



archimaera
architektur.kultur.kontext.online

Sina Keesser
(Darmstadt)

Räume und Grenzen

Der Raumdiskurs in Architekturzeitschriften zu Beginn des 20. Jahrhunderts

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts avancierte Raum zu einem bestimmenden Thema der Architekturtheorie. Es entwickelte sich eine regelrechte Debatte, die nicht nur von Raumtheorien einzelner Autoren getragen wurde, sondern die vor allem auch in den Architekturzeitschriften medial präsent war. Dass diese Debatte ausschließlich im deutschsprachigen Raum geführt wurde, lässt sich auf das Spezifikum der deutschen Sprache zurückführen, nicht – wie etwa das Englische – zwischen *room* und *space* zu differenzieren.

Der folgende Aufsatz zeichnet nach, wie die Raumdebatte in den Architekturzeitschriften geführt wurde. Der Fokus auf dieses "Massenmedium" statt der Analyse von Monografien ermöglicht es, den Zeitgeist jener Jahre auf besondere Weise zu erfassen. Zunächst stellt sich die Frage, inwiefern das Thema *Raum* überhaupt präsent war, welche verschiedenen Theorien diskutiert wurden und welcher Kritik diese jeweils ausgesetzt waren. Darüber hinaus wird untersucht, wie Raum konzipiert wurde, auf welchen Vorbildern die Autoren dabei aufbauten, in welchen historischen Kontexten der Raumbegriff eine Rolle spielte und welche Motivation seiner Verwendung zugrunde lag.

<http://www.archimaera.de>
ISSN: 1865-7001
urn:nbn:de:0009-21-36672
Juli 2013
#5 "grenzwertig"
S. 33-49



Einleitung

Die architekturtheoretische Raumdebatte zwischen 1890 und 1930, wie sie in zeitgenössischen Architekturzeitschriften geführt wurde, kann grob in drei aufeinanderfolgende Phasen eingeteilt werden, in denen Raum in jeweils unterschiedlichen Kontexten und unter spezifischen historischen Bedingungen thematisiert wurde: An der Wende zum 20. Jahrhundert diente der Begriff der *Raumkunst* insbesondere dazu, Architektur in Abgrenzung zum Ingenieurwesen als Kunst neu zu positionieren. Erst kurz vor dem Ersten Weltkrieg wurde der Raumbegriff dann auch für die Stadtplanung fruchtbar gemacht und die moderne *Raumstadt* als Ausdruck einer neuen Zeit diskutiert. In der Zwischenkriegszeit erreichte die Raumdebatte mit dem am Bauhaus entwickelten Konzept der *Raumzeit* dann ihren populären Höhepunkt.

Grenzen waren in den einzelnen Phasen jeweils kein ausdrückliches Anliegen. Liest man jedoch zwischen den Zeilen, so wird deutlich, dass die einzelnen Theorien ein ganz eigenes Verhältnis zu baulichen Grenzen im Sinne von Außenwänden implizierten: Architektur als *Raumkunst* neu zu konzipieren zielte darauf, den Umgang mit der Fassade im Historismus zu revolutionieren. *Geschlossene oder offene Räume* in der Stadtplanung gegeneinander abzuwägen bedeutete, eine Außenwand entweder als Begrenzung eines Innenraums oder eines Außenraums zu konzeptualisieren. Und der *fließende Raum* der Moderne basierte letztlich auf der Dekonstruktion der klassischen Lochfassade. Wenn es hier also vordergründig vor allem um Raum geht, so liegt dahinter die Annahme, dass Räume ohne ihre Grenzen nicht definiert werden können und in diesem Sinne jede Raumtheorie auch auf einer spezifischen Konzeption der Grenze gründet.

Raumkunst

Raumbegriff als Indiz einer Theoretisierung

Architekturzeitschriften des 19. Jahrhunderts befassten sich in ihrer Entstehungsphase fast ausschließlich mit praxisbezogenen Themen. Mehrheitlich wurden sie im Umfeld von Ar-

chitekten- und Ingenieursvereinen gegründet und dienten zunächst als Austauschmöglichkeit für deren Mitglieder. Dies gilt auch für die 1833 gegründete *Zeitschrift für Bauwesen*. Hier wurden technische Neuerungen, Materialeigenschaften oder Detaillösungen besprochen, statische Berechnungsmethoden eingeführt, oder man informierte über realisierte Bauten, gehaltene Vorträge und neu veröffentlichte Bücher. Im Nachdenken über das Wesen der Architektur sahen die Autoren geringen Nutzen. So wurde Gottfried Sempers Schrift *Die vier Elemente der Baukunst* 1852 in der *Zeitschrift für Bauwesen* als "geistreiche *Aperçus eines denkenden Mannes*" abgetan, "der gleichwohl mehr *Bauphilosoph als Baumeister zu sein scheint*".¹

Die Veröffentlichung von Richard Lucaes Text "*Über die Macht des Raumes*" im Jahr 1869 stellte vor diesem Hintergrund eine absolute Ausnahme im Programm der Zeitschrift dar. In einem Vorwort äußerte die Redaktion denn auch Zweifel, ob es angebracht sei, derart Theoretisches zu veröffentlichen, kam aber zu dem Schluss, dass der Text "*wenn auch nicht Belehrendes, so doch vielleicht manches Anregende*" enthalte.²

Die Beispiele verdeutlichen, dass Sempers und Lucaes Beiträge zur Raumtheorie nicht im gleichen Maße medial präsent waren wie jene ihrer Nachfolger. Von Architekturzeitschriften wurde das Thema Raum erst an der Wende zum 20. Jahrhundert entdeckt – und zwar von jenen, die sich entweder bewusst neu ausrichten und von ihren Ursprüngen als Ingenieurszeitung distanzieren wollten, wie die *Deutsche* oder *Schweizerische Bauzeitung*, oder solchen, die sich von Beginn an als Kunstjournal verstanden, wie *Der Architekt*.

Letztere wurde 1895 vom Architekten, Schriftsteller und Philosophen Ferdinand von Feldegg gegründet und war theoretischen Abhandlungen gegenüber überaus offen. Hier wurde 1898 ein Schreibwettbewerb über die Zukunft der Architektur ausgelobt, bei dem Adolf Loos den dritten Platz belegte mit einem Text, der bereits Ansätze seiner späteren Theorie des Raumplans erkennen lässt.³ Während

der Begriff 'Raum' hier noch eine untergeordnete Rolle spielte, tauchten kurz vor der Jahrhundertwende auch Beiträge auf, die Raum als den essentiellen Teil der Architektur bezeichneten. Als eigentlicher Initiator dieser Beschäftigung gilt der Kunsthistoriker August Schmarsow, der 1893 die These aufstellte, Architektur sei *Raumkunst*. Aus heutiger Sicht wirkt diese Feststellung möglicherweise banal. Bei zahlreichen Architekten jener Jahre lösten seine Aussagen jedoch Begeisterungstürme aus. Um diese Reaktion zu verstehen, muss man sich die spezifische gesellschaftliche und ökonomische Situation der Architekten um die Jahrhundertwende vor Augen führen.

August Schmarsow und die Raumkunst

Das Berufsbild des Architekten hatte im Laufe des 19. Jahrhunderts grundlegende Veränderungen erfahren. Durch die zunehmende Konkurrenz von Seiten des Bauingenieurwesens war der ehemals alle Bereiche des Bauens umfassende Beruf des Baumeisters immer stärker in zwei unabhängig voneinander agierende Arbeitsbereiche geteilt worden. Die Ursache für diese Trennung lag in einer veränderten Auftragslage. Zu Zeiten des Frühkapitalismus traten immer öfter private Industrieunternehmer und Aktiengesellschaften als Auftraggeber auf. Diese legten mehr Wert auf die ökonomische Optimierung ihrer Industriebauten, als das der Staat als Bauherr getan hatte. In der Praxis wurde daher stärker auf sparsame Planung und Ausführung, denn auf baukünstlerische Aspekte geachtet. Dazu kamen die Anforderungen, die durch die neuen Materialien Eisen, Stahl und Beton an die Planer gestellt wurden. Verbreitet war die Vorstellung, die Gestaltung großer Bauwerke könne nach zwei grundsätzlich verschiedenen Gesichtspunkten durchgeführt werden – "*nach dem statisch-rechnerischen ingenieurmäßigen und dem künstlerisch-architektonischen*".⁴

Besonders bildhaft lässt sich diese Zweiteilung an den großen Bahnhofsanlagen nachvollziehen, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhun-

derts allorts entstanden. In der Regel wurde das zur Stadt hin repräsentierende Empfangsgebäude nach klassischen Prinzipien in Stein ausgeführt, während die eigentliche Bahnsteighalle als Glas- und Eisenkonstruktion errichtet wurde.⁵ Generell wurde das tragende Gerüst eines Hauses als *Kernform* von seiner *Hüllform* der Fassade unterschieden.⁶ Die Hauptaufgabe von Architekten lag in der Gestaltung eben jener Fassaden, und die theoretische Aufarbeitung der eigenen Praxis beschäftigte sich ausschließlich mit der Frage nach dem rechten Stil. Zu Zeiten des Historismus hatte sich somit eine *Fassadenarchitektur* etabliert, die mit der Wende zum 20. Jahrhundert zunehmend negativ betrachtet wurde.

Schmarsows Neukonzeption von Architektur als *Raumkunst* war als Kritik an eben dieser Fassadenkunst gemeint, die sich nach seiner Aussage zufrieden gebe mit der "*Zusammenleimung ererbter Stilformen auf dem Gerüst zweckdienlicher Konstruktion*".⁷ Für Architekten, die den Bau eines Gebäudes als ganzheitliche Aufgabe verstanden wissen wollten, lieferte Schmarsow somit schlagende Argumente für die Rückeroberung verlorengegangener Kompetenzbereiche.

Ohne dies intendiert zu haben, halfen Schmarsows Thesen bei der Rehabilitierung der Architektur als Kunstgattung. Das Selbstverständnis des Architekten als Künstler war im 19. Jahrhundert zunehmend unglaubwürdiger geworden. Architekten galten vielmehr als Techniker denn als Künstler, und auch die Ausbildungssituation begünstigte diese Ausrichtung. Bevor in den 1880er Jahren die ersten Kunstgewerbeschulen eröffneten, boten staatliche Hochschulen die einzige Möglichkeit, eine Ausbildung zum Architekten zu absolvieren. Dort wurden die Studenten hauptsächlich auf die Arbeit als Beamte, weniger auf die eines Künstlers vorbereitet. Kunstakademien ihrerseits boten überhaupt keine spezifischen Kurse über das Bauwesen an. An der Berliner Kunstakademie beispielsweise wurde Architektur lediglich im Rahmen perspektivischer Darstellungstechniken gelehrt.⁸

Lange Zeit als maßgeblich technischer Beruf konzipiert, hatte die Architektur damit ihre ehemalige Stellung als *Mutter aller Künste* längst eingebüßt und galt allenfalls noch als *Zweckkunst*. In den Architekturzeitschriften häuften sich zur Jahrhundertwende die Beschwerden darüber, dass der Architektur nicht die gebührende Wertschätzung entgegengebracht werde. Der Herausgeber der *Deutschen Bauzeitung* Albert Hofmann beispielsweise beschwerte sich 1901 darüber, dass die Architektur im Kunstleben Deutschlands *"eine mehr geduldete, als gesuchte, eine mehr mutlos zurücktretende, als frisch führende Rolle gespielt"* habe. In Museen fehle sie gänzlich, und auf Ausstellungen werde sie *"herumgeschoben und herumgestossen, bis sie in irgend einem Winkel Ruhe findet, um hier meistens ein kümmerliches Dasein zu leben"*.⁹

In dieser Situation bot Schmarsow einen hoffnungsvollen Lösungsweg: *"Sollte die Architektur auch heute noch, sich selbst besinnend auf die uralte ewige Innenseite all ihres Schaffens, nicht als 'Raumgestalterin' sich selber wiederfinden, und damit auch den Weg zum Herzen des Laienvolks? Es ist der Geist, der sich den Körper baut, sagt man wohl. Die Geschichte der Baukunst ist eine Geschichte des Raumgefühls, und damit bewußt oder unbewußt ein grundlegender Bestandteil in der Geschichte der 'Weltanschauungen'"*.¹⁰

Raum als Kunstgattung

Mit dem Raum gestand Schmarsow den Architekten ein eigenes Sujet zu, so wie es die Plastik für den Bildhauer und das Gemälde für den Maler darstellte. Indem er auf die spezifische Rolle des Betrachters verwies, lieferte er überdies ein überzeugendes Argument, um auch die verlorengegangene Sonderstellung der Architektur innerhalb der ihr verwandten Künste wiederherzustellen. Schließlich war der Zuschauer in der Architektur nicht nur passiver Rezipient, sondern als *genießendes Subjekt* aktiver Teil eines Kunstwerks. Kein Wunder also, dass Schmarsows Buch in Architektenkreisen freudig aufgenommen wurde. Insbesondere

Bruno Specht erkannte in der *Deutschen Bauzeitung* die Konsequenz aus Schmarsows Thesen: *"Während sonst der Mensch immer ausserhalb des [...] Kunstwerks [...] sich befindet, tritt in der Baukunst, und zwar bloß in der Baukunst, der besondere Fall ein, dass [...] dieser selbst also zum Mittelpunkt seiner eigenen Schöpfung wird"*.¹¹ Somit wurde Architektur nicht nur erneut zur Kunst erklärt, sondern auch in ihrer Stellung als höchste aller Künste bestärkt. Denn nur hier konnte die Grenze zwischen Kunstwerk und Alltag vom Betrachter überschritten werden. Nur hier war es möglich, in das Innere der Kunst zu treten und selbst ein Teil von ihr zu werden.

Um Schmarsows Verhältnis zu den Grenzen eines Raumes oder Baus auf den Grund zu kommen, müssen seine Thesen in Relation zur Haltung seines Konkurrenten Heinrich Wölfflin betrachtet werden. Beide – Schmarsow und Wölfflin – zählten zu den bedeutendsten Kunsthistorikern ihrer Generation. Sie begründeten die moderne, kritische Kunstwissenschaft und hatten sich überdies für dieselbe Stelle als Professor der Kunstgeschichte in Leipzig beworben.¹² Dabei setzte sich Schmarsow erfolgreich gegen seinen Mitbewerber durch. Nach Mallgraves Einschätzung war Schmarsows Antrittsvorlesung über *"Das Wesen der architektonischen Schöpfung"* als Seitenhieb gegen den Kontrahenten gemeint.¹³ Für Wölfflin lag das Wesentliche der Baukunst nämlich in der *Form*,¹⁴ während Schmarsow in Opposition dazu den *Raum* als das Entscheidende bezeichnete. Schon in dieser Anfangsphase der Raumdebatte ging es damit indirekt auch um die Begrenzung von Räumen. Der Unterschied der beiden Theorien ist gerade darin zu sehen, auf welcher Seite der Außenwand sie das Subjekt verorten. Während Wölfflin seinen Fokus auf die äußere Gestalt eines Baus legte und damit den Betrachter dem Bauwerk gegenüber positionierte, stand der Beobachter bei Schmarsow innerhalb eines Baus als Teil der Architektur selbst. Damit wollte er ausdrücken, dass Architektur nicht betrachtet, sondern gefühlt werden müsse.

Raum als Generationenfrage

Bei einer Untersuchung der oben angeführten Architekturzeitschriften fällt auf, dass der Raumbegriff vornehmlich von einer jüngeren Architektengeneration adaptiert wurde. Die Gründe dafür können an dieser Stelle nicht restlos geklärt werden. Einigen Einfluss mag dabei jedoch die Rolle ausgeübt haben, die dem Raumbegriff bei der Legitimation der Architektur als Kunst zukam. Das Selbstverständnis als Künstler war gerade für eine junge Generation von Bedeutung, in der erstmals eine große Zahl von Architekten freiberuflich tätig war. Diese Autonomie von staatlichen Institutionen war durchaus nicht freiwillig gewählt. Die Gründe lagen vielmehr in der unverhältnismäßig gestiegenen Anzahl von Hochschulabsolventen gegen Ende des 19. Jahrhunderts, die dazu führte, dass ein Großteil der ausgebildeten Architekten keine Aussicht mehr auf eine Beamtenstelle hatte.

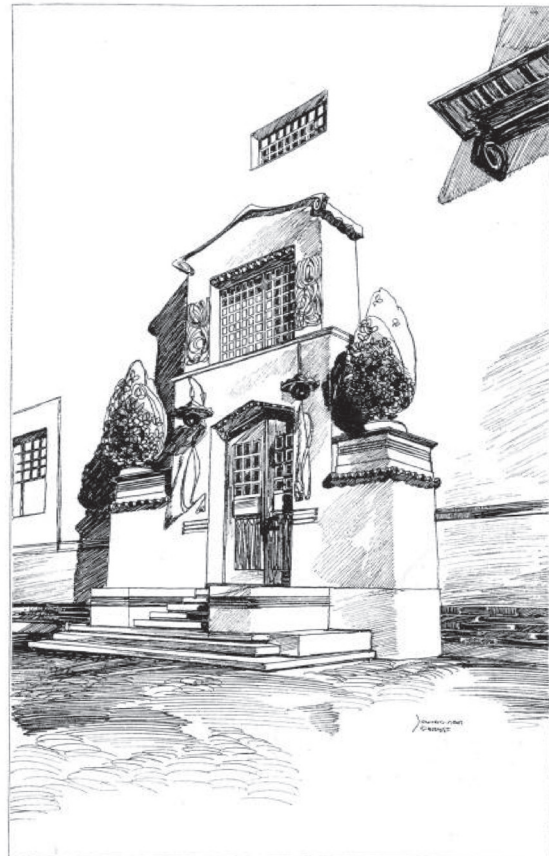
Freiberufliche Architekten befanden sich aufgrund der großen Konkurrenz in einer schwierigen ökonomischen Situation. Baubeamte besaßen das alleinige Monopol auf öffentliche, staatlich finanzierte Bauprojekte. Im Privatwohnungsbau dagegen wurden 90% aller Bauwerke von Handwerksmeistern ausgeführt. In Abgrenzung zur Konkurrenz erklärten Freiberufler das künstlerische Schaffen als ihre Kernkompetenz, die der Beamtenschaft wie auch den Handwerksmeistern mit Leichtigkeit abgesprochen werden konnte. Die 1878 gegründete erste Ständesvereinigung freiberuflicher Architekten nannte sich demnach auch "*Verein zur Vertretung baukünstlerischer Interessen*".¹⁵

Insbesondere Vertreter des Jugendstils und der Sachlichkeit bedienten sich in den Medien des Raumbegriffs und führten ihn genau dann

ins Feld, wenn die Fassadenarchitektur des Historismus kritisiert werden sollte. Während die Autoren bezüglich der Ornamentik gespaltenen Meinung waren, erblickten sie alle im Raum das eigentliche Wesen der Architektur. So verwies der spätere Mitbegründer des Deutschen Werkbundes Fritz Schumacher darauf, dass wirklich Neues in den vergangenen Jahren insbesondere auf dem "*Gebiete der komplizierten Raumschöpfungen und der Zusammengliederung von Raumschöpfungen*" passiert sei, welche hinter den verschmähten Fassaden lägen.¹⁶ Und ganz ähnlich stellte auch der Wiener Sezessionist Jakob Prestel fest, dass sich die Mehrheit der zeitgenössischen Bauten durch eine "*Gedankenarmut der Raumesmotive*" auszeichne und suchte die "*Neuerung frischer Lebensgeister in der Aufnahme neuer Raumesideen*".¹⁷

Thematisch löste die Raumdebatte in den Architekturzeitschriften die Suche nach dem richtigen Stil ab, die die theoretischen Beiträge bis dahin dominiert hatte. Mit Verweis auf die Raumkunst glaubten die Autoren, eine abschließende Antwort auf die Stilfrage geben zu können. So wurde ausgeführt, dass die Beschäftigung

Abb. 1. Entwurf eines Hausportals. Architekt: F. W. Jochem. Quelle: *Der Architekt* 7 (1901), S. 45.

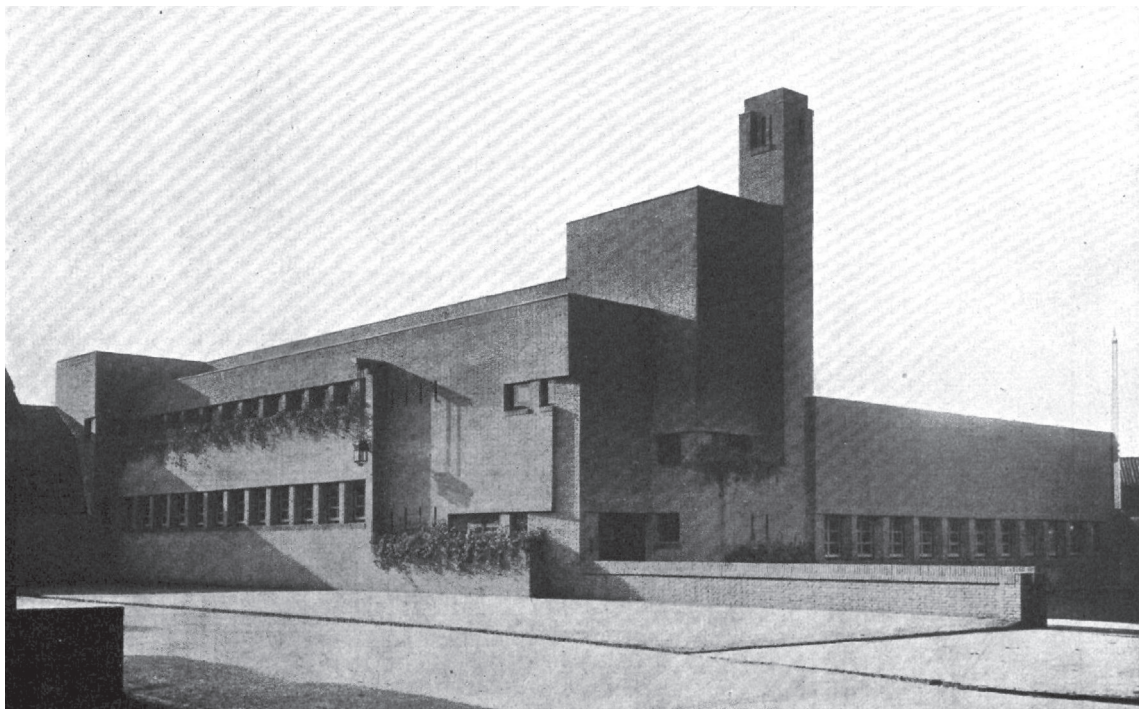
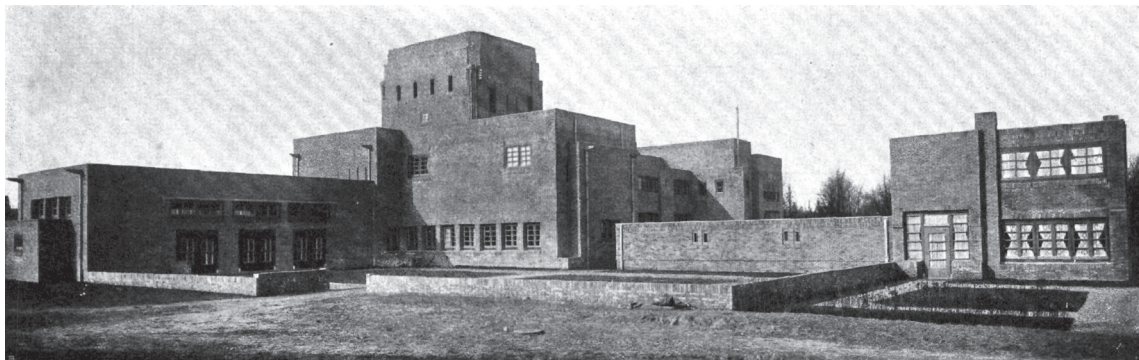


mit dem Stil am Eigentlichen vorbei ziele, denn das Entscheidende sei nicht, in welchem Stil eine Fassade errichtet werde, sondern welche Qualitäten der Raum dahinter aufweise. Während Begriffe wie *Stil* und *Fassade* als oberflächlich in jeglichem Sinne des Wortes galten, verwies *Raum* auf das Innere und den eigentlichen Inhalt eines Gebäudes. So forderte der Kunsthistoriker Paul Weber, man müsse "*von innen nach außen bauen, Fassade und Form des Hauses nach der Anordnung der Räume gliedern, Zweck und Aufgabe des Baues außen erkennen lassen, mit einem Worte: die Wahrheit anstreben*".¹⁸ Der Vorstellung nach ergab sich dabei die Fassade von selbst und wurde nicht nach formalen Kriterien entwickelt. Die Außenwand als Abgrenzung von Innen und Außen sollte also nicht mehr von ihrer Außenwirkung her entworfen werden, sondern den Erfordernissen des Innenraumes folgen und das innere

Wesen eines Gebäudes vermitteln. In der praktischen Umsetzung dienten Rück- und Vorsprünge dazu, die Organisation des Grundrisses und der Raumabfolgen abzubilden.

Zeitgenössische Kritiker hegten schon früh den Verdacht, dass die propagierte Entwurfsmethode in der Praxis nicht recht durchzuhalten war. Den kubischen Bauten der frühen Moderne war meist deutlich anzusehen, dass sie nicht so desinteressiert an der äußeren Gestalt waren, wie sie angaben. 1902 wies Hans Freude darauf hin, dass die Anordnung der Räume im Innenraum nicht selten "*willkürlich erfolgt ist, etwa um der Gebäudemasse ein lebendigeres Ansehen zu geben*". Nach seiner Ansicht war auch hier der Entwurfsprozess von ästhetischen Vorlieben geprägt: "*Man gebe sich nur keiner Selbsttäuschung hin: die bewegte Grundrissanlage ist um der Fassadengliederung willen da, nicht umgekehrt!*"¹⁹

Abb. 2, 3. Mittel- und Handelsschule in Hilversum, Gemeindeschule in Hilversum. Architekt: W. Dudok. Quelle: *Wasmuths Monatshefte für Baukunst* 3 (1924), S. 88/89.



Strittig war außerdem die Frage, ob der Fokus auf räumliche Zusammenhänge auch zu einer radikalen Absage an das Ornament führen müsse. 1897 sah Fritz Schumacher in der Deutschen Bauzeitung den Irrweg der Moderne gerade in *"einem grossen Überschätzen der Bedeutung des Ornamentalen für die architektonischen Künste"*. In ihrer Kritik am Fassadenschmuck zeige sich eine ebensolche *"Sucht nach dem äußerlich Sichtbaren"* wie sie dem Historismus vorgeworfen werde.²⁰ Der Wert neuer Schöpfungen liege – daran zweifelte auch Schumacher nicht – in ihren *"Raumcompositionen"*; deshalb müsse aber nicht zwingend jegliches Dekor abgeschafft werden.

Interessanterweise führte die Anwendung von Schmarsows Thesen in der Praxis ausgerechnet zu expressiven Baukörpern, die ihre Wirkung nicht zuletzt auch nach außen erzielten. Damit scheint vielmehr die Position seines Widersachers Wölfflin bestätigt worden zu sein. In der Realität war die Unterscheidung von Raum und Form nicht so einfach zu treffen, wie dies von manchen Autoren proklamiert wurde. Mancher Kritiker vermutete gar, dass es sich bei all der Raumrhetorik weniger um das theoretische Fundament einer neuen Architektur handele, als vielmehr um eine Verkaufsstrategie, mit der sich ein Bau nachträglich legitimieren lasse. In der Zeitschrift *Der Architekt* entwickelte der Philosoph Hans Schmidkunz 1905 geradezu eine Aversion gegen das *"Schlagwort: 'Raumkunst'"*. Die Diskussionen darum hielt er für *"theoretische Merkwürdigkeiten"* so dass *"wahrlich von einer Traumkunst statt einer Raumkunst gesprochen werden kann"*.²¹

StadtRaum

Camillo Sitte und der geschlossene Raum

Wenngleich es den Ursprungsgedanken Schmarsows konterkarierte, wurde in der ersten Phase der Raumdebatte ausschließlich von Innenräumen gesprochen.²² Dies änderte sich erst, als der Raum auch von Städtebauern entdeckt wurde. Zumindest in den einschlägigen Architekturzeitschriften wurde Raum bis etwa 1908 nicht in

Zusammenhang mit der Stadtplanung gebracht. In seinem Buch *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen* hatte Camillo Sitte jedoch bereits 1889 eine Art städtebaulicher Raumtheorie entwickelt. Im Kampf gegen die *"Dominanz der Ingenieure"*²³ hatte er nicht nur als erster gefordert, die Kunst müsse eine größere Rolle im Städtebau spielen. Zugleich sensibilisierte er seine Kollegen auch für ein räumliches Verständnis von Stadt als *"dreidimensionale Stadt-Landschaft"*.²⁴ Aufgelockerte Strukturen, die der Modernisierung der Städte geschuldet waren, hielt er für einen Irrweg und schlug vor, sich stattdessen auf die Tugenden mittelalterlicher Städte zu besinnen. Ein zentraler Kritikpunkt seines Buches befasste sich mit dem *"Freilegungswahn"*²⁵ des modernen Städtebaus, der darauf abzielte, insbesondere Kirchen als freistehende Monumente zu behandeln, anstatt sie in die Bebauungsstruktur zu integrieren. Diesen zerstörerischen Umgang mit bestehenden baulichen Strukturen hielt Sitte für fragwürdig und stellte dabei insbesondere das zugrundeliegende Raumkonzept infrage: *"Immer lebt man in dem Wahn, dass man alles sehen müsse, dass ringsherum eine einförmige Raumleere das einzig Richtige ist"*.²⁶ Aus den gleichen Gründen lehnte er die von Haussmann inspirierten Sternplätze ab, die nach allen Seiten hin offen blieben, um einen freien Verkehrsfluss zu garantieren. Sitte propagierte im Gegenzug sogenannte *geschlossene Räume*. Für ihn waren nicht Übersichtlichkeit, Weite und Ordnung entscheidende Kriterien, sondern dichte Bebauung mit einer Abfolge wechselnder atmosphärischer Orte. Den Begriff des Raumes auf die Stadt zu übertragen bedeutete, städtische Plätze als Innenräume aufzufassen: *"So wie es möblierte Zimmer und auch leere gibt, so könnte man von eingerichteten und noch uneingerichteten Plätzen reden, die Hauptbedingung dazu ist aber beim Platz so wie beim Zimmer die Geschlossenheit des Raumes"*.²⁷ Außenwände waren für ihn demnach nicht in ihrer Funktion als Begrenzung des Innenraumes interessant, sondern in ihrer Rolle als Platzeinfassung. Den Beobachter verortete er wie Wölfflin im städtischen Außenraum, konzipierte diesen aber im Sinne Schmarsows als Innenraum.²⁸

Die Stadtbaukunst im Kampf gegen die Verunstaltung der Städte

Trotz dieser konkreten Raumvorstellungen, die Sitte bereits 1889 publiziert hatte, wurde der Begriff des Raumes im Stadtbaudiskurs der Zeitschriften zunächst überhaupt nicht genutzt. Das gilt auch für die Zeitschrift *Der Städtebau*, die 1904 von Sitte und seinem Kollegen Theodor Goecke in Berlin gegründet wurde. Obgleich Sitte selbst die erste Ausgabe nicht mehr erlebte, wurde seinen Ideen hier und auch anderswo recht große mediale Aufmerksamkeit entgegengebracht. Der Raumbegriff war aber offenbar nicht notwendig, um seine Positionen zu verdeutlichen. Die Diskussionen beschäftigten sich stattdessen mit *offener und geschlossener Bauweise* oder der *einheitlichen Straßenfront*. Seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert war neben den üblichen geschlossenen Straßenzügen und der Blockrandbebauung auch eine sogenannte *offene Bauweise* verbreitet, bei der Einzelhäuser oder Häuserkomplexe in gewissem Abstand zum Nachbarn errichtet wurden. Aufgrund von besseren Licht-, Luft- und Hygieneverhältnissen galt sie bei Wohnungsreformern als die gesündere Variante. Die *geschlossene Bauweise* und damit der einheitliche Straßenzug galt dagegen als der künstlerisch wertvollere, während die *offene Bauweise* zunächst als eher "ländlich, unstädtisch und unfein" betrachtet wurde.²⁹ Der *Städtebau* stand im Sinne Sittes klar auf Seiten der Tradition und geschlossenen Form. Auch Joseph August Lux argumentierte in der *Schweizerischen Bauzeitung* auf diese Weise: "In allen Fällen aber wird die vorgeschriebene offene Bauweise einen Haufen Häuser ergeben, die äußerlich mehr oder weniger schön, mehr oder weniger hässlich sind, keinesfalls aber ein architektonisch wohlgebildetes, organisch zusammenhängendes Ganzes".³⁰ Wer sich zur Jahrhundertwende als Stadtbaukünstler verstand, präferierte eine einheitliche und geschlossene Straßenfront und wertete freistehende Einzelhäuser als Verfallserscheinung. Daher war man auch maßgeblich mit der Erarbeitung von Bauvorschriften wie dem "Gesetz gegen Verunstaltung"³¹ beschäftigt, die diese Idealvorstellungen in der Praxis sicherstellen sollten.

Der Grund für die Abwesenheit des Raumbegriffes im städtischen Kontext liegt vermutlich darin begründet, dass der Stadtplanungsdiskurs um 1900 maßgeblich von Traditionalisten getragen wurde und Raum als Schlagwort bereits von der Avantgarde vereinnahmt worden war. Für die jungen Architekten, die sich unter dem Label *Raumkunst* mit expressiven Fassaden beschäftigten, kamen die Bemühungen der Städtebauer einer Einschränkung ihrer künstlerischen Freiheit gleich. So ist es nicht verwunderlich, dass der Einzug des Raumbegriffs in den städtebaulichen Diskurs einherging mit einer Kritik an dieser dogmatischen Bevormundung. Während die traditionsverbundenen Autoren des *Städtebaus* den Ausbau der Gesetze zu Beginn durchweg positiv betrachteten, regte sich in der *Deutschen Bauzeitung* schon früh Kritik. 1906 bemängelte ein unbekannter Autor "starre Gesetze, die Gemeinden und Baukünstler zu sehr beschränken".³² Ein Jahr später schrieb Kurt Diestel: "In der Baugesetzgebung fällt das auffallende Bestreben auf, das ungeheure Gebiet architektonischer Möglichkeiten im Interesse eines vereinfachten Verwaltungsapparates auf eine auch vom juristischen Standpunkt bequem zu übersehende geringe Anzahl typischer Fälle zusammenzuziehen". Das Verbot der Giebelstellung in Dresden zugunsten einer einheitlichen Straßenfassade hielt er für einen Rückschritt. Er sprach zwar nicht direkt von Raum, wies aber schon in diese Richtung: "An der Straße stand nicht mehr das Dreidimensional-Haus, sondern die zweidimensionale Fassade".³³

Albert Erich Brinckmann und der fließende Raum

Eine einflussreiche Rolle für den Einzug des Raumes in die städtebaulichen Debatten spielte in diesem Zusammenhang der Kunsthistoriker Albert Erich Brinckmann. 1908 veröffentlichte er sein Buch *Platz und Monument*, bei dem es sich um die erste kunsthistorische Arbeit handelte, die sich explizit mit der Stadt anstelle von Einzelbauten beschäftigte.³⁴ In der Tradition Schmarsows klassifizierte Brinckmann historische Epochen nicht anhand äußerer Stilelemente sondern nach ihrem "Verhältnis zum

Raum".³⁵ Brinckmann machte keinen Hehl daraus, dass sein Buch als Kritik an Camillo Sitte zu verstehen war, dem er explizit vorwarf, den Raum schmählich vernachlässigt zu haben. Nach seinem Geschmack sprach Sitte zu viel von "*malerischer Bildwirkung*", die eher an "*Theatereffekte*" erinnere. Der Architekt habe doch aber "*Raumkünstler*" zu sein.³⁶ So sei Sitte nicht eigentlich am Raum interessiert gewesen, sondern an Stadtbildern, welche jedoch nur eine Begleiterscheinung des Architektonischen seien. Dabei wäre die Formel, mit der er seine Aussagen auf den Punkt brachte, vermutlich auch bei Sitte auf Zustimmung getroffen: "*Städte bauen heißt: mit dem Hausmaterial Raum gestalten*".³⁷ Brinckmann favorisierte aber einen gänzlich unterschiedlichen Umgang mit städtischen Plätzen als Sitte. Die "*Geschlossenheit der Platzwandungen*" hielt er für ein primitives Entwurfsprinzip.³⁸ Um ein "*Raumgefühl*" zu erzeugen brauche es keine durchgängigen baulichen Grenzen, sondern es reiche ein "*Raumgerüst*".³⁹ Seiner Meinung nach konnte also auch die Anordnung von Einzelbauten einen Platz ansprechend gestalten, wenn diese aufeinander Bezug nahmen und eine Geschlossenheit andeuteten. Städtischen Raum wollte er als grenzenlos verstanden wissen: "*Raum [...] fließt haltlos auseinander*" schrieb er und nahm damit die Rhetorik der Avantgarde vorweg.

Brinckmann wertete die Modernisierung der Städte nicht länger als Verfallserscheinung, sondern wendete sie positiv, indem er sie als Manifestation

eines neuen Verhältnisses zum Raum beschrieb, das charakteristisch für die Gegenwart sei. Seine Neuinterpretation des städtebaulichen Raumes als Ausdruck einer neuen Zeit machte den Begriff anschlussfähig für die Moderne und eröffnete die Möglichkeit, das Entwerfen von innen nach außen zu praktizieren, ohne sich einem Gesamtensemble allzu sehr unterordnen zu müssen. Wie der Titel seines Buches "*Platz und Monument*" schon andeutete, verstand er ein Bauwerk mehr als freistehende Skulptur innerhalb des Stadtgefüges denn als Teil eines homogenen Ganzen. Dies kam dem Selbstverständnis des autonomen Künstlers durchaus entgegen. Brinckmann wertete das freistehende Einzelgebäude gegenüber der einheitlichen Stadtgestalt auf, womit er die Bestrebungen moderner Architekten unterstützte, die Fassade aus den Anforderungen der Innenräume heraus zu entwickeln, anstatt sich den Gegebenheiten des Außenraumes anzupassen.

Raum und Form – Raum oder Form

Brinckmanns Einfluss auf die Raumdebatte in den Architekturzeitschriften bleibt spekulativ. Die ersten Beiträge, in denen der Raum im städtebaulichen Kontext thematisiert wurde, tauchen nachweislich allerdings erst nach Publikation seines Buches auf. Interessanterweise wurde mit dem Raumbegriff nun auf moderne wie auch traditionalistische Ideen gleichermaßen verwiesen. In einem Artikel von 1908 kritisierte Carl Hocheder in der Zeitschrift *Der Städtebau* die Freilegung des Ulmer Mün-

Abb. 4. Münsterplatz in Ulm vor und nach dem Abriss des Barfüßerklosters 1878. Quelle: *Der Städtebau* 5 (1908), S.16/17.



sters von 1878 und empfahl, dass Baukörper in der Stadtplanung so angeordnet werden müssten, dass sie eine "Raumumschließung" bewirkten, denn "ein Stadtbild ist nur dann schön, wenn es zugleich ein Raumbild ist".⁴⁰

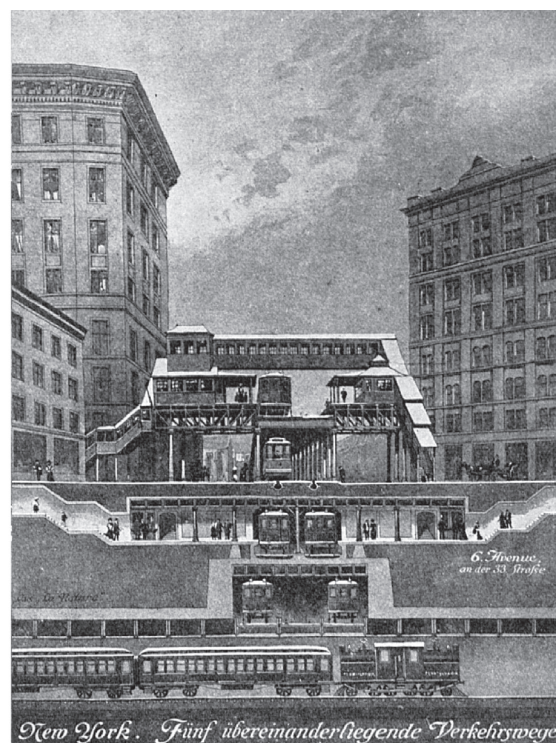
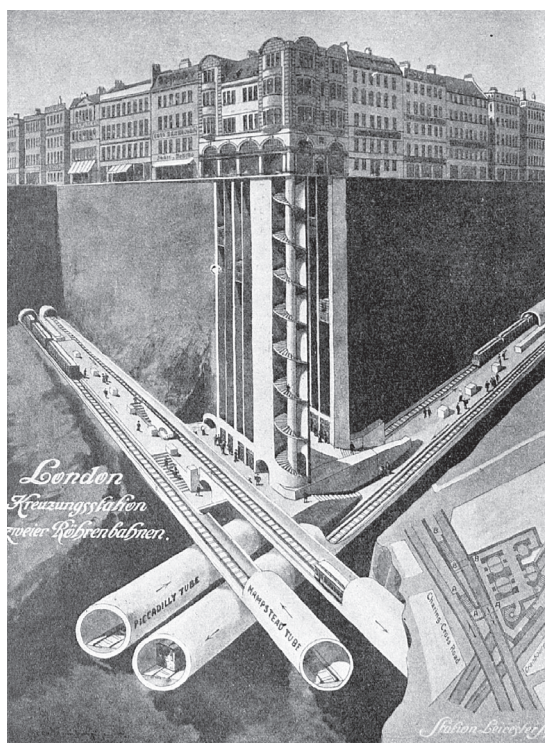
In den Zeitschriften wurden Innen- und Außenraum nun immer öfter gemeinsam betrachtet und als Abfolge gleichwertiger Lebensbereiche beschrieben. In der *Schweizerischen Bauzeitung* schrieb Fritz Wichert dem Raum 1909 außerordentliche Bedeutung zu: "Wir lösen uns im Raume auf und werden selbst der Raum. [...] Wie die Menschen sich tragen, wie sie sich mit dem Raum, der sie umgibt, in Einklang stellen möchten, welcher Art der Bewegungsdrang ist, der in ihnen steckt, alles das findet in der freiwilligen Raumbegrenzung, als die man die Baukunst auffassen kann, seinen vollkommenen Ausdruck".⁴¹ Dabei orientierte er sich ebenfalls an Sittes Konzeption, wenn er meinte: "Sobald wir aus dem Hause auf die Strasse treten, sind wir wieder im Innenraum. [...] Strassen und Plätze sind die Wohnzimmer der Stadt".⁴²

Auch der zuvor genannte Hans Schmidkunz entdeckte nun seine Liebe für den Raumbegriff, den er noch drei Jahre zuvor gänzlich abgelehnt hatte: "Wie ungeschickt sind wir, wenn wir ein bis zum Rande volles Gefäß

tragen sollen, ohne daraus etwas zu verschütten! Denn dies ist eine Flächentätigkeit; wir aber sind körperliche Wesen mit dem Bedarf und Bedürfnis eines räumlichen Gebarens, das uns schon bei unseren Kleinen viel zu schaffen macht, wenn sie sich nicht mit dem Hin- und Herlaufen begnügen, sondern mit dem Buddeln in den Erdboden hinein und mit dem Klettern auf die Bäume hinauf der dritten 'Dimension' huldigen". Im Gegensatz zu Hocheder und Wichert wendete er den Raumbegriff auf die moderne Großstadt an. Aus seiner Sicht dränge heute alles dazu, "aus der Stadtbodenfläche heraus[zu]kommen". Des Menschen "Bindung an die Oberfläche" sei zwar "geologisch begreifbar", auf Dauer könne sich der Mensch aber nicht begnügen mit einer "bloß flächenhaften Stadt". Beim Übergang von der "Flächenstadt in die Raumstadt" kam aus der Perspektive von Schmidkunz ausgerechnet den öffentlichen Toiletten eine Schlüsselrolle zu, von deren Verlegung in den Untergrund er sich als Folge erhoffte, dass es "durch dieses Abwärts mit einer wirklich wichtigen Angelegenheit des städtischen Verkehrs aufwärts gehen" könne.⁴³

Kurz vor dem Ersten Weltkrieg wurde Raum nun nicht mehr nur in seiner Begrenztheit thematisiert, sondern auch als etwas Universelles und Unendliches, in welchem eine Raumab-

Abb. 5. Hoch- und Untergrundbahnen in London und New York.
Quelle: *Der Städtebau* 7 (1910),
Tafel 38 II.



folge geschaffen werden kann, indem Teilbereiche voneinander abgegrenzt werden. Am Ende der zweiten Phase der Raumdebatte wurden die Vorstellungen über Innen- und Außenräume damit in eine Gesamtheorie überführt. Ein Bericht Bruno Fischers in der *Berliner Architekturwelt* im Jahr 1914 verdeutlicht, wie die neue Einheit von Innen und Außen konzipiert war. Fischer kritisierte in seinem Artikel das Wettbewerbsverfahren für ein Opernhaus in Berlin. Dabei war bereits ein fertiger Grundriss vom Ministerium erarbeitet worden, und die eigentliche Wettbewerbsaufgabe verlangte lediglich einen Fassadenentwurf. Diese Methode fand Fischer äußerst zweifelhaft, da sie die gerade gewonnenen Einsichten missachte: *"Wir streben einer Baukunst des Ausgleiches zwischen innen und außen, zwischen Inhalt und Form, zwischen Wahrheit und Schönheit zu".*⁴⁴ Dieser Ausgleich wurde laut Fischer aber eben gerade nicht hergestellt durch die einheitliche Gestaltung eines Platzes oder Straßenzuges, sondern bezog sich allein auf den Einzelbau. Dessen äußere Form müsse nämlich wie die Plastik eines Bildhauers entstehen, denn nur so könnten *"Raumwerte"* geschaffen werden.⁴⁵ Seine Kritik richtete sich gleichermaßen gegen die Beschränkungen der Wettbewerbsaufgabe auf den Fassadenentwurf, wie auch gegen die Bevormundung der Baugesetzgebung bei der Gestaltung eben dieser Fassade.

Herman Sörgel und der konkave Raum

1918 bemühte sich auch Herman Sörgel um eine umfassende Raumtheorie. Sein Verdienst bestand zuallererst in der Konsolidierung der Raumdebatte, indem er im ersten Teil seiner *Architektur-Ästhetik* wichtige Theorien aus Architektur, Kunstgeschichte, Psychologie und Philosophie nachzeichnete. Er selbst bezeichnete als Qualität seiner Arbeit zunächst die Leistung der *"allgemeinen Sichtung, ordnenden Zusammenfassung und kritischen Gegenüberstellung"*. Sein Anspruch war es, einen Leitfaden bereit zu stellen, dessen Mangel jeder *"ernste Architekturstudierende, der sich mit dem Wesen seiner Kunst einmal gründlich auseinandersetzen will"*, empfände. Eine solche

Orientierung wurde laut Sörgel weder *"an der Hochschule noch im Baubüro, weder in philosophischen Werken noch in Fachzeitschriften"* geboten.⁴⁶ In seinen Augen kursierten vielmehr einzelne, individuelle Überzeugungen, die keinen verbindlichen Rahmen schufen. Sörgels Anspruch war es nun, eben dieses fehlende Fundament zu schaffen, das jenseits ästhetischer Vorlieben, Moden und Stile eine Art 'Ethik' des Bauens bereitstellte. Dabei beschrieb er eine Entwicklungslinie von Vitruv über Alberti zu Schinkel und Semper, widmete sich ausführlich den ästhetischen Philosophien Kants, Schellings und Hegels, stellte die psychologischen Wahrnehmungstheorien von Vischer, Fechner und Lipps vor, diskutierte die kunsthistorischen Arbeiten Wölfflins, Schmarsows und Brinckmanns und verwies auf den Bildhauer Hildebrandt. Bis heute ist seine Auswahl prägend für den Kanon architektonischer Raumtheorie.

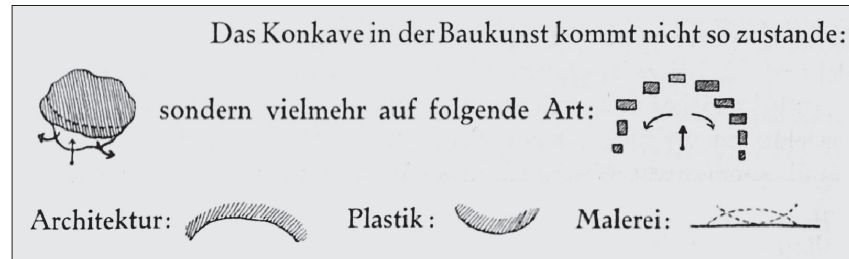
Sörgels eigener Beitrag machte sich die Vorstellungen seiner Vorgänger zunutze und entwickelte sie zu einer eigenen Raumtheorie weiter. Keiner vor oder nach ihm ging derart wissenschaftlich und methodisch vor, weshalb seinem Werk eine Sonderstellung in der gesamten Raumdebatte zu Beginn des 20. Jahrhunderts gebührt.

Auch wenn er nicht explizit von Grenzen sprach, betonte Sörgel die Rolle der Außenwand als Trennung zwischen Innen und Außen als die entscheidende Schnittstelle einer Diskussion um *Raum* versus *Form*. Er verwies auf das Phänomen, dass eine Wand immer einen Raum begrenze, unabhängig davon, auf welcher Seite man Position beziehe. Diese ambivalente Bedeutung der Wand, die Sörgel als *"Janusgesicht der Architektur"* bezeichnete, hielt er für *"das letzte Geheimnis des Stadtbaus und der Baukunst überhaupt"*.⁴⁷ In der so gefundenen Formel brachte er auf einen prägnanten Nenner, was die Debatten über den Raum bis dahin in ihrem Kern angetrieben hatte. Die Streitigkeiten zwischen Städtebauern und Architekten darüber, ob eine Fassade von den Anforderungen der städtischen Struktur oder der inneren Organisation eines Einzelbaus bestimmt werden sollte, führten im Grunde eine Diskussion

Abb. 6. Zeichnungen von Herman Sörgel zur Verdeutlichung von Konkavität und Konvexität.
Quelle: Herman Sörgel. *Einführung in die Architektur-Ästhetik. Prolegomena zu einer Theorie der Baukunst*. München 1918, S. 142-143.

weiter, die in den kontrastierenden Positionen von Schmarsow und Wölfflin ihren Anfang genommen hatte – Raum oder Form als Grundlage der Architektur. Sörgel setzte an diesen Ursprüngen an und übersetzte die zwei unterschiedlichen Sichtweisen in "konkav" und "konvex".

Zeit war das Philosophieren über Architektur bereits zu einem festen Bestandteil von Architekturzeitschriften geworden. Auseinandersetzungen innerhalb der Architektur wurden nun in einem bis dato unbekannten Ausmaß auf publizistischem Wege geführt. Adrian Forty spricht in diesem



Das Gesetz der *Konvexität* ließ Sörgel nur für die Plastik gelten und erteilte damit eine Absage an all jene, die einen Bau als Plastik im städtischen Raum verstanden wissen wollten. In der Architektur sei der Mensch immer in einem Raum, weshalb hier das Prinzip der *Konkavität* zur Anwendung kommen müsse. Die Unterscheidbarkeit von Innen- und Außenräumen fasste er mit dem Begriff der *Bikonkavität*. Zwar lieferte er damit keine endgültige Erklärung für das komplizierte Verhältnis von Raum und Form, destillierte das Kernproblem aber auf anschauliche Weise. Der Wert von Sörgels Arbeit ist weniger in abschließenden Antworten auf die Raum- und Formdebatte zu finden, die auch er letztlich schuldig bleibt. Dafür sind die aufgeworfenen Fragen bei ihm aber weitaus präziser formuliert als jemals vor oder nach seiner Veröffentlichung. So gesehen könnte Sörgels Beitrag als eigentlicher Höhepunkt der Raumdebatte beschrieben werden. Von seinen Zeitgenossen wurde seine außerordentliche Leistung durchaus erkannt. Rezensionen zu seinem Buch fielen durchweg positiv aus, und innerhalb weniger Jahre erfuhr es aufgrund der großen Nachfrage eine zweite und dritte Neuauflage.⁴⁸

Raumzeit

Raumpoesie

Um den Wert von Sörgels Raumtheorie zu verdeutlichen, lohnt ein kurzer Ausblick auf die späteren Entwicklungen der 1920er Jahre. Zu jener

Zusammenhang von einem "language imperialism" der 20er Jahre, der Mies van der Rohe zu dem Aufruf veranlasst habe: "Build, don't talk".⁴⁹

Schon während des Krieges und noch stärker in den Jahren danach war die Bautätigkeit in Deutschland nahezu zum Erliegen gekommen. Werner Durth stellt fest, dass von der prekären Arbeitssituation gerade die moderne Bewegung besonders stark betroffen war. In der Folge entstanden phantastische, nie gebaute Entwürfe als "Bilder grenzüberschreitender Friedenswünsche".⁵⁰ Diese Einschätzung muss gleichermaßen für die literarischen Schöpfungen gelten. Der Raumbegriff wurde damals von seinem Praxisbezug befreit und mutierte zu einem Synonym für die geistige Verfassung der Welt. In diesem Sinne führte Paul Fechter 1919 in der Berliner Architekturwelt aus: "Architektur ist Ausdruck des jeweiligen Verhältnisses einer Zeit zum Raum, dargestellt am Raum selbst. Raum ist aber letzten Endes nur ein anderes Wort für Umwelt; das Verhältnis zum Raum gibt also zugleich das Verhältnis zur Welt, die jeweils erreichte Stufe des menschlichen Geistes auf seinem Wege zur Freiheit, der zunächst über die Auseinandersetzung mit der Welt, dann über die mit sich selber führt."⁵¹

Ähnliche Aussagen waren in den Architekturzeitschriften der 20er Jahre massenhaft vertreten. Tendenziell zeichneten sich derartige Spekulationen durch einen geringen Bezug zur Baupraxis aus, da sie nicht dazu dienten, bestimmte Entwurfsmetho-

Abb. 7, 8. 'Raum' und 'Schlafzimmer' von Hermann Finsterlin.

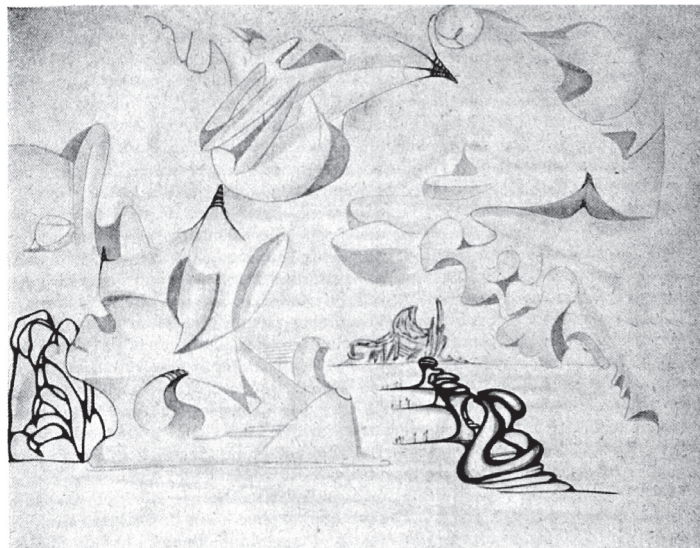
Quelle: Hermann Finsterlin: "Innenarchitektur." In: *Frühlicht* 1 (1921), S. 36.

den oder Baustile zu propagieren. Daher lässt sich nicht eigentlich von Raumtheorien sprechen. Treffender könnten derartige Publikationen als *Raumpoesie* beschrieben werden. Eines der schönsten Beispiele ist in der Zeitschrift *Frühlicht* zu finden, die 1921 von Bruno Taut und Hermann Finsterlin gegründet und nur wenige Jahre verlegt wurde: "Wie 'draußen' werden sich dem ruhsehnenden Leibe mollige Mulden entgegenkratern, der Fuß

Beim Durchstöbern von Architekturzeitschriften der 20er Jahre drängt sich fast der Eindruck auf, dass es zum Anforderungsprofil eines Architekten gehörte, auch in theoretischer Hinsicht etwas zur Baukunst beizutragen. Insbesondere in Zeitschriften, die sich der Propaganda für die Moderne verschrieben hatten, wie *Wasmuths Monatshefte der Baukunst* (gegründet 1914), gehörte das Thema 'Raum' neben anderen Schlüsselbegriffen zum Standardrepertoire.⁵³ 1924 widmeten *Wasmuths Monatshefte* eine ganze Ausgabe dem Schaffen Erich Mendelsohns. Auf insgesamt 66 Seiten wurden Fotos realisierter Projekte, detaillierte Konstruktionszeichnungen und Ideenskizzen für weitere Bauten gezeigt – und selbstverständlich wurden auch Essays abgedruckt, die Mendelsohn während des Krieges in sein Feldbuch notiert hatte: "Die Architektur ist die einzige greifbare Raumäußerung des menschlichen Geistes. Die Architektur greift in den Raum, umgreift ihn, ist selbst Raum. Aus der dreidimensionalen Unbegrenztheit des Weltraumes – der an sich unvorstellbar ist – bringt sie durch ihre Grenzbestimmtheit räumliche Vorstellung in die Welt".⁵⁴

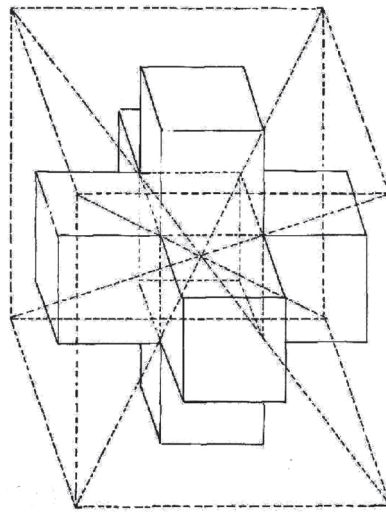
Raum-Zeit-Theorie

Während die zuletzt vorgestellten raumpoetischen Beiträge zur Architektur dem Expressionismus zugeordnet werden können, schlugen Vertreter der Neuen Sachlichkeit einen grundlegend veränderten Ton an. Am Bauhaus führte das steigende Interesse an fachfremden Wissenschaften zu einer Neuorientierung und Stärkung des "rational-wissenschaftlichen Flügels".⁵⁵ Folglich wurde auch der Raumdiskurs in einer Sprache geführt, die den Naturwissenschaften – insbesondere der Relativitätstheorie Einsteins – entlehnt war. *Wasmuths Monatshefte der Baukunst* ließen 1925 etwa Theo van Doesburg zu Wort kommen: "Rechnete die alte Architektur nur mit dem Raum als Gestaltungsakzent, so rechnet die neue Architektur auch mit dem Zeitmoment. Die gestaltende Einheit von Zeit und Raum wird der architektonischen Gestaltung einen gänzlich neuen und vollkommeneren Ausdruck geben". Doesburg machte den Leser darauf aufmerksam, dass er Architektur als "wissenschaftliches Problem" verstand.⁵⁶



aber wird wandeln auf glasig durchsichtigen Böden, die das antipodische Basrelief voll empfinden lassen, die notwendige aber furchtbare Horizontale ins Illusionäre verschiebend, die den neuen Raum und Bau, wäre sie massiv und dicht, durchschneiden müsste wie eine pathologische Membran. Durch das transparente Bodenmaterial aber kann das alldimensionale Raumgefühl diffundieren und den Wohnling in ungeahnter Balance halten".⁵²

Abb. 9. Einfache Darstellung des neuen (zentrischen und peripherischen) Raums, der architektonischen Gestaltung. Quelle: Theo van Doesburg: "Die Architektur und ihre Folgen." In: *Wasmuths Monatshefte für Baukunst* 9 (1925), S. 505.



Obgleich im Umfeld des Bauhauses Raumtheorie nach eigenen Angaben 'wissenschaftlich' betrieben wurde, vermuteten nicht wenige Zeitgenossen, dass es sich dabei lediglich um rhetorische Figuren handle. Werner Hegemann hatte Doesburgs Artikel mit einem kritischen Vorwort versehen. Auch zögerte er nicht, den Text mit Fragezeichen zu versehen, dort wo ihm die Ausführungen unverständlich erschienen. Doesburgs Schaffen bewertete er lieber anhand seiner Bauten denn anhand seiner Texte. Dort nämlich konnte er allerhand "hoffnungslos verschrobene Kasteleien erblicken, die auch das wohlmeinendste Spintisieren ihrer Verfasser m. E. niemals in den Rang baukünstlerisch ernst zu nehmender Gedanken erheben wird".⁵⁷

Bereits ein Jahr zuvor hatte Hegemann den Verdacht geäußert, die Theoriebegeisterung am Bauhaus diene letztlich nur Verkaufszwecken: "Kunstphilosophische Anekdoten sind für den Architekten, der sie im richtigen Augenblick erzählt, eines der unschätzbarsten Mittel, einen noch vor dem Auftrage schwankenden Bauherrn zum Entschluß zu zwingen". Nach seiner Einschätzung gehe es bei all dem Gerede nur um die Legitimation der eigenen

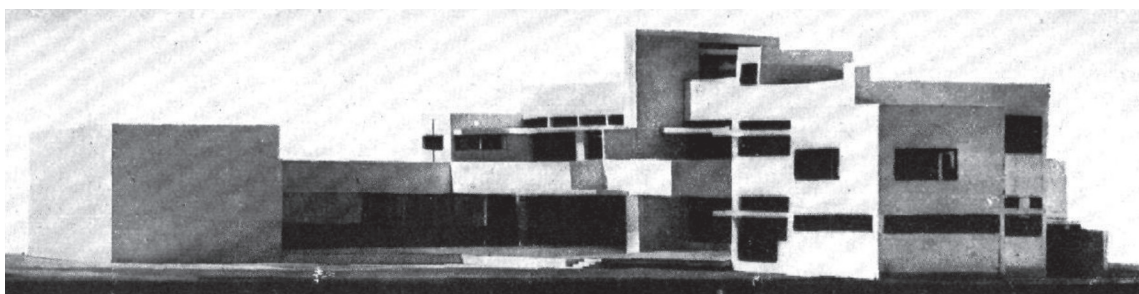
Entwürfe und Bauten. So benutze beispielsweise auch Gropius die Logik, um seinen "erstaunlich 'unlogischen' Schöpfungen 'tiefste symbolische Notwendigkeit'" zu verleihen.⁵⁸

Auch schweizerische Kollegen distanzierten sich von den deutschen Raum-Zeit-Theorien. Eine Rezension der Bauhaus-Bücher in der *Schweizerischen Bauzeitung* von 1926 fiel nicht sehr positiv aus: der Autor bezeichnete Moholy-Nagys Raumtheorie als "technisches Wagnerianerium, das mit mathematisch-philosophischen Erörterungen des Raumzeitproblems begründet wird – begründet werden muss, weil es eben nicht selber evident ist". Doesburgs Thesen überzeugten ebensowenig. Ihm wurde vorgeworfen, dass er "logische Begriffe auf Gebiete anwendet, wo sie nichts besagen".⁵⁹ Peter Mayer bekundete ein Jahr darauf immerhin Sympathie für die Idee des Bauhauses. Letztlich fiel aber auch seine Einschätzung vernichtend aus: "Im Bauhaus wird viel theoretisiert, man tut sich etwas auf die 'Geradlinigkeit des Denkens' zu gute, und man verböhrt sich derart in diese Geradlinigkeiten, dass man gelegentlich den Überblick über das Ganze, den Instinkt verliert; denn eine Idee [...] wird zum Unsinn, wenn man das Gefühl für die Geltungsgrenzen der Idee verliert." Letztlich war Mayer wohl nicht der einzige, der sich ein Ende der Flut an Theorien wünschte: "Vielleicht darf man also endlich auf Arbeiten ohne Manifest-Charakter hoffen [...] denn es kommt auf den lebendigen Menschen an, und nicht auf die Manifestierung irgendwelcher, noch so richtiger Ideen".⁶⁰

Fazit

Nach wissenschaftlichen Kriterien bewertet reichen die Ideen, die am Bauhaus entwickelt wurden, sicher nicht an die Leistung Sörgels heran – gerade

Abb. 10. Modell für ein Landhaus. Architekten: Theo van Doesburg und Cornelis van Eesteren. Quelle: Theo van Doesburg: "Die Architektur und ihre Folgen." In: *Wasmuths Monatshefte für Baukunst* 9 (1925), S. 505.



weil man sich nicht explizit auf bereits Erarbeitetes von früheren Autoren bezog und die Ähnlichkeit der eigenen Ideen zu jenen der Vorgänger gar nicht erfasste. Harry Francis Mallgrave hat etwa auf die bemerkenswerte Tatsache hingewiesen, dass ein halbes Jahrhundert nach Beginn der Raumdebatte Sigfried Giedion Architektur in nahezu identischer Weise definierte wie Schmarsow, ohne sich dessen früherer Arbeit überhaupt bewusst gewesen zu sein. Nach seiner Ansicht waren die Ursprünge der Raumdebatte der 1890er Jahre in den 1920ern bereits wieder in Vergessenheit geraten.⁶¹ Bemisst man die Intensität der architektonischen Raumdebatte in quantitativer Hinsicht, so ist ihr Höhepunkt zweifellos in der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen zu finden. Auf qualitativer Ebene lässt sich darüber zumindest streiten.

Aus heutiger Sicht bieten nach meiner Ansicht gerade die Anfänge der Debatte und insbesondere Sörgels Beitrag anknüpfungsfähige Erkenntnisse. Gerade im Hinblick auf die Diskussionen um ikonografische Architektur, die häufig am Beispiel des Guggenheim Museums in Bilbao abgehandelt werden, oder hinsichtlich des Gegensatzes von Realität und Fiktion, wie er anhand von Las Vegas dis-

kutiert wird, könnte man von Sörgels Ergebnissen und auch von seinen Fehlern lernen. Was Sörgel letztlich versäumte, war, die vermeintlichen Unterschiede von Konkavität und Konvexität als zwei Seiten einer Medaille zu erkennen. Mit seinem *Janusgesicht der Architektur* bewegte er sich zwar schon in diese Richtung, verfiel am Ende aber ebenso einer dogmatischen Haltung, die das Prinzip der Konkavität als einzig mögliches zuließ und die Konvexität der Architektur rigoros ablehnte. Möglicherweise gehörte zum Wesen der Architektur schon immer beides – ikonografische Wirkung von außen und atmosphärische Orte im Inneren. Der Wert von Sörgels Werk liegt aus meiner Perspektive gerade darin, dass er es dem heutigen Leser ermöglicht, die unterschiedlichsten Positionen seiner Zeit zum Problem des Raumes einander gegenüber zu stellen, Verbindungslinien zwischen ihnen offenzulegen und den inhaltlichen Kern der Raumdiskussionen der 1920er Jahre nachzuvollziehen. Weshalb Sörgels *Architektur-Ästhetik* heute dennoch kaum noch Beachtung findet, ist eine offene Frage. Möglicherweise erkannte Fritz Schumacher den Grund dafür schon 1935, als er feststellte, Sörgels Buch sei "von den Fanfaren einer 'Neuen Sachlichkeit' allzu laut übertönt" worden.⁶²

Anmerkungen

1 *Zeitschrift für Bauwesen* II (1852), S. 237.

2 Richard Lucae: "Über die Macht des Raumes." In: *Zeitschrift für Bauwesen* IV-VII (1869), S. 293-306.

3 Adolf Loos: "Die alte und die neue Richtung in der Baukunst." In: *Der Architekt* 4 (1898), S. 31-32.

4 Hans Straub: *Die Geschichte der Bauingenieurkunst*. Basel 1992, S. 240 ff.

5 Wolfgang Schievelbusch: *Geschichte der Eisenbahnreise*. Frankfurt am Main 1989, S. 153.

6 Herbert Ricken: *Der Bauingenieur*. Berlin 1994, S. 150f.

7 August Schmarsow: *Das Wesen der Architektonischen Schöpfung*. Leipzig 1894, S. 2.

8 Eckhard Bolenz: *Vom Baubeamten zum freiberuflichen Architekten*. Frankfurt am Main 1991, S. 219f.

9 Albert Hofmann: "Zur Stellung der Architektur im öffentlichen Kunstleben Deutschlands." In: *Deutsche Bauzeitung* 35 (1901). Heft 36, S. 225.

10 August Schmarsow: "Das Wesen der Architektonischen Schöpfung" (1894). In: Jörg Dünne / Stephan Günzel. *Raumtheorie*. Frankfurt a.M. 2006, S. 482.

11 Bruno Specht: "Raumkunst."

In: *Deutsche Bauzeitung* 81 (1895), S. 501.

12 Ákos Moravánszky: *Architekturtheorie im 20. Jahrhundert*. Wien 2003, S. 147.

13 Harry Francis Mallgrave: *Architectural Theory*. Malden 2008, S. 82.

14 Heinrich Wölfflin: "Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur" (1886). In: Joseph Gantner (Hg.). *Heinrich Wölfflin. Kleine Schriften. 1886-1933*. Basel 1946, S. 13-47.

15 Bolenz 1991 (vgl. Anm. 8), S. 222.

16 Fritz Schumacher: "Die Sehnsucht nach dem 'Neuen'." In: *Deutsche Bauzeitung* 31 (1897), S. 631.

- 17 Jakob Prestel: "Neue Motive der Architektur." In: *Der Architekt* 7 (1901), S. 46.
- 18 Paul Weber: "Ungesunde Altertümelei im Städtebau." In: *Der Städtebau* 1 (1904), S. 56.
- 19 Hans Freude: "Eine charakteristische Eigenschaft der neueren Baukunst." In: *Deutsche Bauzeitung* 36 (1902), S. 190-207.
- 20 Schumacher 1897 (vgl. Anm. 16), S. 631.
- 21 Hans Schmidkunz: "Raumkunst und Traumkunst." In: *Der Architekt* 13 (1907), S. 17.
- 22 Dies hatte möglicherweise damit zu tun, dass junge freiberufliche Architekten zunächst gerade im Bereich des Kunstgewerbes und der Inneneinrichtung von Wohnbauten für das betuchte Bürgertum eine Nische fanden. Die Mehrheit der Bevölkerung verband mit dem Begriff der Raumkunst jedenfalls schlichtweg "Innenarchitektur". Vgl.: Sabine Forsthuber: *Moderne Raumkunst. Wiener Ausstellungsbauten von 1898 bis 1914*. Wien 1991, S. 7f.
- 23 Dieter Schott: "Stadt und Moderne: Die Stadt als Modernisierungsagent?" In: Ute Schneider / Lutz Raphael (Hg.), *Dimensionen der Moderne. Festschrift für Christof Dipper*. Frankfurt am Main 2008, S. 463.
- 24 Ebd., S. 467.
- 25 Camillo Sitte: *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*. Wien 1972 (1889), S. 34.
- 26 Ebd., S. 32.
- 27 Ebd., S. 35.
- 28 Schmarsow hielt seinen Vortrag über *Das Wesen der architektonischen Schöpfung* fünf Jahre nach der Veröffentlichung von Sittes Publikation *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*. Nachweislich kannte Schmarsow dieses Werk und baute vermutlich auch darauf auf. Vgl.: Gabriele Reiterer: *AugenSinn*. Salzburg 2003, S. 82.
- 29 Thomas Nipperdey: *Deutsche Geschichte. 1866-1918*. Bd. 1. München 1998, S. 149.
- 30 Joseph A. Lux: "Offene und geschlossene Bauweise." In: *Schweizerische Bauzeitung* 48 (1906), S. 270.
- 31 Unbekannt: "Verunstaltung von Straßen und Plätzen." In: *Der Städtebau* 3 (1906), S. 70.
- 32 Unbekannt: "Grundsätze des Städtebaus." In: *Deutsche Bauzeitung* 41 (1906), S. 604-605.
- 33 Kurt Diestel: "Baukunst und Baugesetzgebung." In: *Deutsche Bauzeitung* 41 (1907), S. 287-291.
- 34 Jochen Meyer: "Die Stadt als Kunstwerk." In: Albert E. Brinckmann. *Platz und Monument*. Berlin 2000, S. 188.
- 35 Brinckmann (1908) 2000 (vgl. Anm. 34), S. 39.
- 36 Ebd., S. 165.
- 37 Ebd., S. 170.
- 38 Ebd., S. 97.
- 39 Ebd., S. 57.
- 40 Carl Hocheder: "Gedanken über das künstlerische Sehen im Zusammenhang mit dem Ausgange des Wettbewerbes zur Umgestaltung des Münsterplatzes in Ulm." In: *Der Städtebau* 5 (1908), S. 17.
- 41 Fritz Wichert: "Stilbildung, Stadteinheit und moderne Hausform." In: *Schweizerische Bauzeitung* 53 (1909), S. 76.
- 42 Ebd., S. 112.
- 43 Hans Schmidkunz: "Flächenstadt und Raumstadt." In: *Der Städtebau* 7 (1910), S. 42.
- 44 Bruno Fischer: "'Konstruiert' und 'Geschaut'." In: *Berliner Architekturwelt* 16 (1914), S. 221.
- 45 Ebd., S. 219.
- 46 Herman Sörgel: *Einführung in die Architektur-Ästhetik. Prolegomena zu einer Theorie der Baukunst*. München 1918, S. V-VI.
- 47 Ebd., S. 162.
- 48 Dass seine Arbeit heutzutage eher vernachlässigt wird, ist auch für Rainer Schützeichel unverständlich, "da sie einen relevanten Baustein im kunsttheoretischen Gebäude des frühen 20. Jahrhunderts darstellt". Vgl. Rainer Schützeichel: 'Architektur-Ästhetik' von Herman Sörgel. *Der Weg zur Grundlegung einer 'Theorie der Baukunst'*. Zürich 2010, S. 14.
- 49 Adrian Forty: "The Empire of Language." In: Gerd Zimmermann und Norbert Korrek (Hg.). *Medium Architektur. Zur Krise der Vermittlung*. Weimar 2003, S. 18.
- 50 Werner Durth: *Deutsche Architekten. Biographische Verflechtungen 1900-1970*. München 1992, S. 50.
- 51 Paul Fechter: "Vom Sinn der modernen Baukunst." In: *Berliner Architekturwelt* 21 (1919), S. 24.
- 52 Hermann Finsterlin: "Innenarchitektur." In: *Frühlicht* 1 (1921), S. 36.
- 53 Adrian Forty: *Words and Buildings. A Vocabulary of Modern Architecture*. London 2000.
- 54 Erich Mendelsohn: "Gedanken zur neuen Architektur. Im Felde 1914-1917." In: *Wasmuths*

Monatshefte für Baukunst 8 (1924), S. 3.

55 Klaus von Beyme: "Die Bauhausmoderne und ihre Mythen." In: Anja Baumhoff / Magdalena Droste (Hg.). *Mythos Bauhaus*. Berlin 2009, S. 337f.

56 Theo van Doesburg: "Die neue Architektur und ihre Folgen." In: *Wasmuths Monatshefte für Baukunst* 9 (1925), S. 505-519.

57 Werner Hegemann: "Die neue Architektur und ihre Folgen." In: *Wasmuths Monatshefte für Baukunst* 9 (1925), S. 504.

58 Werner Hegemann: "Weimarer Bauhaus und ägyptische Baukunst." In: *Wasmuths Monatshefte für Baukunst* 8 (1924), S. 69-86.

59 Unbekannt: "Bauhaus-Bücher." In: *Schweizerische Bauzeitung* 87 (1926), S. 283.

60 Peter Mayer: "Vom Bauhaus Dessau." In: *Schweizerische Bauzeitung* 89 (1927), S. 334.

61 Mallgrave 2008 (vgl. Anm. 13), S. 82.

62 Fritz Schumacher: *Strömungen in deutscher Baukunst seit 1800*. Köln 1955 (1935), S. 152. Zitiert nach: Schützeichel 2010 (vgl. Anm. 48), S. 45.