

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 8 (1921)
Heft: 4

Rubrik: Literatur und Umschau

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

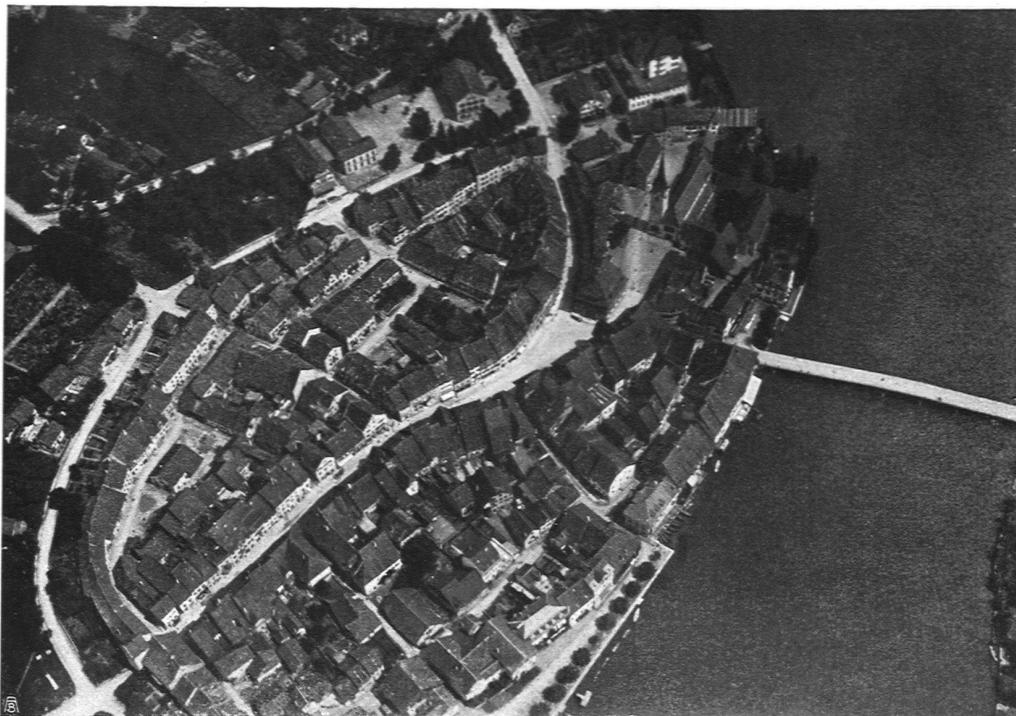
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées 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: 19.02.2026

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



Stein a. Rhein mit Klosteranlage. Fliegeraufnahme der Ad Astra-Aero Schweiz. Luftverkehrs A.-G. Zürich, aus 200m Höhe

Bilder bietet. Das Eigenartige der Ansichten, das so besonders fesselt, ist wohl die Verschiebung des Horizonts weit über das Bildfeld hinaus. Das Auge hat sich neu zu orientieren, wird Überblicke und Zusammenhänge gewahr, die ihm sonst verschlossen sind. Alle Gegenstände, Gebäude, Bäume, Berge geben sich in neuen ungewohnten Ansichten, die Beobachtung reizend, das abgestumpfte Auge erfreuend.

Je nach dem Winkel, unter dem die Bilder aufgenommen sind, wirken sie wie Ansichten von Modellen — guten Modellen — oder wie wohlkolorierte Ausschnitte aus vorzüglichen Landkarten. Die Treue der Bilder hat etwas Rührendes — nichts ist vergessen, die Allgegenwart des Flieger-

auges hat etwas Beängstigendes — nichts bleibt ihm verborgen.

Die Aerophotos öffnen ein neues Fenster, durch das wir die Welt betrachten können, beobachten und studieren. Vielleicht fesseln die Bilder über den ersten Augenblick der Überraschung und Neugier hinaus, vielleicht hilft die Unerbittlichkeit, mit der alles, Schönes und Häßliches, Wohlgebildetes und Unordentliches, in reinem Zusammenhang mit der Natur sich darstellt, vielleicht hilft diese Unerbittlichkeit uns Architekten das Gewissen zu stärken. — Jede Parade, jede nur für besondere Blickpunkte organisierte Gebäudemasse zeigt sich hier in ihrer wahren Gestalt — das Aero bringt es an den Tag. H. B.

LITERATUR UND UMSCHAU

Carl Burckhardts Rodinbuch. Es gab stilisichere traditionsstarke glückliche Zeiten, wo der Künstler gemäß Goethes Anleitung: „Bilde Künstler, rede nicht!“ nichts Gescheiteres tun konnte als zu bilden und das Reden den anderen

zu überlassen. Heute, in unserer kunstunsicheren, verworrenen Zeit, dürfen wir dankbar sein, wenn im Chorus der Unberufenen, die über Kunst reden, zur Abwechslung wieder einmal ein Berufener das Wort ergreift.



Yverdon, alter Stadtkern. Fliegeraufnahme der Ad Astra-Aero Schweiz. Luftverkehrs A.-G. Zürich, aus 400 m Höhe

„Nach den vielen gefühlsmäßigen Huldigungen an seinen Genius einmal zu versuchen, Rodins Kunst zum Gegenstand sachlicherer Überlegungen zu machen“, „mit dem Empfinden zugleich zu überlegen, mit aller ihm zu Gebote stehenden Vernunft sich zu orientieren, den unnötigen Ballast unhaltbarer Ideen abzuwerfen und sich auf die wichtigste Aufgabe seiner Zeit zu besinnen“ — das hat sich Bildhauer Carl Burckhardt vorgenommen. Das Ergebnis, „entstanden aus den Aufzeichnungen zu einem Vortrag, den er bei Anlaß der Rodin-Ausstellung in Basel, im Frühjahr 1918, auf Wunsch der Basler Studentenschaft und des Basler Kunstvereins gehalten hat, liegt nun vor in einem Büchlein über „Rodin und das plastische Problem“.*)

Burckhardts Hauptinteresse richtet sich, wie er einleitend bemerkt, auf das organische Wachstum von Rodins Formanschauungen. Übersichtlich ordnet er den komplizierten Stoff. Er unterscheidet bei Rodins reichem und gegensätzlichen Schaffen zwei Perioden: eine erste, malerisch-modellierende und eine zweite, räumlich-plastische. Jene kenn-

zeichnet er durch die Jünglingsstatue *L'âge d'airain*, Johannes der Täufer, das Höllentor, die Bürger von Calais, und, in gewissem Sinne, die Balzac-Statue. Die zweite Periode vor allem durch den Denker und den *homme qui marche*.

Jedes dieser Hauptwerke wird zum Ausgangspunkt einer besonderen, luziden Betrachtung. In prachtvoll klarem Aufbau wird von Abschnitt zu Abschnitt geschildert, wie Rodin die naturalistische Formanschauung seiner Zeit überwand, wie er die für seine Kunst wesentlichen Eigenschaften von Licht und Luft nach und nach erkannte, wie er auf den fundamentalen Unterschied zwischen einer aus der Nähe gesehenen Form, der Nahform, und der aus der Ferne erfaßten Form, der Fernform, kam, womit er die Freilichtform der Plastik wieder entdeckte und sie von einer seit Jahrhunderten auf ihr lastenden Befangenheit befreite.

Namentlich im „schreitenden Mann“ sieht Burckhardt die Gesetze der „raumschaffenden Form“ erfüllt. Als ein Hauptmoment derselben erkennt er die Unabhängigkeit vom Lichteinfall. Das genannte Kunstwerk zeigte ihm bei den verschiedensten Beleuchtungen die gleiche Energie der Erscheinung. Als Grund davon erkennt er die hier

*) Herausgegeben vom Basler Kunstverein, Benno Schwabe & Co., Verlag Basel. (Preis 10 Franken.)

vorgenommene Vereinfachung des Naturbildes zu kubisch faßlichen Formen. So übersichtlich und entschieden geformte Körper wie Kugel, Säule, Keil usw. wirken kraft ihrer eigenen Energie auf uns bestimmender als die Energie des auf sie fallenden Lichtes. Ihre Kombination, Aufeinanderfolge, Durchdringung und Gegenwirkung empfinden wir als einen Fluß von zunehmender oder gehemmter Energie, und diese ist das neue schöpferische Element, von der l'homme qui marche durchströmt ist. Darum stellt ihn Burckhardt hoch über Rodins frühere Skulpturen und sieht Gleichwertiges nur im Rückblicken auf die höchsten Gipfel der plastischen Kunst vergangener Kulturen, wo dieselben Gesetze wirksam sind.

Ein besonderer Abschnitt ist Rodins Porträts gewidmet. Burckhardt lehnt sie ab als bloße Gesichtsmaskenkunst, die, mehr malerisch als plastisch, auf das Schaffen unserer Tage ohne Einfluß geblieben sei. Gerade weil hier die Ausdrucksmittel Rodins so faszinierend und souverän seien, halte er es für nötig, sich der Relativität dieser raffinierten letzten Kulturblüte bewußt zu werden. Über der einseitigen Betonung der Gesichtszüge habe man das rundplastische Erfassen des Kopfes vergessen, und doch liege dieses dem ursprünglichen Leben und Empfinden näher, wie die Beobachtung beim Kinde ergebe.

Hier vielleicht am ehesten wird der noch rückständige Kunstreund den schüchternen Versuch wagen, sich den Schlüssen des unerbittlich folgerichtig aus seinem Wesen schöpfenden Verfassers zu entziehen. Er wird zum mindesten im passiven Widerstand verharren, und sich die Freude an der „bloßen Gesichtsmaskenkunst“ nicht nehmen lassen, im Gefühl, daß sie seiner abendländisch-ungriechischen Seele mit ihren Helldunkeln und Innerlichkeiten vorderhand näher liege als die antik-rundplastischen Fernformen.

Mag sein, daß die Zeit sehr bald über diesen empfindsamen Kunstreund hinweg geht; denn wer vermöchte zu sagen, wohin sie geht, und ob nicht schon die nächste Generation Europas, anstatt im Chaos zu enden, den Weg zu einer neuen Gemeinsamkeit und damit zu einer neuen beglückend einheitlichen Formensprache gefunden haben wird? Dann aber ist der Basler Bildhauer Carl Burckhardt einer ihrer glühendsten Verkünder und Erfüller gewesen.

So sucht er uns denn in einem weiteren Abschnitt „Die neue Zeit“ aus unserem organischen Kunstsumpf herauszureißen und wendet Rodins neugeschaffenen Formen des räumlich-plastischen Gestaltens auf die Probleme unserer Tage an. Er zeigt, wie Rodin seine Skulpturen immer mehr von allen Elementen befreit, die nicht im Wesen der plastischen Kunst wurzeln, wie er das Komplizierte und Vielgestaltete immer mehr vereinfacht und dabei doch, im Gegensatz zu den seelisch verarmten

Klassizisten, das Sinnlich-frische, Blühende des Lebens bewahrt.

Die reinste Lösung des Problems sieht Burckhardt im Frauendorso (der auch in Basel seinerzeit zu bewundern war). „Wir ernten hier“, nach des Verfassers schönem Wort, „mit einem vollen Blick mühelos das sublime Resultat, die reife Frucht einer langjährigen Arbeit.“ Ein Gleches lasse sich nur noch von den Zeichnungen sagen, die Rodin selber den Extrakt aller seiner Erfahrung nennt.

Hier stellt sich Burckhardt auch die schwerwiegende Frage, ob bei einer solchen Reinheit der plastischen Wirkung die Darstellung seelischer Zustände überhaupt noch möglich sei? Er sagt sich, daß die neue Plastik als Steigerung unseres Lebensgefühls unbestreitbar auch eine große seelische Bereicherung bedeute. In ihr liege „Rückkehr zur dionysischen Freude am Dasein und Verschmelzung von Form, Licht und Bewegung“.

In einer gedankenvollen Besprechung von Rodins Buch „Les cathédrales“ deutet der Verfasser die Sehnsucht des Meisters nach den gotischen, griechischen und ägyptischen Zeiten großer Kunstgemeinschaft als eine Folge seiner Vereinsamung, in die er gerade durch seine reifsten, aber dem Volksempfinden fremden Werke notwendig hineingelangen mußte.

Damit schließt der Text des Burckhardtschen Buches, und es folgen die darin besprochenen 48 vom Künstler selbst besorgten Aufnahmen Rodinscher Plastiken.

Reich beschenkt entläßt uns der Verfasser. Wir erkennen, daß hier mit der prachtvollen Schärfe seines Verstandes ein reifer Künstler am Werk gewesen ist und sich über Rodin, und über seine Kunst überhaupt, strenge Rechenschaft gegeben hat. Es ist ihm gelungen, uns auch das Schwierigste verständlich zu machen, das scheinbar nur zu Fühlende klar zu formulieren und Rodin so nahe zu kommen, als dies in Worten möglich ist. Der Bildhauer, dessen Monumentalskulpturen vor dem badischen Bahnhof ihrer Vollendung entgegengehen, hat sich damit so nebenbei als scharfer Denker und als Schriftsteller von Rasse erwiesen.

Möge sein schönes Buch auf die junge Künstlergeneration, an die sich „des Verfassers Gedanken am liebsten gewandt haben“, ähnlich klarend und befriedigend wirken, wie einst Lessings Laokoon auf die jungen Dichter seiner Zeit. Zum mindesten sollte sich bei uns fortan ein junger Bildhauer, der seine Kunst noch mit malerischen oder poetisierenden Elementen zu vermengen geneigt wäre, vom Verfasser des vorliegenden klassischen Traktats über die Bildhauerei deutlich am Ohr gezupft fühlen.

Vom Äußeren des Buches wäre zu sagen, daß man es seiner Ausstattung, Einband und Druck ansieht, daß ein helles Künstlerauge über seiner Herstellung gewacht hat.

Dominik Müller.

Adolf v. Hildebrand über Rodin. In dem neuesten Heft der im Verlag von Georg D. W. Callwey (München) erscheinenden Zeitschrift „Die Plastik“, einer Nummer, die dem Andenken Adolf v. Hildebrands gewidmet ist und viele Abbildungen seiner Werke bringt, berichtet A. Heilmeyer Äußerungen Hildebrands über Rodin. Danach sagte der Künstler u. a.: Es gibt zwei Rodins, die ganz verschieden zu bewerten sind. Der eine in ihm ist der geniale Improvisator und Gelegenheitsdichter. Der andere schöpferische Teil ist als Erfinder ohne eigentliche künstlerische Phantasie. Damit sind gleich zwei Seiten der künstlerischen Begabung überhaupt gekennzeichnet. Einmal die Fähigkeit, jeden Augenblick bereit zu sein, einen starken Eindruck aus der Natur aufzunehmen, ein Erlebnis zu haben, und dieses momentane Erlebnis auch wirklich festzuhalten. Das andere Mal das schöpferische Vermögen zu gebrauchen und die Natur aus einer künstlerischen Vorstellung heraus zu gestalten, sie als eine organische Einheit empfinden und dazu allen Anforderungen an Architektur, Raum, Situation zu entsprechen. Kurzum dem Werke zugleich jene Vollendung und Harmonie zu geben, durch die es als eine in sich abgeschlossene künstlerische Schöpfung — als ein Ganzes wirkt. Rodin ließ sich auf solche, seinem Vorhaben gefährliche Konstellation und Eimmischung der künstlerischen Phantasie gar nicht ein. Er vereinfachte das Problem, indem er nur von dem Einzelerlebnis, dem starken Eindruck eines Kopfes, einer Aktefigur ausging. Er wollte nur diesen festhalten, alles andere schien ihm vom Übel. Indem er von seinem Modell, das ihn gerade inspirierte, ausging und sich nur auf das Stück Natur, das vor ihm stand, beschränkte, konnte er seine ganze Kraft an diesen Einzelfall wenden. Rodin stand hier auf einem ganz sicheren Boden. In diesem Falle lohnt auch die Darstellung des einen unmittelbaren Natureindruckes, die ganze Fülle und der Reichtum des Augenblicks mit der ganzen Wärme des Gelegenheitsgedichts. Niemand wird das Wertvolle eines solchen Naturerlebnisses für die Kunst unterschätzen. Man fragt dabei nicht, genügt diese Figur als Gesamterscheinung den Anforderungen eines in sich ruhenden plastischen Werkes, was tut sie, was stellt sie dar? Es ist ein Stück Leben — das sich offenbart, eine Darstellungsart, die einen hinreißt — was will man mehr? Das ist Rodin, den auch ich bewundere. Gäbe es keinen anderen, als diesen Fragmentisten — wieviel größer stünde er da. Man hätte stets bedauert, daß von seinen Werken nur Stücke übrig geblieben sind, hätte geglaubt, ein unglückseliges Temperament hätte daran schuld. Ähnlich, wie ja auch Kleist seinen „Robert Guiscard“ zerstörte. Daß dem aber nicht so war, zeigt, daß Rodin ganze und viele Kunstwerke in diesem Zustande hinterließ, die darauf hinweisen, daß er das Ganze, die Vollkommenheit eines Kunstwerkes gar nicht kannte.

Rodin empfand da, wo er Gruppen und Denkmäler schuf, immer auch nur Einzelheiten, Köpfe, Beine, Drapierstücke, ein für das Auge schlechthin Zusammenhangloses, das man erst aus einem wirren Knäuel heraus zusammenaddieren muß. Irgendein geistiger Inhalt wird dazu erfunden, um für diese fehlende organische Einheit ein bequemes Äquivalent zur Hand zu haben und sogenannte literarische Interessen da einfließen zu lassen, wo die eigentliche künstlerische Atmosphäre fehlt. L'art pour l'art gesehen war das vielleicht gar nicht so schlimm. Rodin hätte nur seine Schwäche kennen und gar nichts Derartiges machen sollen. Er wäre dann höchstens als einseitig erkannt, aber immerhin als ein einzigartiges Kunsthöhenomen bewundert worden.

S.W.B. Ausstellung im Gewerbemuseum Basel (16. April bis 16. Mai 1921). Wir bringen als Hinweis auf diese Veranstaltung das Vorwort von Direktor Dr. Kienzle aus dem Katalog und kommen in der nächsten Nummer auf die Ausstellung zu sprechen.

Während den Tagen der Schweizer Mustermesse, in deren Hallen die Produktion unseres Landes vor den Augen der schweizerischen und auswärtigen Besucher ausgebreitet wird, veranstaltet das Gewerbemuseum in Basel in seinen Räumen eine Ausstellung, zu der die Mitglieder des schweizerischen Werkbundes sowie eine Reihe von Gästen, vor allem der welschen Schwesternvereinigung des Œuvre, geladen worden sind.

Die Besucher der Mustermesse kommen in der Erwartung nach Basel, hier allerlei neue Ideen und Anregungen für die eigene, produzierende oder vermittelnde Tätigkeit zu erhalten. Unsere Ausstellung rechnet deshalb damit, daß einige Aufmerksamkeit einer Vorführung geschenkt wird, die dem Gedanken der Verwertung der künstlerischen Kräfte im Dienste der gewerblichen und industriellen Tätigkeit unseres Landes dienen möchte.

Zu den vornehmsten Aufgaben des schweizerischen Werkbundes gehört, neben der Pflege eines gesunden Handwerks, die Veredelung der Erzeugnisse der Industrie.

Es ist, besonders seit den Kriegsjahren, oft genug ausgesprochen worden, daß für die Schweiz, die auf den Export industrieller Erzeugnisse angewiesen ist und die meisten dazu nötigen Rohstoffe mit teurem Geld aus dem Ausland bezieht, diejenige Form von Arbeit die wirtschaftlichste ist, die durch möglichste Steigerung der Qualität einen möglichst hohen Wert zu erreichen sucht. Dazu ist für eine große Zahl von Industrien und Gewerben die Mitarbeit des Künstlers nicht nur angenehm und wünschenswert, sondern auch geradezu notwendig.

Wir müssen gestehen, daß in unserm Land der Nutzen, den eine sachgemäße Auswertung der künstlerischen Kräfte im Dienst des Gewerbes und der Industrie bringen könnte, vielfach noch nicht richtig erkannt wird. Die Künstler, auch diejenigen, die auf dem Gebiet der angewandten Kunst tätig sind, erscheinen als Leute, die für sich allein stehen, die in echter künstlerischer Laune sich ihrer Arbeit hingeben und dabei hoffen, Liebhaber ihrer Kunst und Kenner ihrer Eigenart sich zu erwerben. Es ist gut, daß es derartige Künstlernaturen gibt, und wir alle wünschen, daß ihnen immer die Möglichkeit des Existierens erhalten bleibe. Aber durch den Mangel enger und vielseitiger Verbindungen zwischen den Künstlern einerseits und den Gewerbetreibenden und Industriellen anderseits gehen doch viele Anregungen verloren, die, richtig verstanden und verwertet, die Produktion unseres Landes in ihrem äußern und innern Wert zu steigern fähig wären.

Unsere Ausstellung ist schon räumlich zu bescheiden, um allseitig zu zeigen, auf welche Weise der Schweizerische Werkbund dieser Aufgabe dienen möchte. Im Grunde ist sie nichts anderes als eine bunte, durch mancherlei Zufälligkeiten bedingte Auswahl von Arbeiten der Mitglieder des S. W. B., die mehr zeigt, wie jedes in seiner Arbeit sich darstellt, als daß sie programmatisch ein bestimmtes Arbeitsgebiet des Werkbundes anschaulicht. Die vorhin erwähnte Isoliertheit unserer in der angewandten Kunst tätigen Künstler zeigt auch sie. Und doch enthält sie, abgesehen von den Ansätzen, wo die Verbindung zwischen Kunst und Gewerbe bereits verwirklicht erscheint, manche Möglichkeiten, deren Ausnutzung unser Gewerbe und unsere Industrie nicht nur an sich qualitativ heben, sondern die auch den darin Tätigen eine Quelle der Freude an ihrer Arbeit werden könnten. Es scheint uns, als ob der Versuch zur Verwirklichung dieses Gedankens nicht nur Sache eines engeren, einseitig ästhetisch gerichteten Interesses ist.

In diesem Sinne möchte die Ausstellung von ihren Besuchern eingeschätzt werden. Sie wendet sich damit vor allem an die im Gewerbe und in der Industrie stehenden Besucher. Es ist zu hoffen, daß sich aus ihr da und dort Beziehungen zwischen Kunst und Gewerbe ergeben werden, als Brücke zu einer Arbeitsgemeinschaft, die beide Teile zum Wohle des Ganzen verbindet.

H. Kienzle.

Kunstgewerbemuseum Zürich. Die Sammlung des Museums, die wegen Abtretung der bisherigen Sammlungsräume an das Landesmuseum neu untergebracht werden mußte, ist wiederum zugänglich und zu den gewohnten Besuchszeiten zu besichtigen. Im gleichen Raume sind Arbeiten aus der Graphischen Fachklasse der Gewerbeschule,

in der Vorhalle solche der Fachklasse für Buchbinderei ausgestellt. Das Vestibül des I. Stockes beherbergt zurzeit Architekturaufnahmen aus der Klasse für Baulehrlinge (Lehrer Arch. G. Ilg), die als Klassenwettbewerb ohne Hilfe des Lehrers nach Wahl des Gegenstandes und Ausführung der Zeichnung völlig selbstständig entstanden sind; ferner Schülerarbeiten (Entwürfe) aus dem Kurs für Modezeichnen nebst eigenen Entwürfen der Kursleiterin, Fr. A. Ofterdinger.

Der Haus- und Stadtbau-Kongress in London. (Von Prof. Hans Bernoulli, Basel.) [Fortsetzung]. Die Kolonie Old Oak bei Hammersmith besteht im wesentlichen aus 28 Wohnhöfen, die an den Straßen aufgereiht erscheinen. Die Höfe sind durch hufeisenförmige Gruppierungen dargestellt. Dabei ist man auch vor künstlichen Bildungen nicht zurückgeschreckt, so ein dreiseitiger Hof einer Wegbiegung, die Umbauung eines Straßekreuzes durch vier Blöcke in Winkelform usw. Die kürzeren Gruppen sind reihlich gegeneinander versetzt. Auf abfallendem Gelände erscheinen sogar bei den kurzen Vierhäusergruppen Versetzungen in der Geschoßhöhe. Zur Verstärkung der Abwechslung werden Giebel- mit Traufenhäusern zusammengestellt, ferner ist der Wechsel der Materialien zur Vermeidung der so gefürchteten Einotonigkeit herangezogen worden, in derselben Kolonie wechseln Backsteinrohbauten und Putzbauten, Schieferbedachung und Ziegelbedachung. Bei den Bauten in Woolwich, die in der kurzen Zeit von $\frac{3}{4}$ Jahren errichtet werden mußten, sind wir sogar dem sächsischen Fachwerk begegnet!

Die große Mehrzahl der Häuser enthält vier und fünf Räume, d. h. drei Schlafzimmer, ein Wohnzimmer mit Kochkamin, Aufwaschküche und Bad- oder dieselbe Raumanzahl mit einem kleinen Nebenzimmer im Erdgeschoß (der sogenannte Parlourtyp). Die Trennung von Hauptwohnraum und Kochgelegenheit haben wir nirgends getroffen. Dabei muß man sich freilich erinnern, daß der englische Kochherd durch eine kamaritäre Ausbildung und die damit bedingte gute Lüftung, den Wohnraum durchaus nicht stört, daß er ihm vielmehr eine erhöhte Behaglichkeit verleiht. Von einer Unterkellerung ist auch in stark ansteigendem Gelände durchweg abgesehen. Viel mehr als früher ist auf Unterbringung der Nebengelasse im Hauskörper selbst Bedacht genommen; die kleinen Ausbauten sind vollständig verschwunden. Damit haben die Häuser wesentlich an Beleuchtungs- und Belüftungsmöglichkeit gewonnen.

Aufgefallen ist uns die Sorglosigkeit, mit der die Häuser hinsichtlich der Sonnenlage angelegt sind. Der vom Londoner Grafschaftsrat herausgegebene Abriß hatte mit seinen Plänen und Ausführungen besonders auf eine gute Orientierung hin gearbeitet. In den zumeist kommunalen Wohnhausbauten,

die wir gesehen haben, sind diese Hinweise unbeachtet geblieben. Ebenso ist uns aufgefallen, daß die Anlage der Straßen und die Stellung der Hausgruppen auf die Geländebedingungen sehr wenig Rücksicht nimmt. Dies sich gegenüberliegenden Hausgruppen stehen oft in verschiedener Höhe, vielfach liegen die Bauten tiefer als die Straße. Die Hauskörper weisen eine außerordentlich geringe Tiefe auf, nur

sieben bis acht Meter. In vielen Fällen sind die Erdgeschosträume durchgehend. Nirgends sind zwei Räume von normaler Tiefe hintereinander geordnet. Dies und das Fehlen jeglicher Ausbauten wird in den meisten Fällen, trotz mangelhafter Orientierung, doch eine genügende Besonnung gewährleisten.

Den hohen Ansprüchen an Ausbildung des Hauses im Äußeren und der relativ hohen Raumzahl steht nun eine außerordentlich knappe Durchführung des Innenausbaues gegenüber. Wir haben Kolonien gesehen, deren inneres Holzwerk durchweg mit Karbolineum gestrichen war. Die Zwischenböden fehlen vollständig. Überall sind tanne Riemenböden verwendet, auch die Treppen durchweg Tannen. Die inneren Türen haben keine Schwellen. Vorfenster und Läden fehlen gänzlich. Als Beleuchtung ist durchweg Gas vorgesehen. Die Tapeten sind durch Leimfarbanstrich ersetzt. In einer Kolonie fanden wir die inneren Türen durchweg als Brettertüren ausgeführt, in einer anderen die Füllungen knapp $\frac{1}{2}$ cm stark, aus drei Dikten verleimt. Die Fensterverkleidungen schwinden auf Rahmen von 5 cm Breite zusammen. Die Aufwaschküche ist nicht verputzt, sondern zeigt bloß geweißelten Backsteinrohbau.

Die Zwischenwände sind durchweg in Schlackenplatten hergestellt. Eine große Erleichterung bildet dabei die Art, die von jeher auch bei den Fenster-



Gefalzter Scherenschnitt XVIII. Jahrhundert

gerichten angewendet wurde. nach der zuerst das Holzrahmenwerk aufgestellt und dann nachträglich erst die Mauer hochgeführt wird.

Die große Einfachheit der Konstruktion und die Sparsamkeit im inneren Ausbau sind gewiß eine wesentliche Hilfe für die Durchführung des nach kontinentalen Begriffen anspruchsvollen Raumprogrammes. Die fertiggestellten und bewohnten Häuser machen trotz der spar-

samen Ausführung keinen dürftigen Eindruck.

(Fortsetzung folgt.)

Adolf Hildebrand, Gesammelte Aufsätze, zweite vermehrte Feldausgabe, Straßburg, bei J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel) 1916. Die Aufsatzerie: Beitrag zum Verständnis des künstlerischen Zusammenhangs architektonischer Situationen, mit den besondern Kapiteln über die Piazza della Signoria in Florenz, den Domplatz in Florenz, den Markusplatz in Venedig und über die Engelsburg in Rom ist seinerzeit in der Raumkunst erschienen. Wir wählten gerade diesen Aufsatz, um damit im Gedenken an Hildebrand einen Hinweis auf die neue Ausgabe der gesammelten Aufsätze zu bringen und ihn gleichzeitig mit seiner eigenen Darstellung in seinem Verhältnis zur Architektur zu charakterisieren. Er konnte nie anders denn architektonisch sehen, abschätzen und überblicken. Und so kam er unvoreingenommen vor Jahren schon zu einem Urteil, das heute jedem Architekten einleuchtet, das heute sogar Laien verstehen. Und daß heute Unbeteiligte für Fragen der Platzgestaltung im Gehege einer Stadt ein tieferes Interesse zeigen, an diesem Fortschritt ist Hildebrand recht wesentlich beteiligt. Er hat klarend gewirkt mit seinen wenigen Aufsätzen, vor allen Dingen aber und eindringlich mit den lebendigen Beispielen einer organischen Platzgestaltung in seinen Brunnenanlagen.

H. R.