

PROF. DR. KURT JUNGHANNS

DIE IDEE DES »BÜRGERLICHEN BAUSTILES«
IN DER DEUTSCHEN ARCHITEKTURENTWICKLUNG
ZWISCHEN 1871 UND 1906*

Wer sich mit der jüngeren Geschichte der Architektur beschäftigt, stößt sofort auf die Erscheinung, daß der Weg zur neuen Architektur in den verschiedenen Ländern Europas sehr unterschiedlich gewesen ist. Morris in England, Horta und van de Velde in Belgien, Berlage in Holland, Otto Wagner und seine Schüler in Österreich-Ungarn, Peret und Garnier in Frankreich, die Münchner Schule mit Theodor Fischer und Richard Riemerschmid, Berlin mit Peter Behrens und Walter Gropius — das alles zeigt vieles Gemeinsame, aus dem allgemeinen Entwicklungsstand des Kapitalismus sich Ergebende. Aber es deuten sich in den Namen der Architekten auch viele nationale Besonderheiten an. Sie zu untersuchen und hinsichtlich ihrer Ursachen zu klären, ist für das Erfassen der Triebkräfte der allgemeinen Architekturentwicklung dieser Zeit unerlässlich. Hier liegt eine Aufgabe vor, die ganz im Sinne des Vorschlages von Dr. Dercsényi eine gegenseitige Information und internationale Zusammenarbeit geradezu verlangt.

Wir möchten uns jedoch nicht mit dieser Feststellung begnügen, sondern bereits über einige Ergebnisse unserer Arbeit berichten, wobei ich hoffe, daß das, was ich heute über die besonderen Züge der deutschen Architekturentwicklung vortragen kann, der Anfang eines Gedankenaustausches über den Eklektizismus des 19. Jahrhunderts und seine Überwindung werden möge.

In den Jahren zwischen 1895 und 1906 wurde eine schöpferische Wende in der Architektur vollzogen. Nicht nur neue ökonomische und gesellschaftliche Verhältnisse, sondern viele Erscheinungen in der Literatur und bildenden Kunst der letzten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts deuten darauf hin, daß sich neue Beziehungen zwischen den Klassen der damaligen kapitalistischen Gesellschaft herausgebildet hatten. Das grundlegende Ereignis lag in der Entwicklung der Industrie, die der Bourgeoisie eine breite ökonomische Basis gegeben und dadurch die gesellschaftliche Stellung der Adelsklasse endgültig untergraben hatte. Damit verblaßte auch das Ansehen und die ideologische Macht, die die alte europäische Adelskultur selbst als bleicher und verzerrter Widerschein noch während des ganzen 19. Jahrhunderts auf dem Festland sich erhalten konnte. Diese Veränderungen waren die letzte Ursache für die Entthronung vieler althergebrachter künstlerischer Ideen und Vorstellungen und auch die unerläßliche Vorbedingung für die Anerkennung jener Archi-

* Überarbeitung des ursprünglichen Vortrages.

tektur-Auffassungen, die sich aus neuen Lebensbedürfnissen und der Anwendung traditionsloser Baustoffe und Konstruktionsideen ergaben.

Die führende Rolle Englands in der Entwicklung einer neuen Architektur beruht auf seiner frühen Industrialisierung und der Macht des Bürgertums, das noch im 19. Jahrhundert seine Kultur der Klasse der Großgrundbesitzer aufzuzwingen vermochte. Berlage und van de Velde hatten die moralische Kraft für ihre Formrevolution unmittelbar aus der sozialen Entwicklung gezogen. Selbst Otto Wagner sprach in seiner berühmten Schrift von 1895 von großen sozialen Umwälzungen, die stets neue Stile gebären, und vom demokratischen Denken.

In Deutschland war die gesellschaftliche Stellung des Adels durch keine Revolution ernsthaft erschüttert worden, hier war die Auseinandersetzung mit dem Adel noch zu führen. Deshalb nahm der Wechsel in den Architekturauffassungen einen scharf antifeudalen Charakter an. An Stelle der »alleinherrschenden aristokratischen Kultur« suchte man eine spezifisch »bürgerliche« zu entwickeln. Auch in der Architektur wollte man einen bürgerlichen Baustil schaffen. Die Überwindung des starren Eklektizismus und der Durchbruch des Neuen durchlief deshalb in Deutschland eine Epoche starker Rückerinnerungen an die Traditionen des bürgerlichen Bauens. In den sechziger Jahren lag das Schwergewicht der Auseinandersetzungen um die ersehnte neue Architektur noch ganz im Bereich der Ausstellungs- und Bahnhofshallen in Eisen-Glas-konstruktionen. Seit den achtziger Jahren jedoch war die deutsche Fachliteratur völlig beherrscht von dem Suchen nach einer gemässen Architektur für das bürgerliche Wohnhaus. Stahlbauten mit großen Glasflächen verschwanden nach 1900 völlig kampflos aus dem Straßenbild deutscher Städte lediglich durch einige Feuerschutzverordnungen. Vom Industriebau war in Deutschland erst ab 1909 die Rede, das Wohnhaus dominierte. Die ersten tiefgehenden Neuerungen wie der Jugendstil beschränkten sich im wesentlichen nur auf Teile des Hauses — auf die Raumbgestaltung und den Möbelbau. Durch diese Orientierung auf das Wohnhaus rückten die bürgerlich-handwerklichen Traditionen in den Vordergrund und mit ihnen die herkömmlichen gewohnten Baustoffe und ihre Konstruktionen. Die um 1900 in Europa herrschende Auffassung, daß im Material und seinen Eigenschaften die Hauptgrundlage der künstlerischen Wirkungen liege, nahm durch die besonderen Bedingungen in Deutschland eine ausgesprochen handwerkliche Färbung an. Hier entstand dafür die Bezeichnung »Materialstil«. Man meinte damit keinen neuen Stil mit einem festen Formencharakter wie die Gotik oder die Renaissance, sondern eine Schaffensmethode.

Alle Details wurden hier von der Absicht bestimmt die Eigenschaften der Baustoffe durch Konstruktion und Oberflächenbearbeitung zu höchster Wirkung zu bringen. Die architektonische Form konnte dabei völlig neuartig oder aus der Geschichte entlehnt sein.

Diese Schaffensmethode weckte die schöpferischen Impulse, die für die deutsche Architektur seit der Jahrhundertwende kennzeichnend sind. Sie erst öffnete den Weg zur entsprechend radikalen künstlerischen Behandlung der neuen Baustoffe wie Stahlbeton, Stahl und Glas in den letzten Jahren vor dem ersten Weltkrieg. Es ist deshalb für die Geschichte der modernen Architektur in Deutschland nicht unwichtig, das Heranreifen des Materialstiles, des ersehnten »bürgerlichen Baustils«, bis in seine Anfänge zu verfolgen.

Diese Entwicklung begann durchaus nicht mit einem klaren bürgerlichen Programm. Die Ideen entzündeten sich zuerst an der Frage einer nationalen Architektur und führten erst im Lauf vieler Jahre zu einer Architektur von wesentlich bürgerlichem Charakter. Wie überall war die italienische Renaissance in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts der herrschende Baustil auch in Deutschland. Der Kirchenbau bildete eine Ausnahme, er blieb bei romanischen und gotischen Formen. Auch ein großer Teil der Schloßbauten und ländlichen feudalen Herrenhäuser wurde in gotischen Formen errichtet. Vorbild dafür war jedoch nicht die deutsche Gotik, sondern die Neogotik der englischen Aristokratie. In dieser eklektischen Scheinarchitektur repräsentierte sich jahrzehntelang der undemokratische, von der Junkerkaste politisch und kulturell beherrschte deutsche Staat.

Diese Architektur hatte also bis auf die Kirchengotik keine nationalen Züge. Der deutsche Adel war an nationalen Architekturtraditionen, wie überhaupt an nationalen Ideen nicht interessiert. Seine Herrschaft beruhte wesentlich auf der Zersplitterung Deutschlands in viele kleine Staaten, die die Kräfte des Bürgertums gespalten hielt. Schon die Bildung eines einheitlichen nationalen Wirtschaftsraumes hätte seine Stellung tief erschüttert und viele seiner Privilegien hinweggefegt. Das deutsche Bürgertum dagegen hatte die Forderung nach nationaler Einheit als einzigen Punkt seines gescheiterten revolutionären Programmes von 1848 beibehalten. Alle seine politischen Bewegungen und Kämpfe verschmolzen seither mit nationalen Ideen. So begannen auch seine ersten selbstständigen Regungen in der Architektur mit einer nationalen Variante der herrschenden italienischen Renaissanceformen, mit einer Wende zur deutschen Renaissancearchitektur.

Es gab auch in anderen europäischen Ländern eine Wiederaufnahme solcher nationaler Formen. Am frühesten in Frankreich, später in Holland und Belgien, auch in England. In Deutschland begann das Interesse daran während der Kriege vor 1871. Diese Kriege gegen Dänemark und Österreich, besonders aber der Ausgang des deutsch-französischen Krieges von 1870/71 mit der Reichseinigung »von oben« durch Bismarck betrachtete das Bürgertum als seine eigenen Erfolge. Sie steigerten seinen Nationalstolz und damit auch sein Klassenbewußtsein. Eine Folge war, daß »altdeutscher Stil« als Bezeichnung für die deutsche Renaissancearchitektur zum Schlagwort wurde und nach Otto Wagner »eine elektrisierende Wirkung« erhielt.¹ Während sich in der Gotik die Herrschaft der Kirche über das Volk und damit auch über das Bürgertum verkörperte, so schrieb man damals, erinnere die deutsche Renaissance an die Befreiung von dieser Herrschaft, an das Aufblühen des Humanismus und der Wissenschaften in den deutschen Städten.² Das 16. und 17. Jahrhundert hätten Vorbilder für fast alle Gegenstände geschaffen, die das moderne bürgerliche Leben erfordere. »Deutsche Art war gleichbedeutend mit deutscher Renaissance« schrieb Heinrich Wölfflin.³ Selbst Otto Wagner, der dieser Bewegung ganz fern stand, fand viele ihrer Gedanken »recht treffend«.⁴

So gab das deutsche Bürgertum seinen Rathäusern, Schulen, Vereinshäusern, Hotels und Gaststätten, seinen Villen und Massenmiethäusern seit

¹ Wagner, Otto, *Moderne Architektur*, 2. Aufl., Wien 1898, S. 35.

² Lübke, W., *Geschichte der Architektur*, Bd. II, 1886, S. 536.

³ Wölfflin, H., *Gedanken zur Kunstgeschichte*, Basel 1941, S. 110.

⁴ Wagner, Otto, a. a. O., S. 57.

1871 zunehmend eine Fassade in nachgeahmter deutscher Renaissancearchitektur.

Diese Wendung begann in München. Bayern hatte, wie alle süddeutschen Staaten, durch die Auswirkungen der Politik Napoleons I. eine freiere Atmosphäre als das militaristische Preußen Bismarcks, München war deshalb im 19. Jahrhundert der Sammelpunkt vieler Künstler. Hier spielte das mittlere Bürgertum mit seinen noch immer starken kulturellen und politischen Traditionen eine größere Rolle als im industriell fortgeschrittenen Berlin. In München erwachte daher das Interesse an der alten bürgerlichen Kunst zuerst. Hier wurde 1876 auf einer Kunstgewerbeausstellung der Sieg der deutschen Neorenaissance gefeiert. Man glaubte, den Nationalstil der Deutschen gefunden zu haben, der dem eklektizistischen Durcheinander ein Ende setzen und unter bürgerlicher Führung die Epoche einer einheitlichen Architektur einleiten werde. Von München aus verbreitete sich die Bewegung auf ganz Deutschland und selbst auf Österreich.

Bemerkenswert für die weitere Entwicklung der Architekturideen sind die Eigenschaften der Renaissancearchitektur, die man damals besonders schätzte. Sie fand den Beifall der reichen Bourgeoisie, da sie für eine repräsentative Prachtentfaltung sehr geeignet war (Abb. 1). Interessanter erschienen der Fachwelt jedoch die Beispiele gediegener einfacher Architektur, die mehr der »Vermögensanlage des mittleren Bürgertums« entsprachen (Abb. 2). Darin äußerten sich bereits gewisse antikapitalistische Gedanken, die sich gegen Reichtum und Prunk in der Architektur richteten. Vor allem sah man in der

Einfachheit und Schlichtheit eine wichtige Voraussetzung für Volkstümlichkeit der neuen Bestrebungen und für eine nationale Volkskultur.⁵ Einfachheit wurde daher eine mit der Einbeziehung breiter Volksmassen in den politischen Kampf immer stärker betonte Eigenschaft der geforderten bürgerlichen Architektur, bis sie nach 1900 in dem Begriff der Sachlichkeit ihre konsequente Ausprägung fand.

Die Einfachheit wurde selten genannt, ohne gleichzeitig die Forderung nach bürgerlicher Behaglichkeit zu stellen. Den Prachtpalästen in italienischen Formen ging sie völlig ab. So entsprachen die gedrückten Lauben-



1. Rothenburg/Tauber, Rathaus. Bauteile der Gotik und der Renaissance zu einer Bautengruppe mit reich bewegter Silhouette zusammengefaßt. — Rothenburg/Tauber. Városház. A gótikus és reneszánsz részletek mozgalmas tömegű épületben egyesültek

⁵ Stier, H., Die deutsche Renaissance, in: Dt. Bauzeitung, 18. Jg. 1884, S. 428.

2. Rothenburg/Tauber, Hegereiterhaus von 1591. — Rothenburg/Tauber. Erdőrház 1591-ből



gänge in den alten deutschen Städten diesem Verlangen besser als die schlanken Arkaden Italiens. Auch der für die deutsche Renaissance charakteristische Erker wurde sehr beliebt, er galt damals als Ausdruck kultivierter bürgerlicher Häuslichkeit. Vor allem entdeckte man den Ausdruck der Behaglichkeit in der charakteristischen freien Kompositionsweise der deutschen Renaissancearchitektur. Regelmäßigkeit wirke schön und beruhigend, aber gut motivierte Unregelmäßigkeit sei eine »herrliche Bereicherung«.⁶ Als sehr schöne Beispiele galten das Rathaus und das Hegereiterhaus in Rothenburg ob der Tauber

(Abb. 1 und 2). Diese eigenwilligen Kompositionen mit ihrer lebendigen Silhouette erwiesen sich als eine ideale künstlerische Form für die zweckmäßigste Erfüllung heterogener Bauprogramme, wie sie in der Linie der bürgerlichen Anforderungen lagen, und ermöglichten die restlose Ausnutzung auch verwinkelter Grundstücke in den alten Stadtzentren. Man brauchte auf diese Weise nicht mehr alles »unter einen Hut zu bringen« wie bei der großen Palazzoarchitektur und konnte einen Grundriß selbst bei repräsentativen Bauten ohne Rücksicht auf Achsen und Ordnungen beliebig zusammenstückeln. Im bürgerlichen Villenbau war das längst Tradition.

Die Wendung zur deutschen Renaissance brachte jedoch noch eine weitere wichtige Seite der Architektur in die Diskussion. Das Nachäffen feudaler Schloßarchitektur hatte zur weit verbreiteten Anwendung von Surrogaten anstelle echter Materialien geführt und verfiel jetzt zunehmend der Kritik. An den Vorbildern des 16. und 17. Jahrhunderts lernte man eine feinere Beobachtung der natürlichen Eigenschaften der Baustoffe und eine neue Wertung der Echtheit auch bei gewöhnlichen Materialien. Farbton und Maserung des Holzes, die Unebenheiten angeworfenen Putzes wurden häufiger genutzte künstlerische Mittel. Echtes Material fördere die »stoffgerechte« Verarbeitung, es zwingt zu »verschiedener Behandlung«, d. h. zu materialgerechter Gestaltung.⁷ Hier liegen die Anfänge der Materialgerechtigkeit in der deutschen Architektur; sie entwickelte sich anfangs ganz ohne die Kenntnis von Ruskin und Morris.

⁶ Henrici, K., Betrachtung über die Grundlagen zu behaglichen Einrichtungen, in: Dt. Zeit- und Streitfragen Neue Folge Bd. IV, 1890, S. 10.

⁷ Hirth, G., Das dt. Zimmer der Renaissance, München 1880, S. 20.

In diesen Bemerkungen aus der Bauliteratur der 70er und 80er Jahre zeigt sich unverkennbar der Beginn der Auseinandersetzungen um eine im Sinne des Bürgertums realistische Architektur. Die Hauptgedanken, die in den folgenden Jahrzehnten eine beherrschende Rolle spielten, sind hier bereits formuliert. Zunächst die allgemeine Forderung nach einer Architektur, die ganz den Interessen und Wünschen der Masse des Bürgertums entspricht. Dann aber spezielle Vorstellungen wie: Zweckmäßigkeit an Stelle von Monumentalität — besonders durch die Auflockerung der Baukörper, Einfachheit und Sachlichkeit, Materialechtheit, Materialgerechtigkeit und nicht zuletzt Volkstümlichkeit. Das alles entsprach so unmittelbar den Vorstellungen der wachsenden bürgerlichen Opposition, die Gedanken waren so tief empfunden, daß die Wortführer dieser Architekturrichtung fest überzeugt waren, damit an die Quelle schöpferischen Gestaltens vorgestoßen zu sein und den Eklektizismus endgültig überwinden zu können.

Man darf sich jedoch von den damals gebrauchten Begriffen nicht täuschen lassen. Das Einfache von 1880 wirkt heute überladen. Überhaupt erweisen sich die Bauten aus diesen Jahren noch immer als ausgesprochen eklektizistisch. Sie haben noch die Starrheit und Monumentalität der üblichen Palastarchitektur in italienischen Renaissanceformen (Abb. 3). Strenge Symmetrie beherrscht die Fassade eines durchschnittlichen Postgebäudes von 1895 in Berlin, jedoch wird die Bedeutung der Mitte durch die Betonung der Ecken bereits äußerst unsicher. Der Bauteil mit der Durchfahrt ist wie ein selbständiges Gebäude angefügt. Ganz schüchtern aufgesetzt sind einige Elemente zur Auflockerung der Regelmäßigkeit: hier sind es Erker, bei anderen Bauten war es ein Treppenturm oder ein anderes aus dem 16. Jahrhundert entliehenes »Motiv«. Die Fassade selbst besteht noch aus äußerlich zusammengesetzten, irgendwo entlehnten Details ohne Beziehung zur inneren Ordnung. In der Verbindung von Backstein und Naturstein zeigt sich das wachsende Interesse an den Materialeigenschaften, besonders an verschiedenartigen Farbwirkungen.

Die deutsche Renaissancearchitektur erfüllte die Hoffnung auf einen allgemein anerkannten Nationalstil nicht. Sie blieb beschränkt auf ausgesprochen bürgerliche Bauten: auf Rathäuser, Schulen und andere öffentliche und private Gebäude. Für Staatsbauten fand man sie ganz unpassend, dafür nahm man fast bis gegen Ende des Jahrhunderts die monumentaleren Formen der italienischen Renaissancearchitektur. Selbstverständlich herrschten beide Tendenzen nicht absolut. Es gab neben ihnen noch viele andere Stilmachungen, jedoch keine mit so unmittelbarer Beziehung zur politischen Entwicklung, mit solchem Echo in der Fachliteratur und mit solchem Umfang der Bautätigkeit. So waren auch die Bauten, die äußerlich in den Formen der italienischen oder der deutschen Renaissance gehalten waren, innen oft in den verschiedensten Stilformen dekoriert.

Die weitere Festigung des Klassenbewußtseins der Bourgeoisie und ihr wachsender Machtanspruch reflektierten sich in einer Verbreiterung der architektonischen Rückerinnerungen. Die deutsche Renaissance erschien zu begrenzt, als das Bürgertum begann, sich als der eigentliche Repräsentant von Volk und Nation und auch in der Architektur als der Träger der nationalen Kultur zu betrachten. Damit fühlte es sich als Erbe der überkommenen historischen Bauten des Volkes in ihrer Gesamtheit, und sah in ihnen Beispiele seiner eigenen Kulturleistung.



3. Berlin, Postgebäude von 1895. — Berlin. Postaépület 1895-ből

Innerhalb der Grenzen des deutschen Reiches war es wieder München, wo ein solcher Wandel zuerst einsetzte und den Geltungsbereich der deutschen Neorenaissancearchitektur einschränkte. München war damals mehr mit seiner ländlichen Umgebung verwachsen als jede andere deutsche Großstadt. In seiner Kultur war der Gegensatz von Stadt und Land noch nicht in solcher Schärfe aufgebrochen, wie in ausgesprochenen Industriezentren. Bayern gilt heute noch hinsichtlich der Zahl und künstlerischen Bedeutung seiner historischen Bauten als die wichtigste Landschaft des deutschen Barock. Es hatte im 18. Jahrhundert eine kulturelle Blütezeit erlebt, in der das Bild vieler Städte und Dörfer geprägt worden war. Damals waren prachtvolle Kirchen und Schlösser, aber gleichzeitig auch massenhaft behagliche bürgerliche Putzbauten mit sparsamer Verwendung von Haustein entstanden. Diese Architektur begann das Bürgertum als seine eigene Leistung zu schätzen und für die Verkörperung seiner neuen Ideen heranzuziehen. Als Wendepunkt gilt die Kunstgewerbeausstellung in München von 1888.

Seither wurden in Bayern bei Staats- wie bei Bürgerbauten bevorzugt Barock- und Rokokoformen angewandt. Friedrich von Thiersch baute den Münchner Justizpalast seit 1887 noch in »großer« Barockarchitektur. Daneben aber wurde Gabriel Seidl der Führer einer ganzen Gruppe von Architekten, die von den bayrischen Sonderformen ausgingen und ihren Bauten einen ausgeprägten Lokaltouren gaben. Das taten sie nicht obenhin, sondern aus einer tiefen Überzeugung. Von Gabriel Seidl wird berichtet, daß er ganz im Gegen-

satz zur Tradition der damaligen Architekten keine Studienreisen ins Ausland unternommen hat. In Preußen, wo die Barocktradition durch den Klassizismus und die Auswirkungen der Schinkelschule überlagert war, wurde noch bis in die Mitte der neunziger Jahre der größte Teil der Entwürfe in den Formen der deutschen Renaissance angefertigt.

Mit der Entwicklung in Bayern war »eine Änderung der national-ästhetischen Grundgedanken« eingetreten. Denn sie durchbrach und entwertete die Idee eines einheitlichen Nationalstiles. Nicht nur jede deutsche Landschaft, sondern fast jede größere Stadt hatte eine durch die Geschichte besonders ausgeprägte Architektur. Man erinnerte daran, daß alle diese lokalen Besonderheiten eine Leistung des Bürgertums gewesen waren: alles Bürgerliche sei »Ortskunst«. ⁸ Hamburg z. B. sollte nach dieser Auffassung seine Monumentalarchitektur aus dem Barock seiner Michaelskirche ableiten, die damals als das Wahrzeichen der Stadt galt. In Berlin erhielten die neuen Kirchen durch engste Anlehnung an die Backsteingotik brandenburgischer Städte seit etwa 1895 einen bis dahin ungewohnten bürgerlichen Charakter. Das Neue kam besonders in dem Gedanken zum Ausdruck, die Straßen und Plätze alter Städte als eine Schöpfung bürgerlicher Kultur anzusehen und entsprechend zu pflegen. Erstmals tauchte jetzt die Forderung auf, sie im alten Charakter zu erhalten. Das führte zunächst in den neunziger Jahren zu der Jahrzehntlang eingehaltenen Regel, Gebäudeerweiterungen im Stil des Altbaues durchzuführen, so am Schloß in Dresden und bei vielen Rathäusern deutscher Städte. Auf einer späteren Stufe der Entwicklung ergab sich die Tendenz (vor allem unter dem Einfluß der Heimatschutzbewegung) alle Neubauten an die im Ort vorherrschende alte Architektur anzupassen.

Die Entwicklung blieb dabei nicht stehen. Es hat geradezu den Anschein, daß der Kreis der als Vorbild gewählten Architektur im gleichen Maß sich erweiterte, wie neue Bevölkerungsteile durch die Herausbildung des Imperialismus in Deutschland in die politischen Auseinandersetzungen hineingerissen wurden. Das betraf auch das Kleinbürgertum und die Bauernschaft. Je stärker sich die Großindustrie und die Monopolbildung entwickelten, umso mehr wurde das Kleinbürgertum davon betroffen, umso größer wurde das Interesse an jenen Zeiten, da es allein die bürgerliche Klasse repräsentiert hatte und die führende nationale Kraft des deutschen Volkes gewesen war. Seine einst einfache, zweckmäßige, materialgerechte und stets behagliche Architektur war der Niederschlag einer gesicherten Existenz gewesen, sie strahlte noch aus, was man im Begriff war, durch die Veränderungen der ökonomischen Verhältnisse zu verlieren. In reinster Form war sie noch in kleinen Städten zu finden. Auf sie als Beispiel wurde seit 1895 immer häufiger hingewiesen. Ihre Wohnhäuser und schlichten öffentlichen Bauten entsprachen auch am besten der Vorstellung einer Baukunst für das ganze Volk.

Im Verlauf der neunziger Jahre begann aber auch die Bauernschaft unruhig zu werden. Friedrich Engels hatte schon 1887 das Hineinreißen der Landbevölkerung in den »sozialen Wirbel« als eine Eigentümlichkeit der deutschen Entwicklung bezeichnet. ⁹ Der wachsende Import aus Übersee bedrohte den Absatz ihrer eigenen Produkte. Um sie als Reserve für den Kampf gegen die Großindustrie und deren Zollpolitik zu nutzen, gründete

⁸ Zeromski, A. v., Alfred Lichtwark, Jena 1924, S. 302.

⁹ Engels, Fr., Zur Wohnungsfrage, Vorwort zur 2. Aufl.

der Großgrundbesitz im ganzen Land Bauernorganisationen. Damit begannen in der Presse Erörterungen über die Entwicklung der Landwirtschaft, über die Gefährdung der alten Bauernkultur und schließlich über die Schönheit und Erhaltung der alten Volksbauweisen. Man entdeckte die von einer bürgerlichen Architektur erwarteten künstlerischen Eigenschaften auch hier, und fand Gefallen an der elementaren Form, in der sie dargeboten waren. So bildeten bereits um 1900 Räume mit glatten, einfach getünchten Wänden, einfachen bäuerlichen Möbeln, breiten behaglichen Kachelöfen in bäuerlichen Formen die Hauptanziehungspunkte der deutschen Kunstgewerbeausstellungen. Damals begann auch die Vorliebe der deutschen Bourgeoisie für kleine Fenster mit Blumenschmuck und Klappläden und die offen angesprochene Tendenz, mit diesen volkstümlichen Elementen dem bürgerlichen Wohnhaus den Charakter einer von der Hast und der Härte des Lebens abgeschirmten Zuflucht zu geben. Dieses Ausweichen vor der gesellschaftlichen Wirklichkeit hatte bekanntlich viele Parallelerscheinungen in der damaligen deutschen Kunst und Literatur.

Das Bild wäre unvollständig ohne eine Erwähnung der Arbeiterschaft. Diese Klasse konnte aus ökonomischen Gründen als selbständiger Bauherr nicht auftreten. Es gab keine Volksbauweise der Arbeiterklasse. Nur Fischer und Seeleute an der Küste hatten vielfach eigene Häuschen und ganz eigene alte Bautraditionen. Auch diese Bauten sind in den Kampf um eine sinnvolle bürgerliche Architektur einbezogen worden. Auf sie wurden die reichen Hamburger Reeder und Kaufleute vom Direktor ihres Kunstmuseums schon 1895 hingewiesen, auf ihre Zweckmäßigkeit und ihre klaren Farben: Rot des Backsteins, Grün der Fensterläden und Weiß der Fensterrahmen.¹⁰

In den neunziger Jahren vollzog sich also in Deutschland eine deutliche Entwertung der üblichen Formen der international gebräuchlichen Monumentalarchitektur durch eine bewußte Wendung zu bürgerlich-nationalen, ja sogar zu betont lokalen Bautraditionen hin. Jeder Schritt in dieser Richtung schärfte gleichzeitig den Blick für die Schönheit materialgerechter Bearbeitung und Konstruktion und für die zweckmäßige Erfüllung der Gebäudefunktionen.

Eine wichtige Rolle in diesem Prozeß des Umdenkens und der Besinnung auf die eigenen Traditionen spielte die Entwicklung des Wohnhausbaues und des Kunstgewerbes in England. Hier war die Bourgeoisie den Weg zurück in die eigene Baugeschichte bzw. hinaus in die Architektur der kleinen Städte und Dörfer schon gegangen. Das englische Kunstgewerbe war in der Schaffung neuer Formen auf der Grundlage der handwerklichen Überlieferung führend in Europa, ebenso der englische Hausbau. Schon im Anfang der neunziger Jahre richteten sich deshalb die Blicke der gebildeten Schichten der deutschen Bourgeoisie nach England. Englische Zeitschriften, Möbel, Stoffe, Tapeten und andere kunstgewerblichen Produkte fanden damals bereits in Deutschland einen reißenden Absatz. Die ersten der viel gelesenen Publikationen über den englischen Hausbau erschienen 1888. Darin bereits wurde dem deutschen Bürgertum erklärt, was in der großen Welt als modern galt: »Der höhere Sinn schmückt nicht mehr (denn Schmuck ist äußere Zutat), er verklärt von innen heraus«. Er strebt nach »Eleganz der Erscheinung, Rhythmus der Verhältnisse, Sorgfalt der Detaillierung, Vorzüglichkeit der Arbeit.«¹¹ Als der wirt-

¹⁰ Lichtwark, A., Palastfenster und Flügeltür, in: Pan II. Jg. 1896, S. 57/60.

¹¹ Dohme, R., Das englische Haus, Braunschweig 1888, S. 41/2.

schaftliche Konkurrenzkampf zwischen der deutschen und englischen Bourgeoisie gegen 1895 schärfere Formen annahm und man in Deutschland von *Welthandel* und *Weltmacht* zu sprechen begann, wurde der Architekt Hermann Muthesius als Botschaftsattaché zum Studium des fortschrittlichen englischen Hausbaues nach London geschickt. Seine reich bebilderten Schriften aus den ersten Jahren des Jahrhunderts fanden ein weites Echo, sie waren ein wichtiger Fortschrittsfaktor für den deutschen Wohnhausbau. Ihre Wirkung wurde durch starke proenglische Stimmungen im liberalen Flügel der Bourgeoisie und im Kleinbürgertum unterstützt, so daß der Einfluß der englischen Architektur in den Details noch in den Jahren vor dem ersten Weltkrieg sehr verbreitet war. Vor allem aber wirkte die englische Sachlichkeit beispielhaft. Adolf Loos war davon so beeindruckt, daß seine ersten Schriften sich in reine Bekenntnisse zur sachlichen englischen Kultur verwandelten.

Die Entsendung von H. Muthesius nach England deutete bereits an, daß im Verlauf der neunziger Jahre sich tiefe ökonomische und politische Veränderungen in Deutschland vollzogen. Die wachsende wirtschaftliche Macht des Bürgertums und seine neuen Bedürfnisse und Ideen kollidierten immer heftiger mit dem gesellschaftlichen Zustand und den Resten feudaler Einflüsse in der Kultur und besonders im Hausbau. In der politischen Presse wurden seit 1895 antif feudale Gedanken ausgesprochen, deren Schärfe in Deutschland ganz ungewöhnlich war. Das Bürgertum sei lange genug Amboß gewesen. Es habe sich jetzt »zu einer vorherrschenden Stellung entfaltet, während es im 18. Jahrhundert bedeutungslos hinter der Aristokratie zurücktrat.«¹² Das Kunstinteresse im Bürgertum stieg sprunghaft, kleine Kunstverlage wuchsen sich zu Millionenunternehmen aus, neue Kunstzeitschriften wurden gegründet, die Kunstgewerbeausstellungen verwandelten sich in Brennpunkte der Auseinandersetzungen über die neue, dem Bürgertum gemäße Form. Es war die Zeit des Überganges vieler Maler zum Kunstgewerbe und zur Raumkunst. Zu ihnen zählte Peter Behrens, Richard Riemerschmid, Otto Pankok u. a. Um durch diesen allgemeinen Aufbruch nicht in kulturelle Bedeutungslosigkeit gedrängt zu werden, suchte selbst der Hochadel Kontakte zur neuesten Kunst und half 1895 die luxuriöse Kunstzeitschrift »Pan« finanzieren. Sie krankte allerdings an der konservativen Haltung ihrer Auftraggeber und ging schließlich nach wenigen Jahren daran ein.

Der Kampf gegen die eklektische Architektur zog neue Energien aus dieser Vertiefung der Klassengegensätze. Die historischen Formen waren ja ganz überwiegend der Architektur feudaler Schlösser und Paläste entlehnt gewesen. Sie wurden jetzt als »aristokratische Flicker« und »verborgte Bettelbetten« offen politisch abgewertet.¹³ Im »Pan« erschien 1896 ein flammender Aufruf gegen übergroße Palastfenster und aus dem Schloßbau entlehnte Flügeltüren im bürgerlichen Wohnhaus.¹⁴ Der Bürger sollte sich keine »imitierten Fürstenwohnungen« einrichten, sondern nach dem Ausdruck seiner eigenen gesellschaftlichen Stellung suchen und sein Haus gemäß seinen tatsächlichen Lebensverhältnissen gestalten. Bücher darüber (ohne Bilder I) waren in kurzer Frist vergriffen und erreichten höchste Auflagen. Fritz Schumacher,

¹² Die Nation, Bd. XIII, 1895/96, S. 302; Muthesius, H., Die Werkbundarbeit der Zukunft, in Werkbundjahrbuch 1914, S. 45.

¹³ Muthesius, H., Stilarchitektur und Baukunst, 2. Aufl. 1903, S. 64; Streiter, R., Ausgew. Schriften, Berlin 1913, S. 32.

¹⁴ Lichtwark, A., a. a. O.

Hermann Muthesius und andere sprachen gegen das Ende der neunziger Jahre offen vom »bürgerlichen Baustil« und von »bürgerlicher Baukunst«, von einer Architektur für das ganze Volk, die zu schaffen seien.¹⁵

Diesen Ideen kamen die Anregungen aus England sehr entgegen. Das tiefe Echo, das die seit der Jahrhundertwende erscheinenden Schriften von Muthesius hatten, erklärt sich auch aus dieser Entwicklung. Vor allem aber fällt das rasche Aufblühen des Jugendstiles in diese Jahre. Er kann geradezu als ein Gradmesser der damaligen Bemühungen um eine neue spezifisch bürgerliche Form angesehen werden. Der Jugendstil war der erste radikale Bruch mit allen ererbten Kunstformen bis zur Verneinung selbst alter Gestaltungsprinzipien. Er ergab sich aus einer Wendung im Bereich der Literatur und der bildenden Künste zur Überbetonung der subjektiven Seite des künstlerischen Schaffens, zur psychologischen Deutung der Kunstformen und zur Flucht in den Symbolismus. Es waren vor allem Maler, die von dieser individualistischen Arbeitsweise der bildenden Künste aus versuchten, eine völlig neue, ausdrucksfähige Formenwelt aus Naturformen oder aus abstrakten Linienkonstruktionen für Kunstgewerbe und Architektur zu entwickeln.

Dieser Versuch wirkte in der besonderen Situation Deutschlands wie eine Entfesselung lange aufgestauter Energien. Die neue Kunst schien alle seit 1870 an den bürgerlichen Baustil gestellten Forderungen und Grundsätze zu erfüllen. In den ersten Jahren bestach sie auch durch ihr Freisein von allen Erinnerungen an frühere Klassen- und Machtverhältnisse, die den historischen Architekturformen noch immer anhafteten. Diese rein bürgerliche Schöpfung hatte in damaliger Auffassung den Charakter einer Kunst über den Klassen, »für Hütte und Palast«, einer »Kunst für das ganze Volk«.

Ihre Popularität wurde jedoch rasch verhängnisvoll. Die Fabrikanten nutzten sie, um eine reich dekorierte Luxuskunst für die Masse des Bürgertums zu produzieren, und damit gerade ein Hauptanliegen der fortschrittlichsten Bestrebungen zu verfälschen. »Der Jugendstil«, kritisierte Hermann Muthesius 1902, »wurde von einem Geschlecht erfunden, das noch in der Gesinnung des Parvenutums steckte, das noch prätentöse und stark dekorierte Schmuckkunst verlangte und dem das Verständnis der echten Modernität, die in sinnvoller Sachlichkeit statt in angeheftetem Schmuck liegt, noch nicht aufgegangen war«. — »Was wir brauchen, sind nicht Gefühlsmöbel, sondern ein anständiges Hausgerät für den gemeinen Mann.«¹⁶ Henry van de Velde schaffe eine Kunst für »die Aristokraten des Lebens«.¹⁷

1902/3 war der Jugendstil deshalb für die ernstesten Künstler eine erledigte Erscheinung. Er ist zu keiner Zeit von allen Architekten anerkannt worden. Aber er machte allen Mut zu traditionslosem Schaffen. Alfred Messel war kein Vertreter des Jugendstils, aber er erreichte in jenen Jahren seine größte Freiheit von der Tradition durch das Kaufhaus Wertheim mit seinen großen Glasflächen zwischen kräftigen Pfeilern. Er wurde um 1900 übertroffen von Sehring, der in unmittelbarer Nähe mit dem Warenhaus Tietz die erste Glasvorhangsfassade schuf. Das Verebben des Jugendstiles war deshalb keineswegs ein Zeichen des Nachlassens der schöpferischen Kräfte. Ganz im Gegenteil.

¹⁵ Schumacher, F., Im Kampf um die Kunst. 1899, S. 47; Muthesius, H., a. a. O., S. 77; Streiter, R., Münchner bürgerliche Baukunst. 1. Abt. München 1898, S. 3.

¹⁶ Muthesius, H., a. a. O., S. 62, 74.

¹⁷ Schumacher, F., Streifzüge eines Architekten, Jena 1907, S. 203.

Der wirtschaftliche Aufschwung Deutschlands setzte sich fort, und die Welle der antifeudalen und zunehmend antikapitalistischen Stimmungen im politischen Leben verstärkte sich nach 1900 bis zur Bildung eines bürgerlich-demokratischen Flügels. Diese Jahre brachten geradezu eine Verdichtung aller bisher genannten Bestrebungen. In fast allen Dingen der materiellen Kultur des bürgerlichen Lebens sah man ein Problem der »Kunst«. Man schrieb vom »Geist im Hausgestühl« — der Ausdruck »Möbel« war dafür schon zu alltäglich; man erörterte die Kunst im Haus, auf der Straße, im Schaufenster, in der Kleidung und ganz allgemein die »Kunst des Lebens«. Das Entscheidende war, daß alle diese Bewegungen sich wieder auf die Tradition orientierten, deren Bedeutung der Jugendstil für einige Jahre eingeschränkt hatte, daß also die mit der Wiederaufnahme der deutschen Renaissancearchitektur begonnene Entwicklung des Neuen aus der Tradition sich forsetzte.

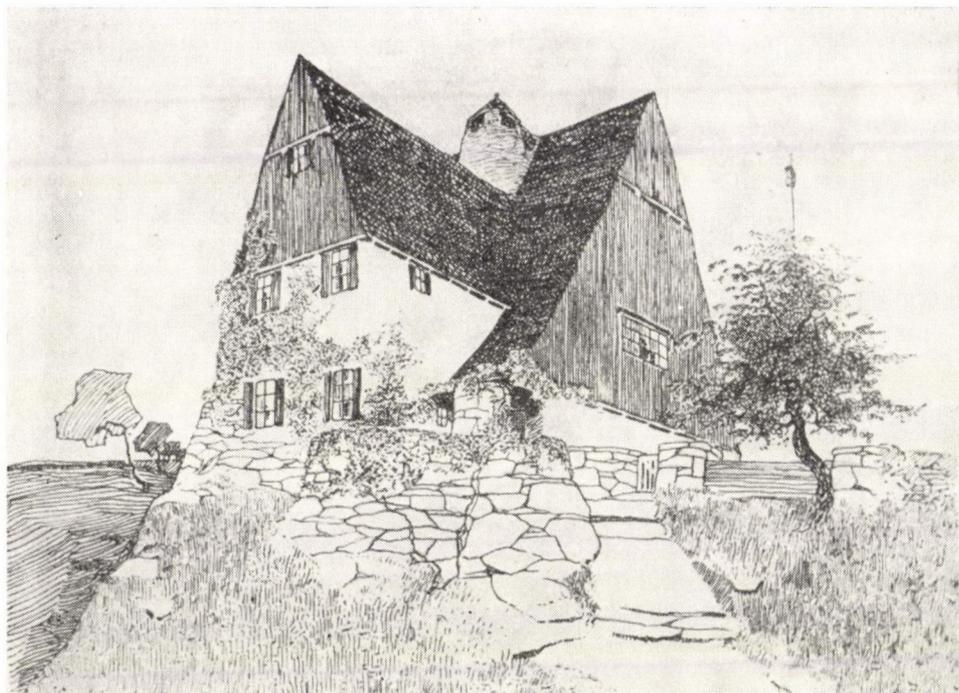
Unter den deutschen Bedingungen erwiesen sich die von einer Künstlerindividualität entworfenen Formen des Jugendstils wegen ihrer Traditionslosigkeit als sehr kurzlebig. Der Eindruck der Dauerhaftigkeit gerade der traditionellen Formen verstärkte sich. Ganz besonders erhielten die handwerklich-technisch bedingten jahrhundertalten Formenelemente der historischen Architektur des Bürgertums und der Bauernschaft das Ansehen größter Beständigkeit. Rhetorisch schrieb Fritz Schumacher schon nach dem Besuch der Pariser Weltausstellung von 1900: »Die Völker weisen uns mit Macht auf das Volkstum zurück«. Im Gegensatz zum »falschen Schein« des Jugendstiles suche man »möglichste Realistik in Bezug auf Zweckerfüllung und Materialgerechtigkeit« und »Freude an schönem Material und schöner technischer Arbeit«. ¹⁸ Die Forderung nach Schmucklosigkeit nahm in der fortschrittlichen deutschen Intelligenz sogar eine politische Färbung an: äußerlich nicht aufzufallen, schrieb Karl Scheffler, sei ein »im besten Sinne demokratischer Grundsatz«. ¹⁹

Jetzt entstanden auch die ersten Bauten im neuen Geist. Ein einsamer Vorläufer war das Haus, das sich Richard Riemerschmid 1895 in München gebaut hat — fast zur gleichen Zeit und in der gleichen schmucklosen handwerklich-kleinbürgerlichen Architektur, wie Henry van de Velde das bekannte Wohnhaus in Uccle in Belgien. Das nicht weniger bekannt gewordene Haus von Peter Behrens von 1901 in Darmstadt steht trotz seiner Jugendstileinflüsse in der gleichen Reihe. Es zeigt durch seine strenge Materialbehandlung, durch seine sorgfältige Dachgestaltung, durch die freie Abwandlung der traditionellen Lisen und des gotischen Spitzbogens unverkennbar den Durchbruch der neuen Ideen. Keiner aber war von der Schönheit der deutschen Volksbauweisen und ihrer phrasenlosen Zweckerfüllung so durchdrungen, wie der dreißigjährige Heinrich Tessenow. Seine frühesten Entwürfe wirken gerade durch ihre einfachen architektonischen Mittel wie Bekenntnisse zu einem schlichten, natürlichen Leben. Der Protest gegen die Unkultur der junkerlich-großbürgerlichen Kreise kam nirgends so eindeutig zum Ausdruck wie gerade in seinen Bauten (Abb. 4).

Die neue künstlerische Qualität spiegelte sich besonders in den Begriffen, die damals üblich wurden oder völlig neu entstanden sind. Immer wieder sprach man von Sachlichkeit, von Sachform und vom Sachlichkeitsstreben,

¹⁸ Schumacher, F., a. a. O., S. 222.

¹⁹ Scheffler, K., Stil und Mode, in Trier. Jb. für ästhet. Kultur, 1908, S. 27.



4. Heinrich Tessenow, Entwurf für ein Landhaus 1906. — Heinrich Tessenov vidéki ház terve, 1906

sogar vom Realismus in der Architektur, denn »Stil überhaupt ist Wahrhaftigkeit«. Man verstand darunter eine Methode, die Architektur aus dem Bedürfnis und aus den gegebenen Materialeigenschaften folgerichtig und ohne zusätzlichen dekorativen Aufwand zu entwickeln. Das Hauptinteresse galt dabei der künstlerischen Nutzung der Materialeigenschaften, »den Bedingungen des Materials«; sie wurden zum eigentlichen Ausgangspunkt der schöpferischen Arbeit. Diese Besonderheit war so ausgesprochen und auffallend, daß dafür um 1900 die Begriffe des »Materialstiles« und der »Materialstilstik« gebraucht wurden.²⁰ Die Funktion hatte in diesen Jahren nur eine zweitrangige Bedeutung. Sie war noch ganz hinter dem damals brauchten Begriff der »Gruppierung« verborgen, durch die ein Bauwerk gemäß dem Raumprogramm gegliedert werden sollte. Unschwer erkennt man den Ursprung dieser »Gruppierung« in der freien Kompositionsweise der deutschen Renaissance. Sie war noch ganz »malerisch« aufgefaßt, und nahm erst viel später die strengen Züge einer funktionellen Raumkoordinierung an.

Das neue Verhältnis zum Material erschöpfte sich nicht nur darin, daß man Bruchstein, Handstrichziegel und angeworfenen Putz schöner fand als

²⁰ Poppenberg, F., *Das lebendige Kleid*, 2. Aufl. 1910, S. 29/30; Otzen, I., *Die moderne Kunst in der Architektur*, in: *Berliner Architekturwelt* 1901, S. 228/9; Lipps, Th., *Die ästhet. Betrachtung und die bildende Kunst* 1906, S. 521.

die bis dahin maschinell gefertigten, glatten, »geschniegelten« Verblendsteine und Terrakotten, oder daß die Dachdeckung mit rauhem deutschen Schiefer den englischen Schieferdächern vorgezogen wurde. Es scheint, daß sich die schöpferische Kraft auf das Material geradezu konzentrierte und daß diejenigen Künstler die höchste Anerkennung erhielten, die den verschiedenen Baustoffen das äußerste an sinnlichem Reiz abzugewinnen verstanden. Bei Theodor Fischer und Richard Riemerschmid sprach man geradezu von der Innigkeit des Empfindens für das Material. »Das edle Material ist Gotteswunder«, schrieb auch Adolf Loos; gegen die Freude an der Ornamentik habe der moderne Mensch die Freude an der Schönheit des Materials eingetauscht.²¹ Derartige Bemerkungen bildeten die Regel.

Die verschiedenen technischen Verfahren der Vergangenheit wurden studiert und auf Kunstgewerbeausstellungen gezeigt. Man suchte vor allem auch völlig neue Wirkungen zu erzielen. So wurden damals die Putzarten mit rauher oder strukturierter Oberfläche erfunden, die noch heute in Deutschland eine große Verbreitung haben. Einfaches Backsteinmauerwerk wurde durch schwaches Vorziehen einzelner Steine vor die Fläche belebt, überhaupt fand der unverputzte Backsteinbau plötzlich eine weite Verbreitung »als ein letzter Verzicht auf alles, was nicht Bauform ist.«²² Beliebt wurde Quadermauerwerk entweder mit einem schönen Netz dichter Fugen oder mit grober, naturwüchsig wirkender Bossierung. Vor allem liebte man das Dach mit seiner schönen roten oder schieferblauen Materialfarbe, und gab den Bauten durch tief heruntergezogene Dachflächen einen behaglichen traditionellen Charakter. Die Rathäuserweiterung in Löwenberg von Hans Poelzig ist ein Beispiel für die malerische Stimmungskunst des Bürgertums mit ihrer eigenartigen Mischung von Tradition und Neuerung (Abb. 5). Damit triumphtierte auch in Deutschland der von Ruskin und Morris vertretene und damals allgemein anerkannte Gedanke, daß die Sichtbarmachung der Schönheit des Materials eine unerläßliche Voraussetzung der Architektur als Kunst sei.

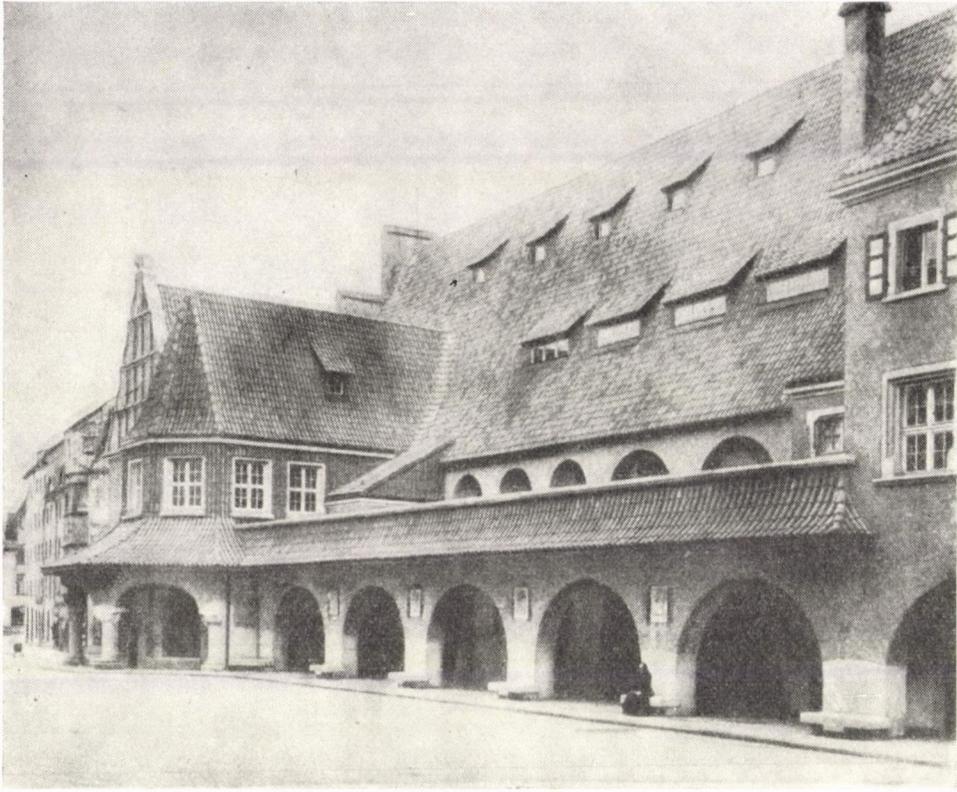
Die historischen Architekturformen, die im Eklektizismus Selbstzweck gewesen waren, wurden jetzt nur noch in diese neue Architektur einbezogen, soweit sie der Idee des Bauwerkes, seinem »Stimmungsgehalt«, der gesuchten Materialschönheit und der Maßstabildung zu dienen vermachten (Abb. 6). Man lernte an den besten historischen Beispielen »wie in ihnen Stoff und Form sich logisch verhält, wie aus dem Material die schmuckhafte Wirkung abgeleitet wird, wie Proportion und Linien auch bei ungeschmückten Dingen ästhetische Lustgefühle erwecken. Das ist freilich ein anderer Ahnenkultus als der frühere . . . Jenes war Kopieren, heute aber gibt es lebendige Wiederkehr. Und so ergibt sich die scheinbar paradoxe Tatsache, daß in einer Zeit der Neubestrebungen das Echo du temps passé so stark in das Orchester der Zukunftsmusik mit hineintönt.«²³

Wie Berlage in Holland, so nutzte auch Theodor Fischer die großflächige romanische Architektur, um auf die traditionellen Gesimse, Pilaster und Lisenen der großen Architektur zu verzichten und die Schönheit der glatten Wand wieder zu zeigen. Er gliederte vor allem durch die Kontraste

²¹ Loos, A., *Trotzdem* 1931, S. 150.

²² Stahl, F., Ludwig Hoffmann, in: *Der Baumeister* Jg. X, 1912, S. VII.

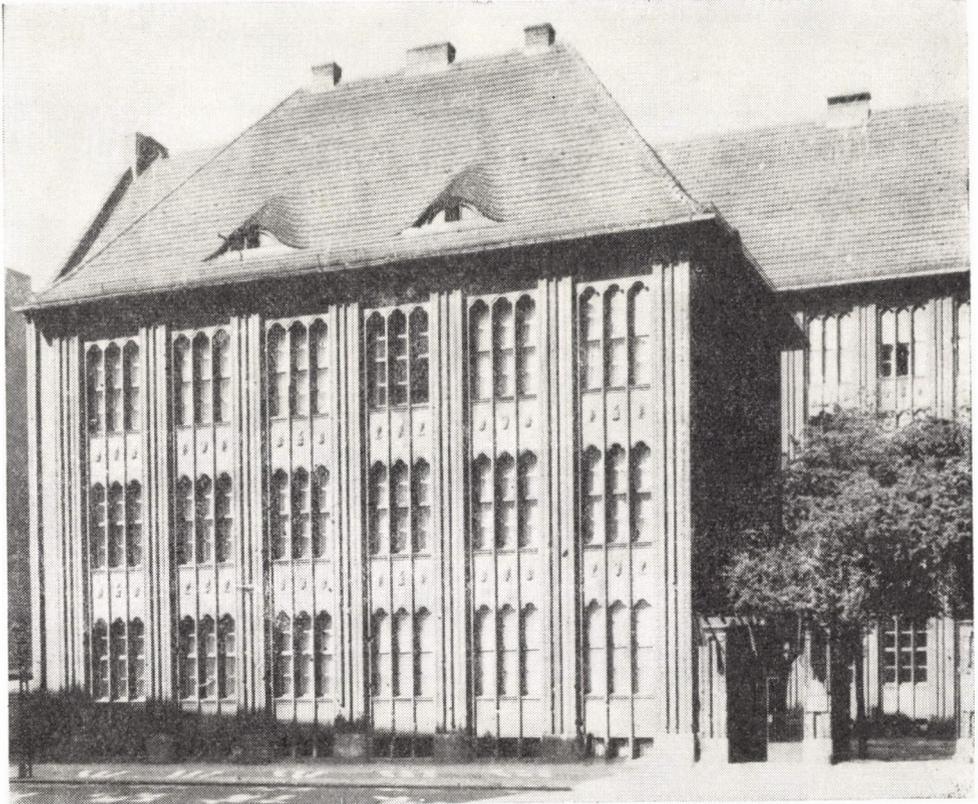
²³ Poppenberg, F., a. a. O., S. 153.



5. Löwenberg, Rathouserweiterung, 1906 von Hans Poelzig. — Löwenberg. Városház bővítése. Hans Poelzig, 1906

zwischen scharrierter und bossierter Oberfläche, glatten und rauhen Putz oder durch die Betonung der Fugen bei unverputztem Mauerwerk wie bei seinem Universitätsbau in Jena (Abb. 7). Diese sehr freie Anlehnung an eine für die Materialwirkung günstige historische Architektur führte in ihrer letzten Konsequenz zu Versuchen, die neue Architektur völlig ohne Formentleihungen ganz aus der »Gruppierung« des Bauwerkes und einer Gliederung seiner Teile durch verschiedenartige kontrastierende Materialwirkungen zu erzielen (Abb. 8).

Bezeichnenderweise wurden solche Lösungen als zu individualistisch, als disziplinlos kritisiert. Das Empfinden entschied sich immer wieder für die Tradition. So fand die schon erwähnte von Gabriel Seidl in München vertretene Richtung, die in den Formen und im Charakter des »schlichten, gemütlichen Putzbarockstils« Südbayerns baute, in dieser Zeit stärkere Beachtung. Zu ihr zählten unter anderem Karl Hocheder, O. E. Bieber, Hans Grassel, German Bestelmeyer. Deren Werke fanden in ganz Deutschland eine große Anerkennung. Man sah in ihnen eine Wendung »zur Natürlichkeit, zu prunkloser, gut bürgerlicher Gediegenheit ohne Phrase, ohne falschen Schein« und gab ihnen eine große Zukunft durch die »starke Überzeugungskraft



6. Berlin, Schulbau. Maßstäbliche Gliederung durch spätgotisches Detail. — Berlin
Iskolaépület. Arányos tagolás későgót elemekkel

innere Gesundheit«.²⁴ Für viele waren sie deshalb die ersten Beispiele des ersehnten »bürgerlichen Baustils«.²⁵

Süddeutschland und besonders München hatten mit ihrer einfachen und behaglichen Architektur nach 1900 einen großen Einfluß, ungleich stärker als etwa Berlin, obwohl es das bedeutendste Industrie- und Wirtschaftszentrum Deutschlands war. Das ergab sich aus der wichtigen Tatsache, daß die fortschrittlichen Ideen in Deutschland bis 1908 nicht aus den großen Bauten der Industrie und des Handels erwachsen, in denen sich die neuen Produktivkräfte verkörperten, sondern in erster Linie aus dem bürgerlichen Wohnhaus und der Festigung des bürgerlichen Klassenbewußtseins. »Der Wohnungsbau ist der erste«, erklärte Hans Poelzig 1906, »der sich von einer äußerlichen Auffassung zu befreien beginnt, der von innen heraus Forderungen stellt, die ihm zur Echtheit verhelfen«.²⁶

²⁴ Streiter, R., wie Anm. 13.

²⁵ Schumacher, F., a. a. O., S. 47.

²⁶ Poelzig, H., Architektur, in: Das deutsche Kunstgewerbe 1906, München 1906, S. 19.

Es gab in Deutschland viele Architekten, die nicht von der Wohnhausarchitektur ausgegangen sind, die eine Modernisierung der Architektur durch vorsichtige, im Sinne des Materialstiles vereinfachende Umformung der anrühlich gewordenen monumentalen gotischen, Renaissance- und Barockformen unternahmen. Alfred Messel, der nach seinem berühmt gewordenen Wertheimbau auf diese Weise wieder stärker historisierte, wurde deshalb in einer Berliner Architekturzeitschrift als »Romantiker und Aristokrat« und als »Gegner der Verbürgerlichung« gekennzeichnet. Seine Architektur sei »neuaristokratisch«.²⁷

Die Entwicklung des Materialstiles aus dem Wohnhausbau, aus dem konservativsten Teil des Bauwesens, überhaupt das betonte Zurückgreifen auf die historische bürgerliche Baukunst, hatte zwei sehr gegensätzliche Auswirkungen. Dadurch kam einerseits das alte schöpferische Verhältnis des Handwerkers zu seinem Material wieder zur Geltung, wurden neue künstlerische Kräfte geweckt und progressive Ergebnisse erzielt (Abb. 10). Andererseits aber wurden die Interessen zurück in eine verblichene Formenwelt gelenkt und dadurch weitreichende negative Folgen hervorgerufen. Die Wendung zurück in die Vergangenheit entsprach wesentlich der Denkweise des deutschen Mittelstandes in jenen Jahren.



7. Jena, Ostseite der Universität 1908 von Theodor Fischer. Anklänge an deutsche Renaissancearchitektur in den Eckbauten, an romanische Architektur im Mittelteil. — Jena. Az egyetem keleti homlokzata, Theodor Fischer, 1908. A saroképítmények a német reneszánsz építészetre, a középrész a román építészetre utalnak

²⁷ Kunst und Künstler Jg. IV, 1906, S. 63.



8. Dresden, Krematorium 1908 von Fritz Schumacher. Aus den Ideen des Material- stiles entwickelte Phantasiearchitektur. — Drezda. Krematórium, Fritz Schumacher, 1908.
Az anyagszerűség eszméiből kialakult fantázia-építészet

Anfangs hatten die Rückerinnerungen an die historische bürgerliche Kultur der Selbstbehauptung des deutschen Bürgertums gegenüber der Feudal-klasse gedient. Später wurden sie eine ideelle Hilfe des Mittelstandes und der Intelligenz gegen den junkerlich-großbürgerlichen Block und die für den Mittelstand nachteiligen Veränderungen aller Lebensverhältnisse, die von dort ausgingen. Unter diesen Bedingungen gab die Wiedererweckung des Alten den Anschein der Erhaltung vergangener besserer Zustände. Das war also eine ausgesprochen konservative Haltung.

Im einzelnen lassen sich diese zwei Momente nur schwer voneinander trennen. Die Anwendung der alten Handwerkstechnik und ihrer Formtraditionen führte, wie schon an dem süddeutschen volkstümlichen Neobarock eines Gabriel Seidl erkennbar war, zur Pflege der lokal dominierenden historischen Architektur. Am Niederrhein ging man aus den gleichen Absichten von dem dort traditionellen unverputzten Backsteinbau aus. In den Holzfachwerkstädten des Harzes wurde vereinzelt sogar der Fachwerkbau wieder aufgegriffen. Bäuerliche Fachwerkarchitektur ist vor 1914 selbst in der Großstadt — z. B. bei Bahnhöfen und Friedhofskapellen in Berliner Vororten — angewandt worden (Abb. 11).

Es blieb jedoch nicht bei vereinzelt Bauten dieser Art. Die nach 1895 aufgetauchte Idee, Straßen und Plätze, ja ganze Städte als Leistungen des

Bürgertums in ihrem historischen Architekturcharakter zu erhalten, fand einen umso tieferen Widerhall in der Masse des Mittelstandes, je stärker die nationalistische Propaganda des junkerlich-großbürgerlichen Blocks das Denken in Deutschland beeinflußte. Von der Kraft, die zum Materialstil führte, schrieb Theodor Fischer, sie sei schon 1902 »eine starke, fast leidenschaftliche, im wesentlichen auch *nationale* Bewegung« gewesen.²⁸ 1904 stellte Hermann Muthesius ausdrücklich eine Stärkung des nationalen Empfindens fest. Stadt, Dorf und Landschaft erschienen immer mehr als der Lebensraum des Volkes. Ihn in seinen eigentümlichen Zügen zu erhalten, wurde allmählich zu einer Frage der Selbsterhaltung der Nation. Das führte in wenigen Jahren zu einer Übersteigerung des Traditionsgedankens und dadurch zu seinem Umschlagen in eine neue Qualität, zur sogenannten Heimatkunst und zum Heimatstil. Das Wesen dieser Wendung bestand in dem teilweise geradezu fanatisch verfolgten Gedanken, die gesamte Neubautätigkeit in den geschichtlich gewordenen, von Landschaft zu Landschaft wechselnden lokalen Bauweisen und Architekturformen zu halten.

Die Auseinandersetzungen darüber kamen nach 1900 in Gang. Man begann an Hand alter Bauern- und Kleinbürgerhäuser für die einzelnen deutschen Landschaften Regeln aufzustellen, die die anzuwendenden Baustoffe, örtliche Eigenarten ihrer Verarbeitung und Konstruktionen, vor allem aber wichtige Einzelheiten wie Fenster, Türen, Dachformen und Hausanstrich betrafen. Es gab schon 1904 Wettbewerbe für die Gewinnung von Hausgrundrissen aus ortsüblichen alten Grundrißtypen und für die verschiedenen landschaftlichen Architekturen. Vereinzelt war diese Bewegung damals schon so stark, daß man die Befolgung solcher Bauregeln durch Ortsbausatzungen sichern konnte und Bürgerkommissionen für die Beurteilung von Entwürfen einsetzte. Der Heimatstil hatte in wenigen Jahren eine solche Bedeutung erreicht, daß der Verband der deutschen Architekten- und Ingenieurvereine, also die umfassende Organisation der Bauingenieure und der Architekten, sich seit 1908 durch Herausgabe von Denkschriften an der Propagierung seiner Ideen und Forderungen beteiligte. Selbst Staatsbauten in ländlichen Gegenden wurden dem Lokalkolorit angepaßt und durch Berücksichtigung



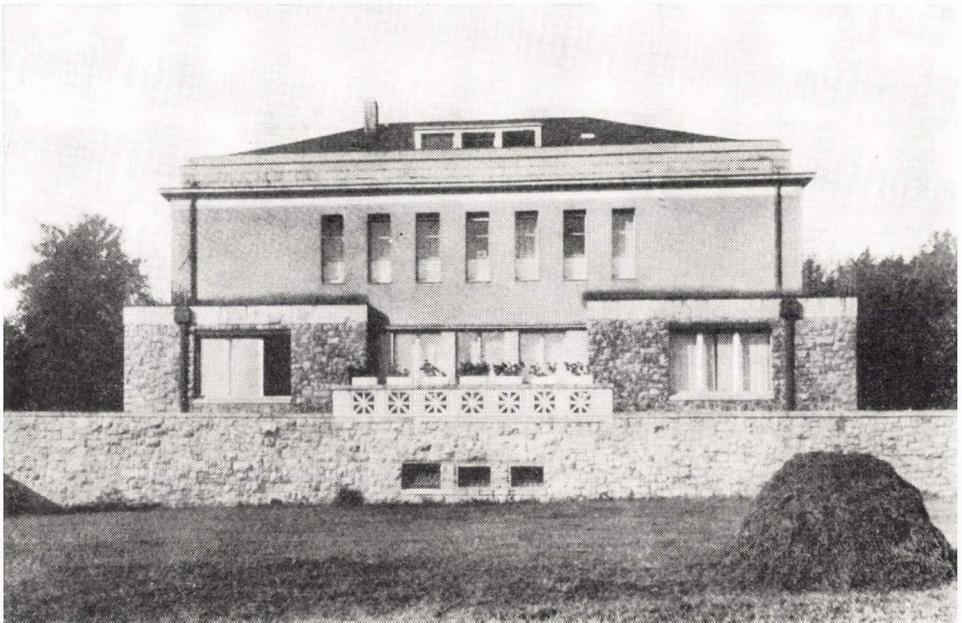
9. Idealentwurf eines Landgasthofes
1903/4. — Vidéki fogadó eszmei terve,
1903—1904

²⁸ Fischer, Th., Öffentliche Bauten, Leipzig 1922, S. 265.

örtlicher Baustoffe und Eigenarten in seinem Sinne ausgeführt. Wie weit er seine Anhänger mitzureißen vermochte, zeigt das verstiegene Phantasieprojekt eines großen Landgasthofes von 1904 auf Abb. 9 in der Form einer hochragenden deutschen Burg und seine Veröffentlichung in einer großen deutschen Bauzeitschrift. Obwohl die führenden Vertreter des Heimatstiles immer wieder betonten, daß sie nicht gegen neue Baustoffe und neue Konstruktionen seien und deren Anwendung in angemessenen künstlerischen Formen anerkennen, wirkte er stark hemmend für jeden Fortschritt und verzögerte die Durchsetzung der traditionslosen neuen Architektur noch in den zwanziger Jahren. Mit seiner unechten Behaglichkeit und verlogenen poetischen Verklärung des Alten ist er ein besonderes Merkmal des deutschen Weges in der Architektur gewesen. Er war ein Ausdruck der Tatsache, daß der deutsche Mittelstand und die deutsche Intelligenz auf Grund ihres ungenügend entwickelten demokratischen Bewußtsein für eine nationalistische Propaganda sehr anfällig waren. Das wurde noch deutlicher in der zweiten Architekturströmung, die sich aus dem Materialstil entwickelte und für das Deutschland vor dem 1. Weltkrieg besonders charakteristisch wurde.

Die Reichstagswahlen von 1907 wurden von Seiten des junkerlich-großbürgerlichen Blocks zum erstenmal mit einer offenen chauvinistischen Hetze durchgeführt. Daß das nicht ohne Nachwirkungen blieb, spürt man in den fast kriegerischen Ansprachen zur Gründung des Deutschen Werkbundes einige Monate später. Der Werkbund war in erster Linie als ein Mittel der Exportsteigerung gedacht und sollte die seit 1900 erzielten künstlerischen

10. Hagen/Westfalen, Wohnhaus 1909 von Peter Behrens, konsequentester »Materialstil«. — Hagen/Westfalen. Lakóház. Peter Behrens 1909. A legkövetkezetesebb „anyag-szerúség”





11. Berlin-Dahlem, Bahnhofsgebäude 1914. — Berlin-Dahlem. Pályaudvari épület, 1914

Fortschritte diesem Ziel unterordnen. Je weiter die chauvinistische Verhetzung und die Kriegsvorbereitungen getrieben wurden, umso stärker dominierte die nationale Komponente, die in dem Streben nach einem »bürgerlichen Baustil« enthalten war, und die auch die Architektur in den Strudel der psychologischen Aufrüstung riß. Hier half sie unmittelbar bei der Verwirklichung äußerst reaktionärer Ziele. Schritt für Schritt vollzog sich eine Annäherung zwischen den bürgerlichen Kräften, die der Träger der Opposition, der Verbürgerlichung der Architektur und des Materialstiles gewesen waren, und dem junkerlich-großbürgerlichen Block. Es kam dadurch zu einer Verschmelzung der Gestaltungsmethoden und der ästhetischen Auffassungen des Materialstiles mit der großen Architektur der Staatsbauten. Da es sich dabei vorwiegend um eine Wiederaufnahme des Klassizismus handelte, nannte man diese Erscheinung damals »Neoklassizismus«.

1906 sprach Hans Poelzig noch von dem »verschämten Aufnehmen« historischer Formen. Er warnte vor dem Rückfall in äußerliches Dekorieren und forderte »unerbittliche Sachlichkeit«.²⁹ Vielleicht dachte er dabei an Messels erste klassizistische Museumsentwürfe für Berlin. Von den führenden deutschen Architekten begann einer nach dem andern wieder nach den Formen der »großen Architektur« zu greifen. 1907 benutzte J. M. Olbrich klassizistische Säulen bei seiner Villa Feinhals. Vor allem begann Peter Behrens seit 1908

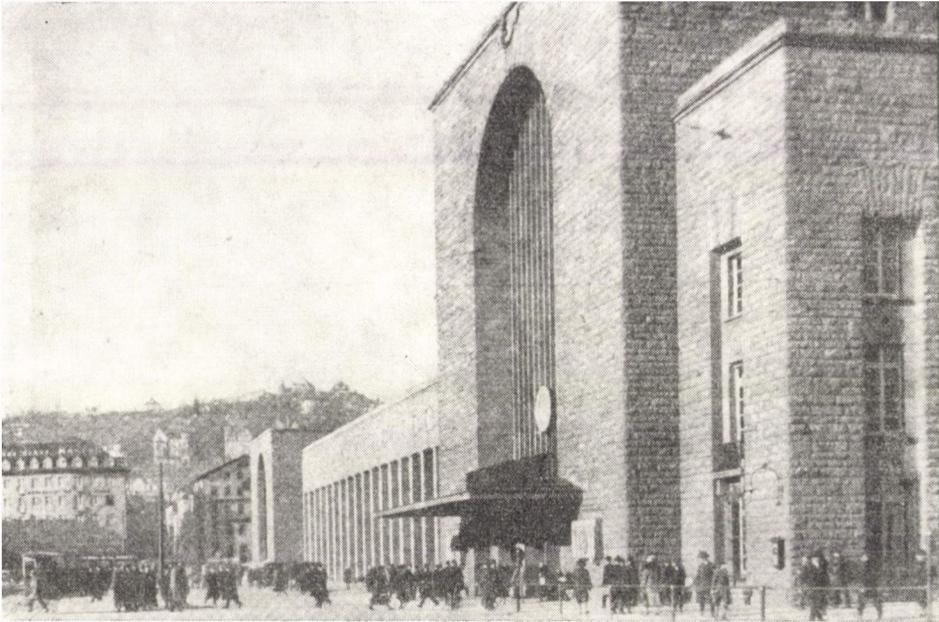
²⁹ Poelzig, H., a. a. O., S. 17 und 20.



12. Petersburg, Gebäude der deutschen Botschaft 1911/12 von Peter Behrens — Péterváros. Német Követség épülete. Peter Behrens, 1911—12

klassizistische Details anzuwenden. 1911 schuf er das Verwaltungsgebäude der Mannesmann-Röhrenwerke in Düsseldorf mit vielen Anlehnungen an das Schinkel'sche Schauspielhaus in Berlin, 1911/12 das Gebäude der deutschen Botschaft in Petersburg (Abb. 12). Die Fassade dieses Repräsentationsbaues ist zweifellos das eindrucksvollste Beispiel der neuen Richtung. Sie stellt eine Vergrößerung der Säulenfront des Alten Museums von Schinkel dar; die Halbsäulen sind im Sinne des Materialstiles ohne Kannelüren aus Quadern mit rauher Oberfläche sauber aufgemauert, das Ganze durch eine eigenartig maßstabslose Figurengruppe bekrönt und dadurch von geradezu brutaler Wirkung. Die Innenräume waren in elegantem Klassizismus gehalten. 1908 finden sich auch bei Arbeiten von Paul Bonatz klassizistische Anklänge. Seit 1911 arbeitete Bonatz an dem Stuttgarter Hauptbahnhof, der eine interessante Mischung von »Kathedralgotik«, »Burgenromanik« und Prinzipien des Materialstiles brachte und neben der Petersburger Botschaft eindeutig den Frieden veranschaulicht, der zwischen der fortschrittlichen Architekturströmungen und dem Konservatismus der Staatsarchitektur geschlossen worden war (Abb. 13). Je näher der Weltkrieg heranrückte, und je lebhafter durch den wirtschaftlichen Aufschwung Deutschlands die Bautätigkeit wurde, umso größeren Umfang nahm diese eigenartige Kompromißarchitektur an.

Bemerkenswert ist, daß dieser Kompromiß von lebhaften Klagen über ein Nachlassen der schöpferischen Kräfte begleitet war. Theodor Fischer, der ganz aus der volkstümlichen süddeutschen Tradition kam, sprach vom »konventionellsten, ein wenig senilen Klassizismus«, Muthesius von einem »dritten Aufguß« dieser Kunst. Es schien, als würden die historischen Stile nur »unfri-



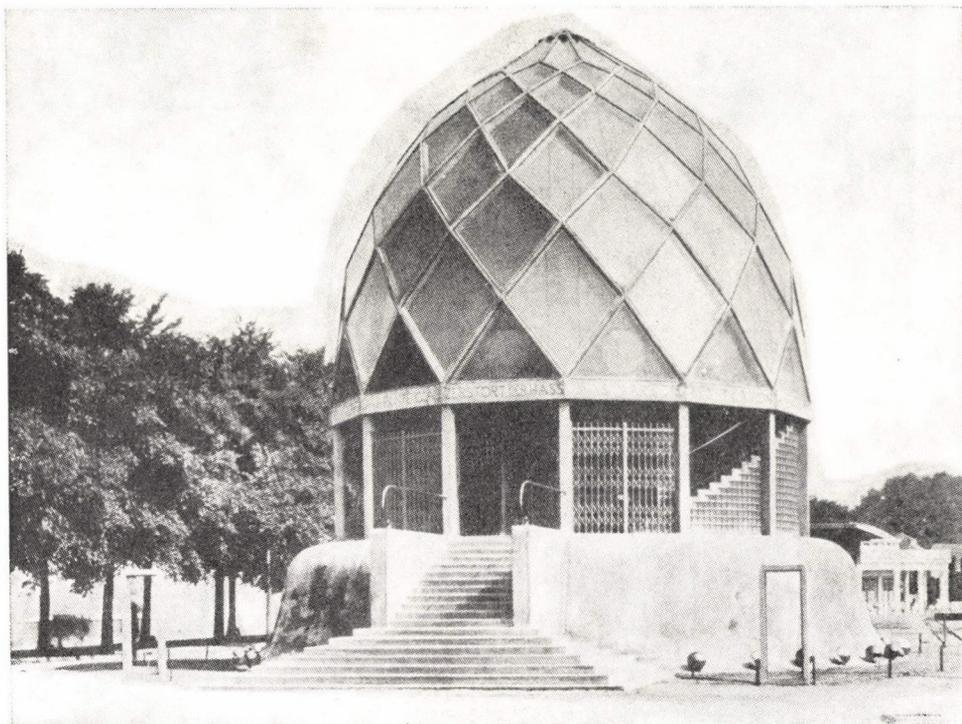
13. Stuttgart, Hauptbahnhof, ab 1911 von Paul Bonatz, Ansicht der Haupteingänge. — Stuttgart. Főpályaudvar. Paul Bonatz, 1911-től. Főbejáratok képe

siert«, das alte, verachtete Historisieren nur verbessert. Die Mehrzahl der Führer, hieß es 1914, sei in die Bahn eines leicht zu handhabenden Eklektizismus eingeschwenkt, ein starkes Ermatten der schöpferischen Formenkraft mache sich bemerkbar, man sei wieder bei einer unsicher schwankenden Stilkunst angelangt.³⁰ Auf der Werkbundaussstellung von 1914 in Köln waren gerade die bedeutendsten deutschen Architekten mit künstlerisch wenig wertvollen Bauten vertreten.

Heimatstil und Neoklassizismus sind beide Sinnbild für die politische Misere Deutschlands. Der kraftvolle Ansatz zu einer neuen Architektur, der sich mit dem Materialstil auf Grund starker sozialer Spannungen innerhalb der Bourgeoisie entwickelt hatte, ging fast wieder verloren.

Für die junge Architektengeneration lag die Zukunft in den Freiheiten, die die Ideen des Materialstils ihnen gebracht hatten. Diejenigen, die zwischen 1900 und 1908 als etwa Dreißigjährige erstmals von sich reden machten, wie Peter Behrens, Paul Riemerschmid, Bruno Paul, Hans Poelzig, Fritz Schumacher, Wilhelm Kreis, Paul Mebes, Friedrich Ostendorf, German Bestelmeyer, oder die Jüngsten in diesem Kreis — unter ihnen Heinrich Tessenow, Paul Bonatz, Bruno Taut, Otto Bartning, Heinrich Straumer, Oswin Hempel, anscheinend auch Walter Gropius — sie alle gingen von der Ideenwelt des

³⁰ Fischer, Th., a. a. O., S. 265; Muthesius, H., in: Jahrbuch d. deutschen Werkbundes 1914, S. 45; Lux, A., Das neue Kunstgewerbe in Deutschland 1908, S. III; Behrendt, W. C., Die dt. Werkbundaussstellung in Köln, in: Kunst und Künstler Jg. XII, 1914, S. 617.



14. Bruno Taut, Pavillon der Glasindustrie auf der Werkbundaussstellung in Köln 1914.
— Bruno Taut, az üvögipar pavillonja az 1914-es kölni Werkbund-kiállításán

Materialstiles aus. Viele begannen ihre Laufbahn mit dem Bau eines Wohnhauses, und damit schon von der Aufgabe her ganz in seinem Bannkreis. Die meisten wurden später Vertreter der beiden nationalistisch gefärbten Hauptströmungen der deutschen Architektur. Einige wenige jedoch erkannten die große Bedeutung, die die Wiederentdeckung der elementaren Schönheit des Materials und vollendeter Konstruktionen für die Lösung der von der Geschichte gestellten Aufgabe besaß: die Anpassung nicht nur der Bautechnik, sondern in Einklang damit auch der Architektur an die neuen, im Kapitalismus herangereiften Produktivkräfte. Trotz der seit 1907 wachsenden Macht der Tradition wuchsen auch dafür günstige Vorbedingungen heran.

Die Hauptursache lag in dem raschen Vordringen Deutschlands auf dem Weltmarkt und dem Aufblühen immer neuer Industriezweige. Bergbau, Hüttenwesen und Maschinenbau als »alte« Industrien und Hauptbündnispartner des feudalen Großgrundbesitzes waren in ihrer architektonischen Repräsentation ebenso konservativ eklektizistisch wie jene und die Staatsbürokratie. Die neu entstehenden, deshalb traditionslosen und um ihren politischen Einfluß noch kämpfenden Industriezweige (die Leicht-, Elektro- und die chemische Industrie), dagegen griffen möglichst alle Neuerungen auf, die sie in den konkurrierenden Ländern vorfanden, und waren deshalb für entsprechende neue Architekturideen am zugänglichsten. Aus ihren Reihen

kamen die Mitbegründer des Deutschen Werkbundes. Die AEG, also die Elektroindustrie, berief Peter Behrens zur Gestaltung ihrer Produkte und ihrer Fabriken. Jetzt erst wechselte das Schwergewicht des Fortschrittes vom Wohnungsbau zum Industriebau. Auch die entwicklungsgeschichtlich wichtigen Aufträge, die Hans Poelzig in Breslau, Max Stoffregen in Bremen, Bruno Taut und Walter Gropius in Berlin zwischen 1907 und 1914 erhielten, kamen fast alle aus den Kreisen der »jungen« Industrie (Abb. 14). Das war die andere Seite der Verhältnisse in Deutschland, jene Seite, die den durch Heimatstil und Neoklassizismus bewirkten Rückschritt milderte und die durch den Materialstil erreichten Errungenschaften bewahren half. Letztlich ist damit der deutschen Architektur jener gewisse Vorsprung gesichert worden, den sie in der europäischen Gesamtentwicklung dieser Jahre eingenommen hat.

Die dargelegte Entwicklung ist zu kompliziert, um in dem gegebenen engen Rahmen erschöpfend behandelt werden zu können. Das konnte nicht das Ziel dieses Beitrages sein. Er ist nur ein Versuch, den Gesetzmäßigkeiten der vielfältigen Erscheinungen in der Architektur des ausgehenden Eklektizismus nachzuspüren und die verwirrende Fülle der künstlerischen Strömungen nach ihrer gesellschaftlichen Bedeutung zu ordnen und zu werten. Dabei ist die Beschränkung auf Deutschland sehr gewagt, da sich alles in einem lebhaften Ideenaustausch zwischen den Nationen vollzogen hat. Deshalb erhebt die gegebene Darstellung keinen Anspruch auf irgendwelche Endgültigkeit. Das darin verarbeitete Material schien jedoch aufschlußreich und deshalb interessant genug, um es zur Diskussion zu stellen.

DR. K. JUNGHANNS

A „POLGÁRI ÉPÍTÉSZETI STÍLUS” ESZMÉJE A NÉMET ÉPÍTÉSZET
1871 és 1906 KÖZÉ ESŐ FEJLŐDÉSÉBEN

(Összefoglaló)

A szerző a német építészetnek azt a korszakát vizsgálja, mely a historizáló eklekticizmussal szemben a XIX—XX. század fordulóján kifejezetten polgári építőstílust kívánt megteremteni. E stílus az arisztokrácia és nagypolgárság által támogatott és főként az olasz reneszánsz palota-stílust szárazan ismétlő építészettel szemben a német közép- és kispolgárság helyi hagyományait elevenítette fel. Hangsúlyozza polgári mivoltát és nemzeti gyökereit. Először a német reneszánsz és barokk építészet helyi megnyilvánulásai váltak követendő példákká. A formák egyszerűségét, az anyagszerűséget hangsúlyozták az új stílus elméleti és gyakorlati kialakítói. A polgári kényelem szempontjai léptek előtérbe, sőt a népiesség követelménye is felmerült. Az új stílus hordozói elsősorban lakóházak, kisvárosi középületek voltak, melyek a helyi szerkezetekkel és formákkal tartottak kapcsolatot. A közép- és kispolgárság osztálytudata tükröződött e törekvésekben. A német polgári reneszánsz és barokk mellett megfigyelhető a népi építészet erős hatása is, mely különösen kedvezett a tudatos egyszerűség követelményének és az építőanyagok minél hangsúlyosabb szerepeltetésének. Közben az iparosodás előrehaladásával a típusformák és az új anyagok (üveg, acél, vasbeton) építészeti felhasználása ugyancsak teret hódított. E szempontból a drezdai iparművészeti kiállítás 1906-ban igen fontos szerepet töltött be. A polgári építészeti stílus eszméje nem az uralkodó osztályokból indult ki. Hordozója a közép- és kispolgárság volt, mely a maga romantikusnak mondható építészeti törekvéseivel is bizonyos mértékig hozzájárult a XX. század elején már erjedő modern építészet kialakításához. E visszafelé néző művészeti forradalom objektív történeti haladása a régi kézművesi hagyományok felélesztésében rejlik, s ezáltal a modern építészet legújabb technikájához vezető kiinduló pont adottá vált.