

DER TRAPPENKAMP IN BOTTROP VORENTWURF FÜR DIE NÖRDICHE PLATZWAND MIT STADTHALLE- THEATER

Abb. 1 / Der Trappenkamp in Bottrop

Ein Vorentwurf für die nördliche Platzwand, der lediglich das gewünschte Verhältnis des geplanten Neubaus zur Platzachse zeigen soll. Skizze von Albert Lange

## DIE BAUTÄTIGKEIT DER STADT BOTTROP IN DEN JAHREN 1921—1925

VON ALBERT LANGE

HIERZU 21 ABBILDUNGEN

*Vorbemerkung der Schriftleitung: Die Abbildungen zum folgenden Aufsatz Herrn Stadtbaurat Langes wurden von der Schriftleitung als Belege einer zielbewußten und weitsichtigen stadtbaukünstlerischen Tätigkeit ausgewählt. An den klaren und allem krankhaften Experimentieren fremden Massen der hier gezeigten Bauten wird sich auch der freuen dürfen, der in größeren Städten die Hauptaufgabe eines Stadtbaurates mehr im Koordinieren der privaten Bautätigkeit als im Selbstbauen sehen möchte.*

### I

Westfalen ist für uns das Land ältester Geschichte, der Geschichte großer Zeitspannen. Wälder wachsen und sterben, werden zu Kohle erdrückt. In Wasserburgen und mit Wallhecken umgebenen

Einzelgehöften erkennen wir Charakter und Wohnweise unserer Vorfahren. In diesem Lande ältester Geschichte entstehen im Laufe weniger Jahrzehnte Städte, die keine Geschichte haben. In diesen Städten stellt die ansässige Bevölkerung Handwerker-

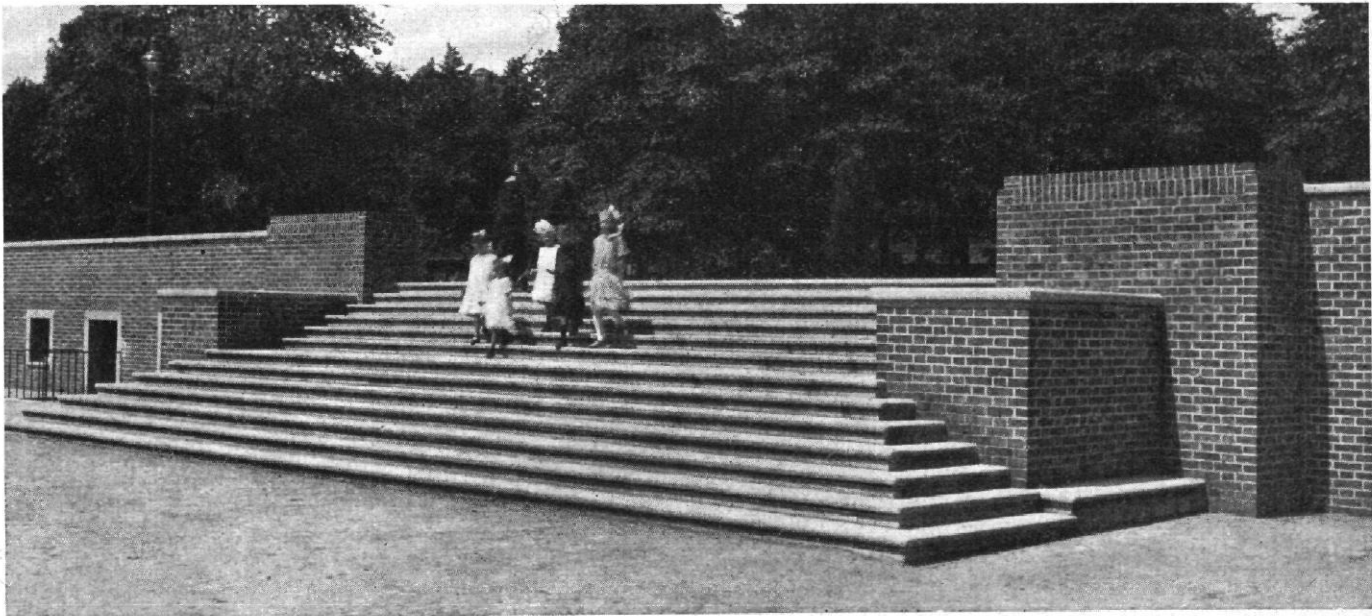


Abb. 2 / Trappenkamp in Bottrop / Die Basis, auf welcher der in Abb. 1 skizzierte Bau eines Stadthallentheaters einmal zu stehen kommen soll.

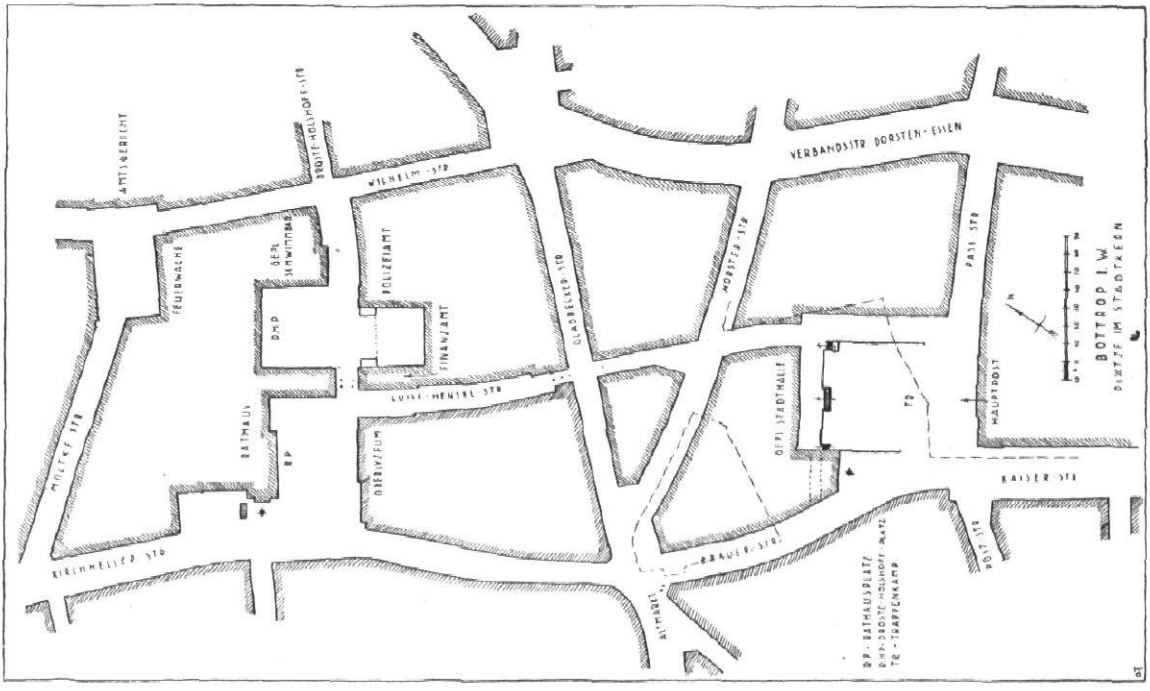


Abb. 3 (oben) / Plätze im Stadtkern von Bottrop  
Die gebrochenen Linien zeigen die früheren Baufluchten

Abb. 4-5 (unten) / Schnitt und Grundriß des in Abb. 6 und 7 dargestellten Oberlyzeums in Bottrop  
Architekten: Hans Petersen und Albert Lange

*Handwritten note in German:*  
Die Zeichnung zeigt den Schnitt durch das Oberlyzeum in Bottrop. Die Zeichnung ist nach dem Original gezeichnet und zeigt die ursprüngliche Bauweise. Die Zeichnung ist nach dem Original gezeichnet und zeigt die ursprüngliche Bauweise.

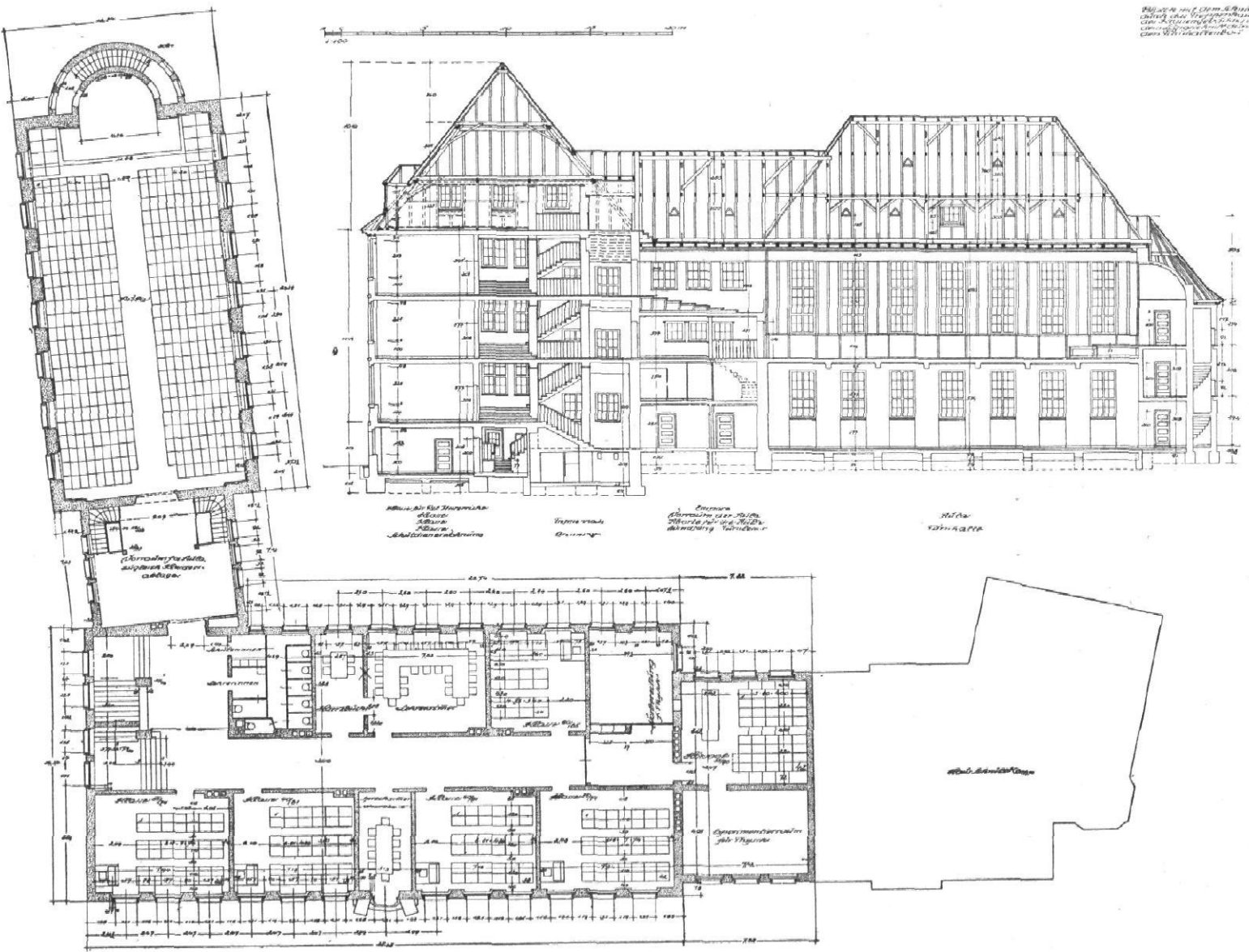


Abb. 6-7 / Das Oberlyzeum in Bottrop  
Architekten: Hans Petersen und Albert  
Lange



Oben rechts: Lyzeum. Links, ganz  
vorne: Rathaus. Zwischen Lyzeum und  
Rathaus: Finanzamt





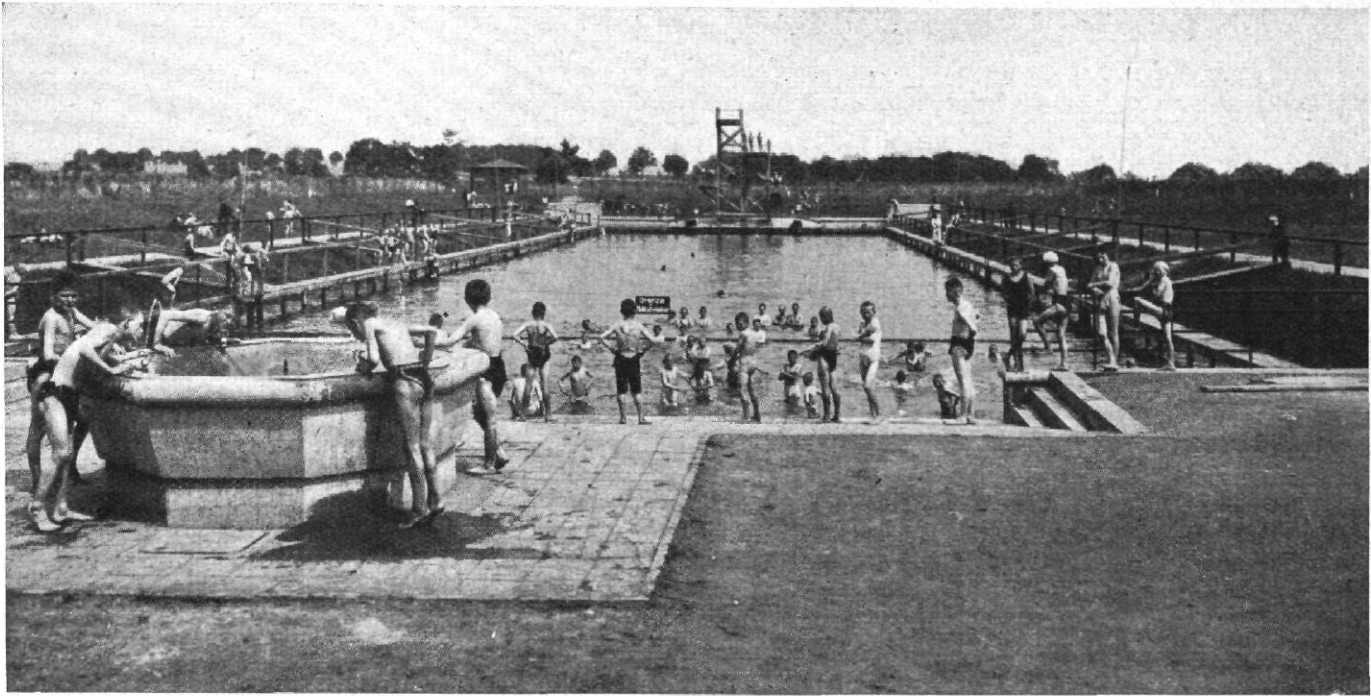
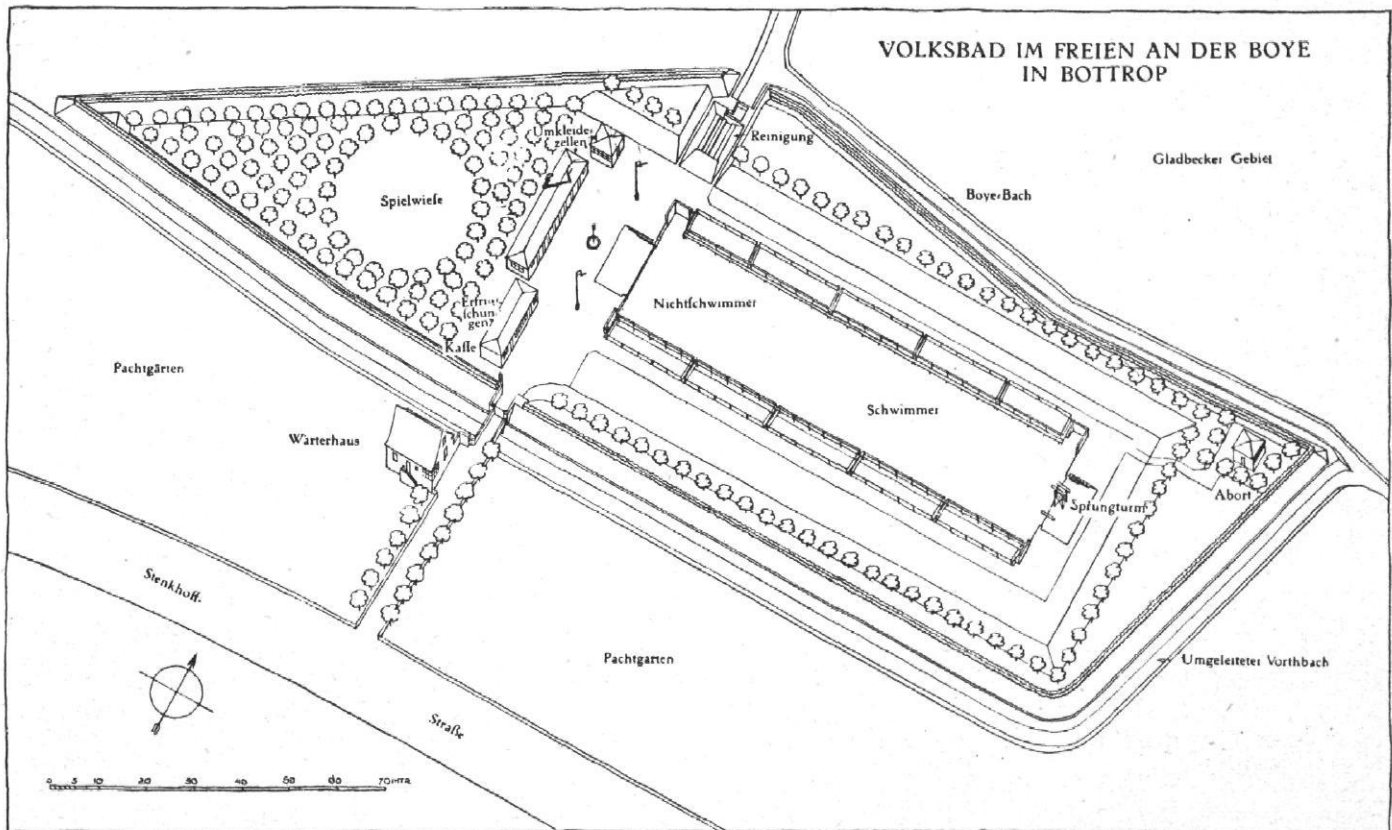


Abb. 11 und 12 / Volksbad im Freien an der Boye in Bottrop / Ansicht (oben) und Vogelschau (unten) / Architekt: Albert Lange

Stadt schließt sich an Stadt. Vor allem aber: Tief unter der sichtbaren Wohnstadt liegt die Arbeitsstadt mit Wegen und Schienensträngen, bevölkert von Tausenden von Menschen. Die große Arbeitsstadt unten gibt Kohle und Brot. Sie bestimmt mit Schächten, Anschlußleisen, Übergabebahnhöfen und Verwerfungen das Bild der sichtbaren Stadt oben sehr weitgehend.

Der Tätigkeit des „Städtebauers“ sind damit enge Grenzen gezogen. Die Städte unten werden von andern gebaut. Und wo über der Erde Stadt sich an Stadt drängt, ist auch die Stadt, für die er arbeitet, nur Glied einer Gemeinschaft, der Gemeinschaft der Städte, der Industrien, des „Siedlungsverbandes“.

Eine solche Stadt ohne Geschichte kennt nicht Mauern und



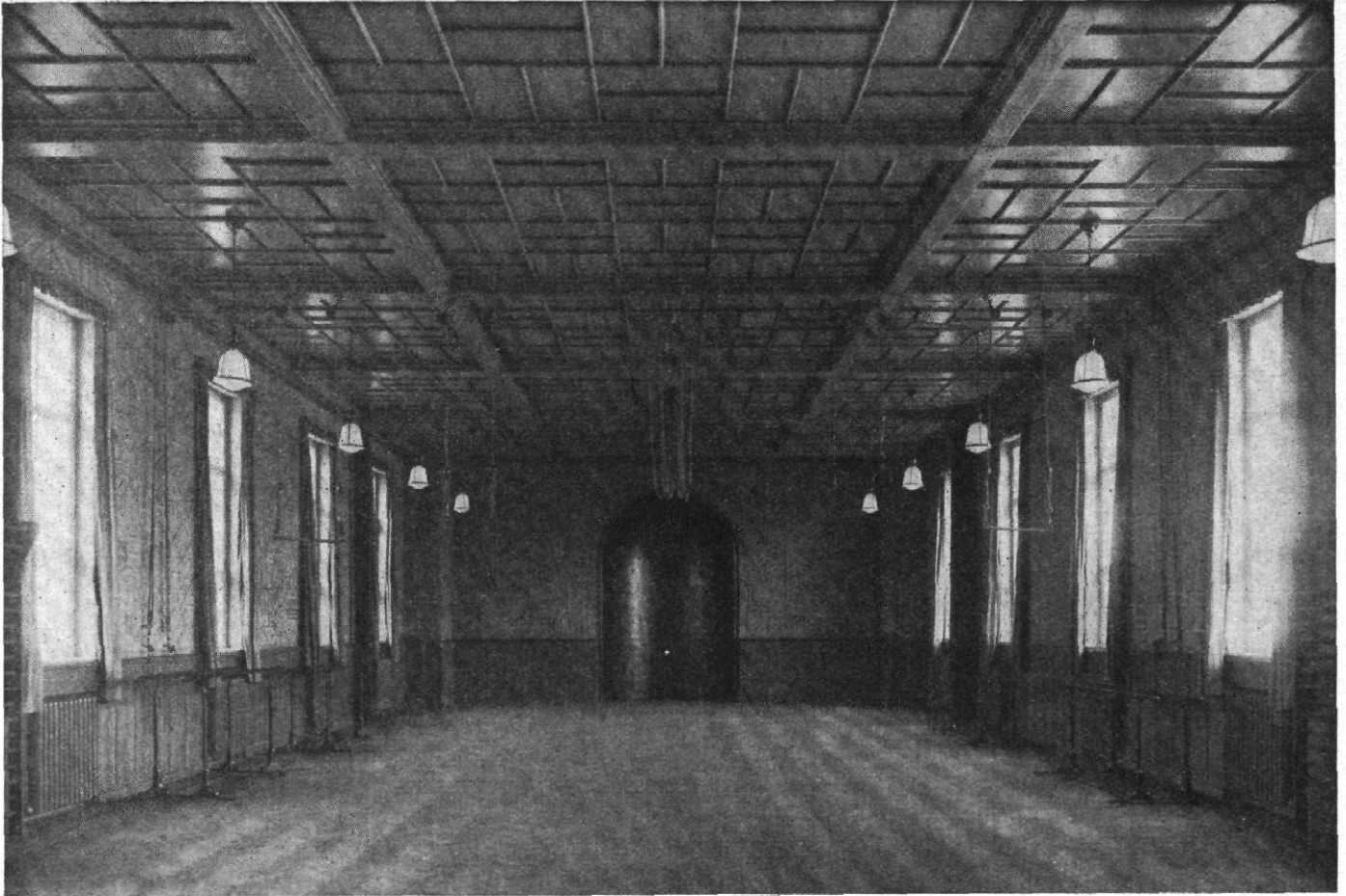


Abb. 13 und 14 / Turnhalle mit Bädern in Bottrop, Paßstraße / Architekt:  
Albert Lange

Abb. 13 (oben) / Turnhalle / Abb. 14 (unten) / Aus dem Schulbade / Vgl.  
Abb. 15-17

Gräben. Es gibt nur Tore, die zu der Arbeitsstadt tief unten führen: Zecheneingang und Förderturm. Wälle und Mauern sind nicht niederzulegen, Gräben nicht zuzuschütten. Wohl hat sich die ansässige Bevölkerung mit beharrlicher Zähigkeit an den alten, engen Dorfstraßen niedergelassen, und es sind auch da Durchbrüche für den Verkehr zu schaffen, aber dieser alte Ortsteil ist klein, und ein Stadtkern bleibt zu bilden. Während in der Mehrzahl aller Fälle der Städtebau dahin zielen muß, aus der Enge der alten Stadt hinauszudrängen und das weite Land ringsum aufzuschließen, ist hier die Masse der Innenstadt zu verdichten, zur Anziehung und Sammlung der verstreuten Kräfte in den umliegenden Siedlungen.

Dieser Stadtkern muß streng gehalten werden. Die Erinnerung an die alte Wohnweise bezorugt das Einzelhaus. Es ist gut so. Aber zu lange Verzögerung der Stadtwerdung hat der Systemlosigkeit im Hinstellen dieser Häuser Vorschub geleistet, und eine Stadtbildung mit der Willkür der Anlagen eines verstreuten Dorfes, überall unfertig, verlangt geschlossene Räume, Stadtplätze in ihrem Innern.

Der Rathausplatz war der Anfang. Einseitig, an einer Schmalseite, zieht die Kirchhellener Straße als Verkehrsweg vorbei (Abb. 3). Sonst liegt der Platz seitlich vom Verkehr. Bei Besserung der wirtschaftlichen Lage soll er zwischen Rathaus und Finanzamt durch eine halbhohe Überbauung der Straße geschlossen werden.

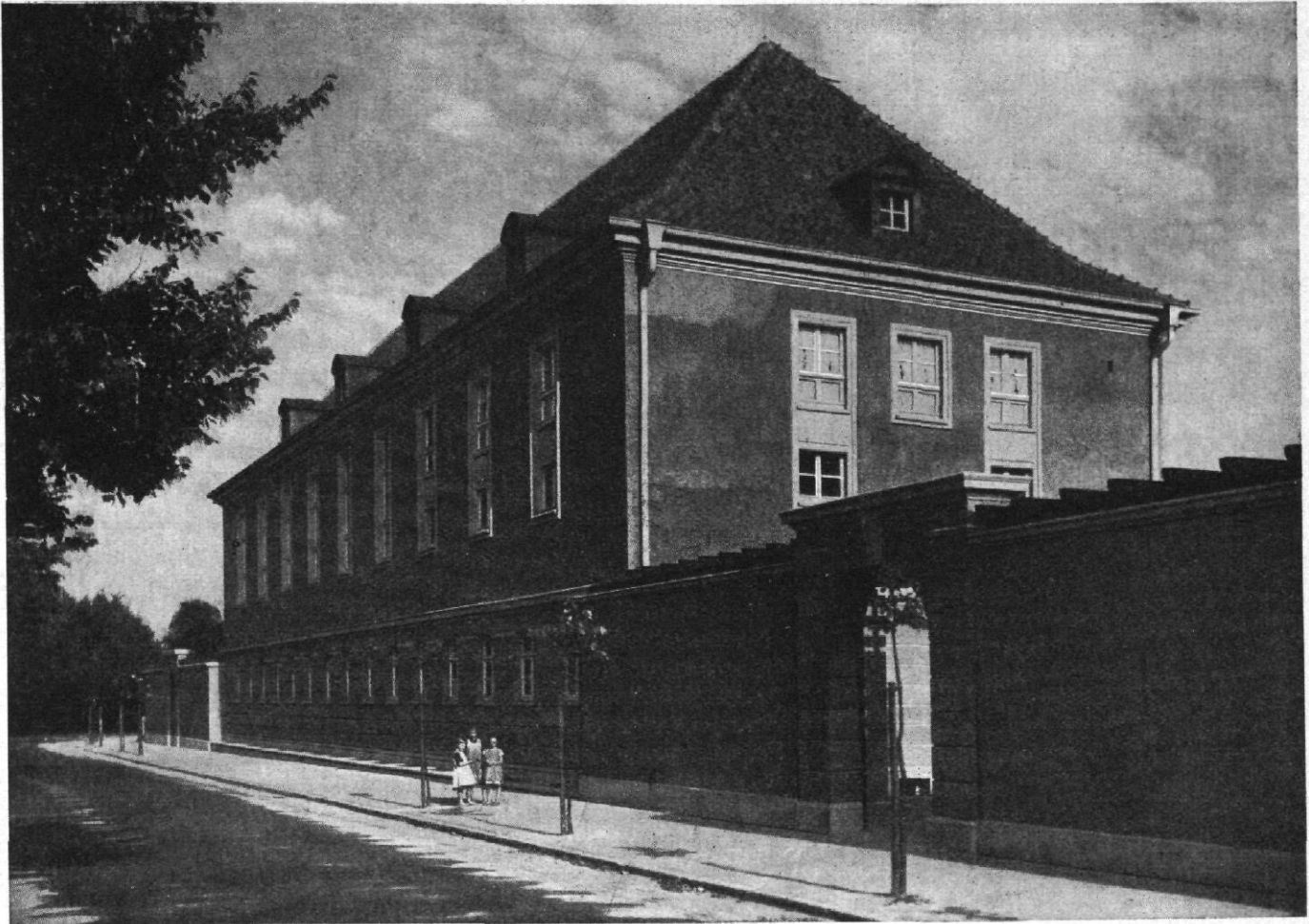


Abb. 15—17 / Turnhalle mit  
Bädern in Bottrop, Paßstraße  
Architekt: Albert Lange

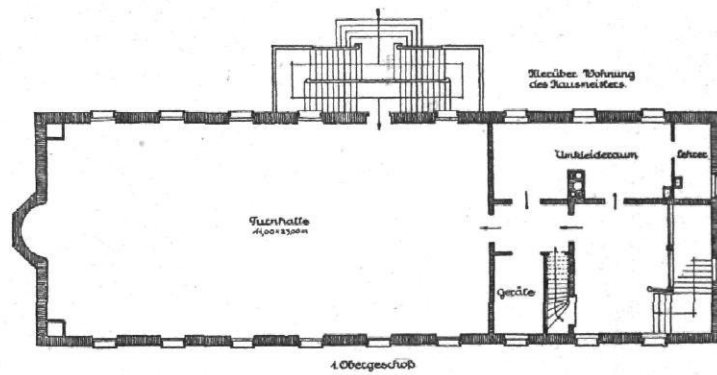
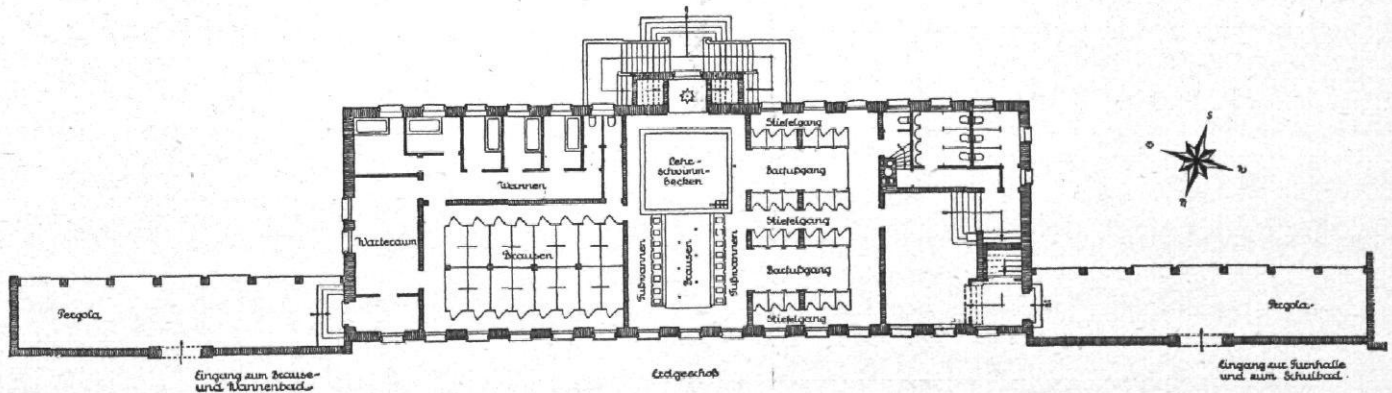


Abb. 15 (oben) / Ansicht zur Paß-  
straße / Es fehlen die schmiede-  
eisernen Gitter in den Torbögen

Abb. 16—17 (unten) / Grundrisse



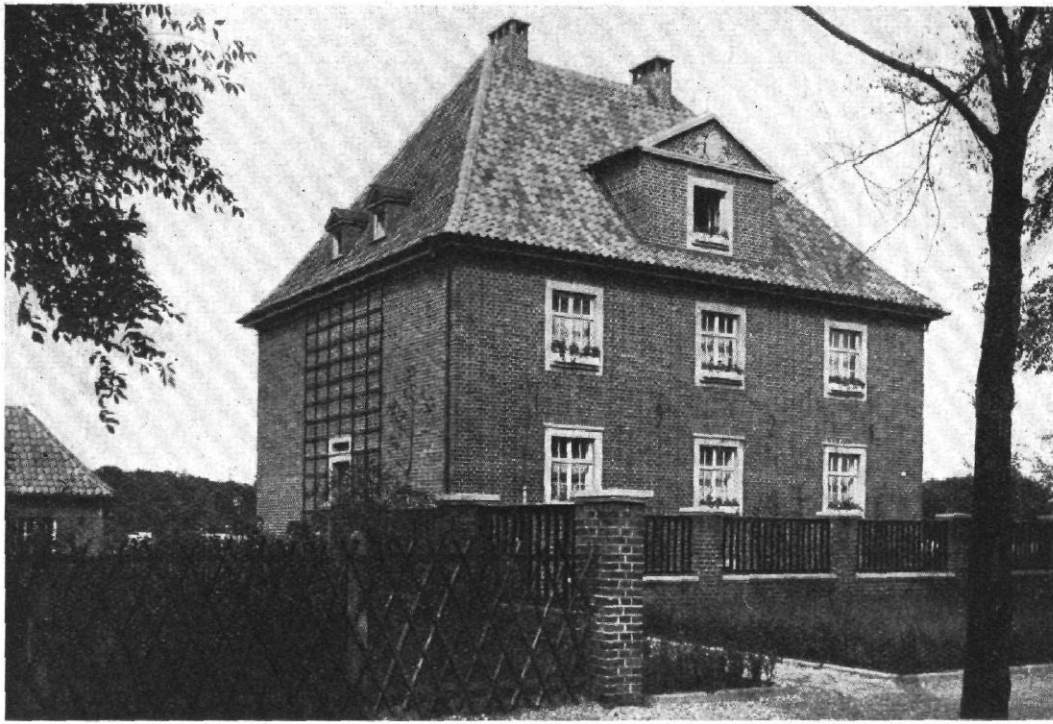
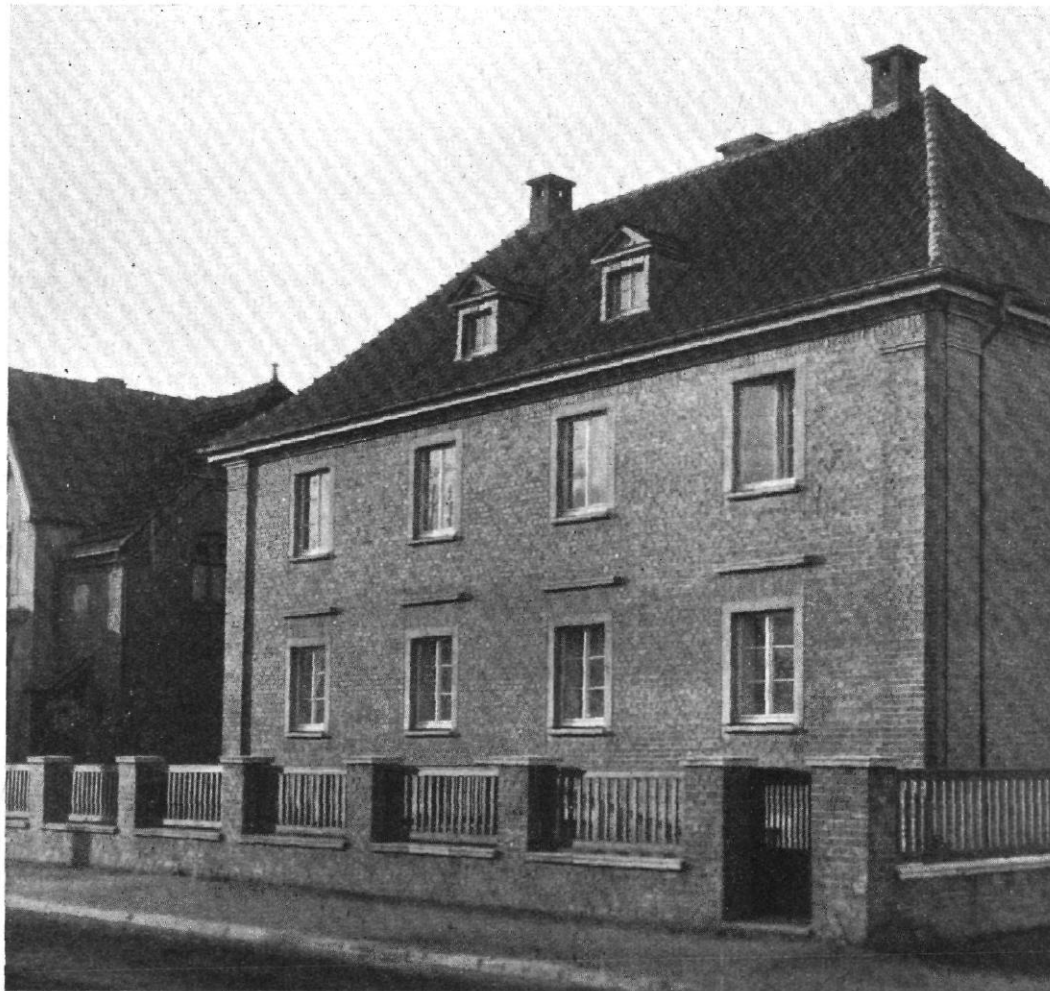


Abb. 18 (oben) / Wohnhaus der Stadtgärtnerei in Bottrop  
 Abb. 19 (unten) / Wohnhaus in Bottrop, 1923  
 Architekt: Albert Lange



Mit dieser Überbauung wird ein zweiter Platz für Verwaltungsgebäude, der Droste-Hülshoffplatz, abgetrennt und angeschlossen, der in seiner Gesamtform quer zum Rathausplatz liegt, von dem aber wiederum durch Gitterwerk und Baumpflanzungen ein Vorhof zwischen Finanz- und Polizeiamt abgetrennt wird. Von den Platzwänden stehen heute Finanzamt und Polizeidienstgebäude.

Kirchhellener- und Brauerstraße als Verkehrszug, die Luise-Henselstraße, wegen gefährlicher Kreuzungen und zu starken Gefälles nur Fußweg, führen zu dem südlichen städtischen Platz, dem Trappenkamp (Abb. 1—3). Vor der Umgestaltung wind-schief, mit starkem Diagonalgefälle, in der Mitte ein Kaiserdenkmal, ist er nun in Beziehung zur Kaiserstraße gebracht worden. Die Kaiserstraße führt von einem Kirchturm auf den Rathaus-turm zu, ist leicht konkav im Längenprofil und verlangt in ihrer starken Achsenwirkung nach einem Ausklang in einem regelmäßigen Platze. Der Trappenkamp ist nun eben gelegt, auf seiner hohen Nordseite soll ein Festsaal erstehen. Der Unregelmäßigkeit an der abfließenden Brauerstraße soll durch Vorziehen eines platzschließenden Flügelbaues begegnet werden. Das Postgebäude ist fertiggestellt, seine Mittelachse wird auch die Achse des Saalbaues werden.

## II

Der Neubau des Oberlyzeums (Abb. 4—7) mußte sich dem Rathausbau anpassen und unterordnen. Das Nachbarhaus, ein Geschäfts- und Wohnhaus, stand. Traufe und First dieses Nachbarhauses sind in einem neutralen Zwischenbau weitergeführt, um die einheitliche Masse des Hauptbaues vorzubereiten. Auf die Betonung der Klasseneinheit ist verzichtet: in ununterbrochener Reihung setzen sich die Fenster nebeneinander.





Oben: Gegenwärtiger Zustand / Unten: Vorschlag von Professor Karl Roth, Darmstadt

Abb. 20—21 / Vorschlag zur Umgestaltung des Paradeplatzes in Mannheim  
Nach einer Zeichnung von Albert Lange



Der Entwurf des Architekten Ludwig Becker hat das Finanzamt als Teil eines Hufeisenbaues vorgesehen, der sich nach dem Droste-Hülshoffplatz zu öffnet. Dem Finanzamt fehlt heute noch der baulich beste Teil, die Überbauung als Verbindung zum Rathaus. Es ist nicht ganz einfach gewesen, die Raumforderung des Polizeidienstes bei der Planung eines zum Finanzamt symmetrischen Baues zu erfüllen, doch hat dieser Zwang die Anlegung einer geschlossenen Vorhalle veranlaßt, die dem sonst ernsten Bau in seiner inneren Gestaltung eine freundliche Vorbereitung geben soll. Die Notwendigkeit, die dritte Seite des Hufeisenbaues vorerst noch fehlen zu lassen, als spätere Erweiterung von Polizei- und Finanzamt, hat zu dem Abschluß des Vorhofes durch Baumstellungen und hohes Gitterwerk geführt. Auch bei späterer völliger Schließung des Droste-Hülshoffplatzes wird das eine gute Unterteilung ergeben.

Die Straße für Fußgänger, die vom Rathausplatz zum Trampenkamp führt, die Luise-Henselstraße, ist mit einem Torbau überbaut worden.

Höhengestaltung und Anlegung einer Terrasse mit Marktunterständen, auf der sich die Festhalle erheben soll, lassen heute, auch vor endgültiger Umbauung, die zukünftige Plattform des Trampenkampes erkennen. Für die Bebauung der Nordseite mit Festhalle und Hotel ist ein engerer Wettbewerb ausgeschrieben, dessen Ergebnis aussteht. Es darf hier eine Vorstudie gezeigt werden (Abb. 1), die lediglich das gewünschte Verhältnis zur Platzachse und das zwischen Haupt- und Flügelbau zeigt.

Die Körnerschule (Abb. 8—10) in Bottrop-Boy liegt heute noch im freien Felde. Sie wird später mit einem gegenüberliegenden Kirchenbau Mittelpunkt einer Siedlung werden. Verlangten bei dem Bau des Lyzeums gegebene Vorbedingungen Zurückhaltung und Unterordnung, wird hier draußen die Achse der Schule mit vorgelegter Terrasse, mit tiefem Spielhof und flankierenden Wohnungsbauten vom später Entstehenden weiterzuführen sein. Die Geschlossenheit des vorgelegten Schulhofes läßt das Fehlen jeglichen Raumaufwandes für eine Eingangshalle im Innern des Hauptbaues vergessen.

Der Bau einer Turnhalle mit Bädern an der Paßstraße (Abb. 13—17) gestattete nach der Rückseite zu freie Entwicklung: hier ist der Bau Abschluß der Schmalseite eines Sportplatzes, zu dem auf der Gebäudemitte eine Treppe hinunterführt. Die Straßenseite aber ist so gestaltet, daß die Straßenwand gehalten wird: durch einfache Reihung der Fenster des Baues und durch anschließende hohe, schlichte Mauern, deren Portale reiche schmiedeeiserne Gitter erhalten sollen. Dieses Halten der Straßenwand war notwendig, da die Paßstraße sonst mit ihrem beweglichen Vor- und Zurück-

springen der Baufluchten leicht unruhig ist. Im Obergeschoß des Hauses Turnhalle mit Nebenräumen und Dienstwohnung, im Keller Räume für den Sportplatz, im Erdgeschoß Brause- und Wannensäler und ein Schulbad, dessen hygienische Gestaltung einigen Reiz bot: in der Querachse des Gebäudes, der Achse des Sportplatzes der Hauptraum mit Fußwannen, Brausen, einem kleinen Lehrschwimmbekken und einem Brunnen in regelmäßiger Anordnung.

Die hier gezeigten Bauten und Anlagen des städtischen Hochbauamtes sind im technischen Dezernat des Herrn Beigeordneten Weiland entstanden. Dem Verfasser haben vornehmlich zur Seite gestanden: in der Bauleitung die Herren Jousen, Wallmann und Wüstefeld, bei der Entwurfsbearbeitung die Herren Steinfurth, Ernst und Alfred Fischer. Die Oberleitung des Neubaus des Polizeiamtes lag in den Händen der Herren Ministerialrat Danmeier, Oberbaurat Borchers und Regierungsbaurat Arntzen. Der Vorwurf zum Hauptbau der Körnerschule ist unter Herrn Stadtbaumeister Schmidt, jetzt Stadtbaurat in Essen, entstanden. In städtebaulichen Dingen haben Strobel-Dortmund und Roth-Darmstadt wertvolle Ratschläge gegeben.

### III

Eine rege Bautätigkeit ist sonst der Ausdruck wirtschaftlichen Aufschwungs. Die Bautätigkeit der letzten Jahre in Bottrop aber mußte schaffen, was ein starker Zuwachs an Bevölkerung notwendig gemacht hatte, trotz der wirtschaftlichen Schwierigkeiten, trotz der Ruhrbesetzung, trotz des Fehlens städtischen Grundbesitzes. Das ist aber nur bei zielbewußter Leitung des Gemeinwesens möglich gewesen. Die wirtschaftliche Lage ist nicht verleugnet worden: wo nicht besondere örtliche Verhältnisse vorlagen, ist der ernste Backsteinrohbau gewählt worden. Die schlichte Gestaltung im Äußern und der Verzicht auf Repräsentationsräume im Innern haben ein Gutes gehabt: den Reiz der Bauaufgabe umso mehr in der Schaffung von Räumen unter freiem Himmel zu suchen. Die Stadt hat damit etwas erhalten, was reichere Städte aufgegeben haben: in Mannheim etwa, einer Stadt bester baulicher Tradition, ist der Paradeplatz vor dem Kaufhause nach wie vor mit Grün verstopft (Abb. 20), und die Vorschläge Roths und anderer für eine Herstellung des alten Zustandes (Abb. 21) bleiben unbeachtet. Es ist auch in Bottrop schwierig gewesen, die Notwendigkeit der Neugestaltung des Trampenkampes und der Pflasterung des Rathausplatzes der Bürgerschaft darzutun. Heute freut sie sich der Plätze, auf denen sie sich sammeln kann.

Dem Ruhrgebiet droht erneut wirtschaftlicher Niedergang. Möge Beharrlichkeit und unbeugsamer Wille „die Arme der Götter herbeirufen“.

## ALTSPANISCHE BAUTEN

### WANDLUNGEN DER BAUFORM DURCH DEN BAUSTOFF

VON DR. STEFANIE FRISCHAUER

*Vorbemerkung der Schriftleitung: Die Holzsäulen des griechischen Tempels, von denen Pausanias eine letzte im Heratempel von Olympia sah, haben sich in Steinsäulen, bei Palladio gelegentlich in verputzte Backsteinsäulen, in den amerikanischen Kolonien um 1800 oft wieder in schlankere Holzsäulen verwandelt. Die Maßverhältnisse wurden durch die verschiedenen Baustoffe geändert; der Baugedanke blieb derselbe. Die Zukunft muß lehren, ob die großen formenden Baugedanken, welche Jahrhunderte und Jahrtausende überdauerten, infolge der Verwendung der heute neuen Baustoffe so wertlos werden, wie manche radikale Modernisten es haben möchten.*

Von einigen herausgegriffenen Denkmälern soll hier die Rede sein und nur vom Standpunkt ihrer Formgebung. Das Historische liegt außerhalb des gesteckten Rahmens.

Die im neunten Jahrhundert erbaute Königshalle von Naranco (Abb. 1—5) war kein Wohnpalast, sondern Haus der Repräsentation und der Festlichkeiten.

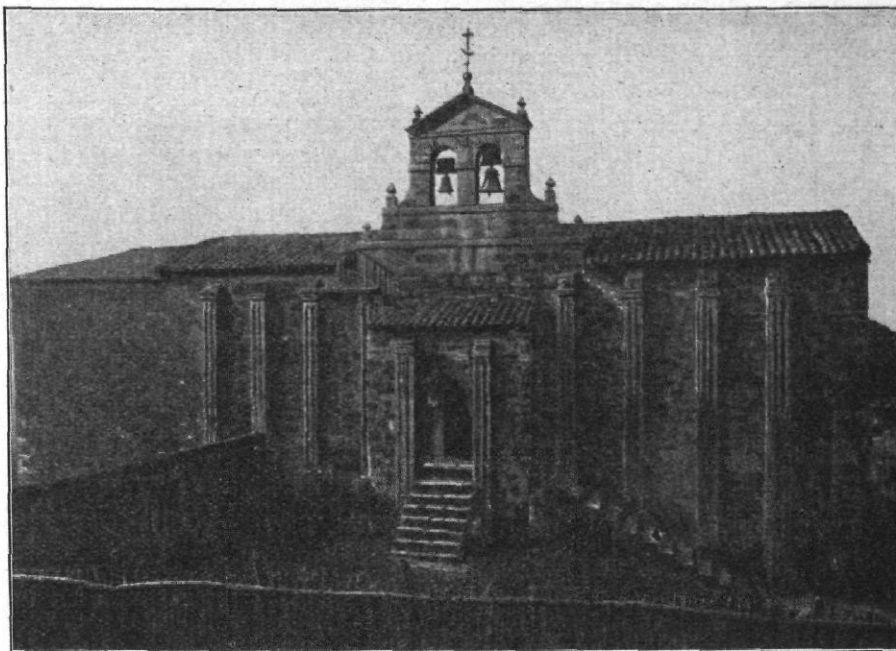
Der rechteckige Breitbau zwischen kleinen rechteckigen Vorbauten in der Mitte der Breitseiten besteht in jedem seiner beiden Stockwerke aus drei Raumteilen. An den großen mittleren Breitraum schließen sich zwei Längsräume mit überhöhtem Boden an. Ihre Trennung besorgen im oberen Stockwerk Bogenstellungen mit Obermauern, im unteren feste Mauerfluchten.

Tonnen bilden die Decken. Im oberen Stockwerk ruht die Tonne auf Gurten. Ihre rhythmische Gliederung wird an den Wänden des Mittelraums von Blendbogenstellungen aufgenommen. Die Überleitung vom Wand- zum Deckenfeld erfolgt durch die bandartigen Fortsetzungen der Tonnengurten auf den Wandmauern, die in runden Schildern in den Zwickeln der Blendbogen enden und zur Vereinheitlichung des Raumganzen beitragen.

Außen werden die Wände durch kräftige, rechteckige und der Länge nach geriefte Strebepfeiler gegliedert (vgl. Abb. 3). Diese folgen in ihrem unteren Ansatz dem Aufstieg der geradlinig an die Fassade gelehnten und zum Oberraum des Vorbaues aufsteigenden Treppenläufe. Nach oben reichen die Strebepfeiler bis zum Dachansatz. Zwei weitere Strebepfeiler umrahmen eng die beiden übereinandergesetzten Fenster der Vorbauten.

Die Vorbauten und die nach der Mitte zu führenden Treppen, deren Bewegung durch den abgestuften Ansatz der Strebepfeiler unterstrichen wird, schieben den Hauptakzent auf die Baumitte. Das Gegengewicht bilden die an den Enden der Breitwände befindlichen vier Fensterpaare. Die Dunkelstellen, die sie bilden, zusammen mit denen der Mittelfenster vertreten die Horizontale gegenüber der Vertikalen, die in den Strebepfeilern — als Einzelding und Komposition — zum Ausdruck kommt.

Die äußeren Schmalseiten (vgl. Abb. 4) sind in der Höhe des oberen Stockwerks von dreiteiligen Fenstern in nahezu ganzer Wandbreite zwischen einem gleichgebildeten kleinen Giebelfenster oben und einem einfachen Fenster unten durchbrochen. Dadurch erhalten die dahinterliegenden oberen Raumteile loggienartigen Charakter. Wie im Innern der oberen Mittelhalle hängen auch bis in die Bogenzwickel des dreiteiligen Mittelfensters Rundschilder an lisenenartigen Bändern vom Giebelfenster herab. In einer Linienflucht mit den Teilungsstützen des Mittelfensters bilden sie die seitliche Umgrenzung eines mittleren Wandstreifens, der



vom Boden nahezu, über die drei Fenster bis zum Giebelfeld hinaufführt. — Die Formgebung von Naranco zeigt ausgeprägte Wesenszüge. — Die gerade Linie herrscht vor. Die Neigung für die Vertikale äußert sich in den Strebepfeilern und der zungenartigen Zusammenfassung von Fensteranlagen (vgl. Abb. 3 und 4). Das Letztere ist eine in der modernen Architektur häufig verwendete Einzelheit (vgl. „Wasmuth Monatshefte für Baukunst“, Heft 4, 1925, Seite 131 und 143).

Gliederung und Schmuck sind nicht angeklebte Fremdkörper sondern folgerichtiger

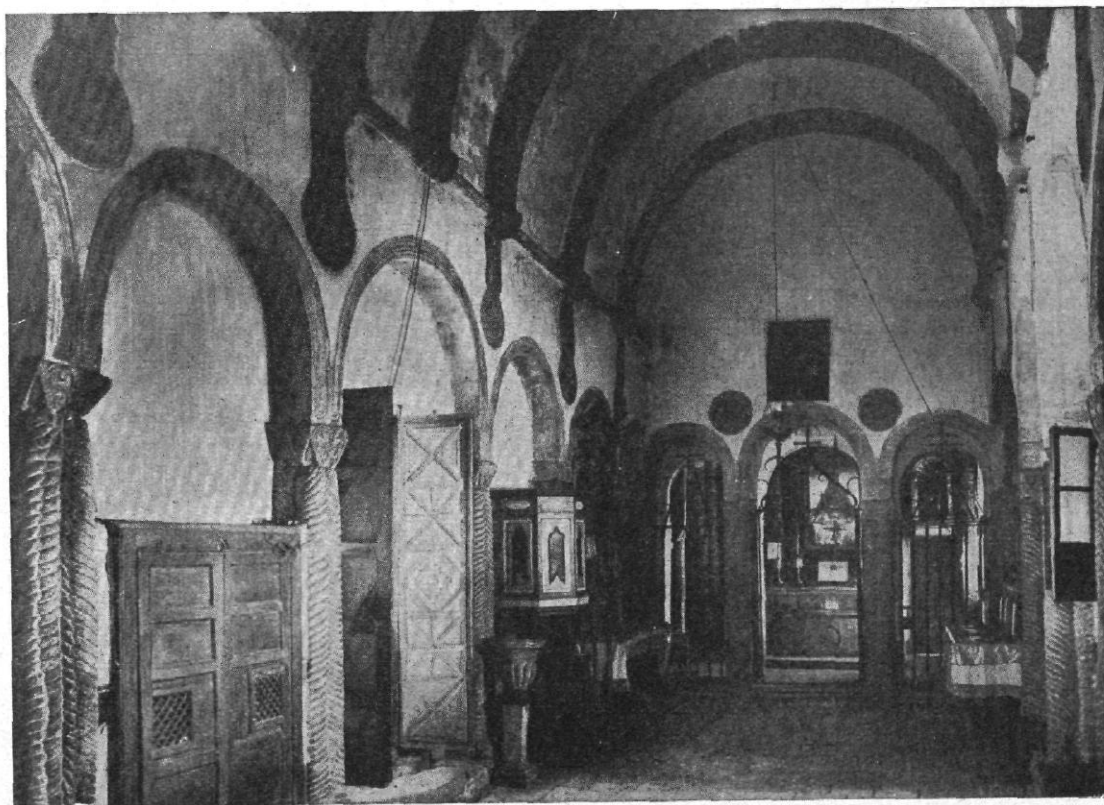
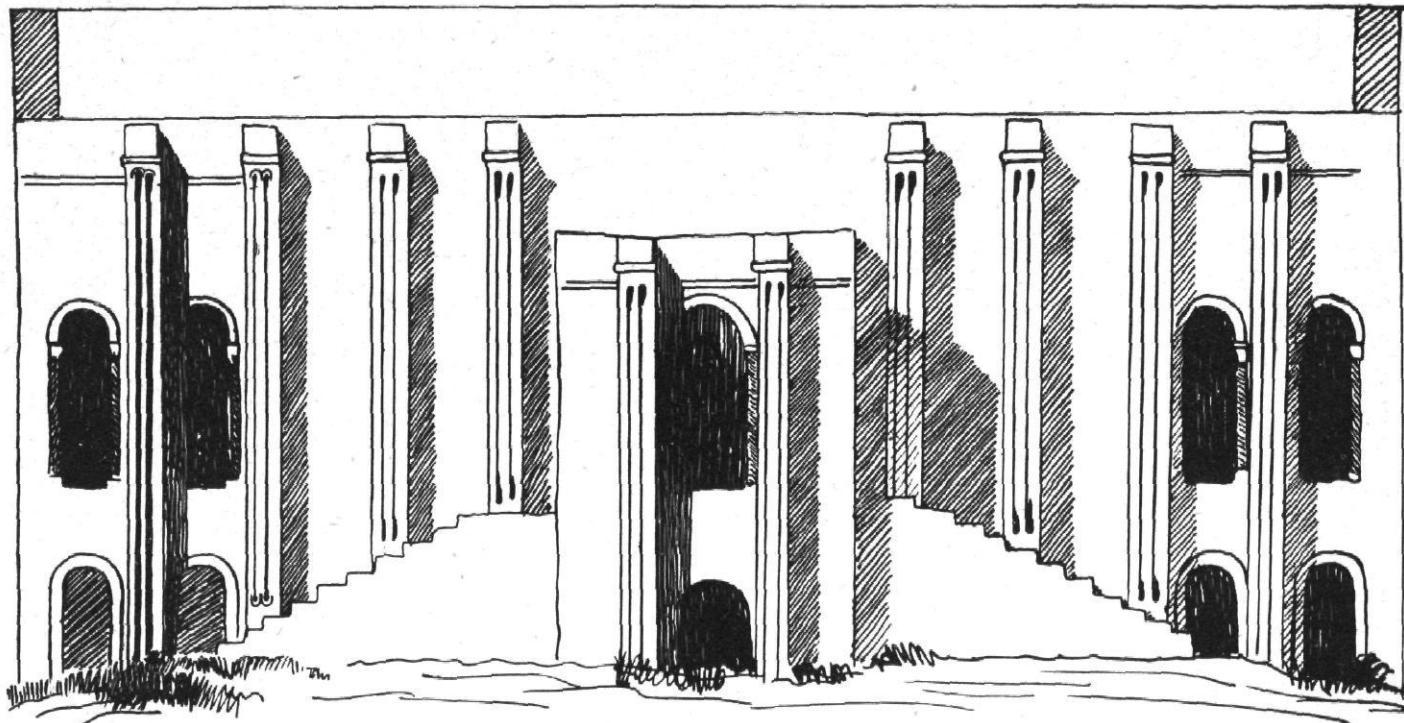


Abb. 1 und 2 / Königshalle von Sta. Maria de Naranco, Spanien / Südseite (oben) / Inneres (unten). / Vgl. Abb. 3—5  
Die Abbildungen 1, 2, 5, 12 und 15 stammen aus dem Werk: Die älteste Baukunst der Germanen von Albrecht Haupt; neubearbeitete Auflage, Berlin, 1923, Verlag Ernst Wasmuth A.-G.



Ausdruck der Baustruktur. Strebepfeiler und Blendbogen umziehen nicht zufällig die Wände, sondern dienen gleich den Tonnengurten der Organisation der baulichen Kräfte. Die Funktion von Last und Stütze fällt nicht gleichmäßig allen Mauerteilen zu, sondern einzelnen verstärkten Stellen. Das übrige Mauerfeld dient weniger stützend als raumabschließend. Was hier in primitiver Form besteht, hat in späteren Jahrhunderten in der Gotik seine Blütezeit erlebt. Von Möglichkeiten der Zusammenhänge soll hier nicht die Rede sein.

Die Denkmäler von Berlanga (vgl. Abb. 6–8 u. 10) und Celanova (vgl. Abb. 11, 13, 14) stammen ebenfalls aus den letzten beiden Jahrhunderten vor der Jahrtausendwende. Die Aufnahmen

sind einem Werke des spanischen Kunsthistorikers Moreno entlehnt, („Iglesias mozarabes“, Madrid 1919) der mit großer Sorgfalt die Bauten der unter arabischer Herrschaft lebenden Christen, der „Mozaraber“ gesammelt und mit einem eigenen Textband versehen hat. Allerdings beschränkt er sich auf die spanische Denkmälerwelt, die den Ausgangspunkt seiner Untersuchung bildet, ohne Vergleichsmaterial heranzuziehen. Daß eine vergleichende Bearbeitung dieser frühen spanischen Denkmälerwelt von Nutzen wäre, soll an den beiden kleinen Kirchen von Berlanga und Celanova gezeigt werden.

Der Bau von Berlanga gleicht in der Gesamtanlage einem im Mittelalter in Norwegen verbreiteten Typus der Holzkirche, in deren rechteckigem Hauptraum ebenfalls eine Mittelstütze eingestellt ist (vgl. Abb. 9). Jedoch das veränderte Baumaterial

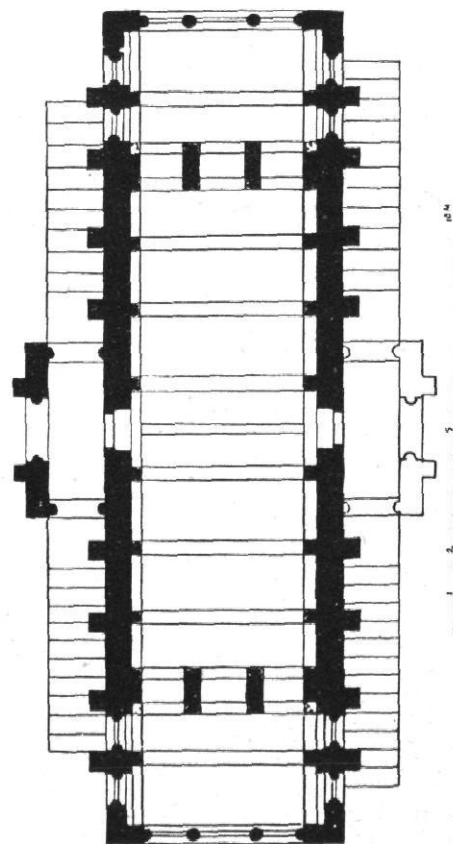
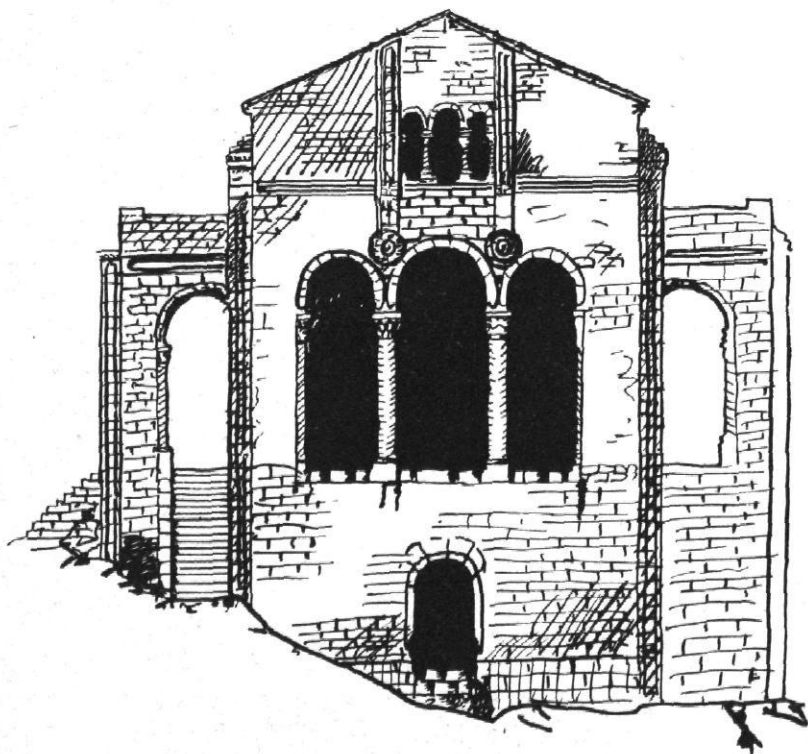


Abb. 3–5 / Königshalle von Naranco, Spanien  
Breitseite (oben), Schmalseite (unten links), beides Skizzen Dr. Frischauers nach Monumentos arquitectonicos, Madrid, 1859  
Rechts unten: Grundriß  
Vgl. Abb. 1 und 2

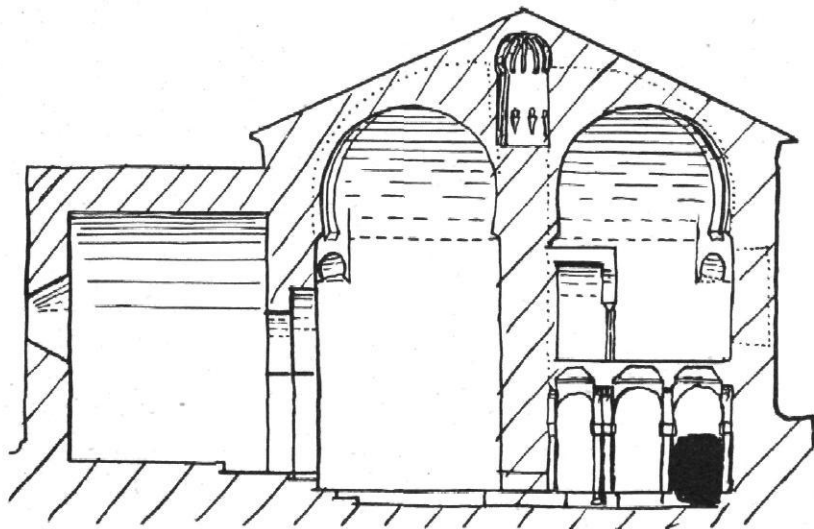


Abb. 6—8 / S. Bandel de Berlanga, Spanien / Ansicht,  
Schnitt, Grundriß

Abb. 6—8, 10, 11, 13, 14 nach dem Werk: Iglesias mozarabes  
von Moreno, Madrid 1919

Vgl. Abb. 10, S. 470

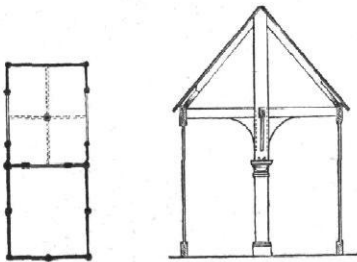
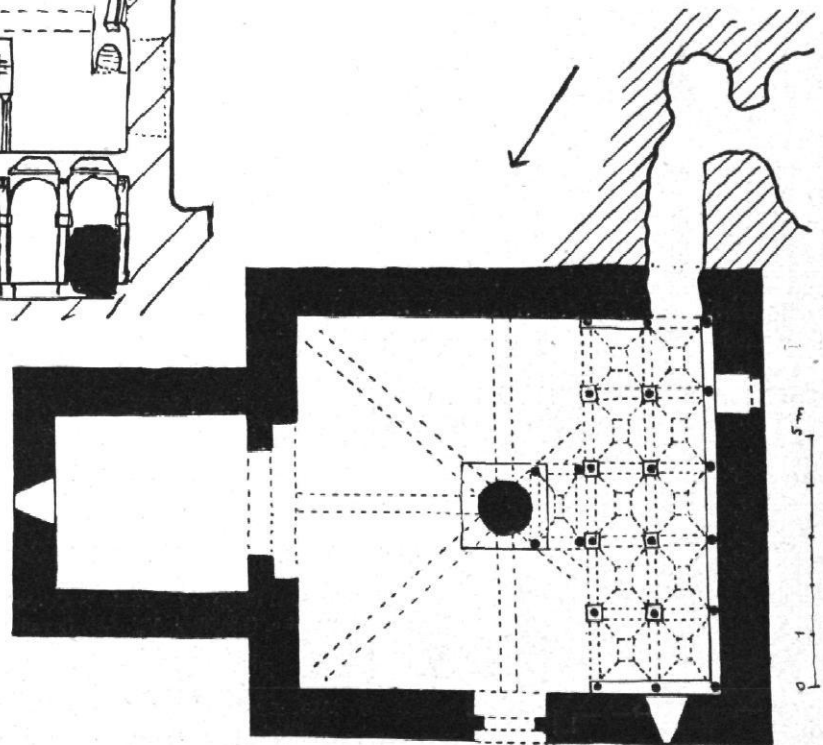
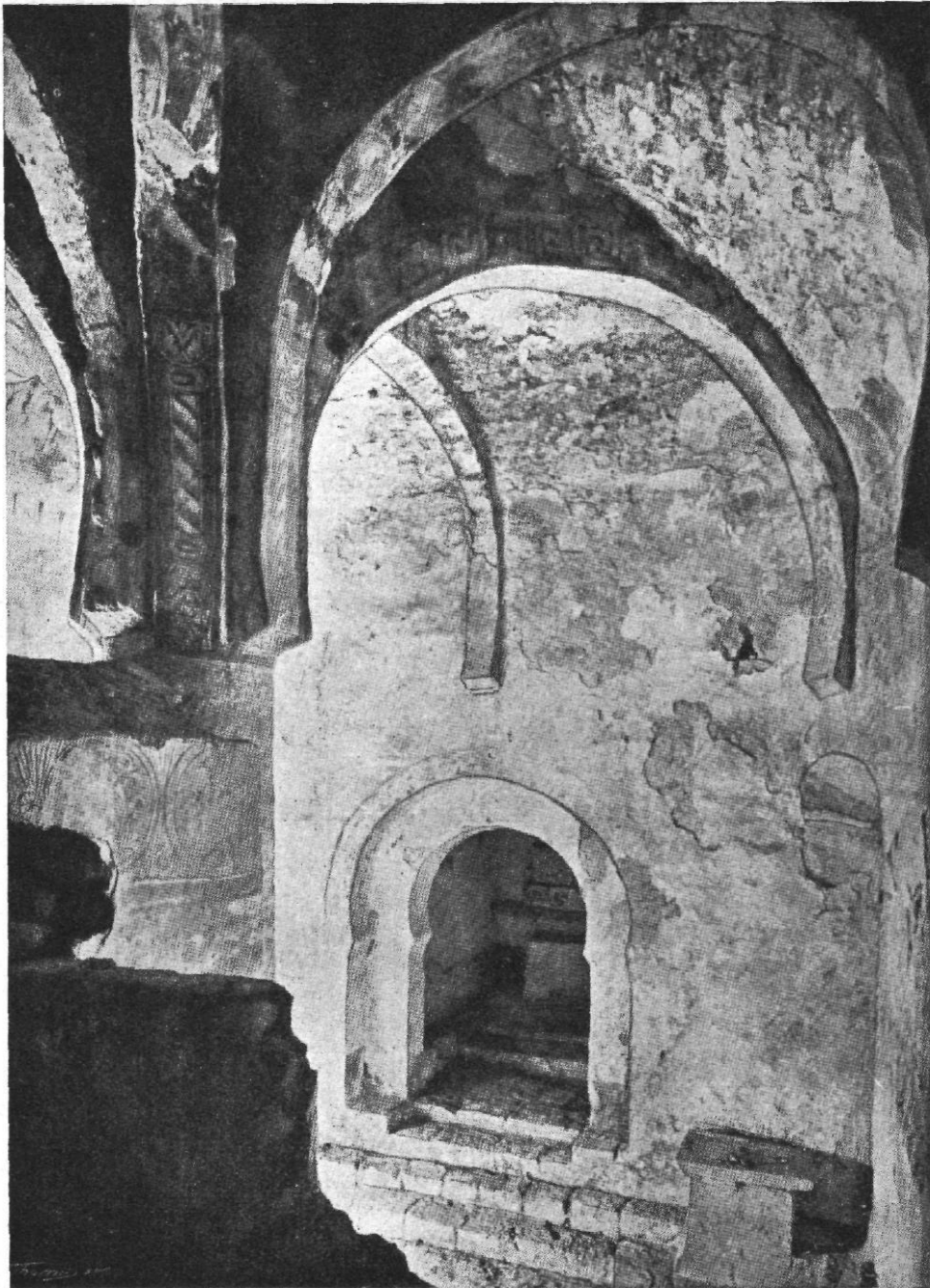


Abb. 9 (links unten) / Grundriß und Schnitt  
einer typischen norwegischen Holzkirche nach  
dem Werk: Die Holzbaukunst Norwegens  
von Dietrichson und Munthe, Nürnberg 1893





Die gleiche Umwertung tritt in der Kirche von Celanova zu Tage, die die Anlage der gleichzeitigen angelsächsischen Kirche von Barton on Humber (Abb. 12 und 15) wiederholt. Ist diese angelsächsische Kirche auch in Stein errichtet, so läßt sie doch aus stilkritischen Gründen darauf schließen, daß ihr einst ein Holzbau als Vorbild gedient hat. (Die Maßverhältnisse des mittleren Baukörpers von Celanova sind  $3,90 \times 3,90 : 6$ , im angelsächsischen Denkmal  $7,7 \times 7,7 : 17,50$ .) Die Blindbogenstellungen, die den turmartigen Mittelkörper von Barton on Humber umziehen, verringern durch ihre Gliederung den Eindruck der massigen Schwere und unterstreichen die Höhenbewegung.

Der Vergleich der Bauten von Berlanga und Celanova mit den beiden genannten Denkmälern außerhalb Spaniens liefert Belege für den Einfluß, den unmittelbar der Baustoff, mittelbar die Lage des Ortes auf die Formgestaltung haben. An mehreren Orten findet sich ein und derselbe Baugedanke, aber er erfährt ebenso eine Umgestaltung, wie ein Wort einer und derselben Sprache in verschiedenen Landstrichen durch verschiedene Aussprache und Betonung eine Lokal-färbung erhält.

S. Frischauer

von Berlanga, ein derbes Bruchsteinwerk, mit dem die Veränderung der Verhältnisse Hand in Hand geht, ergibt statt eines schlank in seinen Gelenken aufstrebenden einen massig-geschlossenen und breithingelagerten Bau. (Das Verhältnis von Seitenlänge des Hauptraumes zu seiner Höhe beträgt in Berlanga  $6,8 : 6,6$ , in Nore, einem norwegischen Holzbau,  $2,1 : 3,3$ )

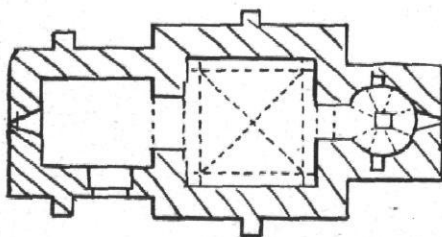


Abb. 10 (oben) / S. Bandel de Berlanga, Spanien / Vgl. Abb. 6—8

Abb. 11 (links) / Kirche in Celanova, Spanien, Grundriß / Vgl. Abb. 13 und 14

Abb. 12 (rechts) / Kirche in Barton-on-Humber, England / Vgl. Abb. 15

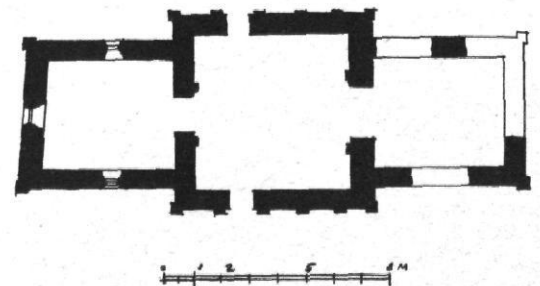
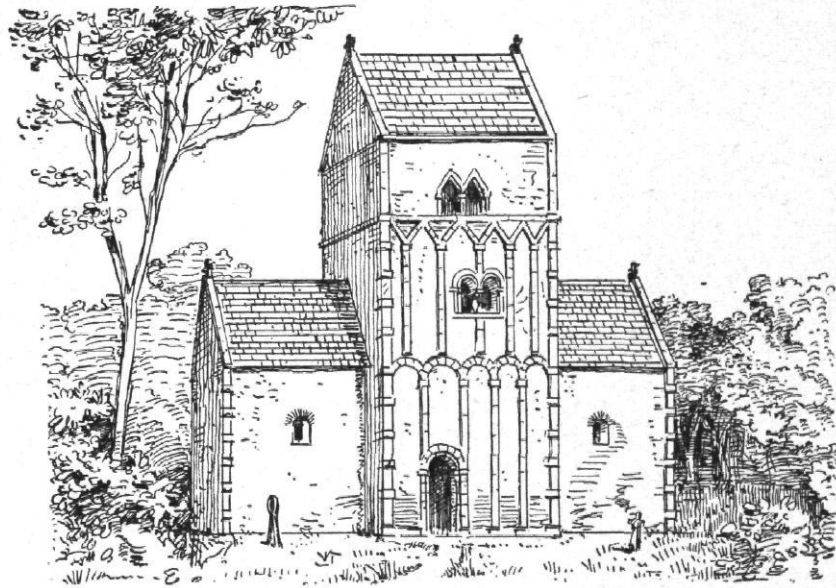




Abb. 13 und 14 / Ansicht (oben) und Schnitt (links unten) der Kirche in Celanova, Spanien

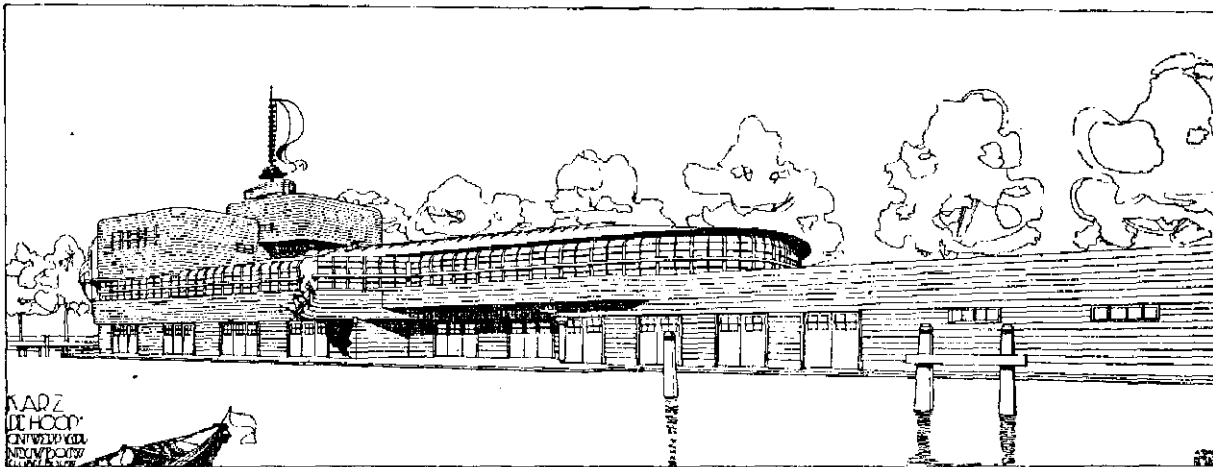
Abb. 15 (rechts unten) / Kirche in Barton-on-Humber Ursprünglicher Zustand nach Brown



**HOLLÄNDISCH-DEUTSCHE BAUTEN: WANDLUNG DER BAUFORM DURCH DEN BAUSTOFF**  
 HIERZU DIE BEIDEN ABBILDUNGEN AUF DER FOLGENDEN SEITE (472)

Der vorige Aufsatz zeigte, wie einst der Baustoff zwar keine neue Bauform schaffen, aber eine einmal geprägte Form umgestalten, d. h. entwickeln konnte. Als Beispiel eines ähnlichen Vorgangs aus neuester Zeit seien auf der folgenden Seite ein Bootshaus und ein

Bürohaus nebeneinandergestellt, bei denen sich die Form nicht nur stärker als der Baustoff, sondern sogar stärker als Zweck und Lage des Gebäudes bewies. De Klerks niedriges Bootshaus ist aus Holz (oder Holz nachahmendem Stoff) und liegt an (oder auf) dem Wasser;



Bootshaus „De Hoop“, Amsterdam / Erbaut 1922-23 / Architekt: M. de Klerk

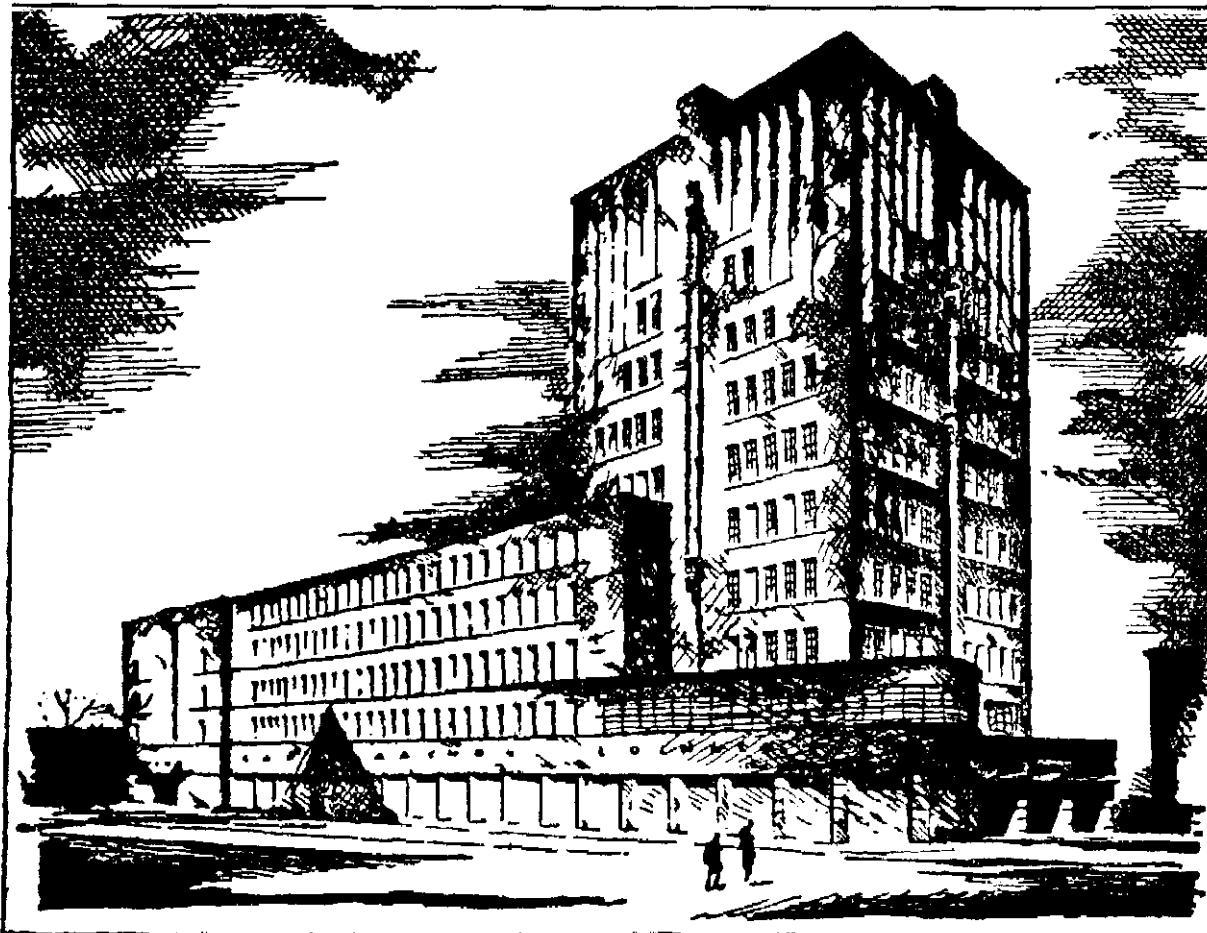
Nach dem Werk „Gebäude und Gelände für Gymnastik, Spiel und Sport“ von Scharroo, Wils, Couberlin und Mallwitz, das eben bei Otto Baumgärtel, Berlin, erscheint.

seine Freunde rühmen oder entschuldigen es als witzige Nachahmung eines Panzerschiffs. Das hohe Lochnerhaus dagegen ist ein Stahlrahmenbau fern allem Wasser und hat mit dem Bootshaus nur den Besitz eines Restaurants gemein. Und dennoch siegte über den Stoff die Form, wenn auch, im neuen Baustoff, gestreckt. Das ins Überdreadnoughtische gesteigerte Panzerschiff geht über Land! Bei dieser Beibehaltung eines fremden Bagedankens trotz veränderten Baustoffs handelt es sich also nicht (wie bei den oben gezeigten spanischen, englischen, norwegischen Kirchen) um verwandte Raumvorstellungen und Zwecke, sondern um Verwandtheit der kubischen Erscheinung und der arhythmischen Umrißlinie bei ganz verschiedenen inneren Raumvorstellungen und Zwecken. Das Arhythmische dieser Umrißlinie hat etwas Synkopisches; und

da das Synkopische in der Musik nicht nur von den tanzenden Negern (*rag time*), sondern auch von Beethoven (Leonoren-Ouvertüre) geschätzt wurde, hat es bei geistvoller Verwendung vielleicht auch in der Baukunst eine Zukunft.

Im Aufsätze „Serbische Enthüllungen“ (unten S. 478) wird die Anlehnung an fremde, aber starke Bagedanken nicht verurteilt. Für die Entwicklung der Baukunst wäre es allerdings zu begrüßen, wenn diese Bagedanken nicht gerade aus der „Amsterdamer Schreckenskammer“ (vgl. ihre Kritik in W. M. B., S. 147, 165, 209, 210, 259, 358, 374) entnommen würden, weil sonst auch ihre Nachahmungen „ein mehr groteskes als vernünftiges Aussehen erhalten“, wie Wilhelm Kreis in seiner Kritik de Klerkscher „Entgleisungen“ es treffend nannte (W. M. B. 1925, S. 210). Jedenfalls aber

ist Professor Fahrenkamps Neubau zu begrüßen, weil er aufs neue zeigt, wie sogar in der traditionsfeindlichen modernistischen Architektur die Form stärker ist als Stoff und Zweck und daß der Konstruktivisten Hoffnung auf Neugeburt aus dem Stoff wohlwahn ist.



Lochner-Haus in Aachen / Architekt: E. Fahrenkamps

Das Lochnerhaus ist seiner Vollendung nahe; es ist eines der ersten ganz in Eisenkonstruktion errichteten Bürohäuser Deutschlands / 40m Höhe, 12 Geschosse



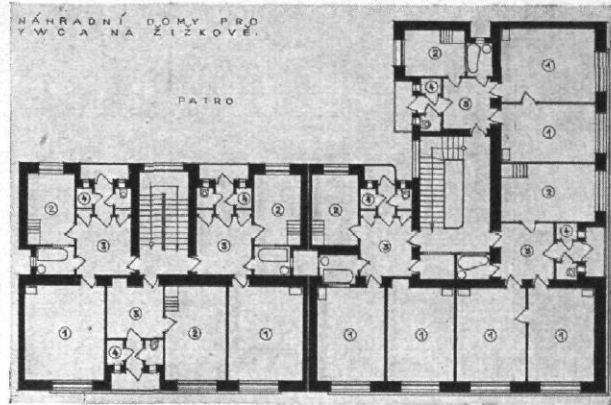
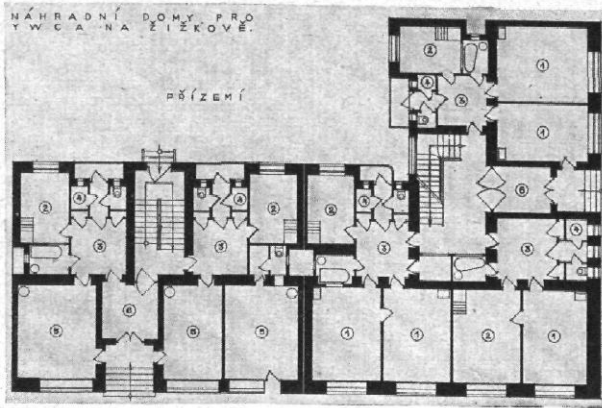


Abb. 1-3 / Miethäuser für Kleinwohnungen in Prag-Zižkow / Architekt: Oldřich Tyl, Prag

## JUNGE TSCHECHISCHE ARCHITEKTUR

VON DR. OSKAR SCHÜRER  
HIERZU 18 ABBILDUNGEN

In der Tschechoslowakei hat sich ein ausgesprochen tschechisch-nationaler Stil entwickelt, der sich auf die Wiederbelebung alt-slawischer Ornamentik gründet. Was dieser Art in Prag, und sehr

verballhornt in der Provinz, an „Nationalarchitektur“ entsteht, ist recht fragwürdig und durch groteske Verkennung nicht nur heutiger, sondern aller zuchtvollen Architekturgesinnung gekennzeichnet. Gefährlich ist, daß besonders geschickte Architekten in diesem neuen Stile führend sind. Er ist offizieller Stil im Lande und bedroht vor allem Prag.

Das junge Geschlecht wendet sich also vor allem gegen diese Auswüchse und ist, auf übertriebene Art erwidern, entschlossen nach der anderen Seite hin eingestellt. So gerieten die Jungen in die von Paris und F. L. Wright aus bestimmte „puristische“ Richtung, in der sie sich kaum genug tun konnten — allerdings meist nur in Entwürfen. Allmählich klärt sich aber diese radikale Reaktionserscheinung schon ab

zu einer allen Übertreibungen abholden, ganz aus der Sache heraus bestimmten Architektur, deren „Stilwollen“ sich bestimmt aus dem unaufdringlichen Bestreben, die verschiedenen aus der Bautätigkeit

erwachsenden Formforderungen miteinander in Einklang zu bringen. So zeigen heute schon manche Bauten dieser Architekten ein Zusammenklingen zurückhaltender Formen, das recht gut den Anschluß an Werke klarer Bauepochen findet. Daß materialgerecht gearbeitet wird, braucht nicht besonders betont zu werden, ebensowenig, daß hier alles Gewicht auf strenge Klärung des Grundrisses gelegt wird. Die Grundveranlagung der Tschechen, eine sehr auf das Tatsächliche gerichtete Gesinnung, die sich in einiger Anmut erleichtert, kommt diesem Bemühen zu-statten. Das mag aus Kyselas hier abgebildetem Genossenschaftshaus (Abb. 14—17) und aus Vyseks Umbau des Landwirtschaftlichen Museums in Prag (Abb. 4—10) erhellen.



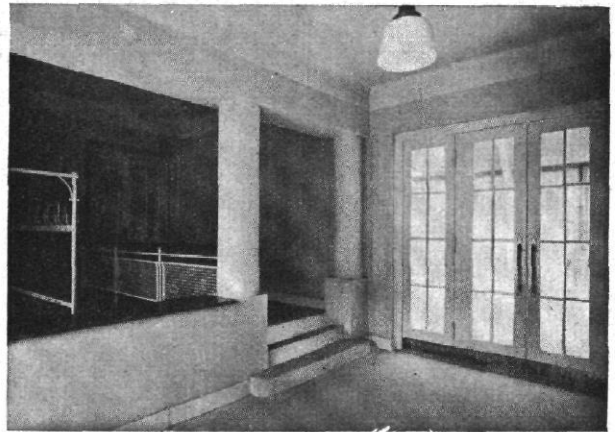
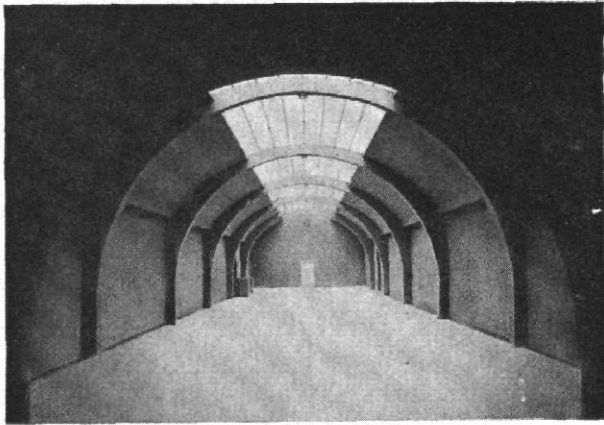
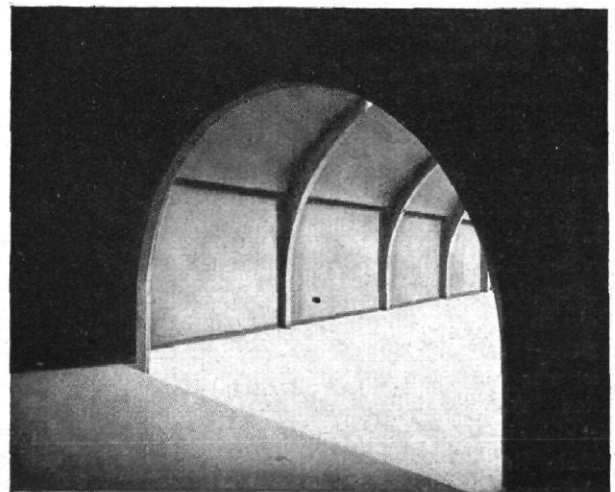
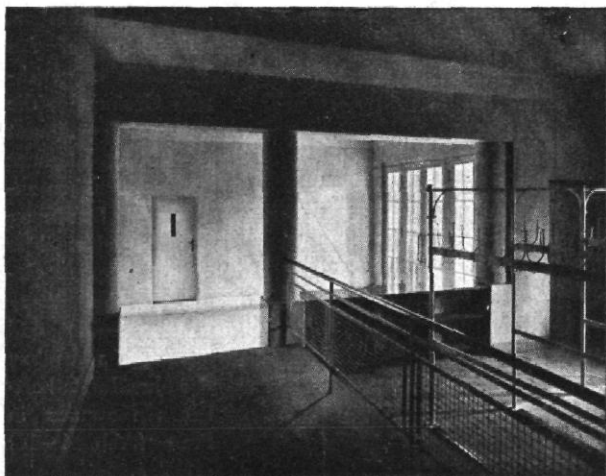
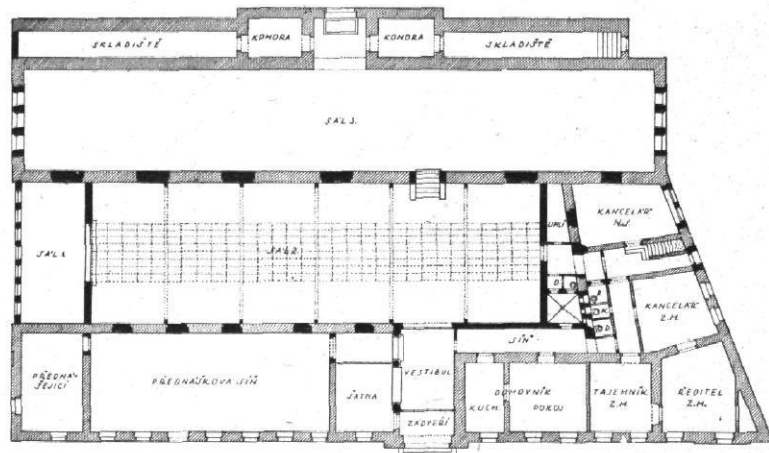
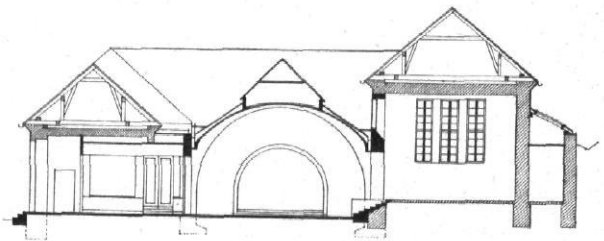


Abb. 4-9 / Umbau des Landwirtschaftlichen Museums in Prag  
Architekt: Jan Vysek, Prag

Der Ingenieur und Architekt Oldrich Tyl steht am Beginn einer ausgebreiteten Bautätigkeit in Prag. Während das Weichbild der alten, schönen Stadt noch durch Auswüchse der „nationalen Architektur“ weiter verunstaltet wird, sind ihm in einem zum Geschäftsviertel auszubauenden Teil des Stadtrandes (Letna) große Bauaufgaben zugewiesen (Messepalast und Hotel), deren Lösungen zur Gesundung des hiesigen Bauwesens beitragen dürften. Tyl ist ein hervorragender Ingenieur. Er selbst legt auf diese Tüchtigkeit den Hauptwert. Fast „nebenher“ aber gelangen ihm rein architektonische Meisterstücke wie das Haus der Imka in Prag-Zizkov (Abb. 1-3 und Abb. 11-12), in denen künstlerische Gesetze sich aufs schönste kundgeben. Oben genannte Bauten sind Miethäuser für Kleinwohnungen. Bedingung: Unmittelbare Belichtung aller Räume. Konstruktion: Ziegelmauerung mit Eisenbeton (Kreuzbewehrung). Stiegenhaus: Eisenbeton. Zu der Abbildung des Hauses ist nichts hinzuzufügen. Die ruhige Aufteilung der Fläche in Fensterzonen, die Wirkung der belassenen Wand, der sicher gestaltete Grundriß sprechen für sich selbst.

Seine eben im Bau befindlichen großen Werke sollen nach Fertigstellung hier gezeigt werden.



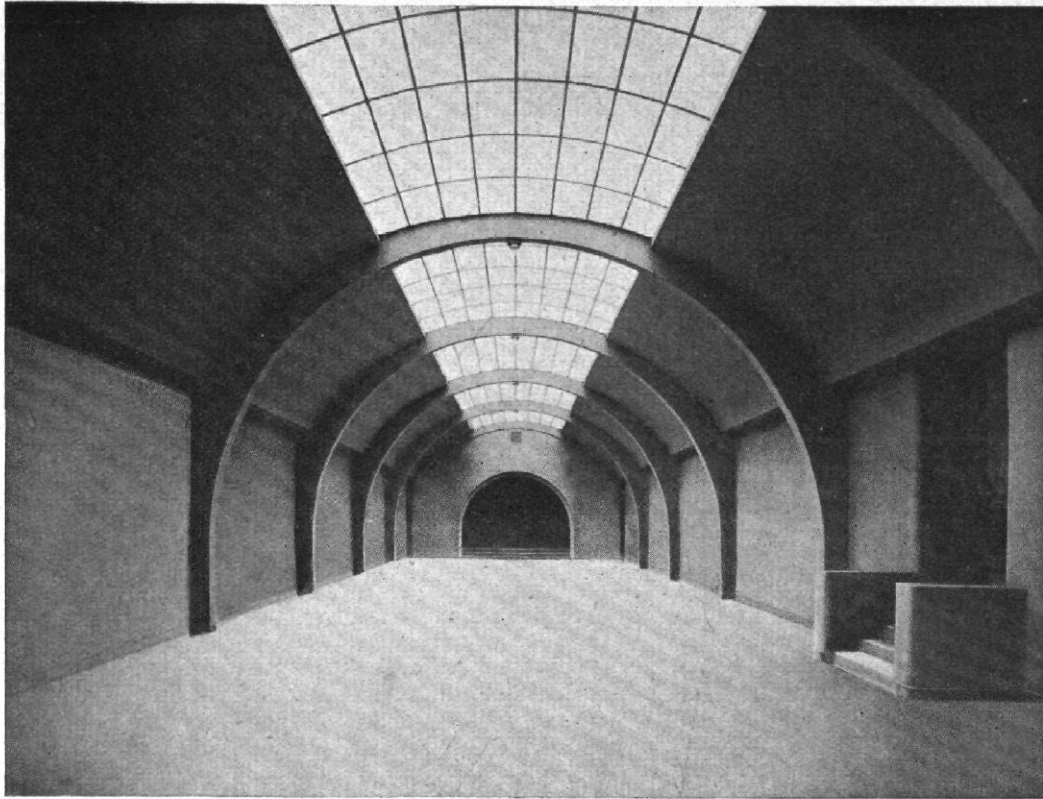


Abb. 10 (oben) / Umbau des Landwirtschaftlichen Museums in Prag / Architekt: Jan Vysek, Prag

Abb. 11 und 12 (unten) / Treppenhaus aus den Mietshäusern für Kleinwohnungen in Prag Žižkow / Architekt: Oldřich Tyl, Prag

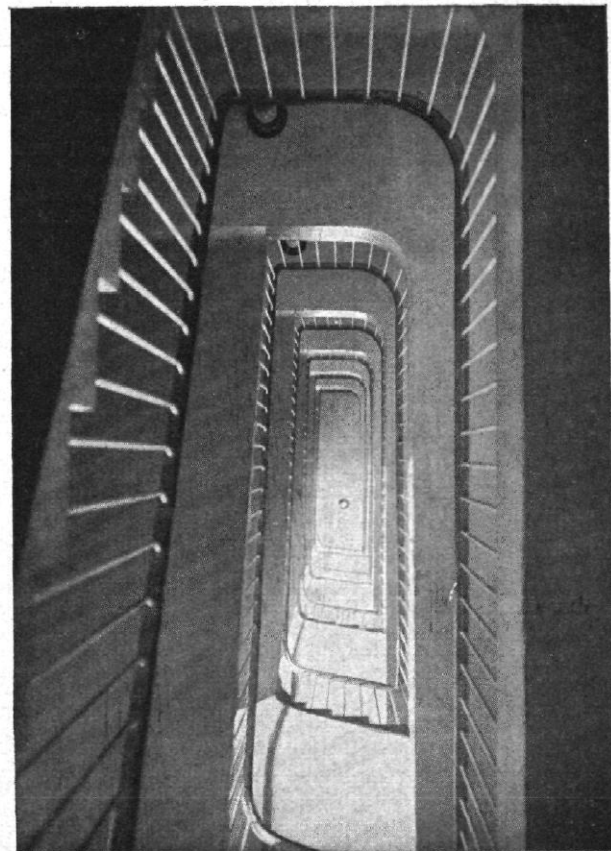
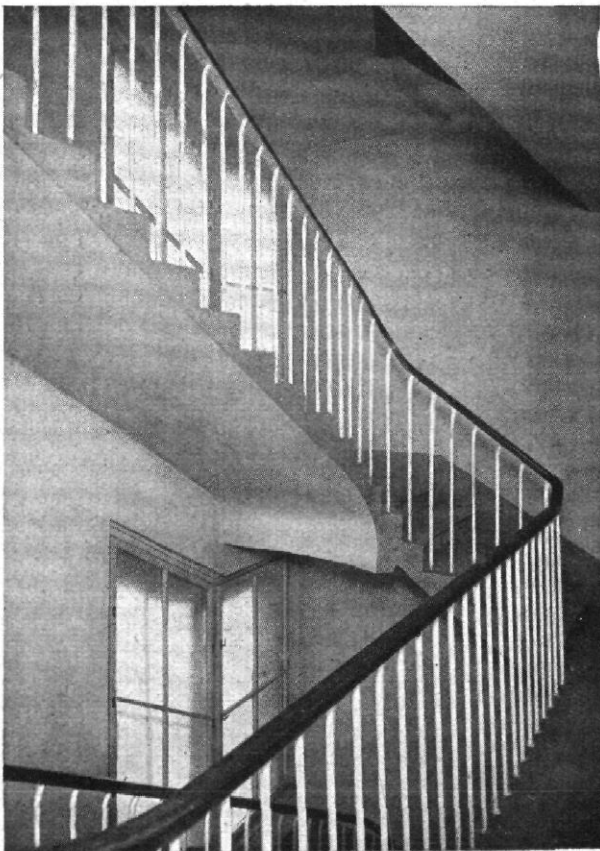




Abb. 13 / Aus einer der neuen Miethausgruppen, die von der Stadt Prag erbaut und auf der Gothenburger Städtebau-Ausstellung ausgestellt wurde.

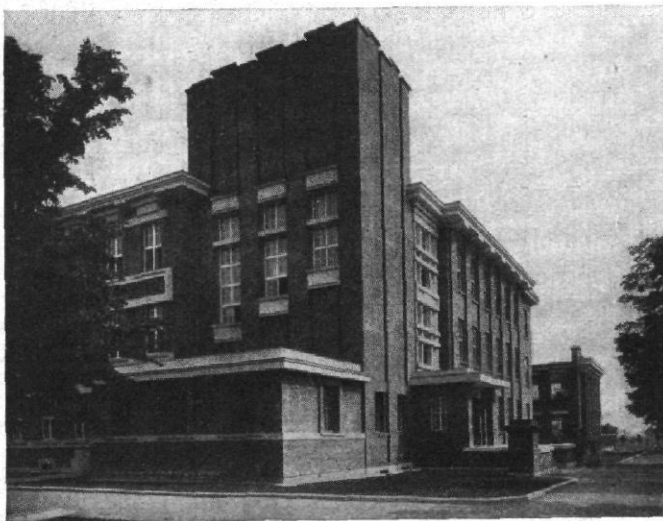
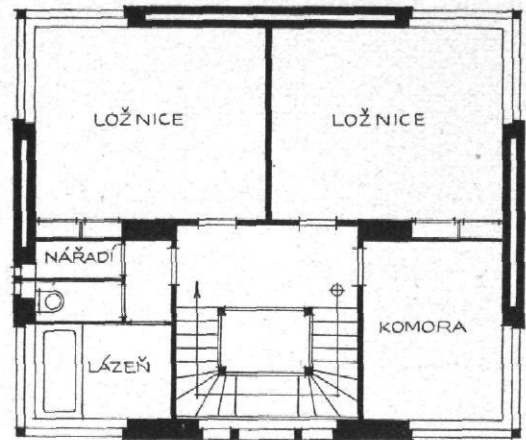


Abb. 18 / Gymnasium in Königgrätz / Architekt: Jos. Gocar  
Der hier abgebildete Bau kann in Derbheit von Massenverteilung und Umriss als letzter Ausklang des „Nationalstils“ gelten, dem der Architekt früher weitgehend huldigte. Gocar ist der Erbauer des tschechoslowakischen Hauses auf der Pariser Ausstellung. (Vgl. „Wasmuths Monatshefte für Baukunst“ Heft 9, Seite 395, Abb. 22)

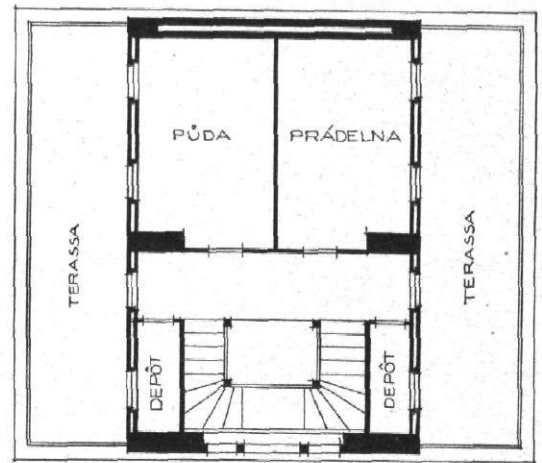
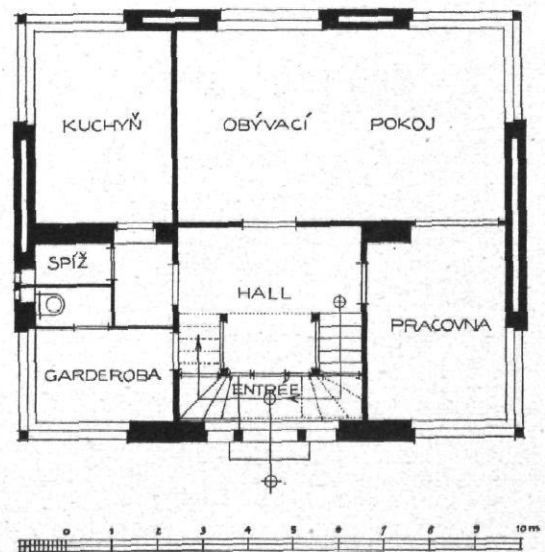
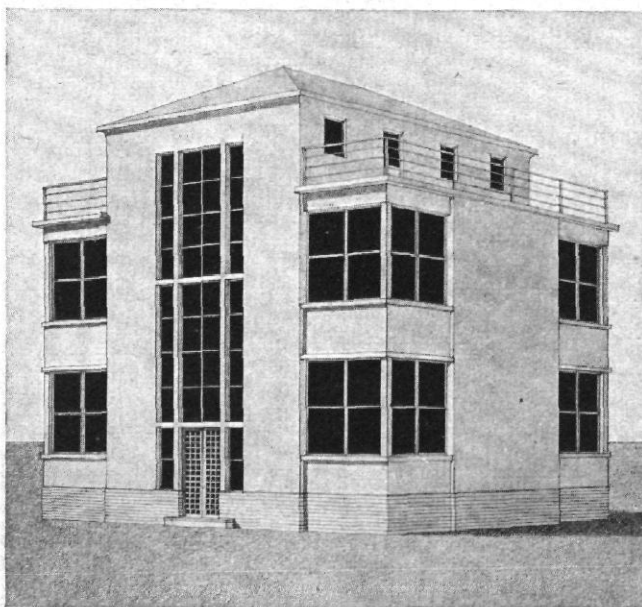


Abb. 14–17 / Einfamilienhaus / Architekt: Ludwig Kysela



In gleicher Richtung wie die hier gezeigten Einzelbauten weisen Bebauungspläne dieser jungen Generation, die das Stadtbild nach klaren und dem heutigen Empfinden entsprechenden Formgedanken zu organisieren versuchen. Die Abbildungen 19–22 zeigen den Entwurf des Architekten Oldrich Liska für die Ausgestaltung des regen, in Ostböhmen gelegenen Städtchens Königgrätz, das seinen Willen zu zeitgemäßem Ausbau schon vor Jahren durch die Wahl Kotěras als Erbauers seines Museums und durch die Wahl Gocars als Erbauers eines Gymnasiums (Abb. 18) bekundet hat. Auf die Einzelheiten des hier vorliegenden Entwurfes kann in diesem Zusammenhang nicht eingegangen werden. Wichtig erscheint uns der klar sich auswirkende Wille zu regelmäßiger Platzgestaltung, der sich die Blockführung der Umbauung zweckmäßig und dabei harmonisch vermittelnd mit dem alten Stadtgrundriß nebenordnet. Das hierbei in Aufbau und Grundriß ein feiner Unterton von Klassizismus mitschwingt, mag über historisierende Einstellung hinaus als Sympton jenes inneren Zuchtwillens gedacht werden, der die junge Generation durchnervt.

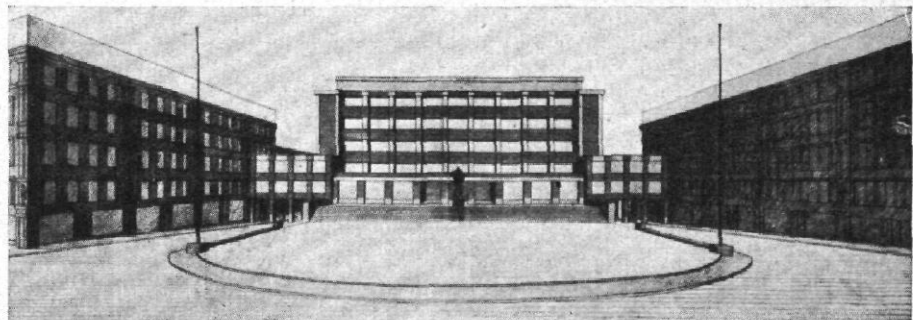
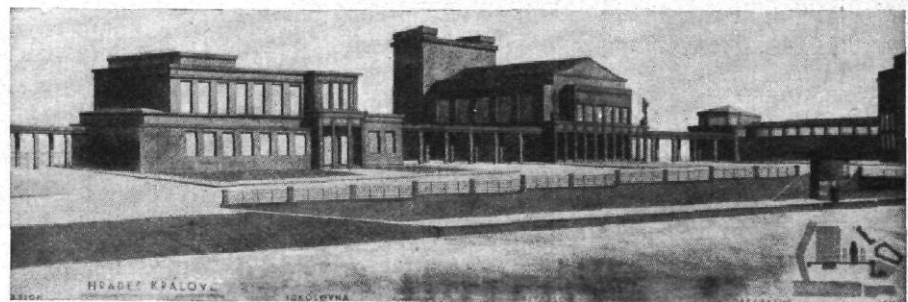
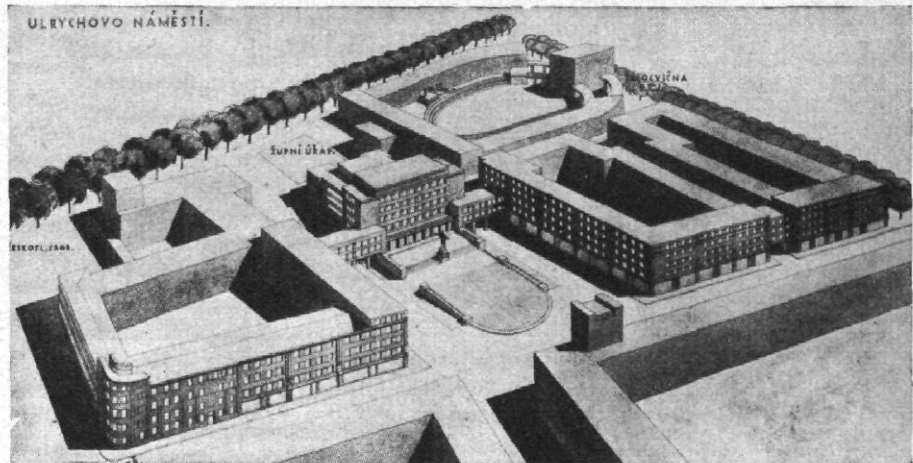
Dr. Oskar Schürer

Anmerkung der Schriftleitung: Bei dieser Gelegenheit sei auf Dr. Oskar Schürers bedeutsamen Aufsatz „Der Neoklassizismus in der jüngsten französischen Malerei“ hingewiesen (vgl. Jahrbuch der Philologie, I. Bd., 1925, Verlag Max Hüber, München). Der Aufsatz schließt mit den Worten: „Hier sollte der Übergang zum Klassizismus als ein notwendiger nachgewiesen werden. Das Abrupte der äußeren Erscheinung wurde als klare Folge eines inneren Ablaufs aufgewiesen. . . Die tiefe Ethik von Zucht und Selbstbesinnung liegt im Begriff des Klassischen uns allen deutlich eingelagert“.

Abb. 19–22 / Ausschnitte aus dem Bebauungsplan von Königgrätz / Architekt: Oldrich Liska.

Im Jahrgang 1911 von „Städtebau“ findet sich ein illustrierter Bericht über den damaligen Wettbewerb, in dem Liska den zweiten Preis erhielt, auf Grund dessen ihm die weitere Bearbeitung des Königgrätzer Bebauungsplanes übertragen wurde. Königgrätz hat 35000 Einwohner.

Die Druckstöcke der Abb. 1–12 und 14–17 wurden von der Prager Monatsschrift „Stavba“ gütigst geliehen



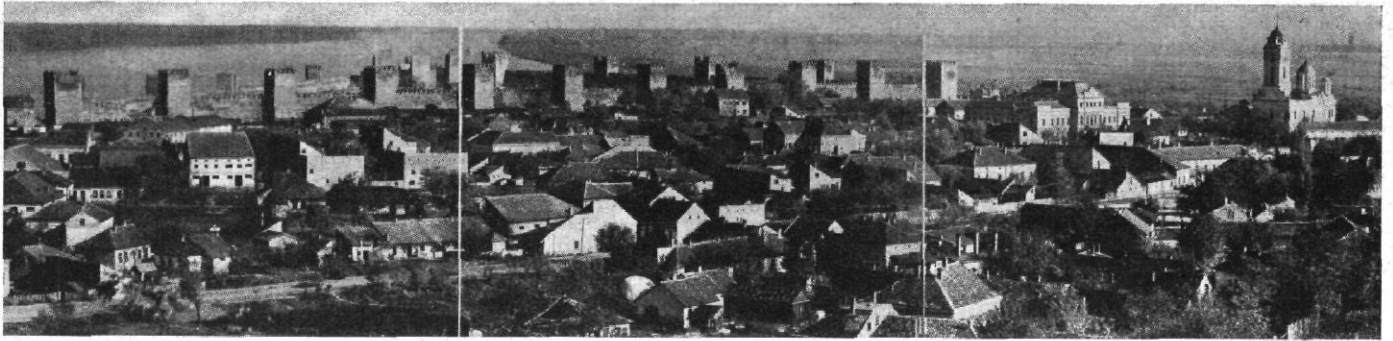


Abb. 1 / Zitadelle in Semendria / Blick auf die Gesamtanlage von den Vorbergen herab. Zwei Schenkel der dreieckigen Anlage werden von der Donau bzw. von Sümpfen geschützt, der dritte, am stärksten befestigte Schenkel schließt die Anlage nach der Landseite ab. — Es sei hier auf den preisgekrönten Entwurf für das Tannenbergdenkmal hingewiesen. Ein Beispiel, daß gleiche Kunstformen unabhängig voneinander an ganz verschiedenen Stellen entstehen können. Vgl. die Unterschrift bei Abb. 5

## SERBISCHE ENTHÜLLUNGEN UND DENKMÄLER

HIERZU 11 AUFNAHMEN NEBST UNTERSCHRIFTEN VON REGIERUNGSBAUMEISTER A. D. ERNST RUNGE ARCHITEKT, BERLIN

Neulich wurde gegen die Architekten W. und J. Krüger in „Die Baugilde“ der Vorwurf erhoben, ihr preisgekrönter Vorschlag für ein Tannenbergdenkmal habe die serbische Zitadelle Semendria (Abb. 1 u. 3) als „Vorlage“ benutzt und dabei die „Pflichten beruflichen Anstandes ernsthaft verletzt“. Jetzt wird rühbar, daß vielleicht auch das Eiserne Kreuz, das uns seit 1813 ein geweihtes kriegerisches Sinnbild war, als Plagiat einer serbischen Vorlage angesprochen werden muß, wenigstens wenn die eigenartigen Maßstäbe der „Baugilde“ irgendwelche Gültigkeit hätten. Regierungsbaumeister Runge bezeugt, daß die von ihm ausfindig gemachten, sehr verdächtigen serbischen Kreuze (Abb. 5) z. T. älter als der preußische Freiheitskrieg sein müssen und daß er sie in ganz

geringer Entfernung von derselben serbischen Festung Semendria entdeckte, die in der „Baugilde“ als die „Vorlage“ des geplanten Tannenberg-Denkmal's angesprochen wird. Gleichzeitig hören wir, daß in Nordafrika eine sehr alte Festung (echte Negerkunst?) steht, die der serbischen Vorlage überraschend ähnlich sieht und — da sie älter zu sein scheint — den Serben wohl gar als „Vorlage“ für Semendria gedient hat. Wir hoffen, dieses afrikanische Urbild kriegerischer Baukunst bald im Bilde veröffentlichen zu können. Durch dieses afrikanische Bild werden die preisgekrönten Architekten W. und J. Krüger sicher ebenso überrascht werden, wie durch die Abbildungen Semendrias, von dem sie, wie sich herausstellte, keinerlei Kenntnis hatten.



Abb. 2 / Haupttor der Zitadelle in Nisch / Die Anlage geht auf Römerzeiten zurück: In einem Glockenturm im Innern der Zitadelle sind römische Skulpturen eingemauert.

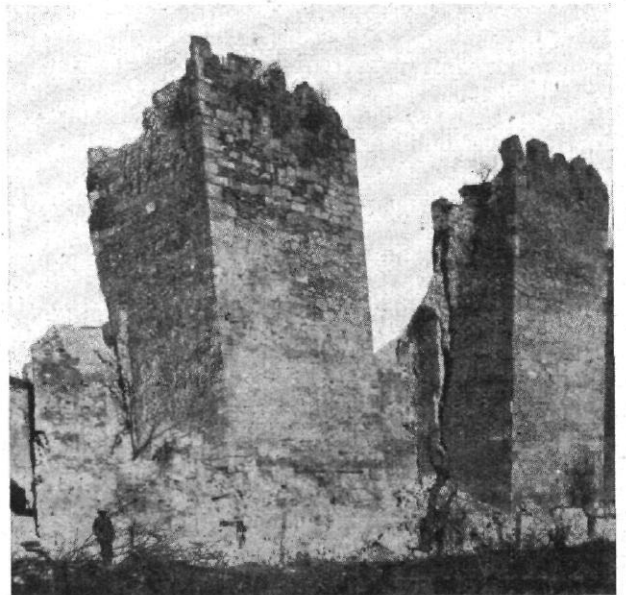


Abb. 3 / Zitadelle von Semendria / Kern der Befestigungsanlage nach zweitägiger Beschießung mit 42er Mörsern! Das Bild zeigt die stärksten der erfolgten Zerstörungen, ein Beweis, daß selbst schwerste Beschießung mit stärksten Kalibern dem Jahrhunderte alten Mauerwerk nur geringen Schaden antun konnte.

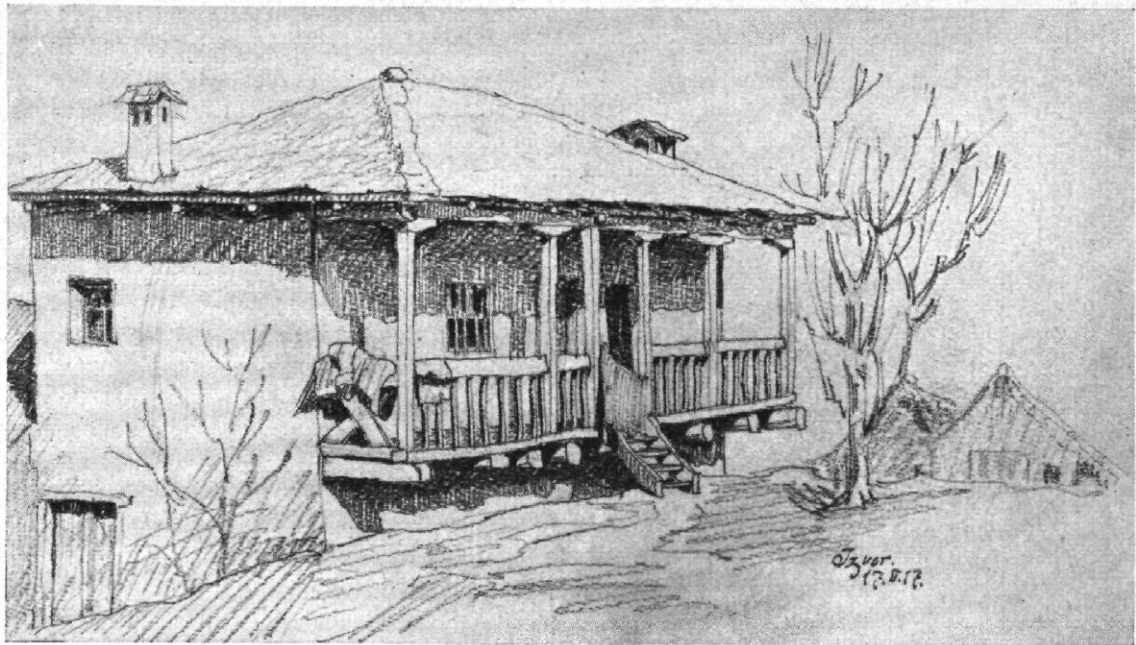


Abb. 4 / Typ des Bauernhauses mazedonischer Bergdörfer / Die Umfassungsmauern sind aus an Ort und Stelle gefundenem Stein, meist Kalkstein, stellenweise auch Marmor, oder aus Lehmfachwerk. Oft sind die Wände mit Kalkmilch geweißt. Holzkonstruktionen fast immer aus mit der Axt roh behauenen Hartholz, da Kiefer und Tanne selten. Dachdeckung Mönch und Nonne. Bauernhäuser sind meist zweiräumig. Man findet jedoch je nach der Größe der Ortschaften und der Nähe der Verkehrswege Grundrisse mit 1 bis 5 Räumen in einem Geschoß, selten sind kompliziertere Grundrißlösungen. Niemals fehlt die in dem heißen Klima unentbehrliche offene Veranda. In abgelegeneren Dörfern findet man nur offene Feuerstellen, teilweise noch zu ebener Erde. Man heizt in besseren Häusern noch heute mit Holzkohlen, die in offenen Kupferpfannen in die Wohnräume getragen werden. Jedoch haben eiserne Öfen schlechtester Qualität vielfach Eingang gefunden.

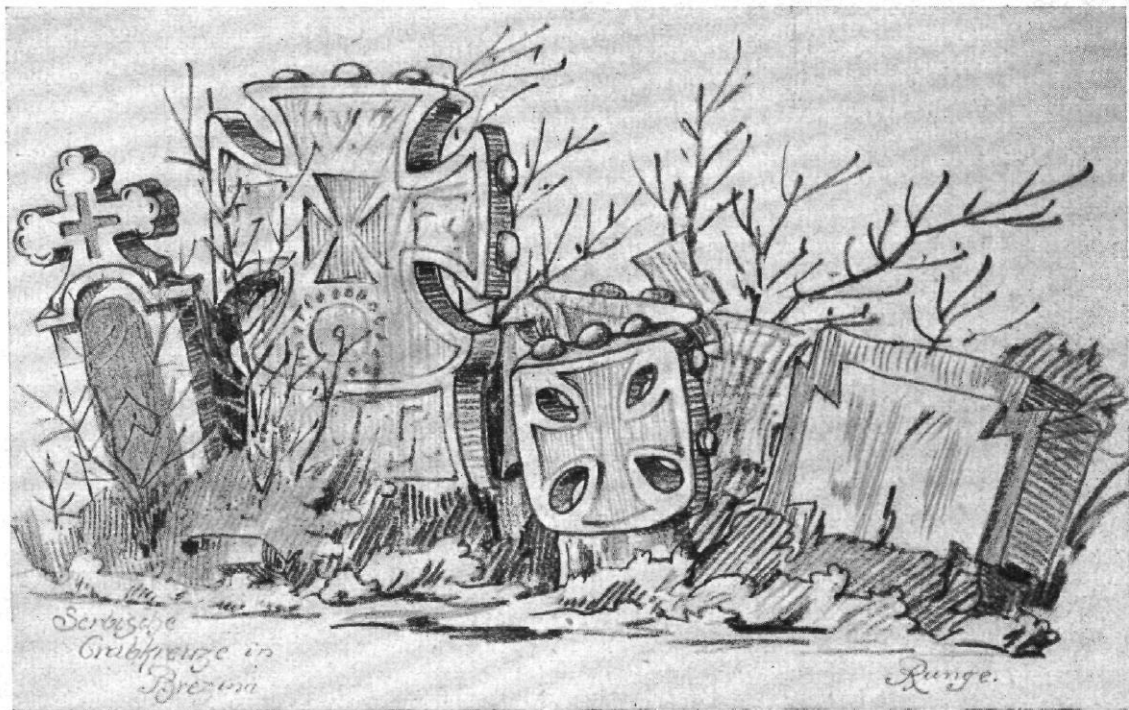


Abb. 5 / Grabkreuze auf dem Kirchhof in Brezina bei Nisch / Die Kreuze sind aus 15–30 cm starken Steinplatten geschnitten. Überraschend wirkt die verblüffende Ähnlichkeit mit dem eisernen Kreuz. Eine Beeinflussung des Bildhauers durch diese uns geläufige Kunstform ist nicht anzunehmen, da die Formen unzweifelhaft auf alte Traditionen zurückgehen. Das beweisen Kreuze, deren starke Verwitterung auf ein Alter von mindestens ein bis zwei Jahrhunderten schließen läßt. Besonders eigentümlich wirken die etwa faustgroßen Buckel auf den Rändern der Steine, deren Sinn auch die Bewohner nicht zu deuten wußten.

Abb. 4 und 5 nach Zeichnungen von Ernst Runge

Und was wäre dran, wenn sie Semendria gekannt hätten? Wir haben anlässlich des „DAZ“-Wettbewerbes, als auch damals die „Baugilde“ einigen Preisträgern „zu heftige Anlehnung“ vorwarf, diesen Vorwurf des Plagiats abgelehnt (Heft 1, 1925, S. 13–15), und wir vertraten auch später (Heft 5, S. 179) die Anschauung, daß es in

der Baukunst wohl nur selten anders stehen kann als in der Dichtkunst, von der Anatole France (der doch Bescheid wissen muß) erklärt: „Wir alle sind Plagiatoren, wenn wir etwas taugen.“ Wir können nicht einmal den Parthenon verachten, obgleich er ein „Plagiat“ der Tempel von Pästum usw. ist; und wie sehr die romanische Kunst die römische oder byzantinische plagieren mag, wie sehr namentlich alle deutsche Baukunst irgendwie „Plagiat“ ausländischer Anregungen (einst italienisch-französischer, heute manchmal gar holländisch-chinesischer — vgl. S. 472 — wenn auch nicht serbisch-afrikanischer) darstellt, wir sind bereit, milde darüber zu urteilen, ja uns jedesmal von Herzen darüber zu freuen, wenn das Plagiat als Kunstwerk besser ist als das Original — oder (Unbescheidenheit gilt nicht), wenn es auch nur beinahe ebenso gut ist. Auch beim Tannenberg-Denkmal scheint es uns ausschließlich darauf anzukommen: ist das Geplante ein Kunstwerk? d. h. ist es überzeugender körperlicher Ausdruck eines ausdruckswürdigen, also



Abb. 8 / Kathedrale in Nisch / Dreischiffige Anlage mit Vorhallen.  
(Vgl. Abb. 9)



Abb. 6 / Kleine Türkenmoschee in Nisch  
Gleiche und ganz ähnliche Anlagen sind in den meisten kleinen Türkendörfern auf dem Balkan zu finden

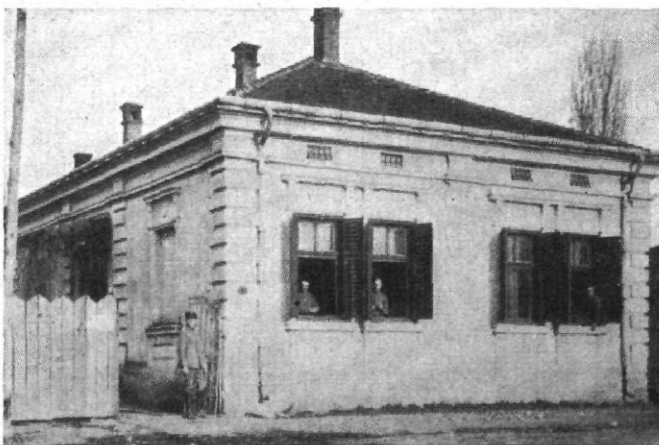


Abb. 7 / Typisches städtisches Wohnhaus in Nisch

uns gemäßen Gedankens? Und da erheben sich dieselben ersten Bedenken, die bereits bei Besprechung von Geheimrat Seesselbergs Entwürfen für ein Kriegerdenkmal in Hannover erwähnt wurden (Heft 10, S. 444). Selbst wer an kriegerische Denkmäler glaubt und es für möglich oder wünschenswert hält, mittels großer symbolischer Bauten kriegerische Gedanken künstlerisch auszudrücken, wird fragen müssen, ob zum Denkmal einer mit modernen Feuerwaffen gekämpften Riesenschlacht nichts Bezeichnenderes gefunden werden könnte als die Türme und Mauern, mit denen man sich im mittelalterlichen Germanien, Serbien oder Afrika gegen den mit Sturmbock und Dreschflügel anstürmenden Feind zu wehren hoffte? Und ist denn nicht ein Kriegsdenkmal fast wie das Eingeständnis einer Niederlage, über die man sich trösten möchte? Sind nicht wenigstens gerade unsere „kolossalsten“ Siegesdenkmäler wie Niederwald-Denkmal oder Leipziger Völkerschlacht-Denkmal besonders beschämende Beweise großer moralischer Niederlagen? Die Römer, als sie sich mit Pantheon, Trajansforum und Thermen in der Baukunst unvergänglichen Weltruhm sicherten, waren in politischen Dingen furchtbar sachlich. Mit verlorenen Kriegen vergedeten sie wenig Zeit; sie errichteten auch nach siegreichsten Schlachten ihre Denkmale oft nur aus einigen abgelegten feindlichen Rüstungen, über die schnell Gras wuchs, damit gespartes Kapital in nützlichere Dinge, z. B. Wegebauten und Siedlungen, gesteckt werden konnte. Lord Clive hatte noch 100 Jahre nach seiner höchst erstaunlichen und höchst nutzbringenden Eroberung Indiens kein Denkmal. Nur einem hoffnungslos erschlagenen Achill oder einem ewigtoten Pharao errichtet man ein Riesenmal, und es ist drum vielleicht auch besonders treffend, wenn der Kritiker der „Deutschen Bauzeitung“ gerade eine riesige Erdpyramide als die „einfachste und sicherste Verkörperung des Tannenberger Denkmalgedankens“ bezeichnet. Wenn aber Riesen-Denkmäler mehr der Empfindsamkeit Unterliegender dienen, dann dürfte Deutschland sie hoffentlich vermeiden; und zur Hebung des Fremdenverkehrs gibt es wirksamere Dinge.

Auch Serbien hat sich nach seiner Epoche mittelalterlich-kriegerischer Baukunst einer humanistischeren Baugesinnung zugewandt. Die schönen Aufnahmen Regierungsbaumeister Runges zeigen, daß auch Serbien im internationalen Konzert guter klassizistischer Musik kräftig mitgewirkt und manche anspruchslos edle, klare Form gefunden hat. Unter dem hier Gezeigten befindet sich manches, das sich vielleicht besser zur „Vorlage“ für ein ernstes Tannenberg-Denkmal eignet als gerade die mittelalterliche Zitadelle. Empfiehlt sich nicht z. B. die gediegene Einfachheit der kleinen Moschee (Abb. 6) als vorbildlich? In einer einfachen Kapelle könnte man beten. Die mittelalterliche Zitadelle dagegen eignet sich heute eher für Filmzwecke.

W. H.



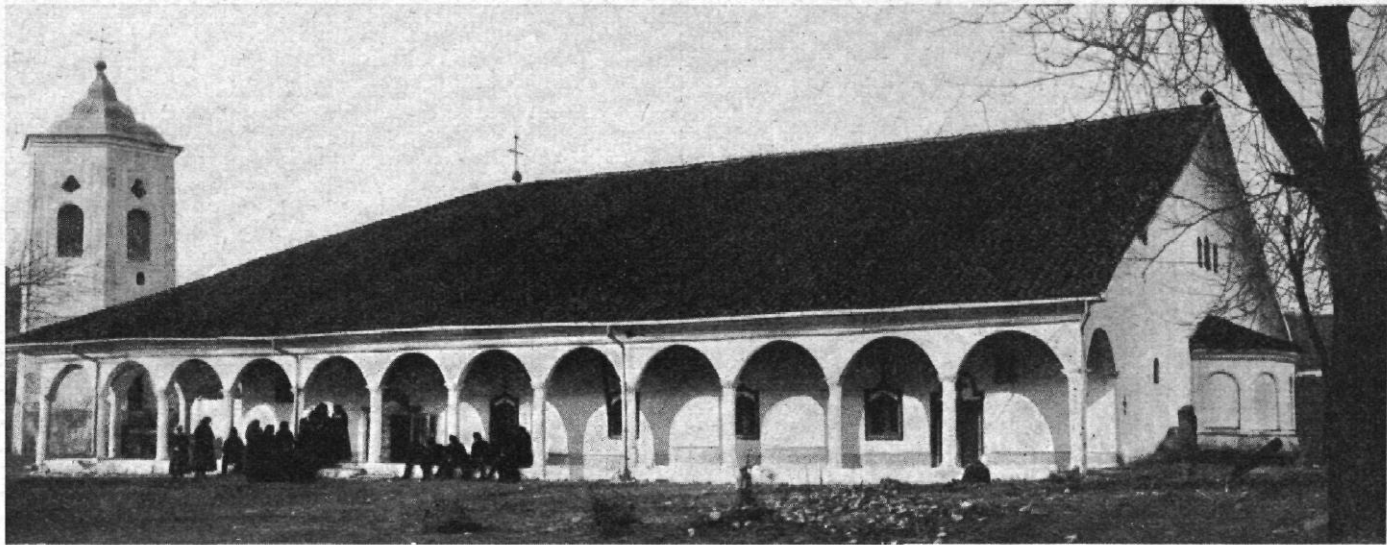


Abb. 9 (oben) / Kirche in Vranje / Die offene Halle dient dem profanen Zweck, Reit- und Lasttiere der oft weit hergekommenen Bauern unterzustellen. Massiver Glockenturm; in kleineren Dörfern, besonders in steinarmen Ebenen, findet man oft freistehende Glockentühle aus Holz. Seltsam malerische Wirkungen üben Glockentühle aus, die in den Zweigen alter Bäume angebracht sind.

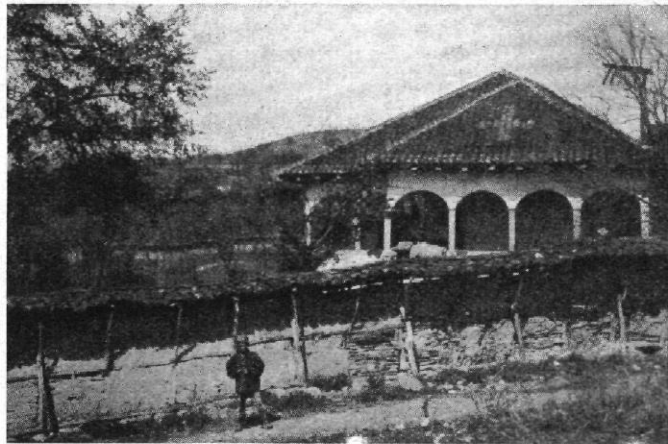


Abb. 10 (Mitte) / Größeres serbisches Bauernhaus aus Lehmfachwerk, Zaun ebenfalls aus Lehmfachwerk mit Ziegeldach. Starke Schattenwirkungen.



Abb. 11 (rechts) / Dreiräumiges Bauernhaus in Brezine bei Nisch / Um einen Mittelraum, der gleichzeitig Herdraum ist, gruppieren sich zwei Wohnräume und die offene Veranda. Auch hier Lehmfachwerk auf massivem Sockelmauerwerk.

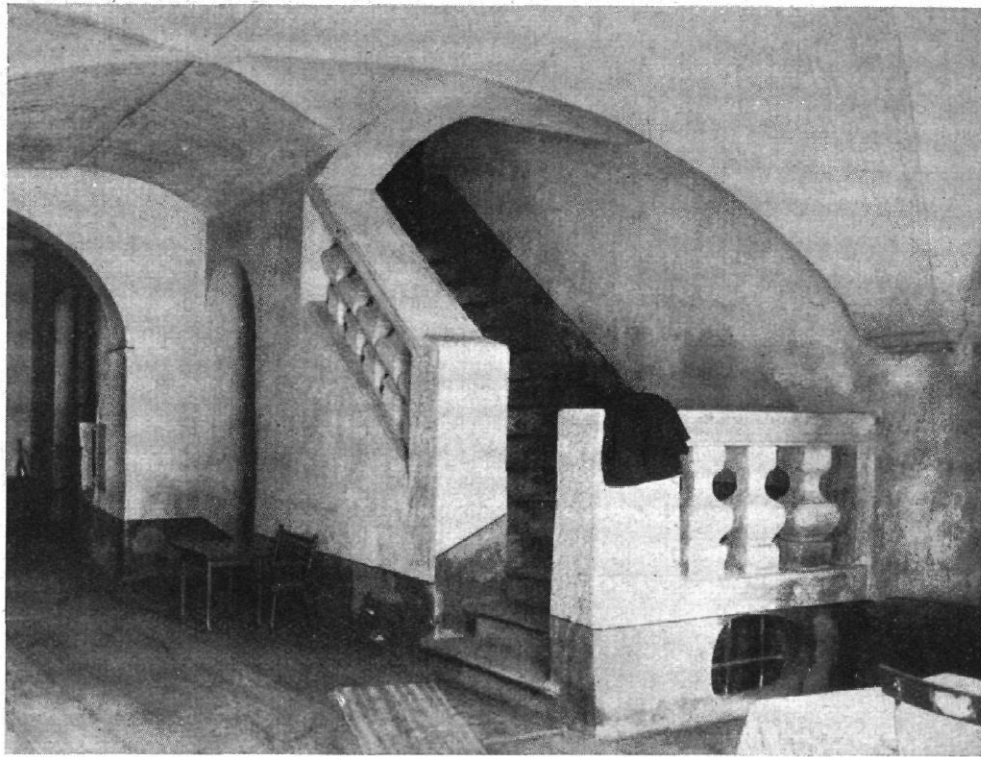


Abb. 1 / Halle in einem alten Hause in „Samaden“ (Oberengadin)

VIER SCHWEIZER AUFNAHMEN  
VON E. B. PLINATUS, ARCHITEKT IN LUUMÄKI, FINNLAND



Abb. 2 / Aufstieg zum Schloß Planta in Zernetz (Engadin)

Abb. 3 (oben) / Ein altes Patrizierhaus in „Filisur“ (Rätien)



Abb. 4 (unten) / Aus dem Unteren Engadin bei der Tiroler Grenze



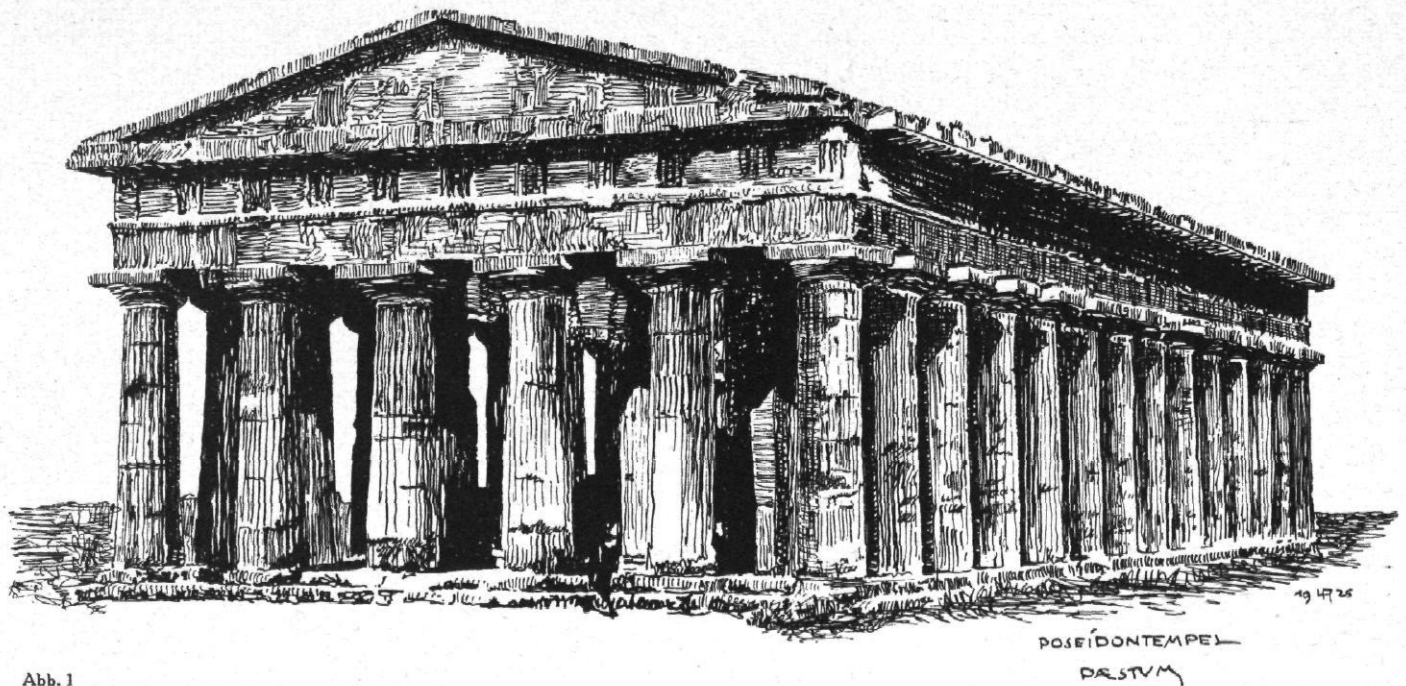


Abb. 1

## ÜBER DAS ORGANISCHE UND DAS MALERISCHE IN DER BAUKUNST VON LEO ADLER-LEIPZIG

HIERZU 29 ABBILDUNGEN NACH SKIZZEN DES VERFASSERS

*Vorbemerkung der Schriftleitung: Die nachfolgenden Betrachtungen von Dr. ing. Leo Adler sind nüchterne Erwägungen eines praktischen Architekten und wohl geeignet, an den Theorien unserer Architekturtheoretiker und am Wert beliebter Schlagworte irre zu machen.*

Gottfried Semper spricht mit Vorliebe von den „durch organisches Leben beseelten Arbeiten“ der Griechen (Abb. 1). „Nur einer Nation ist es gelungen, ihren architektonischen Bildungen und ihren industriellen Erzeugnissen organisches Leben zu verleihen.“<sup>1)</sup> (Abb. 2) Dieser Vorliebe für die Antike gegenüber war ihm die Gotik (Abb. 3), wie manchen<sup>2)</sup> jener und der vorangegangenen Epoche angehörenden Geistern, ein verschlossenes Gebiet, ein versiegeltes Buch. So stellt er vielfach das Gotische neben die Hindu-Architektur (Abb. 4) und die arabische Baukunst (Abb. 5) als Formen „barbarischer Baustile.“<sup>3)</sup> Eben damals wurden andererseits die Bemühungen Haases, Schäfers u. a. um die Wiederbelebung der Gotik in Deutschland rege, ähnlich wie Viollet-le-Ducs Bestrebungen in Frankreich, denen die Gotik als

organischer Stil in höchster Vollendung galt. Vertreter der „Neugotik“ und der „Klassik“ bekämpften sich damals in Wort und Schrift mit einer uns heute nur schwer verständlichen Schärfe. Es treten zwei Welten einander gegenüber nicht nur der Form,



ATTISCHE AMPHORA

<sup>1)</sup> Semper, Kleine Schriften, S. 278—79.

<sup>2)</sup> So erweist sich auch Kant in diesen historischen Bedingungen seiner Zeit befangen: „Die Barbaren . . . führten einen gewissen verkehrten Geschmack ein, den man den gotischen nennt und der auf Fratzen auslief.“ Insel-Ausgabe, Bd. I., S. 66.

<sup>3)</sup> Semper, Der Stil usw., Bd. I (2. Aufl.), S. XXVIII, vgl. ebenda Bd. II., S. 274, 282, 312 (wo er der Gotik ein „Requiescat in pace“ nachruft).

sondern der Gesinnung auf allen Gebieten, beide in ihren führenden Vertretern von unwahrscheinlicher Einseitigkeit.

Jedenfalls dürfen wir wohl Semper in dieser Frage als einseitig befangenen Richter ablehnen, ihn, dem gotische Bauten (Abb. 6) „dem Prinzip nach Möbel“ und „das Möbel der Form nach Monument“ (Abb. 7) zu sein schien<sup>4)</sup> und der, den Begriff des organischen Lebens der griechisch-antiken Formenwelt zuordnend, wohl einem Gefühle der höheren Wertung des Organischen gegenüber dem Anorganischen Ausdruck geben wollte.<sup>5)</sup>

Einen unbefangeneren Standpunkt nimmt Burckhardt ein. Ihm sind beide, griechischer und gotischer Stil, in gleicher Weise „organische Stile.“<sup>6)</sup> Allerdings scheint hier etwas anderes gemeint zu sein als das, was derselbe Begriff bei Semper bedeutet. Denn Burckhardt stellt die „organischen“ Stile den „Raumstilen“ gegenüber. Wenn er beide, Antike wie Gotik, dem Begriff organischer Stile unterordnet, so will er sie damit wahrscheinlich als „organisch“ gewordene und einer „organischen“ Entwicklung fähige bezeichnen. Darauf wenigstens deutet sein Ausspruch: „Die Schöpfung eines organischen Stiles hängt von hoher Anlage und hohem Glück ab . . . und es hat seine Gründe, daß das Phänomen nur zweimal in der Kunstgeschichte vorgekommen ist.“<sup>7)</sup>

In jüngster Zeit hat sich dann Schmarsow mit dem Begriff des Organischen in der Architektur wiederholt beschäftigt. In einer seiner Kontroversen gegen Wölfflin wirft er seinen bevor-

<sup>4)</sup> a. a. O., Bd. II, S. 274.

<sup>5)</sup> Vgl. dagegen Schnaase, Niederländ. Briefe (1834), S. 199ff, wo er von dem pulsierenden organischen Leben des Kreuzgewölbes spricht und diesen Eindruck ästhetisch zu begründen sucht.

<sup>6)</sup> Burckhardt, Gesch. d. Ren. in Italien (4. Aufl., Stuttg. 1904), § 32, S. 47.

<sup>7)</sup> ebenda, § 61, S. 119.

zugten Gesichtspunkt einer subjektiven Stellungnahme in die Diskussion.

„Ins Organische spielt die Macht des Subjektiven wunderbar hinein“<sup>1)</sup>. Wölfflin dagegen vertritt die Auffassung, daß der Eindruck des Organischen entsteht, wenn „die Kunst arbeitet wie die Natur, die in dem Einzelnen stets das Bild des Ganzen wiederholt“ (Abb. 8). Dann, meint Wölfflin, spricht man

von dem Eindruck des Organischen mit Recht — ein Standpunkt des Kunsthistorikers, wie ihn ganz ähnlich auch der Architekt August Thiersch einnimmt: „Die anorganische Natur liefert die geometrischen Elemente; die organische Natur zeigt in der Pflanzenwelt . . . das Vorbild für den Aufbau, die Wiederholung der Grundform in den einzelnen Teilen.“<sup>2)</sup> (Abb. 9—10.) Dem

sich entwickelndes materielles System von anfangs niedrigstufiger, im Endstadium hochstufiger Mannigfaltigkeit, welches . . . in seinem gesamten Werden . . . einer Gesetzmäßigkeit vom Typus der Ganzheitskausalität untersteht“<sup>3)</sup> (Abb. 13).

Es bedarf keiner Beweisführung, daß nicht eines dieser Merkmale — mit alleiniger Ausnahme des Begriffes der Ganzheitskausalität, auf den wir noch zurückkommen — auf Werke von Menschenhand und somit auf die Baukunst anwendbar ist.

Und doch ist von seiten der Ästhetik, von Lipps in bezug auf die Werke jeglicher technischen Kunst, der er auch die Baukunst unterordnet, die Behauptung aufgestellt worden: es ist „existenzfähig wenn es ein „Organismus“ ist, d. h. ein in sich beschlossener Lebenszusammenhang, der im Gleichgewicht seiner Kräfte sich selbst sicher im Dasein erhält.“<sup>4)</sup> Bei dem ästhetischen Eindruck eines Bauwerkes oder einzelner seiner Teile, selbst zugegeben, daß er organisch sei, kann es sich um nichts anderes handeln als um die Begründung eben dieses Eindruckes — der besonders bei naturalistischen Ornamentmotiven leicht zustande kommen mag — keinesfalls aber um ein spezifisches Merkmal für das Wesen der Baukunst (Abb. 14 und 15).

Das grundlegende Mißverständnis ist jedenfalls nicht behoben, solange Unklarheit darüber herrscht, daß es sich bei Anwendung der Begriffe „organisch“ und „Organismus“ Kunstwerken gegenüber um nichts anderes als bloße Metapher handelt. In der Auffassung des Organischen als bloßem Gleichnis mag es eine Fülle von Stufen geben, wie ja alle Vergleiche subjektiver Willkür weitgehend ausgeliefert erscheinen. Ist aber die Anwendung des Begriffes „Organismus“ auf Werke der Baukunst lediglich im Sinne eines Vergleiches gedacht, so trägt wiederum dieser Begriff nichts zum Verständnis der Architektur bei.

<sup>1)</sup> Driesch, Phil. d. Org., II. Aufl., S. 556.

<sup>2)</sup> Lipps, Die ästhetische Betrachtung und die bild. Kunst (1906), S. 488.



TURM-FRAUENKIRCHE  
ESSLINGEN

Abb. 3

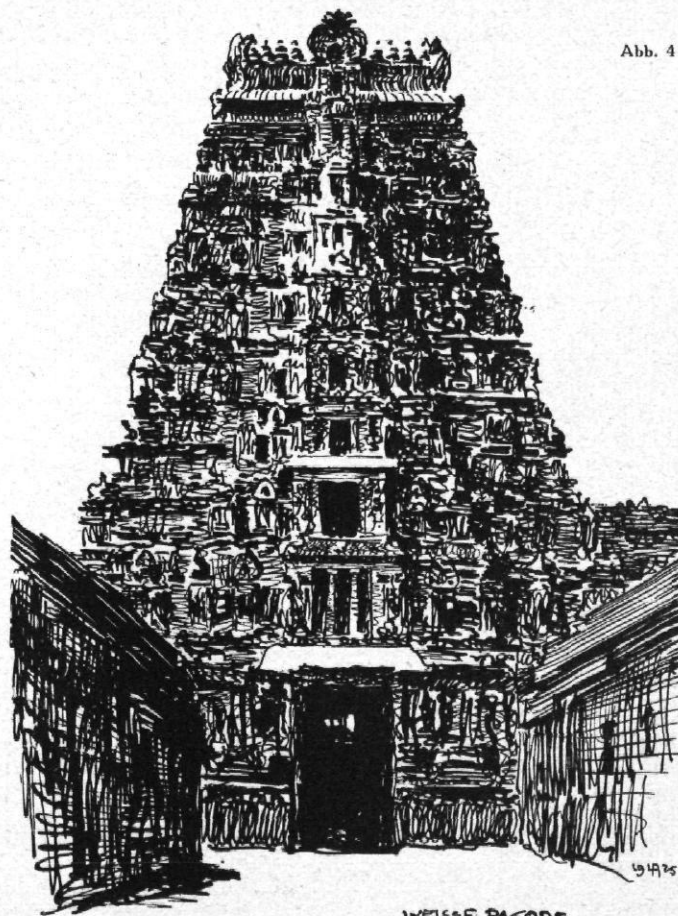
entgegen meint Schmarsow: „so arbeitet am reinsten und für uns Menschen verständlichsten gerade die anorganische Natur“<sup>5)</sup> (Abb. 11-12.) Und in der Tat lehrt der Augenschein, daß sowohl organische wie anorganische Bildungen diesem Bildungsgesetz folgen; der Streit dürfte im Grunde müßig sein. In der Beurteilung des ästhetischen Eindruckes als einem organischen steht jedenfalls nach dem Gesagten Meinung gegen Meinung und es wäre zunächst festzustellen, was man unter „organisch“ verstehen will.

Eine voll befriedigende Antwort auf diese Frage kann füglich nur von der Wissenschaft des Organischen selbst zu erwarten sein. So gibt Driesch in seiner „Philosophie des Organischen“ für den lebenden individuellen Organismus folgende Definition: „Der individuelle Organismus . . . ist ein aus organisch-chemischen Stoffen weniger Gruppen bestehendes, im Stoffwechsel stehendes,

<sup>1)</sup> Schmarsow, Barock u. Rokoko, § 109.

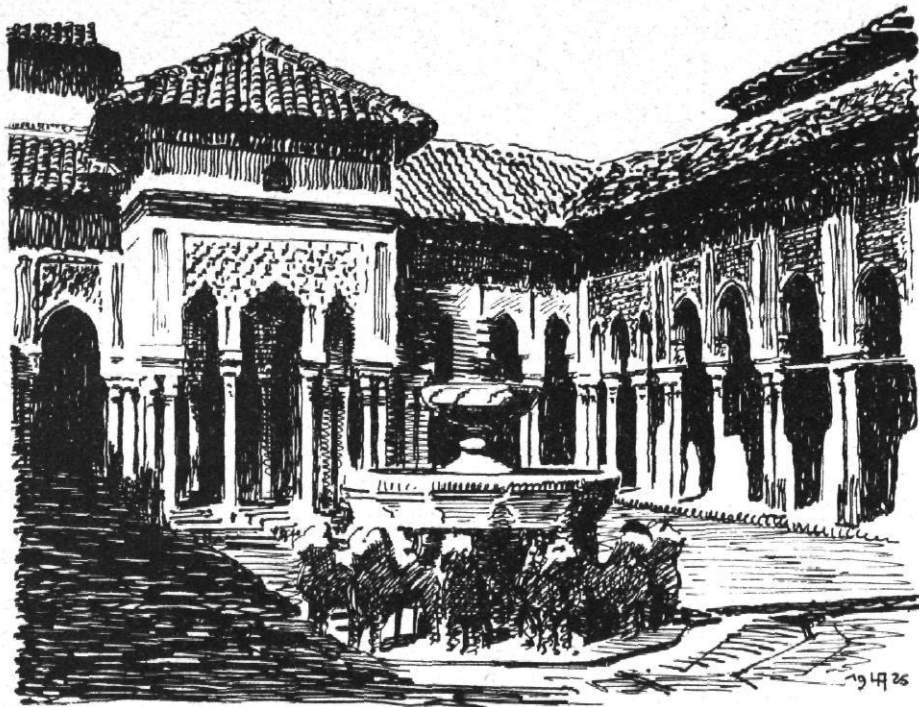
<sup>2)</sup> Thiersch, Proportionen in der Architektur in: Handb. d. Archit. IV., Art. 88, S. 89

<sup>3)</sup> Schmarsow, a. a. O.



WEISSE PAGODE  
MADRAS

Abb. 4

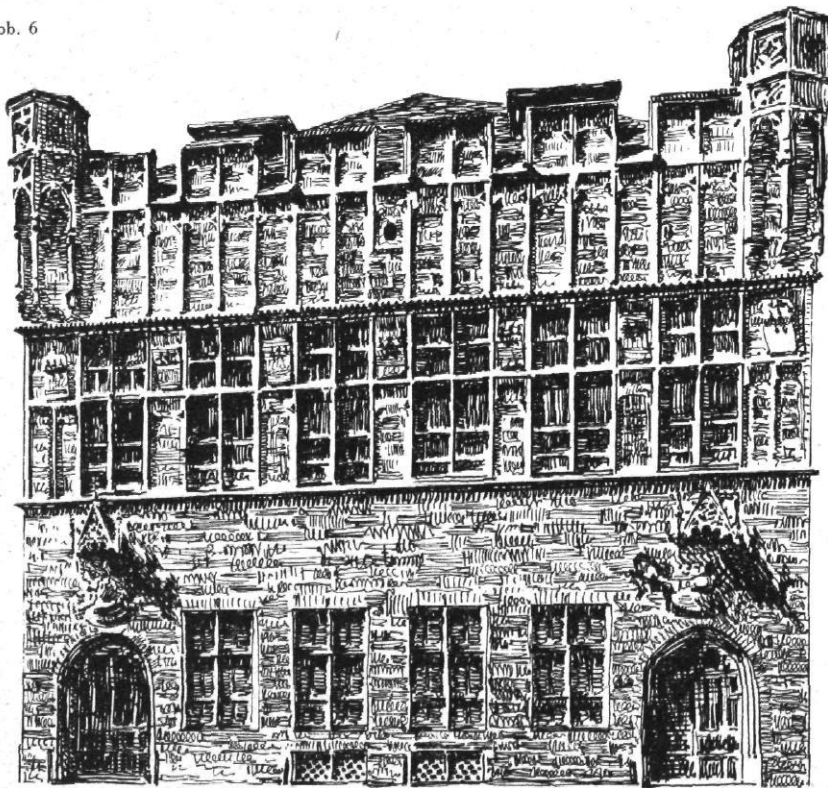


ALHAMBRA  
LÖWENHOF

Abb. 5

Aber diese grundsätzliche Klarstellung ist leider bislang nicht gang und gäbe. Wenn wir nach dem Vorangegangenen die Frage so formulieren: wodurch kann der Eindruck des Organischen im Bauwerk entstehen? so wird der gleichnishafte Charakter des „Organismus“ in dieser Hinsicht noch deutlicher, es wird klar, daß es sich bei der Feststellung anorganischen oder organischen Eindruckes nur um ein Gleichnis und um sonst nichts handeln kann — es sei denn im Sinne der Einfühlungsästhetik von Lipps, die wir aber ablehnen, weil wir nicht die Voraussetzung einräumen können, daß das „Eindringen eines Lebens oder einer Tätigkeit oder einer Weise der Lebensbetätigung

Abb. 6



GÜRZENICH ZU KÖLN

486

in mich von einem Objekte her<sup>1)</sup> das Wesen der ästhetischen Betrachtung ausmacht. Auch vermag uns das Prinzip der „sukzessiven“ Entstehung der „Daseinsform“ während der ästhetischen Betrachtung nicht zu überzeugen, eine Voraussetzung, mit der aber m. E. diese ganze Theorie steht und fällt.<sup>2)</sup>

Von Lipps wird denn — von seiner Theorie aus folgerichtig — der gleichnishafte Charakter, wie wir es bereits belegt haben, völlig übersehen, wie übrigens auch anderenorts, z. B. von Fr. Th. Vischer.<sup>3)</sup> Nun kann aber nach dem Dargelegten ein Bau niemals ein Organismus im eigentlichen Wortsinne sein, sondern lediglich ein organisiertes Ganzes. Es ist offensichtlich, daß auch dem noch so „lebendig“ erscheinenden Bauwerk jedes Kriterium des Lebens selbst fehlt, denn, „stationäre Beschaffenheit, selbständige Nahrungsbeschaffung und Reproduktion . . . bilden den Rahmen, innerhalb dessen sich alles befinden muß, was wir als lebendig im weitesten Sinne anerkennen werden.“<sup>4)</sup> (Abb. 18)

Nun ist man leider gewöhnt, infolge der Durchsicherung wissenschaftlicher Problemkomplexe, die keineswegs schon forensische Reife erlangt haben, in die sogenannte allgemeine Bildung, Analogien zu den Erscheinungen des Lebens in populärer Weise an allen möglichen und unmöglichen Äußerungen menschlicher Kultur „festgestellt“ zu sehen. Demgegenüber scheint es am Platze, immer wieder nachdrücklich auf den Charakter einer solchen Parallele als bloßes Gleichnis, mit allen Eigenschaften eines solchen, hinzuweisen.<sup>5)</sup>

Anders steht es mit dem oben eingeführten Begriff des „organisierten Ganzen“. Zunächst ist hervorzuheben, daß ein organisiertes Ganzes noch nicht ein individueller Organismus ist. „Der Organismus ist das unbewußte, die Organisation das bewußte Zusammenwirken der einzelnen Teile eines angenommenen Ganzen zu einem gemeinsamen Zweck.“<sup>6)</sup> So ist auch die Organisation menschlicher Arbeit nicht zu identifizieren mit der Arbeitsteilung in einem Zellstaat des Tierreiches, so ist auch der

<sup>1)</sup> Lipps, Ästhetik, Bd. II., S. 32.

<sup>2)</sup> Abgelehnt wird die „Einfühlungsästhetik“ Lipps' auch von anderer Seite, vgl. Dessoir, Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft (2. Aufl., 1923), S. 41 ff.

<sup>3)</sup> Vischer, Kritische Gänge V, S. 73 (Orig.-Ausg.)

<sup>4)</sup> Ostwald, Grdss. d. Naturphilos. (2. Aufl., 1907), S. 178.

<sup>5)</sup> Merkwürdigerweise heißt es auch bei Wölfflin: „Jedes Kunstwerk ist ein Geformtes, ein Organismus.“ (Grdbegr., S. 133). Diese Gleichsetzung: Geformtes = Organismus erscheint vollends unhaltbar. Die a. a. O. gegebene weitere Ausführung bezieht sich streng genommen aber viel eher auf unsern entwickelten „Organisations-Begriff“.

<sup>6)</sup> L. Stein, Die soziale Frage im Lichte der Philosophie (2. Aufl., 1903) S. 47.

Staat kein Organismus, sondern ebenso wie die Gesellschaft lediglich Organisation.

Daß jedes Kunstwerk schließlich ein organisiertes Ganzes darstellt, liegt so auf der flachen Hand, daß die Feststellung eben dieser Organisation einer baukünstlerischen Gestaltung an sich für deren Verständnis völlig bedeutungslos wird. Dagegen eröffnen sich hier weitere Ausblicke, von denen der eine zu der Frage führt, aus welchem Grunde jegliches Kunstwerk ein organisiertes Ganzes ist. Das ist offenbar zutiefst eine Frage philosophischer Erkenntnis, deren Beantwortung an dieser Stelle vorerst nur angedeutet sei.

Der Mensch ist als Organismus selbst nach der oben gegebenen Definition dem Prinzip der Ganzheitskausalität unterworfen, d. h. daß die einzelnen Teile seines Organismus sich nicht wie bloße Summanden zu einer Summe fügen, wobei die Entfernung einzelner Teile lediglich die Summe verringert, sie ihrem Begriffe nach aber bestehen ließe, sondern es macht die Entfernung eines Teiles aus dem Organismus diesen unvollständig, zerstört eben den Begriff der „Ganzheit“. So sei als für unsere Absicht genügend der Begriff „Ganzheit“ erläutert — selbstverständlich nicht definiert. Immerhin wird an Hand dieser Erläuterung folgendes klar: es ist erstens eben dieser Ganzheitsbegriff der den Begriffen „Organismus“ und „Organisation“ übergeordnete Begriff. Der „organische“ gleichnishafte Eindruck des Bauwerkes ist mithin zurückgeführt auf den wesentlichen Grundsatz der „Organisation“ der Teile zu einem Ganzen — eben dem Kunstwerk. Damit aber wird Sinn und Bedeutung eines „organischen“ Bauwerkes im Gegensatz zu einem „anorganischen“ hinfällig und es ist klar, daß mit genau dem gleichen Rechte von „organischem“ wie „anorganischem“ ästhetischen Eindruck dem gleichen Objekt gegenüber von verschiedenen Beobachtern die Rede sein kann — ein Tatbestand, der eingangs dieser Zeilen an etlichen Beispielen dar-

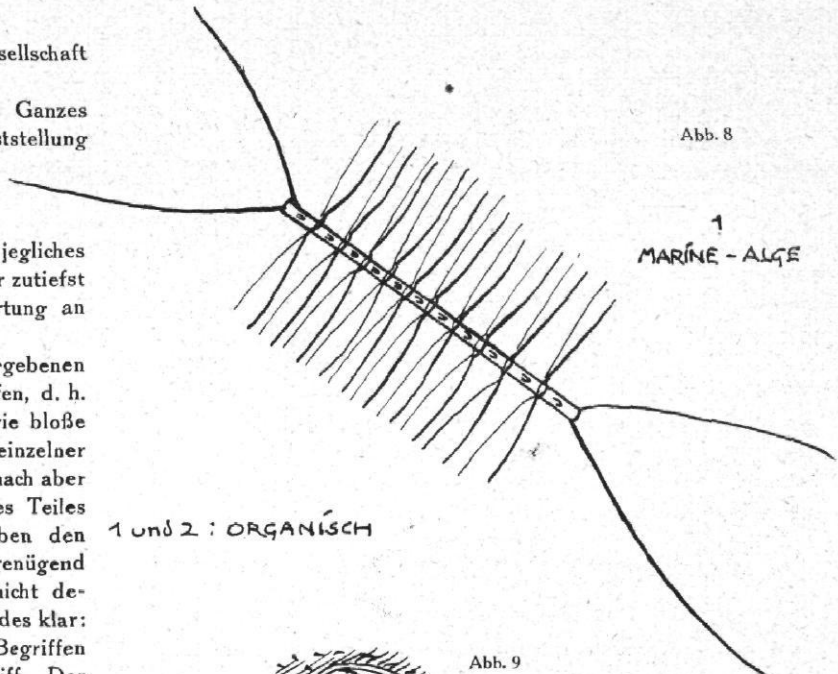


Abb. 8  
1  
MARINE - ALGE

1 und 2 : ORGANISCH

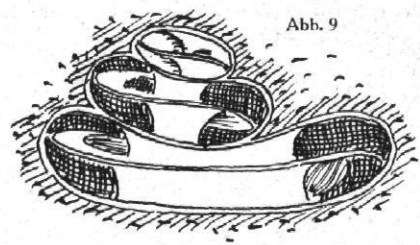
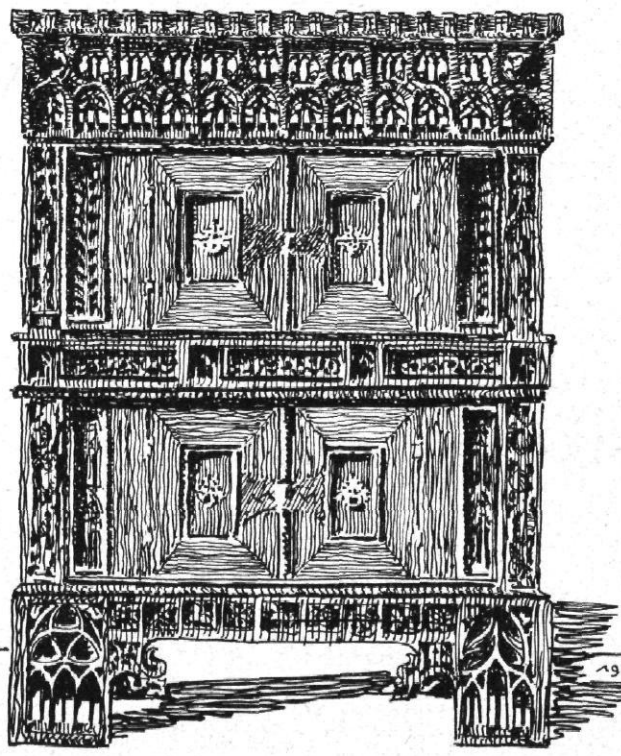


Abb. 9

2. MENSCHLICHES OHR  
SCHNECKENHÖHLE



19425

SCHRANK VON 1548

Abb. 7

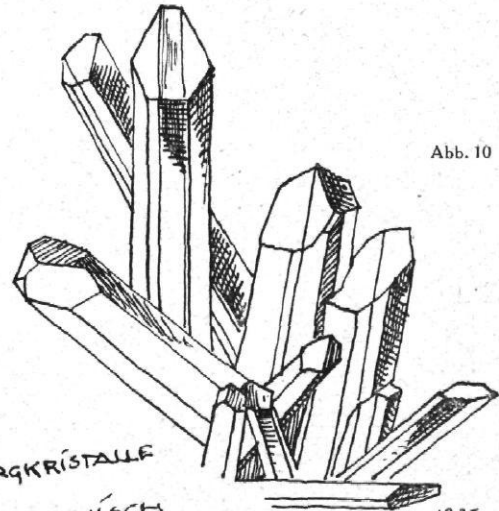


Abb. 10

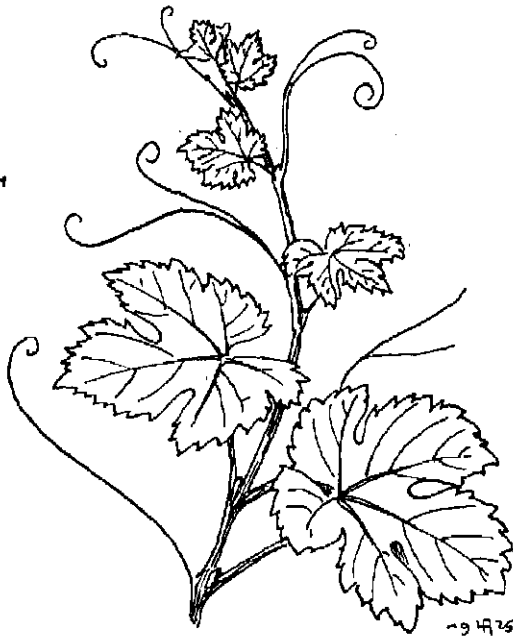
3. BERGKRISTALLE  
ANORGANISCH

19425

gestellt worden ist. In der Tat liegt hier ein Gegensatz in objektivem Sinne nicht vor, was die beigegeführten Skizzen anschaulich machen mögen. Insbesondere ist es hier von ausschlaggebender Bedeutung, daß sowohl organische wie anorganische Gebilde nach gleichen Gestaltungsgrundsätzen gestaltet sein können, also bereits hier, wo von Organismen und anorganischen Bildungen in strengem Wortsinne die Rede ist, ein prinzipieller Gegensatz der ästhetischen Erscheinung nicht nachweisbar ist. Um so hinfälliger

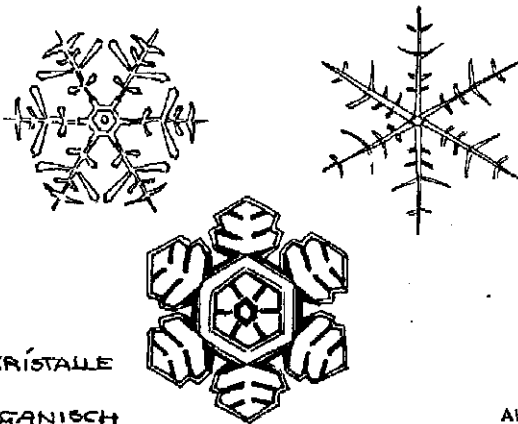
WEINREBE  
ORGANISCH

Abb. 11



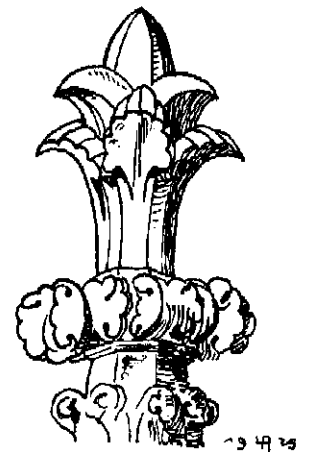
ATHEN - PROPYLÄEN

Abb. 14



SCHNEEKRISTALLE  
ANORGANISCH

Abb. 12



CHARTRES - KATHEDRALE

Abb. 15

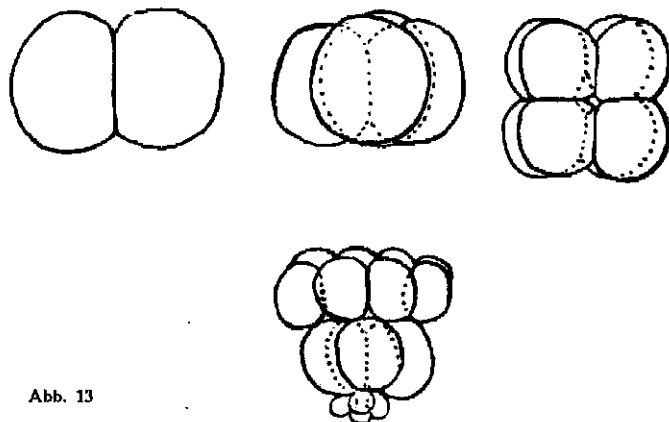


Abb. 13

VIER STADIEN DER INDIVIDUELLEN ENTWICKLUNG  
DES GEMEINEN SEESTERNS - NACH DARWYN -

wird damit die gleichnishaftige Rückbeziehung darauf vor Werken der Baukunst.

„Organisiert“ dagegen ist notwendig jedes Bauwerk, insofern es als Kunstwerk bewußte Organisation der Teile zu einem (einheitlichen) Ganzen ist. Und sonach bedeutet dieser Eindruck des organisierten Ganzen nichts anderes, als daß der Mensch Kunstformen nach den ihn selbst bestimmenden „ewigen, ehernen, großen Gesetzen“ gestaltet. Diese Aussage aber hilft in keiner Hinsicht zum Verständnis irgendwelcher polaren Gegensätze in der Architektur, wie sie in der Gegenüberstellung von organisch und anorganisch zum gleichnishaften Ausdruck gebracht werden sollte.

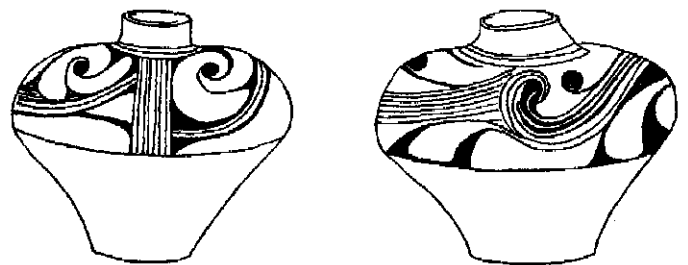


Abb. 16

NEOLITHISCHE TONGEFÄßE - ORGANISIERT



In diesem Falle erweist sich, wie oft genug, die oberflächlich-bequeme Methode bloßen Vergleichs und unzutreffender Analogie als wissenschaftlich unzulänglich. Gerade im Bereiche der Kunstwissenschaft, die an sich schon auf exakte Methoden der Erkenntnis nach unabänderlicher Lage der Dinge weitgehend verzichten muß, wäre es an der Zeit, mit dieser so bequemen und deshalb beliebten — Phrasengebarung zu Rande zu kommen, soll anders eine Theorie der Kunst überhaupt Titel und Rang einer Wissenschaft verdienen.<sup>1)</sup>

Organisation als bewußte Ordnung der Teile zu einem ästhetischen Ganzheits-Eindruck haben wir nun als wesentliche Bestimmung eines jeden Bauwerks erkannt. Es ist leicht einzusehen, daß diese Organisation nach verschiedenen Grundsätzen erfolgen kann, Prinzipien, die die moderne Kunstwissenschaft als „Grundbegriffe“ herauszuarbeiten sich bemüht. So hat sie uns neben anderen in erster Linie die Begriffe „malerisch und linear“ geschaffen, die mit Vorliebe gerade auf die Architektur angewandt werden. Leider nur entwindet sich dieses Begriffspaar wie ein wahrer Proteus dem zupackenden Griffe, einer endgültigen Bestimmung seines Begriffsinhalts geradezu spottend — daß wir in diesem Zusammenhang nur von der Baukunst sprechen, sei immerhin noch besonders betont.

Schon 1912 hat Gurlitt in einer Aufsatzreihe zum „Wesen des Barock“ in der Berliner Architekturwelt auf das mehr wie Problematische des Begriffes „malerisch“ hingewiesen. Wir unsererseits wollen zunächst diesen Begriff, wie er bislang vorliegt, analysieren.

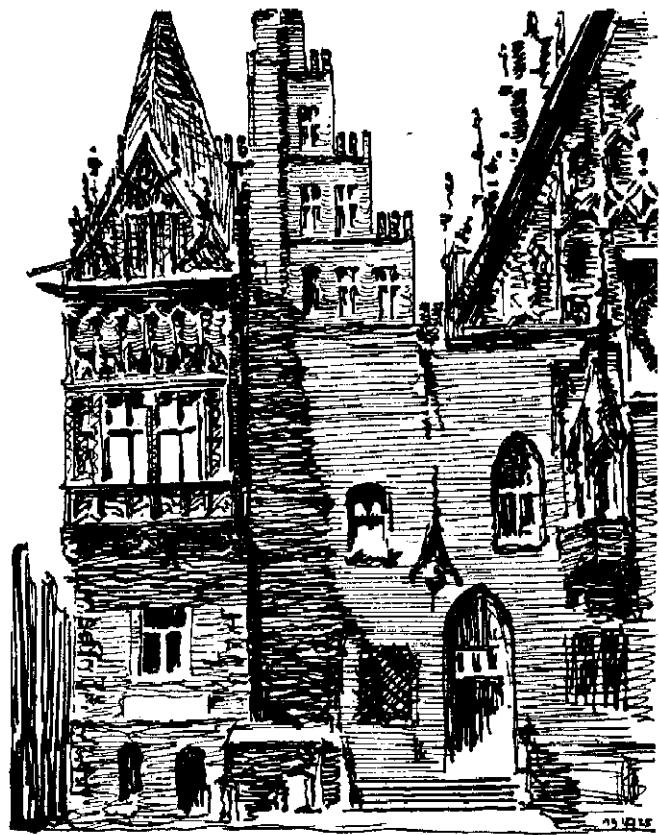
„Übereinstimmend wird von den Geschichtsschreibern der Kunst als wesentliches Merkmal der Barockarchitektur der malerische Charakter angegeben. Die Baukunst verläßt ihr eigentümliches Wesen und geht Wirkungen nach, die einer anderen Kunst entlehnt sind; sie wird malerisch.“<sup>2)</sup>

Was heißt das eigentlich?

Das Merkmal für das Wesen der Barockarchitektur soll der malerische Charakter sein. Um zu diesem Merkmal des Wesentlichen zu gelangen, verläßt die Baukunst ihr eigentümliches Wesen. Die Baukunst besitzt folglich ein über alle Logik und alle Erfahrung hinaus eigentümliches, geradezu einzigartiges Wesen, das nicht nur modifiziert werden kann, sondern das zugunsten eines anderen Wesens verlassen wird; Barockarchitektur ist Baukunst, hat aber das Wesen der Baukunst verlassen. Das heißt also: eine Sache bleibt also auch

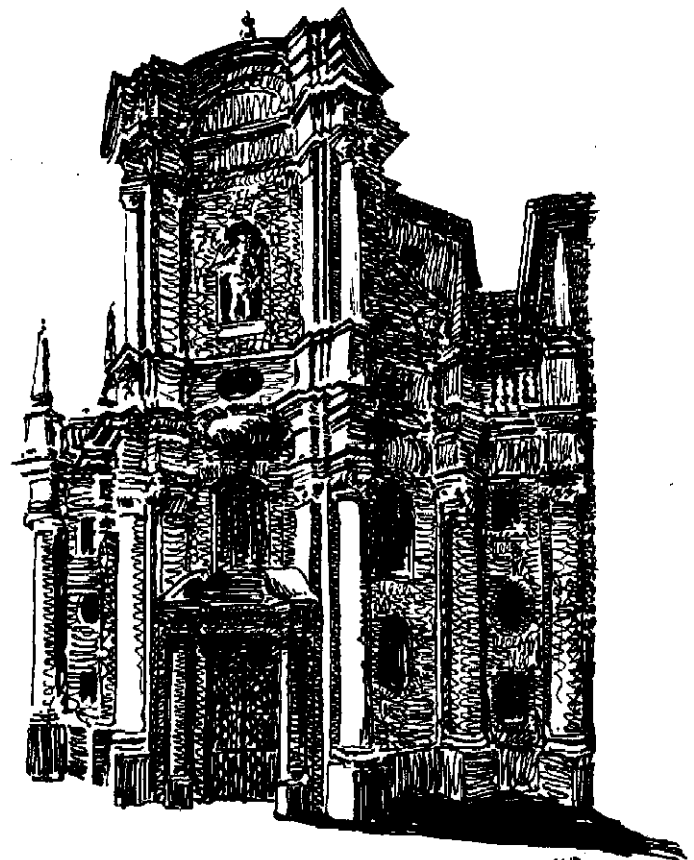
<sup>1)</sup> Vgl. die auffallend scharfe Ablehnung dieser Tendenz — auch in Bezug auf das „Malerische“ bei Durm, *Baukunst der Renaissance in Italien* (2. Auflage 1914) S. 28, wo es übrigens heißt: „daß der ganze Renaissancestil unorganisch ist“ mit wenigen Ausnahmen“ — !

<sup>2)</sup> Wölfflin *Barock und Renaissance* (3. Auflage 1908) S. 15 — Vgl. auch ders., *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (2. Auflage 1917).



VOM RATHAUS ZU Breslau

Abb. 18



DREIFALTIGKEITSKIRCHE  
MÜNCHEN →

Abb. 19

1916

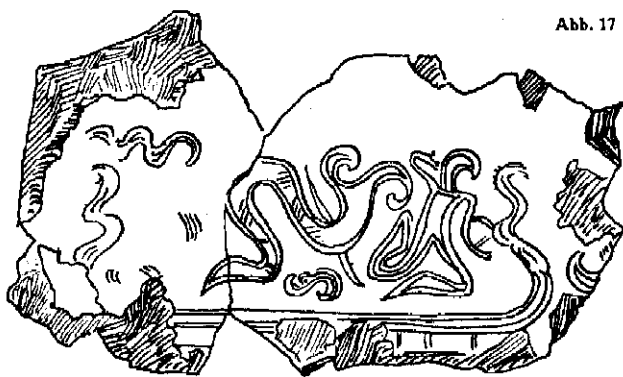
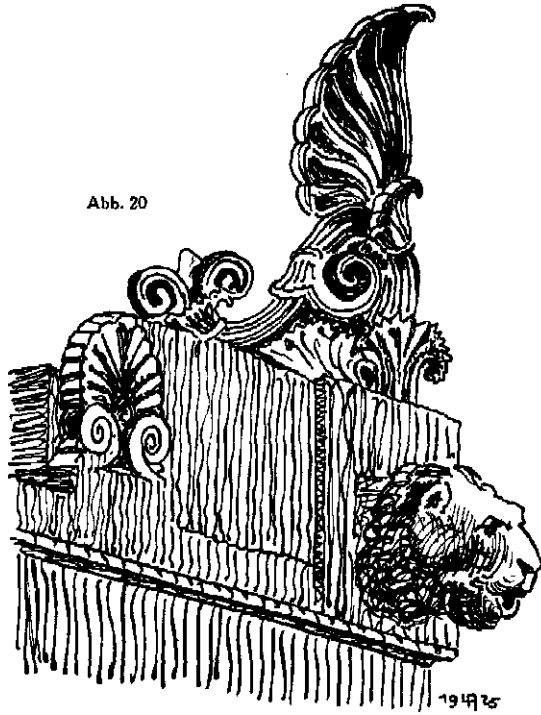


Abb. 17

VON EINEM BRONZEMESSER - NOLSTEIN

Abb. 20



ECKE VOM PARTHENON

ohne das Wesen dieser Sache dieselbe Sache — Baukunst ohne das Wesen der Baukunst bleibt Baukunst. Und das wird von den Geschichtsschreibern der Baukunst „übereinstimmend“ angegeben, als Erkenntnis ausgesagt.

Diese rein logische Analyse von der „Erkenntnis“ des malarischen Charakters der Barockarchitektur ergibt ein Resultat, das

wir ohne jeden weiteren Zusatz für sich stehen lassen als Beweis für die durchschlagende Kraft der historischen Forschung für die Wesenserkenntnis der Baukunst.

Auf die Frage: was eigentlich ist malarisch? bleibt uns die ästhetische wie die kunsthistorische Terminologie die eindeutige endgültige Antwort einfach schuldig. Nach Wölfflin ist malarisch das „was ein Bild abgebe, was ohne weitere Zutat ein Vorwurf für den Maler sei.“<sup>1)</sup> Mit Recht, wie uns scheint, hebt demgegenüber Schmarsow hervor: „Es wird uns nicht gesagt, was hier unter Bild verstanden werden soll.“<sup>2)</sup> Er selbst bemüht sich wiederholt und eingehend um die Begriffsbestimmung und empirische Ableitung dieses vielumstrittenen Begriffs, über den schließlich jeder Forscher seine eigene, vom anderen zumeist weit abweichende Meinung hat.

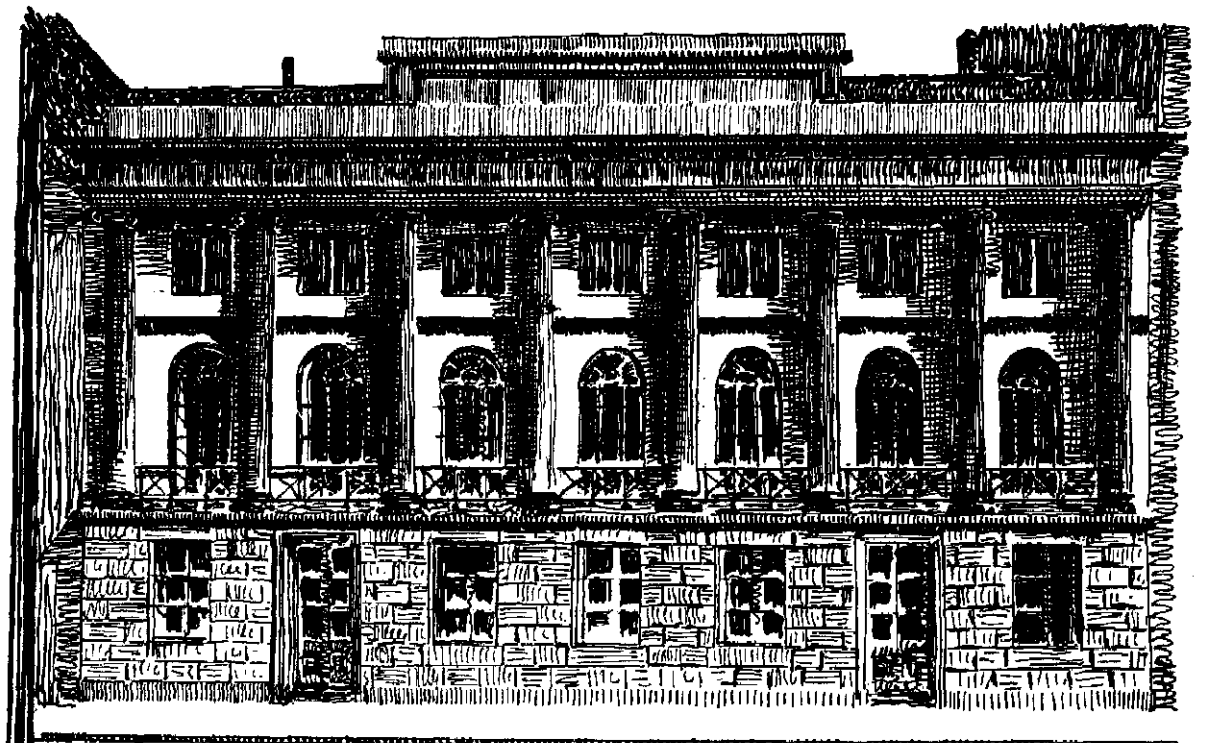
Eine willkürlich getroffene Blütenlese aus der neueren kunstgeschichtlichen und ästhetischen Literatur mag die schillernde Vielfältigkeit dieses Begriffes veranschaulichen. Für Wölfflin gründet sich das Malarische „auf den Eindruck der Bewegung. Man kann fragen, warum das Bewegte gerade malarisch sei, warum gerade die Malerei allein zum Ausdruck des Bewegten bestimmt sein solle. Die Antwort ist offenbar dem eigentümlichen Kunstwollen der Malerei zu entnehmen.“<sup>3)</sup> Hier geht die Erörterung laut Schmarsow logisch in die Brüche.<sup>4)</sup> Denn in der Tat ist die einfache Linie als solche durchaus imstande, den Eindruck der Bewegung zu erzeugen. Die Ornamentik bietet schon in ihren Anfängen schlagende Beispiele für diese Ausdrucksfähigkeit der Linie, also einem durchaus „unmalarischen“ Kunstmittel. So erscheint das Ornament auf neolithischen Gefäßen (Abb. 16) mitunter von lebhaftester Bewegung erfüllt, während die ornamentierte Messerklinge (Abb. 17) wieder eine im Linienspiel aus-

<sup>1)</sup> Wölfflin, Barock und Renaissance, S. 15.

<sup>2)</sup> Schmarsow, Beiträge zur Ästhetik der bildenden Künste, Bd. I (1896) S. 16

<sup>3)</sup> Wölfflin, Barock und Renaissance, S. 16

<sup>4)</sup> Schmarsow, l. c.



KOPENHAGEN, AMALIEGADE 40

Abb. 21

gedrückte Bewegung ganz anderen Charakters enthüllt. Und schließlich wäre zu fragen, warum nicht die „Bewegung“ selbst anstelle des sich doch darauf rückbeziehenden „Malerischen“ als Kennzeichen eines Baustiles treten sollte? Offenbar, weil der Begriff der Bewegung seinerseits mit dem ihm innewohnenden sukzessiven Moment nicht eine widerspruchslöse Anwendung auf die simultane Gestaltung des Baukörpers zuläßt. In dem physikalischen Begriff der Bewegung liegt zunächst das zeitliche Moment: ein materieller Punkt ändert nacheinander mit einer gewissen Geschwindigkeit und in einer gewissen Richtung relativ seinen Ort im Raume. Wollte man also von „bewegter“ Architektur reden, so wäre das wieder lediglich ein Gleichnis, eine Metapher, die den Kern der Sache nicht trifft. Dabei findet eine Ummünzung des Bewegungsbegriffes statt, eine Übertragung des ursprünglich physikalischen Begriffs der Bewegung zunächst auf das psychologische Gebiet, im Sinne eines Affekts, einer Gemütsbewegung, etwa „Affekt und Bewegung um jeden Preis“<sup>1)</sup> oder als Ausdrucksbewegung eines inneren Zustandes; von hier aus dann die Übertragung auf die Bauwerke als die „quasi-Träger“ dieser Ausdrucksbewegung, die das Subjekt psychologisch wertet. (Abb. 19 und 20) Wie dieser Vorgang zustande kommt, bleibe hier dahingestellt.

Doch ist dieser psychologisch-wertende Bewegungsbegriff nicht der, den Wölfflin meint: „In der Natur von Licht und Schatten ist schon ein sehr starkes Bewegungsmoment gegeben. . . . Hierauf beruht vorzüglich der Eindruck steter Veränderung, den dieser Stil (sc. das Barock) zu erwecken weiß“<sup>2)</sup>. Damit scheint die (metaphorische) Übertragung des rein physikalischen Bewegungsbegriffes auf den Baustil in der Tat vollzogen.

Hier stellt sich der Einwand ungezwungen ein: Vermögen nicht Licht und Schatten ein Gebilde jeglichen Baustils in die Sphäre des so definierten Malerisch-Bewegten zu rücken? Könnte danach das Spiel von Licht und Schatten, das „Malerische“ also, Kriterium des Barock sein? Diese Überlegung werde unterstützt durch einen Blick auf ein im scharfen Licht stehendes Bauwerk klassizistischer Prägung (Abb. 21). Es wirkt, trotzdem es frontal gesehen ist, „malerische“ Überschneidungen also so gut wie nicht auftreten, malerischer als mancher Bau des Barock. Ganz folgerichtig gelangt denn auch Wölfflin „zu der Ansicht, daß der Begriff des Malerischen in seiner Allgemeinheit nicht fähig sei, ein Barock zu fassen, wie man es bisher versucht hat“<sup>3)</sup>. Trotz dieser Einsicht werden Bauten nach wie vor als „malerisch“ angesprochen, so bezeichnet z. B. Wackernagel<sup>4)</sup> das Rathaus zu Gernsbach ausdrücklich als „malerisch“. (Abb. 22)

Nebenbei bemerkt vertritt bei vielen Autoren der nebelhafte Begriff des Malerischen nichts anderes als asymmetrische Gestaltung namentlich bei Kunsthistorikern, weniger bei Architekten. Zur Klarheit und Erkenntnis dürfte dieser „Grundbegriff“ auf diese Weise wenig genug beitragen. Doch setzen wir unsere Analyse fort.

Nach Schmarsow entsteht der Eindruck des Malerischen, „weil das betrachtende Subjekt seinen ästhetischen Standpunkt gewechselt hat“<sup>5)</sup>. Nun kommen aber ästhetische Werte erst zustande, wenn zweierlei zusammentrifft: das Objektive und das Subjektive. Trotz Schmarsows oben angeführter Meinung soll die Architektur als solche auf den subjektiven Standpunkt, den der malerischen Auffassung übergehen: „ihn nimmt der Baumeister wie von selbst (?) ein, sowie der umgebende Raum mit seinen mancherlei Beziehungen bestimmend auf das Bauwerk herüberwirkt“<sup>6)</sup>. Jetzt also wäre nichts Malerisches am Bau selbst sondern

nur im Zusammenhang mit seiner Umgebung zu erkennen (Abb. 25-26). Wo ist dann aber die Grenze des so verstandenen „Malerischen?“ Heißt das nicht zugleich, daß jeglicher planmäßige Städtebau seiner Natur nach malerisch sein müßte, da gerade hier der umgebende Raum bestimmend auf das Bauwerk einwirkt? (Abb. 23). Die Empirie lehrt, daß gerade das Gegenteil der Fall ist. Nirgends ist der Städtebau planmäßiger als im Barock und Klassizismus, nirgends ist er weniger malerisch! (Abb. 24).

Man kann auch füglich nicht behaupten, daß eine Straße in Berlin NO malerisch ist, wenn dort auch jedes Haus bis zur Uniformierung von seinen Nachbarn „mitbestimmt“ ist. Und doch hat selbst dies Motiv einem Balussek den Vorwurf zu einem Bilde geliefert — wäre es also doch malerisch? Dieser Begriff soll aber andererseits doch mit dem Barock verknüpft sein — Vernunft wird Unsinn, Wohlthat Plage! Aber für Schmarsow ist das Barock, z. B. Michelangelos, überhaupt nicht malerisch, wie für Wölfflin: „es ist plastisch in höchstem Sinne“<sup>1)</sup> (Abb. 27). Dagegen wären die Ideale der Hochrenaissance „malerisch gesonnen“<sup>2)</sup> (Abb. 28). Und schließlich lesen wir bei Burckhardt

<sup>1)</sup> Schmarsow, wie vor, S. 97.

<sup>2)</sup> ebenda.



Abb. 22

191725

RATHAUS ZU GERNSBACH

<sup>1)</sup> Burckhardt, Cicero

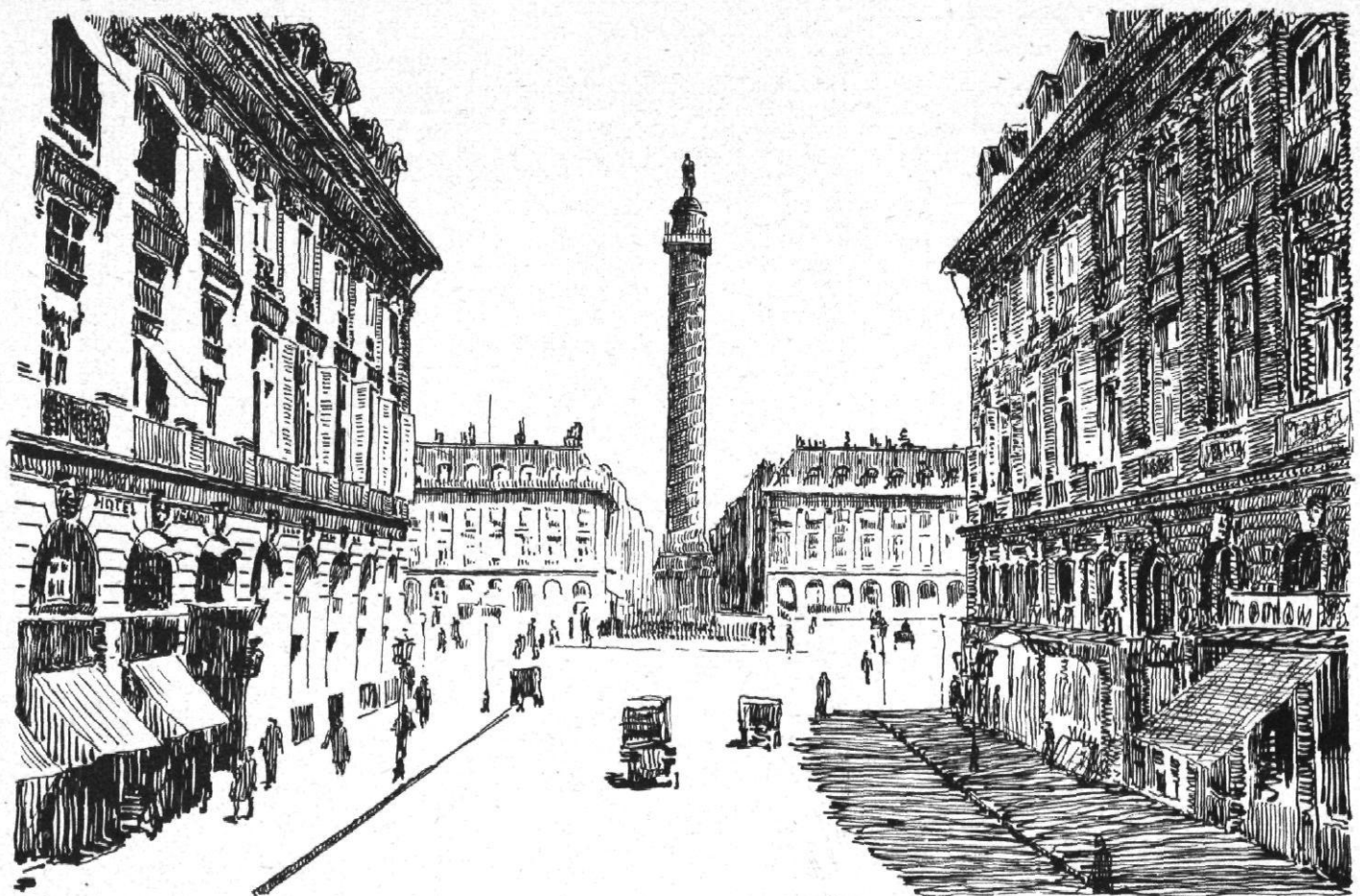
<sup>2)</sup> Wölfflin, Barock usw., S. 17

<sup>3)</sup> Schmarsow, a. a. O., Bd. 2, S. 45/46

<sup>4)</sup> Wackernagel, die Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts in den germ. Ländern, S. 40. (Handbuch der Kunstwissenschaft)

<sup>5)</sup> Schmarsow, a. a. O., Bd. 1, S. 104/105

<sup>6)</sup> Schmarsow, a. a. O., Bd. 2, S. 16

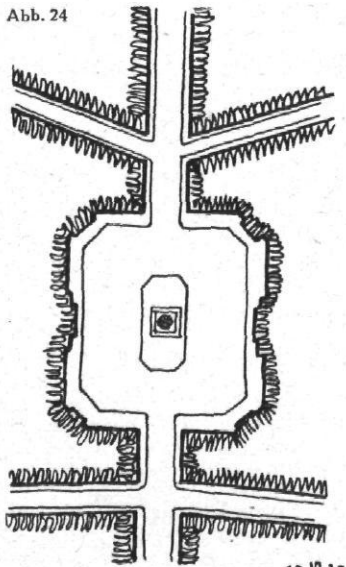


PARIS - PLACE VENDÔME

19 77 25

Abb. 23

Abb. 24



19 44 25

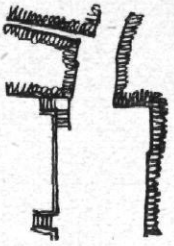
PLACE VENDÔME

anlässlich einer Erwähnung von Albertis Jugendschrift „della pittura“ von dem „malerischen Standpunkt der Frührenaissance.“<sup>1)</sup> Dementsprechend ist im Cicerone die Rede von der Vorhalle von S. M. delle Grazie in Arezzo, „welche zum ganz Malerischen dieser Art gehört“<sup>2)</sup> (Abb. 29).

Vollends bei Frankl heißt es: „Aber malerisch ist in erster Linie die spezifische Wirkung rein optischer Mittel, das Nersichtbare, das Untastbare: die Farbigkeit, die mit jedem Standpunktwechsel wechselnde Beleuchtung, wechselnde Silhouette und Perspektive, wechselnde Reflexlichter und Reflexschatten.“<sup>3)</sup>

Neuerdings hat Wölfflin vielleicht die endgültige Umschreibung des polaren Gegensatzes malerisch und linear gefunden, wenn er vorwiegend negativ das Malerische als die Entwertung der Linie als „Blickbahn und Führerin des Auges“<sup>4)</sup> bezeichnet und weiterhin die beiden Quellen des ästhetischen Eindrucks in Objekt und Subjekt — des Beschauers sowohl wie des Künstlers — scharfsinnig untersucht. In bezug auf die Baukunst gesteht er ausdrücklich selbst zu: „Mag man noch so haushälterisch mit den Begriffen umgehen, die zwei Worte malerisch und nichtmalerisch genügen schlechterdings nicht, die zahllosen Nuancen der geschichtlichen Entwicklung zu bezeichnen.“<sup>5)</sup> Methodisch scheint es in der Tat bedenklich, eine Polarität der Form lediglich optisch herzuleiten, denn außer anderen Gründen spricht dagegen die Tatsache, daß die optischen Bedingungen des betrachtenden Subjekts für den Eindruck des Malerischen oder Nichtmalerischen in der Baukunst entscheidend sind. Die Geschichte der Malerei und Graphik, auf die Darstellung der

1) Gesch. d. Ren. in Ital. (4. Aufl.), S. 45.  
 2) Burckhardt, Cicerone, Art. 141 f.  
 3) Frankl, Ren.-Arch. in Italien I, S. 52.  
 4) Wölfflin, Grundbegriffe, S. 15.  
 5) ebenda, S. 73.



AUS HIRSCHHORN  
AM NECKAR

Abb. 25 und 26



19425

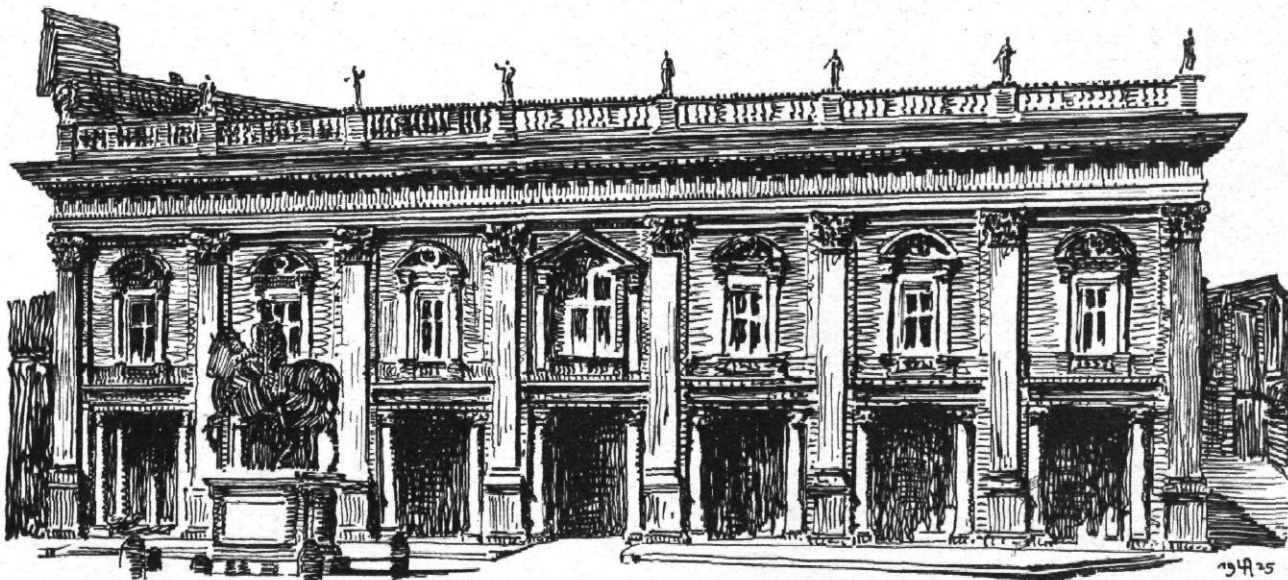
Architektur hin untersucht, bietet den Beleg für diese Behauptung. Denn ein gotischer Dom in Dom. Quaglios Darstellung wirkt beispielsweise linear genug, während eine linear-klassische Architektur in impressionistischem Sinne malerisch sein kann.

Aber man braucht nicht einmal so weit zu gehen: der Standpunkt für die Aufnahme des Photographen beeinflusst schon entscheidend den Eindruck, denn die malerische Wirkung ist mit der Tiefenwirkung und deren Überschneidungen ebenso verbunden wie die lineare Architektur flächenhaft ist. Für den Wandel der (subjektiven) optischen Auffassung ist auch die Freilegungs-Sucht des 19. Jahrhunderts gegenüber gotischen Domen charakteristisch, insofern sie die Bedeutung der optischen Auffassung einer Zeit darlegt. Denn das Freilegen mittelalterlich-malerischer Bauten, d. h. eben ihre Befreiung von all den Überschneidungen der Umgebung, ist im Grunde nichts als Ausdruck des Bemühens nach linearer Übersicht, nach kompositioneller Klarheit. Und das war jene Epoche in aller bildenden Kunst als Ideal aufzustellen gewohnt, ob klassizistisch oder neugotisch gerichtet.

Kurz: Auf Grund des Begriffspaares „malerisch und linear“ eine Polarität in der Baukunst objektiv begründen zu wollen, scheint ein ebenso unfruchtbares Beginnen wie mit dem Begriffe des Organischen und seines Widerspiels. Denn hier wie dort handelt es sich um

subjektive Auffassung, hier wie dort erscheint der Beitrag des Subjekts zu groß gegenüber dem objektiven Tatbestand. Und beidemale tritt zu diesem Umstand noch verwirrend die jeweilige Übertragung der Begriffe anderswoher auf Werke der Baukunst.

Die Frage, ob die nun nach zwei Richtungen durchverfolgte historische Gegensätzlichkeit der „Erscheinungsform“ nicht von der Architektur selbst her, aus der Erfassung ihres Wesens — ohne fremdartige Übertragung — heraus fruchtbarer und für ihr Verständnis wertvoller gestaltet werden kann, ist im Rahmen eines Zeitschriftenbeitrages naturgemäß nicht zu lösen und muß anderer Gelegenheit aufgespart werden. Es genüge hier, die Schlagworte „organisch“ und „malerisch“ kritisch untersucht und auf ihre Unhaltbarkeit im landläufigen Sinne hingewiesen zu haben.



19425

KAPITOLSPALAST ROM

Abb. 27



S. M. DELLA SALUTE - VENEZIA

Abb. 28

Die beiden Abbildungen auf dieser Seite gehören zum Aufsatz Dr. Adlers, auf der vorigen Seite.

## CHRONIK

### „NOCHMALS DIE AMSTERDAMER SCHRECKENSKAMMER“

Dr. Adolf Behne erklärt, daß die auf Seite 358 veröffentlichte Notiz „Dr. Behne entschuldigt die Amsterdamer Schreckenskammer“ den Sinn seiner Zuschrift nicht wiedergab. Es handelte sich für Dr. Behne, wie er uns festzustellen bittet, nicht um seine kritische Stellungnahme für oder gegen die Amsterdamer Schule, weder um eine Entschuldigung, noch um eine Beschuldigung, und am allerwenigsten um das Verlangen, die Amsterdamer Schule oder Berlage oder irgend einen Künstler einer sachlichen Kritik zu entziehen, sondern um einen Einspruch gegen die Art der hier geübten Kritik.

Unsere Leser werden sich vielleicht erinnern, daß wir vor Veröffentlichung der von Dr. Behne beanstandeten Kritik ausdrücklich um die „gütige Nachsicht“ für die Leidenschaftlichkeit unseres Berichterstatters gebeten hatten (S. 147), worauf uns dann Professor Wilhelm Kreis schrieb, „daß ihm unsere Entschuldigung zu Anfang dieses Artikels sehr mißfallen habe“. Professor Kreis schrieb uns ferner: „Ihr Berichterstatter hat, wie ich nochmals betonen möchte, ganz mit Recht diejenigen Auswüchse in Holland gebrandmarkt, welche als solche von allen zu erkennen sind, die über einer kritiklosen Nachbeterei stehen.“ Dieser Brief von Professor Kreis wurde auf seinen Wunsch in Heft 5, Seite 210 abgedruckt.

## SCHMITTHENNERS ENTWURF ZUM ULMER MÜNSTERPLATZ

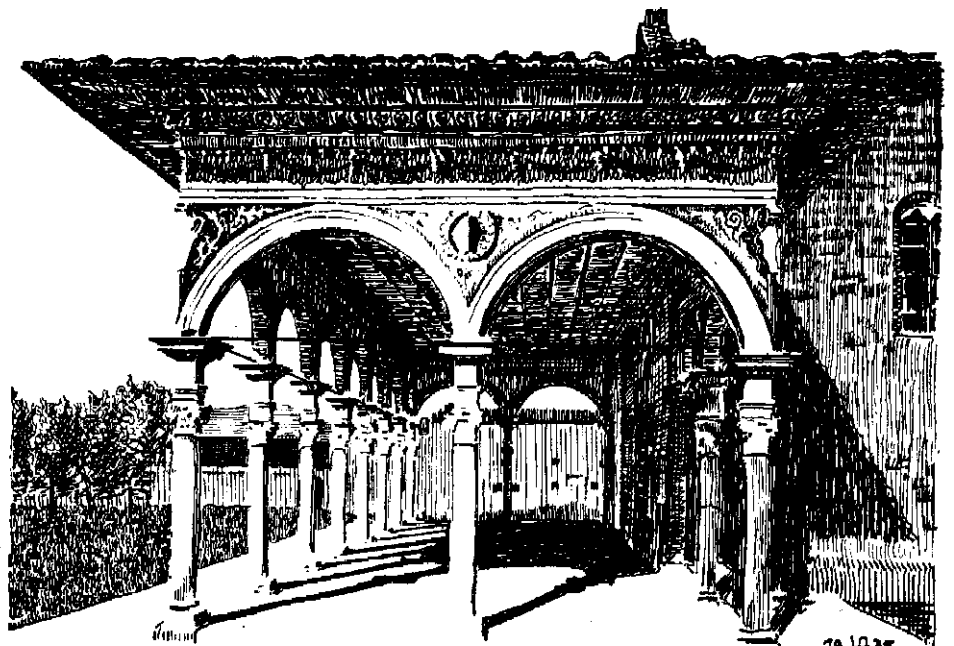
Unter den zahlreichen Zuschriften, die uns die Veröffentlichung der „Zweiundzwanzig Äußerungen über den Ulmer Münsterplatz“ in Heft 9 einbrachte, war eine der beachtenswertesten die folgende aus Stuttgart, deren Absender sich vielleicht aus irgend einem Grunde eines scherzhaften Decknamens bedient:

„Sehr verehrter Herr Hegemann! Sie hatten den Mut und die Pflicht, die „Ulmer Frage“ frei von jedem Cliqueswesen zu besprechen. Sie haben sich dadurch die allergrößten Verdienste um die Baukunst und die gesamte Architektenschaft erworben. Gestatten Sie mir, sehr verehrter Herr Hegemann, Sie in Ihren Bestrebungen, soweit es mir möglich ist, zu unterstützen. Sie finden beiliegend eine Skizze des neuen Schmitthennerschen Entwurfes, wie er sich aus dem neuen Festschmuck des Ulmer Münsterplatzes (abgebildet in „Städtebau“ Heft 9/10, S. 160) und anderen Quellen für den aufmerksamen Betrachter rekonstruieren ließ. Dies zur Verwendung nach Ihrem Belieben und Gutdünken. Ihr sehr ergebener Peter Meyer, Filiale Stuttgart.“

Da Professor Schmitthenners Entwurf, wenn diese Zeilen die Presse verlassen, wahrscheinlich bereits der Öffentlichkeit bekannt sein wird, möge die uns übersandte Skizze zu Vergleichszwecken hiermit ohne Verbindlichkeit unsererseits abgebildet werden.

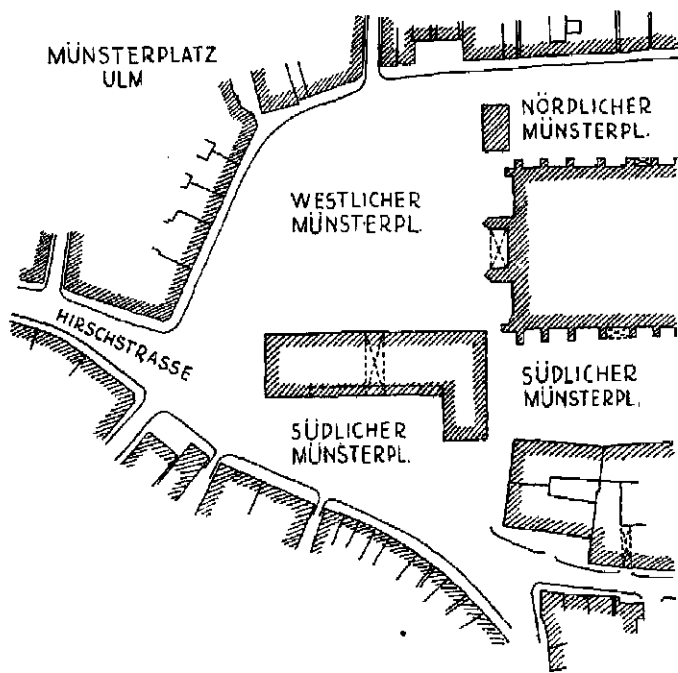
In Ulm hat sich eine „Baugesellschaft Münsterhaus“ gebildet, deren Stammkapital (20 000 Mark) hauptsächlich von der Stadt übernommen wurde. Gleichzeitig hat sich in Ulm eine lobhafte Protestbewegung gegen die Ausführung des Schmitthennerschen Projektes und die damit verbundene Geheimtuererei gebildet und auch an unseren Schriftleiter Werner Hegemann eine Einladung zum Proteste ergoßen lassen. Auf diese Einladung antwortete Herr Hegemann u. a.:

„Ich bitte Sie, bemerken zu dürfen, daß aus der mir bekannt gewordenen Skizze des Schmitthennerschen Projektes die offensichtlichen Schwächen, von denen Sie sprechen, nicht ohne weiteres ersichtlich sind. Mir scheint im Gegenteil, daß, soweit aus dem Plan hervorgeht, schon sehr viel gewonnen ist. Vor allem fehlt die romantische Verschnörkelung des Grundrisses. Es ist nichts getan, um willkürliche



S. M. DELLA GRAZIE - AREZZO - VORHALLE

Abb. 29



Unregelmäßigkeit zu erzeugen oder die wichtige Tiefenentwicklung zu hemmen. Ich könnte mir also vorstellen, daß der Schmitthennersche Plan, dessen Einzelheiten mir ja allerdings nicht bekannt sind, unterstützenswert ist. Erlauben Sie mir als Freund Ihrer Sache, Sie zu bitten, in dieser Angelegenheit recht vorsichtig voranzugehen und nicht etwa Opposition nur der Opposition halber zu treiben.“

Soweit man aus der hier abgebildeten Skizze ersehen kann, plant Professor Schmitthenner nichts, was der Schöpfung eines Münsterplatzes im Sinne der schönen Vorschläge von Felix Schuster oder Sverre Pedersen (abgebildet S. 405 und 406) im Wege stünde. Vom Standpunkte kühler Wirtschaftlichkeit gesehen, ließe sich höchstens sagen, daß Schusters

Entwurf (vgl. S. 406) bessere Baustellen für Verkaufsläden schafft als Schmitthenners Entwurf. Ist es doch fast eine Regel, daß ein Laden in der Flucht einer Hauptstraße besser liegt als ein Laden, der weit hinter die Straßenflucht und gleichsam auf einen toten Punkt geschoben wird.

#### DIE SIEGER IM „LINDEN“-WETTBEWERB EIN WAHRHAFT INTERNATIONALER WETTBEWERB

Das Preisgericht des Wettbewerbes: „Wie soll Berlins Hauptstraße ‚Unter den Linden‘ sich im Laufe des 20. Jahrhunderts gestalten?“ bestand aus den Herren Städtebaudirektor Elkart, Professoren Hans Poelzig, Hermann Dernburg, Emil Fahrenkamp, Dr. Hegemann und Ewald Wasmuth. Den ersten Preis (1500 M) erhielt der Holländer van Eesteren-Haag. Der zweite Preis fiel an die Oberbauräte Wolff und Lange-Berlin. Unter den fünf mit dritten Preisen ausgezeichneten Siegern befinden sich außer den deutschen Architekten Max Heinrich sowie Bielenberg & Moser-Berlin, Salzmann-Stolberg i. H. auch der Österreicher Wondracek-Prag und der seit der Revolution in Berlin ansässige russische Architekt Alexander Klein, der Erbauer des St. Petersburger Krankenhauses „Peter der Große“, des größten Krankenhauses der Welt.

Die Entwürfe werden in kommenden Heften von „Städtebau“ oder „Monatsheften“ unter Beigabe zahlreicher Abbildungen ausführlich besprochen werden. Gleichzeitig wird das Gutachten des Preisgerichtes veröffentlicht. Teilnehmer am Wettbewerb, denen die Veröffentlichung ihrer Arbeiten unerwünscht ist, werden gebeten, dies mitzuteilen. Auch werden die Verfasser nicht preisgekrönter Arbeiten gebeten, eine Adresse für die Rücksendung ihrer Entwürfe einzusenden.

Die öffentliche Ausstellung der Entwürfe wird in der Zeit vom 26. Oktober bis zum 7. November erfolgen, und zwar in den Ausstellungsräumen des Verlages Ernst Wasmuth, Markgrafstraße 31, eine Treppe. Der Eintritt zur Ausstellung steht von 12 Uhr mittags bis 6½ Uhr nachmittags kostenlos offen. Vor 12 Uhr wird eine Mark Eintritt erhoben.

#### BÜCHERSCHAU

v. Scheffer, Thassilo. **Homer und seine Zeit.** K. König Wien und Leipzig, 1925. Oktav, 174 S., Bd. I der Sammlung Menschen, Völker, Zeiten, herausgegeben von Max Kernerich. Preis in Ganzleinen . . . . . M 4,80

Das Erlebnis Homers, in unseren Tagen eines antihumanistischen Bildungsideals, nur noch den „happy few“ gewährt, wird in dieser Schrift einem größeren Kreis zu vermitteln gesucht. Bei knappem Raum bemüht sich der Autor in schöner sprachlicher Form und klarer Linienführung die Ergebnisse kritisch-philologischer Forschung mit künstlerischem Erfassen der helläugigen, sinnenfrohen, apollinischen Gestalt des homerischen Menschen zu verschmelzen. Reizvoll ist der leider nur zu zaghaft durchgeführte Versuch, die homerische Kultur als durchaus abendländisch bestimmt und verwurzelt zu sehen. E. C. K.

Becker, Fritz. **Das Zeichnen von Architektur und Landschaft.** Strelitz in Mecklenburg, 1924. Polytechnische Verlagsges. Max Hittenkofer. Oktav, 96 S., 75 Abb. u. 1 Tafel. Preis in Halbleinen . . . . . M 5,—

Nulla dies sine linea ruft Herr Professor Fritz Becker seinen Schülern eindringlich warnend zu und stellt selbst zur besseren Einprägung ein wertvolles Vademecum zusammen, in dem nach kurzem historischen Überblick die verschiedenen Zeichentechniken behandelt und erprobte Ratschläge für die Handhabung des Materials gegeben werden. Viele Ab-

bildungen treten erläuternd und beweisend hinzu. Sie sind von besonderer Überzeugungskraft, wenn an Heinrich Tessenow und Oswin Hempel exemplifiziert wird, die das architektonische oder landschaftliche „Stenogramm“ — und das ist es, was hier wesentlich ist — virtuos ausgebildet haben. E. C. K.

Hartlaub, G. F. **Giorgiones Geheimnis.** Schriften und Abhandlungen zur Kunstgeschichte, Bd. II. Allgem. Verlagsanstalt, München, 1925. Oktav, 85 S., 8 Abb. und 46 Tafeln. Preis, in Halbleinen . . . . . M 5,—

Nachdem die wieder mehr psychologisch orientierte Kunstauffassung der letzten Zeit zu dem Versuch geführt hat, die rätselhafte Stoffwelt Grünewalds und Dürers zu deuten, liegt jetzt auch eine exakte und beweiskräftige Untersuchung der seltsamen Bildgedanken Giorgiones vor. Sein Geheimnis soll die Zugehörigkeit zu einer jener Renaissance-Sodalitäten sein, die ein Mittelglied zwischen den chymischen Gesellschaften und den wissenschaftlich-künstlerischen Akademien kultischmystischer Färbung sind. In ihrem Auftrag entstanden wahrscheinlich die meisten Werke, und ihrem Ideenkreis entnahm G. seine Motive. Die Hypothese ist geschmackvoll vorgetragen unter vorsichtiger Wahrung des künstlerisch Absoluten, das von aller stofflichen Bindung frei ist. Einer würdigen Ausstattung entspricht nicht ganz die Sorgfalt der Druckausführung. E. C. K.

Während der Frühgotische Backsteinbau fortgesetzt unter dem Einfluß des Werksteinbaues stand, sowohl in bezug auf Formen wie Proportionen, so machte er sich im weiteren Verlauf, insbesondere in der Spätgotik und Frührenaissance von seinem Vormunde frei und ging eigene Wege, wobei innige Verwandtschaft zur Holzarchitektur einerseits und zur Hafnerkunst andererseits, insbesondere für den Schmuck sich herausbildete. Ende des 13. Jahrhunderts war die Technik noch von der Hausteintechnik beeinflusst, indem man die einzelnen Formstücke oder Skulpturen aus lufttrockenem, noch nicht gebranntem Tone „herausmeißelte“, wobei man bei derartigen Gebilden von „Tonbildhauerei“ reden müßte. Gleichzeitig kam aber damals noch eine andere Technik auf, die sich bis zum späten Mittelalter hielt, indem man Formstücke oder Ornamente aus dem Tone mit einem messerartigen Instrument herausgeschnitten hat. Erst in der Renaissancezeit verstand man es, wahrscheinlich von der Kachelhafnerie beeinflusst, aus Ton- oder Holzformen, Ornamentfriese, Medaillons usw. abzuformen, wobei natürlich die Arbeiten durch die Mechanisierung immer mehr an individueller und kunsthandwerklicher Art verlieren. Zur Beurteilung der Qualität einzeln angefertigter Tonskulpturen der Gotik, die insbesondere der schönen figürlichen Leistungen der Spätgotik, teilweise noch in die Frührenaissance hinüberreichen, mag noch die Tatsache erwähnt werden, daß die Terrakotten der Renaissance vielfach nur indirekte Aus- bzw. Abformen von Sandstein- oder Kachelreliefs in ihrem Formenschatz bedeuten. Nicht unerwähnt soll jedoch noch die Verwendung und Hebung der Terrakotten durch teilweise oder gänzliche Glasierung, meist in schwarz und grün, seltener in gelb oder braun bleiben, die beginnend bereits im 13. Jahrhundert, ihren künstlerischen Höhepunkt während der Spätgotik feiert, wobei die von

mir schon oft betonte enge Beziehung zur gleichzeitigen Hafnerkunst immer stark erhärtet wird. Interessant ist, festzustellen, daß die nordische Seele das märchenhafte Funkeln und im Zwielight geheimnisvoll Leuchtende der glasierten Terrakottefabeltiere, Gesichtsmasken, Pflanzenornamente und dergleichen liebte, und darin dem Empfinden der Orientalen verwandt ist. Während gegen Ende des 14. und der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts der nordische Backsteinbau die Grenzen des konstruktiv Organischen stark überschritt und die Flächen durch Ziergiebel und durchbrochene Rosetten völlig auflöste, wobei eine freie malerische Wirkung bezweckt werden sollte, die durch Glasierung einzelner Teile noch erhöht wurde, so tritt im weiteren Verlauf bereits um die Wende des 15., besonders aber am Anfange des 16. Jahrhunderts ein Umschwung im Backsteinbau ein, der seine Vorläufer in italienischen Ziegelbauten hat. Man beginnt mit Vorliebe Terrakotten anzubringen, wobei die vorwiegend plastischen Renaissanceornamente den geeigneten Anlaß geben. Bornemann hat in seiner Schrift „Die Keramik in der Baukunst“ nicht unrecht, wenn er von dieser Bauperiode sagt, daß „man von einem Hafnerstil in der Architektur reden kann.“ Die heute noch erhaltenen Gebäude des Klosters Neuzelle, insbesondere die Kirche, sind dem Kerne nach mittelalterlich, aber durch spätere An- und Umbauten stark entstellt, wobei besonders der Barockstil vorherrscht. Den Mittelpunkt bildet ein Hof, den ein vierflügeliger Kreuzgang umschließt; die zweigeschossigen West-, Nord- und Ostflügel waren für Klosterzwecke gedacht, während der Südflügel an die Kirche angebaut ist. Im Erdgeschoß neben den Kreuzgängen liegen noch das Refektorium und der Kapitelsaal, in diesen letzteren Räumen sowie in den Kreuzgängen befinden sich die Terrakotten.





AUSSTELLUNG DES „LINDEN“-WETTBEWERBS VERANSTALTET DURCH  
WASMUTHS MONATSHEFTE FÜR BAUKUNST  
STÄDTEBAU / MONATSHEFTE FÜR STADTBAUKUNST  
STÄDTISCHES VERKEHRS-, PARK- UND SIEDLUNGSWESEN

26. Oktober bis 7. November 1925, wochentäglich von 12—<sup>1</sup>/<sub>7</sub> Uhr

BERLIN W 8, MARKGRAFENSTRASSE 31

ENTSCHEIDUNG DES PREISGERICHTS IM WETTBEWERB: „WIE SOLL BERLINS HAUPTSTRASSE  
„UNTER DEN LINDEN“ SICH IM LAUFE DES 20. JAHRHUNDERTS GESTALTEN?“

Berlin, den 21. Oktober 1925

Anwesend ist das vollständige Preisgericht, dem angehören die Herren: Professor Hermann Dernburg, Städtebaudirektor Karl Elkart, Professor Emil Fahrenkamp, Werner Hegemann, Professor Hans Poelzig, Ewald Wasmuth.

Das Preisgericht tagte am 20. und 21. Oktober. Am ersten Tage wurden die 33 eingelaufenen Entwürfe eingehend durchgesprochen. Die Vorfrage, ob irgendwelche Entwürfe aus formalen Gründen von vornherein ausscheiden müssen, wurde verneint, obgleich 2 Entwürfe nur aus 2 Zeichnungen bestanden. Bei diesem Beschluß wurde besonders das Eigentümliche des Wettbewerbes berücksichtigt, bei dem es sich nicht um ein durchaus klar umrissenes Programm, sondern, wie das Ausschreiben sagte: „nur um die Erlangung geistvoller Anregungen, die an möglichst typischen Beispielen Hoffnung auf die Bewältigung der vielen schwierigen Aufgaben gewähren“, handelte. Ein weiterer und sehr weittragender Beschluß lautete dahin, daß die wichtigsten unter den am östlichen Kopfe der „Linden“ stehenden historischen Gebäude sowie das Brandenburger Tor als historische und künstlerische Gegebenheiten geschützt werden und daß der künftige Ausbau der „Linden“ so erfolgen soll, daß diese Gebäude möglichst wirkungsvoll zur Geltung kommen.

Beim dritten Rundgang wurden ausgeschieden die Entwürfe: A 1 Seelenachse; K 8 Ost-West; I 10 Lilo; N 12 Hie Brandenburg — hie deutsche Zukunft; O 13 Via triumphalis; T 15 Durchführbar; U 16 Ecco; V 17 Blau-gelb; W 18 Forum; R 19 Entwicklung; FF 21 Um 2000; G 23 Francesco Veracini; EE 24 2000; CC 25 Wand; X 27 Neues Orts-gesetz; F 31 Lindenlauben; HH 32 Reihen- und Kuben-wirkung; Y 33 Aster.

Bei einem vierten Rundgang schied aus die Entwürfe: B 6 Ganze Arbeit; E 4 Alte und neue Zeit; D 5 Ausgleich; L 9 Vom Schloßplatz bis zum Brandenburger Tor, immer ran, immer ran, immer ran! P 20 Erhalte das Alte; Q 3 Camillo Sitte; Z 28 Fridericus Rex; DD 29 Über und unter den Linden.

Bei der Numerierung der Entwürfe geben die arabischen Zahlen die Einlaufnummer, die römischen Buchstaben die durch verschiedenen Umfang der Entwürfe einerseits und verfügbare Wandgrößen andererseits erzwungene Reihenfolge der Aufhängung in der Ausstellung.

Die übrigen sieben Entwürfe bestimmte das Preisgericht zur Auszeichnung und würdigte sie wie folgt:

C 2 Kennwort: „Pro domo et mundo“.

Der Entwurf enthält einen beachtenswerten Vorschlag für eine Neugestaltung des Querschnittes von „Unter den Linden“ und des dazu gehörigen Hinterlandes, wie er ähn-

lich — aber mit größerer rhythmischer Kraft — im Entwurf M 11, Kennwort „Gleichgewicht“, gemacht wurde. Die starke Versmälerung des Querschnittes durch einen breiten Arkadenvorbau befriedigt nicht. Die Verdoppelung des Kronprinzenpalais zur Schaffung eines Gegengewichtes zum Zeughaus erscheint beachtenswert.

H 7 Kennwort: „Denk daran“.

Der Entwurf bringt sechs z. T. gute „Fassadentypen für die Häuser vom Brandenburger Tor bis zur Bibliothek, wie sie grundsätzlich gedacht sind, jedoch von den einzelnen Architekten weiter durchgearbeitet werden können“. Diese Typen sind aus den „Unter den Linden“ vorhandenen Bauten von Denkmalswert abgeleitet und betonen durch starke Horizontalen das Hinfließen der Hauptstraße zu ihrem östlichen Ziele. Bei diesen Fassadentypen ist die Möglichkeit einer Überdachung des Bürgersteiges vorgesehen, die ohne verkehrsstörende Säulen einigen Schutz vor Regen gewährt, ohne das Licht von den Läden ganz auszuschließen; diese perronartige Überdachung ist nach oben hin als Abschluß für das Reklamewesen gedacht, welches vom oberen Teil der Fassaden verbannt ist. Die umfangreichen Umgestaltungspläne in der Gegend der Oper überzeugen nicht, und auch die Verkehrsschwierigkeiten am Pariser Platz scheinen durch die vorgeschlagene Umgestaltung nicht genügend behoben.

M 11 Kennwort: „Gleichgewicht“.

Der Entwurf versucht einen Ausgleich zu schaffen zwischen den zu erhaltenden künstlerischen und historischen Werten der Gebäude am östlichen Kopfe der „Linden“ sowie dem Pariser Platz auf der einen Seite und den aufstrebenden neuen Werten des 20. Jahrhunderts. Der Entwurf geht von der Höhe des Brandenburger Tores aus, das ihm das Grundmaß ist, worauf alles aufzubauen ist. Der Erläuterungsbericht erklärt: „Das Gebäude der Diskonto-Gesellschaft vernichtet die Wirkung der historischen Bauten ganz, während sie durch die vorgeschlagene Lösung gesteigert wird. Durch Abstufungen kann die Höhe der Straßenwand sehr bescheiden bleiben.“ Der Entwurf stellt an die Straßenflucht fast ausschließlich viergeschossige Gebäude, die in große Massen einheitlich gegliedert sind, und verlegt die Aufstockungen in das Innere der Baublöcke, so daß sie auch vom gegenüberliegenden Bürgersteig nur als im Hintergrund mitklingend empfunden werden. Die dort vorgeschlagene Zahl der Geschoßhöhen (15—30) wird allerdings vom Preisgericht aus verkehrstechnischen Gründen als viel zu hoch angesehen, im übrigen aber wird der Rhythmus und das Gleichgewicht in Querschnitt und Baublöckeinteilung gelobt. Der Entwurf

schiebt südöstlich der Hauptachsenkreuzung „Unter den Linden“ und Friedrichstraße einen campanilartig wirkenden Büroturm dicht an die Straßenflucht. Einige Preisrichter möchten auch diesen einzelnen Turm etwas weiter ins Innere des Baublockes zurückgeschoben sehen, damit nicht seine Übermacht dem Gleichgewicht der alten, streng symmetrisch gedachten Straße allzu bedrohlich wird. Das Gleichgewicht gegen diesen südlich der „Linden“ aufgestellten Büroturm versucht der Verfasser durch einen zweiten, nördlich des Pariser Platzes herzustellen, der jedoch in das Innere des Baublockes zurückgeschoben ist. Der Entwurf entspricht den Absichten des Preis Ausschreibens auch darin, daß er keine weitgehende Einzelbearbeitung, sondern eine allgemeine Ideenskizze liefert.

S 14 Kennwort: „Monumentalstraße Unter den Linden“.

Der Entwurf geht sehr überzeugend von einem geschichtlichen Rückblick auf die Entwicklung des Querschnittes von „Unter den Linden“ seit dem Jahre 1680 aus und möchte die alte Eigenheit der Straße unter weitgehendster Wahrung des Erhaltungswürdigen und durch Anwendung unmittelbar durchführbarer Mittel zeitgemäß weiterentwickeln. Der Vorschlag für die Freilegung des Pariser Platzes wird begrüßt, der Brunnen auf der Mitte des Platzes abgelehnt. Die Möglichkeit der Verlegung der Baumreihen dacht vor die Häuserreihen wird bezweifelt. Die Wahl der Beleuchtungskörper scheint nicht glücklich. Die Überbauung der Friedrichstraße wird abgelehnt. (Vgl. das hierzu bei Entwurf BB 22 Gesagte). Die Bepflanzungsvorschläge an verschiedenen Stellen, wie z. B. an den Plätzen östlich und westlich der Oper, werden gelobt. Im Ganzen erscheint der Entwurf als eine sorgfältige Arbeit, die sich in den meisten Punkten im Bereiche des Möglichen hält.

AA 26 Kennwort: „Schinkels Geist und Berliner Stil“.

Der Entwurf schlägt die gänzliche Entfernung der Bäume vor, was unter den heutigen Verhältnissen erwägenswert ist. Statt der Bäume empfiehlt der Entwurf als vereinheitlichenden Gedanken die Verwendung des Weinbrennerschen Vorschlages vorgestellter mehrstöckiger Arkaden, die hier durch geraden Sturz verbesserten Lichteinfall gewinnen und oben mit Prismengläser-Oberlichtern abgedeckt sein sollen. Um die Eintönigkeit zu vermeiden, wird die Arkadenstellung zwischen Shadow- und Neustädtische Kirchstraße weggelassen und dadurch eine gedämpfte rhythmische Bewegung des Straßenflusses angestrebt.

BB 22 Kennwort: „2000“.

Der Entwurf schlägt für die Häuser von der Neuen Bibliothek bis zur Shadowstraße einerseits und bis zur Wilhelmstraße andererseits eine einheitlich Höhententwicklung etwa auf Höhe des Neubaus der Diskonto-Gesellschaft vor. Die praktische Durchführbarkeit dieses Vorschlages wird gewürdigt, ebenso die einheitliche Verwertung des Arkadenmotivs im Erdgeschoß und der damit gewonnene kleine Maßstab. Nicht unbedingt gebilligt wird die über diese Arkade gestellte kolossale Pilasterordnung sowie die Über-

bauung der Friedrichstraße, vielmehr erscheint es wünschenswert, daß die Stelle der Kreuzung mit der Hauptquerachse nicht verborgen wird.

GG 30 Kennwort: „Steinerne Ordnung“.

Der Entwurf läßt die Privatbauten „Unter den Linden“ bestehen und gleicht sie nach oben durch einheitliche Erhöhung auf 30 m aus. Die dadurch erhoffte einheitliche Wirkung soll verstärkt werden durch Vorstellung hoher Kolonnaden, eine Modernisierung des Weinbrennerschen Gedankens, wie sie auch in Entwurf AA 26, Kennwort: „Schinkels Geist und Berliner Stil“ versucht wird. Der Wert der Erhaltung des Alten kann allerdings nach Aufstockung und Vorstellung von Kolonnaden nur noch gering sein. Für die Gestaltung der Plätze, namentlich am östlichen Kopfe der „Linden“, macht der Entwurf zahlreiche Vorschläge, die z. T. beachtenswert erscheinen.

\*

Allgemein hat das Preisgericht den Eindruck, daß eine große Zahl der für die Entwicklung der „Linden“ erwägbar Gedanken in den eingelaufenen Entwürfen behandelt und logisch durchgedacht wurden und daß deshalb das Ergebnis, gleichviel ob man sich im einzelnen bejahend oder verneinend verhält, von Wert für die weitere Erörterung des „Linden“-Problems sein wird.

Das Preisgericht beschließt die folgende Verteilung der zur Verfügung gestellten Preise: den ersten Preis dem Entwurf M 11; den zweiten Preis dem Entwurf H 7; die fünf dritten Preise den Entwürfen C 2, S 14, GG 30, AA 26, BB 22.

Nach dieser Beschlußfassung werden die Umschläge geöffnet, die die Namen der Verfasser der preisgekrönten Entwürfe enthalten. Das Ergebnis ist folgendes:

Es erhält den ersten Preis von 1500 M der Entwurf: M 11, Kennwort: „Gleichgewicht“, C. van Eesteren, Haag, Holland, 69 Nieuwe Parklaan;

den zweiten Preis von 1000 M der Entwurf: H 7, Kennwort: „Denk daran“, Regierungs- und Baurat Walter Wolff, Berlin N 39, Liesenstr. 3, und Oberregierungs- und Baurat Carl Lange, Wilmersdorf, Hohenzollern-damm 183;

je einen dritten Preis von 500 M die Entwürfe: C 2, Kennwort: „Pro domo et mundo“, Rudolf Wondracek, St. Pölten bei Prag, Wiener Straße 12; S 14, Kennwort: „Monumentalstraße Unter den Linden“, Baurat Dipl. Arch. Alexander Klein, Berlin-Wilmersdorf, Ballenstedterstr. 15a, Mitarbeiter Dipl. Arch. Ernst Serck; GG 30, Kennwort: „Steinerne Ordnung“, Max Heinrich, Berlin-Friedenau, Albestraße 19; AA 26, Kennwort: „Schinkels Geist und Berliner Stil“, Fürstl. Baurat und Kammerrat Georg Salzmänn, Stolberg i. H.; BB 22, Kennwort: „2000“, Bielenberg und Moser, Berlin, Fasanenstr. 25.