

REZENSIONEN

WOLFGANG HERRMANN, *Deutsche Baukunst des 19. und 20. Jahrhunderts*. Schriftenreihe des Instituts für Geschichte und Theorie der Architektur 17. Basel und Stuttgart, Birkhäuser Verlag, 1977. 248S., 118 Abb. SFr/DM 38,—.

Zu den zeitgenössischen Darstellungen des Neuen Bauens, die Analysen und Quellschriften zugleich sind, muß seit kurzem der zweite Band von Wolfgang Herrmanns „Deutsche Baukunst des 19. und 20. Jahrhunderts“ zählen. Daß Herrmanns Name in eine Reihe neben Adolf Behne, Sigfried Giedion, Walter Müller-Wulckow, Gustav Adolf Platz, Fritz Schumacher, Alexander Schwab und Bruno Taut (Taut als Autor der „Neuen Baukunst in Europa und Amerika“, 1929) gehört, können auch Kenner erst seit dem vergangenen Jahr wissen. Seine Interpretation der neueren deutschen Architektur ging zwar 1932/33 in die Setzerei; sie erschien aber erst 45 Jahre später in einem Faksimile des Umbruchexemplars, eine Ausgabe, die das Zürcher Institut für Geschichte und Theorie der Architektur auf Initiative von Adolf Max Vogt besorgte.

Autor und Herausgeber berichten die Vorgeschichte des Buches. Es ging zurück auf eine Anregung Wilhelm Waetzoldts. Der Chef der Berliner Museen verantwortete die kunsthistorische Sektion der „Jedermanns Bücherei“ im Breslauer Verlag Ferdinand Hirt; im volkspädagogischen Elan der zwanziger Jahre war sich auch ein Generaldirektor für eine solche Aufgabe nicht zu schade. Waetzoldt beauftragte den jungen Kustos an der Staatlichen Kunstbibliothek, das Thema Deutsche Baukunst im 19. Jahrhundert zu übernehmen. Der erste Teil der Herrmannschen Darstellung, die von 1770 bis 1840, von Schloß Wörlitz bis zu Schinkels Tod reicht, wurde im Jahre 1932 publiziert. Nach Hitlers Machtergreifung war die Fertigstellung des zweiten Bändchens, das bis zur unmittelbaren Gegenwart führte, nicht mehr möglich. Sein Autor mußte emigrieren, und mit ihm die Korrekturseiten des Buches. Die vorliegende Publikation kombiniert die Neuausgabe des ersten und die Erstausgabe des zweiten Teiles.

Eine unter mehreren Überraschungen des Buches ist die Periodisierung, die der Autor vornahm. Noch bis in die sechziger Jahre hinein und erst recht um 1930 war es unter den Fürsprechern der neuen Architektur üblich, die Moderne, wenn überhaupt, dann in einer negativen Beziehung zum 19. Jahrhundert zu sehen. Ausnahmen wurden nur für einzelne Erscheinungen gemacht, die als Vorposten der Moderne fungieren durften: die Glas-Eisen-Architektur, die Schule von Chicago, Arts and Crafts und je nach Gusto der einzelnen Kritiker der eine oder andere Architekt. Im deutschen Sprachraum galten Karl Friedrich Schinkel oder Gottfried Semper als die geduldeten Figuren, deren Werke „aus der Schlammlut der damaligen Produktion“ (Platz) herausragten. Es war durchaus provozierend, ein Buch

zugunsten der neuen Architektur zu schreiben, das gleichwohl die gesamte Epoche von Erdmannsdorff, Gilly und Gutzberg bis zu Mies und Gropius als einen Zusammenhang verstehen wollte. Denn Herrmann weigerte sich, den großen Bruch anzuerkennen, der laut der Selbstinterpretation der Avantgarde stattgefunden haben sollte. Herrmanns 19. Jahrhundert dauerte zu dem Zeitpunkt, als er sein Manuskript abschloß, bereits hundertfünfzig Jahre.

Gegenüber den schreibenden Architekten befand Herrmann sich in einer anderen Ausgangsposition. Einmal war er als Kunsthistoriker disponiert, in Kontinuitäten zu denken. In seinem Buch ist er nicht bereit, mehr Krisen- und Umbruchsituationen einzuräumen, als Wilhelm Pinders damals einflußreiche Lehre von der Generationenfolge (mit ihrem Eingeständnis von der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen) zuließ. Zum anderen verboten die sorgfältigen Interpretationen, die in Cornelius Gurlitts „Deutscher Kunst des Neunzehnten Jahrhunderts“ (2. Aufl. 1900) und in Adelbert Matthaeis „Deutscher Baukunst, IV. 19. Jahrhundert und Gegenwart“ (1914) vorlagen, einem aufmerksamen Leser die pauschale Verdammung des 19. Jahrhunderts. Beide Bücher wurden nach dem Weltkrieg noch einmal aufgelegt. Vor allem Matthaeis mußte Herrmann interessieren. Das Büchlein erschien gleichfalls in einer populären Reihe, in Teubners Sammlung „Aus Natur und Geisteswelt“, die ein ähnliches Publikum anvisierte wie die „Jedermanns Bücherei“.

Herrmann bediente sich eines Arguments, das auch den modernen Architekten nahelag, das aber, konsequent durchdacht, nicht für die These vom radikalen Neubeginn taugte. Wenn die neue Architektur sich auf die gesellschaftlichen und materiellen Veränderungen ihrer Zeit berief, dann konnten die Rolle der exakten Wissenschaften, die Bedürfnisse der Massen, das Maschinenwesen, der zunehmende Geldumlauf, die Entwicklung des Kapitalismus und die sozialen Hoffnungen unmöglich nur für die allerjüngste Gegenwart in Anspruch genommen werden. Es waren vielmehr die Bedingungen, unter denen die gesamte Epoche seit der industriellen Revolution stand. Auch die Architektur des 19. Jahrhunderts war durch sie bestimmt. Sie durfte infolgedessen eine Aufmerksamkeit verlangen, die ihr bei anderen Parteigängern der Moderne nicht zuteil geworden war.

Mit solcher Toleranz, die um 1930 alles andere als selbstverständlich war — auch für Herrmann selbst nicht, wie er gesteht —, verbindet der junge Autor entschiedene Urteile. Sie lesen sich auch heute noch frisch und im nachhinein sogar prophetisch. Gegen falsche Monumentalität zieht er zu Felde, wo immer er sie anzutreffen meint — so bei Paul Bonatz' Stuttgarter Hauptbahnhof, der wenige Jahre zuvor sogar einem parteiischen Kritiker wie Le Corbusier durchaus positive Erinnerungen an florentinische Städte eingegeben hatte (Bericht im Stuttgarter Neuen Tageblatt vom 29. 11. 1926, wiederabgedruckt in Werk und Zeit, Jg. 9/Nr. 11, November 1960). Dem Ber-

liner Shell-Hochhaus von Emil Fahrenkamp, immerhin ein Bau von bestechender Eleganz, kreidet er die „sinnwidrige Maskierung eines Stahlgerüsts“ an, und Hans Poelzigs IG Farben-Verwaltung in Frankfurt wird ob ihrer wuchtigen Fassade gerügt.

Andererseits war Herrmanns Auffassung von Sachlichkeit keineswegs identisch mit den Idealen, die das Neue Bauen in seinen Propaganda-Schriften vertrat. Ein einfaches Einfamilienhaus von Heinrich Tessenow oder gar von Paul Schmitthenner als „modern“ zu loben, und zwar nicht wegen seiner biedermeierlichen Erscheinung, sondern wegen seiner schlichten Zweckmäßigkeit — das war eine Verbindung von Namen und Prädikaten, die sich in der Architekturgeschichtsschreibung erst seit den letzten Jahren wieder findet. Der Glasfetischismus der Neuerer erschien diesem Unbekümmerten schon verdächtig, bevor seine Urheber ihre eigenen Zweifel anzumelden begannen.

Die methodischen Gesichtspunkte Herrmanns waren vielfältig und wurden liberal gehandhabt. Äußerungen der Beteiligten wie die Gottfried Sempers (mit dessen Nachlaß Herrmann nach seinen Studien zu Laugier 1962 und Claude Perrault 1973 gegenwärtig beschäftigt ist) nahm er ernst und interpretierte sie sorgfältig; glänzend die Deutung der Semper-Renaissance als Ausdruck eines neuen, konstitutionellen Staatsgedankens. Dem Funktionswandel, den Konstruktionsarten und den praktischen Bedürfnissen als formbildenden Einflüssen räumt Herrmann mit pragmatisch beobachtender Vernunft angemessene Plätze ein. So etwa, wenn er die großen Bahnhofshallen, die der Rauchentwicklung der Dampflokomotiven entsprachen, seit der beginnenden Elektrifizierung der Eisenbahnen als obsolet empfindet. Oberhalb solcher Faktoren wird eine kontinuierliche Formentwicklung angenommen, die aber ständig mit materiellen Bedingungen wie Veränderung der Klassenstruktur, wirtschaftlichen Entwicklungen und Entstehung neuer Bauaufgaben verknüpft erscheint.

Schwerer fällt es dem heutigen Leser, sich mit Herrmanns Gebrauch des Begriffes Symbolarchitektur abzufinden. Herrmann benutzt ihn ausschließlich zur Charakteristik der historisierenden Architektur des 19. Jahrhunderts und färbt ihn, darin ganz Zeitgenosse der Gropius, Mies und Mendelsohn, aufs kräftigste kritisch ein. Nur auf dem Wege über eine Architektur, die sich auf Zweckmäßigkeit einrichte, könne ein neuer baukünstlerischer Ausdruck gefunden werden. Die heute verbreitete Einschätzung des Eklektizismus greift weit hinter solche Skepsis zurück, die im übrigen Herrmann ja auch nicht gehindert hat, sich detailliert auf die „Maskenarchitektur“ einzulassen. Seine Beschreibung der lokalen Varianten, die der volkstümliche Historismus nach 1871 annehmen konnte — hanseatischer Backsteinstil im Norden, anheimelnder Barock in Süddeutschland, Nürnberger Renaissance in Franken, heimisches Rokoko in Würzburg —, liest sich wie eine Illustration zu jenem Pluralismus der Stile, den kürzlich der briti-

sche Kritiker Charles Jencks in Übereinstimmung mit zeitgenössischen Entwurfstrends gefordert hat („The Language of Post-Modern Architecture“, 1977). Ein nach Ort, Auftraggeber und Adressat differenzierter Eklektizismus der Metaphern, Zeichen und Symbole gilt Jencks als Ausweg aus dem Dilemma der alt gewordenen Moderne.

Unabhängig davon, ob man diesen neuesten Windungen des architekturkritischen Denkens folgen will oder nicht, legen die semiotischen Untersuchungen der letzten Jahre Bedenken gegen die ausschließliche Verwendung des Begriffes Symbolarchitektur für die historisierende Architektur des 19. Jahrhunderts nahe. Herrmanns Darstellung ist nirgendwo der Auffassung seiner Epoche enger verhaftet als in der Annahme, die moderne Architektur seiner Tage sei keine Symbolarchitektur. Denn war sie nicht gemeint als Symbol für das funktionierende Dasein im technischen Zeitalter, für die Lauterkeit und Wahrhaftigkeit des neuen Menschen, für die Offenheit des Leichten, Provisorischen, Transitorischen? Es läßt sich zwar eine Architektur denken (und leider nicht nur denken), deren visueller Mitteilungsgehalt spärlich oder irreführend geraten ist; aber es ist keine Architektur vorstellbar, die von ihrem Urheber nicht zumindest mit einem Minimum an Symbolgehalt „codiert“ und von ihren Benutzern „entschlüsselt“ wird. Daß die Decodierung nicht notwendigerweise im Sinne der Codierung erfolgt, daß die Codes erneuert oder ausgetauscht werden müssen, wenn sie lesbar bleiben sollen, steht auf einem anderen Blatt. Die Rezeptionsgeschichte der modernen Architektur bietet dafür Belege in Fülle. Herrmanns Wunschvorstellung vom Gang des Neuen Bauens, wie er sie zum Abschluß seines Textes formuliert, zielt dagegen auf eine Architektur, die sich der Symbole enthält und dienend einer „kommenden Baukunst“ den Weg bereitet. Mit dieser Formel, Hans Hildebrandts Übersetzung von Le Corbusiers „Vers une architecture“ (deutsch 1926) entlehnt, übernimmt auch Herrmann zu guter Letzt den chiliastischen Glauben der Avantgarde, dem er sich zum Vorteil seines Buches so lange entzogen hat.

Wolfgang Peht

AUSSTELLUNGSKALENDER

AARAU Kunsthaus. Bis 26. 3. 1978: Robert Müller/Bruno Müller — Skulpturen, Zeichnungen, Malerei.

BADEN-BADEN Staatl. Kunsthalle. Bis 9. 4. 1978: Arbeiten von Bernd Hennig, Walter Schelenz und Helmut Schweizer.

BASEL Kunsthalle. Bis 2. 4. 1978: Allighiero Boetti.

BERLIN Staatl. Museen Preuß. Kulturbesitz, Kunstbibliothek. Bis 15. 4. 1978: Französische und deutsche Buchillustration des 18. Jhs. — Nationalgalerie. Bis 16. 4.: Edvard Munch — Der Lebensfries für Max Reinhardt. — Bis 23. 4.: Aspekte der 60er Jahre — Slg. Onnasch.

BIRMINGHAM Museum of Art. Bis 31. 3. 1978: S. E. Graphics Council Print Exhibition.

BOCHUM Museum. Bis 27. 3. 1978: Lev Nussberg und die Gruppe Bewegung. — David Hurn — Fotos aus Wales.

BONN Stadt. Kunstmuseum. Bis 27. 3. 1978: Carl Fredrik Hill (Schweden, 1849—1911) — Gemälde, Zeichnungen.

Ernst-Moritz-Arndt-Haus. Bis 23. 4.: Harmen Jan van der Wyck (1769—1849) — Rheinische Landschaften 1820—1831.

BREMEN Kunsthalle. Bis 23. 4. 1978: Das Stilleben — Beispiele aus dem Besitz der Kunsthalle.