

Abbildungen aus
Gregaroviñs: Wãnder'ahre in Italic'i
Neue vollständige Ausgabe
in einem Band in Dünndruck. Mit 60 Tafeln in Lichtdruck nach zeitgenössischen Stichen.
Gebunden M. 20. — . In Ganzpergament M. 30,—. Verlag von Wolfgang Jess in Dresden-A.



Das schwerere Gurtg-esims unter dem obersten Geschoß erklärt sich als Angliederung¹ an ein weiter rechts vorhandenes Hauptg-esims.

MIETHÄUSER VON LUDWIG LEMMER-REMSCHIED

HIERZU 10 ABBILDUNGEN

Einen erfreulichen Beleg für die fortschreitende Reinigung des öffentlichen Formgewissens findet man in den Bauten, welche zu Remscheid mit städtischer Förderung errichtet wurden. Die Heilungsgeschichte spricht klar aus den drei ersten der hier mitgeteilten Abbildungen (Abb. 1—3)* Abb. 2 zeigt die städtische Siedlung Neuenhaus, die noch in den Jahren 1920/21 auf Grund eines Preisausschreibens vom Stadtbauamte ausgeführt wurde und

als Denkmal romantisch maßstabloser Kastelei stehen bleiben mag. Abbildung 3 zeigt eine viel großzügigere Arbeit des neuen Stadtbaurates Lemmer, die ich bereits im Katalog der Gothenburger Städtebau-Ausstellung 1923 als Beispiel eines guten Überganges von einer zwei- zu einer dreigeschossigen Bauzone vorführte, die aber in der Bekrönung des Risalits usw. noch gekümmelt oder schwer wirkt. Abbildung 1 dagegen (der sich die



Abb. 2 / Gegenbeispiel / Städtische Siedlung- Neuenhaus / Auf Grundlage eines Wettbewerbs (!) ausgeführt 1920/21 vom Stadtbauamt



Abb.3(oben)/ Miethausgruppe an der Hindenburgstraße (Sparbauten) 1922. Schließung einer Baulücke vor einem projektierten Platz vor dem Polizeiverwaltungsgebäude. Heraufstufung von den zweigeschossigen Reihenhäusern des gleichen Bauvereins auf den dreigeschossigen Bau.

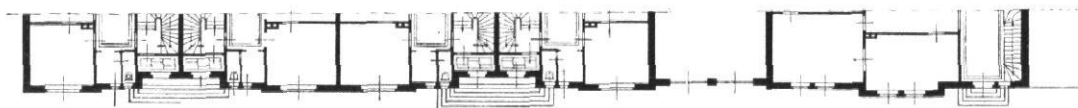
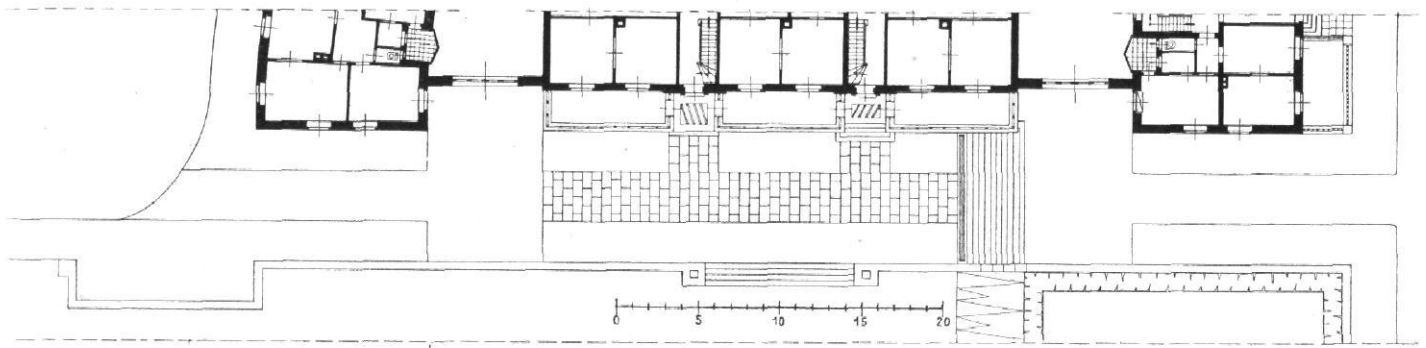
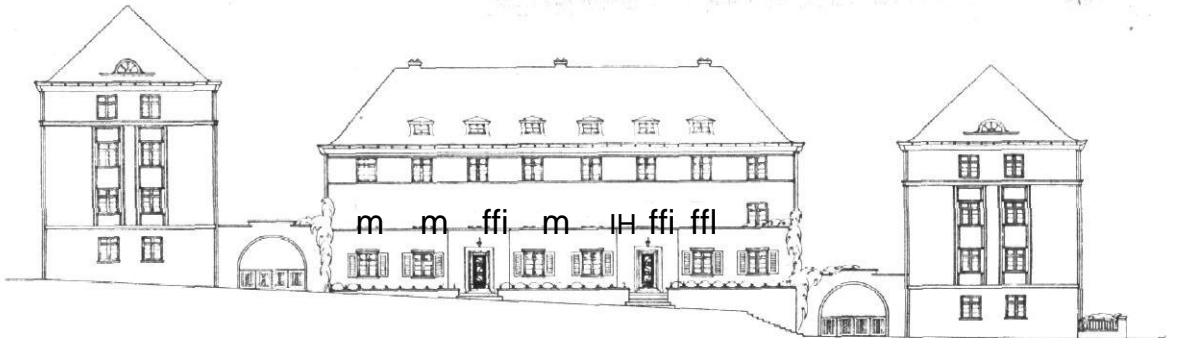
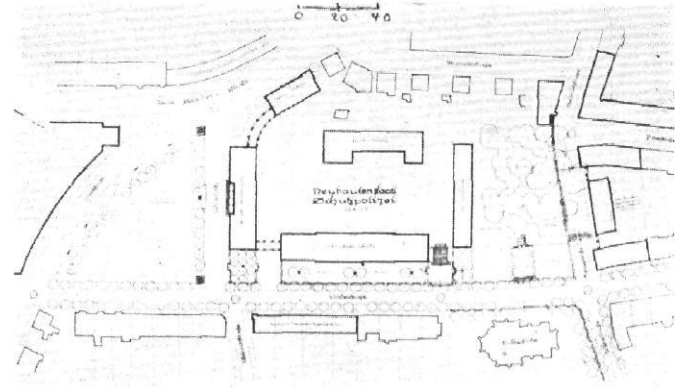


Abb. 7 und 8 (links) / Vier Einfamilien- und ein Miethaus des Bauvereins Eigenheim an der Stockderstraße (1924). Rechts mußte zur "Verdickung" eines vorhandenen Brandgiebels angebaut werden; links vollzieht sich der Übergang zu der in dieser Straße vorherrschenden offenen Bauweise.

Abb. 4-6 (alle untenstehend) / Lageplan, Aufriß, Grundriß der Miethäuser an der Heinrichstraße (Abb. 1, 9 und 10)

Es handelt sich hier um eine einheitliche städtebauliche Gestaltung- an bevorzugter Stelle auf dem westlichen Höhenrücken der Stadt vor dem Zugang zum Stadtpark. Die Stadt als Vorbesitzerin der bisher noch unbebauten Grundstücke hat diese an den Staatsfiskus und an gemeinnützige Bauvereine unter Sicherung weitgehenden Einflusses auf die städtebauliche Einordnung und die äußere Gestaltung der zu errichtenden Neubauten abgegeben. Hauptsächlich aus Rücksichtnahme auf die eng bebauten (östlichen) Miethausblöcke aus der Vorkriegszeit und auf die Zweckmäßigkeit einer Trennung der Schupo-Unterkünfte von den allgemeinen Wohnquartieren wurde alter Baubestand als öffentlicher Grünplatz ausgestaltet und die vorbeiführende Wohnstraße zum Schutz spielender Kinder durch Treppenanlagen für den Fuhrwerksverkehr gesperrt. Gleichzeitig wurde mit der Schließung der Baulücken und -blöcke an den geeigneten Stellen eine Herab- bzw. Heraufzoning der Straßen- und Platzwände auf eine durchgehende dreigeschossige Bauhöhe vorgenommen.





übrigen sechs Abbildungen S. 500/1 angliedern) zeigt Bauten von so klarer, anspruchsloser und doch gediegener Formgebung, daß man sie nicht nur hoch über die niederländischen Ungeschlichkeiten oder bauwidrigen Dekorationswitze stellen muß, die in Westdeutschland besonders zahlreiche Bewunderer finden, sondern daß

sie wohl schon neben guten dänischen Arbeiten, d. h. also neben wirklich moderner Architektur im guten Sinne des Wortes gezeigt werden können, was wahrscheinlich von verschiedenen Arbeiten, die im nachfolgenden Aufsätze (S. 502 ff.) abgebildet werden, kaum gesagt werden darf.

W. H.



Abb. 9 und 10 / Miethäuser an der Heinrichstraße, Remscheid / Architekt: Ludwig Ummcr

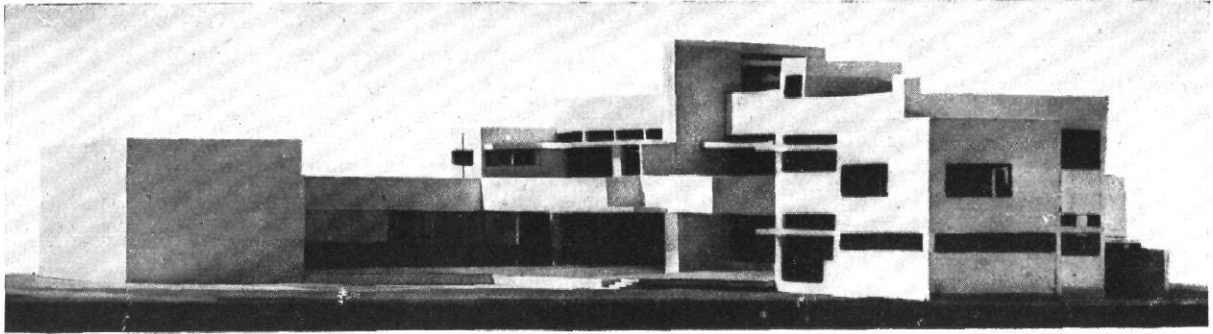


Abb. 1 und 2 / Grundriß (Mitte links) und Modell (oben) für ein Landhaus / Architekten: Theo van Doesburg^{PaHs} und C. van Eesteren-Haag

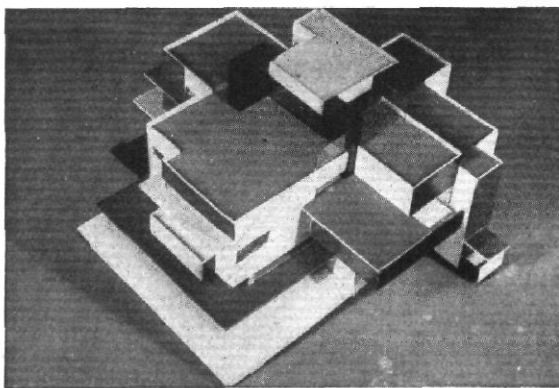
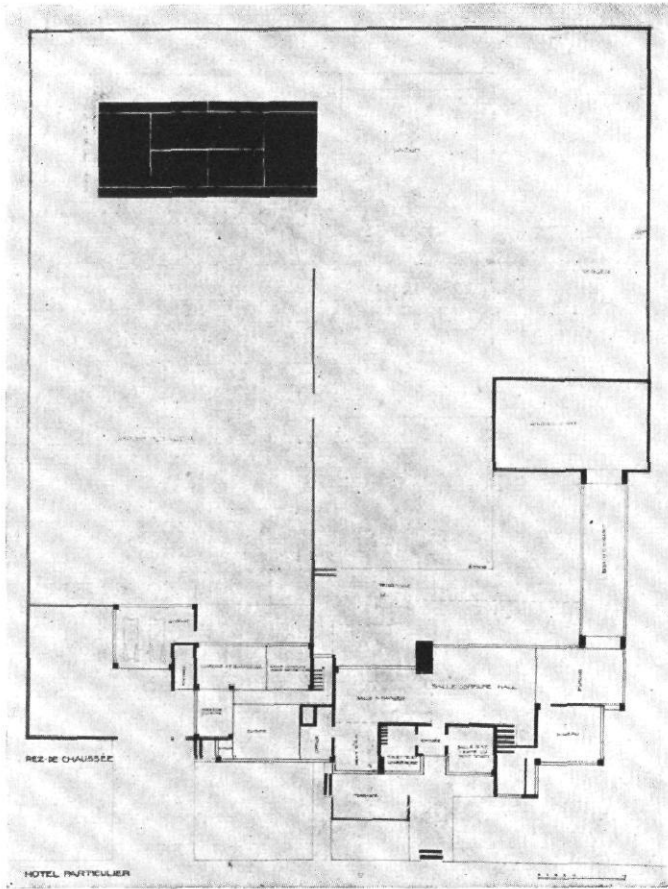


Abb. 3 / Modell für eine Villa
Architekten: Theo van Doesburg-Paris und C. van Eesteren-Haag

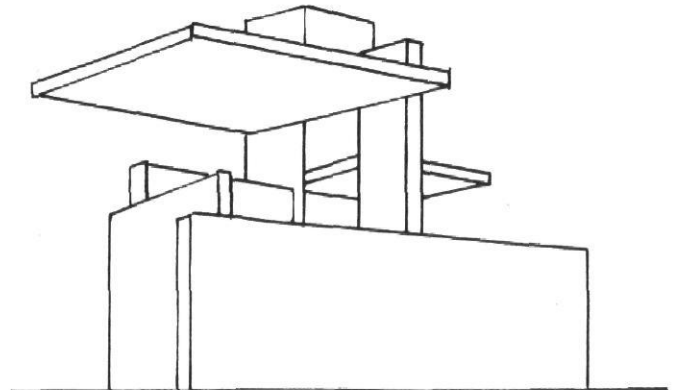


Abb. 4 / Transformatorenhäuschen mit Bedürfnisanstalt als Straßennußel
Architekt: W. van Leusden-Maarsen

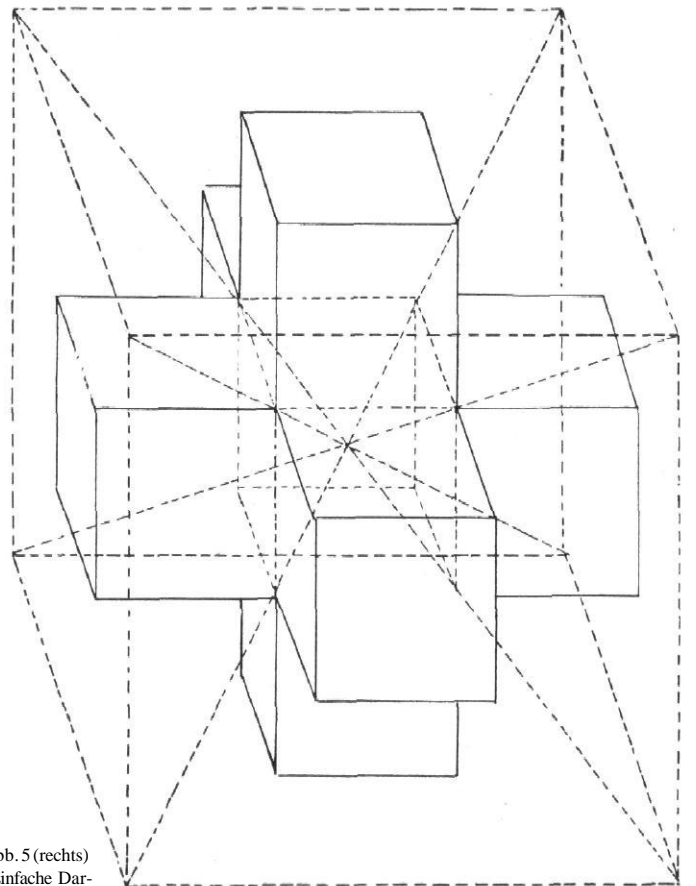


Abb. 5 (rechts)
„Einfache Darstellung des neuen (zentrischen und peripherischen) Raums, der architektonischen Gestaltung.“ (?)

Abb. 1—5 / Belege für den Satz van Doesburgs: „Die neue Architektur ist ohne Form. ...“ (vgl. S. 510). Abb. 5 zeigt, daß sich um eine geformte Sache wie auch um die formloseste Sache „ein Achsensystem“ denken läßt, „dessen verschiedene Punkte mit einer gleichen Anzahl von Punkten im universellen Raum korrespondieren“. Der universelle Raum ist bekanntlich unendlich, d. h. unvorstellbar und deshalb ohne wirkliche Beziehung zur bildenden Kunst. Formlos heißt kunstjremd.



Abb. 6 / Casablanca / Quaischuppen / Architekten: A. und G. Perret-Paris

Wer etwa Perrets Arbeiten als Beleg für den von Doesburgschen Satz anführen wollte, daß »die neue Architektur formlos ist«, würde an jenen Helden eines Shaw'schen Lustspiels erinnern, der jeden von ihm vorgebrachten Widerspruch damit zu beweisen glaubt, daß er triumphierend hinzufügt: „Lesen Sie Shakespeares! Lesen Sie Darwin!“

DIE NEUE ARCHITEKTUR UND IHRE FOLGEN

VON THEO VAN DOESBURG-PARIS

HIERZU 57 ABBILDUNGEN

Vorbemerkung der Schriftleitung: Wenn ich im folgenden einen langen Aufsatz des von mir hochgeschätzten Herrn van Doesburg ungekürzt veröffentliche, so geschieht das durchaus nicht nur, weil Herr van Doesburg und sein Mitarbeiter C. van Eesteren durch den Sieg des letzteren im „Linden“-Wettbewerb wieder einmal in den Vordergrund der Erörterung gerückt wurden. Ich werde bei dieser Veröffentlichung vielmehr vor allem von einem Gefühl der Zustimmung zu vielen der von Doesburgschen Gedankengänge geleitet. Gleichwohl erbat ich diesen Aufsatz vom Verfasser unter der ausdrücklichen Bedingung, daß ich gleichzeitig zum Ausdruck bringen dürfe, wo ich etwa von seinen Schlußfolgerungen abweichen müsse. Daß ich von seinen Anschauungen vielfach abweiche, wurde mir klar, als ich ihn zum ersten Male hörte; es war auf einem der wertvollen Vortragsabende, zu denen die Herren Dr. Mahlberg und Kosina so gastlich ihr Berliner Atelier zur Verfügung stellen. Daß gerade ein Architekt in mancher Hinsicht von den van Doesburgschen Folgerungen abweichen muß, wird niemand bezweifeln, der im folgenden liest, daß z. B. gerade „Formlosigkeit“ als wesentlich für die van Doesburgsche Architekturauffassung erklärt wird, oder daß gerade die Symmetrie (wirkliche oder scheinbare) abgelehnt wird, die den größten Baumeistern aller vergangenen Glanzzeiten der Baukunst und vielen der Besten unter den Jüngsten (z.B. Tessenow und J. J. P. Oud) ebenso wesentlich gilt wie dem ewigen Baumeister, der die inneren Unregelmäßigkeiten des menschlichen Leibes (Maß aller Dinge!) unter einer ziemlich symmetrischen Hülle verbirgt (vgl. außer S. 511 auch S. 150, letztere in Heft 4, 1925).

Es erübrigt sich aber, im einzelnen auf die zahlreichen Widersprüche einzugehen, die mir das Nachfolgende zu enthalten scheint. Herr van Doesburg nimmt nämlich glücklicherweise eine so große Anzahl von neueren Baumeistern als Zeugen für die Richtigkeit seiner Betrachtungsweise in Anspruch, daß der tiefe Widerspruch, der mir durch seine Ausführungen zu klaffen scheint, sich wohl aus einer einfachen Nebeneinanderstellung der von ihm selbst ge-

wählten Beispiele ergibt. Es trifft sich allerdings, daß ein großer Teil der von Herrn van Doesburg als Beleg für die Richtigkeit seiner Auffassung gewählten Beispiele in „Wasmuths Monatsheften“ bereits früher als Beleg für die Richtigkeit einer entgegengesetzten Anschauung abgebildet wurden. Das gilt z. B. von zahlreichen schönen Arbeiten Perrets und Ouds. Dennoch bleiben unter den von Herrn van Doesburg gewählten Beispielen, die noch nicht in früheren Hefen unserer Zeitschrift abgebildet wurden (und deshalb im nachfolgenden Aufsatz Platz finden konnten), viele, die als vortreffliche Belege einer nicht formlosen, einer nicht asymmetrischen Baukunst gelten können. Es sei darum hier statt des langweiligen Versuchs einer wortreichen Widerlegung einzelner van Doesburgscher Sätze einfach der Versuch gemacht, die von van Doesburg selbst gewählten Abbildungen in zwei Gruppen zu teilen, von denen die einen m. E. als Beispiele, die andern am besten als Gegenbeispiele gelten können und deshalb hier dementsprechend bezeichnet werden mögen. Dabei sei noch ausdrücklich bemerkt, daß diese Trennung in Beispiel und Gegenbeispiel (sowie alles in Kursiv-Schrift gedruckte) nicht etwa von Herrn van Doesburg, sondern ausschließlich vom Schriftleiter stammt. Herr van Doesburg stimmt mit mir überein, daß es sich in einer Zeitschrift wie „Wasmuths Monatshefte“, die freie Erörterung sucht, nicht um Recht behalten oder Übelnehmen, sondern um das Gegenüberstellen verschiedenartiger Auffassungen und um die daraus zu erhoffende Klärung handeln muß.

Wie logisch Herrn van Doesburgs Folgerungen manchem auch klingen mögen (wo sie mir besonders unlogisch oder dunkel erscheinen, erlaube ich mir, ein Fragezeichen in Klammern einzufügen), mit Kunst hat alle diese Logik m. E. sehr wenig zu tun. Mit und ohne alle diese Logik läßt sich m. E. sehr schlecht und auch sehr gut bauen. Herr van Doesburg scheint mir fast zu derselben Klasse von Architekturkritikern zu gehören, wie etwa Professor Adolf Behne, der hier neulich (S. 352) ganz ohne Scheu

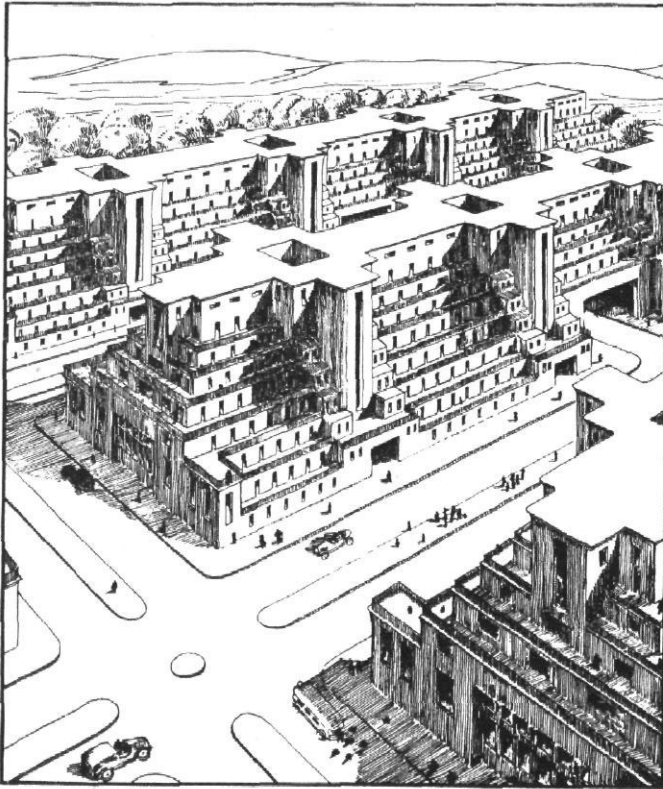


Abb. 7 und 8 / Unten: Wohnhäuser Rue Vavin, Paris. Oben; Entwurf für eine Terrasitstadt / Architekt: Sauvage, Paris

(vielleicht sogar nicht ohne Stolz) bekannte, daß er keinen wesentlichen künstlerischen Unterschied zwischen Bramante und Raschdorff erkennen könne, oder — um mit seinen eigenen Worten zu reden — daß es „ein fundamentaler Irrtum ist, zu glauben, es handle sich um ein Nachlassen der künstlerischen Qualität, der künstlerisch - architektonischen Begabung der Bauenden“. Wer weniger leichten Sinnes urteilt und vielleicht besser sehen kann, wird m. E. gerade einen grundlegenden Unterschied in der „künstlerisch-architektonischen Begabung der Bauenden“ finden. Für jeden, dem — anders als Herrn van Doesburg — „das Architekturproblem“ eben gerade nicht „ein wissenschaftliches Problem“ ist, wer also in der Form das Ziel, ja das vornehmste Ziel bildender Kunst (und gerade im formalen Ausdruck des Zwecks ein vornehmstes Ziel der Baukunst) sieht, dem werden auch die von Dr. van Doesburg gewählten und im folgenden von der Schriftleitung gegeneinandergestellten Beispiele nicht als eine einheitliche Masse erscheinen, sondern er wird da neben einer Anzahl guter Bauten allerlei mittelmäßiges Zeug und eine ganze Anzahl der hoffnungslos verschrobensten Kasteleien erblicken, die auch das wohlmeinendste Spintisieren ihrer Verfasser m. E. niemals in den Rang baukünstlerisch ernst zu nehmender Gedanken erheben wird.

Wenn ich trotzdem, wie ich eingangs betonte, Herrn van Doesburgs Ausführungen vor allem aus einem Gefühl der Zustimmung heraus hier wiedergebe, so liegt dieser Zustimmung vor allem der Dank dafür zugrunde, daß Herr van Doesburg sich ebenso entschlossen gegen die kritiklose Holländerei der Bewunderer de Klerks („Wendungen“) usw. wendet, wie er (im Gegensatz zu manchen Jüngern eines mißverstandenen Modernismus) betont, daß die „Lösung des Architekturproblems“ nicht ausschließlich „aus dem rationell-konstruktivistischen Gesichtspunkte“ zu erhoffen ist.

Besonderer Dank scheint mir Herrn van Doesburg schließlich und vor allem deshalb zu gebühren, weil er so nachdrücklich auf die „Erfrischung am Zweckbau“ hinweist, die unseren Bauformen stets neue Kraft zuführen muß. Unter den Beispielen, die Herr van Doesburg in seinem Berliner Vortrag vorführte, machten mir vor allem die von Le Corbusier Eindruck, und meine Absicht war, gerade diese fesselnd konstruierten Arbeiten Le Corbusiers als stärkste Geschütze zugunsten der van Doesburgschen Theorie hier mitzuteilen. Leider scheint aber Herr van Doesburg sein Urteil über Le Corbusiers Arbeiten geändert zu haben; jedenfalls nannte er mir Le Corbusiers Haus auf der Pariser Kunstgewerbeausstellung „sehr schlecht in bezug auf die Konstruktion und wirklich eine Fassadenarchitektur, welche die in meinem Aufsatz entwickelten Grundsätze über moderne Baukunst nicht erläutern kann. Ich bitte Sie darum, nicht zu viele Abbildungen von Arbeiten Corbusiers mit meinem Aufsatz zu veröffentlichen“. Ich werde deswegen von diesen Arbeiten Le Corbusiers, des Verfassers der bedeutsamen Bücher „Vers une architecture“ und „L'art de'coratif d'aujourd'hui“, heute nur ein Beispiel bringen und andere dann in einem späteren Hefte veröffentlichen; sie erscheinen mir in mancher Hinsicht als die folgerichtigsten Leistungen der modernen konstruktivistischen Baukunst. Herr van Doesburg schrieb mir, daß er die Arbeiten des holländischen »Stijl-Architekten“ Rietveld den Arbeiten Le Corbusiers vorzieht und daß besonders Rietvelds Arbeiten die Grundsätze illustrieren, welche im nachfolgenden (von Herrn van Doesburg) entwickelt werden. Ich habe mir erlaubt, diese Arbeiten unter die Gegenbeispiele einzuordnen.

ich wiederhole, daß die Gruppierung in Gegenbeispiele (meist links) und Beispiele (meist rechts) sowie alles in Kursiv-Schrift Gedruckte nicht von Herrn van Doesburg stammt, sondern von Werner Hegemann.

Gegenbeispiele: Diese Arbeiten von Sauvage liefern rein praktisch betrachtet ungefähr dasselbe wie die auf der nächsten Seite gezeigte Jugendarbeit Pirrel's (Abb.9), aber sie sind sehr viel formloser.

Bis jetzt ist das Architekturproblem aus zwei entgegengesetzten Gesichtspunkten entwickelt worden. Entweder aus dem rationell-konstruktiven der Nützlichkeit oder aus dem spekulativ-ästhetischen. Wir verdanken es dem rationell-konstruktivistischen Gesichtspunkt, daß die Architekten sich an Zweckbauten erfrischt haben, daß sie auf jede ästhetische Spekulation verzichtet haben und in äußerster Konsequenz die Verindustrialisierung der Architektur fordern.

Dem zweiten Gesichtspunkt, dem spekulativ-ästhetischen, verdanken wir die übliche dekorative Bauweise, die Schmuckarchitektur, das Kunstgewerbliche, den Hoffmanismus in Österreich, in Holland „Wendungen“, eine Richtung in der Architektur, welche sich nur auf ästhetische Spekulation basiert.

Diese zwei Richtungen sind einander dermaßen feindlich, daß eine Verschmelzung natürlich unmöglich ist.

Meiner Ansicht nach liegt die Lösung des Architekturproblems weder in der materiell-konstruktiven Bestrebung der ersten, noch in der dekorativ-spekulativen der zweiten Kategorie.

Das Architekturproblem ist ein wissenschaftliches Problem, dessen Lösung abhängig ist von sozialen und bio-genetischen Verhältnissen. Jede Erneuerung- soll einem durch die Lebensentwicklung selbst hervorgerufenen Bedürfnis entsprechen.

Wenn man sagt, ein Haus ist nur zum Wohnen da, so muß man fragen, was unter Wohnen verstanden wird. Das Wohnen ist Lebensfunktion, die nicht nur unsere physische, sondern auch unsere sogenannte geistige Aktivität berührt. Diese sind voneinander nicht zu trennen und aus dieser Tatsache ergibt sich eine neue Aufgabe der Architektur, welche wir schon seit 1916 die gestaltende genannt haben. Gestaltend im Sinne einer konstruktiv schöpferischen Zusammenfassung aller konkreten und abstrakten Werte des Baues.

Von diesem Gesichtspunkt aus ist der Begriff der Architektur nicht nur begrenzt auf das Haus, sondern er umfaßt unsere ganze Umgebung und findet in dem Begriff „Stadt“ seinen Höhepunkt. Die Architektur nun von einer Seite zu betrachten, z. B. von der rationell-konstruktiven oder von der rein-künstlerischen, ist eine Einseitigkeit und eine Verarmung. Architektur bedeutet nicht nur ein Haus, eine Fabrik, einen Häuserkomplex, eine Siedlung, sondern sie bedeutet viel mehr: den Gesamtausdruck aller unserer physisch-geistigen Bedürfnisse; kurz, den Gesamtausdruck unseres Lebens.

Darin sind alle Einzelprobleme der Konstruktion, des Künstlerischen, des ökonomischen usw. begriffen. Es kommt nur darauf an, sie als Element und nicht als Form der Architektur zu betrachten, sie an ihrer richtigen Stelle anzubringen und nicht einen Hammer zum Sägen oder einen Bohrer zum Mauern zu gebrauchen, wie es noch immer geschieht; darin liegt meiner Ansicht nach der ganze Fehler. Um die architektonischen Mittel an der richtigen Stelle anzuwenden, d. h. um zur elementaren Architektur zu gelangen, war eine wechselseitige Überprüfung- der verschiedenen Künste notwendig.

Die Entwicklung der modernen Architektur in Holland z. B. ist durch dieselbe Entwicklung in der Malerei beeinflusst worden. Es ist merkwürdig, daß in allen Entwicklungsperioden die verschiedenen Künste einander wechselseitig beeinflussen und überprüfen. Um 1910 z. B. interessierten sich die Kubisten außerordentlich für die Musik und die Architektur. In diesen Künsten fanden sie dieselben Gesetze, welche für die Malerei entscheidend waren. In den jüngsten Bestrebungen des Konstruktivismus und des Neo-Plastizismus besteht das gleiche Interesse für die Technik, die Wissenschaft, für Industrie und Hygiene, ja sogar für das ganze heutige Leben. Weder im Kubismus noch im Konstruktivismus wird von den Künstlern eine Verschmelzung der verschiedenen Ausdrucksformen beabsichtigt. Die wechselseitige Prüfung hat nur als Reinigung der Ausdrucksmittel zu gelten. Der Kubismus blieb Malerei und unterscheidet sich von der Malerei der Vergangenheit

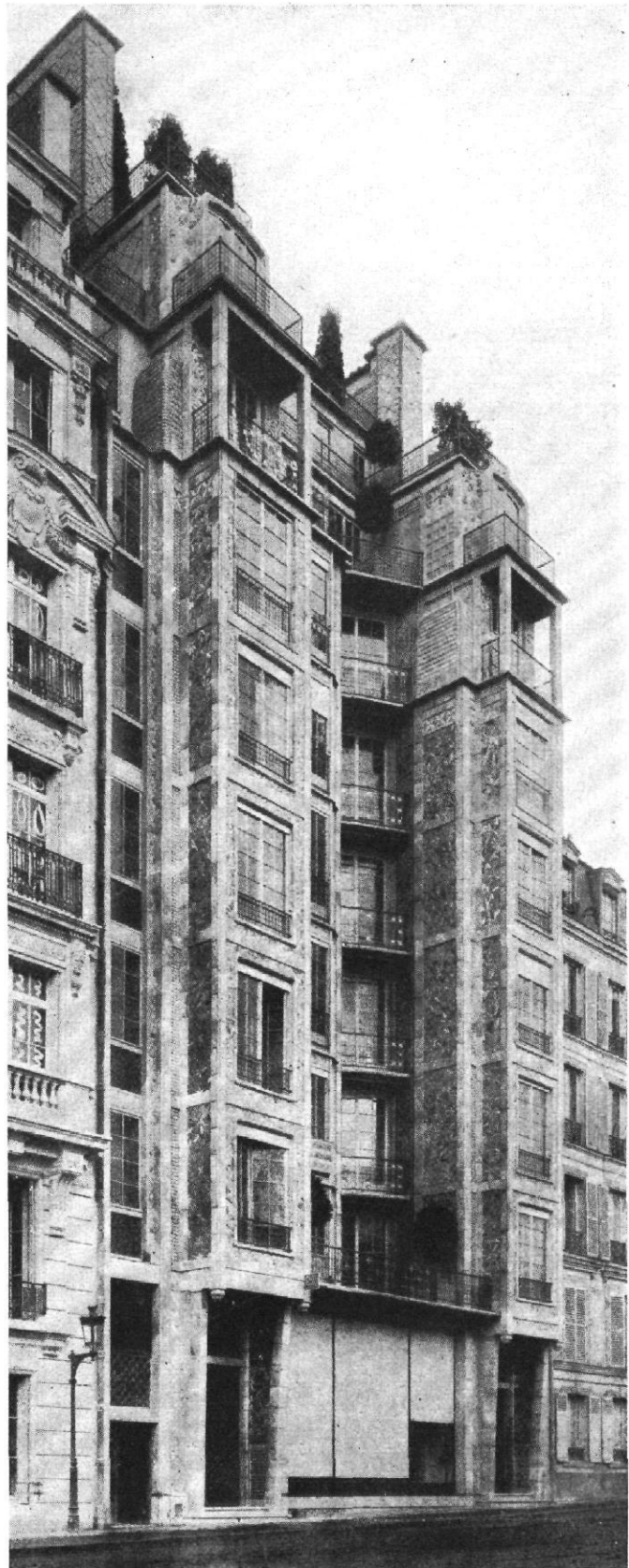


Abb. 9 / Paris, Miethaus rue Franklin 25 / Architekten: A. und G. Perret, Paris

Dieser jugendliche Versuch künstlerischer Formgestaltung auf überwertetem Boden und angesichts einer veralteten Bauordnung ist wohl ansprechender und dem damals neuen Eisenbeton gemüßer als die noch mehr verkastelten und plump unteretzten Arbeiten Sauvage's (Abb 7 und 8).

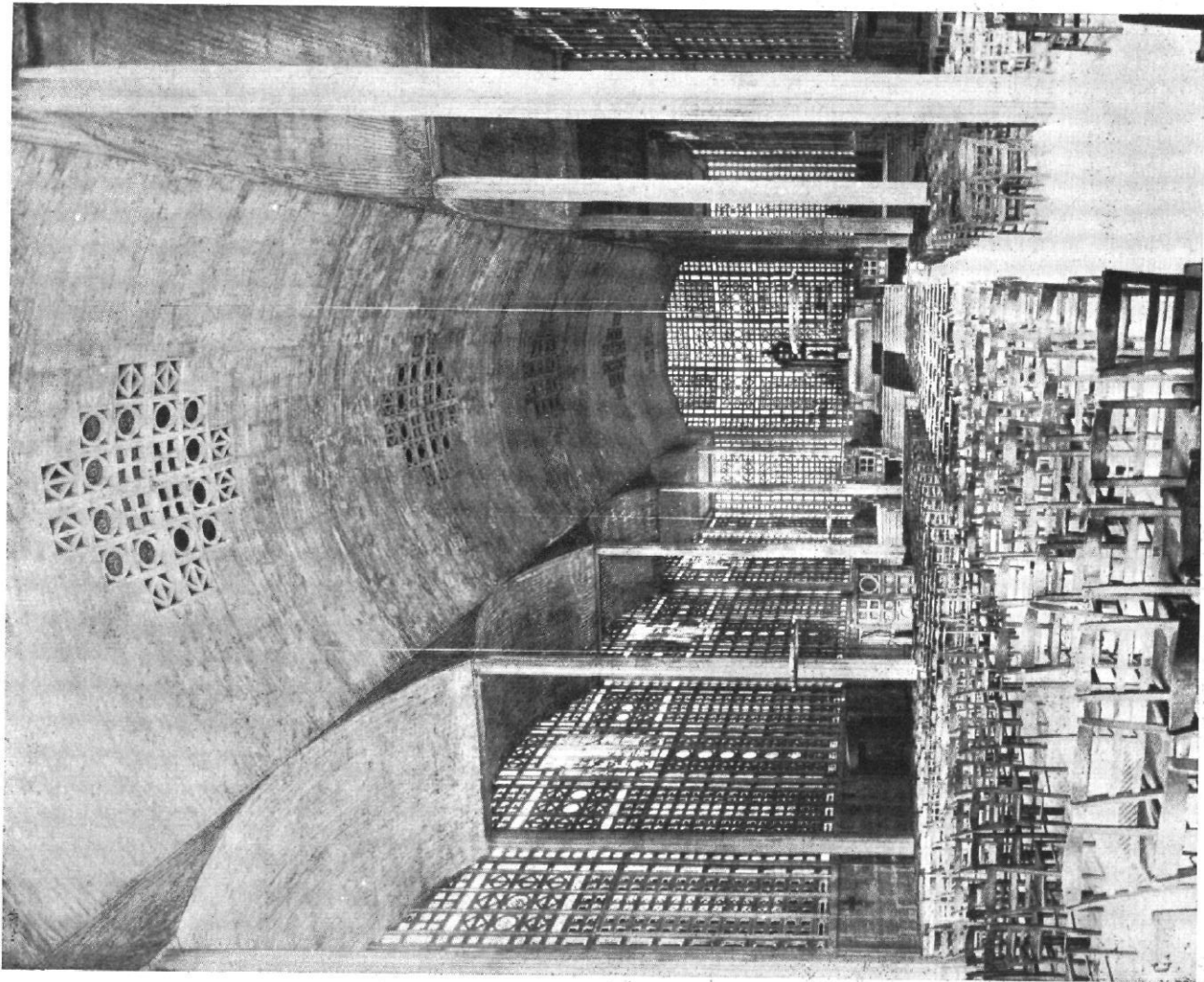
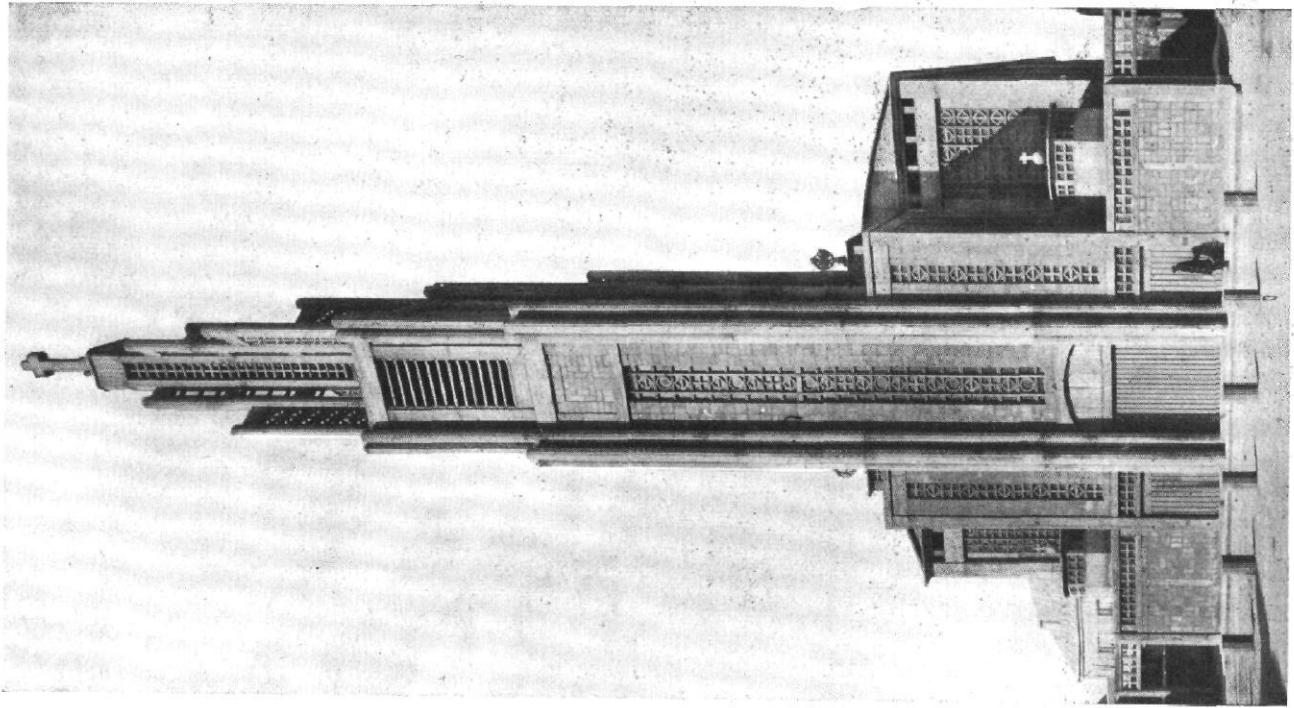


Abb. 10 und 11 / Raincy / Betonkirche / Architekten: A. und G. Perret, Paris
 Auch in dieser Betonkirche, in deren Innerem der fast drückende Gegensatz der zeltartigen Decke gegen die ungerahmten durchlöchernten Fenster und an deren Äußeren das Gestänge des Turms vielleicht stört, verlegt sich die Formlosigkeit Perrets nicht ganz. Ein bedeutender neuer Gedanke ist überraschend gestaltet

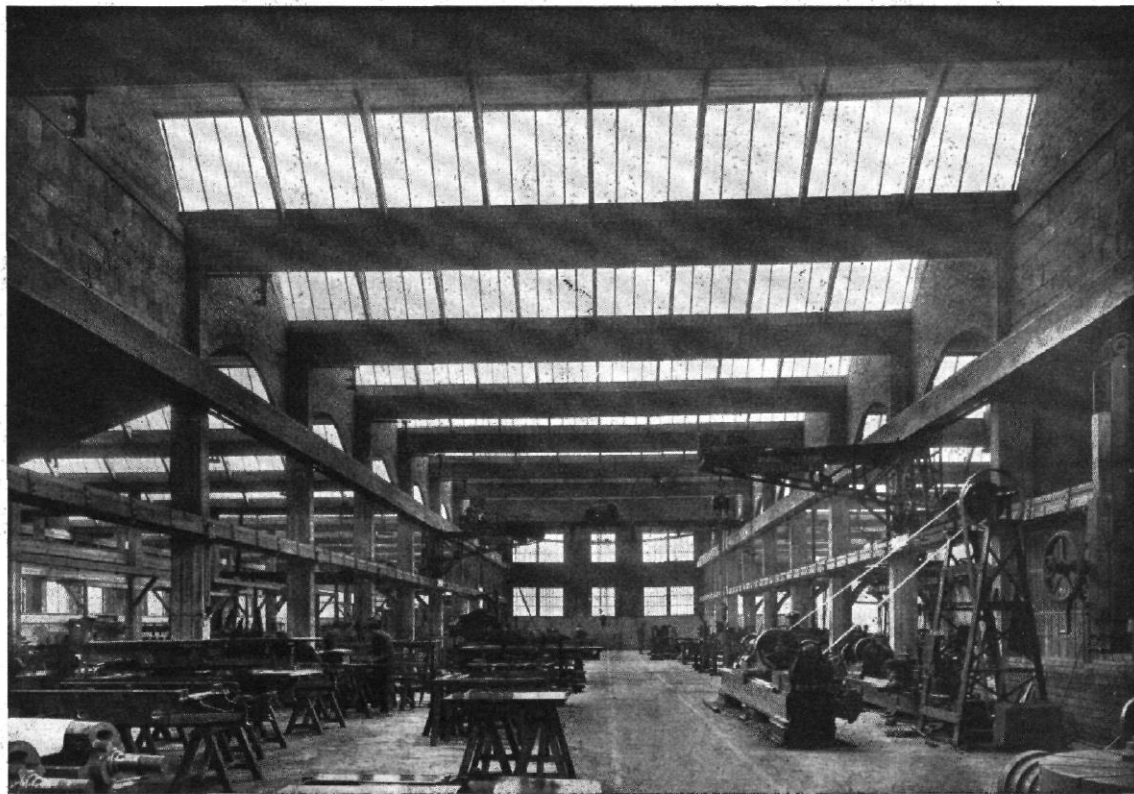
durch einen konstruktiv-architektonischen Akzent, weshalb die jüngsten Bewegungen, der Konstruktivismus und Neoplastizismus, mit der Architektur in engste Berührung kamen.

Die Architektur, abstrakter in ihren Ausdrucks - Mitteln, hat niemals, wie die Malerei und die Bildhauerei, mit der Illusion der natürlichen Formen zu kämpfen gehabt. Deshalb war es in der Architektur eher als in der Malerei und Plastik möglich, die neuen Formen des Gestaltens zu verwirklichen. Das, was man als Bild oder „Plastik“ ablehnte, kann man als „Gebäude“ noch gut heißen. Und zwar besonders in Ländern, wo keine „berühmte“ Überlieferung die Entwicklung hemmte, z. B. in Amerika, Holland, Deutschland, Tschechoslowakei usw. In Holland, wo die Maler eine alte malerische Überlieferung¹ zu bekämpfen hatten, war es für den Architekten leichter eine neue Architektur zu fordern und auch teilweise zu verwirklichen. Die Gefahr dabei war aber, daß man in der Architektur leicht zu willkürlichen Jaunenhaften Darbietungen kam.

Ein Beispiel dafür ist die sogenannte Amsterdamer Schule. Den ersten großen Schritt zur Erneuerung der Architektur in Holland bedeutet der Hauptbahnhof in Amsterdam von Cuypers und die Amsterdamer Börse von Berlage. Durch diese ersten Anregungen



Abb. 12 und 13 / Montataire / Eisenfabrik (oben) und Druckpressenfabrik (unten) / Architekten: A. und G. Perritt, Paris / .-



Beispiel* »erfrischender Zweckbauten*«

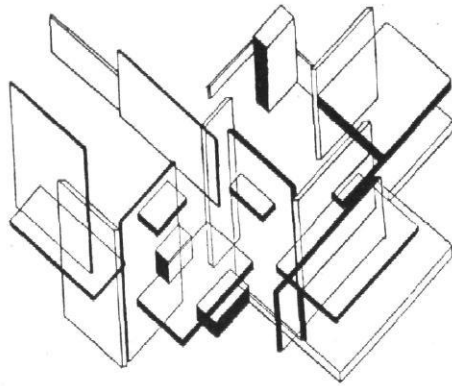
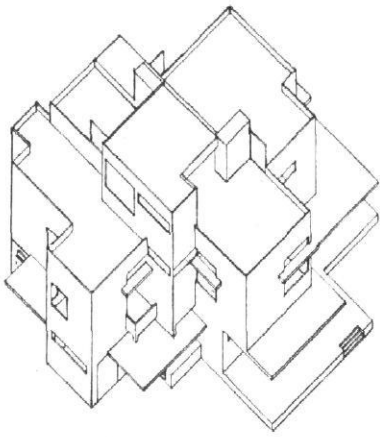


Abb. 14—15 / Zerlegung in architektonische Elemente
Architekten: Theo van Doesburg-Paris und C. van Eesteren-Haag

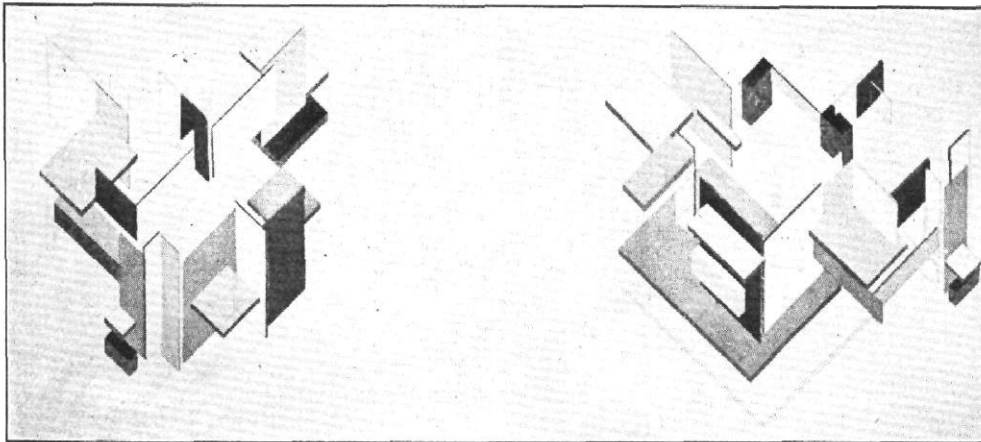
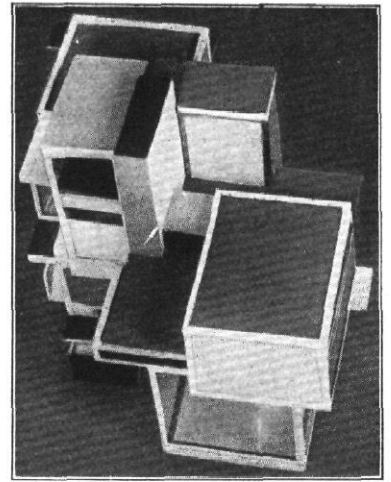


Abb. 16 / Kontra-Konstruktionen (zu Punkt 7, vgl. S. 510) / Architekten: Theo van Doesburg-Paris und C. van Eesteren-Haag

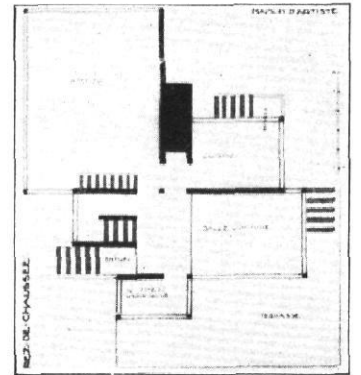


Abb. 17 und 18 / Modell (oben) und Grundriß (unten) für ein Künstlerhaus mit Atelier /
Architekten: Theo van Doesburg-Paris und C. van Eesteren-Haag

war der Anstoß gegeben, die Architektur in Holland von ihrem imitativen Charakter zu befreien. Es bestand aber immer noch ein großer Unterschied zwischen den Forderungen der modernen Architekten und denen der Übergangszeit. Die moderne Archi-

tektur forderte nämlich eine klare, konstruktive Gestaltung, die, den Funktionen des Lebens entsprechend, logisch von innen nach außen entwickelt wird. Freilich, die Häuserkomplexe Ouds in Rotterdam sind schon ein großer Schritt weiter, trotz der sym-

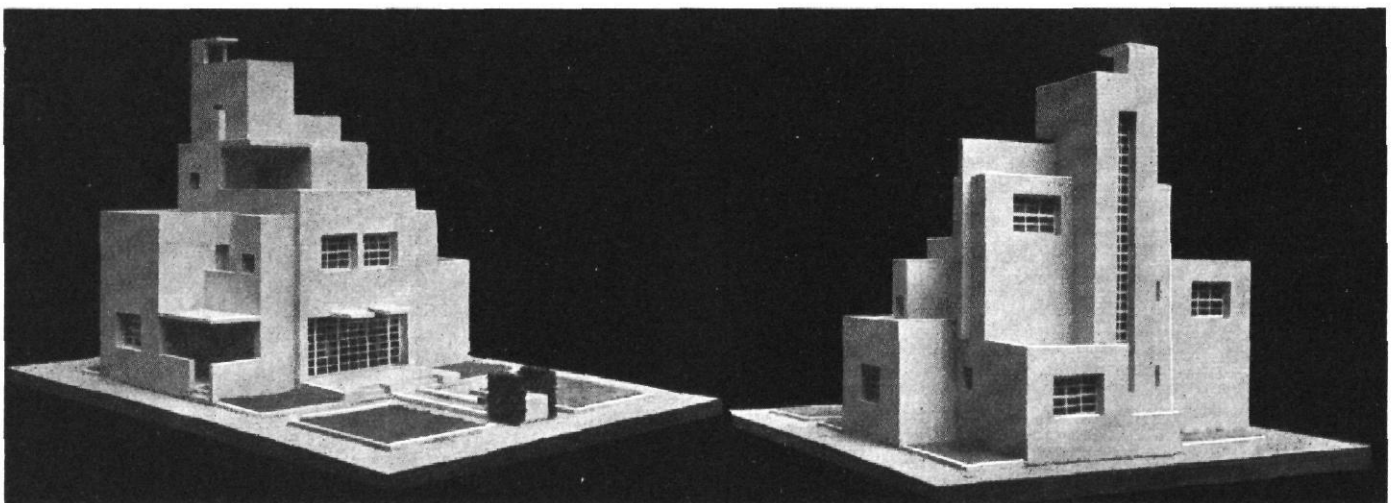


Abb. 19 / Modell für eine Villa / Architekt: Mallet-Stevens, Paris

Die Abbildungen 14-18 wurden von Herrn van Doesburg als unentbehrlich für das Verständnis seines Aufsatzes bezeichnet. Der Schriftleiter Jülic/ttet, daß inrade derartige Bilder diesen Aufsatz für Viele unverständlich machen. — Die Abb. 19 kann ah Gegenbeispiel zu Abb. 20 gelten.

metrischen Wiederholung eines Normaltyps.

Wir verdanken es der Folgerichtigkeit in der Malerei, daß die holländischen Architekten Hoff, Rietveld, Oud, Wils usw. sowohl praktisch als auch theoretisch eine elementare Architektur entwickelthaben. Die Grundlage dafür war bereits durch die Zeitschrift für neue Gestaltung „De Styl“ befürwortet worden. Damit begann eine neue Ära und man kann schon heute feststellen, daß Holland über eine durch das Bild zum ersten Male gestellte, von der Tradition unabhängige Architektur verfügt. Die erwähnte Forderung drängte zur Verwirklichung einer architektonischen Entwicklung, und zwar in der Reihenfolge: Bild—Haus—Hauserkomplex—Städtebau.

Rein aus der Praxis heraus hat sich in allen Ländern eine allgemein gültige Grundlage für die Architektur ergeben.

Für eine neue und zwar kollektive Gestaltung war die Überwindung der individuellen Vorherrschaft erforderlich.

Zum besseren Verständnis möchte ich einige der Grundsätze, auf denen die neue „Architektur“ beruht, erwähnen.

GRUNDSÄTZE DER NEUZEITLICHEN (GESTALTENDEN) ARCHITEKTUR

1. Die Form

Statt alte Stiltypen zu vervielfältigen und nachahmend schablonenhaft zu verwenden, ist es notwendig, das Problem der Architektur ganz von neuem zu stellen. Die Grundlage einer gesunden Entwicklung der Architektur (und der Kunst überhaupt) besteht in der Überwindung der Illusion und der vollständigen Überwindung des Begriffes „Form“. Unter dem Begriff „Form“ ist zu verstehen: eine individuelle Abgeschlossenheit, welche nur zu sich selbst in Beziehung zu bringen ist.

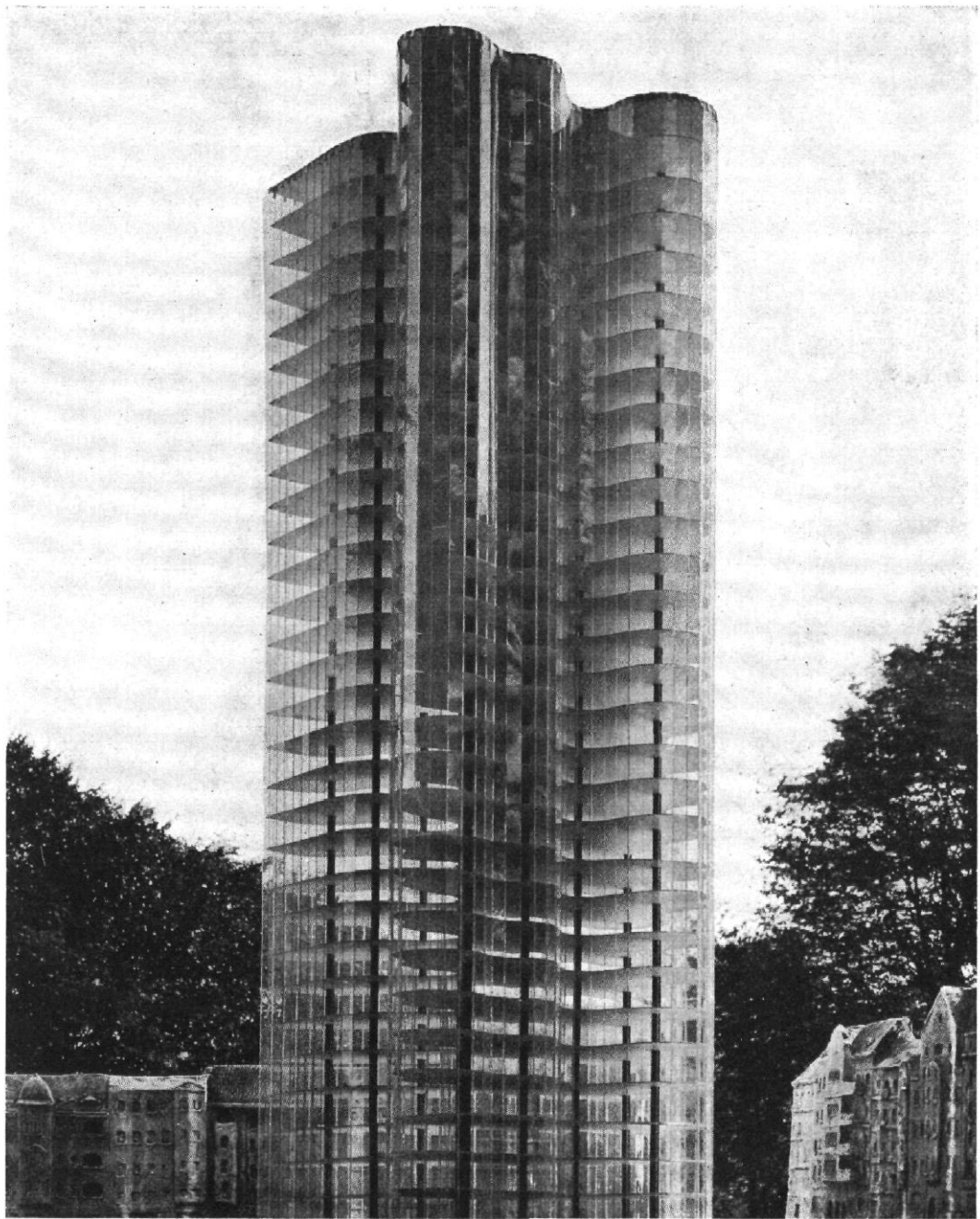


Abb. 20 / Modell für einen Wolkenkratzer / Architekt: Mies van der Rohe, Berlin

Die hier vielleicht angedeutete Möglichkeit, einen Wolkenkratzer gleichsam zum Glashaas zu machen, mag noch unpraktischer sein, all die Verkleidung ganzer Warenhausfassaden mit Glas (Tietx), wie sie vor 25 Jahren angestrebt und längst aufgegeben wurde. Aber das hier vorgeführte Modell hat dennoch etwas. Großartiges und beweist, daß die ruhige und regelmäßige Wiederholung selbst eines vielleicht falschen Gedankens formsicher und künstlerisch sehr viel wirkungsvoller sein kann als das chaotische Durcheinander der auf S. 508 vorgeführten gewollten „Formlosigkeit“. Jedenfalls darf Herr van Doesburg diesen Bau nicht als Beweis für seinen Satz anführen: „Die neue Architektur hat die monotone Wiederholung aufgehoben.“ (S. 511)

2. Die Elemente

Die neue Architektur ist elementar, d. h. sie entwickelt sich aus den Elementen des Baues im weitesten Sinne; als Funktion, Masse, Licht, Material, Fläche, Zeit, Raum, Farbe usw. Diese Elemente sind gleichzeitig schöpferische Elemente,

3. Die Ökonomie

Die neue Architektur ist ökonomisch, d. h. sie organisiert ihre elementaren Mittel so eindeutig wie möglich ohne Verschwendung der Mittel oder Materialien. Sparsame, ökonomische Architektur ist imstande, ein Maximum von kubischem Inhalt mit einem Minimum von Material und (handwerklicher) Arbeitsleistung zu erzielen.

„

4. Die Funktion

Die neue Architektur ist funktionell, d.h. sie wurzelt in der Praxis. Der Architekt faßt die praktischen Forderungen in einem klar lesbaren Grundriß zusammen.

5. Die Formlosigkeit

Die neue Architektur ist ohne Form, aber trotzdem bestimmt, d.h. sie lehnt jedes *a priori* angenommene ästhetische Formschema ab; sie strebt also keine Form an, in die sie die funktionellen, aus den praktischen Wohnungsbedürfnissen entstandenen Räume zwingt. Dem früheren Stil gegenüber kennt die neue Architektur weder einen in sich geschlossenen Typus noch eine Grundform. Die Einteilung der funktionellen Räume ist schon bestimmt durch rechteckige Flächen, welche an und für sich keine individuelle Form haben, da sie, obschon begrenzt (die eine Fläche durch die andere), bis ins Unendliche ausgebreitet gedacht werden können. Hierdurch entwickelt sich ein Achsensystem, dessen verschiedene Punkte mit einer gleichen Anzahl von Punkten im universellen, offenen Raum korrespondieren (?). Hieraus geht hervor, daß die Flächen ein unmittelbares Spannungsverhältnis haben (?).

6. Die Monumentalität

Die neue Architektur hat den Begriff „monumental“ unabhängig gemacht von Groß und Klein (da das Wort „monumental“ verbraucht ist, schreibe ich „gestaltend“). Sie hat gezeigt, daß alles auf Beziehung von einem zum andern beruht,

7. Das Loch

Die neue Architektur kennt kein passives Moment. Sie hat das Loch überwunden. Die durchsichtige Fläche des Fensters

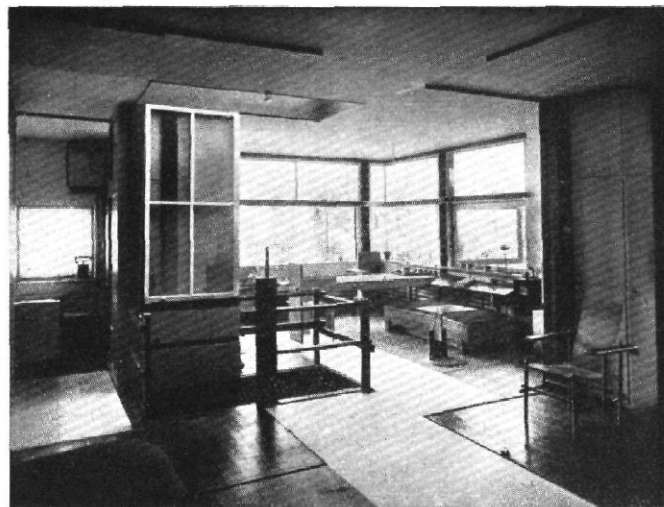


Abb. 21 und 23 (auf S.511) / Utrecht / tcklaus. Innenansicht (links), Außenansicht (rechts), — Großer Raum (10/8 m) der durch bewegliche Schirme in Wohnraum, 3 Schlafzimmer und Baderaum eingeteilt werden kann / Architekt: G. Rietveld, Utrecht *Es ist schwer glaublich, daß der vietgerührnte Gedanke des nur durch bewegliche Schirme getrennten Mausinneren von Leuten stammt, die mit Kinder- und Hei-sorgen Bescheid wissen.*

arbeitet ebenso positiv wie die undurchsichtige Fläche der Wand. Nirgends entsteht ein Loch als eine Leere — alles ist durch seinen Gegensatz bestimmt (man betrachte die Kontra-Konstruktionen, worin die architektonischen Elemente Fläche, Linie, Masse usw. frei im dreidimensionalen Raumverhältnis gezeichnet sind; Abb. 16).

8. Die Grundrisse

Die neue Architektur hat die Wand durchbrochen und dadurch die dualistische Trennung von „Innen“ und „Außen“ aufgehoben. Die Wände tragen nicht mehr, sondern sie sind zu Stützpunkten geworden. Hierdurch entsteht ein offener, neuer Grundriß, gänzlich verschieden vom klassischen, da Innen- und Außenräume einander durchdringen (Abb. 2 und 18).

9. Die Einteilung

Die neue Architektur ist offen, das Ganze besteht aus einem Raum, welcher nach den praktischen Bedürfnissen eingeteilt werden kann. Diese Einteilung findet im Innenraum durch Trennungsflächen, im Außenraum durch Schutzflächen statt. Die ersteren, welche die verschiedenen funktionellen Räume voneinander trennen, können verstellbar sein, d.h. die Trennungsflächen (die früheren Innenwände) können durch bewegliche Schirme oder Platten ersetzt werden (Abb. 21). In einem weiteren Stadium der architektonischen Entwicklung wird auch der Grundriß gänzlich verschwinden können! Die in zwei Dimensionen übertragene Raumkomposition wird ersetzt durch eine genaue Berechnung der Konstruktion, eine Berechnung, welche den Kraftaufwand der Spannungen usw. auf die widerstandsfähigsten Stützpunkte zurückführt. Bis jetzt hat man sich hauptsächlich auf vertikale Einteilungsmöglichkeiten beschränkt, wodurch unendlich viel Raum unbenutzt blieb. Durch eine horizontale Raumgliederung aber wird es möglich sein, die bisher passiven Räume aktiv zu machen und eine übersichtliche Einteilung des Gesamtraumes zu bewirken.

10. Raum und Zeit

Rechnete die alte Architektur nur mit dem Raum als Gestaltungsakzent, so rechnet die neue Architektur

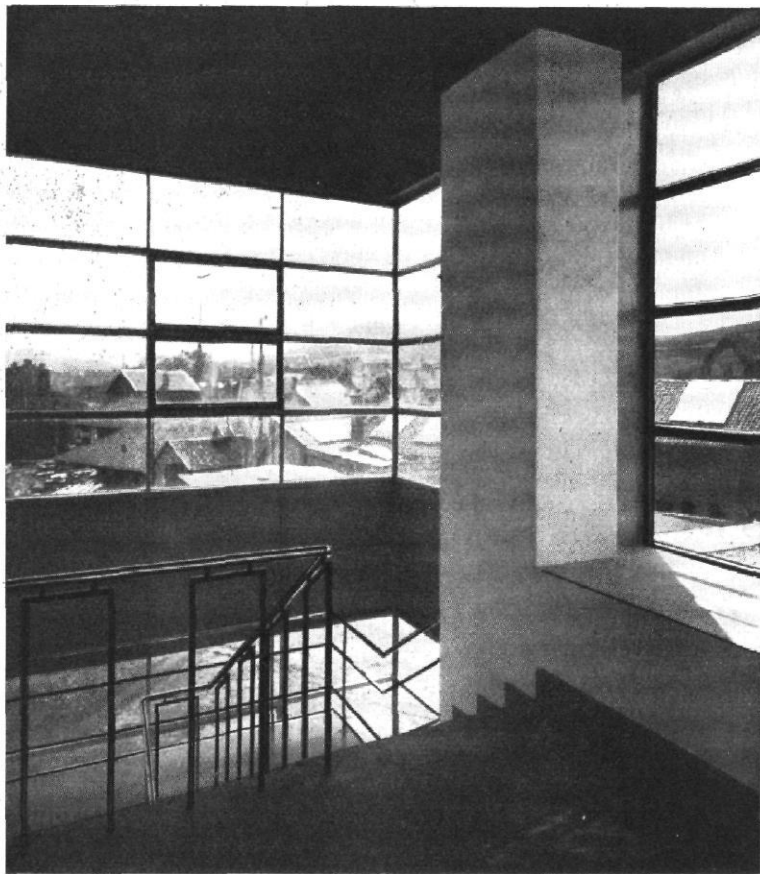


Abb. 22 und 24 (auf S. 511) / Alfeld a d. Leine / Maschinenhalle (rechts) und Treppenhall (links) der Fag-mwerke / Architekten: Walter Gropius und Adolf Meyer, Weimar-Dessau



Abb. 23 / Vgl. Abb. 21 auf S. 510 oben

auch mit dem Zeitmoment. Die gestaltende Einheit von Zeit und Raum wird der architektonischen Gestaltung einen gänzlich neuen und vollkommeneren Ausdruck geben (vierdimensional räum-zeitlicher Gestaltungsaspekt (Abb. 5).

11. Antikubismus

Die neue Architektur ist anti-kubisch, d. h. sie versucht nicht die funktionellen Raumzellen in einem geschlossenen Kubus zusammenzufassen, sondern sie wirft die Raumzellen nach der Peripherie des Kubus, wodurch Höhe, Breite, Tiefe und Zeit zu einem ganz neuen plastischen Ausdruck im offenen Raum kommen. Hierdurch bekommt die Architektur, insofern die neuen technischen Erfindungen es ermöglichen (Aufgabe des Ingenieurs), ein mehr oder weniger schwebendes Aussehen im Gegensatz zu der natürlichen Trägheit und Schwerkraft.

12. Symmetrie (Abb. 7—13?, 29?, 30?) und Wiederholung (Abb. 20?)

Die neue Architektur hat die monotone Wiederholung aufgehoben, ebenfalls die Gleichheit zweier Hälften, das Spiegelbild, die Symmetrie. Sie kennt keine zeitliche Repetierung (Abb. 6?), keine Straßenwand oder den kinetischen Ablauf mannigfaltiger Typen oder Normalisierung. Ein Komplex ist ebensogut ein Ganzes, wie das Einzelhaus es ist. Sowohl für den Komplex als für die Stadt gelten dieselben Gesetze. Der Symmetrie gegenüber stellt die neue Architektur als Aufgabe: eine Ausgeglichenheit ungleicher Teile, d. h. Teile, welche durch ihren funktionellen Charakter, durch Differenz in Stand, Lage, Maß, Gewicht, Proportion usw. verschieden sind. Die Gleichwertigkeit dieser Teile wird bewirkt durch das Gleichgewicht, die harmonischen Verhältnisse von ungleichen Teilen, aber nicht durch Ähnlichkeit zweier Hälften. Durch die vollkommene Zerstörung dieser Symmetrie-Achse hat die neue Architektur das Vorn, Hinten, Links, Rechts, ja falls möglich das Oben und Unten gleichwertig gemacht. Weder das eine noch das andere dominiert.

14. Anti-Frontal

Im Gegensatz zur Frontalität, die durch atatische Lebensauffassung betont ist, entfaltet die neue Architektur einen plastischen Reichtum von vielseitiger raumzeitlicher Wirkung.

15. Die Farbe

Die neue Architektur hat die Malerei als absonderlichen imaginären Ausdruck von Harmonie entweder sekundär

durch gegenständliche Kompositionen oder primär durch elementare Farbflächen-Kompositionen zu Ende geführt. Die neue Architektur bezieht die Farbe organisch in sich ein und zwar als unmittelbares Auselement ihrer raumzeitlichen Verhältnisse. Ohne Farbe sind diese Verhältnisse keine lebendige Wirklichkeit, d. h. sie sind nicht sichtbar. Das Gleichgewicht der architektonischen Verhältnisse wird erst durch die Farbe optisch wahrnehmbar. Die Farben nicht auf der zweidimensionalen Fläche zu einer harmonischen Einheit zu organisieren, sondern auf dem neuen Gebiet der Raumzeit, ist die Aufgabe des modernen Malers. In einer weiteren Spanne der Entwicklung kann die Farbe ersetzt werden durch entnaturalisiertes Material, d. h. Material, welches in seiner chemischen Zusammensetzung die reine Farbe enthält. Dasselbe gilt für die Plastik. Die Statue der Einzelplastik hat sich in den Gebrauchsgegenstand verwandelt. Tische, Schranke, Beleuchtungskörper, Stühle usw. sind plastische Gegenstände, die organisch mit der Innenarchitektur zusammenhängen.

16. Die neue Architektur ist anti-dekorativ.

Die Farbe (und das müssen die Farbenscheuen unter den Architekten zu verstehen suchen) ist keineswegs ein ornamentales Schmuckelement, sondern ein organisches Ausdruckselement der Architektur geworden, ebenso unentbehrlich wie Glas, Eisen, Beton usw.



Abb. 24 / Vgl. Abb. 22 auf S. 510 unten

Gegenüber der Ruhe und Klarheit der beiden Abbildungen 22 und 24 (das Äußere dieses wirklich „erfrischenden“¹¹ Zweckbaues ist in Heft 11112, 1923, von Wasmuths Monatsheften abgebildet) wirkt die Verkostelung des Rietveldschen Baues (namentlich Abb. 23) als Gegenbeispiel.

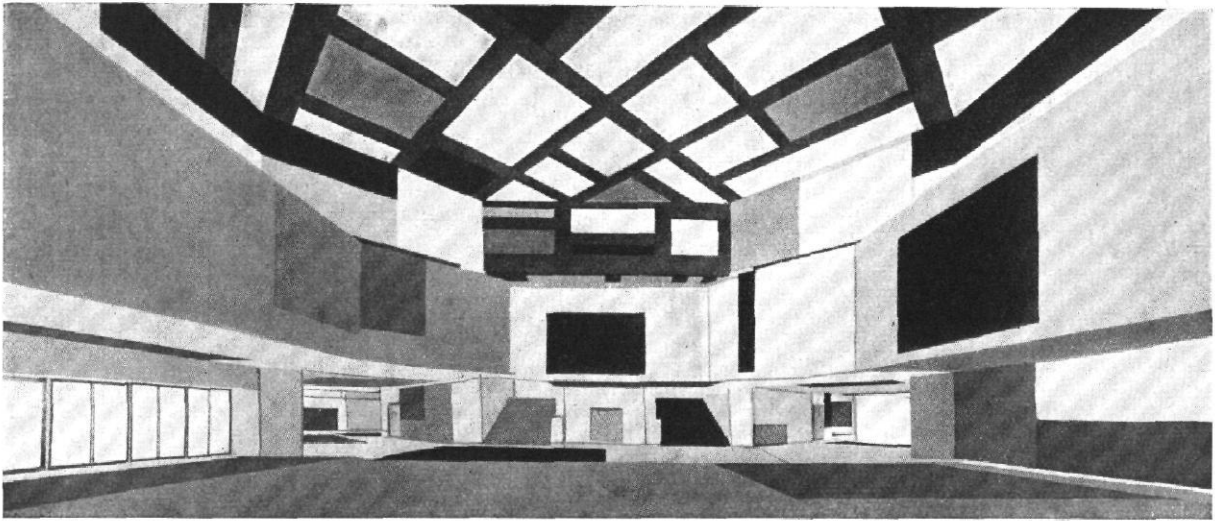


Abb. 25 / Gestaltung- einer Halle mit verschiedenen Materialien (Beispiel für Punkt 15 : Die Farbe. Vgl. S. 511). Die Farbanordnung von Theo van Doesburj
Architekturfentwurf: C. van Eesteren-Haag

17. Die Architektur als Synthese einer neuen Gestaltung"

In der neuen Architektur ist die Baukunst nur als ein Teil zu verstehen. Architektur ist die Zusammenfassung aller Künste in ihrer elementarsten Erscheinung. Die neue Architektur fordert von dem Künstler eine vierdimensionale Einstellung, d. h. der gestaltende Architekt (inklusive Maler, Bildhauer usw.) wird gezwungen, in dem neuen Gebiet der Raumzeit zu konstruieren. Da nun die neue Architektur kein imaginäres Kunstprodukt braucht (in der Form vom Einzel- oder Tafelbild oder Plastik), ist es die Aufgabe des Künstlers geworden, mit allen essentiellen Mitteln ein harmonisches Ganzes zu schaffen. Die neue Architektur **hat** keinen Raum für Privatgefühle, sie bezweckt den Gesamtausdruck mit einem Minimum von Mitteln, ohne daß der Zweckmäßigkeit geschadet wird.

Mit diesen allgemein gültigen Gesetzen als Generalbaß wird eine richtige Arbeitsverteilung notwendig erfolgen müssen. Ohne Organisation der schöpferischen Kräfte ist eine Gesamtleistung nicht möglich, also wird es notwendig sein, die verschiedenen schöpferischen Temperamente einzuteilen: die Diziplin der Farbe für die Maler; die Diziplin des Raumes für die Architekten; die Diziplin der Gegenstände für die Bildhauer, Tischler usw.

Wenn auch diese Prinzipien am ehesten durch die sogenannten Stil-Künstler entwickelt worden sind, so hat es Anfangs dieses Jahrhunderts doch in allen Ländern viele Architekten gegeben, die für die Entwicklung eines neuen Stils gekämpft haben. In Belgien, van de Velde; in Frankreich, Perret in Deutschland, Peter Behrens; in Österreich, Adolf Loos; in Finnland, Sarinen und in Amerika, Wright. Vor etwa 15 bis 20 Jahren war in all



Abb. 26 / Utrecht. Laden für Lederwaren / Architekt: G. Rietveld, Utrecht

diesen Ländern eine durchaus konstruktive Richtung wahrzunehmen. Jedes Land hat sein „konstruktives Gewissen“ verkörpert in einem dieser Architekten, welche theoretisch oder praktisch um die Lösung des Architekturproblems rangen. Der Erneuerung wegen revoltierten diese Pioniere gegen die schmuckhafte und damals schon dekadente dekorative Architektur. Dieser wurde ihr Schmuck genommen; es kam nur noch auf „Schnitt“ an, Alles wurde beseitigt, was nicht zum Wesen der architektonischen Form gehörte,

Aber auch diese Erneuerung hat ihre Grenze, sie hört da auf, wo die alte Architekturform aufhört.



Abb. 27 / Wien. Halle in der Postsparkasse / Architekt: Otto Wagner, Wien

Auch die beiden Abbildungen 25 und 26 (auf S. 512) können als wirkungsvolle Gegenbeispiele gegen die Abbildungen 27 und 28 gelten.

Wie wenig man von dem verknackst wirkenden Korbbogen des Glasgewölbes in Wagners Postsparkasse (Abb. 27) halten mag (gleichviel ob dieser Querschnitt „konstruktiv notwendig“ war), verglichen mit der getvollen Formlosigkeit der Halle in Abb. 25 wirkt Wagners Sparkassenhalle formsicher, geordnet und hallungsvoll.

Wiekunstgeiverblicherisch die Profilierung um die Schaufenster der Poldihütte (Abb. 28) auch sein mag, immerhin wirkt diese Arbeit als ein Stück Architektur verglichen mit dem fast Jahrmarktsbudenhaften Luden Rietvelds (Abb. 26), über dem der überstehende Klotz des Trägers vielleicht zwar Architektur andeuten soll, aber doch wohl nur von einer litterarisch-spintisierenden Laune des Architekten erzählt, der mit Erfolg tftotmos“ sein will, wo gerade Formen gestaltet werden müßten.

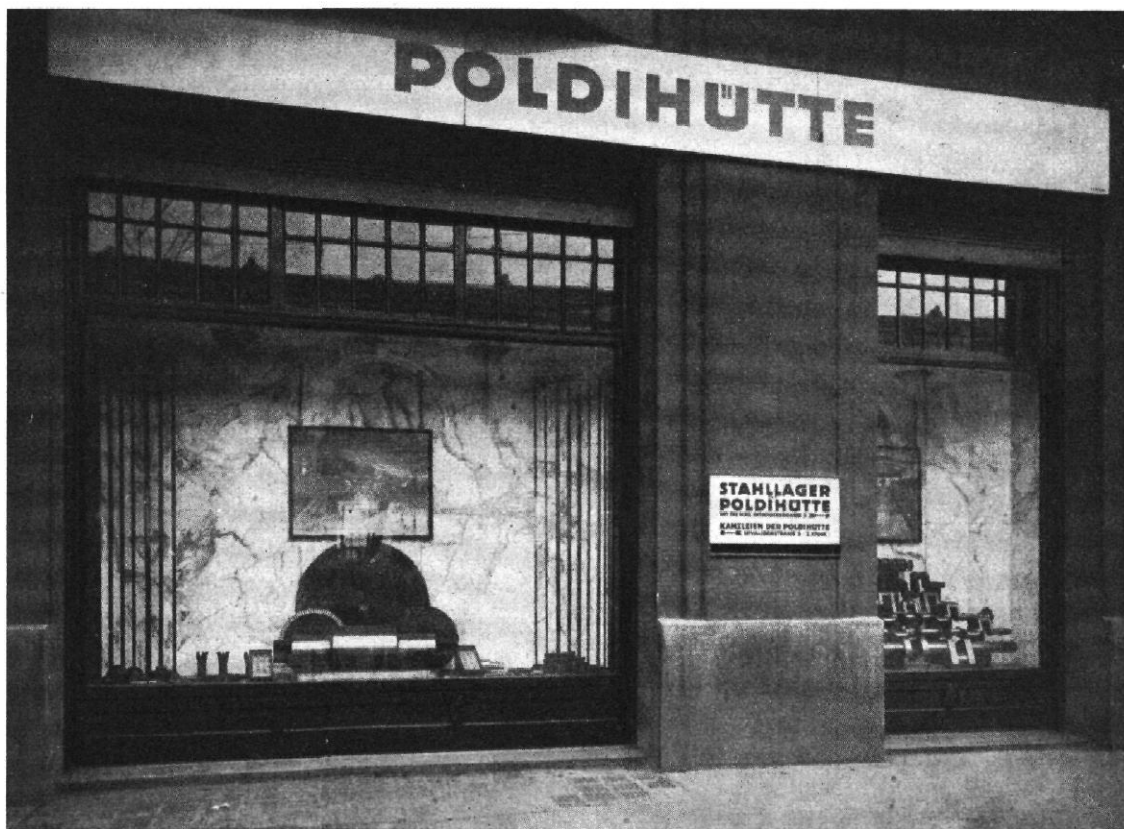


Abb. 28 / Stahlager Poldihütte / Architekt: Josef Hoffmann, Wien

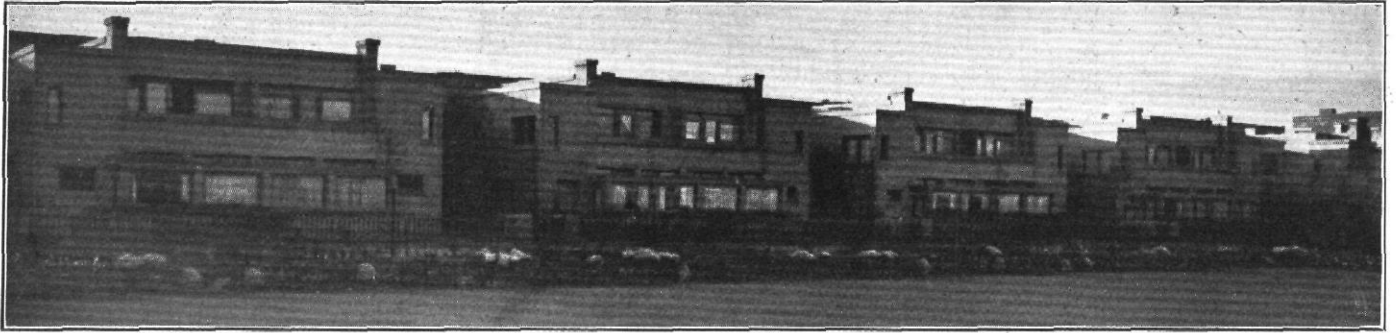


Abb. 29 / Haag / Siedlung „Berg- en Daal“ / Architekt: Jan Wils



Abb. 30 / Miethaus, Haag / Architekt: W. Verschoor, Haag

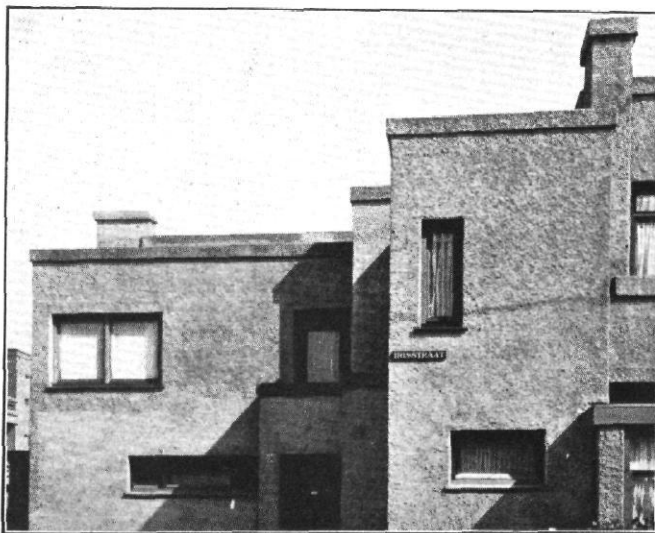


Abb. 31 / Haag / Teilstück aus der Siedlung „Berg en Daal“ / Architekt: Jan Will

Wie wir aus den Prinzipien sehen, welche ich in den siebzehn erwähnten Punkten zusammengefaßt habe, handelt es sich heute nicht mehr um das Form-Problem, sondern um das Bauproblem. Diese Auffassung ist allgemein, und findet, gerade wie vor 15 Jahren, in allen Ländern ihre Vertreter.

„Wir kennen keine Form, sondern nur Bauprobleme. Die Form ist nicht das Ziel, sondern nur das Resultat unserer Arbeit. Es gibt keine Form an sich . . . Form als Ziel ist Formalismus, und den lehnen wir ab“ („Gestaltung“ Heft II, 1924), so schreibt der in Berlin arbeitende Architekt Mies van der Rohe, Nun darf man aber Form und Stil nicht miteinander verwechseln. Die Architektur, welche sich für Wohnungen auf das Horizontale und Vertikale beschränkt, weil dieser schärfste Gegensatz den Ausgleich der größten Spannungen ermöglicht und die elementarste „Form“ ist, hat mit „schablonenhafter Form“ nichts zu tun. Man könnte sie ruhig „formlos“ nennen. In Frankreich, wo dieser „formlose Stil“ viele Nachfolger (wie Le Corbusier Saugnier, Mallet Stevens, Guevrikain, Tony Garnier, DuFourusw.) hat, man nennt ihn *JeStyle Orthogonale*. Er ist die Folge der Elementarisierung der architektonischen Ausdrucksmittel, und nicht (wie noch irrtümlich angenommen wird) Folge der Formvereinfachung, welche Anfangs dieses Jahrhunderts angefangen hat. Folge dieser Vereinfachung war, sowohl in Deutschland wie in anderen Ländern, eine rein konstruktive, anatomische Architektur, welche von innen ihr Skelett, von außen ihre Haut zeigte. Durch die Blüte der Industrie bekam die Architektur vor dem Krieg; eine neue Aufgabe: die Fabrik, das Kontorgebäude, das Warenhaus. Die modernen Architekten wurden dadurch gezwungen, ihre romantischen und ästhetischen Spekulationen aufzugeben. So erklärt es sich, warum Architekten wie Peter Behrens, Berlage, Wright und Walter Gropius, trotzdem sie im Grunde Romantiker sind, zu sachlicher nüchterner Architektur kamen.

Man meine nicht, daß ich die nur-rationelle, konstruktive Architektur als Maßstab für die neuzeitliche Baukunst nehme. Meiner Ansicht nach können die großen Gegensätze konstruktiver und spekulativ-ästhetischer Architektur niemals in Einklang gebracht werden. Weder die erste noch die zweite wird uns vollkommen, d. h. in jeder Hinsicht (geistig und praktisch) befriedigen. Zum besseren Verständnis möchte ich ein Beispiel anführen: man stelle sich eine in materiell-praktischer Hinsicht gut gelöste Wohnung vor. Alles darin wird unseren materiellen Bedürfnissen entsprechen. In dieser Wohnung lebend, werden wir uns nur in physisch-funktionaler Hinsicht befriedigt fühlen. Unsere Wohnung wird nur in Einklang stehen mit einer Seite unseres Lebens.

GEGENBEISPIELE

Auch diese Häuser sind von Herrn van Daesburg als Belege der von ihm propagierten neuen Architektur hier mitgeteilt und sie erinnern in der Tat etwas an die eigentümlich schweren Verkastelungen, die Herr v. D. selbst liebt. Als Beweis für Herrn van Doesburgs Ansicht, daß die sogenannte moderne Architektur die Symmetrie ablehnt, können diese Häuser aber ebensowenig gelten wie die formvollendeteren Arbeiten von J. J. Oud, die Herr van Dotsburg polemisiert (S. 508/9 und 511).

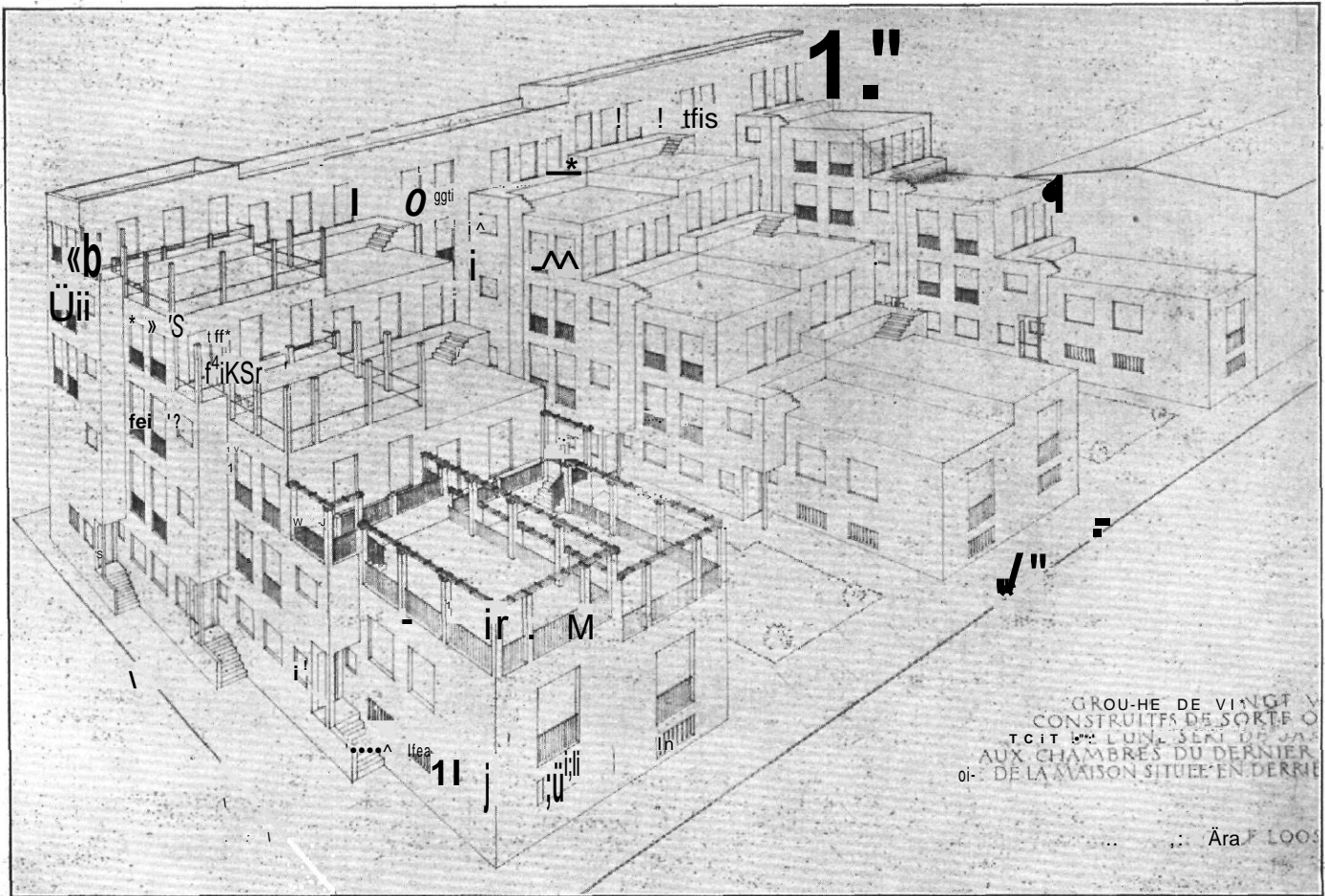


Abb.32 / Villenpark mit Terrassensystem / Architekt: Adolf Loos, Wien 1903

Es handelt sich hier um einen Vorschlag, der beim Übergang von einer Hochbauart in eine Flachbauzone (vgl. S. 500) sehr praktisch werden könnte und der sich sich hier auch künstlerisch befriedigend gestalten ließe.

Außer diesen physisch-funktionellen Bedürfnissen gibt es aber auch noch psychisch-funktionelle, welche unseren optischen, phontischen und taktilischen Empfindungen entsprechen. Bis jetzt hat man diese „übermateriellen“ Bedürfnisse durch ein Bild an der Wand oder eine Plastik im Raum zu befriedigen gesucht. Die Möbel wurden „ästhetisch“ gestaltet und unsere Wohnung wurde in ein Museum oder einen Konzertsaal verwandelt.

Die neue, zukünftige Architektur soll aber diesem Dualismus ein Ende machen. Sie hat die Aufgabe, der Gesamtausdruck all unserer Bedürfnisse zu sein und uns in jeder Hinsicht zu befriedigen. So wird es von selbst ihre Aufgabe, statt rationell-konstruktiv- oder spekulativ-ästhetisch schöpferisch-konstruktivgestaltend zu sein.

Es ist für die Entwicklung außerordentlich wichtig, die neuesten Bestrebungen der Architektur zu beachten.

Zur Klärung der architektonischen Mittel wird alles dem leeren Raum geopfert. Das Material hat eine doppelte Funktion zu erfüllen: erstens eine elementar-konstruktive, zweitens eine elementar-gestaltende; wo diese zwei funktionellen Werte des Materials, der technische und der schöpferische, einander beeinflussen, ergibt sich von selbst die Eignung der mechanischen Präzision, Statt handwerklicher wird eine maschinelle Herstellung der Einzelteile gefordert. Durch die Maschine wird das Handwerkliche am Bau auf ein Mindestmaß beschränkt. Es ist selbstverständlich notwendig, daß die rohen Naturkräfte in künstliche Kräfte übertragen werden. Und dasselbe gilt für das Material. Wenn es richtig ist, daß Kultur im weitesten

Sinne Unabhängigkeit von der Natur bedeutet, dann darf es uns nicht wundern, daß für das moderne, kulturelle Stilwollen die Maschine im Vordergrund steht. Die Maschine ist das Phänomen geistiger Disziplin *par excellence*, Materialismus als Lebens- und Kunstauffassung, hat das Handwerk als unmittelbaren seelischen Ausdruck betrachtet. Die neue geistige Kunstauffassung hat nicht nur die Maschine als Schönheit empfunden, sondern sie hat ihre unendlichen Ausdrucksmöglichkeiten für die Kunst sofort anerkannt. Für einen Stil, dessen Aufgabe nicht mehr darin besteht, individualistische Einzelheiten, wie lose Bilder, Schmucksachen oder Privatwohnungen, zu schaffen, sondern den ökonomischen Verhältnissen entsprechende ganze Stadtteile, Wolkenkratzer, Flugzeugstationen kollektiv in Angriff zu nehmen, kann eine handwerkliche Ausführung nicht in Betracht kommen. Hier kann nur die Maschine entscheidend sein; das Handwerk jedoch entspricht einem vorwiegend individualistischen Lebensbewußtsein, das durch die Entwicklung überholt ist. Das Handwerk hat durch die Vorherrschaft des Materialismus den Menschen zur Maschine erniedrigt; die richtige Verwendung der Maschine (im Sinne kulturellen Aufbaues) ist das einzige Medium, welches das Gegenteil erwirkt; die soziale Befreiung. Nun ist aber eine maschinelle Ausführung keineswegs ausschließliche Bedingung für einwandfreie Schöpfungen. Voraussetzung für richtige Maschinenverwendung ist eben nicht nur Quantität, sondern vor allem Qualität. Schöpferischer Zwecke wegen soll die Anwendung der Maschine von schöpferischem Geist geleitet sein. Infolge der geistig praktischen Bedürfnisse unserer Zeit wird

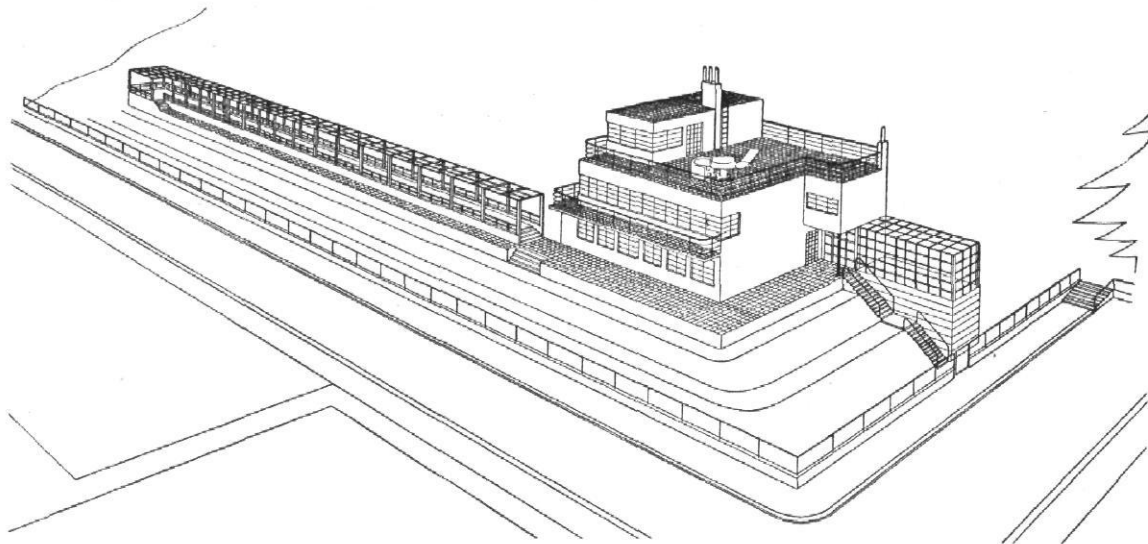


Abb. 33 und 34 / Entwurf für ein Landhaus / Architekt: Krejar-Praj

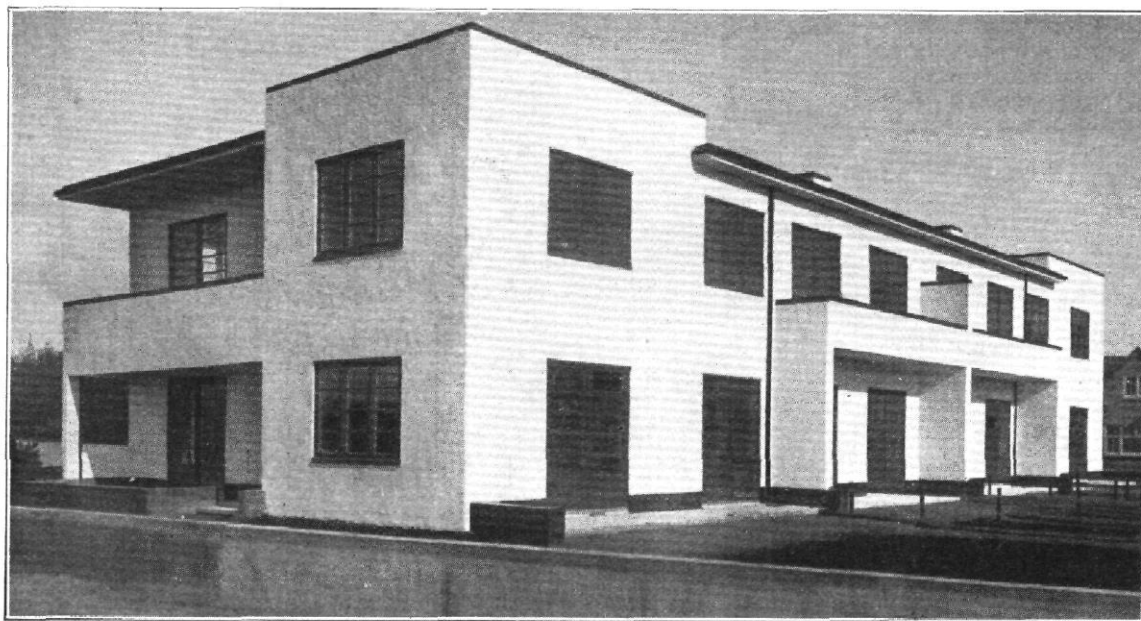
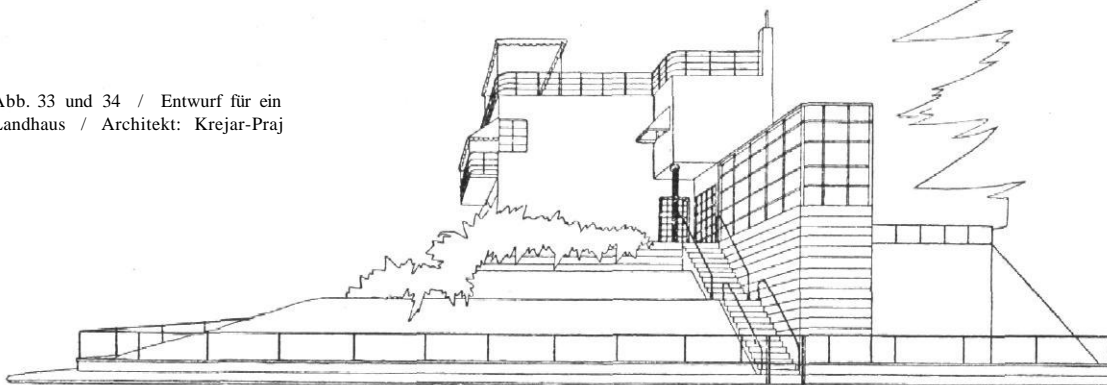


Abb. 35 / Viertledertjre Villengruppe am Meer / Architekt: Greve

Die Kennzeichen des neuen Stilwollens dem alten gegenüber sind z. B.:

- Bestimmtheit statt Unbestimmtheit,
- Offenheit statt Geschlossenheit,
- Klarheit statt Verschwommenheit,
- Wahrheit statt Schönheit,
- Einfachheit statt Kompliziertheit,
- Verhältnis statt Form,
- Synthese statt Analyse,
- Logische Konstruktion statt Lyrische Konstellation,
- Mechanismus statt Handwerk,
- Gestaltung statt Imitation und dekorativer Ornamente,

Kollektivismus statt Individualismus usw.

Wie aus den angeführten Punkten hervorgeht, soll aus der funktionellen Notwendigkeit, die die Einteilung des Raumes bestimmt, die architektonische Plastik hervorgehen. Das Innere soll das Äußere gestalten. So hat die Architektur ihre eigenen Ausdrucksmittel wieder gefunden. Alles Äußere ist durch das Innere bedingt. Jeder Innenraum gestaltet sich nach außen. Nirgends ein hervorragender Giebel. Kein Verschwimmen mit der Landschaft und trotzdem Gestaltung einer vitalen Ruhe, welche durch genaue Berechnung der äußersten Spannungen von Zug und Druck, von Last und Stütze das Gleichgewicht von Materie und Geist darstellt.

konstruktive Bestimmtheit Forderung¹. Nur die Maschine kann diese konstruktive Bestimmtheit verwirklichen. Die neuen Möglichkeiten der Maschine haben eine unserer Zeit entsprechende Ästhetik geschaffen, welche ich einmal die „mechanische Ästhetik“ genannt habe.

Schon jetzt, wo sich in allen Ländern eine gemeinsame Gesinnung in der Archilektrn verwirklicht, treten die charakteristischen Merkmale der beiden entsprechenden Lebensauffassungen ans Licht.

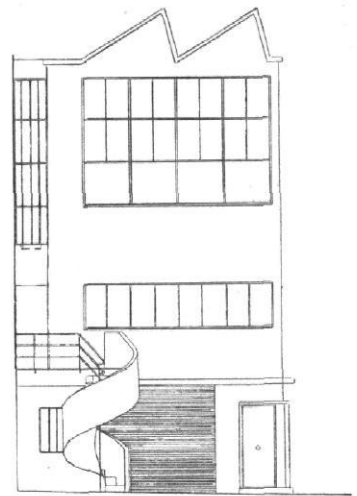
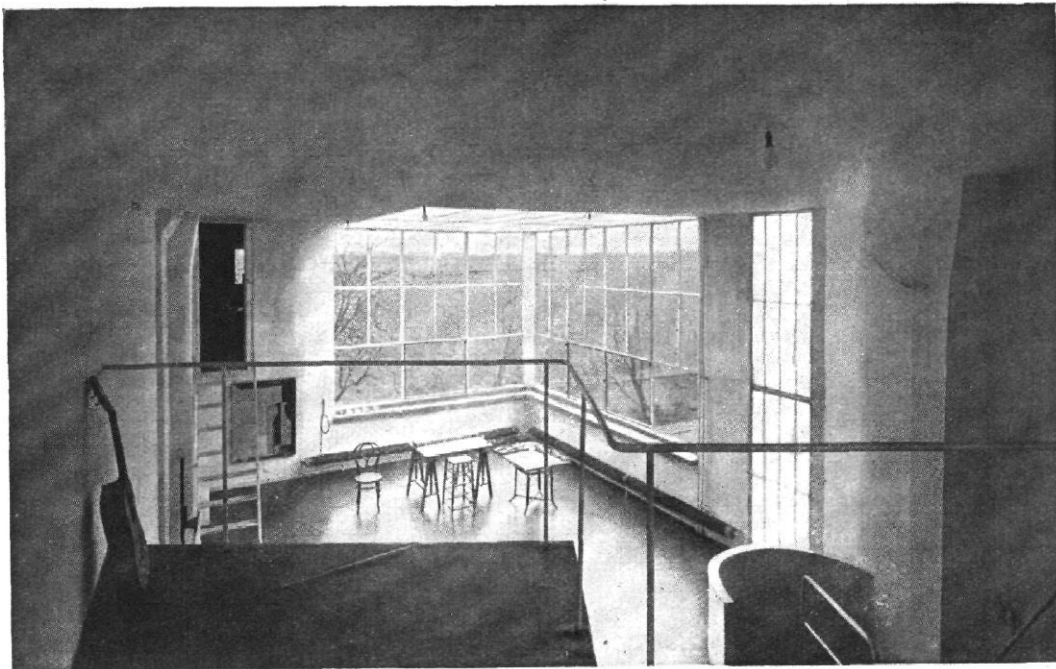
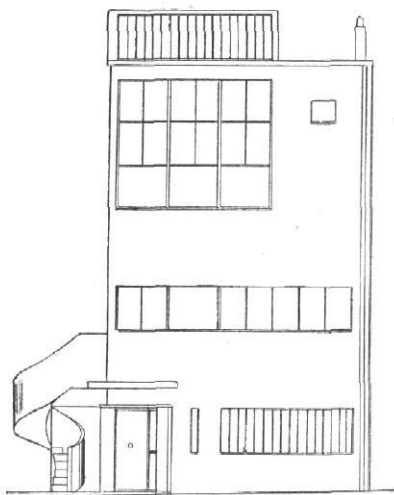


Abb. 36—40 / Paris. Haus Ozenfant
Architekten: Le Corbusier und Pierre Jeanneret

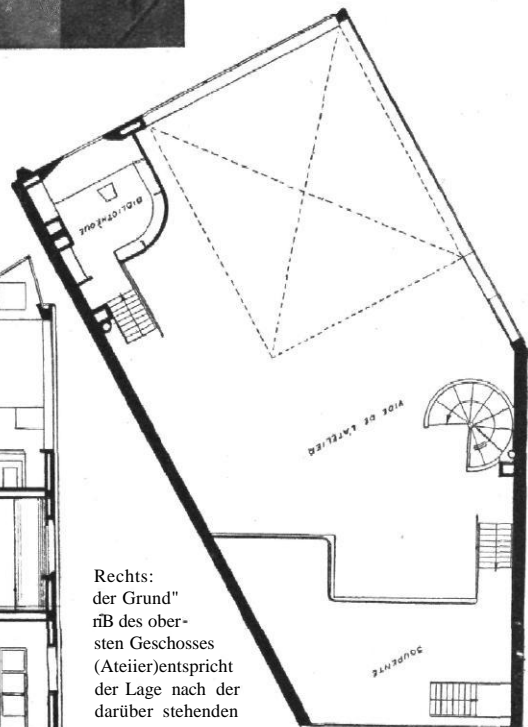
Die Druckstöcke auf dieser Seite hat die Prager Bauzeitung „Stavba“ freundlich geliehen



FACADE SUR AV GAILLE



LOUPE



Rechts:
der Grund-
riß des ober-
sten Geschosses
(Atelier) entspricht
der Lage nach der
darüber stehenden
Innenansicht

Im Gegensatz zur frontalen Architektur, bei der alles auf die Giebel konzentriert ist, wird die zukünftige Architektur einen, bis jetzt nur geahnten, Reichtum von Dimensionen entfalten. Schon heute wird ein moderner Architekt sich nicht mehr mit einer in zwei Dimensionen gedachten und auf das Zeichenbrett projizierten Architektur zufrieden geben. Gegenüber der malerischen Auffassung von zweidimensionaler Fassadenarchitektur wird es Aufgabe des modernen Architekten sein, durch richtige verhältnismäßige Einteilung des Raumkörpers den dreidimensionalen Raum zu überwinden; d. h. die vier Seiten sollen in einem Griff zusammengefaßt werden. Das wird nur dann möglich sein, wenn der Architekt imstande ist raumzeitlich (polydimensional) zu denken und zu empfinden.

Das Leben ist eine Funktion, welche nicht ohne Bewegung denkbar ist. Und diese letzte ist ohne Zeit, ohne Kontinuität nicht zu er-

fassen. Die Lebensfunktion läßt sich nicht auf das Zeichenbrett in zwei Dimensionen projizieren. Das Gehen, Sitzen, Essen, Trinken, Schlafen, Arbeiten usw. ist einem bestimmten Takt, einem Zeitmaß untergeordnet. Dieses Zeitmaß, das Nacheinander, bedingt die Einteilung des Nebeneinanders.

Die zukünftige Architektur ist bestrebt, die organische Einheit dieser zwei Gebiete elementar zu lösen. Ich spreche hier ausschließlich von den „physischen“ Funktionen, aber unsere „psychischen“ Funktionen spielen hierbei eine ebenso große Rolle.

* * *

Die neuen Begriffe der gestaltenden Architektur beeinflussen selbstverständlich die künstlerische Erziehung. Bis jetzt gibt es noch nirgends eine Schule, wo diese neuen Forderungen vertreten werden. Entweder man beschränkt sich auf die klassischen Bei-

spiele und läßt die Schüler in zwei Dimensionen nachempfinden, was in drei Dimensionen geschaffen worden ist; oder man läßt die Schüler nach eigener Eingebung, ohne Methode alle möglichen Materialien zusammenfügen, auf „Inspiration“ hin ein Haus entwerfen, und nennt das moderne Erziehung, Erziehung in Freiheit.

Nun ist aber für die moderne Erziehung jede Spekulation gefährlich. Sie wird fast verbrecherisch, wenn sie dazu dienen soll die Schüler für die praktische Arbeit auszubilden.

Den gan7.en architektonischen Unsinn, welcher in den letzten 50 Jahren entstanden ist, verdanken wir dieser sogenannten „Schöpferischen Intuition“.

In meinen im Jahre 1922 angefangenen Stilkursen habe ich versucht, einen Ausweg aus dem Labyrinth zu finden. Ich habe dabei eine strenge Methode verfolgt und habe wie beim Lernen des Alphabets mit A angefangen. Der moderne Mensch gibt sich nicht zufrieden mit einer oberflächlichen Kenntnis der Gestaltungsmittel; er verlangt eine wissenschaftliche Prüfung¹ dieser Mittel, und so wie es für den technischen Teil der Architektur eine Wissenschaft gibt, so gibt es ebenfalls eine Gestaltungswissenschaft. Es ist Sentimentalität dagegen einzuwenden, die schöpferische Tätigkeit soll nur durch den schöpferischen Impuls bedingt sein. Die Lehre der intuitiven Gestaltung ruft heute eine ganze Generation von Dilettanten, Spekulanten und Snobs hervor.

Ich habe mich bestrebt klarzulegen, auf welche Weise das, was die neue konstruktivistische Ästhetik als Ideal aufstellt, in der Architektur zu verwirklichen ist (Architektur im Sinne einer einheitlichen Gestaltung unserer Umgebung). Will diese Gestaltung als Gesamtkonstruktion zur Vollendung kommen, dann ist es notwendig, daß die objektiven Gesetze des Gestaltens, wie ich sie oben angeführt habe, nicht nur anerkannt, sondern auch wirklich erlebt werden. Sind wir einmal so weit, dann wird eine kollektive Gestaltung erst möglich. Dann fällt von selbst die bisherige

Trennung zwischen Kunst und Leben weg. Kunst wird dann Teil des allgemeinen Arbeitsprozesses und hört auf eine Illusion zu sein.

Wenn wir, wie ich im Anfang dieses Artikels Schön erwähnt habe, die Architektur als Zusammenfassung aller schöpferischen Tätigkeit betrachten, so wird es uns einleuchten, daß der zukünftige Architekt eine neue Aufgabe hat, welche ungefähr mit der des Dirigenten übereinstimmt. Er wird sowohl die Materialien, die Farben, wie die Gegenstände im Raum als ein Art Gesamtkonstruktion dirigieren. Für den Städtebau wird diese Arbeitsweise unerhörte Möglichkeiten bringen.

Wie weit wir noch von diesem kollektiven Stil entfernt sind, geht schon aus der rein formalistischen und intellektuellen Arbeit des Schweizer Architekten Le Corbusier-Saunier hervor, der auf dem Zeichenbrett eine Stadt entwarf, dabei aber vergaß, den Komplex von Funktionen, den die Stadt hervorruft, in Betracht zu ziehen. Diese dilettantische Spielerei hat natürlich mit dem, was wir unter kollektivem Stil verstehen, gar nichts zu tun. Der Städtebau ist ein Problem für sich, das, so lange wir das Problem des Wohnungsbaues nicht gelöst haben, immer auf Spekulation und Zufall beruhen wird.

Alle Formen der Gegenstände verdanken wir ihrer Funktion, und die beste Form ist diejenige, welche dieser Funktion mit den wenigsten Mitteln entspricht. Darf der „orthogonale Stil“ auch in jeder Hinsicht die zweckmäßigste und unserer Zeit am meisten entsprechende Form sein, für einen Beleuchtungskörper, eine Gasbirne oder ein Wagenrad ist die Kreisform die geeignetste. Sofort aber, wenn mit ästhetischer Absicht, die funktionelle Form in eine künstlerische verwandelt wird, tritt an Stelle des konstruktiv-architektonischen das dekorative Prinzip. Funktion und Dekoration stehen einander diametral gegenüber.

In diesen zwei unvereinbaren Begriffen liegt der große Gegensatz zwischen dem alten und dem neuen Architekturbewußtsein.

VAN DE VELDE, CHAOS UND DIE DÄNEN

HIERZU 12 ABBILDUNGEN, SOWIE DIE ABBILDUNGEN IN HEFT 8, S. 322-30



GEGENBEISPIEL ZU ABBILDUNG 4, SEITE 323

Abb. 1 / Haupteingang- des Ausstellungstheaters Köln 1914 / Architekt: Henry van de Velde
Es handelt sich hier nicht um eine böswillig entstellende Aufnahme, sondern um eine Wiedergabe aus dem Buche: „Van de Velde“ (1920, Folkwang Verlag), das von van de Velde's Bewunderer K. E. Osthaus verfaßt wurde.

Daß Herr van Doesburg im vorausgehenden Aufsatz keine Erwähnung- van de Veldes tut, muß jeden in Erstaunen setzen, der die nahe Verwandtschaft der van Doesburg'schen Ansichten zu den 25 Jahre älteren Lehren van de Veldes bemerkt* — van Doesburgs oben mitgeteilter Aufsatz läßt darauf schließen, daß er diesen Künstler ebenso ablehnt, wie er es mit van de Veldes bekanntestem Nachahmer (?), de Klerk, tut. Es ist vielleicht auch kein Zufall, daß van Doesburg- neuerdings (vgl. S. 504) von Le Corbusier etwas abrücken zu wollen scheint, während van de Velde in seinem beachtenswerten neuen Buche „Der neue Stil in Frankreich“ (Ernst Wasmuth A. G., 1925) für Le Corbusier mehr Platz einräumt als für irgend einen anderen. Von Perret dagegen bringt van de Veldes neues Buch nur eine einzige Abbildung, während van Doesburg für den heute zum Abdruck kommenden Aufsatz noch sehr viel mehr Abbildungen Perret'scher Arbeiten vorgeschlagen hatte, als hier veröffentlicht werden konnten (die übrigen Bilder waren nämlich schon in Heft 10, 1924, und Heft 3 und 8, 1925, veröffentlicht worden).

Die Veröffentlichung über Perret in Heft 8 der „Monatshefte“ hat dem Verfasser zwei Zuschriften aus dem Auslande gebracht, die sich beide für

van de Velde einsetzen und
 auf die näher eingegangen
 werden muß.

Die erste dieser Zuf
 Schriften stammt vom Archi-
 tekten Edward Leonard,
 Antwerpen, sie wird hier
 (auf S. 537) wunschgemäß
 abgedruckt. Auf ihren letz-
 ten Absatz sei besonders
 aufmerksam gemacht. Die
 andere Zuschrift stammt von
 M. Jacques Mesnil, Paris, der
 gleichzeitig seine Broschüre
 „Henry van de Velde et le
 Théâtre des Champs Ely-
 sées“, Brüssel 1914, über-
 sandte mit den Worten:
 „Ihnen wird sicher daran ge-
 legen sein« Ihre Leser auf-
 zuklären über den wahren
 Sachverhalt in einer Ange-
 legenheit, über die ein
 Dunkel gebreitet liegt aus
 Gründen, die mit Kunst
 nichts zu tun haben“.

Die Broschüre von
 M. Mesnil ist aus vielen
 Gründen sehr beachtens-
 wert. Daß der Vorwurf des
 Plagiats» der darin (ebenso
 wie im Briefe Herrn
 Leonards) gegen Perret er-
 hoben wird, den Schrift-
 leiter von „Wasmuths Mo-
 natsheften“ wenig er-
 schreckt, braucht nach den
 wiederholten Veröffent-
 lichungen über diese Frage
 (vgl. oben S. 13—15, 179,
 358 und 478—481) nicht
 versichert werden. Goethe
 meinte: „Warum soll sich
 derKünstlerscheuen, Blumen
 zu nehmen, wo er siefindet?
 Nur durch Aneignung frem-
 der Schätze entsteht ein
 Großes.“ Wahrscheinlich
 stimmen auch M. Mesnil und
 Herr Leonard der Äußerung
 bei, die wohl auch Goethe
 einmal tat, daß es nämlich
 ebenso sinnlos sei, einem
 Künstler aus der Übernahme
 fremder Gedanken einen
 Vorwurf zu machen, wie es
 etwa sinnlos wäre, einem
 Athleten einen Vorwurf aus
 den zahlreichen Hammel-
 koteletts zu machen, die er
 sich einverleibthat. Bedauer-
 lich wäre allerdings, wenn
 Perret nahrhafte Gedanken,
 die er von van de Velde
 übernommen hat, nicht auch

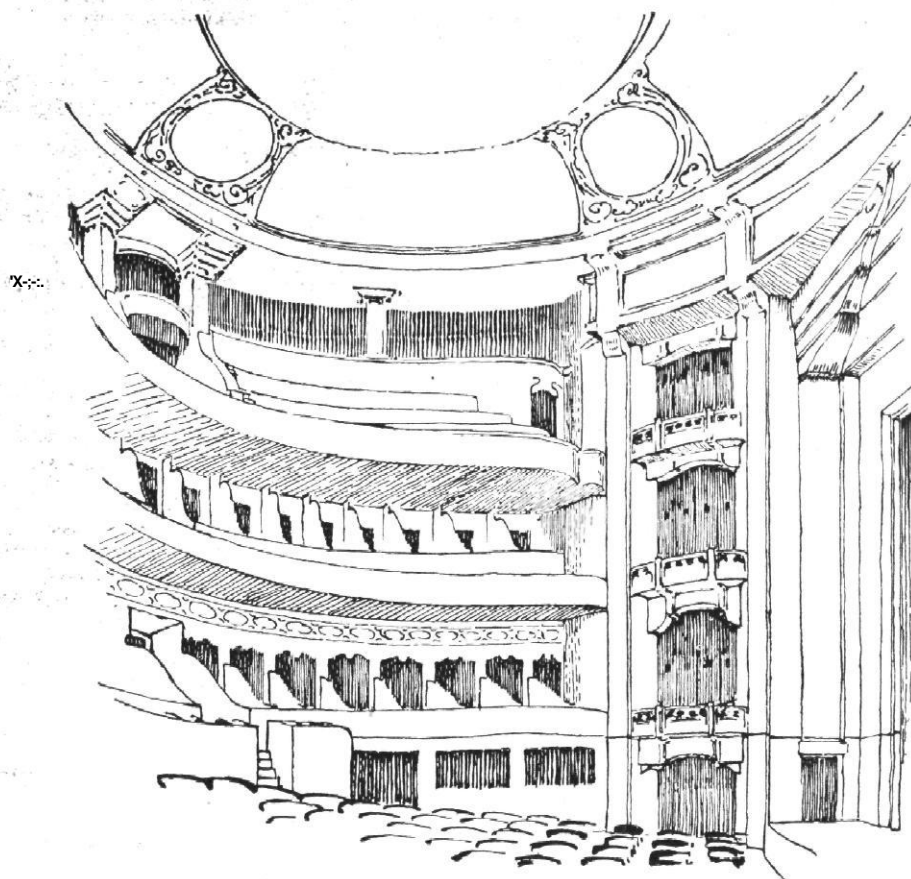


Abb. 2 (oben) / Zuschauerraum / Nach einem Entwurf van de Veldes
 Beide Skizzen wurden veröffentlicht von Jacques Mesnil 1914

Abb. 3 (unten) / Perrets Theater des Champs Elysees / Nach einer Skizze nach der Natur

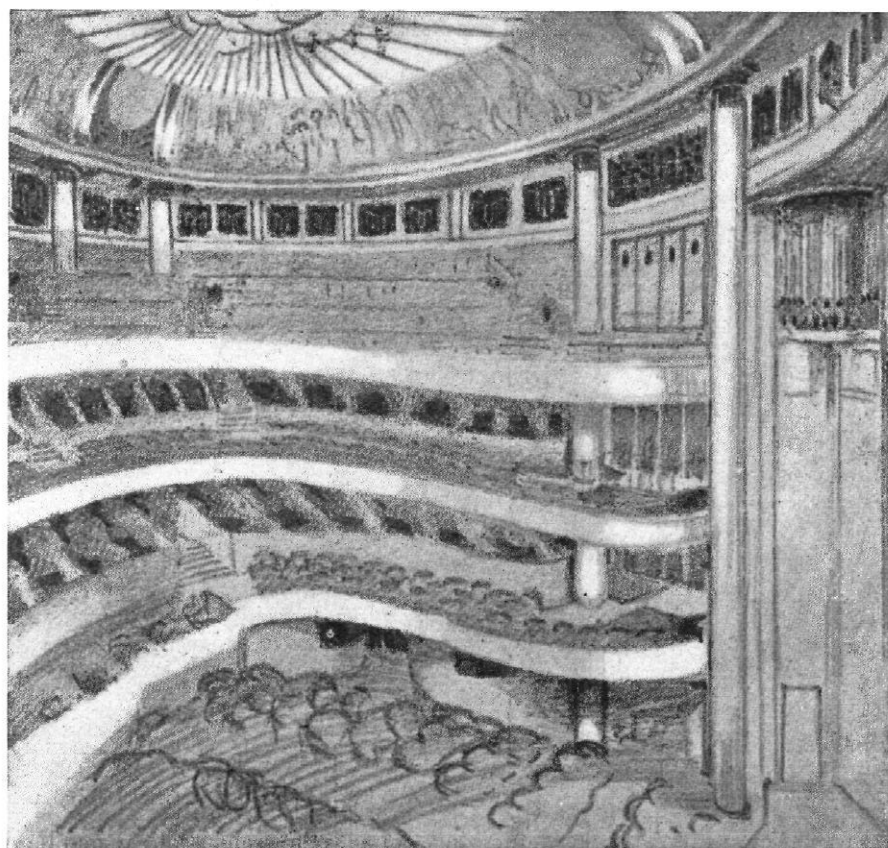
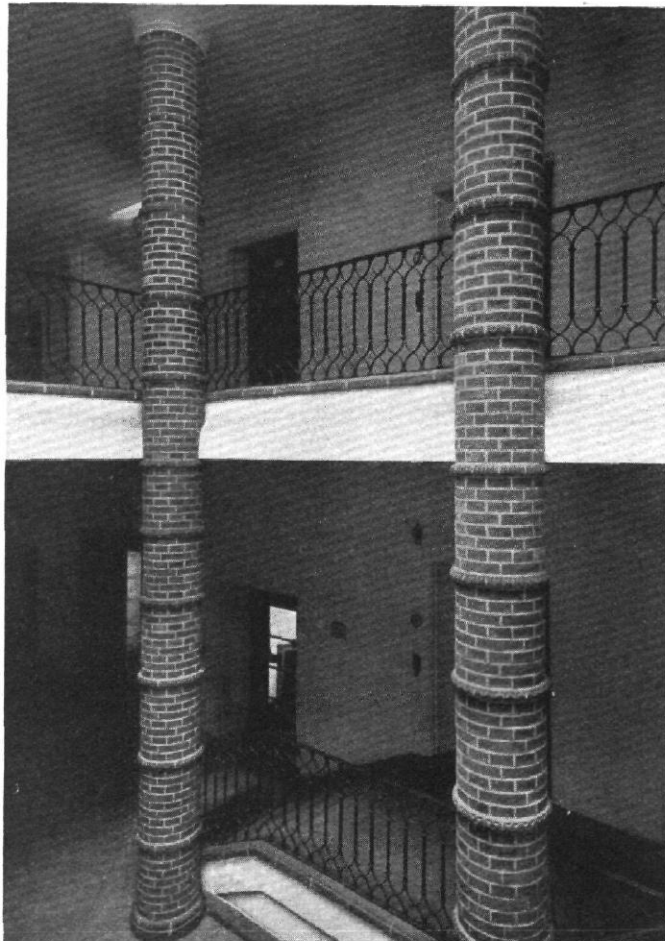




Abb. 4 (oben) / Erweiterungsbau der Lebensversicherungsbank, Gotha
Architekt: German Bestelmeyer
Abb. 5 (unten) / Neubau der Reichsschuldenverwaltung-, Berlin



dankbar als van de Veldesche Leistung- gelten ließe. Statt dessen bestreitet Perret nachdrücklich solche van de Veldesche Leistungen, und wenn auch Napoleons Satz: *La recherche de la paternité est interdite* heute nicht mehr voll-gilt, so ist doch diese Suche nach der Vaterschaft so sehr eine Familienangelegenheit, daß sie vom schaffenden Künstler dem Kunsthistoriker überlassen werden muß.

Als ich einmal versuchte, den geistigen Urheber des großartigen Entwurfes der Weltausstellung San Franzisko 1915 zu entdecken, versicherten mir an die zehn verschiedene Künstler: „der Entwurf stammt von mir“. Als ich erstaunt der Sache nachforschte und die Geldgeber usw. befragte, stellte sich heraus, daß jeder der zehn Herren in gewissem Sinne mit seiner Versicherung recht gehabt hatte.

Sehr ernst zu nehmen aber ist — auch für den schaffenden Künstler — der Vorwurf, den M. Mesnil erhebt, Perret habe im Plan seines Theaters *des Champs Elysées* überlegene Gedanken van de Veldes mißverstanden und den Bau eines wesentlich besseren Theaters verhindert. M. Mesnils Kritik richtet sich gegen Perrets Fassade (Abb. 4. S. 323, W. M. B., Heft 8, 1925). Die Schriftleitung von W. M. B. war selbst von dem künstlerischen Wert dieser Fassade nicht restlos überzeugt und hat aus diesem Grunde nur eine Seitenansicht davon veröffentlicht. Andererseits muß man sich darüber klar sein, wie schwierig es ist, eine gute Fassade in Beton zu entwerfen, der fast aussieht wie Stein, obgleich er die Spann- und Zugkraft des Eisens hat. Auch wird es, im Hinblick auf rein Formales, gut sein, Perrets Fassade mit der gleichzeitig erbauten Theaterfassade van de Veldes (Abb. 1) zu vergleichen, und da dürfte vielleicht kein Zweifel sein, daß Perrets Fassade weniger „kunstgewerblich“ und mehr architektonisch ist als das Werk van de Veldes. Die Mesnilsche Kritik richtet sich ferner dagegen, daß im Innern des Perretschen Theaters von einigen Plätzen aus die Bühne nicht gesehen wird und daß es unlogisch sei, den Zuschauerraum als symmetrische Rotunde zu behandeln, statt ihm eine klare Orientierung nach der Bühne hin zu geben (Abb. 2 u. 3), In diesem Zusammenhang findet der französische Belgier sehr schmeichelhafte Worte für den Geist des deutschen Theaters; er sagt: „Deutschland gewann auf dem Gebiete der dramatischen Darstellung im 19. Jahrhundert den Vorrang vor Italien und Frankreich. Das deutsche Theaterpublikum ist aufmerksamer . . . und seine Teilnahme gilt vor allem dem Spiel auf der Bühne . . .“ Das mag für einen Deutschen angenehm klingen; wenn er aber gerecht sein will, muß er sich dagegen wehren, daß M. Mesnil versucht, die alte französische Auffassung- als snobistisch verächtlich zu machen, weil ihr die Vorgänge auf der Bühne niemals die Hauptsache für die Theaterbesucher bedeuten (oder je bedeuteten). Daß M. Mesnil da eine französische Schwache sieht, ist vielleicht sein Irrtum. Jedenfalls hat Goethe nicht nur das französische Theater weit über das deutsche gestellt, sondern er hat es überhaupt für einen Wahn erklärt, an die Entwicklungsmöglichkeiten des deutschen Theaters zu glauben. Auch war Anatole France kein Snob, obgleich er oft versicherte, daß ihn im Theater noch nie etwas gelangweilt habe, es seien denn die Vorgänge auf der Bühne. Die französische und italienische Auffassung, wonach die Theaterbesucher nicht nur — wie in Deutschland — eine amorphe Masse darstellen, die durch nichts als die gemeinsame Teilnahme am Bühnenspiel vereint wird, ist nicht verächtlich, eher das Gegenteil. Um diese Auffassung hat Goethe die Franzosen und Italiener beneidet, und gerade die von M. Mesnil genannten Bemühungen Wagners um die Neugestaltung des deutschen Theaters strebten nach der Schaffung einer leider fehlenden Kunstgemeinde. Wenn M. Mesnil gerade in den „Wagnerianischen Theatern in Deutschland die Trennung zwischen Zuschauern und Bühne“ betont, so trifft das gerade bei diesen Theatern mit ihren unsichtbaren Orchestern und ihrer amphitheatralischen Anordnung der Sitze nicht zu. Auch Otto March (Wormser Festspielhaus) erstrebte das Gegenteil,

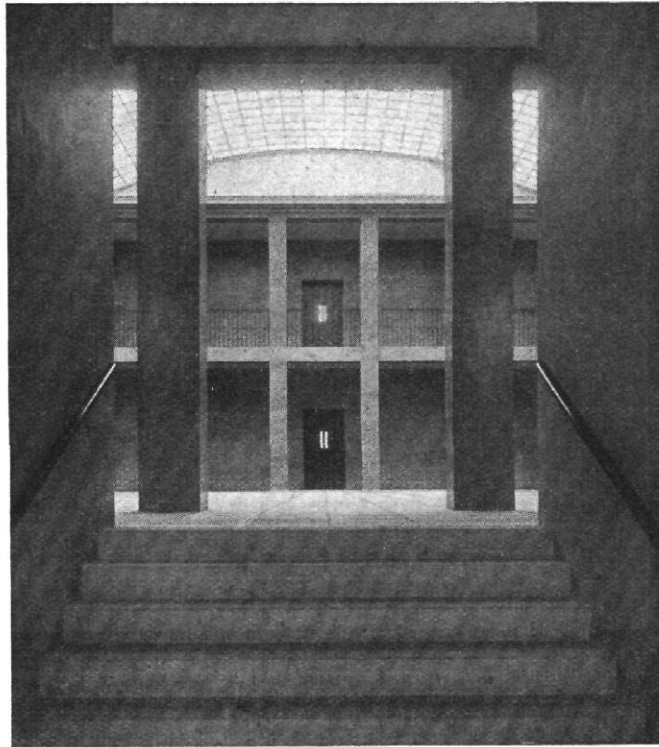
Schließlich richtet sich M. Mesnils Kritik gegen die im Zuschauerraum von Perrets Theater *des Champs Elysée* & teils ganz sichtbaren teils halb verdeckten Pfeiler, an denen die Galerien hängen. M. Mesnil hat da sicher etwas Zweifelhafte in der Erscheinung der Perrettschen Konstruktion herausgegriffen. Auf ähnliche Schwierigkeiten stieß z. B. Bestelmeyer im Innern seines Erweiterungsbaues der Lebensversicherungsbank in Gotha (Abb. 4) und im Neubau der Reichsschuldenverwaltung, Berlin (Abb. 5). In beiden Bauten wirken die Pfeiler, an denen Treppen hängen, je nach dem Standpunkte des Betrachters als verhältnismäßig kurze Säulen oder als unerfreulich hohe Kamine, in welche die Podeste und Geschosse seitlich einschneiden. Auch hier ist Kritik leicht und Bessermachen schwer. Vielleicht darf man sagen, daß Perret sich nicht nur in seinem Treppenhaus (Abb. 3 und 10, S. 322 und 327), sondern auch in seinem Hauptzuschauerraum des Theaters (Abb. 6 und 7, S. 325; auch Abb. 3, S. 519) besser aus der Schwierigkeit geholfen hat, wenn auch noch nicht so gut wie etwa die Dänen Thomsen und Hagen in ihrem allerdings nur zweigeschossigen Bau Hellerup (Abb. 6, 7 und 12).

Was van de Velde in einem ähnlichen Fall getan haben würde, geht aus seinem Kölner Ausstellungstheater, da es keine Ränge hat, nicht hervor, und seine von M. Mesnil veröffentlichte Entwurfsskizze (Abb. 2) ist eher konventionell als neuartig; auf die kühne Perrettsche Konstruktion ließe sie sich ohne Verschleierung des konstruktiven Tatbestandes nicht anwenden*. Die hohen, dünnen Pfeiler, an denen alles hängt, über dem obersten Rang als kurze, dicke Pfeilerchen zu detaillieren, würde zwar ein leichter genießbares dekoratives Motiv liefern, aber der künstlerischen Gestaltung der konstruktiven Wahrheit käme Perrets ausgeführter Entwurf näher.

Hier zeigt sich eine geradezu drollige Verkehrung der Kampffronten in M. Mesnils Broschüre. M. Mesnil glaubt im Sinne van de Veldes zu sprechen» wenn er in den künstlerischen Vorstellungen Perrets eine „unglaubliche Verwirrung“ festzustellen versucht und diese Behauptung folgendermaßen begründet: „Die Herren Perret glauben also, ein Konstruktionssystem und ein bauliches Kunstwerk seien dasselbe! Sie scheinen also nicht zu ahnen, daß ein Bau, der in bezug auf Standfestigkeit und Dauerhaftigkeit ausgezeichnet konstruiert ist, jeder Schönheit und allen künstlerischen Wertes bar sein kann.“ (!)

Diese mit Recht getadelte chaotische Begriffs-Verwirrung stammt aber eben nicht von Perret, sondern gerade von van de Velde selbst. Wer an van de Veldes Schuld etwa noch zweifelt, wird dankbar sein» daß van de Velde in seinen beiden neuesten Aufsätzen (beide von Oktober 1925) in der „Europäischen Revue“ und der „Neuen Rundschau“ die peinliche Verantwortung für die ursprüngliche Anstiftung der „unglaublichen Verwirrung“ ausdrücklich auf sich nimmt. Van de Velde schrieb 1897 (im „Pan“, S. 261): „Wer zu Anfang nur ein in allen Einzelheiten nützliches Werk schaffen wollte, gelangt zur reinen Schönheit.“

ich bekenne, hier nicht unbefangen zu sein. Ich gestehe, nicht ohne Scham, daß auch ich mich im Jahre 1897 den van de Veldeschen Predigten über den neuen, ganz aus der Logik der Konstruktion



Diese beiden Ansichten desselben Gegenstandes* zeigen, daß die Künstler für ihre Pfeiler eine Form fanden, welche die Ansicht von unten und von oben verträgt. Vgl. Abb. 4, 5, und 12

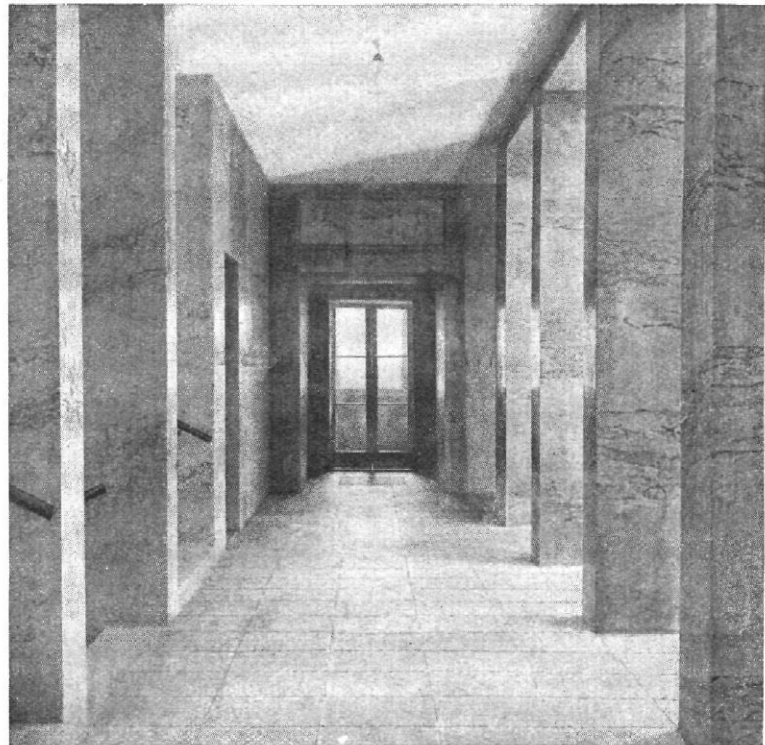


Abb. 6 und 7 / Treppenhaus im Hof des Öregaard-Gymnasiums, Htllerup, Dänemark
Architekten: Edvard Thomsen und G. B. Hajjen

Aus: „Moderne Architektur in Dänemark“, Berlin, 1925, Verlag Ernst Wasmuth A. G.

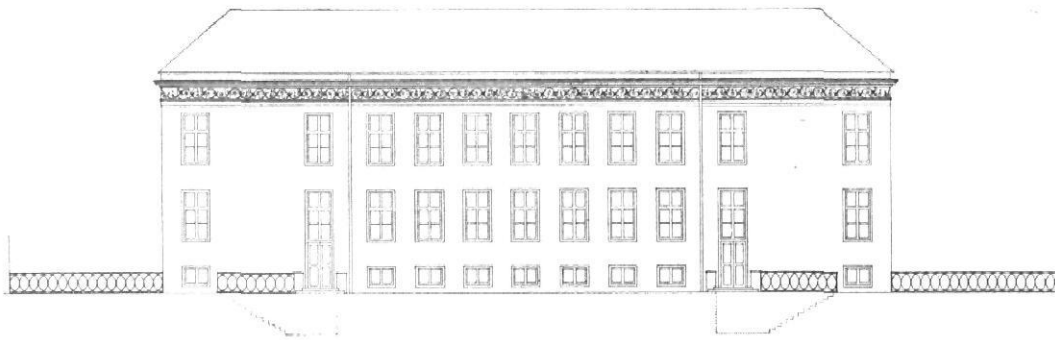
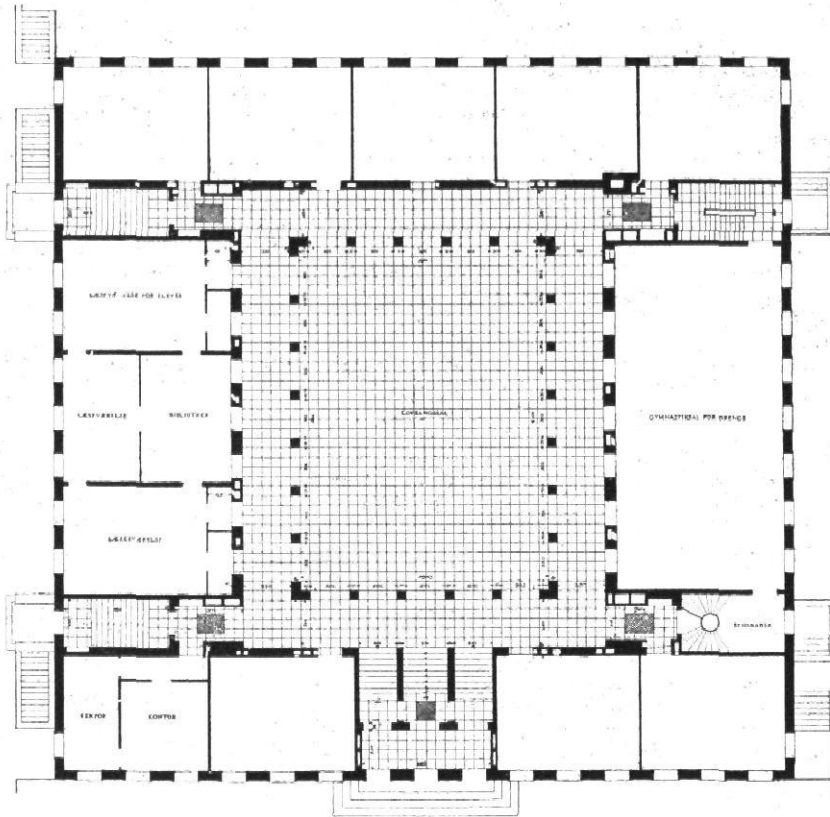
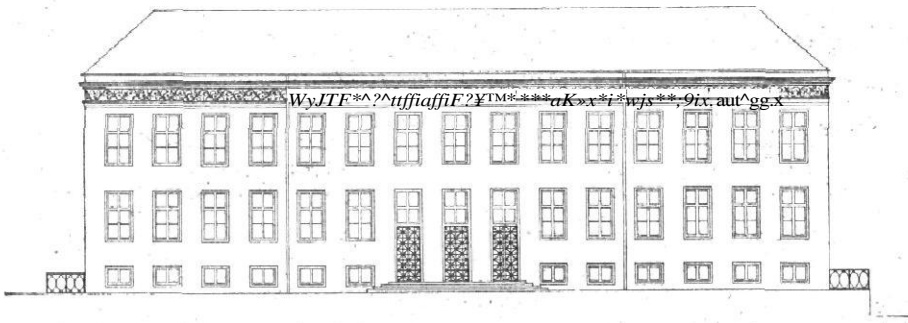


Abb. 8—10 / Aufrisse und Grundriß des Öreya«rd-Gymnasium*, H«lkrup, Dänemark
Architekten: Edvard Thomsen und G. B. Hagen

geborenen Stil nicht zu entziehen vermochte und daß ich noch ein „logisches“ Bücherbrett besitze, das ich damals entwarf; auch beichte ich mit Erröten, daß nach meiner erstmaligen Ankunft in Berlin mein erster Besuch nicht etwa Schinkels Altem Museum, sondern Herrn Habys („Es ist erreicht“) Friseurstube galt, die der von mir damals vergötterte van de Velde eingerichtet hat. Wer die ganze Demütigung; des Jugendstiles und seiner Folgen (einschließlich der Ausstellungen von 1925, vgl. W. M. B., Heft 9, 1925) mitdurchgemacht hat* die aus van de Veldes Predigten erblühten, wird nicht ohne einigen Unwillen lesen, daß van de Velde auch im Jahre 1925, nach dreißigjährigen, völlig überzeugenden Mißerfolgen noch seine Hoffnung auf „Hervorbringungen“ setzt, „deren Idee mit den alten Regeln und Überlieferungen bricht, um mit einem Schlag, oder doch annäherungsweise, den reinen und gesunden Ausdruck, den richtigen Aspekt der Dinge zu finden“; van de Velde spricht selbst von seinem „Predigeramt“ und nennt sich „besessen von der Idee seiner Mission“; ja, er erklärt 1925 (wie 60 Jahre früher der heillose Moralprediger Ruskin, von dem van de Velde herkommt) „die Möglichkeit der Wiedergeburt der Architektur und des Kunstgewerbes einzig auf der Ebene der Moral zu sehen“* 1897 war wenigstens noch „die Vernunft seine einzige Quelle“; 1925 ist es gar die „Moral“.

Van de Velde ist ein Mann ohne Augen, und doch möchte er ein Künstler sein* Ein Unglück!

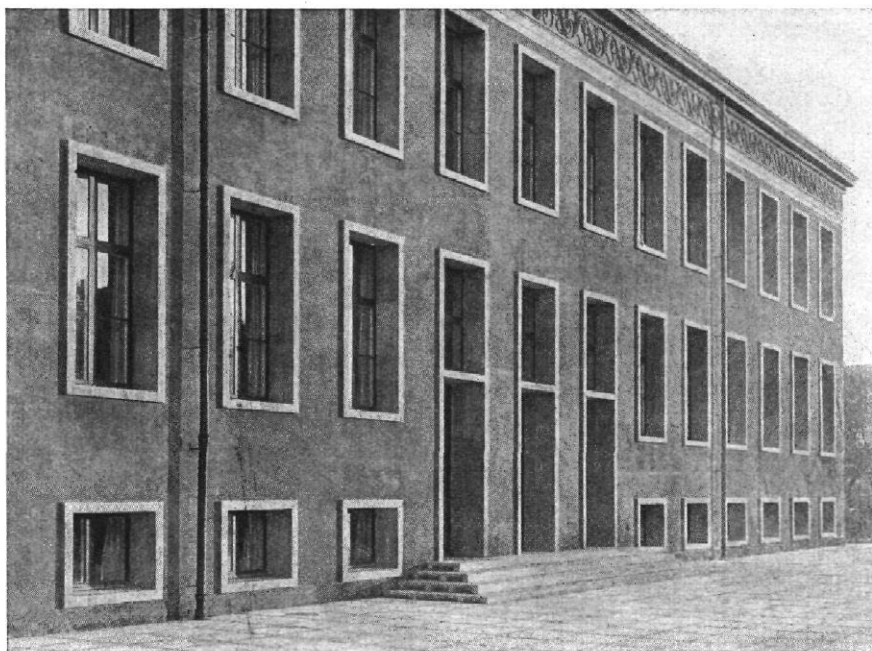
Angesichts der Angriffe, die van de Velde neulich gegen Perret richtete (vgl. oben S. 324), entgegnete Perret in der Zeitschrift „L'Amourde l'Art“ (Juli 1925) mit einem treffenden Worte, das Octave Mirbeau im Jahre 1907 schrieb: „Wozu es noch länger verheimlichen? Wir stoßen uns hier überall an der dekorativen Lyrik Herrn van de Veldes. Nachdem er die Häuser und Möbel des armen Belgiens auf den Kopf gestellt hat, nistete er sich in Weimar ein. Von dort aus überschüttet er jetzt Deutschland mit den Fastnachtscherzen seiner Phantasie“.

Bei der großen Zahl bewußter oder nicht eingeständiger Nachfolger, die van de Velde noch heute hat, scheint dieses scharfe Urteil über van de Velde mir leider heute noch berechtigt. Wer sich die Mühe nimmt, das von einem Bewunderer geschriebene umfangreiche Buch über van de Velde (FolkwanJJ-Verlag 1920; vgl. Abb. 1) durchzusehen, wird große Mühe haben, in dem Chaos der dort abgebildeten Jugendstil-Phantasien Dinge zu finden, die heute nicht lächerlich oder

bombastisch wirken. Wenn je ein Glaube sich als heilloser Wahn erwies, so ist es der Glaube van de Veldes und seiner zahllosen bewußten und unbewußten Nachahmer, ein „neuer Stil“ könne unabhängig von der Tradition aus der „Vernunft“ oder gar der „Moral“ geschaffen werden. Alle künstlerische Bewertung ist genau so traditionell beeinflußt wie z. B. unser sprachliches Ausdrucksvermögen, das nur auf Grund der uns überkommenen Sprachen entwickelt werden kann. Van de Veldes „Idee, mit den alten Regeln und Überlieferungen endgültig zu brechen, um mit einem Schlag, oder doch annäherungsweise, den reinen und gesunden Ausdruck, den richtigen, klaren Aspekt der Dinge zu finden“, ist ebenso unpraktisch wie etwa zu erwarten, daß in Bälde die Menschheit Esperanto sprechen werde, oder zu glauben, daß Esperanto „ein reinerer und gesunderer Ausdruck“ unseres Sprechvermögens sei als die ererbten Sprachen.

Van de Velde hat sich m. E. geirrt, als er glaubte, wir müßten mit der Tradition brechen. Die Dänen und die führenden Amerikaner dagegen haben m. E. richtig erkannt, daß es gerade die Tradition ist, die wir pflegen und reinigen müssen und daß unsere schärfste Abwehr nicht der Tradition, sondern jeder Entweihung und jedem verständnislosen Gebrauch der Tradition gelten muß. Aus diesem Grunde habe ich mich immer wieder aufs schärfste gegen Pseudo-Künstler und Pseudo-Traditionisten wie Raschdorff und v. Ihne und manche berühmten Lebenden eingesetzt: sie vernichten die Tradition, indem sie sie lächerlich machen (vgl. oben S. 240 ff., auch Jahrg. 1924, S. 246 ff. und „Städtebau“, 1925, S. 39 ff.). Aus demselben Grunde wehre ich mich gegen van de Velde und das von ihm geschaffene traditionslose Chaos (mit oder ohne seine angebliche „Logik“); aus demselben Grunde schließlich halte ich Perret und besonders einige der jungen Dänen für die Führer auf dem Wege zur baulich-künstlerischen Rettung: sie verbinden die heute unendlich schwierige Schulung in der besten (d. h. also klassizistischen!) Tradition mit der schöpferischen Kraft, den Geist der neuen Baustoffe zu verstehen und ihm den gebührenden Platz in der lebendigen Entwicklung der Tradition einzuräumen.

Als Beispiel dessen, was ich wahrhaft moderne und gute Baukunst nennen möchte, nenne ich den Schulbau in Hellerup (Abb. 6—12). Die Bilder sind der wunderschönen Veröffentlichung „Moderne Architektur in Dänemark“ (120 Abbildungen; Verlag Ernst Wasmuth,



1925; Preis 6 M) entnommen, die vielleicht eins der bedeutsamsten Dokumente wirklich moderner Baukunst genannt zu werden verdient. Ich habe dieses Heft mit zahlreichen Architekten aus allen Lagern besprochen und überall Zustimmung gefunden. Es war mir dabei besonders wertvoll festzustellen, daß gerade auch traditionsfeindliche Künstler sich mit der größten Bewunderung über die dänischen, auf der Tradition fußenden Arbeiten äußerten. Als ich den gewiß nicht traditionslustigen Stadtbaurat Berg-Breslau bat, seine Bewunderung für dieses dänische Buch öffentlich bekannt geben zu dürfen, antwortete er mir: „Sie dürfen öffentlich bekannt machen, daß ich mindestens 70 Prozent der in diesem Heft enthaltenen Arbeiten für ganz ausgezeichnet halte.“ Der bekannte Kölner Landhausarchitekt Theodor Merrill war Zeuge. W. H.

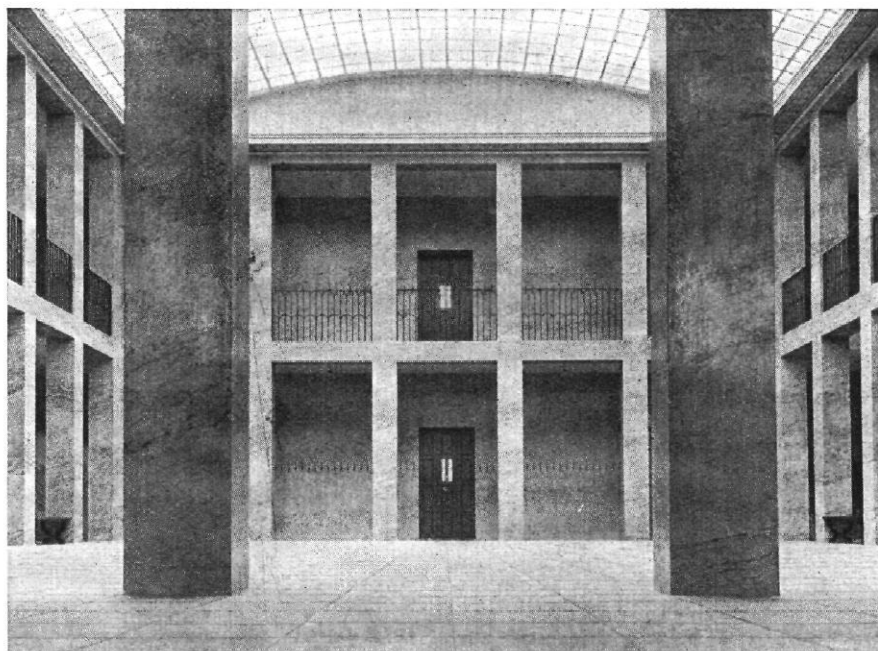


Abb. 11 und 12 / Haupteinfangs-Seite und Hof des Øregaard-Gymnasiums, Hellerup
Architekten: Edvard Thomsen und G.B.Hagen

«BUBI

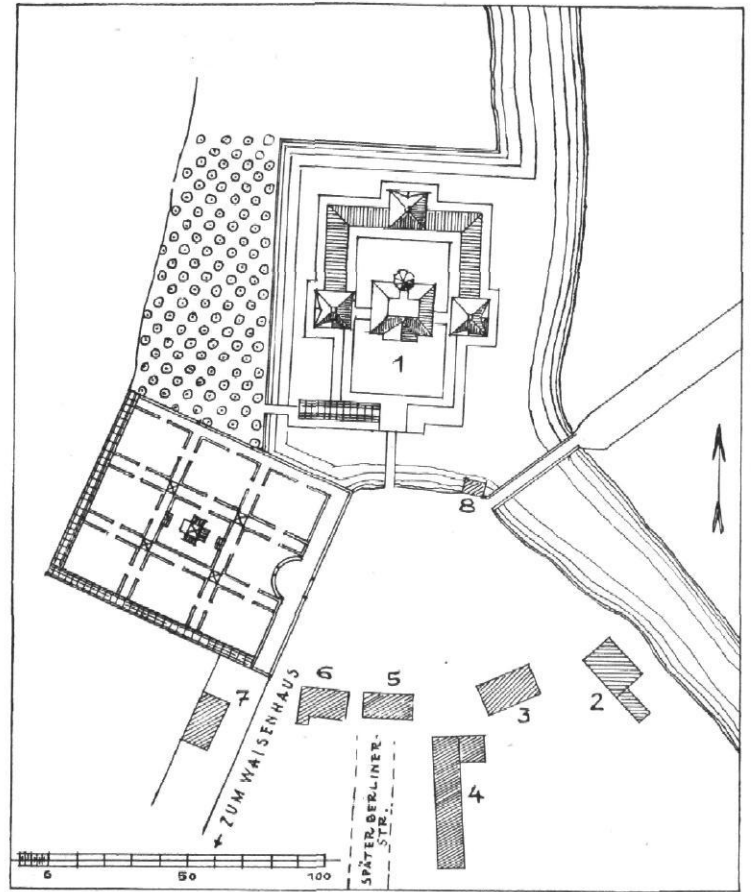
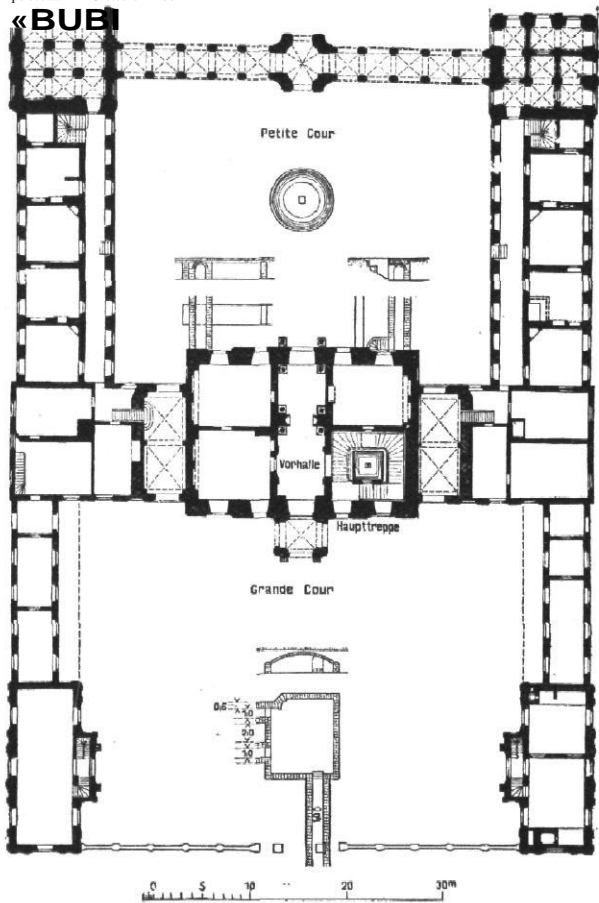


Abb. 3 (links oben)
Plan du Rez-de-
chaussée du Palais
Royal d'Orange-
bourg I Sockel-
geschoß, Mittelbau,
Erdgeschoß / Aus
der Bibliothek Fried-
rich Wilhelms II.

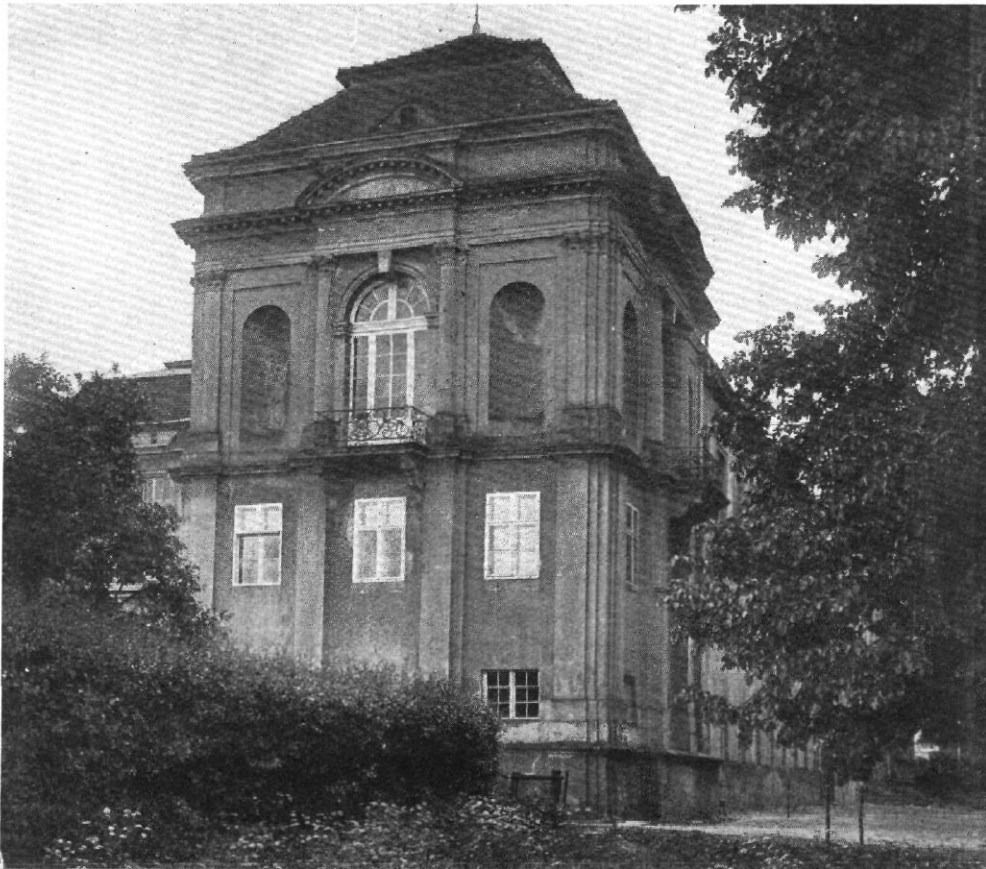


Abb.5(unten)/Nord-
westlicher Eckturm

Abb 4 (rechts oben)
Lag-eplan des Kur-
fürstlichen Schlosses
und Gartens nach
Zeiller-Merian 1652
1 Schloß, 2 Privat-
hausHeiderciterGer-
lach.3Marschallhaus,
4 Marstall, 5 Amts-
haus, 6 Jagdzeug-
haus, 7 Amtshaupt-
mannhaus, 8 Haupt-
wache (1665)

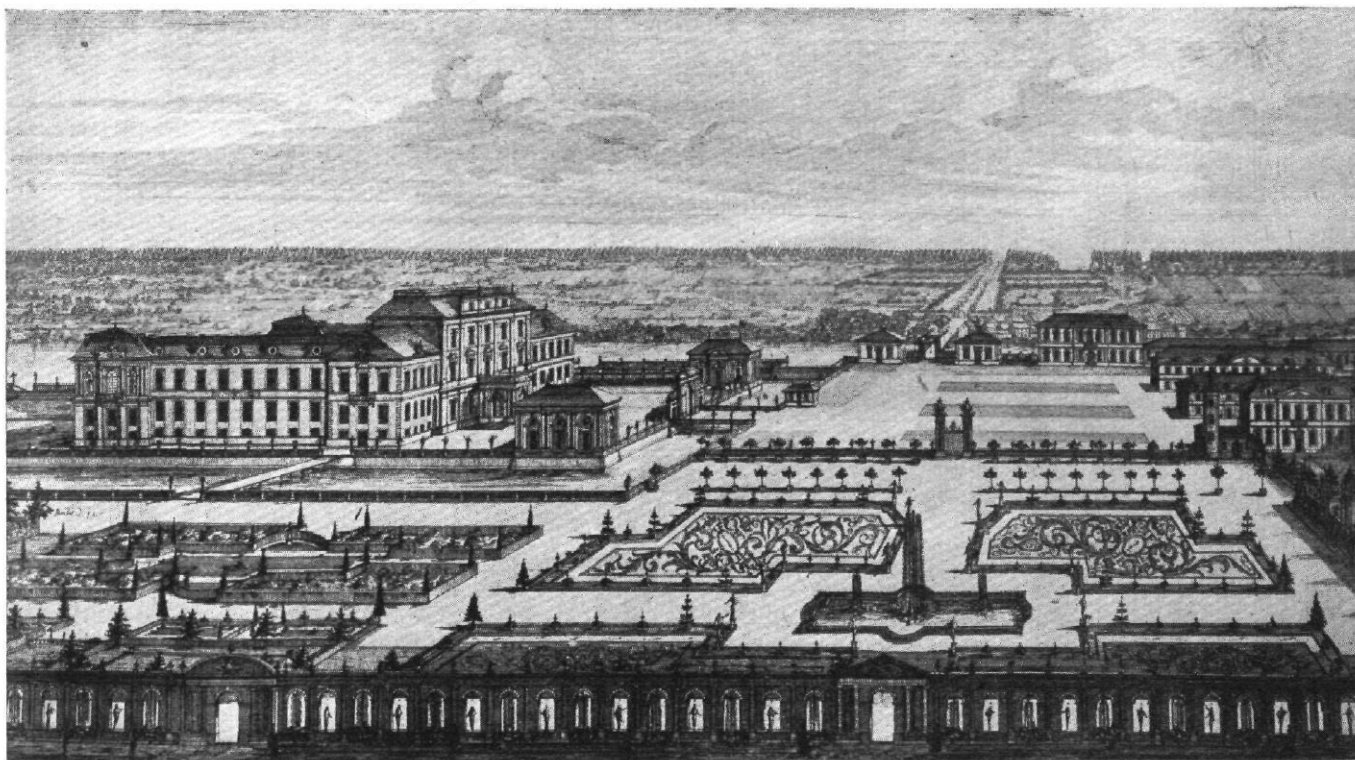


Abb. 1 / I. B. Broebes / *Vue du Palais Royal d'Orangebourg*, um 1700

VERGANGENES KUNSTLEBEN IN ORANIENBURG

VON JULIAS MICHAEL

HIERZU 12 ABBILDUNGEN

Der nachfolgende Aufsatz von Regierungsbaurat Dr. Michael-Brandenburg stellt eine wertvolle Ergänzung des im „Zentralblatt der Bauverwaltung“* (22. Oktober 1921) Mitgeteilten dar. Die Sdiriftleitung.



aten und der Wille zur Gestaltung seiner Umgebung¹ sind das Recht und die Pflicht des Menschen; erfolgreich werden sie nur dann sein, wenn auch das Vergangene erkannt ist, dessen besondere Schönheiten nicht abzuleugnen sind. Nun gibt es Schönheiten, die offensichtlich sind, und solche, die erst durch die Historie wieder entdeckt werden müssen, von denen der Schleier der Vergessenheit genommen werden muß, um ihnen verloschenen Glanz wiederzugeben.

Schloß Oranienburg hat ein Schicksal erfahren, das ihm die Aufmerksamkeit breiter Kreise entzog. Wieviel Veränderungen wären notwendig, um ihm seine ursprüngliche Gestalt wiederzugeben! Man entferne den Pflanzenwuchs von seiner Vorderfront, senke das Straßenniveau um etwa 1 m und vervollständige den Vorhof durch Aufbau des abgebrannten Flügels an der Havelseite (Abb. 6)! Auch einen Wassergraben ringsum mit Zugbrücke füge man hinzu, um ein Bild zu erhalten, das der Zeit um 1750 entsprach. Auf der Rück- (Nord-) Seite sind spätere Einbauten durch eine offene Galerie zu ersetzen (Abb. 6 und 10).

Aber selbst in dieser Gestalt (Zentralblatt der Bauverwaltung 1921, Nr. 85) ist der Bau nicht als eine Schöpfung Nerings anzusprechen. Weitere Zutaten wie das Obergeschoß auf den vorderen Flügelbauten und deren Verbindung mit dem Hauptbau müssen entfernt werden, um das Schloß Friedrichs I. wiederherzustellen (Abb. 1). Der Vergleich der Mauerstärken (Abb. 3) bestätigt u. a., daß diese Bauteile erst später hinzugefügt worden sind. (Die Umgebung auf Abb. 1 hat Broebes frei komponiert.)

Da die innere Einrichtung zugunsten des jetzt im Schloß befindlichen Lehrerseminars wesentlich verändert worden ist» wird die Beschreibung der überlieferten Inneneinrichtungen von Interesse sein. Die Repräsentationsräume waren im Mittelbau untergebracht, an den sich im westlichen Flügel die Gemächer des Königs, im östlichen die der Königin anschlossen. Auf das erhöhte Erdgeschoß verteilten sich die Räume für das zugehörige Gefolge und die Gäste. Von den Einzelbauten im Vorhof wurde der eine als Küche und Bäckerei, der andere als Kleider- und Rüstkammer benutzt. Abweichend von anderen Abbildungen, auf denen die Treppe in der Mittelachse gezeichnet ist, war das Vestibül im Erdgeschoß als Durchgang vom *cour d'honneur* zum *petite cour* gebildet. Hieran schloß sich nach Art der französischen Akademiebauten zur Rechten die Haupttreppe. Die Treppenpodeste waren durch Säulenordnungen gestützt, die im Erdgeschoß aus Carraramarmor,

Abb. 2 / Initiale aus L. Beyer „Thesaurus Brandenburgicus 1696“ (zweifellos das Kurfürstliche Lustschloß cm H60) / Die Abbildungen 3—5 finden sich auf Seite 524

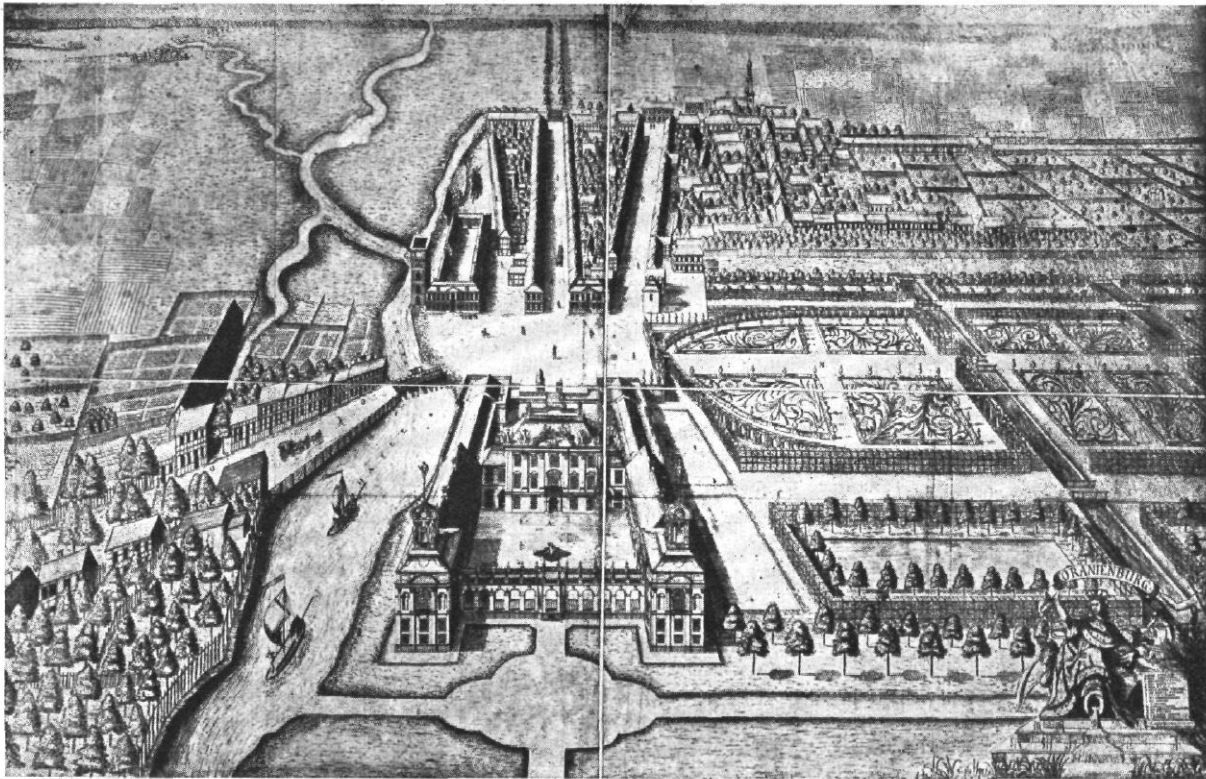


Abb. 6 / Daniel Petiold / Oranienburg 1711

Abb. 7 (unten) / Eingang- an der Nordseite



darüber aus rotbraunem schwedischem Porphyr mit vergoldeten Messingplatten am Schaft und bronzierten Stuckkapitälen auf Sandsteinkern bestanden. In der Mitte des Treppenraumes konnte eine 15 m hohe Fontäne in tausend Farben schillern. Antike Bildsäulen umgaben das Wasserbecken, die Decke füllte ein großes Gemälde, und Bilder an den Wänden gaben dem Raum einen Stimmungsgehalt von seltener Schönheit.

Im Erdgeschoß bildeten der Sommerspeisesaal im Eckturm mit Ornamentmalereien in pompejanischer Art und eine sogenannte holländische Küche mit Delfter Platten bekleidet und mit silbernen Geräten und feinstem Biskuitporzellan ausgestattet, eine besondere Sehenswürdigkeit. Zu den Festräumen im Hauptgeschoß gehörten das Entrée, der Speisesaal mit Anrichterräumen und eine Galerie. Große Wandgemälde kriegerischen Inhalts schmückten das Entrée. Im Speisesaal hatte Eosander ein in Architektur gehaltenes Deckengemälde durch Wölbung mit dem Wandgesimse verbunden, dessen Attika Portrait-Medaillons enthielt. Große Geschirrdékorationen waren in sogenannte „Büffets“ zusammengestellt. In den hier angrenzenden Gemächern des Königs, bestehend aus *antichambre*, *audience*, *cabinet* für die Tagesruhe, Schlaf- und Betgemach, waren Ledertapeten, teils mit goldenem Muster auf schwarzem, teils mit grünem und rotem auf goldenem oder mit silbernem Rankenwerk auf violetterm Grund zu sehen. Der Stoff der Vorhänge war bunter Taft oder Brokat, Damast der Möbelbezug. Das nicht fehlende „*Cabinet à la chinoise*“ vermittelte den Zugang zur Porzellanekammer im Eckturm, welche die großen Sammlungen an Porzellanen und anderen Kunstschätzen aufnahm. Das Deckengemälde, in alter Schönheit erhalten, hat hier Aug. Ter-



Abb. 8 / Joh. WUh, Schleuen / Prospekt des KSnigl. Preuß. Lustschlosses zu Oranienburg, wie selbiges sich gegen die Stadt präsentiert / 1750

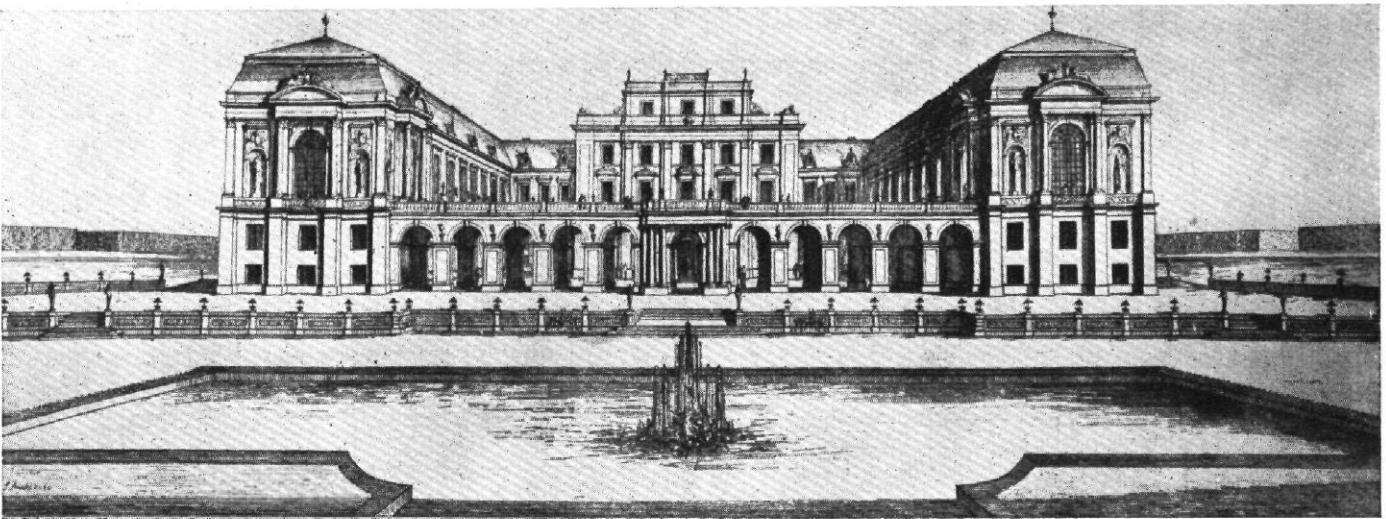


Abb. 9 / J. B. Broebes / Palais Royal d'Orangebourg du Côté du Jardin

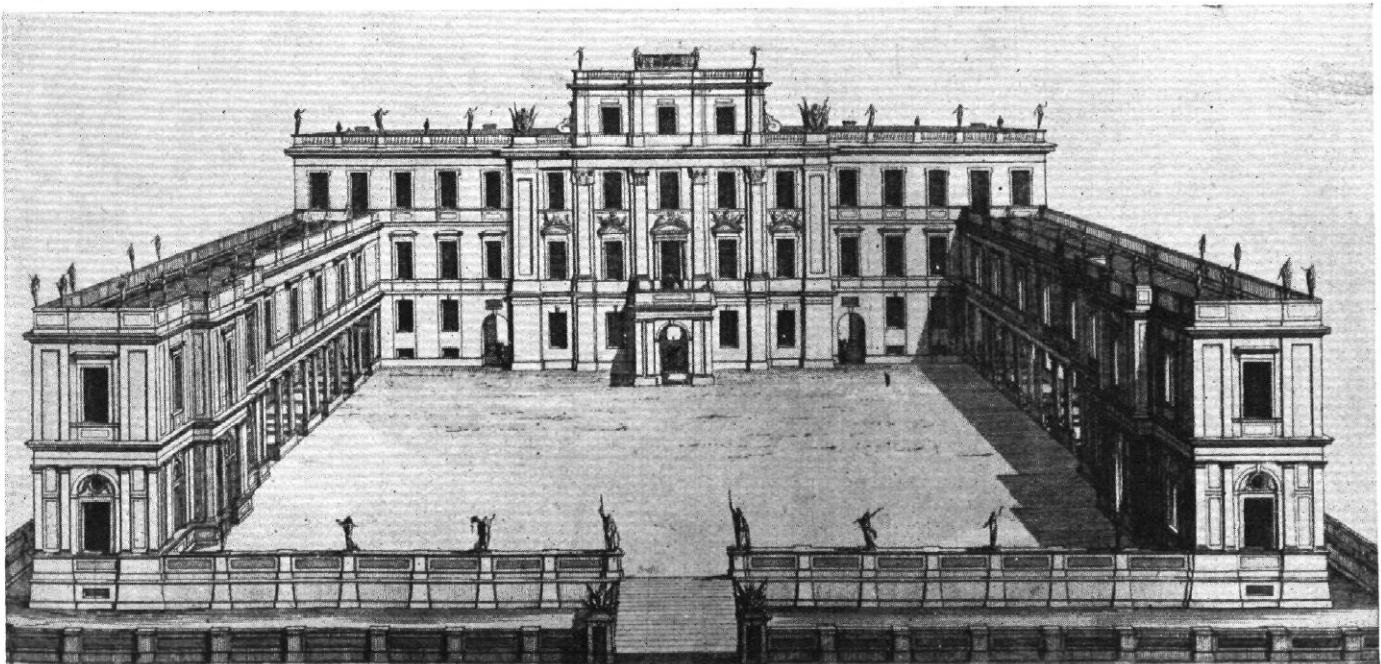


Abb. 10 / J. B. BroebM / Palais Royal d'Orangebourg du Côté des Praxies I 1720

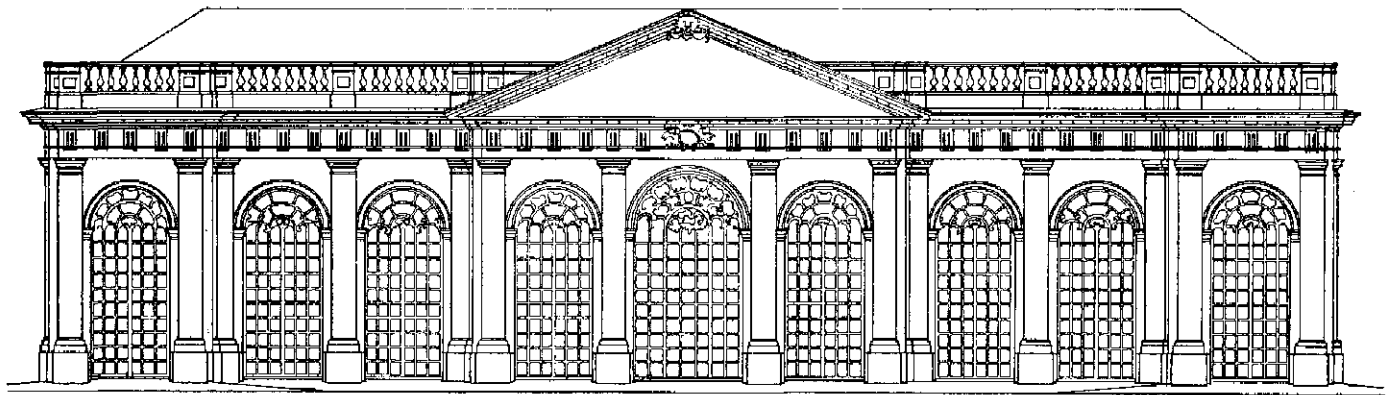


Abb. 11 und 12 / Orangerie 1754 / Aufriß und Grundriß

Westen gefertigt. Auch in dem Flur vor dem „*appartement*“ des Königs wurden Sammlungen untergebracht. Dieser Flur kann als Vorläufer jener großen Galerien angesprochen werden, die in späteren Zeiten für die Schaustellung von Kunstwerken außerordentliche Bedeutung gewannen. Bibliothek und Bad waren nicht vorhanden, wohl aber eine „*seerete*“.

Die Räume der Königin waren abwechselnd mit weißem, geblütem Atlas und mit Ledertapeten ausgestattet. Das Schlafgemach enthielt eine Wandbespannung aus blau-rosa gestreiftem Damaststoff, Damastvorhänge an den Türen, die von bläu-gold gestreiften Seidenquasten gehalten wurden, und blaue Taftgardinen. Das Bett war mit einem „Himmel“ aus vier blauen, gelb gefütterten Damastvorhängen umgeben und mit Fransen besetzt. Ein marmorner Kaminsims, ein Wandspiegel darüber im silbernen Rahmen, damastbezogene Armstühle und Tabourets, farbige Teppiche und Stuckdecken mögen diesem Gemach den Zauber einer fürstlichen Keme-nate verliehen haben! Die Kapelle am Ende dieses Flügels war im Sommer auch über die offene Rundbogengalerie (Abb. 6 u. 9) zugänglich. Die Laternen über den Eckbauten enthielten Uhren mit entsprechendem Schlagwerk.

Die Stiche (Abb. 6, 9 u. 10) von Broebes und Petzold entsprachen, so beachtenswert sie sind, im einzelnen nicht der Ausführung; sie sind entweder als Entwürfe Eosanders oder als Phantasien des Zeichners anzusprechen.

Nering hat in Oranienburg keinen Neubau, sondern einen Umbau geschaffen, denn er benutzte die vorhandenen Mauerkörper des Lustschlosses der Kurfürstin Luise Henriette. Hier liegt der Grund für eine mehr in die Tiefe gerichtete Anlage der Höfe. Dieses Lustschloß (Abb. 2 und 4) zeigte einen wirkungsvollen Gegensatz zwischen wagerechter und hochstrebender Gliederung und verleugnet nicht seine holländische Herkunft. Auch Memhardt, als Urheber der Anlage, war an gegebene Verhältnisse gebunden, da er Bauten aus dem 16. Jahrhundert vorfand. Wahrscheinlich hat er deren Treppenstein übernommen, denn die Lage der Treppe in einem Turm außerhalb des Gebäudes war märkisch und von Kaspar Theiss im Schloß Berlin und Grunewald schon ausgeführt. Jedenfalls ist auch Theiss der Erbauer des Oranienburger Jagdhauses, das der prunk-

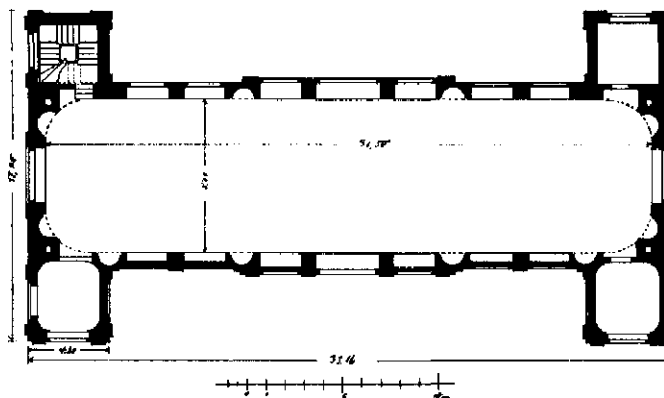
liebende Kurfürst Joachim II. sich errichten ließ. Das Jagdhaus war wiederum auf Fundamenten einer Burg errichtet, die Bötzw hieß und schon im Jahre 1218 erwähnt wird.

Wenn auch Gräben Burg und Schloß umgaben, so waren doch Beziehungen zum Städtebild vorhanden. Zu Memhardts Zeiten wurden dem Haupteingang gegenüber die zum Amt und Schloß gehörigen Gebäude errichtet. An deren Stelle kamen später größere Bauten, die so ausgerichtet waren, daß die Richtlinien der auf den Schloßplatz zusammenlaufenden Straßen sich in einem gemeinsamen Schnittpunkt trafen; hier stand die Statue des ersten Preußenkönigs, der die Blicke Europas auf sich zog!

Noch eine Anlage erhielt von diesem Schloßplatz ihren Zugang, nämlich der Garten. Anfänglich (Abb. 4) nur $\frac{4}{5}$ Morgen groß, nahm er zu Friedrichs I. Zeiten den zwanzig-fachen Umfang ein. Die allgemeine Lage der ursprünglichen Anlage wurde bei der Erweiterung beibehalten, und die Möglichkeit, die Hauptachse senkrecht zur Westfassade des Gebäudes zu entwickeln, wozu ja der Anfang in einem kleinen Stege vorhanden war, nicht ausgenutzt. Dieser Umstand spricht gegen eine Mitwirkung von Lenôtre. Die Einteilung in Parterres, Blumen-, Baum- und Nutzgärten und deren Einfassung mit Gräben und 3 m hohen Hecken ist bezeichnend für die Zeit, die im Garten die Fortsetzung des Hauses sah. Ein Fontäne von 15 m Höhe konnte die Bewohner des flachen Landes in berechtigtes Erstaunen setzen, und eine Reihe von baulichen Anlagen sorgte für die Unterbringung der Gäste und deren Vergnügen.

Der Garten blieb lange Zeit in der ursprünglichen Einteilung erhalten; nur anstelle der eingegangenen Gartenhäuser wurden neue errichtet, von denen die Orangerie aus dem Jahre 1757 noch heute erhalten ist. (Abb. 11 u. 12 geben den ursprünglichen Zustand wieder.) Es blieb der Zeit nach 1870 vorbehalten, den Garten im landschaft-

lichen Sinne umzugestalten, wodurch die letzten Reste der alten Anlage verwischt wurden. Versucht so die Phantasie, die nicht mehr erhaltenen „*Points de viies*“ im Schloß und Garten wiederherzustellen, so wird die Ansicht berechtigt sein, daß Oranienburg zu den besten Schöpfungen des brandenburgischen Barocks gehört, nur daß es, wie Fontane gesagt hat, notwendig ist, märkische Baugeschichte zu lesen.





**DAS BUSH-HAUS IN LONDON.
ARCHITEKTEN: HELMLE UND CORBETT, NEWYORK**

Über das viel bewunderte und umstrittene Bush-Haus hat der in England wohlbekannte Architekt und Kritiker A. Trystan Edwards einen Aufsatz geschrieben unter dem Titel: „Was das Gebäude sagte“ (veröffentlicht in »*Architecture, the Journal of the Society*

of Architects“, April 1925). Dieser Aufsatz erscheint in so mancher Hinsicht als Muster verständiger und umsichtiger Architektur-Kritik, daß er hier auszugsweise wiedergegeben werden soll.

Edwards schildert darin das Bush-Haus, wie es ihm tief be-

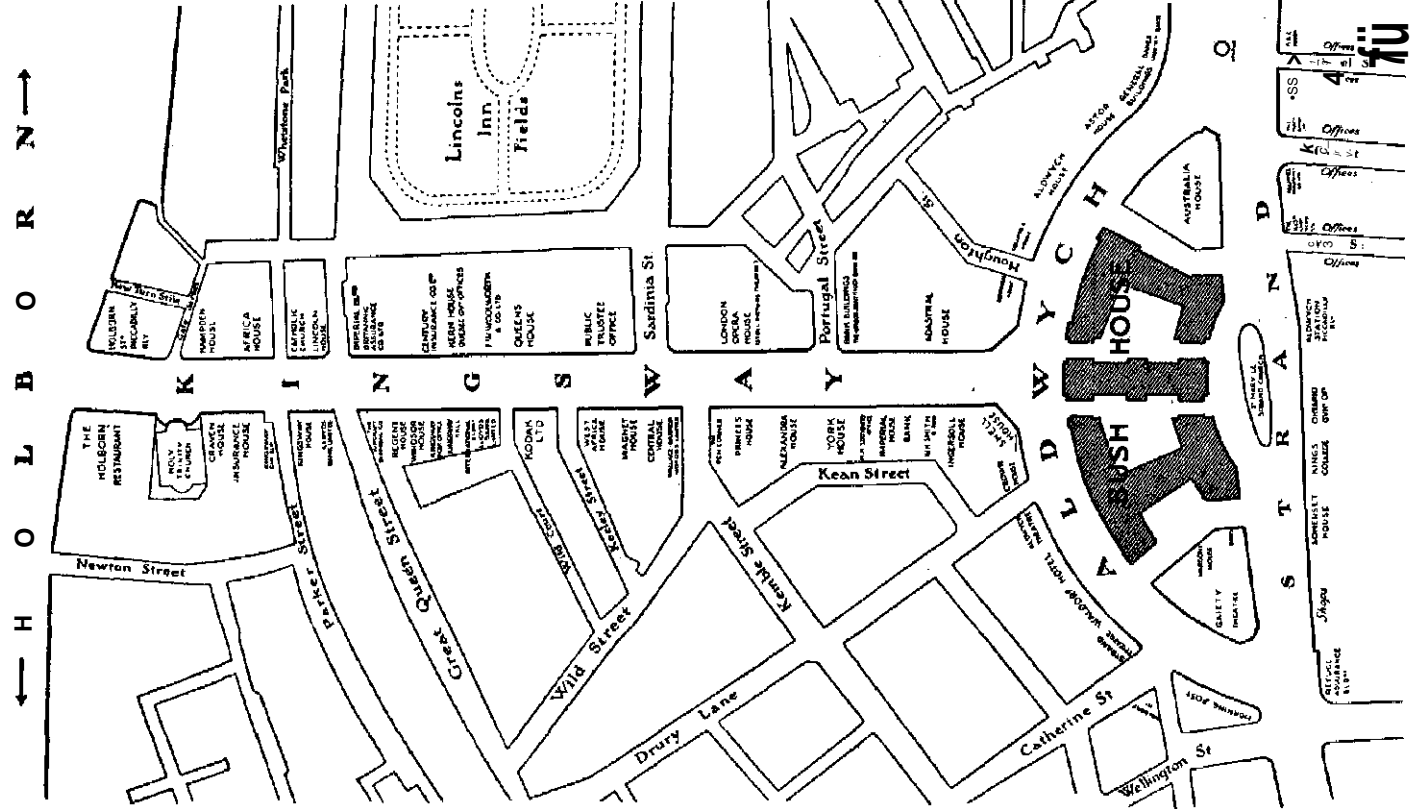
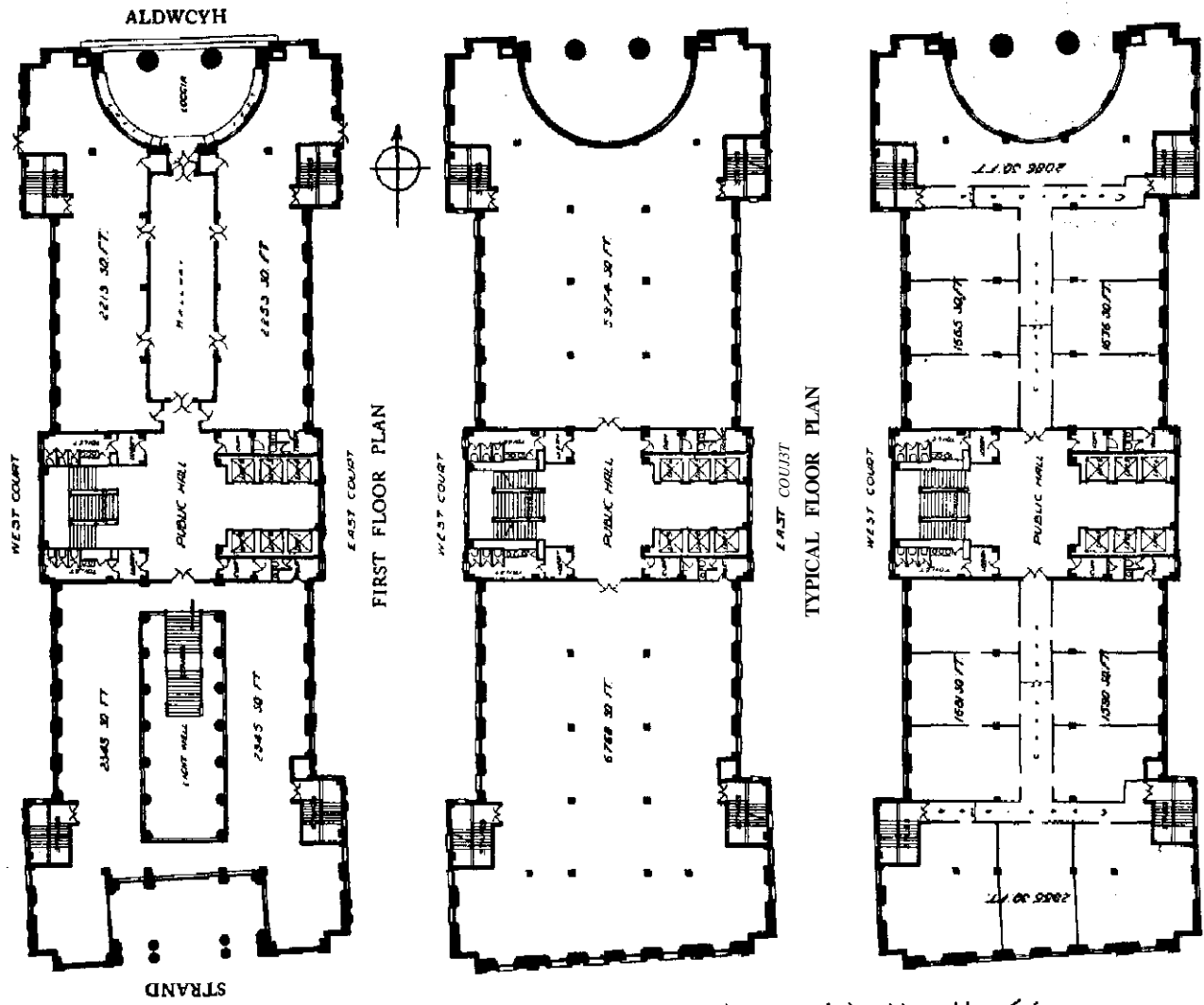


Abb. 2-5 (oben) / Grundrisse des Bush-Hauses / Abb. 6 (unten) / Lageplan des Bush-Hauses am Kopfe des 1899-1905 geschaffenen Straßendurchbruchs zwischen Holborn und Strand (Abbruch von 600 Häusern, Kosten 100 Mill. Mark). Das Bush-Haus wurde erst 1923 erbaut.



Abb. 7 und 8 / Bush-Haus, London / Der große Eingang, von King-sway aus gesehen / Architekten: Heimle und Corbett, New York

kümmert erzählt: „Haben Sie gehört? Die zwei großen Büroblocks, die rechts und links von mir errichtet werden sollten und die von Rechts wegen zu mir gehören und für die Erfüllung meines Wesens nötig¹ sind, sollen jetzt nicht mehr gebaut werden. Und der Turm-..!“ Darüber wurde das Bush-Haus sprachlos vor Kummer» und Edwards wartete achtungsvoll bis sich das Gebäude wieder etwas gesammelt hatte. „Und der Turm“, so fuhr das Bush-Haus fort» „die große Steinkuppel, die der Stolz Londons werden sollte, ist jetzt nichts mehr als ein schöner Traum. An allem sind die elenden Engländer schuld, die kein Verständnis für ein so schönes Gebäude haben» wie ich es bin.“

„Aber sicherlich“, meinte Trystan Edwards, „dir ist mehr Lob zuteil geworden als irgend einem anderen Gebäude, das in London während der letzten 20 Jahre errichtet wurde. Architekten und Kritiker warfen sich vor dir in den Staub, du warst nicht nur die letzte Neuigkeit aus Amerika, was an und für sich schon eine Empfehlung ist, sondern du wurdest auch gepriesen als etwas Edles und Großartiges. Deine Masse, deine Einfachheit, deine gewinnenden Manieren...“



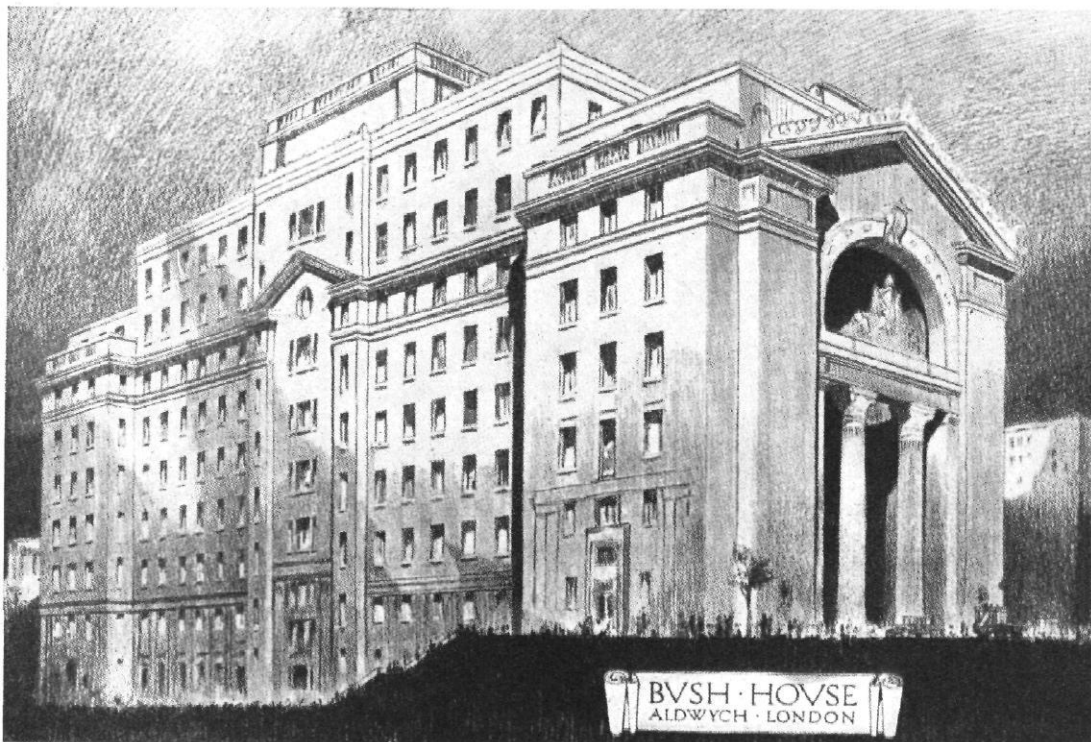


Abb. 9 / Bu'h-Haus / Die östliche Hofseite von Süden gesehen / Vgl. Abb. 13
Architekten:
Heimle und Corbett, New York

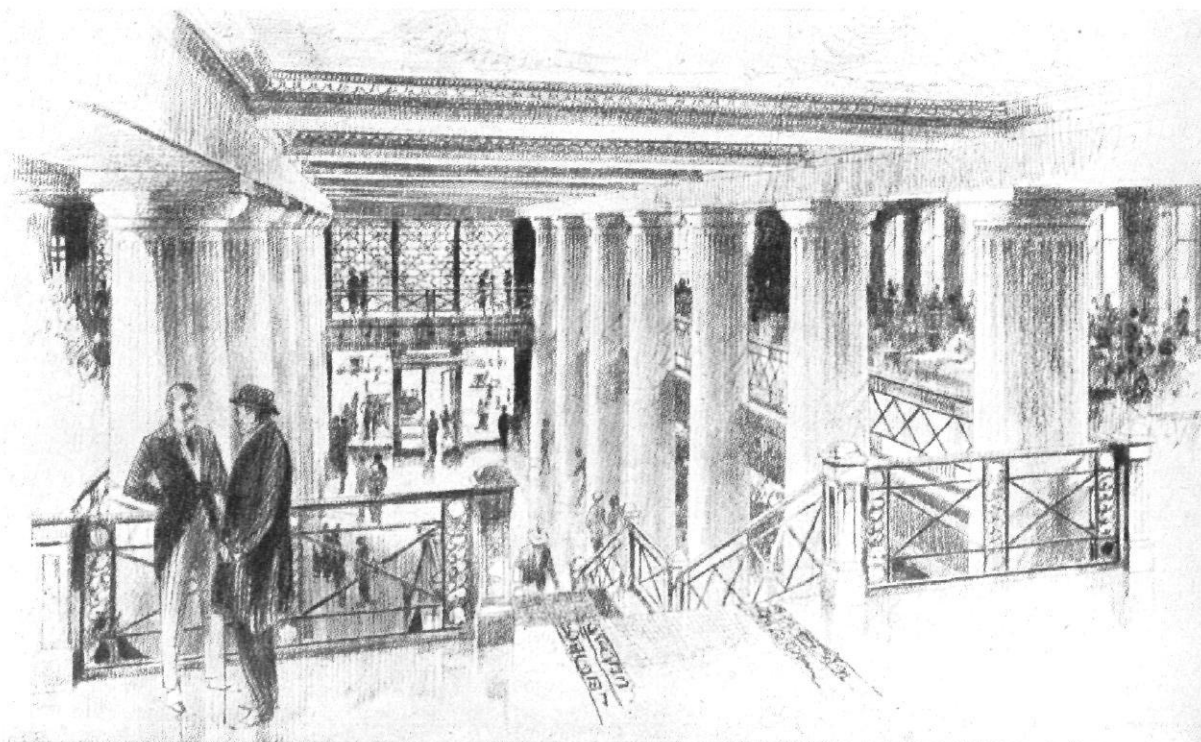
das ist der niedrigste Undank, von dem ich je gehört habe. Mit unendlicher Mühe und zur größten Unbequemlichkeit für mich selbst habe ich meine Achse seitlich verschoben mit der ausdrücklichen Absicht, meinen Giebel genau gegenüber deinem Kirchengiebel aufzustellen. Und dann habe ich mit großer Rücksichtnahme auf dein Gefühl vorsichtig meine Fassade so einfach und flach als möglich gehalten, damit du dich von einem netten, ruhigen Hintergrund abheben kannst; ich möchte wissen, welches andere

Aber hier wurde Trystan Edwards unterbrochen. Die alte Kirche von St. Mary-le-Strand (erbaut 1717), die dicht neben dem Bush-Haus steht (Abb. 12), hustete in der Art, in der Leute manchmal husten, die sich gern in eine Unterhaltung mischen möchten. „Manieren! haben Sie Worte?“, rief die kleine Kirche, „vielleicht haben Sie nicht bemerkt, wie das Bush-Haus sein Möglichstes getan hat, um mich auszuwischen“.

Bevor Tristan Edwards etwas sagen konnte, war das turmhohe Bush-Haus mit einer ärgerlichen Antwort zur Stelle: „Wirklich,

moderne Gebäude so viel getan hätte, sich dir anzupassen. Wirklich, manchen Leuten ist es schwer recht zu machen. Und, bedenken Sie wohl, es ist nicht meine Schuld, daß ich so hoch werden mußte. Meine Höhe ist, wenn ich mich einer etwas abgebrauchten Redensart bedienen darf, verursacht durch »Umstände, die völlig außerhalb meines Machtbereichs liegen.«

Trystan Edwards war froh, daß das Bush-Haus sich so weit gesammelt hatte, um diese Gründe zu seiner Verteidigung vorzubringen. Die kleine Kirche aber wehrte sich gegen das Bush-



Im Erdgeschoß sind etwa 1000 qm Bürofläche vorhanden; in jedem der Obergeschosse etwa 1200qm. Vgl. Grundrisse S.530. Insgesamt sind 11000 qm Bürofläche verfügbar.

Abb. 10 / Bush-Haus / Der Eingang vom Strand (Hintergrund) führt in eine zweifeschossige Bürohalle, deren Obergeschoß mit dem Hauptstibül und dem Aldwych-Eingang in Verbindung steht.

Haus mit folgenden Worten: „Es ist nicht deine Fassade, die mich mit Sorgen erfüllt, sondern die geplante Steinkuppel, die mich ganz lächerlich und zu einem bloßen Spielzeug neben dir gemacht hätte. Dein Kuppelbau sollte sich in ähnlichen Verhältnissen steigern wie mein Turm, aber in viel größerem Maßstabe. Jedermann müßte diese Kuppel, wenn sie gebaut würde, mit meinem Turm vergleichen und sicher zum Nachteil für meinen Turm. Du kannst unmöglich behaupten, daß dieser luxuriöse Kuppelplan verursacht war durch »Umstände, die völlig außerhalb deines Machtbereiches liegen.«“

„Nun, Bush-Haus, was kannst du dazu sagen?“ fragte Trystan Edwards.

Dag Bush-Haus antwortete dem Frager geheimnisvoll: „Schsch! kommen Sie etwas näher, ich werde Ihnen alles anvertrauen.“ Und im Flüsterton erzählte das Bush-Haus seine Geheimnisse: „Offen gestanden« ich wußte nicht, daß die kleine Kirche von meinem Kuppelplan etwas wußte. Das sollte eine Überraschung sein. Ich wußte von Anfang an, daß der Bau der Kuppel auf Widerstand stoßen würde und daß bei der Ausführung mit großer Vorsicht vorgegangen werden müsse. Ohne die Kuppel erschien ich bereits als eine ganz zufriedenstellende baukünstlerische Einheit und 99 Leute von 100 glaubten, ich sei fix und fertig. Und alle Kritiker drängten sich herbei und lobten meine Schönheit und besonders meine Zurückhaltung. Ich aber lachte mir etwas ins Fäustchen! Wirklich, Zurückhaltung ist gut! Ich konnte es mir leisten, zurückhaltend in kleinen Dingen zu sein, weil ich entschlossen war, in Bälde der Schlager von London zu werden. Meine Taktik schien wunderbar zu klappen. Mein Ruhm verbreitete sich im Ausland und kein Mensch sprach von meinem Kuppelbau. Ich wollte ihn sozusagen über Nacht erstehen lassen, damit die Bevölkerung Londons vor einer vollendeten Tatsache stehen sollte. Nicht, daß ich Böses gegen sie im Schilde führte.

Nein, mein Kuppelbau würde wirklich etwas Feines für London geworden sein und, schließlich, nur ein paar Querköpfe erhoben Einspruch.“

„Warum erhoben sie Einspruch?“ fragte Trystan Edwards.

„Ach, nur weil man meinte, ich würde die St. Pauls Kathedrale in den Schatten stellen. Als ob das etwas schadete. Erstens steht die St. Pauls Kathedrale doch ziemlich weit weg, und selbst wenn es wahr ist, daß man von manchem Aussichtspunkt uns beide zusammen sieht, so kann ich doch durchaus nicht begreifen, warum nicht Platz für uns beide sein sollte. (Die 1675—1710 erbaute St. Pauls Kathedrale, das Werk des großen Wren, steht in der Tat 1250 m östlich des Bush-Hauses; die Kathedrale mißt bis zur Spitze des Kreuzes 110 m, während das Bush-Haus an der Strandseite heute 32 m hoch ist, und auch die bereits gebaute Plattform des verhinderten Kuppelbaues nur 44 m über dem Pflaster der Strand-Straße Hegt.)

Das Bush-Haus war unvorsichtig gewesen. Es hatte im Flüsterton begonnen, aber aufgeregt durch seine eigene Erzählung war seine Stimme allmählich lauter geworden, bis die ganze Nachbarschaft es hörte. Da lenkte sich Trystan Edwards Aufmerksamkeit auf das nicht allzu entfernt stehende berühmte Somerset-Haus, Chambers' Meisterwerk (erbaut 1776—1786), das mit seinen Kolonnaden über gequadrertem Arkadensockel auf der einen Seite die sogenannte Strand-Straße und auf der anderen Seite auch heute noch — trotz der gewaltigen neuen Ufer-Quais (1864—70) — die Themse beherrscht. Das Somerset-Haus sprach: „Was höre ich da über die St. Pauls Kathedrale? St. Paul und ich beherrschen den Fluß. Wir gehören zueinander. Mußte ich zur Behauptung meiner Persönlichkeit versuchen, einen hohen Turm oder eine Kuppel zu entwickeln, um mit St. Paul wetteifern zu können? Keineswegs! Bei meiner großen Länge ist meine kleine Kuppel nur eine anmutige

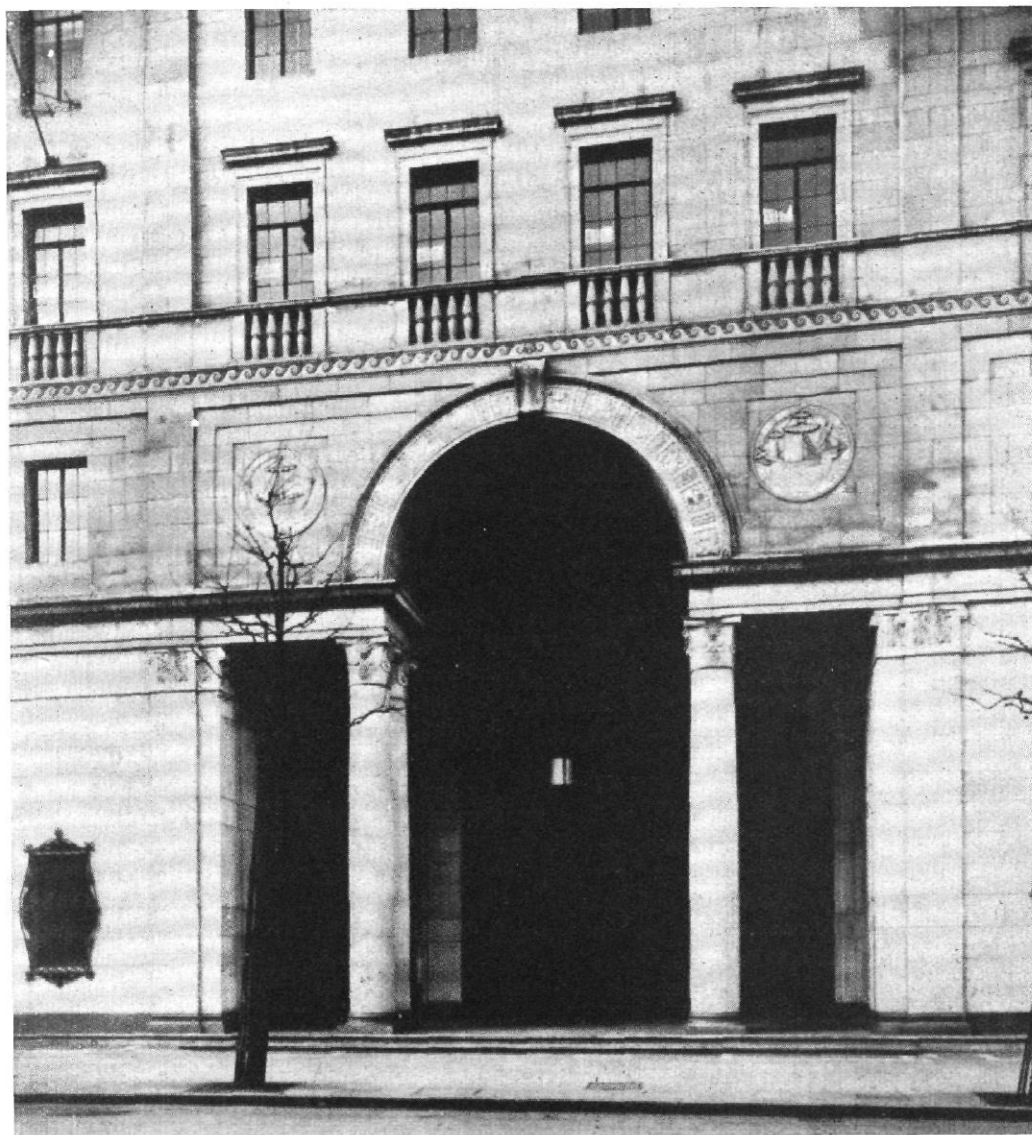


Abb. 11 / Bush-Haus, London / Der kleinere Eingang¹, vom Strand, g-egenüber der Kirche St. Mary-le-Strand
Architekten: Heimle und Corbett, New York

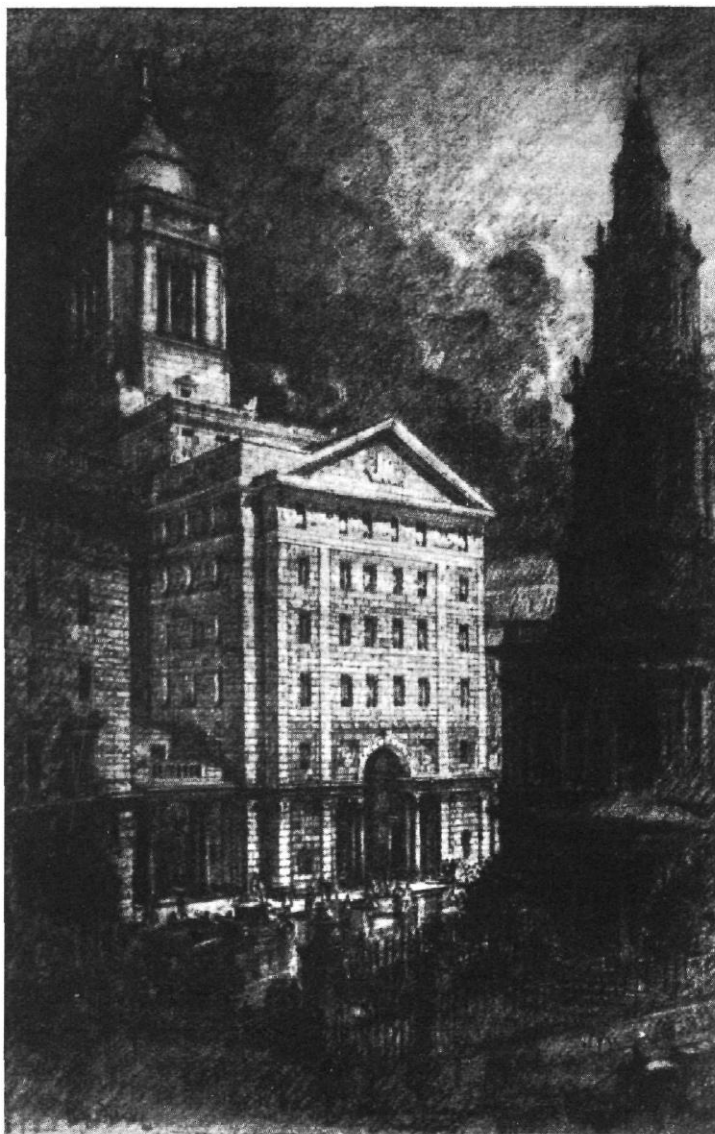
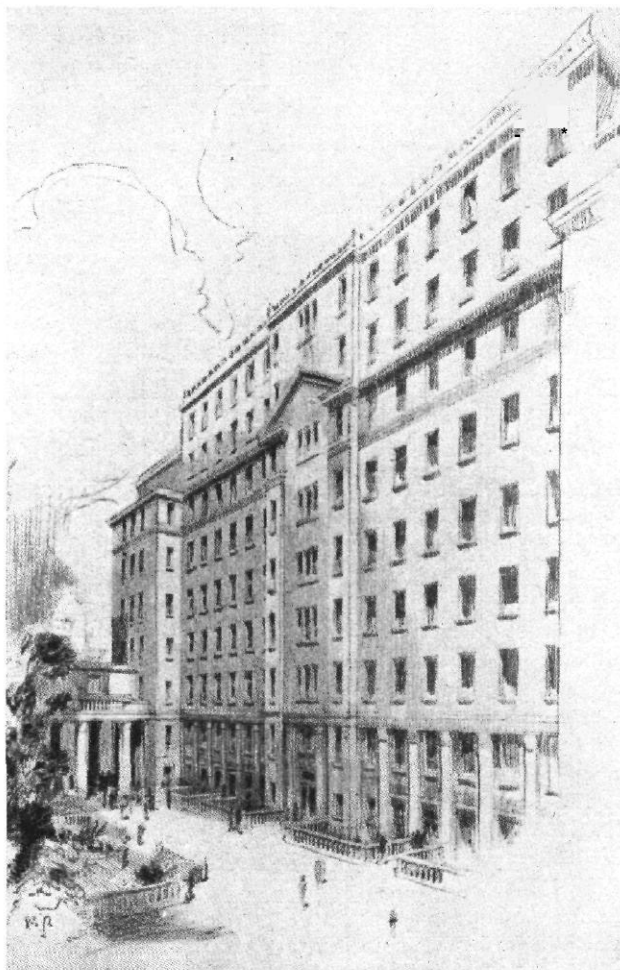


Abb. 12 (links) / Bush-Haus mit dem nicht gebauten Kuppel-Entwurf / Im Vordergrund die Kirche St. Mary-le-Strand

Abb. 13 (rechts) / Bush-Haus / Östliche Hofseite, von Norden gesehen. Vgl. Abb. 9, die besser zeigt, wie die hohen Teile des Baues ins Innere des Blocks verlegt wurden, wo sie am wenigsten stören.



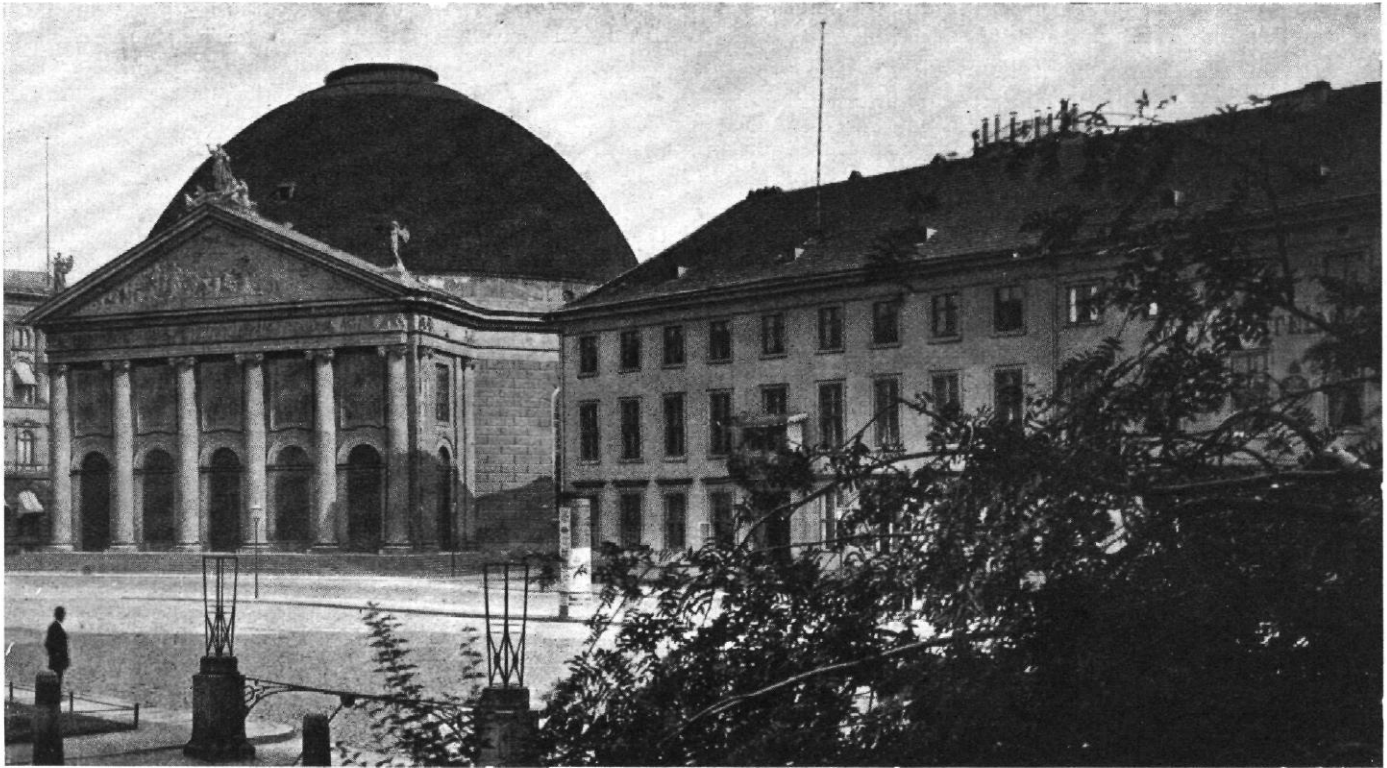
Betonung der Mitte. Deine Masse, Bush-Haus, ist auch gewaltig genug, um großartigen Eindruck zu machen, ohne die Unbotmäßigkeit, durch die du uns alle überwältigen willst. Schon die Plattform, auf der deine Kuppel stehen sollte, ist schlimm genug. Die schönste Aussicht auf mich, vom Fluß her, ist dadurch verdorben, daß du gleich hinter mir stehst und die Aufmerksamkeit von meiner langen Fassade ablenkst. Du vergißt, daß ich ein Regierungsgebäude bin, während du nur zur Bequemlichkeit der Geschäftsleute da bist."

Darauf antwortete das Bush-Haus; „Im Gegenteil, ich bin ein Denkmal, »gewidmet der Freundschaft aller englisch sprechenden Völker«,“ Das ist die Inschrift, die über dem großen Haupteingang des Bush-Gebäudes (Abb. 8) geschrieben steht.

Das Somerset-Haus schien aber nicht überwältigt von der Berufung auf diese Widmung; es antwortete vielmehr: „Jawohl, das kennen wir, jedes Hundert Direktoren privater Geschäftsfirmen könnte sich zusammmentun, um ihr Gebäude ein Denkmal hiervon oder davon zu nennen, um unter diesem symbolischen Schleier einen Vorwand für die Beherrschung der Stadt zu finden. Gib ohne weiteres zu, mein verehrtestes Bush-Haus, daß deine Kuppel nichts anderes als Reklame darstellen sollte. Deine kleineren Rücksichtnahmen, wie z. B. die Einfachheit deiner Fassade, erkenne ich gern an; aber du bist wie ein Mensch, der sich seine Nägel wunderbar pflegt und doch bereit ist, seine Großmutter umzubringen.“

Das Bush-Haus, augenscheinlich beleidigt, verfiel in tiefes Schweigen, Trystan Edwards tat es leid, daß die Plauderlust des Bush-Hauses nicht noch etwas ermutigt werden sollte, und ging weg vom Strand um den Bau herum zur Kingsway-Fassade (Abb. 7 und 8) und sagte höflich: „Bitte erkläre mir, Bush-Haus, was bedeutet dein großer konkaver Eingang hier?“

Hier wurde Tristan Edwards durch ein anderes, viel genanntes Londoner Geschäftshaus unterbrochen, das ebenfalls am Kingsway, dicht beim Bush-Haus steht. Dieses zweite, sehr viel anspruchslosere Geschäftshaus, der sogenannte Shell-Corner, meinte: „Der riesenhafte Eingang, nach dem Sie sich erkundigen, ist nichts als pure Großtueri. Ich bin selbst ziemlich groß, aber spiele ich mich deswegen so auf? Muß nicht jedermann denken, das Bush-Haus sei ein großes öffentliches Gebäude mit einer herrlichen Halle im Innern, die dem großen Bogen des Einganges entspricht? In Wirklichkeit aber ist diese Fassade nur eine Maske für viele Büroräume, die nicht größer sind als meine eigenen. Schauen Sie nur mal um die Ecke herum! Haben Sie jemals einen lächerlicheren Gegensatz zwischen Stirn- und Hofseite eines Gebäudes gesehen? Da kommt wirklich einmal Hochmut vor dem Fall. Hier sinkt die Großsprecherei plötzlich in kleinlichste Geschwätzigkeit.“



DIE ENTSTELLUNG VON HEDWIGSKIRCHE UND OPERNPLATZ, BERLIN / ZUM TEXT AUF S. 536

Oben (Aufnahme von 1881): Ehrung* der alten Kirche durch dekorative Zurückhaltung¹ und Wahrung des Hauptgesimses
 Unten (Aufnahme von 1925): Dem dreisten Wettbewerb einer breitbeinigen (im Vergleich mit Kirchenkolonnade) SSulenordnung wurde das Podium eines Sockelgeschosses*
 geliefert, von dem herunter die Kirche aufdringlicher überschrien werden kann.



Die Anmaßung konnte nicht länger aufrecht erhalten werden, und auf den Seiten sehen wir lange Reihen kleiner Fenster, deren Ungeziertheit nur falsche Vortäuschung von Einfachheit ist."

Das Bush-Haus platzte heraus: „Ihr Engländer seid unverbessert. Siehst du denn nicht, daß meine einzige Absicht war, für Kingsway einen schönen und eindrucksvollen Abschluß zu schaffen? Meine Lage berechtigt mich aufzufallen. Die Baustelle, auf der ich stehe, ist eine der schönsten von ganz London und sie verlangt etwas für die Einbildungskraft. Da die heimischen Architekten augenscheinlich nichts zu leisten vermochten, warum sollte da nicht ein Amerikaner in die Lücke springen? Sag, was du willst, meine große Säulennische ist eine große Sache, und ich würde noch großartiger sein, wenn mein Kuppelaufbau erst gebaut wäre. Was meine Flanken betrifft, über die sich Shell-Corner beklagt, so sollten sie ja niemals im Gegensatz zur Kingswayfassade gesehen werden, denn die Gebäude, die hier auf jeder Seite anzugliedern waren, würden diese Flanken wirksam verborgen haben. Nein, man kann mich nicht überzeugen, daß ich unrecht habe. Heutzutage braucht man in der Architektur schlagkräftige Wirkung, und ich bin ein Schlager."

DIE EINBAUUNG DER BERLINER HEDWIGSKIRCHE

HIERZU DIE BEIDEN ABBILDUNGEN AUF SEITE 535

Oft wurde hingewiesen auf den schweren Schaden, der der Hedwigskirche im 19. Jahrhundert durch die Aufbauten auf der Oper und im 20. Jahrhundert durch die Aufstockung der Dresdener Bank zugefügt wurde. Wenige aber scheinen sich daran zu erinnern, wie gut einst der Bau, welcher der heutigen Dresdener Bank voranging, entwickelt war, wie vornehm er sich in der Ausschmückung seiner Fassade hinter der Hedwigskirche zurückhielt und wie richtig sein Hauptgesims den Fehler vermied, höher zu sein als das Hauptgesims der Hedwigskirche,

Damals erschien die Kirche groß. Heute erscheint sie klein, nicht nur weil die Dresdner Bank aufgestockt wurde, sondern vor allem auch, weil ihr eine Säulenordnung vorgeklebt wurde, die massiger ist und höher steht als die Kolonnade der Hedwigskirche. Es ist schwer auszudenken, wie ärger hätte gesündigt werden können. Ludwig Hoffmann, der diese Sünde nicht verhindern konnte oder durfte, soll sich immerhin das Verdienst erworben haben, eine zweite (!) Säulenordnung wegzuradieren, die im Aufstockungsentwurf über (!) der heute vorhandenen geplant war.

In dem vorangehenden Aufsatz über das Londoner Bush-Haus (S. 529—36) sind viele der Punkte berührt, an die bei der Aufstellung eines neuen Geschäftshauses neben einem geschichtlichen Baudenkmal gedacht werden muß und an die in London, wie der Erfolg zeigt, auch wirklich gedacht worden ist. Man wird den großen Giebel, den der amerikanische Künstler dicht neben die Kirche St. Mary-le-Strand setzte, verurteilen können, man wird aber zugeben müssen, daß er im übrigen mit seinen schmückenden Einzelheiten in der Nähe der Kirche sich der größten Zurückhaltung befleißigt hat und daß er vor allem neben der alten Kirche keine erdrückende Säulenordnung" auf ein hohes Podium hißte, wie das in Berlin geschah.

Bei dem Vergleich des Londoner Neubaues mit der Berliner Aufstockung muß aber besonders noch eines im Auge behalten werden. Der Londoner Neubau wurde auf Gelände errichtet, das der Londoner Grafschaftsrat 20 Jahre vorher mit 100 Millionen Mark Unkosten freilegen mußte, das dann nicht gleich Abnehmer fand und seitdem dem Grafschaftsrat riesige Zinsverluste verursacht hat. Daß man in London den Wunsch hatte, auf diesem Gelände

Trystan Edwards fragte das Bush-Haus: „Wie erklärst du, daß das Publikum deine Ansichten nicht genügend unterstützte?"

Das Bush-Haus antwortete: „Ach! diese englischen Geschäftsleute sind zu provinziell; sie möchten ihre Geschäfte im Geheimen abtun, als wenn es sich um kleine Privatangelegenheiten handelte. Die engen Straßen der City passen ihnen am besten. Ihre Geschäfte sind groß, aber ihre Geschäftsräume sind viel zu bescheiden. Ich verkündige den Engländern eine großartigere Geschäftsauffassung, den Gedanken: Geschäft über alles! Ein Handel und Gewerbe, edel und großartig, die verdienten, in den größten und bedeutendsten Bauten zu wohnen, die die Baukunst zu ersinnen vermag. Euren Geschäftsleuten wollte ich eine Burg schaffen» die über die baukünstlerischen Sinnbilder von Kirche und Staat herrscht. Ich baute ihnen ein Eingangstor, das Könige beneiden sollten; aber der englische Geschäftsmann zieht seine kleine Tür in der Handschuhmacherstraße von Was soll man mit solchen Leuten anfangen?"

Trystan Edwards sagte: „Was hast du für schöne Säulen! Ich bewundere die neuartige Form deiner Kapitale!"

„Danke", antwortete das Bush-Haus, „das ist das erste freundliche Wort, das ich heute zu hören bekam."

durch Gestattung eines einigermaßen hohen Baues einen kleinen Teil der Unkosten herauszuholen, ist um so begreiflicher, als die durch Hochbauten in Mitleidenschaft gezogene Kirche St. Mary-le-Strand kein Hauptdenkmal Londons darstellt; es ist lange ernstlich daran gedacht worden, sie ganz abzureißen.

Ganz anders liegt die Sache in Berlin. Die Hedwigskirche und der neben ihr stehende Bau ist nicht ein nebensächlicher Zufall im Bebauungsplan für Berlin, sondern beide gehören als ebenso wesentliche Teile zum Opernplatz und zu dem bedeutenden Hauptorganismus von „Unter den Linden", wie etwa *Place de la Concorde* und *Marineministerium* zur Pariser Hauptachse *Tuileries—Champs Elysées* gehören. Das auf Seite 535, oben, mitgeteilte Bild zeigt genau, wie der Bau neben der Hedwigskirche aussehen mußte und ausgesehen hat. Einen künstlerischen oder wirtschaftlichen Grund, warum dieses verehrenswürdige Erbe zerstört werden mußte, gibt es nicht.

Otto Salvisberg hat einmal treffend betont, daß die dringende Erweiterung großer Geschäftshäuser, die an historischen Straßen liegen, sehr wohl durch Straßenüberbrückung nach benachbarten Grundstücken erfolgen kann und daß klassische Beispiele, wie solche Überbrückungen zu schaffen sind, an den „Linden" selbst gefunden werden können.

Vor einem Jahre wurde hier (Wasmuths Monatshefte, 1924, S. 125) vorgeschlagen, zur Rettung des Opernplatzes und der Hedwigskirche auch den entstellenden neuzeitlichen Schnürbodenaufbau des Opernhauses durch eine Unterkellerung zu ersetzen. Aus einem Aufsatz, den Dr. Max Osborn im September 1925 in der „Vossischen Zeitung" veröffentlichte, geht hervor, daß Oberbürgermeister Böss sich verständnisvoll für einen ähnlichen Gedanken einsetzt, während eigentümlicherweise in einer führenden deutschen Bauzeitung Bedenken gegen den Böss'schen Plan vorgebracht werden. Diese Bedenken muten so literarisch an, daß man sich fast wundert, warum der Kritiker der Bauzeitung sich nicht auch gegen die Verwendung von modernen Kulissen, von elektrischem Licht, Wasserklosetts und Telephon in einem historischen Theater wendet. Immerhin empfiehlt er als Beispiel dafür, wie er historische Gebäude erhalten wissen möchte, „die bewundernswerte Art der katholischen Kirche, die in aller Stille alte Klosteranlagen ankauft, um in ihnen

Klöster einzurichten". Er verschweigt, ob er ähnliche Empfehlungen für das Berliner Schloß machen möchte; aber er beklagt, daß „die unmittelbare künstlerische Sprache des Schlosses durch das Eindringen des Museums größtenteils zunichte gemacht wurde". Schade! aber schwer vermeidlich. Wenigstens ist das Schloß heute zugänglicher als früher.

Bei Opernplatz und Hedwigskirche handelt es sich weniger um Fragen der Religions- oder Verfassungspolitik als um eine Frage baukünstlerischer Form: die Hedwigskirche wird durch die Aufstockungen auf Oper und Dresdner Bank erdrückt. Müssen die

Aufstockungen oder muß die Hedwigskirche verschwinden? Neben- einander haben sie keinen Platz. Hoffentlich glückt Oberbürger- meister Böss' Plan» die Oper gänzlich von ihren äußeren Ent- stellungen zu säubern (die vielen außen angeklebten Rettungs- leitern sind 1925 schon verschwunden! vielleicht auch zum Bedauern des Kritikers der Bauzeitung?). Der Dresdner Bank wird dann kaum das Verständnis für dieses gute Beispiel und die außer- ordentliche Ehre und Verpflichtung fehlen, die ihre erlesene Lage mit sich bringt: die Aufstockung der Dresdner Bank und noch vieles andere auf dem Opernplatz wird verschwinden.

CHRONIK

ZUSCHRIFTEN AN DIE SCHRIFTLEITUNG

VAN DE VELDE UND PERRET
VON EDWARD LEONARD, ANTWERPEN

Vorbemerkung der Schriftleitung: Zu der hier besprochenen schwierigen Frage wurde auf S. 518 — 23 versucht Stellung zu nehmen.

Ich verfolge seit Jahren Ihre werte Zeitschrift „Wasmuths Monatshefte" und bin im allgemeinen einverstanden mit vielen Ihrer städtebaulichen Kritiken und gewöhnlich auch mit dem, was Sie über Architektur schreiben.

Dieses Mal muß ich Sie jedoch über eine Sache zurecht- weisen, welche ich als eine Ungerechtigkeit empfunden habe. In Nummer 8 Ihrer Zeitschrift haben Sie einen Artikel über die Herren Perret publiziert. Ich finde, daß Sie den künst- lischen Wert der beiden Pariser Architekten viel zu hoch schätzen; dies ist aber eine Sache, wegen welcher ich nicht geschrieben hätte.

In didscim Artikel haben Sie ebenfalls ein Urteil labgegeben über das Verhältnis zwischen den Herren Perret und Henry van de Velde. Die Art und Weise, wie Sie das getan haben, veranlaßt mich, Ihnen hierauf wie folgt zu erwidern.

Diejenigen, welche in dieser Sache nicht auf dem Laufen- den sind, könnten aus Ihrer Angabe schließen, daß es die Herren Perret sind, welche Henry van de Velde als Mitarbei- ter herangezogen haben. Es ist jedoch allgemein bekannt, daß Henry van de Velde schon alle Pläne ausgearbeitet hatte und für die Ausführung in Beton die Herren Perret als Bauunternehmer berufen hat.

Zweitens geben Sie sich mit der Erklärung des Herrn A. Perret zufrieden, und doch hat dieser niemals wirklich ge- nügend die Broschüre von J. Mcsnil über den Fall des *Théâtre des Champs Elysées* widerlegen können. Die Pläne von van de Velde und von Perret, welche in der Broschüre veröffentlicht wurden, geben dabei einen nicht widerlegbaren Beweis für das Urheberrecht von Henry van de Velde.

Die Sache steht genau so mit der Übernahme der Idee der dreifaltigen Bühne durch die Herren Perret. Da liegen zehn Jahre zwischen dem Werkbundtheater und dem Pariser Aus- stellungstheater, und daß die Herren Perret die Kölner Ar- beit von van de Velde nicht kennen, ist nicht annehmbar.

Da die Sachen so liegen, finde ich es eigentümlich, daß Sie sich über eine so wichtige Sache mit einer Äußerung wie die „fertige zu bewundernde Leistung" hinwegsetzen. In vielen Fällen kann Ihre Ansicht vielleicht die richtige sein, in dem bestimmten Fall Perret — van de Velde ist jedoch das Recht zweifellos auf Seiten von Henry van de Velde, und würden die Herren Perret, wenn sie aufrichtige Künstler wären, das Urheberrecht van de Velde sowohl vom Théâtre

des Champs Elysées als auch von der dreifaltigen Bühne anerkennen.

Der holländische Theater-Spezialist, J. F. W. Werumeus Buning, hat die Frage im „De Groene Amsterdamer" (27. 6. 1925) treffend dargestellt, wo er sagt: „Was da eigenartig am zweiten Pariser Theater der Brüder Perret ist, hat der belgische Architekt Henry van de Velde ihnen auch diesmal geliefert; dabei haben sie mit ihren feisten Säulen eine viel weniger spielbare Bühne gebaut. So weit ich weiß, hat van de Velde nicht mehr als zwei Theater entworfen; wenn also die Herren Perret es nochmals unternehmen wollen, ein Theater zu bauen, so ist für sie zu hoffen, daß Herr van de Velde noch ein drittes Theater baut." Ich hoffe, daß Sie das Wichtigste dieses Schreibens in die folgende Nummer aufnehmen werden und im voraus dankend, zeichne ich

hochachtungsvoll
Edward Leonard.

BERLINER FLUGHAFENWETTBEWERB

Als Verfasser des auf Seite 447 abgebildeten Entwurfes „Voraussicht" sind wir ermächtigt zu nennen das Architek- turbüro Bau- und Einrichtung (Dr. Mahlberg und Kosina), Berlin, von denen auch der angekaufte Entwurf „Porös" stammt.

Verfasser des auf Seite 448 abgebildeten Entwurfes Kenn- wort „17" ist der Architekt am Lehrstuhl für Städtebau der Technischen Hochschule, Charlottenburg, Otto Bünz.

Verfasser des in engste Wahl gekommenen Entwurfes „Simpel", von dem wir auf S. 450 drei Abbildungen brachten., sind die Architekten: Ludolf von Veitheim und Peter Friedrich, beide Meisterschüler von Hans Pösig.

Verfasser des in engste Wahl gekommenen Entwurfes Kennwort „Marmor", abgebildet auf Seite 452, sind die Architekten Fritz Berger und Kurt Döhring, Berlin, Kom- mandantenstraße 66.

Die bisher noch nicht genannten Verfasser der von uns mitgeteilten Entwürfe werden gebeten, ihren Namen zur Veröffentlichung mitzuteilen. Belegexemplare werden ihnen nach Eingang der Adresse zugehen.

„LINDEN"-WETTBEWERB

Die Ausstellung der „Linden"-Wettbewerbs-Entwürfe vom 26. Oktober bis 7. November wurde von über tausend Per- sonen besucht. Nach Schluß der Ausstellung sind die Ent- würfe in die Technische Hochschule, Charlottenburg, über- gesiedelt, um dort aufs neue vom 20. — 27. November aus- gestellt zu werden.

Eine umfangreiche Veröffentlichung über den Wettbewerb ist in Vorbereitung.

Am 25. November, abends 8 Uhr, wird in der Technischen Hochschule ein Lichtbilder-Vortrag über die Ergebnisse des Wettbewerbes gehalten (Referent: Werner Hegemann).

BÜCHERSCHAU

Gregorovius, Ferdinand. Wander jähre in Italien. Neue, vollständige und ergänzte Auflage. Mit 60 Lichtdrucktafeln nach zeitgenössischen Stichen. Dresden. 1925. Verlag Wolfgang Jess. Kleinoktav. 1186 S. auf Dünndruckpapier. Preis in Leinen geb. M 20.—

Als Titelbild sind diesem Hefte Abbildungen nach Lichtdruck der schönen Neuausgabe (Druck Jakob Hegner!) des hier angezeigten Werkes vorangestellt. Das obere Bild stellt den Palazzo Reale in Neapel, das untere den Palast der Cenci in Rom dar. Jeder Italienfahrer, der sich, nicht auf Goethes „Italienische Reise“ beschränken will, wird in dem Gregoroviuschen Buche wichtige Aufschlüsse finden über das Italien, das einst das Ziel der Sehnsucht aller Gebildeten war und das heute von den immer länger werdenden Schatten der neuen Victor Emanuel Denkmäler rasch bis zur Unkenntlichkeit verdunkelt wird.

Le Corbusiers neues Buch, Im Zusammenhang mit dem van Doesburgischen Aufsatz in diesem Hefte ist besonders erwähnenswert, daß Le Corbusier seinen bekannten beiden Schriften „Vers ume Architecture“ und „L'art décoratif d'aujourd'hui“ soeben ein drittes: „Urbanisme“ hinzugefügt (Verlag G. Crès & Cie., Paris, 21 Rue Hautefeuille. Preis 35 Franken), in dem er in seiner lebendigen Weise die Ziele des modernen Städtebaues beleuchtet.

Bredrich, Otto, Keramik und deutsche Baukunst. Berlin, 1925, Verlag Albert Lüdke. Quart. 82 Seiten Text und 176 Seiten meist ganzseitiger Abbildungen. Preis geb. M 30.—

Dieses Buch verdient eingehendes Studium. Die Auswahl der Bilder ist sehr umfassend. Wenn diese BÜder nicht davon zu überzeugen vermögen, daß die Verwendung von Schmuckkeramik im Ausbau empfehlenswert sein könnte, so liegt es nicht daran, daß nicht Schumacher und Höger, Nachlicht und Mendelssohn hier vertreten wären. Den Keramiken scheint zu oft noch etwas fettig Glänzendes und, was schlimmer ist, etwas spielerisch Kunstgewerbliches anzuhängen. Selbst bei Arbeiten, die nicht so überladen sind wie etwa die Schuleingänge der Stadtbauräte Seeling oder Altmann, sondern so zurückhaltend wie etwa Bruno Pauls Kunstmessehaus in der Ritterstraße, fragt man sich, ob nicht gerade die „Keramik“ mit ihrem kunstgewerblichen Beigeschmack der baulichen Würde beinahe schadet.

W. H.

Reuther, Oskar. Indische Paläste und Wohnhäuser. Mit Beiträgen von Conrad Preußner und Friedrich Wetzel. Berlin 1925, Verlag Leonhard Preiß. Folio. 104 Seiten Text mit 36 eingestreuten Abbildungen, 176 Seiten Lichtdrucktafeln, zweiseitig bedruckt. Preis geheftet 72 RM, in Ganzleinen gebunden 90 RM.

Es liegt kaum innerhalb des Rahmens unserer Zeitschrift, eine eingehende Würdigung dieses großartigen Werkes über altindische Baukunst zu versuchen. Doch auch der heute schaffende Architekt wird wertvolle Anregungen in den darin mitgeteilten erstaunlichen Bildern finden. Das Buch enthält ausführliche Schilderungen des Wohnbaues im alten Indien, der mittelalterlichen Paläste in Hindustani, der Hindu-paläste des 15. Jahrhunderts, der Paläste Akbars, der Paläste der Großmogule, der RadschputenschJösser, der Gartenpaläste Baradaris des 17- und 18. Jahrhunderts. Besondere Kapitel sind den südindischen Palastbauten des 16. und 17. Jahrhunderts, den Wohnhäusern aus Radschputana, Gutsche*rat und idem Pandschab, sowie dem Thema Hau», Tempel und Weltbild in Indien gewidmet. Die umfassende Arbeit ist durch eingehende Inhaltsverzeichnisse sowie Namen- und Sachregister übersichtlich gegliedert.

Scharroo P. W, und Jan Wils. Gebäude und Gelände für Gymnastik, Spiel und Sport. Mit Vorwort von Pierre de

Coubertin und Dr. A. Mallwitz* Übersetzt aus dem Holländischen von Dr. F. M. Huebner. Klein-Quart. 273 Seiten. 171 Abbildungen. Berlin 1925, Verlag Otto Baumgärtel, Preis in Leinen 18 RM.

Dieses umfassende Buch stellt eine wertvolle und leicht zugängliche Sammlung von Auskünften dar, von denen sehr viele gerade für den schaffenden Architekten von Wichtigkeit sind. Während das Kapitel über Sportgelände und Städtebau allgemein gehalten ist, enthält das Kapitel „Übungsräume und Zubehör“, viele Angaben bis herab zu Fensterbänken, Heizung der Turnhallen und hygienische Springbrunnen und beschäftigt sich außer mit dem Turnen auch mit Fechten, Boxen, Reitbahnen und Ställen, Billard, Kegeln UÄW. Das Kapitel über Spielplätze enthält nicht nur zahlreiche Beispiele guter Eingliederung von Spielplätzen in Wohnquartiere, sondern auch wertvolle Angaben über die erforderlichen Abmessungen, und das Kapitel über Fußball, Hockey, Korbball usw. zeigt Einzelheiten wie Drainicrung, Klubbhäuser und Zuschauertribünen und gibt für alle cinzednen Sportarten die idealen Platzgrößen an. In ähnlicher Weise geben die Abschnitte über Leichtathletik, Lawn-Tennis, Golf, Pferdesport, Automobilbahnen, Schießbahnen, Wassersport — um nur einige zu nennen — viele der Aufschlüsse, die man beim Entwerfen von großen und kleinen Plänen so oft schnell gern zur Hand hat.

Die alte Stadt, eine Kulturgeschichte in farbigen Bildern. Herausgegeben von Dr. Friedrich Schulze und Georg Naumann. Leipzig. 33X36. Verlag Habel & Naumann, Regensburg und Leipzig. Preis jeder Mappe (8 Blatt) RM 20; Preis jedes Blattes RM 3.

Diese entzückende Sammlung macht die Bilderschätze der deutschen Stadtmuseen der Allgemeinheit in schönsten farbigen Wiedergaben (teils in Offsetdruck) teils in Licht- und Steindruck) zugänglich. Wie immer wir uns zu unserer gotisch-barocken baulichen Vergangenheit stellen mögen, gleichviel, ob wir sie hingiebigend lieben oder kritisch ablehnen, wir müssen sie kennen und woen sie achten. In mancher Hinsicht ist die bauliche Gesamtwirkung unserer alten Städte, und damit auch die Bewertung der einzelnen Bauwerke, kaum besser zu würdigen und zu verstehen, als in den hier gebotenen, manchmal köstlichen und oft in ihrer Einfachheit ergreifenden farbigen Darstellungen aus alter Zeit. Diese Veröffentlichung muß aufs dankbarste begrüßt werden, und sicher gehört sie in jedes Haus, in dem städtebaulicher Bürgerstolz gepflegt und in dem auf eine würdige Neugestaltung unserer Städte gehofft wird. Bisher sind erschienen die Mappen „Das alte Leipzig der Biedermeierzeit“, Bilder aus dem alten Berlin von 1790 bis 1860 (bearbeitet von Professor Pniower, Berlin); zwei Mappen sind der Stadt Nürnberg gewidmet, eine Mappe dem „Frankfurt zur Zeit des jungen Goethe“, bearbeitet von Professor Bernard Müller. Andere Mappen sind den Städten Stuttgart, Ulm und Lübeck gewidmet, und Mappen über Hamburg, München, Breslau, Wien und Prag sind in Vorbereitung. Hoffentlich werden noch viele folgen. Die Bilder eignen sich trefflich zum Einrahmen.

Ku Hung-Ming. Der Geist des chinesischen Volkes. Jena 1924. 181 Seiten, oktav. Preis, geheftet, RM 2,50 gebunden RM 3,50,

China in unabsehbare Revolutionen gestürzt zu haben, ist der Erfolg europäischer Zivilisationsversuche. Wie ein hochgebildeter Chinese, der sich eingehend mit europäischer Zivilisation beschäftigt hat, über Europa und seine eigenen Landsleute urteilt, dürfte jeden interessieren, der den Schlüssel zu der ungeklärten innerpolitischen Lage in China sucht.