

Rainer Schützeichel

DIE «THEORIE DER BAUKUNST» VON HERMAN SÖRGEL

Entwürfe einer Architekturwissenschaft

Rainer Schützeichel

DIE «THEORIE DER BAUKUNST» VON HERMAN SÖRGEL

Entwürfe einer Architekturwissenschaft

Reimer

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung des Förderungs- und Beihilfefonds Wissenschaft der VG WORT

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Layout und Umschlaggestaltung: Alexander Burgold · Berlin

Umschlagabbildungen aus: Herman Sörgel, *Das Konkavitätsgesetz mit besonderer Beziehung auf den architektonischen Kugelraum*, München 1915, NL HS, Signatur 014.

Papier: 135 g/m² Magno Satin

Schrift: MB Empire, DIN Next LT Pro

Druck: Beltz Grafische Betriebe · Bad Langensalza

© 2019 by Dietrich Reimer Verlag GmbH · Berlin und Autor
www.reimer-verlag.de

Alle Rechte vorbehalten

Printed in Germany

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier

ISBN 978-3-496-01631-1

Inhalt

Vorwort	7
Dank	9
1. Einleitung	11
1.1 Die «Theorie der Baukunst» von Herman Sörgel (1885–1952): Bausteine einer Wissenschaft der Architektur	11
1.2 Wirkung und Rezeption der «Theorie der Baukunst» im Architekturdiskurs der Nachkriegszeit	13
1.3 Die «Theorie der Baukunst» im Architekturdiskurs der 1920er Jahre: Ein Überblick	18
1.4 Forschungsstand und Quellenlage	23
1.4.1 Forschungsstand zur «Theorie der Baukunst»	24
1.4.2 Forschungsstand zu Sörgels architektonischem und städtebaulichem Werk, mit einem überdeutlichen Fokus auf das Mittelmeerprojekt	26
1.4.3 Quellenlage und Zielsetzung	28
2. Genese, Entwicklung und Konsolidierung der «Theorie der Baukunst»	31
2.1 Sörgels abgewiesene Dissertationen als Grundlagen der <i>Architektur-Ästhetik</i>	31
2.1.1 «Neuere Wege zur ästhetischen Betrachtung der Architektur» (1912)	31
2.1.2 «Das Konkavitätsgesetz mit besonderer Beziehung auf den architektonischen Kugelraum» (1915)	40
2.1.3 Verschleierte Kontinuitäten: Die <i>Architektur-Ästhetik</i> vor dem Hintergrund von Sörgels Dissertationen	49
2.1.4 Zur dritten Verwehrgung des Dokortitels	55
2.2 Die <i>Architektur-Ästhetik</i> als erster Band einer dreiteiligen «Theorie der Baukunst»	56
2.2.1 Die Erstauflage der <i>Architektur-Ästhetik</i> (1918)	58
2.2.2 Die überarbeitete und erweiterte dritte Auflage der <i>Architektur-Ästhetik</i> (1921)	88
2.2.3 Fortwährender Feinschliff: Vorarbeiten zu einer vierten Auflage	98
2.3 Die unveröffentlichten Bände von Sörgels «Theorie der Baukunst»	103
2.3.1 Die <i>Architektur-Geschichte</i> als zweiter Band der «Theorie der Baukunst»	104
2.3.2 Die <i>Architektur-Stillehre</i> als dritter Band der «Theorie der Baukunst»	124
2.4 Bruchstückhafte Zusammenführung: Der Aufsatz «Baukunst» von 1928 als spätes Resümee der dreiteiligen Theorie	137
2.4.1 «Was ist Architektur?»: Das Wesen der Baukunst als ästhetisches Phänomen	138
2.4.2 Der Raum in der Zeit: Tabellarische Architekturgeschichte	145
2.4.3 Synthese von Ästhetik und Geschichte: Die Stillehre als Schlüssel zum Verständnis der Raumkunst	152
2.4.4 Abschließende Überlegungen zur «Theorie der Baukunst» und zum System der Kunstwissenschaft	158
3. Weitere Schriften von Herman Sörgel im Spiegel der «Theorie der Baukunst»	161
3.1 Beiträge zur Reform der Architekten- und Bauhandwerkerausbildung	161
3.1.1 Erziehung als Kulturaufgabe: Sörgels Reformvorschlag für das «Gymnasion»	162
3.1.2 Volkskunst und Akademie: Zur Reform der Bauhandwerkerschulen und der Technischen Hochschulen	166

3.2	Architekturjournalismus: Herman Sörgel als Schriftleiter der <i>Baukunst</i>	175
3.2.1	Themen der «Theorie der Baukunst» in der <i>Baukunst</i>	177
3.2.2	Verbindung von Theorie und Praxis: «Architekten-Charakterköpfe» und «Historische Architektenbilder».....	187
3.2.3	Zivilisation vs. Kultur: Der amerikanische Einfluss.....	190
3.3	Zwei Bücher zum Bau von Wohn- und Wochenendhäusern.....	197
3.3.1	Exkurse zur Geschichte des deutschen Hauses: Der Band «Wohnhäuser» im <i>Handbuch der Architektur</i>	198
3.3.2	Müßiggang, sozialer Anspruch und Serienfertigung: <i>Das Haus fürs Wochenende</i>	209
3.3.3	Das deutsche Haus zwischen Modernität und Biederkeit.....	212
3.4	Architekturtheorie zwischen den Zeilen: Eine Polemik über «Verirrungen und Merkwürdigkeiten» in der Architektur.....	213
3.4.1	Zentrale Themen der «Theorie der Baukunst», populär aufbereitet.....	215
3.4.2	Ein Panoptikum der zeitgenössischen Architekturproduktion.....	220
4.	Vom Möbel zum Mittelmeer: Atlantropa und die Maßstäbe der Baukunst	225
4.1	Angewandte Theorie: Zur Materialisierung der Raumidee in Sörgels architektonischen und städtebaulichen Entwürfen.....	225
4.1.1	Vom Möbel zum architektonischen Innenraum.....	225
4.1.2	Der Kugelraum als städtebauliches Motiv und das Mittelmeerbecken als Raumschale.....	230
4.2	Auf dem Weg nach Atlantropa.....	234
4.2.1	Wasserkraft und Raumbewältigung: Der Einfluss Hans von Sörgels auf das Raumverständnis seines Sohnes.....	236
4.2.2	Zur Kontinuität von Themen der «Theorie der Baukunst» im Mittelmeerprojekt ...	238
4.2.3	Die Kugel als Weltraum: Sörgels Pavillon für die Weltausstellung von 1942.....	247
5.	Schlussbetrachtung	253
6.	Apparat	261
6.1	Kurzbiografie von Herman Sörgel (1885–1952).....	261
6.2	Werk- und Projektkatalog.....	263
6.3	Schriftenverzeichnis.....	304
6.4	Rezensionen zur <i>Architektur-Ästhetik</i>	313
Anhang	315
	Anmerkungen.....	315
	Konkordanz.....	343
	Siglen.....	344
	Literaturverzeichnis.....	344
	Bildnachweise.....	360
	Register.....	362

Vorwort

Ákos Moravánszky

In diesem kenntnisreichen Buch wird der Leser in die auch architekturgeschichtlich bewegte Zeit vor und nach dem Ersten Weltkrieg zurückgeführt, in der Positionen einer kommenden Architektur zwischen Tradition und Moderne formuliert und verhandelt wurden. Ein Teilnehmer dieses Austauschs, der Berliner Architekturhistoriker Paul Zucker, schrieb rückblickend, dass die Raum, Körper und Form betreffenden Ideen, die für die Moderne entscheidend waren, zu Beginn des 20. Jahrhunderts zuerst von Vertretern der Kunstgeschichte und der Ästhetik formuliert worden waren. Die Architekten, so behauptete er, waren zur selben Zeit vornehmlich mit Fragen von Stil, Material, Technik und Funktion beschäftigt gewesen.

Herman Sörgel, der von Zucker als der wichtigste Vertreter des Raumkonzepts apostrophiert wurde, war jedoch Architekt. Heute ist er vor allem als Initiator des 1927 in Angriff genommenen, gigantomanen Projektes Atlantropa bekannt, dessen Gegenstand die Absenkung des Mittelmeerspiegels und dessen Ziel die Neuland- und Energiegewinnung für Europa und Afrika war. Als Theoretiker verschwand Sörgel lange aus den einschlägigen Handbüchern der Theoriegeschichte, was umso merkwürdiger ist, als die Zeitgenossen seine erstmals 1918 erschienene *Architektur-Ästhetik*, die den ersten Band einer nie vollendeten dreibändigen «Theorie der Baukunst» darstellt, als «die langersehnte Architekturästhetik unserer Zeit» (Fritz Hoeber) willkommen hießen.

Bis zum Ende des 19. Jahrhunderts hatte der Begriff des Raumes in der Architekturtheorie

kaum eine Rolle gespielt. Spätestens aber mit der 1894 veröffentlichten, im Vorjahr gehaltenen Antrittsvorlesung des Kunsthistorikers August Schmarsow an der Leipziger Universität, *Das Wesen der architektonischen Schöpfung*, waren Raumgestaltung und Raumwahrnehmung zum Schlüssel einer Neubestimmung der Architektur erklärt worden. Schmarsow behauptete, das Wissen von der Architektur sei bisher auf Erscheinungen wie Stil, Zweckmäßigkeit oder Schönheit gerichtet gewesen – erst aber mithilfe des Raumbegriffs werde es begreifbar, was diesen Erscheinungen zu Grunde liege.

Schmarsows Thesen haben in der Zwischenkriegszeit einer wahren Flut von Studien Aufschwung gegeben, die nach eben diesem Wesen der architektonischen Schöpfung suchten und es meistens ebenfalls in der Gestaltung des Raumes fanden. Es galt, die ganze Entwicklung der Kultur mit dem Verhältnis der jeweiligen Epoche zum Raum zu erklären, und als Grundlage für die Erforschung dieser Zusammenhänge wurden Typologien konstruiert, die oft in Form von dualen Systemen zu Tage traten.

Die Wichtigkeit von Sörgels «Theorie der Baukunst» liegt in der Tatsache, dass der Verfasser die früheren Ergebnisse kritisch kommentierte und auf den historischen Untersuchungen basierend eine eigenständige Systematik der Architekturtheorie vorschlug. Dabei brach er mit den in der Kunstgeschichtsschreibung verbreiteten Dichotomien. Die diesbezügliche Kritik Zuckers parierte er mit einem Hinweis auf seine «eucha-

ristische» Grundüberzeugung: «Meiner Methode liegt ein ›trialisistischer‹ Monismus zugrunde [...], d. h. die menschliche Potenz, das Kunstwerk zu schaffen oder nachschaffend ästhetisch zu verstehen, leitet sich aus den drei Ingredienzien des Geistes, der Seele und des Sinnes her. Diese drei menschlichen Funktionen des verstandlichen Denkens, seelischen Fühlens und sinnlichen Wahrnehmens sind erfahrungsgemäß beim ästhetischen Vorgang gleich wichtig und gleich berechtigt.»

Der französische Sozialphilosoph Henri Lefebvre wird erst 1974, ein halbes Jahrhundert später, in seinem Buch *La production de l'espace* mit der Triade des konzipierten, gelebten und wahrgenommenen Raumes ein vergleichbares System vorschlagen. Wie Sörgel vor ihm wollte auch Lefebvre die Räumlichkeit der Architektur nicht auf die optische Wahrnehmung beschränkt wissen. Die von ihm eingeleitete Wende im postmodernen Diskurs bezeichnete der amerikanische

Kulturgeograph Edward W. Soja als *spatial turn*, als eine Wende zum Raum – ein Schlüsselbegriff, der in den verschiedensten Disziplinen neue Zugänge öffnete. Diese transdisziplinäre Relevanz des Raumbegriffs erwies sich als Segen und Fluch zugleich: Seine Resonanzfülle ermöglichte für Kulturphilosophen von Spengler bis Sloterdijk die Konstruktion allumfassender Morphologien der Weltgeschichte, erschwerte aber zugleich die Analyse spezifischer Phänomene.

Heute ist der *spatial turn* bereits von neueren diskursiven *turns* überlagert worden. Umso wichtiger ist es, sich jenen frühen Studien zuzuwenden, die den Raumbegriff zuerst ins Zentrum der Architekturtheorie stellten. Die hier von Rainer Schützeichel vorgelegte, minutiös recherchierte Untersuchung der Genese der «Theorie der Baukunst» ist in dieser Hinsicht ein längst fälliger Schritt, der nicht zuletzt auch den planetaren Maßstab von Sörgels Atlantropa-Projekt erst verständlich macht.

Dank

Das vorliegende Buch ist eine revidierte und in Teilen erweiterte Fassung der Arbeit «Die ‹Theorie der Baukunst› von Herman Sörgel – Fragmente einer Wissenschaft der Architektur», die im Jahr 2016 am Architekturdepartement der Eidgenössischen Technischen Hochschule Zürich als Dissertation angenommen worden ist. Von den ersten Annäherungen an das Thema über die Niederschrift des Textes bis hin zur Überarbeitung für die Buchpublikation sind einige Jahre vergangen, in denen Gedanken gefasst, geordnet, zur Diskussion gestellt, neu geordnet und in eine Form gebracht werden mussten.

Ein solcher Prozess ist ohne die Hilfe und kritische Begleitung durch eine Vielzahl von Personen undenkbar. Am Institut für Geschichte und Theorie der Architektur der ETH Zürich gilt mein Dank zuallererst dem Referenten meiner Arbeit, Vittorio Magnago Lampugnani, dem ich für seine anhaltende Unterstützung und Förderung zutiefst verbunden bin. Meinem Korreferenten Ákos Moravánszky habe ich nicht nur zu danken, dass er das Vorwort zur Buchpublikation beige-steuert hat, sondern vor allen Dingen auch dafür, dass er mir ein steter Wegweiser im nicht immer leicht zu begehenden Terrain der Architekturtheorie war. Dass ich am selben Institut darüber hinaus in Laurent Stalder, Andreas Tönnemann, Ita Heinze-Greenberg und über viele Jahre hinweg vor allem in Sylvia Claus Gesprächspartner und Ratgeber finden durfte, erfüllt mich mit großer Dankbarkeit. Als Kollegen und Freunde teilen sich Karl R. Kegler und Harald R. Stühlinger nicht nur

dieselbe Mittelinitiale, sondern auch das Verdienst, meine Arbeit mit Rat, Tat und großem Interesse begleitet zu haben, was ebenso für Andri Gerber und Markus Joachim gilt.

Das schützende Gehäuse des eigenen Instituts muss im Zuge eines Projekts wie einer Dissertation selbstredend auch verlassen werden. Ein großer Dank gebührt den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der Archive und Bibliotheken, in denen ich die für meine Arbeit unerlässlichen Quellen erschließen konnte. Hier ist namentlich das Archiv des Deutschen Museums in München hervorzuheben, in welchem ich Zugang zum Nachlass von Herman Sörgel finden durfte; es ist Wilhelm Füßl und Matthias Röschner sowie Anna Krutsch, Christian Kazan und Wolfgang Schinhan zu danken, dass meine dortigen Forschungsaufenthalte nicht nur überaus ertragreich waren, sondern dass sie sich dank ihrer schier unerschütterlichen Gastfreundschaft zudem ausgesprochen angenehm gestalteten. Auch möchte ich die ETH-Bibliothek nennen, ohne deren umfassende Bestände sich meine Literaturrecherchen sehr viel komplizierter gestaltet hätten – und fand sich ein Aufsatz oder Buch einmal doch nicht, so war stets Verlass auf die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter der Fernleihe. Auf die vielen Forscherinnen und Forscher hinzuweisen, mit denen ich mich zu verschiedener Gelegenheit habe austauschen können, fehlt hier der Platz; hervorheben möchte ich an dieser Stelle jedoch die Gespräche mit den ausgewiesenen Sörgel-Kennern Wolfgang Voigt und Alexander Gall, für deren Offenheit und

Interesse gegenüber meiner Arbeit ich dankbar bin. Eine höchst erfreuliche Anerkennung hat meine Dissertation 2017 in der Auszeichnung mit dem Theodor-Fischer-Preis des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München erfahren; für diese und für die damit gegebene Möglichkeit, dort ein neues Forschungsprojekt anzustoßen, danke ich Iris Lauterbach, Wolf Tegethoff, Ulrich Pfisterer und dem Verein «Coniuncta Florescit».

Entscheidenden Anteil daran, dass meine Forschungsarbeit nun zwischen zwei Buchdeckeln erscheinen kann, hat der Förderungsfonds Wissenschaft der VG WORT, durch dessen großzügige Unterstützung die Drucklegung möglich wurde. Eine kaum geringere «Mitschuld» trifft den Dietrich Reimer Verlag in Berlin. Hier gebührt mein Dank Beate Behrens, Anna Felmy und Marie-Christin Selig sowie dem Grafiker Alexander Burgold für die Sorgfalt (und Nachsicht), mit der sie den

Prozess vom Manuskript zum Buch auf überaus sympathische Weise organisiert, gelenkt und gestaltet haben.

Dafür, dass ich über mehrere Jahre hinweg in München eine Art zweites Zuhause gefunden habe, spreche ich Freya und Uwe Schwenk meinen zutiefst empfundenen Dank aus. Meiner Familie habe ich so vieles zu verdanken: meinen Eltern Heinz und Helene Schützeichel, dass sie mir früh das Wissen um einen sicheren Hafen gegeben haben, und meiner Schwester Karin, dass sie mir immer ein Fels in der Brandung war und ist. Über alle Höhen und Tiefen hinweg hat mich Dix Meiberth begleitet, wofür ich ihm von Herzen danke.

Dieses Buch ist meiner Frau Helga und meinen Söhnen Philipp und Johann gewidmet, ohne deren Zuspruch, Verständnis und Unterstützung die Arbeit niemals hätte vollendet werden können.

1. Einleitung

1.1 Die «Theorie der Baukunst» von Herman Sörgel (1885–1952): Bausteine einer Wissenschaft der Architektur

Die Jahre um die Wende zum 20. Jahrhundert und die ersten Jahrzehnte danach sind durchsetzt von Richtungsstreitigkeiten: Anfängen von grundlegenden Fragen zum Zuschnitt der Architektur als akademische Disziplin über solche zum Metier des Architekten oder zu dessen Ausbildung bis hin zur Frage, was denn nun die Kernaufgabe eines zeitgemäßen Bauens sei, gingen die Meinungen weit auseinander. Und auch die schon 1828 unter gänzlich anderen Vorzeichen formulierte Frage, «[i]n welchem Style» eigentlich zu bauen sei,¹ war noch keineswegs beantwortet und lebte vor allem nach 1900 vor dem Hintergrund anhaltender, propagandistisch befeuerter Debatten über das (von den unterschiedlichen Parteien jeweils anders ausgedeutete) moderne Bauen wieder auf.

So stellen diese Jahre auf mehreren Ebenen ein Schlüsselmoment für die Ausdifferenzierung des modernen Architekturdiskurses dar, der sich ebenso um die theoretische Fundierung der Disziplin als solche dreht wie um konkrete Themen des praktischen Bauens. Damit berühren die verschiedenen Diskurse die klassischen Problemfelder der Architekturtheorie,² welche um eine analytische Durchdringung von Diskurssträngen sowie um deren Ordnung zum Zwecke einer nicht zuletzt für das Architekturschaffen fruchtbaren Synopse bemüht ist.

An dieser Schnittstelle ist das theoretische Werk des Münchner Architekten Herman Sörgel anzusiedeln, dessen in den 1910er und 1920er Jahren ausgearbeitete «Theorie der Baukunst» bislang deutlich weniger gewürdigt worden ist als seine geopolitische Vision für den Mittelmeerraum, die seit den 1930er Jahren unter dem Namen Atlantropa große Bekanntheit erlangen und bis heute Gegenstand vor allem ingenieurtechnischer Faszination bleiben sollte. Allerdings bietet seine Theorie, mit welcher Sörgel eine umfassende Wissenschaft der Architektur aufzustellen gedachte, dank ihrer tiefen Verankerung im zeitgenössischen Diskurs einen neuen Zugang zum letzteren. Sie ist überwölbt von der aufs Ganze zielenden Frage: «Was ist Architektur?»³

In Sörgels «Theorie der Baukunst» spiegeln sich die Suche nach der disziplinären Eigenständigkeit der Architektur und ihrem «Wesen», der Versuch einer Reform der akademischen und nichtakademischen Ausbildung in den Bauberufen und nicht zuletzt die in der Praxis beheimatete Frage nach modernen Ausdrucksformen. Sörgels Architekturwissenschaft umfasst drei Bände, die bereits in ihren Titeln – *Architektur-Ästhetik*, *Architektur-Geschichte* und *Architektur-Stillehre* – den Anspruch einer Selbstvergewisserung der Disziplin ausdrücken. Neben diesem eigentlichen Kern treten zahlreiche weitere Schriften zu seiner Auseinandersetzung mit theoretischen Fragen hinzu. Daneben stellt der erste Band, die *Architektur-Ästhetik*, bereits ein Produkt aus früheren architekturtheoretischen Studien dar, die Sörgel

in zwei abgewiesenen, 1912 und 1915 vorgelegten Dissertationen unternommen hatte.

Ein Grund, warum sein Beitrag zur Theorie der Architektur insbesondere der Zwischenkriegszeit kaum erschöpfend gewürdigt worden ist, dürfte darin zu finden sein, dass er letztlich nicht über einen Torso seiner «Theorie der Baukunst» hinauskam. Abgesehen von der *Architektur-Ästhetik* nämlich wurde keiner der weiteren Bände je veröffentlicht. So legte Sörgel mit diesem Titel bereits zu einem frühen Zeitpunkt seiner Karriere sein theoretisches Hauptwerk vor. Es erschien erstmals 1918,⁴ war schnell vergriffen und wurde noch im selben Jahr neu aufgelegt,⁵ und nur drei Jahre später erschien eine umfangreich überarbeitete Neuauflage.⁶ Seine von der wohlwollenden Aufnahme im zeitgenössischen Diskurs sicher bestärkte Konzentration auf dieses Buch, das eben nur den Auftaktband einer weitaus umfassender angelegten Theorie bildet, macht es erklärlich, dass die *Architektur-Ästhetik* sowohl in der Zwischenkriegs- als auch in der Nachkriegszeit – rundum: bis heute – jener Beitrag bleiben sollte, der die Rezeption von Sörgels Theorie in überwiegendem Maß bestimmt.

Eine Intention, die Sörgel mit seiner *Architektur-Ästhetik* verfolgte, war die Begründung der Architektur als raumgestaltende und gegenüber den Bildkünsten Malerei und Plastik autonome Kunst. Damit nahm er eine Debatte um die Autonomie der Architektur um viele Jahrzehnte vorweg, als deren prominentester Vertreter Aldo Rossi in den 1970er Jahren hervortreten sollte.⁷ Weniger innovativ war Sörgels Feststellung, Architektur sei die Kunst der Raumgestaltung. Denn im Jahr 1918 nahm er damit alles andere als eine prophetische Neuerposition ein – vielmehr bewegte er sich im Konsens der Zeit.

Was allerdings sein Buch so attraktiv und einflussreich machte, war der darin unternommene Versuch, auf Grundlage einer umfassenden kritischen Revision ästhetischer Theorien eigene, präzise auf die Baukunst zugeschnittene Thesen herauszubilden und vor der Folie aktueller Debatten

mit ihrer Hilfe Einfluss auf die architektonische und städtebauliche Praxis zu nehmen. Mit seinem noch während des Ersten Weltkriegs veröffentlichten, vor allem aber in die ersten Jahre nach Kriegsende hineinwirkenden Buch also gab er seiner Leserschaft zu einer Zeit tiefer Verunsicherung eine Orientierung an die Hand, die in verschiedensten Lagern dankbare Aufnahme fand.

Die Diskrepanz zwischen der heutigen Kenntnis über Sörgels theoretischen Beitrag und der Wirkung seiner Arbeiten auf Diskurse der Zwischenkriegszeit wirft zwei Fragen auf, welchen auch das vorliegende Buch nachgeht: Aus welchen Quellen speiste sich die für die Wahrnehmung von Sörgels Position maßgebliche *Architektur-Ästhetik*, mit der er primär im zeitgenössischen Diskurs einzubetten ist? Und in welcher Weise, aufgrund welcher Einflüsse und welcher nach Drucklegung seines theoretischen Hauptwerks gewonnenen Erkenntnisse entwickelte sich Sörgels Position in seiner von den Zeitgenossen aufmerksam verfolgten Theorieproduktion bis in die 1930er Jahre hinein?

Wie bereits angedeutet worden ist, erlangte der Münchner Architekt seine bis heute weitaus größte Bekanntheit jenseits der Theorieproduktion mit seinem 1927 begonnenen Mittelmeerprojekt. Zum Zwecke der Neuland- und Energiegewinnung zielte er mit diesem auf eine beträchtliche, durch mehrere Staudämme und angegliederte Wasserkraftwerke zu bewerkstelligende Absenkung des Meeresspiegels ab. Das Projekt wurde von ihm zunächst Panropa getauft und führte ab 1932 den Namen Atlantropa. Angesichts dieser unterschiedlichen Benennungen zu verschiedenen Zeitpunkten wird es in der vorliegenden Arbeit in aller Regel als «Mittelmeerprojekt» bezeichnet,⁸ wobei aufgrund der größeren Verbreitung zuweilen auch der spätere, die längste Zeit verwendete Name Atlantropa benutzt wird.

Vor dem Hintergrund der selbst in Sörgels autobiografischen Rückblicken erkennbaren Dominanz, die das Mittelmeerprojekt in seinem Werk einnimmt, ist auch zu fragen, ob – und wenn ja:

warum – seine Beschäftigung damit zu einem Abbruch der theoretischen Auseinandersetzung mit Architektur geführt hat. Oder stellt das megalomane Projekt gar eine Konsequenz seiner architekturtheoretischen Prämissen dar? Die letztgenannte Annahme erscheint allein schon deshalb plausibel, weil Sörgel in der *Architektur-Ästhetik* wie auch in den weiteren Bausteinen seiner «Theorie der Baukunst» stets auf eine Übertragbarkeit seiner Theoreme auf die architektonische Praxis bedacht war.

So stellt sich auch die vonseiten der Forschung bisher ebenfalls kaum berührte Frage nach seinem (nur ausgesprochen selten in Bauwerken materialisierten) Schaffen als Architekt neu: Welchen Abdruck nämlich fanden Sörgels

Überlegungen, die mithin die Grundlagen der «Theorie der Baukunst» legten, in seinen sowohl für Atlantropa als auch in früheren Jahren vorgelegten architektonischen und städtebaulichen Projekten? Es muss also in der vorliegenden Untersuchung zu den Fragmenten von Sörgels «Theorie der Baukunst» ebenso untersucht werden, ob nicht die Praxis des Architektorentwurfs Aufschluss geben kann über das theoretische Werk eines aufmerksamen Beobachters des Zeitgeschehens, eines Intellektuellen, der seiner Ausbildung ebenso wie seinem Selbstverständnis nach vor allem Architekt war und der keineswegs in entrückten Gelehrten, sondern in den «Selbstschaffern die *fruchtbarsten* Quellen in der Entwicklung der Bauästhetik» sah.⁹

1.2 Wirkung und Rezeption der «Theorie der Baukunst» im Architekturdiskurs der Nachkriegszeit

Ungeachtet der Resonanz, die Sörgels theoretische Arbeiten von der Zwischenkriegszeit bis in die frühen 1930er Jahre hinein erfuhren, verlagerte sich der Fokus der Aufmerksamkeit der Rezipienten schon im Lauf der 1930er Jahre in Richtung seines Mittelmeerprojekts. So ist es kaum verwunderlich, dass sein Beitrag im architekturtheoretischen Diskurs der Nachkriegszeit nur selten und allenfalls am Rande Erwähnung finden sollte.

Zumindest punktuell taucht Sörgels Name nach dem Zweiten Weltkrieg an verschiedenen Stellen auf. Allerdings ist es bemerkenswert, dass die frühesten, wenige Jahre nach Kriegsende erfolgten Nennungen aus der Feder von Architekten und Theoretikern stammen, welche Sörgels «Theorie der Baukunst» schon bei Erscheinen ihrer Erstauflage gewürdigt hatten: In seinem 1951 abgedruckten Rückblick auf den architekturtheoretischen Diskurs der Zwischenkriegszeit erkannte der inzwischen an der New Yorker Cooper

Union Art School lehrende Paul Zucker in Sörgel «the most important representative of the space concept»,¹ womit er indes weder das Interesse amerikanischer noch europäischer Architekten oder Historiker auf dessen Beitrag lenken konnte. Im deutschsprachigen Raum hatte der bedeutende Hamburger Architekt und Städtebauer Fritz Schumacher schon 1949 in seinen posthum erschienenen *Selbstgesprächen* das Augenmerk auf Sörgel gelenkt, mit dem er in «engeren persönlichen Beziehungen stand».² Zwar konzentrierte er sich in der kurzen Passage bezeichnenderweise vor allem auf das zu dieser Zeit noch immer aktuelle Mittelmeerprojekt, doch machte er ebenso darauf aufmerksam, dass seine ersten Kontakte zu Sörgel aufgrund der *Architektur-Ästhetik* zustande gekommen waren. Nicht ohne Bedauern stellte er fest, dass «der sehr feinfühlig Mann [...] die beflügelnde Freude an dem kunsttheoretischen Plan, in dem noch weitere Bücher seiner <Theorie der Baukunst> vorgesehen waren, verloren [hatte], und [...] sich in ein völlig neues Fahrwasser locken [ließ]». So speiste Schumacher das wirkmächtige Narrativ, demzufolge Sörgel die «Theorie der Baukunst» gegen Atlantropa eingetauscht habe.



1.01 Walter Schwagenscheidt, Großsiedlung Nordweststadt, Frankfurt am Main, 1962–1968, Fotografie um 1970

Für die architektonische und städtebauliche Praxis, auf welche Sörgel ja letzten Endes mit seiner Wissenschaft der Architektur abzielte, sind konkrete, von diesem Werk ausgehende Einflüsse nur äußerst schwer nachzuweisen. In immerhin zwei Fällen aber kann dies gelingen: Zunächst ließ sich der Architekt Walter Schwagenscheidt bei seinem Entwurf für die zwischen 1962 und 1968 realisierte Großsiedlung Nordweststadt in Frankfurt am Main von der *Architektur-Ästhetik* beeinflussen.³ Wenngleich die Theoreme des zuletzt 1921 erschienenen Buchs in einer mehr als vierzig Jahre später vor gänzlich verändertem sozialen, politischen und wirtschaftlichen Hintergrund durchgeführten Planung selbstverständlich nicht ohne Anpassungen übernommen werden konnten, nahm ihr Architekt doch in der Konzeption Bezug auf Sörgels Überlegungen zum architektonischen Raum. So kann in der abgestuften Höhenentwicklung oder der nach Funktionen und Verkehrsarten differenzierten Anlage der Siedlung ein – freilich neben zeitgenössischen Planungsparadigmen zu verortender – Rekurs



1.02 Walter Schwagenscheidt, Großsiedlung Nordweststadt, Frankfurt am Main, 1962–1968, Fotografie um 1970

auf die von Sörgel beschworene Raumgestaltung mit Mitteln der Architektur gesehen werden (Abb. 1.01–1.02).

Schwagenscheidts Auseinandersetzung mit der *Architektur-Ästhetik* setzte spätestens zu Beginn der 1920er Jahre ein, als er Entwürfe für eine sogenannte Raumstadt ausarbeitete, die letztlich das konzeptionelle Grundgerüst seines Entwurfs für die Nordweststadt darstellen sollte.⁴ Sörgel wiederum besprach diesen Entwurf 1922 in der *Rheinischen Bauberatung*, worum ihn Schwagenscheidt gebeten hatte (Abb. 1.03).⁵ Zwar ist der Grund für dessen Anfrage nicht mehr zu rekonstruieren, doch liegt die Vermutung nahe, dass er den Autor der *Architektur-Ästhetik* aufgrund einer gedanklichen Nähe in die Werbung für seine Raumstadt einspannen wollte. Eine umfangreichere Publikation zu seinem zwischenzeitlich überarbeiteten Entwurf legte Schwagenscheidt erst 1949 vor – in deren Text- und Abbildungskorpus ist die Referenz auf Sörgel noch immer präsent, denn über mehrere Seiten finden sich dort in Kurrentschrift Exzerpte aus der

Rheinische Bauberatung

Bearbeitet von der Rheinischen Beratungsstelle für Bau- und Siedlungswesen
(Vereinigung der Rheinischen Bauberatungsstellen) zu Düsseldorf.

Die „Raumstadt“ von Walter Schwagenscheidt.

Von Herman Sörgel, Münden.

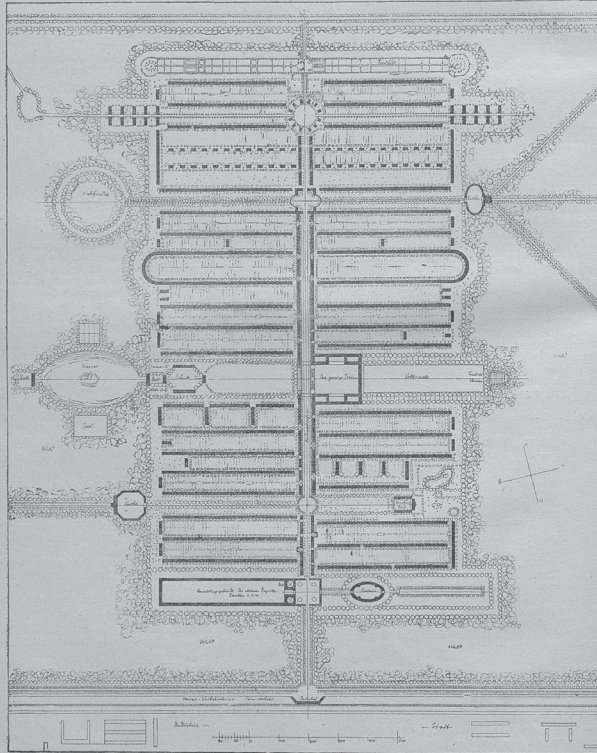


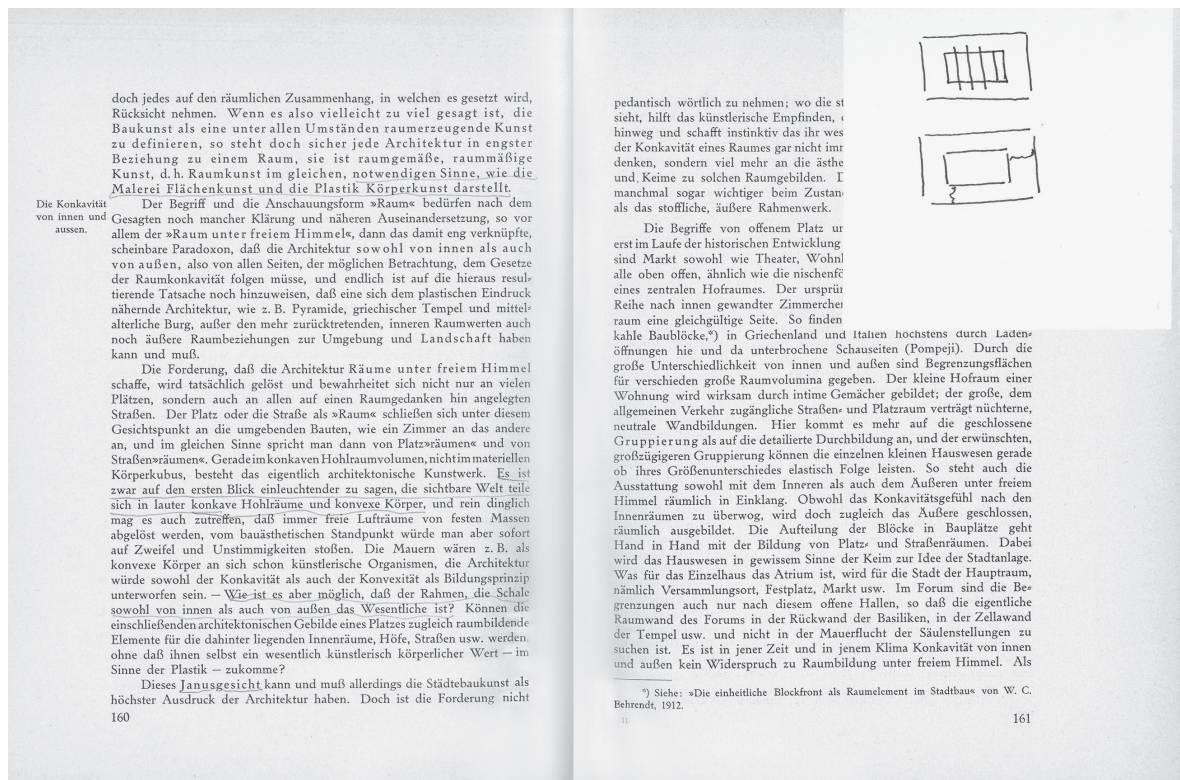
Abb. 1. Architekt Walter Schwagenscheidt, Münden. Entwurf zu einer Wohnstadt, Grundplan.

1.03 Deckblatt des Aufsatzes von Herman Sörgel zu Walter Schwagenscheidts «Raumstadt» mit Lageplan in der *Rheinischen Bauberatung*, 1922

Architektur-Ästhetik, die sich allesamt um Fragen der Raumgestaltung drehen.⁶ So tritt hier in seltener Deutlichkeit der direkte Einfluss von Sörgels Theoremen zum architektonischen Raum auf den Entwurf einer räumlich gegliederten Großsiedlung der ersten Nachkriegsjahrzehnte hervor.

Innerhalb einer jüngeren Generation von Architekten, die noch nicht in den Jahren von Sörgels größter Bekanntheit mit dessen Arbeit als Theoretiker in Berührung gekommen waren, findet sich mit Oswald Mathias Ungers ein weiterer, für den deutschen wie auch für den internationalen

Diskurs ungleich einflussreicherer Architekt, dessen Werk von der *Architektur-Ästhetik* zumindest mittelbar geprägt worden ist. Wie Jasper Cepl bemerkt hat, hatte sich Ungers bereits in den 1950er Jahren mit Sörgels theoretischem Hauptwerk auseinandergesetzt,⁷ und später sollte er sich implizit wie auch explizit darauf berufen (Abb. 1.04). Vermutlich aber war er, wie Cepl hervorhebt, zunächst eher durch Schumacher – namentlich durch dessen 1942 erschienene Schrift *Die Sprache der Kunst* – mit jener für sein eigenes architektonisches Werk entscheidenden Dualität



1.04 Exemplar der *Architektur-Ästhetik* von Oswald Mathias Ungers mit Unterstreichungen und einem losen Skizzenblatt zur «Raumkonkavität» von innen und außen, o. J.

von Körper und Raum in Berührung gekommen, für welche er schließlich Sörgel als Paten heranziehen sollte.⁸

In seinen frühen Entwürfen verscrieb sich Ungers der Komposition von (teils selbst raumhaltigen) Körpern, mit denen er offene und geschlossene Räume arrangierte. Entwürfe wie der für sein eigenes, zwischen 1958 und 1959 realisiertes Wohnhaus in Köln oder auch sein städtebaulicher Vorschlag für die «Neue Stadt» von 1962 legen im kleinen wie im großen Maßstab Zeugnis ab für seine nicht zuletzt durch die *Architektur-Ästhetik* motivierte Suche nach einem gestalterischen Ausgleich zwischen Körper und Raum (Abb. 1.05–1.06). Für die Begründung des Prinzips sollte Ungers später, im Titel der Einleitung zu seinen 1985 erschienenen *Sieben Variationen des Raumes*, die von Sörgel geprägte

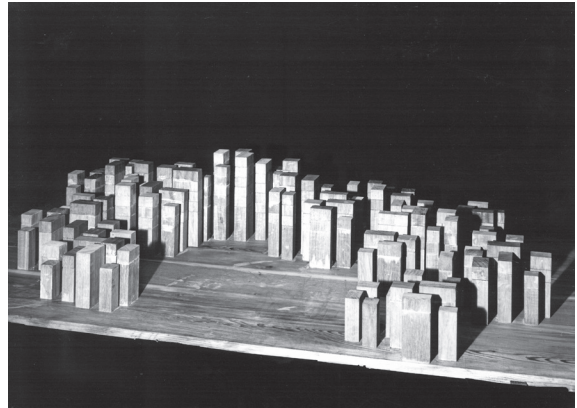
pedantisch wörtlich zu nehmen; wo die st sieht, hilft das künstlerische Empfinden, hinweg und schafft instinktiv das ihr wes der Konkavität eines Raumes gar nicht imr denken, sondern viel mehr an die ästhe und Keime zu solchen Raumgebilden. I manchmal sogar wichtiger beim Zustan als das stoffliche, äußere Rahmenwerk.

Die Begriffe von offenem Platz ur erst im Laufe der historischen Entwicklung sind Markt sowohl wie Theater, Wohl alle oben offen, ähnlich wie die nischenf eines zentralen Hofraumes. Der ursprüng Reihe nach innen gewandter Zimmerer raum eine gleichgültige Seite. So finden kahle Baublöcke,⁹) in Griechenland und Italien höchstens durch Ladenöffnungen hie und da unterbrochene Schauseiten (Pompeji). Durch die große Unterschiedlichkeit von innen und außen sind Begrenzungsflächen für verschieden große Raumvolumina gegeben. Der kleine Hofraum einer Wohnung wird wirksam durch intime Gemächer gebildet; der große, dem allgemeinen Verkehr zugängliche Straßens und Platzraum verträgt nüchterne, neutrale Wandbildungen. Hier kommt es mehr auf die geschlossene Gruppierung als auf die detaillierte Durchbildung an, und der erwünschten, großzügigeren Gruppierung können die einzelnen kleinen Hauswesen gerade ob ihres Größenunterschiedes elastisch Folge leisten. So steht auch die Ausstattung sowohl mit dem Inneren als auch dem Äußeren unter freiem Himmel räumlich in Einklang. Obwohl das Konkavitätsgefühl nach den Innenräumen zu überwo, wird doch zugleich das Äußere geschlossen, räumlich ausgebildet. Die Aufteilung der Blöcke in Bauplätze geht Hand in Hand mit der Bildung von Platz- und Straßenräumen. Dabei wird das Hauswesen in gewissem Sinne der Keim zur Idee der Stadtanlage. Was für das Einzelhaus das Atrium ist, wird für die Stadt der Hauptraum, nämlich Versammlungsort, Festplatz, Markt usw. Im Forum sind die Begrenzungen auch nur nach diesem offene Hallen, so daß die eigentliche Raumwand des Forums in der Rückwand der Basiliken, in der Zellwand der Tempel usw. und nicht in der Mauerflucht der Säulenstellungen zu suchen ist. Es ist in jener Zeit und in jenem Klima Konkavität von innen und außen kein Widerspruch zu Raumbildung unter freiem Himmel. Als

⁹) Siehe: »Die einheitliche Blockfront als Raumelement im Stadtbaus von W. C. Behrendt, 1912.



1.05 Oswald Mathias Ungers, Wohnhaus in der Belvederestraße in Köln, 1958-1959



1.06 Oswald Mathias Ungers, Wohnbebauung «Neue Stadt» in Köln, Modell des Wettbewerbsentwurfs, 1962

Bedeutung nichts anderes als Gestalterin der ganzen sichtbaren Raumwelt, angefangen vom immensen Naturraum bis herab zur kleinsten Raumzelle des Möbels»;¹⁰ Ungers paraphrasierte diese Feststellung und urteilte nun seinerseits mit stärkerem Fokus auf die nur architektonische Seite der Definition, Architektur sei «[i]n der allgemeinsten Bedeutung [...] nichts anderes als die Begrenzung des sichtbaren Luftraumes von der kleinsten Raumzelle bis zum kompliziertesten Raumgebilde».¹¹ Neben derlei versteckten Referenzen taucht im Vortrag auch ein beiläufiger, aber eben doch expliziter Hinweis auf das auf, was «Sörgel das Janusgesicht der Architektur nennt».¹² Und ebenso in der Einleitung von Ungers' drei Jahre vor Erscheinen der *Sieben Variationen* veröffentlichten, für die Wahrnehmung seiner theoretischen Position maßgeblichen Buchs *Die Thematisierung der Architektur* finden sich Passagen, die sich ohne Weiteres als Anleihen bei Sörgel zu erkennen geben:

«Das Thema und der Inhalt der Architektur kann nur die Architektur selbst sein. So wie die Malerei sich ihrer Sprache und Poesie bedient, um Vorstellungen auszudrücken, oder wie die Musik sich in Tonkompositionen darstellt, so besteht auch für die Architektur nicht nur die Möglichkeit, sondern auch die künstlerische

Notwendigkeit, Ideen mit der Sprache der Architektur als Raumkompositionen sichtbar und erlebbar werden zu lassen.»¹³

Vor dem Hintergrund etwa des Protests gegen den Funktionalismus und eine im Formalen erstarrte Moderne der Nachkriegsjahrzehnte, den Ungers schon 1960 lautstark in seinem gemeinsam mit Reinhard Gieselmann verfassten Manifest «Zu einer neuen Architektur» vorgetragen hatte,¹⁴ konnte er in Sörgels *Architektur-Ästhetik* einen Leitfaden für einen künstlerischen, auf den Menschen bezogenen, letztlich phänomenologischen Ansatz finden, der ihm auch den Blick auf den Menschen als «geistiges und kulturelles Wesen» eröffnete.¹⁵ So ist es denn auch kein Zufall, dass er in Sörgels Theorie eine stetige Referenz finden und deren Autor in einem in *Werk, Bauen + Wohnen* abgedruckten Interview auch 1989 noch als einen bedeutenden Exponenten der zwischen dem ausgehenden 19. und dem beginnenden 20. Jahrhundert geführten Aushandlung des Wesens der Architektur erkennen sollte.¹⁶

Es ist zumindest nicht unwahrscheinlich, dass ein einflussreicher Architekt, Theoretiker und Lehrer wie Ungers mit seinen wiederholten Hinweisen auf Sörgel dessen im populären Architekturdiskurs kaum genannten Beitrag in Erinnerung gerufen und überdies das wissenschaftliche

Interesse an dieser Position befeuert haben könnte. So zog Ákos Moravánszky die Position des Münchners 1988 in seiner Arbeit über die *Moderne in Mitteleuropa* heran, in der er hinsichtlich eines kanonisierten Bildes der «Moderne» feststellen musste, dass unter anderem «die Bemühungen Herman Sörgels [...] zur Konstruktion einer Ästhetik der Architektur [...] heute vergessen [sind], obwohl sie nicht in einem geistigen Vakuum entstanden sind: Sie sind von Architekten gelesen und in Architekturzeitschriften diskutiert

1.3 Die «Theorie der Baukunst» im Architekturdiskurs der 1920er Jahre: Ein Überblick

Es ist bereits wiederholt auf den Einfluss hingewiesen worden, den insbesondere die *Architektur-Ästhetik* auf den zu ihrer Entstehungszeit geführten Diskurs hatte. An zwei Beispielen, aus denen die Resonanz von Sörgels Beitrag innerhalb der verschiedenen Lager dieses Diskurses ersichtlich wird, soll zunächst dessen Nachhall zu Gehör gebracht werden.

Sörgels architekturtheoretisches Debüt verzeichnete aus dem Stand einen beachtlichen Erfolg: Der Architekt German Bestelmeyer beispielsweise stand nicht an, «die Arbeit als grundlegend und bahnbrechend zu bezeichnen», Fritz Schumacher, der seinen eigenen theoretischen Ansatz – wie später zu sehen sein wird – in enger Anlehnung an die *Architektur-Ästhetik* schärfen sollte, erkannte darin «nicht nur ein wissenschaftliches, sondern auch ein künstlerisches Werk», Albert Erich Brinckmann zufolge gehörte das Buch «zu den erfrischendsten theoretischen Werken, die in unserer Zeit erschienen sind», und sein Fachkollege Fritz Hoeber sah darin kaum weniger als «die langersehnte Architekturästhetik unserer Zeit», ja «eine wissenschaftliche Tat von eminenter theoretischer und praktischer Fruchtbarkeit».

Diese aus vielen ähnlich lautenden Kritiken ausgewählten Einschätzungen wurden potenti-

worden.»¹⁷ Und im selben Jahr, in dem das Interview mit Ungers abgedruckt wurde, merkte der Kunst- und Architekturhistoriker Werner Oechslin an, es könne durchaus ratsam sein, «den heute kaum mehr bekannten, geschweige denn gelesenen H. Sörgel» zur Kenntnis zu nehmen.¹⁸ Eine loderende Flamme allerdings sollten auch diese Aufrufe nicht entfachen, so dass eine tiefgreifende Aufarbeitung von Sörgels Beitrag zur Architekturtheorie lange Zeit Desiderat geblieben ist.

ellen Käufern der überarbeiteten dritten Auflage der *Architektur-Ästhetik* auf einer Banderole präsentiert, mit welcher die broschiierten Exemplare versehen waren (Abb. 1.07). Mehr noch als über die Verkaufs- und Werbestrategie eines Verlags aber geben die Urteile aus heutiger Sicht Auskunft über das hohe Ansehen, das dieses Buch und mit ihm sein Verfasser im zeitgenössischen Diskurs genoss. Schon der Tenor der zitierten Rezensionen zu den verschiedenen Auflagen des Buchs macht deutlich, dass Sörgel mit seiner kritischen Revision älterer Theoriesysteme und seinem Bestreben, auf deren Grundlage einen eigenen Standpunkt herauszubilden, sowohl für Architekturtheoretiker als auch (dank des sogenannten angewandten Teils seines Buchs) für Protagonisten des Bauens unterschiedlicher Couleur eine Referenz aufgeboten hatte, die es zu erweisen galt.

Das erste Beispiel: Ulrich Müller hat in seiner Habilitation gezeigt, dass der Gründungsdirektor des Weimarer Bauhauses, Walter Gropius, im Zuge der Vorbereitungen zu seiner Vorlesung «Raumkunde» 1921 das gerade in seiner dritten Auflage erschienene Buch konsultiert hatte¹ – womit die *Architektur-Ästhetik* in einer für die internationale Architekturentwicklung des 20. Jahrhunderts kaum hoch genug einzuordnenden Schule Einfluss auf die Lehre nahm, der Sörgel selbst indes durchaus ambivalent gegenüberstand. Das Manuskript zur fraglichen Vorlesung belegt,