

Zur Geschichte und Kritik der neueren Architektur

Autor(en): **Meyer, Peter**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Wissen und Leben**

Band (Jahr): **26 (1923-1924)**

Heft 2

PDF erstellt am: **24.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-748334>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

ZUR GESCHICHTE UND KRITIK DER NEUEREN ARCHITEKTUR

Bevor wir von den Besonderheiten der augenblicklichen Lage reden, müssen wir über einige Grundsätze des architektonischen Schaffens überhaupt im Klaren sein, nämlich über das Verhältnis des schöpferischen Gestaltens zu den von außen objektiv gegebenen Forderungen.

Zum Bauen gehört ja nicht nur die künstlerische Idee eines Architekten, sondern vor allen Dingen ein Bauherr, der die Arbeiter, Balken und Ziegelsteine zahlt. Und das tut er nicht aus Liebe zu den schönen Künsten, meist könnte er das gar nicht, selbst wenn er der größte Idealist wäre, sondern er will mit dem Neubau irgendeinen Zweck erfüllen, und wenn es nur der wäre, dass das Gebäude seine Macht und seinen Reichtum zeigen soll. Meist will er es aber bewohnen, oder geschäftlich benützen, und so hat er bis ins einzelne gehende Wünsche praktischer und ästhetischer Natur, die der Architekt erfüllen soll. Ferner ist ein Grundstück vonnöten, und auf diesem lasten (außer den Hypotheken) gewisse Bautraditionen der Gegend, als eine Servitut, die zwar nicht juristisch festgelegt, dem künstlerisch feinfühligem Architekten aber trotzdem verbindlich ist. Dann schließt meist noch die besondere topographische Lage von vornherein eine große Reihe von Bebauungsmöglichkeiten aus, und derart von allen Seiten eingeengt, besteht dann die Aufgabe des Baumeisters darin, auf bestimmtem Platz mit möglichst wenig Geld in gegebenem Material in möglichst weitgehendem Maß die vielfachen Wünsche des Bauherrn zu erfüllen, eingedenk der Bautradition auch da, wo er sie bewusst verlässt.

Wo bleibt in diesem Gewirr ineinander verzahnter und verfilzter äußerer Forderungen, Rücksichten, Beschränkungen, noch Raum für das künstlerische Gestalten? Wird es nicht völlig erdrückt von diesen banal-praktischen Dingen, die, einzeln betrachtet, mit Kunst durchaus nichts zu tun haben, und lähmt nicht der Gedanke an die historische Tradition die letzte Schwungkraft, die von der Geldmisère vielleicht noch verschont blieb? Wenn wir aber näher zusehen, liegen bei allen Künsten

die Dinge ähnlich. Überall und zu allen Zeiten steht eine Gruppe objektiver Gegebenheiten, Material, Werkzeug, Zweck, Geldmittel, ferner eine Tradition der Technik und der Form als kompakte Masse dem persönlichen, lebendigen Willen gegenüber, als die Materie, in der sich seine Kraft erst auswirken und sichtbar bewähren kann. Und eben darin besteht die geistige Arbeit, die Kunst, alle diese so verschiedenen Dinge zu einer organischen Einheit zu verschmelzen, so dass alles, was dem Verstand durchaus inkommensurabel ist, auf einer höheren Ebene doch verwandt, vergleichbar, ja vereinbar wird. Der Verstand, ärmlich linear, zerlegend, muss resigniert zurückbleiben, sobald die Kunst diese höheren Synthesen vollzieht; logisch verfolgen, gar begründen, lässt sich nicht, aber das Ergebnis, das fertige Kunstwerk, bedarf keiner Erklärung und Übersetzung ins Logische, es trägt seine Rechtfertigung in sich selbst, und man muss es gelten lassen. Immer wieder werden Dichter den Sinn einer Zeile am musikalischen Klang der Worte messen und Baumeister die Farbe und Ornamentik eines Pfeilers mit dem Gewicht seiner Last vergleichen, oder die Schlankheit einer Säule gegen ein kirchliches Dogma ausbalancieren und die Fröhlichkeit eines Tanzsaales in Biegemomente umrechnen. Diese eigentlich künstlerische Tätigkeit, dieses In-Beziehungsetzen und Abwägen der heterogensten Größen bleibt sich dem Wesen nach seit jeher und für immer gleich; die irrationale, geistige Kraft ist der logischen Analyse von vornherein enthoben, sie versteht sich, wie das Moralische, schlechthin von selbst, und kann darum auch nicht Gegenstand einer stilkritischen Untersuchung sein. Eine solche kann sich demnach nur auf die äußeren Komponenten beziehen, an ihnen muss sich jener Wechsel verfolgen lassen, den wir Entwicklung nennen: auch die Flamme der Kunst brennt verschieden, je nach der Nahrung, die sie bekommt, und davon, von dieser Nahrung, lässt sich reden; wir wollen aber nie vergessen, dass man die Hauptsache: *dass* sie brennt, unberedet auf sich beruhen lassen muss.

Unter allen diesen äußeren Fragen geht die erste nach dem Bauherrn im weitesten Sinn, nach dem Kulturmilieu, das sich in Bauten verkörpert. Ist die Bautätigkeit der Ausdruck der

Volksgesamtheit, oder einzelner, die sich dazu in Gegensatz stellen? Und gerade diese Frage wird uns zu den Besonderheiten unserer Gegenwart führen.

Bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts verlief die europäische Kulturentwicklung im großen ganzen als einheitlicher Strom. Bald war dieses, bald jenes Land an der Spitze, dieselben Probleme standen mehr oder weniger im Vordergrund, aber die verschiedenen Nationalkulturen waren im Grunde nur Nüancen einer gesamteuropäischen Kultur; dieselben Themen wurden in verschiedenen Sprachen mit verschiedenem Temperament abgewandelt. Träger dieser Gemeinsamkeit war im Mittelalter der Klerus, durch die lateinische Standessprache internationalisiert und unter der Kurie zentralisiert, dann der Adel, dessen ritterlicher Kastengeist wesentlich derselbe war von England bis Sizilien und Polen bis Portugal. Dann folgte das freie Bürgertum, trotz aller Unterschiede von gleichen Lebensformen von Florenz bis Brügge, dann die adelige Hofgesellschaft des Absolutismus. Jeweils war eine kulturell führende Schicht vorhanden, die in allen Fragen absolut tonangebend war und zugleich die kulturelle und politische Führung nebst der finanziellen Macht in Händen hatte. Diese Gesellschaft war Vorbild für alle anderen Klassen, sie brachte alle kulturellen Leistungen aus sich selber für sich selber hervor, als Ausdruck ihres Daseins, als sichtbare Form ihres Lebensgefühls; sie bot der Architektur die Bauherren, das Thema und die Resonanz, als Beifall, Tadel, Korrektur.

So ging es, bis diese kulturtragende Gesellschaft in Frankreich, wo sie zuletzt am höchsten entwickelt war, zerfiel. Zerschneiden von Rationalismus, völlig abgelöst von der breiten Basis des Volksganzen, war ihre innere Kraft versiegt, bevor sie äußerlich durch die Revolution gestürzt wurde. Von da an ist aber von einer geschlossenen europäischen Kultur im alten Sinn nicht mehr die Rede: es bestehen keine allgemein anerkannten, ja nur allgemein umstrittenen Kulturziele mehr, die alte *société* zerfiel in Einzelpersönlichkeiten und Gruppen, von denen jede ihren privaten Individualismus und sozusagen ihre private Kultur hat. Das kam natürlich nicht mit einem Schlag; viele Entwicklungslinien und Formenreihen ragen aus der alten

Kultur bis in unsere Tage herauf, nur verlieren sie zusehends an Zusammenhang, und seit die humanistische Schulung als Voraussetzung aller allgemeinen Bildung fallen gelassen wird, ist der letzte, Europa bindende Kulturfaktor erloschen.

Wir müssen uns daran gewöhnen, dass es reiche Leute gibt, die kulturell auf völlig barbarischem Niveau verharren und sich dabei wohl befinden, denn keine allgemein anerkannte Konvention zwingt mehr den Parvenü, wenigstens aus Eitelkeit nach höherer Kultur zu streben, und andererseits erscheint diese auch den breiten Massen des Proletariats gar nicht mehr als Ziel: nach kurzem Bildungseifer, der nicht von Idealismus, sondern vom Schlagwort « Wissen ist Macht » getragen war, flauen alle Arbeiterbildungsveranstaltungen zusehends ab, und die Führer der Massen sind in erster Linie daran interessiert, diese auf niederem Niveau zu erhalten, da die dumpfe und lenkbare « Masse » auf höherer Kulturstufe sofort in eigenwillige Einzelpersönlichkeiten zerfallen würde. Diejenigen Schichten aber, welche die Kontinuität der Kultur noch einigermaßen aufrecht zu erhalten suchen, sind nicht mehr im Besitz der politischen und finanziellen Macht, die immer mehr in die Hände kulturloser selfmade-men von amerikanischem Typ gerät oder in den Besitz anonymer Finanzgruppen, die als solche überhaupt jeder persönlichen Note, und also jeden Kulturwertes entbehren.

Der Architektur unserer Zeit fehlt darum die menschliche Basis, es fehlt ihr ein fester Kulturboden, eine tiefere Resonanz. Ein kollektiver Formwille, und das ist ja Kultur, ist kaum mehr vorhanden; wo Architektur über das banalste Bedürfnis hinaus gesteigert werden soll, verliert sie jeden Halt; weil keine höheren Formbedürfnisse den Weg weisen, wird die Form zum Selbstzweck und gerät ins Spielerische, Absichtliche, Willkürliche. Aus diesem Gefühl innerer Haltlosigkeit heraus sind die verschiedenen Stilrichtungen, oder besser Moden, der letzten Jahrzehnte zu verstehen; weil die innere Orientierung fehlte, musste nach äußeren Stützen und Anhaltspunkten gesucht werden. Dem Drang nach schöpferischer Betätigung im Architekten fehlte das geistige Objekt, der kulturelle Grund und Boden, und so sollte denn der eitle Verstand ersetzen, was das ehrliche Gefühl nicht bieten konnte.

Schon der Rationalismus des 18. Jahrhunderts nimmt der Stilentwicklung die naive Selbstverständlichkeit, ein verstandesmäßig reflektierendes Element dringt auch ins Kunstschaffen ein, die Theorie, die in fruchtbaren Zeiten nur interpretiert, was auch ohne sie geschehen würde, wird führend, und Rousseaus vermeintliche Rückkehr zur Natur heißt im Bereich der Künste « Klassizismus ». Vorbereitet schon im Stile Régence und Louis XVI., dringt er mit der Revolution allgemein durch, den antikischen Formen wird ein demokratisch-republikanischer Sinn unterlegt, der freilich zum Empire umschlagen kann, weil solche intellektuellen Deutungen der Form im Innern nicht verbunden sind. Damit ist das Zeitalter der « indirekten Empfindungen » eingeleitet, und es beginnt jener gespensterhafte Hexensabbat des verflommenen Jahrhunderts, der uns die Totenbeschwörung aller früheren Formen brachte: jede politische und kulturelle Clique sucht sich irgend einen alten Stil aus und ahmt ihn oberflächlich nach; die Romantiker schwärmen für Gotik, ihre Gegner für Antike. Dass Weinbrenner für beide Richtungen Entwürfe lieferte, beweist, wie wenig tief ein solches Stilgefühl ging. Der Bayernkönig Ludwig baute florentinisch und griechisch, für Kirchen empfahlen sich romanische und byzantinische Formen, für Villen style François I. Die deutschen Patrioten entdeckten in Lübkes Kunstgeschichte die teutsche Renaissance als urgermanischen Stil, während wir in der Schweiz eine pompöse italienische Renaissance als Bundesstil pflegten und die französische Republik auf den Lorbeeren der abgesetzten Könige ausruht.

Erscheint uns auch diese ganze Zielsetzung heute als prinzipiell verfehlt, so ist doch anzuerkennen, dass gelegentlich gute Lösungen für die falsch gestellten Probleme gefunden wurden, es zeigte sich eben, dass der so gründlich irregeleitete Intellekt als Ganzes nur eine äußere Komponente des künstlerischen Bildens ist, die der wahren Begabung wenig anhaben konnte. So waren beispielsweise Weinbrenner, Schinkel, Gärtner, Klenze, Semper bedeutende Künstler, trotzdem sie Klassizisten waren, und die Münchener Ludwigstraße und der Königsplatz sind gültige Leistungen, wenn schon alle Einzelheiten schwächliche Nachahmungen bestehender Dinge sind.

Den straffen Halt, das innere Formgesetz, das der Gegenwart mangelte, fühlte man in den historischen Stilen, ihre Nachahmung musste aber bald als hohle Scheinlösung empfunden werden, denn was nützt uns der noch so vollkommene Ausdruck eines Formgefühls, das nicht das unsrige ist?

Der Individualismus um Neunzehnhundert erhob endlich flammenden Protest gegen den historischen Eklektizismus, und sein Manifest hieß Jugendstil. Aus Ressentiment geboren, war er stark und ehrlich im Verneinen, aber haltlos und unsicher in dem, was er an Stelle des Alten setzen wollte. Denn Individualismus ist von vornherein nur die Weltanschauung Weniger, als Richtung blieb er literatenhaft, er erreichte nie die Tiefe einer wahren, kulturellen Strömung, die auch die breitesten Schichten des Volkes erfasst hätte. Die einzelne Persönlichkeit aber oder ein literarischer Klub ist eine zu schmale Basis für einen Stil; die führenden, stilschöpferischen Meister waren zu allen Zeiten nur die Wortführer gewaltiger, dumpfer, namenloser Kräfte, sie sprachen ein Allgemeines aus in persönlicher Fassung. Das war hier nicht der Fall, der vermeintliche Stil entpuppte sich als Mode und begann rasch zu entarten. Auch er suchte Anlehnung; unverstandene Japonismen, Anregungen aus Haeckels *Kunstformen in der Natur* und dergleichen Kuriositäten erhöhten die Absonderlichkeit.

Trotzdem hat auch diese Bewegung ihre bleibenden Verdienste: sie brachte die erstarrten Formen in Fluss, stellte alles Alte von neuem zur Diskussion, und zwang so dazu, alle historischen Formen auf ihren noch lebendigen Ausdruckswert hin zu untersuchen. Gerade die Extravaganzen, die jedes Maß überschritten, machten dadurch die inneren Formgesetze erst wieder bewusst, man lernte unterscheiden zwischen wirklichem Gesetz und nur angelernter Regel. Für sich allein betrachtet, sind die Bauten jener Zeit freilich nur spielerische Verirrungen einer zuchtlosen Phantastik. Der Rausch ist verflogen, und was übrig blieb, ist versteinertes Katzenjammer.

Also auch hier, im Individuellen, Allzuindividuellen, fand sich kein Ankergrund, man sehnte sich nach Ruhe und glaubte endlich in Zweck und Material die festen Fundamente jeder künstlerischen Arbeit gefunden zu haben, als letzte Gegeben-

heiten, auf denen man von Grund auf neu bauen könne. Es war ein Verebben des Eklektizismus nach diesen Küsten hin, wenn man einen Augenblick lang das Heil aus England erhoffte. Dort hatte sich der gotische Mangel an Raumgefühl durch alle Jahrhunderte behauptet; unbeschwert von Stilprogrammen baute man behagliche Wohnungen, die den praktischen Bedürfnissen aufs sorgsamste angepasst waren. Während der englische Architekt allen großen Aufgaben gegenüber vom Festland abhängig und befangen blieb, erreichte er im Wohnungsbau eine überlegene Meisterschaft. Nach dem schwülen, exaltierten Jugendstilwesen musste die derbe Ehrlichkeit der englischen Bauten wie ein frisches Bad wirken. In ihrer Unregelmäßigkeit und Unbekümmertheit um Symmetrie und Kanon kamen sie ihrerseits dem Individualismus entgegen, während sie sich als Produkte eines noch nicht abgedroschenen historischen Stils sogar den Eklektikern empfahlen. Außerdem wurden Groß- und Industriestadt-Probleme in England zuerst aktuell, so dass es in der Gegenbewegung, im Gartenstadt- und Einfamilienhausbau, bahnbrechend vorangegangen ist. Und auch das soll nicht vergessen werden, dass uns England den Sinn für absolute Sauberkeit und Präzision aller Installationen beigebracht hat, zivilisatorische Leistungen, die aber in aller Unscheinbarkeit das europäische Lebensgefühl entscheidend beeinflussen und dadurch in kulturelle, das heißt geistige Tiefen hinabdringen. Denn ebenso, wie alle äußeren Gewohnheiten aus inneren Trieben stammen, wirken äußerlich angenommene Gebräuche allmählich nach innen.

Bald trat das spezifisch Englische zurück, und es blieb als Gewinn das geschärfte Gefühl für die technische Seite des Bauens, für die Schönheitswerte fachgerechter Arbeit und edlen Materials, und für die Ehrlichkeit des Ausdrucks, der dem jeweiligen Zweck angemessen sein soll, ohne ihn durch spielerische Zutaten zu verleugnen. Im ersten Feuereifer schoss man wohl etwas über das Ziel hinaus, man ruhte nicht, bis jedes einzelne Fenster an Form und Größe dem Innenraum entsprach, so dass nicht zwei gleiche am selben Haus waren, und bis jeder Nagel und jede Niete sichtbarlich die Handwerkstüchtigkeit ihres Meisters verkündete. Diese Jugendkrankheit, das Technische

aufdringlich zur Schau zu stellen, ging vorüber, Materialechtheit und Handwerksgerechtigkeit aber blieb die oberste Devise in Baukunst und Kunstgewerbe, die in den Jahren vor dem Krieg besonders in Deutschland aufblühten und sich in den Werkbünden organisierten.

Zugleich entsprach diese Devise dem Materialismus der Vorkriegszeit, denn man wollte ja nicht nur den Anforderungen des Materials genügen und seine Vorzüge ausnützen, sondern man setzte den Stoff und seine Zweckerfüllung als Werte an sich, man war stolz darauf, wollte ihn zeigen, steigern, betonen, man ordnete sich der Materie dienend unter, und die Brutalität der Maschine wurde nicht nur anerkannt, sondern zum Ideal ernannt und angebetet. Und selbst jener Umschlag ins Grotteske fehlte nicht, dass man wuchtige Massivität gelegentlich mit dünnen Beton-Attrappen vor Eisengerüsten vortäuschte (A. E. G. Turbinenhaus von P. Behrens, Berlin). Auch hier kam man also an eine Grenze, man glaubte, aus Zweck und Stoff einen Stil entstehen zu sehen, obwohl Stil doch immer etwas Geistiges ist, was über diese materiellsten Gegebenheiten hinausgeht. Die Material- und Zweck-Parole war eigentlich gerade der Rest, das absolute Minimum an Programm, das übrig blieb, als man endlich einmal mit allem morschen Stilplunder aufräumte, und so war es ein Irrtum, dieses Negative seinerseits als Stil zu proklamieren. Als solcher trat er in seine Krisis unmittelbar vor dem Krieg; die Kölner Werkbundaustellung zeigte schon sichtbare Zeichen eines Verfalls der noch kurz vorher so straffen Stilbewegung. Die genannten Bestrebungen waren aber inzwischen so sehr in Fleisch und Blut der wirklich führenden Künstler übergegangen, dass sie als bisher wichtigste Errungenschaft dieses Jahrhunderts dauernd allen neueren Programmen zugrunde liegen, als selbstverständliche Qualitäten aller künstlerischen Arbeit.

Damit sind wir in die Gegenwart heraufgestiegen: was ist noch lebendig von all diesen Stil-Versuchen, was ist nur mehr von historischer Bedeutung? Der Eklektizismus, das Arrangement ererbter, oder besser wiederausgegrabener Formen ist noch keineswegs erloschen; im Gegenteil hat er durch den evidenten Zusammenbruch der « modernen » Moden neuen Ansporn

erhalten. Als Reaktion gegen den Individualismus verkündete Ostendorf seine matten Klassizismen mit ungeahntem Erfolg. Nach den Ausschweifungen des Jugendstils und dem übertriebenen Kultus englischer Unregelmäßigkeit hatte die ruhig-straftige Haltung der Klassizisten etwas Bestechendes. Es war dringend nötig, wieder darauf hinzuweisen, dass ein Baukörper nicht nur ein Raum-Aggregat ist, sondern eine organische Einheit, die den einzelnen Teilen sehr wohl ihr Gesetz, ihren zentralen Willen aufprägen darf. Beschämend genug, dass diese Grundwahrheit erst wieder ausdrücklich gelehrt werden musste. Ostendorf selber war freilich zu wenig schöpferisch, um einen neuen, unserer Zeit gemäßen Hauptgedanken zu formen. Er sah seine Ziele in der Vergangenheit erreicht, und seine Anhänger verfielen nur zu rasch auf den bequemen Ausweg, ihre Bauprogramme in die vorgefassten und fertig überlieferten Schemata aus der Zeit um Achtzehnhundert zu arrangieren. Der schale Abklatsch jener Zeit verbreitet noch jetzt trostlose Öde in allen Ausstellungen von Wettbewerbsprojekten. (Von ausgeführten Arbeiten sei an die Kirche Fluntern erinnert.) Das Gefährliche ist, dass diese Entwürfe von einer gewissen Anständigkeit, und — in ihren besten Exemplaren — Bescheidenheit sind, so dass im einzelnen wenig dagegen einzuwenden ist. So haben sie die größten Chancen, als Kompromisslösungen schließlich ausgeführt zu werden; die Fachmänner des Preisgerichts brauchen nichts zu wagen und haben keine Kritik zu befürchten; die Laien empfinden diese Harmlosigkeiten, die historisch und modisch zugleich sind, als angenehm, sie reizen niemand zum Widerspruch, aber jedes derartige Juryurteil ist nur ein Aufschub der Entscheidung, eine Zaghafteigkeit und eine verpasste Gelegenheit. Das tote Verlegenheitsprodukt versperrt einer lebendigen Leistung den Platz, und die aufgewendeten Mittel sind vom künstlerischen Standpunkt aus vergeudet. Vielleicht gibt es ja eine Anzahl von Fällen, die von vornherein keinen Anspruch darauf machen, führende Leistungen zu sein, und es ist gewiss besser, wenn Berliner Emporkömmlinge bei Bruno Paul klassizistische Häuser bestellen, als dass sie gotische und maurische Villen bauen, oder altgriechische wie Stuck in München.

Nicht zu verwechseln mit dieser lahmen und müden Wiederaufwärmung einer vornehm-dekadenten Wiederholung der Renaissance der Antike (welche stolze Ahnenreihe!) sind jene Bauten, die klassizistische oder klassische Formelemente umschmelzen und als Träger durchaus moderner Baugesinnung verwenden. Im Dienst einer lebendigen Idee ist natürlich alles erlaubt. An sich sind die historischen Formen für uns Rohmaterial, so gut wie irgendwelche Naturformen und sonstige äußere Anregungen, so dass nichts gegen sie einzuwenden ist. Die neue Nationalbank (Gebrüder Pfister) ist ein Beispiel dieser Art. Wo ein Gebäude einem eindeutigen Zweck zu dienen hat, ist die straffe Regelmäßigkeit das Gegebene, dieselbe Form wird aber zur leeren Attrappe, wenn sich hinter der schematischen Fassade eine Vielheit unzusammenhängender Raumgruppen versteckt.

Neben dem Klassizismus tauchen gelegentlich immer noch ägyptisierende Entwürfe für Friedhöfe und dergleichen auf (Krematorium Zürich, Wettbewerb Basel), ihre massige Schwere soll tragisch wirken, und ihr Reichtum an Symbolen tiefsinnig, zumal niemand weiß, was eigentlich durch die Sphinx, Löwen, Opferschalen symbolisiert werden soll. Das kaiserliche Deutschland hatte seine besondere Nüance, eine Kreuzung von Renaissance und Ägypten, die bei Völkerschlachtdenkmalern und dergleichen Anwendung fand. Von der französischen Prunkarchitektur hatten wir ein sehr schönes Spezimen im Schokolade-Pavillon der Berner Ausstellung 1914: eine kolossale Prachtfassade in Gips mit Löwen-Viergespannen und sonstiger Monumentalplastik. Dieser Stil nimmt seinen Ursprung von Garniers Oper in Paris; Hauptleistungen: Justizpaläste Brüssel und Rom, Vittorio Emanuele-Denkmal an der Piazza Venezia. Zurzeit ist dieser Stil noch sehr beliebt in Bukarest und derenden in partibus paganorum.

Ebenfalls eklektischer Natur sind die Heimatschutzbestrebungen, die eine Auswahl der Motive nur unter dem im Lande historisch Gewachsenen zulassen wollen. Soweit sich diese Vereine auf die Erhaltung des Bestehenden beschränken, ist ihnen restlos zuzustimmen. Gefährlich wird ihr Einfluss bei Neubauten (so lähmen sie völlig jedes architektonische Leben

in Bern). Wie weit die Tradition berücksichtigt werden muss, ist eine so subtile Frage des künstlerischen Taktes, dass sie der Architekt mit sich selber abzumachen hat, ohne die Einmischung noch so wohlmeinender Laienkomitees. Auch die Form unserer eigenen Vergangenheit entspricht eben nicht mehr unserer Gegenwart, sie wird für uns zur Maske, und man sollte nicht vergessen, älteste und beste Tradition ist diese eine: immer ehrlich im Stil seiner Zeit zu bauen. Wenn wir innerlich in unserer Vergangenheit wurzeln, so wird sich das in unserem Schaffen ganz von selber ausdrücken, ohne Reglemente und Programme. Hätte es um die Zeit der Stilwende von der Gotik zur Renaissance schon Heimatschutzvereine gegeben, so würden sie gegen das Verlassen der Tradition flammend protestiert haben. Uns scheint aber, aus unserer größeren Distanz gesehen, der Bruch gar nicht so hart, und wir erkennen, wie der gleiche nationale Lebensstrom breit durch beide Formbereiche fließt.

Eine ältere, dem Heimatschutz verwandte Bestrebung, die von den Studien Gladbachs über Bauernhäuser und Holzbauten abzweigte, ist im Absterben; ihr gehört in Zürich das Grand Hôtel Dolder mit seiner Sammlung von Türmchen und romanischen Motivchen an.

Von den individualistischen Richtungen ist die direkte Nachahmung des Englischen auf dem europäischen Festland stark zurückgegangen, während die befruchtende Wirkung dieser Einflüsse anhält. Momentan sind eher die verwandten holländischen Anregungen aktuell. Jugendstil direkter Abstammung ist in Holland und Belgien immer noch endemisch, sporadisch auch in Italien, wo diese Auflehnung gegen eine übermächtige Vergangenheit psychologisch am verständlichsten ist. Als Gegenströmung gegen den Klassizismus, der seinerseits die Reaktion auf den primären Jugendstil war, hat sich nun neuestens ein sozusagen sekundärer Jugendstil, d. h. ein neuer Individualismus, ausgebildet, der sich in eine mehr dekorativ-kunstgewerbliche und in eine symbolisch-architektonische Richtung gabelt, die sich jedoch vielfach vermischen.

Die erste findet ihren Ausdruck in den Erzeugnissen beispielsweise der Wiener Werkstätten. Sie biegt die kosmisch-pathe-

tische Gebärde des Expressionismus liebenswürdig ins Kunstgewerbliche um. Mit der spielerischen Laune, doch ohne die selbstsichere Formkultur des Rokoko lässt sie sich von asiatischen und slavischen Formen anregen, und überzieht mit Vorliebe klassizistisch empfundene Räume mit ihrem bunten, aggressivspitzwinkligen Ornament. In Verkennung des Maßstabes sind auch schon Konkurrenzprojekte in diesen kunstgewerblichen Formen aufgetaucht, doch dürfte diese typische Kunst der Oberfläche, die auf scharf pointierte Wirkung eingestellt ist, im Großen verstimmend wirken. Für kurzlebige Kioske und Ausstellungsbaracken ist ihr lautes Wesen am ehesten am Platz.

Die andere Richtung, dem alten Jugendstil viel näher verwandt, gibt sich pathetischer. Sie verschmäht prinzipiell alle gestaltete Form, und versucht, unmittelbar aus der inneren Schau symbolische Form zu erzeugen. Diese Richtung ist mit vollem Bewusstsein zu tiefst kulturlos, denn sie fühlt sich keiner Tradition verpflichtet, sie verkennt, dass sich in den historischen Stilen durchaus absolute Gesetze aussprechen, allerdings in zeitlich bedingter Formulierung. Indem sie aber auf ihre Originalität pocht, ist sie viel mehr von der Tradition abhängig, als sie glaubt, indem sie mit ängstlicher Pedanterie alle Anklänge an sie zu vermeiden sucht. Ein solcher Bau der Verneinung war der Dornacher Theosophentempel: allerhand Theorien und Allegorien waren hineingeheimnisst, wie denn überhaupt der Mangel an Evidenz dieser willkürlichen Formen mit einem ungeheuren Wust von Interpretationen und Tiefsinn ersetzt zu werden pflegt. So berief man sich in Dornach gern auf Goethes Metamorphosenlehre, ohne dabei zu bedenken, dass Goethe Architekturen nicht dem Pflanzenreiche zugerechnet hat, und sich über die Formenwillkür des Palazzo Palagonia in Palermo schroff ablehnend äußerte. Auch dem verwandten Futurismus der «Frühlicht»-Kreise in Deutschland sei dieser Goethe-Spruch ins Stammbuch gewidmet:

«Das Widersinnige einer solchen geschmacklosen Denkart zeigt sich aber im höchsten Grad darin, dass die Gesimse . . . durchaus schief und nach einer oder der anderen Seite hinhängen, so dass das Gefühl der Wasserwage und des Perpendikels, das uns eigentlich zu Menschen macht, und der Grund

aller Eurhythmie ist, in uns zerrissen und gequält wird.» Das gilt besonders auch für die ornamentalen Zentralraum-Spielereien und willkürlich spitzwinkligen und gekrümmten Grundrisse, die in deutschen Zeitschriften ihr Unwesen treiben und ihre Entstehung der unfreiwilligen Muße der Architekten und der allgemeinen Desorientierung verdanken. Von Bruno Taut gibt es eine Mappe « Alpine Architektur »: es wäre eine Doktorarbeit wert, ob und inwiefern Nietzsche selber für die Missverständnisse seiner Leser verantwortlich ist, deren jeder nach Lektüre des Zarathustra sich selbst für den Übermenschen hält. Auch dieses Chaos, auf das man noch stolz ist (denn es wird « den Stern gebären ») wird sich schlichten und die vergessenen, kristallinen Grundgesetze der Baukunst werden aus ihrer Verleugnung nur um so offener wiedererstehen.

Und doch sind alle diese Irrwege und kurzlebigen Moden nicht umsonst gewesen: ist einmal erst die Unbefangenheit des künstlerischen Schaffens vom Intellekt zersetzt, so hilft kein anderes Mittel, als dieser intellektuellen Versuchung bis ins letzte nachzugeben, um sie zu überwinden. Vollkommene Leistungen kann nur der völlig Unbefangene, Freie, hervorbringen, also nur der Naive, der vom Intellekt nicht angekränkt ist, und dann der Wissende, der sich durch die Probleme des Verstandes durchgearbeitet hat, bis er ihre Grenzen sieht, und sie ihm nicht mehr Probleme sind.

Vielleicht sind wir bald so weit. Wir haben alle fremden Gärten geplündert, um zu erfahren, dass trotz aller Pflege gotische und Renaissance-Gewächse bei uns nicht mehr gedeihen wollen. Wir haben unsere eigene Vergangenheit imitiert und dabei vergessen, dass es ihre vornehmste Eigenschaft ist, passé zu sein. Wir haben uns individualistisch ausgetobt, bis die Anführer sehen mussten, dass ihnen niemand folgte; während sie sich als ekstatische Wortführer der Zeit gebärdeten, sahen sie sich von ihren Zeitgenossen desavouiert als Narren und Phantasten. Dann haben wir an die Idee der Ideenlosigkeit geglaubt, und dann an die Idee an sich, ohne Form und Tradition. Es war wohl nötig, dass wir uns durch dieses gigantische Experiment beweisen mussten, dass alle verstandgeborenen Programme ins Ungangbare führen. Erst jetzt können wir un-

befangen die endgültigen Werte der historischen Leistungen würdigen, denn sie bedrohen uns nicht mehr. Wir vermögen zu scheiden, was daran zeitlich bedingt, und darum für uns vergangen ist, und was ein ewiges Gesetz ausspricht, das für uns gültig ist wie für Vergangenheit und Zukunft: vielleicht wird erst jetzt die Kenntnis der Vergangenheit fruchtbar, wo wir wissen, dass wir nicht nachmachen dürfen. Der Misserfolg des Individualismus mahnt zur Bescheidenheit. Statt persönlicher Willkür brauchen wir ein tieferes Pflichtgefühl, nicht Kompromisse, aber Verantwortungsbewusstsein vor dem Allgemeinen. Nachdem wir dem Stoff gedient haben, kennen wir ihn besser als vorher: nun wollen wir ihn erst beherrschen.

Wir haben die hauptsächlichsten Strömungen jeweils bis zum bitteren Ende verfolgt, so erscheint das Gesamtergebnis dieser Betrachtung scheinbar negativ, nur scheinbar aber, denn das Offenbarwerden von Irrtümern, die Umkehr von Irrwegen ist etwas Positives, oder bereitet dem Positiven doch den Weg. Wir sagten ja zu Anfang, jede stilkritische Untersuchung könne sich nur auf das Rohmaterial, den Stoff, den Begriffsvorrat usw. beziehen, in dem sich die lebendige Kraft auswirkt. Dieses Äußere war uns von allen Seiten über den Kopf gewachsen, ein Jahrhundert lang haben wir uns durchgeschlagen von Niederlage zu Niederlage, und jede war im Grund ein Sieg über ein Vorurteil. Der Verstand hat uns immer neue Trugbilder vorgehalten, immer andere Teile der äußeren Gegebenheiten als endgültige Werte vorgespiegelt, schon fühlen wir uns freier, wir merken allmählich, wie nebensächlich alles Verstandesmäßige, alles Programmgerede ist: Aufgabe der Kritik kann es nur sein, dieses Morsche, das den Weg verstellt und das Leben erstickt, wegzuräumen, seine Leichenhaftigkeit aufzudecken, dass sich die tätige Kraft frei entfalten kann, aus innerem Leben; sie selber bedarf zum Wachstum des Wortes nicht, es könnte nur auf neue Abwege führen: so wollen wir sie unberedet lassen.

PETER MEYER