

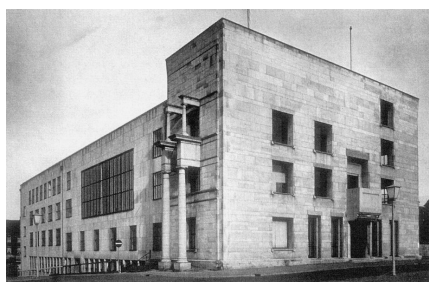


1 Berthold Lubetkin: Wohnkomplex Highpoint II, Highgate, London (1936–38).

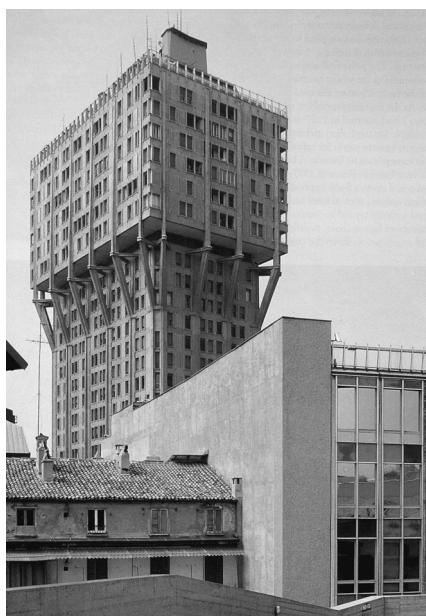
«Wir Künstler sollten allen voran die Revolution einläuten!»  
rief er so laut, daß zwei glatzköpfige Bankiers, die nebenan  
auf dem Diwan gähnten, aufblickten und die jungen Leute  
erheitert anblinzten. *Heinrich Mann*<sup>1</sup>

Immer wieder wurde jüngst auf den Sachverhalt einer fatalen Verbrüderung hingewiesen: den Schulterchluss von Moderne und Wissenschaft.<sup>2</sup> Im Verlaufe von nur wenigen Jahrzehnten entstand ein Komplex wechselseitiger Apologie, deren Ausmaß erst seit Kurzem absehbar erscheint. Seither gilt das Prinzip der Entflechtung; oder schärfer: der Dekonstruktion. Die Mythen bröckeln, einstige Wahrheiten entpuppen sich als Behauptungen, Gewissheiten beginnen zu wanken. Wenn sich die aktuelle Ausgabe der *kritischen berichte* im Kern der Architektur zwischen 1910 und 1950 annimmt, so begibt sie sich mitten hinein in die heikle Problemzone aktueller Debatten. Nicht weniger als eine Revision des Umgangs mit der Moderne steht bevor – allein wie sie aussehen wird, weiß noch niemand. Indes scheint eins gewiss: Es gibt zahlreiche Probleme und neue Fragestellungen, seit sich die Kunst- und Architekturgeschichtsschreibung vom teleologischen Muster einer Avantgardenhistoriographie gelöst hat. Nicht zuletzt wird eine solche Revision den Begriff «Moderne» neu zur Diskussion stellen.

Zunächst sind da die Kunstwerke selbst, im vorliegenden Falle also die Bauten. Ein Großteil der Entwicklung war durch den uniformierten Blickwinkel über Jahrzehnte einfach ausgeblendet worden. Die Wieder- oder Neuentdeckung zahlreicher Architekturen aus der Zwischenkriegszeit aber offenbarte eine ungeahnte Vielfalt, die formalen Kriterien wie «modern» oder «konservativ» spottete. Je genauer die Analyse der Einzelbeispiele, desto deutlicher wurde die Erkenntnis, dass solch vermeintlich moderne oder konservative Aspekte an ein und demselben Gebäude auftreten können. Selbst ein so eindeutig modernes Gebäude wie das Dessauer Bauhaus, das lange über jeden Verdacht einer historischen Erdung erhaben gewesen war, konnte auf diese Weise aus der Geschichte hergeleitet werden. Gropius, Le Corbusier, Mies sowieso – einerseits schien die Legende von einer ahistorischen Vorreiterriege aufzuweichen. Andererseits zeigte die vielfältige Deutbarkeit ihrer Werke eine neue Form von Qualität. Doch was für die Säulenheiligen der Avantgarde gilt, das konnte im Moment des wiedergewonnenen Interesses auch für zahlreiche andere Baumeister gelten, die allein deswegen vergessen waren, weil sie im Strudel einer modernistischen Historiographie verschluckt worden waren. Zu dieser neuen Relativität der Avantgarde gesellte sich schnell die Relativität der Bewertungsmaßstäbe, schließlich waren auch die Aufgaben der Wissenschaft andere geworden, musste doch die Moderne nicht mehr verteidigt werden. Und gerade hier zeigten sich die Folgen der Verbrüderung erneut: Für die Darstellung der permanenten Revolution der Moderne standen seit jeher Methoden und Vokabeln zur Verfügung. Um aber die stilistische Vielfalt der Epoche zu charakterisieren, gar zu kategorisieren, fehlten die Worte.



2 F.P.J. Peutz: Rathaus Heerlen (1938–42).



3 Ernesto Rogers und Enrico Peressuti: Torre Velasca, Mailand (1956–58).

*Historismen in der Moderne* – so lautete der Titel einer Tagung, die im Jahr 2000 an der Freien Universität (FU) Berlin stattfand, organisiert von unserer gleichnamigen Arbeitsgruppe innerhalb des Ulmer Vereins. Die Moderne wurde hierbei als ein umwälzendes System begriffen, dem wesentlich der forcierte Bruch mit der Vergangenheit zu Grunde lag. Da dieser Bruch, vor allem mit dem Historismus, als das gemeinsame und prägende Element aller architektonischen Strömungen am Beginn des 20. Jahrhunderts bestimmt werden kann, erweist sich dieses System als weitgehend geschlossen. Es vereinigte in sich somit verschiedene Detailausprägungen und Varianten, progressive wie auch konservative Aspekte. Aus dieser Perspektive wollten wir Elemente, die einen zeitlichen Rückbezug bedeuteten, in ihrer Aussage neu diskutieren: Denn diese vermeintlichen Historismen stellten unserem Verständnis nach die Modernität des jeweiligen Entwurfs nicht zwangsläufig in Frage. Ein wunderbares Beispiel mag da Berthold Lubetkins Wohnkomplex Highpoint II im Londoner Viertel Highgate sein, das zwischen 1936 und 1938 entstand (Abb. 1). Den Eingang zu diesem kubischen, weißen Appartementhaus, das mit seinen Fensterbändern dynamisiert wird wie ein Ozeandampfer, markieren Kopien der Karyatiden des Erechtheion, die auf ihren Köpfen ein hauchdünnes Vordach aus Beton balancieren. Dass hier aus der Perspektive des voll etablierten Neuen Bauens – es hatte lange gebraucht, bis es mit dem Strom der Emigranten auch die britischen Inseln erreicht und sich nun auch in Angelsachsen verbreitet hatte – die Volte zu den Anfängen der Architektur geschlagen wird, kann als Beispiel dafür gelten, dass selbst das Neue Bauen, die Avantgarde oder der Funktionalismus nie so selbstbesessen und geschichtsvergessen gewesen sein mochten, wie es manche ihrer Exegeten immer behaupteten. Die Tagung an der FU brachte zahlreiche weitere Beispiele zusammen, in denen Historismen ähnlich drastisch eincollagiert oder aber mit den modernen Aspekten des Entwurfs eng verbunden wurden, sodass der historische

Verweis nicht als ausgestellter Fremdkörper, sondern integrierter Bestandteil der Architektur erscheint. Chiffrehaft illustrierten wir die Einladung zum Symposium mit einem weiteren Beispiel, das das Problem anschaulich darstellte: F.P.J. Peutz Rathaus in der südniederländischen Stadt Heerlen, entworfen 1938 und eingeweiht 1942 (Abb. 2).<sup>3</sup> Auch hier stehen der modernen Gesamtdisposition eigenwillige Zitate zur Seite: ein Säulenpaar, das den Kopfbau wie eine antike Spolie markiert und dennoch in einem lang andauernden Formfindungsprozess vom Architekten selbst mitentworfen worden war. Dass diese «Historismen in der Moderne» nicht allein zu den Kinderkrankheiten der neuen Epoche auf der Suche nach sich selbst gelten können, sondern auch in der Zeit nach 1945 anzutreffen sind, die allgemein als Periode einer internationalen Moderne angesehen wird, zeigt die berühmte Torre Velasca (Studio BBPR, 1956–58, Abb. 3), ein Verwaltungshochhaus im Zentrum von Mailand, das mit seiner kühnen Auskragung der obersten Geschosse und den schräg ausgestellten, freilaufenden Trägerstrukturen mittelalterliche Vorbilder italienischer Munizipalbauten paraphrasiert. Angesichts zahlloser ähnlicher Fälle, die sich im gesamten 20. Jahrhundert und in sämtlichen Regionen dieser Erde finden lassen, stand am Schluss des Symposiums die unbeantwortete Frage: Handelt es sich beim konstatierten Phänomen wirklich um Historismen?

Um dem Problem nun erneut auf die Schliche zu kommen, haben wir – den Ansatz, die Moderne als ein geschlossenes System zu begreifen, weiterführend – die Perspektive umgekehrt: Nicht mehr historische Rückbezüge, Historismen, sollen befragt werden, sondern die verschiedenen Konzepte von Modernität. Auf diese Weise fächert sich die Moderne in Modernismen auf, Teilaspekte eines Ganzen, die genauso variabel montiert werden können, wie ihr vermeintliches Gegenteil, die Historismen. Hinter dem Experiment dieses Hefts steht also die Behauptung, dass die konstatierte stilistische Vielfalt der Jahre 1910 bis 1950 durch den vielfach unterschiedlichen Umgang mit den beiden «Ismen» entstanden ist. Dies muss nicht immer ein bewusster Prozess gewesen sein, indem etwa der Entwerfer ein semantisches Zeichen für eine bestimmte Bauaufgabe oder den örtlichen Kontext gesucht hat. Im Gegenteil schienen die Stil- und Bedeutungsebenen niemals dogmatisch fixiert gewesen zu sein. Dies zeigt der Blick in die zeitgenössischen Erläuterungsberichte und Selbstauskünfte der Architekten. Auch hier bietet sich ein verwirrendes Bild: Scheinbar konservative Entwürfe werden für ihre Aktualität gerühmt, radikale Lösungen gleichzeitig als Aneignung von Tradition interpretiert. Auch das Studium zeitgenössischer Texte verdeutlicht, dass die Übergänge fließend waren – so lange, bis die modernistische Historiographie die Grenzen der Interpretation verhärtete.

Unsere Annäherung musste daher – so ausschnitt- und modellhaft sie am Ende wieder sein wird – auf verschiedenen Ebenen erfolgen. Wolfgang Sonne verdeutlicht am Beispiel des Städtebaus, wie Geschichtsmodelle zu Leitbildern für die Struktur zentraler historischer Publikationen wurden und auf diese Weise die Praxis zu beeinflussen suchten. Die vier anschließenden Texte, Kernstück des vorliegenden Heftes, erläutern an konkreten Fallbeispielen die Beziehung von Rück- und Vorgriffen, Historismen und Modernismen, und fächern das Spektrum möglicher Begründungen für einen versatzstückartigen Umgang mit Motiven und Formen auf. Irma Kozina schließlich bietet in ihrer Polemik zum kürzlich neu erbauten Einkaufszentrum «SCC» in Kattowitz (Katowice) einen Versuch ei-

nes neuen methodischen Zugangs, indem sie die Arbeit mit überkommenen Motiven aus Architektur und Städtebau als Palimpsest betrachtet. Der Versuch, den linguistischen *turn* auch auf die Architektur zu übertragen, könnte gerade in unserem Fall besonders fruchtbar sein, da sich auf dem Weg zur grundsätzlichen Neubewertung der Moderne das bisherige Methodenrepertoire immer wieder als unzulässig herausgestellt hat. Die Diskussion um Möglichkeiten und Grenzen der Wissenschaft sei mit diesem Beitrag in jedem Falle angeregt. Mit dem Blick auf sämtliche Texte des vorliegenden Heftes sollen einleitend die wichtigsten Aspekte benannt werden, die bei allen verhandelten Beispielen wirksam werden: An dieser Stelle, an einer Art Katalogisierung sämtlicher Bau- und Überbauphänomene, muss die noch ausstehende ideologiefreie Revision der Moderne einsetzen.

1. *Publizität.* In keinem Jahrhundert wurde soviel über Architektur geschrieben, wie im Jahrhundert der Moderne. Wichtig ist dabei, zwischen den Texten der Entwerfer, ihren Exegeten, ihren Kritikern oder aber ihren Historiographen zu unterscheiden. Die Geschichtsschreibung der Moderne erfordert eine ausgereifte Quellenkritik.<sup>4</sup> Auch die inhaltlichen Gründe für die publizistische Debatte über Architektur sind bisher nur am Rande aufgearbeitet worden. Wichtigstes *Movens* war hier eine allgemeine Ideologisierung der Architektur, die jedem größeren Vorhaben – zumindest aus einer bestimmten Sicht – manifesthaftes Gepräge für die Neubegründung der Baukunst zu verleihen schien. Das mangelnde Vertrauen in die Verständlichkeit eines neuen künstlerischen Ausdrucks schien eine Verbalisierung dringend notwendig zu machen, um eventuellen Fehlinterpretationen der gebauten Resultate zuvorzukommen.

2. *Antihistorismus.* Die Kritik am 19. Jahrhundert, genauer: am akademischen Historismus, gehört zu den Gemeinplätzen der Moderne durch ihre sämtlichen Strömungen hindurch. Sie wurde bereits mit den Reformbewegungen der Jahrhundertwende etabliert und fand in unterschiedliche Konzepte Eingang: Heimatschutz oder Expressionismus, Klassizismus oder «Um 1800»-Bewegung, sämtliche Avantgarden und konservative Revolutionen hatten diesen gemeinsamen Gegner. Sämtliche «Ismen» und Bewegungen zeichnen sich weiterhin durch ihr Bestreben nach dem – angeblich verlorengegangenen – Einheitskunstwerk aus.

3. *«Stilfragen».* Als Überwindung der «Zerfallszeit» des 19. Jahrhunderts galt es aus Sicht der Avantgarde, einen neuen Stil zu setzen, der nach gängiger Meinung, ähnlich wie die Abfolge von der Antike bis zum Klassizismus homogener Ausdruck einer jeweiligen Epoche gewesen sei und wieder werden sollte. Diesen neuen Baustil verkündete Walter Curt Behrendt in einer Publikation, die 1927 anlässlich der Einweihung der Stuttgarter Weißenhofsiedlung erschien. Das «Neue Bauen», der «Funktionalismus» – sämtlich Synonyme für die «klassische» oder «weiße Moderne» – erklärten damit publizistisch den Historismus für überwunden, eine neue Ordnung für gefunden, die durch ihre formale Erscheinung der Epoche ein Gesicht verlieh.

Obwohl in ihrer antihistoristischen Stoßrichtung gleichen Ursprungs zielten die Vertreter einer konservativen Auffassung gegen das Primat der Avantgarde und ihrer ausgedehnten Publikationspolitik. Dieser Antiantantgardismus, in



Deutschland beispielsweise durch die Vereinigung «Block» vertreten, akzeptierte das Neue Bauen weder als Ausdruck der Epoche, noch als Lösung, die den Historismus überwunden hätte. Die «Stilfrage» blieb für die Protagonisten dieser Teilströmung der Moderne ungeklärt.

4. *Gegenwartswahrnehmung.* Aus der Dichotomie stilistisch-formaler Modi lässt sich auf eine unterschiedliche Gegenwartswahrnehmung der streitenden Parteien schließen. Aus progressiver Sicht war der Historismus mit dem neuen Stil obsolet geworden, aus konservativer Perspektive war die Krise nicht überwunden, sondern sie hielt an und erforderte Alternativen zu den Konzepten des Neuen Bauens. In jedem Fall also musste das schwierige Verhältnis zu Geschichte, Tradition, Vergangene, Erbe usw. grundlegend neu bestimmt werden.

5. *Typologisierung.* Friedrich Ostendorf, der im Ersten Weltkrieg gefallene Held und Mentor einer konservativer Teilströmungen der Moderne, wird immer wieder als Bezugsquelle benannt. Ostendorf gemäß beruhe die Entwurfspraxis auf unverrückbaren Parametern, die von Anbeginn an das Entstehen von Architektur bestimmten. Diese «ewigen Gesetze» ließen sich im Sinne einer nicht-funktionalistischen Moderne interpretieren und bedeuteten aus der Perspektive ihrer Protagonisten nicht gebaute Geschichte, sondern Überzeitlichkeit; nicht Stilisierung, sondern Wahrheit. Wenngleich Ostendorfs *Theorie des architektonischen Entwerfens*<sup>5</sup> so als eine Gegenlehre zu einer streng funktionalistisch fundamentierten Entwurfstheorie betrachtet wurde, werden jedoch auch im Funktionalismus Anleihen an Ostendorf deutlich.

6. *Statische und dynamische Traditionsauffassung (Theorie).* Seit der Jahrhundertwende begriffen Kritiker Moderne und Kapitalismus als Einheit, die Reformbewegungen forderten hingegen eine romantizistische Rückbesinnung zu «Land», «Volk», «Heimat», «Kultur». Aus diesem Blickwinkel mussten die internationalistische Strömung des Funktionalismus wie eine Gegenthese wirken, da sie regionalistische, individuelle, nachhaltige und ganzheitliche Konzepte negierte. Für die Verfechter des Regionalismus stand die Frage im Mittelpunkt, wie mit ortstypischen Mitteln zeitgemäße Architektur möglich sein konnte, die dabei weder einem Historismus noch einem Modernismus verfallende. Typisierungen wie sie etwa Paul Schultze-Naumburgs Buchreihe *Kulturarbeiten* seit 1900 geleistet hatte oder Friedrich Ostendorfs Schriften vorschlugen, waren dabei ein möglicher Ansatz.

7. *Statische und dynamische Traditionsauffassung (Praxis).* Der Umgang mit der Originalsubstanz, die als Vorbild für die eigene Entwurfsarbeit dienen konnte oder vor dem Verfall geschützt werden sollte, war im 20. Jahrhundert in jedem Fall ein schöpferischer. Dabei ist zwischen zwei Ebenen zu unterscheiden: der ideologischen Projektion auf die vorhandenen Bauten früherer Epochen und der Konsequenz aus dieser Projektion im tatsächlichen Umgang. Analog zu Punkt fünf und sechs lässt sich bei der Denkmalpflege eine Tendenz zur Regionalisierung und Typisierung nachweisen, d. h. auch hier werden Formen standardisiert und vereinheitlicht und einem bereits vorhandenen Geschichtsbild einverleibt: Geschichte wird «gemacht» – in unserem Falle «gebaut».

8. *Maschinenzeitalter*. Ein weiteres wichtiges Gegensatzpaar der Moderne bildeten die Antipoden Handwerk und Industrie. Auch das Handwerk konnte im Sinne eine heimatschützerischen Typisierung Anregung für eine zeitgemäße Erneuerung der Baukunst bieten, ohne einen Bezug zu den historischen Wurzeln aufzugeben, die mit der industriellen Revolution abzusterben drohten. «Kitsch» und «Talmi-Kunst» des 19. Jahrhunderts hatten ihren Kritikern der Epoche der Moderne zumindest eines voraus: Sie waren tatsächlich der stringente Ausdruck einer einheitlichen Epoche gewesen – allerdings einer «Epoche des Zerfalls», den es zu überwinden galt, indem man sich in bestimmten Fällen, die dies als notwendig erscheinen ließen, beispielsweise traditionellen Handwerkstechniken zuwandte. Aus Sicht einer Überführung des traditionellen Handwerks in die Industrie, wie sie sich seit Mitte des 18. Jahrhunderts vollzog, verschob sich jedoch auch das Interesse an Bautechniken: Die «Weiße Moderne» wird daher von ihren Apologeten als Kind des Maschinenzeitalters dargestellt.

9. *Architektur und Gesellschaft*. Die Architektur der Moderne zeichnet sich durch einen ausgeprägten Willen zur sozialen und politischen Wirkungsmacht aus. Architekten begriffen demnach ihre Arbeit als Spiegel der Gesellschaft. Neben einer idealistischen Auffassung – Architektur als geplante und gebaute Gesellschaftsphilosophie – und einer realistischen Auffassung – die Architektur wird *ex post* instrumentalisiert – entstanden auch übergeordnete Konzepte, von denen «Volkskunst», «Heimatschutz», «Regionalisierung» die fruchtbarsten waren.

10. *Politisierung*. Die Debatte um Sieg oder Niederlage bestimmter Modernisten war eine politische Auseinandersetzung, die sich 1933 verschärfte, da sich zahlreiche konservative Modernisten mit der antiavantgardistischen Kulturpolitik innerhalb der nationalsozialistischen «Bewegung» identifizierten. Allerdings war der Nationalsozialismus ein Regime, das mit der Moderne tatsächlich ernst macht – indem es das Phänomen in seiner ganzen Breite, vom Funktionalismus zum Klassizismus, vom Heimatschutz über das Handwerk zur Industrie, erstmals zur einer Einheit verschmolz, bei der sich – unabhängig von sämtlichen Apologiestrebungen der Funktionalisten nach 1945 – zahlreiche Künstler politisch verstrickten, um im Sinne einer «Volksgemeinschaft» tätig zu werden.

Die politische Verstrickung ist dabei keinesfalls ein deutsches Phänomen gewesen, sondern, ebenso wie die Moderne selbst, ein internationales. Die teilweise entpolitisierte Geschichtsschreibung zur Architektur hat es aber in einigen Fällen möglich gemacht, dass bestimmte Teilbereiche der Moderne als rehabilitiert gelten konnten. Während in Deutschland die Architekten selbst dafür sorgten, dass der Funktionalismus als unpolitisches bzw. demokratisches Konzept angesehen wurde,<sup>6</sup> erfolgte die Entpolitisierung etwa in Italien auf ähnlichen Wegen schleichend. Besonders der *Razionalismo*, neben einem klassifizierenden Monumentalstil wichtigste Stillage des stilbewussten Faschismus, wird bis heute nicht in seinen politischen Zusammenhängen und den damit verbundenen Implikationen eine «schuldigen» Moderne gesehen. Erst jüngst startete am Berliner «Deutschen Architekturzentrum» eine Wanderausstellung zur eriträischen Planstadt Asmara (seit 1935 als abessinischer Verwaltungssitz innerhalb des Koloniengefüges *Africa orientale italiana* erbaut), die sich allein mit den formalen Erscheinun-



4 Unbekannter Architekt: Asmara, Tankstelle (um 1936).

gen der Architektur beschäftigte (Abb. 4), ohne die politischen Zusammenhänge dieses Apartheidregimes auch nur zur Kenntnis zu nehmen.<sup>7</sup>

Solange die Architekturgeschichte sich dem Problem nicht grundlegend und angstfrei stellt, bleibt die Frage nach Historismen und Modernismen grundlegend im Raum. Dass eine Aufarbeitung drängt, demonstriert das historiographische Dilemma, wie es sich plastisch an der Wortwahl bei den Untertiteln zu zahlreiche Monographien der letzten Jahren zeigt: «Ein Architekt zwischen Tradition und Moderne» ist mittlerweile zur Standardformulierung der wissenschaftlichen Hilflosigkeit geworden.<sup>8</sup> Doch nicht allein wissenschaftsintern führt die Angst vor der eigenen Courage zu Problemen. Denn solange eine begriffliche Neuorientierung im Zusammenhang mit der Moderne und ihren vielen Facetten nicht gewagt wird, bleibt die Deutungshoheit bei den Architekten. Der Berliner Planer Paul Kahlfeldt, der gemeinsam mit seiner Frau Petra in den letzten Jahren durch zahlreiche klassizistische Villen im gesamten Bundesgebiet hervorgetreten ist, zeigt die Konsequenzen einer unscharfen kunsthistorischen Begriffsbildung deutlich, wenn er im Gespräch seine Auffassung mit Worten äußert, die aus der Theorie Friedrich Ostendorfs stammen könnten. Vor einhundert Jahren war die Moderne angetreten, die Wirrnisse historistischer Unübersichtlichkeit zu überwinden. Heute scheint es, als habe sie die selbstgestellte Aufgabe niemals erfüllen können, sondern die postulierten künstlerischen Probleme höchstens verschoben. Dank dieser Erkenntnis aber bleibt weiterhin viel Spielraum für eine kritische Wissenschaft, die sich furchtlos und frei von Instrumentalisierung den komplexen Fragen stellt. Wir hoffen, das vorliegende Heft bietet hierfür Anregung.



## Anmerkungen

1 Heinrich Mann, *Im Schlaraffenland. Roman unter feinen Leuten* (1900), Gesammelte Werke Band 1, Berlin/Weimar 1968, S. 63.

2 Zuletzt: Steven A. Mansbach, «Reconsidering Modern(ist) Art History», in: *Grenzen überwindend. Festschrift für Adam S. Labuda zum 60. Geburtstag*, hg. v. Katja Bernhardt u. Piotr Piotrowski, Berlin 2006, S. 15–34.

3 Siehe hierzu Christian Welzbacher, «Wege aus der Krise der Moderne. Zum Rathaus in Heerlen (1936–42) und dessen Architekt F.P.J. Peutz», in: *Dauer und Wechsel. Festschrift für Harold Hammer-Schenk zum 60. Geburtstag*, hg. v. Xenia Riemann, Christiane Salge, Frank Schmitz u. Christian Welzbacher, Berlin 2004, S. 214–227.

4 Vor allem der Hamburger Architekturhistoriker Roland Jaeger hat sich in zahlreichen Büchern und Aufsätzen mit der Publikationsgeschichte intensiv auseinandergesetzt.

5 Friedrich Ostendorf, *Sechs Bücher vom Bauen. Theorie des architektonischen Entwerfens. Band 1: Einführung*, Berlin 1913.

6 Siehe hierzu: «Die stilisierte Moderne», in: *Berlin 1900–2000. Stadt der Architektur, Architektur der Stadt*, hg. v. Thorsten Scheer, Josef Paul Kleihues u. Paul Kahlfeldt, Berlin 2000, S. 271–279.

7 Der entpolitisierte Ansatz fußt auf dem Buch: Edward Denison, Guang Yu Ren u. Naigzy Gebremedhin, *Asmara. Africa's Secret Modernist City*, London/New York 2003. Vergleiche auch Christian Welzbacher, «Afrika mit Tankstellen erobern. Kapitulation vor der Baugeschichte. Die Asmara-Ausstellung in Berlin scheut die Analyse.», in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 17. November 2006, Feuilleton, S. 40.

8 Ohne Anspruch auf Vollständigkeit: Angelika Kaltenbach, «Heinrich Straumer. Architektur zwischen Tradition und Innovation», Nachwort zur Monografie der Reihe Neue Werkkunst (1927), Berlin 1997. Antje Hansen, *Oskar Kaufmann. Ein Theaterarchitekt zwischen Tradition und Moderne*, Berlin 2001. *Zwischen Tradition und Moderne. Die protestantische Bautätigkeit im Ruhrgebiet 1871–1933*, hg. v. Traugott Jänichen, Bochum 1994. Klemens Klemmer, *Jacob Koerfer (1875–1930). Ein Architekt zwischen Tradition und Moderne*, München 1987. Martin Ebert, *Heinrich Tessenow. Architekt zwischen Tradition und Moderne*, Weimar 1998. Klaus Tragbar, «Zwischen Tradition und Moderne. Peter Grunds Stadthaus für Darmstadt», in: *Architektur der fünfziger Jahre. Die Darmstädter Meisterbauten*, hg. v. Michael Bender u. Roland May, Stuttgart 1998, S. 137–143. Peer Zietz, *Franz Heinrich Schwechten. Ein Architekt zwischen Historismus und Moderne*, Stuttgart/London 1999. Martin Neitzke, *Gustav Wolf: Bauen für das Leben. Neues Wohnen zwischen Tradition und Moderne*, Tübingen/Berlin 1993.