

## Adolf Behne, Walter Gropius und die Stildebatte des Neuen Bauens

Magdalena Bushart

1931 unternahm Hugo Häring in einem Artikel für *Wasmuths Lexikon der Baukunst* den Versuch, das Baugeschehen der letzten beiden Jahrzehnte zu charakterisieren. Die "Neue Baukunst", so der Titel seines Artikels, beschrieb er dabei in Abgrenzung zum 19. Jahrhundert als "Bewegung", die sich auf der Suche nach einem "eigenen Stil der Zeit" nicht an bestimmten Formen, vor allem nicht an denen der Vergangenheit orientiert habe, sondern einzig und allein an den Aufgabenstellungen der Gegenwart: "Den historischen Stilbildungen unterstellen wir – ob in allen Fällen mit Recht, sei dahingestellt –, daß sie von der Idee einer reinen Form ausgehen und daß die Entwicklung und Abwandlung dieser geistigen Idee einer reinen Form und ihre Auswertung der Inhalt des baukünstlerischen Schaffens war. Im Gegensatz zu diesem Formschaffen sucht die neue Baukunst die einem Bauwerk oder einem Gegenstand überhaupt eigene wesenhafte Form erst zu finden; sie geht nicht von einer Form aus, sondern auf eine Form zu. Sie sucht die Gestalt der Bauwerke nicht um eines Ausdrucks willen, sondern als beste Form einer Leistungserfüllung." Ein einheitliches Programm oder eine einheitliche Formensprache wollte Häring innerhalb dieser "Bewegung" aber nicht erkennen. Stattdessen sprach er von "vielerlei Sonderprogrammen", deren "ganz allgemeines Ziel die Erneuerung des baulichen Schaffens auf der Grundlage der heutigen materiellen und geistigen Gegebenheiten" sei.<sup>1)</sup> Gerade einmal ein Jahr später entwarfen Henry-Russell Hitchcock und Philip Johnson unter dem Oberbegriff *International Style* ein ganz anders geartetes Bild von der modernen Architektur. Zwar betonten auch sie die Distanz zum Stileklektizismus des vorangegangenen Jahrhunderts, doch sahen sie das Charakteristikum des Neuen nicht in der Vielfalt möglicher Lösungen, sondern einer formalen Geschlossenheit, die sich einer Übereinkunft auf bestimmte Gestaltungsprinzipien verdanke: "This contemporary style, which exists throughout the world, is unified and inclusive, not fragmentary and contradictory like so much of the production of the first generation of modern architects."<sup>2)</sup>

Die Gegenüberstellung Häring – Hitchcock/Johnson mag angesichts der unterschiedlichen Interessens- und Ausgangslage plakativ wirken – auf der einen Seite der "Organiker" unter den

- 1) Hugo Häring: Die Neue Baukunst. In: *Wasmuths Lexikon der Baukunst*, Bd. 3 (1931), S. 675-676, hier S. 675.
- 2) Henry-Russell Hitchcock und Philip Johnson: *The International Style* (1932), Neuausgabe New York: Norton, 1966, S. 19.

deutschen Architekten, der mit dem Hinweis auf die formale Vielfalt seine Zugehörigkeit zur "Bewegung" sichern möchte, auf der anderen die Organisatoren einer internationalen Architekturausstellung, die sich um einen roten Faden für ihr Unternehmen bemühen. Gleichwohl beschreibt sie einen Grundkonflikt, der gerade in Deutschland die Diskussion über das Phänomen eines "Neuen Bauens" geprägt hat: Handelte es sich dabei um einen Stil, der auf einer (bewussten oder unbewussten) gestalterischen Entscheidung resultierte, oder um eine Folgeerscheinung des sozialen, wirtschaftlichen und technischen Fortschritts? Brachten vergleichbare gesellschaftliche Bedingungen notwendig ein einheitliches Formenrepertoire hervor oder hatte die formale Geschlossenheit eher symbolischen Charakter? Ging man, um mit Häring zu sprechen, von der Form aus oder auf die Form zu? Und schließlich: Wie einheitlich war das Bauschaffen überhaupt, war die Einheit nicht doch eher eine Fiktion, die auf einer selektiven Wahrnehmung der Realität basiert? Unter den Autoren, die sich an dieser Debatte beteiligt haben, ist in erster Linie der Kunsthistoriker und -kritiker Adolf Behne zu nennen. Die Auseinandersetzung um Stil und Form, die er mit den Architekten des Neuen Bauens, insbesondere mit Walter Gropius, geführt hat, nimmt in vielem die Argumente von Häring und Hitchcock/Johnson vorweg. Behnes Rolle war dabei die des unermüdlichen Mahners: gegen voreilige formale Festlegungen, gegen jedes Einheitsstreben und für eine Architektur, deren Lösungen flexibel auf die jeweilige Aufgabe antworten, ohne sich deswegen einer übergreifenden Idee zu verweigern. Wäre es nach ihm gegangen, die Geschichte des Neuen Bauens hätte eine andere Interpretation erfahren, vielleicht sogar anders ausgesehen. Das monolithische Bild eines "International Style" jedenfalls hätte keine Chance gehabt. Und so erscheint ein Blick auf seine Texte in zweifacher Hinsicht sinnvoll: zum einen, weil sie ein Gegenmodell zu den kanonisierten zeitgenössischen Architekturbüchern bieten, zum anderen, weil die Kritik insofern aktuell bleibt, als sie als flammendes Plädoyer gegen jede Form von Schematismus, also auch gegen die gesichts- und ortlose Architektur der jüngeren Vergangenheit lesbar ist.

Ihren Ausgangspunkt hat die Stildebatte der zwanziger Jahre in den Reformbewegungen der Jahrhundertwende, als die Sehnsucht nach einem neuen Stil, der den großen Stilen der Vergangenheit adäquat wäre, nach einer Kunst, die sich, anders als die "Moden" der letzten Jahrzehnte, gleichsam organisch aus den geistigen Bedürfnissen der Gegenwart entwickeln, soziale Gegensätze aufheben und Kunst und Leben zu einer höheren Einheit verschmelzen lassen würde, erstaunlich heterogene Interessensgruppen erfasst hatte: die Heimatschutzbewegung, die eine regional gebundene Bauweise propagierte<sup>3)</sup> ebenso wie die Neoklassiker, die einen neuen "Reichsstil" schaffen wollten,<sup>4)</sup> die Neoimpressionisten, die auf der Suche nach der reinen Harmonie waren,<sup>5)</sup> ebenso wie jene Vertreter des Jugendstils, die eine Stilisierung des Lebens, oder die Werkbundaktivisten, die die Gestaltung des Alltags anstrebten.<sup>6)</sup> Die Vorgaben

für solche Idealvorstellungen lieferte die Kunstgeschichte, die gegen Ende des 19. Jahrhunderts dazu übergegangen war, Stile nicht mehr historisch und über gemeinsame formale Merkmale, sondern psychologisch – als Produkte eines bestimmten Zeit- und Volksempfindens – zu begründen. Und so beschworen auch die Reformer stets gemeinsame “innere” Grundlagen, wenn sie von Stil sprachen; Rückgriffe auf “äußere” Kriterien wurden mit Wendungen abgelehnt wie: “Der Stil ist kein Kleid, das man aus- und anzieht”<sup>7)</sup> oder: “Der Stil einer Zeit bedeutet nicht besondere Formen an irgendeiner besonderen Kunst”<sup>8)</sup>.

Bei der positiven Bestimmung des Begriffs freilich tat man sich entschieden schwerer. Für Julius Langbehn beispielsweise war Stil “ein Stück vom Herzen des Volkes selbst”, das durchaus individuell geprägt sein konnte, solange es nur mit dem Seelenleben eines “Stammes” übereinstimmte; als Leitbild diente ihm das Maler-Genie Rembrandt.<sup>9)</sup> Peter Behrens hingegen definierte Stil als “Symbol des Gesamtempfindens, der ganzen Lebensauffassung einer Zeit”, das sich in allen Gattungen gleichermaßen manifestiere.<sup>10)</sup> In eine ähnliche Richtung, doch ungleich nüchterner argumentierte Hermann Muthesius, wenn er Stil als “große Zusammenfassung des aufrichtigen Strebens einer Epoche”<sup>11)</sup> bezeichnete – wobei er dieses “aufrichtige Streben” in erster Linie mit einer Orientierung an den modernen Ingenieurbauten verknüpfte. Die Expressionisten schließlich sprachen von Stil, um sich vom Impressionismus abzugrenzen. Stil in ihrem Sinne war gleichbedeutend mit Abstraktion, war, wie Walter Serner erläuterte, “das persönliche Auflösen des Gegenstandes in der Idee, um von ihm sich zu befreien und in ihr zu erlösen.”<sup>12)</sup>

Den Wunsch nach einem alles umfassenden Stil griff Behne auf, als er sich – Sozialist, Wölfflin-Schüler und eben erst in Kunstgeschichte promoviert – 1912 zum Theoretiker der zeitgenössischen Kunst aufschwang. In Aufsätzen und Broschüren suchte er seine Leser davon zu überzeugen, dass die Bilder eines Franz Marc oder Wassily Kandinsky den gleichen Gestaltungsprinzipien und der gleichen Gesinnung verpflichtet seien wie die Sprache eines Heinrich Mann beziehungsweise die Architektur eines Adolf Loos oder eines Bruno Taut: Sie stünden für

3) Vgl. Vittorio Magnago Lampugnani und Romana Schneider (Hrsg.): *Moderne Architektur in Deutschland 1900-1950*, Bd. 1: *Reform und Tradition*, Ausst. Kat. Deutsches Architekturmuseum Frankfurt/Main, Stuttgart: Hatje, 1992; zur Stildebatte allgemein vgl. Richard Hamann und Jost Hermand: *Epochen deutscher Kultur von 1870 bis zur Gegenwart*, 5 Bde., bes. Bd. 4: *Stilkunst um 1900*, Frankfurt/Main: Fischer, 1977 (Erstausgabe München 1973).

4) Vgl. Arthur Möller van den Bruck: *Nationalkunst für Deutschland*, Berlin: Vaterländischer Schriftverband, 1909, S. 14.

5) Vgl. Curt Hermann: *Der Kampf um den Stil*, Berlin: Reiss, 1911.

6) Vgl. dazu Frederic J. Schwarz: *Der Werkbund. Ware und Zeichen 1900-1914*, Amsterdam, Dresden: Verlag der Kunst, 1999.

7) Julius Langbehn: *Rembrandt als Erzieher*, 47. Auflage, Leipzig: Hirschfeld, 1906, S. 28.

8) Vgl. Peter Behrens: *Feste des Lebens und der Kunst. Eine Betrachtung des Theaters als höchstem Kunstsymbol*, Leipzig: Eugen Diederichs, 1900. Zit. nach Hamann und Hermand: *Stilkunst* (wie Anm. 3), S. 213-214.

9) Langbehn: *Rembrandt* (wie Anm. 7), S. 28.

10) Behrens: *Feste des Lebens*, zit. nach Hamann und Hermand: *Stilkunst* (wie Anm. 3 bzw. 8), S. 213.

11) Hermann Muthesius: Die Bedeutung des Kunstgewerbes. Eröffnungsrede zu den Vorlesungen über modernes Kunstgewerbe an der Handelshochschule in Berlin. In: *Dekorative Kunst* 10, 1907, S. 177-192.

12) Walter Serner: Der neue Stil. In: *Die Aktion* 4, 1914, S. 142-143, hier S. 143.

eine "große und tiefe geistige Bewegung von völlig idealistischem Gepräge"<sup>13)</sup>, mit ihnen habe die Rückkehr zu "den wahren, den natürlichen und lebendigen Wurzeln" der Kunst eingesetzt.<sup>14)</sup> Während sich die Maler im abstrakten Bild von der Dominanz des Gegenstandes gelöst und Form und Farbe zum Thema ihrer Kunst gemacht hätten, verzichteten die Architekten auf den Baudekor und widmeten sich stattdessen dem "Eigentlichen" der Architektur, nämlich dem Verhältnis von Wand und Öffnungen in der Fassadengestaltung. Im einen wie im anderen Fall, beim Architekten wie beim Maler, gehe es um den planvollen, von keinerlei Rücksichten auf außerkünstlerische Ansprüche getrüben Einsatz der Mittel zur Verfolgung einer geistigen Idee: "Die Meinung ist, daß man, um irgendeine Sache recht zu machen am besten tut, sich die Voraussetzungen klar zu stellen und aus dem, was sachlich, faktisch und ganz reell-praktisch gegeben ist, das Weitere logisch und ohne Seitensprünge abzuleiten."<sup>15)</sup>

Dass hier die Werke der Expressionisten und der Reformarchitekten unter dem Oberbegriff "Idealismus" zusammengebracht und überdies als Ergebnis einer "sachlich, faktisch und ganz reel-praktisch[en]" Organisation der Kunstmittel behandelt werden, erscheint sicherlich überraschend, hat aber in erster Linie persönliche Gründe. Behne gehörte nicht nur dem Kreis um Herwarth Waldens "Sturm" an, sondern war auch Mitglied im Deutschen Werkbund; mit seiner Expressionismusdefinition konnte er das gleichzeitige Engagement für zwei Gruppierungen begründen, von denen die eine – der "Sturm" – dem Prinzip des *l'art pour l'art* anhing und zumindest in Teilen dem technischen Fortschritt mit äußerster Skepsis begegnete und die andere – der Werkbund – sich als wirtschaftlich-künstlerische Interessenvertretung mit nationalem Auftrag verstand. Dennoch wirft die Verknüpfung ein bezeichnendes Licht auf das Kunstverständnis des Autors. In der Ablehnung eines formalen Stilbegriffs nämlich ging Behne sehr viel weiter als die Mehrzahl der Künstler und Kollegen. Zwar war auch er der Überzeugung, dass Kunst notwendigerweise mit dem Zeitempfinden übereinstimmen müsse, sofern sie Gültigkeit für die Gegenwart beanspruchen wolle, zwar sprach auch er vom "einheitlichen Ziel der Kunst", doch verband er damit keine konkreten Vorbilder, Gestaltungsprinzipien oder technischen Voraussetzungen, sondern eine gesellschaftliche Utopie.

Nach einem Denkmodell, das Behne zwischen 1913 und 1916 in mehreren Aufsätzen vorgestellt hat, gehört Kunst zu einem dynamischen Beziehungsgeflecht, dessen einzelne Bestandteile in einem zweckmäßigen Verhältnis zueinander stehen. Dieses Beziehungsgeflecht, mal als "Natur", mal als "Leben" bezeichnet, entwickelt sich nach einem vorgegebenen Plan; sein Ziel ist die Beseitigung aller Klassengegensätze. Aus ihm wächst das Kunstwerk pflanzengleich empor, wobei es die Struktur des Ganzen wie einen genetischen Satz in sich trägt. Die Aufgabe des Künstlers besteht nun darin, das vorgegebene Potential zu erkennen und umzusetzen, wobei er sich weder von dekorativen noch von inhaltlichen Überlegungen leiten lassen darf.<sup>16)</sup> Denn nur, wenn die Kunst

ihren ganz eigenen Bedingungen folgt, arbeitet sie dem gemeinschaftlichen Ziel zu. Nur dann kann sie Wirkung entfalten, nur dann ihre spezifische Funktion im Zusammenspiel mit den anderen Faktoren des "Lebens" – der Politik, der Wissenschaft oder der Wirtschaft – übernehmen. Dann freilich ist sie weder Symbol noch Ausdruck, sondern "sichtbare Formung"<sup>17)</sup> des Lebensgefühls: das Leben gestaltend und zugleich von ihm bestimmt, der Welt der Kunst zugehörig und der Gesamtheit verbunden, "Zwecke" erfüllend und neue "Zwecke" hervorbringend. Eine derartige Wechselwirkung glaubte Behne beispielsweise in Bruno Tauts Gartenstadt Falkenberg und in seinem Glashaus auf der Kölner Werkbundausstellung erkennen zu können: In Falkenberg habe Taut die Erfüllung banaler "Zweckansprüche" dazu benutzt, um die Bewohner der Siedlung zu verändern. "Jeder erfüllte Zweck ist für ihn ein Hebel geworden, einen neuen Menschen zu gewinnen. Die Bewohner haben alles zur Hand – und der Architekt hat die Bewohner in der Hand – durch die Zwecke."<sup>18)</sup> Im Falle des Glashauses hingegen sei es um die Befriedigung mentaler Bedürfnisse gegangen, um die "Sehnsucht nach Reinheit und Klarheit, nach leuchtender Helligkeit, kristallischer Exaktheit, nach körperloser Leichtigkeit und unendlicher Lebendigkeit". Entstanden sei daraus ein Bau, dessen Zweckerfüllung und -setzung in seiner Schönheit beschlossen sind – ein "Zweckbau, seelische, geistige Ansprüche weckend – ein ethischer Zweckbau."<sup>19)</sup>

So verwegen diese Konstruktion anmutet, so unklar die Definition des "Rein-Künstlerischen" und so problematisch im Rückblick der Glaube an die formende Kraft der Kunst ist – das Modell bot Behne die Möglichkeit, der Kunst eine aktive Rolle bei der Verwirklichung politischer Ideale zuzuschreiben, ohne deshalb ihre Autonomie in Frage zu stellen. Und weil sich der Autor weder einer bestimmten Richtung noch bestimmten Personen verpflichtet fühlte, sondern nur dem Glauben an die stete Vervollkommnung der Kunst und der Gesellschaft, konnte er äußerst flexibel auf unterschiedliche Tendenzen und Werke reagieren. Aus seiner Sicht trug zur Gestaltung der Gegenwart bei, was qualitativ überzeugte, ob es nun von Heinrich Zille stammte oder von J.J.P. Oud, ob von Paul Klee oder von Walter Dexel. Lediglich dem Wandel der Zeitläufe musste Behne sein Modell immer wieder anpassen. So wurde während des Ersten Weltkriegs aus dem "Leben" als der bislang gültigen Determinante des Beziehungsgeflechts der "Kosmos"; war das Kunstwerk nicht mehr Teil der irdischen Lebensrealität, sondern Bestandteil eines göttlichen Schöpfungsplans, gestaltete

- 13) Adolf Behne: *Zur neuen Kunst*, Berlin 1915 (Sturm-Bücher, Bd. 7), S. 31.
- 14) Behne: *Zur neuen Kunst* (wie Anm. 13), S. 23.
- 15) Behne: *Zur neuen Kunst* (wie Anm. 13), S. 20.
- 16) Vgl. zum Folgenden Magdalena Bushart: 'Kunst-Theoretikus'. In: Magdalena Bushart (Hrsg.): *Adolf Behne. Essays zu seiner Kunst- und Architektur-Kritik*, Berlin: Gebr. Mann, 2000, S. 11-88, bes. S. 20-22.
- 17) Adolf Behne: *Biologie und Kubismus*. In: *Der Sturm* 6, 1915/16, S. 68-71, S. 70.
- 18) Adolf Behne: *Gedanken über Kunst und Zweck, dem Glashause gewidmet*. In: *Kunstgewerbeblatt* 27, 1915/16, S. 1-4, hier S. 4.
- 19) Behne: *Gedanken über Kunst* (wie Anm. 18), S. 4.

es nicht die gegenwärtige Welt, sondern half, eine zukünftige zu "bauen". Nach der Novemberrevolution bildete dann das "Volk" beziehungsweise die "Masse" den Nährboden, aus dem die Kunst herauswachsen sollte – am besten nach dem Vorbild gotischer Kathedralen in handwerklich organisierten Bauhütten, in jedem Fall aber in einer alle Schichten und Bevölkerungsgruppen umfassenden Gemeinschaftsarbeit. Zu Beginn der zwanziger Jahre schließlich, als Behne sich unter dem Eindruck der jüngsten Entwicklung in Frankreich und Holland vom Pathos des Nachkriegsexpressionismus verabschiedet hatte, setzte er an die Stelle des "Volkes" die "Gesellschaft" und an die Stelle des "Kosmos" die "Wirklichkeit". Was in all jenen Jahren blieb, war die Überzeugung, dass Kunst niemals den Erscheinungen einer Epoche, sondern stets der Struktur der Lebenstotalität verpflichtet sei, dass nicht die Form, sondern die Qualität der Lösung über Wert und Unwert eines Werkes entscheiden.

Sie prägt auch Behnes Beiträge zum Neuen Bauen. Denn für die Architektur gilt, was die Kunst insgesamt auszeichnet: sie gestaltet Wirklichkeit, und dies durch die einzelne Wohnung wie den Städtebau.<sup>20)</sup> Wieder ist unter "Gestaltung von Wirklichkeit" weniger die Erfüllung bestimmter Aufgaben zu verstehen, als die optimale Koordination jener Faktoren, durch die das Kunstwerk Teil der Realität wird und die Behne als "Sachlichkeiten" beziehungsweise "Sachen" bezeichnet. Auf eine Definition des Begriffs "Sache" legte er sich nicht fest, doch nannte er "Licht, Bewegung (Treppen, Aufzüge, Aus- und Eingänge), Eigenart des Bodens, Platz, Stellung zur Straße und im ganzen der Stadt, der Landschaft"<sup>21)</sup> als vorgegebene Größen, die der Architekt beachten und in ein ausgewogenes Verhältnis zueinander bringen müsse. Dabei bildet der Grundriss notwendigerweise den Ausgangspunkt jedes Entwurfs. Er markiert die Schnittstelle zwischen der Realität und der künstlerischen Arbeit: Seine Disposition hat dem Zusammenspiel der "Sachen" Rechnung zu tragen und dabei gestalterischen Überlegungen zu folgen; er muss Bedürfnissen der Menschen entsprechen, auf die er zugleich unmittelbar zurückwirkt. Der Grundriss, so Behne 1922 in einem programmatischen Essay zur "Deutschen Baukunst seit 1850", ist "keine Aufgabe für persönliche, im alten Sinne künstlerische Leistung, kein Anlaß zu Entwicklung von Form, sondern Zwang, die Wirklichkeit zu durchdenken und zu gestalten"; er ist typenbildend und deshalb "Teil der Aufgabe, das Leben in seiner Gesamtheit auf unserem Boden zu gestalten", er ist, mit anderen Worten, "das Problem der Arbeit, das Problem des Wohnens – in der Stadt, auf dem Lande – nicht für den einen oder den anderen, sondern für die Gesellschaft."<sup>22)</sup> Aus dem "Bewegungsplan", den er vorgibt, entwickelt sich alles Übrige, auch die Fassade. Die Form hingegen ist nur mehr eine "Funktion des Ganzen",<sup>23)</sup> die auf die "Sachlichkeiten des Platzes, des Zweckes, des Materiales, der Konstruktion"<sup>24)</sup> antwortet. Einer rein auf Wirtschaftlichkeit oder Utilitarismus ausgerichteten Architektur redete Behne deshalb nicht das Wort; für ihn stand weder die ordnende Kraft noch die ethische Verantwortung des Architekten zur Disposition.

Hatte er 1915 erklärt: "Der mäßige Architekt degradiert die Formen zu Zwecken, der wahre Architekt erhebt die Zwecke zu Formen"<sup>25)</sup>, so hieß es nun: "Der wahre Architekt erfüllt restlos die Zwecke; aber gleichzeitig dienen ihm die Zwecke als Mittel, um durch das Beispiel ihrer höchsten Erfüllung auf die Menschen zurückzuwirken."<sup>26)</sup> Umgekehrt war sich der Autor durchaus bewusst, dass die einseitige Fixierung auf die Form nicht einfach dadurch zu verhindern war, dass man den Grundriss aufwertete. Und so mahnte er im Mai 1923 in der *Vossischen Zeitung*: "Architektur ist bewegter Raum, was nicht bedeutet: Ausdruck von Bewegungen. Sie ist Erfüllung von Lebensansprüchen und wie dieses Leben selbst asymmetrisch, ohne Achsen und ohne Aufteilungsgeometrie. Ihre Grundrisse sind nicht Reißbrett-Ornamente, sondern Bewegungspläne."<sup>27)</sup>

Damit kommen endlich Behnes Sparringspartner ins Spiel. Die Mahnung hatte nämlich konkrete Adressaten. Der erste Teil richtete sich an die Vertreter einer organischen Architektur wie Hans Scharoun und Hugo Häring, vor allem aber an Bruno Taut, den Weggefährten aus der Zeit im "Sturm"-Kreis. Seinerzeit waren Tauts Siedlungsbauten Behne ebenso vorbildlich erschienen wie später das Glashaus wegweisend. Auch in theoretischer Hinsicht hatten Behne und Taut lange Jahre ähnliche Positionen vertreten. So dürfte Behnes "kosmisches" Denkmodell auf gemeinsame Überlegungen zurückgehen; der Gedanke an den Aufbau einer künftigen Welt mit den Mitteln der Kunst scheint sich unmittelbar auf Tauts utopische Architekturentwürfe zu beziehen. Gleiches gilt für die Gotikbegeisterung unmittelbar nach Kriegsende, obgleich sich hier schon erste Differenzen abzeichneten.<sup>28)</sup> Dass der Freund aber noch als Magdeburger Stadtbaurat zu Beginn der 20er Jahre einen spätexpressionistisch-verspielten Einsatz von Farben und Formen favorisierte, statt sich zur "Sachlichkeit" zu bekennen – das empfand Behne als unzeitgemäßen Romantizismus; der dahinter stehenden Architekturauffassung bescheinigte er einen "barocken Charakter".<sup>29)</sup>

20) Vgl. insbesondere Adolf Behne: Vom neuen Städtebau. In: *Freie Welt* (Beilage zur *Freiheit*) 4, 1922, S. 52; sowie Adolf Behne: Über Städtebau. In: *G*, Nr. 2, Sept. 1923, S. 2: "Städtebau – das ist nicht das Verkehrsproblem, nicht das Wohnproblem, nicht das Produktionsproblem, nicht das Wirtschaftspröblem, nicht das Architekturproblem, nicht das technische oder das hygienische oder das soziale Problem oder das Situationsproblem, sondern die Ausbalanzierung und Erfüllung dieser aller, ist: dichteste Formung der Wirklichkeit, ist höchste Gestaltung."

21) Adolf Behne: Architektur. In: *Vossische Zeitung*, 31.5.1923, Nr. 254/B 125, S. 2.

22) Adolf Behne: Die deutsche Baukunst seit 1850. In: *Soziale Bauwirtschaft*, 1922, S. 146-149, 173-174, 186-187, 203-206, 229-231, zit. nach: Haila Ochs (Hrsg.): *Adolf Behne: Architekturkritik in der Zeit und über die Zeit hinaus. Texte 1913-1946*, Basel u.a.: Birkhäuser, 1994, S. 97-121, hier S. 120.

23) Behne: Architektur (wie Anm. 21), S. 2.

24) Adolf Behne: Der Grundriß. In: *Die Freiheit* 3, Nr. 92 (23.2.1922), S. 2-3.

25) Behne: Gedanken über Kunst (wie Anm. 18), S. 2.

26) Behne: Der Grundriß (wie Anm. 24), S. 3.

27) Behne: Architektur (wie Anm. 21), S. 2.

28) Vgl. Magdalena Bushart: Zukunftskathedralen. In: Rainer Stamm, Daniel Schreiber (Hrsg.): *Bau einer neuen Welt. Architektonische Visionen des Expressionismus*, Ausst. Kat. Kunstsammlungen Böttcherstraße, Bremen und Bauhaus-Archiv, Berlin, Köln: Buchhandlung Walther König, 2003, S. 104-121, bes. S. 112-116.

29) Behne: Die deutsche Baukunst seit 1850, zit. nach: Ochs: *Behne 1913-1946* (wie Anm. 22), S. 121.

In unserem Zusammenhang freilich ist der zweite Teil der Mahnung der interessantere. Er war unübersehbar auf Walter Gropius gemünzt, mit dem der Kritiker im Arbeitsrat für Kunst sowie beim Aufbau des Bauhauses zusammengearbeitet und von dem er sich in den ersten Nachkriegsjahren Impulse für eine Erneuerung der Baukunst erhofft hatte.<sup>30)</sup> In Gropius' Fall lagen die Dinge etwas komplizierter, weil er das Wechselspiel von Zweckerfüllung und Zwecksetzung, das Behne so vehement vertrat, mehr als jeder andere Architekt zu verkörpern schien. Mit dem Fagus-Werk konnte er einen vorbildlichen "sachlichen" Bau vorweisen, der sogar noch vor dem Ersten Weltkrieg entstanden war. Zugleich hatte er sich stets zur Lebenstotalität als dem Urgrund allen künstlerischen Schaffens bekannt. Architektur war aus seiner Sicht den gemeinschaftlichen geistigen – sozialen, religiösen und wirtschaftlichen – Zielsetzungen der Zeit verpflichtet, weil sie "in seelischen ideellen Bedürfnissen" wurzle und "seelische Bedürfnisse im Menschen" befriedige.<sup>31)</sup> Die Aufgabe des Künstlers liege, so Gropius, darin, diese seelischen Bedürfnisse mit "Hilfe sinnfälliger, materieller Mittel [...] zur Darstellung" zu bringen.<sup>32)</sup> Die entsprechenden Formen sollten zwar nicht willkürlich erfunden werden, sondern sich "mit Notwendigkeit aus den Lebensäußerungen der Zeit" ergeben. Sie waren jedoch in einer Weise zu kombinieren, zu wiederholen und zu variieren, dass sie in ihrer Einheitlichkeit wahrgenommen werden konnten. Die stilistische Geschlossenheit könnte dann auf das kollektive Empfinden zurückwirken und so einer einheitlichen Kultur den Weg bereiten.<sup>33)</sup> Hier freilich lag die Quelle permanenter Querelen zwischen Behne und Gropius. Während ersterer auf einer strukturellen Übereinstimmung von "Wirklichkeit" und Kunst insistierte und formale Analogien (und natürlich auch den Gedanken an einen Einheitsstil) kategorisch ablehnte, glaubte letzterer daran, dass die Kunst das Zeitempfinden nicht nur prägen, sondern auch visuell erfahrbar machen könnte.

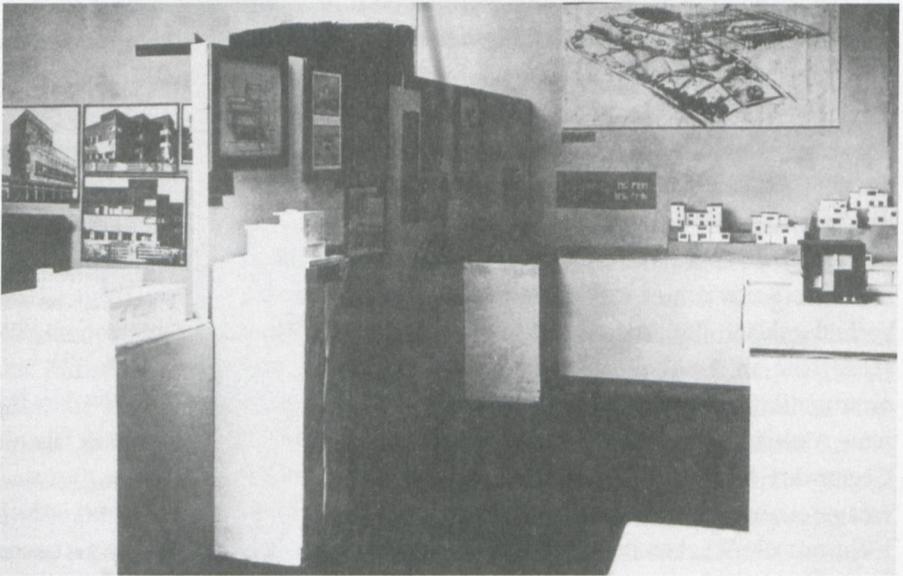
Wie Behne sein Modell, so modifizierte auch Gropius seine Werkbund-Ideale mehrmals, um sie dem Wandel der Zeiten anzupassen. Hatte er noch 1916 auf das Zusammenwirken aller Gattungen sowie von Kunst und Industrie gesetzt, um zu einem einheitlichen "Ausdrucksbild unserer modernen Lebensäußerungen", mithin einem "Stil" zu gelangen,<sup>34)</sup> so beschwor er nach Kriegsende die "Gnade des Himmels", durch die die Kunstwerke gleichsam ohne jedes Zutun des Künstlers entstünden,<sup>35)</sup> und sprach von der alles umfassenden religiösen Idee, die eines fernen Tages im Gesamtkunstwerk ihren "kristallischen Ausdruck" finden werde.<sup>36)</sup> Und als 1923 dann auch am Bauhaus nicht mehr für die Zukunft, sondern für die Gegenwart projektiert wurde und das Motto "Kunst und Technik – eine neue Einheit" die religiöse Utopie der Gründerjahre abgelöst hatte, erklärte er: "Das Weltgefühl einer Zeit kristallisiert sich deutlich in ihren Bauwerken, denn ihre geistigen und materiellen Fähigkeiten finden in ihnen gleichzeitig sichtbaren Ausdruck und für ihre Einheit oder Zerrissenheit geben sie sichere Zeichen. Ein lebendiger Baugeist, der im ganzen Leben eines Volkes wurzelt, umschließt alle Gebiete menschlicher Gestaltung, alle ‚Künste‘ und

Techniken in seinem Bereich.“<sup>37)</sup> Diesmal nannte er als treibende Kraft für das Gegenwartsempfinden neben dem technischen Fortschritt den Wunsch nach einer neuen „Welteinheit“, die sich um den „Ausgleich aller gegensätzlichen Spannungen“ bemühe und den alten Dualismus zwischen dem „Ich“ und dem „All“ abgelöst habe.<sup>38)</sup> Der „neue Baugeist“, wie ihn Gropius definiert, entspricht diesen Vorgaben Punkt für Punkt: Auf die Dominanz der Technik antwortet er mit der „Kühnheit neuer schwebender Konstruktionen“, auf den Wunsch nach einer Aufhebung aller Gegensätze mit der neuartigen Betonung der Horizontalen, „die das Schwergewicht ausgleichend aufzuheben strebt“, sowie einer Disposition der Massen, die „die tote Gleichheit der sich entsprechenden Teile in eine unsymmetrische, aber rhythmische Balance wandelt.“<sup>39)</sup> Mit diesen Parametern stand von vornherein fest, wie eine zeitgemäße Architektur auszusehen habe. Hier ging es nicht mehr um die Vielfalt an Anforderungen und deren optimale Abstimmung, sondern um gemeinsame formale Prinzipien – um klar definierte geometrische Baukörper über asymmetrischen Grundrissen, die auf jeden Baudekor verzichteten.

Deutlicher noch als im Text zeigten sich Gropius' Vorstellungen vom kommenden Einheitsstil in der Bauhaus-Ausstellung von 1923 (Abb. 41). Sie bot Gelegenheit, den neuen „Baugeist“ nicht nur zu verkünden, sondern ihn dem Publikum auch gleich vorzuführen. Dabei griff Gropius – schon in Ermangelung eigenen Materials – auf die Entwürfe der internationalen Architektenavantgarde zurück. Die Auswahl erfolgte im Wesentlichen nach formalen Kriterien; er werde, so hatte Gropius Behne im Vorfeld erklärt, „nur das Beste und in unserem Sinne Modernste an Architektur bringen, also eine profil- und ornamentlose, dynamische Architektur.“<sup>40)</sup> Weil aber die neue Architektur nur dann ihren Modellcharakter für die Gegenwart behaupten konnte, wenn sie sich möglichst voraussetzungslos und geschlossen präsentierte, fehlten nicht nur die Wegbereiter des Neuen Bauens – Peter Behrens, Hendrik Berlage, Henry van de Velde –, sondern auch all jene Architekten, die, wie Hugo Häring, Hans Scharoun oder Adolf Rading, nicht umstandslos in das modernistische Einheitsschema passten.<sup>41)</sup>

- 30) Vgl. Hans Lange: Adolf Behne, Walter Gropius und das Bauhaus. In: Bushart (Hrsg.): *Behne Essays* (wie Anm. 16), S. 89-115.
- 31) Walter Gropius: *Monumentale Kunst und Industriebau* (1911), abgedruckt in: Karin Wilhelm: *Walter Gropius Industriearchitekt*, Braunschweig und Wiesbaden: Vieweg, 1983, S. 116–120, hier S. 116.
- 32) Gropius: *Monumentale Kunst* (wie Anm. 31), S. 117.
- 33) Gropius: *Monumentale Kunst* (wie Anm. 31), S. 119.
- 34) Walter Gropius: *Vorschläge zur Gründung einer Lehranstalt als künstlerische Beratungsstelle für Industrie, Gewerbe und Handwerk* (1916), zit. nach: Hans Maria Wingerl: *Das Bauhaus 1919–1933* Weimar, Dessau, Berlin, Braunschweig: Rasch, 1962, S. 30.
- 35) Walter Gropius: *Manifest und Programm des Staatlichen Bauhauses in Weimar*, April 1919, abgebildet bei Wingerl: *Das Bauhaus* (wie Anm. 34), S. 38-41, hier S. 39.
- 36) Walter Gropius: *Ansprache an die Studierenden des Staatlichen Bauhauses*, Juli 1919, zitiert nach Wingerl: *Das Bauhaus* (wie Anm. 34), S. 45-46, hier S. 46.
- 37) Walter Gropius: *Idee und Aufbau des staatlichen Bauhauses*, in: Staatliches Bauhaus Weimar und Karl Nierendorf (Hrsg.): *Staatliches Bauhaus Weimar 1919–1923*, Weimar und München: Bauhausverlag, 1923, S. 7-17, hier S. 7.
- 38) Gropius: *Idee* (wie Anm. 37), S. 7.
- 39) Gropius: *Idee* (wie Anm. 37), S. 15.
- 40) Brief an Behne vom 12.5.1923; Bauhaus-Archiv Berlin, NL Behne.
- 41) Vgl. Adolf Behne: *Die Internationale Architektur-Ausstellung im Bauhaus zu Weimar*. In: *Die Bauwelt* 14, 1923, S. 533; zu Behnes Reaktion auf die Ausstellung vgl. Lange: Behne (wie Anm. 30).

Die Vorbereitungen zur Bauhaus-Ausstellung also hatten Behne veranlasst, im Vorfeld dem drohenden Schematismus den Kampf anzusagen. Die Feststellung: "Es gibt kein Problem der architektonischen Form. Die Form ist Produkt, ist Funktion der sachlichen Lösung"<sup>42)</sup> war gleichsam eine letzte Warnung. Was Behne dann am Bauhaus zu sehen bekam, bestätigte die bösen Vorahnungen voll und ganz. Nicht nur, dass er im "Haus am Horn" formale Anleihen bei niederländischen Architektenkollegen entdeckte und den geometrischen Grundriss des Musterhauses als starr und leblos empfand.<sup>43)</sup> Auch die Auswahl der Exponate der Internationalen Architekturausstellung erregte seinen Zorn. So sehr er die Suche nach einem "neuen europäischen Stil" unterstützte – so eindimensional hatte er sich das Ergebnis nicht vorgestellt.<sup>44)</sup> Enttäuscht konstatierte er: "Bei dem Studium der Bauhausausstellung hat man zuweilen das Gefühl als sei zum Maßstab für gut und schlecht allein der Schwur auf die Gerade und den rechten Winkel genommen worden. Pläne, die, sei es von der städtebaulichen Situation her [...], sei es von der genauen Erforschung der Funktionen her, zu einem Arbeiten mit sachlich einwandfreien Kurven gekommen sind, wurden ungerne gesehen, abgelehnt oder kaltgestellt".<sup>45)</sup> Dabei, so Behne, dürfe die Qualität eines Entwurfs niemals an formalen Prinzipien festgemacht werden – egal wie man diese Prinzipien definiere. "Stilisierung ist das sicherste Mittel, die Entwicklung eines Stiles zu vereiteln. Oberstes Gesetz ist nicht die Gerade – nicht einmal sie –, sondern die unbedingte Sachlichkeit und Notwendigkeit. Und dieses Gesetz kann



41/ Die Internationale Architektur-Ausstellung des Bauhauses, Weimar 1923.  
Reproduktion nach: Klaus-Jürgen Winkler: *Die Architektur am Bauhaus in Weimar*, Berlin & München: Verlag für Bauwesen, 1993, S. 141.

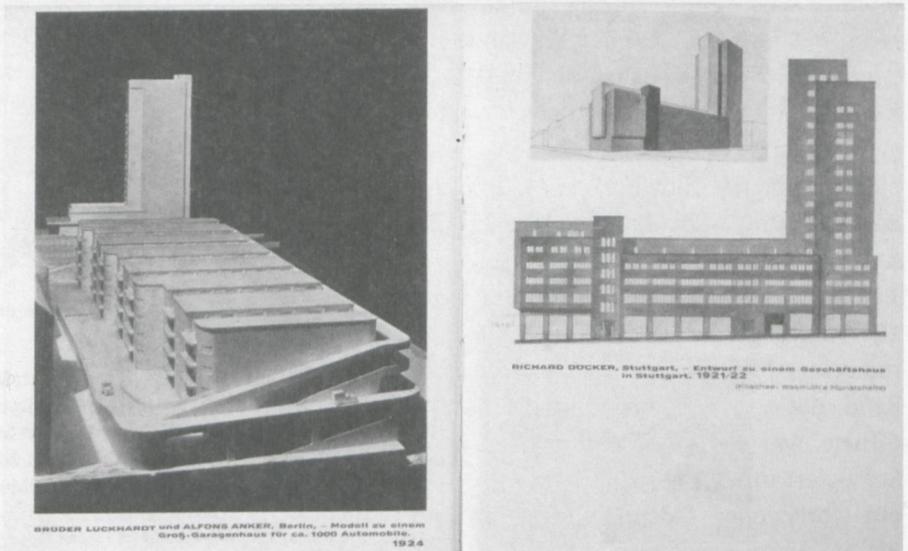
unter Umständen ein Abweichen von der Geraden und vom rechten Winkel, kann unter Umständen die Biegung fordern. Unter Umständen gilt also der Satz: "Die Gerade – das ist die Verkalkung."<sup>46)</sup> Die Geschlossenheit, die die Ausstellung geradezu plakativ behauptete, bedeutete für Behne den Beginn eines neuen Formalismus, die Objekt-Auswahl "schroffste Einseitigkeit"<sup>47)</sup>. Dem Freund warf er Verrat an der gemeinsamen Sache vor: "Es ist sehr bedauerlich, dass bei der Zusammenstellung des Materials nicht sachliches Interesse im Vordergrund stand, sondern der Wunsch, ein bestimmtes, scheinbar ultra-radikales Bild zu geben. Deshalb wird diese Ausstellung [...] nicht dazu beitragen, das Publikum zum Verständnis architektonischer Fragen anzuleiten [...]. Sie ist die Parade über eine Richtung [...] das heißt: durch die scheinradikale Einstellung des Bauhauses wird hier aus einem rein sachlichen Streben wiederum eine 'Richtung' gemacht."<sup>48)</sup>

Behne war nicht der einzige im Lager der Neuerer, der das Unternehmen kritisierte; auch eine Reihe von Architekten wandte sich gegen die voreilige Festlegung auf bestimmte Formprinzipien.<sup>49)</sup> Ungeachtet solcher Einwände waren mit der Internationalen Bauausstellung die Weichen für eine Außenwahrnehmung des "Neuen Bauens" gestellt, die nicht mehr Behne, sondern neben Gropius Autoren wie Ludwig Hilberseimer, Curt Walter Behrendt und Sigfrid Giedion bestimmten. Den Anfang jener Bücher, die implizit einem formalen "Baustil" das Wort redeten (auch wenn sie dies explizit in der Regel vermieden) machte Walter Gropius mit seiner *Internationalen Architektur*. Der schmale Band, der 1925 die Reihe der Bauhausbücher eröffnete, war als "Bilderbuch moderner Baukunst" konzipiert und sollte nach dem Willen des Autors ein "breitere[s] Laienpublikum" ansprechen.<sup>50)</sup> Bis zu einem gewissen Grad lässt er sich freilich auch als Verteidigungsschrift gegen die Kritik an der Bauhaus-Ausstellung lesen. Die Absage an die "sentimentale, ästhetisch dekorative Auffassung"

- 42) Behne: Architektur (wie Anm. 21). In einer wohl gleichzeitig in der Zeitschrift *MA* erschienenen Variante des Aufsatzes findet sich der Zusatz: "Der Stil ergibt sich nicht aus einem Kanon der Form, sondern aus dem Charakter der als Wirklichkeit genommenen Lebenserscheinungen." Adolf Behne: Architektur. In: *MA* 8, 1923, Nr. 5-6, o. S.
- 43) Adolf Behne: Das Musterwohnhaus der Bauhaus-Ausstellung. In: *Die Bauwelt* 14, 1923, S. 591-592, hier S. 592.
- 44) Seine eigene Vision eines "europäischen" Stils, die die Vielfalt nationaler Gegebenheiten mit in Betracht zieht, präsentierte er 1923 im Vorwort eines Ausstellungskatalogs: "Denn das scheint mir heute schon deutlich: daß der europäische Stil nicht kommen wird derart, daß man in Frankreich, Rußland, England, Holland, Deutschland gleich 'normal-europäisch' bauen und malen wird, so wie man etwa um 1890 überall ziemlich gleich international impressionistisch gemalt hat – vielmehr derart, daß gerade aus nationalen Bestimmtheiten sich ein faktisches Europa als übergeordnete Einheit mit Notwendigkeit ergibt – als eine Wirklichkeit und Einheit, die natürlich auf ihre Elemente gleichzeitig zurückwirkt." Adolf Behne: Einleitung. In: *El Lissitzky*. Katalog zur Ausstellung im Graphischen Kabinett J.B. Neumann, Berlin 1923.
- 45) Behne: Die Internationale Architektur-Ausstellung (wie Anm. 41), S. 533.
- 46) Behne: Die Internationale Architektur-Ausstellung (wie Anm. 41), S. 533.
- 47) Adolf Behne: Das Bauhaus Weimar. In: *Die Weltbühne* 19/2, 1923, S. 289-292, hier S. 291.
- 48) Behne: Das Bauhaus Weimar (wie Anm. 47), S. 291-292.
- 49) Vgl. Winfried Nerdinger: Standard und Typ: Le Corbusier und Deutschland 1920-1927. In: Stanislaus von Moos (Hrsg.): *L'Esprit Nouveau. Le Corbusier et l'industrie 1920-1925*, Ausst. Kat. Museum für Gestaltung Zürich, Zürich und Berlin: Ernst & Sohn, 1987, S. 44-53, hier S. 52.
- 50) Walter Gropius: *Internationale Architektur*, München: Langen, 1925, S. 5.

früherer Zeiten und das Bekenntnis zu einem "lebendige[n] Gestaltungswille[n], in der Gesamtheit der Gesellschaft und ihres Lebens wurzelnd", die Gropius seinen Ausführungen voranstellte, konnten geeignet erscheinen, den Formalismus-Vorwurf zu entkräften. Ähnliches gilt für die Beschreibung der Faktoren, die das Bauwerk bestimmen: Material, Konstruktion und Funktion werden als "Träger" eines geistigen Willens charakterisiert, der sich in den Proportionen des Baues niederschlägt und diesem ein "eigene[s], geistige[s] Leben über seinen Nützlichkeitswert hinaus"<sup>51)</sup> verleiht. Es ist nun dieser geistige Wille, der – gleichsam unabsichtlich – das einheitliche Erscheinungsbild entstehen lässt. Denn er führt nur eine allgemeine Tendenz zur Vereinheitlichung, allerorten in Angleichung der Lebensbedingungen durch Weltverkehr, Welttechnik und Welthandel zu beobachten, weiter: "Das Werk trägt [...] die Handschrift seines Schöpfers. Aber es ist irrig, daraus die Notwendigkeit zur Betonung des Individuellen um jeden Preis zu folgern. Im Gegenteil, der Wille zur Entwicklung eines *einheitlichen* Weltbildes, der unsere Zeit kennzeichnet, setzt die Sehnsucht voraus, die geistigen Werte aus ihrer individuellen Beschränkung zu befreien und sie zu *objektiver Geltung* emporzuheben. Dann folgt die Einheit der äußeren Gestaltungen, die zur Kultur führen, von selbst nach."<sup>52)</sup>

Vorgestellt wurde die behauptete Einheit anhand der Fotos, die wiederum nach formalen Gemeinsamkeiten zusammengestellt waren. Das Konglomerat von Kindergärten, Fabriken, Flughäfen, Garagen, Geschäfts- und Wohnhäusern,



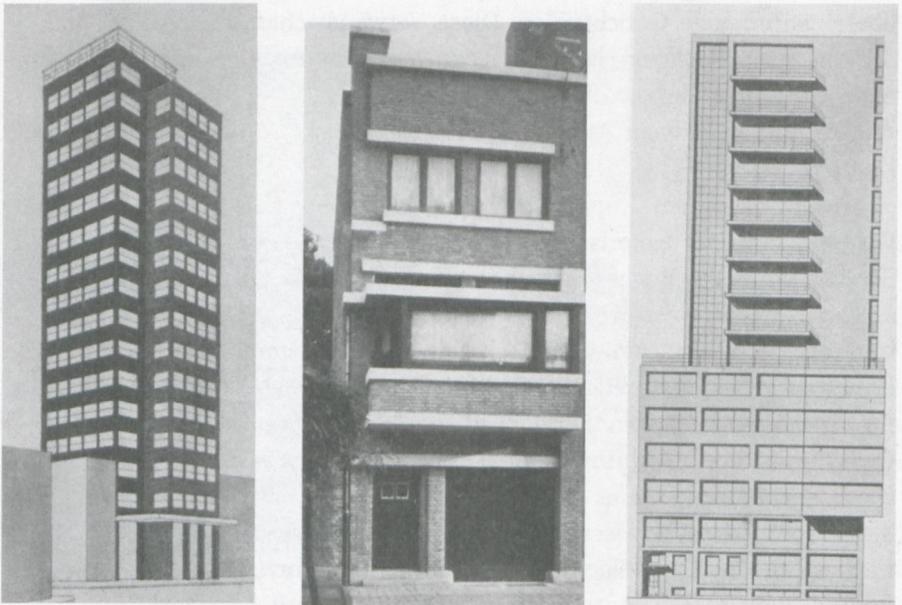
42/ Walter Gropius: *Internationale Architektur*, München: Langen, 1925, S. 25 und 26 (links Brüder Luckhardt und Alfons Anker: Modell Großgaragenhaus, 1924; rechts Richard Döcker: Entwurf Geschäftshaus Stuttgart, 1921/22).

von Modellen, Zeichnungen und ausgeführten Projekten sollte den Anschein erwecken, als folgten alle Bauten den gleichen gestalterischen Prinzipien, unabhängig von Realisationsgrad, Funktion und Ort. So steht auf einer Doppelseite Frank Lloyd Wrights Larking Building neben einem Kornsilo in Minneapolis, das Modell für ein Parkhaus (Brüder Luckhardt und Alfons Anker) neben dem Entwurf für ein Geschäftshaus (Richard Döcker, Abb. 42), Willem Marinus Dudoks Schule in Hilversum neben Gropius' Modell für ein Doppelhaus der Dessauer Bauhaus-Siedlung und das Modell für einen Kindergarten (wiederum Gropius mit Adolf Meyer) neben dem Entwurf für ein Kraftwerk (Heinrich Kosina). Grundrisse oder weitergehende Erklärungen fehlen; sie hätten in dieser Synopse mit ihrem Anspruch auf Allgemeingültigkeit auch nur als Störfaktoren gewirkt. Schließlich ging es mittlerweile nicht mehr nur um eine moderne Formsprache, sondern auch um die Leitfunktion der Baukunst auf dem Weg zu einem einheitlichen Weltbild. Mögliche Einwände gegen seine Interpretation der Gegenwartsarchitektur wischte Gropius mit dem Hinweis auf die Überzeugungskraft des visuellen Befunds vom Tisch: "Die nach besonderer Auswahl abgebildeten Werke tragen neben ihren verschiedenen individuellen und nationalen Eigentümlichkeiten gemeinsame, für alle Länder übereinstimmende Gesichtszüge. Diese Verwandtschaft, die jeder Laie feststellen kann, ist ein Zeichen von zukunftsweisender Bedeutung und Vorbote eines allgemeinen Gestaltungswillens von grundlegend neuer Art, der seine Repräsentanten in allen Kulturländern der Erde findet." 53)

Der Erfolg schien Gropius Recht zu geben, und so ging er die Form-Frage in der editorischen Notiz der zweiten 1927 erschienenen Auflage des Buches mit sehr viel mehr Selbstbewusstsein an. Auch wenn er das Wort "Stil" weiterhin vermied und lieber vom "Baugeist" sprach, ließ er doch keinen Zweifel daran, dass er sich in seiner Interpretation der Gegenwartsarchitektur durch Entwicklung der letzten Jahre bestätigt fühlte: "Damals erst Geahntes ist heute festumrissene Wirklichkeit: Das Gesicht der modernen Bauten, wie es sich in den zahllosen Publikationen der germanischen, slawischen und lateinischen Länder manifestiert, ist in den Hauptzügen übereinstimmend. Während Gotik, Barock, Renaissance einst intereuropäische Geltung besaßen, beginnt der neue Baugeist unseres technischen Zeitalters unaufhaltsam die ganze zivilisierte Welt zu erobern, getragen von den kühnen Errungenschaften der internationalen Technik." 54)

- 51) Gropius: *Internationale Architektur* (wie Anm. 50), S. 6-7.
- 52) Gropius: *Internationale Architektur* (wie Anm. 50), S. 7 (Hervorhebung aus dem Original übernommen).
- 53) Gropius: *Internationale Architektur* (wie Anm. 50), S. 5.
- 54) Walter Gropius: *Internationale Architektur*, Faks. Nachdruck der Ausgabe von 1927, Mainz: Kupferberg, 1981, S. 7.

Mit der *Internationalen Architektur* war ein neuer Typ von Architektur-Buch entstanden, in dem das entscheidende Argument nicht der Text, sondern das Bild lieferte. Als Beispiel sei hier nur Ludwig Hilberseimers *Internationale neue Baukunst* aus dem Jahr 1927 erwähnt, die mit einer ähnlichen Doppelstrategie und ähnlichen Bildzusammenstellungen operiert (Abb. 43). Wie Gropius führte auch Hilberseimer das Neue Bauen auf Bedingungen zurück, die sich aus Material, Funktion und Konstruktion, aus wirtschaftlichen und soziologischen Faktoren ergeben; auch nach Hilberseimer bleibt es dem "schöpferische[n] Wille[n] des Architekten"<sup>55)</sup> vorbehalten, die Anforderungen in Bezug zueinander zu setzen und in ein harmonisches Gleichgewicht zu bringen. Dieser Harmonie liege freilich "kein Stilschema zugrunde, sondern sie ist der jeweilige Ausdruck der gegenseitigen Durchdringung aller Elemente unter der Herrschaft eines gestaltenden Willens. Der neuen Baukunst liegen daher keine Stilprobleme, sondern Bauprobleme zugrunde." Dass die Abbildungen gleichwohl einen Einheitsstil suggerieren, ist durchaus gewollt, wird aber nicht mit der Auswahl der Beispiele, sondern mit der Gleichartigkeit der Verhältnisse begründet: "So wird auch die überraschende Übereinstimmung der äußeren Erscheinungsform dieser internationalen neuen Baukunst verständlich. Sie ist keine modische Formenangelegenheit, wie vielfach angenommen wird, sondern elementarer Ausdruck einer neuen Baugesinnung. Zwar vielfach dif-



43/ Ludwig Hilberseimer: *Internationale neue Baukunst*, Stuttgart: Hoffmann, 1927, S. 41 (links Adolf G. Schneck, Entwurf Neues Tagblatt, Stuttgart; Mitte: Huib Hoste: Wohnhaus Brüssel; rechts: V. Obrtel: Entwurf Hochhaus, Prag).

ferenziert durch örtliche und nationale Besonderheiten und durch die Person des Gestalters, im ganzen aber das Produkt gleicher Voraussetzungen. Daher die Einheitlichkeit ihrer Erscheinungsform. Ihre geistige Verbundenheit über alle Grenzen hinweg."

Die Folgen dieser Strategie lassen sich an zahlreichen Schriften zu neuer Architektur bis hin zum *International Style* von Hitchcock/Johnson verfolgen.<sup>56)</sup> Ganz unmittelbar sind sie an dem 1927 anlässlich der Stuttgarter Weißenhofsiedlung erschienenen Büchlein *Der Sieg des neuen Baustils* von Walter Curt Behrendt zu beobachten. Während Gropius und Hilberseimer die Beweislast in der Stilfrage den Abbildungen zugeschoben und es letztlich dem Leser überlassen hatten, daraus einen Formenkanon des Neuen Bauens abzuleiten, operiert Behrendt bereits unverhohlen mit einem Stilbegriff, der sich über formale Merkmale definiert. Handle es sich doch bei der modernen Architektur "in der Regel um Gebilde von einfach strenger Form und übersichtlichem Aufbau, mit glatten, flächigen Mauern, mit durchweg flachem Dach und geraden Umrißlinien", deren Gliederung durch eine "Stufung der Baumassen" und die Anordnung der Fenster- und Türöffnungen erfolge (Abb. 44).<sup>57)</sup> Diese Erscheinungsform ist für Behrendt keine künstlerische Entscheidung mehr, sondern einerseits die "selbstverständliche Folge" einer veränderten geistigen und technischen Problemstellung,<sup>58)</sup> andererseits eine Rückkehr zu den elementaren Gesetzen der Gestaltung. Beides läuft auf das selbe hinaus, nämlich auf eine Angleichung von Architektur an die Erzeugnisse der industriellen Massenproduktion, die dem gleichen gestalterischen Prinzip verpflichtet sind: "Eine Baukunst, die ein lebendiger Bestandteil unserer Zeit sein soll und ein wahrheitsgetreuer Ausdruck unseres neuen Lebensgefühls kann nicht anders aussehen, kann nicht wesensanders sein, als unsere Maschinen, unsere Apparate, unsere Flugzeuge und Automobile. Sie kann nicht gefälliger, nicht poetischer, nicht stimmungsvoller sein, als unsere Elektromotoren, unsere Turbinen und unsere Planetarien. Aber sie wird ebenso intuitiv, so visionär, so schöpferisch sein können wie diese: eine andere, nicht weniger wunderbare Emanation des menschlichen Geistes."<sup>59)</sup>

Angesichts dieser Entwicklung sah sich Behne aus der Position eines Wegbereiters der modernen Architektur gedrängt; seine Rolle wurde die des ständigen Mahners, der mit wechselndem Elan und (je nach Adressatenkreis) auch wechselnder Schärfe gegen die Formalisierung des Neuen Bauens zu Felde zog. Sein berühmtestes Buch, *Der moderne Zweckbau*, 1923 vollendet, aber

55) Ludwig Hilberseimer: *Internationale neue Baukunst*, Stuttgart: Hoffmann, 1927, o. S. – Die folgenden Zitate ebenda.

56) Vgl. Werner Oechslin: Gropius zwischen Stil und Geschichte. In: Werner Oechslin: *Moderne entwerfen. Architektur und Kulturgeschichte*, Köln: DuMont Buchverlag, 1999, S. 229-241.

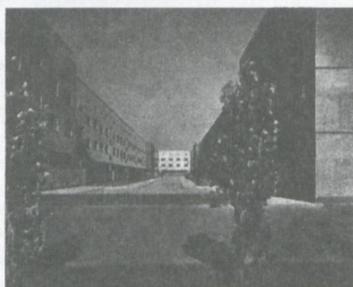
57) Walter Curt Behrendt: *Der Sieg des Neuen Baustils*, Stuttgart: Wedekind, 1927, S. 5.

58) Behrendt: *Der Sieg* (wie Anm. 57), S. 3.

59) Behrendt: *Der Sieg* (wie Anm. 57), S. 60.



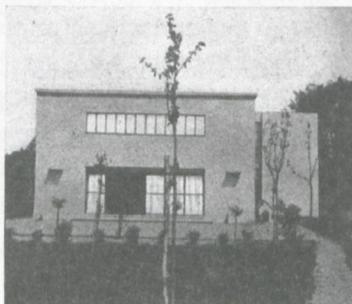
1



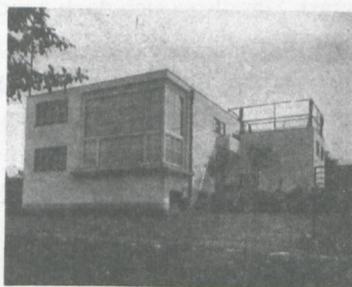
2



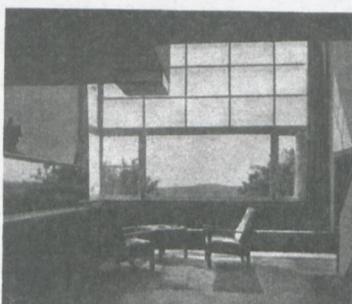
3



4



5



6

4

44/ Walter Curt Behrendt: *Der Sieg des Neuen Baustils*, Stuttgart: Wedekind, 1927, S. 4 (Abb. von Bauten von Rühl [1 und 2], Bruno Taut [3], Le Corbusier [4] und Ernst May [5 und 6]).

erst 1926 erschienen, präsentiert sich noch als vergleichsweise vorsichtiges Plädoyer für eine Architektur, die nicht nur zu einem Ausgleich der "Sachen" findet, sondern auch zu einem Kompromiss zwischen der Form, sprich dem "Spieltrieb", und dem Zweck, hier im Sinne von "Werkzeug" verstanden, zwischen dem "Rationalismus", der die Form zur Norm erhebt und dem "Funktionalismus", der den Bau so sehr den jeweiligen Bedürfnissen anpassen möchte, dass er jede darüber hinausgehende städtebauliche, zeitliche oder soziale Verbindlichkeit negiert. Für sich bestehen kann weder die eine noch die andere Position. Denn während die Form Gefahr läuft, zum Schema zu erstarren, bleibt die einseitige Zweckorientierung zeit- und personengebunden.<sup>60)</sup> Gropius taucht hier bezeichnenderweise nur unter der Rubrik ‚Wegbereiter der neuen Architektur‘ auf, nicht aber unter den Protagonisten des aktuellen Baugeschehens.<sup>61)</sup> Präsent ist er gleichwohl, und das nicht nur in der wohlbekannten Kritik an schematischen Grundrissgestaltungen. Auch seine Hoffnung, dass sich aus einheitlichen Bedingungen notwendigerweise eine einheitliche Baugestalt entwickeln werde, wird thematisiert – und verworfen. Hellsichtig wies Behne darauf hin, dass auch das Einheitsstreben letztlich nur eine Variante des ästhetischen Konzepts sei, mithin unvereinbar mit einer "sachlichen" Bearbeitung der Bauaufgabe: "Die Forderung einer Einheit ist durchaus eine elementar-ästhetische oder künstlerische Forderung, und annehmen, daß alle streng sachlich geschaffenen Werke ‚von selbst‘ eine Einheit bilden würden, auch wenn sie jedes für einen luftleeren Raum ausgearbeitet sind, heißt einen Trugschluß begehen – schon deshalb, weil es sich ja keineswegs allein um das Zusammen von Neubauten handelt, sondern ebensosehr um ein Zusammen mit der landschaftlichen oder städtebaulichen Umgebung."<sup>62)</sup>

Die versöhnliche Tonlage, die der *Moderne Zweckbau* trotz solcher Seitenhiebe anschlägt, sucht man bei Behnes nächster Buchpublikation *Neues Wohnen - neues Bauen* vergeblich. 1927 erschienen, kann sie in jeder Hinsicht als Protest gegen die Einheitsfront der Bilderbücher verstanden werden. Programmatisch ist schon der Titel, der bewusst das "Wohnen" vor dem "Bauen" nennt, weil "das Bauen vom Wohnen, das heißt vom Menschen, abhängig ist."<sup>63)</sup> Programmatisch ist auch die Widmung an Heinrich Zille, den Dokumentaristen der Berliner Wohnungselends (Abb. 45), programmatisch das heterogene Bild des Neuen Bauens, das die Bauten von Karl Schneider, Le Corbusier, Richard Döcker,

60) Adolf Behne: *Der moderne Zweckbau* (1926), Neuauflage (Ulrich Conrads Hrsg.) Berlin: Bauwelt-Fundamente 1964, S. 64; vgl. Jochen Meyer: Adolf Behne und das Problem der Form. "Der moderne Zweckbau" als Beitrag zur Architekturtheorie. In: Bushart (Hrsg.): *Behne Essays* (wie Anm. 16), S. 197-227.

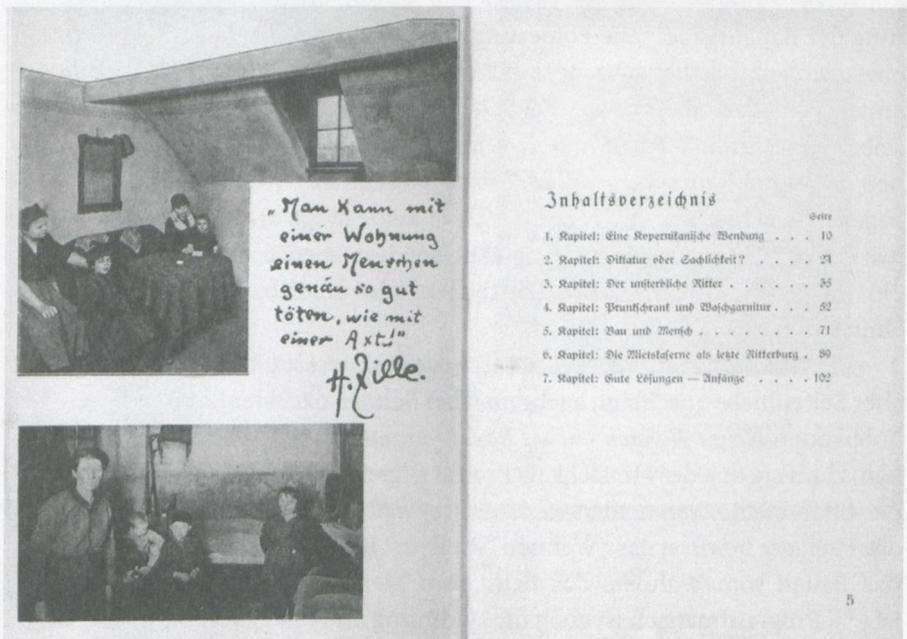
61) Für die "Funktionalisten" werden Scharoun und Häring genannt, für die "Rationalisten" Le Corbusier und für den "Kompromiss" Mies van der Rohe und die De Stijl-Künstler.

62) Behne: *Der moderne Zweckbau* (wie Anm. 60), S. 67.

63) Adolf Behne: *Neues Wohnen - neues Bauen*, Leipzig: Hesse & Becker, 1927, S. 7.

Franz Schuster und anderen im Abbildungsteil zeichnen, programmatisch der Schlusssatz: "Das größte Kunstwerk gibt, wer für die meisten Menschen ein Maximum an Menschenwürde schafft."<sup>64</sup>) Behne hatte sich mittlerweile von der Kompromissformel des *Zweckbaus* verabschiedet. Nicht im Ausgleich zwischen Funktion und Form sah er nun die Herausforderung an den Architekten, sondern einzig und allein in der Schaffung besserer Lebensverhältnisse, und zwar in Abstimmung mit den Bedürfnissen der Mieter. Konkret hieß das: größtmögliche Wohnqualität bei größtmöglicher Einfachheit und Nüchternheit. Die Definition der "Sachen" erhielt damit eine soziale Ausrichtung. Jetzt hieß es: "Jede Sache ist Knüpfungspunkt, Kreuzpunkt in den Beziehungen zwischen Mensch und Mensch. Wer also die Sache wirklich erfasst und gestaltet, faßt und gestaltet nicht nur den einzelnen Menschen, sondern faßt und gestaltet das Wichtigste von allem: die Beziehungen zwischen den Menschen."<sup>65</sup>) Als "neue Arbeit" wollte Behne nur akzeptieren, was diesem Ziel diene; alles andere stellte er unter das Verdikt einer "neuen Mode".<sup>66</sup>)

Freilich musste Behne schon bald erkennen, dass nicht nur die Konzentration auf die "Sachen", sondern auch Einfachheit und Nüchternheit zum Selbstzweck und damit zum Stilmittel werden konnten. Wieder war es Gropius, dessen Architektur ihn zum Protest herausforderte. Schon anlässlich der Eröffnung des Dessauer Bauhauses hatte er leise Zweifel angemeldet, ob bei der Ge-



45/ Adolf Behne: *Neues Wohnen – neues Bauen*, Leipzig: Hesse & Becker, 1927, o. S. (Inhaltsverzeichnis).

staltung des neuen Schulgebäudes und der Meisterhäuser, deren Qualität er sehr wohl zu schätzen wusste, der Einsatz der neuen Materialien, Techniken und Konstruktionsmethoden wirklich in jedem Fall "sachlich" motiviert gewesen und ob er wirklich in jedem Fall der Verbesserung des sozialen Miteinanders dienlich sei.<sup>67)</sup> Nach der Fertigstellung der Siedlungen Siemensstadt (Berlin) und Dammerstock (Karlsruhe) erhielt seine Kritik neue Nahrung: Nicht nur, dass Gropius in Siemensstadt Fassadenmimikry betrieb, indem er die Fenster der Kleinstwohnung optisch zu schnittigen Fensterbändern zusammenschloss und so die Struktur des Baus verunklärte;<sup>68)</sup> auch die Normierung des Wohnungsbaus in Dammerstock zeigte in der Monotonie einer Zeilenbauweise, die dem Bewohner "optimale" Wohnverhältnisse aufzwingt, stilbildende Wirkung. Mit dem ihm eigenen Mut zum Dissens wies Behne darauf hin, dass hier "Sachlichkeit" zur Form erstarrt sei – freilich zu einer Form, die nicht einmal mehr an den guten Geschmack appelliere, sondern sich als blanker Utilitarismus gebärde. Dabei gäbe es doch gar "kein größeres Mißverständnis als zu meinen, sachlich sei eine Lösung nur, wenn sie nach dem laufenden Band schmecke und rieche, billig und lieblos und möglichst mechanisch sei."<sup>69)</sup> Und wieder mahnte der Kritiker: "Daß der moderne Architekt die Vorteile der Normierung und Typisierung unter keinen Umständen übersehen darf, haben wir schon betont und ist ganz selbstverständlich, Aber diese Momente zu den ausschließlich stilbildenden Faktoren zu machen, scheint mir kurzfristig. Auch diese Dinge sind immer nur Mittel zum Zweck – und der Zweck ist und bleibt der Mensch."<sup>70)</sup> Noch harscher fiel sein Kommentar zur Luxusvariante des Wohnungsbaus aus, wie sie 1931 auf der Berliner Bau-Ausstellung zu besichtigen war. Die Besessenheit für kahle, weite, monochrome Räume in unterschiedlichen Graustufen, die die Architekten hier an den Tag legten, die Dominanz der Materialien Glas und Stahl waren ihm Indizien für eine Krise der Architektur, die sich selbst zum schönen Bild degradiert hatte, statt sich mit den Bedürfnissen ihrer potentiellen Nutzern auseinanderzusetzen. Diese Architektur sei ganz offensichtlich von dem Wunsch beherrscht, "sich in einem leopardenfellbespannten Stahlsessel zur Ruhe zu setzen, im Besitze eines Stiles, der nicht weniger pretiös, vielleicht auch für die Nachwelt nicht weniger komisch ist, als der Makartstil."<sup>71)</sup>

Als Abweichler argumentierte Behne aber auch an anderer Stelle: in der Debatte um den Internationalismus. Während sich

- 64) Behne: *Neues Wohnen* (wie Anm. 63), S. 101.
- 65) Behne: *Neues Wohnen* (wie Anm. 63), S. 34.
- 66) Behne: *Neues Wohnen* (wie Anm. 63), S. 14.
- 67) Adolf Behne: Das Bauhaus in Dessau. In: *Reclams Universum* 43, 1926/27, S. 318-319, hier S. 318.
- 68) Adolf Behne: Ein neuer Wohnbautyp. In: *Acht Uhr Abendblatt*, 5.9.1930.
- 69) Adolf Behne: Dammerstock. In: *Die Form* 5, 1930, S. 163-166, hier S. 165.
- 70) Adolf Behne: "Kollektiv" und "En gros". In: *Wohnungswirtschaft* 7, 1930, S. 406-408, hier S. 407.
- 71) Adolf Behne: Abteilung "Die Wohnung unserer Zeit". In: *Zentralblatt der Bauverwaltung* 51, 1931, S. 733-734, hier S. 734.
- 72) Adolf Behne: Nationales und Internationales im Neuen Bauen. In: *Moderne Bauformen* 30, 1931, S. 209-212, Zitat S. 209.
- 73) Behne: Nationales und Internationales (wie Anm. 72), S. 212.
- 74) Paul Schmitthenner: *Baugestaltung*. 1. Folge: *Das deutsche Wohnhaus*, Stuttgart 1932, S. 6.
- 75) Schmitthenner: *Das deutsche Wohnhaus* (wie Anm. 74), S. 8.

zu Beginn der dreißiger Jahre die Mehrzahl der modernen Architekten auf den Kurs von Gropius' *Internationaler Architektur* eingeschworen hatte, wies er mit einer gewissen Penetranz auf die nationalen Wurzeln des Neuen Bauens hin, wobei er das nationale Element nicht aus der historischen Entwicklung ableitete, sondern es als Konsequenz eines "sachlichen Ansatzes" betrachtete. International sei der historistische Eklektizismus gewesen, der glaubte, Heimatbezüge über die Fassadengestaltung suggerieren zu können. Wer hingegen die Rückbesinnung auf die Elemente künstlerischen Schaffens ernst nehme, wer "gegen Akademie und Rezept, für die ursprüngliche Empfindung, für die Reinheit der Farbe und die Zeichnung, für die Wahrheit des Klangs" eintrete, der wende sich "der Erde und dem Volk" zu, weil er die Bedingungen des Bauplatzes, die Umgebung, die lokale Bautradition, die Licht- und die Wetterverhältnisse mit in Betracht ziehe. Daher sei die moderne Baukunst national, wobei das "Moment des Heimatlichen" nicht die Formen, sondern im Umgang mit den Gegebenheiten liege.<sup>72)</sup> Die nationale Komponente ausschließen zu wollen, könne doch nur heißen, vollklimatisierte Wolkenkratzer ohne Fenster zu errichten.<sup>73)</sup> Nationale Kategorien waren Behne nie fremd gewesen; er hatte sie auch schon früher bemüht, wenn es aus seiner Sicht der Sache der Moderne dienlich sein konnte. Hier opponierte er allerdings nicht nur ein letztes Mal gegen Gropius' Einheitsentwurf und das Menetekel einer Architektur, die sich die Beliebigkeit zur Aufgabe gemacht hat, sondern versuchte zugleich, das "Neue Bauen" vor den Verunglimpfungen rechter Ideologen zu wahren. Sie meldeten sich schon zu Wort. Ein Jahr vor der nationalsozialistischen "Machtübernahme", also noch bevor die Moderne insgesamt als Produkt einer dekadenten "Systemzeit" gebrandmarkt wurde, griff Paul Schmitthenner in seiner Publikation über *Das deutsche Wohnhaus* die Gleichung von der Architektur als "gestaltetem Leben" in leicht abgewandelter Form auf, um sie gegen das "Neue Bauen" zu wenden. "Architektur", so liest man hier, "ist gestalteter Zeitgeist und darum ist die Baukunst einer Zeit der beste Gradmesser für ihre Kultur schlechthin".<sup>74)</sup> Die "Wohnmaschine" war für Schmitthenner freilich nicht im positiven Sinne Ausdruck der modernen Gesellschaft, sondern – ähnlich wie der Elektrische Stuhl oder das Massensterben im Weltkrieg – Indikator eines Kulturverfalls, der von Faktoren bestimmt werde wie: "Rechnender Verstand, Maschine, Masse, Kollektivismus".<sup>75)</sup> Statt auf die Auseinandersetzung mit einer fortschrittsgeprägten Welt setzte er auf polarisierend auf "Gefühl, blutwarmes Leben, Mensch, Persönlichkeit" und – auf Goethes Gartenhaus.