

Hans Poelzig, Berlin  
Festspielhaus in Salzburg



# Festspielhaus in Salzburg.

Ein Vorprojekt von *Hans Poelzig*.

**T**rotz allem: es gibt noch die Menschen, die Mut und Kraft haben, sich einer großen Idee hinzugeben, die in der Verwirklichung eines Ideellen leben.

Es gibt noch den tätigen Optimismus, der im künstlerisch Ideellen ein weites Ziel sich steckt, weil er glaubt, auch an Zukunft glaubt.

Vielleicht sind diese Gläubigen die wahren Realisten, wo alle Rechnungen nicht mehr stimmen, wo alle sachlich-kühlen Erwägungen aufgehen in Nichts.

Es klingt wie ein Märchen, was da in Salzburg erstrebt, ersehnt wird. Man wird nicht verlangen, daß davon gesprochen wird mit jener kühlen Bedächtigkeit, deren Skepsis gewiß den Nimbus von kluger Überlegenheit verleiht; aber es darf gesagt werden, daß mit Skepsis noch nie ein Werk begonnen wurde, das über eine Berliner Mietskaserne hinausging.

Was man in Salzburg will: Feste der Kunst bereiten. Nicht Bayreuth, nicht Tempel, nicht Kult, nicht stage show, sondern im Sinne Mozarts festliche Freude, edele Anmut, glückhafte Kunst. Im Zeichen Mozarts, in der Stadt Mozarts will man alle die vereinen, die in feiner gepflegter Kunst Glück und Erhebung finden. Es soll nicht nur Mozart gespielt werden, sondern alles, was aus echtem Klang strömt: Oper, Schauspiel, Oratorien, geistliche Festspiele. Das Festspielhaus als ein Zeichen, Zeichen des Glaubens an das Bessere im Menschen, an die Kunst als den Reichtum, der verbleibt.

Im Jahre 1916, in dem Österreich, das damals schon am Rande des Abgrunds sich fühlen mußte, ist der Plan entstanden, in Salzburg neben dem Mozarteum, das bereits ideale Pflegestätte der Kunst ist, solch Festspielhaus zu errichten. Vielleicht war es der Wunsch, für die dunkle Zukunft ein leuchtendes Ziel, eine einigende, beschwingende Idee zu haben. Ein Haus wollte man errichten, fern von der Großstadt, auf kunstgeweihtem Boden, befreit von dem »Betrieb«, dem Verdienere- und dem Schmarotzergeist. Im August 1917 gründete man die »Salzburger Festspielhaus-Gemeinde«, die den Plan durchführen, das Geld aufbringen, das Haus schaffen sollte. Die Vorbereitungen wurden in die Hände eines Kunstrates gelegt, dem Hugo Hofmannsthal, Max Reinhardt, Alfred Roller, Franz Schalk und Richard Strauß angehören. Als Bauplatz wurde ein Gelände in Aussicht genommen im südlichsten Teile des Schloßparkes von Hellbrunn, der als Schöpfung des feinsinnigen Salzburger Bischofs Marcus Sittich dem Kunstfreund bekannt ist. Ein halbrundes Naturtheater, graziöse und kokette Schöpfung des 17. Jahrhunderts, gewidmet Demokrit und Heraklit, den allegorischen Gestalten von Komödie und Tragödie, die von ihren Steinpostamenten hineinblicken in das launige Spiel, zu dem Natur und Kunst hier vereinigt wurden, gehört zur Tradition dieses von der Kunst mannigfach besonnten Stück Bodens. Marcus Sittich, so berichtet Marie Gothein, hat hier Schäferspiele und Opern aufführen lassen, so am 31. Oktober 1617 vor einer fürstlichen Gesellschaft, die von einer Jagd von Berchtesgaden zurückkehrte. »Dieses Theater, nicht nur bedeutsam durch den Versuch, nach Palladios großem Vicentiner Vorgang das antike Theater zu beleben, ist auch besonders interessant durch seine Lage in der Einsamkeit des Parks, der abgelegenen Felsenkluft, die eine Stimmung hervorbringt, die wir gewohnt sind in den Gärten des späteren XVIII. Jahrhunderts zu treffen. Zudem ist es auch das erste feststehende Theater im Freien, von dem die Kunde zu uns gedrungen ist, da die große Entwicklung der Naturbühne, die allerdings später lebendige Hecken als Kulissen gebrauchte, erst ein ganzes Jahrhundert später einsetzt«. Und Gothein

macht aufmerksam, wie nahe beieinander der Renaissance die Empfindungen von Lust, Spiel und Frömmigkeit lagen. Auch Marcus Sittich, meint sie, führte wohl seine Gäste vom Schauspiel im Felsentheater wenige Minuten durch den Hirschgarten, wo weiße Hirsche gehalten wurden, zu seiner Einsiedelei. Er bewirtete sie in dem kleinen Schloßchen Belvedere in dem bildergeschmückten Saale, aus dessen Fenster man die herrliche Aussicht über die Salzach nach Hallein hat, und führte sie zu den daneben gelegenen acht Einsiedlerzellen, die er mit sechs kleinen Kapellen dort angesiedelt hatte. So etwa ist der Geist der Örtlichkeit zu sehen, wo aufs neue Schauspiel und Oper, Mozartmusik und Mysterienspiel exekutiert werden sollen.

Man ist noch nicht so weit, das Festspielhaus errichten zu können, man braucht noch Geld, noch Eifer, noch Opferwillen. Um weiter zu kommen, um das Ziel aufzeigen und aneifern zu können, hat man sich entschlossen, zu der letzten Generalversammlung, die im Herbst in Salzburg stattfand, Bebauungsvorschläge von zwei Architekten machen zu lassen, nicht eigentlich fertige und bis ins Einzelne festgelegte Projekte, sondern Gestaltungsmöglichkeiten, etwas, was ich »Vorprojekt« bezeichnen möchte.

Alfred Roller hat als Mitglied des Kunstrates ein Programm aufgestellt, das nicht im eigentlichen Sinne als ein Bauprogramm zu nehmen ist. Es stipuliert in allgemeinen Umrissen die idealen Forderungen, die die Vereinigung als Bauherrin stellt. Erwünscht wird ein kleines, intimes Spielhaus — das eigentliche Mozart-Spielhaus —, etwa 800 Personen fassend, ein großes Festspielhaus für 2000 Personen, dazu die erforderlichen Nebengebäude, ein Haus für Proben und Werkstätten, eine Restaurationsanlage usw. Zwei Architekten, Hans Poelzig und Josef Hoffmann, wurden aufgefordert, ihre Ideen zu entwickeln und Vorschläge für die Anlage zu machen. Das Projekt Hoffmanns liegt noch nicht vor, Poelzig hat eine Skizze ausgearbeitet, die wie das Rollersche Programm in allgemeinen Umrissen, ohne sich im einzelnen sachlich und künstlerisch festzulegen, einen Begriff geben soll von der hier gegebenen architektonischen Möglichkeit. Vielleicht darf man sagen, es ist Paraphrase über ein Thema, das einen Geist wie Poelzig erregen und reizen mußte.

Luft des Rokoko umweht Idee und Ort. Wie die Renaissanceanlage da in Salzburg sich ins Leichte, Graziöse, Festlich-Heitere ausspielte, so muß auch der heutige Architekt hier zu etwas kommen, was wie Rokoko klingt, was Leichtigkeit, Beschwingtheit und Bewegtheit mit Anmut vereint. Es durfte hier nichts gewollt werden, was monumental aufwuchtet. Die an sich großen Massen mußten flüssig und bewegt gemacht werden. Auch das Gelände verbietet jede herrische Geste. Es wellt sich in leichtem Fluß. Nach Norden erschließt sich das Land in bestrickendem Fernblick, im Südosten ragt, beträchtlich höher, der Untersberg, der gewissermaßen als eine große Felskulisse in die Anlage hineinzubeziehen war. Eine Bodenwelle von etwa sieben Meter Höhe gliedert den Park. Hebung und Senkung ist schon von Natur aus da. Nach Norden ist eine Ansteigung, eine andere nach Osten. Fast in der Mitte ist die tiefste Stelle mit einem Weiher. Die Vegetation, alter Baumbestand, wirkt durch die Bewegtheit der Einzelsilhouette nicht als geschlossene Masse. So war es das Gegebene, die Baumasse aufzuteilen in möglichst viele Einzelkompartimente, die, in sich gestuft und gegliedert, diese Bewegtheit weiterführen. Poelzig legt großes Festspielhaus und kleines Haus auseinander, jedes für sich auf einer kleinen Erhebung, weit genug voneinander, daß das große Haus das kleine nicht erdrückt, das kleine das große nicht zu gewaltig erscheinen läßt. Bogengänge, daneben und dazwischen angeordnete Kleinbauten vermitteln und geben zugleich Distanz; noch mehr hilft die Natur, die Einbuchtung des Geländes wird benutzt, um beiden Häusern nebeneinander den wirkungsvollen Maßstab zu sichern. Wobei zu beachten bleibt, daß die Gruppierung darauf angelegt ist, daß der Blick eigentlich niemals beide Bauten zugleich umfaßt. Die Bilder, die sich innerhalb der Anlage ergeben, sind wohl immer von der Art der Ansicht (vergl. nach S. 254). Das kleine Haus wird etwas gesteigert, die Tendenz ist vertikal, die Masse verhältnismäßig zusammengedrängt. Das große Haus, das über 2000 Personen fassen soll, mußte gewissermaßen durch die Formgebung abgeflacht, gegliedert, gestuft, gleichsam in das Gelände hineinbezogen werden, damit nicht ein gigantisches Ungeheuer — Bismarck-Denkmal am Rhein! — Geist und Bild der Landschaft zerstöre. Das Riesentheater als geschlossene Masse, so wie sie sich folgerichtig ergeben hätte, wäre ein Unding gewesen. Ein neuer, fremdartiger Koloß hätte die Silhouette der Landschaft zerstört. Poelzig mußte die Massigkeit dieses Baues zu überwinden trachten, mußte ihn in der Struktur auflösen, dem Umriss eine vielfältige, ab- und anschwellende, malerische Bewegtheit geben. Er mußte die Bewegtheit des Terrains weiterführen, gewissermaßen über die ganze Baumasse hinweg. Dem Auftrieb der Masse begegnet er durch eine kräftige Horizontalgliederung. Um die Ränge herum legt er breite Terrassen, auf die man während der Pausen — es handelt sich um ein Festspielhaus, in dem vor allem während des Sommers gespielt werden soll — aus den Logen heraustreten und das Schauspiel einer selten reizvollen Natur genießen kann. Hinter diesen Terrassen, deren Brüstung lebhaft gegliedert ist, verschwindet der Kern des Gebäudes, wird er aufgelöst in ein Gewoge von mannigfach bewegten Einzel-

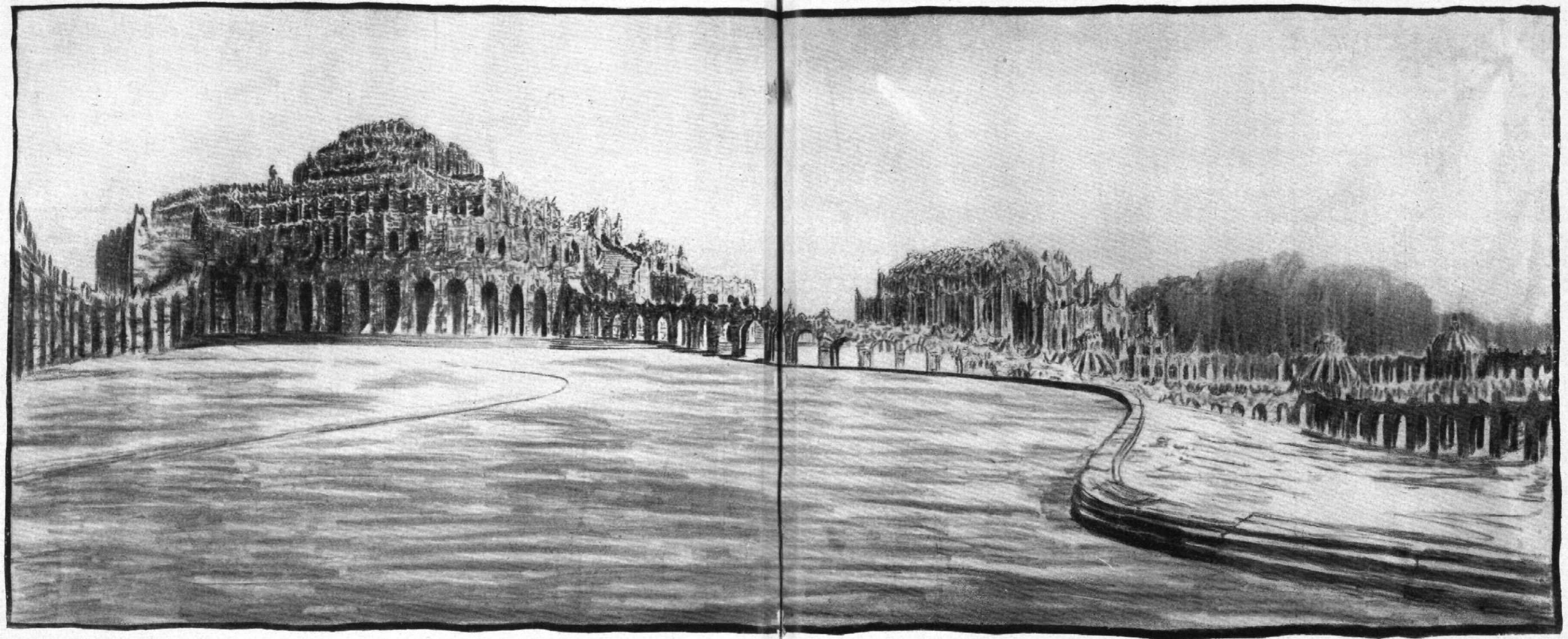
formen. Geschwungene Freitreppen, die sanft ansteigen, vermitteln zwischen dem Gelände, schaffen eine optische Ausgleichung. Eine Tendenz, die noch unterstützt wird durch die Bogengänge, die von dem Festspielhaus aus nach allen Richtungen durch das Gelände geführt sind. Ursprünglich dürften sie aus einer praktischen Erwägung heraus entstanden sein. Es war — in Salzburg, wo immer mit Regen zu rechnen ist — dafür Sorge zu tragen, daß die Besucher bei der Ankunft oder während der Zwischenpausen trockenen Fußes alle Teile der Anlage erreichen könnten, nachdem man sich entschlossen hatte, die einzelnen Bauten auseinanderzulegen. Damit ergab sich nicht nur die reizvolle Möglichkeit, den Park zu gliedern und bestimmte Blickwirkungen zu erzielen, es bot sich damit ein weiteres Mittel, den Übergang von Haus und Gelände zu vermitteln und die Massigkeit des Bauwerks zu mildern. Ein Blick (wie der S. 250 und Tafel vor S. 245) macht den Eindruck, nicht als ob hier ein gewaltiges Bauwerk auf eine verhältnismäßig geringe Erhebung aufgesetzt wäre, sondern als ob eine Art Felshügel durch Grotten und Treppenfürungen aufgeteilt und allenfalls der Gipfel architektonisch gefaßt wäre. Nur die Nordseite, die nach dem Tal hin abfällt, die das Bühnenhaus umfaßt, konnte straffer, geschlossener gehalten werden. Diesen Intentionen entspricht auch die Auflösung durch bewegte, die ganze Masse mit vielerlei Zacken, Ein- und Ausbuchtungen überrieselnde Plastik, die — ganz barock, wenn man will: ganz indisch — auf malerischen Effekt gestellt ist. Wobei zugleich auch gedacht war an die Struktur des Gesteins, das der Fels hier hergibt, des sogenannten »Konglomeratsteins«, der einer präzisen, scharfkantigen Bearbeitung widerstreben würde.

Im Innern hält Poelzig sich nur zum Teil an die Programmwünsche. Er versteift sich nicht auf das — angeblich demokratische — Prinzip des Amphitheaters, er schränkt die Orchestra (vielleicht noch zu wenig) ein. Die Festlichkeit und Feierlichkeit eines Hauses, das doch vorwiegend der Musikpflege zugeordnet ist, läßt ihn festhalten am Logentheater. Die Orgel wird monumental in der Achse oberhalb der Bühne angeordnet, und wie in dem Projekt zu dem kleinen Konzertsaal in Dresden der Raum konzipiert erscheint aus dem Quellen der Töne aus der Orgel heraus, so setzt sich auch hier dieses Klingen um in eine rhythmische Bewegung, die geistreich Ränge und Logen in sich eingliedert enthält.

Das kleine Haus, das Restaurant, das im Südzipfel dem Weiher vorgelagert ist, die beiden anderen Gebäude sind so im einzelnen noch nicht durchgearbeitet, wobei übrigens nicht zu vergessen ist, daß auch das große Haus nicht anders anzusehen ist als eine erste Realisation der Idee. Wer Poelzigs Bauschaffen kennt, weiß, daß es noch immer zu weiteren Abklärungen, nicht selten auch zu prinzipiellen Umgestaltungen gekommen ist. Hier bestand überdies weder der Wille noch die Möglichkeit, zu einem endgültigen Projekt zu kommen. Dazu sind noch jetzt die Unterlagen viel zu wenig bestimmt. Ein festes Programm war ja überhaupt nicht gegeben. Damit entfielen die Einengungen, die jedes Programm bietet, und wenn es auch für Poelzig reizvoll gewesen sein mag, einmal ganz aus der architektonischen Intuition heraus, ein Programm zu entwickeln, so sind doch auch nicht die Gefahren zu verkennen, die darin liegen.

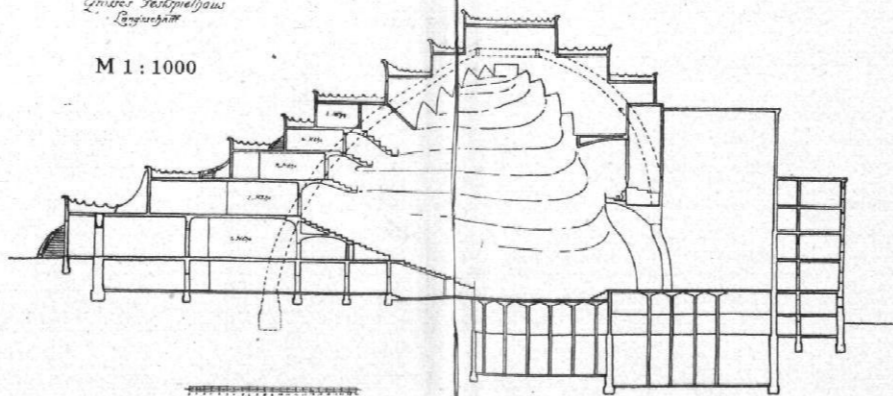
Ich bin mir vollauf bewußt, daß es ungewöhnlich ist und vielleicht auch seine Bedenken hat, ein solches »Vorprojekt« (wie ich es immer nennen muß) zur Diskussion zu stellen. Nicht daran stoße ich mich, daß die Ausführung viele Einzelheiten noch zu verändern und zu berichtigen hat, schon deshalb nicht, weil ich persönlich einem Kerl wie Poelzig zutraue, mit allen Details zu Rande zu kommen. Wenn man (wie ich es nun einmal bin) der Überzeugung ist, daß große Architektur nur werden kann als Emanation gewaltiger, schöpferischer Persönlichkeit, so darf man auch einem skeptischen Betrachter gegenüber hinweisen auf den großen Zug, aus dem heraus diese Anlage konzipiert ist, auf das Schöpferische dieser Baukunst, die eine Aufgabe aus ihrem Wesenskern heraus erfaßt, die die Kraft hat, Ideen zu verwirklichen. Diese Anlage ist nicht Rokoko, so wenig wie das Dresdener Stadthaus Gotik oder die Feuerwache Barock waren, aber es ist in dieser ganz heutigen Konzeption eine innere und intime Verwandtschaft mit dem Geist des Rokoko, es ist in ihr ein melodisches Klingen, ein freies und befreiendes Spielen, eben das, was uns Mozart zum Erlebnis macht. Sie ist Poelzig; aber gerade diese Anlage beweist, daß es ein Schema Poelzig nicht gibt, daß dieser Künstler eine innere Elastizität besitzt, die ihm erlaubt, jede Aufgabe auf ihre Art abzuwandeln, abzuwandeln nicht allein aus ihren materiellen und technischen Bedingungen, sondern, was wesentlicher erscheint, aus ihrer künstlerischen Struktur. Sie zeigt auf eine Möglichkeit, Architektur wiederum künstlerisch, wiederum visionär zu gestalten, und sie hat ihre Bedeutung — eben als diese Möglichkeit.

Paul Westheim.



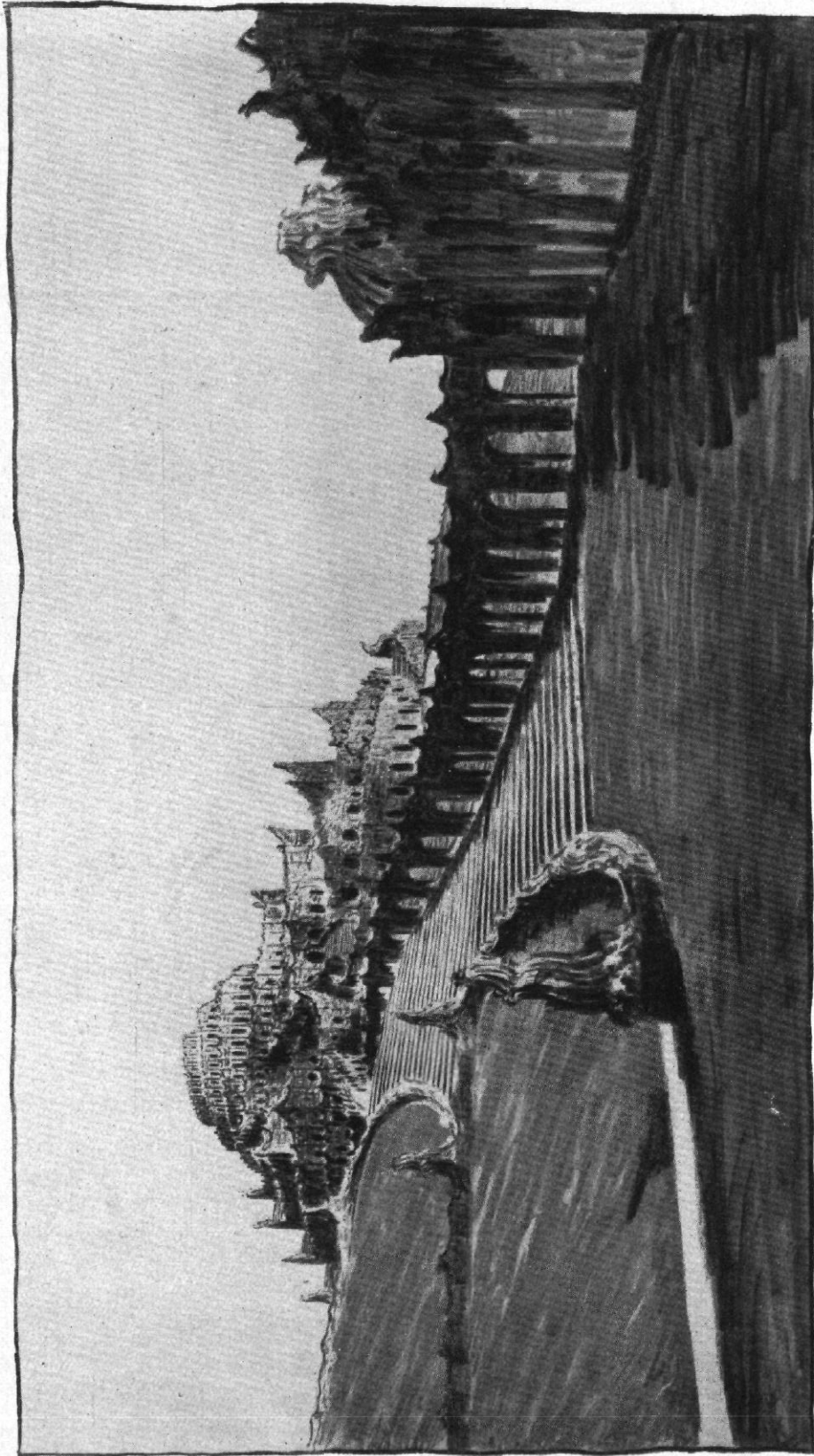
*Festspielhaus  
Salzburg*

M 1 : 1000

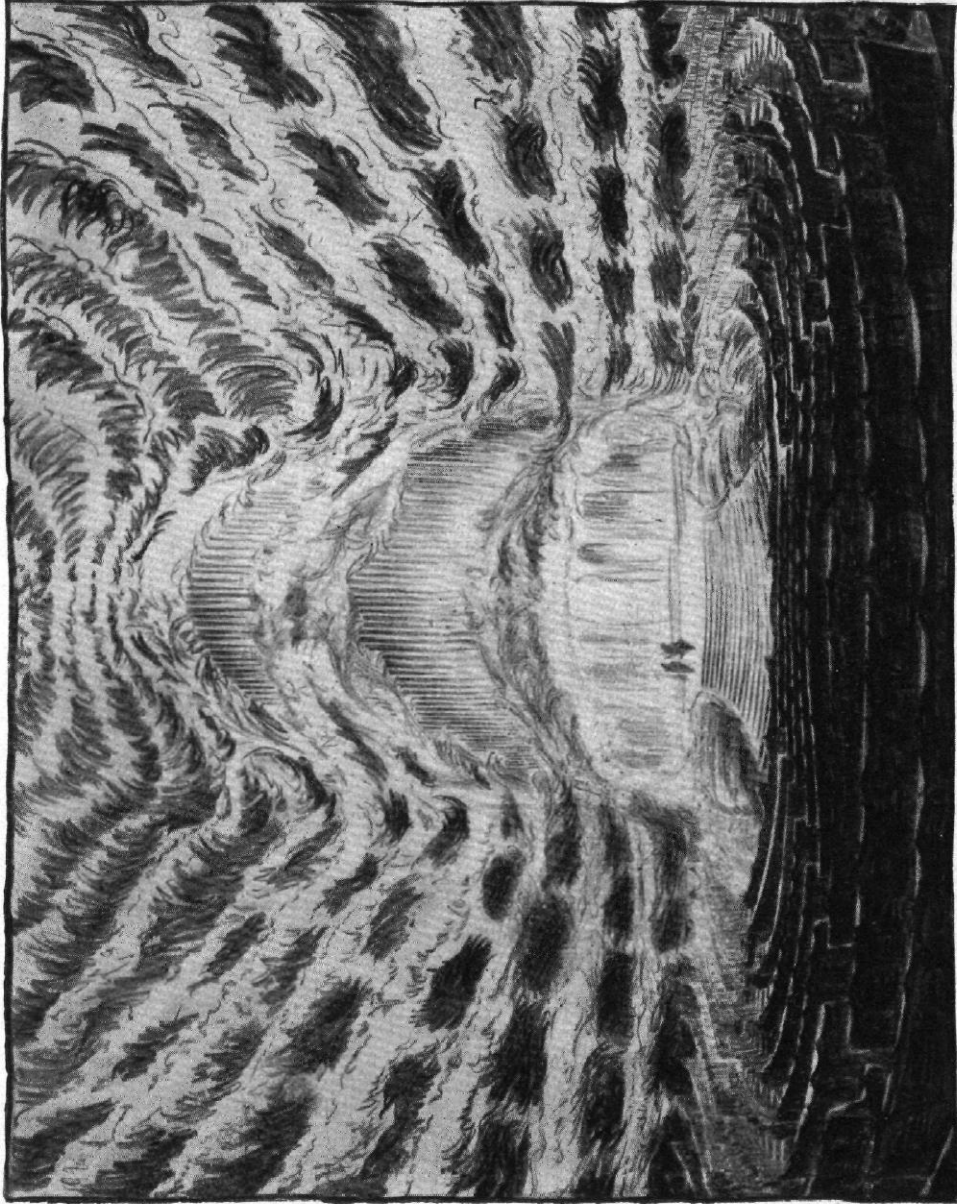


Hans Poelzig, Berlin  
Festspielhaus in Salzburg

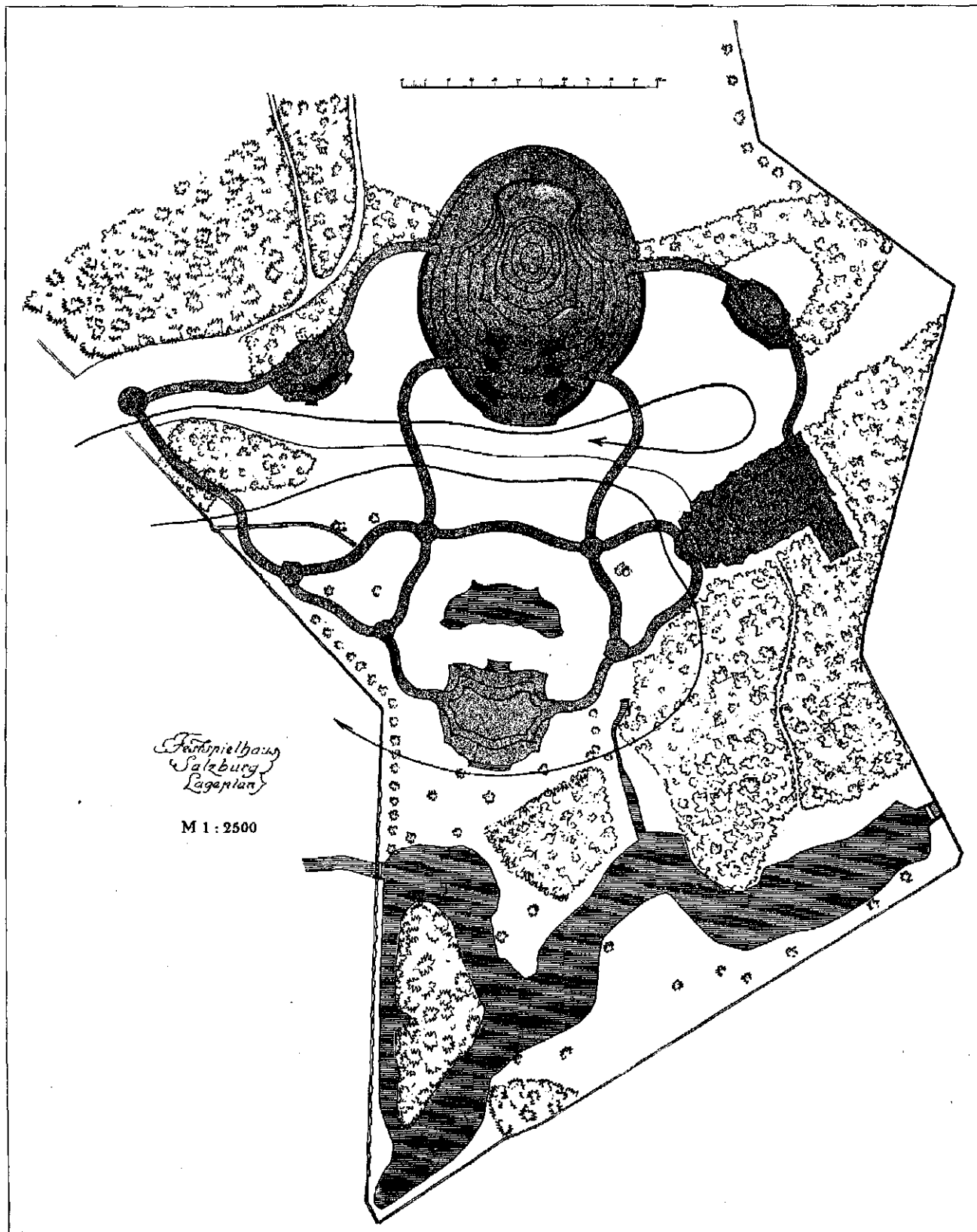




Hans Poelzig, Berlin  
Festspielhaus in Salzburg



Hans Poelzig, Berlin  
Festspielhaus in Salzburg

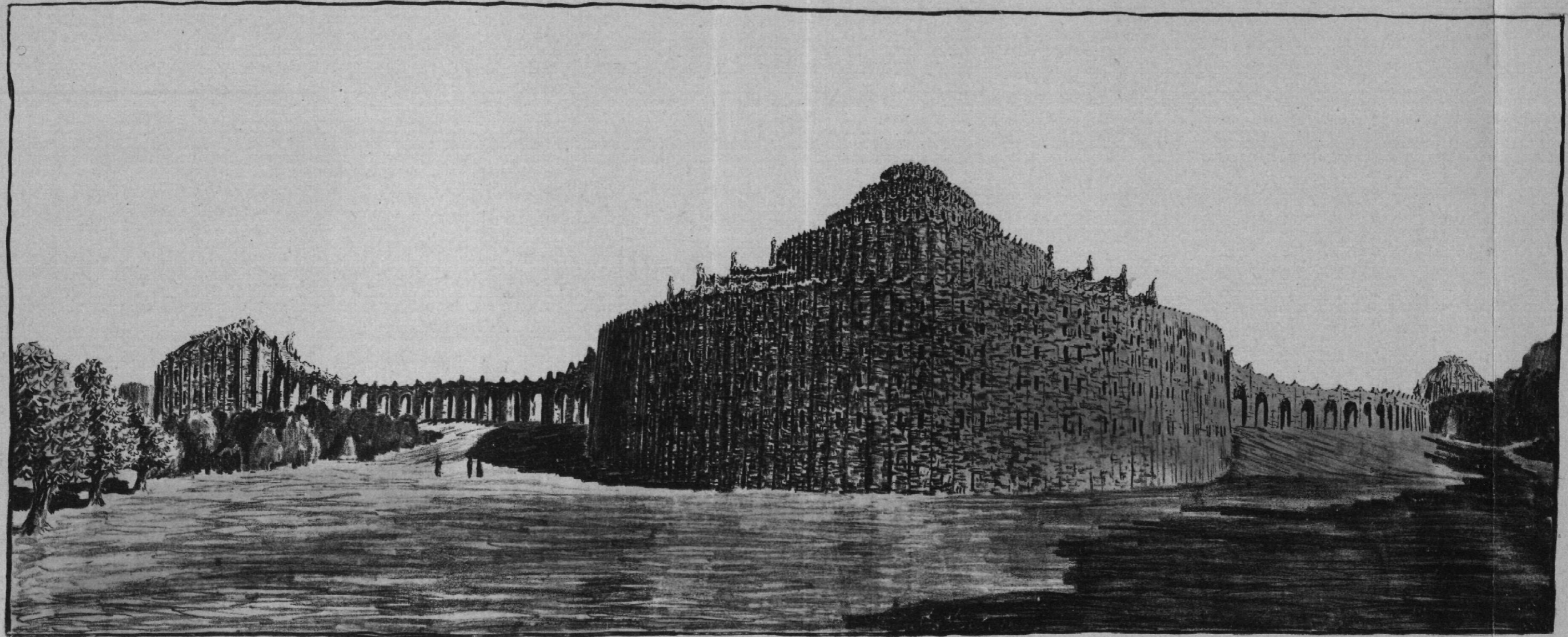


*Festspielhaus  
Salzburg  
Lagerplan*

M 1:2500

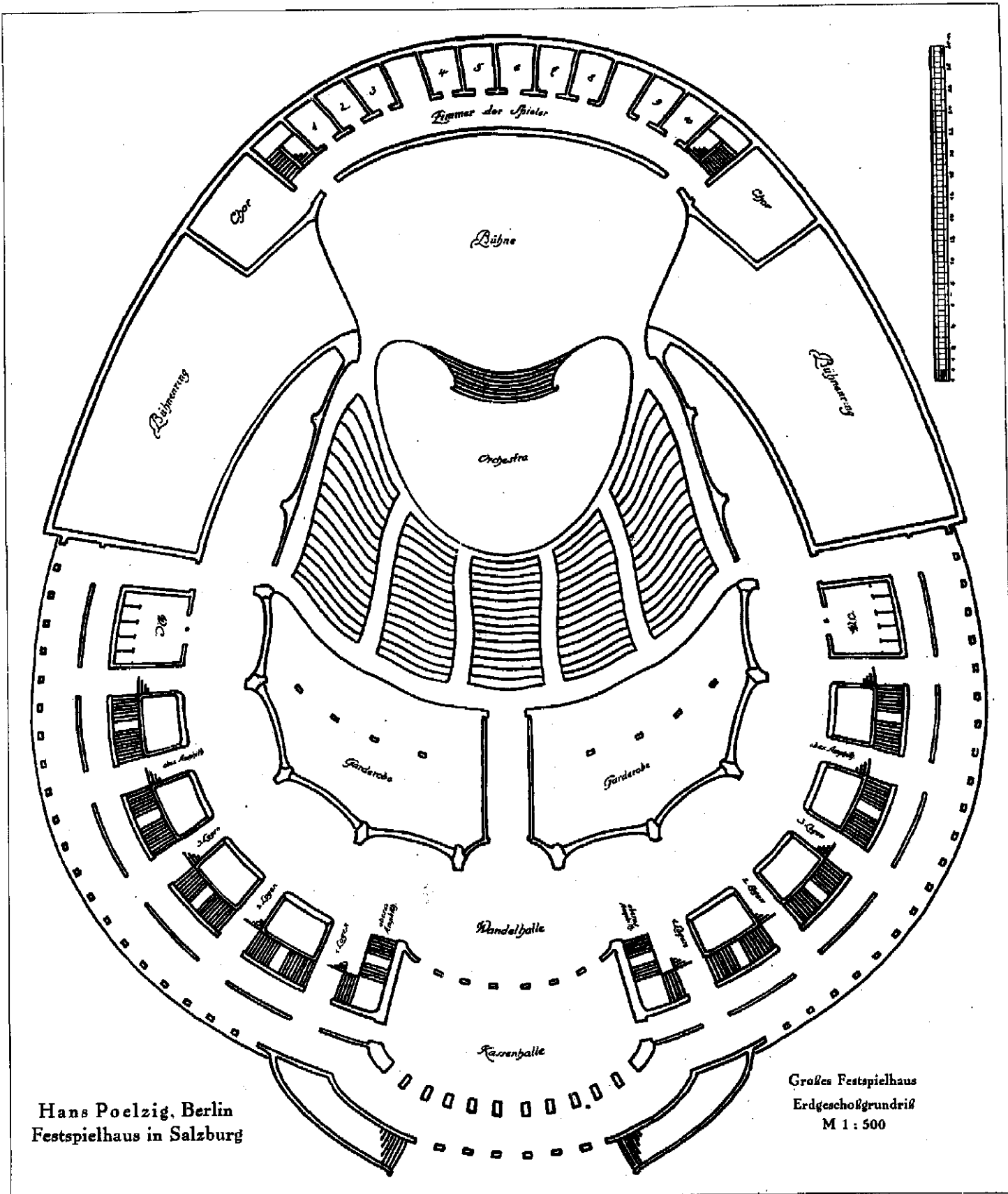
Hans Poelzig, Berlin  
Festspielhaus in Salzburg





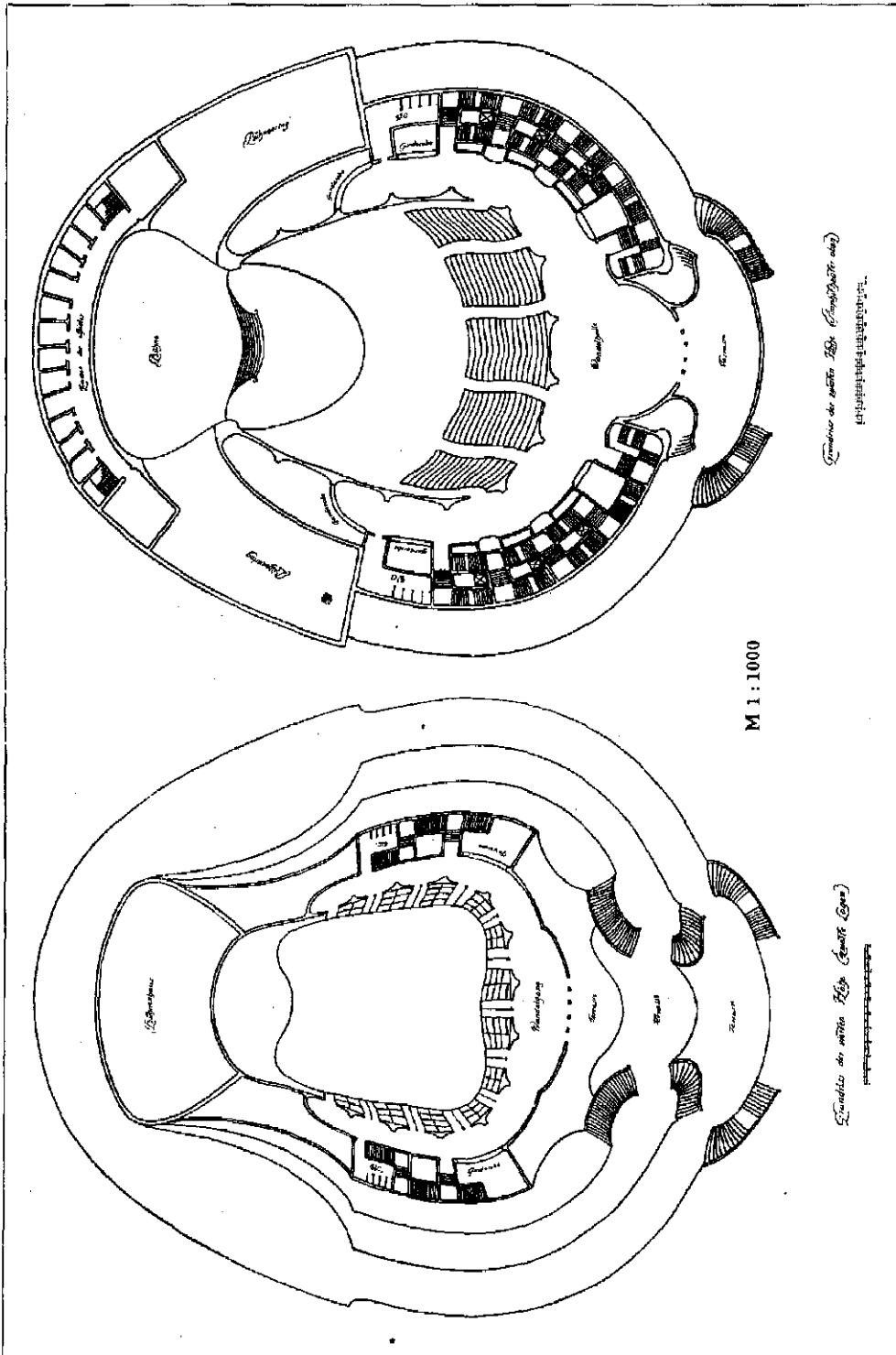
Hans Poelzig, Berlin  
Festspielhaus in Salzburg





Hans Poelzig, Berlin  
Festspielhaus in Salzburg

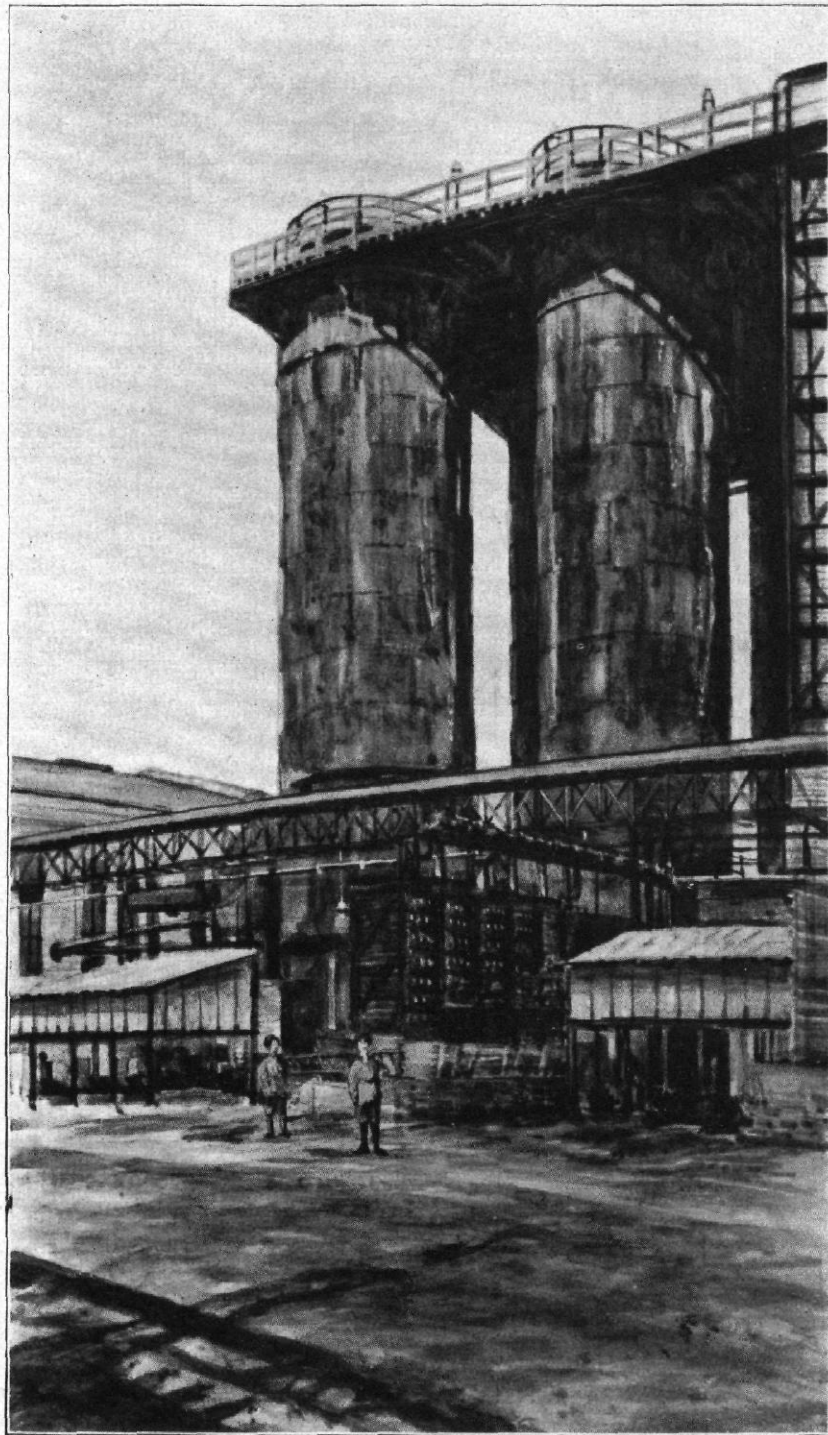
Großes Festspielhaus  
Erdgeschoßgrundriß  
M 1 : 500



(Schaubühne des alten Festspielhauses)

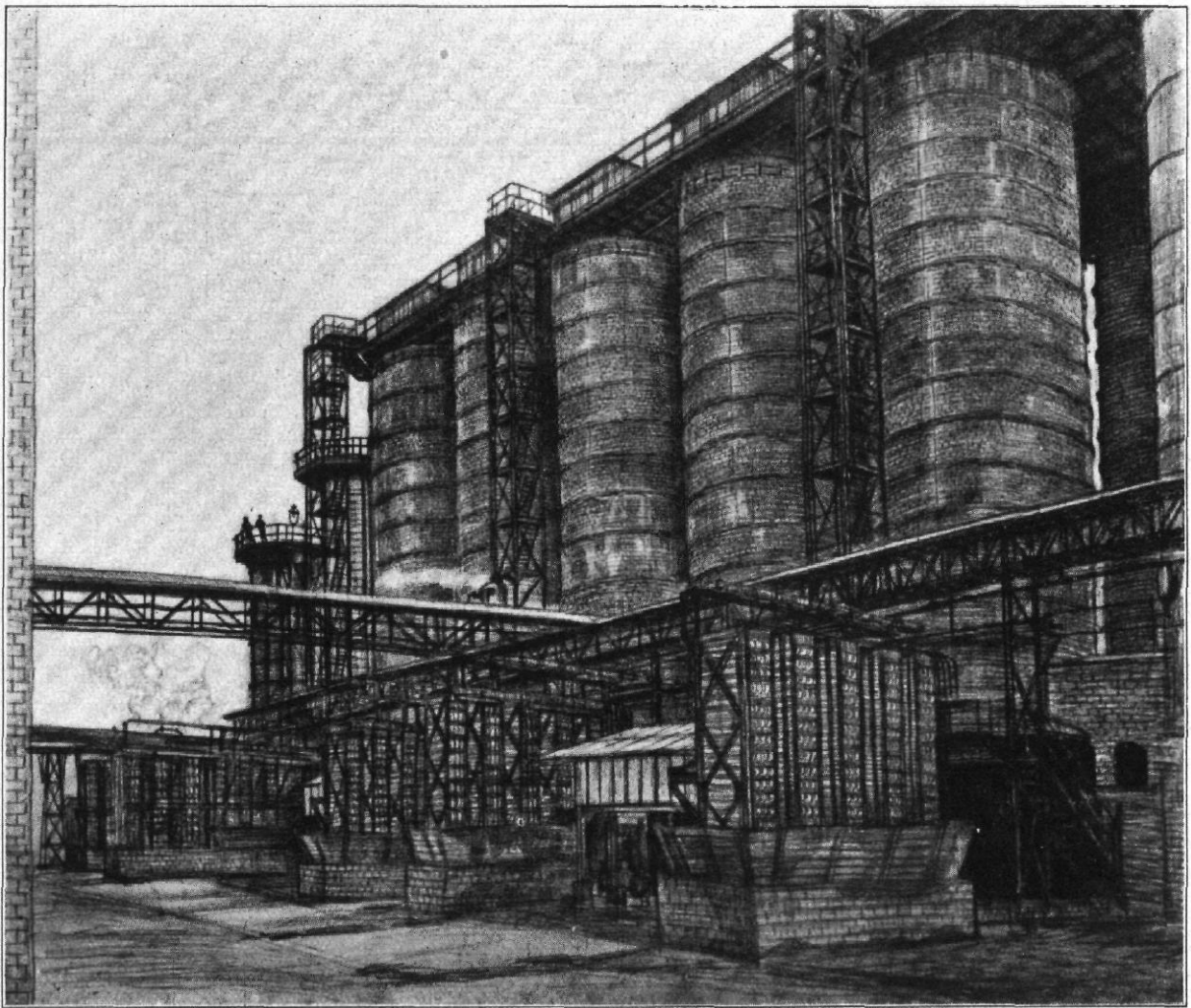
(Schaubühne des neuen Festspielhauses)

**Hans Poelzig, Berlin**  
**Festspielhaus in Salzburg**



Entwurf für die Salpetertürme der Aktien-Gesellschaft für Anilinfabrikation, Berlin,  
in Wolfen bei Bitterfeld

Aquarell von Hugo C. C. Wach, Berlin  
Im Besitze des Herrn Geh. Kommerzienrat Arnhold, Berlin



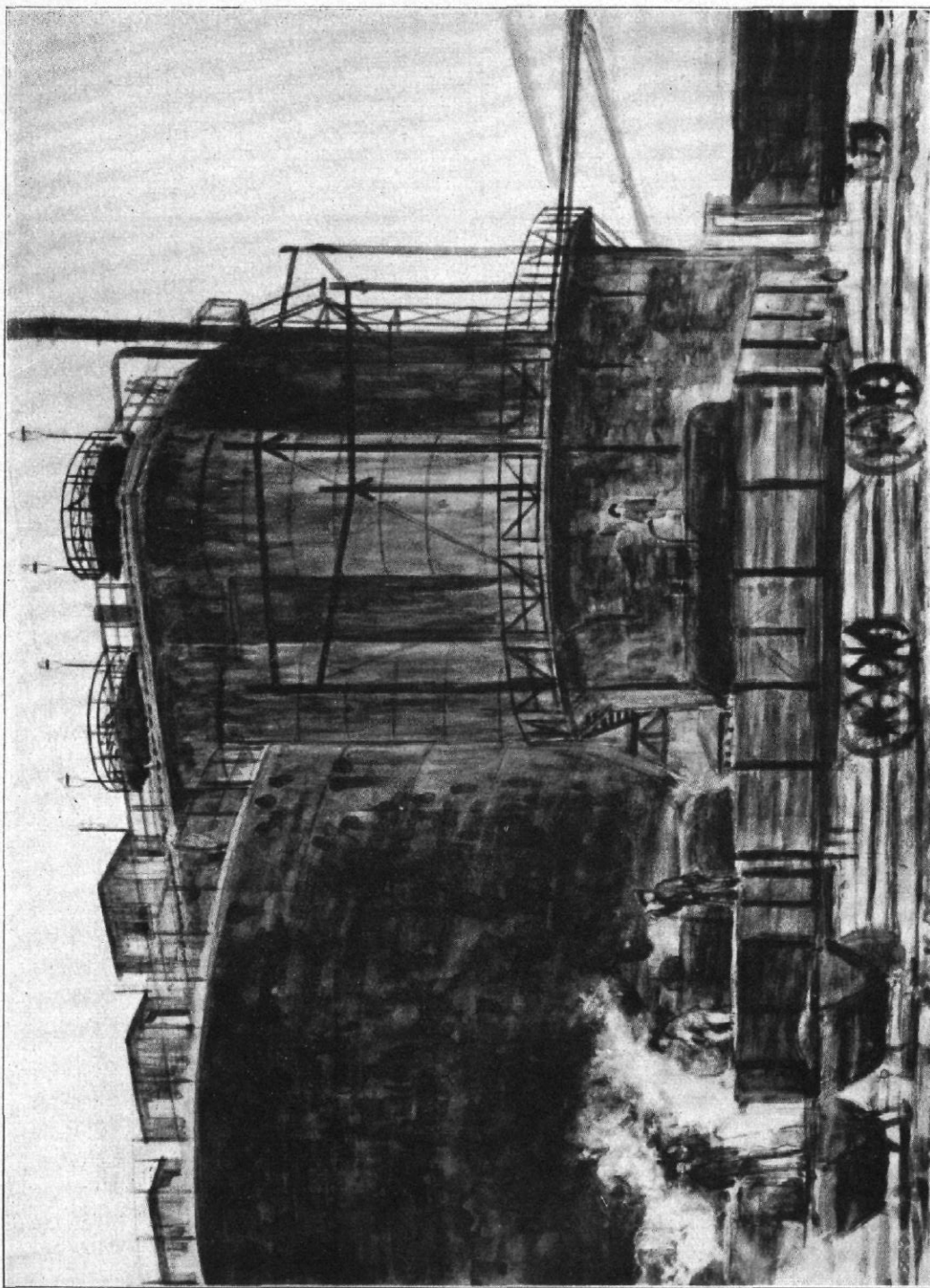
Entwurf für die Salpetertürme der Aktien-Gesellschaft für Anilinfabrikation, Berlin,  
in Wolfen bei Bitterfeld

Bleistiftzeichnung von Hugo C. C. Wach, Berlin  
Im Besitz der Aktien-Gesellschaft für Anilinfabrikation, Berlin



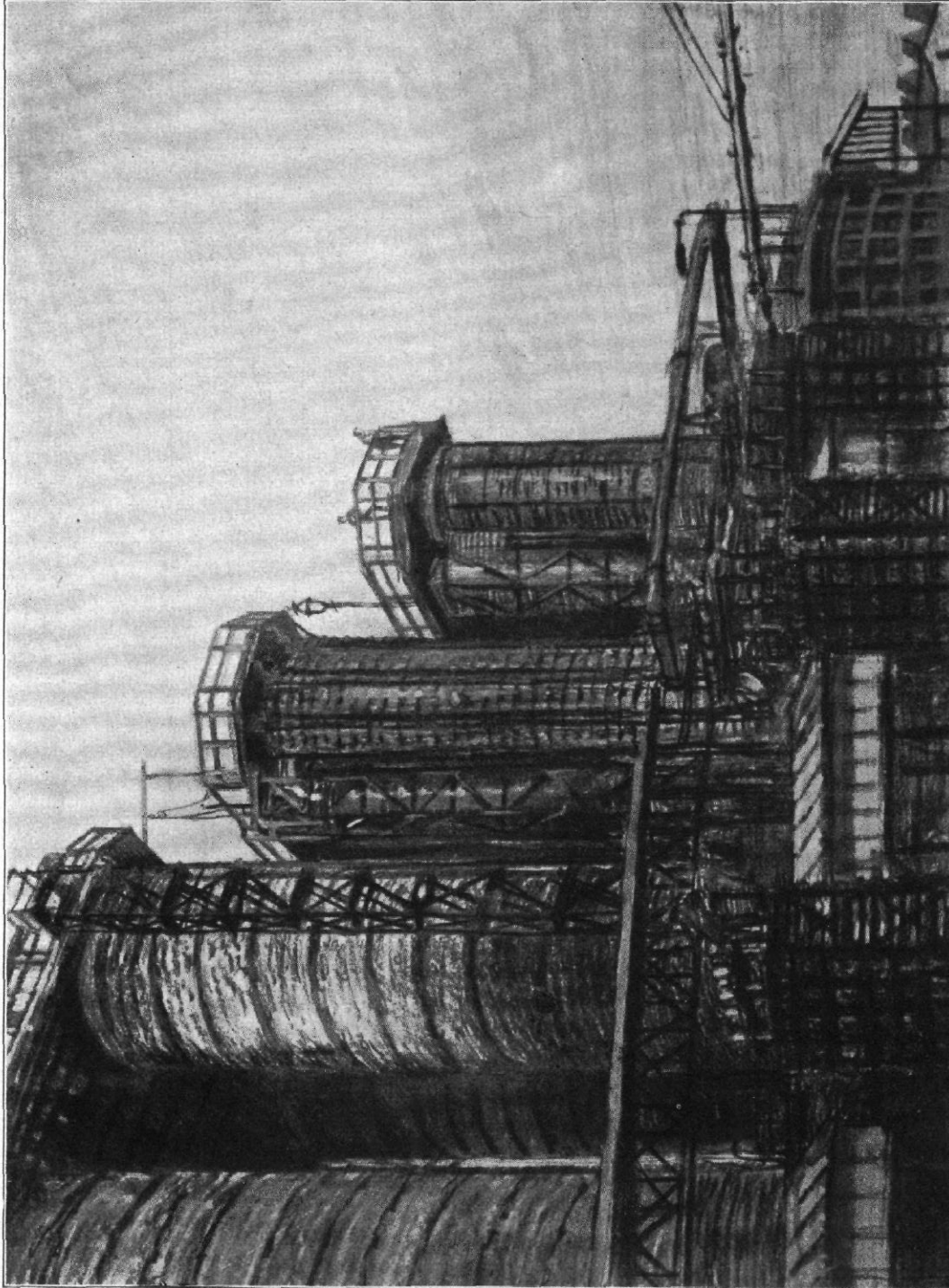
Entwurf für die Salpbertürme der Aktien-Gesellschaft für Anilinfabrikation, Berlin,  
in Wolfen bei Bitterfeld

Aquarell von Hugo C. C. Wach, Berlin  
Im Besitz des Herrn Geh. Kommerzienrats Arnhold, Berlin



Entwurf für die Salpetertürme der Aktien-Gesellschaft für Anilinfabrikation, Berlin, in Wolfen bei Bitterfeld

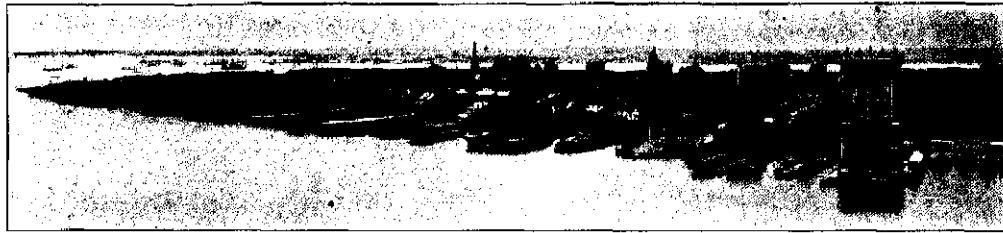
Aquarell von Hugo C. C. Wach, Berlin  
Im Besitze der Aktien-Gesellschaft für Anilinfabrikation, Berlin



Entwurf für die Salpeterfurne der Aktien-Gesellschaft für Anilinfabrikation, Berlin, in Wolfen bei Bitterfeld

Kohlezeichnung von Hugo C. C. Wach, Berlin  
Im Besitze der Aktien-Gesellschaft für Anilinfabrikation, Berlin





Das untere New York im Jahre 1876

## Zum Problem des Wolkenkratzers.

Von Architekt *Martin Mächler*.

(Fortsetzung.)

**W**ir schlossen unsere im Heft 7/8 dieser Zeitschrift über das Problem des Wolkenkratzers angestellten Betrachtungen mit der Mahnung, unsere Zukunft nicht auf Typen und Normen, sondern auf das schöpferische Werk unserer Hirne und Hände zu bauen.

Den deutschen schöpferischen Geist gilt es zu wecken, den Geist, der die einzige Rettung Deutschlands sein kann. Diese Ausführungen setzen es sich zum Gegenstande, diesen Geist mit dem Problem Turmhaus zusammenzubringen und zu zeigen, daß auch dieses Problem geeignet ist, ihm Gelegenheit zu geben, seine Schöpferkraft zu zeigen und Vorbildliches leisten zu können. Wenn der deutsche Geist das Turmhaus in seiner wahren Wesenheit zu erfassen und zu gestalten vermag, dann vollführt er damit eine Tat, die für die rapid anschwellende Großstadtbildung der Industrievölker, die nicht ausbleiben kann, notwendig und unschätzbar nützlich ist. Er ist dann berufen, der Vollender eines Werkes zu werden, dessen materieller Teil auf der anderen Seite des Ozeans zwar bereits bis zu einem gewissen Grade der Vollkommenheit geführt worden ist, dessen geistige Seite von seinen materiellen Schöpfern jedoch bisher vollkommen verfehlt wurde. Das Turmhaus muß in seinem tiefsten Sinn erfaßt werden als das, was Kirche und Rathaus für die Einzelgemeinde, was die Gebäude der öffentlichen Verwaltung für Provinzen und Staaten sind. Die Kirche, der religiöse, das Rathaus, der kommunale, das Ministerium, der staatliche, das Turmhaus, der wirtschaftliche Mittelpunkt einer ganz bestimmten und natürlich gegliederten Lebens- und Arbeitsgemeinschaft, so allein ist der Sinn derartiger Zentralgebäude zu erfassen; nur daß eben das Turmhaus keine politische, sondern eine rein wirtschaftliche, keine staatlich begrenzte, sondern eine der weltwirtschaftlichen Entwicklung entsprechende Bedeutung hat.

Das Turmhaus ist der materielle Ausdruck der gegenwärtigen zivilisatorischen Massenbildung. Unter dieser Voraussetzung müssen wir es in der künftigen wirtschaftlichen, sozialen, städtebaulichen und architektonischen Entwicklung als eine erste Kulturaufgabe betrachten. Dies Problem ist praktisch und sinngemäß bisher nicht gelöst, und eben deshalb weisen wir den schöpferischen Geist des deutschen Architekten darauf hin. So wenig wir also in der Lage sind, unsere Ausführungen durch ein praktisches Beispiel zu unterstützen, so sehr vermögen wir es, die Verfehltheit aller bis-

herigen Lösungen an zahlreichen Gegenbeispielen aufzuzeigen. Das Beispiel fehlt, das Gegenbeispiel ist vorhanden. Laßt uns eins und ein besonders charakteristisches Gegenbeispiel herausgreifen, lernen wir an ihm das Mangelhafte in den bisherigen Lösungsversuchen des Problems der Wolkenkratzer kennen, und suchen wir durch das Unwahre hindurch zum wahren Wesen einer Kultur-aufgabe, die uns gestellt ist, vorzudringen.

Als ein solches Gegenbeispiel sondergleichen schwebt uns das amerikanische Rekord-Turmhaus „Woolworth-Building“ vor, das als größtes und letztes Erzeugnis der Wolkenkratzer-Entwicklung uns zugleich ein genaues Bild der geistigen und materiellen Einstellung amerikanischer Schöpferkraft zu geben vermag.

Der „Woolworth-Building“ liegt an der größten Geschäftsstraße New-Yorks, dem Broadway, und wird durch den Park-Place und Barclaystreet begrenzt. Seine Hauptfrontbreite beträgt ca. 47 Meter, die Tiefe ca. 60 Meter. Das Hauptgebäude ist u-förmig erbaut, rund 122 Meter hoch, hat 31 Stockwerke und umschließt einen offenen Hof von rund 317 qm. Der Turm an der Hauptfront ist quadratisch, 26 Meter breit, 114 Meter hoch und hat 24 Stockwerke. Der höchste Punkt des Gebäudes liegt 236 Meter über der Straßenoberfläche. Die Grundrißbildung entspricht der höchsten Ausnutzungsmöglichkeit der gegebenen Grundstücksfläche. Der Verlust durch Verkehrsräume, Treppen, Lifts, Korridore, Toiletten usw. beträgt fast 35%, der aber durchaus keine Verschwendung, sondern durch den ungeheuren Verkehr, der in diesem Kolos stattfindet, bedingt ist.

Zur Herstellung dieses Gebäudes war ein Bodenaushub von 46000 cbm für Fundamente und Keller notwendig. Die Fundamente ruhen auf 60 Betonpfeilern, die ca. 34 Meter unter die Straßenoberfläche hinabreichen. Auf diesen Pfeilern lagert ungefähr 12 Meter unter der Erdoberfläche ein Eisenrostwerk, welches das Fundament für den Eisenaufbau bildet. Die Eisenkonstruktion (Käfigkonstruktion) ist besonders sorgfältig auf Winddruck gearbeitet, die Turmkonstruktion ist ohne Zusammenhang mit dem übrigen Gebäude, als ob sie allein stünde, berechnet. Das Gewicht der Gesamtkonstruktion beträgt rund 23000 To. Ein Fundamentsbinder, welcher zwei Pfeiler überspannt und einen Turmpfeiler unterstützt, wiegt allein 65 To. Die Tragpfeiler für den Turm wechseln von 45 To. im unteren Teil auf 37 To. im zweiten Abschnitt, 35 To. im dritten, vierten und fünften Abschnitt und 11 To. für das Dach. In jedem vierten Stockwerk des Turmes sind Doppeltragböden zur Verwendung gelangt, um dem Winddruck besseren Widerstand zu leisten. Bis zum 28. Stockwerk sind außerdem noch schwere Plattenbinder für diesen Zweck verankert und vom 28. bis 42. Stockwerk sind Binder und Pfeiler durch Extra-Knieklammern verbunden.

Zwischen den Eisengerüsten fanden neben 7500 To. Terracotta-Platten zur Verkleidung etwa 17 Millionen Stück gewöhnliche Mauersteine Verwendung. Für Decken und Zwischenwände wurden rund 340000 Hohlsteine verbraucht. Die mittlere Zahl der am Bau beschäftigten Arbeiter betrug pro Schicht ca. 2000 Mann. Die ersten Rostsparren wurden im August 1911 verlegt, und am 1. Juli 1912 war das Gerüst des Turmes bis zur vollen Höhe fertig.

Die Innenausstattung ist mit einem beispiellosen Aufwand an Material durchgeführt. Holz ist vollständig vermieden, dafür alles aus Hohl Eisen angefertigt. Am Haupteingang befindet sich eine mit reichem Ornamentschmuck ausgeführte Zentralrundhalle, an die sich durch zwei Stockwerke hindurchgehende Hallen anschließen. Das Gebäude hat außerdem 4 Eingänge. Im Hauptgebäude sind 4 Treppen, im Turm 2 Treppen untergebracht. Gegenüber dem Haupteingang befindet sich die imposante Marmortreppe (griechischer Skyros), die nach den Geschäftsräumen der Irving-National-Bank führt. Die Metallarbeiten bestehen aus ornamentiertem Eisen und vergoldetem Laubwerk, die Deckenwölbungen sind aus Glasmosaik, die durch eine in den Gesimsen der vorspringenden Bögen verborgen angebrachte Lichtanlage durchleuchtet werden. Das Ganze erscheint bei Beleuchtung wie ein Farbengefunkel. Die oberen Hallen des Gebäudes sind einfacher ausgestattet. Die Büroräume haben nur Zweckausstattung. Es sind 4000 Türen und 3500 mit Kupfer beschlagene Fenster zur Verwendung gelangt.

Dem Verkehr in dem 55 Stockwerke hohen Gebäude dienen 24 Fahrstühle. Vier davon fahren vom 1. bis zum 12. Stockwerk für den lokalen Verkehr, zwei vom Keller und 12 vom Parterre bis

zum 27. Stockwerk für den Zwischenverkehr, zwei vom Parterre bis zum 40. Stockwerk und vier für den Turmdienst. Außerdem verkehren Fahrstühle in jedem Flügel vom Parterre bis zum 28. Stockwerk, kombiniert als Fracht- und Passagieraufzüge, ein separater Personenaufzug für die Bank und einige kleine Nebenaufzüge.

Die Heizungs- und Kraftanlage besteht aus sechs 2500-PS-Dampfkesseln, zwei 500-KW-, einem 300-KW- und einem 100-KW-Generator mit Corliss-Maschinen.

Die Feuersicherheit ist in diesem Gebäude zur höchsten Vollendung gebracht. Die Feuerlösch-Installation vom Unterfundament bis zur höchsten Spitze mit seinem weitverzweigten Röhrenwerk, Pumpen, Wasserreservoirs in den verschiedenen Etagen, Sicherheits- und Regulierungsanlagen, Kontrollsystem ist eine Sehenswürdigkeit.

\* \* \*

Dieses technische Gesamtbild mit seinen Massenhäufungen zeigt das horizontale amerikanische Wirtschaftsleben, die amerikanische Zivilisation. Das Material ist auf das Äußerste ausgenutzt, kein Stein zu viel, keine Disposition zu wenig. Es ist das eisen- und steingewordene Taylorsystem, der Rekord einer Leistung, in der das Tempo die Qualität bestimmt und die Quantität der Effekt des Ganzen ist.

Im Gegensatz zu dieser Zweckkonstruktion steht die architektonische Leistung, angefangen beim äußeren Kleid, bis zu den Lifttüren. Man hat den Eindruck des mit sinnlosem Schmuck überladenen Parvenüs. Schon die Massenteilung des ganzen Gebäudes ist ein schwerer Mißgriff und durchaus unnatürlich. Rechnerisch statisch zwar vollkommen richtig, organisch aber ein wurzelloses Ding.

In seinem äußeren Aufbau ähnelt der „Woolworth-Building“ dem Straßburger Münster. Was ist das Straßburger Münster seinem Sinne nach anderes als der steingewordene gotische Geist, ein Werk der Ewigkeit. Was soll man also dazu sagen, wenn einer aufs äußerste ausgenutzten Zweckkonstruktion, die für alles zu gebrauchen ist, der priesterliche Purpurmantel der Gotik umgehängt wird, was dazu sagen, wenn das letzte und raffinierteste Erzeugnis horizontaler wirtschaftlicher Entwicklung von einem vertikalen ornamentalen Zuckerguß romantisch überzogen, wenn schließlich die Schöpfung amerikanischen, überaus irdischen Geschäftsgeistes mit einer europäischen, ins Überirdische weisenden Kirchturmspitze bekrönt wird.

Unbewußt äußert sich freilich, wie es ja schließlich kein gänzlich uncharakteristisches Ding gibt, in diesem Blendwerk die Tragik des amerikanischen Geistes, indem Trusts und Sektenwesen in ihrer unüberbrückbaren Gegensätzlichkeit dennoch friedlich nebeneinander zu wohnen scheinen. Nirgends ist die für unser Leben so überaus wichtige naturgemäße und feine Differenzierung der Massen zu finden. Das Gebäude ist eben nur der mächtige Ausdruck der amerikanischen Typen- und Normalienentwicklung. Dem Sinne des Äußeren entspricht der Sinn des Inneren. Nur der Rasier- und Frisierraum sowie die Büroräume wirken, weil sie aus dem amerikanischen Zweckgeist hervorgegangen sind, echt und schön. Aber was soll man zu den vielen Kirchentüren sagen, die in die Lifts führen, was zu dem sentimentalen Ratskeller, der einer altertümlichen kontinentalen Städteentwicklung entspricht.

Wir sehen das Einseitige der amerikanischen Entwicklung aus diesem Gebäude, die nur auf mechanische Zweckmäßigkeit eingestellt ist. Und weil sie den Ausdruck des geistigen Moments nicht entbehren kann, aber offenbar kein eigenes, geistiges Teil in sich trägt, muß sie sich in der unglücklichsten Weise als künstliches Produkt die örtlich und zeitlich auf die eigene Entwicklung nicht passenden geistigen Teile aneignen, um mit diesen Surrogaten dem eigenen Werk den Anschein selbständigen geistigen Lebens geben zu können.

Verborgten hinter dieser Pappkulisse sehen wir gleichsam den Riesenbetrieb des Armourschen Schlachthauses, der Fordschen Automobilfabriken mit ihrer entsetzlich einförmigen Massenproduktion, bei der derselbe Mensch jahraus, jahrein immer dieselbe Handbewegung zu machen hat,

die ihn allmählich zum blöden Tier macht, sehen wir in dieser Art der Massenproduktion das Verhängnis Amerikas.

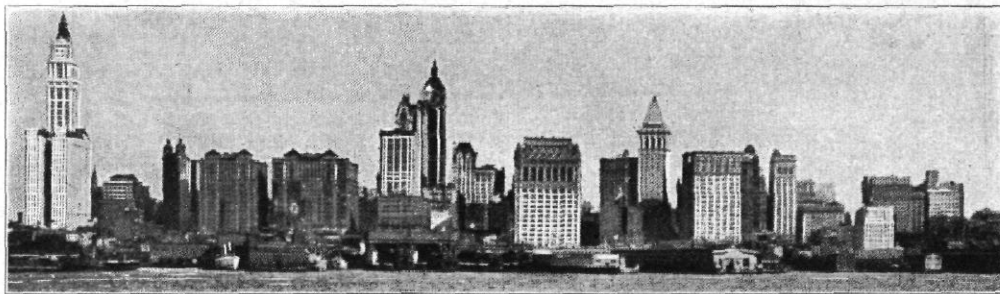
Die Spezialisierung der Arbeit, durch die Massenproduktion hervorgerufen, bringt den Menschen auf das Niveau des leblosen Maschinenteils, der Typenware. Hat er die für dieses Arbeitssystem bedingte Age-Line, die Altersgrenze erreicht, die für den Industrietätigen mit dem vierzigsten Lebensjahr gegeben ist, weil er dann durch die abnorme Kraftausnutzung verbraucht ist, so wird er für ungeeignet und unbrauchbar zum alten Eisen geworfen.

Der »Woolworth-Building« aber ist ein grausames Symbol dieser Massenentwicklung, der vollkommene Ausdruck amerikanischer Kraftausnutzung, einförmig auf eine ganz bestimmte kurze Lebenszeit zugeschnitten. Diese Kraftausnutzung versklavt den Menschen, aller etwaigen politischen Freiheit ungeachtet, allmählich in seiner elementarsten Wesenheit.

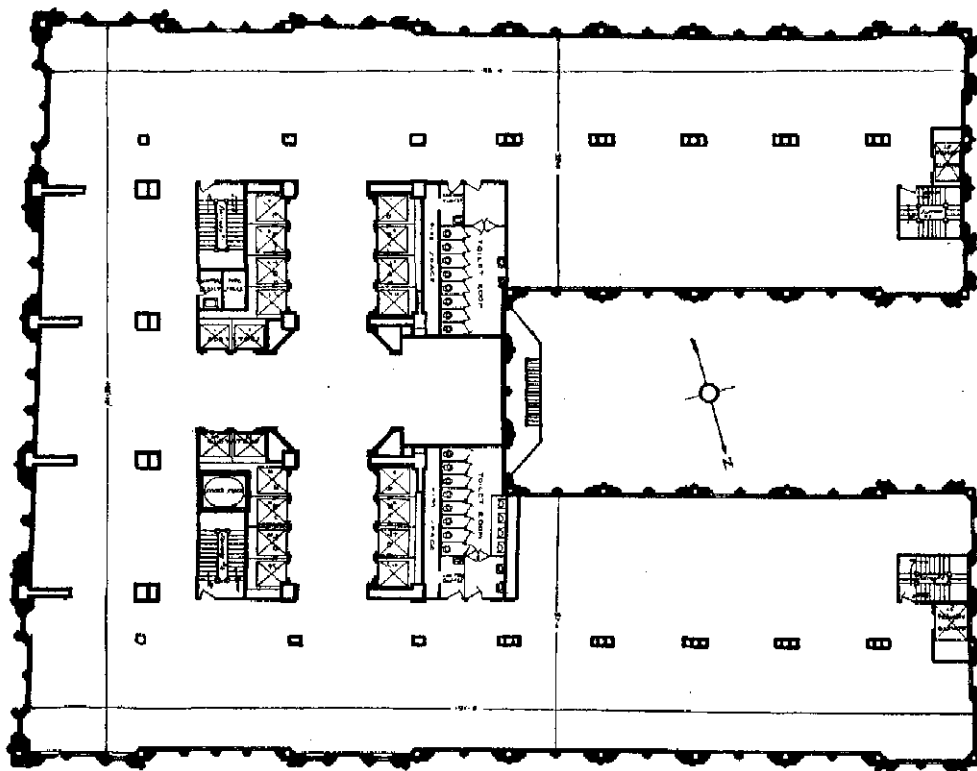
»Es binden Sklavenfesseln nur die Hände, der Sinn, der macht den Freien und den Knecht!«

Die amerikanische Massenentwicklung muß notwendigerweise allmählich ein Volk von Knechten schaffen. Sehen wir darauf, den deutschen Geist schöpferisch zu entwickeln, dann werden die Deutschen auch, ohne Waffen in den Händen zu haben, und trotz aller Zwingherren ringsum ein Volk von Freien werden, dessen die Welt für ihre Zukunftsentwicklung als Führer zur Schöpferkraft, zur Freiheit nicht wird entbehren können. Allerdings dürfen wir dabei nicht verkennen, daß es dem deutschen Geiste, der sich leicht in die Ferne und Höhe gotischer Gedankenbahnen verliert, notwendig ist, sich diejenigen horizontalen Elemente anzueignen, deren er bei der praktischen Durchführung seiner Ideen unbedingt bedarf.

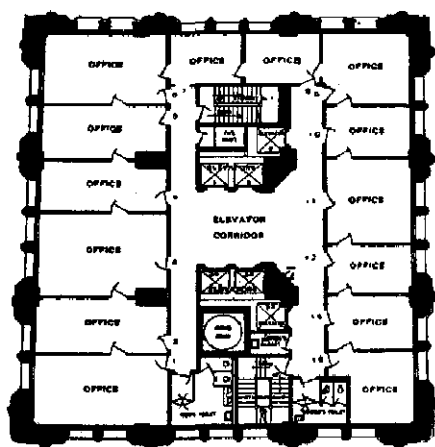
Die Turmhausaufgabe des deutschen gotischen Geistes wird es vor allen Dingen sein, sich mit den erdschweren horizontalen Tatsachen zu füllen, um aus dem Gedankenfluge und seiner materiellen Bindung das Meisterwerk der Zukunft hervorgehen zu lassen.



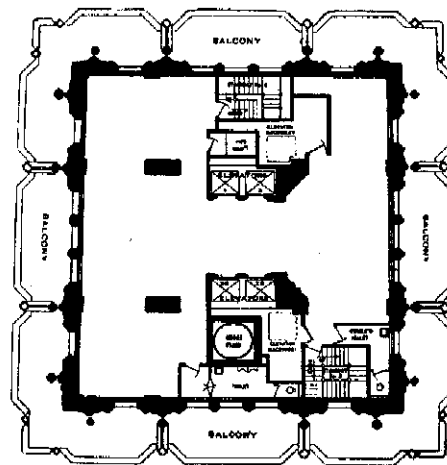
Das untere New York im Jahre 1913



Grundriß vom 30.—40. Stockwerk

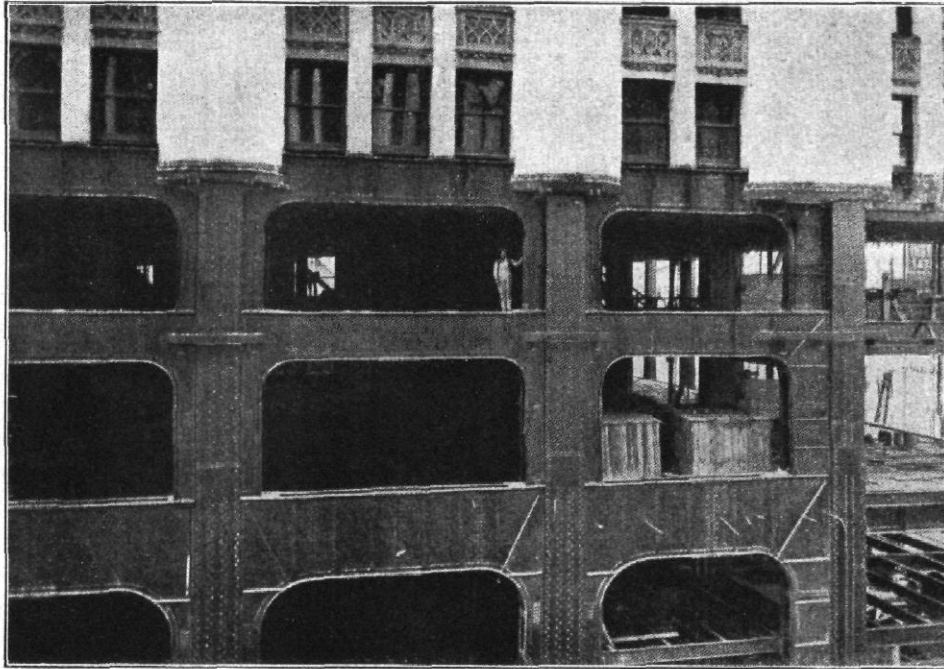


Grundriß vom 27. Stockwerk

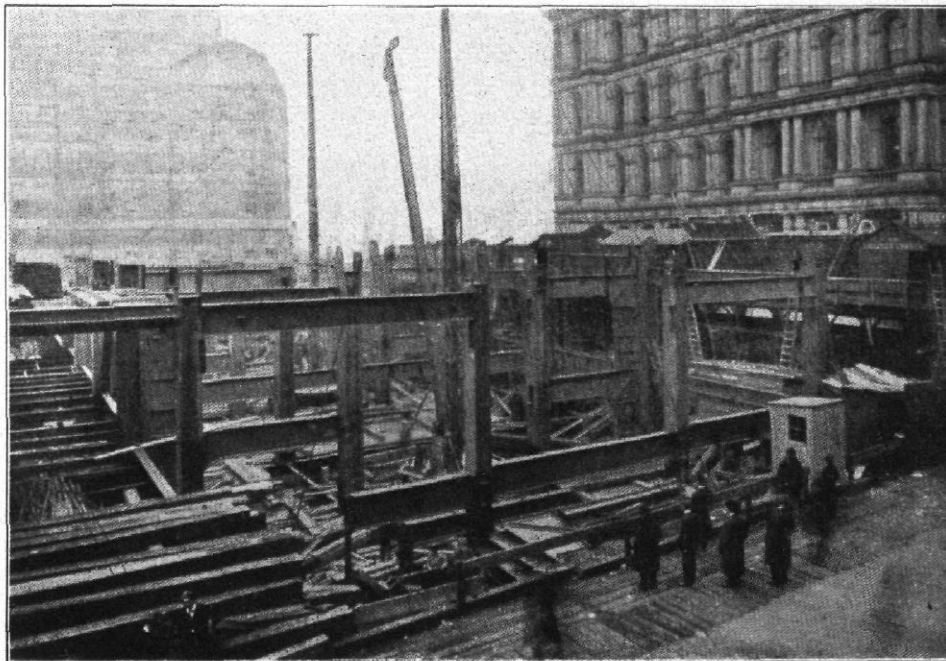


Grundriß vom 41. Stockwerk  
(erster Turmabsatz)

New York  
Woolworth-Gebäude



Eisenkonstruktion des Turmes im Sockelgeschoß (zeigt die doppelte Rundportalversteifung)

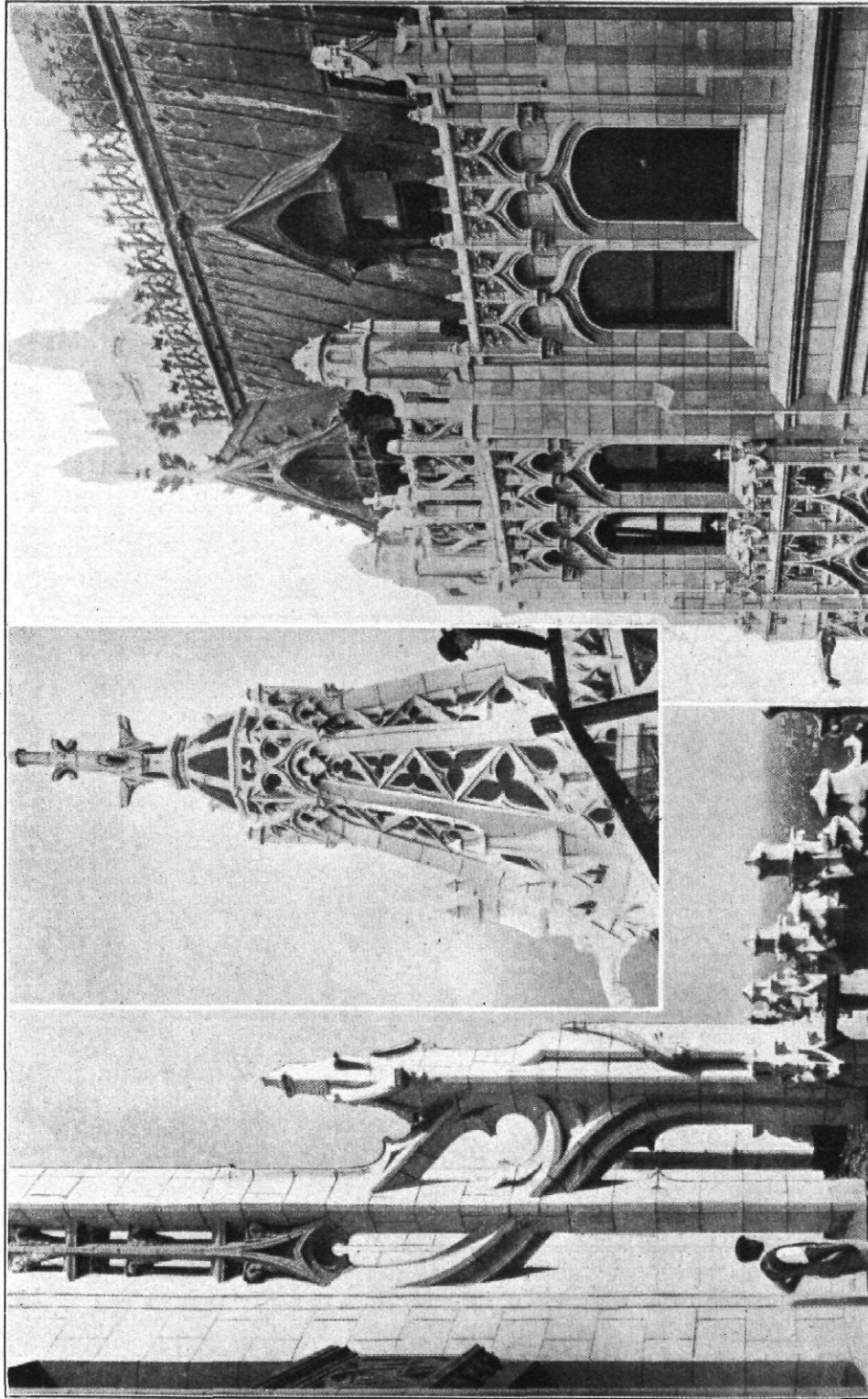


Stand des Baues am 28. November 1911

New York  
Woolworth-Gebäude



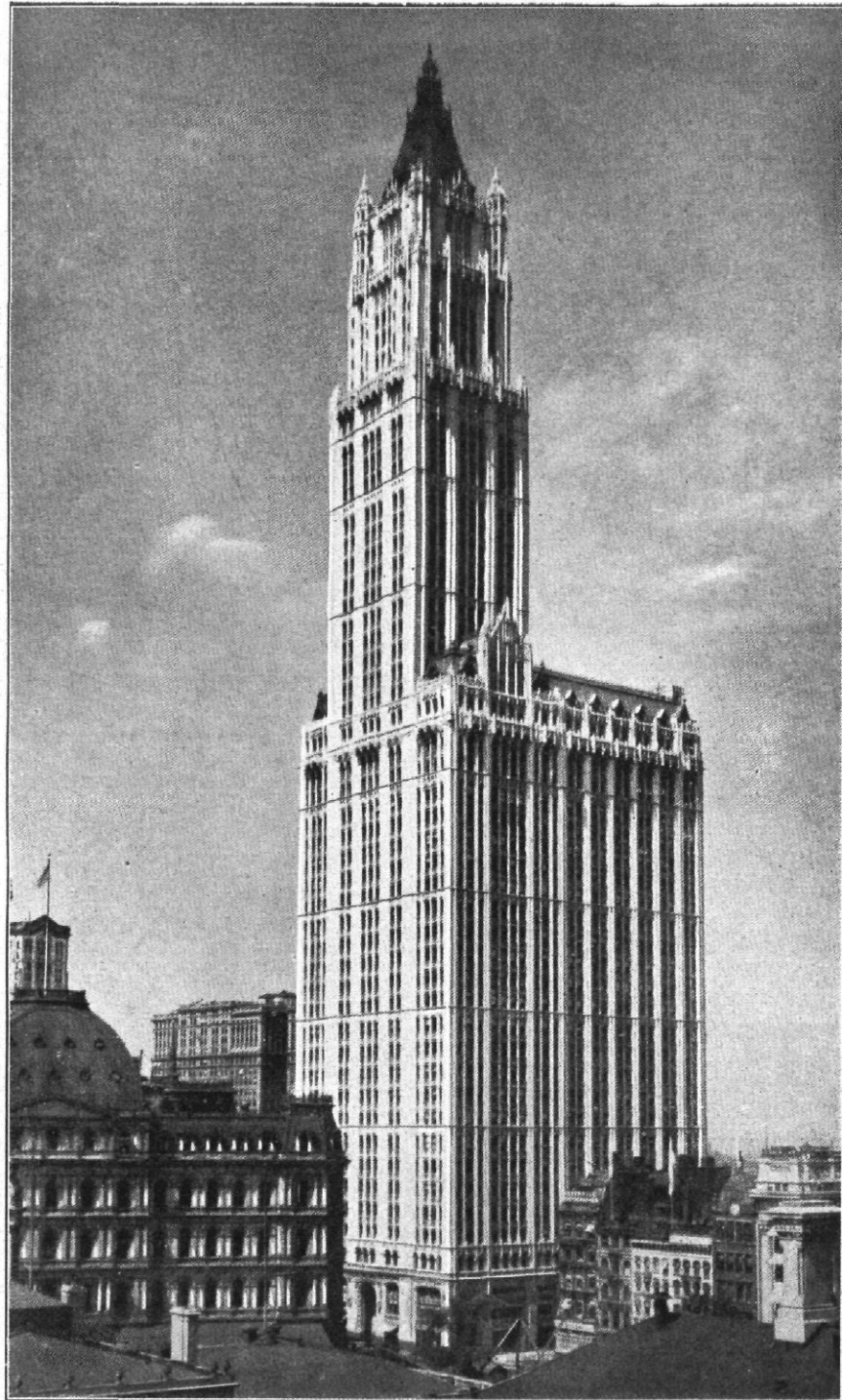
New York  
Woolworth-Gebäude  
gesehen vom Stadthausbogengang in der Chamberstreet]



Terrakotta-Details vom Dach des Hauptgebäudes, des Balkons auf dem 42. Stockwerk und des Türmchens

New York  
Woolworth-Gebäude





New York  
Woolworth-Gebäude



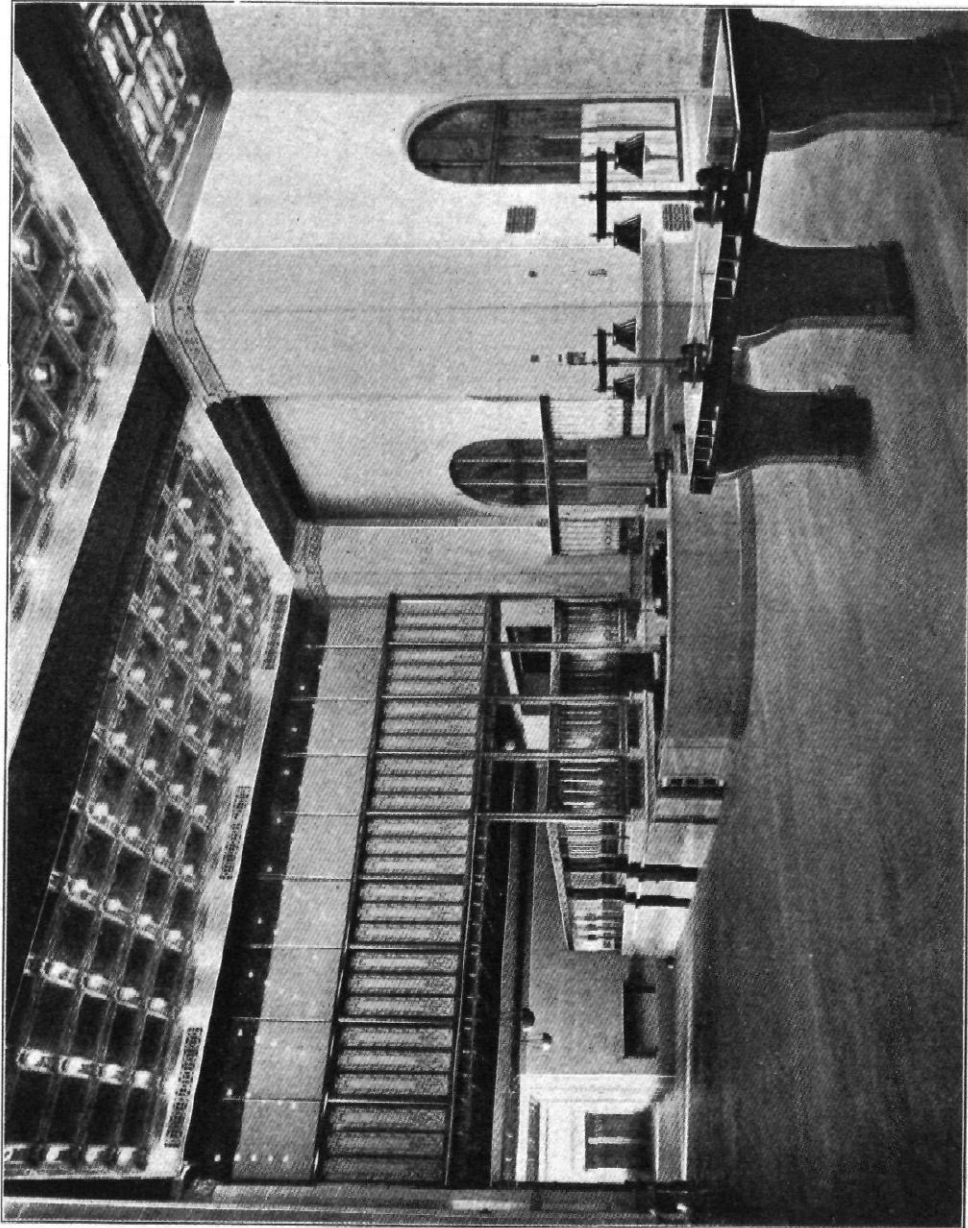
Die Rundhalle am Haupteingang

New York  
Woolworth-Gebäude



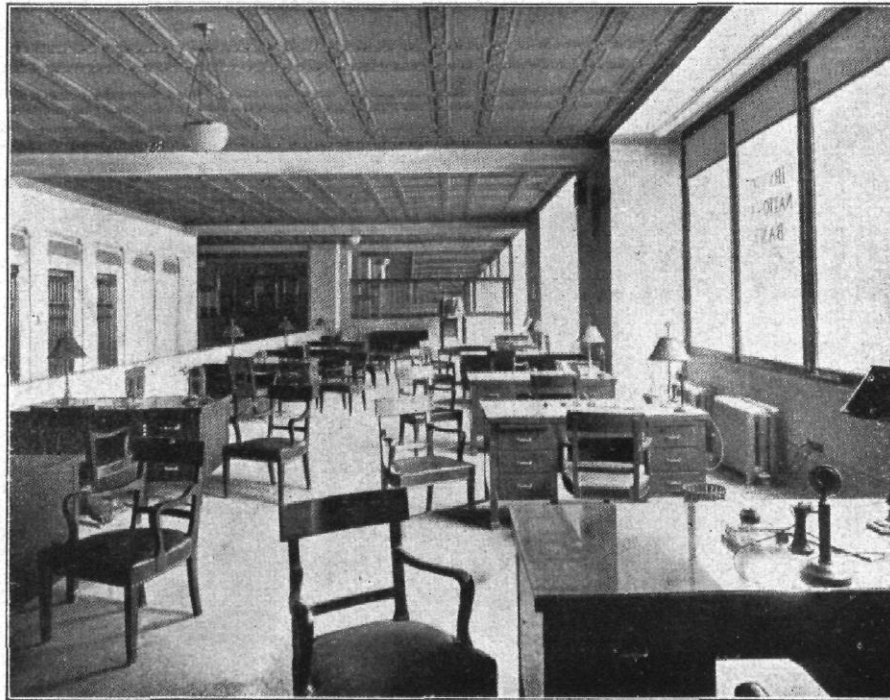
Details eines Treppenaufganges und Fahrstuhleinganges

New York  
Woolworth-Gebäude



Die Irving-Nationalbank

New York  
Woolworth-Gebäude



Irving-Nationalbank. Büro des Präsidenten und Geschäftsbüros.

New York  
Woolworth-Gebäude

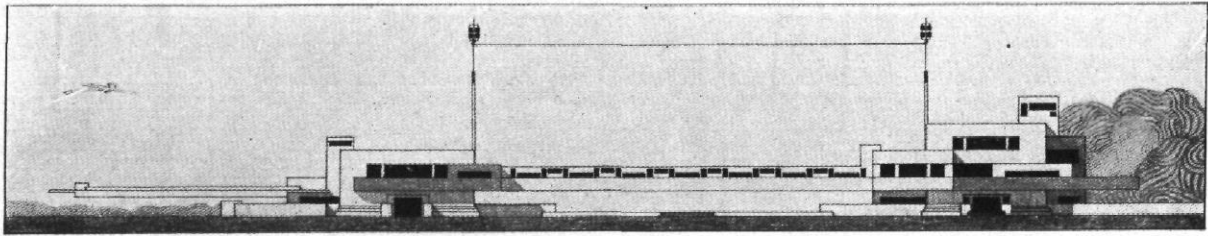


Der Ratskeller



Der Rasier- und Frisierraum

New York  
Woolworth-Gebäude



Jan Wils, Voorburg, Z. H., Landhaus

## Zu den Arbeiten des Architekten Jan Wils, Holland.

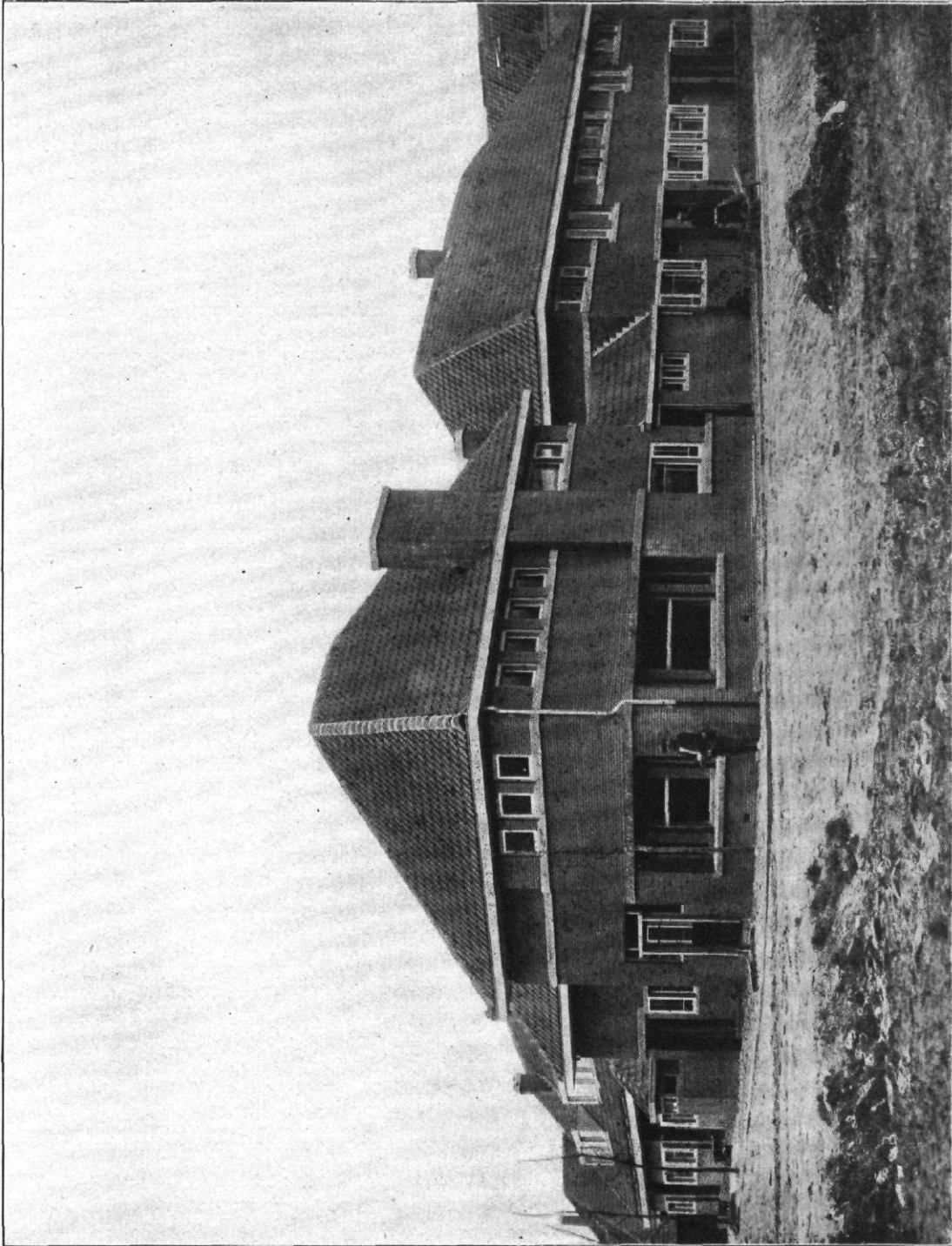
Von *H. de Fries.*

Die »Monatshefte für Baukunst« sind in der erfreulichen Lage, die deutschen Architekten mit dem Schaffen eines der maßgebendsten holländischen Baukünstler der Gegenwart bekannt machen zu können. Der Architekt Jan Wils, wohnhaft in Voorburg, ist jener sehr geringen Zahl europäischer Architekten zuzurechnen, denen die Problematik des Raumes und seine künstlerische Überwindung durch die Form des sinnlich-wahrnehmbaren Kunstwerkes innere Notwendigkeit bedeutet. Klar zu Tage tritt in den Arbeiten des Jan Wils jene Leidenschaftlichkeit immer erneuten Suchens nach dem möglichst vollkommenen räumlichen Ausdruck, die bereits zu wertvollen Ergebnissen geführt hat, wie etwa in dem hier abgebildeten Dorfwirtshaus in Woerden (Holland).

Von großem Interesse ist zunächst jene eigenartige Siedlungsanlage, die in der Grundrißplanung eine neuartige Gruppierung, vielmehr Verschachtelung von Häusern zeigt, ein Prinzip, das im Aufbau gleichfalls durchgeführt ist und zu sehr lebhaften Ausdruckswirkungen gelangt. Die Architektur der Siedlungsbauten erhält ihren besonderen Charakter durch die individuelle Durchbildung und plastische Betonung organischer Einzelteile des Hauskörpers, die zuletzt durch die Gesamtkomposition wieder in unlösbare Einheit gebunden sind. Diese Häuser haben keine Frontwände mehr, jeder Aufbauteil ist für sich kubisch durchbildet, zur Umgebung in Beziehung gesetzt, durch Proportion und Dimension in Kontrast und Harmoniewirkung zugleich gebracht. Amerikanische Einflüsse werden fühlbar im Aufbau, ebenso Anklänge an moderne Wiener Baukunst, während die Grundrißlösung an deutsche Problematik erinnert. Der sehr persönliche Eigenwert dieser Siedlungsanlage wird weit darüber hinaus stark fühlbar.

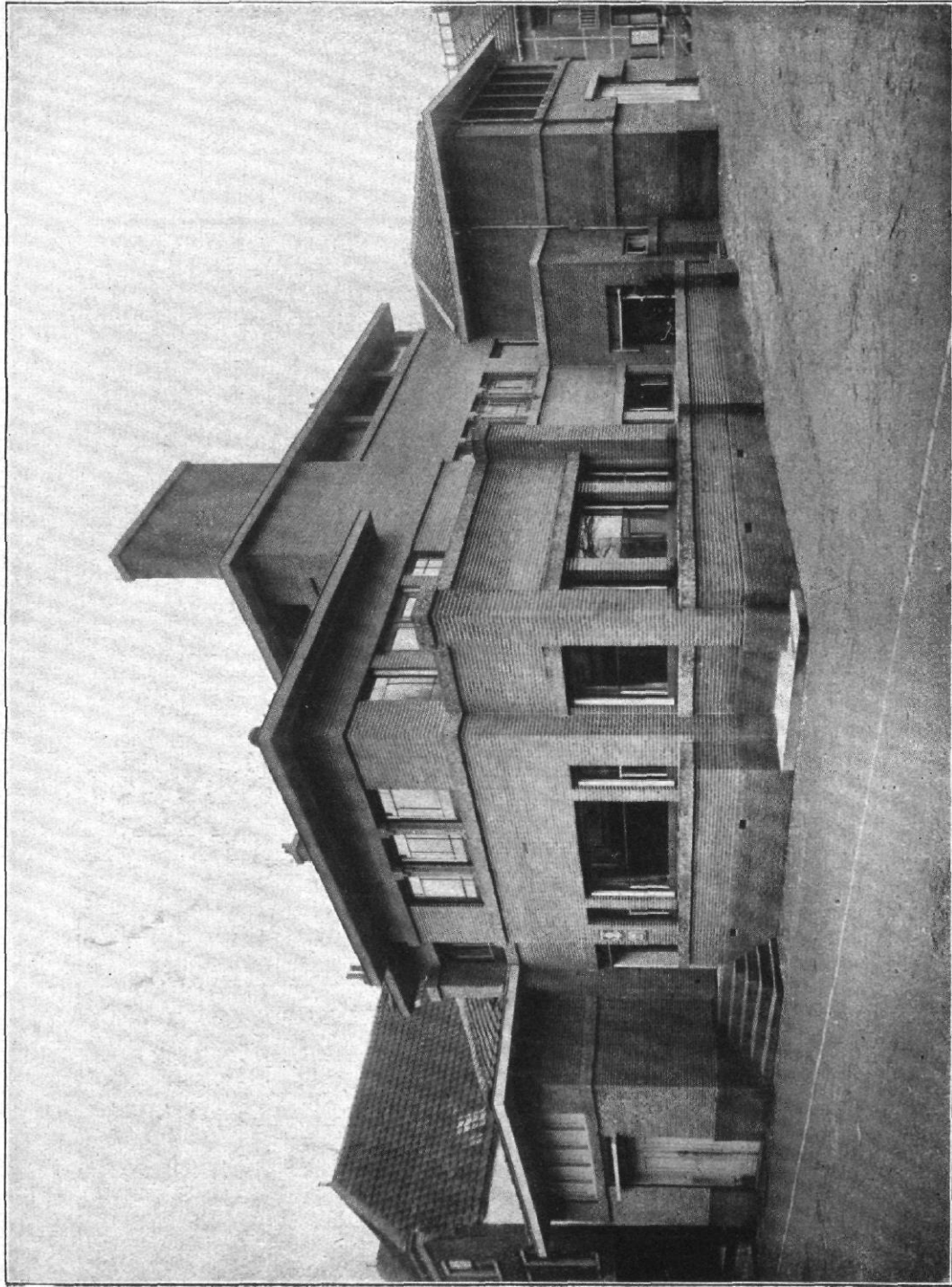
Dann ist da ein Entwurf zu einem Packhaus, in Eisenbeton gedacht. Ein monumentaler Bau, in starke, lotrechte, kubisch betonte Rhythmen gegliedert, durch Horizontalen des Sockels und der Stockwerkteilung wieder in zwingende Einheit gebunden. Dann, gleichfalls in Eisenbeton gedacht, die Skizze zu einem Landhaus, die neben einer sehr ruhigen zentralen Masse sehr lebendige seitliche Schachtelungen von kleineren Baukörpern zeigt, die etwa wie musikalische Akkorde zusammengestimmt und farbig abgetönt sind. Zuletzt jenes bereits erwähnte Dorfwirtshaus in Woerden, das bei aller Bewegtheit der Massengliederung und des Klinkermateriales als Endergebnis eine sehr glückliche und überzeugende Ruhe in der Gesamtwirkung zum Ausdruck bringt.

Im Verhältnis zum architektonischen Schaffen in Deutschland macht die starke Lebendigkeit und die leidenschaftliche Intensität der baukünstlerischen Arbeit in Holland einen tiefen und nachhaltigen Eindruck, der bestens geeignet sein dürfte, das Interesse am gegenseitigen Schaffen in beiden Ländern wach zu halten, zu fördern, und damit zu weiterer freudiger Arbeit an architektonischer Zukunft anzuspornen.

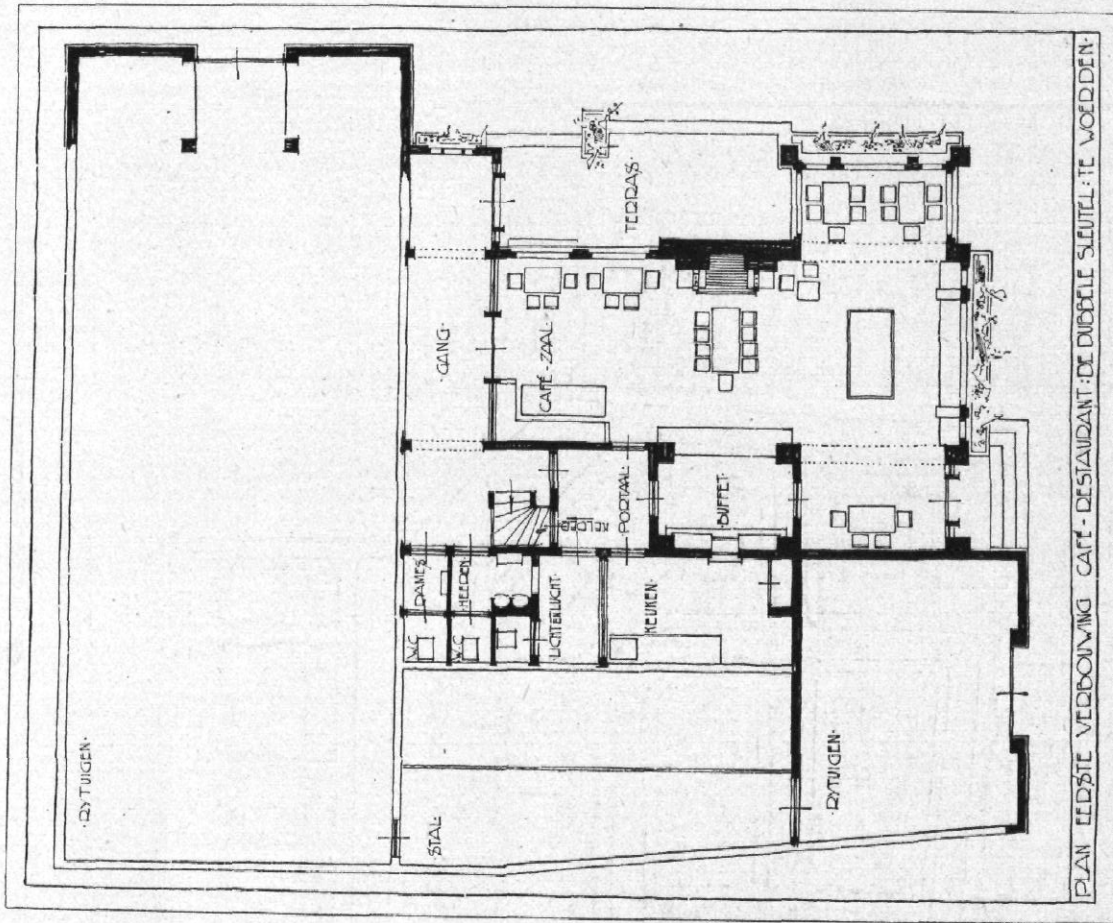
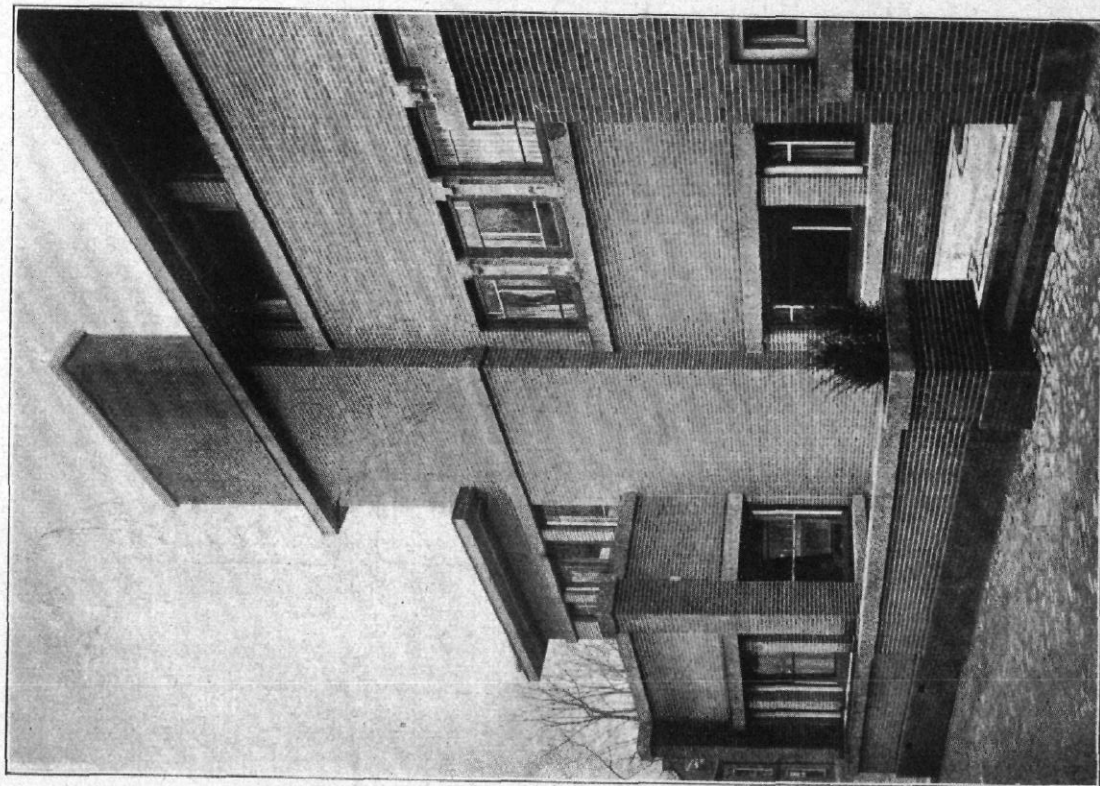


Jan Wils, Voorburg Z. H.  
Dorfwirtshaus in Woerden (Holland)

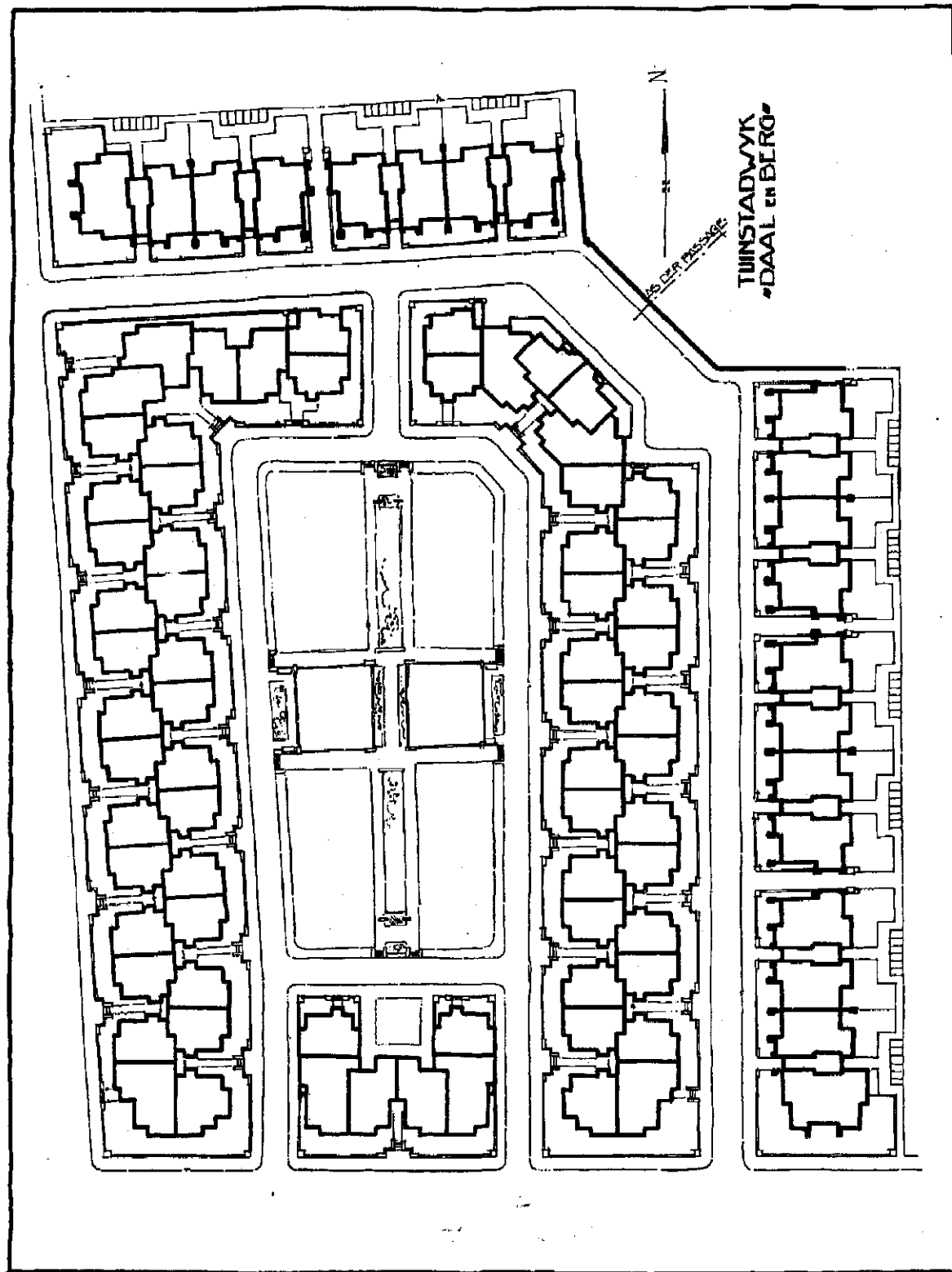




Jan Wils, Voorburg Z. H.  
Dorfwirtshaus in Woerden (Holland)

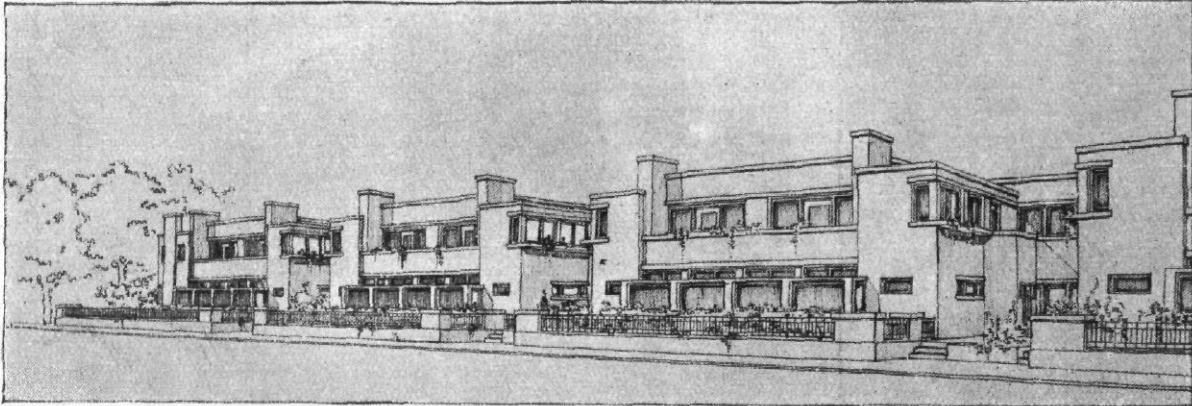


Jan Wils, Voorburg Z. H.  
Dorfwirtshaus in Woerden (Holland)

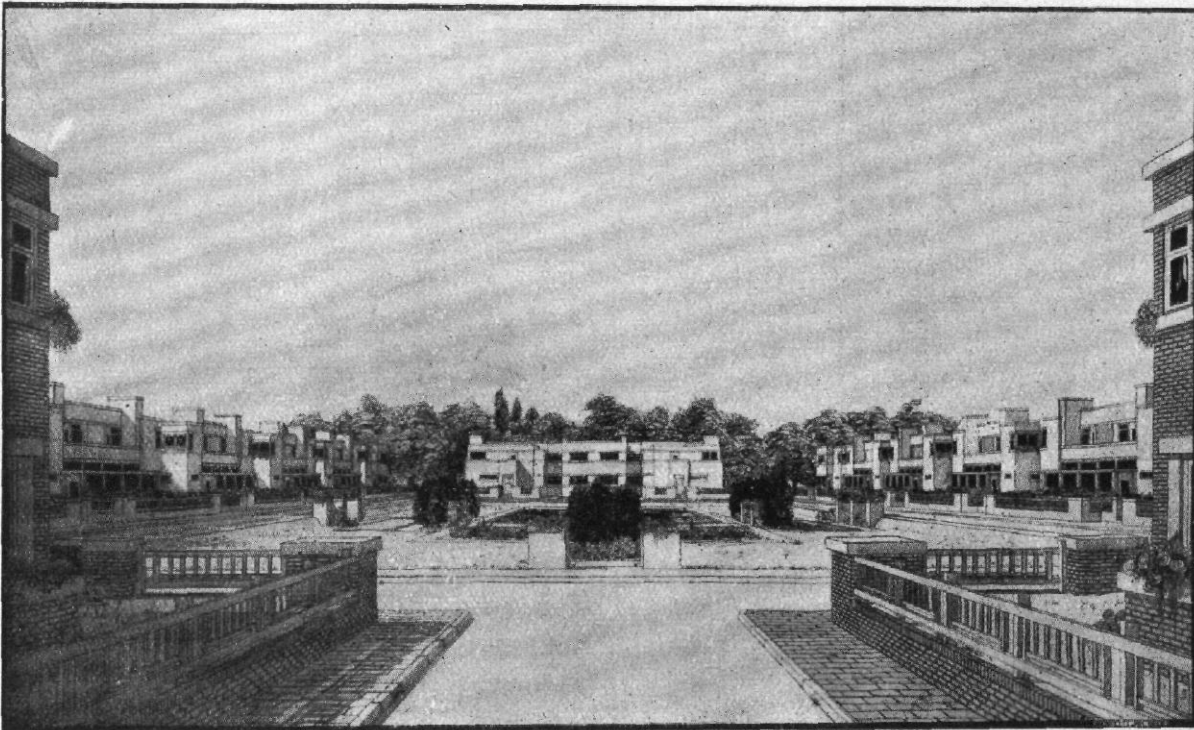


Lageplan M. 1:1000

Jan Wils, Voorburg Z. H.  
Wohnungsverein „Daal en Berg“

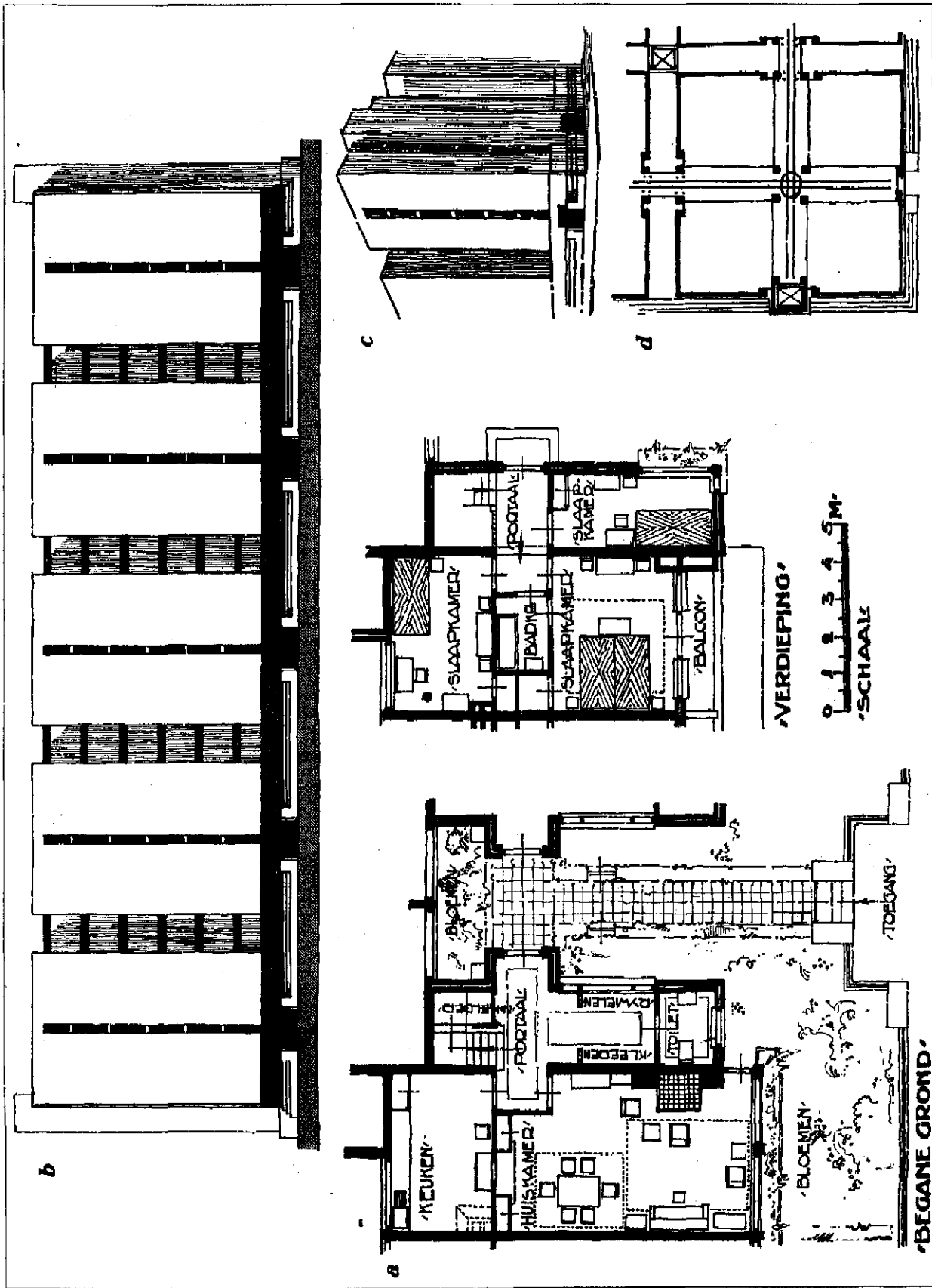


Perspektive der Wohnungen

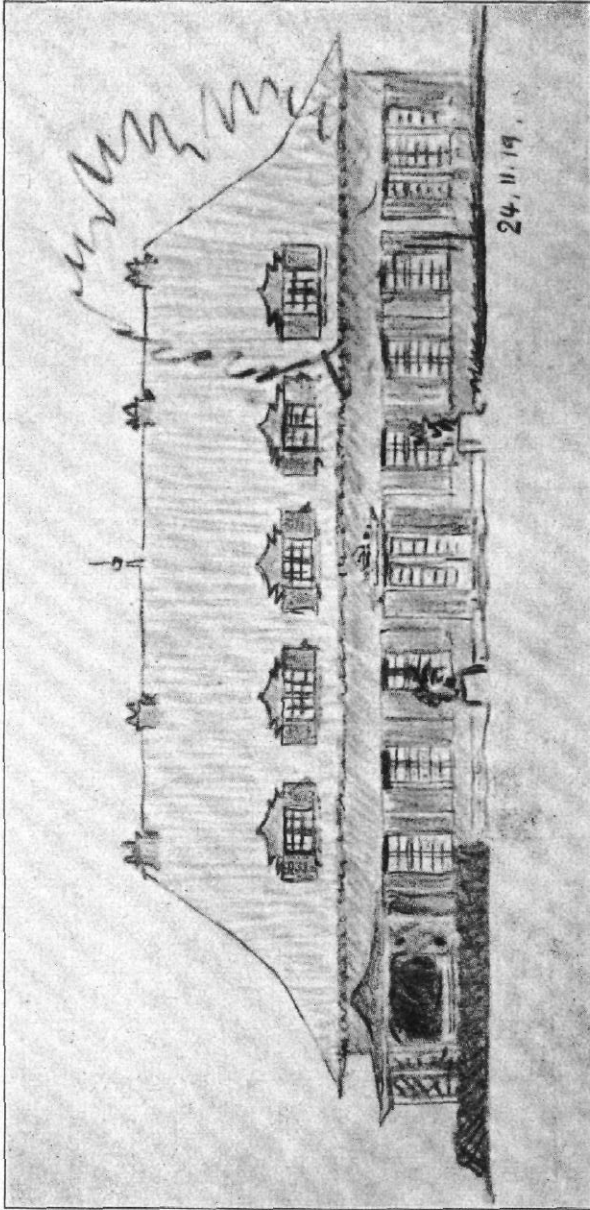


Ansicht des Innenhofes

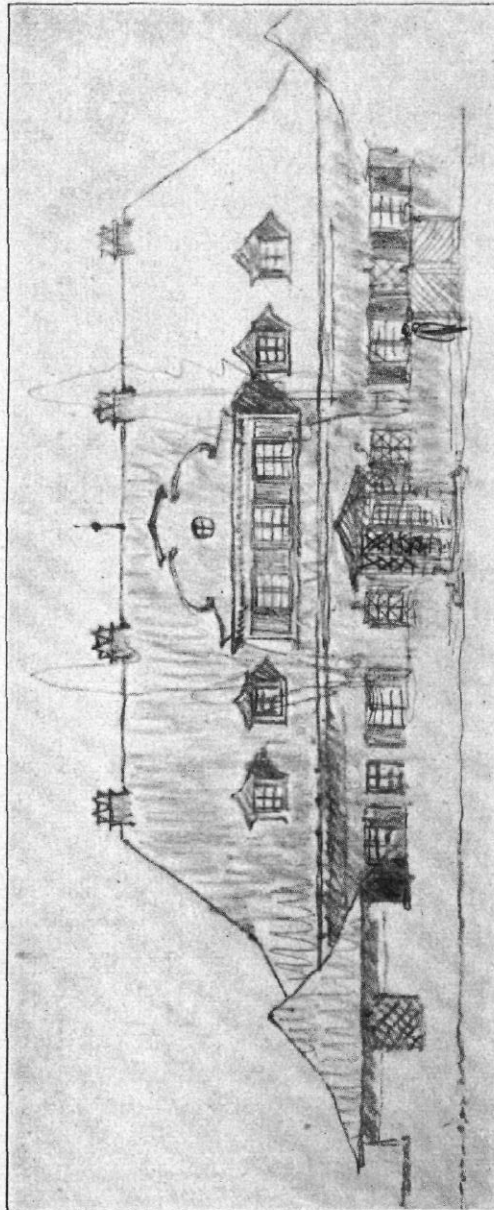
Jan Wils, Voorburg Z. H.  
Wohnungsverein »Daal en Berg«



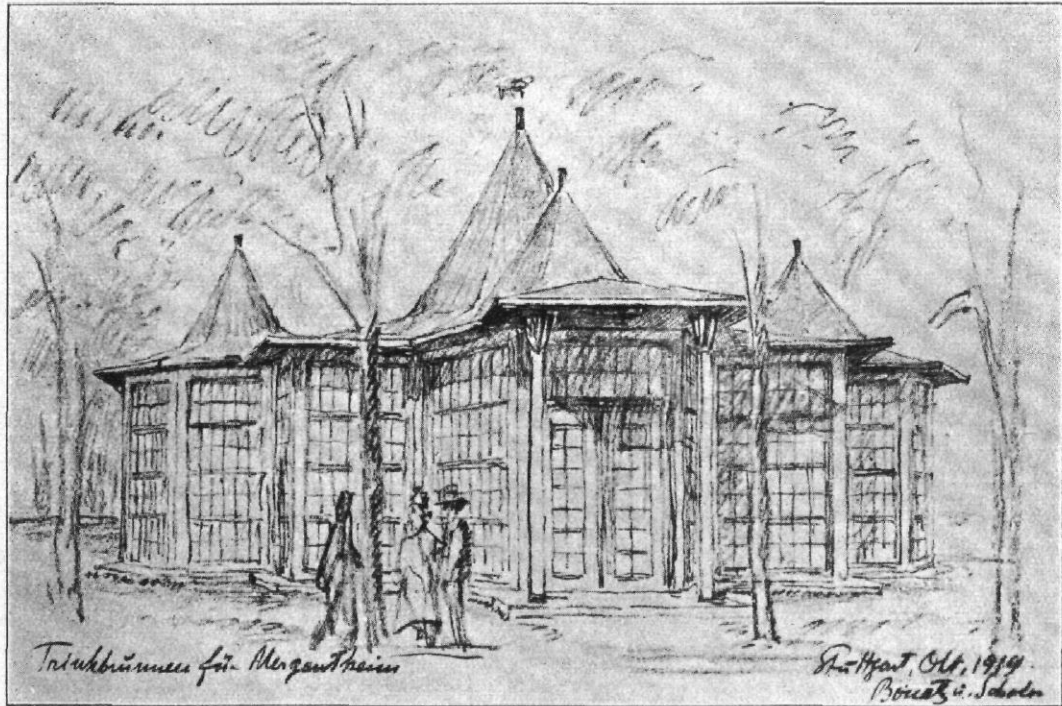
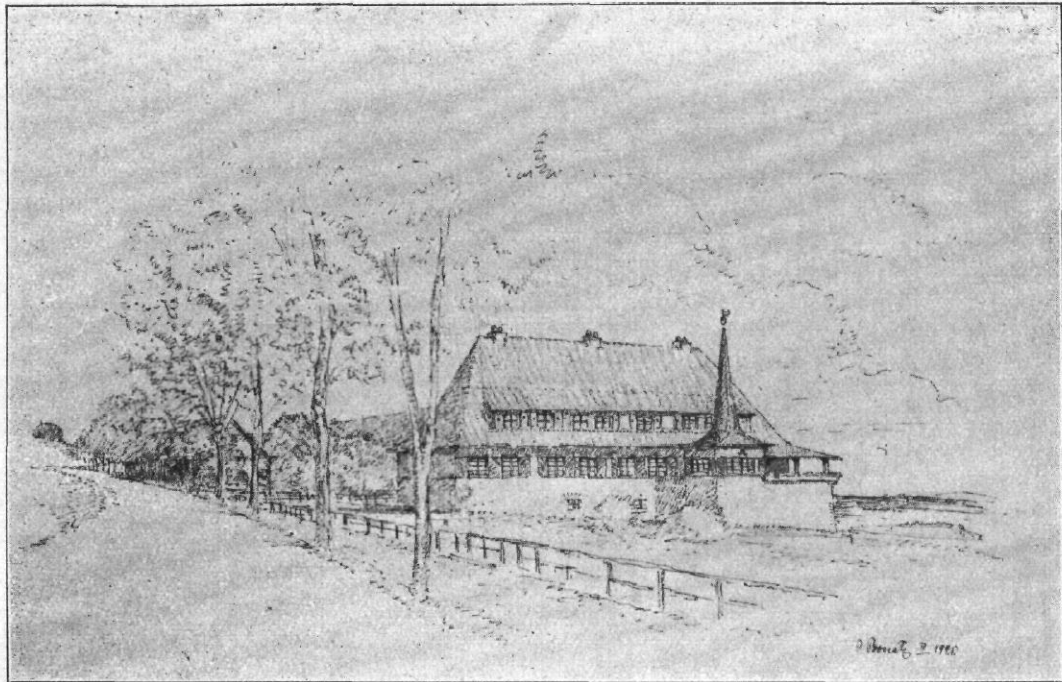
Jan Wils, Voorburg Z.H.  
 a Wohnungverein 'Daal en Berg', Grundriß einer Wohnung, b, c und d Packhaus in Eisenbeton, Aufriß, Perspektive und Grundriß



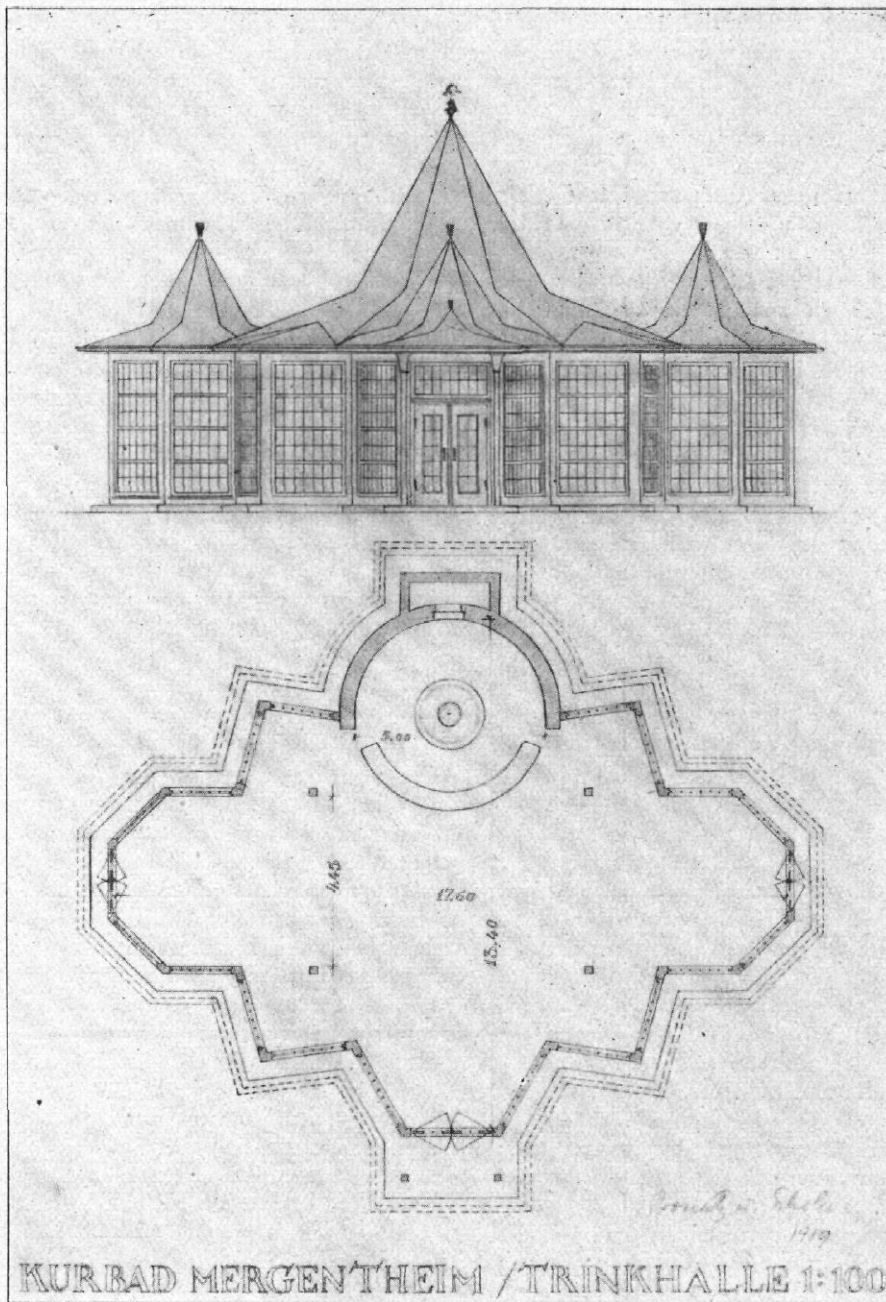
24. II. 19.



Straßenseite und Gartenseite  
Paul Bonatz, Stuttgart  
Haus Roser in Stuttgart



Paul Bonatz, Stuttgart  
 Gutshaus und Trinkbrunnen für Kurbad Mergentheim



Paul Bonatz, Stuttgart  
Trinkhalle für Kurbad Mergentheim



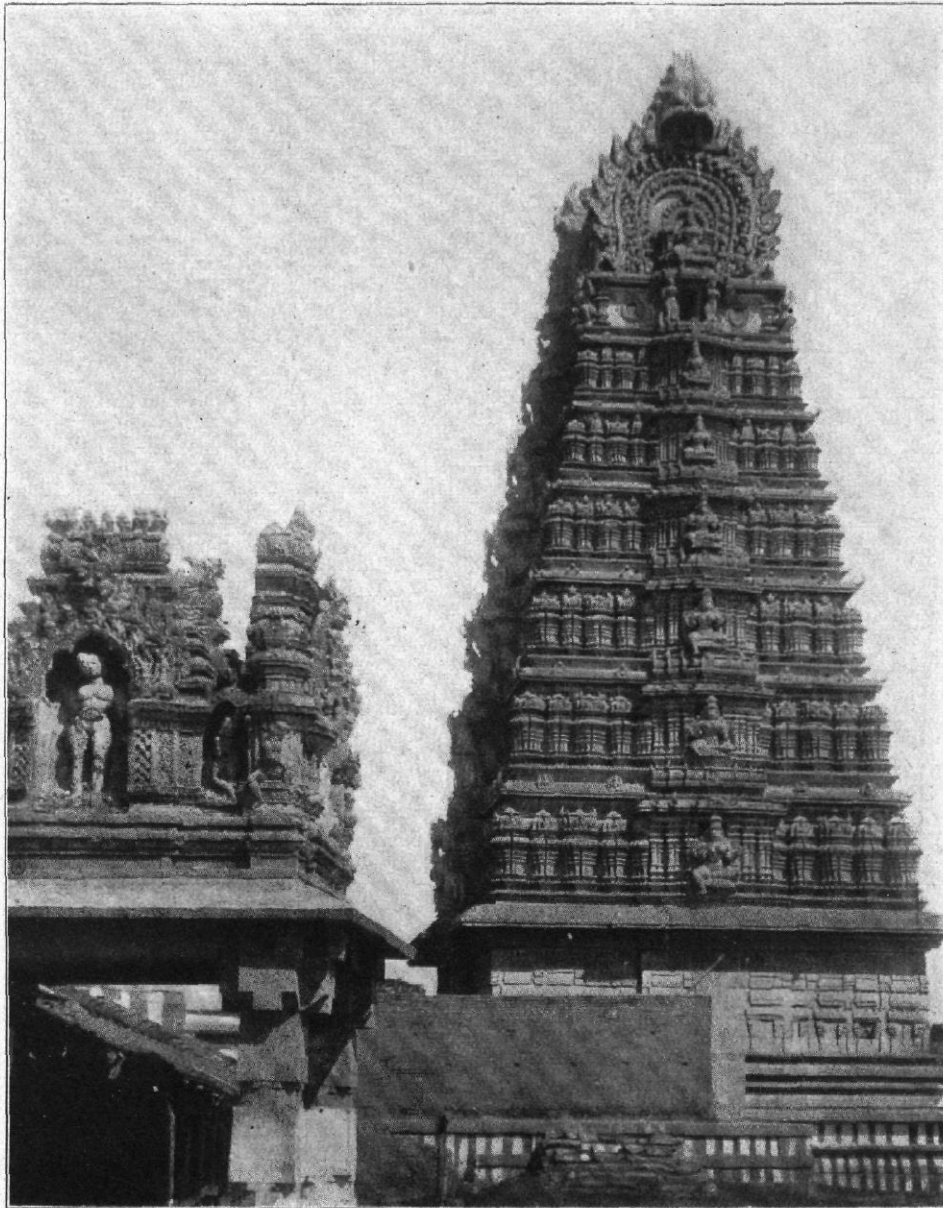
## Das Wesen der Form in der indischen Baukunst.

Die Abbildung S. 285 gibt eine Pagode in Coconada, S. 286 in Conjeevaram. Welches ist die Struktur? Denken wir zum Vergleich an die Säulenhallen griechischer Tempel, die Pfeilerräume gotischer Dome, das Eisengerüst des Eiffelturms: Hier ist nichts von alledem; wir haben eine zusammenhängende Masse vor uns. Wie Ausschwellungen einer kompakten Masse erscheinen die einzelnen Glieder, und doch darf man nicht Glieder sagen, weil diese immer etwas relativ Selbständiges haben, hier ist aber keine Trennung zwischen Kern und Außenschale, sondern alles ist miteinander verwachsen, untrennbare Einheit und Zusammenhang. Wie Risse in einer dicken Haut erscheinen die Schattenlinien, von außen nach innen; unser Auge bleibt an der Oberfläche, kann nicht wie bei Gerüstbauten in die Tiefe dringen, fühlt aber die Masse. Auch wenn ein Bau aus mehreren Blöcken besteht wie der Ballora-Tempel, S. 287, haben wir den Eindruck des völligen Verwachsenseins, nicht den von äußerlich zusammengesetzten Blöcken.

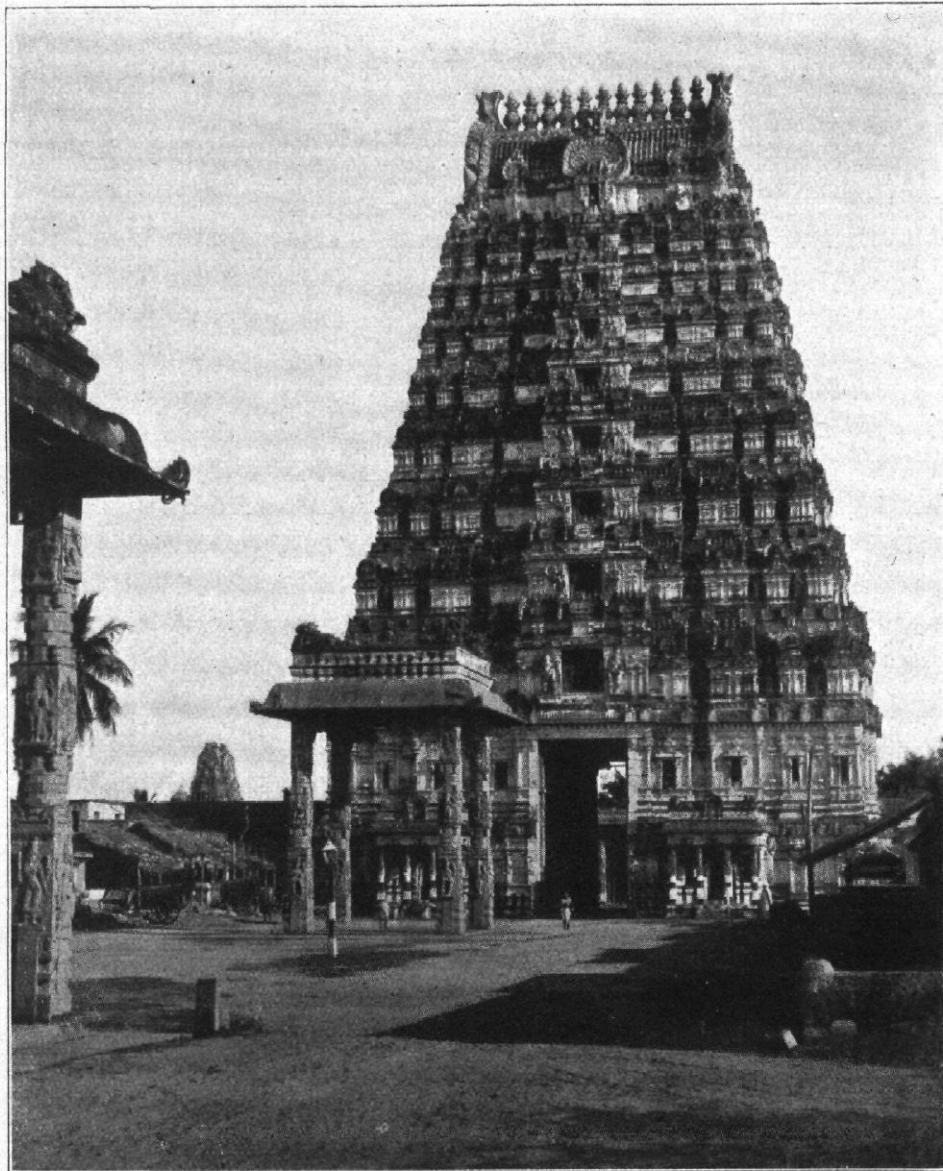
Nun die Behandlung der Oberfläche. Glatte Flächen wie bei den Dächern des 2. und 4. Baues auf Abbildung S. 288 sind selten, fast immer herrscht eine verwirrende Vielheit von Einzelheiten. Gewiß gibt es Abschnitte, Abbildung S. 285; wieviel sind es eigentlich? Eine große Anzahl, mehr als man mit einem Blick zählen kann; man soll sie auch gar nicht zählen, sondern den Eindruck der Vielheit haben. Und dann sind sie alle von völlig gleicher Form; es kommt nicht zu einer Hervorhebung von Hauptlinien, die die anderen beherrschen, sondern zu einer Einordnung aller in eine Vielheit gleichberechtigter. Weiter werden die größeren Abschnitte geteilt in immer kleinere und kleinste Teilchen, und zwar wieder durch Häufung immer gleicher Elemente. Dabei lösen sich aber z. B. die vier Türmchen oder wie man sie nennen will, die seitlich vom Mittelteil, die Stufen von Coconada füllen, nicht voneinander, sondern umziehen den Bau wie ein sich buchtendes Band. Der Mittelteil greift über die wagerechten Teilungen der Stufen über, macht sie zunichte. Es ist ein Verflechten und Verweben der einzelnen Elemente ineinander. Besonders bei der Pagode von Conjeevaram fehlt jegliche feste ungebrochene gerade Linie; noch eine senkrechte Teilung tritt hinzu, so daß man den Eindruck einer gekräuselten Oberfläche erhält. Und immer wieder die Gleichheit der gehäuften Teile; dazu noch ein Wechsel von Hell und Dunkel, aber auch er immer gleich.

Malerisch ist man versucht einen solchen Bau zu nennen, aber man muß doch diesen Begriff vermeiden, denn er ist von der europäischen Kunst abgeleitet, in der die Formprinzipien der Auflösung und Verflechtung, die man als malerische bezeichnet, einen grundverschiedenen Eindruck hervorrufen; sie dienen, um Bewegung zu erzeugen, in der indischen Kunst dagegen geben sie Ruhe. Dies ist der Begriff für die Charakterisierung der Spannungsenergie, die als drittes noch untersucht werden muß. Sehen wir die Dächer der Tempel, Abbildung S. 288, besonders von S. 286 und S. 288. Man gleitet in europäischer Gewöhnung die Dachlinie mit dem Auge entlang, aber man hat nicht das Gefühl des Gezogenwerdens, eher des Anhaltens und Haftens an jeder beliebigen Stelle, nicht nur an der aufgesetzten Spitze, die nur schließt, nicht weiter weist wie in der Gotik. Streicht man über die Fläche, so fühlt man nicht eine scharfe Festigkeit und kristallinische Undurchdringlichkeit, wie sie die ägyptische Kunst hat; auch Elastizität ist nicht das richtige Wort, da es eine potenzielle Kraft ausdrückt, vielmehr ist es ein passives Beharren wie bei Gallert oder dickfleischigen Pflanzen, nicht Totheit und Starrheit, sondern Beharrungsvermögen eines organischen Körpers. Wie sind die einzelnen gleichen Abschnitte von Abbildung S. 285 übereinandergesetzt? Es gibt kein Lasten und Stemma, kein Binden, sondern ein einfaches Übereinandersein, ein Zusammenpassen; jeder Teil ist an seinem Ort, bleibend, unverrückt, ohne das Bestreben überzuquellen, zu drücken oder zu tragen; es gibt nur ein einfaches »da« sein. Ist die Oberfläche auch noch so aufgelöst, die Fülle der Teile auch noch so groß, Abbildung S. 286 und S. 289, so wirkt sie doch nicht auf das Auge bewegend, sondern betäubend, also beruhigend. Aus den gleichen tiefsten Gründen wie die Kunst steigt auch die Religion empor, daher ist es kein Zufall, daß die Inder als religiöses Symbol den Lotus haben, ihren Kuppeln Lotusform geben: Orbis pictus I, Indische Baukunst, Abbildung 37. Haben nicht auch die Formen der Kunst die gleiche weiche Massigkeit, wie das Lotusblatt? Auch das Wachsen der Pflanze sieht man nicht, bleibend scheinen die Formen, aber man fühlt das organische Leben. Die Fülle gleicher Teile und deren Zusammenhalt in einem massigen Ganzen finden wir in der Kunst und dem auf dem Wasser unbeweglich schwimmenden Lotus, und die Ruhe, in der der Inder die Erlösung sucht. Kurt Müller.

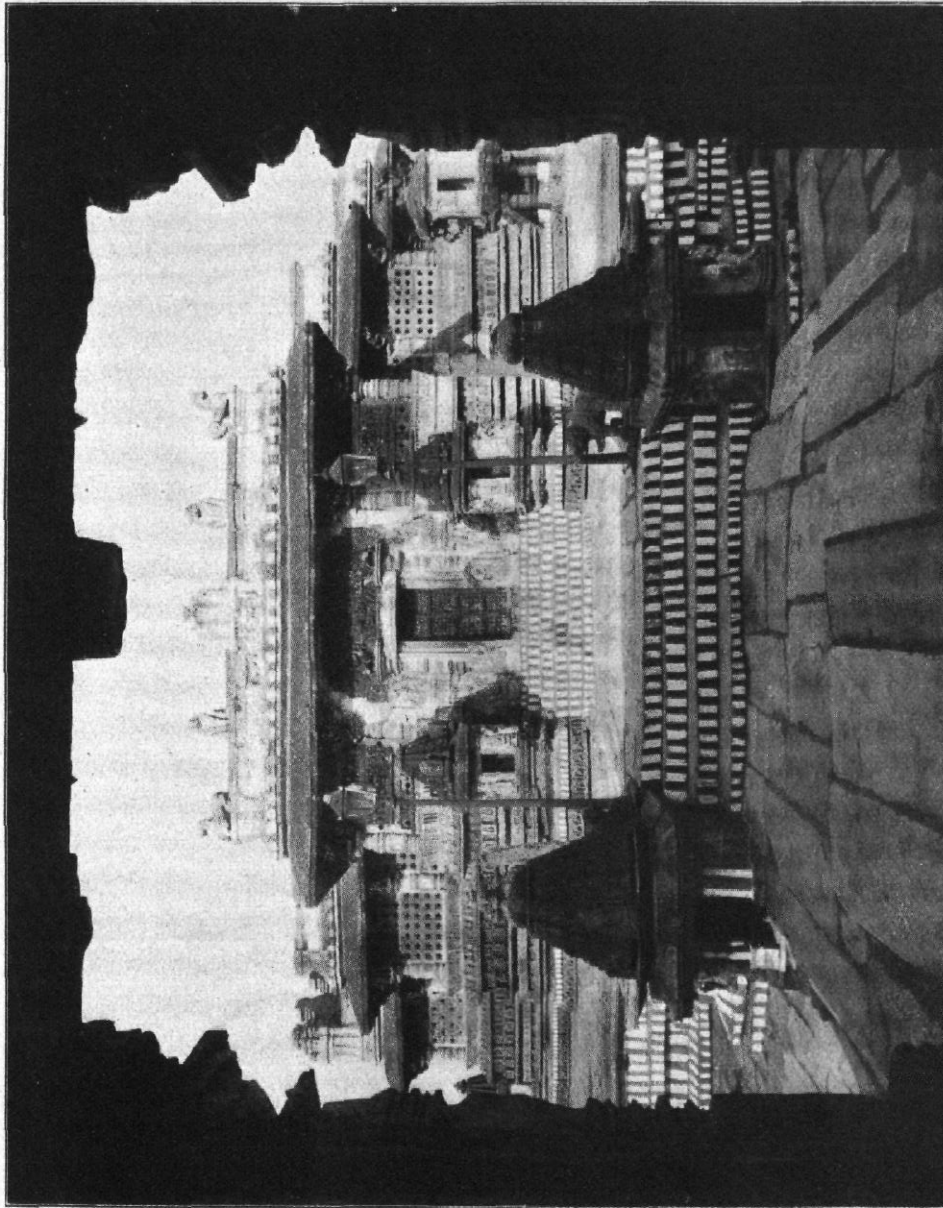
Die Abbildungen S. 285—289 sind dem I. Bande der Sammlung »Orbis pictus«: Paul Westheim, Indische Baukunst, 6.—10. Tausend, Berlin, Ernst Wasmuth A.-G., entnommen.



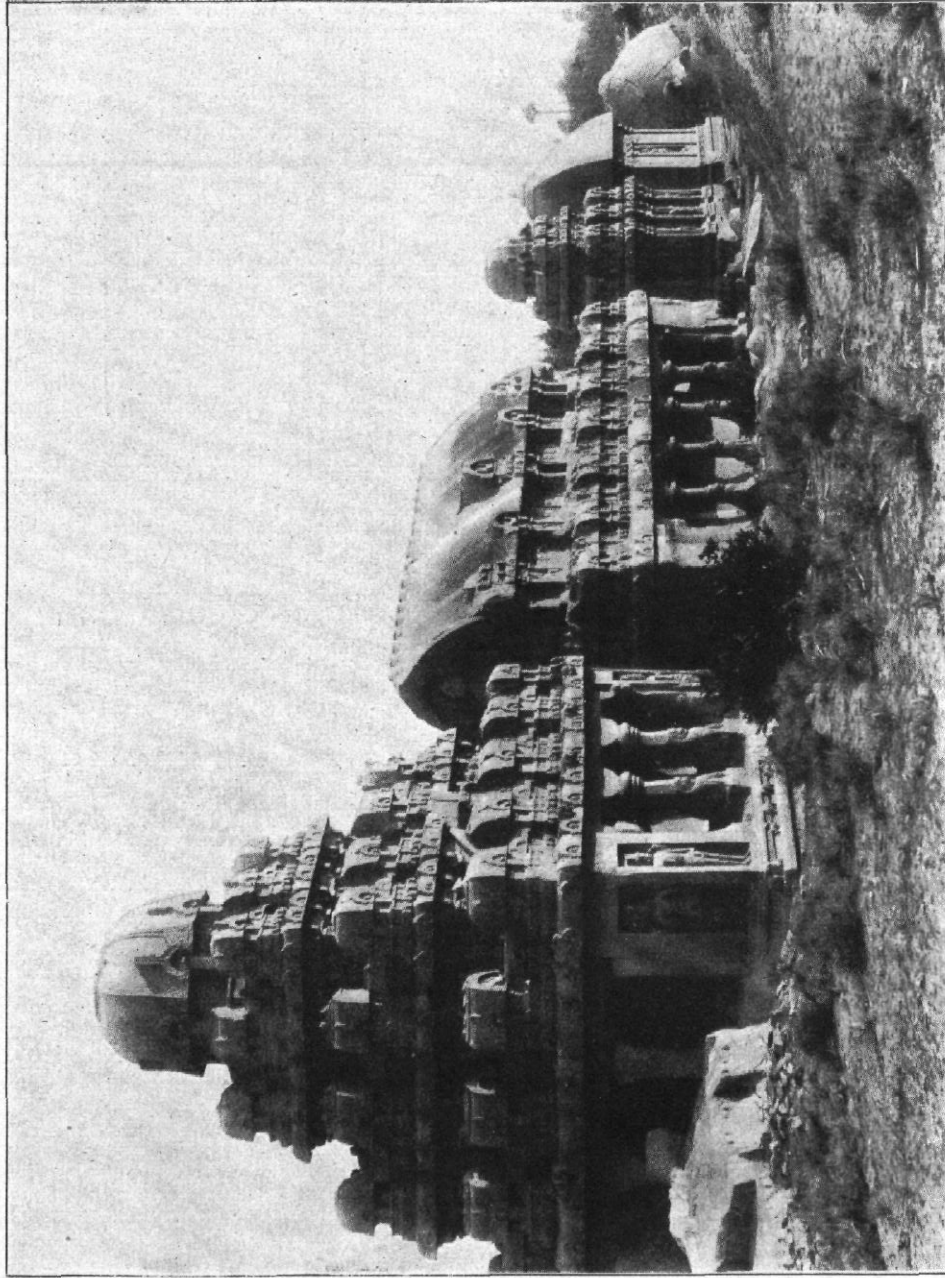
Pagode in Coconada (Südindien)



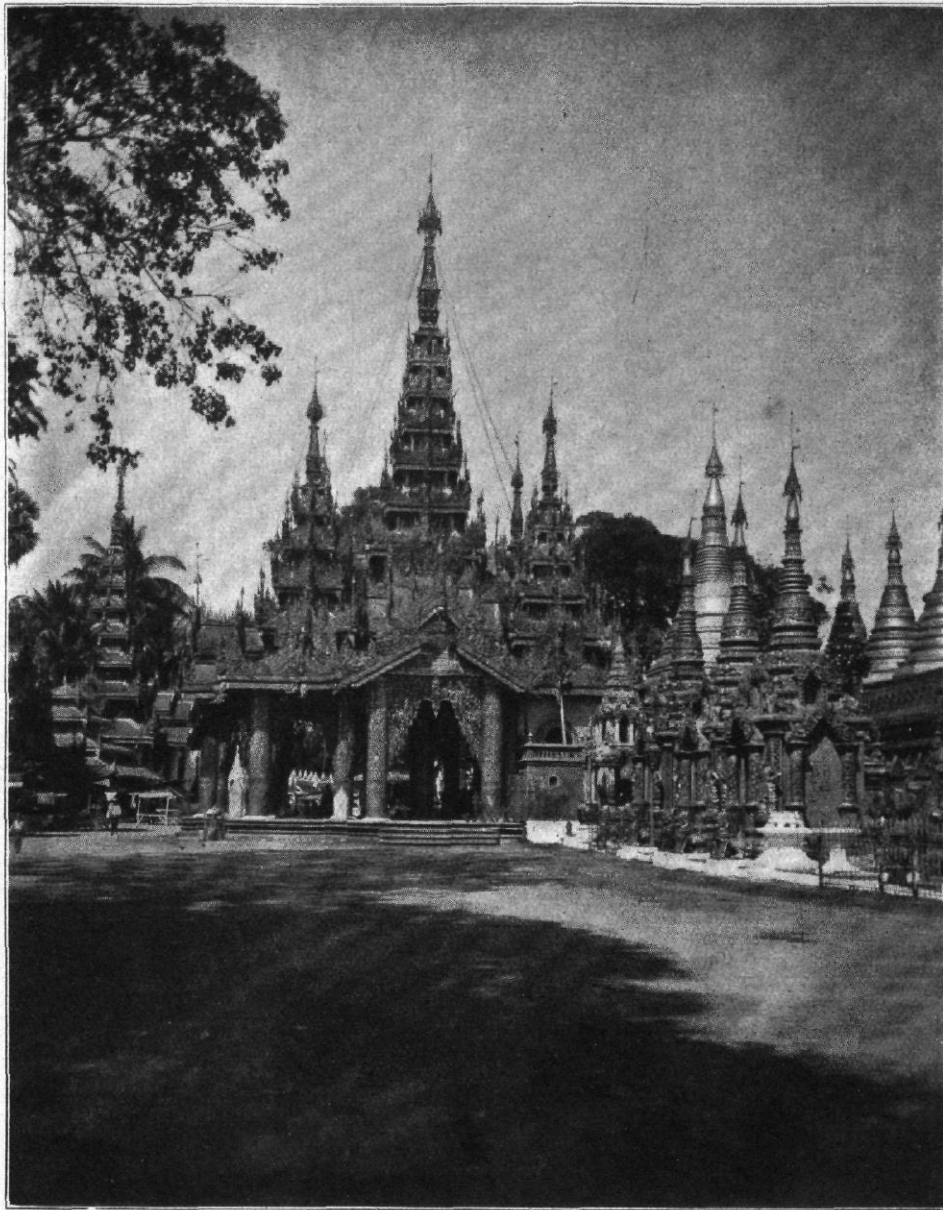
Pagode in Conjeevaram (Südindien)



Tempel in Bellora (Südindien), Nordseite



Sieben Pagoden bei Madras (Südüdindien)  
(Monolithtempel)



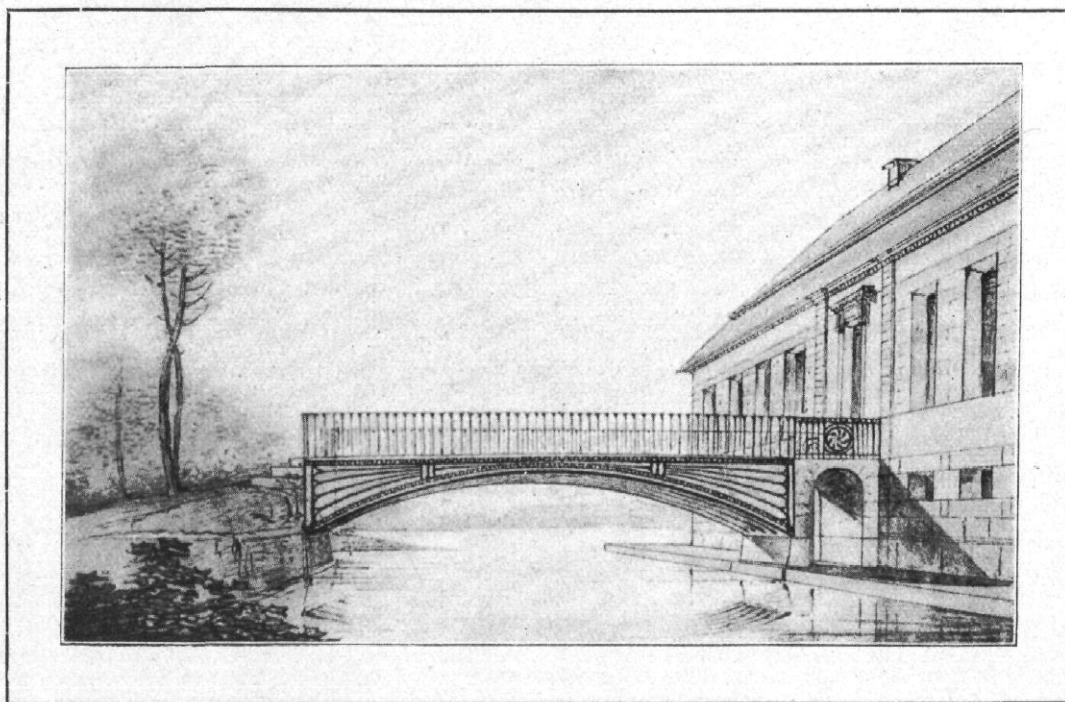
Dagonpagode in Rangûn (Birma)

## Probleme des neuzeitlichen Brückenbaus.

Von Paul Zucker.

Die architektonische Gestaltung der Brücke stellt in mehr als einer Hinsicht einen Grenzfall dar. Der Ingenieur wird geneigt sein, die Brücke als reinen Zwecks- oder Verkehrsbau in gleiche Linie mit Fabrik und Bahnhof zu stellen. Der in historischer Auffassung groß gewordene Architekt wird wieder auf die lange Reihe klassischer Brückenlösungen, die ihren Platz in der Kunstgeschichte als Resultate künstlerischen Willens gefunden haben, hinweisen. Zu untersuchen bleibt zunächst die Vorfrage, ob zwischen modernen Eisen- oder Betonkonstruktionen und etwa dem Rialto in Venedig oder der Regensburger Donaubrücke — um Typen geschlossener architektonischer Gestaltung der Vergangenheit zu nennen — eine Kontinuität des formalen Gedankens besteht.

Zunächst liegt auf der Hand, daß mindestens ein Moment durch die Identität des Zweckes, nämlich der Verbindung von Ufer zu Ufer, immer gleich stark hervortreten und auch die formale Gestaltung beeinflussen muß: das Überwiegen der Längenachse gegenüber der Querachse, die Entwicklung der Bewegung lediglich in der Richtung vom Diesseits zum Jenseits. Jede Brücke, gleichgültig ob es sich um eine altrömische Konstruktion oder um ein modernes Eisenbauwerk handelt, in der dieser Gedanke nicht optisch sofort erfaßbar zum Ausdruck kommt, werden wir von vornherein als mißglückt betrachten können. Das Überwiegen der Längenachse, die Betonung der Lage der Fahrbahn in der Seitenansicht, die Kenntlichmachung aller Überbauungen, dekora-



Gilly, Entwurf zu einer eisernen Brücke

tiven Portallösungen usw. als eines nicht aus dem eigentlichen Baugedanken herausgewachsenen Beiwerks — das sind die drei mit dem Begriff der Brücke eo ipso untrennbar verbundenen künstlerischen Postulate.

Ohne an dieser Stelle<sup>1)</sup> auf diese prinzipiellen Grundlagen des allgemeinen Brückenbaus näher einzugehen, werde zunächst nur untersucht, welche Besonderheiten die Verwendung von neuem Material im Brückenbau ergeben hat, und inwiefern die Anschauung der Ingenieure von der Brücke

als einem Zweckbau etwa durch die Besonderheit des neuen Materials unterstützt werden kann. Die ersten eisernen Brücken<sup>2)</sup> waren gußeiserne und lehnten sich in ihren Formen an die hölzernen Gitterträger an, wie sie ähnlich für die Konstruktion hölzerner Brücken von Palladio angegeben worden waren.<sup>3)</sup> Von einer eigentlichen Besonderheit der Konstruktionsform können wir erst in einer erheblich späteren Entwicklungsstufe, etwa vom Jahre 1840 an, sprechen. Formen, die wir — zunächst uns an das statische Problem anlehnend — als Balkenbrücken, Bogenbrücken, Hängebrücken einmal grob unterscheiden wollen. Gemeinsam bleibt allen eisernen Brücken die spinnwebartige Erscheinung, die sich aus der Besonderheit der Dimensionierung der einzelnen Eisenstäbe und

Konstruktionsteile ergibt. Hier liegt die hauptsächliche Gefahrquelle, aber auch die Möglichkeit eigenartiger architektonischer Wirkungen, die eben dann nur den eisernen Brücken eigentümlich sein können. Die Überstrahlung der einzelnen Eisenstäbe durch das aufsaugende Licht ist, verglichen mit Stein- und Holzkonstruktionen, eine eminente, so daß von Flächenwirkungen, wie sie von steinernen und hölzernen Brücken ausgehen, nie die Rede sein kann. Selbst die bei den neuesten eisernen Brücken versuchte Zusammenfassung aller tragenden Teile zu möglichst

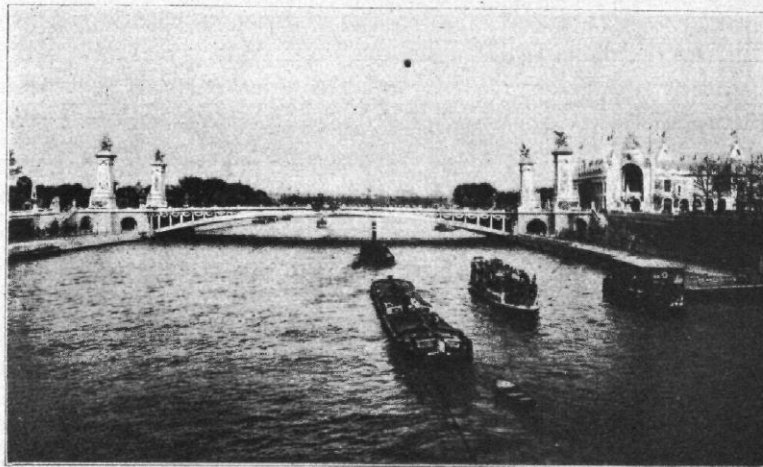
wenigen, möglichst stark dimensionierten Baugliedern kann diese Erscheinung nur wenig paralysieren.

Zusammenfassung der Konstruktionsglieder durch regelmäßige rhythmische Anordnung der einzelnen tragenden Teile, Regulierung der Stützweiten entweder so, daß alle gleich sind

<sup>1)</sup> Eine ausführliche systematische und historische Darstellung dieses Gedankenganges findet sich in dem soeben erscheinenden Werk des Verfassers: *Die Brücke. Typologie und Geschichte ihrer künstlerischen Gestaltung*. Wasmuth 1920.

<sup>2)</sup> Eine ausgezeichnete Darstellung der ästhetischen Grundlagen, speziell des eisernen Brückenbaus finden wir bei: A. C. Meyer, *Eisenbauten, ihre Geschichte und Ästhetik*, Eßlingen 1907; ferner H. Jordan u. E. Michel: *Die künstlerische Gestaltung von Eisenkonstruktionen*. Veröffentlichung der Kgl. Akademie des Bauwesens, Berlin, 1913.

<sup>3)</sup> Vgl. Palladio: *The Architecture*, Lib. V. 3 Chap. 4—5. Englische Ausgabe des Giacomo Leoni. London o. J. (1730).



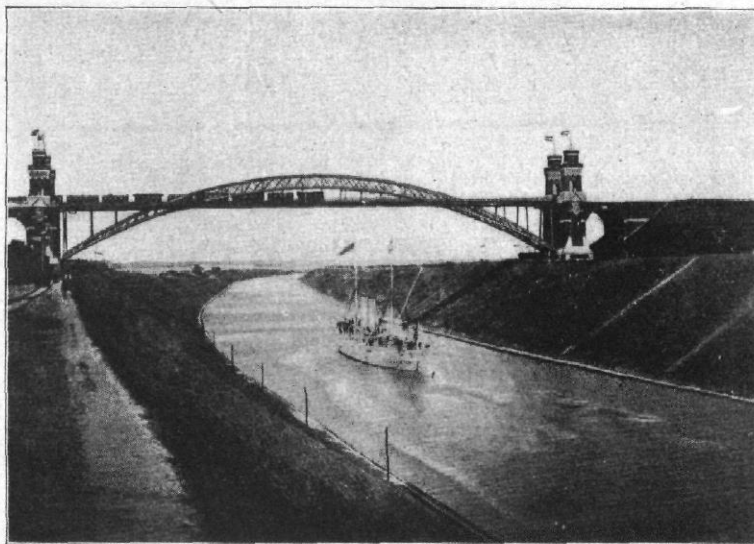
Paris, Pont Alexander III.



Koblenz, Pfaffendorfer Brücke



oder so, daß sie nach der Mitte des Bauwerks zu wachsen, — das sind die hauptsächlich architektonischen Hilfsmittel, die zur Erlangung eines künstlerischen Eindrucks zur Verfügung stehen. Denn das muß immer wieder betont werden, daß die aus dem Verfolg der Semperschen Gedanken abgeleiteten Grundsätze der »Ingenieurästhetik« durchaus nicht richtig sind und kaum eine ästhetische Lösung bedeuten. Die Behauptung nämlich, daß die statisch beste Situation auch schon zugleich die künstlerisch gelungenste Lösung darstellte. Zwar bedingt die Kunstform eine vollendete Werkform, aber sie ist mit ihr noch nicht identisch.

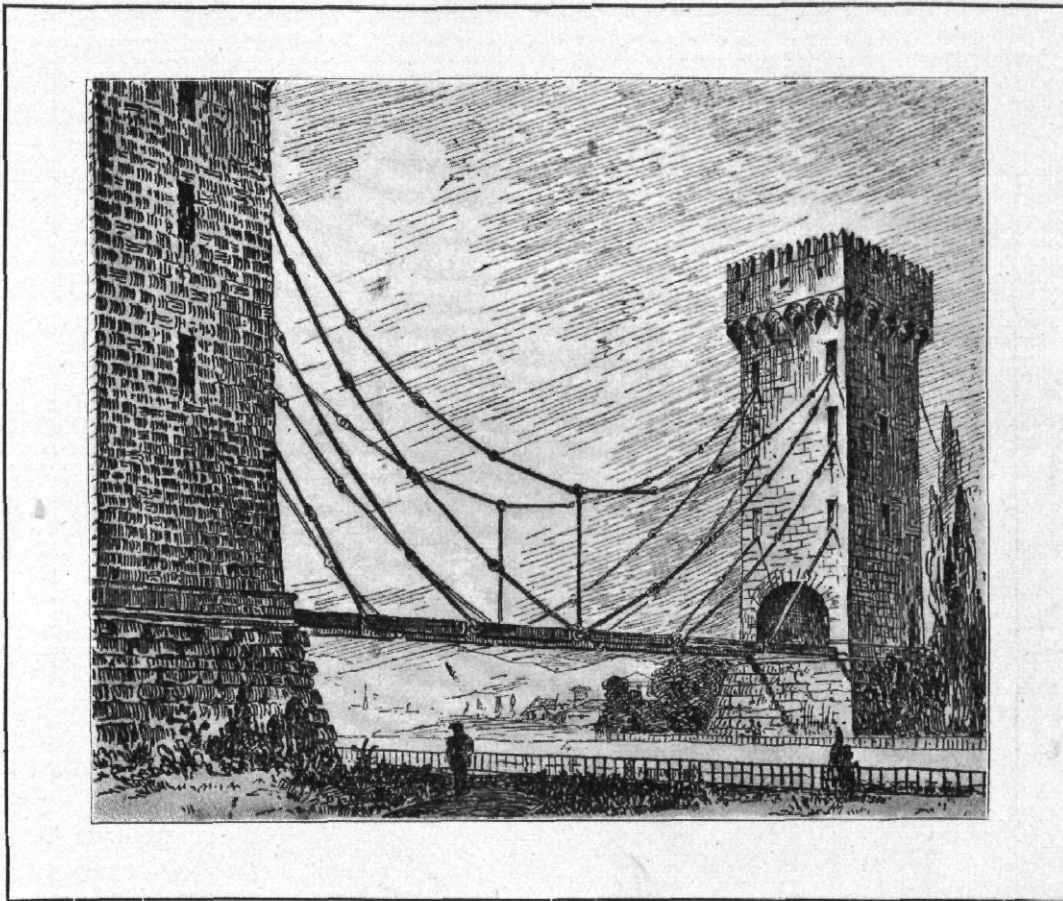


Grünenthal, Nordostseekanalbrücke

Analysiert man nun die eiserne Brücke auf die ästhetische Wirkungsmöglichkeit der verschiedenen statischen Systeme hin, so ergibt sich zunächst ohne weiteres, daß das System der Balkenbrücken fast nie zu künstlerisch gelungenen Lösungen führt. Nur die Abart der sog. Kragträgerbrücken (Cantileverbrücken) ermöglicht eine formal wirksame Zusammenfassung der tragenden Teile, ohne daß diese gleich zu vollkommen geschlossenen Blechflächen werden müßten. Die kastenartige Anordnung solcher geschlossenen Blechflächen läßt ältere Balkenbrücken nur allzu oft als plumpe und störende Fremdkörper in der Landschaft empfinden.

Die ersten errichteten Brücken waren Bogenbrücken und zwar solche aus Gußeisen. Jenes Prinzip, das hauptsächlich die künstlerisch entscheidende Form der eisernen Brücke charakterisiert, nämlich die Zusammenführung der tragenden Bogen im Scheitel, ist von Anfang an erkennbar. Charakteristisch hierfür ist der sehr gut gelungene Entwurf einer eisernen Brücke von Gilly vom Jahre 1798. Im 19. Jahrhundert wurde die Mehrzahl der eisernen Brücken in Schweiß- oder Gußeisen ausgeführt, und es bilden sich allmählich verschiedene Trägerformen heraus, die sich sowohl durch die Gliederung des tragenden Bogens selbst (Ständerfachwerk, Strebenfachwerk, einfacher Dreiecksverband, Diagonalverband mit und ohne senkrechten eingeschobenen Ständer usw.) wie auch durch die Lage des Trägers zur Fahrbahn selbst unterscheiden. Der Hauptträger kann über oder unter der Fahrbahn liegen, oder von ihr durchschnitten werden. Gerade die letzte Form führt oft zu formal günstigen Lösungen, so bei der Pfaffendorfer Brücke in Koblenz, die trotz ihrer relativ frühen Erbauungszeit in der Seitenansicht sehr günstig wirkt. Die Fahrbahn liegt auf dem Scheitel des Untergurtes auf und scheint also in den Bogen eingesenkt. So tritt in der Seitenansicht die Schwingung des Bogens voll in Erscheinung. Den Typus einer mißglückten Lösung bietet dagegen die Ernst-Ludwig-Brücke in Worms. Die Überführungen der Uferstraßen sind alle in Stein gehalten, der Übergang zwischen eisernen und steinernen Bogen durch überwuchtige Torbauten »im romanischen Stil« gekennzeichnet. Die kulissenhafte Wirkung dieser zwecklosen Zutaten, die mißglückte Anänelung zwischen eisernen und steinernen Bogen, die spärliche Verbindung zwischen Bogen und Fahrbahn selbst, lassen die Brücke künstlerisch recht unerfreulich erscheinen.

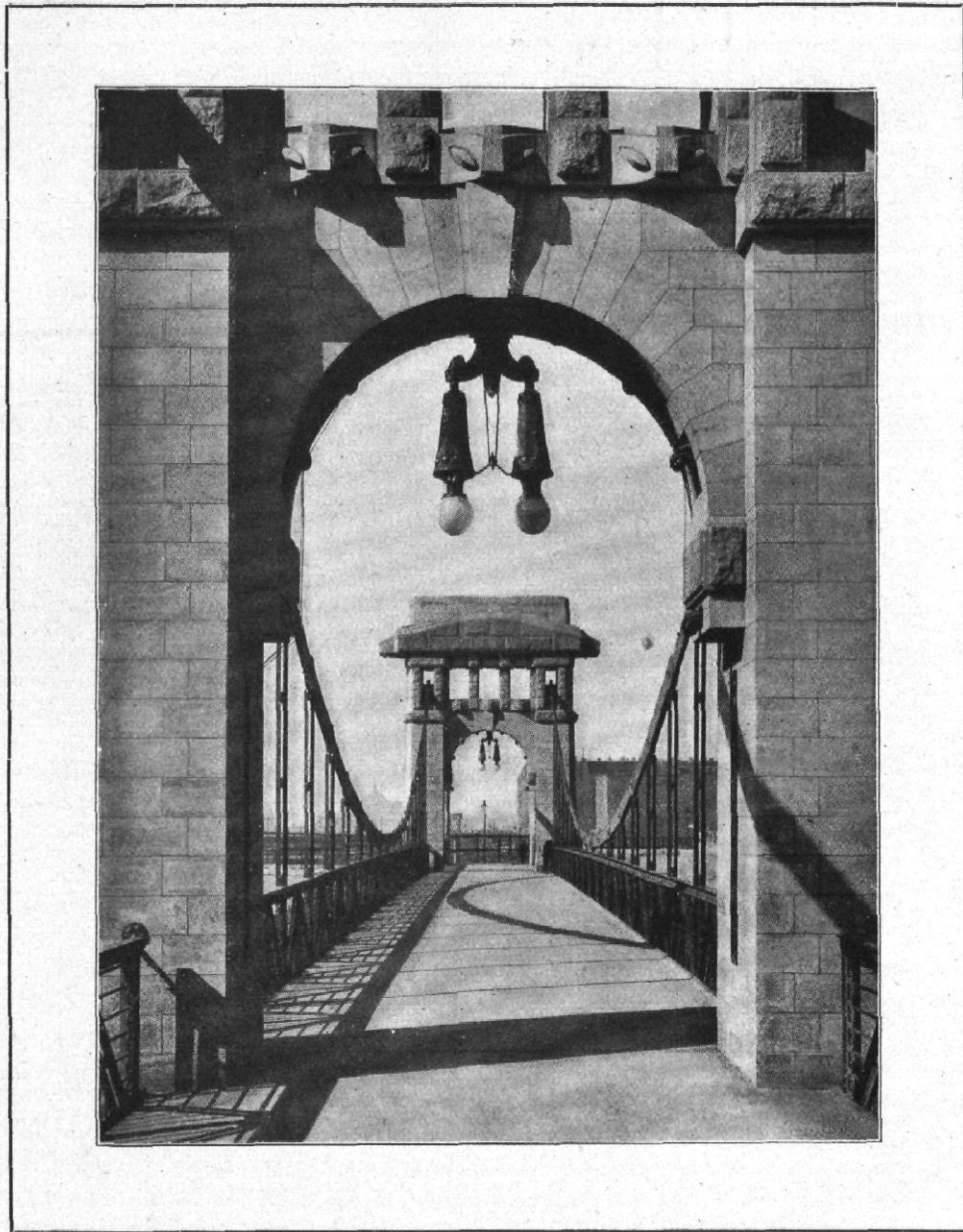
Bei diesen Strombrücken ist eine bestimmte Lage der Fahrbahn zur Trägerkonstruktion nicht eo ipso gegeben. Anders bei eisernen Brücken in der Stadt. Hier muß die tragende Konstruktion unterhalb der Fahrbahn liegen, da es niemals gelingen kann, eine in die Höhe entwickelte Eisenkonstruktion in Bogenform gleichwertig in die steinernen Baublöcke der Uferstraßen einzuordnen. Sie wird stets als Fremdkörper erscheinen, und so ist ein Zurücktreten der Konstruktion in der



King-Tung, Kettenbrücke

Höhenentwicklung künstlerisch noch die beste Lösung. Typisch hierfür ist denn auch der erste größere Bau dieser Art: die Westminster Bridge in London, die in den 60er Jahren des 19. Jahrhunderts von Page erbaut wurde, — in kleinerem Maßstabe zahlreiche Berliner Brücken und eine der besten Lösungen dieser Art: die Pariser Alexanderbrücke, bei welcher ein wundervoller Flachbogen von 107,50 m lichter Weite die Seine überspannt. Das Pfeilverhältnis von 1:17 läßt die Eigenart des Baustoffes eindeutig und um so eindringlicher in Erscheinung treten.

Die Erscheinung der Überstrahlung und demzufolge die spinnwebartige Wirkung der überstrahlten Konstruktionsglieder ist am offensichtlichsten bei den Riesentalbrücken, wie sie neuerdings innerhalb und außerhalb Deutschlands errichtet wurden. Die Wirkung derselben in der freien Landschaft war eine äußerst ungünstige. Zu auffällig und groß, um sich der Landschaft unterzuordnen, zu locker und dissolut, um ihrerseits durch formale Akzentsetzung den Charakter der Landschaft zu bestimmen, hemmen sie zwar den Einblick und Durchblick, — ohne aber wieder ihrerseits einen prägnanten Blickabschluß bilden zu können. Auch der Charakter einer Bewegung von einem Hügelkamm zum andern geht durch die Auseinanderzerrung der einzelnen tragenden Teile fast vollkommen verloren. Ein Musterbeispiel einer in diesem Sinne verfehlten Lösung bildet die Müngstener Talbrücke, vielleicht bewundernswert als Beispiel statischer Konstruktion, künstlerisch aber durchaus minderwertig. Als Gegenbeispiel könnte man vielleicht die Grünenthaler Nordostseekanal-Hochbrücke anführen, bei der ein sichelförmiger Hauptbogenträger von 156,5 m Spannweite in seinem oberen Drittel von der Fahrbahn als Sehne durchschnitten wird. Streben- und Hängestützen sind sehr schlank ausgebildet



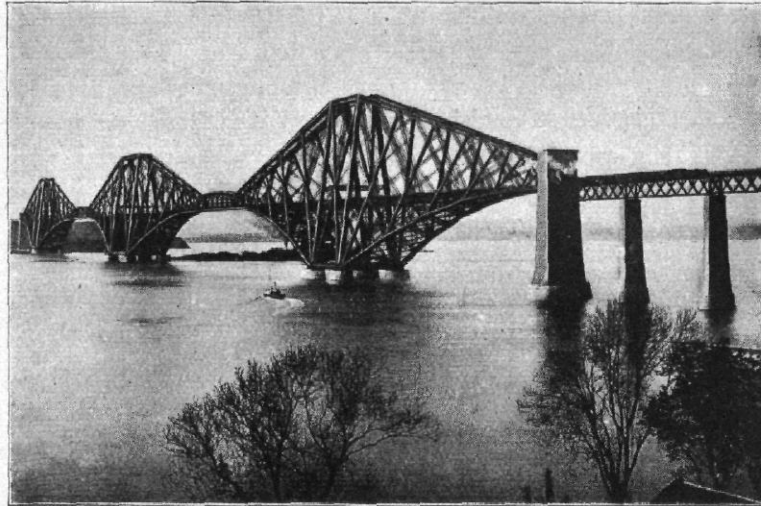
Berlin, Borsigsteig

und treten in der Seitenansicht kaum hervor, so daß die schwingende Kurve des Bogens besonders stark wirkt.

Am häufigsten begegnen wir künstlerisch gelungenen Lösungen bei den Hängebrücken. Es ist derjenige Typus eiserner Brücken, bei dem nicht nur einige wenige Ausführungen das künstlerische Empfinden befriedigen, sondern die überwiegende Mehrzahl aller errichteten Bauten. Die Eisenkonstruktion wird im allgemeinen auf Zug beansprucht. Die Brückenportale sind hier als Stützpylonen stets sachlich berechtigt und wirken nie als Architekturmaske. Ohne an dieser Stelle die sehr interessante Geschichte des Kettenbrückenbaus innerhalb und außerhalb Europas geben zu wollen, sei doch kurz erwähnt, daß in China schon in sehr früher Zeit, sicher schon vor 1500, Brücken an eisernen Ketten aufgehängt wurden. Das erste Drittel des 19. Jahrhunderts bringt dann zahlreiche

gute Lösungen in England und in den englischen Kolonien, bei denen die Steinteile in ihren ägyptisierend klassizistischen Formen gut mit den eingeschobenen Eisenkabeln zusammengehen. Die bekannteste Lösung einer dreiteiligen Hängebrücke ist die Londoner Towerbridge, allerdings künstlerisch nicht zu unterschreiben. Ein als starrer Balken ausgebildetes Zugband nimmt die Zugspannung der Kettenfachwerke auf, die untere Fahrbahn ist über der Mittelöffnung als Klappbrücke ausgebildet.

Der Eindruck des ganzen Bauwerks innerhalb der Stadt ist zwar eigenartig, aber doch nicht im gleichen Maße befriedigend, wie der anderer Hängebrücken. Das als starrer Balken ausgebildete Zugband über der Mittelöffnung wirkt in dieser großen Höhe über dem Wasserspiegel etwas beängstigend und die Türme scheinbar einseitig belastend. Als Gegenbeispiel sei hier nur kurz eine kleinere Lösung angeführt, nämlich der von Möhring 1905 erbaute Borsigsteg in Berlin. Die ausgezeichnete Ausbildung der Pylonen und der sonstiger Rahmenarchitektur lassen die



Firth-of-Forth-Brücke

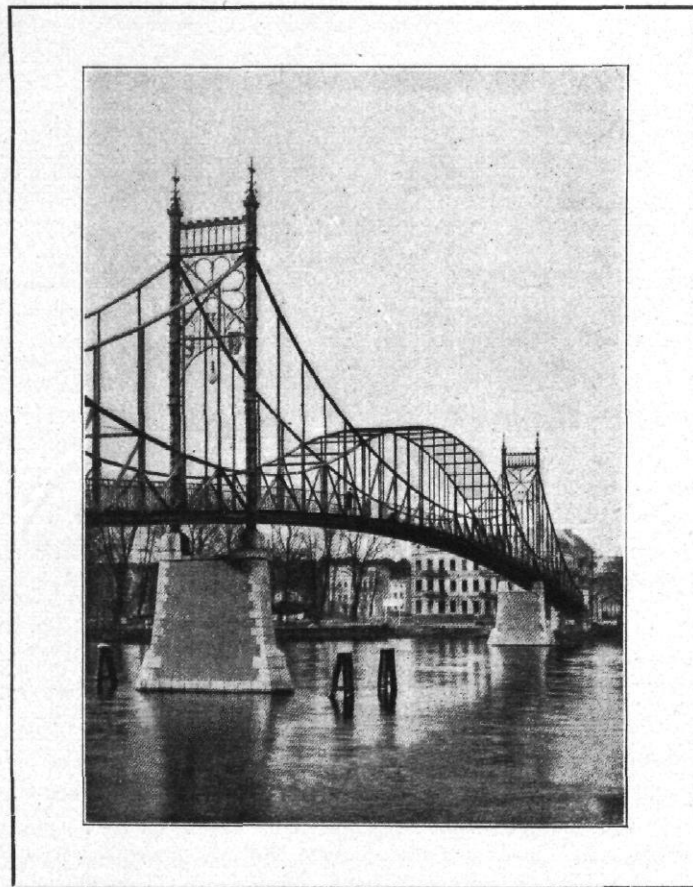
Brückenbahn und die tragende Aufhängung klar in Erscheinung treten. Die Einfügung in die Architektur der Ufer scheint vollkommen gelungen.

Die statischen Typen der eisernen Balkenbrücke, Bogenbrücke und Hängebrücke werden unter Umständen auch bei einzelnen Bauwerken vereinigt. Vor allen Dingen ist eine Verbindung von Balkenbrücke und Hängebrücke häufig. Dabei ist der Balkenträger meist in Form eines Auslegerträgers verwandt. Es entwickelt sich eine Konstruktionsform, die sich zusammensetzt aus durchgehenden Kragträgern (Gerberträger) und zwischen ihnen eingehängten Balkenträgern. Die Stützpunkte der Hängekonstruktion ruhen bei diesen zusammengesetzten Systemen senkrecht über der Auflagerfläche des Auslegerträgers. Die zwischengehängten Nebenträger werden von der Haupthängekonstruktion mitgetragen und so ergeben sich verschiedenartige Möglichkeiten der Zusammenstellung. Die bekannteste Lösung dieser Art ist wohl die 1890 erbaute Firth of Forth-Brücke in Schottland. Es ist schwer zu beurteilen, ob die große Wirkung, die von diesem Bauwerk ausgeht, eine rein ästhetische ist oder nicht auch durch eine mehr intellektuelle unterbewusste Anerkennung der großartigen Ingenieurleistung, die in der Ueberbrückung dieses Meeresarmes liegt, bewirkt wird. Jedenfalls liegt die Schönheit des Bauwerks nicht nur in der Größe des Maßstabes, sondern vor allem in der rhythmischen Bestimmtheit der Bewegung in der Seitenansicht. Die freie Stützweite beträgt im einzelnen 521 m, die eigenartigen Auslegerträger mit geraden Obergurten und gekrümmten Untergurten haben je 207 m Vorkragung. Dazwischen sind abgestumpfte Bogenbalkenträger eingehängt. Der Gegensatz zwischen der Krümmung der Untergurte und dem geraden Abschluß der Obergurte gibt ein besonders starkes Gefühl der Standfestigkeit und zugleich der beschwingten Bewegung des Linienzuges. Die sehr langen Zufahrtstrecken, die als einfache Diagonalparallelträger auf hohen steinernen Pfeilern ausgebildet sind, ergeben mit ihrer ruhigen geraden Linie einen wirkungsvollen Gegensatz zu dem hohen Aufbau der mittleren Bogen. Die Fahrbahn erscheint einheitlich als Rückgrat des ganzen Baus, trotzdem sie bei den Balkenträgern oben, bei den Auslegerträgern in der Mitte und bei den eingehängten Zwischenträgern unten liegt.

Und nun zum Abschluß noch ein Beispiel einer ausgezeichneten Berliner Ausführung dieses statischen Typus: der Kaisersteg in Niederschöneweide, 1897/98 von Müller-Breslau erbaut. Diese

Auslegerbrücke mit Hängekonstruktion und Spannbogen stellt nicht nur durch die materialgerechte Sprache der Linien, die auch dem Laien die statische Situation vollkommen klar erscheinen läßt, eine vorbildliche künstlerische Lösung dar. Die nach der Mitte zu ansteigende Kurve des Spannbogens bringt eine überaus wirksame Gegenbewegung zur Senkkurve der Hängekonstruktion und es entsteht so ein reizvoll bewegtes Spiel der Linien und Kräfte.

Mit völliger Deutlichkeit ergibt sich also, daß die künstlerisch einwandfreie Lösung bewußt herbeigeführt werden muß und diese Bewußtheit in jedem einzelnen Fall zu formalen Veränderungen, Umdimensionierungen, Zusammenfassungen usw. führen wird. Keinesfalls ist etwa beim Eisen als Baustoff die ästhetisch vollkommene Lösung sozusagen ein automatisches Nebenprodukt der statisch besten Lösung, wie es vielfach in einer mißverstandenen und mißverstehenden populären Ingenieur-ästhetik behauptet wird. Im Verhältnis zwischen Werkform und Kunstform wird grundsätzlich durch die Verwendung des Eisens gegenüber dem Stein nichts verändert.



Niederschöneweide, Kaisersteg

# Bücherschau

## KUNST- UND ARCHITEKTURGESCHICHTE

**Anheisser, Roland.** Im Oberelsaß. 30 Städtebilder und Landschaften nach Original-Abbildungen. Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig.

**Bayer, Josef.** Baustudien und Baubilder. 295 Seiten. Eugen Diederichs Verlag, Jena. — Josef Bayer (1827-1910), einer der markantesten Vertreter des kritischen Schrifttums in Wien, gibt in diesem von ihm selbst noch zusammengestellten Nachlaßband eine Übersicht von der ältesten monumentalen Baukunst bis zu den Architekturproblemen der Gegenwart. Es gelingt ihm, das tote Mauerwerk zu beleben, die geheimnisvolle Stimmung, die über jedem höheren Bauegebilde schwebt, in Worte zu fassen, den Genius der Zeit als den „höchsten Bauherrn“ aus den Steinen reden zu lassen.

**Bernhard, Joseph.** Die Symbolik im Menschwerdungsbild des Isonheimer Altars. 45 Seiten und 4 Abbildungen. Patmos Verlag, München. — Der Isonheimer Altar scheint uns noch teurer geworden, seitdem der unglückliche Krieg ihn uns genommen. Jetzt, da er auf seinem deutschen Mutterboden Götter nicht mehr Besitz des deutschen Volkes ist, gehört ihm die Sehnsucht aller, die ihn je gesehen, oder doch aus Bildern sich einen Begriff von der verlorenen Herrlichkeit machen wollen. Der Verfasser der vorliegenden Schrift versucht über die alten Ergebnisse der Grünwald-Forschung hinauszukommen. Aus den verschiedenen Bezirken der mittelalterlichen Ausdruckswelt, aus künstlerischen, mehr noch literarischen Quellen, wie Predigt, geistlichem Schauspiel, christlicher Mythologie, vor allem aber aus der kirchlichen Liturgie bringt er eine Fülle von Zeugnissen, die auf die Grünwald'sche Darstellung zum Teil ganz neues und vielleicht endgültig aufhellendes Licht werfen.

**Biermann, Georg.** Jahrbuch der jungen Kunst 1920. Verlag Klinkhardt & Biermann, Leipzig. 348 Seiten und zahlreiche Abbildungen. — Zum ersten Male tritt das „Jahrbuch der jungen Kunst“ vor die Öffentlichkeit, zusammengestellt in der Hauptfrage aus den Kunstbeiträgen, die der „Cicerone“ bisher veröffentlicht hat, seit er zum entschiedenen Vorkämpfer der Moderne geworden ist, und ergänzt durch Originalgraphik, die sich in einzelnen eng dem Inhalt des Bandes einfügt.

**Boehn, Max von.** Das Bühnenkostüm im Altertum, Mittelalter und Neuzeit. 496 Seiten mit 325 Abbildungen. Verlag Bruno Cassirer, Berlin. — Wie alle Boehn'schen Werke eine vortreffliche Arbeit.

**Daumier, Honoré.** Robert-Macaire, der unsterbliche Betrüger.

**Daumier, Honoré.** Die Portierfrau. Die bekannten, von Daumier illustrierten Schriften sind im Mauritius Verlag, Berlin, in genauer Nachbildung der Originale neu herausgegeben worden.

**Fechheimer, Hedwig.** Klempplastik der Ägypter. 40 Seiten und 158 Abbildungen. Bruno Cassirer Verlag, Berlin. — Frau Fechheimer, die das beste Werk über die ägyptische Monumentalplastik geschrieben hat, legt in ihrer neuen Arbeit die weniger bekannte ägyptische Klempplastik vor. Auch dieser Band zeugt von trefflicher Kenntnis des Materials und von einem feinem Kunstverständnis, das sich in der glänzenden Auswahl dokumentiert.

**Feuerbach, Genevieve.** Ein Vermächtnis von Anselm Feuerbach. 268 Seiten mit einer Porträtbeigabe. Kurt Wolff, Verlag, München.

**Groiß, Hugo.** Durch Albanien und Montenegro. 224 Seiten und 74 Abbildungen. — Für unsere Leser durch die zahlreichen Aufnahmen von Land und Leuten wichtig.

**Hamburg in seiner politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Bedeutung.** Herausgegeben von der Deutschen Auslandsarbeitsgemeinschaft, Hamburg. 170 Seiten und 24 Abbildungen. Verlag E. Friederichsen & Co., Hamburg. — Durch den Versailler Friedensvertrag und die Auslieferung der deutschen Handelsflotte ist keine Stadt Deutschlands so geschädigt, wie Hamburg. In dieser Zeit schwerster Prüfung hat die Deutsche Auslandsarbeitsgemeinschaft in Hamburg, welche von 70 Körperschaften Hamburgs (Behörden u. Instituten, wirtschaftlichen und kulturellen Vereinigungen, Zeitungen usw.) zum Zwecke der Zusammenfassung der auf die Wiederbelebung des Verkehrs mit dem Ausland, speziell mit dem Auslandsdeutschtum gerichteten Bestrebungen zu gemeinsamer Arbeit Anfang 1920 gegründet worden ist, ein Buch unter dem Titel „Hamburg“ herausgegeben, das dazu bestimmt ist, ein Bild von dem, was in Hamburg vor dem Kriege geleistet und geschaffen wurde, zu geben.

**Hauser, O.** Ins Paradies des Menschen. 260 Seiten, 18 Tafeln. Hoffmann & Campe Verlag, Hamburg. — Der weltberühmte Entdecker des Homo Neanderthalensis, Aurignacensis und der La Micoque-Epoche gibt hier eine fesselnde und umfassende Schilderung seiner 25-jährigen Forscherstätigkeit, die trotz der Störung, die ihm — obwohl er Schweizer ist — durch Frankreich 1914 bereitet wurde, Ergebnisse von höchster Bedeutung für die Urgeschichte zu Tage förderte. Er hat zuletzt seine Forschungen auch auf Deutschland ausgebeugt und weist der Vorweltaforschung in Deutschland neue, gangbare Wege.

**Hesse, Hermann.** Elf Aquarelle aus dem Tessin. Verlag D. C. Necht, München. — Der Dichter Hermann Hesse offenbart hier seine Meisterschaft in der bildenden Kunst, die, bis zu seinem 40. Lebensjahre verborgen, nun mit einem Male in wundervoller Klarheit sich uns zeigt.

**Huebner, Friedrich, Markus.** Europas neue Kunst und Dichtung. Ernst Rowohlt, Verlag, Berlin. 95 Seiten.

**Klaatsch, Hermann.** Der Verdegang der Menschheit und die Entstehung der Kultur. 436 Seiten und 376 Abbildungen. Deutsches Verlagshaus Bong & Co., Berlin. — Dieses letzte Werk des seiner Wissenschaft viel zu früh entrisenen genialen Breslauer Anthropologen bedeutet in gewisser Weise einen Gipfel seines Schaffens. Fast es doch die Ergebnisse aller seiner einzelnen Forschungen zu einem Ganzen zusammen — ein Rückblick und ein Ausblick; es muß sein wissenschaftliches Testament genannt werden, es ist schließlich die moderne Wissenschaft vom Ursprung des Menschen und seiner Kultur.

**Lacisz, Rudolf.** Unterricht in ornamentaler Schrift. 119 Seiten und zahlreiche Abbildungen. Österreichische Staatsdruckerei, Wien.

**Lützen, Gottfried von.** Die Anfänge der Burgundischen Schule. 47 Seiten und 16 Tafeln. Verlag Benno Schwabe & Co., Basel. — Eine Untersuchung, die das Aufleben der Antike in der burgundischen Baukunst des 12. Jahrhunderts nachzuweisen versucht.

**Singer, Hans, W.** Das graphische Werk des Maler-Kabaretiers Anton Scheurikel. 101 Seiten und zahlreiche Abbildungen. Verlag August Scherl, Berlin.

**Strunz, Franz.** Unsere liebe Frau in Österreich. Sagen und Legenden. 173 Seiten und zahlreiche Abbildungen. Amalthea Verlag, Zürich.

**Wachholdt, Wilhelm.** Gedanken zur Kunstschuleform. 94 Seiten. Verlag Quelle & Meyer, Leipzig.

## KUNST- UND ARCHITEKTURGESCHICHTE

**Hingold, Heinrich, Hermann Graebel, Ein neuer deutscher Malerromantik.** Verlag Walter Jacob, Stuttgart. 36 Seiten, 12 Farbtafeln, 64 Bilder in Kunstdruck u. 12 Zeichn.

**Dobert, Johannes Paul, Souten und Baumeister in Ludwigslust.** Ein Beitrag zur Geschichte des Klassizismus mit 82 Abbildungen und einem farbigen Stadtplan. Karl Peters Verlag, Magdeburg.

**Grautoff, Otto, Die neue Kunst.** 160 Seiten. Verlag Karl Siegmund, Berlin. — Dieses soeben erschienene Buch bildet einen Band des von Professor Dr. Alfred Manes herausgegebenen Sammelwerkes „Die neue Welt“, an dessen Herausgabe namhafte Wissenschaftler und Sachkundige beteiligt sind. — Der Verfasser dieser Schrift, der unseren Lesern durch sein Buch über „Formzertrümmerung und Formaufbau“ bekannt geworden ist, hat bekanntlich zehn Jahre in Paris gelebt und wirkt seit 1915 in Berlin als Dozent an der Handelshochschule. Diese neueste Arbeit des erfolgreichen Kunsthistorikers versucht die bildende Kraft in das Gesamtbild der Zeit einzugliedern. Weber eine Künstlergeschichte noch eine Herausgestaltung deutlich abgegrenzter Entwicklungsstufen ist beabsichtigt worden, sondern es ist unternommen, den Zeingehalt, der unsere Zeit erfüllt, ihr ihren Charakter gibt, zu erfassen und darzustellen. Da Grautoff sich keiner Richtung verschrieben hat, sondern über den Parteien steht, aber allen Versuchen und Ansätzen gerecht zu werden versucht, so stellt dieses Buch im besten Sinne des Wortes einen Führer zum Verständnis der zeitgenössischen Kunst dar. Kein anderer Kunsthistoriker Deutschlands hat Gelegenheit gehabt, das Werden der neuen Kunst mitzuerleben, wie Otto Grautoff, der bis 1914 die Umformung der künstlerischen Ideale in Paris miterlebte und im Kriege in Berlin an dem Werden der neuen deutschen Kunst teilnahm.

**Lang, Martin, Alt-Lüdingen** mit 40 Zeichnungen von Otto Abbelohde. Verlag Alexander Fischer, Lüdingen.

**Mausfang, Nicola, Die großherzogliche Majolika-Manufaktur in Karlsruhe.** 256 Seiten mit 73 Tafeln in Sepiatonndruck. Verlag Karl Winter, Heidelberg. 3 Tafeln in Vierfarbendruck und mehreren Textabbildungen. — Das Hans

Thoma gewidmete Buch behandelt zum erstenmal monographisch die im Jahre 1901 gegründete Großherzogliche Majolika-Manufaktur Karlsruhe. Aus einer ursprünglich kleinen kunstkeramischen Werkstatt, deren Gründung auf Hans Thoma zurückgeht und zu deren ersten Mitarbeitern der Meister selbst zählte, ist im Laufe weniger Jahre ein großes Unternehmen geworden. Die Bedeutung der Kinstalt rechtfertigt es, den zurückgelegten Weg im Zusammenhange von den ersten Jahren an zu überblicken.

**Das Saargebiet in Wort und Bild.** Aus der Sammlung „Welt und Zeit“. Verlag Gebrüder Poser, Saarbrücken. Dieses Heimatbuch von der Saar erbittet freundliche Beachtung der Deutschen im Vaterlande.

**Kunstkalender für 1921.** Verlag Gebr. Poser, Saarbrücken.

**Junge Kunst.** Verlag Klinckschardt & Biermann, Leipzig. Band 9: Sohn-Wiener, Ernst, Billy Jaekel. Band 10: Pfister, Kurt, Edwin Scharff. Band 11: Henry Daniel, Maurice de Vlaminck. Band 12: Krieg, Bill, Wilhelm Morgner. Band 13: Wedderkop, P. v., Paul Klee. Band 14: Zahn, Leopold, Joseph Eberz. Band 15: Henry, Daniel, Andre Derain. Band 16: Gallentiner, Wilhelm, Schmidt-Rottluff.

**Marzynski, Georg, Die Methode des Expressionismus.** Verlag Klinckschardt & Biermann, Leipzig. Mit 24 Abbildungen.

**Westheim, Paul, Das Holzschnittbuch.** 191 Seiten und 144 Abbildungen. Gustav Kiepenheuer, Verlag, Potsdam. — Westheim läßt im primitiven Holzschnitt die Signatur entdecken, die auch der leidenschaftlichen Bemühung der Jüngsten um die Holzschneidekunst ihr starkes und echtes Gepräge gibt.

**Winther, J. H., Lebendige Form.** 24 Seiten und 35 Abbildungen. Braunschweiger Verlag, Karlsruhe. — Im innersten Wesen erfasst, als Ergebnis vertieften Studiums, weist das Buch dem Gymnastiker, Sportsmann, dem Länger, nicht zuletzt auch dem Künstler neue Wege. Eine streng gesichtete Auswahl von Bildern gibt in knapper klarfolgender Weise anschaulich wieder, was die Verfasser erlebten.

## STADTBAUKUNST UND TECHNIK

**Abendroth, Alfred, Die Aufstellung und Durchführung von amtlichen Bebauungsplänen.** 3. Auflage mit 14 Textzeichnungen. Verlag Carl Heymann, Berlin.

**Boost, Hermann, Der Beton- und Eisenbetonbau.** Mit 300 Textabbildungen. Verlag Hugo Sabowsky, Darmstadt.

**Boost, Hermann, Der Eisenhochbau.** Mit 1432 Textabbildungen und 62 Tafeln in besonderem Atlas. Verlag Hugo Sabowsky, Darmstadt.

**Brinckmann, A. E., Stadtbaukunst.** Aus dem Handbuch der Kunstwissenschaft. Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, Berlin-Neubabelsberg. — Der Verfasser, der vor seiner Berufung an die Universität Moskau eine Reihe von Jahren an der Technischen Hochschule Karlsruhe tätig war und auch als Herausgeber des weitverbreiteten Handbuchs der Kunstwissenschaft bekannt ist, hat auf die Entwicklung der modernen Stadtbaukunst nachhaltigen Einfluß ausgeübt und sich auch selbst praktisch betätigt. Seine Beziehungen zum englischen Stadtbau, dem er neben dem deutschen größte Anerkennung zollt, haben manches besondere Material für seine jetzt erschienene Schrift beigeleuert. In dem historischen, doch gerade für heutige Zeit besonders lehrreichen Teil werden Beispiele aus Italien, Frankreich, England, Rußland beigebracht. Die Schrift will einen Überblick über die Stadtbaukunst seit der Gotik bis in unsere Tage geben in der Form von historischen Querschnitten, stets orientiert auf die Probleme unserer Zeit. Damit wird das historische auf knappe Formeln gebracht. Brinckmann ist der erste Kunsthistoriker gewesen, der sich mit diesem großen Problem der Stadtbaugeschichte erster befaßt hat. Für die Gegenwart ist der Gewinn um so größer. Und gerade das mag dem Verfasser als

besonderes Verdienst angerechnet werden, daß er die Vergangenheit uns verstehen lehrt, selbst aber beide Augen für die Gegenwart und die Zukunft offen hat.

**Diethelm, John, Handbuch des schweizerischen Hotelbaues.** Mit 86 Abbildungen im Text und 5 Plänen. Verlag Rascher & Co., Zürich.

**Eberstadt, Rudolf, Wirtschaftliche Aufteilungsformen für Kleinstädte.** Heft 7 des neunten Bandes der städtebaulichen Vorträge. Verlag Wilhelm Ernst & Sohn, Berlin.

**Färster, Max, Grundzüge der Eisenkonstruktionen des Hochbaues,** mit 283 Textfiguren. Verlag Julius Springer, Berlin.

**Muthesius, Hermann, Kann ich auch jetzt noch mein Haus bauen?** Verlag Bruckmann A. G., München. Das unter den jetzigen Verhältnissen so außerordentlich wichtige Buch bedarf bei der Bekanntheit des Verfassers keiner besonderen Empfehlung.

**Schumacher, Fritz, Das Wesen des neuzeitigen Hochbauhauses,** 150 Seiten mit 93 Abbildungen, Verlag Georg Callwey, München. Das Erscheinen eines neuen Buches von Schumacher bedeutet in Fachkreisen immer ein literarisches Ereignis. Auch das vorliegende Werk des hervorragenden Architekten wird in der Baupresse das lebhafteste Interesse wecken, hat es Professor Schumacher doch hier wieder in glänzender Weise verstanden, die praktischen Erfahrungen seines fruchtbaren und so erfolgreichen beruflichen Schaffens mit den aufklärenden Ergebnissen einer tief eindringenden ästhetischen Betrachtung zu vereinigen.

**Sonderpolizeiverordnungen für Wohnlauben.** Sammlung baupolizeilicher Vorschriften. Gewerbeverlag Berlin-Steglitz.