



BLICK IN DEN PERGAMONSAAL GEGEN DEN ALTAR

DIE NEUBAUTEN AUF DER MUSEUMSINSEL IN BERLIN

ENTWURF: ALFRED MESSEL †

ZUR AUSFÜHRUNG BEARBEITET: LUDWIG HOFFMANN

AUSGEFÜHRT: WILHELM WILLE †

MIT 17 ABBILDUNGEN. AUFNAHMEN DER STAATLICHEN BILDSTELLE

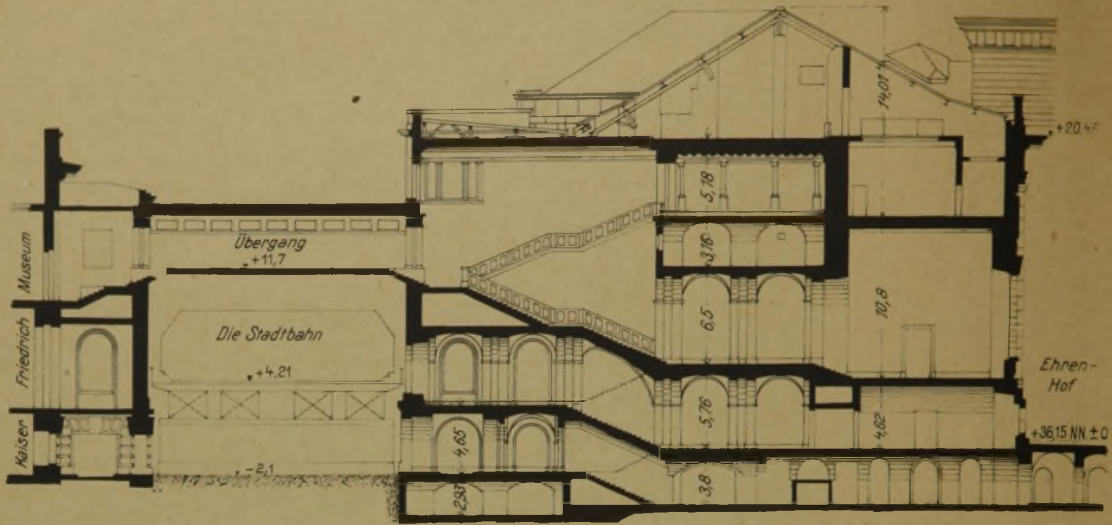
Als Messel, zum „Architekten bei den Kgl. Museen in Berlin“ bestellt, Herbst 1907 den Auftrag erhielt, nach dem Raumprogramm Wilhelm Bodes den Entwurf für die Neubauten auf der Museumsinsel aufzustellen, übernahm er eine überaus schwierige Aufgabe. Als Bauplatz war ihm nur das Gelände zur Verfügung gestellt, das nördlich von der Stadtbahn, südlich vom Neuen Museum und der Nationalgalerie begrenzt wird sowie der Streifen zwischen Neuem Museum und Kupfergraben, auf dem jetzt noch die Reste des alten Packhofes stehen. Die Hauptfläche war aber bereits durch das alte Pergamon-Museum teilweise besetzt, das, nach den Plänen von Fritz Wolff errichtet (vgl. Jahrg. 1907, S. 117 ff.), isoliert hinter dem Neuen Museum dicht an der Stadtbahn gelegen war und 1901 eröffnet worden ist.

Bode bezeichnet dieses Museum zwar schon in seiner Denkschrift als ein Provisorium, es sollte aber zunächst erhalten bleiben. Gefordert wurden aber Neubauten für die Erweiterung der Ägyptischen

Abteilung des Neuen Museums, diesem möglichst nahe gerückt, für ein Vorderasiatisches Museum, für eine Erweiterung der antiken Sammlungen und schließlich für ein Museum älterer deutscher Kunst, das dem, auf der abgetrennten Nordspitze der Insel von Ihne erbauten, 1904 eröffneten Kaiser-Friedrich-Museum (vgl. Jahrg. 1907, S. 129 ff.) nahe gebracht werden sollte. Bode wollte hier eine der hohen Kunst geweihte Anlage erstehen lassen, ähnlich dem Louvre in Paris, dem Britischen Museum in London, und die gesamten Bauten sollten miteinander in Zusammenhang gebracht werden, so daß man sie im geschlossenen Zuge, ohne die Straße usw. überschreiten zu müssen, vom Kaiser-Friedrich- bis zum Alten Museum Schinkels oder umgekehrt durchwandern könnte.

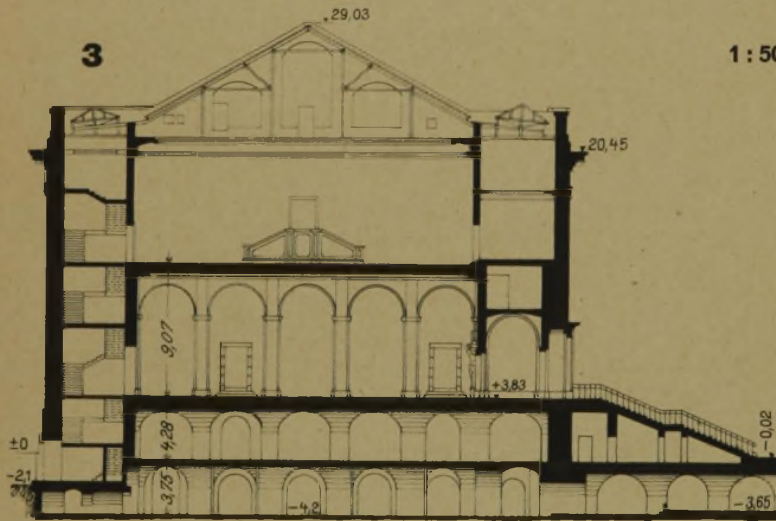
Es gelang Messel, die Zustimmung zur Niederlegung des Pergamon-Museums zu erhalten, was dadurch erleichtert wurde, daß dieses, auf schlechtem Baugrund errichtet, von den Erschütterungen

2



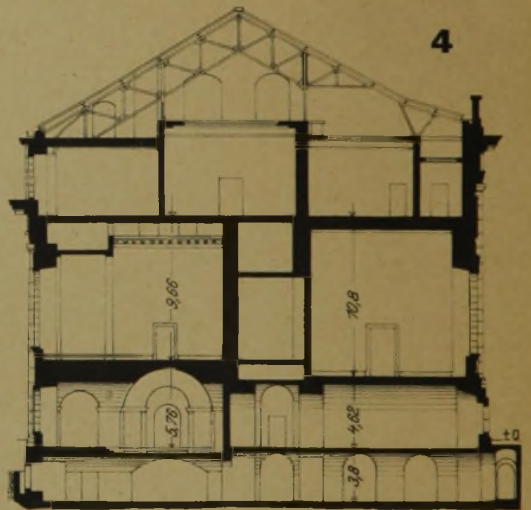
QUERSCHNITT DURCH DEN NORDFLÜGEL IM TREPPENHAUS 1:500

3



1:500

4

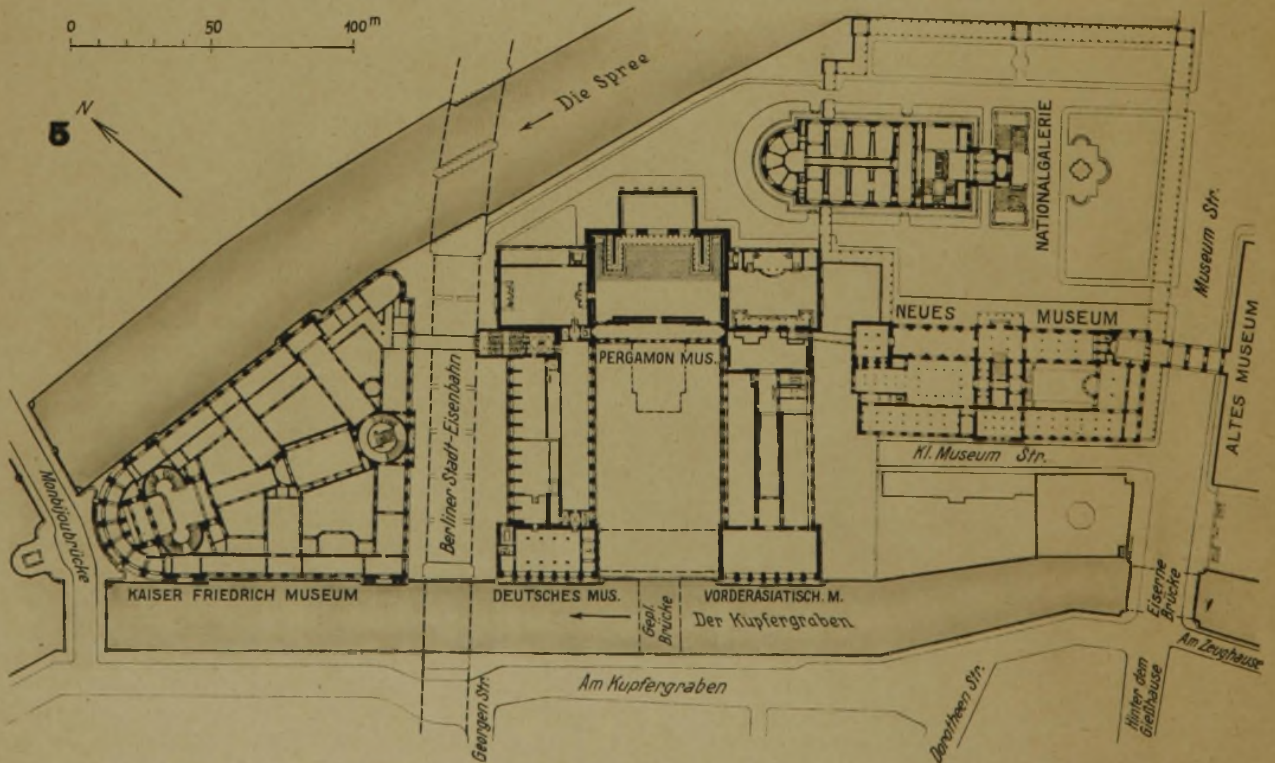


QUERSCHNITT DURCH DEN KOPFBAU DES NORDFLÜGELS

DESGL. MITTLERER QUERSCHNITT

0 50 100m

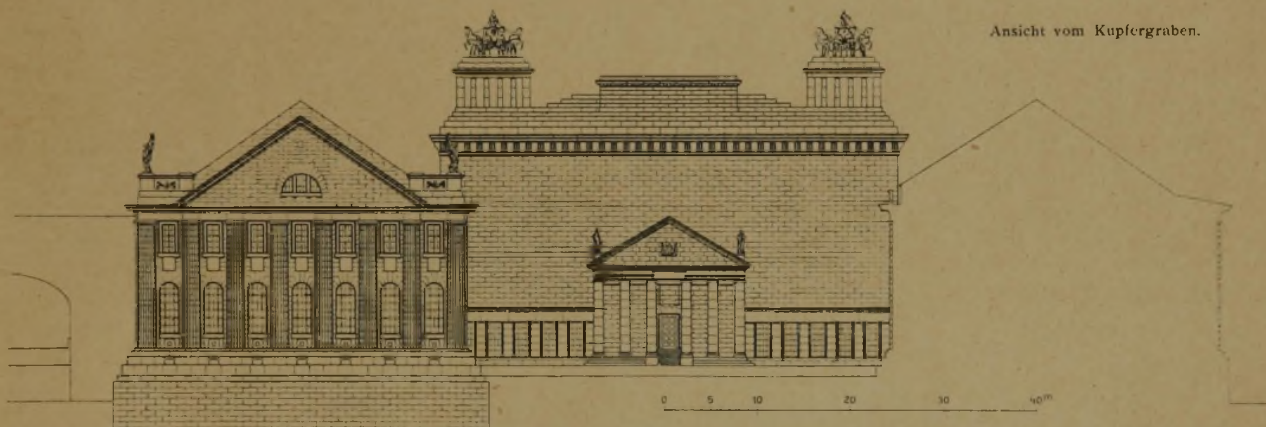
5



LAGEPLAN DER MUSEUMSINSEL 1:2500



GESAMTANSICHT AM KUPFERGRABEN. HEUTIGER ZUSTAND OHNE DIE VERBINDENDE SÄULENHALLE



GESAMTANSICHT NACH DEM ENTWURF MESSELS 1 : 1000

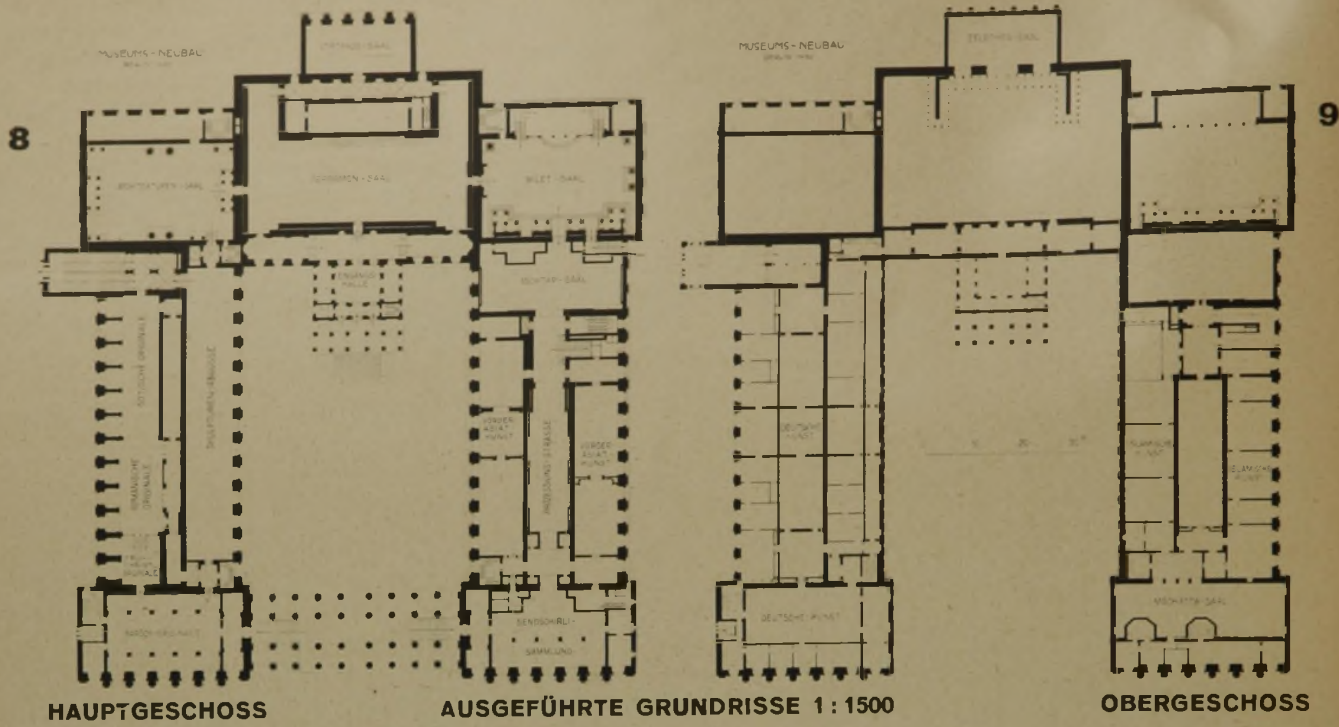
des Fernverkehrs der Stadtbahn mitgenommen, als gefahrdrohend für seinen wertvollen Inhalt und das Publikum erklärt werden mußte.

Messel ward hierdurch freier, er konnte die bisher einzeln gedachten Neubauten zu einem Monumentalbau zusammenziehen, mit dem neuen Pergamon-Museum als beherrschenden Mittelpunkt. Seine Pläne, auf Grund deren vom Preußischen Landtage die Mittel zum Bau bewilligt wurden, sind Jahrg. 1910. S. 205 ff. eingehend veröffentlicht. Aber ehe diese ersten Entwürfe ausreifen konnten, starb Messel nach schwerer Erkrankung am 24. März 1909.

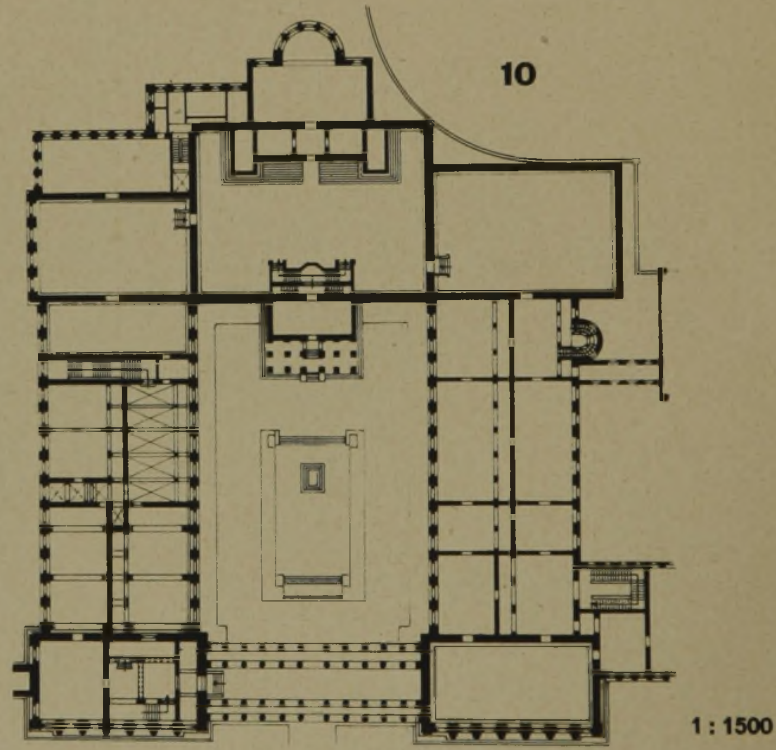
Vor seinem Tode mußte sein Studiengenosse und Freund Ludwig Hoffmann ihm versprechen, die Arbeit weiterzuführen, die ihm Ende 1909 auch übertragen wurde. In seinen Grundzügen und seiner Gesamterscheinung war der Bau festgelegt, bei der weiteren Durcharbeitung mußte er dann aber, namentlich im Innern, Umgestaltungen unterworfen werden, und auch die äußere Erscheinung hat in der Detaillierung Änderungen erfahren.

Der Lageplan, Abb. 5, zeigt die Lösung, die Messel der Gesamtanlage gegeben hat, die nun den Schlußstein bildet in der Ausgestaltung der Museumsinsel zu einem der Kunst geweihten Bezirke. Die stückweise Bebauung, die Durchführung der Stadtbahn über die Insel, haben es nicht zu einer einheitlichen Gestaltung kommen lassen, wie sie Friedrich Wilhelm IV. vorschwebte. Die Verhältnisse lagen 1883 bei Ausschreibung des großen Wettbewerbes für die Museumsinsel (ausführlich veröffentlicht Jahrg. 1884) noch günstiger insofern, als die Nordspitze noch nicht bebaut war. So war eine Zusammenfassung mit Überbauung der Stadtbahn möglich, mit einer großen Achse in der Längsrichtung der Insel und Flügelbauten längs Spree und Kupfergraben. Der junge Messel und der junge Hoffmann beteiligten sich beide getrennt an diesem Wettbewerb und kamen beide zu sehr ähnlichen Baugedanken.

Die Errichtung des Kaiser-Friedrich-Museums machte die Durchführung eines solchen Gedankens nicht mehr möglich, als Messel den Auftrag über-



HAUPTGESCHOSS
NACH DEM
ENTWURF
MESSELS



nahm, auch war das Bauprogramm ein wesentlich anderes geworden. Andererseits wurde jetzt eine Überbrückung des Kupfergrabens zugelassen, so daß von hier aus ein neuer Zugang gewonnen werden konnte. So kam Messel dazu, einen mächtigen L-förmigen, dreiflügeligen Baublock mit Hauptachse senkrecht zum Kupfergraben zu schaffen, der sich mit einem Ehrenhof von 45 m Breite bei 65 m Tiefe nach dem Wasserlauf öffnet, der mit einer Brücke überspannt wird. Die Errichtung dieser Brücke ist eine unbedingte Forderung. Die große Hauptachse, die sich jetzt am Kupfergraben totläuft, verlangt aber auch eine Fortsetzung nach den Linden zu. Sie sollte geschaffen werden durch einen Straßendurchbruch bis zum Hegelplatz hinter der Universität, den Hoffmann geplant hat, als er bei den Erweiterungsbauten der Universität künst-

lerischen Einfluß auf deren Ausgestaltung nehmen konnte. Die Stadt billigte 1913 die Pläne ihres Stadtbaurates, Fluchtlinien wurden festgelegt, Verträge mit dem Fiskus abgeschlossen usw. Der Krieg ließ den Plan nicht zur Ausführung kommen, die veränderte Lage nach dem Krieg führte 1920 zur Wiederaufhebung der Fluchtlinien. So ist die hier gebotene Möglichkeit einer stärkeren städtebaulichen Einordnung der Museumsbauten leider nicht verwirklicht worden. Bei den großen Raumforderungen erhielt der Grundriß der Neubauten so große Abmessungen, daß die Bauten einerseits ziemlich nahe an die Stadtbahn herangeführt werden mußten, andererseits sehr dicht an das Neue Museum und die Nationalgalerie heranrücken. Eine architektonische Gestaltung der Verbindungen zwischen den ver-

**HAUPTTREPPENHAUS
IM DEUTSCHEN MUSEUM**

11



BLICK VOM ZWISCHENPODEST

12



**UNTERLAUF DER TREPPE MIT
BLICK AUF DEN ÜBERGANG
ZUR STADTBAHN**

**DIE NEUBAUTEN
AUF DER MUSEUMSINSEL
IN BERLIN**

13



BABYLONISCHER SAAL
MIT ISHTARTOR

14



VOM PALAST IN ASSUR
AM TIGRIS

REKONSTRUKTION
EINER HOFFRONT

698



RÖMISCHER SAAL MIT BLICK AUF DAS MARKTTOR VON MILET

HELLENISCHER
SAAL



AN DER
KOPFWAND
EINGANGSHALLE
ZUM ATHENAE-
HEILIGTUM
AUF DER BURG
VON PERGAMON

schiedenen Museumsbauten war daher nicht möglich. Sie wurden vielmehr so unauffällig wie möglich lediglich als schlichte Verbindungsstege ausgeführt.

Ungelöst ist auch die Ausgestaltung des Spreeufers der Museumsinsel, das noch eines Abschlusses bedarf, in Frage gestellt der Bauteil des Museums am Kupfergraben auf dem Gelände des alten Packhofes. Von der Absicht, hier die von Messel vorgesehenen Erweiterungsbauten der Ägyptischen Abteilung zu errichten, scheint die preußische Staatsregierung abgehen zu wollen. Es sind jenseits der Stadtbahn am Kupfergraben jetzt noch größere Geländeflächen erworben worden, die man vielleicht für diese Zwecke ausnutzen will. Dann würde aber für den freibleibenden Streifen der Museumsinsel ein städtebaulicher Abschluß erforderlich werden, der vielleicht als Fortführung der Säulenhalle gedacht ist, die Neues Museum und Nationalgalerie einschließen und städtebaulich binden.

In seiner Formensprache sucht der Messelsche Entwurf, von dem wir die Hauptfassade in Abb. 7 noch einmal wiedergeben, Anschluß an die älteren Bauten. Sie zeigt Verwandtschaft mit der klassizistischen Gestaltung des Brandenburger Tors durch Langhans. Die Gestaltung, wie sie dann zur Ausführung gekommen ist, zeigt Abb. 5. Es fehlt allerdings noch die verbindende vierreihige Säulenhalle am Kupfergraben, für die Mittel nicht mehr vorhanden sind.

Messel hatte sein überaus kräftiges Architektursystem am Forum auf drei schwere, nur mit ganz kleinen Öffnungen versehenen Stufen zum Boden geführt, während die Museumsverwaltung später ein volles Untergeschoß mit großen Fenstern für den Betrieb im Museum und zu Beamtenwohnungen verlangte. Dem nun leichter wirkenden Unterbau mußte auch das obere Architektursystem entsprechen. Die hohen Säulen und Pfeiler wurden schlanker, die Lebhaftigkeit ihrer Konturen wurde in oberen Triglyphen im Schatten der Hauptgesimsplatte weitergeleitet. Sie bringen dabei einen Anklang an das obere Abschlußgesims des Mittelteiles des Pergamon-Museums. Die größere Schlankheit der Säulen bedingte auch eine Erleichterung der Giebel, die weniger steil gestaltet wurden. Dadurch werden auch die mit Glas gedeckten flachen Dächer von fernem Standpunkte aus weniger sichtbar.

Die an der Spreefront gelegenen Verwaltungsräume konnten im Hauptgebäude untergebracht werden. Diese Änderung führte zu einer Kostenersparnis und gab dieser Front größere Ruhe.

Aus den Schnitten (Abb. 2—4) und den beiden Hauptgrundrissen (Abb. 8—9) geht der Aufbau des Museums in seiner jetzigen Gestalt hervor. Abb. 10 stellt die Messelsche Fassung für das Hauptgeschoß dar.

Durch mannigfache Unterbrechungen, die der Bauausführung aus verschiedenen Umständen, so vor allem durch die schweren Kriegs- und Nachkriegszustände erwachsen, hat diese jetzt 20 Jahre beansprucht. Mit den Jahren ergab sich immer mehr die Notwendigkeit, das Innere so einfach zu gestalten, wie dies nur irgend möglich war. Die diesbezüglichen Änderungen werden bei Besprechung der einzelnen Räume angedeutet werden. Dabei war es aber das Bestreben, den großzügigen Sinn, den das Messelsche Projekt in so hervorragender Weise auszeichnet, überall durchzuführen.

Im Pergamonsaal wurde die Decke mit ihren großen kassettierten Vouten aus Bronze durch eine einfach geteilte unauffällige Glasdecke ersetzt, wo-

durch eine große Ersparnis entstand und auch die herrlichen Friese an den Wänden stärker belichtet werden. Die im Saalfußboden eingeführte große Treppe zum Saal fand außerhalb desselben eine passende Stelle, der Telephossaal wurde oberhalb angeordnet und die Wand dorthin möglichst weit durchschnitten, so daß man glaubt, aus dem Saal ins Freie zu schauen. Dabei konnte auch der Einschnitt inmitten der Altartreppe geschlossen und diese zu einem ruhigen Eindruck gebracht werden. So entstand für den Saal und besonders für den Altar darin eine freiere Wirkung.

Umgestaltungen zeigen auch die beiden Flügelbauten, namentlich im Deutschen Museum. Es ging hier ein längerer Kampf mit der Verwaltung voraus, die hinter der einheitlichen Fassade mit gleichen Fensteröffnungen einen Raum für die Völkerwanderung, einen romanischen und einen gotischen Raum eingebaut wissen wollte. Hoffmann vertrat den Standpunkt, daß in jedem monumentalen Bau die innere und äußere Gestaltung eines Sinnes sein müßten, sonst entstehe ein unstimmliges Werk. Gegen solchen Widerspruch des Inneren zum Äußeren wehrte er sich auf das entschiedenste und setzte seine Meinung durch. Er plante längs des Forums einen langen Saal, in dem die zahlreichen Abgüsse älterer deutscher Skulpturen zur Aufstellung kamen. Auch der danebenliegende Saal ist in einfacher Weise durchgebildet worden, die Ausstellungsstücke allein sollen seinen Schmuck bilden. Ausschließlich Originalwerke aus früheren Jahrhunderten sind in diesem einheitlichen langgestreckten Raum mit durchlaufender Holzbalkendecke (Abb. 17) aufgestellt worden. Nur die Art der Unterbringung der Ausstellungsgegenstände zeigt eine Trennung nach verschiedenen Epochen — der Zeit der Völkerwanderung, der romanischen und der gotischen Zeit. Die beiden Säle verbindet ein am Kupfergraben gelegener Quersaal mit Skulpturen aus der Zeit Schlüters.

Das obere Geschoß nimmt in zahlreichen kleineren Räumen, für die Wilh. Bode jedes Maß genau bestimmte, deutsche Kunstwerke aus verschiedenen Jahrhunderten auf. Auch hier ist die Ausstattung im wesentlichen eine einheitliche, aber Tönung und Material geben diesen Räumen ein intimeres Gepräge, entsprechend ihrem Inhalt.

Zwischen Pergamonflügel und Deutschem Museum ist jetzt die Haupttreppe zu den oberen Räumen eingeschaltet, von deren Zwischenpodest der Übergang über die Stadtbahn zum Kaiser-Friedrich-Museum abzweigt (Abb. 11 u. 12).

Der jenseits des Forums nach Süden gelegene Bauteil dürfte nach völligem Ausbau sowohl in der Disposition der Räume und ihrer Durchbildung der einfachste, dabei aber der interessanteste und eindruckvollste Teil der Bauanlage werden. Hierfür bieten die dort untergebrachten und noch unterzubringenden Kunstschatze eine vorzügliche Grundlage. Aus dem südlich vom Pergamonsaal angeordneten Miletsaal (Abb. 15) kommend, betritt man durch das Miletter, dessen Aufstellung aus den zahlreichen Bruchstücken als eine besondere technische Leistung zu bewerten ist, einen großen hellbelichteten Raum, in dem die Partherfassade, das einstige Ischtartor mit seinen vortrefflichen Tieren und Terrakotten und zwei Palastfassaden aufgebaut wurden (Abb. 13). Es folgt ein weniger hoch und weniger hell gestalteter Raum mit zahlreichen Stelen, zwischen die aus einem seitlichen



zum Obergeschoß führenden Treppenhaus ein Lichtstrahl fällt. Hierauf kommt man in die sehr helle, durch beide Geschosse durchgehende Prozessionsstraße Nebukadnezars. Auch die seitlichen Wände dieser Straße sind durch Terrakotten geschmückt. Von ihm gelangt man wieder in einen niedrigeren und weniger belichteten Raum und von da durch das Löwentor mit sechs mächtigen Löwen in einen hellen Saal, der nach dem Kupfergraben liegt und die Sentschirlisammlung aufnehmen soll. Das obere Geschoß über diesem Raum wird die Mschattafassade, die jetzt im Kaiser-Friedrich-Museum in gedrückten Verhältnissen schlecht belichtet aufgestellt ist, in hellem Licht zur vollen Wirkung bringen. Die übrigen Räume des Obergeschosses nehmen mit anderem die kostbaren Teppiche der Islamsammlung auf, die an den Wänden aufgehängt werden sollen.

Bei dieser Disponierung der Räume ist es möglich, in allen Teilen des Gebäudes die gleiche großzügige Wirkung zu erzielen, wie sie das Äußere der Baugruppe nach der Vollendung zeigen wird. Das Deutsche Museum mit seinen 58 und 65 m langen seitlichen Sälen, sowie den beiden großen Barockräumen, die antike Abteilung mit ihren drei in einer Achse von 115 m Länge zusammengefaßten stattlichen Sälen und die vorderasiatische Abteilung mit einer durchgehenden mittleren Achse von 85 m und schließlich die Islamabteilung mit der großen Mschattafassade werden die Museen zu einer Wirkung bringen, wie das, abgesehen vom Alten Museum, bisher nicht erreicht worden ist.

Dabei werden alle Räume in einfachster Weise durchgebildet, nur die Art der Raumfolgen, die Art der Belichtung und ihre den Kunstgegenständen sich möglichst anschmiegende Gestaltung sollen für die Gegenstände bei den Besuchern ein höheres Interesse erwecken.

Leider ist von dem Vorderasiatischen Museum bisher nur ein Teil eingerichtet, das übrige aber erst im Rohbau fertig. Die wertvollen Kunstgegenstände, die hier noch eingebaut werden sollen, müssen wegen Mangels an Raum im Verborgenen ruhen oder kommen, weil sie nicht an der richtigen Stelle stehen, nicht zur Wirkung. Es wäre dringend erwünscht, wenn wenigstens die Mittel zum Ausbau dieser Räume bald aufgebracht werden könnten.

Hoffmann hat sowohl hierfür wie für den Eingangsbau am Pergamonmuseum und für die Eingänge zu den Kopfbauten am Kupfergraben Pläne ausgearbeitet, so daß die Fortführung jederzeit wieder aufgenommen werden könnte. Hoffentlich wird dies trotz aller Not bald geschehen, damit dieser bedeutsame Bau nicht als Torso stehen bleibt.

Mit einigen Worten müssen wir noch auf die Ausführung des Baues eingehen. Wohl selten ist ein Bau unter so großen Schwierigkeiten und Kämpfen — teils mit den Ressortverhältnissen, teils auch persönlicher Art — ausgeführt worden. Dazu kommen die technischen Schwierigkeiten, die sich beim Bau des Südflügels zeigten. Bei der Inangriffnahme der Gründungsarbeiten stellte man fest, daß die Baustelle etwa von Süden nach Norden, ungefähr gleichlaufend mit dem Kupfergraben, von einer rund 200 m langen bis zu 40 m breiten und bis zu 50 m tiefen Schlucht durchzogen wird, die in verschiedenen Schichten mit Schlamm, Sand und Schlick ausgefüllt ist. Dieser tiefe Kolk mußte für den schweren Monumentalbau tragfähig überbrückt werden. Mit dem die Konstruktionen des Museumsbaues bearbeitenden Ingenieur O. Leitholf wurden von Baurat Wille zahlreiche Projekte ausgearbeitet, zuletzt eine Art Eisenbetonschwimmkasten, der als mächtiger, den Auftrieb des Grundwassers zur Entlastung ausnützender, Balken die Schlucht überbrücken sollte. Das preußische Arbeitsministerium

lehnte aber eine solche Ausführungsweise ab und spannte über den Kolk ein mächtiges, parabolisches Betongewölbe, das sich beiderseits auf den festen Baugrund stützt und sich nach anfänglichen Kinderkrankheiten auch als geeignet erwies, die großen Lasten des Aufbaus zu tragen. Wenigstens sollen sich Risse im aufgehenden Mauerwerk später nicht gezeigt haben. Allerdings verschlang diese Gründung einige Millionen. —

Während das Museum sonst in vielleicht vier bis fünf Jahren hätte ausgeführt, also noch vor dem

Kriege hätte vollendet werden können, gingen schließlich 20 Jahre, unterbrochen durch größere Pausen, darüber hin. Wilh. Bode hat die Vollendung nicht mehr erlebt, ebenso wurde der hervorragend tüchtige Baurat Wilh. Wille, den sich Hoffmann von der Stadtbauverwaltung als Mitarbeiter mitgebracht hatte, im Juli 1929 durch den Tod dahingerafft. Ihm folgten als Leiter Reg.-Brt. Wedow und später Reg.-Brt. Thum. —

Fritz Eiselen.

ÜBER NEUERE DEUTSCHE BAUKUNST

VON GEHEIMRAT DR. H. C. GERMAN BESTELMEYER, MÜNCHEN

(NACH DEM VORTRAG, GEHALTEN AUF DEM 12. INTERNAT. ARCHITEKTENKONGRESS IN BUDAPEST)

Bis um die Mitte vor. Jahrhunderts konnte man in Deutschland noch von einer einheitlichen, bodenständigen Bauweise sprechen, aufgebaut im wesentlichen auf einem vereinfachten Klassizismus. Immerhin ließen sich schon zwei Richtungen herausfühlen: als hauptsächlichste die klassizistische, als weniger hervortretend die romantische. Letztere errang mehr allgemeine Geltung, als man in den achtziger Jahren anfang, „stilistisch“ zu bauen, d. h. in Renaissance, Gotik, Barock. Aber gegen die Jahrhundertwende gab eine einfachere, im wesentlichen wieder auf den Klassizismus zurückführende Richtung den Ton an. Die schlimmste Zeit war wohl die zwischen den siebziger Jahren bis Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts. Es gab nur ganz wenige Baukünstler, denen dies „stilistische“ Bauen einigermaßen glaubhaft gelang. Um die Jahrhundertwende fing man an zu fühlen, daß trotz schöner Einzelschöpfungen die baulichen Leistungen nicht durchschlagend überzeugend seien; es kam der sogen. „Jugend- oder Sezessionsstil“. Eine Entwirrung konnte auch ihm nicht gelingen, da auch er die Probleme nicht von ihrer Innenseite angriff.

Revolutionären geschichtlichen Ereignissen pflegen Bewegungen auf kulturellem Gebiet voranzugehen, zum mindesten durch sie aufgelöst zu werden. So können wir seit den großen geschichtlichen Ereignissen — und zwar nicht nur in Deutschland — in der Baukunst grundlegende Umwälzungen feststellen. Eine Befreiung von historisch-stilistischen Zwangsvorstellungen, weit darüber hinaus vielleicht sogar eine Gesetzlosigkeit, die jeden Überlieferungswert bewußt negiert, die mit einem Male alle Fesseln sprengt!

Es entstehen Bauten ohne Dach, Mauerflächen werden durch Glas und Eisen ersetzt, die Entwicklung des Grundrisses ist durch das Fehlen des Daches an keine Hemmung mehr gebunden, und die Baugebilde sind neuartig genug, um von Vielen, die sich um eine bodenständige Bauweise sorgen, a priori abgelehnt zu werden. Und doch, glaube ich, haben wir keinen Grund, diese Revolution auf dem Gebiete der Baukunst zu bedauern. Denn sie hat alte Vorstellungen von vermeintlicher Tradition erschüttert und hat die Bahn freigemacht, um nach Formen zu suchen, die den Bedürfnissen und dem Geist unserer Zeit mehr gerecht werden als die überkommenen.

Die Forderungen der Zeit liegen zunächst auf hygienischem Gebiet. Man hat den Wert von Luft, Sonne und Licht für die Volksgesundheit erkannt. Die fortschreitende Mechanisierung unseres Zeit-

alters hat auch in unsere Wohnbedingungen Übergreifen und die zunehmende Bevölkerungsdichte, industrielle und technische Bedürfnisse führen zu Raumverhältnissen, die weit über das früher übliche Maß hinausgehen. Neue Elemente, wie Eisen und Eisenbeton, geben die Möglichkeit, solchen Forderungen in vollem Maße gerecht zu werden. Hierbei war es aber nicht mehr möglich, die alten Bauformen in überzeugender Weise anzuwenden; denn sie sind alle an bestimmten Mensuren in ihren Gliederungen gebunden. Werden sie trotzdem angewandt, so wirken sie unglaublich. Ein lehrreiches Beispiel hierfür sind die älteren Hochhäuser in Amerika. Je stärker in Bedürfnisforderungen und Konstruktionsmethoden der Bruch mit der Vergangenheit erfolgt, desto eher gelingt die Herausschälung einer neuen, überzeugenden Baugestaltung.

Wir haben in Deutschland im letzten Jahrzehnt eine Reihe von vorbildlichen industriellen Bauanlagen geschaffen, „modern“ im besten Sinne des Wortes, die ganz mit der Vergangenheit gebrochen und ihre Formgebung nur dem klar angesteuerten Zweckbedürfnis und neuen Konstruktionsmethoden, vor allem dem Eisenbeton und Eisen, verdanken. Sie machen den Eindruck der Wahrhaftigkeit, und im Zusammenhang mit der Natur, mit Belichtungswirkungen, oft in ihrem rhythmischen Wechsel der Baumassen in gleichmäßiger Wiederholung von klaren Einzelmotiven, kann man diesen Bauten ohne weiteres Schönheitswerte zusprechen, obwohl es hier vielleicht richtiger ist, im ganzen mehr von Bau t e c h n i k als von Baukunst zu sprechen.

Noch vor etwa 20 Jahren forderte der Politiker Friedrich Naumann, daß man Ingenieurkunst nicht durch architektonische Zutaten „verkleiden“ sollte. Und hier hat sich in der öffentlichen Meinung in der Tat in der Zwischenzeit eine völlige Wandlung vollzogen. Wir sind soweit, daß uns der Anblick schöner Konstruktionslinien ohne jedes schmückende Beiwerk ein ästhetischer Genuß ist. Unbewußt erschaut sich der Laie allmählich ein statisches Gefühl.

Auch die moderne Architektur wurzelt in solch gesunder Sachlichkeit, und solange diese echt ist, kann auch sie nur Erfolge buchen. Wir finden unter den vielen Siedlungsbauten, unter den Miethausbauten und anderen Nutzbauten ausgezeichnete Lösungen, klare, zweckmäßige und knappe Grundrißentwicklungen, und die Fassaden sind nur das logische Spiegelbild dieser lichten, räumlichen und körperlichen Vorstellungsweise. Was an schmückendem Beiwerk fehlt, wird durch den Rhythmus ersetzt. In der Reihung von Fenstern ist ein

Äquivalent gefunden für die Säulen und Pfeiler der Alten. Schwieriger gestalten sich die Dinge, wenn ein Schmuckbedürfnis auftritt. Neue, noch nie dagewesene Formen bewußt zu erfinden, ist noch niemals gelungen, und sie aus Vorstellungen über die Schönheit der Maschine ableiten zu wollen, ist als gescheitertes Beginnen längst aufgegeben. So bleibt vorerst nichts anderes übrig, als auf jedes Profil, jedes Gesims zu verzichten — freilich eine Bankrotterklärung an Gestaltungskraft —, oder sich an die vereinfachte Formengebung einer gewissen Zeitlosigkeit anzuschließen. Trotz allem sind die Grundanschauungen des modernen Baugestaltens gesund — denn erst muß die klare Hauptform gefunden sein — dann erst beginnt der Schmuck. Und hierin unterscheidet sich das Neue in unserer deutschen Baukunst vorteilhaft vom „Jugendstil“. Deshalb erscheint es mir auch weder billig noch richtig, ihr eine gleich rasch vorübergehende Epoche zu prophezeien. Richtig ist nur, daß all die Dinge noch im Fluß sind, und wenn das Wort wahr ist, daß die Kunst immer am Ziel ist, so wird man daraus nur folgern dürfen, vorsichtig mit dem Worte Baukunst zu sein. Man ist aber zumeist eben doch auf dem Wege zum Ziel.

Ein Charakteristikum der neueren deutschen Baukunst ist die Tendenz zur Horizontalen, sehr im Gegensatz zur Vorkriegszeit. Sie verdankt zum großen Teil ihren Siegeszug der leichten Überspannungsmöglichkeit durch Konstruktionen mit Eisen und vor allem Eisenbeton, und es ist nur natürlich, daß diese Horizontaltendenz ihren logischen und harmonischen Ausklang im flachen Dach sieht und findet. Die Zeiten sind fast schon vorüber, wo sich in dem leidenschaftlichen Kampf der Geister schied: „Hie flaches, hie Steildach!“ Als ob es darauf ankäme! Als ob es nicht zu allen Zeiten in deutschen Landen neben steilen auch flache Dächer gegeben hätte! Die Hausfassaden in den sogenannten Innstädten aus der Barockzeit wollen bewußt flache Dächer vortäuschen, und sicher wären damals schon flache Dächer in unserem heutigen Sinne gemacht worden, wenn die technischen Möglichkeiten hierzu vorhanden gewesen wären.

Sind die technischen Möglichkeiten für das flache Dach im heutigen Sinne nun schon in vollem Umfange vorhanden? — Es mag so scheinen. Aber was bedeutet im Baufach eine zehn- oder mehrjährige Erfahrung, wenn hundertjährige, mehrhundertjährige dagegen steht. In alten Städten haben wir noch Dächer mit gotischen Ziegeln eingedeckt, freilich stark ergänzt, aber sie haben sich bewährt. Unsere heutige Zeit baut nicht mehr für so viele Generationen — zugegeben. Aber wenn man an Museen, Rathäuser und vor allem an Kirchen denkt, erscheinen die Dinge unter einem anderen Gesichtswinkel.

Das will sagen, daß die Dachform im wesentlichen vom technischen und wirtschaftlichen Standpunkt entschieden wird, ästhetische Rücksichten haben hier in zweite Linie zu treten. Mehr Geltung wird schon, besonders im Einzelfall, die Rücksicht auf die Umgebung haben, hier mag das architektonische Taktgefühl entscheiden. Darüber soll sicher nicht vergessen werden, daß ein schönes Dach noch immer ein sehr schönes architektonisches Element ist, und daß es noch auf lange Zeit hinaus auch seine praktischen Vorzüge haben wird.

Eine ähnliche Beunruhigung rief in Fach- und Laienkreisen die H o c h h a u s f r a g e hervor. Es gab eine Zeit, in der man sich eine besondere Be-

lebung der Baukunst durch die Errichtung von Hochhäusern versprach. Und von dem Grundsatz ausgehend, daß die Lösung neuer Probleme zu neuer Formgestaltung führen müsse, kann man solchen Ideen eine innere Berechtigung nicht absprechen. Die Besonneneren konnten die Entwicklung der Dinge freilich mit mehr Ruhe heranreifen sehen. Denn ein Hochhaus ist schließlich kein Ornament, das man einem Stadtbild aufklebt, sondern sein Entstehen ist durch wirtschaftliche Überlegungen bedingt. Die wenigen Hochhäuser, die Deutschland zur Zeit tatsächlich besitzt, zeigen aber eine durchaus neuzeitliche Formengebung, die aus dem Problem selbst herausgewachsen ist. Die befürchtete Störung des Stadtbildes ist nicht eingetreten, man darf eher von einer Bereicherung des Stadtbildes vom städtebaulichen Standpunkt sprechen. Die Gruppierung von klaren Baumassen, mit denen unsere heutige Baukunst erfolgreich am Einzelobjekt operiert, wird hier im Zusammenhang mit der Umgebung ins Große übersetzt.

Daß die Hochhäuser, besonders zu Gruppen vereinigt, unvergleichlich großartige, und dabei male- rische Wirkungen auslösen können, zeigen die Beispiele vor allem in New York.

Freilich liegen die günstigsten wirtschaftlichen Möglichkeiten für die Errichtung von Hochhäusern im Kern unserer alten Städte, wo ihre Rentabilität durch die Dichtigkeit des Verkehrs am gesichertsten ist. Hier stehen aber auch meist die wertvollsten Bauten aus der Vergangenheit, und da ergibt sich dann der Konfliktstoff von selbst. Unsere wertvollen alten Stadtbilder vor baulicher Beeinträchtigung zu schützen, muß uns aber ebensowehr am Herzen liegen, wie die Förderung neuer Baukunst.

Es geht aber nicht an, solche Bauvorhaben damit abtun zu wollen, sie seien nicht „bodenständig“. Bodenständig ist keineswegs nur das Überkommene, sonst gäbe es keine Entwicklung. Das Bodenständige hat sich vielmehr nach Material und vor allem klimatischen Verhältnissen der Örtlichkeit anzupassen, wobei wir dem Material bei den viel günstigeren Transportverhältnissen heute nicht mehr den allein entscheidenden Einfluß zugestehen können.

Schwieriger ist die Frage zu beantworten, wie weit die Kunst, also auch die Baukunst, an die Eigenart des Volksganzen gebunden ist. In gewissem Sinne begrenzt ist der Satz: daß jede Kunst national ist, wohl richtig. Aber wenn wir an die Gotik, die Renaissance denken, so werden wir sagen können, daß es sich hier um große Bewegungen handelt, die nicht haltmachten an den Grenzen der Staaten und Völker. Aber jedes Volk hat diesen großen, einheitlichen, bewegenden Gedanken in der ihm eigenen geläufigen Formensprache Ausdruck gegeben. Die neuere deutsche Baukunst ist noch zu jung, ist noch zu sehr im Bann ihrer revolutionären Entstehung, noch zuviel im Problematischen befangen, als daß man ihr einen starken Vorwurf machen könnte, daß hier vielleicht noch manches nachzuholen ist. Ich glaube, wir müssen neidlos anerkennen, daß vor allem die Baukunst in den skandinavischen Ländern in dieser Hinsicht gefestigter scheint.

Im übrigen wird man nicht leugnen können, daß durch die Entwicklung unseres Verkehrs die Unterschiede in Sitten und Gebräuchen der Völker manches voneinander annehmen werden, daß sich vielleicht mehr Angleichungen ergeben — ver-

schwinden werden sie indes in absehbaren Zeiten nicht, ebensowenig wie die Dialekte. Und solange das so bleibt, werden sie ganz von selbst die Baukunst als den sichtbaren Ausdruck der Kultur eines Volkes — wenn auch etwas weniger stark als früher — beeinflussen, und es erscheint zum mindesten überflüssig, sich bewußt dagegen wehren zu wollen, zumal dafür auch der Zoll des Eigenartigen, Individuellen entrichtet werden müßte, das für die Phantasie noch immer ein mächtiger Anreger gewesen ist.

Alles in allem wird man sagen können, daß die neuere deutsche Baukunst durch die Betonung der Sachlichkeit — aber nur der wahren Sachlichkeit — durch klare Konstruktionsmethoden und vor allem durch die Unterstreichung des Zwecklichen einen mächtigen Schritt vorwärts gekommen ist, und daß dies mit dem Opfern nicht mehr haltbarer, überkommener Formen nicht teuer bezahlt worden ist. Daß dabei Kinderkrankheiten zu überwinden waren und noch sind, wird kein Billigender verargen wollen.

Die geringe Resonanz, die die moderne Baukunst vielfach namentlich noch in Laienkreisen findet, mag ihren Grund mit in der puritanisch schmucklosen Gestaltung haben. Bei den Bauten in der City wird diese Schmucklosigkeit meist weniger hervortreten. Denn die glatten Flächen bilden einen ausgezeichneten Hintergrund für Firmeninschriften, Lichtreklame u. dgl. Aber an einer Reihe von öffentlichen Bauwerken wird das Bedürfnis nach Schmuck mehr hervortreten. Vor allem Kirchen werden auf die Dauer an Stelle der zur Zeit meist üblichen Übereinfachheit, die manchmal bedenklich an Phantasielosigkeit anklingt, einer mehr oder minder reicheren Durchbildung mit architektonischen Schmuckelementen an ihren Fassaden und in ihren Innenräumen nicht wohl entraten können.

Es mutet wie eine Umkehrung aller Werte an, wenn heute der Kirchenbau seine Anregungen aus dem Industriebau herholt, während in allen früheren Epochen die architektonischen Entwicklungen von den Kultbauten ihren Ausgang nahmen. Aber auch in diesem Vorgehen der neueren deutschen Baukunst liegt eine gewisse Logik. An dem Kultus, also an dem eigentlichen Zweck des Kirchenraumes, hat sich kaum etwas geändert, mit Ausnahme vielleicht des Wunsches, daß die Sicht auf Kanzel und Hochaltar frei bleibt, eine Forderung, die durch stützenlose Räume ohne weiteres erfüllt werden kann, wozu neuartige Konstruktionsmöglichkeiten die Wege ebnen. Das heißt also, da das befruchtende Element einer neuen Zweckforderung fehlt, können wesentlich neue Momente in den Kirchenbau nur durch neue Konstruktionsmethoden hineingetragen werden. In dieser Hinsicht liegen bei einer Reihe neuer Kirchen gewiß hochbeachtliche Leistungen vor, vielfach allerdings erkauft auf Kosten der sakralen Stimmung. Nach dieser Richtung allzusehr übersteigerte Kirchenbauten laufen Gefahr, an Industriehallen oder an Kinoartige anzuklingen. Es hat allen Anschein, als ob wir hier noch auf längere Zeit hinaus uns von der Anlehnung an alte Typen nicht ganz freimachen werden können.

Eine große Anzahl von höchst bedeutungsvollen Werken auf diesem Gebiet, durchzogen von manchen neuen Gedanken, zwingt uns Achtung ab. Aber

wenn man sie in ihren Einzelheiten auf ihre Wirkung studiert, so wird man bei einiger Ehrlichkeit zugeben müssen, daß der überzeugendste und beste Teil am Gesamtwerk doch immer auf angewandter Überlieferung bzw. Anlehnung an diese beruht. Denn die Kirche, die sich, ganz aus dem Geiste unserer Zeit erfunden, den alten Kathedralen und Klosterkirchen ebenbürtig an die Seite stellen will, muß erst noch gebaut werden.

Daß unserer Zeit aus ihr herauswachsende schmückende Bauelemente fehlen, macht sich deshalb beim Kirchenbau als dem Bautyp, der am stärksten den Repräsentationsgedanken verkörpern soll, am meisten fühlbar. Und so finden wir deshalb die sogen. freien Künste hier am stärksten zur Mitarbeit herangezogen. Sie müssen gewissermaßen als Ersatz für die Sterilität unserer neuen Zeit an architektonischen Zierformen einspringen. Und in diesem Heranziehen der freien bildenden Künste zur Architektur liegt vielleicht zunächst die einzige Möglichkeit phantasievoller, schmückender Gestaltung. Denn die freie Kunst ist minderbeschwert durch Gebundenheit an Zweck und Konstruktion. Vielleicht ist es deshalb kein Zufall, daß die ersten Anstöße zu neuen architektonischer Baugedanken nicht so sehr von den Zunftarchitekten als von Männern der freien bildenden Kunst ausgingen. Sie sahen in ihrer Unbefangenheit zuerst das Schöne und Große in der Form eines modernen Gasometers, in der eleganten Linienführung einer eisernen Brücke, die keines architektonischen Schmuckes bedarf, sondern durch den Einfluß von Luft und Licht in ihren höchsten Reizen spielt.

Der leider zu früh verstorbene Auburtin hat in einem geistreichen Essay „Die Kunst stirbt!“ auseinandergesetzt, daß vielleicht für die Kunst überhaupt künftig der Boden fehlen wird. Er hat das damit begründet, daß im Gegensatz zu allen früheren Kulturepochen seit über einem halben Jahrhundert ganz plötzlich durch die Maschine und ihre Auswirkung, durch die Industrialisierung und Mechanisierung, durch die Schnelligkeit des Verkehrs die gesamten Grundlagen unseres Daseins fundamental sich geändert haben.

Es wäre verfehlt, angesichts der inzwischen eingetretenen einseitigen Entwicklungen nach der Seite der Technik hin diese Besorgnisse zu leicht zu nehmen. Indes, die Sehnsucht nach der Kunst ist dem Menschen von der Vorsehung zu tief ins Herz gelegt, als daß sie ganz daraus entswinden könnte.

In der letzten Zeit hat sich die deutsche Baukunst hauptsächlich nach der technischen Seite entwickelt. Sie hat gut daran getan, sie hat damit den Anschluß an unsere Zeit gefunden. Sorgen wir dafür, daß sie nicht zu einer Bautechnik erstarrt, indem wir Fühlung halten mit den freibildenden Künstlern. Nicht nur, daß sie unsere Bauten mit ihren Werken schmücken sollen, sondern daß wir uns durch den Verkehr mit ihnen Anregung holen und die Freiheit des Blickes erhalten. So heilsam die Gebundenheit an Zweck und Material ist, die Phantasie muß immer lebendig bleiben. Die Grundlagen, auf denen sich unsere Baukunst in neuerer Zeit entwickelt hat, sind gesund. Richtunggebend bleiben Bedürfnis und Sachlichkeit. Darüber hinaus führt Konstruktion zur Form: nur vom Übel bleibt das Schlagwort! —



