

Biblioteka Główna i OINT  
Politechniki Wrocławskiej



100100219285

OSTENDORF  
SECHS BÜCHER  
VOM BAUEN  
BAND I

VIERTE AUFLAGE  
BERLIN 1922  
VERLAG VON WILHELM ERNST & SOHN.

Biblioteka  
Politechniki Wrocławskiej

~~L 18~~ m

# SECHS BÜCHER VOM BAUEN

# SECHS BÜCHER VOM BAUEN

ENTHALTEND EINE  
THEORIE DES ARCHITEKTONISCHEN  
ENTWERFENS

VON

DR. ING. FRIEDRICH OSTENDORF  
OBERBAURAT UND PROFESSOR AN DER GROSSH. TECHNISCHEN  
HOCHSCHULE IN KARLSRUHE

ERSTER BAND  
EINFÜHRUNG



BERLIN 1922  
VERLAG VON WILHELM ERNST & SOHN

L. 672 m.

# SECHS BÜCHER VOM BAUEN

ERSTER BAND

## EINFÜHRUNG

VIERTE VOLLSTÄNDIG UMGEARBEITETE UND VERMEHRTE AUFLAGE

HERAUSGEGEBEN VON

**SACKUR**

PROFESSOR AN DER TECHNISCHEN HOCHSCHULE  
IN KARLSRUHE

MIT 176 TEXTABBILDUNGEN



BERLIN 1922  
VERLAG VON WILHELM ERNST & SOHN

## SECHS BÜCHER VOM BAUEN.

- BAND I. EINFÜHRUNG. 4. Auflage.  
Mit 176 Textabbildungen.
- BAND II. DIE AUSSERE ERSCHEINUNG DER EIN-  
RÄUMIGEN BAUTEN. 3. Auflage.  
Mit 219 Textabbildungen.
- BAND III. DIE AUSSERE ERSCHEINUNG DER MEHR-  
RÄUMIGEN BAUTEN. 2. Auflage.  
Mit 270 Textabbildungen.
- BAND IV. DIE AUSSEREN RÄUME.  
Mit rd. 200 Textabbildungen.
- BAND V. DIE INNEREN RÄUME.  
Mit rd. 180 Textabbildungen.
- BAND VI. DIE GESTALTUNGSMITTEL.  
Mit rd. 200 Textabbildungen.

Alle Rechte, insbesondere das der Über-  
setzung in fremde Sprachen, vorbehalten.



351339 L/1

Ind. 6037.  
Pos. 6037/42.

DIESES BUCH  
IST  
MEINEM FREUNDE  
MAX LÄUGER  
GEWIDMET

---

Die Abbildungen dieses Buches sind von den Herren  
Dipl.-Ing. Karl Gruber, Dipl.-Ing. Max Philipp und  
Dipl.-Ing. Hans Schmid gezeichnet worden.

---

## Vorwort zur ersten Auflage.

Es sind für die Architekten und die sonst für die Baukunst Interessierten viele Bücher in alter und neuer Zeit geschrieben worden: Bücher über die Formen, über die Konstruktionen, über die Grundrißbildungen, über die Geschichte der Architektur usw., niemals aber ein Buch, worin ernsthaft von dem Wesentlichsten der Architektur die Rede wäre, von dem, was erst den wirklichen Architekten ausmacht, vom Entwerfen. In alter Zeit war in der Tat die Vermittlung der Kenntnisse von Formen und Konstruktionen und dergl. durch die Bücher notwendiger als eine gedruckte Erörterung über das Entwerfen. Die allgemein gültige Bautradition, an die ein jeder sich gebunden hielt und die jeden auch, ob er wollte oder nicht, begleitete, vermittelte ganz von selbst die für den Architekten wesentlichsten Anschauungen. So kam es, daß es niemals einem der vielen Theoretiker der Architektur beigefallen ist, sich ausführlich und klar über dieses Thema zu äußern.

Heute haben wir keine Bautradition mehr. Wenn jemand die Deutsche Bauzeitung durchblättert, oder eine Architekturausstellung besichtigt, so muß er bei einigem Nachdenken zu einem von den beiden folgenden Resultaten kommen: er wird sich entweder sagen, daß ein Urteil über architektonische Dinge heute nicht mehr vorhanden ist, und daß Gutes und Schlechtes gleich eingeschätzt und wahllos daher auch ausgestellt und reproduziert wird, oder aber er wird folgern müssen, daß es in der Architektur keinerlei Gesetze gebe, und daß man daher die Dinge hinnehmen müsse, wie sie erscheinen, ob man sie begreifen und verstehen kann oder nicht.

Da aber jede Art von geistiger menschlicher Tätigkeit gesetzmäßig geschieht, so ist mit dem letzteren Schluß nichts anzufangen, und es bleibt nichts übrig, als die vollständige Urteilslosigkeit in architektonischen Dingen festzustellen.

Daß bei solcher Lage für die Baukunst dieses Buch über das Entwerfen einmal geschrieben werden mußte, ist selbstverständlich. Daß es der Entwicklung der Architektur in einem guten Sinne förderlich sein möchte, diesen Wunsch gibt ihm der Verfasser mit auf den Weg.

Karlsruhe, im Februar 1913.

---

## Vorwort zur zweiten Auflage.

---

Die erste Auflage des Buches ist nach einem halben Jahre vergriffen, obwohl es — darüber ist sich der Verfasser durchaus klar — in der Form viele Mängel aufwies, die von der besonderen Art, wie es entstand und gedruckt wurde, herühren mußten. Die sind jetzt, soweit sie sichtbar wurden, beseitigt, und es ist zugleich der den Stadtbau behandelnde Abschnitt wesentlich erweitert worden.

Karlsruhe, im September 1913.

---

## Vorwort zur dritten Auflage.

---

Der Weltkrieg, der im Sommer des Jahres 1914 unsere Arbeit jäh unterbrach, hält uns immer noch in seinem Bann. Der Entwicklungsgang der deutschen Baukunst, bis dahin von dem rapiden Aufschwung unserer Wirtschaft getragen, hat damit einen vorläufigen Abschluß erreicht. Denn die Baukunst ist eine Aufgabe der Kultur und läßt sich als solche nicht wie die Technik schlechthin auf den Krieg umstellen. So erscheint unserem persönlichen Empfinden die jähe Unterbrechung wie ein epochaler Abschluß in der Baugeschichte. Ein Ruhezustand, aus dem der Blick den zurückgelegten Weg durch eine in sich geschlossene Epoche hindurch zu übersehen glaubt.

Am Ende dieser Epoche begann Ostendorf mit den sechs Büchern vom Bauen seine reiche Tätigkeit der Öffentlichkeit zu vermitteln. Dann kam der Krieg. Im Waffenlärm ruhte das Lebenswerk des Unermüdlichen. Ostendorf eilte zu den Fahnen. Am 16. März 1915 endete dies reiche Leben auf dem Feld der Ehre.

Als die Theorie Ostendorfs zum erstenmal vor der Öffentlichkeit erschien, hatte sie schon seit Jahren im akademischen Unterricht ihres Meisters ihre Wirkung geübt. Eine Schule war vorhanden. In ihr lebt Ostendorfs Lebenswerk fort.

Aber diese Bücher sind doch mehr als nur ein Hilfsmittel für den akademischen Unterricht; man kann an ihnen nicht vorbei, ohne Stellung zu nehmen, jeder mit dem Maßstab seiner Erfahrungen und seiner Anschauung. Die Notwendigkeit einer Neuauflage liefert den Beweis für das Fortwirken der von Ostendorf einmal angeregten Fragen auch unter dem Druck der schweren Last, an der wir jetzt tragen.

Ostendorf vollzieht in seinem Werk so radikal wie niemand vor ihm den Bruch mit der architektonischen Vergangenheit. Seine Sätze und Lehrmeinungen können deswegen nicht tolerant sein. Der vorgezeichnete Weg, auf dem

sich seine Beweisführung bewegt, läßt sich am besten aus seinen Hauptetappen erkennen.

Aus den Fragen, wie entwirft der Architekt ein Raumbilde und wie muß ein Raumbilde beschaffen sein, um dem Beschauer zur räumlichen Anschauung zu kommen, ergeben sich die von Ostendorf gestellten Forderungen — Leonh. Christ. Sturm würde sagen Heischungen — für einen Entwurf. Denn die Begrenztheit unserer Raumanschauung fordert gebieterisch für beide, den Entwerfer und den Empfänger, Vereinfachung: „Entwerfen heißt, die einfachste Erscheinungsform für ein Bauprogramm fordern, wobei einfach natürlich mit bezug auf den Organismus und nicht mit bezug auf das Kleid zu verstehen ist“.

Der Satz enthält zugleich eine Verwahrung gegen die Modeweisheit der „Einfachheit“, die als Schlagwort die moderne Reaktion gegen den formenfreudigen Eklektizismus eingeleitet hat. Aber solche Worte sind immer gefährlich und leicht mißzuverstehen. Ich wünschte fast, er hätte statt dessen „Simplizität“ gesagt; ein ungewohntes Wort zwingt mehr zum Denken. Der Gegensatz zu diesem Ostendorfschen Postulat ist nämlich nicht etwa Reichtum, sondern „Kompliziertheit“. Mit der Architekturbiedermeierei hat Ostendorf nichts zu tun. Auch in seinem künstlerischen Schaffen war er in diesem Sinne nie modern. Im Gegenteil, er liebte das reiche Kleid der formfrohen Barockkunst.

Mit solcher Forderung gewinnt Ostendorf nun den festen Boden für sein System. Hier vollzieht er auch mit der Unduldsamkeit des Aufbauenden den starken Bruch mit der architektonischen Vergangenheit — mit einer Vergangenheit, die aus der großen Sammelmappe der Schöpfungen aller Epochen genießt, anerkennt, sich anregen läßt und auf dem schwankenden Gerüst solcher Stimmungen den Bau der neuen Kunst errichten will. Wenn nämlich — das ist die weitere Folgerung — die architektonischen Forderungen zu Recht bestehen, so kann nur die Bauweise den richtigen Weg führen und auf unsere Anschauung befruchtend wirken, die diese Postulate erfüllt, und zwar bewußt erfüllt. Das geschieht für Ostendorf nur in der Baukunst der Renaissance, und zwar in erkennbarster Form in deren Entwicklung zu der großen Bautradition des 18. Jahrhunderts im Gegensatz zur mittelalterlichen Kunstübung. In logischer Folgerung ist für ihn die mittelalterliche Bautradition also in Wirklichkeit unarchitektonisch.

Hiermit gewinnt Ostendorf für sein System auch den Boden einer ganzen, fest umgrenzten Kunstepoche. Die Bedeutung dieses Ergebnisses liegt aber darin, daß er ihn nicht auf dem Wege der kunstgeschichtlichen Betrachtung gewinnt, wie seiner Zeit der auch von ihm so hochgeschätzte Jacob Burckhardt, sondern auf dem besonderen Wege seiner architektonischen Theorie, in der er seine als Architekt gewonnenen künstlerischen Erfahrungen verarbeitet hat. Er sucht also nicht die baugeschichtlichen Ergebnisse der Epoche, sondern ihre Bautradition. Nun ist es auch klar, weshalb er im Gegensatz zu allen kunstgeschichtlichen Betrachtern der großen Renaissance-Epoche gerade das 18. Jahrhundert als den Träger dieser Tradition ansieht und nicht das an großen Persönlichkeiten doch so reiche cinquecento. Weil gerade das 18. Jahrhundert den systematischen Ausbau der rein architektonischen Fragen mit besonderer Intensität betrieb und schließlich dabei zu einer geradezu internationalen Einheitlichkeit der architektonischen Anschauung gelangte.

Warum bedeutet nun dieses Ergebnis der Ostendorfschen Theorie den Bruch mit der architektonischen Vergangenheit? Deswegen, weil die ganze verfllossene Periode, von Schinkel angefangen — ganz gleich, ob sie sich nun antik oder mittelalterlich gebärde — die Tradition des 18. Jahrhunderts bewußt abgebrochen hat, um andere Wege einzuschlagen. Diese gemeinschaftliche Verneinung des Vorangegangenen ist aber das wesentliche Moment, nicht etwa der häusliche Streit der beiden Richtungen, von denen die eine auf der Antike, die andere auf dem Mittelalter zu fußen glaubte. Mit anderen Worten, die Entfernung dieser beiden modernen Schulrichtungen von der Bautradition des 18. Jahrhunderts ist bei beiden so groß, daß gegenüber dieser Größe ihre gegenseitige Entfernung vernachlässigt werden kann.

Diese Frage berührt die ganze Baugeschichte unserer Zeit aufs tiefste. Uns interessiert zunächst aber nur die Stellung der Ostendorfschen Theorien innerhalb dieser Geschichte. Diese tritt am klarsten hervor, wenn wir uns den Weg vorstellen, den er selbst in seiner Entwicklung gegangen ist.

Friedrich Ostendorf hatte nach einigen für seine Entwicklung belanglosen Studienjahren in Stuttgart und Hannover im Anfang der 90er Jahre des vorigen Jahrhunderts die Technische Hochschule in Charlottenburg bezogen. Als

Ostendorf in Charlottenburg studierte, waren dort die Traditionen der Schule Schinkels noch lebendig. Daneben lehrten Raschdorff, der damals noch auf der Höhe seiner Geltung stand, und Carl Schäfer. Ein Nebeneinander von drei sich widersprechenden Richtungen, Hellenismus, Renaissance in der Raschdorffschen Mischung von italienischen und deutschen Motiven und Mittelalter. Für den Lernenden, der sich zu einer klaren Anschauung innerlich durchringen will, gewiß ein beängstigender Zustand!

Und das Durchringen in den ersten Anfängen des jungen Architekten ist nicht leichter gewesen. Denn die akademischen Verhältnisse sind ja in allen Zweigen unseres Geisteslebens nur das Abbild des Lebens, das sich außen abspielt. So können wir hier die gleiche Zerfahrenheit der architektonischen Anschauungen bis auf unsere Tage beobachten und bei allen großen und kleinen Architekturereignissen erleben, daß Architekten von allerhöchstem Rang auch in den grundlegendsten Fragen architektonischer Gestaltung diametral entgegengesetzte Anschauungen verfolgen.

Aber das ist untrennbar mit dem Wesen der Baukunst als Kunst verbunden! In der Kunst gibt es nur einen Wert, den der künstlerischen Persönlichkeit! Unser Beruf ist nur zu genießen, was geboten wird, und Kunsterziehung bedeutet nur die rechte Vorbereitung zum Genießen jeder Art von Kunstnahrung! Das ist die übliche Belehrung, die dem Zweifler geboten wird. Mit dankenswerter Klarheit hat sich auch Cornelius Gurlitt den Ostendorfschen Forderungen gegenüber auf den Standpunkt des Kunstgenießers gestellt — um sie abzulehnen.<sup>1)</sup> Die Behaglichkeit dieses Genießens kann nicht treffender ausgedrückt werden als mit den Gurlittschen Worten: „Wenn mir bei Tisch mein linker Nachbar auf Grund seiner ästhetischen Überzeugung erklärt, wenn mir Hummersalat schmecke, könne mir unmöglich Hammelfleisch mit Wirsingkohl behagen, so nehme ich an, daß in seiner Theorie ein Fehler stecken müsse. Ich wende mich lieber dem rechten Nachbar zu in der Hoffnung, dort ein gleichgesinntes Weltkind zu finden. Dem Propheten links aber sage ich: „Die Botschaft hör' ich zwar, allein mir fehlt der Glaube“.

Das ganze hier vorgeführte Milieu zeigt mit denkbarster Schärfe die Unvereinbarkeit zweier verschiedener Gesichtspunkte. Nur kommt der hier so glücklich wiedergegebene

Deutsche Bauzeitung, Jahrg. 1913. Nr. 59.

<sup>1)</sup> Cornelius Gurlitt. „Ostendorfs Theorie des Entwerfens“.

Gesichtspunkt des Genießers für unsere Ziele gar nicht in Frage: Der junge Architekt, der nach innerer Klarheit ringt, um seine Persönlichkeit entwickeln zu können, würde sich auf diese Weise selbst den Weg verlegen. Dem hilft kein Genießen. Für ihn handelt es sich um eine verteufteste ernste Sache. Er muß zur Klarheit kommen, es gibt für ihn gar keine andere Wahl, wenn er sich überhaupt zu einem persönlichen Schaffen durcharbeiten will. Er kommt deswegen an der Frage, die Ostendorf an die Zeit stellt, nicht vorbei. Ich will versuchen, sie im Ostendorfschen Geiste zu beantworten:

Die Zerfahrenheit der Anschauungen ist keineswegs im Wesen der Kunst begründet. Im Gegenteil, in der Entwicklung jeder wahrhaft künstlerischen Persönlichkeit herrscht die Tendenz vor, auf ein festes, als wahr erkanntes Ziel zu verlaufen. Es ist jedoch eine Besonderheit der Gesamtentwicklung der neuzeitlichen Baukunst, daß die Wege der einzelnen Persönlichkeiten in der größten Zahl der Fälle divergieren, statt zu konvergieren. Es zeigt sich im architektonischen Zeitgeist des 19. Jahrhunderts gewissermaßen ein zentrifugales Moment.

Die entgegengesetzte Erscheinung zeigt die vorausgegangene Epoche. Auch diese Zeit hat ihre Streitfragen gehabt, ihren Gegensatz zwischen den Akademien und den Nichtakademikern, ihre persönlichen Kämpfe für und wider Modeströmungen. Sieht man sich aber die Gegenstände ihrer Meinungsverschiedenheiten näher an, so wird man zwar zahlreiche Unterschiede der künstlerischen Persönlichkeiten, der Temperamente, Charaktere und Nationalitäten feststellen können, niemals aber Widersprüche in den grundlegenden Anschauungen der Architektur.<sup>1)</sup> Mit dem gleichen Recht kann man für diese Zeit — um bei dem gleichen Bilde zu bleiben — ein centripetales Moment in Anspruch nehmen.

Beide Epochen sind offenbar ihrem inneren Wesen nach verschieden, und zwar beruht diese Verschiedenheit im Grunde genommen darauf, daß die ältere eine festumgrenzte Bautradition als Richtschnur ihrer Anschauungen besitzt, während unsere neuzeitliche Epoche diese entbehrt. Da diese

<sup>1)</sup> Unter den vielen rein literarischen Belegen für diese Tatsache fällt mir hier die noch dem 17. Jahrhundert angehörende Louvre-Konkurrenz ein, die mit der Wichtigkeit einer Staatsaktion in die Wege geleitet wurde. Es ist interessant, das künstlerische Ergebnis in den Arbeiten der beiden Antipoden, Bernini und Perault unter diesem Gesichtspunkt zu betrachten. Vergl. die Kupfer in J. F. Blondel, *Cours d'architecture civile*, Paris 1771.

Bautradition den festen Ankergrund für Ostendorfs Theorie bildet, ist es wichtig, die zeitliche Grenze zwischen den beiden Epochen genau zu bestimmen. Damit beantworten wir zugleich die berechnete Frage, aus welchem Grunde denn der Bruch mit dieser Tradition erfolgt ist. Zudem läßt Ostendorf die Zeitgrenze scheinbar etwas unbestimmt. Beim Hinweis auf die gute Bautradition spricht er meist vom 18. Jahrhundert. An anderer Stelle schließt er auch den Anfang des 19. Jahrhunderts mit ein.

Die Grenze, bis zu der die architektonische Kultur des 18. Jahrhunderts reicht, markiert sich in Wirklichkeit sehr scharf, besonders in Deutschland, wo ein gewaltiger Volkskrieg sowie tiefgreifende politische und soziale Umwälzungen in seiner Folge beide Epochen trennen. Baugeschichtlich beginnt die neue Zeit mit dem Hellenismus, also mit einer Neuaufnahme der Antike in griechischer Form. Aber mit dieser rein baugeschichtlichen Betrachtung kommen wir nicht genügend in die Tiefe.

Das neuerwachte Interesse für die Formenwelt der Griechen war zweifellos nicht das treibende Moment, sondern nur ein sekundäres. Die Kenntnis dieser Formen war ja schon in der Mitte des 18. Jahrhunderts verbreitet worden.<sup>1)</sup> Aber erst ist bezeichnend, wie hier ein Vertreter dieser Epoche, J. F. Blondel,<sup>2)</sup> den Versuch beurteilt, mit diesen Formen die Autorität der bestehenden Lehrmeinung umzustößen: Für ihn ist diese Formenfrage gar keine Frage der Baukunst, sondern des guten Geschmacks — „et en matière de goût les discussions ne sont d'aucun poids“.

Die wirkliche Ursache für den vollständigen Bruch mit aller guten Bautradition lag vielmehr im tiefsten Grunde in der Veränderung, welche die Baukunst in ihrer Stellung innerhalb der Einzelpersonlichkeit und damit auch im Gesichtskreis der Gebildeten erlitt. Es würde zu weit führen, die Kunststimmung des beginnenden 19. Jahrhunderts aus den Veränderungen im geistigen, sozialen und wirtschaftlichen Leben heraus im ganzen Umfange zu analysieren.<sup>3)</sup> Ich will nur einige für die Entwicklung des Bauwesens besonders markante Züge des Gesamtbildes hier entwerfen:

<sup>1)</sup> Le Roy, *les ruines des plus beaux monuments de la Grèce*, erschien im Jahre 1758.

Stuart u. Revett, *the antiquities of Athens* erschienen im Jahre 1762.

<sup>2)</sup> *Cours d'architecture*, Paris 1771.

<sup>3)</sup> Ein sehr gutes Bild davon gibt Werner Sombart in „Die Deutsche Volkswirtschaft im 19. Jahrhundert“, 1913.

Der Schwerpunkt aller Interessen liegt durchaus auf dem rein geistigen, dem literarischen Gebiet, Kunstfragen sind daher in erster Linie von literarischen Stimmungen abhängig. Die entsprechend verringerte Bedeutung der Baukunst für den ganzen Interessenkreis macht sich am besten bemerkbar durch die Senkung des allgemeinen Niveaus der fachlichen Bildungsstätten, die aus Akademien zu Fachschulen werden. Im Gegensatz dazu hebt sich die Stellung der Universitäten in der kulturellen Geltung. Die Verbindung der Architekten mit dem geistigen Leben dort löst sich ganz.

Ganz entsprechend sinkt die Stellung des Architekten im geistigen und sozialen Leben.<sup>1)</sup> Der Umfang der Aufgaben schrumpft merklich zusammen. Die großen städtebaulichen Aufgaben, die ihm einst auch in sozialer und wirtschaftlicher Hinsicht eine führende Stellung sicherten, verschwinden vollständig. Das Ergebnis dieser Entwicklung ist schließlich die Abhängigkeit der Baukunst von den literarischen Führern des geistigen Lebens, wobei die architektonischen Lebensäußerungen in den geistigen Strömungen eine durchaus subalterne Rolle spielten. Nur in dieser Rolle wurde die Baukunst gezwungen, mit ihrer Tradition zu brechen, nicht aus ihren eigenen Bedürfnissen heraus. Wenn aber die Führer auf dem geistigen Gebiet die Parole des Hellenentums ausgaben, so ist das an sich aus der Bedeutung verständlich, die den Geistesschätzen der Griechen für die Neugeburt der Zeit zukam. Damit war jedoch für den Wert der griechischen Bauformen oder den Unwert der bisherigen Bauweise gar nichts bewiesen. Alle späteren Versuche, den Hellenismus für die Baukunst nun auch innerlich aus ihren besonderen Bedürfnissen heraus zu begründen, wie Boettichers Tektonik der Hellenen und Sempers Stil können wir an der Hand der Tatsachen als erfolglos ansehen.

Noch klarer wird uns das Abhängigkeitsverhältnis des architektonischen Lebens von rein literarischen Strömungen, wenn wir die gleichzeitig mit dem Hellenismus verlaufende Bewegung für die Wiedererweckung der mittelalterlichen Baukunst beobachten. Die Abhängigkeit ist hier mehr eine literarisch-politische; denn es ist natürlich kein Zufall, daß der Hellenismus seine Pflegstätte mehr in dem mit Kantischem Geist durchtränkten Preußen fand, während die geistige

<sup>1)</sup> Ich denke dabei besonders an die älteren deutschen Architekturtheoretiker, wie Sturm und Penher, die Universitätslehrer oder wie Schüler Mitglieder wissenschaftlicher Sozietäten waren.

Stimmung der deutschen Mittel- und Kleinstaaten den Nährboden für den mittelalterlichen Kunstbetrieb abgab. Das treibende Moment ist auch hier eben nicht ein dem inneren Wesen nach architektonisches, sondern die neue nationalpolitische Stimmung.

Daß bei beiden Richtungen nur diese innere Unselbständigkeit gegenüber den geistigen Strömungen der Zeit zum vollständigen Bruch mit der Vergangenheit führte, wird vollends durch die Tatsache erwiesen, daß beide, trotz aller trennenden Anschauungen, in dem einen Gedanken sich restlos zusammenfinden: nämlich in der fanatischen Ablehnung des architektonischen Erbes des 18. Jahrhunderts, „der Zopfzeit“. Die Urteile, die über die Barockzeit aus dieser Stimmung hervorgehen, sind für uns unter anderem Gesichtspunkt heute kaum noch verständlich. In diesem Punkt konvergieren eben alle Strömungen, mit denen die Architektur des 19. Jahrhunderts ins Leben tritt. Nur handelt es sich dabei um ein rein negatives und noch dazu ein politisches Moment: es ist die Abneigung gegen die sozialen und politischen Verhältnisse, in denen nicht die Baukunst selbst, wohl aber ihr Aufgabenkreis in der Barockzeit fest verankert war. Man muß dabei berücksichtigen, in wie hohem Grade die architektonische Kultur in dieser Zeit eine intereuropäische mit unbestrittener französischer Führung war und wie in demselben Grade der nunmehr von den geistigen Führern bekämpfte Absolutismus der Hauptförderer der Baukunst war. Ich habe an den Eingang dieser Epoche neuzeitlicher Architektur den Namen Schinkel gesetzt, nicht nur weil seine Wirksamkeit die Bautätigkeit des 19. Jahrhunderts einleitet, sondern auch weil er nach der Bedeutung und der Art seiner Persönlichkeit als der hervorragendste Vertreter seiner Zeit gelten darf. Es ist deswegen auch nur zu natürlich, daß seine künstlerische Geltung in allem Wirrsal der modernen Entwicklung die längste Dauer vor allen anderen künstlerischen Erscheinungen erwiesen hat.

So glaube ich nunmehr die zeitliche Grenze zwischen den beiden Epochen bestimmt zu haben, noch eingehender aber ihre Kontraste und ihre Wesensverschiedenheit. Wenn nun Ostendorf auch im Anfang des 19. Jahrhunderts noch die von ihm gesuchte gute Bautradition findet, so liegt darin kein Widerspruch. Denn eben wegen des rein literarischen Ursprungs der neuzeitlichen Kunst ist die ältere Tradition zunächst nur bei den vom geistigen Leben berührten Führern abgerissen; das weite Feld der kleinbürgerlichen Baukunst,

die wir heute als „Biedermeierstil“ bezeichnen, blieb davon naturgemäß unberührt. Hier dauerte es wegen des größeren Abstandes von den Zentren des geistigen Lebens länger, bis die letzten Quellen versickerten.

Wir müssen auf die weitere Entwicklung der mittelalterlichen Schule näher eingehen, weil sie durch die Persönlichkeit Carl Schäfers auf Ostendorfs eigene Entwicklung den nachhaltigsten Einfluß ausübte. Ostendorf ist ein Schüler Schäfers. Es braucht nicht betont zu werden, daß in den sechs Büchern vom Bauen Berührungspunkte mit dieser Schule nicht vorhanden sind. Das geht ja schon aus ihrer Tendenz hervor, sich aus der Einflußsphäre des 19. Jahrhunderts innerlich zu befreien. Aber der Einfluß Schäfers machte sich bei Ostendorfs persönlicher Entwicklung doch in anderer Weise sehr stark geltend. Überhaupt erlangte gerade durch die Persönlichkeit Schäfers die mittelalterliche Schule in den letzten Jahrzehnten des vorigen Jahrhunderts eine eigene Bedeutung.

Die Ideengänge dieser Schule sind ursprünglich — wenn wir den Maßstab der Ostendorfschen Theorie anlegen — auch nur rein tektonische; d. h. die Forderungen beziehen sich immer nur auf das Verhältnis der Formen zu den konstruktiven oder nach Boetticher „tektonischen“ Funktionen der Glieder. Demgegenüber treten die primären Forderungen architektonischer Art zurück. Denn auch nach ihrem positiven Gehalt, nicht nur in ihrer vorher gewürdigten negativen Tendenz, zeigen die beiden Richtungen trotz aller Verschiedenheiten des beiderseitigen Formenprogramms, daß sie beide in der gleichen architektonischen Atmosphäre des 19. Jahrhunderts entstanden sind. Von allen Vertretern dieser mittelalterlichen Schule ist aber keiner so tief in den handwerklich-technischen Geist seines architektonischen Ideals eingedrungen wie Schäfer, und es ist sein besonderes Verdienst, auch seine Schüler zu einer außerordentlichen Vertiefung ihrer Anschauungen nach dieser Richtung hingeleitet zu haben. Und hier war Ostendorf allerdings ein Schüler Schäfers im eigensten Sinne des Wortes. Auch in der Technik seiner architektonischen Schöpfungen verleugnet er diese Schule nie.

Der weitere Ausbau der durch Schäfer angeregten Studien war eines der Lebensziele Ostendorfs. Im Jahre 1908 erschien die Geschichte des Dachwerks. Sie ist Schäfer zugeeignet. Eine Anzahl kleinerer Aufsätze sind in Fachzeitschriften erschienen. Ostendorfs Nachlaß enthält eine Gesamtgeschichte der mittelalterlichen Baukunst, deren Er-

scheinen er kurz vor Kriegsausbruch noch vorbereitet hatte. Sie umfaßt ein ungeheuer reichhaltiges Material eigener Aufnahmen, wie es nur Ostendorfscher Fleiß zusammenbringen konnte.

Die Begrenztheit der architektonischen Anschauung, die durch den Grundsatz, die ganze Formgebung in erster Linie von der Technik und Konstruktion abhängig zu machen, herbeigeführt wird, muß die schöpferische Tätigkeit hemmend beeinflussen. Gerade die Schäfersche Doktrin mit ihrer Versenkung in die handwerklichen Reize der alten Schöpfungen enthielt in ihren Konsequenzen eigentlich immer einen latenten Kampf mit aller modernen Technik, weil auf diese ein solch formal-tektonisches Formenprogramm meist nicht anwendbar war. Es ist das Tragische in Schäfers Persönlichkeit, daß er auf diese Weise niemals aus den Konflikten mit dem „Modernen“ herauskam und daß sich seine reiche schöpferische Begabung schließlich an diesen Hemmungen verbrauchte.

Im letzten Jahrzehnt des vorigen Jahrhunderts vollzog sich nun der große wirtschaftliche Aufschwung, der den deutschen Architekten eine ungeahnte Fülle neuer großer Aufgaben in den Schoß warf. Es entstanden in verhältnismäßig kurzer Zeit Monumentalbauten von einem Umfang, wie ihn die bescheidenen Verhältnisse früherer Jahrzehnte nicht gekannt hatten; das Reichsgericht, das Reichstagshaus, der Berliner Dom, die großen Rathäuser der emporgewachsenen Städte, die großen Verwaltungsgebäude der ständig wachsenden Verwaltungskörper, Museumsbauten und Schulbauten in unabschbarer Zahl; in der Gesamtheit ein Bild des Aufstieges unseres Bauwesens — wenigstens in materieller Beziehung. Eine ungeheure Arbeit mußte von den Architekten bewältigt werden, um die Raumbestimmungen zu schaffen, die den ins Riesenhafte gewachsenen Bedürfnissen genügen konnten. Auch Ostendorf hat mit der ganzen Kraft seiner künstlerischen Persönlichkeit an dieser Arbeit teilgenommen. Ich denke dabei an den Wettbewerb zum Dresdener Rathausbau und an seine Beteiligung an der Entwurfsaufstellung für das Berliner Oberverwaltungsgericht. Die praktische Durchführung einer der großen Aufgaben hat das Schicksal ihm leider nicht vergönnt. Der Bau der Staatsschuldenverwaltung in Karlsruhe und des physikalischen Instituts in Heidelberg, die in seiner Karlsruher Zeit entstanden, sind würdige Denkmäler seines Schaffens, aber ihrer Art und ihrem Umfang nach doch keine Aufgaben für die Betätigung seiner Schaffenskraft.

Ziehen wir — um zu einem Schlußbild zu gelangen — das Gesamtergebnis aus der zum Schluß so rapid verlaufenen Entwicklung der deutschen Architektur, so müssen wir doch gestehen: zu einer klaren Erfassung eines einheitlichen künstlerischen Zieles ist sie auf diesem Wege nicht gelangt. Die Zerfahrenheit der Anschauungen ist im wesentlichen die geblieben.

In der Zeit des Barock hatte ein hervorragender Neubau, entsprechend der anderen Wesensart der Zeit, für die architektonische Entwicklung des ganzen Kulturkreises eine schulbildende Kraft; man denke an St. Peter in Rom, an Versailles! Bei uns entstand wohl einmal ein starkes Zentrum des architektonischen Interesses, wie seiner Zeit bei dem Bau des Reichstagshauses. Aber es hatte doch nicht die nötige Tiefe und verschwand schließlich bald, ohne solche Wirkung hinterlassen zu haben.

Sollte darin der Beweis liegen, daß die Einigung auf ein gemeinsames künstlerisches Ziel für uns doch einen Anachronismus bedeutet? Durchaus nicht. Denn die mit der Wende des Jahrhunderts etwa ansetzende Baustimmung zeigt sogar einen ganz überwiegenden Trieb, sich auf der Basis einer gemeinsamen Anschauung zusammenzufinden. Der Unterschied ist nur, daß sich diese Bewegung in unserm Zeitalter der Demokratie und Presse auf der breiten Grundlage der großen Öffentlichkeit aufsetzt, während sie sich ehemals an ein architektonisches Meisterwerk ankrystallisierte. Die bewußte Kraft dieser Stimmung erweist sich am klarsten aus ihrem Niederschlag, wie es in der großen Bewegung der Architektenschaft für die Baupflege in Stadt und Land, in der Bauberatung, im Heimatschutz und derartigen gemeinsamen Aktionen zutage tritt. Damit ist aus dieser Stimmung ein gemeinsamer Wille erwachsen; und wie stark dieser Wille ist, zeigt sich wiederum an seinem Einfluß auf die Gesetzgebung. Die Gesetze gegen die Verunstaltung, die Durchdringung der Bauordnungen und des Städtebaues mit den aus dieser Stimmung entsprungenen gemeinsamen Ideen sind ein Zeichen seiner Macht.

Freilich können wir nur erst von einer Baustimmung sprechen, nicht von einer konkreten Anschauung. Aber der Wille zu einer gemeinsamen Wirkung zwingt auch zur weiteren gegenseitigen Annäherung auf der Grundlage bestimmter idealer Forderungen. Diese können aber, wenn sie zur Annäherung führen sollen, niemals einen besonders starken Ton auf die voraussetzungslose individuelle Eingebung der Einzelpersönlichkeit legen. Im Gegenteil: Wenn sich aus

dieser Stimmung eine künstlerische Maxime für den Einzelner ableiten läßt, so kann sie immer nur lauten: suche jede Abweichung von dem vorhandenen guten Muster vor deinem künstlerischen Gewissen aus der inneren Notwendigkeit deiner neuen Aufgabe zu begründen. Damit ist aber der Boden für die Anknüpfung einer festumrissenen Tradition geschaffen, und das ist die Voraussetzung für einen Gemeinschaftswillen, der sich als Macht durchsetzen will. Hiermit hat aber die Architektur erst wieder begonnen ein ins wirtschaftliche Leben eingreifender Kulturfaktor zu werden. Solche Entwicklung läßt sich nicht rückgängig machen, und daraus ergibt sich wiederum, daß wir diese Baustimmung nicht als eine vorübergehende, sondern als eine sich allmählich zu einer festen Anschauung verdichtende Atmosphäre ansehen dürfen.

Wenn beim Erscheinen der Ostendorfschen Theorie des Entwerfens schon von anderer Seite darauf hingewiesen wurde, daß die Lehre Ostendorfs der Baustimmung der Zeit wohl entspreche, so ist das unzweifelhaft richtig herausgefühlt. Die Stellung des Ostendorfschen Werkes innerhalb und zu dieser Zeitstimmung ergibt sich folgendermaßen: Es stellt den ersten Versuch dar, aus dem inneren Wesen der Baukunst Forderungen zu begründen, und diese Forderungen laufen mit zwingender Logik auf bestimmte vorhandene Traditionen aus — die großen architektonischen Traditionen des 18. Jahrhunderts. Damit entsteht aus der Stimmung eine konkrete Anschauung. Aus dem Fühlen wird ein Verstehen. Das Wollen bekommt ein Ziel.

Hier liegt die Verbindungsstelle, an der sich das Lebenswerk Ostendorfs als ein wesentliches Glied in die Entwicklung einfügt. Der Erfolg, den der I. Band der sechs Bücher vom Bauen gehabt hat, zeigt, daß die von Ostendorf hinterlassene Saat im Aufgehen ist.

Im Felde, den 7. Februar 1913.

**SACKUR,**

Professor an der Großh. Techn. Hochschule  
in Karlsruhe.

## Vorwort zur vierten Auflage.

— — —

Die neue Auflage dieses Buches erscheint in umgearbeiteter Form. Richtung und Ziel ist zwar das gleiche geblieben; da es sich bei der Umarbeitung aber um inhaltlich wesentliche Abänderungen und zum Teil um eine veränderte Stellungnahme zu wichtigen Fragen handelt, so fühle ich mich den Lesern gegenüber verpflichtet, die Gründe der Umarbeitung darzulegen.

Dieses erste Buch der von Ostendorf geplanten „Sechs Bücher vom Bauen“ bildet recht eigentlich das Fundament der ganzen Anlage und legt als solches die übrigen Bücher in ihrer Richtung und ihrem Zusammenhang fest. Man kann noch mehr behaupten. Es nimmt ihren geistigen Zusammenhang voraus. Dieses sehr weit gefaßte Programm des Buches war vielleicht der Grund dafür, daß dieses Fundament in der kurzen Frist, die Ostendorf für seine Arbeit nur vergönnt war, nicht ganz auf dem sicheren Baugrund klarer Grundbegriffe aufgebaut werden konnte.

Zu den Grundbegriffen rechne ich die Frage: Wie entsteht ein architektonischer Entwurf? Die Frage: Was bedeutet architektonisches Denken? Die Frage über die Bedeutung der Formen in der Architektur, die immer wiederkehrenden Fragen nach Rhythmus und Symmetrie bei der körperlichen und räumlichen Gestaltung und schließlich die Frage nach den verschiedenen geistigen Richtungen, die im architektonischen Denken der für uns wichtigsten Stilepochen, des Mittelalters und der Renaissance, zum Ausdruck kommen.

Ostendorf ging bei seinem Werk so sehr auf die aktuelle Wirkung der gebotenen Beispiele aus, daß er sich mit der Klarstellung solcher Begriffe nicht aufhalten konnte. In Folge davon sind aber auch in dem Werk selbst zum Teil Begriffsvermengungen untergelaufen, die zu Fehlschlüssen führen mußten.<sup>1)</sup> Hier mußte eine gründliche Sichtung des Inhalts

---

<sup>1)</sup> So die Verwendung des Begriffs der Idee; ein Wort, das bei genauerem Zusehen in den verschiedensten Bedeutungen des Begriffs vorkam und daher viel Verwirrung stiftete. Ich verweise auf meine Ausführungen im Kapitel VII, Anmerkung auf Seite 154—158 und Teil 2 desselben Kapitels.

eintreten, wenn überhaupt an eine Fortführung der Sechs Bücher gedacht werden sollte. Man kann nur auf gesichertem Fundament weiterbauen.

Für die Leser des Ostendorf'schen Werkes brauche ich nicht zu bemerken, daß wir hier keine theoretfisierende Aesthetik treiben wollen; aber der Architekt braucht heute mehr als je Klarheit über diese Fragen, um sich zu wirklich architektonischem Schaffen durchringen zu können. Die Architektur ist darin anders gestellt als die anderen Künste, weil jede Baufrage nicht nur mit den verschiedensten Problemen des wirtschaftlichen Lebens verknüpft ist, sondern auch eine rein technische Frage vorstellt. Sie bewegt sich demnach auf zwei verschiedenen Gebieten des Denkens, und wir haben gerade in diesem Buche klarzustellen gesucht, daß das ganze Elend der modernen Architektur darauf beruht, daß gerade das Gebiet des rein anschaulichen Denkens, auf dem das architektonische Denken liegt, bei der besonderen Richtung des modernen Geisteslebens nur schwer zur Entfaltung kommt.

Ebenso wichtig wie für den angehenden Architekten ist solche Erkenntnis für den kunstempfindlichen Laien. Denn es gilt auch den Laien darüber aufzuklären, daß das moderne Bauwesen sich von dem aller früheren Kulturperioden gerade dadurch unterscheidet, daß die große Masse der baulichen Produktion gar nicht in das Gebiet des Architektonischen fällt, obwohl sie mit allen äußeren Mitteln der Architektur aufgemacht erscheint. Nur durch solche Aufklärung kann das verlorene Gefühl für das Architektonische im Bauen wiedererweckt werden.

Für alle, die in Fragen der Kunst schon bei dem Wort „Denken“ nervös werden — es gibt gerade unter den Künstlern viele derart begriffstüßige — sei nebenbei bemerkt, daß ich im ganzen Buch unter „Denken“ immer ein Denken im weitesten Sinne verstehe, wobei das Fühlen — um mit Constantin Brunner<sup>1)</sup> zu reden — die erste Spezifikation des Denkens ist.

<sup>1)</sup> Constantin Brunner, Die Lehre von dem Geistigen und dem Volke, Berlin 1908

Die drei Spezifikationen des Denkens sind bei Brunner:

- 1) Das Bewußtsein von den Dingen, zusammenfallend mit unserem Fühlen,
- 2) Das Bewußtsein des abstrakt begrifflichen Denkens der Dinge, d. i. unser Wissen (das was gewöhnlich im engeren Sinne mit Denken bezeichnet wird),
- 3) Das Bewußtsein des Wollens.

Ich bin natürlich von dem Glauben weit entfernt, im Rahmen der kurzen Kapitel des Buches eine Lösung der behandelten Fragen herbeiführen zu können. Diese Fragen könnte man in ihrem Zusammenhang als Fragen der architektonischen Weltanschauung bezeichnen, und es gibt für jede einzelne zahlreiche „Für und Wider“, die mir so gut wie jedem bekannt sind, der sich mit den geistigen Grundlagen unserer Kunst etwas weiterausschauend befaßt hat. Es muß für dieses Buch der „Einführung“ genügen, den Blick auf Probleme gelenkt zu haben, an denen man nicht achtlos vorübergehen darf. Denn damit nur kann der Gefahr begegnet werden, daß aus der „Lehre vom Bauen“ einzelne Resultate genommen und zu einem bequemen, aber nicht lebenskräftigen Formalismus und zu neuen noch bequemeren Schlagwörtern verwendet werden.

In Wirklichkeit gibt es kein geeigneteres Mittel, den angehenden Architekten vor formalistischer Auffassung zu bewahren, als eine klare Anschauung dieser Grundbegriffe. An aller Unsachlichkeit der architektonischen Arbeit, die uns oft — und nicht mit Unrecht — vorgeworfen wird,<sup>1)</sup> ist letzten Endes immer nur die allgemein fehlende Abklärung der grundlegenden Begriffe schuld; denn diese Unklarheit führt stets zu dem falschen Ehrgeiz, formale Experimente zu machen.

Die Notwendigkeit, den Inhalt in der angegebenen Richtung wesentlich zu vertiefen, hat dahin geführt, den ganzen Text des Buches umzuarbeiten und zum großen Teil neu herzustellen. Wenn ich nunmehr das ganze Buch in Kapitel geteilt und jedem Kapitel einen besonderen Titel gegeben habe, so ist das nicht nur der äußeren Form zu Liebe geschehen, sondern man kann bei der Mannigfaltigkeit der behandelten Fragen den gedanklichen Aufbau des Ganzen nicht mehr übersehen, wenn das feste Gerippe solcher Einteilung fehlt. Eine kurze Uebersicht des Inhalts wird dem Leser die Orientierung erleichtern. Eine Druckfehlerberichtigung auf Seite XXVIII wird zu beachten sein, da sich leider auch hier schon wieder Fehler eingeschlichen haben. Bedeutende inhaltliche Erweiterung hat das neunte Kapitel in seinem allgemeinen Teil über den Städtebau erfahren.

<sup>1)</sup> Z. B. in der sehr lesenswerten in der Kriegszeit entstandenen Schrift, Curtius und Stephany, Die künstlerischen und wirtschaftlichen Irrwege unserer Baukunst, München 1916.

Auch bei dem Abbildungsmaterial mußte ich mit kritischer Sichtung vorgehen: Eine Anzahl älterer Abbildungen sind fortgefallen und durch andere ersetzt; ferner sind Abbildungen zur Erweiterung des gedanklichen Inhalts hinzugefügt. Neu sind die folgenden Abbildungen: 12, 13, 15, 84, 85, 86, 87, 96, 99, 103, 144, 145, 149, 153, 154, 155, 156, 157, 158. Bei der Herstellung der Zeichnungen hat mich Herr Dipl.-Ing. Heinrich Faller wiederum in dankenswerter Weise unterstützt.

Möge das Buch auch in der neuen Form weitere Freunde werben.

Karlsruhe, im Oktober 1922.

SACKUR.

# INHALTS-ÜBERSICHT.

## KAPITEL I.

- Was lehrt uns die alte Kunst für unser baukünstlerisches Schaffen?**  
Verworrenheit der modernen Anschauung in baukünstlerischen Fragen gegenüber der früheren, auf Gemeinsamkeit der Anschauung beruhenden, Baukultur. Die Frage, was heißt Entwerfen? kann nur durch verständnisvolle Betrachtung dieser älteren Baukultur beantwortet werden. . . . . Seite 1—5
- Ein architektonisches Kunstwerk entsteht nur auf Grund eines Vorstellungsbildes, das den Architekten bei seiner Entwurfsarbeit leiten muß. Wie ein ohne Vorstellungsbild gezeichneter Entwurf aussieht, und wie dieselbe Aufgabe nach einem Vorstellungsbild bearbeitet sich darstellt, wird an einem kleinen ländlichen Wohnhaus gezeigt. Das Typische solcher Bauten im 18. Jahrhundert infolge des Vorhandenseins einer Tradition. . . . . Seite 6—22

## KAPITEL II.

- Architektonisches Denken und architektonische Formensprache.**  
Die Voraussetzung für die baukünstlerische Arbeit ist anschauliches Denken. Anschauliches Denken ist ein Denken in klaren Vorstellungsbildern. Die Vorstellung wird geschult durch Zeichnen. Architektonische Ideenbildung beruht auf Vorstellungs- und Erinnerungsbildern. . . . . Seite 25—27
- Die Schwäche des heutigen architektonischen Denkens stammt von der modernen geistigen Einstellung auf das nicht anschauliche, sondern abstrakte Denken; liegt auf dem Gebiet des Geistigen nicht des Formalen. Formen und Symbole müssen in der Architektur ihrer Natur nach an eine Tradition anknüpfen. Seite 28—31

## KAPITEL III.

- Typus des deutschen freistehenden Wohnhauses und sein englisches Gegenbild.**  
Das freistehende Wohnhaus in Deutschland ist erst in der Barockzeit zu einem Typ abgeklärt. In neuerer Zeit durch mißverstandene englische Vorbilder aus seiner Haltung gebracht. Moderne Villa als Beispiel. Versuche, die gleiche Aufgabe architektonisch zu lösen. Seite 35—48

KAPITEL IV.

Die substantialen und formalen Mittel der architektonischen Gestaltung.

Weitere Durchführung eines architektonischen Entwurfes. Äußere körperliche Form. Die Öffnungen der Außenwände als substantiale Mittel der Gestaltung und ihr Rhythmus. Die formalen Mittel der Gestaltung und ihre Bedeutung. Konflikte und falsche moderne Auffassung der künstlerischen Wahrheit. . . . . Seite 50—64

KAPITEL V.

Bedeutung der Situation für den Entwurf. Äußere Räume. Zusammengesetzte Baukörper.

Die gleiche Aufgabe eines freistehenden Wohnhauses von guter Form; aber in verschiedene gegebene Situationen hineinkomponiert. Das Haus in Verbindung mit seiner Umgebung als Objekt einer räumlichen Vorstellung (Außenraum) oder einer körperlichen Vorstellung. . . . . Seite 67—84

Aus dem einfachen Baukörper von rechteckiger Umrißlinie werden zusammengesetzte durch den Umfang der Aufgabe und den Einfluß des Bauplatzes. Beispiel für zusammengesetzte Baukörper. . . . . Seite 84—93

KAPITEL VI.

Raumgruppen. Bedeutung der Symmetrie für Raum und Körper.

Was bedeutet eine architektonische Raumfolge? Drei Beispiele größerer Anlagen, bei denen architektonische Raumfolgen von Außen- und Innenräumen eintreten. Bedeutung der Symmetrieachse für den Einzelraum und die Raumgruppe. Gruppierte Baukörper . . . . . Seite 97—137

Inwieweit ist die Symmetrie eine Forderung für die architektonische Gestaltung? Wann entstehen aesthetische Konflikte, und wie werden sie gelöst. Begriff der romantischen und der klassischen Kunst. . . . . Seite 138—150

KAPITEL VII.

Die Baukunst des Mittelalters und die Baukunst der Renaissance. Bauliche Idee — architektonische Idee — architektonisches Vorstellungsbild. Realismus — Idealismus in der Baukunst.

Teil 1. Geschichtliche Entwicklung der kirchlichen Baukunst des Mittelalters aus der antiken Basilika und ihr Festhalten an diesem Bautyp. Hat das Mittelalter die äußeren Räume überhaupt „räumlich“ empfunden? . . . . . Seite 153—158

Teil 2. Über die Begriffe der baulichen Idee, der architektonischen Idee und des Vorstellungsbildes. Das Mittelalter unterscheidet sich von der Renaissance nicht durch geringere Gestaltungskraft, sondern durch seine Armut an architektonischen Ideen. Architektonische Ideale der Renaissance in der kirchlichen Kunst. Verhältnis des Mittelalters zur Renaissance im Städtebau. Realismus — Idealismus in der Baukunst. Neoromanik im Kirchenbau. Seite 159—170

### KAPITEL VIII.

Die Innenräume des Wohnhauses. Die „Distribution“ bei den französischen Architekten des 18. Jahrhunderts.

Moderner Villengrundriß als Beispiel schlechter Raumbildung der Innenräume. Notwendigkeit einer regulären Form. . . Seite 173—176

Zwei französische Grundrisse aus J. F. Blondel's Werken. Die Einzelheiten der Raumbildung und was unter „Distribution“ zu verstehen ist. . . . . Seite 176—219

Der mittelalterlich-englische Hausplan und seine mißverständliche Weiterentwicklung in Deutschland. Klare Zielsetzung in der Architektur und ihre Bedeutung für die Wohnsitten. . . Seite 219—220

Modernes Beispiel für gut gestaltete Innenräume, aber ohne „Distribution“. . . . . Seite 221—222

### KAPITEL IX.

#### Der Städtebau als Aufgabe der Raumkunst.

Der Städtebau bis zu seinem Erlöschen im 19. Jahrhundert. Gewachsene und planmäßig gegründete Städte. Planmäßige Städtegründungen im Mittelalter. Der landesfürstliche Städtebau. Das Erlöschen des architektonischen Städtebaues in Deutschland. Weinbrenner und Schinkel. . . . . Seite 225—229

Die architektonischen Probleme des Städtebaues. Verkehrsfragen. Linienführung der Straße im mittelalterlichen und renaissanceistischen Städtebau. . . . . Seite 230—245

Der mittelalterliche Realismus und der renaissanceistische Idealismus im Städtebau. Die Kirchen im mittelalterlichen Stadtraum. Seite 245—252

Alberti und Filarete. Niederschlag der städtebaulichen Ideen der Renaissance im landesfürstlichen Städtebau. Mittelalterliche Städte in barockem Gewand. Schlimmster Fehler im modernen Städtebau. Seite 252—269

Einige Aufgaben aus dem modernen Städtebau.

Zwei Entwürfe zu gartenstädtischen Siedlungen. . . Seite 271—272

Bahnhofplatz in Karlsruhe. . . . . Seite 272—293

Platz am Ehlingertor in Karlsruhe . . . . . Seite 293—299

## Druckfehler-Berichtigung.

Seite 27, Zeile 23, lies: Inbeziehungsehen statt Zurbeziehung-  
sehen.

Seite 225, Anm. 2, Zeile 7, lies: libri statt libris.

KAPITEL I.

**WAS LEHRT UNS DIE ALTE KUNST  
FÜR UNSER BAUKÜNSTLERISCHES  
SCHAFFEN?**



Das eigentliche Ziel der Baukunst ist das, Räume zu schaffen. So wurde es bei den Römern, im Mittelalter und in den früheren und späteren Zeiten der Renaissance verstanden. Dieses Ziel scheint jetzt einigermaßen verschoben und verdunkelt zu sein. Als eigentliche Aufgabe des Baukünstlers gilt heute im allgemeinen eher die äußere Bildung der die Räume umschließenden Massen zu einem architektonischen Monument. Wenn das auch gutenteils wohl damit zusammenhängt, daß immer mehr die Hauptaufgabe der Zeit das vielräumige Wohnhaus geworden ist, so zeigt doch schon diese offenbar nicht ganz richtige Auffassung von der Baukunst, daß sie gewiß nicht in einer Zeit gesunden Gedeihens steht. Wir wollen uns indessen zunächst mit dieser nun einmal vorhandenen Anschauung abfinden und wollen danach als einfachere Aufgaben die gelten lassen, mehrräumige, von allen Seiten gleichmäßig sichtbare Wohnhäuser zu entwerfen. Mit der Besprechung solcher Aufgaben wollen wir versuchen, die Vorstellungen und Begriffe klar darzulegen, welche den künstlerischen Teil der Tätigkeit des Architekten umfassen.

Da haben wir denn zuerst festzustellen, was unter „Entwerfen“ zu verstehen ist.

Jeder überlegende Architekt wird sich Rechenschaft geben müssen von der merkwürdigen Tatsache, daß die architektonische Gesamtleistung von heute ein so wirres und kunterbuntes Aussehen hat, und daß dagegen das Schaffen irgend einer Zeit vor 1820 oder 1830 — von einigen Ausnahmen wird noch die Rede sein — so einfach und geschlossen erscheint; er wird — welcher Anschauung hinsichtlich des Stiles er immer sein mag — ohne weiteres zugeben, daß heute die Anzahl der befriedigenden Bauten sehr gering, die der mißlungenen außerordentlich groß ist, und daß auf der anderen Seite — z. B. noch im 18. Jahrhundert — eigentlich schlechte Bauten selten sind. Und er wird diesen offenbaren Vorsprung des 18. Jahrhunderts nicht etwa darauf allein zurückführen wollen, daß in jener Zeit die Bauten nur von qualifizierten Baumeistern (die Künstler oder Handwerker waren) hergestellt wurden. Wenn in früheren Zeiten ersichtlich eine durchaus einheitliche und allen gemeinsame Anschauung über architektonische Dinge herrschte, wenn es damals eine „Baukultur“ gab, so ist heute von solcher gemeinsamen Grundanschauung gar nicht mehr

die Rede. Wollte man heute eine Reihe von deutschen Architekten fragen, was sie unter „Entwerfen“ verstehen, man würde, wenn überhaupt eine verständliche, so doch überall eine anders lautende Antwort erhalten.

Wollen wir nun erfahren, was Entwerfen heißt, so können wir das also durch eine Untersuchung der heutigen architektonischen Leistung kaum feststellen, da ihr eben die positiven gemeinsamen Grundzüge zu fehlen scheinen. Jede frühere Zeit aber gibt durch ihre hinterlassenen Bauwerke dem, der sich um sie bemüht, über diese wichtigste Frage eine klare und unzweideutige Auskunft.



Abb. 1.

Freilich muß man zu fragen verstehen. Man darf nicht alles ohne weiteres für bare Münze nehmen, darf nicht ein historisches Bau-  
denkmal wie ein modernes beurteilen wollen. Man muß es als ein  
Produkt der Zeit seiner Entstehung zu begreifen versuchen, als ein  
Glied in einer auf mannigfache Weise beeinflussten Entwicklungsreihe.  
man muß deshalb die baugeschichtlichen Tatsachen kennen. Man  
muß z. B. wissen, daß die mittelfalterliche Baukunst den für sie wich-  
tigsten Bautyp, den der dreischiffigen Basilika, aus der spätrömischen  
Kunst übernommen hat, übernehmen mußte, und daß sie sich eigent-  
lich erst in der Zeit der früheren Gotik, in der Zeit der erstehenden  
Bettelorden und der aufblühenden Stadtgemeinden von diesem über-  
kommenen und dem Bedürfnis doch längst nicht mehr entsprechenden

aber geheiligten Bautyp einigermaßen freimachen konnte. Man darf daher diese basilikale dreischiffige, mit Kreuzschiff und Apside schon in der altchristlich-römischen Kunst ausgestattete und in frühmittelalterlicher Zeit noch weiter gegliederte Kirche nicht ohne weiteres für das überlegte architektonische Ideal der mittelalterlichen Baukunst ansprechen, obgleich sie das überlieferte Ideal war. Man muß an einer anderen Stelle daran denken, daß es Zeiten des Übergangs gibt für die Bautypen sowohl als für die Formen und Konstruktionen, und daß die Bildungen solcher Übergangszeiten immer etwas Unausgeglichenes an sich tragen: Als zu Anfang des 13. Jahrhunderts in

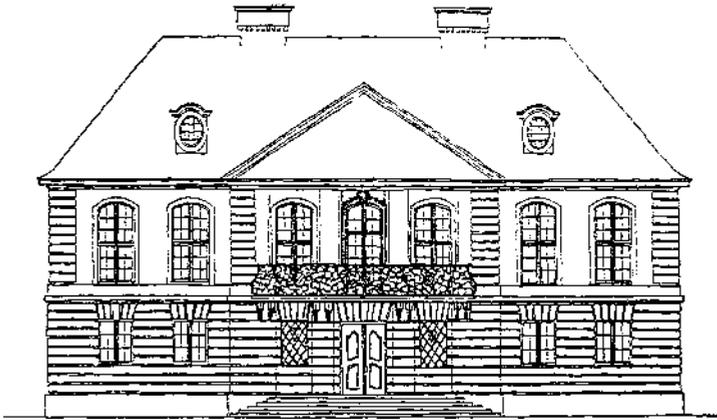


Abb. 2.

Deutschland die in Nordfrankreich ausgebildeten gotischen Formen Konstruktionen bekannt wurden, wendete sich ihnen — wie einer neuen Mode — das Interesse der jüngeren Architekten so ausschließlich zu, daß die Architektur darüber oft vergessen wurde; die sehr unreife Kreuzschiffassade der Stiftskirche in Wimpfen im Tal ist ein ausgezeichnete Beleg für diese Tatsache.

Lenkt man durch solche Betrachtung den Blick etwas in die Tiefe, so hat die alte Kunst auf die Frage, was sie unter Entwerfen verstand, trotz aller zeitlichen Wesensunterschiede doch immer nur die eine Antwort, daß Entwerfen heißt: die einfachste Erscheinungsform für ein Bauprogramm finden, wobei „einfach“ natürlich mit bezug auf den Organismus und nicht etwa mit bezug auf das Formenkleid zu verstehen ist. Denken wir einmal auf der einen Seite an eine „moderne“ Villa (Abbildung 1 und 3), auf der anderen an ein Landhaus des 18. Jahrhunderts (Abbildung 2 und 4), die ja doch beide Bauten mit vielen

und nicht ganz gleichartigen Räumen sind. Dort eine ganz unausführliche Kompliziertheit der Erscheinung, hier eine vergleichsweise große Einfachheit. Jeder Architekt — wenn anders er es wirklich geworden ist — könnte die klare Erscheinung des Landhauses für Jahre nicht vergessen, dagegen die willkürlich verworrene der Villa auch nicht für einige Stunden festhalten. (Dagegen wolle man nicht einwenden, daß diese verworrene Erscheinung nur äußerlich willkürlich sei, durch die besondere Anordnung des Inneren aber bedingt. Solche Anordnung kann auf mancherlei Art zur Zufriedenheit des Bauherrn erreicht werden, und zwar auch so, daß sie eine einfache und klare Gestaltung des Äußeren zuläßt; ja, der Wille zu einfacher Gestaltung des Äußeren fördert geradezu die Klarheit der inneren Disposition.) Nun ist aber ein Bauwerk — wenn anders es ein Kunstwerk ist — eine mit Baumaterialien zur körperlichen Erscheinung gebrachtes Vorstellungsbild. Bevor er sie zu Papier bringt, schwebt die Erscheinung des Bauwerks dem Baukünstler vor der Seele. Er wird das Bauprogramm nach allen Seiten hin durchdenken, wird sich bei vielräumigen und verwickelteren Bauten über die Möglichkeiten der Grundrißanlage auf dem Papier einige Klarheit verschaffen, die ihm vorschwebende Erscheinung — mag es sich um einen inneren Raum, ein Haus, einen Platz, einen Garten handeln — in seiner Vorstellung immer mehr zu einem Bild zu verdichten suchen und schließlich in einer Skizze aufzeichnen; aber selten wird der Baukünstler bei der ersten Skizze stehen bleiben. Er wird das Bauprogramm von neuem durchdenken, wird im Geiste an der Skizze, die er als Bild seiner Vorstellung mit sich herumträgt, ändern, wird dann eine neue Skizze machen und schließlich die abgerundete Erscheinung des Bauwerks aufzeichnen — in der besonderen Darstellungsart des Architekten, d. h. in Grundriß und Aufriß (oder Schnitt).

Wenn das wirkliche architektonische Kunstwerk auf solche Weise entsteht — und wer wollte es leugnen — und also ein mit Baustoffen zur körperlichen Erscheinung gebrachtes Vorstellungsbild ist, so kann wohl das Landhaus (Abb. 2 u. 4), nicht aber die Villa (Abb. 1 u. 3) ein Kunstwerk sein. Denn sie ist in ihrer wirren Kompliziertheit in der Vorstellung schlechterdings nicht faßbar. Sie ist entstanden, wie fast alle Bauwerke von heute entstehen. Der Architekt hat gar keine künstlerische Idee gehabt, und auch kein Vorstellungsbild. Er hat nach dem Programm den Grundriß aufgezeichnet, so daß die geforderten Räume möglichst praktisch angeordnet sind. Und dann hat er zu dem Grundriß einen Aufriß gezeichnet, so gut es gehen wollte (und war dabei im besten Falle von einem gewissen Takt geleitet). Er hat keine Ahnung davon gehabt, daß der Grundriß nichts weiter ist als die Horizontalprojektion des in der Vorstellung gefaßten und zu Papier gebrachten körperlichen Gebildes. Für



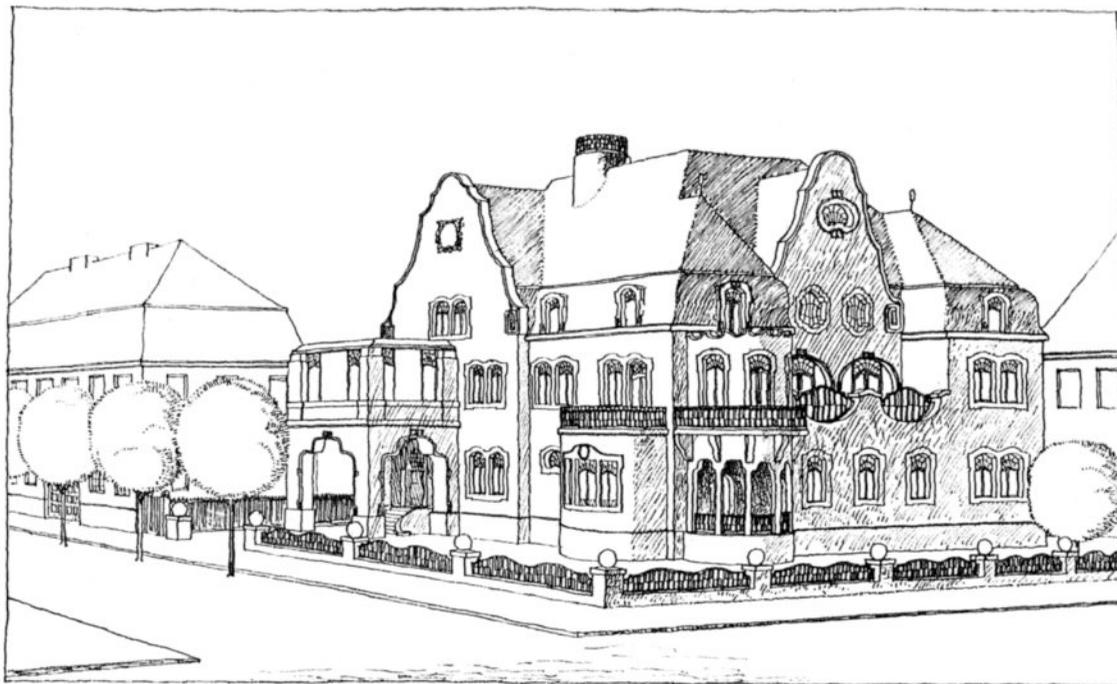


Abb. 3.

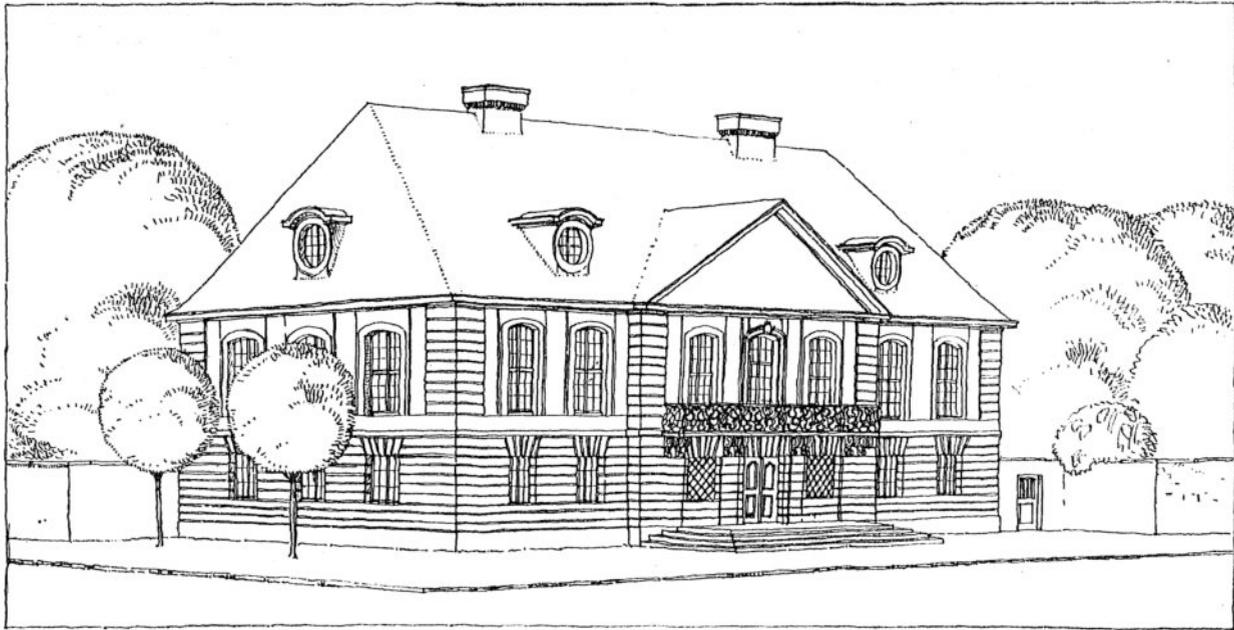


Abb. 4.

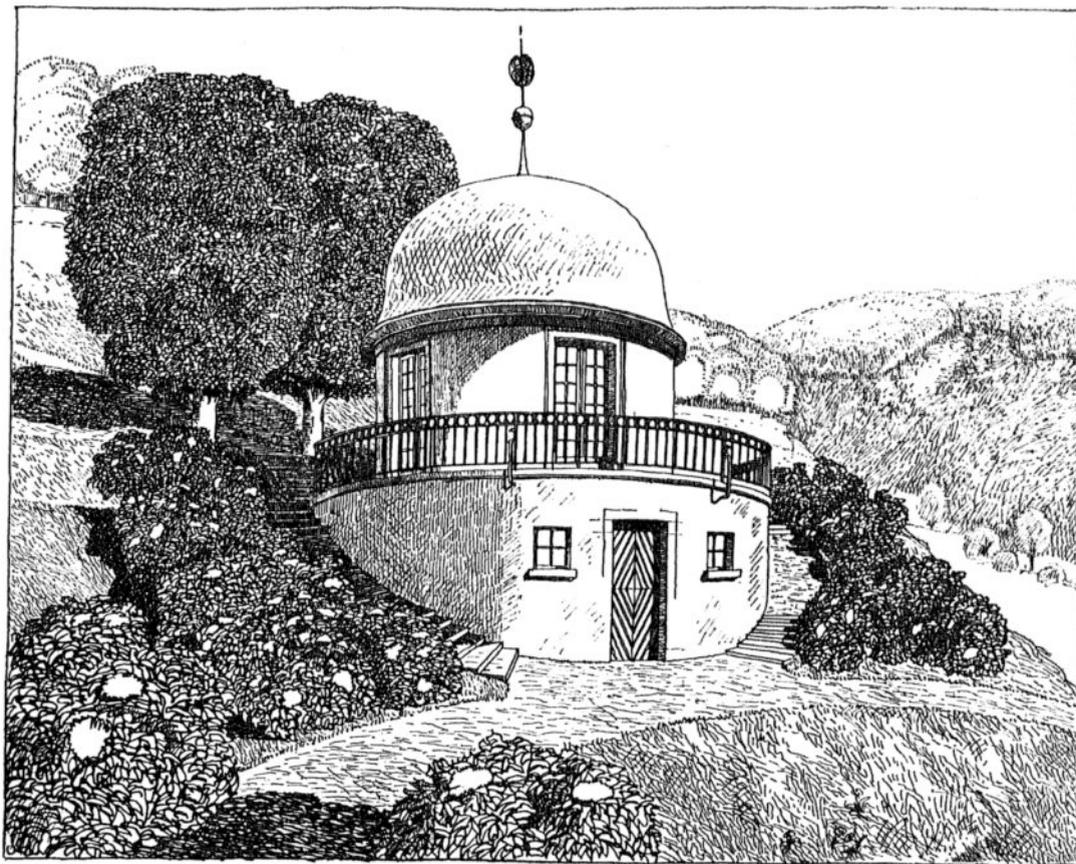


Abb. 5.

ihn besteht der Grundriß zu eigenem Recht (wie in den Beurteilungen der Wettbewerbspreisgerichte, wo es etwa heißt: der Grundriß ist recht gut, der Aufriß steht nicht auf derselben Höhe).

Das Vorstellungsbild der körperlichen Erscheinung ist das erste, der Grundriß entsteht erst unter der Herrschaft dieses Bildes. Das wird heute, nachdem so lange der Grundriß die Herrschaft gehabt hat, für

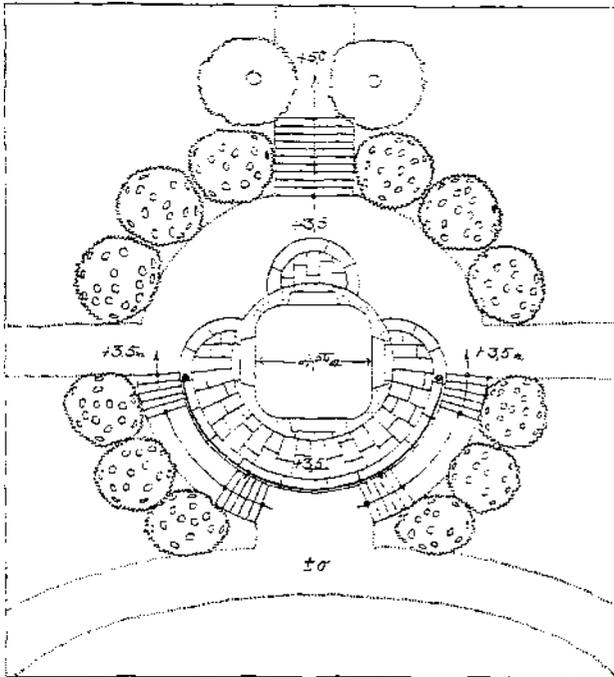


Abb. 6.

kompliziertere Aufgaben nicht mehr ohne weiteres klar sein. Aber für einfache wird man den Satz gern gelten lassen: für ein kleines Gartenhaus z. B., das in einem ansteigenden Garten an aussichtsreicher Stelle liegt und gelegentlich für eine kleine Teegesellschaft benutzt werden soll (Abb. 5 u. 6). Da ist die Aufgabe so einfach, daß das Programm nicht erst durch Grundrißskizzen geklärt werden braucht; vielmehr können Aufriß und Grundriß als die Projektionen des Vorstellungsbildes ohne weiteres aufgezeichnet werden. Handelt

es sich um ein kleines Wohnhaus, so ist das Vorstellungsbild auch noch ohne viel Versuche zu fassen. Und am Ende ist es für jede, auch kompliziertere Aufgabe doch zuerst da, wenn auch durch oft und vielfach wiederholte Grundrißversuche immer wieder an ihr geändert werden muß. Wenn eine Kaserne etwa entworfen werden soll, hat da nicht der wirkliche Architekt, ja hat nicht selbst der Dilettant sogleich ein Vorstellungsbild eines langgestreckten Gebäudes mit gleichen Achsen und gleichen Fenstern, nur in der Mitte, dort wo das Tor liegt, eine Unterbrechung der Einförmigkeit, die in dem Programm begründet liegt, so daß sie noch wirksamer wird (Abb. 7)? Und diese Vorstellung beherrscht die Planung des Grundrisses, wenn sie sich auch manche Änderung gefallen lassen muß, und selbst, wenn man sie nach gründlicherer Bearbeitung des Bauprogramms würde fallen lassen müssen, so würde doch sogleich eine andere da sein, die an Stelle der ersten tritt.

Die Darstellung des Werdens eines architektonischen Kunstwerkes zeigt, daß die gegebene Bestimmung des Begriffes Entwerfen — als des Suchens der einfachsten Erscheinungsform für ein Bauprogramm — jedenfalls auch heute noch gelten muß, wie sie in alter Zeit gegolten hat. Wo immer etwas Großes entstanden ist, da findet sich diese Auffassung vom Entwerfen bestätigt: Der griechische Tempel, das Kolosseum, der Chor des Kölner Domes, das Schloß in Aschaffenburg und so viele andere Bauten sind für sie ein Beweis. Jeder dieser Bauten stellt eine auf eine einfachste Erscheinungsform gebrachte künstlerische Idee dar. Jeder ist für den wirklichen Architekten unvergeßlich. Jeden trägt er, wenn er ihn — sei es auch nur im Bilde — einmal aufmerksam gesehen und studiert hat, und wenn ihm die Ausdrucksform und die Konstruktionen der Zeit bekannt und geläufig sind, als Erinnerungsbild mit sich herum und wird ohne weiteres jeden auch aufzeichnen können. Den in seiner Konstruktion, unglaublich komplizierten Kölner Domchor kann er aus dem Gedächtnis zeichnen, weil er die körperliche Erscheinung einer für seine Zeit typischen künstlerischen Idee darstellt, weil er, wie er ist, aus der Vorstellung eines anderen Künstlers hervorgegangen, die armselige „moderne“ Villa aber kann er nicht im Geiste fassen, weil sie nie in einem anderen Geiste gefaßt worden, sondern in mechanischer Weise auf dem Papier entstanden ist.

Die Hervorbringung eines architektonischen Kunstwerkes ist ohne Zweifel im Laufe der Zeit nicht leichter geworden, sie ist im Gegenteil heute schwieriger, denn je zuvor. Das hängt damit zusammen, daß die einräumigen Bauwerke (d. h. die durchaus einräumigen oder jene, die in jedem Geschoß nur je einen Raum enthalten) immer mehr von den vielräumigen zurückgedrängt worden sind, und daß weiter neuerdings der Architekt sich einer außerordentlichen Sparsamkeit bei der Grundrißfrage der vielräumigen Bauten befleißigen muß.

Biblioteka  
Pol. Wrocław

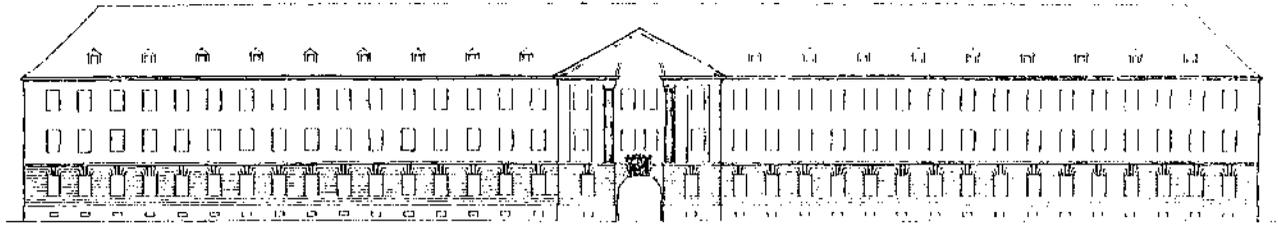


Abb 7

Was begründet aber den baukünstlerischen Vorrang der einräumigen Gebäude? — etwa eines griechischen Tempels, eines mittelalterlichen Befestigungsturmes, des Kolosseums in Rom (das im Grunde genommen ja auch dazu zu rechnen ist). — Es ist die Einheitlichkeit der Gestaltung, die Inneres und Äußeres organisch durchdringt, die wirkliche „Einfachheit“ des ganzen Baugedankens, die eine monumentale Wirkung hervorbringen muß. Mehrräumige Bauten lösen eben, weil diese absolute Einfachheit fehlt, niemals die starke Wirkung aus. Aber die Zahl der einräumigen Bautypen hat mit der Steigerung der baulichen Bedürfnisse abgenommen und wo einräumige Bauten noch allenfalls Geltung haben — wie bei der modernen evangelischen Kirche — da ist das Bauprogramm in der Regel noch mit einer so großen Anzahl von Nebenräumen belastet, daß die Einheitlichkeit der Erscheinung stark verwischt wird. Sind nun schon an Stelle der einräumigen Bauten fast überall die vierräumigen getreten, so sind diese neuerdings in ihrer Grundrißanlage durch die immer steigenden Ansprüche an Komfort und die dadurch bedingte Aufnahme vieler kleiner Räume (z. B. im Wohnhausbau Bad, Abort, Kleiderablage, Speisekammer usw.), oft auch noch durch programmatische Festlegung der Raumgrößen im Einzelnen außerordentlich viel schwieriger zu behandeln als früher.

Im 18. Jahrhundert wurde ein ländliches Pfarrhaus etwa so erbaut, wie es in Abb. 9 in Grund- und Aufriß dargestellt ist. Hinter dem Eingang eine breite Diele, in deren Hintergrund die Treppe zum Obergeschoß liegt, mit einem Ausgang zum Garten und einem Nebenraum, und zu beiden Seiten je zwei Räume (unter denen eine Küche) angeordnet sind. Da die Diele als Wohnraum mitbenutzt wurde, war der Raum nicht etwa unnötig groß. Im Obergeschoß sind eine Reihe von Schlafräumen untergebracht. Man ahnt, wenn man nur den Grundriß sieht, schon die einfache und klare Erscheinung des Äußeren. Der Bau ist von solcher Einfachheit des Organismus, daß seine Erscheinung, ohne daß man den Bleistift zur Hand zu nehmen braucht, fest in der Vorstellung zu fassen ist.

Heute steht es anders mit solcher Bauaufgabe. Wenn hier in Baden der Fiskus ein ländliches protestantisches Pfarrhaus zu bauen verpflichtet ist, so lautet das Programm: ein Amtszimmer von 20 qm, sieben Wohn- und Schlafzimmer von zusammen 145 bis 150 qm, eine Küche von 12 bis 14 qm, Speisekammer, Badezimmer, Klosett, Mädchenzimmer; Bausumme unter normalen Verhältnissen 28- bis 29 000 Mark.\*) Handelt es sich an einer anderen Stelle um ein katholisches Pfarrhaus in einer Stadt, so heißt es etwa: ein Amtszimmer von etwa 20 qm, eine Registratur von etwa 12 qm, ein Eßzimmer von etwa

\*) Die Angabe des Vorkriegswertes ist auch in dieser Ausgabe beibehalten.

25 qm, ein Empfangszimmer von etwa 25 qm, ein Schlafzimmer von etwa 22 qm, zwei Zimmer für je einen Vikar von je etwa 18 qm, ein Badezimmer von 8 bis 10 qm, eine Küche von etwa 18 qm, ein Zimmer für die Haushälterin von etwa 18 qm, Fremden- und Mäd-

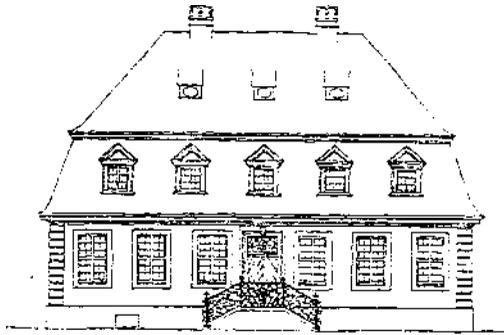


Abb. 8.

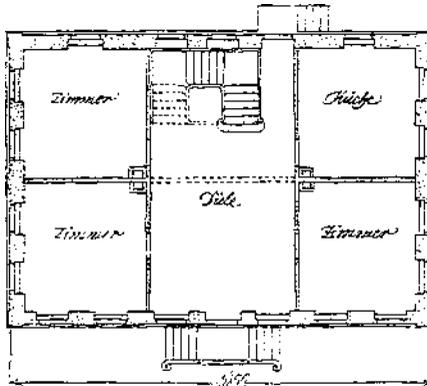


Abb. 9.

chenzimmer, Speisekammer und Klosett usw.; Bausumme ebenso 34 000 Mark; Veranda und dergl. ist nicht erforderlich. Die Bauaufgabe ist durch solche Fassung natürlich außerordentlich erschwert. Freilich empfindet das der Durchschnittsarchitekt von heute kaum. Für ihn ist die Aufgabe eine Kleinigkeit. Wie er sie löst, zeigen die

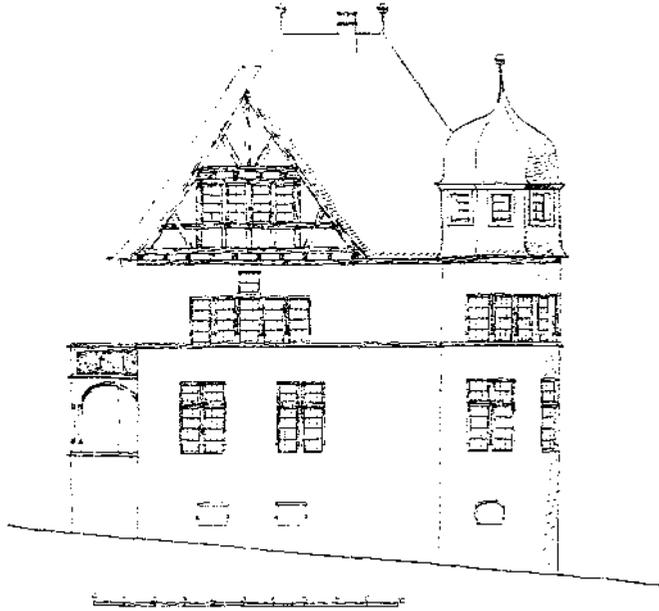


Abb. 10.

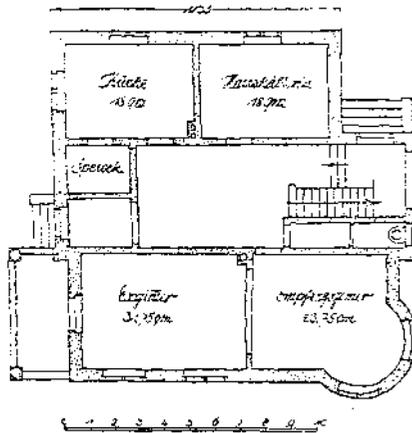


Abb. 11.

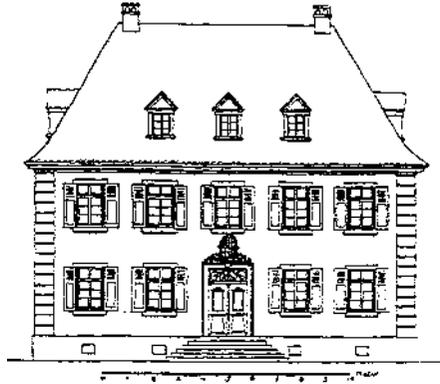


Abb. 12.

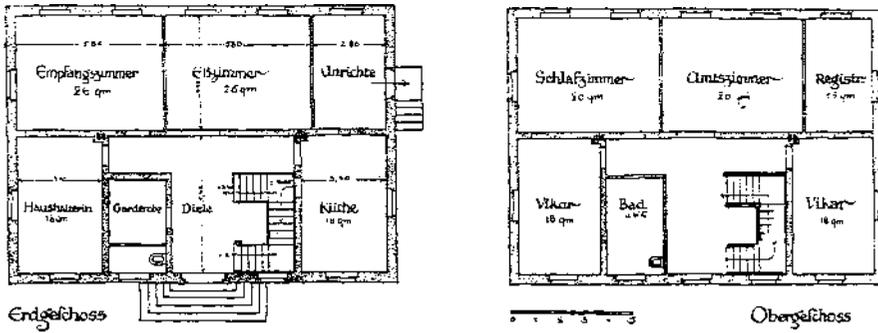


Abb. 13.

Abb. 10 und 11 (der Grundriß des Erdgeschosses und der Aufriß der Gartenseite des katholischen Pfarrhauses). Er legt die Zimmer, wie es ihm richtig erscheint, zusammen, erhält so den Grundriß (mit einer sehr komplizierten Umrisslinie), zeichnet dazu den Aufriß (mit einem Walmdach über dem größten in den Grundriß einzuzeichnenden Rechteck und mit Anschlußdächern über allen Aus- und Vorbauten) und freut sich, wenn er fertig ist, der „malerischen“ Haltung. Aber dieses Verfahren hat ja mit Kunst nichts zu tun, ist nicht Entwerfen, sondern Zeichnen, ist eine Arbeit, die jeder Laie, wenn er nur die einfachsten Grundlagen der Baukonstruktion kennt, ebenso gut leisten kann, und die schon der gebildete Dilettant als schlecht und verkehrt empfinden wird.

Wie die Aufgabe gelöst werden kann — sie kann natürlich auch künstlerisch auf vielerlei Art behandelt werden — und zwar oben drein sparsamer als nach Abbildung 10 und 11, zeigen die Abbildungen 12 und 13 (die Grundrisse des Erdgeschosses und des Obergeschosses und die Ansicht der Straßenseite). Hier hat eine künstlerische Absicht den Architekten geleitet, die aus der architektonischen Verarbeitung der Situation und des Raumprogramms hervorging und die dann die Ordnerin seiner Gedanken blieb. Nicht zufällig entstand hier der Aufriß aus dem nach praktischen Gesichtspunkten aus Einzelräumen zusammengesetzten Hausgrundriß; sondern, wie es bei einem wirklichen Entwurfe sein soll, sind beide, Aufriß und Grundriß nur die Darstellungen des von dem leitenden Baugedanken beherrschten künstlerischen Vorstellungsbildes. Wenn die Lösung um so vieles einfacher aussieht als jene in Abb. 10, 11, u. 14 dargestellte unkünstlerische Gebilde, so ist doch der Aufwand an geistiger Arbeit, den dieser Wille zur Einfachheit bei dem knapp umschriebenen Programm erfordert hat, viel größer gewesen. In der ganzen Auffassung — hat der Entwurf Ähnlichkeit mit jenem Pfarrhaus des 18. Jahrhunderts (Abb. 8 u. 9). Aber es ist dem modernen Architekten durch das Programm schwerer gemacht zu einer architektonischen Gestaltung zu gelangen.

Zweifellos ist das in den Abb. 8 u. 9 dargestellte Gebilde ein Kunstwerk. Aber in einem etwas anderen Sinne, als wir ihn heute mit diesem Wort verbinden, ein Kunstwerk, bei dem die persönliche Leistung des Architekten verhältnismäßig gering ist gegenüber der Leistung, die eine oder mehrere Generationen vollbracht haben. Solche Bauten sind im 18. Jahrhundert und noch zu Anfang des 19. Jahrhunderts überall aufgeführt worden. Jeder zünftige Maurer- oder Zimmermeister, wenn er einen Auftrag dazu erhielt, konnte solch ein Gebäude — wenn auch vielleicht derb oder gar roh in den Einzelformen — hinsetzen. Er hatte bei seinem Meister und der wieder bei einem anderen oder vielleicht bei einem Architekten gelernt, daß es so und nicht anders aussehen müsse. Jeder Architekt

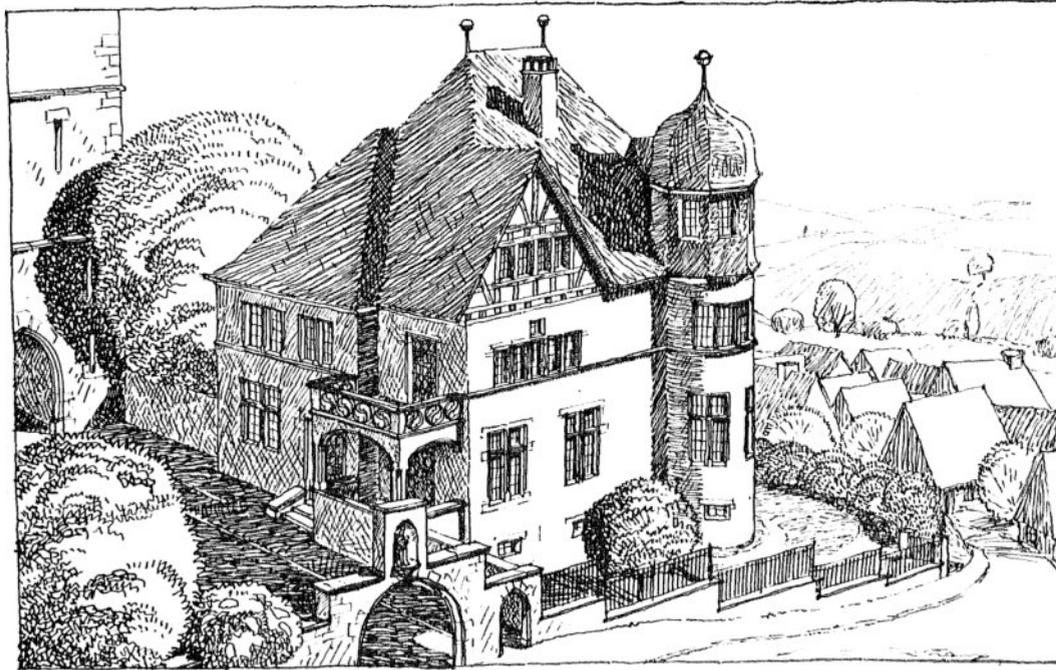


Abb. 14.

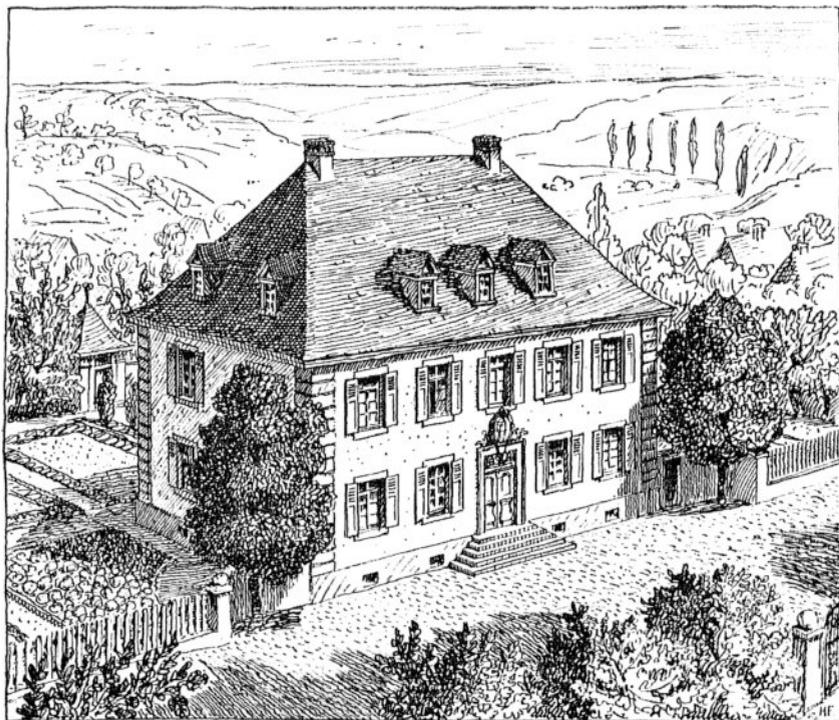


Abb. 15.

aber auch — und wäre es Balthasar Neumann gewesen — hätte das kleine Gebäude in gleicher Haltung entworfen und hätte es nur im einzelnen interessanter, zarter und reicher gebildet. Der Typ war im Laufe des 17. Jahrh. entstanden, und da er gut und brauchbar war, hielt man an ihm fest. Er reichte auch aus und ward passend und bequem befunden für Hans so gut wie für Kunz. Denn Hans lebte im Grunde genommen genau so wie Kunz.

Die Existenz solcher einer ganzen Generation gemeinsamen Kunstwerke, das Vorhandensein einer allgemein gültigen Überzeugung in baukünstlerischen Dingen, einer Baukultur, ist eben der Grund für die oben berührte Tatsache, daß bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts wirklich schlechte Bauwerke kaum vorkommen. Auf ihr beruht die Blüte von Kunst und Handwerk, die wir nicht nur an Einzelbeispielen bewundern, die vielmehr eine Gesamterscheinung der älteren Kultur-epoche ist, weil die Qualität der Werkdurchbildung und der Einzelheiten für die Beurteilung der architektonischen Leistung den Ausschlag gab. Die Gesamterscheinung blieb ja innerhalb des Typischen. Bei uns ist es das künstlerische Ziel, originelle und „moderne“ Gedanken zu Papier zu bringen. Übrigens gilt dasselbe natürlich für Malerei und Bildhauerei. Auch da finden wir neben den wirklichen Kunstwerken an Stelle der persönlichen und schlechten Leistungen der „Künstler“ des 19. Jahrhunderts in alter Zeit die unpersönlichen, aber guten, von dem Können ganzer Künstlergenerationen getragenen Bilder ehrlicher Malermeister und an Bildstöcken, Grabmälern, in Gärten und sonstwo Figuren, die gut sind, weil sie einen geistigen Zusammenhang haben mit der „hohen“ Kunst der Zeit.

Das 18. Jahrhundert hatte noch, wie wir es nennen, eine „Tradition“. Wir haben sie heute nicht mehr. Damals wurden die Nichtkünstler unter den Architekten — und die haben immer die Mehrzahl der Bauten ausgeführt — auf dem richtigen Wege gehalten durch die allgemein geltende künstlerische Überzeugung, an die sie sich gebunden hielten; und diese Überzeugung wurde von den verhältnismäßig wenigen Künstlern geprägt und im Laufe der Zeit langsam und stetig gewandelt. Heute fehlt es an jeder allen Architekten gemeinsamen Überzeugung — es sei denn die, daß man Geld verdienen müsse —; ein allgemeines, von der ganzen Generation getragenes Kunstwerk gibt es nicht mehr, kann es nicht mehr geben; denn jeder Architekt bildet sich ein, ein Künstler zu sein (es sind aber heute deren ebensowenig wie in alter Zeit) und will es beweisen dadurch, daß er sich anders gebärdet als sein Fachgenosse, will bei jeder Gelegenheit, bei dem winzigsten Bauwerk sich persönlich zur Geltung bringen. Diese Gesinnung prägt sich gerade bei denen am stärksten aus, die ihrer geistigen Veranlagung nach ohne Leitung einen Weg allein nicht finden können. Welch ein Hexensabbat des schlechten Geschmacks und des verirrten Gefühls ist daraus

entstanden! Wir haben ihn heute überall vor Augen. Wie aber finden wir aus dieser Verworrenheit wieder heraus? Wie können wir wieder zu jenem glücklichen Zustand einer allen Architekten gemeinsamen künstlerischen Überzeugung gelangen? Können wir überhaupt wieder hingelangen? Auf Grund der Erfahrungen meiner Lehrtätigkeit könnte ich wenigstens das sagen, daß es durchaus möglich ist, einen großen Kreis sehr verschieden veranlagter und begabter, aber gebildeter und überlegender junger Architekten auf denselben Weg zu bringen, wo sie dann von selbst zu demselben Ziel gelangen werden, und ich habe danach — für mich — die feste Überzeugung gewonnen, daß es auch möglich sein muß, der ganzen Fachgenossenschaft die gemeinsame künstlerische Überzeugung zurückzugewinnen.

KAPITEL II.

**ARCHITEKTONISCHES DENKEN UND  
ARCHITEKTONISCHE  
FORMENSPRACHE.**



Der aufmerksame und unbefangene Leser wird schon aus den wenigen Gegenüberstellungen, die wir bisher gebracht haben, das Unkünstlerische der modernen Architekturmacherei herausempfunden haben; dazu bedarf es ja nur gesunder Sinne und einer durch falsches Kunstraisonnement noch nicht beeinflussten Anschauung. Wir konnten uns demnach auch in den Büchern vom Bauen darauf beschränken, den ganzen Gegensatz von Kunst und Unkunst nach der bekannten Methode von Beispiel und Gegenbeispiel vorzuführen. Das würde uns jedoch in Anbetracht unserer weiter gesteckten Ziele nicht genügen; denn es liegt uns am Herzen, nicht nur an das künstlerische Gefühl des Lesers zu appellieren, sondern die inneren Gründe vor seinen Augen aufzudecken, die zu der beklagten Erscheinung geführt haben, zu der Erscheinung nämlich, daß die gleichen Aufgaben in der Baukunst, die früher in der landläufigeren Fassung eine zwar schlichte aber künstlerisch ansprechende Form erhielten, nunmehr zu den verkehrtesten dabei anspruchsvollsten und immer unkünstlerisch wirkenden Gestaltungen führen. Wir müssen da schon von inneren Gründen sprechen, denn diese Gründe greifen offenbar tief in das geistige Leben ein, sodaß wir mit der Gegenüberstellung von Beispielen allein an den Kernpunkt des Problems nicht gelangen können. Wir stehen hier ganz gewiß einer Verschiebung in den geistigen Interessenkreisen des einzelnen und der Gesamtheit gegenüber, die zu einer anderen Einstellung des Denkens geführt und dadurch die architektonische Anschauung in Gefahr gebracht hat zu verkümmern.

Wir hatten im Vorhergehenden schon angedeutet, daß wir das eigentliche künstlerische Versagen aller vorgebrachten modernen Architekturversuche darauf zurückführen, daß der moderne Architekt nicht mehr gewöhnt ist, bei der Konzeption eines architektonischen Entwurfes seine Aufgabe in der Vorstellung zu durchdenken und daß ihm bei der zeichnerischen Bearbeitung gleichermaßen ein solches Vorstellungsbild als künstlerisches Ziel und leitender Gedanke fehlt. Daher auch das gänzliche Außerachtlassen der Situation, aus der die Aufgabe sich eigentlich gefühlsmäßig und gedanklich entwickeln soll. Das Primäre der Entwurfstätigkeit ist bei ihm das Aufzeichnen des Grundrisses, der nach gewissen praktischen Rücksichten, nach den Raumverbindungen und Raumgrößen als lineares Zeichnungsgebilde aufgetragen wird, „entworfen“ wird. Diese Arbeitsweise entspricht

der rein technischen Arbeit des Ingenieurs und des Vermessungstechnikers. Beide abstrahieren, soweit es geht von der räumlichen Vorstellung, weil sie gewöhnt sind, ihre Aufgaben auf theoretische, d. i. mathematische Begriffe zurückzuführen. Je mehr ihre Tätigkeit wissenschaftlicher Art ist, um so mehr wird ihr Denken sich in Abstraktionen bewegen müssen. Sicherlich schafft auch der Ingenieur mit seiner Vorstellung nicht nur in planimetrischen Projektionen auf der Ebene seines Zeichenbrettes, sondern im Raume, aber der Raum ist ihm eben doch mathematische Abstraktion, also etwas rein quantitatives. Ähnlich wie der Vermessungstechniker wohl ein Gelände nach seiner räumlichen Gestaltung, seiner Oberflächenstruktur mit mathematischer Präzision aufnimmt, während doch seine Arbeit gerade darauf fußt, von räumlichen Vorstellungsbildern zu abstrahieren und nur das abstrakt mathematische der Form in der Horizontalprojektion festzulegen.

Ein architektonisches Werk kann aber ohne ein leitendes Vorstellungsbild — als das primäre und wichtigste Agens der künstlerischen Konzeption — nicht zustande kommen: Es entstehen sonst nur Machwerke, einzelne auf vorgezeichnetem Grundriß aufprobierte Baumassen, bei denen von einer künstlerischen Wirkung deswegen nicht die Rede sein kann, weil ein seelischer Kontakt des Architekten mit dem Beschauer nicht eintritt. Das kann vielmehr nur dann der Fall sein, wenn beide sich im anschaulichen Denken begegnen. Zwischen zwei divergierenden Geistesrichtungen, dem anschaulichen und dem abstrakten Denken, kann eine Berührung nicht stattfinden. Nur ein aus einem anschaulichen Vorstellungsbild entstandenes Werk wirkt auf das anschauliche Denken ein. Freilich muß eben auch der Beschauer anschaulich zu denken geschult sein; er muß anschauen können, wenn ihm ein Kunstwerk zum Bewußtsein kommen soll. Beider Denken muß also auf einander eingestellt sein. Wenn das heute nicht mehr der Fall ist, muß man deswegen die Schuld auf beiden Seiten suchen, bei den Schaffenden und beim Publikum. Die geistigen Interessen unserer Zeitgenossen und ihre Bildungsbegriffe zeigen im ganzen eine Richtung, die für das architektonische Denken keinen günstigen Boden bietet. Das ist der innere Grund dafür, daß Bauen und architektonisches Schaffen heute nur sehr vereinzelt zusammenfallende Begriffe sind.

Architektonisch Denken heißt alles Gegenständliche im Gebiete des Bauwesens anschaulich denken. Anschaulich denken ist ein Denken in klaren Vorstellungsbildern — so klar, wie es das menschliche Vorstellungsvermögen zuläßt. Anschauliches Denken führt zu anschaulichen Begriffen. Freilich ist jedes menschliche Denken und jeder Begriff — wenigstens jeder Gattungsbegriff — anschaulich, aber der Grad der Anschaulichkeit ist verschieden: Je abstrakter das

Denken ist, desto mehr verwässert sich die Anschaulichkeit. Die Probe auf die Kraft der Anschaulichkeit, auf die Klarheit des Vorstellungsbildes, kann jeder durch Aufzeichnung des Bildes machen. Zeichnen und immer wieder Zeichnen ist auch die beste Übung der Vorstellungsgabe, also auch die beste Schulung zum anschaulichen Denken. Die Gattungsbegriffe entsprechen innerhalb des architektonischen Denkens den Begriffen, die wir als Bautypen bezeichnen. Bautypen sind auch Bilder unserer Vorstellung, aber Erinnerungsbilder und zwar Komplexe von Erinnerungsbildern, die ineinander übergehen, Erinnerungsbilder, die in sich ähnlich sind d. h. wesentliche Einzelbilder den wesentlich gleichen und damit charakteristischen Teil enthalten. Je mehr Vorstellungsbilder wir in unserem Bewußtsein aufnehmen und je mehr wir unsere Vorstellung zwingen unsere Vorstellungsbilder zu klären und sie zeichnerisch wiedergabefähig zu machen, um so klarer werden unsere Begriffe sein; für den Kunstgenießenden bedeutet diese Denkgewöhnung zweierlei: Er gewöhnt sich ganz gegen den Zeitgeist daran anzuschauen und nicht nur wahrzunehmen. Denn Architektur wird heute im allgemeinen nur wahrgenommen nicht angeschaut, d. h. sie wird nur unbewußt gesehen, ihr Vorstellungsbild wird nicht in das Bewußtsein aufgenommen. Und er bekommt in seinem Bewußtsein Erinnerungsbilder und Erinnerungskomplexe oder Begriffe. Damit beginnt er architektonisch zu denken; denn jedes Denken ist ein Zurbeziehungssetzen des Einzeldings mit den Begriffen, hier also des Vorstellungsbildes mit dem Komplex der Erinnerungsbilder. Nur auf diesem Wege des anschaulichen Denkens kann man Kunst verstehen lernen.

Der Schaffende gewöhnt sich so, seine Vorstellung, mit der er arbeiten muß, zu schulen. Dann bedarf er aber auch der Komplexe von Vorstellungsbildern, um überhaupt schaffen zu können. Je mehr er „voller Figur“ ist, je schärfer er Erinnerungsbilder festhalten kann, desto reicher wird sich seine Arbeit gestalten können, desto mehr wird seine Phantasie eigenes geben. Nur von dem Hintergrund der in der Vorstellung festgehaltenen Erinnerungsbilder lösen sich die eigenen Ideen ab. Es ist ein eitler und törichter Wahn, daß der Künstler aus sich, aus seinem von fremden Eindrücken unberührten Inneren schaffen mußte. Es ist vielmehr ein Denkfehler, ein vollständiger Unsinn; es wäre das gleiche, als wenn man denken wollte, ohne Begriffe zu besitzen.

In diesem Zusammenhang vermögen wir nun Antwort auf die oben angedeutete Frage zu geben, weswegen die zeitgenössische Geistesrichtung so wenig geeigneten Boden für ein architektonisches Denken bietet: Die Entwicklung des geistigen Lebens zeigt eine ausgesprochene Bevorzugung des wissenschaftlich-abstrakten Denkens; dementsprechend geht die geistige Schulung auf eine einseitige Förderung des Denkens in Abstraktionen aus. In dem

Bildungsideal der Zeit herrscht Wissenschaftlichkeit vor, das anschauliche Denken ist in den Hintergrund getreten. Das neue Bildungsideal bereitet sich schon im beginnenden 19. Jahrhundert vor und ich habe in meiner Vorrede zu diesem Buche schon darauf hingewiesen, wie mit dem Auftreten des neuen Bildungsideals die Baukunst den Platz im Geistesleben verliert, den sie früher innegehabt hat. In der gleichen Richtung verstärkend hinzugekommen ist die Entwicklung der Technik, die früher ganz in den Bannkreis des architektonischen Schaffens fiel und die heute ganz auf dem theoretisch-abstrakten Denken basiert. Dementsprechend hat die wissenschaftliche Schulung im Unterricht heute in ganz ungeahnter Weise zugenommen, während Fächer, die dem anschaulichen Denken dienen, wie der Zeichenunterricht, zur gänzlichen Bedeutungslosigkeit herabgedrückt sind. Im 18. Jahrhundert war dieser Unterricht ein Bildungsfach ersten Ranges, der das Verständnis für die Kunst vermittelte, eine Aufgabe, die heute bezeichnenderweise die kunstgeschichtliche Betrachtung erfüllen soll.

Hier auf dem Gebiet des Geistigen liegt der wahre Grund für die Unsicherheit des künstlerischen Instinkts; daher das ewige Jagen und Suchen nach einer eigenen Kunst, das unserer Zeit so eignet und immer unerfüllte Sehnsucht bleibt, vom Hellenismus zur Gotik, zur Renaissance, zum Eklektizismus, zur Deutschen Renaissance, Jugendstil, wieder zurück zur Zeit um 1800 bis zur neuesten Kunst, für die ich keinen Namen weiß — und daher die eigenartige Erscheinung, daß dabei die große Menge der baulichen Produktion unter dem Niveau der künstlerischen Erschaffung überhaupt bleibt, weil es die Vorstellung eines Schaffenden gar nicht beschäftigt hat, eine Erscheinung, die aller älteren Kunst bis in das 19. Jahrhundert gänzlich fremd ist. Der Grund liegt auf dem Gebiet des Geistigen, nicht des Formalen. Es gibt in der Baukunst gar kein Formenproblem. Das in den Vordergrundrücken der Formenfrage zeigt schon eine falsche Auffassung des ganzen Problems. Die Fragestellung ist für uns gar nicht die: Wie erfinde ich noch nie dagewesene Formen, um moderne Baukunst zu erhalten? Sondern die Frage ist: Wie lehren und lernen wir architektonisch denken, um wieder zu Vorstellungsbildern räumlicher und plastischer Natur zu kommen? Es fehlt an Ideen und Inhalt, nicht an der Form, ebensowenig wie es in der Literatur an einer „neuen“ Sprache fehlt, um moderne Gedanken auszudrücken. Die Sprache Goethes ist hier immer noch die rechte, und es wird keinem Dichter einfallen, sich ein Esperanto zusammenzubräuen, wenn er „modern“ sein will. Jede Sprache muß vielmehr als modern und persönlich gelten, sobald wir sie so zu unserem Eigentum gemacht haben, daß wir sie als Ausdrucksmittel beherrschen. Bei den Ausdrucksmitteln der Baukunst, den Formen, verhält es sich ganz in der gleichen Weise.

Es ist ein schwerer Irrtum, wenn wir das Sterilwerden der baukünstlerischen Produktion, das schon um die Mitte des 19. Jahrhunderts beginnt, der Formensprache und ihrer Abhängigkeit von der Antike zuschreiben. Die unverkennbare Trockenheit der damaligen Erzeugnisse ist nicht eine Folge der Wiederbelebung der Antike an sich, deren Formensprache etwa für den neuen Ideenkreis nicht ausreichte, sondern ergab sich allein aus dem Mangel an plastischem Gefühl und aus der architektonischen Geistesarmut, die für die Zeit so bezeichnend ist. Alle Versuche durch gedankliche Vertiefung der Formen (Tektonik) und systematische Neuerfindung die Formensprache zu modernisieren, haben daran nichts geändert. Die gleichen Formen, die bei den Italienern der Renaissance und in den folgenden Jahrhunderten bis zum Absterben der architektonischen Tradition eine lebensprühende Kunst gestalten halfen, blieben tot und leer, weil ihnen der Boden architektonischer Ideen überhaupt fehlte, auf dem sie hätten wurzeln können.

Die italienische Renaissance nahm die antiken Bauformen, die sie mühsam aus dem Trümmerfeld antiker Baureste ausgraben mußte, mit gläubiger Verehrung auf, sie dachte auch zunächst gar nicht daran, über dieses Formenideal hinauszuwachsen. Aber sie war voll neuer und großer architektonischer Ideen und hatte den glühenden Ehrgeiz, die Vergangenheit durch den geistigen Gehalt ihres baukünstlerischen Schaffens in den Schatten zu stellen. Die italienische Renaissance bietet deswegen auch das beste Beispiel dafür, wie eine Zeit — von künstlerischen Ideen geleitet — in eine Formensprache hineinwächst und sie restlos erobert. Auch die Renaissance kannte darum keine Formenprobleme, sondern nur Raumprobleme; sie machte die gleichen Formen zur lebenden Sprache, die im Klassizismus des neunzehnten Jahrhunderts zu toten Formen vertrockneten. Es lag eben nicht an der Art der Form — eine Form an sich veraltet nie — sondern an dem Inhalt des architektonischen Denkens. Der Geist ihrer räumlichen Vorstellungen gab den von ihr übernommenen Formen das künstlerische Eigenleben.

Das Kapital von formalen Begriffen und Symbolen, das eine architektonische Formensprache besitzt, ist niemals von einer einzelnen künstlerischen Individualität aufgebracht worden. — Darüber soll man sich auch durch den von Zeit zu Zeit in der Öffentlichkeit vollführten Kunstlärm nicht täuschen lassen — sondern es sammelt sich an in gemeinsamer Arbeit durch weite Strecken künstlerischen Schaffens hindurch. Die Formenwelt der Architektur ist nicht erfunden worden, sondern sie ist gewachsen. Sie wurzelt vor allem tief in den Perioden menschlicher Kultur, die wir als „primitive“ zu bezeichnen pflegen. Ich will dabei gar nicht einmal untersuchen, wieviel stärker die urwüchsige Zeugungskraft solcher Kulturen gerade für tektonische Formen und Symbole ist, tatsächlich reichen aber

die Formenelemente durchweg in das Dunkel solcher Kulturen zurück. Auch die Formen müssen, wenn sie zur verständlichen Sprache werden sollen, Erinnerungsbilder auslösen können. Man kann den Schatz solcher Erinnerungsbilder anreichern, aber niemals mit einer

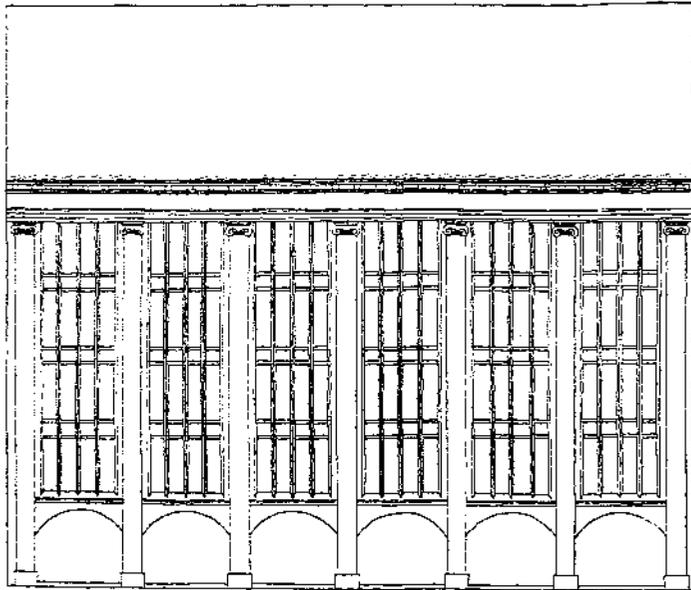


Abb. 16.

Formensprache nach eigener Erfindung von vorn anfangen. Es fehlt ihr dann die wesentlichste Grundbedingung, die triviale Verständlichkeit.

Wir haben den aufgenommenen Faden architektonischer Tradition da wieder angeknüpft, wo wir die letzten Regungen architektonischen Denkens gefunden haben, in der Architektur des achtzehnten Jahrhunderts und ihren Ausläufern. Es ist das in der Tat unsere eigentliche architektonische Vergangenheit, in deren Vorstellungswelt

wir uns einleben, um selbst architektonisch denken zu lernen. Es ist nur selbstverständlich, daß uns auch diese Formenwelt zu eigen wird, aber nicht früher wird sie uns zum eignen Besiß, als wir selbst in architektonischen Vorstellungen leben und schaffen. Denn erst mit neuen Ideen wächst der Umfang der Formensprache über das Traditionelle hinaus. Den Anstoß zu neuen Ideen werden stets neuerwachte Bedürfnisse geben. Wir führen als Beispiel in Abb. 16 die Ansicht eines Warenhauses an. Es entstehen mit einer solchen Aufgabe neue Vorstellungen und neue Typen und die Formensprache bringt die Besonderheiten des neuen Typs zum Ausdruck. Sie bleibt dieselbe und wird doch eine andere, weil sie durch neuen Inhalt wieder neuen Impuls erhält.



KAPITEL III.  
TYPUS  
DES DEUTSCHEN FREISTEHENDEN  
WOHNHAUSES  
UND SEIN ENGLISCHES GEGENBILD.



Für das Wohnhaus hat uns nun die Überlieferung des 18. Jahrhunderts in Deutschland einen prächtigen Typ in mannigfaltig abgewandelter Gestalt hinterlassen (Abb. 4 u. 9). In Urzeiten war das deutsche Haus ein eingeschossiger Einraum gewesen. Auf dem Hofe des Besißenden standen eine ganze Reihe solcher einräumigen Bauten, je für eine bestimmte Verrichtung des Lebens als Schlafhaus, Frauenhaus usw. vorgesehen. So ist es auch auf der Burg des frühen Mittelalters geblieben, wo der Bergfried, der Pallas, die Küche und manche andere Bauten, jeder für sich einräumig, wenn auch mehrgeschossig, und jeder charakteristisch gebildet, innerhalb der Mauer sich vorfinden. Das städtische bürgerliche Wohnhaus des Mittelalters wurde unter dem Zwang der Stadtenge mehrgeschossig angelegt, enthielt aber bis ins 15. Jahrhundert hinein in der Regel in jedem Geschoß nur einen Raum. Dieses einräumige Gebilde erschien nach außen in einfachster symmetrischer Gestalt. Auch der Adel konnte in der Stadt sich nicht wie draußen ausbreiten. Seine Häuser lagen zwar in der Regel innerhalb eines von Mauern umschlossenen Hofes, aber es war nun nicht mehr eine Vielheit von Einzelbauten, sondern ein Gebäude, das alle früher und draußen in den Einzelbauten vorhandenen Räume umfaßte: ein vielräumiges und mehrgeschossiges Haus also. Der Bürger nahm seit dem 15. Jahrhundert diese Gewohnheit der höheren Gesellschaft an. Auch das Bürgerhaus erscheint nun als vielräumiges Gebilde. Da man aber seit alters her gewohnt war, das einzelne Gebäude charakteristisch auszubilden, wollte man jetzt auch die Einzelräume, die innerhalb des Hauses die alten Einzelgebäude des Hofes ersetzt hatten, charakteristisch gestalten. So kam die symmetrische und einfache Haltung des Hauses ins Schwanken. Das hat zwei Jahrhunderte so gewährt. Das Mittelalter ist zu einer abgerundeten und geschlossenen Erscheinung des vielräumigen Hauses nicht gekommen; das 16. Jahrhundert war noch zu abhängig von den mittelalterlichen Bautypen, um sich davon loslösen zu können. Erst die Barockkunst hat dem deutschen Hause unter dem Einfluß italienischer Baugedanken die Einheit wiedergegeben, hat uns in ungezählten und im einzelnen sehr verschieden gebildeten Beispielen jenen Typ hinterlassen, der noch heute wie im 17. und 18. Jahrhundert den eigentlichen deutschen



Abb. 17.

Hausstyp darstellt. Es ist ein Beweis von Verständnislosigkeit für eine architektonische Bedeutung, daß man neuerdings versucht hat, dieses Erbe der Väter hinauszuerwerfen und an seine Stelle das englische Landhaus zu setzen, das von derselben germanischen Hofeinrichtung aus entwickelt, auf einer früheren Entwicklungsstufe als ein aus selbständigen Einzelheiten zusammengesetztes Konglomerat ohne einheitliche und abgerundete Prägung stehen geblieben ist.

Dieser Haupttypus, von dem Abb. 17 ein altes Beispiel einfacher Art wiedergibt, wurde durch die Renaissancebewegung, die natürlich

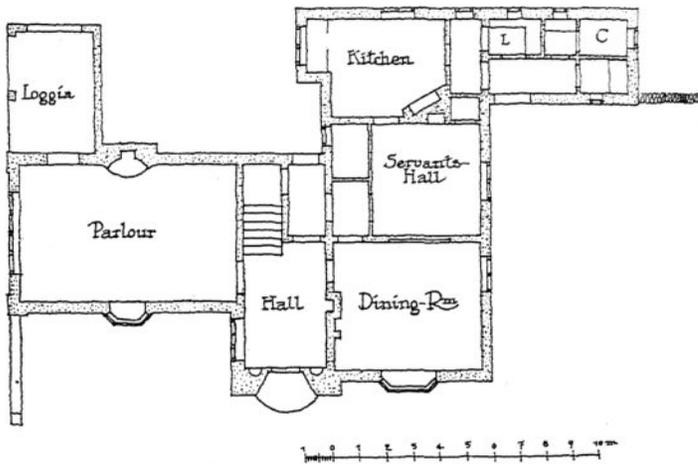


Abb. 18.

auch in England auf eine einfache und einheitliche Hausgestaltung ausging, beiseite gedrängt und erst in neuerer Zeit wieder hervorgeholt. Wenn er für das größere moderne Haus in England (Abb. 18 u. 19) noch eine gewisse Berechtigung haben mag — diese lockere Zusammenfügung des Hauses gewissermaßen aus einer unregelmäßigen Gruppe von Einzelhäusern ist nur dann architektonisch noch erträglich, wenn diese Einzelteile noch eine gewisse Größe und geschlossene Form besitzen, also bei Anlagen von einem gewissen Raumfang —, so zeigt er, bei kleinen Verhältnissen angewandt, ein unerfreuliches Aussehen (Abb. 20).

Unter dem Einfluß nun dieser modernen englischen Wohnhausbauten ist das in Abb. 21 im Grundriß des Erdgeschosses, in Abb. 22



Abb. 19.

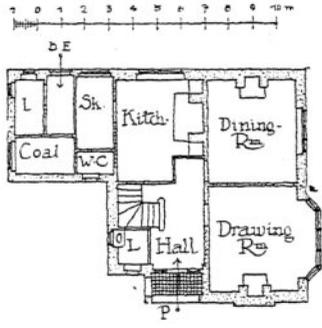
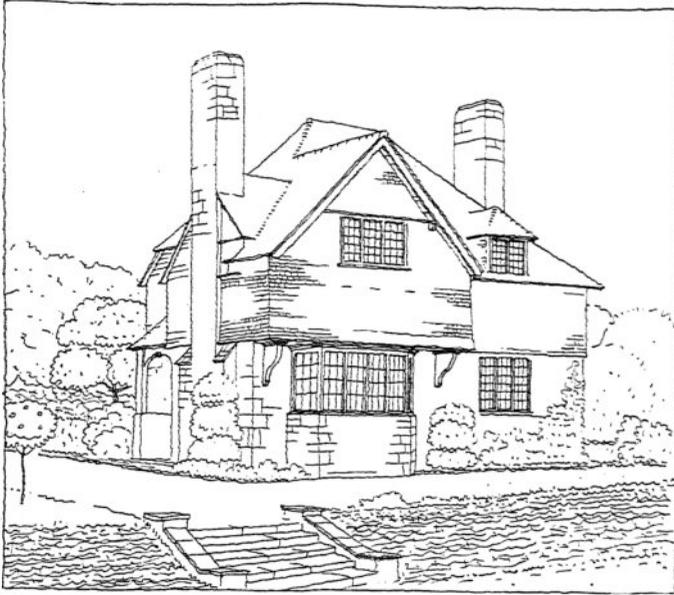


Abb. 20.

im Schaubild dargestellte Haus entstanden. Der Grundriß hat zwar die Räume in eine bequeme Lage zueinander gebracht, aber von einem Vorstellungsbild, das bei der räumlichen Gestaltung zu Grunde gelegen hätte, ist weder bei den Innenräumen noch bei der äußeren Erscheinung etwas zu verspüren. Die körperliche Erscheinung des eigentlichen Hauskörpers wird durch den Küchenvorbau auf der Giebelseite und durch das viel zu große Anschlußdach vollständig

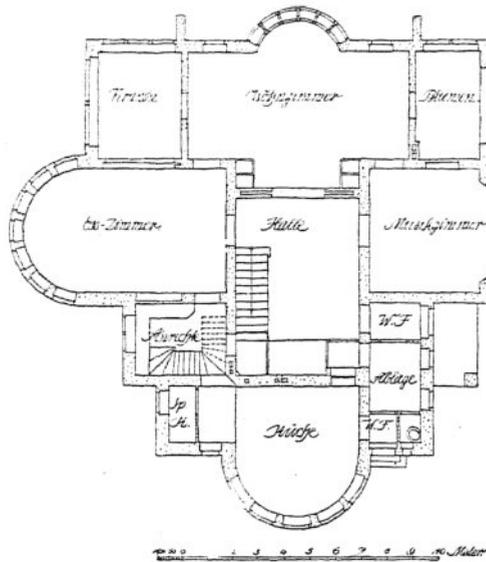


Abb. 21.

vernichtet, sodaß die Vorstellung zwischen zwei widerspruchsvollen und körperlosen Fronten umherirren muß. Das Haus liegt auf dem in Abb. 23 dargestellten Bauplatz. Mit geringen Veränderungen des Grundrisses, Abb. 21, ließe sich aus diesem Bauprogramm heraus ein einigermaßen richtiges und klares Gebilde machen, das in den Abb. 24 bis 28 dargestellt ist. Hier hat das Haus eine einheitlichere Erscheinung erhalten. Freilich verlieren dabei die Zimmer ihre kuriose Form, aber doch nur zu ihrem Vorteil. Denn die Innenräume des Hauses (Abb. 21) krankten im einzelnen an dem gleichen Fehler, wie die äußere Gestalt: sie geben keine räumlich klaren Vorstellungsbilder; sie sind nicht architektonisch gedacht, sondern nur gezeichnet

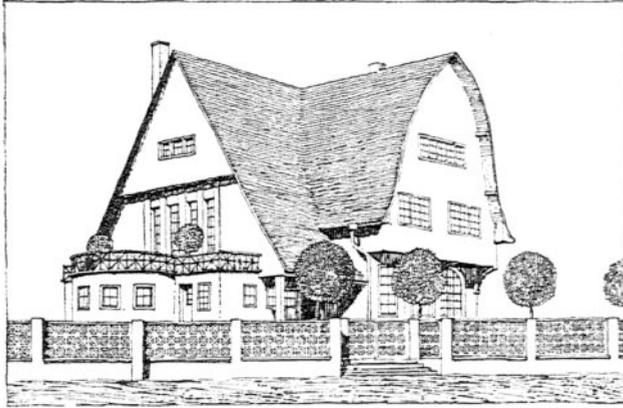


Abb. 22.

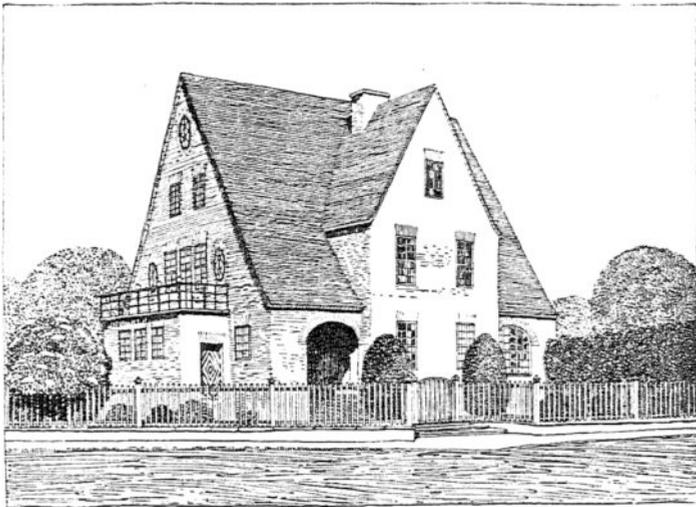


Abb. 24.

Allerdings, eine gewisse Unfreiheit hat auch der Abänderungsvorschlag (Abb. 24 bis 28) behalten, weil er zu sehr an den alten, nicht aus der Raumerscheinung geborenen, Grundrißgedanken gebunden war. Machen wir uns von dem gegebenen Beispiel frei und verfolgen wir den Baugedanken nur nach dem Gesichtspunkt seiner architektonischen Verwertung (Abb. 29 bis 33). Der Grundriß Abb. 21 zeigt eine Neigung zu zentraler Gestaltung des Hauses, ohne daß

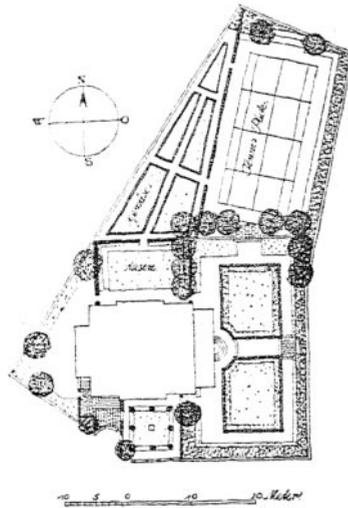


Abb. 23.

es zu solcher gekommen wäre. Die vorhandene Situation (Abb. 23) würde an sich auch nicht dazu verleiten. Bei besonderer Lage aber — etwa auf dem Gipfel eines Hügels oder in der Mitte eines großen flachen Gartens — würde eine zentrale Ausbildung angängig sein. Bei demselben Bauprogramm würden sich bei der in den Abb. 32 in den Aufrissen, Abb. 29 im Schaubild dargestellten Idee die in den Abb. 30 und 31 aufgezeichneten Grundrisse, der in Abb. 33 dargestellte Schnitt ergeben. Auch der Grundriß Abb. 30 verrät dem Architekten schon ungefähr die beabsichtigte Erscheinung des Hauses, d. h. das dem Entwurfe zugrunde liegende architektonische Vorstellungsbild, oder läßt zum mindesten doch ein künstlerisches Ziel auf eine ganz bestimmte Gestaltung erkennen.

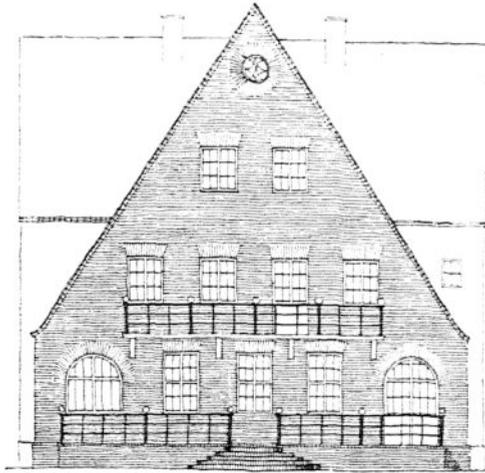


Abb. 25.

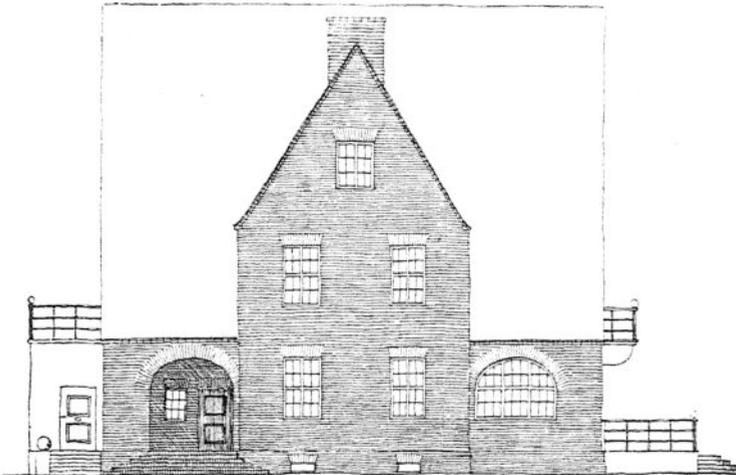


Abb. 26.

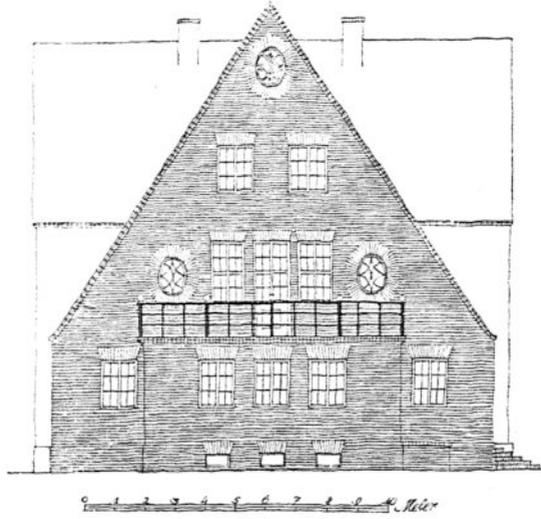


Abb. 27.

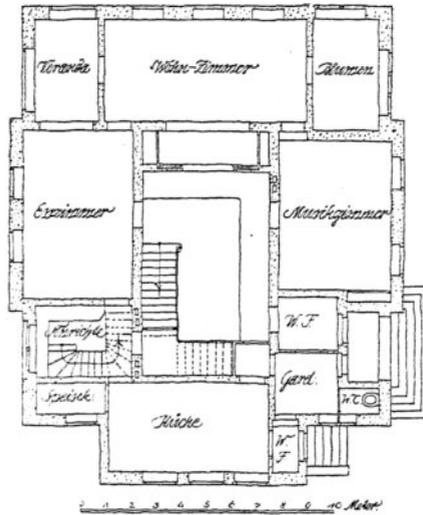


Abb. 28.

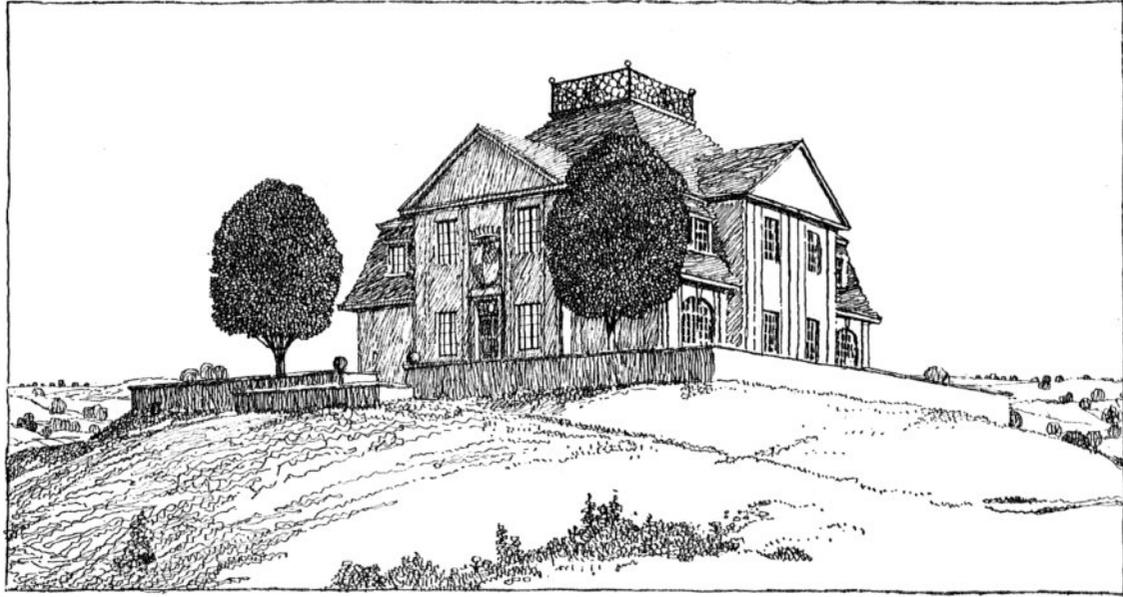


Abb. 29.

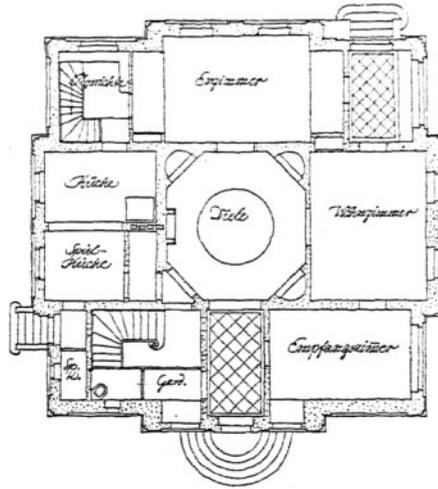
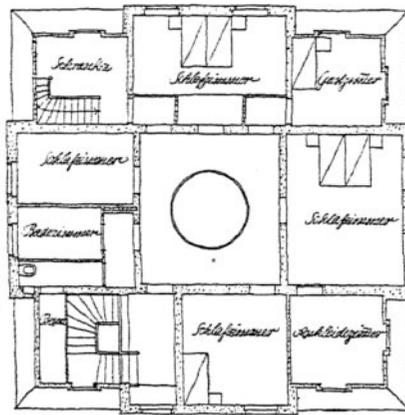


Abb. 30.



*Bergschon-Grundriß.*

Abb. 31.

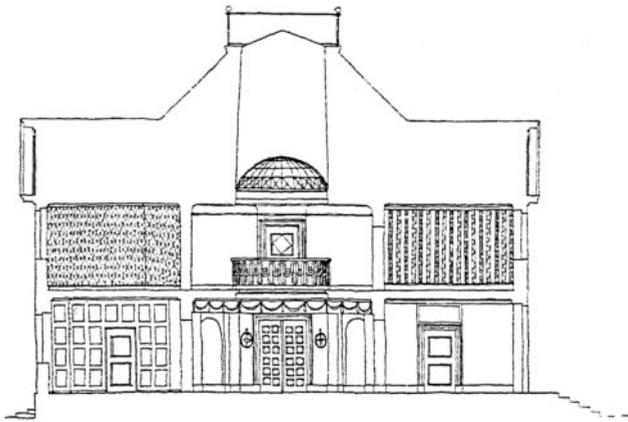


Abb. 32.

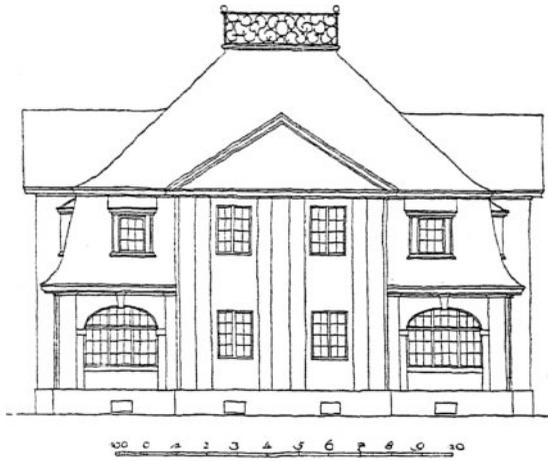
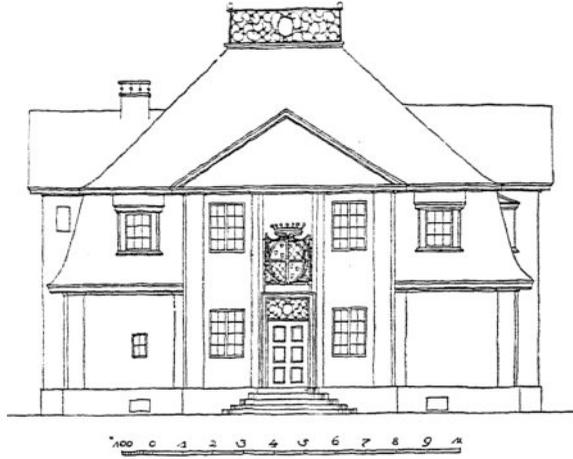


Abb. 33.

KAPITEL IV.  
DIE SUBSTANTIALEN UND FORMALEN  
MITTEL DER ARCHITEKTONISCHEN  
GESTALTUNG.

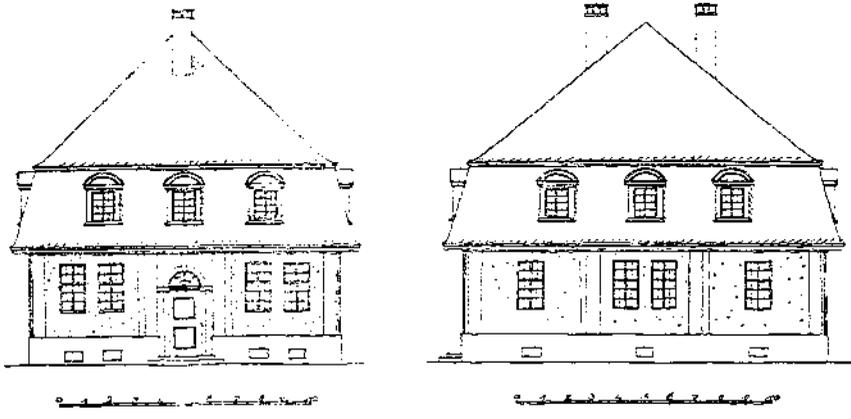


Abb. 34.

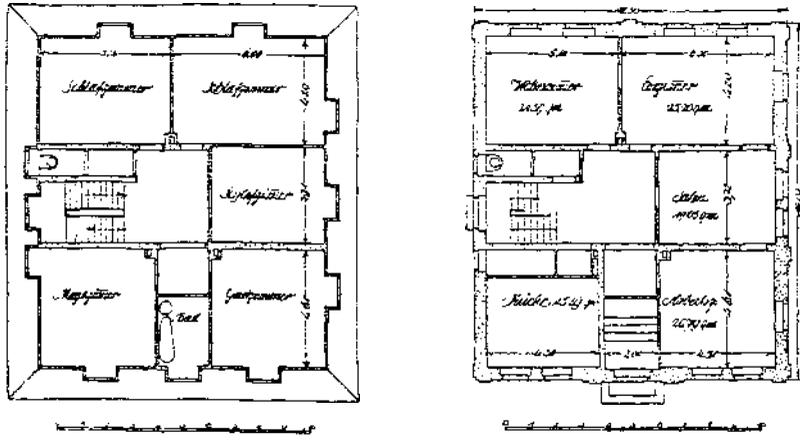


Abb. 35.

Das bei der Konzeption eines Entwurfes vorschwebende Vorstellungsbild hat nicht die sicheren Umriss des in seinen Projektionen dargestellten Entwurfes. Es hat die flackernde Beweglichkeit aller gedachten Bilder; es ist um so unbestimmter, je komplizierter und deswegen unübersichtlicher das Programm ist und je mehr dieses von den typischen Forderungen der betreffenden Gebäudegattung abweicht. Es handelt sich bei der Konzeption um einen Denkprozeß im weitesten Sinne des Wortes, der sich etwa so abspielt, daß sich aus der Menge der vorhandenen und durch Assoziation erweckten Erinnerungsbilder ein durch Programm und Situation beeinflusstes Vorstellungsbild formt oder richtiger noch, daß diese Erinnerungsbilder zu einem Vorstellungsbild verschmelzen, das unsere Phantasie anschaulich und immer anschaulicher zu gestalten und plastisch abzurunden sucht. Unbeschadet aller künstlerischen Intuition bewegt sich unsere Konzeption, soweit sie rein anschaulich ist, unbewußt im Typischen schon dadurch, daß unsere Vorstellung immer daran arbeiten wird, das Vorstellungsbild auf eine einfache, von ihr zu umfassende Gestalt zu bringen.

Nehmen wir ein neues Beispiel, wiederum ein kleines, mehrräumiges, allerseits gleichmäßig sichtbares Wohnhaus, dem das oben (S. 14) angegebene Programm zu Grunde gelegt ist. Ein Grundriß, wie ihn Abb. 35 zeigt, ist in dieser Form natürlich nicht einfach der Niederschlag eines Vorstellungsbildes der ersten Konzeption. Dazu sind zu viele Einzelheiten der inneren Raumdisposition vorhanden, die ohne Anleitung und Kontrolle einer maßstäblich präzisen Aufzeichnung, nur vermittelt des Durchdenkens in der Vorstellung mit dem Bild der Außenerscheinung nicht in Einklang gebracht werden können. Mehrräumige Bauten lösen einen ganzen Komplex von Vorstellungsbildern des Inneren und Äußeren aus, die ohne verstandesmäßige Überlegung in der Grundrißebene keine räumliche Übereinstimmung aufweisen können. Das Wesentlichste ist aber, daß die Vorstellung überhaupt vorarbeitet und in der Entwurfsarbeit selbst lebendig bleibt.

Die körperliche Gesamterscheinung ist in beiden Varianten, Abb. 34 und 36 bis 41, auf die einfachste und damit auf die typische Form des eingeschossigen und zweigeschossigen Hauses zurückgeführt. Da es sich im ersten Falle um ein Mansarddach handelt,

wird das Raumprogramm dadurch nicht berührt. Die rein körperliche Erscheinung eines Bauwerks wird bei einer gesunden Architektur immer innerhalb des Typischen bleiben. Denn diese Erscheinung setzt sich zusammen aus dem kubischen Körper und dem Dach. Das Dach ist eine Konstruktionsform und als solche immer an die gleichen technischen Bedingungen gebunden. Abb. 42 ist ein ganz charakteristisches Beispiel, — man sehe sich das Dach an! — welche Verrenkungen notwendig sind, um der „Modernität“ wegen das Typisch — Selbstverständliche „individuell“ zu gestalten.

Ist hiermit die körperliche Form festgelegt, so wird der Körper doch erst zum Hause durch die Öffnungen, die gewissermaßen den Außenraum mit den Innenräumen in Beziehung setzen. Das Verhältnis der Öffnungen zu den Wandflächen, ihre rhythmische Eingliederung in diese sind zusammen mit der körperlichen Form die eigentlich substantialen Bedingungen für die architektonische Erscheinung des Bauwerks. Die weiteren formalen Gestaltungsmittel, als welche wir die Bauformen anzusehen haben, sind demgegenüber mehr akzidentaler Natur. Das heißt: sie geben dem Bauwerk besondere Eigenschaften, verstärken und klären den durch die Öffnungen bereits angedeuteten Rhythmus, indem sie Gegensätze hervorheben oder Gleichheiten betonen; sie geben dem Architekturwerk die Vollendung als plastisches Werk, indem sie als Schmuckformen Punkte und Flächen akzentuieren und der Körperoberfläche plastische Gliederung geben. Aber sie haben keine Bedeutung in sich, sondern erhalten sie nur durch ihre Anwendung auf eine Substanz von architektonischer Prägung. Nur auf dieser können sie Wirkung entfalten und Leben gewinnen. Andererseits bedarf ein Bauwerk an sich keiner Gestaltungsmittel, um architektonisch zu sein. Man sieht aus diesem Verhältnis der Bauformen zur Bausubstanz, wie grundverkehrt die Meinung ist, man könne durch „Modernisierung“ der Bau- und Schmuckformen zu einer „modernen“ Baukunst gelangen.

In den Abb. 36—41 ist der Versuch gemacht, an der gleichen Aufgabe (Grundriß Abb. 35) diese Bedeutung der substantialen und formalen Gestaltungsmittel durch Nebeneinanderstellung klar zu machen. Abb. 36 zeigt das Bauwerk mit der einfachsten rhythmischen Reihung der Öffnungen und an Gestaltungsmitteln eigentlich nur die Fensterumrahmungen. Es ist verständlich, daß diese — ich möchte sagen — auf die Umriss des Vorstellungsbildes beschränkte Fassung die schlagendste Wirkung hat: es hinterläßt das eindringlichste Erinnerungsbild und stellt keine großen Ansprüche an die Vorstellungsgabe. Es nähert sich ganz dem Typus — dem Gattungsbegriff des Hauses — unter Verzicht auf einen individuellen Accent. Und es ist insbesondere verständlich, daß in einer der ständigen Kunstverwirrung müden Zeit, wie der unsrigen, diese „Sachlichkeit“ am

leichtesten Verständnis findet. In der Durchführung eines so einfachen Rhythmus ergeben sich allerdings bei mehrräumigen Bauten häufig Konflikte mit den inneren Räumen. Z. B. sind selten bei so kleinen Bauten alle Fensteröffnungen für das Innere von Vorteil. Man hilft sich dann, um den Rhythmus einhalten zu können, mit „blinden Fenstern“<sup>\*)</sup>

Abb. 37 zeigt horizontale Trennung in gleiche Teile durch ein Gurigesims, also gleichmäßige Reihung im senkrechten Sinne, Abb. 39 und 40 zeigen ungleiche Teilung in demselben Sinne und Verstärkung der Kontrastwirkung durch verschiedenartige Flächenbehandlung, ein Kontrast, der in Abb. 40 noch verstärkt wird durch Vorlagen und Pilaster, durch die immer eine Betonung der Höhen-dimension bezweckt wird. Abb. 38 betont durch Vorlagen und Lisenen die Höhenrichtung des Gesamtkörpers in gleichmäßigem Rhythmus, während Abb. 41 die Symmetrieaxe hervorhebt. Abb. 43 und 44 zeigen Gegenbilder aus der modernen Praxis, anspruchslose Erfindungen moderner, der Kunst fernstehender Baumeister, aber aus der Zeit vor der „Wiedererweckung“ der mittelalterlichen Kunst; Erfindungen, deren Modernität eigentlich nur in der Hilflosigkeit der architektonischen Gestaltung überhaupt und in der falschen Anwendung der formalen Gestaltungsmittel besteht.

Die beiden Arten der Komposition, die auf „Reihenwirkung“ und die auf „Kontrastwirkung“, werden deutlicher noch in ihrer Besonderheit erfaßt werden können, wenn wir uns mit einer breiteren Hausform nach der Länge, also etwa mit einer fünf- oder siebenachsigen — anstatt mit der dreiachsigen — zweigeschossigen Fassade beschäftigen. Bei einer anderen Lage des protestantischen Pfarrhauses könnte es notwendig werden — sei es, daß wirtschaftliche oder aber allgemein ästhetische Gründe dafür sprechen —, das Gebäude länger und weniger tief zu gestalten, so daß es sich, wie es Abb. 45 im Grundriß und im Aufriß der Vorderseite zeigt, darstellt. Eine Fassade von einer sehr stattlichen Reihenwirkung: die sieben gleichen Achsen, die Lisenen zwischen ihnen, die fünf Gaupen am Dachfuß, der Walmdachfirst mit den zwei Schornsteinen, alles wirkt nach derselben Richtung. Dieser Bildung steht die auf den Kontrast gerichtete gegenüber: Es wird, sei es, daß eine rein ästhetische Absicht oder aber eine in der Mitte des Hauses liegende Treppe (Abb. 46) oder Haustür dazu führt, die mittlere Achse herausgehoben und kontrastierend der unterbrochenen Reihe der anderen gegenübergestellt; oder aber es werden (Abb. 47) die drei mittleren Achsen, zusammengefaßt herausgehoben; oder es werden, miteinander abwechselnd, drei von den sieben Achsen in Gegensatz zu

<sup>\*)</sup> Vergl. die Ausführungen über die „architektonische Wahrheit“ auf Seite 61 und Band III, Seite 140.

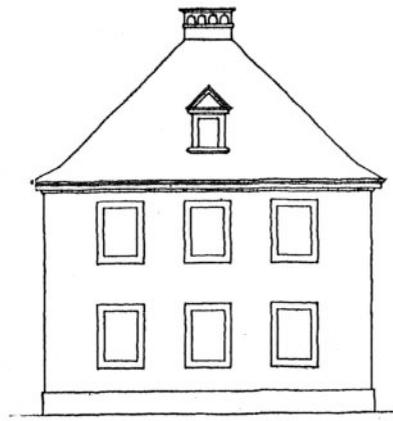


Abb. 36.

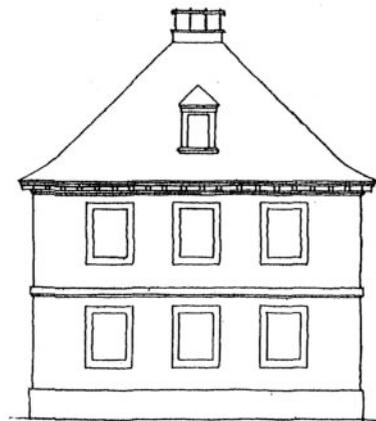


Abb. 37.

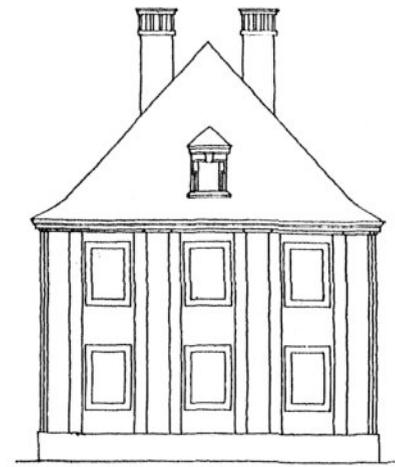


Abb.38.

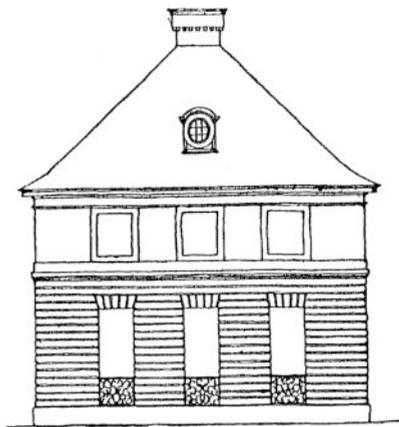


Abb. 39.

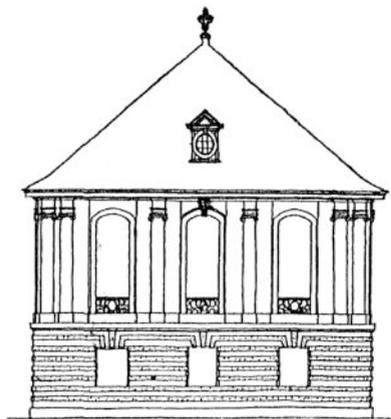


Abb. 40.

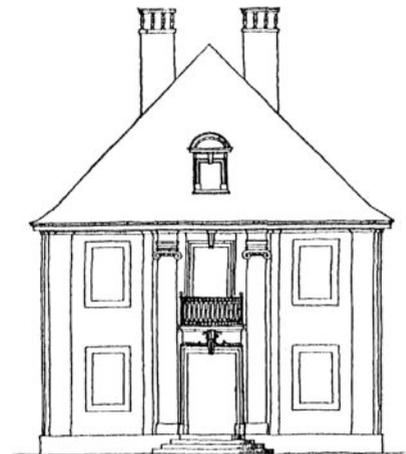


Abb. 41.

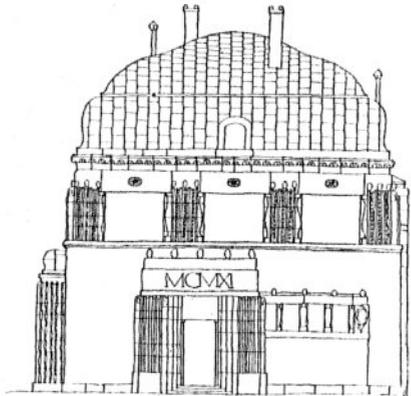


Abb. 42.

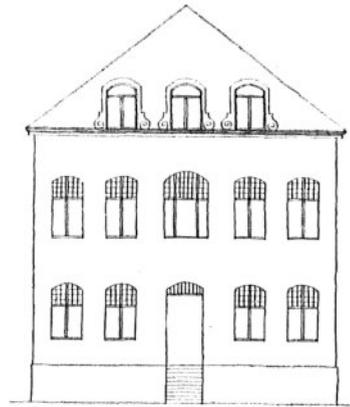


Abb. 43.

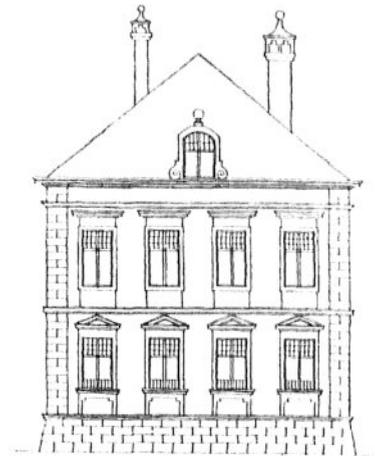


Abb. 44.

den vier anderen, oder (Abb. 48) je die beiden äußeren Achsen zusammengefaßt in Gegensatz zu den drei mittleren gebracht, wozu wieder die Grundrißanlage, die etwa — wie beim Berliner Miethause — Loggien enthalten soll, Veranlassung werden kann (Abb. 49). Die

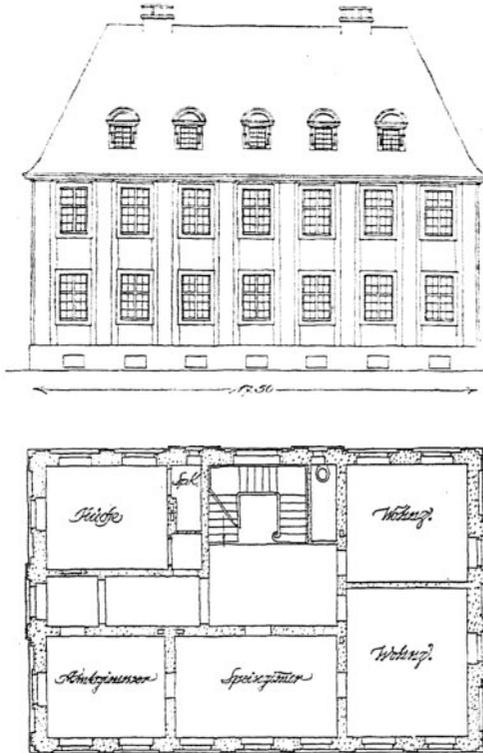


Abb. 45.

gleiche Baumasse, wie in Abb. 45 zeigt sich in Abb. 52 wiederum durch horizontale Teilung gegliedert, eine Gliederung, die besonders in Abb. 53 bis 55 Berechtigung zu haben scheint, wo die unteren und oberen Öffnungen starke Verschiedenheiten aufweisen. Weiterhin

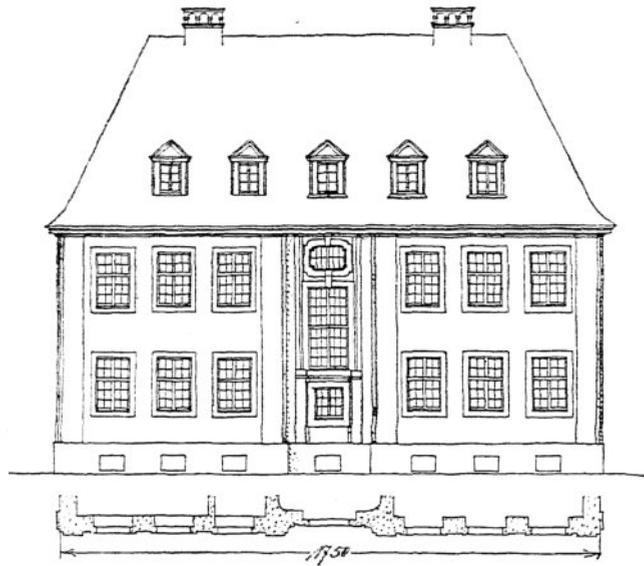


Abb. 46.

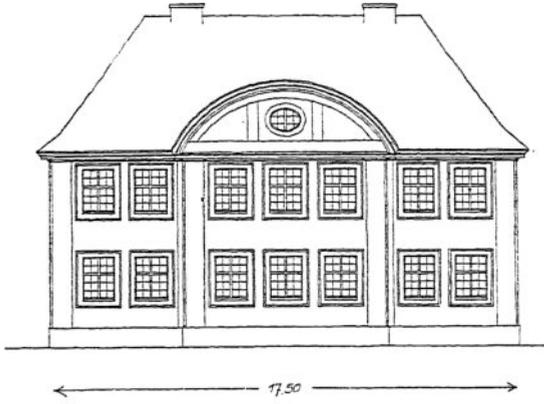


Abb. 47.

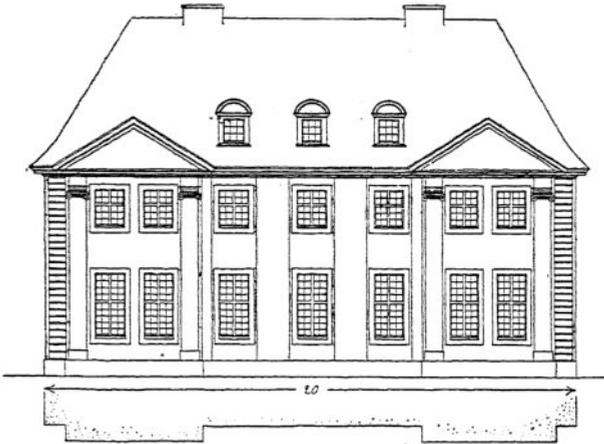


Abb. 48.

zeigen Abb. 50 u. 51 in anderen Beispielen, wie bei längeren Achsenreihungen durch architektonische Gestaltungsmittel verschiedener Art neue Rhythmen geschaffen werden können.

Wir haben hier die innere Raumdisposition, da es sich um eine rein formale Betrachtung der Gestaltungsmittel der äußeren Erscheinung handelt, zunächst unberücksichtigt gelassen oder besser gesagt, wir haben die Einordnung der inneren Räume in das System der Maueröffnungen stillschweigend vorausgesetzt. Es ist

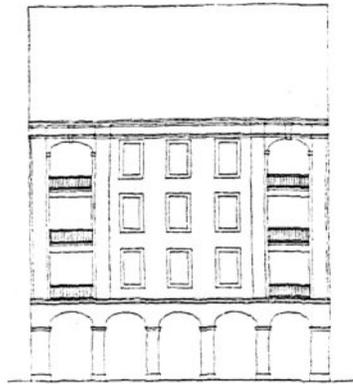


Abb. 49.

aber oben schon angedeutet, daß bei den mehrräumigen Bauten leicht einzelne Konflikte entstehen; und zwar ist das gerade bei Wohnhausbauten wegen der Verschiedenartigkeit der Innenräume der Fall. Wie diese Konflikte gelöst werden können, lernen wir bei den Architekten der Renaissance und des Barock, denen die Einheitlichkeit der äußeren Erscheinung ein zu selbstverständliches ästhetisches Bedürfnis war, um sie, wie es bei uns so oft geschieht, durch ganz nebengeordnete Rücksichten zu zerstören. Sie scheuten sich dabei auch unter Umständen nicht vor einer Augentäuschung, d. h. sie täuschten mit formalen Mitteln Öffnungen vor, die nicht

vorhanden, aber zur Durchführung eines rhythmischen Systems notwendig waren. Sogenannte „blinde Fenster“ wurden in jeder Epoche guter Architektur angewandt, bis die gedankenlose Ästhetik des ausgehenden 19. Jahrhunderts auf einmal entdeckte, daß solche Mittel der „Wahrheit“ widersprächen. Desgleichen haben die alten Meister ihre Fenstersysteme, die der äußeren Erscheinung des Bauwerks die einheitliche Erscheinung sicherte, mit ganz geringen Ausnahmen immer ohne Berücksichtigung der Höhenlage der vorhandenen Treppenpodeste durchgeführt. Der hierbei im Innern des Treppenhauses entstehende Konflikt der Höhenverschnidungen hat

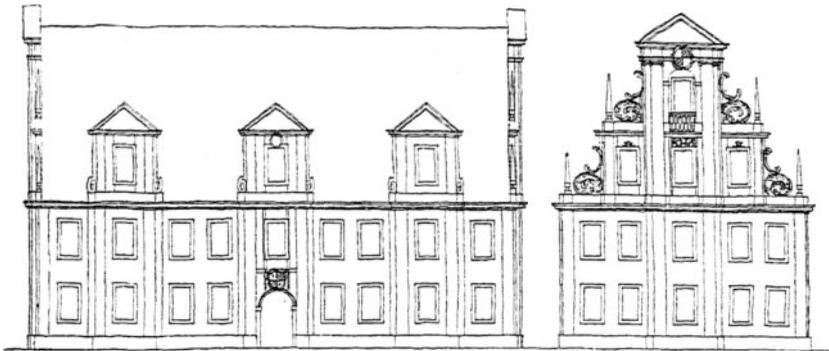


Abb. 50.

sogar seine besonderen Reize. Aber abgesehen davon ist dieser so zum Schlagwort gewordene Wahrheitsbegriff in architektonischen Dingen nichts weiter als ein Denkfehler — wie an anderer Stelle\*) näher ausgeführt ist — da hier die Wahrheit in der ethischen Bedeutung des Wortes mit der künstlerischen Wahrheit verwechselt ist.

\*) III. Band, Seite 140.

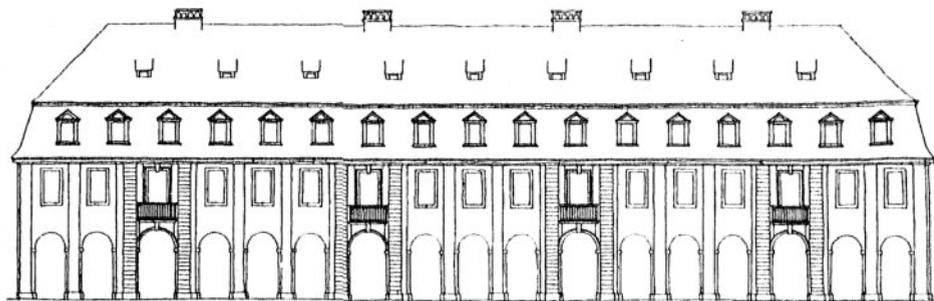


Abb. 51.



Abb. 52.

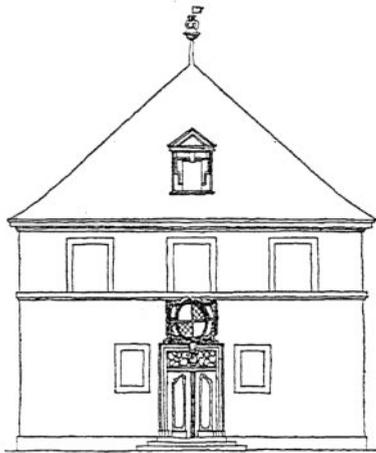


Abb. 53.

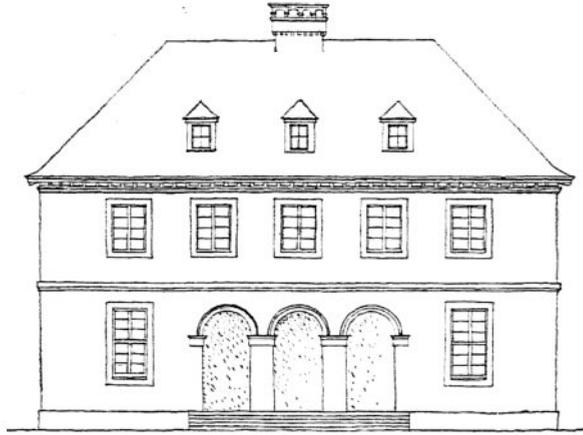


Abb. 54.

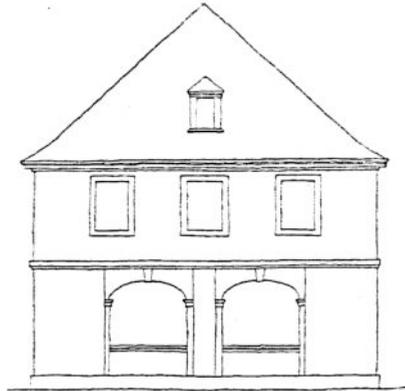


Abb. 55.

KAPITEL V.

**BEDEUTUNG DER SITUATION FÜR  
DEN ENTWURF. – AUSSERE RÄUME.  
ZUSAMMENGESetzte BAUKÖRPER.**



Um die Bedeutung und Anwendung der formalen Gestaltungsmittel klar zu stellen, haben wir vorher den gleichen Baugedanken in verschiedenen Erscheinungen durchgeführt, wobei die äußere Situation unberücksichtigt geblieben ist. In Wirklichkeit verhält sich die Sache jedoch so, daß die jeweils gegebene äußere Umgebung die eigentliche Grundlage jeder Aufgabe bedeutet. Das Vorstellungsbild eines Gebäudes wächst nicht nur aus dem Bild der Umgebung heraus; sondern wir können ein Bauwerk — wenn wir seinen Selbstzweck hier einmal außer Betracht lassen — ohne weiteres als ein Mittel ansehen, um Landschaftsbilder, Gartenbilder oder Straßenbilder mit seiner Hilfe in einer räumlich so abgeschlossenen Form zu gestalten, daß wir sie als äußere Räume bezeichnen dürfen; wenn wir am Eingang den Zweck der Architektur genannt haben, Räume zu schaffen, so sind in dieses Ziel nicht nur die inneren, sondern auch die äußeren Räume eingeschlossen.

In den folgenden Abbildungen ist eine Aufgabe für verschiedene Situationen durchgeführt, um einmal den Einfluß der Umgebung eben auf ihre Gestaltung darzulegen; Abb. 56 enthält dabei den Grundriß, gewissermaßen das Thema, für alle Variationen.

In den Abb. 57 und 58 liegt das Haus unmittelbar an der Straße, für die es mit den beiderseits anschließenden Mauern den Abschluß nach dem Garten bildet. Wir lassen in den Abb. 59 und 60 das Haus weit genug hinter die Straßenflucht zurücktreten, um eine platzartige Erweiterung vor dem Hause in Gestalt eines Vorgartens herzustellen; und schließlich denken wir uns das Haus als Abschluß und Zielpunkt einer Allee in Abb. 61 und 62. In den vorgeführten Fällen kommt uns unser Haus als ein Teil eines Raumgebildes zum Bewußtsein und zwar tritt diese Bildwirkung um so schlagender hervor, je mehr sein Eigenzweck ganz in dieser Aufgabe aufzugehen scheint; das heißt, je mehr es ein organischer Bestandteil dieses Außenraumes wird.

Während unser Empfinden diesen Darstellungen gegenüber durchaus ein räumliches ist, tritt dieses Raumempfinden bei den folgenden Bildern, Abb. 65 und 67, nicht mit der gleichen Klarheit hervor. Die hier gezeichneten Häuser sind weitere Variationen unseres Themas, wenn auch der Grundriß, Abb. 63, einige unbedeutende Veränderungen erfahren hat. In Abb. 65 steht das Gebäude

in zentraler Lage als Mittelpunkt einer Gartenanlage da und hat dementsprechend eine zentrale Form erhalten. In diesem Bilde und ähnlich in dem Bilde 67 fehlt der geschlossene äußere Raum und es wird sich mit dem Hause weniger eine Raumempfindung als eine körperliche Vorstellung verbinden. Ein Gebäude kann demnach, —

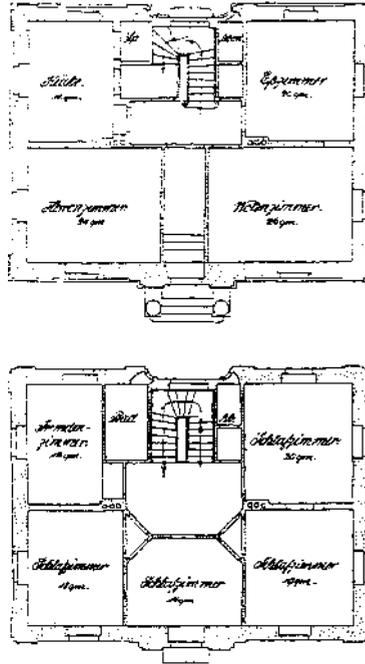


Abb. 56.

je nach der Situation, die gegeben ist oder die wir uns schaffen, — als Objekt einer räumlichen oder auch nur einer körperlichen Vorstellung in Erscheinung treten. Aber es wäre zwecklos, das Mehr oder Weniger räumlicher Vorstellungen in einzelnen Beispielen zu verfolgen; denn tatsächlich handelt es sich bei jedem Anschauen eines architektonischen Werks um einen ganzen Komplex von Vorstellungen räumlicher und körperlicher Art. Auch bei den Bildern 58—62 ist das Wesentliche der architektonischen Gestaltung des

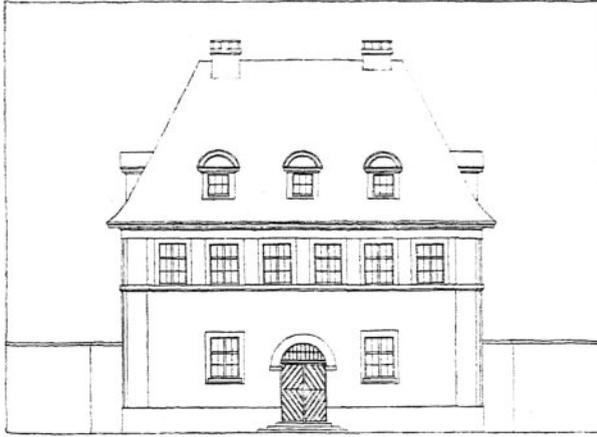


Abb. 57.

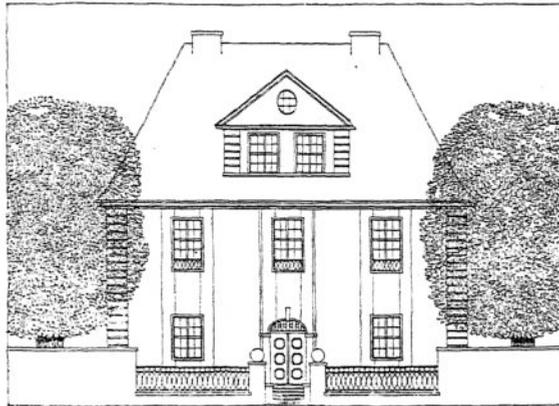


Abb. 59.





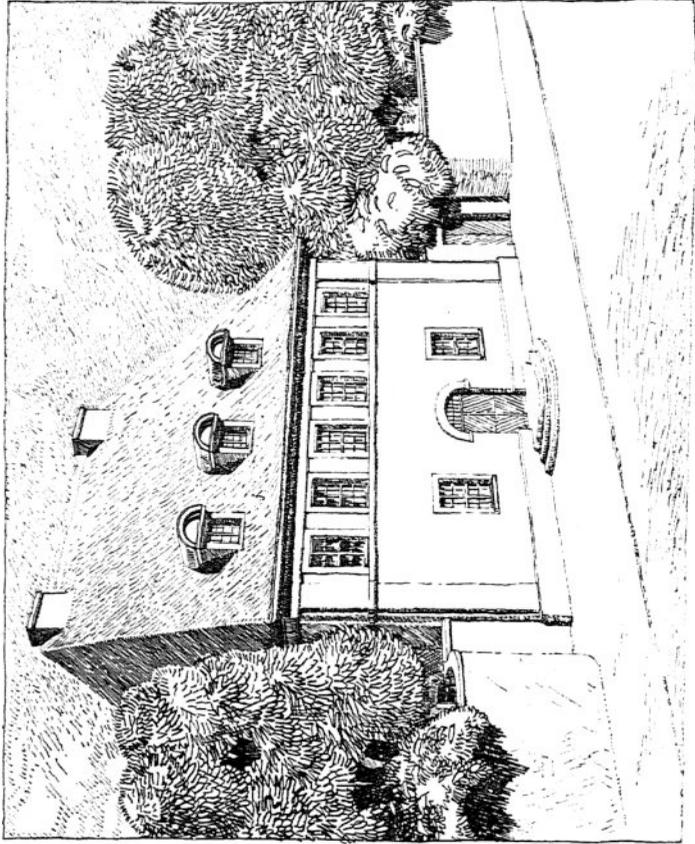


Abb. 58.

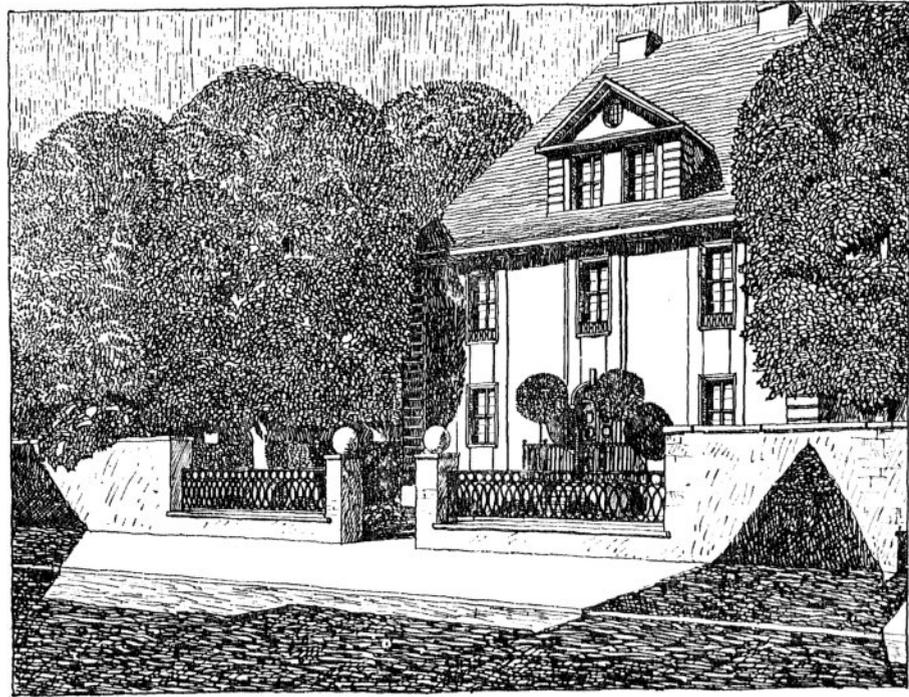


Abb. 60.





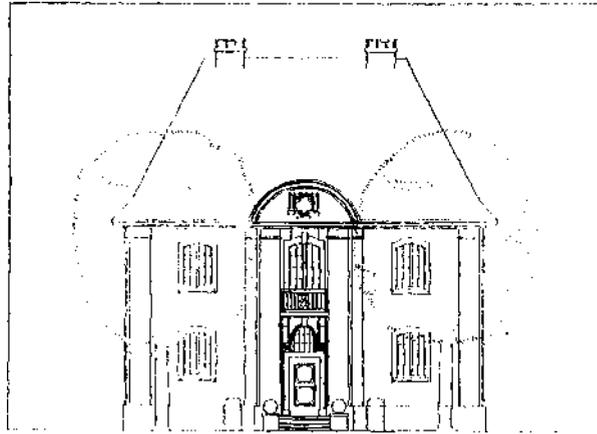


Abb. 61.

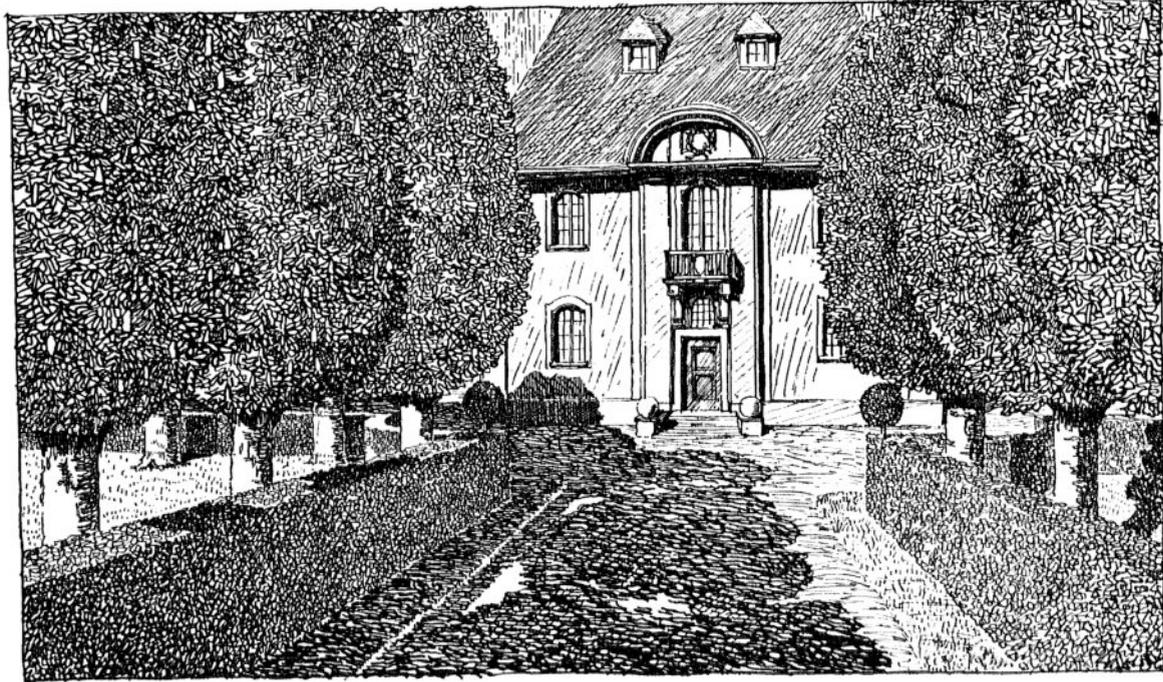


Abb. 62.



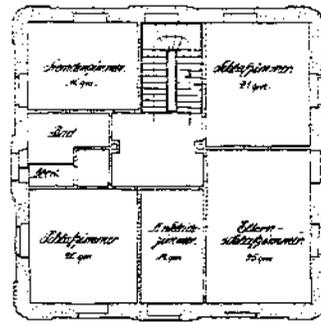
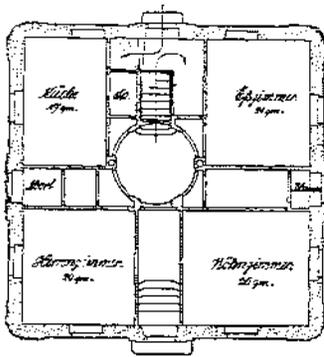


Abb. 63.

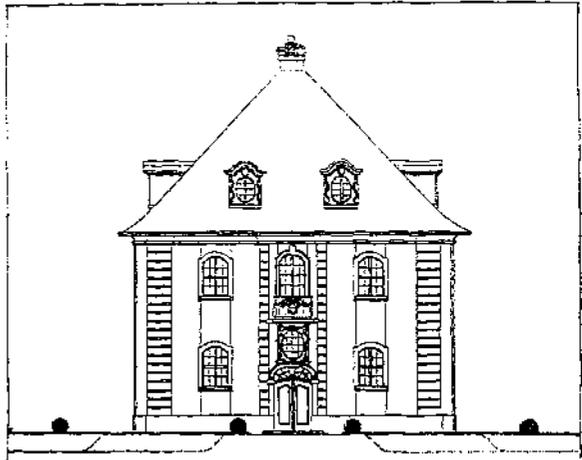


Abb. 64.



Abb. 66.



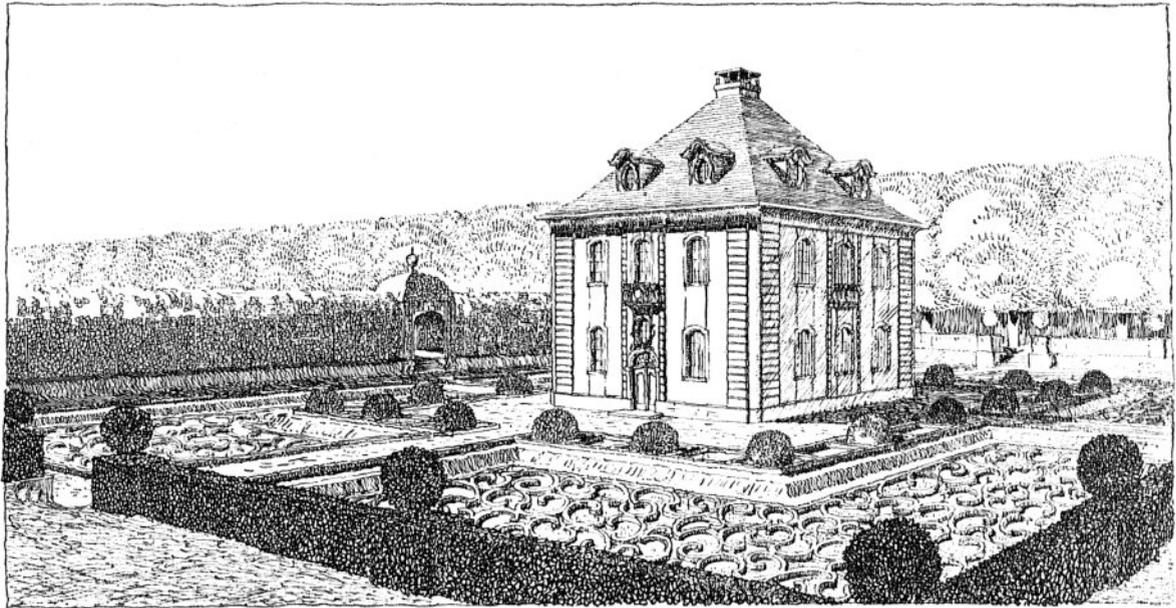


Abb. 65.

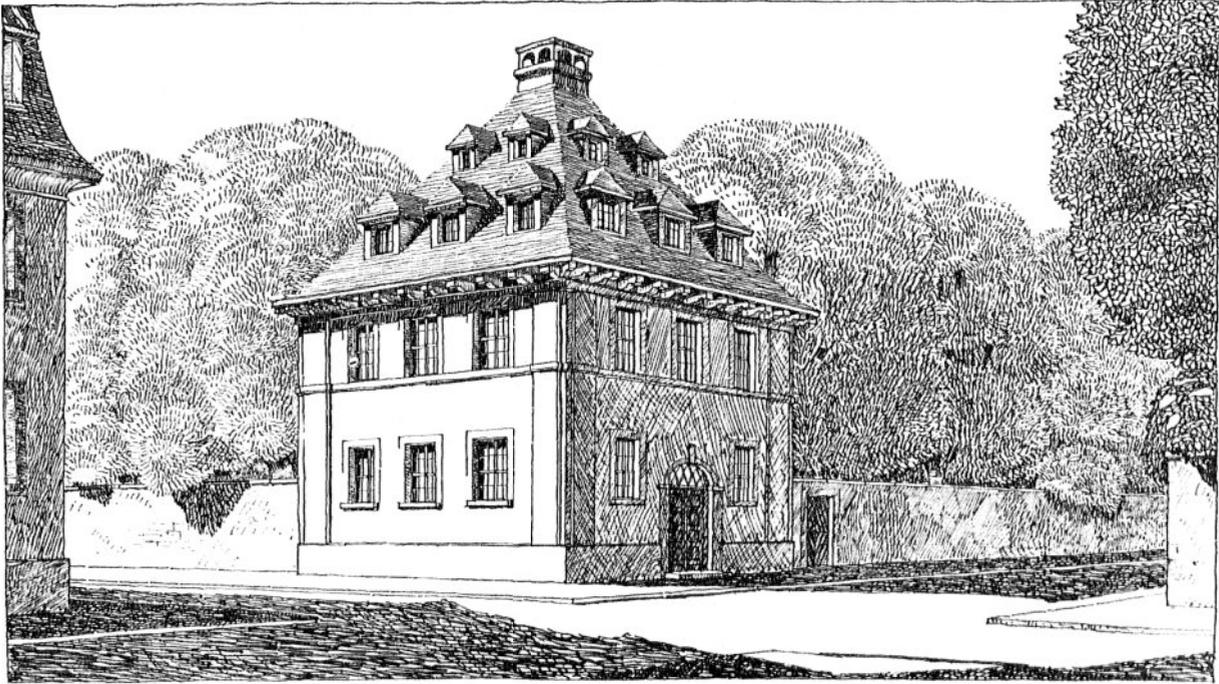


Abb. 67.

Hauses ja nicht mit dem einen Bilde erschöpft, — in dem Bilde wirkt unmittelbar nur die eine Front des Hauses mit — sondern auch da umfängt die Vorstellung die ganze Erscheinung des Hauses in seiner vollen körperlichen Form.\*)

Wir haben nunmehr eine ganze Reihe von Beispielen vorgeführt, deren gute bildmäßige Wirkung in erster Linie auf der einfachen und regulären Bildung des Baukörpers beruhte; so verschieden die

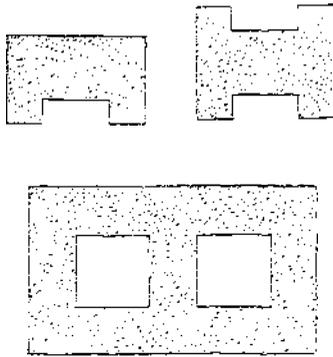


Abb. 68.

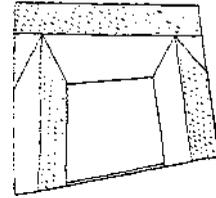


Abb. 69.

Bilder waren, so war der Grundriß des Hauses in den meisten Fällen doch immer nur ein Rechteck oder ein Quadrat, — jedenfalls eine einfache, reguläre Form. Diese Beispiele waren allerdings nach Umfang und Raumprogramm von der kleinsten Abmessung. Sie stellen also gewissermaßen die kleinste Einheit für die Hausform dar. Wächst mit der Vergrößerung des Programms die Größe des Hauses, handelt es sich nicht mehr um ein Haus von 8 Zimmern, sondern von doppelt soviel und mehr Räumen, so wird auch der Hauskörper nicht mehr in jedem Fall einem einfachen rechteckigen Grundriß entsprechen können, sondern er wird sich aus einem Vielfachen derartiger Einheiten zusammensetzen, etwa nach den Grundrißformen,

\*) Vergl. Caro „Die Architektur als Raumkunst“, Berlin 1921. Caro unterscheidet sehr richtig bei der Architektur von vornherein: Die „plastische“ und die „räumliche“ Gestaltungsart.

Abb. 68. Denn daß ein Gebäude die Grundrißform eines langgestreckten Rechtecks annimmt, wie in Abb. 7, ist nur möglich, wenn die Gebäudegattung keinen konzentrischen Grundriß verlangt und

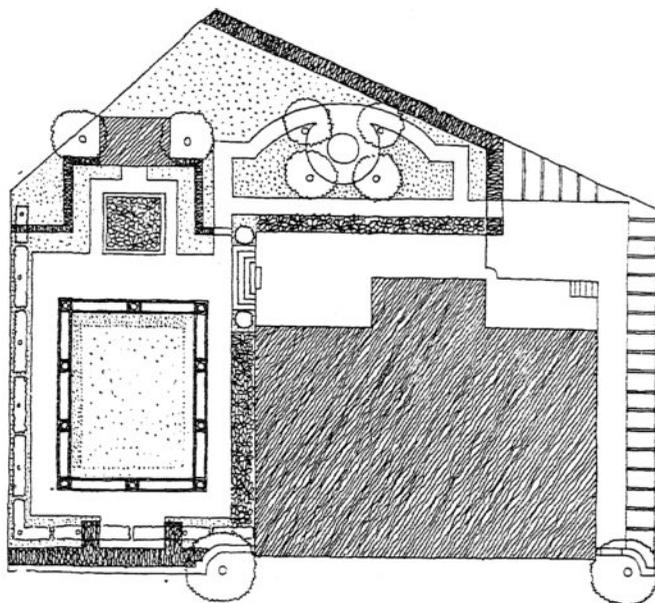


Abb. 70.

das Baugelände eine derartige einseitige Vergrößerung der Baukörper-Einheit zuläßt.\*)

\*) Es ist selbstverständlich, daß wir überall unter einer regulären Form nicht allein die im mathematischen Sinne reguläre verstehen, sondern auch die Form, die kleinere Unregelmäßigkeiten unter dem Schein der Regelmäßigkeit verbirgt. So ist der Grundriß Abb. 69 zum Beispiel, der dem „weißen Haus“ in Basel angehört, in diesem Sinne ein durchaus regulärer. Wir sehen bei der älteren Kunst überall eine geschickte Anpassung an schiefwinklige Grundstücke, aber immer in der künstlerischen Absicht, reguläre Baukörper zu erhalten. „Lösungen“ auf Grund mathematisch-regulärer Grundrisse, bei denen die übrigbleibenden schiefen Winkel mit Erkern oder Türmen noch besonders hervorgehoben werden, sind spezifisch modern und entsprechen ganz der modernen Begriffsverwirrung in allen architektonischen Dingen.

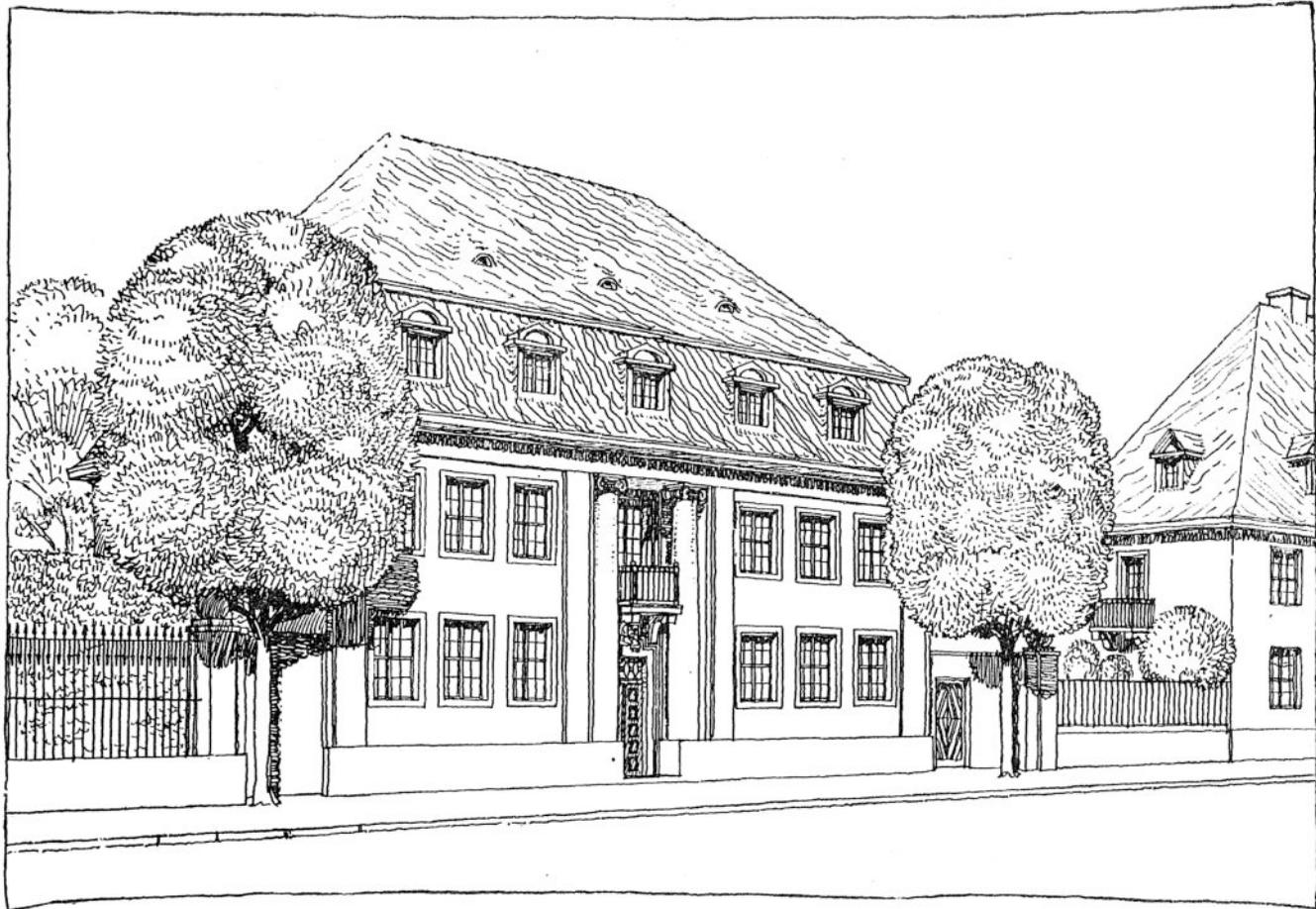


Abb. 71.



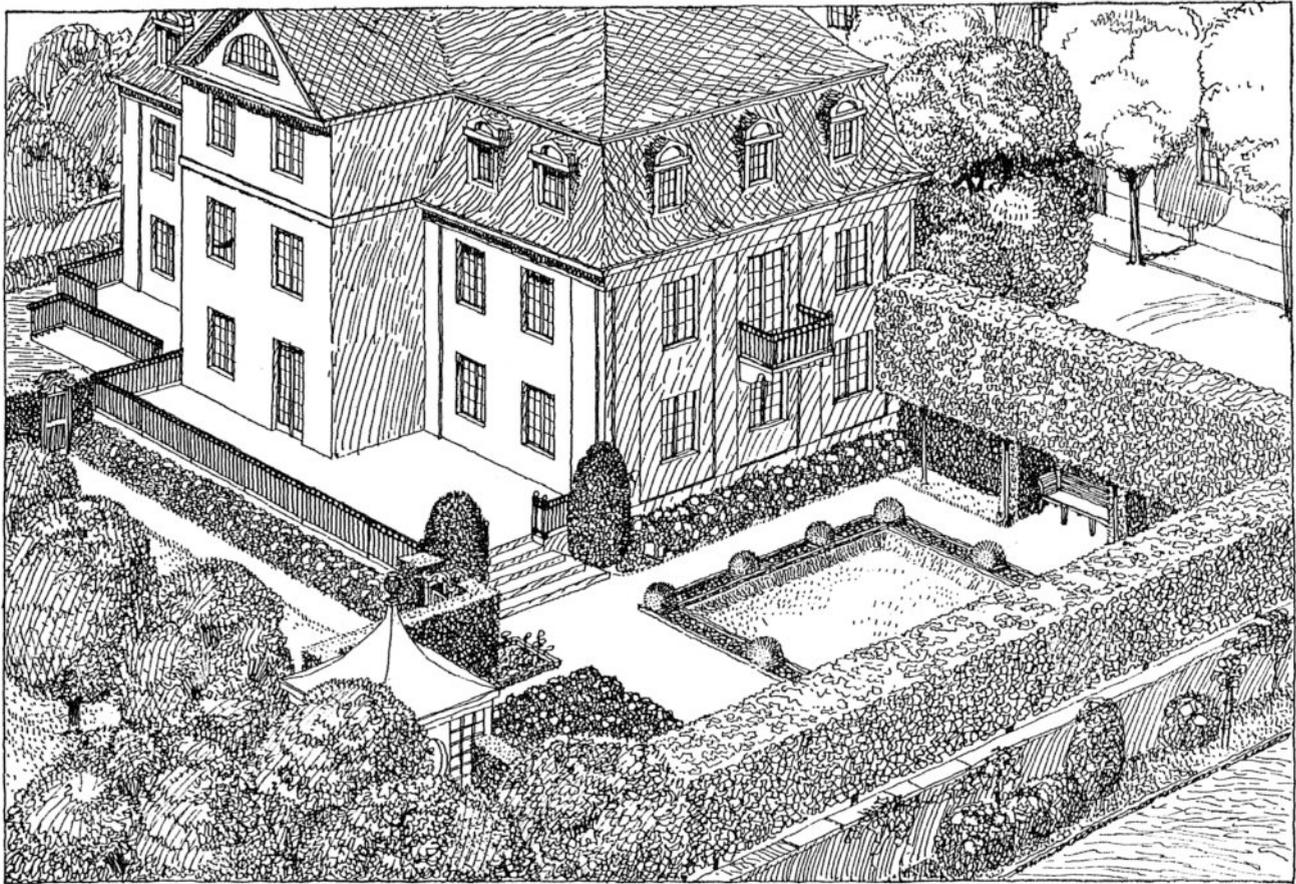


Abb. 72.

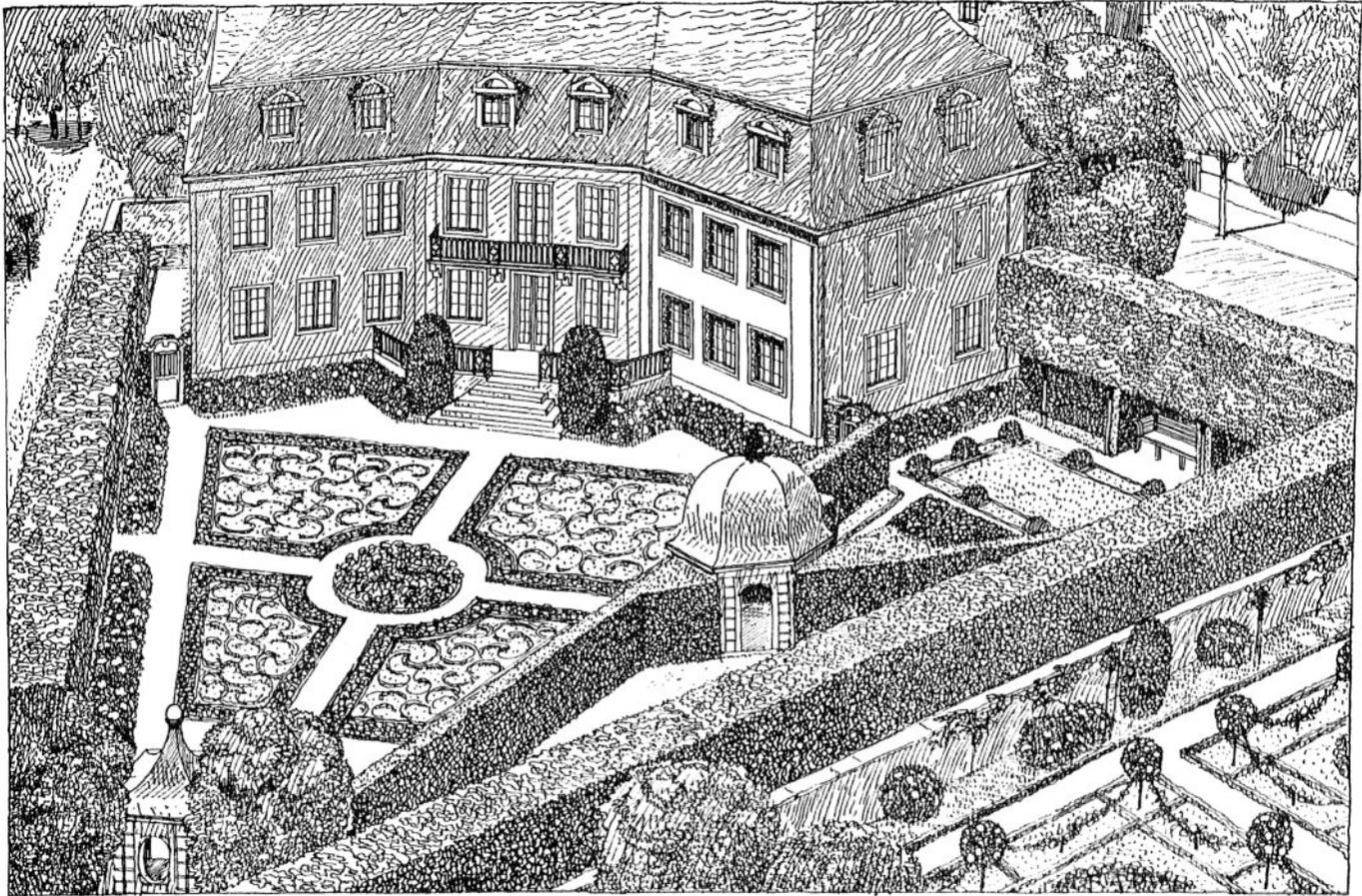


Abb. 73.



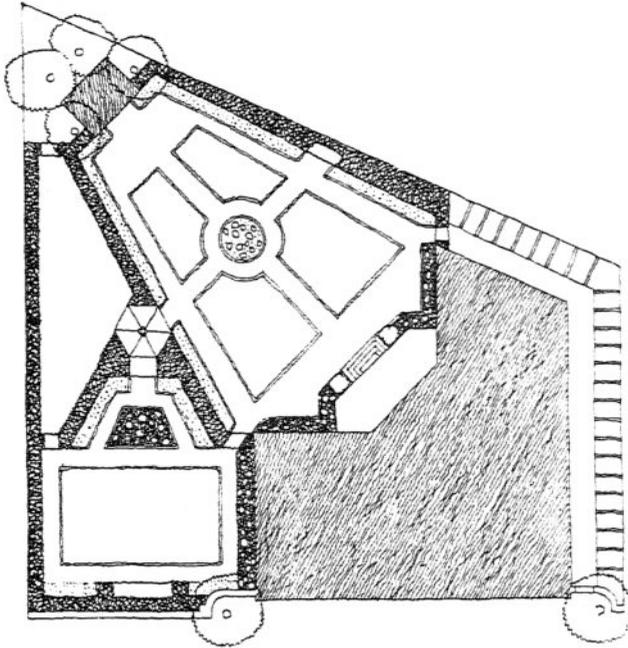


Abb. 74.



Zusammengesetzte Form zeigt schon das Haus in den Beispielen Abb. 70–76. Das zur Verfügung stehende Baugelände ist auf Grund des gleichen Programms aber auf zwei verschiedene Weisen, Abb. 70 und Abb. 74 bebaut. Für beide Entwürfe ist die Ansicht der Straßenseite Abb. 71, die gleiche. Bei beiden haben auch die Gartenräume eine sorgfältig auf die räumliche Wirkung bedachte Ausbildung erfahren. Was aber beide Entwürfe wesentlich unterscheidet, ist die architektonische Beziehung der Innenräume des Hauses zu den Gartenräumen. Eine solche Beziehung tritt in dem einen Fall, Abb. 70 und Grundriß Abb. 123, nicht ein. Beide Raumgruppen sind hier zwei Raumfolgen für sich, ohne ein inneres Band. Dagegen sind im zweiten Falle, Abb. 74–76 und Bild 73 beide Raumgruppen in architektonische Beziehung und damit auch in den Bann eines einheitlichen Komplexes von räumlichen Vorstellungen getreten.



KAPITEL VI.

**RAUMGRUPPEN.  
BEDEUTUNG DER SYMMETRIE FÜR  
RAUM UND KÖRPER.  
ROMANTISCHE UND KLASSISCHE KUNST.**



In den Abb. 77 u. 88 sind zwei verschiedene Situationen gegeben; insbesondere ist die Geländegestaltung eine sehr verschiedene: Im ersten Falle ist das Gelände eben, im zweiten stark ansteigend. Die zugehörigen Entwürfe, große Wohnbauten, zeigen nach Art und Umfang des Raumprogramms eine Wesensgemeinschaft. (Vgl. die Grundrisse, Abb. 79, 84 und 89, 90).

Das Haus, Abb. 77, 78, bildet den Mittelpunkt einer Gartenanlage, deren Plätze sich an die vier Hausfronten anlehnen (Abb. 82, 83). Die äußeren Räume sind deswegen zum Gebäude wohl in Beziehung gebracht, aber seine Innenräume zeigen keinerlei architektonische Orientierung zu den äußeren Räumen.<sup>1)</sup> Beide Raumgruppen bilden auch hier wieder zwei getrennte und durch keine Achsendurchführung miteinander verbundene Raumfolgen. Eine solche Beziehung kann erst erreicht werden, wenn die als Rückgrat der äußeren Raumfolge angenommene Symmetrieachse bei den Innenräumen des Hauses nicht willkürlich abbricht, sondern die innere Raumfolge mit aufnimmt. Das ist bei der Variante der Fall, die in den Abb. 84–87 dargestellt ist und bei der das Raumprogramm und die Situation selbst keine wesentliche Änderung erfahren hat. Der Grundriß besteht aus vier Flügeln, die einen atriumartigen, mit Oberlicht versehenen Innenhof umgeben.

Man sieht also: Räume miteinander so in Beziehung setzen, daß eine architektonische Raumfolge entsteht, bedeutet in Wirklichkeit nichts anderes als sie auf eine gemeinschaftliche, Richtung gebende Achse bringen. Das Verhältnis der Räume zu einander wird um so klarer werden und die architektonische Wirkung der ganzen Raumgruppe wird um so stärker, je folgerichtiger diese Achse für alle Räume die Symmetrieachse bildet. Darin liegt, wie wir weiterhin sehen werden, die eigentliche Bedeutung der Symmetrie in der raumbildenden Kunst. Denn an sich können wir auch räumliche Wirkungen

<sup>1)</sup> Über Grundrißdisposition wird erst in Kapitel VIII gesprochen werden. Um keinen Zweifel aufkommen zu lassen, will ich aber hier schon voraus bemerken, daß die Raumentwicklung bei den Grundrissen, Abb. 79, nicht zu loben ist.

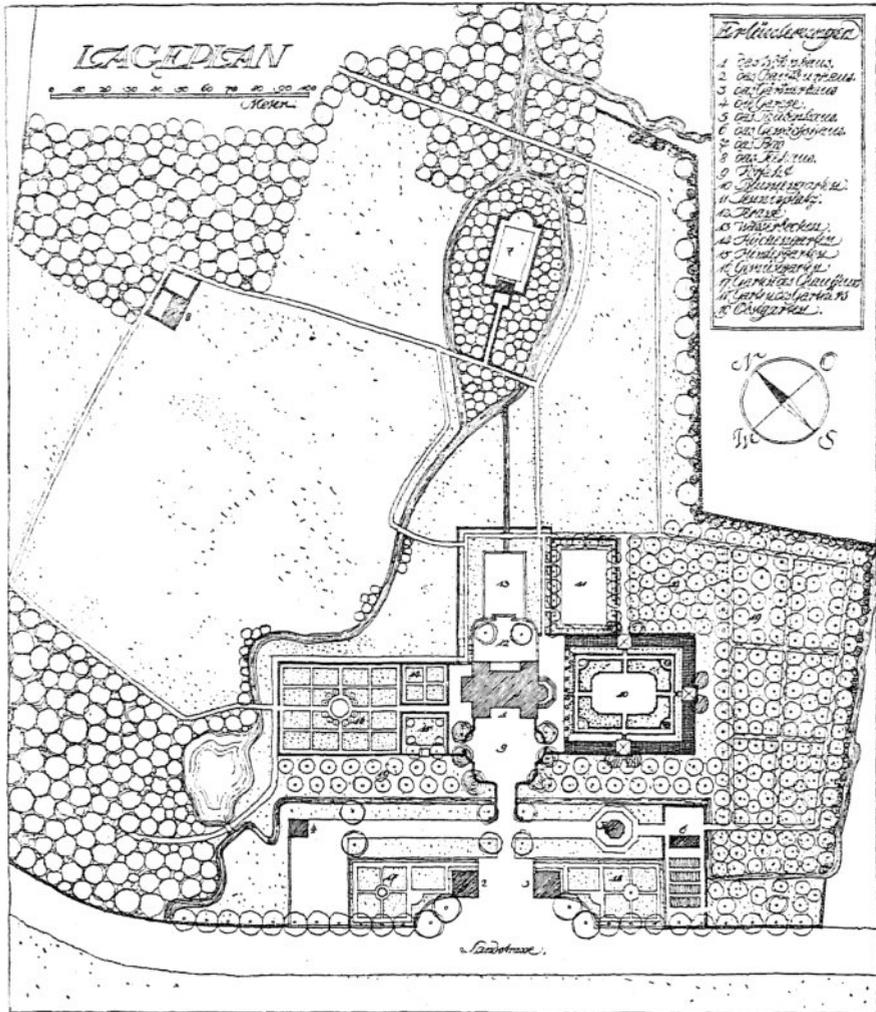


Abb. 77.



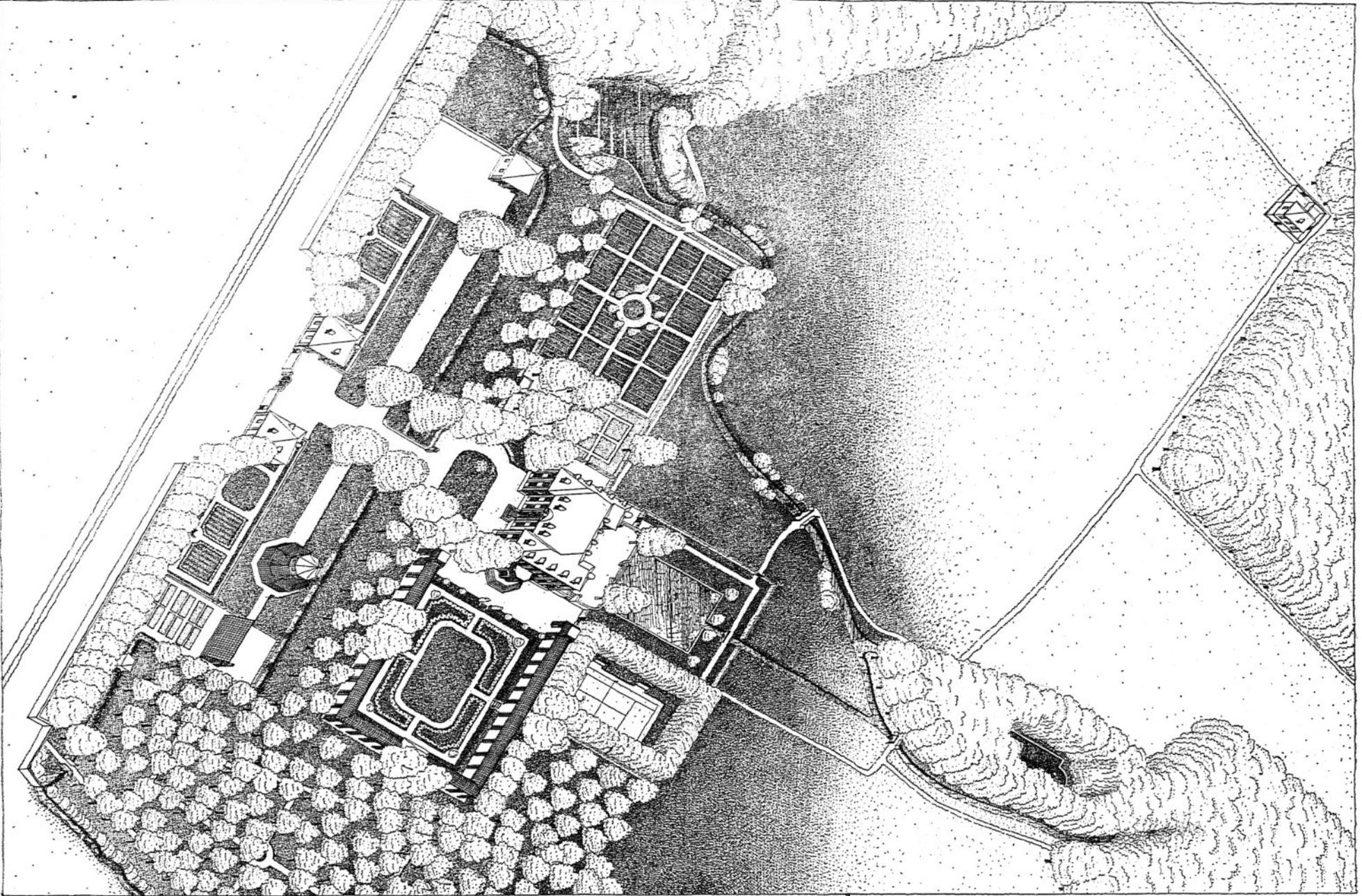


Abb. 78.



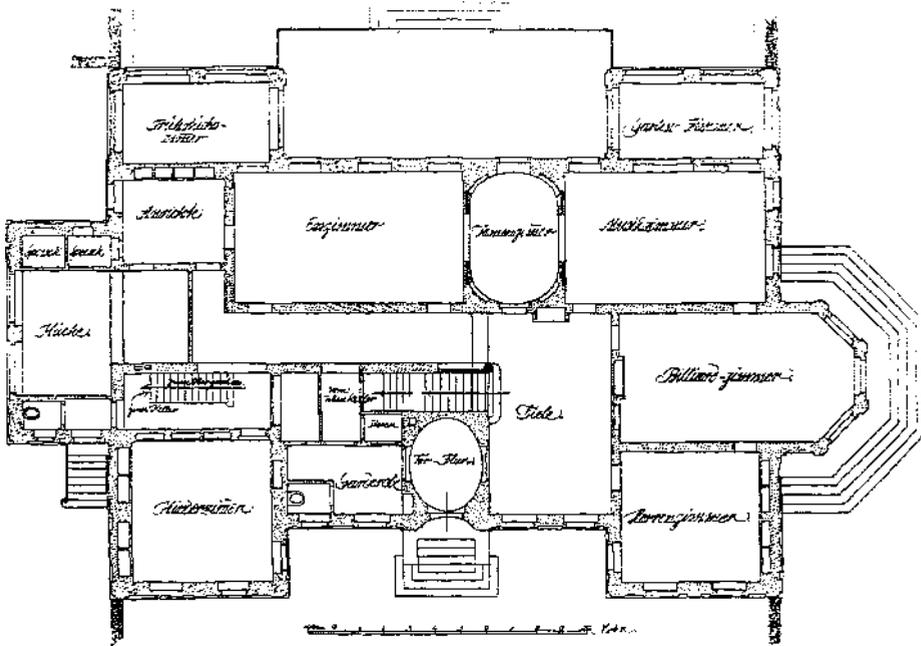
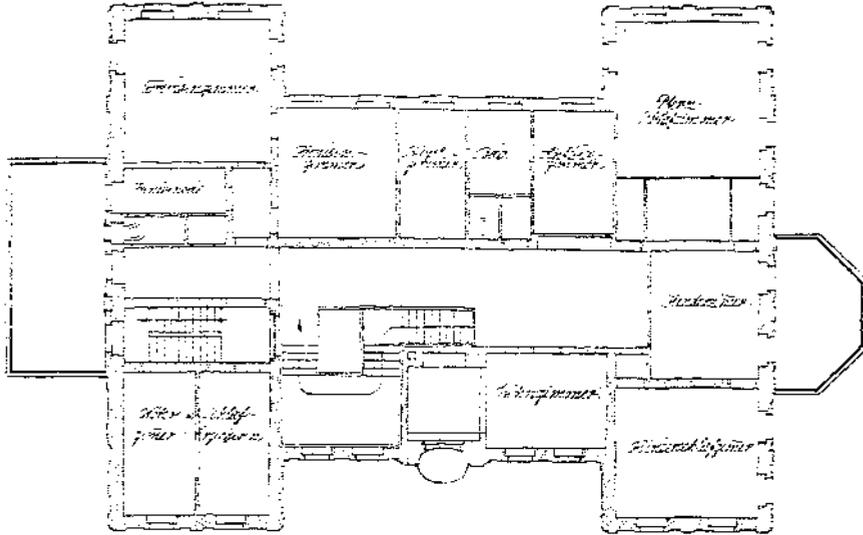
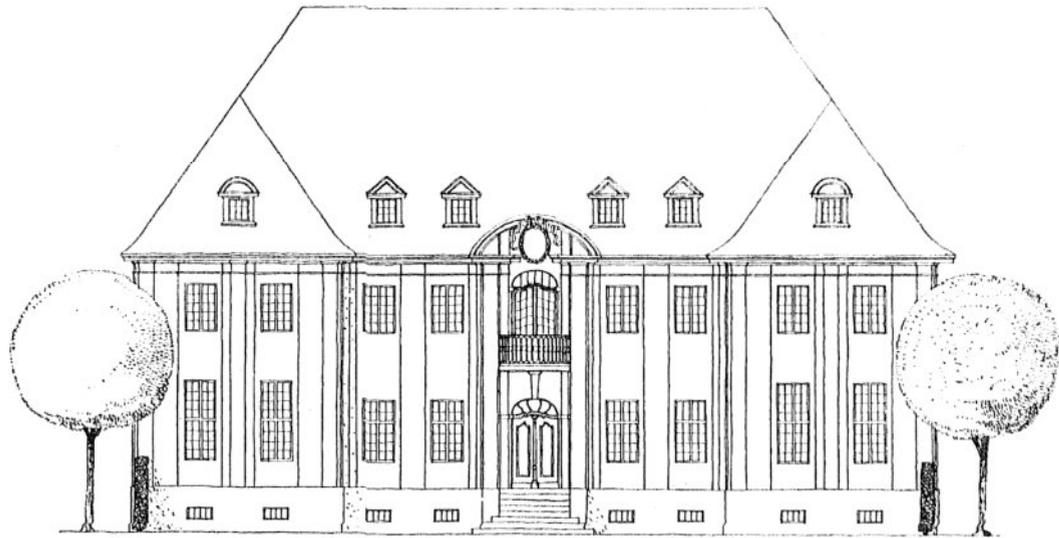


Abb. 79.







1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

Abb. 80.

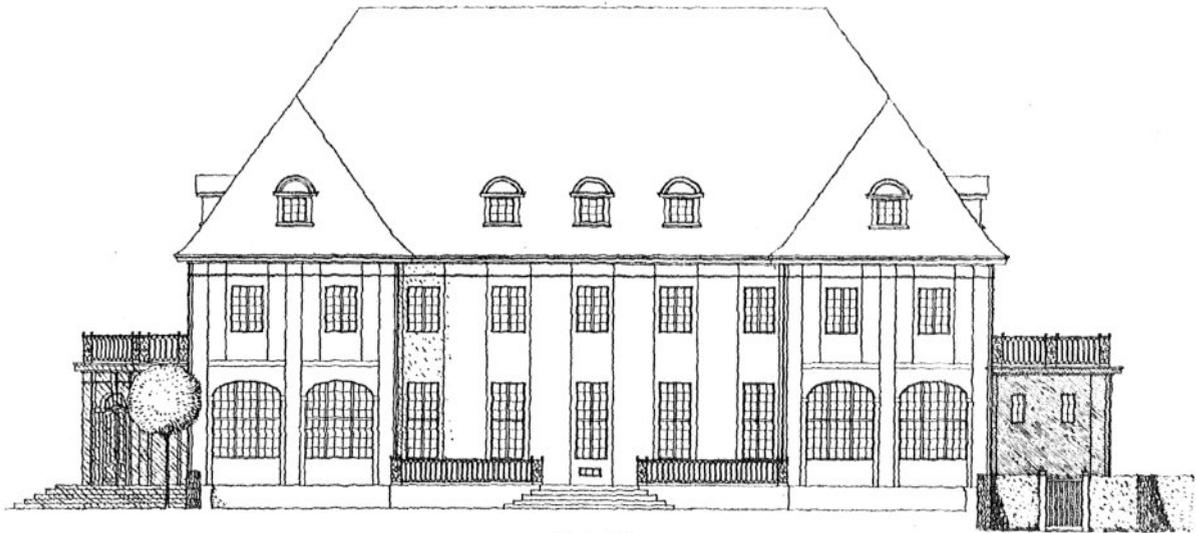


Abb. 81.





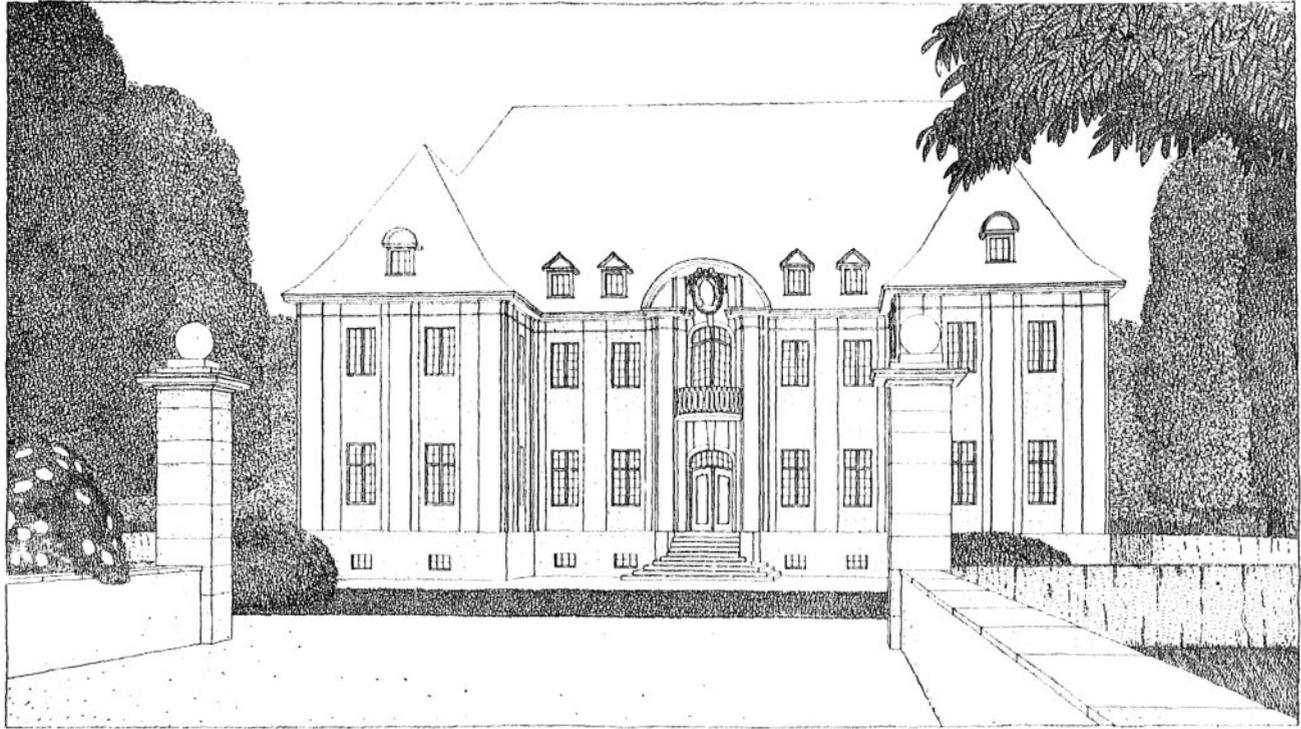


Abb. 82.

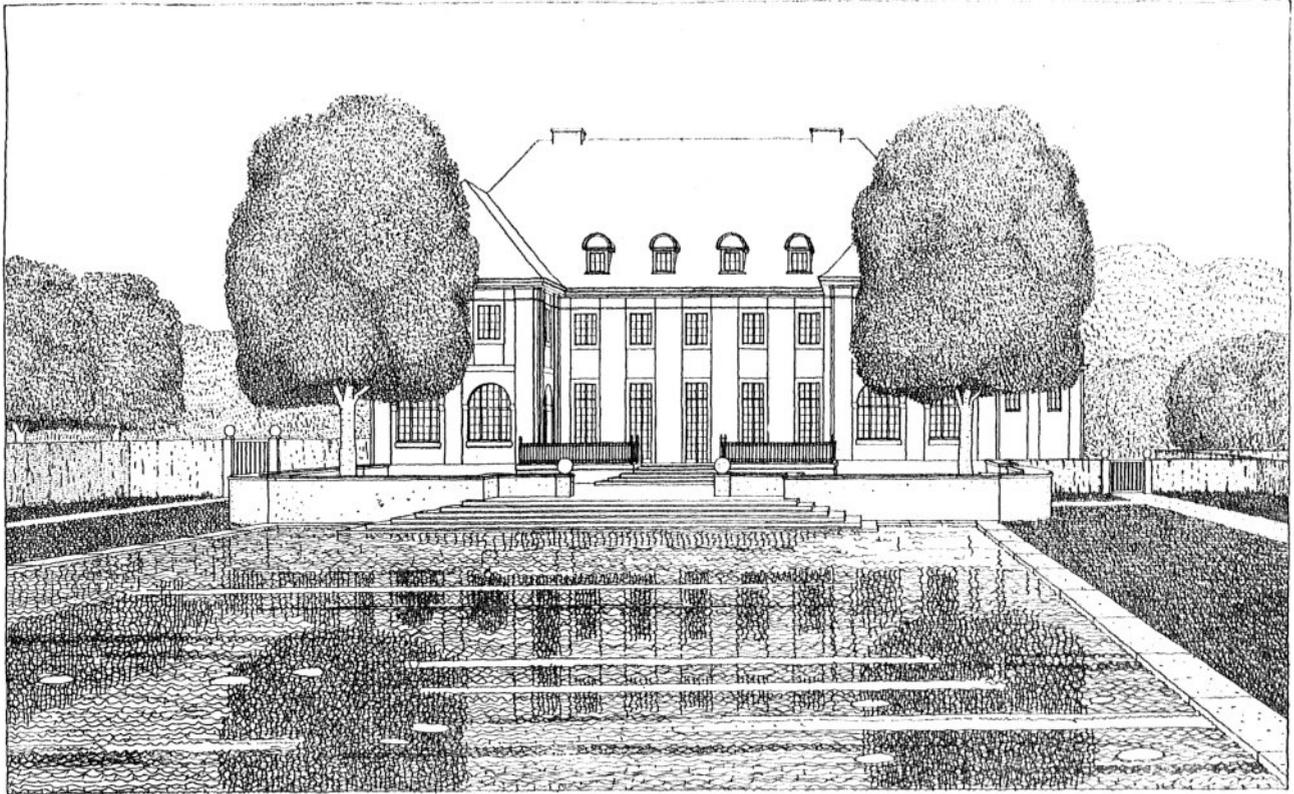


Abb. 83.



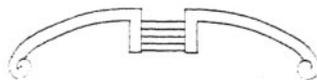
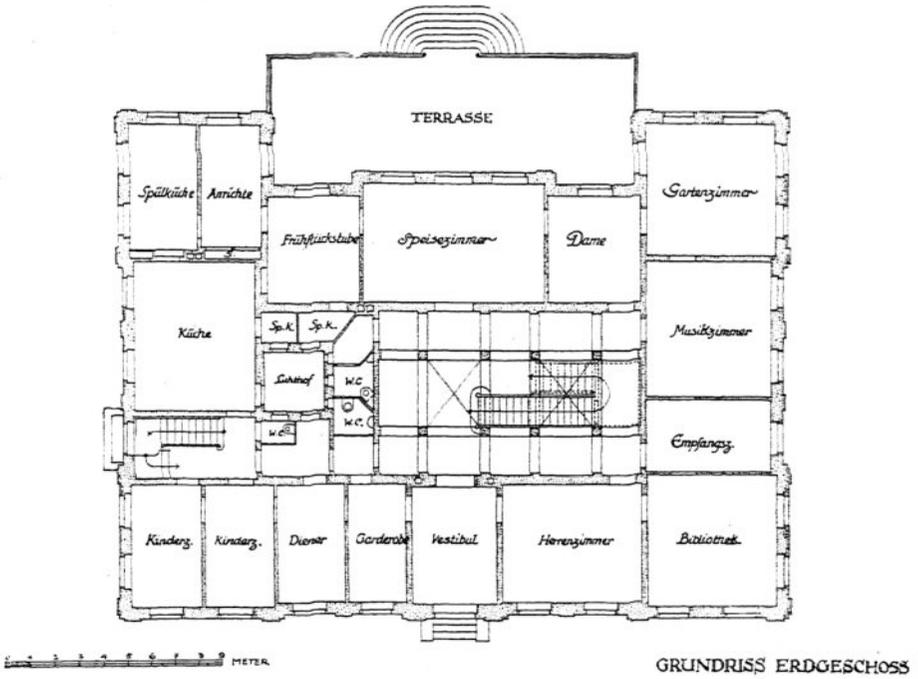
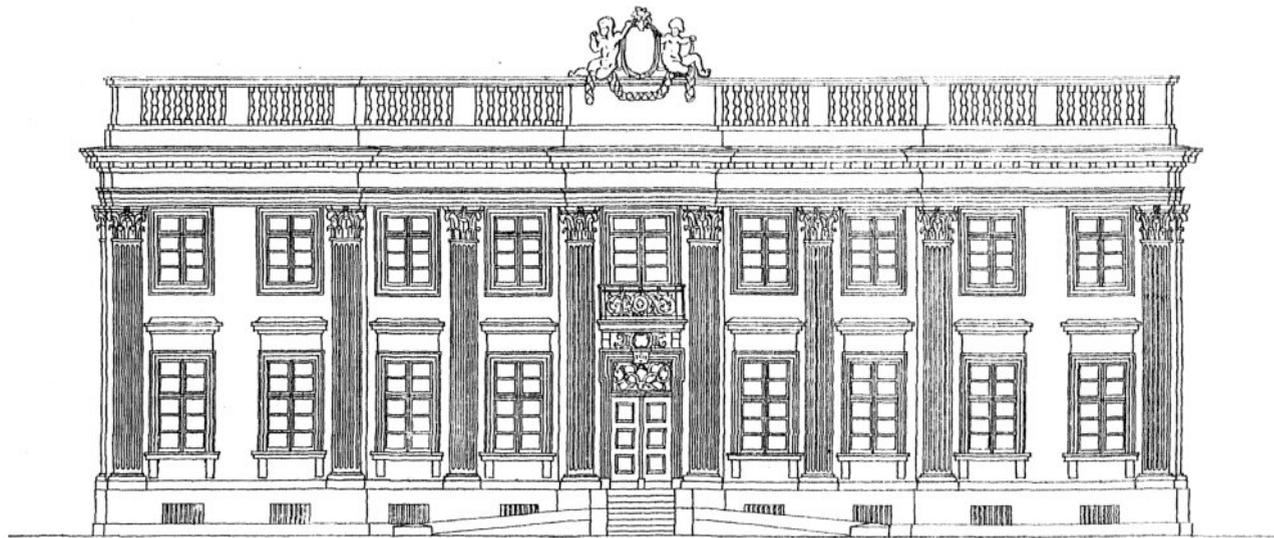


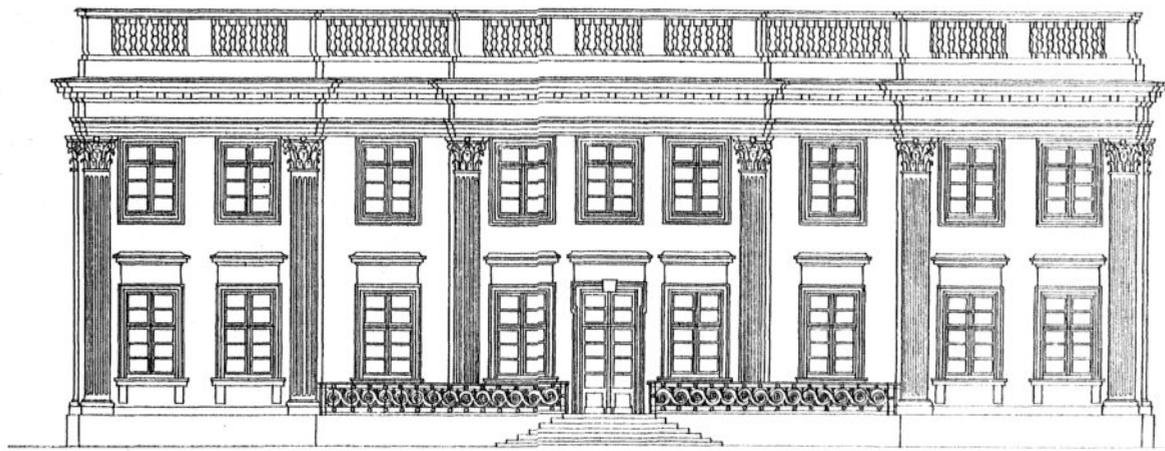
Abb. 84.



VORDERANSICHT.

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 MESEN

Abb. 85.



GARTENANSICHT.



Abb. 86.

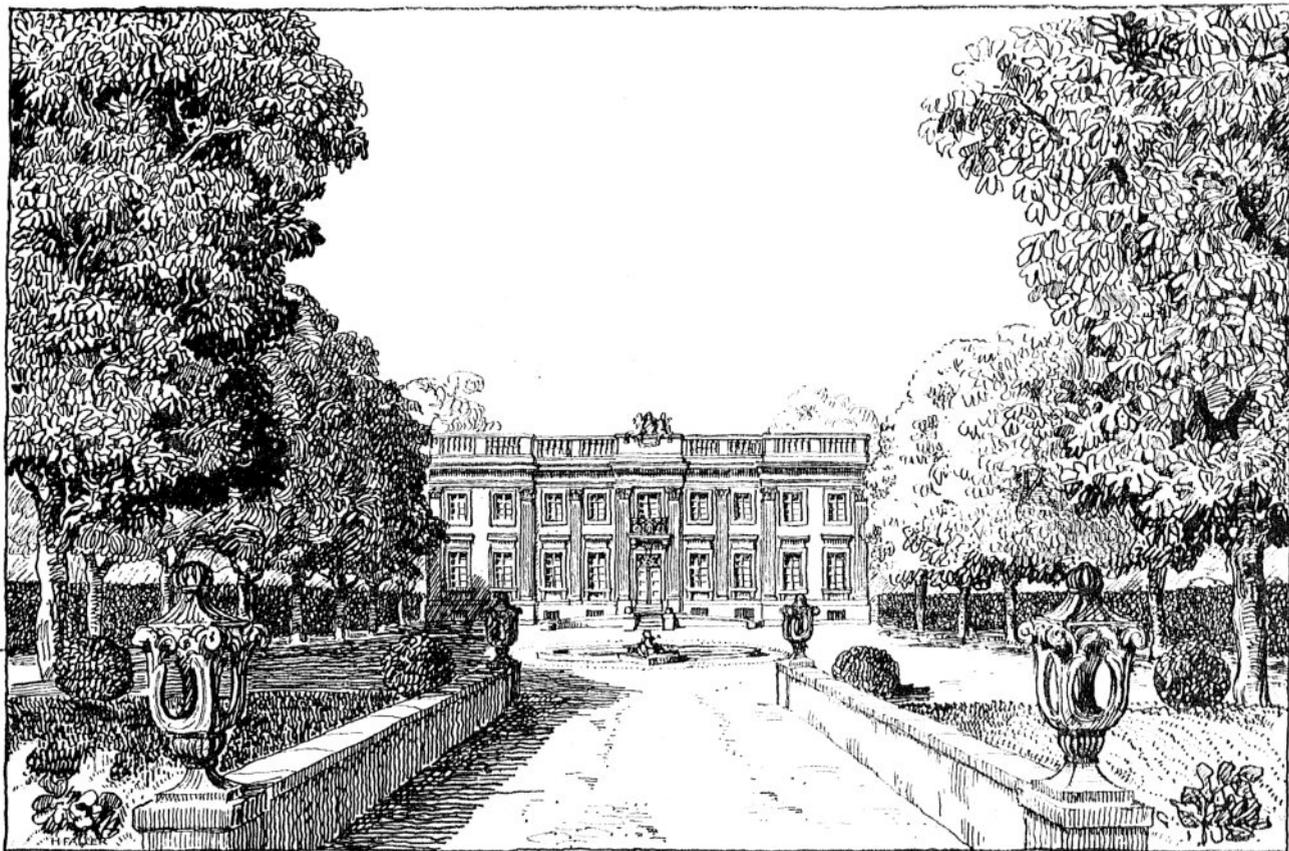


Abb. 87.

erzielen ohne streng durchgeführte Symmetrieachse. Das beweisen die in den Abb. 88–94 dargestellten Anlagen.

Abb. 88 zeigt die Situation eines im Garten gelegenen großen städtischen Wohnhauses. Das Grundstück steigt von Südwesten nach Nordosten stark an, so stark, daß der Fußboden des Erdgeschosses erst in etwa 5 bis 6 m Höhe über der Straße liegen konnte, wenn hinter dem Hause ein ausreichend großer ebener Teil des Gartens angeordnet werden sollte, und daß auf der linken Seite ein Flügel weit in den Garten hineingebaut werden mußte, wenn die Rückseite des Hauses und der hinter dem Hause liegende Garten nicht dem Einblick von dem überhöht liegenden Nachbargarten ausgesetzt sein sollte. Dieser Flügel mußte dann eine feste Endigung erhalten und mit einem Pavillon abgeschlossen werden, durch den man aus dem Obergeschoß in den oberen Teil des Gartens gelangen kann. Das Programm forderte eine Vorfahrt für Wagen und Automobile vor der Haustür. Diese Forderung brachte eine weitere Besonderheit im Bilde des Hauses mit sich, indem die abschließende Futtermauer zu einem halbrunden Vorplatze eingebuchtet werden mußte, in dessen Mitte das Portal zu einem kürzeren Tunnel und weiter zur Wendeltreppe und zum Aufzuge führt. Die Automobilgarage liegt, in den Berg hineingebaut, auf der linken Seite des Hauses nahe dem Eingang zur Küche. Das Haus ist für einen Arzt bestimmt und auf den Abb. 89 bis 94 in allen Einzelheiten dargestellt. Für die Gewinnung der äußeren Raumbilder spielt hier ein dritter Faktor, die Geländegestaltung, eine ausschlaggebende Rolle. Man braucht nur den Platz I (Abb. 88) anzusehen, der auf zwei Seiten von den Gebäudeflügeln, auf einer Seite von dem abfallenden Gelände, an der Rückseite von dem aufsteigenden abgeschlossen wird.<sup>1)</sup> Der Platz hat eine einigermaßen reguläre Form, aber keine symmetrische Gestaltung der abschließenden Teile. Überhaupt würde die strenge Durchführung einer Symmetrieachse für die Raumfolge H–A–I (Abb. 88) architektonisch zwecklos sein, da H und I eine Stockwerkshöhe übereinander liegen. (Abb. 91).

Auch die beiden Abb. 95 und 96 bieten lehrreiche Beispiele für die Frage der Bedeutung der Symmetrie in der Gruppierung der Baukörper: Abb. 95 ist das Kloster Obermarchtal, ein sehr umfangreicher Bau, der Elemente verschiedener Bildung zu einem streng symmetrischen Baukomplex vereinigt. Die in der Symmetrieachse gelegene Kirche bildet zugleich den ideellen Mittelpunkt der großen Baugruppe. Den gleichen Baugedanken — Kirche mit Klostergebäude in einer Baugruppe vereinigt — läßt Abb. 96 erkennen: Kirche und Kloster von S. Giorgio Maggiore in Venedig. Die Gruppierung ist hier eine unsymmetrische. Beide Bilder haben ihre großen

<sup>1)</sup> Das Bild des Platzes gibt Abb. 94.

architektonischer Reize: Obermarchtal durch seine klare symmetrische Haltung, S. Giorgio trotz der Unsymmetrie seiner Gruppierung, und wir sehen aus der Gegenüberstellung schon soviel, daß man eine architektonische Forderung nach unbedingter Symmetrie für jeden Fall nicht aufstellen kann.

Aber bestimmte andere Forderungen für die gruppierte Gestaltung von Bauwerken kann man aufstellen. Wenn wir die Baugruppe Abb. 97 betrachten, so werden wir im Gegensatz an den beiden vorgenannten Bildern starke Dissonanzen empfinden. Wir fühlen auch trotz dieses, dem achtzehnten Jahrhundert entlehnten, Formenkleides sofort, daß es sich um ein „modernes“ Gebäude handelt. Denn so haben die Alten nie gebaut. Aber nicht die fehlende Symmetrie trägt etwa die Schuld an dem künstlerischen Mißerfolg. Das wäre eine falsche Diagnose: schuld ist vielmehr die unklare und schlecht entwickelte Form der einzelnen Elemente, aus denen sich der ganze Bau zusammensetzt, die willkürlich erscheinende Verwachsung und der peinliche Kontrast zwischen der Form des Baukörpers und den formalen Mitteln der architektonischen Gestaltung.\*) So fehlt jeder folgerichtige Gedanke im Zusammenbau der Gruppe; sie ist eben nicht als Entwurf in der Vorstellung aufgebaut und erweckt deswegen auch keine klare Vorstellung. Unklarheit ist jedoch die Wurzel alles ästhetischen Unbehagens; denn sie läßt unser Bedürfnis nach anschaulicher Vorstellung nicht zur Ruhe kommen. Die Grundforderung ist also Bildung der Baukörper-Einheiten in einer einfach-regulären und damit plastisch-klaren Form und Zusammensetzung dieser Einheiten in übersichtlicher Weise. Also auch niemals einen Einbau in der Anschlußstelle zweier Flügel (Abb. 98), wie er heute nicht selten vorkommt, weil er sich vielleicht gerade bequem in den Grundriß einfügen läßt!

Welche Bedeutung hat nun aber die Symmetrie für solche Gruppenbildungen? Und welche Bedeutung hat sie für das architektonische Schaffen überhaupt? Wir haben symmetrische und unsymmetrische Anlagen einander gegenübergestellt. Das eine ergab sich dabei in voller Klarheit, daß die Möglichkeit einer symmetrischen Achsendurchführung in großem Maßstabe — wie z. B. in Obermarchtal — in erster Linie von der Situation abhängig und gewissermaßen auch durch sie nur ästhetisch begründet ist. S. Giorgio steigt unmitttelbar aus dem Meere auf; die Symmetrieachse der Kirche Palladios hat nur für den Platz Bedeutung, der nur zweiseitig bebaut sich

\*) Die Gliederung zeigt z. B. den Ansaß zur Bildung eines Eckpavillons, der Baukörper zeigt aber davon keine Spur, sondern nur das gleichmäßig um die Ecke herumgeführte Dach des Flügelbaues.

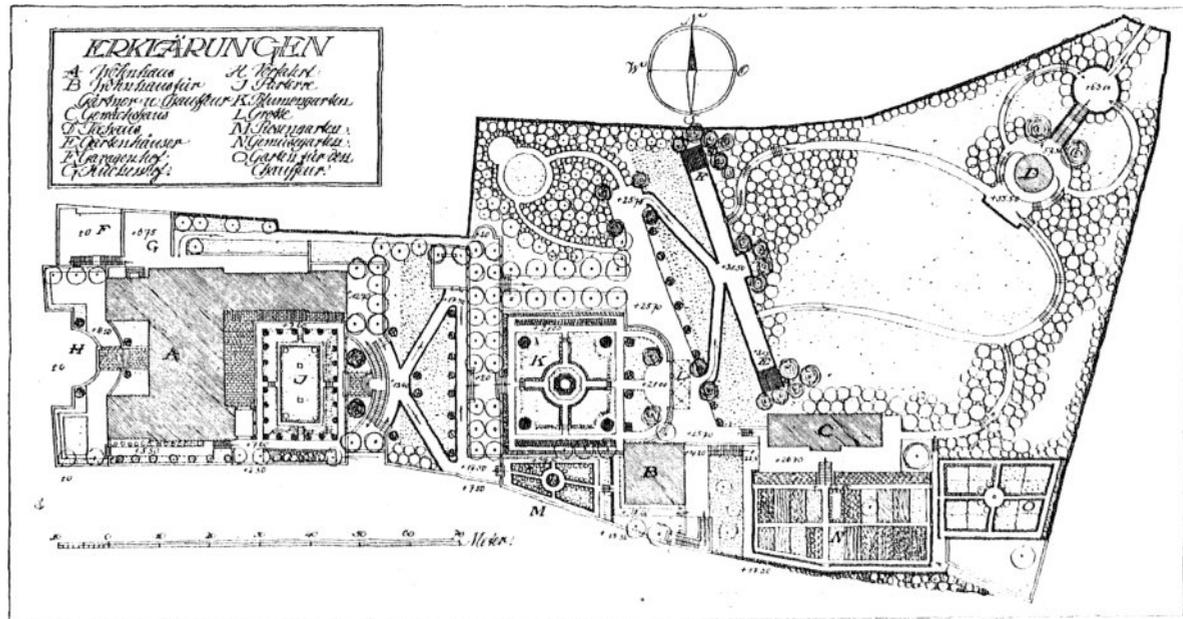


Abb. 88.

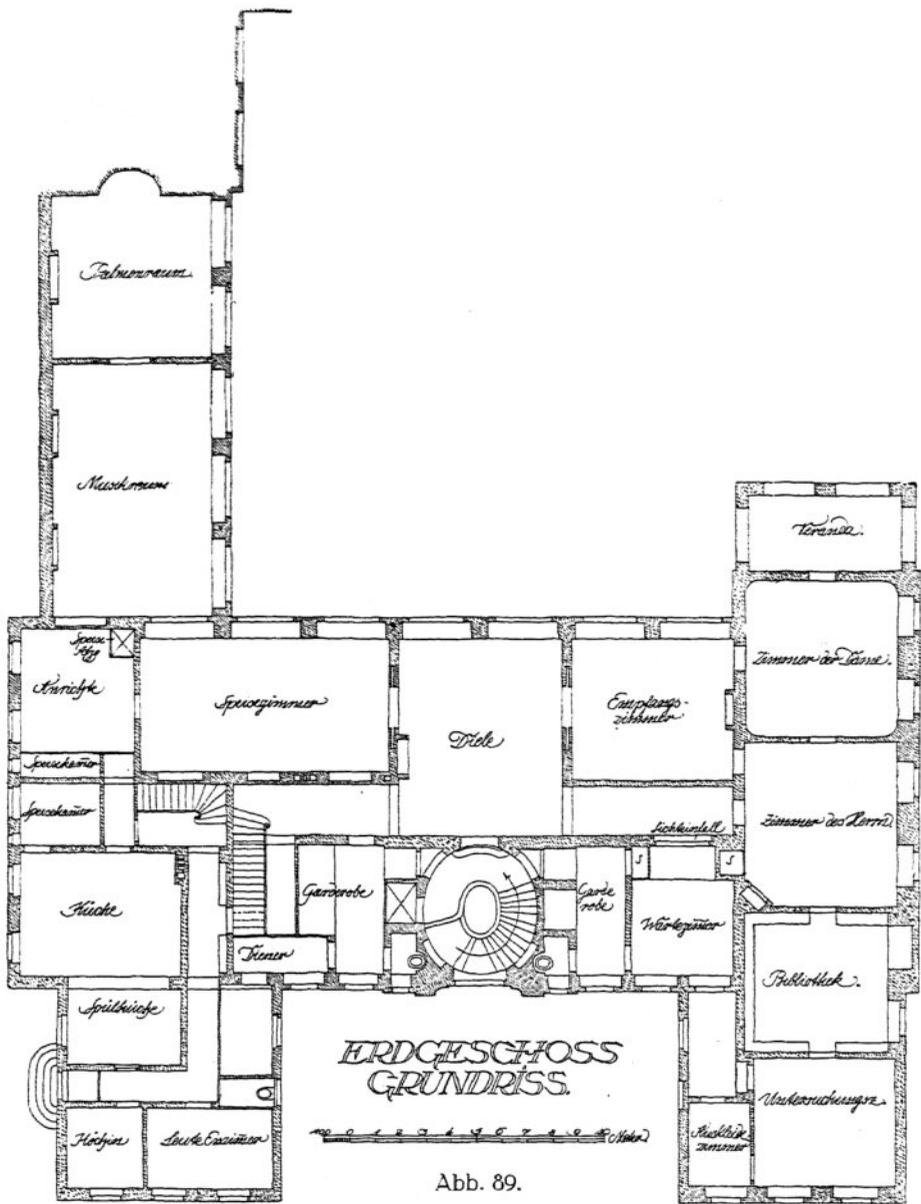


Abb. 89.

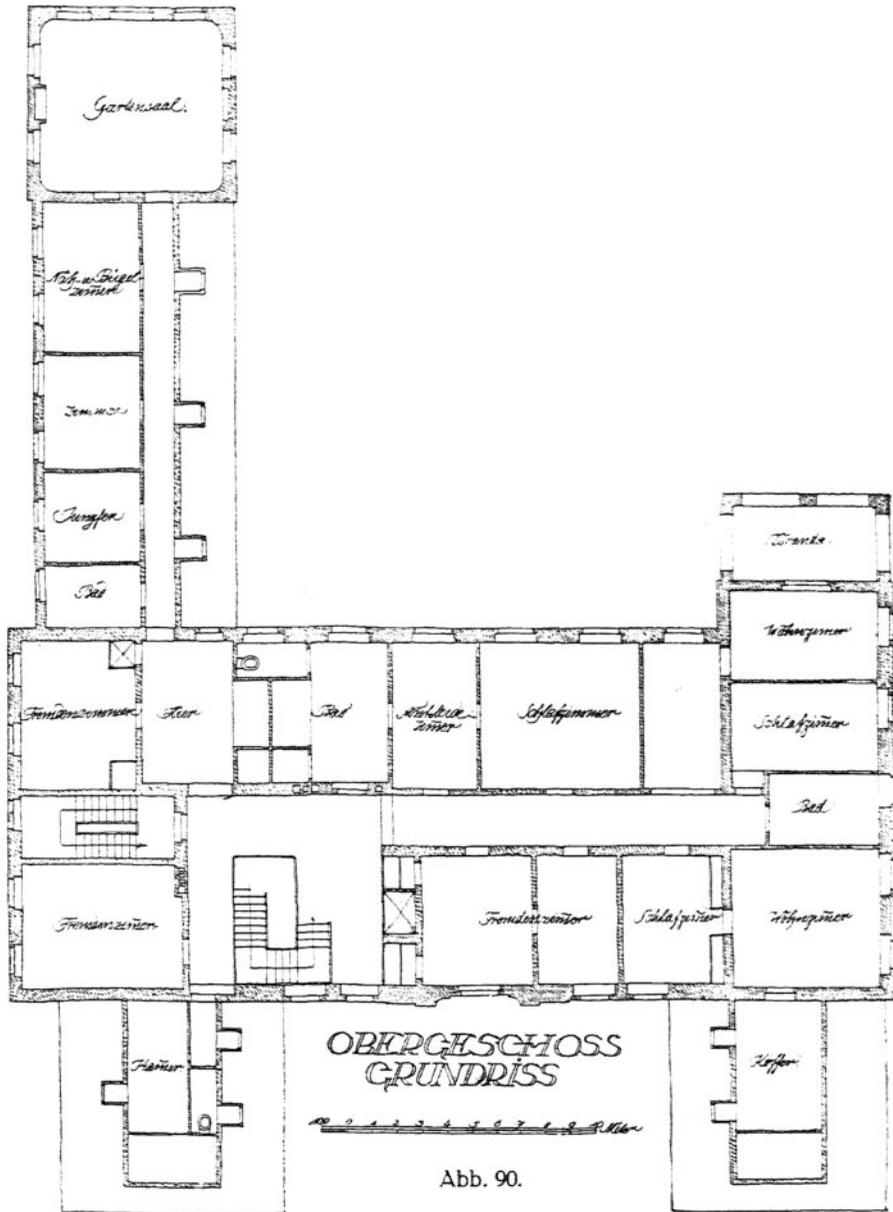






Abb. 91.





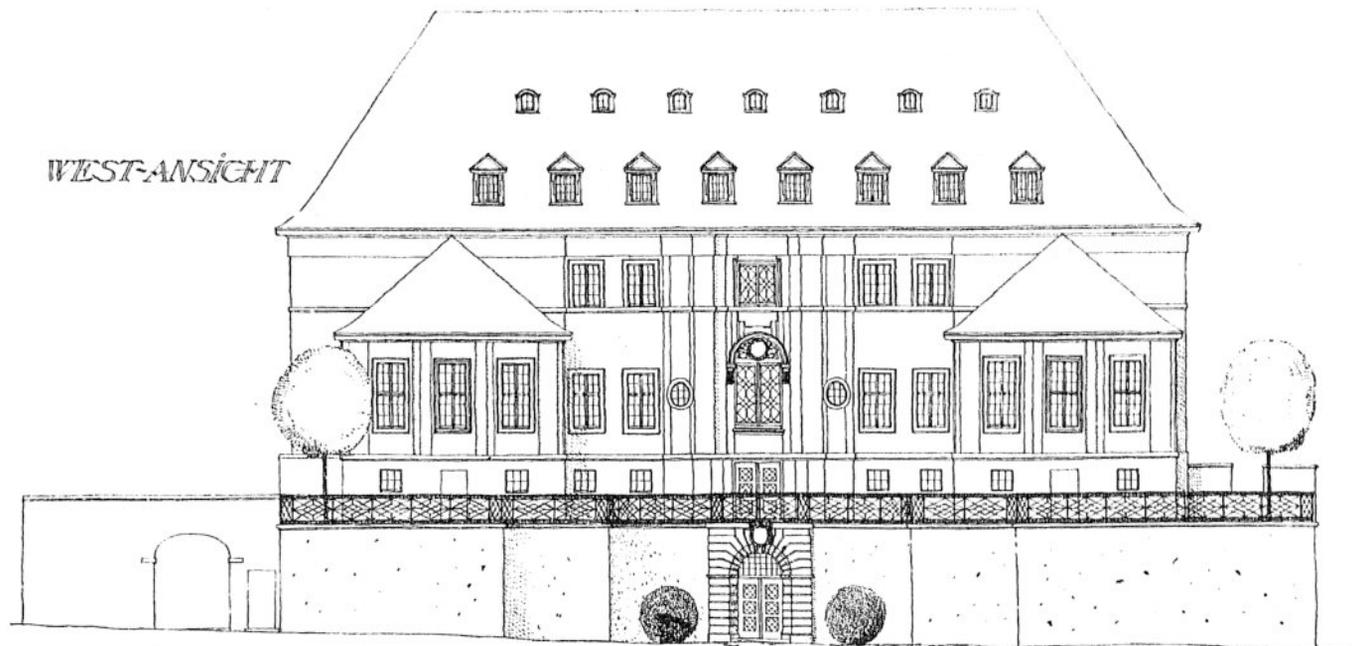


Abb. 92.

1:50 0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 Meter

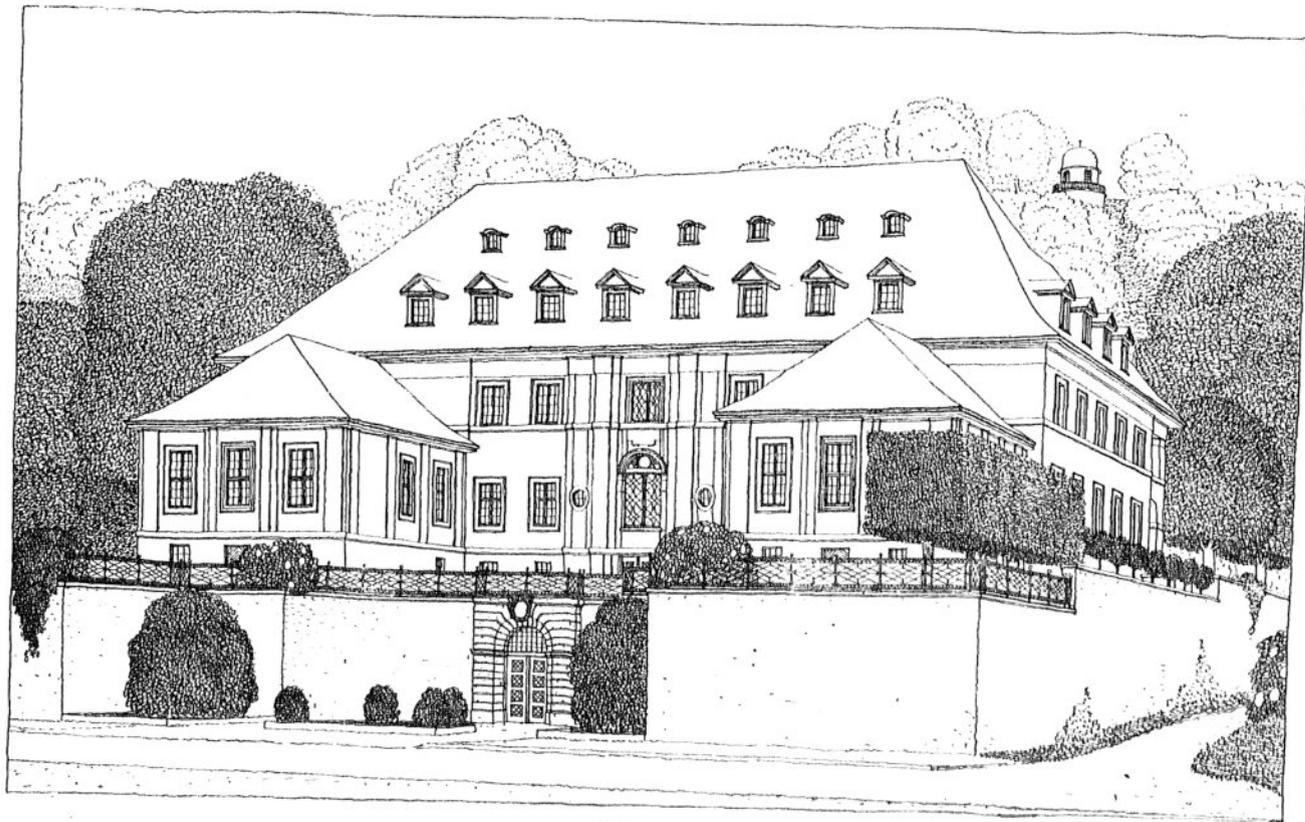


Abb. 93.



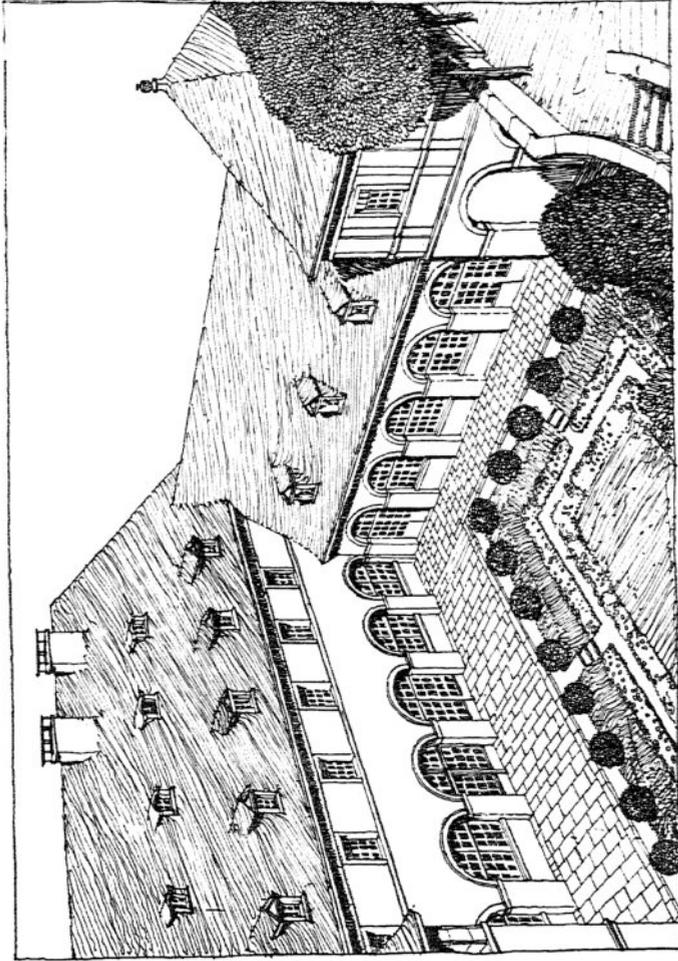


Abb. 94.





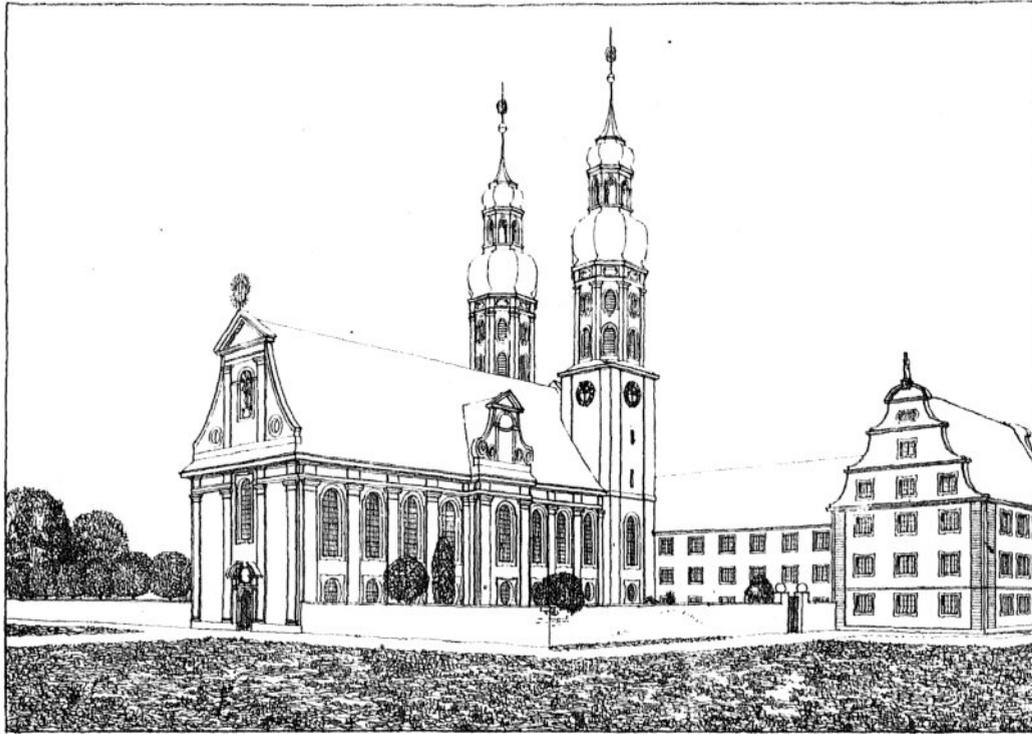


Abb. 95.



Abb. 96.



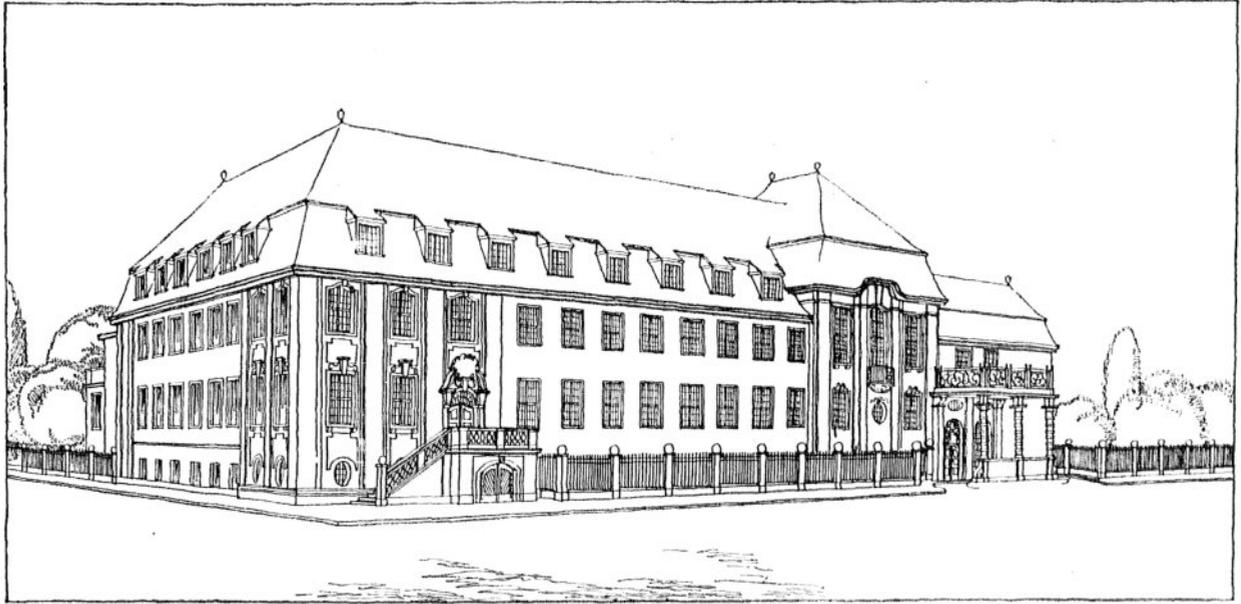


Abb. 97.



mit den beiden andern Seiten nach dem Meere öffnet. Die Situation ist eben eine andere als bei dem in der Ebene gelegenen Obermarktal.

Wir müssen uns darauf beschränken, zu sagen: wo die Symmetrieachse durchgeführt werden kann, da ist sie ein Mittel, Bildwirkungen von außerordentlicher

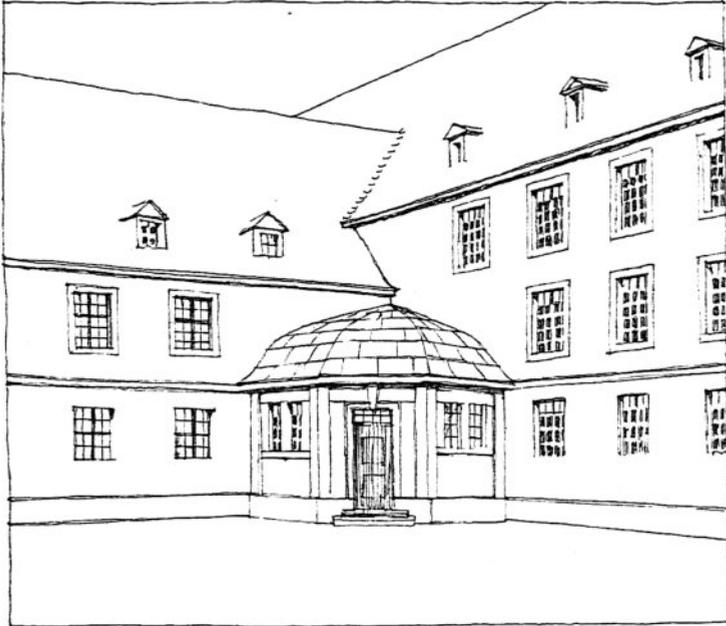


Abb. 98.

Stärke hervorzubringen. Um das zu empfinden, brauchen wir nur Abb. 99<sup>1)</sup> zu betrachten: Die Symmetrie bewirkt eine unwiderstehliche psychische Konzentration auf die Mitte, den Eingang des Gebäudes. Aus dem ganzen Gedankengang tritt ein Gedanke als der herrschende hervor. Symmetrie heißt somit Reduktion eines ganzen Vorstellungskomplexes auf das einfachste Vorstellungsbild. Das einfachste ist das klarste und somit das wirkungsvollste.

<sup>1)</sup> Schloß Wilhelmsthal bei Kassel.

Aber es handelt sich bei solchen Anlagen nicht um das von einem Standpunkt aus mit einem Blick erfäßbare Einzelbild, sondern um den ganzen Raumzusammenhang aller durch die Symmetrieachse architektonisch aneinander gebundenen inneren und äußeren Räume; ein Zusammenhang, der beim Durchschreiten der Raumbilder in der Richtung gebenden Symmetrieachse in zeitlicher Folge zum Bewußtsein kommt. So wird aus einer Einzelwirkung oder auch aus mehreren Einzelwirkungen, die sich zusammenhanglos nicht steigern, sondern unter Umständen sogar abschwächen, durch eine in der Symmetrieachse angelegte Raumfolge eine gesteigerte Wirkung in Intervallen.\*) Die abgeschrittenen Bilder hatten in der Vorstellung — wenn es in unserm Sinne überhaupt Vorstellungsbilder sind — und somit bleibt der innere Zusammenhang der ganzen Folge in unserm Bewußtsein.

Die Baukünstler des achtzehnten Jahrhunderts haben sich bei Anlagen wie Obermarchtal in der Steigerung der Raumfolgen nicht genug tun können, indem sie, wenn möglich, die Symmetrieachse durch baumgefaßte Wegebauten oft weit ins Land hinaus verlängerten. Bei der Situation von S. Giorgio würde die gestaltlose Weite des Meeres jeder Raumerweiterung Halt gebieten.

Wenn wir das Wesen der Symmetrie für den weiteren Umfang des architektonischen Schaffens erkennen wollen, müssen wir auch auf die Frage nach der mehr oder weniger strengen Durchführung der Symmetrie bei der Aufteilung der Fronten nach Oeffnung und Fläche antworten:

Nun, die Antwort kann auch hier nicht auf ein einfaches „Für“ oder „Wider“ lauten; sie wird vielmehr diese sein: Durch die Asymmetrie darf kein Konflikt des Aufteilungsrythmus der Außenflächen entstehen einmal mit ihrem Baukörper selbst, das andere Mal mit dem von ihnen begrenzten Außenraume. Eine andere Regel für oder wider die Symmetrie kann aus keiner Baukunst, weder aus der antiken noch aus der mittelalterlichen, folgerichtig entnommen werden. Die erstgenannte Konfliktmöglichkeit bezieht sich auf die Fälle, wie in Abb. 65, 67, in denen in erster Linie die geschlossene körperliche Form des Bauwerks zum Bewußtsein kommt, die zweite auf die Fälle, in denen das räumliche Empfinden — für den Außenraum — überwiegt, wie bei den Beispielen Abb. 58, 60, 62 und zahlreichen andern.

Ein Beispiel eines solchen Konflikts zwischen einem konzentrischen, die Symmetrie seiner regulären Form gleichsam allseitig ausstrahlenden Baukörpers und der Asymmetrie in der Aufteilung

\*) Der Ausdruck stammt von Caro (vergl. a. a. O.) und bezeichnet — von der Tonkunst übertragen — die hier gemeinte Wirkung treffend.

seiner Flächen bietet Abb. 102. Aber es ist eben dieser Kontrast, der unser ästhetisches Unbehagen hervorruft, nicht die Asymmetrie an sich.

Wir werden das sofort verstehen, wenn wir das Straßenbild, Abb. 103 — ein typisch flandrisches Städtebild — betrachten: Die Hausfronten der kleinen Bürgerhäuser zeigen alle die gleiche Asymmetrie in der Lage des Eingangs; aber man wird dabei doch nicht von einem Konflikt sprechen können, der etwa in dem Bild als störendes Moment auftritt: Der ist in Wirklichkeit nicht vorhanden, weil die einzelnen Fronten eine einheitliche Straßenwand bilden; darin verlieren die Symmetrieachsen der Einzelhäuser ihren Ton gegenüber der energischen Betonung der Straßenrichtung, die jedem Straßenbild eigen ist. In der gleichen Weise werden wir die Abb. 108, einen mittelalterlichen Profanbau von ebenso typischer Form anschauen, ohne in unserm ästhetischen Gefühl verletzt zu werden; denn auch hier ergibt sich aus der Lage des Gebäudes und aus der Form des Baukörpers kein so zwingendes Bedürfnis nach Symmetrie, um uns einen Konflikt zum Bewußtsein zu bringen. Dabei ist freilich das mächtige Dach mit einer dreifachen Reihe streng symmetrisch angeordneter Dachfenster für die Erdrückung jedes Konflikts von bestimmendem Einfluß; und wer kann leugnen, daß in dem latenten Gegensatz von Willkür und strengem Rhythmus ein besonderer Reiz dieser alten Bauten liegt?

Nun ist gerade bei so kleinen Beispielen aus der bürgerlichen Baukunst nicht immer möglich, derartige Konflikte zu vermeiden, wie wir sie in Abb. 102 vorgeführt haben; es handelt sich hier um ein ländliches Schulgebäude, (Abb. 100) und die Verteilung der inneren Räume sowie gewisse praktische Rücksichten lassen kaum eine andere Anlage der Oeffnungen als die gezeichnete zu. In den Abb. 104, 105 soll gezeigt werden, wie man mit formalen Mitteln eine Flächenteilung herstellen kann, die der Form und Lage des Baukörpers entspricht; dabei hat die Anordnung der Oeffnungen keine Aenderung erfahren, sondern die Unstimmigkeit ist durch den energischen Rhythmus der Lisenen und Blendarkaden erstickt.

Die gleiche Aufgabe ist in den Abb. 106, 107 in einer Fassung wiedergegeben, wie wir sie aus der in Deutschland bis etwa in die Zeit des sechszehnten Jahrhunderts herrschenden Baukunst kennen. Wir sehen hier den ganzen Baukörper durch Verwendung von Fachwerk für die Außenwände des Obergeschosses in zwei übereinanderliegende Zonen geschieden, die in der Oberflächenbehandlung einen ausgesprochenen Kontrast bilden; und zwar entsteht in dem Fachwerkgeschoß eine Zone von so ausgeprägt rhythmischer Teilung, daß die Wirkung der Oeffnungen dabei zurücktritt, vor allem aber.

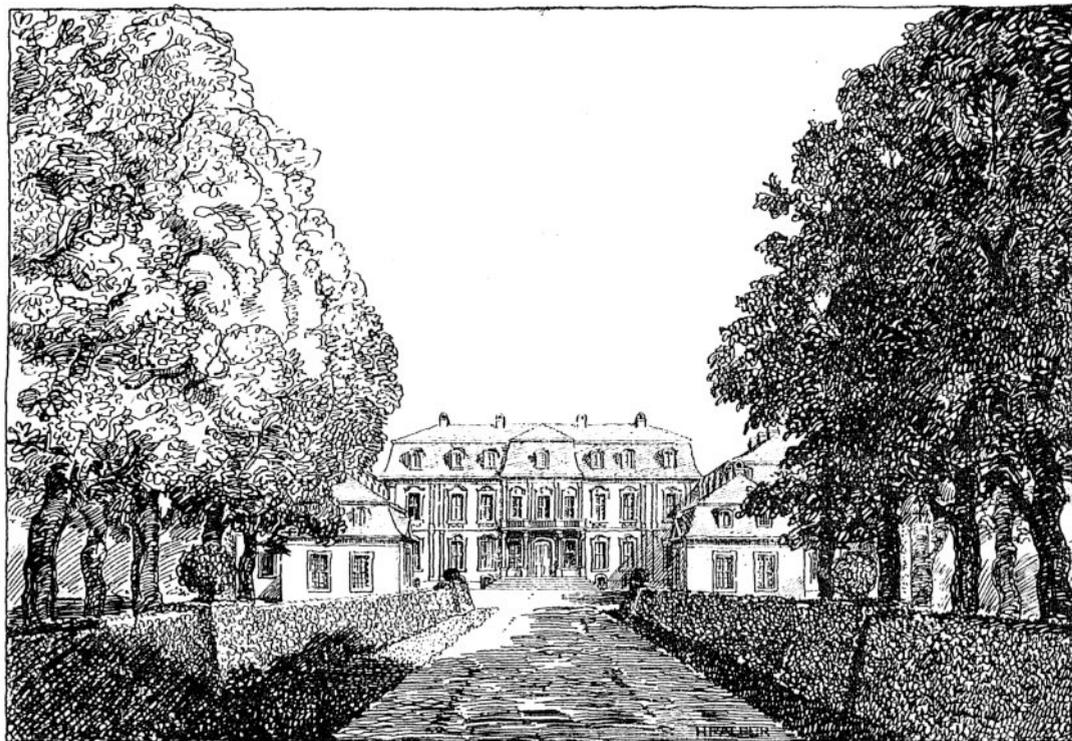


Abb. 99.

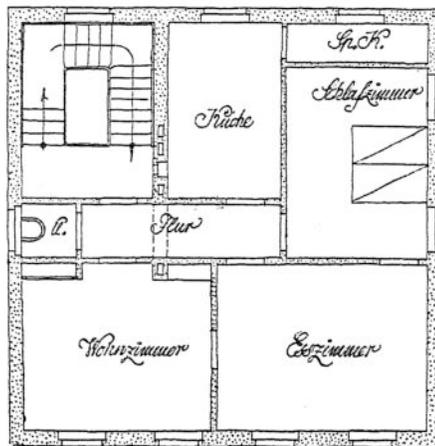
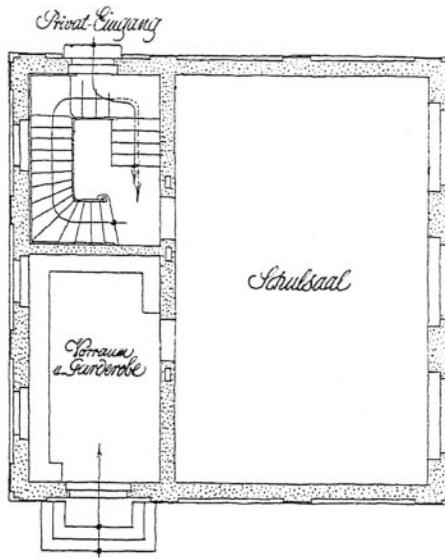


Abb. 100.

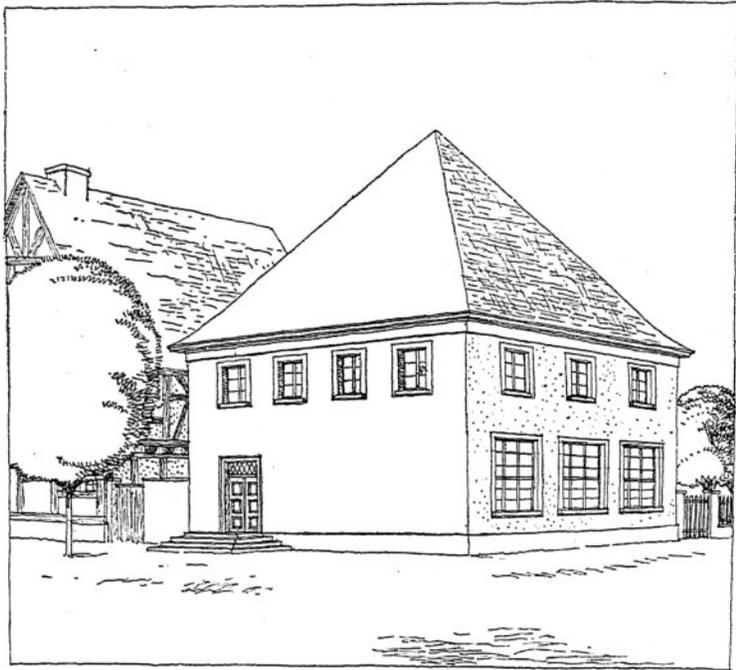


Abb. 102.

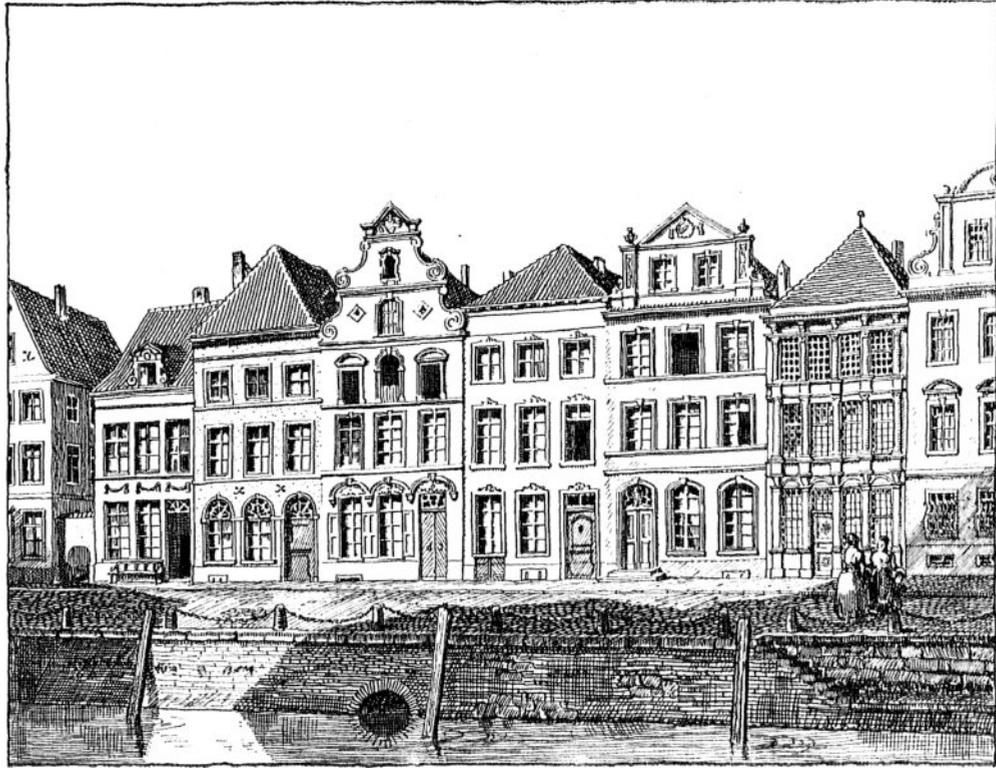


Abb. 103.



Abb. 101.



Abb. 104.

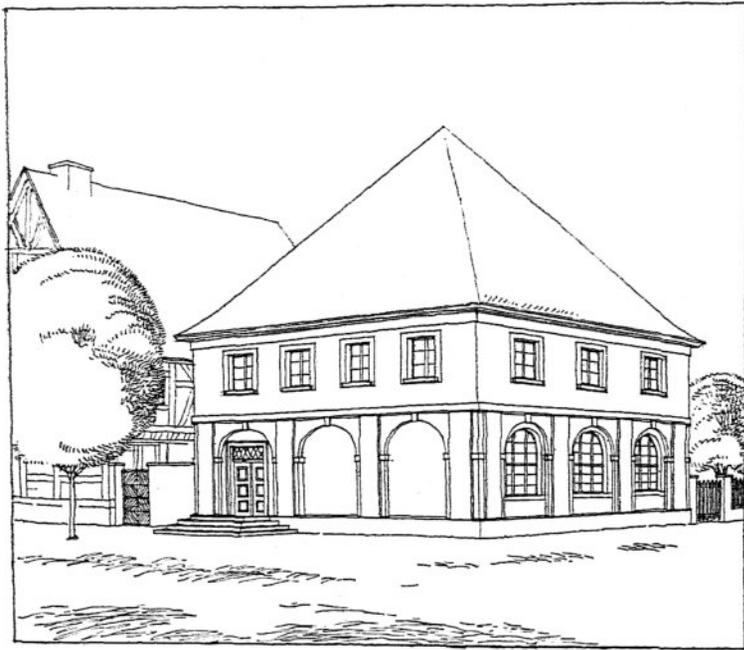


Abb. 105.

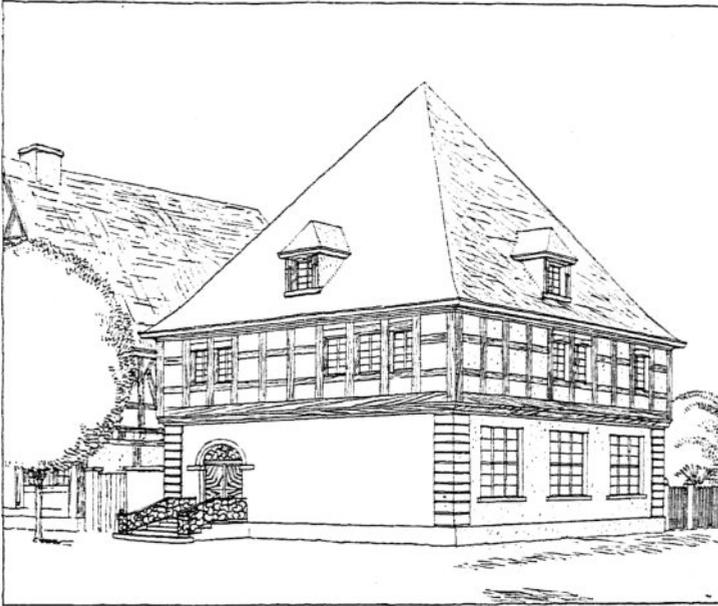


Abb. 107.



Abb. 106.

daß die im Untergeschoß vorhandenen Dissonanzen sich verlieren. Auf eine ähnliche Wirkung haben wir schon bei den Abb. 108 hingewiesen, wo diese rhythmische Zone in dem hohen Dach besteht.

Die gleiche künstlerische Auffassung — mit den reichsten Mitteln der Deutschen Renaissance durchgeführt — zeigt das Beispiel, Abb. 109, die Hauptfront des Rathhauses in Hann.-Münden. Die für die Erscheinung des Gebäudes architektonisch bestimmende Zone ist auch hier das Dachgeschoß, das von drei streng symmetrisch verteilten Giebelaufbauten beherrscht wird, während die Hauptfront selbst zwar eine Betonung der Hauptachse durch eine reiche Portalarchitektur, im übrigen aber große Ungebundenheit in der Aufteilung der Flächen und kein rhythmisches Achsensystem erkennen läßt.

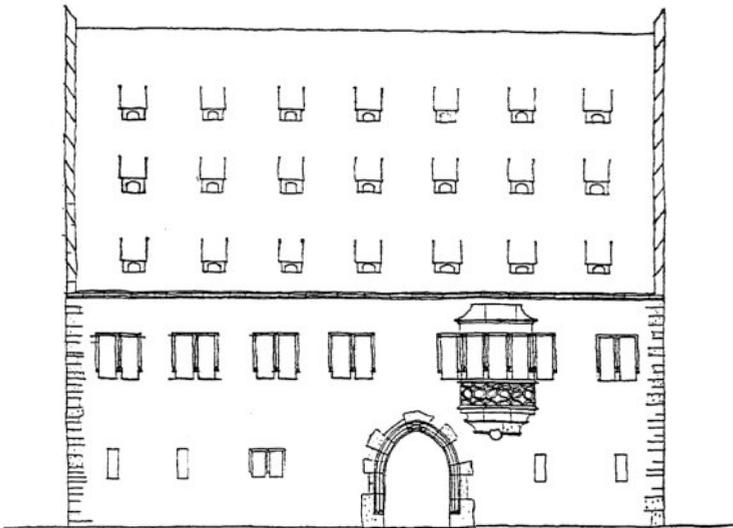


Abb. 108.

Wir ahnen, daß sich uns hier der besondere Unterschied in der Schaffensweise zweier Kunstepochen offenbart; oder auch zweier Kunstrichtungen: Bei der einen wird auch in der fertigen Form der Kampf rhythmischer Gegensätze noch fühlbar; die andere tritt uns geklärt und im Ruhezustand einer einheitlich-rhythmischen Gliederung entgegen: In unserm Zusammenhang und im ganzen Umfang ihrer geistigen Strömungen sind die bezeichnenden Namen: Die „romantische“ und die „klassische“ Kunst.

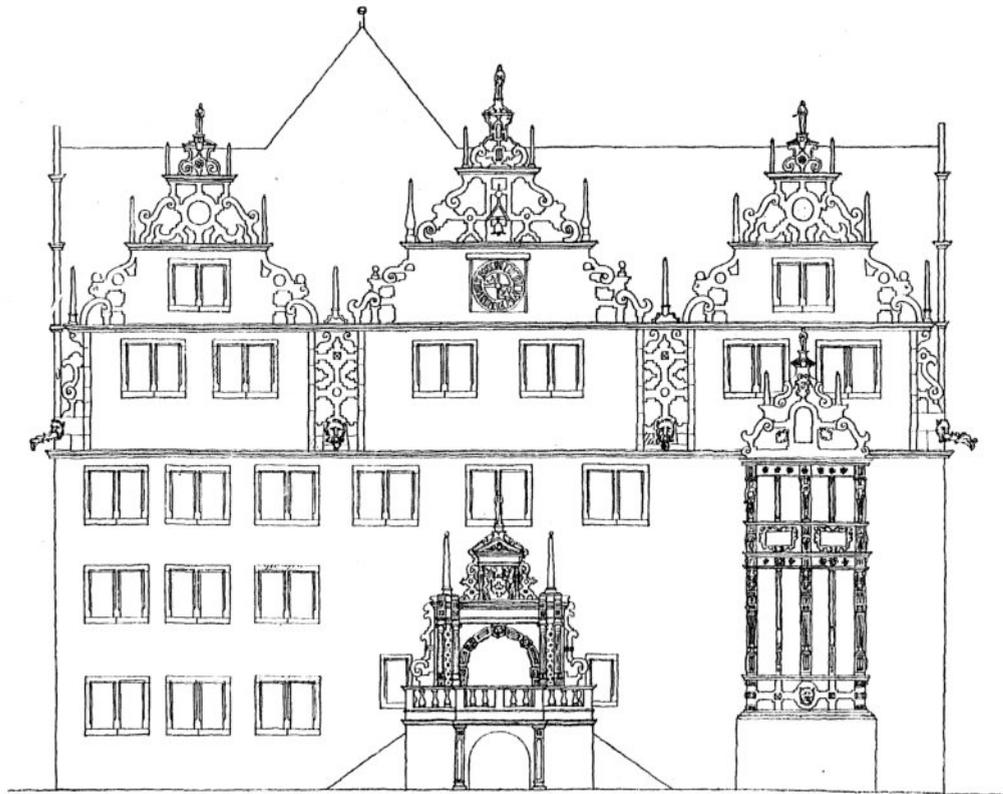


Abb. 109.

KAPITEL VII.

DIE BAUKUNST DES MITTELALTERS  
UND  
DIE BAUKUNST DER RENAISSANCE.

BAULICHE IDEE – ARCHITEKTONISCHE  
IDEE – ARCHITEKTONISCHES  
VORSTELLUNGSBILD.

REALISMUS – IDEALISMUS IN DER  
BAUKUNST.



## TEIL 1.)

Die mittelalterliche Baukunst entwickelte sich nicht, wie die spätantike, in Städten — die gab es mit Ausnahme der doch auch überall sehr verkümmerten und oft ganz zerstörten römischen Städte vor dem 11. Jahrhundert ja nicht —, sondern an den einzeln gelegenen Bischofsitzen, Stifften und Klöstern und an den ebenso gelegenen Fürsten- und Adelssitzen. Die Bauten jener frühen Zeit lagen also ganz anders als die in den antiken Städten, von allen Seiten ungefähr gleichmäßig sichtbar, frei: die Kloster-, Stifts- und Domkirchen Deutschlands befanden sich also in ganz anderer Situation als die etwa in der Stadtenge erbauten und oft nur mit einer Fassade an die Straße oder an den vorgelegten Hof herangerückten, sonst ganz eingebauten altchristlichen Kirchen Roms. Die Entwicklung der mittelalterlichen Baukunst in solchem Milieu mußte nach zwei Seiten hin die Auffassung von den architektonischen Dingen entscheidend beeinflussen; einmal ist bei solcher Lage der Bauwerke der Außenbau von vornherein dem Innenbau gegenüber vergleichsweise mehr betont worden als in der spätantiken Baukunst — das Verhältnis des Außenbaues zum Innenbau, wie es etwa bei den Thermenbauten oder den altchristlichen Kirchenbauten sich dokumentiert, ist sehr zugunsten des Außenbaues verschoben worden, wenn immer auch der Ausgangspunkt, anders als bei den modernen mittelalterlich stilisierten Kirchenbauten, der Innenraum bleibt —, und weiter hat ein Verhältnis vieler zusammenliegender Bauten zueinander in früher Zeit nicht bestanden, und wenn später in den Städten dieses Verhältnis auch vorhanden war, so ist es bis zum Schluß des Mittelalters doch nicht dahin gekommen, daß die äußeren Räume, die Höfe, Gärten, Straßen, Plätze als Räume aufgefaßt wurden, wie diese Auf-

<sup>1)</sup> Die folgenden Ausführungen übernehme ich aus den vorhergehenden Auflagen unverändert, weil ich die baugeschichtlichen Betrachtungen Ostendorfs im Zusammenhang bringen möchte. Ich bemerke aber im Voraus, das sich Ostendorfs befremdliches Urteil über die mittelalterliche Baukunst aus den vorher entwickelten Begriffen folgerichtig nicht ergibt, sondern auf einer irrümlichen Anwendung dieser Begriffe beruht. Die Klarstellung dieser Begriffe wird im zweiten Teil dieses Kapitels erfolgen, in dem die von Ostendorf im ersten Teil behandelte Frage unabhängig von der Stellung Ostendorfs zu ihr besprochen ist. Der Herausgeber.

fassung in der spätantiken Baukunst selbstverständlich vorhanden war (man denke nur etwa an die Höfe und Gärten pompejanischer Häuser, an die Säulenstraße von Palmyra, an die Kaiserfora u. dergl.). Der merkwürdigste Beleg für diese Tatsache ist, daß sogar das Quadrum des Klosters, das von vier an sich ganz gleich organisierten und gleicher Bestimmung dienenden Gängen umgeben war — wenn wir einmal die von Italien stark beeinflussten Bauten des Deutschritterordens in Preußen aus dem Spiel lassen —, nicht als Raum empfunden wurde. Wäre das der Fall gewesen, so müßte man doch häufiger eine durchaus regelmäßige und gleichartige Anlage der Kreuzgangflügel antreffen. Die kommt aber nur in der späteren Zeit des Mittelalters vor, wo etwa ein Bettelmönchskloster in wenigen Jahren und von einer Hand aufgebaut wurde, ist in früherer Zeit jedoch eine Seltenheit. In Maulbronn z. B., wo bis etwa 1210 auf allen Seiten die Klosterbauten erstmals fertig geworden waren, hat man nicht in einem Zuge die Kreuzgänge gebaut, wie man es sicher getan haben würde, wenn man die Vorstellung von einem äußeren Raum gehabt hätte, sondern zunächst nur den für einen besonderen Zweck vorgesehenen Flügel an der Kirche und erst etwa 80 Jahre später die anderen begonnen, die bis dahin als hölzerne provisorische Bauten bestanden haben mögen. Man hat eben auch da, wie überall, einen Bau neben den andern gesetzt und jeden für sich gebildet. Wie sie dann nebeneinander stehen, ist es immer ein anziehendes und richtiges Bild, aber niemals die Verkörperung einer einheitlichen architektonischen Idee, wie es das Peristyl eines antiken Hauses ist. Auch die Erscheinung der Höfe der reicheren Stadthäuser des späteren Mittelalters — z. B. des Krafft'schen Hauses in Nürnberg — beruht, so schön und anziehend sie sein mag, nicht, wie die der gleichzeitigen (und auch schon früheren) Höfe florentinischer und römischer Paläste auf einer einheitlichen Vorstellung des Hofraumes, sondern auf der Vorstellung von vier den Hof umgrenzenden Wänden, welche, die eine oder andere, als Galerie gebildet sein mögen. Von der Erscheinung der Straßen, Plätze und Gärten als Verkörperung einer einheitlichen architektonischen Idee ist — bei solcher Anschauung von den Dingen — dann aber natürlich gar nicht zu reden.<sup>1)</sup>

<sup>1)</sup> Daß die mittelalterliche Baukunst äußere Räume, wie die Kreuzgänge oder Straßen und Plätze, überhaupt nicht räumlich aufgefaßt habe und daher eine Stadtbaukunst gar nicht gekannt habe, ist eine Behauptung, die auch auf Seite 221 (der älteren Ausgabe) wiederkehrte, die aber in dieser Form nicht aufrecht erhalten werden kann. Ostendorf hält offenbar die räumliche Wirkung eines Platzes für mehr oder weniger bedingt durch die gleichmäßige, also symmetrische Gestaltung der ihn bildenden Seitenflächen. Wir haben aber schon erkannt, daß damit absolut kein Kriterium für die „Räumlichkeit“ der Erscheinung gegeben ist; daß ein Platz vielmehr

Schon das Fehlen dieser weiteren Auffassung, wie sie der späten Antike und der Renaissance eigen war, bedingt natürlich eine tiefere Stellung der mittelalterlichen Baukunst. Da uns mit dem in der Barockkunst sich zuerst energisch äußernden italienischen Einfluß diese weitere Auffassung vermittelt wurde, und wir sie uns dann auch zu eigen machten — sie ist freilich im 19. Jahrhundert, wie alle architektonische Anschauung, fast verloren gegangen —, können wir nun unmöglich von einer schon von den Voreltern erworbenen höheren Stellung und größeren Auffassung wieder zu der kleineren mittelalterlichen Auffassung von den Dingen zurück.

Aber auch die Auffassung vom einzelnen Bauwerk nach seinem Raum und seiner äußeren Erscheinung ist in der spätantiken Kunst und der, die sich ihr anschließt, der Renaissancekunst in Italien und der Barockkunst im ganzen Okzident, einfacher und größer als die des Mittelalters.

Von den zwei Gruppen mittelalterlicher Bauwerke, der kirchlichen und der profanen, dominiert die erstere das ganze Mittelalter hindurch, und zumal in früherer Zeit spielen ihr gegenüber die profanen Bauten nur eine geringe Rolle. Erst im 14. und 15. Jahrhundert erheben sie sich zu einiger Bedeutung.

Den Typus für den Kirchenbau erhielt die mittelalterliche Baukunst aus der Spätantike, nämlich den Typus der altchristlichen Basilika mit dem dreiteiligen (gelegentlich fünfteiligen) Schiff, mit überhöhtem Mittelraum, mit der Apside (gelegentlich auch schon mit Kreuzschiff und Apside) und mit dem seitab stehenden Turm. Sie war deshalb zu Beginn so eng an ihn gebunden, weil die germanische Welt, die die mittelalterliche Baukunst hervorgebracht hat, nicht nur den Typus übernehmen mußte, sondern auch die Mauertechnik für die Herstellung des Bauwerks; denn nur das Zimmerhandwerk, nicht aber das des Maurers brachten die Germanen aus der eigenen Tradition mit. So fest hat sich dann dieser schon aus der antiken Kunst als komplizierter Organismus übernommene und weiterhin durch die Anlage des Chorquadrats für die Aufnahme der Klostergeistlichkeit und durch die Einbeziehung der Türme in den Bau noch komplizierter

auch ohne Gleichartigkeit der Raumbegrenzung sehr wohl „räumlich“ im vollsten Sinne des Wortes sein kann. Und der angeführte Maulbronner Kreuzgang zeigt sogar, wie die meisten derartigen mittelalterlichen Räume, im Rhythmus der durch die Strebebögen bewirkten Wandgliederung keine erhebliche Ungleichheit der raumbegrenzenden Wände. Nur in der formalen Behandlung sind wesentlichere Unterschiede. Das tut aber der räumlichen Wirkung keinen Abbruch, wie wohl jeder empfunden hat, der diesen schönen Raum auf sich wirken lassen konnte, und wie auch schließlich Ostendorf empfunden hat; nur daß er glaubte, solche „sentiments“ der

gestaltete Typus gesetzt, daß das Mittelalter nicht mehr von ihm losgekommen ist. Ja, es ist eigentlich das einzige Problem der mittelalterlichen Baukunst, die einzige große Sehnsucht und das einzige Agens, das die Kunst überhaupt vorwärts trieb, diesen als ungewölbten und flachgedeckten Bau übernommenen Typus für die Wölbung einzurichten. Neben dieser Hauptrichtung der mittelalterlichen Kunst stehen dann hier und da anders geartete Bauten: einschiffige, die nur in Südwestfrankreich und Spanien zu größerer Bedeutung gelangt sind, und in denen die germanische Tradition des einräumigen hölzernen Hauses und des alten Königsaaes fortgesetzt wurde, zweischiffige, die einen halbprofanen Charakter tragen, Zentralbauten, die überall vorkommen, aber doch nur nebenher und ohne daß sie als ein Problem erfaßt worden wären, woher sich denn auch eine zusammenhängende Entwicklung für sie nicht feststellen läßt. Es ist doch etwas sehr Merkwürdiges, daß dieser antike Typus selbst dann noch festgehalten wurde, als er längst nicht mehr den Bedürfnissen entsprach und, obwohl die Dinge so lagen, auch noch zu immer prächtigerer und schönerer Ausbildung gebracht wurde. Schließlich ist dann im 13. Jahrhundert für die Bettelorden und für die neu entstehenden großen Pfarrkirchen eine Vereinfachung durchgeführt worden und eine Anpassung an die tatsächlich vorhandenen Bedürfnisse. Aber zu einer wirklich einfachen und einheitlichen Bildung ist die mittelalterliche Kirche, auch die Pfarrkirche, wo solche Bildung doch ohne weiteres möglich gewesen wäre, nicht gelangt. Es ist auch nicht ersichtlich, daß diese einheitliche Bildung erstrebt worden wäre. Man hat es offenbar als durchaus berechtigt empfunden, daß der neugebaute Chor — etwa von St. Sebald oder St. Lorenz in Nürnberg — das ältere Schiff weit überragte und überhaupt als ein besonderes und für sich und ohne Zusammenhang mit jenem durchgeführtes Bauwerk dastand. Man hat auch, wie bekannt, die großen

„höheren Auffassung“ opfern zu müssen. Daher ist er selbst einem Irrtum zum Opfer gefallen. Ostendorfs Irrtum beruht im wesentlichen darauf, daß er an keiner Stelle einen genügend scharfen Unterschied zwischen der „Idee“ und dem von uns als „architektonisches Vorstellungsbild“ bezeichneten Begriff erkennen läßt. Darüber wird im zweiten Teil dieses Kapitels eingehender gesprochen werden. Vorher noch eine Schlußfolgerung aus der eigenen Erklärung der Ziele der Architektur, die Ostendorf an den Eingang seines Werkes setzt; sie allein schon genügt, das Urteil über die mittelalterliche Baukunst umzuwerfen. Danach wäre das „eigentliche Ziel der Architektur Räume zu schaffen“, wobei auch mit einer vielleicht zu einseitigen Betonung der architektonische Außenkörper unter das „räumliche Schaffen“ einbezogen ist. Die mittelalterliche Baukunst würde also ihr Ziel zum großen Teil überhaupt nicht erreichen und in ihrer Außenform überhaupt keine Kunst sein; sie würde logischerweise dann auch keine eigentliche

Kirchenbauten nicht gleichmäßig von unten nach oben gebaut, sondern an einem Ende, in der Regel im Osten, angefangen und dann einen Teil neben den anderen gesetzt. Wenn das auch damit erklärt werden kann, daß man eben zumeist als das Wichtigste die Stelle des Altars und — wenn es sich um eine Klosterkirche oder dergleichen handelte — den Raum für den Gottesdienst der Kircheneigentümer schaffen wollte, so zeigt doch solcher Baubetrieb, daß die Auffassung von der Einheitlichkeit des Kirchengebäudes und der Zusammengehörigkeit der verschiedenen Teile wenigstens nicht stark gewesen ist. Auch in St. Peter war ja eine Altarstelle zu schaffen, und der Bau war, selbst wenn man ihn im Verhältnis zu den zur Verfügung stehenden Mitteln betrachtete, sicher größer als die meisten mittelalterlichen Domkirchen, und doch ist er von den Fundamenten an gleichmäßig über den ganzen Grundriß in die Höhe gebracht worden, weil er die Verkörperung einer einheitlichen Idee ist und nicht aus so und so vielen für sich zu Recht bestehenden Teilen zusammengesetzt werden sollte.

So besteht denn eine mittelalterliche Kirche aus mehreren, bis zu einem gewissen Grade selbständigen, wenn auch aufeinander angewiesenen Teilen, selbst eine kleine Dorfkirche (Abb. 110) etwa aus Chor, Schiff, Turm, Vorhalle, Sakristei. Sie ist nicht die Verkörperung einer einheitlichen Idee, sondern mehrerer, je für die einzelnen Teile gefaßter Ideen, so daß diese Bauteile, jeder für sich, charakteristisch gestaltet erscheinen. Und so reizvoll dieses Gebilde sein mag, es liegt doch zweifellos eine höhere Anschauung von architektonischen Dingen in dem in den Abb. 111 u. 112 in Grundriß, Aufriß und in der perspektivischen Ansicht dargestellten Entwurf. So etwa würden wir, dem Organismus und der ganzen Erscheinung nach und jedenfalls doch als einheitliches Gebilde auf Grund der Entwicklung der letzten Jahrhunderte ja zweifellos eine kleinere protestantische Dorfkirche

künstlerische Wirkung auslösen können. Das möchte Ostendorf natürlich nicht behaupten und hilft sich mit der Unterscheidung einer Superiorität und Inferiorität der Kunst (vergl. Seite 158), wobei die mittelalterliche Kunst die „inferiore“ ist — aber nun natürlich wiederum nicht wegen ihrer „Leistungen“, die auch Ostendorf voll und ganz anerkennen muß, sondern wegen ihrer „Auffassung“. Ich muß gestehen, daß damit für mich das ganze Urteil von selbst ad absurdum geführt ist. Denn mit „superioren“ Leistungen bei inferiorer „Auffassung“ ist nichts anzufangen. Wenn so etwas möglich wäre, würden ja alle Bemühungen sinnlos sein, einer gesunden und hohen Auffassung von Architektur den Weg zu bahnen, da ja doch die Qualität der Leistungen davon unabhängig wäre.

Aber genug davon an dieser Stelle! Ich will versuchen im zweiten Teil des Kapitels die gewonnenen Begriffe so anzuwenden, daß sich die Verwirrung löst und daß wir aus dem Zwang solcher Betrachtungen erlöst werden, der unser Gefühl vergewaltigt, ebenso

bauen, wenn wir uns freimachen können von den entzückenden Bildern, die wir von mittelalterlichen Kirchen mit uns herumtragen. Aber das sind Sentiments,<sup>1)</sup> deren wir uns begeben müssen in dem Moment, wo wir erkannt haben, daß die spätere Zeit die größere Auffassung von der Kunst gehabt hat. Wenn wir auch an ihnen hängen und sie uns durch manche Erinnerung teuer geworden sind, und wenn wir sie für nichts in der Welt missen möchten, wir müssen uns resolut doch auf die andere Seite stellen. Man wolle dagegen nicht einwenden, daß wir damit einen Teil unseres nationalen Wesens leichtsinnig aufgeben: es ist eine barocke Dorfkirche etwas genau so Deutsches wie eine mittelalterliche; beiden hängen auf der einen Seite mit einer anderen vorhergehenden und nicht deutschen Kunst zusammen, und beide tragen auf der anderen Seite gleich viel von deutschem Wesen an sich, da sie beide von deutschem Geiste geschaffen worden sind.

Wie ersichtlich, ist hier, das möge noch einmal betont werden, nicht die Rede von der Superiorität oder Inferiorität der mittelalterlichen Baukunst nach ihren Leistungen, sondern nach ihrer Auffassung. Wir denken nicht daran, die einzelnen Leistungen zu verurteilen, lassen sie vielmehr im besonderen Falle auch für unsere Zeit noch gelten; ja, wir sind überzeugt, daß im Kirchenbau das Mittelalter in Deutschland Schöneres und Größeres hervorgebracht hat als die spätere Zeit. Und doch halten wir fest an der Auffassung über architektonische Dinge, die uns die Barockzeit vermittelt hat, weil wir erkannt haben, daß sie die weitere und größere ist.

.....  
 wie er Ostendorfs Gefühl vergewaltigt hat. Dann werden wir auch erkennen, daß der von Ostendorf angeführte mittelalterliche Baubetrieb mit Unterbrechungen gar keine Beweiskraft für ein Urteil über die mittelalterliche Architekturauffassung bietet. Daß es dem mittelalterlichen Baumeister nicht vergönnt war, alle vier Seiten seines Kreuzganges fertigzustellen, ist gar kein Beweis dafür, daß er kein räumliches Vorstellungsbild seines Entwurfes besaß, sondern erklärt sich ganz ungezwungen aus der Unzulänglichkeit der mittelalterlichen Baumittel. Wo aber die Macht einer großen Körperschaft — wie beim Deutschritter-Orden — eine einheitliche Verwaltungsorganisation geschaffen hatte, da war auch im Mittelalter von solch abruptem Baubetrieb gar keine Rede. Ähnlich war es beim Städtebau. Man darf nicht geistige Zusammenhänge suchen, wo es sich doch in allererster Linie um wirtschaftliche Dinge handelt, die für das architektonische Denken der Zeit keine Erklärung geben. Der Herausgeber.

<sup>1)</sup> Vergl. dazu die Bemerkung auf Seite 170.

## TEIL 2.

Das Kapitel enthält einen Vergleich der beiden für uns wichtigsten baukünstlerischen Epochen, des Mittelalters und der Renaissance, wobei die letztere zugleich als Trägerin der antiken Bau-tradition angesehen ist. Und zwar bezieht sich der Vergleich durch-aus nur auf den Gehalt, den beide Epochen an architektonischen Ideen aufweisen. Was hat man nun unter architektonischer Idee zu verstehen? Wir haben bisher von Ideen kaum gesprochen, aber sehr viel vom Vorstellungsbild. Wie unterscheiden sich die beiden Be-griffe? Wir können sagen: Durch den verschiedenen Grad der An-schaulichkeit. Eine architektonische Idee ist sicherlich auch als ein anschaulicher Begriff zu betrachten, aber die Anschaulichkeit ist da-bei eine unbewußte; erst wenn wir die Idee in unserer Vorstellung mit Bewußtsein zu einem Bild verar-beiten, entsteht ein Vorstellungsbild.

Die architektonische Idee eines Bauwerks ist der Inbe-griff dessen, was sich aus einem Bauwerk baukünstlerisch räumlich und körperlich zur Wirkung bringen läßt; und die Idee eines Bauwerks oder die rein bauliche Idee, wie ich sie nennen möchte, ist vom Standpunkt der Anschaulichkeit ein vollständig vager Begriff, ein Komplex undeutlicher Vorstellungen nicht nur baulicher, sondern auch rein technischer, wirtschaftlicher und auch sozialer Natur. Erst mit der architektonischen Idee beginnt der Prozeß des architektonischen Denkens, mit dem Vorstellungsbild tritt er in den Zustand bewußter Anschaulichkeit ein und damit fängt die Verwirklichung des architektonischen Entwurfes an.

Wir müssen diese Begriffe in unserer Betrachtung scharf trennen, wenn sie auch im Einzelfalle unseres Denkens ineinander übergehen und sich wiederum zu einem Komplex verbinden. Wir müssen sie trennen, weil eben durch den gedankenlosen Gebrauch dieser Be-griffe Verwirrung entsteht, aus der falsche Urteile erwachsen. Bau-lische Ideen sind abhängig von den wirtschaftlichen, sozialen, poli-tischen und kulturellen Verhältnissen einer Zeit, aus denen die bau-lichen Bedürfnisse hervorgehen; aber sie erhalten eine architek-tonische Form erst, wenn sie zu architektonischen Ideen

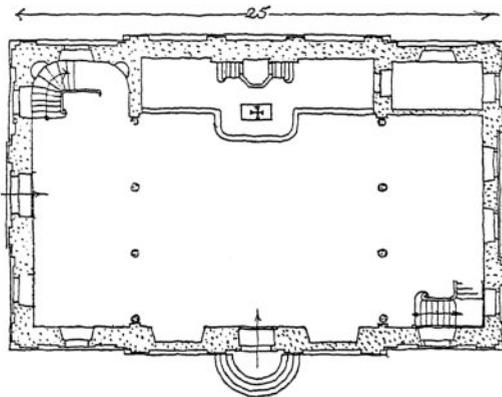
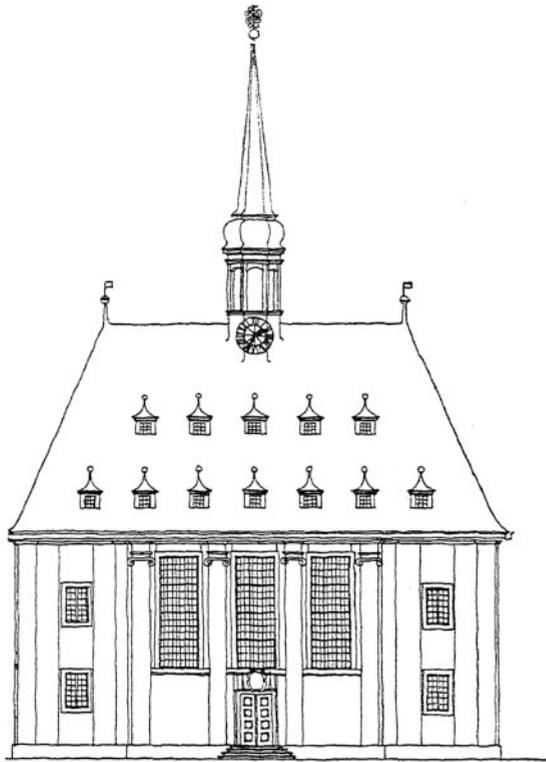


Abb. 111.

werden, und diese entsprechen dem künstlerischen Willen, den künstlerischen Absichten einer Zeit; die künstlerische Verwirklichung aber, die eigentliche künstlerische Gestaltungskraft beruht auf der Stärke des anschaulichen Denkens im Vorstellungsbild.

Deshalb entsteht aus der Fülle baulicher Ideen, wie sie z. B. die neuere Entwicklung unseres wirtschaftlichen Lebens mit sich gebracht hat, nicht etwa automatisch eine neue Architektur — womit unser zeitgenössisches Selbstgefühl sich so gern schmeichelt. — Das

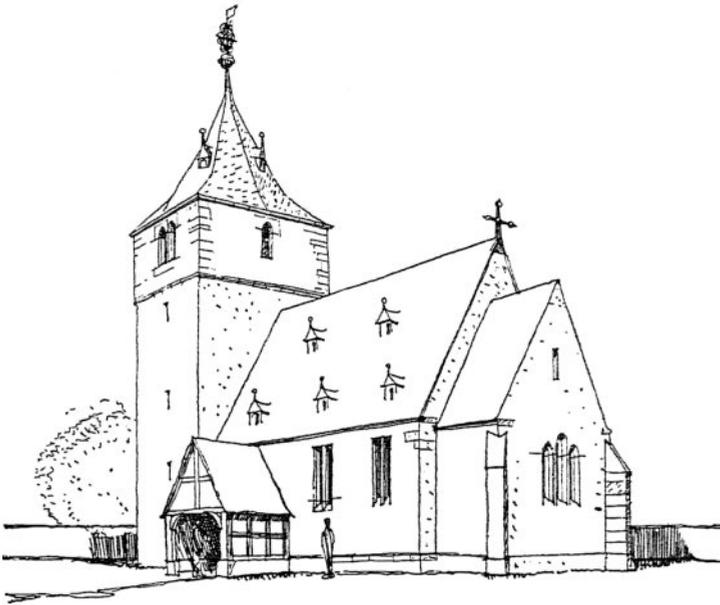


Abb. 110.

könnte erst der Fall sein, wenn im gleichen Maße architektonisches Denken zur Herrschaft käme, um architektonische Ideen und Vorstellungsbilder zu schaffen.

Im Mittelalter waren die baulichen Ideen — soweit es sich um das öffentliche Bauwesen handelte — in erster Linie kirchlicher Natur. Das entsprach der Stellung, die im geistigen Leben der Zeit die Kirche einnahm. Aber die architektonische Idee des Kirchenbaues kam, wie wir vorher gesehen haben, nicht wesentlich über den

Raumgedanken der altchristlichen Basilika hinaus. Sie blieb gebunden an die rein kirchlichen Traditionen, die eine bauliche Trennung der verschiedenen Bauteile nach den rituellen Anschauungen der Kirche verlangten. Das Mittelalter schuf sich hier kein

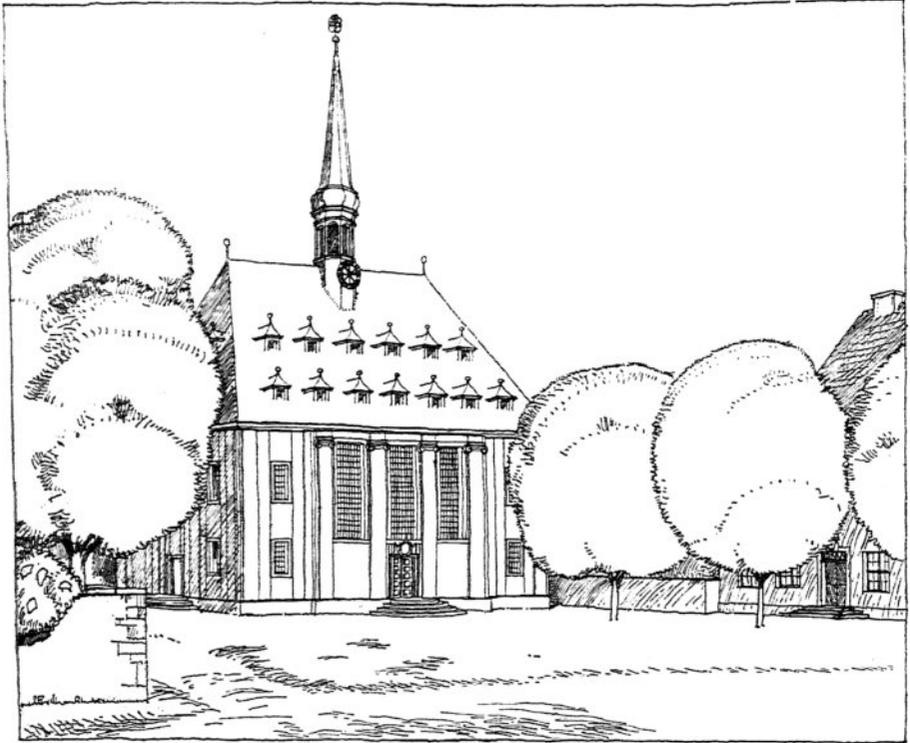


Abb. 112.

eigentlich architektonisches Ideal; das heißt: es war kein architektonischer Wille vorhanden, der stark genug gewesen wäre, sich diesen Traditionen zu unterwerfen. Die künstlerische Arbeit erschöpfte sich, die vorhandene Raumidee in immer kühneren Konstruktionen und reicheren Formen auszubauen. Aber die Zeit blieb arm an architektonischen Ideen.

Das ist es, was die Baukunst des Mittelalters<sup>1)</sup> von der Baukunst der Renaissance unterscheidet und was unser Verhältnis zu ihr bestimmen muß. Die Naivität des architektonischen Denkens im Mittelalter wird uns am deutlichsten durch den Gegensatz der Renaissance; es gibt überhaupt keine Zeit, die eine gleiche baukünstlerische Energie und einen ähnlichen architektonischen Idealismus aufzuweisen hat, wie die italienische Frührenaissance: Die großen Ideen des Kirchenbaues waren ganz und gar nur architektonische Ideen. Diese Zeit war so erfüllt von ihren Raumidealen, daß ihr architektonischer Willen alle Fesseln der kirchlichen Tradition zerbrach, ja daß er sich sogar über die gegebenen Realitäten des Lebens hinwegsetzte: Denn diese Zeit baute nicht nur, um ein bauliches Bedürfnis zu befriedigen, sondern schuf sich geradezu die baulichen Bedürfnisse, um ihre architektonischen Ideale zu verwirklichen. Die Kunst wurde Selbstzweck. Das Bauen wurde für die Machthaber zu einer Herrscherfugend; dieser architektonische Idealismus blieb auch den nachfolgenden Zeiten erhalten und hat in seiner Einseitigkeit besonders im Städtebau zu einer wirtschaftlich oft sehr bedenklichen Baupolitik geführt.

Das Raumideal der Frührenaissance war die zentrale Form des Kuppelbaues, eine rein architektonische Idee, die gar keine Beziehungen zu den Überlieferungen der Kirche und ihren rituellen Bedürfnissen hatte. Aber diese künstlerische Idee, die Vielheit der Raumteile des traditionellen Kirchenbaues in eine Einheit mit stärkster Konzentration aller Wirkungen umzuwandeln, beschäftigte das architektonische Denken der Zeit viel zu lebhaft, um sich an diesem Widerspruch zu stoßen. Michelangelo brachte die Erfüllung dieses Ideals im Bau von St. Peter in Rom, der freilich seine Vollendung in der von ihm beabsichtigten Form nicht erhielt. Denn seine Fertigstellung fällt in die Zeit, die durch einen Kompromiß mit den traditionellen kirchlichen Baugedanken ein neues Raumideal geschaffen hatte. Der Schöpfungsbau für dieses Ideal war Vignolas „Il Gesù“ in Rom, bei dem Langhaus, Vierung und Chorendigung zu einem Akkord von starker räumlicher Wirkung vereinigt sind. Unter diesem

<sup>1)</sup> Es bedarf keines Hinweises, daß in unserm Sinne das architektonische Mittelalter nicht an die streng geschichtliche Grenze gebunden ist, sondern — in Deutschland wenigstens — zum Teil noch in das 17. Jahrhundert hineinreicht. In dem Rahmen unserer Betrachtungen gehört die sogenannte „Deutsche Renaissance“ durchaus noch zum Mittelalter. Nach dem Ideengehalt fängt die Renaissance der Baukunst in Deutschland erst mit der Barockzeit an. Es ist eben so selbstverständlich, daß wir auch hier unter „Renaissance“ nicht nur die streng geschichtlich als solche bezeichnete Zeit, sondern auch die Nachfolgezeiten, also das 17. und 18. Jahrhundert, verstehen.

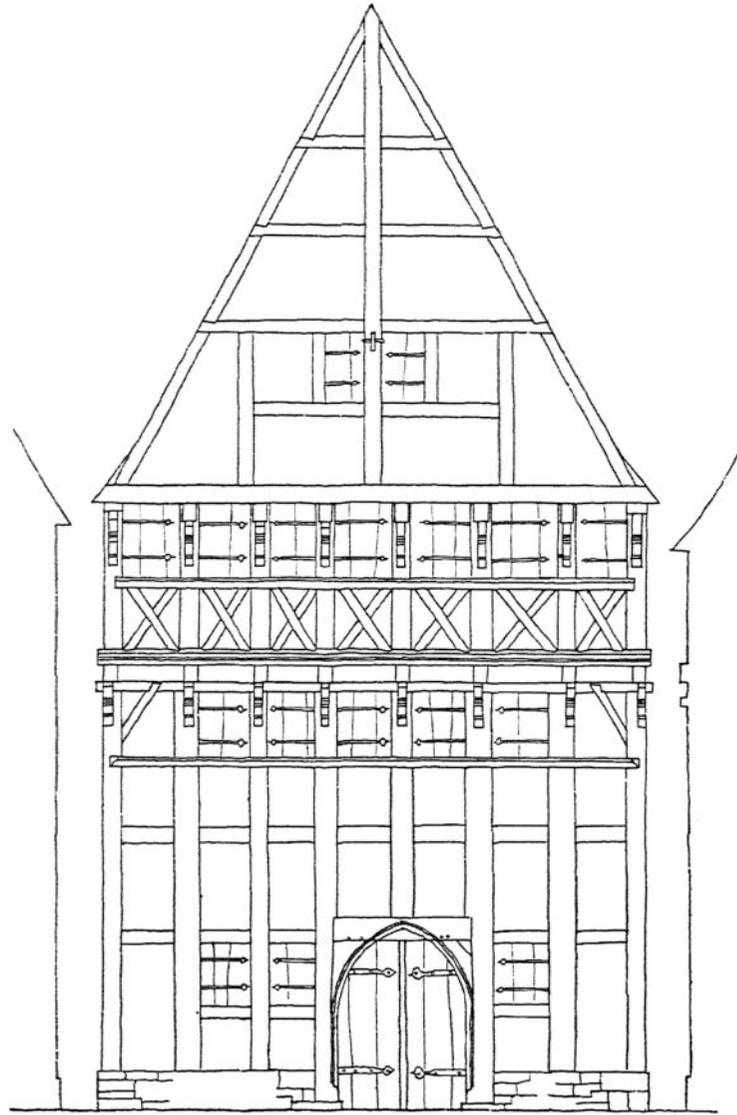


Abb. 113.

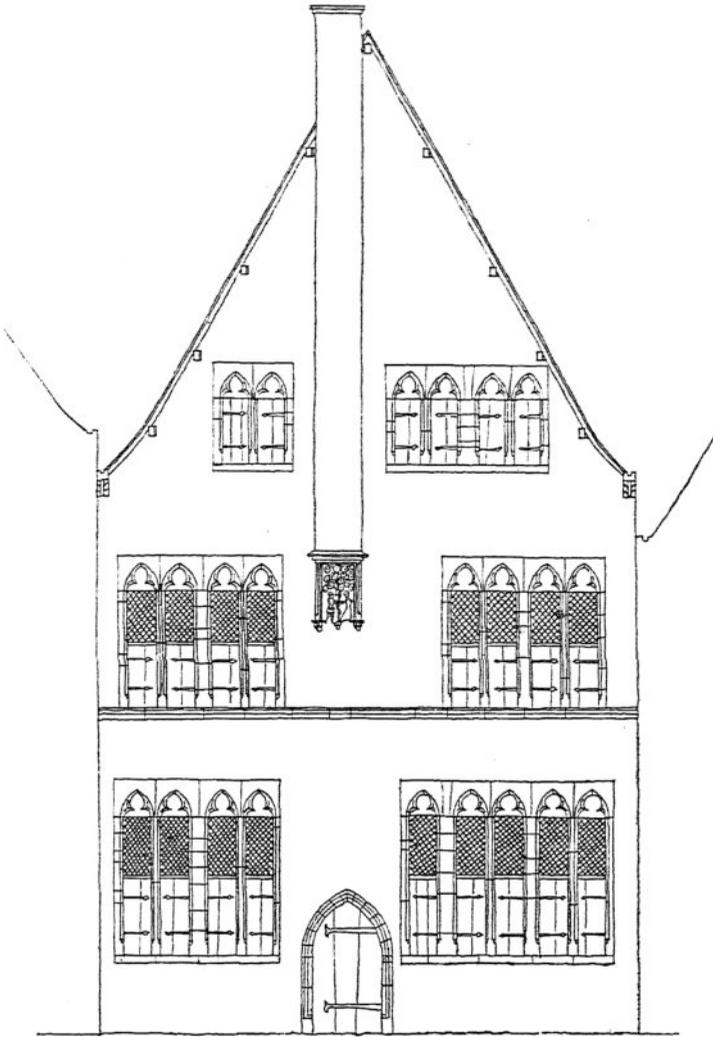


Abb. 114.

Einfluß erhielt St. Peter das Langschiff Madernas. Gewiß, die Vielheit der durch die Tradition geheiligten Bauteile ist dabei wiedererstanden. Aber es ist doch nur das Äußerliche der mittelalterlichen Tradition, das hier wiederkehrt. Denn die Form und Größe der einzelnen Teile ist hier einzig und allein bestimmt durch die einheitliche Idee des Gesamt-raumes. Damit war das neue Raumideal für die katholische Baukunst der Barockzeit geschaffen. Wenigstens blieb es in der Fülle der immer neu entstehenden Raumideen das Musterbild des katholischen Monumentalbaues. Aber das für unsere Betrachtung wesent-

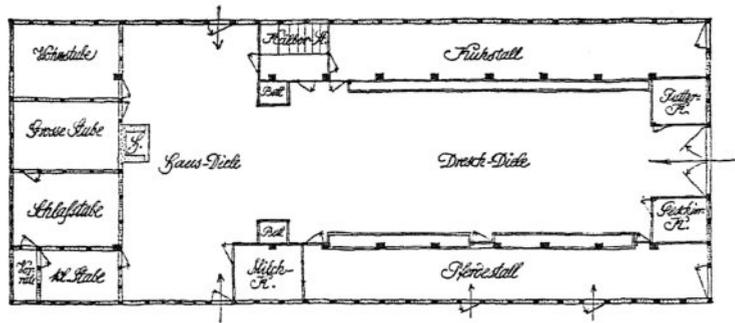


Abb. 115.

liche ist hier ja die Tatsache, daß unter dem Einfluß eines im Zeitbewußtsein vorhandenen gemeinsamen idealen Wollens die architektonische Idee in den Vordergrund des künstlerischen Schaffens tritt. Daher auch die sich stets neugebärende Fülle von Raumideen, wobei übrigens auch der Zentralbau in immer wieder neuen Varianten auftritt. Gegenüber der mittelalterlichen Ideenarmut — der Reichtum architektonischer Ideen.

Der gleiche Gegensatz wie im Kirchenbau zeigt sich natürlicherweise auf dem Gesamtgebiet der Baukunst beider Epochen, bei den äußeren Räumen und im Profanbau überhaupt: Die Fähigkeit der mittelalterlichen Baukunst,<sup>1)</sup> Außenräume d. h. Höfe, Plätze und Straßen mit feinem Gefühl für das Räumliche zu gestalten, ist nicht anzuzweifeln. Den Beweis liefert die große Anzahl städtebaulicher Bilder, die gerade durch ihre Geschlossenheit außerordentlich intime Raumeindrücke hervorzaubern.

<sup>1)</sup> Vergl. die Bemerkung auf Seite 154.

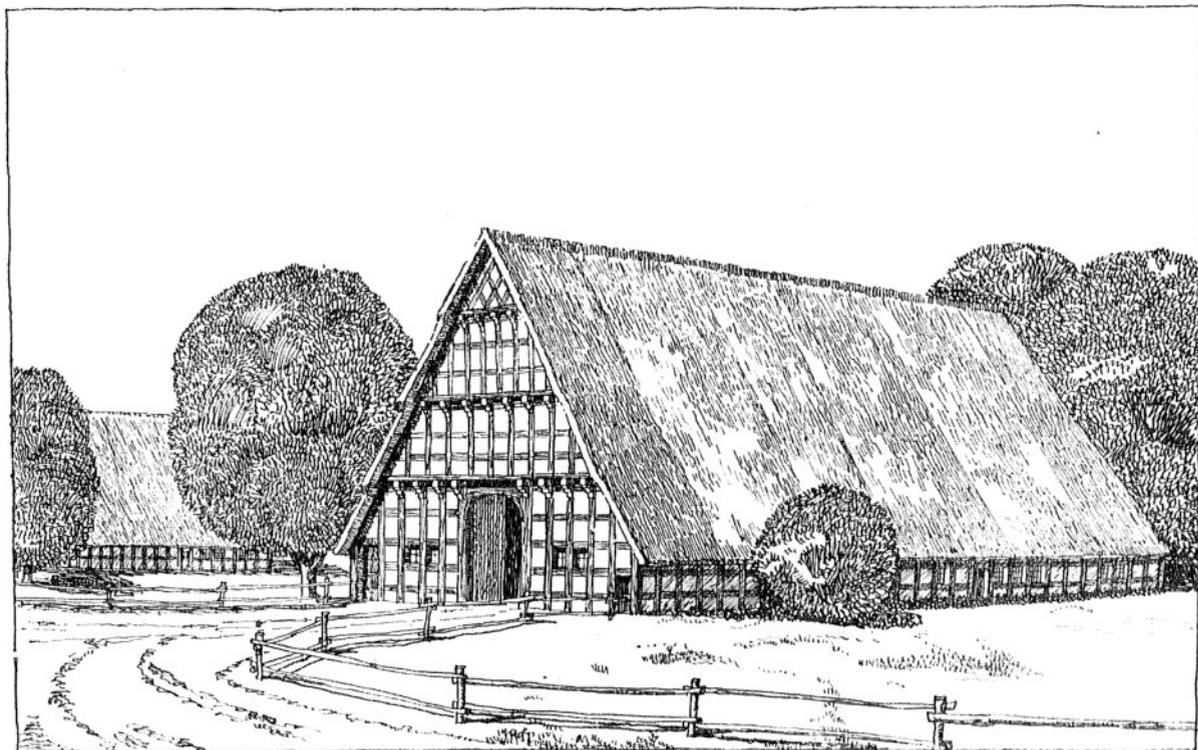


Abb. 116.

Diese Städtebilder sind oft als zufällig entstandene angesehen worden, weil es nicht leicht ist, ein klar erkennbares Bildungsprinzip bei ihnen nachzuweisen. Die Unhaltbarkeit dieser Anschauung ergibt sich jedoch schon aus den verfehlten Experimenten unseres modernen Städtebaues, der lange genug künstlerisch ganz planlos gearbeitet hat und dabei ebensowenig solche Zufallsbilder erzielt hat wie bei der Anwendung von Unregelmäßigkeiten und krummen Linienführungen, die man als das Geheimnis der unmittelbaren Wirkung solcher Bilder ansah. Der künstlerische Erfolg blieb dabei stets mit derselben Sicherheit aus, mit der er sich bei den Vorbildern zeigte. So verhält sich die Sache also in der Tat nicht; wir dürfen ein für alle Mal als feststehende Tatsache annehmen, daß aus einem planlosen Schaffen, — das heißt, aus einem Schaffen ohne Vorstellungsbild des zu Erschaffenden — auch kein Kunstwerk entsteht.

Aber auch der mittelalterliche Städtebau ist arm an Ideen: Straßen und Plätze ergeben sich meist aus einem naheliegenden Planschema oder aus einem unregelmäßigen Liniennetz, wobei die Plätze oft nur trichterförmige Erweiterungen<sup>1)</sup> darstellen. Aber innerhalb dieser wenigen Raumideen hatte der mittelalterliche Städtebauer seine sehr bestimmten und ausgesprochen räumlichen Vorstellungsbilder. Eben weil die Grundidee stets eine so einfache war, konnten diese Plätze zu den reizvollen Raumgestaltungen heranwachsen, die wir heute bewundern. Dabei kam allerdings noch ein zweites wichtiges Moment hinzu, daß sich nämlich die Hauptform der Haustypen im Lauf der Zeiten nicht wesentlich änderte. So wurde jedes neue Haus immer wie ein neues Glied eingefügt, um das Bild in seiner Geschlossenheit vollenden zu helfen — bis das Bewußtsein, an einem Raume mitzuarbeiten, in neuerer Zeit schwand und die bekannten Störungen eintraten, die wir so oft zu beklagen haben.

Die Straßen und Plätze unserer alten Städte, denen diese Epoche ihren Stempel aufgedrückt hat, sind also Städtebaukunst; aber es fehlt auch hier wieder gegenüber der renaissancezeitlichen Zeit der Reichum architektonisch-städtebaulicher Ideen, dafür besitzen sie eine große Mannigfaltigkeit der Einzelglieder in ihren Wohnhaustypen. In den Abb. 113 und 114 sind mittelalterliche städtische Wohnhaustypen gegeben, in Abb. 115 u. 116 ein ländlicher in Gestalt des niedersächsischen Bauernhauses. Was über das architektonische Gestaltungsprinzip dieser Bauten in Kap. 6, S. 139 u. 149 bereits gesagt ist, braucht hier nicht wiederholt zu werden. Die Gestaltungsmittel dieser Kunst sind von der größten Mannigfaltigkeit<sup>2)</sup> aber es fehlt

<sup>1)</sup> Vergl. Abb. 142.

<sup>2)</sup> Vergl. auch Abb. 107, 108 und 109.

das für die Renaissance so bezeichnende ideale Streben der körperlichen Erscheinung des Hauses durch symmetrische Haltung plastische und rhythmische Einheitlichkeit zu geben.

Die Bedeutung des Vergleichs, den wir zwischen zwei Epochen der Baukunst hier durchgeführt haben, liegt für uns nicht etwa auf kunstgeschichtlichem Gebiete; es handelt sich vielmehr in Wirklichkeit um zwei Richtungen des architektonischen Denkens, die seit den Tagen der Renaissance nebeneinander herlaufen. Man könnte die eine, in der mittelalterlichen Baukunst ausgedrückte, die realistische; die seit der Renaissance in den Vordergrund tretende die idealistische Richtung nennen. Diese Richtungen werden auch weiter nebeneinander bestehen müssen, weil es bei einer so auf dem Boden der Realität gegründeten Kunst, wie es die Baukunst nun einmal ist, die Realitäten des Lebens sind, welche die architektonischen Ideen mitbestimmen.

Auf dem städtebaulichen Gebiet hat deswegen auch in der Renaissance und in der Barockzeit die idealistische Richtung nur dann sich auswirken können, wenn der Wille und die Machtmittel eines Bauherrn vorhanden waren. Nur dann konnten diese Idealprojekte Verwirklichung finden, die den Gesamtkomplex aller Vorstellungsbilder unter einen Willen stellen; und es ist kein Zufall, daß die Blüte dieser Baukunst in die Zeit der landesfürstlichen Regierungen, d. h. in das 18. Jahrhundert fällt.<sup>1)</sup> Nur wo diese Voraussetzungen zutrafen, konnte sich der große Reichtum raumkünstlerischer Ideen entfalten, wie ihn ein großer Teil deutscher Residenzstädte und Städtchen des 18. Jahrhunderts aufweisen. Wo aber dieser starke Wille<sup>2)</sup> fehlte und die Durchführung des Planes den einzelnen Bürgern überlassen war, da konnte und kann auch heute noch immer nur die „realistische“ Richtung in Frage kommen, die das städtebauliche Raumgebilde im Rahmen einer der von jeher gegebenen, anspruchlosen Ideen erfaßt und im Laufe der Jahre heranwachsen läßt.<sup>3)</sup>

Es ist nur selbstverständlich, daß auch der Kirchenbau — jenes Gebiet, das in unserer Betrachtung einen so breiten Raum einnahm — die beiden Richtungen nebeneinander zeigt. Die Gegensätze kommen in den beiden Abb. 110 u. 112 deutlich zum Ausdruck: Abb. 110 ist der Typ der kleinen katholischen Landkirche, bei der die reale Tatsache der Tradition und Gewohnheit besonders da mit einer gewissen Berechtigung festgehalten wird, wo die Umgebung

<sup>1)</sup> Vergl. Abb. 147, 150.

<sup>2)</sup> Es ist bemerkenswert, daß hanseatische Städte diese idealistische Richtung im Städtebau niemals hatten, auch nicht so mächtige, aber republikanische Städte wie Amsterdam.

<sup>3)</sup> Vergl. Abb. 146, 148, 153, 157.

mit einer so lockeren Körperlichkeit des Gebildes nicht im Widerspruch steht.<sup>1)</sup> Daneben die durch andere gottesdienstliche Gewohnheiten an diese Tradition nicht gebundene protestantische Kirche (Abb. 111 u. 112), die zugleich durch ihre geschlossen-symmetrische Haltung ihre Umgebung räumlich beherrscht.

Von dem architektonischen Idealismus der Renaissancezeiten ist heute übrigens in beiden Lagern des Kirchenbaues nichts mehr zu spüren. Der ist ganz erloschen unter dem Bann der Romantik, die heute unsern gesamten Kirchenbau beherrscht. Aber es ist eine Romantik ohne Tiefe, eine Romantik aus falschem Prinzip.

Eine Romantik des Unverstandes ist es besonders für die Protestanten: Wer die Fülle der Ideen des protestantischen Kirchenbaues im 17. und 18. Jahrh. kennt, fragt sich vergeblich, warum man die gegebene Tradition nicht dort aufnahm. Aber es war die Neuromantik, die den Sinn verwirrte und mit Gewalt eine Tradition anzuknüpfen suchte, die nie vorhanden war. Auch die modernsten derartigen Kirchen des Protestantismus sind nichts weiter als neuromantische Verzerrungen einer für die protestantischen Zwecke bedeutungslosen und dabei wenig architektonischen Form und zeigen nur das eine, daß man weder mit „historischen“ noch „modernen“ Formen Architektur machen kann, wenn die architektonischen Ideen fehlen. Ja die Verwirrung ist hier noch schlimmer: Denn die durch den gottesdienstlichen Zweck an sich auf äußerste Konzentration zugeschnittene Anlage wird außen künstlich in die auseinanderstrebende mittelalterliche Gruppierung der traditionellen Einzelteile hineingezwängt; so entsteht ein geradezu ungeheuerlicher Konflikt zwischen einer an sich architektonischen Bauidee, die durch eine möglichst unarchitektonische Ausbildung verdunkelt werden muß.

<sup>1)</sup> Wir kommen, wie ich zum Schluß bemerken darf, durch Klärung der Begriffe auch in diesem Punkte zu einem andern Resultat als Ostendorf, wobei wiederum unser Gefühl nicht derartig vergeralligt werden muß, wie es Ostendorf gerade hier verlangt. (Vergl. Teil 1, Seite 158). Solche Gewalttätigkeit wird sich in den meisten Fällen als ein Denkfehler erweisen; denn das Fühlen ist bei dem ästhetischen Denken die im Bewußtsein vorherrschende und zielgebende Species. Man kann diesem Fühlen Inhalt und Richtung geben, aber man kann es nicht einfach beiseite stoßen.

Der Herausgeber.

KAPITEL VIII.

**DIE INNENRÄUME DES WOHNHAUSES.  
DIE „DISTRIBUTION“ BEI DEN  
FRANZÖSISCHEN ARCHITEKTEN  
DES 18. JAHRHUNDERTS.**



In den Abb. 117 und 118 sind Erdgeschoß und Obergeschoß einer modernen Villa dargestellt. Wenn wir einmal die Lage der Räume zueinander als praktisch gelten lassen wollen — die Lage der Garderobe und des Klosetts jenseits des Windfangs ist es eigentlich nicht, da sie so für die Hausbewohner nicht mehr bequem benutzbar sind —, so muß doch die Form der Räume befremden. In einem freistehenden Gebäude, bei dem schon die Situation zu einer geschlossenen Außenerscheinung nötigt, sind außer einer Veranda und einigen nebensächlichen Schlafzimmern keine Räume von regelmäßiger Grundrißform vorhanden. Was mit diesem Grundriß erreicht werden sollte, ist leicht zu erkennen: Es sollten die drei Räume des Erdgeschosses und die Veranda einen Blick auf den hinter dem Hause liegenden Garten erhalten. Aber diese Art den Grundriß zu zeichnen, hat mit der Kunst des Architekten nichts zu schaffen. Wie die äußere Gestalt des Hauses unarchitektonisch ist und nur auf dem Papier entstanden sein kann, so steht es auch mit den einzelnen Räumen. Es braucht ein Raum im Hause nicht ein Parallelepipeton zu sein, obwohl das der häufigste Fall sein wird; er kann die Form eines regelmäßigen oder unregelmäßigen fünf-, sechs-, oder achteckigen Prismas oder eines kreisrunden oder elliptischen Zylinders haben, überhaupt die verschiedensten Formen; er muß nur in der Vorstellung erfaßt werden können. Räume, wie das Eßzimmer und das Herrenzimmer in Abb. 116 sind nicht mehr zu fassen, weil sie sich in ihrer willkürlichen und unbestimmten Art einem solchen Versuch der Vorstellung entziehen; sie sind papierne Produkte, deren haltlose Form durch die Möblierung verdeckt werden soll. Nimmt man diese Möblierung fort, so zeigt sich die „Unräumlichkeit“ solcher Räume (Abb. 119 und 120) in wahrenm Lichte.

Jeder Innenraum bedarf, damit seine Form unserm Raumpempfinden verständlich wird, einer gewissen Gesetzmäßigkeit in der Bildung des Raumkörpers. Die Verständlichkeit der Raumform ist die erste Bedingung für eine ästhetische Zufriedenstellung unseres Raumgefühls; Unklarheit ist auch hier die Wurzel alles ästhetischen Unbehagens.<sup>3)</sup> Der Innenraum ist seiner Natur nach mehr an eine reguläre Form, d. h. also eine Form mit einer Symmetrieachse, gebunden,

<sup>3)</sup> Vergl. Kapitel VI, Seite 118.

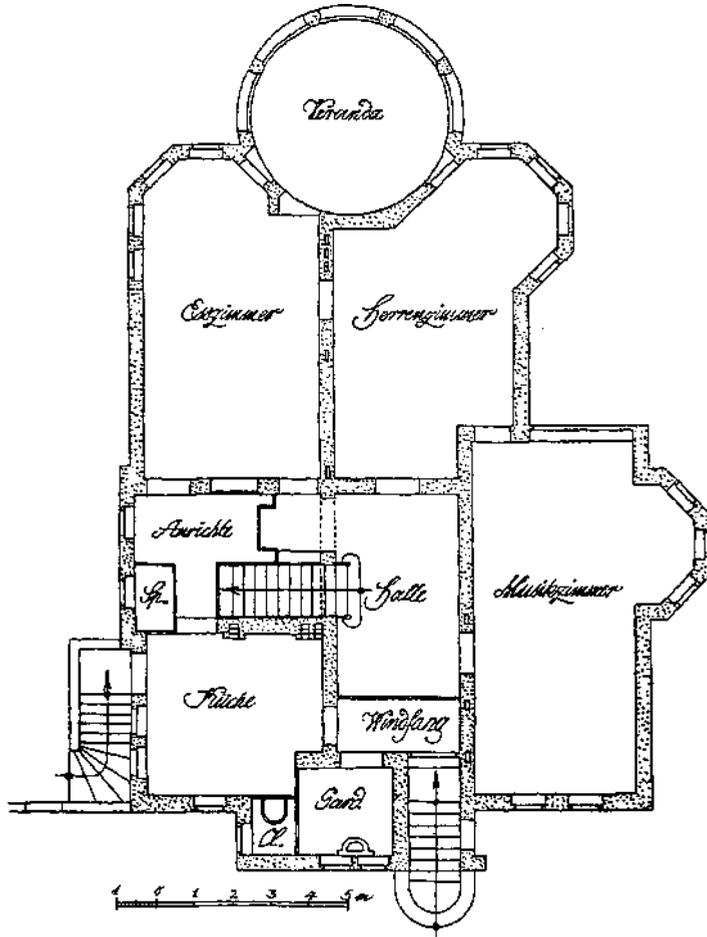


Abb. 117.

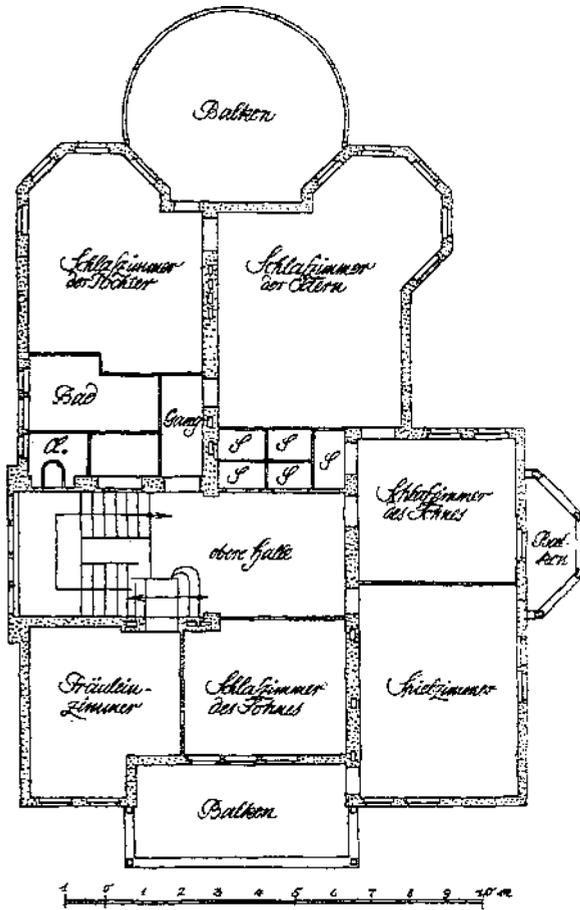


Abb. 118.

als die äußeren Räume und zwar aus dem Grunde, weil Fußboden und Decke, vor allem die letztere, jede Abweichung von der regulären Form sehr stark zum Bewußtsein bringen.<sup>1)</sup> Die größere Geschlossenheit des inneren Raumes verlangt die reguläre<sup>2)</sup> Form, die an sich mannigfaltig genug sein kann (vergl. die Grundrisse 121 und 122).

Was die substantialen und formalen Gestaltungsmittel anbetrifft, also die Wanddurchbrechungen und die Wandgliederungen, so verhält es sich damit ähnlich wie bei den äußeren Räumen (vergl. Kapitel VI): Eine vollkommene Durchführung der Symmetrie in der Weise, daß auch die Aufteilung gegenüberliegender Wände die gleiche ist, wird verhältnismäßig selten vorkommen. Nur bei Räumen von vieleckiger oder runder Grundrißform ergibt sich ein gewisser Zwang, die ganze vertikale Raumbegrenzung in ein einheitliches System zu bringen (vergl. Abb. 140). Beim rechteckigen Raume ist normaler Weise die Fensterwand anders aufgeteilt als die Innenwand<sup>3)</sup>. Räume von rechteckigem Grundriß mit gleichartigem System für Fenster- und Innenwand wie die galerie des glaces in Versailles sind auf besondere Fälle beschränkt. Der in Abb. 129–131 dargestellte Saal des vor etwa 13 Jahren in Danzig abgebrochenen ehemaligen Schlosses des Grafen Muczech zeigt eine solche allseitig durchgeführte Einheitlichkeit der Wandgliederung, wobei allerdings eine eigentliche Symmetrie der Wände auch nicht beabsichtigt ist. Denn der Fünfteilung der Fensternischen entspricht auf der andern Seite eine Dreiteilung der Wandnischen.

Wenn wir uns architektonisch gut durchdachte Räume und Raumgruppen vorstellen wollen, so werden wir gut tun, statt in neueren Veröffentlichungen in den Büchern von Briseux und Blondel über die Landsitze oder in anderen Architekturwerken des 18. Jahrhunderts zu blättern. Der in Abb. 121 wiedergebene Grundriß ist aus F. Blondels „Distribution des maisons de plaisance“ entnommen. Dem gleichen Werk entstammen die Abb. 132 und 138, 139. Bei dem Grundriß muß zunächst die außerordentliche Sorgfalt auffallen, die darauf verwandt ist, jedem einzelnen Raum eine wohlabgemessene reguläre Form zu geben. Die Regelmäßigkeit des Zimmergrundrisses war dem Architekten die Grundbedingung für das Gelingen des

<sup>1)</sup> Vergl. hierzu das Bild, Abb. 141.

<sup>2)</sup> Auch hier gilt das in der Anmerkung zu Seite 85 gesagte, obwohl es gerade bei den inneren Räumen leicht zu ermöglichen ist, auch die kleinen Unregelmäßigkeiten durch kleine Nebenräume auszugleichen und die eigentlichen Räume mathematisch regulär zu machen, wie der Grundsatz Abb. 122 in vorbildlicher Weise zeigt.

<sup>3)</sup> Vergl. Abb. 141.

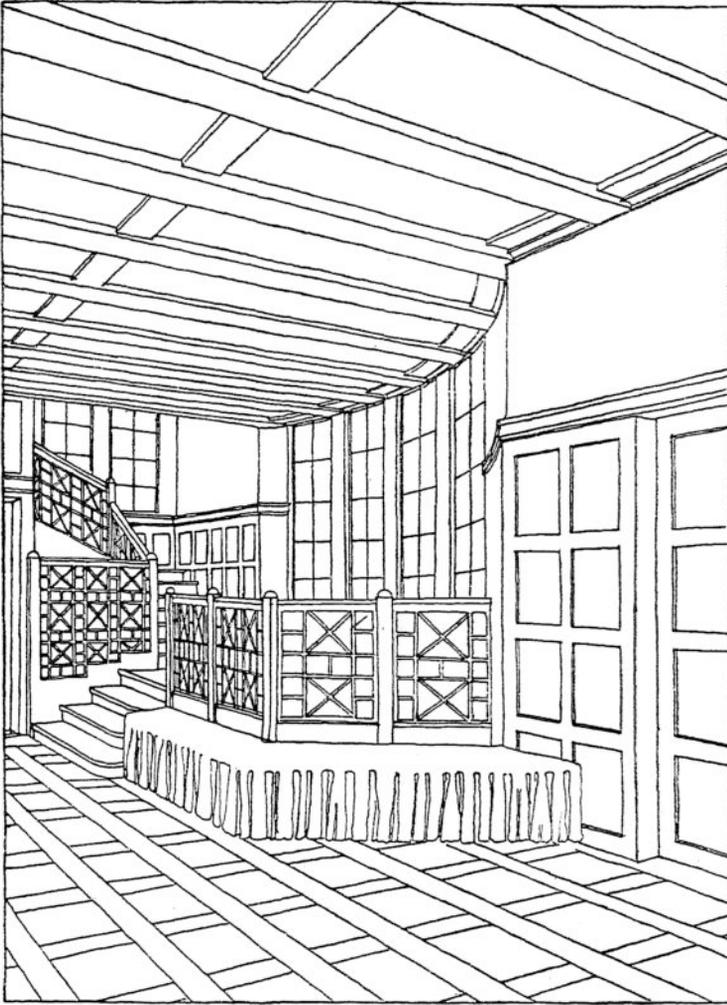


Abb. 119.



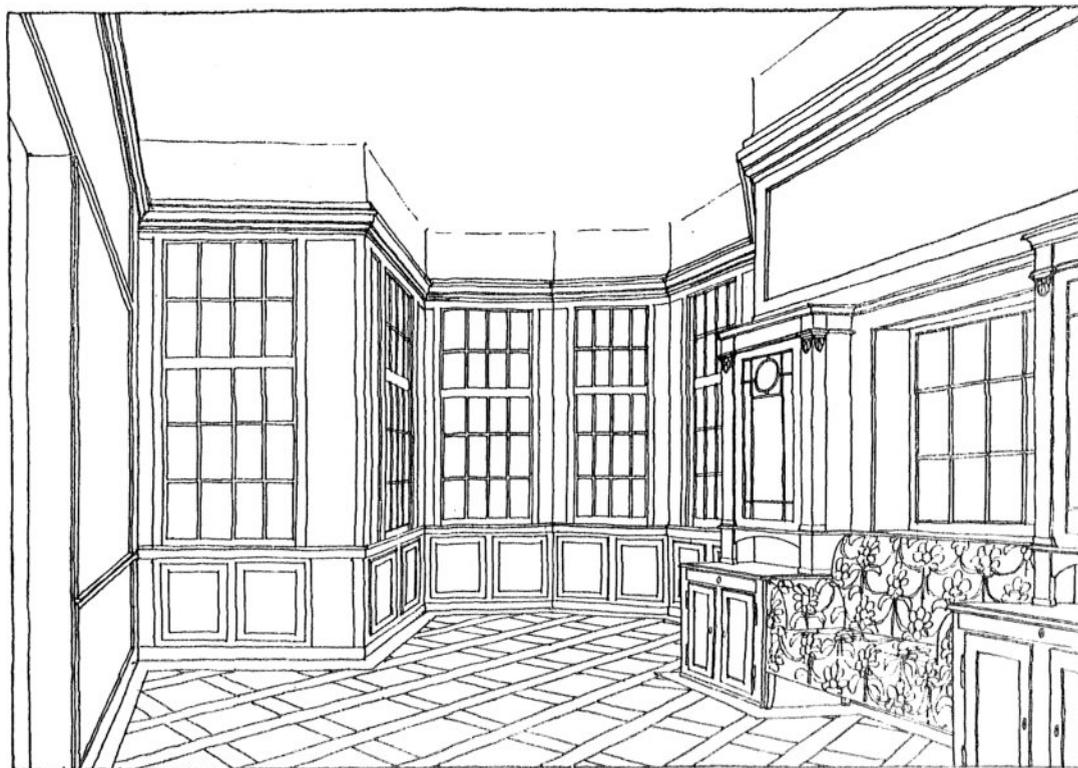


Abb. 120.



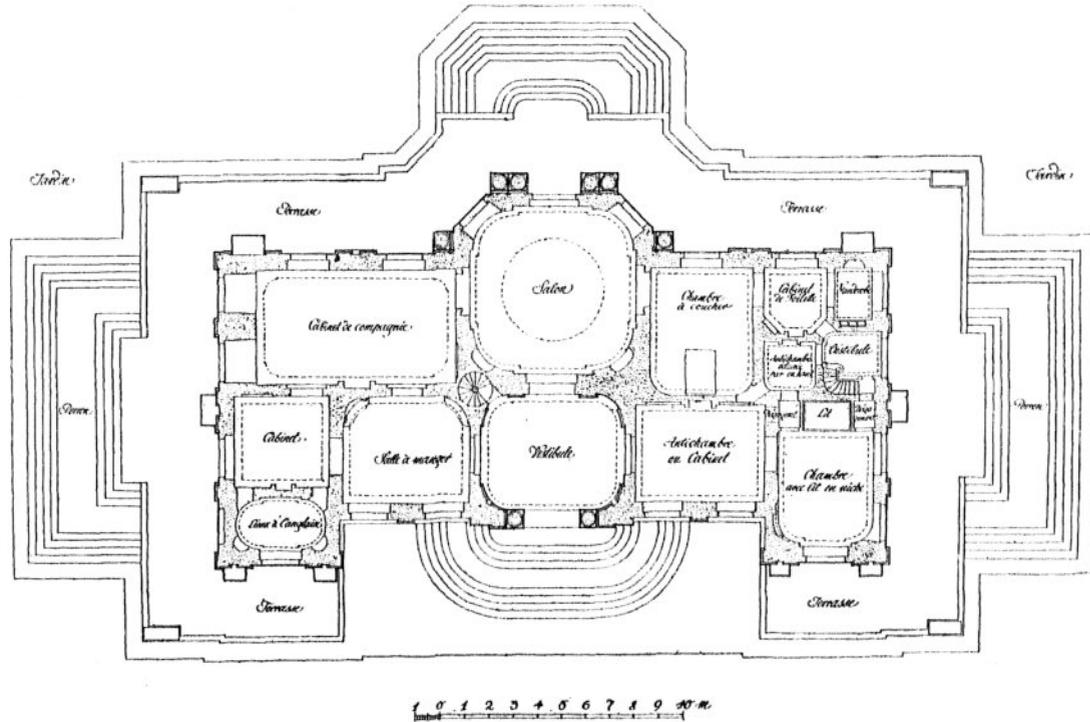


Abb. 121.





selbe Anschauung von der Bildung eines Hausraumes schon in der Renaissance gehabt.

Wie weit die Symmetrie der einzelnen Wände, in sich und unter einander auf die Raumachsen bezogen, bei den im Grundriß rechteckigen Räumen durchgeführt war, zeigt das in Abb. 138 und 139

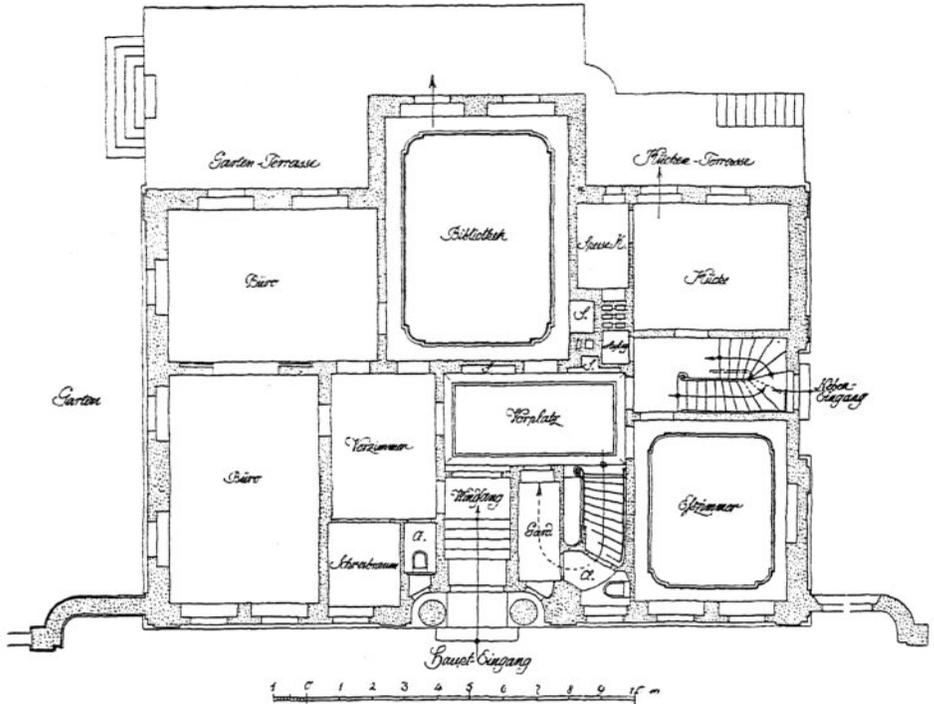


Abb. 123.

dargestellte Zimmer von fast typischer Form, bei dem das einfassende Rahmenwerk aus Holz, die Wandflächen mit Gobelins bespannt gedacht sind. Die Lage der Türen an der Schmalwand in einer nach der Fensterwand hin verschobenen Achse ist typisch; in der Längsachse des Raumes an den beiden Schmalwänden Kamin oder Wandtisch mit „Trumeaux“. Die Innenwand mit Gobelins bekleidet zwischen Holzrahmen; durch die sehr zweckmäßige Lage der Türen ist dabei der größere Teil des Zimmers vom Durchgangsverkehr freigehalten.



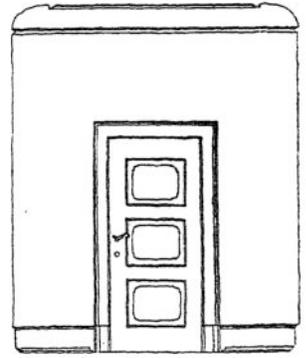
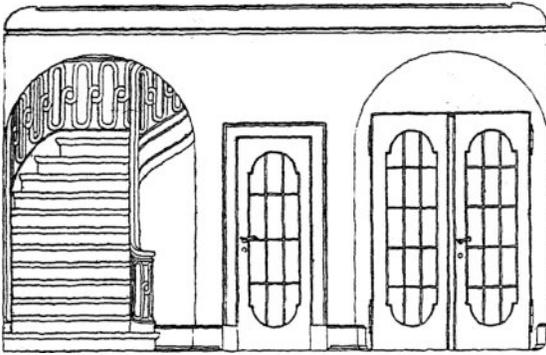
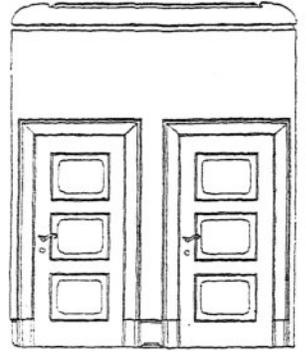
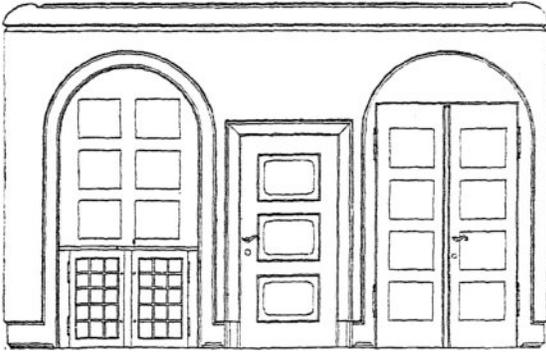


Abb. 125.



Abb. 126.



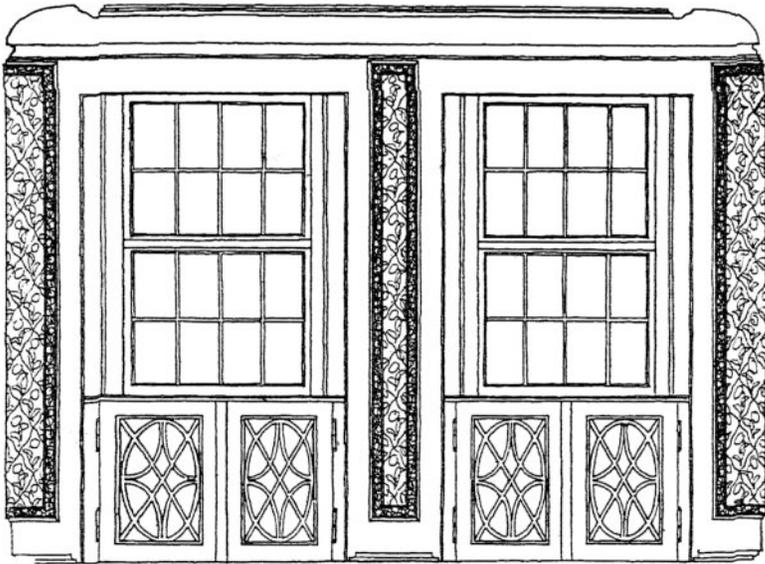
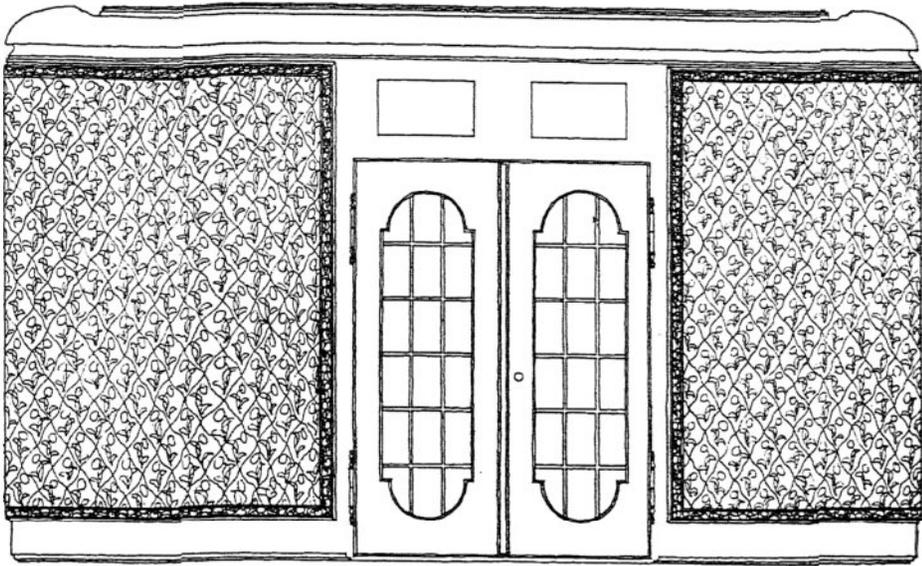


Abb. 127.



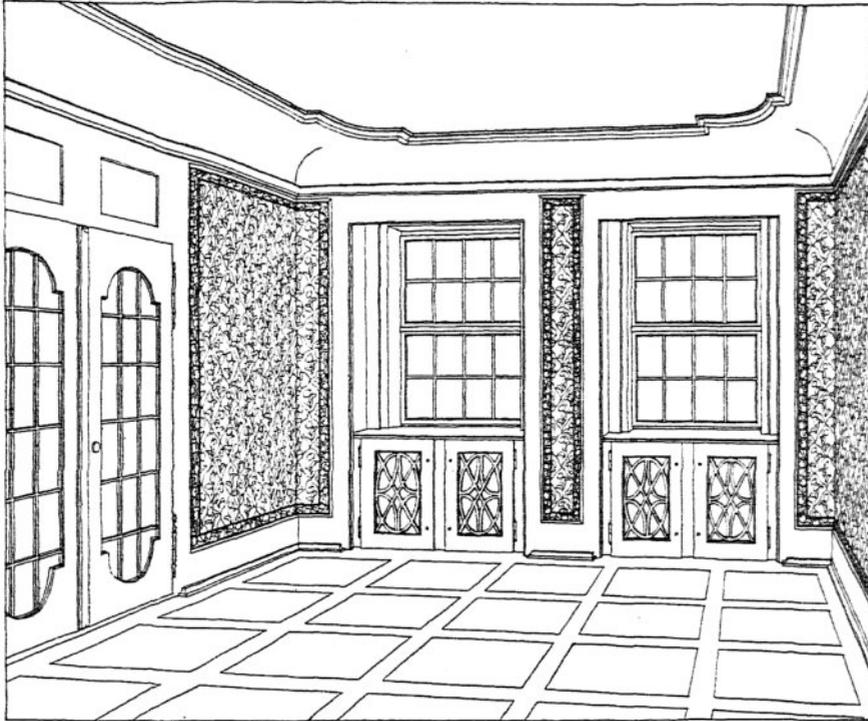


Abb. 128.

der räumlichen Anschauung aufgezeichnet und löst deswegen auch bei dem Betrachter eine Fülle räumlicher Vorstellungsbilder aus.

Was die Raumd disposition vom Gesichtspunkt der praktischen Verwendbarkeit anbetrifft, so hat diese Frage freilich mehr ein kunsthistorisches Interesse, weil die dafür maßgebende französische Wohnsitten und die gesellschaftlichen Verhältnisse des 18. Jahrhunderts uns fremd geworden sind. Immerhin wohnt diesen Grundrissen, von denen uns die architektonische Literatur der Zeit eine reiche Auswahl<sup>1)</sup> überliefert hat, doch soviel allgemein gültiges inne, daß es sich wohl lohnt, sich mit ihnen näher zu beschäftigen. Denn es gibt kaum eine Epoche der Baukunst, die mit gleicher Sorgfalt

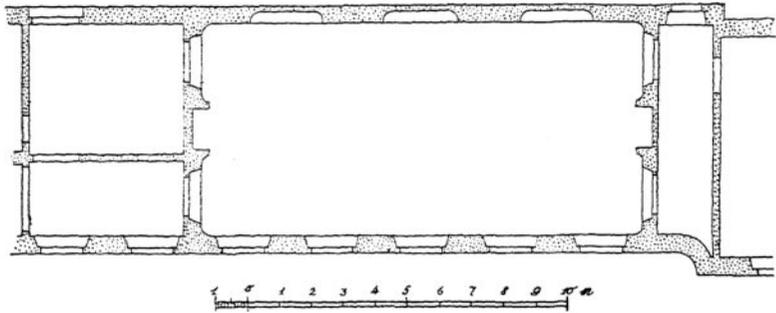


Abb. 129.

auf alle Anforderungen an Behaglichkeit und gute Lebensform eingegangen wäre und ihnen zugleich einen so gereiften architektonischen Ausdruck verliehen hätte, wie diese französische Architektur des 18. Jahrhunderts.

Die Italiener haben in der Kunst des Wohnungsbaues den Forderungen des reinen Wohnbedürfnisses ihre räumlichen Ideale gegenübergestellt. Das Verdienst, diesen architektonischen Idealen die Realitäten des täglichen Lebens, die internen Bedürfnisse des Hauses als eigentliche Voraussetzung gegeben zu haben, gebührt den Franzosen. Die profane Baukunst des 18. Jahrhunderts erhielt dadurch für diese Ideale ihres räumlichen Denkens neuen Inhalt; sie erhielt eine veredelte Wohnsitten und schuf sich damit eine neue reale Basis für ihre

<sup>1)</sup> Außer den obengenannten Werken seien noch genannt: Cours d'architecture von D'Aviler, ferner die bei Jombert in Paris 1728 unter dem Titel „Architecture moderne“ erschienene Sammlung, die 60 „distributions de maisons“ enthält.



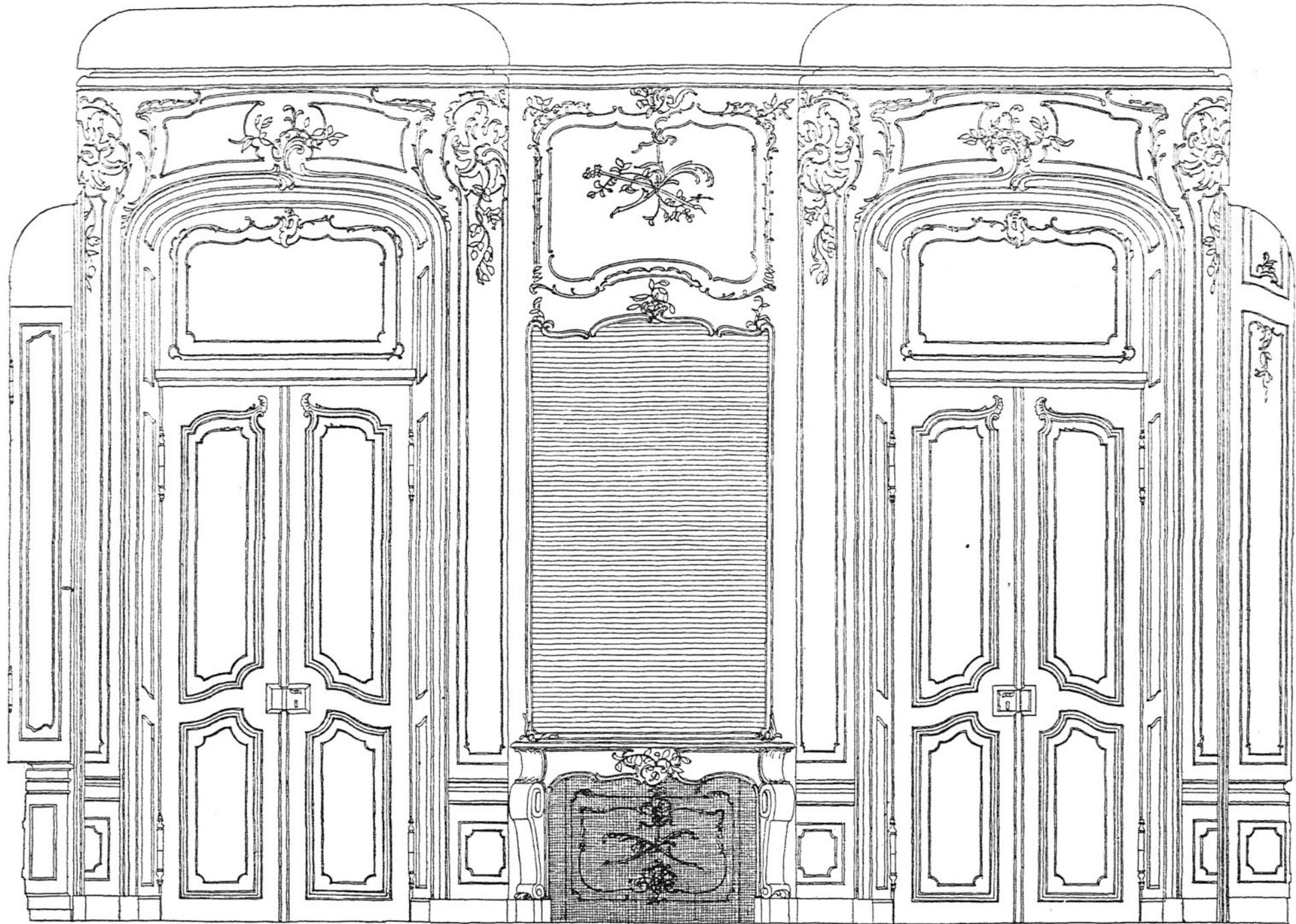


Abb. 130.





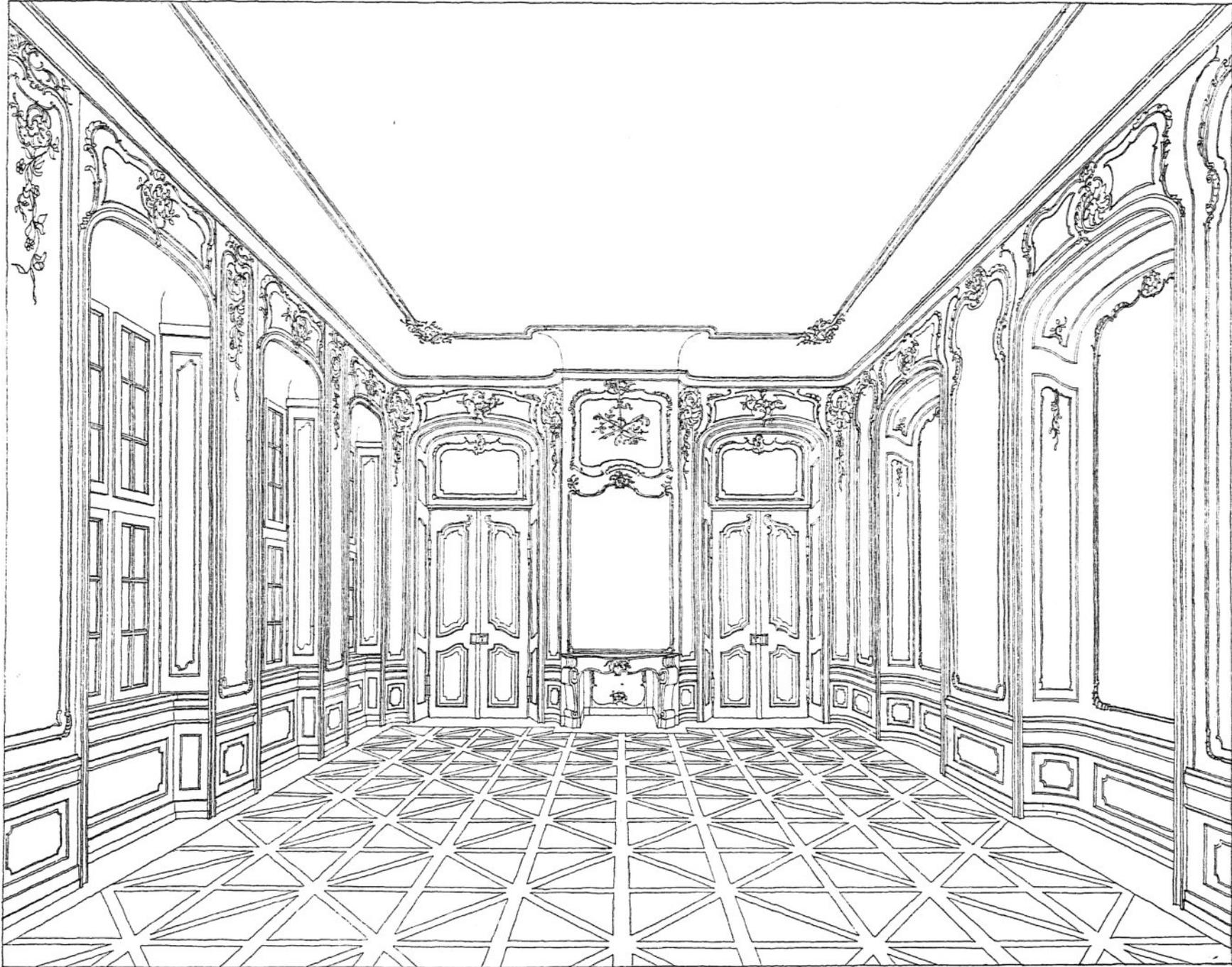


Abb. 131.





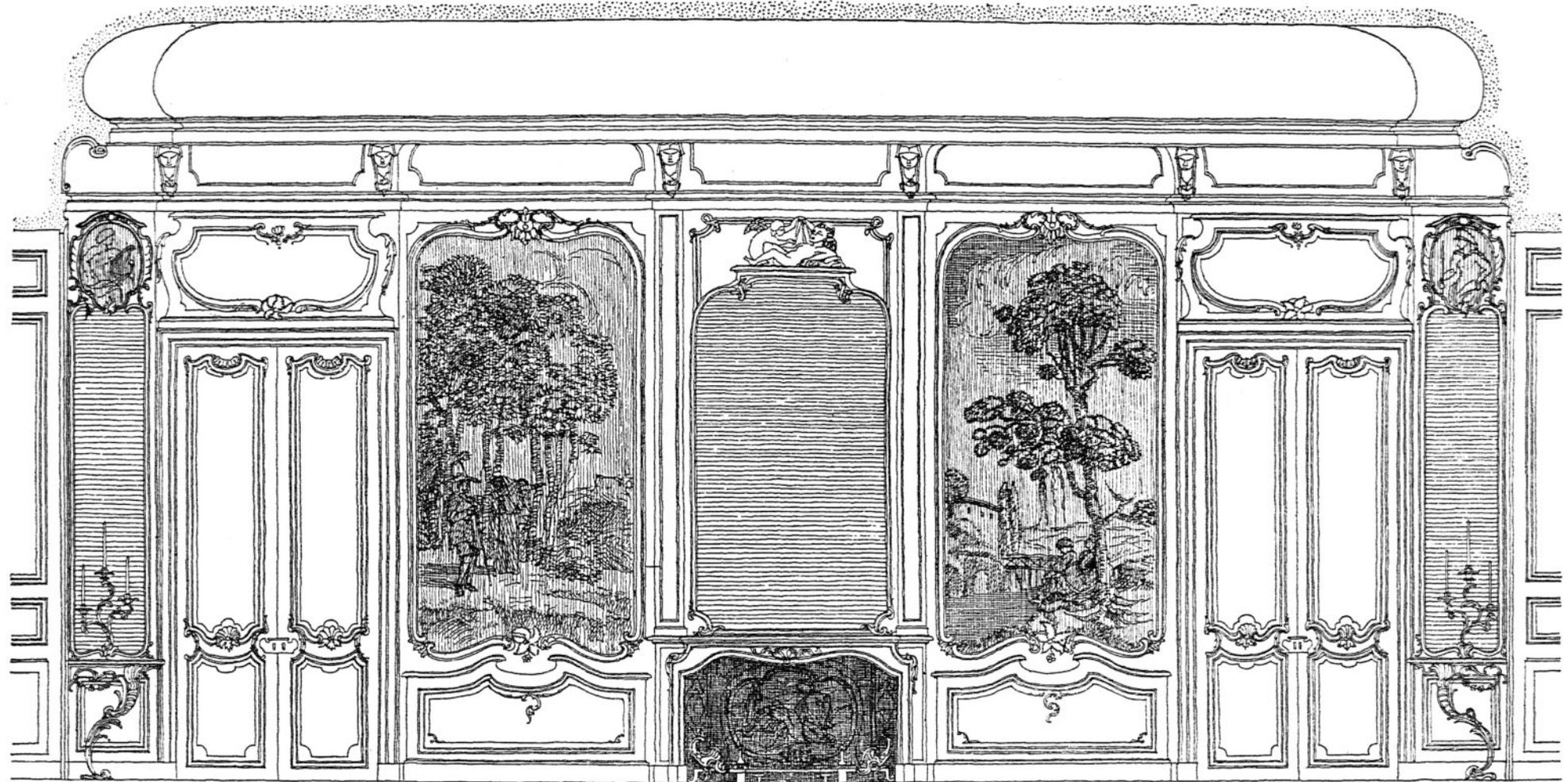


Abb. 132.



Raumideale; jede Baukunst aber ist, wie wir gesehen haben,<sup>1)</sup> an Realität gebunden. Das ist der wesentlichste Grund, weshalb in der großen, von den Italienern seit dem 15. Jahrhundert ins Leben gerufenen Bewegung der Renaissance nunmehr das Frankreich des 18. Jahrhunderts die Führung übernahm.

Das in den Abb. 121 und 122 gebotene Material reicht natürlich kaum aus, um auch nur über die wichtigsten praktischen Forderungen der „distribution“ eines Wohnhauses zu orientieren, zumal es sich bei den wiedergegebenen Grundrissen nicht um gewöhnliche Wohnhäuser, sondern in Abb. 121 um ein nur eingeschossiges Landhaus und in Abb. 122 um eine Abtei handelt.

Aber einige Besonderheiten dieser Planbildung können wir auch hier schon feststellen, die für den Wohnhausbau der Zeit typisch sind: Zuerst das gänzliche Fehlen eines Korridors. Korridore kommen im eigentlichen Wohngeschoß niemals vor, sondern nur etwa in ausgebauten Dachgeschossen für die Dienerschaftszimmer. Der Verkehr wird dadurch in eine vorgeschriebene Raumfolge gezwungen und zwar ist diese Raumfolge für den von außen kommenden Verkehr stets: Vestibule — Antichambre — Chambre à coucher — Cabinet. An die Chambre à coucher, die bei ganz vornehmen Häusern zur Chambre de Parade wird, und das Cabinet schließen sich die Nebenräume an; bei der chambre à coucher die Garderobe, bei dem Cabinet — seiner Bestimmung als Arbeitszimmer entsprechend — die Aktenkammer (Serre-papiers). Diese Nebenräume, in deren Nähe die „lieux“ liegen, und damit auch die zugehörigen Zimmer, haben stets noch besondere Eingänge an Nebentreppen, die dem inneren Verkehr dienen.

Der Salon<sup>2)</sup> — wenn er überhaupt vorhanden ist — ist nichts anderes als ein Gartensaal; er liegt bei normalen Häusern streng in der Haupteingangssache des Hauses, sodaß der Garten durch den Salon

<sup>1)</sup> Seite 171.

<sup>2)</sup> Über die Bedeutung des Salons in diesem Grundplan sind meist falsche Meinungen verbreitet. Der Salon ist kein unentbehrlicher Teil dieser Grundrisse. Er fehlt auch bei sehr stattlichen städtischen Häusern der höheren Gesellschaft oft, bei kleineren Häusern immer und ist überhaupt nur da, wenn ein Garten vorhanden ist. Bei diesen mehr bürgerlichen Grundrissen handelt es sich dann immer nur um die oben angegebene Raumfolge: Vestibul — Antichambre — Chambre à coucher — Cabinet oder um die Folge: Vestibul — Anticabinet — Cabinet, die aber selten ist; bei ausgedehnteren Grundrissen wohl auch ein premier und ein second Antichambre. Wie verschieden die Geselligkeit auch in den höheren Schichten von der unserigen war, ersieht man schon daraus, daß das Speisezimmer (salle à manger) niemals ein bevorzugter Raum ist und immer zu den intimen Räumen des Hauses gehört, für dessen

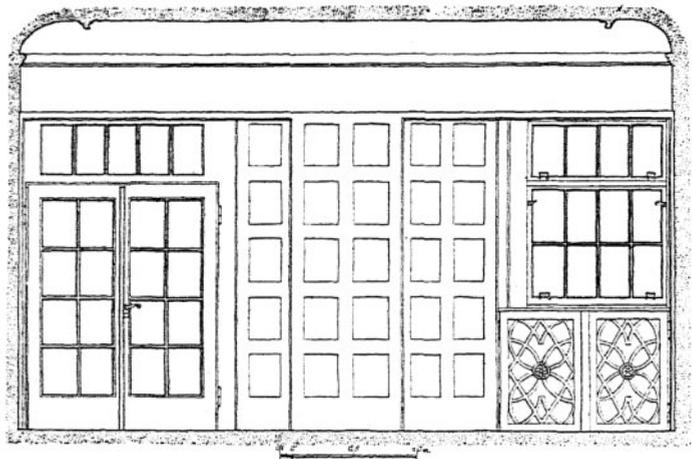
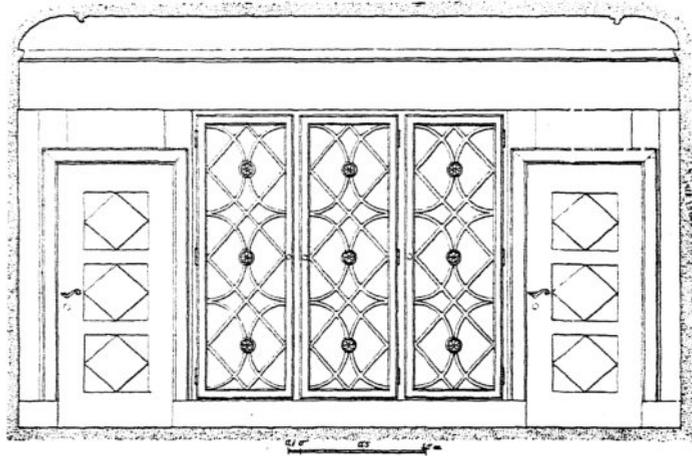


Abb. 133.

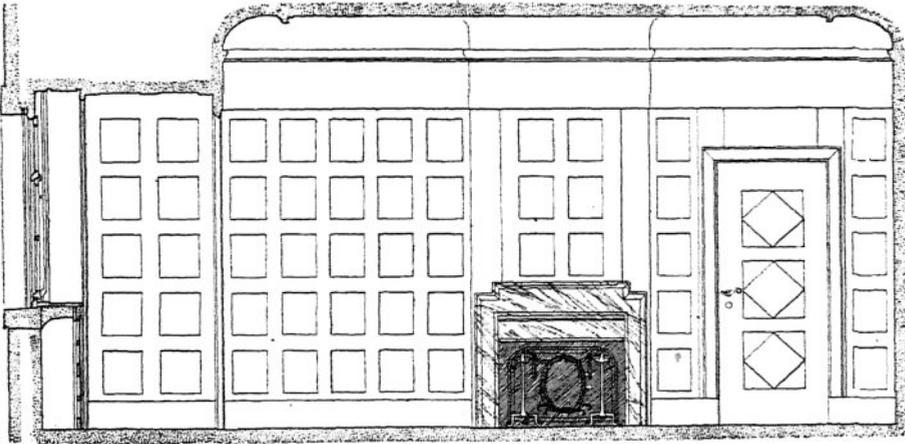
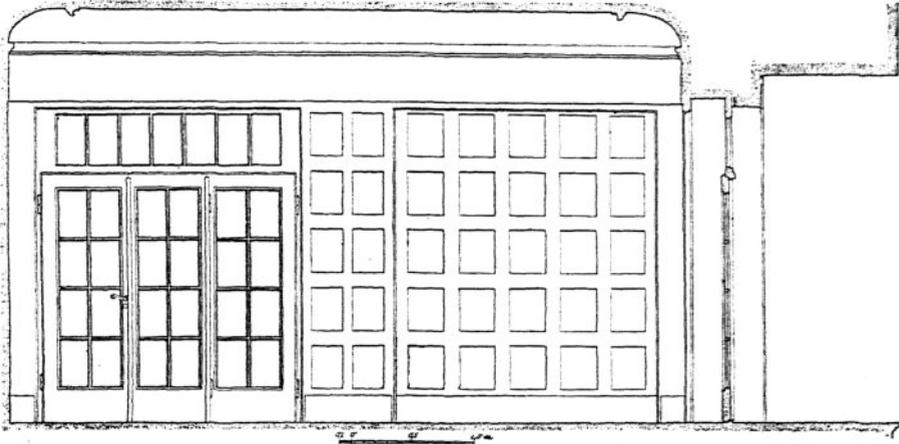


Abb. 134.

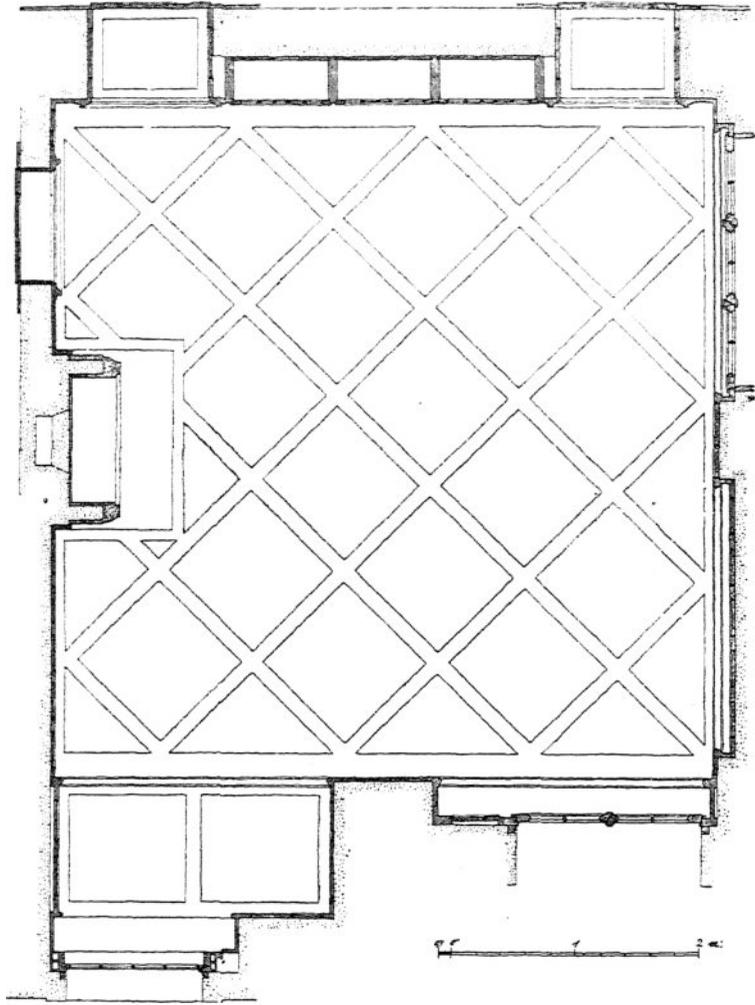


Abb. 135.

mit dem Kern der Hausanlage in architektonische Verbindung gebracht ist. Auch bei der Achsenreihung der übrigen Räume wird streng darauf gehalten, daß die durchgehende Türachse beiderseitig mit den Fensterachsen zusammenfällt, um auch hier die Verbindung von Haus und Garten zur Erscheinung zu bringen.

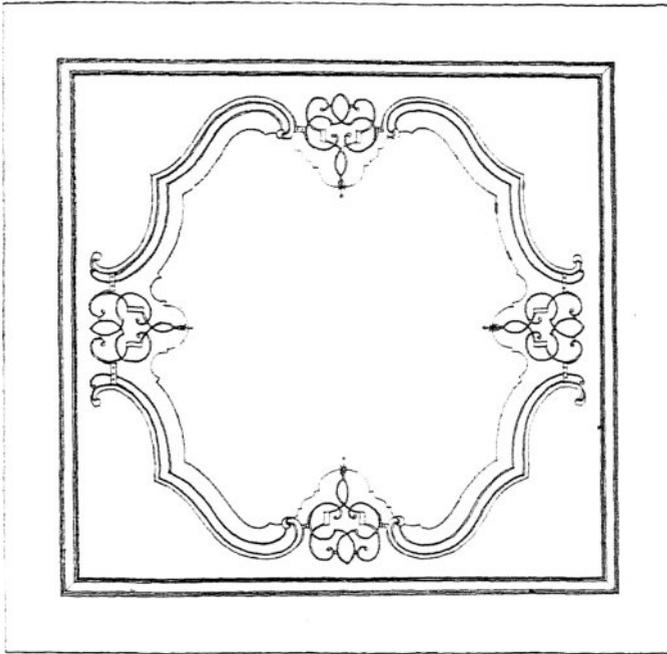


Abb. 136.

Die Symmetrie der Wandteilungen ist also auch hier die Vorbedingung, um achsiale Raumreihungen durchzuführen und zur archi-

lage die Nähe der Küche Hauptbedingung ist. Die *salle à manger* liegt daher bei den üblichen Grundrissen stets in der vorderen Raumgruppe gleich am Eingang und dient dabei oft zugleich als *antichambre*. Die Ehegatten haben gesonderte Schlafzimmer, jedes für sich in einem Flügel gelegen und jedes wiederum innerhalb der angegebenen Raumfolge. Die Bedeutung des Schlafzimmers in den geselligen Gewohnheiten des französischen Lebens dieser Zeit ist bekannt. Der morgendliche „Lever“ als geselliger Akt war nicht nur ein

tektionischen Wirkung bringen zu können<sup>2)</sup>) nicht aber die eigentliche Vorbedingung für eine räumliche Wirkung überhaupt.

Über den Grundriß der Abtei (Abb. 122), die M. Franque, architecte du roi, 1765 gebaut hat, sagt J. F. Blondel: „Ce plan, devenu

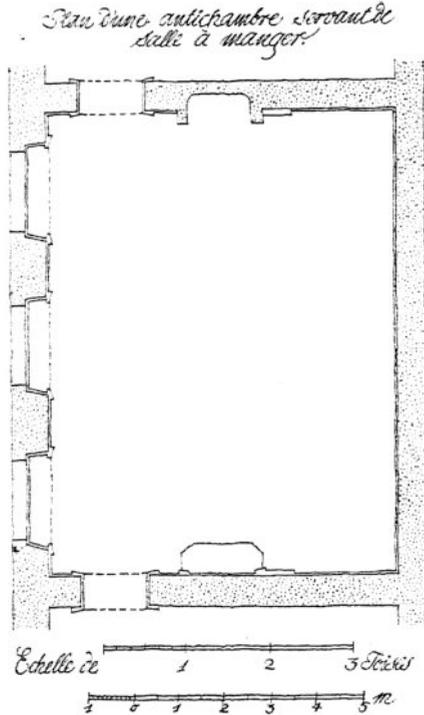


Abb. 138.

*très-régulier par cet habile maître, dans un périmètre assez irrégulier, est un exemple de ce, que peuvent le génie et l'expérience“.*

Vorrecht der Könige. Räume wie Salle oder Cabinet de compagnie beschränken sich auf besondere Fälle.

Diesen französischen Wohnsitten des 18. Jahrhunderts, die das Schlafzimmer fast zum Schwerpunkt der ganzen Raumdisposition machen und so die interne Häuslichkeit als Ausgang der Gesamtidee, ihren architektonischen Ausdruck als eigentliches Ziel betrachten,

<sup>2)</sup> Vergl. Kap. VI, Seite 97, ff.



Abb. 137.



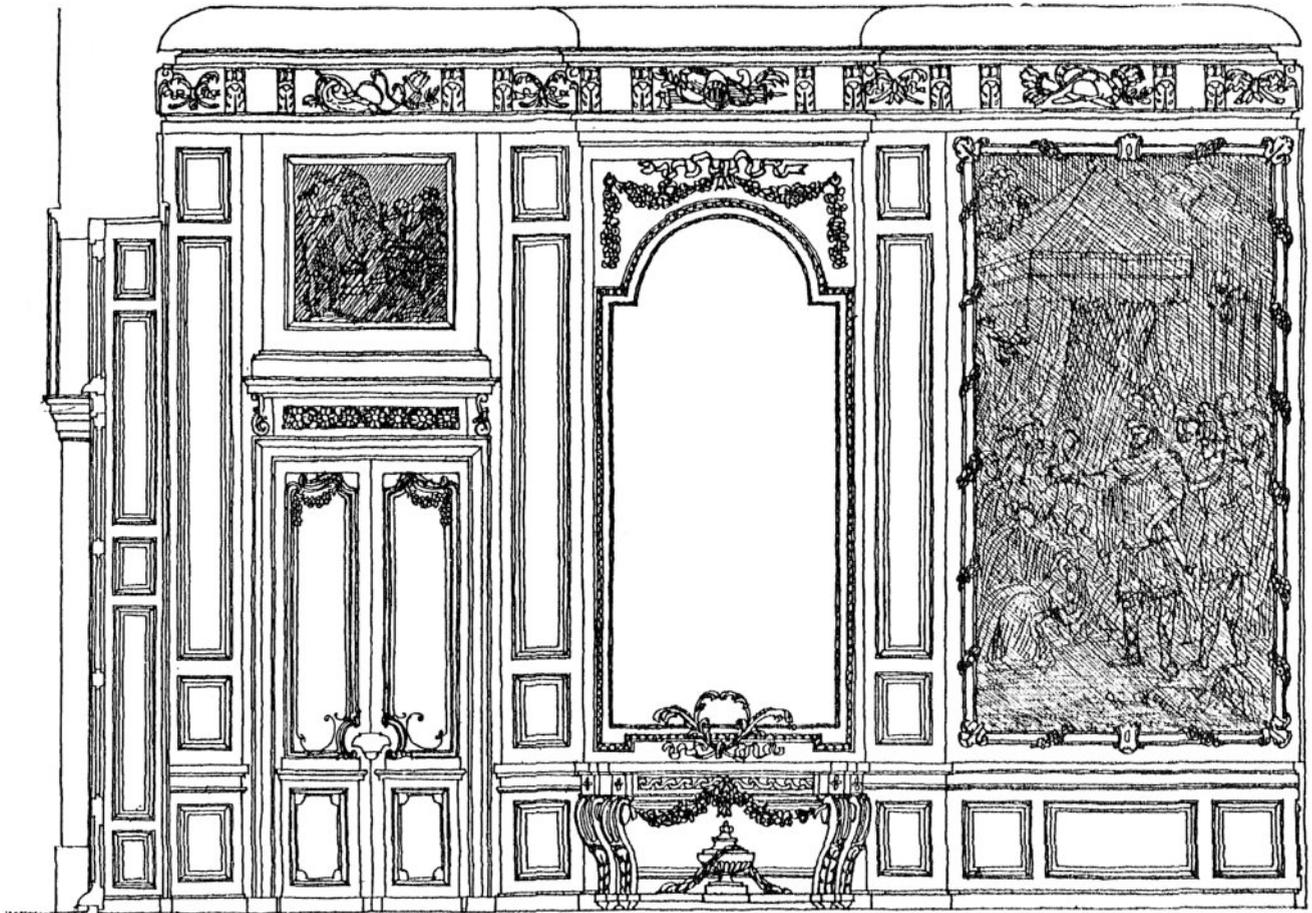


Abb. 139.







Abb. 140.



Der Plan ist in der Tat ein Meisterwerk jener von den französischen Architekten hervorragend beherrschten *distribution*: Auf einem recht unbequemen Bauplatz — der linke Flügel mit Küche und Nebenräumen mußte von einem älteren Bau übernommen werden — ist nicht nur eine wohldurchdachte Raumfolge schöner Einzelräume geschaffen, sondern auch die äußeren Räume, Hof und Garten, sind durch geschickte Gestaltung des komplizierten Baukörpers zu räumlich gut geschlossenen Plätzen geworden mit klarer Achsenbeziehung auf die Raumfolgen der Innenräume. Die bei der Ungunst der Situation nicht vermeidbaren schiefen Winkel sind in einen mit hoher Mauer abgeschlossenen kleinen Nebenhof verlegt und so dem Anblick entzogen. Daher treten uns an jeder Stelle, sowohl außen wie innen, klare körperliche und räumliche Erscheinungen entgegen.

Es ist lehrreich, dieses ausgereifte Werk mit dem englischen Landhaus zu vergleichen, das sich in England aus dem mittelalterlichen *manorhouse*<sup>2)</sup> entwickelt und durch all die nachmittelalterlichen Jahrhunderte als Typ neben den Renaissanceotypen erhalten hat. Von diesem Haus ist in Kapitel III bereits die Rede gewesen (vergl. die Abb. 17, 18 und 19). Schon jene alten *manorhouses* waren aus einer Reihe von Räumen, wie in Abb. 18, zusammengesetzt, die fast selbständige Bauteile vorstellten. Diese Räume können einzeln von guter räumlicher Bildung sein — was auch von den Räumen in Abbildung 18 gesagt werden kann — auch kann ihre Lage zu einander für den Verkehr im Hause als günstig zu betrachten sein; der ganzen Raumdisposition fehlt doch jeder architektonische Zusammenhang und damit das geistige Band, das architektonische Ideal. Eine Entwicklungsfähigkeit nach der architektonischen Seite gibt es für dieses echte Stück mittelalterlicher Kunst nicht. Es ist realistische Kunst ganz in dem Sinne, wie wir in Kapitel VII die architektonische Richtung des mittelalterlichen Bauschaffens bezeichnet hatten. Dieses Haus kann nach der Größe,

kann man die Bewunderung nicht versagen; diese wird sich noch steigern, wenn man unsere heutigen Wohnbegriffe damit in kritischen Vergleich setzt. Bei uns wird jede bessere Wohnung in zwei streng geschiedene Teile zerlegt, von denen der bei weitem größte und best gelegene geselligen Zwecken äußerlicher Art vorbehalten bleibt. Während dieser Teil in Wirklichkeit nur wenig benutzt wird, muß sich die Familie der minderwertigen Zimmer als Schlafräume bedienen. Es gibt nicht viele Baupläne, die so unbedenklich nur den gegebenen Tatbestand zum Ausdruck bringen, wie diese französischen Entwürfe des 18. Jahrhunderts; denn sie tragen dem Umstand Rechnung, daß wir den größeren Teil unseres Erdendaseins nun einmal im Schlafzimmer verbringen.

<sup>2)</sup> Beispiele bei Pugin, Types III; Great Chalfield und South-Wraxhall.

nach den technischen Mitteln und durch neue Räume zur Verbesserung des Komforts weitergebildet werden. Damit ist aber seine Entwicklungsfähigkeit erschöpft.

Die unglückliche Idee einer „künstlerischen“ Weiterentwicklung derartiger Typen ist uns über England gekommen,<sup>1)</sup> nachdem sich die Wohnhausarchitektur in Deutschland bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts im Allgemeinen zwar in den ausgefahrenen Geleisen der Barockkunst bewegt, das architektonische Ideal des 18. Jahrhunderts aber fast ganz aus den Augen verloren hatte.

Der Versuch, den architektonisch gar nicht entwicklungsfähigen Landhaustyp „künstlerisch“ auszubauen, führte dann zu den merkwürdigen Wohnhausbildungen, die man als deutschen Villenbaustil bezeichnet und die in den Abb. 117, 118 und 21 und 22 durch Beispiele erläutert sind. Es ist eine überall in der Baukunst zu beobachtende Erscheinung, daß das an sich gesunde mittelalterliche Element, das im Grundtyp steckt, auf eine architektonisch ideenlose, aber künstlerisch so präntiöse Zeit verwirrend und gänzlich kunstertötend wirkte. Man hielt in völliger Verkenntung des realistischen, architektonisch naiven Bildungsprinzips dieser Kunst einfach alles für erlaubt, was sich als Grundriß zu Papier bringen ließ und gewöhnte sich auf diese Weise daran, ohne Anschauung, d. h. ohne Vorstellungsbilder von Raum und Körper, „Motive“ aus der Requisitenkammer mittelalterlicher Kunst rein zeichnerisch zu übernehmen.

So bestand die Weiterbildung des Typs in der Fülle von „Motiven“, von „Bauerndielen“, Erkern, Türmen, Giebeln und anderem mehr, die mit geschäftigem Eifer einfach hinzuaddiert wurden und zwar selbst ohne Rücksicht auf ihre praktische Verwendbarkeit. Besonders durch die ganz sinnlose Aufnahme der „Diele“ ist der Landhaustyp auch noch zur praktischen Unbrauchbarkeit „weiterentwickelt“ worden.

Wie in der französischen Kultur des 18. Jahrhunderts die sichere Führung des Architekten eine Klärung der Wohnsitten und die Ausbildung eines architektonischen Typs herbeiführte, so wirkte hier umgekehrt die architektonische Gedankenlosigkeit auf die Wohnsitten verwirrend. Praktisch hat das die Entwicklung eines bürgerlichen Einfamilienhauses bei uns gelähmt, weil das Fehlen eines eigentlichen Typs und die Unsicherheit in den Wohnsitten Einzelwohnbauten unrentabel machte.<sup>2)</sup>

<sup>1)</sup> Vergl. Kapitel III, Seite 37.

<sup>2)</sup> Bei solchen Fragen zeigt sich, wie wichtig die Aufklärung über rein architektonische Fragen auch für das wirtschaftliche und soziale Leben ist.

In den Abb. 123–128 und 133–137 sind Grundrisse und Innenräume eines städtischen Wohnhauses zur Darstellung gebracht, auf

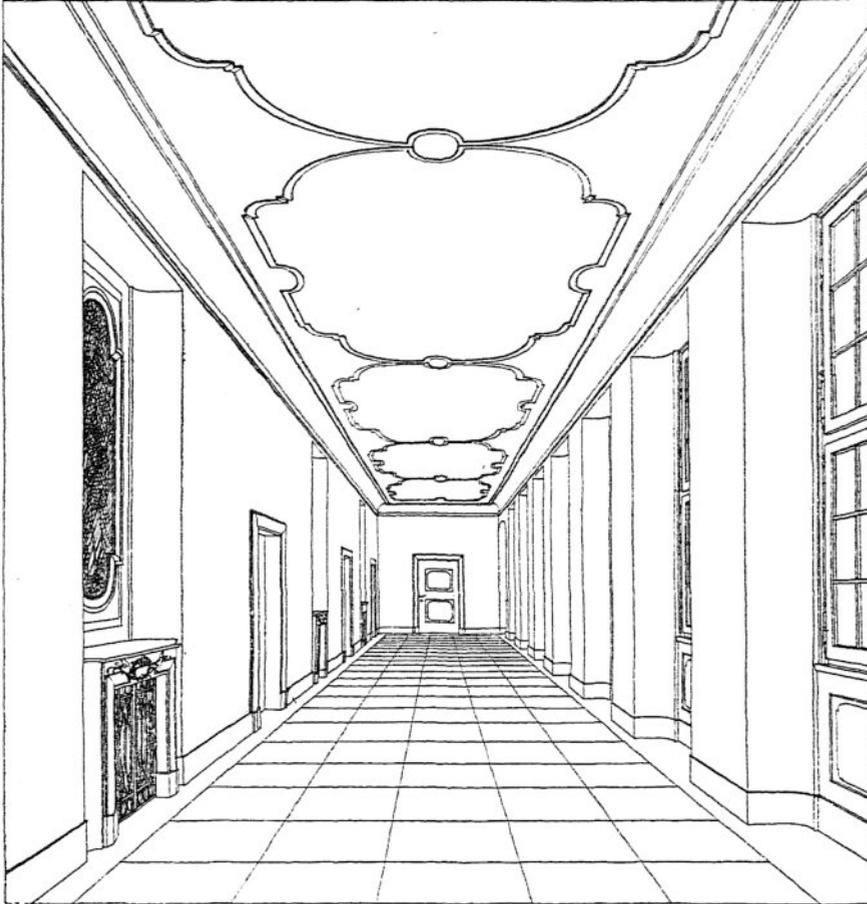


Abb. 141.

dessen äußere Form wir schon in Kapitel V, Seite 93 hingewiesen haben. Es ist dabei auch die Frage zur Sprache gekommen, ob es bei diesem Beispiel gelungen ist, eine klare architektonische Bezie-

lung der Raumgruppe mit dem Garten herzustellen. Diese Frage haben wir dort verneint und wir werden diese Antwort jetzt noch verständlicher finden, nachdem wir uns näher mit den französischen Grundrissen beschäftigt haben. Der Vergleich wird sich unwillkürlich auch auf die „distribution“ des Hauses erstrecken, d. h. auf die Verbindung der einzelnen Räume zu einer architektonischen Raumfolge, die wir als das Hauptziel einer „distribution“ kennen gelernt haben; und da können wir uns nicht verhehlen, daß der moderne Grundriß von solcher distribution nichts erkennen läßt. Es ist nur ein Nebeneinander von Räumen, wobei freilich jeder Raum für sich einen wohlgeordneten Einzelraum vorstellt, zumeist mit symmetrischer Aufteilung der Wandflächen. Daß eine strenge Symmetrie bei der Verteilung der Öffnungen und Flächen sich bei solchen Grundrissen nicht an allen Wänden durchführen läßt, ist selbstverständlich. Wir wissen ja aber auch, daß die strenge Symmetrie als Forderung immer nur bei der Raumreihung auftritt.<sup>1)</sup> Einem Raume mit so vielen und verschiedenen Wandöffnungen, wie die Diele (Abb. 124), einen einheitlichen architektonischen Ausdruck zu verleihen, konnte nur bis zu einem gewissen Grade und nur mit dem Aufwand von Wandtäfelungen gelingen. (Abb. 133 bis 137).

<sup>1)</sup> Vergl. Seite 209 und 210 und Kapitel VI, Seite 97 ff

KAPITEL IX.

**DER STÄDTEBAU ALS AUFGABE DER  
RAUMKUNST.**



## Der Städtebau bis zu seinem Erlöschen im 19. Jahrhundert.

Es hat zu allen Zeiten gewachsene und planmäßig gegründete Städte gegeben. Unter gewachsenen Städten verstehen wir aus Dorfsiedlungen herangewachsene Städte. Gunst der Lage an einer Verkehrsstraße, an einem schiffbaren Fluß oder an einem Hafenplatz, hat dieses Wachstum befördert; Burg und Mauerring haben es geschützt, aber zugleich ihren Einfluß auf Form und Richtung des Wachstums ausgeübt.

In dieser Weise sind gerade die ältesten und größten Städte der antiken Welt entstanden, in der gleichen Weise die bedeutendsten Städte des Mittelalters. Wenn auch bei unsern ältesten deutschen Städten eine römische Kolonie den Ausgangspunkt bildete, so war doch die Zerstörung dieses Grundstockes seiner Zeit eine so vollständige, daß wir diese Städte ebenfalls zu den gewachsenen rechnen dürfen. Die wichtigsten Städte Europas sind gewachsene Städte.

In der griechischen Baukunst ist der Gedanke des planmäßig-architektonischen Aufbaues einer ganzen Stadt zuerst vertreten durch Hippodamos von Milet, einen Zeitgenossen des Perikles, der im Auftrag der Stadt Athen die athenische Hafenstadt Piraeus entwirft und ausführt;<sup>1)</sup> die eigentlich städtebauliche Periode der griechischen Kunst fällt aber in die alexandrinische Zeit. Dieser alexandrinische Städtebau hat die römische Baukunst der späten Republik und der Kaiserzeit befruchtet und so mittelbar auch seinen Einfluß auf die Architektur der Renaissance<sup>2)</sup> ausgeübt.

Für Deutschland, das im Beginn des Mittelalters als Städte überhaupt nur die wenigen römischen Gründungen besaß, beginnt die Zeit der Städtegründungen mit dem 12. Jahrhundert. Neben

<sup>1)</sup> Carl Friedrich Hermann, *disputatio de Hippodamo Milesio ad Aristotelis Politic. II. 5.* Marburg 1841.

<sup>2)</sup> Eine Städtegründung, ganz nach dem Herzen der Renaissance-Architekten, ist die von Vitruv in seinen *decem libri de architectura* am Eingang des II. Buches sehr anekdotenhafte erzählte Gründung von Alexandria, wo Alexander der Große nach den nötigen Gelände-besichtigungen seinem Architekten Dinocrates den Befehl zur Gründung gibt: „iussit eum suo nomine civitatem Alexandriam constituere“. Wer die Wertschätzung der *decem libri* des Vitruv in dieser Zeit kennt, kann sich vorstellen, wie anregend solche Erzählungen auf die Phantasie der Renaissance-menschen wirkten.

manchen herangewachsenen Flecken und Dörfern, die in dieser Zeit das Stadtrecht erhielten, wurden zahlreiche planmäßig angelegte Städte gebaut. Diese Städtegründungen waren wirtschaftliche Unternehmungen größerer und kleinerer Dynastien, die ihre unaufgeschlossenen Länder durch Siedlung nutzbar zu machen strebten. Im übrigen waren die Bürger für den Aufbau ihrer Stadt sich selbst überlassen und der architektonische Erfolg dieser Stadtbaukunst beruhte auf der gleichmäßig durchgeführten Geschlossenheit der einzelnen Straßen- und Platzräume, die sich nach dem Bedürfnis aneinanderreiheten.

Die Renaissance brachte uns erst die eigentlich große Zeit des Städtebaues, weil erst die Renaissance den Städtebau als ideale architektonische Aufgabe auffaßte. Die städtebaulichen Ideen der Renaissance finden in Deutschland am Ende des siebzehnten Jahrhunderts, im wesentlichen erst im achtzehnten Jahrhundert, in der Periode des sogenannten landesfürstlichen Städtebaues ihren Niederschlag. Für die Durchführung dieser architektonischen Ideen war es von größter Bedeutung, daß die Städte, anders als im Mittelalter, in allen Verwaltungsangelegenheiten unter landesfürstlicher Aufsicht standen.<sup>1)</sup>

Bei dem, was wir als Städtebau bezeichnen, handelt es sich nicht etwa nur um neugegründete Gemeinwesen — das ist ja kein allzuhäufiger Fall — sondern auch um den Ausbau der vorhandenen gewachsenen Städte. Allerdings hat erst der Gedanke einen ganzen Stadtorganismus von Grund auf in einem einheitlichen Entwurf zusammenfassen zu können, den Weg für architektonische Ideen im Städtebau freigemacht. Auf die vorhandenen alten Städte übten die gewonnenen Ideen dann ihre rückwirkende Kraft aus. In diesem neuen Geiste wurden im antiken Rom die Kaiserfora neben das alte Forum gesetzt, in dem gleichen Geiste wurden in der Barockzeit neue Stadtteile an alte Städte gebaut und oft sind diese Stadtteile so umfangreich und in sich geschlossen, daß man sie als Stadtgründungen betrachten kann, auch wenn keine neue politische Gemeinde ins Leben gerufen ist.<sup>2)</sup>

Mit dem Ende dieser sogenannten landesfürstlichen Bauperiode findet der architektonisch-planmäßige Städtebau überhaupt einen Abschluß; er wurde zugleich mit dem Zerreißen der großen architektonischen Traditionen des 18. Jahrhunderts im Gedächtnis der Archi-

<sup>1)</sup> Ausgenommen natürlich die „freien Städte“, für die ja auch diese landesfürstliche Baukunst nicht in Frage kam, vergl. Kap. VII, Seite 169.

<sup>2)</sup> Zum Beispiel die Stadterweiterungen von Berlin und Potsdam.

tekten ausgelöscht. In Karlsruhe trat dieser Zeitpunkt verhältnismäßig spät ein, nämlich mit dem Tode Weinbrenners im Jahre 1826. Was danach noch städtebaulich in Weinbrenners Stadt geschah, zeigt nicht nur die völlige Gleichgültigkeit gegen seinen Plan, sondern geradezu das Bestreben, ihn zu zerstören.

Es wäre unrichtig, für diesen Umschwung etwa die veränderte politische Stellung der landesfürstlichen Verwaltung verantwortlich zu machen. In Berlin wurde noch 1862 der Bebauungsplan durch Königliche Kabinettsorder publiziert. Aber gerade Berlin ist ein Beispiel dafür, daß es nicht die politischen oder wirtschaftlichen Verhältnisse waren, die zur gänzlichen Ausschaltung aller architektonischen Ideen im Städtebau führten, sondern allein die nach dem Bruch mit der Tradition des achtzehnten Jahrhunderts vorhandene allgemeine Halbheit der architektonischen Bildung.

Seit 1809 war in Berlin — in der gleichen Zeit als Weinbrenner Karlsruhe aufbaute — Schinkel der leitende Architekt; er starb 1841 als Ober-Landes-Baudirektor. In dieser Zeit wurden in der preussischen Residenz drei Bebauungspläne für die Erweiterung der Stadt ausgeführt,<sup>1)</sup> die weit über den Umfang der Karlsruher Bautätigkeit hinausgingen; das geschah, ohne daß der Architekt Schinkel auch nur einen architektonischen Gedanken dazu äußerte. In der Tat lagen städtebauliche Fragen ganz außerhalb des Schinkel'schen Interessenskreises.<sup>2)</sup> Diese vollkommene Negierung des architek-

<sup>1)</sup> Die Vorstadt vor dem Oranienburger Tor mit 50 Straßen. Der Bebauungsplan für den Ausbau des Köpenicker Feldes. Die Friedrich-Wilhelmstadt (Karlstraße, Luisenstraße bis zum Neuen Tor).

<sup>2)</sup> Schinkel ist einer der am höchsten gefeierten Architekten des neuen um 1800 ansetzenden Kunstzeitalters, das aber gar keine Baukunst, sondern den Eklektizismus brachte. Ja, nach dem mit seiner Person getriebenen Kultus zu urteilen, müßte man ihn als den eigentlichen Schöpfer der neuen Deutschen Baukunst betrachten und seine Stellung zu der uns hier interessierenden Frage müßte deswegen zugleich die Stellung der ihn verehrenden Gesamtheit der Fachgenossen bedeuten. Schinkels Leistung auf städtebaulichem Gebiet ist die gute Lage seines Museums am Lustgarten in Berlin. Den Platz selbst hat er in der Form fertig vorgefunden; seine Vorschläge zu einem Denkmal Friedrichs des Großen auf dem gleichen Platz sind interessante, aber nur tastende Versuche. Dagegen kann sein Projekt einer Kathedrale auf dem Leipziger Platz (1819) städtebaulich nur Kopfschütteln erregen. Damit sind eigentlich alle Beziehungen seiner Persönlichkeit zum Problem des Städtebaues erschöpft; denn in seinem ganzen — 1863 erschienenen — übrigens sehr umfangreichen Nachlaß ist es mir nicht gelungen, auch nur einen städtebaulichen Gedanken ausfindig zu machen. „Documentum e silentio“ kann man denken; aber Schinkels Reisetagebücher zum Beispiel

tonischen und organisatorischen Problems gerade in den Jahren der sich vorbereitenden Entwicklung Berlins hat das städtebauliche Schicksal der Stadt entschieden, als dann um das Jahr 1840 das große Wachstum begann. Denn nun rückte die Geschäftsspekulation zum Alleinherrscher im Städtebau auf. So zehrt Berlin auch heute noch städtebaulich nur von dem Ruhme seiner landesfürstlichen Bauzeit, die ihm die Dorotheenstadt und Friedrichstadt geschenkt hat.

In dem Deutschland des 19. Jahrhunderts verschwand der Städtebau im Allgemeinen aus dem Gesichtskreis des Architekten: er wurde mehr und mehr eine rein technische oder geschäftliche Frage. Nur noch vereinzelt treten Architekten mit städtebaulichen Plänen hervor<sup>1)</sup> und noch seltener ist der Fall, daß sie auf Verständnis bei der Allgemeinheit stoßen. Der großen Mehrzahl der Architekten war der

schweigen nicht ganz, sie haben mir wenigstens viel erzählt; sie sind auch hübsch zu lesen, enthalten oft interessante Schilderungen und manch guten Gedanken, nur — nicht viele über Architektur. Hier einige Proben: Schinkel macht mit Beuth 1826 eine Studienreise nach England. Aufenthalt in Bath. Von architektonischen Dingen nur die Bemerkung: „Die Architektur von Bath wird sehr gerühmt, ist aber langweilig“. 1824 reist Schinkel durch Süddeutschland nach Italien. Aufenthalt in Mannheim: über die Stadt nichts. Ludwigsburg wird nur mit einer Bemerkung über die „Langweiligkeit des Schlosses“ bedacht. In Baden-Baden wieder ein ähnliches Urteil; dieses Mal über „Weinbrenners ungeschickte Architektur“. Karlsruhe erwähnt der Reisende mit keinem Wort und doch war Karlsruhe 1824 schon ein fertiges Stadtebild und gerade für diese Zeit des erlahmenden Städtebaues ein ganz einzigartiges Werk. Schinkel ist gar nicht dagewesen, trotzdem es auf seiner Route lag. Es interessierte ihn nicht, wie ihn Stadtanlagen nirgends interessiert haben.

<sup>1)</sup> Gottfried Semper gehörte zu den wenigen Architekten, die sich noch städtebaulich betätigten, so mit dem Vorschlag für einen Platz vor dem Zwinger in Dresden und mit einem Wiederaufbauplan für Hamburg. (Vergl. dazu Friß Schumacher, „Wie das Kunstwerk Hamburg nach dem großen Brande entstand“. Berlin 1920.) Wir dürfen dabei aber nicht übersehen, daß Semper ein eigentliches Interesse immer nur den Einzelfragen entgegenbrachte, die für ihn Kunstfragen waren.

Anders bei Moller, dem Schüler Weinbrenners, der den Bebauungsplan für die Erweiterung von Darmstadt aufstellte: Moller verarbeitet noch den ganzen Komplex wirtschaftlicher und sozialer Gedanken, der zum Städtebau gehört. Seinem Plan verdankt Darmstadt heute noch seinen wahrhaft wohnstädtischen Charakter. Er war darin der rechte Schüler Weinbrenners, der im Jahre 1825 für den südwestlichen Teil der Karlsruher Stadterweiterung eine gartenstädtische Bebauung im Interesse der minderbemittelten Bevölkerung vorschlug.

Städtebau eine terra incognita geworden, die erst wieder neu entdeckt werden mußte. Diese Entdeckung ist das Verdienst des Wiener Architekten Camillo Sitte. Sein 1889 erschienenes Buch über den

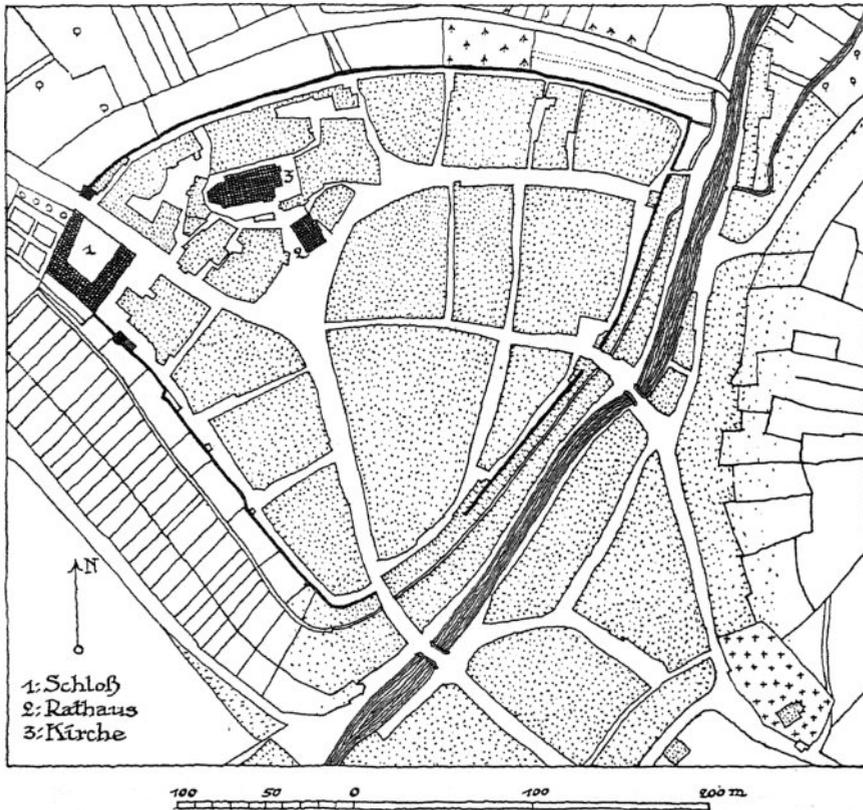


Abb. 142.

„Städtebau nach künstlerischen Grundsätzen“ hat trotz mancher Einseitigkeiten der Auffassung doch die erste Anregung gegeben, die Probleme des Städtebaues wieder als architektonische Probleme zu betrachten.

## Die architektonischen Probleme des Städtebaues.

Die Aufgabenstellung, die den städtebaulich schaffenden Architekten in seinem architektonischen Ideengang bestimmend beein-

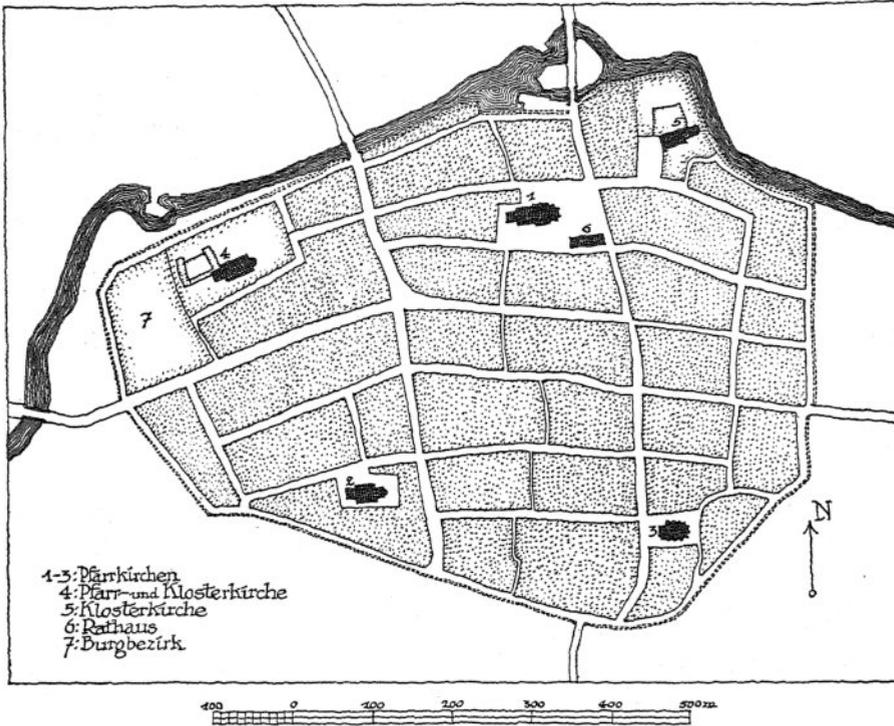


Abb. 143.

flußt, besteht aus einem ganzen Komplex von Fragen wirtschaftlicher, sozialer, verkehrstechnischer und gesundheitstechnischer Natur. Von diesen Fragen muß gerade die verkehrstechnische für die Raumgestaltung im Stadtplan und damit für die architektonische Ideenbildung unbedingt den größten Einfluß haben. Eben in diesem Moment liegt der einschneidende Unterschied begründet, der den modernen Städtebau von dem aller früheren Perioden unterscheidet. Nicht



Abb. 144.

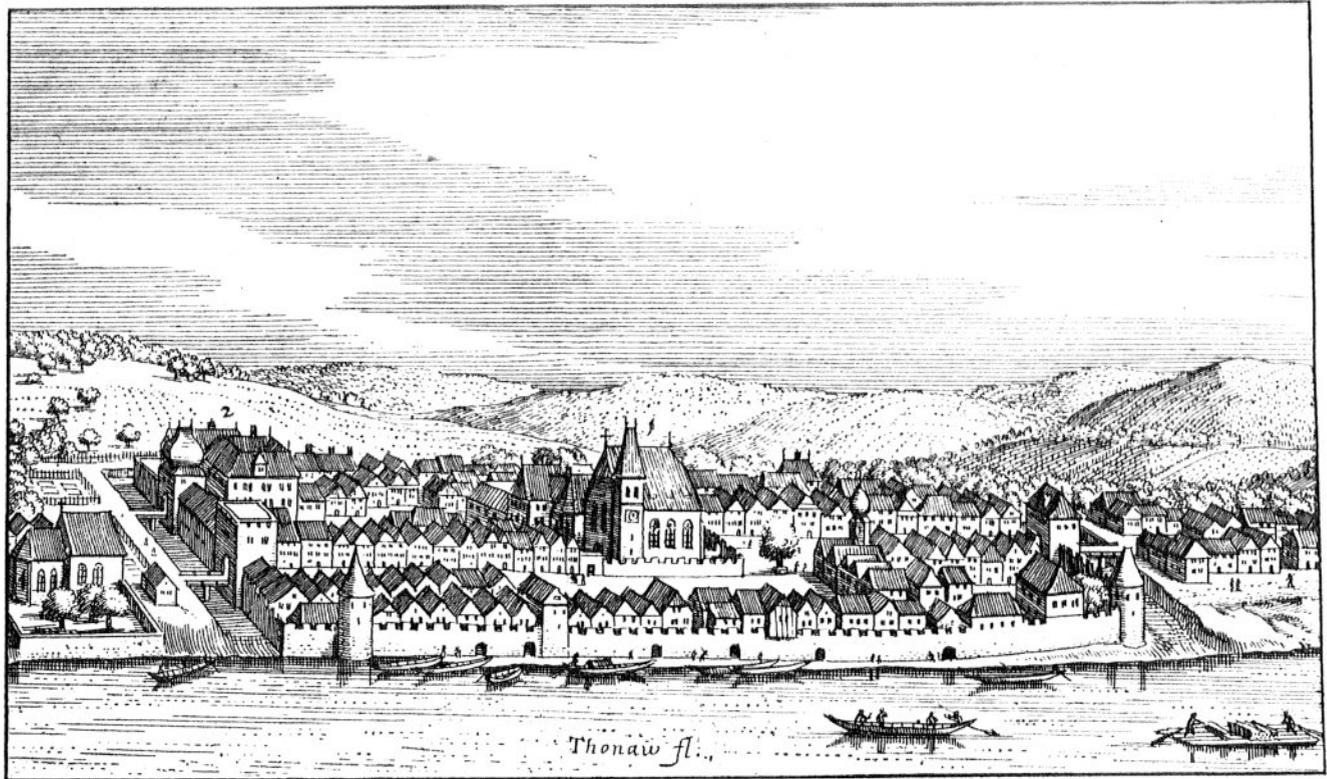


Abb. 145.

etwa, als ob damit nun architektonische Ideen im Stadtplan ausgeschaltet oder nur auf gewisse Fälle beschränkt werden sollen. Die architektonische und räumliche Gestaltung des Stadtplanes ist ein ebenso notwendiges Bedürfnis wie das Verkehrsbedürfnis. Aber die Bedeutung der Straßen und Plätze für den Verkehr hat sich durch das Vorhandensein des modernen Schnell- und Massenverkehrs zum Teil geändert, und das kann nicht ohne Einfluß auf die Art der Raumbildung dieser Außenräume sein.

Die mittelalterliche Stadt kannte, dem unentwickelten Verkehr entsprechend, nur sehr einfache Verkehrsbedürfnisse; sie war ein mehr oder weniger in sich abgeschlossener Körper und die Aufgabe des Straßennetzes war es, den Verkehr von den Außenlöchern nach dem Verkehrszentrum, dem Markt, zu leiten. Aus diesen bescheidenen Bedürfnissen konnte sich eine praktische Notwendigkeit zur Anlage geradegeführter Straßen nicht ergeben. Die alten, dem Durchgangsverkehr dienenden Landstraßen, die dem Marktflecken seine ursprüngliche Bedeutung gegeben hatten, zeigten aber die Krümmungen und Unregelmäßigkeiten unserer heutigen Feldwege.<sup>1)</sup> Es war unter diesen Umständen nicht verwunderlich, daß die heranwachsende Stadt die Wege in dieser Form als Straßen übernahm.<sup>2)</sup> Dagegen verraten sich die planmäßig neugegründeten Städte durch ihr regelmäßiges System gerader, paralleler Straßen und entsprechend rechteckiger Baublocks.<sup>3)</sup> Geradlinige Straßen hat der mittelalterliche Städtebau also ebensogut wie krumme, ja, sie bilden bei einem großen Teil unserer alten Städte sogar die gewöhnliche Straßenform,<sup>4)</sup> wie z. B. bei den Hansestädten.

Die oft gestellte Frage, ob das Mittelalter aus ästhetischen Gründen oder aus praktischen krumme Straßen bevorzugt habe, oder

<sup>1)</sup> Vergl. den Marktflecken Starnberg Abb. 144 und Anmerkung No. 5, Seite 245.

<sup>2)</sup> Abb. 142 zeigt diese Entwicklung an einem gut erhaltenen Beispiel, der Stadt Zeil in Unterfranken, die bei aller Unregelmäßigkeit der Straßenfronten vom Standpunkt der Verkehrsführung und der Blockaufteilung ein sehr gutes Planbild aufweist. Die durchgehende Hauptstraße erweitert sich ungefähr in der Mitte der Stadt zum Marktplatz und nimmt hier die beiden andern Verkehrsstraßen auf.

<sup>3)</sup> Vergl. den Stadtplan, Abb. 143, der die zu Ende des 12. Jahrhunderts gegründete Stadt Lippstadt darstellt. Die von Norden nach Süden verlaufenden Straßen sind ganz nach Bedarf, zum Teil nur als kleine Block-Aufteilungsgäßchen, angelegt. Ähnlich die Grundrisse von Danzig-Rechtsstadt (Gründung des Deutschritter-Ordens), Lübeck, Dresden-Altstadt u. a. Es gibt aber auch mittelalterliche Städte mit einem System sich rechtwinklig kreuzender gleichmäßiger Straßen, z. B. Liegnitz.

<sup>4)</sup> Vergl. Abb. 153, die Frauengasse in Danzig.

ob die Straßenlinie dem Zufall überlassen blieb, können wir ruhig offen lassen; denn diese Frage ist für seine raumkünstlerische Leistung auf dem Gebiet des Städtebaues an sich völlig belanglos. Die archi-



Abb. 146.

tektonische Absicht war bei beiden Formen die gleiche, nämlich für die Straßen genau so wie für den Platz einen abgeschlossenen Raum zu erhalten: Die krumme Straße besitzt durch ihre Krümmung



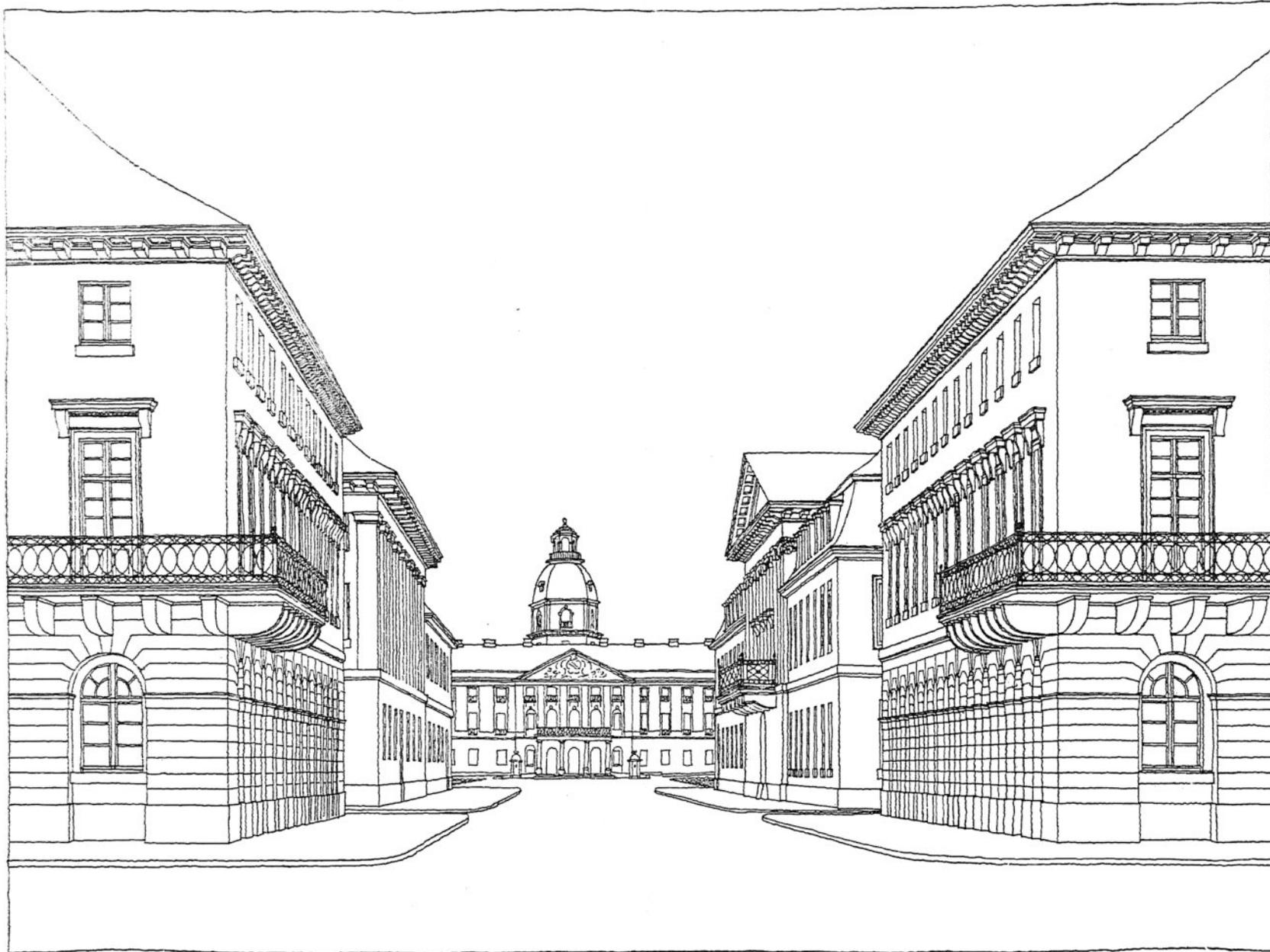


Abb. 147.







Abb. 148.

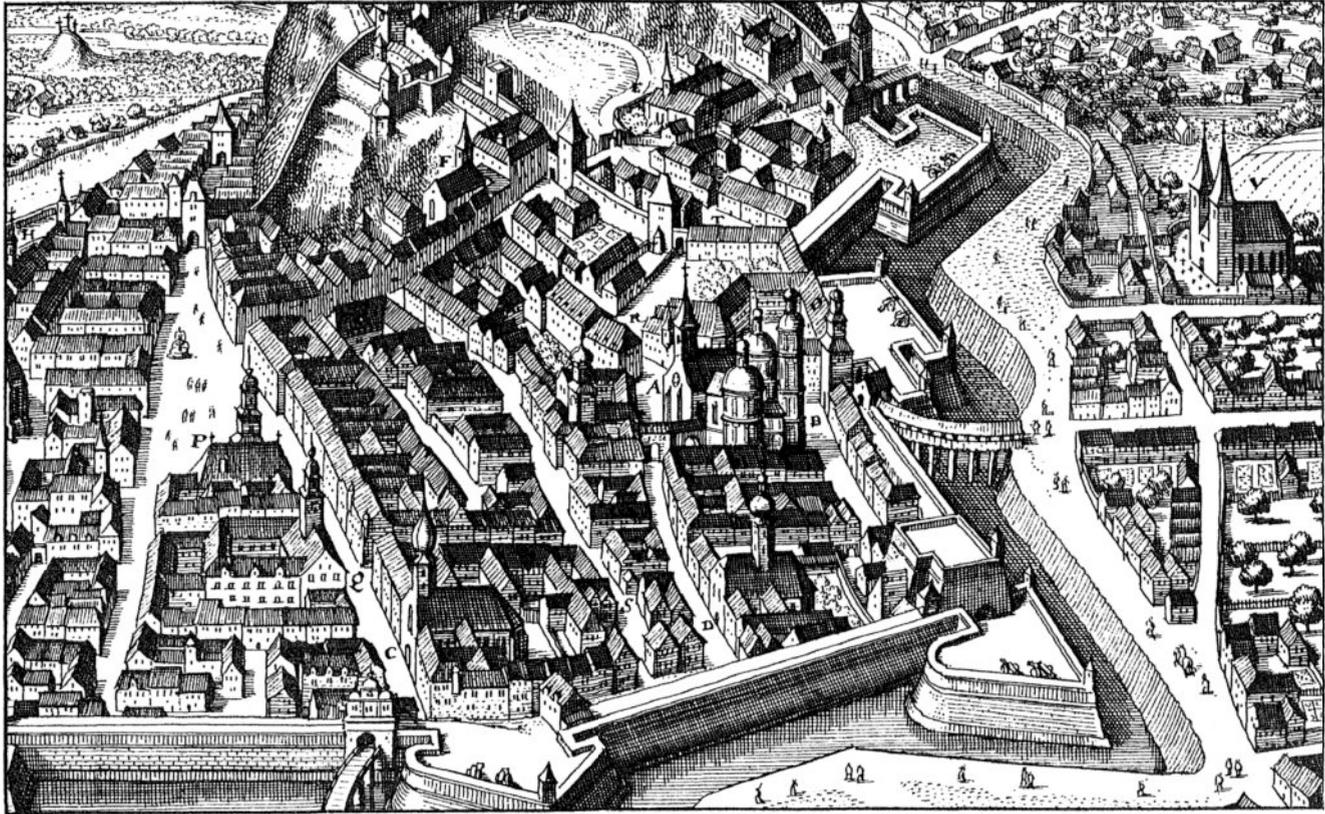


Abb. 149.



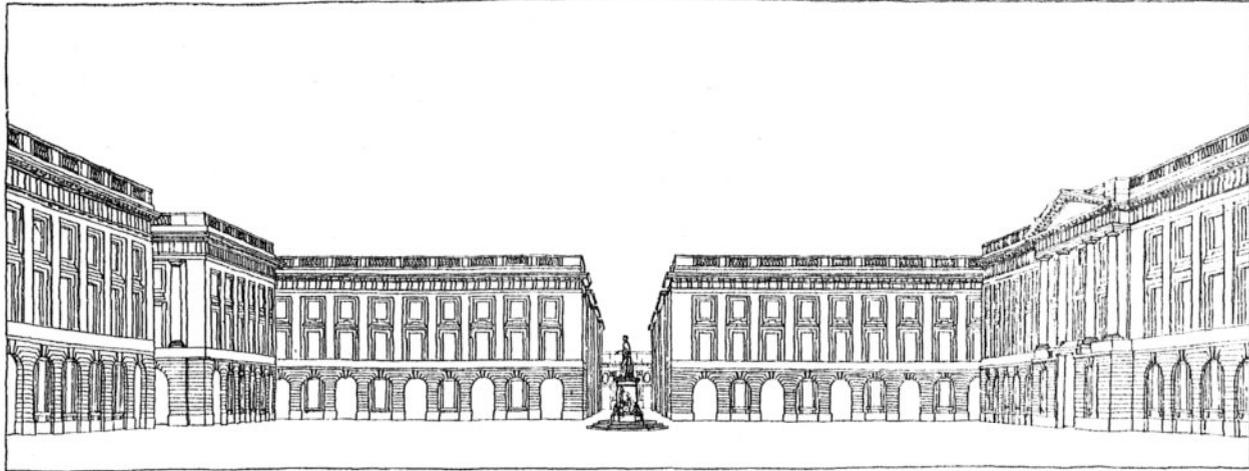


Abb. 150.



diese räumliche Geschlossenheit schon in sich,<sup>1)</sup> man gab sie nach Möglichkeit auch der geraden Straße.<sup>2)</sup> Die geraden Straßen Danzigs<sup>3)</sup> sind in ihrer räumlich intimen Wirkung nicht weniger mittelalterlich als die krummen von Nürnberg; ja der Eindruck ist bei ihnen ein so durchaus mittelalterlicher, daß sich der Betrachter dieses Unterschiedes der Straßenform nicht bewußt wird.

Aber die Geradlinigkeit der Straßenführung ist dem Mittelalter kein architektonisches Prinzip, wie sie es für die Renaissance war. Für diese war die gerade Straße kein in sich geschlossener selbständiger Raum, sondern eine Richtung gebende Achse, die den Blick ins Weite lenkt, oder auf ein architektonisches Ziel, auf ein Monument oder auf einen Platz, für den sie den Auftakt geben soll.<sup>4)</sup> Das alles lag dem mittelalterlichen Ideenkreis fern.

Von der naiven Einfalt der architektonischen Idee, die immer nur ein unvermitteltes Nebeneinander von Räumen kennt, aber auch zugleich von der Mannigfaltigkeit der Raumgestaltung innerhalb dieser Idee können uns die Abbildungen 144, 145 und 149 einen Begriff geben: Es sind Blätter von Merian<sup>5)</sup> oder Ausschnitte aus solchen und geben den Zustand der Orte in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts wieder:

Da haben wir in Abb. 144 ein altes Beispiel für eine städtebauliche Anlage, die wir heute als Wohnhof bezeichnen. Abb. 149 ist ein Ausschnitt aus einem Bild der steiermärkischen Hauptstadt Graz.

<sup>1)</sup> Ein warmer Fürsprecher der gekrümmten Straßen und zwar nicht nur wegen gewisser praktischer Vorteile, sondern auch wegen der ästhetischen Vorzüge ist erstaunlicher Weise Leon Battista Alberti in seinen „decem libri de re aedificatoria“. Er führt als ästhetischen Vorteil an, daß „dem Passanten auf jeden Schritt neue Fassadenbilder entgegentreten“. Die Straße ist eben durch ihre Krümmung räumlich geschlossen. Lib. IV., Cap. V: „etenim et quanti erit hoc, ut rectantibus ad singulos gradus sensim novae aedificiorum facies obiciantur, ut cuiusque domus egressio atque prospectus ex media viae ispius amplitudine dirigatur“. Alberti, der Humanist und Bahnbrecher der Renaissance, steht in dieser Frage noch auf mittelalterlichem Boden. Die decem libri wurden in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts geschrieben.

Zur Geschlossenheit der gekrümmten Straße vergl. Abb. 154 und 156.

<sup>2)</sup> Man betrachte daraufhin die geradlinigen Gassen in den Abbildungen 145 und 149.

<sup>3)</sup> Vergl. Abb. 153, die Frauengasse in Danzig.

<sup>4)</sup> Vergl. Abb. 147, die Karl-Friedrich-Straße in Karlsruhe.

<sup>5)</sup> Topographia provinciarum Austriacarum. Matthaeus Merian. Frankfurt a. M. 1649.

Freilich hat hier der neue Befestigungsgürtel des 17. Jahrhunderts, der mit seinen Bastionen das Stadtbild scharf aus der Landschaft

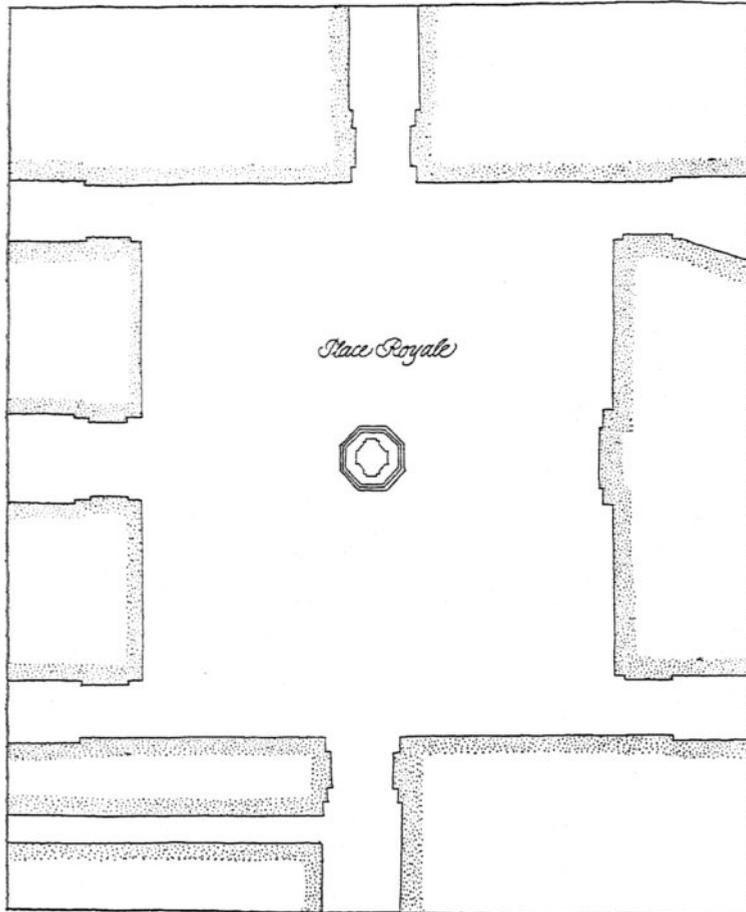
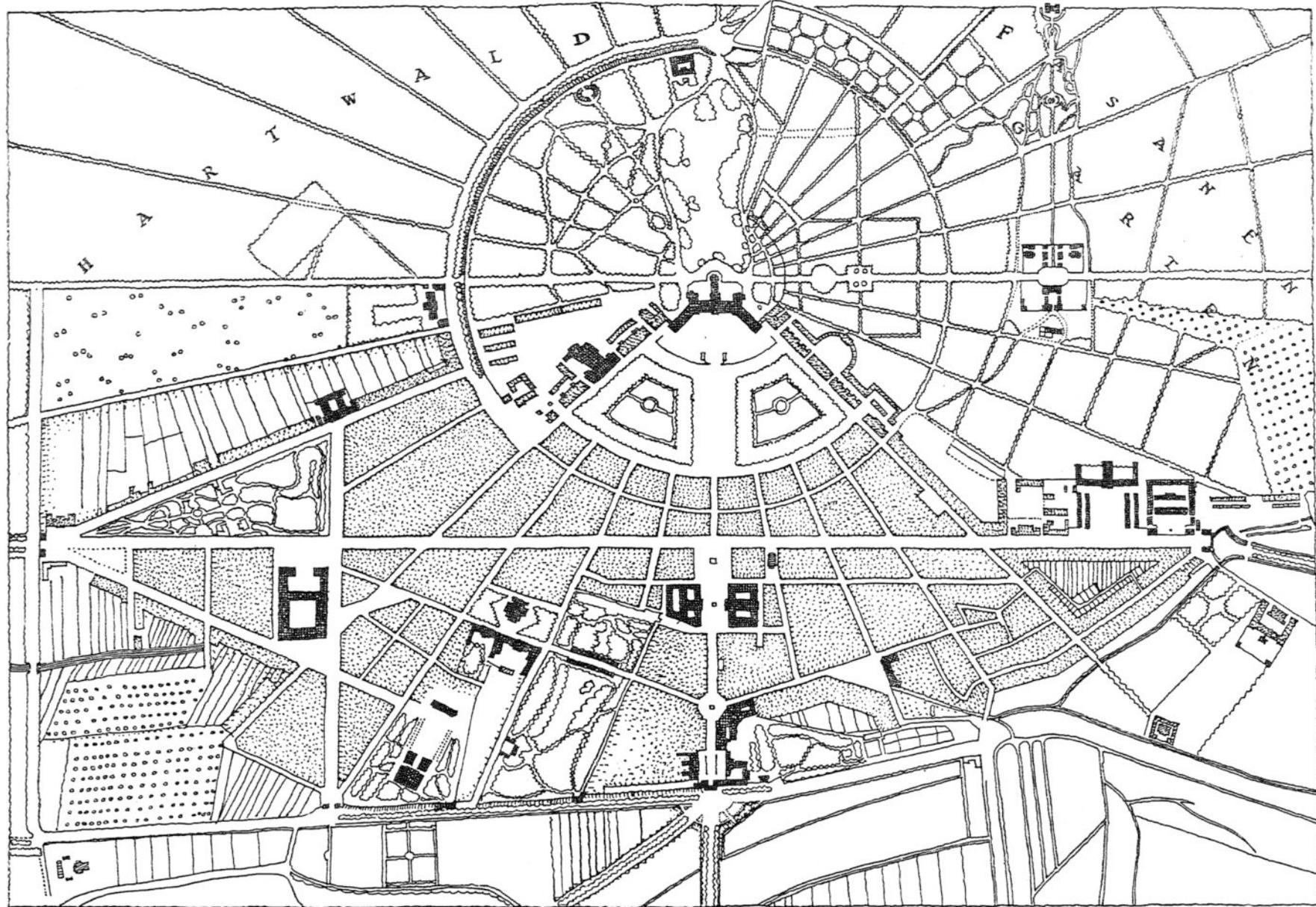


Abb. 151.

herausschneidet, die alten Torabschlüsse der Straßen schon zerstört, aber es dürfte doch nicht schwer fallen, sich die mannigfaltigen





H  
A  
R  
T  
W  
A  
L  
L  
D  
P  
S  
A  
T  
E

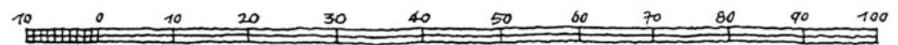


Abb. 152.



Raubilder der mittelalterlichen Stadt zu rekonstruieren.<sup>1)</sup> Eine im mittelalterlichen Städtebau nicht häufige Anlage zeigt das Bild des alten Städtchens Pöchlarn (Abb. 145), bei dem die Pfarrkirche eine gewisse Bedeutung für die Hauptstraße gewonnen hat. Schon die reguläre Achsenbeziehung der Kirche zu den Straßen ist nicht häufig.<sup>2)</sup>

Das gewöhnliche, dem mittelalterlichen Ideengang entsprechende Verhältnis der Kirche zum Stadtplan ist die Umbauung der Kirche mit den Bürgerhäusern, die den eigentlichen Stadtraum bilden. Die monumentalen Baukörper der Kirchen werden vom Mittelalter nicht benutzt, wie in der Renaissance, zur räumlichen Steigerung seiner Plätze; solche architektonische Beziehung tritt nicht ein. Sie werden vielmehr von den Wänden der Stadträume gewissermaßen wie Fremdkörper eingebaut, in dem sicheren räumlichen Empfinden, daß sie mit ihrem monumentalen Maßstabe die bescheidene Raumidee der Platzanlage in ihrer Geschlossenheit nur gefährden können.<sup>3)</sup>

So ist es überall das reizvolle Nebeneinander der Raumbildungen mannigfaltiger Form aber immer des gleichen Gedankens, das wir empfinden. — Was wir aber bei der mittelalterlichen Stadt nicht empfinden, ist ein organischer und dieses Nebeneinander zu einer Einheit zusammenfassender Wille. Das Streben nach organischer

<sup>1)</sup> Der Marktplatz liegt im Zuge der durchgehenden, sich am Markt gabelnden Uferstraße, der eigentlichen Verkehrsader der Stadt. Die Basis des Dreieckplatzes wird durch den Block der öffentlichen Gebäude gebildet, P — Rathaus, Q — Landhaus (Ständehaus), Q—C die Herrengasse; die Kirchen sind in der typischen Weise umbaut oder eingebaut, links der Chor von Mariae Himmelfahrt, A die Hofkirche, O die kaiserliche Burg, C und D sind Klöster. R Collegium der Jesuitenkirche, S Bischofshof. Das Straßengerüst besteht einmal aus den etwa parallel der Hauptstraße gegen den Schloßberg ansteigenden Straßen, die ein System von leicht gekrümmten Gassen bilden, und aus einem zweiten System von geradlinigen Quergassen.

<sup>2)</sup> 1 — Pfarrkirche, 2 — Schloß. Das Städtchen zeigt eine um die Pfarrkirche verschränkte Doppelplatzanlage. Ein sehr feines Raumgefühl läßt die Stellung der großen Linde auf der Trennungslinie des Doppelplatzes erkennen. Das Bild zeigt auch die mittelalterliche Befestigung noch mit den schönen Straßenabschlüssen durch die Tortürme.

<sup>3)</sup> Wenn auch die vollständige Umbauung nicht überall möglich war, so ist sie doch in der überwiegenden Mehrzahl der Fälle erfolgt und immer in den östlich der Elbe gelegenen Städten Deutschlands; auch die großen Kathedralen waren umbaut — zum

Bildung tritt durch leichte Übersichtlichkeit in Erscheinung. Das Mittelalter will aber gar keine Übersichtlichkeit der Raumfolgen; sie gehört nicht zu seinem architektonischen Programm. Der — wie vorher schon erkannt<sup>1)</sup> — städtebaulich noch mittelalterlich orientierte Leon Battista Alberti spricht das auch mit dürren Worten aus, wenn er in der fehlenden Geradlinigkeit, dem Hin- und Herziehen der Straße den Vorteil erblickt, daß sie beim Betrachter Illusionen über die Größe der Stadt aufkommen läßt.<sup>2)</sup>

Um den Gegensatz dieser Anschauung zu der geistigen Richtung des wirklichen Renaissancemenschen im Städtebau grell zu beleuchten, braucht man sich jetzt nur einmal jene kleinen und kleinsten Städtebilder vor Augen zu stellen, die uns in Deutschland das achtzehnte Jahrhundert geschenkt hat. Ich meine die kleinen landesfürstlichen Residenzstädte, wie Rastatt, Karlsruhe, Ludwigsburg, Erlangen, Ludwigslust u. a. — Schöpfungen von organischer Einheitlichkeit, die dem in der Richtachse nahenden Betrachter ihr innerstes Wesen mit einem Blick zu offenbaren streben.

Teil sogar ganz eng wie Notre-Dame in Paris. — Der städtebaulich schwächste Punkt ist dabei der Umgang um die Kirche, die stärksten Wirkungen aber entstehen bei den zuführenden Gassen: Münstergasse in Straßburg, Frauengasse in Danzig. Erst dadurch wird es uns klar, weshalb die kirchliche Baukunst des Mittelalters kein großes Bedürfnis haben konnte, dem Kirchenäußeren eine körperlich konzentriertere Form zu geben, wie es das Ideal der Renaissance war. Man hat mit den „Freilegungen“ deswegen böse Erfahrungen gemacht. Und umgekehrt setzt unsere kirchliche Neuromantik (vergl. Kap. VII, Seite 172) ihre mittelalterlichen Schemen in einen renaissancemäßig gedachten Außenraum. Das nenne ich den wahren Eklektizismus! auf Deutsch: Ideenverwirrung!

Übrigens ist auch das Gotteshaus in den älteren Zeiten kein so ganz leicht zu verwendendes städtebauliches Objekt gewesen, denn ich weiß nicht, ob für seine so häufig auffallend schiefe Lage zur Straßenrichtung Planlosigkeit die Schuld trägt und nicht vielmehr der Wunsch der rituellen Orientierung. Bei den antiken Tempeln scheint jedenfalls ein strenger Orientierungszwang vorgelegen zu haben. (Vergl. „Das Templum, von Heinrich Nissen, Berlin 1869).

<sup>1)</sup> Vergl. die Anmerkung 1 auf Seite 245.

<sup>2)</sup> An der vorgenannten Stelle: „Intra urbem vero non directam (viam) sed fluentem more in hanc, atque in hanc, atque iterato in hanc ipsam esse partem molli flexu sinuosam concedet; nam praeter illud, quod ea (via) quidem, ubi prolixior videbitur, illic urbis amplitudinem opinione adaugebit.“



Abb. 153.





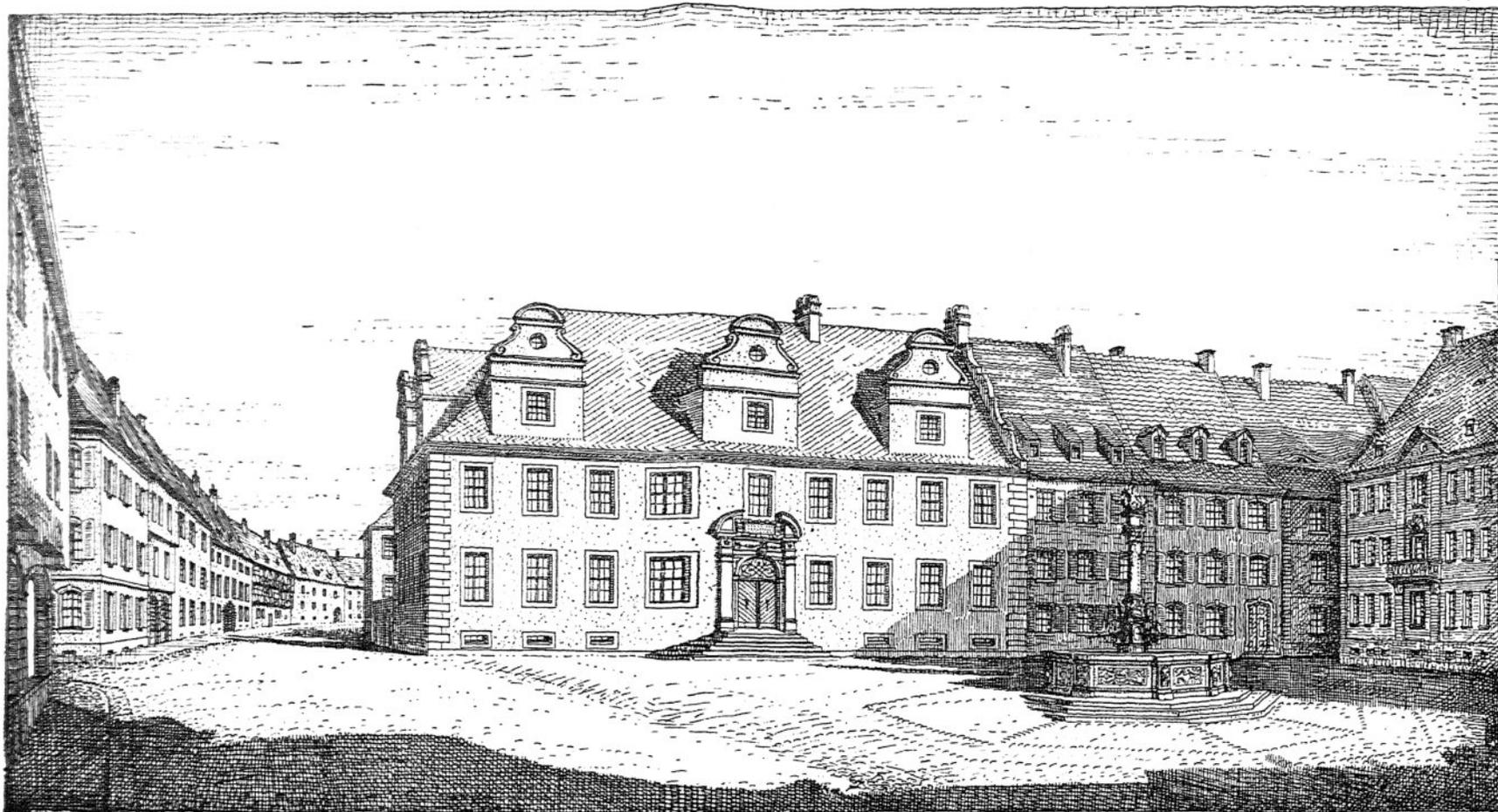


Abb. 154.







Abb. 155.



Doch das ist schon ein Sprung in die reifste Zeit des renaissanceistischen Städtebaues. Aber diese Geistesrichtung, die in der Stadt den einheitlich durchzubildenden Organismus sieht und jedem Einzelglied seine aus dem Organismus begründete Stelle anweist, hat die Renaissance vom ersten Augenblick ihres Erwachens an beherrscht. Nur war es nicht Alberti, sondern sein Zeitgenosse Filarete,<sup>1)</sup> dem das Verdienst gebührt, dem erwachenden Renaissancegeist die Richtung auf das Problem des Städtebaues gewiesen zu haben. Unter dem Titel „Trattato dell'Architettura“ schrieb Filarete eine Erzählung, die Gründung und Bau einer Stadt, mit Namen Sforzinda, zum Vorwurf nimmt.

Die Sforzinda Filarete's ist eine Rundstadt mit 16 Kreissirahnen als Straßen; das Zentrum der Stadt enthält die wichtigsten Anlagen und Gebäude für das öffentliche, politische und merkantile Leben der Stadt. — Der in Italien nie ganz erloschene Forumsgedanke. — Herzogspalast und Dom als architektonische Pendants einander gegenüberliegend. Die dem Werk beigegebene Illustration zeigt freilich nur einen ganz schematischen Plan, nur eine architektonische Idee, die noch nicht die Körperlichkeit eines Vorstellungsbildes angenommen hat. Aber der Trieb zum organischen Gestalten und der starke architektonische Idealismus, der das Werk durchdringt, beweisen, daß alle guten Geister der Renaissance an seiner Wiege gestanden haben.

Wenn uns auch die Architekturtheoretiker — die späteren haben ihre Stadtpläne fast immer mit rechtwinklig sich kreuzenden Straßensystemen<sup>2)</sup> versehen — mit ihrer etwas schematischen Behandlung der Frage heute nicht mehr viel sagen können, so ist ihr geistiger Einfluß auf die Zeitgenossen nicht zu unterschätzen. Dieser Einfluß machte sich in Italien schon früh bemerk-

<sup>1)</sup> Antonio Averlino Filarete's Traktat über die Baukunst. Quellschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik. III. Band. Dr. Wolfgang von Oeffingen, Wien 1890. Die Schrift Filarete's kam noch vor dem Erscheinen der *decem libri* des Alberti heraus. Der Bauherr von Sforzinda ist Filarete's Gönner: Francesco Sforza, Herzog von Mailand.

<sup>2)</sup> Diese späteren dem 16. Jahrhundert angehörig sind: Pietro Cataneo, Vincenzo Scamozzi und auch Andrea Palladio.

Einen interessanten Stadtplan von Vasari il Giovane bringt Brinkmann in seinem „Platz und Monument“ (Berlin 1912), interessant deswegen, weil hier zum ersten Mal Diagonalstraßen vorhanden sind, während die anderen nur das rechtwinklige Gitterschema bringen. Der Gedanke Filaretes kehrt in der praktischen Durchführung nur einmal wieder und zwar im Grundplan von Karlsruhe, sicherlich ohne direkte Beziehung der beiden Pläne zu einander.

bar, und zwar gab er starke Antriebe zur Verbesserung und zum Ausbau der vorhandenen Städte: Man legte geradlinige Straßen unter Aufwand bedeutender Mittel<sup>1)</sup> durch und schuf in Verbindung von Monumentalbauten nach dem neuen architektonischen Ideal aufgebauete Plätze. Insbesondere wurde Rom, wo nach Michelangelos Entwurf der einzigartige Monumentalplatz des Kapitols<sup>2)</sup> entstand, die hohe Schule für den Städtebau des 17. und 18. Jahrhunderts. Geradlinige Straßen, als einleitendes und Richtung gebendes Vorspiel, Platzgruppen in folgerichtiger Steigerung des Raumgedankens, Monumentalfassaden in der Wechselwirkung als raumbildendes Element und als eine durch den Raum in der Wirkung gesteigerte Plastik.

Von dem Städtebau, der sich nach diesen Idealen im 18. Jahrhundert in Frankreich und Deutschland entfalten konnte, geben die Abb. 150 und 151<sup>3)</sup> und 152 und 147<sup>4)</sup> einen Begriff. Besonders in dem landesfürstlichen Deutschland erwuchs ein unerhörter Reichtum städtebaulicher Schöpfungen. Wir geben in dem Plan von Karlsruhe, Abbildung 152, eins der reifsten Beispiele dieser Epoche, aber zugleich das letzte. Denn das Karlsruhe, das sich hier präsentiert, mit der räumlich so außerordentlich reizvollen Anlage der Hauptachse ist das erst nach 1820 vollendete Werk Weinbrenners, während das strahlenförmige Straßensystem auf die eigenste Idee des fürstlichen Gründers zurückgeht, der hier unbewußt die früheste Planidee der Renaissance in die Wirklichkeit übertragen hat.<sup>5)</sup>

Ein weiteres Beispiel, das zwar durch die Situation an den vorhandenen Baubestand der mittelalterlichen Stadt stark gebunden ist, aber diese Hemmung doch mit starkem architektonischen Willen überwindet, zeigt der Entwurf J. F. Blondels zu einer Platzregulierung in Meß vom Jahre 1764;<sup>6)</sup> ganz im Geist der Renaissance empfunden in den klaren Achsenbeziehungen der einzelnen Raumfolgen. Die Kathedrale ist mit einer zweigeschossigen Baumasse umbaut, die zu Läden ausgenutzt ist und die eine Platzwand des Marktplatzes N bildet. Der prachtvolle Frontispizvorbau an der Westseite der Kathedrale

<sup>1)</sup> Burkhardt. Geschichte der Renaissance in Italien, XIII. Kap., Seite 112.

<sup>2)</sup> „Il campidoglio.“ Abb. 155: Alter Kupferstich von Rossi.

<sup>3)</sup> Die place royale in Reims.

<sup>4)</sup> Stadtplan und Karl-Friedrich-Straße in Karlsruhe.

<sup>5)</sup> Gegründet ist die Stadt durch Markgraf Karl Wilhelm im Jahre 1715.

<sup>6)</sup> Abb. 157. Aus dem cours d'architecture von J. F. Blondel. A. Damenstift St. Louis. R. Kathedrale. Q. bischöflicher Palast. P. Parlament. M. Rathaus. O. corps de garde. S. (hell geöffnet) Privathäuser.



Abb. 156.

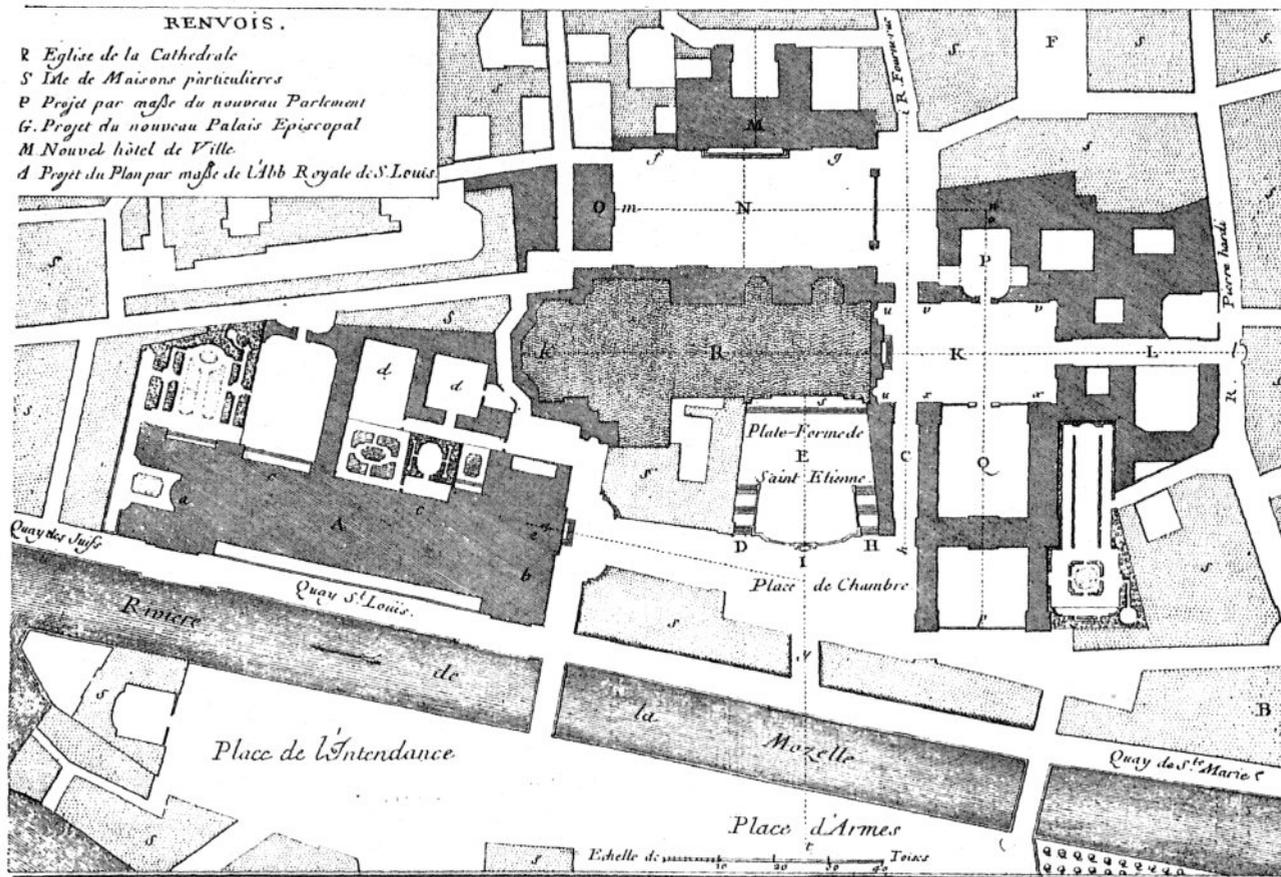


Abb. 157.

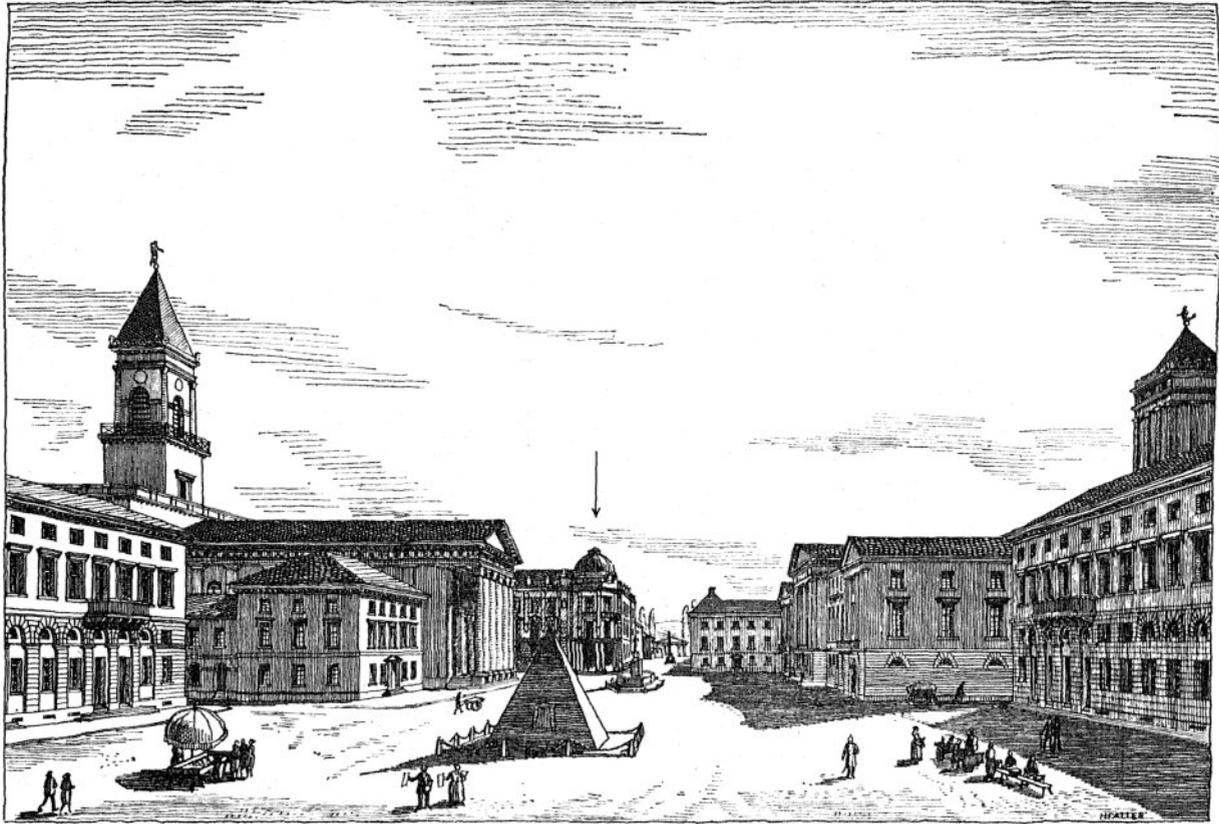


Abb. 158.

(am Platz K) hat als letztes Stück dieser feinsinnigen Platzanlage bei der Ende der achtziger Jahre des vorigen Jahrhunderts erfolgten „Freilegung“ der Kathedrale einem gotischen Portal von zweifelhaftem Wert weichen müssen. Von dem Blondelschen Werk ist nur das Rathaus noch vorhanden.

Wir haben die beiden Richtungen des architektonischen Denkens, die mittelalterliche und die renaissancistische, wiederum zunächst nach ihrem geschichtlichen Entstehen betrachtet, wir wissen aber, daß diese Richtungen, die wir als die realistische und die idealistische<sup>1)</sup> bezeichnet haben, seit dem Erwachen der Renaissance neben einander bestehn. Wir finden demnach die gleichen Raumgestaltungen des realistisch-mittelalterlichen Denkens ebensowohl in mittelalterlicher wie in renaissancistischer Einkleidung — oder historisch richtiger gesagt — wir sehen mittelalterliche Straßen ohne Formänderung sich in barocke umwandeln.

Ein Beispiel ist die Klosterstraße in Berlin in dem Zustande, wie ihn ein Stich aus dem Ende des 18. Jahrhunderts<sup>2)</sup> zeigt. Diese Umwandlung war architektonisch nicht nur gut möglich, sondern es ist auch sicherlich sogar der größere Bestand unserer Städteräume in dieser Weise abgewandelt, da eigentliche Neugründungen von ganzen Stadtteilen doch nur einen Teil der Bautätigkeit ausmachen konnten. Architektonisch möglich war sie, weil im Mittelalter sowohl wie in der Barockzeit das raumbildende Element aus dem Bürgerhaus bestand, das sich in seiner typischen Form und im inneren Wesen nicht veränderte.<sup>3)</sup> In beiden Fällen entstand gleichermaßen ein Kunstwerk durch die Zusammenarbeit vieler, aber in den gleichen Vorstellungsbildern eingelebter, Menschen, die bei ihrer Einzelleistung gefühlsmäßig im Rahmen der räumlichen Gesamtidée blieben.

Konflikte entstehen erst, sobald diese Elemente sich in ihrem Wesen ändern, wie bei dem Beispiel, Abb. 148,<sup>4)</sup> das den „Neuen

<sup>1)</sup> Seite 169, Kapitel VII.

<sup>2)</sup> Kupferstich von Jean Rosenberg, Abb. 156.

<sup>3)</sup> Ein schönes Beispiel für eine mittelalterliche Plananlage in barocker Abwandlung der Platz- und Straßenwände ist die Dresdener Altstadt: Der „Alte Markt“ mit der verbauten Kreuzkirche dahinter und der „Neue Markt“ mit der Frauenkirche, die ehemals nach dem Platz durch den schönen Bau des jetzt abgerissenen „corps de garde“ gleichfalls verbaut war. Mit ebenso gutem Gefühl für die gegebenen Raumbedingungen war das „altstädtische Rathaus“ auf dem „Altmarkt“ in die Hausfronten eingegliedert und nur durch einen Dachreiter hervorgehoben.

<sup>4)</sup> Nach einem Kupferstich von Delsenbach.

Markt“ in Wien darstellt. Das störende Element ist die stattliche Fassade im Hintergrund, die mit ihrer stark ausgesprochenen Betonung der Mittelpartie einen Anspruch an symmetrische Haltung auf den Raum überträgt, der nicht erfüllt wird.

Immerhin überwiegen bei dem Wiener Beispiel die Reize derart, daß man diese Unfertigkeit unbewußt mit in Kauf nimmt. Hier berühren wir aber schon den Punkt im modernen Städtebau, der als sein größter Fehler, ja als die Quelle alles Übels, angesehen werden muß: Die Sucht durch auffallende, die andern überbietende architektonische Aufmachung die eigene Leistung in den Vordergrund zu stellen. Abb. 158 gibt einen bezeichnenden Beleg dafür aus der Straße in Karlsruhe, die Weinbrenners beste architektonische Gedanken enthält.<sup>1)</sup> Dieser so brutal auftretende Ehrgeiz beruht auf falscher Auffassung der Aufgaben der Architektur und ist außerdem selbstmörderisch: Er vernichtet nicht nur jede raumkünstlerische Wirkung und damit die städtebauliche Gesamtidee, die viel wichtiger als das eine Haus ist; sondern er tötet auch den Erfolg der eigenen Leistung, weil die Unversehrtheit des Außenraumes für jedes Bauwerk die Vorbedingung zur Erhaltung der eigenen architektonischen Existenz ist.

<sup>1)</sup> Es ist die auch in Abb. 147 dargestellte Hauptachse der Stadt, die Karl-Friedrich-Straße, aber die Blickrichtung nach der entgegengesetzten Seite nach dem Eßlinger Tor. Das Bild ist eine Kopie der von Weinbrenner in seinem Lehrbuch gezeichneten Perspektive; nur ist die mit dem Pfeil markierte Straßenecke dem heutigen Zustand entsprechend abgeändert. Der alte Kupferstich zeigt hier den gleichen schlichten Eckbau wie an der anderen Ecke. Die Verunstaltung geschah in den achtziger Jahren durch den Neubau des Bezirksamtes.

### Einige Aufgaben aus dem modernen Städtebau.

In den Aufgabenkreis des modernen Städtebaues führen uns die beiden Pläne gartenstädtischer Siedlungen, Abb. 159 und 160 ein. Die Gartenstädte schließen sich in ihrem Siedlungsgedanken in einer Beziehung ganz den Aufgaben der älteren Stadtbaukunst an: Ihre Straßen sind Wohnstraßen und wir dürfen nach unsern Verkehrsbegriffen die Straßen der alten Städte insbesondere der mittelalterlichen Städte, mehr oder weniger auch als Wohnstraßen bezeichnen. Der bescheidene Verkehr der gartenstädtischen Straßen beschränkt sich auf die Verbindung mit der nächsten Fahrgelegenheit zur Stadt.

Die beiden Pläne zeigen zwei verschiedene Auffassungen der Aufgabe; die eine (Abb. 159) ist offenbar beeinflusst von der mittelalterlichen, der andere von der renaissanceistischen Richtung; aber beide Pläne gehen — wenn wir näher zusehn — nicht ohne Rest in den Gedankengängen dieser beiden Richtungen auf. Bei dem ersten Plan z. B. ist die Krümmführung der Straße als Rezept und mit einer Gewaltsamkeit angewandt worden, die wir bei dem zum Muster genommenen alten Städtebau niemals sehen.

Wie kommt es wohl, daß beim mittelalterlichen Städtebau das planmäßig, ohne Rücksicht auf vorhandene Wege und andere Voraussetzungen aufgeteilte Straßennetz nur gerade Linien zeigt? Ja, daß sogar bei Straßensystemen wie in Abb. 142 und 149, die durch Aufteilung der Baublocks erzielten Querstraßen, die eigentlichen Aufteilungsstraßen, gerade Straßen sind? Offenbar, weil man sich in dieser Zeit der „malerischen krummen“ Gassen planmäßige Anlagen nicht anders als in planmäßig regulärer Form denken konnte.

Nun stelle man sich in unserm Falle einmal die Baumasse vor, mit deren Hilfe die Straßenwände gebildet werden sollen: Sie besteht aus gleichmäßigen Einheiten, die bei vernünftiger Durchführung nur durch Gleichartigkeit der Erscheinung wirken können. Dann haben wir wieder diese Verwirrung der architektonischen Begriffe, die eine besondere Spezialität des modernen architektonischen Denkens ist: Auf Zufälligkeit der Wirkung berechneter — das Planmäßige künstlich kaschierender — Straßengrundriß und gleichmäßiger, die Vervielfältigung aus einer Einheit verratender Aufriß der Straße.



Abb. 159.

Wir können es als Regel betrachten, daß sich ein Dominieren der geraden Linie bei größeren Siedlungen schon aus der Notwendigkeit einer guten Orientierung des Verkehrs ergibt; aus diesem Gesichtspunkt ist die gerade Straße die Straße des modernen Städtebaues. Die Abb. 160 zeigt einen umfangreicheren Siedlungsplan, in dem die geraden Straßen und regulären Plätze vorherrschen. Der Plan erinnert auch an Anlagen der Barockzeit durch seine symmetrische Haltung. Sieht man näher zu, so hebt die Symmetrieachse zwar mit dem Akkord eines großen Platzes an. Dann verliert sich die Wirkung dieses Klanges aber sehr bald. Die große Symmetrieachse, zu der die Achse einer schon vorhandenen Bahnhofstraße genommen ist, ist nur auf dem Papier, in Wirklichkeit aber weder für die Orientierung vorhanden noch für die architektonische Wirkung. Der Plan ist in zwei getrennte Teile zerlegt, deren unter sich symmetrische Bildung architektonisch wenigstens ohne Bedeutung ist, da sie nirgends zur Wirkung kommen kann. Dabei sind die einzelnen Straßen und Plätze an sich — wie die Abbildung 161—163 erkennen lassen — architektonisch trefflich durchdacht und bieten dem Auge reizvolle Bilder dar.<sup>1)</sup>

In Abb. 164 ist der Grundriß, in Abb. 165 das perspektivische Bild eines in einer großen Stadt anzulegenden Bahnhofplatzes dargestellt. Auf der linken Seite liegt ein seit langem bestehender Stadtgarten. Den möchte man nicht missen; ja, man möchte, da er der Stolz der Einwohnerschaft ist, auch dem Ankommenden gleich diese Schönheit der Stadt zeigen, und hat verlangt, daß der Platz nach dieser Seite möglichst geöffnet sein oder nur niedrig bebaut werden soll. Es soll auch vom Bahnhofplatz aus ein Eingang in den Stadtgarten angelegt werden. Die beiden diesen einschließenden Straßen führen nach rechts und links auf je eine Hauptstraße der Stadt. Die elektrische Straßenbahn soll aber nicht über diese Straßen, sondern über die jeweils folgende Straße auf jene Hauptstraßen geführt werden.

Ist nun dieser Platz, so wie er in den Abb. 164 und 165 dargestellt ist, ein architektonisches Kunstwerk? d. h. liegt dem Entwurf ein klares Vorstellungsbild zugrunde? Doch gewiß nicht.

Zunächst zeugt der Gedanke, jedem Fremden als ersten Anblick beim Eintritt in die Stadt den Stadtgarten zu zeigen, nicht gerade von einer großen Auffassung der Aufgabe. In den Fragen des Städte-

<sup>1)</sup> Die Häuser sind durchweg zweigeschossige Einfamilienhäuser mit je einem Garten, als Einzel- oder Reihenhäuser erbaut; für die letzteren ist rückwärtiger Zugang vom Garten her vorgesehen durch Wege von etwa 2 m Breite. Die Straßen verlaufen im allgemeinen von NO nach SW, oder NW nach NO, so daß alle Hausfronten Besonnung haben.



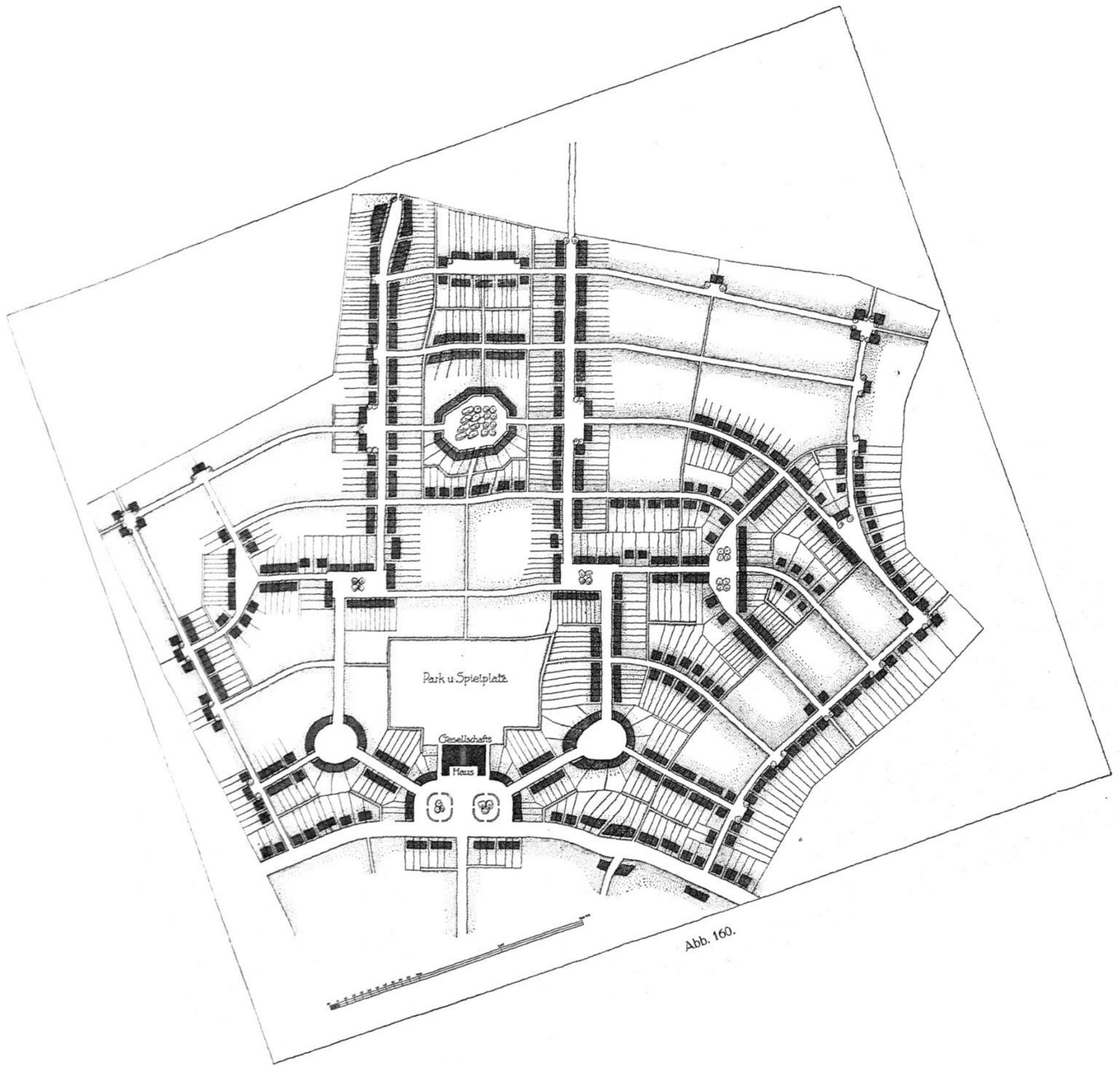


Abb. 160.





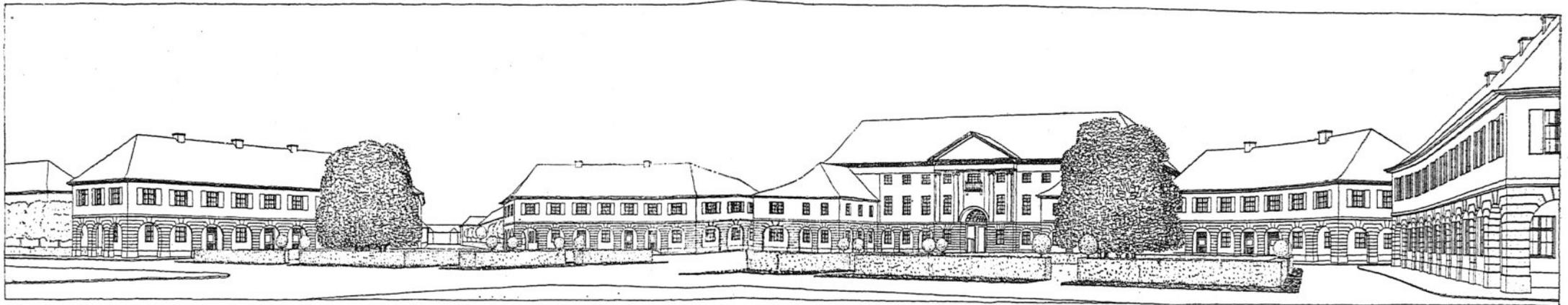


Abb. 161

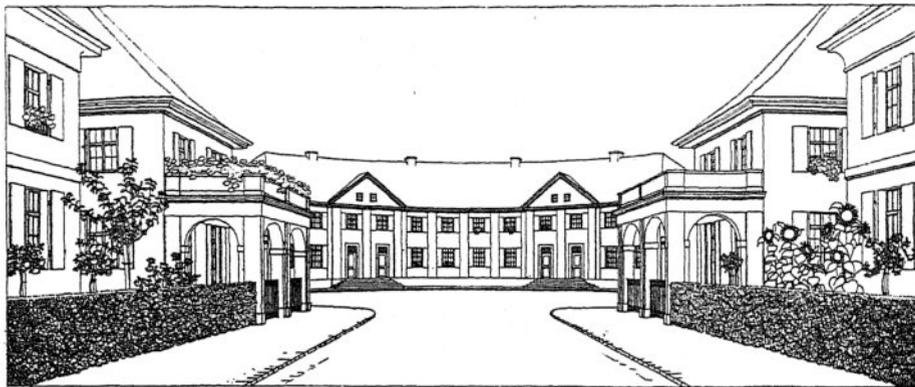


Abb. 162.

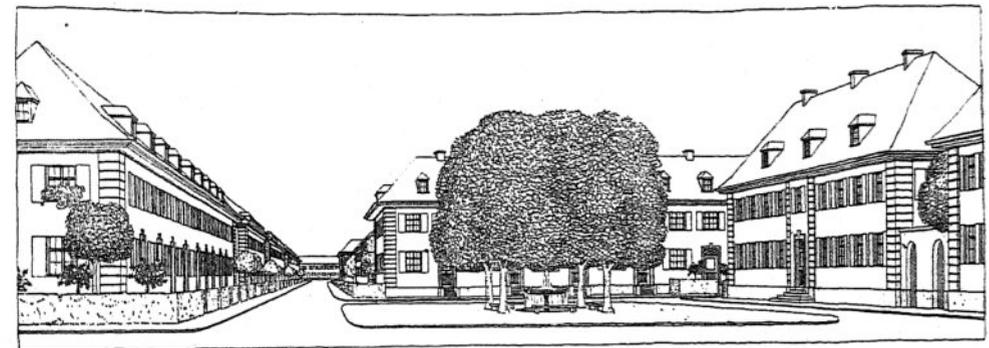


Abb. 163.





baues ist es aber von der größten Wichtigkeit, daß der Architekt einen Bauherrn von großer Gesinnung findet, einen Dilettanten im besten Sinne des Wortes, dessen Willen architektonisch eingestellt und sich große Ziele setzt, einen Mann etwa, wie es für Rom Sixtus V. war. Solch eine führende Persönlichkeit kann für die

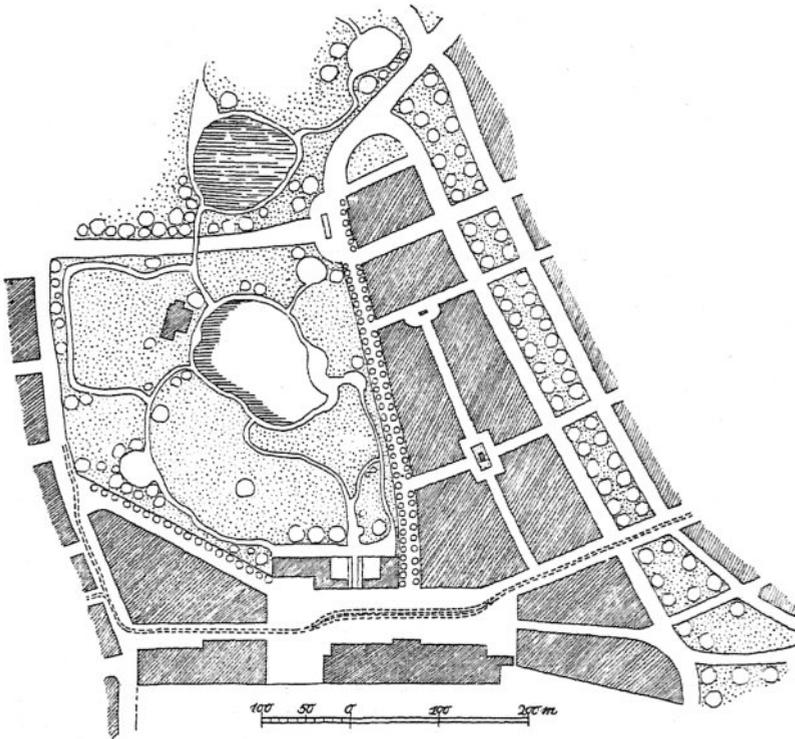


Abb. 164.

ihm anvertraute Stadt noch mehr leisten als der Architekt, der eine einzelne Aufgabe durchführt. Es kommt hier alles darauf an, wie die Aufgabe gestellt wird, und der Architekt kann nichts Großes zuwege bringen, wenn die Aufgabe nicht schon aus einer großen Baugesinnung erwachsen ist.

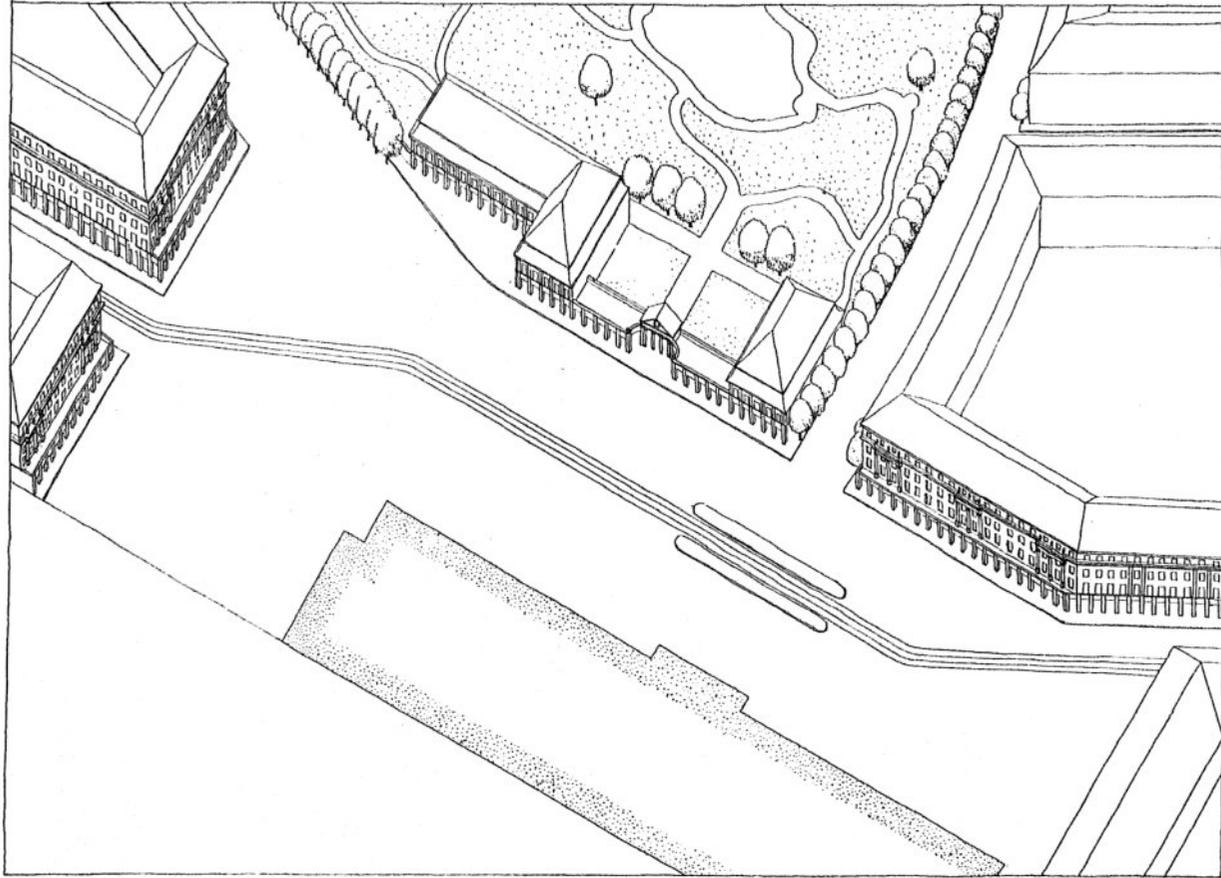


Abb. 165.

Doch wenn wir uns schon einmal mit diesem kleinbürgerlichen Gedankengang abfinden, so vermag die hier gebotene Lösung nicht einmal innerhalb des bescheidenen Ideenkreises der Aufgabe irgend eine räumliche Vorstellung zu erwecken. Dem vom Bahnhof in diese Situation Eintretenden kommen nur einzeln herumstehende Bauten zum Bewußtsein, aber kein geschlossenes Raumgebilde.

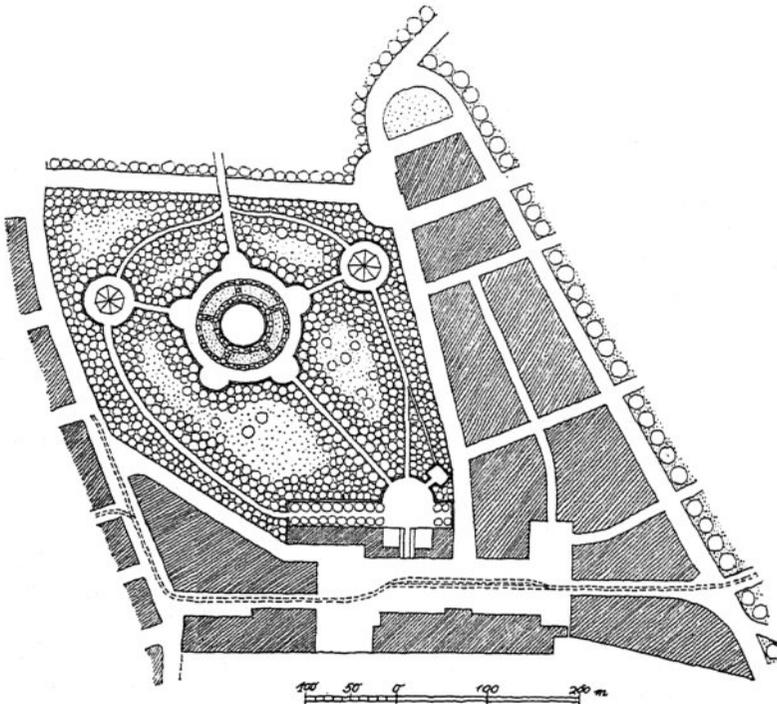


Abb. 166.

Aber selbst mit diesem Verzicht auf räumliche Wirkung kann sich der Beschauer nicht einmal zu irgendwelcher Klarheit und Ruhe der Empfindung durchringen: Denn die formalen Mittel der Baugestaltung, die Arkatur der unteren Stockwerke, verfolgen mit ihrem gleichmäßig durchgeführten Rhythmus wiederum für sich den entgegengesetzten Gedankengang, nämlich den einer einheitlichen Zusammenfassung des Ganzen.

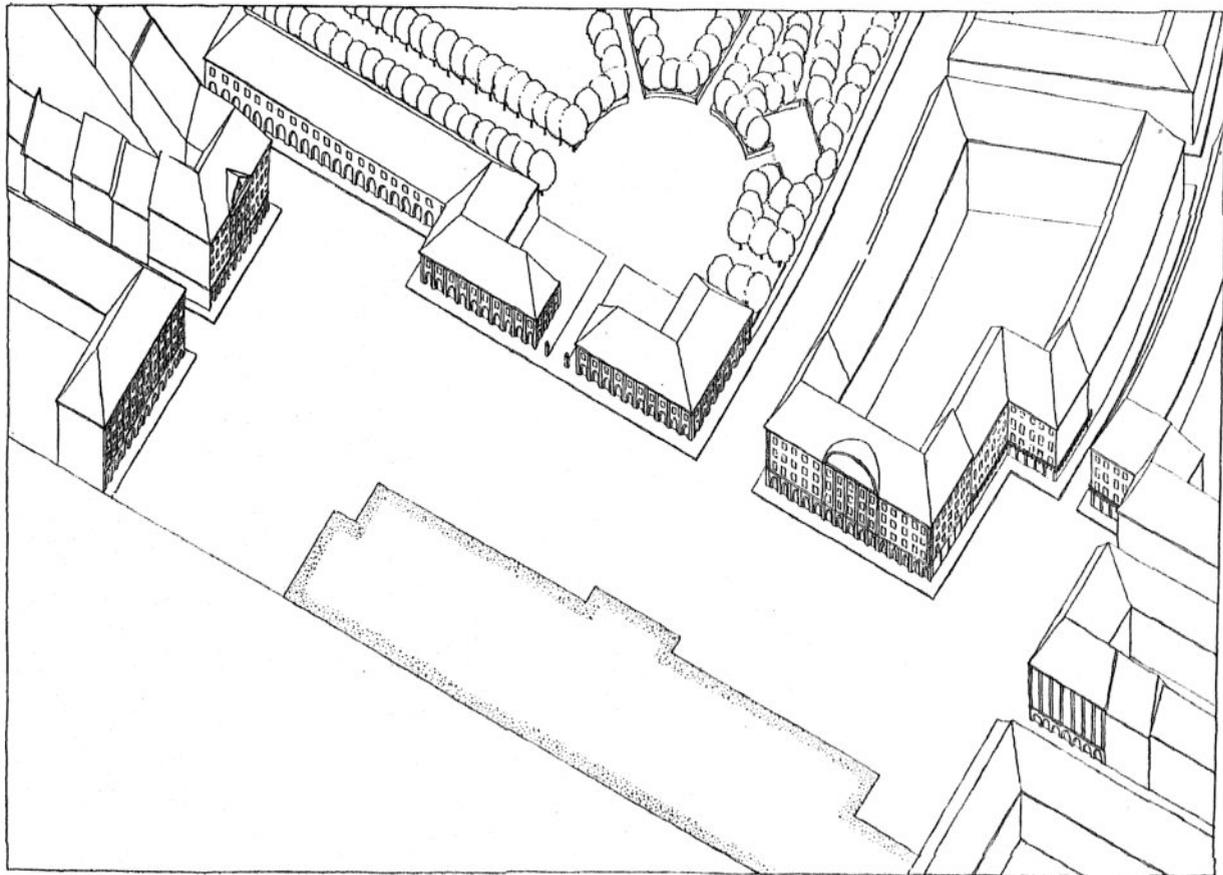


Abb. 167.

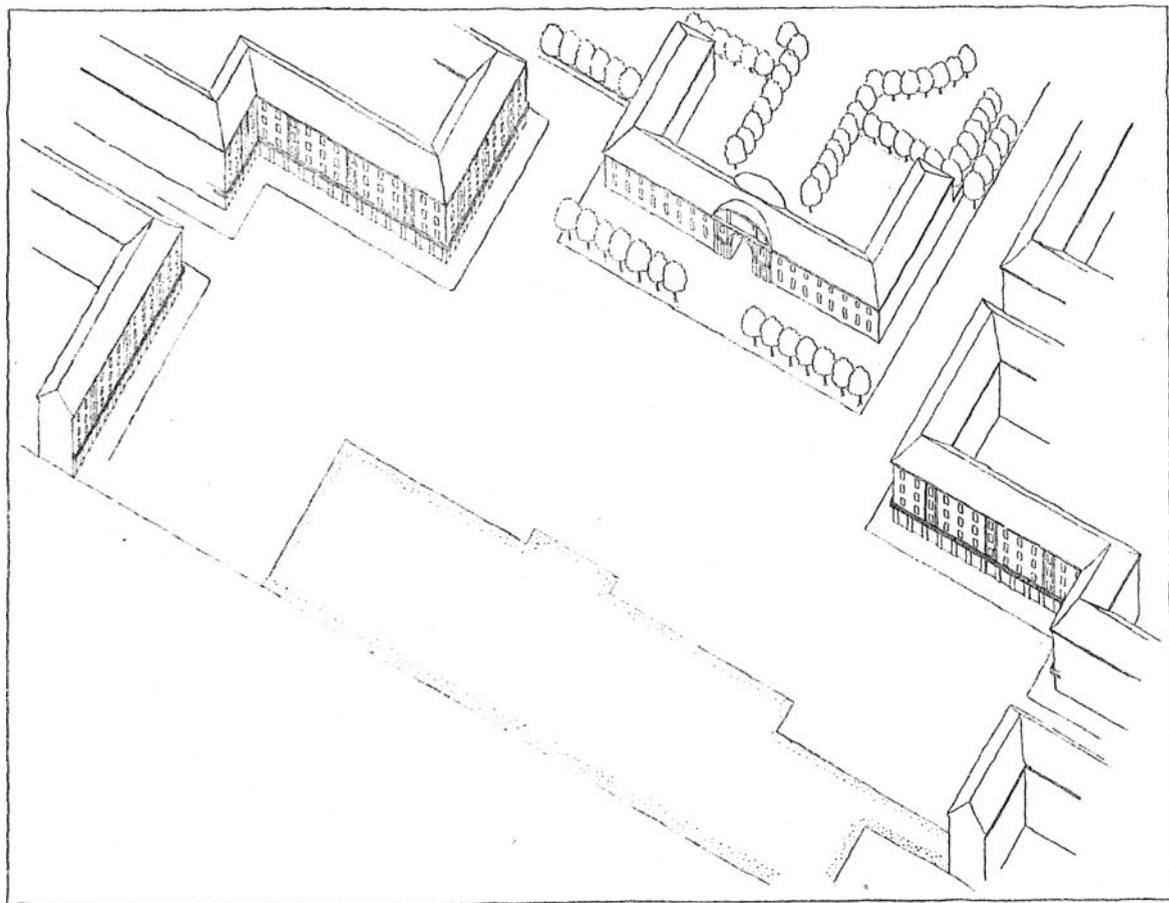


Abb. 168.

In dieser Verwirrung der Gesamtidee liegt wieder einmal das spezifisch Moderne und dieser Generalfehler geht immer auf den Mangel an Anschaulichkeit bei der Konzeption zurück. Vergleicht man die Arkatur des Plaßes in Reims (Abb. 150) mit dem

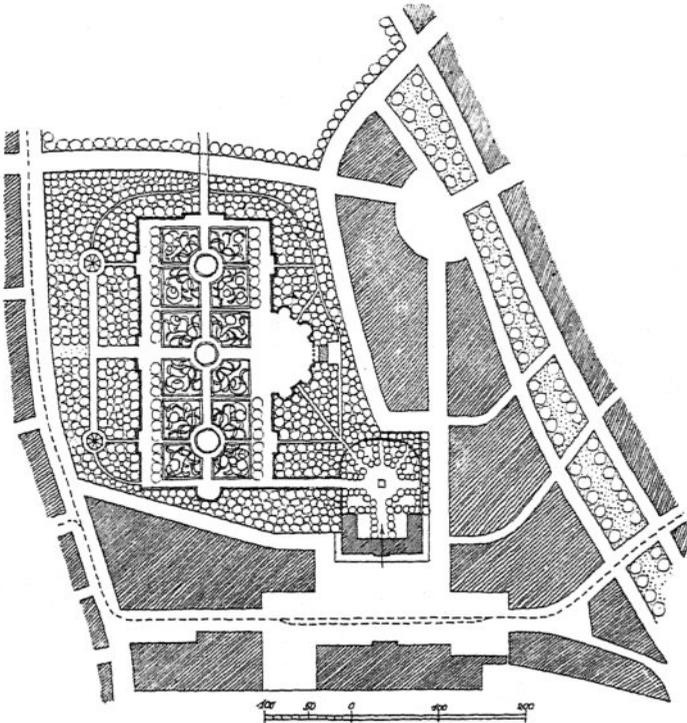


Abb. 169.

uns gebotenen Bild, so sieht man, daß es sich hier um nichts anderes als ein gedankenlos übertragenes „Motiv“ handelt, mit denen der moderne Architekt so gern arbeitet.)

Auch die Straßenführung ist architektonisch eine möglichst unglückliche: Denn die Zerstörung der Plaßecken durch die schräge Ein-

<sup>1)</sup> Vergl. Seite 220, Kap. VIII. „Die Motive“ bei den Innenräumen.

mündung der beiden Hauptstraßen nimmt dem Platz als Raumgebilde jede Körperlichkeit,<sup>1)</sup> und die durch ihre Lage gegenüber dem Bahnhofportal, sowie durch ihre Richtung zur eigentlichen

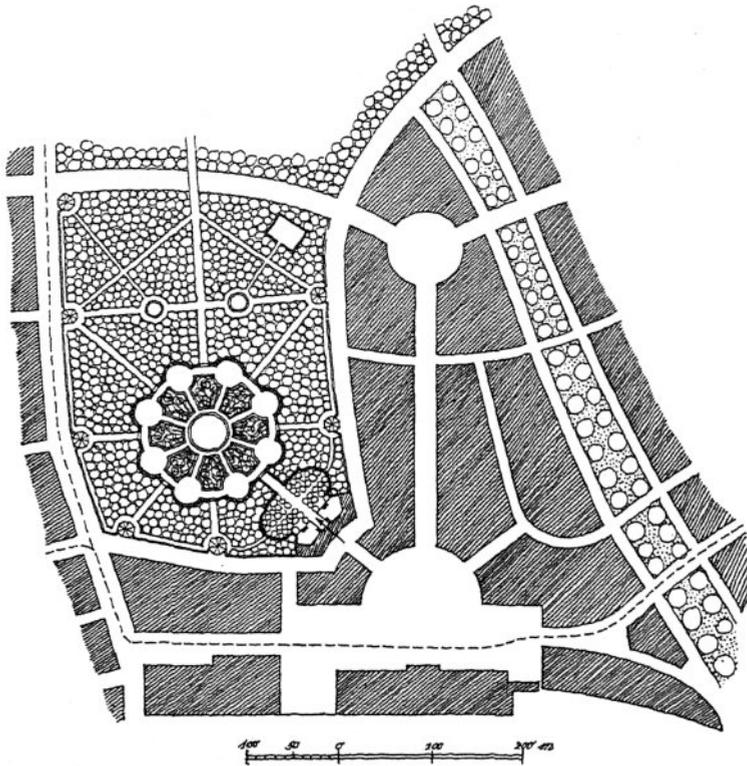


Abb. 170.

Hauptstraße gestempelte Straße hat durch die einseitige Bebauung den Charakter einer stillen Nebenstraße erhalten.

<sup>1)</sup> Vergl. damit den Grundriß der place royale in Reims. (Abbildung 151).

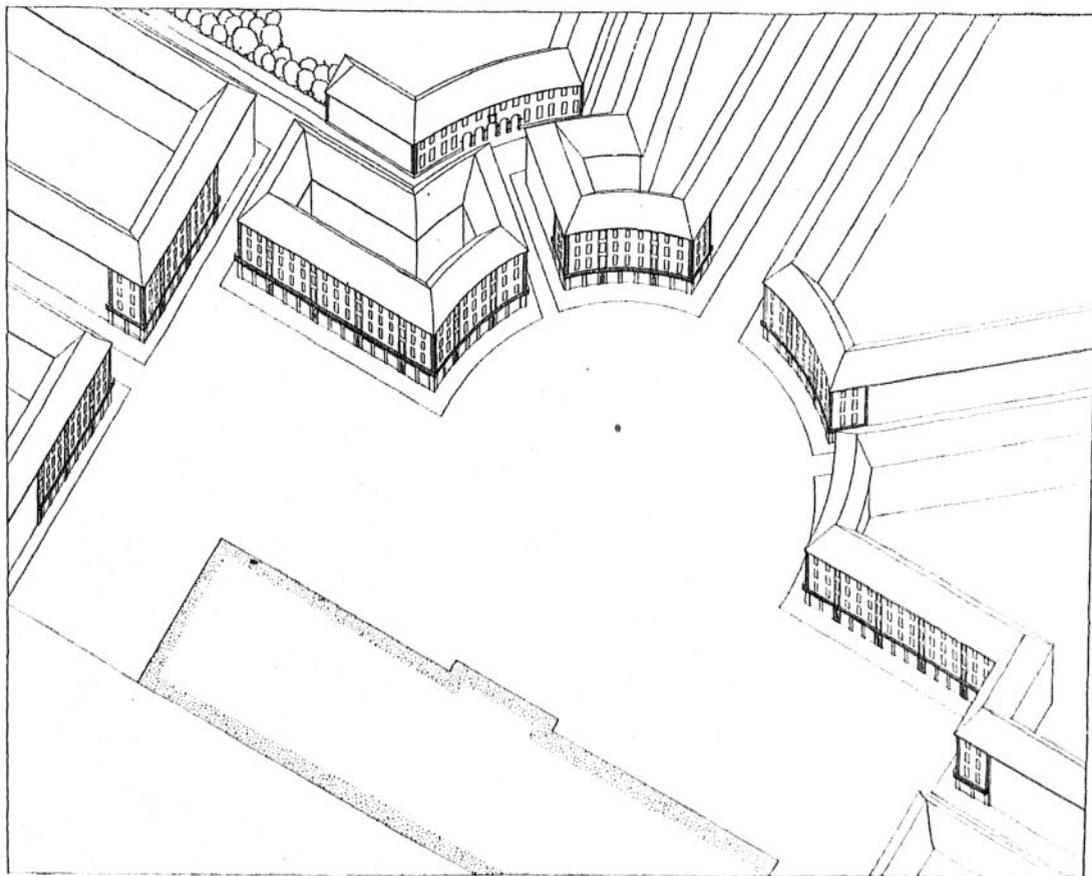


Abb. 171.



Daß die schrägen Straßenmündungen in den Ecken des Platzes vermieden werden können, zeigt Abb. 166 und 167, die freilich auch noch keine Lösung der Aufgabe bringen, kaum eine wesentliche Verbesserung.

Aber im Entwurf, Abb. 168 und 169, sehen wir, wie aus dem gleichen Platz ein räumliches Gebilde werden kann, wobei die nach der Stadt gerichtete Hauptstraße nun auch zu einer vollwertigen Straße wird.

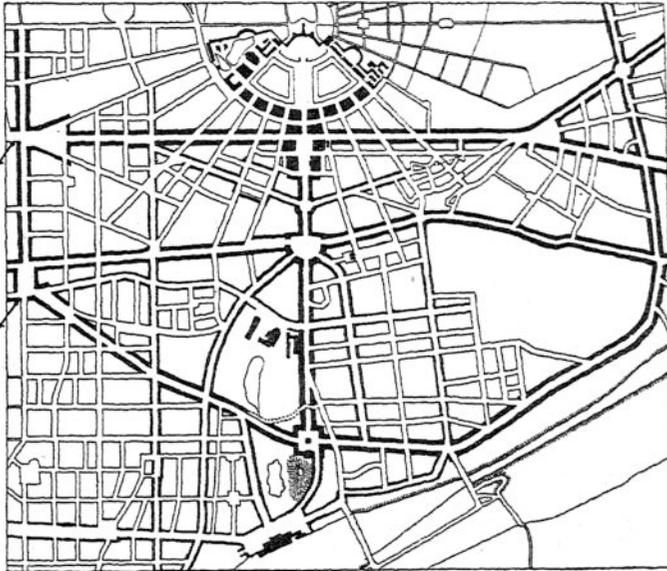


Abb. 172.

Eine wirklich monumentale Lösung, wie sie sich für den Eingang in eine Großstadt vom Bahnhof aus gehört, würde eine starke Veränderung des Platzgrundrisses und eine größere Inanspruchnahme des Stadtgarten-Geländes voraussetzen. Dabei müßte natürlich auch die Bedingung fallen gelassen werden, den Platz nach dem Stadtgarten hin zu öffnen. Eine solche Lösung ist in den Abb. 170 u. 171 gegeben. Jetzt tritt die Hauptstraße in klare achsiale und architek-

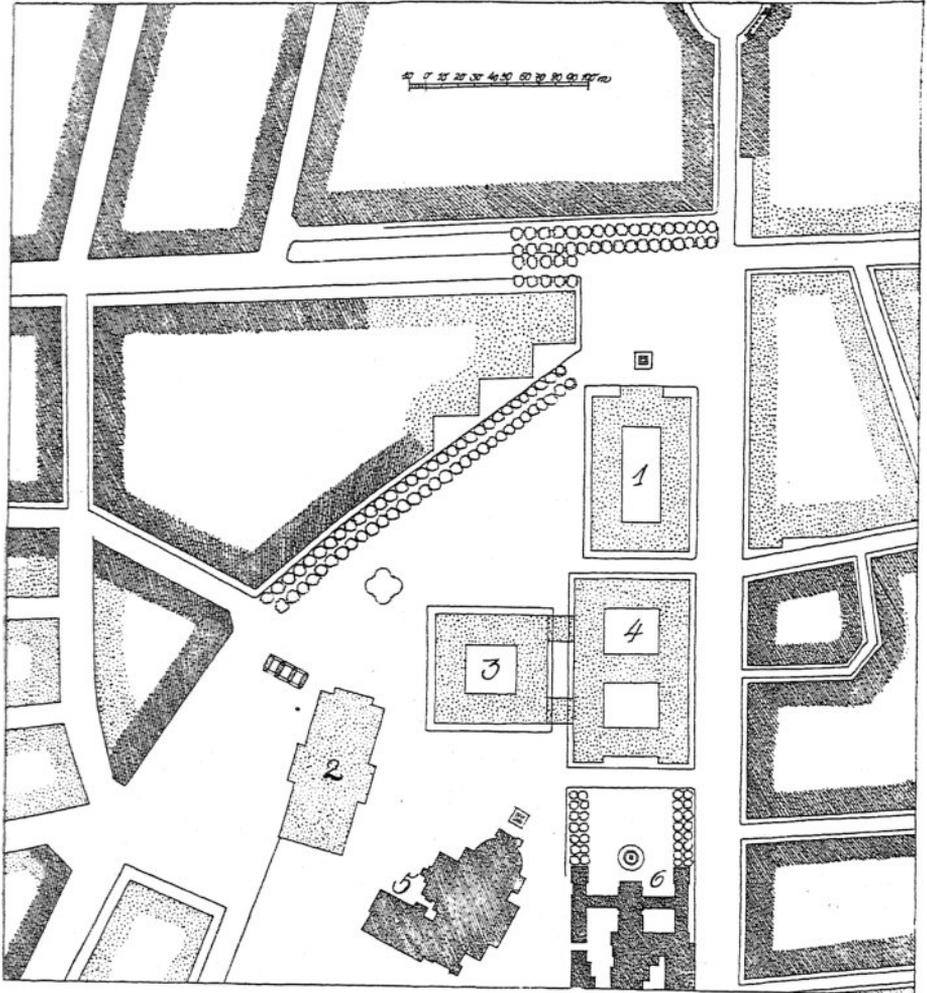


Abb. 173.

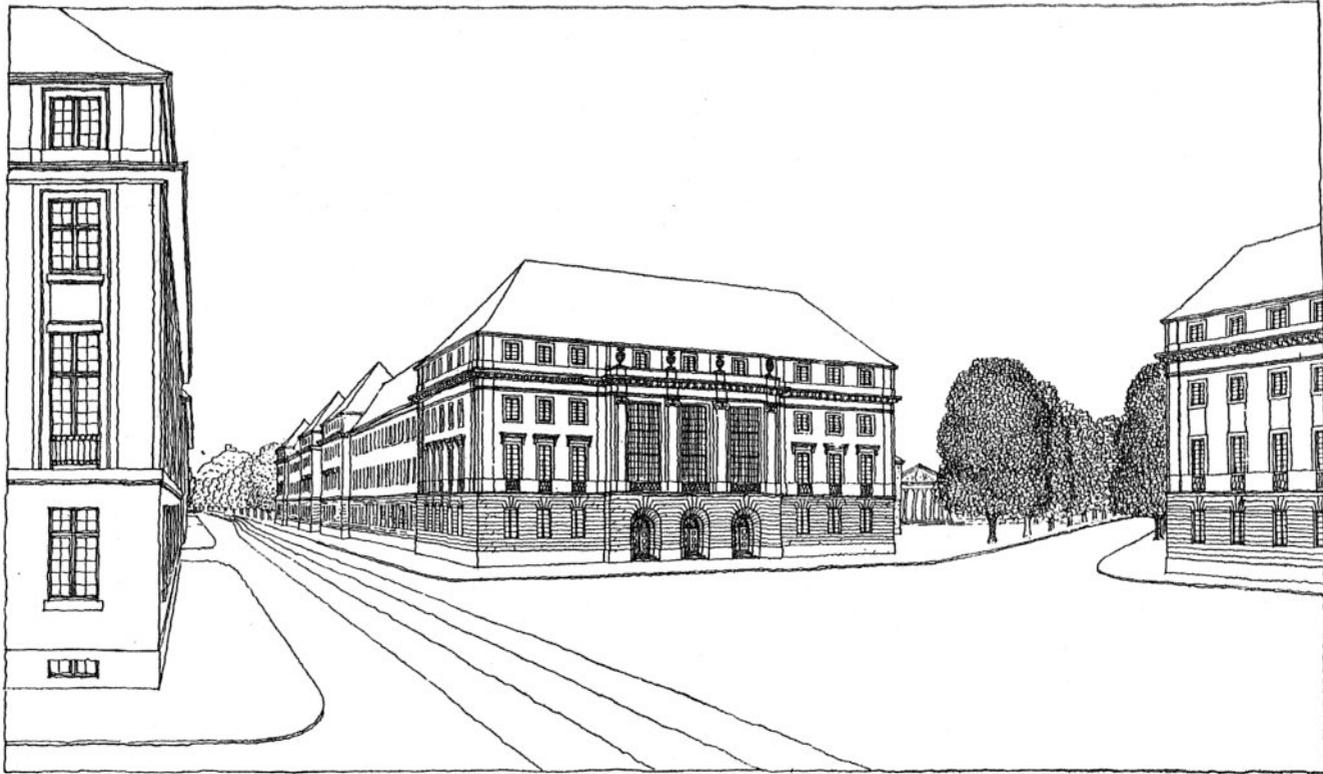


Abb. 174.

tonisch wirksame Beziehung zum Bahnhof und erhält auch als Geschäftsstraße die Entwicklungsmöglichkeit, die bei dem Plan, Abbildung 164 und 165, fehlt.<sup>1)</sup>

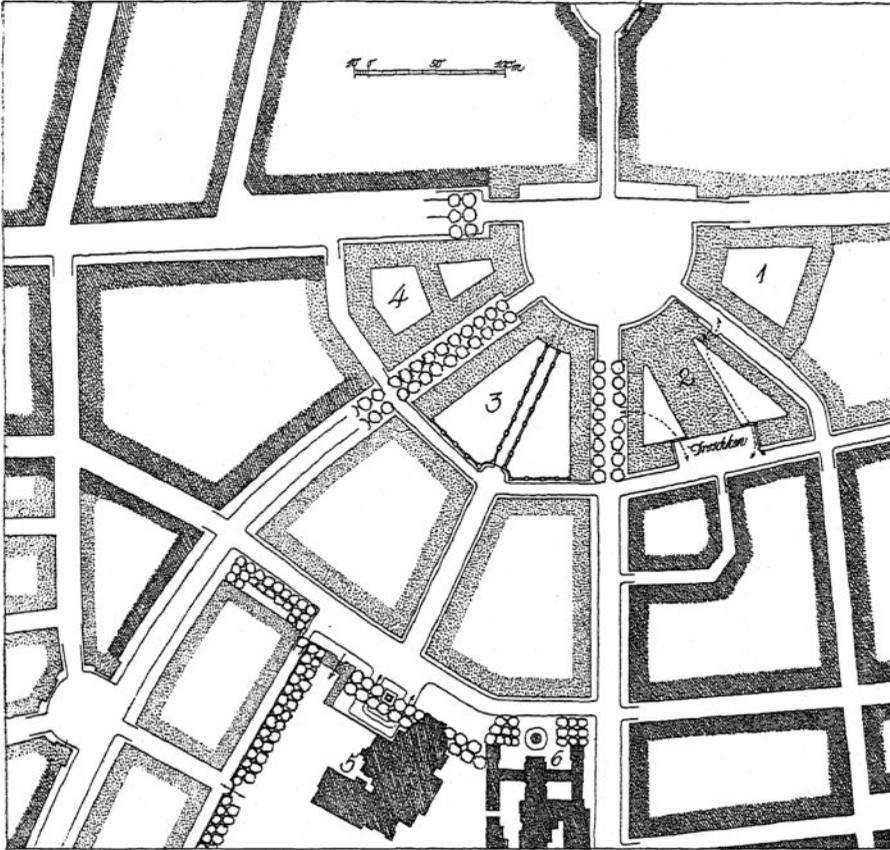


Abb. 175.

Die Stadt, die den besprochenen Bahnhofspiaz ausgeführt hat

<sup>1)</sup> Allerdings möchte ich nicht unerwähnt lassen, daß hier das Totlaufen der Straße auf dem runden Plaz an ihrem Nordende ein Hindernis dieser Entwicklung bilden würde. An dieser Stelle wäre die im Plan 169 gewählte Lösung vorzuziehen.

— es ist Karlsruhe in Baden —, steht im Begriff<sup>1)</sup> ein noch weit verfehlteres Projekt zu verwirklichen. Es handelt sich dabei um nichts geringeres, als um die Verlängerung der Hauptachse von Karlsruhe, die wir in den Abb. 147 und 158 dargestellt haben und die architektonisch das eigentliche Rückgrat der Weinbrennerschen Stadplanlage bildet, wie sich aus dem vom Jahre 1822 stammenden Stadtplan, Abbildung 152, ergibt. Die Südgrenze der Stadt bildete die Kriegsstraße;<sup>2)</sup> die Hauptachse war durch das Ettlinger Tor abgeschlossen (in Abb. 158 im Hintergrund sichtbar) und fand darüber hinaus als Ettlinger Landstraße ihre Fortsetzung.

Um die Mitte des 19. Jahrhunderts wurde etwas östlich vom Ettlinger Tor der erste Bahnhof gebaut; der Torbau selbst fiel später dem Verkehrsbedürfnis zum Opfer. Die auf gleichem Niveau geführten Gleise der Bahn begrenzten nun die alte Stadt im Süden. Jenseits aber entstanden, in der ganz schematischen Weise des neuzeitlichen Städtebaues angelegt, neue Quartiere, wie der Plan, Abb. 172, erkennen läßt. Die gleiche städtebauliche Planlosigkeit wie diese südlichen Stadtteile zeigt die bisherige Bebauung der Ettlinger Landstraße am Ettlinger Tor. (Plan Abb. 173. Die vorhandene Bebauung ist in den beiden Plänen, 173 u. 175, dunkel schraffiert). Die östliche Seite der Straße ist mit Privathäusern bebaut, an der westlichen liegt eine Badeanstalt (6) und die Festhalle (5), weiter folgt nach Süden der Stadtgarten.

Jetzt wird nun durch die Verlegung des Bahnhofs weiter nach dem Süden, das alte Bahngelände vor dem Ettlinger Tor frei werden, und es entsteht die Frage, wie hier der Stadtplan zu gestalten ist. Nach dem Vorschlag eines sehr bekannten Architekten wird beabsichtigt, den in Abb. 173 dargestellten Plan durchzuführen. Einen solchen Plan! In der Stadt Karlsruhe! Und an dieser Stelle. Und vier große

<sup>1)</sup> Ich behalte die seinerzeit gegebenen Voraussetzungen bei, die sich jetzt nach dem Kriege vollständig geändert haben, da die in Abbildung 175 und 176 vorgeschlagene Planung ihren absoluten Wert behält. Möge sie so das Andenken an ihren im Feld gefallenen Verfasser, Hans Schmidt, dauernd bewahren. In Wirklichkeit werden die Bauten 1 und 4 nicht zur Ausführung kommen und 2 und 3 sind unterdessen so ausgeführt, daß sie für den Vorschlag von Schmidt nicht in Frage kommen.

<sup>2)</sup> Die das System der Radialstraßen schneidende Ost-West-Straße ist die alte Heerstraße und jetzige Hauptverkehrsstraße der Stadt. Die parallel dazu geführte Kriegsstraße ist als Umgehungs- und Marschstraße angelegt, um das Stück der Heerstraße innerhalb der Stadt zu entlasten.



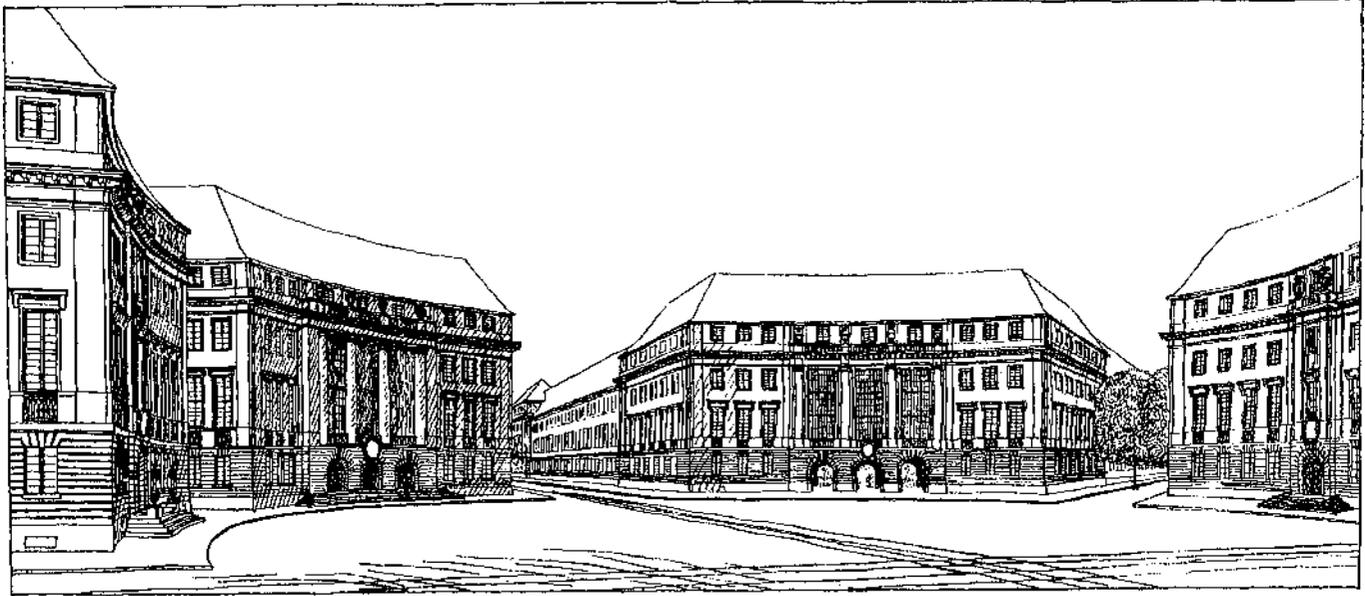


Abb. 176.



öffentliche Bauten, (1) Landesmuseum, (2) Theater- und Konzerthaus, (3) Ausstellungshalle, (4) Landesgewerbehaus sollen bei dieser Gelegenheit errichtet werden. Mit all diesen ganz außerordentlichen Mitteln soll am vorläufigen Ende einer alten Raumfolge, die ganz einzig dasteht, ein Platz geschaffen werden, der mit den anschließenden zusammenhanglosen Platzbildungen der architektonischen Idee Weinbrenners ins Gesicht schlägt. (Abb. 173 und 174).

In welcher Weise hier mit den gegebenen Mitteln ein würdiger und auch mit den Verkehrsstraßen gut verbundener Platz geschaffen werden kann, zeigt der von dem Architekten, Hans Schmidt, vorgeschlagene Plan 175, der durch den Plan 172 ergänzt wird. Das Bild des Platzes ist in Abb. 176 wiedergegeben.



## ANKÜNDIGUNG.

Wir dürfen annehmen, mit diesen neun Kapiteln eine Grundlage des architektonischen Denkens geschaffen zu haben, auf der wir nun weiterbauen können. Durch den Inhalt des vorliegenden Bandes der „Einführung“ sind die Themata der anderen fünf Bücher schon bestimmt: Es wird sich zuerst darum handeln, die architektonische Gestaltung des Baukörpers nach der Gesetzmäßigkeit des architektonischen Denkens durch Beispiele zu erläutern. Dabei werden — um die Fülle des architektonischen Materials zu bewältigen — die einräumigen Bauten und die mehrräumigen in zwei besonderen Bänden zu behandeln sein. Weiter werden das wichtige Kapitel IV über die architektonischen Gestaltungsmittel und die Kapitel VIII und IX über die inneren und über die äußeren Räume die Grundthemata für die drei letzten Bände liefern.

Die Titel der weiteren Bände werden sein:

- Der zweite: Von dem Äußeren der einräumigen Bauten,
- der dritte: Von dem Äußeren der mehrräumigen Bauten,
- der vierte: Von den äußeren Räumen,
- der fünfte: Von den inneren Räumen,
- der sechste: Von den Gestaltungsmitteln.

Was aber darüber auch gesagt werden wird, es soll, für den Inhalt bürgend, ein Spruch des alten weltweisen Goethe Schluß und Einleitung bilden:

Ältestes bewahrt mit Treue,  
Freundlich aufgefaßtes Neue,  
Heitern Sinn und reine Zwecke:  
Nun! Man kommt wohl eine Strecke!

---





BIBLIOTEKA GŁÓWNA

351339 L/1