

Ulrich Reinisch

Albert Erich Brinckmanns „Platz und Monument“ und der sozialistische Städtebau

1

Gemeinhin wird angenommen, Städtebau und Architektur in der DDR während der 50er Jahre, zum Beispiel die Berliner Stalinallee, der Altmarkt in Dresden oder die Rostocker Lange Straße und andere, wären unmittelbar unter sowjetischem Einfluss entstanden, müssten gar als Kopien russischer Architekturkonzeptionen angesehen werden.¹ Doch eine solche Deutung folgte unbeschrieben der SED-Rhetorik jener Jahre, die stets das Vorbild der Sowjetunion beschwor. Vielmehr ist der sowjetische, von der politischen Führung der DDR bereitwillig übernommene städtebauliche Grundsatz, sozialistische Gehalte in nationalen Architekturformen realisieren zu wollen, nur als eine Hülse zu verstehen, innerhalb der sich die deutsche Traditionslinie der antiliberalen, reformorientierten Stadtbaukunst, deren Ursprünge in den Jahren zwischen 1900 und 1914 zu suchen sind, durchaus zu behaupten wusste.² Umgekehrt kann sogar angenommen werden, dass in jene sowjetische Architektur- und Stadtkonzeption auch die Ergebnisse deutscher Diskurse eingeflossen sind, als 1931 das Zentralkomitee der KPdSU festlegte, die konstruktivistische Architektur, die in der Sowjetunion der 1920er Jahre die vorherrschende Strömung der Moderne darstellte, als ‚formalistisch‘, das heißt als ‚volksfeindlich‘ zu bekämpfen. So lassen sogar jene zentralen Begriffe der ‚stalinistischen‘ Architektur- und Kulturpolitik, die radikale Polemik gegen ‚Formalismus‘ und ‚Schematismus‘,³ ihre Nähe zu wissenschaftlichen Arbeiten der deutschen universitären Kunstgeschichte erkennen: zum Beispiel hatte Wölfflin, als er den Manierismus im letzten Drittel des 16. Jahrhunderts untersuchte, das „Absterben“ der Kunst, das er meinte erkannt zu haben, als Auflösung der Beziehung der Menschen zur Natur, letztlich als Ergebnis eines volksfremden, intellektualistischen Ästhetizismus („gelehrtes Antikthun“) beschrieben.⁴



Abb. 1: Albert Erich Brinckmann (1931), Kunsthistorisches Institut der Universität zu Köln, Abt. Architektur, Nachlass Albert E. Brinckmann

2

Die Übersetzung von Albert Erich Brinckmanns (Abb. 1) Buch *Platz und Monument*⁵ ins Russische im Jahre 1935 (Abb. 2) kann als Beleg genommen werden, dass die Sowjetführung für ihr Konzept einer ‚realistischen‘, das heißt ‚volkstümlichen‘ Architektur nach einem historisch legitimierten, stadtbaukünstlerischen Wirkungsrahmen zu suchen begonnen hatte. Brinckmanns Text wurde ein Vorwort vorangestellt,⁶ in dem alle philosophischen, geschichts- und architekturtheoretischen Positionen, die die Städtebaudebatte

in der frühen DDR bestimmten, bereits ausformuliert worden waren. Zwar wurde in jenem Vorwort Brinckmanns Methode kritisiert, insbesondere dass er den Städtebau „als reines Formproblem“⁴⁷ betrachtet, ihn nicht als „Erscheinung einer ideologischen Ordnung“⁴⁸ verstanden habe, dennoch wurde das Werk den sowjetischen Architekten als „Kompendium für die aussagekräftigsten historischen Beispiele“⁴⁹ empfohlen. Die Gründe für die Rezeption von *Platz und Monument* in der Sowjetunion der 1930er Jahre sind leicht herauszufinden: Brinckmann habe in der „Stadt als Ganzes [...] ein künstlerisches Problem“¹⁰ gesehen, wenn auch erst in der sozialistischen Gesellschaft die künstlerische Formung der gesamten Stadt, weil der Boden nationalisiert wurde, „zu einer dringlichen praktischen Notwendigkeit“¹¹ geworden wäre. Für den Architekten im „kapitalistischen Unternehmertum“, der zudem noch durch „privaten Landbesitz“ behindert würde, hätte die Vorstellung von der Stadt als Kunstwerk nur die „Form eines theoretischen Traumes“.¹² Brinckmann habe „den schleichenden Niedergang, das Versiegen schöpferischer Grundideen“¹³ am Beispiel des deutschen Städtebaus im 19. Jahrhundert aufmerksam studiert, und er hätte aufgezeigt, dass „der Weg zu neuen, wahrhaft schöpferischen Formen“ nur „über die Aneignung der Erfahrungen vergangener Epochen, über die Entdeckung der künstlerischen Gesetze“¹⁴ führen könne. All dies, das Begreifen der Kunst als Prozess, deren Gesetze erforscht und angewandt werden können, die Ablehnung der liberalistischen, fragmentierten, stilpluralistischen Stadtfiguren des 19. Jahrhunderts als Zerstörung der Stadtbaukunst, die Suche nach der neuen künstlerischen Form der Stadt unter anderem konnten mühelos in das ‚leninistisch-stalinistische‘ Denksystem, daher in die vernichtende Polemik gegen ‚Formalismus‘ und ‚Schematismus‘ integriert werden. Brinckmanns Forschungen, die auf den städtebaulichen Reformdebatten zwischen 1900 und 1914 fußten, lieferten Begriffe, historische Modelle und ästhetische Wertungen, aus denen zunächst die sowjetischen, dann die ostdeutschen Architekten ihr Konzept einer einheitlich geformten, künstlerisch konzipierten, sozialistischen Stadt zusammensetzen vermochten.



Abb. 2. Titelblatt der russischen Ausgabe von *Platz und Monument* (Brinckmann 1935, *Ploščad*, Innentitel)

3

Auch die *Sechzehn Grundsätze des Städtebaus*,¹⁵ die maßgeblich vom Minister für Aufbau der DDR Lothar Bolz¹⁶ formuliert, während einer Reise deutscher Architekten nach Moskau 1950 entstanden waren, wurden bisher als direkte Spiegelung des sowjetischen Städtebaus interpretiert.¹⁷ Sie enthalten jedoch ein Stadtkonzept, in dem gleichfalls der Wiederhall deutscher sozialwissenschaftlicher und städtebaulicher Diskurse vor dem Ersten Weltkrieg noch zu vernehmen ist. Schon der Paragraph 1 dieser *Grundsätze*, in dem die Stadt „in Struktur und architektonischer Gestaltung“ als „Ausdruck des politischen Lebens und des nationalen Bewußtseins des Volkes“¹⁸ erklärt wird, verlässt die Methode der marxistischen Gesellschaftsanalyse, die Phänomene des ‚Überbaus‘, also auch Kunst und Architektur, als Widerspiegelung von Klassenstruktur und Klassenkämpfen zu begreifen. Deren Autor Lothar Bolz gibt durch seine Thesen zu erkennen, dass Heinrich Wölfflins Münchner Vorlesung *Die deutsche Stadt* deutliche Spuren in seinem Denken hinterlassen hat,¹⁹ beziehungsweise dass er Karl Grubers These, in der Stadtgestalt spiegele sich die „Rangordnung der Werte“,²⁰ für den Aufbau einer sozialistischen Stadtkultur nutzbar zu machen suchte. Der Paragraph 3 der *Grundsätze* hingegen, der die Abhängigkeit des städtischen Wachstums „von den städtebildenden Faktoren bestimmt, das heißt: von der Industrie, den Verwaltungsorganen und den Kulturstätten“,²¹ beruht auf dem soziologischen Begriffssystem und der Stadtanalyse Werner Sombarts von 1907.²² Und der Paragraph 9 schließlich: „Das Antlitz

der Stadt, ihre individuelle künstlerische Gestalt wird von Plätzen, Hauptstraßen und den beherrschenden Gebäuden im Zentrum der Stadt bestimmt“,²³ erinnert in seiner Intention dann an Brinckmanns Forderungen, dem „Organismus“ Stadt wieder einen „Kopf“²⁴ zu verschaffen, dem sich der Körper unterzuordnen habe.

4

Während in der Bundesrepublik, als sich im Wiederaufbau der Städte allmählich die moderne Architektur durchzusetzen begann, das Interesse an der Kunstgeschichte des Städtebaus spürbar nachgelassen hatte,²⁵ wurde sie in der DDR für einige Jahre zu einer Art Leitwissenschaft des sozialistischen Aufbaus erhoben, weil das Bauen in ‚nationalen Formen‘ ein stadtbaukünstlerisches Raumkonzept zwingend voraussetzte. Daher kann es nicht wundern, dass sich die führenden DDR-Architekten und Kulturpolitiker, als sie im Auftrag der SED gegen den ‚Formalismus‘ und ‚Schematismus‘ im Städtebau mobilisierten, auf die kunstgeschichtliche Autorität Albert Erich Brinckmanns zu berufen suchten. Sie folgten damit zweifellos dem Rezeptionsmodus von *Platz und Monument*, das 1935 in Moskau erprobt worden war. Für die Ausarbeitung eines künstlerisch orientierten Stadtkonzepts bot sich also die Kontaktaufnahme zu dem in Köln lebenden Emeritus an. Die Initiative ging von der Ostberliner Bauakademie aus, wobei deren Mitarbeiter zielgerichtet Verbindungen aus den alten Netzwerken der deutschen universitären Kunstgeschichte und der Architekturausbildung an Technischen Hochschulen nutzten. So hatte Gerhard Strauss²⁶ (Abb. 3), der Direktor des Instituts für Theorie und Geschichte der Baukunst an der Deutschen Bauakademie und späterer Lehrstuhlinhaber für Kunstgeschichte an der Humboldt-Universität, im Jahre 1953 zunächst Karl-Heinz Clasen²⁷ gebeten, bei Brinckmann anzufragen, ob er bereit wäre, die Einladung zu einem Vortrag anzunehmen.²⁸ Und Paul Wolf,²⁹ der wohl von Kurt Junghanns³⁰ im Auftrag von Strauss um Vermittlung gebeten worden war,³¹ teilte Brinckmann in einem handschriftlichen Brief mit, „eine prominente Ost-Berliner Stelle“ habe ihm ihr Interesse offenbart, *Platz und Monument* neu aufzulegen und sie wäre bereit, dabei alle finanziellen Risiken zu tragen. Falls dieses Projekt gelänge, dann könne man auch die Neuauflage des Buches

*Deutsche Stadtbaukunst in der Vergangenheit*³² erwägen. Brinckmann schien nicht abgeneigt zu sein, das Buch in der DDR herausgeben zu lassen,³³ doch Ernst Wasmuth, sein Verleger, riet ihm ab: „Es braucht nicht, aber es kann Ihnen heute eventuell übelgenommen werden, wenn Sie ein Buch im Osten herausbringen.“³⁴ Die Wertschätzung für die städtebaulichen Positionen Brinckmanns zeigte sich auch im Jahre 1956, als die Humboldt-Universität dessen 50jähriges Doktorjubiläum beging; der Jubilar wurde als „Wegbereiter“ der Stadtbaukunstgeschichte bezeichnet, als Begründer eines städtebaulich-architektonischen Gestaltungsprinzips gefeiert, dem in der Gegenwart unmittelbar praktische Bedeutung zukäme.³⁵ So telegraphierte Strauss am 14. Juni 1956 emphatisch nach Köln: „Sie legten den Grundstein zur Geschichte der Stadtbaukunst, die sich seither, von Ihren Werken ausgehend, im In- und Ausland zu einer speziellen Disziplin entwickelte. Das verband Sie über die eigentliche Kunstwissenschaft hinaus eng mit der Architekturwissenschaft und sogar mit dem Architekturschaffen.“³⁶



Abb. 3 Gerhard Strauss (Universitätsarchiv der Humboldt-Universität zu Berlin, Personalakte Gerhard Strauss, Bl. 2.)

5

Zwischen Albert Erich Brinckmann, der an der Friedrich-Wilhelms-Universität einige Semester Kunstgeschichte studierte, im Jahre 1906 mit einer Arbeit über *Baumstillisierungen in der mittelalterlichen Malerei*³⁷ promoviert wurde und schließlich zwischen 1931-35 die Professur innehatte, und Gerhard Strauss, der 1957 den Lehrstuhl für Kunstgeschichte an der Humboldt-Universität übernahm, entwickelte sich ab 1954 ein intensiver Briefwechsel. Der Dialog über die innerdeutsche Grenze hinweg wurde sicherlich dadurch erleichtert, dass Strauss bei Brinckmann in Köln Vorlesungen gehört hatte, was die Überwindung ideologischer Vorbehalte erleichterte.³⁸ Am Anfang mag aber auf beiden Seiten noch ein ausgesprochenes Zweckinteresse gestanden haben. So fühlte sich Brinckmann sicherlich geehrt, weil er wohl meinte, dass er Einfluss auf die Architektur- und Städtebaudebatte in Ostdeutschland nehmen könne.³⁹ Die Deutsche Bauakademie, die Brinckmanns Forschungen für die Ausarbeitung eines sozialistischen Städtebaukonzepts zu nutzen suchte, verband das fachliche Interesse mit den politischen Zielen, in Westdeutschland vorsichtig und umsichtig Verbündete für die Deutschlandpolitik der SED zu gewinnen. Zwischen Brinckmann und Strauss begann jedoch ein Gedankenaustausch, der über die politischen Absichten der Ostberliner Bauakademie und die professoralen Eitelkeiten eines westdeutschen Emeritus weit hinausging und wechselseitige Anziehung verrät. Jener Briefwechsel beruhte, trotz aller Unterschiede in den Begrifflichkeiten und den politischen Auffassungen, auf vergleichbaren kunstgeschichtlichen Positionen, die vor allem bestimmte Formen der Moderne betrafen. So einigten sie sich zum Beispiel rasch auf eine vergleichbare kritische Haltung zu Le Corbusiers Kirche Notre Dame du Haut in Ronchamp (Franche-Comté): Dieser Kirchenbau, so Strauss' Meinung, stehe „so außerhalb jeder Ordnung und Gesetzmäßigkeit, daß der subjektiven Interpretation keinerlei [...] Grenzen gesetzt sind [...] Wenn man von einer Gesetzmäßigkeit in Ronchamp sprechen will, so nur von dem Subjektivismus als gesetzmäßiger Erscheinung einer die menschliche Existenz atomisierenden Situation.“⁴⁰ Brinckmann erkannte sogleich in Strauss den Gleichgesinnten und antwortete: „Auch Sie sind ein Gegner dieser Spielerei

[...] Es ist der Grund, warum ich dieses Gespiel mit Auflösung und Kommunismus (der absolut keine Auflösung ist) so abstoßend finde, Picasso kennt nur das Ambiente der Multi-Millionäre, Le Corbusier brüstet sich mit Ur-Christentum und ist ein Zyniker“.⁴¹ Noch heftiger fiel die Kritik an Le Corbusiers Interbauhaus in Berlin aus, und diesmal ging Brinckmann voran: er lehne „diese rücksichtslose Einpressung verschiedenster Menschen in vorgeformte und gar nicht abänderbare Behausungshülsen, wie sie Le Corbusier dekretiert“, prinzipiell ab. Er habe „auf den Gefängnis-korridoren der Cité radieuse in Marseille wie in Nantes-Rézé wahrhaft Angst“ bekommen. Als er dann, „die ausgeklügelte Blödsinnigkeit oder Fatzkereie der Wohnungsgrundrisse sah, verquakelt noch durch die Treppenstiege“⁴² hätte ihn das Grauen gepackt. Ernst May habe ihm gerade bestätigt: „so miserable Grundrisse wie in seinem [Le Corbusiers] Berliner Interbauhaus habe er noch nie gesehen. Ein ekelhafter Hochstapler“.⁴³

6

Am deutlichsten wurde die grundsätzliche Übereinstimmung zwischen Brinckmann und Strauss bei der Beurteilung des neueren Städtebaus sichtbar. Er wäre mit seiner Frau durch Köln hin- und hergefahren, schrieb Brinckmann am 3. April 1957 ausführlich: „da waren allerdings auffallende und anspruchsvolle, zum Teil auch geschmackvolle aber ebenso auch outrierte Grossbauten – und es gab keinen Stadtraum mehr und alles verfiel ins Chaotische. Und dass Sie dies Chaos so fürchten, entspricht ganz meiner Furcht vor dem Managerkapitalismus und der egozentrischen Reklame“.⁴⁴ Strauss antwortete ausführlich: die „Anarchie“, die er in der städtischen Architektur im Westen Deutschlands beobachte, sei „ein untrügliches Zeichen“, dass die „große Potenz fehlt, die das Ungeordnete in eine Ordnung und damit in einen höheren Zustand überführen könnte“. Auch er wolle nicht bestreiten, dass es durchaus qualitätsvolle Einzelbauten gebe. „Kennzeichnend bleibt aber für die gesellschaftlich bedingte Situation, dass solche Einzelqualität nicht mehr vom Ganzen auszugehen vermag und deshalb zu keinem Ganzen hinfindet.“⁴⁵ Er habe sich gefragt, kommentierte Brinckmann sofort diesen Brief Strauss', ob im östlichen Teil Europas auch „diese

Dekomposition herrsche wie in der Gangsterkultur des Westens (wo zwar nicht Messer und Pistole, wohl aber Kapitalbeherrschung und ungehemmte Managermacht die tödlichen⁴⁶ Streiche führen, die sich sogar noch als bauliche ‚Sensationen‘ präsentieren)⁴⁷. Strauss zeigte sich „ob der Breite der Begegnungsmöglichkeiten zwischen Ihren und unseren Überlegungen“ sehr beeindruckt.⁴⁸ Jene „Begegnungsmöglichkeiten“ wurden durch unterschiedliche Meinungen zu politischen Tagesfragen, die ohnehin nur gelegentlich artikuliert worden waren, kaum behindert. Im zerrissenen, in Besatzungszonen aufgeteilten Deutschland war mithin während der 1950er Jahre eine kulturelle Verständigung möglich geworden. Diese Verständigung, letztlich also die verzweifelte Suche nach einer künstlerischen Form für die moderne Stadt als Ganzes, so die eigentliche These dieses Aufsatzes, beruhte auf den Traditionen der deutschen Wissenschaftsdisziplin Kunstgeschichte, insbesondere der an der Berliner Friedrich-Wilhelms-Universität, insofern sie durch Wölfflins psychologisches Verständnis der Architektur beeinflusst worden war. Und diese Verständigung über die Grenzen des Kalten Krieges hinweg wurde ermöglicht, weil in der Sowjetunion der Konstruktivismus als ‚formalistisch‘ und ‚schematisch‘ denunziert und der künstlerisch geformte Städtebau, also die Konfiguration von ‚Platz und Monument‘, zu einem strategischen Ziel des sozialistischen Aufbaus geworden war.

7

Als Brinckmann in seinem Buch *Platz und Monument* von 1908 die „Wirkungsrechnung und Ausdrucksmöglichkeiten der historischen Stadtbaukunst“⁴⁹ auf das Verhältnis der einzelnen Baukörper zueinander gründete, zugleich die Proportionen von Straße, Platz und Haus als Ausdruck von nationalen Eigenschaften deutete, folgte er stillschweigend dem Weg, der von Heinrich Wölfflin vorgezeichnet worden war. Wölfflin hatte schon in seiner Münchner Dissertation von 1886, den *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur* festgehalten: „Die Proportionen sind das, was ein Volk als sein eigenstes gibt. Mag auch das System der Dekoration von aussen hineingetragen sein, in den Maassen von Höhe und Breite kommt der Volkscharakter immer wieder zum Durchbruch“.⁵⁰ In

seiner großen Vorlesung *Deutsche Kunst des späten Mittelalters und der Renaissance*, gehalten im Sommersemester 1904, nahm Wölfflin das Thema des Zusammenhangs von Stil und Proportion wieder auf, wobei er die Analyse der stadträumlichen Maßverhältnisse in die stilgeschichtlichen Reflexionen integrierte.⁵¹ Er behandelte das Thema des städtischen Raumes in der Geschichte jedoch als Kunsthistoriker, nicht als Urbanistiker, der nach neuen Entwurfsprinzipien suchte. In weiteren Lehrveranstaltungen, zunächst in Berlin, ab 1912 an der Münchner Universität, vertiefte er die Analyse, wie die Grundgedanken seiner Vorlesung von 1917 zum Thema *Die deutsche Stadt* erkennen lassen: „– Er [Wölfflin] sprach vom ‚Gesicht‘ der Stadt; sein schon in der Prolegomena praktiziertes anthropomorphes, physiognomisches Verständnis der Architektur pflegte er also weiter. – Er begriff, und das überrascht bei dem vermeintlichen Formalisten Wölfflin, den Stadtkörper in seiner kulturgeschichtlichen Genese. Und – Er formulierte in dieser Vorlesung eine Kritik am aktuellen Städtebau.“⁵² Brinckmann hatte seine 1908 erschienene Studie *Platz und Monument* ausdrücklich Heinrich Wölfflin „verehrungsvoll zugeeignet“.⁵³ Er dankte damit seinem Lehrer für die entscheidende Anregung zu einem Thema, das ihn sein gesamtes wissenschaftliches Leben beschäftigen sollte. Brinckmann, das kann kaum übersehen werden, versuchte Wölfflins „anthropomorphes, physiognomisches Verständnis der Architektur“, das sich auf jenes Verhältnis von „Höhe und Breite“ der Körper gründete, endgültig von der Stilanalyse zu lösen und auf die städtebauliche Raumbildung anzuwenden: „Das Primäre alles architektonischen Gestaltens“, schrieb Brinckmann 1908, „ist das Raumgefühl, das wiederum seinen Ursprung in der Empfindung des Menschen für eine bestimmte Körperlichkeit hat, also psychophysisch ist. Die Strukturformen, Gliederungen und Details sind nur Sichtbarmachung dieses Gefühles im Material durch künstlerische Tätigkeit.“⁵⁴

8

Spätestens aber 1911/12 war Brinckmann, inzwischen Professor an der TH Karlsruhe, über die Wölfflinschen Architekturinterpretation hinausgegangen – entscheidend für diese Veränderung war keineswegs, dass er sich davon abwandte, in der Stadt als Ganzes

ein Kunstwerk sehen zu wollen. Aber er analysierte historische Stadtformen nicht mehr nur, um sie zu verstehen und beschreiben zu können. Sondern er begann, die Geschichte des Städtebaus nach Gesetzen des räumlichen Gestaltens abzusuchen, um jene ‚Gesetze‘ dann gewissermaßen aus ihren geschichtlichen Bindungen zu extrahieren, damit sie praktisch angewendet werden können, das heißt er stellte seine Forschungen in den Dienst derjenigen Architekten, Stadtplaner und Kulturkritiker, die den „Niedergang der Stadtbaukunst“⁵⁵ aufzuhalten suchten. Genau jene Extraktion von ‚Gesetzmäßigkeiten‘ aus der Fülle des ausgearbeiteten historischen Materials, „die Entdeckung der künstlerischen Gesetze beim Studium der historischen Architektur“⁵⁶ ermöglichte die Rezeption von *Platz und Monument* 1935 in der Sowjetunion, eröffnete dann folgerichtig dem westdeutschen emeritierten Ordinarius einen bestimmenden Einfluss bei der Konzeption der sozialistischen Stadtbaukunst in der DDR. Brinckmann hatte wohl zu dem Zeitpunkt die Grenze zwischen dem Städtebauhistoriker und dem Planungstheoretiker überschritten, als er sich nach seiner mäßig erfolgreichen Promotion entschloss, an der Technischen Hochschule Charlottenburg einige Semester Architektur zu studieren. Dort begegnete er vermutlich Walter Curt Behrendt;⁵⁷ auf jeden Fall sind die wechselseitigen Beeinflussungen zwischen Brinckmanns Buch *Deutsche Stadtbaukunst in der Vergangenheit* von 1911 und Walter Curt Behrendts Dissertation *Die einheitliche Blockfront als Raumelement im Stadtbau*,⁵⁸ gleichfalls 1911 als Buch erschienen, kaum zu übersehen. Behrendt nutzte die Veröffentlichungen Brinckmanns, um sich historisch zu vergewissern und damit seine Fundamentalkritik abzusichern,⁵⁹ und Brinckmann übernahm seinerseits Behrendts radikale Polemik gegen den liberalistischen Städtebau, um auf dem Hintergrund jenes ‚Verfalls‘ des städtischen Raumes im 19. Jahrhundert die Gesetze der künstlerisch geformten, vorkapitalistischen Stadt zu untersuchen.

9

Behrendt wandte sich vehement gegen den „schrackenlosen Individualismus, wie er sich heute im Fassadengewirr unserer Wohnquartiere straßauf, straßab noch kund gibt“. Dieser sei Ausdruck „schwächerer

Sentimentalität“, also prinzipiell abzulehnen. Das Ziel müsste deshalb sein, die Blockfront im Städtebau wieder als tektonisches Raumelement einzusetzen. „Die architektonisch einheitliche Ausbildung der Blockfront ist nicht ein äußerliches Dekorationsmittel zur Befriedigung repräsentativer Wünsche, deren konsequente Anwendung unbedingt zu gewaltsamen Maßregeln führen muß, sie wird vielmehr vom ästhetischen Bedürfnis als soziale Folgerung gleichsam gefordert.“ Nur ein „machtvoller Einzelwille“ wie in den „Fürstenstädten der Renaissance und des Barock“ könne diese Wendung vollziehen, „wenn überhaupt die gesamte Stadtanlage als eine Aufgabe künstlerischen Gestaltens angesehen werden soll“.⁶⁰ Jene radikale Ablehnung des Städtebaus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, also der fragmentierten, stilpluralistischen, auf maximale Verwertung des Bodens gegründeten Stadtarchitektur, beeinflusste unmittelbar Brinckmanns weitere städtebauhistorischen Untersuchungen. Er orientierte sich an Sprache und Intention, mit denen Behrendt gegen die liberalistische städtebauliche Zerstörungsaktion polemisiert hatte, als er am 19. Januar 1913 in Hamburg einen Vortrag hielt: „Nach 1800 bemerkt man zunächst, wie das künstlerische Gefühl erkaltet; die Blockfassade wird eine Reißbrettkomposition, die im Stadtbild nicht recht wirksam wird [...] Dann aber bricht in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts ein rücksichtsloser Individualismus in der Formung nebeneinanderliegender, im Grundriß kaum verschiedener Häuser durch; jedes will seinen Nachbarn übertrumpfen. Dieses Nichtachten auf die nächste Umgebung führt zur Anarchie; eine schlecht angewandte offene Bauweise, ungeschickte Fluchtlinien vergrößern noch das Übel.“ Es entstünden auf diese Weise keine Städte, vielmehr nur „wüste Häuserhaufen“. Erst dann aber, wenn die „ruhigen, einheitlichen Massen der Privathäuser“ wieder einen „neutralen Untergrund für die Monumentalbauten der Stadt“ bildeten, könnten wieder „wirkungsvolle Straßen- und Platzräume“ entstehen: und „der Organismus bekommt einen Kopf, dem sich der Körper unterordnet“.⁶¹

10

Eine radikale Veränderung der Stadt, die Überwindung des Fragmentarischen, die neue künstlerischen

Formung der großen Stadtlandschaften waren aber nicht ohne präzise Baugesetze, Kontrolle der Bauverwaltungen, nicht ohne Enteignungen von Grund und Boden, im Grunde nicht ohne Veränderung der gesellschaftlichen Verhältnisse zu denken. Im Anschluss der Kapitel über *Frankreichs klassische Stadtbaukunst* und die englische Stadt Bath, einem Badeort des 18. Jahrhunderts, 1925 in der zweiten Auflage der *Stadtbaukunst vom Mittelalter bis zur Neuzeit* eingefügt, zog Brinckmann die politischen Schlussfolgerungen seiner historischen Forschungen: „Aber suchen nicht auch wir statt Zersplitterung wieder ausgleichende Zusammenfassung in jeder Hinsicht? Und hat nicht der Sozialismus hier eine seiner wichtigsten Aufgaben zu suchen? Wie nun, wenn damit auch die neue architektonische Form gewonnen würde?“⁶² Jene antikapitalistische Grundhaltung, die Ablehnung der Bauspekulation, die Skepsis gegenüber Erscheinungsformen des Modernismus innerhalb der bürgerlichen Kultur, die Suche nach räumlichen Gestaltungsgesetzen, die auf wissenschaftlichem Wege aus der Geschichte des Städtebaus abgeleitet werden, die Proportionen von Straßen, Plätzen und Baukörpern als Ausdruck des Volkscharakters – diese Positionen, die Brinckmann in den folgenden Jahrzehnten mannigfaltig modifiziert, aber nie aufgegeben hatte, ermöglichten die Rezeption seiner Schriften zunächst in der Sowjetunion und später in der DDR. *Ploščad' i monument*, die ein „machtvoller Einzelwille“⁶³ (hier: der KPdSU) gestaltet hat, kann im Zentrum jeder Stadt auf dem Gebiet der ehemaligen UdSSR aufgefunden werden, und auf vielfältige Weise wurden für das ostdeutsche Wiederaufbauprogramm nicht nur jene sowjetischen Vorbilder, sondern mit ihnen zugleich auch die Ordnungsmuster aktiviert, die vom ‚künstlerischen Städtebau‘ nach 1900 erarbeitet worden waren. So orientierte sich, um ein Beispiel zu benennen, der Wiederaufbau der mecklenburgischen Stadt Neubrandenburg nach 1953 am Blockraster der Planstadt des 13. Jahrhunderts (Abb. 4 und 5). Das alte Grundgerüst der städtebaulichen Ordnung wurde aufgenommen, sogar die leicht gekrümmten Straßenführungen zumeist wieder hergestellt. Anstelle aber der individuellen Einzelhausbebauung auf der Parzelle, die vor der Zerstörung 1945 das Stadtbild geprägt hatte, wurde aber die „künstlerische Zusammenziehung zu Hausgruppen“⁶⁴ gewählt.

Die programmatische Forderung von Behrendt aus dem Jahre 1911 wurde beim Neubrandenburger Wiederaufbau eingelöst: „Nicht das Einzelhaus, sondern die rhythmische Reihung der Häuser innerhalb eines Blocks, die architektonisch einheitliche Blockfront stellt das Raumelement für die Stadtbaukunst der Gegenwart dar.“⁶⁵



Abb. 4 Neubrandenburg, Luftaufnahme, etwa 1943 (Bildarchiv Foto Marburg und Kieler Luftbildarchiv, Aufnahme Nr. 930.952)



Abb. 5 Neubrandenburg, Wohnungsbau, Luftaufnahme, 1962 (Bundesarchiv, BArch, Bild 183-91250-0007, Fotograf: Horst Sturm, Lizenz CC-BY-SA 3.0)

Die in Neubrandenburg durchgängig praktizierte Blockrandbebauung, die im Inneren die Anlage von Gärten und Gemeinschaftseinrichtungen ermöglichte, hatte auch Brinckmann schon 1913 in seinem Hamburger Vortrag favorisiert: „Das Ideale bleibt ein Baublock nur mit Randbebauung, während die Innenhöfe zu einem einheitlichen Garten zusammengelegt

sind.⁶⁶ Andere Beispiele jener Rezeption des Konzepts des ‚künstlerischen Städtebaus‘ in den Wiederaufbauprogrammen ostdeutscher Städte sind leicht aufzufinden: der Wiederaufbauplan von Dessau z. B. und vor allem die Planstadt Stalinstadt (Eisenhüttenstadt) wurden von den Reformgedanken geprägt, die in der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg entwickelt worden waren. Brinckmann hat mit seinem Buch *Platz und Monument* das historische Wissen bereit gestellt, das zunächst in der Sowjetunion, dann in der DDR dazu diente, der sozialistischen Umgestaltung der Städte eine künstlerische Form zu geben.

Endnoten

- So z. B. Schätzke 1991, Bauhaus, S. 40-42; Hosiławski 1991, Bauen, S. 65-67; Palutzki 2000, Architektur, S. 46-48. „Dem sowjetischen Vorbild sollte [...] gefolgt werden, indem die in Moskau und anderen Großstädten errichteten Bauwerke zum Vorbild genommen werden.“ Kirchner 2010, Architektur, S. 24, <http://ediss.sub.uni-hamburg.de/volltexte/2010/4774/pdf/eDissertation.pdf>, 28.03.2011.
- Vgl. Tazbir 2011, Städtebau; Tazbir 2009, Stadtbaukunst. Der Verfasser dieses Aufsatzes betreute die Magisterschrift Sara Tazbirs, welche den beiden angeführten Aufsätzen zugrunde liegt. Durch die intensive Betreuungs- und Arbeitsbeziehung sind Überschneidungen der Thesen nicht ausgeschlossen.
- Kirchner verwies auf den programmatischen Aufsatz des armenischen Architekten Karo Alabian von 1936: *Gegen Formalismus, Schematismus und Eklektizismus*; Kirchner 2010, Architektur, S. 40.
- So führte Gerhard Strauss noch im Jahre 1960 an, dass Wölfflin eine treffende „Manierismus-Definition“ gelungen sei: Die Kunst im letzten Drittel des 16. Jahrhunderts, zitierte er ausführlich aus der 1904 erschienenen Ausgabe von *Die klassische Kunst: eine Einführung in die italienische Renaissance*, „ist völlig formalistisch und hat gar keine Beziehung mehr zur Natur [...] Man suche ein Allgemeines, was jenseits dieser Welt liegt und das Schematisieren verband sich vortrefflich mit dem gelehrten Antikthun [...] Die Kunst hört auf, eine volkstümliche zu sein. Unter solchen Umständen war ihr nicht zu helfen, sie starb an der Wurzel ab“; Strauss 1960, Wölfflin, S. 431.
- Brinckmann 1908, Platz. Brinckmann hatte sich mit der Arbeit an der TH in Aachen habilitiert. Die russische Übersetzung (siehe Anhang) beruhte auf der dritten Ausgabe von 1923.
- Brinckmann 1935, Ploščad’.
- Chwoinik 1935, Städtebau, S. 12.
- Ebd., S. 13.
- Ebd., S. 12.
- Ebd., S. 11.
- Ebd., S. 11.
- Ebd., S. 11.
- Ebd., S. 11.
- Ebd., S. 12.
- Ebd., S. 16.
- Grundsätze 1951.
- Lothar Bolz (1903-1986) war ab 1949 Minister für Aufbau der DDR. Studium der Rechtswissenschaft, Kunst- und Literaturwissenschaft während der 20er Jahre in München, Kiel und Breslau.
- Allein Simone Hain sieht jene „sechzehn Grundsätze“ nicht als „Anticharta von Athen“, sie hätten vielmehr „ganz auf der Höhe der zeitgenössischen Konzeptionsbildung“ gestanden; Hain 1992, Berlin Ost, S. 38.
- Grundsätze 1951, S. 33.
- Wölfflin las im WS 1922/23 *Die deutsche Stadt*. Vgl. Vorlesungsverzeichnis der Ludwig-Maximilians-Universität, <http://epub.ub.uni-muenchen.de/796/> (30.6.2011). Lothar Bolz hatte sich am 15. 4. 1921 an der Universität München eingeschrieben.
- Gruber 1952, Gestalt, S. 132. Den Gedanken hatte Gruber erstmals in seiner Karlsruher Dissertation, veröffentlicht unter dem Titel: *Eine deutsche Stadt. Bilder zur Entwicklungsgeschichte der Stadtbaukunst* (Gruber 1914, Stadt) formuliert. Seit 1912 lehrte Brinckmann an der TH Karlsruhe. Es kann daher angenommen werden, dass, trotz einiger Meinungsunterschiede, Gruber in seiner Darstellung der Stadtbaukunst Brinckmanns Forschungen verarbeitet hatte.
- Grundsätze 1951, S. 39.
- Vgl. Sombart 1907, Begriff. Werner Sombart (1863-1941) war ab 1906 Professor an der Berliner Handelshochschule, ab 1918 an der Friedrich-Wilhelms-Universität. Es kann mithin angenommen werden, dass Brinckmann Sombart persönlich gekannt hat, bzw., als er an seiner Habilitationsschrift arbeitete, dessen Vorlesungen an der Handelshochschule besucht hat.
- Grundsätze 1951, S. 45.
- Brinckmann 1913, Stadt.
- „An sich musste ich feststellen, dass ganz allgemein hier im Westen das Interesse für städtebauliche Literatur nachgelassen hat.“ Wasmuth an Brinckmann, 15. 4. 1953. Kunstgeschichtliches Seminar der Universität zu Köln, Abteilung Architektur, Nachlass Albert Erich Brinckmann, o.P.
- Gerhard Strauss (1908-1984). Studium der Kunstgeschichte und Archäologie am Ende der 1920er/ Beginn der 1930er Jahre in Wien, Köln und zuletzt in Königsberg. Dort wurde er 1935 von Wilhelm Worringer mit einer Arbeit zur Geschichte mittelalterlicher Kunst im Ordensland Preußen promoviert. Nach 1945 war Strauss in der SBZ/DDR in verschiedenen Funktionen in der Deutschen Zentralverwaltung tätig.
- Karl-Heinz Clasen (1893-1979). 1921 Promotion in Kiel, 1923 Habilitation in Königsberg über den Hochmeisterpalast in Marienburg. Ordinarius in Königsberg (1930-40), Aufbau eines Kunstgeschichtlichen Lehrstuhls an der Reichsuniversität Posen, 1940-45 Professor in Rostock, ab 1949 Lehrstuhlinhaber in Greifswald.
- Strauss an den Präsidenten der Bauakademie Kurt Liebknecht, 15. 9. 1954. „Zusammenarbeit mit Westdeutschland“. Neben Brinckmann standen Heinrich Gerhard Franz (Universität Mainz), Theodor Kraus (TH München), Walter Paatz (Universität Heidelberg) und der Münchner Konservator Gebhard auf der Einladungsliste. BArch, DH2/21206, Bl. A 599.
- Paul Wolf (1879-1957), Studium an der TH Stuttgart bei Bonatz, Stadtbaurat von Dresden zwischen 1922 und 1945, dort u.a. Neuplanung der Stadt und Entwurf des Gauforums. Ab 1950 bis zu seiner Berentung 1952 war Wolf Mitarbeiter im Ministerium für Aufbau der DDR. 1919 hatte Wolf das Buch *Städtebau. Das Formenproblem der Stadt in Vergangenheit und Zukunft* (Wolf 1919, Formenproblem) veröffentlicht, das eine stadtplanerische Antwort auf Brinckmanns „Stadtbaukunst“ darstellte.
- Kurt Junghanns (1908-2006), Professor an der Bauakademie, *Die deutsche Stadt im Frühfeudalismus* (Junghanns 1959, Stadt), *Der Deutsche Werkbund* (Junghanns 1982, Werkbund), Mitherausgeber des *Lexikon der Kunst*, u. a.
- Paul Wolf an Brinckmann, 15. 3. 1953. Kunstgeschichtliches Seminar der Universität zu Köln, Abteilung Architektur, Nachlass Albert Erich Brinckmann, o.P.
- Erste Auflage 1911, zweite Auflage 1921.
- Brinckmann notierte auf dem Schreiben von Wolf: „18. 2. prinzipiell ja, Ansprüche nicht hoch, notwendig gute Form“.
- Wasmuth an Brinckmann, 15. 4. 1953. Kunstgeschichtliches Seminar der Universität zu Köln, Abteilung Architektur, Nachlass Albert Erich Brinckmann, o.P.
- „Er ist der eigentliche Begründer und Nestor der Disziplin: Geschichte der Stadtbaukunst.“ BArch, DH2/21206, Bl. A499.
- Dr. Strauss Deutsche Bauakademie, Brieftelegramm. 14. Juni 1956. BArch, DH2/21206, Bl. A510.
- Brinckmann 1906, Baumstilisierungen.
- Es wäre für ihn, „der in seinen jungen Jahren zu Ihren Hörern gezählt hat“, eine Freude, auf Resonanz zu stoßen. Strauss an Brinckmann, 30. 12. 1957. Kunstgeschichtliches Seminar der Univer-

- sität zu Köln, Abteilung Architektur, Nachlass Albert Erich Brinckmann, o.P.
39. So wandte sich auch Fritz Rauda, der den Lehrstuhl für Wohnungsbau und Entwerfen an der TH Dresden innehatte, mit Briefen vom 19. 11. 1956 und 27. 9. 1957 an Brinckmann. Kunstgeschichtliches Seminar der Universität zu Köln, Abteilung Architektur, Nachlass Albert Erich Brinckmann, o.P.
40. Strauss an Brinckmann, 28. 11. 1956, BArch, DH2/21206, Bl. A 1054.
41. Brinckmann an Strauss, 2. 12. 1956, BArch, DH2/21206, Bl. E 1147.
42. Brinckmann an Strauss, 7. 1. 1958, BArch DH2/21206, Bl. 621.
43. Brinckmann an Strauss, 25. 12. 1957, BArch, DH2/21206, o.P.
44. Brinckmann an Strauss, 6. 4. 1957, BArch DH2/21206, Bl. 294.
45. Strauss an Brinckmann, 23. 8. 1957, BArch, DH2/21206, o.P.
46. Im Original „tötlische“.
47. Brinckmann an Strauss, 31. 8. 1957, BArch, DH2/21206, o.P.
48. Strauss an Brinckmann, 15. 8. 1957, BArch, DH2/21206, Bl. A551.
49. Brinckmann 2000, Platz, Vorwort.
50. Wölfflin 1886, Prolegomena.
51. In seinem Tagebuch hatte er die Grundgedanken der Vorlesung skizziert; Wölfflin 1984, Autobiographie, S. 205.
52. Meier 2003, Wölfflin, S. 96.
53. Brinckmann 2000, Platz.
54. Ebd., S. 88.
55. Ebd., S. 153.
56. Chwoinik 1935, Städtebau, S. 16-17.
57. Walter Curt Behrendt (1884-1945), Studium an den TH in Charlottenburg, München und Dresden. Verschiedene Tätigkeiten im Staatsbauwesen. Behrendt war 1926 Mitbegründer (zusammen mit Walter Gropius, Mies van der Rohe, Bruno und Max Taut, Ludwig Hilberseimer, Otto Haesler, Ernst May u.a.) der Architektenvereinigung *Der Ring*. 1934 emigrierte Behrendt in die USA, 1937 bis 1941 war er Professor für Städte- und Wohnungsbau an der Universität Buffalo.
58. Behrendt 1911, Blockfront.
59. „... im übrigen sind die verschiedenen, an den einzelnen Stellen näher bezeichneten Untersuchungen von A. E. Brinckmann zur Geschichte und Ästhetik eingehend benutzt worden.“ Ebd., S. 9.
60. Ebd., S. 13.
61. Brinckmann 1913, Stadt.
62. Brinckmann 1925, Stadtbaukunst, S. 90.
63. Behrendt 1911, Blockfront, S. 13.
64. Brinckmann 1913, Stadt.
65. Behrendt 1911, Blockfront, S. 82.
66. Brinckmann 1913, Stadt.
- Brinckmann 1925, Stadtbaukunst
A. E(rich) Brinckmann: *Stadtbaukunst vom Mittelalter bis zur Neuzeit*, Wildpark-Potsdam 1925 (2. umgearb. und erw. Auflage).
- Brinckmann 1935, Ploščad'
A(lbert) E(rich) Brinckmann, *Ploščad' i monument kak problema chudožestvennoj formy. Perevod tret'ego nemeckogo izdanija so vsutritel'noj statej i kommentarijami Ignatija Chwojnika*. (Platz und Monument als künstlerisches Formproblem. Übersetzung der dritten deutschen Ausgabe mit einem Vorwort und Kommentaren von Ignati Chwoinik), Moskva 1935.
- Brinckmann 2000, Platz
A(lbert) E(rich) Brinckmann, *Platz und Monument. Untersuchungen zur Geschichte und Ästhetik der Stadtbaukunst in neuerer Zeit. Nachdruck der ersten Auflage Berlin 1908 mit einem Nachwort von Jochen Meyer*, Berlin 2000.
- Chwoinik 1935, Städtebau
Ignati Chwoinik, *Städtebau als künstlerisches Problem bei A. E. Brinckmann. Vorwort zur russischen Übersetzung von Albert E. Brinckmann Platz und Monument als künstlerisches Formproblem (1935)*, in der Übersetzung von Helene Schulz als Anhang in: Ulrich Reinisch, *Albert Erich Brinckmanns „Platz und Monument“ und der sozialistische Städtebau*, in: *kunsttexte.de/ostblick*, 2011.2 (17 Seiten), www.kunsttexte.de/ostblick, S. 11-18.
- Gruber 1914, Stadt
Karl Gruber, *Eine deutsche Stadt. Bilder zur Entwicklungsgeschichte der Stadtbaukunst*, München 1914.
- Gruber 1952, Gestalt
Karl Gruber, *Die Gestalt der deutschen Stadt. Ihr Wandel aus der geistigen Ordnung der Zeiten*, München 1952.
- Grundsätze 1951
Die sechzehn Grundsätze des Städtebaus, in: Lothar Bolz, *Von deutschem Bauen*, Berlin 1951, S. 32-52.
- Hain 1992, Berlin Ost
Simone Hain, *Berlin Ost: „Im Westen wird man sich wundern“*, in: *Neue Städte aus Ruinen. Deutscher Städtebau der Nachkriegszeit*, hg. v. Klaus von Beyme, München 1992, S. 32-57.
- Hoscilawski 1991, Bauen
Thomas Hoscilawski, *Bauen zwischen Macht und Ohnmacht. Architektur und Städtebau in der DDR*, Berlin 1991.
- Junghanns 1959, Stadt
Kurt Junghanns, *Die deutsche Stadt im Frühfeudalismus*, Berlin 1959.
- Junghanns 1982, Werkbund
Kurt Junghanns, *Der Deutsche Werkbund. Sein erstes Jahrzehnt*, Berlin 1982.
- Kirchner 2010, Architektur
Jörg Kirchner, *Architektur nationaler Tradition in der frühen DDR (1950-1955). Zwischen ideologischen Vorgaben und künstlerischer Eigenständigkeit*, Diss. Univ. Hamburg 2010.
- Meier 2003, Wölfflin
Nikolaus Meier, *Heinrich Wölfflin in München. Kunstwissenschaft und Wissenschaftstopographie*, in: *200 Jahre Kunstgeschichte in München. Positionen. Perspektiven. Polemik 1780-1980*, hg. v. Christian Drude und Hubertus Kohle, München/Berlin 2003, S. 94-111.
- Palutzki 2000, Architektur
Joachim Palutzki, *Architektur in der DDR*, Berlin 2000.
- Schätzke 1991, Bauhaus
Andreas Schätzke, *Zwischen Bauhaus und Stalinallee. Architekturdiskussion im östlichen Deutschland 1945-1955*, Braunschweig/Wiesbaden 1991.

Bibliographie

Arend 2003, Brinckmann

Sabine Arend, *Albert Erich Brinckmann (1881-1958)*, in: *Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft*, 5 (2003), S. 123-142.

Behrendt 1911, Blockfront

Walter Curt Behrendt, *Die einheitliche Blockfront als Raumelement im Stadtbau. Ein Beitrag zur Stadtbaukunst der Gegenwart*, Berlin 1911.

Brinckmann 1906, Baumstilisierungen

Albrecht E(rich) Brinckmann, *Baumstilisierungen in der mittelalterlichen Malerei*, Straßburg 1906.

Brinckmann 1908, Platz

Albert E(rich) Brinckmann, *Platz und Monument. Untersuchungen zur Geschichte und Ästhetik der Stadtbaukunst in neuerer Zeit*, Berlin 1908.

Brinckmann 1913, Stadt

A(lbert) E(rich) Brinckmann, *Die Stadt als baulicher Organismus. Am 19. 1. 1913 in Hamburg gehaltener Vortrag*, in Auszügen veröffentlicht in: *Baurundschau* (Hamburg) vom 23. Januar 1913.

Sombart 1907, Begriff

Werner Sombart, *Der Begriff der Stadt und das Wesen der Städtebildung*, in: *Archiv für Sozialwissenschaften und Sozialpolitik*, 27 (1907), S. 1-9.

Strauss 1960, Wölfflin

Gerhard Strauss, *Heinrich Wölfflin. Über seine Bedingtheit und seine Bedeutung*, in: *Forschen und Wirken. Festschrift zur 150-Jahr-Feier der Humboldt-Universität zu Berlin*, hg. v. Willi Göber, Bd. 1, Berlin 1960, S. 417-451.

Tazbir 2009, Stadtbaukunst

Sara Tazbir, *Stadtbaukunst in der DDR der frühen 50er Jahre: Das Anknüpfen an den Reformstädtebau um 1900. Demonstriert am städtebaulichen Wettbewerb Dessaus*, in: *kunsttexte.de/Denkmalpflege*, 2009.3 (13 Seiten), www.kunsttexte.de.

Tazbir 2011, Städtebau

Sara Tazbir, *Städtebau der DDR in den frühen 50er Jahren. Reformstädtebau in sozialistischem Gewandt*, in: *Ordnung und Mannigfaltigkeit. Beiträge zur Architektur- und Stadtbaugeschichte für Ulrich Reinisch*, hg. v. Christof Baier, André Bischoff und Marion Hilliges, Weimar 2011, S. 77-82.

Wölfflin 1886, Prolegomena

Heinrich Wölfflin, *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*, Diss. Univ. München 1886, http://www.tu-cottbus.de/theoriederarchitektur/D_A_T_A/Architektur/20.Jhdt/Woelfflin/Woelfflin_158.htm, 30.6.2011.

Wölfflin 1984, Autobiographie

Heinrich Wölfflin 1864-1945. *Autobiographie, Tagebücher und Briefe*, hg. v. Joseph Gantner, Basel/Stuttgart 1984.

Wolf 1919, Formenproblem

Paul Wolf, *Städtebau. Das Formproblem der Stadt in Vergangenheit und Zukunft*, Leipzig 1919.

Zusammenfassung

In seinem Begleittext zur Übersetzung der russischen Einleitung von Albert Erich Brinckmanns „Platz und Monument“ argumentiert Ulrich Reinisch gegen die Auffassung, der Städtebau der DDR der 50er Jahre sei als eine reine Kopie sowjetischer Architekturkonzeptionen zu verstehen. Vielmehr ist es die These Reinischs, dass sich der Städtebau der DDR und seine Theorie maßgeblich der Ausbildung der deutschen Wissenschaftsdisziplin Kunstgeschichte zwischen 1900 und 1914 verdankte, insbesondere der auf Heinrich Wölfflin aufbauenden Suche nach Gesetzmäßigkeiten des historischen Städtebaus, wie sie Albert Erich Brinckmann betrieb. Ulrich Reinisch zeichnet zwei verschiedene Rezeptionswege des Eingangs der Theorie Brinckmanns in den Städtebau der jungen DDR nach. Der erste Rezeptionsweg lag, so Reinisch, in der schon in den 30er Jahren einsetzenden Suche der Sowjetunion nach den Formen des sozialistischen Städtebaus. Die Annahme, dass dieser nur als histo-

risch legitimerter, künstlerischer Städtebau denkbar ist, begründete die Suche nach den historisch richtigen Formen, im Rahmen der 1935 auch die russische Übersetzung von „Platz und Monument“ erschien. In der Folge trugen auch die „16 Grundsätze des Städtebaus“ der DDR die Vorzeichen der deutschen Debatten seit dem Beginn des Jahrhunderts, unter anderem eben das von „Platz und Monument“. Neben diesem Re-Import der Theorie bildeten die beteiligten Akteure selbst die zweite Verbindung zur deutschen Tradition. Anhand des Briefwechsels zwischen Albert Erich Brinckmann und Gerhard Strauss dokumentiert Ulrich Reinisch, wie sich wichtige Akteure auch über den Eisernen Vorhang hinweg in ihrer Haltung gegenüber einzelnen Strömungen und Bauten der Gegenwart bestärkten. Das hierfür notwendige Wertegerüst fußte wiederum auf der gemeinsamen Prägung der deutschen Diskussionen des frühen 20. Jahrhunderts.

Autor

Ulrich Reinisch, Studium der Philosophie und Geschichte, 1976 Promotion in Wirtschaftswissenschaften, danach wissenschaftlicher Assistent an der Kultur- und Kunstgeschichte, 1978 - 1981 Stadtplaner, 1984 Promotion B (Habilitation). Seit 1990 Professur für Geschichte der Architektur und des Städtebaus an der Humboldt-Universität zu Berlin. Veröffentlichungen zu verschiedenen Themen der Architektur- und Stadtplanungsgeschichte, insbesondere zu Brandenburg/Preußen und zum europäischen Festungsbau.

Titel

Ulrich Reinisch, Albert Erich Brinckmanns „Platz und Monument“ und der sozialistische Städtebau, in: kunsttexte.de/ostblick, 2011.2 (17 Seiten), www.kunsttexte.de/ostblick.

ANHANG

Ignati Chwoinik, *Städtebau als künstlerisches Problem bei A. E. Brinckmann*. Vorwort zur russischen Übersetzung von Albert E. Brinckmann *Platz und Monument als künstlerisches Formproblem*, Moskau 1935, S. 5-20.

übersetzt von Helen Schulz

Eine russische Übersetzung von Albert E. Brinckmanns Buch *Platz und Monument* bedarf kaum einer ausgiebigen Begründung. In der riesigen Aufgabe unseres Städtebaus und der künstlerischen Umgestaltung Moskaus sowie anderer großer Stadtzentren nimmt die Frage nach Platz und Monument in ihrer gegenseitigen Beziehung einen unbestreitbar sichtbaren Platz ein, da sie in bedeutendem Maße die architektonische Gestalt der wichtigsten Teile des Stadtkörpers prädestiniert. Das Problem von Platz und Monument führt unweigerlich auch zur Frage der Planung und Gestaltung ganzer Architekturkomplexe sowie zur Frage des Stils eines einzelnen architektonischen Bauwerkes. Es handelt sich zugleich auch um ein synthetisches Problem, da es gleichermaßen das Schaffen des Architekten und das Schaffen des Bildhauers betrifft.

Doch der Gegenstand von Brinckmanns Werk ist noch viel umfangreicher als sein Titel. Zum einen bezieht der Autor neben dem Platz auch weitere Teile des Stadtkörpers, zum Beispiel Straßen, Kreuzungen, Uferpromenaden oder Kanäle, in seine Betrachtungen ein, bis hin zur gesamten Planung und räumlichen Gliederung der Stadt. Zum anderen beschränkt er seine Analyse weder auf das Monument im engeren Sinne noch auf die Monumentalskulptur, sondern beurteilt auch andere Formen der monumentalen Raumgestaltung wie Triumphbogen, Obelisk, Säule, Brunnen und Fontäne, ja sogar die tektonischen Eigenschaften einer Fontäne.

Alle diese in den Untersuchungsgegenstand einbezogenen Faktoren, die die künstlerischen Werte der Tektonik einer Stadt bestimmen, wirken nicht wie beiläufige Umschweife oder zweitrangige Details, die mit dem eigentlichen Thema nur wenige Berührungspunkte gemein haben. Sie werden von Brinckmann gleichberechtigt in den Vordergrund seiner Studie gerückt,

die in der Tat nicht nur *Platz und Monument*, sondern *die Stadt als Ganzes als ein* künstlerisches Problem zum Gegenstand hat. Dies ist in Wirklichkeit die Aufgabe, die sich Brinckmann gestellt hat.⁽¹⁾ Doch der Versuch, das Thema auf diese Art zu umreißen, kann gerade bei uns die ihm gebührende Anerkennung finden, wird er in der sozialistischen Bauwirtschaft doch – mehr als anderswo – zu einer dringlichen praktischen Notwendigkeit, diktiert vom Ausmaß und der tatsächlichen Durchführbarkeit der architektonisch-künstlerischen Aufgaben. Durch Umfang und Inhalt dieser Aufgaben können sowjetische Architekten nicht nur, sondern sie müssen sogar in ganzen riesigen Anlagen denken und nicht in Bruchstücken. Sie sollen das Bild der entstehenden oder umzugestaltenden Stadt mit ihrer schöpferischen Phantasie umfassen, doch nicht nur in Form eines theoretischen Traumes oder als Gefangene eines reizvollen Gedankens, sondern als tatsächliche Aufgabe – ein Luxus, den sich ein Architekt im kapitalistischen Unternehmertum und privaten Landbesitz nicht leisten kann.

Es darf nicht bezweifelt werden, dass die theoretische Bewusstwerdung der künstlerischen Probleme des Städtebaus mit einer ernsthaften Berücksichtigung der historischen Erfahrungen der Weltarchitektur einhergehen muss – die besten Leistungen, die sich das sowjetische architektonische Denken kritisch aneignen soll. Dieses Denken ist heute in einem vielversprechenden Aufschwung begriffen, der sich durch die schnelle Überwindung des extremen nackten Technizismus und der früheren nihilistischen Ablehnung des künstlerischen Erbes der bürgerlichen Kulturen auszeichnet.

Die Überzeugung, dass die tiefgehende theoretische Ergründung der Probleme der sozialistischen Architektur undenkbar ist ohne eingehendes Studium des konkreten historischen Materials, ist bereits tief in das Bewusstsein unserer Architekten eingedrungen, was den Bedarf an historischer Fachliteratur erhöht.

In dieser Hinsicht, das heißt, bezüglich der Art und des Umfangs des Materials, ist Brinckmanns Werk für den sowjetischen Leser von besonderem Interesse. Es imponiert durch seine umfangreiche Auswahl und systematisierte Anführung von Beispielen und Lösungsvarianten für die architektonischen Aufgaben in

der Blütezeit der Baukunst und der Zunahme der Kräfte, welche sie fördern.

Das Material des Buches zählt hauptsächlich zur so genannten italienischen und nördlichen Renaissance, dem französischen Klassizismus sowie dem deutschen Städtebau des 17. und 18. Jahrhunderts. Im Hinblick auf die aus unserer Sicht jüngere Epoche beschränkt sich der Autor auf die Zeit des eklektischen Kopierens historischer Stile (hauptsächlich im deutschen Städtebau des 19. Jahrhunderts). Er illustriert an einer Reihe von Beispielen den schleichenden Niedergang, das Versiegen schöpferischer Grundideen sowie deren mittelmäßigeren künstlerischen Umsetzungen. Im Grunde bildet dieser letzte Teil das elegische Finale von Brinckmanns Überblick über das historische Material. Er ist aber nicht minder lehrreich, stellt er doch einen methodisch überragenden Gegensatz zu jenen hochwertigeren Beispielen des künstlerischen Erbes dar, die ein äußerst gründliches Studium verdienen.

Die zahlreichen Beispiele des Verfassers verleihen seiner Darlegung große Prägnanz. Zugleich stellt dieses Material aber nur ein gehaltvolles Konzentrat dar, ausgepresst von der erfahrenen Hand des Autors aus einem riesigen Vorrat an Quellen, Daten und Denkmälern der Baukunst, die sich einst im Blickfeld des Historikers befanden. Dank dieser sorgfältigen Auswahl sowie der Genauigkeit der abgestimmten, kurzen – sogar spärlichen – Darstellung, kommt Brinckmanns herangezogenes Material fast einer Chrestomathie gleich. Dadurch kann das Buch in den Händen des sowjetischen Lesers, ungeachtet der inakzeptablen Methodologie, vor allem als erklärendes Kompendium für die aussagekräftigsten historischen Beispiele dienen, die die Praktiken und Theorien aus vergangenen Epochen zu einem Gegenstand beleuchten, der für unsere Architektur so von Bedeutung ist. Diese Beispiele werden von einer ausführlichen, mitunter subtilen Formanalyse begleitet. Verwunderlich sind diese Vorzüge des Buches doch keineswegs: Brinckmann ist einer der bekanntesten Vertreter jener Richtung der formalistischen Kunstwissenschaft, an deren Spitze Wölfflin steht; auf dem durch ihn selbst abgegrenzten Gebiet der Kunstgeschichte ist Brinckmann eine Autorität. Er ist Autor mehrerer Arbeiten, die sich durch sorgfältige Auswertung des Materials und große Ge-

nauigkeit in Aufbau und Schlussfolgerungen auszeichnen.^(*) Die Art seiner Ausführungen bleibt allerdings weit hinter Wölfflins glänzender literarischer Manier zurück: Durch die Ortsangaben ist Brinckmann übermäßig knapp, akademisch trocken und schwer. Bei alledem vermag er dennoch, die Originalität seines Materials zurückhaltend und doch ausdrucksvoll zu vermitteln, ohne es in einer Flut abstrakter Urteile zu ertränken. Er zieht es vor, Tatsachen gegenüberzustellen, zwingt uns, Quellen zu bezeugen und Dokumente für sich sprechen zu lassen. Der Historiker in ihm ist stärker als der Spekulierende, er führt den Leser durch dicht angeordnete, genaue Angaben an seine Schlussfolgerungen heran. In *Platz und Monument* gibt Brinckmann einen Überblick über historische Beispiele, wie die Aufgaben der Raumgestaltung gelöst werden können, vertuscht jedoch die Vielfältigkeit ihrer der konkreten individuellen Besonderheiten. Gleichzeitig bestätigt er mit diesem Überblick ein recht klares typologisches Schema, dem ein formalstilistisches Merkmal zu Grunde liegt. Die Analyse des Verfassers wird von einigen anschaulichen, zuweilen scharfen Vergleichen, zutreffenden Charakteristika, guten Beobachtungen und Urteilen begleitet. Da das Buch mit den praktischen Problemen unseres Städtebaus im Bewusstsein des sowjetischen Lesers anklingt, könnte es neben seinem historisch-theoretischen Interesse auch aufgrund seiner unmittelbaren Förderung der schöpferischen Suche unserer Architektur von großem Nutzen sein (ungeachtet einiger Vorbehalte grundsätzlicher Natur, die der allgemeinen Konzeption des Verfassers entgegenzubringen sind).

Diese noch dazu überaus großen Vorbehalte werden vor allem durch die Ausgangspositionen des Autors hervorgerufen. Wie es sich für einen Gesinnungsgenossen der Wölfflin'schen Schule gebührt, betrachtet Brinckmann die Ästhetik der Stadt als reines Formproblem (was im Übrigen schon der Titel *Platz und Monument als künstlerisches Formproblem* zum Ausdruck bringt). Es besteht keine Notwendigkeit, der thematischen Eingrenzung des Verfassers zu widersprechen, sie ist auch nicht der grundsätzliche methodologische Fehler dieses Buches: Das Studium des Formproblems und seiner historischen Entwicklung im Städtebau ist eine ernstzunehmende Aufgabe der Kunstwissenschaft, die überaus fruchtbar für das Ver-

ständnis von Wesen und Gesetzmäßigkeit der Architekturstile ist. Anlass zur Klage geben jedoch die beschränkte Formvorstellung des Verfassers und seine methodologisch fehlerhafte Erläuterung der Faktoren, die ihren historischen Entwicklungsprozess bestimmen.

Für Brinckmann ist die architektonische Form als künstlerische Kategorie reine Tektonik, die auch über plastische Eigenschaften verfügt, wie die bildhauerische Form auch reine Plastik ist mit Eigenschaften, die für die Organisation des architektonischen Raumes von großer Bedeutung sind. Die architektonische Form als Funktion des architektonischen Bildes, als sinnlicher Ausdruck eines ideellen Inhaltes mit besonderen Mitteln – all dies ist Brinckmann fremd. Bestenfalls ist der Inhalt, dessen Träger die architektonische Form ist, für ihn etwas Zweitrangiges und für die architektonische Formschaffung Nützlich; die notwendige Verbindung zwischen ihnen sowie ihre gegenseitige Bedingtheit erkennt Brinckmann nicht an. Doch eine solche Auffassung ist nur eine natürliche Folge, genauer gesagt, ein besonderer Fall der allgemeinen Kunstkonzeption, die typisch für die formale und die mit ihr verwandten Schulen ist. Natürlich bildet Brinckmann in dieser Hinsicht keine Ausnahme, (""") er neigt keineswegs dazu, Kunst (und Architektur insbesondere) als Erscheinung einer ideologischen Ordnung zu betrachten; sein Studium architektonischer Formen verfolgt er nur dann konsequent, wenn er alles außer Acht lässt, was in seinen Augen nicht unmittelbar mit Kunst im Allgemeinen und dem Formproblem im Besonderen zu tun hat. Das Urteil über die architektonische Form erschöpft sich für Brinckmann gänzlich im Urteil über ihren tektonischen Wert, ihre größere oder geringere Fähigkeit zu organisieren, also zu begrenzen, zu gliedern und den architektonischen Raum sowie seine Teile und Elemente zu verbinden.

Bei dieser Auffassung läuft der Städtebau als künstlerische Tätigkeit und als definiertes System räumlicher Formen darauf hinaus, ein System tektonischer Werte zu schaffen. „Städte bauen, resümiert Brinckmann am Ende seines Buches, heißt: mit dem plastischen Hausmaterial Gruppen und Räume gestalten.“ Anhand von Material zum historischen Städtebau veranschaulicht Brinckmann, welches die Mittel und Lösungsansätze für diese „Gruppen und Räume“

sind. Ebenso versucht er, die Züge der spezifischen Eigenart dieser Formen im Rahmen von historischen Baustilen aufzuzeigen. Bei aller Begrenztheit dieser Formkonzeption liegt hier ein überaus wichtiger Aspekt von Brinckmanns Arbeit vor, und dessen Nutzen für den Aufbau einer künftigen marxistischen Geschichte der Architektur (insbesondere des Städtebaus) zu leugnen, wäre natürlich nicht richtig. Doch damit endet im Wesentlichen auch der Versuch einer historischen Beleuchtung des Problems, obwohl der Autor selbst einen höheren Anspruch erhebt. Als Historiker betont Brinckmann mehrmals die Notwendigkeit „den Bildungsprozess architektonischer Formen zu verstehen“, also ihre historische Gesetzmäßigkeit zu offenbaren. Doch diese Aufgabe geht bereits über die Grenzen seiner Methode hinaus.

Als das Primäre, das die architektonische Form bestimmt, führt Brinckmann das „Raumgefühl“ an, und zwar nicht nur als individuelle psychophysische Eigenschaft, sondern auch als entscheidende Schöpferkraft, die durch die besondere Architektur eines Volkes und einer Epoche bedingt wird. Der Einfluss dieses Faktors dient ihm als „Begründung“ des Wandels historischer Stile. Alle übrigen Faktoren sind lediglich derivativ, sekundär und tragen somit nicht wesentlich zum Verständnis der historischen Entwicklung architektonischer Formen bei. Brinckmann zufolge entsteht der „Stil einer Epoche“ aus einem jener Epoche eigenen besonderen Raumgefühl. Gerade die mögliche „Übernahme“ der Ausdrucksformen der italienischen Renaissance und des Barock durch andere Völker lässt sich mit einem „verwandten“ Raumgefühl erklären. Die „Evolution“ des Stils ist im Wesentlichen das Ergebnis von Wandlungen des „Raumgefühls“ einer bestimmten Zeit. Bezüglich der Umgestaltung des mittelalterlichen Paris erklärt der Verfasser: „Ein verändertes (damaliges) Raumgefühl wird beherrschend. Man verlangt nach Licht, Luft, Befreiung“, da die Faktoren der wirtschaftlichen, sozialen und politischen Ordnung, die sich in dieser neuen Geisteshaltung offenbaren, verschwinden. Aber welches die Ursachen des veränderten „Raumgefühls“ einer Epoche, seiner ungeheuren Wirksamkeit und Schöpferkraft sind oder wie sich diese Veränderungen unter den gegebenen historischen Umständen entwickeln, versucht Brinckmann nicht einmal zu ergründen. An der Schwelle die-

ses „Primären“, als Ursache aller Ursachen, legt er seine Waffe – die historische Analyse – nieder. Anders ausgedrückt ist das „Raumgefühl“, das angeblich so eine große Rolle spielt, etwas völlig Verschwommenes, undefiniertes und rein metaphysisches. Die unzähligen Verweise darauf bringen die historische Auslegung der Stile natürlich nicht ein Jota voran; sie können vom Leser einfach ausgelassen werden, weshalb sogar die *Lakonik* der Verweise ein zweifellos Vorzug der Nüchternheit des Autors ist: Er verwirrt den Leser nicht mit langen Überlegungen zu einer, nicht einmal ihm selbst klaren, Wirkungsweise dieses Faktors. Mit der Verwendung seines Lieblingsbegriffes ersetzt Brinckmann im Grunde eine Unbekannte durch eine andere (*die Wandlung des Stils ist die Wandlung des Raumgefühls*). Diese offensichtliche Tautologie kann, selbstverständlich, komplett verworfen werden, da sie an der unbestrittenen Tatsache, dass der Autor die historische Gesetzmäßigkeit des Wandels architektonischer Formen nicht offengelegt hat und nicht offenlegen kann, nichts ändert.

Es versteht sich von selbst, dass der methodologische Wert von Brinckmanns „Raumgefühl“ sich nicht im Geringsten erhöht, wenn er ihn mit derselben *Lakonik* durch einen anderen Faktor wie das „Denken“ oder die „Gesinnung“ eines Volkes, einer Epoche ersetzt. Zum Beispiel erklärt er den Einfluss der Formen im italienischen Barock auf die Formbildung der französischen Renaissance oder die Bewahrung der letzten Spuren aus der Spätgotik historisch wie folgt: „Die Gotik war eine zu starke Wesensäußerung der nordischen Völker gewesen, als dass der Charakter ihrer architektonischen Leistungen sie später völlig hätte unterdrücken können.“ Stärkere gotische Züge der französischen Renaissance werden von Brinckmann völlig zu recht erwähnt, allerdings ist dies ganz und gar nicht eine Frage der fatalen „Wesensäußerung der nordischen Völker“. Vielmehr handelt es sich um eine andere historische Ausgangslage als in Italien, die die Entwicklung der Renaissance nördlich der Alpen bedingte. Hier bahnte sich eine neue bürgerliche Kultur den Weg in den harten und langen Kampf gegen den immer noch starken Feudalismus und die feudale Kirche – im Gegensatz zu Italien mit seiner Blüte, seinem politisch gefeierten, städtischen Handelsbürgertum und der stark bürgerlich geprägten Kirche sowie der

Fülle an antiken Vorbildern. Die bürgerliche Kultur Nordeuropas entwickelte sich auf einer anderen komplizierteren und durch Kompromisse geprägten Grundlage, bei der neben dem Einfluss antiker Formen auch Elemente aus der kirchlichen Ordnung und Scholastik des Mittelalters, insbesondere der Spätgotik, in der Baukunst stark vertreten waren.

Brinckmanns „Historismus“ ist überaus begrenzt, genauer gesagt, überaus stilisiert. Er ist durch Phänomene begrenzt, die im geschlossenen Kreis der Kunst selbst liegen, in dem autonomen Bereich der Verkörperung künstlerischer Formen, abgeschieden von den Erscheinungen und Ideen einer außerhalb der Kunst liegenden Ordnung. Aber auch in diesem geschlossenen Bereich bildet Brinckmanns „Historismus“ jene Durchbrüche der Glieder und Übergänge, die den Begriff des „Prozesses“ ausschließen, weil er die Etappen der Entwicklung der Stile nur durch ihre chronologische Abfolge verbindet: Der „Prozess“ zerfällt in einzelne empirische Phänomene. Das wird besonders in jenen Fällen deutlich, wo die formalen Wurzeln des Stils nicht aus einem anderen, bereits abgeschlossenen, herzuleiten sind oder wo die Entstehung einer Ausdrucksform sich nicht mit dem Einfluss oder der „Einwirkung“ ausländischer Schulen oder Meister erklären lässt, weil Abweichungen von diesen Vorbildern dabei auf nationale Besonderheiten (nationales „Denken“ oder „Gesinnung“) zurückgeführt werden. Ein in dieser Hinsicht aufschlussreiches Beispiel ist Brinckmanns Erklärung der Entstehung des deutschen Rokoko.

In der letzten Ausgabe seines Buches erwähnt Brinckmann, er sei lange Zeit dem verbreiteten Irrtum erlegen, das deutsche Rokoko wäre nur ein Abglanz des französischen. Nach zehnjähriger Überprüfung sei er zu der Überzeugung gelangt, dass dies ein Irrtum war. Deutsche Meister verbrachten ihr Studium wirklich in Italien. „Aber sehr bald entwickelt sich aus diesen Anregungen (Italiens) etwas Neues, vollkommen Selbstständiges, dessen Resultate weit die ursprünglichen Vorbilder übertreffen und bis dahin unerhörte Größe und Kraft künstlerischer Vorstellung und Gestaltung künden: das deutsche Rokoko.“ Diese Behauptung, die im Folgenden ohne irgendeine Begründung bleibt, erklärt die Entstehung des deutschen Rokoko selbstverständlich in keiner Weise. Sowohl dem

Wesen als auch der Form nach handelt es sich hierbei um nicht mehr als um eine deklarative Feststellung, deren feierlicher Ton die Rätselhaftigkeit nur erhöht. Aber ein Leser, der mit Brinckmanns Ansichten zur Bildung und Veränderung künstlerischer Formen bereits vertraut ist, muss sich wohl kaum darüber beklagen, dass der Autor in diesem besonderen Fall seine These ohne historische Dechiffrierung hinterließ. Das umfassende Material zur Geschichte des Städtebaus nutzt Brinckmann im Grunde genommen nur für seine formal-typologische Analyse. In ihrer genauen Durchführung besteht, ungeachtet aller idealistischen Prämissen des Verfassers, das Hauptanliegen des Buches.

Allerdings muss darauf hingewiesen werden, dass Theorie und Praxis der Kunst „Gruppen und Räume zu bauen“ bei Brinckmann mit „Urteilen“ erörtert werden, die über die Grenzen einer einfachen akademischen Festigung seiner Schlussfolgerungen hinausgehen. Die Lösungen verschiedener Länder und Epochen für stadtbaukünstlerische Aufgaben möchte der Verfasser mit den praktischen Aufgaben des modernen Städtebaus verbinden. Darin bestehen der publizistische Nerv seiner Darstellung sowie die betonte Ausrichtung des Buches. Seine in diesem Zusammenhang zu betrachtenden Ausführungen erregen die Aufmerksamkeit des Lesers hauptsächlich in zweierlei Hinsicht: seine Kritik am modernen Städtebau einerseits sowie andererseits das, was wir Nutzung des historischen Erbes nennen.

Brinckmann übt scharfe Kritik am architektonischen Eklektizismus der Form, der die Stadtbaukunst des 19. Jahrhunderts charakterisiert, wenn er die prinzipienlose, dogmatisch leblose Nachahmung historischer Stile hervorhebt – eine Nachahmung, in der dem Architekten sogar das Verständnis für die Grundlagen künstlerischer Raumorganisation abhanden kommt. Diese Kritik wird von vielen treffenden Formulierungen begleitet, die zu Recht den fortschreitenden Verlust schöpferischer Ideen für die künstlerische Gestaltung von Plätzen, Straßen und anderen städtischen Anlagen betonen. Hier wird der ruhige akademische Ton seiner Darstellung durch die Ironie und Bissigkeit eines Publizisten vollendet, die das volle Mitgefühl des sowjetischen Lesers zu wecken vermögen. So resümiert Brinckmann die Stadtanlagen in der

zweiten Hälfte des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts: „Den Stadtarchitekten ersetzt der Geometer. Grundstücke bauen, das heißt jetzt Städte bauen“ und weiter „Nirgends eine Situation, an der sich das Auge sättigen kann! Das System (die Art der richtigen Bebauung) erstarrt zu einem Schema, die Stadt wird nicht nur kunstlos und öde, sondern mit der Architektur des Historizismus auch verlogen, ein totes Gebilde mit bunten Lappen behängt.“

Mit der Betonung des Unvermögens, die Skulptur auf dem Platz mit dem sie umgebenden Raum zu verbinden, zeigt Brinckmann folgende Eigenschaft moderner Denkmäler auf: „Auf dem modernen Platz, der unpersönlich und wirkungstot ist wie ein Hotelzimmer, das nicht den Zweck hat, bewohnt zu werden, sondern in dem nur der Durchreisende logiert, wird auch das Monument ein Möbel, das beziehungslos hineingestellt wird, dessen Anordnung höchstens das primitive Gefühl für Symmetrie bestimmt. Jedes einzelne Stück eines solchen Platzes besteht nur für sich, gibt sich nach Möglichkeit präventiv, um sich dem Betrachter aufzudrängen; aus den Teilen entwickelt sich nicht mehr die harmonische Situation.“ Und weiter „Der Platz, der kaum mehr einen Raumwert hat, wird durch das Monument nicht mehr akzentuiert, sondern vollends zerstört. Die einfrontige, bekleidete Statue in der Mitte des regelmäßigen Platzes zerschlägt diesen in ungleichwertige Stücke. Auf der Platzhälfte im Rücken der Figur wird man das Gefühl nicht los, sich auf dem untergeordneten, wertlosen Teil des Platzes zu befinden.“ An einigen überzeugenden Beispielen der stadtebaulichen Praktiken des 19. Jahrhunderts veranschaulicht Brinckmann die künstlerisch nutzlosen Lösungen für Vorhaben, für die in ähnlichen Fällen Renaissance und Barock schöpferische Lösungen zu finden wussten, welche durch Kraft und Reichtum einer wahren Sprache der Architektur imponieren. Gleichzeitig entdeckt das formal-abstrakte Kriterium, das Brinckmanns Ästhetik zu Grunde liegt, wohl auf sehr anschauliche Weise gerade beim Versuch, die künstlerischen Mängel des Stadtbildes kapitalistischer Großstädte des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts kritisch nachzuvollziehen, seine eigene Unselbstständigkeit. Qualitative Veränderungen des Stadtlebens, das Aufkommen neuer Verkehrsmittel, die breite Einführung der sich rasch entwickelnden

Technik sowie alle diese äußeren Veränderungen, die die kapitalistische Urbanisierung forcieren, durchdringen das materielle Substrat und die Tektonik des Stadtkörpers mit einer aktiven Umgestaltung seines Erscheinungsbildes. Allgemein ausgedrückt ist Brinckmann nicht gegen „Technik“. Er spricht sogar teilnahmsvoll von den gewaltigen Fortschritten der Stadt in hygienisch-technischer Beziehung, wohingegen „der Rückschritt im Künstlerischen“ in den Städten des 19. Jahrhunderts seiner Meinung nach, als „erschreckend“ angesehen werden müsse.

Doch in der Trauer über diesen künstlerischen Niedergang plädiert Brinckmann mit seiner Kritik eigentlich nur für die Reinheit des architektonischen Prinzips, das in seiner Konzeption von allen realen historischen Verbindungen losgelöst wurde. Sollte dieses Prinzip deshalb durch den Einzug von neuer Technik in die städtische Architektur verfälscht oder gänzlich verloren gehen, so sei dies in den Augen des Autors schon traurige ästhetische Willkür. Aus dieser Kollision kann er nur den Schluss ziehen, dass... dies umso schlimmer für die Technik sei. Genau so klingt eine Bemerkung, die Brinckmann über den französischen Theoretiker des 18. Jahrhunderts, Patte, und dessen Ansichten zur Stadtplanung macht: „Wie würde er sich über eine moderne Großstadtstraße mit ihrem Reklamewirrwarr, Omnibushaltestellen, Anschlagssäulen, Kiosken, dürrtigen Bäumen, den zahlreichen Leitungsdrähten, eisernen Masten, womöglich Hoch- und Schwebebahnen, die den Straßenraum vollstopfen, alle diese Ingenieurbrutalitäten, die gänzlichen Empfindungsmangel für das Kunstwerk Straße beweisen, entsetzen!“ Der in dieser scharfen Charakteristik gezeichnete Widerspruch zwischen Kunst und Technik ist kennzeichnend für die bürgerliche Kultur. In seiner Beziehungslosigkeit erscheint ihr Antagonismus unbestreitbar und verhängnisvoll. Brinckmann bringt diese Erkenntnis an keiner Stelle in einem klaren logischen Urteil zum Ausdruck, allerdings macht sie in reflektierter Form deutlich auf sich aufmerksam: Seine Äußerungen sind mit einer Art leicht aristokratischer und sachlich rückläufiger „Retrospektive“ geschmückt und über die Aussicht auf eine künstlerische Wiedergeburt der modernen Stadt äußert er sich mit schlecht zu verbergendem Pessimismus. Selbstverständlich kommt Brinckmann mit seiner Kritik an einer Zeit, die

er „den Niedergang der Stadtbaukunst“ nennt, nicht umhin, sich in einen Zwiespalt zu begeben: Einerseits ist seine Kritik akzeptabel, und die richtige Beobachtung der zunehmenden Fruchtlosigkeit im Künstlerischen und der stetig wachsenden Kluft zwischen Kunst und Technik machen sie wertvoll. Doch andererseits ist sie wegen ihrer Versuche, die Ursachen dieses Phänomens zu enthüllen, naiv und kann deren wahre Natur nur verschleiern: Das, was die Disharmonie der kapitalistischen Urbanisierung darstellt, wird zum ursprünglichen Konflikt zwischen Kunst und Technik erhoben und als unergründlicher Weg der Irrtümer über den Kunstgeschmack einer Schicksalsperiode betrachtet: „Dass den Architekten das Gefühl für Raum und Raumwirkung versagte und mit ihm sich die Sicherheit der Ausdrucksformen verlor, ist das Verhängnis der Architektur des 19. Jahrhunderts.“

Mit dem Aufruf zu mehr architektonischem „Denken“, um neue schöpferische Formen hervorzubringen, nimmt Brinckmann nur flüchtig und ziemlich geringschätzig Bezug auf moderne Baulichkeiten, die seiner Ansicht nach aufgrund ihrer abstrakten Erdachtheit und ihres toten Schematismus keiner besonderen Aufmerksamkeit würdig sind. Genauer gesagt übergeht er sie einfach, ohne sie einer Bewertung zu unterziehen. Aber nicht nur diese „Reißbrett-kunst“ verbleibt außerhalb seines Blickfeldes, sondern auch alle neueren Konzeptionen im Städtebau des Westens, welche entschieden mit den ästhetischen Traditionen der Vergangenheit brechen, alles modernem Verkehr, höchster Rationalisierung, technischer, hygienischer und wirtschaftlicher Zweckmäßigkeit unterordnen und eine neue Ästhetik des kapitalistischen Urbanismus bekräftigen. Beim Entwurf einer Zukunft mit einem verstärkten architektonischen Denken schweigt er über diese Bauwerke sogar in der dritten, überarbeiteten Ausgabe von 1923, obwohl sie zu jener Zeit in Theorie und Praxis bereits mit ausreichender Klarheit definiert wurden. Allem Anschein nach sind es nicht diese Baulichkeiten, in denen Brinckmann den Weg aus der künstlerischen Krise sieht und an die er seine Hoffnung auf eine Wiedergeburt der „Raumwirkung“ knüpft. Den Weg zu neuen, wahrhaft schöpferischen Formen führt ihm zufolge über die Aneignung der Erfahrungen vergangener Epochen, über die Entdeckung der künstlerischen Gesetze beim Stu-

dium der historischen Architektur – dazu ruft er die heutigen Städtebauer auf. In diesem Sinne ist Brinckmanns „Retrospektive“ trotz seiner begrenzten Formkonzeption und seines beschränkten empirischen „Historismus“ zweifellos aktueller für uns als die übertrieben modernistische Ästhetik der Urbanisten des kapitalistischen Westens. Zudem ist Brinckmann bei all seinen retrospektiven Sympathien mit seiner Meinung zum Studium der Vergangenheit weit von jeglichen restaurativen Tendenzen entfernt. So betont er nachdrücklich die Leblosgigkeit jeglicher Art der Stilisierung und eklektischen Mischung, warnt davor, architektonisch-künstlerische Lösungen durch dekorative Aufmachungen zu ersetzen und zu versuchen, die Erfahrungen der Vergangenheit einfach in die Gegenwart zu übertragen.

Brinckmann besteht auf der Bedeutung historischer Quellen für die Praxis und resümiert die Aufgabe folgendermaßen: „Ganz und gar nicht lässt sich die neue Stadt durch Nachbildung historischer Grundrisse erbauen. Auch die uns zeitlich am nächsten stehende Stadtbaukunst des Barocks und des 18. Jahrhunderts kann nur Anregungen geben, der Gestaltungskraft helfen, sie lehren.“

Da er die historischen Erfahrungen aus der Sicht eines solchen „Studiums“ beurteilt, ist Brinckmann, wie bereits erwähnt, ein überzeugter Befürworter der Orientierung auf den Städtebau der Hochrenaissance, insbesondere des italienischen Barock, und ihrer nördlichen Ausprägungen bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. Die künstlerische Fruchtbarkeit ihrer formal-konstruktiven Grundsätze führt er als Gegengewicht zu den Bauwerken der mittelalterlichen Gotik an.

Diese Gegenüberstellung führt zu einem kritischen Resümee der historischen Lektionen zweier gegensätzlicher Stadtbau-systeme, zweier Systeme der städtebaulichen Ästhetik, natürlich in dem stilisierten Sinne, der sich in der Ästhetik architektonischer Räume erschöpft, die ihre plastische Masse und Linien organisieren. Die falsche, wirre Planung der mittelalterlichen Städte mit ihren krummen Linien, der engen Massenhäufung und ihrer eingebildeten „malerischen Schönheit“ dienen Brinckmann als Argument für seine scharfe Kritik an einigen stilisierten Strömungen der deutschen Romantik (Sitte). Aber diese Kritik hat auch eine allgemeinere Bedeutung. Im Streit zwischen den

verschiedenen Planungssystemen befürwortet Brinckmann entschieden die Seite der historischen Lektionen, die eine klare und richtige Bauweise im Einklang mit dem architektonischen Lebensrhythmus bekräftigen. Diese praktische Schlussfolgerung aus der Untersuchung des historischen Materials bringt er auf die klare und allgemeine Formel: „Die gerade Linie und der rechte Winkel bleiben die vornehmsten Elemente der Architektur und auch die gerade breite Straße wie der regelmäßige Architekturplatz werden ihren Wert im Stadtbau behalten. Sie bilden Kern und Rückgrat der Stadt, die monumentalste Gestaltung des Raumes. Der Gegensatz zwischen solchen Straßen und den unregelmäßigen Quartieren gibt einer Stadt Gliederung, Steigerung, Rhythmus.“

Natürlich ist dieses Prinzip sehr allgemein, ein besonders umfangreiches Schema, das es mit neuem schöpferischem Inhalt zu füllen gilt. Doch Brinckmann versteht, dass dieser neue Inhalt nicht die geringste Tyrannei traditioneller Formen duldet und die Allgemeinheit seiner Formel der vorsichtigen Duldung seines „Historismus“ Ehre macht. Die konkrete Füllung dieses Schemas mit wahren schöpferischen Formen erfordert „einen neuen plastischen Gedanken im neuen Material“.

Die sowjetische Architektur verfügt über eine profundere Formkonzeption und schöpferischere Kriterien des Denkens als das abgeleitete „plastische Gefühl“, sie weiß sehr wohl, welchen reichen ideellen Inhalt die sozialistische „Gesinnung der Epoche“ hat. Aus diesem Grund kann sie aus Brinckmanns Untersuchung der Formprobleme des Städtebaus ergiebigere Lektionen ziehen als der deutsche Leser, an den sich der Autor mit der leisen Hoffnung auf „eine helle Aussicht“ wendet, der Architekt „werde auch für die Stadtbaukunst eine neue und befreiende Schönheit gestalten“.

Anmerkungen

(*) Im Vorwort zur ersten Ausgabe von 1908 begründet Brinckmann seine Aufgabenstellung wie folgt: „Die Handbücher der Architektur protokollieren wohl das geringste Detail, der Stadtbau als Ganzes, der letzte Vollendung des architektonischen Gestaltens ist, blieb fast unberücksichtigt.“

(**) Seine wichtigsten Arbeiten lauten *Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts*, *Deutsche Stadtbaukunst in der Vergangenheit*, *Barock-Bozetti*, *Barock-Skulptur*, *Stadtbaukunst* und *Plastik und Raum*.

(***) Brinckmann erwähnt an einer Stelle, er sei mit Hildebrands Ansichten nicht einverstanden („Das Problem der Form in der bildenden Kunst“), ohne allerdings darauf einzugehen, in welcher Hinsicht er anderer Meinung sei. Doch welche unterschiedlichen Ansichten es auch sein mögen, so ändern sie nichts am Grundprinzip der formalen Methode.