigen Gestaltung als Form läßt sich überall aufzeigen, im Recht, in der Kunst, der Religion, Wirtschaft, Gesellschaft, Wissenschaft und Technik. — Im Seelenleben finden wir die gleiche dualistische Entgegensetzung, denn es ist einerseits rein biologisch bestimmter Ablauf, anderseits aber führt es zu Gebilden von eigenem Sinn und Wert. Die seelischen Akte werden ursächlich bedingt von ihren Antezedenzen, sie werden aber auch bestimmt von dem Sinn, dem sie dienen. So ist der Mensch zwei Welten verhaftet: der Welt der biologischen Notwendigkeiten, einem dunklen Naturgrund voller Härten, und einer geistigen Welt mit spezifischem Inhalt und Gehalt.“ („Soz. Monatshefte“ 1923, S. 287.)<sup>1)</sup>

Kehren wir zum Bau zurück, so dürfen wir sagen, seine konkrete Gestalt ist das Kompromiß zwischen Individuum (Funktion) und Gesellschaft (Form). In die reine Ausbildung dieses Kompromisses stellen sich „Ausdruck“ und „Seele“ als Hemmungen. Seine reine Gestalt ist lebendiges Gleichgewicht, Verwirklichung eines nach vielen Seiten spielenden Verhaltens, offen und doch bestimmt. Wir dürfen ihn mit Theo van Doesburg „formlos“ nennen, wenn wir nicht „formlos“ mit „gestaltlos“ verwechseln wollen. Die geschlossene Form im Sinne von „Figur“ ist heute kein befriedigendes Element der Kunst mehr, weder in der Architektur noch in den anderen Fächern. Der Wille zur letzten Vereinheitlichung sprengt die Grenzen der geschlossenen Form (in der Malerei besorgte

<sup>1)</sup> Ich füge hier eine Stelle bei aus Piet Mondrians „Neue Gestaltung in der Musik und die futuristischen italienischen Bruttisten“, deutsch von Max Burchartz („De Stijl“ 6, I): „Die reine Äußerung des neuen Geistes bleibt sich selber immer gleich im Leben wie in der Kunst. Es ist dies die exakte und bewußte Herstellung des Gleichgewichtes, demnach der Ausgleich zwischen dem Individuellen und Universalen, zwischen Natürlichem und Geistigem.“

dies der Kubismus) und sucht Gewinnung reiner Verhältnisse, räumlicher, nirgends willkürlich begrenzter Spannungen. „Kunst ist Gleichgewicht durch Wertung aller Teile“ (Schwitters). Als Durchdringung von „Funktion“ und „Form“ ergibt sich die „Proportion“, d. h. an Stelle der Morphoplastik stellt sich eine Proportioplastik (Piet Mondrian). „Solange die Gestaltung sich irgendwelcher Form bedient, ist es ausgeschlossen, reine Verhältnismäßigkeiten zu gestalten. Aus diesem Grunde hat sich die neue Gestaltung von jeder Formbildung befreit“ (Piet Mondrian).

Die junge Generation der deutschen Architekten stellt sich auf den Boden einer strengen Sachlichkeit. Mies van der Rohe erklärt: „Jede ästhetische Spekulation, jede Doktrin und jeden Formalismus lehnen wir ab. — Gestaltet die Form aus dem Wesen der Aufgabe mit den Mitteln unserer Zeit. Das ist unsere Arbeit“ — so, wie es Otto Wagner bereits gefordert und sehr ähnlich formuliert hat.

Ästhetische Spekulation, Formalismus und Doktrinen abzulehnen, ist notwendig und allein gesund — nur scheint uns ein Irrtum, der nicht selten begegnet, diese Ablehnung aus einer antiästhetischen Einstellung heraus vorzunehmen, auch wenn wir hundertmal am Tage gegen das Ästhetische der Ästheten sind. Ästhetische Forderungen ablehnen — etwas anderes als ästhetische Spekulationen — würde bedeuten, den Ast absägen, auf dem man sitzt. Solange nur das Einzelobjekt in Frage steht, mag Zweckerfüllung allein genügen, ein gesundes Gebilde zu schaffen. Stehen wir aber zu der Forderung einer monumentalen Baukunst, d. h. eines architektonischen Ganzen, so kann uns die Tatsache eines Nebeneinander selbst von lauter gesunden Körpern nicht genügen. Die Forderung einer Einheit ist durchaus eine elementarästhetische oder künstlerische Forderung, und annehmen, daß alle streng sachlich geschaffenen Werke „von selbst“ eine Einheit bilden würden, auch wenn sie jedes für einen luftleeren Raum ausgearbeitet sind, heißt einen Trugschluß begehen — schon deshalb, weil es sich ja keineswegs allein um das Zusammen von Neubauten handelt, sondern ebensosehr um ein Zusammen mit der landschaftlichen oder städtebaulichen Umgebung. „Haus, Mensch, Sonne, Landschaft bilden den Komplex der gegenseitigen Beziehungen. Wie das einzelne als organisches und durch diese Bindungen geschaffenes Gebilde Gesicht

und Körper geformt erhält, so hat die Siedlung als städtebauliche Gesamtkomposition eines komplizierten Organismus mehr und verschiedenartige Forderungen einer Umwelt zu erfüllen, um als Einheit die Persönlichkeit der Einzelorganismen ins Unpersönliche umgestempelt in sich aufzunehmen, einzugliedern und unterzuordnen um der Gesamtidee willen. Alle zusammen erst gelten und bedeuten das, was jedes sein möchte. Die sich bei solchen Bauaufgaben ergebende Typisierung ist nicht ein notwendiges Übel ängstlicher Sparsamkeit, sie ist eine Lebensnotwendigkeit dessen, was die Forderung und der Sinn einer Siedlung ist und was die Einzelobjekte, im Rahmen derselben betrachtet, mit ihr sein wollen — eine organische Einheit.“ (Richard Döcker, „Volkswohnung“, 10. Juli 1923.)

Wir sollen diese Forderung nicht aufgeben, weil wir eingenommen sind — mit Recht! — gegen die bisherigen romantischen Methoden, ihr gerecht zu werden. Die Forderung selbst bleibt, solange wir nicht den vollen Anspruch der Gestaltung aufgeben. Die Brücke über einen Fluß ist nicht allein ein utilitaristisches Problem, sondern auch ein städtebauliches, d. h. die Forderung, ihren Körper in die Bewegung der Ufer, den Rhythmus der Straßen und Plätze einzufügen, anders als durch formalistische Mätzchen und naturalistische Mimikry — ist durchaus eine künstlerisch-ästhetische Forderung. Nur dann kann man diese streichen, wenn man in den Begriff des Utilen auch die Berücksichtigung des Optisch-Logischen, des Wahrnehmungshaft-Richtigen einbegreift — man hat dann aber nichts anderes getan, als der ästhetischen Forderung einen andern Namen gegeben. Faktisch handelt es sich auch nach den Dogmatikern der Utilität um eine doppelte Forderung: um die Entsprechung der sachlich-konstruktiven Forderungen und um die Entsprechung von Forderungen, die sich aus der Natur unseres Wahrnehmungsorganes ergeben. Und eben diese nennen wir die ästhetischen Forderungen, im reinen ursprünglichen Wortsinne (*αἰσθανομαί* = ich nehme wahr) — keinen Augenblick bezweifelnd, daß diese Forderungen ebensowohl wie die konstruktiv-sachlichen dem Bereich menschlicher Ratio, nicht einer mystischen Willkür zuzuweisen sind, aber doch keineswegs sie mit der Erledigung jener schon von selbst für erfüllt haltend.

Zu sorgen, ob und daß Dinge zueinander im Verhältnis stehen, ist unter keinen Umständen mehr Sache der Utilität. Geben wir aber die Forde-

rung der Einheit auf, so können wir nicht mehr gut von Gestaltung sprechen. Daß man die Einheit mit den Werten und Gegebenheiten der landschaftlichen Situation bisher stets nur seelenhaft-romantisch herzustellen versucht hat, beseitigt nicht die Aufgabe. Wir haben sie auf eine Art zu lösen, deren Basis Ratio ist.

Wir finden die deutsche Baukunst leicht geneigt, sich einem Extrem zu verschreiben, das ziemlich häufig wechselt und dann dem entgegengesetzten Extrem Platz macht — Folge einer inneren Unsicherheit. Selten nur wird klar als das Ziel erkannt, die starken dynamischen Spannungen, die eine lebendige Baukunst, um nicht ästhetisch zu werden, immer in sich aufnehmen muß, — und sicherlich auch Spannungen von der äußersten revolutionierenden Kraft und Gewalt, wie sie Selinskis Aufsatz verlangte —, zu stabilisieren.

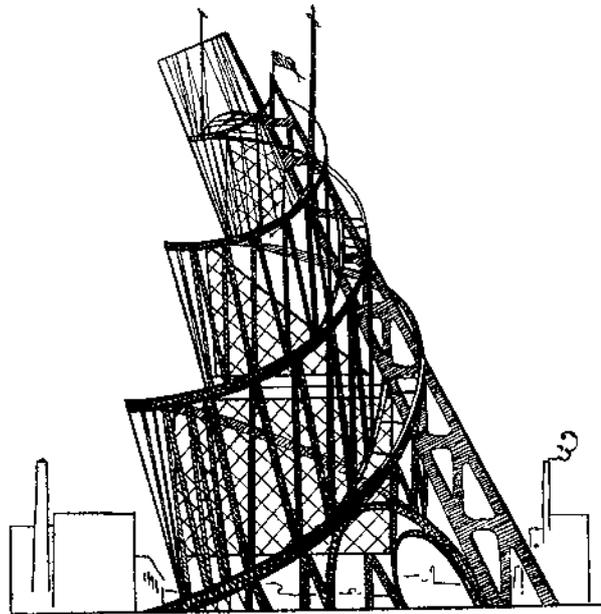
Es ist ebensosehr ein Irrtum, zu meinen, das Dynamische müsse sich im Aufriß, in der bewegten „Form“ ausdrücken — vielmehr ist es in hohem Maße eine Angelegenheit des Grundrisses — wie es ein Irrtum ist, zu glauben, das Statische sei schon gesichert durch eine Quadratur des Grundrisses, die oft genug Reißbrettornamentik bleibt. Demgegenüber Mendelsohn: „Aus eigenem Gesetz statuiert die Architektur die Bedingungen ihrer bewegten Massen: die dynamische Bedingung, Bewegung des Raumes — an der Kontur als seinem Linearelement abzusehen —, die rhythmische Bedingung, Verhältnis der Massen — am Aufriß als ihrer Flächenprojektion abzusehen — und die statische Bedingung, Bewegungsausgleich — an Grundriß und Schnitt als ihren Konstruktionselementen.“

Eine sichere und klare Einstellung finden wir in der jungen holländischen Baukunst und in der mit überraschendem Elan einsetzenden jungen tschechischen Baukunst.

Theo van Doesburg, der Herausgeber des „Stijl“, betont die Doppelaufgabe des Baues: „Nach der Seite der Praxis die Funktion, nach der Seite der Kunst die Verhältnismäßigkeit“ — Zweck und Spiel. „Es vereinigen sich vorbedachte künstlerische Gestaltung und utilistische Konstruktive zu einem vollkommenen Gleichgewicht.“ („Stijl“, VI, 1.) Durch solche realpolitische Sicherheit spart sich die holländische Baukunst das Pendeln zwischen Extremen und das Hin und Her zwischen gegensätzlichen Dogmen, findet sie die Möglichkeit, alle dynamischen

Spannungen unserer Zeit offen und frei aufzunehmen, ohne die Forderung der Monumentalität preiszugeben, findet sie die Möglichkeit einer stetigen Entwicklung.

„Unter dem Drange der Umstände und durch Erweiterung ästhetischer Einsicht scheint erst jetzt eine aus und durch sich selbst gestaltende Baukunst möglich, eine Baukunst, bei der nicht die anderen Künste angewendet, also untergeordnet sein, sondern mit der sie organisch zusammenwirken werden, eine Baukunst, welche schon von vornherein in ihren konstruktiven Funktionen die Schönheit erlebt, d. h. welche durch die Gespanntheit ihrer Verhältnisse die Konstruktion selbst über ihre materielle Notwendigkeit hinaus zur ästhetischen Form erhebt.“  
(J. J. P. Oud.)



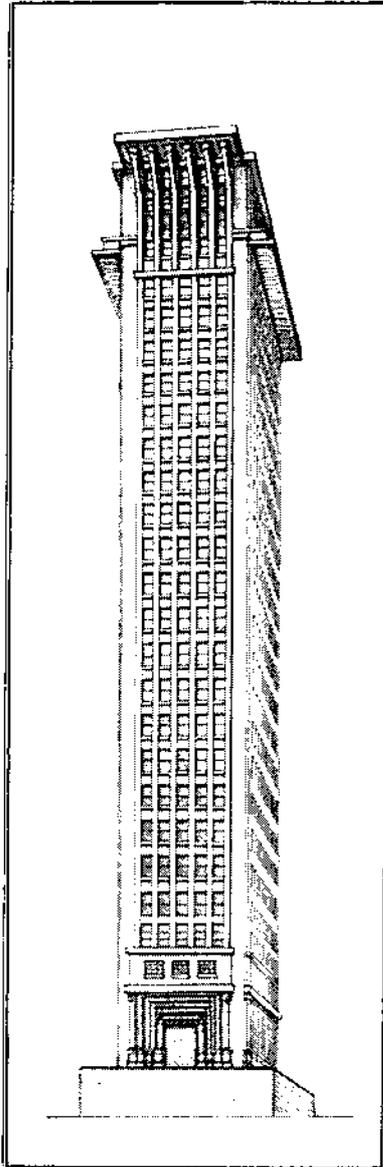
Tatlin: Modell für das Denkmal der „III. Internationale“



T A F E L N

Die Abbildungen sind nach Ländern geordnet – in alphabetischer Folge – und innerhalb der Länder nach dem Namen des Architekten, ebenfalls alphabetisch.

Für liebenswürdige Überlassung von Vorlagen sind wir zu Dank verpflichtet den Herren Theo van Doesburg=Paris, Karl Lönberg=Holm=Detroit, Professor Markalous=Brünn und Karl Teige=Prag; desgleichen danken wir den Verlegern Albert Levy=Paris („L'Architecte“), Ch. Massin=Paris („Les Grands Travaux de la Ville de Lyon“), Auguste Vincent=Paris („La Cité Industrielle“), Ernst Wasmuth=Berlin, Delphin=München, der Photo=Libraire de France=Paris (Guevrekian und Mallet=Stevens), Franco Campitelli=Foligno (Textabbildung S. 23) und Karl Peters=Magdeburg („Frühlicht“ I. P. Oud=Fabrik, S. 47).



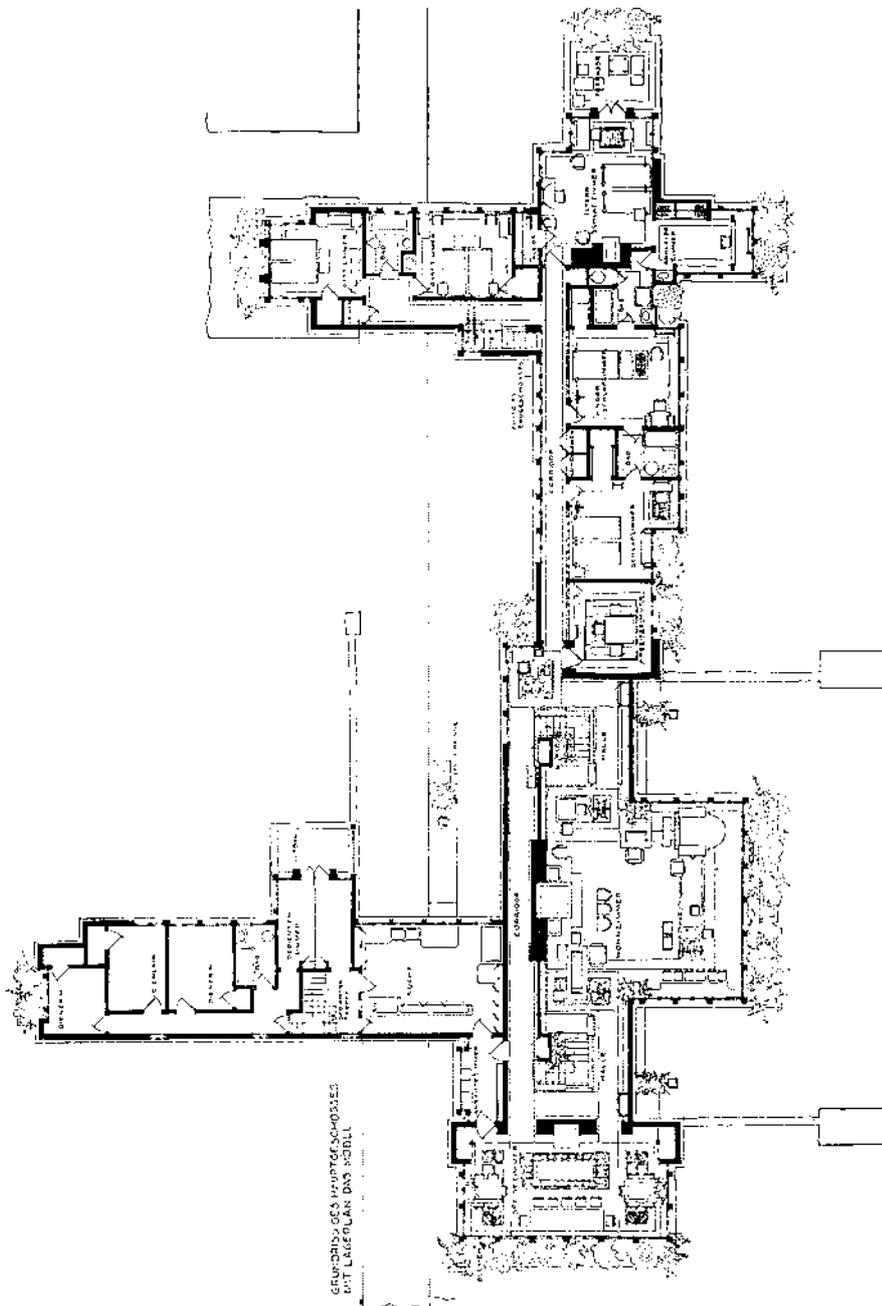
FRANK LLOYD WRIGHT

San Francisco, 1920

Entwurf für ein Turmhaus

Projet pour une maison à forme de tour

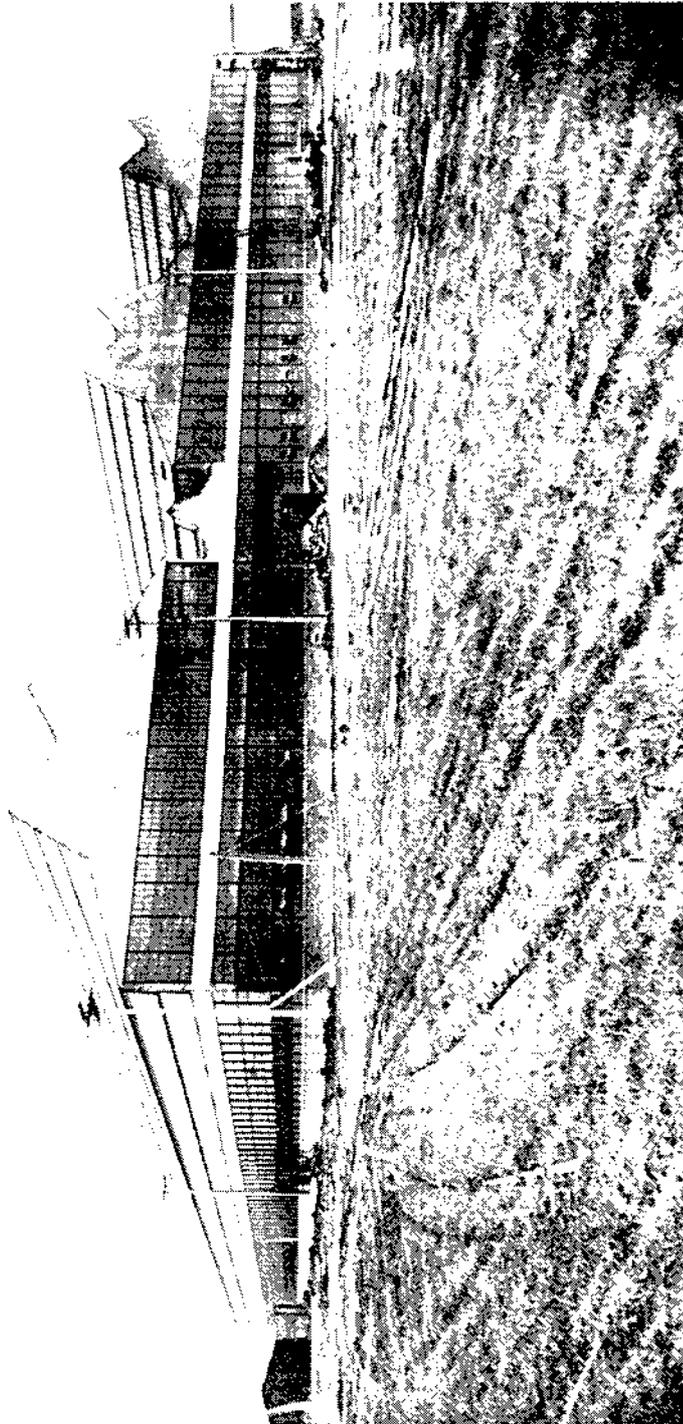
Design for a Skyscraper



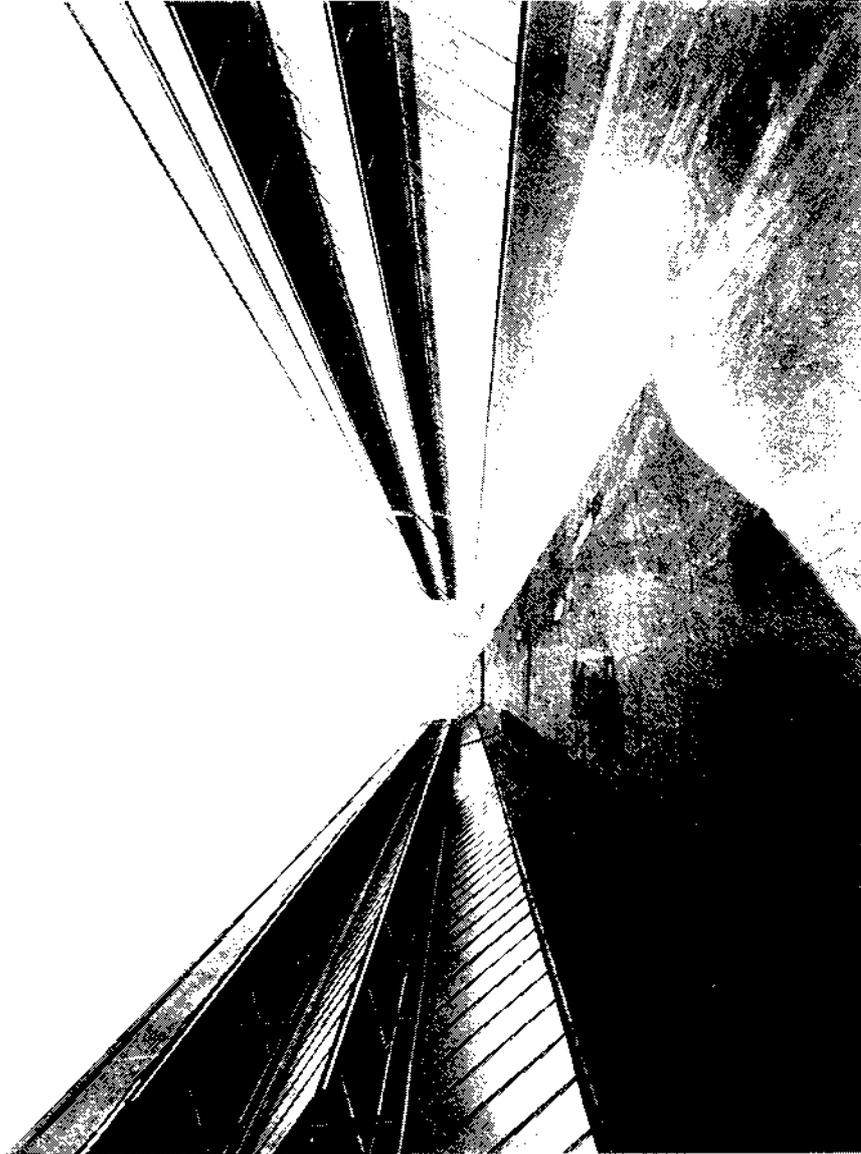
FRANK LLOYD WRIGHT  
Avery Coonley-Riverside, Ill., 1908  
Wohnhaus

Maison d'habitation

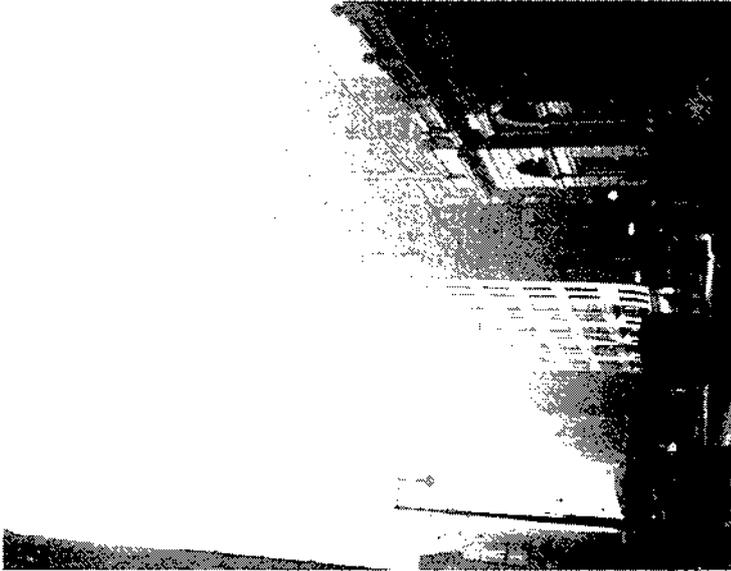
Dwelling-house



ALBERT KAHN  
Seamless Steel Tubes, Detroit

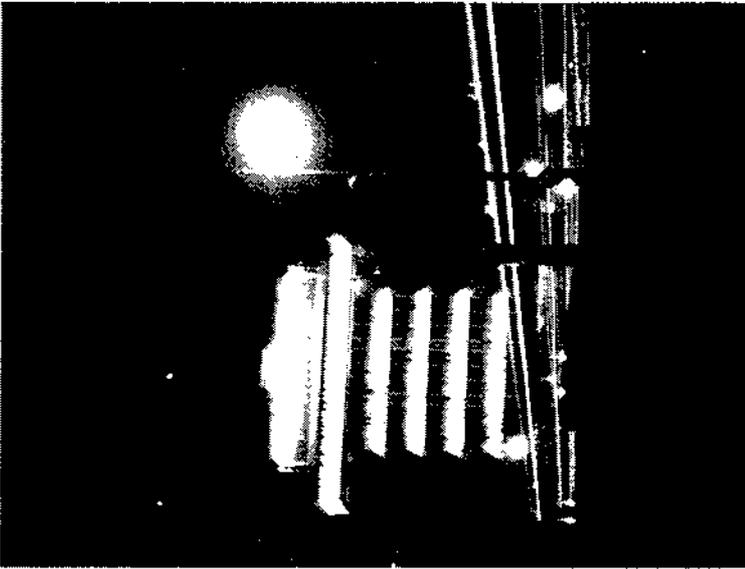


ALBERT KAHN  
Link Belt Co., Nicetown



JOHN ROOT

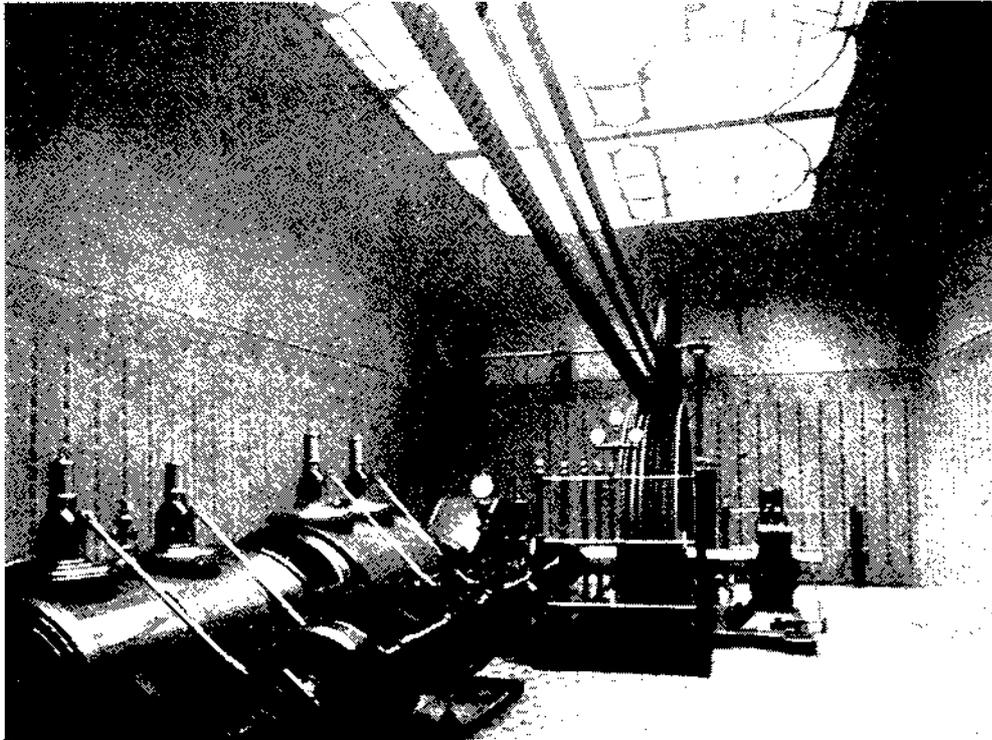
Monadnock-Block in Chicago um 1891 in reiner Backstein-Konstruktion, ohne Stahlgerüst, gebaut Construction datant de 1891 environ, élevée sans échafaudage d'acier uniquement en briques Built in 1891, Plain brickwork, free from every steel-framing



NEW-YORK

1924

Bürohaus mit Reklamebeleuchtung  
Maison pour bureaux avec éclairage réclame  
Office Premises with luminous sky-signs



HENRY VAN DE VELDE  
Hagen i. W., 1910  
Maschinensaal Vorster

Halle des machines Vorster

Engine-room Vorster

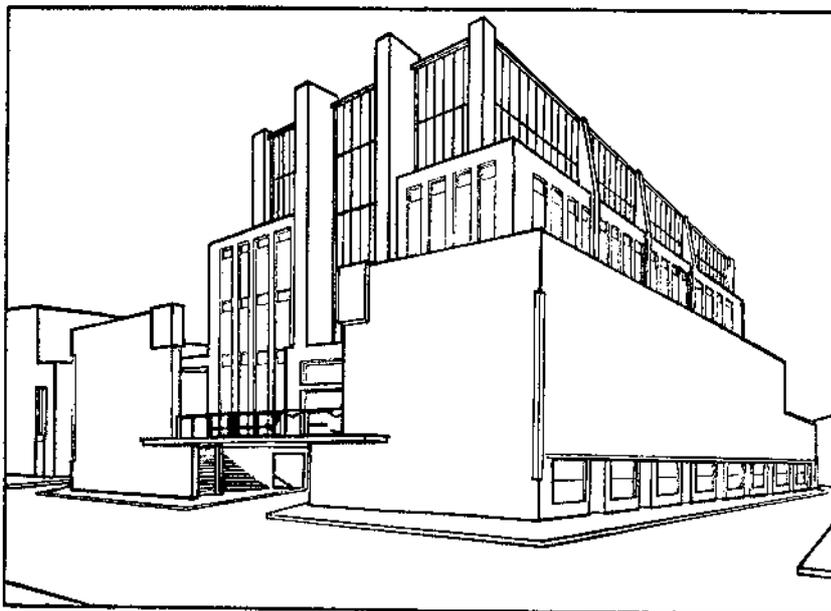


HENRY VAN DE VELDE  
W. H. Müller & Co., Rotterdam, 1924

Bureau de passage  
Affiche: van der Leek

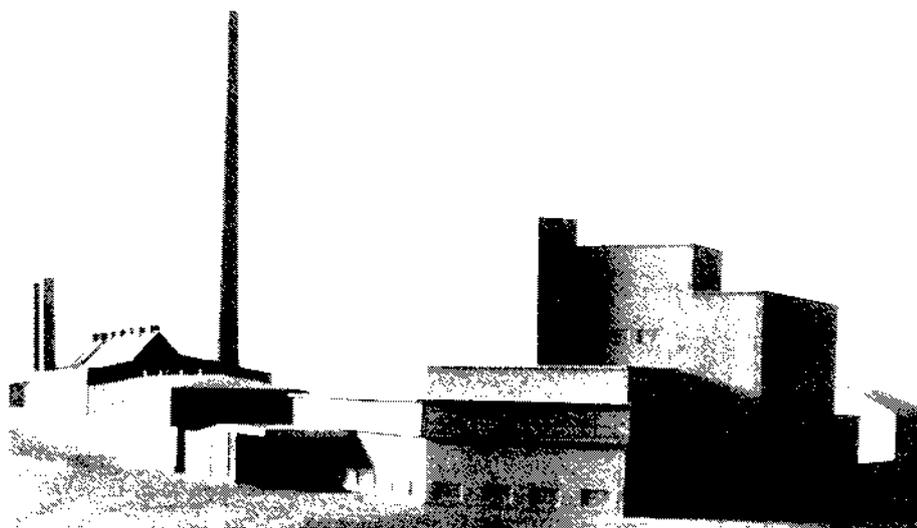
Passage-Bureau  
Plakat: van der Leek

Passage-Office  
Affiche: van der Leek

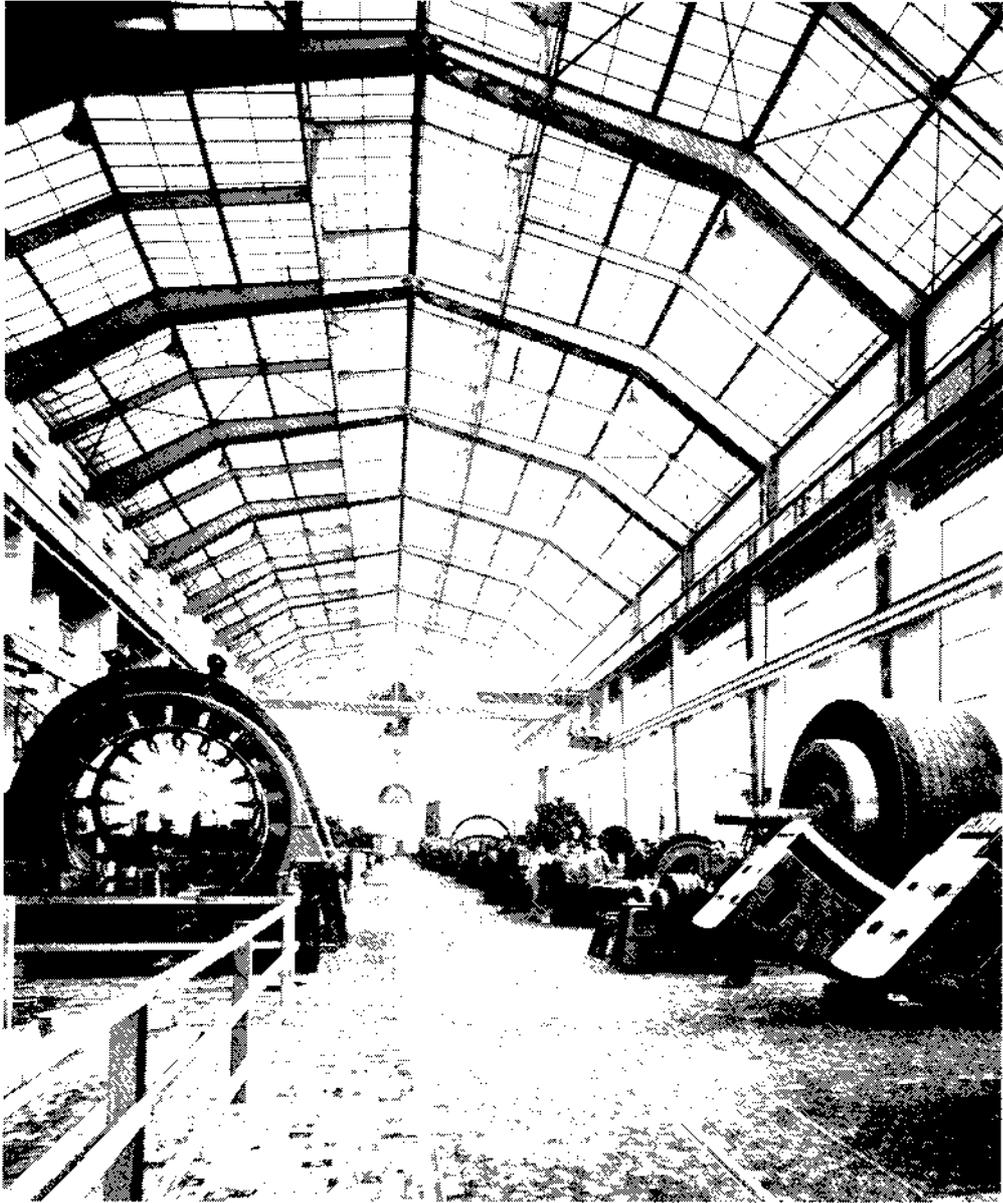


Établissement de bains      STA JASINSKI      Badeanstalt      Bathing-establishment

L'ALLEMAGNE – DEUTSCHLAND – GERMANY



Fabrique de céramique      OTTO BARTNING      Berlin-Tempelhof, 1924/25      Keramische Fabrik      Ceramic Manufactory



PETER BEHRENS  
Berlin, 1911/12

Halle de montage de la A E G  
(50 m de largeur)

Montagehalle der A E G  
(Breite 30 m)

The Mounting-Hall of the A E G  
(30 m large)

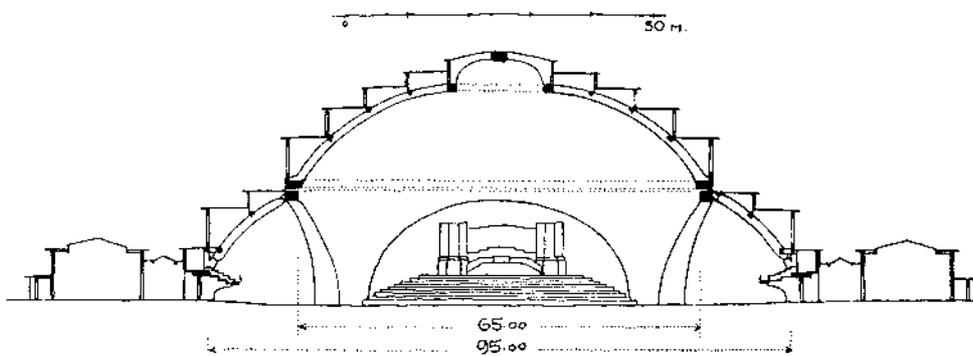


PETER BEHRENS  
Berlin, 1910/11

Corridor de la fabrique de  
petits moteurs de la A E G

Flur der Kleinmotoren-  
fabrik der A E G

Hallway of the Small-motor  
factory of the A E G

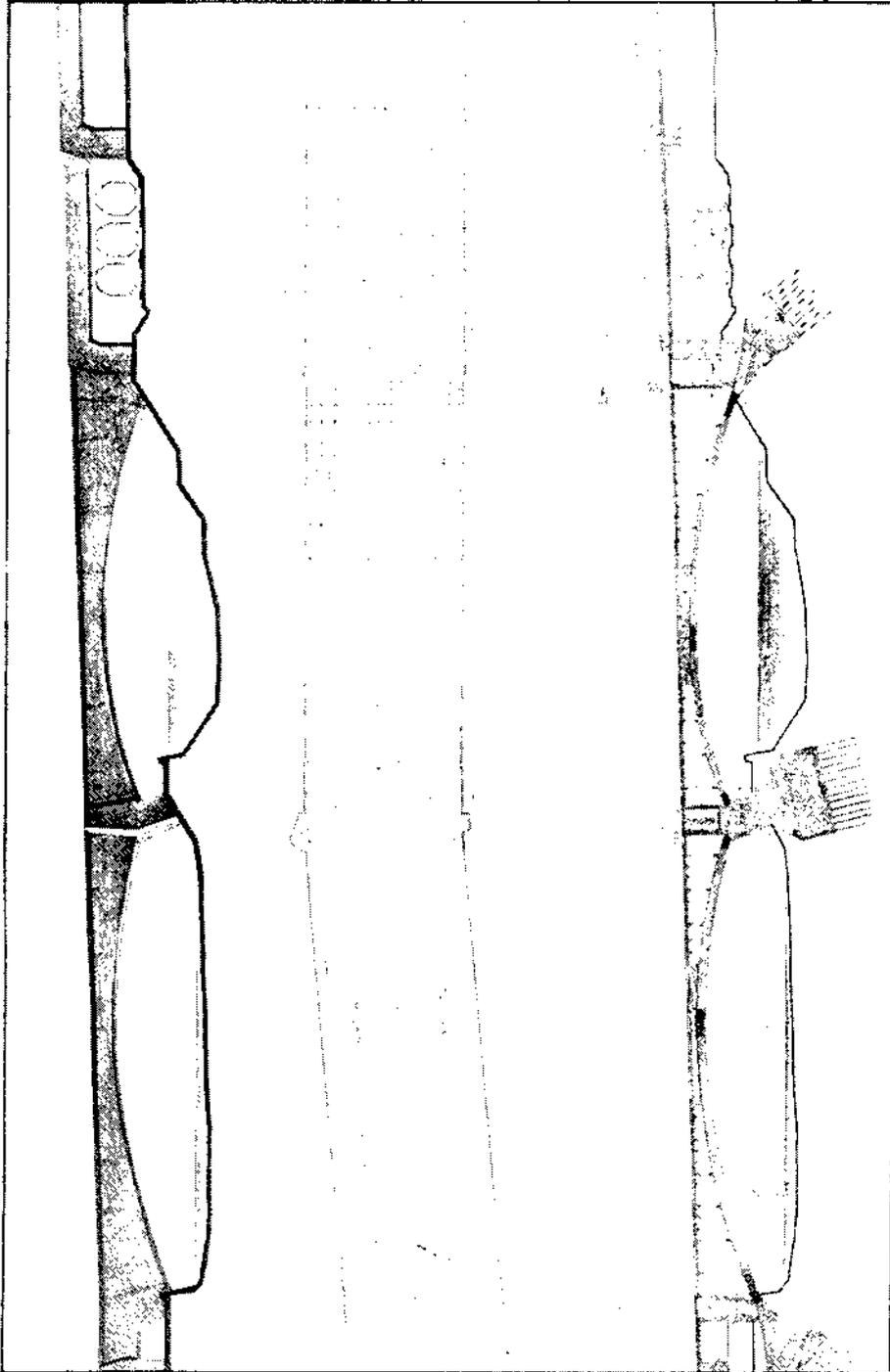


MAX BERG  
Breslau, 1913

Halle commémorative des fêtes  
du centenaire, section et vue  
intérieure, hauteur 40 mètres

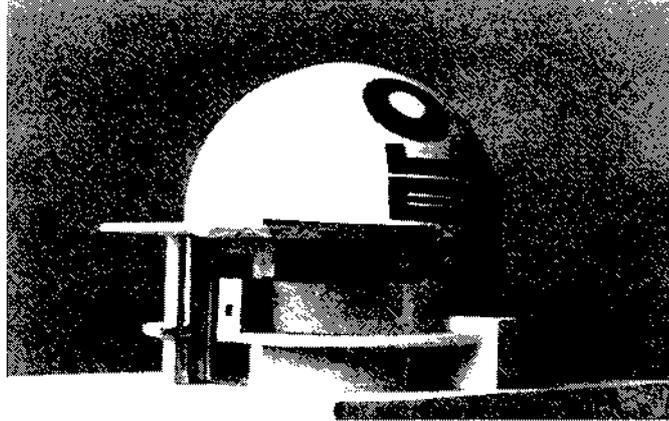
Jahrhunderthalle, Schnitt  
und Innenansicht, Höhe  
40 Meter

Century-Hall, Sectional view  
and Interior, height 40 m



RICHARD DÖCKER  
Zürich, 1924

Projet pour un pont sur la Limmat      Entwurf für eine Brücke über die Limmat      Design for a Bridge across the Limmat



ALFRED GELLHORN, MARTIN KNAUTHE und RUDOLF BELLING  
Halle a. S., 1923

Réservoir à benzine

Benzintank

Gasoline-Tank

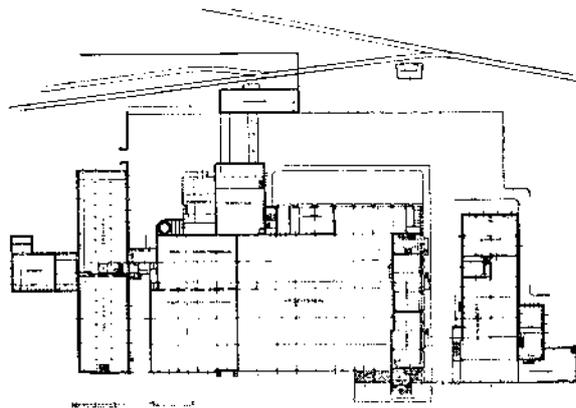
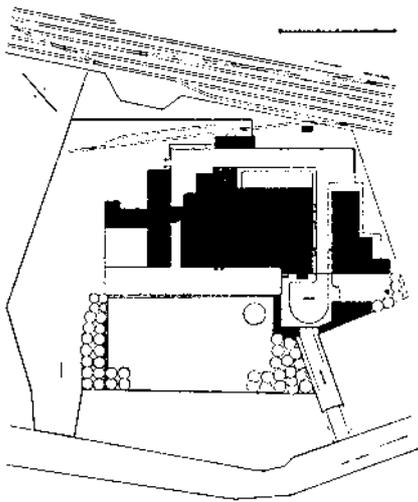
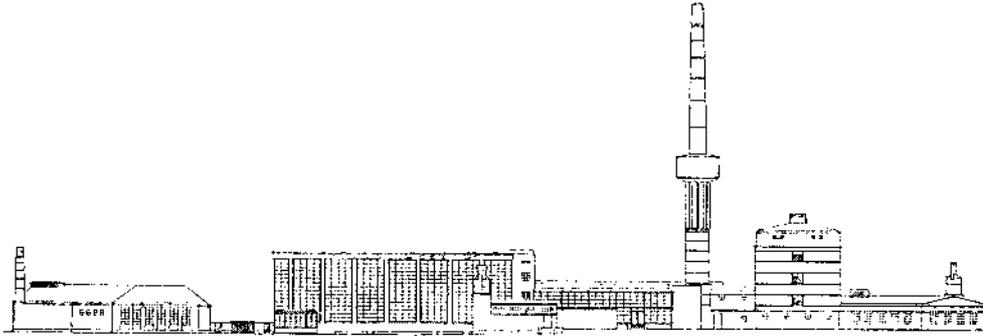


H. DE FRIES  
Berlin, 1924

Travaux de concours pour les  
constructions de bureaux et  
de magasins dans les jardins  
Prince-Albrecht

Wettbewerb für die  
Büro- und Geschäfts-  
bauten in den Prinz-  
Albrecht-Gärten

Competition design for the  
Office and Business Premises  
in the  
Prince Albrecht Gardens



WALTER GROPIUS und ADOLF MEYER  
Alfeld a. d. Leine, Fagus-Werk, seit 1913

Fabrique de formes pour  
chaussures et de couteaux  
d'estampe, plans et élévation

Schuhleisten und Stanz-  
messer-Fabrik, Grundrisse  
und Aufriß

Factory of shoe lasts and  
stamping knives, Ground-  
plan and Elevation



WALTER GROPIUS und ADOLF MEYER  
Alfeld a. d. Leine, Fagus-Werk, seit 1913

Escalier

Treppenhaus

Staircase

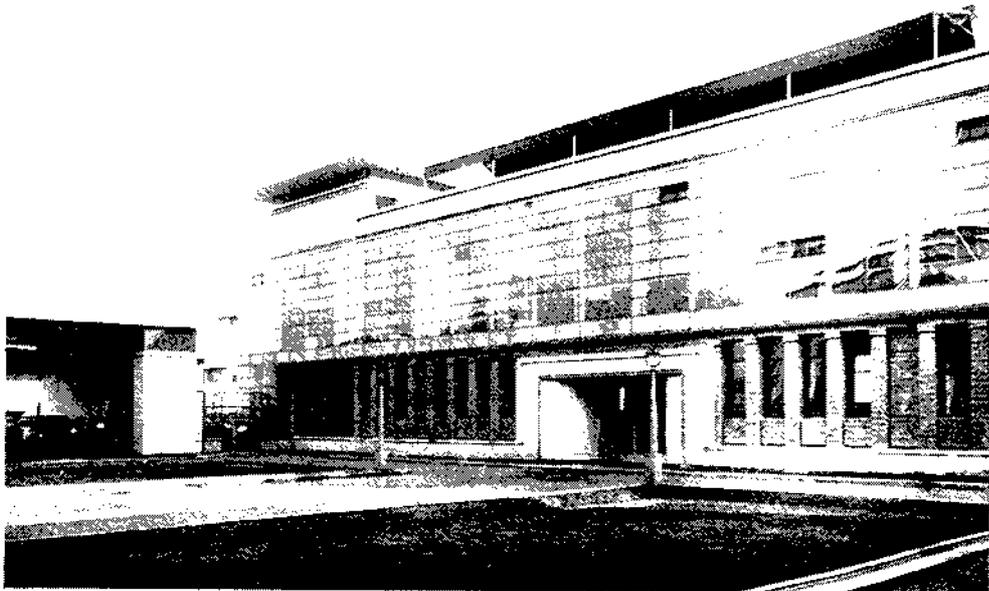
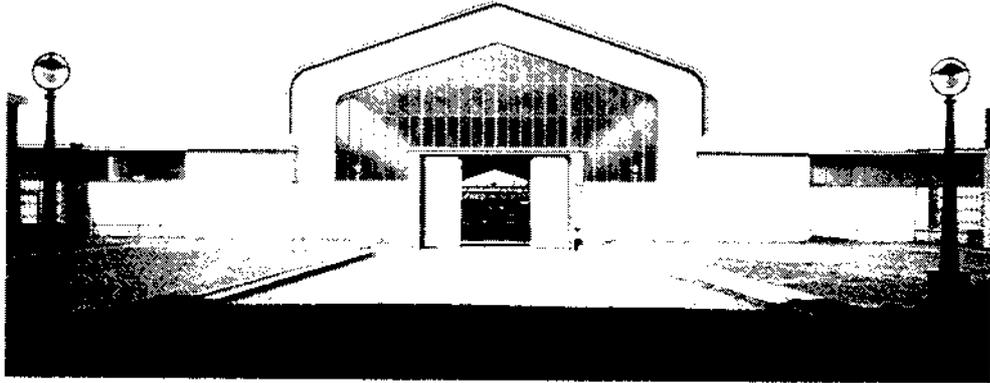


WALTER GROPIUS und ADOLF MEYER  
Alfeld a. d. Leine, Fagus-Werk, seit 1913

Halle des machines

Maschinenhaus

Machine-house



WALTER GROPIUS und ADOLF MEYER

1914

Cologne

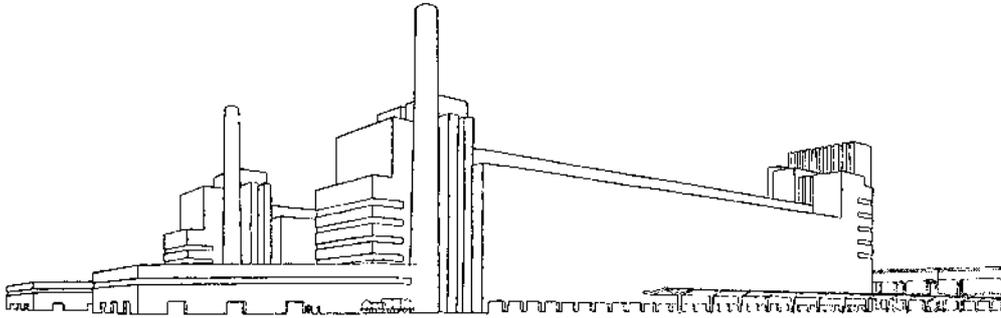
Constructions pour l'exposition  
du „Deutscher Werk-Bund“,  
cour devant la halle des ma-  
chines et face postérieure du  
bâtiment des bureaux

Köln

Bauten für die Ausstellung  
des „Deutschen Werk-  
Bundes“, Hof vor der  
Maschinenhalle und Rück-  
seite des Bürogebäudes

Cologne

The Exhibition premises of  
the „Deutscher Werk-Bund“,  
Court in front of the Engine-  
Hall and back view of the  
Office Premises

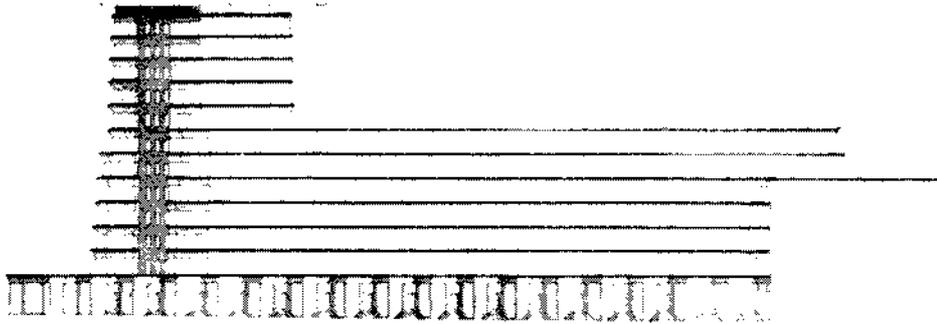


WILHELM DEFFKE  
1922

Silo pour Varna, Bulgarie

Silo für Varna, Bulgarien

Silo for Varna, Bulgaria

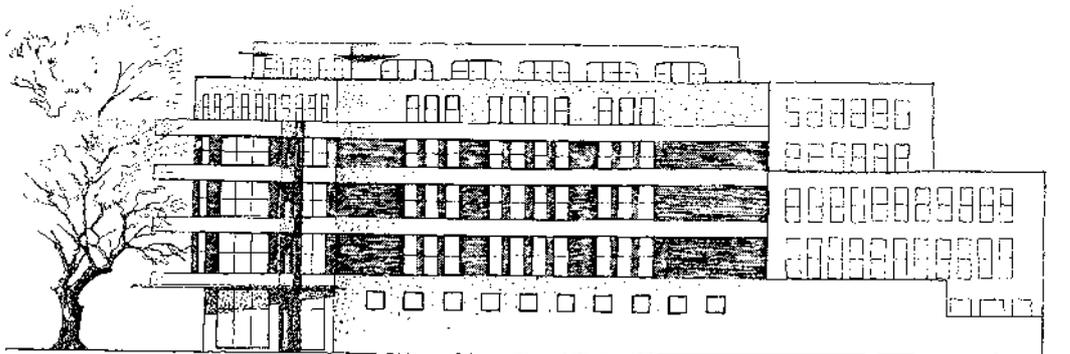


M. LUZ  
Königsberg i. Pr., 1922

Travail de concours pour  
le „Börsenhof“

Wettbewerbs-Arbeit für  
den „Börsenhof“

Competition-design for  
the „Börsenhof“



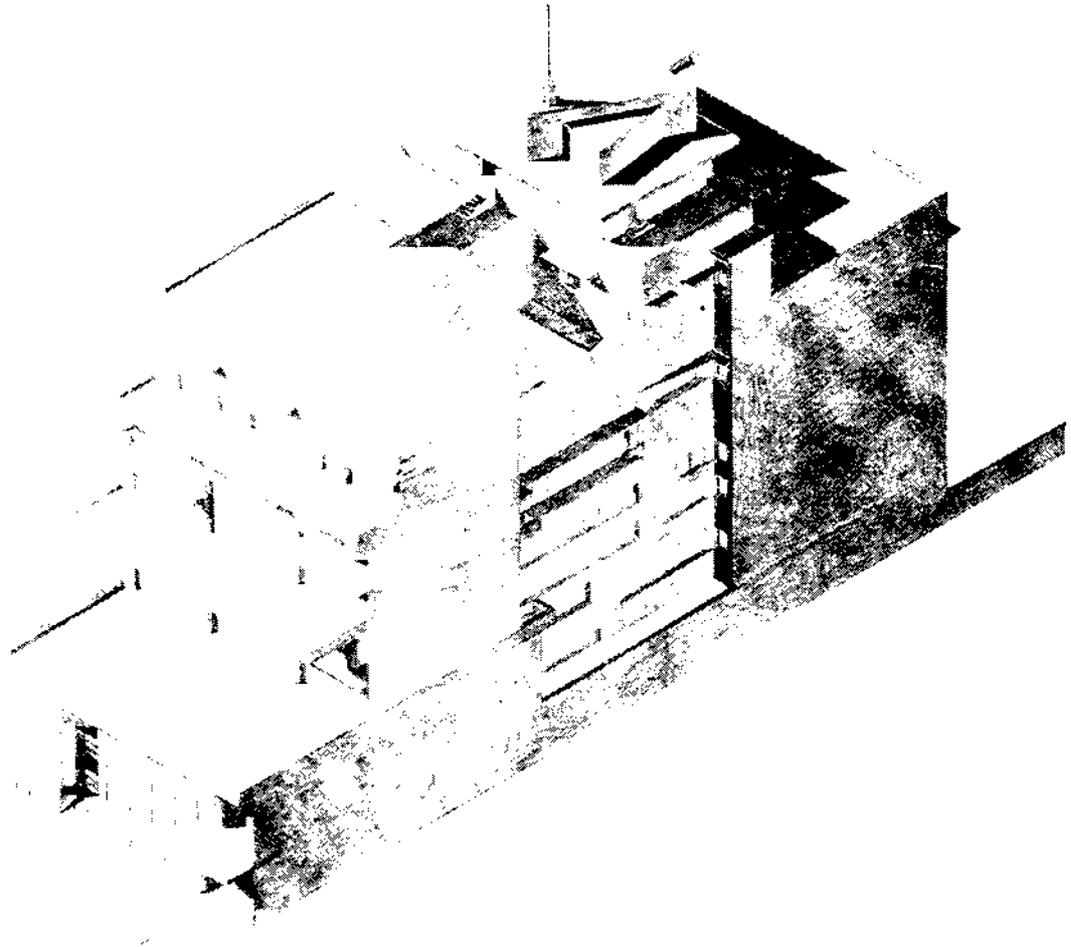
HUGO HARING  
Berlin, 1922

Travail de concours pour  
une maison d'affaires dans  
la Tiergartenstrasse

Wettbewerbs-Arbeit für  
ein Geschäftshaus in der  
Tiergartenstraße

Competition-design for  
business-house in the  
Tiergartenstrasse

Be II

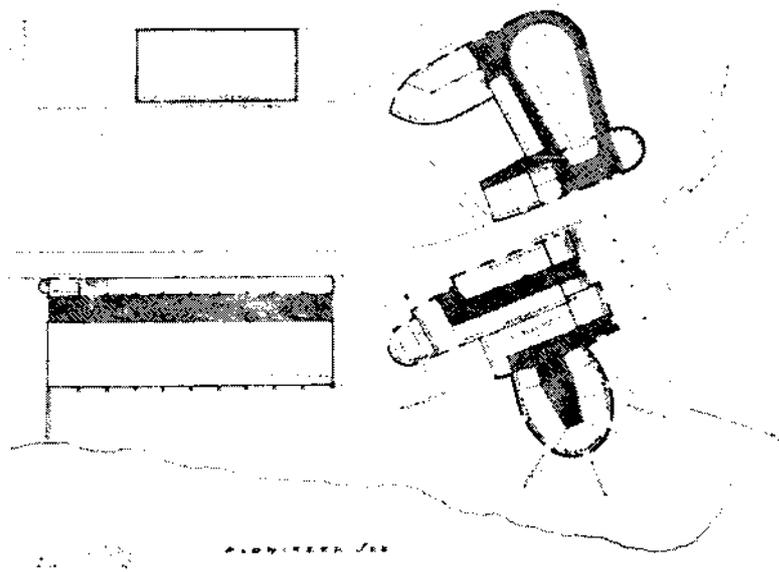
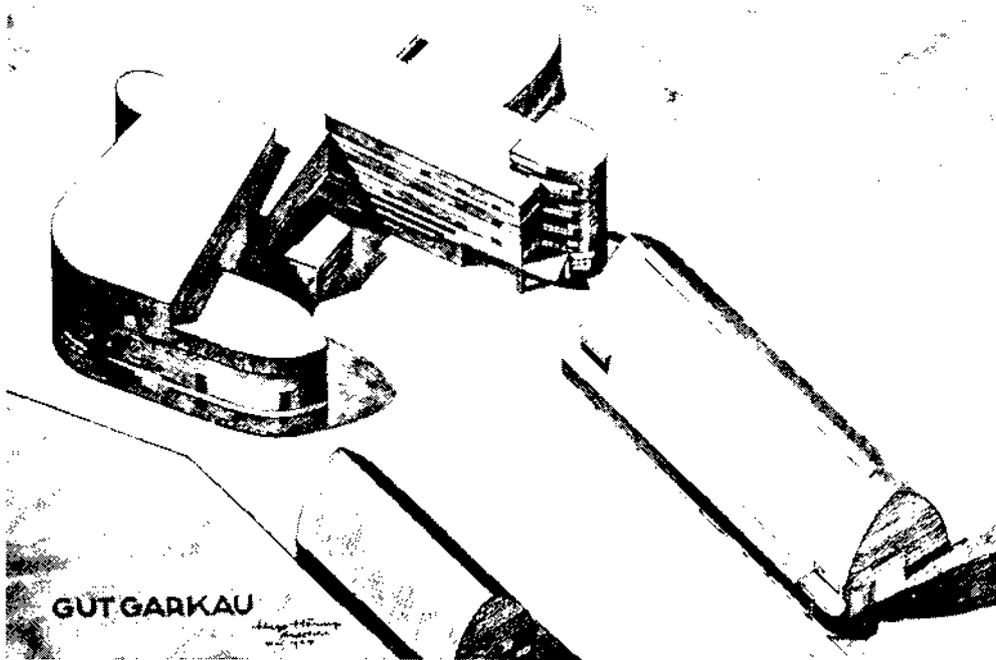


HUGO HÄRING  
Rio de Janeiro, 1923

Maison pour le Club allemand

Haus für den Deutschen Club

German Club Building

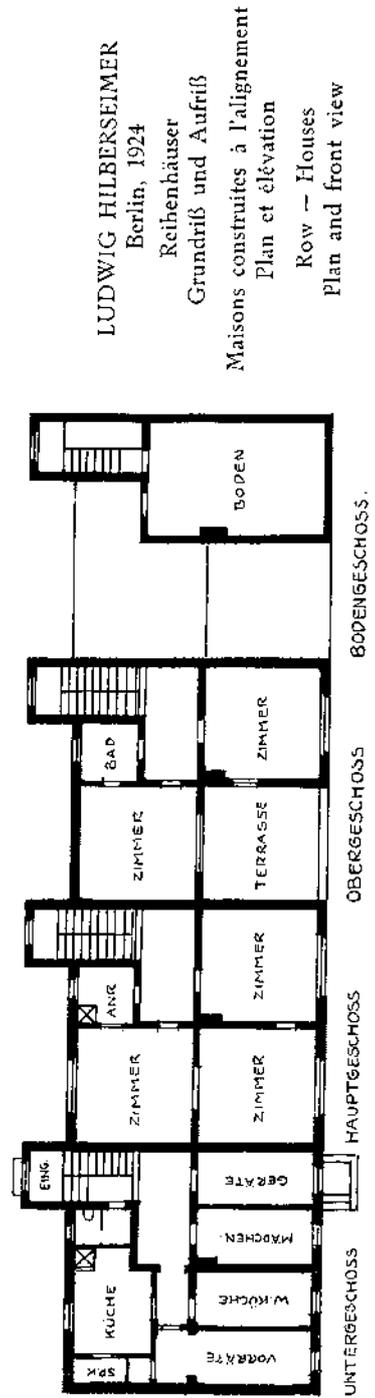
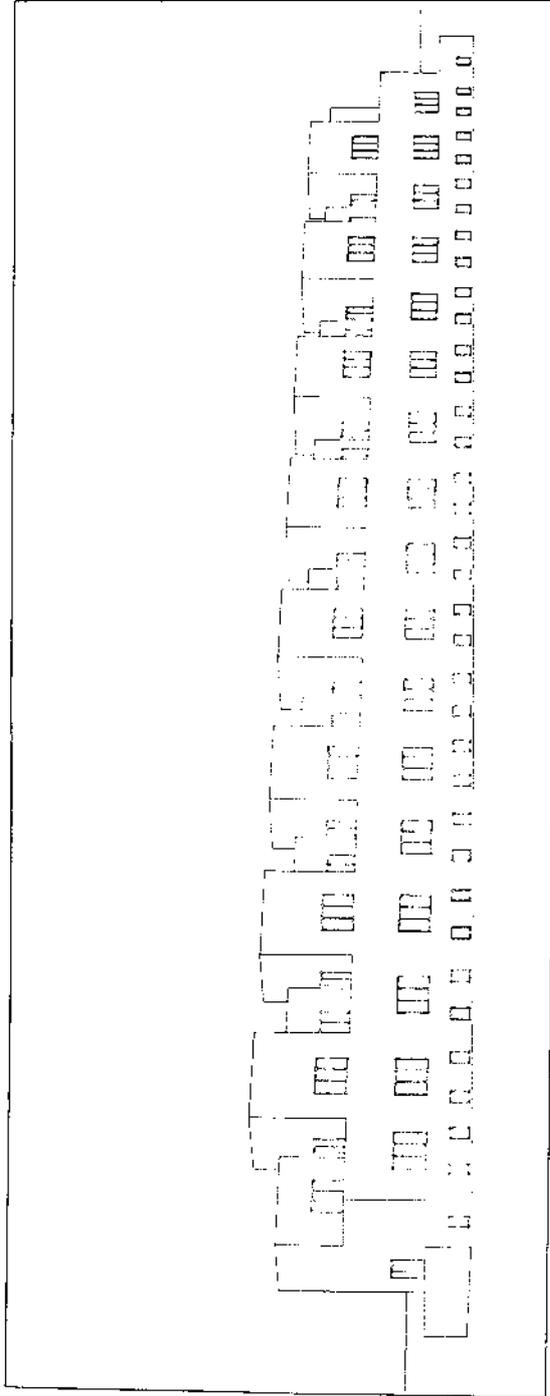


HUGO HÄRING  
1924

Propriété Garkau, Mecklenbourg  
Bâtiments pour l'exploitation rurale

Gut Garkau, Mecklenburg  
Wirtschaftsbauten

Property Garkau, Mecklenburg  
Farm-buildings





FRITZ KALDENBACH mit BREEST & CO.  
Dresden, 1918

Fabrique de moulins Seck

Mühlentabrik Seck

Seck's Mill wright's workshop

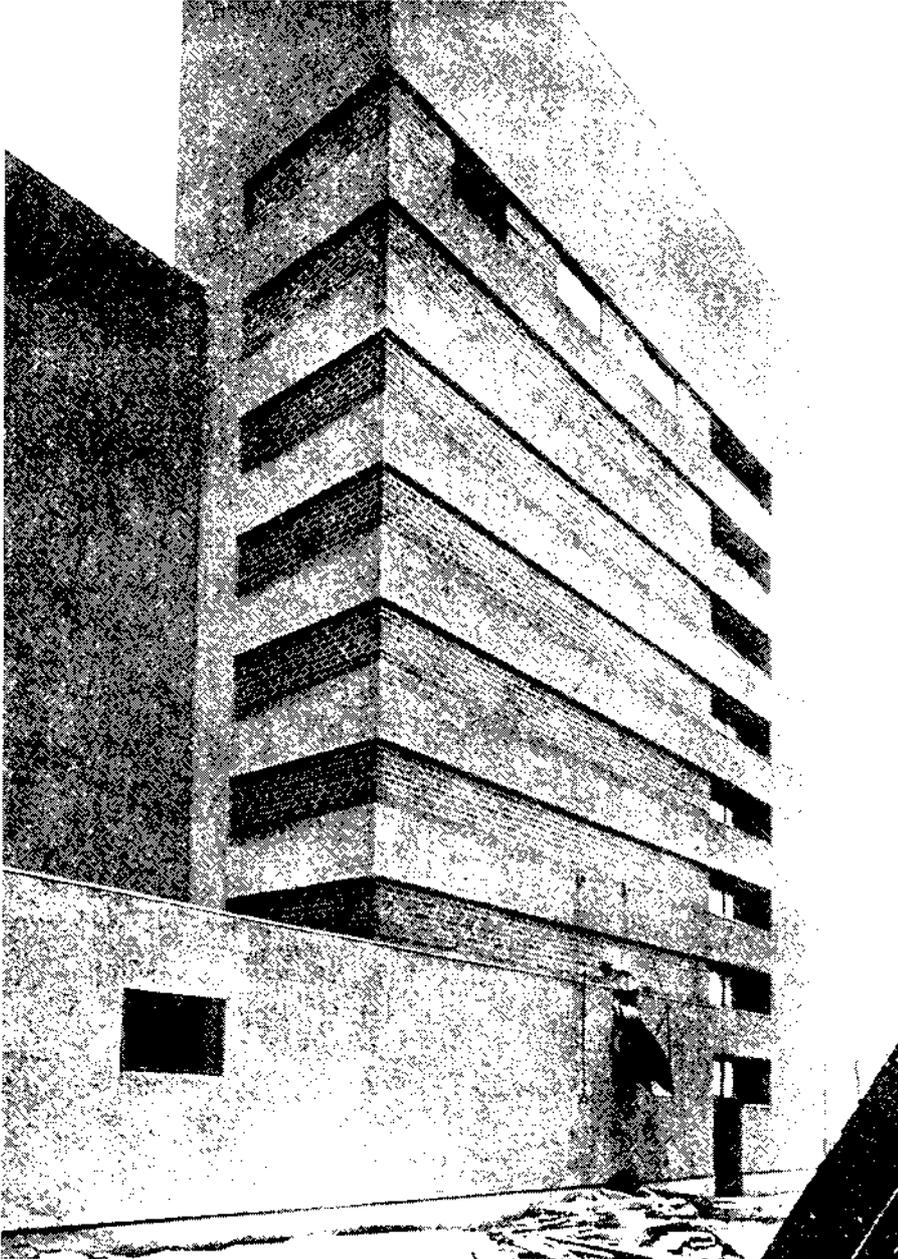


ERICH MENDELSON  
1921/23

Luckenwalde near Berlin  
Hat-Factory. View through  
the gate-house to the  
dye-works and factory-halls

Luckenwalde bei Berlin  
Hutfabrik. Blick durch  
das Torhäuschen auf die  
Färbererei und die Hallen

Luckenwalde près Berlin  
Fabrique de chapeaux. Vue  
de la porte de la conciergerie  
sur la teinturerie et les halles



ERICH MENDELSON mit ERICH LAASER

Wüstegiersdorf, 1922/23

Schlesien

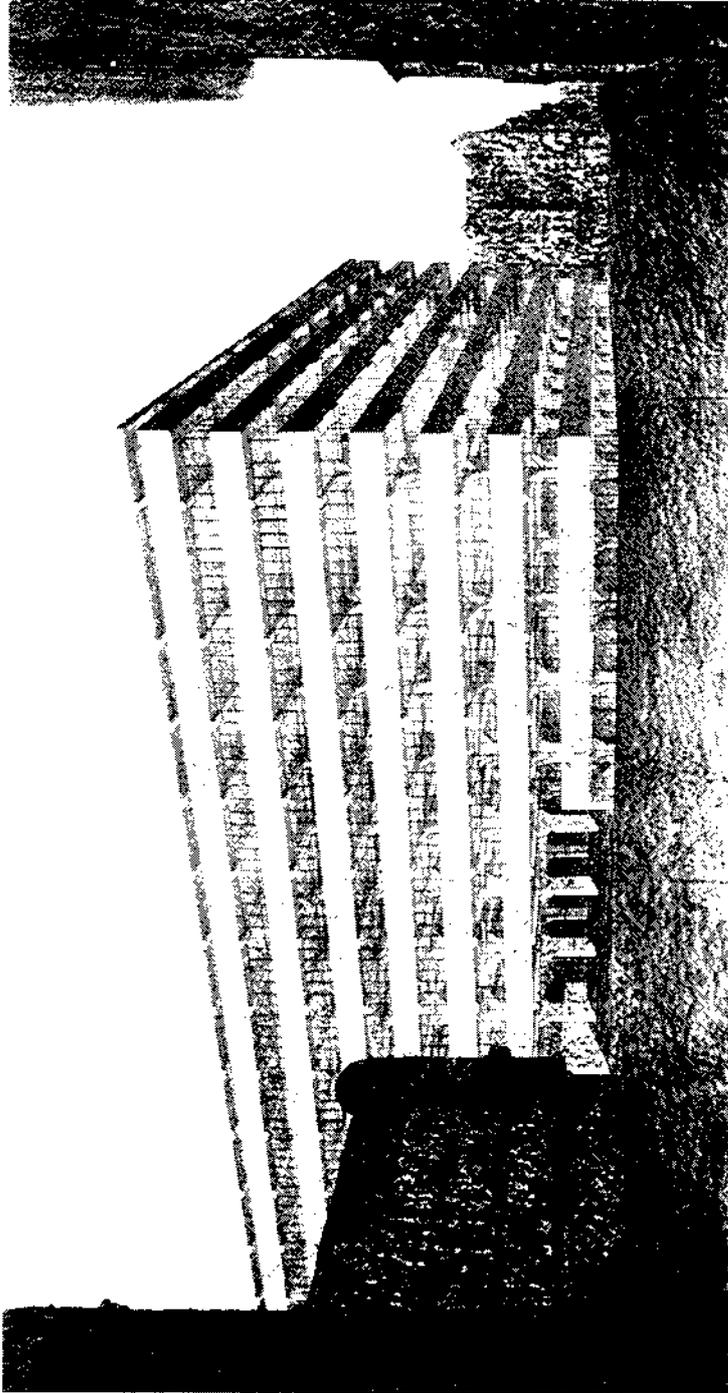
Silesie

Reconstruction de la fabrique  
textile, corps de tour

Umbau der Textil-Werke,  
Turmtrakt

Silesia

Reconstruction of the Textile-  
Works, Part of building with tower

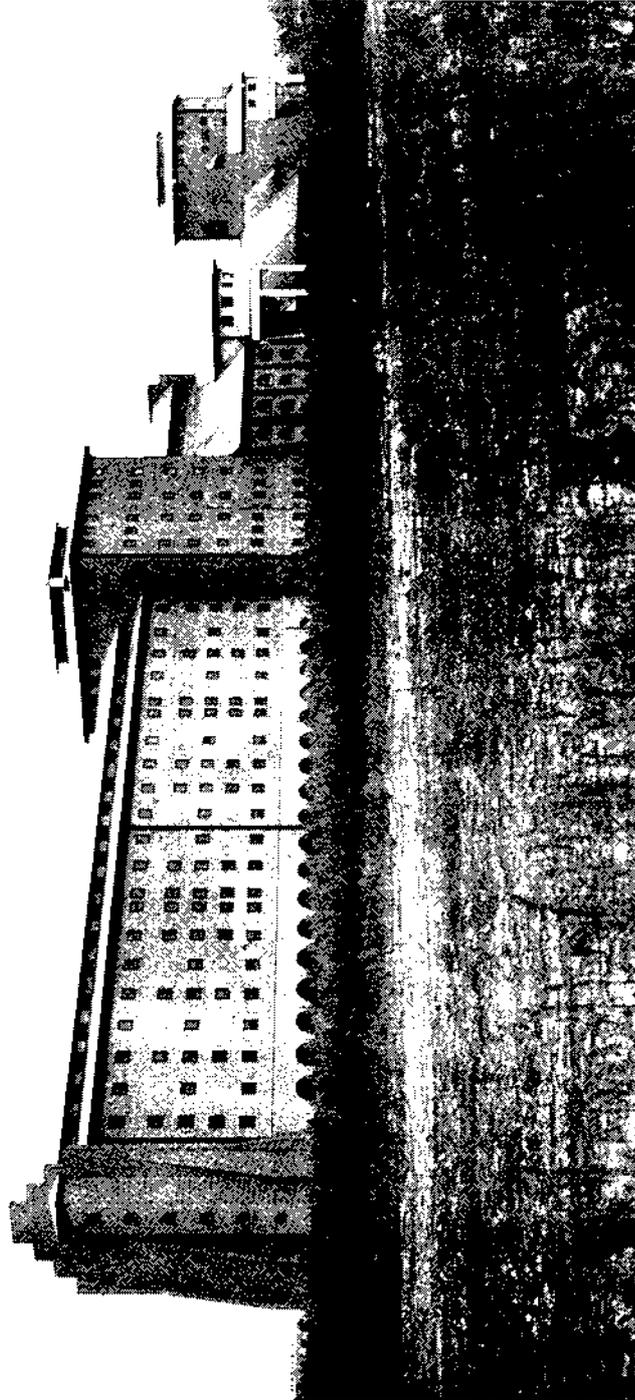


L. MIÈS VAN DER ROHE  
Berlin, 1923

Maison pour bureaux  
Béton, fer, verre

Bürohaus  
Beton, Eisen, Glas  
(Vgl. Anm. S. 80)

Business Offices  
Beton, iron, glass

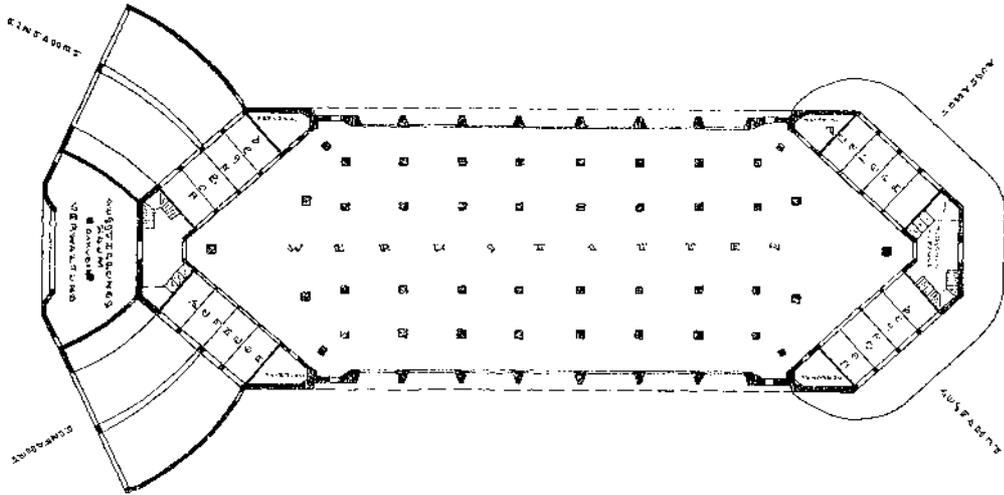
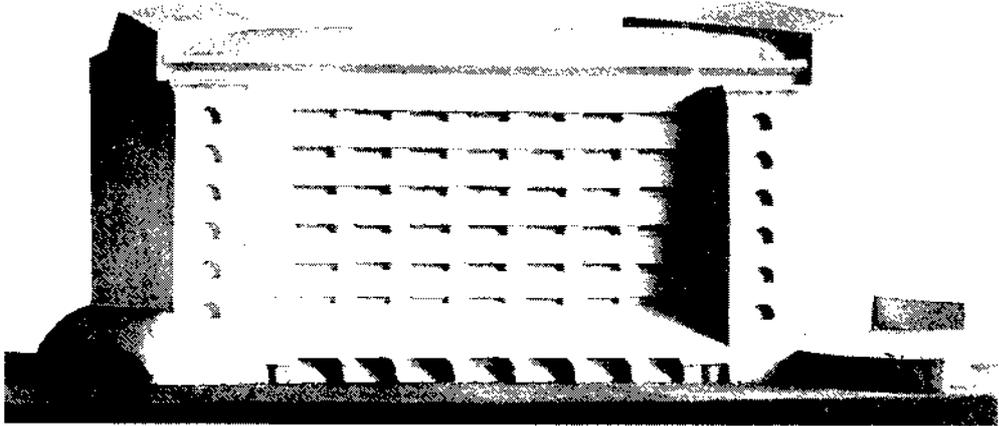


Luban près Posen  
Fabrique de produits chimiques

HANS PÖLZIG  
1911/12

Luban bei Posen  
Chemische Fabrik

Luban near Posen  
Chemical Works

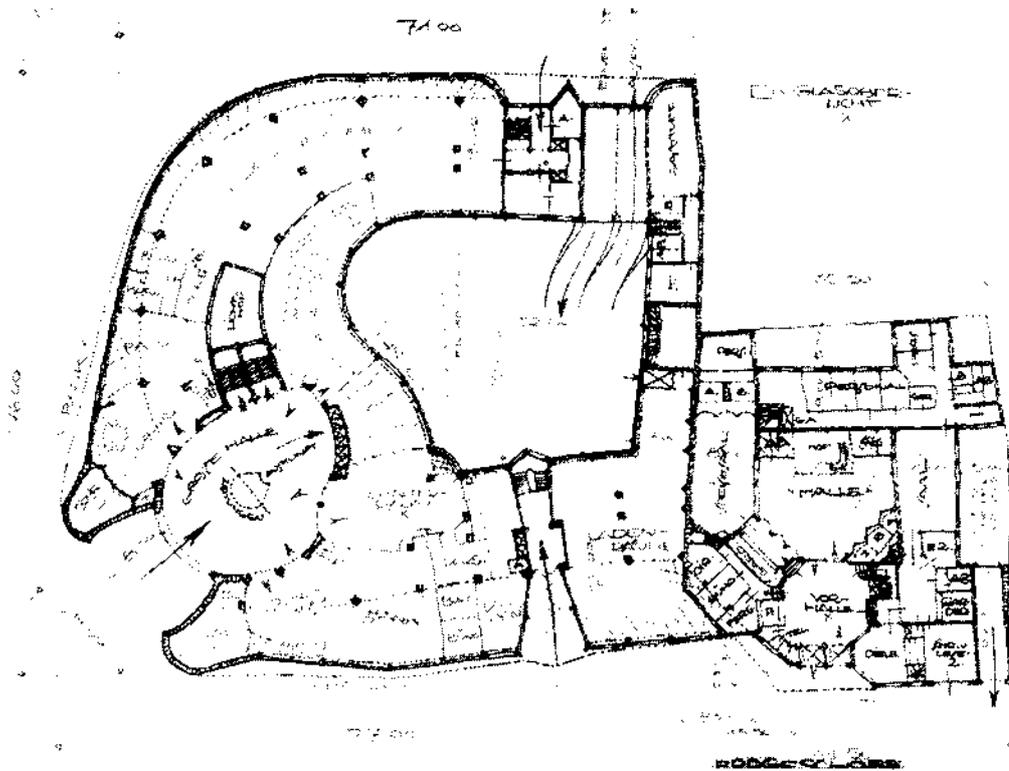


Garage, modèle et plan  
du rez-de-chaussée

ADOLF RADING  
Breslau, 1922

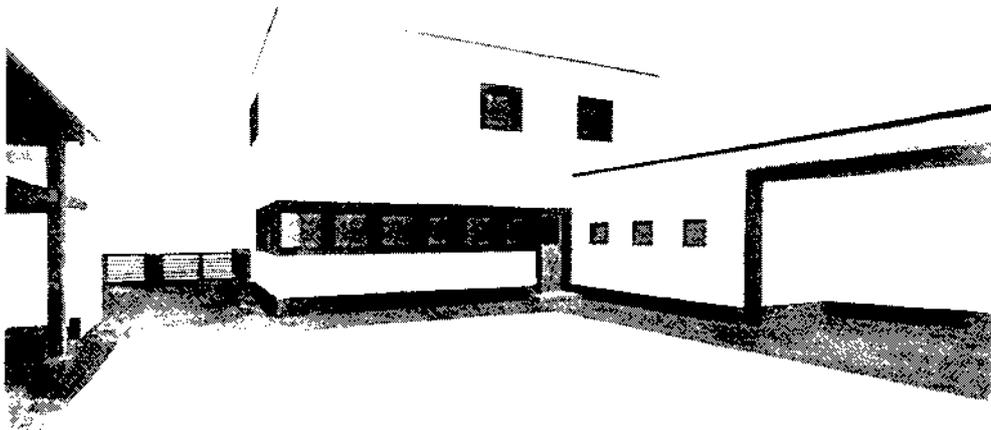
Garage, Modell und  
Erdgeschoß-Grundriß

Garage, Model and plan  
of Ground-floor



HANS SCHAROUN  
Königsberg i. Pr., 1922

Wettbewerbs-Arbeit für den „Börsenhof“, (Hotel, Büros, Post, Bank), Grundriß des Erdgeschosses  
Travail de concours pour le „Börsenhof“, (Hôtel, bureaux, poste, banque), Plan du rez-de-chaussée  
Competition-design for the „Börsenhof“, (Hotel, Offices, Post-office, Bank), Plan of Ground-floor

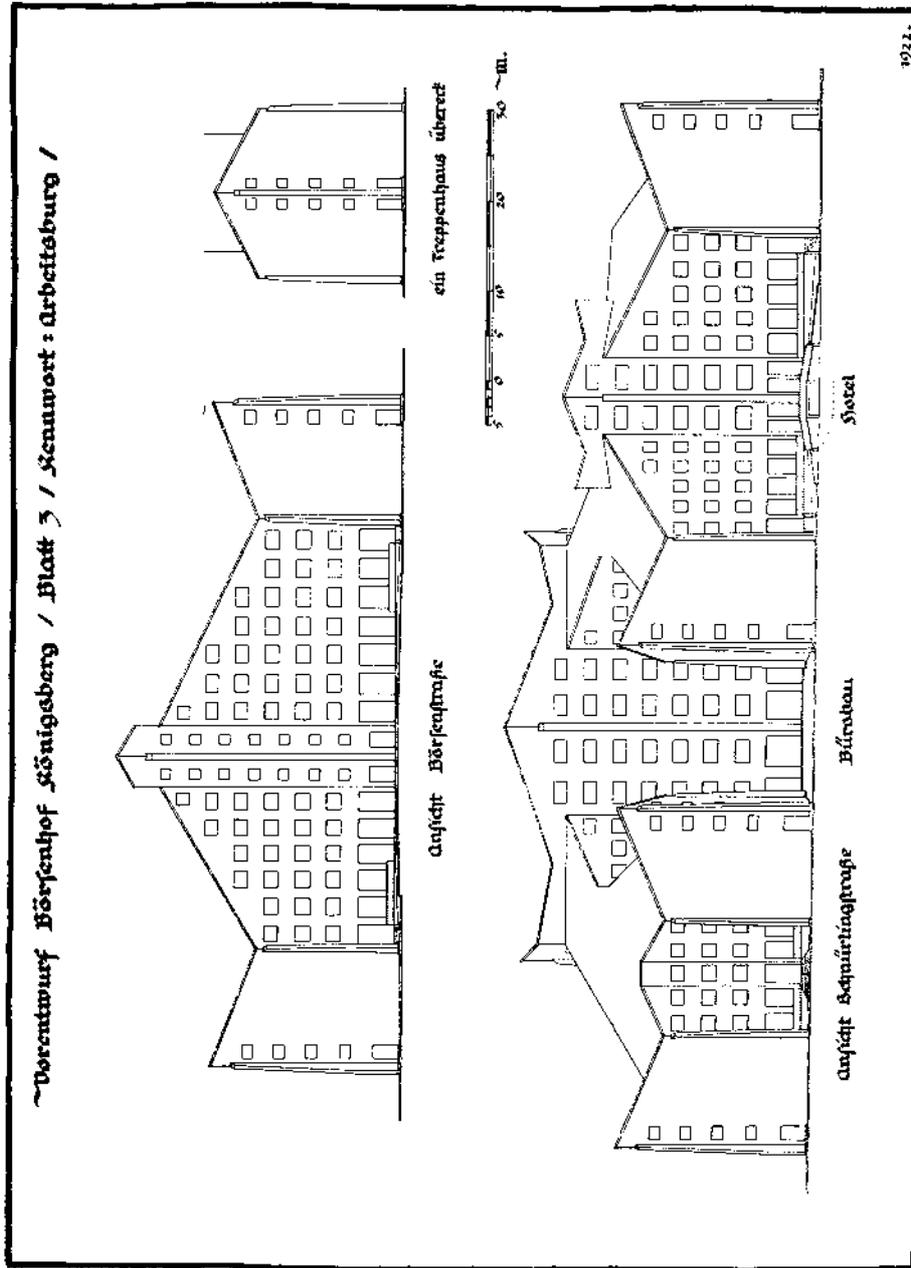


KARL SCHNEIDER  
1924

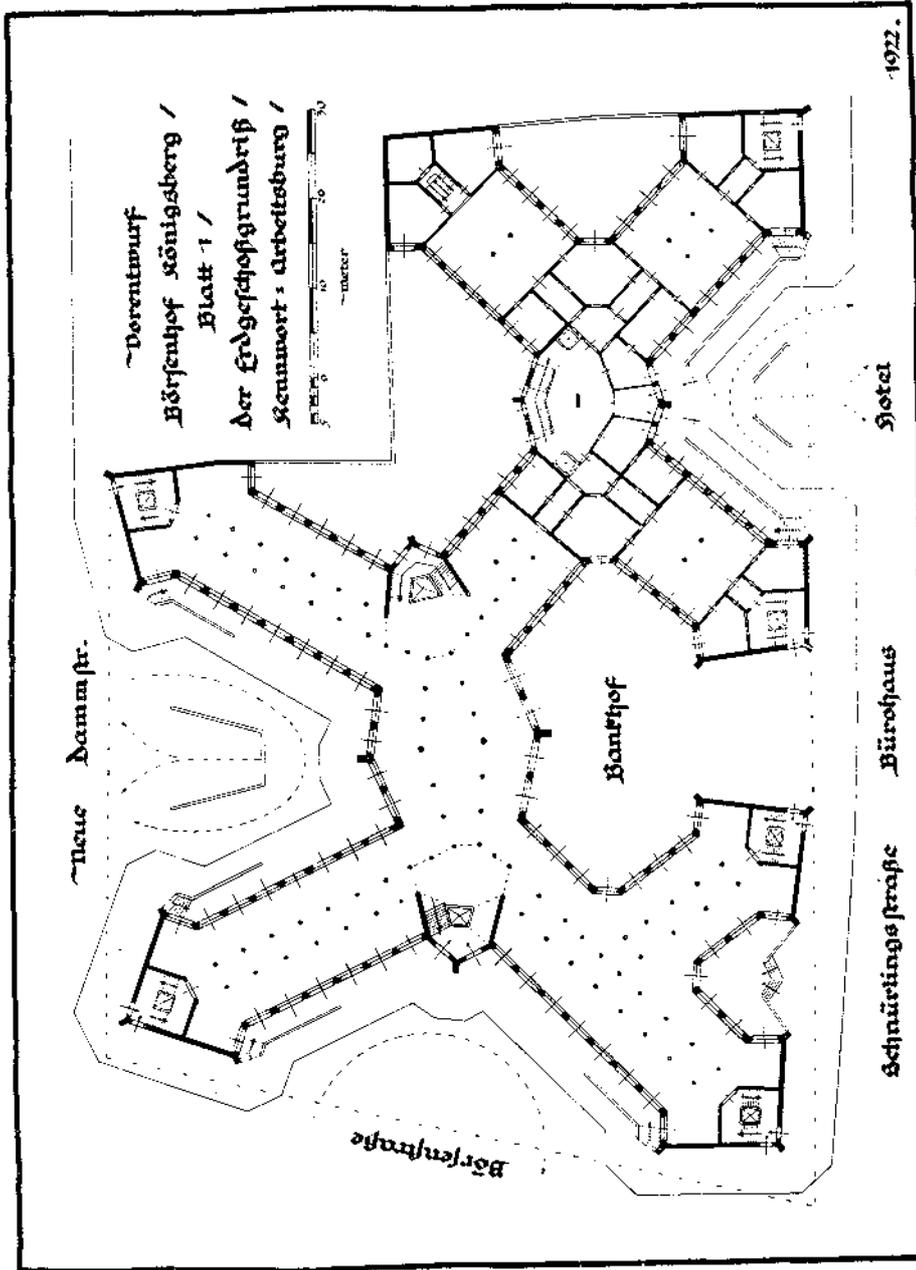
Hambourg  
Atelier de menuiserie avec  
maison d'habitation

Hambourg  
Tischlerwerkstätte mit  
Wohnhaus

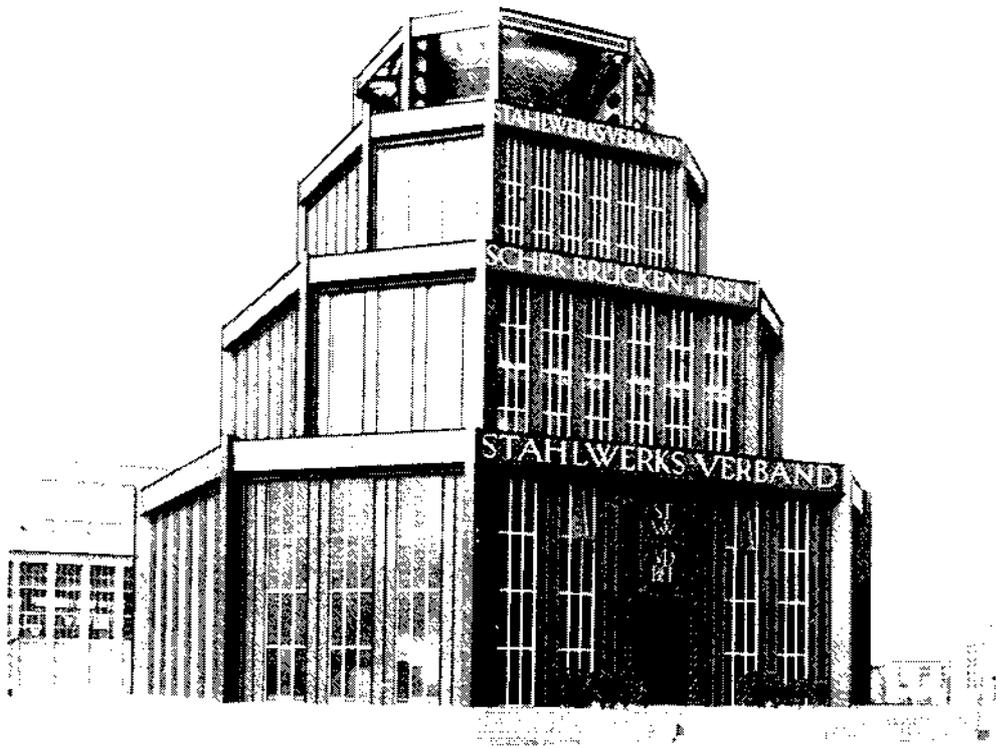
Hambourg  
Joiner's Workshop  
and dwelling-house



HANS SÖDER  
 Königsberg i. Pr., 1922  
 Wettbewerb-Entwurf für den „Börsenhof“    Competition-design for the „Börsenhof“  
 Projet de concours pour le „Börsenhof“



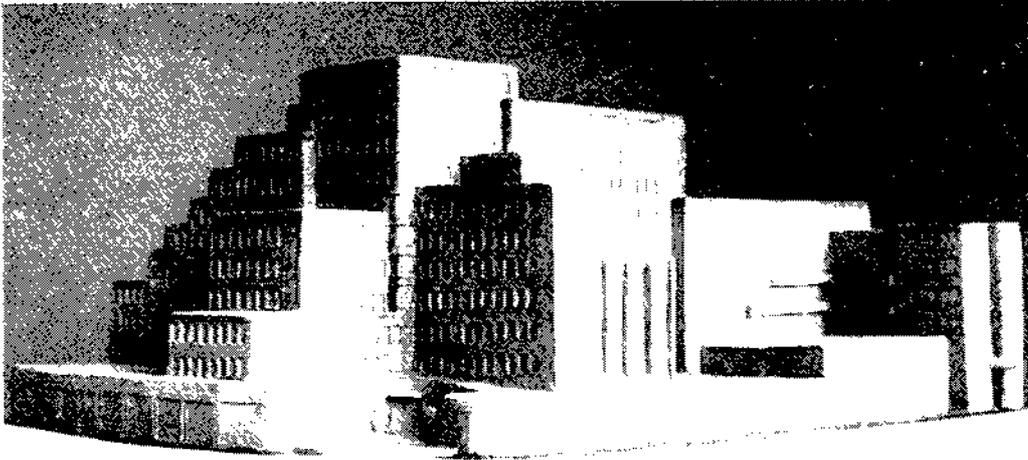
HANS SÖDER  
Königsberg i. Pr., 1922  
Projet de concours pour le „Börsenhof“ Wettbewerb: Entwurf für den „Börsenhof“ Competition: design for the „Börsenhof“



Pavillon d'exposition

BRUNO TAUT  
Leipzig, 1913  
Ausstellungspavillon

Exhibition-Pavilion

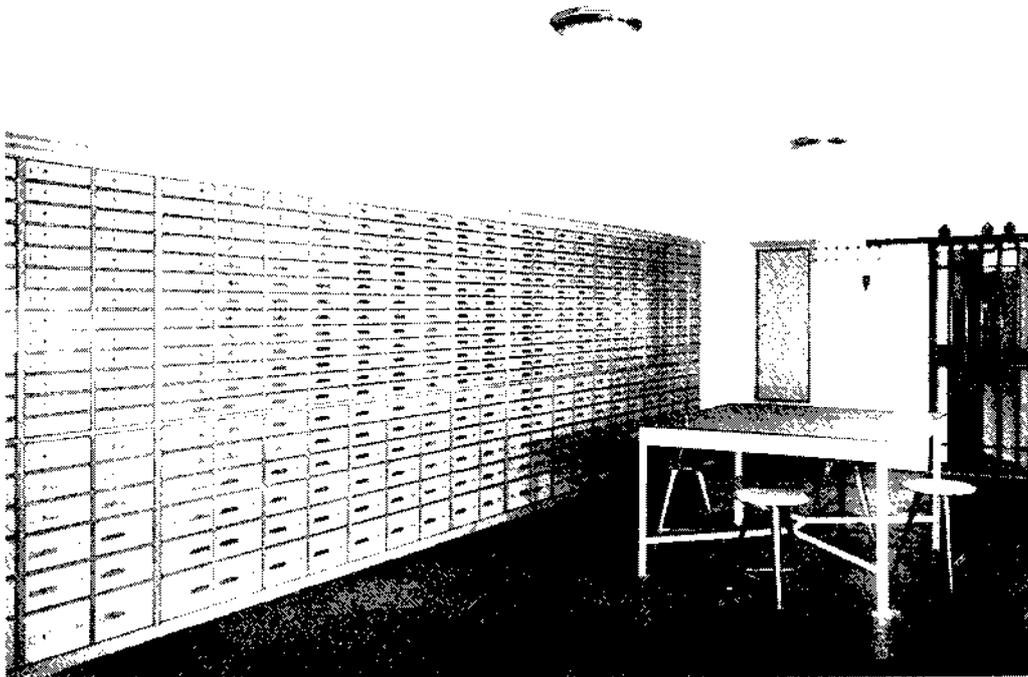


J. D. PETERS und K. LÖNBERG-HOLM  
Königsberg i. Pr., 1922

Modèle pour le „Börsenhof“,  
bureau, hôtel, poste

Modell zum „Börsenhof“  
Büro, Hotel, Post

Model for the „Börsenhof“  
Office, Hotel, Post-office

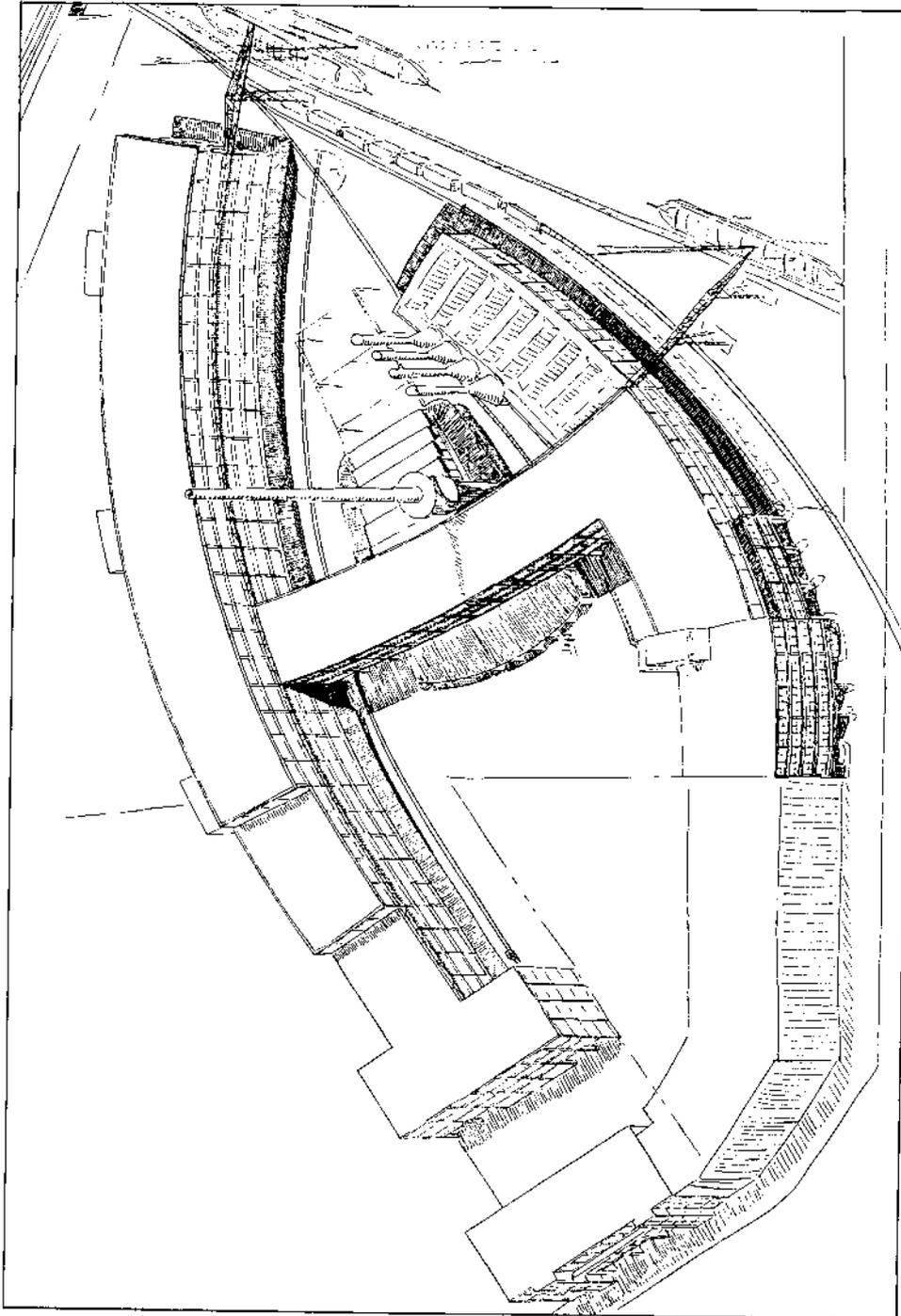


MAX TAUT  
Berlin, 1923/24

Bureaux du „Allgemeiner  
Deutscher Gewerkschaftsbund“  
Trésor

Bürohaus des „Allgemeinen  
Deutschen Gewerkschafts-  
bundes“ Tresor

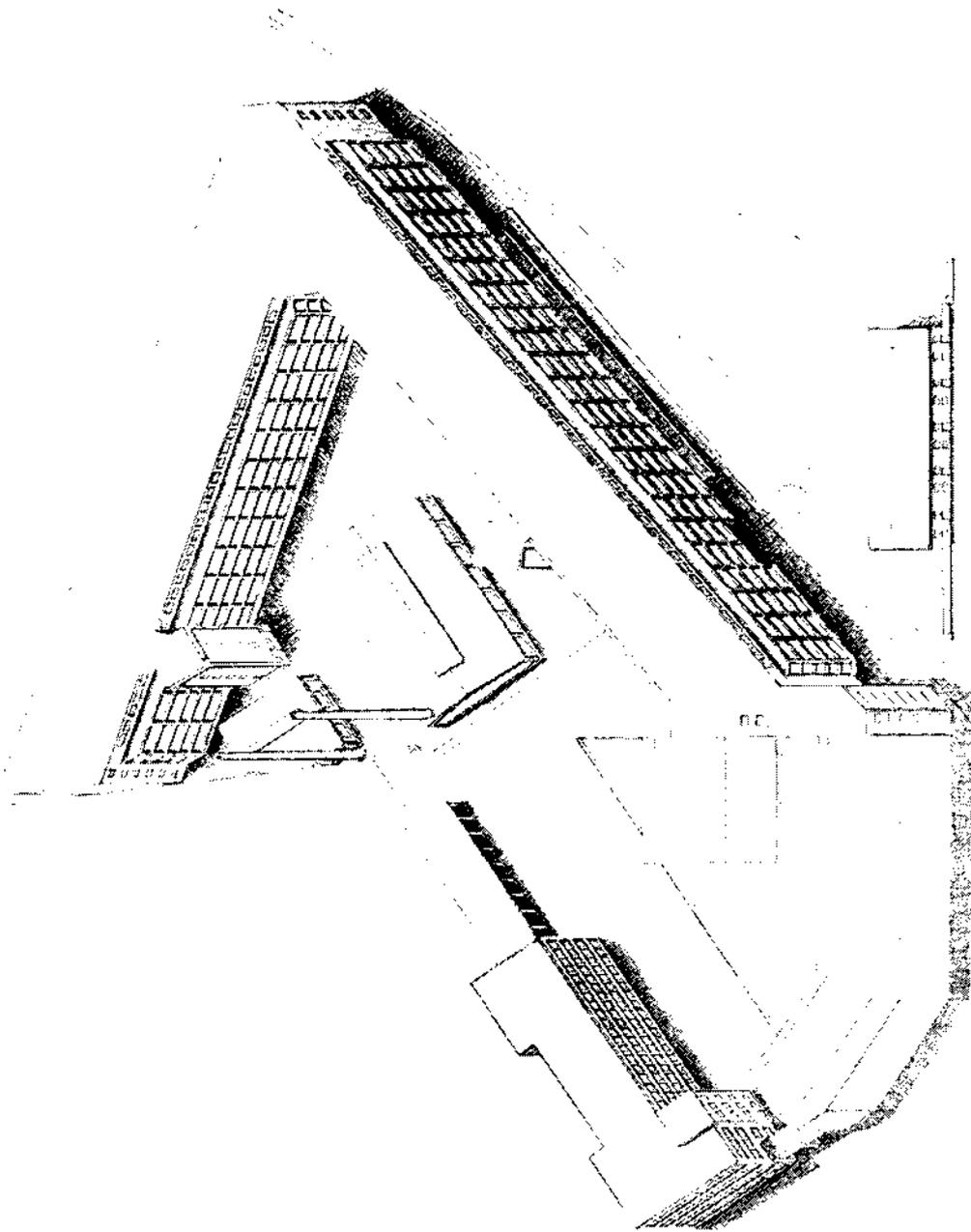
Office Premises of the „Allge-  
meiner Deutscher Gewerk-  
schaftsbund“ Safe Deposit Vault



Plan de concours pour la  
fabrique d'outils „Norma“

MAX TAUT  
Berlin-Schöneberg, 1923  
Wettbewerbs-Entwurf für die  
Werkzeugfabrik „Norma“

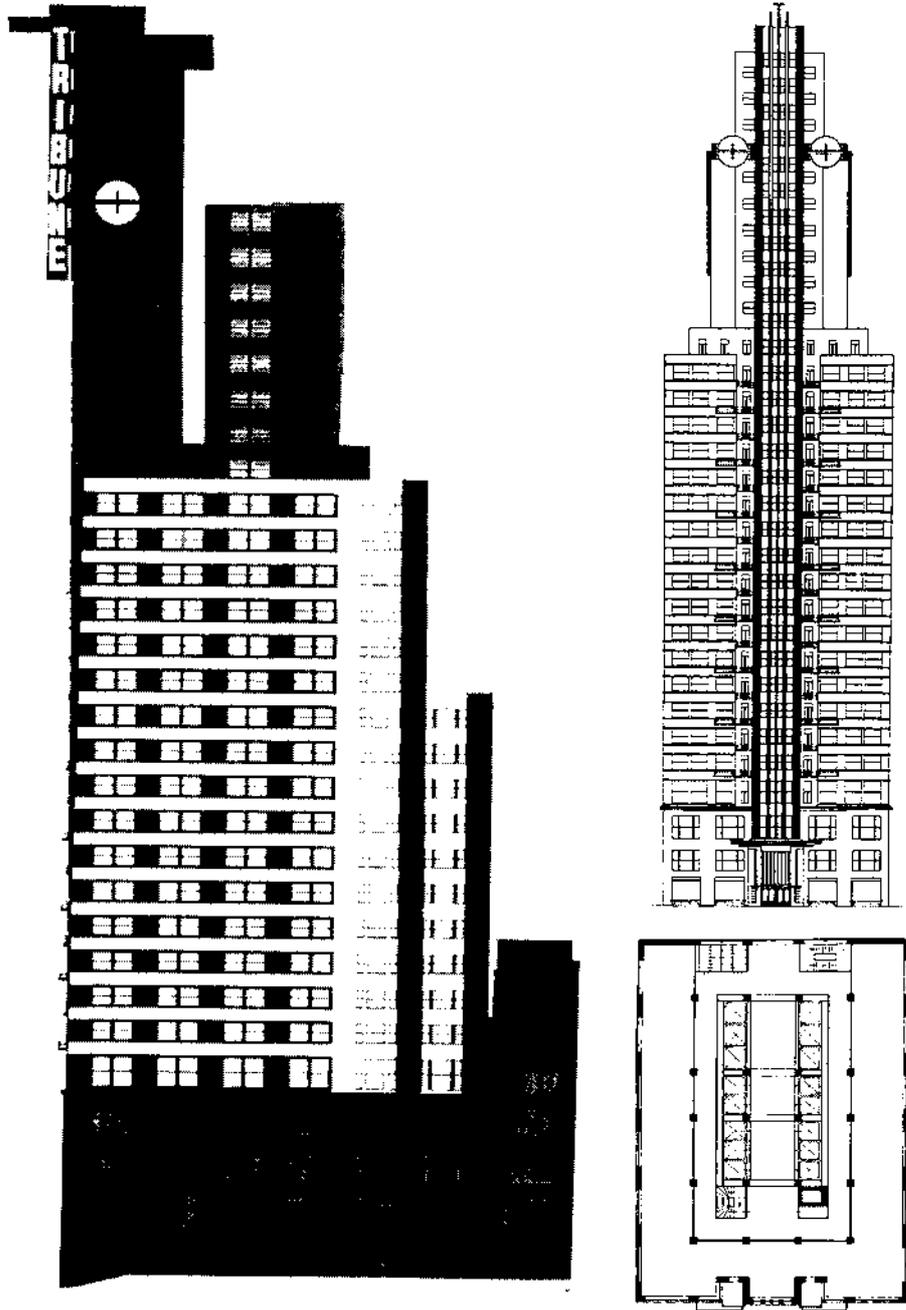
Competition-design for the  
Tool-Factory „Norma“



HANS und WASSILI LUCKHARDT  
Berlin-Schöneberg, 1923  
Wettbewerbs-Entwurf für die  
Werkzeugfabrik „Norma“

Competition-design for  
the Tool-Factory „Norma“

Plan de concours pour la  
fabrique d'outils „Norma“

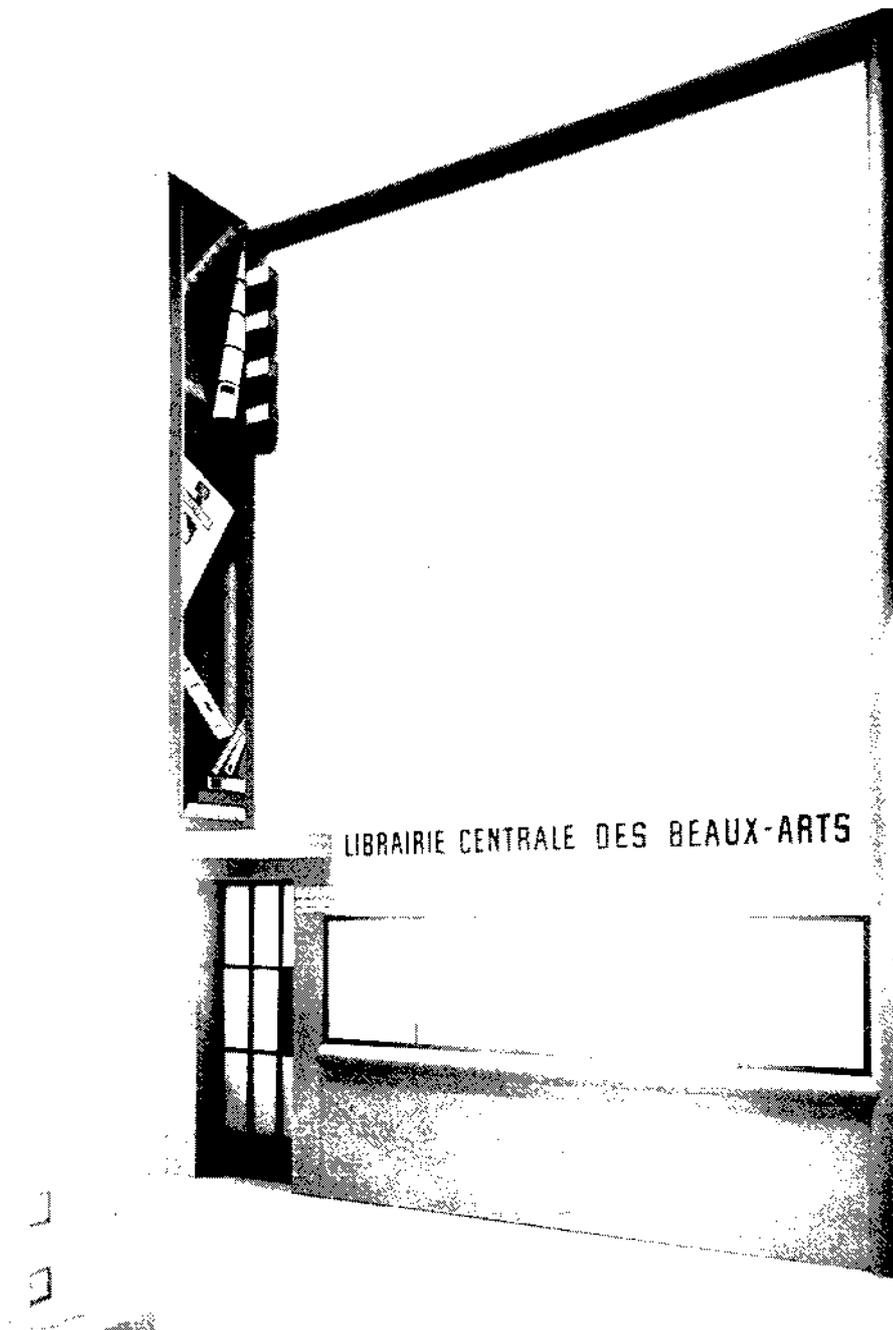


Projet de concours, façade  
latérale, façade et plan  
du rez-de-chaussée

KARL LÖNBERG-HOLM  
„Chicago-Tribune“, 1925

Wettbewerbs-Entwurf,  
Seitenansicht, Front und  
Erdgeschoß-Grundriß

Competition-design, side  
view, front and plan of  
ground-floor



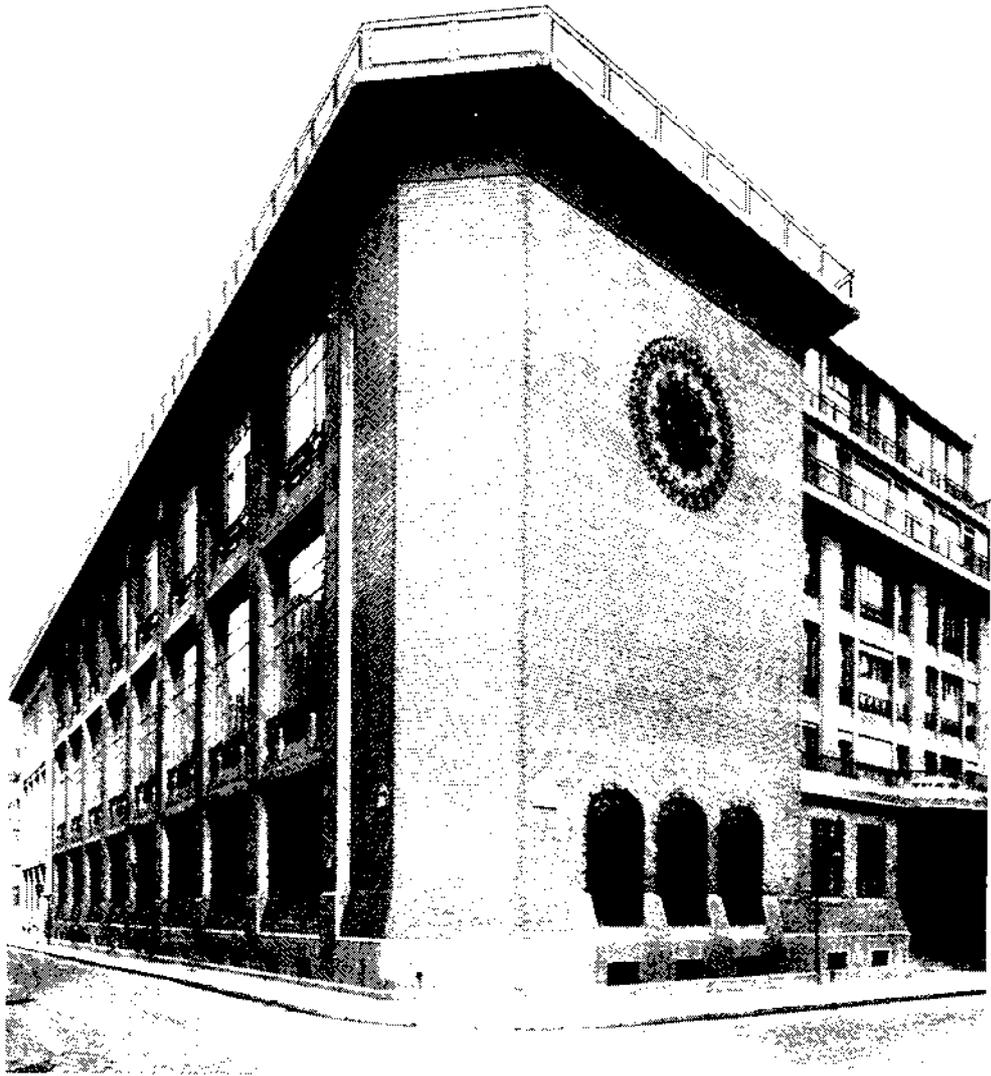
ROBERT MALLET-STEVENS

Paris, 1924

Buchladen

Librairie

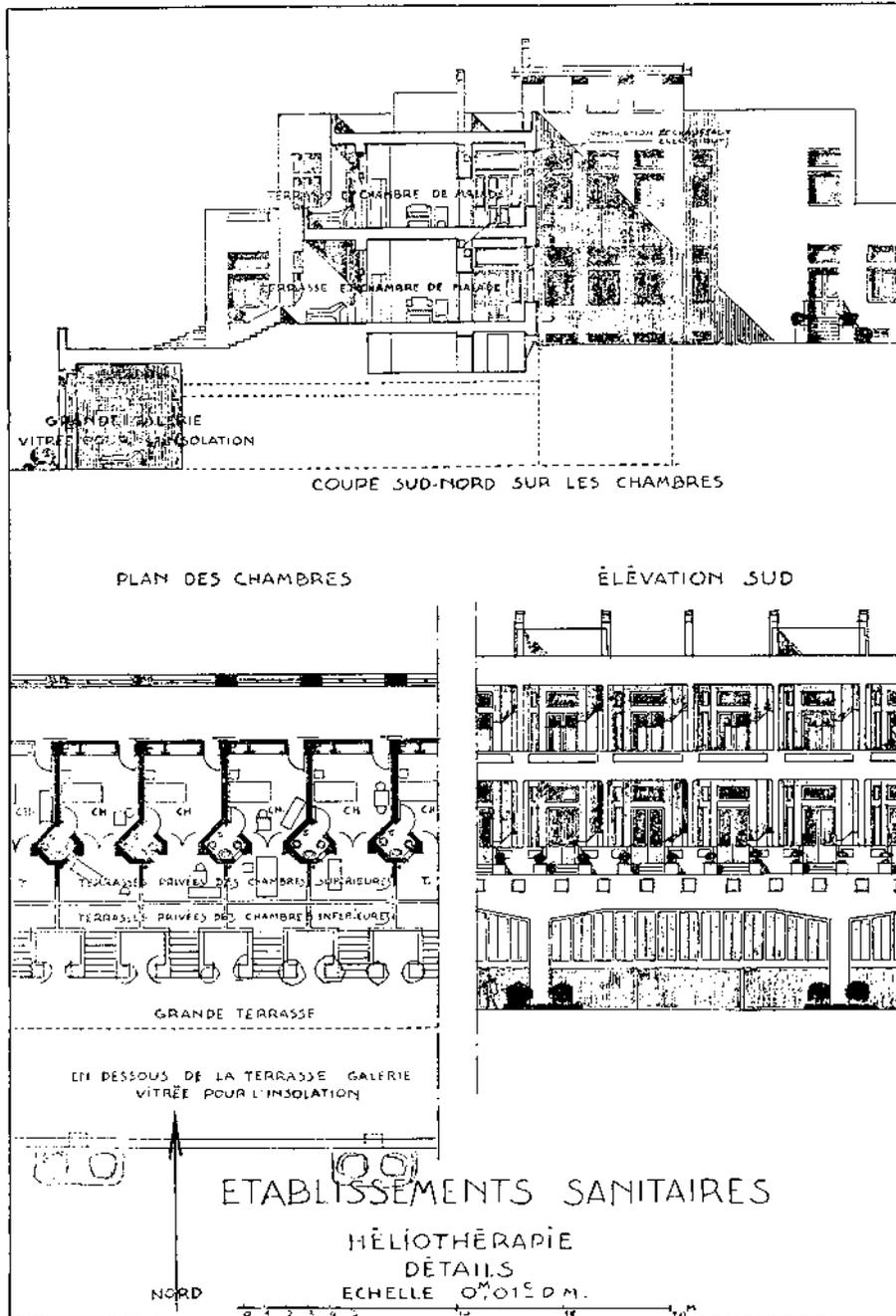
Bookshop



Administration centrale  
des téléphones

F. LE CŒUR  
Paris, 1923  
Telephon-Hauptamt

Main-Telephone office



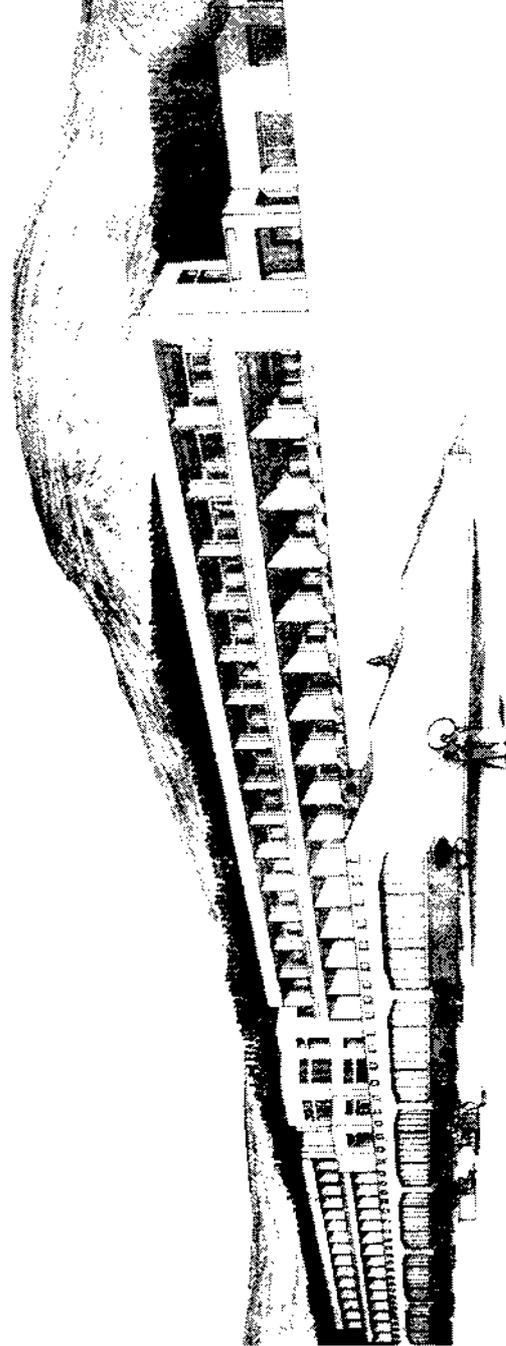
TONY GARNIER

Lyon, 1905

Pavillon  
d'héliothérapie

Pavillon für  
Heliotherapie

Pavilion for  
Helio-Therapeutics

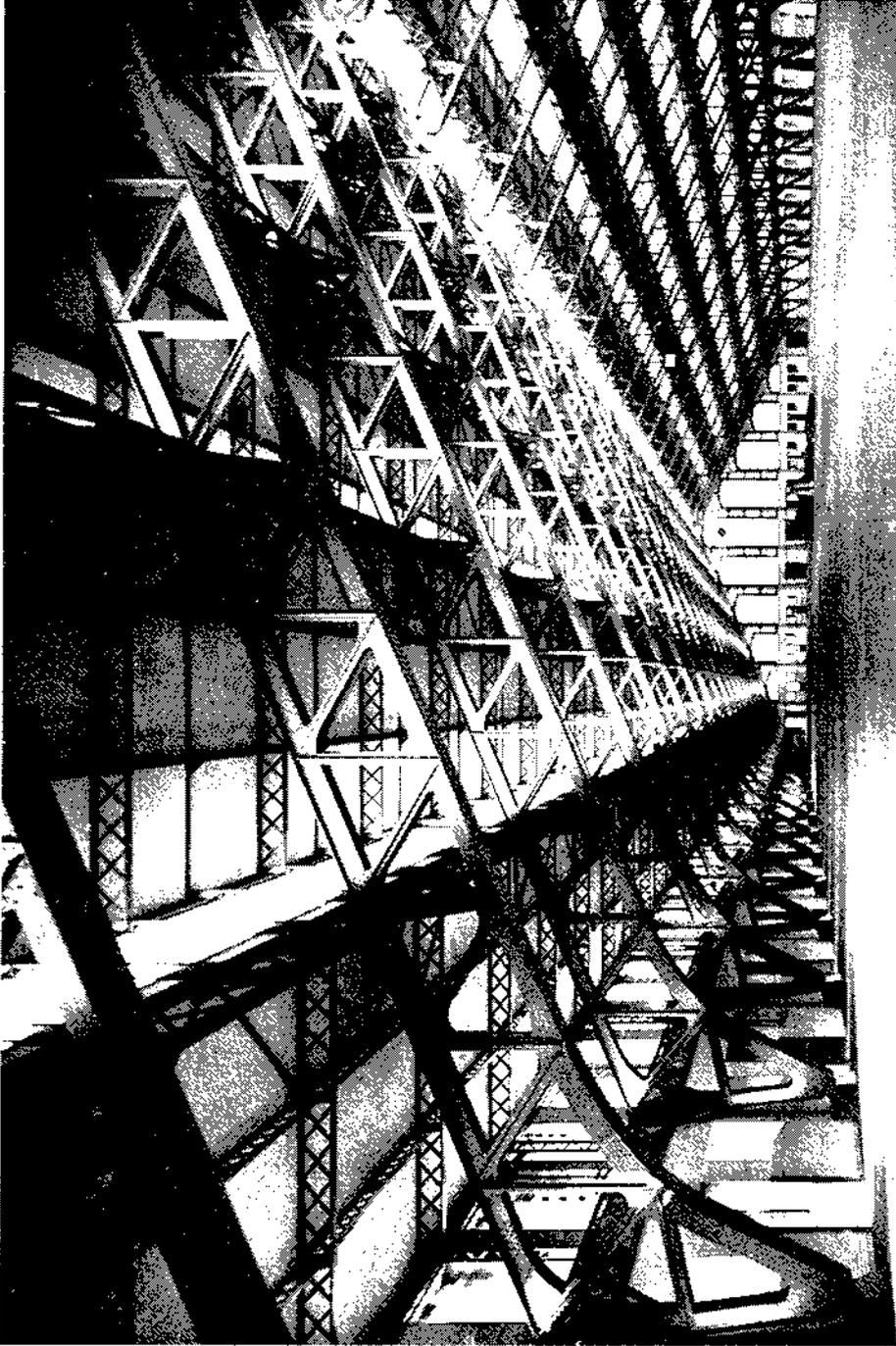


TONY GARNIER  
Lyon, 1905

Pavillon d'héliothérapie

Pavillon für Heliotherapie

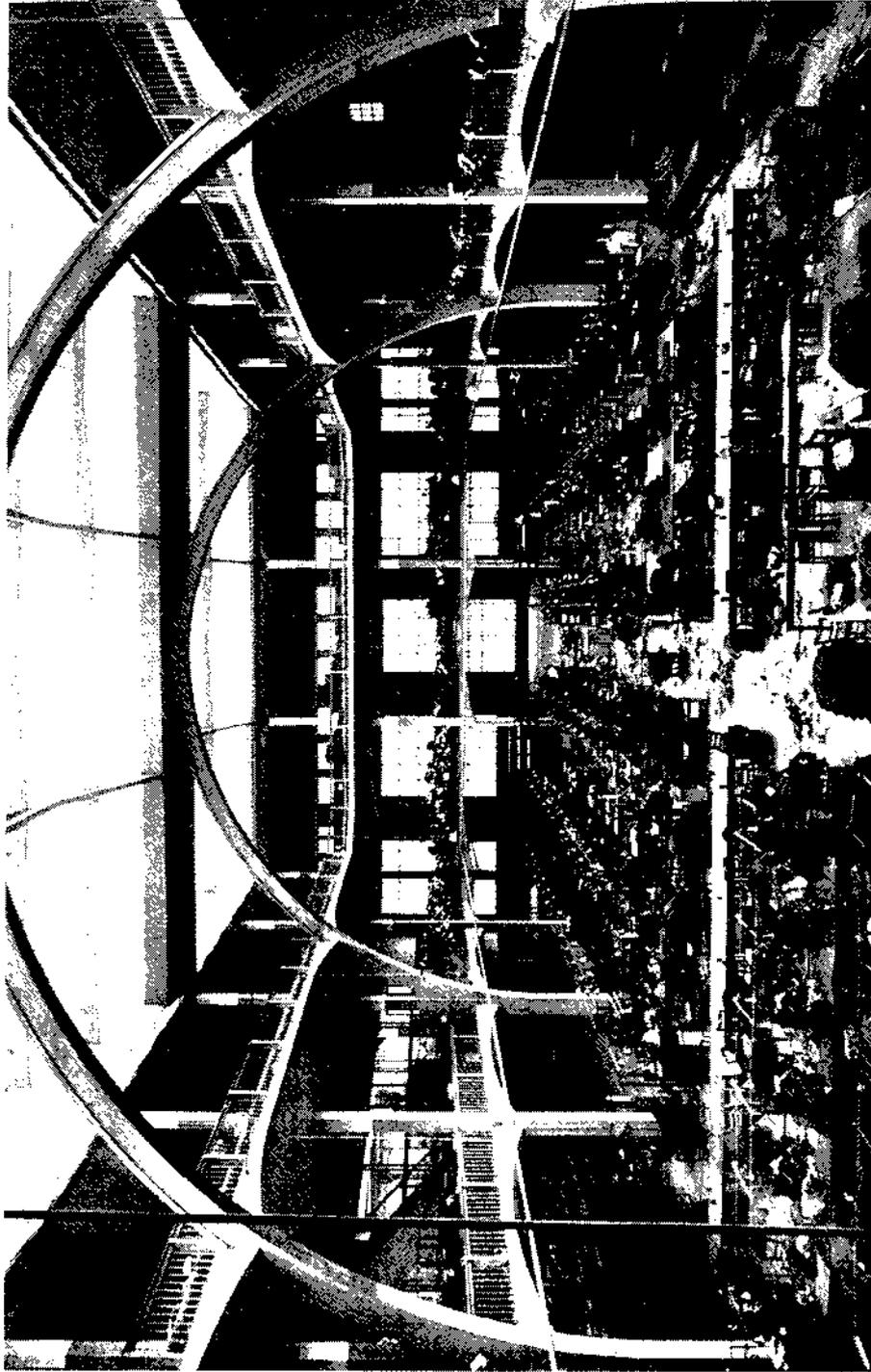
Pavillon for Helio-Therapeutics



Halle d'abattoirs à Lyon  
(80 m de largeur, 210 m de longueur)

TONY GARNIER  
1913  
Schlachthalle in Lyon  
(80 m breit, 210 m lang)

Slaughter-House in Lyons  
(80 m breadth, 210 m length)



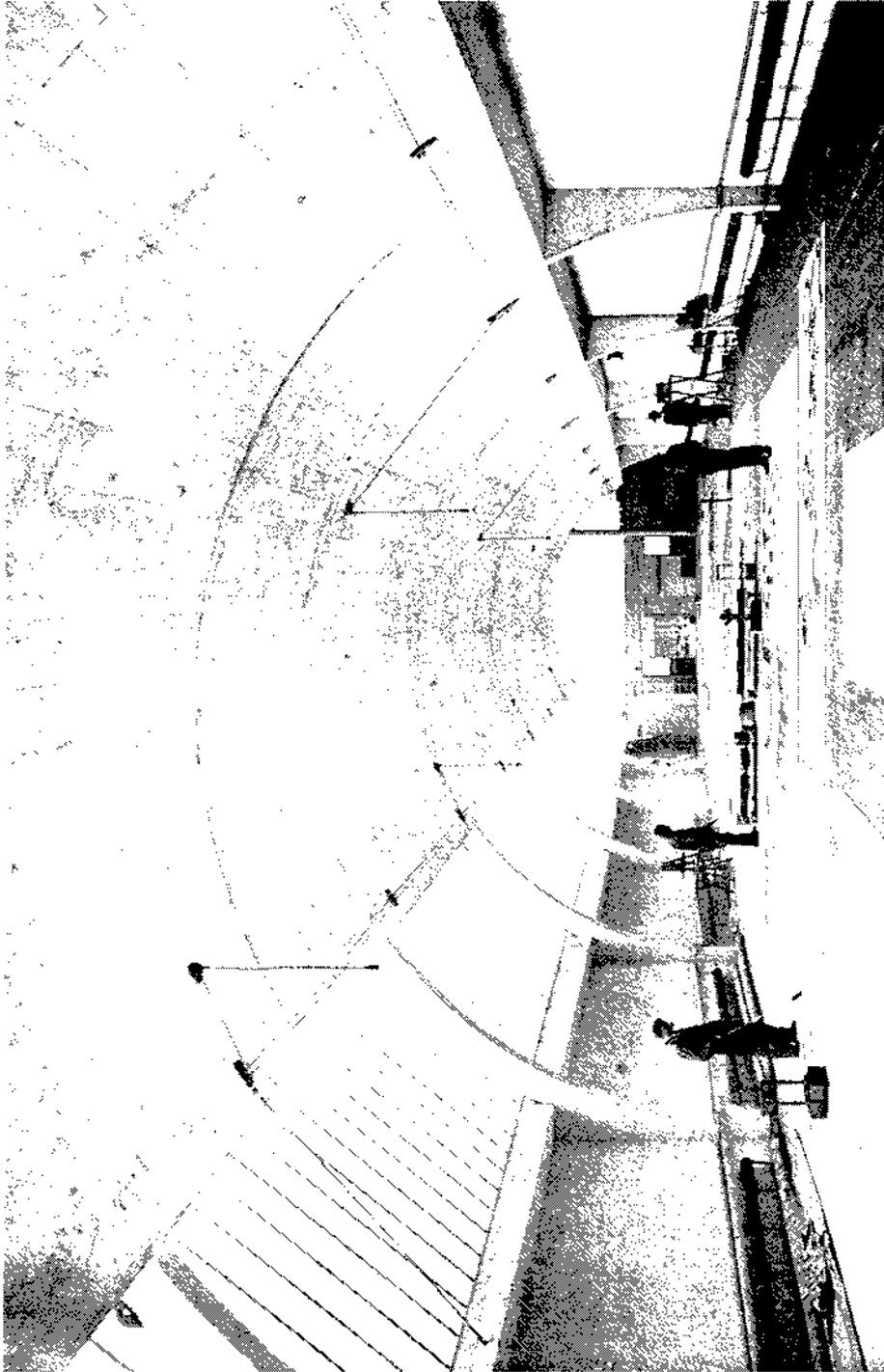
The Esders Workshops for ready-made clothing/articles

AUGUSTE und GUSTAVE FERRET

Paris, 1919

Konfektions-Ateliers Esders

Ateliers de confection Esders

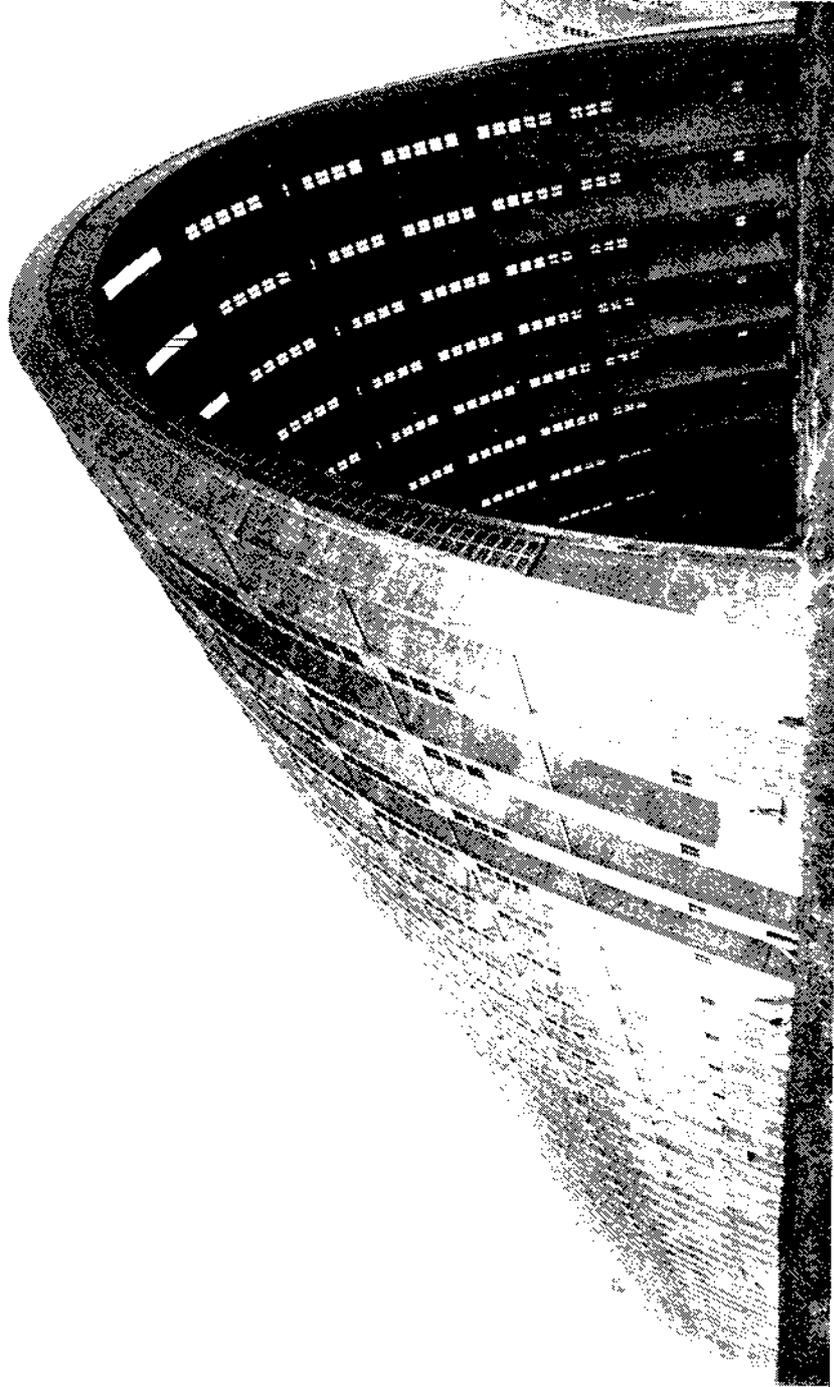


AUGUSTE und GUSTAVE PERRET  
Paris, 1919

Atelier de décoration  
(51 m de longueur, 12,85 m de largeur)

Dekorations-Atelier  
(Länge 51 m, Breite 12,85 m)

Studio for Decorative Painting  
(51 m length, 12,85 m breadth)

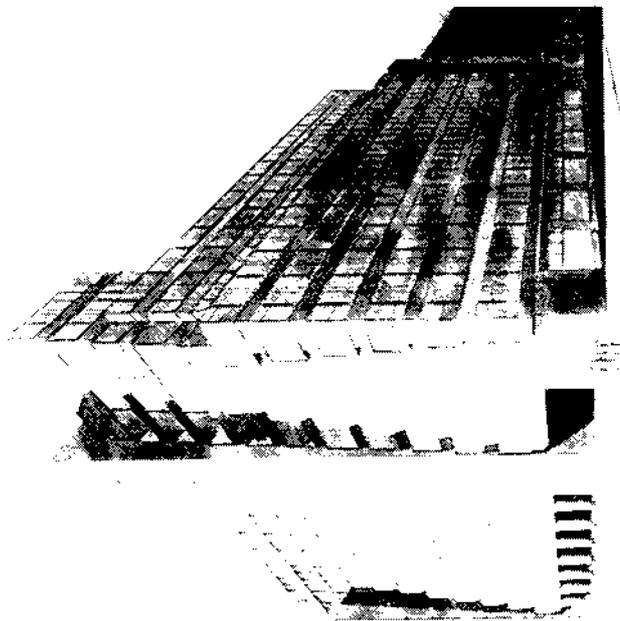
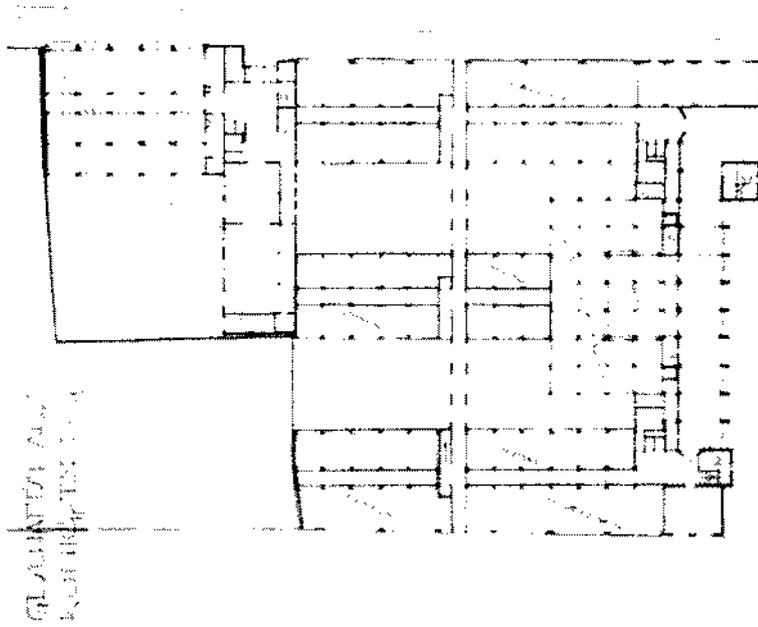


E. FREYSSINET  
Orly, 1924

Eisenbeton-Halle für Lenkluftschiffe,  
(Länge 275 m, Höhe 60 m, Breite 91 m)

Halle de béton armé pour ballons  
dirigeables, (275 m de longueur, 60 m  
de hauteur, 91 m de largeur)

Concrete & Iron Hall for Dirigible  
Airships, (275 m length, 60 m height,  
91 m breadth)



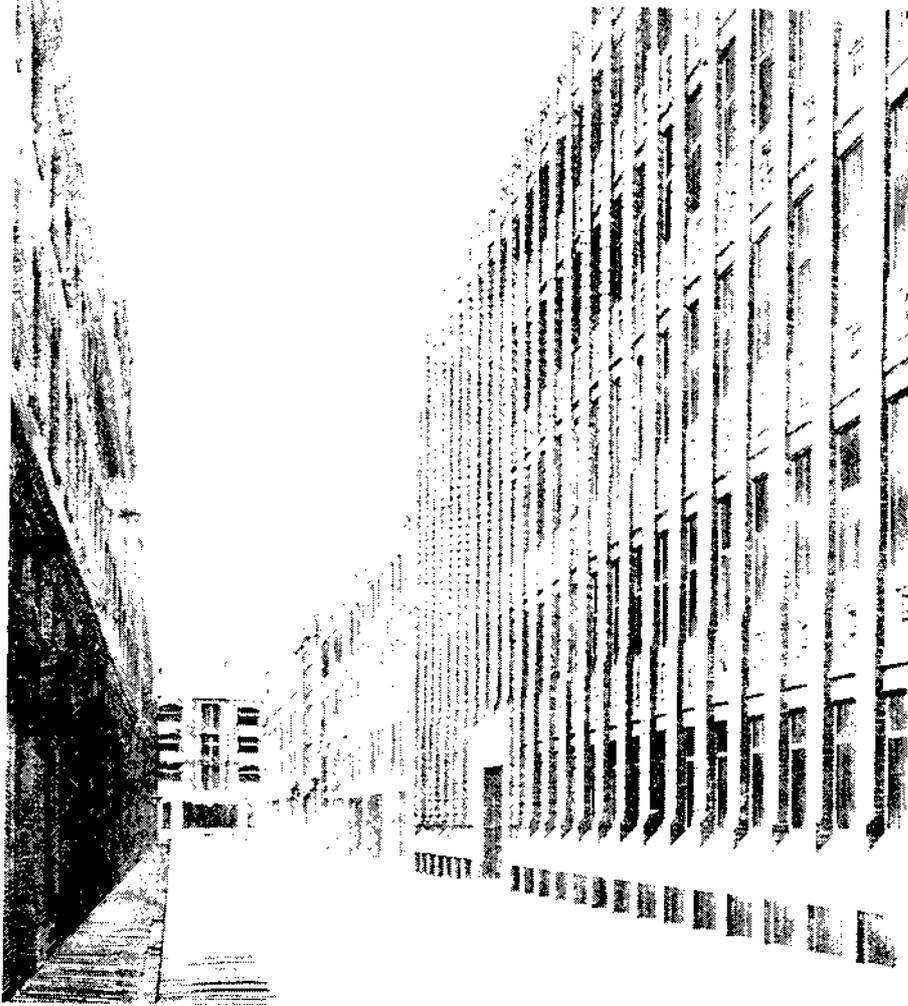
MART STAM

Königsberg i. Pr., 1922

Competition-design for the „Börsenhof“, Scenario-graphic-view and plan of the ground-floor

Wettbewerb-Entwurf für den „Börsenhof“, Perspektive und Grundriß des Erdgeschosses

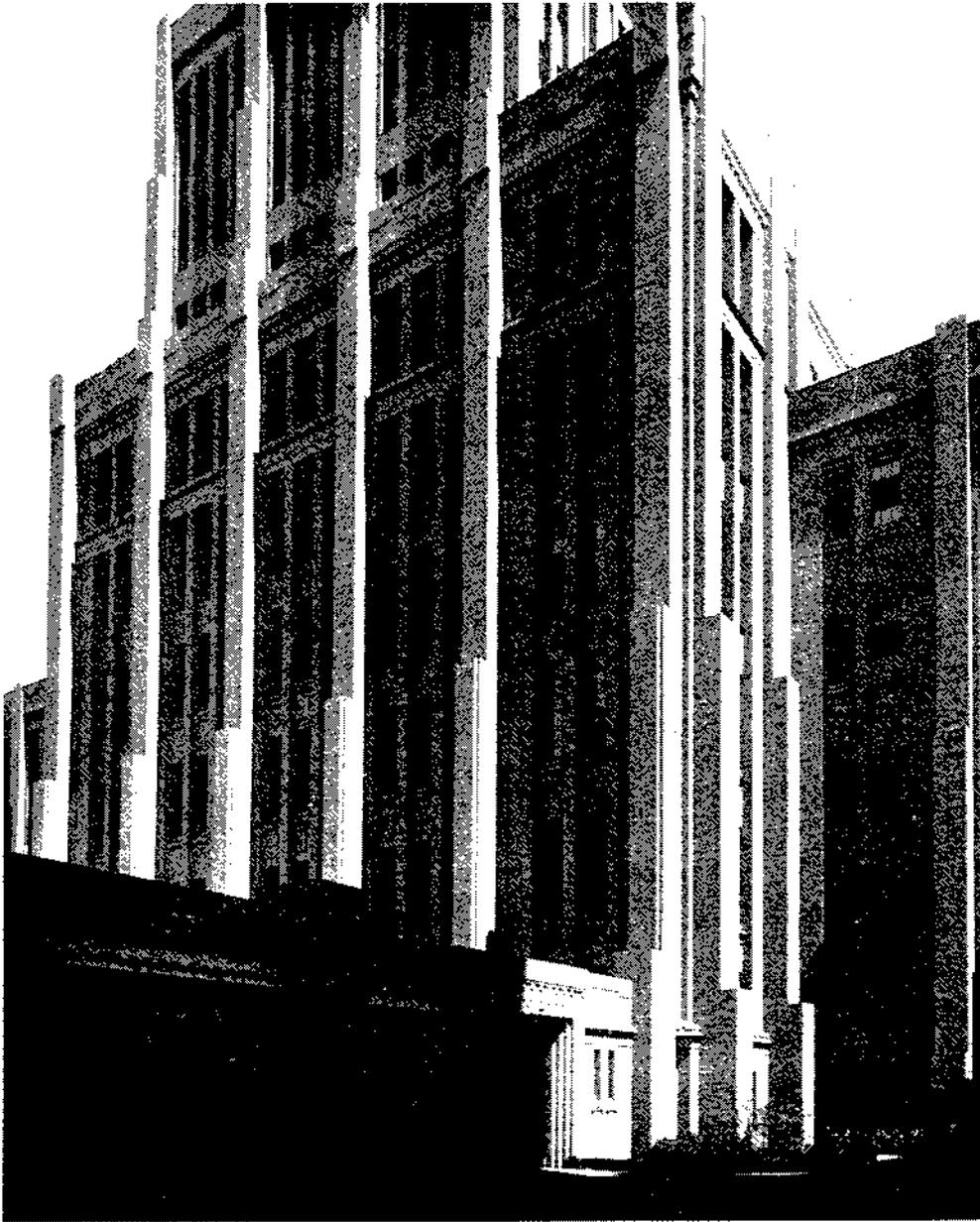
Plan de concours pour le „Börsenhof“, Perspective et plan du rez-de-chaussée



Maison pour bureaux  
Müller & Cie.

H. P. BERLAGE  
London, 1914  
Bürohaus  
Müller & Co.

Office Premises  
Müller & Co.

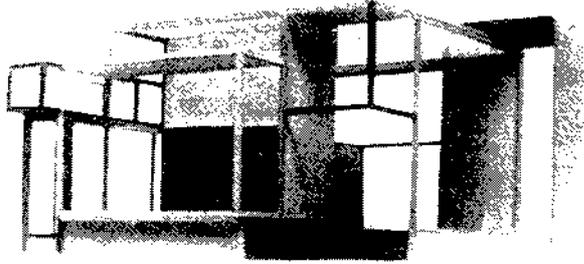


G. W. VAN HEUKELOM  
Utrecht, 1918/21

Edifice de l'administration des  
Chemins de fer des Pays-Bas

Verwaltungsgebäude der  
Niederländischen Staatsbahnen

Head-Office of the Dutch  
Government Railways

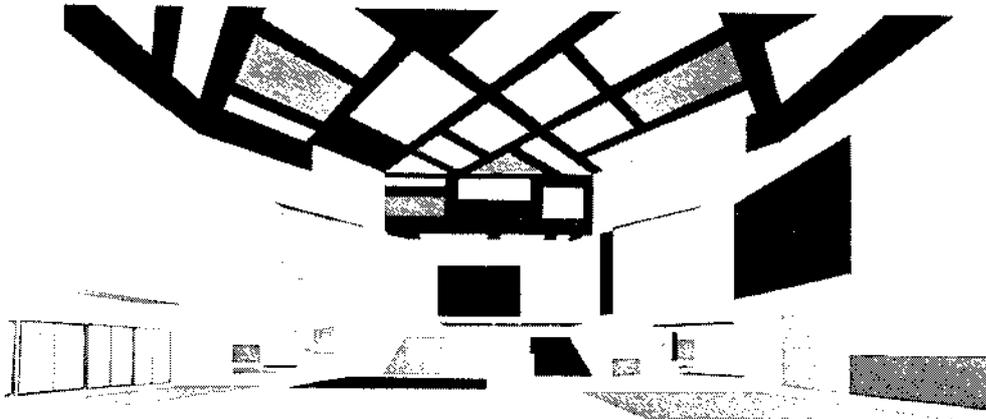


W. VAN LEUSDEN  
1923

Salle d'attente des tramways  
avec kiosque

Wartehalle der Straßen-  
bahn mit Kiosk

Waiting-hall for the Electric-  
tramway with Kiosk

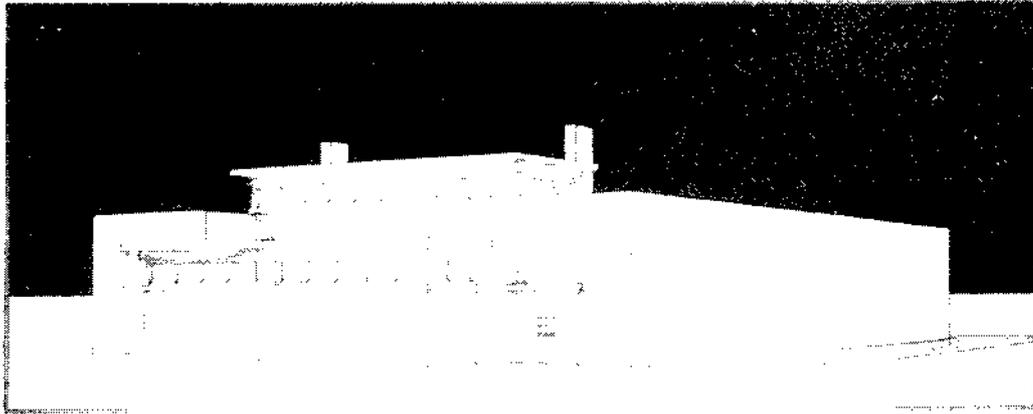


KARL VAN EESTEREN mit THEO VAN DOESBURG  
1923

Plan pour la salle des fêtes  
dans une université, plafond  
en verre de couleurs (50 m  
de largeur, 50 m de longueur)

Entwurf für eine Univer-  
sitäts-Aula, Decke in  
farbigem Glas (50 m breit  
und 50 m lang)

Design for Hall in Univer-  
sity, ceiling in coloured  
glass (50 m depth,  
50 m length)

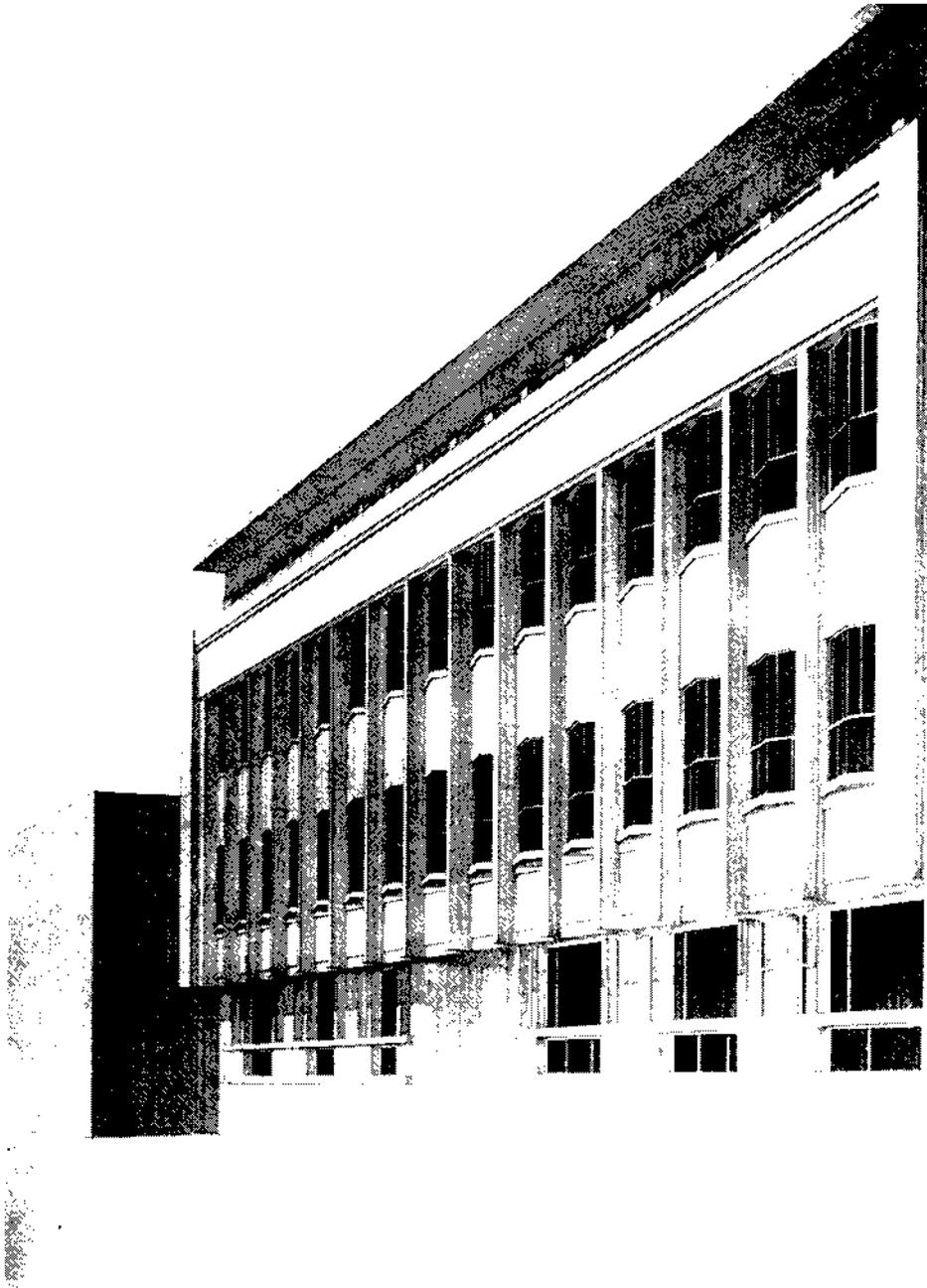


J. J. P. OUD  
1919

Deux plans de fabrique,  
Entrepôts avec distillerie,  
Fabrique avec bureaux

Zwei Fabrik-Entwürfe,  
Lagerhaus mit eingebauter  
Brennerei, Fabrik mit  
eingebautem Kontor

Two Factory-designs,  
Warehouse with distillery,  
Factory with offices

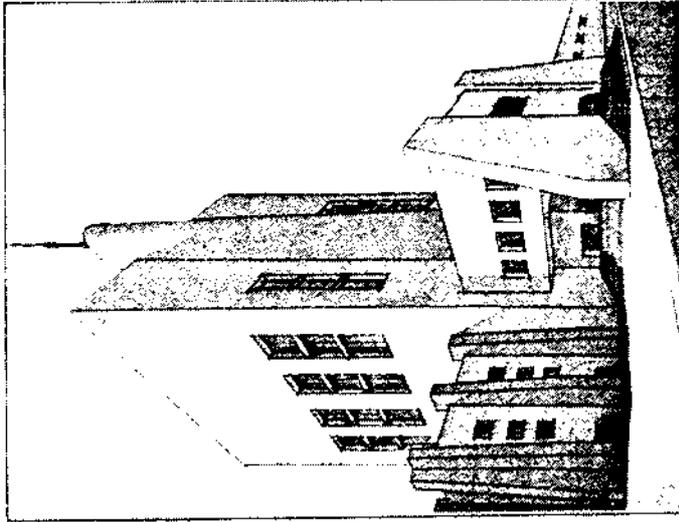


R. D. ROSENBERG  
Eindhoven, 1923

Bureau des ingénieurs de  
la fabrique d'ampoules  
électriques Philips

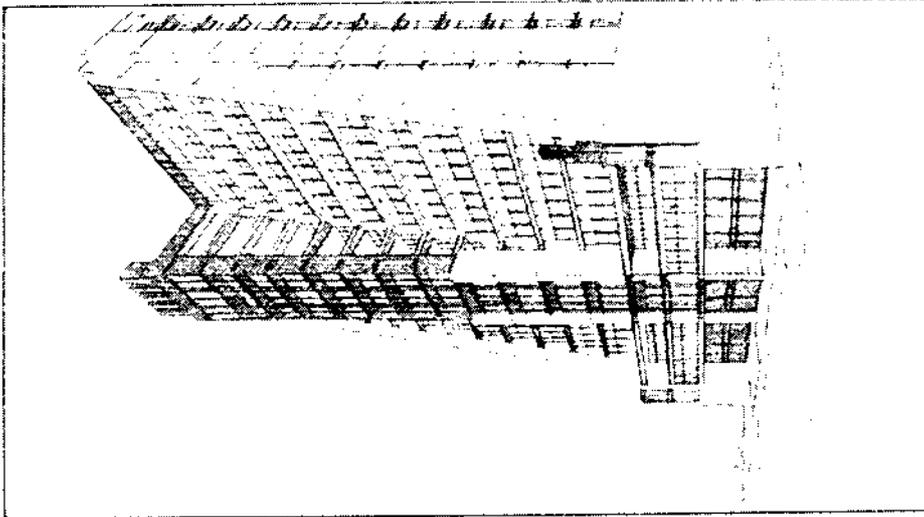
Ingenieur-Büro der  
Glühlampenfabrik  
Philips

The Philips Incandescent  
lamp factory Engineers'  
Office



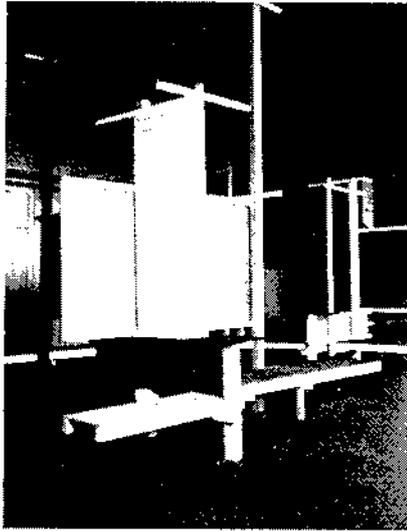
MARIO CHIATTONE  
1919

Fabriks = Entwurf  
Plan de fabrique  
Sketch of Factory



ANTONIO SANT'ELIA  
1914

Geschäftshaus = Entwurf  
Plan d'une maison d'affaires  
Sketch for Business Mansion



FRIEDRICH KIESLER

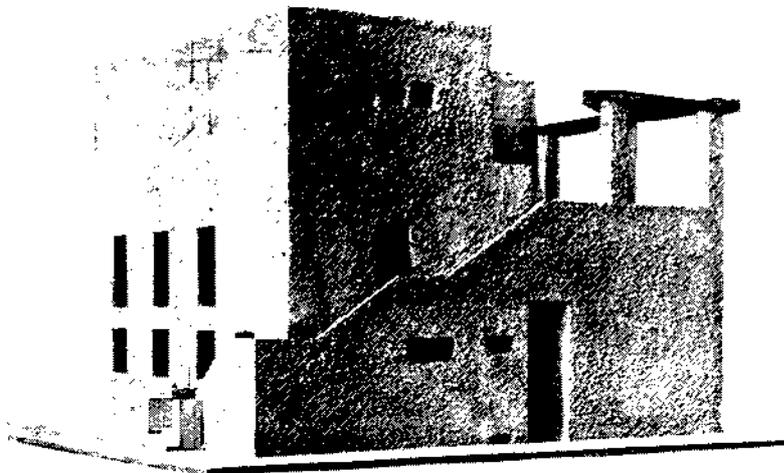
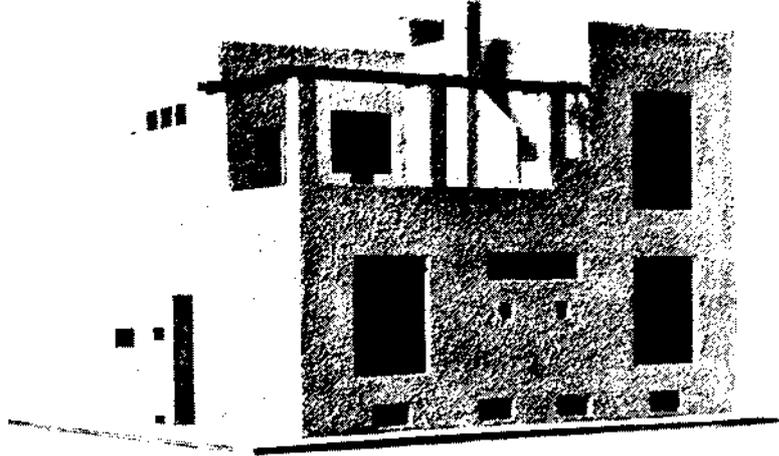
1924

Wien

Vienne  
Système et construction de  
l'exposition internationale  
du théâtre

System und Aufbau  
der Internationalen  
Theater » Ausstellung

Vienna  
System and construction  
of the International  
Theatre » Exhibition

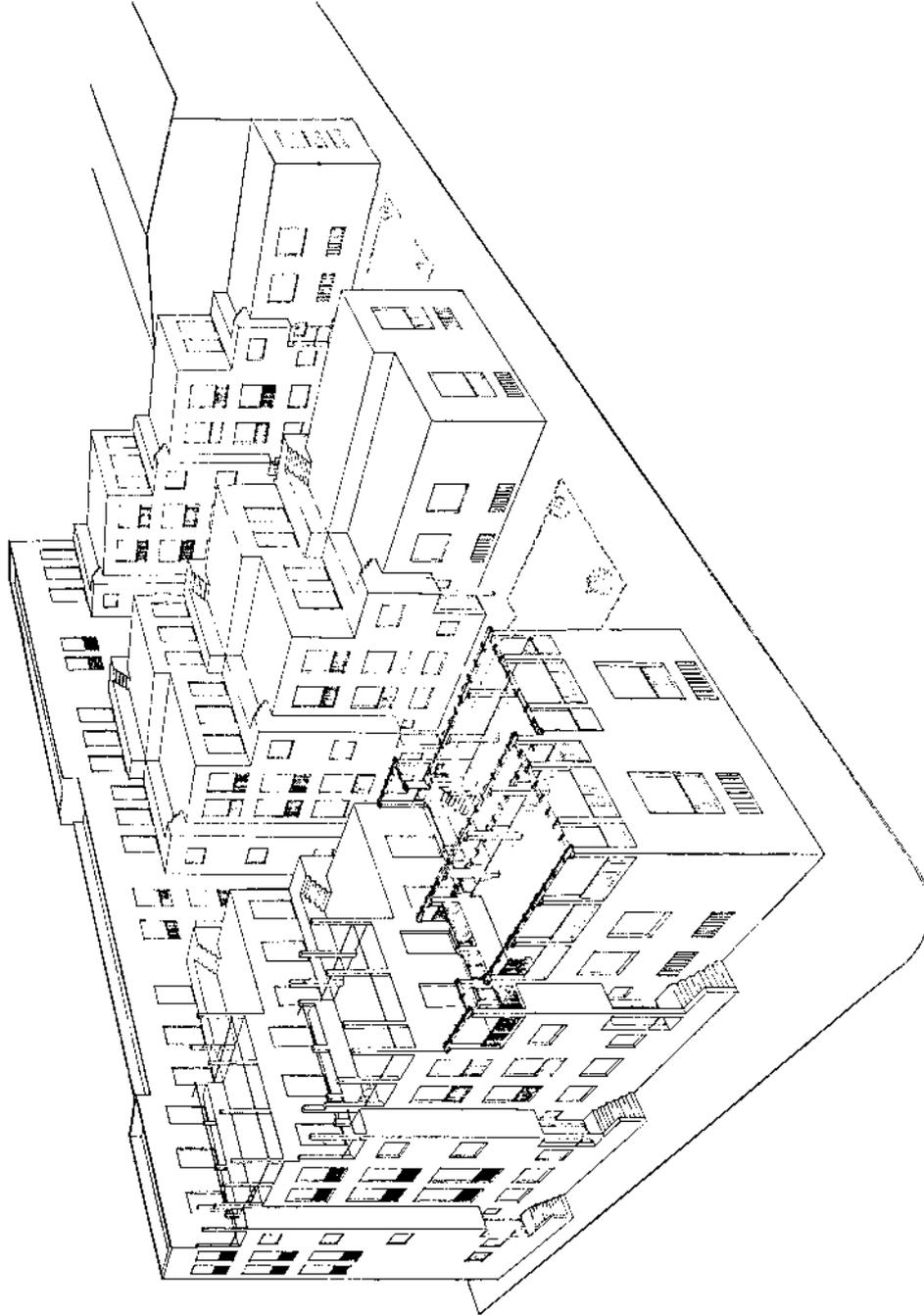


ADOLF LOOS  
1923

Type de petite maison

Kleinhaus-Typ

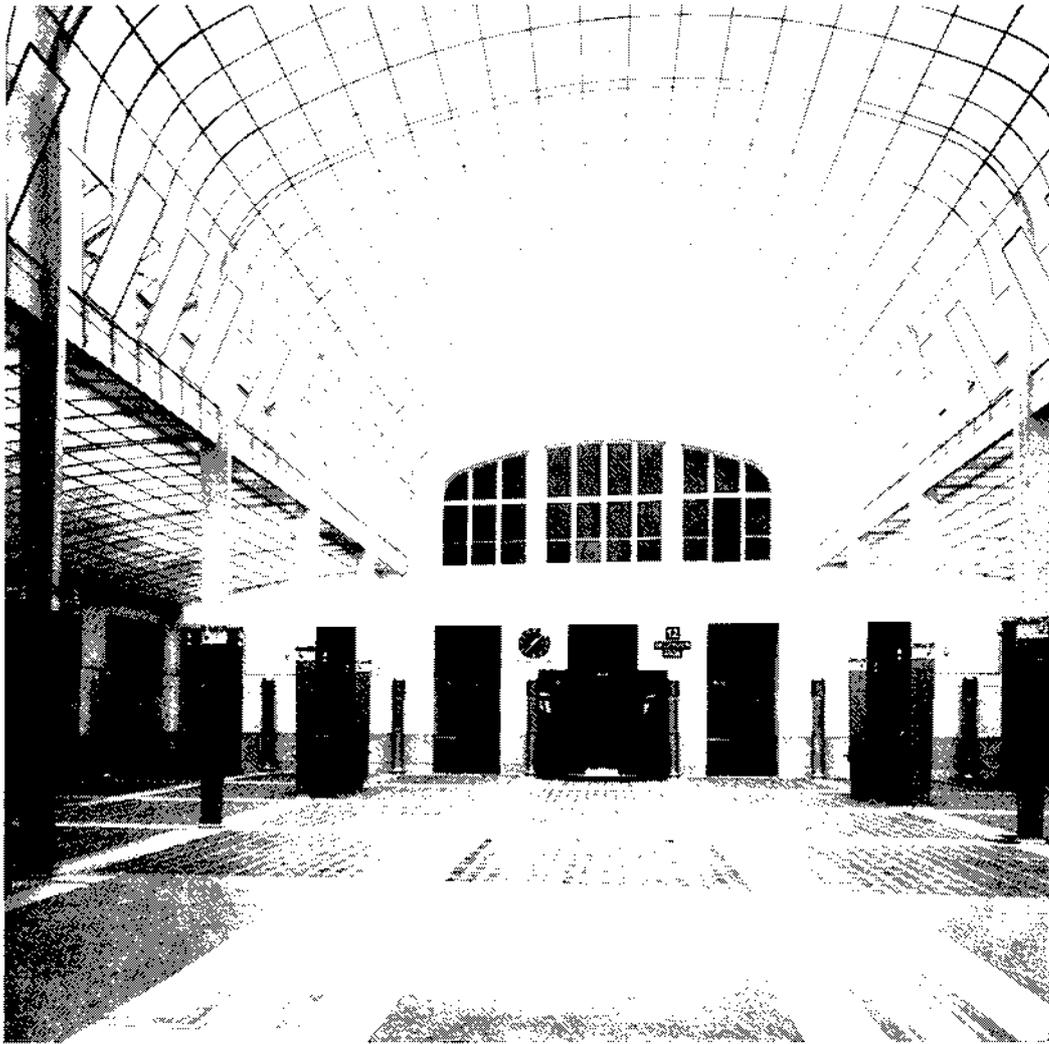
Type of small house



Block of lodging-house

ADOLF LOOS  
1924  
Miethaus-Block

Bloc de maison louée

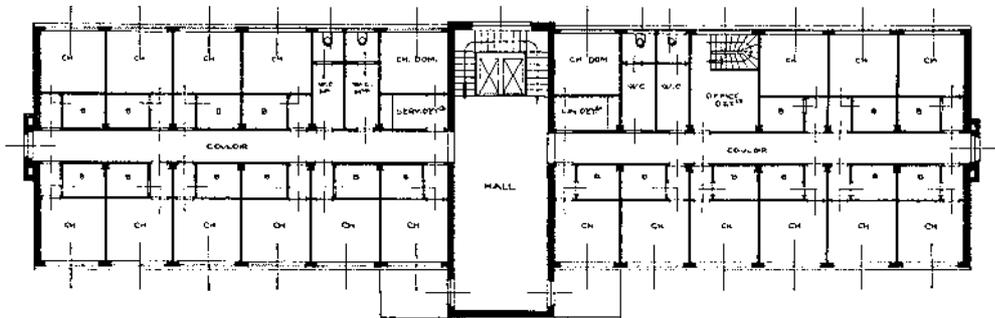
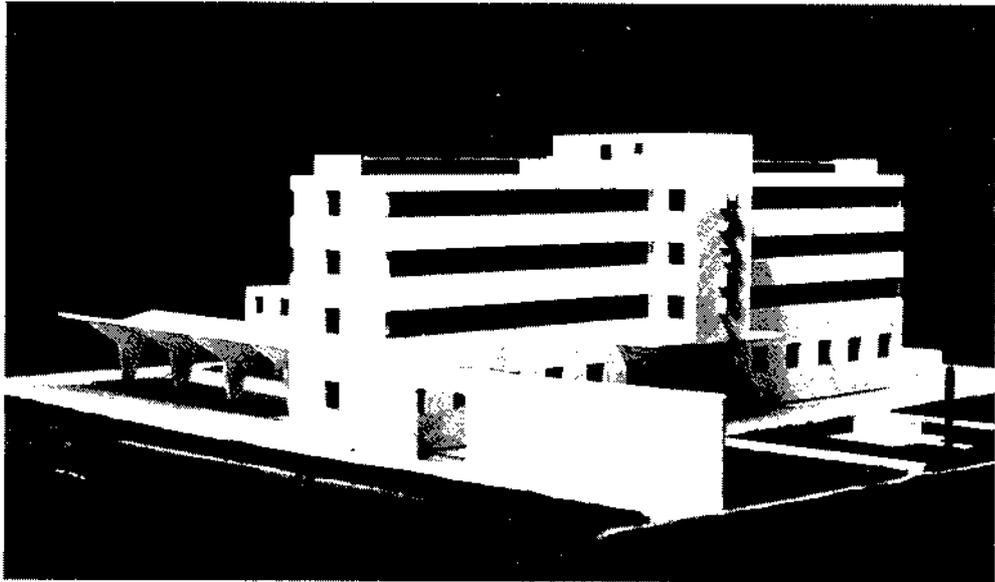


OTTO WAGNER  
1905

Vienne  
Salle des caisses de la „Caisse  
d'Epargne Postale“

Wien  
Kassensaal der  
Postsparkasse

Vienna  
Cash-department of the Post-  
Office Savings-bank



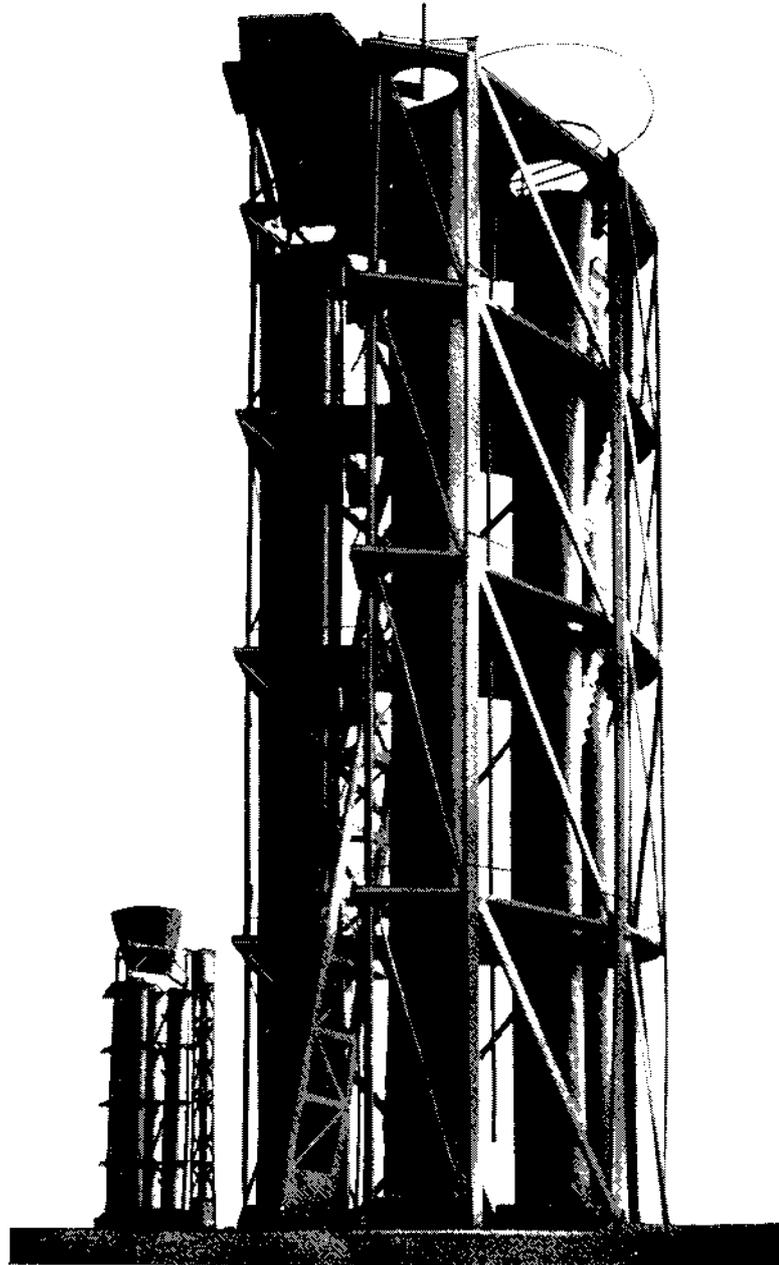
GABRIEL GUEVREKIAN  
1924

Hôtel avec garages,  
modèle et plan des  
étages supérieurs

Hotel mit Garagen,  
Modell und Grundriß  
der Obergeschosse

Hotel with garages,  
Model and plan of  
the upper-floors

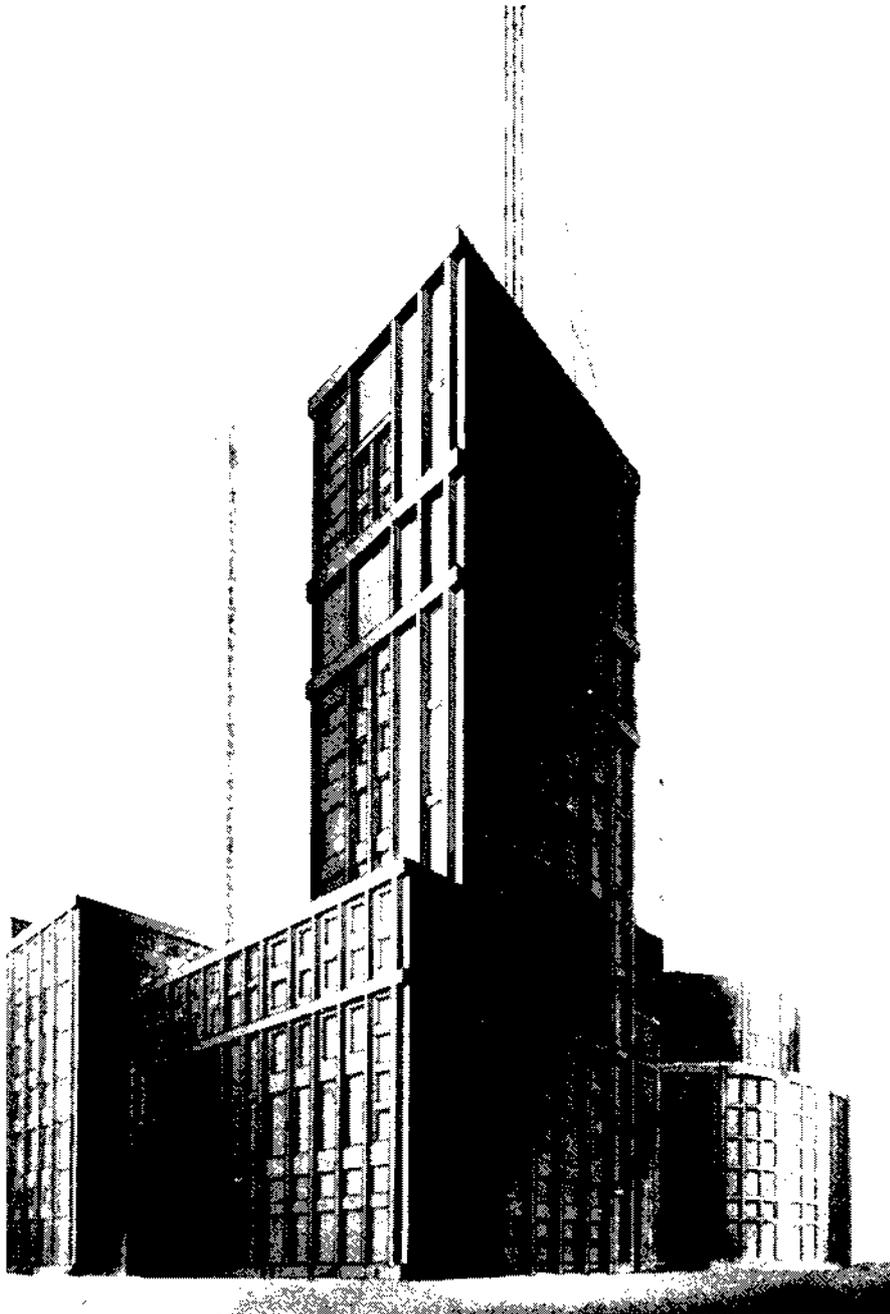




Classe d'architecture  
 École d'art Wchutemas  
 (ancienne académie)  
 Moscou 1923  
 Tour pour emploi des  
 lessives dans une  
 fabrique chimique

LADOWSKI  
 Architektur-Klasse  
 Kunstschule Wchutemas  
 (ehem. Akademie)  
 Moskau, 1923  
 Turm zur Verarbeitung  
 von Laugen in einer  
 chemischen Fabrik

Class of architecture  
 School of arts Wchutemas  
 (former academy)  
 Moscow 1923  
 Tower for the application  
 of lyes in chemical works

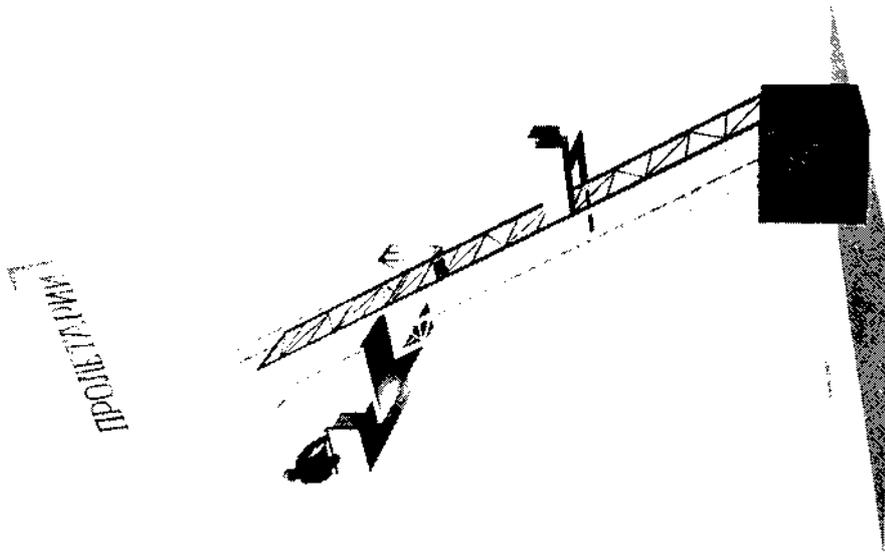


VESNIN  
1924

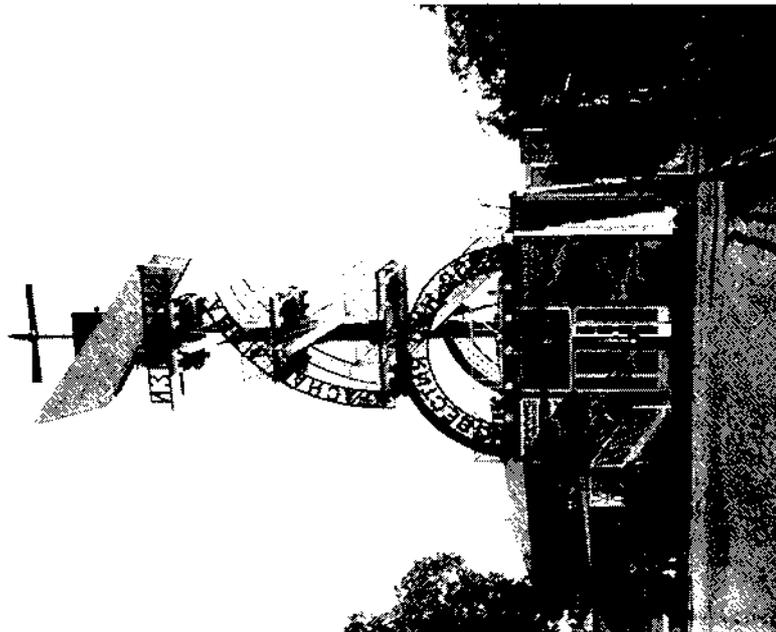
Plan de concours pour  
le „Palais du Travail“  
à Moscou. III<sup>ème</sup> prix

Wettbewerbs-Entwurf für  
das „Palais der Arbeit“  
in Moskau. III. Preis

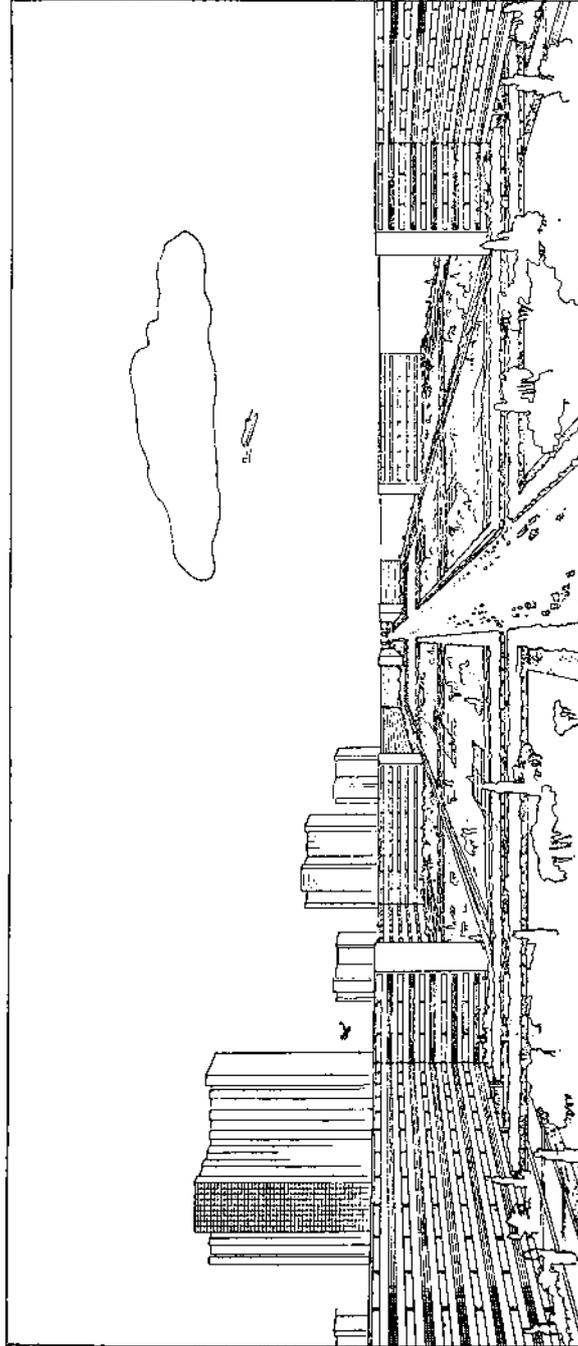
Competition design for  
„The Palace of Labour“  
in Moscow. III. Prize



WERKSTATT EL LISSITZKI  
 „Unowis“, 1920  
 Rednertribüne  
 Tribune d'orateur  
 Platform for public speakers



ALEXANDRA EXTER  
 1923  
 Moscou  
 Moskau  
 Pavillon der „Izwestija“ auf der „I. Allrussischen Ausstellung“  
 Pavillon de la „Izwestija“ dans la „Première exposition Pan-Russe“  
 Pavilion of the „Izwestija“ at the „First Pan-Russian Exhibition“

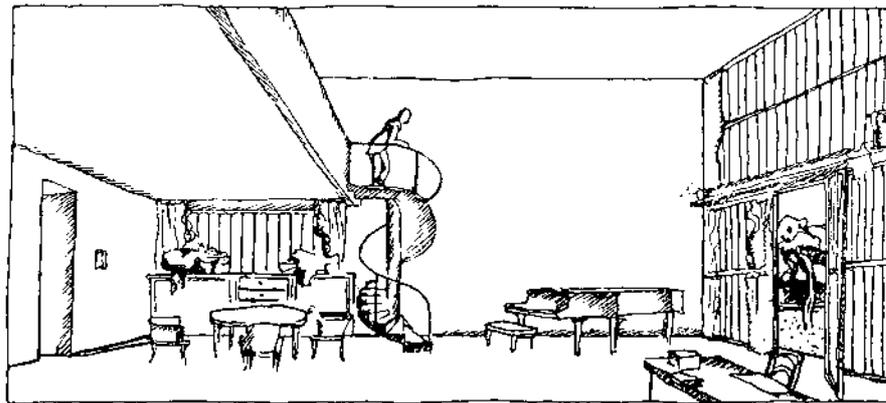
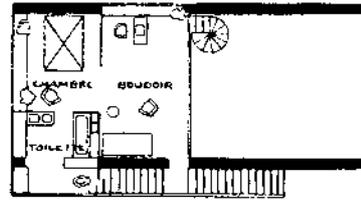
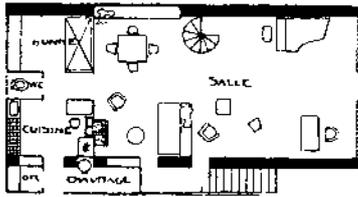
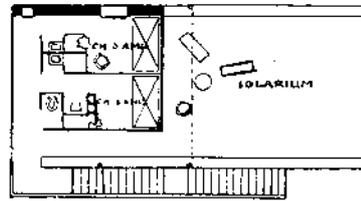
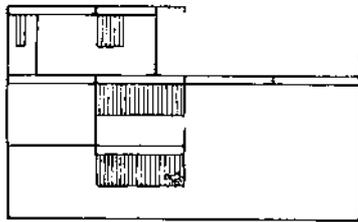
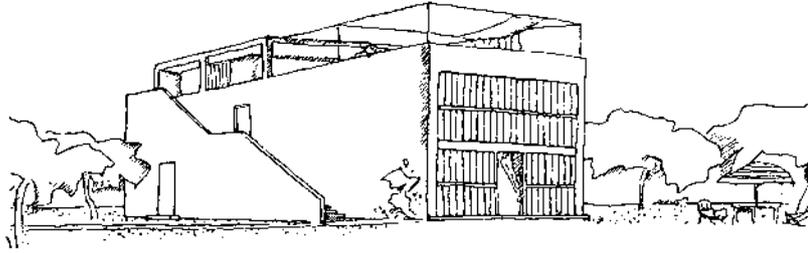


City, Skyscrapers and Blocks of dwelling houses in a modern city

LE CORBUSIER-SAUGNIER  
1912/1922

City-Hochhäuser und Wohnhaus-  
blöcke einer modernen Großstadt

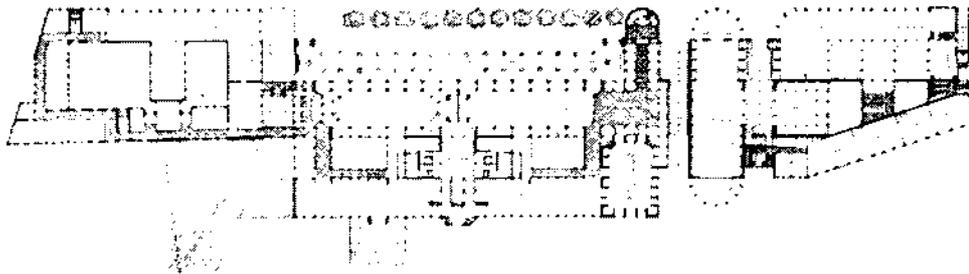
Maisons de ville avec nombreux  
étages et blocs de bâtiments  
d'une grande ville moderne



LE CORBUSIER-SAUGNIER  
1922

Projet de maison à bâtir par séries Serienhaus-Entwurf

Serial-house Design



J. KREJCAR

1923.

Prag

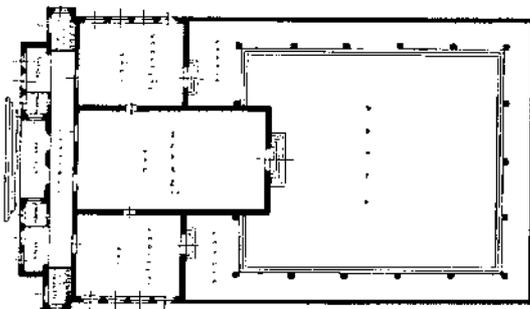
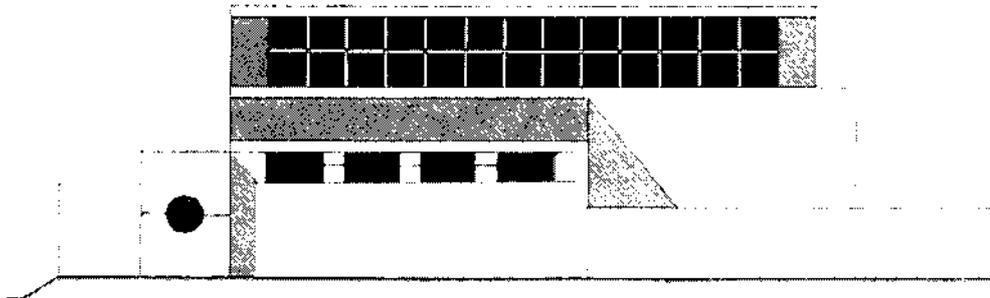
Prague

Projet pour un hôtel  
au bord de la Moldau,  
plan et façade

Entwurf für ein Hotel  
an der Moldau,  
Grundriß und Aufriß

Prague

Design for Hotel on  
the Moldau, ground-  
plan and Elevation

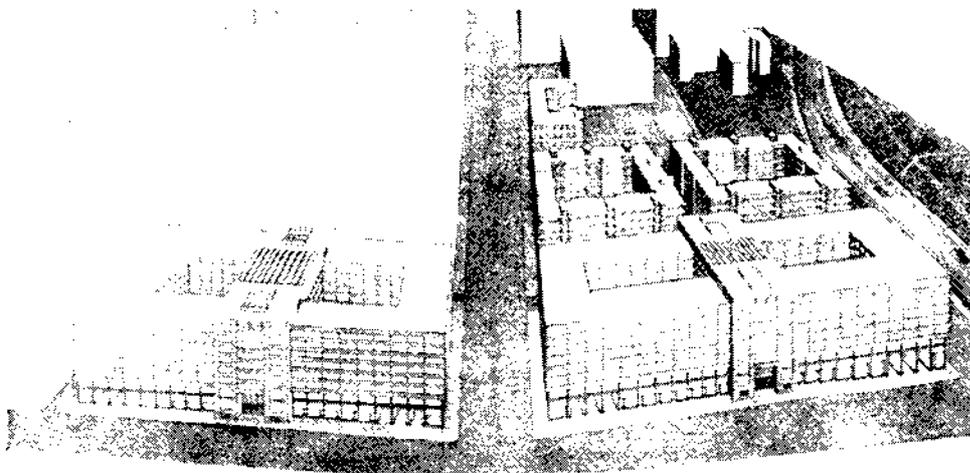


VIT OBRTEL

Pavillon für Kunstausstellungen,  
Grundriß und Aufriß (Vordertrakt)

Pavillon pour expositions artistiques,  
plan et élévation

Pavilion for Art-Exhibitions,  
Ground-plan and Elevation



OLDRICH TYL

1924

Prague

Prag

Prague

Wettbewerbs-Arbeit für die Bauten der Mustermesse

I. Preis — Vogelschau

Travail de concours pour les constructions de la foire d'échantillons — 1<sup>er</sup> prix —

Vue à vol d'oiseau

Competition-design for the Buildings of the Great Fair — First Prize — Bird's-eye-view

LA HONGRIE — UNGARN — HUNGARY



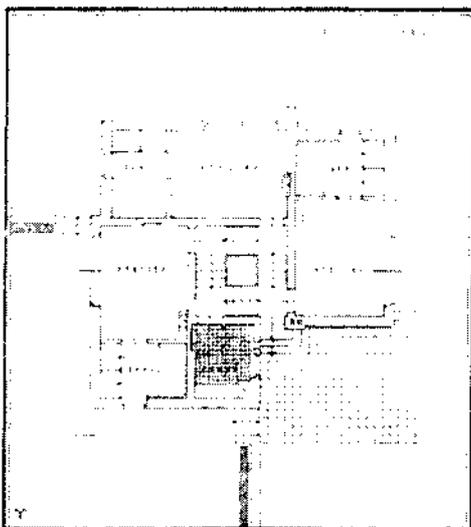
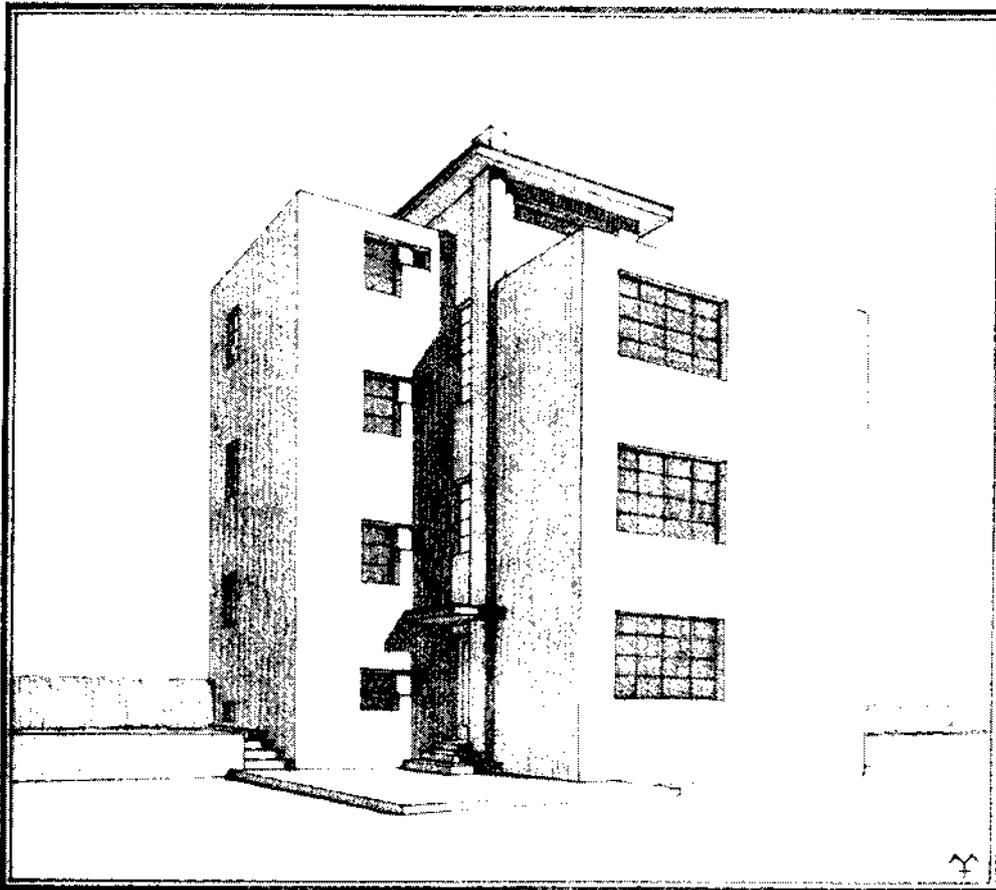
LADISLAUS PERI

Lenin-Monument (Mausoleum und Museum), 1924

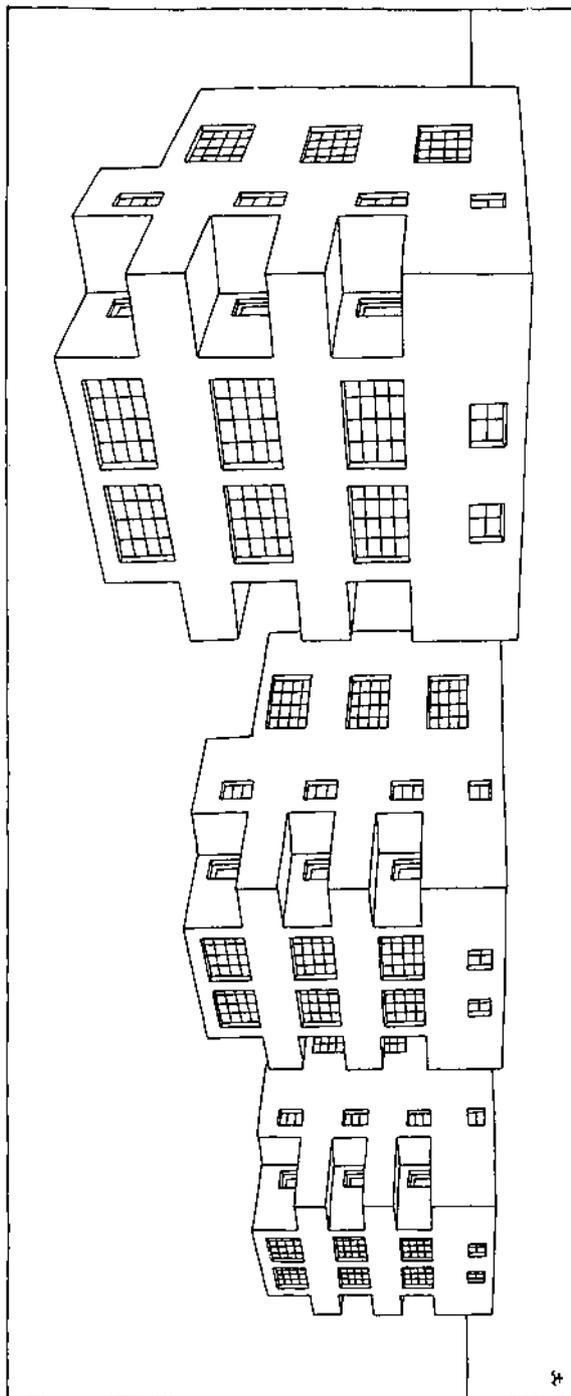
Beton, rotes Glas, schwarzes Glas

Béton, verre rouge, verre noir

Concrete, red glass, black glass



FRED FORBAT  
Atelierhaus, 1923  
Aufriß und Grundriß  
Maison pour ateliers  
Élévation et plan  
Studio-house  
Elevation and Ground-plan



FRED FORBAT  
1923

Groupe de trois maisons pour ateliers

Gruppe von drei Atelierhäusern

Group of three Studio-houses

## L I T E R A T U R = V E R Z E I C H N I S

- Hakon Ahlberg: Modern Swedish Architecture. London, 1924. Ernest Benn Ltd.  
 Amsterdam: Publieke Werken. „Wendingen“, 1923. VII.
- C. R. Ashbee: Frank Lloyd Wright. Berlin, Ernst Wasmuth Verlag, 1911.
- Adolf Behne: Holländische Baukunst in der Gegenwart. Berlin, Ernst Wasmuth Verlag, 1922.  
 — Ruf zum Bauen. Berlin, Ernst Wasmuth Verlag, 1920.
- W. C. Behrendt: Alfred Messel. Berlin, Bruno Cassirer Verlag, 1913.  
 — Verwaltungsgebäude Meyer in Hannover-Vinnhorst. „Neubau“. 10. Jänner 1924.
- Peter Behrens: Das Ethos und die Umlagerung der künstlerischen Probleme. Darmstadt, 1920.  
 — Beziehungen der künstlerischen und technischen Probleme. Berlin, 1917.  
 — Werbende künstlerische Werte im Fabrikbau. Im „Plakat“, Juni 1920. Berlin.
- H. P. Berlage: Grundlagen und Entwicklung der Architektur. Berlin, Julius Bard Verlag, 1908.  
 — Frank Lloyd Wright. „Wendingen“, November 1921.
- Blauw: Finsterlin, „Wendingen“, 1924.
- Ernst Boerschmann: Baukunst und Landschaft in China. Berlin, Ernst Wasmuth Verlag, 1923.
- Victor Bourgeois: Architecture. „Sept Arts“. Brüssel 1922, Nr. 1.  
 — L'urbanisme vivante. „Sept Arts“. Brüssel, Dezember 1924.
- „Bouwkunde“, Maandschrift der nieuwe ideeën in der Architectur. Antwerpen.
- „La Cité“, Revue mensuelle Belge.—Urbanisme. Architecture. Art public. Brüssel, seit 1920.
- Jean Cocteau: „Manomètre“, Nr. 4. Lyon, 1923.
- Le Corbusier-Saugnier: Des yeux qui ne voient pas. „L'Esprit Nouveau“. Paris, 1922.  
 — Vers une Architecture. G. Crès & Cie., Paris, 1924.  
 — Recherche des principes fondamentaux d'urbanisme moderne. Ebendort, Paris, 1923.  
 — Architektur-Wende, Europa-Almanach. Gustav Kiepenheuer Verlag, Potsdam, 1924.
- Coudenhove-Kalergi: Apologie der Technik. Neuer Geist-Verlag, Leipzig.
- Heinrich Dietzel: Technischer Fortschritt und Freiheit der Wirtschaft. Kurt Schröder Verlag, Bonn und Leipzig, 1923.
- Richard Döcker: Über Baukunst. „Die Volkswohnung“, Jahrgang 5, Heft 13.  
 — Kleinhaustypen-Pläne. Stuttgart, Industrie-Verlag, 1922.  
 — Ein Beitrag zum städtebaulichen Weiterschaffen. „Der Städtebau“, 1921, Heft 3/4.
- Theo van Doesburg: Tot een beeldende architectuur. „De Stijl“, 1924, Heft 6/7.  
 — Classique—Baroque—Moderne. Paris, Leonce Rosenberg, 1921.  
 — Drie Voordrachten over de nieuwe beeldende Kunst. Amsterdam, 1919.
- Marie Dormoy: Auguste und Gustave Perret. „Kunstblatt“, Oktober 1923.
- Paul Ehmig: Das deutsche Haus. Berlin, Ernst Wasmuth Verlag, 1914.
- Elias Ehrenburg: Ein Entwurf Tatlins. „Frühlicht“, Heft 3. Magdeburg, 1922.
- Victor Engelhardt: Weltanschauung und Technik. Leipzig, Felix Meiner Verlag, 1923.
- Fierens-Gevaert: L'architecture et l'art décoratif en Belgique. „La Cité“, Dezember 1923.
- Hermann Finsterlin: Casa nova (Zukunfts-Architektur). „Wendingen“, 1924, Heft 3.  
 — Innen-Architektur. „Frühlicht“, Magdeburg, Karl Peters' Verlag, 1921.
- Henry Ford: Mein Leben und Werk. Leipzig, Paul List Verlag, 1923.
- W. Franz: Industriebauten. Berlin, 1919. „Städtebauliche Vorträge“, Band 8, Heft 5.
- Dagobert Frey: Otto Wagner. „Österreichische Biographie“, S. 178 ff.
- S. Friedländer: Schöpferische Indifferenz. München, 1918.
- H. de Fries: Industrie-Baukunst. „Wasmuths Monatshefte“, Band 5, Heft 5/6.

- Leo Frobenius: Das unbekannte Afrika. Leipzig, 1923.
- Tony Garnier: Une Cité Industrielle. Paris, Verlag Vincent.
- Les Grands Travaux de la Ville de Lyon. Paris, Verlag Massin.
- Albert Gleizes: Vom Kubismus. Verlag Der Sturm, Berlin, 1921.
- Walter Gropius: Die Entwicklung moderner Industrie-Baukunst. Jahrbuch des Deutschen Werkbundes, 1913.
- Walter Gropius und Adolf Meyer: Bauten. Berlin, Ernst Wasmuth Verlag, 1924.
- Wenzel August Hablik: Die freitragende Kuppel. „Frühlicht“, Heft 3. Magdeburg, 1922.
- Willy Hellpach: Der jung-europäische Staat. „Vossische Ztg.“, 25. September 1923.
- Fritz Hellwag: Peter Behrens und die AEG. „Kunstgewerbe-Blatt“, Leipzig, XXII. 8.
- Richard Herre: Hochhäuser für Stuttgart. Wasmuths Monatshefte. VII. 11—12.
- Christian Herrmann: „Sozialistische Monatshefte“, Band 1923, Seite 382 und 569.
- Ludwig Hilberseimer: Großstadt-Architektur. „Der Sturm“, 1924, Heft 4.
- Fritz Hoerber: Peter Behrens. München, Georg Müller & Eugen Reutsch Verlag, 1913
- Robert van't Hoff: Architectuur. „De Stijl“, Band V, Heft 12.
- Aanteekeningen (Antonio Sant' Elia, † 1916). „De Stijl“, 1919, 10.
- Marcel Jancu: Architectura noua. „Contimporanul“, Bukarest, Februar 1925.
- Une base à créer pour la nouvelle collaboration. „Architectura“, Amsterdam 11. IV. 25.
- Paul Kick und Alphons Schneegans: Geschäfts- und Kaufhäuser, Gebäude für Banken und andere Geldinstitute „Handbuch des Architekten“, Leipzig, 1923.
- Friedrich Kiesler: Katalog, Programm, Almanach, Internationale Ausstellung neuer Theater-technik. Wien, 1924.
- M. de Klerk: Uitgevoerde Bouwwerken. „Wendingen“, 1924, Heft 9/10.
- Hugo Kubsch: Kunst und Technik in „Siemens' Wirtschaftlichen Mitteilungen“, Nr. 40.
- Stan Leurs: De crisis in bouwkunst. Vortrag auf dem „3 Kongreß für moderne Kunst“, Brügge, 1822.
- Werner Lindner und Georg Steinmetz: Die Ingenieurbauten in ihrer guten Gestaltung. Berlin, Ernst Wasmuth Verlag, 1923.
- El. Lissitzki: Architektur der S. S. S. R. „Kunstblatt“, Berlin, Februar 1925.
- Element und Erfindung. „A-B-C“, Heft 1, Zürich, 1924.
- Adolf Loos: Ins Leere gesprochen. 1897—1900. Paris, George Crès & Cie., 1922.
- Ornament und Erziehung. „Wohnungskultur“, Brünn, Band I, Heft 6/8.
- Von der Sparsamkeit. „Wohnungskultur“, Brünn, 1924, S. 17.
- Über Architektur. „Der Sturm“, 1911, Band I, Seite 334.
- Richtlinien für ein Kunstamt. Wien, 1919. Verlag Richard Lanyi.
- Lülwes: Was muß beim Entwurf neuer Werke beachtet werden? „Hawa-Nachrichten“, 1922, Heft 1. Selbstverlag der Hannoverschen Waggonfabrik.
- Josef August Lux: Ölbrich. Berlin, Ernst Wasmuth Verlag, 1919.
- Otto Wagner. München, Delphin-Verlag, 1914.
- Lu Märten: Wesen und Veränderung der Formen (Künste). Frankfurt a./M. Taifun-Verlag, 1924.
- Heinrich Mann: Diktatur der Vernunft. „Vossische Zeitung“, Berlin, 11. Oktober 1923.
- Virgilio Marchi: Architettura Futurista. Foligno, Franco Campitelli Editore, 1924.
- Karl Marilaun: Adolf Loos. Wien, Wiener Literarische Anstalt, 1923.
- B. Markalous: Französische Künstler. „Wohnungskultur“, Brünn, 1924.
- Adolf Loos. „Wohnungskultur“, Brünn, Band I, Heft 4/5.
- Erich Mendelsohn: Die internationale Übereinstimmung des neuen Baugedankens oder Dynamik und Funktion. „Architectura“, Amsterdam, 2. und 9. Februar 1924.
- Bauten und Skizzen. Berlin, „Wasmuths Monatshefte“, Band 8, Heft 1/2.
- Gedanken zur neuen Architektur. „De nieuwe Kronick“, Amsterdam, 26. März 1921.

- Erich Mendelsohn: Frank Lloyd Wright „Architectura“ 25. IV. 25. Amsterdam.
- Jacques Mesnil: Henry van de Velde et le théâtre des Champs Elysées. Antwerpen, Librairie G. van Oest, o. J.
- Meyer: Die Bedeutung der Mathematik in der Industrie. Vortrag im „Verein zur Beförderung des Gewerbefleißes“, Berlin, am 9. November 1922.
- Ljubomir Mičić: Belgrad: Antisoziale Kunst muß vernichtet werden. „Wohnungskultur“, Brünn, Band I, Heft 6/8.
- L. Mies van der Rohe: Industrielles Bauen. „G, Zeitschrift für elementare Gestaltung“, Berlin, 1923/24, Heft 1—3.
- René Fülöp Miller: Der kollektive Mensch. „Vossische Zeitung“, Berlin, 3. Oktober 1923.
- Piet Mondrian: Neue Gestaltung in der Musik. „De Stijl“, Band VI, Heft 1.  
— Le Neo-Plasticisme. Paris, 1920 (Léonce Rosenberg).
- Mewis Mumford: Imperialistische Architektur in Amerika. „Kunst und Künstler“, März 1925.
- Hermann Muthesius: Die Werkbund-Arbeit der Zukunft. Jena, Eugen Diederich, 1914.
- Richard Nötra: Eine Bauweise in bewehrtem Beton an Neubauten von Frank Lloyd Wright. „Die Baugilde“, Februar 1925.
- Ernst Osthaus: Henry van de Velde. Hagen i/W., Folkwang Verlag, 1920.
- I. I. P. Oud: Berlage und sein Werk. „Kunst und Kunsthandwerk“, Wien, 1919, Heft 6, 8.  
— Over te toekomstige bouwkunst en hare architectonische mogelijkheden. „Bouwkundig Weekblad“, Amsterdam, Februar 1921. (Französisch: „La Cité“, Brüssel, November 1923.)  
— Ja und Nein. Bekenntnisse eines Architekten. Europa-Almanach. Potsdam, Gustav Kiepenheuer Verlag, 1924.  
— Biographie. „Wohnungskultur“, Brünn, Band I, Heft 9/10.
- Friedrich Paulsen: Briefe von einer Amerikareise. „Bauwelt“, Berlin, 1925.
- Perret: Heft „Stavba“, Prag, 1923, Heft 7.
- Wolfgang Pfeleiderer: Die Form ohne Ornament. Werkbund-Ausstellung 1924. Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1924.
- Hans Pölzig: Rede in Salzburg. „Kunstblatt“, Berlin, 1921, Heft 3.
- Edwin Redslob: Neue Industriebauten. „Neubau“, Berlin, 10. Jänner 1924.
- Kurt Riezler: Gestalt und Gesetz. München, Musarion-Verlag, 1924.
- Hans Schliepmann: Lichtspieltheater. Berlin, Ernst Wasmuth Verlag, 1914.
- Otto Schlüter: Staat, Wirtschaft, Volk, Religion in ihrem Verhältnis zur Erdoberfläche. „Zeitschrift für Geopolitik“, 1924, Heft 6/7, Kurt Vowinkel Verlag, Halensee.
- Schneider: Technik in der Kunst. Stuttgart, Frankh's Technischer Verlag.
- Edmund Schüler: Der Wolkenkratzer. „Kunst und Künstler“, März 1925.
- Kurt Schwitters: Watch Your Step! Merz-Heft 6, Hannover, Merz Verlag, 1923.
- Selinski: Stil und Stahl. „Neue Kultur-Korrespondenz“, Berlin, 1923, Band I, 4/5.
- I. F. Staal und Oskar Beyer: Mendelsohn. „Wendungen“, Amsterdam, Oktober 1920.
- Fritz Stahl: Hans Pölzig. „Wasmuths Monatshefte“, Berlin, Mai 1919.
- Mart Stam: Kollektive Gestaltung. „A-B-C“, Heft I, Zürich, 1924.  
„Stavba“, Zeitschrift des Bundes Prager Architekten, redigiert von Karl Teige, Prag, seit 1922.
- Van der Swaelmen: Stedenbouw. „Het Overzicht“, Antwerpen, September 1923.
- Bruno Taut und Fischmann: Das Monument des Eisens. Leipzig Verlag des „Stahlwerk-Verbandes“ und des „Vereins Deutscher Brücken- und Eisenbau-Fabriken“, 1913.
- Paul Tillich: Das System der Wissenschaften nach Gegenständen und Methoden. Göttingen, Verlag Vandenhoeck und Rupprecht.
- W. Timmling: Die Baulaterne“, Halle a. d. S., Februar 1925.
- Henry van de Velde: Amo. Leipzig, Insel-Verlag (Insel-Bücherei Nr. 3).

Henry van der Velde: Drei Sünden wider die Schönheit. Zürich, Verlag Max Rascher, 1918.

— Formules d'une esthétique moderne. Brüssel, Verlag L'Equerre, 1923.

— Das Folkwang-Museum. „Innen-Dekoration“, Darmstadt, 1902.

— L'orientation du goût en architecture. „Europe“, 1923, S. 124, F. Rieder & Cie., Paris.

— Devant l'architecture. „Europe“, 15. Juli 1924, F. Rieder & Cie., Paris.

„Vers une construction collective!“ 5. Manifest der „Stijlgruppe“, Paris, 1923.

A. Vierkandt: Der Dualismus im modernen Weltbild. Berlin, Pan-Verlag, 1923.

Otto Wagner: Die Baukunst unserer Zeit. Wien, 4. Auflage, 1914.

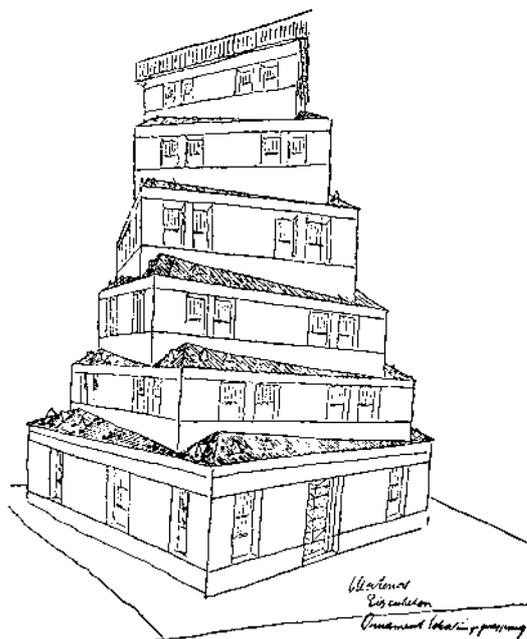
— Eine Studie über die Großstadt. Wien, 1912.

Weltsch: Gnade und Freiheit. München, Kurt Wolf Verlag, 1920.

Frank Lloyd Wright: Anmerkungen zu den Zement-Blockhäusern. „Baugilde“, Berlin, 1925, Heft 4.

#### A N M E R K U N G Z U T A F E L 2 4

Die zweckmäßigste Einteilung der Arbeitsplätze war für die Raumtiefe maßgebend; diese beträgt 16 m. Ein zweistieliger Rahmen von 8 m Spannweite mit beiderseitiger Konsolauskrägung von 4 m Länge wurde als das ökonomischste Konstruktionsprinzip ermittelt. Die Binderentfernung beträgt 5 m. Dieses Bindersystem trägt die Deckenplatte, die am Ende der Kragarme senkrecht hochgewinkelt Außenhaut wird und als Rückwand der Regale dient, die aus dem Rauminnern der Übersichtlichkeit wegen in die Außenwände verlegt wurden. Über den 2 m hohen Regalen liegt ein bis zur Decke reichendes durchlaufendes Fensterband.



Wenzel August Hablik-Itzehoe: Ausstellungshaus

# N A M E N - V E R Z E I C H N I S

Die fetten Ziffern beziehen sich auf die Seiten der Abbildungstabellen

- |  |  |   |
|--|--|---|
| <p>Akseiski 66<br/>           Bartning 7<br/>           Behrens 21, 27–32, 37, 38, 45,<br/>               54, 8, 9<br/>           Belling 12<br/>           Berg 10<br/>           Berlage 12–14, 16, 22, 57,<br/>               Textabbildung 15, 44<br/>           Bing 37<br/>           Boerschmann 51<br/>           Bourgeois 63<br/>           Burchartz 69<br/>           Černy 21<br/>           Cézanne 57<br/>           Chiattonne 49<br/>           Cocteau 33, 34<br/>           Cœur 36<br/>           Corbusier 18, 21, 49, 54 ff.,<br/>               63, 64, 59, 60<br/>           Coudenhove-Kalergi 68<br/>           Crancin 42<br/>           Cuypers 15<br/>           Deffke 17<br/>           Döcker 39, 43, 70, 71, 11<br/>           Doesburg 48, 69, 72, 46<br/>           Dufour 60<br/>           Eesteren 46<br/>           Ehmig 42<br/>           Ehrenburg 50<br/>           Eiffel 60<br/>           Elia 67, 49<br/>           Endell 11<br/>           Engelhardt 46, 68<br/>           Exter 58<br/>           Feuerstein 21<br/>           Finsterlin 36, 38, 43, 51<br/>           Forbat 63, 64<br/>           Ford 25, 26<br/>           Fragner 21<br/>           Frey 15, 16<br/>           Freyssinet 60, 42<br/>           Friedländer 68<br/>           Fries 45, 12<br/>           Frobenius 18, 45<br/>           Garnier 60–61, 37, 38, 39,<br/>               zwei Schaltbilder 36/37<br/>           Gellhorn 12<br/>           Gleizes 67<br/>           Goncourt 37<br/>           Greve 21<br/>           Gropius 21, 24, 33, 13, 14,<br/>               15, 16<br/>           Guevrekian 60, 54, 55<br/>           Guyau 62</p> | <p>Hablik 50, Textabbildung 80<br/>           Häring 43, 44, 51, 52, 17, 18, 19<br/>           Hausmann 49<br/>           Hellpach 68<br/>           Herre 20<br/>           Herriot 60, 61<br/>           Herrmann 68<br/>           Heukelom 45<br/>           Hilberseimer 20<br/>           Hoff, van t' 21, 64<br/>           Holst 63<br/>           Jasinsky 7<br/>           Jeanneret 54<br/>           Jennings 46<br/>           Ihne 12<br/>           Jourdain 60<br/>           Kahn 3, 4<br/>           Kaldenbach 34, 43, 21<br/>           Kiesler 50<br/>           Klerk 38<br/>           Knauthe 12<br/>           Krejcar 21, 61<br/>           Kropholler 39<br/>           Ladowski 67, 56<br/>           Lapschin 41<br/>           Lauweriks 43<br/>           Lemaire 60<br/>           Lenin 50<br/>           Leusden 46<br/>           Lewkowitz 68<br/>           Linze 63<br/>           Lissitzki 58<br/>           Lönberg-Holm 31, 34<br/>           Loos 58, 51, 52<br/>           Luckhardt 39, 33<br/>           Lülwes 30<br/>           Luz 17<br/>           Märten 46<br/>           Makart 28<br/>           Malespine 58, 63<br/>           Mallet-Stevens 60, 85<br/>           Mann, Heinrich 68<br/>           Marchi 67, Textabbildung 23<br/>           Mendelsohn 21, 38–40, 59<br/>               72, 22, 23<br/>           Mesnil 60<br/>           Messel 12–23, 31<br/>           Mey, van der 39<br/>           Meyer, A. 13, 14, 15<br/>           Mies van der Rohe 21, 70, 24<br/>           Miller, R. F. 50<br/>           Mondrian 69<br/>           Muthesius 38<br/>           Nütra 40<br/>           Nötre 49</p> | <p>Obrtel 21, 61<br/>           Olbrich 11, 17, 38<br/>           Ostendorf 33<br/>           Osthaus 35, 60<br/>           Oud 21, 73, 47<br/>           Perret 12, 31, 60, 61, 40, 41<br/>           Peters 31<br/>           Pölzig 32, 33, 58, 25<br/>           Rading 43, 26<br/>           Raffael 28<br/>           Raschdorff 19<br/>           Rathenau 27<br/>           Riezler, Kurt 68<br/>           Roosenburg 48<br/>           Root 5<br/>           Roux 44<br/>           Scharoun 43, 44, 47–49, 52,<br/>               64, Textabbildung 40, 27<br/>           Schaudt 17<br/>           Scheffler 23<br/>           Schinkel 10, 41<br/>           Schneider 27<br/>           Schwechten 12<br/>           Schwitters 65, 70<br/>           Sehring 17<br/>           Selinski 50, 65, 66, 72<br/>           Sitte 29<br/>           Söder 28, 29<br/>           Staal 39<br/>           Stam 43<br/>           Stoffregen 30<br/>           Sullivan 12, 20<br/>           Swaelmen 49<br/>           Tatlin 49/50, Textabbildung 73<br/>           Taut, Bruno 18, 48, 50, 30<br/>           Taut, Max 31, 32<br/>           Tillich 55, 68<br/>           Trotzki 50<br/>           Tyl 21, 62<br/>           Vaudremer 14<br/>           Velde, van de 11, 34–39, 44,<br/>               48, 53, 56, 60, 6<br/>           Vesnin 57<br/>           Vierkandt 68<br/>           Visek 21<br/>           Wagner, Otto 11–16, 22, 58,<br/>               60, 70, 53<br/>           Weltsch 68<br/>           Wijdeveld 39<br/>           Wils 21<br/>           Wright 20–24, 28, 34, 35, 38,<br/>               43, 1, 2<br/>           Zillie 27</p> |
|--|--|---|

## A D O L F B E H N E

- Der Inkrustationsstil in Toscana. Berlin, 1912, Emil Ebering Verlag.
- Zur neuen Kunst. Berlin, 1915, Verlag „Der Sturm“.
- Oranienburg, ein Beispiel für Stadtbetrachtungen. München, 1917, Verlag Georg D.W. Callwey.
- Die Wiederkehr der Kunst. München, 1919, Kurt Wolff Verlag.
- Ruf zum Bauen. Berlin, 1920, Verlag Ernst Wasmuth A. G.
- Holländische Baukunst in der Gegenwart. Berlin, 1922, Verlag Ernst Wasmuth.
- Der Sieg der Farbe, die entscheidende Zeit unserer Malerei in 40 farbigen Lichtdrucken.  
Berlin, 1920–1925, Verlag der Photographischen Gesellschaft.
- Die Sammlung Gabrielson. Göteborg, 1923.
- Die Überfahrt am Schreckenstein, eine Einführung in die Kunst. Berlin, 1925, Verlag der Arbeiter-Jugend.
- Von Kunst zur Gestaltung, eine Einführung in die moderne Kunst. Berlin, 1925, Verlag der Arbeiter-Jugend.
- Heinrich Zille. Berlin, 1925, Verlag der Neuen Kunsthandlung.
- Blick über die Grenze. Berlin, 1925, Verlag der „Baugilde“.
- Kunst, Handwerk, Technik. Erscheint in Kürze im „Bauhaus-Verlag“, Dessau.

Ulrich Conrads

Eine Wegweisung des Bauens

Adolf Behnes Buch über den modernen ZWECKBAU hatte ein eigenartiges Schicksal. Im Jahr der Niederschrift, 1923, findet es keinen Verleger. Als es drei Jahre später im Münchner Drei Masken Verlag erscheint, wirkt es – was den Abbildungsteil anbelangt – fast wie eine Replik der ersten Veröffentlichung in der berühmten Reihe der »Bauhausbücher«. Das von Walter Gropius herausgegebene: »Bilderbuch moderner Baukunst« mit dem Furore machenden Titel INTERNATIONALE ARCHITEKTUR kommt Behnes Buch zuvor; Albert Langen bringt dieses erste Bauhausbuch schon 1925 heraus, und bereits im Juli 1927 kann Gropius das Vorwort zur zweiten, erweiterten Auflage schreiben. Es heißt da: »Seit dem Erscheinen der ersten Auflage ist die moderne Baukunst der verschiedenen Kulturländer in überraschend schnellem Tempo der Entwicklungslinie dieses Buches gefolgt. Damals erst Geahntes ist heute festumrissene Wirklichkeit.« Was Gropius für die Jahre 1925 bis 1927 feststellt, gilt noch weit mehr für den Zeitraum vor 1925. Le Corbusier bestätigt es in »Urbanisme« (Collection de l'Esprit Nouveau): »1922–1925 – wie hat sich alles überstürzt!« Was Wunder, daß Behnes ZWECKBAU 1926 einfach drei Jahre zu spät kommt und – sozusagen eingeklemmt zwischen die beiden Auflagen der INTERNATIONALEN ARCHITEKTUR – längst sein Erstgeburtsrecht an dieses Bilderbuch verloren hat. So findet der ZWECKBAU, so können wir heute sagen, keineswegs jene Beachtung, die ihm damals hätte zukommen müssen als der ersten umfassenden und präzisen Analyse des Neuen Bauens im ersten Viertel des Jahrhunderts. (Wenn Behnes Essay mit anderen vergleichbar ist, so in erster Linie nicht mit Gropius' Bauhausbuch, sondern mit Erich Mendelsohns programmatischen Vorträgen von 1919

[Das Problem einer neuen Baukunst] und 1923 [Die internationale Übereinstimmung des neuen Baugedankens – oder Dynamik und Funktion]\*.)

Gropius und Behne waren sich – wie hätte es anders sein können – der Parallelität ihrer Publikationen durchaus bewußt. Verbittert darüber, daß sich das Erscheinen seines Buches immer weiter hinauszögert, wirft Behne Gropius vor, er sammle wissentlich dieselben Abbildungen, die bereits für den ZWECKBAU vorgesehen seien. » Ich bin etwas verblüfft darüber«, antwortet Gropius in einem Brief vom 11. November 1924, »daß Du darin etwas Unkameradschaftliches siehst. Ein Buch ist doch eine in sich geschlossene Einheit. Wiederholungen schaden meiner Ansicht nach gar nichts, sondern wirken um so einprägsamer im Publikum. Die Bauten sind auch Allgemeingut und nicht die eines einzelnen... Es wäre für mich unmöglich, die Zweckbauten aus dem Buch zu entfernen, denn diese sind gerade diejenigen, an denen man das neue Bauen am deutlichsten zeigen kann. Ich sehe daraus, daß unsere Intentionen stark parallel laufen, nur eine Stärkung der beiderseitigen Interessen, und da die Bücher ziemlich gleichzeitig erscheinen, kann auch keine Prioritätskonkurrenz entstehen, an der Dir zu liegen scheint.« Ganz sicher geht es Behne auch um die Priorität, vor allem aber doch wohl darum, daß die Gedanken seines Essays nicht zugedeckt werden durch eine Parallelpublikation, die als Bauhausbuch mit Sicherheit dem eigenen Buch den Rang ablaufen würde, was das Echo betrifft. Behne hat in dieser Hinsicht schon Erfahrungen. Schreibt ihm doch im März 1924 J. J. P. Oud aus Rotterdam: »Würden Sie es mir übelnehmen, wenn ich gerade diesen Vortrag\* gern vom ›Bauhaus‹ aus veröffentlicht sehe? Die Sache ist, daß mir die Publikation von seiten des ›Bauhauses‹ wertvoll ist aus zwei Gründen. Erstens bictet das Interesse, das das ›Bauhaus‹ momentan erreicht hat, Gewähr dafür, daß der Vortrag gelesen wird, zweitens möchte ich gern die Leute erreichen, die sich für die Bestrebungen des Bauhauses interessieren...«

---

\* Erich Mendelsohn, Das Gesamtschaffen des Architekten, Berlin 1930, S. 7ff. und 22 ff. – Auszugsweise auch in Bauwelt Fundamente Bd. 1, Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts, Berlin 1964; S. 51 f., 68 f.

\* »Holländische Architektur«, erschien 1926 als Bauhausbuch 10; 2. Auflage 1929.

Dieses Interesse am Bauhaus – an das sich übrigens nicht nur Oud, sondern unter anderen auch Theo van Doesburg, der Mitbegründer des »Stijl« anhängen möchte – datiert, recht gesehen, schon von der ersten Bauhaus-Ausstellung her, die von Juli bis September 1923 in Weimar gezeigt wird, also genau während jener Monate, in denen Behne an seinem Buch arbeitet. Behne selbst trägt dessen ungeachtet mit eigenen Aufsätzen und Besprechungen ganz erheblich zur weitreichenden Geltung des Bauhauses bei; und zwar nicht nur 1923 und nicht nur in den Krisenmonaten des Jahres 1925, vor dessen Umzug nach Dessau, sondern auch später noch. So 1928, als Gropius von der Leitung des Bauhauses zurücktritt und Hannes Meyer für kurze Zeit den Kurs bestimmt. Behne ist seit je nicht nur enger Vertrauter vieler Bauhausmeister und gern angerufener Freund bei internen Auseinandersetzungen – er ist auch, wie die nachgelassene Korrespondenz bezeugt, ein unverdrossener Mittler zwischen dem Bauhaus und den zeitkritischen Berliner Monats- und Wochenschriften, wie der »Weltbühne«, den »Sozialistischen Monatsheften«, dem »Tagebuch« u.a. Damit ist hier zugleich festgehalten, daß Adolf Behne sein Mißgeschick mit dem ZWECKBAU nie anders als sachlich unvermeidbar beurteilt hat, obwohl dieses Buch für ihn *das* Buch war: sein letztes abschließendes, bekennendes Wort zum Streit der Ideen und Meinungen über Architektur in den Jahren 1919 bis 1923; und – wichtiger noch – Ausblick auf das Kommende. Er hatte sich mit dieser Niederschrift auf Jahre hinaus verausgabt. Seine Notizen zeigen, daß drei Jahre später, bei der Durchsicht der Druckfahnen, so gut wie nichts zu korrigieren und nur wenig zu ergänzen ist. Die Entwicklung verläuft wie vorausgesehen; die Alternativen – Behne nennt sie »Funktionalismus« und »Rationalismus« – bleiben in Kraft, werden je auf ihre Weise fruchtbar für das Ganze des Neuen Bauens.

Auch Adolf Behne hätte, wie Le Corbusier, ausrufen können damals: 1919-1923 – wie hat sich alles überstürzt!

1919 verlegt Kurt Wolff in Leipzig Behnes erstes Buch »Die Wiederkehr der Kunst«, niedergeschrieben noch vor Ende des Krieges im August 1918, geschrieben im Hinblick auf einen Frieden, in dem sich Bauen, Baulust als tiefste, letzte Lebenskraft ausweisen werden. Am Bauen wird Europa, wird die zerschlagene Welt gesunden. Man hört förmlich Paul Scheerbart, sieht Mendelsohns frühe Skizzen, bewegt sich in Bruno

Tauts Architekturträumen, wenn Behne mit Emphase feststellt: »Die Vorstellung, daß die Architektur eine sogenannte Nutzkunst sei, ist so fest eingedrungen in die Gehirne der Europäer, daß hier alle Welt konsterniert ist, wenn diese Auffassung bestritten und die Behauptung gewagt wird, daß die Architektur eine freie, aus eigenen und tiefen Quellen schöpfende, die Welt verherrlichende großartige Kunst ist.«

Noch 1920 verteidigt Behne, jetzt Schriftführer des »Arbeitsrats für Kunst«, die utopischen Architekturentwürfe aus den ersten beiden Nachkriegsjahren bis aufs Messer: »Wir leisten Zukunftsarbeit. Die Gegenwart müssen wir preisgeben. Eine Generation einmal muß diese Aufgabe übernehmen, abseits vom alten Hause das Fundament zu legen für ein neues... Unsere Luftschlösser sind zähere Arbeit als das eilige Tageswerk, das angeblich so fest auf der Erde steht. Aber in Wirklichkeit steht es gar nicht auf der Erde, sondern auf herausgeschnittenen Parzellen, Grundstücken und Terrains. Auf der Erde stehen unsere Luftschlösser – auf dem Sterne, auf der Kugel, auf dem Ganzen. Bauen ist etwas anderes als Mauern... Mauern können auch die Spekulanten. Unser Ruf ergeht zum Bauen.«\*

Diese ›Flucht nach vorn‹ endet, wenn man ein Datum setzen will, genau am 30. Mai 1921; an diesem Tag löst sich der »Arbeitsrat« auf. Im Juni schreibt Behne an Hans Poelzig: »Die Mitglieder... waren sich in der Überzeugung einig, daß ihr Versuch einer Gemeinschaft in dieser Zeit freilich aus äußeren, in der Hauptsache aber aus inneren Gründen gescheitert ist... Geirrt haben wir, als wir, in Überschätzung des allgemeinen Willens zur Erneuerung, glaubten, es sei eine künstlerische Zusammenarbeit schon heute möglich. Wir erkennen, daß sie nicht mit Willen und nach Wunsch herbeigeführt werden kann, denn die menschliche Gemeinschaft ist ihre Voraussetzung – und diese Voraussetzung fehlt. Wenn wir jetzt auseinandergehen, so tun wir es, um nicht den Anschein zu erwecken, als hielten wir eigensinnig und aus Prestige Gründen auch an dem fest, was in unserem Programm utopisch war.«

Von nun an sprechen die Aufsätze Behnes eine andere Sprache. Er bleibt Kampfgenosse des Neuen Bauens. Aber aus dem Parteigänger einer be-

---

\* »Ruf zum Bauen«, Zweite Buchpublikation des Arbeitsrats für Kunst, Berlin (Wasmuth) 1920; S.4f.

stimmten Gruppe wird der unbestechliche, kritische Beobachter, dem das Ganze der Entwicklung gilt. Er hält nun brüderliche Distanz zu den Freunden, und es erweist sich, daß erst in der Distanz seine Stimme gültig wird. Sein zweites Buch erscheint 1922 bei Wasmuth. Es ist jenen gewidmet, die in etwas mehr als Jahresfrist – von Ende 1919 an bis zum Frühjahr 1921 – den ›Rückzug‹ in die Gegenwart provoziert hatten: den holländischen Architekten und ihren Arbeiten; und da vor allem der Rotterdamer Gruppe um die Stijl-Leute und J. J. P. Oud. »Holländische Baukunst der Gegenwart« ist der Titel.

1923 dann, im ZWECKBAU, bekennt Behne ganz offen: »Wir finden die deutsche Baukunst leicht geneigt, sich einem Exrem zu verschreiben, das ziemlich häufig wechselt und dann dem entgegengesetzten Exrem Platz macht.« Das holländische Bauen aber, so sagt Behne, spart sich durch »realpolitische Sicherheit... das Pendeln zwischen Extremen und das Hin und Her zwischen gegensätzlichen Dogmen«. Sie »findet die Möglichkeit, alle dynamischen Spannungen unserer Zeit offen und frei aufzunehmen, ohne die Forderung der Monumentalität preiszugeben, findet die Möglichkeit einer stetigen Entwicklung«.

In dieser stetigen Entwicklung, an der dann auch deutsches Bauen teil hatte und die sich – fünfundsiebzig Jahre später – immer noch in Fluß erweist angesichts *unserer* Gegenwartsprobleme –, in dieser Entwicklung steht als ein Initial Adolf Behnes fast vergessenes, oft verkanntes, von scheinbar attraktiveren Publikationen überschattetes Buch. Und weil es ein Initial des Bauens in den zwanziger Jahren war, geboren aus dem ›Irrtum‹ der Utopisten, entstanden aus wahrhaft europäischen Begegnungen, diktiert von einem weitsichtigen und unbestechlichen Urteil – darum liegt es nun hier in einem ungekürzten Neudruck vor.

Adolf Behnes Gedanken können so nach Jahrzehnten noch einmal fruchtbar werden. Sie können neu sein für ein von erstarrten Begriffen bedrängtes Bauen, neu im Sinne einer Wegweisung des Bauens, neu aber auch im Hinblick auf eine Architekturkritik, deren wesenhaftes Vokabular wir immer mehr verfehlen.

★

Es ist dem Gebr. Mann Verlag und insbesondere der mutigen Initiative von Andreas A. Catsch zu danken, daß Behnes Buch nach mehr als drei

Jahrzehnten aufs neue in die aktuelle Architektur-Diskussion hineingestellt wird. Nun aber, auch das eine Freude, als eine sorgfältige Reproduktion der Originalausgabe von 1926, während der von mir 1964 veranstaltete Nachdruck in den *Bauwelt Fundamenten* (Bd. 10) in seiner der Reihe angepaßten Form eher lieblos zu nennen ist. Daß auch dieser erste Nachdruck im Rahmen der Ullstein Verlage erschien, mag man für eine passende Extrasystole der Zeit halten. Ganz besonders freut mich natürlich, daß meine Vorbemerkung, die ich dem Neudruck von 1964 mit auf den Weg gab, auch der vorliegenden Ausgabe dienlich sein kann, ohne daß ich mehr als einige redaktionelle Korrekturen vorzunehmen hatte. Davon abgesehen, ist der Text unverändert, so wie auch meine Einschätzung des ZWECKBAUS als Behnes wichtigste Darstellung der Entwicklungslinien des Neuen Bauens unverändert geblieben ist. Ungeachtet oder gerade wegen ihrer Kürze. Adolf Behne hat, was in den zwanziger Jahren darüber gesagt werden konnte, auf den gültigen Nenner gebracht Der Leser möge es nachprüfen; er wird mir, täusche ich mich nicht, beipflichten. Er hört in unserer so seltsam sich um sich selbst drehenden, nach sich selbst suchenden Gegenwart ein *verbindliches* Wort.

*Berlin, im Dezember 1997*