

**Zeitschrift:** Centrum : Jahrbuch Architektur und Stadt  
**Herausgeber:** Peter Neitzke, Carl Steckeweh, Reinhart Wustlich  
**Band:** - (1994)

**Artikel:** Die vergessene Tradition : die andere Moderne  
**Autor:** Siedler, Wolf Jobst  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-1072880>

#### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

#### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

#### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 11.01.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

Nie ist ein Stilwandel in der Architektur so über Nacht erfolgt wie bei jenem Epochenbruch, als den sich die letzte Jahrhundertwende immer deutlicher zu erkennen gibt. Der neobarocke Dom von Raschdorff am Ende der ‚Linden‘ ist 1905 eingeweiht worden, das Faguswerk von Gropius wird nur sechs Jahre später entworfen; zwei Welten stoßen aufeinander.

Das Erlahmen alten Formwillens und das Hochkommen neuer Impulse gehen sonst bestenfalls in Jahrzehnten, mitunter in Jahrhunderten vor sich. Die Ablösung des Barock durch den Klassizismus, vermittelt durch manche Zwischenstationen – in England den Palladianismus, in Frankreich das Regence und das Directoire, in Deutschland den Vorklassizismus in seiner Wörlitzer oder Berliner Prägung –, dauert ein Vierteljahrhundert. Um ein Berliner Beispiel zu geben: Das Brandenburger Tor von Langhans wird als Fanal des Neuen 1789 entworfen; ziemlich genau fünfundzwanzig Jahre braucht es noch, dann zeichnet Schinkel an denselben ‚Linden‘ seine Neue Wache, den Auftakt zu seinen großen Berliner und Potsdamer Bauten.

Zumeist ist ein noch größerer Zeitraum vonnöten, bis sich ein neuer Stil zur Geltung bringt. Die Renaissance benötigt zumindest einhundert Jahre, die Gotik kommt sogar auf gut und gern zwei Jahrhunderte, bis sie sich in ganz Europa durchgesetzt hat. Wann aber wird ganz unmerklich aus der Spätantike das Frühmittelalter? Es ließen sich Dutzende von Beispielen nennen, bei denen schwer zu sagen ist, welcher Welt sie zugehören. Ist das Grabmal des Theoderich in Ravenna noch antik, oder gibt sich hier schon jener Geist zu erkennen, der dann die Kirchen der frühen Romanik prägen wird? Und was ist erst mit der karolingischen, dann mit der hohenstaufischen Renaissance? Nachklang oder Ouvertüre? Aber die Turbinenhalle von Peter Behrens aus dem Jahre 1909, deren schmucklose Stirnfläche unerhört ist, bricht in das Bauen der Jahrhundertwende wie eine Revolution ein, und das Warenhaus Tietz von Sehring in der Leipziger Straße präsentiert 1899 den ersten radikalen Skin-and-Skeleton-Bau auf dem Kontinent, wobei das Gekräusel auf seiner Oberfläche nichts zur Sache tut. Nimmt man Loos in Wien und Le Corbusier in Paris dazu und Frank Lloyd Wright in den Vereinigten Staaten, so sind es nur wenige Jahre, bis sich die Weltsprache des Neuen Bauens überall etabliert. Dergleichen Abruptheit hat es noch nicht gegeben. Es bedarf nur noch der Vertreibung der Avantgarde aus Deutschland, und der ‚Internationale Stil‘ ist wirklich inter-

national geworden, als den Philip Johnson bereits vor einem halben Jahrhundert die Ubiquität und Simultanität, die Ort- und Zeitlosigkeit des neuen Elans kennzeichnet. Wenige Jahrzehnte später ist die Architektur in New York, Hongkong, Rio und Frankfurt tatsächlich kaum noch unterscheidbar; nicht selten sind es ja auch dieselben Architekten, die überall den Ton angeben.

Aber nicht nur der Entwurf des Neuen ist von einer Zäsur geprägt, die ein Vorher und ein Nachher kennt; auch die Geschichtsschreibung folgt derselben scheinbaren Eindeutigkeit. Die Architekturtheoretiker Giedion und Pevsner haben das theoretische Rüstzeug für diese Sicht der Dinge geliefert. Die Moderne ist der Architekturhistorie, was damals mit den radikalen Revolutionären vor genau einem Jahrhundert ans Leben trat. Es gab zwar Rückschläge, hin und wieder ein Ermatten des neuen Elans, auch eine Reaktion, die zuweilen von politischer Gewalt erzwungen wurde. Aber immer folgt solchen Phasen ein erneuter Aufbruch, der bei den Wegbereitern vom Jahrhundertbeginn anknüpft. Der Weg der Architektur in diesem Jahrhundert war für diese Sicht der Dinge gradlinig und unmäßverständlich. Wer auf der anderen Seite gestanden hatte, auf der Seite der Heimatstzbund-Vorkämpfer Schultze-Naumburg (der übrigens aus dem ‚Werkbund‘ kam), die später in das ‚Dritte Reich‘ eingemündeten Bonatz und Kreis und die Stuttgarter Schule um Schmitthenner und Riemerschmid – aber auch der nach 1933 in Acht und Bann getane Tessenow –, war diskreditiert, nicht nur durch die Nähe zum Regime, sondern vor allem durch das vorgeblich rückwärts gewandte Bauen selber. Ist aber die Entwicklung wirklich so eindeutig gewesen?

Zuerst einmal ohne Zweifel nicht, was den wirklichen Verlauf der Dinge anlangt. Das Neue Bauen blieb lange, was das Neue immer ist, eine Außenseitersache. Wie in der deutschen Malerei vor und nach dem Weltkrieg noch Liebermann, Corinth und Slevogt den Ton angaben, als Brücke, Blauer Reiter und Bauhaus – Kirchner, Kandinsky und Schlemmer – schon längst die Bühne betreten hatten, so beherrschten Messel mit dem Kaufhaus Wertheim, Schwechten mit seinem Anhalter Bahnhof und der Architekt der U- und S-Bahnhöfe, Grenander, die Stadtmitte Berlins, als draußen am Strand Behrens, Gropius und Mies van der Rohe das überlieferte Stilreservoir zum Einsturz brachten. Wer nahm um 1900 von den Revolutionären überhaupt Notiz?

War das wirklich nur das Zurückbleiben des Trosses hinter der Avantgarde? Die Geschichtsschreibung ist oft unzurecht, auch das Bewußtsein der Nachlebenden. Denn so war es für die Zeitgenossen ja gar nicht, wie jeder Blick in die Bücher von Scheffler, Lichtwark, Westheim und Kracauer lehrt, und es ist die Frage, ob nach einem Jahrhundert nicht eine gerechtere Sicht auf die Architektur der Jahrhundertwende fällig ist.

Selbst das ‚Bauhaus‘ betrat ja auf ganz andere Weise die Szene, als das der Nachwelt erscheint. Gropius sprach von der „Kathedrale“ der Zukunft, die es mit „Meistern“ und „Gesellen“ zu errichten gälte; er war noch weit weg von jener Überzeugung, daß die Kunst sich mit der Industrie verbinden müsse. Die Architekten der ‚Gläsernen Kette‘, die im Schatten der Revolution von 1918 mehr zeichneten als bauten, waren rückwärts gewandte Phantasten und tief von der Gotik, auch dem Gotizismus des 18. und 19. Jahrhunderts geprägt; es schauderte ihnen vor der technischen Zukunftswelt, die der durch den Weltkrieg hindurchgegangene Gropius doch gerade heraufführen wollte.

Sie alle, auch Taut, Poelzig, Muthesius, Bartning, Dominikus Böhm und Scharoun, kamen vom Jugendstil oder vom Expressionismus her, wie sie ja auch nicht zufällig die freundschaftlichsten Beziehungen zu Nolde, Barlach und Rohlfs unterhielten, die damals und eigentlich immer gegen die ‚Seelenlosigkeit‘ des Konstruktivismus und Futurismus standen. Nur Hitler hat sie alle gleicherweise zu kalten, ‚technischen‘ Modernen gemacht, und merkwürdigerweise ist ihm die Nachwelt gefolgt.

Aber es war genau umgekehrt. Poelzig, scheinbar einer der Pioniere von Weimar, der in seinem Großen Schauspielhaus mit dessen Stalaktitengewölbe gleich nach der Revolution der preußisch-klassizistischen Tradition eine Absage erteilt hatte und dessen Berliner Funkhaus von 1931 eine der letzten großen Bauten vor dem ‚Dritten Reich‘ war, sprach damals von der Notwendigkeit einer „Rettung vor der hereinbrechenden Modernität“. Sieht man Deutschlands Städte ein halbes Jahrhundert später, so will es scheinen, als sei diese Mahnung nicht unbegründet gewesen.

Es ist nicht die Restauration, sondern gerade die Revolution, die vor der ‚Gesichtslosigkeit‘ der heraufziehenden Zukunftsarchitektur warnt. Die Wendung, daß auch die „simpelste Bauaufgabe den Schimmer eines Doms“ erkennen lassen müsse, findet sich in Tauts Schrift *Die Stadtkrone* und wurde gleich nach der Ausrufung der Republik 1918

geschrieben. War das antimodern, oder hatte die Moderne viele Gesichter? Erst die faschistische Revolte hat sie alle gleicherweise zu Ausgeschlossenen und Geächteten gemacht. Das bindet sie im nachhinein aneinander.

Die Übermacht der radikalen Avantgarde von 1900 für die ganze spätere Zeit liegt natürlich daran, daß Mies van der Rohe, Frank Lloyd Wright und Le Corbusier wirklich die Genies ihrer Epoche waren; ihre frühen Bauten sind die Inkunabeln des Jahrhunderts, auch und gerade wenn man sie aus dem Abstand eines Jahrhunderts betrachtet. Der Barcelona-Pavillon, die ‚Usonia‘-Häuser und die Villa Savoie haben tatsächlich eine neue Sprache gesprochen, die man am Ende des Jahrhunderts noch immer mit jenem Stauen sieht, das sie Anfang des Jahrhunderts erweckten.

Aber haben sie wirklich die Urbanistik weitergeführt, haben sie den Bau von Städten nicht möglicherweise in die Irre geführt? Ein wenig hat die Schönheit ihrer Meisterwerke von der Nutzlosigkeit des Mörikeschen „Und selig scheint es in ihm selbst“ an sich. Mies van der Rohe wollte gar nicht, daß Kunstwerke in seiner Neuen Nationalgalerie gezeigt würden; ein Mondrian, Picassos *Guernica* und Lehmbrucks *Knielder* – das sei genug, alles andere störe nur die Reinheit seiner Architektur. „Mein Haus selber ist das Kunstwerk. Es will kein Behälter für Kunst sein“, sagte Mies ironisch während der Bauarbeiten zu Vertrauten.

Frank Lloyd Wrights Guggenheim-Museum ist in seiner Spiralhaftigkeit geradezu ein optischer und akustischer Feind der Werke, die in ihm präsentiert werden, was er durchaus sah und in Kauf nahm. Am Ende seines Lebens war Frank Lloyd Wright allen Ernstes mit dem bereits durchgerechneten Entwurf eines einen Kilometer hohen Wolkenkratzers beschäftigt, der mehr Menschen beherbergen sollte, als Paris oder London wenige hundert Jahre zuvor Einwohner gehabt hatten. Ein besonderer Vorzug dieses Hauses, meinte Wright, sei, daß die obersten zweihundert Meter über den Wolken fern des Irdischen in der Sonne liegen würden. Könnte man deutlicher machen, daß dies eine Architektur ist, die der Stadt den Rücken kehrt? Le Corbusiers Unités d’habitation in Nantes, Marseille oder Berlin sind wenige Jahre nach ihrer Errichtung schon Sozialfälle geworden – wie das Leben, das in ihnen stattfindet. In Frankreich wird allen Ernstes erwogen, eine dieser Wohnmaschinen, die ein für allemal mit dem klassischen Städtebau ein Ende machen wollten, abzureißen. Was wäre aus Corbusiers kilometerlangem Haus wohl geworden, das bei

Algier schlängelnd die Küste Nordafrikas säumen sollte? Eine neue Vision von Stadt? Worum es Mies van der Rohe, Le Corbusier, Frank Lloyd Wright, Gropius und schließlich auch Scharoun mit seinem Traum, nach welchem die Stadt durch eine „Stadtlandschaft“ abgelöst werden müsse, in Wirklichkeit geht, ist nicht ein neuer Entwurf von Stadt, sondern die Abschaffung der Stadt. Es fiel nicht aus der Ordnung, als Le Corbusier gleich nach dem Krieg allen Ernstes empfahl, Berlins historische Stadtmitte bis auf wenige Solitäre abzureißen und durch ein System von „Wohnmaschinen“ zu ersetzen. Denselben Vorschlag hatte er mit dem ‚Plan Voisin‘ schon vor dem Kriege für das Herz des alten Paris gemacht, das durch vierundsechzig Hochhäuser ersetzt werden könne.

Geht man heute durch unsere Städte und ihre Großsiedlungen, die sämtlich auf rationalistische Gedankenmodelle der zwanziger Jahre zurückgehen, so sind es viel eher die Werkssiedlungen und Gartenstädte des späten Kaiserreichs und der Weimarer Republik als Stuttgarts und Breslaus berühmte Einzel- und Reihenhäuser der Architekturgeschichte, die uns eine Vorstellung davon geben, wie Deutschland nach den Zerstörungen des Krieges hätten wieder aufgebaut werden können. Das gilt vielleicht weniger für jenes idyllische Hellerau, das als Muster einer ländlichen Stadtgemeinde in Württemberg gebaut worden war, und für Staaken, das als Modell einer städtischen Landgemeinde in Brandenburg errichtet wurde, als für die Viertel von Janssen und Mebes in Berlin oder die von Schumacher in Hamburg. Mit diesem unspektakulären Bauen wird demonstriert, auf welchem Wege sich der Städtebau befand, als die Ideen des Neuen Bauens über diese Ansätze hereinbrachen und nach dem Zweiten Weltkrieg mit Bremens Neuer Vahr, Frankfurt-Nord, Darmstadt-Kranichstein, München-Neuperlach und schließlich auch Berlin-Gropiusstadt Gegenmodelle triumphierten.

Das hat die Städte der Nachkriegszeit in einem Maße ruinier, daß man schon kurz nach der Fertigstellung all der Satellitenstädte Kommissionen einsetzte, die sich um das bemühten, was man euphemistisch ‚Wohnumfeldverbesserung‘ nennt. Seit ihrer Fertigstellung sind ja alle diese Nachkriegsviertel unablässig damit beschäftigt, sich selber bewohnbar, wenn möglich unsichtbar zu machen. Dazu werden, wie in Berlins Märkischem Viertel, zumeist Zehntausende von Bäumen bemüht, weshalb denn die Botanik die Muse der neuen Architektur ist.

In der Tat, es ist schon richtig, nie ist eine Stilwende so über Nacht vollzogen worden wie Anfang des Jahrhunderts; aber nie auch sind die neuen Ideale – die städtebaulichen, nicht die architektonischen – so schnell zuschanden geworden wie in dieser Nachkriegszeit.

Wann ist jener Satz gesagt worden, der das Empfinden angesichts eines Gangs durch die neuen Siedlungen festhält? „Vielleicht ist das Entsetzen dieser Zeit in den architektonischen Erlebnissen am sinnfälligsten: eine grauenhafte Müdigkeit bringe ich stets heim, wenn ich durch die Straßen gewandert bin. Ich brauche diese Häuserfronten gar nicht eigens betrachten; sie beunruhigen mich, auch ohne daß ich den Blick zu ihnen erhebe. [...] Was bleibt, ist eine tiefe Beunruhigung, Beunruhigung und Wissen, daß dieser Baustil, der keiner mehr ist, bloß ein Symptom darstellt, ein Menetekel für einen Zustand des Geistes, welcher der Ungeist dieser Unzeit sein muß.“

Das schrieb nicht einer der Konservativen aus dem Umkreis Moeller van den Brucks, sondern Hermann Broch im dritten Roman seiner Trilogie *Die Schlafwandler* 1931/1932 in Zürich, noch bevor er sich in die Emigration nach Amerika rettete.

Das Mißlingen konnte gesehen werden, wenn man nur richtig zu sehen verstand. Aber wer tat das schon zu Beginn der zweiten Nachkriegszeit? Denn am Ende der ersten Republik war ja die Gewaltherrschaft gekommen, und als man 1945 einen neuen Anfang versuchte, belasteten die vergangenen zwölf Jahre alles, was gegen die scheinbar einzig wahre Modernität stand. Nun plötzlich waren die Punkthäuser von Bernhard Hermkes am Berliner Ernst-Reuter-Platz und seine Hamburger Grindelwald-Hochhausscheiben die einzig legitime Fortsetzung der Moderne, genau wie bei Stuttgart Scharouns zwei Hochhäuser ‚Romeo und Julia‘ mitten auf dem Acker. Während man die Innenstadt in eine Parklandschaft mit einzelnen Hochhäusern – gemäß den Doktrinen von Le Corbusier, Gropius und Scharoun – auflösen wollte, stellte man Stadt auf dem Land her. So ganz weit war der Städtebau des Sozialismus, waren die vielgeschossigen Miethäuser neben Schloß Paretz oder neben dem Schloß Neuhardenberg nicht von dem Denken Scharouns.

Wer hätte gewagt, die Siedlungen der Vorweltkriegszeit gegen jene „weiße Bauten standardisierter Konstruktionsysteme“ auszuspielen, deren bloße Erscheinung schon „soziale Gleichheit und technischen Zukunftsglauben“ aus-

drücken sollte, wie einer der Architekten der Stuttgarter Weißenhof-Siedlung es formuliert hatte. Die berühmte Hutfabrik von Mendelsohn in Luckenwalde und die exemplarische Gutsanlage von Häring in Garkau wurden zu maßgebenden Denkmälern ‚rationellen Bauens‘ erklärt, obwohl doch gerade ihr Rationalismus sehr zweifelhaft geworden war. Neue Fabrikationssysteme machen Mendelsohns anscheinend rationalistisches Werk unnutzbar und maschinelle Melkanlagen die technischen Stallungen Häring unbrauchbar.

Das fortschrittliche Bauen war von der Progression selber überholt worden, und so ist es vielem ergangen, was eben noch einen zeitlosen Zukunftsentwurf zu liefern schien. Wirklich scheint am Ende dieses Jahrhunderts zu Ende zu gehen, was man an seinem Anfang unter ‚Modernismus‘ verstand. Das gibt der Postmoderne, die über weite Strecken so unerträglich ist wie die Vulgärmoderne, ihr höheres Recht.

In welchem Maße selbst innerhalb der Moderne verdrängt wurde, was sich nicht in den gerade modischen Entwurf von Zukunft einfügte, zeigt das Schicksal vieler Neuerer der zwanziger Jahre. Martin Wagner, der legendäre Generalbaumeister Berlins im Staat von Weimar, ging 1945 ganz selbstverständlich von dem Glauben aus, daß Berlin und vor allem dessen Bürgermeister, sein alter Freund Ernst Reuter, ihn zurückrufen würde. Aber die Spielart der Moderne, die inzwischen an den Schaltthebeln der Macht saß, wußte mit ihm so wenig anzufangen wie mit seiner Hufeisen- oder Onkel-Tom-Siedlung. Denkschrift nach Denkschrift richtete er gegen die inzwischen herrschende New-Town-Lehre, die zum ersten Mal im Hansaviertel, das zweite Mal in Bremens Neuer Vahr triumphierte.

Martin Wagner hatte in diesem Klima so wenig Chancen, daß er schließlich wieder resigniert in sein Exil zurückkehrte. Richard Neutra hatte, im Gegensatz zu Wagner, mittlerweile in Amerika reüssiert, aber auch er faßte es nicht, daß seine Heimatstadt nicht einen einzigen ernsthaften Versuch machte, ihn zurückzugewinnen. Ähnlich war es in Hamburg, dessen Oberbaudirektor Schumacher zwar schon 1947 starb; aber auch die Schule des Mannes, der Hamburgs Gesicht mit den von ihm konzipierten Klinkerhäusern bis auf den heutigen Tag geprägt hat, kam nach dem Kriege nicht mehr zum Zuge.

Lag das nur daran, daß Schumacher zeitweise nicht ohne Sympathie dem Bauwillen des Regimes gegenübergestanden

hatte oder daß inzwischen ein viel radikalerer Begriff von Moderne das Sagen hatte? Es waren jene Jahre, in denen die Theorie der freistehenden Hochhausscheiben obenan stand, von der man erst in den sechziger Jahren wieder abging. Da war es für die Generation der Hamburger Backsteinarchitekten aus der Schule Schumachers und Högers zu spät. Bei Fritz Höger war es auf jeden Fall beides gewesen. Er war wirklich durch das ‚Dritte Reich‘ politisch belastet, denn er hatte sowohl der Partei als auch den Kampfbünden gegen den neuen Architekturstil angehört, und er glaubte in den ersten Jahren nach 1933 tatsächlich, daß nun nach der Ausschaltung der radikalen Moderne seine Zeit gekommen sei. Aber seine nordische Klinkerwelt, die nicht nur hinter das Neue Bauen, sondern auch hinter den Berliner Klassizismus, sogar hinter Barock und Rokoko zur deutschen Renaissance und eigentlich zur Gotik zurück wollte, übertrumpfte das Wollen der neuen Herrscher, die zu seiner Enttäuschung gerade auf Schinkels Klassizismus setzten.

Fritz Höger, der dieser zweiten Nachkriegszeit als so reaktionär galt, daß es fast als belastend galt, seinen Namen in die Debatte zu werfen, blieb paradoxe Weise der Architekt der zwanziger Jahre, welche Anstrengung er auch – wie übrigens auch Mies van der Rohe – unternahm, Aufträge des neuen Staates zu erhalten. Seine Zeit war abgelaufen, was allerdings wohl auch daran lag, daß Högers Kraft verbraucht war. Aber war nicht auch Gropius längst passé, als er in New York das Pan-Am-Building, in Bagdad die Universität, in Berlin das Bauhaus-Archiv zeichnete, von der ‚Gropiusstadt‘ in Buckow-Rudow ganz zu schweigen?

Le Corbusier, Frank Lloyd Wright und Gropius sah man noch als Greise voller Ehrfurcht, obwohl ihre letzten Arbeiten nur noch Verlegenheit auslösten. Über ihre Gegenspieler aber war die Zeit hinweggegangen; man nahm sie und ihre Tradition nicht mehr zur Kenntnis. Dabei war zumindest Högers Entwurf aus dem Jahre 1937 für einen zweihundert-fünfzig Meter hohen Wolkenkratzer für Hamburg noch von einer Originalität, die nicht nur über den öden Monumentalismus des ‚Dritten Reiches‘ weit hinausging, sondern auch über die Hochhausscheiben von Hermkes oder über die Punkthäuser der gefeierten Akademiepräsidenten Scharoun und Düttmann. Aber sie alle wurden von den neuen Herren des Bauens wie von der Architekturgeschichte nicht einmal mehr in Betracht gezogen.

Ihrer aller Werk stand eben zwischen den klassischen Stilen und dem Ende aller Stile, weit von der eklektizistischen Stil-



architektur des 19. Jahrhunderts, aber auch fremd der Zeit- und Ortlosigkeit des ‚Internationalen Stils‘. Das hat nicht nur ihrer aller Wirkung auf das 20. Jahrhundert ruiniert, sondern auch ihre Geltung in der Architekturgeschichte.

Man ist nicht ungestraft ein Außenseiter, und während die Großmeister der Moderne die Heiligen der Gegenwart sind, kennen die Jungen kaum noch die Namen derer, die gestern groß waren – den Schwechten des Anhalter Bahnhofs, den Messel des Kaufhauses Wertheim und den Muthesius der Funkstation Nauen. Die Zeit hat sie verschluckt.

Blickt man auf die Nachkriegs-Entwicklung der Städte, in denen die wichtigsten Bauten dieser antitechnizistischen Moderne stehen, Hamburg in der von Hermkes geprägten Ära, Hannover unter Hillebrecht und Berlin unter Scharoun, so fragt man sich zuweilen, ob die Städte gut daran

Fritz Höger, Chilehaus, Hamburg, 1921–1924  
Südfassade

taten, ein ganzes Spektrum des Bauens der zwanziger Jahre abzuschreiben und nach 1945 einzig auf die Radikalmoderne zu setzen.

Ein wenig Poelzig, Bartning, Böhm, Tessenow, ein wenig auch Schumacher und Höger hätten dem Wiederaufbau der kriegszerstörten Städte gut getan. Ließ sich wirklich nicht ihrer aller Handwerkertum, ihr Traditionalismus, ihr Willen zum Stil mit dem Modernitätsanspruch der Nachkriegszeit in Einklang bringen? „Warum holte man mich nicht zum Wiederaufbau?“ fragte Höger 1949, als sein kriegszerstörtes Rappolthaus durch einen fremden Architekten wiederaufgebaut wurde. Das könnte ein melancholischer Kommentar zum Abtreten einer ganzen Generation sein, die nach dem Kriege zum alten Eisen geworfen wurde. Das Ergebnis zei- gen unsere Städte.

