



Sigrid Hofer

**Reformarchitektur 1900–1918 – Deutsche Baukünstler
auf der Suche nach dem nationalen Stil**

176 pp. with 270 ill. in b & w, 233 x 284,5 mm, hard-cover, German
ISBN 3-936681-01-5
Euro 69.00, sfr 108.00, £ 48.00, US \$ 79.00, \$A 128.00

Architecture started to move towards Modernism around 1900 with a wide-ranging reform movement involving architects, art critics, humanities scholars, philanthropic circles and not least universities and vocational building schools. They were all led by a profoundly felt sense of crisis that seemed to threaten all spheres of life, as well as art production. There no longer seemed to be a binding frame of reference, which meant that the need for establishing an identity came even more sharply to the fore. In this precarious situation, architecture acquired crucial significance in terms of designing the future, as it alone – so the widespread mood had it – was in a position to confront society's increasing tendency to universalize with the concept of a new symbolic unity.

What was needed was a new style that conveyed this idea and reconnected architectural forms with vivid meaning, after the supposed failure of eclecticism. There was no controversy among contemporaries about the fact that this could only succeed with the aid of a new recourse to history. But how was this balancing act between the old and the new to be brought off? The hope of providing practical bases for design planning to which executed design could relate appropriately was linked with the definition of binding aesthetic categories. And so we see architects concerned with a critical examination of the traditional heritage, which had to be drawn upon for the building tasks that lay ahead, while meeting contemporary demands. Many design principles familiar from the debate about classical Modernism are already anticipated here. This phenomenon is not immediately perceptible, it is hidden by outward historicism.

Buildings erected on this basis diverge considerably from each other in terms of their formal outward character. The much-heralded new style did not emerge recognizably as such. Instead, we can speak about a new iconography of building bearing a very personal stamp. The author pursues this in exemplary studies, interrogating the interplay between theory and practice, form and content, functionality and appropriateness. If these buildings have formerly been classified as examples of late historicism, it is now clear that they begin a new chapter of art history that has yet to be granted appropriate significance.

Sigrid Hofer is professor of art history at the Philipps-Universität in Marburg. She is particularly interested in the art and architecture of the 19th and 20th centuries.

Distributors

Brockhaus Commission
Kreidlerstraße 9
D-70806 Kornwestheim
Germany
tel. +49-7154-1327-33
fax +49-7154-1327-13

Lavis Marketing
71 Lime Walk
Headington
Oxford OX3 7AD
United Kingdom
tel. +44-1865-76 75 75
fax +44-1865-75 00 79

National Book Network
4501 Forbes Boulevard
Lanham, MD 20706
USA
tel. +1-800-462 6420
tel. +1-301-459 3366
fax +1-301-429 5746

books@manic
POB 8
Carlton North
Victoria 3054
Australia
tel. +61-3-9384 1437
fax +61-3-9384 1422

Der Aufbruch der Baukunst in die Moderne setzte um 1900 mit einer breit angelegten Reformbewegung ein, an der sich Architekten, Kunstkritiker, Geisteswissenschaftler, philanthropische Zirkel und nicht zuletzt die Hoch- und Baugewerkeschulen beteiligten. Sie alle waren geleitet von einer tief empfundenen Krisenstimmung, die neben der künstlerischen Produktion sämtliche Lebensbereiche zu bedrohen schien. Ein verbindlicher kultureller Bezugsrahmen schien abhanden gekommen zu sein und ließ das Bedürfnis nach Identitätsfindung immer stärker in den Vordergrund treten. In dieser prekären Lage fiel der Architektur eine entscheidende Bedeutung für die Gestaltung der Zukunft zu, da sie allein imstande sei – so der weit verbreitete Tenor – der zunehmenden Universalisierungstendenz der Gesellschaft mit dem Konzept einer neuen symbolischen Einheit zu begegnen und darin die eigene Zeit als kulturelle Epoche zu kennzeichnen.

069.00 Euro
108.00 sfr
048.00 £
079.00 US\$
128.00 \$A

ISBN 3-936681-01-5



Menges

Sigrid Hofer
Reformarchitektur 1910–1918



Sigrid Hofer

Reformarchitektur 1900–1918

Deutsche Baukünstler auf der Suche nach dem nationalen Stil

Der Aufbruch der Baukunst in die Moderne setzte um 1900 mit einer breit angelegten Reformbewegung ein, an der sich Architekten, Kunstkritiker, Geisteswissenschaftler, philanthropische Zirkel und nicht zuletzt die Hoch- und Baugewerkeschulen beteiligten. Sie alle waren geleitet von einer tief empfundenen Krisenstimmung, die neben der künstlerischen Produktion sämtliche Lebensbereiche zu bedrohen schien. Ein verbindlicher kultureller Bezugsrahmen schien abhanden gekommen zu sein und ließ das Bedürfnis nach Identitätsfindung immer stärker in den Vordergrund treten. In dieser prekären Lage fiel der Architektur eine entscheidende Bedeutung für die Gestaltung der Zukunft zu, da sie allein imstande sei – so der weit verbreitete Tenor – der zunehmenden Universalisierungstendenz der Gesellschaft mit dem Konzept einer neuen symbolischen Einheit zu begegnen und darin die eigene Zeit als kulturelle Epoche zu kennzeichnen.

Einen neuen Stil galt es ins Leben zu rufen, der diese Idee transportierte und nach dem vermeintlichen Versagen des Eklektizismus die baukünstlerischen Formen wieder an anschauliche Sinnzusammenhänge zurückband. Daß dies nur mit Hilfe eines erneuten Rückgriffs auf die Geschichte gelingen konnte, galt den Zeitgenossen als unstrittig. Doch wie war der Spagat zwischen alt und neu konkret zu bewerkstelligen? An die Bestimmung verbindlicher ästhetischer Kategorien knüpfte sich die Hoffnung, praktische Grundlagen für die Entwurfsplanung bereitzustellen, auf welche die gestalterische Ausführung angemessen Bezug nehmen konnte. Und so sehen wir die Architekten mit einer kritischen Sichtung des überkommenen Erbes beschäftigt, das unter Einbeziehung der zeitgenössischen Erfordernisse für die anstehenden Bauaufgaben fruchtbar zu machen war. Viele Gestaltungsprinzipien, die aus der Debatte um die Klassische Moderne geläufig sind, werden hier bereits vorweggenommen. Ein Phänomen, das sich aufgrund der Historismen im äußeren Erscheinungsbild nicht unmittelbar mitteilt.

Die auf dieser Basis errichteten Gebäude divergieren hinsichtlich ihrer formalen Ausprägung beträchtlich voneinander. Der vielbeschworene neue Stil gab sich nicht zu erkennen. Statt dessen läßt sich von einer neuen, sehr persönlich geprägten Ikonographie des Bauens sprechen. Dieser geht die Verfasserin in exemplarischen Studien nach, sie fragt nach dem Wechselverhältnis von Theorie und Praxis, von Form und Inhalt, von Zweckmäßigkeit und Angemessenheit. Waren diese Bauten bisher dem Späthistorismus zugerechnet worden, so wird nunmehr deutlich, daß mit ihnen ein eigenständiges Kapitel Kunstgeschichte aufzuschlagen ist, das lange auf seine angemessene Beachtung hat warten müssen.

Sigrid Hofer ist Professorin für Kunstgeschichte an der Philipps-Universität Marburg. Ihr besonderes Interesse gilt der Kunst und Architektur des 19. und 20. Jahrhunderts.

Für Marlene Lou, meinen Sonnenschein

Sigrid Hofer

Reformarchitektur 1900–1918

Deutsche Baukünstler
auf der Suche
nach dem nationalen Stil

Edition Axel Menges

Die Veröffentlichung dieser Arbeit wurde ermöglicht durch Fördermittel der Deutschen Forschungsgemeinschaft, Bonn.

Inhalt

6	Vorwort
7	Historismus, Avantgarde und Moderne nach 1900
15	Weltbildwandel und Krisenerfahrung
21	Die Institutionalisierung der Reform
27	Identität und Nationalstil
30	Heimatschutz und Klassizismus. Leitbilder und Koordinaten des neuen Stils
56	Paul Bonatz. Die Typenbildung nach Baugattungen
72	Paul Schultze-Naumburg. Die »Architektonische Raumidee«
86	Friedrich Ostendorf. Die »Theorie des architektonischen Entwerfens«
94	Alfred Messel. Die Architektur der Großstadt
106	Paul Mebes. Interpretationen zum Klassizismus
114	Peter Behrens. Die Versinnbildlichung der Bauaufgabe
133	Strategien zur Überwindung des Eklektizismus am Beispiel des Wohnungsbaus
148	Bibliographie
161	Anmerkungen
174	Personenregister
176	Abbildungsnachweis

© 2005 Edition Axel Menges, Stuttgart / London
ISBN 3-936681-01-5

Alle Rechte vorbehalten, besonders die der Übersetzung in andere Sprachen.

Druck und Bindearbeiten: Daehan Printing and Publishing Co., Ltd., Sungnam, Korea

Design: Axel Menges
Layout: Helga Danz

Vorwort

Lösten Recherchen zur Reformarchitektur um 1900 vor einigen Jahren noch Erstaunen aus, bedarf ein solches Unterfangen heute keiner Begründung mehr. Längst ist dieses Gebiet als bedeutender Beitrag zur Entwicklung der Moderne anerkannt. War diese Arbeit zum Zeitpunkt ihrer Entstehung noch weitgehend auf Materialsichtung angewiesen, kann inzwischen zunehmend auf gesicherte Fakten zurückgegriffen werden, die vor allem in Gestalt von Künstlermonographien vorliegen. Parallele Phänomene und Überschneidungen zu anderen Richtungen werden sichtbar, die Thematik weitet sich insgesamt über den deutschen Sprachraum hinaus aus. Für die Schweiz, die Niederlande und Frankreich wurden in der jüngsten Zeit ähnliche Untersuchungen angestellt.

Die Veröffentlichung dieser Studie, eine stark gekürzte Fassung der Habilitationsschrift, erfolgt im Wissen darüber, daß sie nach wie vor den einzigen Versuch einer übergreifenden Erfassung darstellt. Hier wird die Reformbewegung mit all ihren stilistischen Verästelungen ins Blickfeld genommen, in ihrem Verhältnis zur Protomoderne problematisiert und auf ihre theoretischen Grundlagen befragt. Ihre Ziele, ihre Ursachen, ihr Programm stehen im Mittelpunkt und werden im Kontext von Kultur- und Wirtschaftsgeschichte erläutert. Daß dies auf einem ersten Quellenstudium basiert, ist den Zeitumständen geschuldet. Sollte diese Publikation zu weiteren Veröffentlichungen anregen, die das Feld eines eigenständigen Reformbeitrags neben Späthistorismus und Jugendstil hervortreten lassen, wäre sie ihrem Ansinnen nähergekommen.

Führende Vertreter der zentralen Bauaufgaben wurden ausgewählt, so daß der Industriebau und das Verwaltungsgebäude als neue großstädtische Herausforderung neben die Siedlung und das Arbeiterhaus traten. Daneben finden zwei Architekten Beachtung, die in Form von Lehrbüchern zur Theoriebildung beitragen wollten. Sie alle stehen exemplarisch für neue Lösungsansätze. Da diese ausgesprochen subjektiv geprägt waren, konnte die Darstellung der Reformbewegung nicht nach Baugattungen erfolgen, sondern hatte auf die persönlichen Voraussetzungen zu reagieren. Einer allgemeinen Sondierung sind daher mehrere monographische Kapitel zur Seite gestellt. Daß die Ergebnisse durchaus heterogen ausfielen, liegt in der Natur der Sache begründet, die den temporären Entwicklungsstand der Diskussion paradigmatisch widerspiegelt. Die Auswahl der Künstler maß sich an der Bedeutung ihres Beitrags für die jeweiligen Aufgabenbereiche und hätte auch in modifizierter Form vorgenommen werden können. Entscheidend bleibt dabei, daß damit ein Kanon erarbeitet wurde, der die Einordnung ähnlicher Tendenzen erleichtern kann, um das ästhetisch ausgesprochen breite Spektrum schrittweise aufzufächern.

Die seit der Fertigstellung des Manuskripts (1998) erschienene Literatur wurde in der Bibliographie erfaßt, welche so als aktuelle Einstiegsmöglichkeit dienen kann. Wichtige neue Forschungsergebnisse wurden, soweit notwendig, in den Text eingearbeitet.

Mein ganz besonderer Dank gilt an dieser Stelle Angelika Fricke und Ralf Michael Fischer für ihren engagierten und zuverlässigen Einsatz bei der Erstellung des druckfertigen Manuskripts.

Historismus, Avantgarde und Moderne nach 1900

Schon 1967 hatte Nikolaus Pevsner mit Blick auf die beginnende Moderne parodierend darauf verwiesen, daß sich eine vollständig neue Architekturgeschichte schreiben ließe, würden die einst ignorierten Personen und Fakten berücksichtigt.¹ War sein Appell lange folgenlos geblieben, so zeichnete sich in den neunziger Jahren des letzten Jahrhunderts ein deutliches Umdenken ab. Diverse Monographien widmeten sich nun den Vergessenen und verhalfen Persönlichkeiten wie Heinrich Straumer, Hermann Billing, Georg Metzendorf oder Oskar Kaufmann zu größerer Bekanntheit.²

Das verbliebene Forschungsdesiderat ist dennoch beträchtlich, wie allein die Durchsicht der zeitgenössischen Architekturzeitschriften lehrt. Unser Kenntnisstand gleicht der Spitze eines Eisbergs. Werden wir einerseits mit einer immensen Anzahl uns fremd gewordener Namen konfrontiert, so andererseits mit Persönlichkeiten, deren große Wertschätzung uns heute erstaunen mag.³

Wie kaum ein anderer Architekt wurde Alfred Messel verehrt.⁴ Peter Behrens nannte ihn eine »architektonische Dichternatur«⁵, und Adolf Behne lobte 1913 die »Schönheit, den Adel und die Schlichtheit eines Messelbaus«⁶. Als Architekt außerordentlicher Qualitäten genoß desgleichen Paul Schultze-Naumburg Ansehen, da seine Bauten die »höchsten Anforderungen an die neuzeitliche Baukunst«⁷ erfüllten.

In Anerkennung ihrer Verdienste wurden einer Reihe dieser Künstler bereits zu Lebzeiten Monographien zuteil.⁸ Viele von ihnen nahmen wichtige Schlüsselpositionen im universitären und öffentlichen Leben ein. Fritz Schumacher, der seit 1899 an der Hochschule in Dresden lehrte, war 1909–33 Oberbaudirektor in Hamburg. Ludwig Hoffmann arbeitete 1886–1924 als Stadtbaurat in Berlin. Alfred Messel war Professor an der Technischen Hochschule in Berlin. Theodor Fischer hatte seit 1903 eine Professur an der Technischen Hochschule in Stuttgart inne. Als er 1908 einen Ruf an die Technische Hochschule München annahm, folgte ihm sein Assistent Paul Bonatz nach. Friedrich Ostendorf hatte 1904–07 einen Lehrstuhl für mittelalterliche Architektur in Danzig und 1907–15 an der Technischen Hochschule in Karlsruhe. Dorthin war mit ihm Hermann Billing für Baukonstruktion und Entwerfen berufen worden. Hochschulprofessoren waren ferner Wilhelm Kreis, Bruno Schmitz, Heinrich Tessenow und Paul Schmitthenner. Kreis war 1902–08 für Raumkunst an der Kunstgewerbeschule in Dresden zuständig, Tessenow wirkte seit 1913 an der Kunstgewerbeschule in Wien, ab 1920 an der Kunstakademie in Dresden und schließlich an der Technischen Hochschule Berlin. Alfred Messel und Paul Mebes wurden Mitglieder der Preußischen Akademie der Künste.

Das Entscheidende an all diesen Namen ist, daß sie für eine große Reformbewegung stehen, eine Reform, die an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert an vielen Orten gleichzeitig einsetzte, die mit großem Elan betrieben wurde und fast das gesamte baukünstlerische Schaffen erfaßte. Sie kannte vielfache Überschneidungen sowohl mit dem Historismus wie den Anfängen der Klassischen Moderne, weshalb ihre Vertreter – insoweit sie überhaupt Gegenstand der Untersuchung waren – in der Regel einer dieser beiden Richtungen zugeordnet wurden. Doch wird diese Klassifizierung den Gebäuden und Intentionen ihrer Urheber nicht gerecht. Vielmehr ist davon auszugehen, daß hier ein eigenes Kapitel in der Geschichte der Baukunst aufzuschlagen ist. So handelte es sich nicht um ein Phänomen des Übergangs, wie dies einschlägige Abhandlungen formulieren,⁹ sondern um ein baukünstlerisches Programm, welches das Zukunftsträchtige, das mag als Widerspruch erscheinen, gerade in der Auseinandersetzung mit der Überlieferung begründet sah.

Daß die Historie als derart feste Bezugsgröße fungieren sollte, basierte auf der Überzeugung, daß die Evolution der Kunst einem kontinuierlichen Prozeß folge, welcher aus der Aneignung und Verarbeitung der Überlieferung zu stets neuartigen Formen vordringe. Die zeitgenössische Kunstwissenschaft, gerade damit beschäftigt, in umfangreichen Handbüchern die Geschichte ihrer Disziplin zu erfassen, stützte derartige Thesen. Beispielsweise sprach Gurlitt davon, daß man die Tradition in sich aufnehmen vorwärts« zu schreiten und »das Werk der Menschheit«¹⁰ fortzuführen. Fritz Schumacher schrieb 1907, daß ein eigenständiger Ausdruck nicht zu finden sei, »indem man einfach die Wurzeln früherer künstlerischer Kulturäußerungen (abschneide)«; vielmehr gelte es, »sorgfältig zu sichten, wo die ewigen Zusammenhänge (lägen), die sich niemals lockern (ließen), und wo die Eigentümlichkeiten einsetz(ten), die neuer Gestaltung bedürf(ten)«. ¹¹ Kritik übte er in diesem Zusammenhang an einer »Partei«, welche alle Architektur »aus dem naiven unbeeinflußten Instinkt des Künstlers heraus« aufgefaßt wissen wolle, dergestalt, »daß der Schaffende sich seiner Aufgabe ... à la Robinson« gegenüber sehe, »... so als sei er gleichsam zum ersten Male in der Welt berufen, das bauliche

Bedürfnis, das in einer Aufgabe lieg(e), zu decken. Aus dieser naiven Anschauung heraus soll(e) er seine Mittel und seine Formen entwickeln.«¹² Solchen Standpunkten schloß sich Straumer an, für den »der Geist einer Zeit die Konsequenz einer vorausgegangenen Entwicklung«¹³ war, und gemäß Ehmann war die »Neuschöpfung ... niemals ein von vorne Anfangen«, sondern »eine Umformung der traditionellen Form durch die schöpferische Begeisterung des Künstlers, der ein neues Bedürfnis auszudrücken«¹⁴ suche.

Dieses bewußte Anknüpfen galt nicht nur als zeitgemäß, sondern verbürgte modernes Handeln, denn »guter moderner Sinn schafft im Geiste der Tradition«.¹⁵ Diese Ansicht vertrat noch Poelzig bei seinen Entwürfen für das Salzburger Festspielhaus (1920–22). Die Beachtung der vorgefundenen historischen Situation war ihm Verpflichtung: »... so bin ich doch in Salzburg und muß, ob ich will oder nicht, mit dem Zauber der Vergangenheit mich auseinandersetzen ... wenn ich will, daß das Neue überhaupt dazu klingen soll. Ich weiß ja ohnehin nicht, was ein Künstler ohne die Vergangenheit machen will ... ohne sie zu fressen mit Haut und Haaren, um sie zu überwinden und etwas zu schaffen, was neben ihr Bestand hat.«¹⁶

Stil war folglich immer das Ergebnis der unmittelbar vorausgegangenen Entwicklung und nur als Erneuerung des Bestehenden denkbar. Das organische Wachsen war als künstlerisches Prinzip anerkannt und mit positiven Konnotationen besetzt. Eine »Stilepochen-Kunstgeschichte« wurde propagiert, welcher der »Glaube an gesetzmäßige Abläufe« zugrunde lag, ein Modell, »so archaisch wie es irgend sein« konnte.¹⁷ Wie Fischer ausführte, handelte es sich dabei um »die uralte, aus dem biologisch-kosmologischen Bereich herstammende Zyklentheorie, charakterisiert durch die Bezeichnungen früh – hoch – spät, die Jugend, Reife und Verfall bedeute(ten) und von denen, selbst bei metaphorischem Gebrauch, die Suggestion von etwas Zwangsläufigem« ausgegangen ist.¹⁸

Daß derartigen Reformbestrebungen von seiten der Forschung bislang so wenig nachgegangen wurde, liegt u. a. darin begründet, daß sie nicht leicht zu fassen sind. So existieren keine zeitgenössischen Termini wie vergleichsweise für Strömungen der Malerei. Zudem betrieben die Baumeister keine Selbststilisierung. Sie waren in weit geringerem Maße propagandistisch tätig als wenig später das Neue Bauen, und sie haben im Gegensatz zu diesem keine Pamphlete verfaßt oder eigene Zeitschriften ediert.¹⁹ Zwar traten sie mit Fachbüchern an die Öffentlichkeit, doch verfolgten diese eher pädagogische Ziele, und es ist ihnen nicht gelungen, ihre Anschauungen zu popularisieren.²⁰ Außerdem fehlten eine Organisationsstruktur und ein Kristallisationspunkt, wie es später das Bauhaus verkörperte, ebenso gab es keine überregionale Berufsorganisation und keine herausragende Schule. Ihre Vertreter waren vereinzelt, verschiedenen Institutionen angebunden, in unterschiedlichen Städten niedergelassen. Eine Ausnahme stellte für einige Jahre die »Stuttgarter Schule« dar, an der Theodor Fischer, Paul Bonatz und Paul Schmitthenner lehrten, ähnliches galt für Dresden mit Wilhelm Kreis, Fritz Schumacher, Heinrich Tessenow, Schilling & Graebner oder Hans Erlwein. Hinzu kommt, daß sich ihr Einfluß auf wenige Jahre beschränkte und daß sie, allem Anschein nach, nicht einmal für ihre eigene Generation Vorbildfunktion übernahmen.

Eine weiterer Grund für die geringe Berücksichtigung dieser Architekten ist in der Kunstgeschichtsschreibung, wie sie sich nach 1945 ausgebildet hat, zu sehen. Im Zuge der Vergangenheitsbewältigung war sie geprägt von der Moderne und ihren Vorläufern, und so eliminierte sie alles, was sich dieser Entwicklungslinie nicht einfügen ließ. Ihre Kriterien entwickelte sie im Hinblick auf die Situation in der Weimarer Republik, um sie sodann auf die Zeit vor dem Ersten Weltkrieg zu übertragen. Dies sollte gravierende Folgen haben.

Denn mit der Moderne verband sich nicht nur das Bild der künstlerischen Avantgarde, sondern auch das der gesellschaftlichen Progression. In bislang ungekannt radikaler Weise hatte sich das Neue Bauen von allen formalen Traditionen und Konventionen losgesagt. Da es vorwiegend von sozialdemokratischen Städten getragen wurde und ihre Vertreter in der NS-Zeit verfeimt waren, galten sie als Verbündete der politischen Linke, als dezidiert fortschrittsbejahend, als vorwärtsgewandt.²¹ Im Verein mit den voranschreitenden sozialen Kräften agierend, geprägt von sozialem Verantwortungsbewußtsein, aufgeschlossen für die neuen Bauaufgaben, mit der Industrie kooperierend und die neuen technischen Möglichkeiten nutzend, wobei die daraus resultierende Ästhetik auf den Grundlagen des Funktionalismus aufbaute, zogen sie uneingeschränkt die Sympathie der Kunstwissenschaft auf sich. In ihren Gegenspielern sah man indessen Reaktionäre und Fortschrittsfeinde, deren romantisch-verklärende Haltung diese vermeintlich daran hinderte, die realen gesellschaftspolitischen Verhältnisse zur Kenntnis zu nehmen. Zu alledem schienen sie sich den technischen und ökonomischen Entwicklungen entgegenzustellen und eine anachronistische Formensprache zu propagieren.

Nach Hartmann wurde der »Traditionalismus ... während der 20er Jahre von einer eher konservativen Architektenschaft vertreten«, die mit »Beschaulichkeit ... Schlichtheit ... Biedermeierlichkeit, Symmetrie, Bürgerlichkeit« jene Ziele benannte, »die von sehr vielen Bauschaffenden angestrebt« wurden.²² Die gängige Verknüpfung von politischem und ästhetischem Konservatismus zeigte sich zudem bei Krufft: »Politischer Konservatismus ging meist Hand in Hand mit dem Bekenntnis zu einer bodenständigen und nationalen Architektur, die sich in der Kontinuität baugeschichtlicher Tradition verstand.«²³ Damit war eine direkte Zuordnung von politischer Fortschrittlichkeit und ästhetischer Avantgarde bzw. von traditionsverhafteter Architektursprache und politischem Konservatismus vorgenommen. Dieses Verdikt traf in gleicher Weise die vorangegangene Periode und hat die Aufarbeitung einer ganzen Kunstform und Generation verhindert. Wie kategorisch diese Lesart wirkte, wird u. a. daran deutlich, daß einige Autoren ihre Protagonisten mit neuem Etikett versahen, um sie als Forschungssujet zu rechtfertigen. Verwiesen sei in diesem Zusammenhang auf Schumacher, Tessenow oder Fischer, die als Wegbereiter der Klassischen Moderne entdeckt wurden, wohingegen Kreis, Bonatz oder Abel konservative Baumeister blieben.²⁴

Fragen etwa zum Nachleben der Antike und anderer Stile oder nach länderübergreifenden Stileinflüssen gehören zum Grundrepertoire kunstwissenschaftlicher Forschung. Die Suche nach Vorläufern und Vorlagen, nach Zitaten oder Zitat-Variationen wie nach formalen oder inhaltlichen Anspielungen bilden die Voraussetzung, um das kreative Potential eines Entwurfs zu diskutieren. In Begriffen wie Renovatio, Restauration, Renaissance oder Klassizismus hat sich die positive Bewertung solchen Agierens niedergeschlagen.²⁵ In der Beurteilung der Kunst des Historismus und der Jahre um 1900 wurden derartige Verfahren jedoch suspekt. So wurde den Architekten immer wieder die Imitation bereits vorhandener Lösungen zum Vorwurf gemacht. Doch geht dieser Angriff an den eigentlichen Intentionen der Baukünstler vorbei. Er verkennt, daß trotz formaler Bezüge und stilistischer Verweise Bauwerke geschaffen wurden, die insgesamt durch eigenschöpferische Anteile überzeugen.

Vollends diskriminiert wurden diese Architektenkreise schließlich dadurch, daß sich die NS-Zeit ihrer Stilmittel verschiedentlich bediente. Während Huse mit Bedacht formulierte, »daß die konservativen Argumente durch den Gebrauch, den die Nationalsozialisten von ihnen machten, in Mißkredit gerieten, und die Auseinandersetzung mit ihnen unterblieben« sei,²⁶ postulierte Bartetzko eine direkte Beziehung. Für ihn hatte die Vorkriegsarchitektur mit ihrem »überschwenglichen Pathos und den eingängigen Würdeformen Anhaltspunkte für die Baukunst im Dritten Reich« geradezu geboten.²⁷ Beispiele waren für ihn Heinrich Tessenows Festspielhaus in Hellerau von 1910–12, Oskar Kaufmanns Berliner Volksbühne von 1914 oder Max Littmanns Königliches Hoftheater in Stuttgart aus dem Jahr 1912.²⁸ Hartmann ging noch einen Schritt weiter, indem sie eine Übereinstimmung zwischen den Traditionalisten der zwanziger Jahre und der faschistischen Baukunst konstatierte. Danach habe »das Problem dieser ›gemäßigten‹ Raumkünstler ... weniger in ihrem konsequenten Festhalten an klassischen Raumformen und an traditionellen Baumethoden [bestanden] als vielmehr in der Übereinstimmung ihrer Ziele, mit denen des gegen Ende der 20er Jahre aufkommenden Faschismus, dessen Blut- und Bodenideologie und den architekturräumlichen Entsprechungen im Siedlungsbau.«²⁹ Dieser Sicht hatte sich u. a. Schickel angeschlossen, als sie bemerkte: »Während die Architektur des Fagus-Werks zur funktionalistischen Architektur der 20er Jahre führte, läßt sich die gewöhnlich als konservativ eingestufte architektonische Richtung bis in die faschistischen 30er verfolgen.«³⁰

Nun wird die Sachlage noch dadurch erschwert, daß die Architekten und ihre Werke unterschiedliche Bewertungen erfahren haben. Während Preiß, ganz konform dem Forschungsstand, Wilhelm Kreis »vor dem ersten Weltkrieg ... eindeutig zu den konservativen Gestaltern« rechnete, »die den repräsentativen Ausdruck noch in der historisch reidentifizierbaren Form, im Material und in der Dekoration suchten, und sich nicht auf die karge Linie der Industriekultur bringen lassen wollten«,³¹ oder während Hartmann den Hamburger Stadtbaudirektor Fritz Schumacher als den »profilertesten Vertreter des patriarchalisch konservativen Clans« bezeichnet hatte,³² erfuhr dieser bei Krufft eine positive Aufnahme.³³ Und Frank versuchte gar eine Ehrenrettung, indem er vorschlug, diese Architektur nicht »als ›traditionalistisch‹ zu etikettieren«, sondern »sie als ›traditionalistische Moderne‹ neben das Neue Bauen zu stellen«.³⁴ Eine ausdrückliche Würdigung nahm Miller Lane vor, als sie von einer »erste(n) Revolution der Architektur« sprach, welche zwar zu keinem »einheitlichen, leicht zu identifizierenden Stil« geführt, statt dessen aber »bis 1914 ein ganzes Spektrum neuer Entwicklungen« etabliert habe.³⁵ Architekten wie Gropius, Bonatz, Behrens, Olbrich oder auch Schultze-Naumburg bildeten für sie dezidierte Vertreter dieser »progressiven Vorkriegsarchitektur«.³⁶

Die umstrittenen Urteile über diese Baukünstler schlugen sich erwartungsgemäß in der Diskussion um eine stilistische Bestimmung nieder, wobei Stilbegriffe mit Wertmaßstäben wechselten bzw. verbunden wurden. Handelte Peht von Neoklassizismus, der den »internationale(n) Stil von 1910« repräsentierte, und verwies er darauf, daß das »modernisierte Klassische« die Grundlage der internationalen Wettbewerbe gebildet hatte,³⁷ so schlug Petsch vor, die Kunst der Wilhelminischen Ära, die sich bei Bauten des Staates und der Wirtschaft in einem monumentalen Stil äußerte, weder als Neoklassizismus³⁸ noch als internationalen Stil, sondern statt dessen als »imperiale(n) Stil«³⁹ zu bezeichnen. Hüter differenzierte Neoklassizismus gemäß »palladianischer, gräzischer oder Schinkelscher Spielart« und führte die Bezeichnung »imperiale(r) Klassizismus« ein, welcher in den Jahren 1910–14 als Stilvorgabe für Bauten des Staates und der Wirtschaftsmächte maßgeblich gewesen sei.⁴⁰ Zusätzlich ergänzte er diese Begriffe durch jenen des Teutonismus, den er in den Bauwerken von Bruno Schmitz und Alfred Messel verwirklicht sah.⁴¹ Schon Posener hatte Teutonismus als stilistische Varianten gebraucht, die Gesamterscheinung jedoch als »Wilhelminischen Kompromiß« bezeichnet.⁴² Hamann/Hermand wählten für die Kunst um 1900 den Begriff »Stilkunst«, dessen Kennzeichen das »Bemühen [sei], durch eine ›Erneuerung aus dem Fernsten‹ wieder jene mythische ›Geschlossenheit‹ zu erreichen, die seit der Romantik zum Repertoire aller rückwärts gewandten Kulturpolitiker« gehört habe.⁴³ Bei Hartlaub erschienen Riemerschmid, Behrens, Tessenow, Fischer, Bonatz u. a. als Vertreter eines »freien und fortschrittlichen Historismus«,⁴⁴ und Worbs schließlich kennzeichnete Bonatz als »konservative(n) Reforme(r)«. ⁴⁵ Daneben tauchte als Oberbegriff häufig jener der »konservativen Architektur« auf, welcher sowohl auf Architekturströmungen nach 1900 wie auf die zwanziger Jahre gemünzt war, in jedem Fall aber die Opposition zur Moderne markieren sollte.⁴⁶ Huse sprach in diesem Zusammenhang von den »konservativen und den radikalen Reformern« der Vorkriegszeit, die nach dem Krieg eine Fortsetzung ihrer Positionen vorgenommen hatten.⁴⁷ Müller bediente sich der Bezeichnung »konservativer Funktionalismus«, ⁴⁸ und Knaut wählte »konservative Sachlichkeit«, »konservative Moderne« und »konservative Avantgarde«. ⁴⁹ Ausführlich stellte Petsch dar, was er unter konservativer Architektur verstanden wissen wollte, nämlich: »... einmal die verschiedenen Architekturströmungen und -bewegungen, die eine formale Fortführung bestehender und bewährter Architekturformen und Gestaltungsweisen anstrebten, zum anderen die, deren Ziel nicht eine ›Veränderung der Welt‹ bzw. der Gesellschaft, sondern deren ›Veredelung‹ durch eine ›seelische‹ und geistige Erneuerung war, und die, die die Beziehung und Verknüpfung der Baukunst mit der materiell-technischen Produktionssphäre nur am Rande reflektierten.«⁵⁰

In all diesen Begriffen spiegeln sich durchaus einzelne Aspekte der künstlerischen Entwürfe wider. Problematisch wird ihr Gebrauch allerdings dann, wenn sie zur historischen Abgrenzung herangezogen werden. Klassizistische Tendenzen begleiteten die Baukunst seit dem Ende des 19. Jahrhunderts. Bildeten sie sich in den USA als Folge der World’s Columbian Exposition (Chicago 1893) heraus, erlangten sie in Rußland und Deutschland erst mit Peter Behrens und Mies van der Rohe, in Wien mit Josef Hoffmann »zwischen 1910 und 1914 wachsende Bedeutung«. ⁵¹ Und schließlich spielten sie in den 1920er Jahren in Stockholm – mit Ivar Tengboms Konzerthaus (1920–26) oder Gunnar Asplunds Staatsbibliothek (1924–27) – eine wichtige Rolle.⁵² Auch der 1926 ausgeschriebene Wettbewerb für den »Palast der Nationen«, das Gebäude des Völkerbunds in Genf, zeigte eine Vorherrschaft klassizistischer Konzepte.⁵³ Zur Spezifizierung der Jahre nach 1900 ist Klassizismus bzw. Neoklassizismus folglich nicht geeignet. In gleicher Weise fragwürdig erscheint es, die Kategorie der »monumentalistische(n) Baukunst«⁵⁴ einzuführen, da sie als Erscheinungsmodus in unterschiedlichen Epochen Anwendung findet.

Erste Vorschläge zu einer wertneutralen Annäherung machte Posener, als er die Formulierung vom »Zeitalter der Vereinfachung« prägte.⁵⁵ Ihm schlossen sich andere Autoren an. So sah Miller Lane als typisch für die Stilphase um 1900 die Suche »nach einer neuen, schlichten Ausdrucksweise« an und sprach von einer »Abstraktion des Historismus«, ⁵⁶ Nerdinger entschied sich für »Reduktionsstil«. ⁵⁷ Bei Huse erschien die Baukunst vor 1914 als »Reformarchitektur«, aus der sich sowohl die moderne wie die konservative Richtung der zwanziger Jahre speiste.⁵⁸ Da Huses Begriffsbildung den Vorteil bietet, die vielfältigen stilistischen Variationen zu subsumieren und da er das wichtigste Motiv dieses Aufbruchs, den uneingeschränkten Wunsch nach Veränderung, klar zum Ausdruck brachte, soll er für die vorliegende Studie übernommen werden.

Doch sind die kontroversen Positionen mit den bislang aufgezählten noch nicht erschöpft. So strittig die Benennung dieser Reformbewegung ist, so strittig ist ihre zeitliche Eingrenzung. Während Miller Lane das Jahr 1900 als Wendepunkt wertete,⁵⁹ nahm Preiß mit der Dritten Deutschen Kunstgewerbeausstellung von 1906 eine strikte Zäsur vor, da diese unter der »Ägide von Fritz Schumacher eine erste große Opposition gegen den Historismus, den Eklektizismus in der

Gebrauchskunst« organisiert hatte.⁶⁰ Roters orientierte sich an politischen und ökonomischen Gesichtspunkten und setzte die Jahre 1890–1910 als stilbildende Einheit,⁶¹ wohingegen Hüter »die Zeit, während der die Prinzipien der Vereinfachung und Versachlichung auf einen bürgerlichen Baustil zielten«, als »sehr kurz« befand: »Zwischen 1900 und 1904 begannen sie sich durchzusetzen, nach 1910 versackten sie bereits wieder beziehungsweise wirkten sie in Richtung auf Heroisches, auf einen reduzierten strengen Neoklassizismus.«⁶²

Im Gegensatz dazu haben die Zeitgenossen gerade die Kontinuität der Erscheinungen betont, auch wenn »... der zukünftige Geschichtsschreiber der Baukunst des neuen deutschen Reiches ... gut tun [würde], mit der Jahrhundertwende ein neues Kapitel zu beginnen«. ⁶³ Waren damit die Anfänge bezeichnet, so scheint mit dem Ende des Ersten Weltkriegs die Dominanz traditionsgebundener Baukunst gebrochen.⁶⁴ Zwar führten ihre Protagonisten sowohl die Formensprache als die Diskussion um einen neuen Stil in nahezu unveränderter Weise fort, doch konnte sich das Neue Bauen soweit festigen, daß die Reformarchitektur ihr fortschrittliches Moment als Motor eines Stilwandels einbüßte und zunehmend rückständig erschien. Die zeitliche Begrenzung der vorliegenden Untersuchung folgt somit der Tatsache, daß der Traditionsbezug als dezidiertes Reformprogramm insbesondere die Jahre vor dem Ersten Weltkrieg kennzeichnet, ohne dabei aus den Augen zu verlieren, daß dieses Bestreben nach 1918, mit anderen Vorzeichen versehen, weitergeführt wurde.

Bedeutung für die Geschichte der Architektur erlangen diese Reformbestrebungen vor allem deshalb, weil sie mit der Frage nach dem Beginn der Moderne aufs engste verbunden sind. Einerseits waren die Vertreter der späteren Klassischen Moderne von anderen Architekten in formaler Hinsicht nicht grundsätzlich zu unterscheiden, andererseits wurden die sogenannten Konservativen in der zeitgenössischen Kritik gar als progressiv begrüßt. Sie füllten die einschlägigen Zeitschriften wie etwa *Moderne Bauformen* oder *Berliner Architekturwelt*. ⁶⁵

Was als modern und was als konservativ anzusehen ist, ist so in höchstem Maße fragwürdig. Der Begriff Moderne war schon bei seiner Prägung von widersprüchlichen Kriterien ausgegangen. Während das »Substantiv ›Moderne‹ ... schon kurz nach seiner Neubildung im *Brockhaus* des Jahres 1902 als ›Bezeichnung für den Inbegriff der jüngsten sozialen, literarischen und künstlerischen Richtungen‹ notiert« wurde, wurde der Moderne angesichts ihrer »Divergenz in den Orientierungen ... bald Kritik von außen und innere Zwistigkeiten« beschert, und es »blieb nur das Bewußtsein, am Beginn einer noch zu gestaltenden Gegenwart zu stehen, als Grundlage eines gemeinsamen Selbstverständnisses ihrer verschiedenen Lager«. ⁶⁶ Infolgedessen läßt sich keine kontinuierliche Entwicklung zur Moderne nachzeichnen, welche als stetes Band das Gros der Architektur begleitet hätte, um schließlich zur Vorherrschaft zu gelangen. Vielmehr setzten erst Mitte der zwanziger Jahre ein feststellbarer Bewertungswandel und eine bewußte Abgrenzung der Baukünstler untereinander ein,⁶⁷ wohingegen ihr Verhältnis bis dahin von gegenseitigem Respekt getragen war. Noch 1928 hat Walter Gropius die Eröffnungsrede für die Siedlung Fischtalgrund (Berlin), welche unter Heinrich Tessenows Leitung konventionelle Hausformen propagierte, gehalten.⁶⁸ In seiner Ansprache verteidigte er das Satteldach, dessen Anwendung allein eine Frage der jeweiligen Zweckbestimmung, der Technik und der Wirtschaftlichkeit, nicht jedoch eine Gesinungsfrage, ein »Glaubenssymbol« sei.⁶⁹ Und Paul Bonatz beschrieb in seinen Lebenserinnerungen, daß der Stuttgarter Hauptbahnhof (errichtet ab 1913) erst durch das Neue Bauen und speziell die Weißenhöfler eine negative Beurteilung erfahren hatte.⁷⁰

Werner Hegemann, in den zwanziger Jahren Herausgeber von *Wasmuths Monatsheften*, entzog Paul Schmitthenner seine Sympathie erst nach dessen Bekenntnis zum Nationalsozialismus, während er 1928 in den Auseinandersetzungen um die Stuttgarter Weißenhofsiedlung dessen Positionen verfocht.⁷¹ Poelzig war an Weißenhof ebenso beteiligt wie an Fischtalgrund, die Architektengemeinschaft Mebes & Emmerich, die in den zwanziger Jahren zu Formen des Neuen Bauens gefunden hatte, paßte sich den traditionsgebundenen Vorgaben in Fischtalgrund an, und Mies van der Rohe brachte Alfred Messel seine Reverenz dar, als er über dessen »sehr schöne(s) Landhaus am Wannsee« schrieb.⁷² Zum Tode von Messel schließlich verfaßte Peter Behrens einen Nachruf, in welchem er anerkennend hervorhob, daß dieser »kulturbildend« gewirkt habe.⁷³

Auch in den einschlägigen Organisationen waren die Architekten unterschiedslos vertreten. Wilhelm Kreis hatte 1907 zu den Gründern des Deutschen Werkbunds gezählt und war bis 1926 Mitglied des Vorstands.⁷⁴ Desgleichen gehörte Paul Mebes seit 1912 dem Werkbund an.⁷⁵ Peter Behrens und Wilhelm Kreis waren darüber hinaus Mitglieder im »Dürerbund«. ⁷⁶ Die Wertschätzung, die die Künstler füreinander aufbrachten, wird nicht zuletzt daran deutlich, daß sich Kreis von Künstlern der Avantgarde porträtieren ließ.⁷⁷ Und als sich die Architekten in oppositionellen Interessensverbänden organisiert hatten – im Jahr 1926 riefen die Vertreter des Neuen Bauens

den »Ring« ins Leben, worauf die Befürworter der Tradition mit der Gründung des »Blocks« (1928) reagierten⁷⁸ –, ließ sich eine kategorische Spaltung nicht registrieren. Vielmehr sind durch diese Fraktionsbildungen die Gegensätze stärker betont worden, als es ihre Mitglieder empfanden, und so konnten sowohl Tessenow, der mit Schmitthenner befreundet war, als Poelzig, dessen »Architektur der der Konservativen weit näher stand«, Mitglieder im »Ring« werden.⁷⁹ Spätestens seit 1923 gehörte Tessenow der revolutionären »Novembergruppe« an, was die Technische Hochschule Stuttgart nicht daran hinderte, ihm 1929 die Ehrendoktorwürde zu verleihen. Paul Mebes und selbst Paul Schmitthenner hatten gar das Programm des Berliner »Arbeitsrat für Kunst« unterzeichnet.

Wie unzutreffend eine strikte Spaltung im Lager der Architekten war, lehrt zudem der Blick auf die sogenannte Protomoderne. In ihr spiegeln sich keineswegs ungewöhnlich avantgardistische, sondern die nach 1900 gängigen Stilvorstellungen wider. Diesem wichtigen Sachverhalt soll im folgenden in einem Exkurs nachgegangen werden.

Als Loos 1910/11 das Haus am Michaelerplatz erbaute, hatte er sich gemäß Haiko an die Maxime gehalten, »... »dort an(zu)knüpfen, wo die Kette der Entwicklung zerrissen wurde«, das heißt, an der Zeit um 1800.«⁸⁰ Und Josef Hoffmann hatte »unter teilweiser Miteinbeziehung schon vorhandenen Mobiliars die Interieurs seines Vaterhauses in Pirnitz (Mähren)« rekonstruiert.⁸¹ Der Rückbezug auf die Tradition war in gleicher Weise Bruno Taut selbstverständlich: »Weil wir einsehen, welche Geschmacklosigkeit durch das Opfern der guten alten Sitte im Bauen eingerissen ist, darum wollen wir wieder an das gute Alte anknüpfen und daraus gutes Neues machen.«⁸² Und so errichtete er ab 1913 in der Gartenstadt Falkenberg eine Straßenführung, die in ihrer Form an »alte märkische Dorfäue angelehnt« war.⁸³

Verschiedentlich ist auf Schinkel und die Antike als Bezugsgröße der Protomoderne hingewiesen worden. Behrens' Architektur wurde attestiert, sie sei »von Schinkels Geist durchdrungen«,⁸⁴ und auch im Frühwerk von Walter Gropius finden sich klassische Bauprinzipien. Die beiden Villen aus den Jahren 1910/11⁸⁵ wie die Projekte für ein Krankenhaus (Alfeld an der Leine, 1912/13) und ein Landratsamt (Rummelsburg, Pommern, 1912/13) erstellte er auf der Grundlage kompakter Kuben, die durch Fensterreihungen, Risalite, Fensterrahmungen, Portici, Sockelgeschosse und bisweilen Mezzaningeschosse strukturiert waren und sich durch Giebel oder Stockwerksgesimse auszeichneten. Überdies berichtete Ise Gropius, daß in der Familie ihres Mannes Schinkel der »Hausheilige« gewesen sei: »Seit die Brüder Gropius, Carl Ferdinand und George nach Schinkels Zeichnungen Dioramen in Berlin malten und Martin Gropius bei ihm an der Bauakademie studierte, bestand eine Art traditioneller innerer Verbundenheit mit Schinkel in der Familie, der sich auch Walter Gropius – über die generelle Bedeutung und Nachahmung des großen Baumeisters hinaus – verpflichtet fühlte.«⁸⁶

Von der Verarbeitung überlieferter Architekturformen war desgleichen das Werk von Bruno Paul geprägt. Paul, der 1896–1906 als Zeichner des *Simplicissimus* Berühmtheit erlangte und die Leitung der Berliner Kunstgewerbeschule innehatte, suchte als einer der ersten nach einer schlichten, materialgerechten Formgebung für preisgünstige Möbel. Seine Interieurs waren viel diskutierte und bewunderte Zeugen einer neuen Ästhetik. 1908 war er erstmals mit einem Bauwerk, Haus Westend in Berlin-Charlottenburg, an die Öffentlichkeit getreten.⁸⁷

Dieses Haus zeigte sich als geschlossener, massiver Baukörper mit beherrschendem Walmdach. Der symmetrisch angelegte, zweigeschossige Bau wurde an der Eingangsseite durch Eckrisalite gegliedert, in der Mittelachse lag, etwas erhöht, die Eingangstür. Zu ihr führte eine Treppe empor, welche durch eine architektonische Rahmung besonders ausgezeichnet war. Wandvorlagen und Gesimse griffen – gleich den übrigen Gliederungselementen – auf konventionelle Gestaltungsmittel zurück. Die Gartenseite war mit Balkonen und Altan von der repräsentativen Disposition der Eingangsseite deutlich unterschieden und entsprach in dieser hierarchischen Differenzierung den Konventionen.

Die hier entwickelte Formensprache sollte noch Pauls spätere Bauten charakterisieren. Zu seinem Formenrepertoire gehörte das Arbeiten mit Säulenstellungen, Giebeln und Sockeln, mit Treppenanlagen und Fenstertüren. Die einzelnen Geschosse differenzierte er in ihren Höhen, Gebäudglieder hob er gemäß ihrer repräsentativen Bedeutung hervor.

Die kunstgeschichtliche Literatur hat dem Werk Bruno Pauls in jüngerer Zeit zwei Monographien gewidmet.⁸⁸ In beiden Arbeiten steht der Raumkünstler Bruno Paul im Vordergrund, doch hat Ziffer resümiert, daß in der Übernahme von »symmetrische(n) Fassaden und Dispositionen« sowie in »Detailzitate(n) der Aufrißlösungen« klassizistische Momente eingeflossen seien.⁸⁹ Ganz analog bescheinigte Günther der Villa Westend in Berlin-Charlottenburg »eine starke klassizistische Tendenz.«⁹⁰ »Antikisierende Bauelemente« und eine schloßartige Anlage waren für sie in

1. Walter Gropius, Villa von Arnim, Falkenhagen, Pommern, 1910–11.
2. Bruno Paul, Haus Westend, Berlin-Charlottenburg, 1908.
3. Ludwig Mies van der Rohe, Haus Riehl, Potsdam-Neubabelsberg, 1907.



4. Ludwig Mies van der Rohe, Wettbewerbsbeitrag zum Bismarckdenkmal auf der Elisenhöhe bei Binngerbrück, 1910.



dem Familiensitz von Leitz in Wetzlar sowie in der Heilanstalt Pützchen bei Bonn und schließlich in Haus Hainerberg gegeben,⁹¹ womit Bruno Paul im Kreis der traditionsgebundenen Baukunst zu finden ist.

Daß Schinkel auf die frühen Wohnhäuser Mies van der Rohes großen Einfluß ausübte, haben verschiedene Untersuchungen bereits deutlich gemacht.⁹² Als Mies nach Berlin kam, arbeitete er ab 1905/06⁹³ im Atelier von Bruno Paul, um 1907 schließlich seinen ersten Auftrag für ein Wohnhaus in Potsdam-Neubabelsberg, Haus Riehl, zu erhalten. Die Eingangsseite dieses Hauses ist streng formal gegliedert, der Baukörper auf die Mittelachse hin ausgerichtet, welche durch eine Eingangstür mit Fensterläden sowie durch einen Giebel mit zwei Rechteck- und einem Rundfenster betont ist. Wandvorlagen akzentuieren sowohl die Mittelpartie der Eingangsseite wie die Gebäudeecken. Ein niedriger Sockel wie das Kastengesims unterhalb der Traufe ergänzen das konventionellen Vorstellungen folgende Formenrepertoire der Fassadengestaltung. Diese Details hatten Schulze veranlaßt, das Haus als »ziemlich konservativ« zu qualifizieren: »Es ist ein einfacher verputzter Backsteinbau mit einem Steildach über einem rechteckigen Baukörper. Der ganze Bau entspricht im Typus einem kleinen Landhaus des 18. Jahrhunderts, wie es in der Gegend von Potsdam-Neubabelsberg weit verbreitet ist.«⁹⁴ Doch blieb Schinkels Einfluß auf Mies keineswegs auf dieses Beispiel beschränkt. Auf Parallelen in der Fassadengestaltung von Schinkels Pavillon im Charlottenburger Schloßpark und Haus Perls (1911) hat Schulze ebenso hingewiesen wie auf Schloß Tegel, das mit seinen raumbherrschenden dorischen Säulen des Vestibüls in Haus Urbig (1914) aufscheint.⁹⁵

In diesem Zusammenhang ist Mies' Wettbewerbsbeitrag zum Bismarckdenkmal (1910) von Bedeutung, denn es gab »keinen schlagenderen Beweis für Mies' eingehende Beschäftigung mit Schinkel in seiner Zeit bei Behrens.«⁹⁶ Als »klassisch bis hin zum letzten reduzierten Gesims und stilisierten Stylobaten«⁹⁷ waren Frampton die Jahre 1912–14 erschienen, eine Tendenz, die noch in Haus Kempner von 1919 eine Fortsetzung gefunden hatte, so daß Schulze Mies' Stil der Nachkriegsjahre als »mindestens so traditionell«⁹⁸ wie denjenigen seiner Vorkriegsphase bezeichnete. Somit war Mies ganz klassizistischen Formvorstellungen verbunden. Daß er die Begegnung mit Berlages Amsterdamer Börse im Jahre 1912 als Wendepunkt seiner künstlerischen Entwicklung erlebte, welche den Bruch mit Schinkel eingeleitet habe, kann nur als verklärende Anekdote gewertet werden.⁹⁹

Nun ließe sich die hier vorgetragene Beweisführung noch für zahlreiche andere Baukünstler anstellen, doch genügt es, am Beispiel der Protomoderne zu sehen, in welcher entschiedener Weise sie einer traditionsgebundenen Formensprache zugewandt war. Alle bisherigen Ausführungen haben immer wieder den einen Sachverhalt belegt, daß das Bild zweier diametral entgegengesetzter Pole einer Revision bedarf. Aus diesem Grunde werden in dieser Untersuchung u. a. Architekten vorgestellt, die gemeinhin als Wegbereiter der Klassischen Moderne gelten, deren Œuvre nunmehr aber in einem anderen Kontext erscheint.