

# Die Avantgarde und ihre Grenzen

Autor(en): **Moos, Stanislaus von**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizerische Bauzeitung**

Band (Jahr): **91 (1973)**

Heft 44

PDF erstellt am: **21.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-72040>

## **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.

wurde, erweist sich heute als ein hochverzinsliches Kapital. Entgegen den nicht ganz aufrichtigen Versuchen von Gropius – anlässlich der sich unablässig folgenden Bauhaus-Ausstellungen und Bauhaus-Publikationen der Nachkriegszeit den Programmpunkt einer individuellen handwerklich-kunstgewerblichen Tätigkeit nachträglich als blosse Tarnung eines ausschliesslich auf die Pflege des industriellen Serienproduktes ausgerichteten Programmes hinzustellen – ist zu betonen, dass diese Pflege des Einzelstücks, deren sich das Bauhaus nicht zu schämen hatte, durchaus ernst gemeint war. Die Verlängerung dieser nachträglich als unmodern

taxierten individuellen Tätigkeit und ihre Unterdrückung war seit dem Ende der dreissiger Jahre das Verhängnis des «Werkbundes» und einer der Gründe seines Niederganges nicht nur in Deutschland, sondern unnötigerweise auch in der Schweiz, wo der finstere Fanatismus eines Georg Schmidt und sein Hohn auf das Kunstgewerbe den Ton angab.

Diese Anmerkungen zeigen, dass die vorzügliche Ausstellung «Denkanstösse» nach den verschiedensten Seiten auslöst, ohne dass es extra im Programm gesagt werden müsste.  
Peter Meyer

## Die Avantgarde und ihre Grenzen

Von Stanislaus von Moos, Zürich

### Notizen zur Architektur von 1920 bis 1930

1918: Kriegsende. Scheinbar endgültiger Kollaps bürgerlich-nationaler Mythen und, demzufolge, Notwendigkeit totalen Neubeginns. Das war das Klima, in dem die meisten schöpferischen Architekten um 1920 arbeiteten. Die Formen, die entstanden, sind allerdings undenkbar ohne die Vorarbeiten der Jahre vor dem Weltkrieg. Selbst die architektonische Avantgarde besass bereits eine Tradition, die mindestens bis ins erste Jahrzehnt des Jahrhunderts zurückreichte. Neu aber war die Totalität, die Universalität des Anspruchs, mit dem sich nun die neue Architektur zum Wort meldete.

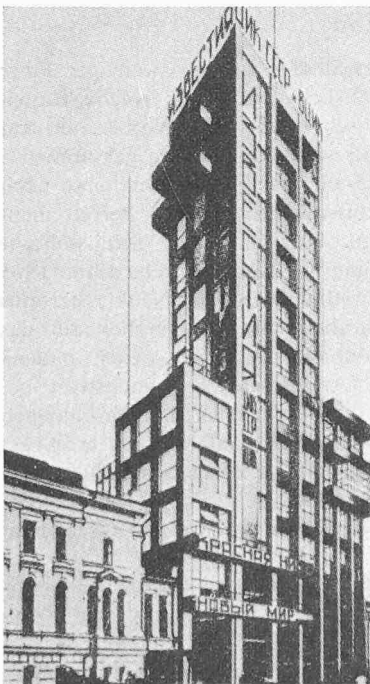
In Deutschland bildeten der wirtschaftliche Zusammenbruch und die missglückte proletarische Revolution den äusseren Rahmen für diesen Neubeginn. In Berlin sammelten sich die Kräfte in der «Novembergruppe» und im «Arbeitsrat für Kunst». Aufträge fehlten; es entstanden phantastische, mit Absicht utopische Projekte von Volkspalästen und Städten in alpinen Landschaften: kühne, schwärmerische, ja schwülstige Visionen der Baukunst einer befreiten Gesellschaft.

Es ist der «Sturm und Drang» der modernen Architektur. Der Ausdruck «Expressionismus», mit dem man die Bemühungen der Berliner Architekten – Wassily Luckhardt,

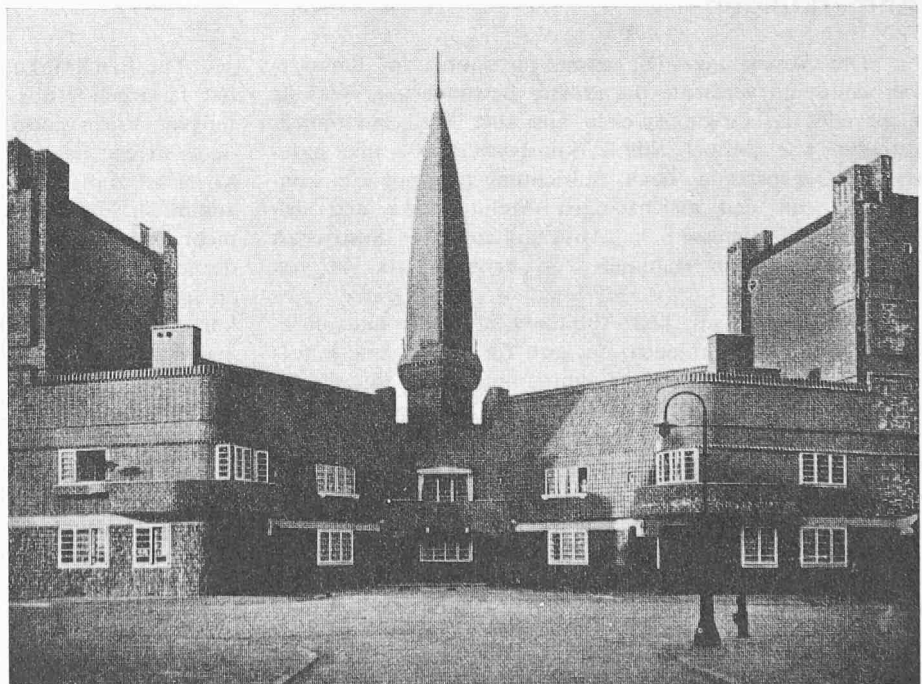
Hermann Finsterlin, Hans Scharoun, Max und Bruno Taut – charakterisiert, ist unpräzise. Der architektonische Expressionismus folgt mit Verspätung auf die Errungenschaften der literarischen und malerischen Bemühungen gleichen Namens, und seine kulturellen Wurzeln liegen ebensogut bei der «Brücke» in Dresden wie beim «Blauen Reiter» in München. Vor allem aber ist der Jugendstil und sein Hunger nach einer kosmischen Verschwisterung von Menschenwerk und Natur notwendiger Hintergrund; Hans Poelzig, Max Berg, aber auch Endell und Olbrich sind Ahnväter des architektonischen Expressionismus.

Gemessen an seinen konkreten Realisierungen blieb der Berliner Expressionismus zwar Episode. Aber eine Episode, in der entscheidende Impulse der Architektur des frühen zwanzigsten Jahrhunderts in einem plötzlichen Aufflackern sichtbar wurden, um bald danach wieder zu erlöschen oder in anderer, rationalisierter Form in die Praxis der Avantgarde überzugehen. Die Absage an die Historie, die Begeisterung für Durchsichtigkeit, Dynamik, Bewegung blieb ein Leitthema. Mies van der Rohe's Entwurf für ein Hochhaus an der Friedrichstrasse in Berlin (1919) vollzieht den Uebergang von der expressionistischen Vision in die Realität der modernen

«Izvestija»-Bau in Moskau, 1927, G. Bar-chin (Bild 15)



Arbeitersiedlung «Eigen Haard», Amsterdam, 1921, Michael De Klerk (Bild 36)



Grossstadtwelt. Vor allem aber hat das Weimarer Bauhaus seine Wurzeln im Expressionismus: Gropius war Mitglied des «Arbeitsrats für Kunst», und eine Reihe von Entwürfen aus dieser Zeit dokumentiert den Stil aus erster Hand. Lyonel Feininger schuf 1919 einen Holzschnitt, der zum Signet des neuen Bauhauses wurde: «Die Kathedrale des Sozialismus». Hier vermischt sich expressionistischer Bauraum mit romantischer Sehnsucht nach einer Wiederherstellung mittelalterlichen Bauhüttenbetriebs, verankert im Handwerk, der Wurzel allen künstlerischen Bemühens.

\*

Der zweite grosse Mythos der zwanziger Jahre war die Maschine. Im Bereiche der Architektur war die Berufung auf technische Rationalität und Effizienz freilich nicht neu. Adolf Loos hatte bereits um die Jahrhundertwende die Schönheit der anonymen Gebrauchsgegenstände der modernen Industrie gepriesen. Und Peter Behrens hatte um 1910, als Entwurfsleiter der AEG in Berlin, Leitbilder einer neuen, aber an den Idealen des Klassizismus genährten industriellen Ästhetik entwickelt. In den Jahren nach 1920 war es jedoch vor allem Le Corbusier, der die Idee einer auf Effizienz und Standardisierung beruhenden Ästhetik propagierte.

Ein Teil der neuen Architektur der zwanziger Jahre kann in der Tat durch die Resonanz charakterisiert werden, welche die Maschinenästhetik im Bewusstsein und Schaffen ihrer Wortführer gefunden hat. Die Getreidesilos, Fabrikbauten, Ozeandampfer, Flugzeuge und Automobile, die Le Corbusier in seinem manifestartigen Buch «Vers une Architecture» (1923) zusammenstellte, hatten nicht nur gegenüber dem geschwätzigen Stilgewirr der zeitgenössischen Architektur den moralischen Vorzug, Produkte kühler Berechnung zu sein; sie standen mit der zeitlosen, von Plato postulierten Schönheit reiner, elementarer Körper im Einklang. Le Corbusiers Vision war zugleich humanistisch, technokratisch und sozialistisch. Humanistisch, insofern sie die Formen der modernen Technik aus der Sicht des Europäers würdigte, dessen Massstab der Parthenon und der Glauben an die zeitlose und absolute Schönheit der geometrischen Grundformen – Kugel, Zylinder, Kubus – war; technokratisch, indem sie die radikale Reform der Umwelt auf Grund von Massenproduktion und Standardisierung forderte, und sozialistisch, indem sie diesen ganzen Prozess der Idee einer gerechten, egalitären Verteilung der neuen Errungenschaften der modernen Zivilisation unterordnete.

Anders die Situation in Russland. Hier wurde die Maschine nicht deshalb zu einem Leitbild, weil sie mit traditionellen kulturellen Idealen im Einklang stand. Im Gegenteil: sie sollte zur Waffe in der Hand des Proletariats werden, dazu bestimmt, der bürgerlichen Kultur den Todesstoss zu versetzen. Eine ähnliche ikonoklastische Funktion hatte die Maschine bereits im Denken und Schaffen der italienischen Futuristen besessen. Nun aber schien die russische Oktoberrevolution den Boden für eine wirklich proletarische und revolutionäre Kultur geschaffen zu haben, eine Kultur, deren Bildersprache nicht mehr aus der bürgerlichen Kunstgeschichte des Westens, sondern einerseits aus dem Rohmaterial moderner Konstruktion und andererseits aus der Buntheit russischer Folklore genährt war. In dem Projekt für ein gigantisches Monument für die 3. kommunistische Internationale schuf Vladimir Tatlin das Bild einer sich kühn aufwärtsschwingenden Spirale: Sinnbild einer offenen, zukunftsgerichteten, nicht hierarchisch verwalteten, sondern revolutionär in Bewegung befindlichen Gesellschaft, deren Dynamik und Fortschritt auf der exakten Berechnung des Planers und des Ingenieurs beruht. Auf eine grosse Zahl russischer Bauten und Projekte trifft der Begriff «Reklamearchitektur» zu. Gewaltige Schriftzüge verwandeln die Fassaden der grossen Pressezentralen

Moskaus in Medien verbaler Propaganda. Die Synthese von Technik und Szenographie ist keineswegs auf den Theaterbau beschränkt, sie ist in Lissitzkys «Lenintribüne» ebenso verwirklicht wie in seinem Projekt eines «Wolkenbügels», der sozialistischen Alternative zum kapitalistischen Typus des Wolkenkratzers.

Dieser Rausch des Maschinismus, dieser Glaube an Technik, Industrie und Effizienz ist nur verständlich vor dem Hintergrund einer im Grunde ländlichen Gesellschaft, die eben erst im Begriffe war, die ersten Schritte in der Richtung auf Industrialisierung und Planwirtschaft zu unternehmen. Diese Schritte waren im Westen bereits getan. Technik und Industrie waren hier weniger Ziel als Voraussetzung der Erneuerung.

Gropius' Bauhaus-Gebäude in Dessau, Mies van der Rohes Deutscher Pavillon an der Internationalen Ausstellung in Barcelona, Le Corbusiers Villa Savoye in Poissy sind Klassiker des «neuen Bauens» oder, nach dem von Philip Johnson und Henry R. Hitchcock schon 1932 eingeführten Begriff, des «Internationalen Stils». Die Architekturentwicklung nach 1945 scheint überdies der Ansicht Sigfried Giedions recht zu geben, dass diese Bauten frühe Wegmarken einer «neuen Tradition» sind, die noch keineswegs abgebrochen ist. Die Maschine als Idol ist ersetzt durch das Prinzip funktionaler Zweckmässigkeit und Ökonomie – die Idee, mit einem Minimum an architektonischem Aufwand ein Maximum an räumlicher Wirkung zu erzeugen. Es ist ein Stilprinzip – nicht, wie bei Buckminster-Fuller, bare technische Zweckrationalität.

Es wäre naiv, das «neue Bauen» in den Begriffen reiner Utilität zu deuten, wie es so oft getan wurde. Einen «reinen» Zweckbau gibt es strenggenommen nicht; nicht einmal im Bereich der Ingenieurkonstruktion. Wohl sind die Fabrikbauten und Flugzeughangars der zwanziger Jahre Produkte eines neuen konstruktions- und funktionsbezogenen Denkens. Doch wer erwartet, dass zumindest auf diesem Gebiet gleiche Aufgabenstellung und gleiche Entwurfsmethodik zwangsläufig in einer Gleichschaltung der Formen resultieren, stellt fest, dass das Gegenteil der Fall ist. Dafür gibt es verschiedene Gründe. Am wichtigsten ist die Tatsache, dass bereits die Festlegung der funktionellen Prioritäten und die Wahl des Konstruktionsprinzips jenseits der scheinbar absoluten oder neutralen Forderungen von Konstruktion und Zweck liegen. Hier ist bereits ein Faktor ästhetischer Wahl im Spiel. Wohl hat der Funktionalismus – nach einem Wort von Julius Posener – die «Kunst» in aller Form zum Haupteingang der Architektur hinausgeworfen, aber nur, um sie an der Hintertür neuerdings mit offenen Armen willkommen zu heissen. Der Funktionalismus hat die Ästhetik nicht ausgeschaltet, er hat sie bloss rationaler Kontrolle entzogen und zu einer Sache individueller Handschrift und Sensibilität sublimiert.

Was für die Ingenieurbauten gilt, trifft in höherem Masse auf die Hauptwerke des «Internationalen Stils» zu. Hier verband sich die Theorie des architektonischen Rationalismus mit einer künstlerischen Kultur, die, vom Wunschraum einer objektiven und universalen «lingua franca» des Bauens inspiriert, den Kodex eines neuen Stils erarbeitete, eines Stils, der auf einer a-perspektivischen, dynamischen Auffassung des architektonischen Raumes beruhte. Frank Lloyd Wright war eine der Wurzeln für diese Sensibilisierung und Dynamisierung des Raumes. Die Architekten der holländischen «De Stijl»-Gruppe waren für Wrights Botschaft besonders empfänglich, aber die Sprengung des traditionellen architektonischen Volumens, die Van Doesburg oder Rietveld mit besonderer Systematik demonstrierten, wäre undenkbar gewesen ohne jene Revolution des räumlichen Sehens, die die Malerei des Kubismus herbeigeführt hatte.

In verschiedener Dosierung hat dieses Erbe – vermischt mit demjenigen des Expressionismus – auf die Formensprache des «Internationalen Stils» gewirkt: Freie, baukastenartige Kombination von Volumen und Räumen in Gropius' Bauhausbauten in Dessau; strenge, zur Grundform des Kubus tendierende Reduktion der Form bei Le Corbusier, oft sogar nach klassizistischen Regeln komponiert. Van Doesburg und Rietveld hingegen reduzieren nicht die Gesamtform, sondern die raumgliedernden Elemente. Sie werden zu gewichtlosen Platten. Mies van der Rohe formulierte die Idee 1929 mit Eleganz und letzter Präzision: Der deutsche Pavillon an der Internationalen Ausstellung in Barcelona ist denn auch das Juwel des «Internationalen Stils», in gewissem Sinn Summe der ästhetischen Bemühungen des Jahrzehnts.

\*

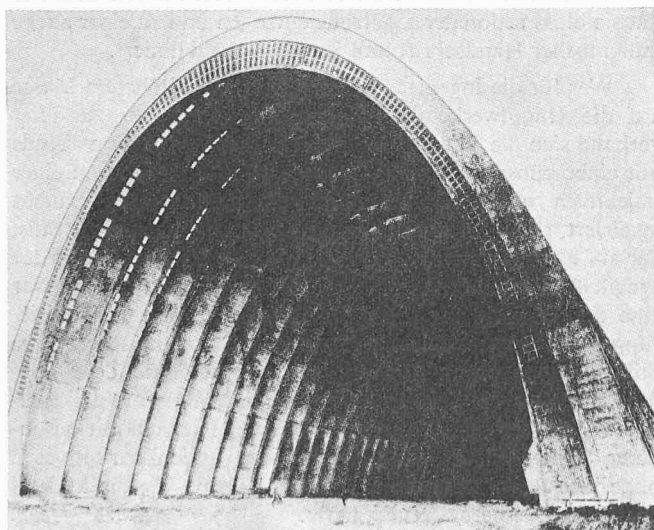
Alle diese Bauten gehören zur heroischen Vorzeit heutiger Architektur und heutigen Designs. Die Anfänge der Moderne, ihre eigentlichen Triumphe liegen hier. Man hat sie in Ausstellungen vorgeführt und in Büchern geschildert. Die ersten grossen, authentischen Darstellungen dieser Architekturepoche hatten apologetischen und selektiven Charakter: nicht die Totalität des Geschehens interessierte, sondern die Intention und die Qualität jener Phänomene, die in die Zukunft weisen, eine Zukunft, die inzwischen zur Gegenwart geworden ist.

Unsere Ausstellung möchte dagegen den Versuch machen, das Jahrzehnt 1920 bis 1930 als abgeschlossenes Kapitel der Geschichte in Augenschein zu nehmen. Nicht objektiv – Objektivität im historischen Rückblick ist immer eine Fiktion –, aber zumindest ohne zum vornherein festgelegte, geschmacksbedingte Parteilichkeit. Es soll die Breite der Szene ausgeleuchtet werden, anhand von typischen Exempeln: jeder Anspruch auf Vollständigkeit wäre absurd.

An der Breite des Baugeschehens der zwanziger Jahre gemessen, waren die Erfolge des «neuen Bauens» zunächst bescheiden. Traditionelle Vorstellungen überwiegen in fast allen Bereichen. Sie gehören ins Bild des Jahrzehnts. Die Ausstellung gibt darüber Rechenschaft. Diese Einführung verzichtet auf eine stilistische Erörterung der konservativen und retrospektiven Tendenzen. Ihre Wurzeln liegen ohnehin weiter zurück.

Aber der geschichtliche Kontext des Zwiespalts zwischen Moderne und Tradition in den zwanziger Jahren bedarf einer Bemerkung. Es handelt sich bei dieser Polarität der Situation nicht bloss um den Zwiespalt zwischen Talent und Dummheit,

Flugzeughangar in Orly-Paris, 1921, Eugène Freyssinet (Bild 19)



sozialer Verantwortung und geschäftlicher oder politischer Arroganz. Auch die Vorstellung, es stünden sich hier ganz einfach «progressive» und «reaktionäre» Kräfte gegenüber, ist zu simpel, ganz abgesehen davon, dass es fraglich ist, ob Begriffe wie «progressiv» und «reaktionär» überhaupt Inhalte mitteilen, die irgend etwas mit dem Phänomen der Architektur zu tun haben.

Auf der einen Seite steht, in Programmen und Realisierungen der Moderne, die Utopie eines neuen, von eklektischen Idolen und historistischen Sentimentalitäten befreiten Menschen. Auf der anderen Seite steht die Realität der herrschenden gesellschaftlichen Mächte. Wirtschaft und Politik haben sich der Architektur nicht bloss – wie es jetzt von den Rationalisten unter den Architekten gefordert wurde – als eines präzisen Instrumentes elementarer Lebensprozesse bedient, sondern als einer Bildersprache, mit dem Ziel, wirtschaftliche oder politische Macht oder Ansprüche auf Macht geltend zu machen. Kapitalistische Marktwirtschaft wie nationalistischer Staat waren sich des Potentials suggestiver und evokativer Möglichkeiten architektonischer Bilder bewusst; sie waren sich dieser Möglichkeiten auf jeden Fall besser bewusst als die Architekten des «neuen Bauens».

Der leichtverständlichen Bildmächtigkeit des Expressionismus ist es zuzuschreiben, dass er für kurze Zeit – zum Ärger der Rationalisten – in Deutschland das Feld beherrschte. Aggressiver Dynamismus der Form ist das Thema – man denke an Mendelsohns Einsteinturm. Die moderne Grossstadt hatte für diesen Dynamismus eben einen adäquaten Bautyp geschaffen, das Warenhaus. In Erich Mendelsohns Geschäftshäusern verband sich denn auch Genietraum und Geschäftstrieb in einer für das Kommende bezeichnenden Symbiose. Der Ausdruck «Reklamearchitektur» (Adolf Behne) trifft das Phänomen präzise: liegt doch in den Bauten Mendelsohns, Högers, Härings und etwa in den Projekten Luckhardts für den Umbau des Berliner Alexanderplatzes nicht nur Propaganda für einen neuen, genialischen, keiner Tradition oder Konvention tributpflichtigen Künstlertyp vor, sondern auch Reklame für kapitalistisches Unternehmertum. Nicht zufällig führt denn auch ein Weg vom Berliner Expressionismus zu den alpinen Wolkenkratzerzenerien von Hugh Ferriss in New York.

In der Architektur im Dienste von Business und Politik kommen Fragen der Regie und der Propaganda vor solchen konstruktiver Ehrlichkeit oder sozialer Qualität. Im Bereich einer Wirtschaft, die darauf angewiesen ist, ihre Produkte zu verkaufen, und im Zusammenhang einer Politik, deren Protagonisten nicht durch Geburt und Reichtum prädestiniert, sondern vom Volk gewählt sind, dominiert zwangsläufig eine Ästhetik der Popularität. Propaganda erreicht die Massen um so besser, je systematischer sie sich auf ein Repertoire vertrauter, solide verankerter Vorstellungen stützt. Jeder Werbefachmann weiss das.

Daher entschliesst sich die «Chicago-Tribune» 1923, nach einem spektakulären Projektwettbewerb, zum Bau eines Wolkenkratzers im gotischen Kathedralstil: die Tradition des Hauses symbolisierend.

Daher weist der Völkerbund 1928 das erstprämierte Projekt von Le Corbusier und Pierre Jeanneret für den Hauptsitz in Genf zurück und baut einen neoklassizistischen Prunkpalast. Man will nicht in erster Linie ein Instrument, sondern ein Symbol des Zusammenschlusses der Nationen.

Die Situation in Russland um 1930 ist bezeichnend. Die ersten Jahre der UdSSR stehen im Zeichen des Experimentierens. Doch 1931 verordnet die Partei, es gelte nicht, eine ideale sozialistische Zukunft in utopischen Visionen zu antizipieren – sondern die realen Errungenschaften des Systems im Bewusstsein der Massen zu verankern. Die Ästhetik des Konstruktivi-

vismus sei volksfremd, ja sie überspringe die «gesetzmässigen Phasen der Revolution»: Die Industrialisierung und Technokratisierung des Alltags war ja auch um 1930 noch nicht real vollzogen, ja sie wurde von den Massen noch nicht einmal als Wunschtraum erlebt. Der Auftrag an die Architekten lautete, Selbstbewusstsein und Nationalstolz zu fördern, und dazu war bloss eine traditionalistische Architektur imstande: «sozialistisch dem Inhalt nach, nationalistisch in der Form», wie die offizielle Lösung hiess. Im Projektwettbewerb für den Sowjetpalast (1931) triumphiert denn auch der klassizistische Kolossalbau Jofans. Le Corbusier, der selbst einen Entwurf eingereicht hatte, akzeptiert das Verdikt der Jury: «... Une civilisation qui commence, comme c'est le cas en Russie, requiert pour le peuple des aliments substantiels, fleuris et séduisants, une beauté d'usage courant: des statues, des colonnes, des frontons sont d'une compréhension plus aisée que les lignes châtiées et impeccables, fournies par la solution apporté à des problèmes d'une gravité et d'une difficulté technique jusqu'ici inconnue.»

Genau derselbe Mechanismus rollt wenige Jahre danach in Nazideutschland über die Bühne. Die Inhalte sind verschieden, aber die Absicht, politische Inhalte – und das heisst nun: Sichtbarmachung von Grösse und Macht der Nation – durch architektonische Formen zu vermitteln und zu verbreiten, ist analog. Der Neoklassizismus triumphiert auch hier, nicht weil es sich um eine faschistische Bauform handelt, sondern um ein architektonisches Idiom, in dem sich der Anspruch auf Macht und historische Legitimation um 1930 am selbstverständlichsten mitteilte.

#### Ein Wort zur Ausstellung

Noch vor wenigen Jahren hätte eine auf Kontraste und Gegenüberstellungen zielende Demonstration wie die hier vorliegende darauf hinauslaufen müssen, zu «beweisen», wie progressiv und zeitverbunden die Avantgarde und wie verstaubt und spiessig die daneben einhergehenden, quantitativ überwiegenden traditionellen Bemühungen waren.

Der Ausverkauf historischer Formen im Dienste totalitärer Politik und kapitalistischer Profitgier war in den dreissiger Jahren derart üppig gediehen, dass es denn auch bis vor kurzem so aussehen konnte, als wären Phänomene wie Historismus, Eklektizismus oder Neoklassizismus schon als solche reaktionär. Andererseits erwarben sich das soziale Ethos und die visuelle und funktionelle Hygiene der «neuen Sachlichkeit» und des «Internationalen Stils» allein durch den Umstand, dass sie von Faschismus und Stalinismus unterdrückt wurden, einen moralischen Kredit, der noch bis vor kurzem unerschüttert war. Erst die Erfahrungen der sechziger Jahre haben die Perspektive etwas verändert.

Das Versprechen der Moderne hat sich nicht oder nur in Bruchstücken erfüllt. Die Idee, dass der Architekt, wie es heisst, «sich selber auszudrücken» und daher neue und immer wieder neue Formen zu erfinden habe, ist zu einer Farce geworden – ein Blick auf den Kirchenbau bestätigt dies. Aber auch die Idee eines «universalen» modernen Stils ist als Utopie überzeugender denn als Realität. Le Corbusiers Traum einer «cité radieuse» tritt uns in den trostlosen Vorstädten der Nachkriegsjahre entgegen; Mondrians und van Doesburgs Entwurf eines totalen, alle Lebensbereiche umfassenden, schlackenlosen und elementaren Zeitstils ist zum Rezept für Inseratgrafik degeneriert. Die kristallklare Reinheit der Formen selbst, in den frühen Werken der Moderne modellhaft realisiert, wurde in den verwässerten, kommerziellen Aufgüssen des architektonischen Rationalismus zum Inbegriff von Öde und Langeweile. Der äussere Erfolg der Moderne hat die Spekulationen und Träume von 1925 nicht nur eingeholt, sondern in Frage gestellt, zum Teil sogar kompromittiert. Noch vor wenigen Jahren (1968) konnte eine grosse Bauhaus-

Ausstellung die weltweite Auswirkung von Bauhaus-Design und Bauhaus-Architektur als einen Triumph verbuchen, als Beweis für die Richtigkeit der damals formulierten Ziele. Heute wäre das kaum mehr möglich.

Der Funktionalismus musste, als Theorie, in die Revision geschickt werden; die Idee einer «funktionellen Stadt», einzementiert in den Wiederaufbau nach dem letzten Kriege, hat ihren utopischen Zauber verloren. Die Säuberung des Publikumsgeschmacks, von Bauhaus und Werkbünden in die Wege geleitet, hat sich zum Teil ad absurdum geführt: Das Plüschmöbel ist wohl verschwunden, aber statt des Thonet-Stuhls oder des Barcelona-Sessels füllten Nierentisch und schwedische Polstergruppe das ästhetische Vakuum der modernen Wohnung. Qualität im Sinne der Werkbünde ist immer noch eine gute Sache, aber bevor man sich anschickt, sie neu zu definieren, tut man gut daran, sich umzusehen, welches die Realitäten dieser Zivilisation sind.

Was ist «guter Geschmack», was Kitsch? Die Kunst hat unsere Sensibilität für Triviale, das noch vor kurzem als Zivilisationsschutt galt, geschärft. Es gibt Pop-art. Man mag das Phänomen verurteilen, aus der Welt schaffen kann man es nicht: die Bildersprache der Konsumwelt scheint Bedürfnisse zu decken, die die klassische Moderne in ihrem Drang nach ästhetischer Reinlichkeit am liebsten ausgeschaltet hätte.

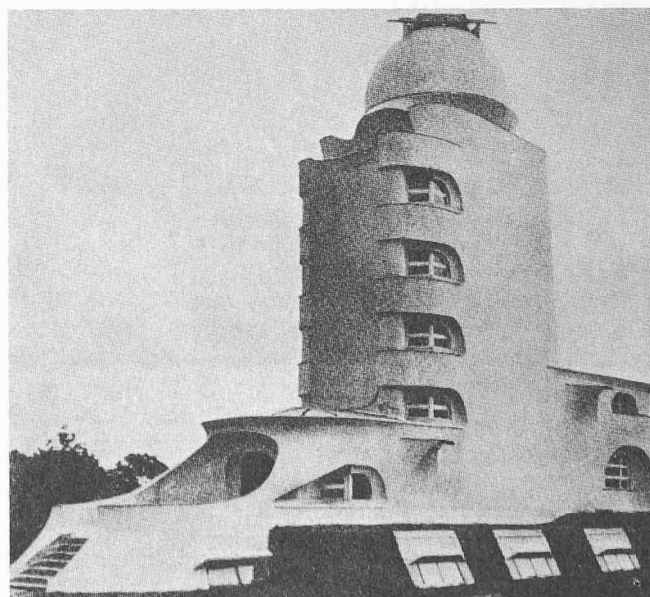
Notgedrungen verändert sich auch aus solcher Sicht das Bild der zwanziger Jahre. Art-Déco, jener Zweig von Kunstgewerbe und Architektur um 1925, dessen «schwelgerische Eleganz» (Giedion) weder ganz modern noch ganz traditionalistisch war, ist – wie einige Jahre zuvor der Jugendstil – in den Rang einer historischen Kuriosität avanciert, ja zum Gegenstand antiquarischen Sammelns geworden: Ausstellungen und Bücher beweisen es. Es zeigt sich, dass Mallet-Stevens eine der wichtigsten Gestalten des Jahrzehnts war, Raymond Hood nicht nur einer der Exponenten des offiziellen Geschmacks, sondern überdies ein hochbegabter Architekt.

\*

Es ist wohl noch zu früh, ein «gerechtes» Bild der Architektur des heroischen Jahrzehnts zu zeichnen. Aber irgendwann wird auch das getan werden müssen, und dann wird es nützlich sein, zunächst klare Begriffe zu schaffen.

Ein Missverständnis müsste vor allem revidiert werden. Es handelt sich um ein Missverständnis, dessen Wurzel wahrscheinlich bei den verbalen Deklarationen der modernen

Einsteinerturm, Potsdam, 1922, *Erich Mendelsohn*



Bewegung liegt, das sich indessen gegen die echten Errungenschaften der Moderne selbst gerichtet hat: die Idee, dass Architektur bloss in den Begriffen trivialer sozialer Dienstleistung adäquat erfasst werden könne. In Wirklichkeit sind die Beziehungen zwischen Architektur und Gesellschaft komplexer, wie ein Blick in die «Trivialsphäre» lehren kann. Bauten funktionieren nicht nur als mechanische Werkzeuge, sondern als Visualisierung von Ideen als Bilder. Ja man muss noch einen Schritt weitergehen: diese Bilder lassen sich nicht allein

durch die Inhalte verstehen, mit denen sie von der Gesellschaft ausstaffiert werden (plumper Nationalstolz im Falle des Neoklassizismus, sozialer Fortschritt im Falle der «neuen Sachlichkeit»). Diese Bilder sind im allgemeinen dauerhafter und komplexer als die Inhalte, die sie illustrieren. Hier stellt sich die Frage der Qualität, eine Frage, die noch immer eine wichtige Frage ist — auch wenn sie ausserhalb des heutigen moral- und soziologiedurchsäuerten Architekturgespräches zu liegen scheint.

## Der Funktionalismus der zwanziger Jahre

Von Hans Eckstein, München

Die Epoche, die spätestens mit dem Ausklang des Jugendstils begann und bis in die dreissiger Jahre hinein dauerte, in denen nicht nur im nationalsozialistischen Deutschland eine reaktionäre, sich in historischen Rückphantasien und formalistischer Willkür äussernde Ermüdung einsetzte, diese Epoche, die wir heute kurz die zwanziger Jahre nennen, war in ihrer Architektur und der Gestaltung des Wohnbedarfs funktionalistisch. Sie besann sich auf das Verhältnis von Funktion und Form, das in jenen Jahrzehnten, die Lichtwark die «Protzperiode» nannte, so arg in Verwirrung geraten war: in der pompösen Starrheit der historistischen Salons und in den mit den Requisiten der Gemütlichkeit bis zur Ungemütlichkeit überhäufteten Wohnungen.

Man schreibt es heute allgemein Sullivans Parole von 1896 «form follows function» zu, dass sich die «Vernunftfinsternis» aufgehellt hat, die der junge, nach einem vernünftigen Existenzgrund für seine Entwurfsarbeit suchende van der Velde beklagt hat. Aber dass in der Architektur jede Form der Funktion gemäss sein müsse, hatte schon 1830 Labrouste an seinen Bruder geschrieben, und für alle, von Goethe bis Adolf Loos, die ihrem Unbehagen an der geistlosen Fassadenmacherei und formerfinderischen Willkür des 19. Jahrhunderts in oft sehr harter Kritik Luft gemacht haben, war «Schönheit eine Verheissung der Funktion», wie Horatio Greenough es 1845 formulierte. Solche Einsichten und Intentionen sind im vorigen Jahrhundert zumeist Theorie geblieben. Nur sehr partiell ist es gelungen, sie praktisch zu verwirklichen. Die Erfüllung brachten erst die zwanziger Jahre. Die bis dahin «verborgene Vernunft» — man erinnere sich der unter diesem Titel im

Kunstgewerbemuseum in Zürich gezeigten Ausstellung — wurde erst in der Gestaltung von Haus und Gerät der Epoche des sogenannten Funktionalismus sichtbar.

Die materiellen Nöte und die seelischen Erschütterungen, die der Erste Weltkrieg nicht nur in den besiegten Ländern hinterlassen hatte, haben wesentlich dazu beigetragen, dass sich die Vernunft in der Gestaltung von Stadt, Siedlung — man erinnert sich des weithin wirksam gewordenen Beispiels, das der Siedlungsbau in Frankfurt unter Ernst Mays Leitung und in Rotterdam unter J.J.P. Oud gegeben hat — in der Gestaltung von Haus, Wohnung und Wohnbedarf gegen den historischen Eklektizismus und eine formalistische Willkür hat durchsetzen können. Der Jugendstil und seine vom Historismus befreiende Leistung gehörten um 1910 schon der Vergangenheit an. Seine Idee eines organischen Ensembles von Raum, Möbeln und Ornamentation, die sich sowieso nur in Ausnahmefällen und experimentell verwirklichen liess, lebte zwar noch lange — und lebt noch bis heute — in der vom Möbelhandel in allen Preislagen, Qualitätsstufen und modischen Variationen angebotenen «kompletten Zimmereinrichtung» weiter, zumeist recht kümmerlich. Gewiss haben auch bei dieser die allgemein kleiner gewordenen Mietwohnungen, die Verminderung der Zahl der Wohnungen und die daraus sich ergebende Notwendigkeit, mehrere Wohnfunktionen in einem Raum zu vereinigen, zur Konstruktion von Mehrzweckmöbeln, Anbaumöbeln usw. und zu einer freieren, dem Gebrauch angemesseneren Aufstellung der Möbel geführt. Der entscheidende Durchbruch zum «befreiten Wohnen», wie der Titel einer 1929 erschienenen kleinen Schrift von Sigfried Giedion heisst, vollzog sich jedoch mit der Intensität des Interesses an der funktionalen Gestaltung des Einzelmöbels und mit der auch in einer breiteren Konsumentenschicht sich mehr und mehr durchsetzenden Einsicht, dass eine nach dem persönlichen Bedarf aus Einzelmöbeln zusammengestellte Einrichtung nicht nur praktischer ist, sondern auch ästhetisch durchaus befriedigend sein kann. (Schon vor dem Kriege hatte der Werkbund [Friedrich Naumann] dafür plädiert.) Auch die stärkere Spezialisierung der Möbelindustrie, die sich aus der maschinellen Produktion, aus der Erfindung des Bugholzstuhls zum Beispiel, aus der Verwendung des nahtlosen, kalt gebogenen Stahlrohrs zwangsläufig ergab, führte von der kompletten Zimmereinrichtung weg. Der als «Wiener Caféhausstuhl» populär gewordene Thonet-Stuhl eroberte sich einen Platz auch in der Wohnung. Er fehlte nur noch selten in den Wohnungsausstellungen des Werkbundes.

Welche Rolle rein praktische Überlegungen und Bedingungen bei der Anwendung von der sentimental oder kitschig-pompös inszenierten Wohnung immer gespielt haben mögen, hinter den so materialistisch klingenden Schlagworten «Sachlichkeit» oder «Wohnmaschine» verbargen sich ein neues Lebensgefühl, eine neue seelische Haltung, der Wunsch nach entspannter Menschlichkeit, das Bedürfnis, die moderne rational-technische Welt in den intimen Lebensbereich so weit ein-

Stuhl für das Sanatorium in Paimio, 1930, Holz, Alvar Aalto (Bild 230)

