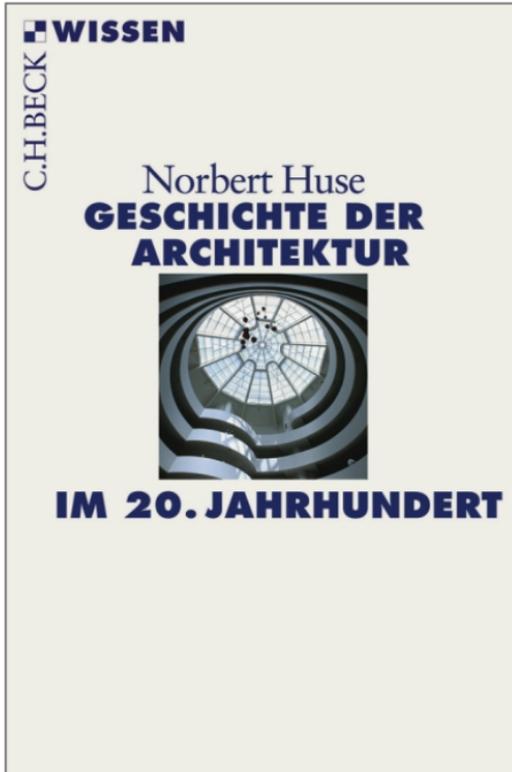
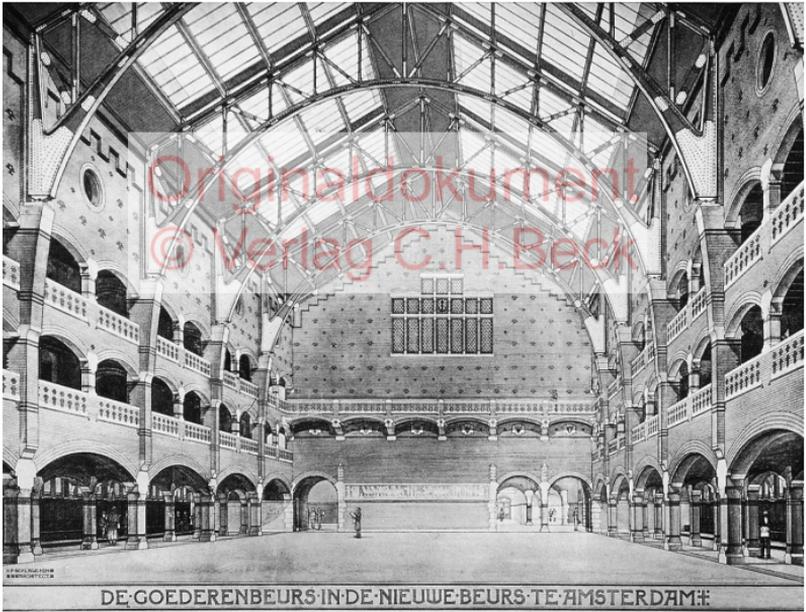


Unverkäufliche Leseprobe



Norbert Huse
Geschichte der Architektur im 20.
Jahrhundert

127 Seiten, Paperback
ISBN: 978-3-406-56255-6



1 Hendrik Petrus Berlage, Börse, Amsterdam, 1887–1903



Wege aus dem Historismus

Originaldokument

Alle Streifzüge durch das 20. Jahrhundert beginnen notwendigerweise im neunzehnten, als die Industrialisierung auch die Architektur in schwere Turbulenzen brachte. Mit ihr kamen neue Bauaufgaben, neue Techniken, neue Bauherren mit neuen Mentalitäten, ein neues Publikum – und dies alles mit einer bis dahin unbekanntten Beschleunigung. Ein verbindlicher Stil stand nicht zur Verfügung, weshalb man Hilfe bei der Vergangenheit suchte. Die großen Epochen wurden, teils nacheinander, teils nebeneinander, im Zeitraffer noch einmal durchgespielt und nicht selten auch bestimmten Bauaufgaben zugeordnet, die Neugotik den Kirchen, die Neorenaissance den Museen und Universitäten, der Neubarock den Ministerien und der Justiz. Die Wiener Ringstraße zeigt, daß dabei Eindrucksvolles gelingen konnte. Trotzdem blieb der Stilverlust eines der Traumata des Jahrhunderts: «Nicht nur ein Königreich, sondern den Himmel für einen Stil ... das ist das große verlorene Glück. Es gilt, die Scheinkunst, d. h. die Lüge, zu bekämpfen, wieder das Wesen und nicht den Schein zu haben», so der «Ausruf der Verzweiflung» von Hendrik Petrus Berlage. Die Entwicklungstendenzen in der Gesellschaft und in der Kunst sah er parallel, die Kunstreform als Vorbereitung der künftigen Gesellschaft. Es ist nicht ohne Ironie, daß Berlage seinen eigenen Weg in der Arbeit an einer Aufgabe fand, wie sie kapitalistischer nicht sein könnte, der neuen Amsterdamer Börse (Abb. 1). 1903 eröffnet, präsentiert sich der Bau als ein reich gegliedertes Ensemble, scheinbar in mehreren Stufen gewachsen, voller Teilsymmetrien, aber dann im ganzen doch wieder allen Regelmäßigkeiten und Zwängen sich entziehend und dadurch frei für vielfältige Bezüge zur Stadt und ihrer Geschichte. Direktes Kopieren aber fehlte, obwohl Berlage den internationalen Wettbewerb von 1897 mit einem Entwurf gewonnen hatte, der Amsterdam um ein her-

vorragendes historistisches Gebäude im Stile des glanzvollen 17. Jahrhunderts bereichert hätte. Der ausgeführte Bau dagegen wirkt in Charakter und Habitus früh, monumental, ein Verwandter mehr von mittelalterlichen Nutzbauten als von barocken Schlössern. Für das Innere hatte der Wettbewerbsentwurf sogar einen Festsaal im Geist des Barock versprochen, nicht die schließlich ausgeführten Backsteinhallen mit ihren offenen eisernen Dachstühlen (Abb. 1), die man eher in Industriebauten hätte erwarten können. Von der Feierlichkeit der Amsterdamer Räume, die dem dort stattfindenden Handel eine fast sakrale Würde gibt, war der damalige Industriebau allerdings weit entfernt. Berlage wurde mit seiner Börse zu einem der Begründer der europäischen Moderne, in Holland für Jahrzehnte zum Übervater. Ganz unterschiedliche Bestrebungen der nächsten Generation konnten bei ihm Anregung und Bestätigung finden. Ein Johan Jacobus Oud sah die Abkehr von historischen Formen, die knapp geschnittenen Kubaturen, die Konzentration auf das Wesentliche, der expressionistisch bewegte Michel de Klerk hingegen begeisterte sich an der Originalität der neu gefundenen Schmuckformen, am Reichtum der Texturen und Materialien. Das Zusammenwirken scheinbar so widersprüchlicher Eigenschaften blieb das Geheimnis Berlages.

1903, als die Börse eröffnete, hatte in Wien gerade der Bau von Otto Wagners Postsparkasse begonnen, deren Kassenhalle (Abb. 2) das zweite frühe Hauptwerk einer modernen öffentlichen Innenarchitektur darstellt. Sparkassen waren genossenschaftlich organisiert, die Werk tätigen wollten mit ihnen der Abhängigkeit von den traditionellen Banken entrinnen. Deshalb vielleicht die auftrumpfende Modernität, mit der die Halle dem Publikum gegenübertritt. Im Charakter leicht und technizistisch, widerspricht sie, spielerisch fast, aber konsequent den Erwartungen an einen Ort, in dem traditionell Seriosität und Bonität der Institution vor Augen gestellt zu werden pflegen. Nicht von Lüstern oder Kronleuchtern kommt hier das Licht, sondern von kleinen an die Stahlstützen montierten Industrielampen; dafür werden die von Aluminium ummantelten Heizkörper inszeniert, als wären sie Totems der Modernität.

Wo das Kundenauge Kuppeln und Kassettendecken erwartet, trifft es auf eine Industriedecke aus Glas, die von Eisenstützen durchstoßen wird, die, ebenfalls aus der Industriearchitektur eingewandert, die Säulen verdrängt haben, die Räumen wie diesem eigentlich zustanden.

Wie Berlage war auch Otto Wagner ein Kind des Historismus, und leicht hätte auch er einer von dessen großen Meistern werden können. Gleichzeitig zu Berlage erarbeitete sich auch Wagner eine neue Architektur, aber anders als bei Berlage geschah dies nicht in der Entwicklung eines einzigen Werkes, sondern in der Abfolge von mehreren. Der Anstoß kam 1894 mit dem Auftrag, der neuen Wiener Stadtbahn das architektonische Gesicht zu geben. Die Zuständigkeit für alles Technische blieb bei den Ingenieuren, in Wagners Hand lag die Gestaltung der Pavillons, der Treppen und der Brücken, was er auch als städtebauliche Herausforderung verstand. Jede Linie bekam einen eigenen Pavillontyp und damit eine eigene architektonische Identität. Die Linien durchziehen und ordnen wie Ariadnefäden die ganze Stadt. Allen Pavillons gemeinsam war die Nobilitierung des Eisens, auch wenn dies an den kaiserlichen Orten vor der Karlskirche und vor Schloß Schönbrunn teilweise in barocken Formen geschah. Wagners Eisen erscheint nicht irgendwo, sondern an den prestigeträchtigen Eingängen, für die er eine neue, eisen-spezifische Säulenordnung einschließlich Kapitell und Gebälk erdachte (Abb. 3). Zu dem neuen Wien, das Otto Wagner vor Augen stand, gehörten auch in der Innenstadt Eisenbahnbrücken und Kaianlagen, deren Darstellungen er mit nach der neuesten Mode gekleideten Müßiggängern zu bevölkern pflegte.

Anders als der Sozialist Berlage wollte Wagner keine Revolution, wohl aber eine wahrhaft moderne Architektur in einer modernen Gesellschaft. Dieser Neustil, die Moderne, werde, um seine Zeit repräsentieren zu können, eine deutliche Änderung des Empfindens, den beinahe völligen Niedergang der Romantik und das alles usurpierende Hervortreten der Zweckerfüllung in allen Werken zum Ausdruck bringen müssen. Wagners Welt war nicht mehr die der Hofburg, aber auch nicht die der Wiener Arbeiterviertel, sondern die der neuen bürgerlichen



3 Otto Wagner, Stadtbahn, Wien, 1894–1900

Eliten: «Alles modern Geschaffene muss dem neuen Materiale und den Anforderungen der Gegenwart entsprechen, wenn es zur modernen Menschheit passen soll. Es muss unser eigenes, besseres demokratisches, selbstbewusstes, unser scharf denkendes Wesen veranschaulichen und den kolossalen technischen und wissenschaftlichen Errungenschaften sowie dem durchgehenden praktischen Zuge der Menschheit Rechnung tragen.» Daß solche Forderungen zumindest bei Wagner auf die Erfahrungen und Potentiale der Tradition nicht verzichten wollten, zeigt seine Kirche für die niederösterreichische Nervenheilanstalt, die mit ihren Pavillons und der Abkehr von einer Medizin des Einsperrens eine psychiatrische Pioniertat war. Wagners Kirche, die die Anlage am Steinhof bekrönt, war besonders im Inneren Teil der Medizin, denn die moderne Schönheit der Glasfenster, Mosaiken und Geräte sollte nicht zuletzt heilen helfen. Dazu gehörten, als Kehrseite, etwa auch der abfallende Boden, der nicht nur den Kranken die Sicht auf den Altar, sondern auch dem Personal die Reinigung erleichterte, oder Vorkehrungen wie die kurzen Bänke, die den Pflegern – vor der Erfindung der Psychopharmaka – schnellen Zugriff auf unruhige Patienten ermöglichten. Dank einer Außenkonstruktion, die fast so hoch ist wie der Innenraum, wirkt die vergoldete Kuppel weit in das Land hinaus – so, als stünde hier eine Wallfahrtskirche und nicht ein «Irrenhaus».

Das gebaute Œuvre von Otto Wagner gehört ohne Zweifel in die unmittelbare Vorgeschichte des Neuen Bauens, das der 1918 Gestorbene nicht mehr erlebte. Hätte er alles bauen dürfen, was er bauen wollte, ergäbe sich freilich ein komplexeres Bild, denn neben der Geschichte seiner Erfolge gibt es auch eine lange Geschichte gescheiterter Projekte, für Museen vor allem, aber auch für Ministerien, mit denen sich Wagner in die Reihe der herkömmlichen öffentlichen Architektur und ihrer Architekten zu stellen suchte. Noch 1917 dachte er über eine Friedenskirche, über ein monumentales Denkmal für Kaiser Franz Joseph und über die Erweiterung der Hofburg nach. Otto Wagner wäre wohl gern der Gottfried Semper oder, vielleicht lieber noch, der Fischer von Erlach eines modernen Wien geworden.

Art Nouveau

Originaldokument

Gegen 1890, so sahen es bereits die Zeitgenossen, erhob sich nicht nur in Amsterdam und Wien frischer Wind in der europäischen Architektur. Die meisten der Protagonisten hatten am Historismus nicht mehr aktiv teilgenommen, und nicht wenige hatten ihre Wurzeln gar nicht in der Architektur, sondern im Kunstgewerbe. Der Aufbruch war ein europäisches Phänomen, einen gemeinsamen Namen aber gibt es nicht. In Deutschland hat sich *Jugendstil* eingebürgert, was an die *Jugend*, eine Münchner *Wochenschrift für Kunst und Leben*, erinnert, die sich aber im Leitartikel ihrer ersten Nummer ausdrücklich weder thematisch noch formal festlegen mochte. Nur interessant, schön, charakteristisch, flott und echt künstlerisch wollte man sein. Diese Wirkstoffe suchten auch die *Secession* in Wien, der *Modernisme* in Spanien, der *Stile Liberty* in Italien, der *Modern Style* in England oder *Art Nouveau* in Belgien und Frankreich. Zeitschriften, Korrespondenzen, Ausstellungen und Besuche sorgten für enge Kontakte. An seinem jeweiligen Ort war man Minderheit, Avantgarde (und genoß dies auch), zugleich aber verstand man sich als Teil einer europäischen Bewegung. Die primäre Motivation war meist eine ästhetische, enthielt aber in aller Regel auch starke moralische und gesellschaftsreformerische Impulse. Hier war England vorangegangen, wo die Folgen der Industrialisierung am frühesten sichtbar geworden waren. Auf den Spuren von Augustus W. Pugin hatten John Ruskin und William Morris das alte Ideal der Kalokagathie, des Schönguten, ins Kritische gewendet: Wenn Schönheit das Gesicht des Guten war und Häßlichkeit Ausdruck moralischen und gesellschaftlichen Verfalls, dann, so der optimistische bürgerliche Umkehrschluß, sollte es doch gelingen, durch Schönheit im Alltag auch diesen Alltag selbst und mit ihm das ganze Leben zu verbessern.

Die künstlerischen Antworten auf solche Fragen waren schon in England verschieden. Charles F. A. Voysey, der Meister gelassener und in ihrer raffinierten Einfachheit fast selbstverständlich wirkender Wohnhäuser, meinte: «Einfachheit, Ehrlichkeit, Ruhe, Unmittelbarkeit und Offenheit sind Eigenschaften, die für gute Architektur ebenso wesentlich sind wie für einen guten Menschen. Anstatt zu versuchen, poetische Ideen und moralische Ideen auszudrücken, geben wir uns mit Sinneseindrücken zufrieden, Eindrücken der Form, der Farbe, der Textur, von Licht und Schatten.» Die poetischen Ideen waren ein Seitenhieb in Richtung Edinburgh, wo Charles R. Mackintosh an einer hochstilisierten Formenwelt dichtete, die sich eigentlich selbst genug ist. Ihr spezifischer Ort ist das Interieur. Außenbauten wie die von *Hill House*, das sich von anonymen schottischen Adelsarchitektur des 16. und 17. Jahrhunderts inspirieren ließ, geben sich mit dicken Mauern und kleinen Fenstern als Schutzpanzer für die fragilen Innenräume. Deren eigentliche Bewohner sind Möbel wie die berühmten Stühle mit ihren hochgezogenen Lehnen, die oft noch zwischen Einbaumöbeln Schutz suchen müssen. Ätherische Environments, oft von weißem Schleiflack geprägt, entstanden, in denen sich eigentlich nur mit angehaltenem Atem leben läßt. 1902 entwarf Mackintosh im Rahmen eines Ideenwettbewerbs das *Haus eines Kunstfreundes*. Das Speisezimmer zeigt einen langgestreckten Tisch mit nur zwei Stühlen, je einen an jeder Schmalseite, und vor jedem Stuhl eine schlanke Mackintosh-Vase mit vier Rosen. Wer hier einziehen wollte, hatte sich der Kunst zu fügen. Realisiert wurde ein vergleichbares Haus, noch um vieles größer und aufwendiger, wenige Jahre später von dem Wiener Architekten Josef Hoffmann für den Baron Stoclet, Erbe eines riesigen Vermögens, in Brüssel. Die sozial inspirierte Reform des Kunstgewerbes kulminierte in L'art pour l'art und Luxus.

Dies wollte Henry van de Velde eigentlich vermeiden (Abb. 4). Er hatte als Maler begonnen, sehr früh Gauguin und van Gogh für sich entdeckt und war mehr als zehn Jahre vor Kandinsky zu gegenstandslosen Bildern gelangt. Erst die sozialen Probleme des hochindustrialisierten Belgien und die Lektüre von Ruskin und



4 Henry van de Velde, Interieur, 1899

Morris brachten ihn zum Kunsthandwerk. Anders als seine englischen Gewährsleute bejahte er die Maschine und die Industrie, denn nur mit ihrer Hilfe konnten die Segnungen der neuen Form auch die Massen erreichen. Van de Velde war ein lebensstüchtiger und tatkräftiger Mann. Als er die Malerin Marie Sèthe heiratete, wollte er ihr einen Hausstand der üblichen Art nicht zumuten, so daß er alles, vom Teelöffel bis zum Haus, neu entwerfen mußte. Später konnte van de Velde sogar davon sprechen, jeder Raum solle wie eine Symphonie sein und die Persönlichkeit seines Bewohners ausdrücken. Bei seinem Erstling, dem eigenen Wohnhaus, war er noch nicht ganz soweit, aber auch hier schon waren Ästhetik und Lebensreform aufs engste verschwistert. So trugen die Damen des Hauses eigens vom Meister entworfene Kleider, vom Korsett befreite Reformkleider selbstverständlich, aber auch farbig auf Tapeten und Teppiche abgestimmte. Henri de Toulouse Lautrec lästerte nach einem Besuch: «Nicht wahr, unerhört, aber im Grunde sind nur der Baderaum, das Kinderzimmer und das Klosett wirklich gelungen. Wenn man das üb-

rige sieht, bekommt man Lust nach dem Zelt Meneliks mit Löwenfellen, nach Straußenfedern, nach nackten Frauen, nach Giraffen und Elefanten.»

Der kampfeslustige Adolf Loos, der von Wien aus im Namen einer nicht historistisch verstandenen Tradition gegen die falsch verstandene Moderne des Art Nouveau ins Gefecht zog, prophezeite, es werde die Zeit kommen, in der die Einrichtung einer Zelle durch Professor van de Velde als Strafverschärfung gelten werde. Loos sah sich als Bilderstürmer und Tempelreiner, und zwar den avantgardistischen Zeitgenossen gegenüber fast mehr als gegenüber dem Prunk der Gründerzeit. Ein begnadeter Polemiker, wirkte er als ein Karl Kraus der Architektur. Seine Streitschrift *ornament und verbrechen* (1908) entwirft (vielleicht mit einem Schuß Selbstironie?) das Bild einer gereinigten Welt: «Jede zeit hatte ihren stil und nur unserer zeit soll ein stil versagt bleiben? Mit stil meinte man das ornament. Da sage ich: ‚Weinet nicht, seht, das macht ja die große unserer zeit aus, daß sie nicht imstande ist, ein neues ornament hervorzu bringen. Wir haben das ornament überwunden, wir haben uns zur ornamentlosigkeit durchgerungen. Seht, die zeit ist nahe, die erfüllung wartet unser. Bald werden die straßen der städte wie weiße mauern glänzen! Wie zion, die heilige stadt, die hauptstadt des himmels. Dann ist die erfüllung da.›»

In diesem neuen Zion wäre selbst für die beiden bedeutendsten Architekten des Art Nouveau, für Victor Horta und Antoni Gaudí, kein Platz gewesen. Die Wege, die sie einschlugen, waren sehr verschieden, einen Bezugspunkt aber hatten sie gemeinsam, die Lehren von Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, der seit der Mitte des 19. Jahrhunderts über eine künftige Eisenarchitektur nachgedacht hatte, der die Kathedralen der Hochgotik als Vorbild, aber nicht als Kopiervorlage dienen sollten. Viollet-le-Duc verstand Gotik primär weder als Ausdruck inbrünstigen Glaubenseifers noch als das Werk von Bischöfen und Äbten, sondern als die Großtat bürgerlicher Baumeister, die – wie die Ingenieure, aber nicht die Architekten des 19. Jahrhunderts – zur wissenschaftlichen und technischen Avantgarde ihrer Zeit gehörten. Analog wäre auch im zeitge-

nössischen Bauen von den modernsten Materialien auszugehen, und das bedeutete, sich den Herausforderungen des Eisens zu stellen. Im Geiste der Gotik bauen hieß für Viollet-le-Duc, modern zu bauen, nicht neogotisch.

In Hortas Frühwerk, dem *Haus Tassel* in Brüssel (Abb. 5), werden die Kraftlinien der Eisenarchitektur in den florealen Ornamenten paraphrasiert, die die Stützen umspielen, bis sich in den Kapitellzonen Konstruktion und Ornament, Natur, Kunst und avancierte Technik versöhnen. Auf dem schmalen Grundstück glänzte Horta bereits in diesem frühen Werk außerdem mit geistvollen Raumverbindungen und Blickbezügen. Horta baute aber nicht nur für das Großbürgertum, sondern auch für die Brüssler Arbeiterschaft. Ihr entwarf er im Herzen der Stadt auf einem schwierigen Grundstück einen komplexen Bau, der sein Herzstück in dem Fest- und Theatersaal im Piano nobile hatte, der mit einer sichtbaren Eisenkonstruktion brillierte, deren Leichtigkeit und Transparenz man bis dahin nur in den Ausstellungsbauten der Weltausstellungen hatte sehen können. Nun aber wurde das Eisen auch noch von der Beschwingtheit des Ornaments ergriffen, das nicht mehr Applik ist, sondern wesentliches und belebendes Element der Konstruktion. Als die *Maison du Peuple* 1964 einem modernistischen Vandalismus zum Opfer fiel, dem Art Nouveau als dekadenter Kitsch galt, verschwand einer der großen Innenräume der Jahrhundertwende, nur den Hallen von Berlage und Wagner oder der Turbinenfabrik von Peter Behrens vergleichbar.

Zu ergänzen wäre diese Reihe um die Halle der *Casa Güell* von Antoni Gaudí in Barcelona. Sie ist nicht für Arbeiterversammlungen gebaut, sondern für vornehme Gesellschaften, die sich zu Abenden mit modernster Musik zusammenfanden, und das hieß damals auch in Barcelona, Richard Wagner zu huldigen. Die Formen der über mehrere Stockwerke reichenden Halle evozieren die einer gewaltsam abgebrochenen Kultur, der der spanischen Mauren. Eigentlich hätte man hier Modernes oder Katalanisches erwarten können, aber vielleicht wollte man auch Parsifalstimmung erzeugen, wurde doch der Gral gern im Montserrat bei Barcelona lokalisiert. Der Bauherr, Eusebio



5 Victor Horta, Haus Tassel, Brüssel, 1893–1897



6 Antoni Gaudí, Casa Milà, Barcelona, 1906–1910

Güell, einer der Reichsten seiner Stadt, gehörte zu den Protagonisten einer Unabhängigkeitsbewegung, die katalanischen Patriotismus mit sozialem Engagement verband. In Gaudí fand Güell den kongenialen Partner, der ihm nicht nur den eigenen Palast entwarf, sondern auch die Kirche für eine Arbeiterstadt vor den Toren Barcelonas oder den großen Volkspark, den *Park Güell*, auf einem damals noch kahlen Bergrücken über der Stadt, der eine Gartenstadt für den Mittelstand aufnehmen sollte. Daß es auch Differenzen gab, zeigt die *Sagrada Família*, eine bis heute nicht fertiggestellte Kathedrale, die dem frommen Gaudí am Herzen lag wie keiner seiner anderen Bauten, bei der er aber ohne Güell auskommen mußte.

Gaudís Visionen reichten weit. Immer wieder versuchte er das eigentlich Unmögliche. So wollte er die Gotik, die er für unvollendet hielt, endlich auf ihren Höhepunkt führen, und das

in einer Weise, in der auch das Katalanische zu sich selbst kommen konnte. Neben der Religion und der Gotik gehörte dazu für ihn auch die Landschaft mit der Kahlheit ihrer Berge und Felsküsten. Die Modernität dieser Industrieregion hat er zwar technisch genutzt, gestalterisch aber ignoriert. Immer neue Nahrung fanden seine Visionen in der Natur. Das Konstruktive in ihr faszinierte ihn ebenso wie das Anarchische, das Ortsspezifische ebenso wie das Universale. Kein anderer Architekt hat seine Bauten so vielfältig und auf so verschiedenen Ebenen im Dialog mit der Natur entwickelt. So gibt es Landschaft als Ort, als Gegenüber und als formales Vorbild. Die Welt der Pflanzen begeisterte ihn mit ihren Blättern und Früchten nicht weniger als mit ihren Strukturen. Hinzu kommt, als Inspirationsquelle für Architektur völlig neu, das Innere des Körpers mit seinen Knochen und Organen. Das Treppenhaus der *Casa Battló* will in Analogie zu solchen Organismen gesehen werden. Die sehr viel größere *Casa Milá* (Abb. 6), einige Straßen weiter in dem gerade fertig werdenden Stadtviertel errichtet, ist eine kühne Stahlbetonkonstruktion, die den Nutzern dieses Wohn- und Geschäftshauses ein Maximum an Flexibilität bei den Grundrissen erlaubte – Gaudí selbst fügte die Räume zu Waben, nicht zu den in Amerika üblichen Rastern. Außen aber trieb er erheblichen Aufwand, diese Modernität vergessen zu machen. Die Stützen ließ er mit von Hand bearbeiteten Steinen verkleiden, die sich zu bewegten Formationen verbinden, denen das wellige Auf und Ab der Traufen antwortet und die mitten im modernen Barcelona an die vom Meer ausgewaschenen Felsküsten der Costa Brava denken lassen.