

Die Vortragsmanuskripte der Gastvorträge des Weimarer Bauhauses

Bislang konnten vier Vortragstexte ausfindig gemacht werden, jeder weitere Fund wird hier eingestellt werden. Da Fritz Hoeber im Jahr seines Bauhaus-Vortrags einen Aufsatz mit gleichem Titel publizierte, steht zu vermuten, dass ihm entweder das Vortragsmanuskript dazu als Vorlage diente oder er diesen Aufsatz am Bauhaus vorlas. Ebenfalls ist anzunehmen, dass Jacobus Johannes Pieter Ouds Vortrag weitgehend identisch ist mit dem 1926 im zehnten Bauhaus-Buch *Holländische Architektur* publizierten Beitrag »Die Entwicklung der modernen Baukunst in Holland: Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft (Ein Vortrag)«. Diese beiden Publikationen wurden daher in diese Sammlung aufgenommen. Es finden sich demnach hier die folgenden Vorträge:

[Fritz Hoeber am 3.3.1920: Die Stellung der Baukunst in der Kultur unserer Zeit](#)

[Hermann Keyserling am 26. oder 27.3.1920: Wiedergeburt aus dem Geist](#)

[Inayat Khan am 22.10.1921: The Nature of Art](#)

[Jacobus Johannes Pieter Oud am 17.8.1923: Neues Bauen in Holland](#)

Fritz Hoerber: Die Stellung der Baukunst in der Kultur unserer Zeit

in: *Die neue Rundschau* 31, 1920, S. 227–247

So strebt die Natur zurück in ein ungetrenntes Gesamtleben, sie sucht eine neue, eine bewußte, gegliederte Pantonomie, in der sie wie alle andern Lebensgebiete ihre Eigenart zugleich bewahren und aufgeben kann. (Jonas Cohn, »Die Autonomie der Kunst und die Lage der gegenwärtigen Kultur«)

1

Das Problem der modernen Baukunst ist im tieferen Sinn ein Kulturproblem, insofern, als es die geistige Einheit unsrer Zeit in Frage stellt.

Zweifellos hat die Zeit, in der wir leben, ihre hohe Kunst, wie sie sich in Malerei und Plastik, in Musik und Dichtung und auf der Bühne tief und reich ausspricht. Aber alle diese Künste haben die Neigung, für sich, in selbstgenügsamer Eigenheit, verharren zu wollen und verschmähen stolz den Anschluß an die außerkünstlerischen Bestrebungen ihrer Mitwelt. — Andererseits hat es das heutige Geschlecht, nicht minder zweifellos, zu einer Höchstentwicklung der technisch-wissenschaftlichen Zivilisation gebracht, worin es alle früheren Jahrhunderte weit überragt. Allein gleich einem Emporkömmling materialistischer Geschäftserfolge, verspürt diese äußere Zivilisation nur geringe Absicht, sich mit der Geistigkeit unserer Zeit, wie sie zum Beispiel in der Kunst ihre Blüten treibt, zu erfüllen, sich mit ihr verschmelzen und dadurch erst zu verinnerlichen.

Dieser oft empfundene dualistische Zwiespalt der modernen Kultur erscheint gerade in der Baukunst in beispielloser Schärfe. Denn wenn die anderen optischen Künste, Malerei und Bilderei, in ihrer innerlich begründeten Abgeschlossenheit immerhin sinnvoll genossen werden können, empfangen die »angewandten« oder »Nutzkünste«, die Baukunst und das Kunstgewerbe, erst ihre eigentlichste Bedeutung, ihren tiefgründigen Zweck in der Beziehung zu und der Beziehung mit der Umwelt: ihre geistige und künstlerische Ergänzung ist der Mensch, der sie gebraucht. Dieser kulturgeschichtlich bestimmte Faktor, der moderne Mensch, erscheint damit den Nutzkünsten als die sich konstante Voraussetzung gegeben, nach ihm haben sie sich zu richten, ästhetisch zu »stimmen«. — Das ist die Forderung, die unser Sehnen nach einem »modernen Stil« meint. —¹

Weit entfernt von einer Erfüllung dieses so selbstverständlichen Gebots, zeigte die bislang geübte Durchschnittsarchitektur den gekennzeichneten Dualismus: sich selbst gerechter Kunstformen hier, einer roh und unverhüllt sich brüstenden Technik da — in erschreckendem Umfang. Auf der einen Seite soll die gegenwartsfremde Formenwelt des durch die Stilgeschichte geheiligten Akademischen die Schmuckbedürfnisse befriedigen, welche die andere Seite des üblichen Baubetriebs, die nüchterne Materiallogik und bloß errechnete Zweckkonstruktion des Hochbauingenieurs, der plastischen Vorstellungskraft nicht darzubieten vermag! Der Beispiele solcher dualistischer Zusammenkoppelung sind so viele und sie treten uns, als längst bekannt, tagtäglich unter die Augen, daß es sich fast erübrigt, auf eines noch besonders hinzuweisen: ich meine die großstädtische Mietskaserne, jenen rohen, rein aus spekulativen Absichten geborenen Kasten, den alsdann eine gefühlsunsichere Verstandesbildung mit Renaissanceesimsen und Stuckkaryatiden »verzieren« zu müssen glaubt. —

Eine Lösung dieses klaffenden Kulturproblems gehört zu den Herzenswünschen unserer Zeit, wovon denn auch wiederholt Stimmen laut wurden, von erlesenen Vertretern des Publikums, wie Karl Scheffler mit seinem empfehlenswerten Buch »Die Architektur der Großstadt« (mit 60 Abb. Berlin 1913), von Künstlern selbst, wie Peter Behrens, dessen von männlichem Willen erfüllter, zukunftsverheißender Vortrag über den »Zusammenhang des baukünstlerischen Schaffens mit der Technik« uns allen noch in dankbarer Erinnerung steht.²

Diese Sehnsucht verlangt nach einer Kultursynthese, die ihren Bereich kaum weit genug spannen kann. Denn sie muß die fremdartigsten oder gar sich befeindenden Elemente verbinden: die künstlerische Form in ihrer idealen Eigensinnigkeit und die technische Konstruktion in ihrem übermenschlichen, materiell harten Zwang, einen geistig individualisierten Geschmack hier und die sozialen Bedürfnisse weiter Volksmassen da, — logisch denkende Einheit und rein instinktiv handelnde Mannigfaltigkeit. — Kurzum, die geistige Kunst und die materielle Zivilisation sollen fürderhin nicht mehr sich einander ausschließende Gegensätze bedeuten oder aber der eine Faktor auf Kosten des andern eine Vorherrschaft anstreben: als abstrakter Ästhetizismus, als technischer Materialismus, — sondern beide sollen sich organisch verschmelzen und funktionell vereinen in dem höheren Dritten, das man als »Kultur« bezeichnet! —

2

Wenn man den Grundlagen der gegenwärtigen Baukunst nachfragt und sie mit denen vergangener Zeitalter vergleicht, so ergibt sich als Folge der heute bestehenden Kulturlage eine doppelte Veränderung: andere Bauherren und andere Bauaufgaben.

In früheren Jahrhunderten waren die Auftraggeber der Baukunst Kirche und Geistlichkeit, Fürsten und Adel. Wenn während des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts auch das Bürgertum der Städte eine Rolle als Bauherr zu spielen unternahm, so erschien es auch darin nur als der »dritte Stand« neben Adel und Geistlichkeit, die kulturell und formal tonangebend, das heißt künstlerisch: stilbildend, waren und blieben. — Aber seit der Revolution hatte sich dieses Verhältnis umgekehrt. Der Ausspruch des sich hierin selbst charakterisierenden Napoleon: »*La carrière est ouverte au talent!*« wirft eine Menge demokratischer Individualitäten an die Oberfläche der Gesellschaft, und die erste Stilverkörperung der neuen Bürgerlichkeit ist das Biedermeier, das, wohlgermerkt, in seiner Zeit führend erscheint: von der bürgerlichen Gesellschaftsschicht aus beherrscht es ebenso die Höfe und die Geistlichkeit, die damit ihre stilschaffende Rolle endgültig abgegeben haben. —

¹ Vgl. Broder Christiansen, »Philosophie der Kunst«. Hanau 1909. IV. Der Stil. S. 223-224.

² Der Vortrag wurde gehalten auf dem Kongress für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Berlin 7. Bis 9. Oktober 1913. Abgedruckt in dem Bericht (Stuttgart 1914) auf S. 251 bis 265.

Je mehr die patriarchalische Wirtschaftsform des Ackerbaus dem neuzeitigen Industrialismus weicht, um so mehr nimmt die Kulturmacht des Bürgertums zu. Der soziale Umschwung von Beginn bis zu dem Ausgang des neunzehnten Jahrhunderts erscheint größer, als der aller vorausgehenden Jahrhunderte zusammengenommen. — Das erwerbstätige Volk wird mündig: es findet seine Öffentlichkeit, in der es seine Gefühle und Wünsche aussprechen kann. Der aristokratische Einzelne wird von der demokratischen Menge übertönt. Die Meinung der Masse und die Ansprüche der Massenarbeit finden in der Theorie des Sozialismus ihre geistige Formulierung. Was in den Tagen des *ancien régime* intellektuell und gesellschaftlich mundtot machte, die Handarbeit, die schaffende Tätigkeit, die ein Neues hervorbringt und sich nicht von ererbten Lehnszinsen nährt, verleiht den modernen Adel, stellt den Berechtigungsschein aus zu einer Führerrolle. »Die Arbeit« ist zum höheren Begriff geworden, der sich seine neuzeitliche Ethik gebildet hat. — Diese bürgerliche Arbeitsdemokratie stellt den neuen Bauherrn in der Architektur, den Kaufmann, den Industriellen: so sehr erscheint dieser als Repräsentant unserer Zeit, daß die anderen Auftraggeber, wie der Staat oder die Fürsten, sich nach dem von ihm aufgestellten Maßstab richten müssen; die Stadtgemeinden zumal können nur großkaufmännische oder großindustrielle Baupolitik betreiben. —

Dem bürgerlich demokratischen Bauherrn entsprechend, wird zur wichtigsten, ja alleinigen Bauaufgabe der modernen Architektur die bürgerlich-demokratische Großstadt: hinsichtlich ihrer intensiven Arbeitsweise wie ihrer extensiven Verkehrs- und Handelsbeziehungen. Hier wird die tausendfältige Ware raffinierter Kulturbedürfnisse erzeugt, deren Absatzgebiet sich aber nicht mehr auf die enge Stadtwirtschaft, die Provinz oder auf das Land beschränkt, sondern deren Feld die Welt ist. Diesem Herz weltwirtschaftlichen Betriebes gilt es, immer neue Kammern zu erschaffen, alte, verbrauchte zu ersetzen. Hier in diesen Großstadtbauten kann sich ein neuer Architekturwille auswirken, während des seit Jahrhunderten architektonisch saturierte flache Land dagegen dem Baubedarf der modernen Großstadt nicht entfernt nahekommt.

Die Großstadt mit ihrer Weltindustrie und ihrem Welthandel hat schließlich ganz neue numerische Maßstäbe für die Baukunst geschaffen. Schon die neue, bis jetzt unerhörte Bevölkerungsdichtigkeit stellt eminente Probleme auf dem Wohnungsgebiet und dem Gebiet des Binnenverkehrs. Wenn früher die majestätische Ausdehnung von St. Peter, dem Eskorial oder von Barockschlössern wie Versailles aus der prunkvollen Phantasie, der in höchstem Sinn repräsentativen Kulturidee einzelner Staatenlenker entsprungen war, so bedeutet der Platzumfang von Bauten wie dem Leipziger Hauptbahnhof oder eines Fabrikenviertels der Berliner A.E.G. eine sachliche Notwendigkeit der modernen Arbeit. Es ist bekannt, wie diese neue, quantitative Eigenschaft der heutigen Baukunst, die große Anzahl und der unerhörte Maßstab, in einem jungen Land ohne historische Voraussetzungen und mit einer dementsprechenden rücksichtslos folgerichtigen Industriekultur, Nordamerika, einen wahren Enthusiasmus für Quantitäten und Maxima erzeugt hat. —

Soll unter dem bedeutungsreichen Begriff des »Stils« der formale Ausdruck des einheitlichen Lebensgefühls einer historischen — das heißt raum-zeitlich begrenzten — Gruppe verstanden werden, so sind alle diese Kulturfaktoren als Inhalt darin aufzunehmen: die Demokratie und die sozialistische Gleichwertigkeit der Volksmassen, die Intensivarbeit der Industrie und die weltwirtschaftliche Ausweitung des Handels und damit des neuzeitlichen Geisteshorizonts, und endlich die maßgebende Rolle der großen Zahl.

—

3

Welche Möglichkeiten der Lösung bieten sich als Ausdruck des geschilderten modernen Kulturinhalts dar, wie kann die Zeit »ihren Stil«, ihre formale Synthese finden?

Broder Christiansen läßt — in seiner so begrifflich klaren wie künstlerisch verständnistiefen — »Philosophie der Kunst« das »ästhetische Objekt«, das Kunstwerk unserer inneren Anschauung, sich aus »Stimmungsimpressionen« aufbauen, welche zu der Stimmung des Kunstganzen sich verhalten wie die Elementarsynthesen der verschiedenen sinnlichen und geistigen Gegebenheiten zu der Gesamtsynthese des künstlerischen Eindrucks. Die verschiedenen Komponenten eines Kunstwerkes, der geistige Gehalt und die ihn gestaltende Form, sein Träger: das besondere Material, und sein realer Ausdrucksfaktor: die besondere Technik, die Stimmungswerte von Ton und Rhythmus, eigentümlichen Klängen oder Farben — alle diese Komponenten stellen hier Instrumente eines großen symphonischen Orchesters dar, als dessen Leiter der künstlerische Stilwille erscheint. Und wie nun im Orchester bald die eine, bald die andere Stimme die »Führung« hat und damit verlangt, daß sämtliche übrige Instrumente sich ihr unterordnend, ihr folgend angleichen, so läßt sich auch der Charakter des Kunstwerks häufig aus dem Dominieren eines seiner Elemente bestimmen, falls sie nicht alle in genauer Gleichwertigkeit einander die Waage halten: so wird man formale Kunststile unterscheiden können von solchen, bei denen der Gehalt, mit seinem starken Assoziationsvermögen, als wesentliches spricht, Stile, die in den Mittelpunkt ihres Fühlens die seelische Harmonie von Ton und Farbe setzen, andere die den Rhythmus, wieder andere, die den sinnfälligen Eindruck ihres Materials oder der Technik besonders lebhaft hervorheben und damit dem individuellen Kunstwerk seine innere Ordnung und seinen ganz persönlichen Charakter zu geben suchen. —

Auch die moderne Architektur hat bei ihrem Streben nach einem einheitlichen Kulturausdruck, dem Stil, von solchen verschiedensten Ausgangspunkten ihren Weg genommen. Da haben wir Formkünstler, wie die Wiener Bauschule Otto Wagners und Josef Hoffmanns, wie die modernen Klassiker Peter Behrens oder Wilhelm Kreis oder wie die, die ganze kunstgeschichtliche Überlieferung neu beherrschende Berliner Messelschule, Alfred Messel selbst und dessen Freund Ludwig Hoffmann vor allem, die das optische Erlebnis der Bauform in seinem räumlichen Ausdruck, in der Harmonie seiner linearen und plastischen Verhältnisse zur Grundlage ihrer Architekturgestaltung gemacht haben.

Alle diese Künstler gehen von dem Wohlklang rhythmischer Raumfolgen aus, wie er sich in der Abstraktion eines streng symmetrischen Grundrißbildes, in der reinen Stereometrie des Luftkörpers oder der Baumassen am schönsten offenbart: »Justa spatiorum dimensione nobilis urbs« (die durch das richtige Verhältnis ihrer Innenmaße vornehm wirkende Stadt) lautet die bezeichnende Inschrift auf dem Stadttor der klassizistischen Schachbrettstadt Mannheim von 1606. Und solch reine Raumidee suchen dann

diese Architekten mit dem entsprechend künstlich-künstlerischen Leben zu erfüllen. Freilich steckt in vielen dieser so feinen Raumgebilde noch ein gehöriges Stück Artistik, Welt- und Gegenwartsabgewandte »Kunst an sich«, so daß man manche von ihnen gerne als kostbare Anregung zu einer neuzeitigen Baukultur, nicht aber als diese, auf derbere Füße zu stellende Baukultur selbst nehmen wird.

Von stärkerem Wirklichkeitssinn sind da jene Schöpfungen — beispielsweise von Wilhelm Kreis, von Oskar Kaufmann oder von Behrens — erfüllt, die gewiß auch von der »Raumidee«, von der schön proportionierten Architekturform ausgehen, sie aber mitten in die Realität des modernen Lebensstroms zu stellen wissen. Für diese Künstler und ihre Jünger bedeutet Architektur, wie das Behrens einmal ähnlich ausgesprochen hat, vor allem der starke Formwille, der sich in dem technisch-materiellen Bedingungskomplex unserer Zeit durchzusetzen hat. —

Mit der Form beginnen natürlich auch alle jene Künstler, die man als »die Akademischen« oder »die Historiker« zu bezeichnen pflegt, von Thiersch zu Seidl, von Rachdorff und Ihne zu Ludwig Hoffmann. An sich wollen sie damit nichts anderes als die Tradition bewahren, und wer weiß, was in der ganzen Kunstgeschichte die von Geschlecht zu Geschlecht erfolgende Weitergabe der Kunst- und Werkstatterfahrungen bedeutet, wird dieses Streben nur billigen können. Allein es ist stets zu befürchten, daß die Formüberlieferung den Überlieferern der Form selber über den Kopf wächst; das heißt, daß ihre akademischen Formen ein unserm heutigen Leben fremdes, gedanken- und blutarmes Spiel bleiben. Denn nur, wenn die formale Tradition von einem bewußt modernen Kulturwillen stets aufs neue durchknetet wird, können lebenskräftige Geschöpfe entstehen. Andernfalls wirkt jede formhistorische Bindung als unerträgliche Maskerade, in der der lebendig empfindende Zeitgenosse nicht mitmachen kann, da er ja nicht renaissance- oder rokokohaft oder in dem vergangenen Charakter der Weimarer Zeit lebt und webt, sondern immer nur lebendig. —

Wie ein bewußter Protest gegen solche rein formale Wertung bei Kunst, wie sie die akademischen und die historischen Baumeister pflegen, wirkt da jene Künstlergruppe, die ihren Stil aus den realen Impressionen des Materials und der technischen Konstruktion herleiten: Pioniere des neuen nutzkünstlerischen Gedankens wie der wundervolle Idealist Henry van de Velde, der Münchener Hermann Obrist, der Berliner Bruno Taut und der Bauingenieur Professor Karl Bernhard, um nur einige bedeutende Namen anzuführen. — Anregung zu ihrem Architekturschaffen geben die spezifischen Eigenschaften des Materials, die ihre Formensprache dann zu sinnfälligem Ausdruck verdichtet: die strähnige Linearität des geschmiedeten Eisens, die zusammengeballte Massigkeit des Betonblocks, andererseits wieder die unendlich variable Formbarkeit des eisenarmierten Betongusses, das anmutig Flüssige des Putz- und Zementauftrags, die erdgeborene Schwere des gehauenen Naturfelsens und dagegen die kultivierte Zierlichkeit des in vielfältig seinem Flächenmuster sich wiederholenden Backsteins, oder das botanisch Gewachsene des Holzes, das kristallhaft Spiegelnde des Glases, — alle diese und noch tausend andere nuanzierte Materialempfindungen vereinen und komplizieren sich mit den besonderen Impressionen, die wieder von einer anderen Seite, der Konstruktion mit ihren mannigfachen statistischen Möglichkeiten von Druck und Schub, von Zug und Spannung, herkommen, zu einem Stil von gewiß modernem Empfinden, — wenn es freilich auch alte Stile gibt, wie etwa die Gotik, die ebenso das Konstruktionsprinzip zur Kernidee ihres Schaffensvorgangs gemacht haben. — Eine Gefahr, der tatsächlich auch nicht immer entgangen wurde, liegt nur darin, daß alle diese Konstruktionssinnbilder und Materialnuancen, für die sich Henry van de Veldes enthusiastisches Bekenntnis »Amo« sein Glaubenssatz von der Linie, die eine Kraft ist, — begeistert, als so überfein empfunden und als so um ihrer selbst willen dargestellt erscheinen, daß sie wie etwas Esoterisches, Abstraktes — trotz aller realistischen guten Absicht — außerhalb des wirklich erlebten Lebens bleiben. Darin gibt dieser technologische Stil, so genial auch die meisten seiner energievollen Vertreter erscheinen, oft eine merkwürdige Parallele zu dem kunstgeschichtlichen Formalismus der Akademiker ab: bei diesen sind es historisch abstrahierte Formen, die der natürlichen Vollsinnlichkeit des gegenwärtigen Lebens widersprechen, bei den Technologen liegt die Gefahr in einer naturwissenschaftlichen Ideologie ihres Formenausdrucks ohne künstlerisch-anschauliche Vorstellungskraft! —

Der im Verlauf der bisherigen Betrachtung verwandte kunstkritische Maßstab war der, inwieweit der Formenausdruck der verschiedenen Baukünstler und Bauwerke sich in die zielbewußte Stimmung unserer Kultur einzufügen vermag, was — wissenschaftlich genommen — einer »Gehaltsästhetik« gleichkommt. Wäre es nun nicht möglich, diesen Kulturgehalt in den Brennpunkt des baukünstlerischen Schaffens zu stellen und damit jene artistischen Extreme zu vermeiden, zu denen eine formalistische Architektur einerseits, eine technologische andererseits leicht verführen? Wäre es nicht möglich, damit die weltfremde Autonomie der Formkunst und die kunstfremde Heteronomie der Technik in architektonischer Kultursynthese pantonom zusammenzufassen, beide Einseitigkeiten organisch überwindend, in einem Dritten, Mittleren zu überhöhen?

Tatsächlich gibt es unter unseren Architekten eine Gruppe, die den von dem Bauwerk zu fassenden Sachinhalt, das Bauprogramm, zum formgebenden Ausgangspunkt ihres Schaffens macht: man denke etwa an die Arbeiten Theodor Fischers und seiner Schule, an Paul Bonatz, an die Landhäuser von Hermann Muthesius, an Richard Riemerschmid und Hans Poelzig. In der Komposition geht diese Art Künstler von einem sich langsam zusammenordnenden Grundrißbild aus: sorgsam werden — beispielsweise beim Wohnbau — sämtliche Einzelbedürfnisse, sämtliche kleinen Komforterrungenschaften neuzeitlicher Zivilisation gegeneinander abgewogen und zu räumlichem Ausdruck zu bringen gesucht. Die immanente Gefahr dieses »Bauens von Innen nach Außen« — dieses Schlagwort galt sogar eine Zeitlang als moderne Architekturparole — steht klar vor Augen: sobald der kulturelle Zweckgedanke übertrieben wird, sprengt er jede Form, wirkt heteronom, voll kleinlicher Nützlichkeitskrämerei, in dem architektonischen Kunstwerk, das letzten Endes doch stets zu räumlicher Einheitswirkung geformt werden muß. Wenn aber jede Besenkammer, jeder Kohlenkeller sein besonderes Fensterchen in der Hausfassade beansprucht, dann ist diese architektonische Einheit eben nicht mehr möglich. — Nicht um eine Wiedergabe kleinlicher Bedürfnisse darf es sich deshalb bei dieser »Gehaltsarchitektur« handeln, sondern um das gefühlsmäßige Umsetzen sozialer Zweckideen in eine großräumliche Anschaulichkeit, um das Finden des den neuzeitigen Kulturinhalt am besten verkörpernden »Typus«, um ein Transponieren der modernen »Arbeit« in

musikalischen Rhythmus von der Art, wie ihn die auch lediglich aus dem »Bedürfnis« heraus gestalteten Industrieanlagen von H. Wagner in Bremen, von Hans Poelzig oder Peter Behrens erklingen lassen. —

Blickt man auf den Gang unserer Betrachtungen zurück, so erkennt man die vollkommene Gleichwertigkeit aller drei heute vortugsweise wieder geübten Methoden, zu einem Architekturstil zu gelangen, wie sie auch die kunstgeschichtliche Erfahrung beweist: In den sogenannten klassischen Stilen, dem griechischen des fünften und vierten Jahrhunderts und der Periode der italienischen und französischen Renaissance, erscheinen die formalen Impressionen an erster Stelle. Die Gotik leitet ihre Wirkung bekanntlich aus einer ins Ästhetische übersetzten Konstruktion ab, und die Zeiten des Barock, des antiken sowohl wie des gotischen wie des Barock des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts, rücken das Material in seiner Sondercharakteristik und seiner materiellen Massigkeit in den Brennpunkt des künstlerischen Interesses. Endlich betonen vorwiegend realistisch gerichtete Zeitstile wieder den Inhalt als ihre ästhetische Dominante, zum Beispiel der frühchristliche Kirchenbau, usw.

Haben es alle diese Stile, bei deutlich betonter Eigenart ihrer jeweiligen künstlerischen Synthese, zu wirklichen architektonischen Kunstwerken gebracht, so bewiesen sie damit ihre Fähigkeit, die von ihnen erwähnte Dominante in harmonischem Gleichgewicht einzugliedern einem übergeordneten Kulturganzen. Denn dieses ergab ja auch die bereits geführte Betrachtung über die drei funktionell verschiedenartigen Stilmöglichkeiten: Daß man zwar den Ausgangspunkt wählen kann, wie man will, daß aber schließlich das Resultat, eben die Kulturharmonie, überall die gleiche sein muß, — falls man nicht einseitig formalistisch oder einseitig materiell-technisch oder einseitig zweckmäßig-praktisch wirken will!

4

Den angedeuteten Möglichkeiten baulicher Lösung stehen entsprechende Möglichkeiten der optischen Wirkung zur Seite: Das Architektonisch-Räumliche, das Plastische und das Malerische.

In der Regel sind es nur diese Eindrücke, die der Betrachter für das Wesen des Kunstwerks nimmt, ohne sich klar zu machen, daß der Künstler selbst noch von ganz anderen Vorstellungen bei seinem Schaffen ausgeht. An dieser Einseitigkeit ausschließlicher Berücksichtigung des Eindrucks auf den Beschauer leidet auch Wölfflins jüngstes Buch über die »Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe«. — Die Wirkung kommt freilich dem Künstler nicht von ungefähr, als ein Zufälliges, sondern sie steht in engster ursächlicher Verbindung mit dem Schaffensvorgang, so daß sich meistens, von ihr aus rückschließend, auch die spezifische Art des künstlerischen Gestaltens erkennen läßt.

In bestimmten Wahlverwandtschaften finden sich die verschiedenen architektonischen Lösungsmöglichkeiten mit den Möglichkeiten optischer Wirkung zusammen: Die Kunstgattung, die von dem abstrakten Raum, den idealen Verhältnissen und der reinen Form als ihren Dominanten ausgeht, wirkt natürlich vor allem wieder absolut architektonisch-räumlich. Der Baukörper wirkt hier ganz klar als solcher wie in seinen Begrenzungen, den bündig gehaltenen Flächen und den überall deutlich zutage liegenden Linien seiner Kanten. Sämtliche Darstellungsmittel der Raumgestaltung chargieren gleichsam ihre Rolle, die raumschließenden Mittel, wie Wand, Fußboden und Decke, die raumöffnenden, wie Türe, Fenster und der Zwischenraum zwischen Säule und Pfeiler, und dann noch die Glieder, die zwischen diesen beiden Polen als raumtrennende vermitteln: Pfeiler und Säule und Bogen. — Alles das tritt mit bewußter, betonter Deutlichkeit und in vollendeter Klarheit im formal-architektonischen Kunstwerk in sichtbare Wirkung: seine Stimmung ist die einer in sich beschlossenen Ruhe, einer heiter gestillten Einfachheit.

Bewegung, geschwellte Kraftenergien, der funktionelle Lebensstrom sichtbar gewordener statischer Vorgänge des Tragens und Lastens, Schiebens und Widerstrebens, kennzeichnen dagegen die plastische Architekturwirkung, wie sie von technisch-naturalistisch erdachten Bauwerken ausgeht. Der Grundgedanke ist hier konstruktiv, und diese Kräfte des Materials und der Mechanik werden nun plastisch herausgebildet, »präpariert« wie die Muskeln eines lebendigen Körpers: in der Weise hat es die Gotik in ihren Pfeilerbündeln nicht anders getan, wie van de Velde mit dem logisch phantasievollen Nervensystem seiner Innenarchitekturen.

Anders wieder gibt sich die Stimmung malerisch empfundener Bauwerke, »malerisch« im Gegensatz sowohl zu jener architektonisch-raumklaren Wirkung, wie zu der plastisch-funktionellen Kraftanspannung. Die malerische Empfindung beruht auf einer wesentlich optisch eingestellten Passivität unseres künstlerischen Aufnahmevermögens, voll abwartend ruhigem Gleichmaß, ohne Spannung auf eine bestimmte Sache und ohne Gespanntheit für einen bestimmten Willenszweck: Der Gegenstand der malerischen Betrachtung erscheint zu gleichmäßigerer Übersichtlichkeit in flächenhafte Ferne gerückt. Wie mit gelösten Gliedern kontemplieren wir träumend mit halbgeöffneten Augen, diese schöne Sinnenwelt in ihren feinen Übergängen, zarten Abstufungen, und qualitätsreichen Halbtönen genießend, — alles, ohne mit bewußtem Willen die intellektuelle Sachgrenze zu ziehen, langsam, leise, »musikalisch« ineinander verfließen, verschwimmen, verweben lassend.

Das ist die Bewußtseinseinstellung spezifisch malerischen Kunstwirkungen gegenüber, wie sie auch für Architekturwerke zutreffen kann. Nur darf daraus nicht gefolgert werden, daß nun etwa »malerische Bauwerke«, wie zum Beispiel die deutschen der Spätgotik oder des Barock, weniger klar und nicht bis in die letzte Formeinzelheit eindeutig und plastisch greifbar vom Künstler durchdacht worden seien: denn was sich, im Gegensatz zu den absolut architektonischen Raumgebilden, geändert hat, ist vielmehr nur die Spannweite räumlicher Vorstellungsphantasie, die sich, im Vergleich zu jenen so einfachen Formen, unendlich komplizierter oder — wenn man so will — bereichert hat. Die »malerische Raumauffassung« ist aber keineswegs eine flüchtigere, qualitativ längere, als die sichtbar energische der architektonischen oder plastischen Formung.

Am ehesten schmiegt sich die malerische Wirkung jenen Bauten an, die aus einem sachlich-vielfältigen Bedürfnis herausgewachsen sind. Die lockere, ohne bestimmte Formabsicht sich aus einem rein zweckmäßigen Grundriß entwickelnde Anlage, die gern hier eine Zufälligkeit des Bauprogramms, dort dem Reiz einer optischen Sonderwirkung folgend nachgeht, trägt an sich schon das malerische Vorzeichen, und viele neuzeitige Villegiaturen, wie die englischen, wie die von Muthesius oder von Hugo Eberhardt,

vereinen solche sachlich differenzierte Zweckmäßigkeit mit höchst malerischen Formen- und Linien-, Farben-, Licht- und Schattenreizen.

Damit wäre der Dreiheit architektonischer Konzeption die Dreiheit anschaulich architektonischer Wirkungsmöglichkeiten gegenübergestellt und sinngemäß beigeordnet. Es erübrigt sich, nur noch zu sagen, daß diese Zusammenordnung von künstlerischer Erfindung und ästhetischer Wirkung vielleicht die häufigste, vielleicht auch die in der Natur der Sache am ehesten begründete ist, obwohl andere Kombinationen: wie zum Beispiel eine sachliche Zweckarchitektur, die sich rein architektonisch-räumlich ausdrückt, — durchaus möglich erscheinen und in vergangenen wie gegenwärtigen Zeiten auch tatsächlich vorkommen (Toskanische Bettelordenskirchen der vierzehnten Jahrhunderts, Behrens' Berliner Fabrikbauten der A.E.G.).

Großartig pantonome Naturen unter unsern Baumeistern endlich, wie Theodor Fischer, geben auf Grund eines universell erfaßten, reichen Kulturprogramms dann Baulösungen, welche gleichzeitig die weitgespannten Beziehungen proportionaler Raumschönheiten mit den plastischen Energien funktioneller Einzelformen und den malerischen Reizen mannigfaltiger optischer Vorstellungen in schöpferische Synthese vereinen.

5

Finden sich so die Eigenschaften schöpferischer Lösung und gefühlsmäßiger Wirkungen im architektonischen Kunstwerk gleichsam wie von selbst, unter der Wucht sich wechselseitig bestimmender Bedingungen gleichsam automatisch zusammen, so erhebt sich doch noch die wesentliche Frage: welche Rolle spielt wohl in der baulichen Schöpfung die Künstlerpersönlichkeit? Stellt sie nur ein regulierendes Prinzip innerhalb eines Vorgangs des Auswählens, des technisch-geschmacklichen Sichtens dar, oder muß der Baumeister genau so intuitive Persönlichkeit wie der Maler und der Bildhauer, der Musiker und der Dichter sein?

Was die Intensität des Persönlichen, des Schöpferisch-Intuitiven anlangt, so kommt darin der große Baukünstler, der phantasiebegabte Erfinder schöner Körper und Räume, selbstverständlich allen seinen künstlerischen Kollegen gleich. Peter Behrens sagt von seinem Schaffen: »Kunst entsteht nur als Intuition starker Individualitäten und ist die freie, durch materielle Bedingungen ungehinderte Erfüllung psychischen Dranges. Sie entsteht nicht als Zufälligkeit, sondern als Schöpfung nach dem intensiven und bewußten Willen des befreiten menschlichen Geistes. Sie ist die Erfüllung psychischer, das heißt ins Geistige übersetzter Zwecke, wie sie sich als solche in der Musik am klarsten offenbart³.« — Allein wie weit nun dies Persönliche und Individuelle wirklich in der Baukunst zu sichtbarem Ausdruck gelangt, das scheidet Architektur und Kunstgewerbe deutlich von den anderen Künsten: Es liegt das bekanntlich an dem dualistischen Doppelcharakter der angewandten Kunst, die mit ihrem einen Ende in die von allem praktischen Lebenswillen abgeschlossene Isolierung des reinen ästhetischen Erlebnisses hineinragt, mit dem andern aber wiederum gerade der aktiven Wirklichkeit dienstbar verbunden erscheint. So wird denn die Persönlichkeit, auf die das angewandte Kunstwerk notwendig Beziehung zu nehmen hat, weniger der Schöpfer sein können, der sich in ihm frei und ungebunden ausdrückt, als der Gebraucher — das ist in der Architektur der Bauherr, dem das nutzbare Werk Antwort auf seine Bedürfnisfragen, seine leiblichen wie auch seine geistigen, zu geben hat: nach einem muß das Baukunstwerk »sich stimmen«, und da dies, seinen innewohnenden Zweck nach, nicht der Erzeuger sein kann, wird es der Gebraucher sein müssen, soll es nicht zu verhängnisvollen Widersprüchen zwischen Leib und Seele, ästhetisch gesprochen: zu Stillosigkeiten führen. —

Bedeutet das nun — bei der gewöhnlichen ästhetischen Indifferenz des nutzkünstlerischen Verbrauchers, des Publikums, — eine Stereotyp durchgeführte Gleichförmigkeit, ohne einen anderen Wechsel als den durch die Verbindungen geforderten? — Der Mannigfaltigkeit dieser Bedingungen, der Schöpferischen wie der anschaulich wirksamen, und ihrer reichen Kombinationsmöglichkeiten wurde ja schon gedacht. Eine muß aber noch, ihrer starken Fähigkeit zu charaktvoller Unterscheidung wegen, besonders hervorgehoben werden, zumal da sie in eminenten Weise gerade für die Baukunst wichtig wird: Die Bedingung landschaftlicher Individualisierung. Von jeher war es Stilsforderung für alle Bauten, daß sie sich zweck- und stimmungsgemäß dem Charakter der Landschaft eingliederten und angingen, in der sie sich erhoben. Ja sie konzentrierten den natürlichen Landschaftscharakter in der Art, daß nicht nur sie von der Landschaft, sondern auch die Landschaft wieder von ihnen eine Art persönlicher Individualität empfing. In der großartigen Baukunst des deutschen Barock unterscheidet man so nicht nur eine nord- und eine süddeutsche Richtung, sondern deutlich voneinander sich abgrenzende rheinische, schwäbische und fränkische, sächsische, bayrische und österreichische Lokalschulen. So handelt es sich in diesen Architekturen zuerst weniger um Individualitäten des Individuums als um Individualitäten der provinziellen Rasse, um Lokalcharaktere, und hier sind es dann wieder große, intuitiv veranlagte Baumeister, welche den Lokalcharakter in sich selbst zu geistiger Persönlichkeit steigern, ohne dem Objektiven des Sachkunstwerks Abbruch zu tun: Fischer von Erlach und Lucas von Hildebrandt; Eosander von Goethe und Andreas Schlüter, Georg Bähr, Poeppelmann und Johann Balthasar Neumann.

In ähnlicher Weise hat auch die moderne Architektur, in ihren verschiedenen Entwicklungsstadien, typische Persönlichkeiten als Repräsentanten von nach Landschaft und Stammesart geschlossenen Gebieten hervorgebracht: Die Wiener, mit dem älteren Otto Wagner, dem jüngeren Josef Hoffmann an der Spitze, stehen in künstlerischer Eigenart abgegrenzt für sich. Messel und seine Schule verkörpern ebenso Berlin für die ältere Generation wie Gabriel und Emanuel Seidl München. Was der altpreussische Hanseate Peter Behrens, was der Mecklenburger Heinrich Tessenow für Niederdeutschland bedeuten, das sind für Oberdeutschland Theodor Fischer und Richard Riemerschmid usw. — Ob man sich freilich für den innerlich glühenden Franken Dürer oder den formvollendeten Schwaben Holbein, ob man sich für den intellektuell klaren Theodor Fontane oder den phantastisch reichen Gottfried Keller, für Fischer und gegen Behrens entscheidet, — das ist allerdings eine Frage persönlicher Kunstwertung.

Daß es nun fast ausschließlich deutsche »Stilprovinzen« sind, die die moderne Architektur hervorgebracht haben, scheint eine neue kunstgeschichtliche Mission der germanischen Nationen zu bedeuten. Frankreich hatte im Lauf des neunzehnten Jahrhun-

derts die moderne Weltmalerei, den Impressionismus, entwicklungsgeschichtlich gezeitigt, Deutschland die Weltmusik, die in Richard Wagner gipfelt. – Die künstlerische Formung der heutigen extensiven Kultur, der industriellen, demokratischen, weltwirtschaftlichen Zivilisation in ihrer ganzen Massigkeit und brutalen Rohheit, ist – bis jetzt – nur der umfassenden Energie der germanischen Völker gegliedert: den angelsächsischen Ländern England und Nordamerika, dann Deutschland und Österreich vor allem, der Schweiz, den Holländern (mit Berlage, De Bazel und Lauweriks), den skandinavischen Völkern und den Finnen (Gesellius und Saarinen), — letztere zwar nicht der Rasse, aber dem Kulturkreis nach durchaus zu der nordisch-germanischen Gruppe hinneigend. Wie eine Probe aufs Exempel steht hier Belgien da: allein mit seinen der holländisch-germanischen Art innerlich verwandten Bauwerken künstlerisch möglich, während alle »Gallizismen« der neubelgischen Architektur als ein schnell verflatterndes Spiel willkürlicher Ornamentiererei erscheinen.

Tatsächlich hat heute die germanische Formkraft allein die schöpferische Fähigkeit, den modernen kulturellen Rohstoff geistig zu organisieren, baukünstlerisch zu bewältigen, bewiesen – abgesehen davon, daß in den romanischen Ländern, wie Frankreich, gar nicht das konkrete Baubedürfnis in einer stark anwachsenden Bevölkerungsziffer vorlag. Anscheinend beruht dieser deutsche Vorgang auf der hier gepflegten pantomonen Auffassung der Kunst: unsere ganze Umwelt erscheint dem deutschen Idealismus als organisch zu gestaltender Kosmos, – indessen die romanische, vor allem französische Anschauungsweise die Kunst als etwas exklusiv Autonomes für sich begreift, sie als Funktion einer esoterischen Gesellschaftsgruppe, als das in der Lebensgesamtheit zwar nutzlose, jedoch schöne und anmutsvolle Spiel eines vornehmen Kreises betrachtet wissen will. – Nur die erstere, pantomone Weltauffassung wird für die Erschaffung einer modernen Baukunst, eines Gegenwartsstils, fruchtbar sein können, da ja dieser mit allen seinen Lebensorganen seine materielle Nahrung aus dem Boden der gegenwärtigen Kulturkonstellation ziehen muß: Will er »Stil« sein, Anspruch auf formale Allgemeingültigkeit erheben, so muß er das Überzeitlich-Traditionelle unserer Kultur in Gegenwartswerte neu umsetzen, wieder beleben können, er muß das sozial Verbindliche suchen, das über das bloß persönlich und individuell Wertvolle hinausgreift, er muß den klaren »Typus« finden für alle die Probleme, die ihm die demokratische, industrielle, weltwirtschaftliche Periode zuschiebt. – Dies aber vermag nur eine Kunst, die nicht »nur für sich« zu existieren strebt, sondern die mit verstandesheller Bewußtheit sich in die nun einmal weltgeschichtlich so gewordene Gegenwartskultur freudig eingliedert.

6

Die materiellen Probleme der demokratischen, industriellen, weltwirtschaftlichen Zeit findet die moderne Baukunst in dem neuen gesellschaftlichen Gebilde der Großstadt. Es sind hier die verschiedenen Aufgaben, die in räumlich engster Nachbarschaft und mannigfaltiger zwecksachlicher Verknüpfung, ihrer architektonischen Formung dringend harren.

Die geschichtlich unerhörte Bevölkerungsdichtigkeit, die die ehemaligen Bewohner weiter Länder an einem einzigen Punkt der Landkarte versammelt hat, gebar als Notstandsprodukt die großstädtische Mietskaserne, die – fast wie ein Musterbeispiel – den inneren Dualismus neuzeitlicher Baukunst demonstriert: auf der einen Seite eine geistlos hochentwickelte Technik der materiellen Konstruktion und aller nur erdenkbarer, äußerer Komfortbedürfnisse, auf der andern der gegenwartsfremde Schmuck akademisch gewachsener Ornamentsblüten, von »Verzierungen«, die in ihrer kunsthistorischen Selbstgerechtigkeit der Sache, der sie »dienen« sollten, zu spotten scheinen. –

Die Lösung liegt hier – wie überall auf dem Gebiet der modernen Baukunst – nicht in einer »verschönernden« Verleugnung der Tatsächlichen, vielmehr in der starken, der bewußten Betonung und der hervorkehrenden Steigerung seiner Wesenseigenschaften: in der den vielen Einzelräumen entsprechenden, gleichmäßigen Übereinanderschichtung endloser Reihen von Fensterlöchern – Otto Wagner gebraucht dafür einmal das drastische Bild: »Ein Trumm Käs mit Löchern«, – wie es der eindruckstarke Anblick des noch unverputzten und unverzierten, großstädtischen Backsteinrohbaus darbietet. Unter den heute schon häufigen Beispielen dieser naturgemäßen Auffassung seien die als großer Einheitsblock zusammenhängenden Beamtenwohnhäuser von Paul Mebes in Steglitz bei Berlin und die mitten im großstädtischen Geschäftsviertel Hamburgs sich erhebenden Stockwerkbauten von Fritz Höger besonders genannt.

Sucht der moderne Mietshausbau so in gleichstrebender Übereinstimmung mit dem Zivilisationswillen zu schaffen, sucht er gleichsam nach der monumentalen Gebärde, die das grandiose Material unseres Zeitalters anschaulich erschöpft, so läßt sich auch noch eine andere stilistische Einstellung zu der Kultursendung der Gegenwart ausdenken: die einer komplementären Ergänzung.⁴ Der Mensch unserer Tage will in seiner Wohnung eine Erholung von aller lauten Vielgeschäftigkeit der beruflichen Umwelt finden. Als Folge davon strebt man nun eine grundsätzliche Trennung der zentralen Geschäftsstadt mit ihrem Stockwerksbau, der »City«, — wie man nach englischem Vorgang die Sache bezeichnet — von den flachgebauten Wohnsiedelungen, den »Cottages«, rings um die alte Innenstadt, an. — Es ist eine arkadische Friedsamkeit, die diese Landhäuser, große wie kleine, reiche wie einfache, atmen. Die moderne, gefühlsgesättigte Sachlichkeit scheint zu diesen zu »Gartenstädten« sich zusammenfügenden, aus einem kulturell klar begrenzten Grundrißprogramm herausgewachsenen Landschaftsbauten ihre ersten, künstlerisch ganz reifen Früchte gezeitigt zu haben: man erinnere sich der vornehmen Wohnsitze von Bruno Paul oder Hermann Muthesius, der für Arbeiter oder Beamten gedachten Kleinsiedelungen von Heinrich Tessenow, Richard Riemerschid, Paul Schmittbrenner, Georg und Heinrich Metzendorf und vieler anderer.

Damit erlangt das neuzeitliche Wohnproblem, die geistig, sozial und gesundheitlich einwandfreie Unterbringung der großstädtischen Bevölkerungsmassen, seine architektonische Gestalt. — Der zweite Wesenszug der modernen Großstadt ist — wie einleitungsweise schon hervorgehoben wurde — die Tendenz auf das Weltwirtschaftliche, die sich in den mächtigen Bauten für den

4 Vgl. Broder Christiansen a. a. O. S. 226, 227 u. ff.: Der Zeitstil in der Nutzkunst als Spiegelbild einer modernen Kultur der »Reizsamkeit« oder als deren Ergänzung in einer »Erholung von uns selbst«. Einiges scheint darauf hinzudeuten, daß die Einstellung der Nutzkunst auf den Menschen noch öfter im Sinn des spezifisch Komplementären erfolgt.

Handel, die Industrie und den Verkehr ausspricht. In Kontor- und Bürohäusern, die ihren weltwirtschaftlichen Zweckgehalt in einer bewußt gleichmäßigen Reihung kaufmännischer Arbeitszellen zum Ausdruck bringen, wird so der zeit- und sinngemäße Formtypus herausgebildet (Kontorhäuser von Höger in Hamburg, großindustrielle Verwaltungsgebäude von Peter Behrens in Düsseldorf, Hannover und Köln). Das moderne Warenhaus, wie es in Messels Wertheimbauten seinen wahrhaft epochemachenden Urtyp, in vielen anderen großstädtischen Geschäftshäusern (zum Beispiel von Wilhelm Kreis in Köln oder Josef Olbrich in Düsseldorf) Nachfolge gefunden hat, sucht seinen Grundgedanken des syndikatsähnlich vereinigten Kleinhandels nach Art eines überdeckten Marktes von vielen Geschoßgalerien zu verwirklichen. Über die verschiedenen Einzelstände des Kleinverkaufs legen sich große Hallendächer, welche einheitlich monumentalisierte Pfeilerfassaden längs den Straßen stützen, zugleich dem Verkehr des Lichtes — des Tags über von außen nach innen, und während der Abendstunden von innen nach außen — baukünstlerische Möglichkeit gewährend, und dann wieder den verlockenden Anblick der Waren in unendlich vielen Schaufenstern der vorbeiströmenden Menge anpreisend darbietend.

Und ebenso sucht der moderne Industriebau, dessen größter Meister, Peter Behrens und Hans Poelzig vor allem, ihn aus der Scheußlichkeit jammervoller Notstandsgebilde auf die Höhe bewußter Architektur gehoben haben, die Vielgeschäftigkeit der weltversorgenden Massenarbeit in ungeheuer weiten, unerhört hellen Hallen räumlich zu bewältigen, in sehr einfachen, klar empfundenen Baukörpern, deren großzügig rhythmisierte Fassaden den Eindruck jener weltwirtschaftlichen Monumentalität, jenes überwältigenden Produktionstempos wiedergeben sollen, den die Begriffe Welthandel und Großindustrie, Massenerzeugung, Völkerbedarf und Völkerverbrauch gefühlsmäßig auslösen.

Die selbe weitausholende Geste wie die maschinendurchtosten Industriebauten zeigen die verschiedenen Verkehrshochbauten der Großstadt, die Durchgangsbahnhöfe und Kopfstationen der Fern- und Lokalbahnen, der Stadt-, Ring-, Hoch- und Untergrundbahnen, die Wartehallen der Tramways: Das sie alle beherrschende Wesensprinzip ist das der durchlaufenden Schnelligkeit, der beispielsweise durch eine besonders betonte Horizontalität der beherrschenden Architekturglieder Rechnung getragen werden kann. — Sonst aber suchen gerade die neuen Bahnhofsbauten — der Leipziger Hauptbahnhof von Lossow und Kühne, der Darmstädter Bahnhof von Friedrich Pützer und Paul Bonatz' wundervoller Stuttgarter Bahnhofsbaus — das Moment großmonumentaler Ruhe hervorzuheben, den architektonischen Formausdruck zu finden für den mächtigen Haltepunkt in dem landein und landaus rasenden Getriebe des Weltverkehrs. — Damit geben diese Bahnhofsbauten eine künstlerische Synthese, die ästhetisch geformte Beruhigung des ruhelos flüchtigen Sachinhalts, gleichsam potentielle Bewegung in der architektonisch verfestigten Gestalt des gebändigten Rhythmus.⁵ —

Die Fest- und Repräsentationsbauten muten in diesem großstädtisch modernen Bauprogramm fast wie ein Fremdes an, da ihr Inhalt nicht so ausschließlich seine Entstehung unserer Zeit verdankt, wie die ganz von dem neuen Zweckgedanken beseelten Bauten für Industrie, Handel und Verkehr: die in sich selbst geheiligte Vorstellung der fürstlichen und kirchlichen Autoritäten ist ein- für allemal dahin. Auch die Machtbefugnis der kommunalen Bürgermeister — eines Verwaltungsbeamten unter sehr vielen anderen — entbehrt jeglicher formenschaffender Phantasiewirkung. — Deshalb müssen alle jene repräsentativen Bauten, wie Kirchen, Rat- und Stadthäuser, vor allem, dem demokratischen Zug der Zeit entsprechend, die Seele des Volkes: die schöpferische Souveränität der ganzen Stadtbevölkerung, zu verkörpern suchen.

Das spricht sich denn auch in den neuen Bauprogrammen und Grundrißforderungen aus, die weite Versammlungshallen vorsehen, in der Schaffung ganz neuer bewußt demokratischer Bauaufgaben, wie großer Volksbadeanstalten, dann Volksbildungsstätten aller Art: von den schönen Schulen angefangen, mit denen zum Beispiel Theodor Fischer Stuttgart und München mannigfach geschmückt hat, bis zu den Volksbüchereien, Volkstheatern (Hans Poelzigs Entwurf zum neuen Opernhaus in Berlin, Oskar Kaufmanns Berliner Volksbühne) und Volksmuseen (Friedrich Billings Städtische Kunsthalle in Mannheim), die an Stelle der aristokratisch exklusiven Hoftheater und der Fürstlichen Kunstkammern heute getreten sind. — Selbst die gelehrte Isolierung der Universität sucht inhaltlich und formal ihren Bauten den Anschluß an diesen Geist demokratischer Zweckbestimmung zu geben, wie Theodor Fischers Jenaer Neubau beweist, eine Stiftung des ganz sozialistisch denkenden Physikers und Nationalökonomern Ernst Abbe. Daneben werden aber noch besondere Volksschulen, »Akademien für jedermann« (Fritz Wicherts Gründung in Mannheim) errichtet, schöne Vortragsgebäude (Theodor Fischers »Pfullinger Hallen«, sein Gustav Siegle-Haus in Stuttgart), um, nach dem großartigen Vorbild Nordamerikas, die feste Brücke zu schlagen zwischen geistig hoher Bildung und dem werktätig schaffenden Lebenswillen der gesamten Nation.

Und endlich geben sich auch die wenigen Denkmäler, die dieses ganz mit dem Strom volkstümlicher Lebensarbeit vereinigte Kunstwollen noch zuläßt, als das Erzeugnis demokratischer Massen: sie streben einen auf größere Fernwirkung im Landschaftsbild berechneten, stimmungshaft vereinfachten, wesentlich architektonischen Eindruck an und verschmähen — wie das Volkslied — selbstsicher jede historisch eng begrenzte Einzelform, die dem urtümlichen Empfinden nichts zu sagen hat. Können doch allen diesen so zeitgemäßen, bis vor kurzem noch ganz unerhörten Kulturbestrebungen jene früher üblichen, historisierenden Detailformen nicht mehr genügen: im Maßstab wirken sie viel zu klein, in ihrer assoziierenden Stimmung aber — für die doch ganz neuzeitlichen Zwecke — wie eine inhaltlose Maskerade, — was der bekannte Atelierausdruck als »kitschig« bezeichnet.

Alle diese in ihrer Stimmungsabsicht gleich gerichteten Bauten schließen sich zu dem übergeordneten Gebilde der modernen Großstadt zusammen. In ihr gelangt eine Tendenz aufs weiträumig Große, auf das künstlerisch Systematische zu souveräner

⁵ Damit sei die meines Erachtens abschließende Antwort gegeben auf den Diskussionsstreit, der sich im Anschluß an Peter Behrens' Vortrag über den »Zusammenhang des baukünstlerischen Schaffens mit der Technik« auf dem Berliner Kongress für Ästhetik und Allgemeinen Kunstwissenschaft 1913 erhob: Bericht S. 259-265. Es wurde darüber gestritten, ob die zeitgemäße Hast des großstädtischen Lebens oder — in komplementärem Sinn — die Reaktion gegen jene Hast: die Zeit ungemäße Ruhe zu architektonischem Ausdruck gelangen soll. Mir scheint, wie gesagt, ein synthetisches Drittes als das dem modernen Kulturinhalt Wesentliche erreichbar: die zu architektonischer Monumentalität verfestigte Stimmung unendlicher Bewegung. —

Herrschaft, die in grundsätzlichem Gegensatz steht zu der wirtschaftlichen Selbstbescheidung des historischen Stadtgebildes, und die ebenso auch den prinzipiellen Weg des modernen Stilwollens überhaupt bezeichnet: von der Gestaltung dekorativer Einzelornamente im Sinn eines zweckbewußten Gefühlsinhalts bis zu Stadtbauanlagen von weltbeherrschendem Architekturwillen. Was hier noch vor kurzem Sache des mechanisch arbeitenden Geometers war, der das Stadtwachstum bestimmende Bebauungsplan, wird jetzt als unlösbare, intensivste Gesamtschöpfung von Zivilisationsforderungen und plastischer Formenschönheit, von technisch bedingten Notwendigkeiten und ästhetisch gestaltender Freiheit behandelt.

Man verspürt, sieht man ein solches neuzeitiges Stadtbild längs seinen von sachlich schönen Brückenbogen überspannten Flußufern sich entfalten, einen kräftigen Hauch gegenwartswirkenden Schöpfergeistes: die Baukunst als notwendige Bildwerdung eines neuen wirtschaftlichen Lebens, man verspürt eine bisher noch unbekannte »Poesie der Großstadt«. — Man verspürt in diesen, für viele Geschlechterfolgen berechneten Städteplanungen — wie sie die Wettbewerbe Großberlin von 1909 und Großdüsseldorf von 1911 gezeigt haben, — eine moderne, pantonome Gesinnung, die nicht mehr das Leben nur als »praktische Technik« nimmt und — weitab von diesem naturalistischen Leben — eine kostbar zarte Treibhauskunst, für sich und um ihrer selbst willen, kultiviert. Sondern die vielmehr aus der reichen Erfahrung des wirklich erlebten Lebens, einer schöpferisch lebendig gewordenen Wirklichkeit, die formgeborene Geistigkeit der Kunst schafft, die organisch in unsere geschichtlich gewordene Kultur eingebettet erscheint.

7

Das Problem des Stils, das in unserer Einleitung aufgeworfen, an vielen Sachbeispielen erörtert wurde, ist kein Problem des Intellekts, keine Frage abstrakt kritischer Erkenntnis, die ja — wie Bergson, Walther Rathenau und viele andere heute schon dargetan haben — immer nur ein höchst unvollkommenes Werkzeug zur Bewältigung der lebensvollen Wirklichkeit sein kann. Das Stilproblem erscheint vielmehr als die Frage an jeden Einzelnen von uns, ob er gewillt ist, an der Erschaffung einer kulturellen Gemeinsamkeit mitzuarbeiten. Ein Stil, der gegenwärtig so gut, wie die heute als historisch erkennbaren Stile der Vergangenheit, wird nicht von den Künstlern allein »gemacht«, sondern er bedarf der steten Mitarbeit des Publikums: als Leser und Hörer in Literatur, Musik und Theater, als Auftraggeber in den Künsten der Malerei und Bildhauerei, als Bauherr in Architektur und Kunsthandwerk. Das wohlgestaltete Kleid kann erst geschneidert werden, wenn der Mensch, der es anziehen soll, selber wohlgestaltet ist. Mit anderen Worten: ohne die ins Geistige gewandte, feste Wohnkonvention, ohne die grundrißbildende »sittliche Forderung« ist auch keine formale Neubelebung unserer Baukunst möglich!

Damit wächst aber das Architekturproblem zu einem Zentralproblem unserer Zeit: zu jener Frage nach dem unbewußten Kulturdrang, die Interessenvereinigungen wie dem »Deutschen Werkbund« ihre Existenzberechtigung verleiht. Denn tatsächlich handelt es sich hier um jede, scheinbar kleine Einzelheit unserer sichtbaren Zivilisation, nicht nur etwa um großräumige Bauwerke, — genau so wie Hugo von Hofmannsthal, gelegentlich eines Vortrags über den »Dichter in unserer Zeit«, in das Literarische auch den kleinsten Zeitungsartikel des letzten Zeitungsschreibers einbegriffen wissen will.

Die Thesis der Zeit ist die mechanische Produktion, welche in dieser Form für alle Geistigkeit gewiß ein Heteronomes bedeutet. Ihre Antithesis stellt sich in jener zeitfremden Kunst dar, die sich, autonom, von aller mitwirkenden Zivilisation in sich selbst zurückzieht. Dies führt — je nach der persönlich übereinstimmenden oder ablehnenden Einstellung — zu einem Dualismus, zu jener Doppelheit des Lebensstils, von dem schon mehrfach die Rede war und unter dem unsere Zeit in tiefstem Innern leidet.

Unser schöpferischer Wille aber, den Henri Bergson in seiner »Évolution créatrice« als den »élan vital«, den jugendlich optimistischen »Lebensschwung«, so wundervoll geschildert hat, muß hier und wird hier die Brücke schlagen: in einer pantonom gedachten Synthese von extensiver Mechanik, dem Heteronomen, und intensiver Kunst, dem Autonomem, in der dann die beiden früheren Zustände, im Hegelschen Sinn, des Wortes, »aufgehoben erscheinen«, das heißt zugleich enthalten, vernichtet und über sich selbst hinaus erhöht. Erst dieser pantonomen Synthese wird man dann den ersehnten Namen »Kultur« geben dürfen.

Hermann Keyserling: Wiedergeburt aus dem Geist

handschriftliches Manuskript, Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt, NL Keyserling, Kasten 077.10, Nr. 0423

<...> = Wort unleserlich

...teil = Teile eines Wortes unleserlich

~~Wort~~ = durchgestrichen

[?] = unsicher

/ = Varianten

Fußnoten = Randnotizen

Wiedergeburt aus dem Geist 14.3.20.

1.) Warum schreitet die Menschheit so langsam vorwärts? Beispiel Demokratisierung.⁶ Weil die Psyche ein ganz Anderes als Bewusstsein wähnt. Warum Ideale nie erreicht werden? Die Psyche als ein Objectives. Daher die Fruchtlosigkeit aller Programme als solcher.⁷ Das Herausgestellte wirkt nie innerlich. Deutschland unfruchtbar geworden durch Selbstentäußerung in die Vorstellungswelt.

2.) Zu Fichte's Zeiten gelang Deutschlands Wiederaufrichtung nur vorübergehend,⁸ denn sie geschah im Paroxysmus der Leidenschaft, und begründete dann eben die Aera der Wissenschaftlichkeit, die Deutschland's lebendigen Geist ertötet hat.⁹ Fichte's Wissenschaftslehre, Hegels Staat. Nun muss der Weg von der Theorie zum Leben zurückgefunden werden.

3.) Der Weg zur Verinnerlichung als Accentverlegung, Menschliche Freiheit besteht im persönlichen Erfassen dessen, was ohnehin wird. Wesen der Freiheit als Fähigkeit der Entscheidung.¹⁰ Die Psyche als Natur. Das Bewusstsein muss im tiefsten Lebensgrund verankert werden. Dies gelingt heute nur durch den Intellekt hindurch,¹¹ durch Sinneserfassung. Diese nötig, weil nur Verstehen Macht gibt, genau wie man die Natur nur beherrschen kann, wenn man deren Gesetze erkennt und nutzt.¹² Überdies Sinn letztlich Schöpfer der Erscheinung. Erfasst man ihn bewusst, so beschleunigt man die Entwicklung. Beispiel: die kommende universalistische Aera entsteht auf beliebigen Wegen, ditto die Vereinigten Staaten Europa's.¹³ Es gilt also zu verstehen, was es gilt und danach zu handeln, das Seinsollende persönlich zu ergreifen.

4.) Der Weg. Parteiprogramme vollkommen gleichgültig, alles Äusserliche irrelevant.¹⁴ Es muss eine innere Entscheidung statthaben. Warum die Deutschen diesen Begriff so schwer verstehen. Sie glauben, das freisetzende Bewusstsein sei eine letzte Instanz. Daher ihre wesentliche Unfruchtbarkeit. Sie kommen nie wirklich vorwärts. Unwirksamkeit des deutschen Geistes.¹⁵ Vorstellung im Wesen überhaupt nicht verankert. Daher bewirkt keine Erkenntnis Neuerung. Dies allein tut aber not. Es muss eine innere Entscheidung stattfinden,¹⁶ durch die sämtliche Kräfte der Seele aus der Vorstellung in das Wesen hineinbezogen werden und dieses unmittelbar zum Ausdruck bringen.¹⁷ So wird das Wort Fleisch. In Deutschland ist es nirgends Fleisch. Beispiele: Fehler in der Metaphysik und Politik. Das Umdenken. Kein innerliches Verhältnis zu den Dingen. Hat aber eine innere Entscheidung stattgefunden, dann wird dies von selbst anderes, denn innere ersetzt äussere. Wer Herr seiner selbst gleichzeitig Herr aller anderen. Das selbstverständliche Herrtum des Engländers. Der Gegensatz von Wille und Absicht. Man kann nichts vormachen.¹⁸ Wo innere Entscheidung fehlt, muss es zur äusseren kommen. Wie der Weise nicht der Passive ist, sondern der, welcher ausgekämpft hat, so wären Kriege überflüssig, wenn der Conflict in jeder einzelnen Seele erledigt wäre.¹⁹ Also kommt alles darauf an, dass die Deutschen sich selbst tiefer erfassen. Das Problem ist in erster Linie kein völkisches, sondern ein persönliches, kein geistiges, sondern ein seelisches.²⁰ Warum fehlt es an Führerpersönlichkeiten?²¹ Weil man sich über deren ausschlaggebende Bedeutung garnicht klar ist und keiner sie in sich sucht, sondern immer nur in äusseren Programmen. Darum setzt Volkserziehung Selbsterziehung voraus. Jeder Einzelne muss klar verstehen, inwiefern er auf Irrwegen war und bewusst den Accent in seiner Seele umverlegen. Dann wird eine organische Veränderung von selbst geschehen, dieses von selbst identisch mit der christlichen Gnade. Es bedeutet aber nie, dass man die Hände in den Schoß legen, sondern dass man daran arbeiten soll, den Prozess zu beschleunigen – ebenso wie man in der Landwirtschaft nicht Mencins' Gutachten befolgen soll. Klare Erkenntnis ist Voraussetzung der Macht über sich genau wie der über die Natur.²²

⁶ Seit dem 19 Jahrhundert gilt sie – Tocqueville z. T. noch actuell

⁷ Daher der Vorgang einer trägen Psyche (Germanen)

⁸ je mutiger Wissenschaft desto mehr erdrückt er das Leben [?]

⁹ aber wen sich nicht kennt, [?] <...> der Revolution als <...> Bourgeois

¹⁰ Der w... des *Verleugens* dient/dir/die zuletzt gestaltiges [?] (Rousseau, Johannes Müller)

¹¹ Freiheit verliert nur in der A...

¹² An einem genauen Punkt löst Erkenntnis automatisch den Willen: gageon [?]

¹³ Erfassung der »Idee« Deutschland

¹⁴ an sich Sinne gleichgültig, wie es gleichgültig, was man von sich denkt – es kommt drauf an, was man tut

¹⁵ Niemand denkt an *Deutschland* – jeder an seine Partei.

¹⁶ Die letzte Entscheidung vor 50 Jahren stattgefunden! Wesen der Freiheit Möglichkeit verschiedener Betonung

¹⁷ Kein <...> <...> solches, war Bourgeois – daher verwirklicht er nichts:- Es kommt ganz drauf an, als Bourgeois pflichtgemäß treu zu sein, nicht dasselbe zu verkörpern

¹⁸ Anthro- und <...>

¹⁹ Deutschland versklavt, weil es <...> zentral... ist

²⁰ Wen früher/findet [?] in <...> <...> das völk. Führertum

²¹ Führer wurden garnicht *erkannt* – <...>? Rang [?], Partei

²² Doch in dieser Aera könnte Wissenschaftlichkeit aufhören

5.) Deutschland's Wiedergeburt aus dem Geist nur denkbar, wenn der Geist innerlich, nicht äusserlich erfasst wird. Wenn jeder die Rettung nicht ausser sich sondern in sich sucht. Völkisch bedeutet dies vor allem, dass nie mehr Gelehrte Führer werden dürfen.²³ In Deutschland keine Männer der Initiative weil die meisten fähigen ins Militär oder in die Wissenschaft gingen, wo äussere Organisation die letzte Verantwortung fortnahm.²⁴ Wirklich lebendige Menschen kenne ich in Deutschland nur im Wirtschaftsleben. Wird man sich darüber klar, *warum* die Führer fehlen, so werden sie auch wiedererstehen. Es müssen innerlich unterschiedene Menschen sein.²⁵ Dies gelingt aber nur auf dem Wege klarer Erkenntnis, der bewussten Umstellung in den Mittelpunkt des Seins hinein. Und bevor diese organische Veränderung des deutschen Menschen nicht erfolgt ist, ist es völlig ausgeschlossen, dass er in der Welt eine führende Rolle spielt. Der Instinktunsichere ist dem Instinktsicheren naturnotwendig unterlegen. Deshalb verfallt man ja nicht in den Fehler von der Herrschaft anderer Parteien oder anderer Programme das Mindeste zu erwarten. Hier waren reaktionäre und radikale einander genau wert.²⁶ Die Einen mehr Charakter, die Anderen mehr Verstand. Charakter und Verständnis müssen zusammenfallen und dieses Problem liegt jenseits aller Parteiprogrammatik. So ist es auch wesentlich gleichgültig, wie man sich zum Staate stellt, ob dieser monarchisch oder sozialistisch werden soll.²⁷ Das Wesentliche ist, dass er nichts Herausgestelltes bleibt, wie er es in Deutschland bisher war, sondern mit der lebendigen Gemeinschaft verschmilzt. Dazu kann es aber wieder nur kommen, wenn jeder Einzelne sich auf sich selbst besinnt, und es zu einer inneren Entscheidung bringt.²⁸

6.)²⁹ Wird dieses Problem erfasst, dann, aber dann allein, winkt Deutschland eine gewissere Zukunft als je zuvor. Das Höhere entsteht nämlich immer aus einem Niederen heraus.³⁰ So kann aus Deutschland gerade deshalb, weil es heute das Land der grössten Selbstentfremdung ist, das der höchsten Selbstverwirklichung werden. Die inneren Entscheidungen, welche anderen Völkern z. Zt. noch Überlegenheit schenkt, sind nämlich historisch überholt. Dies gilt speciell von der englischen, die gerade jetzt diesem Volk die Weltherrschaft errungen hat.³¹ Sie beruht auf Cant, auf Vorurteil, hält also Kritik nicht aus, Neuverknüpfung von Geist und Seele nötig, sonst siegt der Bolschewismus.³² Dies kann aber nur gelingen von vertiefter Erkenntnis her. Wir müssen klar uns selbst erkennen wie wir die äussere Natur bereits erkannt haben, denn auch die Seele ist Natur. Auf anderem Wege geht es nicht mehr. Nun herrscht in Deutschland die grösste Geistigkeit. Nirgends *bedeutet* Geistiges auch nur annähernd so viel.³³ Dieses *Bedeuteten* bezeichnet aber die Lebensbedürfnisse einer Seele. Nun aber müssen sie erkennen, dass es nicht beim Herausgestellten Geistigen stehen zu bleiben gilt, sondern dass das Erkannte in Leben umgesetzt werden muss.³⁴ Dies ist vollkommen möglich für jeden durch intensive Selbstkultur. Ist aber diese Verinnerlichung erzielt, dann wächst auch der Sinn für das Wesentliche bei anderen. Dann wird man von selbst die richtigen Führer erkennen und erküren. Dann wird alles Deutsche Können von selbst und dies zum ersten Mal in den Dienst des deutschen Wesens treten. Und dann erst naht für dieses die historische Stunde. Jedes Volk hat seine Mission seiner Anlage gemäss. Deutschland's tiefste liegt auf geistigem Gebiet. Gelingt ihm heute zuerst die Neuverknüpfung von Geist und Seele, dann ist ihnen Führerschaft gewiss.

7.) Zum Schluss will ich Ihnen weissagen.

Deutsche noch immer keine Nation, zbs. Rasse, Staat, Stamm, Culturgemeinschaft habe sie aus eigener Wurzel? [?]

Wenn/ Wer die <...> die *lebendige* <...>, habe sie Bedeutung <...> vollkommen <...>

Warum Communisten stark? Sie *wollen* etwas!

Wie sie das verwirklichen

es gibt dialektische <...> – dazu Arbeiterschaft erwartet/erweitert. Es kommt [auf] Willensschulung an

²³ kein idealistisches Programm, als/zbs. wesentliche <...> geschont [?] ob <...> Tat

²⁴ Zerdrücktheit [?], den uns <...> nach Fachleuten schreit

²⁵ Deutsche kein völkisch...; Beispiel Goethe

²⁶ auch war äussere Dialektik, wo innere Entwicklung sein sollte.

²⁷ dies Problem haben extreme Rechte und extreme Linke gleichzeitig am klarsten erfasst

²⁸ Es entsteht reiner, <...> Wirtschaftsstaat

²⁹ Der Weg von der Selbstentfremdung zum Selbstbewusstsein zurück

³⁰ Die Erkenntnis *überall* herausgestellt – daher sagen überall abstrakte Programme, hat der Bolschewismus [?] überall *zunächst* am meisten Zukunft. *Überall* S..., zu...mentpla...tet zwischen Vorstellung und Wirklichkeit (überall haschend verloren [?] – Mythos vom Sündenfall). <...>

Menschheit als vorstellende [?] weit als seiende sah

³¹ Unschuld kann nicht wiedergewonnen werden. Einsicht so weit vertiefen, dass sie aufbaut, mit [?] Zustand: Neues Leben kann nur aus vollendetem Wissen entstehen.

³² Beim Deutschen Spannung zwischen Vorstellung u. Wirklichkeit am grössten.

³³ Auf Fichte zurück, denn Deutschland unpolitisch, deshalb gänzlich [?] einige grosse Geister

³⁴ auf die Pate-Gilde [?] <...>: nie vagen, den Volksbaren- und Zeitgeistes letztlich dem ...geist unterliegen. Man soll also seine Vollendung nie im Völkischen suchen, sondern umgekehrt. Demokratien falsch, weil es die *abstrakte* Menschheit dem Volk rapiert. Umgekehrt: denn C... <...> <...> <...>

Inayat Khan: The Nature of Art

Mitschrift von Henriëtte van Tuyl van Serooskerken (geb. Willebeek le Mair), Nekbakht Foundation, Suresnes/Frankreich, NL
Inayat Khan

The Sufi thinks that art is divine for the very reason that the source of art is divine. As the source of art is divine, art depends more on intuition than on study. In the language of the mystic there is one great attribute of the creator and that attribute is art.

There are two things, nature and art. Nature is the art of the creator and in nature one sees the perfection of the creator's art. The Variety of colours and forms that one can notice in the nature can show one that God is the perfect artist. If there is anything that has given the proof of God it is nature and the beauty of nature.

No doubt there are two kind of individuals, the major and the minor and this does not depend on age. There is an individual who lives in beauty, but he is not conscious of it, he does not feel, he only lives in his grave. But there is another who is open to feel the beauty of colour and form in nature and to him nature is a paradise. And when that person goes a step forward, he asks what appeals to him, is it the colour, the form? And he wishes to recreate, so to speak, the nature which is already there. And it is this tendency to create again in which is the origin of art.

This tendency comes in two forms: the first is the joy of reproducing in the realm of art; the second is to improve upon it. Therefore the tendencies of art are to imitate what one thinks beauty and to improve upon it.

Of course there is the point of view: how dares man think of improving upon the nature of God? Is nature not perfect? And how could we ever imagine that we could copy perfectly? And how can we improve upon it? But the answer of the mystic is: man inherits all his talents and merits from his divine father or his divine source. His art, intuition, merits, virtues – all come from the divine source. And the idea of the Sufi is that God himself creates through the spirit of man what he feels. In this way the Sufi sees the significance of art being spiritual. Many people with the limitations of external religions and dogmas, have talked against art, but no doubt for a thinker art itself is religion. In the Christian religion there is the idea of grace, but in reality what is grace? Grace is that source of beauty hidden in the heart of man and which expresses itself in the form of art and craft, in the form of music and poetry. In reality, be it music, poetry or art, it is from one spirit and it is one talent in essence. And it is that which is the true grace of God.

What man says that person is talented, gifted, inspired, all this comes from one source and is divine grace. In the first place it seems that every soul seeks through life for beauty. You read in the Bible that »God is love» and again in the Qu'ran, »God is beautiful and he loves beauty.» If we connect these two inspired words, that makes the God-idea perfect. No sooner has the infant come on earth than his pursuit is beauty, and as the child grows in the world the more and more he is more and more attracted by beauty. Love for light, colour, lines, all these develop in the infant the tendency toward beauty which he brings with him. And therefore, consciously or unconsciously, every individual is seeking for beauty and in this way is seeking for art.

When we study the different civilizations in the world, we shall always find that with the growth of civilization the artistic faculty has grown. What has art given to the world in all ages? If we can find the traces of ancient philosophy and mysticism, it is in ancient art that we can find them. When we look at the ancient Egyptian temples, at the engravings of the Indian caves, inf the carving of Tibetan and Mongolian temples, inf the architecture of the Persians, we find that in them is not only art but also a spiritual message. No doubt, a sense must be cultivated make one capable of reading. Nevertheless the old masters here left their remembrance for the coming generations.

No doubt as the world evolved, the manner of giving the spiritual message changed. It was given in music, in poetry, in art. The psalms of David, the song of Solomon, the Githa of Krishna, the Gatha of Zarathustra and the Surahs of Muhammed, all came to us as poetry or as music. With the lapse of times and with the changes of languages, poetry became forgotten, manuscripts were lost. But in art, architecture, and sculpture it can be found even now.

Now there is a question that arises in the mind of the world just now: what hidden secret is there for reading the ancient manuscript of art. It can be explained and be read and yet that is difficult. But the complete knowledge of scriptures can be gained not by study only but by intuition. Intuition is a faculty in man which is natural to him. But he loses this faculty by his absorption in the external life. In intuition is the source of inspiration and religious elevation. The question how man can gain intuition must be answered: one cannot get it from without. It is just like the voice, one can be helped to develop it, but it is one's own voice.

There are two schools of inner cult most known in the East: the Yogi and the Sufi. The difference between these schools is the difference of science and art. Yogis strive in the path of metaphysics, Sufis strive in the path of art. To a Sufi art, literature, poetry, music, beauty in all forms is a means for his spiritual development. The Sufi thinks that when the artist sees in his art his own talent, it is art; but when he realizes in the art its divine source, and he loses himself in the beauty of art then that art for him becomes religion.

Then there is a difference between the life of the Yogi and that of the Sufi. The path of the Yogi is indifference to all things of the world and retirement to seclusion. The Sufi's life is to enjoy and appreciate life in all his forms, being conscious of his divine source. Being thus conscious of the divine beauty, the Sufi in time begins to see one single vision of the immanence of God. The call of the Sufi to the Western world and to the whole world today is to harmonize and unite in the beauty of God. The Sufi Message is needed today more than ever before in the world. For during these years materialism and commercialism have increased till they have brought about the greatest disaster the world has ever seen. Think how divided humanity is today: nations against nations, races against races, classes against classes, religions against religions, individuals against individuals.

We may ask what is lacking and the answer comes: beauty of life. Man has lost the key to the art of life; he has lost through his pride the vision of God. His own interest in himself and his self-love have brought him to this point.

How long how long will go on; will they not continue till destruction comes? The Sufi Order therefore has brought a call to all nations of unity, friendship and understanding each other. And this is done by awakening the consciousness that the whole life is one, the world is one body and if part of the body is suffering, the whole body is suffering. This call is to awake the consciousness of the interdependence of human beings, and to give a hand to the seekers of truth of the problem of outer and inner life.

Jacobus Johannes Pieter Oud: Die Entwicklung der modernen Baukunst in Holland: Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft (ein Vortrag)

in: *Holländische Architektur*, München 1926, S. 8–62

Wenn man von der modernen Baukunst Hollands sprechen will, so ist auch hier, wie bei allen anderen Erscheinungen die in immerwährender Entwicklung begriffen sind, schwer festzustellen, von wo man ausgehen muß und wo man aufhören soll. Es läßt sich kein Ausgangspunkt der – sagen wir – Modernität und damit auch kein Ausgangspunkt des Vortrages bestimmen.

Es ist darum nur als Abschnitt zu zeigen, was sich in unserer Zeit aus dem Geschehen der Vergangenheit entwickelt hat; dann ist zu versuchen, daraus Schlußfolgerungen abzuleiten für die Richtlinien, welche in der Zukunft zu befolgen und weiterzuführen sind.

Es wird in der Gegenwart viel von Modernität gesprochen: zuviel, sagt man. Ich kann dem nicht völlig zustimmen. Das „Moderne“, das Zeitgemäße, auch zeitlich Bedingte, wird in Zeiten künstlerischen Aufschwunges immer die Künstler heftig bewegt und stark beschäftigt haben. Ich glaube nicht an eine Automatenhaftigkeit, durch welche – wie von selbst – ein Stil geboren werden kann. „Stil“ setzt immer eine geistige Ordnung, d. h. ein geistiges Wollen voraus, wenn auch dessen Absichtlichkeit nicht immer so deutlich zutage tritt, wie zu Anfang der Renaissance.

Trotzdem kann man zugeben, daß nichts relativer und flüchtiger ist, als das „Moderne“, dessen äußere Erscheinung, gemäß seiner im Wesen liegenden Veränderlichkeit, immer wieder eine andere ist und sein muß.

Es läßt sich das „Moderne“ definieren als das „Wechselnde“ im Sinne des „Werdenden“, d. h. des „Sich-Entwickelnden“. Demnach braucht das „Moderne“ nicht immer zu gleicher Zeit auch das „Neue“ zu sein. Das „Moderne“ ist das Individuell-Werdende, das „Neue“ ist das Kollektiv-Werdende, ein Unterschied von fundamentaler Bedeutung für die Entwicklung der Kunst, auf dessen Wichtigkeit ich im Laufe des Vortrages zurückkomme.

Definieren wir das „Moderne“ und das „Neue“ als das Individuell-Werdende und das Kollektiv-Werdende, so ergibt sich daraus gleich die anfangs erwähnte Tatsache, daß von einem Beginn des „Modernen“ oder des „Neuen“ nie die Rede sein kann. Ursache und Wirkung hängen untrennbar zusammen und folgen immerwährend aufeinander im Laufe des Geschehens: es gibt keinen Anfang und kein Ende: es gibt nur Bewegung.

Versuchen wir trotzdem einen Ausgangspunkt in dieser ewigen Bewegung zu bestimmen, so wird dieser nur aufzuspüren sein in Epochen, in welchen die Entwicklung mehr sprungweise als kontinuierlich vor sich gegangen ist; in welchen also die Übergangsstufen des Werdens sich deutlicher abgezeichnet haben.

Auch mit dieser Beschränkung können eigentlich noch gar keine Grenzen festgestellt werden: im Interesse einer klaren Darstellung jedoch, dann aber auch wegen der hervorragenden Persönlichkeit des Künstlers, kann man sagen, daß mit dem Auftreten von Cuijpers die Veränderung, die Anlaß zu der modernen Baukunst Hollands gab, angefangen hat.

Die periodische Abwechslung romantischer und klassizistischer Stil-Nachahmung, von welcher die Architektur Hollands nach dem Empire beherrscht gewesen ist, wurde nämlich zum ersten Male von Cuijpers in ihrer ästhetischen Selbstbefriedigung kräftig gestört. Der Objektivität geschickt angewandter, doch gefühlsmangelnder Formtradition, wie sie das Wesen der sog. Stil-Architektur ist, stellte er wieder eine Subjektivität elementar-künstlerischen Empfindens gegenüber: eine Subjektivität – es muß leider gleich hinzugefügt werden – deren ungehemmter Wuchs der holländischen Baukunst von morgen ebensowohl schaden kann, wie ihr Keim die Architektur von heute gefördert hat.

Cuijpers, der das vitale Element wieder in die Baukunst brachte, kam persönlich über eine subjektive Interpretierung der Stil-Architektur noch nicht hinaus. Dann und wann auch klassizistische Formen verarbeitend, beschränkte er sich, besonders in seiner ausgedehnten Praxis des Kirchenbaues, als richtiger Schüler Viollet le Ducs, hauptsächlich auf die Verwendung gotischen Formenmaterials. Neben dieser Vorliebe für die gotische Formensprache legte er auch Nachdruck auf die gotischen Prinzipien rationell-konstruktiver Art. Hierdurch hat er sich – abgesehen von seiner Bedeutung für die Wiedergeburt architektonischer Lebendigkeit – auch das Verdienst erworben, den Anstoß gegeben zu haben zu einem Rationalismus, dessen Wert für die niederländische Architektur sich später, besonders durch Berlage, herausgestellt hat.

Es geht aus dem Gesagten hervor, daß Cuijpers die neue Baukunst Hollands hauptsächlich innerlich vorbereitete. Die Vorhut der ihm folgenden Architekten-Generation richtete ihr Augenmerk darauf, die von ihm zwar angedeuteten, aber noch sehr unklar vertretenen Grundsätze möglichst folgerichtig und zielbewußt auszubilden. Einerseits strebte sie einen konsequenten Rationalismus an, andererseits versuchte sie mehr und mehr der Baukunst wieder einen Gehaltsinhalt ursprünglicher Art einzuflößen, wie er dem Akademismus (der Stil-Architektur) völlig fremd geworden war. Beide Tendenzen – im Wesen Gegensätze, wie es sich besonders in der späteren Entwicklung noch zeigen wird – verband anfänglich die Primitivität ihrer Absichten.

Neben dem inneren Zusammenhang zwischen den Auffassungen von Cuijpers und den Bestrebungen der nach ihm kommenden Generation, gibt es auch in der äußeren Erscheinung der frühesten, modernen Arbeiten, speziell in näher zu erwähnenden Entwürfen und Bauten Berlages, bemerkenswerte Anknüpfungspunkte an die Formensprache der späteren Profanbauten Cuijpers'. Besonders ist dabei an das Reichsmuseum und an den Hauptbahnhof in Amsterdam zu denken.

In positiver Hinsicht ist der Einfluß der Cuijpersschen Profanbauten auf die Formgebung dieser ersten modernen Bauten gering gewesen. Befreiung von ihrer Formensprache, nicht Ausbau derselben, war die neue Aufgabe. Trotzdem haben sich daraus, daß mit dem Loslösen von alter Formüberlieferung das Aufbauen neuen Formenmaterials zusammenging, ganz entschieden auch positive Werte für die heranwachsende Kunst ergeben. Ihre Herkunft läßt sich bei genauem Studium des Entwicklungsganges bis auf Cuijpers zurückführen. Speziell eine Reihe Vorentwürfe für die Amsterdamer Börse von Berlage ist in dieser Hinsicht lehrreich.

Es ist die Tragik jeder aufs Elementare gerichteten Kunstauffassung, wie sie im Grunde von der ganzen modernen Kunstbewegung vertreten wird, daß sie sich stets freie Gestaltung primitiven Ursprunges als Ziel stellt, daß sie sich nachher aber immer wieder als Ausbau mehr oder weniger gewalttätig verdrängter Formtradition erweist.

Keine Erscheinung – auch nicht die künstlerische – kann sich dem Gesetze der Kausalität entziehen. Es gibt mehr oder weniger gleichmäßige und mehr oder weniger ungleichmäßige, also evolutionäre und revolutionäre, Übergangsformen. Die Evolution baut erst auf und zerstört nachher; die Revolution zerstört erst und baut nachher auf. Im Grunde jedoch entgeht auch letztere dem kausalen Zusammenhange nicht und kommt von dem Vorangegangenen bestenfalls nur äußerlich los.

Es ist das unfraglich eine Unzulänglichkeit unseres Schöpfungsvermögens, welche man nie vergessen darf; statt zu lähmen aber, soll sie erst recht der Stachel sein zu immerwährendem Aufstand, zur beständigen Revision. Nicht nur Formschöpfung ist die Aufgabe der sich erneuernden Kunst, sondern auch Formvernichtung. Zerstörung und Aufbau – Aufbau und Zerstörung, das ist der Wechselstrom künstlerischer Evolution.

Je größer die Distanz zwischen diesen beiden Polen, desto kleiner der absolute Kunstwert, desto intensiver aber die Entwicklungsaktivität: Tatsache, aus welcher nebenbei gesagt – das Pro und das Kontra des Formzertrümmerungstriebes in der Kunst unserer Zeit hervorgeht, also des Futurismus', des Kubismus', des Expressionismus', usw., und ihrer Apotheose: des Dadaismus'.

In der niederländischen Architektur des vorigen Jahrhunderts begann dieser Prozeß von Zerstörung und Aufbau, ohne welchen also einer Primitivität des künstlerischen Schaffens nie näher zu kommen ist, erst wesentlich nach Cuijpers.

Wenn man dabei zweifelsohne die Arbeit von Künstlern, wie De Bazel, Lauweriks, De Groot, usw., nicht vergessen darf, so setzt sich doch die große Linie der Entwicklung hauptsächlich fort in Berlage, den man deshalb den Vorgänger der neuen Baukunst Hollands nennen kann. Cuijpers hatte zwar die Gleichgültigkeit in der ständigen Wiederholung historischer Formschablonen gestört, die große Abrechnung mit der Stilarchitektur fand jedoch erst durch Berlage statt. Wo Cuijpers aufhörte, fing Berlage an.

Berlage, Schüler von einem der Jünger Sempers, hatte im Beginn seiner Laufbahn, und bevor er sich zum Rationalismus bekannte, in seiner Architektur die herkömmlichen Formen auf jede Weise angewandt und ihre Kompilationsmöglichkeiten nach jeder Richtung hin geprüft. Er hatte u. a. renaissancistische Formen gebraucht für ein Ladenhaus in der Kalverstraat in Amsterdam: er hatte gotisierende Formen verarbeitet zu einem Konkurrenzentwurf für die Fassade des Domes in Mailand: schließlich hatte er den ganzen Kram klassizistischen, gotisierenden und renaissancistischen Formenmaterials benutzt zu einem gewaltigen Entwurf für ein Mausoleum: eine Apotheose der Stil-Architektur.

Im letztgenannten Entwurf scheint sich tatsächlich der Gipfel, damit aber auch der Wendepunkt einer ganzen Epoche zu verkörpern. Ein Höhepunkt akademischer Formkompilation, zeigt er zu gleicher Zeit trefflich die Sackgasse baukünstlerischer Entwicklungsmöglichkeiten.

Verbreiterung der architektonischen Mittel auf diesem Niveau inhaltleerer Formverwertung war unmöglich: es blieb zum weiteren Fortschritte nur Vertiefung übrig.

Cuijpers hatte der baukünstlerischen Vertiefung nachgestrebt im Rahmen der Stil-Architektur mittels ihrer Subjektivierung: Berlage, der nach und nach die Unzulänglichkeit dieses indirekten Verfahrens erkannte und die Konsequenz von Cuijpers' Streben allmählich im Kerne erfaßte, versuchte mehr und mehr bis zum Ur-Boden architektonischer Form-Entfaltung durchzudringen. Von diesem Boden aus wollte er auf organische Weise, also von innen nach außen, zu einer baukünstlerischen Gestaltung direkter Art kommen.

Schon vorher wurde erwähnt, daß zu einer derartigen Reformation ebensowohl schöpferische wie vernichtende Aktivität Voraussetzung ist. Klarheit des Schaffens ist deshalb wohl selten gleich zu erreichen: vielmehr wird sich anfangs ein verwickeltes Bild einander widerstreitender Bestrebungen ergeben, welches in rein ästhetischer Hinsicht nicht befriedigt. Das ist auch in den frühesten modernen Entwürfen Berlages der Fall.

Die Bedeutung eines Kunstwerkes aber möge nur vom absoluten Standpunkte aus richtig zu beurteilen sein, die Wichtigkeit einer Tat läßt sich nur vom relativen Standpunkte aus genau bewerten. Wenn auch die Arbeiten Berlages während dieser Übergangszeit in ihrer komplizierten Zusammenstellung mehr tragisch als schön zu nennen sind, sein Vorgehen war doch zugleich von unschätzbarem Wert für die Zukunft der holländischen Baukunst, denn ihr wurde damit eine Perspektive endloser Entwicklungsmöglichkeiten eröffnet.

Der Rationalismus von Cuijpers war auch noch in seinen Endtendenzen hauptsächlich beschränkt-ästhetischer Natur. In seiner Ableitung von der Gotik war er zurückzuführen auf die von Viollet le Duc ausgegebene Parole, daß jeder architektonische Schmuck aus der Konstruktion hervorgehen soll, während nach gotischer Art auch dem Zwecke der Baukunst und seiner logischen Verwirklichung mehr Aufmerksamkeit gewidmet wurde, als das in der Architektur unter akademischem Einflusse der Fall war.

Der Rationalismus Berlages hingegen war dem Begriffe mehr in der Tat gemäß, weshalb er ein viel breiteres Gebiet umspannte. Er bezog sich möglichst folgerichtig auf alle Lebenserscheinungen, welche in irgendeinem direkten oder indirekten Zusammenhang zur Baukunst stehen; der Rationalismus – könnte man sagen – wurde bei ihm zur rationellen Gesinnung.

In dieser Breite der Auffassung begegnete er sich von selbst mit den in vieler Hinsicht gleichgesinnten Bestrebungen ausländischer Bahnbrecher, wie Wagner, Behrens, Van de Velde. usw. Es wurde die Baukunst demnach in ihren Absichten aufs neue eine Angelegenheit internationaler Art, wenn sich auch die Resultate vorläufig noch sehr national differenziert zeigten. Ihre Tendenzen kamen, kurz gesagt, heraus auf die Erzielung einer künstlerischen Verkörperung auf der Grundlage der Eigenart der praktischen Bedürfnisse des heutigen Lebens, ebenso wie auf Grundlage der Errungenschaften der jetzigen Technik, welche nach jeder Richtung hin völlig anerkannt und geschätzt wurden. Ihr Zweck war dementsprechend, zu einer zeitgemäßen, den modernen Lebensäußerungen auch in der Form sich einheitlich anpassenden Baukunst zu gelangen, aus deren Einklang mit der Umgebung auf die Dauer der neue Stil hervorgehen sollte.

Ein Programm also, heute genau so aktuell wie damals.

Es hat ein jeder sich Zukunfts ideale stellende Künstler nur eine gewisse Menge revolutionäre Aktivität im Sinne vorwärtsdringender Mutation zu seiner Verfügung. Nicht nur die Vergangenheit hält ihn zurück, sondern dem echten Künstler, der nicht Nur-Revolutionär ist, wie es solche in unserer Zeit allzu viele gibt, ist die Revolution stets Mittel, nie Selbstzweck. Ist er stark tendenziöser Gesinnung, so überwiegt in ihm anfangs der Drang zum Problem, die Liebe zur Kunst, und er treibt mehr an, als daß er rührt; nach und nach gleicht sich der Gegensatz aus, bis schließlich die Liebe zur Kunst den Drang zum Problem überwiegt und er mehr rührt als antreibt. Er ergibt sich dann völlig der Kunst, baut Erreichtes aus und bemüht sich um das Problem nur nebenbei. Auch in der Arbeit Berlages hat sich, nachdem er als Pionier den Stoß zu einer Umwälzung von noch unübersehbarer Bedeutung gegeben hat, der Gegensatz zerstörender und aufbauender Tendenzen ausgeglichen und seine Liebe zur Kunst hat den Drang zum Problem überflügelt. Seitdem hat er als Künstler Werke geschaffen, welche zum Allerbesten gehören, was die holländische Baukunst in früherer oder späterer Zeit erzeugt hat. Seiner akademischen Ausbildung verdanken diese ihre Gebundenheit, seiner Loslösung vom Akademismus ihre Freiheit der Formgebung.

In Hinsicht auf das Stil-Problem aber klebt auch der Arbeit Berlages noch viel traditioneller Ballast an. Seine breitere Tendenz des Rationalismus beschränkte sich in der Praxis noch zu oft auf die Engere Viollet le Duc: es liegen seiner Formgebung immer noch zu aufdringlich die Forderungen der technischen Konstruktion, zu wenig folgerichtig die Forderungen des praktischen Lebens zugrunde. Gerade in bezug auf das letztere aber hinkt die Baukunst der Zeit nach. Wenn auch die Konstruktion im Gesamtkomplex des baukünstlerischen Gestaltungsverfahrens einen vornehmen Platz einnimmt, so sollen doch nicht die konstruktiven Forderungen irgendeines Stuhles, irgendeiner Lampe oder irgendeines Hauses mehr oder weniger Ausgangspunkt für ihre ästhetische Formgebung sein, sondern es soll vielmehr die Grundlage dazu in erster Linie von den praktischen Bedürfnissen des bequemen Sitzens, des guten Beleuchtens, des behaglichen Wohnens, des Staubfrei-Haltens, usw. gebildet werden: Bedürfnisse, welche gerade in unserer Zeit raffinierter Lebensmöglichkeiten auf weitgehendste Befriedigung Anspruch erheben dürfen.

Es kam die Technik zu neuer Gestaltung, besonders in charakteristischen Erzeugnissen, wie Automobilen, elektrischen und sanitären Artikeln, Eßgerät, medizinischen Instrumenten, usw., weil sie sich den praktischen Bedürfnissen des Lebens ohne Nebengedanken hingab.

Es folgt daraus nicht eine Gleichstellung von Baukunst und Technik, wie eine gewisse Art mechanischer Ästhetik dieses gern tut. Das ist u. a. schon deshalb nicht möglich, weil die Baukunst selbst in ihrer organischen Form noch optische Beziehungen auf Grund der Situation zu berücksichtigen hat, die Technik hingegen funktionell ohne weiteres gestalten kann. Wenn aber irgendwo Andeutungen zu einem elementaren, zeitgemäßen Formwollen kollektiver, also neuer Art vorhanden sind, so ist dieses in der Technik der Fall. Zwar darf sie darin der Baukunst nicht zum Vorbild dienen, wohl aber kann sie ihr Ansporn und Belehrung sein.

Obzwar Berlage sich also in seiner Formgebung noch zu vorherrschend von der Konstruktion leiten ließ, so tat er dieses doch wieder zu wenig folgerichtig um schon dadurch zu entsprechenden neuen baukünstlerischen Formen zu gelangen. Die neuen Konstruktionen, Materialien und Bearbeitungsweisen, für welche er eine ihrer Eigenart entsprechende Formgebung propagierte, verwendete er in der Praxis hauptsächlich in Verbindung mit und auf Grundlage von herkömmlichen Baumethoden, welchen er sie anpaßte. So kam er mehr zu ihrer künstlerischen Verwertung, als zu ihrer ästhetischen Gestaltung. Statt hinzuarbeiten auf eine der Nahtlosigkeit, der Kultiviertheit und der maschinellen Herstellungsart neuer Baustoffe entsprechende, zusammenfassende, einfache und straffe Formgebung, beschränkte er sich hauptsächlich auf eine den vielen Fugen, der Unvollkommenheit und der handwerklichen Herstellungsart alter Baustoffe entsprechende, mehr ins Detail gehende, lebendige und abwechslungsreiche Formgebung.

Nur in einem, schon in späterer Zeit entstandenen, Kontorgebäude in London hat er einer Lösung nachgestrebt, welche seinen theoretischen Ansichten auch praktisch mehr entspricht. Er kam dadurch in dieser Arbeit zu einer fast ganz anders gearteten Formgebung, in welcher sich zu gleicher Zeit – wie von selbst – der bisweilen störende Gegensatz zwischen der Primitivität einiger herkömmlicher Materialien, wie Backstein, Holz, Haustein, usw., und dem Raffinement neuer Materialien, wie Spiegelglas, Stahl, Beton, Majolika, usw.“ ausglich.

Aus dem Gesagten dürfte sich erwiesen haben, daß in der holländischen Baukunst, ebenso wie in der Baukunst im allgemeinen, in Richtung des Stilproblems noch ein ganzes Feld der Entwicklung brach liegt. Es läßt sich denn auch die ganz merkwürdige Umwälzung, welche nach der Stabilisierung der Auffassung Berlages in der niederländischen Architektur stattgefunden hat, vielmehr psychologisch begreifen, als logisch erklären.

Seine Prinzipien und der Umstand, daß sich seine Bauten gegenüber der hohlen Üppigkeit von Arbeiten in akademischem Geiste fast asketisch ausnehmen, haben die Nüchternheit der Kunst Berlages beinahe sprichwörtlich gemacht. Es liegt aber oft in der Enthaltung ebensoviel Passion wie in der Entfaltung; nicht das Ziel das sich der Künstler stellt, sondern die Art wie er es anstrebt, bestimmt die Natur eines Kunstwerkes.

Es sind dementsprechend auch die betreffenden Arbeiten Berlages an und für sich betrachtet, kraft des leidenschaftlichen Kampfes um eine organische Baukunst, welchem sie ihre Formgebung verdanken, vielmehr lebendig und innerlich bewegt, selbst eher romantisch zu nennen als nüchtern.

Dem Schaffen Berlages aber waren trotzdem stark zurückhaltende Tendenzen eigen, und zwar nicht allein als Ergebnis dieses Strebens nach Sachlichkeit, sondern ebenso sehr seinen allgemeinen und monumentalen Anschauungen der Baukunst zufolge, wodurch die kaum entfesselte individuelle Freiheit gleich wieder der Gesetzmäßigkeit einer höheren Schönauffassung untergeordnet wurde.

Es will aber eine neuerworbene Freiheit im allgemeinen erst recht ausgebeutet sein, bevor sie aus sich selbst wieder ins Joch geht. Entwickelte Berlage – vermöge seiner meisterhaften Selbstbeherrschung – von den aus Cuijpers hervorgegangenen rationellen

und subjektiven Tendenzen, hauptsächlich den Rationalismus, so gab sich, gewissermaßen als eine Reaktion auf diese Zurückhaltung Berlages, die nach ihm kommende Generation dem Subjektivismus bis zum Äußersten hin.

Es ist die sogenannte Amsterdamer Schule, neben deren begabtestem Vertreter De Klerk noch Kramer und Van der Mey zu nennen sind, welche die Baukunst völlig ins Romantische und Phantastische schleppt, ohne sich um das Stilproblem noch im mindesten zu kümmern.

Eine Umwälzung von so fundamentaler Bedeutung wie diese läßt sich selbstverständlich nicht nur aus einem Reaktionsbedürfnis erklären. Es werden dazu u. a. auch einige zum Exzeß verlockende Möglichkeiten der neueren Bautechnik, wie solche des Mörtels, des Betons, der Backstein- und Ziegelfabrikation, des Dachdeckens, usw. beigetragen haben. Überdies bezogen sich die Objekte der Architektur immer mehr auf den Hausbau, immer weniger auf den Monumentalbau, was Bevorzugung einer Lösung im exzessiven Geiste über einer der Art der Aufgaben mehr entsprechenden Auffassung veranlaßt haben kann. Auf letztere Weise nämlich sind nur baukünstlerische Resultate ziemlich niedrigen Ranges zu erreichen.

Wie dem auch sei, diese Einzelheiten erfordern ein Studium für sich. Sehr merkwürdig aber im Zusammenhang mit der ganzen Entwicklung bleibt, daß diese Umwälzung – es beweist das eine Früh-Arbeit von De Klerk: ein Wohnungsblock für Herrn Hille und in gewissem Sinne auch das Schiffahrtsgebäude von Van der Mey in Amsterdam – sich letzten Endes vielmehr auf die Stil-Architektur, wie auf Berlage zurückführen läßt. Wenn sich dabei natürlich im Entwicklungsgang der Einfluß Berlages nicht leugnen läßt, so erweist er sich doch mehr indirekter, als direkter Art. Eher nebenher von der Kunst Berlages befruchtet, als aus ihr hervorgehend, zeigt sich die Amsterdamer Schule in ihrem Aufstieg. In ihrer kennzeichnenden Erscheinung ist sie dann schließlich von einer Fremdartigkeit und Extravaganz, welche von der üblichen Architektur, der akademischen ebenso sehr wie der modernen, in jeder Hinsicht abweicht.

Der Rationalismus ist in jeder Form vollkommen abgeschworen und sein Gegensatz zum Subjektivismus – ein Gegensatz, nur auf hohem Niveau mittels des Ausgleiches innerer Spannungen zu überbrücken – tritt in aller Schärfe zutage. Das neu eroberte Prinzip einer organischen Baukunst geht wieder ganz und gar verloren. Der Akzent der Baukunst, welcher via Cuijpers und Berlage von außen nach innen verlegt war, wird jetzt wieder nach außen verlegt. Nicht den praktischen Bedürfnissen der Zeit, den Anforderungen des Lebens entwächst die baukünstlerische Formgebung, sondern die äußere Erscheinung wird beim Schaffen von vornherein Hauptmoment der architektonischen Aufmerksamkeit, der Zweck wird hinterher dieser Erscheinung angepaßt. Die der Wirklichkeit entfliehende Inspiration, die architektonische Vision, herrscht völlig vor: die Realität wird Nebensache, welche der Hauptsache, der Fassade, untergeordnet wird. Das Bild der Straße wird Grundlage des baukünstlerischen Gestaltens.

Auch wenn man dem Wesen dieser Architektur, welche die Grundsätze der Baukunst in jeder Hinsicht verneint, ganz abweisend gegenüber steht, so muß man zugeben, daß sie in den besten Fällen, besonders aber in den Arbeiten von De Klerk. eine ganz merkwürdige Begabtheit entfaltet hat.

Eine auf die Spitze getriebene Gesetzlosigkeit; eine Fülle endlos variiertes Motive für Fenster, Türen, Balkone, Erker, usw.; eine Gewagtheit, oft völlig unkonstruktiver Zusammenstellungen bloß der Form zuliebe; der Gebrauch ganz ungeeigneter Materialien nur der Farbe zuliebe; eine handwerklich vorzüglich ausgeführte Detaillierung stark persönlichen Charakters; eine schwungvolle, dennoch irrationelle und nur ästhetisch motivierte Massenkonzepktion; das sind einige der Elemente und Eigenschaften, mit welchen die Künstler dieser Richtung arbeiten und welche ihre begabtesten Vertreter ungeachtet aller Verschiedenheit so kräftig zusammenzuhalten wissen, daß in ihrer Einigung die Bauten zu großen, farbig, flächig und massal gespannten Hüllen werden, aus welchen im Straßenbild ein stark bewegter Rhythmus ganz origineller und, trotz der Vielförmigkeit, oft großzügiger Art hervorgeht.

Ebensosehr aber wie diesem Rhythmus in seinem rücksichtslosen Selbstverwirklichungstrieb jeder Boden architektonischer Logik fehlt, so zeigt sich diese ganze virtuose Architektur als Folge einer künstlerischen Weltanschauung, welche nur an und für sich besteht und deren Vertreter sich zu sehr in die köstlichen Möglichkeiten des eigenen Talentes vertiefen, um diese den objektiven Grundsätzen unterordnen zu können, ohne welche schließlich weder eine hohe, noch eine allgemeine Baukunst zu erreichen ist.

Ist die Bedeutung dieser Architektur an und für sich also hauptsächlich individueller Art, so ist ihr in bezug auf die Gesamtevolution der holländischen Baukunst trotzdem auch eine Bedeutung allgemeiner Art eigen, welche ihrem Auftreten, wenn auch vom negativen Standpunkte betrachtet, große Wichtigkeit verleiht.

Es ist nämlich ihr Verdienst, daß ihre, der Kunst Berlages so stark entgegengesetzte Tendenz verhindert hat, daß die Formgebung Berlages in den Arbeiten seiner Nachfolger zu einer modernen Tradition erstarren konnte. Es ist gerade das die Gefahr großer Vorgänger, daß sie der Form, nicht dem Wesen nach zum Vorbilde werden. Die Verwirklichung einer zeitgemäßen Baukunst steht jedoch heute erst in ihrer Kindheit: jedes Fortdauernlassen irgendeiner persönlichen Formenausrüstung kann vorläufig nur zum vorzeitigen Formalismus und damit zum neuen Akademismus leiten. Immer wieder aufs neue sind die formellen Resultate dem Wesen nach zu prüfen, der Erscheinung nach zu zerstören, dem Endziel nach zu korrigieren.

Wenn auch in diesem Zusammenhang nicht beabsichtigt, so hat doch die Amsterdamer Schule in ihrer Verneinung der Formgebung Berlages erlösend gewirkt in dem Sinne, daß sie der holländischen Baukunst den Weg zur Weiterentwicklung offen gehalten hat, überdies aber hat ihre Vergewaltigung jeder architektonischen Logik eine so kräftige Reaktion in entgegengesetzter, also in sachlicher Richtung, hervorgerufen, daß diese sich – wie von selbst – den Bestrebungen einer neu aufkommenden Bewegung anschließt, welche sich mehr und mehr dem Stilprobleme wieder zuzuwenden scheint. Diese neue Bewegung, welche erst in ihren Anfängen ist, ist vorläufig noch ziemlich komplizierter Art, weil sich zwei Strömungen in ihr abzeichnen, die kraft der geradlinigen und kubischen Tendenzen beider äußerlich scheinbar zusammengehen, während sie innerlich grundverschiedener Natur sind. Die erste Strömung, welche die Arbeiten des großen Amerikaners Wright zum Vorbild nimmt, bewundert mehr seine Arbeiten, als daß sie seine Prinzipien begreift. Die Grundlage einer neuen, einer organischen Baukunst aber – es muß immer wieder hervor-

gehoben werden – kann nie von einer äußeren Form, sondern soll immer von einer inneren Notwendigkeit gebildet werden. Jede Hineininterpretierung alter oder neuer Formüberlieferung erniedrigt die Baukunst vom Erlebnis zur Geschmacksache, d. h. von ästhetischer Gestaltung zur Stil-Architektur.

In dieser Hinsicht ist besonders die intensive Entwicklung der freien Künste von heute, deren Ausläufer sich die zweite Strömung in der neuen Baukunstbewegung Hollands mehr oder weniger anschließt, lehrreich. In dem Streben nach einer ästhetisch-organischen Gestaltung selbständiger Art, wie sie aus den „Ismen“ der Gegenwart hervorgeht, erzeugt die freie Kunst immer weniger von außen nach innen, sondern immer mehr von innen nach außen, immer weniger also Abbild, immer mehr Gebilde. Wenn auch beim Zusammengehen mit einer derartigen rein-ästhetischen Bewegung für die Architektur die Gefahr nicht ausgeschlossen ist, daß irgendwelche, von oben diktierte künstlerischen Äußerlichkeiten hineininterpretiert werden, so steht diesem doch gegenüber, daß auch die sich nur organisch aus der Funktion entwickelnde baukünstlerische Formgebung irgendeinem ästhetischen Formwollen entsprechen muß. Es ist aber eben die Bedeutung der neuen Kunstbewegung, daß sie mehr ein Form-Wollen, wie ein Form-Sein vertritt: ihren Prinzipien gemäß korrigiert sie sich selbst immer wieder aufs neue der Formerscheinung nach, um sich stets mehr folgerichtig von jeder Hinzufügung unorganischer, also bloß äußerer Art, zu befreien.

In diesem Streben nach Beseitigung aller unorganischen und zur Erzielung nur-organischer Mittel, in diesem Triebe also von der Nebensächlichkeit zur Sachlichkeit, finden sich die praktischen und ästhetischen, die materiellen und geistigen Tendenzen der Zeit. Ihre Mittelkraft, die sich immer mehr als Folge kollektiver Strömungen zeigt, bildet damit die Richtlinie zum neuen Stil.

Hinsichtlich der Baukunst kommt dieses an erster Stelle heraus – es ist nur beiläufig zu erläutern – auf die Entfernung des Ornaments.

Das Ornament ist für die Baukunst, kann man vergleichsweise sagen, was das Natur-Objekt ist für die Malerei, d. h. ungeeignetes Mittel und Nebensächlichkeit. Das Ornament am Gebäude ist – wie das Natur-Objekt im Staffeleibilde --nicht nur Organ des Gesamtorganismus, des Kunstwerkes, sondern zu gleicher Zeit Organismus an und für sich. Neben den exzentrischen, d. h. räumlichen Beziehungen zum Gesamtwerke – welche bestenfalls wie im Mittelalter symbolisch-konstruktiver Art sind – hat es also auch konzentrische, d. h. einschränkende Beziehungen zum eigenen Selbst, welche letztere nur in äußerlichem Zusammenhang zum Ganzen stehen. Aus dem Gesamtbilde geht deshalb eine ästhetische Dualität hervor, welche nicht nur das Einheitlich-Organische des Ganzen stört, sondern auch eine baukünstlerische Synthese verhindert, wie sie vom Geiste der Zeit nach jeder Richtung hin angestrebt wird.

Obzwar wegen der Vielfältigkeit und Heterogenität der Bestandteile kein Gestaltungsverfahren verwickelter scheint wie das baukünstlerische, so lassen sich doch die dazu notwendigen Faktoren letzten Endes in zwei mehr oder weniger streng getrennte Gruppen verteilen. Einerseits in die praktischen Faktoren des Zwecks, des Materials, der Bearbeitungsweise und der Konstruktion; andererseits in die ideellen Faktoren der künstlerischen Emotion, welche letztere die verschiedenen einander oft widersprechenden Elemente zu einer Einheit ästhetischer und praktischer Art zusammenzufassen haben. Wenn auch dabei die praktischen Faktoren – und von diesen vor allem der Zweck – die Grundlage zur baukünstlerischen Formgebung bilden sollen, so gibt es doch bei harmonischer Gestaltung schließlich immer einen Ausgleich beider, worin das eine und das andere sich gegenseitig zu opfern haben.

Es kennt aber unsere Zeit in ihrer psychischen Abstumpfung nur den Reiz stark betonter Einseitigkeiten. Weil die praktischen Faktoren der Baukunst außer dem Zweck – alle dem Fortschritte unserer technischen Entwicklung unterworfen sind, es überdies aber zwischen Technik und Baukunst, wie schon erwähnt, bemerkenswerte Berührungspunkte gibt, so hat es anfangs in der modernen Bewegung unter den Architekten die Nur-Techniker gegeben, die in ihrer einseitigen Bewunderung für die Technik die ästhetische Seite des Problems völlig vernachlässigten. Von den Enttäuschungen des eigenen – deshalb unvermeidlichen – Fehlschlagens erschrocken, wurden sie dann zu den Nur-Romantikern unserer Zeit, die in ihrer einseitigen Liebe zur Ästhetik die Technik vollkommen verneinten und infolgedessen schon wieder fehlschlügen.

Nicht nur die Technik aber und nicht nur die Ästhetik, nicht allein der Verstand und nicht allein das Gefühl, sondern beider harmonische Einigung soll Ziel des baukünstlerischen Schaffens sein. Fundamental dabei bleibt, daß die Realität vor allem Ausgangspunkt der ästhetischen Gestaltung bildet. Jedes Feststellen irgendeines Formschemas von vornherein, das dieser Realität nicht entspricht -und ich denke dabei jetzt auch an die vorher genannte kubische Formgebung, in welcher nun wieder die holländische Baukunst in einem neuen Formdogma zu erstarren droht, statt daß auf dessen inneren (reinigenden) Tendenzen weitergearbeitet wird –, jedes Voraussetzen also einer der Funktion nicht entsprechenden, einseitig-ästhetischen Formauffassung ist schon deshalb verwerflich, weil es die unumgänglichen Notwendigkeiten des Seins gewalttätig unterdrückt und den Zwiespalt inneren und äußeren Lebens vergrößert. Nicht aus einer Verneinung der Wirklichkeit, sondern nur aus ihrer Bejahung kann sich eine Beseitigung dieses Zwiespaltes ergeben. Eine trübselige Zeit, welche nicht den materiellen Fortschritt auch geistig zu verwerten weiß!

Die technische Entwicklung unserer Zeit hat ihre Wunder noch nie in der Kunst entfaltet. Trotzdem hat sie deren so viele aufzuweisen, daß die Wirklichkeit die Phantasie übertrifft!

In der Maschine besitzen wir Möglichkeiten zu einer Straffheit und Genauigkeit der Form, wie sie bisher unerhört waren. In der Chemie besitzen wir heute Mittel und Verfahren ungeahnter Art zum Emaillieren und zum Glasieren; in der Eisenkonstruktion solche zur Überbrückung und zur Aufhebung der Schwere; in der Glastechnik solche zum Biegen und zum Ausbreiten; im Betonbau solche zur Nahtlosigkeit und zum Auskragen, usw. Dies sind von den schon vorhandenen nur einige, und sie alle harren ihrer Verwendung, welche immer wieder an der Sentimentalität einer mit sich selbst vollkommen zufriedenen, veralteten Kunstanschauung scheitert.

Wie schon gesagt, sucht die zweite Strömung in der neuen Baukunstbewegung Hollands sich dem Stilproblem und den hier ange deuteten architektonischen Möglichkeiten mehr und mehr wieder zuzuwenden. Es ist der Drang dazu übrigens jetzt aufs neue

internationaler Art, und es scheint sich tatsächlich im Erzielen einer organischen Baukunst, sich verkörpernd in einer der Ornamentlosigkeit und dem Fortschritte der Technik sowie der Lebenspraxis entsprechenden einfachen, klaren und straffen Formgebung zum ersten Male wieder ein gediegenes Fundament zu der Erlangung einer allgemeinen Schönheit, eines Stiles, zu ergeben.

Es wurde im Laufe des Vortrages versucht, zu zeigen, wo es in der Evolution der holländischen Baukunst Anknüpfungspunkte mit dieser großen Linie der Entwicklung gibt. Es ging daraus hervor, daß der Gegensatz zwischen zerstörenden und aufbauenden Tendenzen stets geneigt ist, auszugleichen, wodurch das kollektive Werden, das das Neue, die weitentfernte Gesamtschönheit, will, zu einem individuellen Werden wird, das das Moderne, das Einzelkunstwerk, erzeugt. Der Wille zum Stil verliert sich immer wieder in der Liebe zur Kunst.

Vom Standpunkte der letzteren – man darf es ohne Chauvinismus sagen – hat die holländische Baukunst der Gegenwart Bedeutendes geleistet, sowohl in der geschilderten Evolution, als auch in den Arbeiten einiger mehr vereinzelt stehender Künstler, welche zu wenig Berührung mit dem großen Entwicklungsbilde zeigen, um im allgemeinen Zusammenhang näher erwähnt zu werden. Die Kunst aber – es dürfte sich aus dem Vorhergehenden erwiesen haben – ist die Feindin des Stils. Und obzwar man, philosophisch betrachtet, behaupten kann, daß ein Stil kein Endpunkt, sondern nur ein Höhepunkt und damit zugleich wieder ein Wendepunkt einer Entwicklung ist, so sind es doch schließlich die ganze Geschichte hindurch diese Höhepunkte gewesen, welche als Resultate eines starken künstlerischen Gesamtwillens das menschliche Bedürfnis an Schönheit am weitgehendsten zu befriedigen gewußt haben.