

Ulrich Hartung

Keine andere Moderne

Elementarismus in der deutschen Architektur des Zwanzigsten Jahrhunderts

In der wissenschaftlichen Diskussion um die Bewegungskräfte der deutschen Architektur im vergangenen Jahrhundert bürgert sich mehr und mehr ein Begriff ein, der der »anderen Moderne«. Er wird bislang verwendet, um Gestaltungskonzepte der Architekten Rudolf Schwarz, Dominikus Böhm und Otto Rudolf Salvisberg zu kennzeichnen¹¹, die diese vor allem an Kirchenbauten der zwanziger Jahre entwickelten. Speziell deren Bezug auf das »Neue Bauen« soll damit hervorgehoben und das Odium des Kompromisslerischen beseitigt werden, das nach der Architekturgeschichte der 50er bis 70er Jahre solchen und ähnlichen Zeugnissen einer autoritären »Baugesinnung« anhaftet.

Das Merkwürdige am Begriff »andere Moderne« ist, dass er den Gegenstand abgrenzt und zugleich dessen Zugehörigkeit zu einem größeren Ganzen betont: Er soll weder etwas völlig Anderes sein als die »Moderne«, noch einfach in ihr aufgehen. Entspricht nun diese Unklarheit einer tatsächlichen Ambivalenz des Phänomens, oder entstand sie aus dem Wunsch heraus, die analysierten Bauten, trotz der Erkenntnis ihrer Eigenart, einem anerkannten und positiv konnotierten Begriff zu subsumieren?

Schon der Titel des Aufsatzes macht deutlich, dass der Verfasser den Begriff einer »anderen Moderne« für historisch unzutreffend hält. Für eine Auseinandersetzung mit den zu Gunsten dieses Begriffs vorgebrachten Argumenten fehlen ihm Zeit und Raum; sie wäre möglichst bald nachzuholen. Im Folgenden geht es stattdessen darum, Charakteristika der elementaristischen Geschichts- und Gestaltungsauffassung herauszuarbeiten und ihre Unterschiede im Verhältnis zu der der Moderne kurz darzustellen. Ein Vergleich beider Richtungen würde, ernsthaft unternommen, eine gleich genaue Kenntnis der jeweils bestimmenden Merkmale verlangen. Weil jedoch die Forschung erst am Anfang steht, kann dies nicht vorausgesetzt werden. Der historische Überblick will deshalb als Versuch verstanden sein, das Phänomen zu umreißen. Er deutet auch die Positionen der Gegenwart an; das kann vielleicht dazu beitragen, Denkvorstellungen zu durchleuchten, die seine unbefangene Analyse bislang behindert haben.

Die Reformarchitektur um 1900, vor allem die des Jugend- und des Heimatstils, hat den Historismus, eine angeblich unschöpferische Nachahmung verschiedener Stile der Vergangenheit, überwunden; diese Leistung wird ihr gerade von den Publizisten der Moderne zuerkannt. In deren parteilicher Sichtweise galten die Gestaltungskonzepte der Jahrhundertwende allerdings nur als Vorbote der architektonischen »Revolution«. Dennoch ist die Bewertung festzuhalten, hebt sie doch den fundamentalen Bruch mit vorangegangenen Geschichts- und Bau-Auffassungen hervor, der zumindest im »Negativen«, als Gegenstand der Kritik, die Vertreter der Reformarchitektur und des Neuen Bauens verband.

Tatsächlich lässt sich die Avantgarde-Architektur der Jahrhundertwende als bauästhetischer Reflex auf das ideelle Selbstverständnis der demokratisch-kapitalistischen Ordnung verstehen. Sie war kein reines Spiegelbild der spätwilhelmini-

schen Gesellschaft, genauso wenig aber bloß ein steingewordener Traum verstiegener Künstler. Das Neue an der Periode der Neuzeit, die bis heute andauert und oft als »Moderne« bezeichnet wird, kam hier nicht direkt zum Ausdruck, sondern gefiltert durch philosophische Interpretationen, die ein ahistorisches Geschichtsverständnis in sich bargen.

Am stärksten zeigt sich der Umbruch im Denken an der neuen Bedeutung, die «Natur» für das Selbstverständnis der avancierten Vertreter des Bürgertums bekam. Mit der Idee des »Natürlichen« schien ein essentieller Wertbegriff gewonnen, der kein menschliches Konstrukt und insofern objektiv war, wirksam von Anfang an und somit der zeitlichen Begrenztheit enthoben, die allen heilsgeschichtlichen oder nationalhistorischen Begründungsstrategien anhaftete. Der Zusammenschluss von Vergangenheit und Gegenwart im Naturbegriff hatte die Erkenntnis der Gebundenheit alles geschichtlichen Geschehens an die jeweilige historische Konstellation, hatte den geschichtsphilosophischen Historismus² zur Voraussetzung.

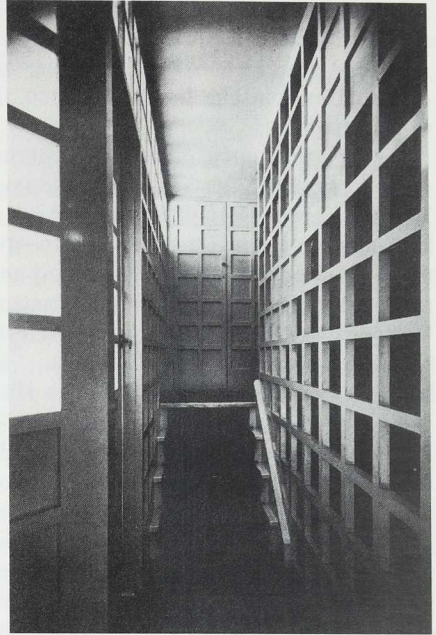
Eine genaue Parallele dazu bilden die architektonischen Tendenzen um 1900. Die organischen Linienschwünge des Jugendstils und die »einfachen« Hausformen der Heimatstil-Architektur wurden aus den letzten Verfeinerungen eines eklektisch gewordenen Historismus heraus entwickelt. Bis dahin waren Bestrebungen bestimmend gewesen, die idealen Formtypen des Klassizismus und der Neugotik gestalterisch zu verschleifen sowie nationale und regionale Stil-Abwandlungen aufzunehmen. Reichtum und historische Sinnlichkeit konkreter Bauten wurden immer unmittelbarer reproduziert, bis es Architekten am Jahrhundertende gelungen war, Bauten zu entwerfen, die nur bei genauerem Hinsehen als neu zu erkennen waren.

Innerhalb dieses »empirischen Historismus« geschah nun ein Umbruch, dem eine radikale Neuinterpretation der historischen Detail- und Gebäudeformen zugrundelag. Während noch ganze Gebäudekompositionen die Würde des Alten heraufbeschworen, treten Details auf, die durch eine streng geometrische Stilisierung charakterisiert sind: Fachwerk mit quadratischen Füllungen, Fenster mit gerasterten Sprossen, ornamentierte Kacheln und Fliesen. Nach dem Reiz des Irregulären werden in liebevoll nachgeahmten historischen Formen plötzlich andere Qualitäten entdeckt, ihre handwerkliche Normung, ihre einfache, markante Gestalt, die immer wiederkehrt. Das ließ sie zeitlos gültig erscheinen – gerade das Altüberlieferte eignete sich offenbar für eine Anwendung in der Gegenwart, die durch eine systematische technische Nutzung der Naturgesetze geprägt war.

Besonders im Werk Charles Rennie Mackintoshs, des Protagonisten der Stilkunst aus Glasgow, wird der Übergang vom regionalisierten Eklektizismus zur geometrischen Abstraktion deutlich³. Er lässt sich aber bis in die deutsche Provinzarchitektur verfolgen, wie das Beispiel des Gasthofs »Deutsches Haus« in Neustrelitz zeigt (Abb. 1). Das Haus war Anfang des 19. Jahrhunderts entstanden und wurde 1905 durch den Baumeister W. Hüttner mit einer neuen Fassade versehen⁴. Sie wirkt bemerkenswert inhomogen: das giebelartig geschwungene Traufgesims ist noch vom Neobarock angeregt, und von der Rokoko-Begeisterung Hüttners zeugt das stark bewegte Jugendstil-Lineament der Mittelachse, aber die Wände zu beiden Seiten sind durch Streifen von quadratischen Wandfliesen strikt flächig gegliedert. Ein Raster wird angedeutet, so als hätte bei allem Überschwang auch eine rationale Entwurfshaltung ausgedrückt werden sollen.



1 Neustrelitz, Gasthof »Deutsches Haus«, nach Umbau 1905, W. Hüttner



2 Charles Rennie Mackintosh, Landhaus Basset-Lowke, Northampton, Treppenhaus nach Umbau 1915-17.

Was hier als ein Nebeneinander auftritt, war bei Mackintosh und seinem Kreis subtil verwoben: vegetabler Linienfluss mit symbolistischen Figuren, oft eingespannt in rechtwinklige Rahmen. Die Neugotik der englischen arts-and-crafts-Bewegung und die wieder entdeckte Kunst und Architektur Japans gaben dafür die Inspiration. Seine »prämoderne Geometriesprache«⁵ verwandte Mackintosh keineswegs nur für die Salonkunst der Innenräume; sie zeigte sich bei den Landhäusern, bei der berühmten Fassade des Willow Tearooms in Glasgow von 1904 und kulminierte in seinem spätesten Werk, der Modernisierung des Wohnhauses von W. J. Basset-Lowke in Northampton von 1915-17⁶ (Sechs Jahre später errichtete Peter Behrens dort für Basset-Lowke ein Landhaus, dessen weißer Kubus ihn erneut als Avantgardisten auswies.).

Das Treppenhaus in Northampton besteht aus weißen gerasterten Gitterwänden, die, frei von jeder historischen Reminiszenz, ein abstraktes Ordnungsprinzip vorführen (Abb. 2). Das Bild dieses »reinen Raums« zeigt allerdings nur eine Konsequenz von Mackintoshs Stil – nebenan, in den Wohnräumen, waren auch Art-Déco-Ornamente mit kräftigen Farbkontrasten eingesetzt. Doch gerade die klaren geometrischen Formen, die Quadrate der Fenster und Wandverkleidungen, die präzisen Kuben und Satteldächer der Landhäuser wirkten anregend auf die avanciertesten Architekten der Jahrhundertwende, in Deutschland wie in Österreich.

Vermittelt durch Hermann Muthesius' Buch »Das englische Haus«, durch viele Zeitschriften sowie durch persönliche Kontakte, wurden sie aufgenommen und zu

einem universellen Gestaltungsprinzip entwickelt, das in den Grundformen die Essenz der gestalterischen Ordnung schlechthin zu finden meinte. Durch die Stilisierung ins Elementare sollten Möbelformen und Bauteile den aktuellen Ansprüchen genügen und zugleich den »Wesenskern« der Überlieferung bewahren. Wie ein Angebot zur Konstruktion einer abstrahierten Archaik wird es gewirkt haben, wenn der englische Schriftsteller und Buchgraphiker Walter Crane 1902 in seinem Buch »Line and Form« behauptete, alle Ornamente seien auf die geometrischen Urahnen Kreis und Quadrat zurückzuführen.⁷ Hatte der (florale) Jugendstil die »Kunstformen der Natur« (Ernst Haeckel) direkt zu verwenden versucht, so wurden nun Symbolformen des »Natürlichen« als des zeitlos Angemessenen geschaffen.

Geschichte und Gegenwart waren damit in eins gesetzt, um den Preis einer ideologischen Aufspaltung: Die wirkliche Geschichte ständiger Wandlungen, von Aufstieg und Verfall, verstanden als Zeit des Chaos, wurde beendet und der Faden einer imaginierten Geschichte aufgenommen, das immer wiederkehrende Erscheinen von Urformen. Eine solche Gestaltungs- und Geschichtsauffassung lässt sich mit dem Begriff des Elementarismus kennzeichnen. Sie breitete sich in den Jahren 1900 bis 1905 erstmals aus.

Der Wiener Architekt Josef Hoffmann war wohl ihr markantester Vertreter. Das zeigen besonders seine kunstgewerblichen Arbeiten aus dieser Zeit sowie eine Gruppe von Wohnhäusern auf der »Hohen Warte« in Wien (1900-02)⁸, deren abwechslungsreich durchfensterte, glatte Fassaden und deren Fachwerkgiebel bei allem pittoresken Reiz der Geometrisierung unterworfen sind. Mit den Supraportenreliefs in seiner Halle der Secessions-Ausstellung von 1902⁹ kam Hoffmann bis zu einer Art Prä-Kubismus. Von den vegetabilen Naturformen des Jugendstils hatte er sich schnell gelöst und machte nun eine streng abstrahierte Monumentalität zum Markenzeichen der Wiener Secession, was lokale Spötter mit dem Spitznamen »Quadrat-Hoffmann« quittierten.

Sein Ehrgeiz als Avantgardist brachte ihn in die Nähe von Adolf Loos. Von einem Gegensatz in den Überzeugungen beider kann keine Rede sein; nur verstand sich Hoffmann trotz allen Bemühens um einfachste Formtypen als Künstler-Architekt, während die analytische Entwurfsmethodik von Loos für die Architekten der Moderne weitaus mehr Anregungen bot. Seine Überzeugung, man solle nur technisch überholte Gestaltungsweisen verbessern und ansonsten beim bewährten Alten bleiben,¹⁰ weist ihn als einen reflektierten Elementaristen aus.

Wenn Loos schrieb: »Achte auf die Formen, in denen der Bauer baut. Denn sie sind der Urväterweisheit geronnene Substanz,«¹¹ dann wird nicht bloß in der Wahl die Nähe zum Denken der Heimatschutz-Verfechter deutlich. In der Tat lassen sich die Avantgarde-Architektur und der Heimatstil in den ersten Jahren nach 1900 kaum trennen. Beide Strömungen verband die Suche nach den Ursprungs-Typen des Hauses und des Hausgeräts, wofür vor allem ein Name steht: Heinrich Tessenow. Er hat, solange er plante und baute, das Ideal einer geometrisch formalisierten Handwerkslichkeit vertreten, und der Gegenstand dieses Artikels ließe sich allein an seinem Gesamtwerk erschöpfend darstellen, wenn es nicht darum ginge, das Auftreten und die Verbreitung des Elementarismus in historisch ganz unterschiedlichen Situationen zu skizzieren.

Dazu eignen sich besonders die Bauten und Entwürfe von Peter Behrens. In ihnen verkörpern sich markant die stark wechselnden Gestaltvorstellungen in der

deutschen Architektur des frühen 20. Jahrhunderts, und speziell an dessen Beginn war er der wohl konsequenteste Verfechter einer »proportionsgemäß« geordneten neuen Monumentalität. 1904 vertraute er als Direktor der Düsseldorfer Kunstgewerbeschule dem holländischen Elementaristen J. L. Mathieu Lauweriks die Architekturlehre an,¹² was seine Überzeugung ebenso dokumentiert wie die Bauten der folgenden Jahre, die Kunsthalle mit dem Festplatz auf der Nordwestdeutschen Kunstausstellung in Oldenburg, das Haus Obenauer in Saarbrücken-St. Johann und die Bauten und Räume auf der Dritten Deutschen Kunstgewerbeausstellung in Dresden. Obwohl es Gestalttypen historischer Architektur waren, die mit den »Bausteinen« des geometrischen Formsystems zusammengesetzt wurden, boten die originelle Kombinatorik der Kuben und die graphische Präzision der Bauteile doch Anregungen für freiere Gestaltungskonzepte, und nicht nur Walter Gropius hat in dieser Hinsicht viel von Behrens gelernt. Bruno Taut definierte sehr präzise dessen nachhaltige Wirkung, als er 1929 schrieb: »Die mathematische Struktur des neuen Bauens ist von Peter Behrens begründet worden.«¹³

Der Neoklassizismus, der nach 1906 im Werk von Behrens stärker hervortrat, unterschied sich von der allgemeinen zeitgenössischen Tendenz durch eine Zurückhaltung im erneuten Einsatz direkter historischer Zitate. Er kann aber schon deshalb nicht von den elementaristischen Bestrebungen nach 1900 vollkommen getrennt betrachtet werden, weil auch ihm ein Ideal von »zeitloser« Schönheit zugrundelag.

Einen Bruch mit diesem Kult des Klassischen bedeutete dagegen die Architektur des Expressionismus. Leidenschaftlich kam hier der Abscheu der vom Menschheitspathos Ergriffenen gegen die Ruhe und die schwere Geschlossenheit zum Ausdruck, die das imperiale Kraftgefühl des späten Kaiserreichs bauästhetisch sublimiert hatten. Gleichwohl setzte sich die Kristallstruktur der expressionistischen Bauten aus geometrisch vereinfachten Elementen zusammen, und gerade für Behrens war der Kristall als Symbol schon um 1900 wichtig gewesen. Trotz aller Bauhütten-Schwärmerei, trotz aller Träume von einem handwerklich-künstlerischen Gesamtkunstwerk – eine Neogotik kam nach 1900 für die Avantgarde nicht mehr in Frage.

Die Bauten und Projekte von Peter Behrens aus den Jahren nach 1925 stehen für eine Entwurfshaltung, die den innovativen Gestaltungsvorschlägen des Neuen Bauens aufgeschlossen gegenübertrat, am Bild einer autoritären Ordnung aber dennoch festhielt. Sie lassen erkennen, was der Elementarismus der zwanziger Jahre war: Reaktion auf die Moderne, auf das Vordrängen einer rationalistischen, der Funktionsanalyse verpflichteten Gestaltungskonzeption, die die Hierarchien der Formen und Funktionen in bewusst gesuchte Spannungsbeziehungen gleichwertiger Elemente auflöste. Das funktionalistische Architekturkonzept lehnte, zumindest idealiter, jede repräsentative Überhöhung des Gebrauchszwecks ab; das musste all diejenigen Bauleute herausfordern, die ihre Tätigkeit weiterhin als Dienst an einem höheren »Sinn« verstanden. Deshalb lassen sich die gebauten Zeugnisse der »zweiten Phase« des Elementarismus nicht als bloße Anpassung an die Moderne verstehen.

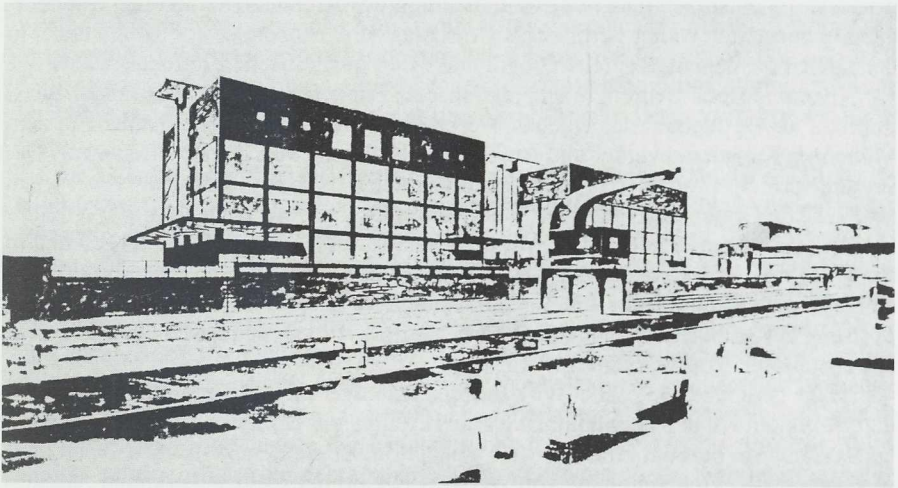
Dies gilt auch für die Werke von Behrens, den sein Ehrgeiz, an der Spitze der »Entwicklung« zu bleiben, »neue Wege« suchen ließ. Mit dem Landhaus gleichen Namens in Northampton (1923), einem schmucklosen weißen Kubus, verblüffte er wahrscheinlich nicht nur die Konservativen, und wenn auch die Entwürfe der fol-

genden Jahre von der expressiven Monumentalität bestimmt sind, die damals aktuell war, so konnte Behrens doch durch sein Terrassenhaus auf der Stuttgarter Weissenhof-Siedlung demonstrieren, dass er sich nach wie vor zur Avantgarde zählte.

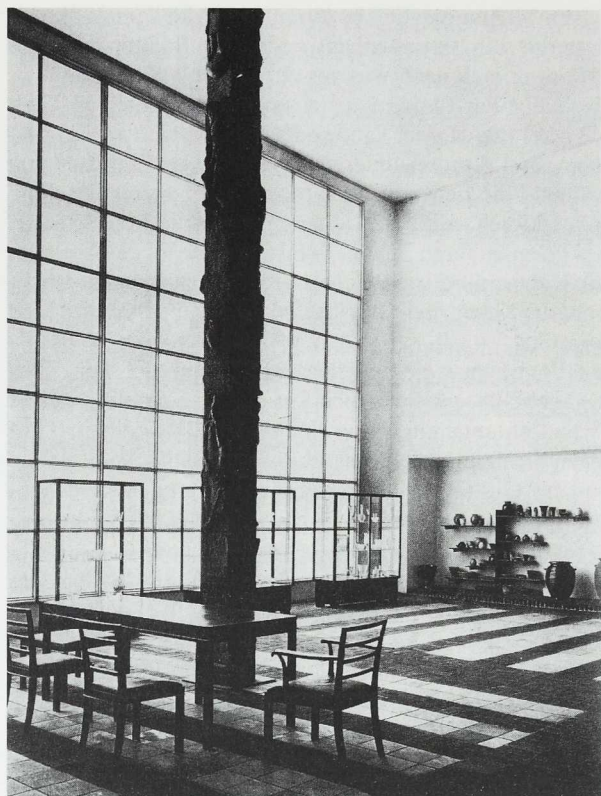
Einen anderen Charakter weist der Entwurf für einen Hafenspeicher in Tilsit von 1927 auf (Abb. 3). Die Skizze¹⁴ zeigt zwei kantige Kuben, die sich völlig gleichen: von den vier Geschossen sind die drei unteren in einem Quadratraster von Wandöffnungen aufgelöst, während die Fenster in den massiven obersten Geschossen die Mitte der Baukörper markieren, mit drei kleineren quadratischen Fenstern und je drei Luken von gleicher Form zu ihren Seiten. Selbst die Kanzel des Verladekrans vor den Speichern ist als Kubus mit quadratischen Fenstern gezeichnet. Dachplatten über den Verladerrampen und über den Glasstreifen der Treppenhäuser sind dazu geschickt in Spannung gesetzt.

Bei genauem Hinsehen fällt auf, dass die Speicherbauten eigentlich nur durch niedrige Fensterstreifen mit gleichfalls quadratischer Sprossung belichtet werden sollten – Behrens passte die Wandöffnungen nicht der Funktion an, sondern griff auf eine Grundform seines früheren Gestaltungssystems zurück. Offenbar hielt er die unbewegliche, in sich geschlossene Gestalt des Quadrats wie auch eine entsprechende Fassadengestaltung für unverzichtbar, um seinem Doppel-Speicher die Würde eines »Bauwerks« zu geben.

Darin erweist sich der Entwurf als unmittelbarer Vorläufer der beiden Geschäfts- und Verwaltungshäuser, die Behrens 1930-32 nach dem Wettbewerb am Berliner Alexanderplatz realisierte.¹⁵ Das Fassadenraster wird hier in seinem Gleichmaß durch die Glas-Quader der Treppenhäuser unterbrochen, die zu beiden Seiten der Rathausstraße ein veritables Tor-Motiv bilden. Ebenso unvermittelt bleibt der Widerspruch zwischen den steinernen Wandschichten und den Glaskästen der vorkragenden ersten Obergeschosse. Peter Behrens zeigte sich angeregt von der dynamischen Großstadtarchitektur von Mendelsohn und den Brüdern Luckhardt, hielt aber am Prinzip einer traditionell geschlossenen Baukörper- und Fassadenkomposi-



3 Peter Behrens, Entwurfsskizze für einen Hafenspeicher in Tilsit, 1927.



4 Wolfgang von Wersin, Ausstellung »Das Bayerische Handwerk«, Saal der Fachschulen, München 1927.

tion fest. Es entsprach daher der Grundhaltung des Architekten, dass der Altenburger Buchgestalter Walter Schiller als Umschlag- und Einbandmotiv für die erste, in der DDR erschienene Behrens-Biographie¹⁶ den quadratischen Rahmen wählte.

Kommen bei Behrens elementaristische Einzelformen vor, verwendet quasi implizit, als Bestandteil des eigenen Werks, so wurde der Elementarismus von dem Münchner Kunsthandwerker und Architekten Wolfgang von Wersin offensiv als Gestaltungsprinzip propagiert. Seit 1898 in München ansässig, hatte sich von Wersin ab 1925 als Organisator und Gestalter von repräsentativen Kunstgewerbe-Ausstellungen einen Namen gemacht.¹⁷ Mit dem Saal für die Arbeiten der Fachschulen in der von ihm 1927 konzipierten Ausstellung »Das Bayerische Handwerk« schuf er einen »reinen Raum« – vor dem hohen, quadratisch gerasterten Papierfenster waren, in streng aufgereihten Vitrinen, die Glasgefäße präsentiert, seitlich in einer gedrückten Nische die Töpferarbeiten (Abb. 4).

Die geradezu magische Wirkung der Raumgeometrie, verstärkt noch durch den Helligkeits- und Materialkontrast eines Pfeilers mit Holzschnitzereien von Wackerle-Schülern, bezeugt eine intensive Rezeption der elementaristischen Bestrebungen nach 1900. Vielleicht hatte von Wersin 1914 auf der Kölner Werkbund-Ausstellung den Raum der Poldihütte im Österreichischen Haus, gestaltet von Josef Hoff-

mann,¹⁸ gesehen, aber auch unabhängig von solch konkreten Anregungen betrachtet lässt sich der starke Wunsch erkennen, durch Vereinfachung aller handwerklichen Gestaltungsmittel der Moderne Paroli zu bieten.

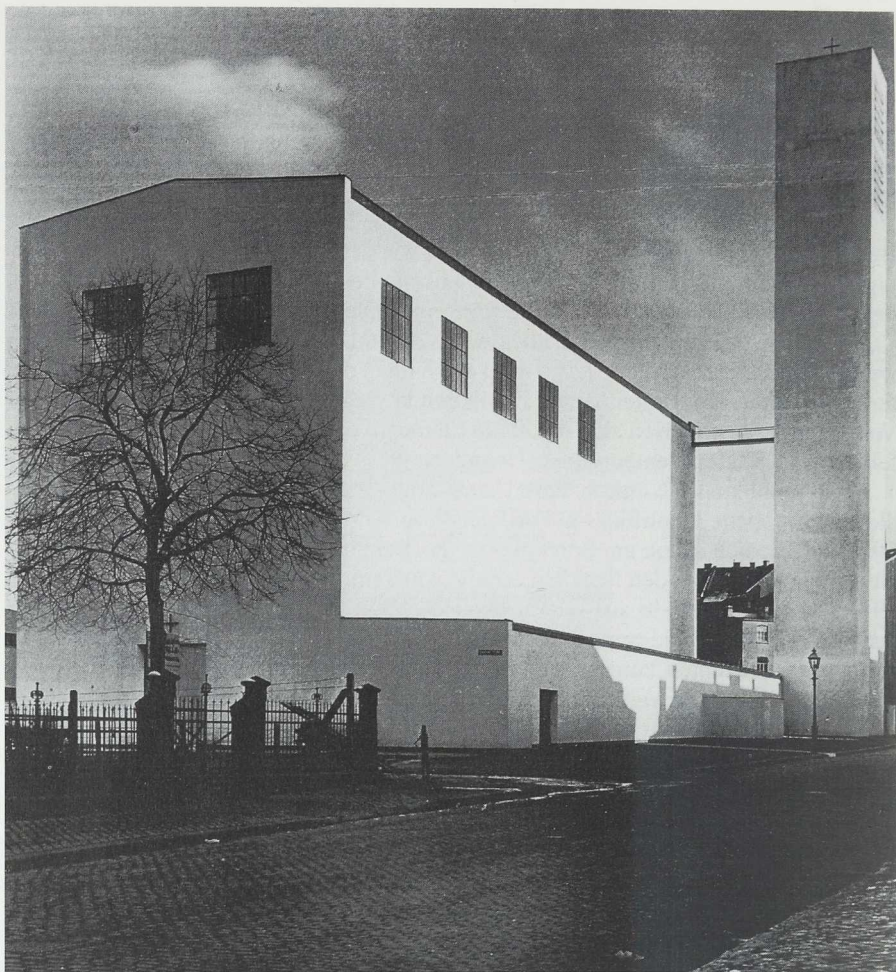
1930 verantwortete von Wersin, nun als Direktor der Abteilung für Gewerkekunst des Bayerischen Nationalmuseums, eine Sonderausstellung mit dem programmatischen Titel »Ewige Formen«. Seine Intentionen legte er über dreißig Jahre später wie folgt dar:

»Ich gab dieser Ausstellung den Titel »Ewige Formen«, worin sich zugleich die Bedeutsamkeit ihres künstlerischen Gehaltes wie der vom Wandel der Zeit unabhängige Bestand weniger formaler Grundgedanken oder Typen ausdrücken sollte [...] In den »Ewigen Formen« wird die reine Idee eines Dings auf erhabene Weise erlebbar [...] Auch die Wiederkehr und die begrenzte Anzahl der Typen der zeitlosen Formen wurzeln im Bereich der Idee [...] darum erscheinen diese Formen spontan in den entferntesten Kulturen, Erdteilen und Zeitläufen in wenigen gleichen Typen in gleicher Vollendung. Sie erweisen sich damit als Elemente einer den Menschen aller Zeiten, Länder und Rassen gemeinsamen Ursprache.«¹⁹

So problematisch eine spätere Darstellung eigener Ideen im Allgemeinen ist – die ungebrochene Identifikation Wolfgang von Wersins mit dem elementaristischen Denken lässt sich schon am Sprachgestus erkennen. Speziell der letzte Satz des Zitats erhellt, warum es den Nationalsozialisten zumindest suspekt erscheinen musste; 1934 wurde von Wersin aus seinem Amt entlassen.²⁰ Stärker noch kommt aber in der Formulierung »Die reine Idee eines Dings« die Distanz zu funktionalistischen Gestaltungskonzepten zum Ausdruck: die Feier des Unvergänglichen, »Ewigen,« sollte ein auratisches Verhältnis zum Gegenstand beschwören.

Über eine Abwehr neuer Gebrauchs-Anforderungen, die sich aus der Technisierung des Alltags ergaben, ging das weit hinaus. Im kultischen Anschauen des eigenen Produkts inszenierte sich ein Selbstbehauptungswille des bürgerlichen Subjekts. Dem selbstempfundenen Belanglos-Werden in einer Zeit der zunehmenden Versachlichung aller menschlichen Beziehungen glaubte es dadurch zu entkommen, dass es sich dem Dienst am »Ding« verschrieb. Die Sehnsucht nach dem Eintauchen in eine konstruierte historische Kontinuität hatte aber die Verweigerung jener Sachanalyse zur Konsequenz, die eine begründete Selbstreflexion erst ermöglicht hätte. Dass eine solche Präntation die herrschende fetischistische Betrachtung der Warenwelt bloß intellektuell sublimierte, war und ist die Aporie dieses verkehrten Rationalismus.

Das trifft ebenso für die Bauten zu, die Rudolf Schwarz damals im Dienst der katholischen Kirche errichtete. Sein aggressivstes Werk, die Pfarrkirche St. Fronleichnam in Aachen-Rothe Erde (Abb. 5), erbaut 1929/30; ist in der neuesten Forschungsliteratur ausführlich beschrieben worden,²¹ deshalb müssen hier einige Bemerkungen genügen. Die wichtigste ist, dass der kantige weiße Bau mit dem Kubus des Hauptschiffs, dem sehr niedrigen Nebenschiff und dem schmalen Campanile auf den ersten Blick wie eine Werkhalle mit Schornstein aussieht, aber doch schnell als Kirche erkennbar wird: alle traditionellen Bestandteile einer solchen sind vorhanden und nur auf ihre Grundformen reduziert. Die Überhöhung des Kirchenraums und des Turms, auch die Symmetrie der Eingangsfassade, die der axialen Ausrichtung des Raums auf den Altar entspricht, heben St. Fronleichnam über reine Funktionsbauten hinaus und verkörpern ihren »Sinn«, die Verehrung einer transzendenten Existenz.



5 Rudolf Schwarz, Pfarrkirche St. Fronleichnam, Aachen-Rothe Erde 1929/30.

Gleichwohl sind die weiße Farbe und die Behandlung der Fassaden als ausgespannte Membranen, ebenso die Herausstellung der funktionellen Elemente von den Bauten der Moderne übernommen – der Sinn des Kirchbaus wird sozusagen als höherer Zweck dargestellt. Um einen »Pilotbau des Neuen Bauens«²² handelt es sich dennoch nicht; der Architekt war vielmehr daran interessiert, in einer Zeit, in der sich die Bau- und Lebensauffassung des Funktionalismus mehr und mehr durchzusetzen schien, sein Glaubensbekenntnis und dessen Bedeutung für die Gegenwart zu behaupten.

Der Preis für die gelungene Aktualisierung des Religiösen war allerdings eine vollkommene Indifferenz gegenüber den christlichen Glaubensinhalten: der Opfertod Jesu konnte nicht mehr verkörpert, sein Sinn, die Größe des Heilsversprechens

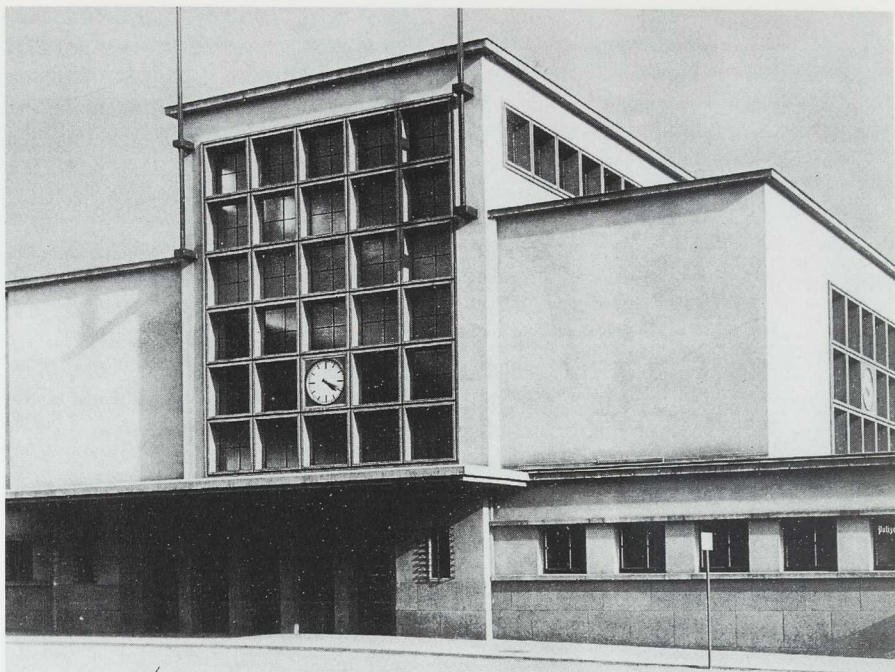
nicht veranschaulicht werden, und der geistliche Reichtum, die Schönheit eines jenseitigen Lebens »in Gott« waren durch die Nüchternheit der Kirchenarchitektur nicht mehr sinnlich präsent. Erst recht waren damit essenzielle Bestandteile der katholischen Lehre preisgegeben, der Glaube an die Sichtbarkeit des Immateriellen im Materiellen, an die Auferstehung des Fleisches, verkündigt als stärkster Trost für die Gläubigen. Die Leere der Altarwand in der Schwarzschen Kirche verdünnte die Magie der Kommunion zu einem »gleichgerichteten Erleben« – Abstraktion statt Einfeldung.

Nicht nur die Kirchenbauten von Rudolf Schwarz sind durch die Anpassung einer archaisierenden Baukörper- und Raumtypologie an die aktuelle Formensprache charakterisiert, sondern auch seine kirchlichen Sozialbauten in Aachen, das »Haus der Jugend« (1928) und besonders die »Soziale Frauenschule« (1929/30). Der erstere Bau entstand als katholisches Jugendheim und enthielt drei verbindbare Säle, einen weiteren Saalraum, Eingangshalle, Bibliothek, Umkleideräume für die Sportler und eine Hausmeisterwohnung. Er steht als rechteckiger, flach gedeckter Kubus an der Straße. Die Fassade ist symmetrisch geordnet, nach dem Vorbild des italienischen Palazzos, wobei die Saalräume im ersten Geschoss durch größere Fenster mit der obligaten Quadratform hervorgehoben sind.²³

Den grundsätzlichen Unterschied zwischen dem Architekturkonzept der Moderne und dem der elementaristischen »Sachlichkeit« macht der Vergleich eines Vorentwurfs mit dem ausgeführten Bau der Sozialen Frauenschule deutlich²⁴. Zu Recht hebt Pehnt gerade an der Schule des Katholischen Deutschen Frauenbunds die Neigung von Schwarz hervor, verschiedene Funktionen in einem Bau zusammenzufassen; er bringt aber auf derselben Seite mit einer Vorentwurfs-Skizze den Versuch des Architekten, die analytische Funktionsaufteilung des Neuen Bauens zu übernehmen. Von der dynamischen Zeichenweise Erich Mendelsohns stark beeinflusst, zeigt die Skizze die gereihten flachen Trakte der Internatszimmer, hinter denen, strikt getrennt, die Schulgebäude und eine Kapelle oder Kirche aufragen. Nur seine Größe und das farbig eingezeichnete Kreuz heben das »Gotteshaus« gegenüber den anderen Kuben heraus; ansonsten verstärkt die Einbindung in die Landschaft noch die Offenheit der Komposition.

Der realisierte Komplex ist dagegen in sich geschlossen. Drei flache Internatsflügel umgeben einen fast quadratischen Innenhof, dessen vierte Raumwand der hohe Schulbau bildet. Seine Fenster-Quadrate, dunkel in weiße Wände eingeschnitten, heben die höheren Fenster des Festsals hervor; sie kehren auch an den Stahl Türen der Internatszimmer wieder. Die Frauenschule wirkt damit wie ein Kloster der Gegenwart, so als hätten Auftraggeberinnen und Architekt die Mädchen vor einer Außenwelt schützen wollen, die nur über die streng formalisierte Architektur des Schulgebäudes mit dem Innenhof vermittelt ist. So erschöpfen sich die »Gemeinsamkeiten« des Komplexes »mit dem Gebäude des Dessauer Bauhauses«²⁵ tatsächlich in dem Flachdach und den weiß verputzten Außenflächen.

Ein Vergleich offenbart, dass Schwarz bei zumindest drei seiner Bauten historische Kompositionstypen aufnahm und formal aktualisierte, bei der Fronleichnamskirche den der Basilika mit freistehendem Campanile, beim »Haus der Jugend« den des Palazzos und bei der Sozialen Frauenschule die »klassische« Lösung eines Kloster-Komplexes mit Kirche, Kreuzgang und Mönchszellen. Auch wenn eine solche Typologie bei anderen Elementaristen kaum nachzuweisen ist – wie lässt sie sich



6 Wilhelm Kreis, Empfangshalle des Bahnhofs in Meißen, 1927/28.

mit der Einordnung von Schwarz als »Architekt einer anderen Moderne« vereinbaren? Ihr liegt offensichtlich eine Verwirrung von Begriffsinhalten zugrunde: »modern« im Sinne von »zeitgemäß« wollte Schwarz sicherlich sein, aber das wollten und wollen so gut wie alle Architekten; diese Bedeutung des Begriffs besitzt keine historische Spezifik. Dem Funktionalismus der zwanziger Jahre, der im historischen Verständnis »klassischen Moderne«, konnte sich der Katholik Schwarz dagegen nicht anschließen, lehnte diese doch jede Hierarchie der Funktionen und Bautypen ab.

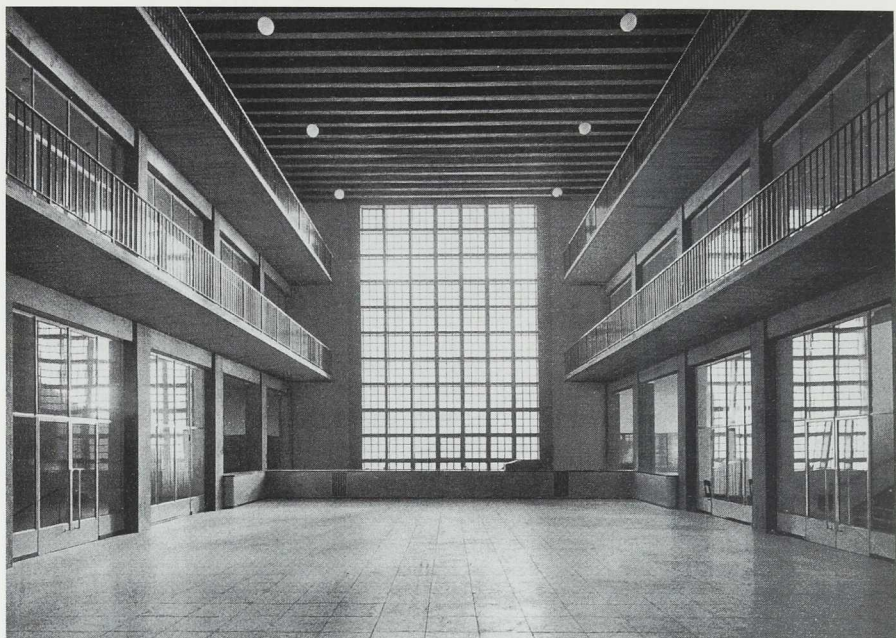
Wie schon die vorherigen Beispiele zeigten, stand er damit nicht allein. Ein weiteres markantes Exempel elementaristischen Bauens stellt der Bahnhof in Meissen dar, von Wilhelm Kreis 1927/28 erbaut (Abb. 6). Der Spezialist für Monumentalbauten musste hier ein bereits begonnenes Gebäude umformen und sah seine Aufgabe darin, »durch eine möglichst einfache Gestaltung [...] etwas Natürliches als Endresultat zu erzielen.«²⁶ Die Seitenteile versah Kreis dementsprechend mit schlichten Lochfassaden und schloss den ganzen Bau durch plattenartige Gesimse ab, betonte aber die Empfangshalle durch einen überhöhten Mittelteil. Ein Fensteraster mit kräftig profilierten Porphyrgewänden markierte das »Mittelschiff« der Halle, flankiert von ebenfalls quadratischen Putzflächen. Bis hin zu den Lampen variierte Kreis die »Symbolform des sachlichen Elementarismus;«²⁷ selbst das breite seitliche Fenster der Halle wirkt in der perspektivischen Verkürzung quadratisch (Abb. 6).

Seine knappe Erläuterung des Baus in Wasmuths Monatsheften beendete Kreis mit einem Seitenhieb auf die Modernisten: »Sonst ist nichts zu bemerken, da ich vermieden habe, durch irgendwelche »sachlichen« Hervorhebungen zu wirken.«²⁸ Der Satz könnte von Paul Schmitthenner stammen, der ungefähr zur selben Zeit, 1929, mit seinem Schulbau in Stuttgart-Zuffenhausen zum Elementaren hinfindet und schon damals mit der eigenen Bescheidenheit zu kokettieren pflegte. Schmitthenners Diktum »Unschein ist das Gegenteil von Schein, und darum ist es Sein – sehr einfaches, natürliches Sein«²⁹ aus dem Aufsatz »Das sanfte Gesetz in der Baukunst« von 1943 verweist übrigens auf die geistige Nähe zu dem »Seinsphilosophen« Martin Heidegger, dessen Ontologie die stärkste Parallele zum elementaristischen Denken der hier vorgestellten Architekten bildet. In den Texten des anderen Schwaben war äußerst radikal die Abkehr von allen naturgesetzlichen und historischen Begründungszusammenhängen postuliert worden: »Das Erfassen des Seins geht zwar zunächst und notwendig je auf Seiendes zu, wird aber dann von dem Seienden in bestimmter Weise weg- und zurückgeführt auf dessen Sein.«³⁰

Wenn Heidegger stattdessen den leeren Begriff der Existenz zum Weltprinzip hypostasierte, dann entsprach es dieser Abstraktion im Bereich der Architektur, daß die konstruktiven, materialtechnischen und idealiter auch funktionellen Gestaltungsmöglichkeiten unterdrückt wurden, um eine universelle »Ordnung« darzustellen. Hugo Häring, selbst keineswegs frei von der Anziehungskraft des Elementarismus, schrieb 1925: »Geometrische Grundfiguren sind keine Urformen, auch keine Urgestalten. Geometrische Grundfiguren sind Abstraktionen, abgeleitete Gesetzmäßigkeiten. Die Einheit, die wir auf Grund der geometrischen Figuren über die Gestalt vieler Dinge hinweg errichten, ist nur eine Einheit der Form, nicht eine Einheit im Lebendigen.«³¹

Spuren dieses Denkens in Elementarformen finden sich auch bei Architekten, die ansonsten eher mit dem Neuen Bauen der zwanziger Jahre in Verbindung gebracht werden. Als Beispiel sei hier Otto Ernst Schweizers Milchhof in Nürnberg (1930) angeführt. Das Betriebsgebäude kann mit seinen Rohbetonfassaden und der innovativen Schalenkonstruktion des Dachs als rücksichtslos funktional gelten, doch der Verwaltungsbau desselben Komplexes sieht von außen wie ein modernisierter Palazzo aus. Wenn auch für die Konstruktion aus Muschelkalk-Pfeilern und »gesimsartig vorspringenden Eisenbetondecken« funktionale Gründe angeführt wurden,³² so weist doch ebenso die »Schalterhalle und Milchbörse« im Inneren (Abb. 7) auf ein Denken in elementaren Typen hin:

»Der Raum, belichtet durch ein riesiges Fenster aus Luxferprismen in Eisenbetonfassung an der freien Schmalwand, bedeutet für jeden, der ihn betritt, ein Erlebnis; seine sachliche, fast kühle Strenge verhindert zugleich, dass sich der Eindruck nach der Seite des Sakralen verschiebt, was bei einem solchen der Wirtschaft gewidmeten Raum einen unerträglichen Missklang bedeuten würde. So sehr der Raum rein als architektonische Raumschöpfung spricht – er verstößt in nichts gegen die betriebliche und wirtschaftliche Zweckmäßigkeit. Der sonst als Hofraum ausgebildete Raum wird hier in den Bau einbezogen und ermöglicht eine zentrale Zusammenfassung aller Einzelräume, eine Durchsichtigkeit und Klarheit des ganzen Organismus, wie er sich in einzelnen Flügeltrakten niemals verwirklichen ließe.«³³

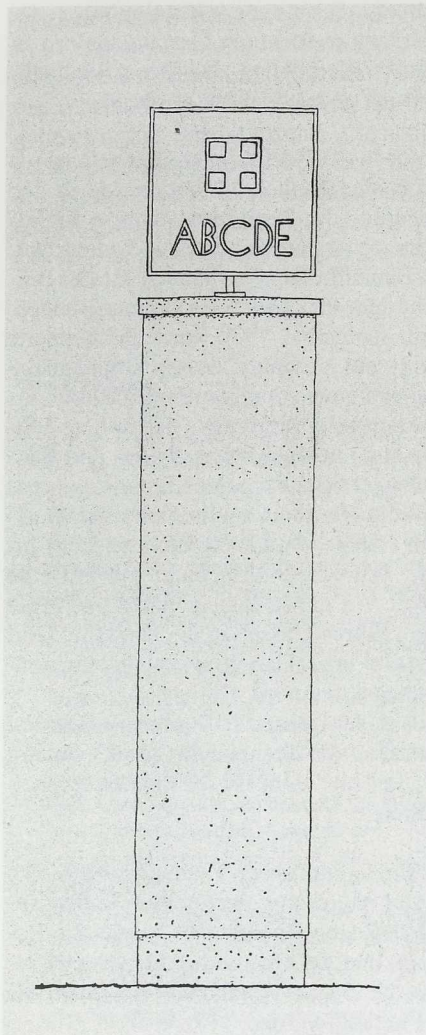


7 Otto Ernst Schweizer, Milchhof Nürnberg, Verwaltungsgebäude, Kassenhalle, 1930.

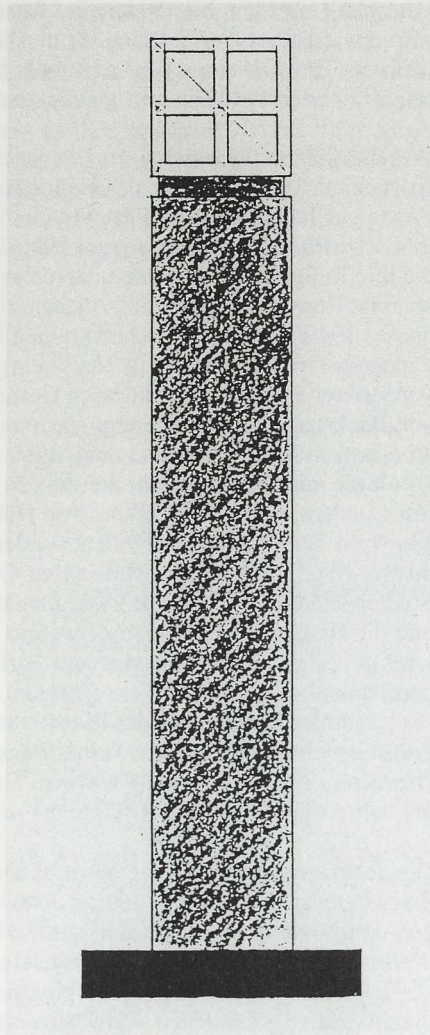
Angesichts des verschwenderischen Umgangs mit der Grundfläche und der Raumkubatur wirkt das »Zweckmäßigkeit«-Argument Biers, als hätte hier ein ursprünglicher Eindruck weggewischt werden sollen. Die sakrale Wirkung der Kassenhalle wird nämlich durch die »sachliche, fast kühle Strenge« des Raums eher verstärkt, und funktionell gesehen ermöglicht er keineswegs die »Zusammenfassung aller Einzelräume«, was auch nicht erforderlich war. In Wirklichkeit kam es Schweizer zuallererst auf die »Durchsichtigkeit und Klarheit des ganzen Organismus« an; abseits der Betriebsvorgänge sollte die große Halle den höheren Gesamtzweck, den »Sinn« des Ganzen verräumlichen, was sichtbar mit den Erfordernissen einer Büro-Möblierung kollidierte.

Der Verwaltungsbau entspricht in seiner Ästhetik durchaus Vorstellungen von einer ordnungsstiftenden Aufgabe von Architektur, wie sie heute auftreten. Er wurde entsprechend sensibel saniert, während die Nürnberger Denkmalpfleger für das Betriebsgebäude mit seiner avantgardistischen Dachkonstruktion noch nach einem Investor suchen.

Zur Rolle elementaristischer Gestaltungsweisen in der Architektur zur Zeit des Nationalsozialismus können hier nur Andeutungen gegeben werden. Eine Verwandtschaft zur Staatsarchitektur des »Dritten Reichs« bestand jedenfalls darin, dass auch hier historische Baudetails und Gebäudetypen auf ihre Grundform reduziert wurden.³⁴ – »zeitlose Strenge« war ein weiterhin erstrebtes Gestaltungsziel. Die geometrische Abstraktheit allerdings, die die Spezifik der meisten elementaristischen Bauten der zwanziger Jahre ausmacht, war zu sehr an die Konkurrenz-Situation mit dem



8 Georg Wellhausen, Werbezeichen auf gemauertem Pfeiler für Tankstellen, Entwurf, 1939 oder 1940.



9 Oswald Mathias Ungers, Candelabrum (Leuchstele), Entwurf, 1985.

Neuen Bauen gebunden, als dass sie nach 1933 hätte fortgesetzt werden müssen. Am ehesten werden solche Gestaltungsweisen im Bereich der technischen Bauten verwandt worden sein, wo für Architekten und Auftraggeber der relativ größte Entscheidungsspielraum bestand. Zu denken wäre hier an Gebäude wie die Montagehallen des Heinkel-Flugzeugwerks in Bärenklau bei Oranienburg (1936/37), deren abstrahierte Monumentalität wohl der Schulung des Chefarchitekten Herbert Rimpl im Büro von Dominikus Böhm geschuldet ist. Erst die Ergebnisse einer zukünftigen

Forschung werden hier genauere Aussagen zur Frage von »Kontinuität« oder »Bruch« erlauben.³⁵ Als Beleg für die Verwendung elementarer Gestaltungsformen kann der Entwurf eines Werbesymbols für Tankstellen gelten, den Georg Wellhausen 1939 oder 1940 für sein gleichnamiges Buch gezeichnet hat (Abb. 8).

Was die weitere Geschichte des Elementarismus in der Nachkriegszeit anbelangt, so ist speziell für das Gebiet der Bundesrepublik eine ähnliche Situation wie in den zwanziger Jahren festzustellen. Mit der Verlagerung des Regierungssitzes in das katholische Rheinland traten sogar mehr als je zuvor Architekten in den Vordergrund, die ihre Religiosität mit einer entsprechenden Bauauffassung verbanden. Bestes Beispiel ist Hans Schwippert aus Aachen, der mit dem Plenarsaal des Bonner Bundeshauses 1949/50 einen typischen »reinen Raum« realisierte. 1970 wurde Schwipperts Pädagogische Hochschule in Neuss eingeweiht, ein Komplex, dessen Grundanlage von strikter Symmetrie und dessen Gestaltung von einem durchlaufenden Rhythmus von Backsteinpfeilern bestimmt ist. In einer Ansprache verkündete der frühere Mitarbeiter von Rudolf Schwarz sein Verständnis einer überzeitlichen Raum- und Bautypologie mit einer Sprache, die sehr an Heidegger erinnert: »Dies ist kein Lehrpalast, sondern eine Versammlung von Hütten; kein Hausbau, sondern eher ein Dorfbau; kein Stapel von Geschossen, sondern ein Gelege von Gehäusen; kein Lern-Industrie-Bau, sondern ein Werkstätten-Gehöft; keine Lehr-Maschine, sondern eine Studien-Siedlung. – Sie hat zwei Innenstraßen. An denen liegen Plätze und Höfe und die Hauptstücke des Gemeinwesens. Dann führen Gassen in die Ortsteile. Dort wird es stiller. Außen herum weder Parkimitation noch Gartensentimentalität, sondern Baumhof. Das ganze ein Gesiedel, das begangen wird.«³⁶

Für eine Fortsetzung des Elementarismus in der frühen DDR gibt es zumindest ein Beispiel, den bemerkenswerten Barkhausenbau der Technischen Hochschule in Dresden (1950-54) von Karl Wilhelm Ochs³⁷, der hier seiner bereits in den zwanziger Jahren gezeigten Bauauffassung³⁸ treu blieb.

Die sechziger und siebziger Jahre bilden in Bezug auf unser Thema insofern eine Zwischenphase, als hier funktionalistische und expressive Architektur-Auffassungen dominierten. Doch mit der postmodernen »Gegen-Revolution« wuchs das Bedürfnis nach historischer Selbstvergewisserung, und die erneute Nachfrage nach einer zugleich gegenwärtigen und geschichtsverbundenen »Baukunst« ließ auch die bereits früher gefundenen Antworten wieder aktuell werden.

Mit dem dritten und bislang wohl stärksten Aufstieg des Elementarismus zum anerkannten Gestaltungskonzept ist der Name Oswald Mathias Ungers untrennbar verbunden. Seinen Stil zeigt der Entwurf für eine Leuchtstele (Candelabrum) aus dem Jahr 1985 (Abb. 9) in nuce.³⁹ Eine starke Prägung durch die avancierte katholische Kirchenarchitektur des Rheinlands, die Ungers nie abgeleugnet hat, wird daraus ebenso erkennbar wie der Wille, das geometrische Formprinzip auf wirklich alle Gegenstände und Funktionen anzuwenden. – Inzwischen ist der Elementarismus allerdings zum universalen Systembaukasten für Architekten geworden, die sich weder mit differenzierten Proportionsbeziehungen noch mit der Konstruktion als Gestaltungsanlass befassen wollen oder können. Ein wirklicher Brückenschlag zwischen Vergangenheit und Zukunft wird so jedenfalls nicht erreicht; ob er überhaupt wünschenswert ist, bleibt fraglich.

In allen Phasen seiner wechselnden Bedeutung trug das Denken in den Kategorien des »Elementaren« seine Widersprüche in sich. Es wollte gegenwartsnah sein und machte doch Formfindungen der Vergangenheit zum absoluten Vorbild. Es lehnte die schematische Stilarchitektur des Historismus ab und ergab sich selbst einem geometrischen Schematismus. Elementaristen wollten objektive Kriterien für Angemessenheit und Schönheit finden; aber auf nüchterne Zweckerfüllung sahen sie herab, um das eigene Werk als Erhabenes anschauen zu können. Sie feierten den Kult einer Ordnung, die zum Selbstzweck erhoben worden war. Offenbar erklärt gerade das die bis heute immer wieder aufkommende Faszination des Phänomens.

Anmerkungen

- 1 Claude Lichtenstein u. a.: O. R. Salvisberg: Die andere Moderne. Zürich 1985; Wolfgang Pehnt, Hilde Strohl: Rudolf Schwarz, Architekt einer anderen Moderne. Ostfildern-Ruit 1997; Frank-Bertolt Raith: Der Heroische Stil. Studien zur Architektur am Ende der Weimarer Republik. Berlin 1997.
- 2 S. Holger Brülls: Neue Dome. Wiederaufnahme romanischer Bauformen und antimoderne Kulturkritik im Kirchenbau der Weimarer Republik und der NS-Zeit. Berlin/München 1994, S. 15, 219 ff.
- 3 Jean-Claude Garcias: Charles Rennie Mackintosh. Basel 1989.
- 4 Frdl. Mitteilung des Landesamts für Denkmalpflege Mecklenburg-Vorpommern.
- 5 Garcias 1989 (wie Anm. 3), S. 39.
- 6 Ebd., S. 131f.
- 7 Peter Gössel, Gabriele Leuthäuser: Architektur des 20. Jahrhunderts. Köln 1990, S. 79.
- 8 Eduard F. Sekler: Josef Hoffmann. Das architektonische Werk. Monographie und Werkverzeichnis. Salzburg/Wien 1982, S. 269 ff.
- 9 Ebd., S. 58 ff, 275 f.
- 10 Diese Überzeugung prägt das ganze Werk von Loos; explizit geäußert hat er sie u. a. in einer erläuternden Schrift zum Landhaus Paul Kuhner (1929), s. Ausst.-Kat Adolf Loos, 1870-1933. Raumplan-Wohnungsbau, Akademie der Künste. Berlin 1984, S. 175.
- 11 Ebd..
- 12 Gössel, Leuthäuser 1990 (wie Anm. 7), S. 79.
- 13 Bruno Taut: Die neue Baukunst in Europa und Amerika. Stuttgart 1929, S. 29; zit. n. Hans-Joachim Kadatz: Peter Behrens, Architekt, Maler, Formgestalter, 1868-1940. Leipzig 1977, S. 130.
- 14 Abb. Kadatz 1977 (wie Anm. 13), S. 107.
- 15 Vgl. Ausst.-Kat. Peter Behrens, Berlin Alexanderplatz, Pfalzgalerie, Kaiserslautern 1993.
- 16 Kadatz 1977 (wie Anm. 13).
- 17 Zum Werdegang Wolfgang von Wersins: Helga Schmoll gen. Eisenwerth: Kunsthandwerk und Design; in: Christoph Stölzl (Hg.): Ausst.-Kat.: Die zwanziger Jahre in München, München 1979, S. 151-157, speziell S. 156 f.
- 18 Sekler 1982 (wie Anm. 8), S. 363 f.
- 19 Wolfgang von Wersin: Vom Adel der Form zum reinen Raum, Wien 1962, zit. n. Schmoll gen. Eisenwerth 1979 (wie Anm. 17), S. 157.
- 20 Ebd.
- 21 Pehnt, Strohl 1997 (wie Anm. 1), S. 70-77; Raith 1997 (wie Anm. 1), S. 123-129. In seiner scharfsinnigen Untersuchung der neoromanischen Kirchbauten des 20. Jahrhunderts und der damit verbundenen antimodernen Kulturkritik erwähnt Holger Brülls den Bau zu Recht als experimentelle Ausnahme gegenüber dem Archaismus, ordnet ihn architekturgeschichtlich allerdings falsch ein, wenn er ihn als »die radikalste Umsetzung architekturästhetischer Vorstellungen des Neuen Bauens im Kirchenbau der Zwischenkriegszeit« bezeichnet, Brülls 1994 (wie Anm. 2), S. 23 f.
- 22 Pehnt, Strohl 1997 (wie Anm. 1), S. 74.
- 23 Ebd., S. 66 f., 232 f.

- 24 Ebd., S. 66, 236.
- 25 John Zukowski (Hg.): *Architektur in Deutschland 1919-1939. Die Vielfalt der Moderne*. München/New York 1994, S. 94. Ebd. auch der charakteristische Bau einer Volksschule in Düsseldorf-Benrath von 1931.
- 26 Wilhelm Kreis: *Neue Bauten und ein Brief von Wilhelm Kreis, Präsident des B. D. A., in: Wasmuths Monatshefte für Baukunst 13 (1929), S. 242-250, hier S. 250.*
- 27 Ralf Schiller: *Ein weißer Tempel für Dresden; in: Winfried Nerdinger, Ekkehard Mai (Hg.): Wilhelm Kreis, Architekt zwischen Kaiserreich und Demokratie, 1873-1955, München/Berlin 1994, S. 141-155, hier S. 150.*
- 28 Kreis 1929 (wie Anm. 26), S. 250.
- 29 Zitiert nach Brülls 1994 (wie Anm. 2), S. 175.
- 30 Martin Heidegger: *Die Grundprobleme der Philosophie; in: ders.: Gesamtausgabe. II. Abt., Bd. 24, Frankfurt/Main 1976, S. 28.*
- 31 Hugo Häring: *Wege zur Form, in: Die Form. Zeitschrift für gestaltende Arbeit, 1 (Oktober 1925), H. 1, S. 3-5; zit. n. Matthias Schirren: Hugo Häring, Architekt des Neuen Bauens, Ostfildern-Ruit 2001, S. 322.*
- 32 Justus Bier: *Der Milchhof der Bayerischen Milchversorgung, Nürnberg; H. H. [Herbert Hoffmann]: Der Betriebsvorgang; in: Moderne Bauformen 32 (1933), S. 303-321, hier S. 305.*
- 33 Ebd.
- 34 S. Ulrich Hartung: *Bauästhetik im Nationalsozialismus und die Frage der Denkmalwürdigkeit; in: Bernd Faulenbach, Franz-Josef Jelic (Hg.): Reaktionäre Modernität und Völkermord. Probleme des Umgangs mit der NS-Zeit in Museen, Ausstellungen und Gedenkstätten (Geschichte und Erwachsenenbildung, Bd. 2). Essen 1994, S. 71-84.*
- 35 Der Verfasser bereitet eine Forschungsarbeit zu den Gestaltungsprinzipien von Industrie- und Verkehrsbauten im Nationalsozialismus vor. Zu Rimpl s. immer noch Roswitha Mattausch: *Siedlungsbau und Stadtneugründungen im deutschen Faschismus. Frankfurt/M. 1981, S. 135-145.*
- 36 Gerdamaria Schwippert, Charlotte Werhahn (Hg.): *Hans Schwippert (Schriftenreihe der Akademie der Architektenkammer Nordrhein-Westfalen und der Deutschen UNESCO-Kommission, Bd. 23). Köln 1984, S. 109 f.*
- 37 S. Ulrich Hartung: *Hochschulbauten der DDR in den fünfziger Jahren; in: Monika Gibas, Peer Pasternack: Sozialistisch behaust & bekunestet. Hochschulen und ihre Bauten in der DDR. Leipzig 1999, S. 26-52, speziell S. 42 f.*
- 38 Vgl. O. A.: *Umbau eines Geschäftshauses in Frankfurt am Main, Architekt: Karl Wilhelm Ochs, Frankfurt am Main; in: Wasmuths Monatshefte für Baukunst 13 (1929), S. 240-242.*
- 39 Oswald Mathias Ungers: *Sieben Variationen des Raumes über die sieben Leuchter der Baukunst von John Ruskin. Stuttgart 1985, o. S., vgl. jüngst ders.: 10 Kapitel über Architektur: ein visueller Traktat. Köln 1999.*

Abbildungsnachweise

- Abb. 1 Roger Rössing, *Architekturfotografie*, Leipzig 1981 (3. Aufl.), S. 113; Bildautor: Roger Rössing
- Abb. 2 Jean-Claude Garcias: *Charles Rennie Mackintosh, Basel/Boston/Berlin 1889, S. 133*, Bildautor unbekannt
- Abb. 3 Hans Joachim Kaddatz: *Peter Behrens, Leipzig 1977, S. 108*
- Abb. 4 Christoph Stölzl (Hg.): *Ausst.-Kat.: Die zwanziger Jahre in München, München 1979, S. 484*, Bildautor unbekannt
- Abb. 5 Wolfgang Pehnt, Hilde Strohl: *Ausst.-Kat.: Rudolf Schwarz, Architekt einer anderen Moderne, Ostfildern-Ruit 1997, S. 76*; Bildautor: Albert Renger-Patzsch
- Abb. 6 Winfried Nerdinger, Ekkehard Mai (Hg.): *Wilhelm Kreis, Architekt zwischen Kaiserreich und Demokratie, 1873-1955, München/Berlin 1994, S. 150*, Bildautor unbekannt
- Abb. 7 Justus Bier: *Der Milchhof der Bayerischen Milchversorgung Nürnberg; H. H. (Herbert Hoffmann): Der Betriebsvorgang; in: Moderne Bauformen, 32. Jg., 1933, H. 6, S. 308 o.; Bildautor: Kurt Grimm, Nürnberg*
- Abb. 8 Georg Wellhausen: *Tankstellen (Hg.: Deutscher Heimatbund), Berlin 1940, S. 138 l. o.*, Bildautor unbekannt
- Abb. 9 Oswald Mathias Ungers: *Ausst.-Kat.: Sieben Variationen des Raumes über die sieben Leuchter der Baukunst von John Ruskin, Stuttgart 1985, o. S.*⁴⁰¹