

Abb. 3 / Kapelle, Entwurf, 1924

Architekt: H. H. Lüttgen B. D. A.

ARCHITEKTEN-PORTRAITS VON H. H. LÜTTGEN, B. D. A.*)

Bei der Niederschrift dieser Portraits, die eine Formulierung von Person und Werk sein sollen, habe ich nicht an Minderung oder Erhöhung gedacht. Vielmehr an die durch H. v. Twardowski veröffentlichten Aperçus des M. Seeler über die berufenen und unberufenen Persönlichkeiten des deutschen Dichterkreises.

Diese Portraitskizzen (fertige allerdings) bedürften einer Vorrede nicht, wenn die Sprache der Öffentlichkeit über Architekten und Architektur und allem Verbundenen nicht so trocken, schwer und meistens philosophieverbrämt, erlogen wäre.

PETER BEHRENS: Hauptmann d. Res. in der Avantgarde der Jungen. Der berufene Führer der Bedingtheit.

F. A. BREUHAUS: Architektur des Erotomanen. Brillantfeuerwerk mit zeitfixierter Wirkung. Der genialische Verzierer.

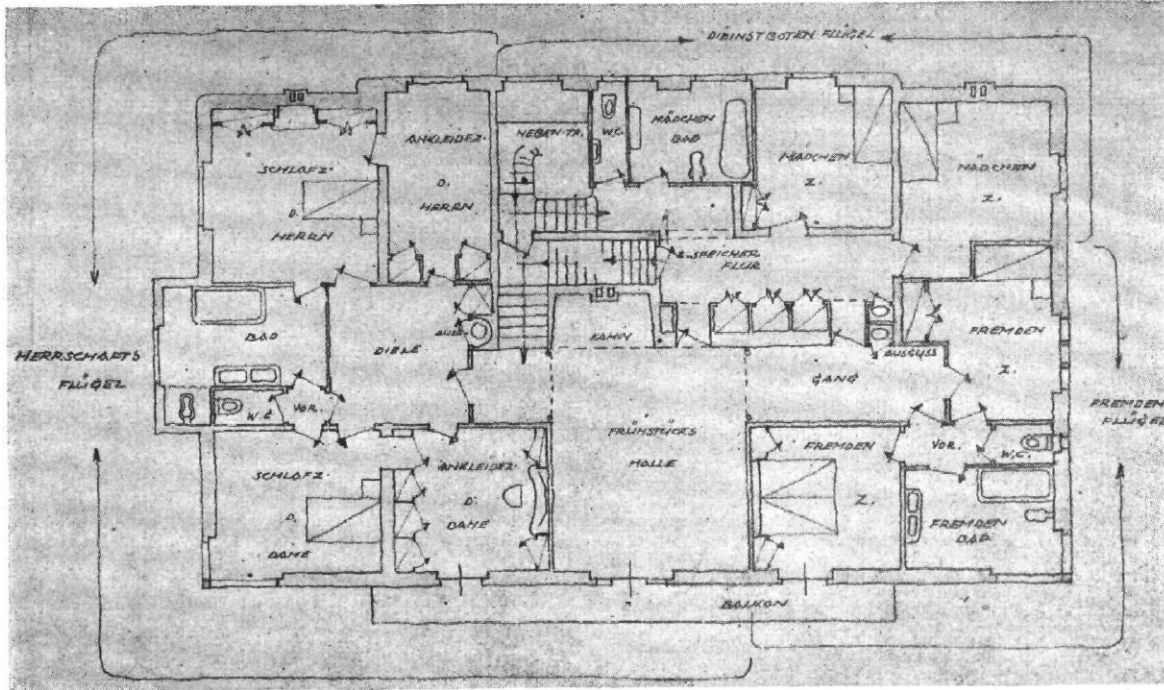
FRITZ HÖGER: Zwecklösung und Renaissance und Barock und Gotik und Backsteine und so fort.

EMIL FAHRENKAMP: Die Liebenswürdige in Blau und Silber. Das Talent und der Erfolg und die Grenzen.

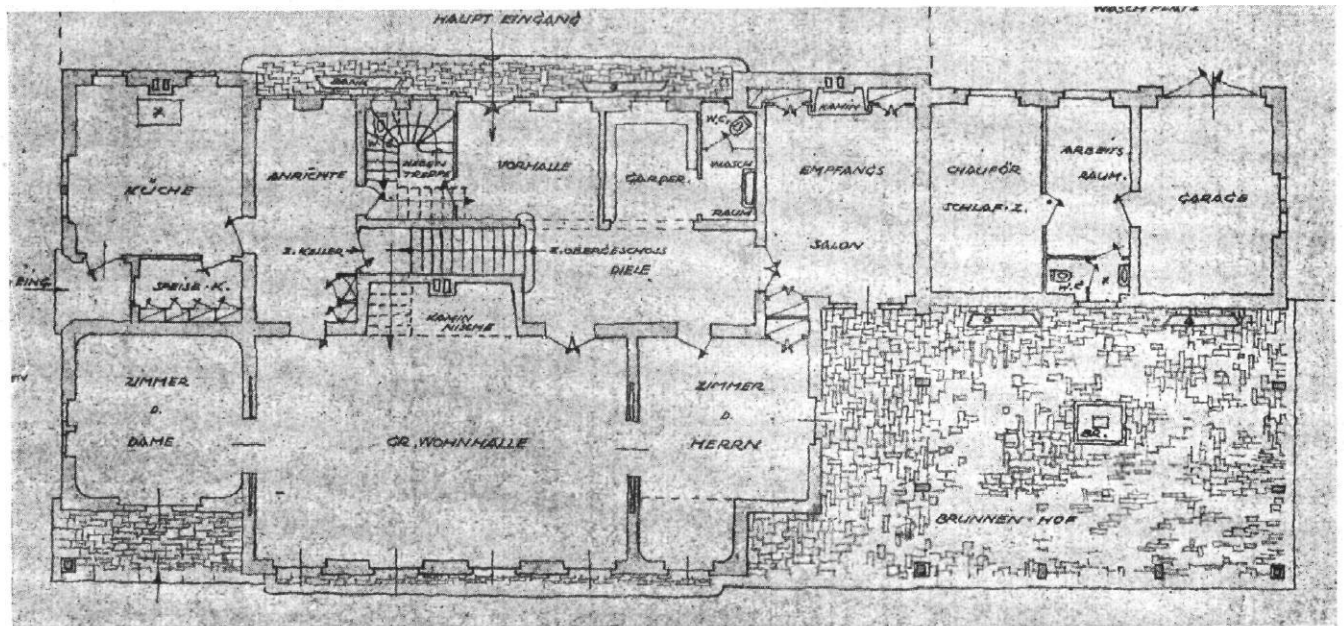
*) Von dem Kölner Architekten, der die beiliegende geistreiche Lunapark-Skizze entworfen und der unlängst in „Der Querschnitt“ (Sommer 1924) die treffende Satire: „Architektur zur Zeit Fehlanzeige“ veröffentlichte, hat uns zum KARNEVAL 1925 auf unsere Bitte die nachfolgenden „Architektur-Portraits“ zur Verfügung gestellt. Die architektonischen Arbeiten H. H. Lüttgens hauptsächlich als witzige Lunapark-Architektur zu werten, wäre sicher verkehrt. Selbst wer in seinen Entwurfskizzen vor allem den Einfluß F. L. Wrights und Erich Mendelsohns bemerken möchte, wird zugeben müssen, daß diese Einflüsse geistreich verarbeitet sind und daß Lüttgens ausgeführte Arbeiten mit viel Takt auf dem Boden des Ausführbaren, des vielleicht Bleibenden, beinahe Konstruktivistischen entwickelt sind. Man wird den weiteren Arbeiten dieses Baumeisters mit Spannung entgegensehen dürfen. Die Schriftleitung.

Abb. 4-6 / Entwurf für das
Landhaus Carl Sellmer, Ham-
burg

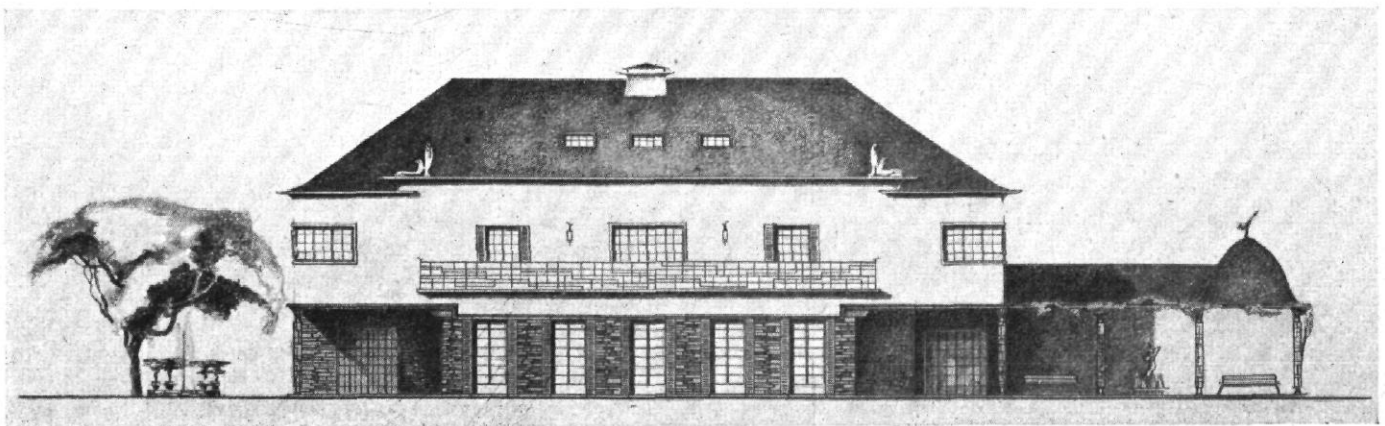
Architekt: H. H. Lüttgen
B. D. A.



Grundrisse
Oben: Obergeschoß
Unten: Erdgeschoß



Unten: Aufriß, Stromseite. Vgl. Abb. 1



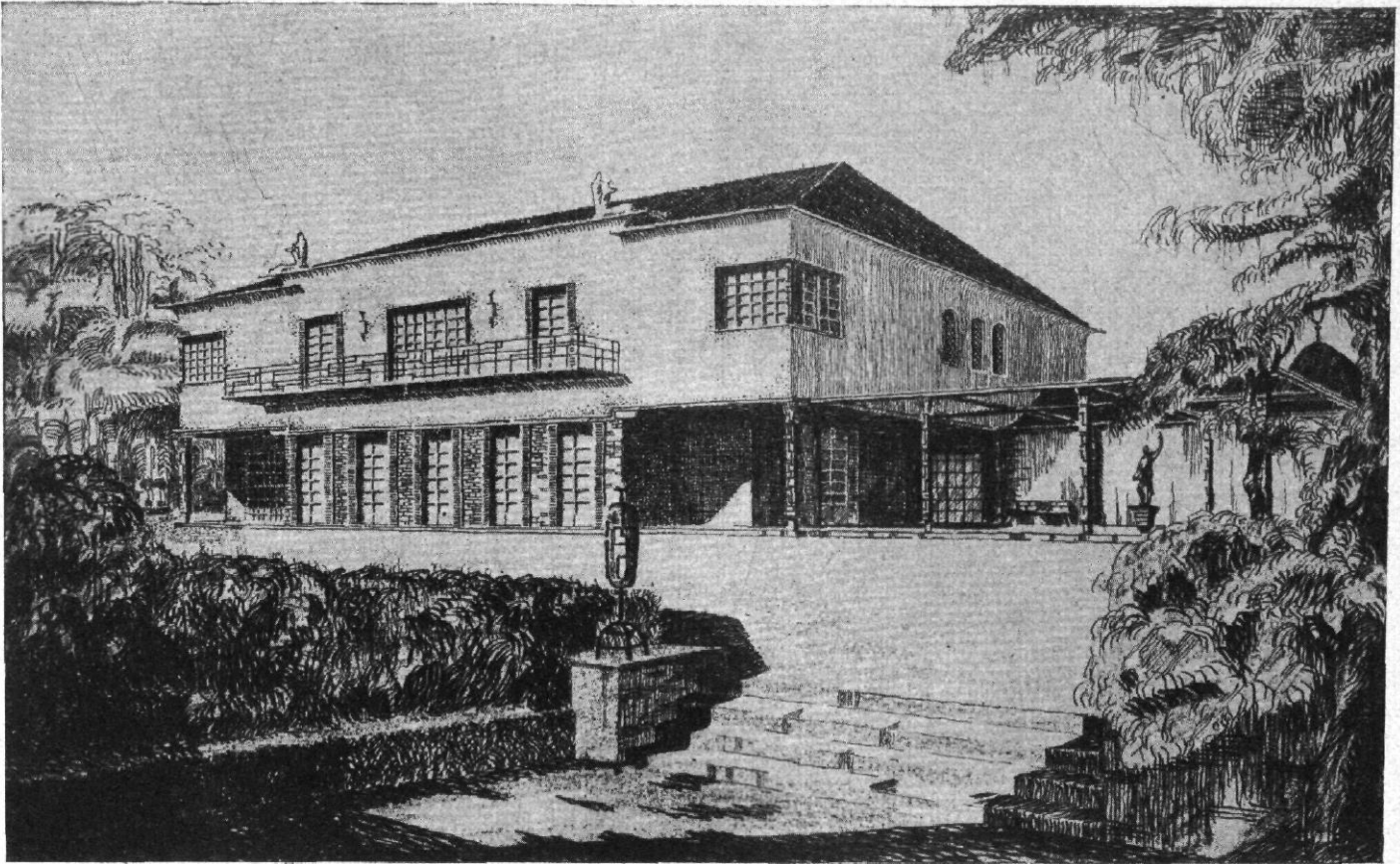


Abb. 7 / Entwurf für das Landhaus Carl Sellmer, Hamburg. Vgl. Abb. 4-6 / Architekt: H. H. Lüttgen B. D. A.

WILHELM KREIS: Der Diktator des Eklektizismus. Tektonischer Tango-Tänzer.

BRUNO MÖHRING: Der architektonische Hieronimus im Gehäus.

HANS POELZIG: Die schönen Parallellinien der Romantik mit Bedingung zu Verzicht. Dialektik der hängenden Gärten und wachsenden Hohlräume.

BRUNO TAUT: Der formal und soziologisch hart geschichtete Enthusiasmus.

ERICH MENDELSON: Die Architektur des magischen Baukastens. Schreiter zwischen Zweck und Geist

BRUNO PAUL: Der wohltemperierte Bonvivant der architektonischen Gestalter, vollendeter Gestus des verbindlichen Kompromisses. Spezialist für gehaltvolle Bürgerlichkeit.

* * *

In dem auf S. 219 erwähnten Aufsätze „Architektur zur Zeit: Fehlanzeige“ hat Hans Heinz Lüttgen das folgende Bekenntnis abgelegt, das ein Programm des Konstruktivismus genannt werden könnte:

BEKENNTNIS: Der gewähnte Zeitgeist, die Basis allen Schaffens, wirklich nur gewähnt und nicht vorhanden.

Also Weiterwursteln!!

Der Ingenieur: der Architekt der Zukunft. Der Architekt nur Verzierung.

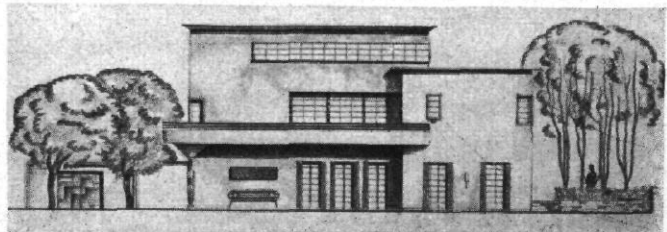


Abb. 8 / Entwurf Haus G., Köln / Architekt: H. H. Lüttgen B. D. A.



Abb. 9 / Bank S., Hamburg / Vorraum

Abschwenkung des letzten Architekten in das Lager romantischer Philosophien zwecks heiteren Lebensabends mit beschaulicher Rückerinnerung. (Nebenbei: Schicksalsgemeinschaft der Architekten, Kunstkritiker, Philosophen und Nationalökonomien.)

Ästhetische Empfindungslosigkeit des Beton-, Glas- und Drahtingenieurs: nicht immer eine Lüge. Durch den neuen Architekten-Ingenieur Beleidigung des Materials unmöglich. Zum Beispiel: Ummantlung eines Betongerippes zwecks Schutz gegen Witterungseinfluß wird vom alten Architekten zu architektonischem Ausdrucksmittel umgefälscht.

Infolgedessen erweist sich der Architekt der älteren Bearbeitungsmethode als Schädling und ist auszumerzen, wenn banaler Zweck der Anlaß wird für bombastischen Architekturschrei.

FORMEL DES ANPACKENS: Klarscharfe brutale Wahrhaftigkeit; Sentimentalität in jeder Form und Verbrämung verboten.

* * *

Das vorstehende „Bekentnis“ Lüttgens möge als Vorwort zu dem folgenden Aufsatz des Amerikaners Fiske Kimball über



Abb. 10 / Musikzimmer einer Dame, 1924
Kommode und Hocker
Möbel Nußbaum, Wände blaßfarbig abgesetzt

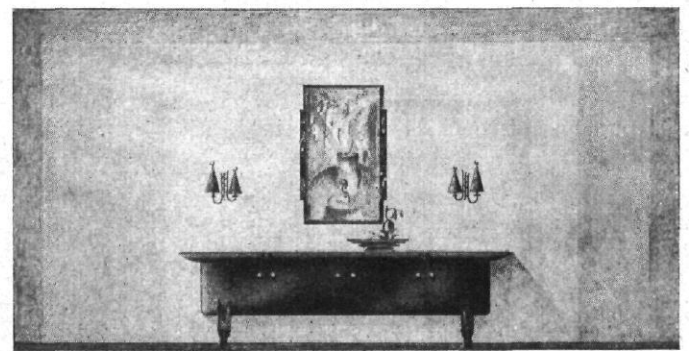


Abb. 11 / Speisezimmer, 1924
Möbel Mahagoni, Wände grau, rosa, silber gemalt

Architekt: H. H. Lüttgen B. D. A.

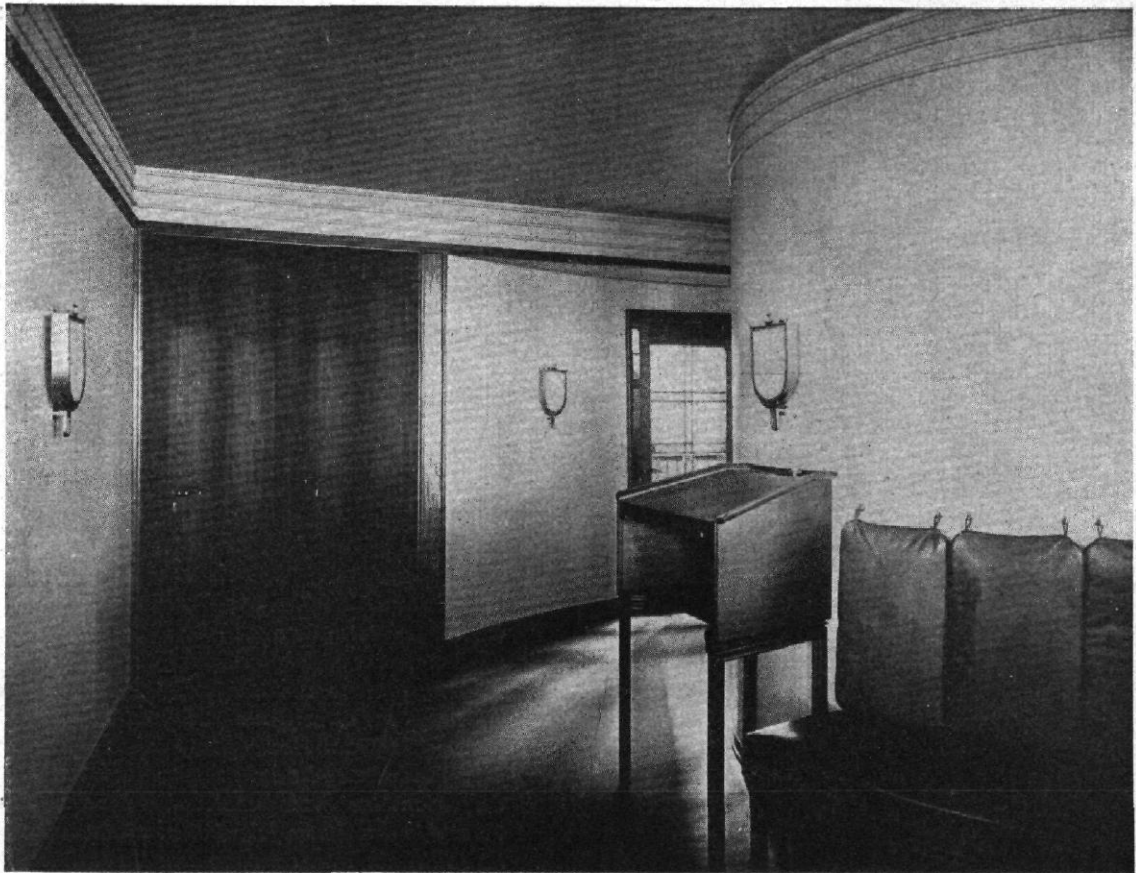
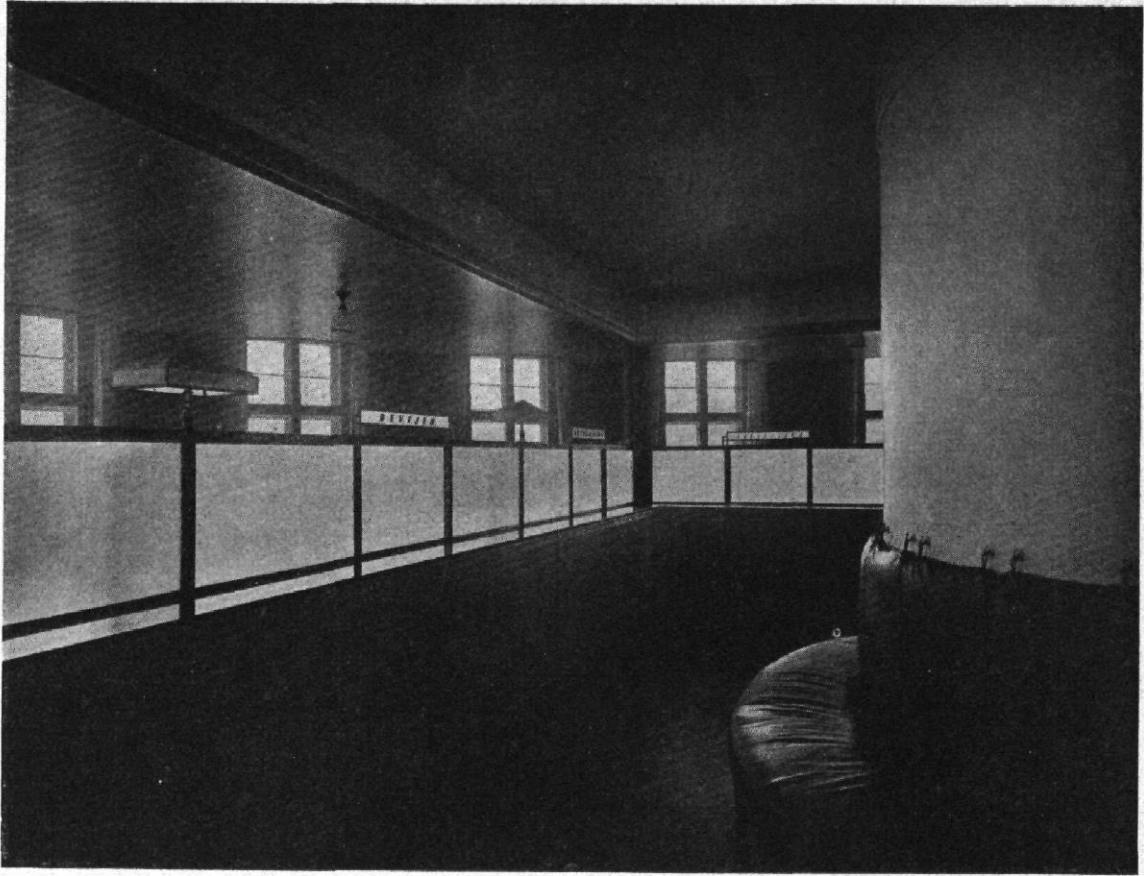
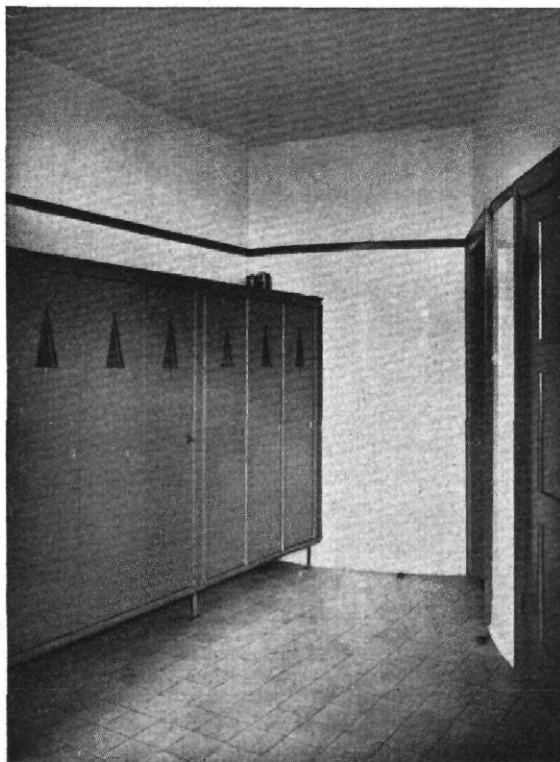


Abb. 14 und 15
Bank S., Hamburg
Aus dem Publikums-
raum
Architekt: H. H. Lüttgen
B. D. A.



Abb. 12 und 13 / Bank S., Hamburg / Oben: Zimmer des Chefs / Unten: Garderobe der Angestellten
Architekt: H. H. Lüttgen B. D. A.



alte und neue Baukunst gelten, Lüttgens „Bekennnis“ drückt ziemlich klar aus, was heute wieder viele junge Baumeister fühlen. die ihr Heil im mehr oder weniger unbewußtem Anknüpfen an die Lehren von 1860 zu finden hoffen; an die Lehre derselben Zeit also, mit der Professor Kimballs Aufsatz beginnt und in der Gottfried Semper schrieb: „So zeigt eine gewisse süddeutsche Architekturschule, in der sich die materialistisch konstruktive Richtung mit dem ästhetische Puritanismus vereinigt, bei lobenswerten Erfolgen auf dem Gebiete des Nutzbaues, die Unzulänglichkeit ihrer Mittel, so wie es sich um wahre monumentale Kunst handelt. Diese Mittel, um welche moderne Prinzipiensucht sich selbst gebracht hat, sind zum großen Teile nur irrtümlich als Erfindungen der Perioden des Verfalls der Künste als absolut geschmackswidrig oder als antikonstruktiv bezeichnet und unter dieser falschen Anklage verurteilt worden. Unter ihnen sind in der Tat älteste Überlieferungen der Baukunst, welche durchaus der Logik des Bauens, allgemein der des Kunstschaffens, entsprechen, und die ihren symbolischen Wert haben, der älter als die Geschichte und durch Neues garnicht ausdrückbar ist.“

Professor Kimball, New York, der Verfasser des nachstehenden Aufsatzes, verdient besonders deswegen Gehör, weil er nicht nur Architekt zahlreicher wertvoller Bauten in den Universitätsstädten Michigans und Virginias ist, sondern weil er auch lange an der Universität von Michigan lehrte, wo der verdiente Professor Emil Lorch dem großen Gedanken des Konstruktivismus und Funktionalismus die nachdrücklichste Förderung zuteil werden ließ, die er auf amerikanischen Hochschulen erfuhr. Professor Kimball ist ferner Herausgeber des bedeutenden architektonischen Vermächtnisses Präsident Jeffersons, des großen Staatsmannes und Architekten der Universität von Virginia, deren Vorbild in den letzten Jahrzehnten wieder bedeutsam wurde. Fiske Kimball ist, schließlich, einer der angesehensten Architektur-Schriftsteller Amerikas.



Abb. 1 / Wainwright-Gebäude in St. Louis; 1890 / Architekten:
Adler und Sullivan
Dieses Geschäftshaus war die erste große Kundgebung des funktionellen
Konstruktivismus

Abb. 2 / Miethaus am Central-Park, Fünfte Avenue und 81. Straße, New York; 1912
Architekt: Charles Follen McKim
Dieses Wohnhaus zeigt die entscheidende Wendung gegen die Vorherrschaft des konstruktiven
Gedankens.

ALTE UND NEUE BAUKUNST IN AMERIKA: DER SIEG DES JUNGEN KLASSIZISMUS ÜBER DEN FUNKTIONALISMUS DER NEUNZIGER JAHRE

VON EISKE KIMBALL
HIERZU 29 ABBILDUNGEN

Was also nicht wirklich vorhanden war, wollten die Baumeister des Altertums auch in der baukünstlerischen Gestaltung nicht vortäuschen. Was sie in ihren Bauwerken zum Ausdruck brachten, entsprach vielmehr alles den tatsächlichen Verhältnissen und dem in der Natur begründeten Sachverhalt, und sie ließen nur gelten, was auch verstandesmäßig als wahr nachgewiesen werden konnte. Vitruvius, Buch IV, Kapitel 2

In Louis Sullivan hatte die amerikanische Baukunst einen großen Meister des Realismus. Er gehört zu der kleinen Gruppe von Denkern und Künstlern, den Führern der wissenschaftlichen Schule des 19. Jahrhunderts, Ruskin, Viollet-le-Duc, Gottfried Semper, Otto Wagner. Mehr als irgendeinem von diesen war es Sullivan beschieden, ihre organische Theorie in lebenskräftige, neuartige Schöpfungen umzusetzen. Seit dem Entstehen der gotischen Konstruktion hat sich nichts entwickelt, was irgendwie mit dem Stahlgerüstbau des Wolkenkratzers verglichen werden könnte. Sullivan war der erste, der dieser neuen Entwicklung künstlerische Form gab.

Die Forderung nach Wahrheit und Vernunft in der Baukunst, die Berufung auf die Gesetze der Natur ist sehr alt. Gerade Vitruvius, der Greuel der Modernisten, hat, wie der hier an der Spitze stehende Leitspruch beweist, diese Forderung in Worten ausgedrückt, welche Sullivan selbst geschrieben haben könnte. So wiederholte auch Boileau, der Hohepriester des französischen Klassizismus, als seine

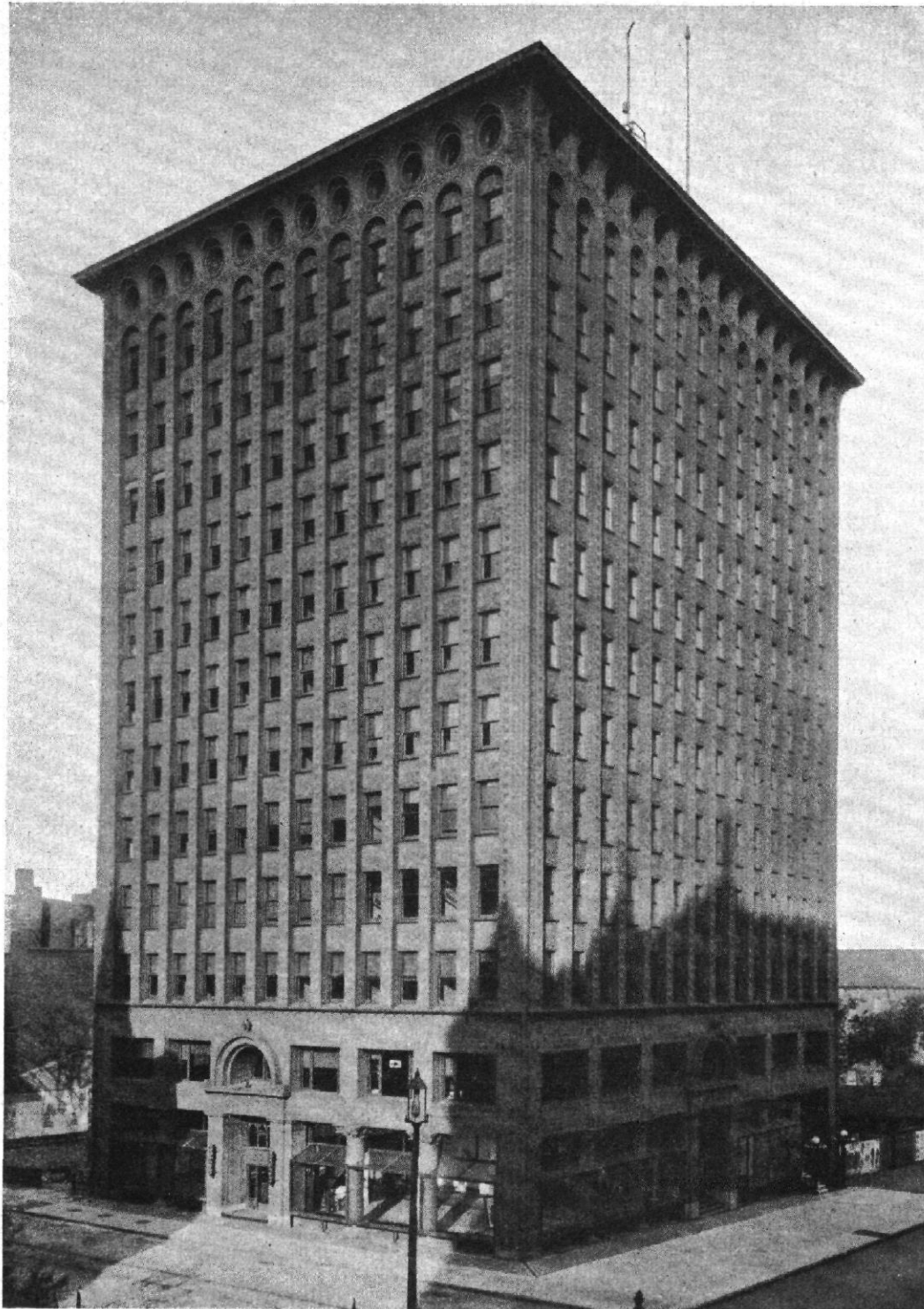


Abb. 3/ Guaranty (Prudential) Gebäude in Buffalo; 1896 / Architekt: Louis Sullivan

Bild geordneter Einheit der Vernunft und der Nachahmung empfohlen worden war, wurde eine Quelle romantischer Inspiration. Künftig wollte der Künstler von ihrem Geiste durchdrungen sein, wollte beim Formenschaftern praktische Notwendigkeiten gelten lassen und ihnen charakteristische Schönheit geben:

„... bis in den kleinsten Teil notwendig schön wie Bäume Gottes...“

In der Mitte des 19. Jahrhunderts wurde unter dem Einfluß der Naturwissenschaften in der Malerei Schönheit mit peinlichster Naturtreue gleichgestellt. In der Baukunst vertraute man auf die Theorie von Anpassung organischer Form an Zweck und Umgebung und hoffte durch starkes Ausdrücken des Zweckes und der Struktur Schönheit zu erreichen. Ruskin schrieb im Jahre 1851:

„Jedes Gebäude hat seine eigenen Forderungen und Schwierigkeiten, zu deren Erfüllung und Überwindung bei jedem guten Gebäude besondere Mittel und Wege gefunden wurden. Wer die Gesetze der Konstruktion versteht, wird die besondere Schwierigkeit in jedem neuen Gebäude, dem er sich nähert, fühlen... und eine gewaltige Anzahl von Gebäuden und von Baustilen kann man ohne weiteres beiseite werfen, weil sie von diesen unveränderlichen Gesetzen der Konstruktion abweichen und deswegen unnatürlich und ungeheuerlich sind.“

Semper faßte die organische Theorie im Jahre 1860 in die folgenden Formeln:

„Jedes technische Produkt ein Ergebnis des Zweckes und des Materials...“ „Stil ist die Anpassung eines Kunstwerkes an die Verhältnisse seiner Herkunft und an die Bedingungen

Hauptdoktrin: „*Rien n'est beau que par la vérité*“ (Nichts ist schön als durch die Wahrheit), und Voltaire schrieb über seinen „Tempel des Geschmacks“:

*„Simple en était la noble Architecture;
Chaque ornement à sa place arrêté,
Il semblait mis par la nécessité:
L'art s'y cachait sous l'air de la nature
L'œil satisfait embrassait sa structure.
Jamais surpris et toujours enchanté.“*

Jedes Zeitalter hat behaupten können, die Doktrin der Wahrheit, des Gehorsams gegenüber der Natur sei ihr höchstes künstlerisches Ziel. Bei Herder und Goethe hat der Gedanke der Beziehung zwischen Kunst und Natur zuerst eine moderne Färbung angenommen. Die Natur, die bis dahin vor allem als

Abb. 4 / Gebäude der
Leader-News Zeitung in
Cleveland; 1912 / Architekt:
Charles Platt

und Verhältnisse seiner Entwicklung.“

Viollet-le-Duc nannte begeistert die Aufrichtigkeit das höchste Verdienst und sagte (1863):

„Es gibt zwei Wege für den Ausdruck der Aufrichtigkeit in der Architektur: sie muß treu sein dem Programm ihres Zweckes, und sie muß echt sein nach Bauweise und Baustoff... Erfülle mit skrupelloser Exaktheit alle die durch die Notwendigkeit auferlegten Bedingungen... verwende Material mit Rücksichtnahme auf seine Qualitäten und Eigenschaften.“

Gleichzeitig, und ebenfalls verwandt mit der Evolutionstheorie in der Biologie, kam die Ausdeutung der Kunstgeschichte durch Hegel, Schnaase und Taine, die in der Kunst ein Ergebnis wechselnder natürlicher und historischer Bedingungen sahen.

Das Vorherrschen dieser Gedanken war grundsätzlich jedem Überleben und „Wiederbeleben“ historischer Formen feindlich, wenn auch die neuen Grundsätze nur allmählich auf die Spitze getrieben wurden. Der klassische Stil, wie auch immer rationalisiert, konnte sich als Ausdruck moderner Zwecke nicht rechtfertigen. Ruskin war noch der Ansicht, der Weg des Heils läge in der Gotik. Viollet-le-Duc aber, trotz



seiner Begeisterung für das Mittelalter, hielt es „nicht für angängig, unser Zeitalter mit irgendwelcher Wiederholung antiker oder mittelalterlicher Kunst zu belasten“.

Semper verkündete, daß die Lösung moderner Probleme sich auf dem Boden der Moderne frei entwickeln müsse, doch gestattete er sich selbst, noch mit historischen Elementen zu arbeiten. Viollet-le-Ducs Versuche, die neue architektonische Form von der gelegentlichen Verwendung des Eisens in der Konstruktion herzuleiten, hatten geringen Erfolg. Diese Versuche waren zu gehirnmäßig, zu wenig empfunden. Dazu kam, daß sich die Probleme und Baustoffe, welche sich um 1870 dem architektonischen Entwerfen gewöhnlich boten, noch nicht genug geändert oder noch nicht klar genug herausgeschält waren, um eine Grundlage für revolutionären Wechsel der Formen zu liefern.

Ein neuer Weltteil, eine neue Gesellschaft, eine neue Gemeinde war für die Erfüllung der Ideen der Modernisten erforderlich. In Amerika entwickelten sich Kommerzialisierung und industrielles Leben ungehindert. Patriotische Motive fügten zu der mehr allgemeinen Nachfrage nach einem „modernem Stil“, den Ruf nach einem „amerikanischen Stil“.

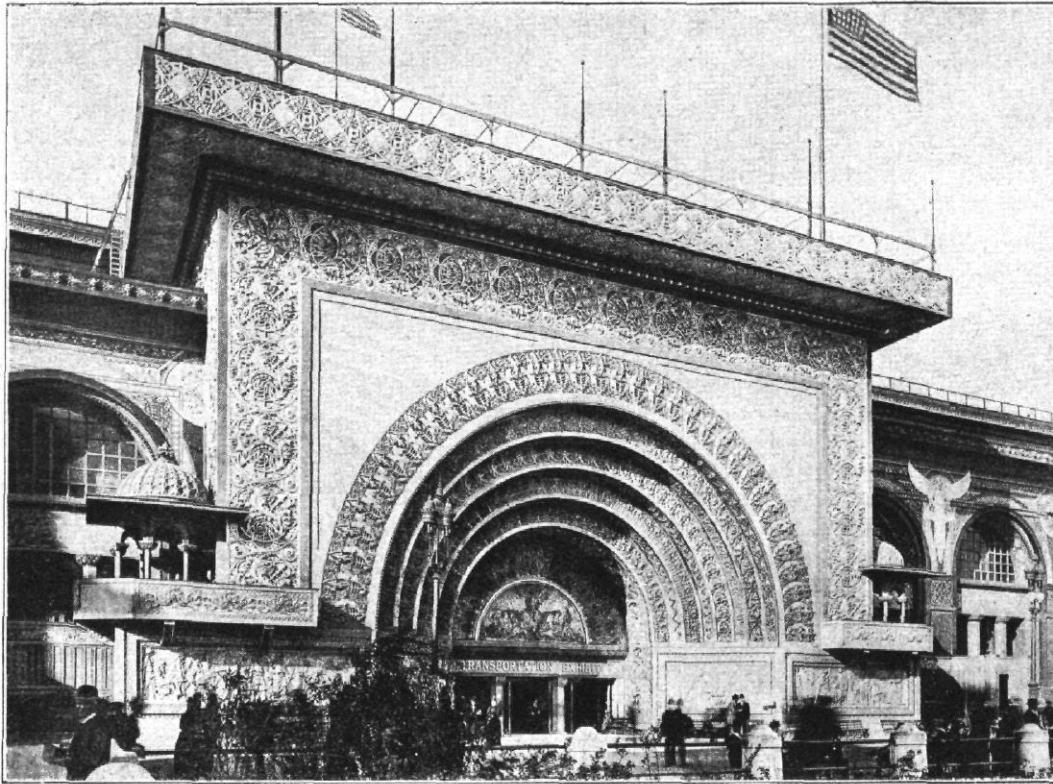


Abb. 5 / Haupteingang zum Palast des Verkehrs / Weltausstellung Chicago 1893 / Architekt: Louis Sullivan

Gebäudetyp, das hohe Geschäftshaus. Es ist ein häufiger Trugschluß, die eigentümliche insulare Lage des New Yorker Geschäftsviertels Manhattan habe den Wolkenkratzer erzeugt. Das Vorherrschen von niedrigen Gebäuden auf Manhattan, das sich sogar heute noch findet, lehrt vielmehr, daß die Ursache für die Entwicklung des Wolkenkratzers in den mangelnden polizeilichen Beschränkungen des Bauens innerhalb bevorzugter Stadtteile zu suchen ist. Das kam beim Wiederaufbau Chicagos besonders stark zur Geltung. Aus Chicago stammt die entscheidende konstruktive Erfindung: das Stahlgerüst zum Tragen des Gewichts von Umfassungswänden und Fußböden: beim Home-Insurance-Gebäude (1883) wurde das Stahlgerüst von William L. B. Jenney zum ersten Male angewendet. Allerdings blieb die Notwendigkeit, das neue Stahlgerüst zwecks Feuer-schutzes einzukapseln, und man stand vor der Frage: wie kann die unerläßliche Gegenwart des Stahlgerüsts im

Während sich in den achtziger Jahren der Osten Amerikas dem kultivierten Europa anzugleichen suchte, brüstete sich der Westen mit seiner von Mark Twain weidlich übertriebenen „Unschuld“. Eine besonders günstige Konjunktur ergab sich in Chicago. Das große Feuer hatte *tabula rasa* gemacht, und fast die ganze Stadt mußte neu gebaut werden. So bot sich einmal eine Gelegenheit für junge Leute in der schwierigsten und verantwortungsvollsten aller Künste, in der die „jüngeren Leute“ gewöhnlich die Fünfinger überschritten haben. Auf die tätigen und unabhängigen Geister, welche es nach Chicago zog, hatten die Gedanken der Viollet-le-Duc und Semper tiefen Eindruck gemacht. Van Brunt von Kansas City hatte die „Discourses“ übersetzt; John Root war im Jahre 1889 damit beschäftigt, Auszüge aus Sempers Werk zu veröffentlichen. So wurde in Chicago die *Western Association of Architects* mit ihrer ausgesprochen modernen Richtung gegründet; eine neue Zeitschrift, *The Western Architect*, schuf ihr ein Forum. Man erörterte, machte Versuche, feuerte sich gegenseitig an. In der unregelmäßig kommerziellen Ausbeutung städtischen Bodens entstand gerade damals ein neuer

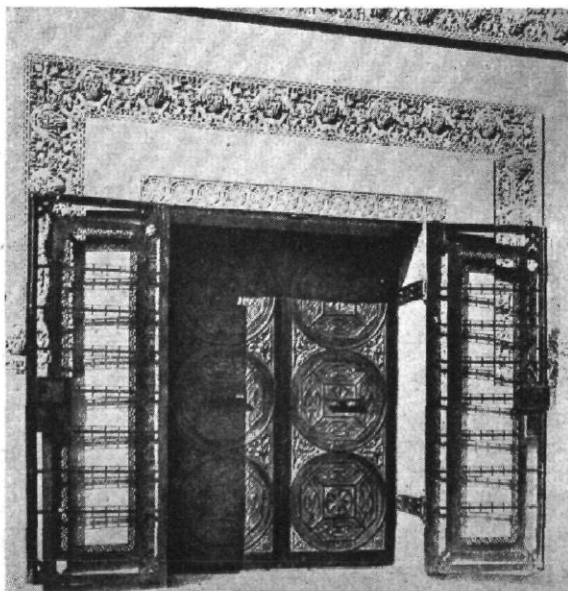


Abb. 6 / Wainwright Mausoleum, St. Louis / Architekt: Louis Sullivan

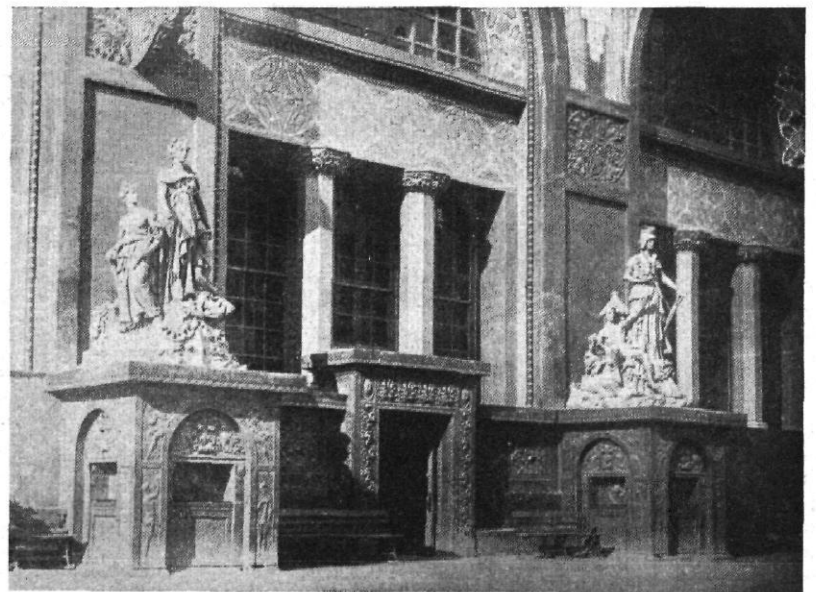


Abb. 7 / Teilstück vom Palast des Verkehrs (Vgl. Abb. 5) / Architekt: Louis Sullivan

Äußeren eines Baues zum Ausdruck gebracht werden? Wie sollen dem beispiellosen Gebäudekoloss konstruktive Formen gegeben werden?

In Louis Sullivan fand Chicago seinen Dichter. Er war halb französischer, halb irischer Abstammung und vereinte den analytischen Geist eines Wissenschaftlers mit der Seele eines Träumers und Künstlers. Er schäumte über von romantischer Begeisterung für die Natur, war geblendet durch den Glanz mathematischer Logik, fasziniert von Taine und Darwin und blickte andächtig empor zur schöpferischen Titanenkraft Michelangelos. Frühreif hatte er die

Schule absolviert und sich der Zucht der Pariser *Ecole des Beaux Arts* unterworfen. Schon seit seinem siebzehnten Jahre verliebt in Chicago mit seinem weiten Horizont von See und Prärie, befand er sich dort mit 25 Jahren bereits als ausübender Architekt in der Lage, seine Luftschlösser zu verwirklichen. Mit 30 Jahren galt er schon als Prophet für die Jugend und kleidete siegesgewiß seine Philosophie in hinreißende lyrische Ausbrüche.

Für Architekten, deren Begriffe leicht (wie auch heute oft) als *dissecta membra* sich widersprechender Systeme erscheinen, hatte Sullivans Ästhetik etwas überzeugend Harmonisches und Wertvolles. Sie war getragen von dem „beherrschenden, alles durchdringenden Gedanken, daß eine aus sich selbst entstandene und lebendige Kunst frisch von der Natur kommen muß und nur so entstehen kann“. Sie verlangte, der Künstler solle „die harmonischen und untermischten Rhythmen von Natur und Menschheit festhalten und typisieren“. Für ihn sind Vernunft und Analyse nicht alles; Struktur nur der erste Schritt:

„Wohl nach einem Gesetze des künstlerischen Wachstums bemüht sich der Geist in seinem Streben nach Ausdruck zuerst um die technischen Einzelheiten, danach um gewisse Abstraktionen oder Theorien — die größtenteils mechanisch und in ihrem engen Bereich ziemlich leicht verständlich sind; er läßt dann endlich diese Theorien allmählich wieder fahren und erreicht ein langsames, wunderbares Vermählen aller seiner Fähigkeiten mit den anders und zarter gearteten Äußerungen seiner künstlerischen Erregbarkeit.“

Feinfühlig, leidenschaftlich und wagemutig, wie Sullivan selbst war, berichtete er aus seiner eigenen Laufbahn, daß „die Seele des Meisters . . . tief ergriffen ist von der elementaren Bedeutung der Naturstimmungen, von der Demut vor Zukunft und Vergangenheit, und vom Anblick der Gegenwart, und



Abb. 8 / Kunstpalast der Weltausstellung Chicago 1893 / Architekt: Charles Attwood



Abb. 9 / Teil des „Ehrenhofs“ der Weltausstellung Chicago 1893
Im Hintergrund der „Peristyl“ von Charles Attwood

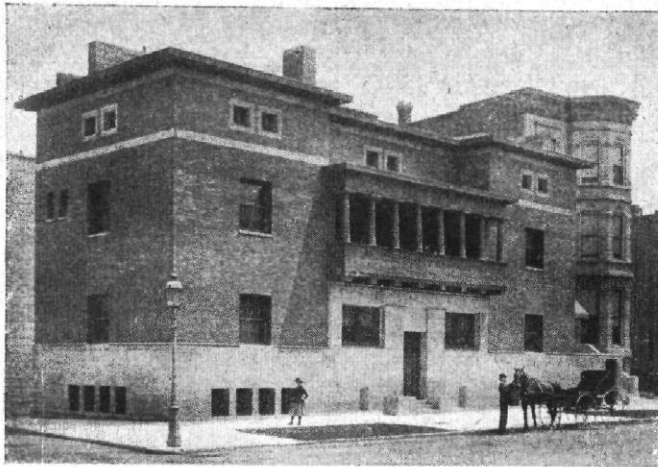


Abb. 10 / Charnley Haus, Chicago / Architekt: Louis Sullivan

daß deshalb die Kunst und ihre Auswirkungen für sie meist tragisch sind.“

Sullivans früheste Werke standen, ähnlich denen Roots und vieler geringerer Künstler, unter dem Einfluß des amerikanischen romanisierenden Baumeisters Richardson. Die Behandlung des Auditorium-Gebäudes (1886—90) mit seinen gemauerten Wänden und Bögen wurde angeregt durch Richardsons Entwurf für Fields Warenhauslager, gebaut 1885. Aus derselben Quelle floß die Anregung für das Blattornament, welches Sullivan später so eigenartig entwickelte¹⁾, und welches besonders den „Goldenen Torweg“ des

¹⁾ A System of Architectural Ornament, Verlag des American Institute of Architects, 1924, Dollar 20,00.

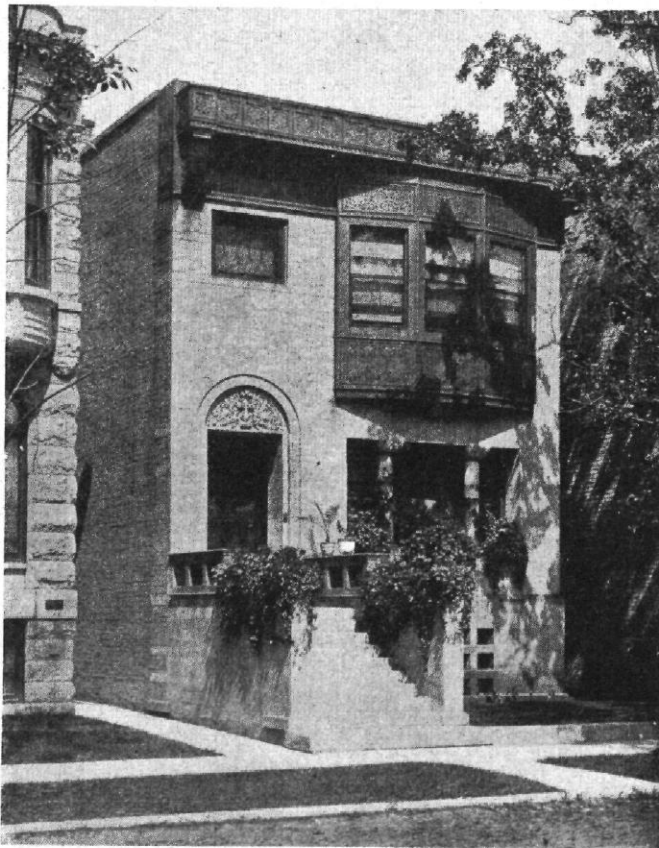


Abb. 11 / Louis Sullivans eigenes Wohnhaus / Architekt: Louis Sullivan

Verkehrsgebäudes (Abb. 5) der Chicagoer Weltausstellung und ferner das Wainwright-Grabmal (Abb. 6) ziert.

Auf die Vollendung des umfangreichen Auditorium-Unternehmens folgte ein geistiger Zusammenbruch, dann ein Wiederaufleben, ein tiefes Verwachsen mit Natur und ein Sammeln neuer Kräfte. Die Rückkehr nach Chicago im März 1890 bedeutet den Anfang von Sullivans großer schöpferischer Periode.

Seine erste Aufgabe war die Meisterung des neuen Stahlgewüst-Geschäftshauses. Er „fühlte sofort, daß die neue Form der Bauingenieurkunst revolutionär war, und daß sie eine gleichfalls revolutionäre architektonische Modulation verlangte. Er fühlte ferner, daß Mauerkonstruktion für hohe Bauten ein Ding der Vergangenheit war und vergessen zu werden verdiene, damit der Geist frei die neuen Probleme in neuen funktionellen Formen fassen und lösen könne und daß der alte Gedanke des wagerechten Übereinanderschichtens dem ungehemmten scheidelrechten Emporstreben Platz machen müsse“. So schrieb Sullivan dreißig Jahre später in seiner selbstverfaßten Lebensgeschichte²⁾. Das Wainwright-Gebäude in St. Louis (Abb. 1), welches vor Schluß des Jahres 1890 entworfen wurde, war die genaue Verkörperung dieser Überzeugung. Das noch höhere Guaranty (Prudential)-Gebäude in Buffalo (Abb. 3), fertiggestellt 1896, in welchem dasselbe System weiterentwickelt und zur Vollendung gebracht ist, bedeutet Sullivans größte Leistung.

In seiner Schrift: „*The Tall Office Building Artistically Considered*“ („Das hohe Geschäftshaus vom künstlerischen Standpunkt“, erschienen im Lippincotts Magazine März 1896) hat Sullivan höchst knapp und klar seine gesamte Kunstphilosophie formuliert. Dort sagt er:

„Nach meiner Überzeugung gehört es zum Wesen einer jeden Aufgabe, daß sie zu der eigentümlichen Lösung führen kann, die in ihr liegt. Dies halte ich für Naturgesetz. Laßt uns also sorgfältig die Elemente prüfen, laßt uns nach dieser verborgenen Formel suchen, diesem Wesen der Aufgabe.

„Die praktischen Bedingungen sind, allgemein gesprochen, die folgenden:

„Die Aufgabe verlangt: erstens ein Geschoß unter der Erde für Kessel und Maschinen verschiedener Art, kurz die Anlage für Licht, Kraft, Heizung usw., zweitens ein sogenanntes Erdgeschoß, bestimmt für Läden, Banken oder andere Geschäftsunternehmen, welche ausgedehnte Flächen, reichlich Raum, Licht und bequeme Zugänglichkeit erfordern, drittens ein zweites Geschoß, leicht erreichbar durch Treppen — dieser Raum enthält gewöhnlich große Räumlichkeiten und verlangt entsprechende Freigebigkeit in den strukturellen Abmessungen sowie ausgedehnte Verwendung von Glas an den äußeren Öffnungen —, viertens: darüber eine unbestimmte Anzahl von Geschossen für Büros, die gleichmäßig übereinandergeschichtet sind und von denen jede Schicht jeder anderen Schicht gleicht — ein Büro ist wie eine Zelle in einer Honigscheibe, bloß ein Abteil, nichts weiter —, fünftens und letztens: auf diese Übereinanderschichtung ist oben ein Raum oder Geschoß angeordnet, das in bezug auf Leben und Benutzbarkeit des Gebäudes physiologisch zu werten ist. Denn in diesem Bodengeschoß vervollständigt sich das Zirkulationssystem; aufsteigend und abwärtsfallend findet es hier seinen Wendepunkt. Der Raum ist gefüllt mit Kesseln, Behältern, Rohrsystemen, Ventilen, Leitungsbündeln und mechanischem Allerlei, die Ergänzung der krafterzeugenden Anlage im Keller. Schließlich, oder besser anfänglich, muß im Erdgeschoß eine Hauptöffnung oder der Eingang angelegt werden, welcher von allen Bewohnern oder Besuchern des Gebäudes gemeinsam benutzt wird.

„Die praktische wagrechte und senkrechte Aufteilung des Gebäudes ist selbstverständlich bestimmt durch ein Zimmer von geeig-

²⁾ „The Autobiographie of an Idea“, Verlag des American Institute of Architects, 1924, Dollar 3,00.

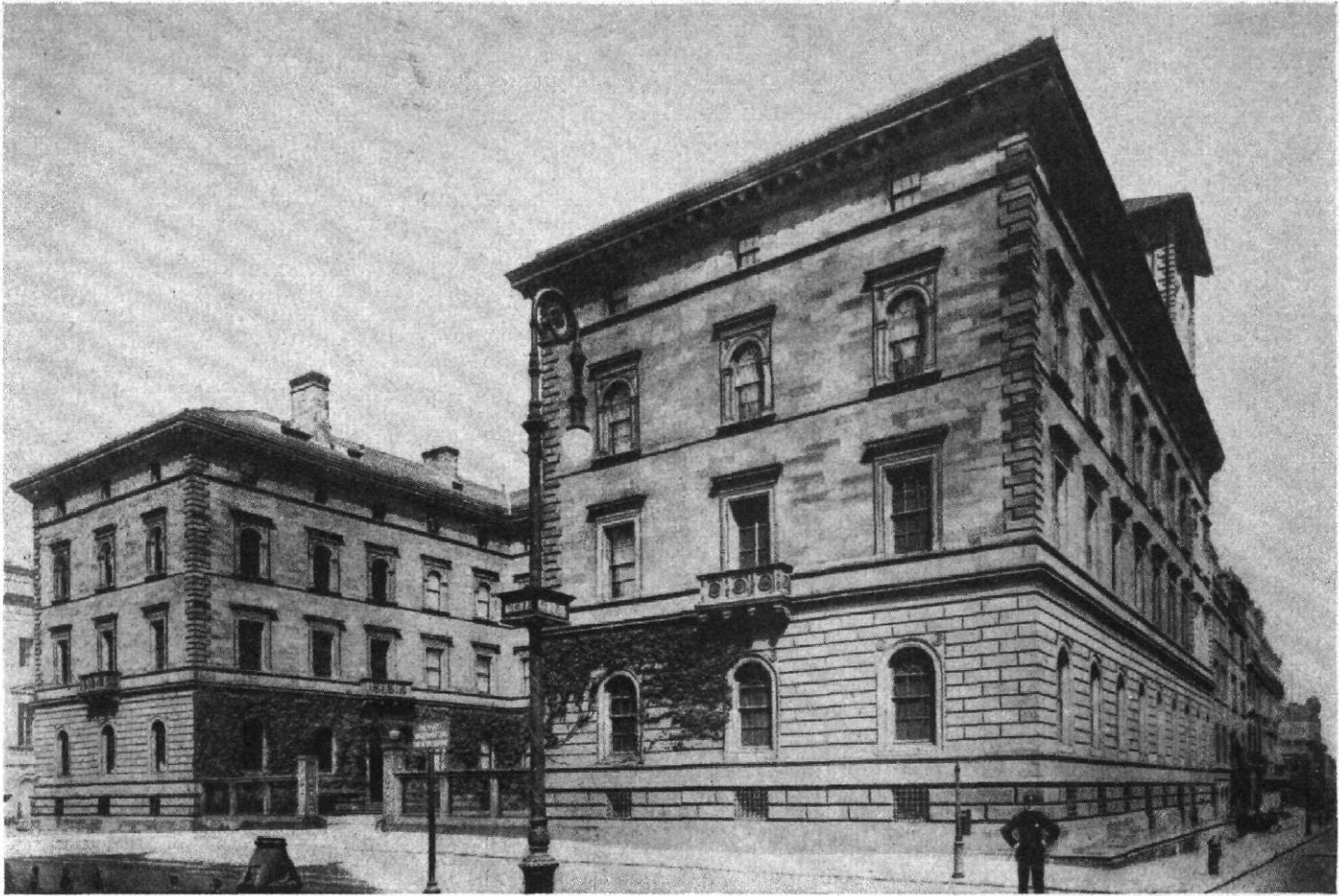


Abb. 12 / Die Gruppe der vier Villard Häuser. New York. 1885 / Architekten: McKim, Mead und White

netter Fläche und Höhe. Ausdehnung und Höhe des typischen Büro-
raumes bestimmt naturgemäß von vornherein die Normeneinheit
der Struktur und ungefähr auch die Größe der Fensteröffnung.
Andererseits bilden dann die dem freien Ermessen überlassenen
Konstruktionseinheiten auf ebenso natürlichem Wege die richtige
Grundlage für die künstlerische Entwicklung des Äußeren. Selbst-
verständlich müssen die strukturellen Abmessungen und Größen
der Öffnungen im Erd- oder Ladengeschöß die größten sein; das
zweite Geschöß, das z. T. noch ähnlichen Zwecken dient wie das
Erdgeschöß, hat Öffnungen derselben Art. Die Abmessungen und
Öffnungen im Bodengeschöß sind von keinerlei Wichtigkeit (die
Fenster haben keinen wirklichen Wert), denn Licht kann von oben
zugeführt werden, und man braucht sich bei der strukturellen An-
ordnung nicht um die Zelleneinteilung zu kümmern.

„Daraus ergibt sich unvermeidlich und auf höchst einfache Weise
dies: wenn wir unserem natürlichen Triebe folgen, ohne an Bücher,
Regeln, Beispiele oder ähnliche derartige angelernte Hindernisse
für ein aus sich frei heraus entstehendes und gefühltes Werk zu
denken, werden wir das Äußere unseres Bürogebäudes folgender-
maßen entwerfen:

„Dem Erdgeschöß geben wir einen Haupteingang in einer
Lage, welche die Augen auf sich lenkt. Den Rest des Geschosses
behandeln wir in mehr oder weniger geräumiger und kostspieliger
Weise, streng den praktischen Notwendigkeiten entsprechend, aber
mit Gefühl für Geräumigkeit und Freiheit. Das zweite Geschöß
behandeln wir auf ähnliche Weise aber etwas anspruchsloser.
Darüber nehmen wir für alle folgenden Geschosse unsere Weisung
von der individuellen Zelle des typisierten Büros, das ein Fenster
mit Teilungspfeiler, Fensterbrüstung und Sturz verlangt, und ohne

weitere Umstände machen wir alle Bürogeschosse gleich im Aus-
sehen, denn sie sind alle gleich. Das Dachgeschöß, bei dem keine
Bürozellen und keinerlei Spezialwünsche für Belichtung zu berück-
sichtigen sind, gibt die Möglichkeit, vermittelt breiter Wandfläche
und dominierender Schwere und Eigenart zu zeigen, was ja Tat-
bestand ist, daß nämlich die Aufreihung von Büros endgültig ihren
Abschluß gefunden hat.

„Bisher sind die Ergebnisse nur tastend und höchstens teil-
weise befriedigend — sie sind zwar verhältnismäßig richtig, aber
oberflächlich. Zweifellos sind wir einem richtigen Triebe gefolgt,
doch müssen wir noch nach einer vollständigeren Rechtfertigung,
nach einer feineren Bestätigung suchen . . . Jetzt müssen wir der
gebieterischen Stimme unseres künstlerischen Empfindens lauschen.

„Dieses Empfinden stellt uns die Frage: Was ist das Haupt-
merkmal des hohen Bürogebäudes? und sofort antworten wir: „Es
ist hoch!“ Diese Höhe ist für eine Künstlernatur der bestimmende
Gedanke. Er ruft wie ein voller Orgelton, der zum dominierenden
Akkord, zum Stachel der schöpferischen Kraft werden muß. Hoch
muß der Bau sein, jeder Zoll von ihm hoch. Die Kraft und Ge-
walt der Höhe muß in ihm sein, der Ruhm und der Stolz hoher
Begeisterung muß ihn beseelen. Jeder Zoll muß stolzes Empor-
steigen sein und muß Triumph sein darüber, daß der Bau von
oben bis unten eine Einheit ohne eine einzige abweichende Linie
darstellt, daß er die neue, unerwartete, die sprechende Ausein-
andersetzung mit den armselig häßlichen, den höchst abstoßenden
Zuständen der niederen Regionen bedeutet . . .

„Laßt mich jetzt die wahre, die unerschütterliche Philosophie
architektonischer Kunst vortragen, denn sie bringt uns eine end-
gültige und umfassende Formel zur Lösung des Problems:

„Alle Dinge in der Natur haben eine Gestalt, mit anderen Worten eine Form, eine äußere Erscheinung, welche uns sagt, was sie sind, wie sie sich unterscheiden von uns selbst und voneinander.

„Untrüglich drücken diese Formen in der Natur das innere Leben aus, die angeborenen Eigenschaften des Tieres, Baumes, Vogels, Fisches, welche sich unseren Augen darbieten; sie sind so charakteristisch, so erkennbar, daß wir einfach sagen: es ist „natürlich“, daß es so ist. . . .

„Sei es nun der kreisende Adler auf seinem Flug, oder die geöffnete Apfelblüte, das arbeitende Lastpferd, der muntere Schwan, die sich verästelnde Eiche, der sich windende Fluß, die treibenden Wolken, über allen die Sonne in Auf- und Untergang, *Form folgt immer Funktion, und dies ist das Gesetz. Wo kein Wechsel der Funktion, da auch kein Wechsel der Form. . . .*

„Es ist das allgegenwärtige Gesetz aller Dinge, organisch oder unorganisch, aller physischen und aller metaphysischen Dinge, aller menschlichen und aller übermenschlichen Dinge, Gesetz aller echten Manifestationen des Kopfes, des Herzens, der Seele, daß das Leben erkennbar ist in seinem Ausdruck, daß Form immer der Funktion folgt. . . .

„Zeigt dies nicht leicht, klar und überzeugend, daß die unteren ein oder zwei Geschosse eines Bürohauses einen besonderen Charakter annehmen müssen, ihren besonderen Zwecken angepaßt, daß die Reihen von typisierten Büros, welche alle die gleiche, unveränderte Funktion haben, sich in derselben unveränderten Form fortsetzen, und daß auch das oberste Geschöß, ebenso eigenartig und schlüssig, wie es seinem Wesen und seiner Funktion nach ist, auch seiner äußeren Form nach Kraft, Bedeutung, Fortsetzung und Abschluß darstellen soll? Daraus folgt — nicht infolge irgend einer Theorie, eines Symbols oder einer eingebildeten Logik, sondern natürlich, selbstverständlich und ungekünstelt — eine Dreiteilung.

„Und so nimmt der Entwurf des hohen Bürogebäudes seinen Platz ein unter all den anderen architektonischen Typen, welche

entstanden, solange die Baukunst — wie sich das im Laufe der Zeiten nur selten begab — eine lebende Kunst war. Man denke an den griechischen Tempel, die gotische Kathedrale, die mittelalterliche Burg.

„Wenn nun so eingeborener Instinkt und Empfindungsvermögen die Ausübung unserer geliebten Kunst regieren soll, wenn das bekannte, das geschätzte Gesetz dasjenige sein soll, daß Form immer der Funktion folgt, wenn unsere Architekten, die heute zwar prahlen, aber an das Asyl einer fremden Schule*) gefesselt sind, wenn unsere Architekten ihre Prahlerie und ihr Schwatzen aufgeben, wenn es ehrlich gefühlt und freudig angenommen wird, daß dieses Gesetz grüne Gefilde des lichten Sonnenscheines eröffnet und uns Freiheit gibt, und daß gerade die Schönheit und Köstlichkeit der Auswirkungen dieses Naturgesetzes jeden vernünftigen, jeden empfindenden Mann davon abschrecken wird, diese Freiheit in Zügellosigkeit zu verwandeln, wenn es klar wird, daß wir bisher in der Baukunst nur eine fremde Sprache mit einem amerikanischen Akzent gesprochen haben, während jeder Architekt in Amerika unter dem wohlthuenden Einflusse des eben mitgeteilten Gesetzes auf die einfachste, maßvollste und natürlichste Weise das, was in ihm ist, ausdrücken könnte, so daß er wirklich und sicher seine eigene charakteristische Individualität entwickeln könnte, und daß die Baukunst durch ihn bestimmt eine lebendige Sprache der Form, eine natürliche Form der Äußerung werden würde, indem sie ihn endgültig frei macht, aber dem Wachsen der Kunst dieses Landes kleine und große Schätze schafft, wenn wir wissen und fühlen, daß die Natur unsere Freundin ist und nicht unsere unversöhnliche Feindin, dann darf endlich behauptet werden, daß wir auf der Heerstraße sind zu einer natürlichen und befriedigenden Kunst, zu einer Architektur, welche bald große Kunst im wahren, besten Sinne des Wortes werden wird, Kunst, welche leben wird, weil sie eine Kunst des Volkes, eine Kunst für das Volk und eine Kunst durch das Volk sein wird.“

*) Die Pariser *Ecole des Beaux Arts*.

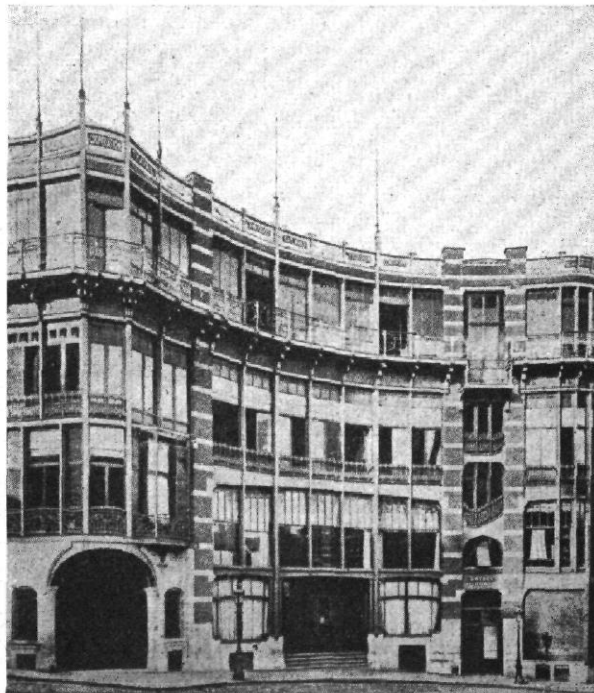


Abb. 13 „Das Haus des Volkes“. Brüssel, um 1909
Architekt: Victor Horta

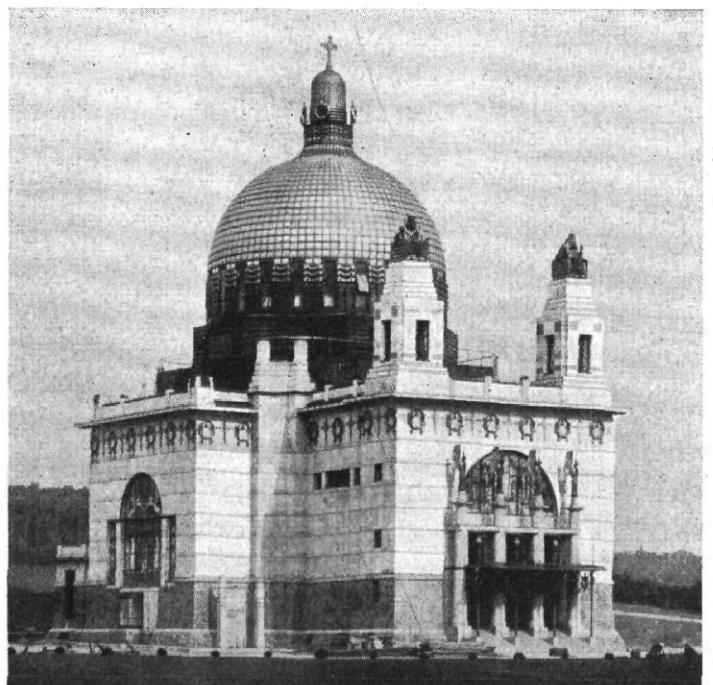


Abb. 14 / Kirche am Steinhof. Wien, 1906
Architekt: Otto Wagner

In seinen architektonischen Entwürfen hat Sullivan an Stelle der Wandfläche ein System von Pfeilern und Lisenen eingesetzt. Daß die Bauterrakotten, welche den Feuerschutz gaben, kein selbst tragendes Mauerwerk, sondern nur ein Überwurf waren, wurde mit besonderem Erfolg an dem Guaranty-Gebäude (Abb. 3) durch ein zartes Flachornament ausgedrückt. Die Höhe wurde noch besonders hervorgehoben durch die ungebrochene Fortführung der senkrechten Pfeiler und durch deren enge Anordnung, zwischen jedem Fenster, von denen je zwei zu jedem Büro gehören. Von lebendiger Einheit in einer Form, die ihr Schöpfer tief empfunden hatte, wurde das Gebäude in der Tat „jeder Zoll stolzes Emporsteigen“ und erfüllt von der „Kraft und Gewalt der Höhe“.

Das Verdienst wurde allgemein anerkannt und mit Beifall begrüßt. Beinahe ohne Ausnahme zeigten die Hochhäuser in den Jahren von 1897 bis 1912 Sullivans Einfluß durch Betonen der Senkrechten. Das geschah kaum folgerichtiger in den Werken der überzeugten Modernisten, die wie Sullivan jede historische Form zu verbannen suchten, als in den Arbeiten ihrer Gegner, der Eklektizisten. Das wenigste, was die Eklektizisten taten, war, daß sie sich wenigstens theoretisch für „strukturellen Ausdruck“ einsetzten und daß sie in der Praxis oft die emporstrebenden Linien der Gotik verwendeten (Abb. 18). Sogar die erklärten Verehrer abstrakter Form blieben nicht unberührt. McKim, Mead und White brachten noch im Äußeren ihres New Yorker Municipal-Gebäudes (Abb. 23), das 1908 entworfen wurde, die Senkrechten der stählernen Träger durch vertikale Flachstreifen zum Ausdruck. So gewann Sullivans schöpferisches Werk in der Behandlung des Wolkenkratzers den historischen Einfluß, der seiner künstlerischen Bedeutung entsprach.

In vielen anderen Gebieten erreichte die freie und funktionelle Mode des architektonischen Entwerfens, für welche Sullivan eintrat, bemerkenswerte Triumphe, Ernest Wilby, vereint mit Albert Kahn, gab dem amerikanischen Industriegebäude seine Eigenart. Bei dem Entwurf der ersten Fordschen Betriebsanlage in Highland Park kam die Idee auf, die Betonkonstruktion selbst zu zeigen und den ganzen Zwischenraum von Pfeiler zu Pfeiler mit Glas auszufüllen. Einzig unter den Fensterbänken blieb ein schmaler Mauerstreifen. Da die neue Lösung große praktische und wirtschaftliche Vorteile hatte, verbreitete sie sich wie Lauffeuer über das Land und gab so dem amerikanischen Industriegebäude seinen charakteristischen Zug. Frank Lloyd Wright, ein Mitarbeiter und Schüler von Sullivan, entwickelte ein System von Wohnhausentwürfen und ein Idiom der Form, welches in der Umgebung Chicagos beträchtliche Nachfolge fand.

In Europa waren die Führer der Bewegung, welche sich unabhängig unter ähnlichen kulturellen Einflüssen entwickelten, sicherlich später als Sullivan, bei einem System neuer Formen angelangt. Die Experimente von Hankar und Horta in Belgien, ferner die von Otto Wagner in Wien waren kaum vor dem Jahr 1890 begonnen. Der Volkspalast in Brüssel (Abb. 13), das Manifest der „l'art nouveau“, wirkt unschlüssig und anfängerhaft neben dem Wainwright-Gebäude (Abb. 1). Die europäischen Architekten entbehrten eines großen neuzeitlichen Problems wie das des Wolkenkratzers, welches ihrem Streben nach Originalität ein Ziel hätte geben können. Wagners Kirche am Steinhoff (Abb. 14) bleibt trotz ihrer neuen Materialbehandlung ein Kind der Renaissance durch ihre Raum- und Massenkomposition. Andererseits gab der Nationalismus, der in Deutschland die „Sezessions“-Bewegung mit Beschlag belegte, dieser Mode eine Beliebtheit, die sie in Amerika niemals erreichte. Auch hatten Sullivan, dessen Arbeiten auf der Chicagoer Weltausstellung 1893 die Aufmerksamkeit des Auslandes erregten, und Wright, dessen Entwürfe in Deutschland in kostspieliger Weise veröffentlicht wurden*), dort größeren Einfluß als in ihrer Heimat.

Der Sieg auf der ganzen Linie, welchen Sullivan lange prophezeit hat, ist allerdings ausgeblieben. Sullivan erkannte die Niederlage und suchte sich durch die Hoffnung auf eine kommende Generation zu trösten. Für ihn war der Ausgang ein Verderben, ein nationales Bekenntnis von Mißerfolg, ein Beweis, daß sich das amerikanische Volk von heute unwert erwiesen hat, eine moderne Baukunst zu besitzen.

„Modern“ jedoch ist ein rein relativer Begriff: seine Auffassung wechselt von Geschlecht zu Geschlecht. Die schöpferische Natur der Kunst selbst bestimmt, daß nicht eine einzige Formel, wie zwingend sie auch sein mag, lange vorherrschen kann. In der Kunst wie in der Wissenschaft gibt es keinen einzig „richtigen“ Weg. Kunst muß wechseln, um zu leben; und harmonisch in allen ihren Offenbarungen wird sie immer wechseln. Es bestand ein Zusammenhang zwischen der realistischen Behandlung der modernen Baukunst durch Sullivan und seine Anhänger und der Arbeit der realistischen Schulen des 19. Jahrhunderts in Malerei, Skulptur, Literatur und Musik. Die Bilder

*) Von Ernst Wasmuth A. G., Berlin.



Abb. 15 / Trust and Savings Gebäude. St. Louis
Architekten: Adler, Sullivan und Ramsay

Courbets und der Impressionisten, die Skulpturen der Carpeaux, Meunier und Rodin, das Musikdrama Wagners, die Novellen und Theaterstücke der Flaubert, Zola, Tolstoi und Ibsen, sie alle suchten unter der Führung der Wissenschaft mehr charakteristische Schönheit durch Naturtreue als abstrakte Schönheit durch Formverhältnisse.



Abb. 16 / Börse. Chicago
Architekt: Louis Sullivan

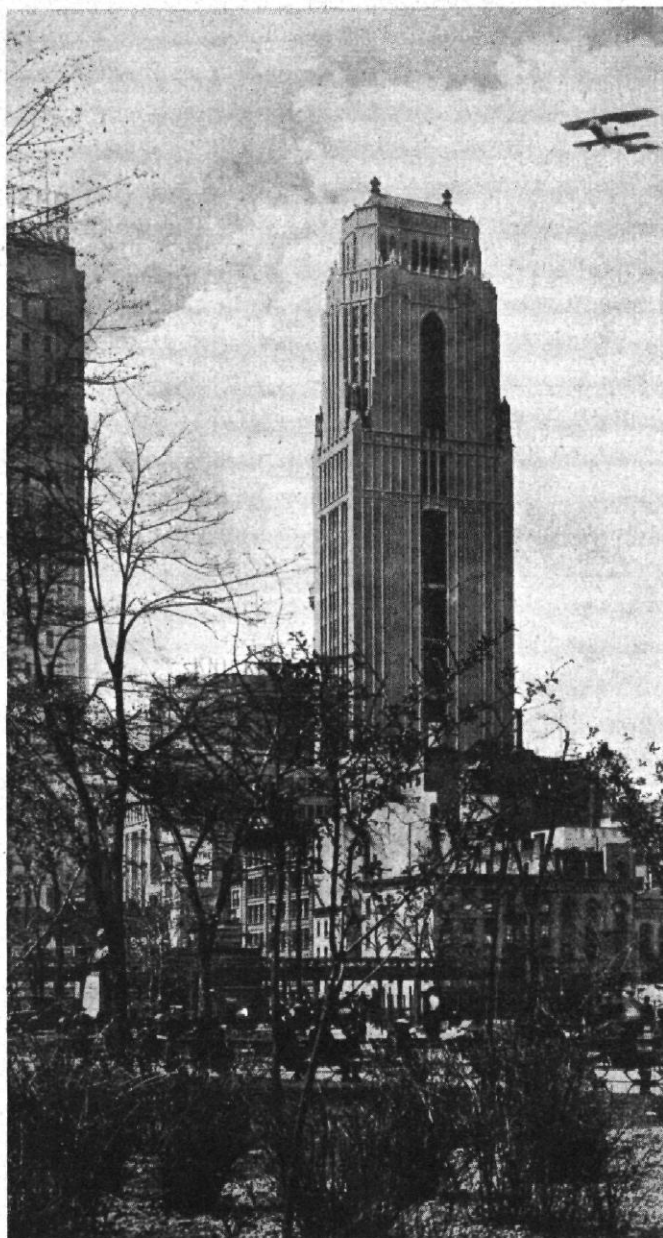


Abb. 17 / Bush Gebäude. New York, 1916—1918 (Vgl. Abb. 20)
Architekten: Helmle und Corbett

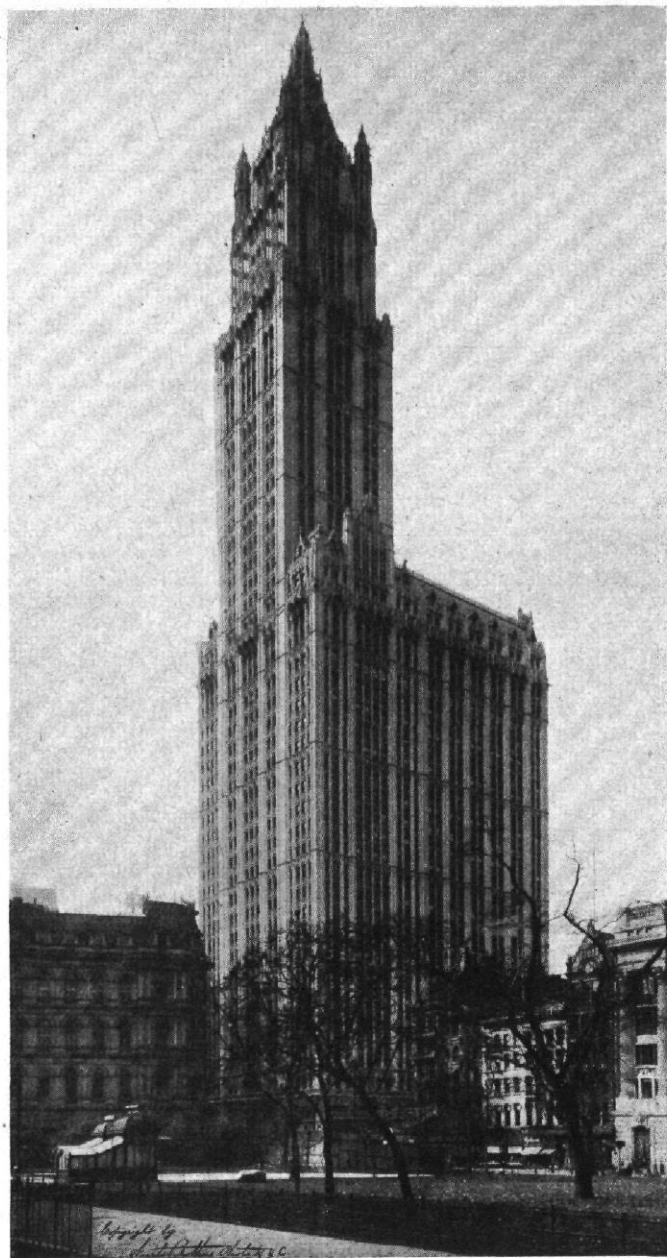


Abb. 18 / Woolworth Gebäude. New York, 1913
Architekt: Cass Gilbert

Gegen diese Bevormundung der Kunst durch die Wissenschaft, gegen diese Gleichsetzung von Schönheit und Wahrheit begann eine Reaktion schon vor dem Jahre 1890. Cézanne zog in der Malerei der Anatomie und photographischen Verkürzung die formale Organisation vor und verlangte: „Man muß mit dem Zylinder, der Kugel und dem Kegel komponieren.“ Hildebrand schrieb sein „Problem der Form“. Bourdelle, Maillol und Mestrovic wurden „archaisch“ und geometrisch. Das Symbol ersetzte die Feststellung objektiver Tatsache. Die naturgetreue Darstellung wurde bei Malerei und Skulptur vielfach verabschiedet und die Möglichkeit einer rein abstrakten Form und Farbenkunst bekräftigt. In der Literatur gab es eine Renaissance des Verses mit einer Fülle von neuen Formversuchen. In der Musik neigt man dazu, alle programmatische und darstellende Kraft zum Ausdrücken außergewöhnlicher Ideen aufzugeben, um zur „absoluten“

Musik, zur eigenen Sprache der Musik zurückzukehren und sie durch neue Tonreihen und Tonalitäten zu bereichern.

Das Gegenstück in der Architektur war die wiedererwachende Vorliebe für Einheit und Einfachheit der Form statt für die Betonung des Funktionellen und Dynamischen. Wie in früheren großen Perioden abstrakter Gestaltung von Masse und Raum, im 15. und im 18. Jahrhundert, kehrte man zu den klassischen Elementen zurück, welche als eine Universalsprache elementar geometrischer Einfachheit betrachtet werden können.

Es lohnt sich festzustellen, daß diese Bewegung in ihren Ursprüngen dem zeitgenössischen Europa wenig zu verdanken hat und daß sie ihrer Führerschaft nach amerikanisch geblieben ist. Obwohl die Führer europäische Erziehung genossen hatten, war es nicht der Stil ihrer französischen Meister, welcher ihren Stil bestimmt hat. McKim und Stanford White kamen von Frankreich



Abb. 19 / American Radiator Gebäude. New York, 1923
Architekt: Raymond M. Hood



Abb. 20 / Bush Gebäude. New York, 1916-1918 (Vgl. Abb. 17)
Architekten: Helmle und Corbett

zurück mit ihren Mappen voll von malerischen, steildachigen *Chateaux*, wie sie Hunt, ihr Vorgänger an der *Ecole des Beaux-Arts*, bereits nach Amerika verpflanzt hatte. Sogar ihre Erstlingswerke, ob sie nun Einflüsse Richardsons oder der Queen Anne Periode zeigten, waren noch romantisch in ihrer Komposition. Das früheste hervorragende Werk in einer neuen Manier, eines, welches in der Folge Bedeutung erster Größe annimmt, war die Gruppe von „Villard Houses“ in New York (Abb. 12), gebaut 1885. Die vier Häuser waren nicht verschiedenartig behandelt, sondern zu einem einzigen großen Ganzen zusammengefügt, einfach und einheitlich, auch in den Einzelformen von der italienischen Renaissance bestimmt. Als ich einmal Mead fragte, wie diese plötzliche Wendung in dem Werk der Firma sich vollzogen habe, erzählte er mir von dem begabten und unglücklichen Joseph Morrill Wells, einem ihrer Mitarbeiter (*designer* = architektonischer Entwurfszeichner) und zeigte mir zwei noch immer an den Wänden von Wells' einstigem Büro hängende ruhige Zeich-

nungen des Palazzo Farnese und des Lescot-Flügels des Louvre. Sie verkörperten Wells' klassische Ideale, die zu den Idealen seiner großen Kollegen geworden sind.

Eine Reihe einflußreicher Werke erstand in schneller Folge; das bemerkenswerteste die Volks-Bibliothek in Boston (Abb. 27-29), für welche McKims einheitlich klarer Wettbewerbsentwurf im Jahre 1888 angenommen wurde. Dann kam das wunderbare Phantasiegebilde der Weltausstellung von Chicago, in welcher aus wesenlosem Holz und Gips ideale Pracht und Formenharmonie gezaubert wurde. Dort wurde McKim erreicht und übertroffen durch Charles Atwood mit seinen zwei meisterhaften Entwürfen für den Peristyle und das Gebäude der Schönen Künste, von denen das letztere vor dem Verfall gerettet werden und wiederhergestellt werden soll (vgl. Abb. 8 und 9).

Die Wirkung auf die Praxis war elektrisch. Sozusagen über Nacht wurde die gesamte öffentliche Architektur des Landes in monumentale und klassische Bahnen geleitet. Und als 1901



Abb. 21 / National Fraternity Clubs Gebäude, New York; 1922–23
Architekten: Murgatroyd und Ogden



Abb. 22 / Fisk Gebäude, New York; 1920
Architekten: Carrère und Hastings

McKim und Burnham den großen Plan für die architektonische Entwicklung von Washington bearbeiteten, fand die Bewegung eine den amerikanischen Nationalismus schmeichelnde Sanktion in den Bauten der ersten Jahrzehnte der amerikanischen Republik (um 1800), deren Bemühungen um das klassische Ideal in mancher Hinsicht ohne Gleichen im gleichzeitigen Europa geblieben sind.

Sogar die Hochburg des Funktionalismus, der Wolkenkratzer, ist schließlich erobert worden. In den Jahren 1909–1912 entstand in der oberen Fünften Avenue das Gebäude der Century Holding Company, das erste „Millionär-Zinshaus“ (*millionaire apartment*) (Abb. 2). Hier machte McKim nicht mehr länger Zugeständnisse an den Funktionalismus, sondern blieb seiner Auffassung treu, daß es falsch sei, „zuerst zu konstruieren, ohne sich vorher um die schließliche Gestalt zu kümmern. Statt zu versprechen, man werde die Eigenheit der Konstruktion als Dekoration benutzen, sollte man die Eigenheiten der Struktur als einen der Faktoren zweiten Ranges betrachten, die nicht würdig sind, im vollendeten Werke zu erscheinen.“ Selbst in der Erörterung der Höhenwirkung ließ sich die Anschauung vertreten, daß eine Felswand aus wagerecht übereinandergeschichteten Steinmassen ebenso mächtig den Eindruck des Hohen vermittelt wie die gedrängten Stämme eines Waldes. Der Stahlrahmen verschwand wieder hinter klaren, ungebrochenen Wandflächen, deren künstlerischer Wert in Einheitlichkeit und guten Verhältnissen liegt. Beinahe gleichzeitig mit dem neuen New Yorker Zinshaus McKims (Abb. 2) entstand Charles Platt's neuartiges Kontorhaus, das Leader-News-Gebäude in Cleveland (Abb. 4) mit seinen weiten

ebenen Flächen von Hausteinen. Unverzüglich folgte die Mehrzahl der hohen Zinshäuser östlich vom New Yorker Central-Park dem neuen Vorbilde, und die Federal Reserve-Bank erhob ihre gerade aufsteigenden Klippen ungebrochenen Mauerwerks in den schmalen Gassen der unteren Stadt. Das New Yorker Bauzonengesetz vom Jahre 1915 hat gleichsam einen Preis für mannigfaltige Massenzusammensetzung ausgesetzt, und diese Möglichkeiten der Formgestaltung beschäftigten heute die amerikanischen Baumeister. Man mag es begrüßen oder bedauern, die vielumstrittene Frage der neunziger Jahre, welchen Ausdruck das innere Stahlgerippe auf der äußeren Haut der Hochhäuser finden müsse, ist heute in den Hintergrund getreten.

Gleichzeitig begann die Eroberung des Auslandes. Die Franzosen, welche über die Stuckkolonnaden der Weltausstellung in Chicago 1893 gespottet hatten, ahmten sie nach auf der Pariser Ausstellung 1900, die sich dadurch von allen ihrer europäischen Vorgängerinnen unterschied. Die Engländer gaben ihren traditionellen Spott über Amerika auf und geben heute ihrer Bewunderung vielfältigen Ausdruck. Die Führer der jungen Generation in England, Männer wie Adshead, Richardson und Atkinson, kennen Amerika gut. Sie haben ihre Schulen nach amerikanischen Vorbildern gestaltet und gehen darauf aus, eine Wiederbelebung ihrer eigenen feinen klassischen Architektur von 1800 herbeizuführen. Die jungen Zöglinge des *Royal Institute* sind schon zu Studienzwecken mehr als einmal nach Amerika gekommen, und jetzt mit der Begründung des Bossom-Stipendiums werden sie dies regelmäßig tun. Was sie anzieht, das sind nicht nur die kommerziellen und materiellen Seiten der amerikanischen Architektur, sondern gleicherweise die Größe und Einfachheit des Stiles.



Abb. 23 / Municipal Gebäude. New York, 1908-1913
Architekten: McKim, Mead und White

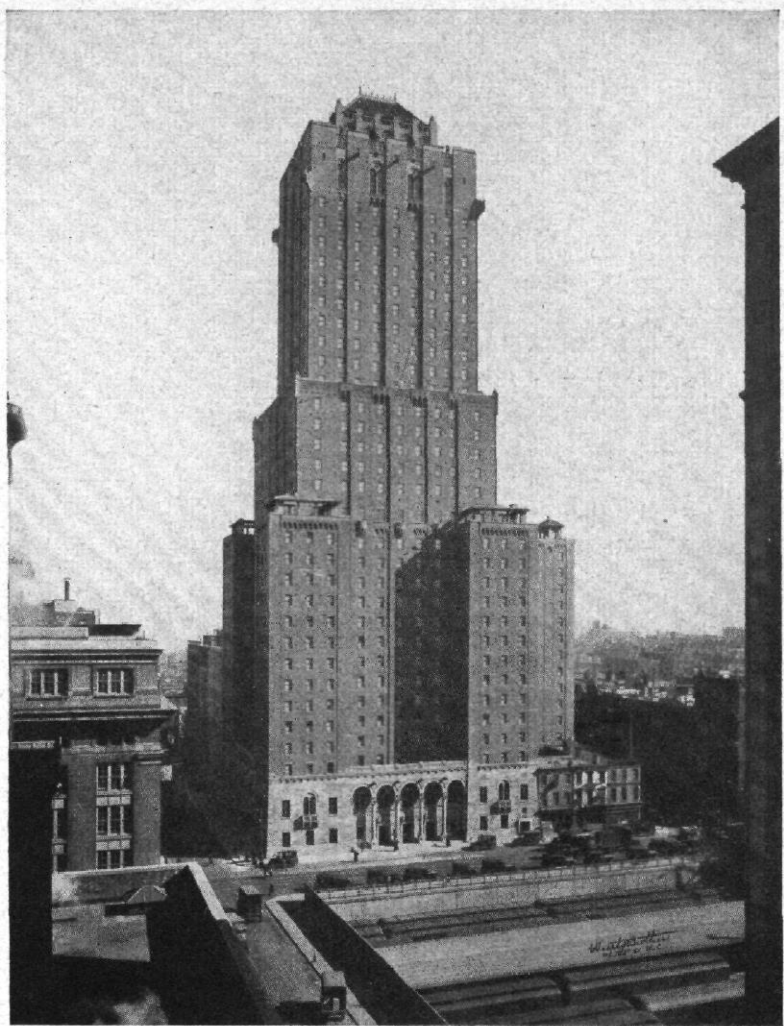


Abb. 24 / Hotel Shelton. New York, 1922-1923
Architekt: Arthur Loomis Harmon und White

Mit der Erbauung des Bush Hauses in „the Strand“, dem ersten bedeutenden Monument dieses Stiles auf englischem Boden, erklärt ein Chor von Bewunderern, sei in Englands Architektur die amerikanische Hegemonie gewonnen.

Obgleich viele der Werke, die von der neuen amerikanischen Architekturschule später geschaffen wurden, dem analytischen Wissen der Pariser *Ecole des Beaux Arts* viel verdanken, so wäre es doch ein Irrtum anzunehmen, die Bewegung selbst sei, wie Jaques Gréber behauptet hat: „*preuve de la force d'expansion du génie français.*“ Die Scharen von amerikanischen Schülern, welche die unvergleichliche Disziplin und Anregung der Pariser Schule genossen hatten, mußten in der Heimat jene französische Formensprache beiseitelegen, die auf charakteristischer Emphasis und verschwenderischer dynamischer Energie beruht, um die neue amerikanische Formensprache zu lernen, die nach fast mathematischer Einfachheit und dorischem Wohlklange strebt. Nicht einer konnte sich dauernd der Herrschaft der amerikanischen Klassik entziehen.

So zeigt sich denn, daß Sullivan nicht, wie er glaubte, Vorläufer des neuen Jahrhunderts, sondern der letzte große Führer des alten gewesen ist. Er war der „Monet“; Wells der „Cézanne“. Ähnlich wie Monet, der in ein anderes Zeitalter hinüberlebte, wurde Sullivan innerhalb seiner Lebenszeit ein „alter Meister“.

In der Umwertung, welche solch einen Wechsel von Idealen begleitet, wie er in der vergangenen Generation vor sich ge-

gangen war, ist manche Größe zu Fall gekommen. In ihrem engen Streben nach Wahrheit gegenüber der Natur, Ausdruck von Zweckdienlichkeit und Struktur verloren zu viele von den Impressionisten und Funktionalisten alle Form. Die Unbedeutenden unter ihnen werden kaum in der Geschichte der Baukunst verzeichnet bleiben. Wirklich Großes jedoch muß solche Wechsel überleben, indem es die neuen Bedürfnisse so gut erfüllt wie die alten. Die Erhebung eines neuen Formideals hat aber dem Verdienst Sullivans nichts anhaben können. Wir finden das Wainwright Gebäude (Abb. 1) und noch mehr das Guaranty Gebäude (Abb. 3) einfach, kristallinisch, aus einem Guß. In ihnen wuchs Sullivan hoch über eine nur mechanisierte Theorie des Ausdruckes hinaus. Die Pfeiler sind an diesen Bauten einheitlich entwickelt, obgleich nur jeweils der zweite Pfeiler einen stählernen Kern umschließt. Der Künstler hat sich da von den funktionellen Forderungen unabhängig gemacht und hat eine höhere, die Formeneinheit, erzwungen. Sullivan hat hier gefühlt, nicht nur kalkuliert. So lebt er nicht nur als Gründer einer großen überlieferten Schule, sondern als ein Meister, welcher zu uns aus der Vergangenheit spricht in der ewigen Sprache der Form.

Künstlerische Schöpfung ist ein niemals endender Strom. Was modern ist für die eine Generation, ist es nicht länger für die nächste. Wir mögen die Brauchbarkeit des Epigrammes der neunziger Jahre bewundern, aber wenn wir es hartnäckig wiederholen, wird es eine Platttheit von heute.

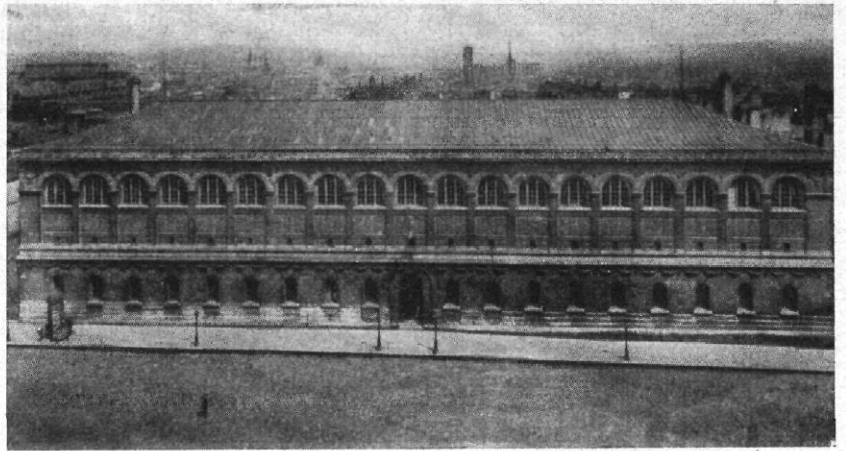
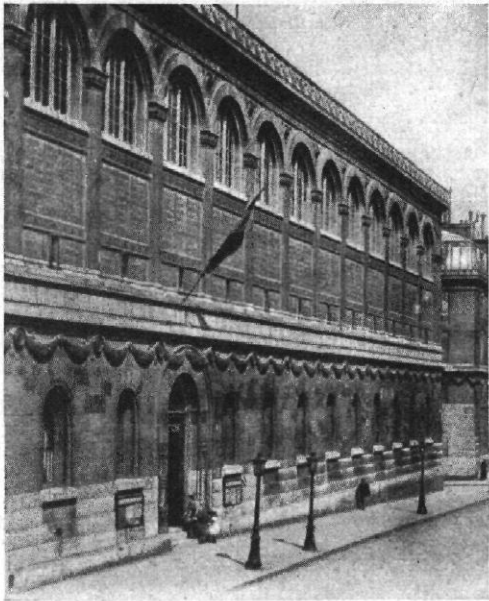


Abb. 25 und 26 / Bibliothek St. Geneviève in Paris. Erbaut 1843-50 / Architekt: La Brouste
(Vgl. Text Seite 243)

Diese Pariser Bücherei war das Vorbild, das McKim, Mead und White mit ihrer Bostoner Bücherei
(Abb. 28) übertroffen haben.

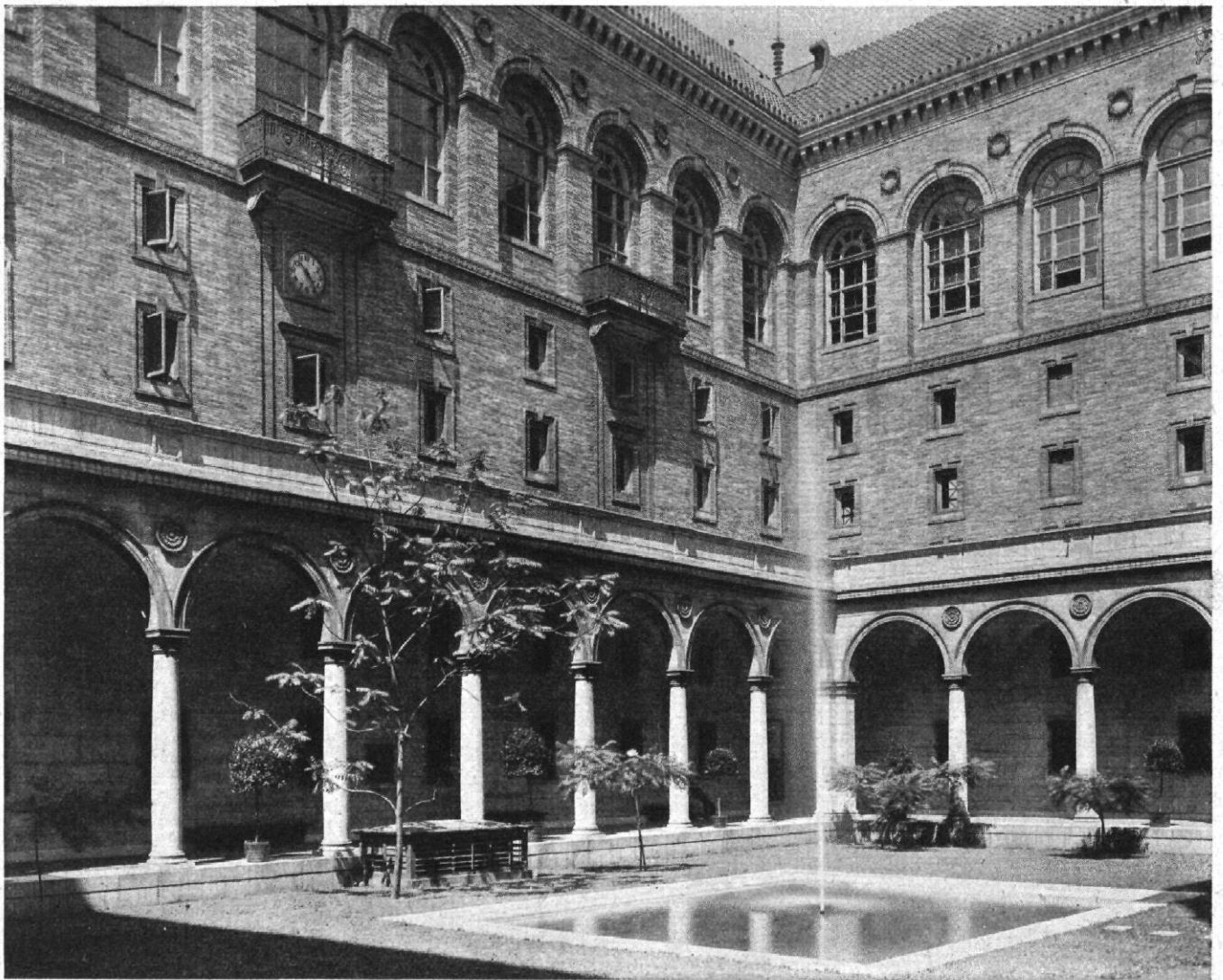


Abb. 27 / Hof der Öffentlichen Bücherei. Boston, 1890 / Architekten: McKim, Mead und White

(Im Anschluß an die auf S. 241 f. vorgeschlagene vergleichende Kritik empfiehlt sich hier z. B. ein Vergleich zwischen der Art, wie das Wasserbecken im Boden ruht, mit dem auf Rasenwulst sitzenden Wasserbecken in v. Innes Berliner Staatsbibliothek.)

In der Kunst gibt es, ungleich der Wissenschaft, keinen einzig richtigen Weg. Nur Stillstand ist falsch, da er die phantasihafte und schöpferische Natur der Kunst selbst belügt. Welcher Weg im Augenblick vorwärts führt, das ist allein bestimmt durch den Gang der Ereignisse. Wenn die Bewegung sich nach Süden wendet, dann sind diejenigen, die immer noch nach Westen ziehen, fortan zu Unbedeutendheit verdammt. Solch ein großer Frontwechsel fand statt in unseren Tagen. Wells und McKim, White und Attwood führten, wie wir jetzt wissen, nicht die Nachhut einer verspäteten historischen Wiederbelebung, sondern sie waren die Führer einer neuen Bewegung. In dem neu sich offenbarenden Klassizismus arbeiten die Architekten Seite an Seite mit den Modernen in Bildhauerei und Malkunst; Anbeter eines neuen Gottesdienstes abstrakter Formenschönheit. *Fiske Kimball*



Abb. 28 / Hauptschauseite der Öffentlichen Bücherei. Boston, 1890
Architekten: McKim, Mead und White

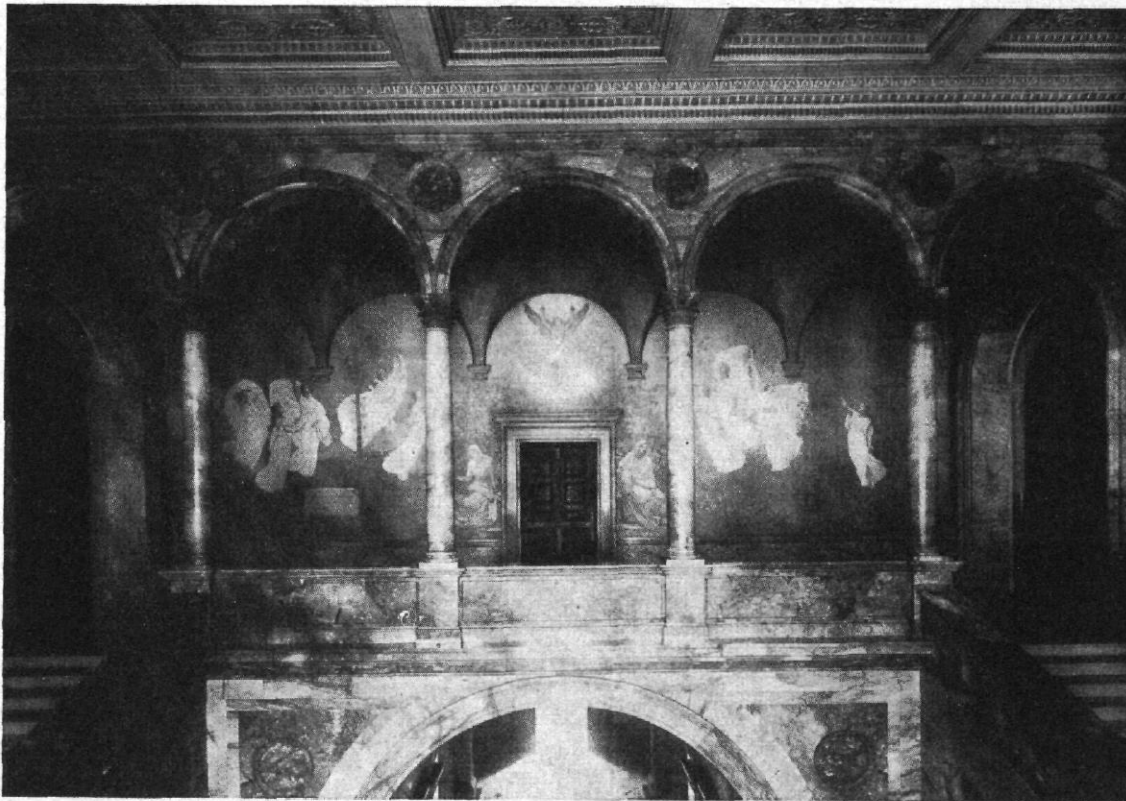


Abb. 29 / Treppenhaus der Öffentlichen Bücherei mit den Gemälden von Puvis de Chavannes. Boston, 1890
Architekten: McKim, Mead und White

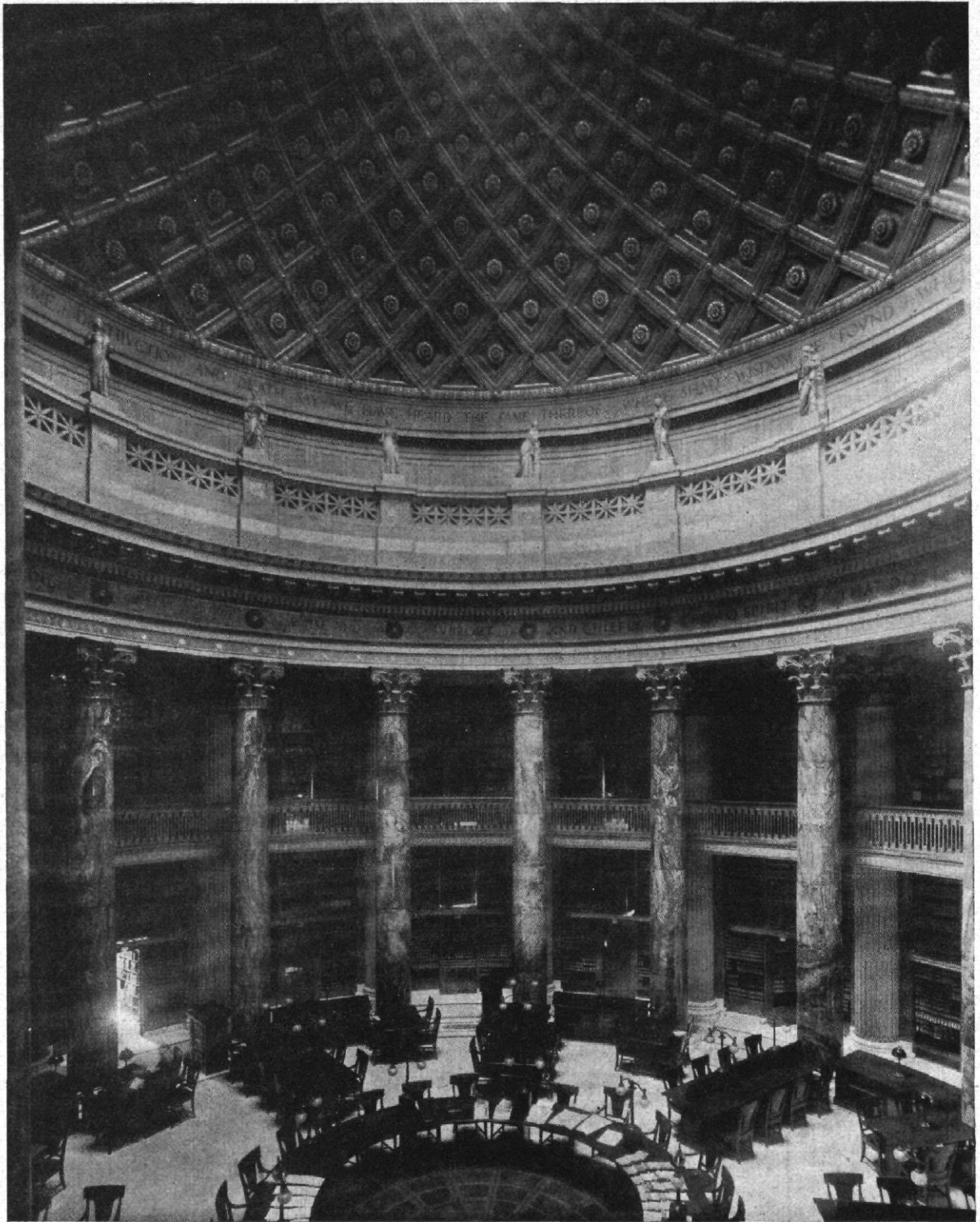


Abb. 30 / Bücherei der „New York University“. New York, 1896 / Architekten: McKim, Mead und White

VERGLEICHE, FRAGEN UND REISENOTIZEN

HIERZU 26 ABBILDUNGEN, DAVON EINE AUF BEILIEGENDER TAFEL

In Zukunft sollen in diesen Heften von Zeit zu Zeit die Gebäude, die neu vorgeführt und gelobt werden, mit Arbeiten angesehener deutscher Baumeister verglichen werden. Den Anfang mache v. Ihnes großer Kuppelraum der Staatsbibliothek, weil er einlädt zum Ver-

gleiche mit den beiden hier als gute Leistungen abgebildeten Kuppelräumen der amerikanischen Baumeister McKim und White. Derartige Vergleiche sind nie mehr wert als der Geschmack des jeweiligen Verfassers; sie seien darum in der ersten Person gegeben.

McKims Raum (S. 240) ist kleiner und mit seinen hochgeführten Bücherregalen mehr Nutzraum als der größere Prunkraum v. Ihnes. Trotzdem wirkt McKims Kuppelraum mächtiger auf mich. Seine Kuppel erscheint mir einheitlicher und ruhiger als v. Ihnes Kuppel, die unten ausgezackt ist wie ein Regenschirm und die dadurch etwas würdelos Unruhiges bekommt. Die Art, wie die Zwischenrippen des v. Ihneschen Regenschirms auf den in die Kuppel schneidenden Rundbögen aufsitzen, verletzt mein bauliches Gefühl; dagegen befriedigt mich die Art, wie die diagonale Kassettierung der Kuppel McKims unten gegen den mit Buchstaben geschmückten Fries absetzt. Statt der vielfachen mächtigen Kreise im Gebälk, in der oberen Balustrade, in der panellierte Mauer der Trommel und im oberen Fries (Buchstabenfries), mit denen McKim seine Kuppel stützt, trägt und ihre feierliche Rundung immer noch einmal siegreich betont, hat v. Ihne nichts, es sei denn eine Hängeplatte, die vielfach zerschnitten und brettartig dünn wirkt. (Sie wirkt auch weichlich gebogen; ihr Vorbild im römischen St. Peter ist kraftvoll gebrochen.) Die „Rosen“ in den Rundbögen zwischen den Pfeilern v. Ihnes wirken auf mich nicht gotisch würdevoll, sondern wagenradartig und kommen zu keiner Verständigung mit den darunter befindlichen und im Maßstab erchlagenen kleinen Fenstern. McKim hat seine Kuppel pantheon-

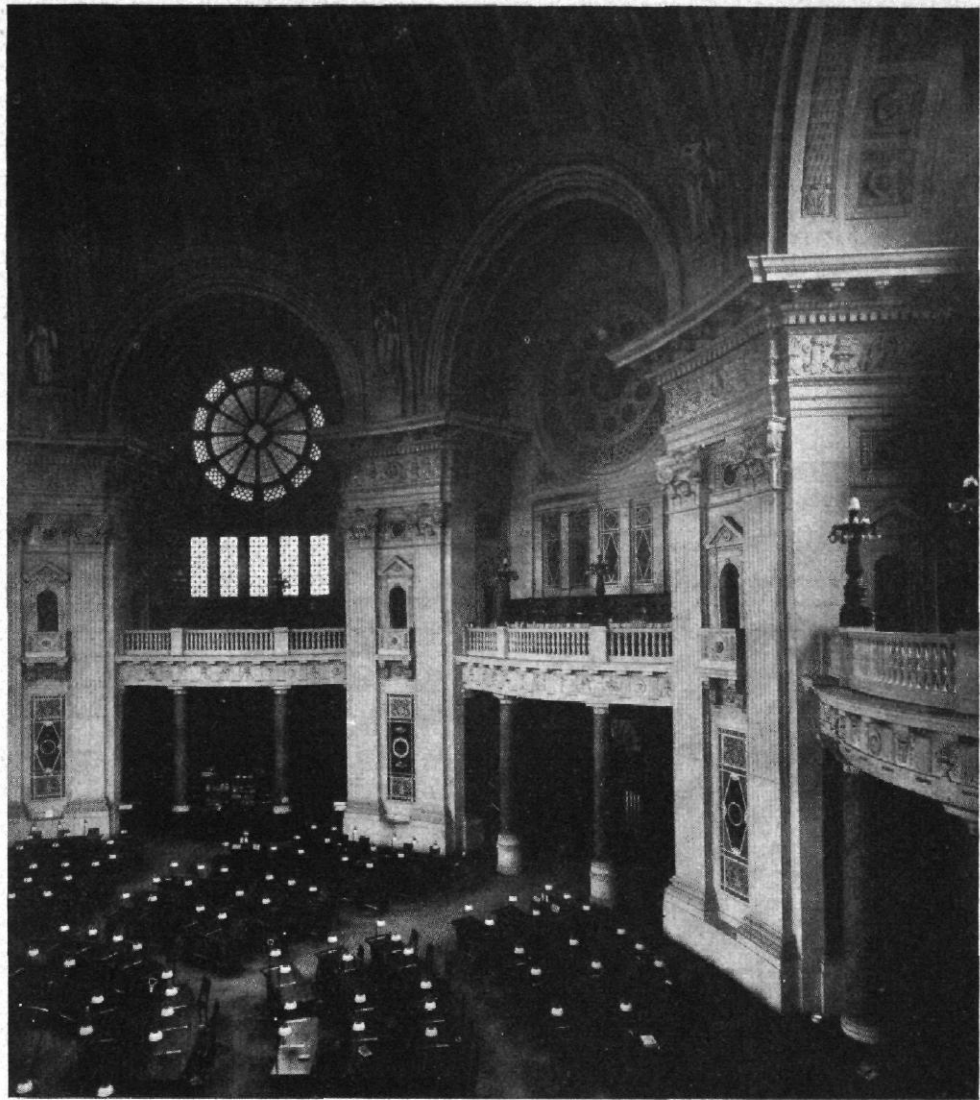


Abb. 1 und 2
Oben und rechts
(als Gegenbeispiel:) Staatsbibliothek Berlin
Architekt: v. Ihne

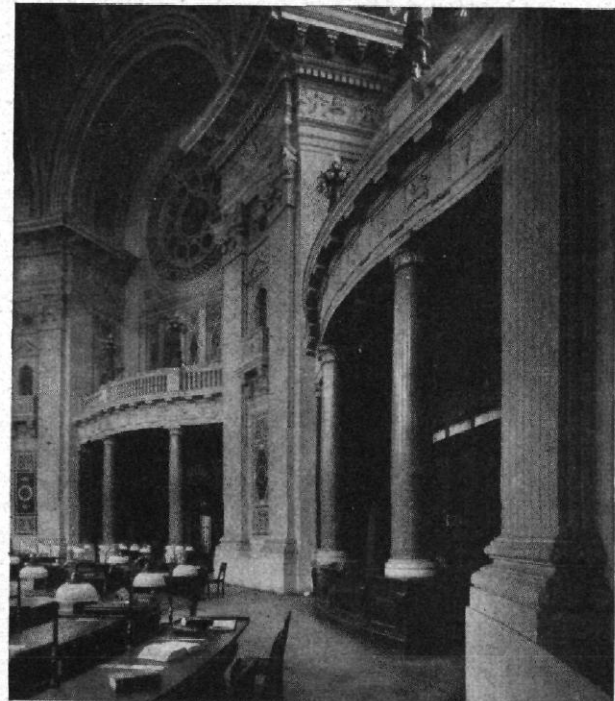


Abb. 3 / Links:
Columbia Bibliothek, New York
Architekt:
Ch. F. McKim



Abb. 4 / Herald (Zeitung) Gebäude, New York / Architekten: McKim, Mead und White / Erbaut etwa 1895.

artig von oben beleuchtet; daß er einen Kuppelraum auch durch seitliche Fenster zu beleuchten versteht, beweist seine Columbia-Bibliothek (Abb. 3 auf S. 241 unten links). Die Galerie, mit der McKim zwischen den und auf halber Höhe der Säulen die oberen Bücherregale erschließt, ist kein Triumph der Formgestaltung; aber indem sie sich der großen Rundung bescheiden einordnet, ist sie doch wohl besser als die in den Raum quellenden und darum der Rundung widersprechenden großen Balkone v. Ihnes (vgl. Abb. 2 auf S. 241 unten rechts). Ich vermag keinen Rhythmus zwischen den konvexen Biegungen dieser Balkone und den konkaven Biegungen der zerschnittenen Hängeplatte v. Ihnes zu erkennen. Bei den sehr weit gestellten Säulen unter v. Ihnes großen Balkonen fallen mir Streichhölzer ein; bei McKims Säulen (in beiden hier gegebenen Beispielen) fällt mir etwas ein wie:

Die Sonne tönt nach alter Weise
In Brudersphären Wettgesang,
Und ihre vorgeschriebne Reise
Vollendet sie mit Donnergang.
Ihr Anblick gibt den Engeln Stärke,
Wenn keiner sie ergründen mag;
Die unbegreiflich hohen Werke
Sind herrlich, wie am ersten Tag.

Das zweite hier gegebene Beispiel McKims, die Columbia-Bibliothek, zeigt auch, wie ein Pfeiler aussehen muß, der eine Kuppel tragen soll. Dagegen hat v. Ihne seine Pfeiler ausgehöhlt, die Balkönchen, die er zwischen seine Pilaster klemmt, sind schwächig, verglichen mit ihren falsch verstandenen Vorbildern im

römischen St. Peter, wo auch die Pilaster rechts und links der Pfeilerbalkone als Doppelpilaster wuchtiger und wuchtig genug sind, um als Hauptträger der Kuppel wirken zu können. McKims Statuen nahe dem unteren Kuppelrande stehen frei und freudig; v. Ihnes Statuen sind an die Kuppel geklebt und wirken wie das Kommando: „Rumpfbeuge vorwärts!“ Die farbige Behandlung des v. Ihneschen Raumes ist ein anderes schmerzliches Kapitel, von dem hier geschwiegen werden mag, weil beweiskräftige farbige Bilder fehlen.

Man entgegne mir nicht, die These meines Buches „Amerikanische Architektur und Stadtbaukunst“, daß nämlich viele amerikanische Architekten besseren Geschmack haben als die deutschen, sei mir ja von manchen Kritikern in weitgehendstem Maße zugestanden worden (wenn auch mit der mir ja belanglosen Einschränkung, daß die Amerikaner „nur als Eklektizisten“ etwas leisteten). Solchen Zugeständnissen meiner Kritiker kann ich nicht viel Bedeutung beimessen. Ich glaube vielmehr, daß Dr. Adolf Behne getreulich die Auffassung sehr vieler deutscher Architekten ausdrückt, wenn er schreibt*): „Berlin ist nicht häßlich... Berlin ist zu schön. Der fundamentale Irrtum ist zu

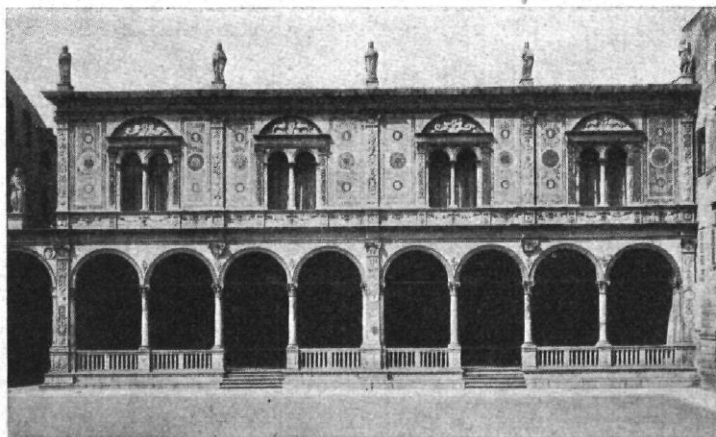


Abb. 5 / Palazzo del Consiglio, Verona / Architekt: Fra Giocondo / Erbaut 1476-93

* In einem Aufsatz, über „Ludwig Hoffmann“, den er uns für das Juliheft mit der Vereinbarung anvertraute, daß widersprechende Meinungen nicht unausgesprochen bleiben sollen.



Abb. 6 / Porta Pia, Rom / Architekt: Michelangelo, 1561



Abb. 7 / S. Giorgio maggiore Venedig. Erbaut 1565–1610 / Architekt: Palladio

Die Abbildungen 5–7 sind Verkleinerungen aus Paul Schubrings Architektur der italienischen Hochrenaissance (Verlag Hugo Schmidt, München)
DREI BEISPIELE AUS DER BERÜHMTESTEN SCHRECKENSKAMMER DER WELT: UNRUHE, ZERSCHNEIDUNG, ÜBERLADUNG (Vgl. Text S. 246 u. 248)
 Abb. 6–8 zeigen Höhenleistungen, die heute selbst bei den entschlossensten Verehrern ihrer berühmten Meister kaum rückhaltlose Bewunderung finden dürften.

glauben, es handle sich um ein Nachlassen der künstlerischen Qualität, der künstlerisch-architektonischen Begabung der Bauenden... Ein blinder ästhetischer Snobismus hält alle italienischen Palazzi für schöner als die Bauten der Ihne, Raschdorff, Ludwig Hoffmann, Cremer und Wolfenstein, Lossow und Kühne, Kayser und v. Grosheim. Jene Palazzi sind meist nur älter; ...Viele... werden in 300 Jahren dem gut patinierten Werke Raschdorffs Hymnen singen.“

Die Gründe, warum Adolf Behne trotzdem die von ihm genannten



Abb. 8 / Pieta / Tizians letztes Gemälde / 1573–1576



Abb. 9 / S. Barnaba, Venedig. Schauseite von 1776

Die kleine Kirche S. Barnaba (rechts) ist eine von den vielen Venedigs, in deren Schauseiten sich manche der „Unschicklichkeiten“ Palladios (vgl. Abb. 7) überwunden finden. Sie steht dicht bei dem unendlich viel größeren Palazzo Rezzonico (Abb. 19–23), als dessen Hauskapelle sie gelten mag.



Abb. 10 / Palazzo Grimani. Venedig / Architekt: Sansovino
 Das oberste Geschoß wurde nach seinem Tode (1559) gebaut. Ein Grundriß auf S. 251
 (Die Abbildung ist eine Verkleinerung aus „Palastarchitektur: Venedig“, Verlag Ernst Wasmuth A G, Berlin.)

Herren auf das schärfste ablehnt, wird sein fesselnder Aufsatz ausführlich mitteilen. Im Gegensatz zu Herrn Behne prophezeie ich, daß man schon in weniger als 300 Jahren Raschdorffs Werke, und noch vieles andere, gänzlich umarbeiten, vernichten oder für Zirkuszwecke nach Guatemala verkaufen wird. Ich rechne also für Deutschland mit einer gesteigerten künstlerischen Bildung, die selbst in einem Lunapark nichts dulden wird, was einem kaiserlichen Dom ähnlich sieht. Aus Gründen, die Professor Kimball im hier vorangehenden Aufsatz aufs klarste auseinandergesetzt hat, erscheint mir diese Frage des guten Geschmacks wieder bedeutungsvoll und höchst „modern“; wahrscheinlich liegt eines der Hauptleiden der deutschen Baukunst darin, daß es vorläufig bei uns noch sehr wenige erzogene Augen gibt, die sich die Mühe nahmen, schwarz von weiß unterscheiden zu lernen. Geradezu gefährlich erscheint mir der Wahn der „Modernisten“, die glauben, das „nur Eklektizist sein“ sei so kinderleicht (Friedrich Paulsen nennt es „einfach alte Pläne herunter linieren“), daß es garnicht mehr versucht werden dürfe. Einer der tüchtigsten „modernen“ Architekten versicherte mir, nicht ohne Stolz, er habe sich schon als Student „einfach gewiegt“, eine Säule zu zeichnen. Ich mußte ihm mit Kummer antworten: „Man merkt es.“ Was diese Herren uns an Stelle des „Eklektizismus“ vorsetzen, ist in der Tat womöglich noch weniger erfreulich als die Werke v. Ihnes; sie wollen uns eine neue

Sprache aus dem Stegreif erfinden, ohne zu würdigen, welche Ausdrucksmöglichkeiten sie mit der alten opfern. Ihr neugeschaffenes Volapük klingt ebenso schlecht und hoffnungslos wie die schlechte Grammatik v. Ihnes.

Als gutes Beispiel geistvollen Wucherns mit väterlichem Erbe erscheint mir die Bostoner Volksbücherei von McKim, Mead und White (Abb. S. 239). Der amerikanische Bau erscheint mir klarer und sicherer, im besten Sinne des Wortes größer als das Pariser Vorbild. Bei der Beurteilung der beiden Bauten darf übrigens nicht vergessen werden, daß der Pariser Bau sich als dienendes Glied der Herrschaft des dicht benachbarten Pantheons von Soufflot unterordnen mußte, während der Bostoner Bau die Hauptwand seines Vorplatzes bildet.

Ähnlich glaube ich, daß den Amerikanern McKim und White das fast Unglaubliche gelungen ist, mit ihrem New Yorker Herald-Gebäude (Abb. auf S. 242) das Veroneser Vorbild des Fra Giocondo zu übertreffen, das Paul Schubring in seinem neuen schönen Bändchen „Die Architektur der italienischen Hochrenaissance“ treffend „ein Bekenntnis zu heiteren Mächten“ nennt. Allerdings fährt Schubring in seiner Schilderung des Veroneser Palastes fort: „Der Oberbau wirkt ein wenig gedrückt, da die Bogen über den Fenstern unmittelbar an das Dachgesims stoßen“. Burckhardts Cicerone, den ja heute wieder jeder im Urtexte in handlicher Neuauflage (Alfred Kröner Verlag, Leipzig) nachlesen kann, hat noch viel mehr daran auszusetzen.

Mir scheint, McKim und White haben nicht nur die gerügten Fehler vermieden, sondern haben auch in mancher anderen Hinsicht an Stelle des eigentümlich frührenaissancistischen, etwas befangenen, beinahe beklommenen Reizes etwas Freieres, Stärkeres und auch Schöneres gesetzt. Man erhebe nicht den Einwand, es sei unstatthaft, ein kleines Gebäude beliebig zu vergrößern, da ja der „Veroneser Bau, wie er sich heute darstellt, nur die rechte Hälfte des ursprünglichen Planes ist. Der Torbogen an der linken Seite sollte ursprünglich den Haupteingang bilden.“ So schreibt Schubring und fährt fort: „So kommt es, daß ein vierteiliger Trakt mit acht unteren Bogen vor uns steht, bei dem ein Pfeiler natürlich auf die Mitte kommt.“ Ist es nicht eine Ehrenpflicht, daß ein köstlicher Baugedanke eines der größten Meister der Renaissance zu Ende gedacht und zu Ende gebaut wird? Dürfte man es wagen, in einer alten Stadt wie

Verona, wo Kunstwerk neben Kunstwerk steht, durch Niederreißen Platz für die Durchführung eines solchen Gedankens zu schaffen? Ist es nicht einer aufstrebenden kulturellen Gemeinde wie New York im humanistischsten Sinne des Wortes würdig, eine ihrer Straßen mit der Durchführung eines solchen großen Baugedankens zu adeln? Ihrer um so mehr würdig, als die Bauformen, die hier zur Geltung kommen, dem ererbten Schatz amerikanischer Baukunst verwandt sind? Ist diese geistvolle Anleihe der Amerikaner nicht mindestens ebenso hoch einzuschätzen wie etwa die Leistung der Kölner, die im Mittelalter die Grundrißbildung ihres Domes der Kathedrale von Amiens entnahmen? Ist die amerikanische Anleihe, die vielleicht eine Steigerung des Originals darstellt, nicht höher einzuschätzen als Friedrichs des Großen manchmal kleinliche Nachahmungen italienischer, englischer oder Wiener Vorbilder oder die Wiederholung der Loggia dei Lanzi als „Feldherrnhalle“ in München?

Als Goethe in Tiene sah, wie ein „neu Gebäude nach einem alten Risse aufgeführt“ wurde, schrieb er (23. 9. 1786): „So ehrt man hier alles aus der guten Zeit und hat Sinn genug, nach einem geerbten Plan ein frisches Gebäude aufzuführen.“ Burckhardt versichert in seinem „Cicerone“, daß „auch in der Blütezeit der Renaissance das Beste und Großartigste unausgeführter Entwurf blieb“ und daß wir von vielen der großartigsten Bauabsichten nur „durch Nachrichten, auch wohl durch Zeichnungen, welche die größte Sehnsucht rege machen, erfahren.“ Nicht nur sind viele der großartigen Baugedanken des 16., 17. und 18. Jahrhunderts unausgeführt geblieben, sondern das 19. Jahrhundert hat — ohne wesentliche geistige Werte zu schaffen — durch Steigerung von Technik und Maßstäben den Hoffnungen auf die verwegenen Verwirklichungen Berechtigung verschafft. Soll die „größte Sehnsucht“ nach diesen Verwirklichungen unerfüllt bleiben? Sollen wir uns statt an der Vollendung gewaltiger Gesetzmäßigkeiten an den massenhaften Maßstablosigkeiten einer verantwortungslosen und oft geistlosen Jugend erfreuen? Gut zu bauen ist heute genau so schwer wie z. B. gut deutsch zu sprechen. Wer glaubt, gutes und uns gemäßes Deutsch könne anders als aus dem Geiste der Klassiker der deutschen Sprache entwickelt werden, würdigt nicht die Aufgaben und Leistungen großer neuzeitlicher Sprachschöpfer wie z. B. Nietzsche und Stefan George. Von solchen Neuschöpfern kann man behaupten, daß sie Deutsch in mancher wesentlichen Hinsicht besser oder jedenfalls uns gemäßer sprechen als Goethe, der dennoch, wenn er auferstünde, mindestens 90 Prozent dieses neuen, umfassenderen Deutsch als sein eigenes (von ihm geschaffenes oder von ihm verheißenes) Deutsch verstehen könnte.



Abb. 11 / Tiffany Gebäude, New York / Architekten: McKim, Mead und White. Die beste Kritik dieser Verwendung der Formen Sanmichelis (Abb. 10), die für den breiten Canal Grande bestimmt waren, mag in dem rechts stehenden (schmalen) Geschäftshause, dem Gunther-Gebäude, gefunden werden, das von denselben Baumeistern später gebaut wurde, und das besser für die nur 30 m breite 5. Avenue paßt. Vgl. Text S. 252.

Gewiß müssen wir auch anders und uns gemäßer bauen als noch Michelangelo und Palladio konnten, und dennoch müssen wir in ihrem Geiste bauen. Im Geiste der Klassiker zu bauen, ist aber unendlich viel schwerer, als die Oberflächlichen meinen, die behaupten, es sei leicht, alte Meister nachzuahmen. Im Geiste der Klassiker zu bauen, ist z. B. auch deswegen besonders schwer, weil in ihren Werken durchaus nicht etwa eindeutig das zum Ausdruck kommt, was wir heute bewundern. Goethe hat viel über diese Frage nachgedacht. Unter seinen für Architekten besonders lesenswerten Betrachtungen vom 6. Oktober 1786 findet sich folgendes: „An den ausgeführten Werken Palladios, besonders an den Kirchen, habe ich manches Tadelnswürdige neben dem Kostlichsten gefunden. Wenn ich nun so bei mir überlegte, inwiefern ich recht oder unrecht hätte gegen einen solchen außerordentlichen Mann, so war es, als ob er dabei stünde und sagte: »Das und das habe ich wider Willen gemacht, aber doch gemacht, weil ich unter den gegebenen Umständen nur auf diese Weise meiner höchsten Idee am nächsten kommen konnte . . .« So hat Palladio das größte Bild, das er in der Seele trug, auch dahin gebracht wo es nicht ganz paßte, wo er es im einzelnen zerknittern und verstümmeln mußte.“



Abb. 12 / Palazzo Manfrin, Venedig / Architekt: Andrea Tirali (1660—1737)
Ein anderes Beispiel (vgl. Abb. 9) für die strenge Einfachheit, zu der die venezianische Baukunst durchdrang, nachdem sie in der Renaissance von Arbeiten wie die in Abb. 13 abgebildeten ausgegangen war

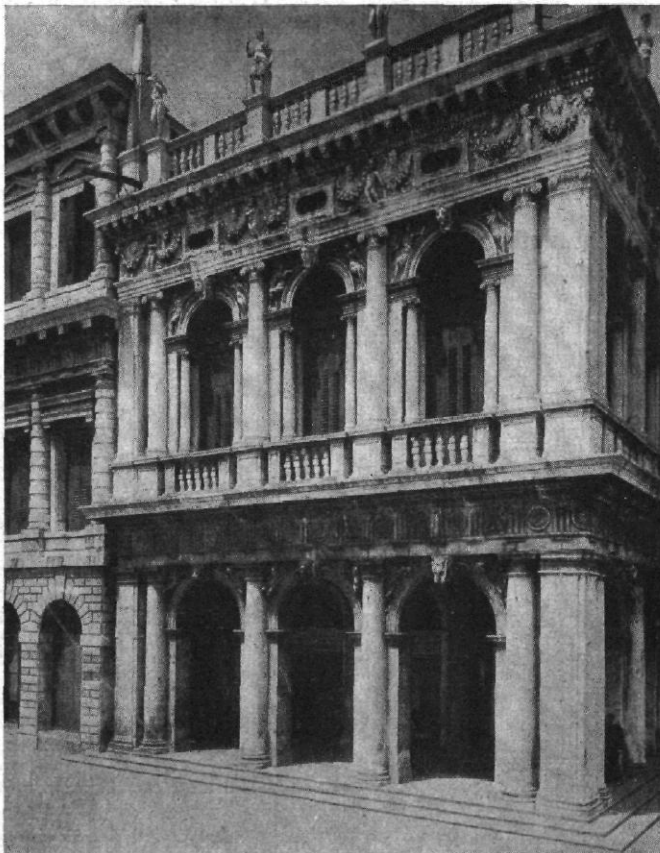


Abb. 13 / Biblioteca, Venedig / Architekt: Sansovino / Begonnen 1536
Links davon die Münze, die derselbe Baumeister später höchst unvermittelt neben „die glänzendste Doppelhalle der Welt“ (Burckhardt) stellte. Selbst wenn die Münze nur als Umbau nicht als Neubau zu gelten hat, ist diese Nebeneinanderstellung erstaunlicher als die in Abb. 11 gezeigte.

Die Werke der Klassiker enthalten neben vielem, was uns höchst gemäß ist und was uns zur größten Bewundezung zwingt, auch vieles, was abstößt und heute nur den akademischen Liebhabereien unserer Kunstgelehrten zugänglich ist. In diesem Sinne — aber vielleicht nur in diesem — hat wohl Dr. Adolf Behne gelegentlich vollkommen recht, wenn er keinen wesentlichen Unterschied zwischen v. Ihne und Raschdorff auf der einen Seite und Michelangelo und Palladio auf der anderen Seite gelten lassen will. Jedenfalls erscheint mir der Geist der Klassik, aus dem ich die künstlerische Wiedergeburt auch im 20. Jahrhundert erhoffe, entschieden verneint durch Schöpfungen wie die hier auf S. 243 abgebildeten Werke Michelangelos, Palladios und Tizians. Man hat uns in Deutschland während der letzten Jahrzehnte zwar glaubhaft machen wollen, daß die im 18. Jahrhundert verachteten baukünstlerischen Ausschweifungen des 16. bis 18. Jahrhunderts zu unrecht mit dem Schimpfwort „barock“ belegt worden seien; man hat uns versichert, daß „barock“ überhaupt gar nicht als Schimpfwort, sondern als Ehrentitel gewertet werden müsse und daß nur übertriebene Puristen in den durcheinandergekröpften Giebeln Michelangelos, in dem erdrückend schweren Schlußstein Tizians und in den von Gesimsen zerschnittenen Säulen Palladios (wie sie sich auf S. 243 abgebildet finden) schlechten Geschmack sehen werden. Man hat sogar vielen (allerdings meist nur Deutschen) glaubhaft gemacht, das nachdrückliche Festhalten an diesem angeblich oder wirklich schlechten Geschmack, welches man in der deutschen Baukunst des 18. Jahrhunderts vielfach findet, bedeute einen besonderen Ruhmestitel deutscher Geistesstärke und deutschen Kunstvermögens. Die Vertreter dieser barocken Auffassung der Baukunst haben dann weitgehende Rechtfertigung darin finden mögen, daß beinahe überall, nicht nur in Deutschland, sondern mehr oder weniger, vorübergehend oder dauernd in ganz Europa, im 19. Jahrhundert der Geschmack gesiegt hat, den man im Frankreich Ludwigs XV. und XVI. und im Deutschland Winckelmanns, Goethes und Schinkels als „barock“ im Sinne von schlecht, zuchtlos und maßstablos ablehnte.

In Deutschland, wo der Klassizismus nur kurze Zeit — um 1800 — geherrscht und wo z. B. Friedrich der Große ihn sein Leben lang bekämpft hat, darf man sich nicht wundern, wenn man heute überall baukünstlerische Leistungen antrifft, die in mancher Hinsicht womöglich noch peinlicher anmuten als die auf S. 243 abgebildeten Schöpfungen großer Meister des „Barock“. Erstaunlicher liegen die Dinge in Frankreich. Dort hat sich seit dem Siege von Perraults strenger Louvre-Colonnade (1665) über Berninis barockisierenden Entwurf die Baukunst Ludwigs XIV. zu der fast unübertrefflichen Reinheit und Anmut Ludwigs XV., Ludwigs XVI. und Napoleons I. entwickelt. Noch im Zeitalter Napoleons III. wurden die kilometerlangen Fassaden der neuen Haussmanns vielfach mit der Zurückhaltung und Sicherheit eines fast klassischen Geschmacks errichtet. Umso unbegreiflicher erscheint es, wenn man heute die albernen Ausschweifungen sieht, in die man sich dort seit dem Überhandnehmen modernistischer Wahnvorstellungen verlor (z. B. die greulichen Eisenziebeln des Warenhauses „Samaritaine“) und deren Auswirkung im jugendstilistischen Durcheinander der großen Pariser Kunstgewerbe-Ausstellung des Jahres 1925 mit Recht verspottet wird. Es ist kein Zufall, daß auf der kleinen Architekturausstellung, die dieser großen Ausstellung eingegliedert ist, gerade das unglaublich überladene Warenhaus der „Samaritaine“ wieder einen Ehrenplatz einnimmt.

Wer noch zu hoffen vermag, daß unsere Baukunst sich aus den boden- und maßstablosen Sümpfen, in denen sie sich verlor, je wieder auf den festen Boden von Maßstab und Würde zurückretten wird, muß den größten Wert darauf legen, daß alle früheren Leistungen der Baukunst nicht etwa mit dem „blinden ästhetischen Snobismus“ betrachtet werden, den Adolf Behne tadelt, sondern mit einem allmählich zu schulenden Urteilsvermögen, das sich auch

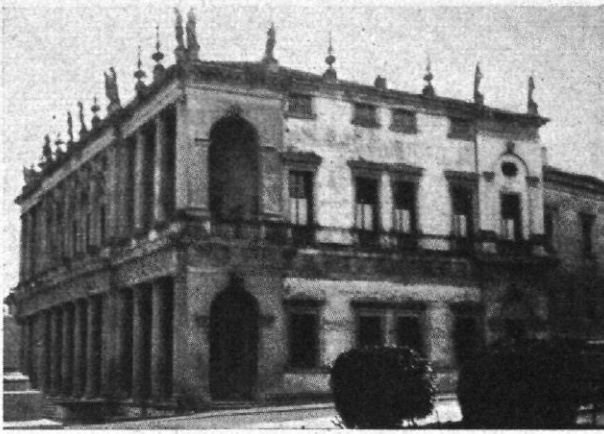


Abb. 14 / Vom Corso gesehen

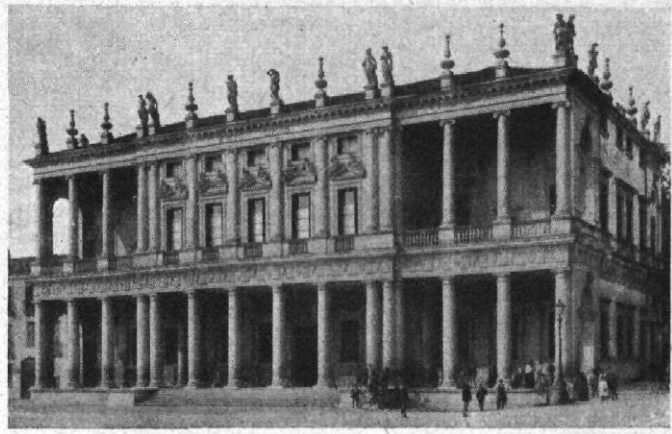


Abb. 15 / Vom Platze gesehen

Es ist nicht nur die Verschiedenheit des Materials, welche die Fassade des Palastes „vorgeschustert“ erscheinen läßt, sondern auch die Art, wie die Fenster an die äußeren Risalite gedrängt sind, und — für den, der den Organismus des Palastes kennt — die Tatsache, daß der rechte Risalit keine Fassade, sondern belanglose Nebenräume hinter sich hat. Vielleicht hat der Palast bei seiner Restaurierung, 1855, gelitten.



Abb. 16 / Einer der beiden Hofwinkel

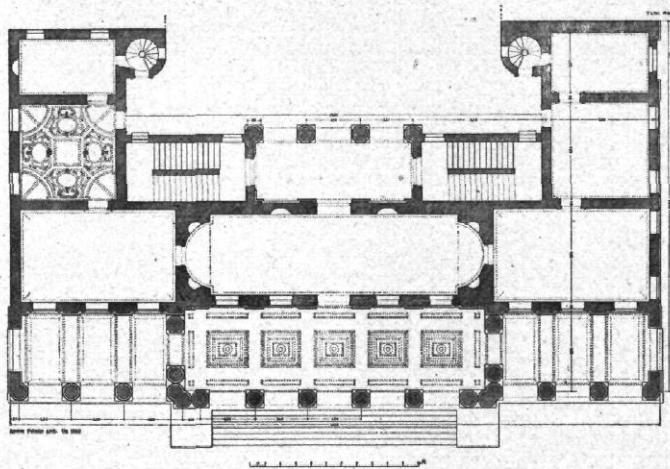


Abb. 17 / Grundriß des Erdgeschosses

Abb. 16 zeigt den rechten der beiden künstlerisch schwer verdaulichen Hofwinkel zwischen Wand und Wendeltreppe. Man sieht in Abb. 16 an der Wand im Putz die Stelle, wo die neue Hoferweiterung ansetzt (im Plane, Abb. 17, leicht punktiert), die Palladio selbst nicht plante.

ABB. 14—17 / PALAZZO CHIERIGATI, VICENZA / ETWA 1560, VON PALLADIO (vgl. Text S. 249)

von den größten Namen nicht einschüchtern läßt. Unter den modernen kunstgeschichtlichen Arbeiten, die hier genannt zu werden verdienen, erscheint mir keine wichtiger als A. E. Brinckmanns ausführliches Buch „Die Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts in den romanischen Ländern“. Auch wer sich modernistisch unabhängig gebärden möchte, wird nicht ohne bleibenden Nutzen der eingehenden Betrachtung folgen, die Brinckmann den beiden großen Jahrhunderten widmet, auf deren Leistungen wir aufbauen müssen, ob wir wollen oder nicht. Auch Mißtrauische werden zu heilsamem Nachdenken, Fragen oder Widerspruch angeregt werden durch den Nachdruck, mit dem Brinckmann in dem genannten Buche auch seine persönlichen Liebhabereien im *pluralis majesticus* vorträgt, und durch die noch rührendere Bescheidenheit, mit der er dann in seinem sechs Jahre später (1925) erschienenen „Spätwerke“ erst — so scherzhaft es klingen mag — und geheimnisvoll andeutet, daß er nun das Schwabenalter und „eine fast zum Aphorismus verdichtete Bestimmtheit“ erreicht habe. Als der weniger bescheidene Tizian im neunundneunzigsten Lebensjahre durch die Pest beim Malen seines hier abgebildeten Spätwerkes (Abb. 8) unterbrochen wurde, soll er behauptet haben, er habe eben erst angefangen zu lernen.

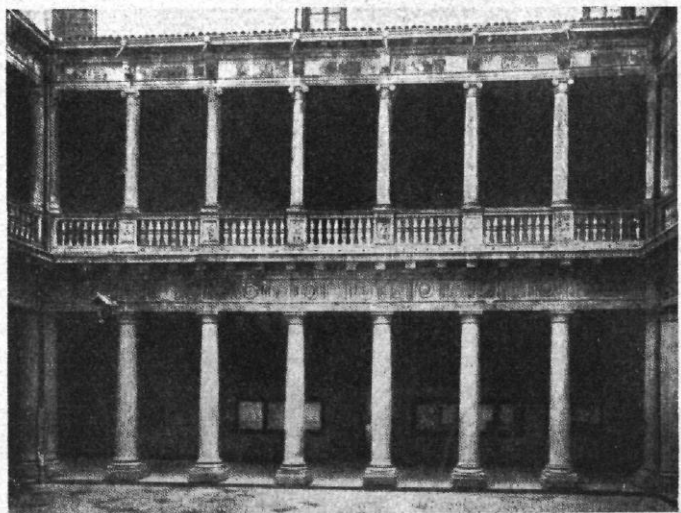


Abb. 18 / Hof der Universität, Padua / 1552, von Sansovino
(Verkleinerung nach Schubring, Architektur der italienischen Hochrenaissance)

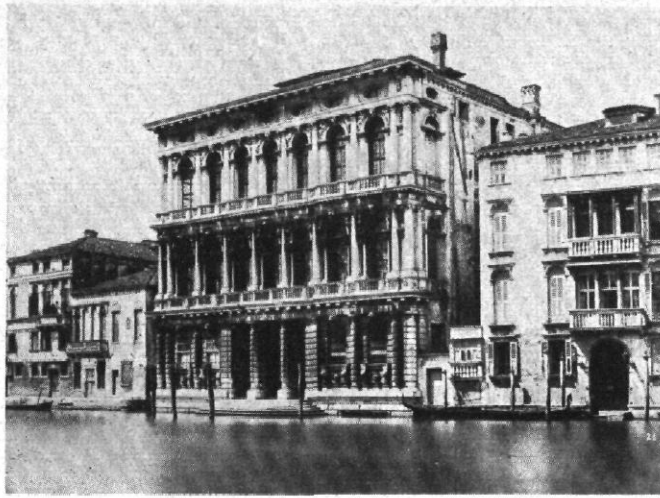


Abb. 19 / Palazzo Rezzonico

Um sich eine Vorstellung von der Schönheit dieser Palastes zu machen, möge man Tafel 89 in „Palastarchitektur: Venedig“ betrachten, die den nahe verwandten Palazzo Pesaro (ebenfalls von Longhena) darstellt. (Vgl. Abb. 20-23)

Die Quellen unserer Baukunst fließen in Italien und Frankreich. Als Reiseführer ist Brinckmanns Buch umfassender und eingehender als Burckhardts älterer „Cicerone“, der nur Italien behandelt. Selbst wer Burckhardts einfachere Schreib- und Denkart vorzieht und keine Lust hat, sich in die oft sehr unterhaltsamen Tüfteleien der neueren Kunstschriftsteller zu vertiefen, wird bei Brinckmann den umfassenderen und oft nützlichen Zettelkasten begrüßen. Herrn Professor Brinckmanns Wunsch, sein Buch möge mehr sein als ein Nachschlagbuch, nämlich „eine Systematik der Raumercheinung und

der plastischen Erscheinung des architektonischen Körpers“ (!), entschädigt allerdings nicht für das Fehlen von architektonischen Reisehandbüchern, in denen sich über die entscheidenden Bauwerke alles Wissenswerte sachlich zusammengefaßt und — wenn auch in kleinstem Format — die wichtigsten Risse finden.

Von den vielen Anregungen und Fragen, die Brinckmanns Buch mir gelegentlich eines höchst flüchtigen Besuches von Oberitalien aufdrängte, scheinen mir die nachfolgend mitgeteilten der Teilnahme meiner Freunde nicht ganz unwürdig. Für Herrn Professor Brinckmann wird es leicht sein, diese Fragen zu beantworten, da er den unschätzbaren Vorteil genoß, sich „systematisch“ wissenschaftlich reisend in den Hauptstädten der Kunst zu vertiefen, während weniger begnadete Liebhaber der Baukunst am Zeichenbrett und auf den Bauplätzen der Provinzstädte kulturellen Neulandes stehen oder sich mit Bauunternehmern herumschlagen mußten, die noch kunstfremder sind, als ein Provinzarchitekt es gar zu leicht wird.

Goethe — in der Provinz wird er noch gelesen — schrieb in Venedig am 3. Oktober 1786: „Die Kirche Il Redentore, ein schönes großes Werk von Palladio, die Fassade lobenswürdiger als die von San Giorgio“ (vgl. Abb. 7). Am selben Tage schrieb Goethe: „Palladio . . . suchte seine heiligen Gebäude der alten Tempelform zu nähern; dadurch entstanden gewisse Unschicklichkeiten, die mir bei Il Redentore glücklich beseitigt, bei San Giorgio aber zu auffallend erscheinen“. Ähnlich stellt noch heute Paul Schubring die Kirche Il Redentore als Kunstwerk über S. Giorgio. Brinckmann dagegen hält dafür, daß Palladio in seiner Fassade des Redentore die Fläche noch mehr als in der Fassade des San Giorgio Maggiore (Abb. 7) zerstückt und bemerkt treffend: „Je mehr man sich in das Werk des Palladio vertieft, über den immer noch eine gute Monographie fehlt, um so mehr spürt man, wie die Einheitlichkeit seiner Erscheinung die stärksten Gegensätze



Abb. 20 / Landeingang zum Palazzo Rezzonico. Die Gasse, und der Seitenkanal (Rio di S. Barnaba, an dem auch die Kapelle S. Barnaba — vgl. Abb. 9 — steht) finden sich auf nebenstehender Skizze.

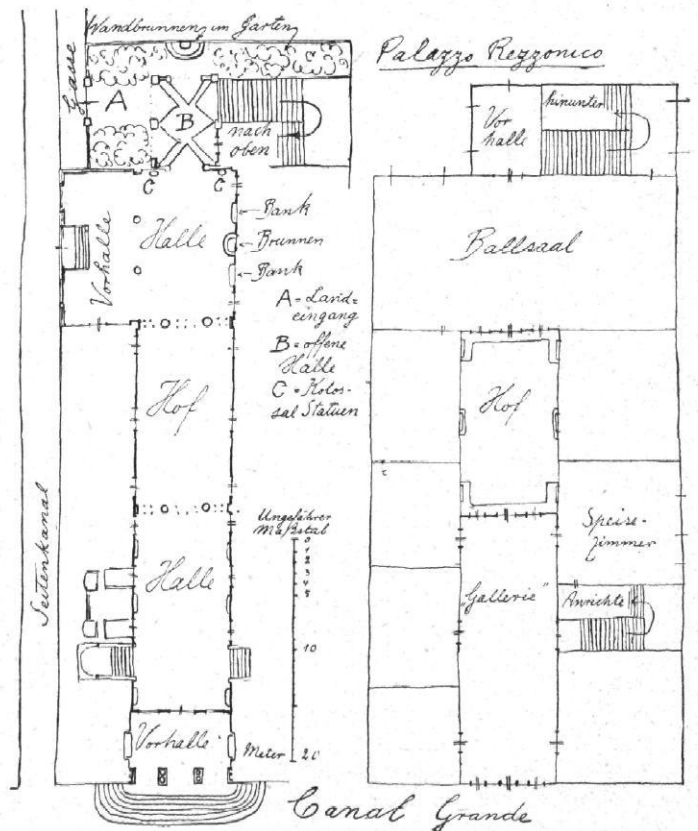


Abb. 21 / Palazzo Rezzonico, Erdgeschoß und Hauptgeschoß. (Die Küche befindet sich unter Anrichte und Speisesaal im Mezzanin, wo auch die Dienerwohnungen sind.) Dieses Blatt meines Skizzenbuches ist höchst unzuverlässig, da es nur auf den flüchtigen Schrittmaßen und Eindrücken eines Besuches von 20 Minuten beruht. Wenn ich es trotzdem veröffentliche, ist es nur, weil mir kein besserer Grundriß bekannt geworden ist.

birgt“. Wird nun aber nicht Brinckmann von seiner selbst vorgeschlagenen Bereitschaft zur Kritik an Palladio eigentümlich im Stiche gelassen, wenn er an anderer Stelle sagt: „Unübertrefflich für alle Zeit bleibt der Palazzo Chierigati in Vicenza“? (Abb. 14-17)

Nach dem Betrachten dieses Palastes schrieb Goethe (Vicenza, 19. September 1786): „Die höchste Schwierigkeit, mit der Palladio, wie alle neueren Architekten, zu kämpfen hatte, ist die schickliche Anwendung der Säulenordnungen in der bürgerlichen Baukunst; denn Säulen und Mauern zu verbinden, bleibt doch immer ein Widerspruch.“ In einer anderen Fassung heißt dieselbe Stelle: „Säulen und Mauern zu verbinden, ist ohne Unschicklichkeit beynahe unmöglich.“

Ist nicht Palladios Palazzo Chierigati ein besonders starkes Beispiel solcher Unschicklichkeit? Was ist dieser Palazzo anderes als ein Bekenntnis von Palladios Leidenschaft für die Verwendung von Säulen auch da, „wo sie nicht ganz paßten“? Als Sansovino den Hof seiner Universität (Abb. 18) mit Säulenhallen umgab, folgte er einem alten bewährten Gebrauch. Ist es nicht, wie Goethe sagt, „unschicklich“, diese Hofentwicklung auf die Hauptseite eines Wohnhauses zu übertragen, um dann — wie nachträglich — zu bemerken, daß doch auch Mauern und Fenster benötigt sind, und um schließlich etwas wie die Wirkung jener aus Raummangel teilweise zugebauten Säulenhallen zu erreichen, deren man in verfallenden italienischen Palästen nur zu viele findet? Der Widerspruch zwischen Säulen, die freistehen (und die immer freistehen sollten), und solchen, die peinlich eingeklebt sind, könnte kaum schärfer zur Geltung gebracht werden, als Palladio es tat.

Brinckmann rühmt auch die Rückseite des Palastes Chierigati und sagt: „Raumkörper und plastischer Körper sind hier unlösbar ineinander gebunden, der Gesamtbau ist Interpretation der Beziehungen, die sich klar schon im Grundriß ausdrücken.“ Was findet man bei der Betrachtung dieses Grundrisses und seiner Entwicklung nach hinten (Abb. 17)? Sind die beiden Wendeltreppen etwas anderes als Zweckdienlichkeiten und ein Versagen künstlerischen Gestaltens? Abb. 16 zeigt einen der beiden Hofwinkel zwischen Hauswand und Wendeltreppe; in zwei solcher künstlerisch schwer verdaulicher Winkel blickt man unvermeidlich von der wichtigen Loggia in der Hauptachse des Baues. Der sich heute dort angliedernde Hof ist eine spätere Zutat, welche die Entwicklung nach hinten vielleicht erst erträglich macht und an die Palladio augenscheinlich nicht gedacht hat. Trotzdem rühmt Brinckmann mit eigentümlicher Voreingenommenheit für Palladio „insonderheit den Palazzo Chierigati“ als „Darstellung der Baugesinnung, die auf achsiale rhythmische Raumbindung, überragendes Größenverhältnis der Hauptraumgruppe und Angliederung der Nebensysteme ausgeht“. Gehört der Hof nicht dazu? und was ist ein „überragendes Größenverhältnis“? schlechtes Deutsch? Schlechtes Deutsch ist vielleicht auch die Schilderung, die Brinckmann von den Verhältnissen des Hofes macht: „Der Hof selbst, von ganz geringer Tiefe aber größerer Breite wie der Atriumraum, ist gegen die Rückseite nur mit einer Mauer abgeschossen.“ Selbst wenn das „abgeschossen“ nur als belangloser Druckfehler aufzufassen wäre (bei Brinckmanns gelegentlicher Geziertheit ist das kaum sicher), müssen nicht doch Brinckmanns Komparativ (und seine Superlative), sein Deutsch und sein Sinn für Verhältnisse stutzig machen? Darf er die Beklemmung im Hofe Palladios übersehen, um dann „unserer Zeit“ die „Ausnützung der bebaubaren Fläche“ und die „Drangabe fast aller Raumproportionen“ vorzuwerfen und die „direkt körperlichen Affektionen“ der „Raumkunst des 16., 17. und 18. Jahrhunderts“ rühmen? oder ist das wirklich fast — „affektiert“?

Ist nicht peinlich am Palazzo Chierigati auch die Art, wie die Säulenhalle der Hauptfassade, wenn man sie von der Seite ansieht (Abb. 14), dem übrigen Bau beziehungslos und engbrüstig vorgeschustert wirkt? Oder kann der mangelnde Zusammenhang zwischem einem Hause und einer fremd davorgestellten Schauseite störender ins Auge fallend als auf dieser Nordseite des Palazzo

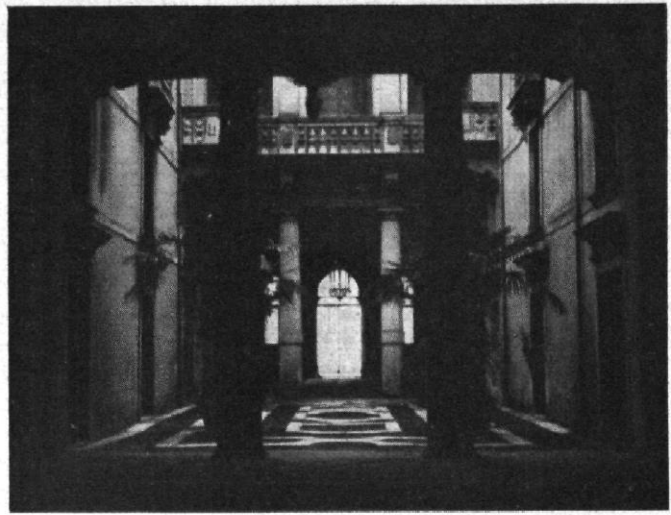


Abb. 22 / Blick nach Canal Grande
Abb. 19-23 / Palazzo Rezzonico / Etwa 1680 / Architekt: Baldassare Longhena
Das oberste Geschoß wurde 1745 von Massari aufgesetzt.

Chierigati, die am Corso, einer Hauptverkehrsstraße, liegt? Dabei trifft es sich, daß gerade Brinckmann, wo er nicht von vicentinischen, sondern von venezianischen Palästen spricht, „das Aufgeben einer den Körper einheitlich begreifenden Vorstellung zugunsten reiner Flächenkunst“ (in diesem Fall also Fassadenkunst) tadelt und hinzufügt: „selbst die Longhenapaläste behängen die Flanken mit einer Fassade, die nur das billigere Muster gegenüber der Schauseite darstellt“. Ist nicht dieser Tadel der Paläste Venedigs ungerecht? Ungerecht nicht nur deshalb, weil man Ähnliches wie das hier Getadelte bei Palladios „für alle Zeit unübertrefflichem“

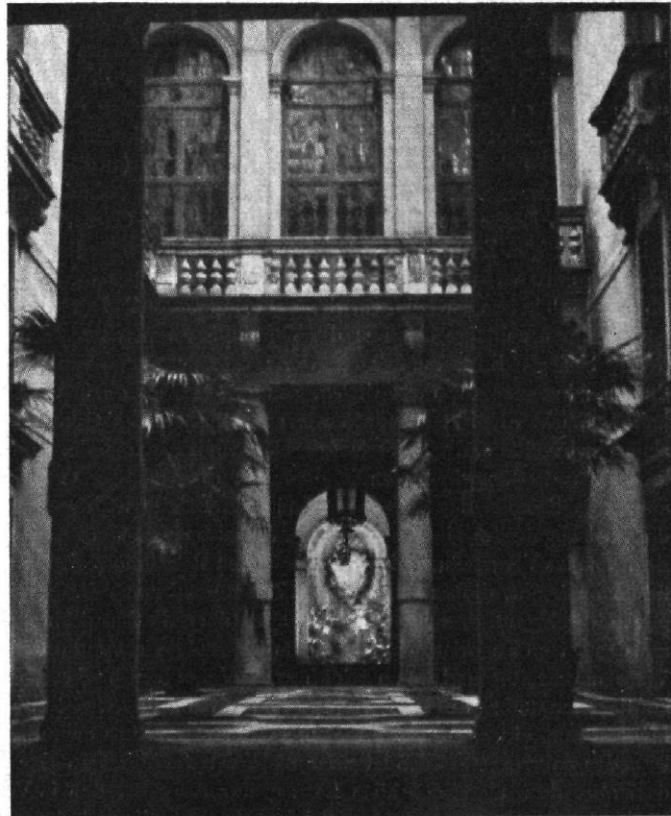


Abb. 23 / Blick nach dem Wandbrunnen
Der Blick längs der etwa 70 m langen Hauptachse wirkt im Erd- wie im Obergeschoß nicht eng und korridorhaft, sondern großartig.



Abb. 24 / Palazzi Grassi / Erbaut 1705-45 / Architekt: Giorgio Massari (derselbe, der das oberste Geschoß auf Palazzo Rezzonico setzte, vgl. Abb. 19). Das Äußere des Palastes soll durch Wiederherstellungsarbeiten im 19. Jahrhundert gelitten haben. Vgl. die beigeheftete Tafel.

Palazzo Chierigati und bei vielen anderen Palästen außerhalb Venedigs findet, sondern auch deshalb, weil die schmalen Seitenkanälchen, an denen die Flanken der venezianischen Paläste stehen, schon heute und erst recht bei dem einst erhofften Fortschritt der Bebauung, die Flanken viel unsichtbarer machen, als es bei der Nordflanke des Palazzo Chierigati in Vicenza je möglich sein konnte?

Brinckmann scheint einen Groll gegen Venedig zu haben, der mit komischer Regelmäßigkeit fast jedesmal durchbricht, wenn er von dieser einzigartigen Stadt zu sprechen unternimmt, sei es daß er von ihr behaupten möchte, sie sei „ohne Willen zum Raum“, oder „Venedig tappt in der Irre“ usw. oder „Venedig verzichtet auch hier“ usw., oder „in Venedig beschränkt man sich sehr bezeichnend darauf, an den Palazzo Pisani a S. Stefano außer jeder Achse einen weiteren Hof mit Halle anzufügen“ usw. und „einzig Longhena im Palazzo Pesaro (1679-1710) und im Palazzo Rezzonico (1680) sucht rhythmische Raumfolgen in der Achse zu entwickeln. Im Palazzo Labia 1720-50 von Cominelli bleibt alles

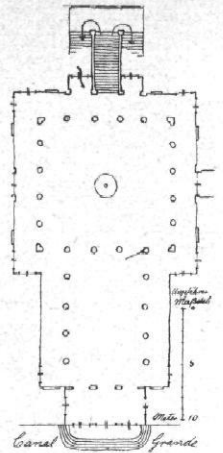


Abb. 25 / Planskizze des Hofes im Palazzo Grassi. Sie beruht auf hastig genommenen Schrittmaßen (vgl. Abb. 21). Die Statue in der Mitte ist neu.

beim Alten“. Im Anschluß daran wird von Brinckmann die „rhythmische Raumfolge“ des Palazzo Pesaro (er ist ein öffentliches Museum und darum jedermann zugänglich) geschildert und kritisiert und das Bild des kleinen Hofes mitgeteilt, das durch die Ansichtspostkarte des Museums allen Freunden von Hochzeitsreisenden bekannt ist. Brinckmann „legt bei seinen Abbildungen Wert darauf, Wenigerbekanntes zu bringen“, er kündigt „eigene Planzeichnungen“ an, aber er bringt vielfach nur das Bekannteste: die Paläste Pesaro und Grimani sind die einzigen venezianischen, die er abbildet. Bei seinem Bilde des Hofes im Palazzo Pesaro läßt Brinckmann unerwähnt, daß der große Brunnen, der sich heute in der Mitte des Hofes als Blickziel und am Ende der dadurch verkürzten Hauptachse findet, dort erst neuerdings, und zwar als Museumsstück, aufgestellt wurde und daß er aus dem sehr viel größeren und 150 Jahre älteren Hof der Münze Sansovinos (vgl. Abb. 13) stammt, wo er entfernt wurde, als man im 19. Jahrhundert diesen großen Hof mit einem Glasdach eindeckte und zum Hauptlesesaal der Bibliothek machte. Steht der Brunnen an seinem neuen Standort nicht als eine falsche Fermate? und wäre es nicht erwähnenswert gewesen, daß wenigstens die verwandten Paläste Cornaro und Rezzonico in unverändertem Zustande Wandbrunnen haben (vgl. Abb. 21 u. 28), die ans Ende der Achsenentwicklung geschoben sind und von denen der im Palazzo Rezzonico aufs Wirkungsvollste ins Licht gerückt ist (Abb. 23)?

Beanstandet Brinckmann im Palazzo Pesaro nicht vielleicht auch zu unrecht das Fehlen einer Muldenwölbung über der langen Halle, die dem kleinen Hofe vorgelegt ist? (Der Grundriß des Palazzo Pesaro ist dem des Palazzo Rezzonico, vgl. Abb. 21, nahe verwandt.) Allerdings ist diese lange Halle heute nur mit einer jener Decken aus eng gestellten Balken gedeckt, mit denen man in Venedig so häufig sehr große Spannungen bewältigte. Aber diese langen Balken haben sich im Palazzo Pesaro in der Mitte wie Wäscheleinen tief gesenkt. Kann man aber nicht an den langen Seitenwänden, wo sie aufliegen, noch einen dekorativen Architrav erkennen, der allerdings in der Mitte der Schmalseiten (Stirnseiten) der Halle infolge der Senkung der Balken verdeckt ist? Liegt nicht die Vermutung nahe, daß früher diese Balkenlage im Erdgeschoß nicht wie in den Obergeschossen gesehen werden sollte, sondern daß sich früher im Erdgeschoße über dem (an den Seitenwänden noch vorhandenen) Architrave genau so ein flaches, natürlich rein dekoratives, aber den optischen Zweck erfüllendes Muldengewölbe einschob, wie man es heute noch in der ganz verwandten Anlage des Palazzo Rezzonico findet? Sind nicht Palazzo Cornaro und Palazzo Rezzonico mehr als Palazzo Grimani und Palazzo Pesaro (in seinem heutigen Zustand), die Brinckmann in den Vordergrund schiebt, die ideale Steigerung der typischen venezianischen Palastanlage, von der darum ein Kritiker, wie Brinckmann es sein möchte, in erster Linie sprechen müßte, statt so viele unfreundliche Bemerkungen über Zufälligkeiten zu bringen, die wenig beweisen? Der einzige Grundriß, den Brinckmann gibt, der des Palazzo Grimani (Abb. 27), ist ein durch zufällige Ungunst der Verhältnisse entstellter. Immerhin hat Sanmicheli dort die Ungunst des Geländes in beachtenswerter Weise besiegt. Brinckmann aber, der immer aufs neue von dem „gering entwickelten venezianischen Raumgefühl“ spricht, hat kein Wort der Anerkennung für diesen Sieg, sondern tut, als ob in Venedig mit dem Palazzo Grimani die „Raumentwicklung ihr Ende erreicht habe“. Wirkt es nicht geradezu wie unfreundliche Entstellung, wenn Brinckmann das bunte Durcheinander des Palazzo Pisani a Stefano als „sehr bezeichnend“ für Venedig erklärt (Selvatico meinte, nur die Dreistigkeit des Emporkömmlings, der diesen Palast erbaute, sei daran bemerkenswert), sowie den zufälligerweise unregelmäßigen Grundriß des Palazzo Grimani als einzigen venezianischen Palastgrundriß bringt, aber kein Beispiel der vielen regelmäßigen Palastgrundrisse Venedigs gibt wie z. B. Palazzo Cornaro, Rezzonico, Grassi, Zenobio, die hier abgebildet sind, und andere, die auch einem so flüchtigen Besucher Venedigs, wie ich es kürzlich war, auffallen müssen? Sollte Brinckmanns Verurteilung des venezianischen Palastbaues damit zu erklären sein, daß er ihn nur aus den mageren gedruckten Veröffentlichungen kennt, die es darüber gibt? Fast muß man es hoffen, denn dann ließe sich Brinckmanns Voreingenommenheit leichter erklären.

Auch gelegentlich seiner Anmerkungen über die Entwicklung der italienischen Treppenhäuser versäumt Brinckmann seinen Seitenhieb auf das seinen Theorien widersprechende Venedig nicht und will dort nur einen „schüchternen Versuch nach dieser Richtung“*) anerkennen. Wäre als zweiter und kaum schüchterer Versuch nicht das stattliche Treppenhaus zu nennen gewesen, das im Palazzo Grassi (Abb. 25) auf der Hauptachse des Palastes (also rechtwinklig zum Canal Grande) entwickelt ist, dessen mittlerer Lauf sich nach rechts und links umbiegend in zwei weitere Läufe teilt und dessen Halle aus anmutigste mit großen Gemälden von Longhi geschmückt ist? Das große Treppenhaus des Palazzo Rezzonico ist zwar nicht wie die Mezzanin-Treppen desselben Palastes symmetrisch in den Hauptachsenzug eingegliedert, darf aber doch als eine schöne Lösung der Aufgabe, den in Venedig unvermeidlichen seitlichen Zugang zu schaffen, bezeichnet werden. Im übrigen sind ja auch in den Städten Italiens, die Brinckmann weniger haßt als Venedig, die großen symmetrischen Treppenentwicklungen vielfach auf die Herrscher-Paläste beschränkt. Daß es in Venedig auch wirtschaftliche Gründe und nicht mangelndes Verständnis für die Schönheit großartiger Treppenanlagen waren, welche die häufige Wiederholung dieser raumfressenden Bauten verhinderten, be-

*) Vgl. Tafel 85 in: Palastarchitektur, Band: Venedig; von Raschdorff; Verlag Ernst Wasmuth, Berlin.



Palazzo Grassi, Venedig. Hof, gesehen vom Haupteingang vom Canal Grande her / Architekt: Giorgio Massari (etwa 1740)
Nach einer Aufnahme von Werner Hegemann zu seinem Aufsatz: „Reisenotizen eines Architekten“ in „Wasmuths Monatshefte für Baukunst“, Heft 6, 1925

weisen venezianische Gemälde wie das hier abgebildete von Paolo Veronese (Abb. 26).

Gewiß, Goethe schrieb von den Venezianern (29. 9. 1786): „Auf jede Spanne Bodens geizig und gleich anfangs in enge Räume gedrängt, ließen sie zu Gassen nicht mehr Breite, als was nötig war, eine Hausreihe von der gegenüberstehenden zu trennen und dem Bürger notdürftige Durch-



Abb. 26 / Venezianische Hochzeit / Von Paolo Veronese.

gänge zu erhalten.“ Und dennoch, ist nicht der verständnisloseste Vorwurf, den man Venedig machen könnte, der von Brinckmann in immer neuen Fassungen wiederholte: Venedig sei „ohne Willen zum Raum“? Was könnte sich in Florenz, Genua oder Mailand mit dem St. Markusplatz und der Piazzetta vergleichen? Auch fuhr Goethe fort: „Übrigens war

den Venezianern das Wasser statt Straße, Platz und Spaziergang. Der Venezianer mußte eine neue Art von Geschöpf werden, wie man denn auch Venedig nur mit sich selbst vergleichen kann. Der große, schlangenförmig gewundene Kanal weicht keiner Straße in der Welt; dem Raum vor dem Markusplatz kann wohl nichts an die Seite gesetzt werden.“ Dann schildert Goethe den unaßlichen Wasserspiegel, den Venedig zu umfassen und architektonisch zu meistern versuchte, „und die Einfahrt zum Canal Grande, wo uns gleich ein paar ungeheure Marmortempel entgegenleuchten“. Venedig, statt „ohne Willen zum Raum“ zu sein, wie Brinckmann meint, erscheint mir als die zur höchsten Verehrung zwingende Ruine, das unvollendete Denkmal eines auf das Höchste gesteigerten Willens zum Raum . . . Man könnte sagen, Venedig hat sich zu Tode gebaut an der Verwirklichung der größten Raumgedanken der Renaissance, an der „Umfassung“ des „Raumes vor dem Markusplatz“ und des Canale Grande, ähnlich wie mittelalterliche Städte sich wirtschaftlich am Versuch, ihre verwegenen Münsterträume zu verwirklichen, erschöpften.

Als im Jahre 1574 König Heinrich III. von Frankreich Venedig besuchte, wählte man für ihn als Wohnung den gotischen Palazzo Foscari, dessen „*grandezza secondo l'uso tedesco*“ Sansovino gerühmt hatte. Der Palazzo Foscari steht an einer scharfen Biegung des großen Kanals, und der König sollte — das wollte man damals! — die Aussicht genießen, die man von den Fenstern gleichzeitig in beiden Richtungen des unvergleichlichen Wasserweges zu Füßen liegen hat. Der Blick ist über alle Begriffe großartig, und diesen Wasserweg mit Palästen einzufassen, d. h. also ihn räumlich zu meistern, bedeutet einen „Willen zum Raum“ und eine künstlerische Aufgabe, wie sie verwegener nicht gedacht werden könnten. Das war die große „Raum“-Aufgabe Venedigs, an deren Lösung auch Palladio mitarbeitete, als er seine gewaltigen Säulenordnungen von S. Giorgio und Il Redentore ans Ufer der Giudecca stellte.

Die von Ruskin gefeierten gotischen Paläste Venedigs mit ihrer „*grandezza secondo l'uso tedesco*“ waren meist symmetrisch mit starker Betonung des Mitteltraktes entwickelt. Selbst Anlagen wie der viel genannte Palast Ca d'Oro, der heute unsymmetrisch dasteht, war — selbstverständlich, und Cicognara bestätigt es — symmetrisch geplant. Brinckmann meint, Venedig „tappte in der Irre“, als es „den Rhythmus von Flügel- und Mittelloggien seiner älteren Paläste aufgab“. Mir scheint im Gegenteil, daß hier Venedig große stadtbaukünstlerische Weisheit bewiesen hat.

Paläste wie Palazzo Chierigati, die sehr zum Verdrüß Brinckmann's von den Venezianern nicht nachgeahmt wurden, waren auf die Beherrschung kleiner Plätze oder enger Straßen, bestenfalls als alleinstehender Blickpunkt einer streng zusammengefaßten Perspektive entworfen und dafür durchaus geeignet. Derartige Raumvorstellungen aber zerfallen im gewaltigen Raume des Canal Grande wie Zucker im Wasser. Als der große Christopher Wren — im Sinne nicht nur des englischen Klassizismus — erklärte, daß die Breite einer Fassade nicht mehr als drei Mal die Höhe des Gebäudes messen dürfe, machte er eine Anzahl von Ausnahmen, von denen hier die Säulenhallen hervorgehoben werden mögen, die er für um so schöner hielt, je länger sie wären. Er selbst schlug längs des Themseufers ein Verbindungs-

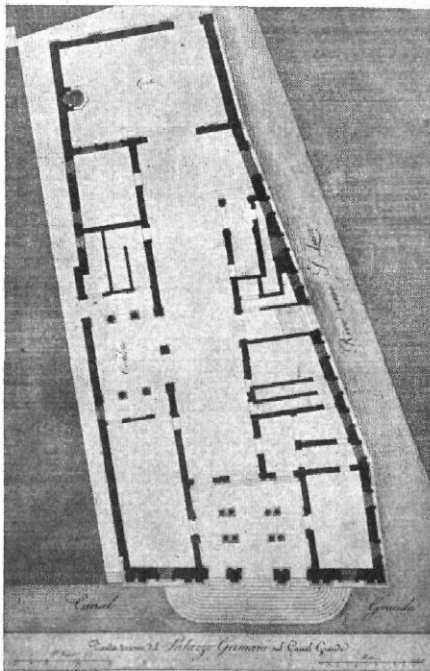


Abb. 27 / Erdgeschoß-Grundriß: Palazzo Grimani von Sammicheli (vgl. Abb. 10).

glied zwischen White Hall und Westminster vor (eine Entfernung von 600 m), das aus einer langen Halle von dorischen Säulen bestehen sollte.*) Die Verhältnisse des Canal Grande in Venedig sind denen der Themse in London ähnlich, und die Weisheit der venezianischen Baumeister kann sich mit der des großen Wren vergleichen.

Man mag einwenden, es heiße Unmögliches von der klassizistischen Baukunst verlangen, daß sie sich in einem nicht von ihr geschaffenen sondern wild gewachsenen, sozusagen maßstablosen oder unendlichen Raume wie Themse oder Canal Grande siegreich durchsetze. Aber man darf antworten, daß die Baumeister der großen Paläste Venedigs, vor allem Sansovino, Sansovino und Longhena, das Unmögliche möglich gemacht, das Ungeheure zur Form gezwungen haben. Sie wollen nicht mehr wie ihre Vorgänger auf jeder Baustelle, die an den großen Raum des Canal Grande grenzt, ein eigenes Spiel spielen. Ihre Paläste sollen nichts sein als gleichsam Stücke großer Säulenhallen, die den Canal Grande auf beiden

*) Vgl. Hegemann und Peets „Civic Art“ (New York 1922), S. 44 und 187.

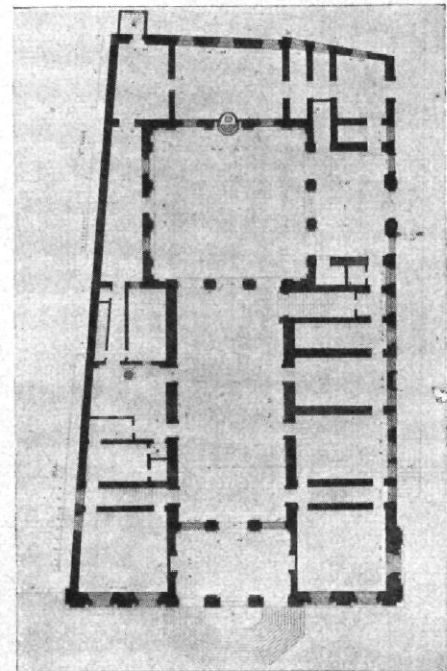


Abb. 28 / Erdgeschoß: Palazzo Cornaro (Corner della Ca Grande), 1532 / Sansovino.

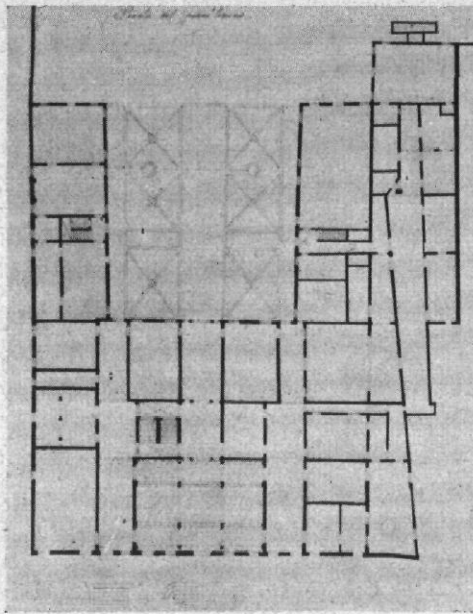


Abb. 29 / Erdgeschoß-Grundriß des Palazzo Zenobio, Venedig (heute Armenische Schule). Erbaut vor 1700, Antonio Gaspari? Der Palast steht an einem Seitenkanal. Von dem einst berühmten und heute entstellten Garten dieses Palastes zeigt der Plan nur ein Stück. (Die beiden kleinen Kreise stellen Brunnen dar.) Am Ende der Hauptachse von Palast und Garten steht ein reizendes klassizistisches Gartenhaus von Temanza. Für die Bekanntschaft mit diesem Palaste und den Plan sei hiermit Herrn Professor L. Brosch verbindlich gedankt.

Seiten umfassen. Diese Paläste sind die sichere Weiterentwicklung des Bagedankens, der auch in dem großartigen Rahmen des Sankt Markus-Platzes zum Siege geführt wurde. Am Palazzo Grimani, und weniger noch am Palazzo Rezzonico, ist die Mitte (als Haupteingang) nur im Erdgeschoß betont. Am Palazzo Pesaro sind zwei Eingangspforten rechts und links der Mitte. Die Rückkehr zu wenigstens leiser Betonung eines Mitteltraktes, wie man sie im 18. Jahrhundert am Palazzo Grassi (Abb. 24) oder an Domenico Rossi's Palazzo Corner de la Regina findet, muß vielleicht schon als Rückschritt betrachtet werden. (Im Palazzo Corner de la Regina scheint man übrigens mit ähnlichen Bedingtheiten der Baustelle — wenn auch in viel geringerem Maße — wie beim Palazzo Grimani gearbeitet zu haben, und man scheint der Schwierigkeit dort durch eine leise Verjüngung der Räume nach hinten, die auch perspektivisch nicht wertlos ist, überwunden zu haben.) Für mich gibt es nichts Schöneres und für den Platz, wo sie stehen, im geistreichsten Sinne Passenderes als die großen Paläste Venedigs. Nichts, was in großartigerer Weise das Unfaßliche begreifen lehrt, daß die Welt der Tizian, Tintoretto, Paolo Veronese und Tiepolo von dieser Welt war.

Es erscheint mir auch sehr bezeichnend, daß die großen Amerikaner McKim und White, als sie an der 5. Avenue, dem Canal Grande des New Yorker Verkehrs, ein Geschäftshaus errichten sollten, auf das von Sanmichele in Venedig geschaffene Vorbild zurückzugreifen versuchten und daß sie bei ihrer Bearbeitung des Vorbildes die Mitte noch weniger betont haben. Bei der Beurteilung dieser Leistung darf man sich nicht zu sehr an die hier zu Orientierungszwecken wiedergegebene Abbildung (Abb. 11) halten. Sie wurde C. H. Reillys „McKim, Mead und White“, London 1924, Verlag Ernest Benn, mit Dank entnommen und hat durch den doppelten Reproduktionsprozeß etwas schwächlich Verwaschenes bekommen. Aber es bleibt doch die Tatsache, daß auch in Wirklichkeit die nichtkannelierten Säulen des amerikanischen Neubaus eigentümlich fettig wirken und daß er schwerer zu photographieren ist als das venezianische Vorbild. Der Grund dafür scheint mir darin zu liegen, daß selbst die 5. Avenue New Yorks noch lange kein Canal Grande ist und es wegen ihrer geringen Breite auch nie werden kann. Deshalb wird sie auch nie Gebäude von der gewaltigen Eigenart des Palazzo Grimani voll zur Geltung bringen können. Sie wird andere Reize haben und andere Formen zur Geltung bringen. Vor allem wird sie

nicht nur ausgebaut werden, sondern sogar ihren Baumeistern Gelegenheit geben, gemachte Fehler schnellstens zu verbessern. Goethe meinte, Palladio habe „das größte Bild, das er in der Seele trug, auch dahin gebracht, wo es nicht ganz paßte“. Ähnlich scheint es McKim, Mead und White gegangen zu sein, als sie ihre Nachbildung des Palazzo Grimani in die 5. Avenue stellten. „Wenn man nun“ (wie Goethe es bei seiner Betrachtung Palladios tat) „so bei sich überlegte, inwiefern man recht oder unrecht hätte gegen so außerordentliche Baumeister wie McKim und White, dann ist es, als ob sie dabei stünden und sagten: »Unsere Nachbildung des Palazzo Grimani hat uns nicht gefallen; als wir darum später dicht daneben ein neues Haus zu bauen hatten, haben wir flachere Profile gewählt, die besser für die 5. Avenue als für den Canal Grande passen. In den baulichen Umwälzungen, die sich beständig in New York vollziehen, sind schon so viele unserer besten Arbeiten abgerissen worden, daß hoffentlich auch unser Palazzo Grimani bald verschwinden wird.« Das von McKim und White gebaute neue Haus ist auf Abb. 11 sichtbar.

Weniger glücklich als ihre amerikanischen Nachfolger waren die italienischen Baumeister dran; als sie noch aufs geistreichste am Ausbau des Canal Grande arbeiteten, wurde Amerika entdeckt, und Venedig blieb liegen, weniger als halb vollendet, die großartige Ruine eines der verwegenen Bauunternehmen der Welt.

Am 29. September 1786 schrieb Goethe in Venedig: „Alles, was mich umgibt, ist würdig, ein großes, respektables Werk versammelter Menschenkraft, ein herrliches Monument, nicht eines Gebieters, sondern eines Volks. Und wenn auch... ihr Handel geschwächt, ihre Macht gesunken ist, so wird die ganze Anlage der Republik und ihr Wesen nicht einen Augenblick dem Beobachter weniger ehrwürdig sein.“ Diese hohe Würde spricht besonders aus den venezianischen Bauwerken und die Verkennung dieser Würde ist einer der Schönheitsfehler an Professor Brinckmanns verdienstvollem Buche.

Als ich Fiske Kimball bat, er möchte in seinem oben mitgeteilten Aufsatz (S. 225 ff.) auch die amerikanischen Neubearbeitungen klassischer Vorbilder kritisch würdigen, antwortete er mir: „Das die amerikanischen Nachbildenden Neubearbeitungen der alten Originale darstellen, scheint mir nicht wichtig. Wichtig scheint mir vielmehr die wiederkehrende Erkenntnis, daß das Wesentliche in der Baukunst nicht der Ausdruck des Konstruktiven, sondern die abstrakte Komposition der Form ist. Diese Erkenntnis kommt darin zum Ausdruck, daß man Vorbilder nachzuahmen versucht. Ich habe den Aufsatz von Oud sehr bewundert, in dem er betont, daß die Bedeutung neuzeitlicher Leistungen »nicht soviel in ihrer Wahrheit als in ihrer Klarheit« liegt... Wenn man den amerikanischen Zeitungen glauben darf, hat unser verehrter Altmeister Cornelius Gurlitt gelegentlich seines neulichen Besuches Amerikas zu dieser Frage Stellung genommen. Die New Yorker Times (22. 4. 1925) berichten, Geheimrat Gurlitt habe einem „Interviewer“ gesagt: „Der New Yorker Grand Central Bahnhof ist eine Kopie der römischen Kaiserthermen. Er ist sehr schön, aber ich würde lieber nach Rom gehen und das Original sehen. Ich habe Kopien nicht gern; aber ich glaube, die große Bahnhofshalle, an der man schmückendes Beiwerk vermied, ist von so herrlicher Einfachheit, daß sie wahrer Größe nahekommt. Wir machen in Deutschland nicht gerne alte Stile nach. Wir bauen lieber im zwanzigsten Jahrhundert, entsprechend den Bedürfnissen der Industrie oder der Anstalt, mit der wir zu tun haben. Auf diese Weise erzeugen wir neue Stile, statt uns mit dem Kopieren von alten zu befassen.“

Man kann wohl annehmen, daß Cornelius Gurlitt nicht von neuen Stilen gesprochen hat, jedenfalls nicht im Plural, und man darf hoffen, daß er amerikanische Berichterstatter nur mißverstand und nicht etwa spöttisch andeuten wollte, was man in Amerika zu Recht oder Unrecht von Deutschlands geschichtlichen Leistungen (während des letzten Jahrtausends) beim Schaffen „neuer Baustile“ denkt. Werner Hegemann.

EINFAHRBAHN FÜR KRAFTWAGEN DER FIAT- WERKE BEI TURIN

Hierzu 8 Abbildungen

Mit der Entwicklung des Kraftwagenbaues entstand die Notwendigkeit, die Fahrzeuge vor der Ablieferung einer Probefahrt zu unterziehen, um Sicherheit für ihre Fahrbereitschaft zu gewinnen. Der Gebrauch, die Fahrzeuge auf der Straße auszuprobieren, schafft große Schwierigkeiten, wenn die Erzeugung wächst; denn es ist nicht leicht, einen zuverlässigen Stab von erfahrenen Einfahrern zu vereinigen, die, ohne steter Aufsicht unterworfen zu sein, für die volle Betriebssicherheit der anvertrauten Fahrzeuge haftbar sind. Außerdem verursacht selbst eine geringe Entfernung zwischen Fabrik und Einfahrlande Zeitverlust. Die Fiat-Gesellschaft hat diese Schwierigkeiten durch eine Schöpfung überwunden, welche wohl einzig in der Welt dasteht. Die Fahrzeuge, welche die Fabrik verlassen sollen, werden durch Aufzüge auf das Dach der Fabrik geschafft, das in ungefähr 30 m Höhe zu einer ausgezeichneten, elliptischen Bahn von 24 m Breite und mehr als 1 km Länge ausgebaut ist. Dort finden unter der Aufsicht des leitenden technischen Personals die Versuchsfahrten statt, bei denen unter Benützung der an den beiden Enden der Bahn gelegenen, mit 6 m überhöhten Kurven die Fahrzeuge mit

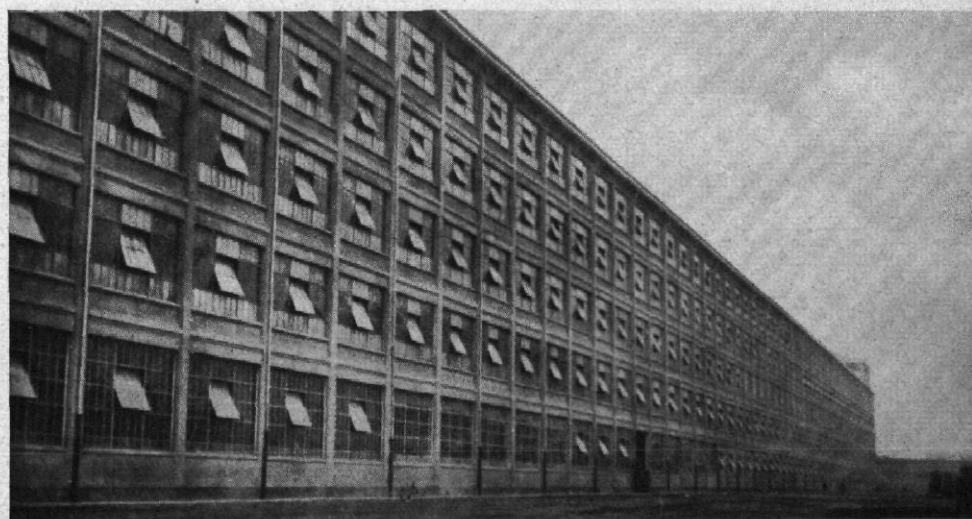
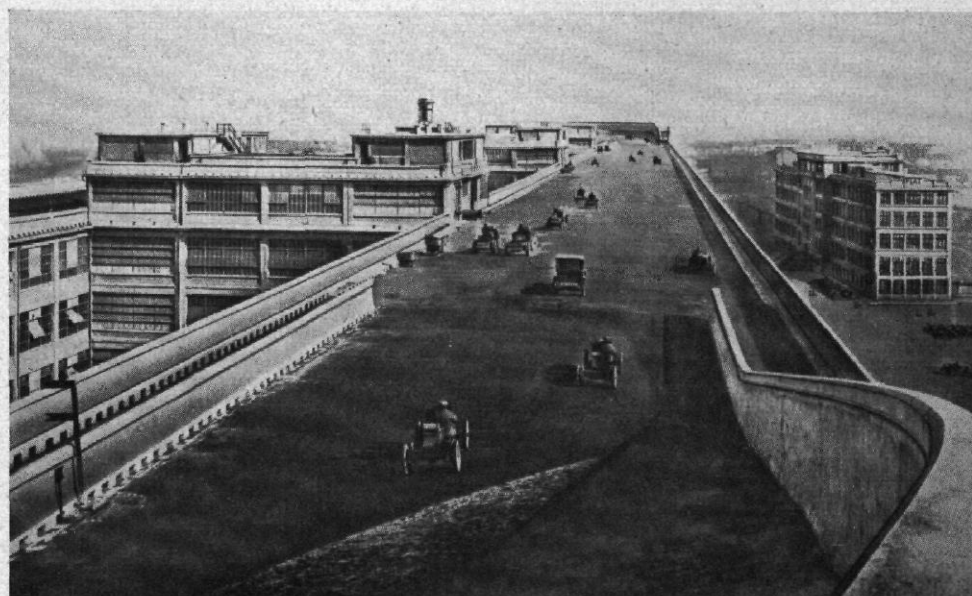
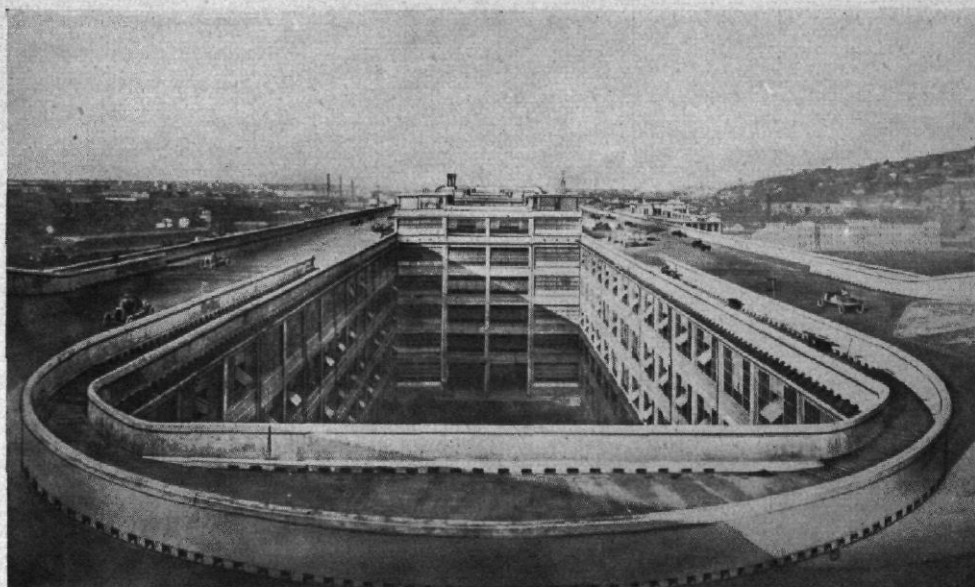
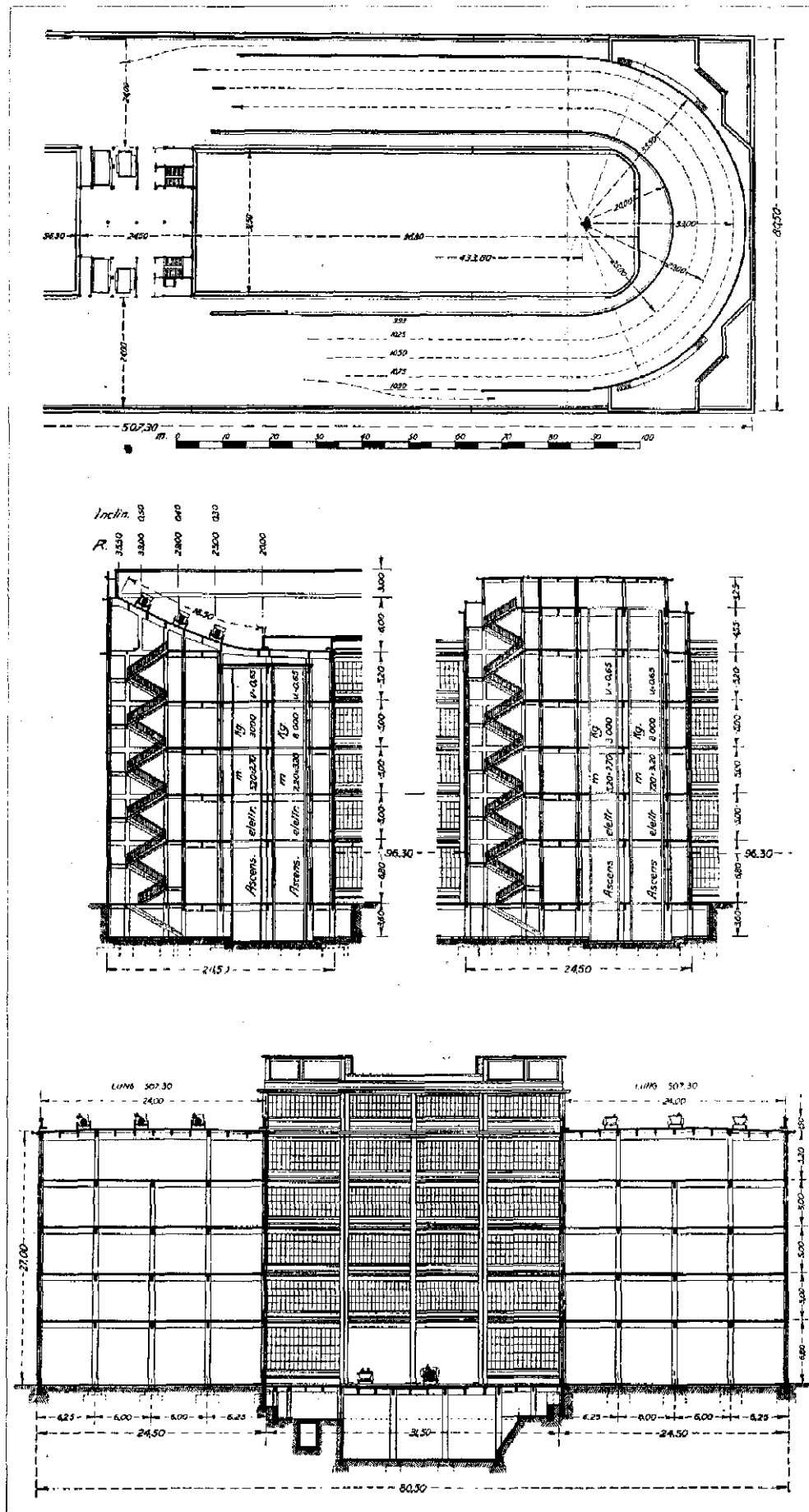


Abb. 1-3 / Fabrik und Einfahrbahn der
Fiatwerke in Lingotto bei Turin.

Abb. 4-7 / Einfahrbahn für Kraftwagen der Fiatwerke in Lingotto bei Turin
Grundriß und Schnitte



ihrer Maximalgeschwindigkeit ausgefahren werden.

Die Einfahrbahn bildet also das Dach eines riesigen, rechtwinkligen Fabrikgebäudes, der neuen Fiatfabrik in Lingotto bei Turin, die ausschließlich der Herstellung von Kraftwagen dient. Das Gebäude besteht aus zwei Hauptteilen und zwei kleineren Flügeln, die zusammen 1160 m lang sind. Der innere Raum ist durch drei Querbauten in vier weite Höfe geteilt. 17 Lastaufzüge mit einer Tragkraft von je 6 t sind über den gesamten Bau verteilt.

Vollkommen in Eisenbeton hergestellt und mit Asphalt belegt, ist die Bahn nach außen hin durch eine starke und dichte Mauer von 1,50 m auf der Graden und von 3 m Höhe in den Kurven gesichert. Unter den Erhöhungen der Kurven liegen die Werkstätten zur Einrichtung und Regulierung, zu denen der Zutritt durch einen am äußersten Punkt der Kurven befindlichen Gang erfolgt. Eine leichte Konvexität der Bahn läßt den Regen in Rinnen abfließen, während Hochspannungsdampfrohre, unter dem Dach hergezogen, eine genügende Wärme spenden, um im Winter den Schnee zum Schmelzen zu bringen, so daß die Versuchsfahrten zu jeder Jahreszeit und bei jeder Witterung stattfinden.

Die drei vorerwähnten Querbauten enthalten die Revisionswerkstätten, die mit der Versuchsbahn zusammenar-

beiten. Das Alpenpanorama, das man von dieser Rennbahn genießt, ist beachtenswert, und regt zu der Frage an, ob es sich nicht auch im Inneren mancher Großstadt mit weniger schöner Umgebung lohnen würde, eine Rennbahn über die Dächer der Mietskasernen und Geschäftshäuser bis ins Zentrum zu führen. Für das Einbringen der erforderlichen Träger und für die Straßenüberbrückungen würden die Benutzer der anzuschließenden „Avus“ usw. vielleicht gern aufkommen. Hier bietet sich vielleicht eine städtebauliche Möglichkeit von großem Reiz und einigem wirtschaftlichen Wert?

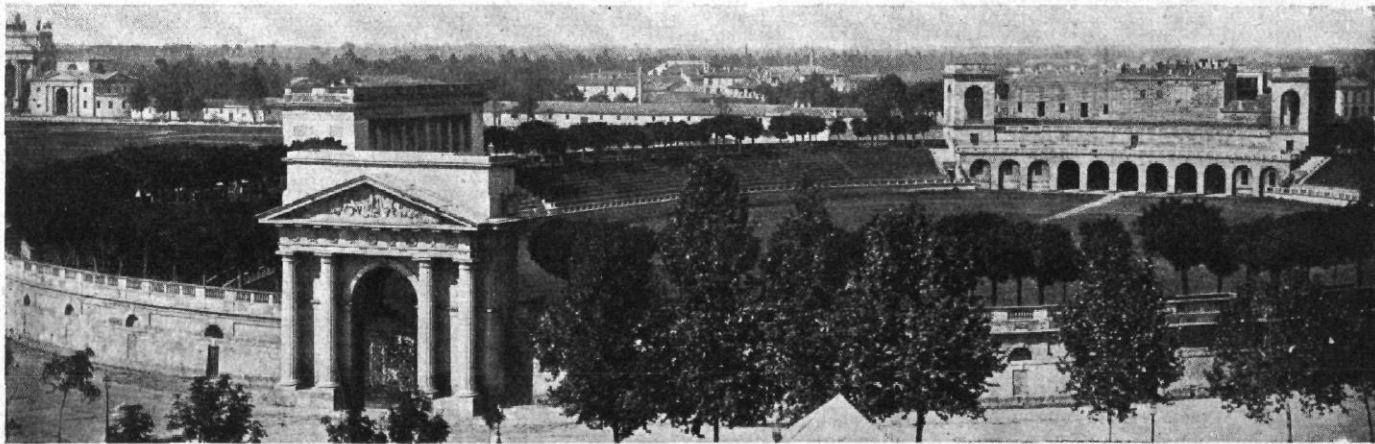


Abb. 8 / Fabrik mit Einfahrbahn der Fiatwerke in Lingotto bei Turin.

EINE RENNBAHN UM 1800
HIERZU 2 ABBILDUNGEN



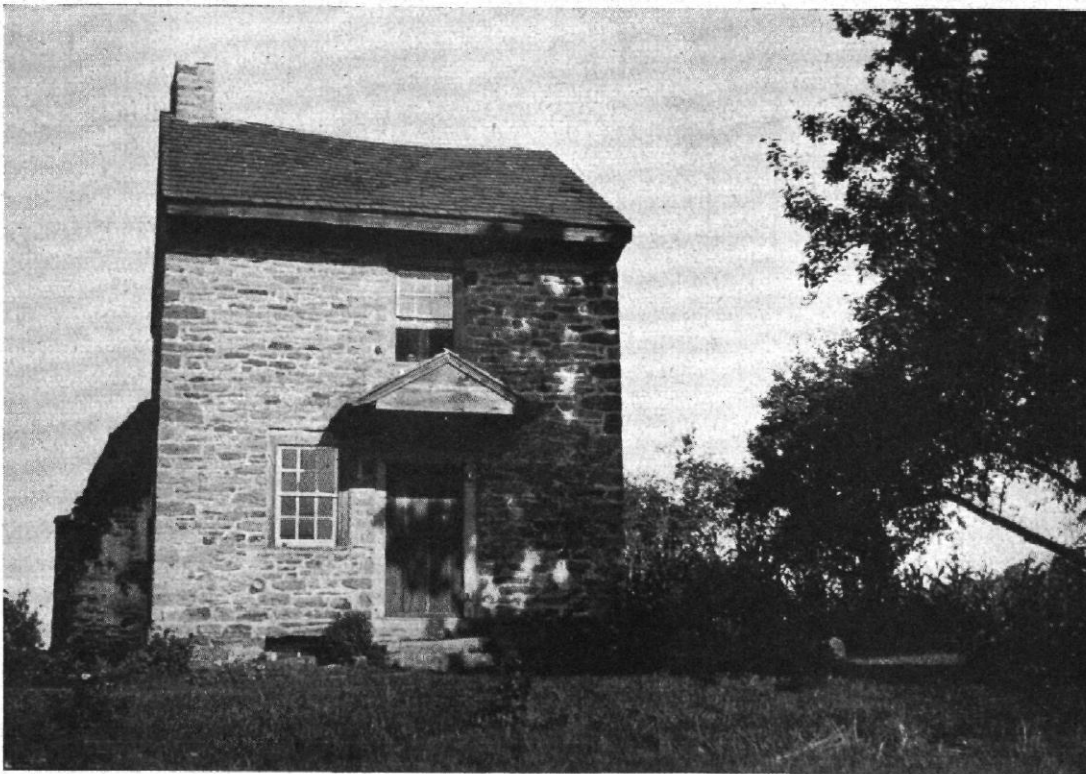
Die Mailänder „Arena“ (auch „Amphitheater“ oder „Hippodrom“ genannt) wurde erbaut im Jahre 1805 von Napoleon und dem Architekten L. Canonica. Das unvergleichliche Oval dieser Rennbahn zeigt die Erreichung des künstlerischen Zieles, nach welchem in gewissem Sinne auch die oben geschilderte neue Einfahrbahn für Kraftwagen strebt.



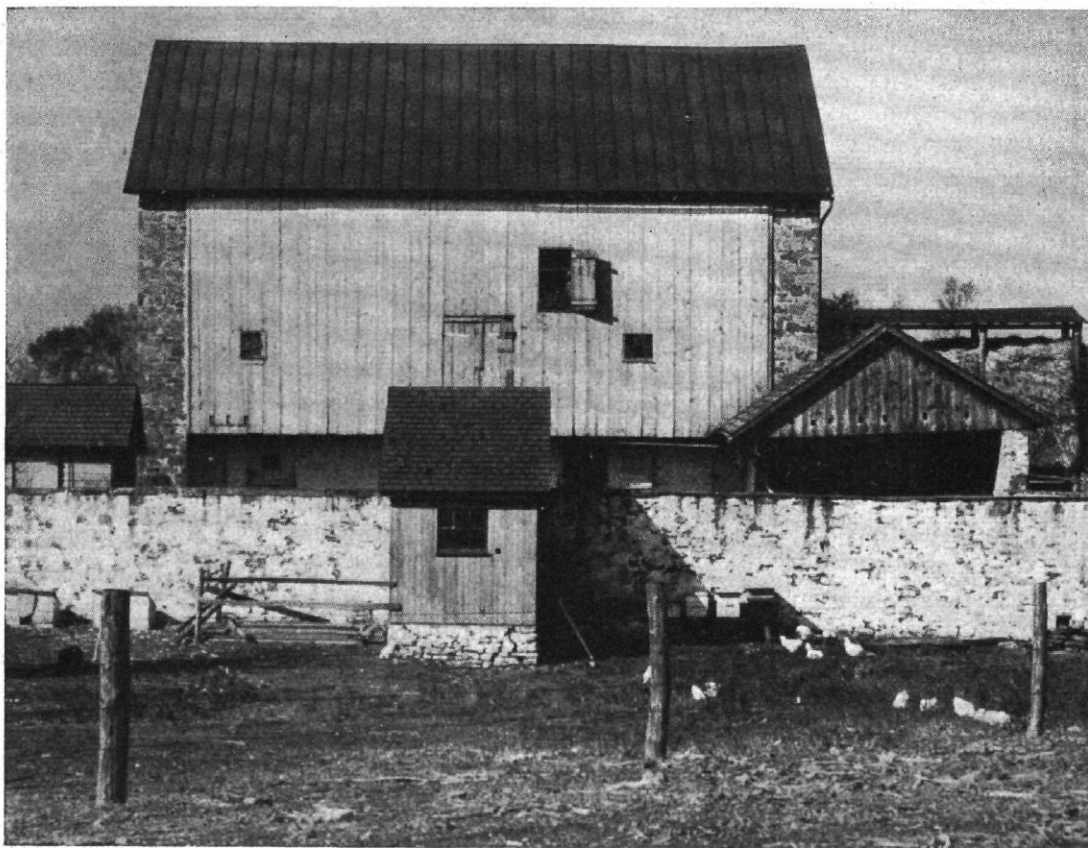
ALTE LANDWIRTSCHAFT- LICHE GEBÄUDE IN PENNSYLVANIEN

Hierzu 7 Abbildungen, davon
eine auf einer beigelegten Tafel

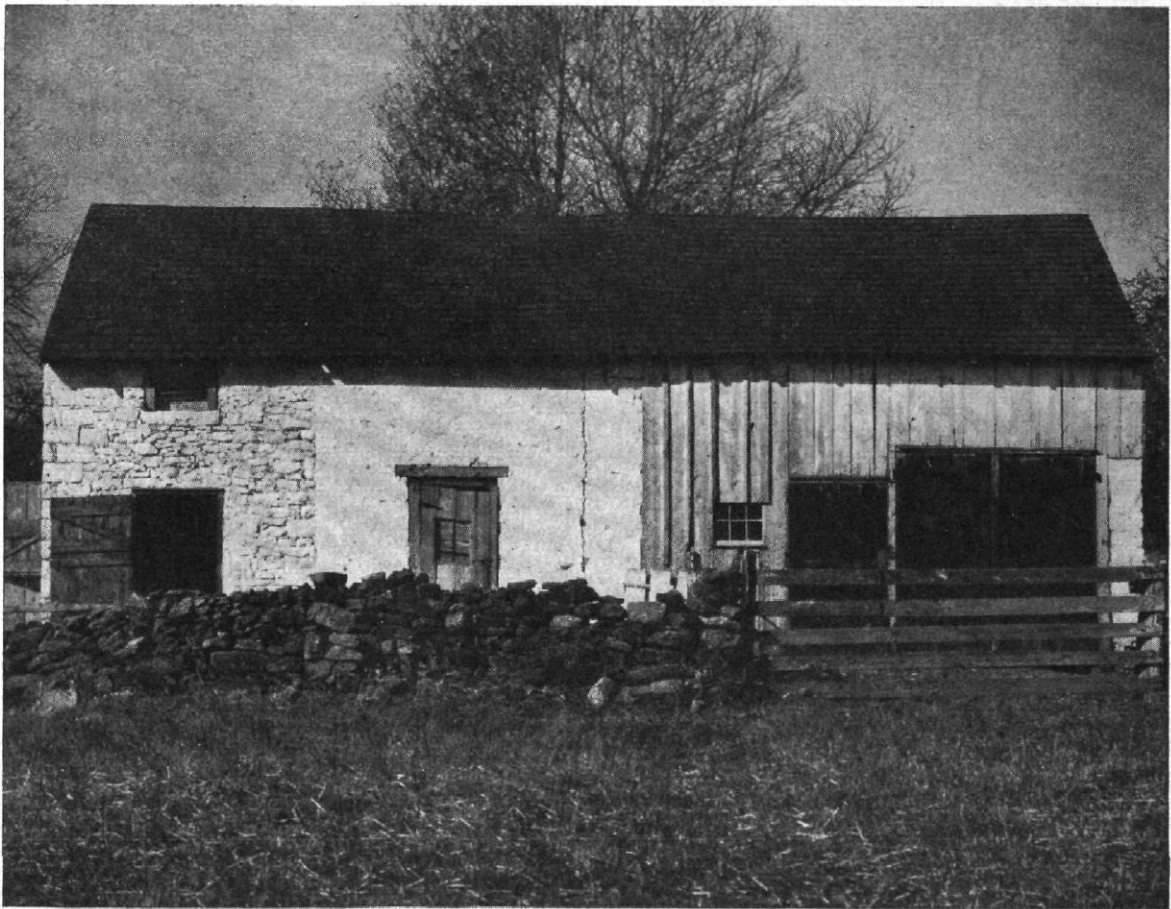
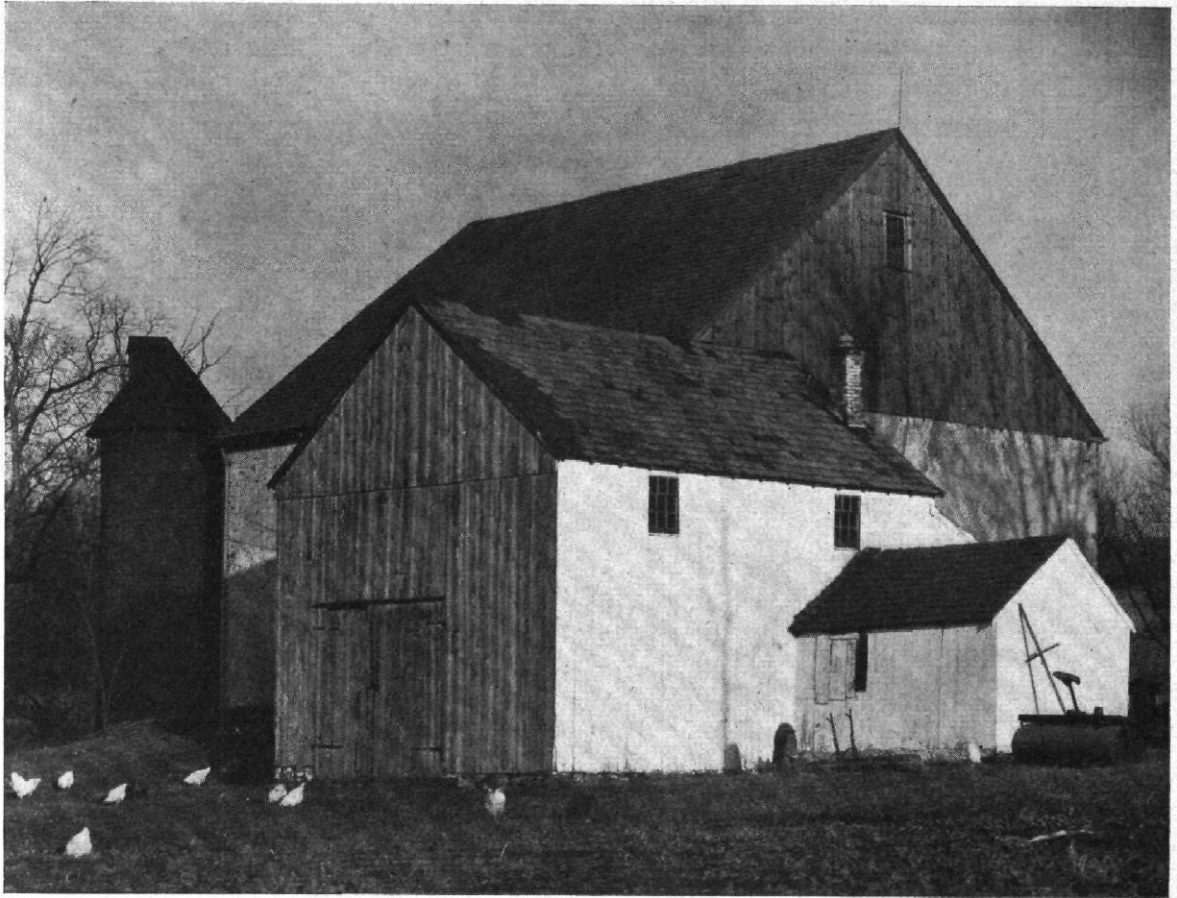
Der amerikanische Neo-Klassizismus, von dessen Vorbereitung um 1800 und von dessen kürzlich errungenem Siege über den Funktionalismus der 90er Jahre Professor Fiske Kimball in diesem Hefte ausführlich berichtet, stützt sich nicht nur auf die hohe humanistische Bildung führender Baumeister, sondern auch auf zahlreiche noch heute vorhandene amerikanische Bauten des 18. und 19. Jahrhunderts. In den östlichen Staaten der Union sind anspruchslose Säulen- oder Pfeiler-Vorhallen vordem Wohnhäusern der Farmer keine Seltenheit, und aus den einfachsten landwirtschaftlichen Nutzbauten spricht ein Formgefühl, das sie der vornehm-anspruchlosen Nachbarschaft würdig macht. Die hier abgebildeten Scheunen sind um 1800 aus Kalkstein und Holz erbaut und mit Schindeln gedeckt. Das hellgraue, manchmal rostfleckige Mauerwerk ist muster-gültig gelegt; die Fugen sind breit weiß ausgestrichen. Manchmal sind ganze Mauern, oder Stücke von Mauern mit Kalkmilch gestrichen oder mit der Kelle rau verputzt.



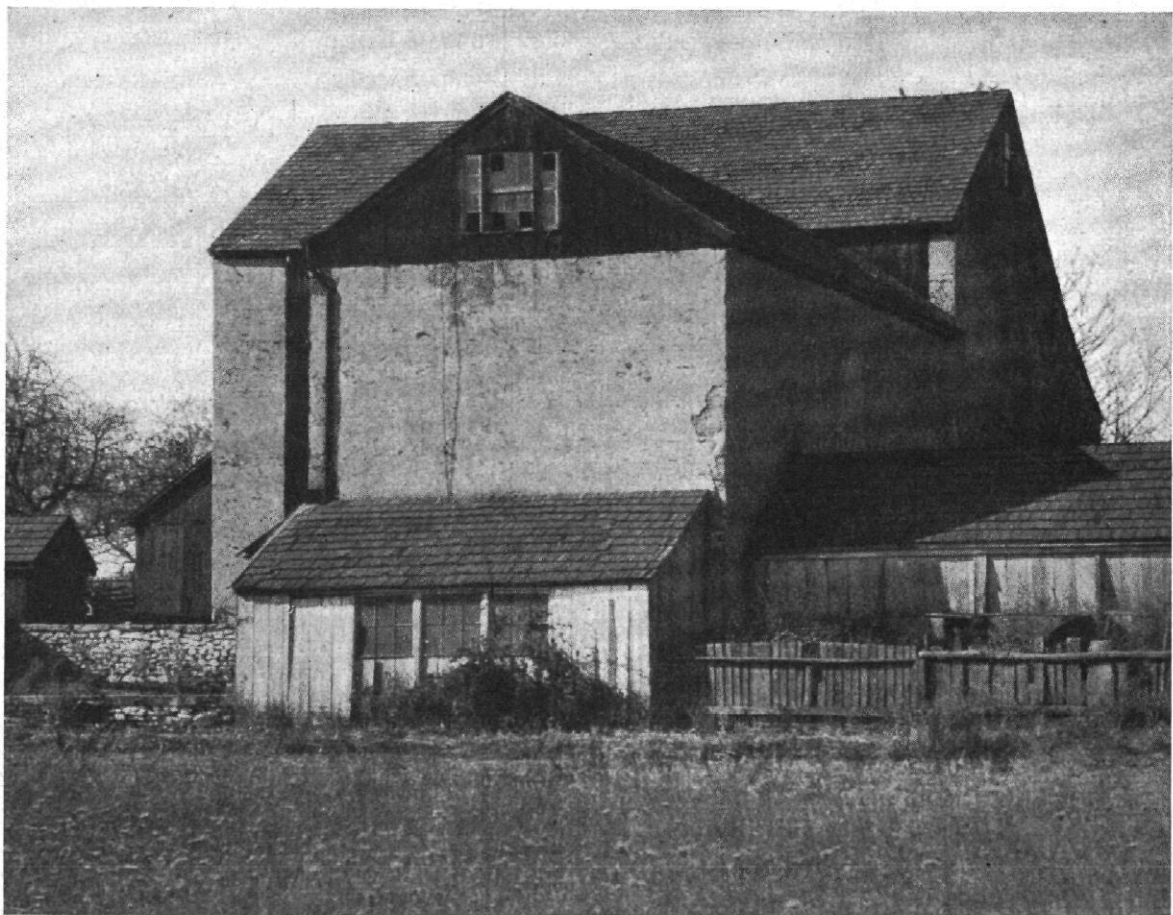
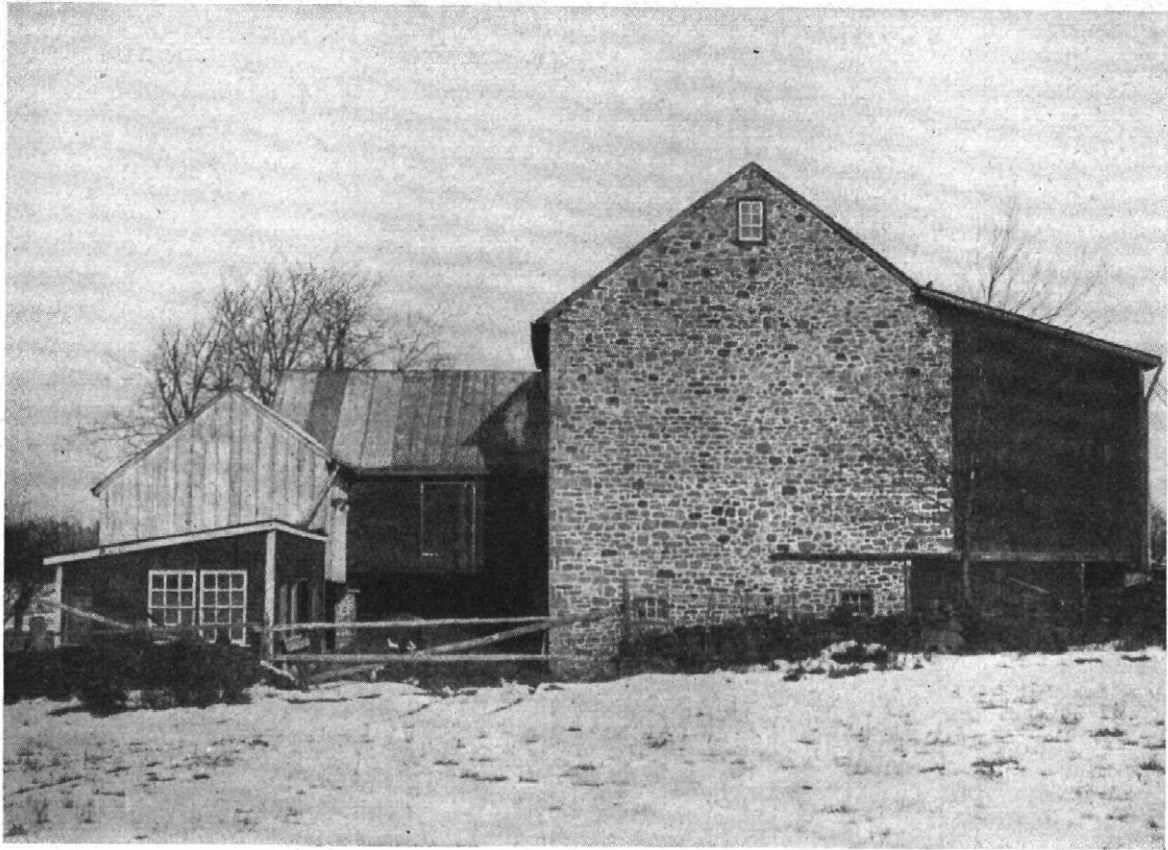
Stück eines kleinen Farmerhauses um 1800 / Bucks County, Pennsylvanien
Unter dem Vordach über der Tür sind die üblichen Pfeiler oder Säulen herausgefallen.



Landwirtschaftliche Bauten / Um 1800 / Bucks County, Pennsylvanien
Nach neuen Aufnahmen von Charles Sheeler.



Landwirtschaftliche
Bauten / Um 1800
Bucks County,
Pennsylvanien
Nach neuen Auf-
nahmen von Charles
Sheeler.



Landwirtschaftliche
Bauten / Um 1800 /
Bucks County, Penn-
s Ivanien / Nach
neuen Aufnahmen von
Charles Sheeler

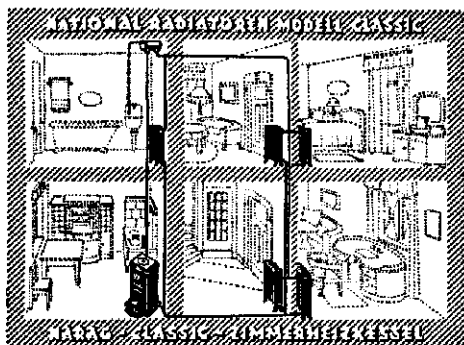
Die zeitgemäß sparsame, zentrale Beheizung von Eigenheimen und Mietwohnungen, Büros und Läden usw., erfordert

Narag-Classic-Zimmerheizkessel

in Verbindung mit

National Radiatoren Modell Classic

Der Einbau ist ohne lästige bauliche Änderungen und ohne eingreifende Störung der Häuslichkeit beziehungsweise des Betriebes innerhalb weniger Tage möglich. Ein einziger Zimmerheizkessel an Stelle von vier, sechs und noch mehr Öfen versorgt auch im strengsten Winter sämtliche durch „Classic“-Heizkörper angeschlossene Räume mit völlig ausreichender Wärme. Die Folge ist ein wesentlich einfacheres und schnelleres Anheizen, sowie eine dauernde, bedeutende



Brennstoffersparnis, wodurch sich die Anlage in kurzer Zeit bezahlt macht. Die leichte Regulierbarkeit und große Sauberkeit, die gleichmäßig milde und gesunde Wärme, die völlige Unabhängigkeit von anderen Mietparteien sind weitere schätzenswerte Vorzüge dieser neuartigen Warmwasserheizung, die auf Wunsch auch in Verbindung mit einer Warmwasserversorgung für Küche und Bad geliefert werden kann, ohne dadurch die Betriebskosten nennenswert zu erhöhen.

Verlangen Sie kostenfrei ausführliche Beschreibung Nr. 135 nebst Urteilen aus der Praxis

NATIONALE RADIATOR GESELLSCHAFT m.H.

Hersteller der National Radiatoren und National Kessel

Berlin W 66, Wilhelmstraße 91. Fernruf: Zentrum 12950-54 • Werke: Schönebeck (Elbe), Neuß (Rhein)

Lieferung nur durch Heizungsfirmen

CHRONIK.

DÄNISCHE BAUKUNST

Von Professor Hermann Dernburg erhielten wir ein Schreiben, aus dem wir Folgendes abdrucken zu dürfen bitten.

Die Schriftleitung.

Die Kopenhagener Bauten des letzten Heftes entsprechen in einer für uns Berliner beschämenden Weise dem dortigen Stadtcharakter. Sie werden sich von der historischen, dänischen Bauweise äußerlich kaum abheben. Sie erfüllen damit die Bestimmung, die meiner Überzeugung nach die Aufgabe des Bürgerhauses bleibt, auch wenn es innerlich allen neuzeitlichen Anforderungen entspricht. Sie stellen geradezu das Ideal einer demokratischen Architektur da. Es ist durchaus erfreulich, daß an irgendeinem Punkte des europäischen Architekturkinos so gesundes Empfinden lebt und daß Wasmuths Monatshefte dieses Musterbeispiel anständiger Baugesinnung in das verworrene Getriebe der deutschen Reklamearchitektur werfen.

MODERNE ARCHITEKTUR IN DÄNEMARK

Unter diesem Titel erscheint soeben im Verlage Ernst Wasmuth eine wichtige kleine und sehr wohlfeile Veröffentlichung, die der Akademische Architektenverein in Dänemark herausgibt. In 120 gut gewählten Abbildungen nach Photographien und Plänen wird die erstaunliche Entwicklung der neuen dänischen Baukunst geschildert. Näheres im Anzeigenteil auf Seite 262.

AUS DEN GEHEIMNISSEN DER „AMSTERDAMER SCHRECKENSKAMMER“

Unsere Veröffentlichung „Aus der Amsterdamer Schreckenskammer“ hat uns viele beifällige Zuschriften gebracht. Besonderes Verdienst um die Abschaffung der

Amsterdamer Folter hat sich Hermann Sörgel erworben; er enthüllte nämlich in seiner „Baukunst“ (Heft 5) das Geheimnis dessen, was er die „Amsterdamer Tollheiten“ nennt. Er zitiert folgendermaßen aus der Amsterdamer Zeitschrift „Wendingen“, welche die grausigen Geschnisse, die sich in Amsterdam abspielen, als Augenzeuge schildert: „Die jungen Architekten reißen das mühsam aufgebaute System des architektonischen Entwerfens herunter und legen Feuer an den meilenhohen Berg von Reißschieben und Dreiecken. Sie tanzen wie die Satyrn um die glühende und rauchende Masse und singen einen Sang von Befreiung und Erholung“. Aus den verkohlten Überresten ihres hölzernen Berges tischlern die kunstfertigen Satyrn erstaunliche Möbel. Sörgels „Baukunst“ entnehmen wir mit Dank die hier (S. 260) abgebildete Kommode des Amsterdamer Architekten Piet Kramer, bei welcher gründliche Kenner Hollands „das tiefe Verwachsensein Hollands

Quantmeyer & Eicke

Berlin W, Wilhelmstr. 55

Teppich-Haus

NEUERSCHEINUNGEN DES VERLAGES
ERNST WASMUTH A. G.



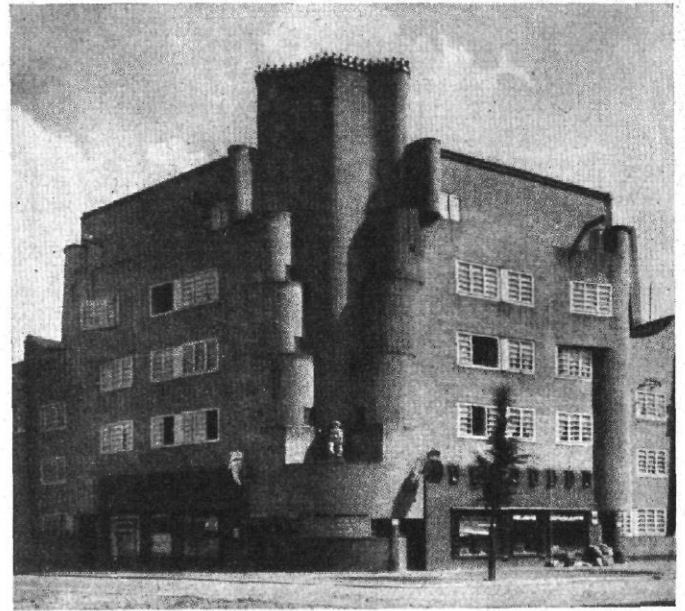
KURT HIELSCHER
ITALIEN
BAUKUNST, LANDSCHAFT
VOLKSLEBEN

304 Seiten Abbildungen in Kupfertiefdruck.
Mit einer Einleitung von Wilhelm v. Bode.
Preis in Ganzleinen gebunden Mark 24.—, in
Halbleder oder Halbpergament Mark 32.—

Dieses Buch von Kurt Hielscher ist ohne Zweifel eine der schönsten Veröffentlichungen, die je Italien gewidmet wurden. Wir glauben sagen zu dürfen, daß es alle früheren Bücher durch den Glanz und den Wert der Aufnahmen übertrifft. Das Buch schildert Italien, wie es Worte nicht können, denn jedes Wort kann nur den subjektiven Eindruck wiedergeben, es kann nur das persönliche Erlebnis des Geschauten berichten. Die Aufnahmen, die Hielscher aus Italien zeigt, sind ebenbürtig dem gezeichneten oder radierten Bild, ohne daß die persönliche Auffassung des Künstlers das Objekt subjektiv färbt. Die künstlerische Aufnahme ändert das Gesehene nicht. Sie zeichnet Landschaft und Bauwerk in völliger Treue. Dies ist objektiver Bericht des Vorhandenen, unmittelbares Dokument. Der Standpunkt und Beleuchtung sind persönliche Leistung. Aber gerade durch die Wahl des Standpunktes und den Moment der Beleuchtung wird der seelische Inhalt unmittelbar wirken. Die Aufnahmen Hielschers leisten hierin, was bisher der Photographie nur in seltensten Fällen geglückt ist. Sie geben einen lebendigen Eindruck, sie vertiefen und verstärken das Bild, das der Reisende selber vielleicht aus glücklichen Stunden in der Erinnerung behalten. Wir sagen nicht, daß ein Buch den lebendigen Eindruck ersetzen kann. Wenn aber ein Buch diesen Eindruck ersetzen soll, so wird es das Werk von Hielscher über Italien tun. Es wird die Sehnsucht wecken, das Land kennen zu lernen, und es wird somit für jene, die den Plan haben, nach Italien zu reisen, die Vorstellung von dem, das sie dort finden werden, bereichern und ihnen zugleich praktischen Anhalt für eine solche Reise geben. Die anderen, die Italien kennen, werden entzückt sein, jenes wiederzufinden, für das sie bisher nur die Erinnerung kannten.

*

VERLAG
ERNST WASMUTH A. G.
BERLIN W 8



mit der alten hölzernen Schiffsbaukunst“ bewundernd feststellten. Man sieht die sich rollenden Hobelspäne, mit denen Piet Kramer geschickt die letzte Erinnerung an das „mühsam aufgebaute System“ der unmodernen Backstein-Kunst verdeckt hat. Alles hier Geschaffene entspricht aufs innigste dem Wesen und den „inneren Bedürfnissen“ seefester Miethausbewohner, die nicht einmal vor Seekrankheit zurückzusehen brauchen.

ANTWORT VON J. J. P. OUD

Auf die Anfrage des Hannoveraner Studenten, die auf Seite 213 des Maiheftes veröffentlicht wurde, hat J. J. P. Oud auf das Geistreichste folgendermaßen geantwortet:

„ . . . Der Student aus Hannover hat recht mit seiner Kritik der Doppelplatten. Die Doppelplatten sind eine Unzulänglichkeit in meiner Arbeit: jede Ornamentik, jede Überflüssigkeit zu überwinden und ohne jede Hinzufügung äußerlicher Art zu einer schönen und klaren Form zu kommen, das ist unendlich schwer. Meist nimmt man wieder Nebensachen zu Hilfe, um die Lösung „einfacher“ zu machen. In jeder Arbeit hofft man aber wieder weiterzukommen. Sein Ideal ist das meinige, trösten Sie ihn damit: ohne Doppelplatten etwas schöner zu bauen, das versuche ich immer wieder.“

PLAN DER STUDIENREISE DER GARTENSTADT-
GESELLSCHAFT

Eine städtebauliche Studienreise nach Holland und England wird in diesem Jahre wieder von der Deutschen Gartengesellschaft, Berlin-Grünau, veranstaltet. Es ist die achte ihrer sozialen Studienreisen, die sich vor dem Kriege großer Beliebtheit erfreuten. Nach dem vorliegenden Prospekt geht die Reise von Köln aus, und zwar im Anschluß an eine dortige, städtebauliche Tagung (Rheinische Siedlungstage: „Kultur, Wirtschaft und Dezentralisation“). Sie führt sodann durch die holländische Bergwerksgegend mit ihren ganz neuen, sehr bemerkenswerten Ansiedlungen, nach Amsterdam und Rotterdam, wo sich ein reiches Studiengebiet für städtischen Wohnungsbau und vorstädtische Ansiedlung bietet. In England sind London und Birmingham die Ausgangspunkte für das Studium englischen Wohnungsbau und der englischen Gartenstadtbewegung. Besondere Vortragsveranstaltungen in Holland und England über Wohnungsbau, Gartenstadtbewegung und Landesplanung werden



NEUE ANREGUNGEN NEUE EINFÄLLE

gibt dem Architekten die Beschäftigung mit einer der schönsten Erscheinungen der modernen künstlerischen Kultur, dem Handbuch der Kunstwissenschaft, begründet von Universitätsprofessor Dr. Burger, herausgegeben von Universitätsprofessor Dr. Brindmann, Köln, in geistvoller volkstümlicher Form geschaffen von einer großen Anzahl von Universitätsprofessoren, mit etwa 10000 Bildern in herrlichen Doppeldruck und zahllosen Tafeln, z. T. in Viertelbendruck

NUR 8.- MARK

Monatszahlungen ermöglichen auch Minderbemittelten den Bezug. Urteile der Presse: „Ein Werk, auf das wir Deutsche stolz sein können“ (Chr. Bücherschatz). „Ein in jeder Beziehung großartiges Werk“ (Zwiebelfisch). „Die neue Kunstgeschichte, die bisher so gut wie unbekannt war“ (Berl. Tagebl.)

Verlangen Sie Vorzugsangebot für Architekten Nr. 8

ARTIBUS ET LITERIS
Gesellschaft für Kunst- u. Literaturwissenschaft m. b. H.
POTSDAM

eine theoretische Ergänzung der Besichtigungen bieten. Die Veranstaltung beansprucht gleichmäßig das Interesse des Wohnungsreformers, Volkswirts, Kommunalpolitikers und Architekten. Der Preis der neuntägigen Reise beträgt M. 375.—. Prospekte sind erhältlich bei der Deutschen Gartenstadtgeseellschaft, Berlin-Grünau.

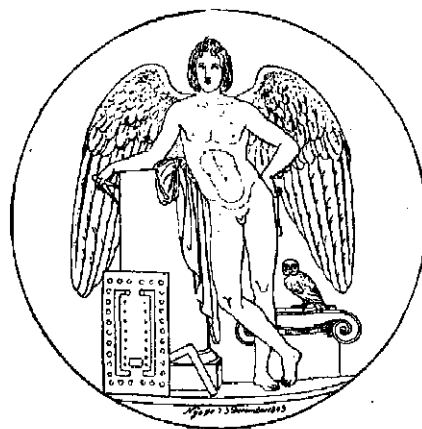
BÜCHERSCHAU.

Der kleine Brockhaus. Handbuch des Wissens in einem Bande. Leipzig, 1925. In 10 Lieferungen, zum Subskriptionspreise von je 1.90 M.

Die vorliegende erste Lieferung von 80 S. mit 443 Textabbildungen verheißt ein gedrängtes und doch sehr umfassendes Nachschlagebuch, wie man es in Amerika auf dem Tische jedes Geschäftsmannes und fast jeder Stenotypistin



MODERNE ARCHITEKTUR IN DÄNEMARK



64 SEITEN AUF KUNSTDRUCKPAPIER 24:33 cm / MIT 120 ABBILDUNGEN

PREIS 6 MARK

FÜR ABONNENTEN VON
»WASMUTHS MONATSHEFTEN FÜR BAUKUNST«
UND VON »STÄDTEBAU«

5.40 MARK

Herausgeber

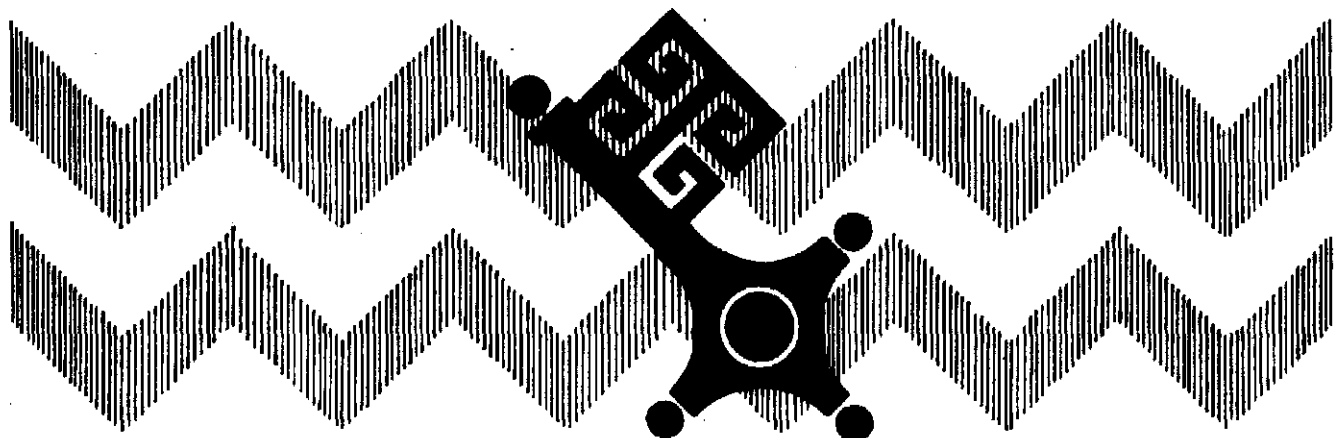
AKADEMISCHER ARCHITEKTENVEREIN IN DÄNEMARK

Verlag

ERNST WASMUTH A. G. BERLIN

1925

DELMENHORSTER



SCHLÜSSEL-LINOLEUM

findet. Es ist die schnelle Greifbarkeit der Information, die sie besonders wertvoll macht. Als Beleg für die wachsende Bedeutung der Architektur ist es nicht ohne Wert, zu bemerken, daß sich unter den zahlreich in den Text gestreuten Abbildungen viele Wiedergaben von Bauwerken finden. So findet man z. B. unter anderem Bilder von Badenweiler, Reste des Römerbades; Bagdad, Kai; Bern, Bundeshaus; Bologna, schiefe Türme; Ahmedabad, Hauptmoschee; ganz zu schweigen von den 23 Abbildungen zu: Baukunst, wo man vom Tempel im ägyptischen Karnak, durch Griechenland und Italien zu Messel und Taut geführt wird.

Giesau, Hermann, *Der Dom zu Magdeburg*. Verlag August Hopfer, Burg b. Magdeburg, 1924. 97 S., 92 Abb. Preis, gebunden, in Halbleinen M 2.—, in Ganzleinen M 3.—

Dieses reich und gut illustrierte, handliche, gut ausgestattete, wohlfeile kleine Buch bildet den ersten Band der verdienstvollen Sammlung der kleinen Kunstgeschichtlichen Buchreihe „Deutsche Bauten“, die der Verlag August Hopfer in Burg verspricht, und in der hoffentlich recht bald und recht viele der großartigen Zeugen deutscher Baukunst ebenso gut veröffentlicht werden, wie es im vorliegenden Bande mit dem Magdeburger Dom geschieht.

Hütte des Bauingenieurs, herausgegeben vom Akademischen Verein Hütte, E. V., 24. Auflage, Berlin 1924. 1340 S., Klein-Oktav. Preis, gebunden M 13,20

Leider etwas verspätet, möchten wir auf das rechtzeitige neue Erscheinen dieses vorzüglichen Nachschlagebuches hinweisen, das in seiner erweiterten und bedeutend verbesserten Auflage vieles Wertvolle in handlicher Form enthält. Erwähnt seien hier z. B. die übersichtlichen Bearbeitungen der Vermessungskunde von Prof. Hohenner, Statik der Baukonstruktionen von C. Stumpf, Grundbau von A. Müller, Eisenbetonbau von K. Kersten, Hochbau von O. Leitholf, Lüftung und Heizung von Prof. Brabbée, Fabrikanlagen von

HOCHTIEF

Aktiengesellschaft für Hoch- und Tiefbauten

vorm. Gebr. Helfmann

Essen

Niederlassung Berlin W50

Augsburger Straße 61

Telephon: Lützow 2687, Kurfürst 2002/03



Hoch- und Tiefbauten

Industrie- u. Eisenbetonbauten

Übernahme schlüsselfertiger Bauten
u. baulicher Veränderungen aller Art

Weitere Niederlassungen in Frankfurt a. M., Hannover, Köln, Karlsruhe, Höchst a. M., Hamburg, Duisburg, München, Amsterdam

Rochlitzer Porphyr

ZU WERKSTEIN- UND BILDHAUER-ARBEITEN ALLER ART

Sieben Steinbrüche
(seit über 1000 Jahren im Betrieb) Steinsägerei und -dreherei, 180 PS., 150 Arbeiter Gleisanschluß

Goldene Medaille
Baufachausstellung
Leipzig 1913

Bauarbeiten
Landhäuser, Geschäftshäuser, Fabriken, Verwaltungsgebäude usw.

Innenarchitekturen
Kamine, Treppenanlagen, Wand- und Fußbodenbeläge
Kanzeln, Altäre, Säulen



Verwaltungsgebäude Mitteldeutsches Braunkohlensyndikat G. m. b. H., Leipzig Architekt: Händel & Franke, Bautüte, Leipzig. Material: Rochlitzer Porphyr.

Parkanlagen
Figuren, Pavillons
Brunnen

Friedhofskunst
Reihen- und Rabatten-
denkmäler, Erbbegräb-
nisse, Mausoleen

Roter Porphyrgrus
für Vorsatzbeton, Stein-
putz, Kunststein usw.

Kostenanschläge
kostenfrei

Prima Referenzen amt-
licher und privater Bau-
sachverständiger und
Bildhauer

**VEREINIGTE PORPHYRBRÜCHE AUF DEM ROCHLITZER BERGE
G. M. B. H. / ROCHLITZ I. SA. 15**

TÜRDRÜCKER



in feinsten Ausführung, aus Bronze, in historischen Stilen und modernen Bauformen, nach Entwürfen erster Architekten

Bronzegitter / Portale
Grabtafeln / Buch-
staben / Treibarbeiten

S. A. LOEVY

KUNSTGEWERBL. WERKSTÄTTEN



Gegründet 1855

BERLIN N 4

Gartenstraße 96



MUSTERBLÄTTER AUF WUNSCH

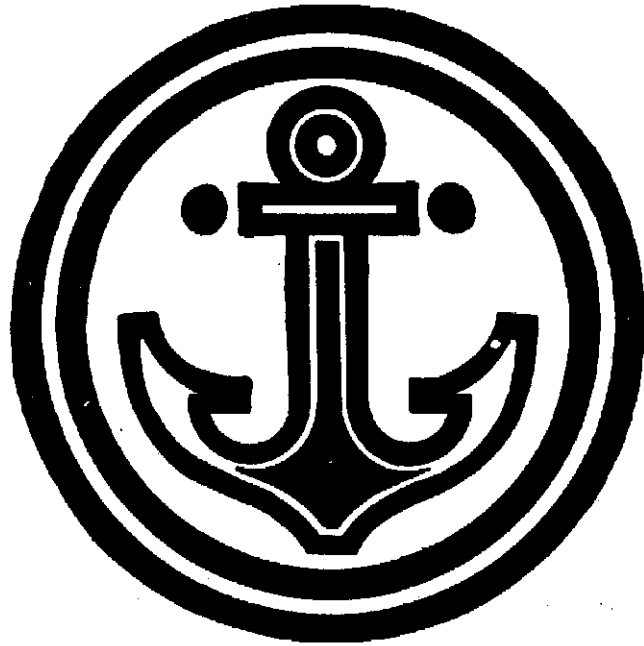
Prof. Troske, Baumaschinen von Prof. Weihe, Wasserbau von R. Seifert, Wasserkraftanlagen und Talsperren von E. Mattern, Straßenbau von M. Dietrich, Städtebau von Prof. Brix, Wasserversorgung von Prof. Forchheimer, Städteentwässerung von K. Meier, Eisenbahnwesen von acht verschiedenen Fachleuten, Brückenbau von Professor Hiorth und Kersten. Im Anhang befindet sich ein 90 Seiten starkes Sachverzeichnis, das auch den ersten und zweiten Band der Veröffentlichung umfaßt, zu der das hier besprochene Buch den abschließenden dritten Band bildet.

Lukomskij, G. Andrea Palladio. Allgemeine Verlagsanstalt München. Oktav, 24 Seiten und 40 Abbildungen. Preis gebunden M 5.—

Dieses Buch ist nicht so gut ausgestattet wie die unten besprochenen von Schubring; es bedeutet aber doch eine reizende kleine Zusammenstellung von Arbeiten des widerspruchsvollen Meisters, dessen eingehende Lebensbeschreibung und kritische Würdigung noch immer fehlen.

Panofsky, Erwin. Die deutsche Plastik des 11. bis 13. Jahrhunderts. München, 1924. 1 Textband mit 181 S. (Großquart) und 12 Lichtdrucktafeln und 1 Tafelband mit 125 Lichtdrucktafeln. Preis, gebunden M 50.—

Der Herausgeber hat sich mit Recht bei seiner Auswahl im wesentlichen auf Werke der monumentalen Steinplastik beschränkt und die Erzeugnisse der Goldschmiedekunst und der Elfenbeinschnitzerei, sowie die rein ornamentale Bauplastik unberücksichtigt gelassen. Daß wir auf den 125 Tafeln somit meistens recht gut bekannten und oft wiedergegebenen Figuren begegnen, ist durchaus kein Nachteil. Nur Neues zu bringen, wäre sowieso unmöglich gewesen, und die Wiedergabe künstlerisch weniger gelungener, unbekannter Bildwerke hätte nur das Bild, das der Herausgeber von der Entwicklung der deutschen Plastik des 11. bis 13. Jahrhunderts entwerfen wollte, unklar und weniger



DELMENHORSTER ANKER-LINOLEUM

augenfällig gemacht. Welch' einen Weg führt uns der Herausgeber von den Hildesheimer Domtüren bis zur Portalplastik des Straßburger Münsters! Als Zwischenstationen seien nur die spätere Hildesheimer Plastik, Freiberg, Wechselburg, Basel, Bamberg und Naumburg genannt. Alles in schönen Aufnahmen wiedergegeben, die den Kunstwerken gerecht zu werden versuchen, sie in natürlicher Ansicht zeigen und größtenteils frei sind von jener jetzt so beliebten photographischen Effekthascherei.

Vielleicht hätte sich der gelehrte Herausgeber eben so einfach und natürlich auch in seiner Einleitung ausdrücken können, die mir oft gewollt dunkel erscheint, und die unnötigerweise von Fremdwörtern und Fachausdrücken wimmelt. Sehr dankenswert sind dagegen die Erläuterungen zu den Tafeln. Hier ist mit viel Fleiß auch die zugehörige Literatur angegeben und eigene Forschungen mit in die Ausführungen hineingewoben. Alles in allem ein Werk, auf das der Verlag stolz sein kann.

Ridinger, Johann Elias. Die Jagd- und Tierstücke in Originalstichen. Berlin, o. J. 20 S., Oktav, mit 16 Abb., Preis, geheftet M. 1,—

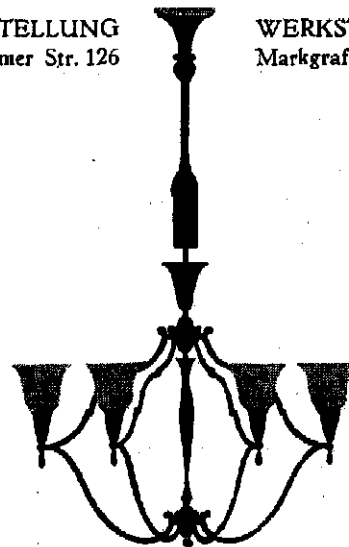
Katalog von Reproduktionen der bekannten Stiche des Augsburger Stechers (1698—1767).

Scheltema, Adama van. Die Altnordische Kunst. 2. Auflage. Berlin 1924. 254 S., Großoktav, mit 54 Abb. im Text und 20 Tafeln. Preis, in Halbleinen gebunden . . . M 15,—

Unter den wenigen Werken über prähistorische Kunst, die auch von Laien gelesen werden können, steht Scheltemas Buch an erster Stelle. Daß nach ganz kurzer Zeit, die erste Auflage erschien 1922, ein in der Hauptsache unveränderter Neudruck erscheinen konnte, dürfte nicht nur ein Zeichen dafür sein, daß das Publikum sich zur Zeit für primitive Kunst interessiert, sondern daß das Werk eine Lücke ausfüllte und daß es dem Verfasser gelungen ist, sein Thema

AUSSTELLUNG
Potsdamer Str. 126

WERKSTATTEN
Markgrafenstraße 8



*BELEUCHTUNGSKÖRPER NEUZEIT-
LICHER FORM IN BEKANNTER GÜTE*

DEUTSCHES
METALLWARENWERK G·M·B·H
BERLIN SW 68
Markgrafenstraße 8

HEINE & FREYER

INHABER: MAX HEINE

STEINHOLZFUSSBODEN

Linoleum- und Parkett-Estrich
Treppenbeläge
usw.

Telephon 13257 DRESDEN-A. 5 Fröbelstraße 28

in anregender Form zu behandeln. Und es sei gleich hinzugefügt: richtungweisend für die weitere prähistorische Forschung. Der Verfasser wendet mit Erfolg kunstwissenschaftliche Methoden und Kategorien auf die vorzeitliche Kunst an. So gelingt es ihm, die altnordische Kunst begrifflich zu ordnen und auch dem Fernerstehenden ein Eindringen in den Geist dieser altgermanischen Kunst zu ermöglichen.

Schubring, Paul. Die Architektur der italienischen Frührenaissance und Die Architektur der italienischen Hochrenaissance. Oktav, je 110 Seiten, mit 74 Abbildungen. Hugo Schmidt Verlag, München. Preis, gebunden, je . . . M 5.—

Diese gut illustrierten kleinen Bände geben wertvolle, klare Zusammenfassungen. Im Text dieses Heftes finden sich mehrere Zitate und verkleinerte Abbildungen, die ihnen mit Dank entnommen wurden.

Stephanos. Theodor Wiegand zum 60. Geburtstag von Freunden und Verehrern dargebracht. Berlin, 1924. In 500 numerierten Exemplaren. 17 Seiten Text, Folio, und 15 Lichtdrucktafeln, darunter 2 farbige. Preis, in Halbleder gebunden M 100.—

Eine vorzügliche und sorgfältig ausgestattete Festschrift die auf 15 Tafeln neuere Erwerbungen des Berliner Alten Museums vorführt. Im wesentlichen sind es Werke der Kleinkunst wie Bronzen, Töpferien und Goldschmiedearbeiten. Doch finden sich auch Beispiele der Groß- und Architekturplastik. Zeitlich gehören die abgebildeten Stücke der archaischen Zeit bis zur Spätantike an. Besonders reizvoll ist die kürzlich erworbene Bronze eines Minerva, die, in Neuwied gefunden, einen Stil gewahren läßt, der nicht anders als barock zu bezeichnen ist.

Strähle-Uhlig. Süddeutschland von oben. Erste Folge: Württemberg und Hohenzollern. Tübingen, o. J. 16 Seiten Text, Quart, und 100 Bildtafeln. Preis, geheftet M 6,50, gebunden M 9.—

Im Format der bekannten Langewiesche-Bände beginnt eine zeitgemäße Bücherfolge zu erscheinen: Süddeutschland aus dem Flugzeug gesehen. Da dieses neueste Beförderungsmittel bald alles Geheimnisvolle und Abschreckende verloren hat, und in naher Zukunft jeder Mensch jene Eindrücke, die in vorliegendem Buche photographisch festgehalten sind, empfing, liegt auch ein Bedürfnis vor, zu Hause das Erlebte mittels eines Buches wiederholen und vertiefen zu können. So ist dies Unternehmen zu begrüßen. Es erweitert unser Gesichtsfeld auf das schönste und bietet gerade auch dem Architekten und Städtebauer hinsichtlich Platzanlagen, Städterweiterungen usw. manche Anregung. Die Bilder sind gut ausgewählt; eine Karte erleichtert das Aufsuchen der Bildausschnitte. Kurz gehaltene Erläuterungen zu den einzelnen Bildern geben alle erwünschten historischen und statistischen Unterlagen.

Wiegand, Friedrich. Aus dem Leben Caspar David Friedrichs. Greifswald, 1924. 112 S., Oktav. Preis, geheftet M 2.50

Aus den kürzlich aufgefundenen Familienbriefen des Malers Caspar David Friedrich, die in vorliegendem Buche veröffentlicht werden, geben wir nachstehende Proben:

„Du nennst meine Schrift eckigt, und du hast recht. Wisse aber: wer Steine bearbeiten will, muß gehärteten Stahl nehmen. Und hüte dich, dieser kalten, herzlosen Menschenart ein Herz zu zeigen, umziehe es mit einer Eisrinde gegen sie, doch nur gegen sie.“ (1817).

„Daß Du grau wirst, laß Dir lieb sein, diese Farbe schmutzt am wenigsten und erspart Dich zu waschen; wenn aber viele andere Menschen in Greifswald es würden, da könnte es nachteilig für Deinen Seifhandel für Dich werden. Fürchtest Du Dich aber, dadurch in zu nahe Verwandtschaft mit dem verdächtigen, verachteten Tiere zu kommen, so tröste Dich wiederum mit dem süßen, schmelzhaften Gedanken, dadurch gerade ein Mann nach dem Willen der Fürsten zu sein, so den Menschen gern wie diesen geduldigen Bestien alles aufbürden möchten und höchstens erlauben, ja — ja! schreien zu dürfen.“ (1820).

„Es ist doch wunderbar, daß etwas entschieden Gutes so schwer Eingang findet, im Großen wie im Kleinen.“ (1824).

„Städtebau“. Monatshefte für Stadtbaukunst, Heft 5/8. Verlag Ernst Wasmuth, Berlin.

Das vor kurzem erschienene Heft 5—8 der Zeitschrift „Städtebau“ (Umfang 52 Seiten mit 114 Abbildungen; Einzelpreis 5 Mark, für unsere Abonnenten 4 Mark) enthält umfangreiches Material (darunter genaue Fassadenaufnahmen aller Gebäude von „Unter den Linden“ im Jahre 1825 und im Jahre 1925), das als Unterlage für den „Linden“-wettbewerb unserer Zeitschrift dienen kann.

Zum zweiten Wettbewerb unserer Zeitschrift sind alle Abonnenten eingeladen.

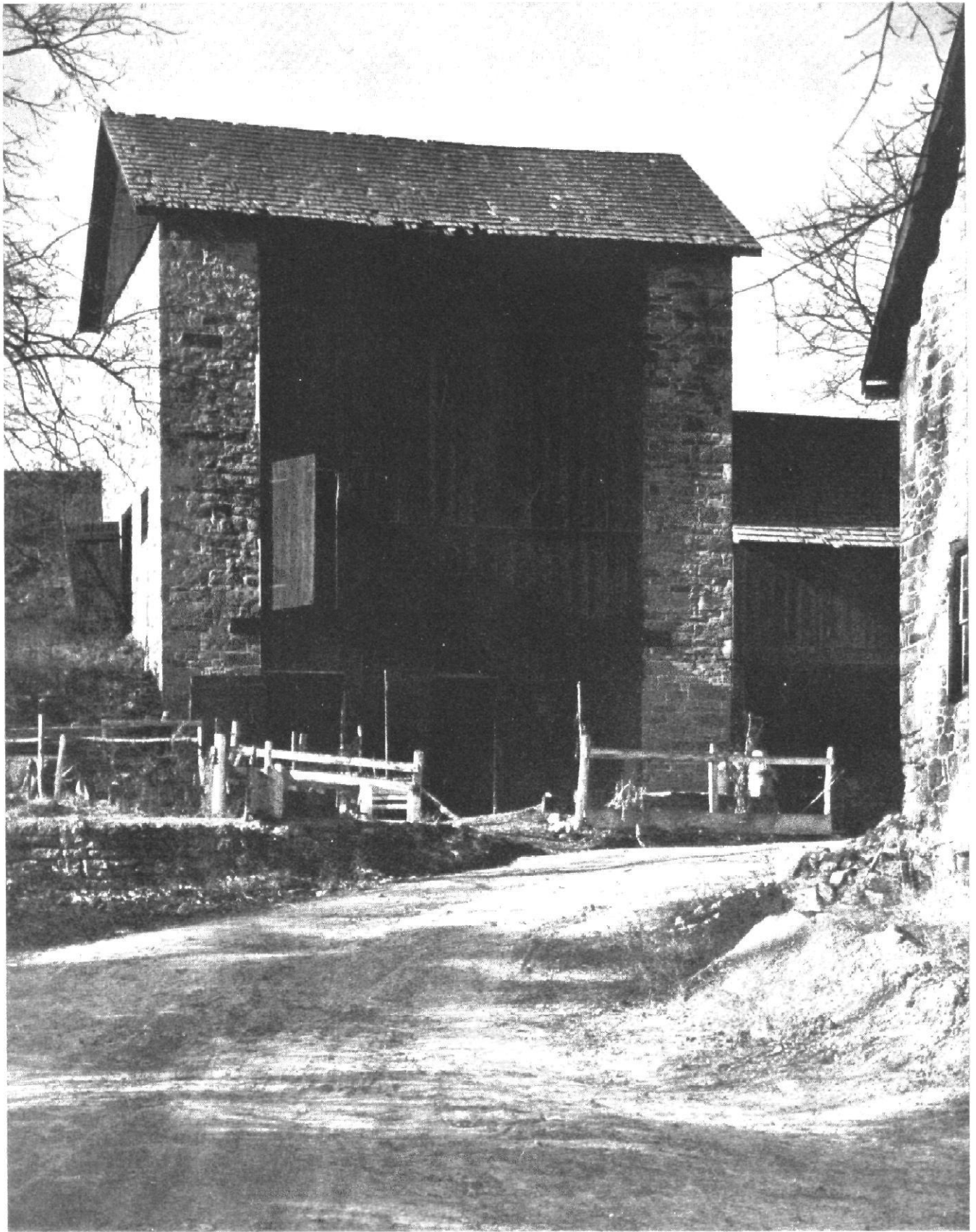
Auch an dieser Stelle sei noch einmal auf den zweiten Wettbewerb unserer Zeitschrift aufmerksam gemacht, über den im vorigen Hefte bereits ausführlicher berichtet wurde.

Die Preisfrage lautet: Wie soll Berlins Hauptstraße Unter den Linden sich im Laufe des zwanzigsten Jahrhunderts gestalten? Verlangt werden 3 bis höchstens 6 Tuschkizzen (geeignet zur Abbildung in „Wasmuths Monatsheften für Baukunst“ und „Städtebau“), in denen mittels Fassadenschema, Querschnitt und zusammenfassender Perspektive die wünschenswerte Gestaltung der Linden-Achse vom Brandenburger Tor bis zum alten Schloß mehr ideenskizzenmäßig angedeutet als im einzelnen ausgearbeitet gezeigt werden soll. Dabei soll über das Gelände zwischen Dorotheen-, Sommer-, Behren-, Burg- und Museumstraße nicht hinausgegangen werden. Die Preise von zusammen M. 5000 werden verteilt als ein erster Preis von M. 1500, ein zweiter von M. 1000 und fünf dritte Preise von je M. 500.

Alle einlaufenden Arbeiten werden 14 Tage lang öffentlich ausgestellt. Einlieferungstermin ist der 1. Oktober 1925. Das Preisrichteramt haben übernommen; der Städtebaudirektor von Berlin: Karl Elkart; die Professoren Hans Poelzig, Hermann Dernburg und E. Fahrenkamp; die Schriftleiter von „Wasmuths Monatsheften für Baukunst“ und „Städtebau“; Günther Wasmuth und Werner Hegemann.

Für die Schriftleitung verantwortlich: Dr. WERNER HEGEMANN, Berlin
Verlag von ERNST WASMUTH A.-G., Berlin W 8, Markgrafenstraße 31
© Presse Dr. SELLE & CO A.G., Berlin SW 29, Zossener Straße 55

Dieser Nummer liegt ein Prospekt der Akademischen Verlagsgesellschaft Athenaion m. b. H. Wildpark-Potdam über Professor A. E. Brinckmann: „Stadtbaukunst vom Mittelalter bis zur Neuzeit“ bei.



3512 FRANKSCHILL SCHEUNE, ERBAUT UM 1869 - POLK COUNTY, TENNESSEE
NACH EINER AUFNAHME VON CHARLES SHELLER