

Abb. 1 / Kinderübernahmestelle im 9. Bezirk / Architekt: Adolf Stöckl, Wiener Stadtbauamt
 Erbaut 1924-25 / Gartenansicht
 vgl. Abb. 2-5

DIE GEMEINDEBAUTEN DER STADT WIEN VON GUENTER HIRSCHEL-PROTSCH, BRESLAU

Von der großartigen Bautätigkeit der Stadt Wien veröffentlichen wir hier eine sehr anerkennende und auf Seite 362 eine mehr kritische Würdigung. *Die Schriftleitung*

I

Es war mir vergönnt, im August 1925 den größten Teil der umfangreichen Gemeindebautätigkeit der Stadt Wien durch die Liebenswürdigkeit des Hochbauamtes näher kennen zu lernen. Ein Bericht in aller Kürze soll den Eindruck vermitteln, daß wir es in Wien mit einer für heutige europäische Verhältnisse unerreicht kultivierten und sozialfortschrittlichen Bautätigkeit allergrößten Umfanges zu tun haben. Schon die Zahlen, daß innerhalb von fünf Jahren gegen 25000 bezugsfertige Wohnungen geschaffen werden (ungerechnet der unzähligen öffentlichen Bäderanlagen, Spitalneubauten, Kinderübernahmestellen usw.), klingt nach großzügig amerikanischem Unternehmmergeist, der die Wirkung einer ungeheuren Wohnungsnot war. Photos und statistisches Material, das man mir freundlicherweise in Wien zur Verfügung gestellt hatte, geben nur eine schwache Vorstellung von der Großzügigkeit dieses Unterfangens.

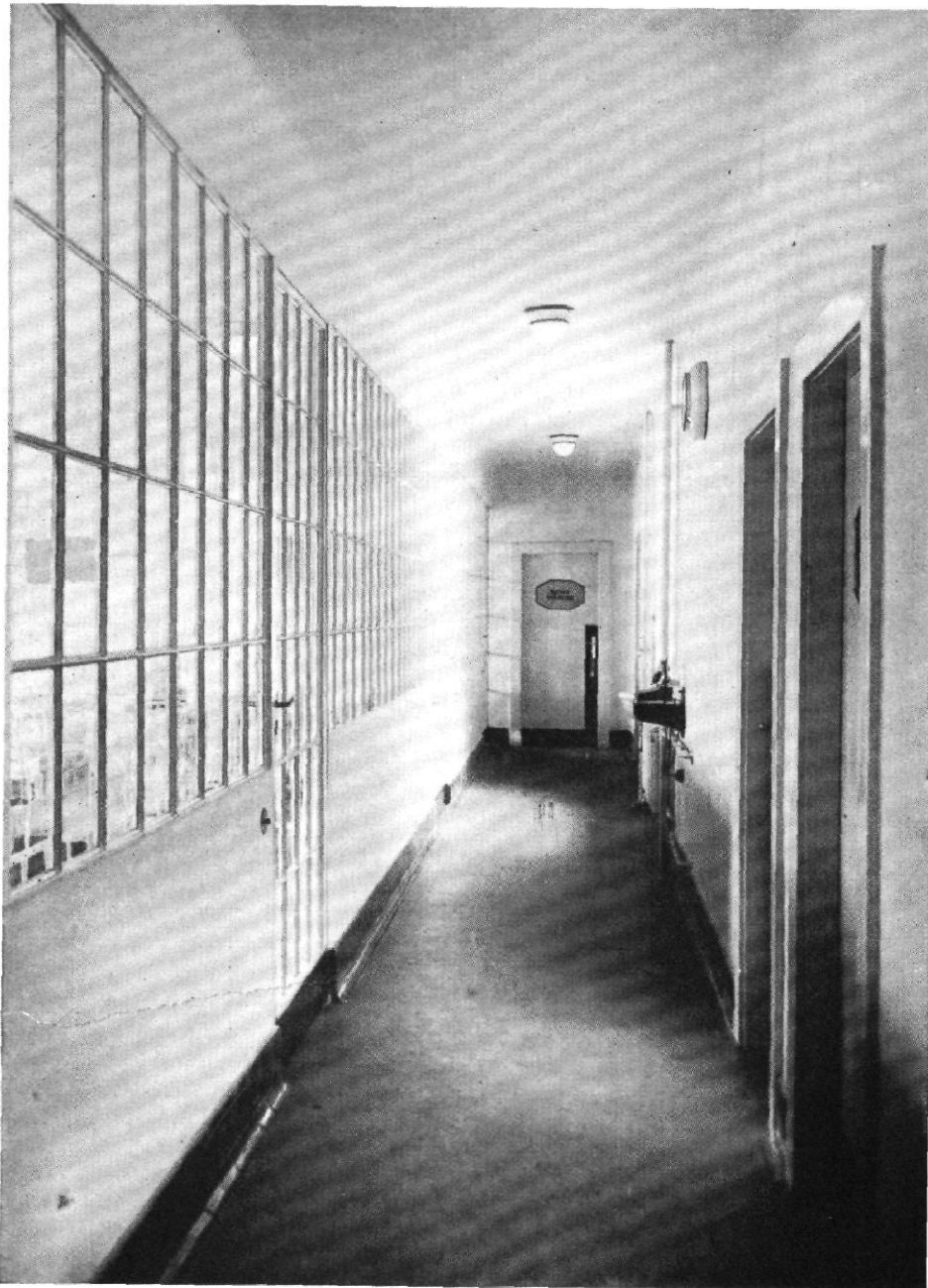
II

Es dürfte interessieren, auf welche Weise die Wiener Gemeindeverwaltung ihre Bauten zu finanzieren imstande war. Ausschließlich aus der städtischen Wohnbausteuer wurden die Riesensummen aufgebracht. Es ist alles getan und von Bau zu Bau probeweise versucht worden, was in sozialhygienischer Hinsicht und großzügiger Rentabilität unternommen werden konnte. Das sozialdemokratische Parlament strebte danach, Wohnungsbaublöcke in ungeheurer Ausdehnung zu schaffen, die trotz der Riesenbevölkerungsziffer eine hygienische und ruhige Lebensweise bei geringstem Kraftverbrauch gewährleisten. Dies ist ihnen auch in

vollem Umfang gelungen. Stadtvätern, Gemeindemitgliedern und Architekten seien diese Bauten als lehrhaftes Beispiel einer sachlichen, hygienischen und dabei künstlerischen Bauweise wärmstens zur genauen Besichtigung empfohlen. Es kann den Wienern als uneingeschränkter Fortschritt gebucht werden, daß sie die Ersten waren, die außer ihren sieben Gemeindecarchitekten etwa 170 freie Künstler ihrer Heimatstadt beschäftigten und die doppelten Vorteile rechtzeitig erkannten, die in der lebendigen gegenseitigen Befruchtung und Erneuerung von städtischen und privaten Architekten neben der Beschäftigung einer großen Reihe heute wohl sonst brotloser Künstler gelegen ist, die durch dieses Bauen das Verständnis für soziale Fragen im Bauwesen ständig mit ihren Kollegen überprüfen und sich dadurch ungeahnte Wissensschätze erwerben können. Künstler von internationalem Ruf wetteifern mit den jungen aufstrebenden Talenten, die die Stadt zu fördern in der glücklichen Lage ist. Über das künstlerische Niveau wird sich jeder am besten an Hand der Bilder ein Urteil bilden können. Nur sei noch vermerkt, daß auch der Wiener die Farbe im Straßenbilde zu Ehren gebracht hat, die den Häusern in ihrer räumlichen Ausdehnung einen besonders freundlichen Reiz zu geben vermochten.

III

Unter der Bauleitung des Vorstandes des Architekturbüros des Wiener Stadtbauamtes, Oberstadtbaurates Ing. Friedrich Jaekel, sind an den Bauten unter anderem beteiligt: die Oberstadtbauräte Bittner, Stöckl, die Stadtbauräte Ehn, Leischner, Mang, die Architekten Wilhelm Peterle und J. Joachim Mayer. Von Privat-



architekten wären u. a. zu nennen: die Professoren Peter Behrens, Frank, Josef Hoffmann, Holzmeister, Theiss, Tesse-
now, Strnad und die Architekten Schmid
& Aichinger, Dirnhuber, Gessner, Kalesa,
Oerley, Popovicz, Wlach.

IV

Die bemerkenswertesten Bauten sind der „Fuchsenfeldhof“ und „Am Fuchsen-
feld“ als Wohnblockbauten, die Kinder-
übernahmestelle und das riesige Amalien-
bad. Ein jeder dieser Wohnblöcke, die in
3-4 stöckigen Gruppen unter Verwendung
von 5-7 stöckigen Mitteltrakten (Lassalle-
straße und „Metzleinstalerhof“) errichtet
wurden — man fährt mit den billigen
Kleinkraftdroschken minutenlang um die-
se Wohnblockungeheuer — enthält: Zen-
tralwaschküchen mit allen erdenklichen
elektrisch betriebenen Maschinen, so daß
eine Hausfrau in vier Stunden die ge-
samte Wäsche der Familie von vier Wochen
elektrisch waschen, trocknen, mangeln und
plätten kann; ferner große Bade- und
Duschräume, die der kleinere Beamte
und Arbeiter nach Feierabend aufsuchen
kann; Kasinos, Arbeitervortragssäle,
Bibliotheken, Kinderbewahranstalten mit
Spiel- und Sportplätzen, auf denen für
Beaufsichtigung der Kinder während der
Abwesenheit der Eltern Sorge getragen
ist; zahnärztliche und andere Kliniken;
in den Riesenhöfen befinden sich inmitten
von gepflegten Grünanlagen, die ein ge-
sundes Leben und gute Luft gewähr-
leisten, vielfach große Spiel- und Sport-
plätze und Planschbecken, die im Winter
als Eislaufflächen dienen. Im „Fuchsen-
feldhof“ schmückte man die Umrahmung
der Wasserfläche noch mit zwei wertvollen
Tierplastiken. Das reibungslose, aber auch
verhältnismäßig geräuschlose Abwickeln
des großen Passantenverkehrs innerhalb
der Baublöcke geschieht durch überbaute
Straßenzüge, welche die Blöcke geschickt
durch eine Unmenge praktischer Treppen-
anlagen gliedern. Die meisten Bauten
liegen an der Peripherie der Stadt, be-
quem mit Vorortzügen oder Straßen-
bahnen zu erreichen.

Nach einem ideal-hygienischen Leben
wird der Tote in das neue Krematorium
überführt, dessen Gesamtanlage mit
Urnenhain den Entwürfen Professor
Holzmeisters entstammen. Die Anlage
befindet sich zwischen den Pulvertürmen
des früheren Türkenlagers vor Wien und
erhält durch die eigenartige Schieß-

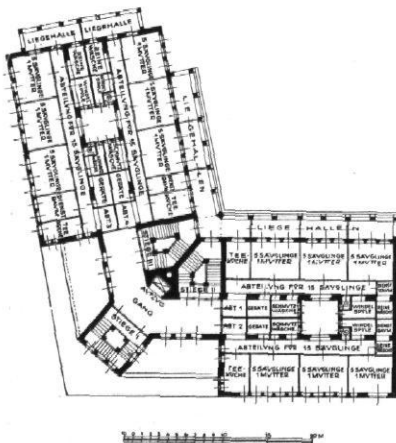


Abb. 2 bis 4 / Kinderübernahmestelle im 9. Bezirk
Architekt: Adolf Stöckl, Wiener Stadtbauamt
Aus der Abteilung für Großkinder (oben) / Grund-
riß vom Erdgeschoß (unten rechts) und vom dritten
Stock (unten links)

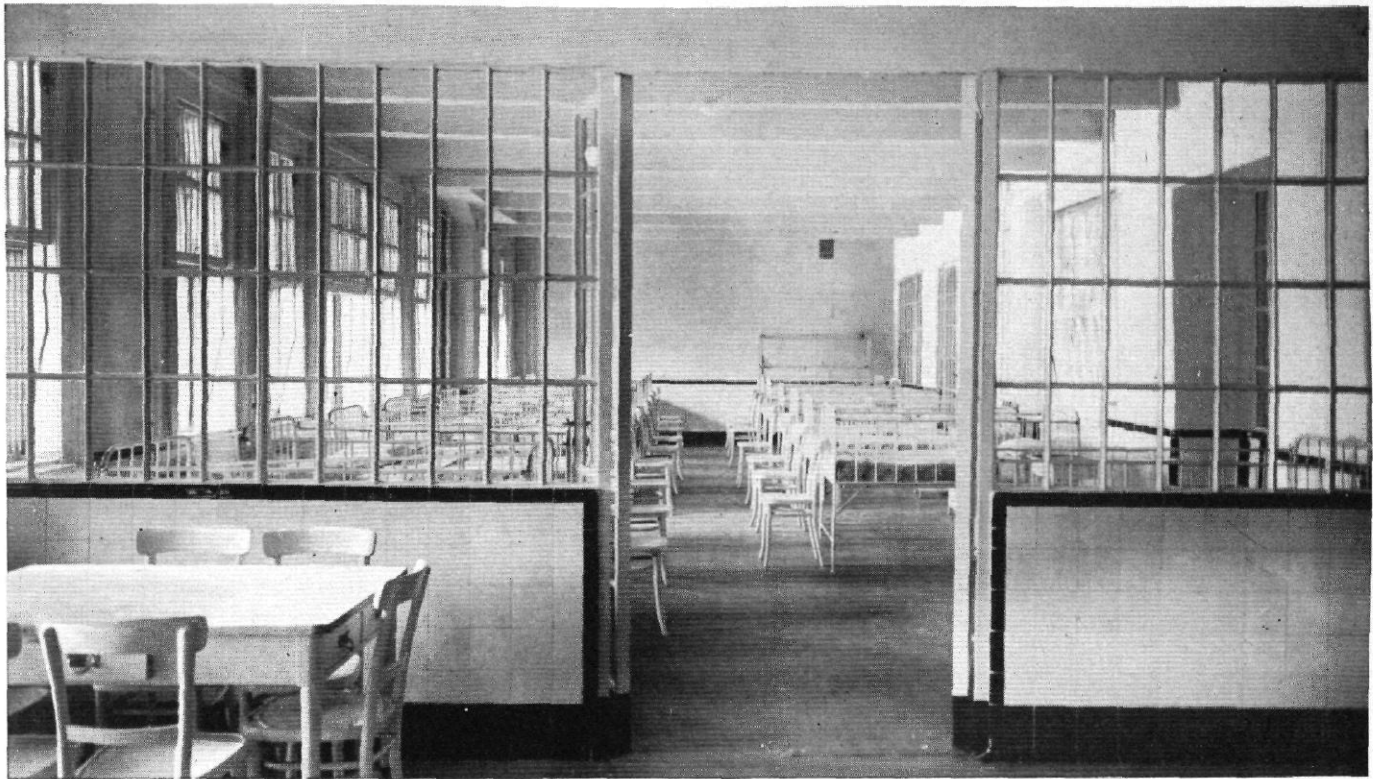


Abb. 5 / Kinderübernahmestelle im 9. Bezirk
Architekt: Adolf Stöckl, Wiener Stadtbauamt
Schlafsaal für Großkinder

schartenmauer eher das Aussehen einer Katakombe; in diese Mauern sind gleichgroße, dreieckige Schriftplatten mit je einem blühenden Blumentopf darunter eingelassen. Die Anlage mit dem herrlichen Blumenhain ist ruhig und ernst und keinerlei sentimentalen Verkitschung anheimgefallen.

Die Krankenhäuser und Spitäler erhielten große Liegehallen, die Kinderheime „Kriechlingsboxen“: das sind durch Glaswände büroartig abgeteilte Räume, deren mit Matratzen weich ausgelegter Fußboden für das Herumkriechen der Kleinsten besonders wertvoll sein soll. Ein eigenes städtisches Entbindungs- und Wöchnerinnenheim wird errichtet.

Einige dreißig neue Bäder: Freibäder für Kinder und Erwachsene, Fluß- und Wannenbadeanstalten, unter denen als eines der größten das Amalienbad im Entstehen begriffen ist (1250 Personen können dort gleichzeitig baden; im Sommer wird das Glasdach zurückgeschoben werden), sind geschaffen worden; ferner unzählige Spiel- und Sportplätze. Im Zentrum schuf man aus veralteten Friedhöfen herrliche Parks, wo die künstlerisch wertvollen Steine zu stillen Skulpturensammlungen an einzelnen Rondells und Seitenwegen vereinigt wurden.

In den Wohnungen, die meist ein, zwei oder drei Zimmer mit Wohnküche und Nebengelaß enthalten, deren Spülküchen vorbildlich genannt werden müssen,



Abb. 6 / Metzleinstalerhof / 2. Bauabschnitt
Tordurchgang an der Johannagasse (vgl. Abb. 7 bis 9)



Abb. 7 / Metzleinstalerhof / 2. Bauabschnitt / Architekt: Hubert Gessner
Erbaut 1923-1924 / Ansicht an der Siebenbrunnengasse

herrschen lichte, freudige Farben. Meist besitzen die Wohnungen einen eigenen Balkon. In den Wirtschaftsräumen sind alle Möbel fest eingebaut; in manchen hat man, wie ich höre, den Versuch unternommen,

sämtliches Mobiliar bis auf Matratzen, Tische und Stühle einzubauen. Glatte nüchterne Sachlichkeit in guter Materialverwendung mit fein abgestimmten Proportionen kennzeichnen die meisten der Bauten.

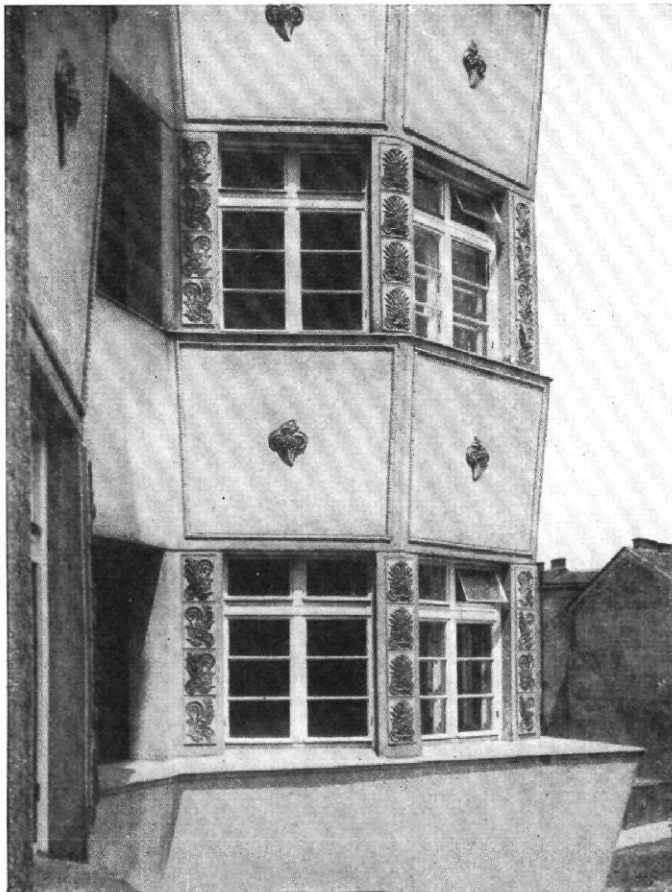


Abb. 8 / Metzleinstalerhof / 2. Bauabschnitt / Einzelheiten zu Abb. 9



Abb. 9 / Metzleinstalerhof / 2. Bauabschnitt / Ansicht an der Fendgasse



Abb. 10 / Fuchsenfeldhof / 2. Teil 1922/24 / Architekten: Schmid und Aichinger / Ansicht von der Neuwallgasse

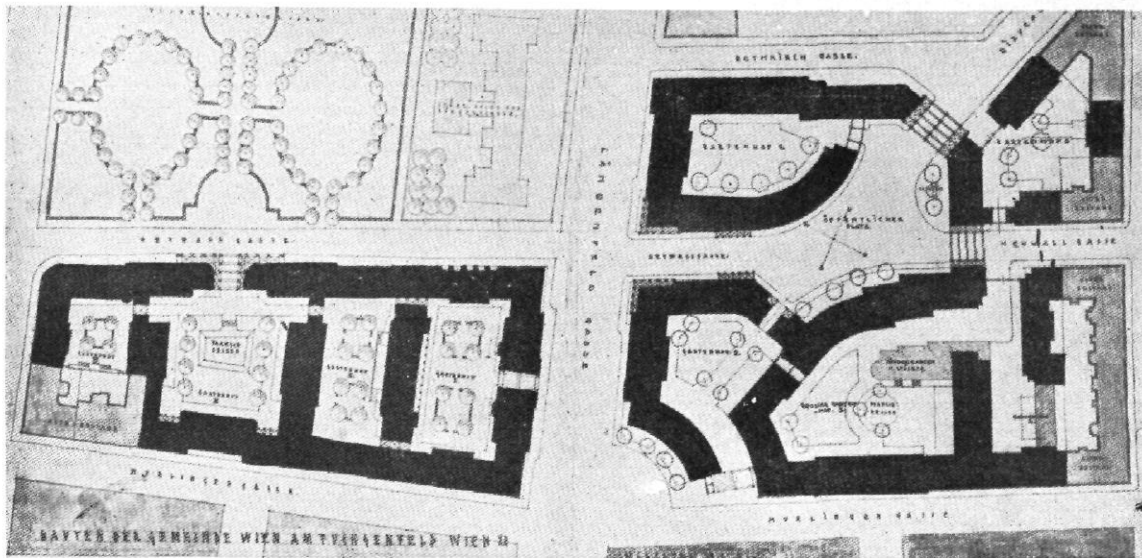


Abb. 11 / Fuchsenfeldhof / Lageplan des 1. und 2. Teils (vgl. Abb. 10, 12, 14, 29, 30 und 35)



Abb. 12 / Fuchsenfeldhof / 2. Teil / Architekten: Schmid und Aichinger / Hofansicht

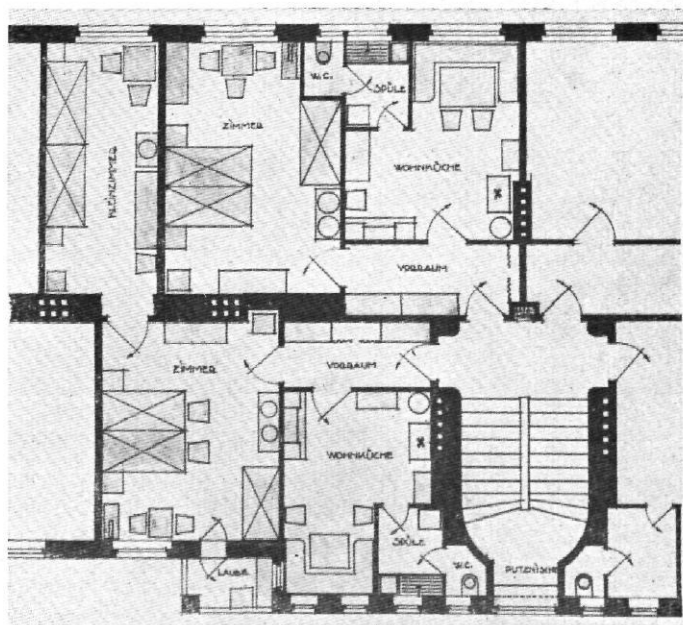


Abb. 13 / Fuchsenfeldhof / Architekten: Schmid und Aichinger / Typengrundrisse



Abb. 14 / Fuchsenfeldhof / 1. Teil. 1923–24 / Architekten: Schmid und Aichinger

Wo einmal ein ornamentaler Schmuck angebracht wurde, wirkt er nicht sonderlich störend. Farbe im Putz und Anstrich half nach. Die Zufriedenheit der Bewohner drückt sich überall aus. Jeder kleine Beamte oder Arbeiter ist von der Stadtbautätigkeit genau unterrichtet: das Interesse, das ich fand, war allemein. Diese Bauten in der Freiheit des Bagedankens vergeben, nach sozialen Schichten strebend, stellen die denkbar glücklichste Lösung der Wohnfrage dar, die ich kenne. Man schuldet der Wiener Gemeinde großen Dank!
Günter Hirschel-Prottsch

KRITISCHES ZU DEN WOHNBAUTEN DER STADT WIEN

Gegenüber dem uneingeschränkten Lob, das Günter Hirschel-Prottsch den Wiener Bauten zollt, ist unter anderem die Frage aufzuwerfen, aus welchen Gründen Wien sich fast ausschließlich auf Mietshausblöcke größten Ausmaßes verlegt und Siedlungen fast völlig ausgeschlossen hat.

Die Bodenfrage, die für die Wahl „Hochhaus oder Siedlung“ von entscheidendem Einfluß ist, ergibt für Wien etwa folgendes Bild: Infolge des Mieterschutzes kostet der Boden in Wien rund $\frac{1}{4}$ des Friedenspreises. Dies ermöglichte der Gemeinde vom 1. Mai 1919 bis 1. August 1924 6876000 qm Boden anzukaufen, d. h. in diesen 5 Jahren ihren Besitz um rund $\frac{1}{7}$ zu vermehren. (Diese Zahlen sind der Schrift „Aufbauarbeit der Gemeinde Wien 1924“, Verlag der Wiener Volksbuchhandlung entnommen.) Seit 1924 hat die Gemeinde in immer stärkerem Maß Gelände zu äußerst billigen Preisen angekauft. Aber schon auf der bis zum Jahr 1924 erworbenen Grundfläche könnten bei einer Parzellengröße von 200 qm, wie sie in Wien bei den Siedlungen üblich ist, und einem reichlichen Grundzuschlag von 100 qm für Straßen, Plätze usw. 23000 Siedlungshäuser Platz finden.

Für eine Wohnung im Hochhaus werden auf Grund der veröffentlichten Gemeinderatsberichte durchschnittlich 13000 Schilling als Berechnungsgrundlage für die Gesamtkosten angesetzt. Dieselbe Zahl von 13000 Schilling wird als Kostensumme für die Siedlungsbauten je Haus erreicht, wobei es sich um Durchschnittszahlen handelt. Gelegentliche Unter- oder Überschreitungen sind hierbei nicht berücksichtigt. Im Hochhaus werden mindestens 75% aller Wohnungen als Zimmer und Wohnküche mit kleinem Flur (rd. 1,50 qm) und Wasserklosett mit insgesamt 35 bis 38 qm Wohnfläche gebaut, während im Siedlungshaus bei einer bebauten Fläche von 40 qm sich eine Wohnfläche (ohne Treppe) von ca. 70 qm ergibt (hierzu kommt noch ein Stall von rd. 2 qm). 1 qm Wohn-



Abb. 15 / Wohnhaus an der Albertgasse. 1924 / Architekt: Cäsar Popovics

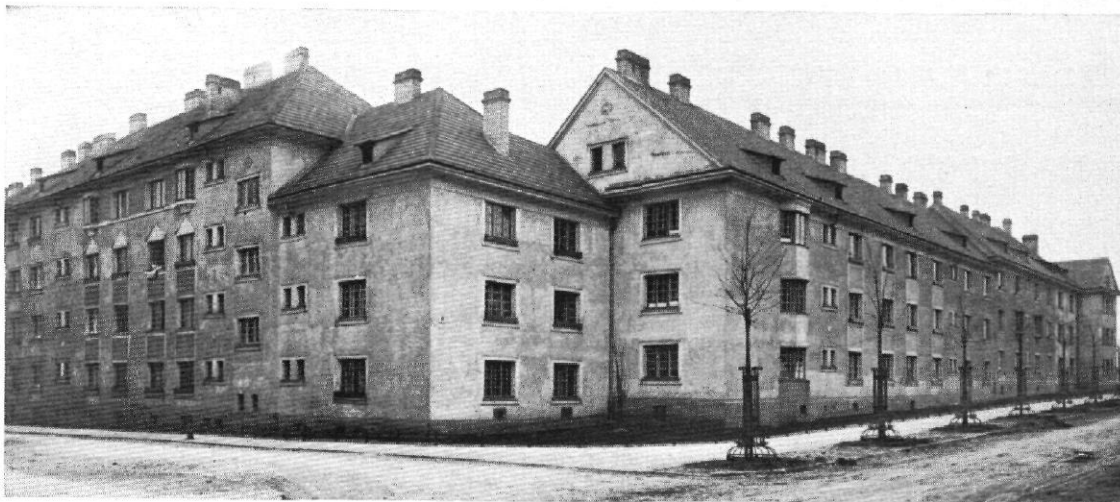


Abb. 16 / Wohnhausgruppe Schmelz / Architekt: Hugo Mayer
(vgl. Abb. 20)

fläche kostet demnach im Hochhaus 342 Schilling, im Siedlungshaus 186 Schilling. Für das gleiche Geld erhält man also im Siedlungshaus eine kulturell und sozial hochwertige Wohnung, Wohnküche, Spülküche (zugleich Bad), drei Schlafräume, Schuppen und Stall mit Garten, im Hochhaus eine bei noch so viel Licht, Luft und Sonne unzulängliche, da sie bei 75% aller Wohnungen aus nur zwei Räumen besteht: Wohnküche und Zimmer nebst Abort. Obige Zahlen liefern den Beweis, daß die Mehrzahl der Wiener neuen Wohnungen auf ihre finanzielle, soziale und kulturelle Wertigkeit hin einer strengen Beurteilung nicht gerecht werden.

In den 13000 Schilling Baukosten für jede Wohnung sind die Grundstückskosten weder bei der Siedlungswohnung, noch bei der Hochhauswohnung enthalten; die Bodenkosten sind demnach für sich zu betrachten.

Da die meisten Hochhausbauten Reststücke innerhalb der alten Bebauung in Anspruch nehmen, so dürften diese Grundstücke immerhin teurer sein als in den Randbezirken, die für eine Siedlungsbautätigkeit in Frage kommen (obwohl bei den billigen Bodenpreisen dies kaum ausschlaggebend sein kann). Zielbewußte Siedlungspolitik der Stadt hätte bei den gegebenen finanziellen Voraussetzungen Mittel und Wege finden können, zusammenhängende Grundflächen für eine Siedlungsbautätigkeit ebenso zu erwerben wie für die Hochhausbauten.

Ein Einwand gegen die Forderung nach Siedlungsbauten ist u. a. der, daß das in Frage kommende Gelände noch nicht aufgeschlossen ist. Dem steht gegenüber, daß die Siedlungsgenossenschaften verpflichtet sind, für den Betrag von 13000 Schilling je Wohnung alle Straßen zu bauen, die nicht Hauptdurchgangsstraßen sind. Bei rationeller Baudurchführung ist den Siedlungen dies auch ohne weiteres möglich. Die Siedlungen werden in Wien durch das Siedlungsamt lediglich überwacht, während die Baudurchführung von der Genossenschaft als Bauherrn unter Beratung des Siedlungsamtes vergeben wird. Da die Genossenschaftsbewegung in Wien noch jung ist, kommen allerdings noch viel Unzulänglichkeiten vor; doch kann man ruhig behaupten, daß bei einer strafferen Organisation und einer großzügigeren Durchführung eine Baukostenverbilligung erreicht werden könnte, was beim Hochhausbau kaum der Fall sein dürfte.

Die Volkswohnungsbauten im Hochhaus werden dagegen vom Bauamt der Gemeinde Wien mit allen erdenklichen Vor-

teilen gegenüber den Unternehmern durchgeführt. Da die Gemeinde Wien als Baupolizei die Siedlungsbauten überhaupt als etwas Unsolides, Vorübergehendes ansieht, so ergibt sich, daß die Siedlungsbauten Bauerleichterungen aufweisen, die den Baubeamten so merkwürdig vorkommen, daß sie meistens jede Verantwortung ablehnen und erklären, wenn das Siedlungsamt diese Bauten genehmigt, sei es Sache dieses Amtes. Da die meisten Wiener Siedlungen Torfstreuklosetts haben, erübrigt sich



Abb. 17 und 18 / Aus der Siedlung Flötzersteig / Architekten: Kaym und Hetmanek
(vgl. Abb. 22)



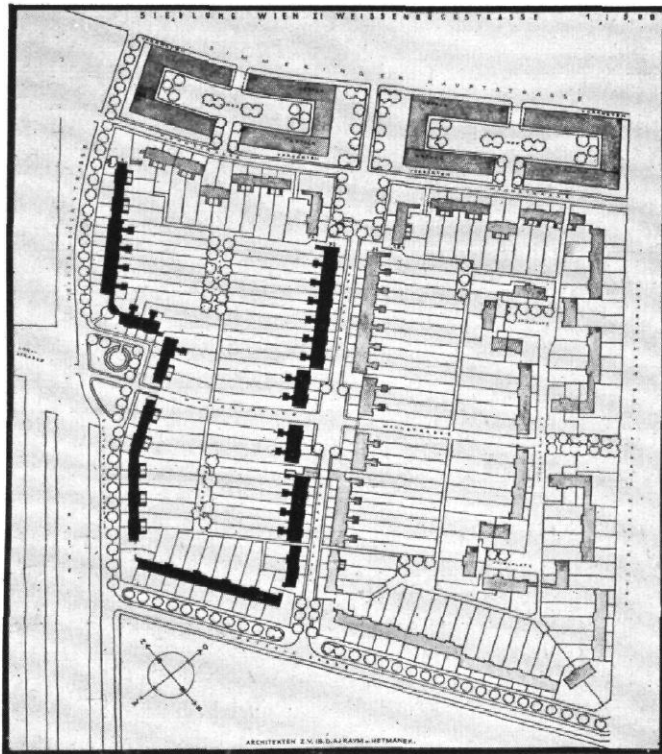


Abb. 19 / Siedlung Weißenböckstraße / Architekten: Kaym und Hetmanek
Lageplan

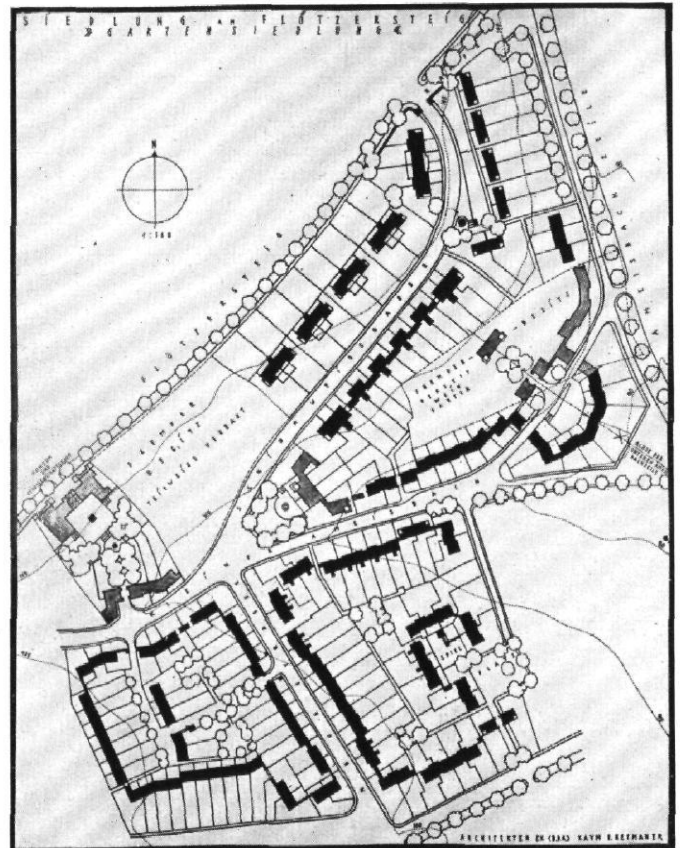


Abb. 20 / Siedlung Flötzersteig / Architekten: Kaym und Hetmanek
Lageplan

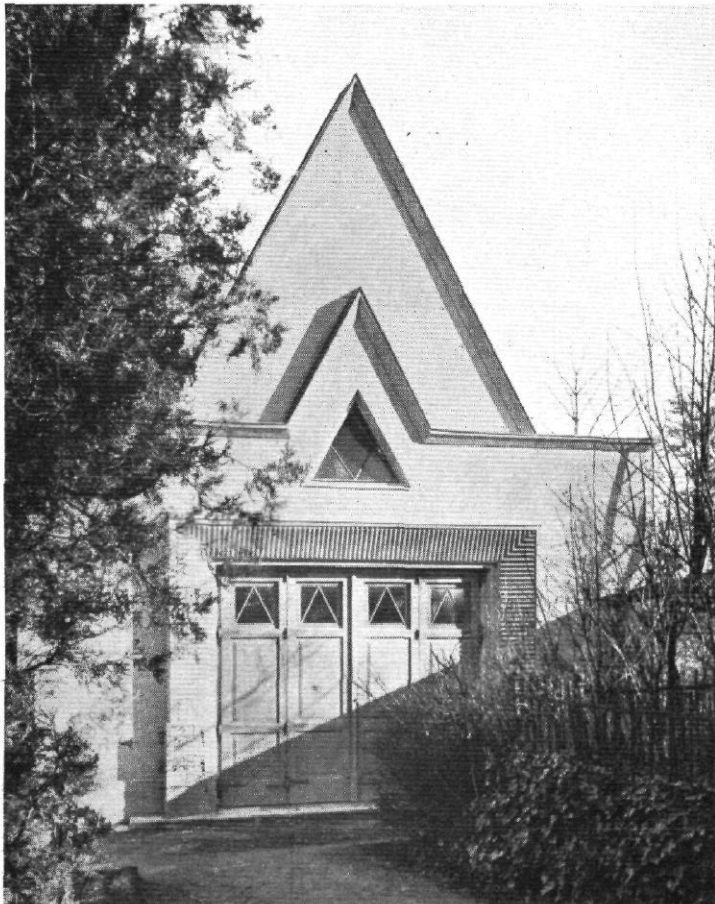


Abb. 21 (unten links) Aufbahrungshalle / Erbaut 1925
Architekt: Engelb. Mang, Wiener Stadtbauamt

Abb. 22 (unten rechts) Aus der Siedlung Weißenböckstraße
Architekten: Kaym und Hetmanek
(vgl. Lageplan Abb. 19)





Abb. 23 / Aus der Siedlung Altmannsdorf-Hetzendorf. 1921 / Architekt: Josef Frank

Nach Errichtung von etwa 300 dieser Typenhäuser wurde die Einheitlichkeit der Siedlung durch Widerstände seitens der Siedler selbst unterbunden und durch „volkstümliche Willkür“ ersetzt.

die Frage der Kanalisation. Die Kosten für die Senkgruben oder Kläranlagen (gegen die jedoch wieder die Beamten des Gesundheitsamtes die schwersten Bedenken haben, und die nur probeweise in einer einzigen Siedlung zugelassen wurden, obwohl sie in Deutschland sich bewährt haben) sind in den 13000 Schilling enthalten. Es ergibt sich schließlich, daß Hochhaus wie Siedlung sich in den Kosten der Gesamtdurchführung gleichen. Nun wären

beim Siedlungshaus Verbilligungen noch denkbar durch eine großzügige Baudurchführung mit allen Erfahrungen wie sie die Gemeinde bei ihren Hochhausbauten benützt, durch Herabsetzung der Wohnfläche, durch rationelle Baumethoden u. s. w. Zu alledem kommt noch folgendes: Die Gemeinde Wien betrachtet die Volkswohnungsbauten ihrer Monumentalität wegen als wahre Volkswohnungspaläste. Paläste freilich, die in der überwiegenden



Abb. 24 / Siedlung Schmelz / Wirtshaus / Architekt: Hugo Mayer (vgl. Abb. 16)



Abb. 25 / Wohnhäuser an der Vorgartenstraße. 1923 / Architekt: Leischner
Innenhof



Abb. 26 / Wohnhäuser Pretschkogasse. 1925 / Architekt: Josef Frank
Innenhof (vgl. Abb. 32)

Mehrzahl Ein-Zimmer-Wohnungen mit Küche aufweisen, die bis zum 7. Stockwerk und höher ohne Fahrstuhl sind, die nicht die Möglichkeit eines späteren Fahrstuhleinbaues haben!

Daß trotz aller dieser kritischen Bemerkungen die Leistung der Gemeinde Wien auf dem Gebiete des Wohnungsbaues unbedingt größte Hochachtung verdient, versteht sich von selbst. Die Leistungen der Gemeinde Wien auf jedem Gebiet, auch außer dem Bau- und Wohnungswesen z. B. im Schulwesen — alle Lehrmittel sind vollständig unentgeltlich —, Schulreform, Fürsorge sind erstaunlich. Wien hat heute vielleicht den größten und bedeutendsten Fürsorgeapparat aller Städte Europas. Die Gemeinde hat in den letzten Jahren Fürsorgestellen jeder Art errichtet, ein großes Spital gebaut, eine große Kinderübernahmestelle und Hunderte von Kindergärten, Spielplätzen, Kinderbäder in den Parks usw. geschaffen. Die Tatsache, daß innerhalb eines solchen Willens zur Aufbauarbeit gerade hinsichtlich der Wohnkultur so arg gefehlt wird, hat vielleicht vornehmlich diesen Grund: Die Siedlungsbewegung war in Wien bis zum Krieg unbekannt. Es ist daher die Siedlungsbewegung in ihren technischen, finanziellen, sozialen und kulturellen Fragen Neuland gewesen. Innerhalb der Architektenkreise hat sich dies allerdings durch den Ein-

fluß der deutschen Fachliteratur etwas geändert. Die Baubeamtenschaft steht dagegen der Siedlungsbewegung noch jetzt fremd, ja ablehnend gegenüber. Die Leute, die in einer Siedlung wohnen, werden in Wien bedauert. Das Siedlungsamt, das unter dem Zwang der Nachkriegsverhältnisse errichtet wurde, hat als Amt innerhalb der Baubehörde keinen Einfluß und ist nicht mit der Baubehörde sondern mit dem Wohnungsamt verbunden. Bei der Notwendigkeit, in verschwindend kurzer Zeit 25000 Wohnungen zu bauen, haben die Baubeamten und die zu Rate gezogenen Privatarchitekten auf jenes Gebiet gegriffen, das ihnen am nächsten lag und dessen Bewältigung ihnen laut Bauordnung und Vorkriegseinstellung einzig und allein möglich schien: den Hochhausbau. Der Siedlungsbau blieb, soweit er von der Gemeinde gefördert wurde, den Genossenschaften überlassen.

Gute Kenner der Verhältnisse wissen einen weiteren Grund anzugeben, der neuzeitliche Siedlungen in Wien ungemein erschwert: die hartnäckige Eigenwilligkeit der Siedler, die von einer einheitlichen Großzügigkeit der Siedlungshäuser nichts wissen wollen und in manchen Fällen — vgl. Abb. 23 — eine ersprießliche Arbeit zu unterbinden verstehen.

Gewisse politische Erwägungen gegen die Siedlungsbautätig-

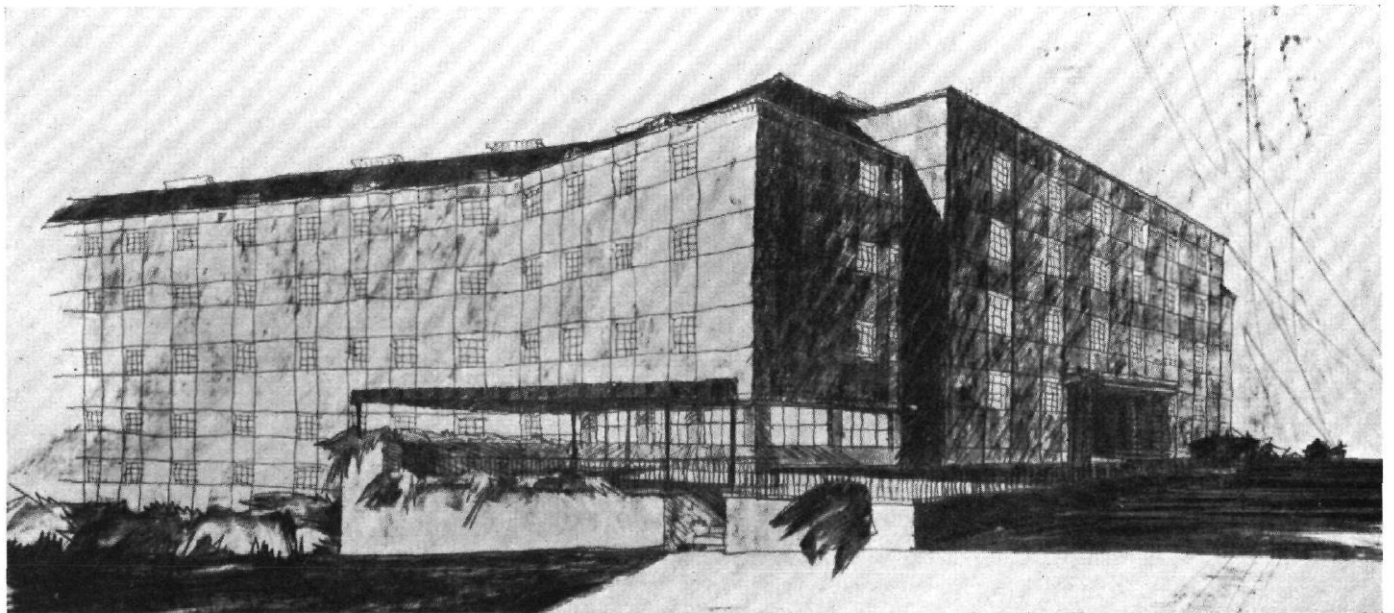


Abb. 27 / Wohnhäuser Sandeithen / Entwurf zum 3. Bauabschnitt, derzeit im Bau / Architekten: Hoppe, Schönthal und Matuschek

keit liegen weiterhin vor. Es ist von einem Politiker, der sich bis dahin mit allgemeinen politischen Fragen befaßt hatte, kaum zu verlangen, daß er in kulturellen und baulichen Fragen besser unterrichtet sei als die zuständigen Baubeamten und Fachkreise. Die österreichische Architektenschaft trifft damit der große Vorwurf, daß sie das politische Programm der Erbauung von 25000 Wohnungen aufgenommen hat, ohne es nach seiner kulturellen und sozialen Seite hin zu bewerten und zu verbessern. In Wien wäre es der Architektenschaft bei der politischen Einstellung der Stadtvertreter besonders leicht gewesen, Einfluß auf die architektonische Lösung dieser Fragen zu nehmen, wenn sie nur selbst zielbewußt gewesen wäre und selbst mehr gewollt hätte als lediglich Aufträge. Die Politiker und Baubeamten waren nicht die Menschen, um einer so gewaltigen Aufgabe eine kulturell-städtebauliche und künstlerisch-bedeutende Richtung zu geben. Die österreichische Architektenschaft bemüht sich, die Bautätigkeit der Gemeinde Wien auch heute noch auf das äußerste zu loben, gerade nicht nach ihrer politischen und finanziellen Seite hin, wo sie lobenswert ist, sondern besonders nach ihrer baukünstlerischen und kulturellen Seite.

Die Wiener Abbildungen dieses Heftes geben einen Überblick über das architektonische Formenchaos, wie es heute in Wien gefordert und gefördert wird. Es drängt sich der Gedanke auf, daß große städtebauliche Gelegenheiten verpaßt worden sind — denn der Neubau von 25000 Wohnungen innerhalb weniger Jahre ist eine Aufgabe von ungewöhnlichem Ausmaß auch in städtebaulicher Hinsicht. Statt großzügiger künstlerischer Einheitlichkeit ist eine Vielzahl von Einzelösungen ohne inneren Zusammenhang entstanden. Wie wenig wirklich städtebauliche Gesichtspunkte berücksichtigt wurden, be-

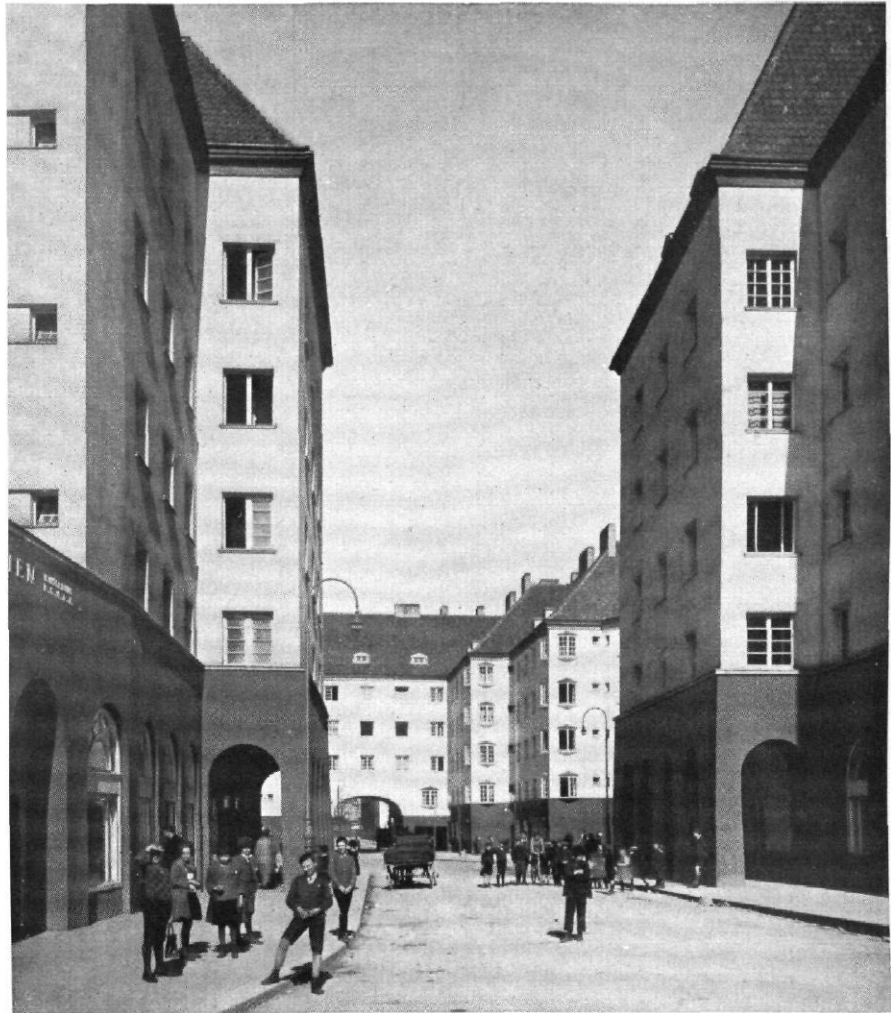


Abb. 28 und 29 / Fuchsenfeldhof / Letzter Bauabschnitt
Architekten: Schmid und Aichinger





weist u. a. der Umstand, daß z. B. im 10. Bezirk bei der Bebauung dreier großer an einer Straße nebeneinander liegender Grundstücke die drei Volkswohnungshäuser von drei verschiedenen Architekten gebaut wurden und jedes einzelne Haus seiner Architektur nach das Gegenteil des Nachbarn ist. So sind am mittleren Haus Gesimsuntersicht und Dachrinne tief ultramarinblau, während der Nachbar alles grau im Putzton nimmt und im Gegensatz zu den anderen Giebel, Dachreiter und dergleichen verwendet. Die drei Bauten, fast zur selben Zeit fertiggestellt, sehen keineswegs aus, als wären sie von demselben Bauherrn, bei dem man doch irgend eine Baugesinnung voraussetzen müßte, in Auftrag gegeben. Leider ist dies kein Einzelfall, sondern typisch. In einem andern Bezirk stehen sich zwei große Wohnungsbauten mit rd. je 150 m Frontlänge gegenüber. Es wäre hier möglich gewesen, eine städtebaulich gute Straßenlösung zu zeigen. Aber die linke Seite der neuen Straße hat architektonisch (Simshöhe, Fenstereinteilung, Vorbauten, Toreingänge) nichts mit der rechten gemein. Man könnte dies alles ja damit erklären und entschuldigen, daß die Gemeinde eben jedem Architekten volle Freiheit läßt. Das Gegenteil aber davon ist wahr. Bis auf die wenigen, deren kleinstädtische und heimatschützerische Architektur den Baubeamten gerade zusagt, ist noch jeder Architekt mit seinem Projekt, das in zahllosen Besprechungen von den Baubeamten begutachtet und verbessert wird, vergewaltigt worden.

Die Schriftleitung

Abb. 30 / Wohnhäuser Weimarer Gasse. 1925 / Architekt: Karl Dirnhuber

Abb. 31 (unten) / Wohnhäuser Pretschkogasse. 1925 / Architekt: Josef Frank
Straßenansicht (vgl. Abb. 25)



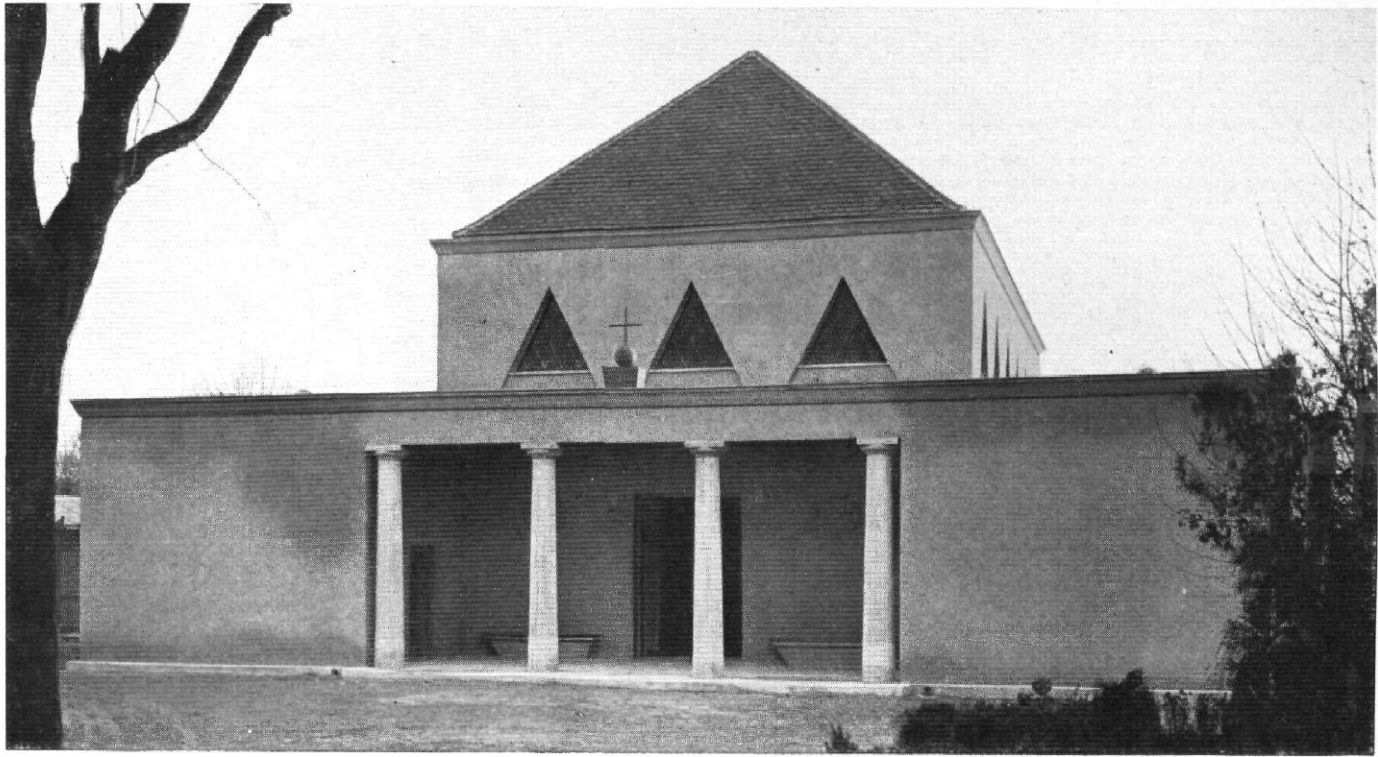
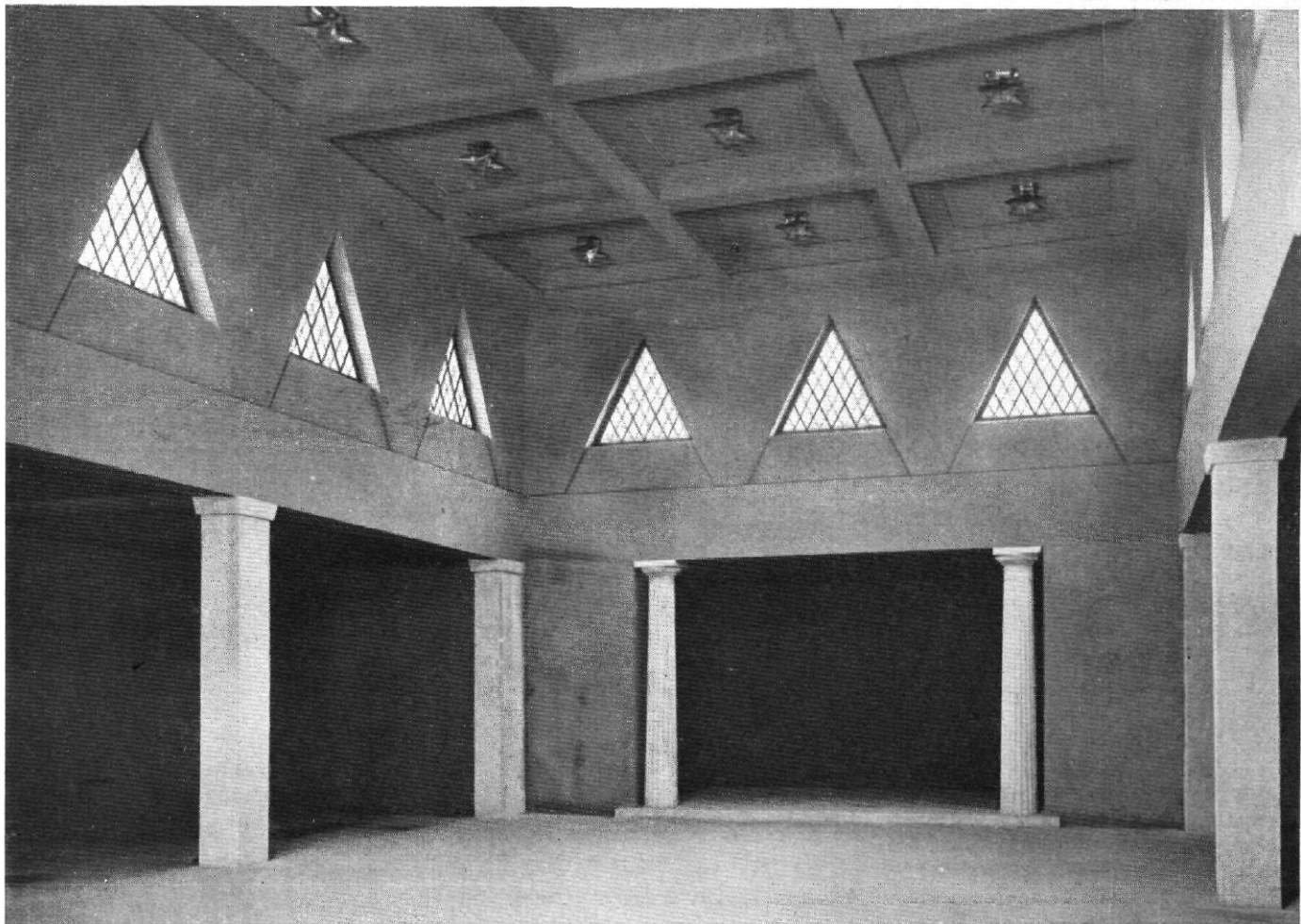


Abb. 32 und 33 / Neue Aufbahnhalle auf dem Zentralfriedhof / Erbaut 1923 / Architekt: Karl Ehn, Wiener Stadtbauamt
Außenansicht (oben) Innenansicht (unten)



Diese eigentümliche Mischung von „Klassizismus“ mit dem bekannten Dreiecksmodernismus der Nachkriegszeit möge hier als Gegenbeispiel Platz finden



Abb. 34 / Gesamtansicht der Wohnhausgruppe Reumannhof



Abb. 35 / Fuchsenfeldhof. 2. Teil / Architekten: Schmid und Aichinger
Teilansicht an der Murlingengasse (vgl. Abb. 10–14 und 28–29)

NORWEGISCHE HOLZHÄUSER VON SVERRE PEDERSEN, DRONTHEIM

Im Gegensatz zu den meisten Ländern Europas wird in Skandinavien und besonders in Norwegen der größte Teil der Wohnbauten aus Holz ausgeführt.

Auf dem Lande ist das fast ausschließlich der Fall, während in den Städten bei geschlossener Bauweise meist aus Stein gebaut wird. Aber die offene Bauweise bildet den größten Teil der Städte und hier sind die Holzbauten fast allein herrschend. Anfangs waren die norwegischen Städte, mit Ausnahme der öffentlichen Bauten, wie Kirchen und dergleichen, nur aus Holz gebaut. Deshalb sind sie, besonders in früheren Zeiten, mehrmals ganz oder teilweise durch Feuer vernichtet worden. Diese Erfahrungen haben dazu geführt, daß man den Stadtplan durch Parkstreifen aufgeteilt hat, um entstehende Brände leichter eindämmen zu können. Seit 1900 sind in den Städten Holzhäuser über 150 qm Grundfläche nicht zulässig, abgesehen von den Außenbezirken, wo dieses Maß auf 200 qm erhöht ist.

Im Reihenhausbau werden die einzelnen Häuser durch anderthalb Stein starke Ziegelmauern voneinander getrennt. Der Reihenhausbau wird jedoch nicht in so großem Umfange verwendet wie die offene Bauweise. Die Außengebiete der norwegischen Städte sind fast ohne Ausnahme (Teile von Bergen) mit verhältnismäßig kleinen freistehenden Holzhäusern bebaut. In den letzten fünfzehn Jahren hat diese Bauweise in bezug auf Wirtschaftlichkeit und Zweckmäßigkeit eine bedeutsame Entwicklung durchgemacht.

Der Ausgangspunkt des neuzeitlichen norwegischen Holzbaues ist das „Paneel“-

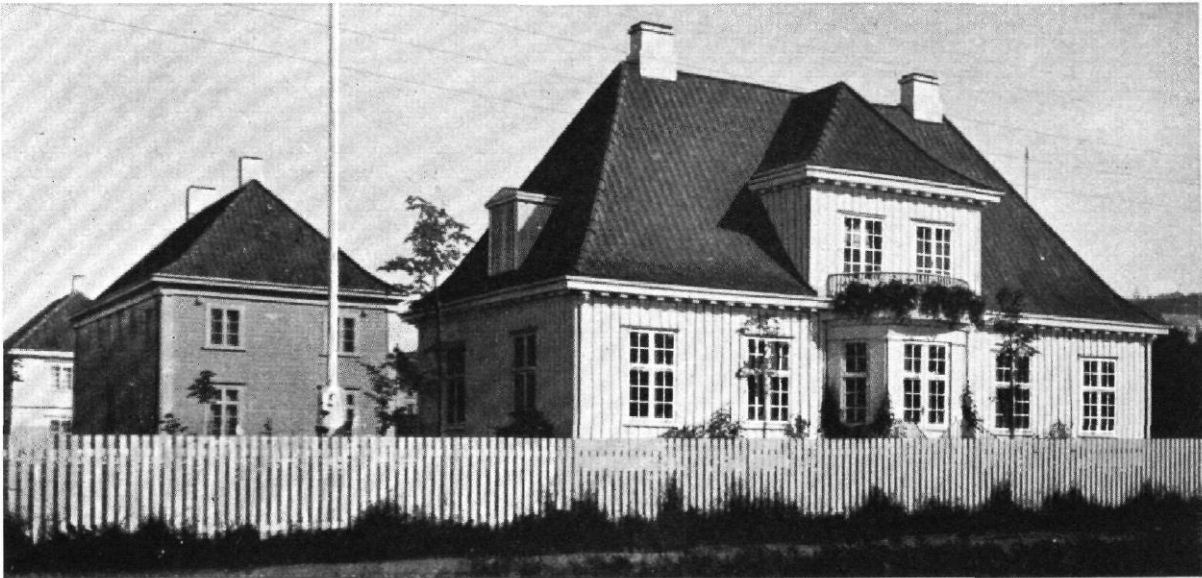


Abb. 1 / Drontheim / Hölzerne Einfamilienhäuser / Architekt: J. Hohngren



Abb. 2 / Fredriksværn / Holzhäuser der alten Flottenstation



Abb. 3 / Bergen / Alter Zollschuppen (um 1800)

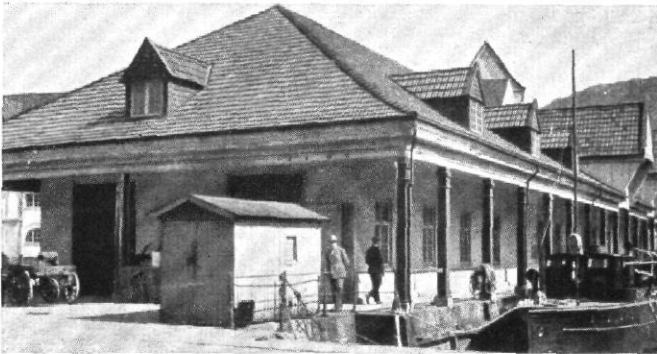


Abb. 4 / Bergen / Neuer Zollschuppen

haus. Die früher üblichen Blockbauten werden im 18. Jahrhundert mit liegenden oder stehenden Brettern verkleidet, um die Holzwände gegen Feuchtigkeit zu schützen. In der letzten Hälfte des 19. Jahrhunderts werden diese „eigentlichen“ Wände immer dünner, um überflüssiges Holz zu sparen, und im 20. Jahrhundert fängt man an, die Wände aus mehreren Schichten von Brettern zu konstruieren, da man erkannt hatte, daß die zwischenliegenden Hohlräume gut wärmeisolierend wirken. Zur selben Zeit entstehen auch Methoden zu fabrikmäßiger Herstellung von Holzhäusern, so daß an der Baustelle nur die Montage der Häuser stattfindet (Abb. 26).

Der Grund für die Beibehaltung des Holzbaus ist die allgemeine Auffassung, daß Holzhäuser im Winter wärmer als Häuser aus Stein sind und sich für das norwegische Klima sehr gut eignen. Diese Auffassung beruhte früher mehr auf Empfindung als auf wissenschaftlicher Erkenntnis. Aber in den letzten Jahren hat Andreas Bugge, Professor für Baukonstruktionen an der technischen Hochschule Norwegens, eine bedeutsame Reihe von Versuchen ausgeführt, die beweisen, daß jene Ansicht zutrifft. Die norwegischen Steinhäuser werden aus außerordentlich gut gebrannten Ziegelsteinen mit Hohlschicht gebaut. Außen werden sie mit starkem Zementputz versehen, um ein Durchdringen der Feuchtigkeit zu verhindern. Da die Ausführung der Holzhäuser billiger ist als die gleich großer Steinhäuser und sie auch billiger warm zu halten sind, bedeutet ihre Verwendung volkswirtschaftlich eine große Ersparnis. Die Heizung eines Holzhauses bei guter Ausführung beansprucht knapp die Hälfte des Brennmaterials, das für die Erwärmung des entsprechenden Steinhauses nötig ist. Was die Konstruktion der Wände betrifft, so gibt es jetzt eine ganze Anzahl guter Konstruktionen mit mehr oder weniger ausgiebiger Verwendung von isolierenden Hohlräumen.



Abb. 5 / Altes norwegisches Holzhaus

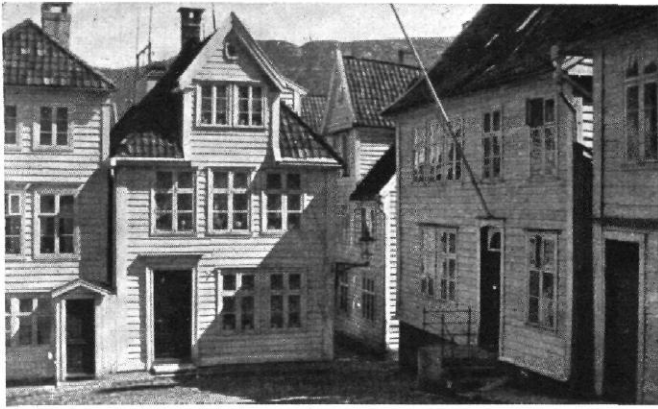


Abb. 6 / Straßensbild aus Bergen mit Holzhäusern der Empire-Zeit

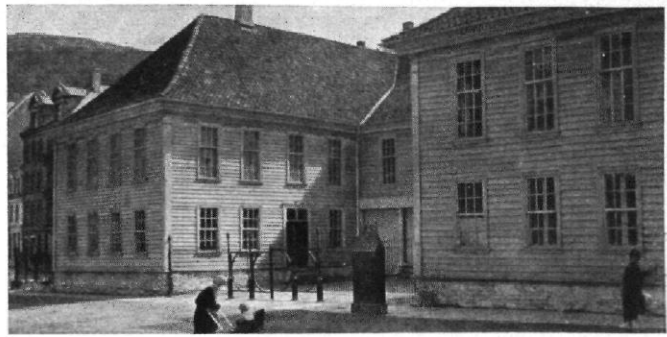


Abb. 7 / Bergen / Das Alte Theater

Professor Bugges Schrift „Ergebnisse von Versuchen für den Bau warmer und billiger Wohnungen“ (deutsche Übersetzung von Grote, Verlag Julius Springer, Berlin 1924), gibt eine Anzahl von Konstruktionen an, denen unsere Abbildungen 27 und 28 (S. 377) entnommen sind. Diese Konstruktionen sind in letzter Zeit noch ständig verbessert worden.

Was die Bauformen betrifft, so ist die Tradition von 1800 wieder aufgenommen worden. In der letzten Hälfte des 19. Jahrhunderts arbeitete man auch in Norwegen, sonderbar genug, mit sehr aufgelösten Grundrissen und weit ausladenden „Schweizer“ Dächern. Aber diese Bauweise, die wegen der vielen Ecken und Vorsprünge große Unterhaltungskosten fordert, ist seit etwa 20 Jahren völlig verlassen. Man wählt jetzt eine einfache recht-

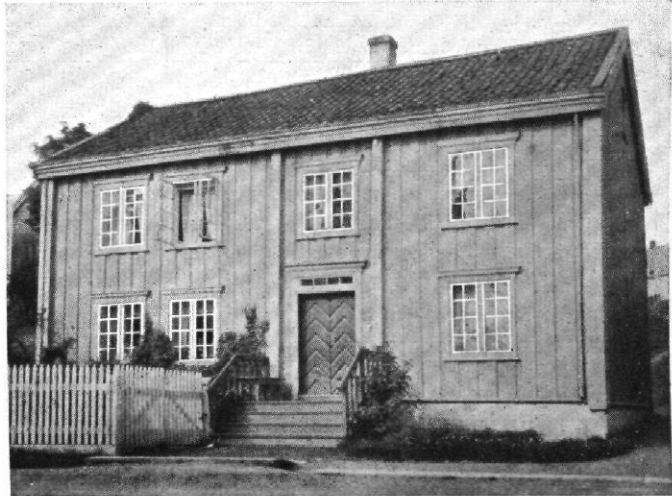


Abb. 8 / Bürgerliches Einfamilienhaus aus Molde

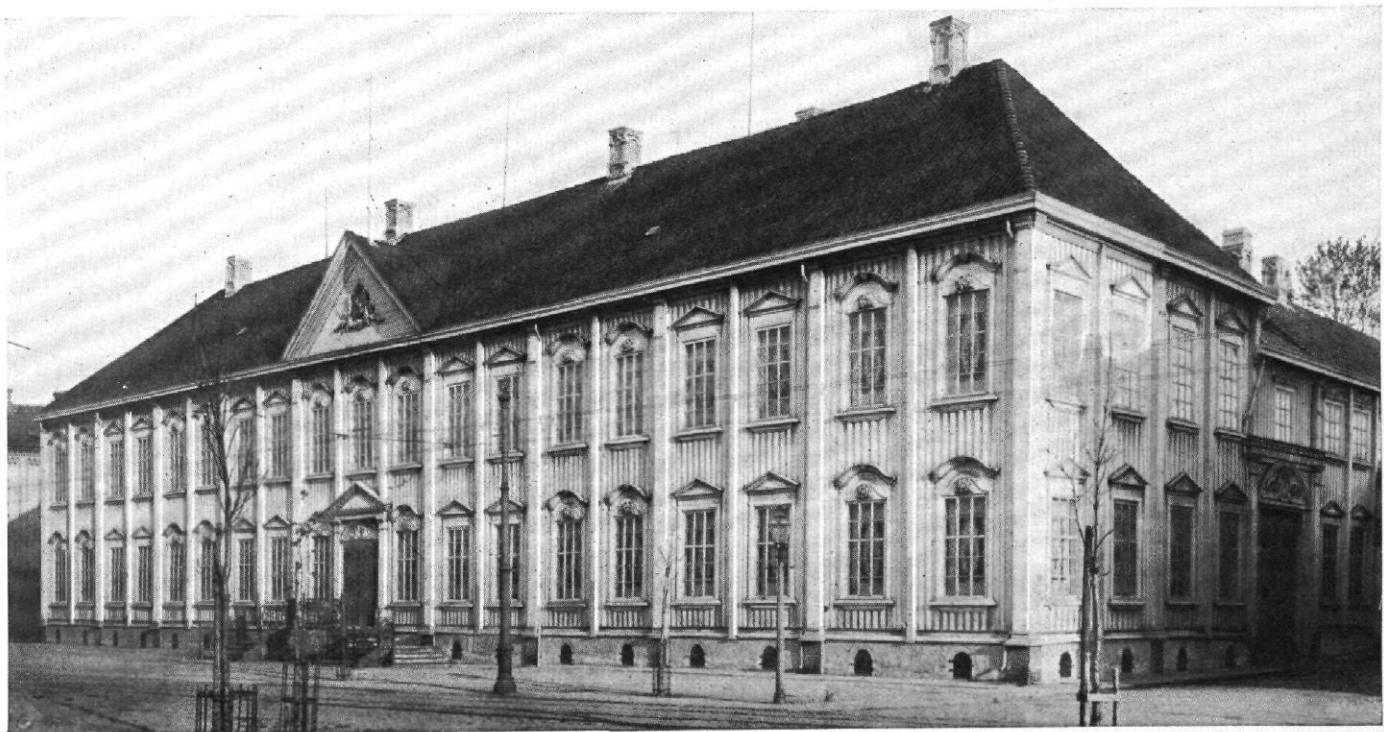


Abb. 9 / Stiftsgaarden in Drontheim / „Panelarchitektur“. Erbaut 1774-78 / Übergang vom Rokoko zum Klassizismus

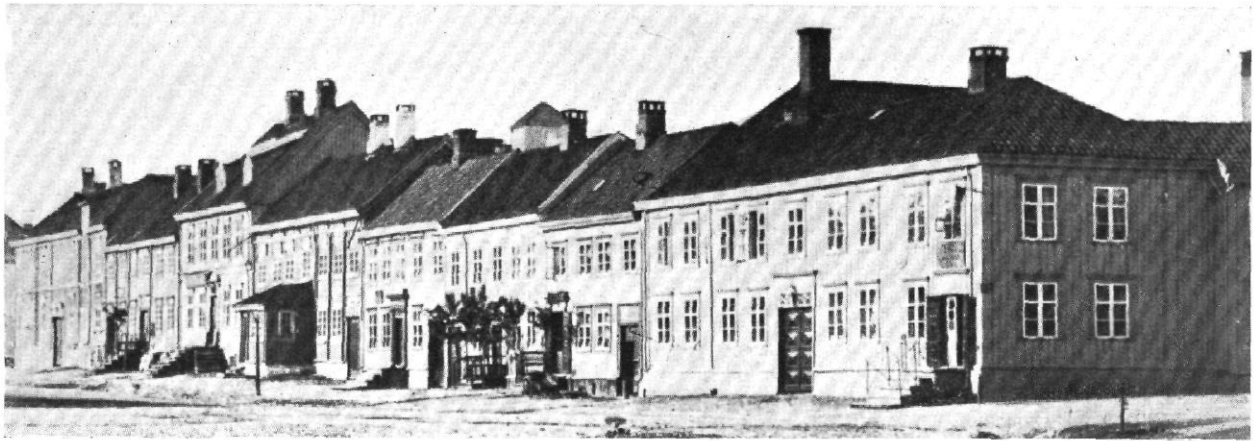


Abb. 10 / Drontheim / Straße mit Holzhäusern / Erbaut Anfang des 19. Jahrhunderts

eckige Form des Grundrisses und einen einfachen Aufbau, wenn möglich in zwei Geschossen (Abb. 14 ff.).

Die architektonische Arbeit besteht in der Abwägung der Massenverhältnisse, der Proportionierung der Fenster im Verhältnis zur Wandfläche und der sorgfältigen Formgebung des „Portals“, das selbst bei den einfachsten Häusern das architektonische Hauptstück ist. Außerdem wird das „Relief“ des Paneels d. h. der Bretterverkleidung sowie des Gesimses sorgsam ausgebildet. Schließlich kommt die Bemalung mit einfachen klaren Tönen in Ölfarbenanstrich hinzu.

Man verwendet vorzugsweise verhältnismäßig kleine Häuser mit einer, zwei oder vier Wohnungen. In den Zweiwohnungshäusern liegen die Wohnungen entweder nebeneinander oder übereinander.

Bei Ausarbeitung des Bebauungsplanes wird dafür Sorge getragen, daß die Baugruppen nicht zu groß und aus Feuergefährlichkeitsgründen durch Parkstreifen voneinander getrennt werden.

Die beifolgenden Bilder geben einen Begriff von der Holzbaukunst Norwegens um 1800, von den modernen Holzwohnhäusern und deren Ausführung, sowie einige Entwürfe ausgeführter Häuser und Arbeiten von Studenten der technischen Hochschule Norwegens in Drontheim aus dem 3. Jahres-Kursus.

Sverre Pedersen, Drontheim



Facade mot syd

Abb. 11 / Gut Lade-Gaard / Hölzernes Nebengebäude

Die Abbildungen 3, 4, 6 und 7 sind von Dr. Adrian Mohr-Bergen, alle übrigen von Professor Sverre Pedersen zur Verfügung gestellt worden

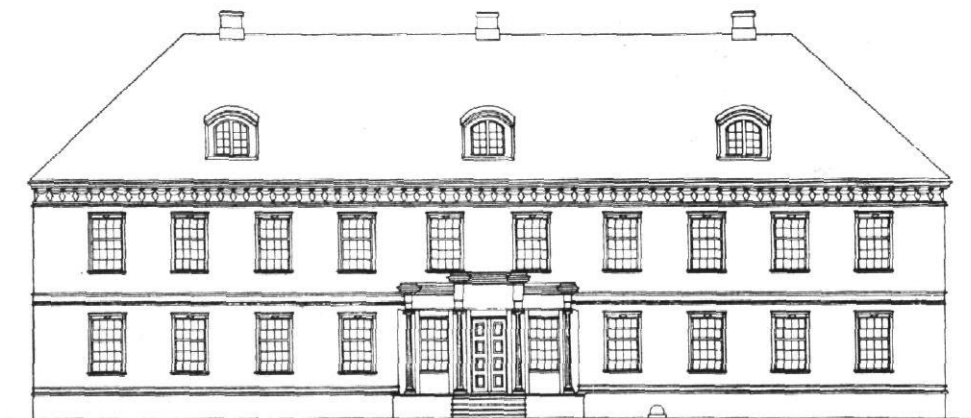


Abb. 12 und 13 / Gut Lade-Gaard

Hölzernes Gutshaus (oben) und Lageplan (rechts)

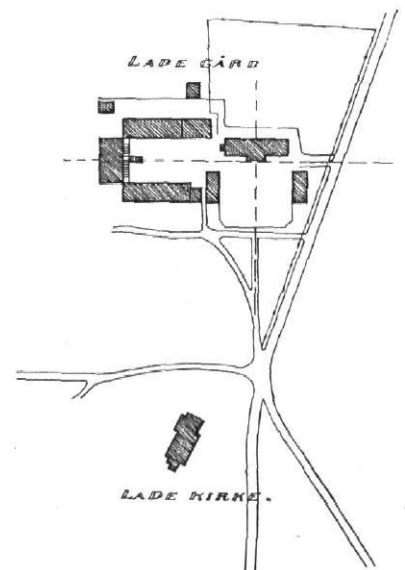




Abb. 17 und 18 (unten) / Hölzernes Vierfamilienhaus in Dronheim
 Architekt: Sverre Pedersen-Dronheim
 Grundriß vom Erdgeschoß (oben) und Hauptansicht (unten) / Maßstab 1:200

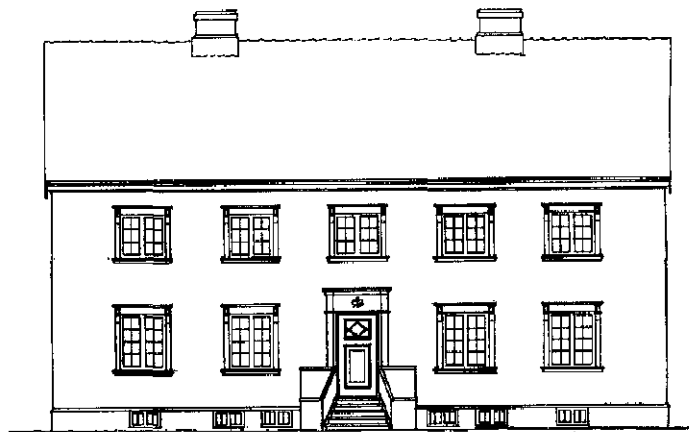
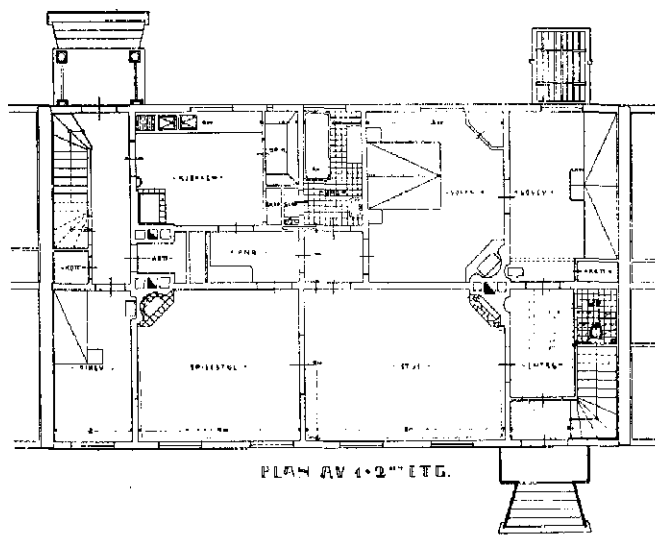
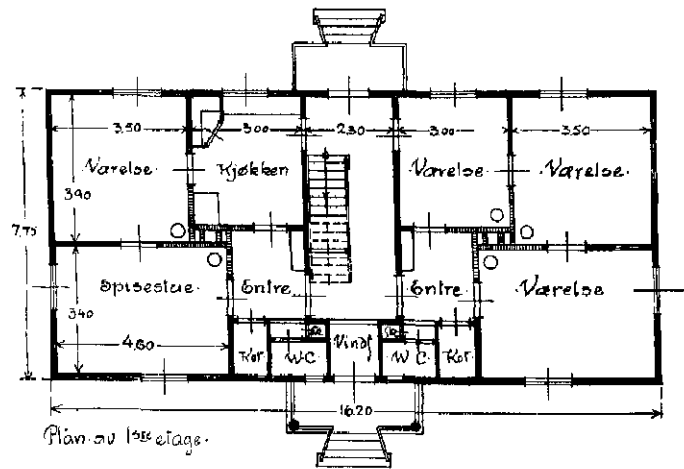
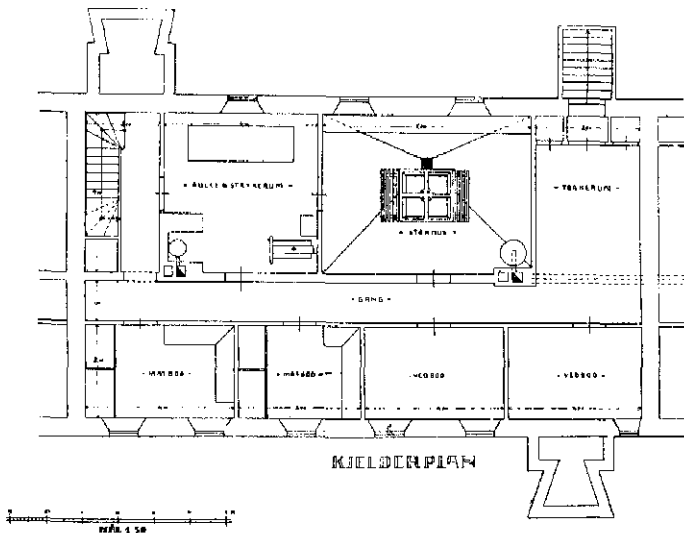


Abb. 14 bis 16 (links und oben) / Hölzerne Reihenhäuser / Entwurf aus der Klasse Professor Sverre Pedersens an der Technischen Hochschule zu Dronheim
 Diese Häuser sind durch steinerne Brandmauern getrennt / Schaubild (oben), Grundriß vom Kellergeschoß (Mitte) und der beiden Wobngeschosse (unten) / Maßstab 1:200

Abb. 19 (nebenstehend) / Holzhäuser
an einer neuen Straße in Narvik
Entwurf: Sverre Pedersen, Dronheim

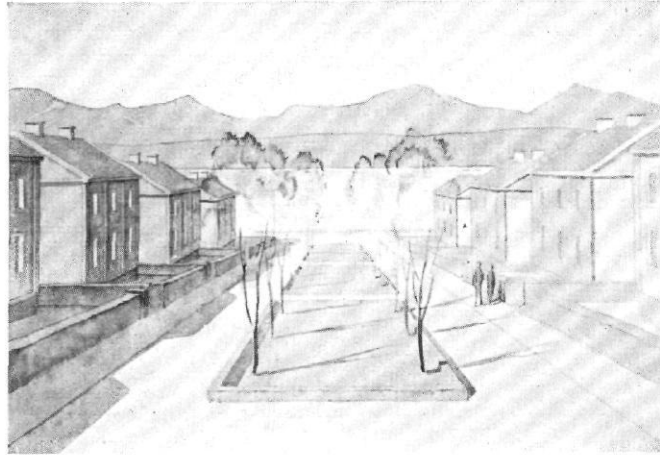


Abb. 20 (unten) / Entwurf zu einem
hölzernen Doppelhaus in Oslo
Architekt: Roar Tønseth, Dronheim
Grundriß vom Erdgeschoß und Keller
(vgl. Abb. 21 und 22) / Maßstab 1:200

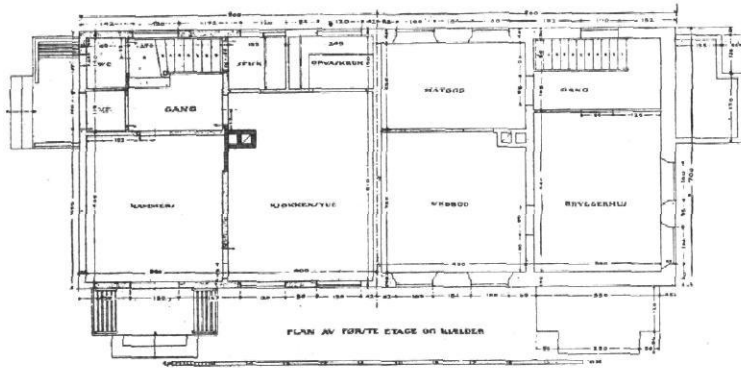


Abb. 21 (unten) / Entwurf zu einem
hölzernen Doppelhaus in Oslo
Architekt: Roar Tønseth, Dronheim
Grundriß vom Obergeschoß
(vgl. Abb. 20 und 22) / Maßstab 1:200

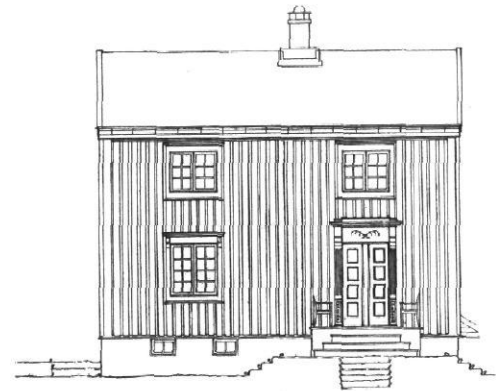
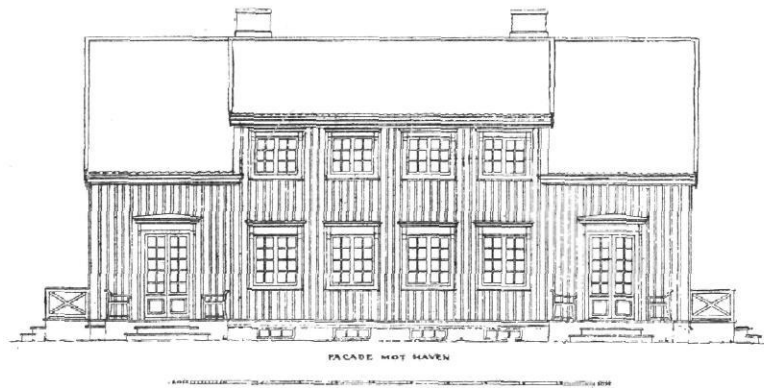
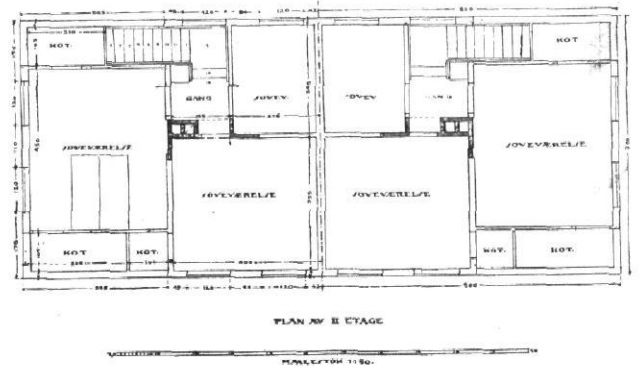


Abb. 22 (oben) / Entwurf zu
einem hölzernen Doppelhaus
in Oslo / Architekt: Roar
Tønseth, Dronheim
Hauptansicht
Dazu die Grundrisse Abb. 20
und 21 / Maßstab 1:200

Abb. 23 und 24 (nebenstehend)
Entwurf zu einem hölzernen
Einfamilienhaus in Dronheim
Architekt:
Arne Vesterlid, Dronheim
Grundrisse zu Abb. 25
Maßstab 1:200

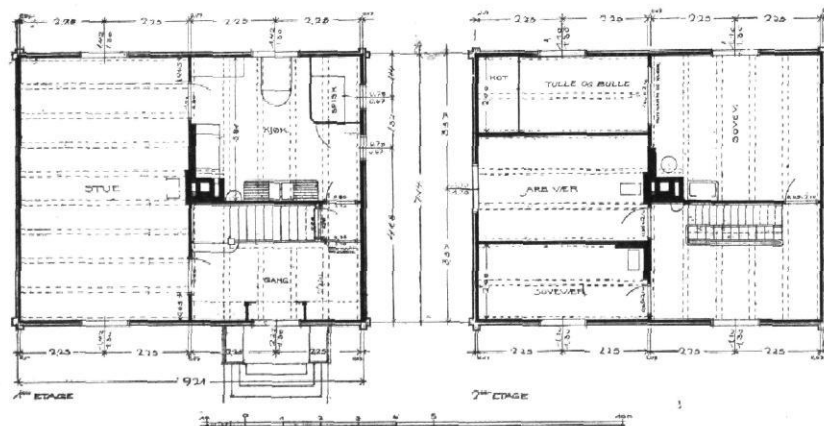


Abb. 25 (oben) / Entwurf zu
einem hölzernen Einfamilien-
haus in Dronheim / Architekt
Arne Vesterlid, Dronheim
Hauptansicht
Dazu die Grundrisse Abb. 23
und 24 / Maßstab 1:200

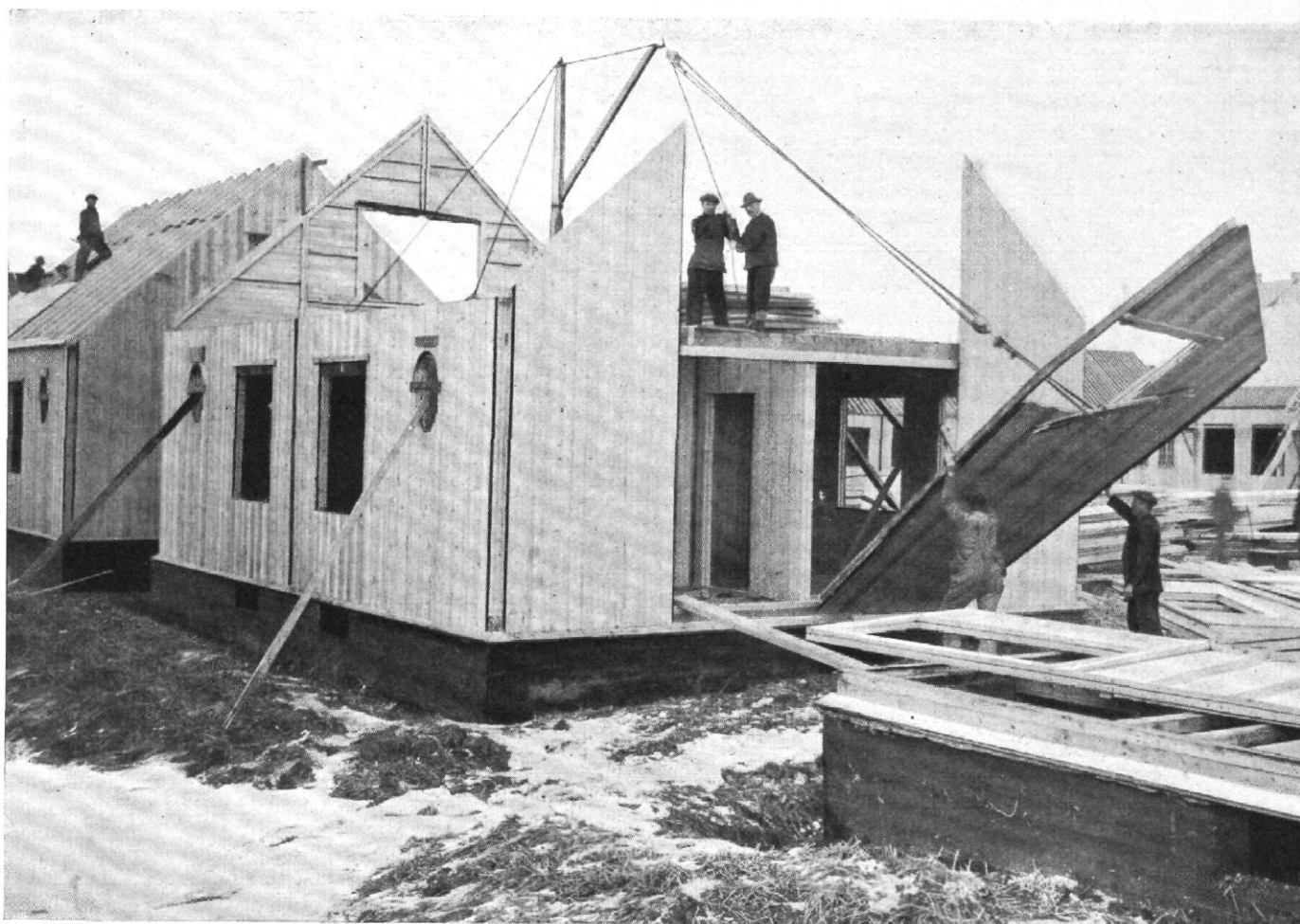


Abb. 26 / Siedlung Marinevold bei Dronheim / Montage eines typisierten Holzhauses auf der Baustelle

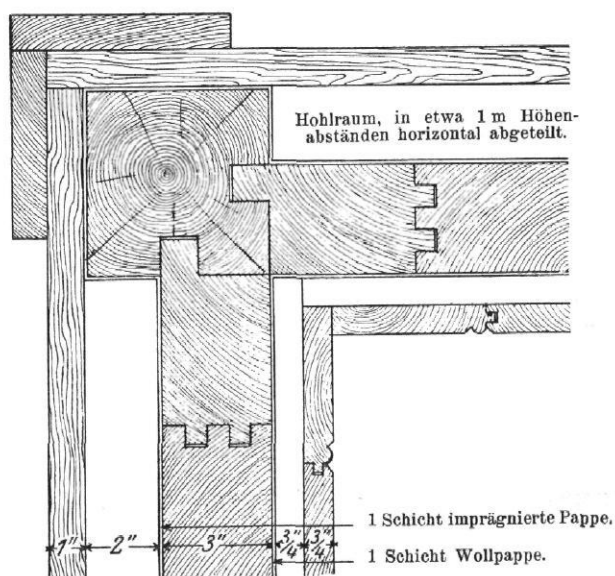


Abb. 27 / Konstruktive Einzelheit der Hausecke nach baupolizeilicher Vorschrift in Norwegen

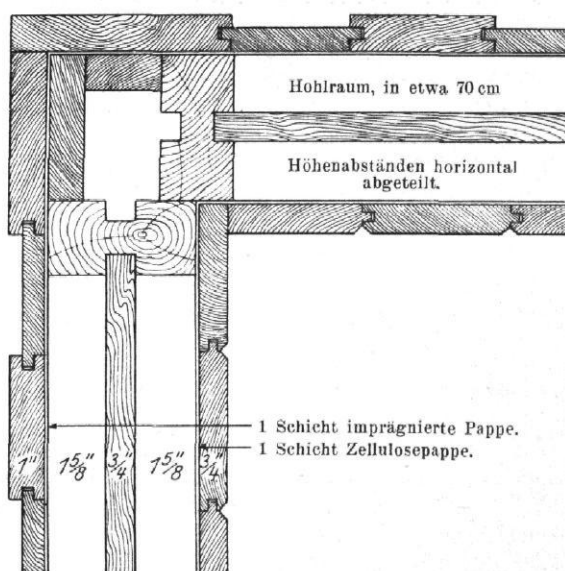
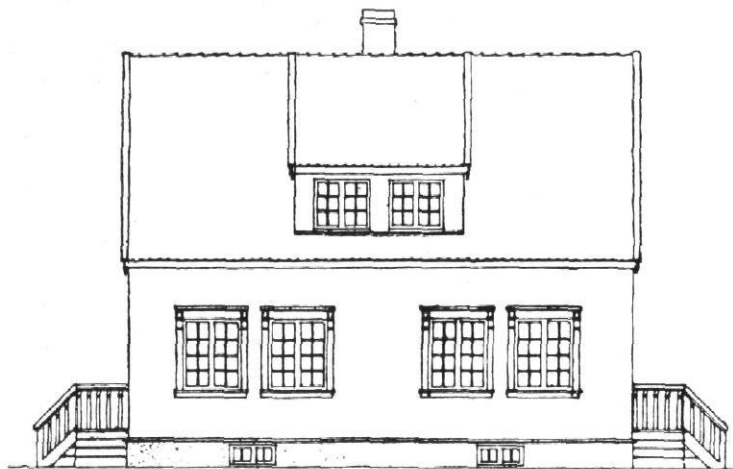


Abb. 28 / Konstruktive Einzelheit der Hausecke nach Sverre Pedersen-Dronheim für die fabrikmäßige Herstellung von Typenhäusern (vgl. Abb. 28 und 29)

Abb. 27 und 28 sind Wiedergaben nach: A. Bugge, „Ergebnisse von Versuchen für den Bau warmer und billiger Wohnungen“, Verlag Julius Springer, Berlin 1924



LANGFACADE MOT SYD

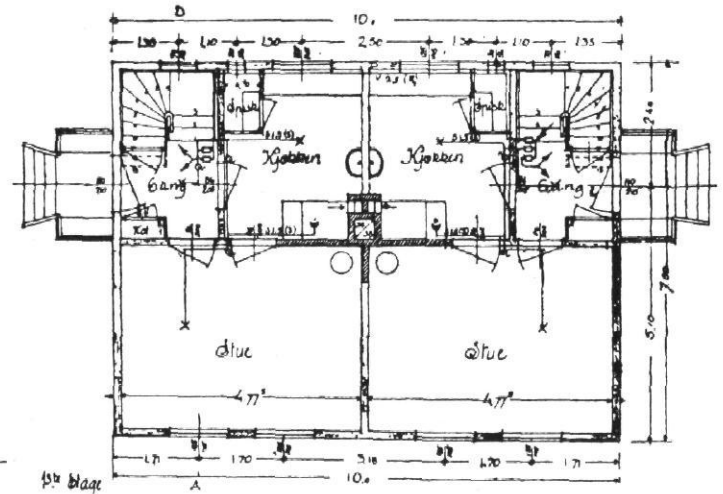


Abb. 29 und 30 / Hölzernes Doppelhaus / Typ für fabrikmäßige Herstellung in Drontheim
Architekt: Sverre Pedersen, Drontheim / 1918

LE CORBUSIER DIE KOMMENDE BAUKUNST?

VON STEEN EILER RASMUSSEN, KOPENHAGEN

Um einen Gegenstand mit den Augen zu erkennen, bedarf es nur vereinzelter, fast zufälliger Wahrnehmungen. Erkennen wir z. B. auf der Straße einen gehenden Mann, so sehen wir in einem gegebenen Augenblick nur Bruchstücke des Körpers, der Arme oder Beine: das genügt vollauf, um das Objekt als „Mann“ wahrzunehmen und sich bewußt zu werden, daß dort ein Mann auf der Straße geht. Wir erkennen den Gegenstand sofort nicht als zusammenhanglose Bruchstücke, sondern in seiner Ganzheit. Sobald dieses Gesamtbild vollständig zum Bewußtsein gekommen ist, kann es mit der Wirklichkeit verglichen werden und die Übereinstimmung von Bild und Gegenstand überprüft werden. Hierbei muß der Beobachter vielleicht etwas hinzufügen oder abziehen, unter Umständen auch seine erste Auffassung richtigstellen (in dem angeführten Beispiel kann sich der „Mann“ schließlich als Dame mit Bubikopf herausstellen). So vollzieht sich im Betrachter ständig ein neues Nachschaffen, bis eine erschöpfende Vorstellung des Gegenstandes entsteht.

Beim Erleben eines Bauwerkes kommt in Gedanken eine Vorstellung des Gesamtzusammenhanges von Körpern und Räumen zustande. Aus allen Einzelwahrnehmungen wird ein innerlich anschauliches Bild geschaffen. So etwa gewinnt der Betrachter eine anschauliche Gesamtvorstellung des Bauwerkes innen und außen, das als solches unter keinen Umständen in seiner Gesamtheit von einem Punkt übersehbar ist. Wenn der Betrachter sein Gedankenbild zu gewinnen sucht, so ist das ein ähnlicher Vorgang, wie wenn der Künstler aus dem Stoff die Form gestaltet. Bei der Betrachtung eines gotischen Turmes arbeitet die Vorstellung mit plastischen Massen, und läßt sie gleichsam auseinander herauswachsen, emporsteigen und immer neue kleine aufwärtsstrebende Körper bilden. (Kunsthistoriker der Gegenwart, die es versuchen, Kunstwerke so sinnlich und stark, ja so sensationell wie möglich zu beschreiben, brauchen gern die Worte, daß das Bauwerk eine emporschießende Bewegung besitzt. Es ist demgegenüber wichtig, sich ganz klar zu werden, daß gewöhnliche Bauwerke überhaupt keine Bewegung haben; sie stehen ganz still, das Bewegungsmoment liegt in dem Betrachter. So geben Begriffe wie Bewegung, Strömung, Rhythmus und alle anderen, die an zeitlichen Ablauf gebunden sind, sowie ferner Ausdrücke wie Sehnsucht, Kraft, Dynamik, Funktion und wie sie alle heißen nur Umschreibungen

des Erfassungs- und Erlebnisvorganges im Betrachter, nicht Beschreibungen der Kunstwerke selbst).

Soll der Beschauer dagegen einen konkaven Hohlraum, der ohne alle Vorsprünge gedacht sei, erleben, so muß seine Vorstellung gezwungen werden, sich mit der Raumform als dem Gegebenen auseinanderzusetzen: der Raum selbst wird das Material des nachschaffenden Kunsterlebens.

Diese Dinge werden vielleicht klarer in Verbindung mit zweidimensionalen Vorstellungen, die man durch Abbildungen unmittelbar anschaulich machen kann.



Abb. 1

Die wiedergegebene Zeichnung erkennt man als das Bild einer schwarzen Vase; man kann sie aber auch als zwei weiße Gesichter, die einander entgegengerichtet sind, vor einem schwarzen Hintergrund auffassen. Es ist aber nicht möglich, die Vase und die beiden Gesichter zu gleicher Zeit wahrzunehmen. Ebenso wenig ist es möglich, gleichzeitig räumlich und plastisch zu denken. Man muß durch einen völligen Vorstellungswechsel von der einen Anschauungsform zu der anderen gelangen.



Abb. 2

Es gibt eine Fülle von Figuren, die so angeordnet sind, daß es dem Betrachter freisteht, was er als positiv ansehen will. In den meisten Fällen aber ist diese Wahl nicht freigestellt, die Gegenstände selbst geben einen mehr oder minder zwingenden Anreiz

zu der einen oder anderen Betrachtung. (Man müßte schon sehr zerstreut sein, um z. B. bei der Sixtinischen Madonna den Hintergrund des Gemäldes in seinen Umrißlinien als das Positive des Bildes zu erkennen). Dreidimensionale Kunstwerke sind fast immer zwingend im obigen Sinne. Wir können einen gotischen Dom plastisch auffassen, aber mit aller Willenskraft könnten wir nicht die den Dom umgebende Luft, den umschließenden Raum also, positiv erleben. Umgekehrt erleben wir in dem oben beschriebenen Innenraum zwangsläufig den Raum, nicht die schwere Körperlichkeit der Mauern. In unserer Vorstellung entsteht der begrenzte Raumausschnitt.

Ein alltägliches Beispiel: Das bloßliegende Sparrenwerk eines Neubaus empfinden wir, ähnlich wie eine gotische Konstruktion, als ein in den umgebenden Luftraum hineinstoßendes Gerüst; von Raumgefühl ist keine Rede. Beim fertigen Hause lösen die Kammern im Dachgeschoß dagegen nur mehr Raumvorstellungen aus, das Sparrengerüst ist wie vergessen, man kann es sich kaum noch vorstellen.

So entstehen durch Zergliederung unseres Erfassungsvermögens die Begriffe von „Plastik“ und „Raum“; es ist mir bekannt, daß die Kunstwissenschaft, in der diese Begriffe erstmalig entstanden sind, andere Wege gegangen ist; Schmarsow z. B. bringt das Raumgefühl in Verbindung mit dem menschlichen Körper selbst. Die symmetrische Kirche sei eine Fortbildung der symmetrischen Organisation des menschlichen Körperbaues selbst. Demnach, möchte man folgern, müßte ein verkrüppelter Architekt mißgestaltete Kirchen bauen. Moderne Romantik hat uns solche Kirchen beschert. Es war aber in Wirklichkeit der Geist und nicht der Körper der Architekten verkrüppelt. Die symmetrischen Formen aller Körper für gradlinige Bewegung bedürfen gar keiner ästhetischen Erklärung. Man denke sich eine asymmetrische Flugmaschine!

Eine Gleichzeitigkeit räumlicher und plastischer Vorstellungen ist also unmöglich. Damit ist aber nicht gesagt, daß ein und dasselbe Bauwerk nicht nacheinander sehr gut sowohl plastische wie räumliche Vorstellungen auslösen könnte. Im Gegenteil. Es gibt z. B. sicher kaum Bauwerke, die nur als Raum aufzufassen sind, es seien denn Felsenhöhlen, wo alle Formen ausgehöhlt sind. Alle

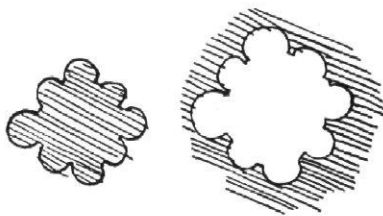


Abb. 3

konvexen Formen aber, wie etwa gotische Bündelpfeiler (Abb. 3 links), zwingen zu einer plastischen Auffassung, und Zentralräume mit Nischen (Abb. 3 rechts) muß man notwendigerweise räumlich auffassen. Aber alle solche Grenzfälle sind selten. Meist wechselt die Vorstellung vom Plastischen zum Räumlichen und umgekehrt. Die Vorstellung bildet sich gleichsam wie das Werk eines Bildhauers, der erst einen Körper aus Ton schafft und dann wieder Vertiefungen aushöhlt (Säulen mit Kannelüren: Plastik mit Räumen. Eierstab: Räume mit Plastik).

Nun hat jeder Betrachter eine Neigung zur unkünstlerischen Auffassung, d. h. statt die Formen auf sich wirken zu lassen, bilden sich im Betrachter zufällige Assoziationsvorstellungen und darauf folgende Lust- und Unlustgefühle. (Zufall soll hier nur bedeuten, daß diese Assoziationen vom Künstler weder beabsichtigt noch seinem Willen unterworfen sind.) Diese unkünstlerische Einstellung ist des Künstlers größter Feind. Er kann daher in Versuchung

kommen, die von ihm beabsichtigte Raumvorstellung so zwingend wie möglich hervorrufen zu wollen. In der Baukunst stehen dazu eine Menge künstlerischer Mittel zur Verfügung. Sollen Raumvorstellungen erweckt werden, so werden die Räume nach Möglichkeit konkav gebildet und erhalten regelmäßige Begrenzungen, was ihre Vorstellung erleichtert; die plastischen Körper werden so konvex wie möglich gestaltet und ihre Körperlichkeit betont. Die Klassizisten um 1800 kannten derartige Mittel ganz genau (in Deutschland Friedrich Gilly, in Dänemark C. F. Hansen, vgl. W. M. B. 1926, Heft 6). Nach meiner Meinung gipfelte ihr ganzes künstlerisches Streben darin, alle Formen so anschaulich wie möglich zu gestalten.

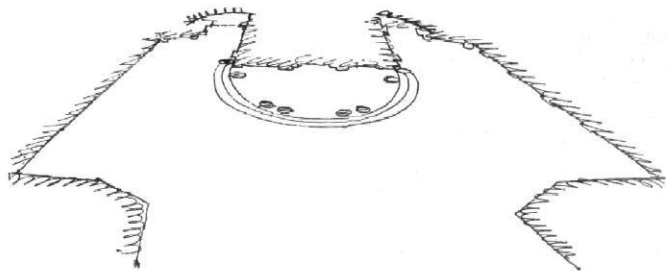


Abb. 4 / Sta. Maria della Pace in Rom

Ein besonders gutes Beispiel für eine Architektur, die ein energisches Nachschaffen des Betrachters fördert und fordert. Die Vorstellungsarten müssen ständig wechseln: Räume sind mit Plastik erfüllt, und wiederum plastische Körper durch Räume ausgehöhlt

Sie benutzten das Ornament nicht, um Flächen zu füllen oder sie zu beleben. Nur wo Flächen zusammenstoßen, wo etwas konstruktiv Wichtiges geschieht, werden Ornamente angebracht. Sie unterstreichen die Form: Fensterumrahmungen, Türgewände, Gesimse, Eckquadern, betonen konstruktiv bedeutsame Stellen, und dieser Schmuck gibt erhöhtes Relief, d. h. kräftige plastische Wirkung.



Abb. 5

Betrachten wir die Eckquadern; sie betonen die Ecken, tun aber noch mehr als das: sie leiten das Auge um die Ecke herum und veranschaulichen zwingend, daß die Mauern nicht zweidimensionale Flächen, sondern Körper sind.

Dergleichen Mittel kennt auch die „moderne Architektur“: man verstärkt die Ecken und umrahmt die Fenster mit Verblendern.

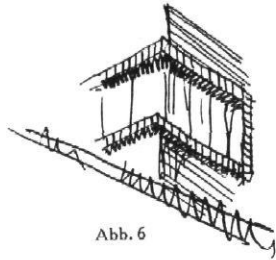


Abb. 6

Weiter kann man den Betrachter sozusagen zur energischen Mitarbeit zwingen durch stark betonte Gegensätze zwischen Plastik und Raum, wie Abb. 4 beweist. (Vgl. auch klassizistische Einzelglieder). Der Eindruck von Größe und Ruhe kann erweckt werden durch Ausbildung großer Flächen bei kleinem Maßstab der Einzelheiten; wenn man gelehrt ist, nennt man das „optischen Maßstab“. Man kann ferner scharf zwischen Hell und Dunkel unterscheiden und schroffen Farbenwechsel à la Pompeji oder Bruno Taut wählen. Man betont schließlich die Mitte oder die Symmetrie, man hebt horizontale und vertikale Glieder hervor.

So gewinnen wir eine ganze Reihe von Wirkungsmöglichkeiten, mit denen der Architekt und der Kunstkritiker arbeiten können. Sie sind für einen sogenannten modernen Architekten im Grunde genau dieselben wie für die sich traditionell gebunden fühlenden Baukünstler, z. B. sogenannte Klassizisten. Beide arbeiten mit Plastik und Raum, mit Betonungen und Gegensätzen.

Aber es gibt doch einen Unterschied zwischen dem Klassizisten und dem Modernisten. Der Klassizist glaubt, daß Säulen und Mäanderfriese wie andere sogenannte klassische Details von vornherein einen Wert an sich besitzen und daß sich dieser Wert auf die Bauten überträgt, an denen solche Einzelheiten verwandt werden. Solchen Glauben nennt man Fetischismus. Allen Klassizisten dieser

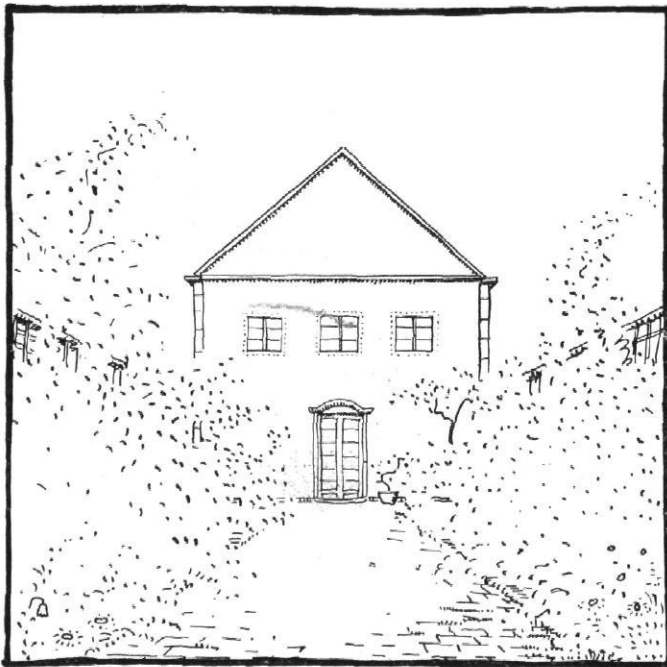


Abb. 7 / Dieses und das folgende Bild sollen zeigen, wie ich mir die Lösung ein und derselben Aufgabe durch Architekten verschiedener Richtung vorstelle. Beide zeigen Effekt-Architektur

In Abb. 7 ist die Wirkung der Mauerfläche so stark wie möglich zur Geltung gebracht, die Fenster möglichst klein; sie sehen zwar gewöhnlich aus, geben aber doch dem Betrachter eine Arbeit des Nachschaffens, indem sie dünner als üblich konstruiert sind, und dasselbe ist bei den Eckquadrern (es sind keine Dachrinnen) und der dekadenten Tür der Fall. Die Pflanzen stehen auch hier in wirkungsvollem Gegensatz zu der starren Architektur

Art gemeinsam ist das Glücksgefühl, den neuen Bau mit der großen Vergangenheit der Antike in Verbindung zu bringen. Der Modernist dagegen will Bauten errichten mit einer unserer Zeit entsprechenden

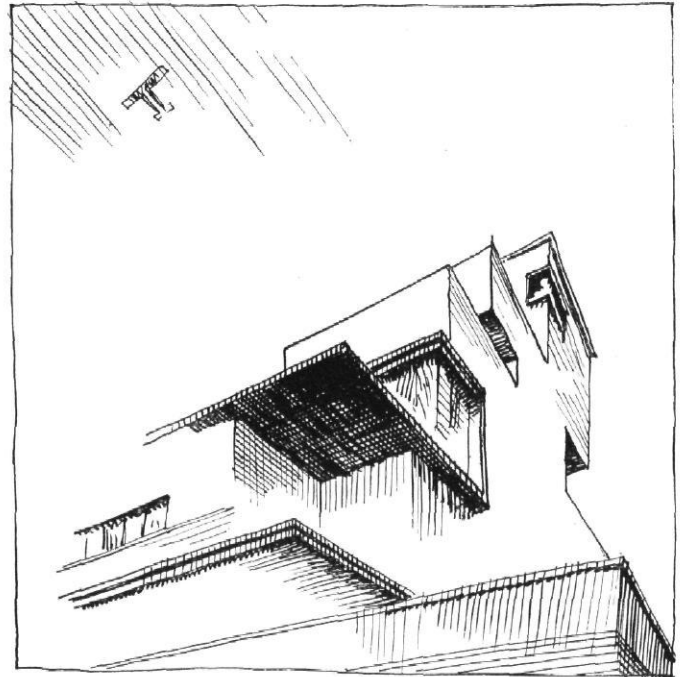


Abb. 8 / Hier sind die Mittel kräftiger: sensationelle Architektur. Große Mauerblöcke sind aufeinander getürmt. Zwischen den einzelnen Mauerkörpern herrscht große Verschiedenheit; sie werden aber durch die parallelen Begrenzungslinien der einzelnen Mauerblöcke zusammengehalten. Kräftige Schattenwirkungen, ausgesprochener Gegensatz zwischen der rauhen Zementmauer, den spiegelblanken Fensterflächen und den Verblendern

Formgebung. Er glaubt herausgefunden zu haben, daß nicht Säulen sondern Platten zeitgemäß sind. Warum? Das wissen die Götter! (Warum sind Schildpatthrilten modern?) Moderne Fahrzeuge haben horizontale Linien und Formen mit abgerundeten Ecken. Diese Verkehrsmaschinen sind die eigentlichen Symbole unserer Zeit, der Zeit des Verkehrs, der Maschine, des nervösen Tempos und Tohuwabohu! Der Modernist ist in diese Dinge ebenso verliebt wie der Klassizist in die Antike, und diese modernen Dinge werden nun ihm zu Fetischen. Für Kinder hat man Spielzeug geschaffen, kleine hölzerne Automobile, die genau wie die großen ausgestattet sind. Sie haben dieselben Formelemente wie die richtigen Automobile: Kühler, dicke Räder, niedrige Sessel... und ein richtiges Tuthorn. Die eigentliche Zweckbestimmung all dieser Formen: daß der Wagen sich selbst bewegen soll, fehlt freilich bei diesem Spielzeug, das tut aber nichts. Das Kind ist damit zufrieden, daß sein Spielzeug dem richtigen Auto ähnlich ist, wie der Zuckerbäcker darauf stolz ist, daß sein Backwerk dem Eiffelturm gleicht!

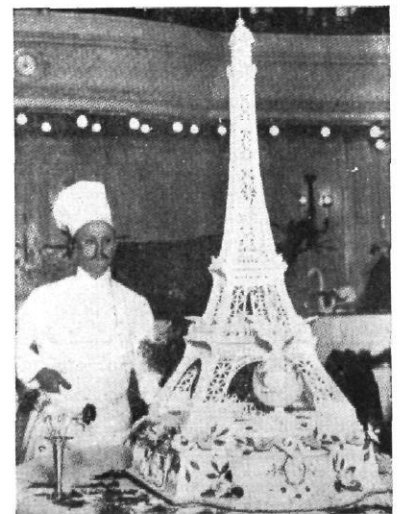


Abb. 9 / Der Sieg des Konstruktivismus.

Ich kann das hier alles so frei heraus sagen, denn niemand kann sich beleidigt fühlen; zwar kennt natürlich jeder Architekt Fachgenossen, die auf derartige äußere Ähnlichkeiten Wert legen, ein jeder wendet aber selbst klassizistische bzw. modernistische Einzelheiten nur dann an, wenn sie, wie man heute gern sagt, eine Funktion innerhalb des Gesamtkunstwerkes zu erfüllen haben.

Der aufgedeckte Unterschied zwischen orthodoxen Klassizisten und Modernisten ist kein qualitativer (ich sage ausdrücklich orthodox, weil es sich in der Tat um Glaubensfragen handelt); beide arbeiten sie mit bevorzugten Motiven, die sie den Bauten vorkleben, um sie klassizistisch oder modern zu machen. Die Verwendung solcher Motive erleichtern zwar ein schnelles und sicheres Entwerfen, aber sie erschweren eine sachliche Lösung.

Wenn ein Architekt nur mit Formen arbeiten möchte, die keine Assoziationen erwecken sollen (wie z. B. Frank Lloyd Wright oder J. P. Oud es versuchen) so stehen ihm doch scheinbar immer nur die gleichen architektonischen Mittel plastischer und räumlicher Art zur Verfügung, Betonungen, Gegensätzlichkeiten. — Und doch entsteht jetzt eine Architektur, die weder mit Plastik noch Raum arbeitet, eine in Wahrheit „neue Architektur“.

Betrachten wir die Vorhalle des Hauses in Auteuil (Abb. 10), das Le Corbusier und Pierre Jeanneret gebaut haben, so finden wir, daß sie nicht räumlich und noch weniger plastisch gedacht ist. Am klarsten kommt uns die Vorherrschaft der Linien und Flächen, die die Raumabschnitte und Körper begrenzen, zum Bewußtsein.

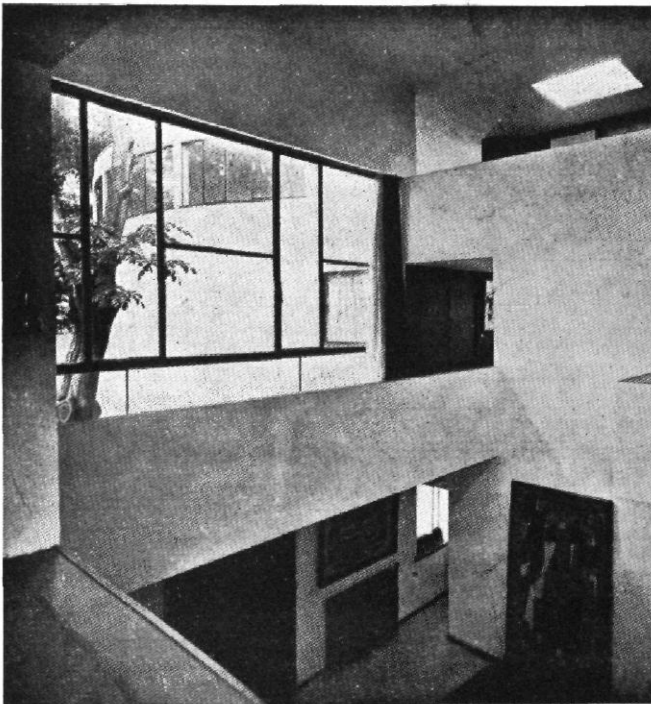


Abb. 10 / Haus in Auteuil / Halle / Architekten: Le Corbusier und Pierre Jeanneret (Wiedergabe nach: Almanach d'Architecture moderne. Edition G. Crès et Cie. Paris)

Le Corbusier hat mir erklärt, wie er diesen Raum gestaltet hat: „Für mich ist hier die Fensteröffnung das wichtigste Element, deshalb habe ich ihre Oberkante als Oberkante der Brüstung weitergeführt“. Man bemerkt auf der Abbildung, daß lediglich die Konturen, die die Flächen begrenzen, weitergeführt sind: das Fenster hat sich gleichsam in eine Wandfläche verwandelt. In einer traditionellen Raum-Plastik-Architektur wäre das falsch, hier indessen ist es kein Fehler, sondern bringt eine grundsätzliche Auffassung zum Ausdruck. Diese ist, glaube ich, auch nicht eigentlich aus der Baukunst abgeleitet, sondern hängt mit moderner Malerei zusammen.

Dieselbe Erscheinung finden wir z. B. in einem Gemälde von Ozenfant (das Bild ist gewählt, weil es eine gute Wiedergabe ermöglicht, ebenso gut hätte ich ein Bild von Le Corbusier selbst, der sich auch als Maler betätigt, wählen können). In der Abb. 11

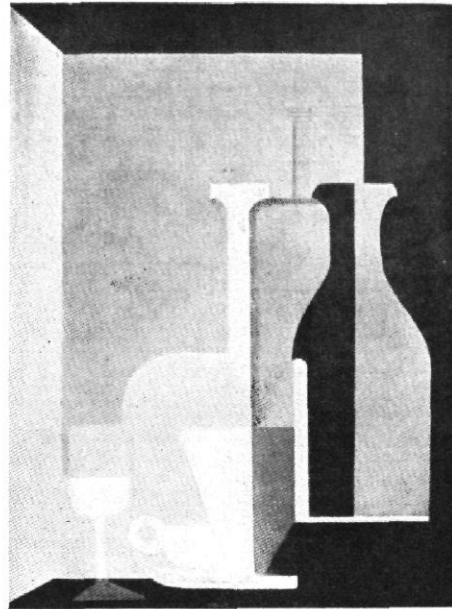


Abb. 11 / Ozenfant: Stilleben (Wiedergabe nach: Ozenfant et Jeanneret, La peinture moderne. Edition G. Crès et Cie, Paris)

sieht man rechts eine flaschenartige Figur, in der eine schwarze Fläche mit einer grauen nur durch den Umriß zu einer gemeinsamen Flaschenform zusammengezogen wird. Weiter links sind andere weiße und graue Flächen sichtbar, die nur durch Linienzüge zusammengehalten sind. Die Flächen wirken also in Ton und Farbe gegensätzlich und werden nur durch den Umriß miteinander zu Einheiten verknüpft; ebenso werden in der Vorhalle des Hauses in Auteuil (Abb. 10) Fensteröffnung und Mauerfläche nur durch ihre Begrenzungen zusammengehalten. So wird in dem Bilde Ozenfants der optische Eindruck perspektivlos und relieflos, die Linien werden nur Grenzen der Flächen, die selbst nicht körperbildend zusammentreten. Ebenso kommt in der Architektur Le Corbusiers weder ein räumlicher noch plastischer Eindruck zustande, weil die einzelnen Flächen nur als abstrakte Figuren verwendet werden.

Nun treten ja falsche Beziehungen — Weiterführung einer Tür-oberkante in einer Fensterunterkante — schon in der altgewohnten Baukunst mitunter auf, und wir kennen ja auch Architektur ohne räumliche Wirkung — Städtebau um 1900. Aber in allen diesen Fällen empfinden wir sie als künstlerische Mängel in einer sonst räumlich-plastischen Formenwelt. Die Malerei Ozenfants dagegen ist reine Flächenkunst, und ebenso verzichtet Le Corbusier auf die alten Ausdrucksmittel.

Wie unter diesen Umständen eine Vorstellung von der Architektur überhaupt zustande kommen kann, läßt sich vielleicht am besten wieder an Hand der Abb. 1 erklären. Außer den beiden erwähnten Möglichkeiten, in dieser Zeichnung eine schwarze Vase oder zwei weiße Gesichter zu erkennen, besteht noch eine dritte: wir können die Umrißlinie als solche wahrnehmen. Um die Erinnerung an Vase und Gesichter auszuschalten, möge man das Bild umdrehen, dann kann man sich die schwarze Umrißzeichnung als die kartographische Darstellung einer Insel vorstellen, längs deren Küste man spazieren gehen und so nach und nach die gesamte Umrißlinie verfolgen könnte. Das gibt eine dritte und ganz

neue Auffassung der Figur. So etwa würde ein Kartenzeichner die Uferlinie auffassen, während der Besitzer der Insel sie sich als Fläche vorstellen könnte. In entsprechender Weise kann man auch in dem dreidimensionalen Raum die die Raumabschnitte umgrenzenden Flächen anstelle der körperlichen Massen auffassen, und der Künstler vermag eine solche Vorstellungsart zu fördern, wie er auch eine räumliche oder plastische Vorstellung unterstützen kann.

Für diese Unterstützung stehen folgende Mittel zur Verfügung: erstens die oben erwähnte Fortführung durchgehender Linien über Hohlraum und plastischen Körper hinweg. Dabei werden alle Flächen gleichwertig, ihre Stofflichkeit verliert jede Bedeutung, und nur die Linien der Flächenumgrenzungen bleiben bedeutsam. Wie früher ausgeführt, wird plastische Wirkung durch deutlichen Stoffcharakter, Reliefierung und Eckbetonung gesteigert. Umgekehrt wird die plastische Wirkung durch Fortfall dieser Elemente abgeschwächt. Betrachten wir Bauten von Le Corbusier, so finden wir, daß er mehr und mehr auf derartige Mittel verzichtet. Während seine früheren Bauten noch eine Andeutung des Hauptgesimses hatten, erhalten seine neuesten Häuser überhaupt keine Gesimse mehr; die Mauern wirken, als wären sie aus Papier. Sie sind, wie auch die Abbildungen deutlich veranschaulichen, ihrer Körperhaftigkeit beraubt.

Bei einem Hause in der Schweiz hat er über einem Fenster eine große Hängeplatte angeordnet. Diese ist aber eine reine Zweckform: sie soll einem Fensterrolladen als Schutz dienen. Im übrigen ist Le Corbusier nach seinen eigenen Worten Gegner aller derartigen Architekturformen, die nach seiner Ansicht nicht zu einer neuzeitlichen Architektur gehören. Auf meine Erwiderung,



Abb. 12 / Aus St. Stephan zu Wien
Kunsthistoriker, die gern verallgemeinern, neigen häufig dazu, Architektur lediglich als plastische oder ausschließlich als räumliche Objekte zu schildern. Gotik sei, so sagt man, nur plastisch-konstruktiv; aber man betrachte daraufhin etwa St. Stephan in Wien: man erlebt das Innere sofort als Raum. Die Rippengewölbe verfließen ins Dunkle, und man erlebt sie als tiefe Hohlräume. Sie sind auch tatsächlich, wie die meisten gotischen Gewölbe, busige Kappengewölbe. Die Pfeiler selbst sind gleichsam in Falten angeordnet, vorspringende Dienste wechseln mit zurückspringenden nischenartigen Gebilden ab

zierliche Blumen und Fichten, die mehr durch ihre Umrißlinien und Farben wirken als durch Körperhaftigkeit.

In seinen Häusern kann er widerspruchslos alle Erfindungen der Neuzeit verwenden. In einem gewohnten, räumlich-plastisch gedachten Hause wirkt ein Heizkörper (Radiator) mit der Anschlußröhre unangenehm wie fehl am Orte, in einem Hause Corbusiers fügt er sich zwanglos dem Raume ein.

Niemals hat meiner Meinung nach Le Corbusiers Architektur klareren Ausdruck gefunden als in seiner letzten Arbeit: der Siedlung Pessac bei Bordeaux.

Die schwarzen Abbildungen geben nur einen schwachen Ein-

daß solche Platten für Holländer und Deutsche gerade ein Kennzeichen jüngster Baukunst seien, antwortete er, daß alles, was man wegnehmen könne, überflüssig sei.

Auch den räumlichen Eindruck vermag man abzuschwächen. Man faßt eine Raumform auf durch die Wahrnehmung der Ecken; ein Raum, wie ihn Abb. 10 zeigt, in dem man die Ecken kaum finden kann, erweckt aus diesem Grunde keine starken Raumvorstellungen. Zimmer der üblichen Art haben hohe Fenster mit dunkel bleibenden Ecken, die die Form des Raumes verdeutlichen. Le Corbusier läßt die Fenster gern bis an die Seitenwände herangehen.

Er arbeitet also vorzugsweise mit Linien und Flächen. Wenn die Notwendigkeit an ihn herantritt, dreidimensionale Dinge zu verwenden, wie z. B. Stühle, so benutzt er dünne, fast körperlose Eisenstühle, die man als Konstruktionsskelett bezeichnen könnte (Abb. 14). Wenn er in Gärten und Häusern Pflanzen verwendet, zieht er nicht Bäume von gewichtigem Umfang und stark wirkender Körperlichkeit heran, sondern

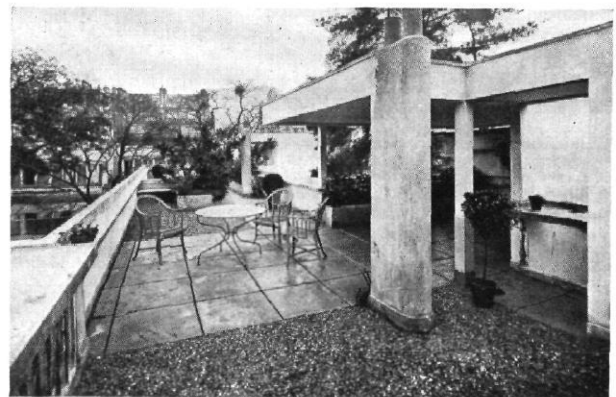
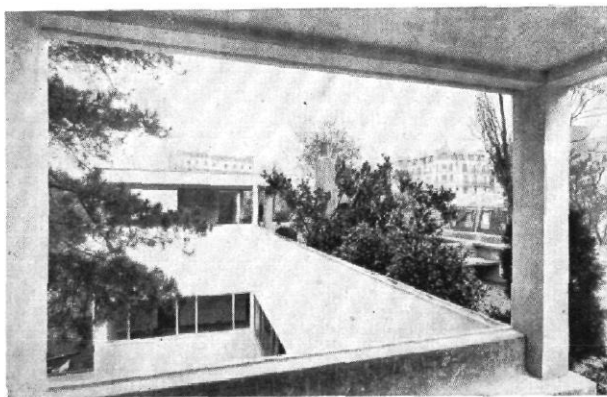
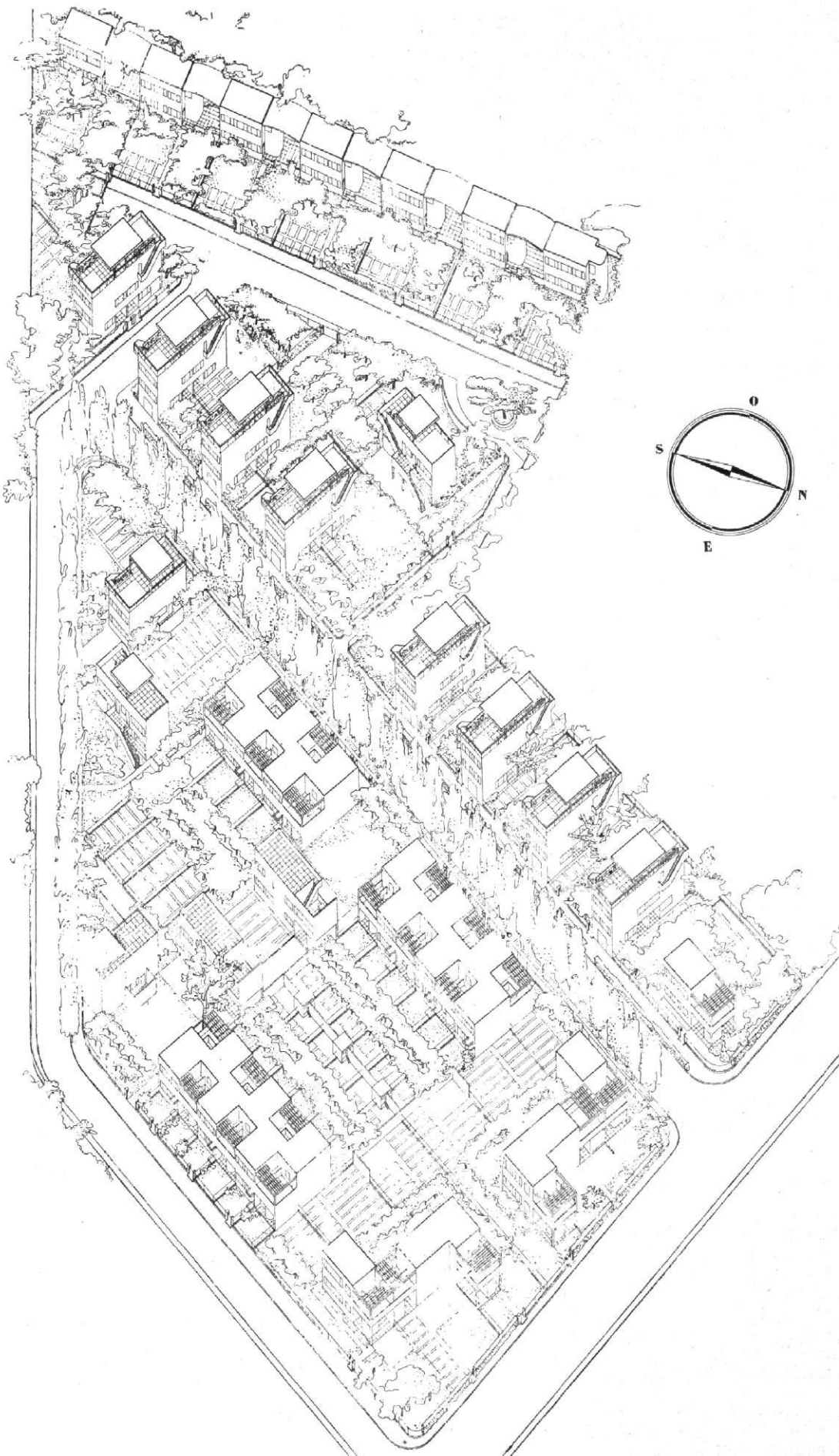


Abb. 13 und 14 / Haus in Auteuil / Dachgarten / Architekten: Le Corbusier und Pierre Jeanneret

Abb.15 / Siedlung Pessac
bei Bordeaux
Architekten: Le Corbusier
und Pierre Jeanneret
Fliegerbild



Diese Abbildung gibt die Gesamtansicht der Siedlung. Alle Häuser sind aus Eisenbeton gebaut, und überall sind serienweise ausgeführte Einzelheiten wie Türen, Fenster usw. benutzt. In dem unteren Teil der Abbildung erkennt man drei größere Blöcke, die aus je fünf bis sechs Einzelwohnungen zusammengesetzt sind. Die Wohnungen haben je einen kleinen Vorgarten am Wege, einen eingebauten Küchenhof (mit Vorratsraum) und einen Dachgarten, die abwechselnd nach Osten und Westen gerichtet sind. Hinter dem Hause liegt je ein Küchengarten und ein Hühnerhaus. Pläne und Ansichten dieses Haustyps befinden sich auf den Seiten 385 und 387. Innerhalb des selben von Wegen umgebenen Vierecks sieht man ferner einige Drillingshäuser (vgl. Abb. 39 und 40) sowie Einzelhäuser (vgl. Abb. 18–22). Rechts von der (schrägen) Mittelstraße liegt eine Reihe von acht größeren Doppelhäusern, (Abb. 16, 17, 23 und 24). Jede Wohnung hat einen Dachgarten und eine nach außen verlegte Treppe. Schließlich erkennt man noch ganz oben eine Reihe von Häusern, bei denen die Zwischenräume durch flachgewölbte Dächer überdeckt sind (Abb. 58 u. 59).

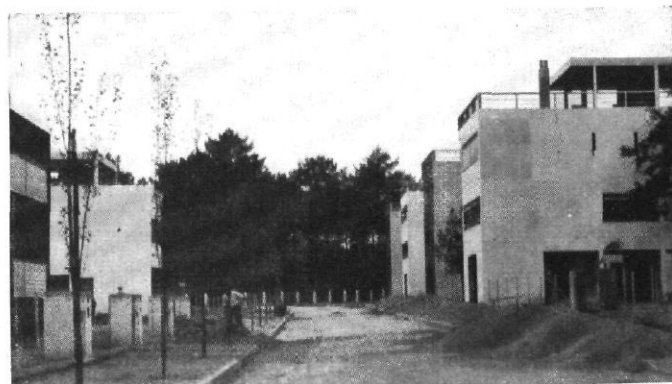
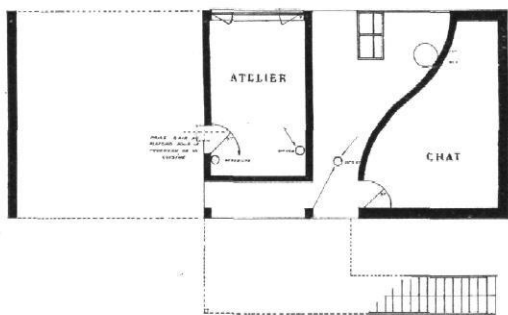
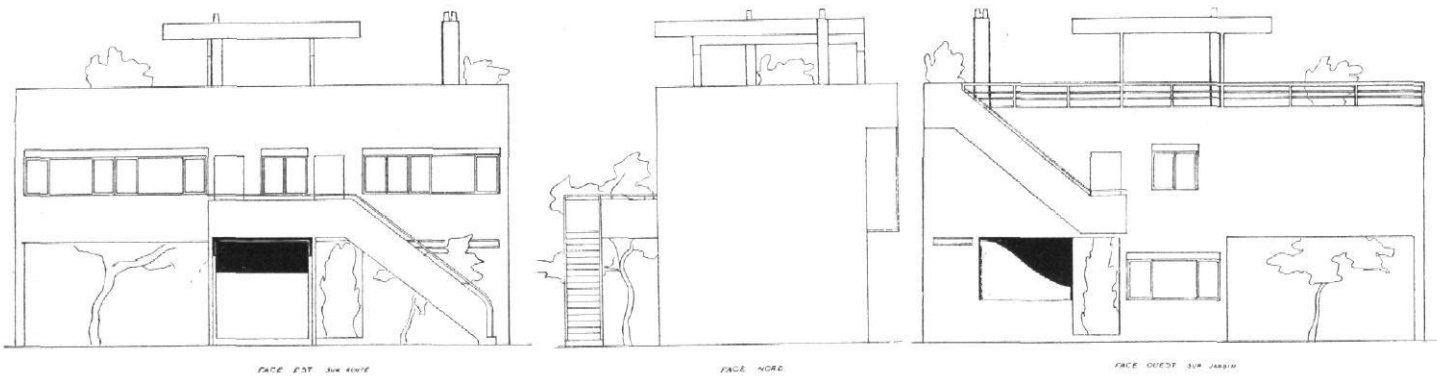
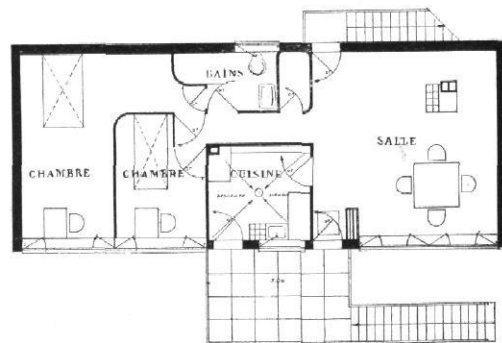


Abb. 16 und 17 / Aus der Siedlung Pessac bei Bordeaux / Architekten: Le Corbusier und Pierre Jeanneret



REZ-DE-CHAUSSEE

Abb. 18—22 / Entwurf zu einem der Typenhäuser der Siedlung Pessac
Architekten: Le Corbusier und
Pierre Jeanneret
Maßstab 1:200
Links: Erdgeschoß
Rechts: Obergeschoß



ÉTAGE

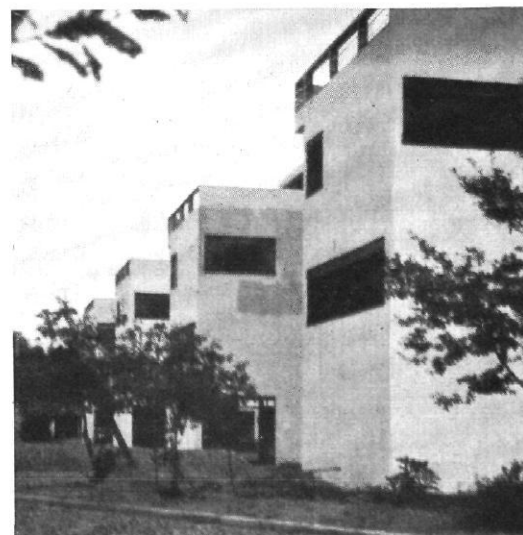


Abb. 23 und 24 / Aus der Siedlung Pessac bei Bordeaux / Architekten: Le Corbusier und Pierre Jeanneret

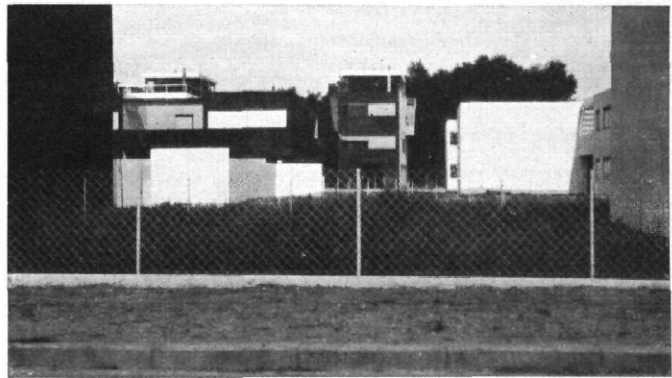
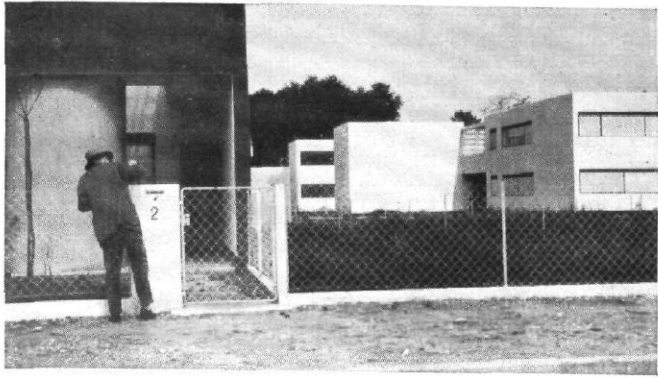


Abb. 25 und 26 / Reihenhäuser der Siedlung Pessac bei Bordeaux / Architekten: Le Corbusier und Pierre Jeanneret

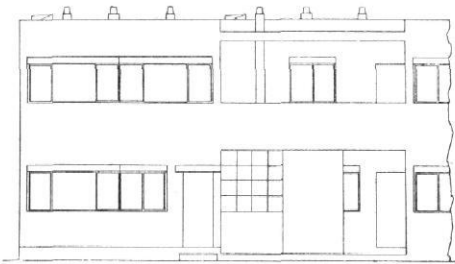


Abb. 27-29 (links) / Reihenhäuser der Siedlung Pessac bei Bordeaux.
Architekten: Le Corbusier und Pierre Jeanneret.
Teilansicht (oben) und Grundrisse vom Erdgeschoß (unten rechts) und Obergeschoß (unten links)
Maßstab 1 : 200

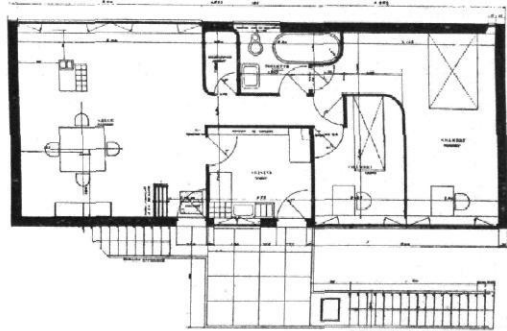
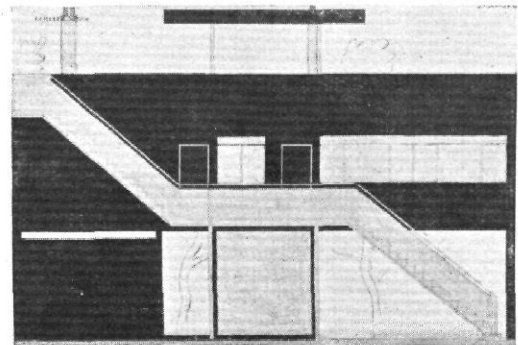
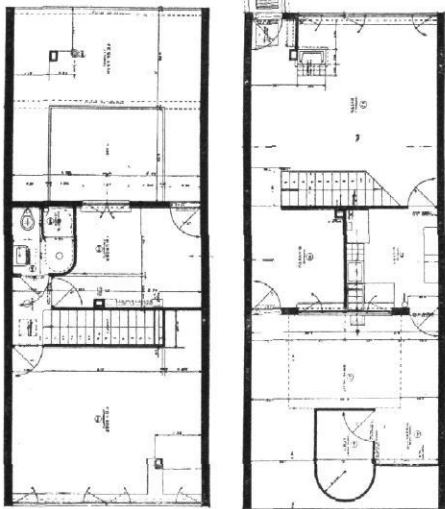


Abb. 30 und 31 / Typenhaus der Siedlung Pessac bei Bordeaux
Architekten: Le Corbusier und Pierre Jeanneret
Ansicht und Grundriß des Erdgeschosses
Maßstab 1 : 200

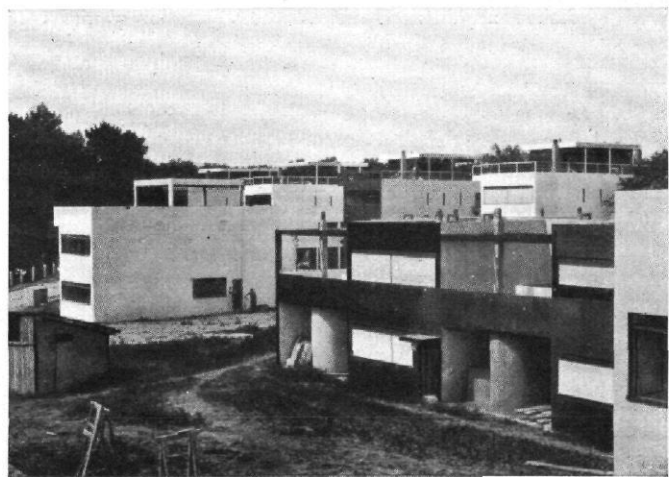
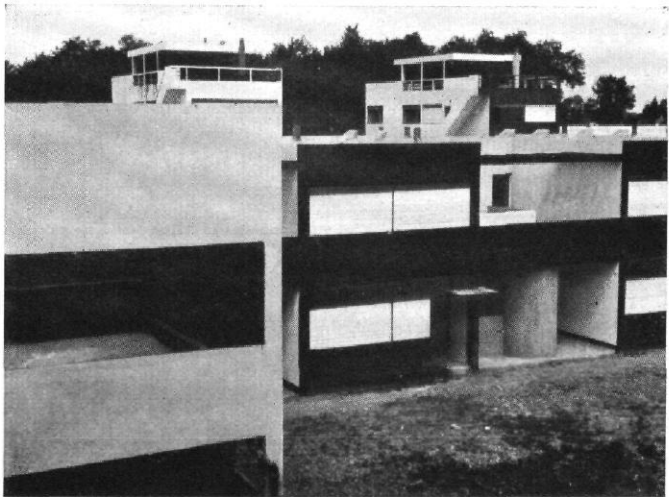


Abb. 32 und 33 / Reihenhäuser der Siedlung Pessac bei Bordeaux (vgl. Abb. 27-29) Architekten: Le Corbusier und Pierre Jeanneret

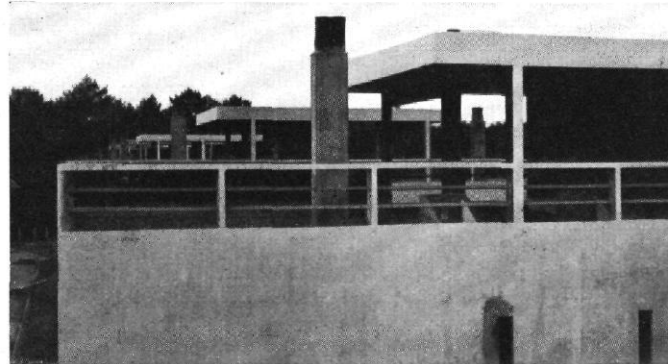


Abb. 34 und 35 / Aus der Siedlung Pessac bei Bordeaux / Architekten: Le Corbusier und Pierre Jeanneret
Dachgärten

druck dieser eleganten Welt. Die Sockel der Häuser sind schwarz, die Mauern abwechselnd terra-di-siena-braun, hellblau, hell-seegrün, weiß, hellgelb oder grau. Die verschiedenen Seiten eines Hauses haben nicht ein und dieselbe Farbe: eine Seite beispielsweise ist dunkelbraun, die andere hellgrün und diese Farben stoßen unvermittelt an der Ecke zusammen: das ist vielleicht das allerstärkste Mittel, um die Mauern unkörperlich erscheinen zu lassen. Der Eindruck ist fremdartig und phantastisch, aber nicht chaotisch: alle diese bunten Flächen mit dem frischen Pflanzengrün dazwischen stehen in einer architektonischen Ordnung, sind in Reihen gestellt und längs Achsen geordnet, alle Fenster sind Typenfenster, immer aus denselben Elementen zusammengesetzt. Man denke sich die ganze Siedlung bewohnt, die flachen Dächer von dem lebendigen Pflanzenwuchs der hängenden Gärten überwuchert, in den überschatteten Küchenhöfen wehen die bunten, trocknenden Wäschestücke im Winde, während Kinder spielend hin und her laufen.

Ist dies nun die kommende Baukunst?

Sind diese Formen der zeitgemäße Ausdruck unserer inneren Vorstellungen? Besonders kennzeichnend für heutige Menschen mag es sein, daß sie in einer bisher nicht erreichten Weise abstrakt arbeiten können, wodurch die moderne technische Entwicklung ermöglicht worden ist; gleichzeitig scheint aber das Gefühl für räumlich-plastisches Gestalten sich zu verlieren. Man hat versucht, durch künstlerische Erziehung den Menschen diese verlorenen Eigenschaften wiederzugeben. Man darf aber nicht zu optimistisch sein. Vorläufig sehen wir als Ergebnisse hauptsächlich eine anschwellende Literatur. Man erinnere sich, wie man noch immer mit alten architektonischen Werten umgeht und z. B. beabsichtigte räumliche Wirkungen alter Plätze durch Rasenfiguren und Buschwerk gefühllos zerstört. (Opernplatz und Gendarmenmarkt in

Berlin schreien noch heute zum Himmel um Rettung). Aber falls es auch möglich wäre, einige schaffende Künstler und Laien so weit zu bringen, daß sie eine ebenso lebendige Gesinnung für Raum und Plastik hätten wie etwa ein Barockarchitekt, so wäre ja die Möglichkeit für ein allgemeines, einheitliches Schaffen doch noch nicht vorhanden. Das Ergebnis würde immer sein: vereinzelt künstlerische Leistungen, die im größten Gegensatz zu dem sonst üblichen Schaffen stehen, während in früheren Kulturperioden selbst ganz kunstlose Gegenstände von derselben Formgesinnung bestimmt waren wie die großen architektonischen Gestaltungen.

Man könnte die Architektur von Le Corbusier als den Versuch betrachten, einen anderen Weg zu beschreiten: eine neue Baukunst zu schaffen, die den abstrakten, raum- und plastiklosen Vorstellungen der modernen Menschen entspricht.

Aber aus dieser doch ziemlich persönlichen Meinung vermag man kaum ein Werturteil abzuleiten und noch weniger die Zukunft dieser Baukunst vorauszubestimmen, denn man könnte das Wesen unserer Zeit auch ganz anders deuten.

Wir haben bisher nur die Auffassungsmöglichkeit architektonischer Kunstwerke untersucht, d. h. ihre Beziehung zu dem Betrachter. Allerdings: will man Reklame machen, so ist es richtig, sie so wirkungsvoll als möglich zu gestalten, denn nur die Wirkung berechtigt ihr Vorhandensein. Wenn man aber diese Hinneigung zum Sensationellen für die Architektur ausschlaggebend werden läßt, so führt der Weg durch Manierismus über das Grotteske zur Karikatur. Es gibt in der Tat Architekten, die sehr gut Reklame zu machen wissen und die auch eine Karikatur der Baukunst schaffen. Effektiv zu sein, können wir nicht als das Ziel der Architektur betrachten. Der Wert eines Bauwerkes liegt — wie bei anderen Gebrauchsgegenständen — weniger in seinem Verhältnis zum Betrachter



Abb. 36 / Aus der Siedlung Pessac bei Bordeaux
Architekten: Le Corbusier und Pierre Jeanneret
Zimmer im Obergeschoß / Kamin mit Rauchabzug inmitten des Raumes

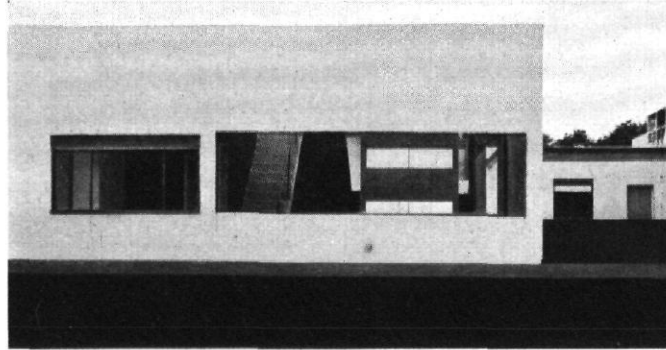


Abb. 37 / Aus der Siedlung Pessac bei Bordeaux
Architekten: Le Corbusier und Pierre Jeanneret
Blick in die offene Treppenhalle eines Typenhauses (vgl. Abb. 41)

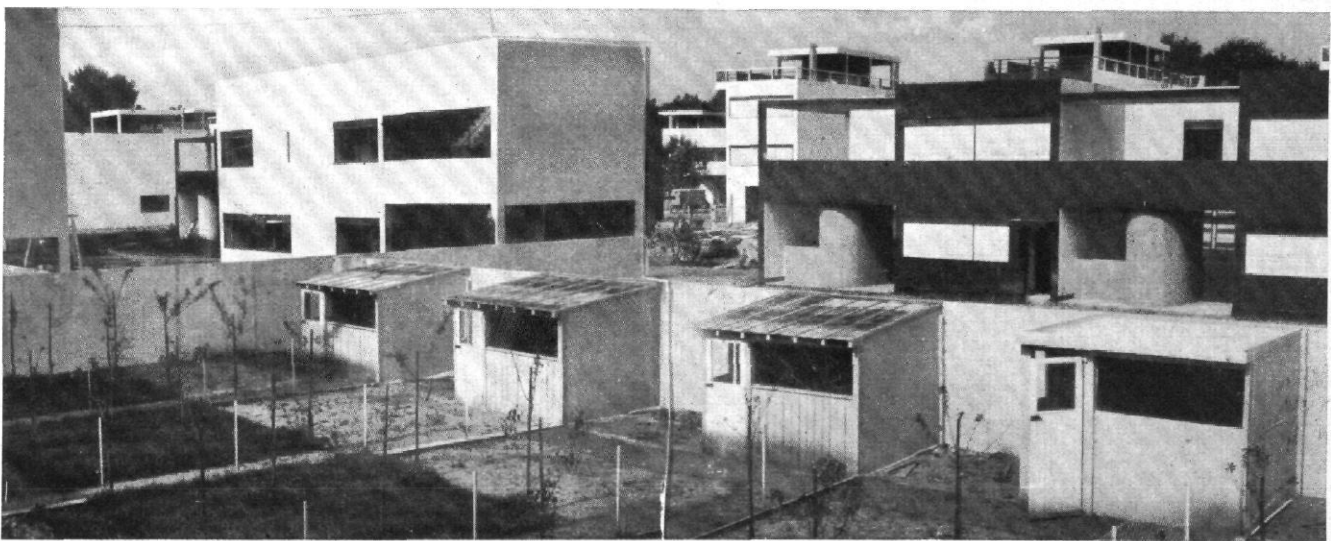
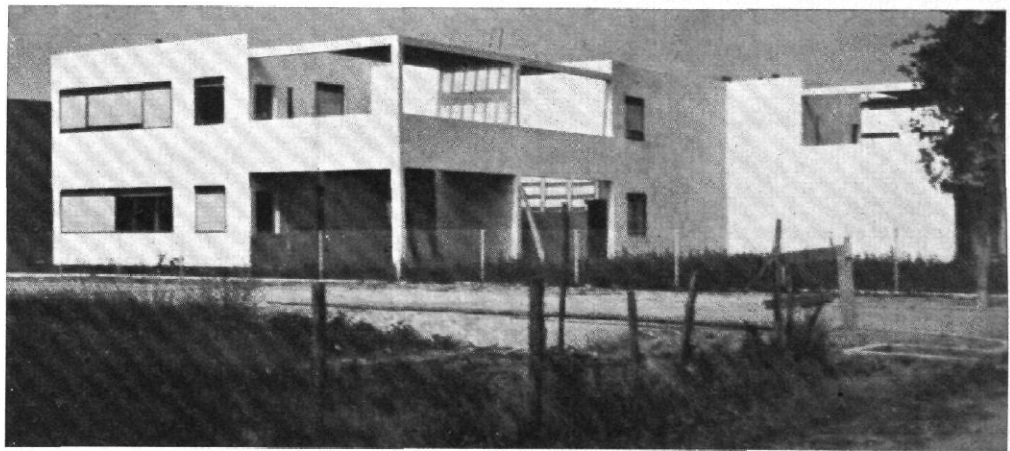
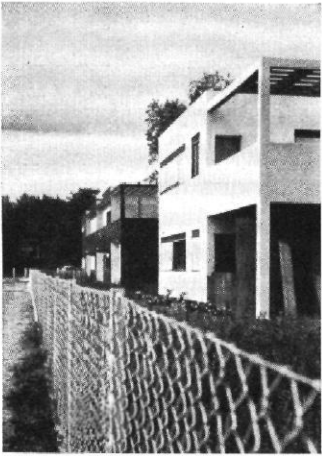
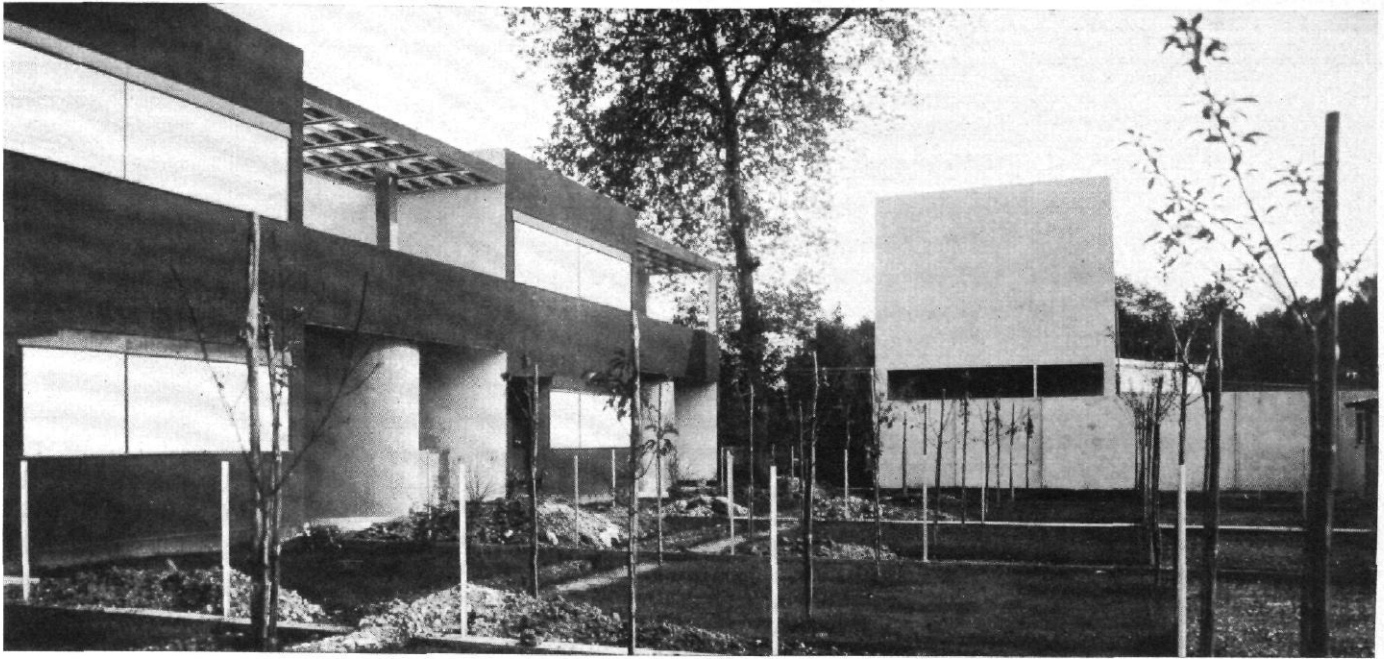


Abb. 38-41 / Aus der Siedlung Pessac bei Bordeaux / Architekten: Le Corbusier und Pierre Jeanneret

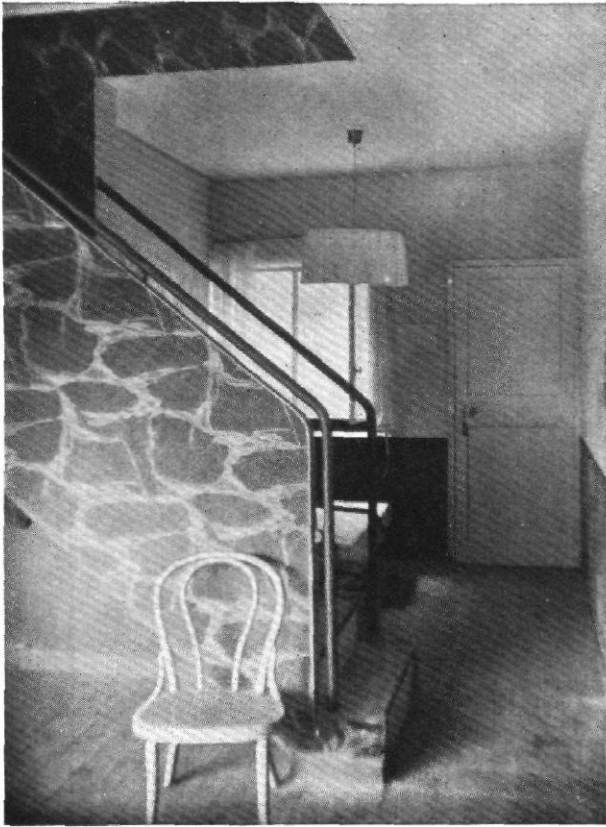


Abb. 42 / Aus der Siedlung Pessac bei Bordeaux / Architekten: Le Corbusier und Pierre Jeanneret / Treppenantritt im Erdgeschoß (vgl. Grundriß Abb. 29)

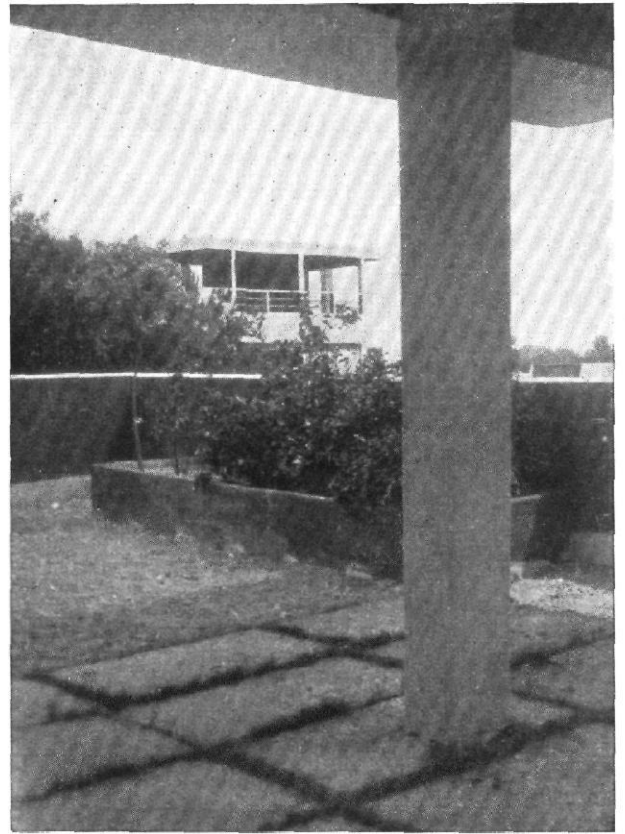


Abb. 43 / Aus der Siedlung Pessac bei Bordeaux / Architekten: Le Corbusier und Pierre Jeanneret / Dachgarten

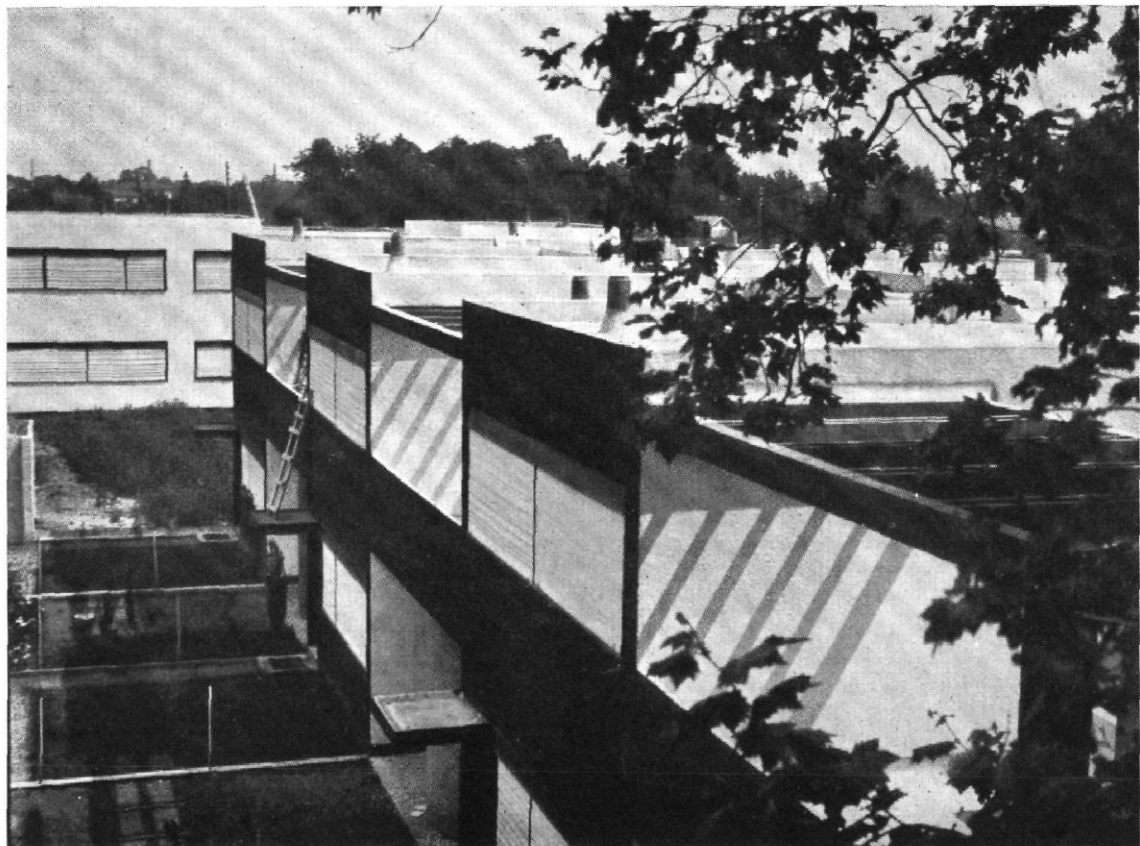


Abb. 44 / Aus der Siedlung Pessac bei Bordeaux / Architekten: Le Corbusier und Pierre Jeanneret

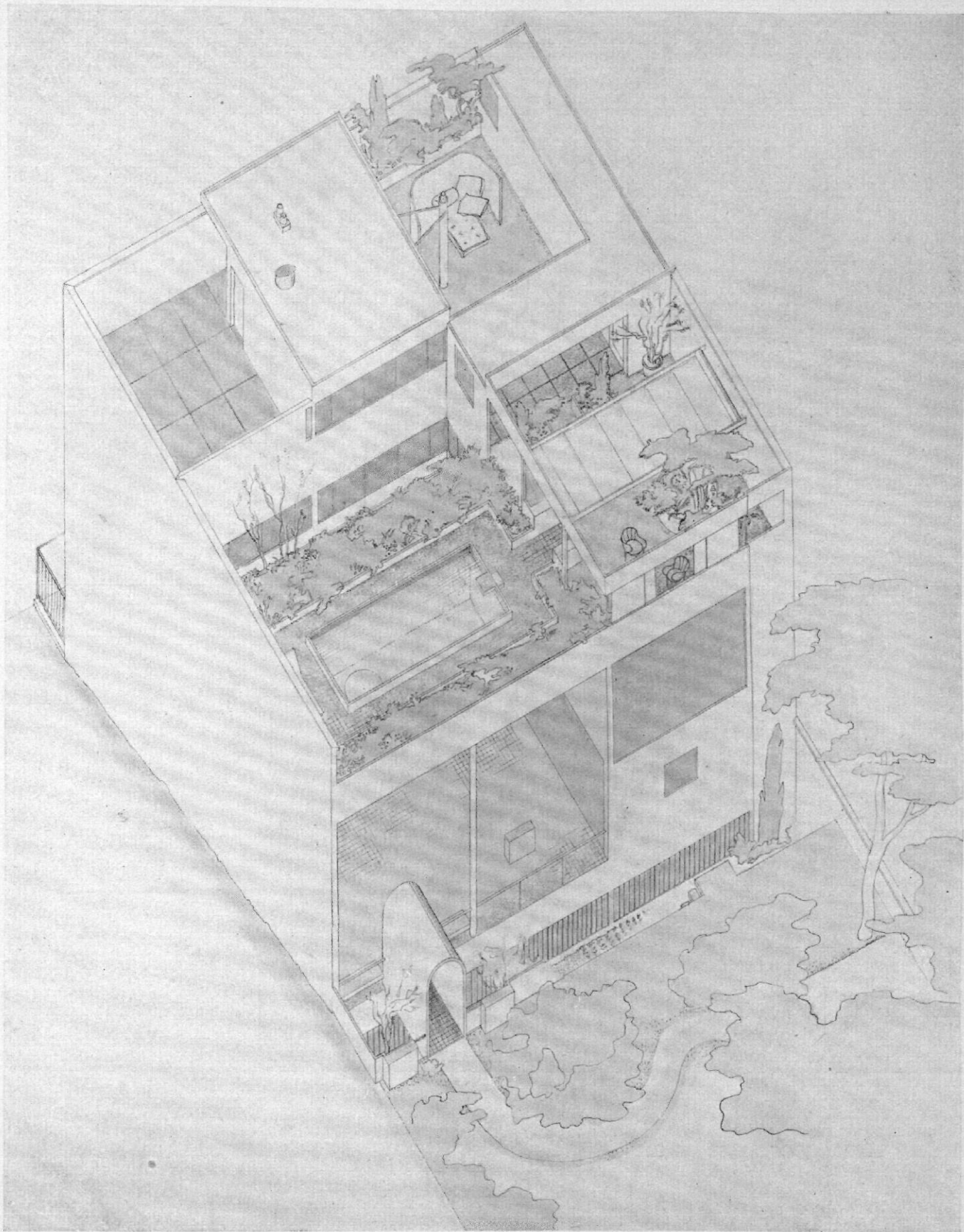


Abb. 45 / Entwurf zu einem Einfamilienhause / Architekten: Le Corbusier und Pierre Jeanneret
Fliegerbild (farbig getönte Tuschzeichnung) / vgl. die folgenden Abbildungen

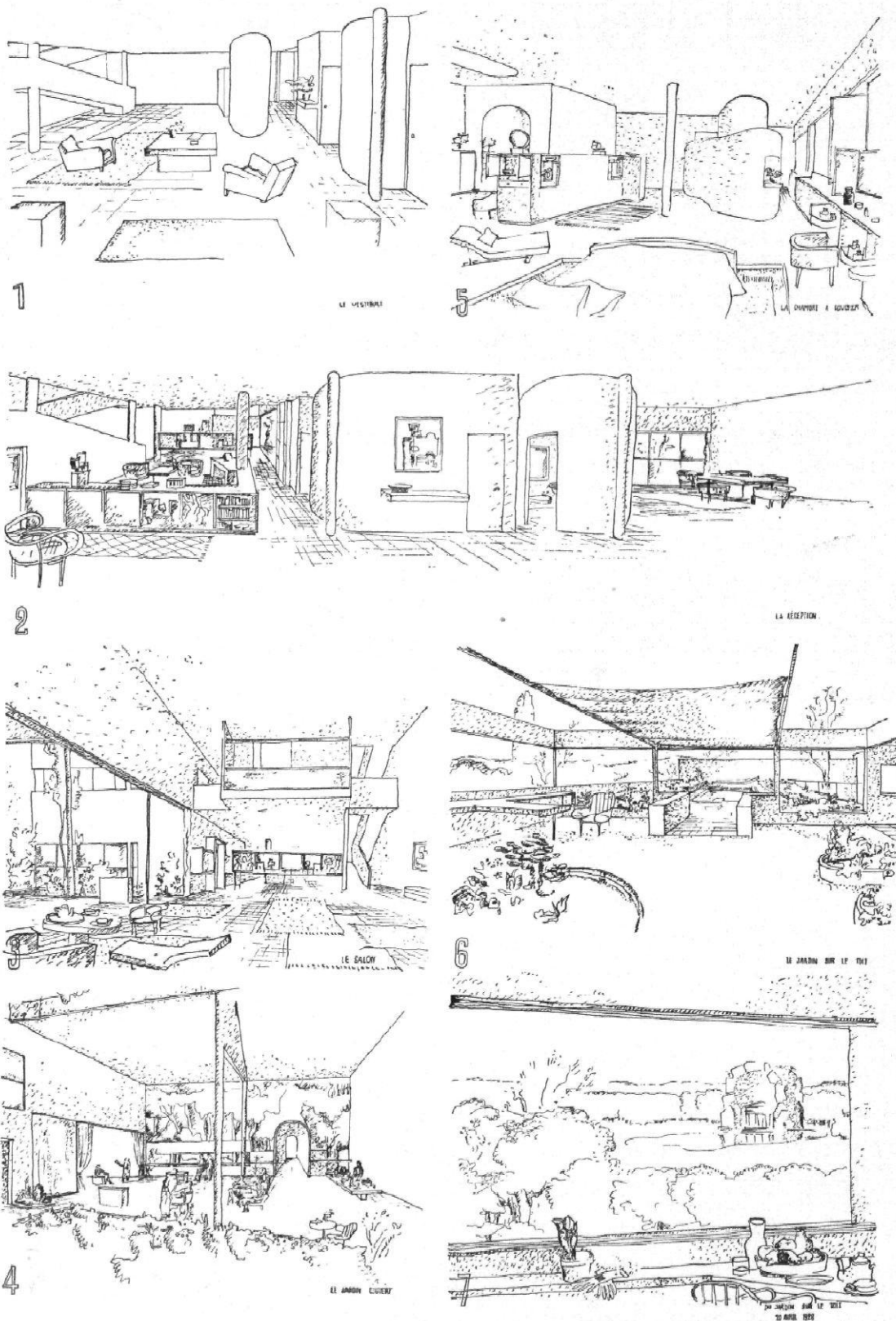


Abb. 46–52 / Entwurf zu einem Einfamilienhaus / Architekten: Le Corbusier und Pierre Jeanneret
Schaubilder der Innenräume (vgl. Abb. 45 und die folgenden)

Die Abbildung 45 auf S. 389 gibt einen klaren Eindruck von der Art der Architektur Corbusiers. Mit ihrem Mangel an Perspektive sieht sie aus wie eine japanische Zeichnung, und in der Tat erinnert das Gebäude selbst an japanische Bauten. Es ist spielerisch und leicht wie diese, überall scheinen papierdünne Flächen zu sein, die mit zarten Farben getönt sind, alles ist sauber und schlicht, Schmuckformen sind nicht verwendet, im Grunde bilden die Bäume im Garten zu ebener Erde und die zierlichen Pflanzen des Dachgartens den einzigen Schmuck. Die Fenster sind große Glasflächen, die man nach Belieben zur Seite schieben kann. Geht man im Hause umher, so sieht man immer neue Zusammenstellungen von Flächen, Farben und Licht. (Abb. 46–52)

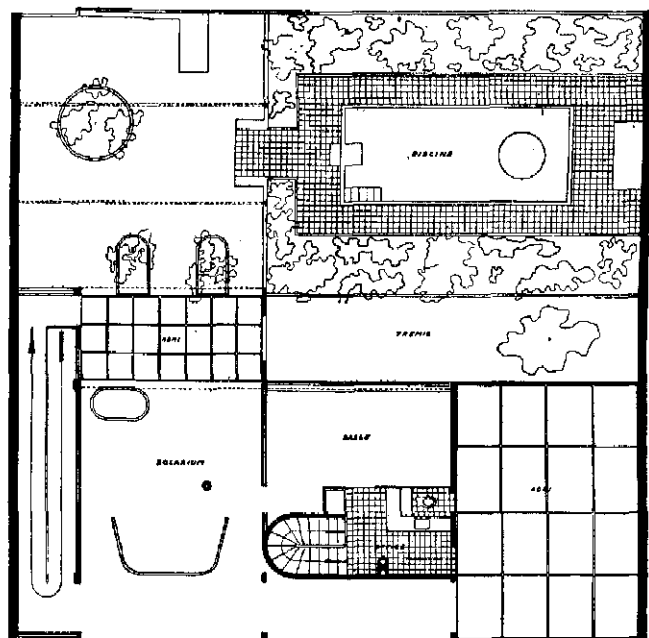
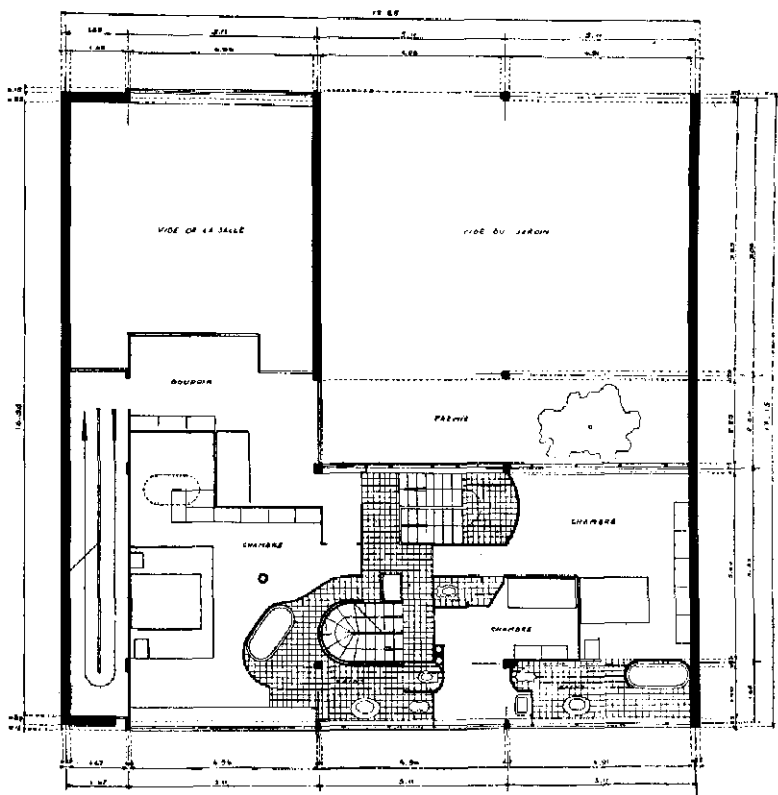
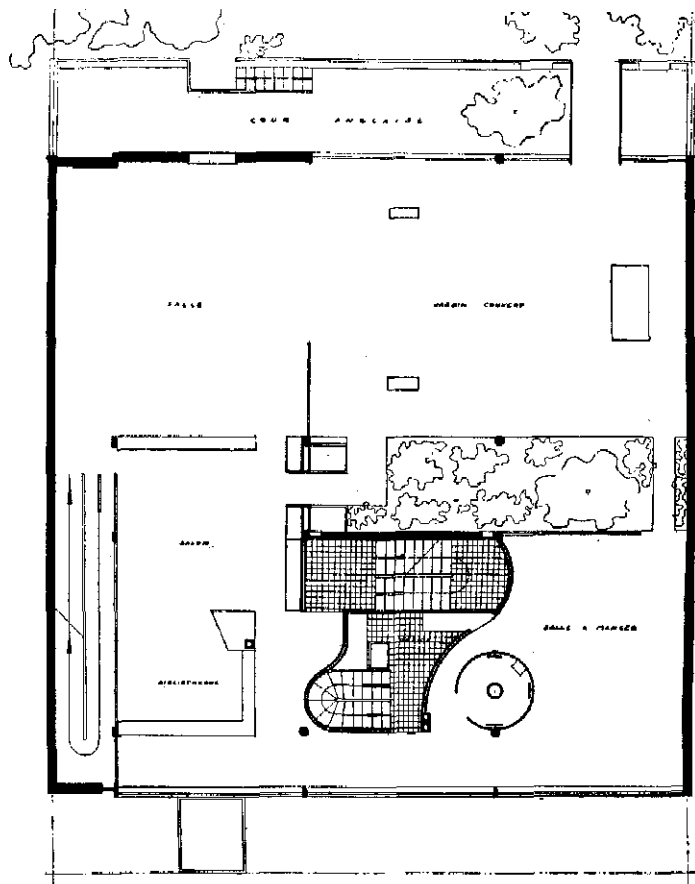
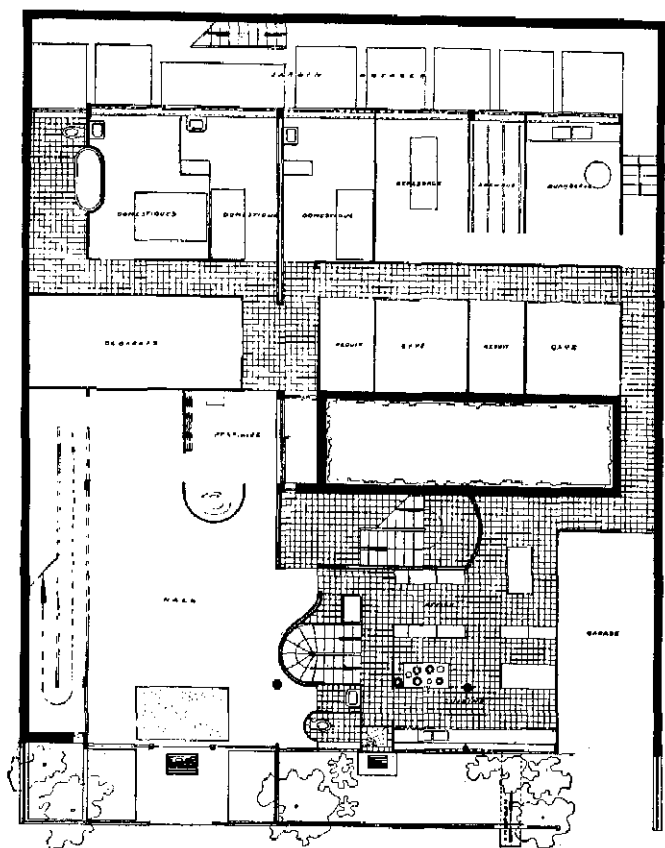


Abb. 53–56 / Entwurf zu einem Einfamilienhaus / Architekten: Le Corbusier und Pierre Jeanneret / Grundrisse / Maßstab 1:200
 Links oben: Kellergeschoss, rechts oben: Erdgeschoss, links unten: Obergeschoß, rechts unten: Dachgeschoss / (vgl. Abb. 45)

als in seinem Verhältnis zu der gestellten Aufgabe und in der Übereinstimmung seiner einzelnen Teile. Dieser Anschauung nach bieten oft Bauten, die wie selbstverständlich aussehen, die wertvolle und zeitgemäße Architektur, während von bekannten Architekten geschaffene Werke, die sehr wirkungsvoll aussehen, ganz wertlos sind, und nur „modern“ in demselben Sinne wie *le dernier cri* bei Damenhüten.

Der Wert der Architektur Le Corbusiers als kommender Baukunst wird also völlig abhängig von seiner Auffassung der Aufgaben dieser Baukunst sein: ist das Programm falsch gestellt, mögen die Lösungen so geschickt werden wie sie wollen, sie können uns doch nicht den richtigen

Ausdruck der Zeit geben. Corbusiers Auffassung finden wir in seinen Büchern ausgedrückt. Das in diesem Zusammenhang Wichtigste wird sein Buch über Städtebau: „*Urbanisme*“ (Edition G. Crès et Cie., Paris). Ein kritisches Eingehen auf den Inhalt dieses Werkes sei einer späteren Gelegenheit vorbehalten, und hier nur angedeutet, daß meines Erachtens Le Corbusier gerade in Städtebaufragen sehr wenig neuzeitlich denkt. Er führt z. B. die schon um 1870 veralteten Gedanken Haussmanns in ihren äußersten Konsequenzen weiter. Zu ihrer Verwirklichung empfiehlt er den Gebrauch von Wolkenkratzern, Untergrundbahnen in mehreren Geschossen und andere dergleichen kostspielige technische Notbehelfe, die man gerade durch eine weitsichtige Stadtplanung entbehrlich machen sollte.

Betrachten wir die Einzelhäuser, sei es die Häuser in Pessac oder die Le Corbusier in „*Vers une architecture*“ im gleichen Verlage veröffentlicht hat, so finden wir schließlich, daß auch sie im Grunde auf ziemlich wenigen sachlichen Gedanken beruhen. Seine Bücher sind so angefüllt mit witzigen und treffenden Bemerkungen

über die altgewohnte Baukunst, daß der Eindruck entstehen mag, gerade er sei ein Vorkämpfer des Zweckbaues, sei ein Konstruktivist. Das ist aber ganz falsch. Der Eindruck, den seine eigenen Arbeiten vermitteln, ist der eines künstlerisch bestimmten Schaffens, und dieser Eindruck stimmt mit seinen eigenen Erklärungen überein. In einer Unterredung zwischen Le Corbusier und Dr. Hegemann der Aufnahmen in Pessac zu den Abbildungen dieses Aufsatzes gemacht hatte, erklärte der Künstler, sein Streben war: „etwas Poetisches zu schaffen.“ Und in der Tat sind diese Häuser poetisch und schön mit ihren hellen

Räumen, klaren Flächen und kapriziösen Außenräumen, und doch bezweifle ich, daß gerade sie die Wohnung der Zukunft darstellen. Zwar sind sie serienweise und auf ziemlich industrielle Weise errichtet, sind aber trotzdem kaum wirtschaftlich, wenn sie auch in Bordeaux wegen der besonderen Arbeitsverhältnisse billig sein mögen. Die Kosten des Dachgartens allein und die ganze bizarre Inneneinrichtung übersteigt wohl alle Ersparnisse, die durch das Fortlassen der üblichen Schmuckformen erzielt sind. Die Mauern aus Eisenbeton isolieren schlecht, wenn es auch in Bordeaux im Winter nicht so kalt wird wie heiß im Sommer. Und schließlich muß man daran zweifeln, ob die Wohnungen für die Arbeiterbevölkerung, für die sie bestimmt sind, überhaupt brauchbar seien, denn sie müßten eigentlich von besonders fein gebildeten Menschen bewohnt werden. In der Tat sträuben sich vorläufig noch die Leute, für die ein gemeinnützig denkender Mann, M. Frugès, diese Häuser finanzierte, hineinzuziehen. Das mag Dummheit sein, ebenso wie es wohl vorurteilvolle Dummheit gewesen ist, mit der sich

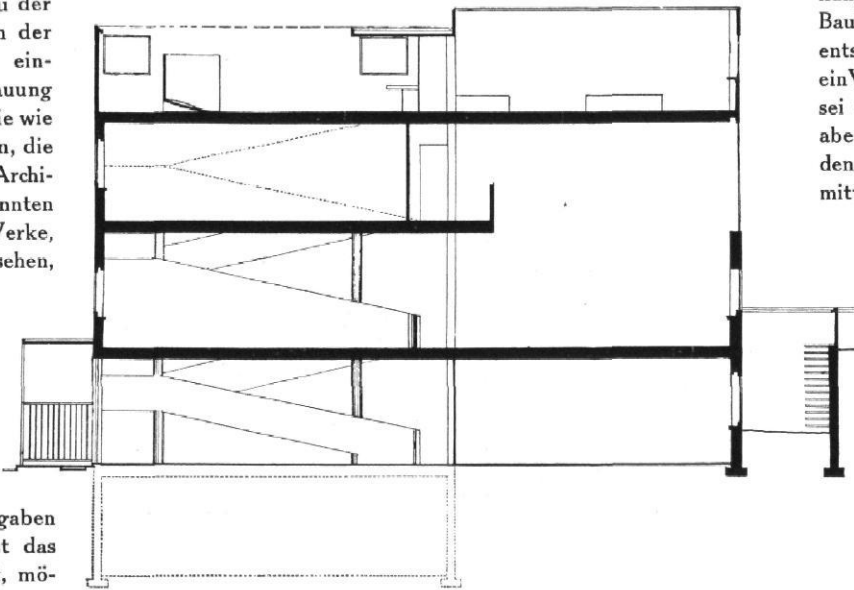


Abb. 57 / Entwurf zu einem Einfamilienhaus / Architekten: Le Corbusier und Pierre Jeanneret
Querschnitt / Maßstab 1:200 / (vgl. Abb. 53—56)



Abb. 58 / Aus der Siedlung Pessac bei Bordeaux / Architekten: Le Corbusier und Pierre Jeanneret

die Bauarbeiter anfangs gegen die Ausführung in Spritzbeton sträubten und die Ausführung (auch der gebogenen Wände (vgl. Abb. 21) in kostspieligerem Hohlsteinbau erzwangen. Doch könnte man sich denken, daß man einer Siedlung wie in Pessac das genaue Studium der Bedürfnisse und Wünsche ihrer zukünftigen Bewohner zugrundelegen sollte. Das Ergebnis wäre vielleicht weniger poetisch, aber wichtiger als Beitrag zur Lösung der dringenden Frage: die moderne Arbeiterwohnung.

So melden sich viele Zweifel. Wir müssen diese Bauten doch wohl nur als vorläufige Ergebnisse ansehen, als Glieder einer Kette von Versuchen, die — vielleicht — in die Zukunft weisen. Wenn die Häuser erst bewohnt sein werden, wird ihr Erbauer neue Erfahrungen sammeln können, die er für weitere Bauten fruchtbar machen kann, und so wird vielleicht eine immer fortschreitende Auslese die zeitgemäße Wohnung schaf-

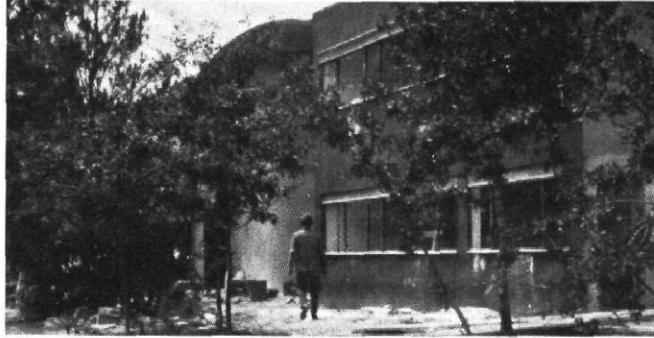


Abb. 59 / Aus der Siedlung Pessac bei Bordeaux
Architekten: Le Corbusier und Pierre Jeanneret

fen, die dann eine ebenso typische Lösung sein wird, wie es die alten Häuser waren.

Wir dürfen indessen nicht übersehen, daß überhaupt ganz wenige Menschen über die schon bekannten Formen hinausgelangen können. Während andere Architekten der Gegenwart vergebens mit dem widerstrebenden Stoff ringen, um eine neue Baukunst zu schaffen und nur schwere und fast groteske Ergebnisse zeitigen, spielt Le

Corbusier leicht und elegant, mit seinen persönlichen Wirkungsmitteln, deren er sich immer mehr bewußt wird und die er immer folgerichtiger verwendet; er bereichert unsere Phantasie und unsere Vorstellungen, zeigt uns schöne neue Möglichkeiten.

Steen Eiler Rasmussen,
Kopenhagen

Die Entwürfszeichnungen stellten Le Corbusier und Jeanneret zur Verfügung. Die Abbildungen 16/17, 23–26, 32–35, 37, 39, 40/41, 44, 58/59 sind nach Aufnahmen Werner Hegemanns angefertigt, während die übrigen mit Ausnahme der Abb. 13/14 seitens des Verfassers beigebracht wurden

FORM UND RAUM / GESPRÄCH IM BERLINER GRUNEWALD

VON EDGAR WEDEPOHL, KÖLN

—, „Das will ich nicht leugnen, daß euer Berlin, wie alle Weltstädte wohl, allein durch seinen Schwung schon etwas Hinreißendes hat, so daß auch der Provinzler bei der Ankunft in eine Art Bewegungsrausch gerät. Aber ich stelle mir vor, daß diese hastenden Leute, die mit Untergrundbahnen, Automobilen und Flugzeugen ihren Geschäften nachjagen, das Bedürfnis haben, sich in ihren Wohnungen und Häusern auszuruhen, zu entspannen, zu erfrischen und daß sie dort Ruhe, Ordnung, Reinheit und Behagen suchen. Sind diese modernen Menschen von ihren Vorvätern so wesensverschieden, daß ihnen Häuser und Möbel, die nach den Gestaltungsgrundsätzen der Zeit etwa um 1800 geformt sind, nicht mehr entsprechen?“

—, „Sie erwähnen selbst Auto und Flugzeug, leugnen also nicht den Einfluß der technischen Errungenschaften des letzten Jahrhunderts auf die Lebensform des Menschen, Errungenschaften, die natürlich auch auf sein Haus umbildend wirken müssen. Kannte man vor 100 Jahren elektrisches Licht, Zentralheizung, Wasserspülung, Laufwaschtische, Staubsauger, Fernsprecher, Radio? Erfordern diese neuen Inhalte, die unserem Leben ein so verändertes Gesicht gaben, nicht neue Formen? Verlangt die neue Zeit nicht notwendig nach einem neuen Ausdruck, wenn sie ehrlich bleiben will? Oder soll sie sich mit dem erborgten Flitterkram vermoderter Jahrhunderte weiter behängen und Theater spielen?“

—, „Überschätzen Sie da nicht einige Äußerlichkeiten? Sind diese technischen Verbesserungen, deren Nutzen und Annehmlichkeiten nur eigenbrödlische Narren abstreiten können, wirklich so wesentlich, daß sie die Gestaltungsgrundsätze der künstlerischen Formung des Hauses über den Haufen werfen dürften? Sind sie nicht Diener, die sich unterzuordnen haben und die sich nur vorlaut und unerträglich aufspielen, wenn der Herr, der gestaltende Formwille, schwach ist? Worum es sich handelt, ist doch die Frage der künstlerischen Gestaltung gegebener Inhalte, wenigstens wenn wir der Ansicht sind, daß Bauen Kunst sei.“

—, „Ja, verlangen Sie denn, daß sich das moderne Haus nach ästhetischen Normen richte, die man aus den Kunstwerken längst ver-

gangener Zeiten abgeleitet hat? Sind nicht gerade Kunstwerke autonom und können nur nach den ihnen innewohnenden Gesetzen gestaltet und begriffen werden? Das moderne Haus ist eine Wohnmaschine und muß wie ein Flugzeug, wie ein Automobil unvoreingenommen nach technischen Grundsätzen ingenieurhaft konstruiert werden!“

—, „Unter Maschinen verstand ich bisher immer Werkzeuge, die einer Arbeitsverrichtung dienen. Mit solchem Nützlichkeitszweck, mit der Erfüllung des materiellen Wohnbedürfnisses scheint mir das Wesen des Hauses nicht erschöpft zu sein. Sie mögen es vielleicht sentimental finden, aber ich halte das Haus für etwas Heiliges, für die räumliche Hülle unseres menschlichen Lebens, das auch nicht in Zweck und Nutzen allein seinen Sinn hat. Natürlich muß ein Haus technisch richtig und modern konstruiert sein, aber zum Kunstwerk wird es doch erst, wenn es darüber hinaus der Ausdruck einer architektonischen, d. h. einer künstlerisch räumlichen Idee ist. — Jedoch, Sie haben den sensationslüsternen Provinzler inzwischen in jene Außenbezirke der Stadt geführt, wo die letzten Schreie, auch architektonischer Art, erklingen. Genießen wir dies Beispiel hier und prüfen wir unsere Meinung durch die Anschauung! —“ (Abbildung 1 und 2).

—, „Sie wollen mich in Verlegenheit bringen, denn dies zufällig gefundene Bauwerk ist, wie ich selbst zugebe, kein besonders glückliches Beispiel für meine Ansichten. Immerhin, so leicht gebe ich mich nicht geschlagen. Müssen nicht selbst Sie anerkennen, daß hier mutig ein Experiment gewagt ist und daß dieser Mut, dieses frische Wagnis, von der brüchig gewordenen ‚Form der Vergangenheit‘ loszukommen, schon erfreulich ist? Statt der Säulen, Quader-, Gesims- und Lisenenarchitektur herrscht hier die Besinnung auf die kubischen Elemente des Bauwerks. Hier ist nicht einer vorgefaßten Meinung zuliebe, das Haus in die Zwangsjacke der Symmetrie gepreßt, keine falsche Achsenmonumentalität getrieben, sondern die Baumasse ist logisch nach den Bedürfnissen des Inneren gestaltet, und doch ist im Äußeren ein labiles Gleichgewicht zwischen Wand und Öffnungen erreicht. Die deutsche Dach-Sentimentalität ist durch die Anordnung der Sonnen-

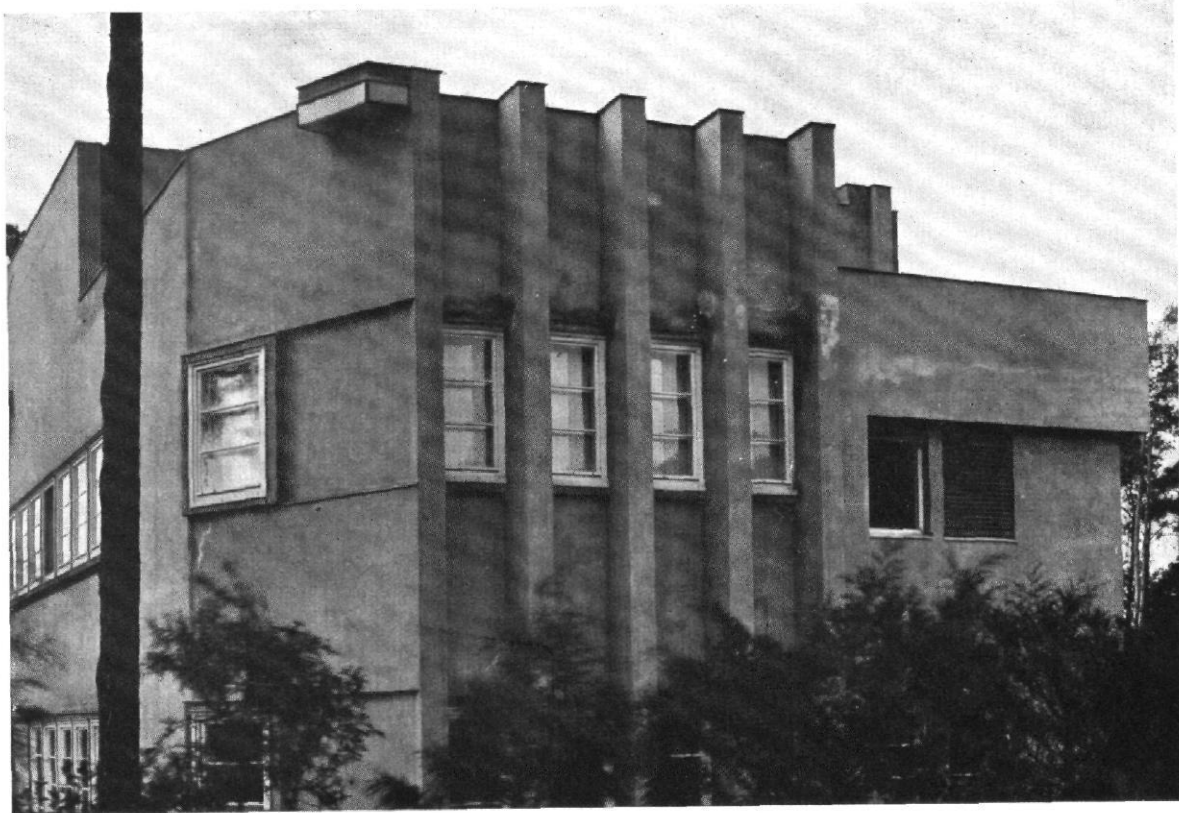


Abb. 1 / Ein modernistisches Experiment im Berliner Grunewald (vgl. Abb. 2)

terassen vermieden und gleichzeitig dadurch eine größere Freiheit in der kubischen Gestaltung erreicht.“

—, Das sind literarische Schlagworte. Sie scheinen ein Bauwerk im künstlerischen Sinne für eine Plastik zu halten, für ein Gebilde also, das ein Körper oder eine Zusammensetzung von Körpern ist. Wir, denen der ‚Angstblick auf die Historie‘ vorgeworfen wird, glauben aus der Vergangenheit doch den großen Fortschritt erkannt zu haben, der durch die Auffassung des Hauses als eines von inneren und äußeren Räumen bestimmten Gebildes gemacht ist. Jede Abkehr von dieser Anschauung betrachten wir als einen Rückfall in Unform und Barbarei. Aber sehen wir einmal zunächst vom Ästhetischen ab und beschränken uns aufs Konstruktive, das Sie ja für die ingenieurhafte Moderne so sehr beanspruchen. Ist dieses Haus sachlich konstruiert? Ich kann nur Formalistisches daran entdecken. Im feuchten, düstern Grunewald solche meist unbenutzbare Sonnenterrassen anzuordnen, scheint mir nicht sachlich, sondern eine romantische Verwechslung mit sonnigeren Ländern. Und diese Vernachlässigung klimatischer Bedingungen hat böse Schäden verursacht und den ruinösen Zustand des noch jungen Baues zur Folge gehabt. Sehen Sie sich die feuchten Flecke an den Dachterrassen, die Wasser- und Frostschäden an den Wänden an! Der formalistische Gedanke, die Wand zwischen Sockel und Fenstersturz zurückzusetzen, hat sich trotz der Abdeckung des Sockels mit Blech böse gerächt (Abb. 2). Von überlieferten Formen und Konstruktionen abzuweichen, scheint mir überall da berechtigt, wo die neuen eine unzweifelhafte Vereinfachung und Verbesserung sind. Ich sehe an diesem Bau kein frisches, unvoreingenommenes, ingenieurhaftes Denken, sondern formalistische Romantik. Wie wollen Sie diese Bastarde von Strebepeilern anders deuten (Abb. 1), die den Fenstern das Licht so rauben, daß ihnen der kalte Angstschweiß ausgebrochen ist und sich als ekle Nässe niedergeschlagen hat? Wie anders die Anordnung des Fensterchens, das sich auf seinen Gleitnuten unerlaubt

an die Ecke entfernt hat und dort mit der gläsernen Zigarrenkiste schräg oben darüber kokettiert?“

—, Halten Sie diese Schäden einer mangelhaften Ausführung ungewöhnlicher Zeiten zugute! Ich gebe zu, in der Ausführung flacher Dächer und Terrassenabdeckungen haben wir allgemein in unserem Klima mit besonderen Schwierigkeiten zu kämpfen, aber diese sind dazu da, um überwunden zu werden! In diesem Falle ist Lehrgeld bezahlt worden, das nächste Mal wird es schon besser werden. — Kehren wir auf die große Straße zurück, da ist ein Haus, das sicher nach Ihrem Geschmack sein wird (Abb. 3): traditionell, symmetrisch, mit Dach usw., so recht für einen, der gegen die Hegemonie der Moderne und für die Hegemonie des Klassizismus kämpft.“

—, In diesem Bau scheinen mir Lehren der Messelschule nachzuwirken. Aber vor einem so strengen Kritiker wie Hegemann möchte auch dies Haus wohl kaum bestehen. Ich glaube, er würde behaupten, der Bau wäre durch ein ‚verlogenes‘ Dachgeschoß erdrosselt und dem künstlerischen Range nach nicht viel besser als Ihr modernistisches Monstrum. Mir gefällt das sehr magere Hauptgesims nicht, dem ich einige Unterglieder wünschte. Im ganzen läßt sich über dieses Haus so wenig sagen, wie über einen ruhigen und anständigen Menschen. Für den Literaten, der am Geschwätz interessiert ist, mag solche ruhige Selbstverständlichkeit langweilig sein, meiner Ansicht nach ist sie ein nicht unerheblicher Vorzug.“

—, Sind solche Häuser nun Ihr Ideal? Diese verzagte Nachbeterei historischer Formen? Ist das nicht eine falsche Maske vor dem wahren Gesicht unserer Zeit? Ist nicht auch dies Romantik: die Anknüpfung an eine Tradition, wo das Bauen Handwerk war? Steckt nicht in allen Irrwegen, welche die Architektur seit der Abkehr von der Handwerkstradition Mitte des 19. Jahrhunderts durchlaufen hat, doch der gesunde Instinkt, daß in der maschinellen und industriellen Ingenieurtechnik die Fortentwicklung der Konstruktionen auch für die Architektur liegt? Müssen wir uns



Abb. 2 / Einige Ergebnisse des Experiments im Berliner Grunewald (vgl. Abb. 1)

nicht vor der alten Handwerkstradition im Bauwesen entschlossen losmachen, sie dem reinen Kunsthandwerk überlassen, und uns mit allen Kräften den modernen Ingenieur-Konstruktionen zuwenden, um von hier aus eine neue Tradition zu schaffen?

—, Kürzlich hat Mendelsohn behauptet, Tradition risse nie ab (vgl. W. M. B. 6, S. 246). Das ist in gewissem Sinne richtig, indem die zeitliche Aufeinanderfolge nie aussetzt. Mir scheint jedoch die Tradition zuweilen einen epizyklischen Verlauf zu haben, wie der Punkt eines Rades, das auf einem Kreise fortrollt. Solange sie den Epizyklus durchläuft, ist sie der großen Kurve der Entwicklung entrückt und ohne Bedeutung für sie; tritt sie wieder in die Bahn ein, so läßt sich an das scheinbar Abgerissene wieder anknüpfen. Alle romantischen Perioden halte ich für epizyklisch. Hüten wir uns, in einen ingenieurromantischen Epizyklus einzutreten! Diese Gefahr liegt vor, wenn man der Ansicht ist, Form entstände aus den konstruktiven Bedingungen gleichsam von selbst als logisches Ergebnis. Das bleibt Unform. Form setzt einen gestaltenden Willen voraus. Man muß wissen, was man sucht. Darum ist aber doch nicht richtig, daß wir sogenannten Klassizisten die Form als das

Primäre suchten, sondern für uns ist das Primäre der Raum. Die Raumvorstellung bestimmt auch die Einzelform, die für uns nur ein Grad der Durchbildung des Raumes ist. Ein neuer Stil entsteht da, wo Raumvorstellungen sich ändern. Wir glauben deshalb auch nicht an die Immertüchtigkeit historischer Formen, sondern nur an ihre Gültigkeit innerhalb bestimmter Raumvorstellungen. Wenn wir nicht ablassen, historische Baukunst zu studieren, so tun wir das nicht, um alte Säulen und Profile abzukupfern und anzuwenden, sondern um uns an den erhabenen Beispielen der Vergangenheit die Zusammenhänge und Zusammenklänge zwischen Raum und Form klarzumachen. So studieren wir ja auch die alten Sprachen, nicht um griechische oder lateinische Reden zu halten oder Verse zu machen, sondern um an klassischen Beispielen die Formung lebendiger Gedanken zum lebendigen Wort zu erleben. Wir kennen keine längst vergangenen, modernden Jahrhunderte. Was einst aus den Urtiefen des Lebens und der Kunst kam, wird immer wieder zu neuem Leben, zu neuer Gegenwart erweckt werden können. Denn es ist von Ewigkeit und ewig ursprünglich, nicht originell, aber original“.

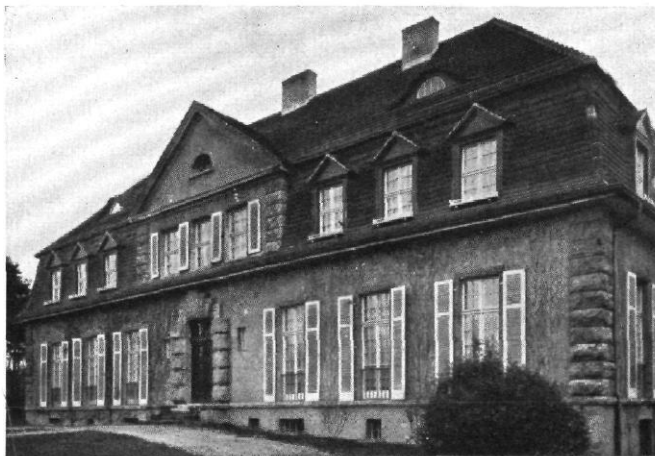


Abb. 3 / Wohnhaus an der Berliner Heerstraße
„Übermütig sieht's nicht aus, Hohes Dach und niederes Haus...“

Edgar Wedepohl, Köln

DÄNISCHE ARCHITEKTURAUSSTELLUNG IN BERLIN

Vom 5. bis 26. September findet in unseren Ausstellungsräumen Berlin W 8, Markgrafenstr. 31 eine Ausstellung von Arbeiten der Kopenhagener Architekturschule statt. Die Ausstellung ist durch die freundliche Vermittlung der Königlichen Akademie der schönen Künste in Kopenhagen zusammengestellt und vermittelt eine ausgezeichnete Anschauung des hohen gegenwärtigen Standes baukünstlerischen Schaffens in Dänemark. Die Ausstellung ist täglich von 10 bis 6 $\frac{1}{2}$ Uhr bei freiem Eintritt geöffnet.

ZUSCHRIFTEN AN DIE HERAUSGEBER
INSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE
AN DER UNIVERSITÄT KÖLN

Zu unserer Veröffentlichung auf S. 307, Heft 7, drucken wir gerne die folgende Zuschrift Professor Brinckmanns ab. Die Schriftleitung.

Für die Detaillierung des Baues bin ich nicht verantwortlich. Mein Wunsch war einzig, daß der ausführende Architekt, dessen Initiative die Durchführung des Projekts in erster Linie zu danken ist und der daher auch eine gewisse Freiheit für sich beanspruchen konnte, nach außen schlicht und zurückhaltend wirken möchte. Mir scheint es eine sittliche Pflicht des Bauherrn, selbst wenn er wie ich dem architektonischen Schaffen näher steht als gewöhnlich und selbständig in seinen Anschauungen ist, nicht in allem dreinzureden. Meine Kritik des Gesimses deckt sich im übrigen mit Ihren Anmerkungen. Für mich war die Hauptsache die wissenschaftlich-praktische Durchbildung des Innern, der wiederum der ausführende Architekt L. Ludwigs in Hagen die künstlerische Form gab. Auch hier ist meine Kritik sehr zurückhaltend gewesen. Nur die Grundrißanordnung ging auf meine Intention zurück, auch habe ich bei der Proportionierung der Räume meine Wünsche geltend gemacht. Leider hat die Weigerung des Architekten, einer Publikation in einem Fachblatt Grundrisse und Schnitte beizugeben, diesen Teil der Kritik entzogen. Hier erst hätte man jene angestrebte „Klarheit“ erkennen können. Die beanstandeten Aufnahmen stammen übrigens von dem Architekten selbst.

Der Bau sollte nach außen klein erscheinen gegenüber dem Hauptgebäude der Universität. Das ist durch die Detaillierung erreicht. Jeden Besucher überraschen die inneren Größenverhältnisse. Der Lesesaal hat 40 bequeme Arbeitsplätze, der Hörsaal, der das halbe Dachgeschoß einnimmt, faßt bis 120 Hörer.

Niemals habe ich den bedeutend älteren Ostendorf beeinflussen können, der in seinen persönlichen Anschauungen völlig ausge-reift war, als er sich 1912 für meine Berufung als a. o. Professor nach Karlsruhe einsetzte. Unsere persönlichen Sympathien waren sicher künstlerischer Natur. Daß der außerordentlichen Klarheit Ostendorfs eine gewisse Nüchternheit innewohnte, habe ich mehrfach ausgesprochen. Der Kampf um den Ettlinger Torplatz hat uns Seite an Seite gesehen (vergl. meine Deutsche Stadtbaukunst in der Vergangenheit, II. A. 1921). Wissenschaftlich berührten sich unsere Studien der französischen Architekturtheorie des 17. und 18. Jahrhunderts — als aber dieser Teil meiner „Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts“ erschien, war Ostendorf schon gefallen. Hier habe ich ihm manches zu verdanken — andererseits hätten meine Untersuchungen vielleicht manche seiner Ansichten korrigiert. Mit der „Forderung nach der einfachsten Form“ ist jene Zeit nicht ausgekommen. Den Verweis auf diese Auseinandersetzungen findet man im Register meines Buches.

A. E. Brinckmann-Köln

HOCHHAUS-WETTBEWERB DRESDNER ANZEIGER

Betreffs Hochhaus-Wettbewerb Dresdner Anzeiger wird uns mitgeteilt, daß für den veröffentlichten Entwurf (Abb. 61 und 62 auf S. 273) mit dem Kennwort „Straßenräume“ als Verfasser Professor Oswin Hempel, Mitarbeiter Dr.-Ing. Friedrich Bergmann, Architekt, Dresden zeichneten.

KOCH, ALEXANDER: FARBIGE WOHNÄRÄUME DER NEUZEIT. Preisgekrönte Entwürfe und ausgeführte Räume in 140 farbigen und schwarzen Abbildungen. 106 Tafeln, 63 Farbdrucke, 76 Autotypen. Großquart. Einführung von Alexander Koch, Geleitwort von Wilhelm Michels. Verlagsanstalt Alexander Koch, Darmstadt, ohne Datum. Preis in Leinen gebunden M. 72.—

Dieses Tafelwerk nicht nur anzuzeigen, sondern ihm kritische Bemerkungen auf den Weg mitzugeben, ist eine heikle Aufgabe. Daß es als Buch eine der bekannten „Zierden jeder Bücherei“ ist, versteht sich bei dem Verlag Alexander Koch von selbst. Sein Inhalt aber erregt zwiespältige Gefühle. Die Abbildungen zeigen merkwürdigerweise gerade das nicht, was im ausgezeichneten Geleitwort Wilhelm Michels als der Prüfstein des Kunstgewerbes mit klugen Worten dargelegt wird: daß das Kunstgewerbe wieder so mit den tieferen Lebensströmen zu verbinden ist, „daß es Gesetz und Norm und Müssen ausspricht statt isolierter Willkür“.

Die Tafeln dagegen zeigen überwiegend gerade ein völlig willkürliches Formenspiel von einer kaum zu überbietenden kunstgewerblichen Dekadenz. Man beachte, daß fast jede Sitzgelegenheit in ein und demselben Raum als Einzelding für sich behandelt ist! Soviele Stühle oder Sessel, sovielen Formen oder Farben. Das steigert sich mitunter zum Grotesken: so Tafel 11, 45, 70; manche Arbeiten können überhaupt nur als Form- und Farbphantasien gewertet werden und dürften für eine Ausführung schlechterdings nicht in Frage kommen; so sind die offenen Bücherregale auf Tafel 61 unten, mit den Sesseln verglichen, mindestens 6 m hoch gezeichnet! Wie aber mag der Enakssohn, für den jene Bücherei offenbar bestimmt, es anstellen, das Gemälde an der Wand der Tafel 4 zu betrachten, eine Aufgabe, die wohl nur Zwerg Nase ohne Kniebeuge lösen könnte?

Märchen, schöne Phantasien bieten diese farbigen Wohnräume, und es ist ein kostbares Buch geworden, in dem zu blättern die gleiche Freude bereitet wie in einem Bande bunter Romantik. Handwerk und vor allem Industrie werden aber wohl andere Wege gehen müssen, um eine Wohnkultur der Gegenwart zu fördern.

L. A.

WACHTSMUTH, FRIEDRICH. DER BACKSTEINBAU, SEINE ENTWICKLUNGSGÄNGE UND EINZELBILDUNGEN IM MORGEN- UND ABENDLAND. Quart. 116 S. mit 46 Abbildungen und 35 Tafeln. Leipzig 1925. Verlag der J. C. Hinrichs'schen Buchhandlung. Preis gebunden M. 28.—

Verfasser widmet sein Buch Hugo Hartung zum 70. Geburtstag. Das geschieht mit gutem Grunde, denn im ersten Teil seiner Arbeit erweist sich Wachtsmuth als getreuer Schüler seines Meisters. Während in der Auffassung Hartungs Klima und Konstruktion in erster Linie die Entwicklung beeinflussen, sucht Wachtsmuth den Nachweis zu erbringen, daß die genannten Bedingungen — insbesondere im abendländischen Mittelalter — durchaus bestimmend für die Entwicklung der Baukunst wirken. Hierin wie in manchem anderen des theoretischen Teils vermögen wir ihm unsererseits nicht zu folgen.

Die übrigen Kapitel des Werkes behandeln mit gründlicher Gelehrsamkeit die konstruktiven und formalen Fragen des Backsteinbaus im Morgen- und Abendlande und bieten so zweifellos einen wertvollen Beitrag zur Kenntnis und Erforschung dieses Zweiges der Architektur.

Erstaunlich bleibt, daß Wachtsmuth den Backsteinbau des deutschen Ordens in den östlichen Grenzgebieten und hinauf bis in die Ostseeprovinzen in nur geringfügigem Maße mit in den Kreis seiner Erörterungen zieht. Das scheint uns eine bedauerliche Lücke, deren Ausfüllung zu wünschen bleibt.

L. A.