

Raumgestaltung im Film.

In einer Zeit, da es den allermeisten Architekten seit Jahren bereits und noch lange hinaus versagt ist, zu bauen, kann es wertvoll erscheinen, zu sehen, wie sich dennoch die Entwicklung der Raumprobleme weiter vollzieht, ja sogar durch die besondere Eigenart der materiellen Bedingungen in einer beschleunigten und leidenschaftlichen Weise zu Lösungen hindrängt. Der ganz ungemaine Aufschwung der Filmindustrie hat jene eigenartigen Bedingungen geschaffen, durch die die Raumgestaltung nach langem künstlichen Stillstand in eine fast überschnelle Periode tropischen Wachstums hineingeraten ist. An den am wenigsten vermuteten Stellen schießen Sprößlinge hervor, üppiges Blattwerk entfaltet sich und im streng akademisch langweiligen Garten unserer heißgeliebten Fassaden-Baukunst erschließen sich Blüten von einer Phantastik der Form, daß man fast hoffen darf, es könnten sich aus dieser plötzlichen und fast eigenwilligen, beinahe zwangsläufigen Sonderentwicklung einige Dinge herausheben, die jenseits der Filmbedürfnisse von bedeutsamem Wert für die gegenwärtig sich vollziehende Neugeburt der Baukunst bleiben könnten. Vorerst sind allerdings, soweit es das innere Wesen der Baukunst angeht, nur Ansätze vorhanden, desto lebhafter aber ist die problematische Diskussion in der künstlerischen Raumauffassung und Raumgestaltung im Film selbst.

Es ist notwendig, ehe einzelne Richtungen und einzelne Ergebnisse besprochen werden, ein wenig über die besondere Eigenart der Filmbaukunst nachzudenken. Vorausgeschickt sei zunächst, daß der Film eine Art Bühne ist, also Handlungen des Films Handlungen irgendwie gesteigerten Lebens sind. Und von den unzähligen möglichen Handlungen kommen für unsere Anschauung wieder nur die in Betracht, die mit Hilfe einer vom Erdstoff sich lösenden Phantasie die Grenzen der Wirklichkeit (auch möglicher Wirklichkeit) überschreiten. Das Empfinden, daß bildplastisch hingestellte Vorgänge des Innenlebens, die in der gewohnten Realität des Daseins keine Parallele haben, auch eines nicht realen Raumes bedürfen, hat schon seit langem in Bühne und Dichtung zu entsprechender Umformung der Raumbilder geführt. Wem Vergleiche fehlen, der sei etwa an Strindbergs »Traumspiel« erinnert. Von stark zu betonender Bedeutung ist hier vor allem das Gefühl von den unlösbaren Wechselbeziehungen zwischen Mensch, Raum und Schicksal.

Alle Filme, die hier berührt werden, überhaupt alle Filme, die für unsere Erwägungen in Betracht kommen, sind Filme des unwirklichen Daseins, Traumphantasien, phantastische Vorgänge, in ferne Vergangenheit (Golem) oder in ferne Zukunft (Algol) verlegt. Oder aber Vorgänge des wirklichen Lebens sind so ungemain und mit solcher Kraft konkretiert, daß sie durch solch ekstatische Zusammenballung unerhört gesteigert und unwirklich werden. (Von Morgen bis Mitternacht). Oder das menschliche Gehirn, durch irgendwelche Erschütterungen bestimmter Hemmungen beraubt, sieht seelische Vorgänge plastisch in so starker Bildkraft vor sich, daß das wirkliche Dasein dagegen verblaßt und die Fiktion seine Stelle einnimmt (Caligari). In allen diesen Handlungen ist Menschliches irgendwie über seine Grenzen gerissen und den eigenen Phantomen ausgeliefert. Und es ist die höchst bedeutsame Eigenart des Films, daß er auf die Klarstellung seelischer Vorgänge durch den auf der Sprechbühne üblichen Wortdialog fast vollkommen Verzicht leisten muß, (und daß er um so besser ist, je mehr er es tut) und daß sich seelische Vorgänge bei ihm völlig in sinnlich greifbare Bilder umsetzen müssen. Bilder, die eigentlich wieder keine Bilder sind, da sie nicht ein Sein umschließen, sondern eine Handlung. Bilder, die aufgehört haben, ein Momentanes in Fläche für Dauer festzuhalten, sondern die eine Folge von Momenten im Raum für kurze Zeit aufzeigen sollen. Bilder, die keine Bilder mehr sind, sondern Raum, der lebendiges Geschehen umschließt.

Es ist dringend notwendig, den Unterschied zwischen Bild und Raum stark zu betonen, er ist von äußerster Bedeutung für die Problematik des Raumes. Ein Filmbild ist zwar zunächst Bild, in dem sich irgendwelche sinnliche Gestaltungen dem Beschauer auf zweidimensionaler Fläche immer nur von einer Seite zu Gesicht bringen. Eine jede Einzelaufnahme des Filmbandes ist somit



Abb. 1



Abb. 2

fraglos ein Bild. Aber ebenso fraglos ist, daß eine Folge von Filmbildern, die Handlung in sich bergen (und das tut selbst die Vorführung einer Landschaft),

Raum ist. Feststellung: Hinzutreten aktiver Handlung (auch seelischer Natur) geht zwangsläufig parallel mit dem Hinzutreten der dritten Dimension. Bild wird Raum durch dritte Dimension (sei es auch nur durch die Illusion der dritten Dimension). Die dritte Dimension, d. h. die Dimension der räumlichen Tiefe von der Bildebene weg, ist der entscheidendste Faktor in der ideal erstrebten Synthese von Mensch und Welt. Von

der Handlung menschlichen Daseins und der Umwelt — bis zu den Sternen —, in der es sich abspielt. Bild, das ist ein Zustand. Teilstück einer Handlung, selbst tot. Raum, das ist der gesamte Ablauf einer Handlung, eine Folge von Zu-

ständen, also eine Folge von Bildern, höchst lebendig. Objekte der Baukunst schließen somit den sich für jeden Beschauer wiederholenden Vorgang einer seelischen Handlung in sich. Bauten sind im höchsten Maße lebendig, in ihnen ist der Begriff des Bildes als Kunstwerk ins Unendliche vertieft und gesteigert. Es ist kaum zu ermessen, wie weit Raumgestaltung als Kunst die Bildschöpfung als Kunst eines Tages überwinden wird. Nach Jahrtausenden der Kultur stehen wir heute auf der Schwelle eines Tores, vor dem Ungeheueres sich auftut. Das Ende der Malerei als einer selbständig zu wertenden Kunst erscheint nahegerückt, ihre Überwindung durch die weit größere Ausdruckskraft des durch Baukunst geformten Raumes erscheint möglich. Dies nebenbei, auf daß es nicht vergessen werde.

Daß seelischer Raum mit sinnlichem Raum irgendwie identisch ist, sei hier nur gestreift. In beiden ist die dritte Dimension, d. h. die Tiefe entscheidend. Genug davon.

Die besonderen Grundbedingungen des Films haben in einer ganz eigenartigen Weise zu höchst bemerkenswerten raumsinnlichen Entwicklungen geführt. Der Verzicht auf den Dialog der Sprechbühne führt notwendig zur Verstärkung der Handlung, also zu starken Bewegungsvorgängen. Zu eben diesen starken Bewegungsvorgängen führte auch die wachsende Neigung des Publikums, nicht nur des unintellektuellen Teiles, lieber Bilder von sinnlichem Erscheinungswert zu sehen, als die Darstellung psychologischer Vorgänge.

Kurz also: Der Film braucht starke Bewegungsvorgänge, intensiv gesteigerte Handlung. Die



Abb. 3



Abb. 4



Abb. 5

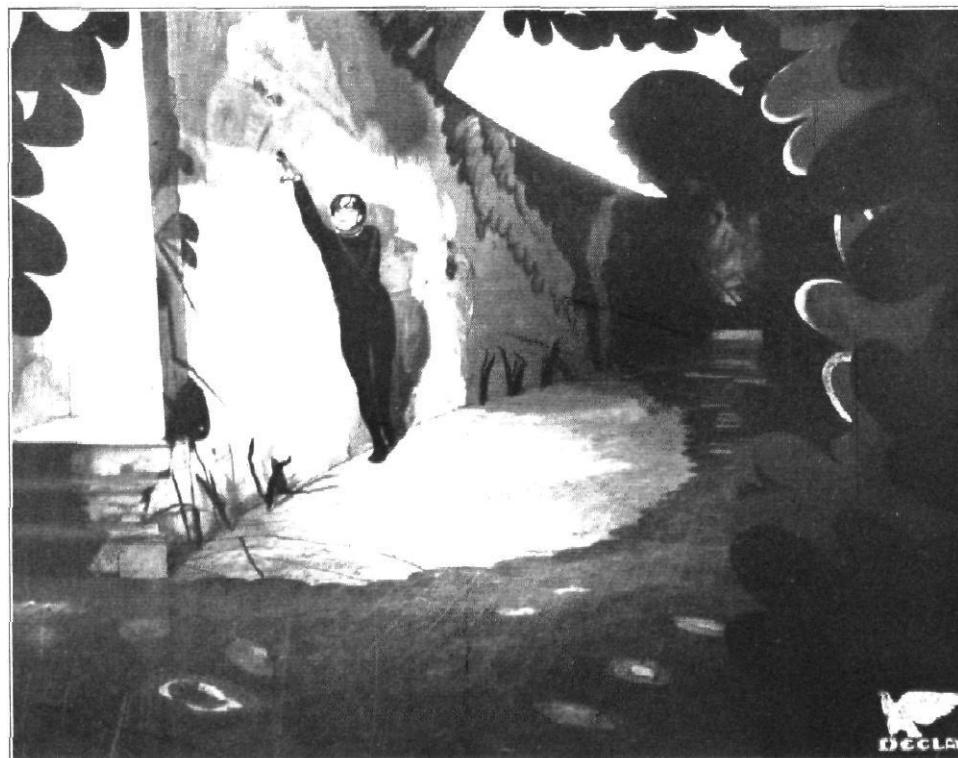


Abb. 6

Möglichkeit, hier Gewünschtes zu geben, ist von mancher Seite her technisch begrenzt, da ja z. B. das Einzelbild immerhin ein Rahmenbild ist und eine gewisse Bildbegrenzung notwendig ist, wenn auch größere Freiheit wie auf der Sprechbühne gegeben ist. Diese Bildbegrenzung besteht naturgemäß nur zweidimensional, also in Breite und Höhe. Die Tiefe des Bildes, also sein Raum, ist dagegen fast unbegrenzt und das in unendlich höherem Maße wie bei der Sprechbühne. Starke Handlungen im Film werden sich daher immer in der dritten Dimension abwickeln und nur in ihr die höchsten Wirkungsmöglichkeiten erreichen.

Der Haupteffekt dieser Wirkungsmöglichkeit liegt in dem Wesensgeheimnis der dritten Dimension, in der Perspektive.

Beispiel: ein Mensch, der auftritt, wirkt viel stärker, wenn er von der Bildtiefe nach vorn auftritt, also aus Kleinem, Undeutlichem

durch allerhand Zwischenstadien hindurch zuletzt ganz klar, fest umrissen wird. Er entwickelt sich mit Hilfe des Raumes vom Typischen ins Individuelle. Andererseits: ein Mensch soll fliehen. Er kann das nicht stärker zum Ausdruck bringen, als wenn er sich von der Bildebene zur Tiefe wendet, und somit, seiner seelischen Absicht entsprechend, stets perspektivisch kleiner, weniger sichtbar, undeutlich wird, bis er ganz verschwindet, d. h. im Raum aufgeht. So sind seelische Vorgänge und Raumwesen unerhört verknüpft.

Es lassen sich hier nun nicht alle Möglichkeiten erörtern, die Tiefenwirkung im Film-Raubild zu steigern. Ein schaffender Architekt ist kein Dozent, ein Artikel kein Kolleg für Filmarchitekten. Erwähnt seien kurz die beiden Hauptformen, perspektivische Raumentiefe herauszuarbeiten. Einmal die starke Unterstreichungs des Vorganges (Raumentiefe ist ein Vorgang, kein Zustand) durch Verdeutlichung des Tiefenablaufes. Die von der Bildebene aus in die Tiefe laufenden Linien



Abb. 7

und ihre Verjüngung stark aufgetragen und betont. Die perspektivischen Verkürzungen des Raumes tendenziös verzerrt, zur stärksten Wirkung gebracht. Das ganze möglichst nicht nur linearisch, sondern auch stereometrisch herausgearbeitet. Da bei Raumsenkung nach rückwärts der perspektivische Vorgang aus dem Bild verschwinden würde, wird der Raum nach rückwärts zumeist in die Höhe gestaffelt: durch Stufung, schräge Ebene, körperliche Aufbauten usw.

Oder aber zweitens: es wird nicht der Gesamtablauf der raumsinnlichen Tiefe gezeigt, sondern die Hauptphasen dieses Vorganges. Nicht eine Lineatur wird durchgeführt, sondern die bemerkenswerten Punkte dieser perspektivischen Lineatur werden betont, ohne daß die Linie selbst in Erscheinung tritt. Ersteres unterstützt durchlaufende Handlung, das zweite ist günstiger für ein ruckweise nach hinten oder nach vorn zu spielen. Das nebenbei.

Von all diesem sei gesagt, daß der Filmarchitekt, der heute zumeist ein Maler ist, wenig davon weiß. Das ist kein Fehler, wenn er trotzdem das alles und noch einiges mehr im Unbewußten beherrscht. Es ist sogar für die ungebrochene sinnliche Wirkung der Räume zweifellos besser, wenn ihr Schöpfer frei ist von Problematik. Aber da nun einmal in unserer Zeit der Raum zum entscheidenden Problem zu werden beginnt, wäre es doch von erheblichem Werte, sich klar darüber zu werden, wie der Wirkungsraum im Film zu möglicher Stärke gesteigert werden kann. Zweifellos steckt hier alles trotz mancher guten Einzelleistung noch in den Kinderschuhen, eben weil die Baukunst im noch allzu embryonenhaften Stadium sich befindet. Dann auch kann schließlich ein Maler Raum nicht so intensiv erfassen, wie ein Architekt. Das aber wieder kann man nicht werden, wenn man nicht dazu geboren ist. Immerhin sind die bisher erzielten Resultate von erheblichem



Abb. 8

Werte, zum Teil gerade darum, weil sie von Außenseitern der Baukunst erzielt sind, die vom Ballast der Historie, der gewohnten Ausbildung und des üblichen Schemas nicht beschwert sind.

Es ist hier eine Anzahl von Bildern wiedergegeben, die den eingangs erwähnten Filmwerken entnommen sind, und die das bisher notwendigerweise ein wenig abstrakt Gesagte sinnfällig verdeutlichen sollen. Was in diesen Bildern gezeigt wird, ist ein schmaler, aber vielleicht bezeichnender Ausschnitt aus den raumgestaltenden Bemühungen im Filmbild. Und es ist äußerst beachtenswert, daß bei führenden Firmen der Filmindustrie soviel Einsicht besteht und soviel Verständnis für den überaus engen Konnex zwischen Handlung und Raum vorhanden ist, daß diese Firmen, die teilweise sehr exzentrischen Raumgestaltungen, wie sie in den vorliegenden Abbildungen gezeigt werden, zugelassen und sogar gefördert haben. Zweifellos spielt die Bedeutung der Sensation im Film hier eine Rolle. Aber es ist

wichtig, daß diese Sensation nicht mehr allein in der Handlung, sondern ebenso im Raum gesucht wird, und daß die überaus enge Verknüpfung von Raum und Leben endlich erfaßt worden ist. Das ist ganz zweifellos ein großer Schritt vorwärts. Daß manchmal die übergroße Ausdruckskraft des Raumes die Handlung fast sekundär macht, ist symptomatisch, gibt aber eine blitzartige Vision der fast undenkbaren Möglichkeiten von Raumwirkung. Inmitten der letzten Zuckungen des Vergangenen stehen wir vor einem Anfang.

* * *

Die theoretischen Erwägungen werden sinnfällig erläutert und ergänzt durch eine größere Zahl von Abbildungen, die diesem Aufsatz beigelegt werden. Der erste sogenannte expressionistische Film war „Das Kabinett des Dr. Caligari“ (Decca-Film-Ges.), der mit Recht geeignet war, in künstlerisch interessierten Kreisen Aufsehen zu erregen. Was an diesem Film besonders interessierte, war weder die Handlung (die leicht besser hätte sein können) noch die schauspielerische Leistung, (in der nur Kraus und Veidt dem Charakter des Films entsprechendes boten), es war vor allem eine völlig neue und sehr starke Auffassung des Bildraumes im Film. Daß diese Auffassung der künstlerischen Urheber der Raumgestaltung (die Maler: Walter Reimann, Walter Röhrig, Hermann Warm) nicht durch den ganzen Film durchgeführt werden konnte und daß der Mehrheit der darstellenden Kräfte das Verständnis für ihre Aufgabe fehlte, ist zu bedauern. Der dokumentarische Wert des Films wird durch diese Schwächen nicht beeinträchtigt. —

* * *

Kurz sei die Gesamtauffassung in der Raumgestaltung des Films fixiert, wie sie sich aus den Bildern ergibt. Diese Ausführungen zusammen mit den bereits oben getanen Ausführungen werden es möglich machen, der einzelnen Bilder dann nur noch durch kurze Hinweise gerecht zu werden, so daß nach Erledigung des Theoretisch-Problematischen — die zusammenfassende sinnliche Anschauung seitens des Lesers keine erhebliche Störung erleidet.



Abb. 8a

Im Caligari-Film ist der Begriff Raum als aktives Phänomen nachdrücklichst betont. Dieser Raum ist überall dreidimensionaler Körper, er handelt selbst mit größter Eindrucksstärke. Alles konkret Körperhafte ist fast überdeutlich kubisch herausmodelliert, die äußerst scharfe Schattengebung (durch Aufmalung der Schatten und ihr starkes Kontrastverhältnis zu jeder Helligkeit) grenzt die verschiedenen Raumkörper wie Straße, Haus, Platz, Zimmer, Möbel, Treppe scharf gegeneinander ab. Siehe Abb. 3, 4, 9, 10. Die Tiefenwirkung ist mit besonderer Eindringlichkeit immer wieder herausgeholt und als stärkste Handlungsgeste des Raumes mit den Bewegungsvorgängen im Film verknüpft. Siehe Abb. 1, 2, 5, 6, 9, 10, 11, 12. Die absichtliche perspektivische Verzerrung und erhöhte Steigerung räumlicher Ausdruckskraft wird in Bild 6, 8, 9, 10 und 11 deutlich. Umschließende Aktivität des Raumes ist besonders stark in Bild 4 und 7. Zusammenfassend: Raum ist als handelnder Organismus aufgefaßt, als solches aufs stärkste in Erscheinung gesetzt durch kubische Modellierung, scharf umgrenzte Schatten- und Lichtgebung, intensive Ausnutzung der Tiefenwirkung. Der Raum als Schauspieler erscheint den handelnden Personen (die im Film ja auch, wie der Raum selbst, stumm spielen müssen) mindestens gleichberechtigt, manchmal sogar — in einem begreiflichen Anfangsanlauf — stärker, so daß selbst nicht stark spielende Personen häufig sekundär wirken. Die denkbar stärkste Synthese der Gesamtabsicht gibt Bild 7, in dem Mensch, Raum und Schicksal unlösbar verklammert sind.

Wenige Worte zu den einzelnen Abbildungen werden nunmehr genügen. Bild 1 zeigt einen Gang in einem amtlichen Bürohaus. Nach hinten laufende parallele Linien vertiefen den Raum und schließen ihn gemeinsam mit den sich schräg zueinander neigenden Wänden zusammen. Der Akzentuierung der Raumtiefe dient der Rhythmus der Türöffnungen auf der rechten Seite. Aus den Türen Lichtkegel, auf dem Fußboden abwechselnd mit Schattenkegeln. Nach rückwärts strebende Linien im Vordergrund unterstützen den Bewegungsvorgang der menschlichen Figur.

Bild 2 zeigt ähnliche Prinzipien, ohne daß Linien benutzt werden. Hintergrund schwarz, wesenlos, ohne Ende, Begriff der Nacht. Wesentlich die übertrieben perspektivisch nach rückwärts führenden beiden Schatten auf der Erde neben der menschlichen Figur. Gegenlaufende Diagonale links verstärkt den Raumausdruck.



Abb. 9



Abb. 10

Bild 3. Dachkammer. Stärkste Kontrastierung abgegrenzter und sich überschneidender Licht- und Schattenwirkung macht den Raum sehr körperlich.

Bild 4. Der Raum umschließt mit umfangender Geste in diagonaler Richtung den Menschen. Fensterform folgt der Raumabsicht. Streifengliederung der Wände.

Bild 5. Der Bildraum führt in Bogengeste vom breit gelagerten Vordergrund schnell in die Tiefe, wo er im Endlosen verschwindet. Sehr starke Verkürzung der Mauer macht den Eindruck: der Raum flieht. Unterstützt durch Schrägstellung des Hauses rechts, das von der Bewegung nach hinten mitgerissen scheint. Bizarre Auflösung durch phantastisches Baumwerk. Zusammenklang mit dem Szenenvorgang.

Bild 6. Wieder stark nach rückwärts fallender Raum, betonte Licht- und Schattenkontraste:

Schattenmassen,
Lichtfleckwirkung.

Bild 7. Der Gefangene. Denkbar stärkster Eindruck umschließender Geste des Raumes. Nach oben schräg zulaufende, den Menschen umgreifende Wände. Ihre Absicht leidenschaftlich unterstrichen durch keilförmige Flächen gleicher Tendenz, die von der (nicht sichtbaren) Raumschärfe herherabfallend den Fußboden erreichen und von dort aus nach der Mitte

zu zusammenrücken. In dieser Mitte der Mensch, gleichzeitig Gefangener seines Schicksals wie des Raumes. Unlösbares Synthesen von Mensch, Raum, Schicksal. Man nehme einen der drei Faktoren fort, sogleich erscheint die Wirkung aufgehoben. Der Raum ohne Mensch, leer, absichtslos, tot. Mit einem Menschen an anderer Stelle, in anderer Pose, d. h. mit anderem Schicksal ergibt sich Dissonanz usw. Dieses Raumbild ist gerade wegen der Einfachheit der angewandten Mittel besonders eindrucksvoll und künstlerisch wertvoll.

Bild 8. Bild eines Fluchraumes. Die aufs stärkste herausgearbeitete Raumtiefe durch seitliches Umbiegen im Hintergrund fortgesetzt. Ausarbeitung großer Erregung im Raum. (Man denke die Figur einen Augenblick fort.) Verstärkung der Tiefenwirkung interessant gelöst durch zuerst Absinken, dann wieder Ansteigen der Mauer links, im Hintergrund noch erhöht durch das Moment: Brücke, die über irgend etwas hinwegführt. Wieder Unterstützung durch Licht und Schat-

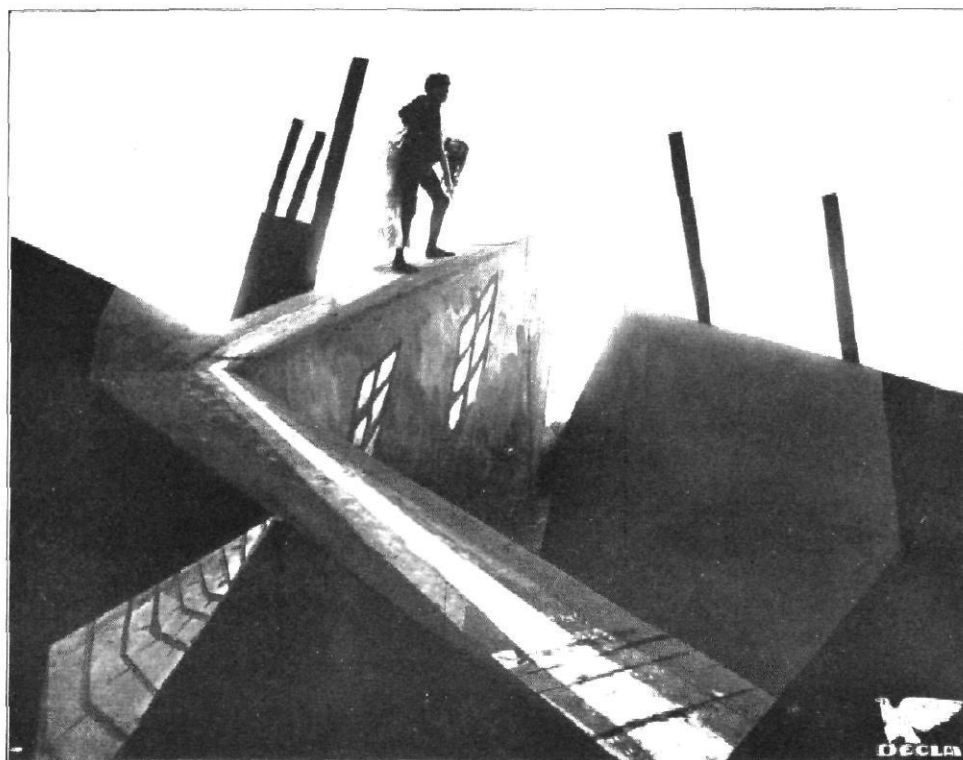


Abb. 11

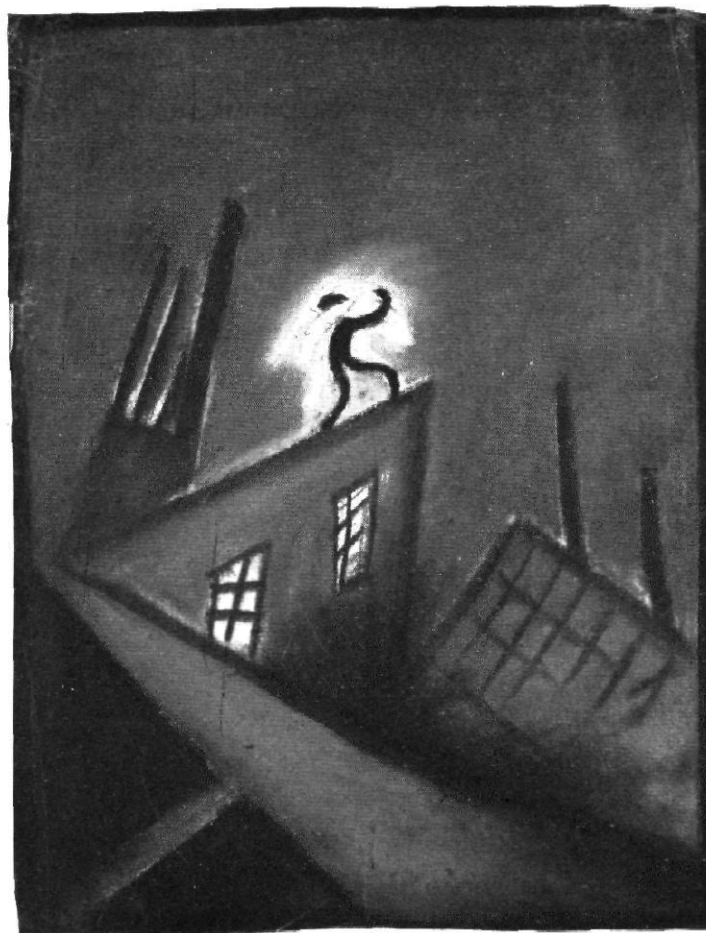


Abb. 12



Abb. 13



Abb. 14

ten, Bildauschnitt.
Schrägen, bizarre Szenerie usw.
Stärkstes Stürzen der kurzen Wand rechts. Von Interesse die entsprechende Skizze des Malers Walter Reimann zu dieser Szene (Bild 8 a). Die Brücke erreicht fast die obere Bildgrenze, um steiler und länger abzustürzen. Wegabwicklung länger. Gefühl des Ansteigens durch Stufen verstärkt. Diese Vorzüge im endgültigen Szenenbild durch die erwähnten anderen Mittel ausgeglichen. Beweis für die sorgfältige künstlerische Durcharbeitung.

Bild 9. Platz einer kleinen Stadt. Die Vorstellung Platz sehr verdeutlicht durch die stark betonte Lichtausstrahlung nach allen Seiten von der Laterne aus und durch die umrahmenden Schatten. Licht und Schatten miteinander verzackt. Lichtausstrahlung auch in

der radikalen Lineatur des Erdbodens deutlich. Das Haus als kubischer Körper in der Mitte des Hintergrundes, Einblick in sich verlierende alte Gassen.

Das letzte noch deutlicher in Abbildung 10. Einblick in den Platz von einer anderen Seite aus. Sehr ausdrucks- voll ist die Raum- staffelung und die plastische Bild- kraft. Im Vorder- grund links die starke seitwärts und rückwärts reißende Ge- bäudemauer mit betonter Verkür- zung, im Hinter- grund mehr nach rechts die anstei- gende und zu- gleich in die Tiefe sich verlierende Gasse, herausge- arbeitet durch Parallelstreifung des Pflasters, pers- pektivische Ver- zerrung und Zu- einanderneigen des Hauses Platz deutlich durch breite Lichtwir- kung, in Kontrast mit tiefer Schat- tenwirkung mitt- lerer Raumteile. Im Vordergrunde wieder perspek-

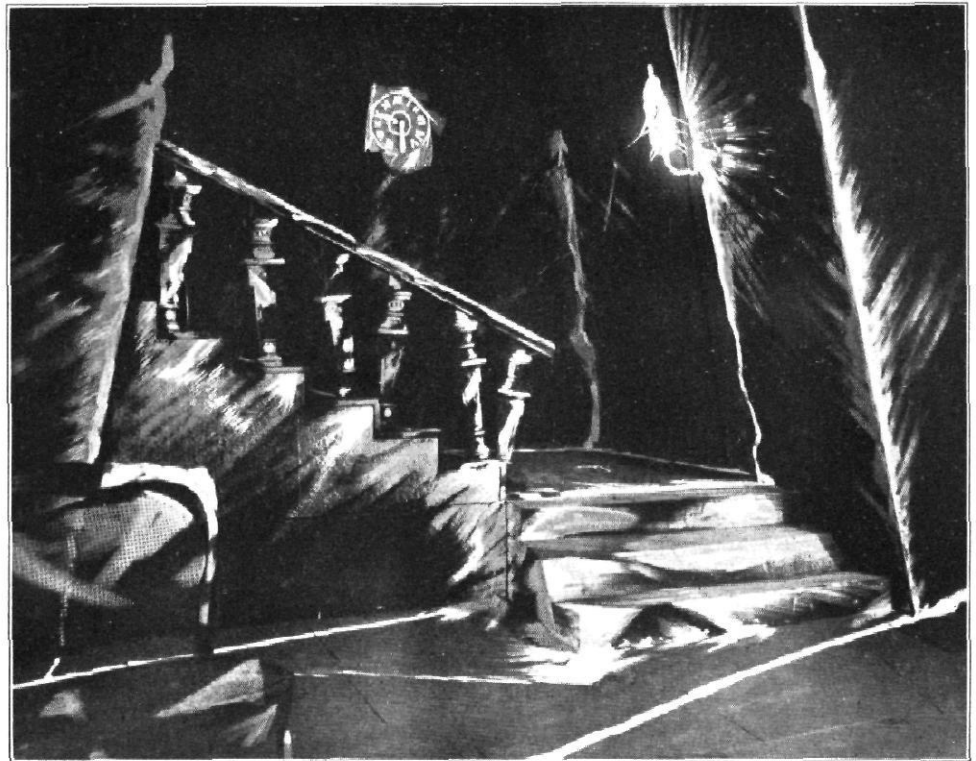


Abb. 15

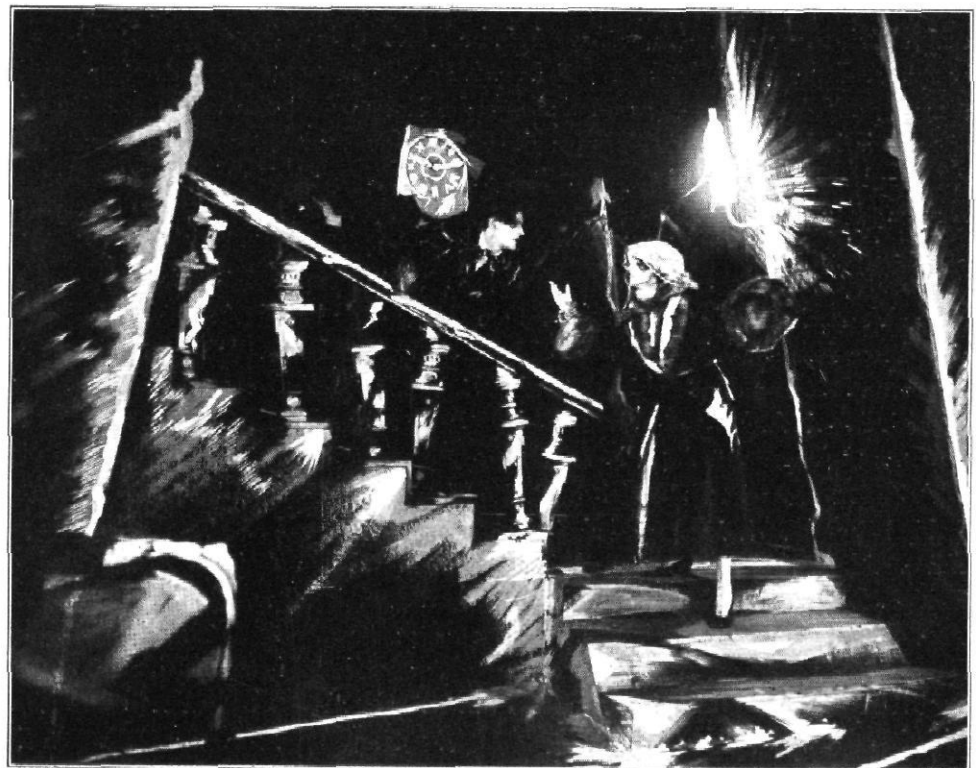


Abb. 16



Abb. 17

der Vision eines Dachvorganges zugute kommt. Die starke Brechung des Laufsteiges und damit der exzentrische Charakter des Vorganges wirkt stärker, da das Gegenspiel anderer Linien und Kräfte wie auf der linken Seite des Filmbildes nicht abschwächend zur Geltung kommt. Dach und Kamin rechts bleiben weiter unten, während sie im Filmbild dem Höhepunkt der Szenerie zu gleichartig nahekommen. Interessant im Filmbild ist wieder die Unterstützung der Perspektive durch die Linienführung auf dem Laufsteg und das aus der linken Bildecke unten hereinstoßende Pfeilmotiv. Von künstlerisch bedeutendem Belange die starke Auswertung von Raumdiagonalen, ein Motiv, das in der Baukunst seit den Ägyptern fast völlig fehlt und für das später fast nur im Barock starke Neigung besteht.

Ich habe den Caligari-Film besonders eingehend behandelt, nicht um einen Wertmesser gegenüber anderen Arbeiten ähnlichen Charakters dadurch aufzustellen, sondern weil der Caligari-Film als erster Versuch auf einem gänzlich neuen Wege alles Problematische der Raumbehandlung im Filmbild besonders eindringlich zur Diskussion stellt. Es ist daher möglich, das Folgende kürzer zu fassen, nachdem an der Hand zahlreicher Beispiele eine Reihe der wesentlichsten Momente klargestellt ist, sodaß auch Arbeiten ähnlicher oder ganz anderer Natur, sich nunmehr durch vergleichende Betrachtung leichter würdigen lassen.

Von Interesse ist sicherlich noch die Tatsache, daß sämtliche Filmaufbauten des Caligari-Films farbig behandelt sind, obwohl sie ja im photographischen Bilde nur in Abstufungen zwischen schwarz und weiß erscheinen können. Die Aufbauten wirken durch die verschiedenen Wärmegrade der farbigen Behandlung dennoch weit sinnlicher, d. h. farbiger, lebendiger als die Schwarzweißbehandlung. Schwarz wird z. B. durch Rot erzeugt, graues Weiß durch Blau, hellere Nüancen durch Grün. Gelb wirkt schon ziemlich tiefgrau usw., so daß ein gelber Fleck auf weißer oder blauer Wand, der bei direktem Anblick heller und leuchtender ist als die betreffende Grundfarbe, im Filmbild entschieden dunkler wirkt.

In dieser farbigen Behandlung des Filmraumes liegt eine weitere Konsequenz der Gesamtaufassung des Caligari-Films, die noch einmal knapp dahin zusammengefaßt sei: konkreter Raum, farbig

tivisch übertriebenes Zusammenlaufen der Schatten. In Abbildung 11 endlich Darstellung einer Flucht über Dächer. Ich habe hier wieder das Filmbild neben die entsprechende Skizze des Malers Reimann gestellt und muß sagen, daß mir der Entwurf stärker erscheint. Er ist im Hochformat empfunden, also an sich schon ekstatischer. Über den Figuren ist mehr Himmel bzw. Luft, was

körperliche Wirkungen, betonte perspektivische Auswertungen, Licht und Schattenmodellierung, dynamische Komposition: kurz der Raum als selbsttätig handelnder, höchst lebendiger und aktiver Organismus.

Alles bisher über die künstlerische Raumgestaltung im Film Gesagte und durch Abbildungen Belegte wird sogleich weit klarer, wenn einige Bilder gezeigt werden, die durch ihren vollständigen Gegensatz im Caligari-Film von großem Interesse sind. Soeben wurden die Grundzüge der Raumauffassung im „Kabinett des Dr. Caligari“ noch einmal zusammengefaßt, die Raumauffassung in dem Filmwerk „Von Morgen bis Mitternacht“ nach dem gleichnamigen Bühnenwerke Georg Kaisers (Jlag-Film, Robert Neppach) ist völlig entgegengesetzt. Raum nicht aktiv, sondern stumm, Hintergrund und andeutende Szenerie an sich passiv. Das fühlt man sogleich an den Aufnahmen, die hier einmal mit, einmal ohne Schauspieler nebeneinander gestellt sind. Ohne handelnde Menschen machen sie nur den Eindruck von Erwartung, ohne daß sonst eigenes organisches Leben fühlbar wird. Die fast durchgängige Absicht auf besonders starke Tiefenwirkungen bringt die Szenerien dem Bühnenbild näher. In der Tat erfordern diese Räumlichkeiten eine weit größere schauspielerische Leistung, da die Schaffung der psychischen Atmosphäre durch den Raum, diese große Unterstützung des Schauspielers, in Fortfall kommt. Die Umsetzung dieser Grundlagen in den Filmraum sind genau entsprechende: der Raum ist nicht konkret, plastisch, kubisch, sinnlich, sondern abstrakt, zerstreut, flächenhaft aufgelöst, unkörperlich (siehe Bilder 13–16).

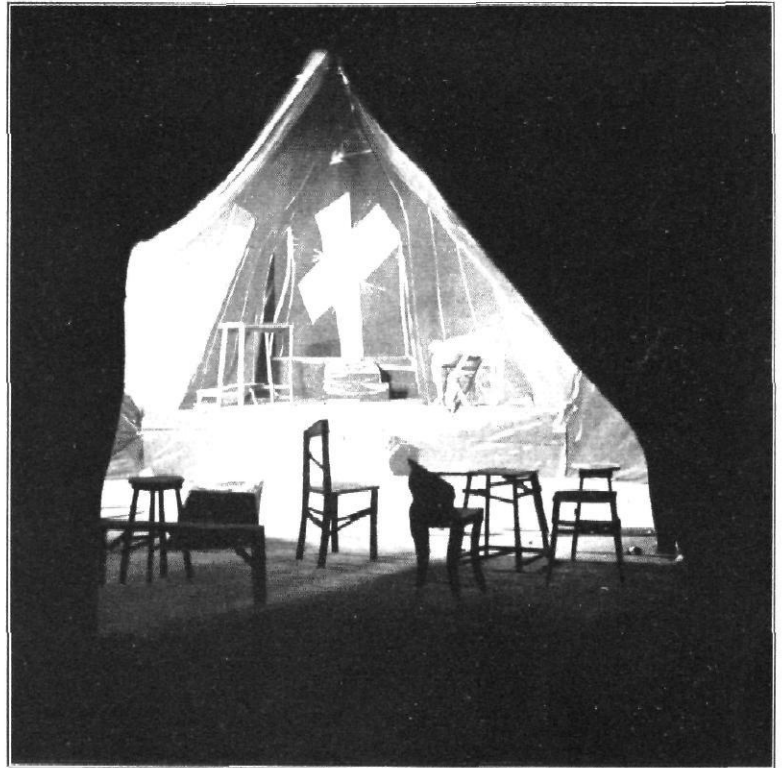


Abb. 18



Abb. 19

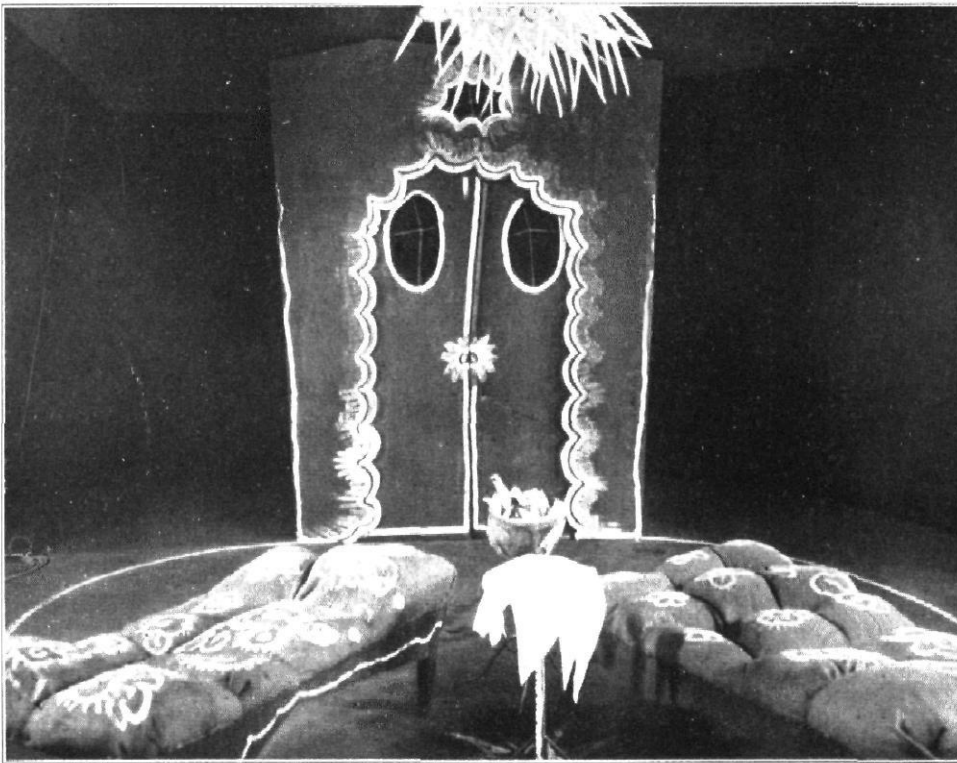


Abb. 20

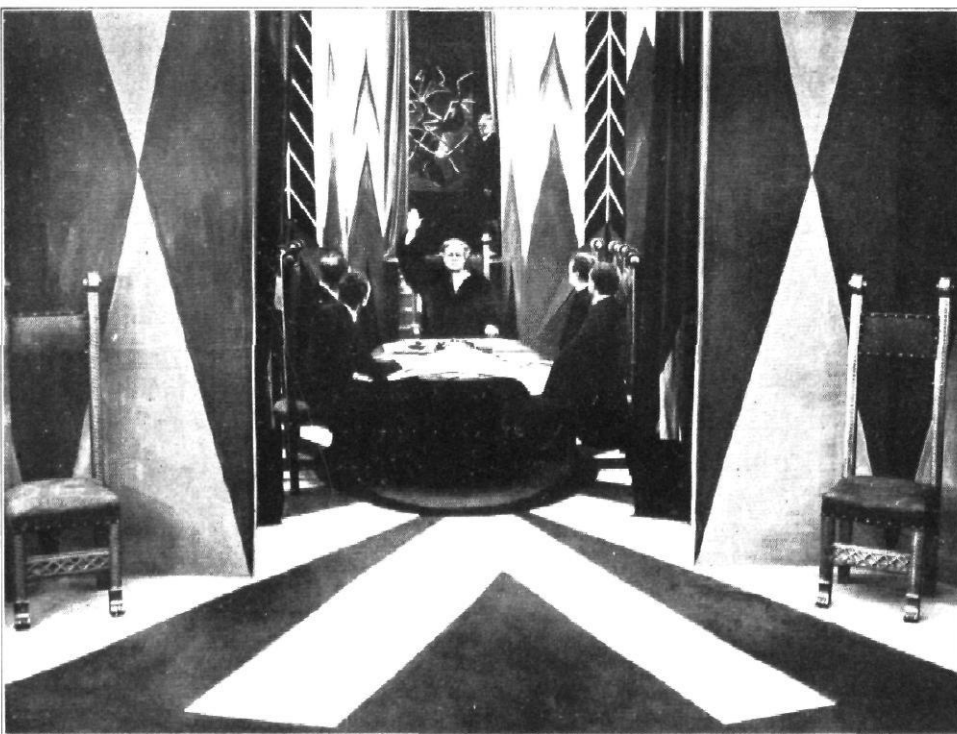


Abb. 21

Licht- und Schattenkontraste spielen überhaupt keine Rolle, im Gegenteil sind Schattenwirkungen aus dem Filmbild absichtlich ausgeschaltet, um den Eindruck des nur Gedachten, Unwirklichen zu erhöhen. In weiterer Konsequenz ist dieser Film nicht farbig behandelt im Aufbau wie der Caligari-Film, sondern nur schwarz-weiß. Der umschließende Raum wird nie konkret sichtbar, sein Vorhandensein ist im wesentlichen nur durch Staffage angedeutet (Bilder 13–16, 20). Auf dem schwarzen Hintergrund des Nichts ist alles Sichtbare nur durch Weiß und Abstufungen von Schwarz zu Weiß herausgeholt. Notwendigerweise auch der handelnde Mensch, der sonst von der tiefen Leere des Hintergrundes verschluckt worden wäre. Man beachte daher in weiterer Konsequenz, daß die

Kleidungsstücke der Schauspieler in ihren Konturen und Hauptbewegungsrichtungen durch Aufsetzen weißer Linien und Flecken aus der dunklen Hintergrundwand abgelöst und herausgeholt sind. Dennoch wirkt der Mensch völlig unplastisch, ebenso wie der Raum. Dieses Übergreifen einer bestimmten Raumdurchbildung von Wand und Staffage auf die Garderobe der Spieler wird zur letzten Konsequenz getrieben, indem die Bemalung durch Streifen und Flecke sogar teilweise auf die Gesichtszüge der Darsteller übergreift. Man muß am Aufbau dieses Filmwerkes die fast restlose und ungemein konsequente Durchführung einer ganz bestimmten Auffassung von Raum und Raumgeschehen wirklich bewundern.

Es liegt nun im Thema dieses Films, der nicht phantastisch Erlebtes vorstellt, sondern menschliche Handlung des Alltagsdramatisch zusammenballt, daß



Abb. 22

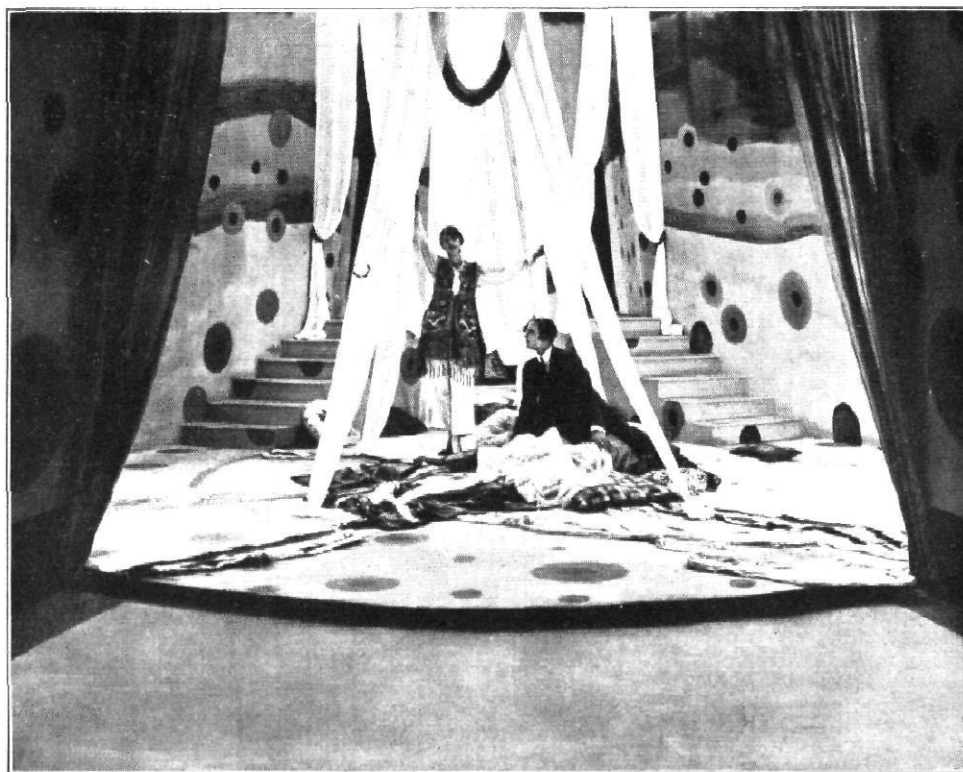


Abb. 23



Abb. 24

Stufen, auf der Flecken die Körperkonturen illusorisch machen. Hintergrund, Raum, schwarzes Nichts, seitlicher Raum kaum angedeutet (der Raum umschließt also nicht den Menschen, handelt nicht, ist tot).

Bild 14. Der gleiche Laden mit handelnden Personen, die nun selbst fast unwirklich sich im Raum aufzulösen scheinen. Behandlung der Anzüge usw. Die wesenlose Phantastik der Staffage wirkt noch stärker als in Bild 13.

Bild 15 und 16. Treppenraum. Die Statik der Treppenhölzer absichtlich aufgelöst, verzerrt. Holzteile verschwinden fast völlig auf dem wesenlos schwarzen Hintergrund. Ebenso Wände, nur sichtbar durch weiß aufgelösten Kantenstreifen. Ebenso Personen, von denen nur Gesicht und Hände als Weißflecke sichtbar werden. Diagonale Gesten der Personen unterstützen ansteigenden Treppenraum. Auflösung der Stufen, Ausschaltung der Perspektive.

Bild 17. Bankraum. Raum nur fühlbar durch Konkretierung bestimmter, für die Handlung unerlässlicher Raumteile, auch diese nur skizzenhaft angedeutet, absichtlich unorganisch verzerrt: Tür, Schalter, Safes. Eine gewisse Raumbreite ist diesmal fühlbar durch die Staffelstellung dieser Teile zueinander und die zentralisierende Wirkung des Tisches. Weiße Raumdiagonale schräg im Vordergrund.

Bild 18. Saal der Heilsarmee, der Bühnenbildauffassung sehr nahe. Flächig schwarzer Silhouettenausschnitt des Vordergrundes, als zweiter Grund sofort der weiße Hintergrund mit dem in den diagonalen Ausschnitt gut eingespannten weißen Kreuz. Mittelgrund, also Überleitung zur Tiefe gibt es nicht. Raumbreite, also Raumsinnlichkeit, ist absichtlich nicht erstrebt.

der Raum nicht zu so starker Eigenwirkung kommt, nicht auch selbst zum Akteur wird, wie im Caligari-Film. Hier ist der Raum höchstens eine Hilfskraft, bestimmt, das Spiel der Hauptpersonen zu unterstützen und — zum Teil durch eigene Zurückhaltung — durch mimischen Ausdruck zur höchsten Wirkung zu verhelfen. Noch einmal sei die Raumauffassung im Film „Von Morgen bis Mitternacht“ knapp dahin zusammengefaßt: Abstrakter Raum, unfarbige und unkörperliche Wirkungen, keine perspektivischen Auswertungen, sondern nur Hintergrundsflächenwirkung, keine Licht- und Schattenwirkung, sondern Schwarz-weiß-Behandlung. Unterstützung des Wesenlosen, Symbolischen, Phantomhaften. Der Raum als passives zurückhaltendes, selbst nicht lebendes oder handelndes Moment. Auch hier sollen einige Bilder Gesagtes sinnfällig machen.

Bild 13. Trödlerladen, leer, alles Räumliche und Körperliche aufgelöst, unwirklich gemacht. Ähnlichen Sinnes die Tür, die

Bild 19 ausnahmsweise von sehr großer Tiefenwirkung (notwendig durch den Handlungsvorgang), ähnlich wie manche Caligari-Szenarien, doch ist die Tiefe nur flächig, nicht räumlich. Ein Ziel des Weges ist nicht gegeben, er verliert sich im Wesenlosen. Seitliche Führungen fehlen gleichfalls. Akzentuierung des Weges durch die 3 Baumgruppen. Diagonal-Wirkung.

Bild 20. Bar-Raum. Hintergrund, d. h. Wandumschließung, d. h. Raum nur deutlich durch das hingebaute Tür-Motiv. Kreisförmigkeit des Raumes nicht organisch entwickelt, sondern durch weiße Linie auf dem Fußboden angedeutet, deren Bewegungen durch die Richtung der Liege-Sofas nicht überschritten, sondern unterstützt wird. Eine hierdurch evtl. sich ergebende Tiefen-Wirkung der diagonal gerichteten Möbel wird durch den in die Mitte gestellten kleinen Tisch rechtzeitig aufgefangen und verhindert.

Dieser Film ist von großem Interesse durch all das, was er absichtlich nicht will, und dieses Nichtwollen deckt sich fast vollständig mit der Behandlung des Raumes. Einer Auffassung, die eines sehr lebhaften Interesses sicher sein kann. Welche Anschauung für den Film wertvoller ist, läßt sich nicht entfernt sagen. Beide sind problematisch und es wird bei diesen beiden Ansätzen nicht bleiben. Immerhin darf gesagt werden, daß sowohl im Caligari-, als auch im Film: „Von Morgen bis Mitternacht“ die Raumauffassung mit der Handlungsauffassung aufs Stärkste verknüpft ist und daß immer wieder Raum, Mensch, Schicksal irgendwie unlösbar gebunden scheinen.

Es seien zuletzt noch einige Worte gesagt zu verschiedenen Bildern, die das vorher Gesagte, noch weitergreifend, ergänzen mögen. Der Algol-Film der Deutschen Lichtbild-Gesellschaft (Regisseur Werkmeister) spielt zum Teil auf jenem fernen Stern Paul Scheerbart'scher Erfindung, der in neuerer Zeit zu allerhand künstlerischen und literarischen Versuchen herhalten muß. Doch hat die Handlung des Algol-Films an sich nur sehr geringen Zusammenhang mit dem erwähnten Roman. Die Gegenwarts-Phantastik des Caligari-Films wird zur Zukunfts-Phantasie und die Formen des Raumes sollen sich Möglichkeiten annähern, die an irgendwelchen Punkten in ferne Zukunft vortriebener Entwicklung zu finden sein mögen. Da der Maler Walter Reimann auch diesen Film bearbeitet hat, so deckt sich die Raumauffassung im wesentlichen mit der des Caligari und bedarf nicht besonderer Behandlung. Manches erscheint durch die Erfahrung des Caligari-Films gereifter. Der begrenzte Raum gestattet leider nur Wiedergabe weniger Bilder, auch waren die Aufnahmen für dieses Filmwerk bei Abschluß vorliegender Arbeit bei weitem noch nicht vollendet.

Von stärkster Wirkung das Konferenz-Zimmer, Bild 21. Begriff der vom Zuschauer sich entfernenden Abgeschlossenheit einer internen Zusammenkunft sehr intensiv herausgearbeitet.

Bild 22. Arbeitsraum des Milliardärs, durch das Fenster des Hintergrundes die phantastische Fabrik sichtbar. Wandbehandlung im Motiv einer gewaltsamen Dimensionierung der Begriffe.

Bild 23. Rundsaal, in der Form durch Mittelkreis betont, durch seitliche Hintergrunds-Treppen gesteigert. Spitz nach oben zusammenlaufende Schleier machen diese Kreisfläche zum Raumkegel.

Bild 24. Phantastische Sternlandschaften. Hier Raumauflösung durch das eigenartige Verhalten der Dinge im Raum, die sich immer nur kurz andeuten, dann abbrechen, gewinnt man das Stenogramm eines wirklichen Erdenraumes. Dadurch das Gefühl von endloser Weite, großem umgebendem Luftraum gut herausgeholt. Aktivität auch dieses Raumes, der als Wände nur das Weltall hat, durch die Ausdrucksgesten der Felsgestaltung und ihre Verschiebung zueinander sichtbar gemacht. Auch dieser Raum handelt.

Zuletzt und in einigem Abstände vom bisher Behandelten noch einige Bilder aus dem Golem-Film der Union-Film-Gesellschaft (Regie Paul Wegener). Die hier gezeigten Räume sind von Professor Poelzig unter Assistenz der Bildhauerin Fräulein Moeschke, die schon für die Vestibülsäulen und anderes im Großen Schauspielhaus verantwortlich zeichnete, aufgebaut und durchgebildet. Wesentlicher Unterschied zu den vorherbesprochenen Filmen besteht in der Tatsache, daß hier ein Architekt Raum schuf, in den übrigen Filmen dagegen Maler, d. h. für Professor Poelzig ist der Raum eine plastische Masse, von der im Modelliervorgang zu- und abgenommen werden kann usw., für die Maler dagegen ist Raum nur durch Zusammenstellen von Flächen gegeben. Tatsächlich sind sowohl die hier gezeigten Innenräume als auch sämtliche Außenbauten für den Golem-Film teils im Modell,

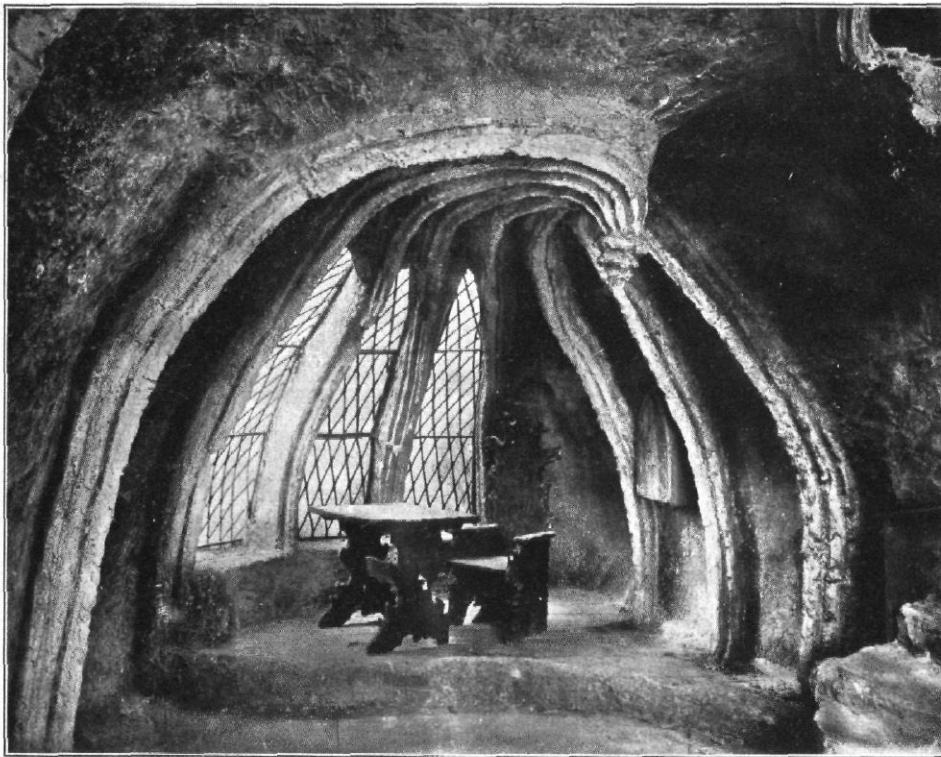


Abb. 25

einfügende Behandlung der Fensterwand. Von besonders eindrucksvoller, raumsinnlicher Ausdruckskraft die Treppenspirale, die so lebendig wirkt, daß sie eines auf ihr sich bewegenden Spielers kaum zu

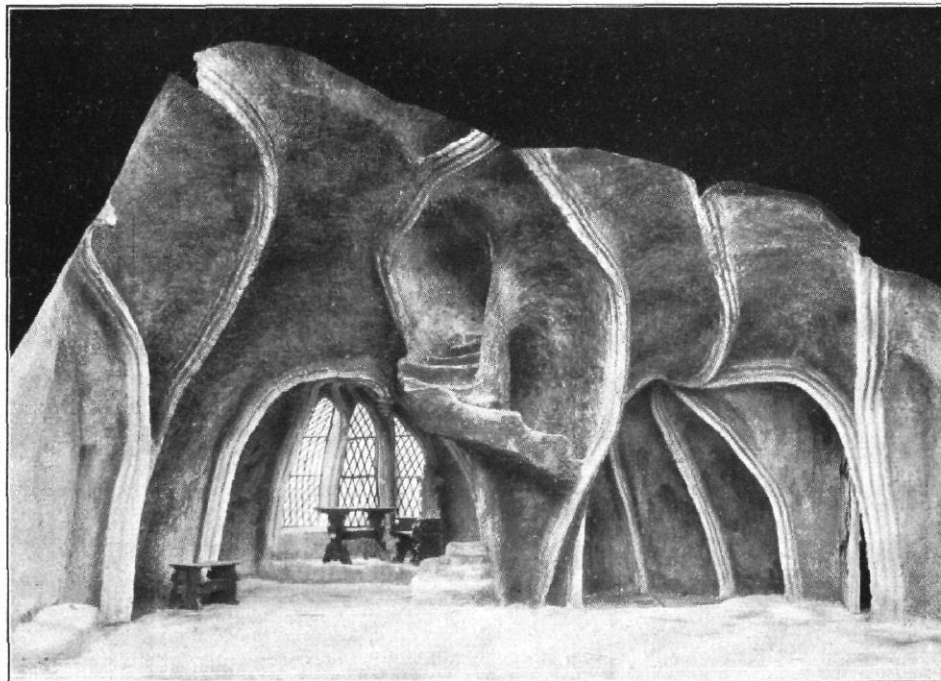


Abb. 26

bedürfen scheint. Die anderen Abbildungen (26–28) zeigen, wie die oben skizzierten Absichten folgerichtig durch den Film weitergeführt sind. Leider gestattet der verfügbare Raum diesmal nicht, mehr Bilder zu bringen, auch waren bei Niederschrift dieser Ausführungen die Außenbauten noch nicht so weit, daß Aufnahmen gemacht werden konnten. Aus den Modellen indessen werden schon die Absichten Prof.

Poelzigs deutlich, im Golem-Film eine Art jüdische Gotik zu schaffen, so daß auch hier wieder Handlung und Raum möglichst eng und unlösbar miteinander verknüpft werden. Von den Außenbauten — es werden ganze Gassen, ja ganze Stadtteile eines phantastischen Mittelalters auf dem Gelände des Union-Films in Tempelhof errichtet — verlangt Poelzig, daß sie in ihrem aktiven Ausdruck gradezu

»mauscheln« sollen. Ich führe dieses Wort hier an, um zu zeigen, wie selbstverständlich einem Künstler vom Range Poelzigs die Aktivität des Raumes ist. Vielleicht findet er in einer späteren Aufgabe Gelegenheit, sich auch von der Bindung der mittelalterlichen Form loszumachen und den lebendigen Raum aus der Durchdringung seiner eigenen Zeit heraus zu entwickeln. — Festzuhalten ist nicht ohne Nachdruck die Grundsätzlichkeit der plastischen, d.h. wesentlich architektonischen Raumfassung Poelzigs. Vielleicht gibt sie zu sehr Raum, um noch die Aufgabe des Filmbildes immer erfüllen zu können. Jedenfalls aber gibt sie, was selten ist: Architektur.

* * *

Am Anfang dieser Arbeit sprach ich von der Weiterentwicklung des Problems des künstlerisch gestal-

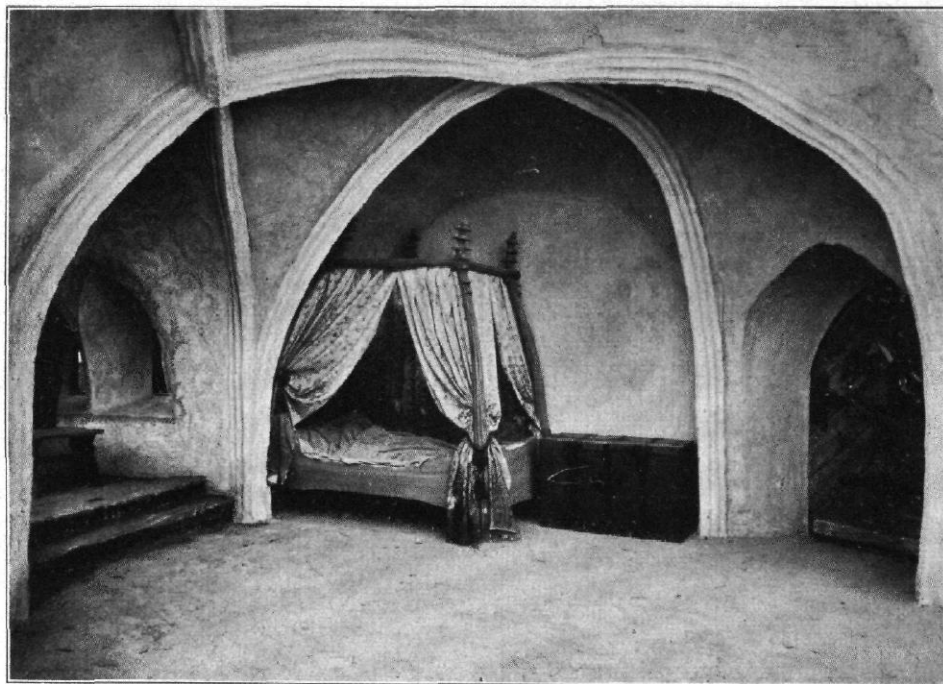


Abb. 27

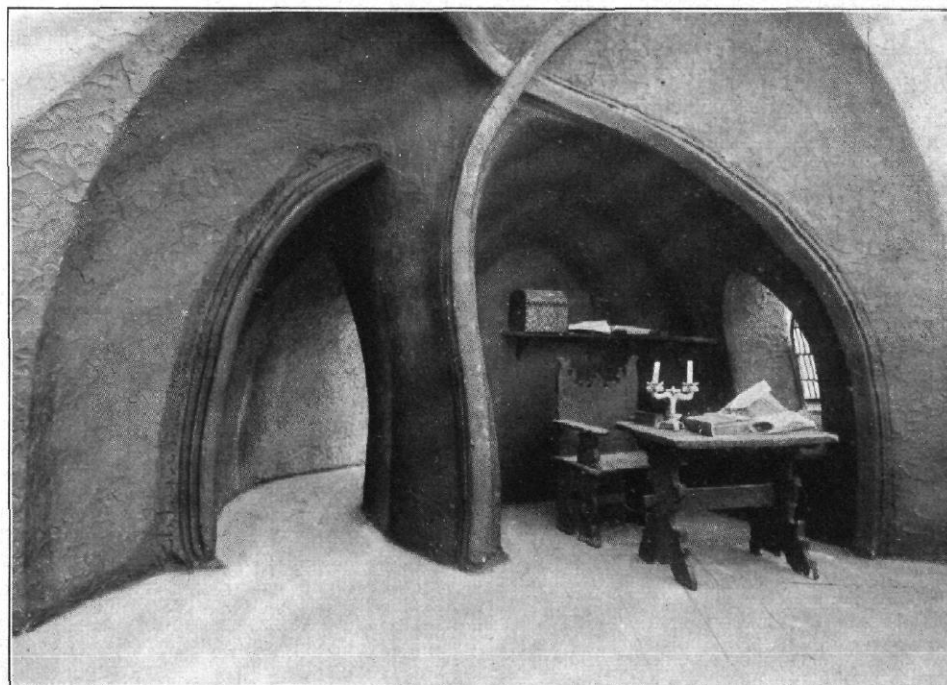


Abb. 28

teten Raumes durch den Film. Das ist überaus wichtig in einer Zeit, in der fast allen Architekten die natürlichen Schaffensgebiete der Baukunst verschlossen sind. Denn die Eigenart dieses Vorganges bringt zweifellos für einige Zeit ein Zurückdrängen der wirtschaftlichen Grundlagen und Nutzzwecke eines Bauwerkes und gleichzeitig eine erhöhte Bewertung der Ausdrucksform, eine Betonung der künstlerischen Schaffensmomente, die uns bitter nottut. Vielleicht führt diese seltsame Verknüpfung der Dinge zu Anregungen und Ergebnissen, die auf den überreichlich ausgetretenen Pfaden der bisherigen Baukunst nie oder nur allzu spät erreicht worden wären. Sicher kann sich das alles im Film nicht vollenden. Die ganze Verknüpfung mit außergewöhnlich gesteigerter theatralischer Handlung spricht schon dagegen, sodann die Bedingtheiten des kurzen Scheinlebens im Bühnenbau, nicht zuletzt das Ausschalten des Zweckhaften, der wirtschaftlichen und technischen Grundlagen. So viele Hemmungen der normalen Aufgaben der Baukunst sind im Film beseitigt und die Aufhebung dieser Hemmungen gestattet das beschleunigte Vorwärtsschreiten und die, wie man sieht, sehr lebhaft diskutierte rein künstlerische Raum-Probleme. Und darin sehe ich für die Zukunft den höchsten Wert: daß der Raum wieder zum Problem wird, daß die Schemata zerbrechen, daß nicht Zukunft mehr Illusion ist, sondern Vergangenheit. Schon ist das Erfühlen der Aktivität des Raumes im Wachsen, das Begreifen der dritten Dimension im Fortschreiten, die Fläche der Malerei als Höchstgrenze des Ausdrucks der bildenden Künste unserer Zeit zersprengt. Die künstlerische Durchdringung der Welt durch Raumschöpfung ist nur mehr eine Frage der Zeit.

H. de Fries.

Anmerkung: Um die Hebung des künstlerischen Niveaus der Filmherstellung bemüht sich mit Erfolg die »Filmliga«, die unter Führung ihres Direktors Dr. Franz Pauli u. a. für die Bewertung des Caligari-Filmes Wesentliches geleistet hat.

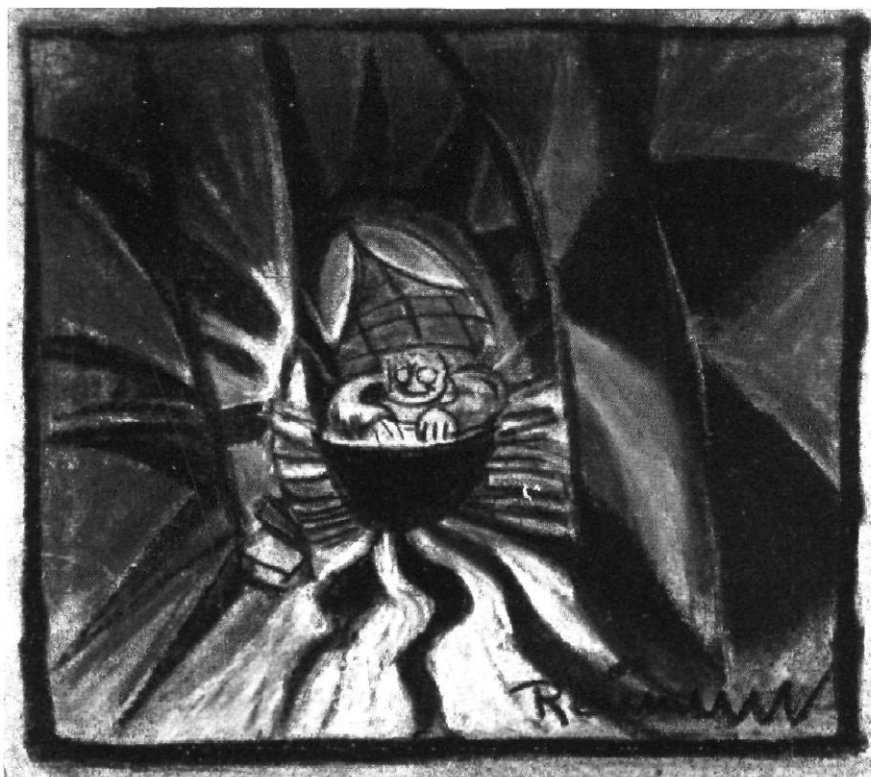


Abb. 29



Blick 1 des Lageplanes — Gruppe am Kolonie-Eingang

Arbeiter - Wohnhaus - Kolonie III in Wiesdorf der Farbenfabriken vorm. Friedr. Bayer & Co., Leverkusen.

Die Kolonie ist in nächster Nähe des Werkes, in der Gemeinde Wiesdorf, östlich der Eisenbahn und der Landstraße Cöln-Düsseldorf gelegen. Die Begrenzung des Geländes erfolgt westlich durch die genannte Bahnstrecke, nördlich durch den kleinen Dünfluß, südlich durch die Landstraße nach Schlebusch-Manfort. Die östliche Begrenzung soll in der Hauptsache durch eine projektierte, neue Straße erfolgen. Der Hauptzugang zur Kolonie erfolgt oberhalb, im Zuge der Hauptstraße des Ortes Wiesdorf. Über den Eingangsplatz weiter geht die Hauptverkehrsstraße durch die Kolonie nach dem Bahnhof Schlebusch. Unterhalb vermittelt die Manforter-Landstraße durch die einmündenden Querstraßen die Verbindung der Arbeiter zwischen Kolonie und Werk. Der Bebauungsplan umfaßt ca. 1300 Wohnungen, rund 500 Wohnungen sind bisher ausgeführt.

An Wohnungen sind vorhanden: 3 und 4 Zimmer-Wohnungen mit Spülküche und Klosett in Zweifamilien-Häusern (je eine Wohnung im Erd- und Obergeschoß), 5 Zimmer-Wohnungen, Wasch- und Spülküche mit Badeeinrichtung, in Einfamilienhäusern; außerdem Meisterwohnungen mit 6 Räumen, Spülküche und Badezimmer als Einfamilienhäuser, je 2 zusammengebaut in der Siedlung verteilt. Die Einfamilienhäuser sowohl als auch die Zweifamilienhäuser sind zu kleinen und größeren Gruppen- und Reihenhäusern vereinigt.

Jede Wohnung hat einen zugehörigen Garten von 100—150 qm Größe.

Die Hauptverkehrsstraßen haben eine Breite von 12 m, die übrigen Straßen sind 9 m, die Wohnstraßen 5 m breit.

Für die Kolonie-Jugend sind 4 Spielplätze mit je ca. 250—300 qm Größe vorhanden.

Die in der Richtung von Ost nach West sich durch die Kolonie erstreckende Niederung soll besonders reich mit gärtnerischen Anlagen versehen werden. Hier soll auch das mit einem Ehrenhain umgebene Kriegerdenkmal Aufstellung finden. Von den projektierten öffentlichen Gebäuden sind noch zu nennen: das Volkshaus, Badeanstalt und Schule am Eingangsplatz, Gasthaus, Kaufhaus, Museum, Kinderhort und Waschanstalt. Platz für eine Kirche ist gleichfalls vorhanden.

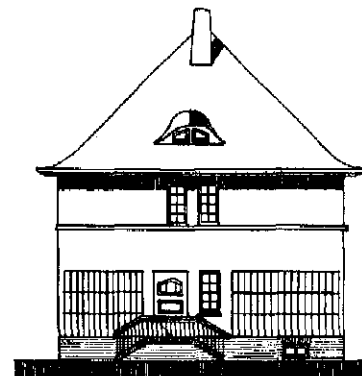
Die Wohnhäuser selbst sind massiv aus Ziegelsteinen erbaut, von außen mit Trierer Kalkputz rau, in silber-grauem Ton geputzt, die Dächer mit roten Dachziegeln eingedeckt. Weißgestrichene Fenster, grüne Schlagläden und Spaliere dienen zur Belebung der Fronten.

Entwurf und Ausführung der Siedlung erfolgte durch das Baubüro der Farbenfabriken, Vorsteher Architekt Blatzheim.

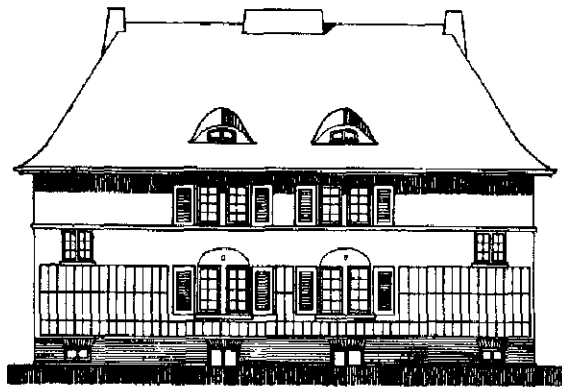
M 1 : 250



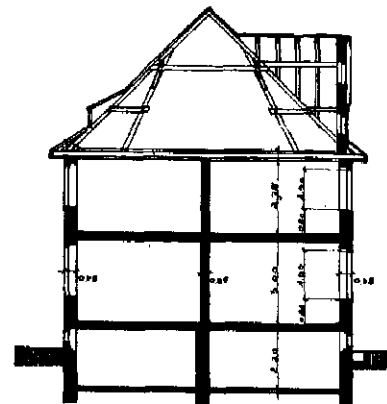
Vorderansicht



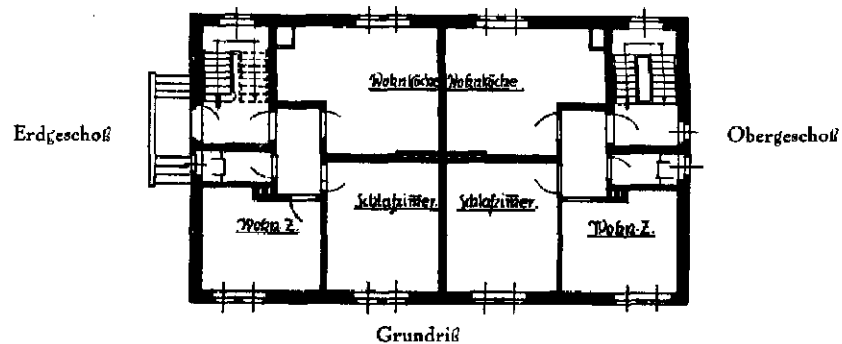
Seitenansicht



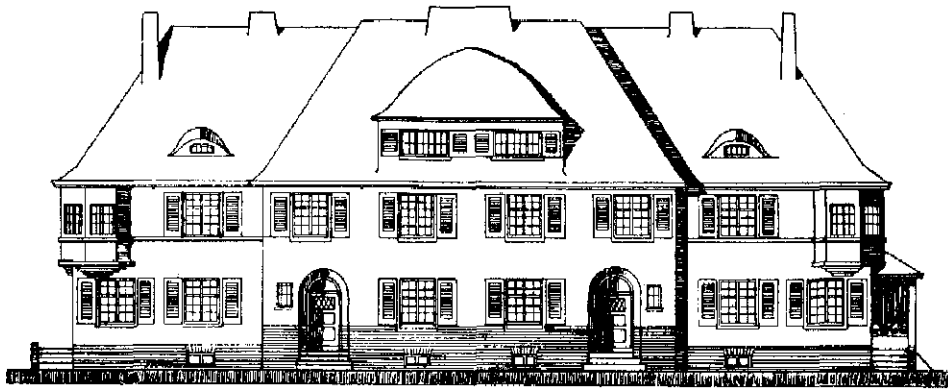
Rückansicht



Schnitt



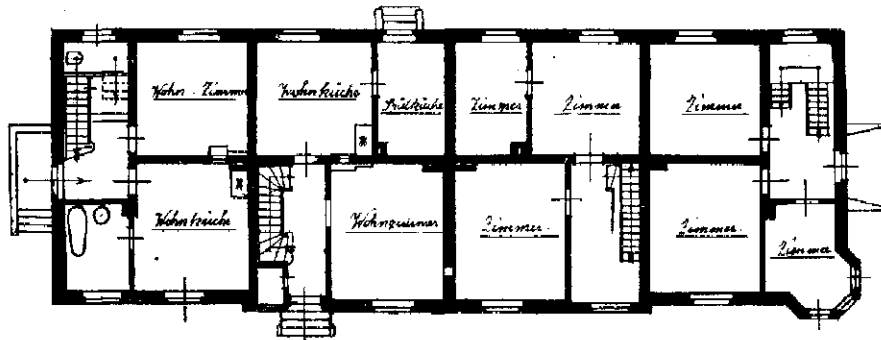
Zweifamilien-Doppelhaus der Arbeiter-Wohnhaus-Kolonie III in Wiesdorf
der Farbenfabriken vorm. Friedr. Bayer & Co., Leverkusen



Vorderansicht



Rückansicht

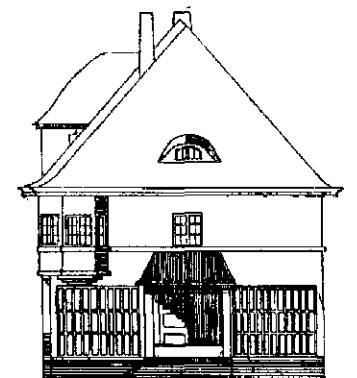


Erdgeschoß

Grundriß

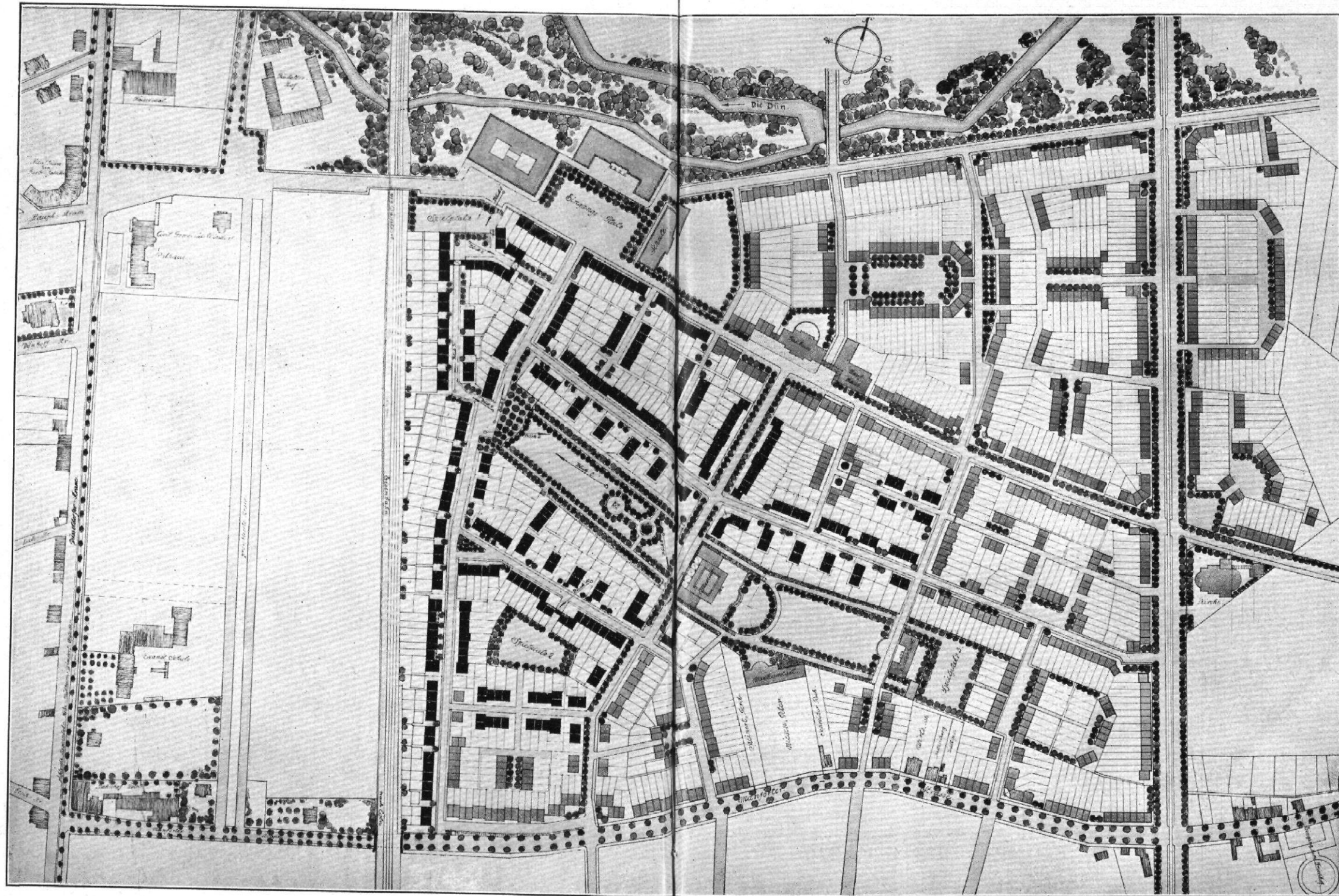
Obergeschoß

Einfamilien-Gruppenhaus
der Arbeiter-Wohnhaus-
Kolonie III in Wiesdorf



Seitenansicht

der Farbenfabriken
vorm. Friedr. Bayer
& Co., Leverkusen



M 1:4000

Arbeiter-Wohnhaus-Kolonie III in Wiesdorf
der Farbenfabriken vorm. Friedr. Bayer & Co., Leverkusen



Blick 2 des Lageplanes — Gruppe am Kolonie-Eingang



Blick 3 des Lageplanes — Blick in eine Wohnstraße

Arbeiter-Wohnhaus-Kolonie III in Wiesdorf
der Farbenfabriken vorm. Friedr. Bayer & Co., Leverkusen



Blick 4 des Lageplanes — Eingang Havenstein-Straße



Blick 5 des Lageplanes — Straßenbild aus der Kronprinz-Rupprecht-Straße

Arbeiter-Wohnhaus-Kolonie III in Wiesdorf
der Farbenfabriken vorm. Friedr. Bayer & Co., Leverkusen



Blick 6 des Lageplanes — Alte Eiche in der Niederung
mit Blick gegen die Eckgruppe an der Hindenburg-Straße



Blick 8 des Lageplanes — Giebelhäuser an der Niederung

Arbeiter-Wohnhaus-Kolonie III in Wiesdorf
der Farbenfabriken vorm. Friedr. Bayer & Co., Leverkusen



Blick 9 des Lageplanes — Eckgruppe an der Hindenburg-Straße



Blick 10 des Lageplanes — Gruppe an der Ludendorff-Straße mit Durchgang zum Spielplatz

Arbeiter-Wohnhaus-Kolonie III in Wiesdorf
der Farbenfabriken vorm. Friedr. Bayer & Co., Leverkusen

Arbeiten des Architekten Fritz Becker,

Professor an der Kunstakademie, Düsseldorf.

Die »Monatshefte« bringen eine Folge von Entwürfen des Architekten Prof. Fritz Becker in Düsseldorf. Wiedergegeben sind Arbeiten aus neuerer Zeit: einmal der Entwurf für Gelsenkirchen, eine Wettbewerbsarbeit, bei der Prof. Becker einen ersten Preis erhielt (Mitarbeiter waren Arch. Krekel und Arch. Bühr-Düsseldorf), sodann 2 Entwürfe für Krefelder Bauprojekte (Mitarbeiter Arch. Krekel), von denen die Arbeit »Auf der Stadtgrenze« den 3. Preis erhielt, während »Am Preußenring« in die engste Wahl kam. (Mitarbeiter Arch. Krekel.) Leider gestattete es der verfügbare Raum nicht, die Arbeiten im Zusammenhange mit den übrigen preisgekrönten Arbeiten zu bringen und somit in eine Wertung ihrer relativen Qualität einzutreten. Die Grundrissanlagen zeugen von einer stark organischen, zum wahrhaft Raumsinnlichen neigenden Auffassung, während die Ansichten der Gebäude noch etwas zu flüchtig papierhaft empfunden erscheinen. Freilich steht stärkeren Bewegungsmotiven der Charakter der Aufgaben entgegen, die Land-, Verwaltungs- und ähnliche Baulichkeiten umfassen. Gerade in der barocken Atmosphäre des Niederrheins und in Anbetracht der Nähe Hollands, Belgiens und Burgunds darf mit Sicherheit eine weitere wertvolle Entwicklung des noch jungen, reichbegabten Architekten erwartet werden. H. de Fries.

Wettbewerb Bebauung der Wiese Gelsenkirchen.

Kennwort: *Auf der Wiese.*

Aus dem Erläuterungsbericht.

1. Zu Programm Punkt B, Städtebauliche Forderungen.

Das Stadtbild Gelsenkirchens ist denkbar unglücklich. Vielerlei öffentliche Gebäude, Kirchen usw. zum Teil gehäuft beieinanderstehend, im Einzelnen meist unklar in der Massenslösung, nirgendwo der Versuch einer städtebaulichen Raumwirkung. Wichtigste künstlerische Forderungen für die Bebauung der Wiese waren demnach: einfachste kubische Massen, lange Firstlinien, klare Raumwirkung, möglichst auch einheitliches Baumaterial für sämtliche Gebäude. Verfasser schlägt Ziegelrohbau vor als monumentalstes Material.

Als besonders wichtig erschien die Wirkung vom alten Markt — Bankstraße her. Es lag daher nahe, für die Bauten am Platz eine Gleichgewichtssachse auf der Basis Florastraße ungefähr in Pfeilrichtung von Punkt P her anzunehmen. Erforderlich erschien weiter eine möglichst glatte Durchführung der Industriestraße, als Ausfallstraße nach den Zechen hin, während die unbedeutende Königstraße, die immer Nebenstraße bleiben wird, sich an der neuen Industriestraße totlaufen konnte. Durch die Straße »An der Feuerwache« sind Wilhelminen- und Overweg-Straße mit der Industriestraße in Verbindung gebracht. Der in ostwestlicher Richtung starke Verkehr zwischen Innen- und Außenstadt wird zwanglos um den neuen Platz herumgeleitet, ohne diesen zu berühren. Einige Durchgänge sorgen für genügende Aufschließung der Platzfläche.

Die Programmforderungen nötigten zu unsymmetrischer Platzlösung. Die größte Baumasse: Theater mit Restaurant hat Verfasser dicht an die Florastraße gestellt. Das Theater bildet so einen wirksamen Straßenabschluß, sowohl vom alten Markt, als auch von der Essener Straße her. Es wurde besonderer Wert darauf gelegt, daß der Theatervorplatz, nach dem auch der Hauptzugang des Volkshauses liegt, von keinerlei Wagenverkehr durchschnitten wurde. Die Theatervorfahrt liegt seitlich. Autos und Wagen gelangen zu ihr durch die Theatergasse. Den Höhenverhältnissen entsprechend liegt der eigentliche Marktplatz gegenüber dem Theatervorplatz einige Stufen tiefer. Umrahmt wird der Platz vom Gewerkschaftshaus (in der Hauptachse) ferner nach der Wilhelminenstraße zu dem Volkshaus und Arbeitsamt, nach der

Theatergasse zu vom Magazingebäude, Markthalle und einigen Wohn- und Geschäftshäusern. Von der Anlage von Kleinbauten und Grünanlagen auf der Platzfläche wurde abgesehen. Der Marktbrunnen und zwei starke Einzelbäume (Kastanien), die den Blick auf das Gewerkschaftshaus rahmen, genügen zur Belebung des Platzes. Feuerwache, kaufmännische Unterrichtsanstalten und Gaswerksdirektion liegen auf dem rückwärtigen Gelände, gleichfalls zur einheitlichen Wirkung vereinigt. Die noch übrigen Flächen sind für Wohn- und Geschäftshäuser ausgenutzt worden.

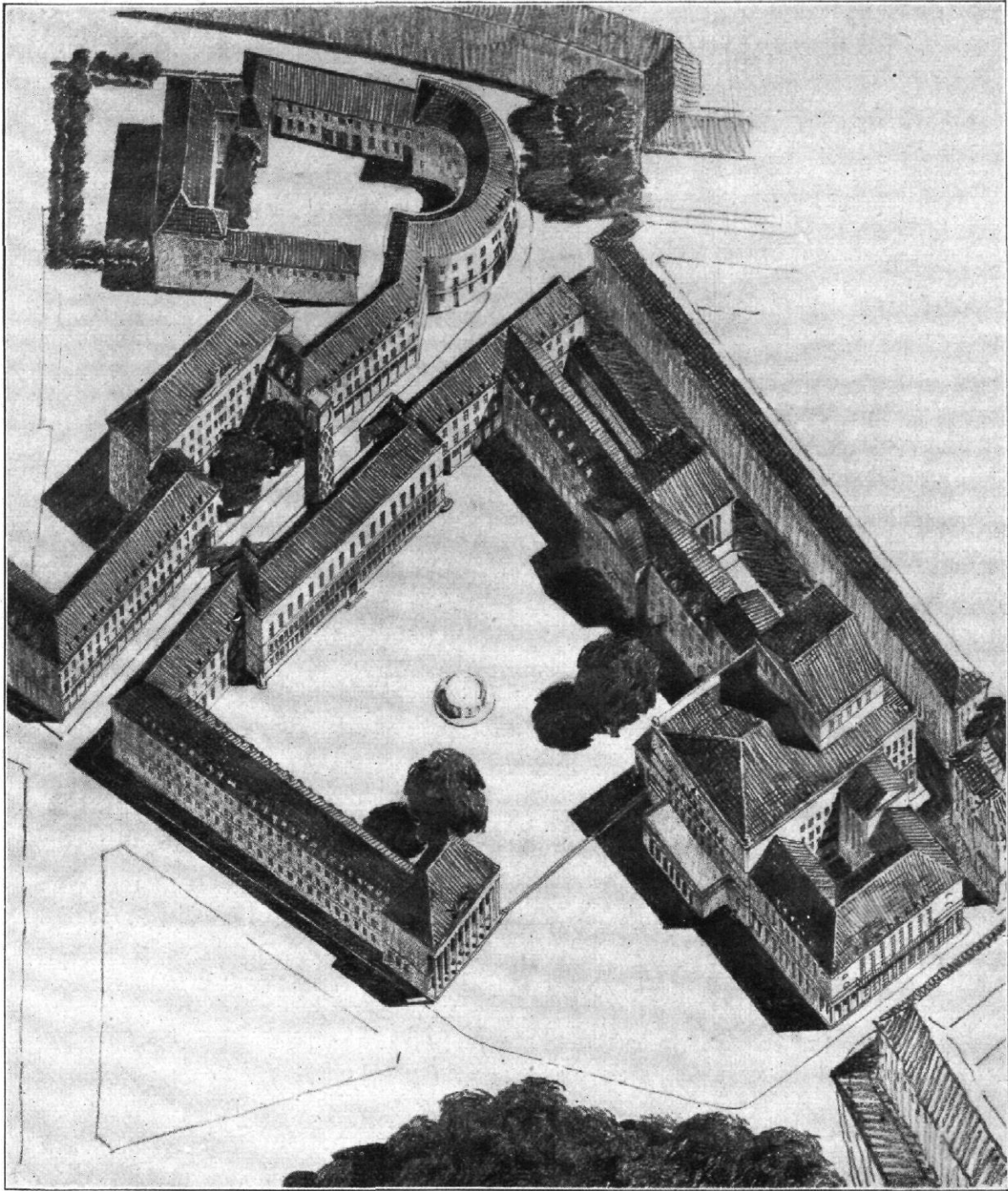
2. Zu Programm C. Raumerfordernisse der einzelnen Bauten. 1 und 2 Theater mit Restaurant. Das Theater ist mit dem Restaurant zu einheitlicher Baugruppe vereinigt. Charakteristisch für den Grundriß ist die Anlage des Foyers als gesonderter Saalbau in der Höhe des ersten Ranges. Daher gute Benutzungsmöglichkeit des Foyers für besondere Zwecke, eigene Garderobenhalle, gute Verbindung mit den Restaurationsräumen zu einem stattlichen städtischen Saalbau. Das Theater bietet Platz für 1220 Personen im Parkett und drei Rängen.
3. Volkshaus. Das Volkshaus zeigt dem Programm entsprechend einen Saalbau mit geräumiger Garderobenhalle im Erdgeschoß und daran anschließend einen Bautrakt, der im Erdgeschoß, bequem zugänglich, die Volksbücherei mit Lesesälen, in den Obergeschossen die Hörsäle mit den zugehörigen Sammlungsräumen enthält.
4. Beim Gewerkschaftshaus wurden die Räume für die tägliche Arbeit (Büros usw.) in das Erd- und erste Obergeschoß gelegt, die Sitzungszimmer und Versammlungsraum im zweiten Obergeschoß angeordnet. Die Anlage eines 40 m hohen schlanken Uhrturms wird vorgeschlagen.
5. Das Städtische Arbeitsamt steht mit dem Gewerkschaftshaus in Verbindung.
6. Hauptfeuerwache. Die beigegebenen Grundrißskizzen wurden sinngemäß umgearbeitet. Die Lage des Gebäudes sichert übersichtliche Ausfahrt der Fahrzeuge nach verschiedenen Richtungen. In einem zweiten Obergeschoß des Hauptgebäudes sind weitere städtische Büros angenommen.
7. Die kaufmännischen Unterrichtsanstalten liegen mit Westlicht für die Klassen in ruhiger Lage an der Industriestraße. Die gelieferte Grundrißskizze konnte fast unverändert übernommen werden.
8. Das Gaswerk ist ein drei-, teilweise viergeschossiges Bürohaus. Magazin und Lagerräume teilweise im Untergeschoß. Hoffläche zur Anlage von Schuppen ist vorhanden.

Entwürfe für die Oberrealschule Krefeld.

Aus dem Erläuterungsbericht zum Wettbewerbsentwurf mit dem Kennwort: *Am Preußenring.*

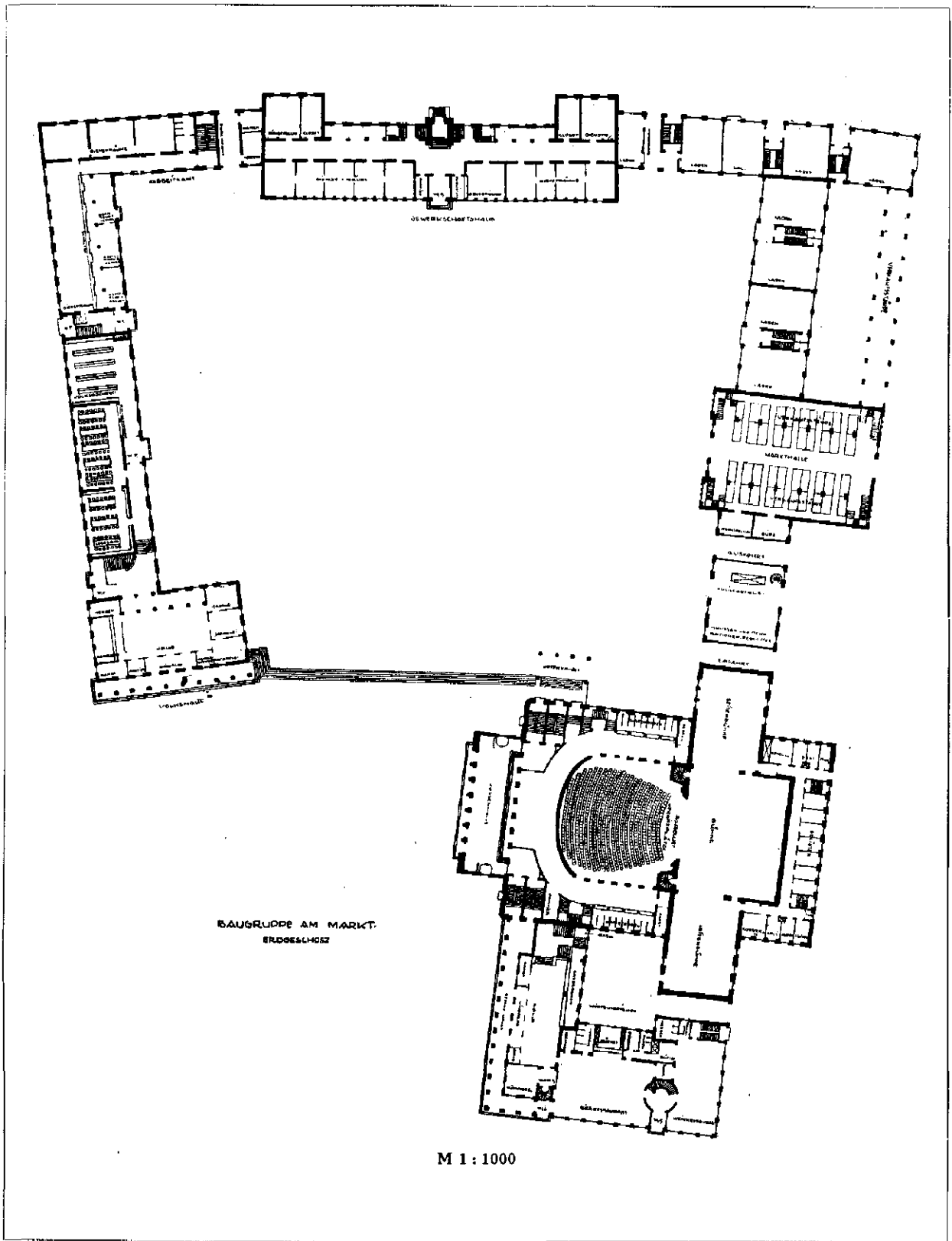
Die Schiefwinkligkeit des Bauplatzes veranlaßte den Verfasser, zum Rundbau zu greifen. Der Hauptbau hat einen segmentförmigen Grundriß mit rd. 100 m Durchmesser. Bei der Größe des Halbmessers dürfte die leichte Schiefwinkligkeit der Klassenräume für den Aufbau keine nennenswerten Schwierigkeiten geben.

Die konkave Seite des Rundbaues liegt, einen geräumigen, übersichtlichen Hofraum bildend, nach dem Preußenring zu. Zwischen der neu zu pflanzenden Allee und dem Schulbau ist eine glatte Rasenfläche vorgesehen, auf der etwa besonders schöne Einzelbäume erhalten bleiben könnten. Nach dem Nordwall zu wird das Gebäude durch Baummassen überschritten. Der Flur liegt nach dem Hof und ist nur einseitig bebaut. Die Klassen haben eine ruhige Lage nach dem Park. Die Verteilung der Räumlichkeiten in den Geschossen ergibt sich aus dem Grundriß. Die Zeichensäle haben NNO-Licht. Verwaltungs-, Beratungs- und Sprechzimmer liegen zu einer Gruppe vereinigt, darüber der Festsaal. Architektonisch spricht nur die große Linie des Bauwerks. Es ist an ockergelben Vorputz gedacht und graue Dachpfannen. Werksteine nur am Hauptportal und Festsaalbau. Die Klassenfront ist ganz in Fenster aufgelöst, die außenbündig liegen sollen. Die tragenden Pfeiler nach dem Hof zu sind durch Rundbogen verbunden und bringen als Arkaden den dahinterliegenden Erdgeschoßflur zu sprechendem Ausdruck.

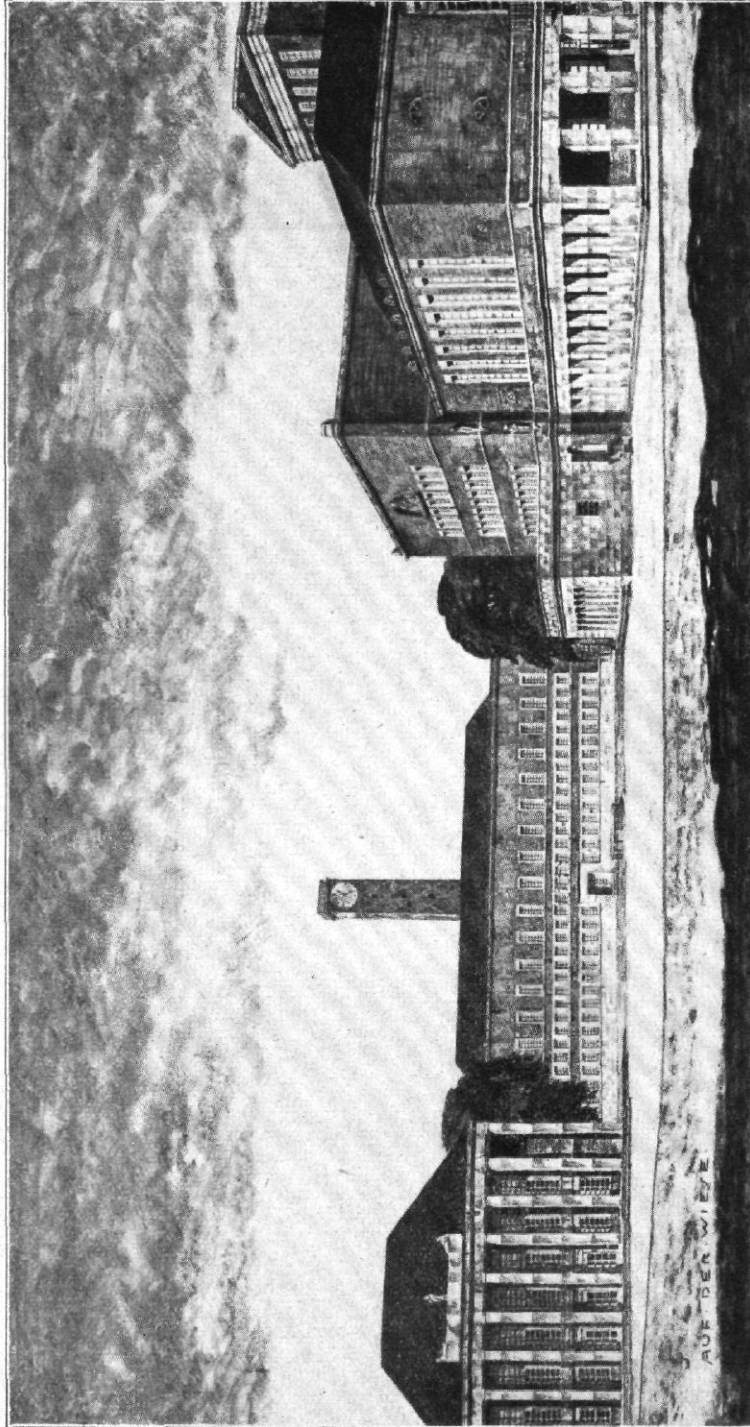


Vogelschaubild

Friedrich Becker, Düsseldorf:
Wettbewerb für die Bebauung der „Wiese“ in Gelsenkirchen

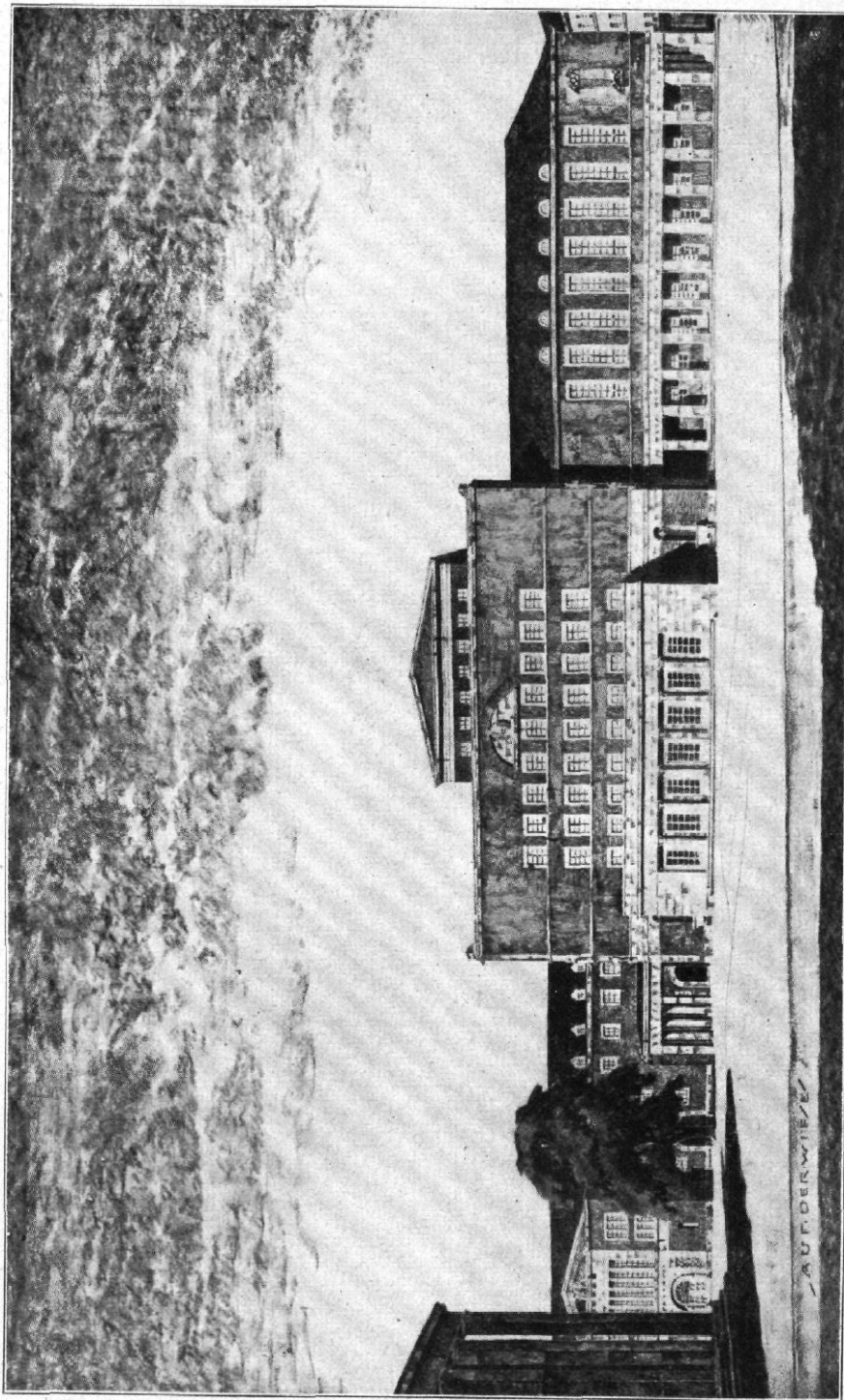


Friedrich Becker, Düsseldorf:
 Wettbewerb für die Bebauung der „Wiese“ in Gelsenkirchen



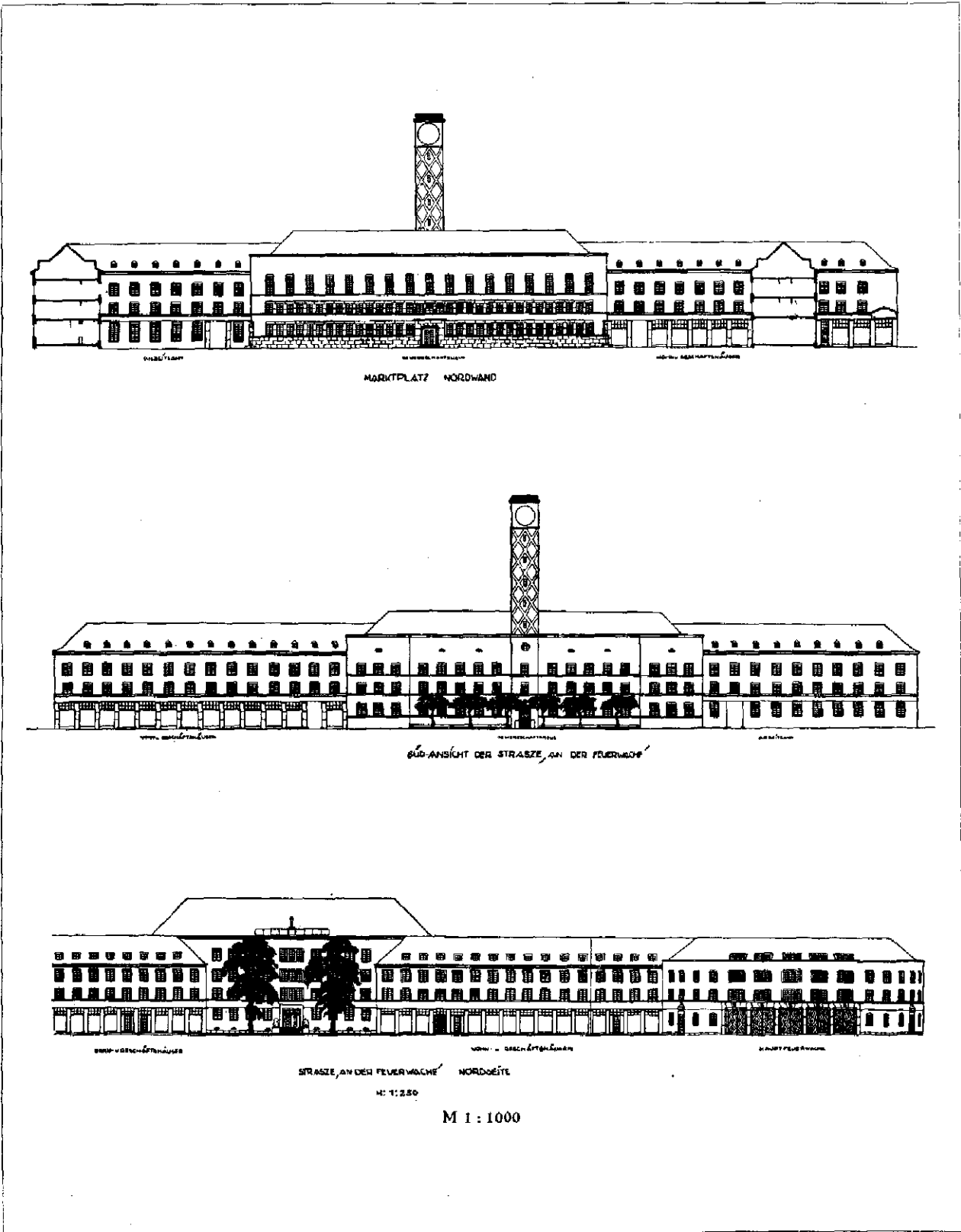
Baugruppe am Markt

Friedrich Becker, Düsseldorf:
Wettbewerb für die Bebauung der „Wiese“ in Gelsenkirchen

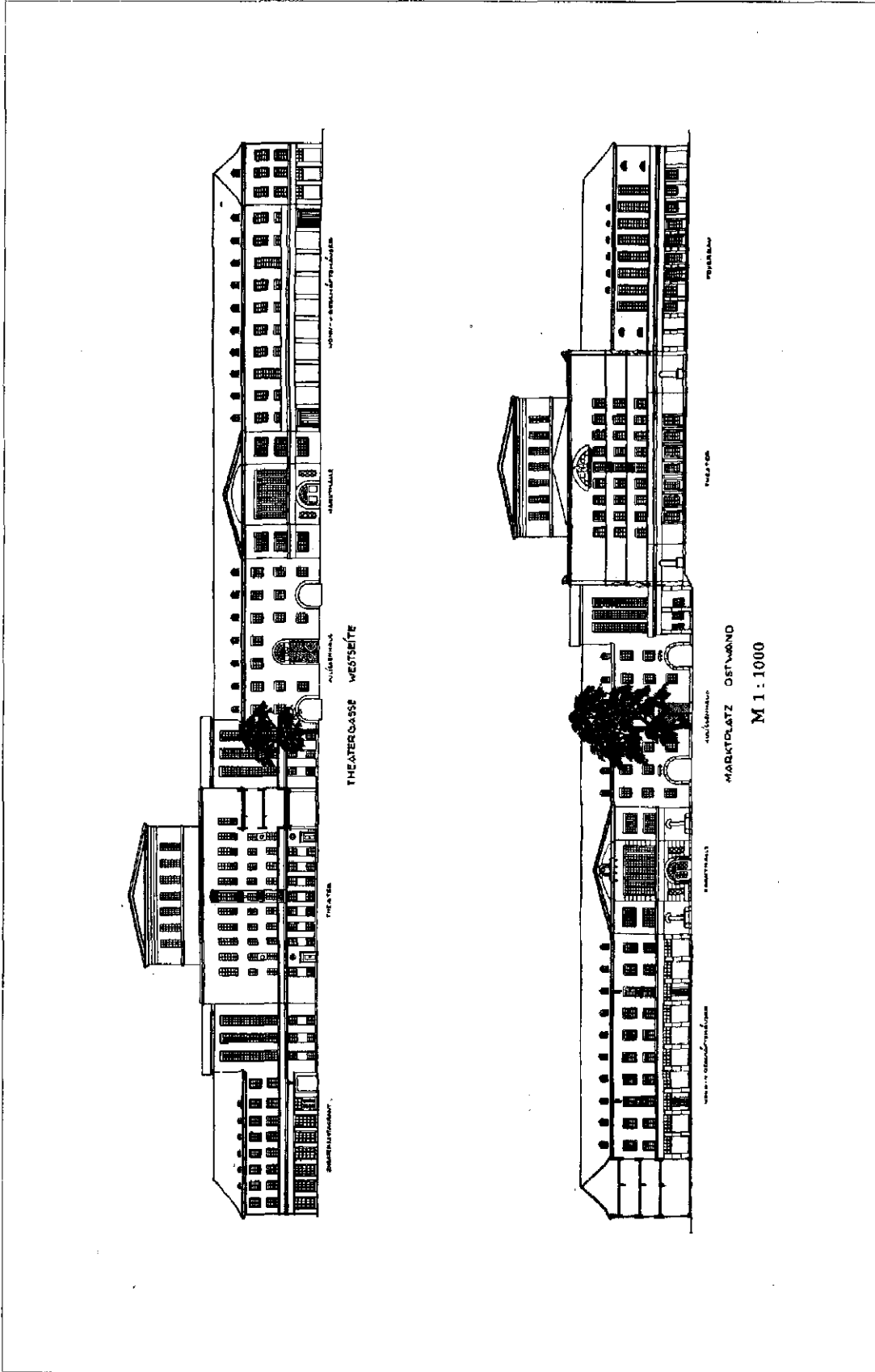


Theater

Friedrich Becker, Düsseldorf:
Wettbewerb für die Bebauung der „Wiese“ in Gelsenkirchen



Friedrich Becker, Düsseldorf:
 Wettbewerb für die Bebauung der „Wiese“ in Gelsenkirchen



Friedrich Becker, Düsseldorf:
 Wettbewerb für die Bebauung der „Wiese“ in Gelsenkirchen

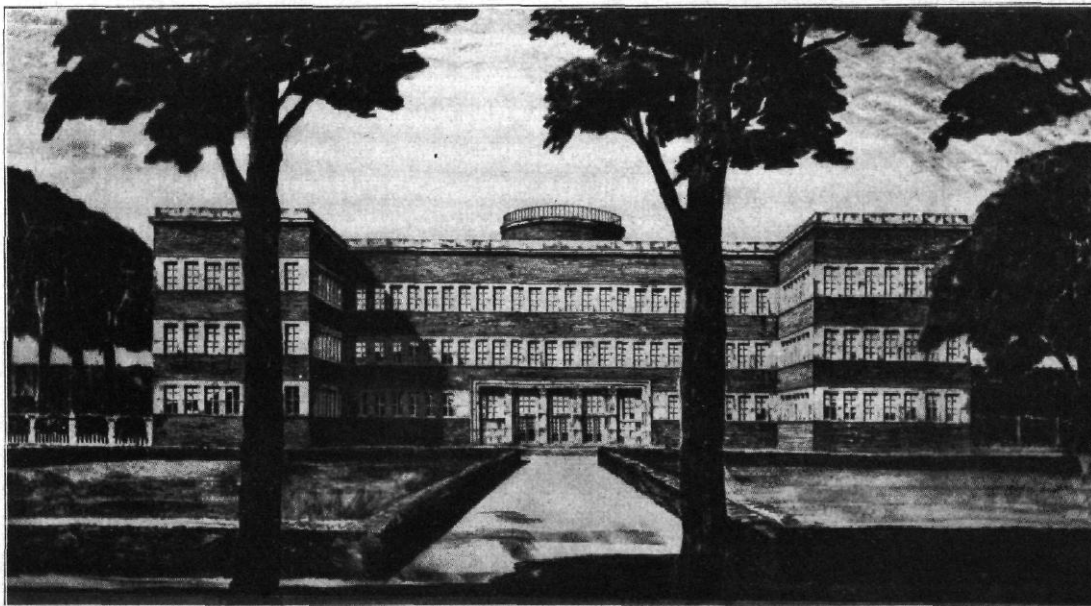


Gewerkschaftshaus

Friedrich Becker, Düsseldorf:
Wettbewerb für die Bebauung der „Wiese“ in Gelsenkirchen

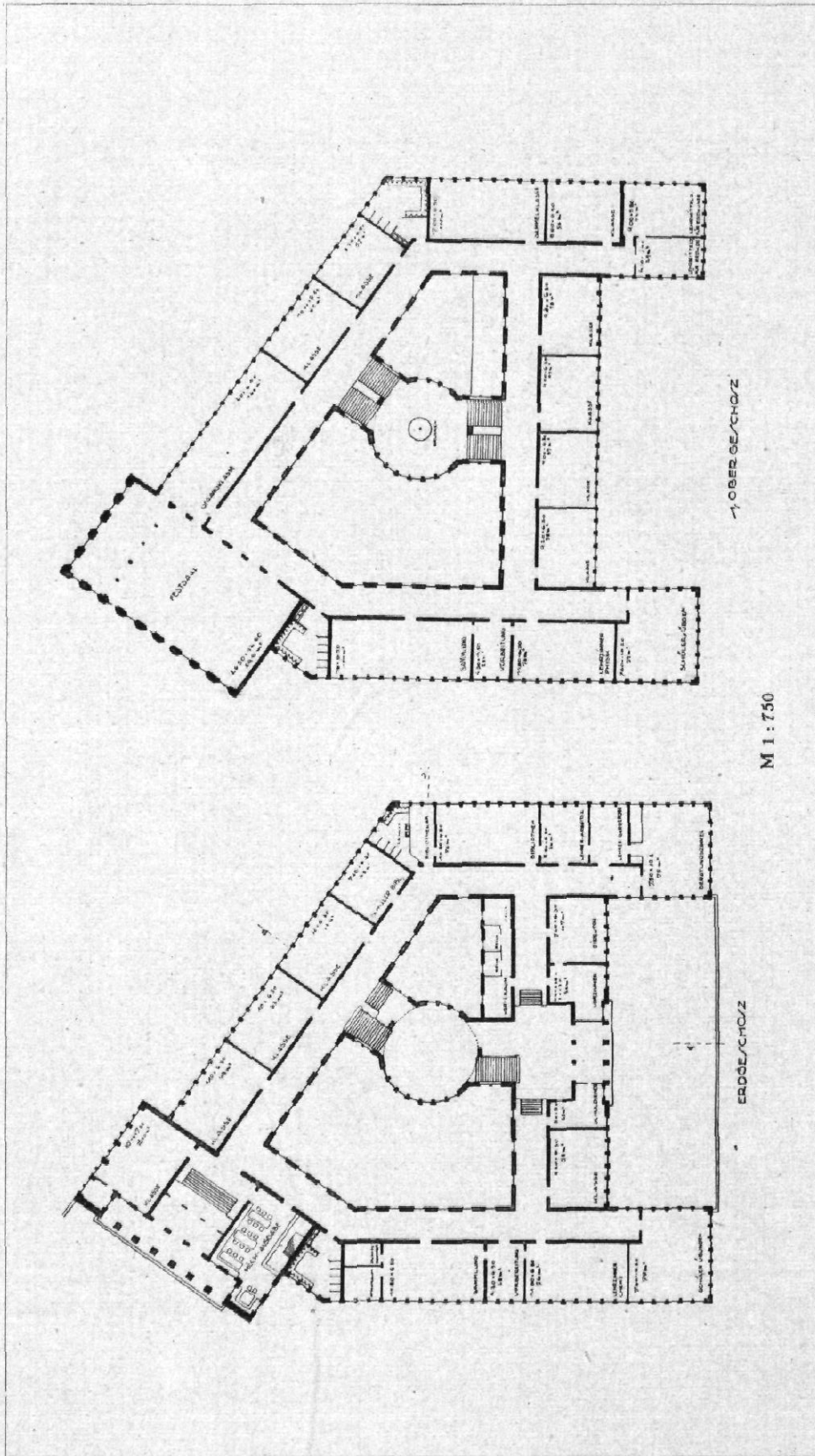


Hauptfeuerwache

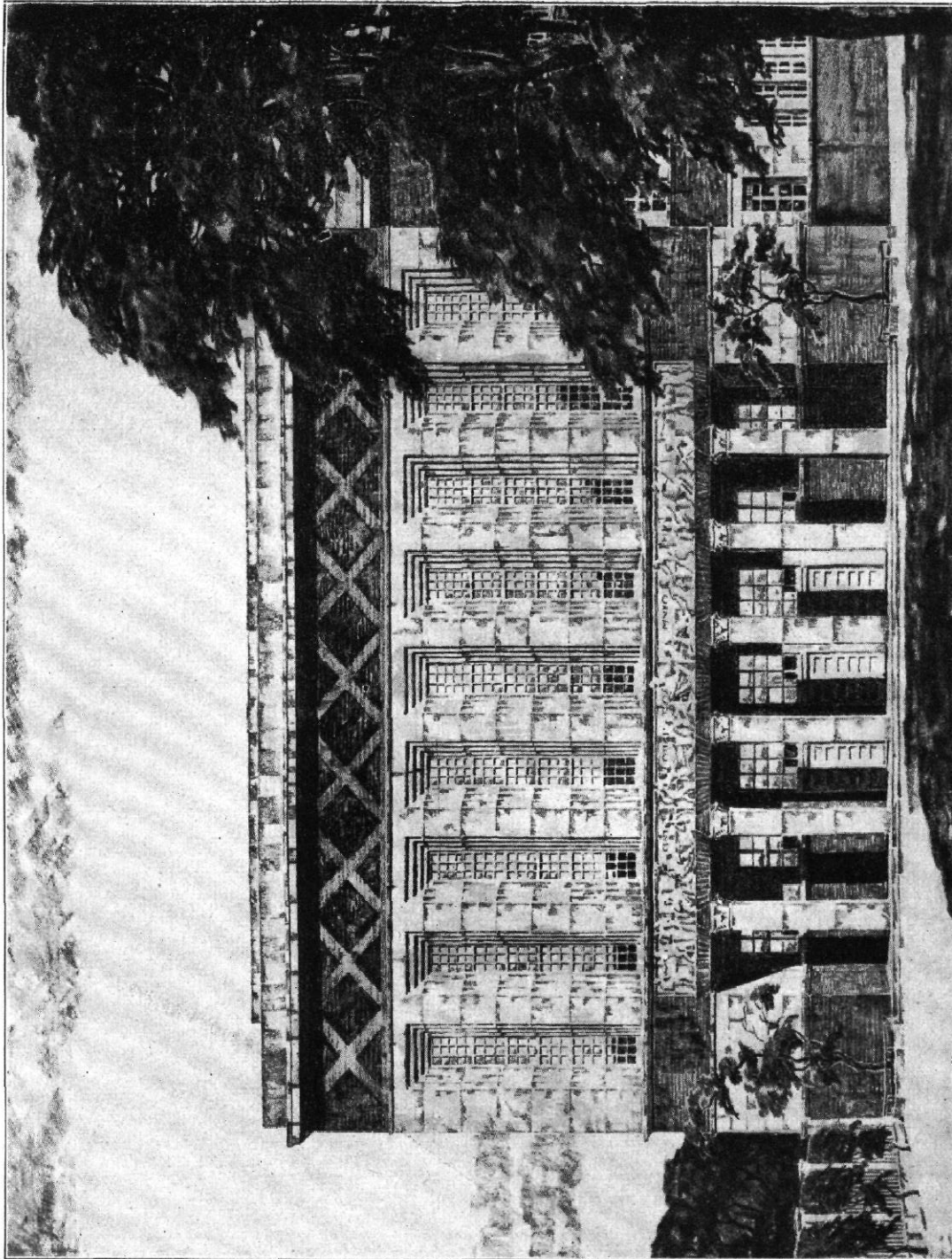


Hauptansicht

Friedrich Becker, Düsseldorf:
 oben: Bebauung für die „Wiese“ in Gelsenkirchen
 unten: Oberrealschule in Krefeld (Kennwort „Auf der Stadtgrenze“) 3. Preis

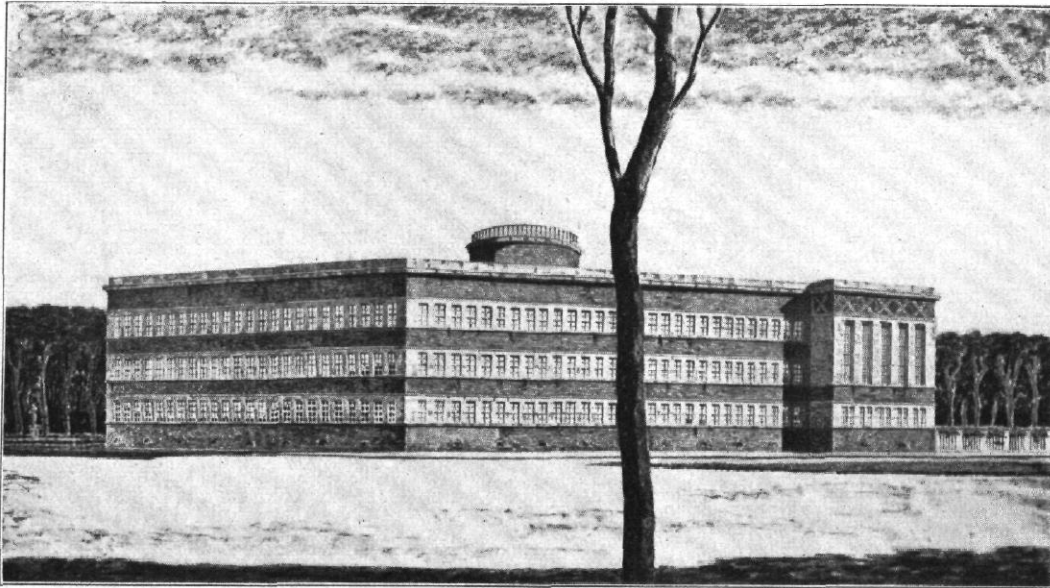


Friedrich Becker, Düsseldorf:
 Wettbewerb für eine Oberrealschule in Krefeld
 Kennwort „Auf der Stadtgrenze“

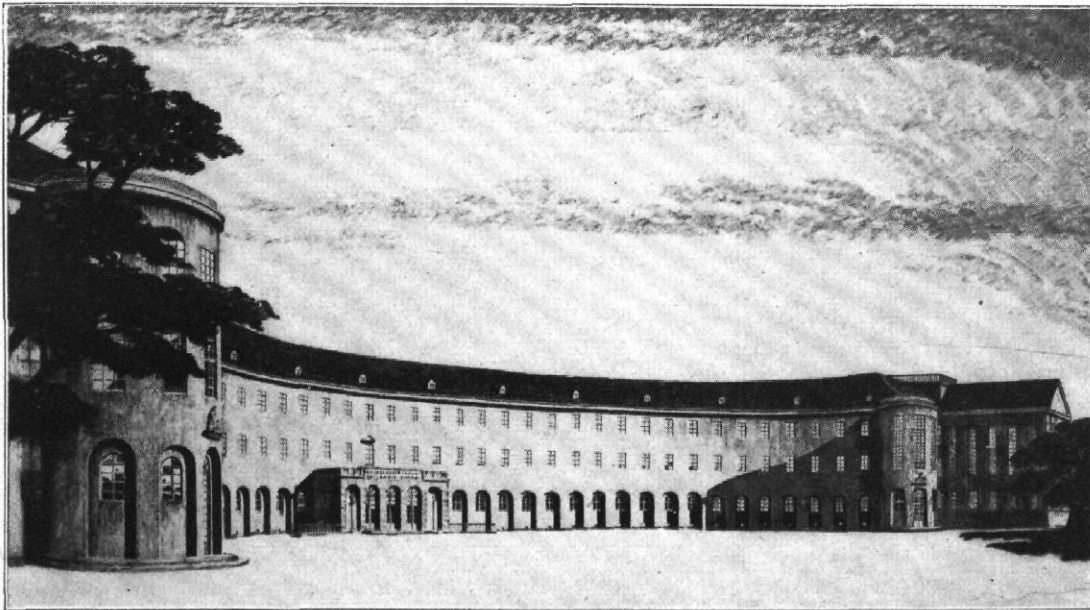


Seitenansicht mit dem Festsaalbau

Friedrich Becker, Düsseldorf:
Wettbewerb für eine Oberrealschule in Krefeld
Kennwort „Auf der Stadtgrenze“

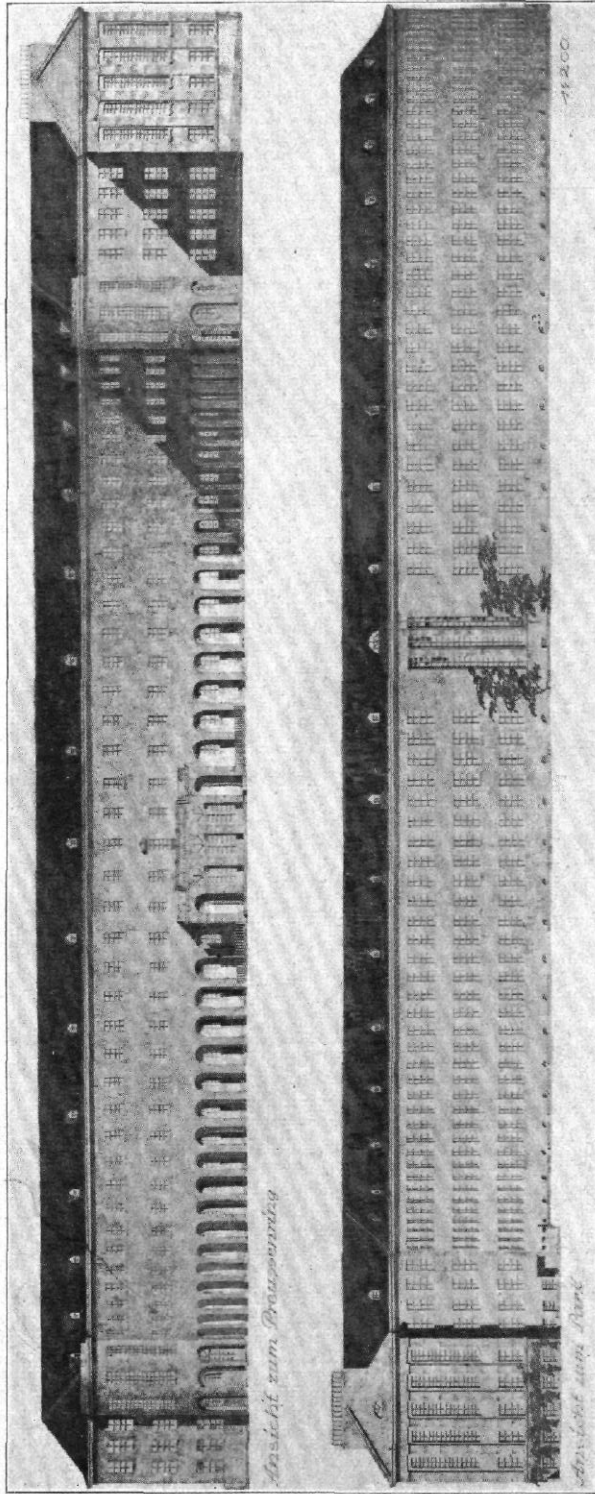


Rückansicht
Kennwort „Auf der Stadtgrenze“



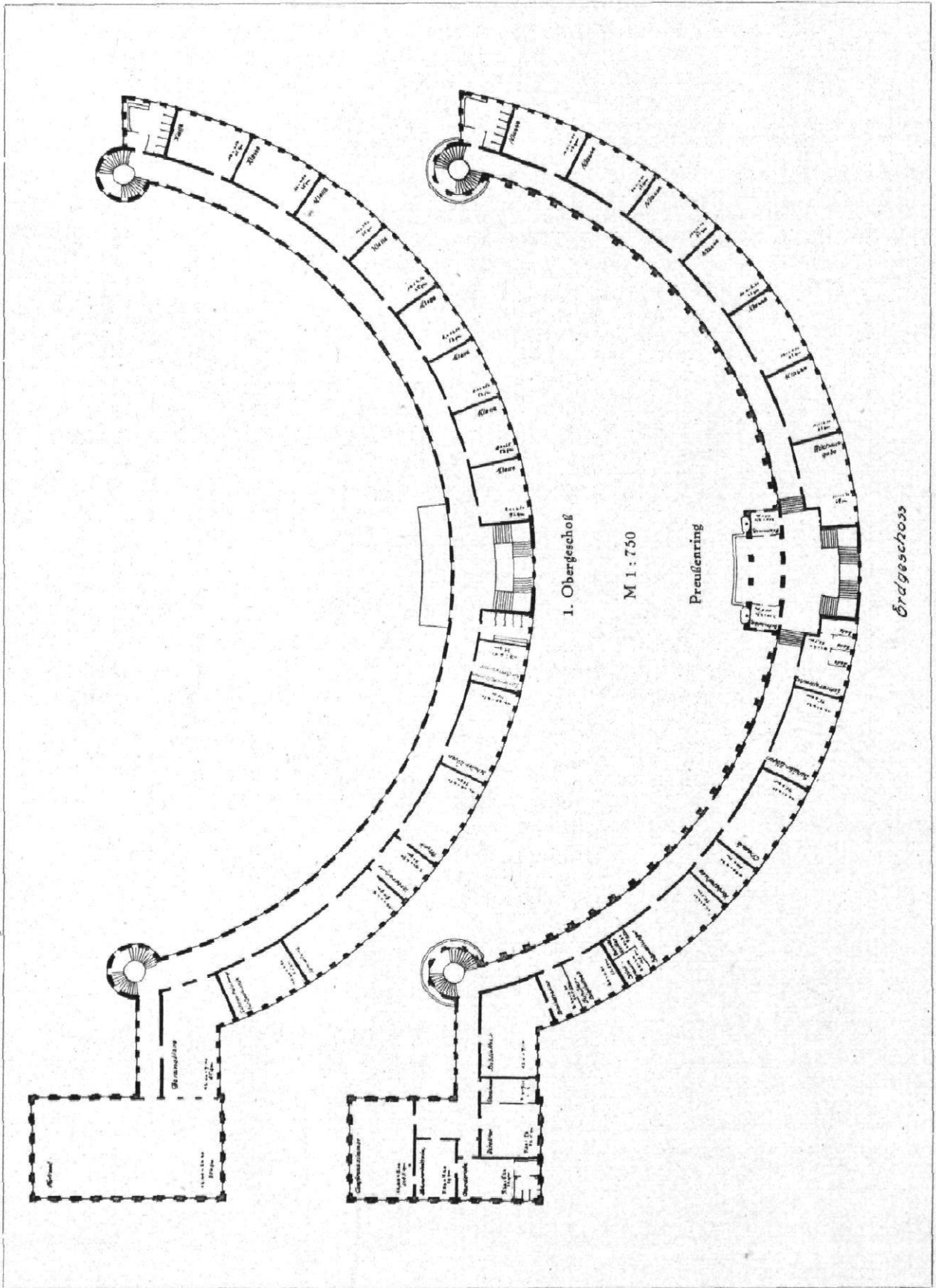
Kennwort „Am Preußenring“

Friedrich Becker, Düsseldorf:
Wettbewerb für eine Oberrealschule in Krefeld



M 1 : 750

Friedrich Becker, Düsseldorf:
 Wettbewerb für eine Oberrealschule in Krefeld
 Kennwort „Am Preußening“



Friedrich Becker, Düsseldorf
 Wettbewerb für eine Oberrealschule in Krefeld
 Kennwort „Am Preußenting“

Das alte Bergische Haus.

Daß die Vergangenheit ebenso wie die Gegenwart eher das Trennende als das Vereinende bei den Kunstleistungen ihrer Zeit sehen mußte, ist eine Tatsache. Was wir als den Stil einer Epoche ansehen, löste sich für die Damaligen in eine fast unübersehbare Flut von Einzelleistungen auf. Wir wandern heute durch das Bergische Land und empfinden die Architektur von 1750 bis etwa 1820 wie eine von einem Künstler aneinandergereihte Villenkolonie, abwechslungsreich im Detail, aber zusammengefaßt durch gemeinsame Stimmung, Farbe, Ausdrucksmittel.

Dieser Eindruck ist uns allein wichtig. Wir wollen ihn nicht durch kunstgeschichtliche Erörterungen zerpflücken oder verwischen. Wie das Bergische Haus entstand, woher es seine Anregungen schöpfte und wie seine Architekten hießen, bleibe unausgesprochen. Uns gefällt sein charaktervolles Gesicht: Ein Fachwerkbau, rings durch dunkeln Schiefer verdeckt, Fensterrahmen, Bildhauerarbeit und Profile weiß gestrichen, lichtgrüne Schlagläden und, bei kleineren Häuschen, rote Ziegeldächer. Eine vorgelegte oder in die Fassade eingezogene Treppe führt mit einer gewissen steifen Feierlichkeit aus dem Alltag der Straße in das garnicht griesgrämig ausschauende Haus hinein.

Eine geräumige Diele, die ihr Licht von zwei schmalen Fenster seitlich des Eingangs empfängt, durchzieht das Erdgeschoß in seiner Breite und zerlegt es dadurch hälftig. Alle Räume sind somit rasch und bequem zugänglich. Die in die Diele eingebaute reich geschnitzte Treppe leitet zu den oberen Stockwerken, deren Zahl nach Zeitgeschmack und Bedürfnis schwankt. Mansarden nutzen den Dachraum geschickt aus und liefern dem Außenbau gleichzeitig ein dankbares Abschlußmotiv.

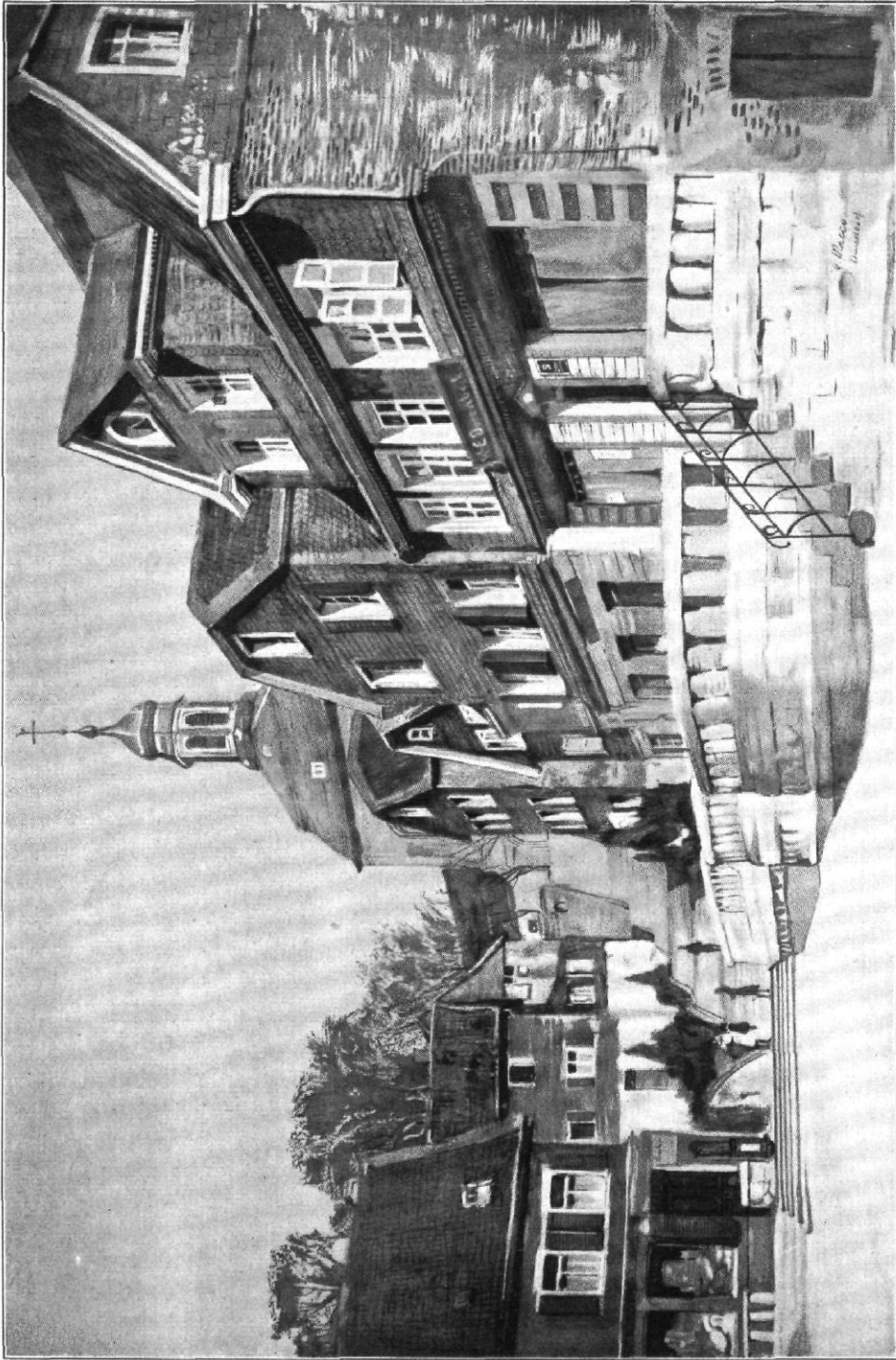
An die Straße sind die Bergischen Häuser mit ihrer Front gerückt. Die Bewohner wollen mit dem pulsierenden Leben in Fühlung bleiben. Aber das Haus macht der Straße keine Konzessionen, es kokettiert nicht mit ihr. Nur der schmale Türeingang ist durch die vorgelegte Treppe und durch reicheres Dekor betont. Das Haus hat sich an dieser einzigen Stelle geschmückt, um den Eintretenden feiertäglich aufzunehmen. Im Dachgeschoß findet dieser Gedanke in dem breitausladenden, spitz bekrönten Mansardenbau seine letzte Konsequenz. Die Hinterfronten des Hauses, oder falls dieses frei steht, die Schmalseiten, treten dagegen nicht bescheiden zurück. Einen bemerkenswerten Akzent tragen die noch meist vorhandenen Schiebefenster durch ihre horizontalen Leisten in die Gliederung der Außenseiten hinein.

Das Haus öffnet sich rückwärts dem kleinen Garten, der Nutz- und Zieranlagen nach dem Sinne der Bewohner vereint. Gartenhäuschen, die diesen Namen auch verdienen, bilden den Mittelpunkt für frohe Feste oder laden zu nachdenklichem Alleinsein ein.

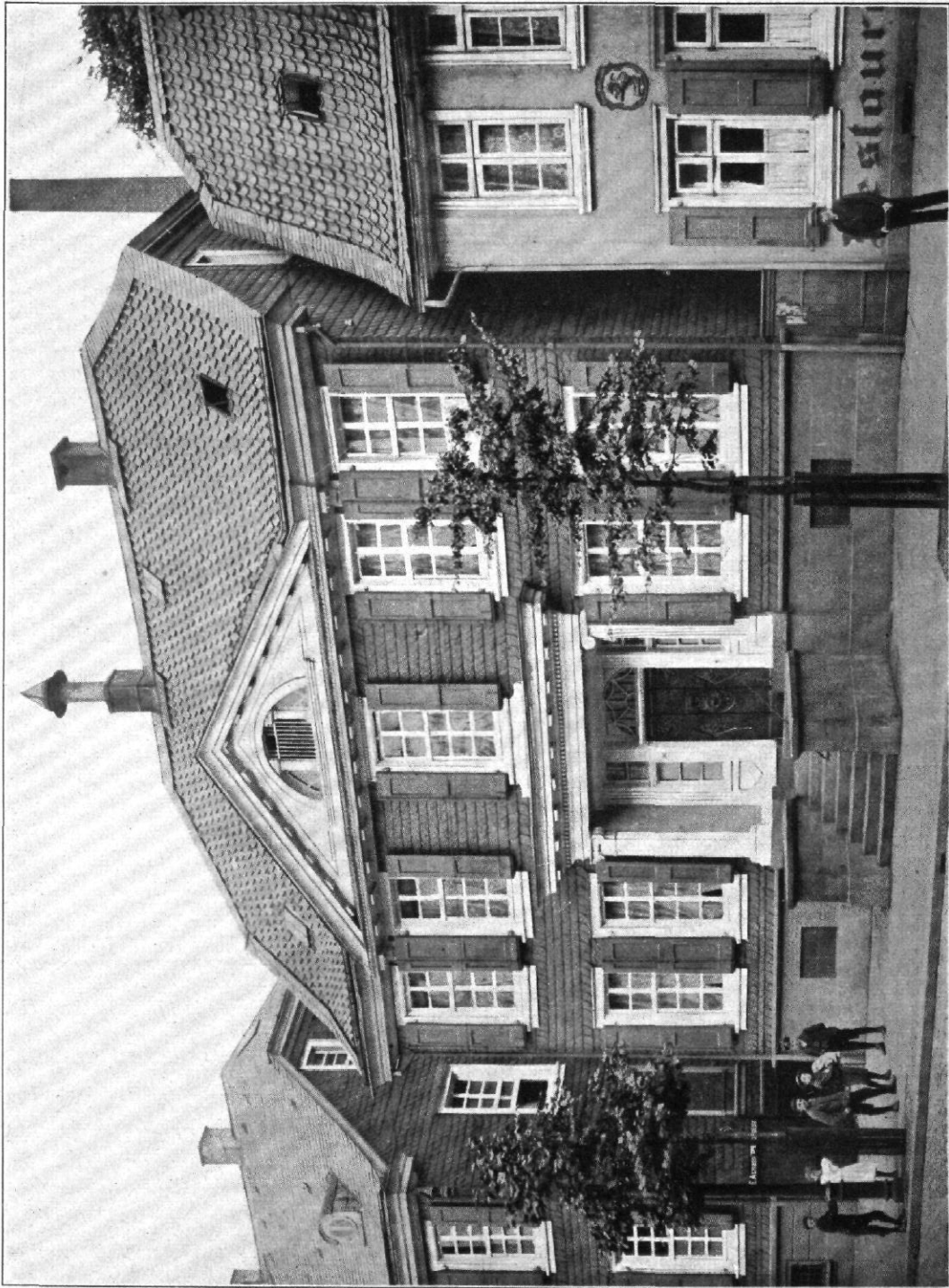
Wohin wir uns wenden, treten uns klare Grundrisse, wohlabgewogene Verhältnisse im Aufbau, gediegenes Material und freudige Farben entgegen und lassen uns bei der Offenheit ihrer Sprache die immerhin spißbürgerliche Enge und schließlich allzu brave Zweckmäßigkeit vergessen.

Leser, die durch unsere Bilderproben angeregt, Ausführlicheres vom Bergischen Hause sehen und hören möchten, seien auf das in unserem Verlage erschienene Werk von Schoenfelder, de Jonge und Bredt, *Bergische Bauweise*, verwiesen, dem auch unsere Abbildungen entnommen sind.

Helmuth Th. Boßert.



Gräfrath, Marktplatz
(nach einem Aquarell von G. Macco-Düsseldorf)



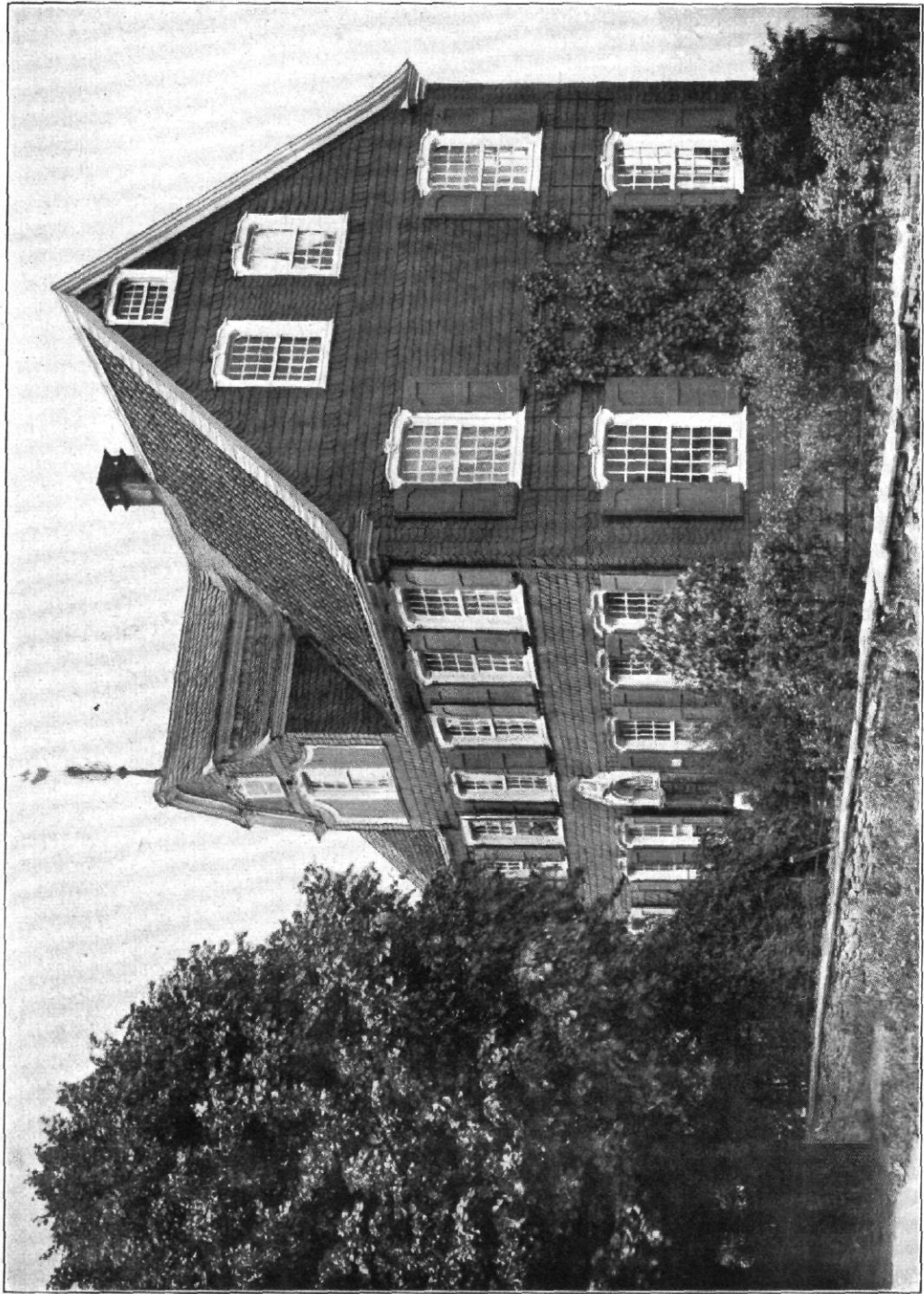
Barmen, Wohnhausallee 208



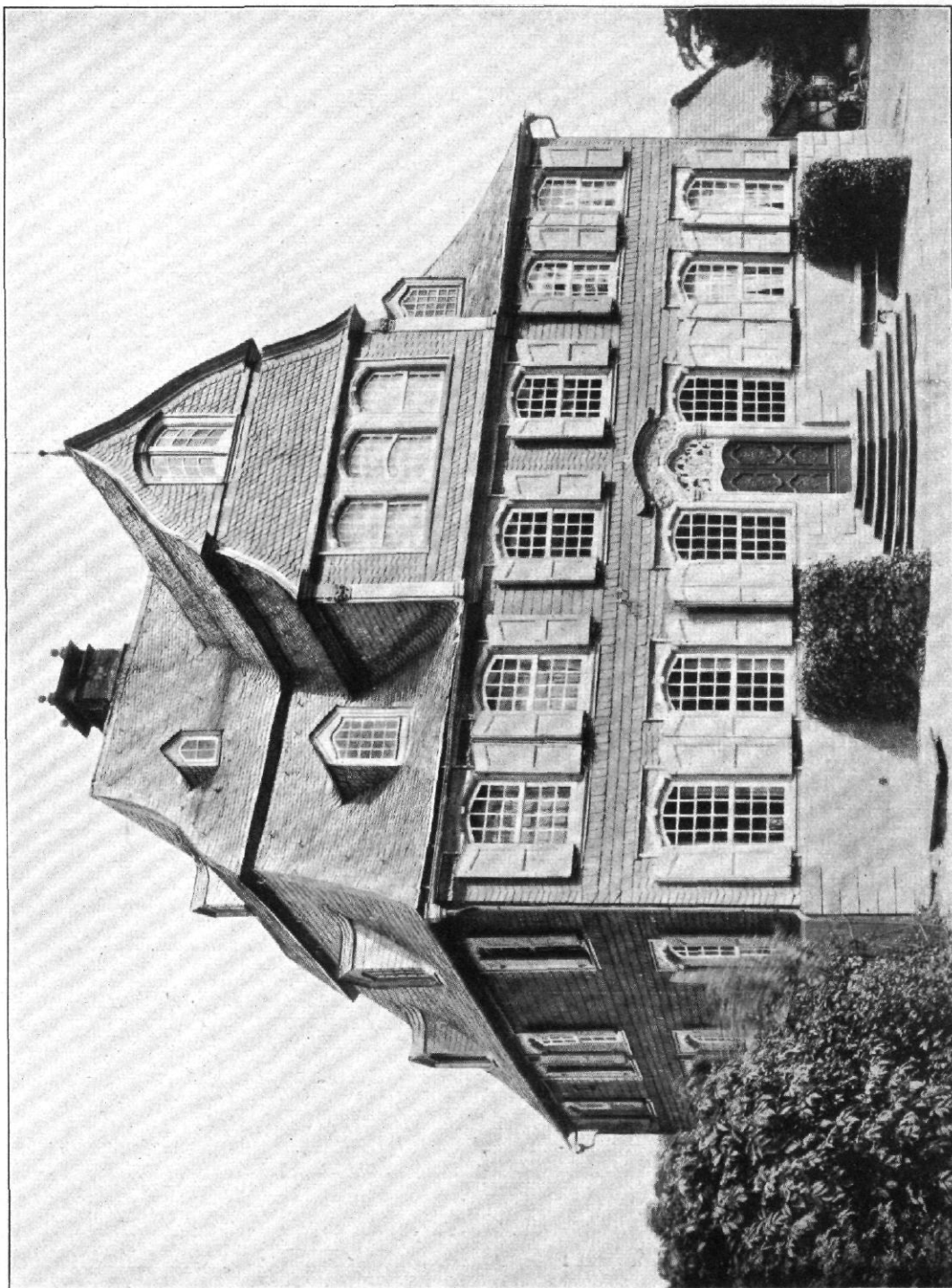
Barmen, Haus Wertherstr. 39



Barmen, Haus Wertherstr. 45 und 47

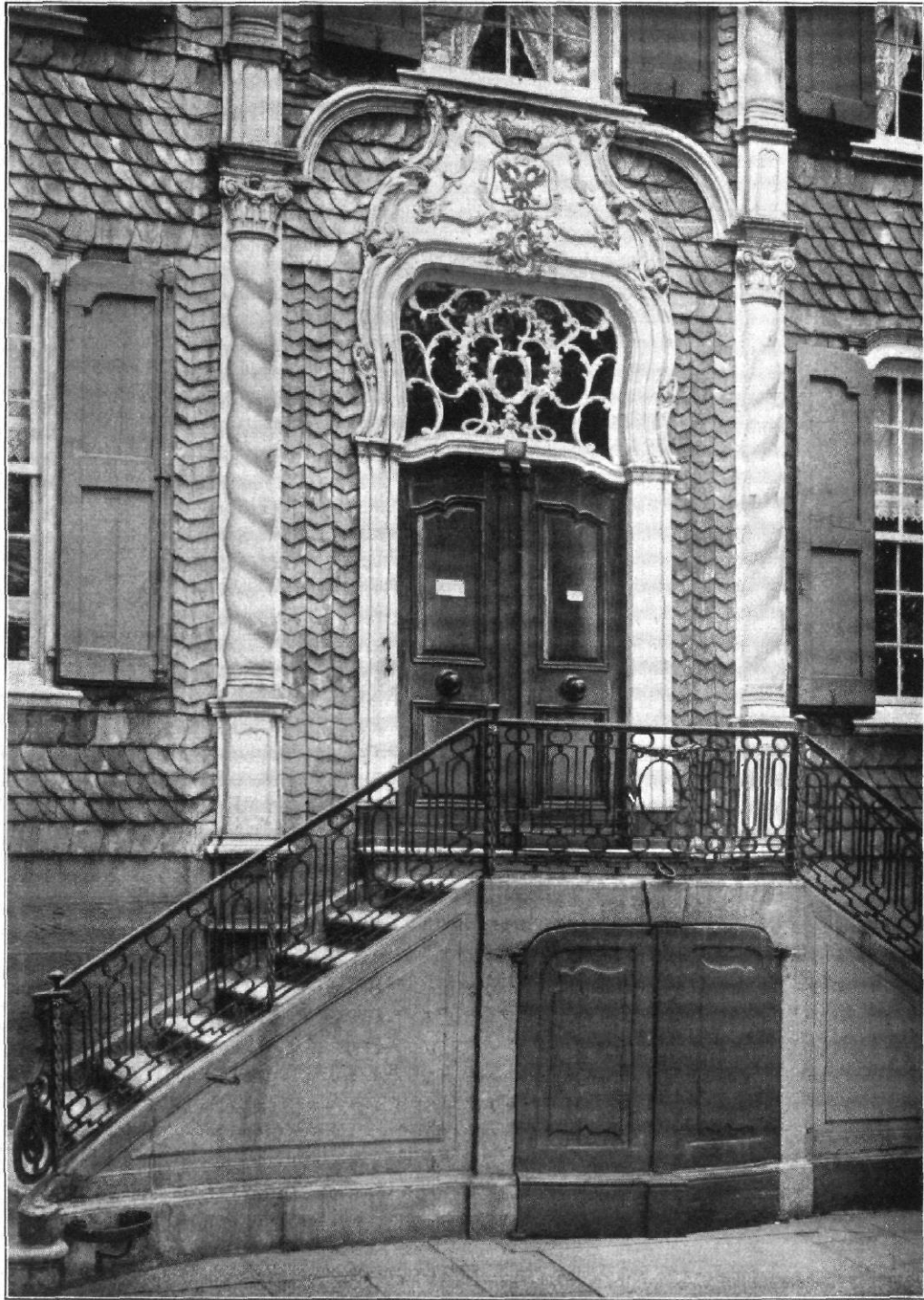


Remscheid, Haus Goldenberg



Haus Harkorten bei Haspe

1750



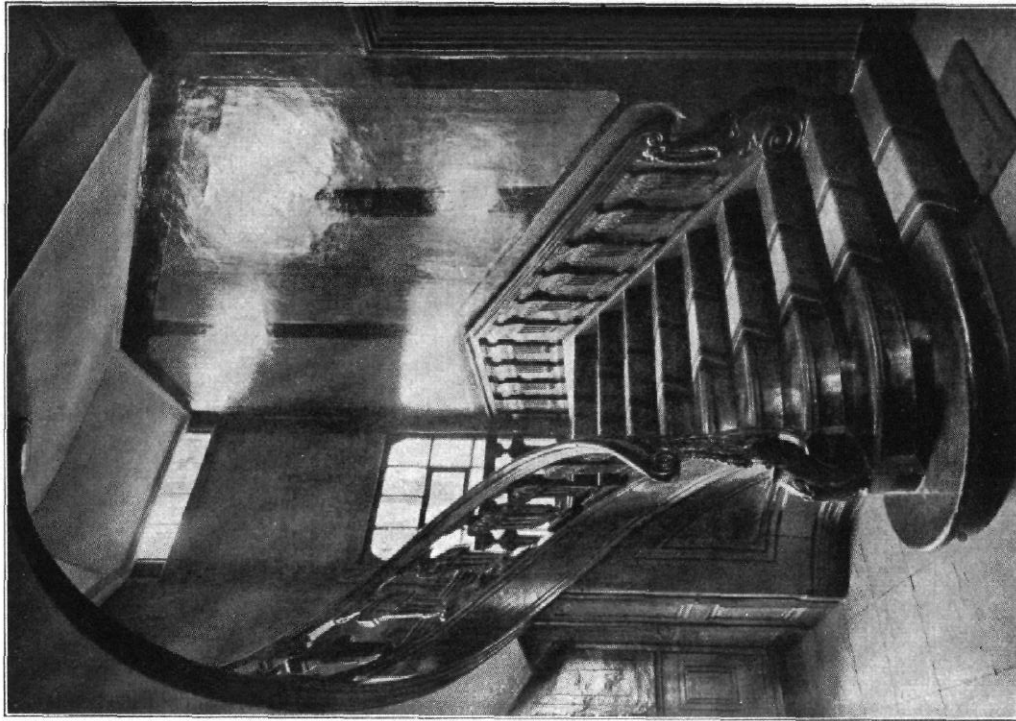
Treppenaufgang zum Haus Cleff in Remscheid-Hasten
1778



Solingen-Höhscheid
Hauseingang



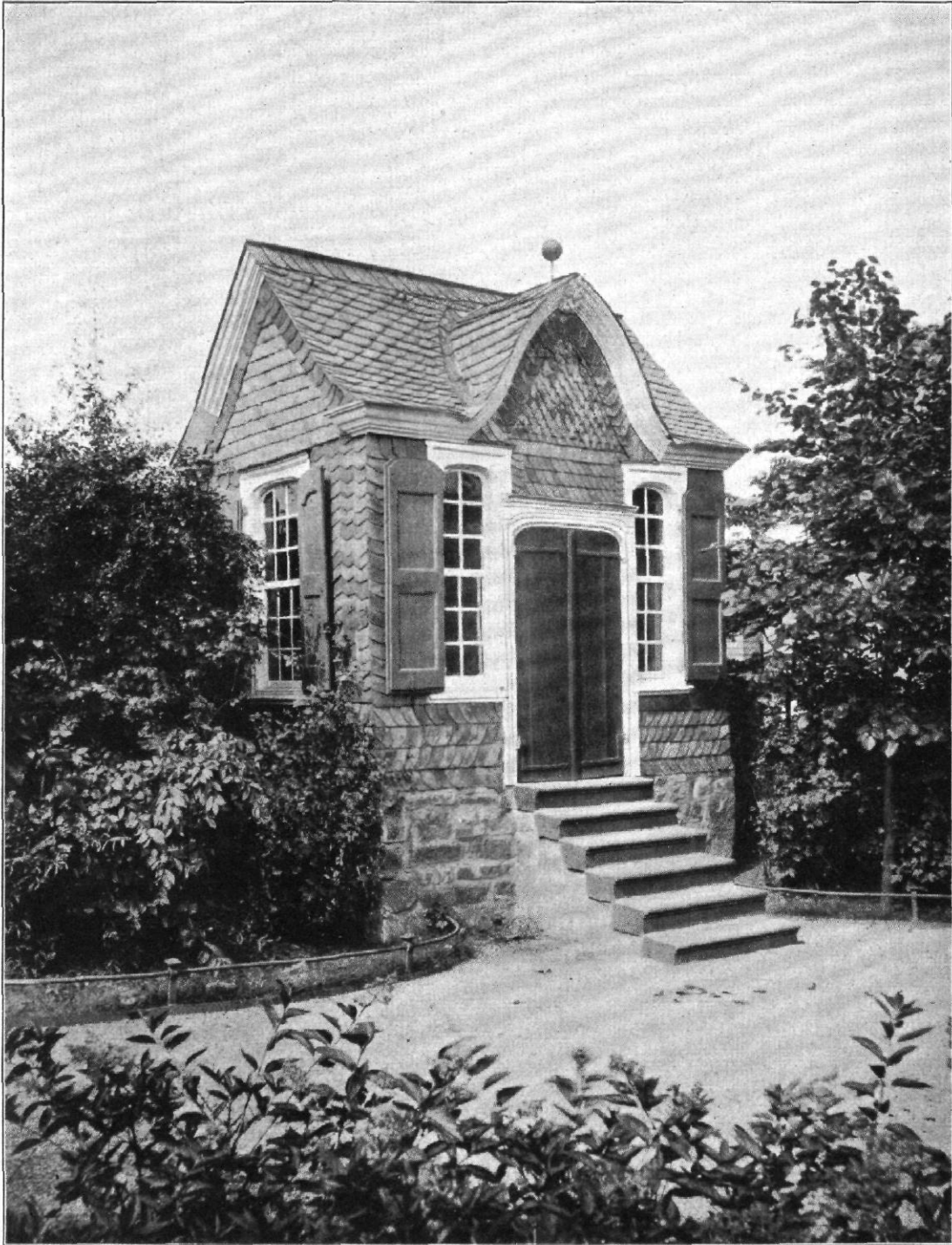
Barmen, Unterdörnerstr. 74
Haustüre



Elberfeld, Berlinerstr. 13
Innentreppe



Barmen, Unterdörnerstr. 74
Dielentreppe



Elberfeld, Stadthallengarten
Gartenhaus



Gartenhaus in Radevormwalde

1777

Krisis der Siedlungspolitik.

Durch die Presse ging in diesen Tagen ein Notschrei des Berliner Wohnungsverbandes um Bewilligung öffentlicher Mittel zum Bau neuer Wohnungen für die zahlreichen Obdachlosen. Wenn der Verband das Wohnungselend in den dunkelsten Tönen malt und eine vollständige Arbeitslosigkeit im Baugewerbe voraussagt, so sieht er in der Beurteilung dieser Verhältnisse zweifellos nicht zu schwarz.

Die Tätigkeit des Wohnungsverbandes hat mit dem Abschluß des vorigen Rechnungsjahres einen gewissen Abschnitt hinter sich, und es ist dringend notwendig, die bisherige Arbeit einer Betrachtung zu unterziehen, bevor neue öffentliche Mittel bewilligt werden und die neue Bauperiode beginnen soll. Wir müssen uns über das Versagen der bisher angewandten Siedlungspraxis unbedingt Klarheit verschaffen, um in Zukunft nicht wieder in die alten Fehler zu verfallen.

Nach welcher Methode ist bisher gearbeitet worden? Als man mit der Siedlungstätigkeit begann, machte man sich offenbar den Grundsatz zur Richtschnur, die mit öffentlichen Mitteln zu erstellenden Wohnungen nicht in die Mietskasernenform zu pressen. Dieser Grundsatz ist mit Konsequenz durchgeführt worden. Über die Vorzüge des Wohnens im Kleinhaus ist soviel geschrieben worden, daß es sich hier erübrigt, noch ein Wort darüber zu verlieren. Mit der Bevorzugung des Kleinhauses ist auch insofern das Richtige getroffen worden, als die allerdings kurze Praxis erwiesen hat, daß in der gegenwärtigen Zeit ein Quadratmeter Wohnfläche in der Kleinhausform billiger herzustellen ist als in der Mietskasernenform. Hinzu kommt noch die Tatsache, daß die Verwaltung und die Unterhaltungskosten im Kleinhaus sich verhältnismäßig billiger stellen, als in der Mietskasernenform. (Die Feststellungen der beiden letzten Sätze erscheinen diskutabel. Schriftl.)

Die Fehler, die gemacht worden sind, liegen auf einem anderen Gebiete. Sie sind um so unheilvoller, als sie der oberflächliche Beschauer nicht zu erkennen vermag und deshalb geneigt ist, die Ursachen des Versagens auf Dinge zu schieben, die mit der Sache nichts zu tun haben. Zu erkennen sind die Fehler, wenn wir folgende Fragen aufwerfen:

Wie passen sich z. B. die neuerstellten Wohnungen und Siedlungen in den Wirtschaftskörper Groß-Berlin ein? Wirken sie produktiv in unserer Wirtschaft oder konsumtiv? Welchen Einfluß haben sie auf das wirtschaftlich schwache Deutschland, sind sie als wertbildend anzusprechen oder ruinieren sie den deutschen Wirtschaftskörper durch sinnlose Geldausgaben noch mehr?

Die Unproduktivität der Wohnungsherstellung durch Baracken und Lehmbauten, wie wir sie jetzt in vielen Straßen des fünfstöckigen Berlins sehen, ist so augenfällig, daß sie selbst dem Laien auffällig ist. Es ist klar, diese Wohnungen verlieren ihren Wert in dem Augenblick, wo im freien Wettbewerb die Unternehmertätigkeit wieder einsetzt und etwas Besseres und Billigeres geboten wird. Man denke nicht, daß dieser Augenblick in unserer schnellebigen Zeit so sehr fern liegt; die Tätigkeit wird dann beginnen, wenn die deutsche Leistungsfähigkeit wieder auf die Weltwirtschaft eingestellt ist. Dann ist der Wert dieser Baracken und Lehmhütten so ziemlich gleich Null, denn der Materialwert ist äußerst gering und die geleistete Arbeit, die an und für sich in keinem Verhältnis zu den gemachten Ausgaben steht, ist wertlos geworden. Und fragen wir uns, ob diese Unsummen, die dafür ausgegeben werden, für irgend jemand einen Vorteil gebracht haben, so müssen wir bekennen, daß zumindest diejenigen, die einen Vorteil davon haben sollten, nämlich die Obdachlosen, einen sehr geringen Vorteil hatten.

Wie steht es nun mit den Dauerbauten?

Die Siedlungen, die im Norden und Osten in der Nähe größerer Industriebezirke entstanden sind, sind insofern keine Wertverschleuderungsobjekte, als die Wahl der Baustellen, wenn vielleicht auch unbewußt, so doch richtig war. Die ständige Arbeitsgelegenheit für den dort wohnenden werktätigen Siedler schaltet größere Kraft- und Zeitvergeudungen aus.

Ebenso ist in dieser Hinsicht gegen eine Siedlung, welche die Aufgabe hat, kleinen Beamten und Angestellten ein Heim zu bieten, nichts einzuwenden, wenn sie sehr gute Verbindungen zum Arbeitsplatz hat. Der schnelle und möglichst billige Verkehr zwischen Arbeitsstätte und Wohnung ist Bedingung jeder Siedlung. Wo diese nicht gegeben ist, dort ist der Zweck von vornherein verfehlt.

Aber entspricht denn der weitaus größere Teil der anderen Siedlungen auch nur im Geringsten den Mindestforderungen, die an eine Siedlung im allgemeinen Interesse zu stellen sind?

Unter der Maske der Gemeinnützigkeit sind eine ganze Reihe von Genossenschaftsgründungen erfolgt, die keinesfalls den vorgenannten Grundbedingungen entsprechen. Diese Gründungen haben meistens nur den Zweck, irgendeinem geschäftstüchtigen Terrainbesitzer zu seinem Geld zu verhelfen. Mit dem Verkauf der Baustellen ist die Sache gewöhnlich für diese Institutionen abgeschlossen. Eine Anzahl davon lassen es sich wohl angelegen sein, dem Siedler beim Hausbau zu helfen, der aber dann so teuer kommt, daß man schon eher von einem Erbbegräbnis, als von einer eigenen Scholle sprechen kann. (Sehr richtig! Schriftlgt.)

Es hat z. B. in der Nähe des Reichskanzlerplatzes eine Terraingesellschaft eine Siedlung mit Staatszuschüssen errichtet. Bei Beginn schloß die Gesellschaft mit Interessenten Verträge ab, denen ein Gestehtpreis von Mk. 40—45000.— zugrunde lag. Die Häuser sind noch nicht fertig, die Gesellschaft verlangt aber heute schon von den Kontrahenten den vierfachen Betrag des ursprünglichen Preises. Wer soll diese Häuser bezahlen! Sicherlich keine Obdachlosen und Notleidenden; nur solche, die in der glücklichen Lage waren, Kriegs- oder Revolutionsgewinne zu machen, werden es sich erlauben können, eine Miete von Mk. 10—12000.— aufzubringen.

Ein anderer Fall: Die Stadt Charlottenburg bebaut ein Hochbauterrain direkt am Bahnhof Charlottenburg mit Kleinhäusern.

Der sicherlich sehr hoch zu Buche stehende Geländewert verliert durch die Behauung mit Kleinhäusern, da eine dem wahren Wert der baureifen Parzellen entsprechende Verzinsung durch die Neubauten ausgeschlossen ist. Als Kleinhäuser haben die darauf errichteten Objekte keine Daseinsberechtigung. Es fehlt ihnen das Wesentlichste, nämlich der zum Haus gehörige Garten. Diese Wohnungen werden sicherlich gemieden werden, wenn Angebot und Nachfrage auf dem Wohnungsmarkt sich einigermaßen ausgeglichen haben. Die Wahl der Baustelle ist hier um so bedauerlicher, als der Stadt die ganze Jungfernheide zur Verfügung steht und das große Gelände rechts der Spandauer Chaussee auf eine Erschließung wartet. Hier war Gelegenheit gegeben, den zahlreichen Arbeitern der Fabriken am Fürstenbrunn einwandfreie Wohnungen zu bieten.

Neben den geschlossenen Siedlungen werden Staatszuschüsse auch für einzelne Baulustige gewährt. So bedauerlich es an sich ist, wenn dem Besitzer einer Landparzelle die Möglichkeit zum Bau genommen wird, so muß doch gefordert werden, daß die Gewährung von Zuschüssen an Einzelne aufhört. Einmal läßt es sich kaum nachweisen, daß die aufgewendeten öffentlichen Gelder dazu dienen, im produktiven Sinne an dem Aufbau unserer Wirtschaft mitzuarbeiten, zweitens ist an einen wirklich billigen Hausbau nur dann zu denken, wenn nicht jeder seine Suppe auf dem eigenen Feuer kocht, sondern die Wohnungsherstellung einheitlich und in größerem Maßstabe nach besonderen dem Zweck angepaßten Typen erfolgt. Drittens ist die Gefahr groß, daß dem Einzelnen trotz aller Kontrolle des Wohnungsverbandes von irgendeinem gewissenlosen Unternehmer das Fell über die Ohren gezogen wird. Ein übermäßig hoher Verdienst der Unternehmer aus Staatsmitteln darf keinesfalls stattfinden.

Nach alledem ist festzustellen, daß eine wirklich großzügig organisatorische Arbeit auf dem Gebiete der Wohnungsherstellung, wie sie beispielsweise im rheinländischen Industriebezirk in die Wege geleitet zu werden scheint — die Rheinländer waren uns Berlinern darin immer voraus —

nicht geleistet worden ist. Möglich ist, daß die Befugnisse des Wohnungsverbandes nicht ausreichen, um hier einwandfreie Arbeit zu leisten, daß die betreffenden Stellen Angst vor ihrer eigenen Courage haben, aber eins ist sicher, nämlich, daß die Hauptschuld an den Mißerfolgen darin zu suchen ist, daß uns ein großzügiges Siedlungsprogramm für den Wirtschaftskörper Groß-Berlin vollkommen fehlt.

Unter diesem Siedlungsprogramm ist nicht zu verstehen die Lösung der reinen Wohnfrage. Das sichere Wohnen ist abhängig vom sicheren Erwerb. Wenn der Arbeitende keine Erwerbsmöglichkeit mehr hat, wenn er durch Arbeitslosigkeit der Not ausgesetzt ist, dann ist ihm vor allem eine teure Wohnung die größte Last.

Der aufzustellende Bauplan Groß-Berlin muß also in erster Linie dem Grundgedanken Rechnung tragen, daß er selbst Erwerbs- bzw. Wirtschaftsobjekt ist, daß alle Produktivkräfte, die im Wirtschaftskörper der Großstadt vorhanden sind, reibungslos und höchstleistend funktionieren. Die reine Wohnungsfrage wird sich unter diesen Gesichtspunkten einem solchen Plan zwanglos einfügen und den Verhältnissen entsprechend entwickeln lassen. Sie als Teil für das Ganze anzusehen und zu behandeln, ist grundverkehrt und wird stets auf falsche Wege führen. Ist aber ein solcher Plan einmal aufgestellt, dann lassen sich auch Organisationen schaffen, die allen Erfordernissen mit Sicherheit Rechnung tragen, und Mißstände, wie sie jetzt in Erscheinung treten, nicht mehr vorkommen können.

Es ist kaum zu glauben, daß, nachdem wiederholt die maßgebenden Stellen auf diese Notwendigkeit hingelenkt worden sind, sich kein einflußreicher Mann gefunden hat, diese simplen Gedanken sich zu eigen zu machen und entsprechend zu fördern. Es scheint fast, als ob diese Erkenntnis erst dann Anerkennung finden wird, wenn sie als fremdländisches Produkt importiert werden kann.

Man wende nicht ein, daß in der Zeit des Niederbruchs zur Durchführung eines solchen großzügigen Planes die Mittel fehlen. Aufgebracht müssen sie ja für alle Fälle werden, und es ist doch etwas anderes, wenn sie nutzbringend angelegt werden, als wenn sie als verloren zu gelten haben.

Man wende auch nicht ein, daß die Aufstellung eines solchen Planes ein unsicheres Experiment ist. Kein Mensch denkt daran, Berlin abreißen zu wollen, um eine Idealstadt daraus zu machen. Die Gedankengänge gehen absolut aus der Natur der Sache hervor und werden ihre Entwicklung trotz aller Erstarrung und Rückständigkeit finden.

Die nächste Nummer des „Archiv für Geschichte und Ästhetik der Baukunst“ erscheint im Anschluß an Nr. 5/6.

Die Schriftleitung.

Für die Schriftleitung der Monatshefte verantwortlich: GÜNTHER WASMUTH, Berlin — Verlag von ERNST WASMUTH A.-G., Berlin W 8, Markgrafenstraße 31 — Druck von WILHELM WAGNER, Berlin S 42, Brandenburgstraße 72/73