

Zeitschrift: Schweizerische Bauzeitung
Herausgeber: Verlags-AG der akademischen technischen Vereine
Band: 78 (1960)
Heft: 45

Artikel: Baukunst des 19. Jahrhunderts
Autor: Zürcher, Richard
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-64984>

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: 22.02.2026

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

Baukunst des 19. Jahrhunderts

Von Prof. Dr. Richard Zürcher, Zürich

DK 72.035

In seltsamem Zwielicht liegt die Baukunst des 19. Jahrhunderts. Von uns abgeschieden durch die Einschnitte zweier Weltkriege, von denen insbesondere der zweite sie aufs schwerste dezimierte, scheinen ihre Werke eine bereits längst vergangene Epoche zu repräsentieren. Und doch wurde sie zu einer Zeit geschaffen, da sich die Grundlagen des modernen Lebens bereits deutlich abzuzeichnen begannen. Hinter der Baukunst des 19. Jahrhunderts stehen Umwälzungen wissenschaftlicher, technischer, ökonomischer und gesellschaftlicher Natur, wie sie die Geschichte vorher kaum je gekannt hat. Vor allem aber erscheint im Hintergrund ein noch niemals gesehenes Anwachsen der Bevölkerung. Verhüllt in das Gewand historischer Stile, die im Wirbel einer Maskerade sich folgen, gehört diese Architektur trotzdem nicht mehr in die Reihe der grossen Stilepochen, sondern bedeutet vielmehr deren geistige Liquidation. Denn unter der fragwürdigen Schale einer zu Unrecht beschworenen Vergangenheit regen sich im Grunde bereits die Mächte einer neuen Zeit.

Die Baukunst des 19. Jahrhunderts hat zwar nur noch ausnahmsweise und mit höchster Anstrengung Werke gezeigt, die denen der vorangehenden Epochen künstlerisch ebenbürtig sind, aber sie hat — ob wir es schätzen oder nicht — das äussere Gesicht unserer Städte in einem Umfang, wenn auch nicht in einer Intensität, geprägt, wie ebenfalls kein früheres Zeitalter. Ihre Werke sind freilich durch den zweiten Weltkrieg und durch eine ähnlich weitreichende Erneuerung in den von den Bomben verschonten Gebieten dahin geschmolzen und sie vermindern sich weiter. Doch nicht zuletzt auch diese Verluste dürfen unser Interesse erwecken für eine Architektur, die bei aller inneren Fragwürdigkeit doch ein nicht zu übersehendes Bindeglied in einer Entwicklung darstellt, die sonst nur zu sehr jeden Zusammenhang verlieren würde.

Die künstlerische Problematik dieser Baukunst wird ergänzt und bis zu einem gewissen Grade auch erklärt und entschuldigt durch die Problematik der Epoche überhaupt. Keine andere Kunstgattung ist derart von ausserkünstlerischen Gegebenheiten abhängig wie die Architektur, deren Werke nur durch die Zusammenarbeit vieler entstehen und sich der Öffentlichkeit darstellen. Damit ist ein Bauwerk sehr viel stärker mit seiner ganzen Zeit verbunden, aus dieser hervorgewachsen und umgekehrt diese wiederum prägend, als dies bei den Schöpfungen der übrigen Künste der Fall ist.

In diesem Sinne gewinnen die gewaltigen Veränderungen, die seit der französischen Revolution das menschliche Dasein erfährt, auch für die Architektur ihr besonderes Gewicht. Zwar scheint damals die Baukunst sich immer wieder gegen das Neue zu sträuben, vor dem sie in die Vergangenheit zu fliehen sucht, um trotzdem, wenn auch mehr indirekt, von ihm beherrscht zu werden.

Das 19. Jahrhundert beginnt im Grunde schon 1789 mit dem Ausbruch der französischen Revolution, deren Vorzeichen bereits Jahrzehnte früher in der Philosophie, der Literatur und auch in den Künsten zu erkennen sind. Durch die französische Revolution werden die bisher führenden Aufgaben der Architektur, wie Kirche und Schloss, bis zur Ausmerzung abgelehnt. An ihre Stelle tritt eine grosse Zahl bisher meist unbekannter Aufgaben: Regierungssitze und Verwaltungsgebäude, Schulen jeglichen Ranges, dazu die verschiedenen übrigen Bildungsstätten wie Theater, Konzerthäuser, Museen, dann die Heilanstalten, Versorgungshäuser u. a. Wenn wir von einzelnen Vorstufen, wie den Waisenhäusern, und Spitätern der Aufklärungszeit, sowie von den öffentlichen Bauten in den sich selbst verwaltenden Städten des Spätmittelalters und der Renaissance absehen, dann handelt es sich um typische öffentliche Aufgaben, die bisher höchstens im Zusammenhang mit Klöstern und Residenzen bestanden hatten, sich jetzt aber verselbständigen. Ihnen folgen im Laufe des 19. Jahrhunderts die Bauten des Verkehrs: Bahnhöfe, Post- und Zollgebäude, Lagerhäuser und Hafengebäude. Kurz, es ist die durch die französische Revolution wenigstens in Westeuropa zum Durchbruch kommende Säkularisation, die endgültige Profanierung einer bisher von der Kirche geleiteten Kultur und deren Neuordnung durch den Staat, was nun die Architektur vor völlig neue Aufgaben stellt. Zu den staatlichen Bauvorhaben kommen solche halböffentlicher Natur, wie Börsen, Banken, Geschäfts- und Bürohäuser und bald nach der Jahrhundertmitte auch die Warenhäuser. Die bisherigen Gasthöfe werden durch das sehr viel aufwändigere und umfangreichere Hotel ersetzt. Neben den staatlichen Theatern erscheinen die «Tempel der leichten Muse» für Operette und Variété, die verschiedensten Vergnügungsstätten, Casinos, Gast- und Unterhaltungsstätten aller Preislagen und Bevölkerungsstufen, in denen sich die soziale Umschichtung, d. h. der Aufstieg der Masse in bisher nur der Hofgesellschaft zugängliche Sphären kundtut. Dazu kommt vor allem in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine ins Uferlose wachsende Zahl von Wohnhäusern, von den oft schlossartigen Villen des Grossbürgertums und den «Zinspalästen» der bemittelten Klassen bis zu den Mietskasernen des Proletariats.

Die eigene Problematik der Baukunst des 19. Jahrhunderts liegt indessen nicht nur in ihrer Ueberflutung durch neue Aufgaben und dem damit ins Ungeheure anschwellenden Bauvolumen, sondern weit mehr in den inneren Schwierigkeiten, diese Fülle zu bewältigen. Denn mit dem Barock war im 18. Jahrhundert eine Entwicklung zum Abschluss gekommen, die bisher über Jahrhunderte hinweg ihren inneren Zusammenhang bewahrt hatte, nun aber an ihrer äussersten Grenze angelangt war, so dass nur noch etwas gänzlich Neues folgen konnte. Die Verfeinerung des Rokoko, die Auflösung von Fassaden und Innenräumen zu immer duftigeren und schwedenderen Gebilden, die Entwicklung der Kirchengrundrisse, aber auch ganzer Residenzen, zu einem kapriziösen Ornament ineinanderschwingender Formen, war an ihren letzten Möglichkeiten innerhalb eines Formenkanons angekommen, der sich letztenendes auf das klassische Altertum gründete. So war nicht nur im Bereich der Aufgaben, sondern auch innerhalb der Formgebung, des Baustils, ein Wendepunkt sondergleichen erreicht. Das von Grund auf Neue, das nun kommen musste, war einerseits verpflichtet durch das gewaltige Anwachsen der Bauaufgaben und des Bauvolumens und anderseits belastet durch das Fehlen einer Tradition, durch den Abbruch einer Kontinuität, die mit den letzten Möglichkeiten des Barockstils zu Ende gegangen war. Denn es zeigte sich sehr bald, dass die Architekten der neuen Epoche den an sie gestellten Ansprüchen nicht mehr gewachsen waren, und dass die scheinbar von keiner Tradition getragene neue Lage sich weniger als Befreiung, sondern mehr als Belastung auswirkte. Es äussert sich darin eine Verlagerung der schöpferischen Kräfte nach der Musik und Literatur hin, die auch in den anderen bildenden Künsten nicht zu übersehen ist. Sehr bald werden übrigens auch hier die technischen Fähigkeiten über die musischen triumphieren und die Vernunft das Gefühl trotz allen seinen Widerständen zurückdrängen.

Das Aufhören einer grossen künstlerischen Tradition, welcher der Zusammenbruch einer alten Gesellschaftsordnung entspricht, das weite Neuland, das nunmehr die Architektur betritt, ohne dabei, wie bisher, über die gleichen schöpferischen Energien zu verfügen, alle diese Koinzidenzen muss man sich bewusst machen, um die Schwierigkeiten zu begreifen, denen sich die Baukunst des 19. Jahrhunderts gegenüberstellt. Wo ihr trotzdem bedeutende Leistungen gelungen sind, verdient sie um so grössere Bewunderung.

*

Einzelne Architekten der französischen Revolutionszeit waren sich des durchaus Neuen ihrer Lage voll bewusst. So schufen Ledoux, Boullée u. a. eine Architektur der integralen Formen, die als Kubus, Pyramide und Kugel von allem Herkömmlichen abstrahierte und ähnlich das Absolute erstrebt, wie die ebenfalls sehr abstrakten Ideale der französischen Revolution. Eine Architektur jedoch, die sich derart nicht nur über alles Gewohnte, sondern auch über jegliche praktischen Anforderungen hinwegsetzte, musste im wesentlichen Entwurf bleiben. Um so bemerkenswerter ist jedoch der innere Zusammenhang, in welchem zu dieser «Revolutionarchitektur» gerade die hervorragendsten unter den ausgeführten «normalen» Bauten stehen. Der schon Jahrzehnte vor 1789 einsetzende Klassizismus nämlich löst sich mehr und mehr von der gestuften Ordnung, in welcher Fassaden und Raumfolgen des Barocks der damaligen feudalen Gesellschaft verwandt waren. Statt dem erscheinen die feierlich starren Tempelfronten der Antike in immer kompromissloser Absolutheit, bis schliesslich Vignons «Madelaine» in Paris, dessen Entwurf Napoleon I. gegen das Preisgericht durchsetzte, wenigstens im Aussenbau einen riesigen korinthischen Peripterostempel vollständig übernimmt. In den Werken des Klassizismus soll eine letzte Vollkommenheit verwirklicht werden; reine Verhältnisse, integrale Formen, Linien, Flächen, Kuben an sich, befreit von ihren bisherigen Zusammenhängen, treten dem Betrachter entgegen, wobei alles durch die Würde des klassischen Altertums geheiligt ist. In dessen Berufung möchte man zu den hohen Anfängen der abendländischen Menschheit zurückkehren, zu einem goldenen Zeitalter, dessen sakrosanke Vorbilder beschworen werden.

Auch Renaissance und Barock hatten die Vorbilder der Antike nicht verleugnet, jedoch diese in kontinuierlicher Weiterentwicklung lebendig umgestaltet. Renaissance und Barock hatten zudem von der Antike nur die einzelnen Säulen, Rahmen, Gesimse und Giebel übernommen, um diese Elemente in immer wieder neuen Zusammenhängen zu gebrauchen. Der Klassizismus aber übernimmt in seinen Säulenreihen und Tempelfronten bereits den fertigen Zusammenhang, was der Verwendung rhetorischer Phrasen bedenklich nahekommt. So nämlich wie ein Redner bei jeder Gelegenheit die höchsten Güter der Nation, wenn nicht der Menschheit überhaupt zitiert, so steht die edle Tempelstirne nun vor den Bauten verschiedenster Bestimmung in jedesmal gleicher, unverrückbar fester Form. Deshalb sehen sich nicht nur die Kirchen, Regierungsgebäude, Justizpaläste und Bildungsstätten in ihrem Aeusseren zum Verwechseln ähnlich, sondern man kann jetzt, im Unterschied zu früheren Epochen kaum mehr unterscheiden, ob sich ein solcher Bau in Paris oder London, in Mailand oder Wien, in München, Karlsruhe oder Berlin befindet, um hier nur die wichtigsten Zentren des Klassizismus kurz zu nennen. Denn jede Aufgabe wird jetzt als Tempel gestaltet: Das Theater wird ebenso zum «Musentempel» wie das Museum, das nun aus dem Zusammenhang der fürstlichen Residenz als eigene «Weihestätte» herausgelöst wird. Hinter den feierlichen Säulenreihen der Börse «opfert man dem Mammon», und bald künden auch die mit Statuen geschmückten Giebel und Zinnen der Bahnhöfe von den neuen Göttern des Verkehrs. Es ist «der Tempel für den Kultus irgend eines Gottes», um eine Charakterisierung aus der Zeit kurz vor 1800 zu zitieren, oder das Monument schlechthin.

Die Architektur des Klassizismus versucht in einer an sich bewundernswerten Anstrengung eines der vornehmsten Anliegen der Baukunst zu lösen, den verschiedenen Aufgaben über ihren praktischen Zweck hinaus Rang und

Würde zu verleihen und damit auch ihren inneren, geistigen Sinn sichtbar zu machen. Doch dieser Versuch musste letzten Endes misslingen, da die einer fernen Vergangenheit entnommenen Formen der Gegenwart schon allzu sehr entrückt waren, da zudem aus dem Streben nach letzter, eindeutiger Vollkommenheit heraus mit einem Minimum von «reinen», d. h. vom Leben abstrahierten Formen ein Maximum von Aufgaben gelöst werden sollte, Aufgaben, deren geistiger Sinn sich immer mehr ins Allgemeine verflüchtigte. Je mehr aber dies eintrat und sich der innere Gehalt in einen Nebel erhabener Phrasen auflöste, je mehr damit die grossen Gesten des Klassizismus ins Leere gingen, und dessen «gereinigte» Architektur den Zusammenhang mit dem Leben preisgab, umso stärker blieb als greifbarer Rest des Bauens die nüchtern materielle Seite der Aufgabe zurück, die nun ihrerseits die Beziehung zu den hohen Idealen mehr und mehr einbüsst. Der Bereich des Geistigen verlor den Zusammenhang mit dem praktischen Alltag. Kunst und Leben begannen sich zu trennen. Diese Trennung wurde zum Unheil für das 19. Jahrhundert überhaupt, und an ihr krankt auch unsere Epoche. Sie entspringt dem an sich bewundernswürdigen Streben des Klassizismus nach dem Höchsten und Letzten, das in seiner Vollkommenheit sich vom Alltag schon gelöst hat und in seinen extremsten Gestaltungen absolute Formen von der Art der Kugel erreicht.

Ein solcher Zug zum Höchsten und Letzten jenseits aller praktischen Wirklichkeit entspricht gleich den Beschwörungen einer längst vergangenen Klassik dem romantischen Grundton, der die Kunst des Klassizismus durchzieht. Romantische Sehnsucht nach dem Nie-zu-erreichen schafft sich vor allem im grauen Norden in feierlichen Säulenreihen und hehren Giebeln ihre Symbole und beladet diese mit einer Fülle von Bedeutung, von Gedanken und Erinnerungen, die zu verkörpern der im Grunde so spärliche Formenschatz des Klassizismus nicht mehr ausreicht. Auf solche Weise trennt sich die Form vom Sinn, und die ins All gerichtete grosse Geste geht schliesslich ins Leere.

Aus der gleichen Sehnsucht nach dem Längstvergangenen, das dadurch dem Alltag entrückt ist, werden zum Teil von den selben Meistern, welche tempelartige Museen und Staatsgebäude errichteten, für die gleichen Aufgaben auch Vorbilder aus dem Mittelalter beschworen. So entwirft Schinkel, der führende Berliner Architekt des frühen 19. Jahrhunderts, bereits einzelne Kirchen und Schlösser im gotischen Stil, und Klenze sowie Gärtner erbauen im München Ludwigs I. neben den Monumenten eines gräzisierenden Säulenstils einzelne Paläste in der Art der Florentiner Renaissance. Gleichzeitig erhält die bayrische Hauptstadt die Kopien einer frühchristlichen Basilika sowie der Florentiner «Loggia dei Lanzi», so dass die Stadt sich dem Eindruck eines Architekturmuseums nähert.

Nicht nur in München und Berlin, sondern auch in anderen deutschen und französischen Städten folgen auf die Nachahmung griechischer, römischer und selbst ägyptischer Vorbilder nebeneinander Anleihen an die Stile des Mittelalters und der Renaissance, während der Barock erst nach 1870 aktuell werden wird. Damit ist die Bahn der Stilwiederholungen beschritten, die im Laufe des Jahrhunderts sämtliche historische Epochen durchheilen und schliesslich, nach 1880, bis zum Rokoko gelangen wird. Man hat dieses seltsame Phänomen schon mit dem Rückblick eines Sterbenden verglichen, vor dem noch einmal das ganze Leben abrollt. Tatsächlich ist die Geschwindigkeit des Stilablaufs ebenso verblüffend wie unheimlich. Zwar folgt die Repetition nicht genau der geschichtlichen Reihe, sondern die Gotik wiederholt sich zum Teil noch vor der Romanik, um dann in mehreren Schüben und in immer exakterer historischer Treue die Neurenaissance zu begleiten. Namentlich aber der Klassizismus tritt immer wieder zwischen den übrigen Stilen auf, deren Chor nun ständig reicher wird. Neben ihrem Tempo ist die Entwicklung durch die Tendenz zu stets reicheren Wirkungen und komplizierteren Bildungen gekennzeichnet, was mit innerer Logik von der Antike zur Renaissance und schliesslich zum Barock führen musste. Selbstverständlich handelt es sich nur in Ausnahmen um völlige Kopien, wie in der erwähnten Münchner Feldherrnhalle oder in

der Nachahmung von Versailles in Schloss Herrenchiemsee, sowie in einzelnen Kirchen, welche archäologisch genau den frühchristlichen, romanischen und gotischen Vorbildern folgen. Sonst aber gelingt es gerade den begabten Architekten, unter denen nach der Jahrhundertmitte im deutschen Sprachgebiet Gottfried Semper, in Frankreich Charles Garnier hervorragen, das Vorbild den neuen Bedürfnissen entsprechend abzuwandeln und vor allem bei jenen Epochen der Vergangenheit Anregung zu suchen, die am unmittelbarsten dem eigenen Lebensgefühl entsprachen. So erheben sich die besten Bauten aus der Zeit nach der Jahrhundertmitte, die grossen Hoftheater sowie die Hofburg in Wien und in Paris das Opernhaus zu Glanz und Würde einer grossen Architektur, ohne dabei ihrer modernen Aufgabe Gewalt anzutun.

Die Gründe für den Rückgriff auf vergangene Architektur, der im 19. Jahrhundert in einem nie erlebten Ausmass und über alle Kontinuität hinweg erfolgte, sind sehr komplexer Art: Einmal ist es jene erwähnte Verlagerung der schöpferischen Kräfte von der Architektur hinweg auf ganz andere Gebiete, aus welcher heraus sich die Architekten nunmehr der leichten Hilfe fertiger Vorbilder bedienen. In die gleiche Richtung des am leichtesten zu Erreichenden drängt die Ueberfülle der Aufgaben in den rapid anwachsenden Städten. Der nämlichen fertigen, und zudem durch die Geschichte geheiligten Formen bedient sich auch das politische Prestige, das im Zeitalter des Nationalismus nach baulicher Repräsentation drängt, namentlich in den seit 1870 geeinigten Ländern Deutschland und Italien doch auch in den alten Grossstaaten, in Frankreich und Oesterreich. Dabei vollzieht sich in der Einstellung zur Vergangenheit eine sehr bezeichnende Wandlung: Die Romantik hatte die antiken Vorbilder noch in Ehrfurcht als hohe Zeugen einer fernen Vollkommenheit beschworen, aus der geheimen Sehnsucht heraus, sie einer seelenlos gewordenen Gegenwart entgegenzustellen. Die nun folgenden mittleren Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts verraten in ihren Bauten eine sehr viel realistischere Gesinnung. Jetzt nämlich werden die historischen Vorbilder weniger beschworen als zitiert. D. h. sie dienen dem Schmuck der Gegenwart, die sich auf dem Gipfel des Fortschritts fühlt und triumphierend auf alles Bisherige zurückblickt. Die Vergangenheit wird ausgebeutet; sie wird zu einem rücksichtslos genutzten Steinbruch für die Bedürfnisse der eigenen Zeit. Das im Laufe des 19. Jahrhunderts so aktuell gewordene Wort «Wissen ist Macht» gilt nun auch für den Architekten. Man verfügt hemmungslos über die geschichtlichen Epochen, die gerade damals in ihrem Formenreichtum durch die Kunstgeschichte erschlossen wurden. Dabei ist es für den praktischen Sinn jener Zeit bezeichnend, dass diese wissenschaftliche Erschliessung mehr durch Bauakademien und technische Hochschulen erfolgte als durch die Universitäten. Wenn dann zur gleichen Zeit, wie beispielsweise an der Wiener Ringstrasse an sich weitauseinanderliegende Stile angewendet wurden, so verrät sich dabei eine trotz allem kunsthistorischem Wissen immer deutlichere Missachtung der geschichtlichen Verwurzelung und Einmaligkeit dieser Stile, die mehr und mehr nur noch als schmückende Kulisse dienen.

Bei einer derartigen Plünderung des historischen Formenschatzes geht es indessen nicht nur um die Rücksichtslosigkeit der Architekten, deren Intellekt sich vom Gefühl emanzipiert hat, sondern um die Befriedigung von neuen Schichten und Mächten, deren Aufstieg durch die Baukunst bekräftigt werden soll: Nachdem seit 1848 sich in Europa keine offene Revolution mehr ereignete, suchten die trotzdem innerhalb der Gesellschaft sich abspielenden Umschichtungen um so intensiver nach Ausdruck auf anderen Gebieten, nämlich im Lebensstil und hier wiederum vor allem in der Architektur. Die Oberschicht des Bürgertums übernahm materiell die Macht des Adels. Dabei ist bezeichnend, wie diese Grosskaufleute, Bankiers und Industriellen weniger die alten Paläste und Schlösser der mehr und mehr entmachteten und nun langsam verarmenden Aristokratie beziehen, sondern sich neue Residenzen errichten lassen, dem Fortschrittsglauben der Epoche folgend. Fortschrittsglaube und Historismus gehen dann die seltsamsten Verbindungen ein, wenn neuzeitlich komfortable Bauten mit den Stilformen der Vergangenheit verkleidet werden, nicht nur nach dem

für jene Zeit auch sonst bezeichnenden Satz «Kleider machen Leute», sondern mehr noch im Sinne einer Plünderung ursprünglich feudaler Formen. Nur zu oft verrät sich bei diesem Vorgehen die Grossmannsucht der neuen Bauherren in der sinnlosen Anhäufung protzender Formen im Unterschied zur disziplinierten Rangordnung, welche selbst die reichsten Paläste des Barocks noch innegehalten hatten.

Die Architektur aber läuft Gefahr, auf solche Weise ihren Ganzheitscharakter zu verlieren. Sie veräusserlicht zur Maske und zur leeren Phrase, ganz ähnlich, wie nun auch der Begriff der Schönheit immer mehr verflacht. Denn das Schöne wird jetzt nicht mehr von Innen heraus entwickelt und unlösbar mit dem Bauganzen verbunden, sondern aus dem Formenschatz der Vergangenheit sozusagen fertig bezogen und dem seinerseits ebenfalls schon fertigen Bau nachträglich von aussen angefügt. Bei geringen Baumeistern, die aber das Gesicht des 19. Jahrhunderts in erschreckendem Ausmass bestimmen, erinnert dann dieses Verfahren bedenklich stark an einen Konditor, der seine schlechte Torte durch einen blendenden Zuckerguss mundgerecht zu machen sucht. Aber auch die Besten sind bis zu einem gewissen Grade einem Schönheitsideal verfallen, das sich zum materiellen Zweck des Baues verhält, wie nach der gerade damals um sich greifenden Lehre von Karl Marx der ideologische Ueberbau zu den ökonomischen Grundlagen. Bei diesem Vergleich sei jedoch betont, dass er nur für das 19. Jahrhundert gilt, nicht aber für die grossen früheren Epochen, in denen geistige und materielle Bereiche sich wechselseitig und in höchster Intensität durchdrangen. Im 19. Jahrhundert dagegen erscheint wenigstens nach seinem ersten Drittel die künstlerische Kultur, als deren umfassendster Ausdruck die Architektur zu gelten hat, mehr und mehr als loses Dekorum den machtmässigen Grundlagen aufgesetzt, und zwar um so mehr, je weniger gefestigt das ganze gesellschaftliche Gefüge ist. So bewahren Städte wie Paris und Wien, in denen die emporgekommenen Schichten noch in eine alte Tradition hineinwachsen, einen stärkeren Rest kultivierten Geschmacks und ästhetischen Anstandes, als beispielsweise das im Wirbel der Gründerjahre weit über seine kulturelle Basis aufgeblähte Berlin.

Die nachträglich von aussen aplizierte Schönheit belastet die Architektur des 19. Jahrhunderts aufs schwerste. Diesem Verhängnis sind selbst die Grössten nicht ganz entronnen. Die künstlerische Seite der Architektur, die auf solche Art zur Quantité négligeable wird, gerät allmählich in solchen Misskredit, dass sich schliesslich das Bauen von der Kunst grundsätzlich trennen wird, um nur noch von nüchternen Zweckbauten, nämlich von der Fabrik her, den Weg zur Erneuerung und Gesundung zu suchen.

Auf den ersten Blick hin erscheint in den Stadtbildern des 19. Jahrhunderts die ganze architektonische Vergangenheit zu einer gespenstischen Maskerade wiedererweckt. Versucht man aber in der nach aussen hin so turbulenten Entwicklung eine innere Logik zu erkennen, so liegt diese weit weniger in den historischen Stilen, die nur noch als ein jedem zur Verfügung stehender Formenschatz oder ein leicht zu wechselndes Gewand erscheinen. Viel eher ist das der Entwicklung innenwohnende Gesetz in der bereits genannten Umschichtung der Gesellschaft zu erkennen, im Aufkommen neuer Mächte in den Nationalstaaten, denen gegenüber die alten Grossstaaten, Frankreich, England, Oesterreich und Russland sich mit einem ähnlichen Aufwand an Prestige zu behaupten suchen. Gleich der politischen Macht ballen sich die Massen einer rapiden ansteigenden Bevölkerung und verlangen nicht nur nach einem immer grösseren Bauvolumen, sondern auch nach immer stärkeren Effekten. Die so sehr ins Formlose sich vergrössernden Städte wollen mit immer gröberen Mitteln akzentuiert werden; immer stärker werden die Wirkungen, in denen die Repräsentationsbauten, doch bald auch die Wohnhäuser der besitzenden Klassen gegeneinander auftrumpfen. — Aus dem grenzenlosen Anwachsen von Macht und Masse heraus ist in erster Linie die Tendenz zur Steigerung von Reichtum und Grösse der Bauten zu verstehen, was sich einmal in der historischen Folge der Stilwiederholung von der strengen Antike über die schon reichere Renaissance zum überschwänglichen Barock, daneben

aber auch in der immer wirkungsvolleren Behandlung der mittelalterlichen Stile kundtut, so in einer Neugotik, die um 1840 noch zurückhaltend spröde auftritt, um 1890 jedoch sich zu höchstem malerischem Aufwand steigert. Dass man dabei vor «verschönernden» Umbauten altehrwürdiger Rathäuser und Tore nicht zurückstreckt, wie in Basel, Bern und Freiburg i. B., wirft ein besonders schlimmes Licht auf das respektlos gewordene Verhältnis des späten 19. Jahrhunderts zur Vergangenheit. Auch die Neuromanik beginnt in der ersten Jahrhunderthälfte mit klassizistischer Einfachheit, um gegen 1900 sich zu seltsam barocken Gebilden aufzubauschen. Der «Kult des Kolossalen», der bereits das 19. Jahrhundert durchgeistert und sich schon in einzelnen Entwürfen der Revolutionsarchitektur verrät, findet bereits kurz vor 1870 ausgerechnet in dem als demokratischer Musterstaat berühmten Belgien seinen geradezu furchterregenden Ausdruck. Es ist Polaerts Justizpalast in Brüssel, dessen Gesinnung später im Berliner Reichstagsgebäude und anderen Bauten der wilhelminischen Aera eine intensive Gefolgschaft beschieden war. Architektur als Ausdruck klotzigster und finsterster Macht, losgelöst von jedem klärenden Hauch des Humanismus, stellen die Bismarcktürme und ähnliche Nationaldenkmäler dar, die in Deutschland zwischen 1871 und 1914 entstehen. Sie sind sowohl vom Triumph über die endlich gelungene Reichsgründung erfüllt, wie auch von einem Kraftgefühl, das sich im ersten Weltkrieg entladen wird.

Architektur ist in ihrem öffentlichen Charakter in ganz besonderem Masse die Gestaltung jener an sich ausserkünstlerischen Kräfte, deren Umschichtung das 19. Jahrhundert stärker als andere Epochen kennzeichnet. Indessen lässt sich innerhalb der Baukunst eine innere Entwicklung der Form erkennen, die von der äusseren Stilrepetition weitgehend unabhängig ist, sich dafür aber um so intensiver mit jener Entwicklung verbindet, die in der gleichzeitigen Malerei durch kleine, doch höchst qualitätvolle Gruppen getragen wurde! Wie dort wird zu Beginn des Jahrhunderts der Klassizismus schon früh durch die im Grunde bedeutungsvollere Romantik unterfangen. Wie dann der romantisch beschwörende Eklektizismus durch einen solchen realistisch ausbeutender Art ersetzt wurde, ist hier bereits umrissen worden. Doch, analog der gleichzeitigen Malerei, lässt sich auch in der Baukunst in einer zwar breiteren, doch weniger ausgeprägten Linie die Weiterentwicklung zum Impressionismus verfolgen: Gemeint ist damit einmal die immer stärkere Betonung der optischen Erscheinung, die durch den flimmernden Reichtum der Spätrenaissance und dem Barock entnommenen Ornamente erzielt wird. Was im Negativen als «Zuckerguss», als lose aufgesetztes Dekorum erscheint, entspricht andererseits dem impressionistischen Sehen, das nicht den Gegenstand, sondern nur noch dessen schimmernde und flimmernde Oberfläche wahrnimmt. — Die Oberflächlichkeit des Lebensstils im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts, die Unverbindlichkeit von Eindrücken, die wegen ihrer Ueberzahl und ihres raschen Wechsels überhaupt nicht mehr richtig realisiert werden kön-

nen, bestimmt nun auch die Baukunst. Wir sehen es im Ausbau der Wiener Ringstrassen, wo in rascher Folge die verschiedenen Stilarten nebeneinander stehen und trotz der jedes Mal wieder anderen Formensprache gerade in dieser Varietät eine lose und trotzdem faszinierende Einheit bilden. Noch stärker zeigt sich das impressionistische Element in den Bazaren, Warenhäusern und nicht zuletzt in den für die Epoche bezeichnenden Weltausstellungen, wo jedes Mal eine bunte Fülle in einer Weise ausgebreitet wird, die weniger den ordnenden Verstand, sondern mehr das nach immer neuen Eindrücken haschende Auge anspricht. Unverbindlich, scheinbar jedem System entrückt und nur als schwelende Erscheinung wirkend, entsprechen solche Veranstaltungen einem ständig wechselnden Publikum, das nun ebenfalls die Bahnhöfe, Vergnügungsstätten und Hotels, und daneben immer mehr auch die Mietshäuser durchzieht. Dieser fluktuierenden Masse gegenüber sieht sich der Repräsentationsbau nun mehr und mehr im Zwiespalt: einerseits in betonter Monumentalität ein Gegengewicht darzustellen oder in der angedeuteten Auflösung dem impressionistischen Zeitgefühl entgegenzukommen. Es ist ein Zwiespalt, der nicht zumindest die innere Einheit der damaligen Baukunst belastet.

Zwiespältig oder doch zumindest zweideutig ist ganz allgemein die Baukunst des 19. Jahrhunderts. Dem raschen Ablauf der Entwicklung entsprechend, die nur zu oft eine mehr oder weniger offene Umwälzung ist, dient die Architektur schon seit dem Klassizismus der Bekundung eines Neuen, das sich gegen die gestürzten alten Mächte, doch sehr bald schon auch nach vorwärts gegen die Ueberholung durch das noch Neuere behaupten muss. Die alte Funktion der Architektur, das Dasein ordnend zu umfassen, ihm Wahrzeichen zu schenken, wird aufs äusserste angespannt und schliesslich in Frage gestellt. Und bereits meldet sich die Frage: Soll ein Bauwerk überhaupt noch den Alltag überragen oder soll es ihm dienen wie irgend ein Gebrauchsgegenstand? Gerade durch den ungeheuren Verschleiss an Wirkungen, durch den Verlust an echtem Wurzelgrund des Lebens und durch die Veräusserlichung der grossen Form zur leeren Phrase war für den ehrlichen Betrachter jene Art von Monumentalität zutiefst suspekt geworden, nach welcher die Baukunst des späten 19. Jahrhunderts mit allen, selbst den verwegsten Mitteln strebte. Gleichzeitig begann man auch des allzu leichten und bewussten Verfügens über die Vergangenheit überdrüssig zu werden. Eine Reaktion des Elementaren und Urtümlichen gegen das Abgeleitete, der Widerstand des aus tiefsten Gründen quellenden Gefühls gegen den allzu oberflächlich disponierenden Verstand, bahnten sich an. Vorbereitet durch die Engländer John Ruskin und William Morris gelangt schon kurz vor 1900 diese Bewegung im Jugendstil zum Durchbruch. Sie bedeutet zugleich das Ende des 19. Jahrhunderts.

Adresse des Verfassers: Prof. Dr. R. Zürcher, Freudenbergstrasse 103, Zürich 44.

Das Lünersee-Kraftwerk

DK 621.29

1. Die Werkgruppe «Obere Ill-Lünersee» der Vorarlberger Illwerke AG.

Am 28. März 1958 ist das Lünersee-Kraftwerk dem Betrieb übergeben worden. Es bildet das Schlussglied der Kraftwerkgruppe «Obere Ill-Lünersee», die Eigentum der Vorarlberger Illwerke AG. (VIW) ist. Diese Aktiengesellschaft versorgt die Länder Vorarlberg, Tirol und die Oesterreichische Elektrizitätswirtschafts-AG (Verbundgesellschaft, Wien) bis zu einem Drittel des Dargebotes mit elektrischer Energie. Je ein weiterer Drittel wird an die Energie-Versorgung Schwaben AG., Stuttgart-Biberach (EVS) und an das Rheinisch Westfälische Elektrizitätswerk AG., Essen (RWE) abgegeben. Das Aktienkapital liegt mehrheitlich in der Hand der Bundesrepublik Oesterreich, der Rest beim Land Vorarlberg und bei einer Schweizerischen Gruppe, der Finelektra. Energiewirtschaftlich ergibt sich ein in mancher Hinsicht

bemerkenswerter Zusammenschluss von thermischen Kraftwerken, die mit Stein- und Braunkohlen betrieben werden, mit Flusskraftwerken und Speicherwerken in den Alpen¹⁾.

¹⁾ Die vorliegende Beschreibung wurde aufgrund von Veröffentlichungen abgefasst, welche uns die Vorarlberger Illwerke AG (VIW) freundlicherweise zugestellt haben. Es sind dies die Heftfolge «Oesterreichische Kraftwerke in Einzeldarstellungen», herausgegeben vom Bundesministerium für Verkehr und verstaatlichte Betriebe, Folge 19: Werkgruppe «Obere Ill», 1953; Folge 22: Kraftwerk Latschau, 1955; Folge 24: Kraftwerk Vermunt mit den «Bachüberleitungen nach Vermunt», 1956; Folge 25: Kraftwerk Obervermunt mit der Bieltalbach-Überleitung, 1956; Folge 27: Kraftwerk Rodund, 1956; ferner die anlässlich der Inbetriebsetzung von der VIW herausgegebene Festschrift: Lünerseewerk, 1958 sowie eine Gesamtübersicht der Werkgruppe «Obere Ill-Lünersee» der VIW, 1959. Weiter stützen wir uns auf einen Aufsatz von H. Neukirchen, Wien: «Das Lünersee-Kraftwerk» in der «Oesterreichischen Ingenieurzeitschrift», Heft 8 vom August 1959, S. 294.

Die Redaktion