

Die frühen zwanziger Jahre : Hermann Finsterlin in seiner Zeit

Autor(en): **Joedicke, Jürgen**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Bauen + Wohnen = Construction + habitation = Building + home : internationale Zeitschrift**

Band (Jahr): **28 (1974)**

Heft 1: **Büro- und Verwaltungsgebäude = Immeubles de bureaux et d'administration = Office and administration buildings**

PDF erstellt am: **05.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-347983>

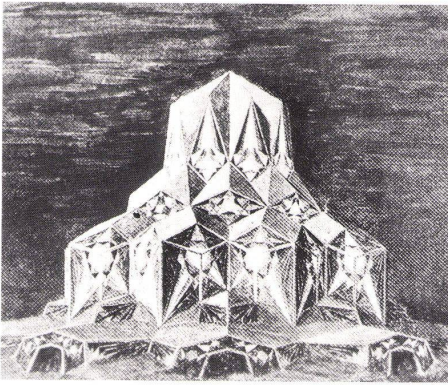
Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

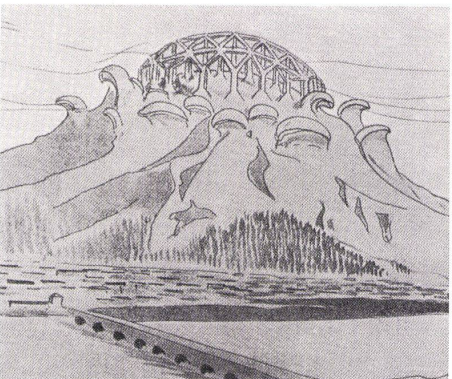
Die frühen zwanziger Jahre



Jürgen Joedicke

Hermann Finsterlin in seiner Zeit

Am 16. 9. 1973 starb sechsendachtzigjährig Hermann Finsterlin. Damit ist einer der letzten jener Epoche von uns gegangen, die für viele längst versunkene Historie ist. Es war die Zeit eines ungestümen Aufbruchs zu neuen Zielen, die später, in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre, von einer Epoche der Sachlichkeit abgelöst wurde. Aber vielleicht ist uns jene Epoche, die Jahre von 1919 bis 1923, näher als je zuvor, denn es mehren sich die Zeichen, daß die Überbetonung quantitativer Aspekte allmählich in eine Sackgasse führt.



1-5
... seien wir mit Bewußtsein imaginäre Architekten ...
Skizzen und Entwürfe von Mitgliedern der Gläsernen Kette.

... soyons consciemment des architectes utopiques ...
Esquisses et projets de membres de la «Gläserne Kette» (Chaine de Cristal).

... let us deliberately be utopian architects ...
Drawings and plans by members of the "Glass Chain".

1
Wassily Luckhardt. Projekt für einen Kultbau, Aquarell, 1919.

Wassily Luckhardt. Projet de bâtiment culturel, aquarelle, 1919.

Vassily Luckhardt. Plan for a church, water-colour, 1919.

2
Max Taut. Innenraum, Aquarell, 1921.

Max Taut. Volume intérieur, aquarelle, 1921.

Max Taut. Interior, water-colour, 1921.

3, 4
Bruno Taut. Alpine Architektur, 1919.

Bruno Taut. Architecture alpine, 1919.

Bruno Taut. Alpine architecture, 1919.

3
Der Monte Resegone bei Lecco. «Ausbauten vorwiegend aus Glas.»

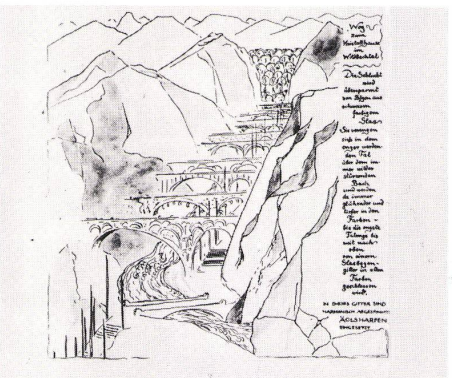
Le mont Resegone près de Lecco. «Superstructures essentiellement en verre.»

Monte Resegone near Lecco. "Superstructures mainly of glass."

4
Weg zum Kristallhaus im Wildbachtal.

Vers la maison de cristal dans le «Wildbachtal».

Toward the glass house in the Wildbachtal.



1

Hermann Finsterlin entzieht sich jeder Einordnung und Kategorisierung. Er war ein Außenseiter, »ein reiner Tor«, der in immer neuen Ansätzen für sein Konzept einer organischen Architektur eintrat.

Die historischen Fakten beschränken sich auf wenige Daten. 1919 fordert der Arbeitsrat für Kunst unbekanntere Architekten auf, Entwürfe für eine Ausstellung einzureichen. Finsterlin schickt seine Arbeiten an Walter Gropius, den Vorsitzenden des Arbeitsausschusses des Arbeitsrats für Kunst. »Ich bin sehr beeindruckt«, schrieb Gropius zurück, »senden Sie viel Material« (1).

Die Ausstellung in der Galerie J. B. Neumann, Berlin, wurde für ihn zu einem großen Erfolg.

1919 entsteht die Gläserne Kette, ein Briefwechsel zwischen gleichgesinnten Architekten und Künstlern in Deutschland. Finsterlin ist einer der wesentlichen Anreger in diesem Kreis.

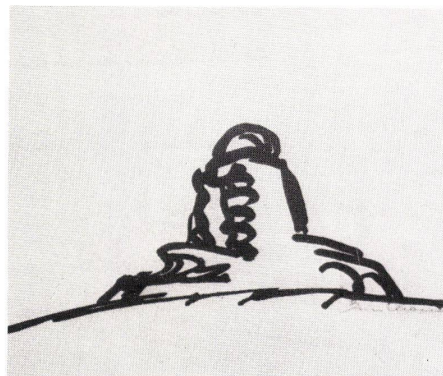
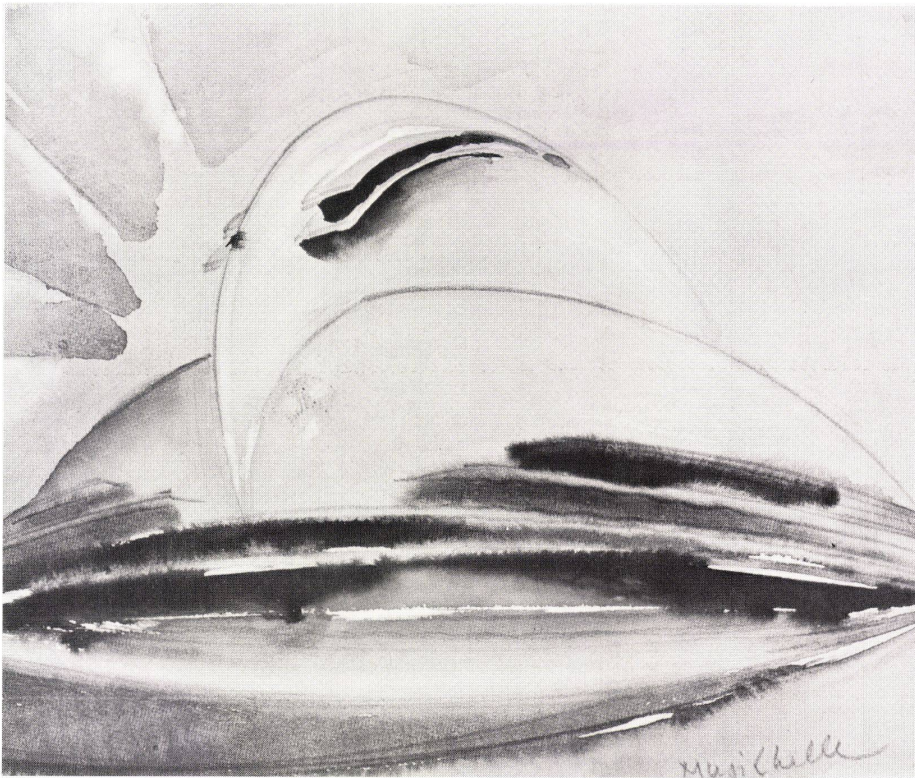
1920 und 1922 erscheinen zwei Artikel in Bruno Tauts Zeitschrift »Frühlicht« (2). 1924 widmet ihm die holländische Zeitschrift »Wendingen« ein Sonderheft (3).

Danach wird es still um ihn, die moderne Architektur hatte sich auf Sachlichkeit eingestellt, für utopische Phantasien blieb kein Raum mehr. Lediglich ein Intermezzo ist zu erwähnen. Hannes Meyer, der nach Gropius 1928 die Leitung des Bauhauses übernommen hatte und für den »Bauen nur Organisation« (4) war, lud überraschend 1930 Finsterlin zu einem Vortrag und zur Lehrtätigkeit nach Dessau ein. Ein größerer Gegensatz als der zwischen dem nüchternen, rational denkenden Meyer und dem phantastisch-ausschweifenden Finsterlin läßt sich nicht denken. Aber vielleicht spürte Meyer, daß sein Konzept zu einseitig war und des Gegensatzes bedurfte.

Erst Ende der fünfziger Jahre wird Finsterlin wiederentdeckt. Ulrich Conrads und H. G. Sperlich publizierten 1960 in ihrem Buch »Phantastische Architektur« Arbeiten von Finsterlin; Nikolaus Pevsner schrieb 1962 in der Novembernummer der Architectural Review einen Artikel über »Finsterlin and some others«; U. Kultermann und O. M. Ungers organisierten 1963 die Ausstellung »Gläserne Kette« in Leverkusen; 1966/67 wird zum ersten Male ein komplettes Werkverzeichnis erarbeitet (5); 1966 erschien Dennis Sharps Buch »Modern Architecture and Expressionism« mit einem Kapitel über Finsterlin und 1969 Franco Borsis Buch »Hermann Finsterlin, Idea dell'architettura«.

2

Hermann Finsterlin wurde am 18. 8. 1887 in München geboren. Er studierte an der Universität München Chemie, Physik und Ana-



5
Hans Scharoun. Musikhalle, 1920, Aquarell.
Hans Scharoun. Salle de musique, 1920, aquarelle.
Hans Scharoun. Music room, 1920, water-colour.

6
Antonio Gaudí. Dachaufbauten der Casa Mila, Barcelona, 1905–1910.
Antonio Gaudí. Superstructures de la «Casa Mila», Barcelone, 1905–1910.
Antonio Gaudí. Superstructures on the Casa Mila, Barcelona, 1905–1910.

7
Erich Mendelsohn. Skizze zum Einsteinturm, 1919, Tusche.
Erich Mendelsohn. Esquisse de la tour Einstein, 1919, dessin à la plume.
Erich Mendelsohn. Sketch of the Einstein Tower, 1919, Indian ink.

tomie. Unbefriedigt von den analytischen Methoden wissenschaftlicher Arbeit, wandte er sich von den Naturwissenschaften ab und sucht ein umfassenderes Weltbild durch das Studium der Philosophie und Mythologie. Ab 1913 nimmt er Malunterricht an der Akademie in München. Daneben entstehen Gedichte, in der Spannweite der Themen vom philosophischen Lehrgedicht über reine Lyrik bis zur Grotteske reichend, und plastische Arbeiten. Unbefriedigt vom »Wohnen in Würfeln«, entstehen erste Architekturskizzen. 1919 erreichte ihn der Aufruf des Arbeitsrats für Kunst. Die nächsten Jahre sind erfüllt von architektonischen Skizzen und architekturtheoretischen Schriften (5).

1926 zieht er nach Stuttgart. Sein Hauptinteresse gilt wieder der Malerei. Die Zeit des Nationalsozialismus führt ihn in die totale Isolation.

Ende der fünfziger Jahre wird er wiederentdeckt. Ausstellungen häufen sich, verschiedene Publikationen über Finsterlin entstehen. Am 16. 9. 1973 stirbt er in Stuttgart.

3

Die Zeit, in der sich seine Ausstrahlung im Bereich der Architektur auswirkte, waren die Jahre nach Beendigung des 1. Weltkrieges in Deutschland. Es war eine Epoche politischer Unruhe und wirtschaftlicher Rezession. Am 9. 11. 1918 gab Prinz Max von Baden eigenmächtig die Abdankung des Kaisers bekannt, am gleichen Tag rief Scheidemann die Republik aus. Die Staatsgewalt übernahmen zunächst Arbeiter- und Soldatenräte. Während die Spartakisten, eine linksradikale Vereinigung, die später in der Kommunistischen Partei aufging, eine Räterepublik anstrebten, setzten sich die Mehrheitssozialisten für eine parlamentarische Demokratie ein. Es kam zu bewaffneten Auseinandersetzungen, bei denen sich schließlich Ebert und Noske mit Hilfe des Militärs durchsetzten. Am 19. 9. 1919 fanden die Wahlen zur Nationalversammlung statt, die Weimarer Republik nahm ihren Anfang.

Die politischen Unruhen, welche die festgefühten Normen des Kaiserreiches auflösten, fanden ihren Niederschlag auch im künstlerischen Bereich. Da infolge der wirtschaftlichen Entwicklung an Bauen nicht zu denken war, konzentrierten sich die Architekten auf weitausgreifende, utopische Zielsetzungen. 1918 wurde die Novembergruppe gegründet. In der Einladung zur Teilnahme heißt es: »... die Zukunft und der Ernst der jetzigen Lage zwingen uns Revolutionäre des Geistes (Expressionisten, Kubisten, Futuristen) zur Einigung und engem Zusammenschluß...« (6). Aus der Novembergruppe ging der Arbeitsrat für Kunst hervor. Generalthemen der Diskussion waren das Verhältnis des Künstlers zur Gesellschaft und die Beziehungen der Künste untereinander.

Im März 1919 gliederte sich der Arbeitsrat für Kunst in einen Arbeitsausschuß, dessen Vorsitzender Walter Gropius war, in die geschlossene Arbeitsgemeinschaft der in Berlin lebenden Künstler und in den Kreis einheimischer und auswärtiger Freunde. Als Ziel strebte der Arbeitsrat »... den Zusammenschluß... auf der Basis der Ausarbeitung eines umfassenden utopischen Bauprojektes, das im gleichen Maße architektonische und malerische Entwürfe umfassen sollte...« (7). Im April 1919 fand dann jene schon erwähnte »Ausstellung für unbekannte Architekten« statt. Es war die erste und programmatische Ausstellung des Arbeitsrates für Kunst. »Wol-

len, erdenken, erschaffen wir gemeinsam den neuen Baugedanken. Maler, Bildhauer – durchbrecht die Schranken der Architektur und werdet Mitbauende, Mitringende um das letzte Ziel der Kunst: die schöpferische Konzeption der Zukunftskathedrale, die alles wieder in einer Gestalt sein wird – Architektur und Plastik und Malerei«, so Gropius im Vorwort des Ausstellungskataloges. Zur gleichen Zeit und aus dem gleichen Geist gründet Gropius in Weimar das Bauhaus.

Ende 1919 fordert Bruno Taut einen engeren Freundeskreis zu einem Briefwechsel auf. Unter selbstgewählten Decknamen beteiligen sich u. a. Hans Scharoun, Walter Gropius, Max Taut, Hermann Finsterlin, Wassily und Hans Luckhardt.

Im ersten Brief an die »Lieben Freunde im Werk« schreibt Bruno Taut: »... es ist ganz gut, daß heute nichts gebaut wird. So können die Dinge reifen, wir sammeln Kraft, und wenn es wieder beginnt, dann kennen wir unser Ziel und sind stark genug, unsere Bewegung vor Verkleisterung und Entartung zu schützen. Seien wir mit Bewußtsein imaginäre Architekten...« (7).

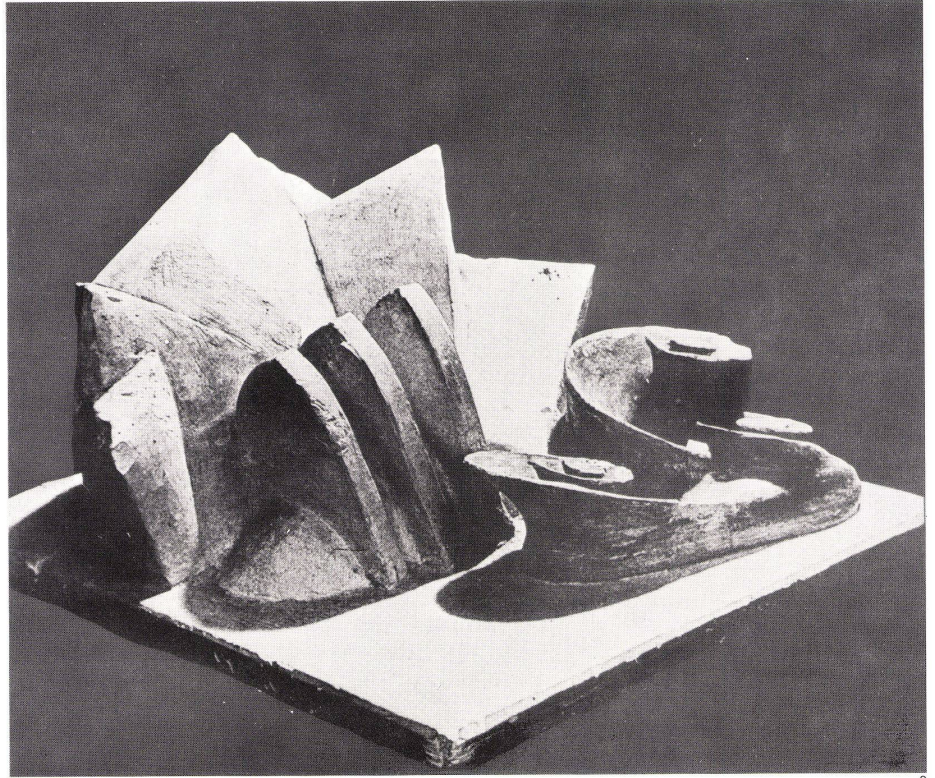
Imaginäre Architekten, damit ist jenes Stichwort gefallen, das die damals entstandenen Arbeiten kennzeichnet. Imaginär, nicht real, nur in der Vorstellung bestehend, ist das Schlüsselwort dieser Epoche, sind diese Arbeiten: Bruno Tauts Alpine Architektur, jener grandiose Wurf einer bewußten Utopie als Mittel, neue Ideale zu erwecken (»... die Kosten sind ungeheuer und welche Opfer – aber nicht für Machtsucht, Mord und Elend...«, wie sie der Weltkrieg gefordert hatte (8); Max Tauts Skizzen einer kristallinen Architektur; Wassily Luckhardts Konzerthäuser als phantastische Glasarchitektur; Hans Scharouns Skizzen von Musikhallen und plastischer Architektur (deren Idee mehr als vierzig Jahre später beim Bau der Philharmonie in Berlin realisiert werden sollte) und schließlich Hermann Finsterlins organoide Skizzen und Plastiken, um nur einige der heute noch bekannten Vertreter jener Epoche zu nennen.

4

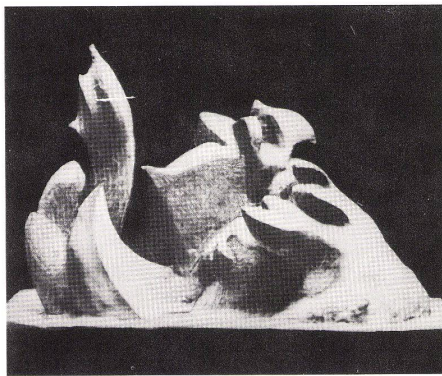
Es ist leicht, jene Periode vom rationalistischen Kalkül aus zu kritisieren; ihren Überschwang und ihren Glauben an die weltverändernde Kraft von Ideen. Aber man übersieht bei einer solchen Beurteilung, daß unsere Welt ohne jene Träumer und Phantasten um vieles ärmer wäre; und vielleicht auch, daß das alle Grenzen Überspringende konzipiert werden muß, um das Mögliche und Zuträgliche zu erreichen. Wie sehr eine solche Interpretation mit der Realität übereinstimmen kann, zeigt gerade das Beispiel der zwanziger Jahre. Jene Architekten, die sich wie Gropius, die Gebrüder Taut und Luckhardt, Scharoun und Mendelsohn, um einen weiteren zu nennen, anfang der zwanziger Jahre in utopischen Entwürfen ergingen, fanden später, als wieder konkrete Aufgaben an sie herantraten, zu realitätsbezogenen Formen des Bauens, in denen aber noch, wofür Scharoun ein gutes Beispiel ist, jene frühen Ideen nachwirkten.

5

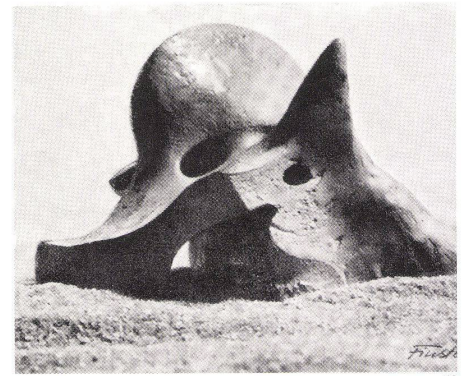
Was Finsterlin anstrebte, war ein »Riesenhohlkörper mit endlosen Möglichkeiten äußerer und innerer Formgebung« (9). Er war sich darüber klar, daß seine Visionen weit jenseits der Realität liegen, aber dem, dem er Ausdruck geben wollte, war, daß ein Bedürfnis erkennbar ist, »... eine Sehnsucht nach



8



9



10

lebendigen Spiel, nach größeren Reichtum der Form, auch in der nur scheinbar und notgedrungen so form- und zweckgerechten Architektur« (10).

Sein Vorbild war die Natur, in der er einen ungeheuren Formenreichtum feststellte, hinter der der Mensch weit zurückgeblieben sei, anstatt sie zu überbieten. Und sein Vorwurf galt der Technik. »Seit Beginn des technischen Zeitalters hat sich die Architektur anormalerweise nicht weiterentwickelt... Die Entwicklung der Baukunst ist, biologisch gesehen, auf der Saurierstufe stehengeblieben« (11). Und er wußte, daß er in seinen Modellen und Entwürfen »nur unvollkommene Proben geben kann« (12).

Wenn Finsterlin auf die Natur als Vorbild für seine Architektur hinwies, so folgte er damit einer langen Tradition in der modernen Architektur und ihrer Vorläufer. Schon Greenough und Sullivan begründeten ihren Anspruch auf eine neue Architektur mit Analogien zur Natur. Ähnliches findet sich bei Wright und Häring.

Aber während jenen die Analogien mit der Natur zur Begründung eigengesetzlicher Formen in der Architektur dienten, nahm Finsterlin diesen Anspruch wörtlicher. Seine Zeichnungen zeigen organoide Formen, die jenen der Natur zu entsprechen scheinen. Sicher liegt ein Grund darin, daß Finsterlin kein Ar-

8-10

Hermann Finsterlin, Modellstudien.

Hermann Finsterlin, maquettes d'étude.

Hermann Finsterlin, model studies.

... was Finsterlin anstrebte, war ein Riesenhohlkörper mit endlosen Möglichkeiten äußerer und innerer Formgebung; ... was er wiederentdeckte, war die abstrakte organische Plastik und das architektonische Äquivalent zur gegenstandslosen Malerei ...

... ce que Finsterlin recherchait c'était un corps creux géant présentant des possibilités illimitées quant aux formes extérieures et intérieures; ... ce qu'il redécouvrait c'était la sculpture organique et abstraite et l'équivalent architectural à la peinture abstraite ...

... what Finsterlin was aiming at was a gigantic hollow body with infinite possibilities of external and internal design ... what he rediscovered was abstract organic sculpture and the architectural equivalent of non-representational painting ...

8

Gipsmodell, farbig angelegt, 1919.

Maquette en plâtre, colorée, 1919.

Plaster model, coloured, 1919.

9

Gipsmodell, unbemalt, 1918.

Maquette en plâtre naturel, 1918.

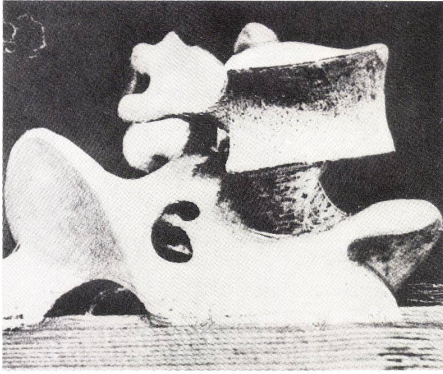
Plaster model, unpainted, 1918.

10

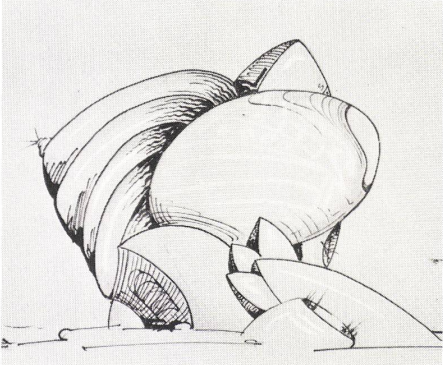
Bronzmodell, 1925 (?). Mehrfach später überarbeitet.

Maquette en bronze, 1925 (?). Réétudiée à plusieurs reprises.

Bronze model, 1925 (?). Redone on several occasions.



11



12



14

chitekt war, sondern freier Künstler, der seine Utopien nicht an technischen und funktionellen Zwängen orientierte. Aber da er nun in Architektenkreisen verkehrte, sah er sich gezwungen, seinen Entwürfen funktionelle Inhalte zu unterlegen. Und so finden sich denn Bezeichnungen wie »Gaststätte«, »Siedlung« oder »Kathedrale auf den achten Hügel Roms«, die seine Biographen eifrig übernahmen. Man sollte derlei nicht zu ernst nehmen, es führt sonst zu unheilvollen Mißverständnissen.

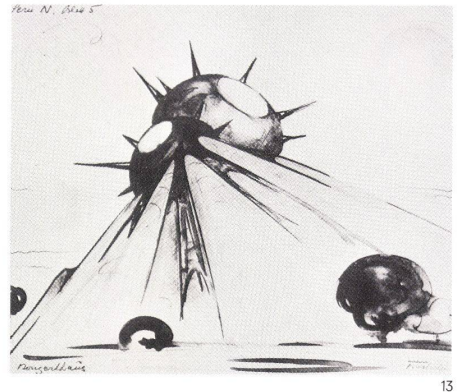
Eine Analyse seiner Zeichnungen und Modelle läßt folgende Prinzipien erkennen (5).

1

»Die Architektur steht als künstlerisches Einzelelement von verhältnismäßig bescheidenen Dimensionen in der Landschaft. Relikte einer konventionellen Architekturvorstellung sind zu erkennen (Dach, Treppe, verglaste Fensteröffnung, Eingangstür, Schornstein usw.), Materialien sind angegeben.

2

Die Architektur verliert ihren Hauscharakter, wird zur begehbaren Riesenhohlplastik. »Die Formen sind kristallin oder organoid. Während bei vielen anderen Skizzen oder Entwürfen jener Jahre, so utopisch sie auch erschienen, eine Verbindung mit der baulichen Realität besteht, haben sich Finsterlins



13

11-14

Hermann Finsterlin, Zeichnungen.

... eine Sehnsucht nach lebendigem Spiel, nach größerem Reichtum der Form ...

Hermann Finsterlin, dessins.

... nostalgie envers un jeu vivant et une plus grande richesse des formes ...

Hermann Finsterlin, drawings.

... nostalgia for free play, for a greater plenitude of forms ...

11

Farbig angelegte Zeichnung, 1953.

Dessins colorés, 1953.

Coloured drawing, 1953.

12

Federzeichnung, weiß gehöhlt. Ohne Datum.

Dessin à la plume. Sans date.

Pen drawing, highlighted. Undated.

13

Blei-Aqua-Zeichnung, 1919 (?).

Crayon et lavis, 1919 (?).

Tinted pencil drawing, 1919 (?).

14

Blei-Aqua-Zeichnung, 1918 (?).

Crayon et lavis, 1918 (?).

Tinted pencil drawing, 1918 (?).

Visionen am meisten davon entfernt. Sicher könnte man heute vieles davon realisieren, mit neuen Baustoffen oder neuen Konstruktionsverfahren. Aber das scheint mir nicht so wichtig zu sein; – wesentlich ist vielmehr, daß er, höchst individuell, den Kanon der Vorstellungsmöglichkeiten erweiterte. Was er entdeckte, war »die abstrakte organische Plastik und das architektonische Äquivalent zur gegenstandslosen Malerei« (13).

Sein Werk ist nicht von seiner Person zu trennen. Wo immer er auftrat, faszinierte er mit dem Charme seiner Persönlichkeit. Kenntnisreich auf den Gebieten der Philosophie und Mythologie, bedeutend als Maler und Graphiker, anregend als Schriftsteller und Poet, liebenswert als Mensch und Freund, war er einer der letzten Vertreter eines Generalistentums, das heute kaum noch anzutreffen ist.

Hermann Finsterlin hat nicht das Glück und nicht die Qual gehabt zu bauen. Er blieb ein Außenseiter, der in immer neuen Varianten seine Vorstellungen auszudrücken versuchte. Die Wirkung, die er auf jüngere Architekten in den letzten Jahren ausgeübt hat, beruht gewiß nicht auf dem Mißverständnis, daß seine Architekturvisionen kopierbar seien. Vielmehr spüren gerade die Jüngeren in seinen Zeichnungen eine Aufforderung, die Grenzen ihrer Erfahrung zu erweitern und bei allem notwendigen, unabdingbaren Eindringen in die komplexe Problematik heutigen Planens und Bauens die Phantasie nicht zu vergessen.

Literaturverzeichnis

(1)

Zitiert nach: Franco Borsi: Hermann Finsterlin, *Idea dell'architettura*, Firenze, 1969. S. 37.

(2)

Hermann Finsterlin: Der achte Tag, in *Frühlicht*, Anhang zu »Stadtbaukunst alter und neuer Zeit«, 1920/Heft 11.

Hermann Finsterlin: Die Genesis der Weltliteratur, in: »Frühlicht«, 1922/Heft 3.

(3)

In: *Wendungen* 3de Nummer van de 6de Serie, 1924.

(4)

Claude Schnaidt: Hannes Meyer, Bauten, Projekte und Schriften. Stuttgart, 1965.

(5)

Werkverzeichnis mit Biographie und Bibliographie. Erarbeitet von H. P. C. Weidner und K. Lienemann am Institut für Grundlagen der modernen Architektur, Prof. Dr.-Ing. Jürgen Joedicke, Universität Stuttgart. Auszugsweise veröffentlicht in: H. Finsterlin, *Architekturen 1917-24*. Ausstellungskatalog der Fachschaft Architektur der TH Stuttgart, 1966.

(6)

Aus der Einladung zur Teilnahme, Dezember 1918.

(7)

Zitiert nach: Ausstellungskatalog »Die Gläserne Kette«, 1963, S. 10.

(8)

Zitiert nach: Bruno Taut, *Alpine Architektur*, Hagen 1919, Bezeichnung auf Bild 18.

(9)

Zitiert nach: Dennis Sharp, *Modern Architecture and Expressionism*, London, 1966, S. 98.

(10)

Zitiert nach: Franco Borsi, a.a.O., S. 261.

(11)

Zitiert nach: Franco Borsi, a.a.O., S. 287.

(12)

Zitiert nach: Franco Borsi, a.a.O., S. 291.

(13)

Otto Conzelmann, in: *Katalog zur Ausstellung in der Galerie Diogenes*, 1962.