



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Theodor Fischer

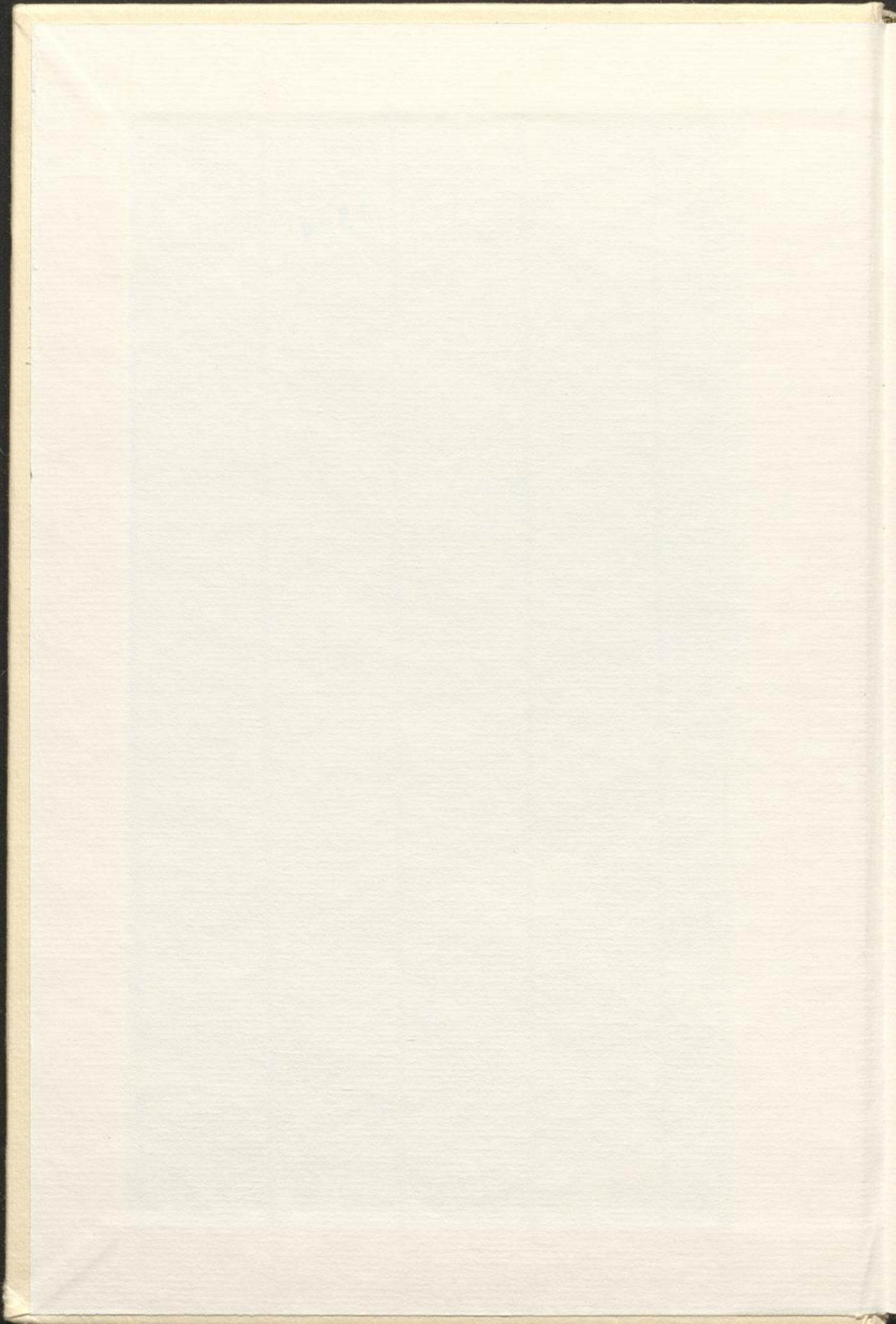
Karlinger, Hans

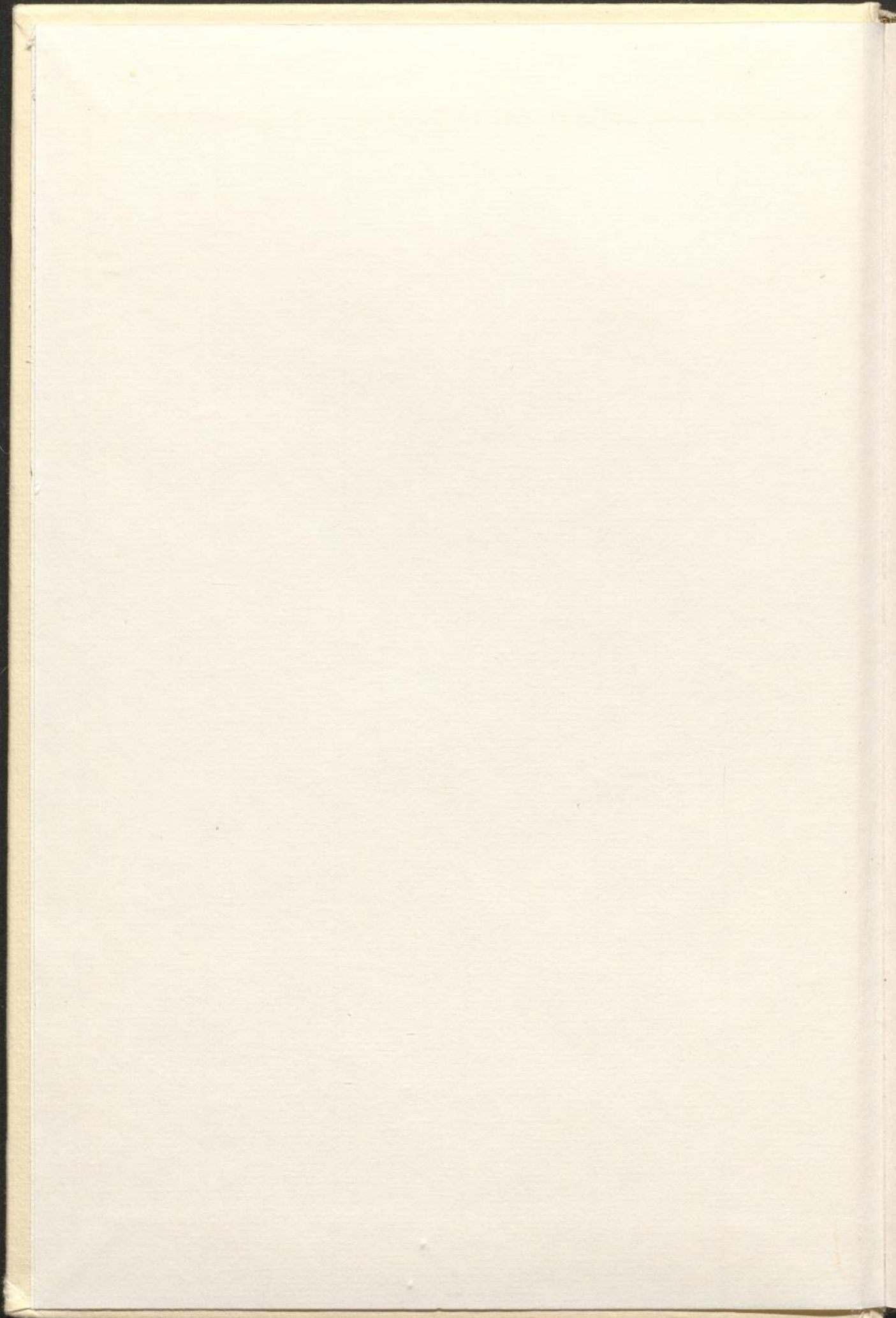
München, 1932

[urn:nbn:de:hbz:466:1-82546](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-82546)

Karlinger, Hans. Theodor Fischer

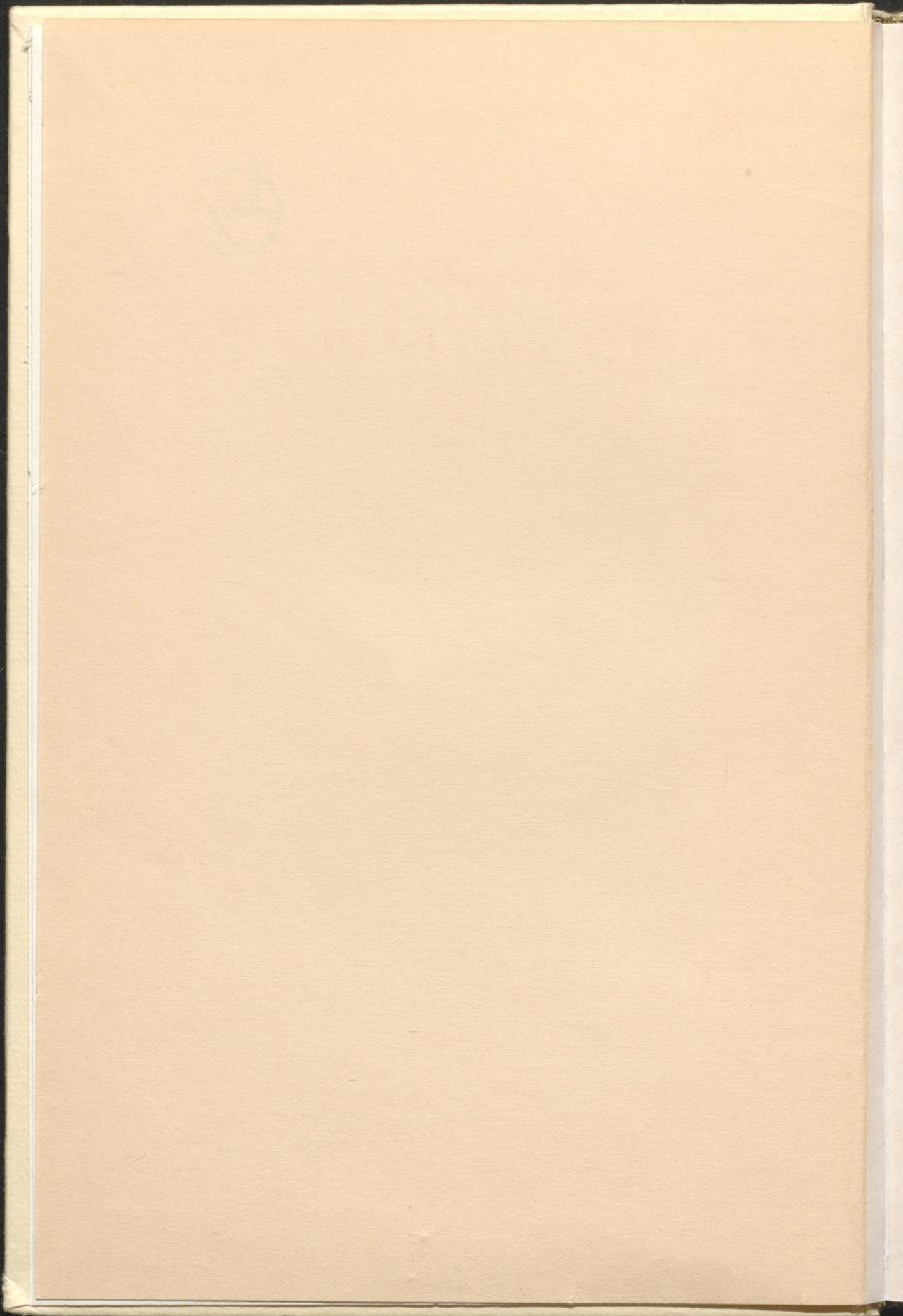
2
56

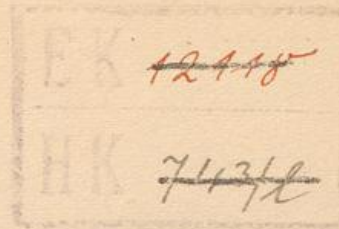




A







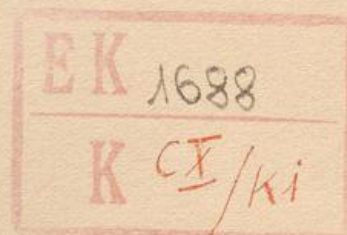
HANS KARLINGER
THEODOR FISCHER
EIN DEUTSCHER BAUMEISTER

Mit einem Geleitwort von
JOSEF POPP



Mit 18 Textabbildungen und 54 ganzseitigen Bildern

VERLAG GEORG D. W. CALLWEY
MÜNCHEN 1932



03

110

18766



Druck von Kastner & Callwey in München



ZUM GELEIT

Neben den vielseitigen Proben von Theodor Fischers Baumeisterschaft und dem gehaltvollen Begleitwort Karlingers sei mir als Zeitgenossen, der des Künstlers Ringen, Schaffen und Siegen miterlebt, als Einem, der sich stets zu dessen Idealen und Werken bekannt, der aber auch der heutigen Kunst nahesteht, an sie glaubt und immer für sie eingetreten ist, ein verbindendes Wort vom Einst zum Jetzt erlaubt.

Der Zeiten Schritt wechselt: er ist schwer und mühsam, unsicher und stürmisch erregt, gemessen und gelassen, leicht und frei. — Heute nicht mehr bestimmt vom Menschen, sondern von seinem Werk, der Technik. Die Kunst aber hat ein anderes Tempo: sie arbeitet nicht mit Maschinen und nicht in maschinellem Geiste; in ihr wirkt sich der Mensch und sein Tun nach des Herzens und des Geistes Bedürfnissen aus. Und doch vermag sich auch die Kunst dem Gefälle ihrer Zeit nicht zu entziehen. Heute wird ihr dies fast zur Tragik. Nicht nur, weil Technik und Kunst wesensverschieden, sondern weil auch die Kunst der ungehemmte Entwicklungsdrang der Technik ergriffen, der ihrem Rhythmus widerspricht. So gebiert sie Richtung um Richtung, statt Werte eines organischen Wachstums.

Bei solcher Lage ist es nicht verwunderlich, wenn das Werk eines Siebzigjährigen den Jüngeren und Jüngsten ferner rückt, so daß sie darin kaum mehr die gemeinsamen Ziele und Züge erkennen. Kunst und Technik ringen heute um eine neue Synthese, wobei vorläufig die Kunst in Gefahr steht, ihre Herrschaft zu verlieren, zur Dienerin der Technik zu werden. Deshalb erscheint den Heutigen eine Kunst, wie sie im Lebenswerk Theodor Fischers erstanden, leicht als ein Zuviel, und man ist geneigt, sie in eine Reihe mit den historischen Gebilden zu setzen, von denen die Gegenwart sich mit Recht und ganz bewußt losgesagt. Eine solche Einstellung zu Fischers Werk ist einseitig und schädlich. Sie ist der Standpunkt der Armut, die nur selten die Berechtigung, Freiheit und Schönheit eines edel benützten Reichtums zu würdigen weiß.

Theodor Fischer ist für die Grundsätze des heutigen Bauens als einer der Ersten unentwegt und unermüdlich in Werk und Lehre, in Wort und Schrift eingetreten, bis zur Stunde dem Neuen erschlossen. Ohne diese grundlegende Vorarbeit Gleichgesinnter, unter denen er der weitaus Bedeutendste, wäre die deutsche Baukunst nicht zu jener schnellen und kühnen Entfaltung gekommen, die sie heute wie vor zwanzig Jahren an die Spitze der modernen Entwicklung stellt.

Theodor Fischer, von Natur Problematiker, hat trotz aller Verehrung für das Gewordene dessen fragwürdigen Wert für die weitere Entwicklung erkannt und zielbewußt die Verpflichtung zu neuer Form bejaht. So ist ihm die Zweckform immer mehr Ausgangspunkt seines künstlerischen Gestaltens geworden. Nicht selten in einer Unerbittlichkeit, die ihm den Vorwurf des allzu Puritanischen eingetragen. Fischer hat auch wiederum die Kernform und ihre sachgemäße Gliederung zur ästhetischen Hauptwirkung des Bauens erhoben: Wand, Körper, Raum sollen ihre Träger sein, der Schmuck nur als belebendes Ornament oder maßvolle Bereicherung dienen. Ganz darauf zu verzichten, hat Theodor Fischer sein künstlerisches Ingenium bewahrt. Dadurch wurde gerade er bahnbrechend für die neue dekorative Malerei und Plastik, in ihrer innigen Beziehung zum

baulichen Gefüge. Dem künstlerischen Städtebau wird sein Taktgefühl und sicherer Sinn für große Zusammenhänge noch lange richtunggebend bleiben müssen.

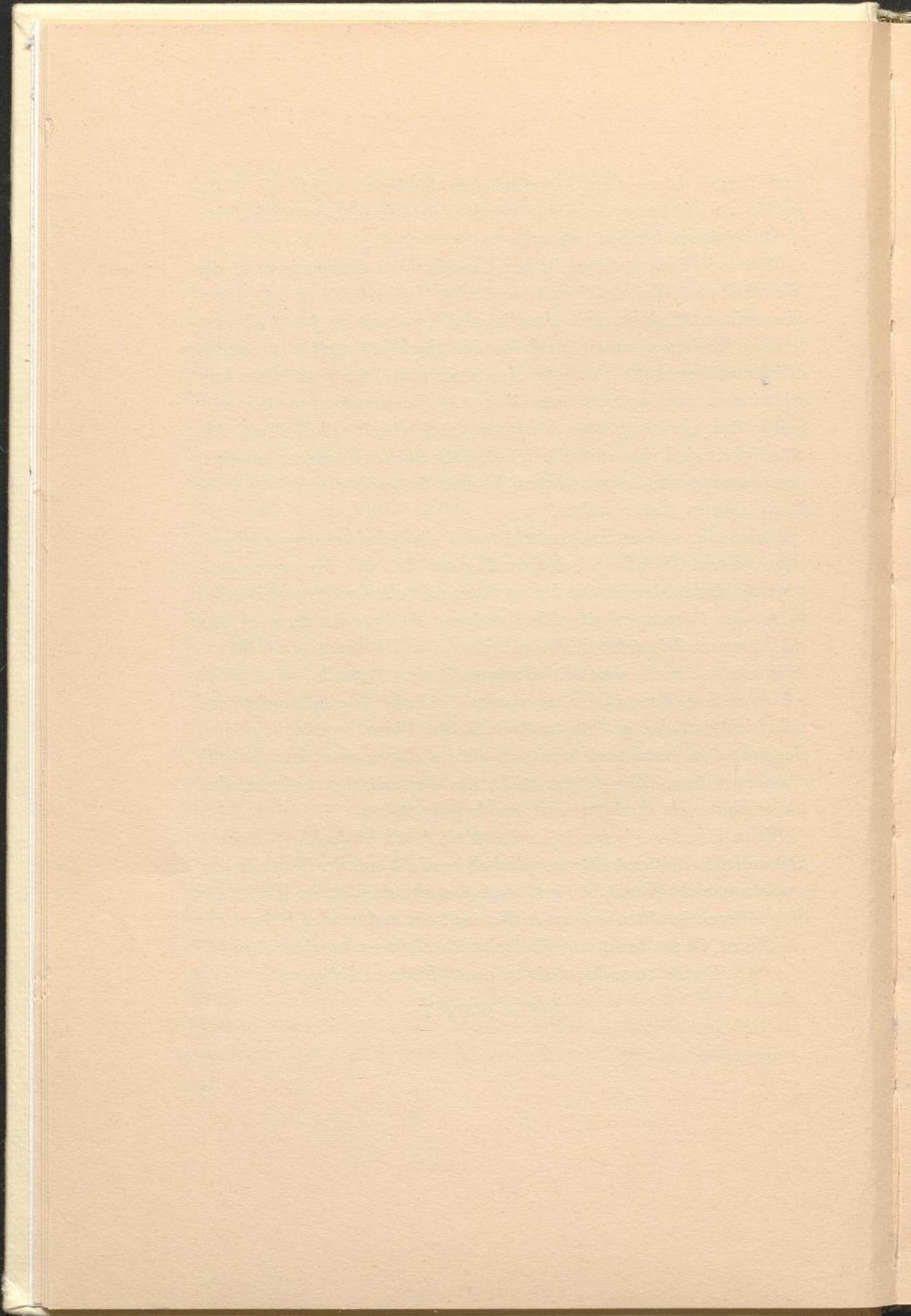
Theodor Fischers Kunst ist nicht weniger als die heutige auf der Wahrheit und Wahrhaftigkeit begründet. Deshalb hat er von Anbeginn seines Schaffens auch Material und Konstruktion für die künstlerische Wirkung benützt, als Erster den Eisenbeton selbst für sakrale Wirkungen gewagt. Aber alles Ausgehen vom Zweck und den bautechnischen Bedingungen war ihm nur Voraussetzung einer vergeistigten, gemütsbefüllten Neuform. Sachlichkeit, Ehrlichkeit, Anständigkeit sind ihm stets die selbstverständlichen Forderungen einer guten Baugesinnung gewesen, nicht aber ästhetische Qualitäten, die ihren eigenen Kanon haben.

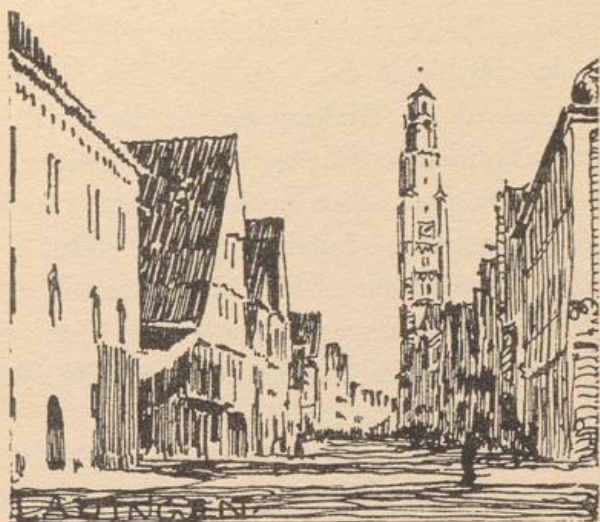
Durch diese Einstellung scheidet sich die gehaltreichere und geistigere Kunst Theodor Fischers und seiner Zeit von der gegenwärtigen, verbindet sie sich im besten Sinn mit aller großen und edlen Kunst der Vergangenheit. Die Heutigen, die in einer ärmeren und nüchternen Zeit stehen, haben es in der freien Entwicklung des Künstlerischen — auch ohne die Übergewalt der Technik — ungleich schwerer. Trotzdem dürfen sie aus der Not keine Tugend machen und sich nicht mit der geläuterten technischen Form begnügen, dürfen sie nicht dem Irrtum verfallen, als ob aus dieser eine neue Ästhetik erstehen müsse: Wir dürfen nicht das Bewußtsein verlieren, daß unser Bauen als Baukunst erst am Anfang steht.

Wenn Theodor Fischer in wachsendem Maße Einfachheit, Knappheit und Klarheit erstrebte, so geschah es nicht von der Technik aus, sondern von der Kunst her; und so sind auch seine letzten Werke wie die früheren inmitten der neuen Bauwelt ein mahnender Roland der

Kunst, ihrer Macht und Freiheit sich nicht zu begeben, ihre Rechte zu wahren, sie zu neuer Blüte zu bringen.

JOSEF POPP †





Es gibt ein Maß, das die Zeit den Dingen zuteilt. Und es besteht ein Maß, das den Dingen zukommt. Das erste wird gefunden, das zweite ist. Die Freude am Finden kann so stark sein, daß zeitweise die Meinung aufkommt, es gäbe kein zweites. Umgekehrt kann das drohende Sein im Maß der Dinge so stark, so fordernd im Herzen des Fühlsamen leben, daß ihm der zeitige Maßstab Fessel und Schein wird. Da aber Bauen eine Angelegenheit in der Wirklichkeit ist, so erkennt jeder das Wirksame zuerst. Und mißt die Kraft des Gestaltens nach der zeitigen Spannung der Wirksamkeiten. Wohl ist das wahre Maß der Dinge immer und ewig wirkend, aber es ist nicht immer wirksam. Und wenn einmal ein zeitiger Wille die Wirklichkeiten überlaut betont, so kann es begegnen, daß das Maß der Dinge schweigt. Denn es bedarf nicht bloß großer Träger, es bedarf vielmehr großer Zeiten, um das Wirkliche auch wirkend, nicht bloß

wirksam sein zu lassen. Und es ist die Frage erlaubt, ob Bildungszeitalter, also wirksam angeschaute Welt, die Spannung aufbringen, dem Bauen, das will sagen dem Urgrund des geistigen Gestaltens im dreifach gestreckten Raum, Wirklichkeit zu geben. Denn Wirklichkeit ist nicht das Problem, das sich mit Zone Bildung in einer Schicht zu begegnen pflegt. Bildung, so wie das Wort gemeinhin zu verstehen ist als erreichbarer Zustand eines geistigen, gesellschaftlichen, in allerletztem Falle etwa noch sittlichen Daseins im Sinne des Satzes: „das Moralische versteht sich von selbst“. Eine „schönere“ Wirklichkeit erträumen nicht bloß Romantiker, sie ist recht vielmehr die Idee aller Bildungszeitalter — der Unterschied liegt im Angeschauten. Romantiker haben die schönere Wirklichkeit nie leibhaft, Bildungszeitalter besitzen sie immer.

Das in sich ruhende Humane und das exzentrisch Wirkliche als Polarität einer schaubaren Welt ist Schicksal des 19. Jahrhunderts. Nicht nur Goethes Faust hat einen ersten und zweiten Teil, nicht nur Schinkel hat gotische Dome als Reichsdenkmäler geträumt und „klassizistische“ Paläste gebaut. Der Doppeltakt schwingt durch alle Gestalt dieses bürgerlichen Jahrhunderts und verfeinert sich von Jahrzehnt zu Jahrzehnt. Corbusier läßt eben noch das dorische Gebälk neben kubischen Bauideen gelten — so sehr klopft immer wieder das Blut des „Gebildeten“ in den Herzen der Überwinder.

So gesehen, wäre Wirklichkeit etwa das, was gelebt wird allem Streben nach Bildungsidealen gesellschaftlicher Strukturen zu Trotz. Wäre ein kreatürlich Triebhaftes in nicht reflektiertem Leben. Wäre ferner Wirksamkeit das, was den bildungsgesellschaftlichen Vorstellungen engst verbunden ihren Ansprüchen, Forderungen, Zielen Form gibt. (Daß die erstere Annahme berechtigt ist, wird aus einer Goetheschen Formulierung hergeleitet, wo er als ein höchstes Prädikat über ein Ding den Ausruf „wie seiend“ gebraucht — in der Italienischen Reise; Wirksamkeit und bürgerlicher Fleiß sind aber immer verschwistert.) Wirklichkeit fordert eine andere soziologische Struktur als Wirksamkeit — wirkliches Bauen ist Kunst, auch wenn

der Begriff „Kunst“ einer Zeit nichts gilt; Wirksamkeitszeitalter führen das Wort „Kunst“ unentwegt im Munde, ob es gilt, ein fünfgeschossiges Zinshaus oder eine Kirche zu bauen. Es ist eben Gesetz der Bildungszeitalter, daß sie ohne „Kunst“ nicht bestehen können, es ist Gesetz der Wirksamkeitszeitalter, nicht zu wissen, daß Bäume blühen, Sonnen leuchten und Gewitterwolken starren zu aller Zeit. Daß es kein Zeitverdienst ist, wenn Nacht dem Tag folgt, sondern nur eines, daß man eine Rede in Neuyork durch das Radio zur gleichen Stunde irgendwo im fernen Europa vernimmt. Gewiß ein großer „Erfolg“, der für „Bildung“ die Idee des Wirklichen verschiebt. Im Reich der künstlerischen Form kann die Gezeit von Tag und Nacht aber allein in der Tat gelebt werden, das andere ist — letztlich betrachtet — ein Trick — — wenn man schon in der Schicht der künstlerischen Erlebensbestände Maßstäbe aufstellen wollte — und könnte.

Es gibt einen Entwurf für den „Platz der Republik“ in Berlin, 1927 von Poelzig komponiert. Im Hintergrunde Wallots Reichstagsbau quergelagert, an den Seiten Blöcke von Palästen, bestimmt vom Hauptgesims des Reichstagsgebäudes. Man wird ihn so heute nicht bauen. Würde man ihn bauen, so würde Poelzigs große Idee sagen, daß Wallots Bau irgendwie etwas Großes ist. Etwas Großes in der Absolutheit des Gebauten, das bestehen bleibt, wenn man sich entschließen kann, durch den Nebel gebildeter Hüllen, der sich um die Gestaltidee dieses Hauses eines vergangenen Reiches legt, durchzusehen. Durchzusehen bis zu dem Grund einer erlebten Spannung, die irgendwie mit dem Begriff „Reich“ gegeben ist — die wirklich ist. Wirklich, weil sie ein geschautes Sein war in dem Augenblick, als diese Baugestalt erfunden wurde und in dem war, der die Gestalt ersann — — man kann die Gegenprobe machen an hundert Nationaldenkmälern, Palästen, Kirchen und Fabriken aus den Generationen von 1860 und 1870. Man kann die Probe machen vor Poelzigs Projekt, das an der Gestaltung Wallots sieht, was zu sehen ist, das Wirkliche einer großen Idee in großem Raum.

Als Theodor Fischer im Atelier Wallots am Reichstagsgebäude arbeitete, war „Barock“ die große Ausdrucksform des durch die absolut gewaltigeren Temperamente der Malerei bestimmten Sehens der Generation, die Edouard Manet einleitet und der Claude Monet das klar bestimmte Gesicht einer geistigen Unmittelbarkeit gibt. Die Seele dieser Welt heißt Friedrich Nietzsche. Architekten schwelgen in Spannungsformen spätrömischer Thermen und der Räume von Borromini. Irgendwo klingen Richard Wagnersche Motive. John Ruskins Schriften werden gelesen. Gottfried Sempers Theorie von der stilwerbenden Kraft der Materie aber ruht auf dem Grunde der vielen Strahlen, die aus dieser wildbewegten wogenden See von Gemütern, Träumen, Wünschen emporsteigen — die Generation von 1880—1890.

In dieser Generation stehen mit Theodor Fischer, der 1862 in Schweinfurt geboren ist, zusammen der Brüsseler Henry van de Velde (1863), der Niederdeutsche Fritz Schumacher (1869), der Berliner H. Poelzig (1869). In die Altersnähe rücken der Holländer H. P. Berlage (1856) und der Dresdener H. Tessenow (1876). Das „geometrische“ Mittel dieser Gruppe in nicht nur einer Beziehung würde der Name des Münchener R. Riemerschmid (1868) bezeichnen. Denn nicht allein Riemerschmid steht einer, notwendig aus dem Erbe G. Sempers sich ergebenden „Neuromantik“ zugeneigt. Es ist Eigenschaft dieser Generation, die seit 1900 das Schicksal in der Führung des Bauens bestimmte, mit schärfsten Impulsen „neue Form“ zu begehren. Was diese Generation von früherer und späterer scheidet, ist die Problematik ihres Spannungsfeldes, in dem sich Erbe, Bodengefühl, Rationalismus und Idee zu stetig neuen Figuren kombinieren. Gleichviel, welches Thema baulicher Formung geprüft wird, vom Verhältnis zwischen Gedanke und Werkform, zwischen „Kunst“ und „Zweck“, zwischen Körper und Hohlraum bis zu allen Gegensätzlichkeiten von städtebaulicher Ordnung regulärer und irregulärer Planidee, man wird die Neigung immer wieder finden, die bis dahin angestaunte Fassade der Formenschätze in ihrer

Maskenhaftigkeit bis auf das Letzte zu entschleiern, die Götter der intellektuellen Baulehre zu entgöttern, die Wege zu einem Primat der Architekten um jeden Preis zu fordern und doch immer Kind aller dieser, mit Wille und Wissen bekämpften Überlieferungen zu bleiben. Das Beständige dieser Generation ist der Übergang, und in der mutigen Größe zu neuen Wegen liegt ihre große augenblickliche Bedeutung in einer Geschichte der Formwandlungen; sie wurde die Schwelle und der Boden, auf dem das Schaffen der Gegenwart steht — auf dem vielleicht die Form von 1940—1950 stehen wird.

„Zweckform“ ist dem Bauenden heute selbstverständlicher Begriff. Aber man macht sich meist nicht klar, wie fremd dieser Begriff in einer Architekturlehre zeitgemäßen Bauens stand zu dem Zeitpunkt, als Semper diesen Begriff zuerst, gewissermaßen als Ergebnis intellektueller Spekulation, fand. Man macht sich nicht klar, daß über eine Generation verging, bis die Gedankenwelt des Revolutionärs von 1848 ihren materialistischen Denkleib, den sie im „Stil“ noch durchaus besitzt, ablegen konnte und wirklich wurde; bis aus der scheinbar historisch hergeleiteten Zweckgewinnung die Zweckhaltung der Baulehren um 1900 geworden ist. Man denkt nicht daran, daß Sempers „Zweckidee“ wirklich geworden ist in den Tagen, als Hans von Marées und Cézanne malten. Und so scheint für einen oberflächlichen Aspekt immer wieder im Schaffen der Generationsmeister von 1880 das Zeitbedingte, die als Erbe und gesellschaftliche Forderung notwendige Auseinandersetzung mit den Komplexen von Außenformen, ob das nun Stilformen, Ornamente oder Kompositionen sind, unseren Blick zu beengen — es ist Gewöhnung aller Betrachtung, das wirklich Eroberte als selbstverständlich entgegenzunehmen und das nicht mehr Eigene zuerst zu sehen. Es ist darum Forderung für geschichtliche Betrachtung, mit Maßstäben zu messen, die aus der Zeit gewonnen sind — dem Schaffenden mag es erlaubt sein, solches Maß nicht zu beachten, denn er weiß nichts von geschichtlicher Erwägung, soweit sein Schaffen blutvoll ist, weil er die Maße in sich tragen muß. Angeschaute Geschichte hat das

19. Jahrhundert genug getrieben — zu den Taten der Generation von 1880 gehört das Faktum, daß sie die Pforten einer solchen vermeintlichen Akademie des Historismus zugeriegelt hat.

Es ist nicht nur leicht, sondern selbstverständlich, von der Ebene einer anderen Generation aus das Formbedingte vergangener Generation als Fremdes und Abzulehnendes zu klassifizieren, aber es ist ebenso schwer, dabei Wert und Unwert zu scheiden. Denn im Gesetz des Ästhetischen bedingt keine Logik des besten Typs die Zuchtwahl im Fortlauf der Formen, und ihr Wert wird nur erkannt, wenn man die Sprache der Zeitformen jenseits des Augenblicklichen zu lesen vermag. Eine Zeitform kann alles sein: aktuell oder groß an sich — selten beides zugleich, und sie muß gleichwohl schon ein Menschenalter später stumm werden. Nicht einmal der Grad ihrer Echtheit wird sich immer eindeutig enträtseln lassen; die Abschätzung ihres Gekonnt-Seins wird abhängen von dem Blick des Interesses.

Es ist notwendig, an dieses Feld von Bedenksamkeiten zu rühren, wenn man augenblicklich das Lebenswerk eines Führers zu schildern unternimmt, der vor dem Weltkrieg entscheidend wirkte in einer Sphäre, die heute nicht mehr des selbstverständlichen Anteils gewiß ist, der etwa der Malerei des Impressionisten gilt. Denn darüber sind wir uns heute längst klar, daß innerhalb der Spanne von 1870 bis 1900 die Architektur nicht der erste Ausdruck war, der Künstlerisches als Zeitgut umschreiben durfte, daß es vielmehr alles Ringens dieser Spanne großes Ziel und größte Kraft gewesen ist, durch die Malerei hindurch dem Bauen wieder die zentrale Funktion zuzuweisen, die heute der Architektur — scheinbar — selbstverständlicher Anspruch und Anteil in der Rangordnung schaubaren Schaffens ist.

Die erste Münchener Epoche Theodor Fischers beginnt mit Schulbauten, Brunnen und Denkmalsanlagen und endigt mit dem genial großen Wurf der Konzeption der drei Brückenbauten, die dem München von heute eine der bedeutendsten Noten geben. Im Bismarckdenkmal am Starnberger See (1897) ist er ganz Zeit, die Brücken

wurden zu Monumenten, wie sie München seit Klenze nicht mehr erlebt hatte. Die Linie von der Stilform zur Zweckform ist kaum wieder im Schaffen Fischers irgendwo so eindeutig, wie innerhalb dieser Spanne von 1890—1902.

Das Bismarckdenkmal ist „ganz Zeit“. Süddeutsche Mentalität huldigt dem größten preußischen Staatsgenie des Jahrhunderts. In schönster Landschaft wächst ein Leuchtturm auf. Ist er hellenistisch? Bismarck ist es nicht — vielleicht eher Ludwig II. An Bismarck könnte man viel besser denken angesichts des straffen Zugs der Prinzregentenbrücke von 1901. Der Bismarckturm am Starnberger See verkörpert intensivste Neuromantik — so wie die ganze Münchener Bismarckbewegung in damaliger Zeit. Anspruch eines gebildeten geistigen Kreises mit hohen Idealen, träumend ein Volkstum, das es nicht gibt — nicht gibt auf dem Boden, auf dem dieser Baum gepflanzt wird.

Ein schöner Baum gewiß — das Bismarckdenkmal. Man kann an die geschnittenen Dorflinden denken der fränkischen Heimat Theodor Fischers: über schattendem Bogengang ein hoher Wipfel. Floßmann, der Bildhauer, der mit Fischers Intentionen lebte wie kein zweiter nach ihm — so viel Feines und Kostbares aus der Zusammenarbeit mit Künstlern auch später den Impulsen Fischers zu danken ist (an Nida-Rümelin sei erinnert oder an Karl Knappe, um Nächstliegendes zu nennen) — hat den Liederkranz des plastischen Schmuckes verwirklicht.

War der Baumeister frei, der 1898 den Bismarckturm baute? Ich glaube es nicht. Kurz nachher, 1901, hat Fischer in München-Neuhausen zusammen mit Josef Brndl, dem letzten begabten Artisten des bayrischen Barock, den Winthirbrunnen errichtet. Das köstlichste Gedicht, das das München des 20. Jahrhunderts an Kleindenkmälern sein eigen nennt. Wie spricht der Boden, wie spricht der Geist einer schmuckfrohen und schmuckgewohnten Gemeinde!

Fischer ist zeit seines Lebens der fatalen Betriebsamkeit der „Bodenständigen“, der „Heimatbaumeister“ ferngestanden. Es hat ja nie

einer unter ihnen die Seele der Heimat mit so großen Augen angeschaut, wie er. Und es besaß kaum einer von all den Heimatbeflissenen auch nur ein Stück von der Springwurzel, welche die Tür in das Reich Heimat öffnet. Fischer hat sie sorgfältig behütet und nur wenigen Teil gegeben; sein Platz war nie unter den laut vernehmbaren Organisatoren. Und so kommt es wohl, daß heute die Tatsache, wie alle Idee und Kraft heimatlichen Bauens von Fischer ausstrahlt, oft gesagt und — kaum gewahrt wird.

Das Problem „heimische Bauweise“ ist augenblicklich nicht aktuell. Die Begabten halten nicht viel von ihm. Zu Unrecht — trotz des wichtigsten Themas der Gegenwart, trotz der Großstadt. Wohl kann der Vorwand der Unbegabten, die so gern das Postulat des „Bodenständigen“, „Heimatlichen“, „Überlieferten“ vorschieben, um die eigene Impulslosigkeit zu umkleiden, dem Temperament Anlaß geben, die Heimatidee im baulichen Gestalten überhaupt zu negieren. Aber indem man geschichtliches Ethos leugnet, schafft man es nicht aus der Welt. Selten hat aber einer die Forderung des geschichtlich-sittlichen Seins in seinem wahren Umfang so erlebt, wie Fischer, der Städtebauer — der Universitätsbau Jena und der „Goldene Hirsch“ in Stuttgart berichten davon, um in der Geschichte der Werke vorzugreifen.

In den bedeutsamen Jahren 1900 bis 1904 — bedeutsam im Schaffen des Baumeisters — werden die Münchener Brücken: Max-Josef-Brücke, Prinzregentenbrücke, Wittelsbacherbrücke erbaut.

Es mag zutreffen, daß die Kurve der Prinzregentenbrücke die er-rechenbar richtigste Linie der statischen Konstruktion zeigt. Wir fragen nicht zuerst danach. Der erste — und wohl der dauernde — Eindruck ist die vollendet schöne Klarheit der Bogenspannungen. Dem München um 1900 mit Hocheder und Gabriel Seidl konnte solche Form als „Zweckarchitektur“ erscheinen, war doch das Maß des schmuckhaft Erzählerischen in eine ganz andere Ferne gerückt, wie etwa am Nationalmuseum. Und war doch vor allem der Bau selber sich in ganz anderem Maße seiner Funktion bewußt, war in

ganz anderem Maße Träger, Ausdruck eines bestimmten Formwillens; Ausdruck eines Eigentums.

Man darf allen den feinen Architekturschmuck der Plastiken an den genannten Brücken mit den prachtvollen Reliefs von Floßmann, von Düll-Bezold, Bradl u. a. als einen glücklichen Reichtum empfinden — als Melodie etwa; die Idee des Gebauten besteht auch ohne ihn. Und das war die Tat in dem München — und in dem Deutschland um 1900. Mit diesen Werken wird — um ein die damalige Bauwelt viel beschäftigendes Wort zu gebrauchen — „von innen heraus“ gebaut. Mit seinen Schulbauten hatte Fischer den Gedanken des Sachbaues zuerst entwickelt, mit der schönen Architektur der Schule am Elisabethplatz in München-Schwabing erreichte diese erste Münchener Phase etwa ihren Abschluß. Das war wieder gebaut nach all den Schnitzereien und Schnitteilen, das sind wieder Umrisse nach all den verschnörkelten Konturen und Kontürchen, das ist wieder Leben nach all dem maskierten Zauber der Gedonisten. (Es sei nichts Böses gesagt über sie, am wenigsten über den wackeren Lorenz Gedon selbst; sie waren schon die rechten Leute für die Ära nach 1870 — aber nicht mehr um 1900. Auch die Schule am Elisabethplatz ist „ganz Zeit“, aber sie spürt in dieser Zeit die scharfe Richtlinie, die in eine Zukunft weist.)

Man blickt nicht ganz ohne Wehmut zurück auf diesen schaffensfrohen und schaffensstarken Baumeister von 1900, mit seiner heiteren körpervollen Kraft und den herrlichen Augen. Und man kann sich gut einbilden: so sahen die Werkmeister aus, die an der Burgen oder Münster junger Gotik bauten. Gewiß ist das Romantik — im Bannkreis Theodor Fischers wohl nicht die einzige. Auch nicht im Bannkreis des Schicksals der „Ideen um 1900“ in ganz Deutschland — — wie wenig ist Frucht geworden von den Blümenträumen dieser Zeit!

War eine schöne Zeit — dieses erste Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts. In Darmstadt, in Weimar, in Wien — es waren wache und frische Geister. Die Werkmeister spürten die Kraft von Initiatoren;

noch galt die Ideologie nicht so hoch, wie später. Man wagte zu schaffen, ohne allzusehr nach soziologischen Postulaten zu schielen; der Baumeister durfte sich zutrauen, mit der Soziologie zurechtzukommen, ohne allzu große literarische Fertigkeit. Der fundamentale Widerstand, der von den Wächtern der „klassischen“ Haltungen und ihrer „malerischen“ Architektur ausging — mochte sie Deutsche Renaissance heißen oder Barock, er war gebrochen durch die Tat. Fischers Brücken und Schulhäuser standen — begriff ihn die Münchener Tradition nicht, nun, so hatten die Schwaben um so helleren Blick dafür. Stuttgart bot ihm damals Raum — und begann damit die Periode seiner achtungsgebietenden Baugeschichte der folgenden Jahrzehnte. Paul Bonatz wurde einer seiner wichtigsten Schüler.

Ein Festsaalbau eröffnet die Stuttgarter Zeit Theodor Fischers: die Pfullinger Hallen. Voran ging zeitlich das Eisenlagerhaus Stuttgart-Ostheim. „Heimatbauweise“ sagt man heute, und damit sehr viel und sehr wenig. Sehr viel, weil das Stehen dieser Bauten in Boden und Landschaft wirklich angeschaute Heimat ist — wer sah solches so um 1900? Man sagt damit sehr wenig, weil der Geist dieses Bauens mit seiner unbedingten Aufrichtigkeit mit Schultze-Naumburgschen Kulturkonstruktionen nicht begründet wird. Es ist nicht ein Programm „Heimat“, worum es in den Pfullinger Hallen geht, sondern es ist die tiefe Erkenntnis von einer Formung sittlicher Forderungen, auf die man nicht mit Justizpalästen und Nationaldenkmälern antworten kann. Und das bewahrt dem Bau noch heute die kühle echte Frische, mit der er in der Landschaft steht, und gibt den Hallen etwas Feierliches, vor dem man schweigt. „Fest“ ist hier umbaut als ein gemeinsamer und darum volkstümlicher Begriff, bedeutet hier „Mut des reinen Lebens“, um Goethe zu zitieren. Bedeutet wohl auch „Bildung“, aber nicht im Sinne historischer Anmaßung. In etwa ist die Schaubühne der Pfullinger Hallen „moralische Anstalt“, so wie ein Reformationsideal diese Forderung durch Jahrhunderte kennt (vielleicht daher das Unzulängliche der ausschmückenden Malerei, denn ein solches Ideal läßt sich letzten Endes

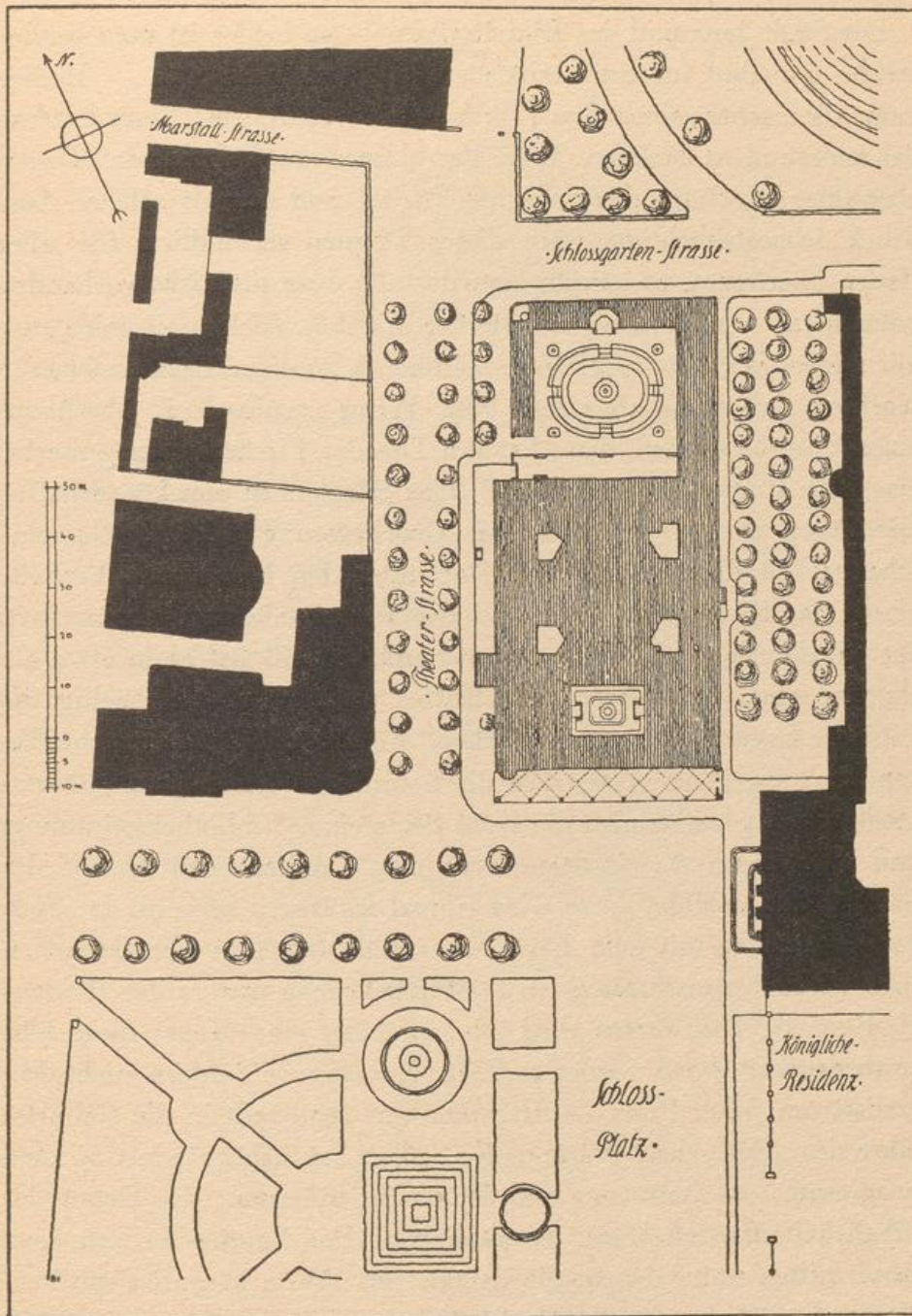
nur puritanisch verwirklichen), aber das ist sie ganz. Man kann den Ausdruck dieser rein künstlerischen Schöpfung nicht so mit Worten bestimmen, man kann sich freuen über die Anmut verschmiegender Form, man kann sie ablehnen — aber es gibt kein Wenn und Also. In einer frühen Besprechung der Pfullinger Hallen wird einmal an Griechentum — Pflege des Gymnastischen usw. — gedacht; es ist etwas daran, wenn man den Bau von der Seite seines großen Naturgefühls aus ansieht. Soziale Ideen haben den Städtebauer damals intensiv beschäftigt; es ist die Zeit des Beginnes der Gmindersdorfer Siedlung (1903), der die Arbeiterhäuser in der Weberstraße in Stuttgart (1906), die Kolonien Langensalza (1907) und Limburgerhof in Ludwigshafen (1912) folgen.

Vom Atelier des Städtebauers her muß man die Kirchen sehen, die Fischer in dieser Zeit gebaut hat. 1899 die Erlöserkirche in München-Schwabing, 1904 die Dorfkirche in Gaggstadt im Oberamt Gerabronn, 1907 die Erlöserkirche in Stuttgart, 1908 die Garnisonskirche in Ulm. Dominanten — darum geht es zuerst und zuletzt: wie der Turm der Münchener Erlöserkirche die Achse der langen Ausfallstraße am Punkt ihrer Gabelung bestimmt, wie das Massiv der Türme in Gaggstadt das Dorfbild gipfelt, wie dasselbe Motiv, monumental gesteigert, eine neustädtische Zerstreutheit zwingt in Ulm. Innenräumlich sagt vielleicht dem Auge von 1930 die Turnhalle in Pfullingen mehr als der groß gesehene, aber unzulänglich ausgestattete Raum in Ulm — die Werkform kam dem Baumeister nicht nach. Nur die Stuttgarter Erlöserkirche läßt in ihrer inneren Haltung ahnen, was aus einem Raum Fischers zu machen ist — zu machen wäre in der Gegenwart. Wir haben heute auf vieles verzichten gelernt, was das erste Jahrzehnt unseres Jahrhunderts auch im evangelischen Kirchenraum noch keineswegs missen wollte an gefälligem Umstand — räumlich haben wir nicht mehr, als Fischer in Stuttgart gab. — Zwischen der Ulmer Kasernenkirche und dem Weihnachtsmärchen in Planegg (1926) liegen nahezu zwanzig Jahre Leben und Schaffen — äußere Gründe sind es kaum, daß der Bau-

meister der Ulmer Soldatenkirche schwieg, als man zu stumm und zu stumpf war, ihn zu hören. —

In einer zierlichen, intim kleinformatigen Landschaft eine zierliche, intime Stadt, kleinformatig in den mittelalterlichen Bauten, anmutig graziös in der Haltung zuchtvoll klassizistischer Bürgerhäuser, fleißig und tätig, mit klugen und aufrichtigen Augen ins Leben blickend — Jena. Die große industrielle Erweiterung wirkt dort merkwürdigerweise nicht gegensätzlich, wie das meist der Fall ist, wenn Industriesiedlungen sich an alte Städte anlegen, ein Gemeinsames schaffender Rührigkeit scheint vorhanden. Vielleicht ist es in etwas der Ausgleich einer romantisch zu bezeichnenden Formensprache, die nicht verblüfft, aber auch nicht kalt läßt; etwas von dem feinen, stillen, an sich haltenden Melos des Thüringer Landes. Man baut nicht auf schwere Spannungsakkorde, wie irgendwo im Schwabenlande oder in der Mark Brandenburg, man baut dort nicht so seit mittelalterlicher Zeit, und man kann dort „deutsche Renaissance“ — diese sonst zumeist schlimmste Unart von Meistersingerei — verstehen und sich gefallen lassen: sie prunkt nicht mit schlechten Rhythmen, sondern gibt einer bürgerlichen Spätgotik die zufriedene Ruhe dieser in sich ausgeglichenen, engen und gesicherten Welt. Sie riegelt sich nicht ab gegen von außen Zukommendes, legt aber auch gar keinen Wert auf allerletzte Aktualitäten.

In einem Korridor der Universität Jena hängt Hodlers Gemälde: „Auszug der Jenenser Studenten 1813“. Recht weit wird man suchen müssen, bis man so reinen Klang in der Malerei um 1910 (das Bild wurde gemalt 1908—13) wieder findet. Wie die Gestalten der Aufbrechenden emporwachsen auf dem Rosengrund, wie der nicht rechnende Überfluß junger Leben jauchzt, wie oben die Kette der Geschieke sich spannt — — ist klassische Dichtung wach geworden? Es ist keineswegs überflüssig, auch heute einen Augenblick daran zu denken, was das erste Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts noch sagen konnte in monumentaler Form, was damals die Worte Fläche, Rhythmus, Haltung bedeutet haben.



Lageplan des Kunstausstellungsgebäudes in Stuttgart

Die Stadt Jena und das Bild Hodlers — an beides ist man immer wieder gemahnt im Universitätsbau Fischers. Jena war — Hodler kam, als Fischer seinen Bau (1905—1908) ausführte. Eines ist ohne das andere nicht denkbar. Wäre das momentane Dogma: daß Bauen abstrakter Ausdruck des Funktionellen sei und nur als solcher Ausdruck lebensberechtigt, wäre dieses Dogma verbindlich für alles Bauen überhaupt, so könnte man das alte Jena als nicht vorhanden betrachten — und Fischer und Hodler mit ihm. Nicht weil beide zum alten Jena gehörten, wohl aber, weil sie es zu einer Erlebenstatsache machten, daß es ein altes Jena gibt. Wenn „genius loci“ überhaupt einen Sinn haben soll, dann hat ihn Theodor Fischer wahr gemacht, als er die Universität Jena baute. Was erlebbar ist von körperhafter Gestaltung eines Hauses, das der Überlieferung geistiger Gemeinschaftsarbeit dient, und zwar dient unter den besonderen Verhältnissen des besonderen Ortes und der so besonderen Gemeinschaft, das wurde erlebt, als dieser Bau erstand. Gewiß hat er in etwa die Haltung eines ehemaligen Schloßsitzes und hat er gleichzeitig die kubische Lagerung eines „geistlichen“ Komplexes, hat er an schmückenden, verweilenden Bezirken die besinnliche Ruhe einer „libertas academica“, gewiß atmen die Höfe Stille einer Bibliotheksstimmung und wird kaum wo ein Raum von dem „aufregenden Kampf der Geister“ her gebildet — es wird einmal zu fragen sein, ob der Sinn der Universitas mit dem Lärm eines Industriebaues der Gedanken auch wirklich umschlossen wird. Wir bekennen uns zu der Romantik Fischers; abzuwarten wird sein, ob nicht eines Tages diese Idee gewordener Formen wieder auflebt. Kunstwerke fordern nicht Aktualität um jeden Preis. — Der Bau von Jena fällt in die Geburtsjahre des „Deutschen Werkbundes“. Viel hat sich geändert an dem Programm, das Naumann und Muthesius umrissen; das Gebot der „Wahrheit des Schaffens“ ist geblieben. Der Baumeister von Jena stand mitten unter denen, die damals um Werte kämpfen mußten, die heute mühelos dem Hüttenlehrling zu eigen werden.

Jena läßt einen Meister der Proportionen ahnen, das Stuttgarter

Kunstaustellungsgebäude, der „Goldene Hirsch“ zeigt in den Proportionen seine höchste Kraft. Man kann das wohl erleben — nicht beschreiben. So wenig als man das Stuttgarter Werk im Bilde eigentlich fassen kann. Es strahlt aus. Schafft Beziehungen auf einem der stolzesten süddeutschen Plätze. Ist ganz Geist in diesem Platze, in dieser Stadt, in der Zeit von 1910.

Der Begriff „Kunstaustellung“ bedeutet heute etwas anderes als vor zwanzig Jahren. Das ist wohl so notwendig; jedenfalls: es ist so. Eine Zeit, die den „besten Haustyp“ für höchstens fünfzig Jahre Lebensdauer baut, ist skeptisch in Kunstfragen. Zeitgemäßer Unterstand für Kunstwerke ist die Stahlbaracke. Nicht nur auf dem Kölner Ausstellungsareal ist dieser Typ — zufällig aus Stein — zu finden. „Monumentalbau“ klingt augenblicklich fremd. Da aber der „Goldene Hirsch“ dieses letztere ganz ist, ein wahrer Enkel des Willens, der Ludwig I. von Bayern die Glyptothek als idealen Festsaalbau errichten ließ, so wird der Augenblick etwas hilflos vor diesem Bau stehen. Wird allzu leicht das „Historische“ sehen und wiederum vergessen, daß der Begriff Zweck im Reich des Bauens ein größeres Spannungsfeld besitzt, als ihm ein rationalisierter Kollektivismus einräumt. (Über letzteren ist nicht zu kritisieren; aber er hat notwendig keine Maßstäbe für Festarchitektur. Das Aneinander-vorbei-Reden in Sachen des gegenwärtigen Sakralbaues beweist diese Tatsache täglich.)

Woraus sich der „Goldene Hirsch“ zusammensetzt, ist denkbar einfach. Eine Wandelhalle, ein Kuppelsaal, ein Garten. Die Nebenräume liegen sozusagen in den Längsmauern. Es verschachtelt sich nichts und es entsteht kein kleinbürgerliches Milieu, wie in dem nur zehn Jahre älteren Künstlerhaus Gabriel Seidls in München. Kunst ist hier mehr als ein ansehnliches Metier. Und der Platz, auf dem der Goldene Hirsch steht, war dem Baumeister ernstere Verantwortung, als seinem Münchener Lehrer sein Platz gewesen ist. Es ist Verantwortung, neben dem Schloß zu bestehen, zu bestehen auf Stuttgarts bestem Raum. Und diese Verantwortung trägt ein stolzes Gemüt. Mit vollem Rechenschaftsbewußtsein vor seiner Zeit, gegenüber

seinem Bauherrn. Und mit der vollen Geradheit des Werkmeisters, der sich nie in unwirkliche Posen stürzte.

Das Thema lautet: ein Raum für Kunstwerke der Zeit. Aufzustellen in einem süddeutschen Mittelpunkt, der Kunst als eine Aufgabe in seinem Leben anzusehen bereit ist. Aufzustellen an exponiertem Ort „auf eigene Wagnis und Gefahr“.

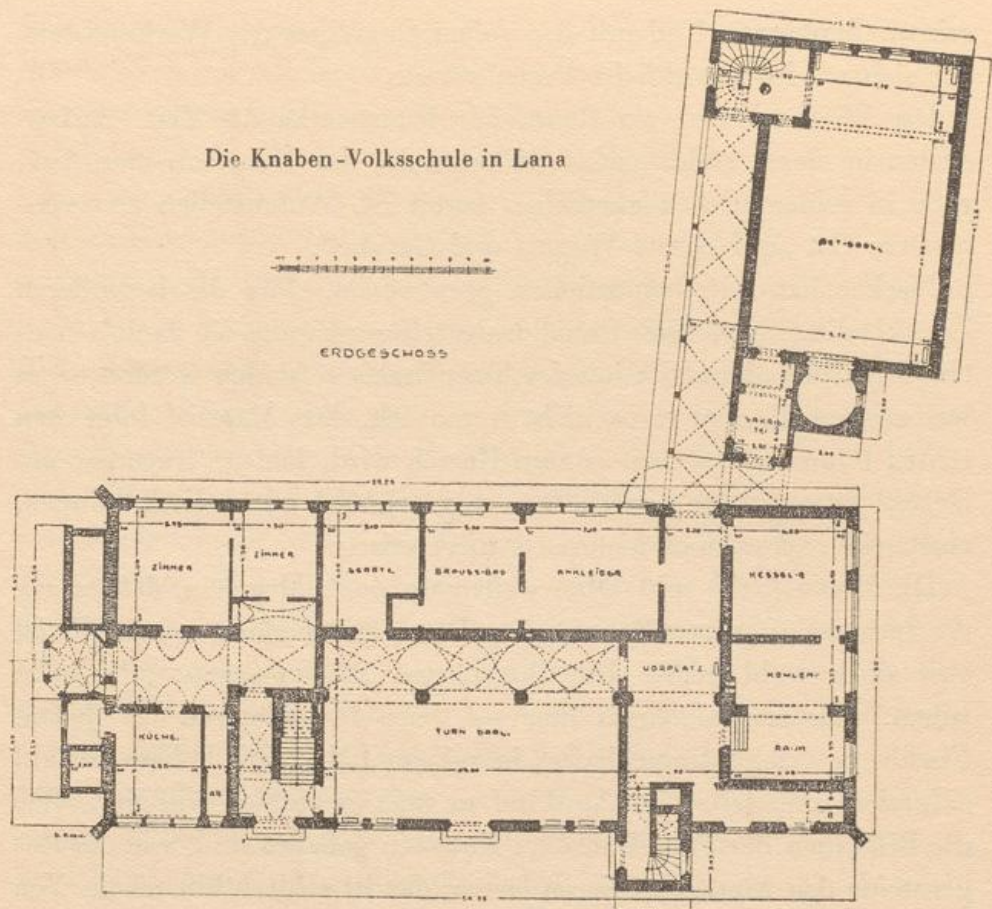
Fischer hat mit Proportionen geantwortet. Für die besonderen Zweckbedingungen einer Gemäldeausstellung konnte die damals relativ junge Betonkonstruktion des Kuppelsaals erfunden werden — es war zeitgemäß, aber es ist nicht wesentlich. Das Material folgt dem echten Baumeister — wo es zum Herren wird, fehlt es irgendwo am Gefühl oder an der Kraft. Das mag reichlich altmodisch klingen, einstweilen ist es noch historisch zu erweisen.

Die Wandelhalle ruht. Man weilt gern dort. Mag sein, daß es nur die Idee des sonnigen Raumes ist. Das wäre modern genug. Es ist aber doch wohl mehr. Die Bogen und Säulen sagen: „du sollst ruhen.“ Es ist Feierraum hier — Feier für alle und für jeden. Fischer hat viel Schmuckhaftes in seinem Leben mit hohem Gefühl erfunden, aber selten ist ein Wurf so ganz geworden, wie hier. Wie die Bildlinien der Plastik in dem Haustein gebettet sind, wie die Bogensteine den Kontur vibrieren lassen, das ist schlechthin schön. Von einer ergreifenden Schlichtheit. Da ist Architektur elementar: Mauer, Bogen, Stein, Steinwerk.

Dahinter streckt sich der Bau. Wie — ist zu wissen unnötig; die Kuppel verrät, wo das Herz lagert. Es ist ein Festsaalbau, kein dozierendes Präparat für Sacharchitektur. Säle sieht man von innen; nach außen genügt der Akkord. Und gar Zentralräume — was wollten sie nach außen, wenn sie schon nach oben ihre Form haben?

Man kann wohl einen Zentralraum abstrakter formen, als das Fischer in seinem Kuppelsaal getan hat. Man kann ihn unter heftigeres Licht setzen — dem Zweck dieses Hauses wäre solches kaum gerecht. 1910 sah man eine „aula artium“ nicht lärmerfüllt. Von dem Theatersaal der Pfullinger Hallen zum Kuppelraum im „Goldenen

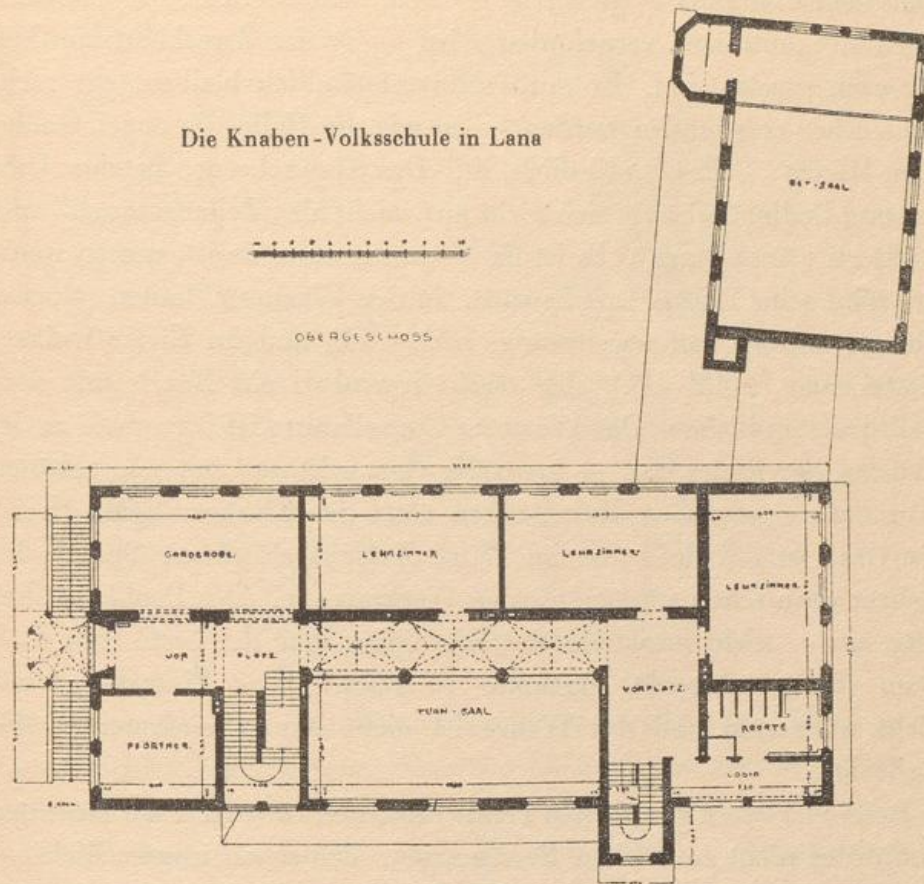
Die Knaben-Volksschule in Lana



Hirsch“ führt ein gerader Weg; es lag nicht in der Linie dieses Bau-
meisters, mit Verblüffungen zu komponieren. Und erinnert man sich
etwa an Feststimmungen der Vorkriegszeit — sie kannten das Feier-
liche als Erlebnis. Steinerne Dauer hat ihm außer Fischer allerdings
fast keiner gegeben — etwa noch darf vielleicht an Poelzig, den Anti-
poden, gedacht werden.

Es sei gestattet, einen Augenblick hier zu halten. Zwischen Jena
und Stuttgart scheint eine Wende zu liegen. Äußerlich bestimmt durch
die Rückkehr nach München (1908). Innerlich durch die Anzeichen
einer Komplikation der Probleme, die über dem ganzen zweiten Jahr-
zehnt unseres Jahrhunderts liegt. Von den Münchener Brücken bis

Die Knaben-Volksschule in Lana

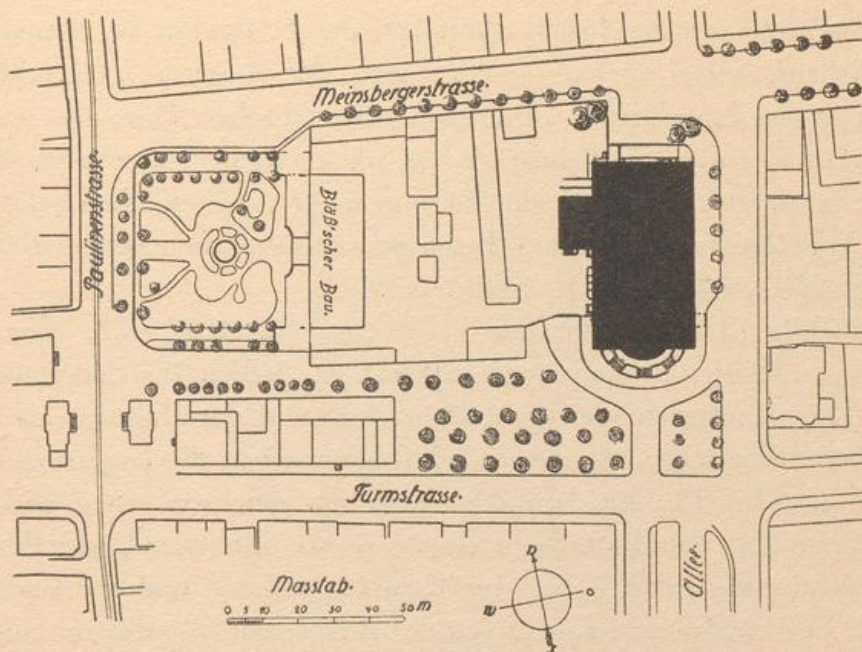


zum „Goldenen Hirsch“ steigt eine Entwicklungslinie — der Bau des Sieglehauses (1909) in Stuttgart, das Kasseler Landesmuseum (1909 bis 1912) mit dem herrlichen Saal der Antiken, in etwa noch die Schule Lana (1909) in Südtirol mag ihre Richtung noch weitläufiger andeuten. Das Gemeinsame wäre ungefähr in der Haltung der Form und ihrem Verhältnis zu einer Vorstellung von Sachlichkeit, die aus der Erkenntnis überlieferter Werkgesinnung kommt, zu sehen. Ob diese Werkgesinnung alte oder neue Baumethoden anwendet, ist eine Frage zweiter Ordnung. Aber wesentlich blieb diese Gesinnung von der Forderung beherrscht, daß im Arbeitsprozeß des Bauens auch das Aufwendige notwendig sein muß — oder es bleibt unerlaubt.

Daß dem Überfluß — gleichviel ob er in tektonischen oder ornamentalen Bekenntnissen vernehmbar wird — in der Zweckbestimmtheit Grenzen gesetzt sind. Er muß selbstverständlich bleiben, gar nicht als solcher empfunden werden — so wie die Halle vor dem „Goldenen Hirsch“ selbstverständlich ist. Das Gewachsene, in der Umgebung Bedingte drängt sich nicht auf, nicht als „Zeitausspruch“ und nicht als „Anpassung“. Es ist da — je besser es da ist, um so weniger wird seine Eigenschaft bewußt. In den Wormser Bauten (Cornelianum und Rathausenerweiterung, 1908—11) und im Kieler Universitätskasino (1909—11) aber steckt irgendwo ein Bruch mit dem Selbstverständlichen. Das Wormser Cornelianum ist irgendwie zuviel Worms, der Kieler Bau — inwendig ganz echt und mit sehr schönen Räumen — ist außen Mainfranken trotz der Klinkerwände. Es ist ein Grad zu viel Reflexion im Wurf dieser Architektur. Sprach der Lehrer etwa schon stärker, als der Werkmeister? Der Problematiker setzt ein — nicht immer ist der begangene Weg der beste zum Ziel, denn dieses schwankt. Baulehre ist relativ. Das Einfache muß nicht wahr sein und das Wahre ist nicht immer einfach. So die Reflexion.

In minder subtil gespannten Temperamenten künstlerischer Gemüter kommt es nicht zu solchen Erwägungen. Die sehen immer Ziele — in kongruentem Verhältnis zu den Aufträgen. Und sind noch stolz auf die Unverrückbarkeit ihrer Programme. Nur der Geniale spürt die Spannung der Zeitlage, um so mehr, je stärker der Impuls seines Schaffens ist. Nicht bloß Hans von Marées war von dem Antlitz einer anderen Atmosphäre des Weltbildes berührt worden — was er ahnte und die um ihn, wurde um 1910 vollste Wirklichkeit — wiederum war alles in Frage gerückt. Scheffler*) bezeichnet den Endzustand der europäischen Malerei des 19. Jahrhunderts als die „wieder sich schließende Form“. In der Malerei als der in jenem Jahrhundert führenden Ausdruckform künstlerischen Willens war die Welle vorangestürzt. Innerhalb der Phase ihrer gesteigerten Aufspaltung in

*) Karl Scheffler, Geschichte der europäischen Malerei, Berlin 1928.



Lageplan des Stadttheaters in Heilbronn

Ideologien hatte die Baukunst den Boden erkämpft. „Werkgesinnung“ schien Lösungswort. Aber das Debakel der Malerei im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts warf schwere Schatten. Eines Tages wird sichtbar, daß die getrennten Marschrouten der Kunstgattungen gefährlich werden — der Kunst überhaupt. Der Begriff „Werkgesinnung“ verliert an bindender Kraft. Die „beati possidentes“ haben aus ihm eine stumpfe Biedermeierei gemacht, die Denker verbrennen in sich wie Lehmbruck. Die junge Architektur — jung in ihrer verantwortlichen Führerrolle — muß den Begriff „Form“ neu definieren. An Überspitzungen hat es seit dieser Zeit nicht gefehlt, oft schien eine gute Formulierung wichtiger als ein gutes Werk.

Fischers Bauten seit 1910 sind nicht nur komplizierter als seine früheren. Der führende Lehrer des Städtebaues wird unerbittlich mit den Kindern seiner Invention. Sie bekommen ganz große, strenge Haltung — Theater in Heilbronn, Polizeigebäude in München —, oder aber, sie verkümmern. Verkümmern in dem Sinn, daß sie

nichts mehr von der frohen Heiterkeit des Stuttgarter Kunstausstellungsbaues haben dürfen — Wiesbaden, das Museum, ist vornehm, fein in den Einzelheiten, vorab dem majestätischen Flur, aber es ist nicht mehr froh. Vielleicht trägt zur Erklärung die Tatsache bei, daß der Baumeister von 1905 ein Museum unter den besonders gelagerten Verhältnissen Wiesbadens kaum gebaut hätte. In Fischers weiten Möglichkeiten liegt der Hofarchitekt nicht.

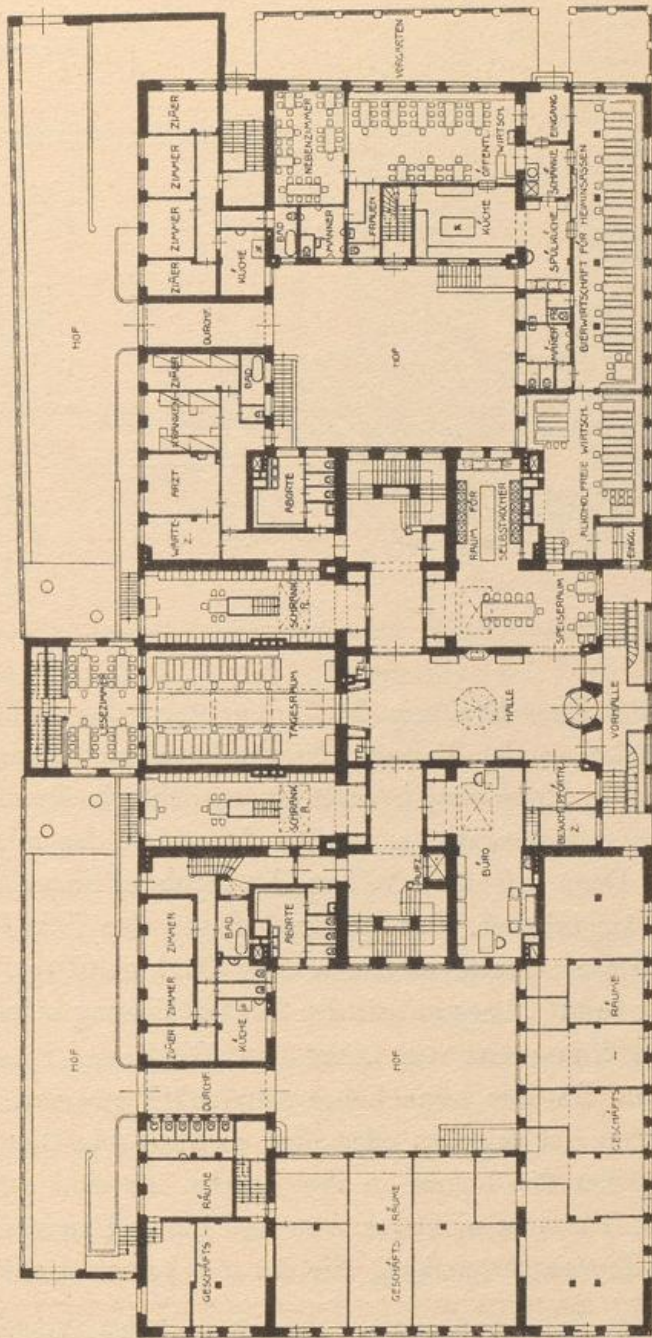
Wichtig ist Heilbronn; der Theaterbau von 1912—13. Das ist Fischer. Wieder ist die besondere Stadt, das Milieu, die Zeit steinernes Werk geworden. Geistig gesehen ernster in der Haltung, als die früheren Bauwerke. Alles wird subtil abgewogen: die Lagerung, das Maß, der Umriß. Mit Ausnahme etwa des geschwungenen Giebelaufsatzes über dem Portalbau steht das Ganze in notwendigster Form. Notwendig als Ausfluß des planlichen Organismus und als Ausfluß einer Werktradition. „Erbaut von der Bürgerschaft“ steht im Giebel — das ist wahr. Es ist kein Kollektivbau und kein Theater eines sich verpflichtet fühlenden Souveräns. Es ist ein Gemeinschaftswerk, in einer tätigen, schwäbischen Stadt. Das heißt, es ist wieder Süddeutschland, wo das Wort „Überlieferung“ auf anderem sittlichen Boden steht, als im deutschen Nordwesten. Die Werkbundgedanken damaliger Zeit kreisten stark um diesen Platz. Das Theater enthält eine bürgerliche Bühne. Es ist mit seinen Nebenräumen der Rahmen für eine Gesellschaft von besonderer Haltung. Es wird nichts überspannt — weder nach „sachlicher“, noch nach „repräsentativer“ Seite. Die Form steht im Gleichgewicht. Die Kunst, die in solchen Räumen sich verkörpern soll, das Schauspiel, die Musik — sie darf einen klassizistischen Anstrich haben. Soweit Klassizismus Ausgleich heißt zwischen Affekt und Form. Wie im „Goldenen Hirsch“ in Stuttgart bedeutet hier „Kunst“ etwas wie ruhigen Besitz. Man streitet nicht stets um sie, man führt sie auch nicht stets im Munde oder — was dasselbe — verschweigt sie stets. Die soziologische Basis dieses Bauwerkes ist fest, wie „Kauf und Lauf“ in dieser Welt einer süddeutschen Landschaft.

berührt: das Massiv der gotischen Augustinerkirche und die Silhouette der Michaelskirche, der besten Renaissanceschöpfung im deutschen Süden. Der konkrete Zweck: ein zentraler Großbau der internen Verwaltung und Sicherheit, steht dem Vorhandenen: einem Kloster voll mittelalterlicher Beschaulichkeit, denkbar entgegen. Der alte Kirchenblock darf nicht verschwinden, aber er muß „rentabilisiert“ werden. Kurz — dem Baumeister bleibt kaum noch Luft, zu atmen.

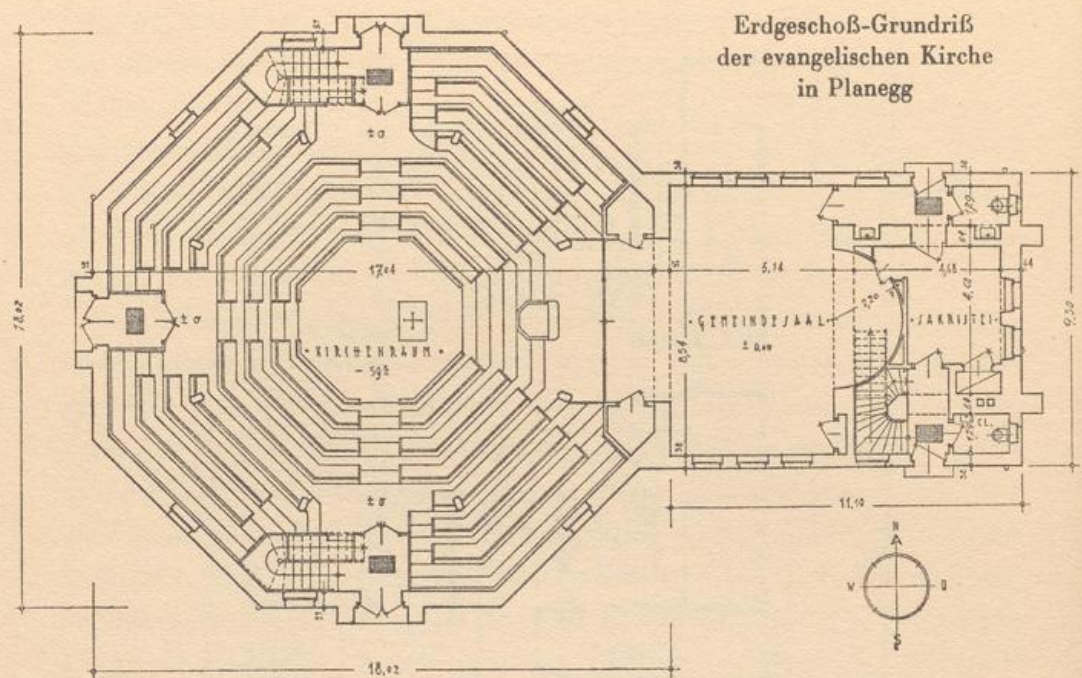
Die Problematik konnte Fischer reizen. Seine städtebaulichen Lehren fingen damals an, Wurzel zu schlagen. Sein Schaffen wurde begriffen, in den besten Schülern dieser Zeit wurde sein Wort „vom Takt des Bauens“ Tat. Es zeigte sich, daß man bauen könne „ohne Zauber“, um ein um 1900 noch geläufiges Wort in Münchener Architektenkreisen anzuführen. Und Fischers Projekt wurde ganz Dienst gegenüber den Forderungen. Viele haben in und nach den Jahren, als das Neue Polizeigebäude aufwuchs, gefragt: ist das alles? Und die Frage war nicht so sinnlos in dem München von 1914, das noch schwere Summen für Festdekorationen hatte. War nicht so sinnlos an dem Orte, der sich an die Architektur der „Prinzregentenstraße“ gewöhnt hatte. Es war dort nicht Sitte, sich selbst als Baumeister ganz in den Hintergrund zu stellen und nur zu sagen, wie schön diese Umgebung sei, in der das neue Werk wachsen sollte. Der Münchener des späten 19. Jahrhunderts hielt was von sich; — was, davon ist heute noch die Vorstellung seines Wesens im Reiche bestimmt. Die Abschweifung sei erlaubt — auf der Steppe ist vermutlich leichter bauen als intra muros Monacenses.

Was man über den Polizeibau sagen kann: — daß er nicht auffällt. Er verkündet keine Probleme der Zeit; vielleicht hatte die Zeit keine. Von heute her ist das alles nicht auszumessen. Der Weltkrieg liegt dazwischen. Heute so bauen, wäre zum mindesten nicht ökonomisch. Wäre auch nicht mehr wahr.

Die Voraussetzungen von Heilbronn treffen in anderem Sinne für den Bau an der Ettstraße in München zu: bürgerliche Kultur. Mit der ganzen vornehmen Rücksichtnahme, wo solche Kultur echt war.

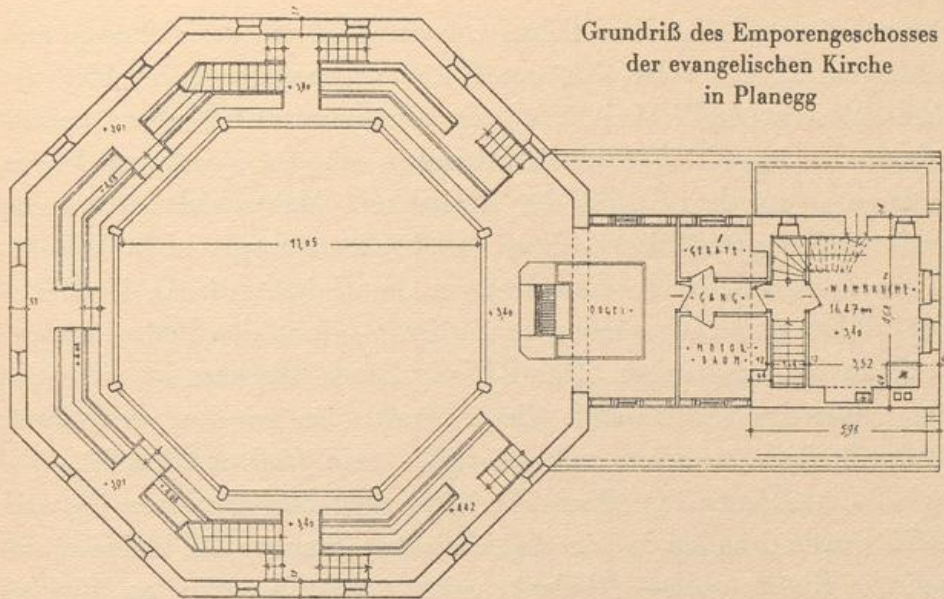


Grundriß des Erdgeschosses des Ledigenheims in München



Vornehm in der Zurückhaltung des Baumeisters, der nicht auffallen will, vornehm in der Haltung des Baukörpers, der sich seiner alten, würdevollen Umgebung bewußt ist, vornehm in dem Bewußtsein, daß hier gebaut wird im zweiten Jahrzehnt des zwanzigsten Jahrhunderts. Denn es ist kein Stilbau, der gegebene Formen wiederholt. Nichts wäre falscher. Der Denkmalpfleger, der 1928 in Würzburg das Tiefste aussprach, was man über Denkmalpflege und Gegenwart sagen kann*), begann mit der Verwirklichung seiner Ideen, ehe er sprach. Kongruenz von Lehre und Werk war Fischer stets höchste Pflicht. Da aber seine Lehre stets subtil gewesen ist, dazu angetan, wenigen viel zu geben oder alles, so ward sein Bauen um so subtiler, je stärker der Lehrer in ihm wuchs. Es sind stets starke Bindungen da. Form ist nicht heute so und morgen anders für ihn. Sie ist nicht Tagesangelegenheit. Sie ist um keinen Preis Werbe-

*) Theodor Fischer, *Gegenwartsfragen künstlerischer Kultur*. Münchener Kunstschriften, Heft 3.



plakat, weder intra muros noch extra. Aber ebensowenig ist sie sattes Genügen. Der Erbauer des Ledigenheimes hat 1926 Ideen der kubischen Architektur aufgenommen — er blieb auch da seinem Wesen treu. Das großstädtische Unterkunftshaus an der Bergmannstraße ist nicht mehr Zweckbekenntnis als das Polizeigebäude — auch nicht weniger. „Zweck“ ist in Fischerschem Ideenkreis — das wurde wiederholt betont — nicht so eigensinnige Abstraktion, wie in anderen Kreisen um 1925 — im Bauhaus, in Berlin-Nord, in Dessau. Vielleicht hat es auch der Norden in der Tat besser als der Süden. Was in Berlin „verspielt“ erscheint, ist es darum noch lange nicht in München. Man geht noch nicht nieder, weil man nicht überall dabei ist. Aktualität ist gut für die Nerven — Bauen nicht. Außer man baut für fünfzig Jahre Dauer — darin liegt Logik; aber nicht die Theodor Fischers.

Die Platzstimmung, die der Polizeibau in München schuf, ist längst Eigentum dieser so schön gebauten Stadt. Nicht anders, wie die Ludwigstraße, wie der Raum vor Hildebrands Brunnen am Lenbachplatz, wie das Hochhaus am Anger, das einer der Schule Fischers

jüngst erbaute. Was diese Dinge von den Palästen der siebziger und achtziger Jahre im Bereich um den Promenadeplatz scheidet, ist ihre Selbstverständlichkeit. Und die geht nicht auf Kosten „heimischer“ Sentiments, sondern sie kommt — das ist immer wieder zu betonen — aus dem Gefühl für Ehrlichkeit. Man schießt nicht mehr nach reichshauptstädtischer Pose. Und man trumpft nicht heimlich auf — man weiß, wie schwer es der Heimatgedanke in Wirklichkeit heute hat. Aber man hat die Kraft — und den Boden, immer noch an ihn zu glauben. Das Polizeigebäude Fischers ist vielleicht das großartigste Bekenntnis dieser Kraft, das wir auf deutschem Boden besitzen, so wie es, oder — weil es sein größtes Werk ist.

1920 erschienen die „Sechs Vorträge über Stadtbaukunst“*) und 1926 wurde draußen in der Waldstille von Planegg die kleine evangelische Kirche gebaut. Gedankenstille — in den Worten, die im letzten Kriegsjahr für die Feldstudenten vermeint waren, und in dem Bethaus für eine abgelegene Vorstadt Kolonie jenseit der Bannmeile. Der Tenor der Reden von 1920 hat keinen Willen, der anderes meinte, als die Kirche von 1926: Sachgerechtigkeit. In beiden der hörbar stille Ton einer größten Erfahrung. Ohne Bitterkeit auf das Labyrinth des Lebens schauen, heißt weise sein. Denn es geht um glaubende Kraft — nicht Resignation. Es geht um eine Art achtender Liebe zur Welt des schaubaren Lebens, wie sie vielleicht einmal Runge in sich trug. Der geformte Gedanke der Gemeinschaftskirche kann Programm werden — aber er ist nicht programmatisch. Geht hin und erlebt ihn — dann vergeht euch die Standard-Vorstellung von selbst! Denn fürwahr, im Raum von Planegg und in den „Sechs Vorträgen über Stadtbaukunst“ ist mehr von deutscher Art und deutschem Sinn, als in der wahrlich nicht geringen Bauliteratur des Jahrzehntes 1920—1930. Es gibt da noch Liebe — freilich in der grund-einfältigen Gestalt, wie die Hausgeister im „Jörn Uhl“ (einer lang-vergessenen Geschichte von Gustav Frenssen) einmal sagen: „nun ist

*) Diesem im Verlag von R. Oldenbourg in München erschienenen Werke durften wir die Skizzen auf den Seiten 9 und 99 entnehmen.

alles gut — Jörn hat wieder eine Liebe“. Zeitgemäß ist das alles nicht — deshalb auch nicht wirksam. Davon war schon eingangs die Rede. Zeitgemäße Architekturgespräche werden sich auf einer Mittellinie bewegen zwischen Sportbericht und Filmerklärung, ebenso wie zeitgemäßes Bauen augenblicklich zwischen Rentabilitätstabelle und Betonarmatur steht. Letzteres ist gut so, aber nicht ewig. Man muß auch nicht immer „sub specie aeternitatis“ wollen, man kann „Kunst“ recht wohl beiseite lassen. Aber dann muß man auch konsequent sein und die namenlose Rolle des mittelalterlichen Werkmanns ganz auf sich nehmen, nicht nur innerhalb des Literarischen. Denn sonst bleibt auch das Werk Literatur. Geköpfter Individualismus gibt noch lange keine kollektivistische Welt. Noch nicht einmal die Schwelle dazu. Zum Kollektiven gehören starke Herzen, nicht starke Produzenten. Altes überwindet, der es einmal liebte — der Haß ist nicht echter Mut.

Der Baumeister von Planegg hat nach seinen Städtebauvorträgen noch manchmal gesprochen. Von seinen Ideen einer werkrichtigen Baulehre — vieles von ihnen ist inzwischen wirklich geworden. Von seinen Gedanken über die „Form“, wo er einmal den Wunsch ausspricht, es sei notwendig, nicht nur „zu formen, sondern auch geformt zu sein“. Von Vergangenheit und Gegenwart der Städte, wo er — wie erwähnt — an den Takt des Schaffenden appelliert. Es sei hier als Wunsch ausgesprochen, daß alle diese Ausführungen einmal gesammelt erscheinen möchten, denn sie sind ein wichtiges Denkmal des Lehrers. Der Impuls, den er in den weiten Kreis seiner Schüler trug, wird immer schwerer faßbar gegenüber der Woge einer anderen Generation.

Bauen ist Verpflichtung. Heute ist solches selbstverständlich: Oud oder Mendelsohn. Als der Münchener Stadtbaurat seine Brücken entwarf (vgl. Seite 16), war es noch nicht so — im Bewußtsein der Allgemeinheit. In der Vorausschau der Werdenslinie liegt Fischers Wesen — nur der Geniale sieht das Notwendige der inneren Wahrheit einer Zeit. Sein Werk trägt noch viele Züge des Kompromisses —

Generation von 1880. Innerhalb der Bewegung, an deren Entstehung Fischer wesentlichen Anteil hat, dem „Deutschen Werkbund“, ist es nicht anders. Ein Ziel sehen und fordern ist leichter, als es durchhalten um jeden Preis. Das Leben läßt sich nicht nach „historischen Methoden“ leben, heute kann das „Gestrige“ schon historisch sein. „Form verpflichtet“, das ist vielleicht die größte Einsicht in schaubare Welten, die wir der Generation von 1880 danken. Denn dadurch, daß das Wahre zum Gegner des anerkannt Schönen wurde, wurde es auch Pflicht für den Gestalter, das faul gewordene Reich der „ästhetischen Weltanschauungen“ zu verlassen. Da aber zur Armut stärkste Entschlossenheit gehört gerade für den Besitzenden, so wird es an Anklagen gegenüber dieser Generation auf lange hin nicht fehlen. Auch nicht an Versuchen, die Welt der „überlieferten Kultur“ auf Schleichwegen wieder ins Leben zu stellen. Und gerade damit die „Überlieferung“ noch weiter zum Zerrbild zu machen — für eigene Behauptung.

„Ist für frühere Epochen unseres Volkes das Signum gewesen, Bürgertum und Reiche, für andere undeutsches Herrentum, für die letzte aber schrankenlose Ichsucht, so können vielleicht künftige Geschlechter vom Spiegel, den sie dem Bauwesen des jetzt kommenden Zeitalters vorhalten werden, die soziale und die nationale Gesinnung ablesen. Diese wird sich ihre Dominanten, sie wird sich ihre baukünstlerischen Einheiten schaffen.“ Diese Sätze am Schluß der „Sechs Vorträge“ mögen hier den Beschluß bilden einer Ausführung, die als Erinnerung, nicht als Interpretation gemeint ist. Vielleicht auch als ein Glaubensbekenntnis an das München von 1900, das eines Tages wieder stärker leuchten wird als im Augenblick. — Der Baumeister des „Goldenen Hirschs“ hat noch nicht sein letztes Wort gesprochen; Planegg blickt in eine Zukunft, die einer „neuen Zeit“ neue Tiefen geben kann.



Juli



September



November

Die oben wiedergegebenen und die dem Geleitwort vorangestellten Zeichnungen Theodor Fischers sind einer Skizzenreihe „Reigen der Monate“ entnommen. Entwürfe zu Rundplastiken für eine Stuckdecke, ca. 1,25 m groß. Über dem Geleitwort: Januar, März und Juni.

CHRONOLOGISCHES VERZEICHNIS DER BAUWERKE THEODOR FISCHERS

1894

Anbau der chirurg. Klinik, München. — Wohnhaus Schießl, München.

1895

Familiengrab Fischer, Schweinfurt.

1896

Wohnhaus Seifert, Würzburg.

1897

Haimhauserschule, München. — Bismarckdenkmal am Starnberger See.

1899

Schule an der Guldeinstraße und Städt. Gewerbeschule München. — Erlöserkirche München-Schwabing (voll. 1901). — „Schöner Brunnen“, Regerplatz, München. Wohnhaus Riemerschmid, Pasing.

1900

Städt. Höh. Töchterchule, München. — Schule am Elisabethplatz, München (voll. 1902). — Marionettentheater, München. — Max-Joseph-Brücke, München (voll. 1902).

1901

Prinzregentenbrücke, München. — Überbrückung der Gebtsattelstraße, München.
Winthirsäule, München. — Wohnhaus E. Riemerschmid, Starnberg.

1902

Wittelsbacher-Brücke, München (voll. 1904).

1903

Leichenhaus, Rothenburg. — Kirche, Oberbessenbach. — Wohnhaus Zeller, Stuttgart. — Arbeiterkolonie Gmindersdorf.

1904

Kirche, Gagstadt. — Rückert-Brunnen, Erlangen. — Landesbank, Umbau, Stuttgart. — Lagerhaus, Ostheim.

1905

Fassadengestaltung des Bahnhofs Plochingen. — Pfullinger Hallen. — Universität, Jena (voll. 1908). — Erbbegräbnis von Schön, Worms. — Mustergut Erlenhof, Pfullingen.

1906

Volksschule, Binsdorf. — Schule a. d. Heusteigstraße, Stuttgart. — Aussichtsturm Schönberg-Pfullingen. — Brunnenanlage Neckarbrücke, Tübingen. — Wohnhausbauten des Arbeiterwohlfahrtvereins Stuttgart an der Weberstraße. — Wohnhaus Emil Gminder in Reutlingen (Umbau).

1907

Postgebäude, Friedrichshafen. — Oberamtssparkassengebäude, Freudenstadt. — Kirchenrestaurierung, Brackenheim. — Erlöserkirche, Stuttgart. — Brücke, Neckargartach. — Arbeiterkolonie Langensalza (Baubeginn). — Umbau des Schloßchens Laim b. München. — Wohnhaus Harries, Kiel. — Wohnhaus Gustav Gminder, Fischbach. — Mädchenschule, Sondershausen. — Volksschule, Höfen.

1908

Rathausweiterungsbau, Worms (voll. 1911). — Cornelianum, Worms (voll. 1911). — Evang. Garnisonskirche, Ulm (voll. 1911). — Familiengrab Spitta, Tübingen. — Familiengrab Steigmüller, Stuttgart. — Grab Wilbrandt, Rostock.
Brunnen beim Bismarckdenkmal.

1909

Universitätskasino Seeburg, Kiel (voll. 1910). — Kunstgebäude Stuttgart (voll. 1912). — Gustav-Siegle-Volkshaus, Stuttgart (voll. 1912). — Neues Landesmuseum, Cassel (voll. 1912). — Volksschule, Lana i. Südtirol (voll. 1910). — Zeitungskiosk Wild, Stuttgart. — Wohnhaus Wilbrandt und Wohnhaus Siebeck, Tübingen. — Wohnhaus Wirsing, Schweinfurt. — Wohnhaus v. Müller, München. — Wohnhaus Dohrn, Gartenstadt Hellerau. — Wohnhaus Zollmann dortselbst. — Kleinwohnungsbauten Neu-Westend, München.

1911

Postgebäude, Hall i. Tirol. — Polizeigebäude an der Ettstraße, München (voll. 1914). — Wohnhaus Epple, München-Laim.

1912

Neues Museum, Wiesbaden (voll. 1915). — Stadttheater, Heilbronn. — Neue Gamsdorfer Brücke, Jena. — Arbeiterkolonie Limburger Hof, Ludwigshafen a. Rhein. — Wohnhaus Schätz, München-Laim. — Wohnsitz Gustav Adt in Forbach (Lothringen); vollendet 1914.

1913

Kinderkrippe, Gmindersdorf-Reutlingen.

1915

Bismarckdenkmal, Nürnberg.
Altenhof Gmindersdorf.

1918

Speisehaus der Geschützwerke, Neu-Freimann-München. — Siedlung „Alte Haide“ bei München (bis 1929). — Haus Gradner, Blaichach.

1921

Wohnhäuser v. Zügel und Jagenberg, München.

1922

Haus Milker, München.

1923

Grabstätte Adt, Bad Orb. — Mayersche Kunstanstalt, München.

1924

Grabstätte Freih. Heyl zu Herrnsheim, Worms. — Haus Adelsberger, Nürnberg.

1925

Verwaltungsgebäude Leimbach, Schweinfurt.

1926

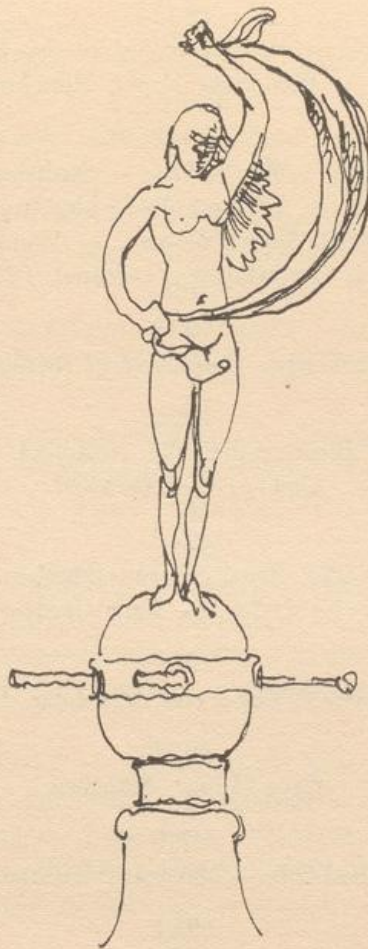
Evang. Kirche, Planegg. — Ledigenheim an der Bergmannstraße, München.

1927

Landwirtschaftliche Schule, Nördlingen.

1928

Sparkassengebäude am Neumünsterplatz, Würzburg. — Gewerbehalle, Bad Tölz.
Evang. Kirche, Gauting. — Kirchenrestaurierung, Donauwörth. — Baublock Moll, München, Ganghoferstraße.



BAULINIEN- UND BEBAUUNGSPLÄNE:

München, Stuttgart, Eßlingen, Bad Kissingen, Aalen, Meran, Reutlingen, Ludwigsburg, Konstanz, Pforzheim, Durlach, Pasing, Dortmund. — Altes Bahnhofsareal in Stuttgart.

GENERALBAULINIENPLÄNE:

Schweinfurt, Memmingen, Kaufbeuren, Dinkelsbühl, Kempten, Tölz, Lindau, Augsburg, Ansbach.

BILDERTEIL

BILDREIHE

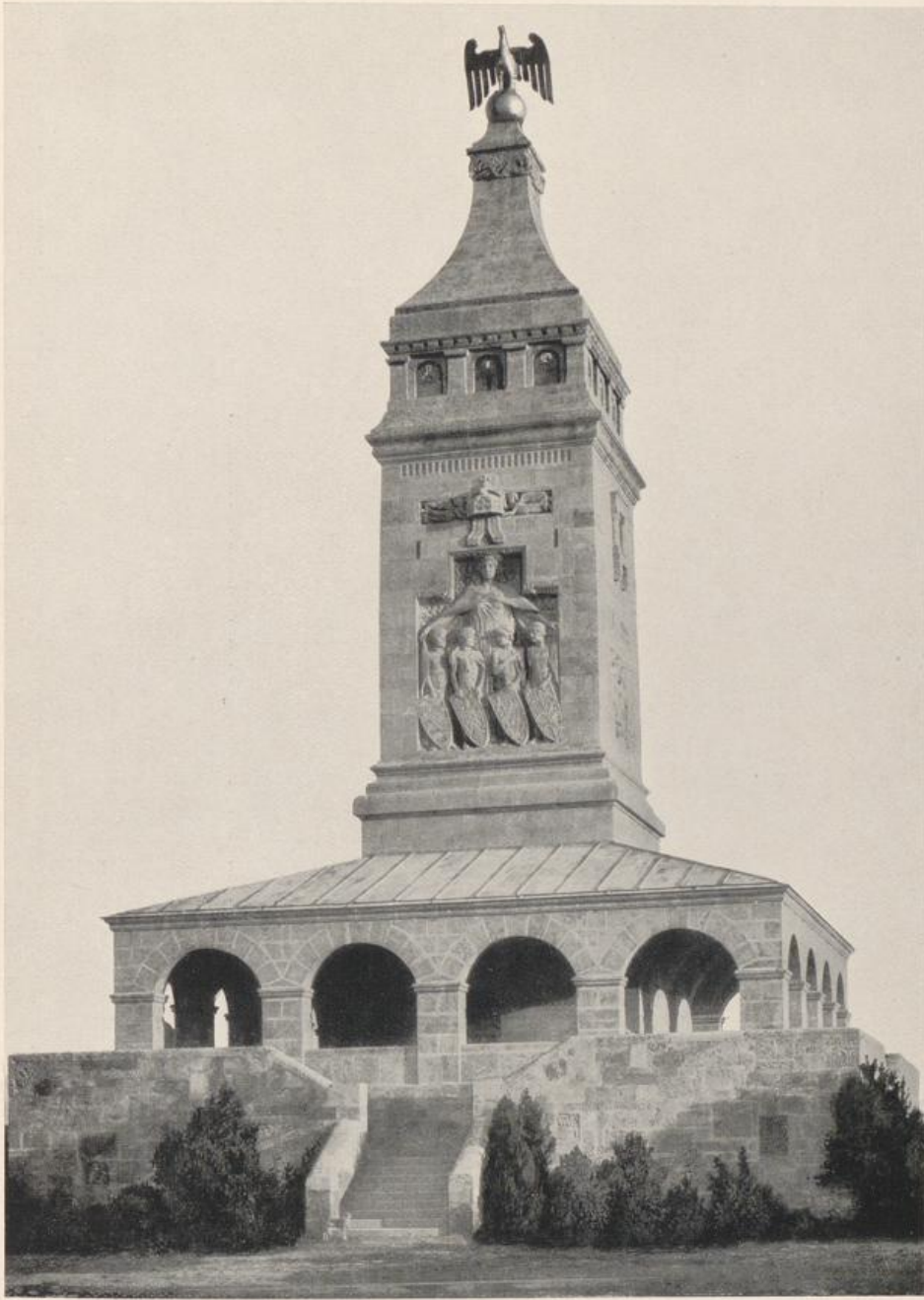


Abb. 1. Das Bismarckdenkmal am Starnberger See. — Plastik von Josef Floßmann

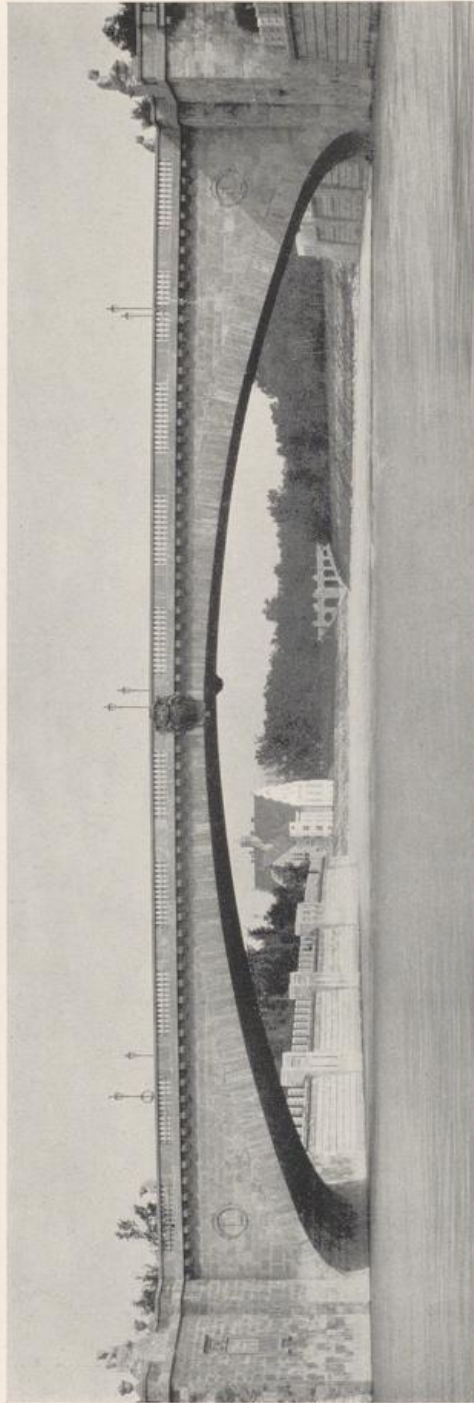


Abb. 2. Die Prinzregentenbrücke in München

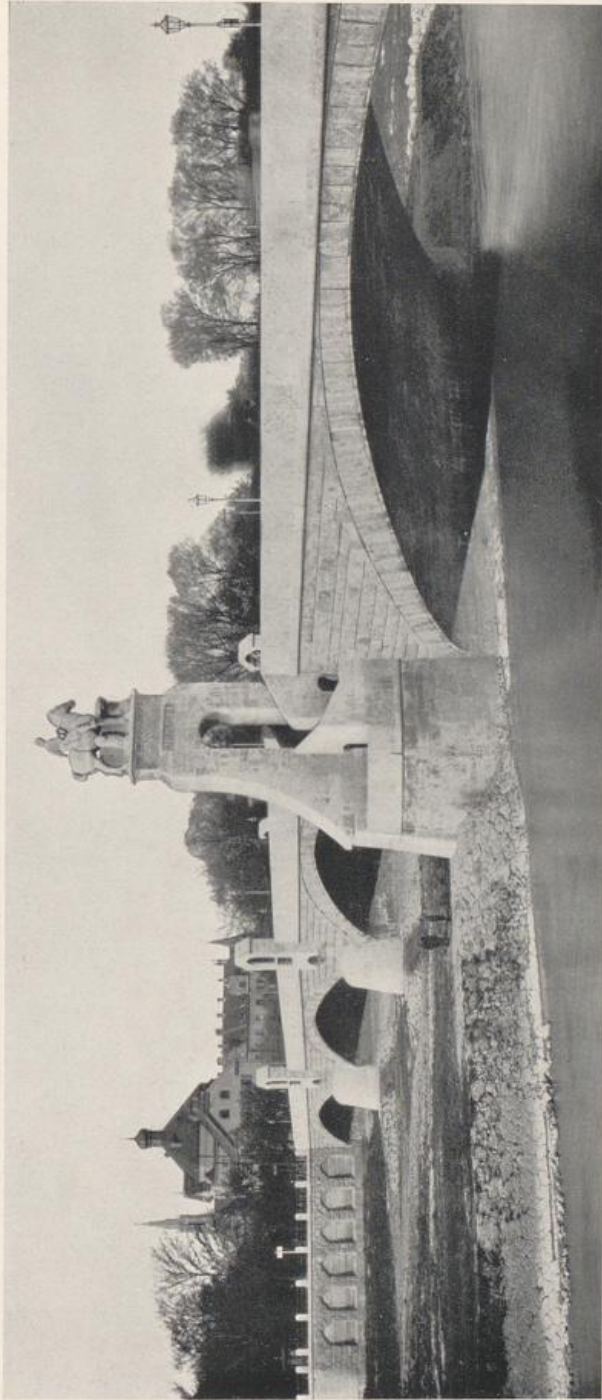


Abb. 3. Die Wittelsbacherbrücke in München — Denkmal von Georg Wrba

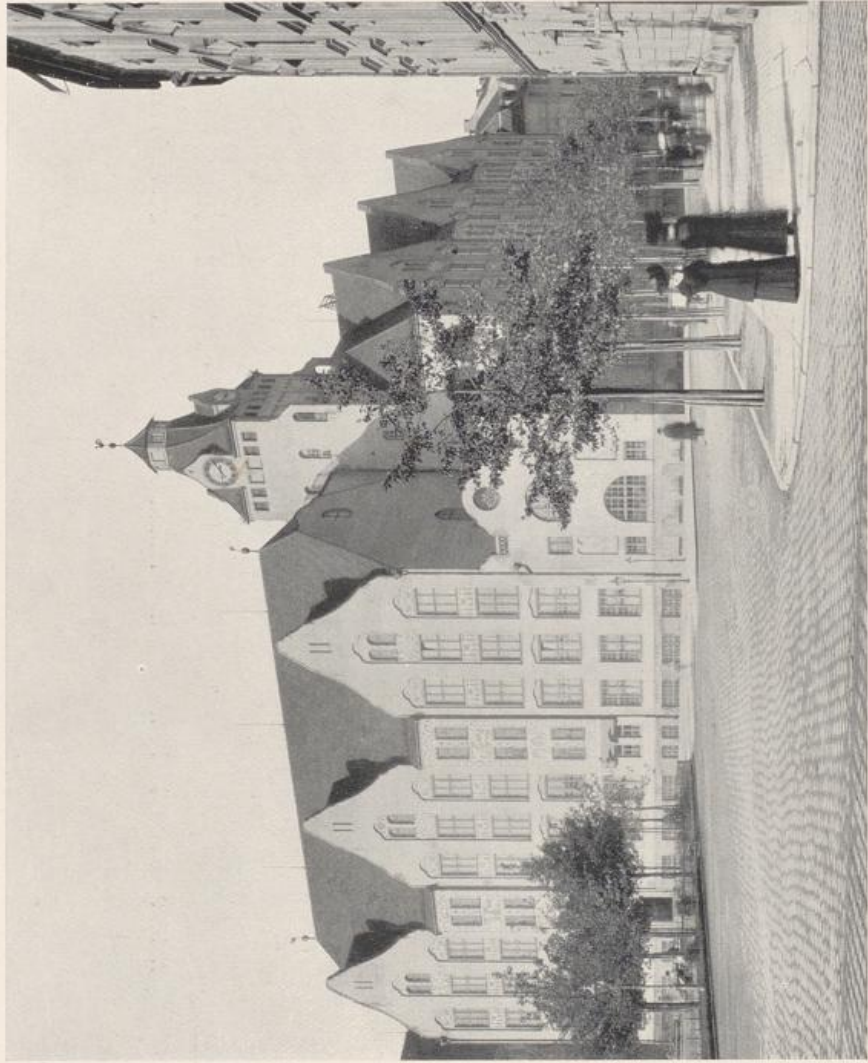


Abb. 4. Die Elisabethschule in München. — Sgraffiten von S. v. Suchodolski

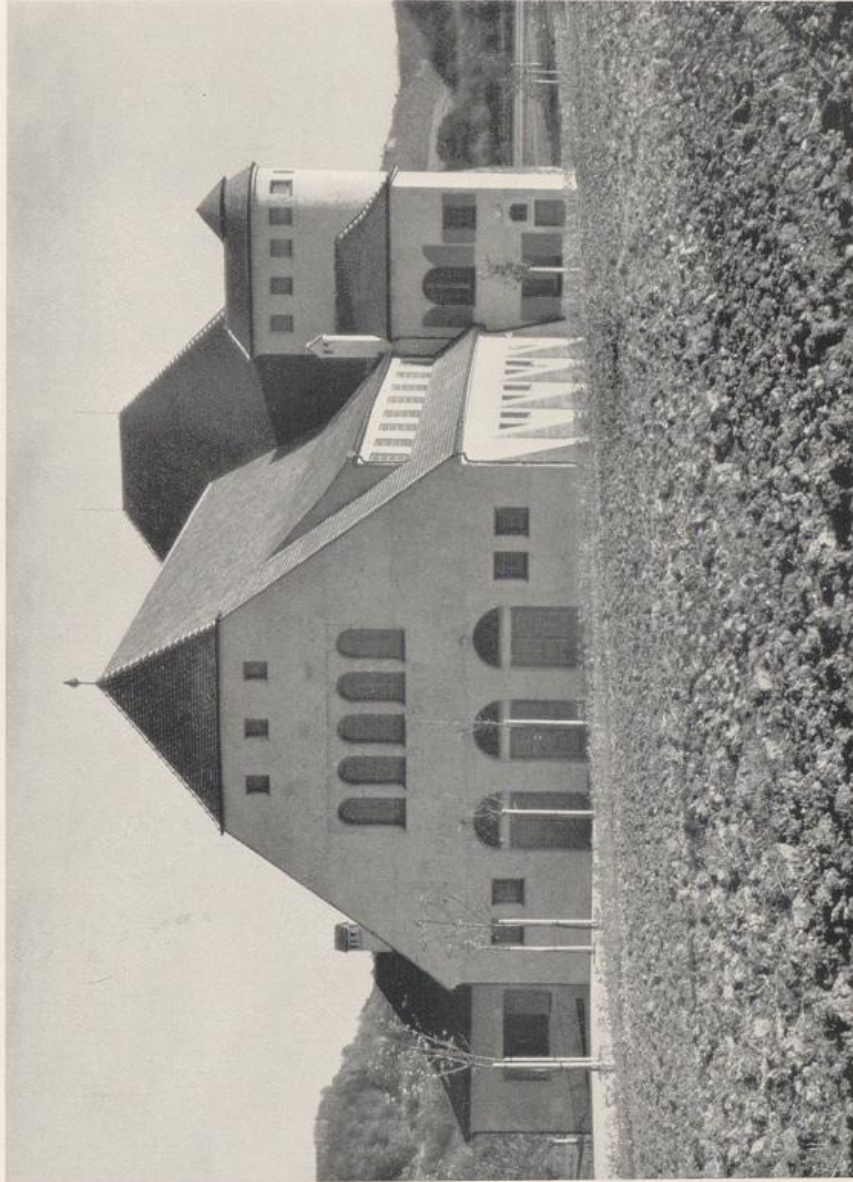


Abb. 5. Die Pfullinger Hallen in Pfullingen



Abb. 6. Die Pfällinger Hallen in Pfullingen



Abb. 7. Die Pfullinger Hallen: Musikraum. — Fresken von Hans Brühlmann, Plastik von Karl Albiker

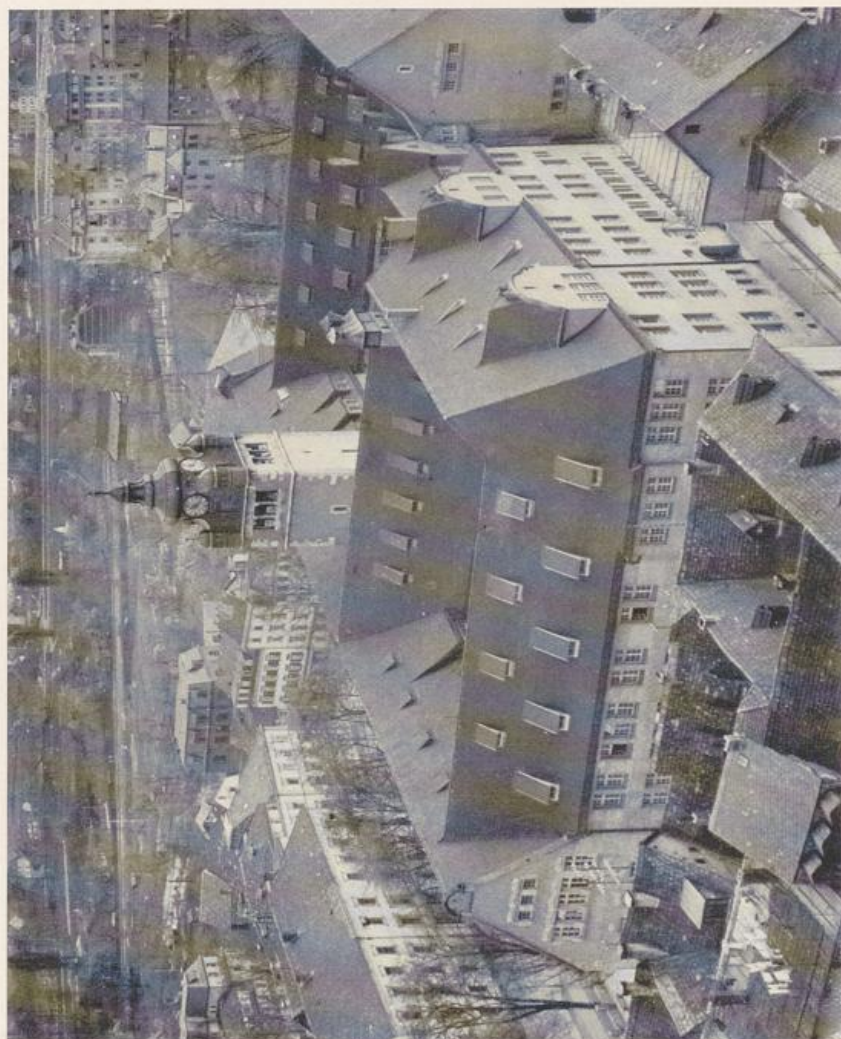


Abb. 8. Die Universität in Jena

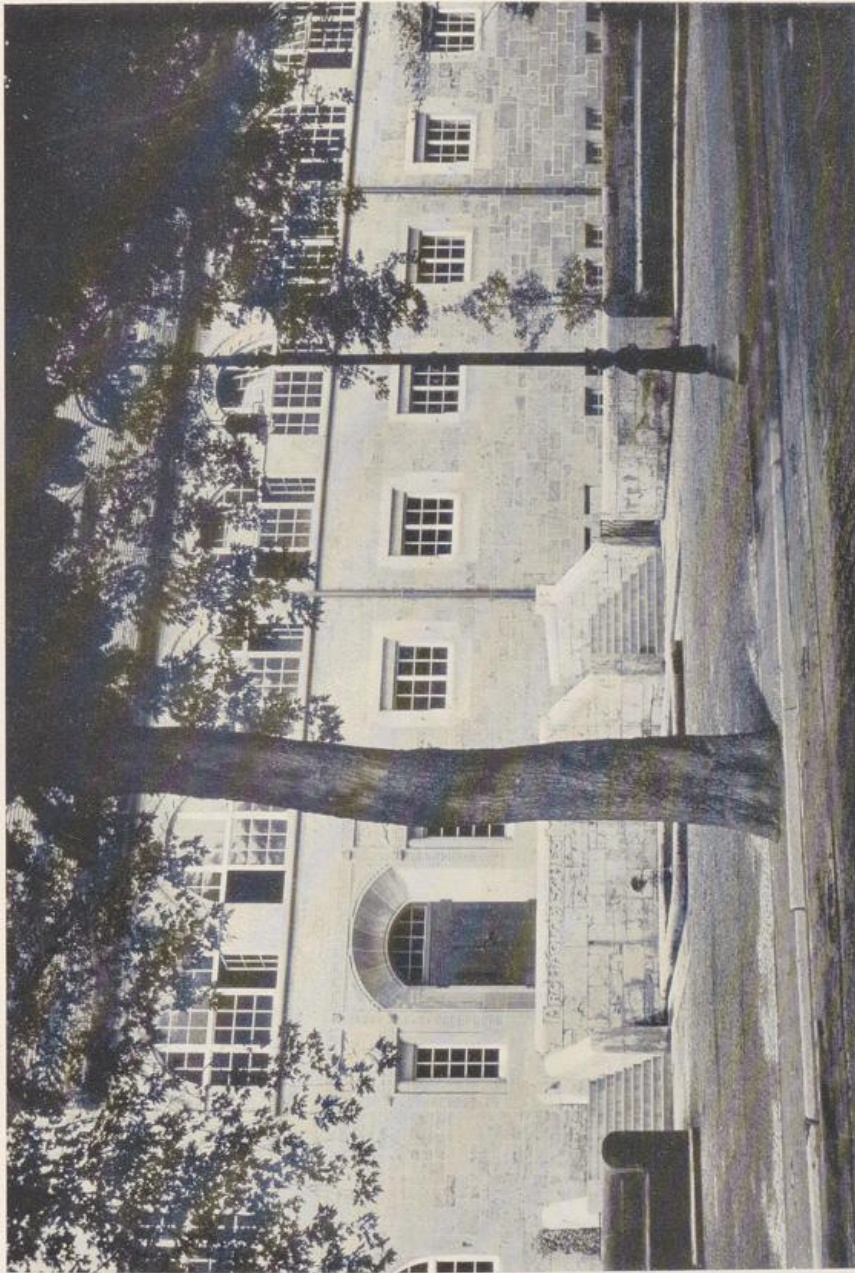


Abb. 9. Die Universität in Jena: Osteingang



Abb. 10. Die Universität in Jena: Wandelhalle im Haupthof

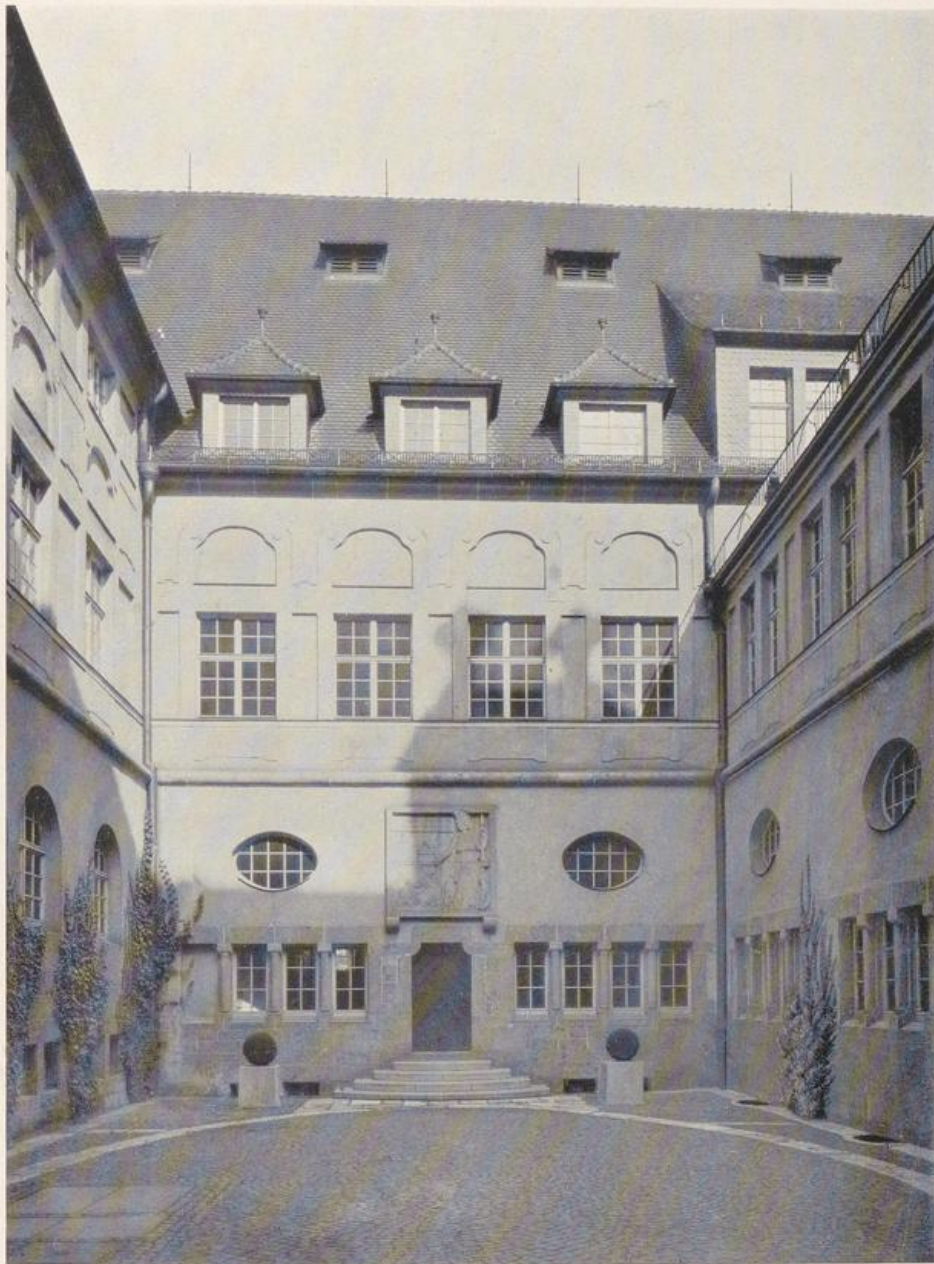


Abb. 11. Die Universität in Jena: Kleiner Hof

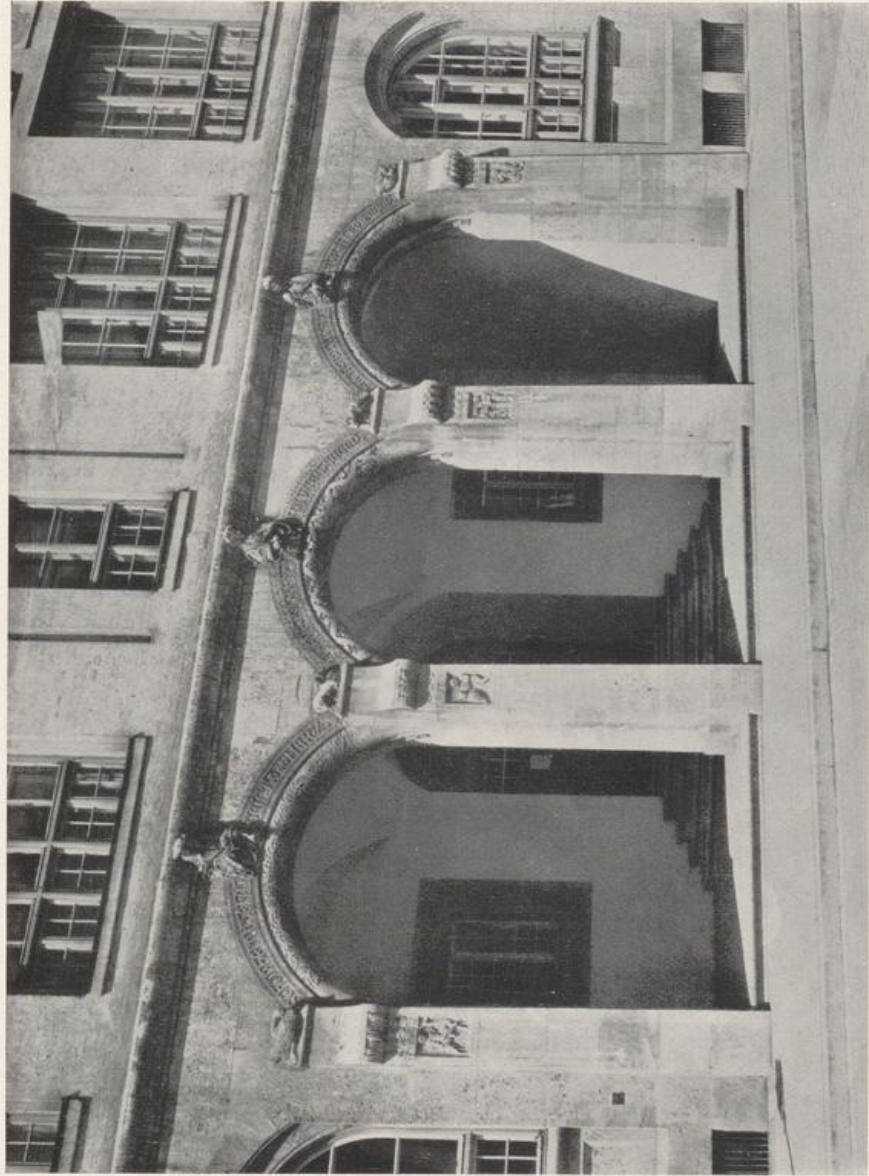


Abb. 12. Höhere Töchterschule in München. — Plastik von Josef Rauch †

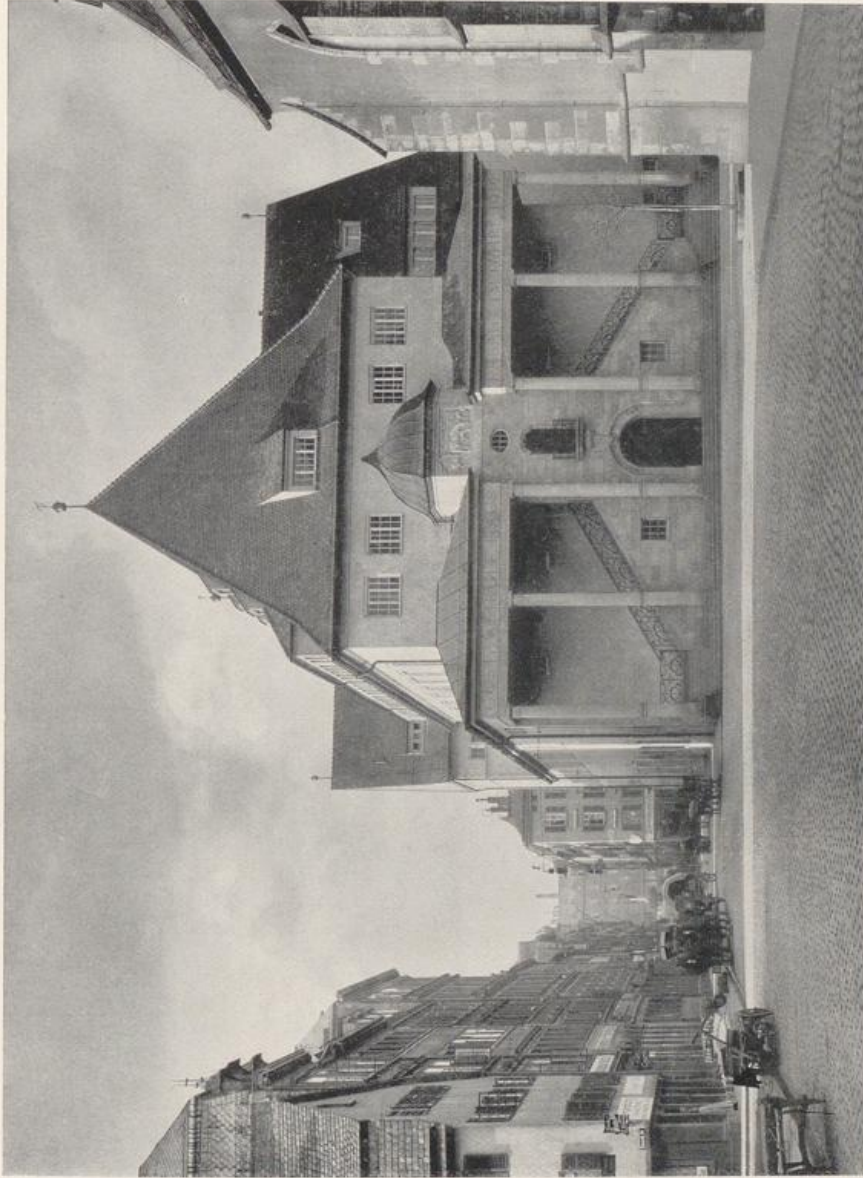


Abb. 13. Das Gustav-Siegle-Haus in Stuttgart

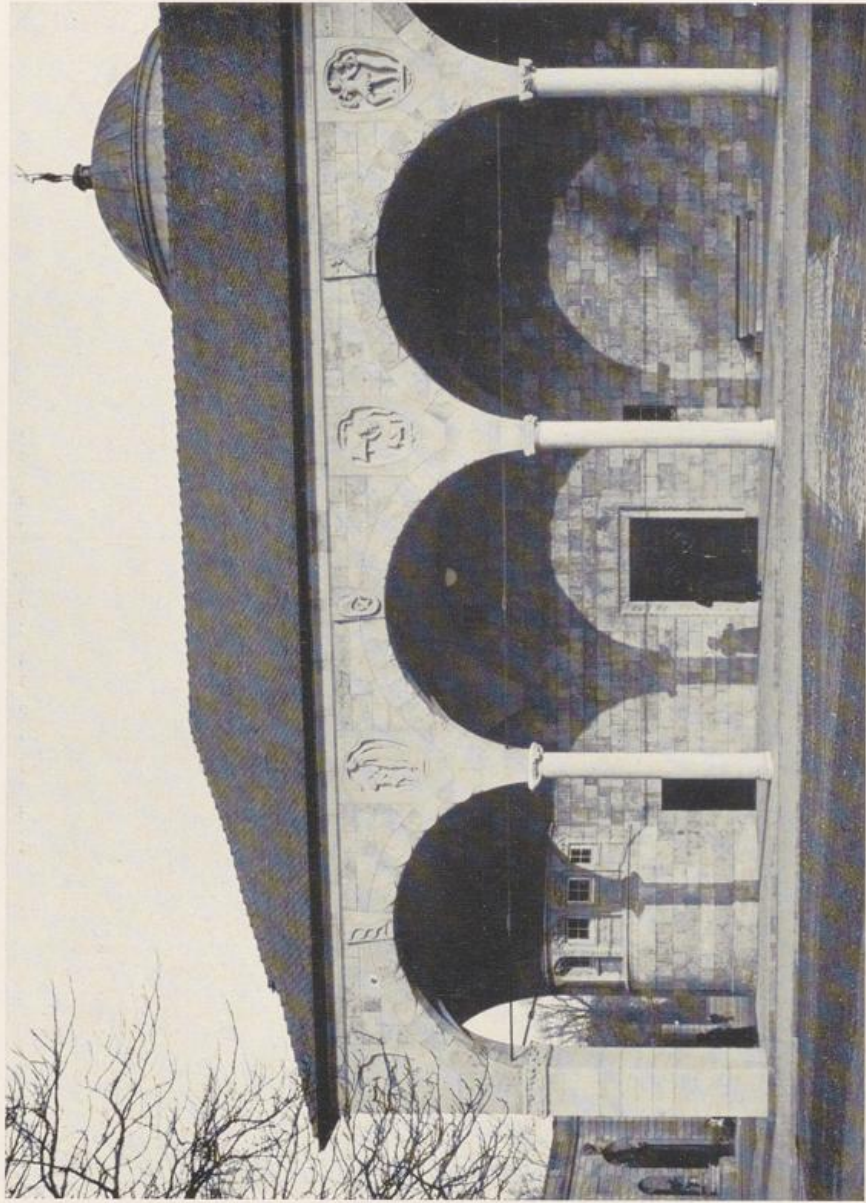


Abb. 14. Das Kunstgebäude in Stuttgart: Säulenhalle

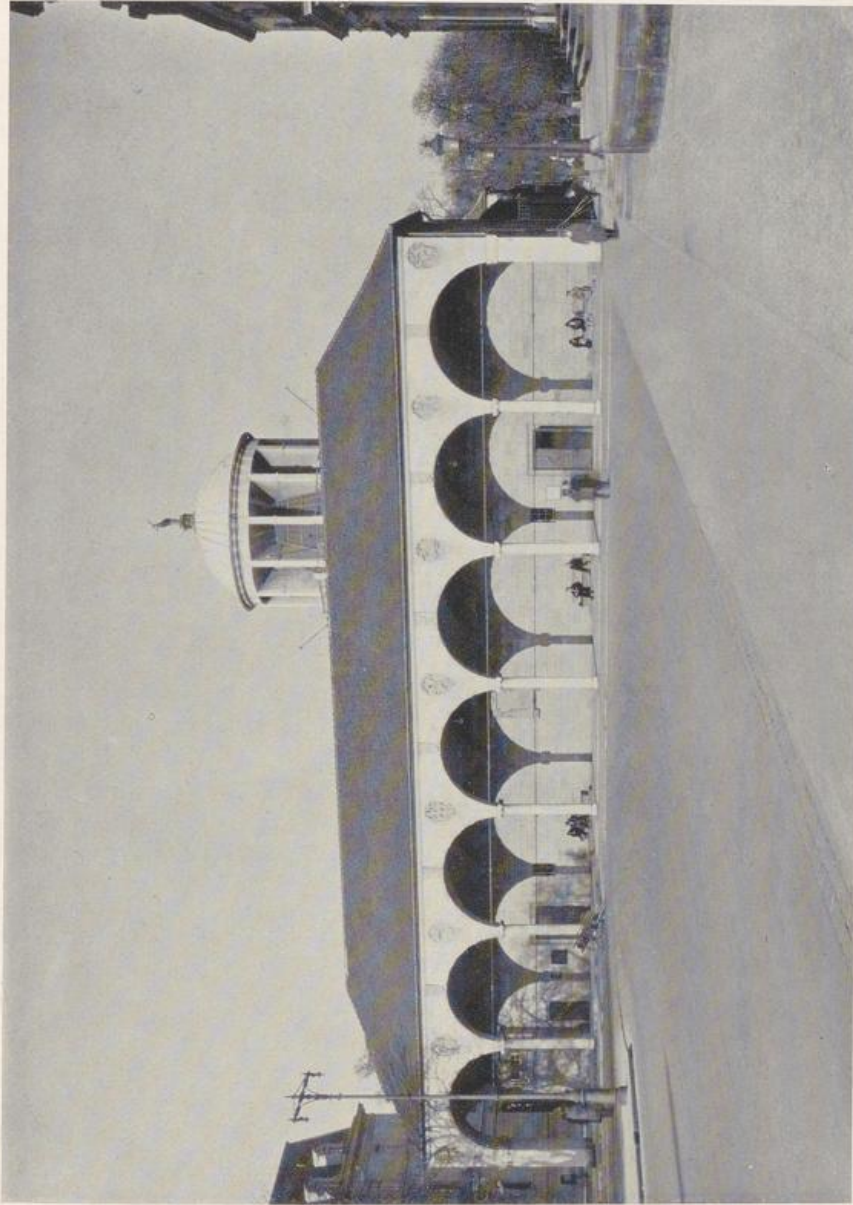


Abb. 15. Das Kunstgebäude in Stuttgart

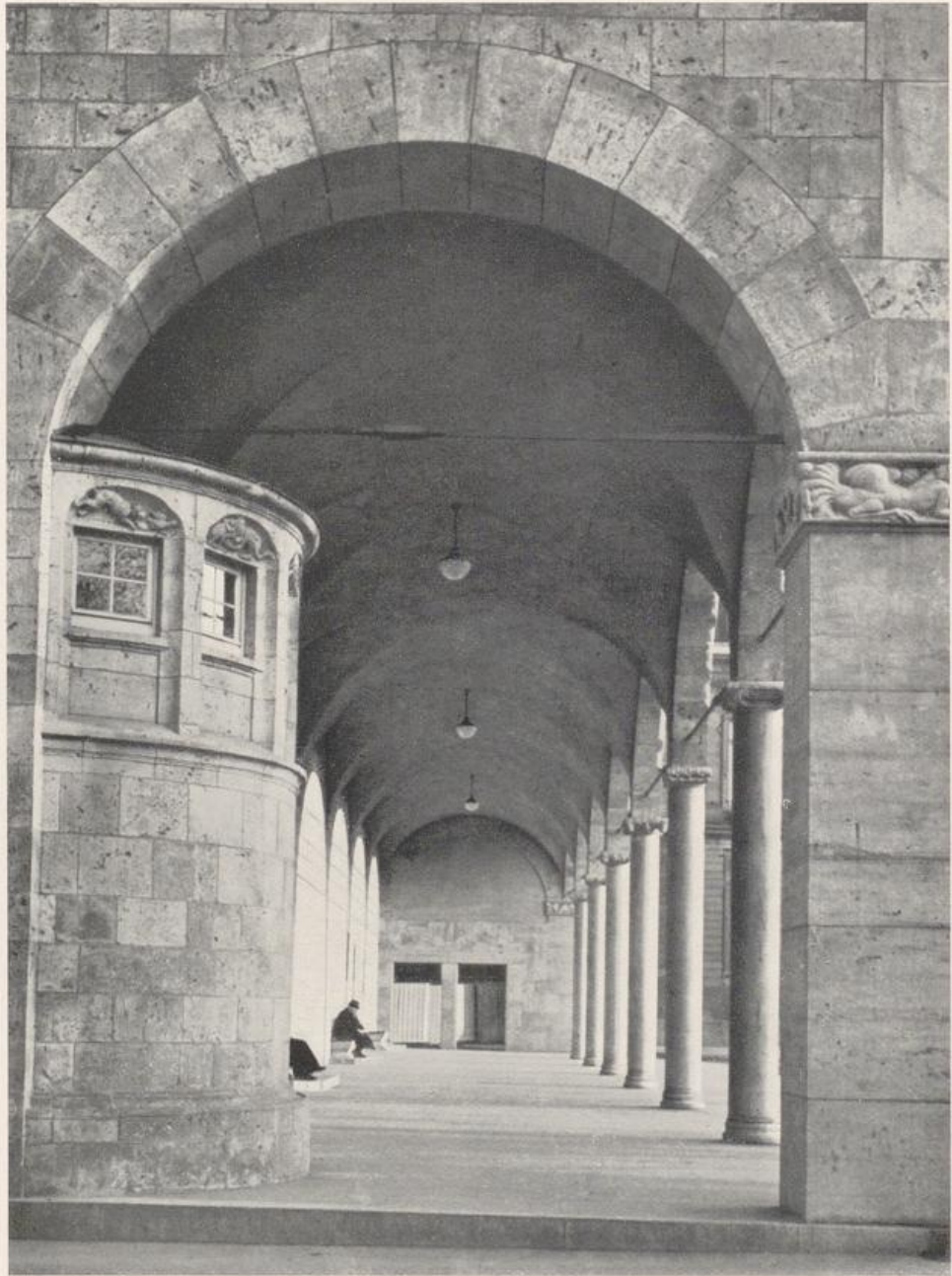


Abb. 16. Das Kunstgebäude in Stuttgart: Vorhalle



Abb. 17. Das Kunstgebäude in Stuttgart: Oberlicht des Zwölfecksaals.
Antragarbeit von B. Nida-Rümelin



Abb. 18. Die Rathuserweiterung (Cornelianum) in Worms

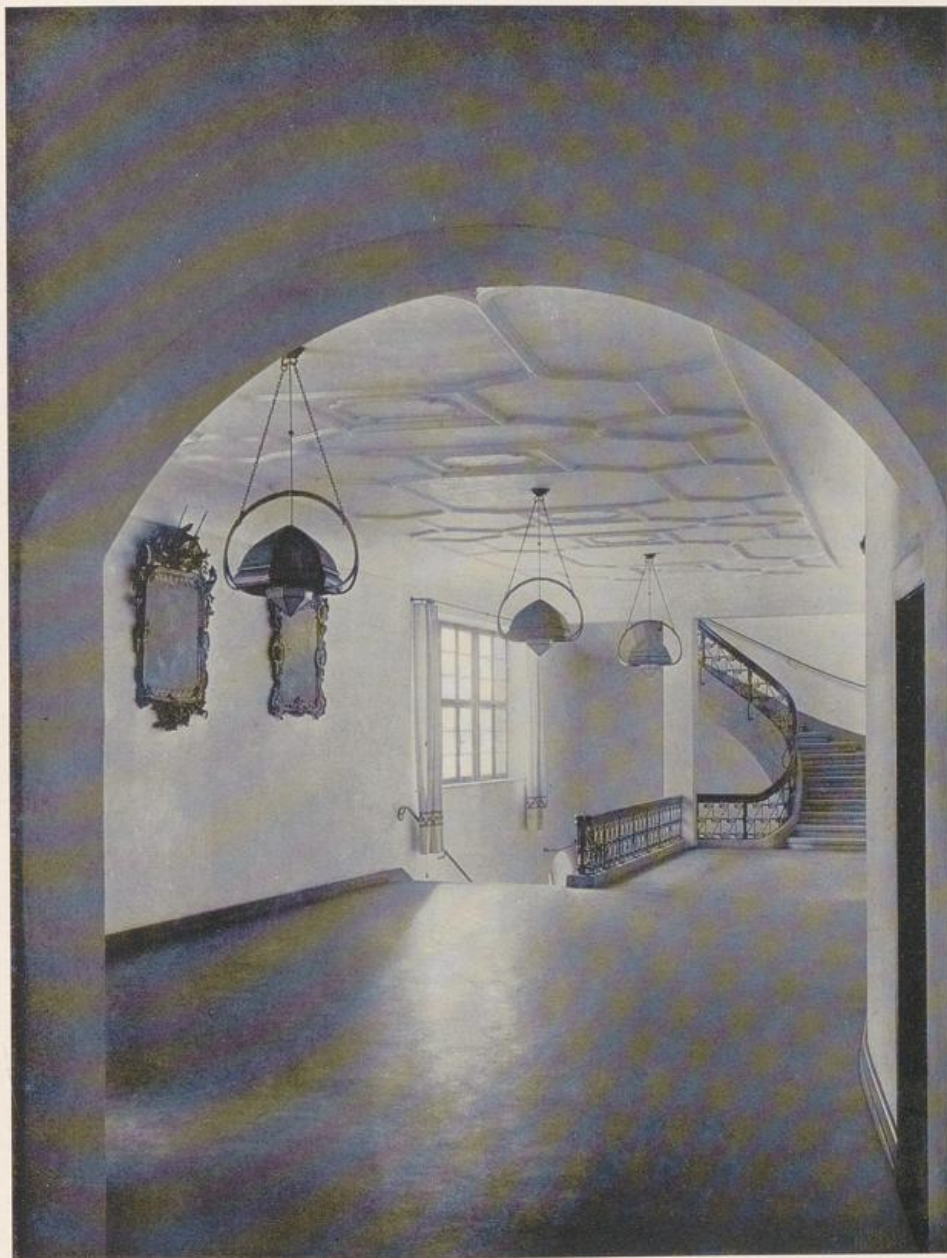


Abb. 19. Die Rathuserweiterung in Worms: Treppenhaus

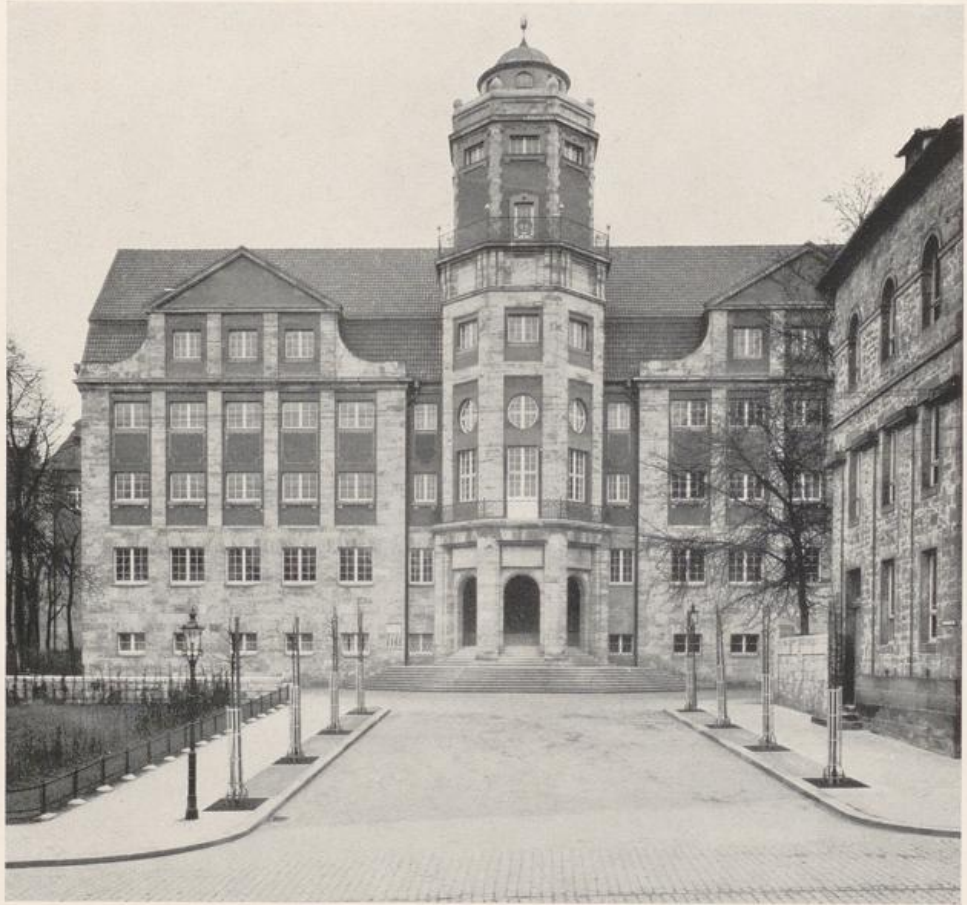


Abb. 20. Das Museum in Kassel

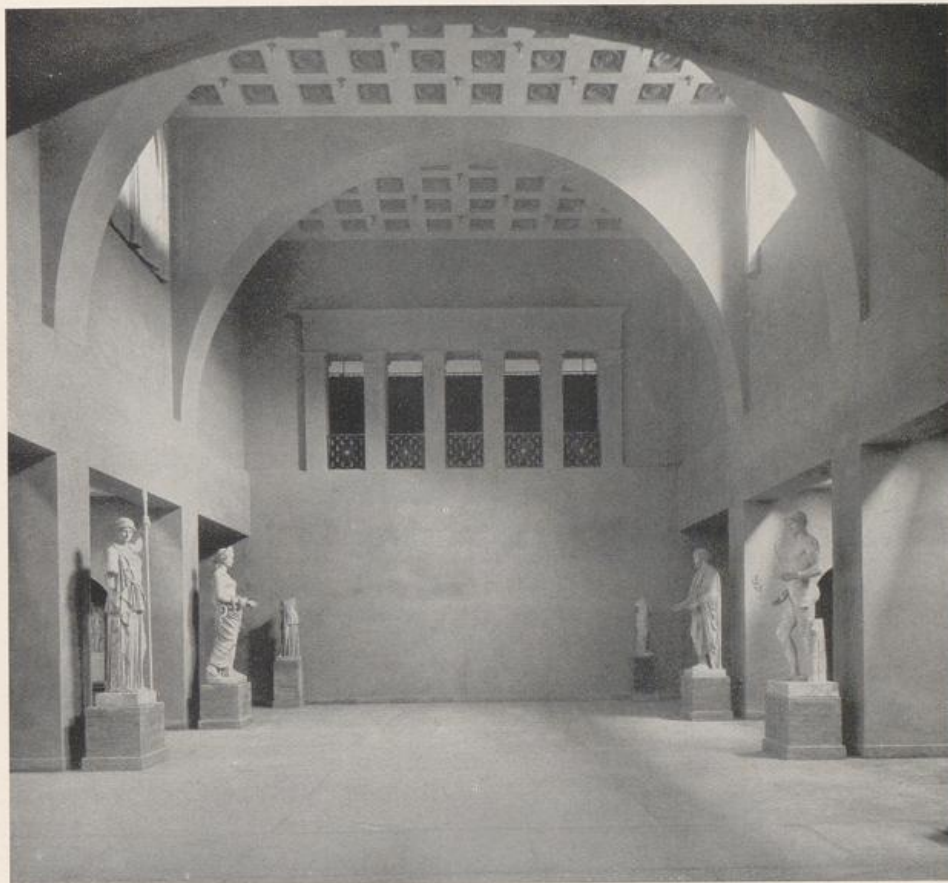


Abb. 21. Das Museum in Kassel: Antiken-Saal



Abb. 22. Das Postgebäude (Sparkasse) in Hall (Tirol)

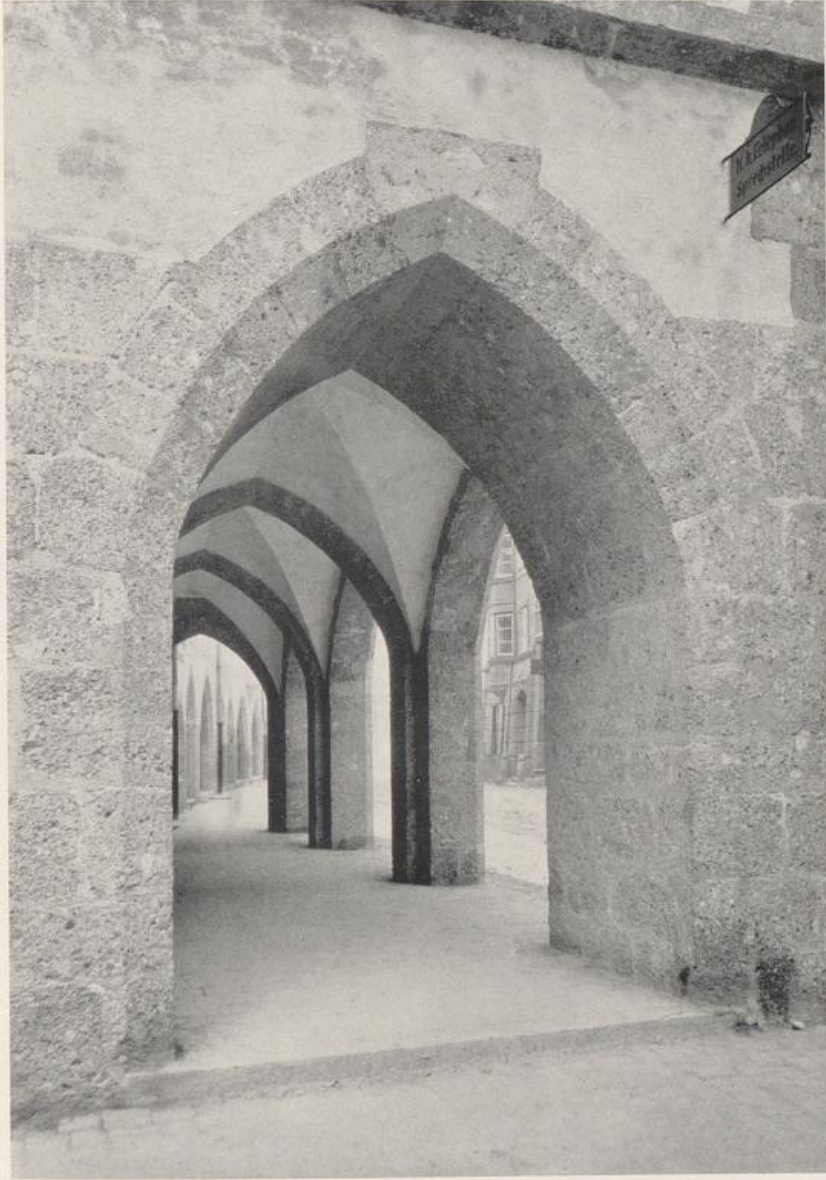


Abb. 23. Das Postgebäude (Sparkasse) in Hall: Lauben

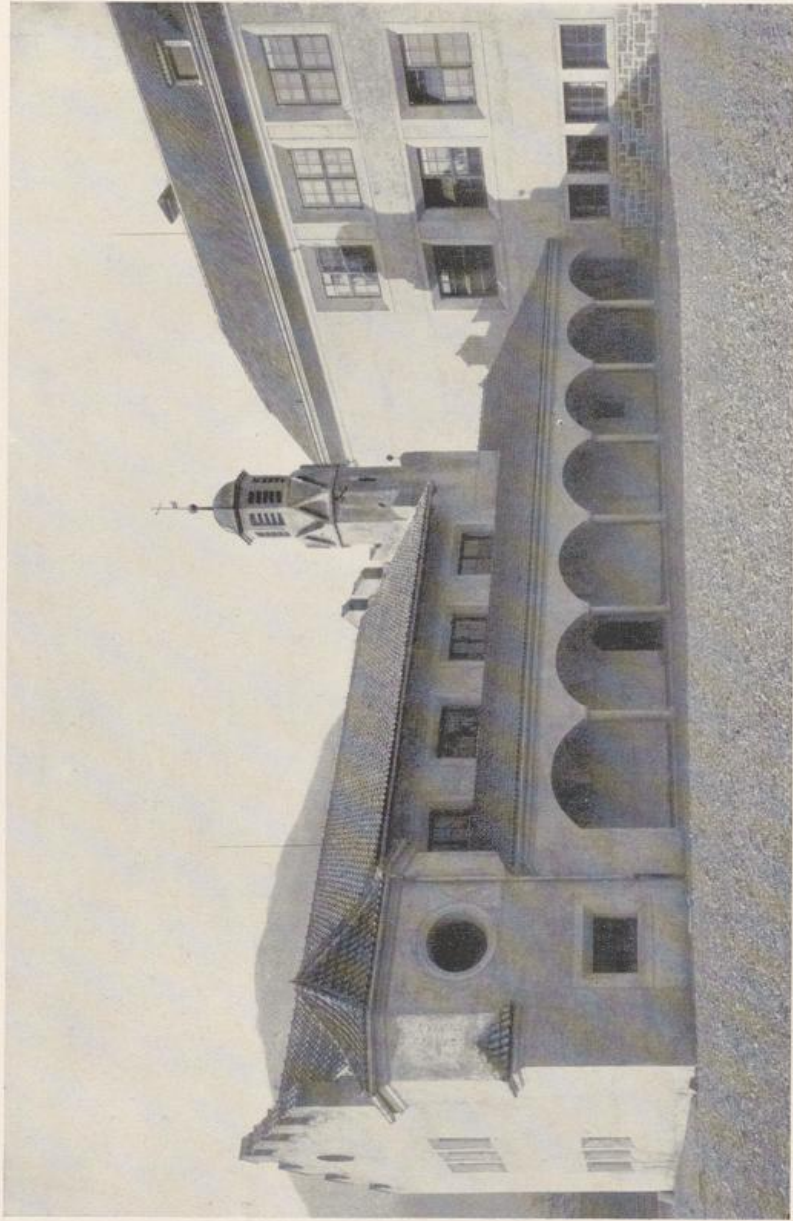


Abb. 24. Schule und Betsaal in Lana (Südtirol)

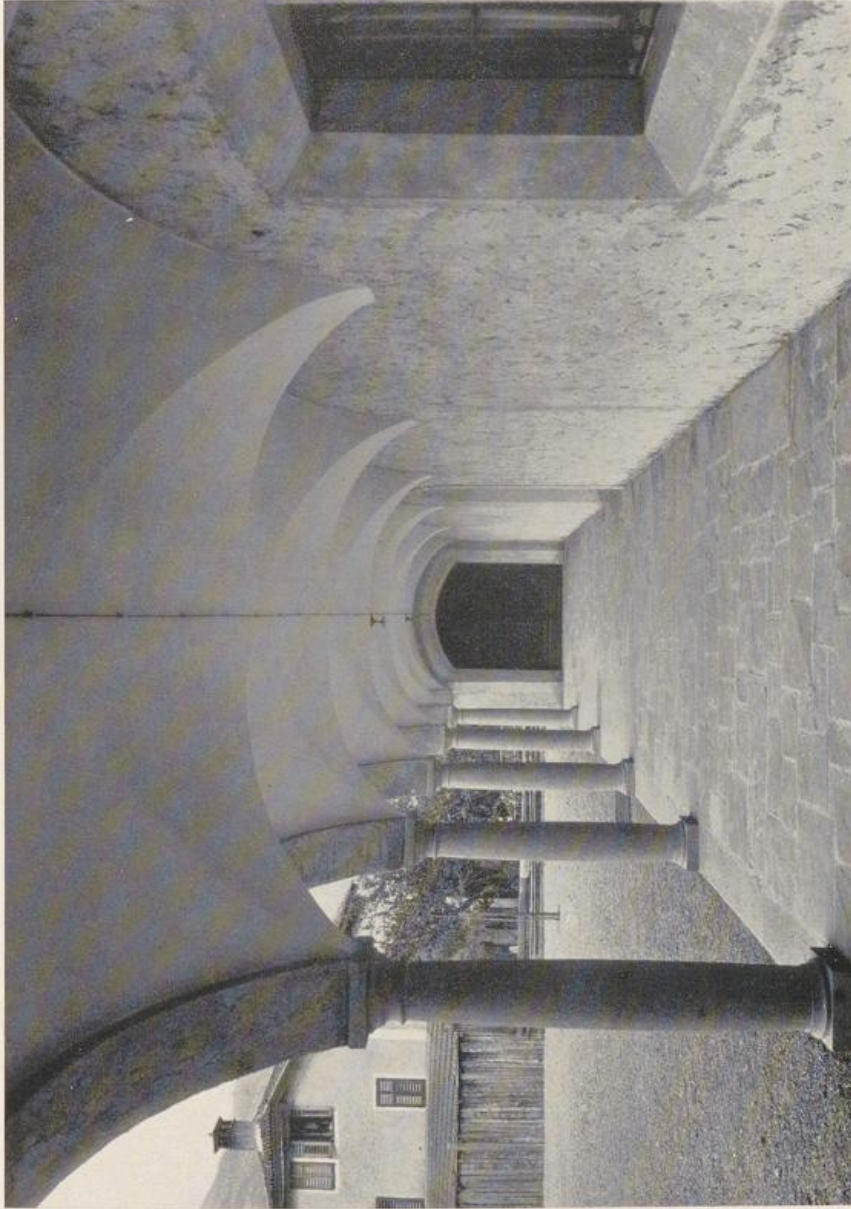


Abb. 25. Schule und Betsaal in Lana: Säulengang

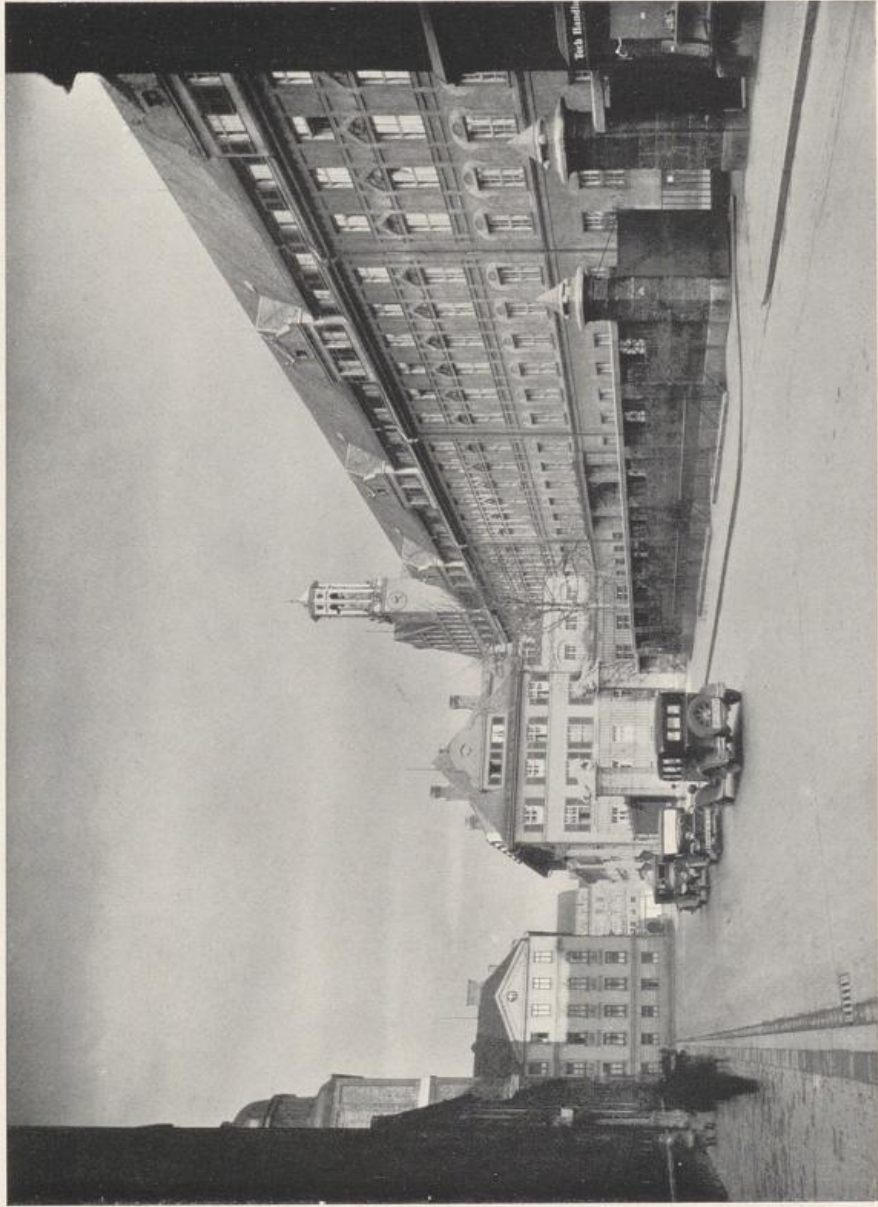


Abb. 26. Die Polizeidirektion in München

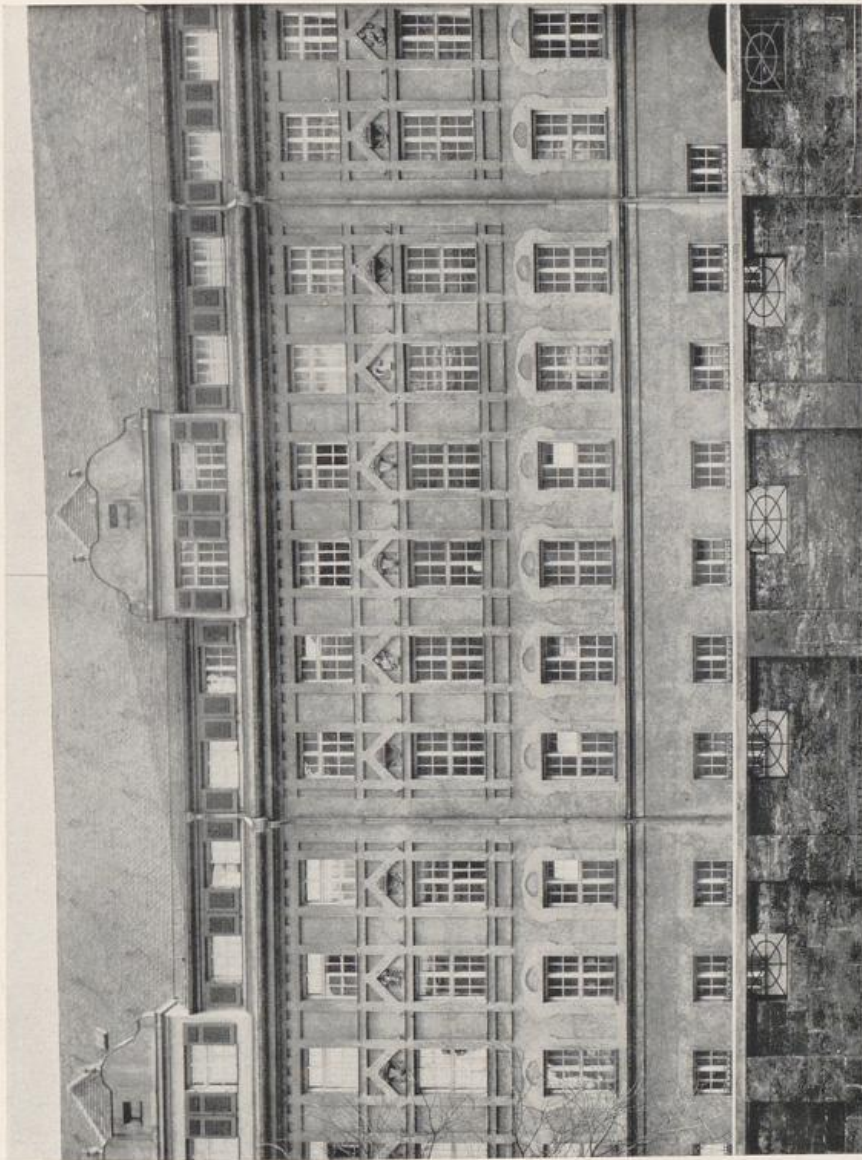


Abb. 27. Die Polizeidirektion in München: Mitteltrakt. — Keramik von Georg Roemer †



Abb. 28. Die Polizeidirektion in München: Einfahrt. — Löwen von B. Blecker

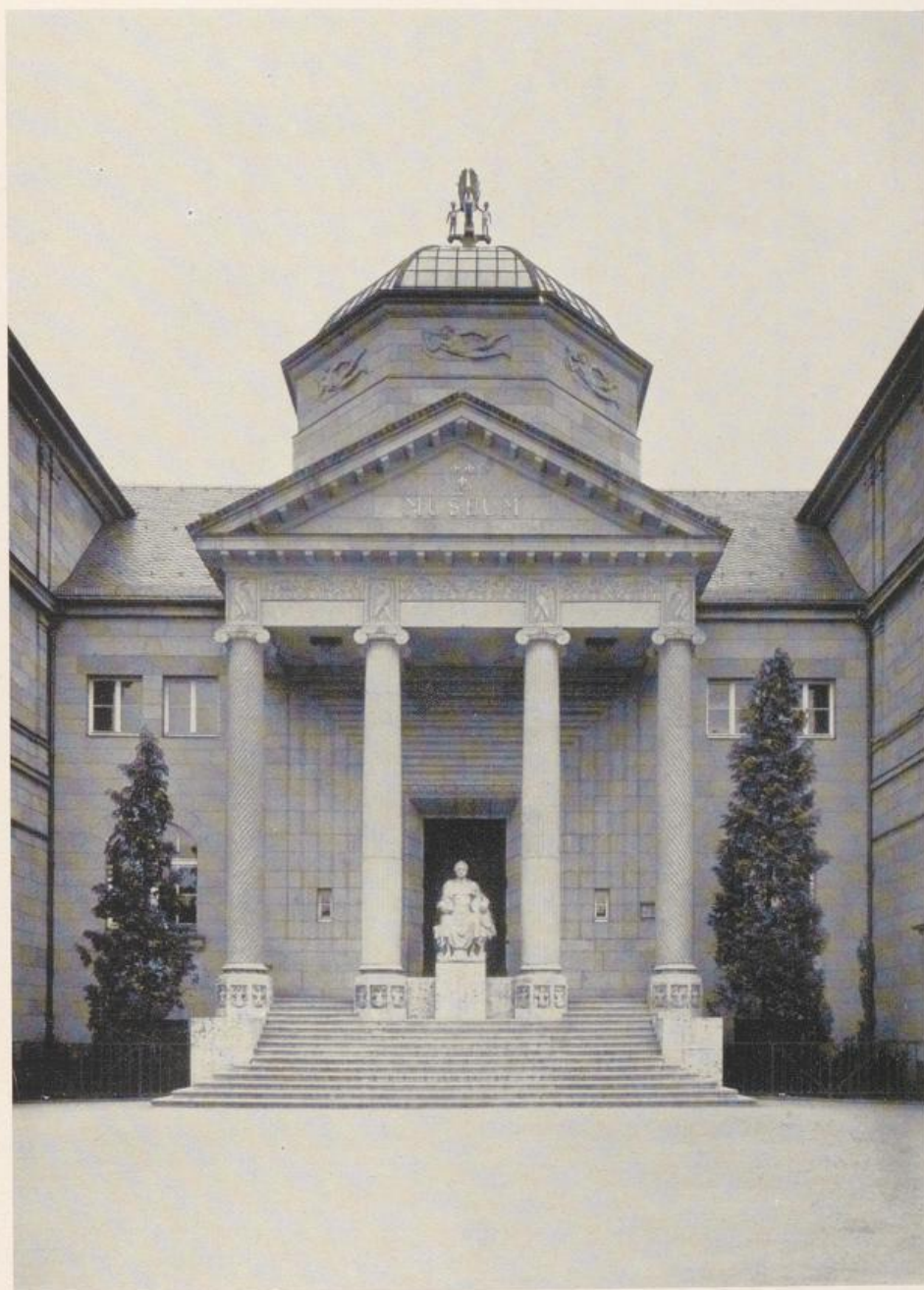


Abb. 29. Das Museum in Wiesbaden: Haupteingang. — Goethedenkmal von Herm. Hahn, andere Plastik von B. Nida-Rümelin



Abb. 30. Das Museum in Wiesbaden: Garderobehalle



Abb. 31. Das Museum in Wiesbaden: Römischer Saal



Abb. 32. Das Museum in Wiesbaden

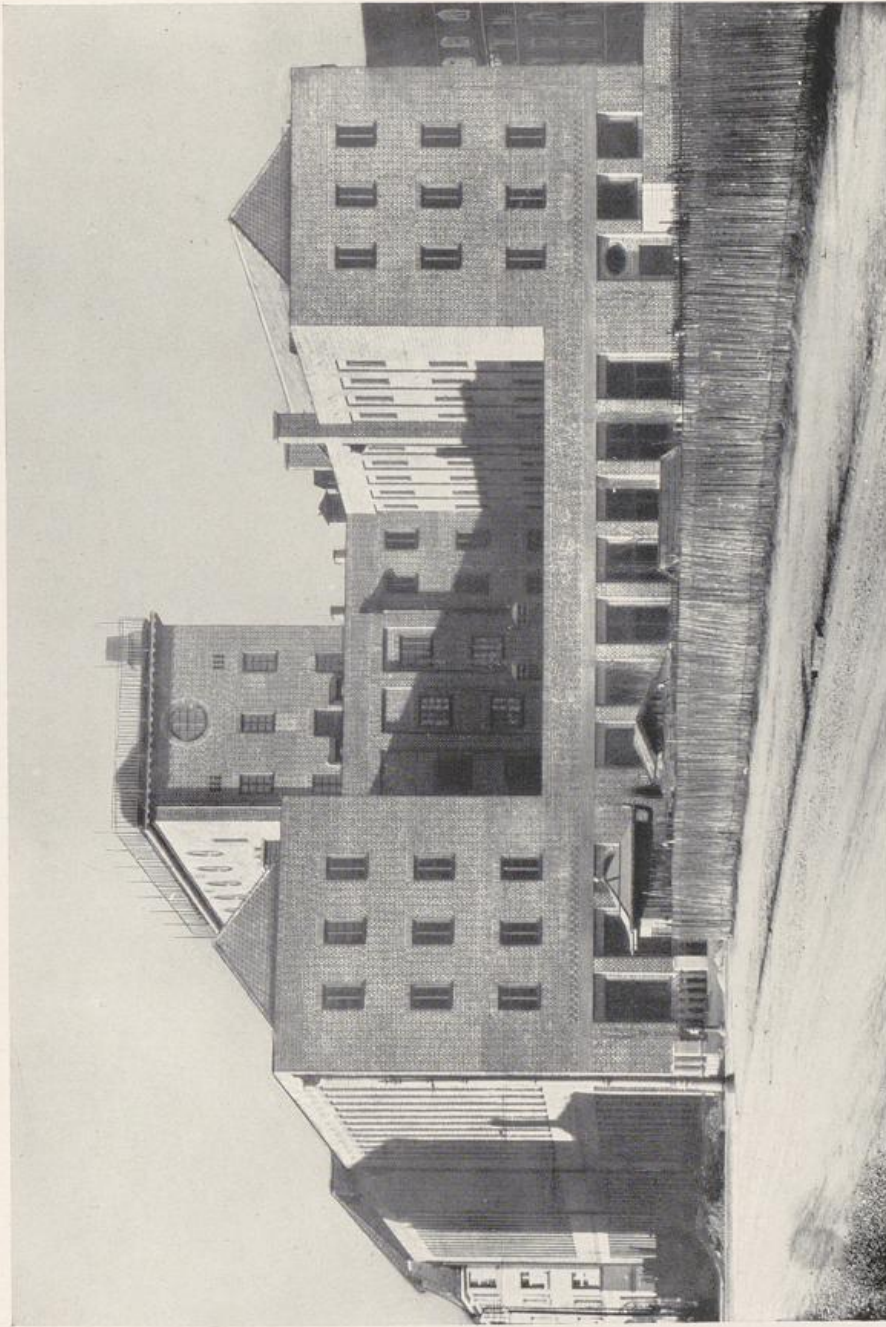


Abb. 33. Das Ledigenheim in München

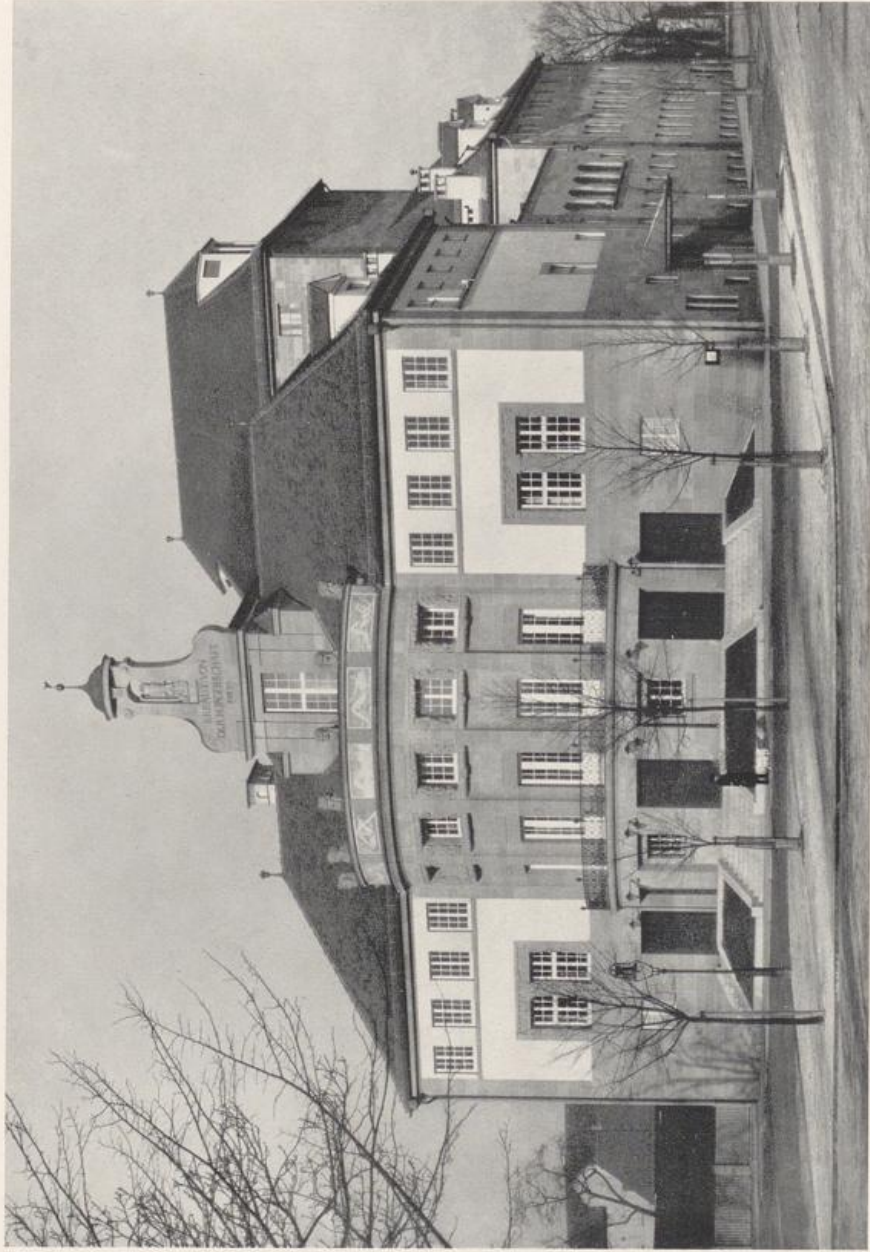


Abb. 34. Das Stadttheater in Heilbronn

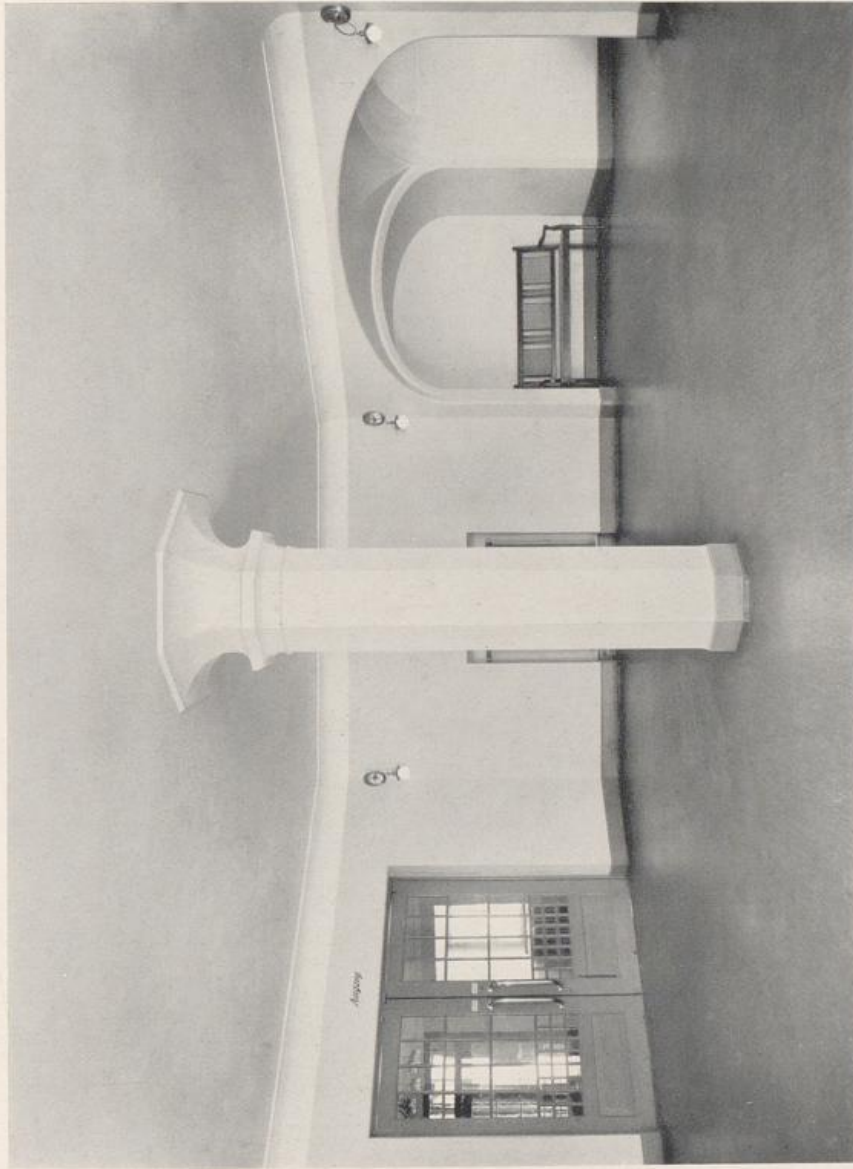


Abb. 35. Das Stadttheater in Heilbronn: Vorraum

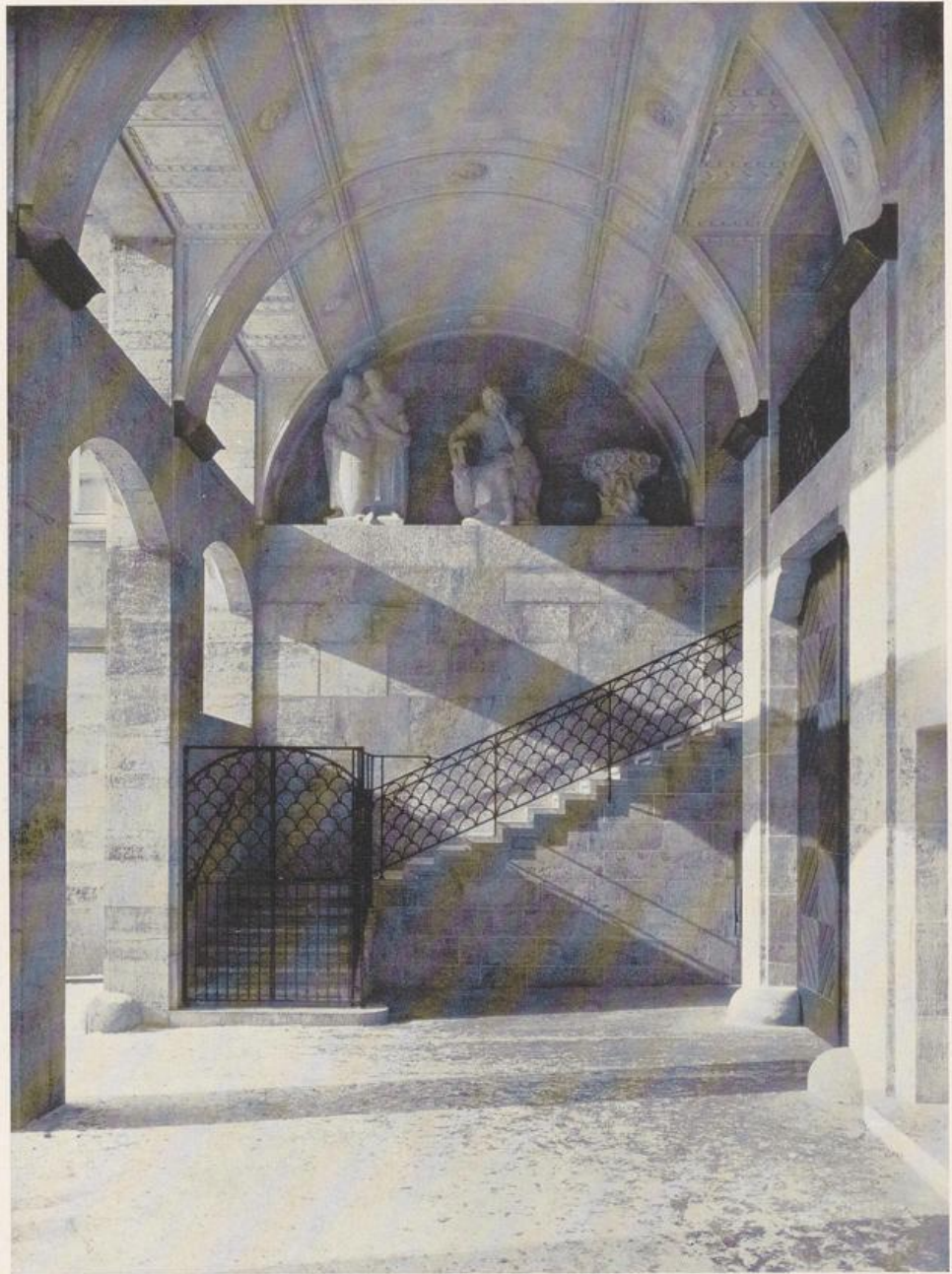


Abb. 36. Die Sparkasse in Würzburg. — Plastik von L. Sonnleitner

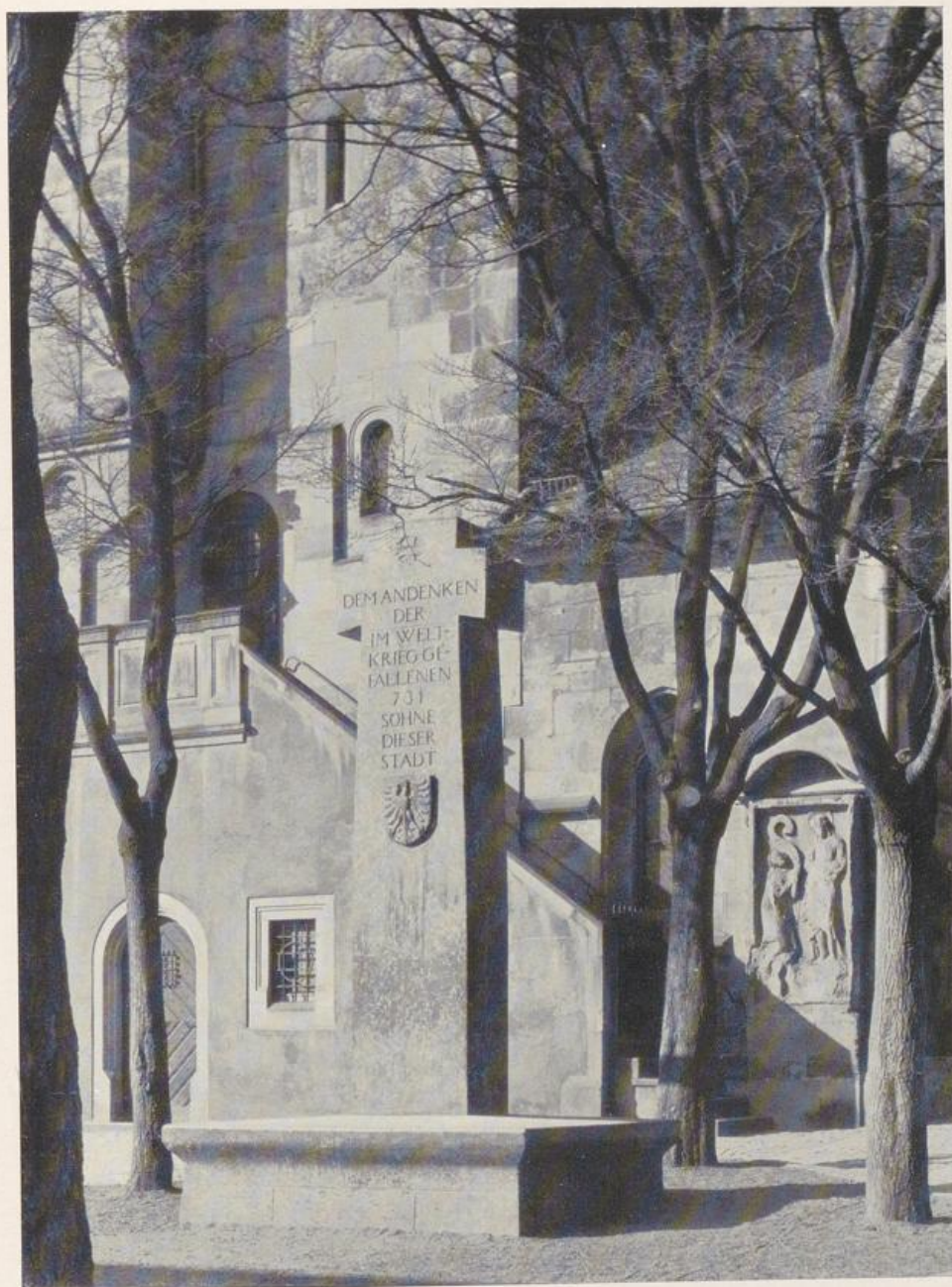


Abb. 37. Das Kriegerdenkmal in Schweinfurt

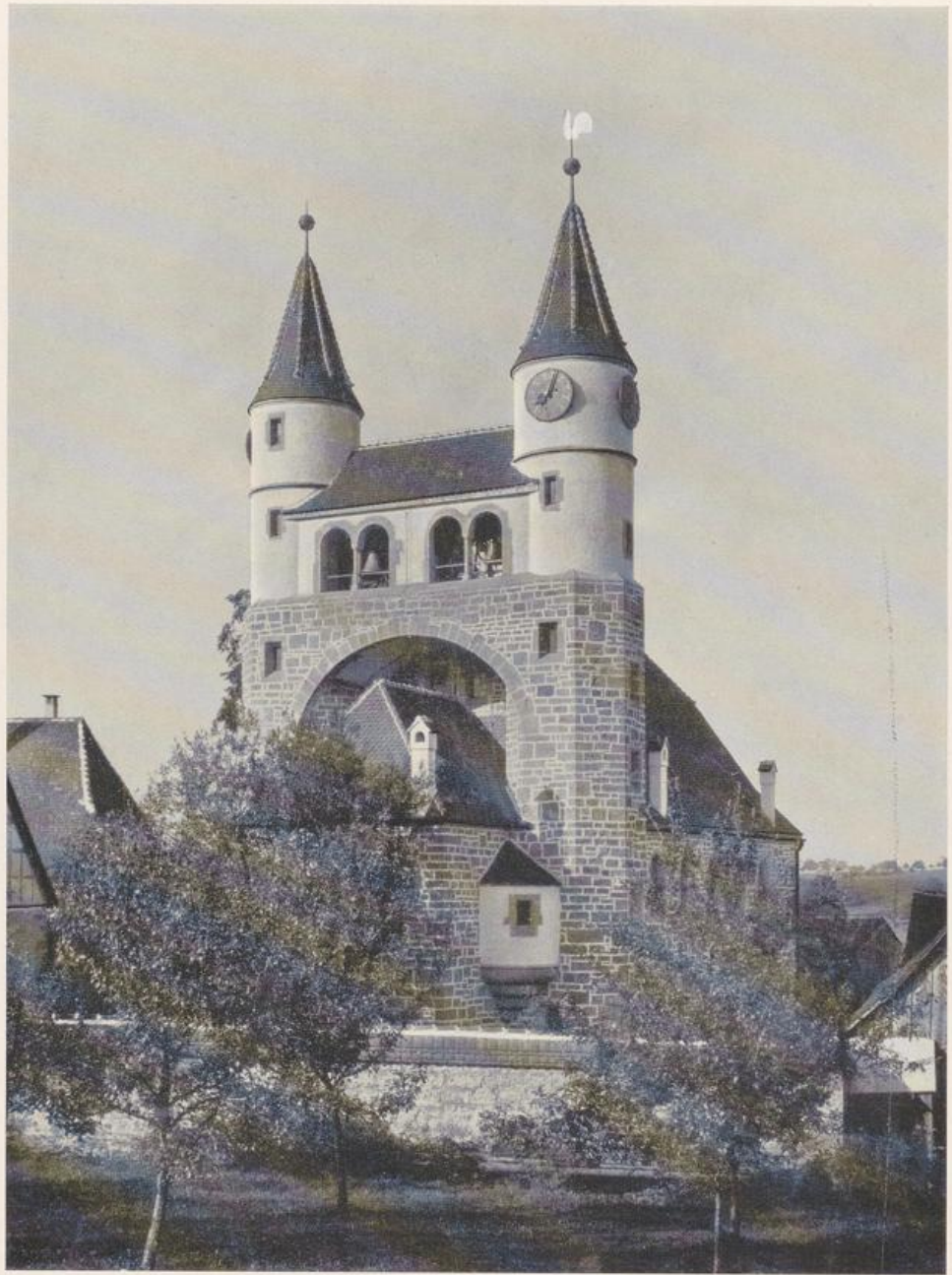


Abb. 38. Die Kirche in Gagstadt

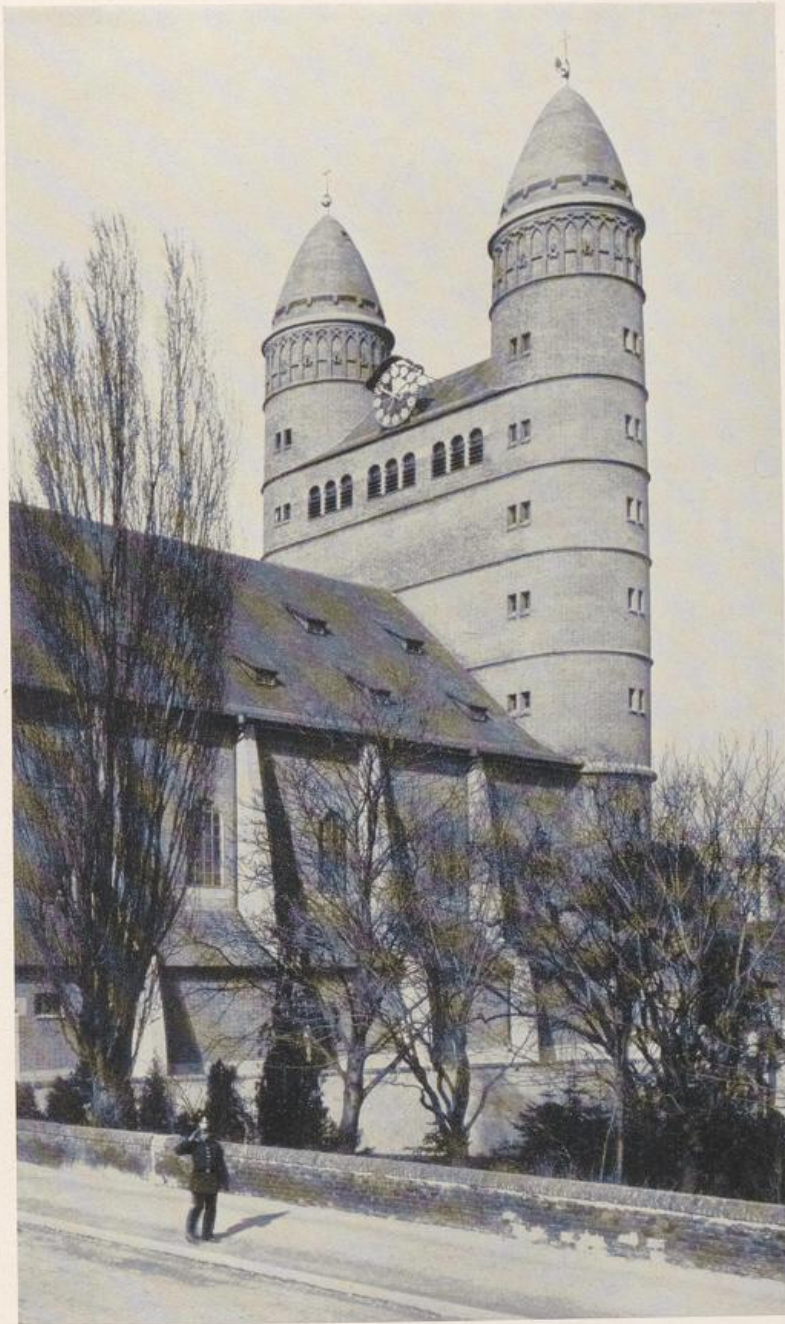


Abb. 39. Die Garnisonkirche in Ulm



Abb. 40. Die Erlöserkirche in Stuttgart: Vorhalle
Plastik von Jakob Brüllmann



Abb. 41. Die Erlöserkirche in Stuttgart: Innenansicht

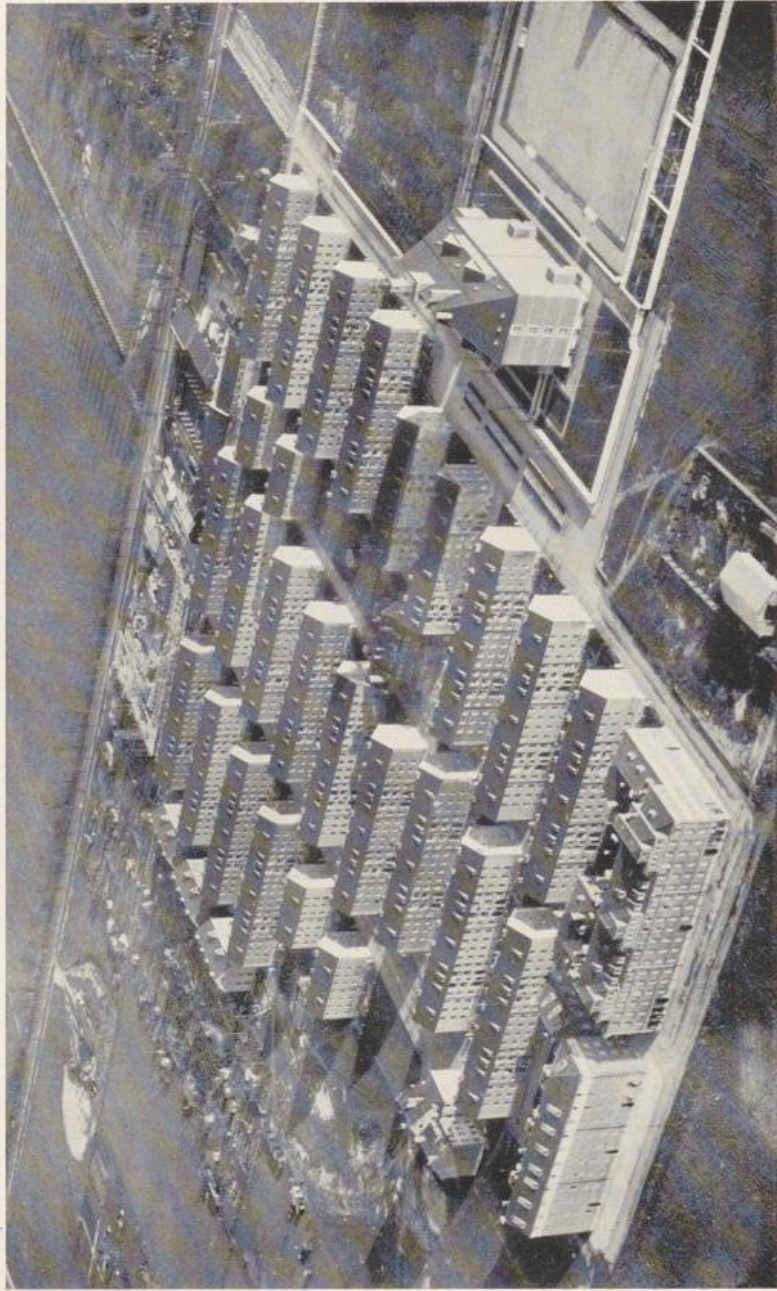


Abb. 42. Die Siedlung Alte Haide in München

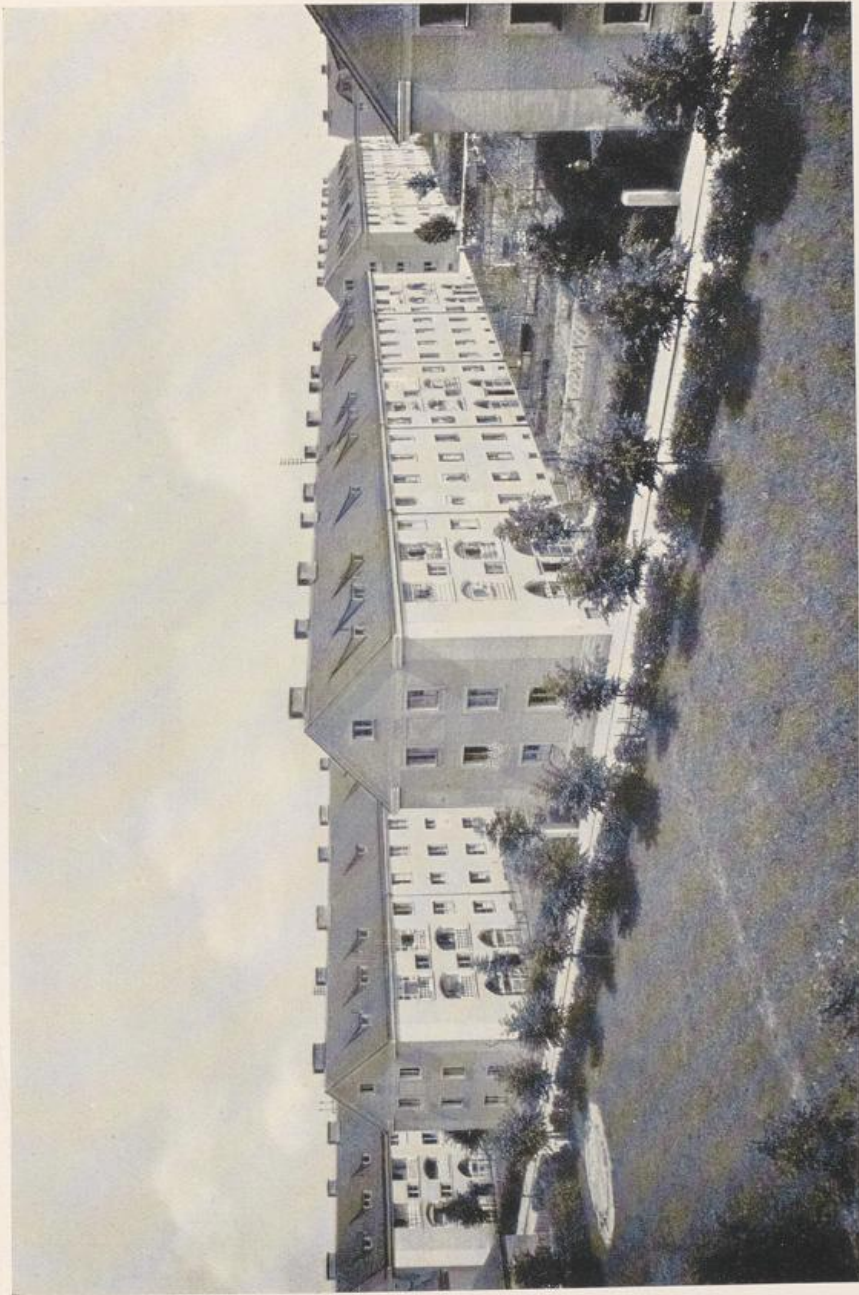


Abb. 43. Die Siedlung Alte Haide in München

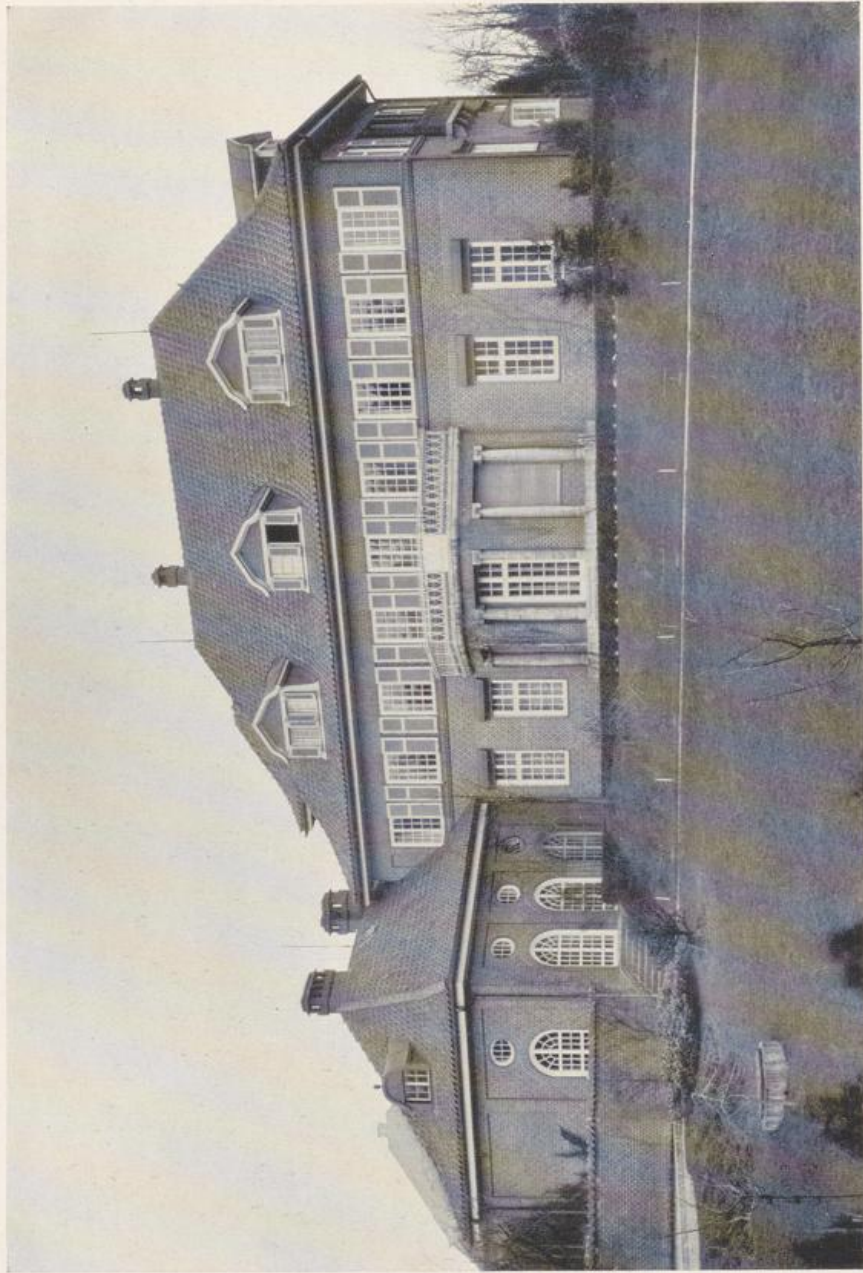


Abb. 44. Haus Harries in Kiel

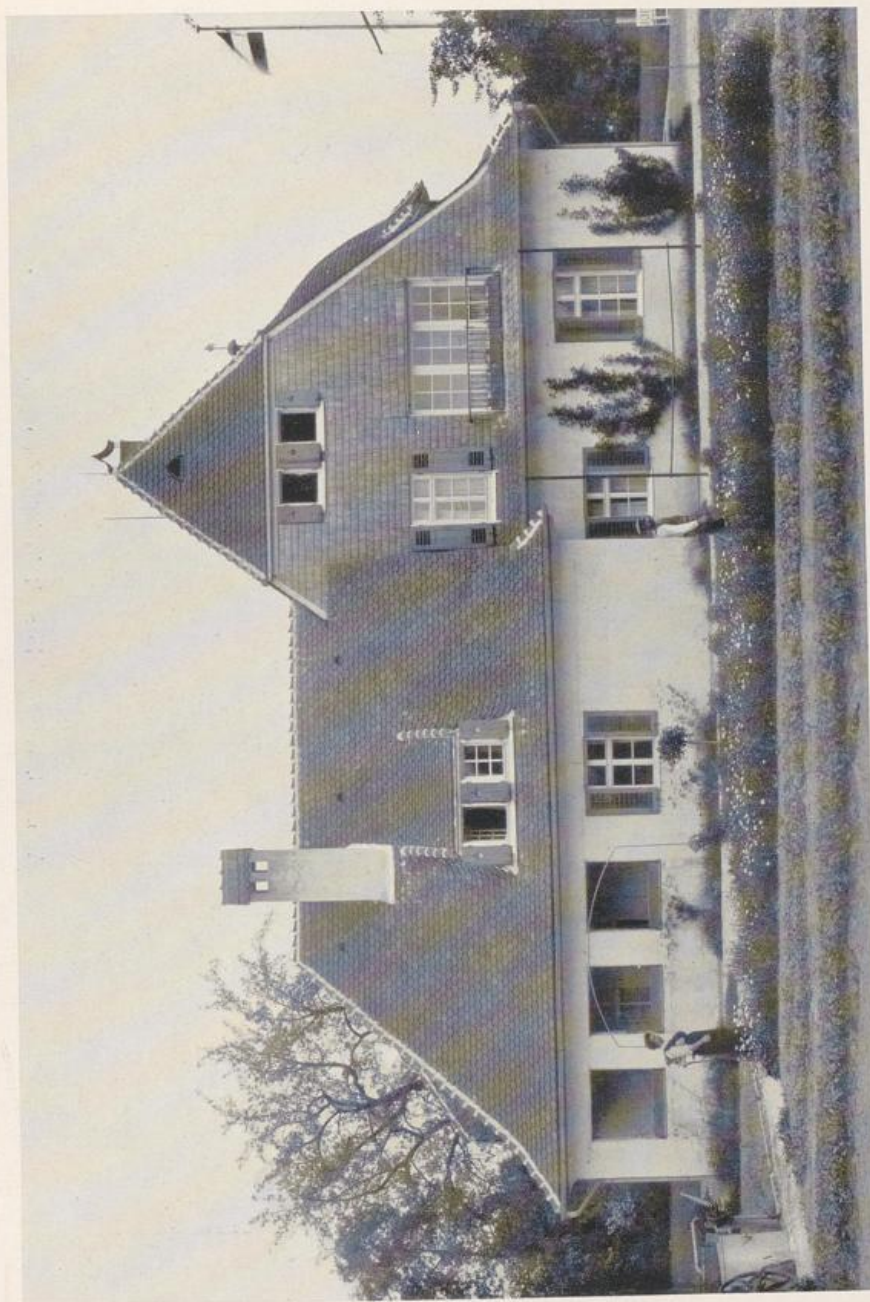


Abb. 45. Haus Giminder in Fischbach am Bodensee

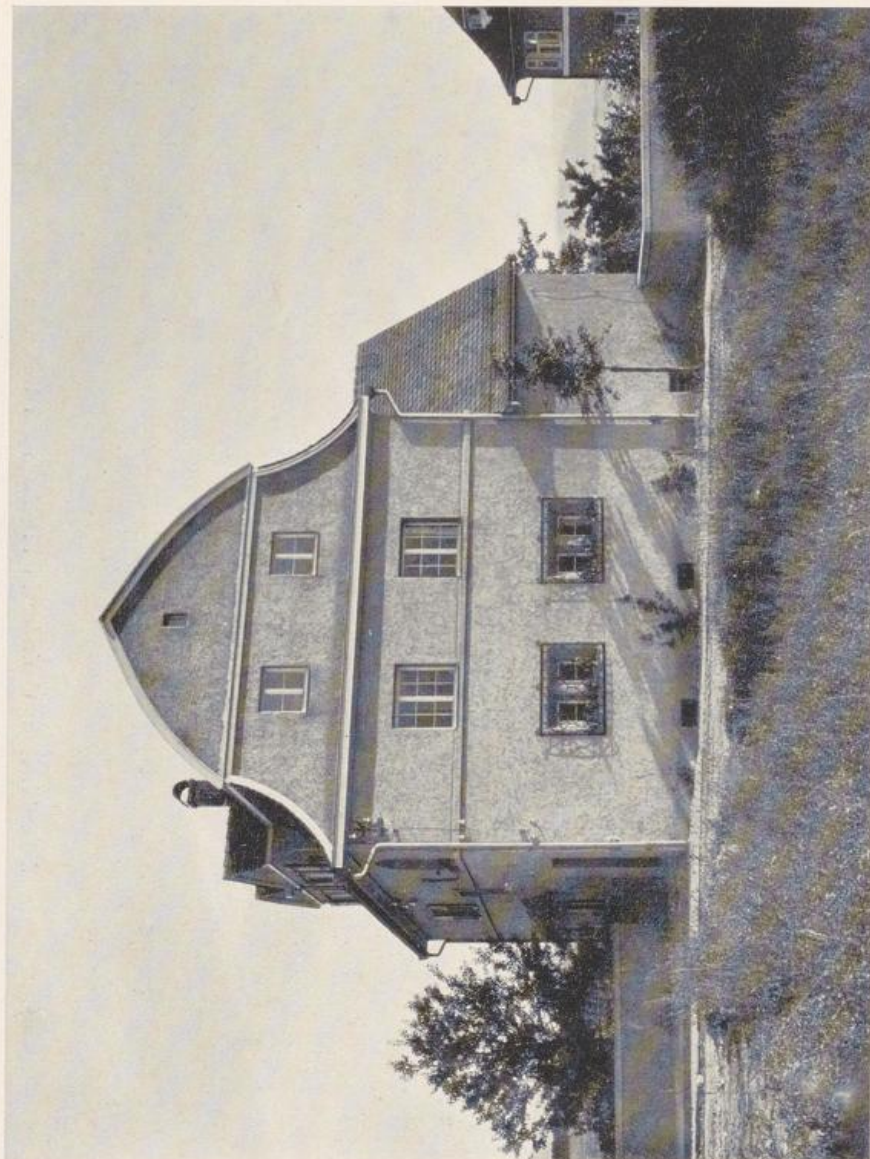


Abb. 46. Haus Wilbrandt in Tübingen

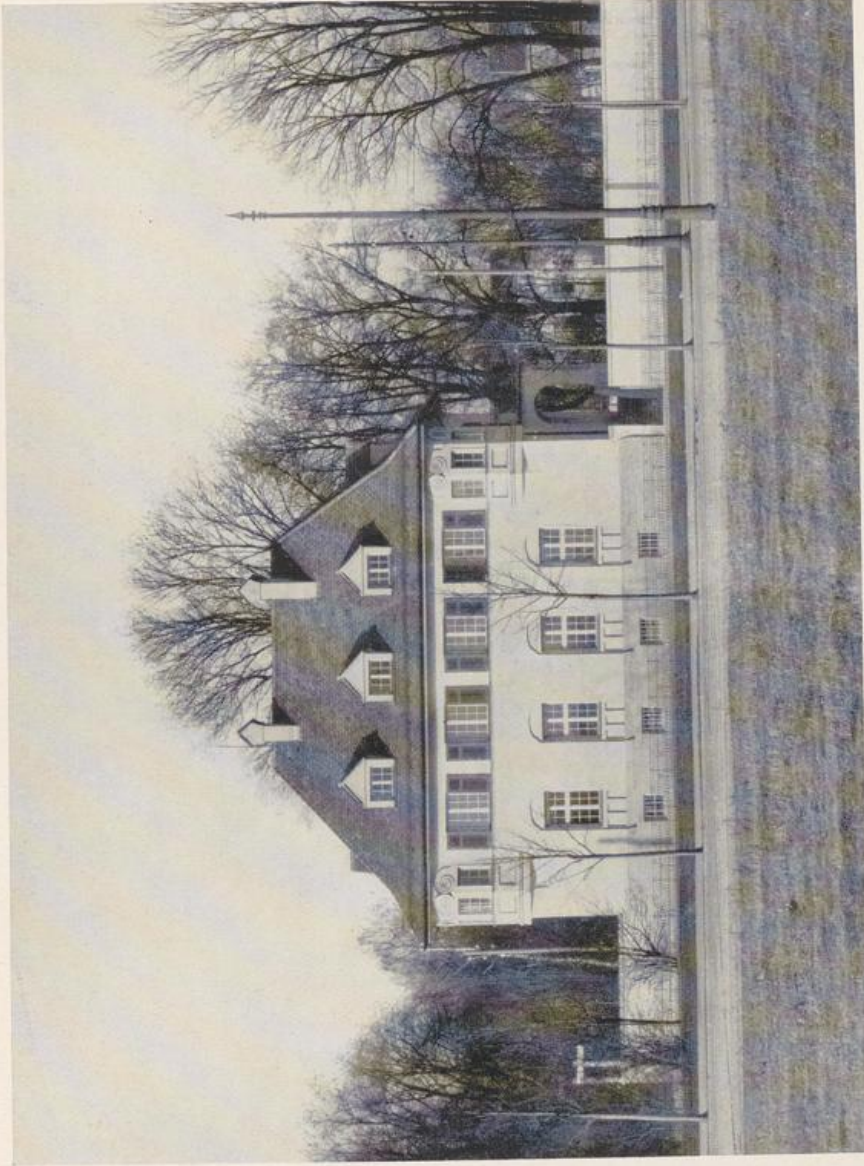


Abb. 47. Haus Schätz in München-Laim



Abb. 48. Haus Adelsberger in Nürnberg. Gartenansicht

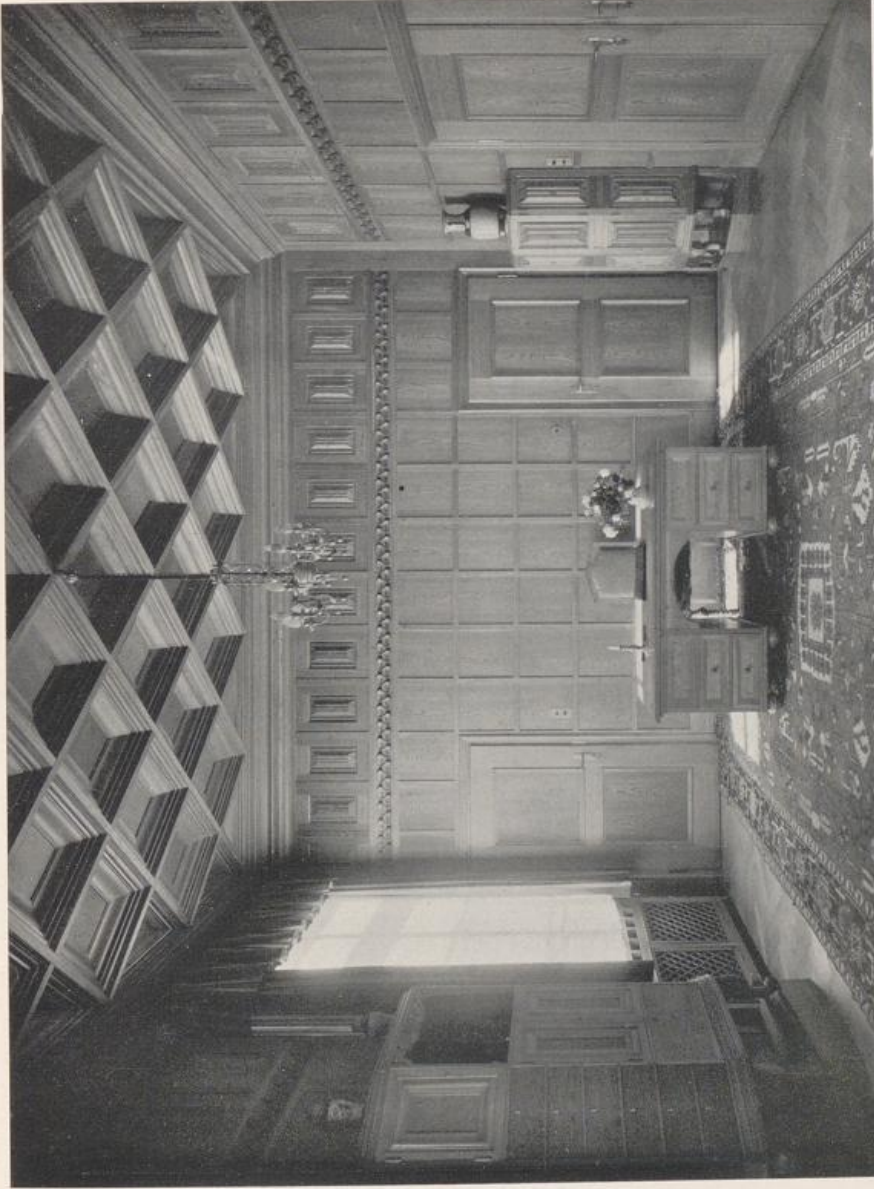


Abb. 49. Haus Adelsberger in Nürnberg. Herrenzimmer (Lärche)

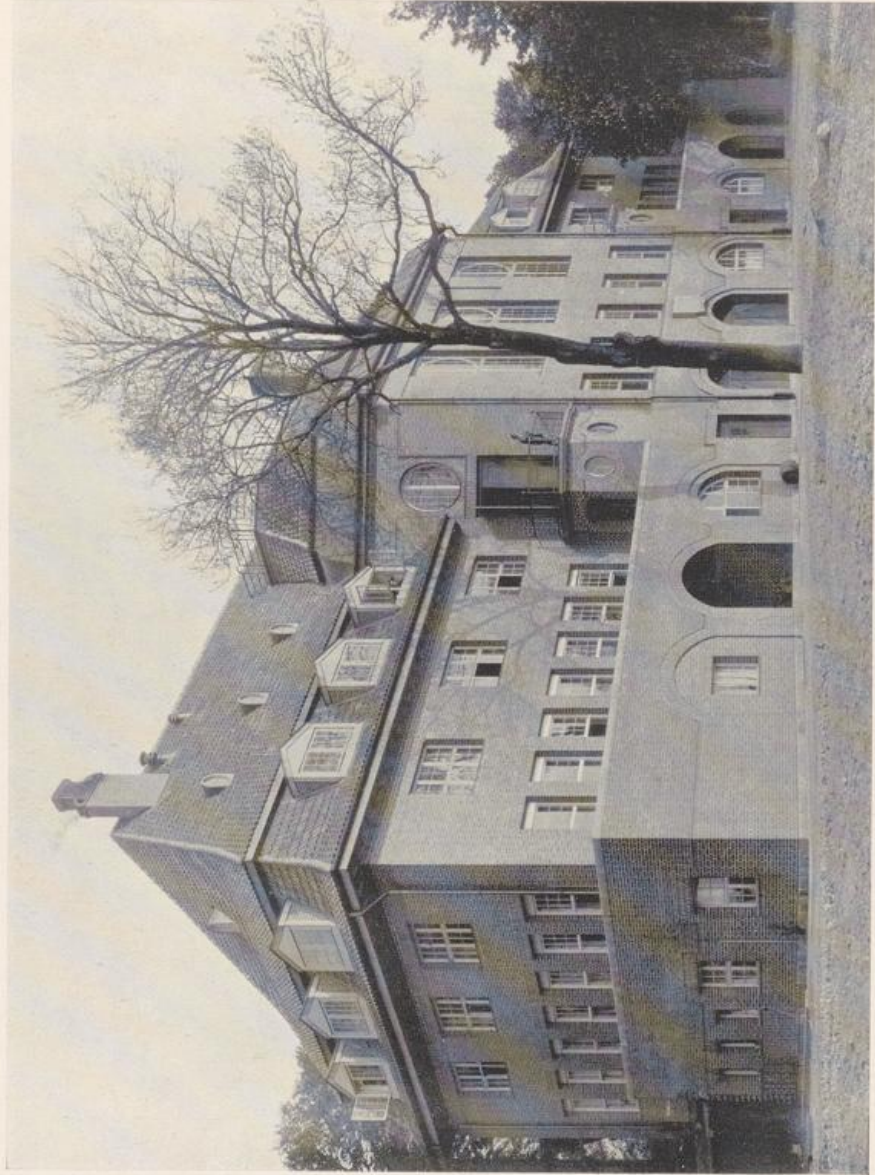


Abb. 50. Universitätskasino Seeburg in Kiel

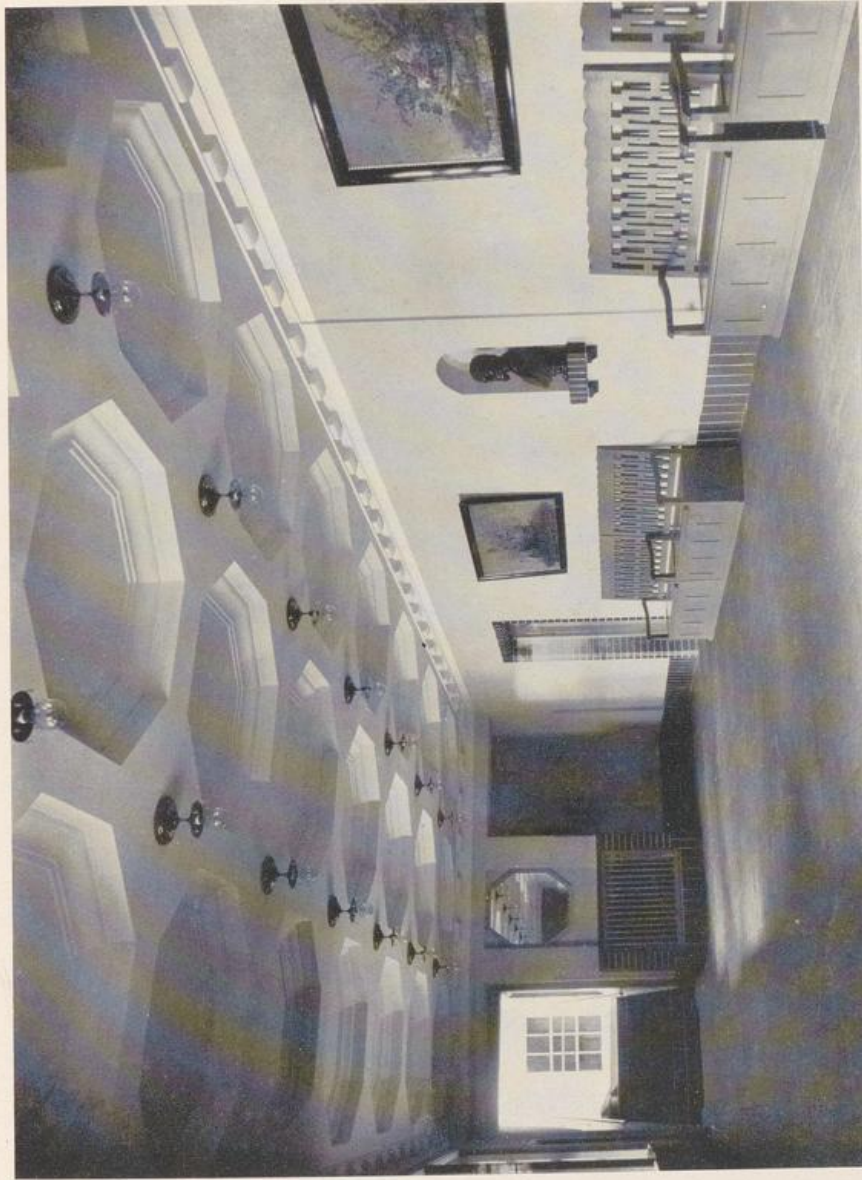


Abb. 51. Universitätskasino Seeburg in Kiel: Diele

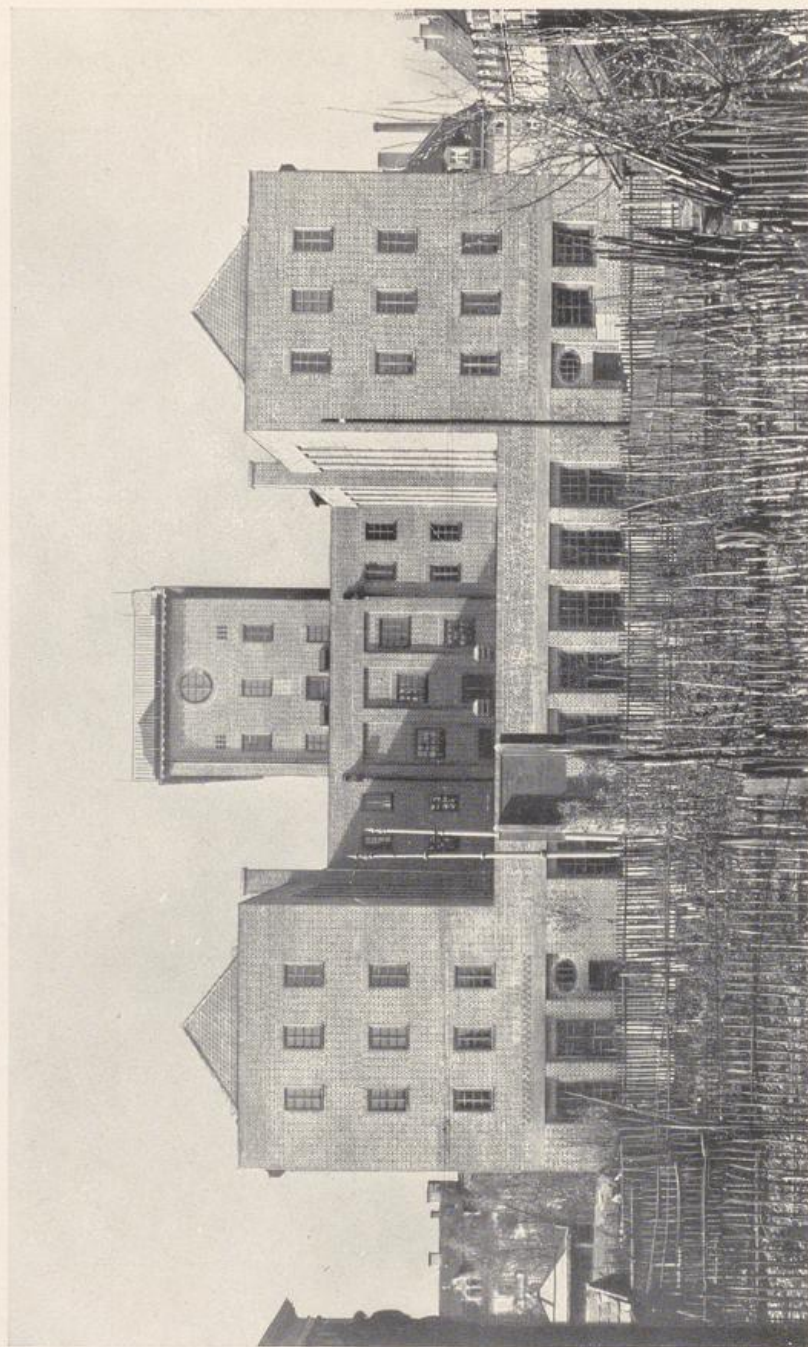


Abb. 52. Das Ledigenheim in München



Abb. 53. Die evangelische Kirche in Planegg



Abb. 54. Die evangelische Kirche in Planegg: Inneres



*Früher erschienene Bücher
von und über Theodor Fischer:*

1. Th. Fischer, „Stadterweiterungsfragen“. Deutsche Verlags-Anstalt Stuttgart. 1903.
2. Jul. Baum, „Die Pfullinger Hallen“. München, Martin Moerike. 1912.
3. Th. Fischer, „Wohnhausbauten“. Leipzig, J. J. Arndt. 1912.
4. Th. Fischer, „Für die deutsche Baukunst“. Flugschriften des Münchner Bundes. 1917.
5. Th. Fischer, „Öffentliche Bauten“. Leipzig, J. J. Arndt. 1922.
6. Th. Fischer, „6 Vorträge über Stadtbaukunst“. München, R. Oldenbourg. 1922.
7. Th. Fischer, „Die Stadt“. München, E. Reinhardt. 1928.
8. Th. Fischer, „Gegenwartsfragen künstlerischer Kultur“. Münchner Kunstschriften. Herausgeber K. Weiß. Augsburg, B. Filser. 1931.

DER BAUMEISTER

Monatshefte für Architektur und Baupraxis
Herausgegeben von GUIDO HARBERS

Der „Baumeister“ verdankt seine große Verbreitung und besondere Wertschätzung bei der Fachwelt seiner gründlichen methodischen Durcharbeitung der vorgeführten Bauten bis in die Einzelheiten der Konstruktion, der strengen Sichtung der Auswahl, für die nur die vorbildliche Leistung entscheidet, und der klaren, logisch geordneten künstlerisch-technischen Darstellung.

Im Vierteljahr Mk. 6.75, Probeheft Mk. 2.—

GEORG STEINMETZ

Körper und Raum

Bd. I der „Grundlagen für das Bauen in Stadt und Land“
464 S. mit 1785 Abbildungen, Lex.-Oktav, Gzln. Mk. 20.—

„Der Segen, welchen dieses Werk der Entwicklung der Bautätigkeit, einer gesunden Bauästhetik bringen wird, läßt sich noch gar nicht überblicken.“ (Deutsche Bauztg.)

HEINRICH TESSENOW

Wohnhausbau

Dritte, neubearb. Aufl., mit 76 Abbild. Hln. Mk. 9.—

„Man kann wohl sagen, daß sich selten baumeisterliches Können so mit gedanklicher Klarheit in einem Menschen vereint hat wie in Tessenow.“ (Die Wohnung.)

PAUL SCHULTZE-NAUMBURG

Das Gesicht des deutschen Hauses

Der „Kulturarbeiten“ Neue Ausgabe Band IV
193 Seiten mit 210 Abbild., karton. Mk. 9.—, Hln. Mk. 11.—

„Nicht nur eine für den Laien und Fachmann gleich anregende Betrachtung über Wert und Unwert heutigen Bauschaffens, sondern darüber hinaus eine starke und segensreiche Gabe und Waffe.“ (Deutsche Bauhütte.)

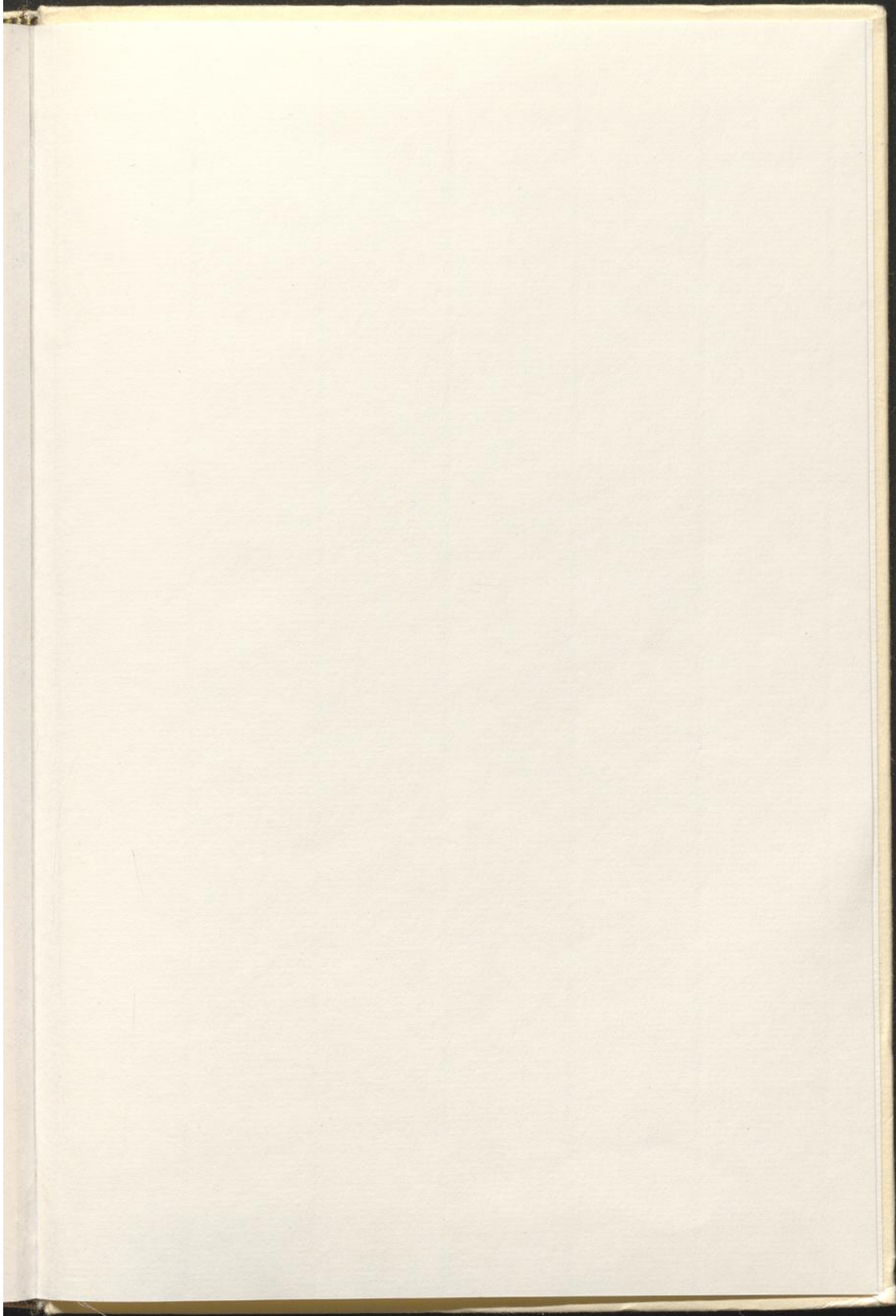
GUIDO HARBERS

Das Kleinhaus

Seine Konstruktion und Einrichtung
Zweite, erweiterte Auflage, karton. Mk. 6.—

„Das Buch wird einen hervorragenden Rang in der Wohnungswissenschaft einnehmen. Alle, die mit solchen Bauten zu tun haben, werden aus ihm wertvolle Informationen schöpfen können.“ (Die Bauzeitung.)

VERLAG GEORG D. W. CALLWEY - MÜNCHEN



SR-Media -
Sortimentsbuchbinderei

46519 Alpen
Tel. (02802) 800 111
Ral-RG 495
Einband säurefrei - 17.09.2008

H₁



03MQ18766

P
03

Karlinger, Hans: Theodor Fischer

MQ
18766