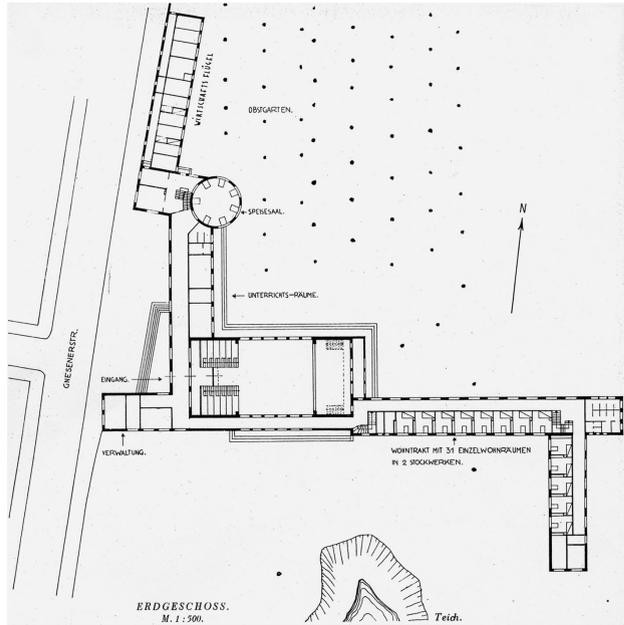


1 Otto Bartning: Musikheim Frankfurt (Oder), 1929. Grundriss des Erdgeschosses.



2 Musikheim, Blick in die große Halle nach Osten. Zeitgenössische Aufnahme.



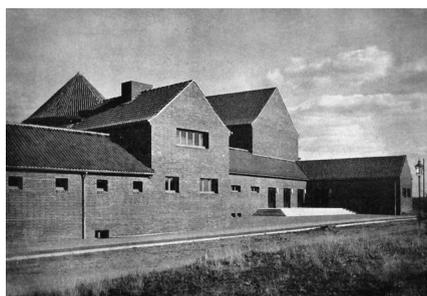
Im «Lager der Modernen» finden sich in den Jahren zwischen 1925 und 1930 nur wenige Architekten, die so vehement wie Otto Bartning (1883–1959) danach strebten, aus der schöpferischen Synthese von Modernismen und Historismen den Funken für eine neue, zeitgemäße Architektur zu schlagen.¹ In der zweiten Hälfte der 1920er Jahre versuchte Bartning in der Nachfolge von Walter Gropius, die Architekturausbildung an der Staatlichen Bauhochschule Weimar in diesem Sinne neu zu gestalten.² Gleichzeitig schuf er einen bemerkenswerten Schulbau – das «Staatliche Musikheim» in Frankfurt (Oder). Wie andere ambitionierte Schulentwürfe dieser Jahre, etwa die berühmten Schulbauten von Gropius, Bruno Taut und Hannes Meyer, sollte auch das Musikheim den neuen reformpädagogischen Ideen eine adäquate bauliche Form geben.³ Bartnings Musikheim, das er selbst für eine seiner besten Schöpfungen hielt,⁴ ist aber keine Inkunabel der «klassischen Moderne». Ganz im Gegenteil eignet es sich vorzüglich dafür, einigen wesentlichen Aspekten der Funktionalisierung und Transformierung historischer Bezüge in der modernen Architektur nachzugehen.

Modernismen

Das Musikheim in Frankfurt (Oder), dessen Bau Bartning als gemeinsames Projekt mit dem «aktiven Bauatelier», d. h. der Bauabteilung und den Werkstätten der Weimarer Hochschule durchführt, wird am 15. Oktober 1929 nach nur einjähriger Bauzeit feierlich eröffnet.⁵

Am Rande einer sich schnell entwickelnden Vorstadt gelegen, verweigert die Baugruppe eine eindeutige städtebauliche Bezugnahme auf die umgebende Architektur (Abb. 1). Die natürlichen und topographischen Vorzüge des Baugrundstücks macht Bartning hingegen zu Grundpfeilern seines Entwurfs: Wie eine Klammer spannt er den vierteiligen, mehrfach abgewinkelten Baukörper zwischen einen Obstgarten im Norden und einen Teich im Süden, hinter dem sich ein weiter Blick in die Niederung des Nuhnenfließ' öffnet. Mit seiner kantigen S-Form umfängt der Bau diese beiden natürlichen Ressourcen andeutungsweise, versucht also, das Gleichgewicht zwischen architektonisch-räumlicher Fassung und Öffnung zu finden. Gleichzeitig scheinen die einzelnen Glieder des Baukörpers, an Gelenkpunkten miteinander verbunden, zu einer rotierenden Bewegung auszugreifen.

Die wesentlichen Funktionen des Musikheims – Tanz/Musik/Theater, Unterricht, Speisen, Wohnen, Wirtschaften und Verwalten – sind entsprechend der Gesamtkonzeption auf verschiedene, weit auseinanderliegende Trakte verteilt, die durch Treppen und Gänge miteinander verbunden werden. Herzstück der Anlage ist der Tanz, Musik und Theater gewidmete Kubus der großen Halle (Abb. 2).



4 Musikheim, Ansicht von Westen mit Blick in den «schiefen» Ehrenhof.

3 Musikheim, Blick in den offenen Dachstuhl über dem oberen Turmzimmer.

Bartning beschreibt die Eigenschaften dieser zentralen Halle folgendermaßen: «Die große Halle hat die Längsspannung, die sich zwischen der Bühne und dem Saal mit aufsteigenden Sitzstufen entwickelt. Sie hat zugleich den Querdurchgang des Lichts, der auch der tänzerische Durchzug aus dem einen Teil des Gartens zum anderen ist. Und schließlich hat sie für die runden und quadratischen Kontratänze die Zentralspannung, wobei dann Bühne einerseits und gestufte Empore andererseits zwischen sich den Mittelraum halten. Er ist zwölf Meter lang, zwölf Meter breit und zwölf Meter hoch. Die Bewegungsforderungen haben die Haupthalle geformt, sie ist die Raumgestalt der Aufzüge, der Kontratänze und der diese Tänze führenden Musik.»⁶

Für den «Querdurchgang des Lichts» sind die Längsseiten der großen Halle zwischen den U-förmigen Stirnseiten vollständig und raumhoch in Glas aufgelöst. Zahlreiche Türen ermöglichen auf jeder Seite einen bequemen und nahezu unmerklichen Übergang in den Garten. Neben der großzügigen Öffnung zum natürlichen Umraum benennt Bartning die Bewegung des Menschen im Raum als zentralen Gedanken seines Entwurfs. Umgesetzt ist diese Vorstellung in Längs- und Querdurchgängen, Umgängen auf Höhe des Obergeschosses und in der «Zentralspannung» des würfelförmigen «Mittelraums». Zum sachlichen Charakter der Halle tragen die schlichten, vom Dachwerk abgehängten Kugelleuchten, die Vorhänge aus den Werkstätten der Staatlichen Bauhochschule Weimar und die flächigen Holzvertäfelungen bei. Im Ganzen entwickelt Bartning die architektonische Gestalt der Halle aus ihrer Funktion. Im Sinne der modernen Architekturauffassung der Zeit ist der lichtdurchflutete Kubus damit ein sachlicher, offener, fließender Raum.

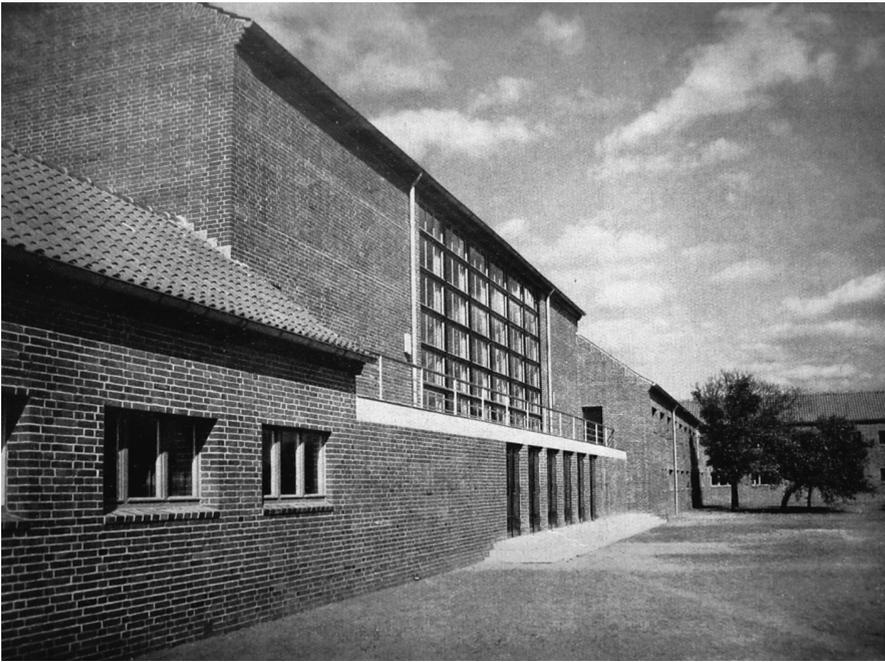
Das zweite Zentrum des Musikheims bildet, gleichsam als Gegenpol, der introvertierte Zylinder des Turms. In seinem Erdgeschoss liegt, durch ein flaches Muldengewölbe ausgezeichnet, der Speisesaal. Darüber befindet sich ein kreisrunder Versammlungsraum mit umlaufender Bank, hochgelegenen Fensterring und schlichter, flächiger Holzvertäfelung (Abb. 3). Dieser Raum, der in der pä-

dagogischen und architektonischen Konzeption des Musikheims eine zentrale Rolle spielt und für «Rundgespräche», gemeinsame Besinnung, Kammermusik, Vortrag, Chorübung und Vorlesung genutzt wird, öffnet sich in einen spektakulären Dachstuhl. Die expressive Gestalt und die besondere Akustik des in sich gedrehten Schwerterdachs betonen und überhöhen seine Bedeutung. Nur an dieser einen Stelle wird das Konzept der Innenraumgestaltung im Musikheim programmatisch durchbrochen, denn sämtliche übrigen Räume sind geprägt von Funktionalität und Sachlichkeit. Die zeitgenössischen Rezensenten heben vor allem die Modernität der Aufteilung und Ausstattung der kleinen Wohnräume im winkelförmigen Wohntrakt hervor. Nicht weniger sachlich sind die Räume des Unterrichtstrakts eingerichtet: Mit direktem Zugang zum Garten, übereck angebrachten Tafeln und flexibler Bestuhlung genügen sie den Anforderungen der zeitgenössischen Bildungsreformbewegung vollauf. Die langen Gänge schließlich, die Wohn-, Unterrichts- und Wirtschaftstrakte durchziehen, gewährleisten nicht einfach die Erschließung der Räume – sie inszenieren diese Verbindung als bequemes Schreiten, als gemeinschaftliche rhythmische Laufübung. Länge, Führung, Querschnitt, Belichtung und Farbgebung der Gänge sind ebenso nach diesem bewegungsorientierten Konzept geformt wie die elegant geschwungenen, an den Gelenkpunkten der vielgliedrigen Baugruppe platzierten Treppen.

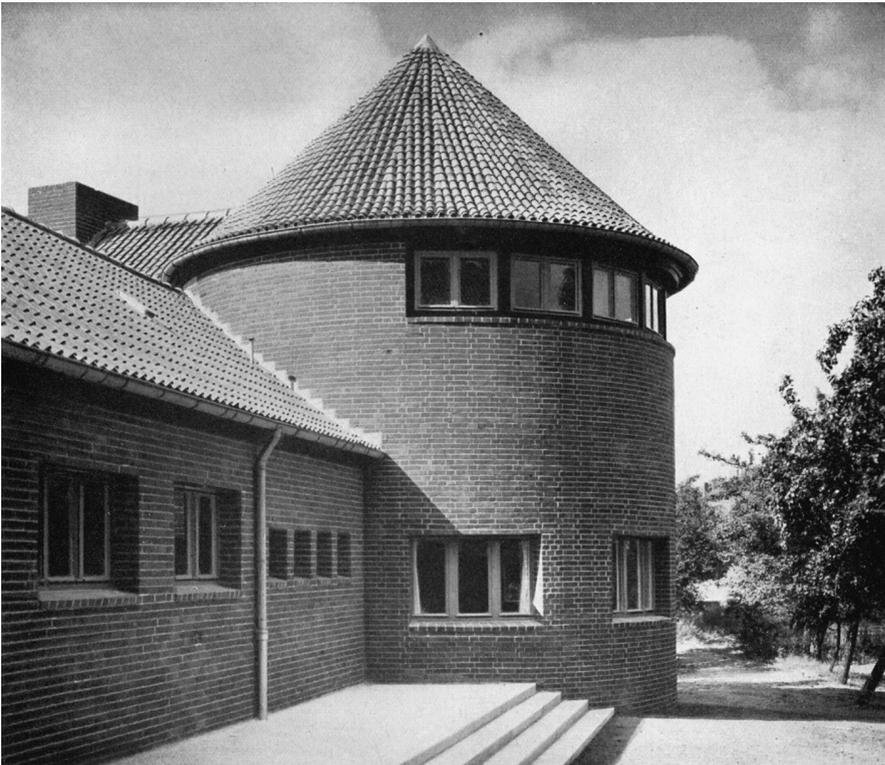
Das in der Anordnung der Trakte und dem Aufbau des Grundrisses vorgetragene Motiv des rhythmisch gegliederten, langgestreckten, den Außenraum in doppeltem Schwung umfangenden Baukörpers prägt auch die äußere Gestalt des Musikheims (Abb. 4). Der Bau wirkt weit auseinandergezogenen und breit gelagert. Er ist mehrfach in der Höhe gestaffelt, wobei Dreiecksgiebel als rhythmisierendes Motiv eingesetzt sind. Die Giebelflächen durchbrechen die Horizontale, gliedern den Baukomplex und markieren deutlich die Stellen des Rhythmuswechsels.

Da das Musikheim keine Hauptfassade besitzt, erschließt sich seine Gestalt erst in der Bewegung. An der Westseite passiert man entlang der Straße zunächst den eingeschossigen Wirtschaftsflügel. Es folgt ein «schiefer» Ehrenhof mit dem Haupteingang, hinter dem auf der einen Seite das Dach des Turms und auf der anderen der hohe Giebel der großen Halle aufragt. Die Südseite des Musikheims überblickt man erst, wenn man den Verwaltungsflügel umrundet hat (Abb. 5). Von hier aus wird erkennbar, wie die Glaswand der großen Halle und der zweigeschossige, nach etwa zwei Dritteln seiner Länge nach Süden abknickende Wohntrakt den Teich locker umfassen. Erst wenn man auch den Wohntrakt noch umschreitet und an Halle, Turm und Obstbaumwiese entlang zum Ausgangspunkt zurückkehrt, rundet sich der Eindruck von dem Gebäudeensemble zu einem vollständigen Bild (Abb. 6).

Die umkreisende Bewegung ist für den Entwurf von grundlegender Bedeutung.⁷ In einer zeitgenössischen Beschreibung heißt es: «der typische bau der renaissance, des barock zeigt die symmetrische fassade, auf deren mittelachse der zuweg führt. [...] ein aus dem heutigen geist entstandener bau wendet sich von der repräsentativen erscheinungsform der symmetrieachse ab. Man muß rund um diesen bau herumgehen, um seine körperlichkeit und die funktion seiner glieder zu erfassen.»⁸ Diese Beschreibung, die auf das Motiv der hierarchiefreien Bewegung und der funktionsgeleitet-dynamisierten Baukörperanordnung abhebt und dabei auffällig mit einer anthropomorphen Wortwahl spielt, stammt von



5 Musikheim, Ansicht von Südwesten mit Verwaltungstrakt, großer Halle und Wohntrakt.



6 Musikheim, Ansicht des Turms von Süden.

Walter Gropius. Obwohl sie sich selbstverständlich auf das Bauhausgebäude in Dessau bezieht, verdeutlicht sie sehr gut die bemerkenswerte Modernität der Grunddisposition des Musikheims.

Historismen

Drei wesentliche Gestaltungsmerkmale, die nicht in dieses moderne Bild zu passen scheinen, sind bisher übergangen worden: Das Musikheim ist ein roter Sichtziegelbau, der ein mit dunkel engobierten Dachpfannen gedecktes Satteldach trägt und an mehr als einer herausgehobenen Stelle traditionelle baugebundene Handwerklichkeit zur Schau stellt. Der leuchtend rote Ziegelstein der Außenmauern, nicht zu vergleichen mit den scharfkantigen dunklen Klinkern der Landhäuser Mies van der Rohe, ist in einem Läufer-Läufer-Binder-Verband vermauert. Bartning benutzt damit einen Mauerverband, der damals nicht sehr gebräuchlich ist, dafür aber die mittelalterliche Backsteinbaukultur der Region prägt.⁹ Ein im Mauerverband an allen Giebeln angedeutetes Stufengiebelmotiv stellt diese traditionelle, sich vage mittelalterlich gebende Handwerklichkeit ebenso aus wie die Dachdeckung, die besonders am kunstvollen Turmdach die Verwandtschaft zur mittelalterlichen Mönch-Nonnendeckung nicht leugnet. An den glasgefüllten Fachwerkwänden der großen Halle gerinnt die alte Handwerkskunst dann vollends zum Motiv. Die fachwerkgemäße Verbindung der dunkelbraun gefassten Balken wird nach außen in vorstehenden Zapfen demonstrativ zur Schau gestellt. In Verbindung mit den leuchtend roten Ziegelflächen und den Satteldächern über angedeuteten Stufengiebeln ist es schließlich der runde Turm mit seinem Kegeldach, der den historisierenden Charakter des Musikheimgebäudes unübersehbar macht.

Modernismen und Historismen sind am Musikheim auf eigentümliche Art und Weise verbunden. Das barocke Motiv des Cour d'honneur beispielsweise wird zwar angedeutet, aber sogleich wieder zurückgenommen und durch Asymmetrie entwertet. Auch die erwähnte glasgefüllte Fachwerkwand der großen Halle ist bei aller handwerklichen Traditionalität im Hinblick auf die großzügige Öffnung zum natürlichen Umraum ebenso modern wie das strenge dunkle Raster aus liegenden Rechteckfeldern, in welchen, von weiß lackierten Leisten fein gerahmt, jeweils drei Glasfelder stehen. Schließlich erscheint sogar die rote Sichtziegelwand mit ihrem mittelalterlichen Verband und dem Stufengiebelmotiv als modern, wenn man etwa den Verzicht auf Sockel, Hauptgesims und andere Gliederungselemente, sowie die Flächigkeit der Wand mit den rahmenlos eingeschnittenen, liegenden Fensteröffnungen betrachtet.

Diese seltsame Ambivalenz bemerkten schon die Zeitgenossen. Die wohlwollenden Stimmen betonten durchweg die moderne, sachlich knappe Formensprache, in welcher Bartning die Bezüge auf historische Architekturformen vergegenwärtigt habe. So meinte der Architekturkritiker Wilhelm Lotz 1929 in seiner Besprechung: «Die Aufgabe steht in innerer Verwandtschaft mit der Idee der Basilika- und Klosteranlage, ist hier aber in modernem Sinne aufgelöst, durchlichtet und vor allem naturverbundener.»¹⁰ Einer der damaligen Nutzer des Hauses, Michael (Harro) Siegel, schrieb 1969 rückblickend: «Die flachen Satteldächer gehörten organisch zur Bauweise des wachsenden Vororts, [...]; dabei war das Haus keineswegs ein romantischer oder heimatbezogener, sondern ein moderner Bau [...]»¹¹ Einerseits der Ziegelstein, das Satteldach und die «innere Verwandt-

schaft» zu historischen Bauten, andererseits «aufgelöst» und «durchlichtet», «modern» also. Trotz der unübersehbaren Historismen, die man als der Aufgabe innewohnend nur andeutete und sofort wieder schamvoll relativierte, wurde das Musikheim hier als moderner, zeitgemäßer Bau beschrieben. Modern, trotzdem.

Anders beurteilte das Gustav Lampmann 1930 in seiner Funktion als für den Hochbau verantwortlicher Schriftleiter beim *Zentralblatt der Bauverwaltung*.¹² Die der Bauaufgabe durchaus entsprechende «Grundnote der Schlichtheit» sah er «umgedeutet in eine Art von gelehrter Handwerklichkeit». Der Gedanke des «im Ideellen beruhenden Gemeinschaftslebens» bringe es «im Grundriss und Aufbau nicht über Anklänge an klösterliche Vorbilder» hinweg, wozu die «wirklich modernen Innenräume in unvereinbarem Gegensatz» stünden. Zusammenfassend stellte er fest: «So erhält das Äußere, ganz abgesehen von Einzelheiten wie der Dachform oder dem romantisierenden Rundbau, eine nicht unmittelbar überzeugende Haltung, die – nur auf dem Umweg über literarisch-begriffliche Gedankengänge verständlich – dem geistigen Bauprogramm nicht entspricht, das neue und im Grunde «volkstümliche» Ziele sucht.» Moderne Innenräume und historisierende Außengestaltung erschienen Lampmann als «unvereinbarer Gegensatz». Die Bezugnahme auf «klösterliche Vorbilder», die Satteldächer und der Rundturm standen für ihn im Gegensatz zu dem eigentlichen geistigen Gehalt, zu den «neuen» und «volkstümlichen» Aufgaben des Musikheims. Als «romantisierend» qualifizierte er sie daher ab.

Bauherren und Bauaufgabe

Der Schlüssel für die schon den Zeitgenossen so unverständlichen Historismen in der baulichen Gestalt des Musikheims scheint also in der Bauaufgabe selbst und in Bartnings Interpretation dieser Aufgabe zu liegen. Zwei Personen prägten die Institution Musikheim maßgeblich: Georg Götsch und Carl Heinrich Becker. Götsch war einflussreicher Musikpädagoge und zentrale Figur der deutschen Jugend(musik)bewegung der 1920er und 1930er Jahre. Ein Ziel seiner Musikpädagogik war es, durch Musik den Einzelnen zu bereichern und die Persönlichkeit zu formen. Das Medium Musik verstand er als «untechnisierte Kraftquelle». Mit ihrer Hilfe sollte den Folgen von industrieller Arbeit und großstädtischem Amüsement und ganz generell der seit der industriellen Revolution stetig anwachsenden Technisierung begegnet werden.¹³ Aufgabe der Musikerziehung sei es dabei, einen ursprünglichen Zustand zurückzugewinnen, «die verlorene seelische Mitte zwischen Geist und Körper wieder zu bauen».¹⁴ Ein weiteres Ziel war die Gemeinschaftsbildung. Volkslied, Kirchenmusik, Chormusik und Tanz waren Götsch in diesem Sinne «nicht Gegenstand der Pädagogik, sondern der Gesellschaftsbildung».¹⁵ Die Gemeinschaft, welche mit Hilfe von Musik und Tanz geformt werden sollte, meinte nicht nur die Gemeinschaft der Musizierenden oder Tanzenden, sondern ausdrücklich auch die Volksgemeinschaft. Götsch verstand seine musische Bildung als staatstragend. Sein Ideal war dabei nicht die junge Demokratie der Weimarer Republik, sondern die Gesellschaftsordnung der antiken griechischen Staaten, die er sich als vorbildliche Volksgemeinschaft vorstellte, in der Musik zur Erhaltung und Förderung des Gemeinwesens staatsgebunden gewesen sei.¹⁶ Im deutschen Mittelalter sah er einen letzten Höhepunkt in der Entfaltung dieses Ideals der Volksgemeinschaft. Ausgehend von der Vorstellung einer staatspolitischen Verantwortung der gemeinschaftsbildenden, «untechni-

schen Kraftquelle» Musik, stellte Götsch seine Musikpädagogik in den Dienst von «Heimaterziehung, Stärkung der östlichen Landesteile» und «Suche nach einer idealen Volksgemeinschaft». ¹⁷ Die Nähe dieser Ansichten zu völkischen und nationalsozialistischen Positionen ist unübersehbar, für die späten 1920er Jahre und den hier interessierenden Bau des Musikheims aber nur von untergeordneter Bedeutung. ¹⁸ Viel interessanter sind zwei prägende Gedanken der Vorstellungswelt Götschs: zum einen die Gewissheit, den Schlüssel zur Heilung der kranken, übertechnisierten Gegenwart in der Geschichte, in gemeinschaftlichen Lebens- und Gesellschaftsformen der Vergangenheit finden zu können, zum anderen der naive Glaube an eine positive, das Gute in Mensch und Gesellschaft fördernde Wirkung des gemeinschaftlichen Musizierens und Tanzens.

Carl Heinrich Becker war in den frühen 1920er Jahren zunächst Staatssekretär im Kultusministerium und dann von 1925 bis 1930 preußischer Minister für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung. Wichtigstes Vorhaben seiner Amtszeit war die Reform des Bildungswesens. ¹⁹ Kernstück der kulturpolitischen Überzeugungen Beckers war die bildungsbürgerliche Vorstellung von einem sinnstiftenden Bildungs- und Kulturideal, das über alle Parteien und politischen Systeme hinweg in der Lage sein könne, eine neue nationale Identität zu begründen. In der Entwicklung und Durchsetzung dieses neuen nationalen Kulturideals sah Becker die wesentliche Aufgabe des Staates. Wie Carola Groppe betont hat, entwickelte er seine «Vision einer generellen Besinnung der Gebildeten auf ‚jugendbewegte‘ Ideale, auf Intuition, Begeisterung und das Streben nach Synthese» in intensiver Auseinandersetzung mit dem Kulturbegriff der Lebensreform- und der Jugendbewegung. ²⁰ Als sich die Umsetzung seiner neuen Bildungsideale im Rahmen der Hochschulreform zunehmend schwieriger gestaltete, übertrug er die Verwirklichung seines Ideals eines «Neuen Humanismus» auf die Ausbildung der Volksschullehrer an den Pädagogischen Akademien, welche nun «den neuen Menschen bringen» sollten. ²¹ Der neue Mensch war für Becker ein «Mensch, in dem der antike Mensch neu geboren wird, in dem ein humanistisches Ideal sich verkörpert». ²² Erreichbar schien ihm dieses Ziel nur durch die «volle Harmonie der drei Faktoren: Körper – Seele – Geist». ²³ Geist stand für die traditionellen, rationalen (Natur)Wissenschaften, Seele für Religion, Musik, Kunst und Körper für Leibesübungen. Vor diesem Hintergrund ist verständlich, auf welchem fruchtbaren Boden Götschs Vorstellungen von Musik und musischer Bewegung bei Becker fallen mussten. Zusammen mit seinem Musikreferenten Leo Kestenberg war Becker daher schnell von Götschs Musikheimprojekt begeistert, welches er als Teil der umfassenden Bildungsreform sah. Als Ergänzung zu den Pädagogischen Akademien hatte das Musikheim die Aufgabe, Volksschullehrer in staatlichen Lehrgängen im Sinne des «Neuen Humanismus» fortzubilden und in den Geist der neuen Schul- und Volksmusik einzuführen.

Das Musikheim war im Umfeld der Wissenschafts- und Hochschulpolitik sowie der Jugend(musik)bewegung der Weimarer Republik eines der programmatischsten Bauwerke. Entsprechend hoch gesteckt waren die Ziele, die Götsch und Becker mit seiner Einrichtung verbanden. Ausgehend von dem Kulturbegriff der Lebensreform- und Jugendbewegung und eingebunden in Bildungsreform und Reformpädagogik sollte das Musikheim helfen, ein neues, als staatstragend angesehenes humanistisches Bildungs- und Kulturideal durchzusetzen. Dabei galt es, jene schädlichen Entwicklungen der jüngeren Geschichte zu korrigieren, die

nach Götschs und Beckers Meinung mit «Rationalismus und Verwissenschaftlichung der Kultur» oder mit «Herrschaft der Technik über den Menschen» umschrieben werden konnten. Diesen Fehlentwicklungen stand das historisch – am antiken Menschen, an der antiken Gesellschaft oder der ständischen Gesellschaft des deutschen Mittelalters – orientierte Ideal eines «neuen Menschen» gegenüber. Das Musikheim sollte durch die Stärkung der «seelischen» und körperlichen Komponente der deutschen Bildung und Kultur dazu beitragen, eine neue, kulturbasierte nationale Identität zu entwickeln. Die gemeinschaftsbildende Kraft von Musik und Tanz sollte helfen, das Ideal eines «Neuen Humanismus» staatstragend umzusetzen. Als in diesem Sinne Kultur fördernd und gemeinschaftsbildend galten Götsch in musikalischer Hinsicht alte Volkslieder, Volkstanzmelodien und Madrigale, geistliche Musik etwa von Prätorius, Schütz oder Bach und vor allem Chorgesänge. In tänzerischer Hinsicht favorisierte er rhythmische Gymnastik, Volkstanz und vor allem alte englische Kontra- und Männertänze. Damit ist zugleich in weiten Teilen das Lehrprogramm des Musikheims beschrieben.

Eine andere wichtige Komponente der Musikheimgründung, die ebenfalls auf eine historisch orientierte Sinnstiftung zielte, war die Stärkung der kulturellen Identität der nach dem Ersten Weltkrieg zur neuen Grenzregion gewordenen Ostgebiete des deutschen Reichs. Zu diesem letzten Aspekt schrieb Götsch 1930 einen Aufsatz, in dem er Vergleiche zur mittelalterlichen deutschen Ostkolonisation zog und das Musikheim als Stätte der «Verbindung zu lebendigen Kräften im gesamten deutschen Sprachgebiet» beschrieb. Zur Architektur bemerkte er dabei: «Das Gebäude des Musikheims entspricht dem Wesen der östlichen Landschaft. Es ist gestreckt und gelassen, äußerlich schlicht und schmucklos bis zur Nüchternheit. Es fasst nicht zusammen, sondern breitet auseinander und bleibt am Boden. Es bietet wie die Landschaft einen stillen und starken Rahmen für die tätige Besinnung, die dem deutschen Volk als Gegenwartsaufgabe gesetzt ist.»²⁴

Die Historismen der baulichen Gestalt des Musikheims standen damit in direkter funktionaler Beziehung zu seinen Aufgaben und zu den Intentionen seiner Bauherren. Das Model des Klosters, das dem Entwurf deutlich zugrunde lag, versprach Gemeinschaft, Disziplin und innere Sammlung. Es konnte für ein altes Kultur- und Bildungsideal stehen. Zugleich war mit dem Rückgriff auf die Bauform mittelalterlicher Klosteranlagen, etwa auf die schon damals berühmte Backsteinarchitektur des nahen Klosters Chorin, der Stärkung der kulturellen Identität des deutschen Ostens gedient.

Das Verhältnis zwischen Architekten und Auftraggebern war von großer gegenseitiger Wertschätzung und Sympathie geprägt. Bartning beispielsweise verkündete seinem Bauherren: «Was Sie singen, möchte ich bauen!»²⁵ Götsch wiederum schrieb über seinen Baumeister: «Bartning ist in Gold zu fassen!»²⁶ Die tiefreichende «Einfühlung» des Architekten, die große Sympathie, mit der Bartning «sein» Bauprojekt vorantrieb, macht es schwierig, seinen eigenen Anteil am Entwurf herauszuarbeiten. Das architektonische Grundkonzept muss man als Ergebnis einer intensiven Zusammenarbeit zwischen Bartning und Götsch ansehen. Schließlich war es aber der Baumeister, der mit seinem Fachwissen, durchaus auch dem baugeschichtlich geschulten, den Rückgriff auf historische Bauformen so zu gestalten wusste, dass er den kulturpolitischen und ideologischen Anforderungen der Bauherren vollauf gerecht werden konnte.

Synthese

Bartnings am Musikheim ablesbarer Historismus ist beileibe kein beliebiger oder stimmungsvoller, sondern ein sehr differenzierter, funktionsorientierter und theoretisch fundierter. Eine wichtige architekturtheoretische Quelle für Bartnings Festhalten an historischen Bauformen ist in den Schriften Friedrich Ostendorfs zu finden. In *Überlieferung und bewusste Kunst*, einem Text von 1915, untersucht Bartning ausdrücklich Ostendorfs Vorstellungen von einem schöpferischen Umgang mit der Tradition. Ausgangspunkt ist die grundsätzlich positive Bewertung der schöpferischen Potenz des Traditionsbezugs: «Immer haben Schaffende das Wesen der von ihnen geliebten Zeiten auf Grund innerer Verwandtschaft so zu ihrem eigenen gemacht, dass sie unwillkürlich die künstlerische Sprache ihrer Quellen sprechen und ihre eigenen, neuen Baugedanken frei und gerade heraus ausdrücken können. Keine Form [...] tritt auf, weil sie überliefert wäre oder um Erinnerungen mit Begleitgefühlen (Assoziationen) an die Vergangenheit zu erwecken, sondern die Neuschöpfung erzeugt jede Form durchaus notwendig aus sich heraus, als den sinnfälligsten, einfachsten Ausdruck neuen Bauwillens, des neuen Bauinhalts.»²⁷

Gewonnen wird diese Erkenntnis aus einer Analyse der Baugeschichte von der griechischen Antike bis zum Klassizismus. Wie in den kulturpolitischen Vorstellungen von Götsch und Becker, so ist es auch für Bartning der Historismus des 19. Jahrhunderts, der die Tradition eines schöpferischen Umgangs mit der Tradition unterbrochen habe. Trotzdem der Historismus die Tradition «vernutzt» und «wesenlos» gemacht habe, beharrt Bartning auf dem Wert eines kreativen Traditionsbezugs. Mit Ostendorfs *Sechs Büchern vom Bauen*, so Bartning, stehe der Gegenwart wieder ein Werkzeug für den schöpferischen Umgang mit der Tradition zur Verfügung. Ostendorf prüfe in seinen Büchern «an den Werken und Methoden der Tradition die wesentlichen Funktionen des Bauens», er beschäftige sich damit, wie das neue Bauwerk «gefunden wird». Aus den Büchern Ostendorfs zieht Bartning drei «kurze Grundsätze» heraus: «Bauen heißt Räume schaffen. Entwerfen heißt die einfachste Form finden, einfach nicht im Sinne von Armut, sondern der einfachen Fassbarkeit. Grundriss ist keine Sache für sich, sondern nur die senkrechte Projektion der Gesamtvorstellung des Bauwerks, Aufriss und Schnitt sind waagerechte Projektionen.»²⁸ Diese Grundsätze, die Forderung nach einer «räumlich-körperlichen Plastik in der Baukunst» stelle aber, wie Bartning hervorhebt, Ostendorf nicht auf, weil sie «in der Tradition vorliegen». Vielmehr ziehe er die Tradition heran, weil sie die Grundsätze mitunter «verwirklicht und verdeutlicht» habe. In einem solchen freien und schöpferischen Umgang mit Tradition, den er durchaus befürwortet, erkennt Bartning das «Wesen der Baukunst als bewusster Kunst».²⁹

Der Umgang mit der Raumform Kloster beim Entwurf des Musikheims erscheint wie der Versuch einer Anwendung des Ostendorfschen Prinzips. Wie Ostendorf setzt sich Bartning mit der Tradition des klösterlichen Gemeinschaftsbaus auseinander, sucht nach überzeitlich gültigen Grundsätzen räumlicher Gestaltung und entwickelt dann, derart historisch fundiert, eine bauliche Lösung für die als vergleichbar angesehene zeitgenössische Bauaufgabe Musikheim.

1924 veröffentlicht Bartning in einer Sondernummer der Thüringer Allgemeinen Zeitung den programmatischen Artikel *Über altes und neues Handwerk*.³⁰ Wie der gleichzeitig dort publizierte Beitrag von Walter Gropius, *Gestaltung statt*

Kunstgewerbe, beschäftigt sich auch Bartnings Text mit dem Handwerk der Zukunft. Während aber Gropius gemäß seiner neuen, funktionalistischen Auffassung das künftige Handwerk als Versuchsfeld zur Schaffung von Normen für die industrielle Produktion sieht, denkt Bartning an eine Synthese von traditionellem Handwerk und Industrie. Wie schon 1915 ist der Ausgangspunkt die aus dem Studium der Baugeschichte gewonnene Gewissheit, dass das alte, «formschöpfende» Handwerk auch in der Gegenwart notwendig sei. Auch die Zäsur, die mit der «Neuzeit» begonnen, den Künstler vom Handwerker getrennt und so einen «unheilvoll zerlegten Schaffensvorgang» erzeugt habe, findet sich wieder. Die Hoffnung Bartnings liegt in der schöpferischen Verbindung von Handwerk und Industrie zu einem «neuen Werkstand», einem «neuen Werkmenschen». Den damit markierten Unterschied zu den funktionalistischen Zielsetzungen des Bauhauses arbeitet er im Unterschied von «reiner Sachform» und «lebendig-schöner Sachform» begrifflich heraus: «Wir suchen heute die reinste Sachform, meist abstrakt, geistreich, durch Verzicht. Die lebendig-schöne Sachform schafft der, welcher Sache, Material und Herstellungsarten völlig durchdringt, der die Maschine – liebt wie die Hobelbank.» Zwei Jahre später wiederholt Bartning diesen Standpunkt in seiner Antrittsrede als Direktor der Weimarer Bauhochschule. Dabei betont er, dass es dem «Baumeister» darum gehen müsse, Handwerk und Technik zu einem «den Menschen deutenden Bauwerk» zusammenzufügen.³¹ Das Musikheim ist in seiner Gesamtdisposition, dem Mauerverband, den Zapfen des glasgefüllten Fachwerkrahmens und dem kunstvoll in sich gedrehten Dachwerk des Turms der Versuch, aus der Synthese von altem Handwerk und Industrie eine «lebendig-schöne Sachform», ein «den Menschen deutendes Bauwerk» zu schaffen. Auch Bartnings Synthese von Handwerk und Industrie ist demnach eine Quelle für die eigentümlichen Historismen am Musikheim.

Zum Problem der Sachform äußert sich Bartning im Jahr des Musikheimentwurfs, 1928, noch deutlicher: Am Ende eines Artikels über *Die Technik im Dienste der Wohnens* diskutiert er das Schlagwort «Sachlichkeit».³² Wieder blickt er, Bestätigung für die Gegenwart suchend, zurück und meint, dass «jede gesunde Zeit sachlich» gewesen sei: «Vergoldeter Barockschwall ist für Königsherrlichkeit und quellende Lebensfülle so sachlich wie gotische Schwibbogen und Fialen für transzendente Straffung und Ausstrahlung.» Sachlichkeit, so Bartning, «ist Bereitschaft, ist sichtbares Mittel, ist Gestalt des Geistes». Durchaus mit kritischem Blick auf die radikal Modernen stellt er dann fest: «Unsere Sachlichkeit aber meint die Sache selbst; fast scheint es [...] als sei nun die Sache, das Tote, das Materielle zum König und Paradies erwählt, als sei es die Aufgabe künstlerischen Formens, die Sache selbst in ihrer knappsten, blankesten Selbstherrlichkeit herauszuschleifen. So scheint es – und es ist nicht so. Der Geist der Sachlichkeit ist es ja gerade, der nicht nur unsere Gefährte, unsere Gehäuse, unsere Geräte, unsere Nahrung, sondern der unseren Körper, unseren Geist, unsere Seele straff und klar und einfach machen will [...]»

Bartnings zentrale Frage ist: «Wozu aber spannt sich die reine Form Schale?» In der Beantwortung dieser Frage erweist sich sein Begriff der Sachlichkeit als ein innerlicher, ein religiöser, dessen Kern «in unserem Gewissen» liege – nicht die Sachlichkeit der Schale, sondern die Sachlichkeit des Kerns. Eine solche Sachlichkeit liegt, bei aller Nähe zu den Ansichten der radikaleren Vertreter des «neuen Baustils», jenseits von Modernismen und Historismen. Nach dem Konzept einer

solchen «sinngabenden» Sachlichkeit ist das Musikheim nicht *trotz*, sondern vielleicht gerade *wegen* seiner historischen Bezüge sachlich.

«Weiterbauen» – dieses Schlagwort Bruno Tauts soll den Blick auf die Historismen des Musikheims ein letztes Mal schärfen. Im Jahr der ersten Planungen für das Musikheim veröffentlicht Taut seine Vorstellungen vom «Weiterbauen» in einer Publikation der von Bartning mitbegründeten Architektenvereinigung «Der Ring». Die Formulierungen, die Taut dabei wählt, sind den oben zitierten Ansichten Bartnings aus dem Jahr 1915 erstaunlich nahe: «Tradition ist [...] nicht irgendein sklavisches Anklammern an Formenmerkmale vergangener Zeiten, sondern eben das lebendige Weiterbauen selbst, der stete Impuls zur reinsten Darstellung des Inhalts der Gegenwart, des lebendigen Gegenwartsgeistes». ³³ Auch Taut, nach Kristiana Hartmann «kein kompromissloser «moderner» Architekt», sondern ein «traditionalistischer Regionalist in einem ausgeprägt kritischen Sinne», achtet in seinen Entwürfen die von Landschaft, Klima und preußischer Geschichte geprägte «Atmosphäre» Berlins. ³⁴ In der Landschaft und in der regionalen Bau-tradition sucht und findet Taut die «sachliche Knappheit», die er «Berliner Tradition» nennt. «Lebendiges Weiterbauen» in eben dieser traditionsgebundenen «sachlichen Knappheit» – dafür steht auch das Musikheim von Otto Bartning.

Anmerkungen

1 Werner Durth charakterisiert Bartning als «Konservativen» im «Lager» der «Modernen». Werner Durth, *Deutsche Architekten. Biographische Verflechtungen 1900–1970*, München 1992, S. 437.

2 Dörte Nicolaisen, *Das andere Bauhaus. Otto Bartning und die Staatliche Bauhochschule Weimar 1926–1930*, Berlin 1996, hier besonders S. 17–23.

3 Gropius entwirft 1925 das Gebäude für das Bauhaus in Dessau, Bruno Taut 1927 die Dammwegschule in Berlin-Neukölln und Hannes Meyer 1928 die Bundesschule des Allgemeinen Deutschen Gewerkschaftsbundes bei Bernau.

4 Zu diesen Bauten zählt Bartning das Landhaus Wylerberg (1921–24), die Stahlkirche auf der Ausstellung *Pressa* in Köln (1928), die Rundkirche in Essen (1930), die Landhausklinik in Berlin Wilmersdorf (1931) und eben das Musikheim in Frankfurt (Oder). Vgl. Dörte Nicolaisen, *Haus Wylerberg. Ein Landhaus des Expressionismus von Otto Bartning*, Nijmegen 1988, S. 92.

5 Zur heutigen Gestalt des seit mehreren Jahren leerstehenden, in seinem Bestand bedrohten Gebäudeensembles vgl.: Sybille Gramlich, *Stadt Frankfurt (Oder)*, Worms 2002 (Denkmaltopographie Bundesrepublik Deutschland. Denkmale in Brandenburg, Bd. 3), S. 188–191. Chri-

stof Baier u. Julia Berger, «Frankfurt an der Oder. Das Musikheim von Otto Bartning und die Pädagogische Akademie von Hans Petersen. Zwei architektonische Zeugnisse der Bildungsreform der Weimarer Republik», in: *Brandenburgische Denkmalpflege*, 2004, Jg. 13, H. 1, S. 17–35.

6 Otto Bartning, «Musik und Raum» (1938), in: Otto Bartning, *Spannweite*, aus Schriften und Reden ausgewählt und eingeleitet von Alfred Siemon, Bramsche 1958, S. 92.

7 Bartning selbst soll noch vor Eröffnung des Hauses die Teilnehmer einer englisch-deutschen Sommerschule im Sommer 1929 «in einer «Umrisspolonaise» durch alle Teile und Gänge seines Bauwerks» geführt haben. Rolf Gardiner, «Wie das Musikheim entstand», in: *Georg Götsch. Lebenszeugnisse. Zeugnisse eines Weges*, hg. v. Erich Bitterhof, Wolfenbüttel/Zürich, 1969, S. 209.

8 Walter Gropius, *bauhaus bauten dessau*, Fulda 1930, S. 11.

9 Auch in Bartnings Bauten findet sich dieser Mauerverband sonst nicht, dafür aber bei Fritz Schumacher.

10 Wilhelm Lotz, «Das Musikheim Frankfurt an der Oder», in: *Die Form*, 1929, 4. Jg., H. 19, S. 509.

- 11** Michael (Harro) Siegel, «Über Georg Götsch», in: *Georg Götsch. Lebenszeugnisse. Zeugnisse eines Weges*, hg. v. Erich Bitterhof, Wolfenbüttel/Zürich, 1969, S. 299.
- 12** Gustav Lampmann, «Anmerkung der Schriftleitung zu: Musikheim Frankfurt an der Oder. Architekt Professor D. h. c. Otto Bartning», in: *Zentralblatt der Bauverwaltung*, 1930, 50. Jg., H. 8, S. 162.
- 13** Uwe Sandvoß, *Der Gemeinschaftsbegriff in der Musikpädagogik Georg Götschs*, Frankfurt am Main 1998, S. 52.
- 14** Georg Götsch, «Musik und Volksordnung», in: *Die Musikantengilde. Blätter der Wegbereitung für Jugend und Volk*, 1926, 4. Jg., H. 3, S. 67.
- 15** Georg Götsch, «Lob des Tanzes», in: *Der Kreis. Arbeits- und Mitteilungsblatt für Singkreise*, 1928, 6. Jg., H. 3, S. 26.
- 16** Sandvoß 1998 (wie Anm. 13), S. 91–95.
- 17** Sandvoß 1998 (wie Anm. 13), S. 116.
- 18** Sandvoß zeigt, wie der «politisch ahnungslose Musikerzieher» Götsch mit seinen konservativen Ansichten und naiven staatspädagogischen Vorstellungen über die gesellschaftspolitische Dimension der Musik zum Wegbereiter und für einige Jahre sogar zum beargwöhnten Mitträger des nationalsozialistischen Regimes werden konnte. Sandvoß 1998 (wie Anm. 13), besonders S. 115–118.
- 19** Zu Becker vgl. u. a. Kapitel XI in: Carola Groppe, *Die Macht der Bildung. Das deutsche Bürgertum und der George-Kreis 1890–1933*, Köln u. a. 1997, S. 535–560. Zum Bauprogramm der Pädagogischen Akademien als Teil einer umfassenden Bildungsreform vgl.: Julia Berger, *Die Pädagogische Akademie. Eine Bauaufgabe der Weimarer Republik*, Aachen 1999.
- 20** Groppe 1997 (wie Anm. 19), S. 541.
- 21** Berger 1999 (wie Anm. 19), S. 14.
- 22** Zitiert nach Groppe 1997 (wie Anm. 19), S. 549.
- 23** Berger 1999 (wie Anm. 19), S. 14.
- 24** Georg Götsch, «Die Bedeutung des Musikheims zu Frankfurt/Oder für den deutschen Osten», in: *Deutsche Freischar*, 1931, 3. Jg., H. 7, S. 274.
- 25** «Bericht einer Kursteilnehmerin von 1936», in: *Das Musikheim Frankfurt/Oder 1929–1941. Beiträge der Jugendbewegung zur preußischen Kulturpolitik, Lehrerfortbildung und Erwachsenenbildung*, hg. v. Erich Bitterhof, Burg Ludwigstein 1980, S. 174.
- 26** Götsch im September 1928 in einem Brief an Rolf Gardiner. Gardiner 1969 (wie Anm. 7), S. 209.
- 27** Otto Bartning, «Überlieferung und bewusste Kunst» (1915), in: Bartning 1958 (wie Anm. 6), S. 52.
- 28** Ebd., S. 53.
- 29** Ebd., S. 54.
- 30** Otto Bartning, «Anmerkungen über altes und neues Handwerk», in: *Thüringer Allgemeine Zeitung*, 13. Juli 1924, Sondernummer «Deutsche Wertarbeit», wieder abgedruckt in: Bartning 1958 (wie Anm. 6), S. 39–41.
- 31** Otto Bartning, «Antrittsrede zur Eröffnung der Staatlichen Bauhochschule», in: *Staatliche Bauhochschule Weimar. Aufbau und Ziel*, Weimar 1927.
- 32** Otto Bartning, «Die Technik im Dienste des Wohnens» (1928), in: Bartning 1958 (wie Anm. 6), S. 45–47.
- 33** Bruno Taut, *Bauen – Der neue Wohnbau*, Berlin 1927, S. 31.
- 34** Kristiana Hartmann, «Bruno Taut und die Berliner Tradition», in: *Les Choses, Berliner Hefte zur Architektur*, 1989, 5. Jg., H. 3/4, S. 81.