

Renate Kastorff-Viehmann

Meilensteine der Architektur

Baugeschichte nach Personen,
Bauten und Epochen

Mit 94 Abbildungen

ALFRED KRÖNER VERLAG STUTTGART

Renate Kastorff-Viehmann
Meilensteine der Architektur
Baugeschichte nach Personen, Bauten und Epochen
Mit 94 Abbildungen
Stuttgart: Kröner 2010
(Kröners Taschenausgabe; Band 347)
ISBN Druck: 978-3-520-34701-5
ISBN E-Book: 978-3-520-34791-6

Unser gesamtes lieferbares Programm sowie viele weitere
Informationen finden Sie unter www.kroener-verlag.de

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwendung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlages. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© 2010 by Alfred Kröner Verlag, Stuttgart
Datenkonvertierung E-Book: Alfred Kröner Verlag, Stuttgart

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	XI
1. Einleitung	1
Was wollen die »Meilensteine der Architektur«?	2
Was ist also das Thema des Bandes?	3
Wie sind die zeitlichen und räumlichen Grenzen gezogen?	7
Was ist eigentlich Architektur?	8
2. Archetypen der Frühen Hochkulturen und der Antike	13
Die Frühen Hochkulturen	14
Die klassische Antike: Griechenland und Rom	19
Westrom – Ostrom	31
3. Romanik – Baukunst unter dem Eindruck der römischen Antike	35
<i>Der Aachener Dom</i> : die Pfalzkapelle Karls des Großen	47
<i>San Marco</i> in Venedig: byzantinische Pracht in Italien	49
<i>St. Michael</i> in Hildesheim – ein exemplarischer romanischer Kirchenbau	51
<i>Der Dom zu Speyer</i> – ein deutscher Kaiserdom	52
<i>Die Kathedrale von Durham</i> – eine Kirche der normannischen Eroberer	53
<i>Cluny</i> : das erneuerte Bauprogramm der Benediktiner	54
Wie ein Wunder: der <i>Campo dei Miracoli</i> in Pisa	56
Die Figurenfassade von <i>Nôtre Dame la Grande</i> in Poitiers	57
4. Gotik – die Zeit der Kathedralen	59
<i>Die Kathedrale von Laon</i>	70
<i>Nôtre Dame</i> in Chartres	71
<i>Nôtre Dame de Paris</i>	73
<i>Die Kathedralen von Amiens und Reims</i>	74
Spätgotik in England: <i>Gloucester Cathedral</i>	76
<i>Die Marienkirche</i> in Lübeck	78
<i>Die Marienburg</i>	79

5. Renaissance – »Wiedergeburt« der Antike	81
Eine neue Zeit bricht an	81
Von der Renaissance zum Manierismus	87
Filippo Brunelleschi	91
Leon Battista Alberti	96
Donato Bramante	101
Andrea Palladio	105
Weitere Architekten	111
6. Barock und Rokoko: Glanz und Macht der höfischen Gesellschaft	113
Michelangelo und der Beginn des Barock in Rom	125
Repräsentanten des Stilwandels – Rom um 1600	127
Rivalen: Gian Lorenzo Bernini und Francesco Borromini	129
Gian Lorenzo Bernini	131
Francesco Borromini	133
Die Baukunst im Umkreis des französischen Hofes: François Mansart, Louis Le Vau, Jules Hardouin-Mansart	137
Sir Christopher Wren	146
Johann Balthasar Neumann	152
Giovanni Battista Piranesi und die Macht der Imagination	158
Weitere Architekten	160
7. Klassizismus – englischer Palladianismus	164
Inigo Jones	170
Colen Campbell, William Kent, Lord Burlington	174
Sir William Chambers	179
Robert Adam	183
Etienne-Louis Boullée	186
Weitere Architekten	191
8. Um 1800 – Aufbruch in Richtung Moderne	194
Claude-Nicolas Ledoux	197
David Gilly	202
John Nash	208
John Soane	212
Karl Friedrich Schinkel	217
Weitere Architekten	223

9. Die Wiederentdeckung des Mittelalters	225
Augustus Welby Pugin	231
Sir George Gilbert Scott	236
Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc	239
Georg Gottlob Ungewitter	244
Bauten von Carl Schäfer	249
Weitere Architekten	249
10. »In welchem Style sollen wir bauen?«	251
Jakob Ignaz Hittorff	259
Henri Labrouste	263
Gottfried Semper	270
Weitere Architekten	277
11. Die Stadt im 19. Jahrhundert	279
Paris – die Hauptstadt des 19. Jahrhunderts	286
Der Wiener Ring	292
Ebenezer Howard und das Gartenstadt-Modell	296
12. Amerika oder Nachrichten aus der Neuen Welt	300
Henry Hobson Richardson	305
Louis H. Sullivan	310
Frank Lloyd Wright	315
Weitere Architekten	322
13. Erste Modernismen: Jugendstil, Arts-and-Crafts- Bewegung und Deutscher Werkbund	324
Victor Horta	334
Antoni Gaudí	338
Charles Rennie Mackintosh	344
Joseph Maria Olbrich	348
Henry van de Velde	354
Weitere Architekten	360
14. Pioniere der Moderne	361
Hendrik Petrus Berlage	366
Otto Wagner	372
Auguste Perret	377
Peter Behrens	383
Weitere Architekten	389

15. Avantgarden der internationalen modernen Architektur	390
UdSSR – Bauten für die sozialistische Gesellschaft	395
Expressionismus oder der Schrei nach Liebe	398
De Stijl oder der frei gefügte Raum	403
Das Bauhaus – eine Schule für neues Entwerfen	406
Neues Bauen – Neue Sachlichkeit	409
Neue Stadt – Neue Siedlung – Neue Wohnung	412
Das Neue Frankfurt	413
Das Neue Berlin	414
Das ›Rote Wien‹	416
Hamburg – Das Werden einer Wohnstadt	417
Leitfiguren	420
Jacobus Johannes Pieter Oud	420
Walter Gropius	424
Ludwig Mies van der Rohe	430
Le Corbusier	436
Weitere Architekten	443
 16. Aus der Zukunft in die Vergangenheit:	
Architektur und totalitäre Regimes in Europa	447
Italien oder der ›Faschismus in Stein‹	453
UdSSR: vom Avantgardismus zum ›Sowjetischen Klassizismus‹	457
Architektur und Nationalsozialismus	460
 17. Zweite Moderne – Postmoderne – Spätmoderne:	
Tendenzen seit 1945	465
Funktionalismus	468
Arne Jacobsen	470
Architektur und Kunst	472
Louis I. Kahn	477
Ieoh Ming Pei	479
Kenzo Tange	480
Architektur und Technik	481
Pier Luigi Nervi	484
Jean Prouvé	486
Norman Foster	487
Architektur und Gemeinschaft	488
Herman Hertzberger	492

Postmoderne	493
Charles Moore	497
James Stirling	498
Architektur und Erinnerung	500
Carlo Scarpa	505
Gottfried Böhm	506
Architektur und Natur	508
Alvar Aalto	515
Hans Scharoun	516
Architektur und Globalisierung	518
Oscar Niemeyer	522
Rem Koolhaas	523
Toyo Ito	524
Literaturverzeichnis	526
Glossar und Abkürzungsverzeichnis	537
Register	548
Personenregister	548
Gebäuderegister	559

Vorwort

Auch wenn ungefährer Umfang und Format vorgegeben waren, so hat sich doch mit dem Angebot des Alfred Kröner Verlags an mich, die *Meilensteine der Architektur* herauszugeben, ein langgehegter Wunsch erfüllt: nämlich auf der Basis meiner Vorlesungsreihe am Fachbereich Architektur der Fachhochschule Dortmund eine Geschichte der Architektur zu schreiben – zu ›erzählen‹ wäre wahrscheinlich der richtigere Ausdruck, denn in den ›Meilensteinen‹ spiegeln sich notwendigerweise eigene Arbeitsschwerpunkte und Erfahrungen. Nicht zuletzt deshalb ist – in Seitenzahlen gemessen – der Raum, der der Neuzeit und insbesondere der Moderne gewidmet ist, weit ausgedehnter als derjenige, der beispielsweise der Antike und den Frühen Hochkulturen zugestanden wurde. Für diese Schwerpunktsetzung gibt es aber noch weitere Gründe: Es geht in den *Meilensteinen der Architektur* zwar auch um Fakten, um bauhistorisches Wissen und um kulturelle Bildung, aber mehr noch um das konkrete Gebäude und um die erlebbaren historischen Stadtstrukturen, die des breiten öffentlichen Interesses bedürfen, um dauerhaft erhalten zu werden.

Der vorliegende Band lässt sich so gesehen wie ein Führer zur Architektur lesen. Ich selbst konnte bei der Beschreibung einzelner Objekte sehr oft aus eigener Anschauung schöpfen; eine zusätzliche, intensive Einbeziehung von Fachliteratur war zwingend notwendig. Bei der Beschaffung von notwendiger Literatur wie auch beim Erinnern an gemeinsam besuchte Bauten und Städte war mir Otto Kastorff eine unersetzliche Hilfe.

Dortmund und Bad Schwartau, im November 2009
Renate Kastorff-Viehmänn

»Leidenschaft baut mit trägen Steinen
ein Drama auf.«
(Le Corbusier: *Vers une architecture*)

1. Einleitung

Wir wohnen in Häusern, nutzen Straßen, arbeiten in mehr oder weniger gut funktionierenden Fabrik-, Schul- oder Verwaltungsgebäuden, shoppen in Kaufhäusern oder Einkaufszentren, gehen in die Disco, ins Schwimmbad, ins Restaurant, ins Museum und manchmal auch in die Kirche – auf Schritt und Tritt umgibt uns Gebautes. Wie und warum es entstanden ist, aktuell gerade gebaut oder auch abgerissen wird, interessiert dabei meist weniger, es sei denn, wir kommen »vom Fach« – oder wir vermuten einen Skandal. Wenn der Neubau selbst als Skandal erscheint, dann kann es sogar passieren, dass der »Volkszorn kocht«; ansonsten nehmen wir die Stadt, ihre Bauten und Infrastrukturen mehr nebenbei wahr, schauen oft sogar weg, weil sie langweilig oder eben »stumm« sind.

Über dasjenige, was nichtssagend ist, was uns in der Aufmerksamkeit gegenüber unserer gebauten Umwelt abstumpfen lässt, werden wir uns wahrscheinlich schnell einig, aber über schön oder hässlich, wichtig oder unwichtig lässt sich heftig streiten. So kann es passieren, dass Architekten und Architektinnen Gebäude oder Entwürfe als zeitgemäß und gut, sogar als »schön« bewerten, die der »Durchschnittsbürger« und die »Normalbürgerin« strikt ablehnen. Dahinter steckt nicht allein der Konflikt zwischen einer rein fachlichen Sichtweise einerseits und einer nicht befriedigten Sehnsucht nach dem Gefühligem und Sentimentalen andererseits, der beide Seiten nicht zusammenkommen lässt. Die Gründe liegen tiefer: Architektur ist die öffentlichste aller Künste (soweit es sich um Kunst handelt) und die anschaulichste aller kulturellen Äußerungen. Selbst die langweiligsten Bauwerke teilen uns etwas mit, was tausend Worte nicht können: Wie wir – als Personen

wie auch als Gemeinschaft gedacht – wohnen und zusammen leben, welche Institutionen funktionieren, welche Gruppen Macht beanspruchen und den öffentlichen Raum beherrschen (wollen), inwieweit wir Harmonie anstreben, ob wir einen Gott anbeten, inwieweit wir Konventionen folgen oder offen für Experimente sind, was uns lieb und teuer oder was uns unwichtig ist (man denke nur an die Baumängel vieler Schulen), wie unser Verhältnis zur Natur aussieht, wen wir achten, wen wir bewundern, wem wir uns unterordnen – kurz gesagt: Architektur erzählt eine Geschichte über den Zustand der dahinterstehenden Kultur und Gesellschaft. Und darüber lässt sich tatsächlich trefflich streiten.

Was wollen die ›Meilensteine der Architektur‹?

Der realen Vielfalt und Komplexität der Architektur können die ›Meilensteine‹ natürlich nicht gerecht werden; sie sollen auch weder mit umfassenden Architekten-Monografien und fundierten Forschungsarbeiten noch mit schön bebilderten *coffee-table-books* konkurrieren. Es geht vielmehr darum, den neugierigen Leser und die interessierte Leserin mithilfe eines handlichen Buches in den ›Stoff‹ einzuführen: in eine kulturelle Praxis, die zweckhaft, technisch bestimmt, stark an Aussage sowie in historische und gesellschaftliche Prozesse eingebunden ist und deren augenfällige ›Produkte‹ – also Bauten und Städte – atemberaubend sein können. Die ›Meilensteine‹ sollen also helfen, Architektur zu verstehen, jedoch nicht mithilfe von Stilkunde und Stilkritik (zur Stilkunde liegt eine Vielzahl brauchbarer Bücher vor), wobei einige markante Stilmerkmale auch in den ›Meilensteinen‹ aufgeführt werden, auch nicht über eine Geschichte der Bautypen oder der Baukonstruktionen, ebenso wenig über eine detaillierte Geschichtsschreibung zur Architektur, die sich ausführlich den Epochen und den die jeweilige Epoche prägenden Kulturen widmet (auch dazu gibt es jeweils sehr gute, oft mehrbändige Veröffentlichungen) – entsprechend der Intention der Reihe

›Meilensteine‹, die personen- und geistesgeschichtlich angelegt ist, werden hier Personen, Bauwerke und Stile vorgestellt und auf ihre ideengeschichtliche und gesellschaftliche Grundlage zurückgeführt, die als ›Meilensteine‹ die Geschichte der Architektur geprägt haben. Trotz des Redens bzw. Schreibens über Architektur und trotz einiger Ausflüge in die Ideengeschichte haben die ›Meilensteine‹ demnach keineswegs den Anspruch, eine vollständige Geschichte der Architekturtheorie vorzulegen. Dies würde entweder eine exemplarische oder eine umfassende Begründung der historischen Architektur und ihre Beschreibung als System voraussetzen. Notwendig wäre dazu außerdem die deutliche Abgrenzung der Architekturtheorie von der Entwurfstheorie, wobei – um hier eine Unterscheidungshilfe zu geben – Letztere Basisüberlegungen und Vorgaben für den konkreten Prozess des Entwerfens anstellt, während Erstere grundsätzlich und systematisierend, aber nicht zwingend modellhaft oder umfassend angelegt ist.

Nun wissen wir alle, dass das Architekturstudium kein Fach der Geistesgeschichte ist und in der Regel (noch) mit dem Titel ›Dipl.-Ing.‹ abschließt. Trotzdem eignet sich Architektur nicht losgelöst von den in der jeweiligen Zeit drängenden bzw. wirkungsmächtigen Problemen und Ideen. Deutlich wird uns dies vor Augen geführt, wenn wir etwa die Schlösser und Parks der höfischen Gesellschaft des Absolutismus besuchen. Aber nicht allein die Barockfürsten wussten die gesellschaftsordnende Kraft der Architektur geschickt einzusetzen, indem sie Raum und Bau inszenierten; auch die Diktaturen des 20. Jahrhunderts nutzten die Architektur als ›Wort in Stein‹ schamlos aus.

Was ist also das Thema des Bandes?

Kurz und knapp gesagt: signifikante Ideen, herausragende Architekten (einige wenige Architektinnen) sowie zeittypische Bauten aus mehr als 2000 Jahren. Um zum ›Meilenstein‹ der

Architektur zu werden, sind dabei Wirkungsmacht in der Zeit und Nachwirkung Voraussetzung; Architektur ist im Endeffekt mehr als die bloße Idee, nämlich konkret Bau und Stadt: Utopie, Konzept oder *paper-architecture* mögen einflussreich gewesen sein und heute noch faszinieren, sie machen für sich gesehen aber noch nicht die Architektur aus.

Die meisten der vorliegenden Kapitel, die sich einer Epoche oder einer Bewegung widmen, beginnen mit einem einführenden Text, der in der Folge jeweils anhand von bedeutenden Architekten, ihrem Werk und ihren Ideen exemplifiziert wird: angefangen mit der Person, gefolgt vom gebauten Werk (das keinesfalls mit dem Anspruch auf Vollständigkeit, sondern vielmehr exemplarisch erfasst ist), ergänzt um Schriften, um theoretische Aussagen zu Sinn, Zweck und Begründung des eigenen Bauens und abgeschlossen mit einem Hinweis auf die Nachwirkung. Als Ergänzung zu dieser Art von Kapiteln finden sich Abschnitte, die aus unterschiedlichen Gründen einer anderen Gliederung folgen: sei es, weil sich etwa das Bauen von der Antike (= Altertum) bis ins Mittelalter nicht über einzelne Architektenpersönlichkeiten erfassen lässt; sei es, weil der Urbanisierungsprozess im 19. Jahrhundert an sich gravierende Umwälzungen mit sich brachte; sei es, weil ich die Architektur zur Zeit der faschistischen bzw. totalitären Regimes in Europa – darunter der Nationalsozialismus – nicht gänzlich unerwähnt lassen möchte, aber keinesfalls als ›Meilenstein‹ bezeichnen kann; sei es aber auch, weil der zeitliche Abstand noch zu knapp ist, um definitive Aussagen über die ›Meilensteine der Architektur‹ aus den letzten 50–60 Jahren zu treffen. Die wiederkehrenden ›grauen Kästen‹ sollen jenen Lesern und Leserinnen, die sich erstmalig dem Thema ›Meilensteine der Architektur‹ widmen, den Zugang zum jeweiligen Abschnitt erleichtern; sie verweisen auf Kernaussagen, fassen zusammen, erläutern oder ergänzen – in Text- und Bildform (z. B. wo es um die Charakteristika eines Stils geht). Da sie entlang der inhaltlichen Schwerpunkte entwickelt sind, Strömungen und Personen berücksichtigen oder Zeitfragen benennen, folgen sie keinem formalen Schema.

Insgesamt sind die *Meilensteine der Architektur* chronologisch angelegt. Dafür gibt es Gründe: Beispielsweise führt der technische Fortschritt immer wieder zu Neuerungen im Bauwesen; wir wissen aber auch, dass parallel dazu handwerkliches Können verloren ging bzw. geht. Der chronologischen Gliederung liegt deshalb nicht zwingend die Fortschrittsidee zugrunde: Am Anfang (wobei der Anfang noch zu definieren ist) war nicht alles Bauen unentwickelt, vielleicht sogar primitiv, und die Architektur (auch was jeweils zur Architektur zählt, wird noch zu klären sein) ist im Laufe der Jahrhunderte auch nicht notwendig immer großartiger und schöner geworden. Schon hinsichtlich des letzteren Punktes wird sich manch kritische Stimme erheben, besuchen doch viele Zeitgenossen viel lieber die »schöne alte Stadt« als jene Bauten, die Idee und Ästhetik der Moderne verkörpern; und wie sollte die Fortschrittsidee in der Architektur angesichts von Perfektion und Wirkungsmacht der Bauten des klassischen Altertums oder in Kenntnis des Wagemuts der mittelalterlichen Bauleute Bestand haben?

Diese Einschränkungen haben nun nicht etwa den Zweck, zeitgenössische Architektur insgesamt abzuwerten und stattdessen für eine Reaktivierung von Konventionen zu plädieren; es ist auch nicht meine Absicht – wie es z. B. der Kunsthistoriker Hans Sedlmayr mit seinem Buch *Der Verlust der Mitte* (1948) tat – das Ende großer bildender Kunst und Architektur mit dem Ende des Barock gleichzusetzen. Es geht vielmehr darum, sich nicht in eine unendliche Geschichte zu verstricken, denn der Fortschritt in der Architektur kann je nach Standpunkt unterschiedlich begriffen werden: über die Wirkung von Bau und Raum, über die Perfektion von Konstruktion und Ausführung, über die Komplexität des Baustils, über den Prunk der Ausstattung, ebenfalls über den Grad an Vorfertigung oder über die Ausweitung der Bauaufgaben, sogar über ihre Profanisierung, aber auch über den utopischen Gehalt der Idee; daneben gibt die seit Mitte des 19. Jahrhunderts wachsende soziale Verantwortlichkeit von Architektur und Städtebau, aufgrund derer

Programme zur Lösung der Wohnungsfrage und zur Bewältigung der stadthygienischen Probleme entwickelt wurden, Anlass, von Fortschritt zu sprechen; aktuell lässt sich heftig darüber streiten, ob eine energieeffiziente, ressourcenschonende und den Naturkreislauf respektierende Architektur Fortschritt bedeutet oder ob sie nicht ganz einfach unabdingbar ist, um gravierende Nebenfolgen unserer modernen Arbeits- und Lebensform zu kompensieren. Auf alle genannten Punkte geht der vorliegende Band ein – jedoch notwendig mit wechselnder Intensität. Manche Entwicklungen können wegen der Fülle der Fakten und Ereignisse nur summarisch Erwähnung finden.

Was die Vielzahl der Daten betrifft, sei ein besonderer Hinweis erlaubt: Natürlich lässt sich Architektur in ihrer Qualität nicht über Daten erfassen, aber sie sind hilfreich zur Einordnung. In der Regel wurde versucht, die Bauzeiten zu ermitteln, jedoch würde eine Differenzierung hinsichtlich Planung, Beauftragung, Grundsteinlegung, Baubeginn, Bauabschnitten, Fertigstellung und Bezug einen knappen Text überdehnen. Deshalb ist in einigen Fällen auch nur ein Datum vermerkt; bei Siedlungsmaßnahmen, die zumeist in mehrere Bauabschnitte aufgliedert werden, erscheint der jeweilige Baubeginn.

Insgesamt dient der chronologische Aufbau dazu, den Zugang zum Stoff zu erleichtern, indes muss niemand mit dem ersten Kapitel beginnen, denn jeder Abschnitt ist für sich abgeschlossen. Ist das Interesse dann erst einmal geweckt, können sich der geneigte Leser und die geneigte Leserin entscheiden, wie sie sich weitergehend informieren wollen. Es gibt viele Möglichkeiten: In Enzyklopädien, Architekturlexika und bedingt auch im Internet lassen sich Begriffe und Namen nachschlagen, außerdem liegt eine Vielzahl von Büchern zur Bau- und Kunstgeschichte vor (einige Titel finden sich im Literaturverzeichnis), die eine vertiefte Auseinandersetzung mit Einzelthemen erlauben. Man kann sich aber auch auf den Weg machen, um ausgewählte Orte und Objekte selbst zu besichtigen.

Wie sind die zeitlichen und räumlichen Grenzen gezogen?

Wie oben bereits angedeutet, haben sich sowohl die Bauaufgaben als auch die Vorstellung von demjenigen, was jeweils als ›Architektur‹ bezeichnet wird, in den letzten rund 200–250 Jahren ausgeweitet: Das Cottage für Arbeiterfamilien z. B. hatte um 1770 nur ausnahmsweise Interesse bei Architekten gefunden, war aber um 1900 zu einer akzeptablen Entwurfsaufgabe geworden. Mit der Ausweitung der Bauaufgaben, die sich aus dem Kreis adeliger und kirchlicher Auftraggeber lösten, entstand außerdem der Beruf des freischaffend tätigen Architekten mit leistungsfähigem Atelier und seit ungefähr 100–120 Jahren gibt es auch Architektinnen. Trotz dieser ›Revolutionen im Beruf‹ lässt sich eine durchgehende Linie der Architektur vom Altertum bis ins 20. Jahrhundert ziehen: Sie beginnt mit der Architektur der klassischen Antike – mit dem frühen Höhepunkt der *Akropolis* von Athen um 450/400 v. Chr. – und führt bis in die Neoklassizismen der Zeit um 1900 und später; ein Seitenstrang leitet uns bis in die Postmoderne der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Über die genannte Linie sind für den Band drei Abgrenzungen definiert:

- 1.) eine sachliche, die die historische Architektur zunächst an den Kult bindet und in den Hochkulturen verortet,
- 2.) eine zeitliche, die die klassische griechische Antike an den Anfang setzt, und
- 3.) eine räumliche, die sich mit den Gesellschaften Europas und Amerikas beschreiben lässt, welche sich auf die Ideenwelt und das Politikverständnis der griechischen und römischen Antike beziehen. So gab es schon während des Mittelalters mehrere ›Renaissancen‹, mit denen kaiserliche Bauherren und ihre Baumeister an das Erbe Roms anknüpfen wollten.

Einige Leser und Leserinnen mögen nun einwenden, dass mit dieser Grenzziehung z. B. das japanische Bauen, die Ar-

chitektur der islamischen Welt oder die Tempel Mittelamerikas übergangen werden; außerdem sei eine solch verengte Sicht angesichts einer zunehmend globalen Welt überholt und als eine Art Nachhall des altmodischen baukulturellen Eurozentrismus zu bewerten. Die gewählte Grenzziehung hat aber durchaus ihre Gründe: Erstens verlangt allein die Beschränkung der Seitenzahlen eine Auswahl, zweitens setzen die europäische Stadt, der moderne Städtebau europäischer und nordamerikanischer Provenienz, die Denkmalpflege und die Architektur in Europa und Amerika immer noch Maßstäbe und drittens zähle ich selbst zu den enthusiastischen Anhängerinnen dieses Kulturkreises. Es mag sein, dass er zukünftig in die Defensive gerät – und die kommende Epoche ›New China‹ oder ›China Modern‹ heißen wird –; die Zukunft bleibt ungewiss, während historisch bedeutende Bauten kaum weiter ›veralten‹ (jedoch vergessen werden) können. Nicht zuletzt deshalb gilt es, ›Meilensteine der Architektur‹ zu benennen und zu verteidigen.

Was ist eigentlich Architektur?

Spätestens an diesem Punkt stellt sich nun die Frage, was Architektur denn eigentlich ist: Was wird als ›Architektur‹ bezeichnet und was nicht? Wie unterscheidet sie sich vom Ingenieurbau? Was unterscheidet gute oder gar schöne von schlechter oder gar hässlicher Architektur? Und was heißt überhaupt der Begriff ›Architektur‹? Die letzte Frage lässt sich am einfachsten beantworten: Der Begriff ›Architektur‹ kommt aus dem Griechischen – *tektur* bedeutet ›Gefüge‹ (während *textur* das ›Gewebe‹ meint) und *archi* heißt übersetzt ›ober...‹, ›erster...‹. Der ›Architekt‹ (im Griechischen *architekton*) wäre also der Erste unter denjenigen, die das Gefüge erstellen, der ›oberste Fäger‹: der Meister am Bau; die Menschen des Mittelalters gebrauchten für den bauleitenden Architekten tatsächlich auch die Bezeichnung ›Werkmeister‹.

Als kulturelle Betätigung ist die Architektur nicht mehr und nicht weniger als die ›Kunst zu bauen‹ – *l'art de bâtir*. Mit diesen drei Worten beginnt Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc seine Erläuterungen unter dem Stichwort *architecture* im *Dictionnaire raisonné e l'architecture française* (1854–68) – um sofort zu ergänzen, dass sich die Architektur aus zwei Elementen entwickle: der Theorie und der Praxis. Während sich die Theorie der Architektur der Bautradition, den Regeln, den unverrückbaren Grundsätzen, aber auch dem Geschmack und dem Fortschritt der Wissenschaft widme, definiert Viollet-le-Duc die Praxis als die den jeweiligen Aufgaben und Bedürfnissen entsprechende Anwendung der Theorie – ein weites Feld. Wer sich mit der Geschichte der Architekturtheorie auseinandersetzen möchte, sollte das Buch gleichnamigen Titels zur Hand nehmen, das Hanno-Walter Kruft 1985 veröffentlichte.

Im Gegensatz zur schwer greifbaren Theorie ist das Architektonische am jeweiligen Bau immer dingfest zu machen: Zum Architektonischen zählt dasjenige, was strukturell und funktionell für ein Bauwerk begründend ist, was also der Erfüllung von Zweck und Programm (Anlage, Grundriss und Aufriss) des Bauwerks dient, ebenso das Konstruktive und die Materialverwendung. Das Architektonische spiegelt demnach die ›innere Logik‹ des Bauwerks und entscheidet über dessen Richtigkeit, Angemessenheit und Qualität, bis zu einem gewissen Grad sogar über seine Schönheit, während das Ornament (das oft den Laien beeindruckt) nicht mehr und nicht weniger darstellt als eine schmückende ›Zutat‹, die den Bau jedoch ohne Frage aus der Sphäre des Notwendigen in die der Poesie heben kann. Leon Battista Alberti, der erste Architekturtheoretiker der Neuzeit bzw. der Frühen Neuzeit, bezeichnete ein Objekt dann als schön, wenn man weder etwas hinzufügen noch wegnehmen könne, ohne die augenfällige Schönheit zu beeinträchtigen. Die Aufgabe des (Bau-)Schmucks läge demnach darin, ästhetische Mängel zu verbergen.

Wir sind nun also bei der Frage nach der Schönheit von Architektur angelangt. Der Versuch, sie substanziell und aus-

fürhlich zu beantworten, füllt Bibliotheken; wie sich die Vorstellung von demjenigen, was als schön empfunden wird, in den Zeitläufen gewandelt hat, hat Umberto Eco in einem Text über *Die Geschichte der Schönheit* (*Storia della Bellezza*, 2004) anschaulich zusammengefasst. Abgesehen davon, dass etwas Unpraktisches in der Architektur nicht schön (wie schon Otto Wagner meinte) und etwas schlecht Konstruiertes keine gute Architektur sein kann, lassen sich hinsichtlich des Schönen – soweit es die Architektur betrifft – zwei grundsätzliche Positionen unterscheiden:

- erstens die platonisch-aristotelische Position, die besagt, dass sich das Schöne über ausgewogene Maßverhältnisse (das ›rechte Maß‹) zu erkennen gebe, wobei beide – Platon wie Aristoteles – sich wiederum auf den Mathematiker Pythagoras beziehen, der im 6. Jahrhundert v. Chr. entdeckt hatte, dass die Grundintervalle in der Musik (Oktave, Quint, Quart und weitere) den Grundproportionen 1:2, 2:3, 3:4 usw. entsprechen. Darauf aufbauend entstand die Idee, dass sich Weltentstehung und -ordnung über Zahlen und Grundproportionen bzw. Grundformen erfassen wie auch darstellen ließen – und zwar exklusiv mithilfe der Architektur.
- Die zweite grundsätzliche Position zum Schönen wurde ebenfalls schon in der Antike vertreten: Es war der Philosoph Plotin, der darlegte, dass Schönheit nicht losgelöst von einer Idee begriffen werden könne und dass sie deshalb eben nicht allein über die Maßverhältnisse und die harmonische Struktur zu bestimmen sei. Plotins Vorstellung vom Schönen gab späteren Generationen Spielraum, sich deutlich und intuitiv formbildend dem ›Wesen‹ einer Sache anzunähern.

Kommen wir schließlich zu der Frage, was im Allgemeinen als Architektur anerkannt wird: Oben wurde die durchgehende ›Linie‹ der klassischen Architektur resp. ihrer Tradition angesprochen, die sich grundsätzlich viel mehr auf den Kult- (den Tempel) und den Staatsbau (wie die griechische *agora*,

die römischen Kaiserforen oder die Schlösser des Barock) als auf den alltäglichen Wohnbau bezieht. So zählt(e) jene ›Architektur ohne Architekten‹ aus Lehm, Feldstein, Holz oder Bambus, über die uns die *Encyclopedia of Vernacular Architecture of the World* (1997) informiert, bis in die jüngste Vergangenheit überhaupt nicht zur Baukunst; noch im 21. Jahrhundert existiert die wertende Unterscheidung zwischen dem Bau für private Zwecke (dem Wohnhaus) und dem Bauwerk für den öffentlichen Gebrauch, anders ausgedrückt: zwischen dem Bau als ›Nest‹ und dem Bau für das kultische ›Feuer‹. In der Tat war die Auszeichnung ›Architektur‹ oder ›Baukunst‹ in historischen Zeiten lange an erhabene Bauaufgaben gebunden, während aktuell sowohl regionale Tendenzen als auch weniger bedeutende Bauaufgaben wie das Reihenhauses, der Info-Container, das Heizkraftwerk oder das Parkhaus unter der Bezeichnung ›Architektur‹ erfasst werden. Die Ausweitung des Begriffs geschah infolge der industriellen und politischen Revolution im 18. Jahrhundert: Die Parolen der Französischen Revolution ›Freiheit‹, ›Gleichheit‹ und ›Brüderlichkeit‹ wirkten sich nicht nur in formaler und konzeptioneller, sondern auch in sozialer bzw. gesellschaftlicher Hinsicht auf die Baukunst aus. Indes bahnte sich auch schon vorher eine Ausweitung des Begriffs an. So subsummierten Theoretiker um 1700 unter der Bezeichnung ›Civilbaukunst‹ nicht nur Kirchen, Schlösser und Villen, sondern auch städtische Wohnhäuser.

Mit dem Wort ›architektonisch‹ erlangt man also eine Vorstellung von dem, was ›Architektur‹ substanziell ausmacht. Was Architektur jedoch für uns Menschen bedeutet, sagt das Wort noch nicht. Le Corbusier sprach in diesem Zusammenhang von der Architektur als einer ›Maschine‹, die beim Benutzen und Betrachten Gefühle erzeuge – zu Recht, denn Räume und Bauten dienen nicht nur definierten Zwecken oder sind Ausdruck kulturellen Selbstverständnisses, sondern entfalten auch eine Wirkung auf unsere Sinne, vermögen sowohl unsere Gefühle als auch unseren Verstand anzusprechen, uns glücklich zu stimmen oder zu ängstigen. Nicht zuletzt

deshalb schließt Architektur als kultureller Akt weit mehr ein als das Erstellen von richtig konstruierten, zweckhaften Bauten. Und noch ein Hinweis zum Schluss: Zwar ist Architektur auch Kunst – sogar die öffentlichste aller Künste –, trotzdem verlangt sie ein höchst rationales, professionelles Vorgehen: Wir errichten Gebäude und Räume nicht instinktiv, spontan, unsystematisch und ohne fachliches Können, es sei denn, wir sind Kinder und bauen unsere ersten Hütten im Wald oder im Garten. Die Verwirklichung eines Bauwerks setzt de facto einen komplexen, arbeitsteiligen Prozess voraus, der Idee, Konzept, Entwurf, Detailplanung, Ausführung und Bauleitung, Abrechnung und Dokumentation umfasst. Die Architektin bzw. der Architekt fungiert dabei voller Sachverstand als »Regisseur«, als Generalist. So war es von Beginn an, selbst wenn auf den ersten Blick Nutzung und Ausstrahlung von Bau und Raum dominieren, während der Prozess des Entwerfens und Bauens oft weniger interessiert. Insofern definiert sich Architektur nicht nur über ihre kulturelle Dimension, über Zweck, Bautechnik und Ästhetik, sondern ganz wesentlich über die jeweilige Arbeitsform – früher wie heute. Tatsächlich ist es nicht die Fähigkeit, sich das noch nicht existente Gebäude vorstellen zu können, es zu »erfinden« und den gesamten Bauprozesses durchdenkend zu beherrschen, die sich in den letzten Jahrtausenden substanziell geändert hat, sondern es sind die Werkzeuge, Verfahren und Materialien, die weiterentwickelt wurden.

14. Pioniere der Moderne

Ob es dem Eigensinn von Architekten wie Adolf Loos zu verdanken ist, der es 1909–1910 wagte, in der Altstadt von Wien direkt gegenüber der Einfahrt zur kaiserlichen *Hofburg* am *Michaelerplatz* ein *Haus* ohne Ornament bzw. in den Obergeschossen ohne ›Stilkleid‹ zu bauen, ob es jener künstlerisch begabten Außenseiter bedurfte, die über die angewandte Kunst und das Design zur Architektur gestoßen waren und die Formenwelt revolutionierten – wie Peter Behrens (vgl. S. 383ff.) oder Henry van de Velde (vgl. S. 354ff.) –, damit sich die Architektur der Moderne entfalten konnte, oder ob es nicht doch den akademisch ausgebildeten, dem Zeitgeist gegenüber aufgeschlossenen, erfolgreichen Architekten allein gelungen wäre – quasi evolutionär – zur modernen Architektur zu gelangen, ist im Nachhinein nicht mehr zu beantworten. Ohne Frage bewältigten die etablierten, leistungsfähigen Architekturbüros (manchmal mit mehreren Niederlassungen und mehr als 100 Mitarbeitern) in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts alle ihnen gestellten Bauaufgaben, wobei man die ›Stilkunst‹ genauso perfekt beherrschte wie die technischen Innovationen. Um 1900 gab es unter den Architekten indes einige – wenige – Persönlichkeiten, die sich in der Praxis vom Diktat der Tradition und der ›Stilkunst‹ befreiten und denen die selbständige, knapp gebundene Form gelang, wozu vor allem Industrie-, Infrastruktur- und Verwaltungsbauten Gelegenheit boten. Ein prägnantes Beispiel dafür steht in Stuttgart: der dortige *Hauptbahnhof* des Architekten Paul Bonatz, der nach einem Wettbewerb ab 1913 gebaut und Mitte der 1920er Jahre in Betrieb genommen werden konnte – ein massiges Bauwerk, das aus Grundkörpern zusammengesetzt scheint und das mit seiner archaisch wirkenden Steinsichtigkeit (›Zyklopenstil‹) extrem monumental auftritt.

»So kamen die Väter der modernen Architekturbewegung vom Neoklassizismus her, und während sie gegen den Akademismus protestierten, übernahmen sie gleichzeitig in ihr eigenes Werk das akademisch-neoklassizistische Verhältnis von Stütze und Last, die Vorliebe für einfache geometrische Formen und glatte Oberflächen und die Idee der Komposition mit Elementen [...]« (*Knaurs Lexikon der modernen Architektur*, 1963, Stichwort »Neoklassizismus«)

Unter den Neuerern um 1900 befanden sich in vorderster Linie Otto Wagner in Wien und Hendrik Petrus Berlage in Amsterdam: Beide übten starken Einfluss auf jene nachfolgenden Architekten aus, denen kaum zwei Jahrzehnte später der Durchbruch zur modernen Architektur gelang. Andere nutzten die neuen Baumaterialien Stahl und Eisenbeton um formbildend voranzugehen. Neue Bauaufgaben, neue Baustoffe (nicht nur Beton, sondern auch Linoleum, Baukeramik oder Glasbausteine) und neue Konstruktionen, neue Möglichkeiten und wachsende Bedürfnisse (die Hygiene, den Komfort und die Freizeit betreffend) gaben in der Tat Anlass zum Umdenken: Manche Neuerer wucherten mit der Wirkung von Material und Oberfläche und ersetzten damit tendenziell das Ornament, andere vertrauten auf das »Kunstversprechen der Konstruktion«. So schrieb etwa Julien Guadet, Architekturprofessor an der École des Beaux Arts in Paris, sinngemäß: Architektur sei nicht mehr und nicht weniger als gute Konstruktion (1901–04). Eine solche, als rationalistisch zu bezeichnende Haltung war charakteristisch für die Positionierung vieler französischer Architekten und Theoretiker: Begründet im Rationalismus des 17. Jahrhunderts, hatte sie auch in der Beschäftigung mit der Gotik eine Bestätigung gefunden. Im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts war es dann Auguste Perret, der diese Haltung in Person und Werk anschaulich machte: Sein Werk zeichnet sich durch die experimentelle, unverdeckte Anwendung des Betons aus – selbst bei so erhabenen Bauaufgaben wie Kirchen. Peter Behrens hingegen wurde zum Avantgardisten des Industriedesigns sowie des Industrie- und Zweckbaus. Beide, Perret wie Behrens,

waren für junge Architekten in Europa vor 1914 wichtige Anlaufstellen.

Während sich in den historischen Zeiten (und Stilen) Form und Zweck stetig auseinanderbewegt hätten, sei es genau der »Zweckbau« gewesen, der im 19. Jahrhundert zum Durchbruch des Neuen geführt habe, schrieb der Architekt und Theoretiker Adolf Behne in *Der moderne Zweckbau* (1926):

Das Zurückgehen auf den Zweck wirkt also immer wieder revolutionierend, wirft tyrannisch gewordene Formen ab, um aus der Besinnung auf die ursprüngliche Funktion aus einem möglichst neutralen Zustande eine verjüngte, lebendige, atmende Form zu schaffen.

Dies ist ein knappes Plädoyer sowohl für die »reine Form« als auch für den Funktionalismus. Ähnlich hätten auch die Theoretiker der Arts-and-Crafts-Bewegung um 1850–60 ihr Anliegen erklären können. Ein solches Entwerfen »aus der Sache heraus« sah Adolf Behne vor 1900 in drei Bauaufgaben verwirklicht: in den *Stationsbauten* von Otto Wagner für die Ringbahn in Wien (1894–99), in Berlages *Börsenbau* in Amsterdam (1896–1903) und im ersten Bauabschnitt des *Kaufhauses Wertheim* (1896–97: Architekt Alfred Messel) in Berlin am *Potsdamer Platz* bzw. an der Leipziger Straße (in diesem reich ornamentierten, in der Fassade fast gotisierenden Skelettbau aus Eisenbeton, der im Zweiten Weltkrieg zerstört wurde, reichten die Glasfronten der Schaufenster bis ins vierte Geschoss).

Während Adolf Behne demnach den sachlich aufgefassten Zweckbau mit dem Aufbruch in die Moderne verband, engte der Architekturtheoretiker Gustav Adolf Platz in seinem epochalen Werk *Die Baukunst der neuesten Zeit* (1927/²1931) den Anstoß zum Neuen auf den Industriebau ein:

Nur ein Gebiet der Baukunst blieb von der Tragik der Übergangszeit fast ganz verschont: die Ingenieurkonstruktion. Denn während die Stilnachahmung in der Architektur noch unbestritten herrschte und jeden Versuch unbefangener Gestaltung aus dem Wesen der Sache erstickte, begann die Ingenieurkunst

in aller Stille und Nüchternheit die Aufgaben der Gegenwart auf dem Weg über wissenschaftliche Rechnung und sparsamste Formgebung zu meistern.

Als Beispiele für den sachlichen, gleichwohl formstarken Ingenieurbau nennt Platz im umfänglichen Abbildungsteil Brücken, Industrie- und Ausstellungshallen sowie Behälterbauten, wobei die 1911–13 gebaute *Jahrhunderthalle* in Dresden, ein Bau mit gewaltiger Kuppel und gewagter, ausschwingender innerer Betonstruktur (Architekt Max Berg), Platz' besonderen Beifall findet.

Texte und Daten zur Herausbildung der modernen Architektur

- 1896 Otto Wagners Buch *Moderne Architektur* erscheint.
- 1905 Hendrik Petrus Berlage veröffentlicht seine *Gedanken über den Stil in der Baukunst*.
- 1907 Gründung des ›Deutschen Werkbundes‹; Peter Behrens erhält von der A.E.G. einen umfassenden Design-Auftrag.
- 1908 Adolf Loos schreibt über Ornament und Verbrechen.
- 1910 Im Atelier von Peter Behrens arbeiten u. a. Walter Gropius, Ludwig Mies van der Rohe und Charles Edouard Jeanneret (als Werkstudent), der sich später ›Le Corbusier‹ nennen wird.
- 1914 Ausstellung des Deutschen Werkbundes in Köln und ›Werkbundstreit‹ (vgl. S. 333ff.).
- 1917 Gründung von ›De Stijl‹.
- 1919 Gründung des ›Bauhauses‹ in Weimar.
- 1922–23 Auguste Perret baut in Raincy bei Paris die erste *Kirche* der Welt in Sichtbeton.
- 1926 Adolf Behnes Buch *Der moderne Zweckbau* erscheint.
- 1927 Gustav Adolf Platz gibt mit *Die Baukunst der neuesten Zeit* einen ersten umfassenden Überblick über Strömungen, Tendenzen und Bauten der Moderne; ›Werkbund-Ausstellung‹ in Stuttgart.

Experimentelle neue Architektur war am Beginn des 20. Jahrhunderts in Paris, Glasgow, Berlin und Amsterdam, ebenso wie in Köln, Hagen, Dresden oder Hamburg zu besichtigen. Das Neue konnte sich vor 1914 trotzdem nicht all-

gemein durchsetzen, denn es war nicht über ein schlüssiges architektonisches System legitimiert und noch weniger über einen anerkannten Formenkanon definiert. So betrachteten die Anhänger der Moderne die ›Stilkunst‹ des 19. Jahrhunderts zwar übereinstimmend als beschämenden Verfall der schöpferischen Kräfte und sprachen von ›Fratzen‹ und ›Masken‹, um die Revivals des 19. Jahrhunderts abzuqualifizieren; selbst der Jugendstil, der doch die Freiheit des Gestaltens gebracht hatte, fand vor dem strengen Auge der akademisch ausgebildeten Praktiker kaum Beifall, sondern wurde als die letzte ›Stilkunst‹ abgewertet, aber Kritik war offenbar einfacher als Formfindung und Akzeptanz. Zunächst bedurfte es dafür einer *pressure-group*, die die Interessierten organisierte und für die Reform in Architektur und Design warb. Einige jener Architekten, denen trotz akademischer Ausbildung und eingeübter Eklektizismen die Grenzen, die die ›Stilarchitektur‹ setzte, zu eng waren (die aber immer noch die Ausdrucksmöglichkeiten der historischen Architektur einzusetzen wussten), wie z. B. Wilhelm Kreis, der damals vor allem im Rheinland tätig war, und Fritz Schumacher, der spätere Hamburger Baudirektor, der das Bild Hamburgs wesentlich prägte, taten sich deshalb 1907 zum ›Deutschen Werkbund‹ zusammen; unter den Gründern befanden sich auch Peter Behrens, Bruno Paul und Joseph Maria Olbrich (vgl. S. 348ff.).

Obgleich sie von der Notwendigkeit einer durchgreifenden ästhetischen Reform überzeugt und von der Freiheit des Gestaltens fasziniert waren, wählten die Mitglieder des Werkbundes (dem übrigens heute auch Studenten und Studentinnen beitreten können) einen evolutionären Weg, der im Design wie in der Architektur plurale, sogar sich widersprechende Positionen zuließ, während etwa der eingangs erwähnte Adolf Loos ohne Rücksicht auf die eigene Person oder auf die Auftragslage polarisierte: Nicht nur war er 1908 mit einer Streitschrift mit dem Titel *Ornament und Verbrechen* gegen den verbreiteten Hang zum Dekorativen angetreten, sondern er hatte auch mit dem *Haus* in Wien am *Michaelerplatz* viele seiner Zeitgenossen provoziert. In der Presse wurde er angefein-

det, Hunderte von Neugierigen pilgerten zur Baustelle, die Verwaltung verhängte einen Baustopp. Loos nahm den Fehdehandschuh auf, als er 1911 einen öffentlichen Vortrag zum Thema »Mein Haus am Michaelerplatz« unter das Motto »Ein Scheusal von einem Haus« stellte – Letzteres war eine Bemerkung, die in einer Wiener Gemeinderatssitzung gefallen war. Loos hatte mit dem Bau also einen kulturpolitischen Streit vom Zaun gebrochen: »Die Mittelmäßigkeit revolutioniert gegen die Zweckmäßigkeit«, so kommentierte Karl Kraus die Lage. Und in der Tat: Erkennt man an, dass Stil bzw. Ästhetik und Schönheitsempfinden nicht nur Ausdruck des Lebens an sich, sondern auch eines Kulturkreises und einer Epoche sind – wie auch Gustav Adolf Platz anmerkte –, dass eine Gesellschaft sich in den gebauten Räumen (in der Stadt, in Gebäuden, sogar in Parks und Gärten) also nicht nur aufhält und ihren Bedürfnissen und Tätigkeiten nachgeht, sondern mit ihnen auch ihre innere Struktur und ihre Werte anschaulich macht, dann bedeutet eine vom geltenden Kanon abweichende Architektur nicht mehr und nicht weniger als einen Aufstand gegen das herrschende System und die geltenden Konventionen. Mit dem revolutionären Bau drängte in der Gesellschaft demnach Verborgenes, vielleicht sogar Verbotenes an die Oberfläche. Dass unter den Verhältnissen von Monarchien, die wir Heutige als Diktaturen empfinden würden, die Zügel auch in Fragen der Ästhetik noch fest angezogen waren, verwundert deshalb nicht. Die Schleusen öffneten sich erst mit dem Ende des Ersten Weltkrieges und mit den Revolutionen von 1917 und 1918: Erst der Zusammenbruch von politischen Systemen und die Infragestellung von überkommenen Werten und Denkmustern gaben Spielraum für die Verbreitung der Neuen Kunst und für die Ausformulierung des Neuen Bauens.

Hendrik Petrus Berlage (1856–1934)

Hendrik Petrus Berlage war wahrlich kein Revolutionär, von seiner ethischen Grundhaltung her jedoch ein Sozialist: Er

lebte und arbeitete in den Niederlanden in einer Zeit des gesellschaftlichen Umbruchs und nahm sehenden Auges die Probleme und Umwälzungen wahr; noch ausgebildet im Entwerfen im historischen Stil, setzte er sich intensiv mit neuen Tendenzen in seinem Fachgebiet auseinander. Auf dieser Basis gelang es Berlage, die ihm anerzogene ›Stilkunst‹ zu überwinden: Als hervorragender, nachdenklicher Architekt und Städtebauer, der äußerst sorgfältig mit dem Detail umging, verkörpert er in Werk und Person die unaufhaltsame Wendung zum Neuen. Als hochbegabter Architekturzeichner (dessen Zeichnungen anzusehen an sich schon ein Genuss ist), der seine Ideen entsprechend anschaulich zu bebildern vermochte, gelang es ihm dabei, allein mit dem Entwurf seine Zeitgenossen zu überzeugen. Um 1900 war Hendrik Petrus Berlage zwar nicht der meistbeschäftigte aber der einflussreichste Architekt in den Niederlanden.

Die sozialen Konflikte und die problematischen Begleiterscheinungen der Urbanisierung in den Städten der Niederlande nahm Berlage zum Anlass, sozialorientierte Planungskonzepte für die Städte zu entwickeln. In seiner Annäherung an die Stadt und in seiner Vorstellung von Städtebaukunst war er von Diskussionen und Entwicklungen in Deutschland beeinflusst – wo sich der Städtebau ab etwa 1875 als wissenschaftliche Disziplin etablierte. Insbesondere zeigte sich Berlage von Camillo Sitte (*Der Städte-Bau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*, 1889) und dessen Annäherung an die alte Stadt und deren informelle, sogar malerische Baustrukturen beeindruckt.

Zeittafel

1856	Hendrik Petrus Berlage wird als Sohn eines leitenden Gemeindebeamten in Amsterdam geboren.
1874	Beginn der Ausbildung an der Rijksakademie der Bildenden Künste.
1875–78	Studium an der Eidgenössischen Technischen Hochschule in Zürich.
1878–81	Reise durch Italien und Deutschland.

- 1881 Beginn der selbständigen Tätigkeit als Architekt in Amsterdam.
 1934 Hendrik Petrus Berlage stirbt in Den Haag.

Bauten, Ausstellungsbeteiligungen und städtebauliche Planungen

- 1895–1909 *Verwaltungsgebäude für De Nederlanden van 1845*, Den Haag
 1896–1903 *Börse*, Amsterdam
 1897–1900 *Gebäude des Algemeene Nederlandsche Diamantbewerkersbond*, Amsterdam
 1898 *Villa Henny*, Den Haag
 1900–05 und 1914–17 Stadtentwicklungsplan Amsterdam-Süd
 1901–03 *Niederländisches Haus*, Leipzig
 1905 *Wohn- und Geschäftshaus Praetoriusstraat*, Amsterdam
 1907–11 Bebauungsplanung für Den Haag
 1911–13 Sozialer Wohnungsbau (*Tölstraat*), Amsterdam-Süd
 1913 Büroeinrichtung (Internationale Baufachausstellung), Leipzig
 1914–16 *Holland House*, London
 1914–20 *Jagdhaus St. Huberts*, Hoenderloo
 1920–24 General-Bebauungsplan für Utrecht
 1920–27 weiteres *Verwaltungsgebäude für De Nederlanden van 1845*, Den Haag
 1925–26 *Kirche der Christlichen Wissenschaft*, Den Haag
 1927–28 General-Bebauungsplan für Groningen
 1928–35 *Gemeindemuseum* (erste Planungsphase 1919/20), Den Haag

Architektur

In *Grundlagen und Entwicklung der Architektur* (1908) formulierte Berlage folgende Leitsätze für die Architektur: ›Stilkunst‹ sei abzulehnen; stattdessen sei die Form eines Bauwerks auf sachlicher Basis zu entwickeln, wobei sich die architektonische Komposition einem geometrischen bzw. mathematischen Regelwerk zu unterwerfen habe; zur Gliederung der Fassaden entwickelte er eine Art Raster. Berücksichtigt man die Tatsache, dass ›sachlich‹ nicht nur ›funktional‹ bedeutet, sondern auch die sachgemäße Auseinandersetzung mit dem Ort verlangt, dass darüber hinaus auch Material und

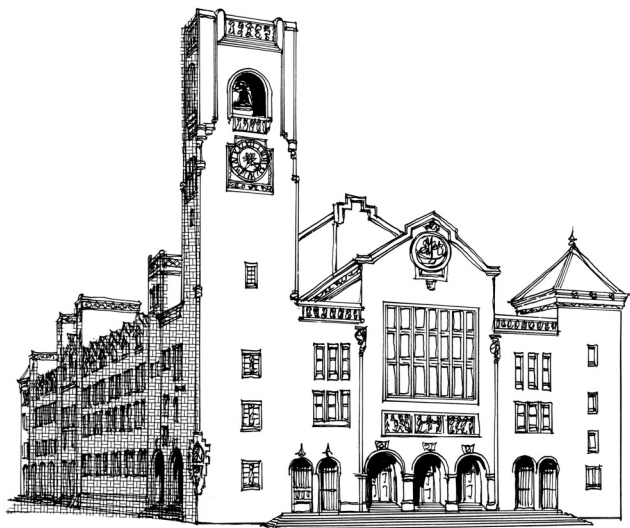


Abb. 60: Amsterdam, Börse

Konstruktion aufgrund sachlicher Erwägungen ausgewählt werden und sogar das Ornament nicht bloß aufgesetzt wird, sondern wiederum aus jenen Bedingungen heraus zu entwickeln ist, die durch Material, Konstruktion und Zweck vorgegeben sind, dann ist mit diesen wenigen Leitsätzen Berlages Haltung als Architekt charakterisiert. Nach 1910 wurde in seinem Werk – wie in den Niederlanden überhaupt – zudem der prägende Einfluss von Frank Lloyd Wright (vgl. S. 315) sichtbar.

Als Berlages bedeutendstes Werk wird immer wieder sein 1896–1903 errichteter Bau für die *Börse* in Amsterdam genannt: Von der Gesamtform her großen mittelalterlichen Rathäusern nachempfunden, fügt sich der mehrfach begiebelte, ansonsten monolithische Ziegelbau mit wuchtigem Eckturm organisch in die umgebende Stadtstruktur ein. Im Inneren dominiert der große, mehrgeschossige Börsensaal mit umlaufenden Galerien unter Segmentbögen; über dem

Saal erhebt sich das Glasdach mit der sichtbaren Konstruktion aus genieteten, bogenförmigen, beweglich auf Konsolen aufliegenden, eisernen Fachwerkträgern. Dabei ist auch im Börsensaal der Ziegel (neben dem Sandstein für Säulen, Pilaster, Pfosten, Auflager und Brüstungen) das vorherrschende Material: Er ist das Material der Innenwände, die unverkleidet im schönen Ziegelmauerwerk stehen; der Ziegelstein selbst ist zum Ornament geworden.

Eines der schönsten Bauwerke Berlages ist das nach einem Wettbewerb 1919/20 in mehreren Bauabschnitten 1928–1935 errichtete *Gemeindemuseum* in Den Haag: Äußerst übersichtlich im Grundriss, legt sich der stereometrisch und blockhaft aufgebaute, eingeschossige, in der Höhe und in der Tiefe mehrfach gestaffelte Komplex um einen rechteckigen Innenhof; die Fassaden aus hellem Klinker weisen eine feine Textur auf. Sachlich angegangen, architektonisch komponiert, durch Vorbauten bzw. -hallen rhythmisiert und einem geometrischen Regelwerk unterworfen, spielt der Bau in Raum, Körper und Flächengliederung mit verschiedenen Motiven der Architektur und führt sie zu einer sowohl monumentalen als auch eindeutig modernen Ganzheit zusammen.

Theorie

Hendrik Petrus Berlage war ebenso Praktiker wie Theoretiker: Er veröffentlichte eine Vielzahl von Artikeln in Fachzeitschriften und einige Bücher, wobei seine Auseinandersetzung mit der Architektur wesentlich auf Gedanken und Schriften von Gottfried Semper (vgl. S. 270ff.) basierte. Dieser hatte der Architektur ausdrücklich eine gesellschaftspolitische Rolle zuerkannt und sie innerhalb der Sozialgeschichte verortet. Ebenso tat es Berlage, der – von einer utopischen bzw. sozialistischen Grundhaltung ausgehend – keinen Unterschied zwischen der »erhabenen« Bauaufgabe wie Tempel, Kirche, Schloss oder Museum, vielleicht auch der Villa, und dem Zweckbau bzw. dem Bauen und Planen für alle Menschen

machte: Architektur und Städtebau sollten der gesamten Bevölkerung dienen – und entsprechend auch allgemeinverständlich sein. Seine Hinwendung zum sozial orientierten Wohnungsbau und zur zeitgemäßen Stadt war demnach nur folgerichtig, ebenso wie sein Interesse an der materialgerechten Gestaltung der Oberflächen und an der Ausstattung – als notwendig allgemeinverständlichen Elementen der Architektur. Darüber hinaus folgte Berlage Gottfried Semper in dessen Verständnis vom ›Stil‹ (nicht allein auf die Architektur bezogen). So sollte der Stil der jeweiligen Zeit – ganzheitlich und zeitabhängig – sowohl in unterschiedlichen Gattungen der Kunst seinen Niederschlag finden als auch plurales sowie individuelles Kunstwollen auszudrücken vermögen. Die Architektur habe dies im Gesamtkunstwerk anschaulich zu machen und damit – unter Einbeziehung von Gebrauchskunst und ›Stil‹ – das ›Wesen‹ (die Idee) des Bauwerks zum Vorschein zu bringen.

Schriften

1904 *Over stijl in bouw- en meubelkunst.* – **1905** *Gedanken über den Stil in der Baukunst.* – **1908** *Grundlagen und Entwicklung der Architektur.*

Nachwirkung

Die *Börse* in Amsterdam zählt zu den Erstlingswerken des sachlichen Bauens. Darüber hinaus wurde Berlage als Theoretiker und Lehrer zur Leitfigur der ›Amsterdamse School‹, die eine mitteilende, gemäßigt expressive Architektursprache entwickelte. Ebenso inspirierten Berlages Ideen von Raum und Architektur die ›De-Stijl‹-Bewegung (vgl. S. 403ff.), wobei er sich selbst von den der Bewegung zugerechneten Bauten distanzierte, da sie ihm zu intellektuell erschienen.

Otto Wagner (1841–1918)

Obwohl ein erfolgreicher, sich einmischender, vielseitig tätiger, begabter Architekt und ein respektiertes Mitglied der bürgerlichen Gesellschaft, war Otto Wagner wegen seiner Ablehnung der ›Stilkunst‹, als Konkurrent in Wettbewerben sowie als Mitglied der Wiener Secession ab 1899 auch ein Stein des Anstoßes: Ähnlich wie Berlage noch in der ›Sprache‹ der italienischen Renaissance ausgebildet und artikulationsfähig, wagte Wagner in seiner architektonischen Praxis das Neue, und dies in einer Stadt, deren zentrales Stadterweiterungsgebiet, ›Der Ring‹ (vgl. S. 292ff.), kaum zwei, drei Jahrzehnte vorher durch Glanzleistungen historistischer Architektur seinen großstädtischen Charakter erhalten hatte. Bei Wagners Wendung zum Neuen wirkten Josef Hoffmann und Joseph Maria Olbrich (vgl. S. 348ff.) befruchtend, die in den 1890er Jahren seine Schüler bzw. Mitarbeiter waren.

Noch 1910 wurde Wagners Architektur in einer Broschüre des Österreichischen Ingenieur- und Architektenvereins für die Abwendung vom Akademiestil und stellvertretend für die Secession mit Charakterisierungen wie »die sogenannte Moderne« und »ein primitiver reiner Flächenstil« abgestraft. In der Tat hatte er sich von allen Pionieren der Moderne am weitesten auf den Jugendstil eingelassen, was etwa aus den märchenhaften Fassaden seiner beiden *Häuser* an der Wienzeile und besonders aus den ähnlich wie Filet-Spitzen gearbeiteten Treppengeländern im *Haus Wienzeile Nr. 40a* hervorgeht (vgl. S. 326ff.); aber Wagner, der sich im Alter von fast 60 Jahren zur Secession bekannte, wusste sich auch wieder zu lösen. So verkündete er 1914 in *Die Baukunst unserer Zeit*: »Etwas Unpraktisches kann nicht schön sein«.

Die Großstadterweiterung von Wien, für die er in Wort und Plan warb, veranschaulicht de facto eine rigorose Ordnung; sie war in jede Richtung möglich, da in ihrer Struktur homogen, sah Ring- und Radialstraßen vor und war ausgestattet mit notwendigen Plätzen und Parks. Die durchweg palazzoartigen Gebäude unter flachen bzw. flachgeneig-

ten Dächern vermitteln im Entwurf einen abstrahierenden Rückgriff auf Formen und Prinzipien der Renaissance, der für das Spätwerk von Otto Wagner bestimmend wurde.

Zeittafel

1841	Otto Koloman Wagner wird in einem Vorort von Wien als Sohn eines königlich-ungarischen Hofnotars geboren.
1857–59	Studium am Wiener Polytechnischen Institut.
1860–61	Studium an der Bauakademie in Berlin.
1861	Kurze Zeit als Maurerlehrling tätig.
1862	Studium an der Akademie der bildenden Künste in Wien und Beginn der Tätigkeit als angestellter Architekt in einem Privatatelier, erste eigene Projekte.
1879	Festdekoration für den »Makart-Festzug«, den der einem prunkvollen, barockisierenden Stil zuneigende Maler Hans Makart anlässlich der silbernen Hochzeit des Kaiserpaares organisiert.
1892–93	Generalregulierungsplan für Wien (Projekt nebst Erläuterungsbericht).
1894	Ernennung zum ordentlichen Professor und Leiter einer Spezialschule für Architektur an der Akademie der bildenden Künste in Wien.
1899–1905	Mitglied der Wiener Secession.
1900	Abteilungen auf der Weltausstellung in Paris.
1912	Verleihung des Titels »Hofrat«.
1918	Otto Wagner stirbt in Wien.

Bauten (sämtlich in Wien)

1873	<i>Pavillons</i> für die Weltausstellung
1886–88	erste <i>Villa Wagner</i>
1894–98	<i>Wehr- und Schleusenanlage Nussdorf</i>
1894–99	<i>Stationsbauten für die Stadtbahnlinien</i> (Ringbahn)
1898–99	<i>Miethäuser Wienzeile 38 und 40a</i>
1898–1904	<i>Kaianlagen</i> am Donaukanal
1904–07	<i>Kirche am Steinhof</i>
1904–06 und 1910–12	<i>Postsparkassenamt</i>
1906–07	<i>Schützenhaus der Staustufe Kaiserbad</i> am Donaukanal
1910–13	<i>Lupusheilstätte</i>
1912–13	zweite <i>Villa Wagner</i>

Architektur

In *Moderne Architektur* (1896) wies Otto Wagner darauf hin, dass das seiner Zeit Gemäße vor allem das Exakte, fast schon das Militärische sei; Adolf Behne zählte Wagner zu den Führenden auf dem Gebiet der Architektur um 1900, zu jenen – wenigen –, die »der Baukunst das Geschenk der Sachlichkeit gemacht« hätten (*Der moderne Zweckbau*, 1926); Belege fand er in Wagners *Stationsbauten für die Stadtbahn in Wien*. Nun sollte man an sich nicht glauben, dass man bei Stationsgebäuden, die



ohne Frage dem Tatsächlichen gewidmet sind, auf eine vorweggenommene »Neue Sachlichkeit« treffen kann. Das Besondere im Werk von Wagner – so Adolf Behne – sei aber eben die allmähliche Entwicklung eines »Nutzstils« voller Straffheit, Klarheit und Kühle, dabei nicht gänzlich ohne Anklänge an Klassizismen oder gestalterische »Zutaten« aus dem Zopfstil, dem Empire oder dem Barock. Der kleine *Pavillon* aus Stahlfachwerk für den Haltepunkt am Karlsplatz (1898–99) macht anschaulich, was »sachlich« im Sinne von Wagner (und Behne) meint, nämlich funktional in der Anlage, rational in der gewählten Konstruktion und im Material, wahrhaftig im Ausdruck: Der Zweck gibt sich auch dem ungeschulten Auge sofort zu erkennen, Konstruktion und Material sind nicht unter einem »Stilkleid« verborgen,

Abb. 61: Wien, Postsparkassenamt

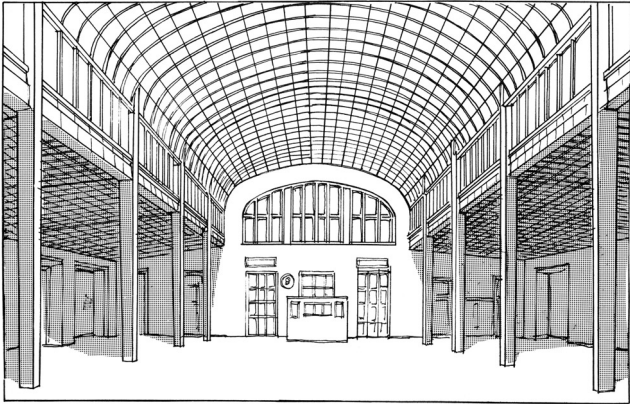


Abb. 62: Wien, Schalterhalle des Postsparkassenamtes

trotzdem wirkt der *Pavillon* poetisch, er ist sogar ausdrücklich mit stilisierten Blüten verziert.

Weit sachlicher tritt der Bau des *Postsparkassenamtes* am »Ring« auf: Es handelt sich um einen sechseinhalb-geschossigen Verwaltungsbau ohne »Stilkleid«, mit mittiger Eingangshalle und einer Schalterhalle unter Glasdach, wobei es Wagner hier auf atemberaubende Art und Weise gelungen ist, die poetischen Dimensionen der glatten Werksteinplatten der Fassaden, der Marmorverkleidungen im Eingangsbereich, des Aluminiums der Lüfter, der Halterungsknäufe, der Industrielampen, der Glasbausteine, der Stahlprofile und der Nieten anschaulich zu nutzen und zu einer Einheit zusammenzuführen.

Theorie

Otto Wagner stellte sich den Anforderungen der Zeit und verlangte, dass man sie in der Architektur gegenständlich machte. Dabei bevorzugte er den evolutionären Weg:

Jeder neue Stil ist allmählich aus dem früheren dadurch entstanden, daß neue Konstruktionen, neues Material, neue menschli-

che Aufgaben und Anschauungen eine Änderung oder Neubildung der bestehenden Form erforderten. (*Moderne Architektur*, 1896)

Den Historismus bzw. Späthistorismus betrachtete Wagner als eine schädliche Spielart der Kunstgeschichte: nämlich jener schöpferischen – weil in Neubauten ihren Niederschlag findenden – Phase der Kunstgeschichte, die in die Lüge des Eklektizismus gemündet sei. Wagner selbst wollte hingegen eine Architektur schaffen, die den Wandel der Empfindungen, den fast völligen Niedergang der Romantik und das Hervortreten der Zweckerfüllung zum Ausdruck bringen sollte (vgl. *Die Baukunst unserer Zeit*). Konsequenterweise forderte er deshalb ganz pragmatisch ein peinlich genaues Erfassen und vollkommenes Erfüllen des jeweiligen Zwecks – bis ins kleinste Detail. Für Poesie bzw. für eine Form des von zeitgemäßer Schönheit Erzählenden blieb trotzdem Spielraum.

Schriften

1890–1906 *Einige Skizzen, Projekte und Ausgeführte Bauwerke* (3 Bde., Bd. II erschien 1897). – **1896** *Moderne Architektur*. – **1911** *Die Groszstadt*. – **1914** *Die Baukunst unserer Zeit* (Neuaufgabe von *Moderne Architektur*).

Nachwirkung

Die bloße Zurschaustellung des Ingenieurmäßigen oder des rein Konstruktiven war Wagner ein Graus, denn hier fehlte ihm die architektonische Poesie. Nichtsdestotrotz oder auch gerade deshalb wandte er sich als einer der Ersten den technischen Bauten bzw. Verkehrsbauten zu, die er in die Architektur »assimilierte«; damit wurde er zu einem Wegbereiter der Architektur moderner Industrie- bzw. Zweckbauten. Darüber hinaus wurden seine Ideen und Thesen über Schüler, Mitarbeiter und Mitstreiter – die »Wagnerschule« – im gesamten deutschsprachigen Raum verbreitet.

Auguste Perret (1874–1954)

Auguste Perret, der sich selbst mehr als Ingenieur denn als Architekt sah, stand unter dem Einfluss der Lehren Eugène Emmanuel Viollet-le-Ducs (vgl. S. 239ff.) und Julien Guadets (vgl. S. 244). Unter den europäischen Architekten war er derjenige, der eine neue ›Architektursprache‹ zu entwickeln versuchte, die konsequent aus dem Material, konkret dem Eisen- bzw. Stahlbeton, und den damit ermöglichten Bauweisen hervorgehen sollte, also eine rational begründete, zeitgemäße Architektur. Dabei wirkte sich die Tatsache, dass Auguste Perret gemeinsam mit seinem Bruder Gustave nicht nur ein Architektur- und Konstruktionsatelier führte (und Immobilien verwaltete), sondern die Familie bzw. die Brüder Perret in Paris auch ein auf den Betonbau spezialisiertes Bauunternehmen besaßen, befördernd auf die Intention (und die Auftragslage) aus. Auguste Perret hatte in dieser Arbeitsgemeinschaft die Rolle des konzeptionellen, entwerfenden Architekten inne: Die Jahre vor dem Ersten Weltkrieg zeichneten sich in seinem Werk als von Zeitgenossen staunend wahrgenommene Phase des Experimentierens aus; eine Weichenstellung für sein Lebenswerk bedeutete 1911 die Beauftragung mit dem Bau des *Théâtre des Champs-Élysées* (in Konkurrenz zu Henry van de Velde, vgl. S. 354ff.), ein fast gänzlich ornamentloser, im Baukörper wenig gegliederter, im Detail antikisierender Betonbau mit starker tektonischer Wirkung; beeindruckend sind das Vestibül und der elegante Zuschauerraum. Der *Theaterbau* auf der ›Exposition des Arts Décoratifs‹ 1925 in Paris, der Perrets Haltung ebenfalls eindrucksvoll verdeutlichte, brachte dann den endgültigen Durchbruch.

Schon vor dem Ersten Weltkrieg gelang es Auguste Perret, enge Kontakte zu führenden Intellektuellen und Künstlern in Paris aufzubauen; für einige von ihnen – darunter 1927–30 für Georges Braque – baute er das *Atelierhaus*; als Le Corbusier (vgl. S. 436ff.) 1918 nach Paris kam, führte Perret ihn in diese Kreise ein. In den 1920er Jahren war die Arbeit von Auguste Perret bzw. der Firma Perret frères dann vor allem von Staats-

aufträgen und viel Anerkennung geprägt: Auguste Perret, der mit seinem Werk die Position der Tradition in der Moderne vertrat, wurde 1932 zum Präsidenten der RIA gewählt und präsiidierte auf mehreren Kongressen; aus seiner Berufung in die Wiederaufbaukommission während der Besatzungszeit im Zweiten Weltkrieg folgten nach 1945 rationalistische Stadtplanungen für Amiens, Le Havre und Marseille. Schon 1921 hatte er ein radikales Erneuerungskonzept für Paris vorgelegt, mit dem die Stadt – ungeachtet der Transformation im 19. Jahrhundert – vermittlels einer Reihe von Hochhäusern und streng geordneter Grünflächen saniert bzw. modernisiert werden sollte.

Zeittafel

- | | |
|---------|---|
| 1874 | Auguste Perret wird in Ixelles bei Brüssel als Sohn des nach dem Aufstand der Pariser Commune 1871 aus Frankreich emigrierten Maurermeisters Claude-Marie Perret geboren. |
| 1876 | Gustave Perret wird geboren. |
| 1880 | Rückkehr der Familie nach Paris; Geburt von Claude Perret jun. |
| 1882 | Gründung eines Bauunternehmens durch den Vater. |
| 1885 | Erste Begegnung mit Texten von Viollet-le-Duc. |
| 1891 | Beginn des Studiums an der École des Beaux Arts; Eintritt ins Atelier von Julien Guadet. |
| 1896 | Beendigung der Studien (ohne formalen Abschluss) und Mitarbeit in der Firma des Vaters. |
| 1905 | Nach dem Tod des Vaters führen die Söhne Auguste, Gustave und Claude Perret jun. die Baufirma unter dem Namen Perret frères erfolgreich weiter. |
| 1914–15 | Auguste Perret wird zum Militär eingezogen und muss am Krieg teilnehmen. |
| 1916 | Perret wird Vizepräsident der neugegründeten l'association Art et Liberté. |
| 1922 | Ausgedehnte Reise über Südfrankreich nach Italien. |
| 1924–25 | Eigene Architekturschule. |
| 1925 | Mitglied im Festkomitee der ›Exposition des Arts Décoratifs‹, Paris. |
| 1926 | Berufung in die Französische Ehrenlegion. |
| 1930 | Direktor eines Ateliers an der École spéciale d'architecture der École des Beaux Arts in Paris. |
| 1932 | Präsident der RIA |

- 1933 Beteiligung an den Planungen die Weltausstellung in Paris 1937.
- 1935–36 Kontakte zur Front populaire, Vorsitz von l'Union pour l'art.
- 1942 Berufung Perrets in die Wiederaufbaukommission für im Bombenkrieg zerstörte Städte in Frankreich.
- 1954 Auguste Perret stirbt in Paris.

Bauten

- 1903–04 *Wohnhaus in der Rue Franklin Nr. 23*, Paris
- 1906–07 *Garage in der Rue de Ponthieu* (nicht erhalten), Paris
- 1910/11–13 *Théâtre des Champs-Élysées*, Paris
- 1912–20 *Ateliers Esders*, Paris (Produktionshalle)
- 1922–23 *Nôtre-Dame de la Consolation*, Le Raincy bei Paris
- 1925 *Theaterbau auf der »Exposition des Arts Décoratifs«*, Paris
- 1925–26 *Villa Cassandre*, Versailles; *St. Thérèse*, Montmagny bei Paris
- 1928–29 *l'École normale de musique*, Paris
- 1928–32 *Verwaltungsgebäude für den Service technique des constructions navales*, Paris
- 1929–32 *Wohn- und Atelierhaus Perret* (Rue Raynouard) und *Wohnhaus Maurice Lange*, Paris
- 1931–36 *Garde-meuble du Mobilier national*, Paris
- 1936–48 *Musée des Travaux Publics*, Paris
- 1942–52 *Hochhaus*, Tour d'Amiens
- 1945/46 Beginn der Planungen zum Wiederaufbau des Zentrums von Le Havre
- 1951–56 *Saint-Joseph*, Le Havre

Architektur

Die Firma Perret frères spezialisierte sich schon vor 1914 auf den Stahl- bzw. Eisenbetonbau und erhielt ansehnliche Bauaufträge. Das Neue, Revolutionäre an der Architektur Auguste Perrets war dabei die unmittelbar sichtbare, architektonische, sogar monumentalisierende Anwendung des Eisenbetons: sei es als Stütze, Balken oder Kassette im Raster, sei es als Rahmung, Platte, Kranzgesims oder Treppe; sogar Profil und Ornament (z.B. in Form von Glasbausteinen) wurden aus der Betontechnologie entwickelt. Allerdings nutzte

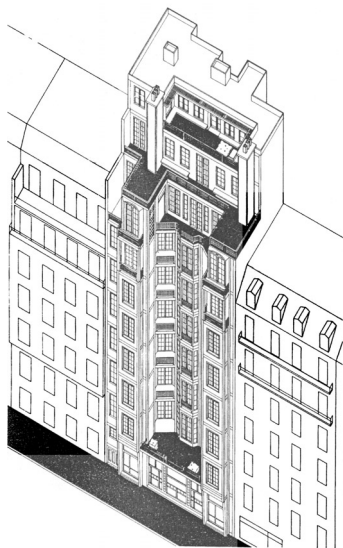


Abb. 63: Paris, Wohnhaus in der Rue Franklin Nr. 23

Auguste Perret – abgesehen vom *Wohnhaus in der Rue Franklin Nr. 23* – weder die Möglichkeit der Öffnung des Innenraums zum Außenraum noch die des freien Grundrisses, wie das Skelett sie bietet. So wandte er im Entwurf zwar das Verfahren der architektonischen Komposition an und war sensibel für die Polarität von Ordnung und Freiheit, Rahmung und Öffnung, Permanenz und kurzer Dauer, Bewegung und Starrheit sowie von Rationalität und freischöpferischer Formfindung, seine Architektur betont jedoch mittels der den Bau umschließen-

den Außenwände stets die Trennung von Innen und Außen. Er arbeitete zudem auf traditionelle Weise mit der Fassade und setzte die Logik des konstruktiven Gefüges und die strenge Ordnung über die freie Komposition von Grund- und Aufriss bzw. von Baukörper und Wand. Im Ergebnis tauchen im Werk von Perret wiederholt Rückgriffe auf Klassizismen auf – seinem monumentalen *Theaterbau* an der Avenue des Champs-Élysées wurde sogar ein griechischer Charakter zugesprochen –, indes herrscht mehrheitlich ein struktureller Neoklassizismus vor.

Es wäre dennoch verkürzend, Auguste Perret keine gestalterische Innovation zuzusprechen: Eine herausragende Synthese von Konstruktion und Komposition, von Materialwirkung und Poesie offenbart die *Pfarrkirche Notre-Dame de la Consolation* in Le Raincy bei Paris, die die erste *Sichtbetonkirche*

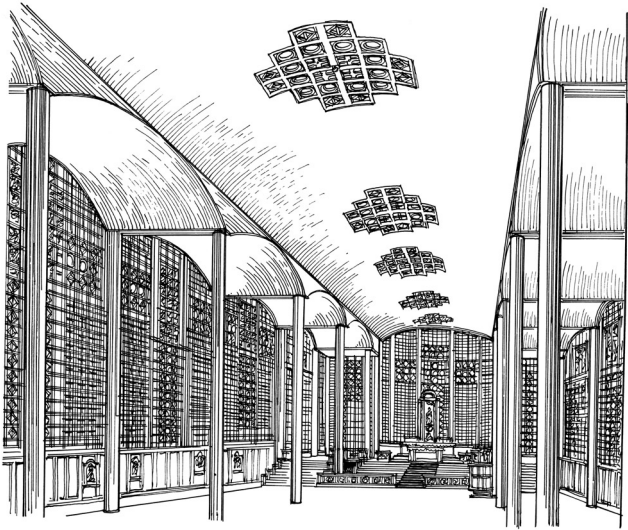


Abb. 64: Le Raincy bei Paris, Nôtre-Dame de la Consolation

weltweit ist. Im Kern handelt es sich um eine dreischiffige, durchlichtete Halle mit expressiver, steil ansteigender Einturmfassade; die überaus schlanken Stützen der Halle tragen flache Schalen aus Sichtbeton, die die Gewölbe bilden. Für die nichttragenden Wandteile entwickelten die Perrets vorgefertigte, ornamentale Betonelemente mit farbiger Kunstverglasung, durch die der gesamte Innenraum – ähnlich dem Chor einer gotischen Kathedrale – eine poetische, fast mystische Stimmung gewinnt: Der Bau wird zu einer mit wenigen Tönen »singenden Betonkirche«. Die *Kirche* in Le Raincy, eine sakrale Bauaufgabe, der weitere folgten, wurde von den Zeitgenossen viel beachtet und diskutiert.

Theorie

Das Zusammenwirken von Technik, Kunst und Architektur stellte ein Lebensthema von Auguste Perret dar: Sein Ziel war es, auf der Basis des Materials Beton bzw. Eisenbeton eine in

sich schlüssige architektonische ›Sprache‹ mit dezidiertem ›Vokabular‹ und nachvollziehbarer ›Grammatik‹ zu entwickeln. Um eine solcherart zeitgemäße, rationalistische Architektur zu begründen, griff er auf Theoretiker des 17. und 18. Jahrhunderts zurück, darunter Abbé Laugier und Jacques-François Blondel, zudem berief er sich auf die ›Naturgesetzlichkeit‹ der Konstruktion; die Logik des Betonbaus leitete Perret konkret aus der ›Urhütte‹ (vgl. S. 30ff.) und aus dem antiken Tempelbau ab. Als weitere Quellen für Perrets Haltung nennt Kenneth Frampton (1980) Auguste Choisis fulminante *Histoire de l'architecture* (1899), in der der Autor die Struktur des griechischen Tempels zum Vorläufer des Eisenbetonbaus erklärt, und Paul Christophs *Le Béton armé et ses applications* (1902), wo ganz praktisch Anregungen für den Eisenbetonbau gegeben werden.

Schriften

Über Auguste Perret und seine Bauten wurde viel veröffentlicht; er selbst schrieb u. a. in Periodika wie *L'Architecture Vivant* (1923–33), im Jugendstil-Journal *Art et Décoration* (1894–1904) oder in *L'Architecture d'aujourd'hui*, die seit 1932 erscheint. In Buchform erschienen 1952 seine zusammengefassten Thesen bzw. Aphorismen unter dem Titel *Contribution à une théorie de l'architecture*.

Nachwirkung

Auguste Perret gab durch Bauten und Stadtplanungen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts der rationalistischen, auf den *esprit classique* zurückgreifenden Architektur beispielhaft Form und Gestalt – mit Nachwirkungen bis in die Postmoderne hinein: Seine *Villa Cassandre* in Versailles lässt sich mit ihren abstrahierenden Klassizismen als ein Erstlingsbau postmoderner Architektur begreifen. Aber auch für die Avantgarde der 1920er Jahre setzten Perrets Bauten Maßstäbe. Darüber hinaus beeinflusste seine Haltung, vermittelt über ehemalige Schüler und Studenten (die z. B. die Politik der führenden französischen Architekturzeitschrift *L'Architecture*

d'aujourd'hui bestimmten), über Jahrzehnte die moderne Architektur in Frankreich. Die Rezeption durch den einflussreichen Kunsthistoriker Louis Hauteœur Ende der 1920er Jahre machte Perrets Bauten schließlich zum Exempel der konservativen Kritik an der Moderne bzw. an der internationalen neuen Baukunst – speziell an Person und Werk von Le Corbusier (vgl. S. 436ff.) –, obwohl gerade Letzterer bezüglich seines Wissens über Betontechnologie und -bau viel von Perret gelernt hatte.

Peter Behrens (1868–1940)

Peter Behrens und Auguste Perret, das waren die beiden wichtigsten Anlaufstellen für ambitionierte junge Architekten in Europa vor 1914. Aber während der eine (Perret) mit Eisenbeton bzw. mit Beton-Architektur experimentierte, erhielt der andere (Behrens) seine Meriten vor allem dadurch, dass es ihm gelang, den Industriebau architektonisch zu kultivieren und zu monumentalisieren: Da die Industrie – so Behrens sinngemäß – die »Zwingkräfte« der neuen Zeit verkörpere, hätten die Industriebauten Herrschaftsanspruch zu vermitteln und monumental zu sein. Kurz gesagt: Mit Behrens verließ der Industriebau die hinteren Ränge der Architektur und drängte in die ersten Reihen. Beispielhaft hierfür war die Zusammenarbeit von Behrens mit der A.E.G. (der Allgemeinen Elektrizitäts-Gesellschaft) aus Berlin, mit deren Gründer, Emil Rathenau, Behrens gut bekannt war: Sein Atelier erhielt 1907 den Designauftrag für alle Produkte und Bauten der A.E.G. – von der Bogenlampe bis zur Fabrikhalle – und für das Corporate Design. Dies war einzigartig auf der Welt und ganz im Sinne der Gründer des Deutschen Werkbundes, zu denen Behrens gehörte. Dabei gelang ihm nicht nur exemplarisch zeitgemäßes Design, sondern auch die so bezeichnete »Durchgeistigung« und »Durchformung« der technischen Zivilisation – wie Zeitgenossen voller Enthusiasmus schrieben. Wegen des guten Designs (und dank der guten Technik) ließen sich die Produkte der A.E.G. auf dem Weltmarkt optimal

als Qualitätsprodukte *made in Germany* platziert: Die um 1900 noch abwertende Herkunftsbezeichnung stieg auch aufgrund des guten Designs zum Gütesiegel auf.

Erfolgreich war Behrens auch mit seinen typografischen Arbeiten: ›Behrens Kursiv‹ stammt von 1907, ›Behrens Antiqua‹ von 1908. Nach 1918 zählte er dann zwar immer noch zu den führenden Designern und Architekten in Deutschland und in Europa, aber im Vergleich mit den Innovationen der nachdrängenden Generation – die er sich kongenial anzueignen vermochte – schien sein Avantgardismus erlahmt. Schon vor 1914 hatte Behrens, der von der Malerei kommend zur Architektur gestoßen war und der zu den prominenten Künstlern des Jugendstils zählte (sein plakativer Holzschnitt *Der Kuss* von 1899 war nach dem Zweiten Weltkrieg über Jahrzehnte in vielen Schulbüchern abgebildet), seine eigenen Formexperimente relativiert und sich auf den Neoklassizismus bzw. auf abstrahierte Motive der ›klassischen Sprache der Architektur‹ zurückgezogen. Viele seiner Bauten aus den Jahren vor 1914 erkennt man an einem prägnanten Detail: an einem von Diagonalen gekreuzten Quadrat, dem ein Kreis eingeschrieben ist.

Zeittafel

1868	Peter Behrens wird in Hamburg in wohlhabenden Verhältnissen geboren.
1882	Der junge Peter Behrens kommt (nach dem Tod seiner Eltern) in die Obhut des Hamburger Bürgermeisters Sieveking.
1886–89	Kunststudium in Karlsruhe und Düsseldorf.
1889	Umzug nach München und Fortsetzung des Studiums der Malerei.
1892	Mitglied der Münchener Secession, Beteiligung an Ausstellungen.
1898	Hinwendung zur Typografie und zum Design von Gebrauchsobjekten, Mitglied der Vereinigten Werkstätten für Kunst und Handwerk.
1899	Berufung in die Künstlerkolonie in Darmstadt auf der <i>Mathildenhöhe</i> (vgl. auch Joseph Maria Olbrich, S. 348ff.), Werkausstellung von Behrens in Darmstadt.

- 1903 Berufung zum Direktor der Kunstgewerbeschule in Düsseldorf.
- 1904 Sondergarten auf der Gartenbau- und Kunstausstellung, Düsseldorf, Beginn der Freundschaft mit Karl Ernst Osthaus (vgl. S. 354ff.) in Hagen, Beteiligung an der Weltausstellung in St. Louis (MO).
- 1907 Gründung des Deutschen Werkbundes, Behrens wird zum künstlerischen Beirat der A.E.G. berufen, Umzug nach Berlin.
- 1922 Professur an der Meisterschule für Architektur/Kunstakademie Wien.
- 1936 Rückkehr nach Berlin.
- 1940 Peter Behrens stirbt in Berlin.

Bauten

- 1899–1901 *Haus Behrens* auf der Mathildenhöhe, Darmstadt
- 1905–06 *Haus Obernauer*, Saarbrücken
- 1906 *Ausstellungs-Pavillon* der Delmenhorster Linoleum-Werke auf der »Dritten Deutschen Kunstgewerbe-Ausstellung«, Dresden
- 1906–07 *Krematorium*, Hagen-Delstern
- 1908–09 *A.E.G.-Turbinenhalle*, Berlin
- 1909–10 *Villa Cuno*, Hagen
- 1909–11 *Hochspannungsfabrik* und *Kleinmotorenfabrik* für die A.E.G., Berlin
- 1911–12 *Villa Wiegand*, Berlin; *Bauten der Frankfurter Gasgesellschaft*; *Verwaltungsgebäude der Mannesmann-Röhrenwerke*, Düsseldorf; *Continental-Verwaltungsgebäude*, Hannover; *Deutsche Botschaft* (nicht erhalten) in St. Petersburg
- 1914 *Festhalle* auf der »Werkbund-Ausstellung«, Köln
- 1920–24 *Hauptverwaltung der Farbwerke Hoechst*, Frankfurt a. M.
- 1921–25 *Lagerhaus und Verwaltung der Gutehoffnungs-Hütte*, Oberhausen
- 1926–27 *Appartementhaus* / »*Terrassenhaus*« in der *Weißenhof-Siedlung*, Stuttgart

Architektur

Behrens gelang die »reine Form« – zunächst beim Design kleiner Objekte, dann in der Architektur: Das »Wesen« der Sache trat hervor; das »Stilkleid« war verpönt. Aller Nachdruck lag auf der Exaktheit der Proportionen und auf der sinngemäßen Behandlung des Materials, so beschrieb Adolf Behne (1926) die Arbeit von Behrens, der »die Schönheit der reinen Fläche,



Abb. 65: Berlin, A.E.G.-Turbinehalle

der gezogenen Glätte, des präzisen, knappen Umrisses, der exakten Kante« erkannt habe: »Hinweggefeigt waren Putz und Ornament und Form. Der Bau war Form, brauchte keine Formen« – mit diesen Worten kommentierte Behne Behrens' prominentestes (und neben der *Deutschen Botschaft* in St. Petersburg auch umstrittenstes) Bauwerk: die *A.E.G.-Turbinehalle* in Berlin-Moabit, mit der Behrens die ultimative Monumentalisierung einer Stahlhalle gelungen war: Ohne dass er auf Elemente historischer bzw. klassischer Architektur zurückgreifen musste, ließ er im Äußeren bzw. im öffentlichen Raum Motive wie Tempelgiebel, Kranzgesims und Kolonnade mit (Säulen-)Basis anklingen; für das sehende Auge und den erkennenden Geist war die Botschaft klar: Die Industrie beanspruchte Herrschaft auch auf kulturellem Feld – und bediente sich dazu eines wiedererkennbaren Formschatzes. Behrens' Fähigkeit zur gestalterischen Abstraktion war dabei ungemein hilfreich.

Ähnlich assoziativ wie eindeutig ging er beim *Verwaltungsbau der Mannesmann-Röhrenwerke* in Düsseldorf am Rheinufer vor: Er entwarf einen massigen, vornehmen, kubischen Bau

unter gewalmtem Dach mit dem Licht- bzw. »Ehrenhof« im Zentrum, der in seiner klassischen Strenge die geschwätzi-ge Stilarchitektur benachbarter Konzernzentralen entlarvt: Konstruktiv ein Stahlskelettbau, technisch mit Fernsprechern und Zentralheizung ausgestattet und höchst funktional angelegt (wobei die Größe des durchschnittlichen Büroraums entsprechend dem notwendigen Mobiliar und der notwendigen Bewegungsfläche entwickelt wurde, die Trennwände als leichte Trennwände variabel angelegt sind und zum Flur hin ein Schrankwandssystem eingebaut wurde), ist bzw. war der Bau absolut modern.

Weitaus farbiger, erzählender, weniger Pathos verbreitend, gestaltete Behrens die *Hauptverwaltung der Farbwerke Hoechst* in Frankfurt: Unter dem Einfluss des Expressionismus (vgl. S. 398ff.) gelang ihm dort ein vielgestaltiger Ziegelbau, der mit Turm und Brücke differenziert auf den Stadtraum reagiert und im Inneren bzw. in der Halle eine poetische, fast märchenhafte Ausstrahlung besitzt: Wer aus dem Dunkel niedriger Durchgänge kommend die Halle betritt, wird durch das gleißende Licht, die schier kristallen aufgefächerten Ziegelwände und deren Farben (dem Farbkreis entlehnt) geblendet; drei achteckige »Oberlichtsterne« ziehen den Blick nach oben. Es ist eine kühne Raumschöpfung, die Architektur als »gefrorene Musik« erlebbar macht und die dazu verleitet, von »Kathedralen der Industrie« zu sprechen.

Theorie

Das Werk von Peter Behrens repräsentiert modernes Industriedesign und modernen Industriebau um 1910 – seine Bauten sind Dokumente der aufsteigenden »Industriekultur«. Im Sinne der um 1900 formulierten Kulturkreislehre, die u. a. Rang und Status einer Gemeinschaft bzw. eines Volkes an der Form und der Authentizität der Gebrauchs- und Kultobjekte festmacht, gelang es Behrens und seinem Team, den »stilistischen Anarchismus« der damaligen industriellen Gebrauchsgüterproduktion zu überwinden, die sich ähnlich wie die Ar-

chitektur bis nach 1900 mehrheitlich an den Stilen historischer Epochen orientiert hatte.

Die ab etwa 1900 in Texten des Kulturwissenschaftlers und Ethnologen Leo Frobenius (etwa *Der Ursprung der afrikanischen Kulturen*, 1898) Gestalt annehmende, auf Forschungen über Afrika basierende »Kulturkreislehre« arbeitet zur Charakterisierung und Abgrenzung einzelner Kulturen »kulturmorphologisch«: Form und Gestalt der Gebrauchsgegenstände und Bauten (nicht nur der Kultobjekte und Waffen) der jeweiligen Gemeinschaft (eines Volkes) werden zur Kennzeichnung ihrer Leistungs- und Überlebensfähigkeit herangezogen. Übertrug man die Thesen von Frobenius, die er in Kenntnis »alter Völker« formuliert hatte, auf moderne Staaten und Völker, dann erschien es unabdingbar, sich dem zeitgemäßen Design und der zeitgemäßen Architektur zu widmen, wollte man als Staat bzw. als Volk Rang und Einfluss wahren.

Von seinen Auftraggebern her arbeitete Behrens in einem Umfeld, das auf evolutionärem Weg eine kulturelle Emanzipation des Technikers, des Ingenieurmäßigen, der Industrie und der Industrieprodukte erreichen wollte. Im Umkreis der Gründer des Deutschen Werkbundes war es der liberale Politiker Friedrich Naumann, der für eine politische, soziale und kulturelle Reform auf der Basis einer starken Wirtschaft eintrat, die ihre Position und ihren Anspruch konsequenterweise mithilfe von Architektur und Design anschaulich machen sollte.

Nachwirkung

Dass Peter Behrens als Industriearchitekt Maßstäbe setzte und für die Ideen des Deutschen Werkbundes einstand, wurde bereits erwähnt. Vor allem mit seinen Arbeiten für die A.E.G. wurde er darüber hinaus zum Pionier des modernen Designs. Fast schon legendär ist die Tatsache, dass im Jahr 1910 gleichzeitig Ludwig Mies van der Rohe, Walter Gropius, Le Corbusier (als Werkstudent auf Deutschlandreise) und Adolf Meyer

(der langjährige Partner von Walter Gropius) in Behrens' Atelier beschäftigt waren.

Weitere Architekten

Alfred Messel (1853–1909)

- 1892–1906 *Großherzogliches Landesmuseum*, Darmstadt
- 1896–97 *Kaufhaus Wertheim* am Potsdamer Platz (Erweiterung 1906–09, im Zweiten Weltkrieg zerstört), Berlin
- 1901 *Haus Springer*, Berlin-Wannsee
- 1904–06 *A. E. G.-Hauptverwaltung*, Berlin
- 1906–30 *Pergamon-Museum* (Entwurf 1906/08, Ausführung 1909–30), Berlin

Theodor Fischer (1862–1947)

- 1903–23 *Siedlung Gmindersdorf* (1. Bauabschnitt 1903–05), Reutlingen
- 1906–08 *Garnisonskirche*, Ulm
- 1907–08 *Pfullinger Hallen*, bei Reutlingen

Fritz Schumacher (1863–1947)

- 1911–13 *Hochschule für Bildende Künste*, Hamburg
- 1912/14–23 *Museum für Hamburgische Geschichte*, Hamburg
- 1919–32 *Siedlung Dulsberg*, Hamburg

Tony Garnier (1869–1949)

- 1904 Beginn der Veröffentlichung der Pläne für eine *cité industrielle*
- 1913–16 *Stadion*, Lyon
- 1918–27 *Post- und T legraphie-Gebäude* in Lyon
- 1930–34 *Rathaus*, Boulogne-Billancourt

Adolf Loos (1870–1933)

- 1909–10 *Haus Goldman & Salatsch*, Wien (Michaelerplatz)
- 1912–13 *Haus Scheu*, Wien-Hietzing
- 1926–27 *Haus Tristan Tzara*, Paris-Montmatre
- 1932 *Doppelhaus* der Wiener Werkbund-Siedlung

Max Berg (1870–1947)

- 1911–13 *Jahrhunderthalle*, Dresden