



Adolf Behne, Der moderne Zweckbau, 1926. Schutzumschlag mit El Lissitzkys »Wolkenbügel«

Bernd Nicolai

Der »Moderne Zweckbau« und die Architekturkritik Adolf Behnes

Adolf Behnes »Moderner Zweckbau«, im Oktober 1923 geschrieben, aber erst 1926 in München unter der Herausgeberschaft von Dagobert Frey erschienen, ist ein später Klassiker geworden. Es war kein Buch für breite Massen, wie »Neues Wohnen – Neues Bauen«, das 1927 erschien, sondern ein Tip für die Avantgarde-Spezialisten. Und dennoch, Behne hat sich gleich zu Beginn der neuen Architekturbewegung der »klassischen Moderne« nach 1922 an die Spitze dieser Bewegung gesetzt mit einer für uns heute ungewöhnlich scharfsinnig anmutenden Kategorisierung der verschiedenen Richtungen: den Funktionalisten, den Rationalisten und den Utilitaristen. Diese Begrifflichkeit überlebte das kurze Jahrzehnt des Neue Bauens in Mitteleuropa nicht. Wir würden heute von Organikern, Rationalisten und Funktionalisten sprechen.

Diese noch zu erläuternden Behneschen Ordnungsbegriffe der moderner Architektur machen seinen Ansatz deutlich, von der Entwurfsmethode auszugehen und sich nicht auf stilistische Zuweisungen einzulassen. Deutlich wird aber auch sein eigenener Paradigmenwechsel seit 1921/22. Behne hob angesichts der neuen niederländischen Baukultur, vertreten in den Zeitschriften »De Stijl« und »Wendingen« sowie besonders durch Jacobus Johannes Pieter Oud, nicht nur das »sachliche« neue Bauen aufs Panier, sondern schwor scheinbar abrupt dem neo-romantischen Gesamtkunstwerk ab, das er noch in der »Wiederkehr der Kunst« 1919 und im »Ruf zum Bauen« 1920 emphatisch proklamiert hatte, um nun mit Seitenblick auf Dadaismus, Heinrich Zille und die »Neue Sachlichkeit« die Kunst endgültig im Leben zu verankern. Diese Position sollte in der hymnischen Verehrung von Hannes Meyers programmatisch »kunstloser« Bundesschule des Allgemeinen Deutschen Gewerkschaftsbunds in Bernau 1928 einen Höhepunkt erfahren.

Schon der Titel »Der moderne Zweckbau« verdient Beachtung. »Modern« war das Epitheton, das die Dynamik des Augenblicks ausdrückte – »être absolument moderne«¹ war das Schlagwort im Gefolge der Pariser Weltausstellung von 1889. »Modern« in bezug auf Architektur erschien erstmals 1896 in Otto Wagners Manifest »Moderne Architektur«. Dessen vierte Auflage war angesichts des »Sieges« der modernen Bewegung 1914 unter dem sozusagen entschärften Titel »Die Baukunst unserer Zeit« erschienen, eine Einbindung in die Werkbund-Diskussion um Baukunst und Stilwillen vor dem Ersten Weltkrieg. Auch der Begriff des »Zweckbaus« zeigt Behnes Herkunft aus dem architektonischen Diskurs nach der Jahrhundertwende.

Mit dem »Handbuch der Architektur« und dem »Handbuch des Ingenieurbaus« waren seit ca. 1890 zwei große Reihenwerke, die die jeweiligen Baugattungen allumfassend vorstellten, im Erscheinen. Der Hochbau wurde durchwegs der Baukunst zugerechnet, während der Ingenieurbau in die Kategorie des Nutzbaus fiel. Er wurde aber immer stärker von den Architekten beachtet, weil Konstruktion, Form und Raumbildung auf ein Prinzip zurückgeführt wurden, den Zweck.² »Zweckbauten« changierten zwischen Ingenieurbauten und moderner Baukunst mit ihren neuen Bautypen, wie Bahnhöfen und Flughäfen, Kraftwerken und Verkehrsbauten. Sie waren gerade »diejenigen, an denen man das neue Bauen am deutlichsten zeigen kann.«³ »Zweckbau« basierte nicht auf Funktion allein, »Zweckbau« war bewußte Gestaltung. Es war ein übergreifender Gattungsbegriff, der die von Otto Wagner geforderte Versöhnung von Ingenieur und Architekt nun auf einer gleichwertigen Ebene implizit einforderte. Behne reihte sich nicht in die Pamphlete und Ismen seiner Zeit ein (Funktionalismus), verwandte aber auch nicht den Begriff »Architektur«, wie Gropius in der »Internationalen Architektur«, oder des »Neuen«, wie etwa beim »Neuen Bauen«, das er 1920 ganz anders – in einem expressionistischen, künstlerischen Sinne – benutzt hatte.

Der »Moderne Zweckbau« ließ sich schon vom Titel her nicht auf eine bevorzugte Architekturnrichtung festlegen; er vermied alles, was den Anschein eines neuen Stils hervorrufen konnte. »Formengesetze [...] sind doch fraglos das sekundäre Element.« (S. 9) Er wollte eine neue Bewegung umreißen, die als Grundlage die »werkzeughafte Funktion« des Baus respektierte: »Das Zurückgehen auf den Zweck wirkt immer wieder revolutionierend, wirft tyrannisch gewordene Formen ab, um aus der Besinnung auf die ursprüngliche Funktion aus einem möglichst neutralen Zustand eine verjüngte, lebendige atmende Form zu schaffen.« (S. 9 f.) Dieser offene Ansatz entsprach der kulturellen Übergangsphase zwischen 1922 und 1926. Vom Anspruch her verfolgte Behne nichts weniger, als eine Generation nach Otto Wagner und Hermann Muthesius die entscheidende theoretische Plattform einer neuen Baugesinnung zu formulieren.

Dabei vertrat er keinen konsistenten architektonischen Formbegriff, und dies läßt ihn im Rückblick ungeeignet erscheinen, als Propagandist des neuen Baustils, wie ihn Walter Curt Behrendt 1927 gefeiert hat, zu dienen. Vielmehr stand seine fortgesetzte Formalismuskritik nach 1928 in einem fundamentalen Gegensatz zu den Vereinheitlichungstendenzen, die schließlich 1932 zur kunsthistorisch sanktionierten Einordnung als »Internationaler Stil« durch Henry Russell Hitchcock und Philip Johnson führen – übrigens auch im Gegensatz zu der Richtung, die, wie Alexander Schwab 1930 im »Buch vom Bauen«, Architektur allein soziologisch fundieren wollte. Will man dem Architekturhistoriker und -kritiker Behne gerecht werden, so müssen auch seine Anfänge, muß die Auseinandersetzung mit dem Werkbund als Vorlauf zum »Modernen Zweckbau« thematisiert werden. Behne selbst schlug im »Modernen Zweckbau« die Brücke zwischen der »ersten Moderne« um 1900/1910 und der

zweiten Generation, die nach 1920 wirksam werden sollte, und er nahm 1922 überraschenderweise die Position von Muthesius im Werkbund-Streit von 1914 auf.⁴

Das verspätete Erscheinen des »Modernen Zweckbaus« beraubte das Buch nicht nur seiner Wirkung als furioser Auftakt der Bewegung des Neuen Bauens, es verschüttete auch den europäisch angelegten Querschnitt der Architektur bis 1923, der offenkundig macht, wie wenig führend Deutschland vor 1924 im Gegensatz zu der Phase 1924–1933 war, wie heftig dagegen experimentiert und Grundsätzliches debattiert wurde. »1922 existierte diese neue Architektur kaum, außer in Form von Entwürfen.«⁵ Der Blick ins benachbarte Ausland, insbesondere nach Holland, Rußland, in die Tschechoslowakei oder die USA, wo gebaut wurde, diente als Katalysator, schuf Querverbindungen und Einflüsse, derer man sich nach 1926 nicht mehr so recht bewußt sein wollte. Auch Frankreich war breit vertreten, aber mit der Generation vor Le Corbusier, nämlich den bahnbrechenden Werken und Entwürfen von August Perret und Tony Garnier vor dem Ersten Weltkrieg.

Die Schau gestohlen hat Behne bekanntlich ein anderer: Walter Gropius mit seinem ersten Bauhaus-Buch »Internationale Architektur« (1925), der die Parallelität jedoch »als eine Stärkung der beiderseitigen Interessen«, ohne »Prioritätskonkurrenz« bemäntelt.⁶ Damit bekamen die Architekten das Wort, und das Schwergewicht verlagerte sich auf den Bildteil, weg vom Text. Der komplexen Argumentation eines Behne wird Bekenntnishaftes entgegengesetzt: »Die Baumeister dieses Buches bejahen die heutige Welt der Maschinen und Fahrzeuge und ihr Tempo. Sie streben nach immer kühneren Gestaltungsmitteln, um die Erdenträgheit in ihrer Wirkung und Erscheinung zu überwinden«, leitet Gropius im Nachklang der Manifeste des Expressionismus sein Buch ein und verweist ferner darauf, daß »die geistige Welt« dem Bau »erst die Spannung [...] über seinen eigenen Nützlichkeitswert hinaus«⁷ gebe. 1927 folgt im Rahmen der Propyläen-Kunstgeschichte Gustav Adolf Platz' »Baukunst der neuesten Zeit«. Dieses Buch, als Kompendium zur mitteleuropäischen Architektur angelegt, erreichte erst in der zweiten Auflage 1930 jenen repräsentativen Grad an Internationalität, der das Neue Bauen damals prägte. Oft beiseite geschoben in dieser Reihe werden die Blauen Bücher des Oldenburgischen Museumsdirektors Walter Müller-Wulckow, der seinen ersten Band »Bauten der Arbeit und des Verkehrs« ebenfalls schon 1925 herausbrachte – ursprünglich parallel geplant zu einer Abhandlung Wilhelm Pinders über »Moderne Baukunst«, die aber nicht zustande kam.⁸

Adolf Behne stand also am Beginn einer ganzen Reihe, als er den »Modernen Zweckbau« schrieb. Was sein Werk besonders eindrucksvoll macht, ist die Präzision, mit der er versucht hat, eine Baugeschichte vor sozio-kulturellem Hintergrund bis unmittelbar an die Gegenwart heran zu schreiben und sie gleichzeitig als Plattform den Architekten anzubieten.

Sieht man den »Modernen Zweckbau« antipodisch zur »Wiederkehr der Kunst«, so wird verständlich, warum jegliche utopisch-kristalline Bauidee, mit Ausnahme

eines Ausstellungshauses von Wenzel August Hablik, in diesem Buch fehlt. Nicht nur die politische Ernüchterung, die die Auflösung des Arbeitsrats für Kunst im Mai 1921 begleitete, sondern auch die Enttäuschung über die formalen Auswirkungen expressionistischer Architekturkonzepte, die sich in Behnes scharfer Kritik an den Farbkonzepten des Freundes Bruno Taut in Magdeburg 1922/23 als einer gegen die Prinzipien der »Sachlichkeit« gerichteten neuerlichen Dekorationssucht äußerte, führte zusammen mit der »holländischen Erfahrung« zu einer Kehrtwendung.⁹ Für Behne war die expressionistische Architektur nun ein ephemeres Gebilde des gesellschaftlichen Übergangs nach 1918.

Dennoch hat er sich von der Idee des Ganzheitlichen in Tradition der Lebensphilosophie nicht verabschiedet.¹⁰ Verabschiedet wurde das wagnerianische Gesamtkunstwerk in seinen letzten expressionistischen Auswüchsen, beispielsweise den Festspielhaus-Entwürfen von Hans Poelzig für Salzburg. Nun ging es Behne um »gestaltete Wirklichkeit« als konkrete, soziale Dimension, wie er sie in den Bauten von Max Taut, später bei Hannes Meyer verwirklicht sah, deren normative Kraft in der Argumentation immer latent mitschwang. Sendungsbewußt schreibt er im Juli 1922 an Hans Scharoun: »endgültiger Termin 12. August 1922 (mit diesem Tag beginnt die neue Architektur) – und wir dürfen sagen, ›wir sind dabei gewesen‹ – Es lebe das XX. Jahrhundert. Ihr Zeitgenosse Adolf Behne.«¹¹ Die Beziehung von Objekt und Leben, von Sache und Mensch hatte sich zwar geändert, doch der Versuch einer soziologischen Konnotation von »Mensch« in einer Atmosphäre rationaler Sachlichkeit stand im Widerspruch zur antintellektuellen Verankerung von »Leben« im Sinne der Lebensphilosophie als individueller Entäußerung, wo, wie Frederic Schwartz gezeigt hat, die Seele, nicht die Ratio die Triebfeder war.¹² In »Eine Stunde Architektur« schreibt Behne 1928 ein Schlußwort, das wie die gebändigte, janusköpfige Version der letzten Worte der »Wiederkehr der Kunst« klingt: »Der Zweck ist der eigentliche Heilige der Kunstgeschichte. Er half dem Menschen zur Freiheit über die Welt. Bei der Eroberung des Menschen war er des Menschen wichtigste Waffe. Menschlichkeit hat Sachlichkeit zur Voraussetzung.«¹³ Behne konnte der neu-sachlichen, rationalistischen Architektur, die er im »Modernen Zweckbau« selbst propagierte, insofern nur bedingt folgen, weil er einen moralischen, sozial-utopischen Begriff von Menschlichkeit, das »Bauen am großen Ganzen«, weiter verfolgte, was als Antagonismus von seinen Gegnern sofort entlarvt wurde.¹⁴

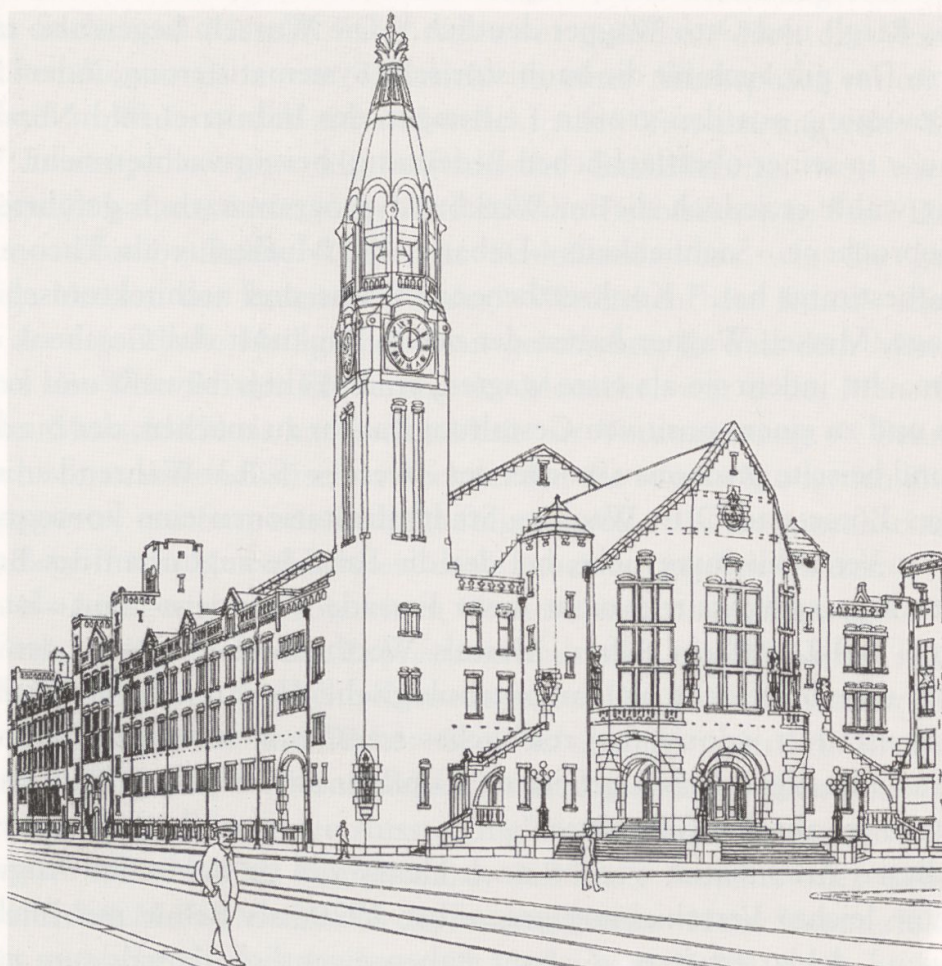
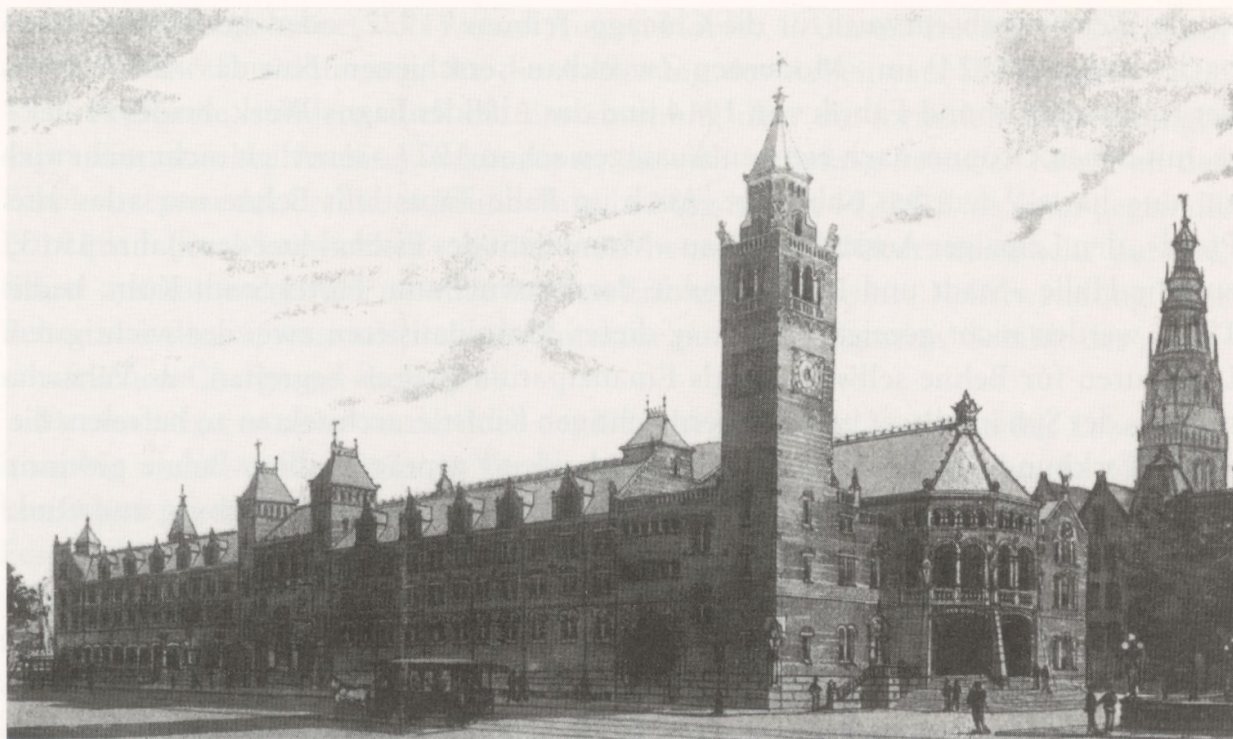
Der äußerliche Wechsel vom Expressionismus zur »Sachlichkeit« hatte in der Auswahl der Architekten deutliche Konsequenzen: Die alten Mitstreiter und Architektenfreunde Bruno Taut und Walter Gropius tauchen nur noch am Rande auf. Wahrscheinlich aufgrund der Konkurrenzsituation mit Gropius und dem für Behne enttäuschenden Verlauf der ersten Ausstellung des Weimarer Bauhauses mit Muches Musterhaus am Horn (1923) kam es dazu, daß keine Projekte oder Gebäude von Gropius und Adolf Meyer, weder das expressionistische »Haus Sommerfeld« (1920/21) oder der sachliche Umbau des Jenaer Stadttheaters (1922), noch der beeindruck-

kende Wettbewerbsentwurf für die Chicago Tribune (1922) oder das »Haus Auerbach« in Jena (1924) im »Modernen Zweckbau« erschienen. Nur das »alte Pferd« der Kölner Werkbund-Fabrik von 1914 und das Alfelder Fagus-Werk, beides Projekte, mit denen Gropius nach eigenen Aussagen schon 1921 »innerlich nicht mehr viel zu tun« hatte,¹⁵ wurden publiziert. Auch im Falle Tauts läßt Behne nur »das alte Pferd«, den Leipziger Ausstellungsbau »Monument des Eisens« aus dem Jahre 1913, zu. Die Halle »Stadt und Land«, sowie der Entwurf zum Hotel Stadt Köln, beide 1921, werden nicht gezeigt. Man mag dieses Marginalisieren zwei der wichtigsten Leitfiguren für Behne selbst auch als Emanzipationsprozeß begreifen, als Versuch, sich aus der Sphäre dieser beiden übermächtigen Künstlerarchitekten zu befreien, die seine Werkbund- und Arbeitsratszeit entscheidend geprägt haben. Behne gewinnt dadurch einen weiteren Blick. Seine neue Idole waren Theo van Doesburg und Oud.

II

Ein Blick auf den Text selbst zeigt, daß Behne zunächst stark kunsthistorisch argumentiert. Schon im Vorwort wird der architekturtheoretische Ansatz, basierend auf den Positionen von Gottfried Semper (gefiltert durch die materialistische Zuspitzung durch Alois Riegl) und Otto Wagner deutlich.¹⁶ Die Wurzeln liegen also tief im 19. Jahrhundert. Das gilt auch für die bauhistorische Systematisierung, indem Behne die moderne Bewegung aus den großen Leistungen des Industrie- und Nutzbaus (des »Zweckbaus« in seiner oberflächlichen Bedeutung) hervorwachsen sieht.¹⁷ Als Ausgangspunkt wählt er jedoch die im Werkbund programmatisch geführte und seit 1900 aufgebrochene »Sachlichkeits«-Debatte, die Muthesius als Theoretiker wesentlich mitbestimmt hat.¹⁸ Konkret benennt Behne drei architektonische Positionen: »Berlage, Messel, Wagner haben der neuen Baukunst das Geschenk der Sachlichkeit gemacht, indem sie als erste wagten, jenen Faktor bewußt und konsequent zu bejahen und zu einem positiven Gestaltungsfaktor zu machen, der bis dahin umschlichen und beiseite geschoben wurde: der Zweck.« (S. 13) Während er in Hendrikus Berlages Börse und Otto Wagners Stadtbahnstationen eine konsequente Entwicklung zur Versachlichung sieht, bei der die Fassade zugunsten des Baukörpers und der Struktur zurücktritt (»nicht mehr Fassade – sondern Haus« ist der Titel seines ersten Teils), mißt er Alfred Messels Wertheim-Kaufhaus in der Leipziger Straße zwar eine befreiende »mehr psychologische als streng tektonische Bedeutung« zu, konstatiert jedoch »ein reichliches fremdes Kunstelement« (S. 18f.), an dem von der damaligen Kritik gefeierten Kopfbau am Leipziger Platz sogar einen unangemessenen sakralen Charakter.¹⁹

Neben diesen Architekten werden noch Henry van de Velde und August Endell genannt, eine leichte Verschiebung gegenüber 1920, als Behne mit Blick auf das »Neue Bauen« deklariert hat: »Gebaut haben eigentlich damals nur zwei: Josef





»Sachlich«: H. P. Berlage, linke Seite oben: erster, unten: zweiter und hier: letzter Entwurf zur Amsterdamer Börse, 1896-96

Olbrich und Henry van de Velde.«²⁰ Otto Wagners beste Bauten sah er dort nur »außerhalb seines eigenen Programms« der »Modernen Architektur«, wie er auch Peter Behrens darin charakterisiert, »aus Phantasielosigkeit ein Prinzip« zu machen. Behrens taucht im »Modernen Zweckbau« nur als Architekt der AEG-Hallen, nicht als Leitbild auf. War Messel in unsachlicher Weise »sakral«, so war Behrens in unsachlicher Weise »heroisch«. (S. 32) Dennoch: alle diese blieben nach Behnes Auffassung »Häuserbauer«. Die wirkliche Revolutionierung aber, aus dem Grundriß heraus funktionale Lebenszusammenhänge zu gestalten, kommt dem in Europa so gefeierten Pionier der amerikanischen Architektur zu: Frank Lloyd Wright. Die formalistische Starre der Symmetrie wird gebrochen, eine neue Auffassung von Raum aus dem »sich entfaltenden« Grundriß heraus verändert die Bedeutung von Fassade und Dach. »Alle sichtbaren Teile wirken durchaus als Funktion: das präzise Verhält-

nis der offenen und geschlossenen Teil ergibt das ›Haus‹.« (S. 21) Zudem bekennt sich Wright zur Maschine als Produzentin authentischer Formen (›true forms‹) und lehnt jegliche stilistische Kategorisierung ab. Form und Leben sind aufeinander bezogen. Eine nicht klar definierte Organik und eine neo-romantische Verklärung der Maschine gehen Hand in Hand. Die Maschine war von Wright bereits 1901 und nochmals 1908 als sachliche Grundlage zeitgenössischer Architektur beschworen worden. Da diese Gedanken 1909/10 anlässlich der Frank Lloyd Wright-Ausstellung in Berlin bekannt gemacht wurden, ist Behnes Rezeption 1923 ein Versuch, auf anderer Ebene gegen die expressionistisch-handwerkliche Bindung von Architektur mit einem Seitenblick auf das Bauhaus vorzugehen: Der von Behne zitierte Wright-Passus von 1908 bekommt unter den neuen »demokratischen« Verhältnissen der Weimarer Republik eine stärker sozialpolitische Konnotation: »Die Maschine ist nicht mehr aus der Welt zu schaffen, sie bleibt und ist der Pionier der Demokratie, die unserer Hoffnung und Wünsche letztes Ziel ist. Der Architekt unserer Zeit sollte keine wichtigeren Aufgabe kennen als die Verwendung dieses modernen Werkzeuges, soweit es überhaupt möglich ist.« (S. 22) Damit sah Behne, ähnlich wie sein Leitbild Oud, Wright als einen der Grundpfeiler der modernen Bewegung. Das war nicht selbstverständlich: Über Jahrzehnte war dessen Oeuvre als Sonderfall, nicht als Voraussetzung und integraler Bestandteil der Bewegung der Moderne gesehen worden.²¹

Behne sah neben der mitteleuropäischen Debatte zur »Sachlichkeit« seit dem Ende des 19. Jahrhunderts in der Auflösung traditioneller Wohnformen und damit der konventionellen Grundrißgestaltung sowie in der baukünstlerischen Fassade den entscheidenden Schritt zu einer modernen Architektur, die seinem Diktum folgt: »Von der Kunst zur Gestaltung«. In der Wertschätzung von Wrights architektonischer Position tritt überdies ein emanzipatorischer oder, kritischer ausgedrückt, utopischer Gesellschaftsbezug zutage, den Behne bereits in der »Wiederkehr der Kunst« vertreten hatte. Die neue Architektur soll dazu beitragen, die Lebensverhältnisse positiv zu verändern. Der Ansatzpunkt ist jedoch ein anderer: Nicht mehr ein metaphysischer Kunstbegriff mit kristallinen Monumenten sind die sichtbaren Zeichen des Neuen, sondern die reale Veränderung der Lebenswelt. Allerdings sitzt er auch der Vorstellung auf, daß die neue Form der gestalteten Wirklichkeit bereits per se emanzipatorisch sei. Damit problematisiert Behne das Thema, das nach 1924 die deutsche Diskussion bestimmen sollte und das heute so aus dem Blickfeld der Architektur geraten ist: den Wohnungsbau.

III

Unter der Überschrift »Nicht mehr Haus – sondern geformter Raum« führt Behne im zweiten Teil die Diskussion auf die Rolle der Industriebauten zurück, wie sie im Jahrbuch des Deutschen Werkbunds 1913 geführt worden ist. Neben der »Sachlich-

keit«, die ja von den meisten Werkbund-Architekten als Grundlage eines neuen Stils gesehen worden ist, interessiert er sich für die pure Tektonik, die »monumentale Gewalt« der industriellen Nutzbauten Amerikas, wie sie Gropius 1913 als neuen architektonischen Archetyp, gleich den Pyramiden, propagiert hatte (S. 24).²² Behne jedoch lenkt die Bedeutung der Bauten weg von der Form und sieht in der Verschmelzung von Architektur und »industrieller Methode« die endlich fällige Aufgabe der traditionellen Repräsentationsarchitektur. Darüber hinaus wird der Industrie in sozialer Hinsicht sowie der Taylorisierung in rationaler Hinsicht eine fast metaphysische Kraft zugesprochen, die mit der populären Autobiographie von Henry Ford untermauert wird (S. 25f.) Die Taylorisierung begrüßt Behne als erfreuliche Versachlichung, als Rationalisierung, welche die Produktion und schließlich die Gesellschaft in positivem Sinne verändert.²³ (S. 25f.) Ford dient ihm als positives Beispiel einer abstrakten, enthistorisierten Gesellschaftsutopie, die auf der romantischen Idee von der Maschine als Werkzeug beruht. Den Antagonismen zunehmender Rationalisierung, der Entfremdung von Arbeit, dem konsumptiven Charakter der neuen Gesellschaft – der unseres 20. Jahrhunderts – steht Behne wortlos, fast hilflos gegenüber. Die artifizielle Methode, in der Industrie und Rationalisierung als Ersatz von Kunst (oder, in der Werkbund-Terminologie, »Kultur«) präsentiert werden, zeigt seinen Wunsch nach einem bestimmenden ästhetischen Prinzip (nicht Form).

Behne verfolgt den Gedanken nicht logisch weiter. Ganz abrupt werden Beispiele gebracht. Dem Industriemonumentalismus eines Behrens wird Poelzigs Fabrik von Luban entgegengestellt, um zu Poelzigs Projekt des Salzburger Festspielhauses (1921) überzuleiten. Poelzig verkörpert für Behne den unzeitgemäßen Individualkünstler, dem er indirekt unterstellt, einer autonomen Architektur zu frönen (S. 32). Poelzigs berühmte Sentenz: »die Kunst fängt erst da an, wo man für den lieben Gott baut«,²⁴ ist jedoch nicht, wie Behne glaubt, auf Autonomie bezogen, sondern thematisiert die Frage nach den Modi der Gestaltung vom Nutzbau bis zum Sakralbau, ein Thema, das das Neue Bauen um 1930 noch reichlich beschäftigen sollte.

Gleichzeitig greift hier Behne indirekt auf die Werkbund-Debatte von 1914 zurück, in deren Verlauf Muthesius die Typisierung proklamiert hat und Poelzig, van de Velde (aber auch Taut und Gropius) den individuellen, anti-normativen Standpunkt des Künstlers unterstrichen haben. Das war keinesfalls, wie häufig zu lesen, mit der Ablehnung von industriellen Methoden verbunden, sondern sollte einer Diktatur des Geistes vorbeugen.²⁵

Behnes Haltung zu diesem »Werkbund-Streit« ist höchst bemerkenswert, weil sie seinen schon erwähnten Paradigmenwechsel nach 1921 berührt, gleichzeitig aber als kritische Auseinandersetzung mit der Werkbund-Ideologie gesehen werden kann. Überraschenderweise bezieht sich Behne 1922 nochmals auf die Typendebatte von 1914, als Vorläufer einer theoretischen Fundierung des Neuen Bauens. Eine Grundlage, die ihm persönlich wichtig gewesen sein muß, denn die Debatte war kaum mehr im öffentlichen Bewußtsein. Doch zuvor war erst einmal eine Abrechnung er-

folgt: 1917, mitten im Ersten Weltkrieg, als sich der Werkbund noch siegesgewiß in die deutsche Militärmaschinerie des Imperialismus einreihete, als Streiter für eine »neue Weltmacht des deutschen Geschmacks«, die schon 1912 eingefordert worden war, rechnete Adolf Behne mit der, so wörtlich, »liebesdienerischen Kunst nach spät-römischen Muster« ab. Er forderte schlicht eine neuen Kunst, nicht mehr angewandte Durchwirkung der Kultur durch Kunst, nicht die zum Scheitern verurteilte Ästhetisierung der Gesellschaft durch ihre industriebürgerliche Elite, sondern eine hohe, quasi religiöse Kunst, die »Andacht« sei: »Auch die romantische Dichtung von Eichendorff, Brentano und Hoffmann ist Andacht; [...] von Indien, von der Gotik ganz zu schweigen. Diese Kunst ist etwas elementar Seiendes, das keinem Prinzip, keiner Tendenz zuliebe ist.«²⁶ In Anlehnung an Bruno Tauts 1913 erschienenen Artikel »Eine Notwendigkeit«²⁷ plädiert er für die Errichtung einer hohen, absoluten Kunst, die mittelbar auf die niederen Dinge des Alltags zurückwirken kann, und er zieht das Fazit: »Ziehe der Werkbund daraus die Lehre: ohne nach rechts und links zu blicken, ohne auf Politik, Handel und Weltverkehr auch nur im geringsten zu achten, erobere er die Kunst.«²⁸

Behne, Taut und Gropius zogen aus ihren Kriegserfahrungen die Konsequenz, indem sie mit der keineswegs homogenen Werkbund-Idee der Veredlung, Qualitätssteigerung und Typisierung der Produktkultur brachen und die Avantgarden der Futuristen und Expressionisten, die sie im »Sturm« kennengelernt hatten, zum künstlerischen Maßstab nahmen. Sie gingen damit (keinesfalls isoliert, wie das Beispiel Rußland/Sowjetunion zwischen 1915 und 1922 zeigt) den Weg durch die Avantgarde der bildenden Künste zu einer neuen avantgardistischen Architektur. Die Architekten wandten sich gegen die moderne Tendenzen der Vorkriegszeit und versuchten, das Gesamtkunstwerk des 19. Jahrhunderts mit dem architektonischen Expressionismus in neuer Form zu etablieren.²⁹ Die Folge waren Abkehr von Stadt und Industrie und sowohl bei den Konservativen als auch bei vielen Mitgliedern des Arbeitsrats die Hinwendung zum Handwerk. In Hinblick auf den Reformschub und die handwerkliche Bindung des Kunstbegriffs konnte Schumacher 1935 sagen: Was van de Velde 1899, das sei 1919 Gropius für einen Neubeginn der Architektur gewesen.³⁰

Behne schloß seine Kritik 1917 gleichwohl mit einer Beschwörung der »Sachlichkeit« des Lebens, der eine freie Kunst als Überbau dient sollte: »Ist das nicht ein großes Ziel: ein einfaches, Sachliches, Sachlichkeiten sachlich nutzendes Leben, unbeschwert, maskenlos, mit Freude am Genügenden – eine herrliche stolze, glühende leuchtende Kunst?«³¹

Im gleichen Jahr, 1917, sprach Muthesius mit »Handwerk und Massenerzeugnis« sein »letztes Wort zum Deutschen Werkbund«, indem er nochmals auf die Werkbund-Debatte Bezug nahm. Posener hat die damalige Situation folgendermaßen umschrieben: »Der Krieg bewirkte eine Spaltung des Interesses: es war auf eine unmittelbar bevorstehende Zukunft gerichtet, die dem Handwerk gehören würde, gleichzeitig faßten einige eine ferne und endgültige Zukunft ins Auge: eine industri-

elle Zukunft.«³² Die Positionen oszillierten zwischen Tessenows »Kleinhaus und Kleinsiedlung« und Mendelsohns »Industrien«, mittendrin Bruno Tauts »Alpine Architektur« und »Auflösung der Städte« sowie Behnes »Wiederkehr der Kunst«: das Pragmatische, das Visionäre und das Utopische der Architektur am Ende des Ersten Weltkriegs.

Der Krieg hatte den Lebensstil der Bourgeoisie nachhaltig erschüttert, einige, wie Walther Rathenau, sahen die demokratische, oder besser republikanische Massengesellschaft heraufziehen. Diese Ideen schwangen bei Muthesius implizit mit. Er spitzte damit eine Richtung zu, die Behne als grundlegend für das Neue Bauen sah: »Inmitten der angedeuteten allgemeinen Entwicklung auf das Schmucklose, Sachliche, Knappe äußert sich der Geist einer Zeit der Wissenschaftlichkeit, der Forschung, des Denkens im Großen, der Einordnung ganzer Massen zu einheitlicher Wirkung. Es tritt gewissermaßen eine Vergesellschaftung auch der Dinge ein, die wir anfertigen, ähnlich der Vergesellschaftung, die der Mensch selbst eingegangen ist. Die Einzelarbeit tritt in den Hintergrund, wie die einzelne Person sich der Gesamtheit unterordnet.«³³

Muthesius, als klarster Denker des Werkbunds, hat 1917 als einer der wenigen neben Walter Rathenau vorausgesehen, daß die Zukunft der Massengesellschaft und den Massenprodukten gehören würde.³⁴

1921, als Taut mit dem »Frühlicht« in Magdeburg und Gropius in Weimar auf unterschiedlichen Weise eine idealistische, künstlerische Auffassung von Architektur vertraten, vollzog Behne bereits unter dem Schlagwort »Europa ist nicht Neu-Indien« den Schwenk. Angesichts der Architektur eines Oud und eingedenk der Kölner Thesen von 1914 konnte er nur Bedauern über das Scheitern von Muthesius' höchst modernen Vorschlägen zu Standardisierung und Typisierung äußern: »Die Diskussion endete damit, daß M. seine Leitsätze zurückzog – ein glänzender Sieg der Künstler. Aber der Krieg, der wenige Wochen später ausbrach, revidierte das Urteil. Nicht hatte in Köln der Künstler über den Schulmeister gesiegt, sondern der Individualist und Romantiker noch einmal über den Erfüller der Wirklichkeit – Form über Gestaltung.«³⁵ Behne war hier auf einer Stufe angelangt, wo er aus den Notwendigkeiten der Jahre nach der Revolution den Faden zur Typendebatte des Werkbunds knüpfte und Muthesius' Position beschwor. Das Gesamtkunstwerk der »Individualisten« von Köln 1914, zu denen seine Freunde Taut und Gropius gehört hatten, wurde zugunsten der sozialen Idee des Bauens verabschiedet, stattdessen aber durch die vagen Kategorien von »Mensch« und »Leben« ersetzt. Greift man Schumachers Parallele von van de Velde und Gropius unter diesem Aspekt wieder auf, dann wäre, zeitlich versetzt, eine weitere Parallelität von Werkbund-Position und Nachkriegsdebatte möglich: Die Rolle, die Muthesius 1914 und 1917 als Theoretiker einer entindividualisierten Architekturauffassung der sich abzeichnenden Massengesellschaft gespielt hatte, übernahm nach 1922 Behne. Hier wird deutlich, wie eng die Diskurse vor und nach dem Ersten Weltkrieg zusammenhängen. Alle Protagonisten

waren Teil einer Reformdebatte, die seit dem ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts auf hohem Niveau geführt worden war. Im Rückblick erscheint die expressionistische Phase wie eine Atempause und innere Reinigung angesichts des Krieges, um losgelöst von Weltmachtstreben und Mitteleuropagedanken eine Lebensreform voranzutreiben, die auf Sachlichkeit, Funktionalität und dem industriellen Leitbild gegründet war.³⁶ Es war die unbewußte Transformation elitärer Kultur für die Massengesellschaft.

IV

Grundlage von Behnes Architekturbetrachtung aber bleibt für die unmittelbare Gegenwart die Weiterentwicklung jenes dualistischen Systems des Deutschen Werkbunds von 1914, indem er nun die funktionalistische und die rationalistische Seite des Neuen Bauens als die individuelle und kollektive Form der Architektur der Nachkriegsmoderne benennt.³⁷ Die expressionistische Aufbruchphase von 1918/19 bleibt scheinbar unberücksichtigt, aber wir werden sehen, wie stark der neue Begriff des Funktionalismus aus der organischen Seite des Expressionismus entwickelt worden ist.

Zunächst baut Behne eine kunsthistorische Argumentationsreihe auf, die von van de Veldes Werkbund-Theater über Finsterlins organhafte Hausräume zu Mendelsohns Einsteinturm führt (S. 38 f.). Einen der berühmtesten Bauten des Expressionismus sieht Behne in der Tradition des Jugendstils, als individualistischen Endpunkt, nicht als Beginn einer Bewegung. »Der Einsteinturm gehört durch die Zugespitztheit seiner Charakteristik in die Reihe: Wertheim-Bau – Turbinenhalle, und durchaus zutreffend sagt der holländische Architekt J. F. Staal in einer Kritik des Turmes: er sei mehr Denkmal als Werkstatt.« (S. 39)³⁸ Man kann den »Einsteinturm«, ähnlich wie auch Tauts Glaspavillon, als letzte Ausläufer einer Monumentalkunst sehen, die Elemente einer »architecture parlante« aufweist. Während Kathleen James als Vorbilder Mendelsohns allgemein »Jugendstil und Blauen Reiter« benennt, kann man für den Einsteinturm – wie auch für die Skizze der Optischen Fabrik (1919) – sowohl den Einfluß der Ulmer Garnisonskirche seines Lehrers Theodor Fischers (1906–10) festmachen,³⁹ als auch, durch Mendelsohn selbst benannt, Henry van de Veldes Theaterbau der Kölner Werkbund-Ausstellung. Beide Bauten sind Vorläufer der organischen Architekturen und verwenden das neue Material Stahlbeton in skulpturaler Form. Behnes Kritik am Einsteinturm war durch Oud bestärkt worden, der schon 1921 erklärt hatte, daß ihm der Einsteinturm wenig gefalle. »Besonders die Stellung der Fenster ist mir zu gesucht und zu wenig verständlich, wie ich überhaupt zu viel Gesuchtes in dieser Architektur finde.«⁴⁰

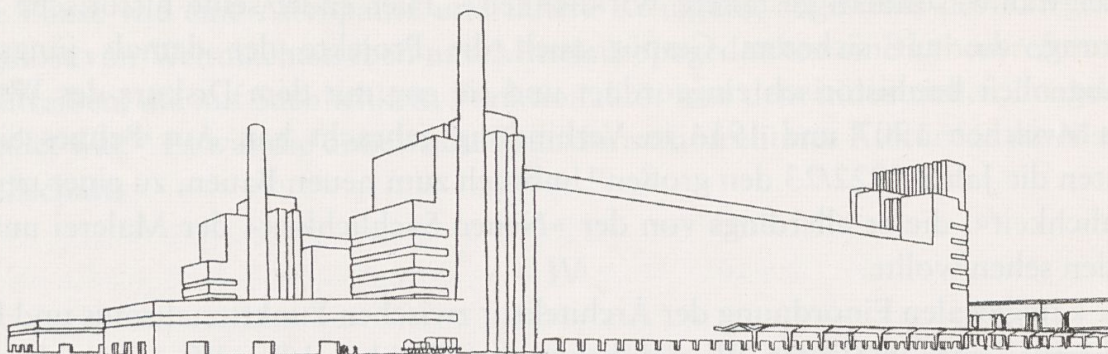
Mendelsohn selbst hat diese skulptural aufgefaßten Baukörper nach dem Einsteinturm nicht weiterverfolgt. Die Hutfabrik in Luckenwalde und der Umbau der Wüstegiersdorfer Textilwerke in Schlesien (1922/23) bringen die Wendung zur Sach-

lichkeit im Sinne einer Funktionalität, die am industriellen Produktionsprozeß orientiert ist.⁴¹ Das ist für Behne der Schritt zu seinem Hauptkapitel – »Nicht mehr geformter Raum, sondern gestaltete Wirklichkeit«. Hier endet seine historische Betrachtung, die mit sicherem Gespür auch die Projekte der damals jüngsten Vergangenheit bauhistorisch eingeordnet und sie eng mit dem Diskurs des Werkbunds zwischen 1907 und 1914 in Verbindung gebracht hat. Aus Behnes Sicht brachten die Jahre 1922/23 den großen Umbruch zum neuen Bauen, zu einer neuen »Sachlichkeit«, die er allerdings von der »Neuen Sachlichkeit« der Malerei unterschieden sehen wollte.

Der kategorialen Einordnung der Architektur zwischen Funktionalismus und Rationalismus (einer impliziten Weiterführung der Werkbund-Begriffe »Individuum« und »Objektivierung«) wird als neues, gleichsam expressionistisches Element die Dynamik hinzugefügt. Dies ist der eine Weg zur Überwindung der alten Ordnung, der andere ist die Betonung des Grundrisses, die schon Frank Lloyd Wright im genannten Aufsatz 1908 unterstrichen hatte. Behne versucht eine Synthese: »Indem die Teile des Bau sich nach ihrem Gebrauchssinn ordnen, indem aus dem ästhetischen Raum [der Werkbund-Bewegung, so könnte man hinzufügen] ein Lebensraum wird – und eine solche Ordnung ist es, die wir dynamisch nennen –, wirft der Bau die Fesseln der alten starr gewordenen Ordnung, Kuben, Symmetrien, u.s.w., ab, kommt der Bau zu einer neuen Ursprünglichkeit.« (S. 42) Formenprobleme und die Negation des Kunstcharakters sind Begleiterscheinungen. Obwohl er bei den Funktionalisten, mit denen die organische Richtung des Expressionismus bezeichnet ist – wie Hans Scharoun, Adolf Rading und Hugo Häring, dessen Gut Garkau (1922–24) vorgestellt wird – die Gefahr einer »Negation der Form« sieht, indem sich die Gestalt dem »Geschehen im Raum restlos nur durch das Mittel der Bewegung erreichen« lasse (S. 46), konstatiert Behne eine philosophische, ja metaphysische Einstellung dieser Architekturrichtung. Trotz der »bedenklichen Individualisierung« – er rechnet selbst den sachlichsten Funktionalisten noch eher den Romantikern zu als den Rationalisten (S. 45) – kann kein Zweifel bestehen, daß er diese Richtung als gleichwertig neben den anderen sieht. Dabei richtet er sein Hauptaugenmerk auf den heute vergessenen Wettbewerb zum Börsenhof in Königsberg/Pr., der 1922/23 in Wasmuths Monatsheften publiziert worden ist.⁴² Besprochen werden unter anderem die Entwürfe Max Luz, Hans Söder und Hans Scharoun. Die Objektivierung der individualistischen Ansätze, wie sie Scharouns fast expressionistisch zu nennender Stadtkronen-Entwurf zeigt, wo der Bau als quasi menschlicher Organismus charakterisiert und das sich verjüngende Geflecht der Erschließungen als Adern gedeutet wird, bot für Behne einen Ausweg aus der Sackgasse. Die Phantasie beim Bauen, eine der Prämissen für Poelzig's Architektur, wird von Behne eingefordert. In diesem Zusammenhang sind auch die Wettbewerbsentwürfe von Max Taut und den Brüdern Hans und Wassili Luckhardt für die Werkzeugfabrik »Norma« in Berlin-Schöneberg (1923) und Härings Deutscher Club für Rio de Janeiro (1923) zu sehen.

L'ALLEMAGNE — DEUTSCHLAND — GERMANY

17

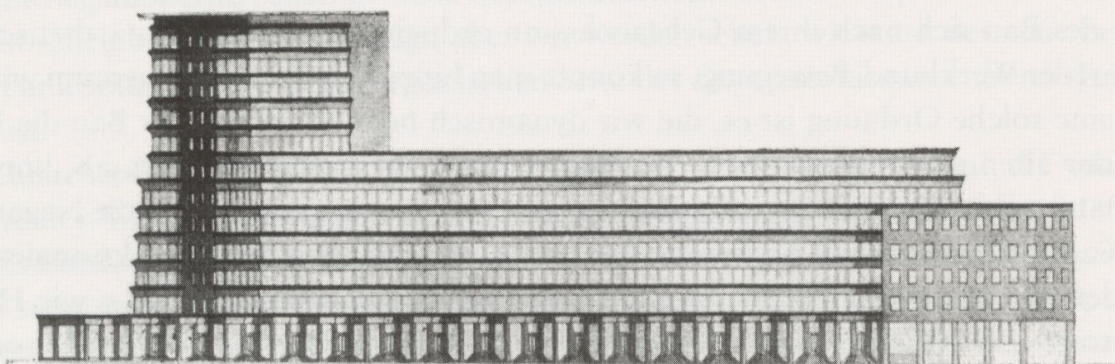


WILHELM DEFFKE
1922

Silo pour Varna, Bulgarie

Silo für Varna, Bulgarien

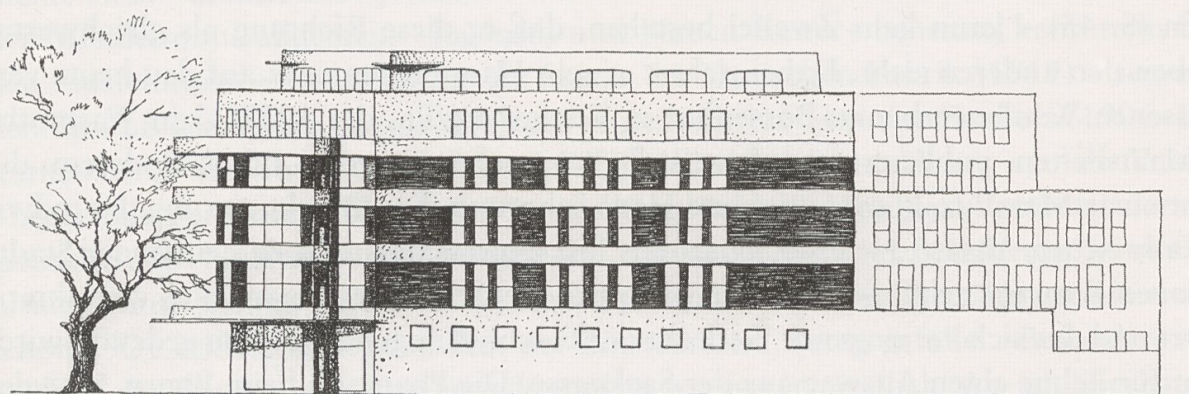
Silo for Varna, Bulgaria



M. LUZ
Königsberg i. Pr., 1922
Wettbewerbs-Arbeit für
den „Börsenhof“

Travail de concours pour
le „Börsenhof“

Competition-design for
the „Börsenhof“



HUGO HÄRING
Berlin, 1922

Travail de concours pour
une maison d'affaires dans
la Tiergartenstrasse

Wettbewerbs-Arbeit für
ein Geschäftshaus in der
Tiergartenstraße

Competition-design for
business-house in the
Tiergartenstrasse

Be II

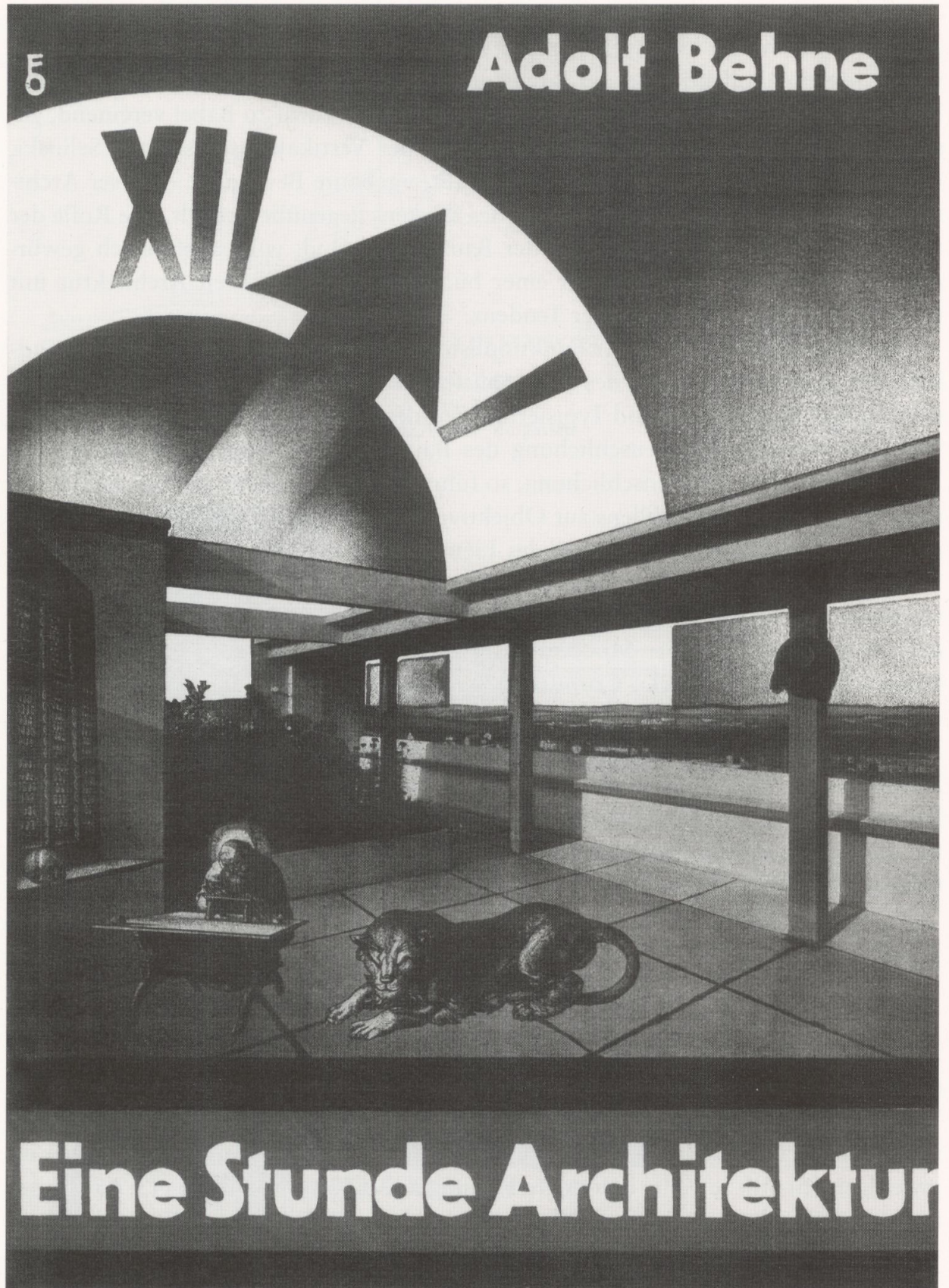
Dieser expressiv-organischen Architektur, die sich nach 1922 auch bei den Bauten Mendelsohns immer mehr versachlicht, setzt Behne die neue Architektur für »das neue Menschenkollektiv« in der Sowjetunion gegenüber. (S. 50) Tatlins Modell der III. Internationale, in ihrer Spiralforn Eiffelturm und Turm zu Babel vereinend, gesteigert durch die rotierenden Räume entlang der Vertikalachse, ist nach Selinski, den Behne ausführlich zu Wort kommen läßt, »gebaute Bewegung.« Dieser Architektur des Ostens wird die Architektur des Westens gegenübergestellt. Die Rolle der frühen Stijl-Architektur, besonders der Bauten von Oud, wird ausführlich gewürdigt. Holland wird zum Inbegriff einer bürgerlich emanzipierten Architektur mit fortschrittlicher gesellschaftlicher Tendenz.

Der induktiven Methode der Funktionlisten setzt Behne am Ende seiner Abhandlung den deduktiven Ansatz des Rationalisten Le Corbusier gegenüber. Diese Richtung fordert Normierung und Typisierung geradezu heraus: »Führte den Funktionalisten die erstrebte Entmenschlichung des Bauen, die erstrebte Ausschaltung des Willens gerade zur Vermenschlichung, so führt den Rationalisten die bewußte Betonung des menschlichen Willens zur Objektivität, zur Sachlichkeit.« (S. 59) Die Betonung des Grundrisses wird als soziales Element im Bauen gewertet. Dennoch sieht Behne in den Schriften Corbusiers in »Esprit Nouveau«, besonders in der »Ville Contemporaine« die Gefahr eines latenten Formalismus, eine Beobachtung, die in der kurzen Geschichte der Moderne bis 1930 immer heftiger Gegenstand der Diskussion werden sollte: »Le Corbusiers Stadtplan zeigt die Gefahren eines konsequenten Rationalismus ziemlich deutlich: daß die Form zu einer selbstherrlichen, das Leben zwingenden, erdrückenden Maske wird, daß nicht mehr Einordnung in ein lebendiges Ganzes, sondern akademische Aufteilung geschieht, daß aus dem Spiel Parade wird.« (S. 64)⁴³ In »Eine Stunde Architektur« wurde Behne sogar noch schärfer und sah in diesen Tendenzen eine Art neuen Jugendstil, ein neues normatives Gesamtkunstwerk, gegen das er sich auch in der Dammerstock-Kritik verwahrte.⁴⁴

V

In beinahe resignativer Weise sieht Behne im Bauen das Ergebnis eines Kompromisses zwischen »Zweck und Form, zwischen Individuum und Gesellschaft, zwischen Wirtschaft und Politik, zwischen Dynmaik und Statik, zwischen Eindringlichkeit und Einheitlichkeit, zwischen Körper und Raum«. In der Konsequenz definiert er im jeweiligen Stil »die jeweilig besondere Fassung dieses Kompromisses.« (S. 65) Dieses nüchterne Resultat wird sofort selbstironisch mit einem Schwitters-Zitat relativiert: »Stil ist Ausdruck eines gemeinschaftlichen Willens vieler, am Besten aller, Demokra-

Linke Seite: »Modern«: Seite aus Adolf Behnes »Modernem Zweckbau« mit Entwürfen von Wilhelm Deffke, Max Luz und Hugo Häring, 1922



Adolf Behne, Eine Stunde Architektur, 1928. Umschlaggestaltung Max Fischer

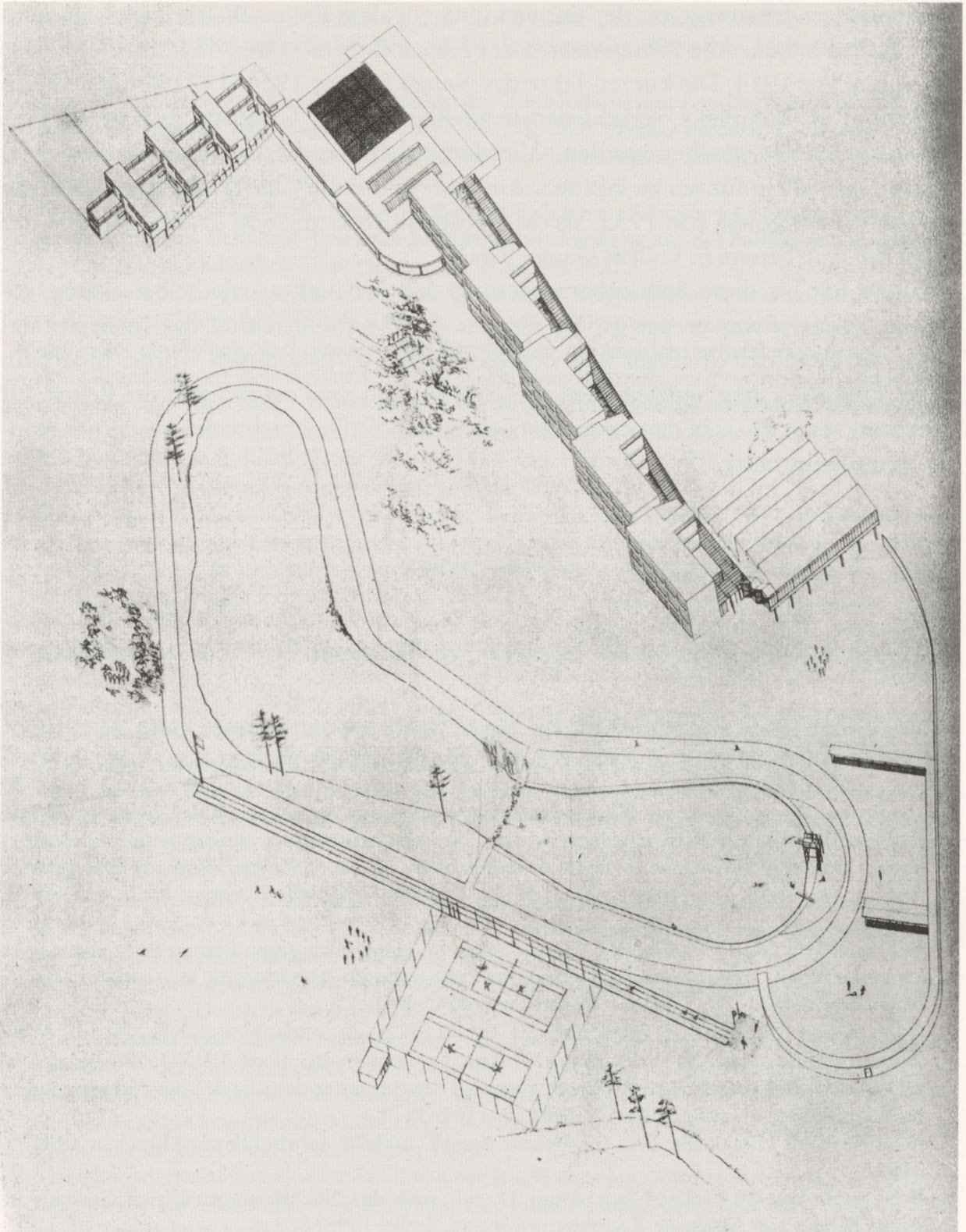
tie des Gestaltungswillens. Da aber die meisten Menschen – und sogar auch hier und da einige Künstler – überwiegend Trottel sind und da die Trottel am meisten von ihrer Sache überzeugt sind und die Einigung aller nur auf mittlerer Linie geschehen kann, so ist Stil meist Kompromiß von Kunst und Nichtkunst, Spiel und Zweck.« (S. 65)

Behne hat von den Formalismusvorwürfen auch das Bauhaus nicht ausgenommen und sich stets gegen die einseitige Festlegung der modernen deutschen Architektur auf einen »Bauhausstil« gewehrt. »Eine Stunde Architektur« und sein Vorwort »Sachlichkeit« für das Max-Taut-Buch von 1927 verändern an der grundsätzlichen Einstellung nichts, folgen aber nicht mehr den Begriffsschemata des »Modernen Zweckbaus«. Die auf dem Boden einer »strengen Sachlichkeit« stehenden Utilitaristen wie Mies van der Rohe und Richard Döcker waren jetzt die vorherrschende Richtung; die Organiker hatten als individuelle Funktionalisten an Bedeutung verloren. Hauptanliegen bleibt die gesellschaftliche Verankerung der neuen Architektur. Sein Freund Ludwig Hübbersheimer folgt 1927 Behnes Ansatz von gestalteter Wirklichkeit, die damals aber schon gleichsam entpolitisiert ist: »Die Art des Gestaltcharakters bestimmt den Charakter der neuen Baukunst. Sie ist nicht auf äußere Dekorativität gestellt, sondern Ausdruck der geistigen Durchdringung aller Elemente [...]. Sie ist keine Formangelegenheit, wie vielfach angenommen wird, sondern elementarer Ausdruck einer neuen Baugesinnung. [...] Daher die Einheitlichkeit ihrer Erscheinungsform. Ihre geistige Verbundenheit über alle Grenzen hinweg.«⁴⁵

Behnes Befürchtungen einer Stilisierung und Formalisierung der modernen Architektur spitzte Josef Frank 1932 in seiner »Architektur als Symbol« zu der kritischen Bemerkung zu: »Die moderne deutsche Architektur mag sachlich sein, praktisch, prinzipiell richtig, oft reizvoll, aber sie bleibt leblos [...]. Der Wahn von der Gleichheit der Form, der unendlichen Architektur, die Grundlage veralteten Kunstgewerbes als geschlossenem System, ist immer noch derselbe, und er kann nicht begreifen, wie vielförmiger unser Leben geworden ist, wie sich ihm alles Bestehende einfügen muß; unsere Zeit ist die ganze uns bekannte historische Zeit. Dieser Gedanke allein kann Grundlage moderner Baukunst sein.«⁴⁶ Damit schlug Frank in einem weiteren Schritt den Bogen zurück zu Otto Wagner – zur »ersten Moderne« –, indem er die Versöhnung von Geschichte und Gegenwart als geistige Grundlage forderte. Dieses schon von Schinkel debattierte Problem war auch in Deutschland kurz vor der Gründung des Deutschen Werkbunds 1906 von Hans Poelzig in seiner wichtigen Schrift »Die Gärung« thematisiert worden.⁴⁷ Auch Behne hat die Unteilbarkeit der Moderne des zweiten und dritten Jahrzehnts des 20. Jahrhunderts intensiv gefühlt, aber anders akzentuiert. Er hat gegenüber den Tendenzen der Moderne, sich als voraussetzungslos zu beschreiben, diese gleich zu Beginn in das baugeschichtliche System eingebunden. Das Neue für ihn war die gesellschaftliche Dimension der Architektur, die Form konnte variieren.

1928, in »Einer Stunde Architektur«, einem auch in der Bild-Text-Gestaltung vorbildlichen Manifest des Neuen Bauens, führt Behne zu einer weit stärkeren, sozialen Auffassung von Architektur als im »Modernen Zweckbau«. Die Vergesellschaftung der Architektur schafft einen neuen Qualitätsbegriff jenseits von gegenwärtigen und historischen Meisterleistungen: »Nicht der Grad der Qualität allein entscheidet über den Wert einer Leistung, sondern vor allem der Grad an Notwendigkeit – auch in der Kunst.« Sie gibt dem Werk den Platz »im Raum-Zeitlichen Koordinatensystem.«⁴⁸ Das gibt die Möglichkeit, das formale Understatement bei Hannes Meyers Bundeschule des ADGB in Bernau als dem »Anspruch des Lebens« verpflichtet zu sehen, der höher zu werten sei, als die »vermeintliche Würde einer regelmäßigen großen Form.« Der Komplex selbst sei ein Beispiel »konsequenter Durcharbeitung eines Baus im Sinne der maximalen Leistung für den Menschen.«⁴⁹ Diese Überführung von Architektur in Alltagskultur spielt auch eine wesentliche Rolle in der ambivalenten, typographisch mißglückten Publikation »Neues Wohnen – neues Bauen«, die Behne populärstes Buch zur Architektur war. Ausgehend vom Wohnungsproblem wird das Verhältnis von Architekt und Nutzer unter dem Schlagwort »Diktatur oder Sachlichkeit« diskutiert, wobei das Dilemma der »Diktatur« des Architekten – »Moderne Architektur hat eine gewisse Neigung diktatorisch aufzutreten«⁵⁰ – und des Mieters qua Aneignung des Wohnraums und Kritik thematisiert wird. Die Bewohner sollen keine Staffage sein, aber sie sollen auch nicht, wie bei Bruno Taut, zur tätigen Mitarbeit an der Geschmackserziehung herangezogen werden. Behne hat das Problem, wo er den Architekten innerhalb dieser Beziehung einordnen soll: als Erzieher oder als reaktiv am Ohr der Gesellschaft horchenden sozialen »Bauer«? Interessanterweise bleibt auch das Problem der modernen Großstadtarchitektur ausgeklammert. Behne sieht allein die Mietskaserne um 1900 als zu bekämpfende »Ritterburg«, der er ahistorisch jegliche »Sachlichkeit«, Typisierung und Rationalität abstreitet. Interessanterweise wird 1927 nochmals auf die Gartenstadtkonzepte von Letchworth und Hellerau verwiesen, ein Beweis, wie stark Behne nach wie vor den Grundlegungen der Zeit um 1910 verpflichtet ist. Das ganze Buch ist durchzogen von moralischen (nicht sozialen) Kategorien und der Vorstellung, man müsse durch »menschliche Offenheit und Solidarität Grundlagen des Neuen Bauens« schaffen. Die Bindung an die idealistischen Vorstellungen des Menschheitstraums vom guten Leben und guten Wohnen, der schon die »Wiederkehr der Kunst« durchzog, gipfelt in dem Ausspruch: »Über gutes und richtiges Bauen nachdenken heißt nicht anderes als über gutes und richtiges Leben nachdenken.«⁵¹ Behne hat es vermieden, die sozialistischen Tendenzen eines Alexander Schwab zur Begründung einer Revolutionierung der Architektur zu nehmen. Sein soziales Leitbild und seine Utopie bleiben in bezug auf das Neue Bauen und angesichts der konkreten politischen und sozialen Zustände am Ende der Weimarer Republik merkwürdig unscharf.⁵²

Der »Moderne Zweckbau« gehört zu Behnes anspruchsvollsten Schriften zum Neuen Bauen. Sein Verdienst aus heutiger Sicht ist es, die Bewegung der Moderne



Hannes Meyer, Entwurf für die Bundesschule Bernau, Axiometrie.
Abbildung aus: Adolf Behne, Eine Stunde Architektur, 1928

der zwanziger Jahre eng mit der Entwicklung vor dem Ersten Weltkrieg zusammengebracht zu haben. Alle Protagonisten des Neuen Bauens waren Teil dieser Reformbewegung vor 1914. Die kurzen Jahre des Neuen Bauens 1924–1932 können als ein Reflex auf die komplexe, verschiedenste gesellschaftliche Gruppen umfassende Diskussion vor 1914 gesehen werden. Allerdings glaubten die Architekten, diese Diskussion nun allein führen zu können. Am Ende stand die Charta von Athen und die politischen Ereignisse von 1933, als die Selbsthistorisierung und Transformation der Moderne war bereits in vollem Gange war.⁵³

Behne hat an diese Selbstüberschätzung der Architektur nie selbst richtig geglaubt. Insofern war er der größte Gegner einer Kanonisierung des International Style, wie sie in den dreißiger und vierziger Jahren vorgenommen wurde. Innerhalb dieses Prozesses stieg Sigfried Giedion schließlich in die Position auf, die Behne auf unabhängiger Basis in den zwanziger Jahren für die Geschichte des modernen Bauens innegehabt hatte.⁵⁴

Anmerkungen

Abkürzungen: ADK: Akademie der Künste, Berlin; BHA-BAB: Bauhausarchiv Berlin/Bestand Adolf Behne; BHA-GN: Bauhausarchiv Berlin/ Nachlaß Gropius

- 1 Vgl. den gleichnamigen Ausstell.kat. der Neuen Gesellschaft für bildende Kunst, Berlin 1987.
- 2 Erstmals offensichtlich im Rahmen des Deutschen Werkbunds: Walter Gropius, Die Entwicklung moderner Industrie-Baukunst, in: Jahrbuch des Deutschen Werkbunds 2, 1913, S. 17–20 sowie ders., Der stilbildende Wert industrieller Bauformen, in: Jahrbuch des deutschen Werkbundes 3, 1914, S. 29–32 mit dem Versuch, die gleichsam rohen, monumentalen Industriebauten als neues stilistisches Leitbild zu deklarieren; vgl. auch Reyner Banham: Das gebaute Atlantis. Amerikanische Industriebauten und die frühe Moderne Europas, Basel u. a. 1970, Kap. 3.
- 3 Vgl. Brief von Gropius an Behne, 11. 11. 1924, in dem er sich gegen Behnes Bitte wehrt, sein geplantes Buch »Internationale Architektur« mit anderen Abbildungen auszustatten, da sie denen von Behnes »Zweckbau« entsprechen; BHA-BAB 22.
- 4 Adolf Behne, Die Deutsche Baukunst seit 1850 (1922), zit. nach: Haila Ochs (Hrsg.), Adolf Behne. Architekturkritik in der Zeit und über die Zeit hinaus. Texte 1913–1946, Basel u. a. 1994, S. 97–121; bes. S. 116–118; vgl. auch das Reprint unter dem Titel: Vom Anhalter Bahnhof zum Bauhaus, in: Bauwelt 52, 1961, S. 1161–1172.
- 5 Henry-Russell Hitchcock, Die Architektur des 19. und 20. Jahrhunderts, München 1994, S. 479.
- 6 Brief an Behne, 11.11.1924 (wie Anm. 3); vgl. auch das Nachwort von Ulrich Conrads in: Adolf Behne, Der Moderne Zweckbau. Reprint, Berlin 1998, S. 2.
- 7 Walter Gropius, Internationale Architektur (1925), 2. Auflage München 1927, Einleitung.
- 8 Vgl. Vittorio Magnago Lampugnani, Die Geschichte der Geschichte der »Modernen Bewegung« in der Architektur 1925–1941: eine kritische Übersicht, in: Vittorio Magnago Lampugnani/Romana Schneider (Hrsg.), Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 1950, Bd. 2: Expressionismus und Neue Sachlichkeit, Ausst.Kat. Deutsches Architekturmuseum, Frankfurt/M., Stuttgart 1994, S. 273–295.

- 9 Adolf Behne, Das Bunte Magdeburg und die »Miana«, in: Seidels Reklame 7, 1922/23, S. 201–205; ders., Holländische Baukunst in der Gegenwart, in: Wasmuths Monatshefte für Baukunst 6, 1921/22, S. 1–7.
- 10 Vgl. Alan Colquhoun, Kritik und Selbstkritik der Moderne, in: Lampugnani/Schneider, Moderne Architektur (wie Anm. 8), S. 251–271; S. 262; ebenso Frederic J. Schwartz, Form follows fetish: Adolf Behne and the Problem of »Sachlichkeit«, in: Oxford Art Journal 21, 1998, H. 2, S. 45–77; S. 66 f.
- 11 Brief vom 31. 7. 1922; ADK, Archiv für Baukunst, Scharoun-Archiv. Es ist nicht ganz klar, auf welches Ereignis sich diese Textstelle bezieht, möglicherweise auf die Publikation von Behnes Holländischer Architektur in Buchform bei Wasmuth 1922.
- 12 Vgl. Schwartz, Form (wie Anm. 10), S. 66 f. Iain Boyd Whyte, Bruno Taut and the Architecture of Activism, Cambridge 1982, S. 219–221, sieht diesen Positionswechsel noch glatten Schnitt, muß aber einräumen, daß obwohl »the dictatorship of Geist had proved as chimera,[...] the radicals transferred their chiliastic faith to a new form of mysticism (!) – the myth of function, efficiency and Taylorism.« Damit ist im Falle Behnes durchaus die dargelegte Kontinuität im Geiste ausgedrückt. Vgl. auch Rosemarie Haag Bletter, Introduction, in: Adolf Behne, The Modern Functional Building, Sta Monica 1996, besonders S. 45–47.
- 13 Adolf Behne, Eine Stunde Architektur, Stuttgart 1928, S. 61.
- 14 Sowohl seine Bauhaus-Kritik 1923 als auch die Dammerstock-Kritik 1930 wird Behne quasi als Verrat an der gemeinsamen Sache ausgelegt. In der Antwort auf die ablehnende Haltung von Hans Schmidt gegenüber seiner Formalismuskritik am Zeilenbau von Dammerstock, schlägt Behne wieder expressionistische Töne an; vgl. Adolf Behne, Dammerstock, in: Die Form 6, 1930, S. 163–166 und die Antwort von Schmidt, ebenda, S. 379f. sowie Behnes Dammerstock-Schlußwort, ebenda, S. 494 f. Vgl. auch Colquhoun, Kritik (wie Anm. 10) S. 264–266.
- 15 Behne hatte Gropius am 9. 12. 1920 aufgefordert, an einer geplanten Ausstellung in Amsterdam teilzunehmen (BHA-GN 10/156). Gropius antwortete am 13. 12. 1920 (BHA-GN 10/155): »Für Amsterdam will ich gern mittun, obwohl es mir eigentlich widerstrebt, ein uraltes Pferd aus dem Stall zu holen, mit dem ich innerlich nicht mehr viel zu tun habe.« – Zur Kritik an der Weimarer Ausstellung, vgl. Adolf Behne, Das Musterwohnhaus der Bauhaus-Ausstellung, in: Die Bauwelt 14, 1923, S. 591 f., sowie ders., Das Bauhaus Weimar, in: Die Weltbühne 19/2, 1923, S. 289–292.
- 16 Vgl. Sebastian Müller, Kunst und Industrie: Ideologie und Organisation des Funktionalismus in der Architektur, München 1974, S. 26 f.; für den weiteren Kontext von Wagner und Riegl vgl. Werner Oechslin, Stilhülse und Kern, Berlin 1994.
- 17 Behne nennt selbst Franz Schwechtens Anhalter- und Stettiner Bahnhöfe aus den 1880er Jahren, vgl. Behne, Deutsche Baukunst (wie Anm. 4), S. 99.
- 18 Zu Muthesius vgl. zuletzt Style-Architecture and Building Art, mit der Einführung von Stanford Anderson, Sta Monica 1994, besonders S. 38, Anm. 10. Das Original erschien unter dem Titel: Stilarchitektur und Baukunst. Wandlungen der Architektur des 20. Jahrhunderts und ihr heutiger Standpunkt, Mühlheim a. d. Ruhr 1902. Vgl. Angelika Thiekötter, Hermann Muthesius im Werkbund-Archiv, Berlin 1990.
- 19 Bezeichnenderweise sprach Fritz Stahl von der Rückkehr vom »Utilitarismus« der Front Leipziger Straße zur »Baukunst« am Kopfbau; vgl. Julius Posener, Berlin auf dem Wege zu einer neuen Architektur, Berlin 1979, S. 374; siehe auch S. 475. Vgl. zusammenfassend Bernd Nicolai, Architektur und Städtebau 1871–1918, in: Gert Streidt/Peter Feierabend (Hrsg.), Preußen. Kunst und Architektur, Köln 1998, S. 416–455, bes. S. 443 f.
- 20 Adolf Behne, Neues Bauen, in: Illustrierte Zeitung, Leipzig 154, 1920, Nr. 4000, S. 13. Betont wird der »Sinn für das Bauen« im Gegensatz zu Architektur als Dekoration.
- 21 Behne selbst bezieht sich auf Wrights Aufsatz »In the Cause of Architecture« in: Architectural Record 23, 1908, S. 75; vgl. Bruce Brooks Pfeiffer (Hrsg.), Frank Lloyd Wright. Collected

- Writings, Bd. 1, New York 1992, S. 84–100, hier S. 98. Es ist allerdings wahrscheinlicher, daß er dieses Zitat aus Charles Robert Ashbee, Frank Lloyd Wright, Chicago/Berlin 1911 (8. Sonderheft zur Architektur des 20. Jahrhunderts), S. 5, bezogen hat. Zur Berliner Ausstellung vgl. Bernd Nicolai, Nachwort zu Frank Lloyd Wright. Schriften und Bauten. Reprint, Berlin 1997, S. 333–340, hier S. 336–338 mit Literatur. Vgl. auch J.J.P. Oud, Der Einfluss von Frank Lloyd Wright auf die Architekten Europas, in: ders. Holländische Architektur (1926), Mainz 1976, S. 77–83.
- 22 Gropius, Entwicklung (wie Anm. 2), S. 18 f.
- 23 Henry Ford, Mein Leben, Leipzig 1924, bes. S. 121, wo der totalitäre Aspekt von Fords Ideologie deutlich wird: »Wir brauchen Meister der industriellen Methode. Wir brauchen Menschen, die die formlose Masse in politischer, sozialer, industrieller und ethischer Hinsicht zu einem gesunden, wohlgebildeten Ganzen umzuformen vermögen. Wir haben die schöpferische Begabung allzu sehr eingeengt und zu trivialen Zwecken mißbraucht.« (vgl. Behne, Zweckbau, wie Anm. 6, S. 26) Man kann hier durchaus den Charakter des faschistischen Gesamtkunstwerks-Staat aufscheinen sehen. Die Negativutopie zum neuen Zeitalter »Ford des Herrn« entstand schon 1932 mit Aldous Huxley, Brave New World, London 1932 (deutsche Ausgabe unter dem Titel »Schöne neue Welt«, Berlin 1932). Eine mehr ambivalente Kritik der mechanisierten Gesellschaft der Zukunft stellte Fritz Langs Film »Metropolis« 1927 dar; vgl. Anton Kaes, Metropolis, City, Cinema, Modernity, in: Expressionist Utopias, Ausst.Kat. Los Angeles County Museum, Los Angeles 1994, S. 146–165. Ford hatte überdies mit seinem Buch »Das größere Heute, das größere Morgen« (Leipzig 1926) einen starken Einfluß auf die durch Wright ins Modell gesetzte »Broadacre City«, eine Auflösung der Städte unter kapitalistischen Vorzeichen, die den neuen konsumorientierten Menschen bilden sollte. Seine Schriften wurden auch von den sowjetischen Desurbanisten um 1930 rezipiert; vgl. Jean-Louis Cohen, Urbane Architektur und die Krise der modernen Metropole, in: Russell Ferguson (Hrsg.), At the End of the Century. Hundert Jahre gebaute Visionen, Ausst.Kat. Museum Ludwig Köln, Stuttgart 1999, S. 229–274; S. 247.
- 24 Julius Posener (Hrsg.): Hans Poelzig, Bauten, Schriften, Berlin 1970, S. 24.
- 25 Zum Werkbund-Streit vgl. Angelika Thiekötter, Die Deutsche Werkbundaussstellung in Cöln, Köln 1984, S. 78–94; Frederic Schwartz, Der Werkbund. Ware und Zeichen 1900–1914, Dresden/Berlin 1999, Kap. 2 und 3; Nachworte von Frederic Schwartz, in: Bernd Nicolai (Hrsg.) Reprints der Jahrbücher des Deutschen Werkbundes 1, 1912 und 2, 1913, Berlin 2000.
- 26 Adolf Behne, Kritik des Werkbunds, in: Die Tat 9, 1917/18, zit. nach: Werkbundarchiv Jahrbuch 1, 1972, S. 118–128; S. 118.
- 27 Bruno Taut, Eine Notwendigkeit, in: Der Sturm 4, 1914, S. 174 f.
- 28 Behne, Kritik (wie Anm. 26), S. 122.
- 29 Vgl. Wolfgang Pehnt, Architektur des Expressionismus. Neuauflage, Ostfildern-Ruit 1998, S. 41–48.
- 30 Fritz Schumacher, Strömungen in deutscher Baukunst seit 1800, Leipzig 1935, 2. Aufl. Köln 1955 (Reprint Braunschweig 1982), S. 151.
- 31 Behne, Kritik (wie Anm. 26), S. 128.
- 32 Julius Posener, Das Letzte Wort des Deutschen Werkbundes, in: Werkbundarchiv Jahrbuch 2, 1977, S. 5–25; S. 7.
- 33 Hermann Muthesius, Handwerk und Massenerzeugnis, Berlin 1917, S. 178–180; zit. nach Posener (wie Anm. 32), S. 5.
- 34 Vgl. Anthony Vidler, Raum, Zeit und Bewegung, in: At the End of the Century (wie Anm. 23), S. 101–125, hier S. 116.
- 35 Behne, Deutsche Baukunst (wie Anm. 4), S. 116–118.
- 36 Die Verbindung sah schon Francesco Dal Co, Figures of Architecture and Thought. German Architecture Culture 1880–1920, New York 1982, S. 234–237. Vgl. auch Schwartz, Form (wie Anm. 10), S. 72–75, mit Verweis auf den fragmentarischen Charakter der Rezeption.

- 37 Zur Theoriediskussion vgl. den Beitrag von Jochen Meyer in diesem Band.
- 38 Jan Frederick Staal, Naar Anleiding van Erich Mendelsohn Ontwerpen, in: *Wendingen* 3, Oktober 1920, S. 3.
- 39 Vgl. Winfried Nerdinger, Theodor Fischer. Architekt und Städtebauer, Berlin 1988, Kat. Nr. 132. Die mit einem Exedrenmotiv gestaltete Doppelturmfront dürfte für beide Projekte Mendelsohns die Anregung gegeben haben.
- 40 Schreiben von Oud an Behne, 17.9.1921; BHA-BAB 44; auszugsweise zitiert in: Ulrich Conrads/Hans Sperlich, *Phantastische Architektur*, Stuttgart 1962, S. 151 f.
- 41 Vgl. Kathleen James, »Organisch!« Einstein, Finlay-Freundlich, Mendelsohn und der Einsteinturm in Potsdam, in: Regina Stephan (Hrsg.): *Erich Mendelsohn. Gebaute Welten*, Stuttgart 1998, S. 30–43; S. 42f. James verweist auf die Kritik von Paul Westheim (Mendelsohn, in: *Das Kunstblatt* 4, 1923, S. 307), der von »veralteter Monumentalität« und marktschreierischer Symbolik spricht. Vgl. ferner Regina Stephan, »Denken von Tag zu Tag, wo Geschichte große Kurven schlägt und Hunderttausende unbefriedigt läßt.« Frühe Expressionistische Bauten in Luckenwalde, Berlin und Gleiwitz, in: ebenda, S. 44–63. Wüstegiersdorf ist nicht erwähnt. Eine kritische Betrachtung auch bei Julius Posener, *Erich Mendelsohns Einsteinturm*, in: Thomas W. Gaethgens (Hg), *Künstlerischer Austausch, Akten des 28. Internationalen Kunst-historikerkongresses*, Berlin 1993, Bd. 2., S. 763–67.
- 42 Heinrich de Fries, Wettbewerb der Börsenhof AG Königsberg in Pr., in: *Wasmuths Monatshefte für Baukunst* 7, 1922/23, S. 255–300.
- 43 Vidler, *Raum* (wie Anm. 34), S. 114f., verweist auf die Zusammenhänge zwischen Rationalismus und Taylorismus am Beispiel Le Corbusiers. Der Schematismus Corbusiers sei nicht nur aus der französischen Beaux-Art Tradition ableitbar (vgl. Reyner Bahnham, *Die Revolution der Architektur. Theorie und Gestaltung im Ersten Maschinenzeitalter*, Reinbek 1964, S. 206–224; S. 216), sondern auch aus der noch nicht geschriebenen Geschichte des Taylorismus: »Hier vereinte sich der Neo-Saint-Simonismus mit dem Taylorismus, um die ganze Welt an den Segnungen der Technik teilhaben zu lassen; Le Corbusier stellt die Ausbreitung des Rationalismus durch wie Fließbänder geplante, lineare Metropolen dar, die sich den großen, zentralen Städten anschließen.« (Ebenda, S. 115).
- 44 Behne, *Eine Stunde* (wie Anm. 13), S. 55, dort gegen den normativen Charakter der von Le Corbusier verfochtenen Maschinenästhetik gerichtet. Zu Dammerstock vgl. Anm. 14 und Beat Wyss, *Der Wille zur Kunst. Zur ästhetischen Mentalität der Moderne*, Köln 1996, S. 192 ff. Allerdings enthistorisiert auch Wyss Positionen wie die Corbusiers, indem er unter der Überschrift »spiritueller Faschismus« das »ästhetische Diktat« Corbusiers in die Vorreiterrolle einer »Herrenmenschen«-Ideologie einreihet. Richtig ist die Kritik an technokratischen Lösungen für soziale Probleme.
- 45 Vgl. Ludwig Hilbersheimer, *Internationale Neue Baukunst*, in: *Moderne Bauformen* 26, 1927, S. 325–364; S. 325 f.
- 46 Josef Frank, *Architektur als Symbol*, Wien 1932, S. 132 f.
- 47 Abgedruckt in: Posener, Poelzig (wie Anm. 24), S. 36 f.
- 48 Behne, *Eine Stunde* (wie Anm. 13), S. 41
- 49 Ebenda, S. 51; zu weiteren Besprechungen der Bundesschule vgl. Hannes Meyer. *Ausst. Kat. Deutsches Architektur Museum, Frankfurt/M., Stuttgart 1988*.
- 50 Adolf Behne, *Neues Wohnen – Neues Bauen*, Leipzig 1927, S. 29.
- 51 Ebenda, S. 105 und 109.
- 52 Vgl. auch Adolf Behne, *Moderner Zweckbau. Ein Nachtrag*, in: *Obelisk-Almanach 1929*, S. 103–106.
- 53 Zu dieser Debatte vgl. Bernd Nicolai, *Moderne und Exil. Deutschsprachige Architekten in der Türkei 1915–1955*, Berlin 1998, S. 107–116.
- 54 Zu Giedion vgl. Sokrates Georgiades, *Sigfried Giedion. Eine intellektuelle Biographie*, Zürich 1989.