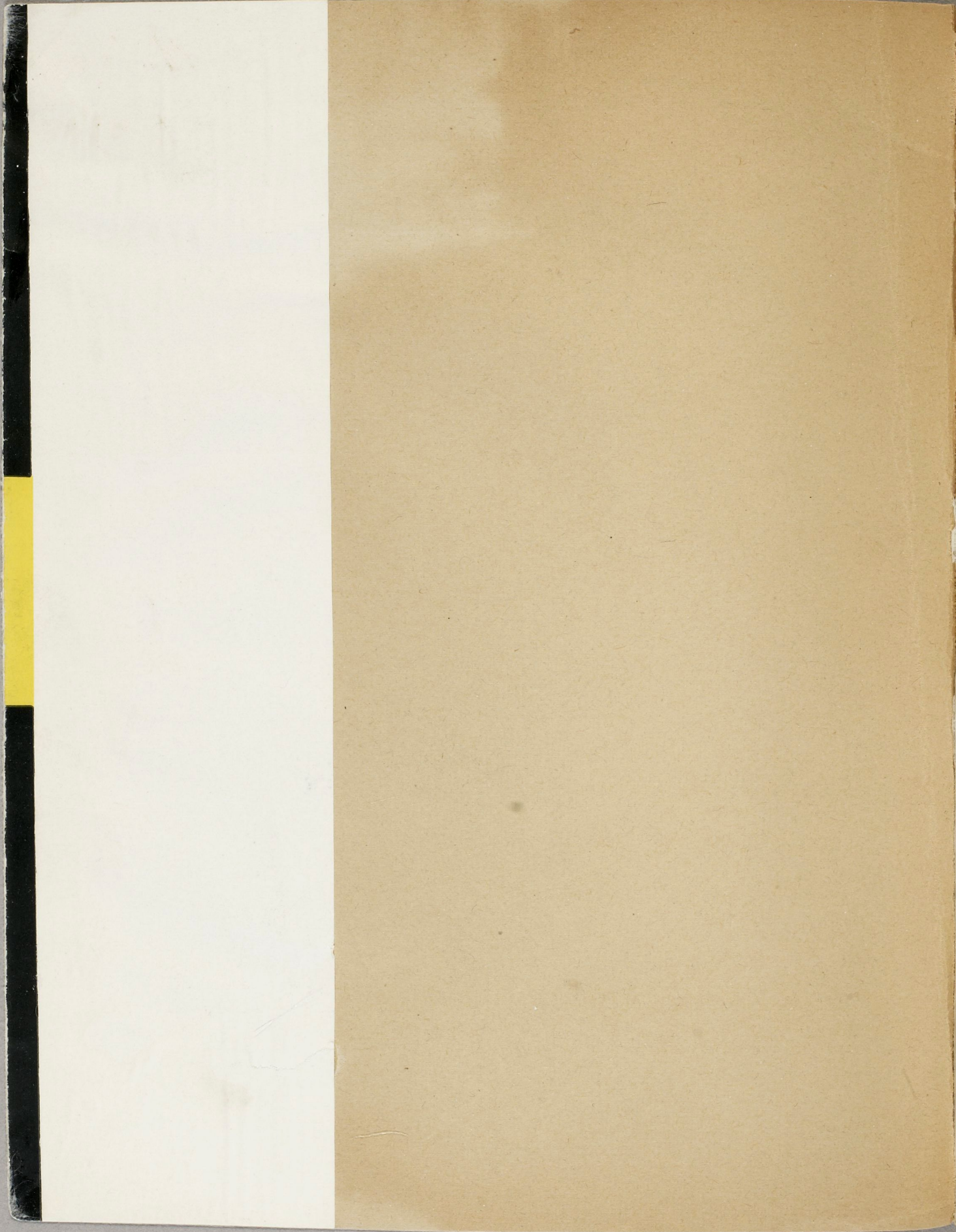
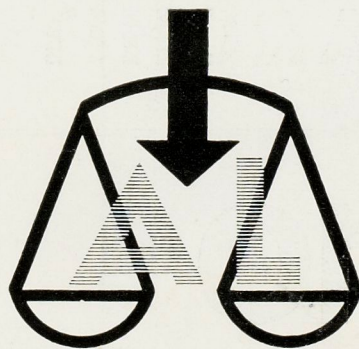


10

BAUHAUSBÜCHER
J. J. P. OUD
HOLLÄNDISCHE
ARCHITEKTUR



À Emile Malespine
Très amicalement
de
Drud



BAUHAUSBÜCHER

SCHRIFTLEITUNG:

WALTER GROPIUS

L. MOHOLY-NAGY

J. J. P. OUD

**HOLLÄNDISCHE
ARCHITEKTUR**

10

RLPF
730
Non communicable

J. J. P. OUD
HOLLÄNDISCHE
ARCHITEKTUR

ALBERT LANGEN VERLAG / MÜNCHEN

ZWEITE AUFLAGE

RLPF
730



COPYRIGHT 1926 BY ALBERT LANGEN VERLAG
MÜNCHEN

ALLE RECHTE, AUCH DAS DER REPRODUKTION
VORBEHALTEN

DRUCK HESSE & BECKER ● LEIPZIG
KLISCHEES SICKERT & REICHE ● DESSAU
TYPOGRAFIE, UMSCHLAG UND EINBAND:
L. MOHOLY-NAGY ● BERLIN

ZUR NEUAUFLAGE

Da ich Wert lege auf die Form der nachfolgenden Aufsätze, ist deren Originaltext beibehalten und auf Änderungen (auch der Abbildungen) verzichtet.

Wo eine Ergänzung unumgänglich war (wie bei: „Die Entwicklung der modernen Baukunst in Holland: Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft“), habe ich diese lieber selbständig mit den neuen Abbildungen als „Nachwort“ angebracht. Beim ersten Aufsatz blieb eine Vorbemerkung zur Verdeutlichung.

Die Neuauflage ist weiter um zwei kleinere Aufsätze vermehrt: „JA UND NEIN: BEKENNTNISSE EINES ARCHITEKTEN, 1925“ und „WOHIN FÜHRT DAS NEUE BAUEN: KUNST UND STANDARD, 1927“. Sie wollen bloß des näheren betonen, daß es sich bei der werdenden Baukunst um eine gesunde Gesinnung, nicht um ein erstarrendes Dogma handelt.

Der nicht sofort auffallende Zusammenhang der Aufsätze (er ist mehr innerlicher als äußerlicher Art) nötigt mich zu der Bemerkung, daß das Wort im allgemeinen weniger an und für sich als wohl in Verbindung zum Ganzen genommen werden muß. In diesem Geiste sind auch gewisse Paradoxa zu verstehen.

Ich habe es gewagt, einige Bauten von holländischen Architekten in Stuttgart bei der Abhandlung über die holländische Baukunst abdrucken zu lassen. Dieses schien mir erlaubt, weil die letztere — wie aus dem „Geständnis“ hervorgeht — über ihren Titel hinaus zu zielen beabsichtigt.

Einige Hinweise zu den Abbildungen wurden verdeutlicht.

1929

INHALT

ZUR NEUAUFLAGE	5
GESTÄNDNIS	7
ÜBER DIE ZUKÜNFTIGE BAUKUNST UND IHRE ARCHITEKTONISCHEN MÖGLICHKEITEN (Ein Programm)	8
DIE ENTWICKLUNG DER MODERNEN BAUKUNST IN HOLLAND: VERGANGENHEIT, GEGENWART, ZUKUNFT (Ein Vortrag)	22
DER EINFLUSS VON FRANK LLOYD WRIGHT AUF DIE ARCHITEKTUR EUROPAS (Ein Essay)	92
JA UND NEIN: BEKENNTNISSE EINES ARCHI- TEKTEN (Kritische Seitenhiebe)	99
WOHIN FÜHRT DAS NEUE BAUEN: KUNST UND STANDARD (Eine Antwort)	103
VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN	106

GESTÄNDNIS

MAN ERWARTE VON MIR NICHT EIN UNBEWEGTES BILD GESCHICHTLICH ABGEKLÄRTER TATSACHEN.

ICH BIN KEIN KUNSTHISTORIKER, SONDERN BAUMEISTER: MIR GILT DIE ZUKUNFT MEHR ALS DIE VERGANGENHEIT, UND AUFZUSPÜREN, WAS KOMMEN SOLL, LIEGT MIR NÄHER, ALS NACHZUFORSCHEN, WAS GESCHEHEN IST.

VORAUSSIEHEN ABER FINDET HALT IM RÜCKBLICKEN: GESCHEHENES BELEHRT FÜR KOMMENDES. DIESEN ÜBERLEGUNGEN ENTSTAMMEN DIE AUSEINANDERSETZUNGEN ÜBER DIE NIEDERLÄNDISCHE ARCHITEKTUR.

ICH HABE ES DAMIT, WIE EIN FREUND MIR SAGTE, SEHR „SCHLAU“ GEMACHT: EIGENE GEDANKEN GEBRACHT UNTER DER MASKE EINES ABROLLENDEN FILMS HOLLÄNDISCHER BAUKUNSTEVOLUTION! ES MAG SEIN, DASS ER RECHT HAT: AUS DER EIGENEN HAUT KANN NIEMAND HERAUS!

MIR ABER ERSCHEINT DIE DARGESTELLTE LINIE DER ENTWICKLUNG GERADE; SOLLTE SIE SICH ANDEREN KRUMM ZEIGEN, SO BESTEHE ICH AUF MEINEM RECHTE, SIE FÜR GERADE ZU HALTEN. DIE LINIE NÄMLICH IST MIR HAUPTSACHE, DAS VORGEFÜHRTE MATERIAL NEBENSACHE.

WILL MAN DIESE EINSTELLUNG PERSÖNLICH NENNEN, SO TUE MAN DAS. DIE ZIELSTELLUNG BLEIBT DENNOCH: ALLGEMEINHEIT BIS ZUR LETZTEN KONSEQUENZ! ALLGEMEINHEIT AUCH INSOWEIT ALS VERSUCHT WURDE, ÜBER DIE NIEDERLÄNDISCHE ARCHITEKTUR HINAUS, DER ALLGEMEINEN BAUKÜNSTLERISCHEN IDEE UNSERER ZEIT NÄHER ZU KOMMEN.

REDEN VERPFLICHTET ZU HANDELN; DAS WORT ZWINGT ZUR TAT!

DIE MORALISCHE SCHULD MEINES THEORETISIERENS HABE ICH EINGELÖST DURCH ABBILDUNG EIGENER ARBEITEN; FÜR DIESE UNBESCHIEDENHEIT BITTE ICH UM ENTSCHULDIGUNG.

J. J. P. OUD

ÜBER DIE
ZUKÜNFTIGE BAUKUNST
UND IHRE
ARCHITEKTONISCHEN
MÖGLICHKEITEN

GESCHRIEBEN 1921. OBWOHL HEUTE (1929) DIE TATSACHEN BEREITS ANDERS (UND SCHON BESSER!) LIEGEN, KAM ES MIR UNERWÜNSCHT VOR, DEN TEXT UMSZUÄNDERN. DIESES AUS DEM GRUNDE, DEN ICH IN „ZUR NEUAUFLAGE“ ERWÄHNTE UND WEIL DIE AUFGEZEIGTEN TENDENZEN, UM DIE ES SICH SCHLIESSLICH NUR HANDELT, IM WESENTLICHEN KEINE KORREKTUR NÖTIG HABEN. NUR DIE BEDEUTUNG DER MALEREI SCHEINT MIR HEUTE NACH EINER BESTIMMTEN RICHTUNG HIN ZU WICHTIG BETONT WIE AUS DEN „BEKENNTNISSE“ HERVORGEHT.

Die Baukunst befindet sich in einer für ihre Entwicklung äußerst wichtigen Periode, deren Bedeutung jedoch nicht genügend nach der Richtung hin erkannt wird, in der sie liegt.

Nach der Überwindung des Akademismus hat eine Erneuerung sich Bahn gebrochen, eine Erneuerung, deren Endtendenzen nur in ihren ersten Spuren sichtbar sind.

Es ist ein unrichtiger Schluß — als Folge der veralteten Ruskinschen Auffassung, daß im Kampf die höchste ästhetische Offenbarung liegen soll — daß diese Erneuerung zu gleicher Zeit ein Höhepunkt und deswegen auch ein Ende sein soll.

Das Leben ist Kampf, die Kunst jedoch in ihrer höchsten Form ist Überwindung, d. h. Befriedigung. Was unsere Zeit an geistigem, sozialem und technischem Fortschritt zeigen kann, wurde in der Baukunst noch nie verwirklicht. Nicht nur ist die Baukunst der Gegenwart ihrer Zeit nicht voraus, sie ist sogar nicht auf der Höhe ihrer Zeit und wirkt bisweilen hemmend auf die notwendige Entwicklung des Lebens. Verkehr, Gesundheitspflege, zum Teil auch Wohnungsnot, um nur diese zu nennen, können das belegen. Es stellt sich die Baukunst nicht mehr als Ziel, die wünschenswerteste Art des Beherbergens in schöner Form zu verkörpern, sie opfert dagegen alles und alle einer von vornherein festgestellten Schönheitsanschauung, welche, aus anderen Umständen hervorgegangen, ein Hindernis für Lebensentfaltung geworden ist. Ursache und Wirkung sind verwechselt. So kommt es, daß im Bauwesen nicht jedes Produkt technischen Fortschritts schon sofort dankbare Nutzenanwendung findet, sondern erst vom Standpunkte der herrschenden Kunstauffassung geprüft wird und in der Regel, weil zu ihr im Gegensatz stehend, nur mühsam standhält gegen das pietätvolle Architektentum.

Spiegelglas, Eisenbeton, Eisen, maschinell hergestellte Bau- und Ziersteine, usw.
– dieses mehr, jenes minder – liefern dafür die Beweise.



Keine Kunst ist schwerer zu reformieren als die Baukunst, weil in keiner Kunst die Formgebung zwingender von der Materie bestimmt wird. So blieb auch in keiner Kunst, jahrhundertlang, mehr äußerliche Formtradition erhalten als in der Baukunst.

Die Vernichtung um des besseren Wiederaufbaues willen kennt sie nicht: sie entwickelt sich stets, rückentwickelt sich nie. Vernichtung äußerlicher Form – so notwendig wegen immerwährender Veränderung formbestimmender Umstände – kam bei ihr nicht vor. Renaissance baute auf Gotik, Gotik auf Romanisch, Romanisch auf Byzantinisch, usw., und was das eigentliche Wesen der Baukunst ausmacht, das gleichgewichtige Kräftespiel von Stütze und Last, von Zug und Druck, von Aktion und Reaktion, kam im Laufe der Zeiten niemals rein zur Darstellung, sondern stets umschleiert, von phantastischer Verkleidung umhüllt.



Es scheint ein Axiom, daß Baukunst nur dann vertieft und wertvoll sei, wenn sie Ergebnis ist von endloser Weiterbildung oder Abstrahierung traditioneller Formen, wenn alle früheren Versuche zur Beseelung der Materie komprimiert und raffiniert aus ihr hervorgehen.

Der wahre Wert der Tradition jedoch liegt nur in der Tatsache, daß Kunst Ausdruck von Innerlichkeit, von Lebensgefühl sei. Ein klarer Begriff von Tradition bedeutet deswegen in bezug auf frühere Kunst Aufstand, nicht Unterwerfung.

Das Lebensgefühl einer Zeit ist Richtlinie für ihre Kunst, nicht die Formtradition!



Nie war das Lebensgefühl innerlich bewegter als jetzt, nie schärfer im Kontrast seiner bis zum äußersten zugespitzten Gegensätze. Nie war das Chaos

größer. Natürliche Werte werden verdrängt, üben jedoch noch immer Anziehungskraft aus; geistige Werte entstehen, stoßen jedoch ab. Die unvermeidliche Lebensfolgerung vollzieht sich nichtsdestoweniger mit eiserner Notwendigkeit: Geist überwindet Natur.

Mechanik verdrängt tierische Kraft, Philosophie verdrängt Glauben. Die Stabilität des alten Lebensgefühls ist untergraben, der natürliche Zusammenhang seiner Organe gestört. Neue, geistige Lebenskomplexe formen sich, machen sich von den alten, natürlichen los und suchen gegenseitig Gleichgewicht. Das neue Lebensgefühl fängt an, sich auf vorläufig noch unausgeglichene Weise zu offenbaren. Ein neuer Lebensrhythmus ist im Werden, in dem sich eine neue ästhetische Energie und ein neues Formideal in großen Zügen abzeichnen.

Nur die Baukunst, welche die Aufgabe hat, Widerspiegelung der Kultur ihrer Zeit zu sein, bleibt geistig immun unter diesem Geschehen!

Im bewußt-ästhetischen Sinne — in der für so abgeänderte Umstände einzig denkbaren, d. h. revolutionären Weise — verwirklicht sich das neue Lebensgefühl zum ersten Male in der Malerei und in der Skulptur. Weil das Leben sich noch nicht ins Gleichgewicht setzte, überwand auch diese neue, sich auf Lebenswirklichkeit gründende Kunstauffassung noch nicht den Kampf (die Tragik). Der Kampf ist hier jedoch Mittel, nicht Zweck, Mittel zum Geistig-befreienden, zum Rein-ästhetischen.

Im Futurismus mit seinem Versuch zu malerkünstlerischen Versöhnung von Raum und Zeit, sowohl wie im Kubismus mit seinem Kampf zwischen Realität und Abstraktion, spiegelt sich das neue Lebensgefühl schon ohne sich noch in ein rhythmisches Gleichgewicht zu setzen. Kann der Futurismus sich zeigen als der Prototyp einer neuen, einer dynamischen, sich mittels der Vereinigung von Kinematographie und Staffeleibild ausdrückenden Malerkunst, so enthält der Kubismus Entwicklungsmöglichkeiten allgemeinerer Art, die ihn zum Übergangsstadium zu einer neuen, zu einer monumentalen Malerkunst stempeln können.

Hin und her geschleudert zwischen abstrakt-konstruktivem Formdrang und philosophisch-vertiefter Naturliebe, welch letztere das Leben, wie es ist, d. h.

Wesen und Erscheinung zugleich, unter allen seinen Formen liebt und verehrt, jedoch zu gleicher Zeit in der Relativität seiner äußerlichen Erscheinungsform verwirft, zeigt der Kubismus äußerlich noch das tragische Bild der Übergangszeit.

Anfangs noch auf überwiegend natürliche Weise, jedoch im Wesen revolutionär, dann durch Zergliederung natürlicher Form, vollzieht sich im Kubismus der Übergang vom Natürlichen zum Geistigen, d. h. von der Abbildung zum Gebilde, oder vom Beschränkten zum Räumlichen.

Seiner innerlichen Triebkraft folgend, verdrängt seine geistige Tendenz mehr und mehr die Zufälligkeit des natürlichen Vorbildes; was nebensächlich ist fahren lassend, straffwerdend in der Form und flächigwerdend in der Farbe, drängt sich die Konsequenz einer reinen Malerkunst auf, welche durch nur malerkünstlerische Mittel, durch gleichgewichtiges Verhältnis in Stand und Maß der Farbe zur Raumgestaltung kommt und in dieser Form ihre Existenzberechtigung als Staffeleibild verlierend, sich von der größten Bedeutung für die Entwicklung des Farbelementes in der zukünftigen Baukunst zeigen kann.



Die Baukunst selbst, die kulturell bedeutendste aller Künste, geht vorläufig innerlich unberührt an diesem Gärungsprozeß vorbei. Geistig noch unberührt von dem revolutionären Sentiment, woraus der Kubismus entsprang, darüber jedoch gar nicht hinaus, verfällt sie äußerlich von einem Exzeß in den anderen, ohne ihre natürliche Neigung zum Nebensächlichen, zur Verzierung zugunsten einer mehr geistigen Auffassung überwinden zu können, in der sich das Wesentliche der Baukunst, das gespannte Gleichgewicht der Kräfte, direkt gestaltet.

Was sie indessen aus eigener geistiger Kraft nicht vermag, wird durch die Macht der Umstände wie von selbst geboren.

Die Baukunst ist nicht, wie die freien Künste, ausschließlich Resultat eines geistigen Prozesses, sondern außerdem von materiellen Faktoren: von Bestimmung, Material und Konstruktion. Ihr Ziel ist ein doppeltes: nützlich und schön zugleich. Sowie die geistigen Faktoren im Laufe der Zeit sich ändern, so ändern sich auch die materiellen Faktoren fortwährend und letztere können nur vorüber-

gehend in ihrer Entwicklung gehemmt werden. Dieses gilt für Objekte der Baukunst ebenso wie für Objekte der Industrie. Je nachdem aber die ästhetischen Möglichkeiten eines Objektes kleiner und sein Nutzwert größer wird, verringert sich der Widerstand den seine reine Formbestimmung seitens der herrschenden Kunstauffassung erleidet.

So ist es möglich, daß Gegenstände, welche hauptsächlich praktische Bestimmung haben und welche nur in geringem Grade auch ästhetischen Wert besitzen können, der künstlerischen Aufmerksamkeit entrinnen und möglichst zweckentsprechend, rein technisch, geformt werden. Es zeigt sich dann, daß der Schönheitsdrang im Menschen so groß ist, daß diese Gegenstände wie von selbst über das rein Technische hinaus zur elementar-ästhetischen Form kommen.

Derartige Gegenstände, wie z. B. Automobile, Dampfschiffe, Jachten, Herrenkleidung, Sportkleidung, elektrische und sanitäre Artikel, Eßgerät, usw. haben dann als reiner Ausdruck ihrer Zeit die Elemente der neuen ästhetischen Formgebung in erster Instanz in sich und können als Anknüpfungspunkte zur äußerlichen Erscheinungsform der neuen Kunst betrachtet werden. Durch ihren Mangel an Verzierung, ihre straffe Form und flächige Farbe, durch die verhältnismäßige Vollkommenheit ihres Materials und ihre reinen Verhältnisse — zu einem bedeutenden Teil als Folge der neuen (maschinellen) Produktionsweise — wirken sie indirekt befruchtend auf die Baukunst in ihrer jetzigen Form, und lassen in ihr einen — auch von mehr direkten Ursachen veranlaßten — Drang nach Abstraktion entstehen, der sich vorläufig als Vergeistigung herkömmlichen Formwesens, nicht als Manifestation neuen Lebensgefühls offenbart.

Daß dieser Drang nach Abstraktion noch negativ ist, d. h. Folge mehr von Lebenszerfließung als von Lebensentfaltung, zeigt sich, abgesehen von der Unbestimmtheit der Form, vor allem in dem Fehlen an ästhetischer Energie, an geistiger Gespanntheit.



Die Baukunst der Gegenwart — selbst in ihrer am höchsten entwickelten Form — kennt nicht die Gespanntheit, wie sie sich ästhetisch verwirklicht in dem großen Rhythmus, in dem gleichgewichtigen Komplex von gegenseitig sich aufeinander beziehenden und einander beeinflussenden Teilen, wovon der eine die ästhetische Absicht des anderen unterstützt, wo weder etwas hinzugefügt noch etwas ab-

genommen werden kann, wobei jeder Teil in Stand und Maß so sehr im Verhältnis steht zu den anderen Teilen, für sich selbst und als Ganzes, daß jede — auch die kleinste — Veränderung eine völlige Störung des Gleichgewichts zur Folge hat.

Was die heutige Baukunst mit eigenen Mitteln an einem derartigen Gleichgewicht schuldig bleibt, verbessert sie durch Anbringung von Ornament.

Durch die Anwendung von Ornament läßt sich jeder Mangel an reinem architektonisch-kompositorischem Gleichgewicht, läßt sich jeder architektonisch mißglückte Versuch zur baukünstlerischen Gestaltung mittels nur architektonischer Mittel, wie Fenster, Türen, Schornsteine, Balkone, Erker, Farbe, usw. äußerlich wiederherstellen. Ornament ist das Universal-Heilmittel für baukünstlerische Impotenz!

Eine ornamentlose Baukunst erfordert die größtmögliche Reinheit der baukünstlerischen Komposition.

●

Das Vorhandensein einer Tendenz zu einer ornamentlosen Baukunst, sowie sie aus den genannten Faktoren indirekt, aus näher zu nennenden Faktoren direkt abzuleiten ist, ist bereits wiederholt gezeigt worden, doch auch wiederholt verworfen, da die Auffassung herrscht, daß sich in höchster Instanz die Begriffe Schönheit und Verzierung gegenseitig decken und weil an ein nicht ausrottbares menschliches Bedürfnis nach Verzierung geglaubt wird. Ein Bedürfnis, das — sollte es vorhanden sein — nicht notwendig Befriedigung durch die Kunst erfordert. Alle Verzierung in der Kunst ist nebensächlich: äußerlicher Ausgleich für ein innerliches Defizit: Anhängsel, kein Organ; in der Baukunst nur so lange notwendig als Gestaltung mit eigenen Mitteln in ästhetischer Hinsicht versagt.

In bezug auf den gänzlichen baukünstlerischen Organismus bedeutet Verzierung: äußerliche Harmonie, nicht innerliche Energie: immer nur Zusammenhang — oberflächlich wie in der Renaissance oder innig wie in der Gotik — aber nie Kontrast, nie Gespanntheit.

Die Entwicklungsgeschichte der Baukunst lehrt, daß die Art ihres Entstehens in erster Instanz zugleich die Keime ihres Verderbens enthält. Erst nachdem die erste Hütte gebaut war, verzierte man sie und legte damit die Grundlage für die alle Jahrhunderte hindurch zu erfolgende Ungleichzeitigkeit, folglich Zwitterhaftigkeit der Gestaltung von Nutzen und Schönheit, wodurch die verwirrende Kongruenz Schönheit=Verzierung geschaffen wurde, welche bis auf unsere Zeit ein Hindernis für das Entstehen einer reinen Baukunst bildete.

Unter dem Drang der Umstände und durch Erweiterung ästhetischer Einsicht scheint erst jetzt eine aus und durch sich selbst gestaltende Baukunst möglich, eine Baukunst, bei der nicht die anderen Künste angewendet, also untergeordnet sind, sondern mit der sie organisch zusammenwirken werden, eine Baukunst, welche schon von vornherein in ihren konstruktiven Funktionen die Schönheit erlebt, d. h. welche durch die Gespanntheit ihrer Verhältnisse die Konstruktion selbst über ihre materielle Notwendigkeit hinaus, zur ästhetischen Form erhebt.

Eine derartige Baukunst verträgt keine Verzierung, weil sie ein in sich kompletter, raumgestaltender Organismus ist, bei dem alle Verzierung Individualisierung und mithin Einschränkung des Universellen, d. h. des Räumlichen, sein würde.

●

Der Verlauf einer Baukunstentwicklung läßt sich wegen ihrer Kompliziertheit nicht aus einigen Faktoren erklären. Ein ganzer Komplex mehr oder minder menschlichbewußter Kräfte arbeitet daran mit, in dem nur dann und wann einzelne, mehr vor Augen liegende, sich deutlicher abzeichnen und gezeigt werden können. Was die sich mehr direkt auf die Baukunst selbst beziehenden Faktoren betrifft, so sind es besonders die veränderte Produktionsweise und die neuen Materialien, welche die Revolution in ihrer Formgebung vorbereiten helfen.

●

Der Ersatz von Handwerk durch Maschinenwerk, eine soziale und ökonomische Notwendigkeit, beginnt auch im Baugewerbe immer größeren Umfang anzunehmen. Anfangs von den Ästheten hartnäckig ferngehalten, breitet sich die Anwendung maschineller Produkte trotz allem Widerstand mehr und mehr aus, von untergeordneten Hilfsmaterialien bis zu äußerlich wichtigen Bauteilen, und bringt ihren Einfluß auf die Formgebung zur Geltung.

Vorläufig äußert sich dieses nur noch in den Details; jedoch gerade die Details — worunter in diesem Zusammenhang nur zu verstehen sind: die ornamentalen und figuralen Details, die Verzierung — sind die Quintessenz der herrschenden Baukunstauffassung. In der klassizistischen Stil-Architektur noch verhältnismäßig objektiv, wachsen sie, nachdem die Baukunst den Akademismus überwunden hat, unter dem Einfluß wieder auflebender mittelalterlicher Tendenzen^{•)}, zu immer größerer Ungebundenheit aus.

Was der Strich ist für den Geigenspieler, ist das Detail für den Baukünstler der Gegenwart: Ausdrucksmittel par excellence innerer Bewegtheit. Je subjektiver der Künstler, je expressiver das Detail. Seine größten Möglichkeiten liegen demzufolge im Handwerk. Die Blütezeit des Handwerks, das Mittelalter, war deswegen auch die Blütezeit des Details. Verfall des Handwerks bedeutet demgemäß auch Verfall des Details.

Im Gegensatz zum handwerklichen, d. h. dem auf handwerklichem Wege hergestellten Detail, welches — verhältnismäßig unbestimmt in der Form und der Farbe — endlose Variationen über ein Hauptmotiv erlaubt, ist es das Kennzeichnende des maschinellen Details, daß es, verhältnismäßig bestimmt in der Form und der Farbe, vollkommen gleichförmig ist mit gleichartigen — gleichzeitig gefertigten — Details.

Ihm fehlen dadurch in sich selbst die ausgedehnten Ausdrucksmöglichkeiten, welche das handwerkliche Detail in sich selbst besitzt, so daß die Notwendigkeit entsteht, den individuellen Akzent der Baukunst in der Hauptsache von dem Detail selbst fortzuverlegen auf seinen Stand und sein Maß in der Gesamtheit, d. h. auf seine Stellung in bezug auf die übrigen Bauteile. Weniger in Unterteilen als in den gegenseitigen Verhältnissen des Gefüges dieser Unterteile, d. h. im architektonischen Organismus selbst, wird sich das Persönliche in der Architektur der Zukunft gestalten.

Die Bedeutung der Unterteile als Verzierung fällt damit weg, und wird zurückgeführt auf Verhältniswert, d. h. auf Form und Farbe im Gesamtbild.

●

^{•)} Dieses gilt hauptsächlich für Holland. In anderen Ländern sind die Tendenzen anderer Art; die Resultate sind jedoch ähnlich.

Neben der veränderten Produktionsweise werden sich vor allem Eisen, Spiegelglas und Eisenbeton von revolutionärem Einfluß auf die bestehende baukünstlerische Formgebung zeigen. Für keine dieser Materialien ist eine Formgebung aus der herkömmlichen Formgebung abzuleiten. Auch hier war im Gegenteil die herkömmliche Formgebung ein Hindernis für die völlige Entfaltung ihrer Möglichkeiten. Nachdem anfangs vom Eisen große Erwartungen für eine neue Baukunst gehegt worden waren, gerät es infolge seiner verkehrten Anwendung in ästhetischer Hinsicht bald in den Hintergrund.

Aus seiner so sichtbaren Stofflichkeit — im Gegensatz z. B. zum Spiegelglas, das nur tastbar stofflich ist — hatte man seine Bestimmung zur Massen- und Flächengestaltung abgeleitet, ohne zu bedenken, daß das Charakteristische einer Eisenkonstruktion eben in der Möglichkeit liegt, mit einem Minimum von Material einem Maximum von Kraft Widerstand zu bieten, wie dieses im Fachwerk zum höchsten Ausdruck kommt. In seiner geeignetsten Verwendungsform ist die Erscheinungscharakteristik des Eisens dann auch durchsichtig, mehr offen als geschlossen. Sein baukünstlerischer Wert liegt demzufolge in der Gestaltung von Leere, nicht von Fülle, d. h. im Schaffen von Kontrast zur Geschlossenheit der Mauerfläche und nicht im zusammenhängenden Ausbreiten der letzteren.

Deutlicher ins Auge fallend gilt dieses für das Spiegelglas. Durch seine Verwendung fiel die logische Notwendigkeit weg zur Einteilung von Fenster- und Türöffnungen in verhältnismäßig kleine Teile mittels des bekannten Netzwerkes hölzerner Sprossen, welches optisch die Geschlossenheit der Mauerfläche gleichsam über die Öffnung hinaus fortsetzt.

Eine Spiegelscheibe, rein verwendet, wirkt in der Architektur als Öffnung an sich. Da wo ihre Abmessungen derartig sein müssen, daß Untereinteilung notwendig ist, werden die Teile so groß, daß nur eiserne Sprossen genügende Stabilität verbürgen; ihr offener Charakter geht also auch dann nicht verloren.

Die baukünstlerische Lösung einer derartigen Scheibe befriedigt konstruktiv und ästhetisch nur dann, wenn sie in der Tat als Öffnung gestaltet ist, d. h. wenn sie beim Betrachter den Eindruck hervorruft, mittels einer statisch gehörig unterstützten, zweckdienlichen Entlastungskonstruktion organisch in die baukünstlerische Gesamtheit aufgenommen zu sein.

Reine Verwendung von Eisen und Spiegelglas auf diesen Grundlagen wird das offene Element in der Architektur derartig verstärken können, daß die zukünftige Baukunst auf vollkommen rationelle Weise ihre äußerliche Schwere in hohem Maße wird überwinden können.



Übereinstimmende Perspektiven eröffnet die reine Verwendung von Eisenbeton.

Seine ästhetischen Möglichkeiten sind — verglichen mit den Beschränkungen, welche der Backstein der architektonischen Formgebung auferlegt — so groß, daß seine ausgedehntere Verwendung auf die Dauer erlösend für die Gestaltungsfreiheit der Baukunst werden kann.

Die notwendige Unterordnung unter bestimmte Maßverhältnisse, die Abhängigkeit von durch diese Maßverhältnisse ebenso sehr bestimmten Bogenformen legen die Formgebung bei Verwendung von Backstein in hohem Maße in Fesseln.

Obendrein ist die Untauglichkeit des Materials zum Aufnehmen von Zugspannungen — abgesehen von konstruktiven Abweichungen, wie das Aufhängen von Steinen an Eisendraht, usw. — ein Hindernis zum Konstruieren von einigermaßen bedeutenden horizontalen Überspannungen und Auskragungen. Die Kombination der hierfür alsdann erforderlichen Hilfsmaterialien: Holz, Eisen, Eisenbeton, usw. mit Backstein ist für derartige Fälle zu heterogen, um im allgemeinen zu befriedigenden Lösungen führen zu können. Geht man nicht zum Verputzen über, dann ist in Backstein weder eine straffe saubere Linie, noch eine reine homogene Fläche herzustellen; die kleinen Teile und die große Anzahl Fugen verhindern dieses.

Dagegen ist in Eisenbeton eine homogene Zusammenfassung von tragenden und getragenen Teilen sowohl als auch horizontale Ausbreitung von bedeutenden Abmessungen und reine Flächen- und Massenbegrenzung möglich. Überdies aber kann, in Abweichung vom alten Stützen- und Lastsystem, bei dem von unten nach oben nur zurück (d. h. nach hinten) gebaut werden kann, auch von unten nach oben heraus (d. h. nach vorn) gebaut werden. Mit letzterem ist die Möglichkeit geschaffen zu einer neuen baukünstlerischen Plastik, welche in Zusammenwirkung mit den Gestaltungsmöglichkeiten von Eisen und Spiegel-

glas — auf einer konstruktiven Basis — die Entstehung einer Baukunst von optisch-immaterieller, fast schwebender Erscheinungscharakteristik veranlassen kann.

●

Als letzter wichtiger Faktor direkter Art für die Erneuerung der Architektur ist zum Schluß noch die Farbe zu nennen.

Das Farbelement ist in der heutigen Baukunst in der Regel einer jämmerlichen Gleichgültigkeit ausgeliefert.

Einerseits läßt sich dieses erklären aus der einseitigen Konzentration des malerkünstlerischen Interesses auf den Einzelfall, auf das freie oder angewandte Bild und die Dekoration, andererseits aber liegen in den heute gebräuchlichen baukünstlerischen Materialien selbst so zahlreiche Hindernisse für die Entwicklung der Farbe, daß ohne Veränderung des Materials keine Besserung zu erwarten ist. Besonders das Material für die Zusammensetzung der Mauern ist in dieser Hinsicht von Bedeutung.

An nahezu jedem gegenwärtigen Bauwerk überwiegt das Mauermaterial durch Masse und demnach auch durch Farbe. Für den malerkünstlerischen Akzent eines Bauwerks ist darum — bei gleichgewichtiger Farbgestaltung — die Wahl des Mauermaterials schon sofort entscheidend. Fällt der malerkünstlerische Akzent des Mauermaterials auf das Pikturale, d. h. auf Nuancierung, auf Stimmung, dann ist damit die Farbgestaltung des ganzen Bauwerks auf Nuancierung, also auf Stimmung, angewiesen.

In unserem Lande (in Holland) mit seinem vorherrschenden Backsteinbau ist das letztere fast immer der Fall. Der malerkünstlerische Wert des Backsteines liegt — gleich wie der von den meisten nach handwerklicher Technik produzierten Materialien — nicht in seiner Farbe als solche, welche als Gesamtheit braungrau zu nennen ist, sondern in der Tönung seiner Farbe, in der Nuance. Reine, leuchtende Farbe bleibt einem derartigen Hintergrunde gegenüber ohne Wirkung. Sie fällt heraus, oder wird durch die überwiegende Graueit unterdrückt.

Überdies aber ist der Farbwert des Backsteines im Gegensatz zu jenem von Farbe z. B. von natürlicher Art, d. h. sein Wert als solcher erhöht sich unter

dem Einfluß der Witterung. Da der Farbwert der Farbe konstant ist — jedenfalls sein soll — ist die Farbharmonie zwischen Backstein und Farbe der Veränderlichkeit unterworfen, so daß eine anfängliche Harmonie bereits nach einigen Wochen in Disharmonie verwandelt sein kann. Eine Disharmonie, welche bei Verwendung heller Farbe schärfer in die Augen springt, als bei einer mehr neutralen Farbe, ein Umstand, dem wahrscheinlich die besonders auf dem Land so lange gebräuchliche Vorliebe für Steingrau und Dunkelgrün zuzuschreiben ist.

Neben den früher genannten Gründen ist auch hierin ein bleibendes Hindernis für die Entwicklung der Farbe bei Verwendung von Backstein zu suchen.

Verblend- und Glasurstein, sowie auch verputztes Mauerwerk, befinden sich in dieser Hinsicht bereits in günstigeren Umständen.

Besonders aber die in immer kürzeren Zwischenpausen auftauchenden Erfindungen zur glatten und hellfarbigen Bearbeitung von Putz- und Betonoberflächen eröffnen so bedeutende Aussichten für die Entwicklung der Farbe in der Baukunst, daß sie in Zusammenarbeit mit den dargelegten neuen Formmöglichkeiten den Gesamtaspekt der Architektur vollständig verändern können.

●

Zusammenfassend läßt sich folgern, daß eine sich rationell auf die heutigen Lebensumstände gründende Baukunst in jeder Hinsicht einen Gegensatz zu der bisherigen Baukunst bilden wird. Ohne in dürrer Rationalismus zu verfallen, wird sie vor allem sachlich sein, in dieser Sachlichkeit jedoch schon sofort das Höhere erleben. Im schärfst möglichen Gegensatz zu den untechnischen, form- und farblosen Erzeugnissen augenblicklicher Eingebung, so wie wir sie kennen, wird sie die ihr gestellten Aufgaben in vollkommener Hingabe an das Ziel auf eine beinahe unpersönliche, technisch gestaltende Weise zu Organismen von klarer Form und von reinem Verhältnis bilden. An Stelle des Natürlich-Anziehenden des unkultivierten Materials, der Gebrochenheit des Glases, der Bewegtheit der Oberfläche, des Trübens der Farbe, des Schmelzes der Glasur, des Verwitterns der Mauer, usw. wird sie den Reiz entfalten des kultivierten Materials, der Klarheit des Glases, des Blinkenden und Rundenden der Oberfläche, des Glänzenden und Leuchtenden der Farbe, des Glitzernden des Stahls, usw.

So weist die Tendenz der architektonischen Entwicklung auf eine Baukunst, welche im Wesen mehr als früher an das Stoffliche gebunden, in der Erscheinung darüber mehr hinaus sein wird; welche sich, frei von aller impressionistischen Stimmungsgestaltung, in der Fülle des Lichtes entwickelt zu einer Reinheit des Verhältnisses, einer Blankheit der Farbe und einer organischen Klarheit der Form, welche durch das Fehlen jedes Nebensächlichen die klassische Reinheit wird übertreffen können.

1921

DIE ENTWICKLUNG
DER MODERNEN
BAUKUNST IN HOLLAND

VERGANGENHEIT GEGENWART ZUKUNFT

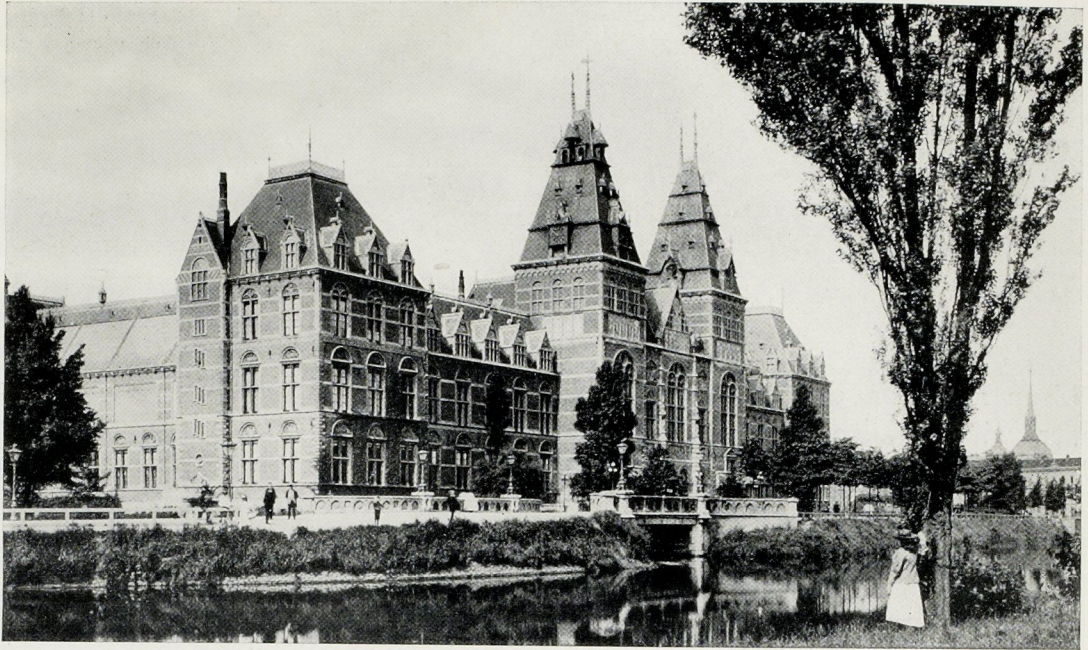
Wenn man von der modernen Baukunst Hollands sprechen will, so ist auch hier, wie bei allen andern Erscheinungen die in immerwährender Entwicklung begriffen sind, schwer festzustellen, von wo man ausgehen muß und wo man aufhören soll. Es läßt sich kein Ausgangspunkt der — sagen wir — Modernität und damit auch kein Ausgangspunkt des Vortrages bestimmen.

Es ist darum nur als Abschnitt zu zeigen, was sich in unserer Zeit aus dem Geschehen der Vergangenheit entwickelt hat; dann ist zu versuchen, daraus Schlußfolgerungen abzuleiten für die Richtlinien, welche in der Zukunft zu befolgen und weiterzuführen sind.

Es wird in der Gegenwart viel von Modernität gesprochen: zuviel, sagt man. Ich kann dem nicht völlig zustimmen. Das „Moderne“, das Zeitgemäße, auch zeitlich Bedingte, wird in Zeiten künstlerischen Aufschwunges immer die Künstler heftig bewegt und stark beschäftigt haben. Ich glaube nicht an eine Automatenhaftigkeit, durch welche — wie von selbst — ein Stil geboren werden kann. „Stil“ setzt immer eine geistige Ordnung, d. h. ein geistiges Wollen voraus, wenn auch dessen Absichtlichkeit nicht immer so deutlich zutage tritt, wie zu Anfang der Renaissance.

Trotzdem kann man zugeben, daß nichts relativer und flüchtiger ist, als das „Moderne“, dessen äußere Erscheinung, gemäß seiner im Wesen liegenden Veränderlichkeit, immer wieder eine andere ist und sein muß.

Es läßt sich das „Moderne“ definieren als das „Wechselnde“ im Sinne des „Werdenden“, d. h. des „Sich-Entwickelnden“. Demnach braucht das „Moderne“ nicht immer zu gleicher Zeit auch das „Neue“ zu sein. Das „Moderne“ ist das Individuell-Werdende, das „Neue“ ist das Kollektiv-Werdende, ein Unter-



**Abb. 1 P. J. H. CUIJPERS,
Reichsmuseum in Amsterdam, 1876**



**Abb. 2 P. J. H. CUIJPERS,
Hauptbahnhof in Amsterdam, 1880**

schied von fundamentaler Bedeutung für die Entwicklung der Kunst, auf dessen Wichtigkeit ich im Laufe des Vortrages zurückkomme.

Definieren wir das „Moderne“ und das „Neue“ als das Individuell-Werdende und das Kollektiv-Werdende, so ergibt sich daraus gleich die anfangs erwähnte Tatsache, daß von einem Beginn des „Modernen“ oder des „Neuen“ nie die Rede sein kann. Ursache und Wirkung hängen untrennbar zusammen und folgen immerwährend aufeinander im Laufe des Geschehens: es gibt keinen Anfang und kein Ende: es gibt nur Bewegung.

Versuchen wir trotzdem einen Ausgangspunkt in dieser ewigen Bewegung zu bestimmen, so wird dieser nur aufzuspüren sein in Epochen, in welchen die Entwicklung mehr sprunghaft als kontinuierlich vor sich gegangen ist; in welchen also die Übergangsstufen des Werdens sich deutlicher abgezeichnet haben.

Auch mit dieser Beschränkung können eigentlich noch gar keine Grenzen festgestellt werden: im Interesse einer klaren Darstellung jedoch, dann aber auch wegen der hervorragenden Persönlichkeit des Künstlers, kann man sagen, daß mit dem Auftreten von Cuijpers die Veränderung, die Anlaß zu der modernen Baukunst Hollands gab, angefangen hat.

Die periodische Abwechslung romantischer und klassizistischer Stil-Nachahmung, von welcher die Architektur Hollands nach dem Empire beherrscht gewesen ist, wurde nämlich zum ersten Male von Cuijpers in ihrer ästhetischen Selbstbefriedigung kräftig gestört. Der Objektivität geschickt angewandter, doch gefühlsmangelnder Formtradition, wie sie das Wesen der sog. Stil-Architektur ist, stellte er wieder eine Subjektivität elementar-künstlerischen Empfindens gegenüber: eine Subjektivität — es muß leider gleich hinzugefügt werden — deren ungehemmter Wuchs der holländischen Baukunst von morgen ebenso sehr schaden kann, wie ihr Keim die Architektur von heute gefördert hat.

Cuijpers, der das vitale Element wieder in die Baukunst brachte, kam persönlich über eine subjektive Interpretierung der Stil-Architektur noch nicht hinaus. Dann und wann auch klassizistische Formen verarbeitend, beschränkte er sich, besonders in seiner ausgedehnten Praxis des Kirchenbaues, als richtiger Schüler Viollet le Ducs, hauptsächlich auf die Verwendung gotischen Formenmaterials. Neben dieser Vorliebe für die gotische Formensprache legte er auch Nachdruck

auf die gotischen Prinzipien rationell-konstruktiver Art. Hierdurch hat er sich – abgesehen von seiner Bedeutung für die Wiedergeburt architektonischer Lebendigkeit – auch das Verdienst erworben, den Anstoß gegeben zu haben zu einem Rationalismus, dessen Wert für die niederländische Architektur sich später, besonders durch Berlage, herausgestellt hat.

Es geht aus dem Gesagten hervor, daß Cuijpers die neue Baukunst Hollands hauptsächlich innerlich vorbereitete. Die Vorhut der ihm folgenden Architekten-Generation richtete ihr Augenmerk darauf, die von ihm zwar angedeuteten, aber noch sehr unklar vertretenen Grundsätze möglichst folgerichtig und zielbewußt auszubilden. Einerseits strebte sie einen konsequenten Rationalismus an, andererseits versuchte sie mehr und mehr der Baukunst wieder einen Gehaltsinhalt ursprünglicher Art einzuflößen, wie er dem Akademismus (der Stil-Architektur) völlig fremd geworden war. Beide Tendenzen – im Wesen Gegensätze, wie es sich besonders in der späteren Entwicklung noch zeigen wird – verband anfänglich die Primitivität ihrer Absichten.

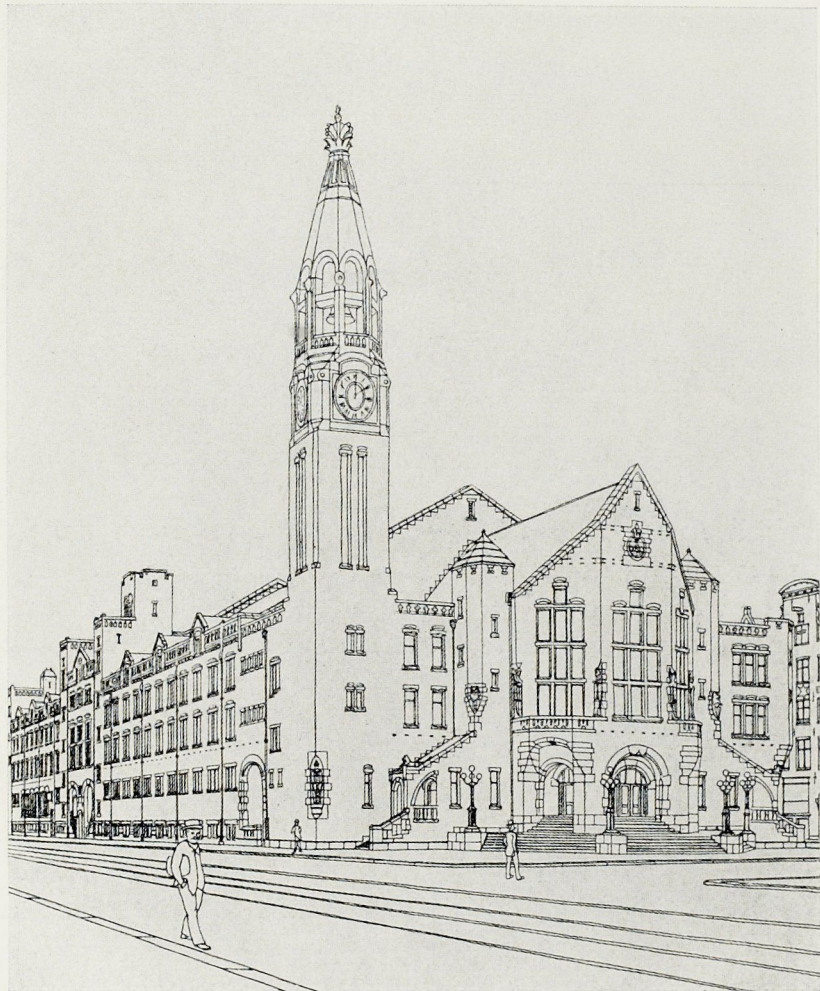
Neben dem inneren Zusammenhang zwischen den Auffassungen von Cuijpers und den Bestrebungen der nach ihm kommenden Generation gibt es auch in der äußeren Erscheinung der frühesten, modernen Arbeiten, speziell in näher zu erwähnenden Entwürfen und Bauten Berlages, bemerkenswerte Anknüpfungspunkte an die Formensprache der späteren Profanbauten Cuijpers'. Besonders ist dabei an das Reichsmuseum (Abb. 1) und an den Hauptbahnhof (Abb. 2) in Amsterdam zu denken.

In positiver Hinsicht ist der Einfluß der Cuijpersschen Profanbauten auf die Formgebung dieser ersten modernen Bauten gering gewesen. Befreiung von ihrer Formensprache, nicht Ausbau derselben, war die neue Aufgabe. Trotzdem haben sich daraus, daß mit dem Loslösen von alter Formüberlieferung das Aufbauen neuen Formenmaterials zusammengegangen ist, ganz entschieden auch positive Werte für die heranwachsende Kunst ergeben. Ihre Herkunft läßt sich bei genauem Studium des Entwicklungsganges bis auf Cuijpers zurückführen. Speziell eine Reihe Vorentwürfe für die Amsterdamer Börse von Berlage ist in dieser Hinsicht lehrreich. (Abb. 3, 4, 5, 6)

Es ist die Tragik jeder aufs Elementare gerichteten Kunstauffassung, wie sie im Grunde von der ganzen modernen Kunstbewegung vertreten wird, daß sie sich stets freie Gestaltung primitiven Ursprunges als Ziel stellt, daß sie sich



Abb. 3 H. P. BERLAGE, Erster Entwurf für die Börse in Amsterdam, 1897



**Abb. 4 H. P. BERLAGE, Zweiter Entwurf für die Börse
in Amsterdam, 1897**

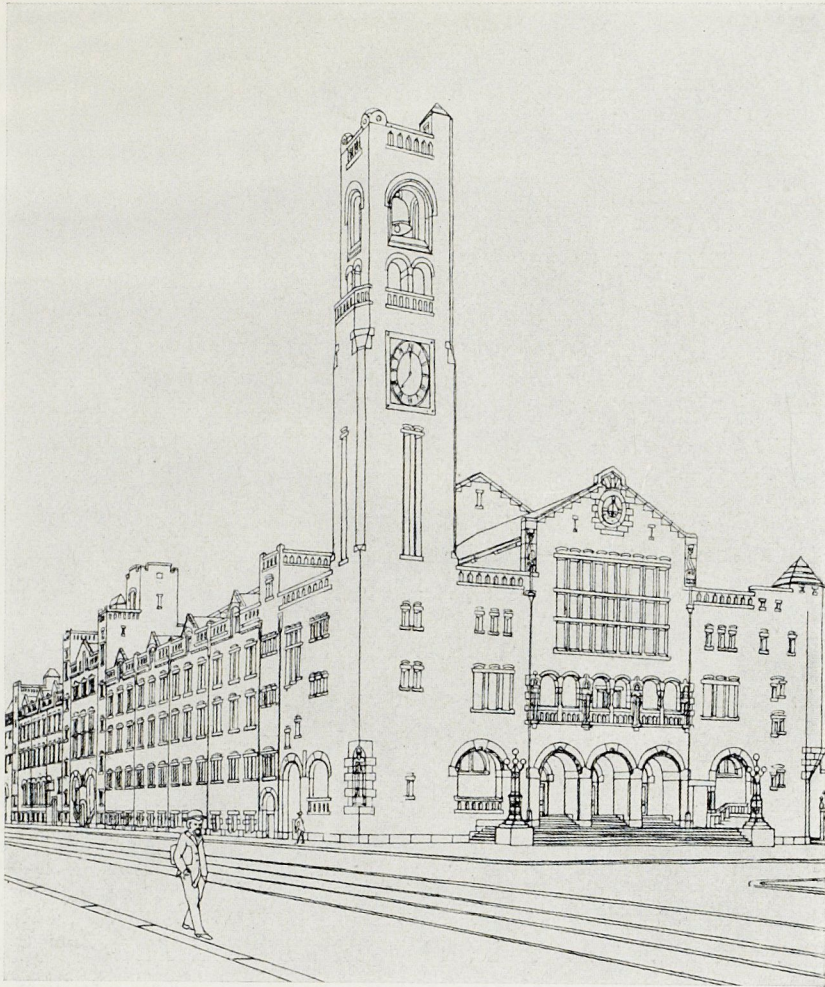


Abb. 5 H. P. BERLAGE, Dritter Entwurf für die Börse in Amsterdam, 1897



Abb. 6 H. P. BERLAGE, Börse in Amsterdam, 1898

nachher aber immer wieder als Ausbau mehr oder weniger gewalttätig verdrängter Formtradition erweist.

Keine Erscheinung — auch nicht die künstlerische — kann sich dem Gesetze der Kausalität entziehen. Es gibt mehr oder weniger gleichmäßige und mehr oder weniger ungleichmäßige, also evolutionäre und revolutionäre, Übergangsformen. Die Evolution baut erst auf und zerstört nachher; die Revolution zerstört erst und baut nachher auf. Im Grunde jedoch entgeht auch letztere dem kausalen Zusammenhange nicht und kommt von dem Vorangegangenen bestenfalls nur äußerlich los.

Es ist das unfraglich eine Unzulänglichkeit unseres Schöpfungsvermögens, welche man nie vergessen darf; statt zu lähmen aber, soll sie erst recht der Stachel sein zu immerwährendem Aufstand, zur beständigen Revision. Nicht nur Formschöpfung ist die Aufgabe der sich erneuernden Kunst, sondern auch Formvernichtung. Zerstörung und Aufbau — Aufbau und Zerstörung, das ist der Wechselstrom künstlerischer Evolution.

Je größer die Distanz zwischen diesen beiden Polen, desto kleiner der absolute Kunstwert, desto intensiver aber die Entwicklungsaktivität: Tatsache, aus welcher — nebenbei gesagt — das Pro und das Kontra des Formzertrümmerungstriebes in der Kunst unserer Zeit hervorgeht, also des Futurismus, des Kubismus, des Expressionismus, usw., und ihrer Apotheose: des Dadaismus.

In der niederländischen Architektur des vorigen Jahrhunderts begann dieser Prozeß von Zerstörung und Aufbau, ohne welchen also einer Primitivität des künstlerischen Schaffens nie näher zu kommen ist, erst wesentlich nach Cuijpers.

Wenn man dabei zweifelsohne die Arbeit von Künstlern, wie De Bazel, Lauweriks, De Groot, usw., nicht vergessen darf, so setzt sich doch die große Linie der Entwicklung hauptsächlich fort in Berlage, den man deshalb den Vorgänger der neuen Baukunst Hollands nennen kann. Cuijpers hatte zwar die Gleichgültigkeit in der ständigen Wiederholung historischer Formschablonen gestört, die große Abrechnung mit der Stilarchitektur fand jedoch erst durch Berlage statt. Wo Cuijpers aufhörte, fing Berlage an.

Berlage, Schüler von einem der Jünger Sempers, hatte im Beginn seiner Laufbahn, und bevor er sich zum Rationalismus bekannte, in seiner Architektur die

herkömmlichen Formen auf jede Weise angewandt und ihre Kompilationsmöglichkeiten nach jeder Richtung hin geprüft. Er hatte u. a. renaissancistische Formen gebraucht für ein Ladenhaus in der Kalverstraat in Amsterdam; er hatte gotisierende Formen verarbeitet zu einem Konkurrenzentwurf für die Fassade des Domes in Mailand; schließlich hatte er den ganzen Kram klassizistischen, gotisierenden und renaissancistischen Formenmaterials benutzt zu einem gewaltigen Entwurf für ein Mausoleum: eine Apotheose der Stil-Architektur. (Abb. 7)

Im letztgenannten Entwurf scheint sich tatsächlich der Gipfel, damit aber auch der Wendepunkt einer ganzen Epoche zu verkörpern. Ein Höhepunkt akademischer Formkompilation, zeigt er zu gleicher Zeit trefflich die Sackgasse baukünstlerischer Entwicklungsmöglichkeiten.

Verbreiterung der architektonischen Mittel auf diesem Niveau inhaltleerer Formverwertung war unmöglich: es blieb zum weiteren Fortschritt nur Vertiefung übrig.

Cuijpers hatte der baukünstlerischen Vertiefung nachgestrebt im Rahmen der Stil-Architektur mittels ihrer Subjektivierung; Berlage, der nach und nach die Unzulänglichkeit dieses indirekten Verfahrens erkannte und die Konsequenz von Cuijpers' Streben allmählich im Kerne erfaßte, versuchte mehr und mehr bis zum Ur-Boden architektonischer Form-Entfaltung durchzudringen. Von diesem Boden aus wollte er auf organische Weise, also von innen nach außen, zu einer baukünstlerischen Gestaltung direkter Art kommen.

Schon vorher wurde erwähnt, daß zu einer derartigen Reformation ebensowohl schöpferische wie vernichtende Aktivität Voraussetzung ist. Klarheit des Schaffens ist deshalb wohl selten gleich zu erreichen: vielmehr wird sich anfangs ein verwickelter Bild einander widerstreitender Bestrebungen ergeben, welches in rein ästhetischer Hinsicht nicht befriedigt. Das ist auch in den frühesten modernen Entwürfen Berlages der Fall.

Die Bedeutung eines Kunstwerkes aber möge nur vom absoluten Standpunkte aus richtig zu beurteilen sein, die Wichtigkeit einer Tat läßt sich nur vom relativen Standpunkte aus genau bewerten. Wenn auch die Arbeiten Berlages während dieser Übergangszeit in ihrer komplizierten Zusammenstellung mehr tragisch als schön zu nennen sind, sein Vorgehen war doch zugleich von unschätzbarem Wert für die Zukunft der holländischen Baukunst, denn ihr wurde damit eine Perspektive endloser Entwicklungsmöglichkeiten eröffnet.



Abb. 7 H. P. BERLAGE, Entwurf für ein Mausoleum, 1889

Der Rationalismus von Cuijpers war auch noch in seinen Endtendenzen hauptsächlich beschränkt-ästhetischer Natur. In seiner Ableitung von der Gotik war er zurückzuführen auf die von Viollet le Duc ausgegebene Parole, daß jeder architektonische Schmuck aus der Konstruktion hervorgehen soll, während nach gotischer Art auch dem Zwecke der Baukunst und seiner logischen Verwirklichung mehr Aufmerksamkeit gewidmet wurde, als das in der Architektur unter akademischem Einflusse der Fall war.

Der Rationalismus Berlages hingegen war dem Begriffe mehr in der Tat gemäß, weshalb er ein viel breiteres Gebiet umspannte. Er bezog sich möglichst folgerichtig auf alle Lebenserscheinungen, welche in irgendeinem direkten oder indirekten Zusammenhang zur Baukunst stehen; der Rationalismus – könnte man sagen – wurde bei ihm zur rationellen Gesinnung.

In dieser Breite der Auffassung begegnete er sich von selbst mit den in vieler Hinsicht gleichgesinnten Bestrebungen ausländischer Bahnbrecher, wie Wagner, Behrens, Van de Velde, usw. Es wurde die Baukunst demnach in ihren Absichten aufs neue eine Angelegenheit internationaler Art, wenn sich auch die Resultate vorläufig noch sehr national differenziert zeigten. Ihre Tendenzen kamen, kurz gesagt, heraus auf die Erzielung einer künstlerischen Verkörperung auf der Grundlage der Eigenart der praktischen Bedürfnisse des heutigen Lebens, ebenso wie auf Grundlage der Errungenschaften der jetzigen Technik, welche nach jeder Richtung hin völlig anerkannt und geschätzt wurden. Ihr Zweck war dementsprechend, zu einer zeitgemäßen, den modernen Lebensäußerungen auch in der Form sich einheitlich anpassenden Baukunst zu gelangen, aus deren Einklang mit der Umgebung auf die Dauer der neue Stil hervorgehen sollte.

Ein Programm also, heute genau so aktuell wie damals.

Es hat ein jeder sich Zukunftsideale stellende Künstler nur eine gewisse Menge revolutionäre Aktivität im Sinne vorwärtsdringender Mutation zu seiner Verfügung. Nicht nur die Vergangenheit hält ihn zurück, sondern dem echten Künstler, der nicht Nur-Revolutionär ist, wie es solche in unserer Zeit allzu viele gibt, ist die Revolution stets Mittel, nie Selbstzweck. Ist er stark tendenziöser Gesinnung, so überwiegt in ihm anfangs der Drang zum Problem die Liebe zur Kunst, und er treibt mehr an, als daß er rührt; nach und nach gleicht sich der Gegensatz aus, bis schließlich die Liebe zur Kunst den Drang zum Problem überwiegt und er mehr rührt als antreibt. Er ergibt sich dann völlig der Kunst, baut Erreichtes aus und bemüht sich um das Problem nur nebenbei.

Auch in der Arbeit Berlages hat sich, nachdem er als Pionier den Stoß zu einer Umwälzung von noch unübersehbarer Bedeutung gegeben hat, der Gegensatz zerstörender und aufbauender Tendenzen ausgeglichen und seine Liebe zur Kunst hat den Drang zum Problem überflügelt. Seitdem hat er als Künstler Werke geschaffen, welche zum Allerbesten gehören, was die holländische Baukunst in früherer oder späterer Zeit erzeugt hat. Seiner akademischen Ausbildung verdanken diese ihre Gebundenheit, seiner Loslösung vom Akademismus ihre Freiheit der Formgebung. (Abb. 8)

In Hinsicht auf das Stilproblem aber klebt auch der Arbeit Berlages noch viel traditioneller Ballast an. Seine breitere Tendenz des Rationalismus beschränkte sich in der Praxis noch zu oft auf die engere Viollet le Duc's: es liegen seiner Formgebung immer noch zu aufdringlich die Forderungen der technischen Konstruktion, zu wenig folgerichtig die Forderungen des praktischen Lebens zugrunde. Gerade in bezug auf das letztere aber hinkt die Baukunst der Zeit nach. Wenn auch die Konstruktion im Gesamtkomplex des baukünstlerischen Gestaltungsverfahrens einen vornehmen Platz einnimmt, so sollen doch nicht die konstruktiven Forderungen irgendeines Stuhles, irgendeiner Lampe oder irgendeines Hauses mehr oder weniger Ausgangspunkt für ihre ästhetische Formgebung sein, sondern es soll vielmehr die Grundlage dazu in erster Linie von den praktischen Bedürfnissen des bequemen Sitzens, des guten Beleuchtens, des behaglichen Wohnens, des Staubfreihaltens, usw. gebildet werden: Bedürfnisse, welche gerade in unserer Zeit raffinierter Lebensmöglichkeiten auf weitgehendste Befriedigung Anspruch erheben dürfen.

Es kam die Technik zu neuer Gestaltung, besonders in charakteristischen Erzeugnissen, wie Automobilen, elektrischen und sanitären Artikeln, Eßgerät, medizinischen Instrumenten, usw., weil sie sich den praktischen Bedürfnissen des Lebens ohne Nebengedanken hingab.

Es folgt daraus nicht eine Gleichstellung von Baukunst und Technik, wie eine gewisse Art mechanischer Ästhetik dieses gern tut. Das ist u. a. schon deshalb nicht möglich, weil die Baukunst selbst in ihrer organischen Form noch optische Beziehungen auf Grund der Situation zu berücksichtigen hat, die Technik hingegen funktionell ohne weiteres gestalten kann. Wenn aber irgendwo Andeutungen zu einem elementaren, zeitgemäßen Formwollen kollektiver, also neuer, Art vorhanden sind, so ist dieses in der Technik der Fall. Zwar darf sie darin der Baukunst nicht zum Vorbild dienen, wohl aber kann sie ihr Ansporn und Belehrung sein.

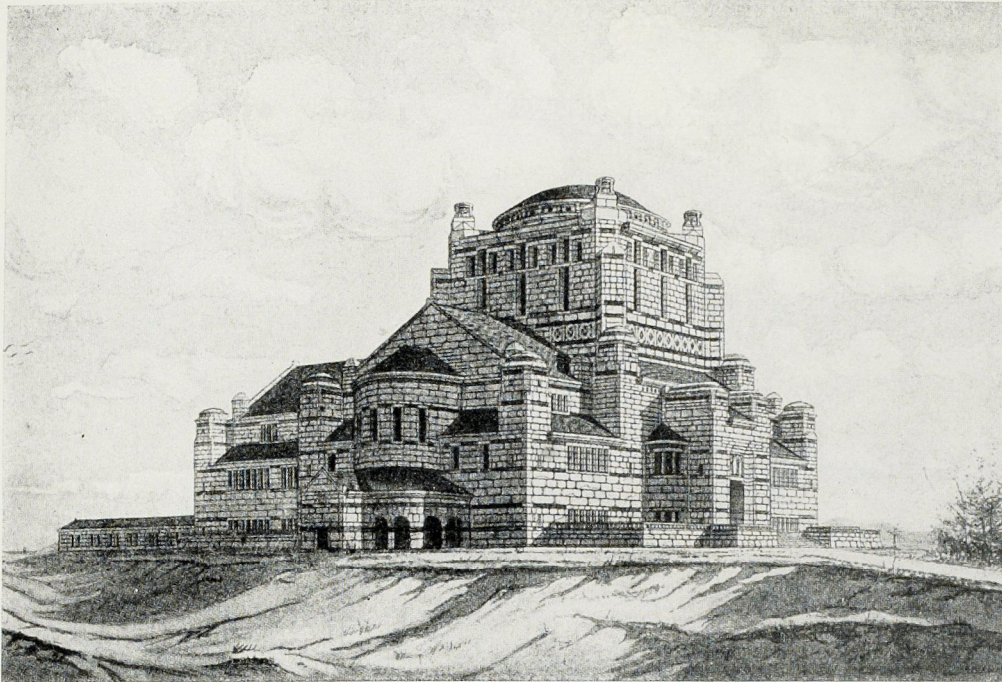


Abb. 8 H. P. BERLAGE, Entwurf für ein „Beethovenhuis“ in Bloemendaal, 1908



Abb. 9 H. P. BERLAGE, Kontorgebäude in London, 1914

Obzwar Berlage sich also in seiner Formgebung noch zu vorherrschend von der Konstruktion leiten ließ, so tat er dieses doch wieder zu wenig folgerichtig um schon dadurch zu entsprechenden neuen baukünstlerischen Formen zu gelangen. Die neuen Konstruktionen, Materialien und Bearbeitungsweisen, für welche er eine ihrer Eigenart entsprechende Formgebung propagierte, verwendete er in der Praxis hauptsächlich in Verbindung mit und auf Grundlage von herkömmlichen Baumethoden, welchen er sie anpaßte. So kam er mehr zu ihrer künstlerischen Verwertung, als zu ihrer ästhetischen Gestaltung. Statt hinzuarbeiten auf eine der Nahtlosigkeit, der Kultiviertheit und der maschinellen Herstellungsart neuer Baustoffe entsprechende, zusammenfassende, einfache und straffe Formgebung, beschränkte er sich hauptsächlich auf eine den vielen Fugen, der Unvollkommenheit und der handwerklichen Herstellungsart alter Baustoffe entsprechende, mehr ins Detail gehende, lebendige und abwechslungsreiche Formgebung.

Nur in einem, schon in späterer Zeit entstandenen, Kontorgebäude in London hat er einer Lösung nachgestrebt, welche seinen theoretischen Ansichten auch praktisch mehr entspricht. Er kam dadurch in dieser Arbeit zu einer fast ganz anders gearteten Formgebung, in welcher sich zu gleicher Zeit — wie von selbst — der bisweilen störende Gegensatz zwischen der Primitivität einiger herkömmlicher Materialien, wie Backstein, Holz, Haustein, usw., und dem Raffinement neuer Materialien, wie Spiegelglas, Stahl, Beton, Majolika, usw., ausglich. (Abb. 9)

Aus dem Gesagten dürfte sich erwiesen haben, daß in der holländischen Baukunst, ebenso wie in der Baukunst im allgemeinen, in Richtung des Stilproblems noch ein ganzes Feld der Entwicklung brach liegt. Es läßt sich denn auch die ganz merkwürdige Umwälzung, welche nach der Stabilisierung der Auffassung Berlages in der niederländischen Architektur stattgefunden hat, vielmehr psychologisch begreifen, als logisch erklären.

Seine Prinzipien und der Umstand, daß sich seine Bauten gegenüber der hohlen Üppigkeit von Arbeiten in akademischem Geiste fast asketisch ausnehmen, haben die Nüchternheit der Kunst Berlages beinahe sprichwörtlich gemacht. Es liegt aber oft in der Enthaltung ebensoviel Passion wie in der Entfaltung; nicht das Ziel das sich der Künstler stellt, sondern die Art wie er es anstrebt, bestimmt die Natur eines Kunstwerkes.



Abb. 10 M. DE KLERK, Etagenhäuser von Herrn Hille in Amsterdam, 1911

Es sind dementsprechend auch die betreffenden Arbeiten Berlages an und für sich betrachtet, kraft des leidenschaftlichen Kampfes um eine organische Baukunst, welchem sie ihre Formgebung verdanken, vielmehr lebendig und innerlich bewegt, selbst eher romantisch zu nennen als nüchtern.

Dem Schaffen Berlages aber waren trotzdem stark zurückhaltende Tendenzen eigen, und zwar nicht allein als Ergebnis dieses Strebens nach Sachlichkeit, sondern ebenso sehr seinen allgemeinen und monumentalen Anschauungen der Baukunst zufolge, wodurch die kaum entfesselte individuelle Freiheit gleich wieder der Gesetzmäßigkeit einer höheren Schönheitsauffassung untergeordnet wurde.

Es will aber eine neu-erworbene Freiheit im allgemeinen erst recht ausgebeutet sein, bevor sie aus sich selbst wieder ins Joch geht. Entwickelte Berlage — vermöge seiner meisterhaften Selbstbeherrschung — von den aus Cuijpers hervorgegangenen rationellen und subjektiven Tendenzen hauptsächlich den Rationalismus, so gab sich, gewissermaßen als eine Reaktion auf diese Zurückhaltung Berlages, die nach ihm kommende Generation dem Subjektivismus bis zum Äußersten hin.

Es ist die sogenannte Amsterdamer Schule, neben deren begabtestem Vertreter De Klerk noch Kramer und Van der Mey zu nennen sind, welche die Baukunst völlig ins Romantische und Phantastische schleppt, ohne sich um das Stilproblem noch im mindesten zu kümmern.

Eine Umwälzung von so fundamentaler Bedeutung wie diese läßt sich selbstverständlich nicht nur aus einem Reaktionsbedürfnis erklären. Es werden dazu u. a. auch einige zum Exzeß verlockende Möglichkeiten der neueren Bautechnik, wie solche des Mörtels, des Betons, der Backstein- und Ziegelfabrikation, des Dachdeckens, usw. beigetragen haben. Überdies bezogen sich die Objekte der Architektur immer mehr auf den Hausbau, immer weniger auf den Monumentalbau, was Bevorzugung einer Lösung im exzessiven Geiste über einer der Art der Aufgaben mehr entsprechenden Auffassung veranlaßt haben kann. Auf letztere Weise nämlich sind nur baukünstlerische Resultate ziemlich niedrigen Ranges zu erreichen.

Wie dem auch sei, diese Einzelheiten erfordern ein Studium für sich. Sehr merkwürdig aber im Zusammenhange mit der ganzen Entwicklung bleibt, daß diese Umwälzung — es beweist das eine Früh-Arbeit von De Klerk: ein

Wohnungsblock für Herrn Hille (Abb. 10) und in gewissem Sinne auch das Schiffahrtsgebäude von Van der Mey (Abb. 11) in Amsterdam — sich letzten Endes vielmehr auf die Stil-Architektur, wie auf Berlage zurückführen läßt. Wenn sich dabei natürlich im Entwicklungsgang der Einfluß Berlages nicht leugnen läßt, so erweist er sich doch mehr indirekter, als direkter Art. Eher nebenher von der Kunst Berlages befruchtet, als aus ihr hervorgehend, zeigt sich die Amsterdamer Schule in ihrem Aufstieg. (Abb. 12) In ihrer kennzeichnenden Erscheinung ist sie dann schließlich von einer Fremdartigkeit und Extravaganz, welche von der üblichen Architektur, der akademischen ebenso sehr wie der modernen, in jeder Hinsicht abweicht. (Abb. 13)

Der Rationalismus ist in jeder Form vollkommen abgeschworen und sein Gegensatz zum Subjektivismus — ein Gegensatz, nur auf hohem Niveau mittels des Ausgleiches innerer Spannungen zu überbrücken — tritt in aller Schärfe zutage. Das neueroberte Prinzip einer organischen Baukunst geht wieder ganz und gar verloren. Der Akzent der Baukunst, welcher via Cuijpers und Berlage von außen nach innen verlegt war, wird jetzt wieder nach außen verlegt. Nicht den praktischen Bedürfnissen der Zeit, den Anforderungen des Lebens entwächst die baukünstlerische Formgebung, sondern die äußere Erscheinung wird beim Schaffen von vornherein Hauptmoment der architektonischen Aufmerksamkeit, der Zweck wird hinterher dieser Erscheinung angepaßt. Die der Wirklichkeit entfliehende Inspiration, die architektonische Vision, herrscht völlig vor: die Realität wird Nebensache, welche der Hauptsache, der Fassade, untergeordnet wird. Das Bild der Straße wird Grundlage des baukünstlerischen Gestaltens.

Auch wenn man dem Wesen dieser Architektur, welche die Grundsätze der Baukunst in jeder Hinsicht verneint, ganz abweisend gegenüber steht, so muß man zugeben, daß sie in den besten Fällen, besonders aber in den Arbeiten von De Klerk, eine ganz merkwürdige Begabtheit entfaltet hat.

Eine auf die Spitze getriebene Gesetzlosigkeit; eine Fülle endlos variiertes Motive für Fenster, Türen, Balkone, Erker, usw.; eine Gewagtheit, oft völlig unkonstruktiver Zusammenstellungen bloß der Form zuliebe; der Gebrauch ganz ungeeigneter Materialien nur der Farbe zuliebe; eine handwerklich vorzüglich ausgeführte Detaillierung stark persönlichen Charakters; eine schwungvolle, dennoch irrationelle und nur ästhetisch motivierte Massenkonzepktion; das sind einige der Elemente und Eigenschaften, mit welchen die Künstler dieser Richtung arbeiten und welche ihre begabtesten Vertreter ungeachtet aller Ver-



Abb. 11 J. M. VAN DER MEY, Schifffahrtsgebäude in Amsterdam, 1912

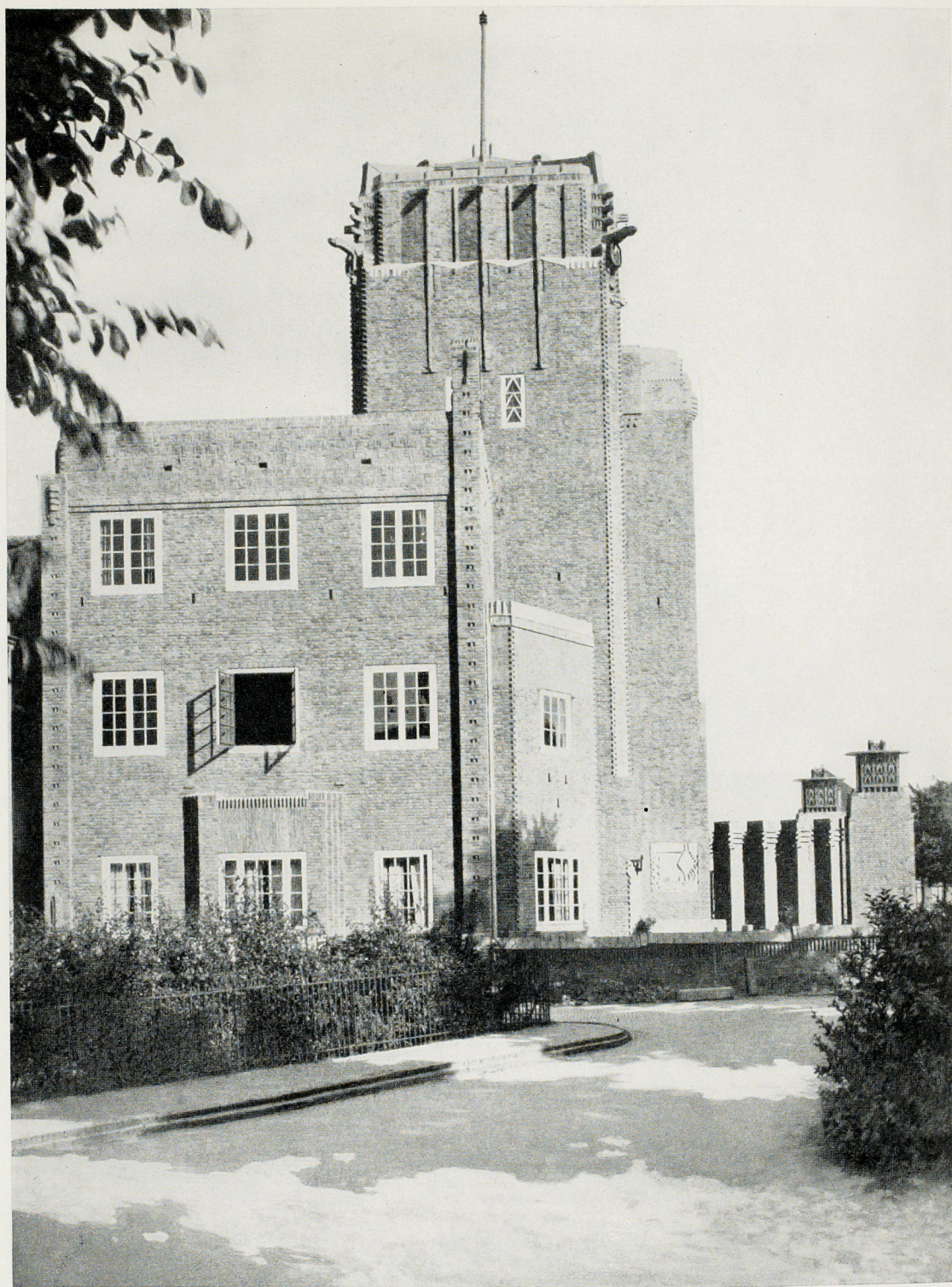


Abb. 12 P. KRAMER, Seeleuteheim in Den Helder, 1914

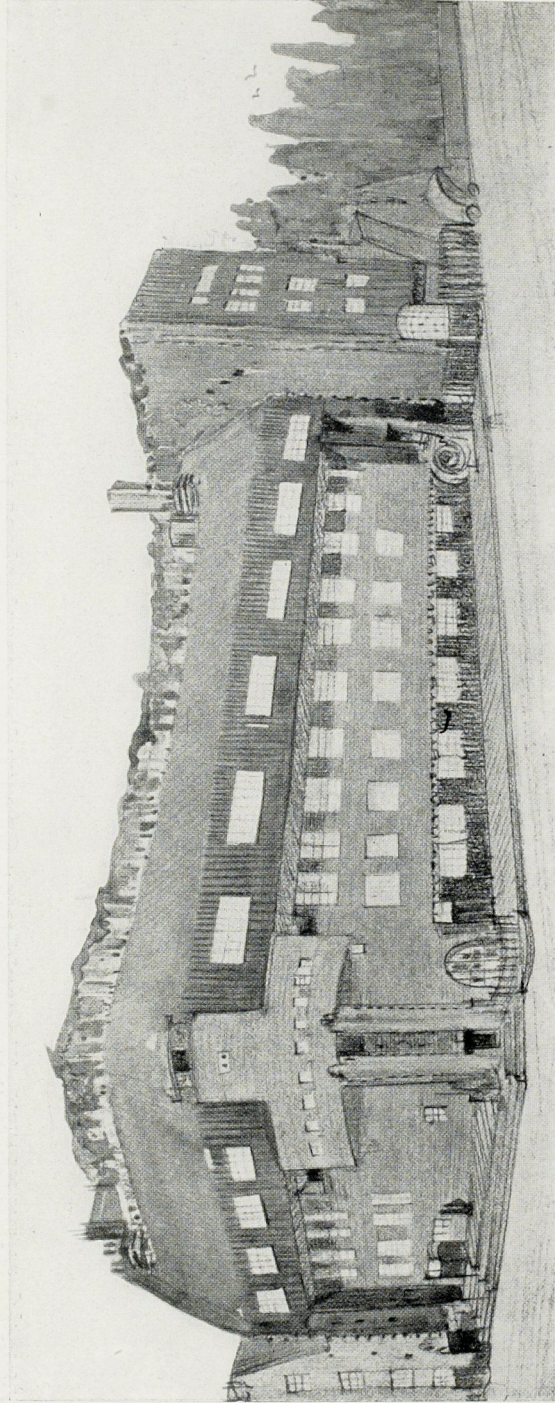


Abb. 13 M. DE KLERK, Entwurf für Etagenhäuser an der Peripherie einer Kleinstadt, 1916



Abb. 14 M. DE KLERK, Etagenhäuser Spaarndammerplantsoen in Amsterdam, 1913

schiedenheit so kräftig zusammenzuhalten wissen, daß in ihrer Einigung die Bauten zu großen, farbig, flächig und massal gespannten Hüllen werden, aus welchen im Straßenbild ein stark bewegter Rhythmus ganz origineller und, trotz der Vielförmigkeit, oft großzügiger Art hervorgeht. (Abb. 14—19.)

Ebensosehr aber wie diesem Rhythmus in seinem rücksichtslosen Selbstverwirklichungstriebe jeder Boden architektonischer Logik fehlt, so zeigt sich diese ganze virtuose Architektur als Folge einer künstlerischen Weltanschauung, welche nur an und für sich besteht und deren Vertreter sich zu sehr in die köstlichen Möglichkeiten des eigenen Talentes vertiefen, um diese den objektiven Grundsätzen unterordnen zu können, ohne welche schließlich weder eine hohe, noch eine allgemeine Baukunst zu erreichen ist.

Ist die Bedeutung dieser Architektur an und für sich also hauptsächlich individueller Art, so ist ihr in bezug auf die Gesamtevolution der holländischen Baukunst trotzdem auch eine Bedeutung allgemeiner Art eigen, welche ihrem Auftreten, wenn auch vom negativen Standpunkte betrachtet, große Wichtigkeit verleiht.

Es ist nämlich ihr Verdienst, daß ihre, der Kunst Berlages so stark entgegengesetzte Tendenz verhindert hat, daß die Formgebung Berlages in den Arbeiten seiner Nachfolger zu einer modernen Tradition erstarren konnte. Es ist gerade das die Gefahr großer Vorgänger, daß sie der Form, nicht dem Wesen nach zum Vorbilde werden. Die Verwirklichung einer zeitgemäßen Baukunst steht jedoch heute erst in ihrer Kindheit: jedes Fortdauernlassen irgendeiner persönlichen Formenausrüstung kann vorläufig nur zum vorzeitigen Formalismus und damit zum neuen Akademismus leiten. Immer wieder aufs neue sind die formellen Resultate dem Wesen nach zu prüfen, der Erscheinung nach zu zerstören, dem Endziel nach zu korrigieren.

Wenn auch in diesem Zusammenhang nicht beabsichtigt, so hat doch die Amsterdamer Schule in ihrer Verneinung der Formgebung Berlages erlösend gewirkt in dem Sinne, daß sie der holländischen Baukunst den Weg zur Weiterentwicklung offen gehalten hat. Überdies aber hat ihre Vergewaltigung jeder architektonischen Logik eine so kräftige Reaktion in entgegengesetzter, also in sachlicher Richtung, hervorgerufen, daß diese sich — wie von selbst — den Bestrebungen einer neu aufkommenden Bewegung anschließt, welche sich mehr und mehr dem Stilprobleme wieder zuzuwenden scheint.

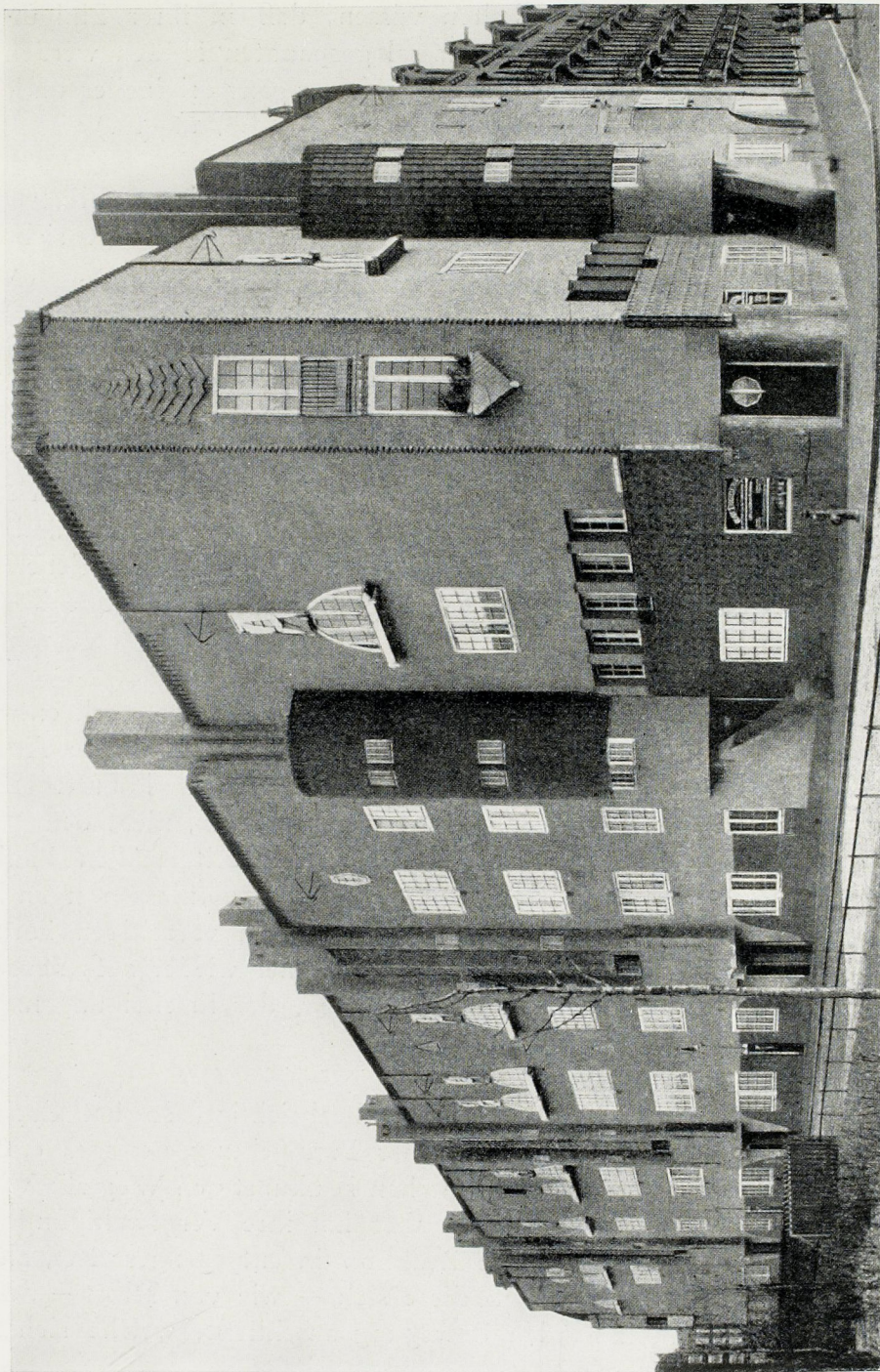


Abb. 15 M. DE KLERK, Etagenhäuser Spaarndammerplantsoen in Amsterdam, 1914

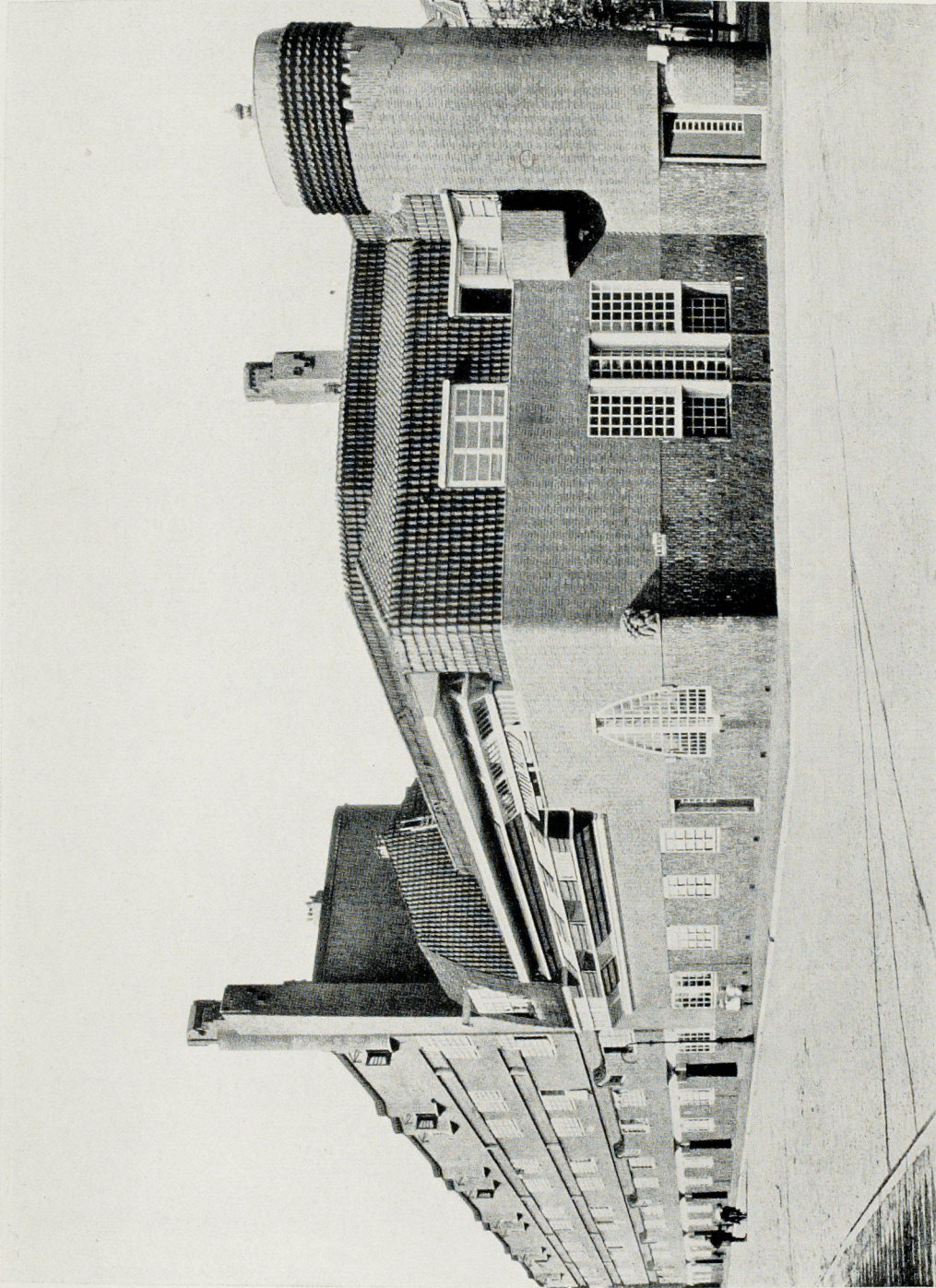


Abb. 16 M. DE KLERK, Etagenhäuser Spaarndammerplantsoen in Amsterdam, 1917

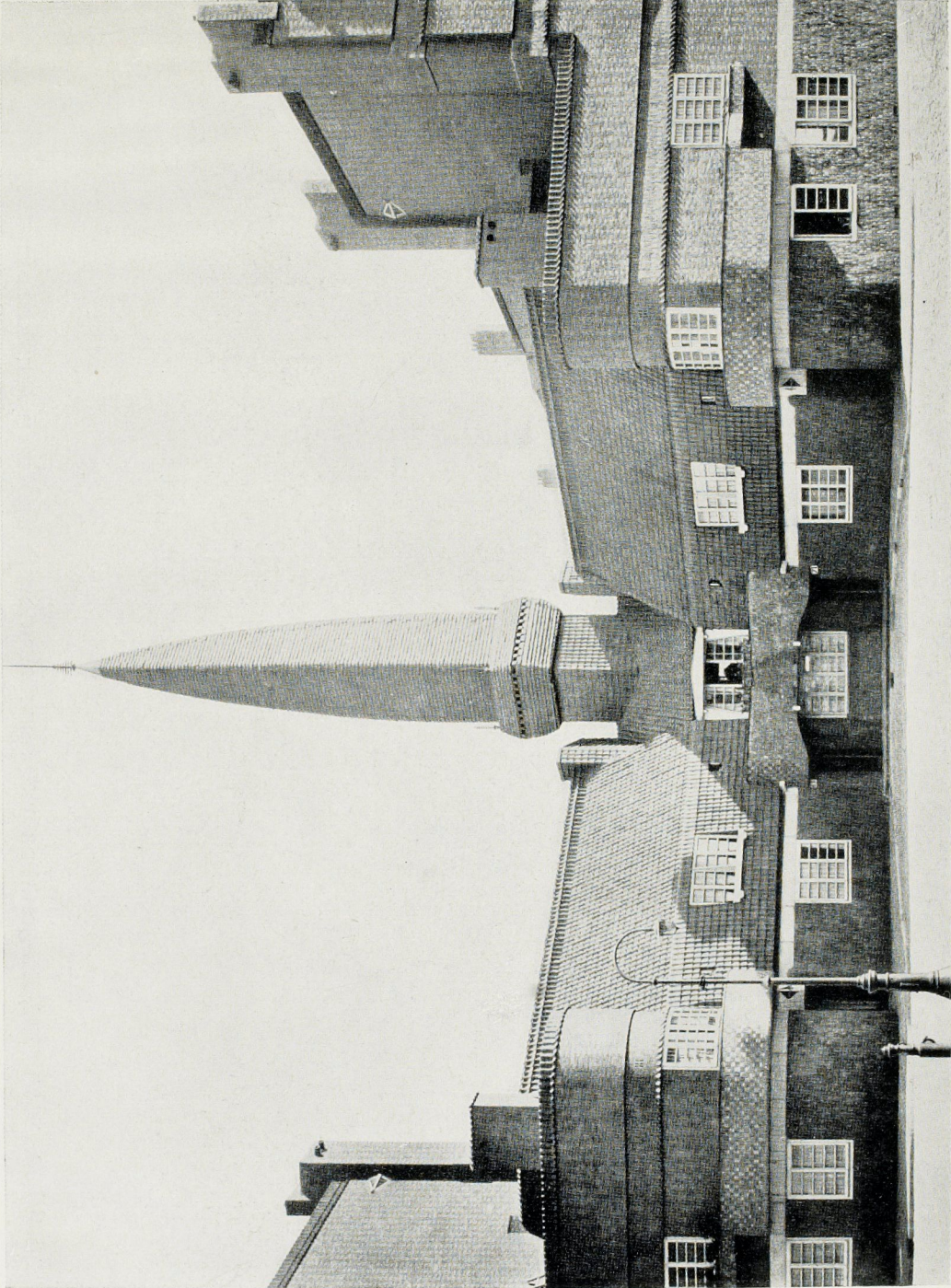


Abb. 17 M. DE KLERK, Etagenhäuser Spaarndammerplantsoen in Amsterdam, 1917

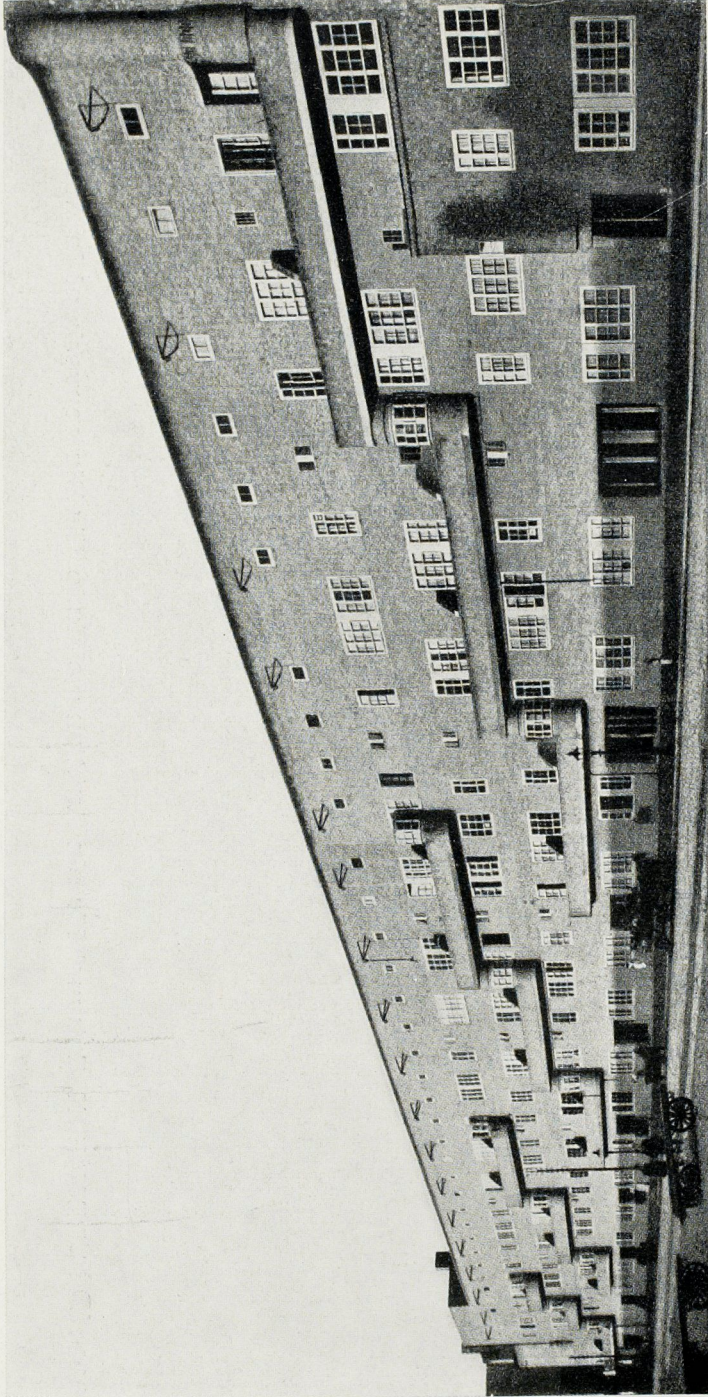


Abb. 18 M. DE KLERK, Etagenhäuser Amstellaan in Amsterdam, 1920

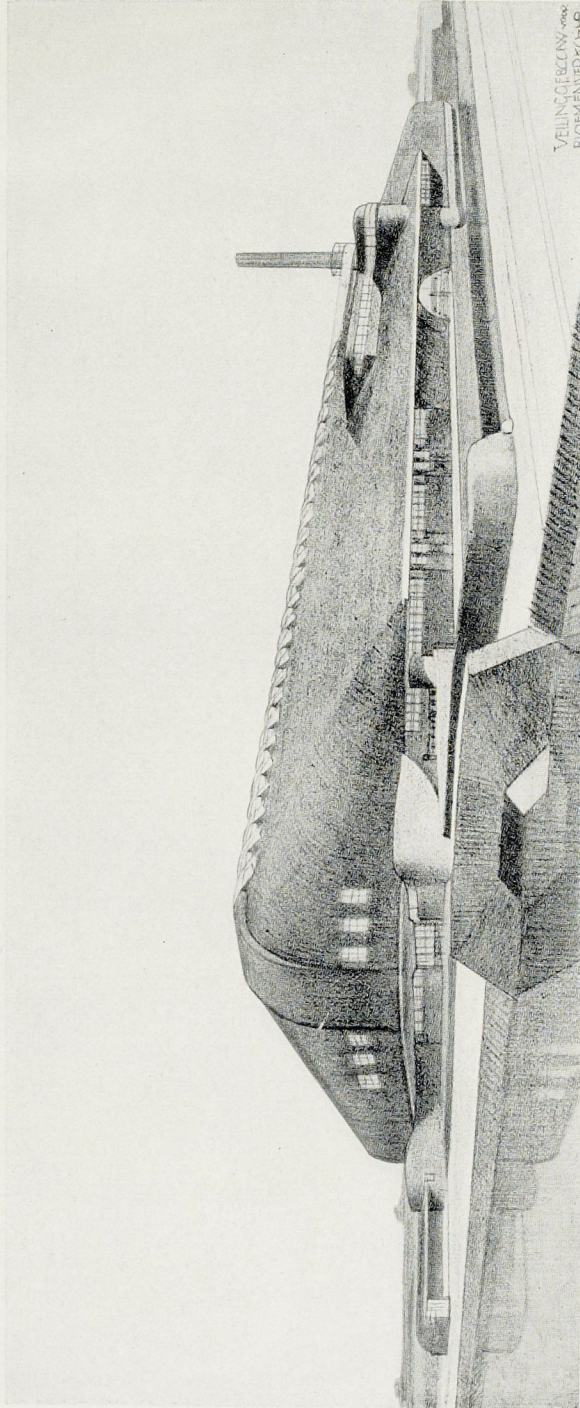


Abb. 19 M. DE KLERK, Entwurf für ein Auktionsgebäude für Blumenverkauf in Aalsmeer, 1922

Diese neue Bewegung, welche erst in ihren Anfängen ist, ist vorläufig noch ziemlich komplizierter Art, weil sich zwei Strömungen in ihr abzeichnen, die kraft der geradlinigen und kubischen Tendenzen beider äußerlich scheinbar zusammengehen, während sie innerlich grundverschiedener Natur sind.

Die erste Strömung, welche die Arbeiten des großen Amerikaners Wright zum Vorbild nimmt, bewundert mehr seine Arbeiten, als daß sie seine Prinzipien begreift. Die Grundlage einer neuen, einer organischen Baukunst aber — es muß immer wieder hervorgehoben werden — kann nie von einer äußeren Form, sondern soll immer von einer inneren Notwendigkeit gebildet werden. Jede Hineininterpretierung alter oder neuer Formüberlieferung erniedrigt die Baukunst vom Erlebnis zur Geschmacksache, d. h. von ästhetischer Gestaltung zur Stil-Architektur.

In dieser Hinsicht ist besonders die intensive Entwicklung der freien Künste von heute, deren Ausläufern sich die zweite Strömung in der neuen Baukunstbewegung Hollands mehr oder weniger anschließt, lehrreich (Abb. **20—21—25—26—27—28—29** mehr wesentlich; Abb. **22—23—24** mehr äußerlich). In dem Streben nach einer ästhetisch-organischen Gestaltung selbständiger Art, wie sie aus den „Ismen“ der Gegenwart hervorgeht, erzeugt die freie Kunst immer weniger von außen nach innen, sondern immer mehr von innen nach außen, immer weniger also Abbild, immer mehr Gebilde. Wenn auch beim Zusammengehen mit einer derartigen rein-ästhetischen Bewegung für die Architektur die Gefahr nicht ausgeschlossen ist, daß irgendwelche, von oben diktierte künstlerische Äußerlichkeiten hineininterpretiert werden, so steht diesem doch gegenüber, daß auch die sich nur organisch aus der Funktion entwickelnde baukünstlerische Formgebung irgendeinem ästhetischen Formwollen entsprechen muß. Es ist aber eben die Bedeutung der neuen Kunstbewegung, daß sie mehr ein Form-Wollen, wie ein Form-Sein vertritt: ihren Prinzipien gemäß korrigiert sie sich selbst immer wieder aufs neue der Formerscheinung nach, um sich stets mehr folgerichtig von jeder Hinzufügung unorganischer, also bloß äußerer Art, zu befreien.

In diesem Streben nach Beseitigung aller unorganischen und zur Erzielung nur-organischer Mittel, in diesem Triebe also von der Nebensächlichkeit zur Sachlichkeit, finden sich die praktischen und ästhetischen, die materiellen und geistigen Tendenzen der Zeit. Ihre Mittelkraft, die sich immer mehr als Folge kollektiver Strömungen zeigt, bildet damit die Richtlinie zum neuen Stil.

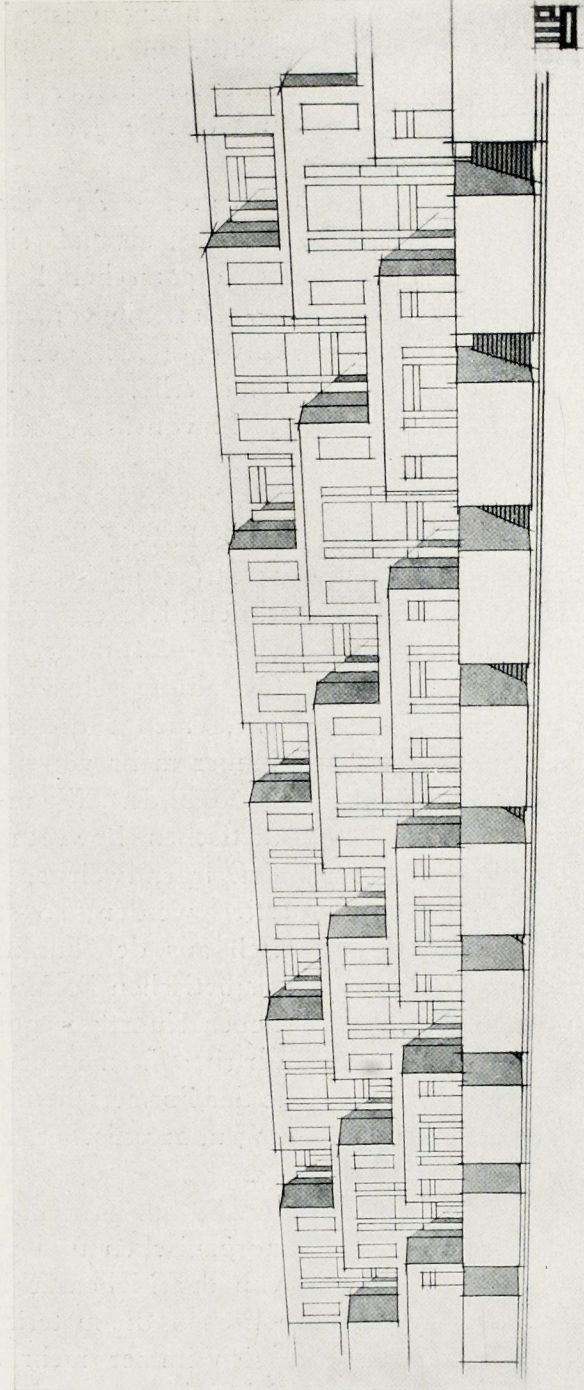


Abb. 20 J. J. P. OUD, Entwurf für eine Häuserreihe am Meeresstrande, 1917

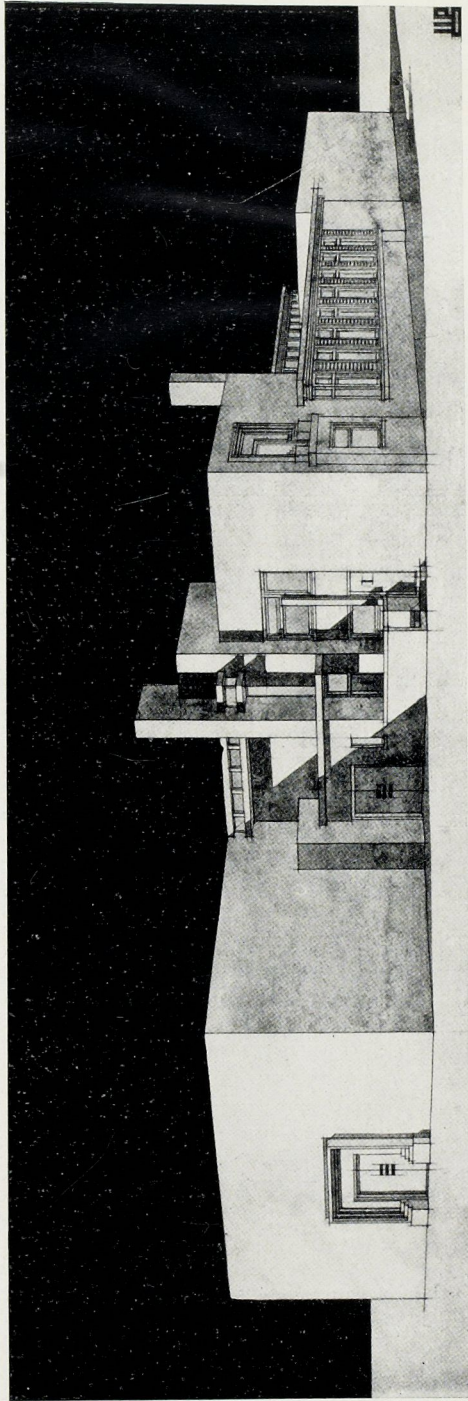


Abb. 21 J. J. P. OUD, Entwurf für ein Fabrikgebäude in Purmerend, 1919

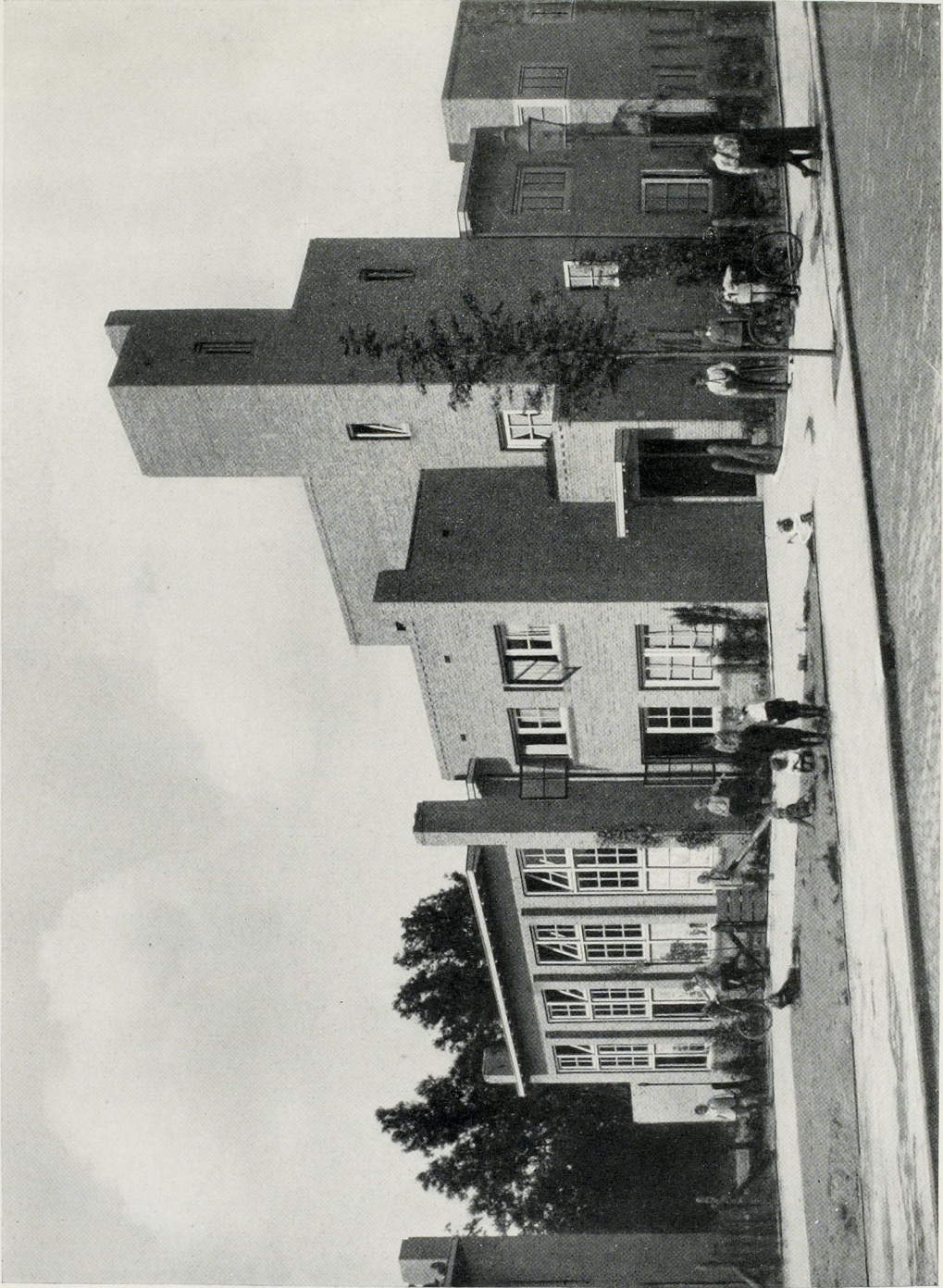


Abb. 22 J. B. VAN LOGHEM, Saalbau Wohnungsgruppe „Rosehaghe“ in Haarlem, 1920



Abb. 23 J. B. VAN LOGHEM, Wohnungsgruppe „Rosehaghe“ in Haarlem, 1920

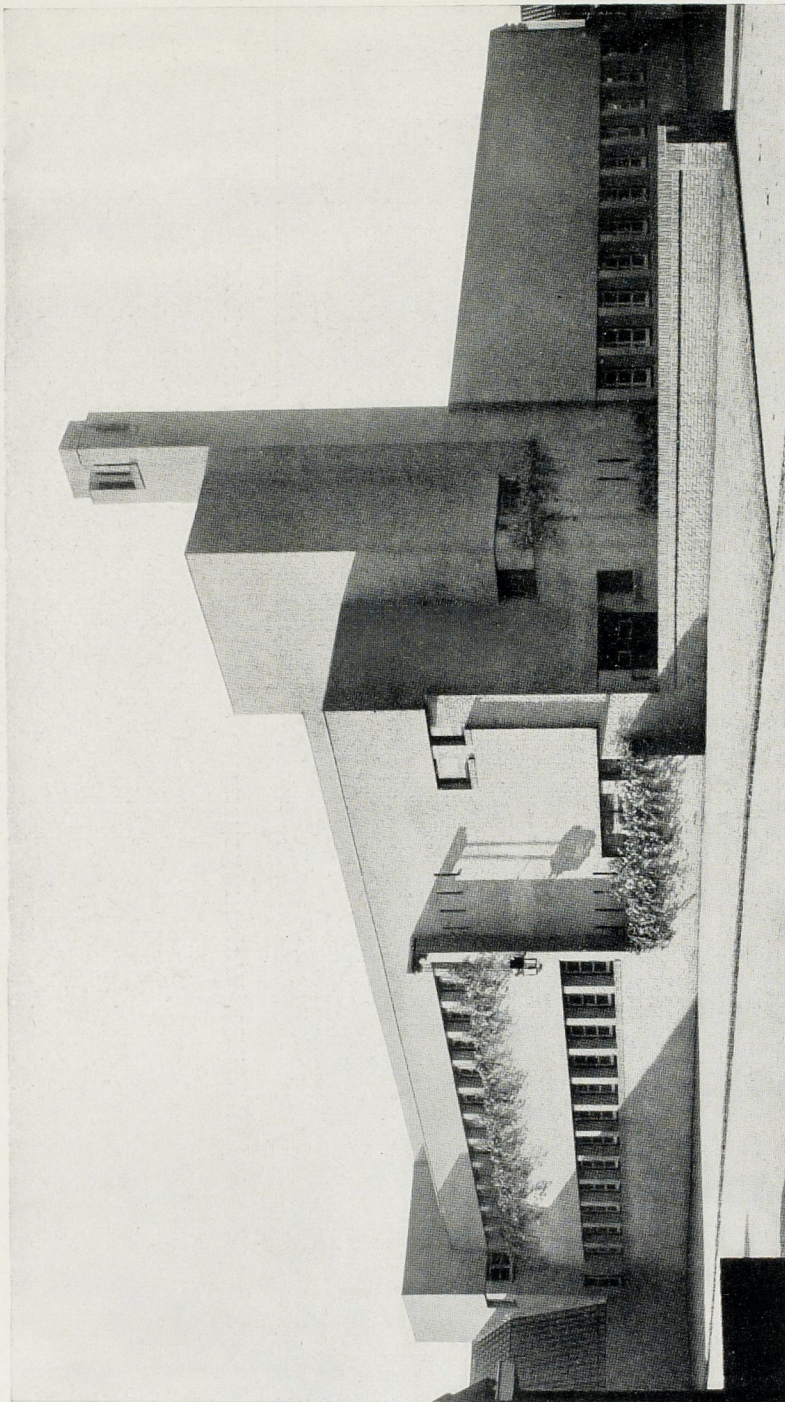


Abb. 24 W. M. DUDOK, Schulgebäude in Hilversum, 1921



Abb. 25 G. RIETVELD, Juwelierladen Kalverstraat in Amsterdam, 1922

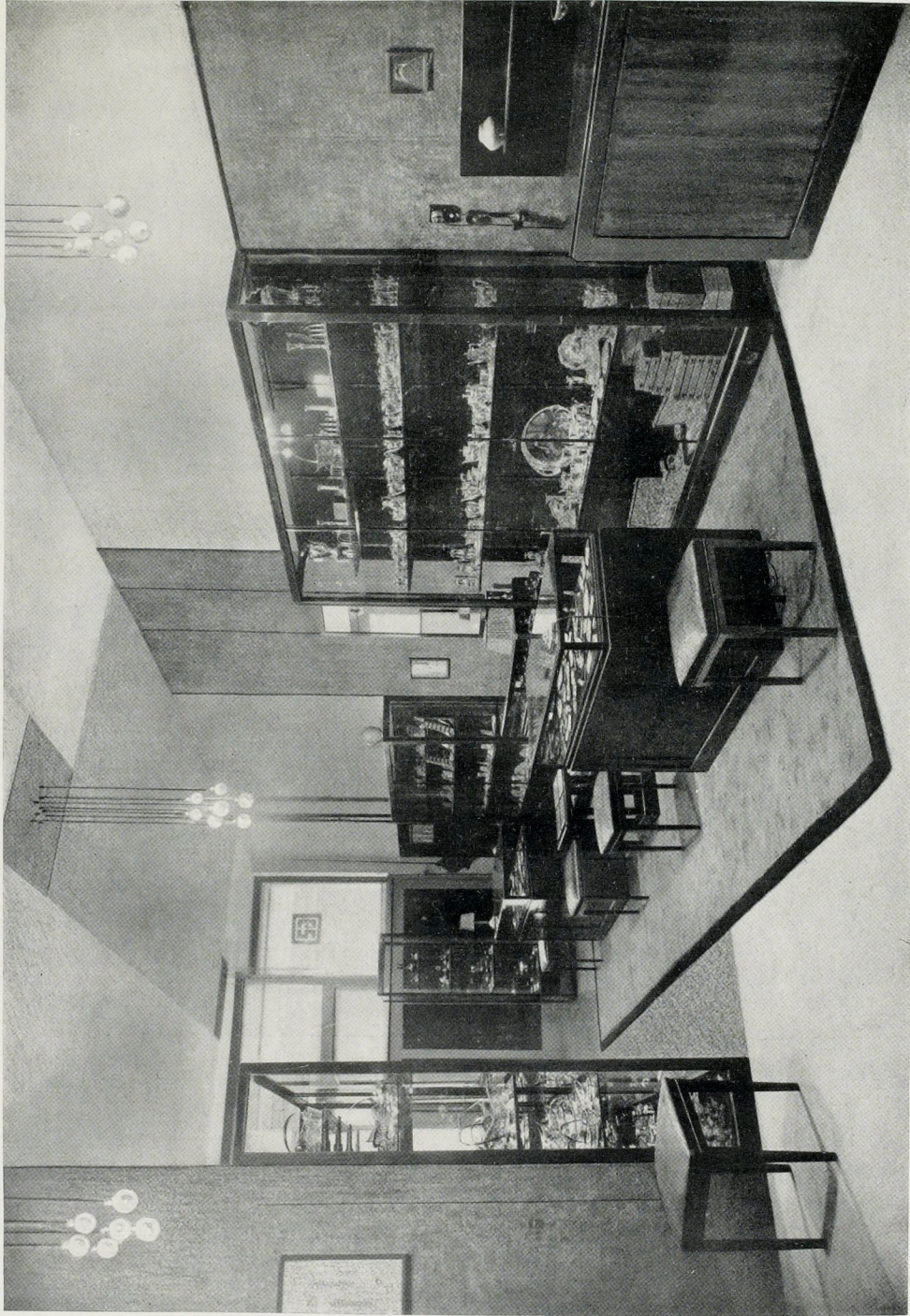


Abb. 26 G. RIETVELD, Innenraum. Juwelierladen Kalverstraat in Amsterdam, 1922

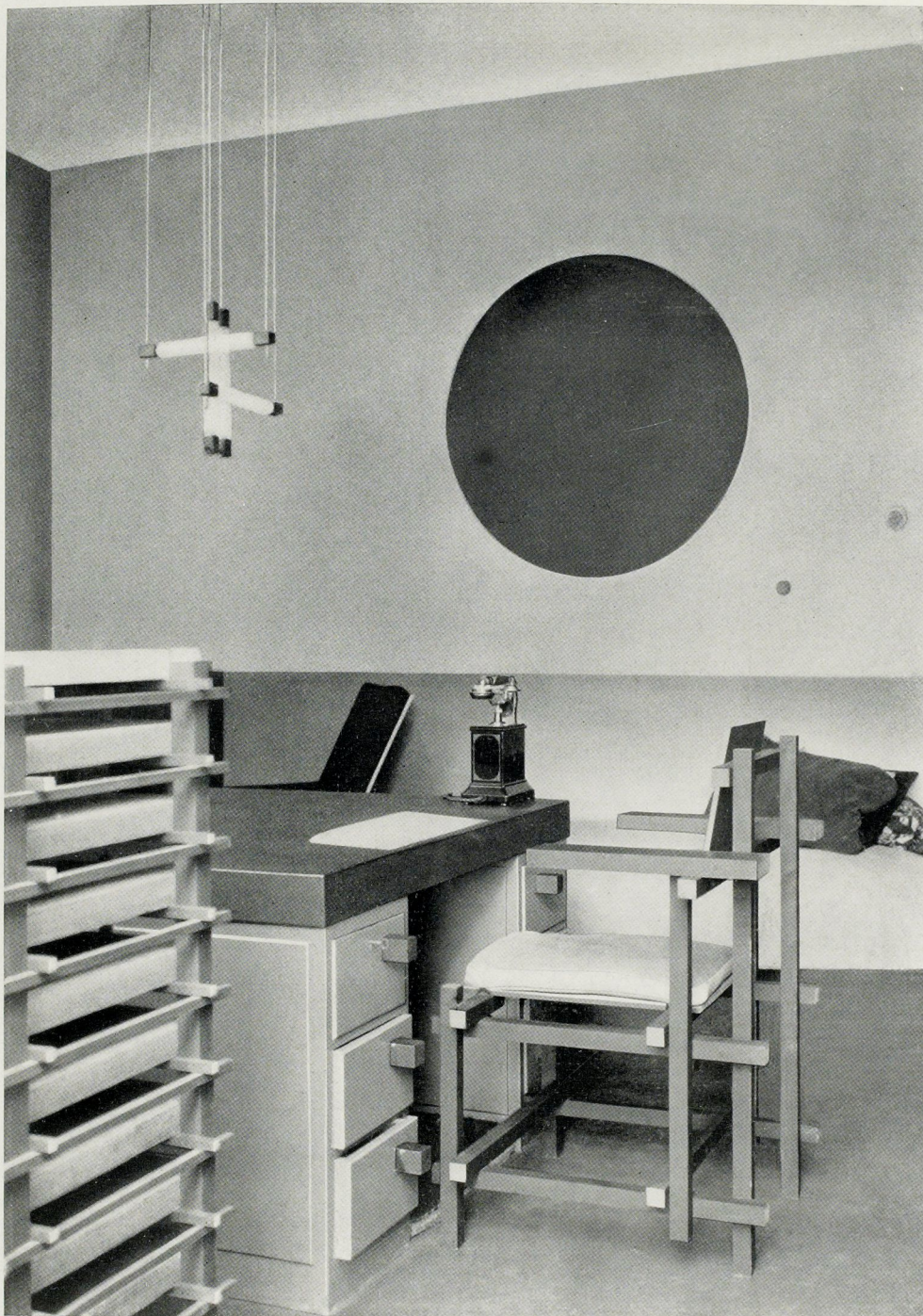


Abb. 27 G. RIETVELD, Sprechzimmer eines Arztes in Maarsse, 1922



Abb. 28 G. RIETVELD, Wohnhaus in Utrecht, 1924

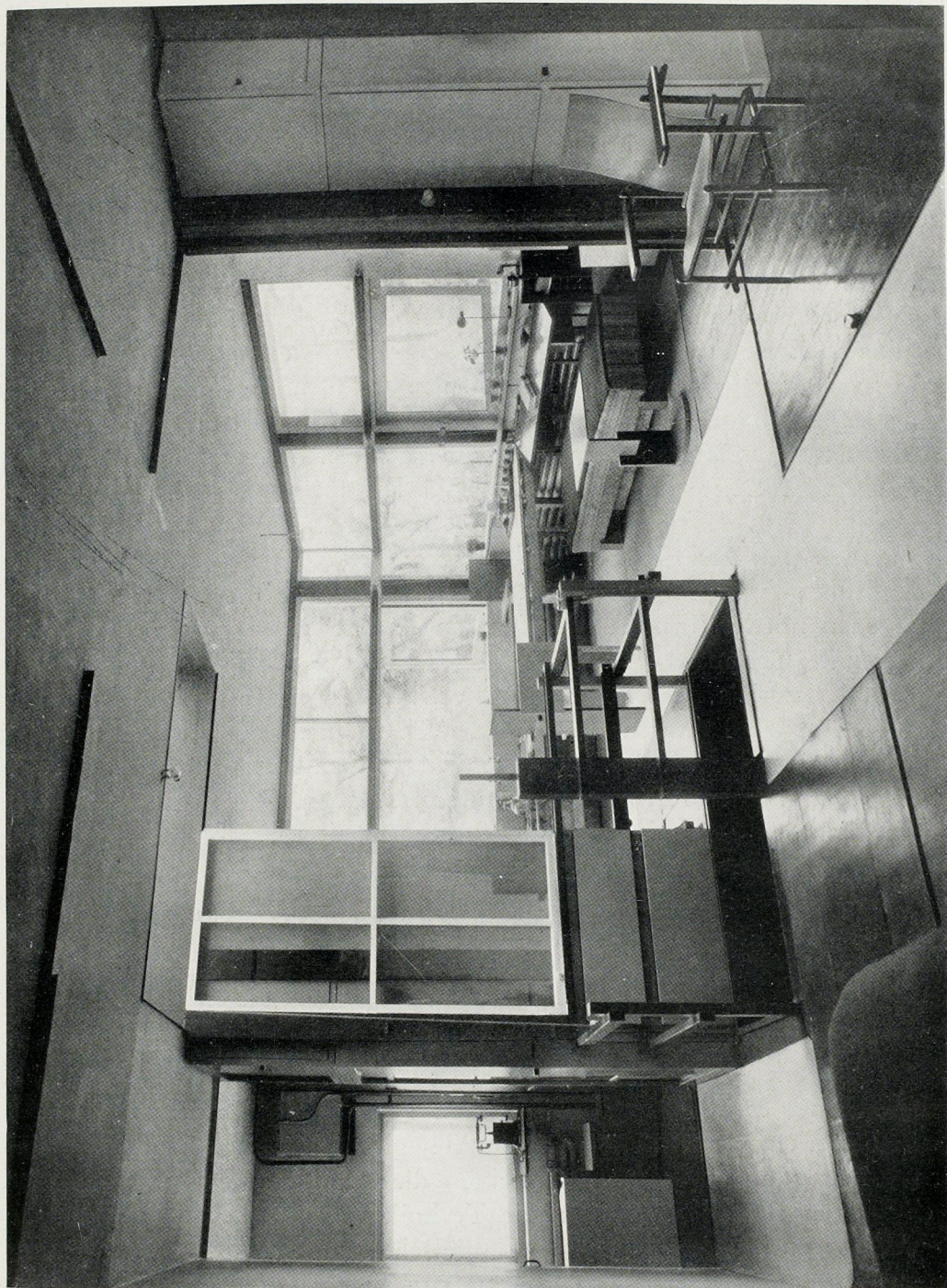


Abb. 29 G. RIETVELD, Innenraum. Wohnhaus in Utrecht, 1924

Hinsichtlich der Baukunst kommt dieses an erster Stelle heraus — es ist nur beiläufig zu erläutern — auf die Entfernung des Ornaments. (Abb. 30–36)

Das Ornament ist für die Baukunst, kann man vergleichsweise sagen, was das Natur-Objekt ist für die Malerei, d. h. ungeeignetes Mittel und Nebensächlich-keit. Das Ornament am Gebäude ist — wie das Natur-Objekt im Staffelei-
bilde — nicht nur Organ des Gesamtorganismus, des Kunstwerkes, sondern zu gleicher Zeit Organismus an und für sich. Neben den exzentrischen, d. h. räumlichen Beziehungen zum Gesamtwerke — welche bestenfalls wie im Mittel-
alter symbolisch-konstruktiver Art sind — hat es also auch konzentrische, d. h. einschränkende Beziehungen zum eigenen Selbst, welche letztere nur in äußer-
lichem Zusammenhang zum Ganzen stehen. Aus dem Gesamtbilde geht des-
halb eine ästhetische Dualität hervor, welche nicht nur das Einheitlich-Orga-
nische des Ganzen stört, sondern auch eine baukünstlerische Synthese verhin-
dert, wie sie vom Geiste der Zeit nach jeder Richtung hin angestrebt wird.

Obzwar wegen der Vielfältigkeit und Heterogenität der Bestandteile kein Ge-
staltungsverfahren verwickelter scheint wie das baukünstlerische, so lassen sich
doch die dazu notwendigen Faktoren letzten Endes in zwei mehr oder weniger
streng getrennte Gruppen verteilen. Einerseits in die praktischen Faktoren des
Zwecks, des Materials, der Bearbeitungsweise und der Konstruktion; anderer-
seits in die ideellen Faktoren der künstlerischen Emotion, welche letztere die
verschiedenen einander oft widersprechenden Elemente zu einer Einheit ästhe-
tischer und praktischer Art zusammenzufassen haben. Wenn auch dabei die
praktischen Faktoren — und von diesen vor allem der Zweck — die Grundlage
zur baukünstlerischen Formgebung bilden sollen, so gibt es doch bei harmo-
nischer Gestaltung schließlich immer einen Ausgleich beider, worin das eine
und das andere sich gegenseitig zu opfern haben.

Es kennt aber unsere Zeit in ihrer psychischen Abstumpfung nur den Reiz
stark betonter Einseitigkeiten. Weil die praktischen Faktoren der Baukunst —
außer dem Zweck — alle dem Fortschritte unserer technischen Entwicklung
unterworfen sind, es überdies aber zwischen Technik und Baukunst, wie schon
erwähnt, bemerkenswerte Berührungspunkte gibt, so hat es anfangs in der
modernen Bewegung unter den Architekten die Nur-Techniker gegeben, die in
ihrer einseitigen Bewunderung für die Technik die ästhetische Seite des Pro-
blems völlig vernachlässigten. Von den Enttäuschungen des eigenen — deshalb un-
vermeidlichen — Fehlschlagens erschrocken, wurden sie dann zu den Nur-Roman-



Abb. 30 P. J. C. KLAARHAMER, Entwurf für Etagenhäuser in Utrecht, 1919

9 J. J. P. Oud



**Abb. 31 J. J. P. OUD, Etagenhäuser „Spangen“ in Rotterdam,
Pieter Langendijkstraat, 1919**

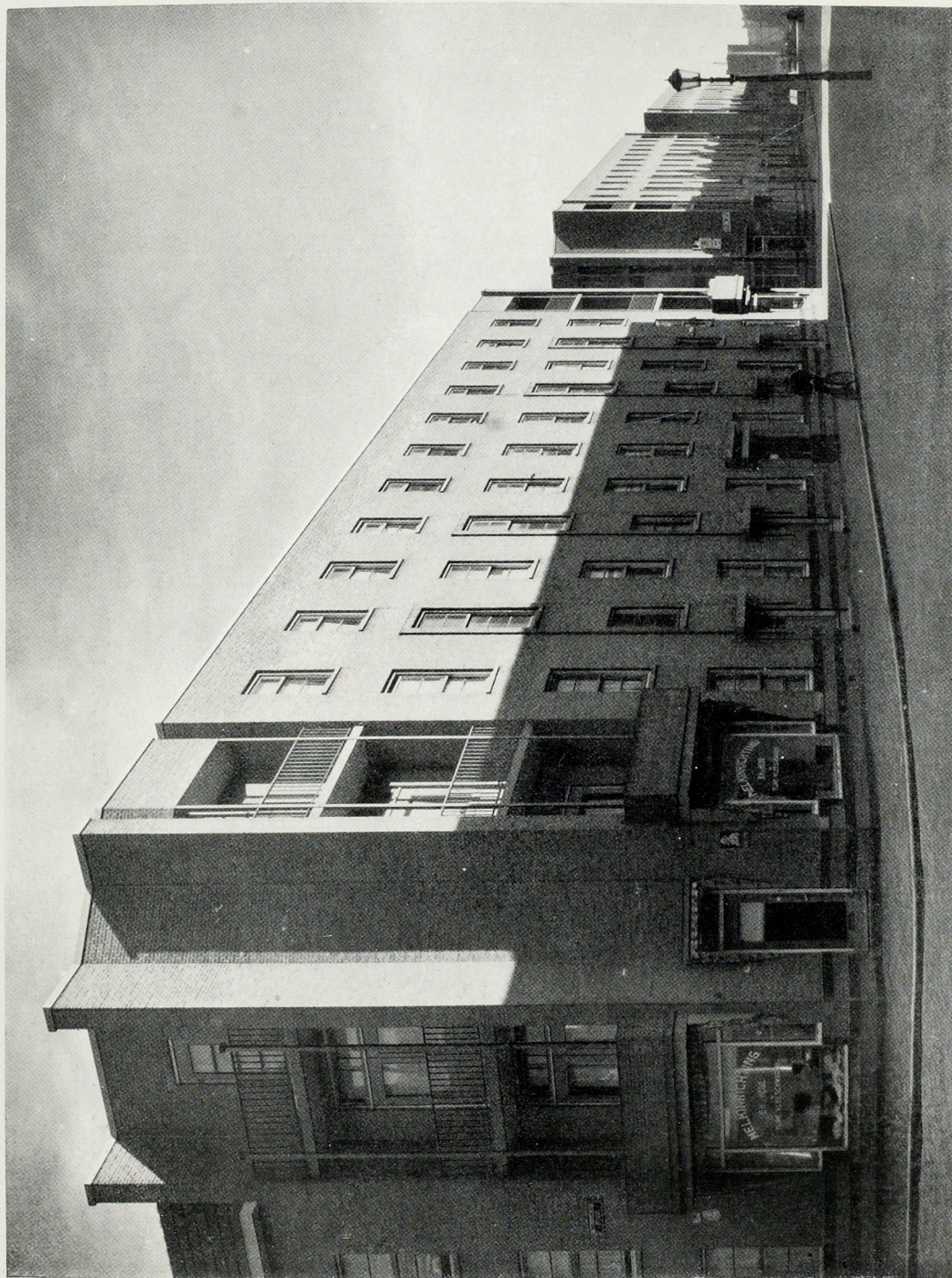


Abb. 32 J. J. P. OUD, Etagenhäuser „Tusschendyken“ in Rotterdam, Gysingstraat, 1920

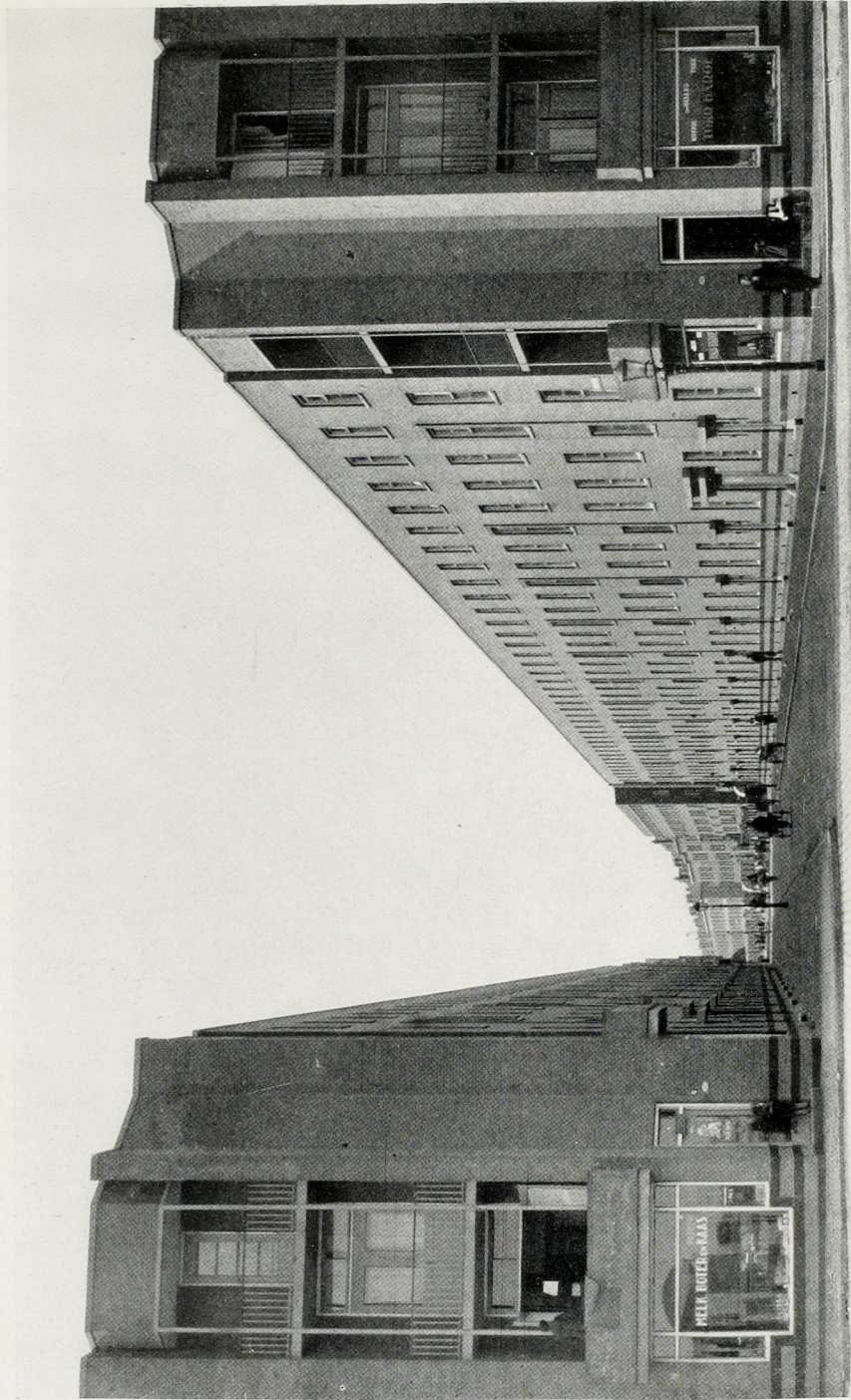


Abb. 33 J. J. P. OUD, Etagenhäuser „Tusschendyken“ in Rotterdam, Taandersstraat, 1920



Abb. 34 J. J. P. OUD, Hof Etagenhäuser „Tusschendyken“ in Rotterdam, 1920

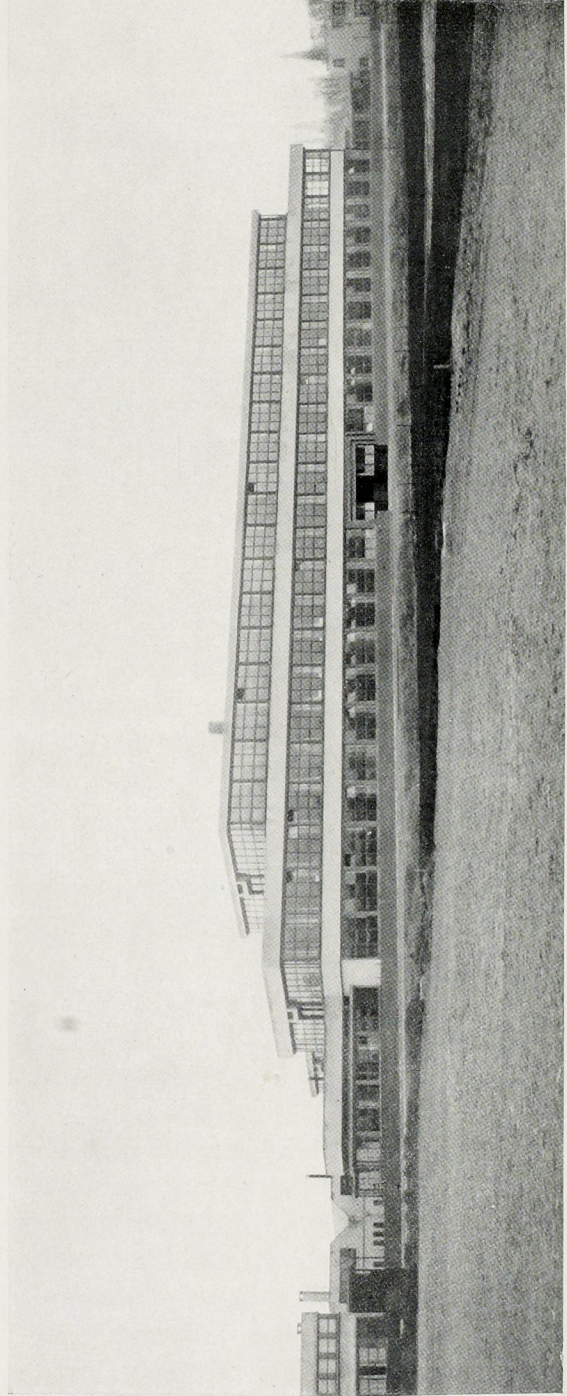


Abb. 35 VAN DER VLUGT UND WIEBENGA,
Gewerbeschule in Groningen, 1922

tikern unserer Zeit, die in ihrer einseitigen Liebe zur Ästhetik die Technik vollkommen verneinten und infolgedessen schon wieder fehlschlugen.

Nicht nur die Technik aber und nicht nur die Ästhetik, nicht allein der Verstand und nicht allein das Gefühl, sondern beider harmonische Einigung soll Ziel des baukünstlerischen Schaffens sein. Fundamental dabei bleibt, daß die Realität vor allem Ausgangspunkt der ästhetischen Gestaltung bildet. Jedes Feststellen irgendeines Formschemas von vornherein, das dieser Realität nicht entspricht — und ich denke dabei jetzt auch an die vorher genannte kubische Formgebung, in welcher nun wieder die holländische Baukunst in einem neuen Formdogma zu erstarren droht, statt daß auf dessen inneren (reinigenden) Tendenzen weitergearbeitet wird —, jedes Voraussetzen also einer der Funktion nicht entsprechenden, einseitig-ästhetischen Formauffassung ist schon deshalb verwerflich, weil es die unumgänglichen Notwendigkeiten des Seins gewalttätig unterdrückt und den Zwiespalt inneren und äußeren Lebens vergrößert. Nicht aus einer Verneinung der Wirklichkeit, sondern nur aus ihrer Bejahung kann sich eine Beseitigung dieses Zwiespaltes ergeben. Eine trübselige Zeit, welche nicht den materiellen Fortschritt auch geistig zu verwerten weiß!

Die technische Entwicklung unserer Zeit hat ihre Wunder noch nie in der Kunst entfaltet. Trotzdem hat sie deren so viele aufzuweisen, daß die Wirklichkeit die Phantasie übertrifft!

In der Maschine besitzen wir Möglichkeiten zu einer Straffheit und Genauigkeit der Form, wie sie bisher unerhört waren. In der Chemie besitzen wir heute Mittel und Verfahren ungeahnter Art zum Emaillieren und zum Glasieren; in der Eisenkonstruktion solche zur Überbrückung und zur Aufhebung der Schwere; in der Glastechnik solche zum Biegen und zum Ausbreiten; im Betonbau solche zur Nahtlosigkeit und zum Auskragen, usw. Dies sind von den schon vorhandenen nur einige, und sie alle harren ihrer Verwendung, welche immer wieder an der Sentimentalität einer mit sich selbst vollkommen zufriedenen, veralteten Kunstanschauung scheitert.



Wie schon gesagt, sucht die zweite Strömung in der neuen Baukunstbewegung Hollands sich dem Stilproblem und den hier angedeuteten architektonischen Möglichkeiten mehr und mehr wieder zuzuwenden. Es ist der Drang dazu übrigens jetzt aufs neue internationaler Art, und es scheint sich tatsächlich im

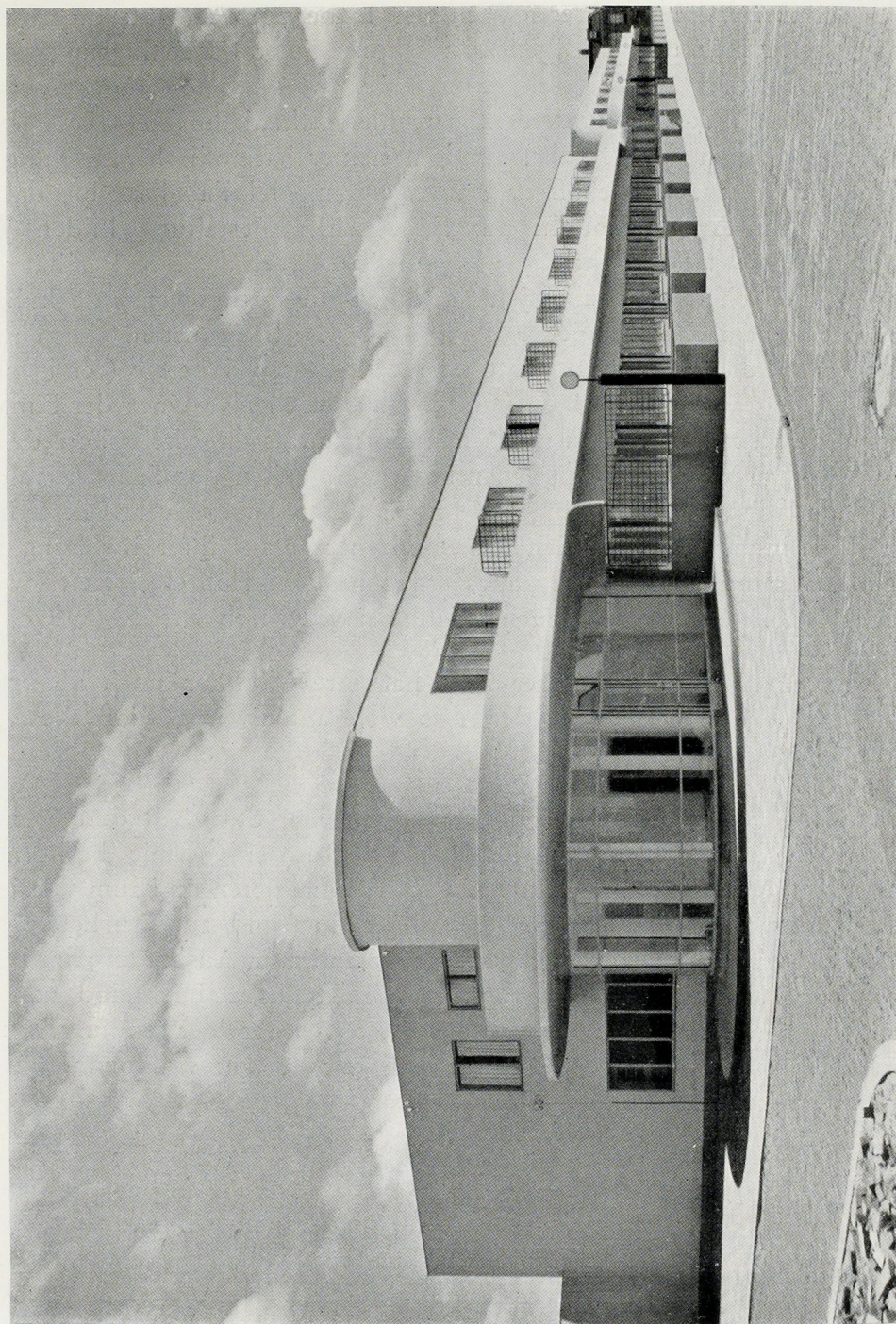


Abb. 36 J. J. P. OUD, Arbeiterwohnhäuser in Hoek van Holland (am Meer) 1924

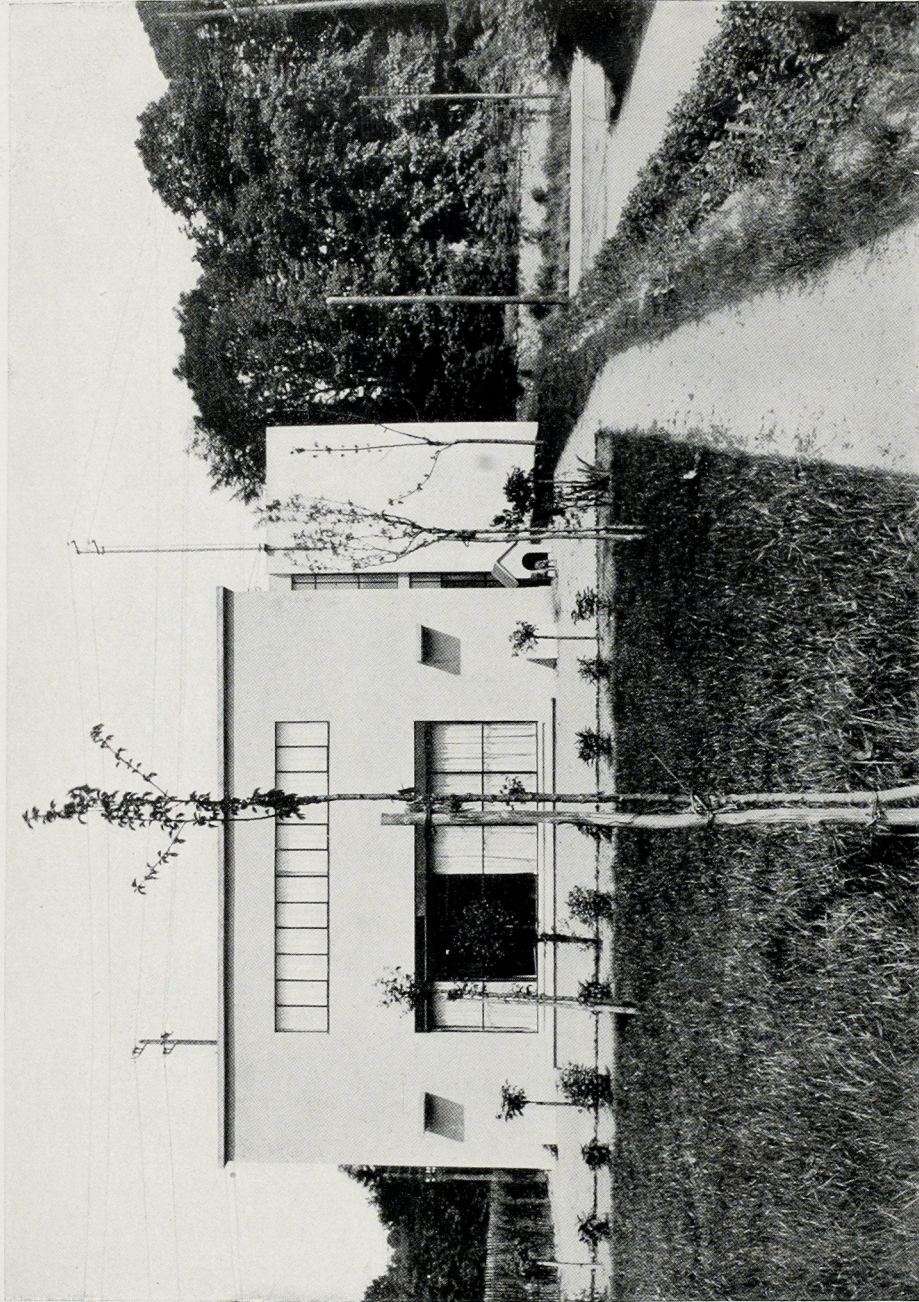


Abb. 37 LE CORBUSIER-SAUGNIER, Landhaus in Vaucresson, 1923

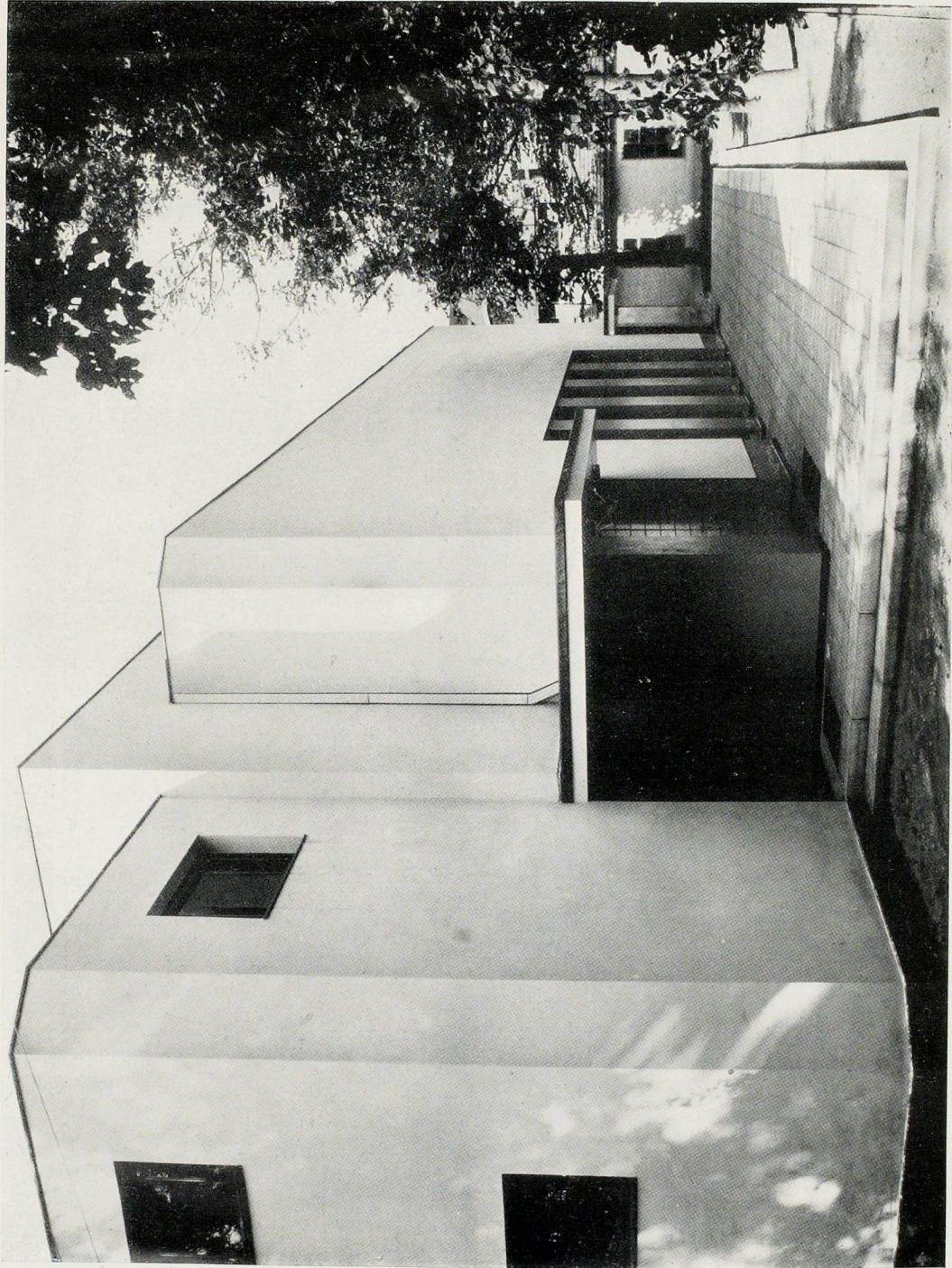
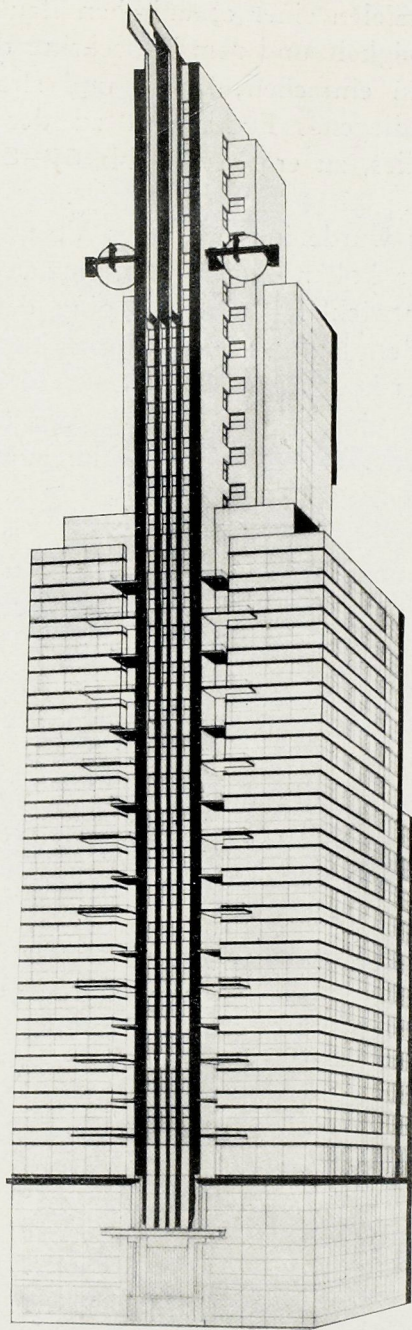


Abb. 38 W. GROPIUS mit A. MEYER, Theater in Jena, 1922



**Abb. 39 K. LÖNBERG-HOLM, Entwurf für das Hochhaus
der „Chicago Tribune“ in Chicago, 1922**

Erzielen einer organischen Baukunst, sich verkörpernd in einer der Ornamentlosigkeit und dem Fortschritte der Technik sowie der Lebenspraxis entsprechenden einfachen, klaren und straffen Formgebung zum ersten Male wieder ein gediegenes Fundament zu der Erlangung einer allgemeinen Schönheit, eines Stiles, zu ergeben. (Abb. 37—39)

Es wurde im Laufe des Vortrages versucht, zu zeigen, wo es in der Evolution der holländischen Baukunst Anknüpfungspunkte mit dieser großen Linie der Entwicklung gibt. Es ging daraus hervor, daß der Gegensatz zwischen zerstörenden und aufbauenden Tendenzen stets geneigt ist, auszugleichen, wodurch das kollektive Werden, das das Neue, die weitentfernte Gesamtschönheit, will, zu einem individuellen Werden wird, das das Moderne, das Einzelkunstwerk, erzeugt. Der Wille zum Stil verliert sich immer wieder in der Liebe zur Kunst.

Vom Standpunkte der letzteren — man darf es ohne Chauvinismus sagen — hat die holländische Baukunst der Gegenwart Bedeutendes geleistet, sowohl in der geschilderten Evolution, als auch in den Arbeiten einiger mehr vereinzelt dastehender Künstler, welche zu wenig Berührung mit dem großen Entwicklungsbilde zeigen, um im allgemeinen Zusammenhang näher erwähnt zu werden. Die Kunst aber — es dürfte sich aus dem Vorhergehenden erwiesen haben — ist die Feindin des Stils. Und obzwar man, philosophisch betrachtet, behaupten kann, daß ein Stil kein Endpunkt, sondern nur ein Höhepunkt und damit zugleich wieder ein Wendepunkt einer Entwicklung ist, so sind es doch schließlich die ganze Geschichte hindurch diese Höhepunkte gewesen, welche als Resultate eines starken künstlerischen Gesamtwillens das menschliche Bedürfnis an Schönheit am weitgehendsten zu befriedigen gewußt haben.

Wende 1922—1923

Nachwort

Seitdem dieses geschrieben wurde, verlor die holländische Architektur als Ganzes ihr Tempo und ihre Vitalität. Zu sehr vom Auslande gepriesen, zu wohlgebettet in selbstherrlicher Zufriedenheit, verbürgerlichte sie völlig und verflachte zu einem „Niveau“, welches zu übersehen nur dem Eintagsreisenden Spaß machen kann.

Die Tendenz zu einer „Internationalen Architektur“, welche – wie angedeutet – in Holland schon sehr früh anwesend war, verbreitete sich mit unerwarteter Schnelligkeit über die ganze Welt: von Japan bis Dänemark, von Rußland bis Amerika. Holland nickte währenddessen ein.

Heute, da das erwähnte Streben nach einem „Stil“ im Auslande allgemeinere Anerkennung gefunden hat und sich in verschärfter und immer fester umrissener Form äußert, erwacht auch in Holland einiges Interesse, während der Kreis der Architekten der „neuen Richtung“ sich erweitert.

Wie aus einigen späteren Werken dieser Architekten (Abb. 40–55) hervorgeht, ist die „Bewegung“ bei ihnen in vollem Gange. Dann und wann schon selbstverständlich in der Erscheinung, manchmal noch zu schlagwortartig betont, bisweilen noch zu konstruktiv benachdruckt, zeigt sich in diesen Werken dennoch ein Bild neuer Lebendigkeit.

Jauchzen wir nicht zu früh! Als die „Internationale Architektur“ in ihrem Anbeginn war und fast mehr von den freien Künsten (Malerei, Skulptur) als vom eigentlichen Bauen getrieben wurde, hat man es in Holland verstanden die neue – damals in ihrem tiefsten Wesen schon gesunde – Tendenz auszubeuten zu einer Romantik, welcher jede Spur des wirklichen Erneuerns fremd war.

Zweifelsohne bietet das internationale Streben von jetzt – bereits zu einem bedeutenden Teil von jedem vorausgesetzten Ästhetizismus befreit – mehr Sicherheit für eine regelmäßige Weiterentwicklung. Dem Holländer steckt aber

— trotz aller Legende! — der Romantiker im Blute. Wie es ihm gelingen würde, läßt sich heute noch kaum prophezeien, doch auch das gesunde Bauen könnte ihm wieder über den Kopf wachsen.

Hoffen wir das Beste!

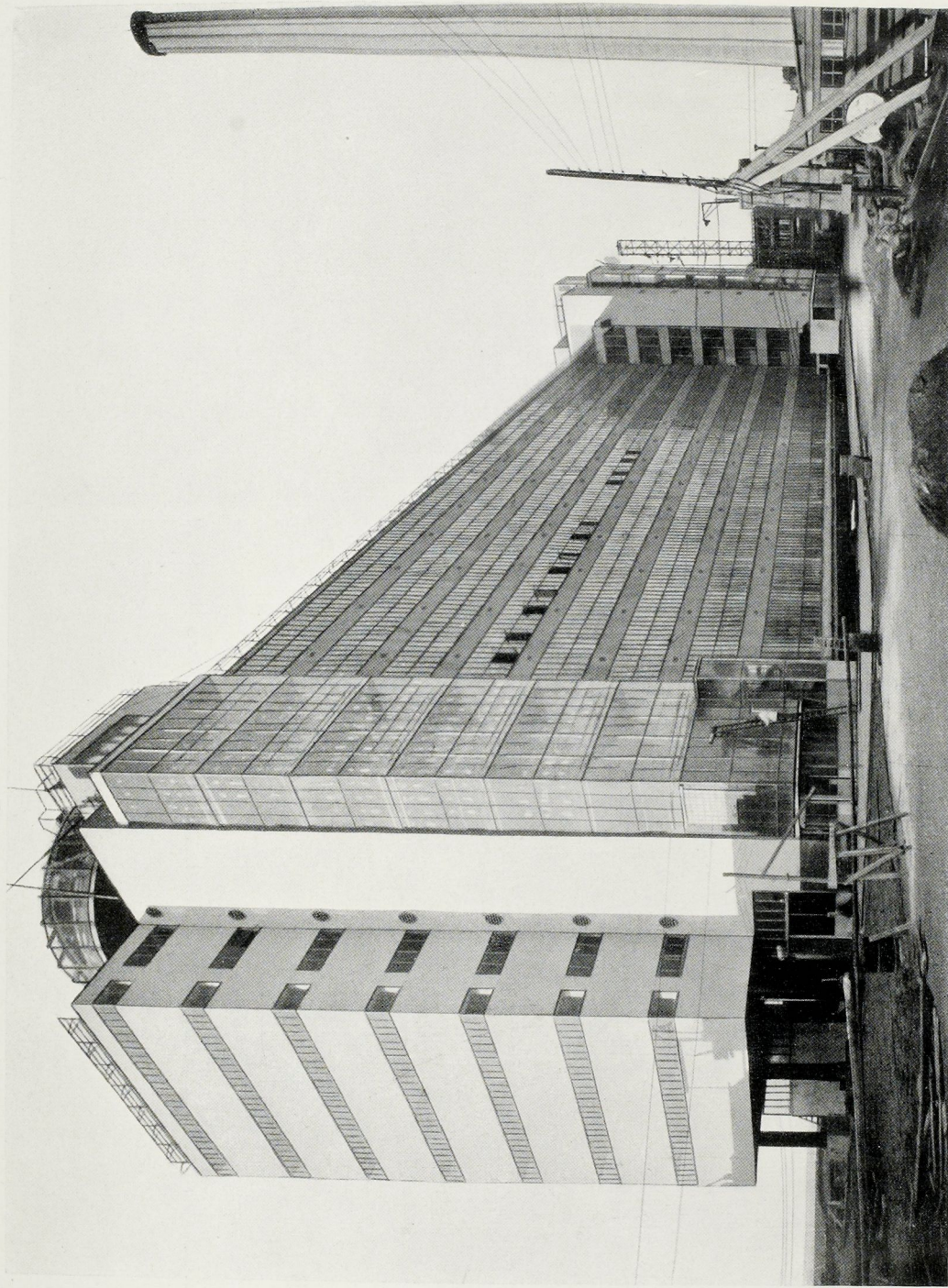


Abb. 40 BRINKMAN UND VAN DER VLUGT, Fabrik „van Nelle“ Rotterdam. Entwurf 1925/26

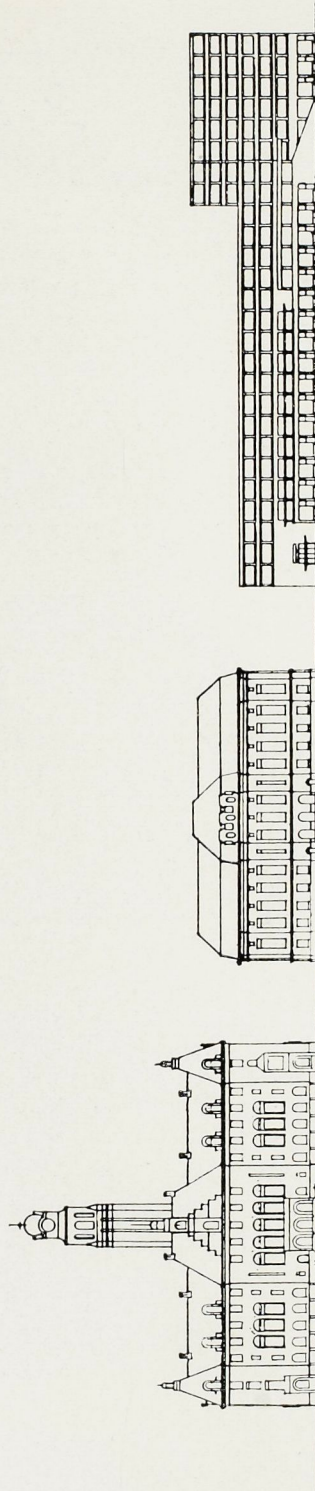


Abb. 41 J. J. P. OUD, Ideen-Entwurf Börse im Gesamtbild „Coolsingel“ Rotterdam, 1926

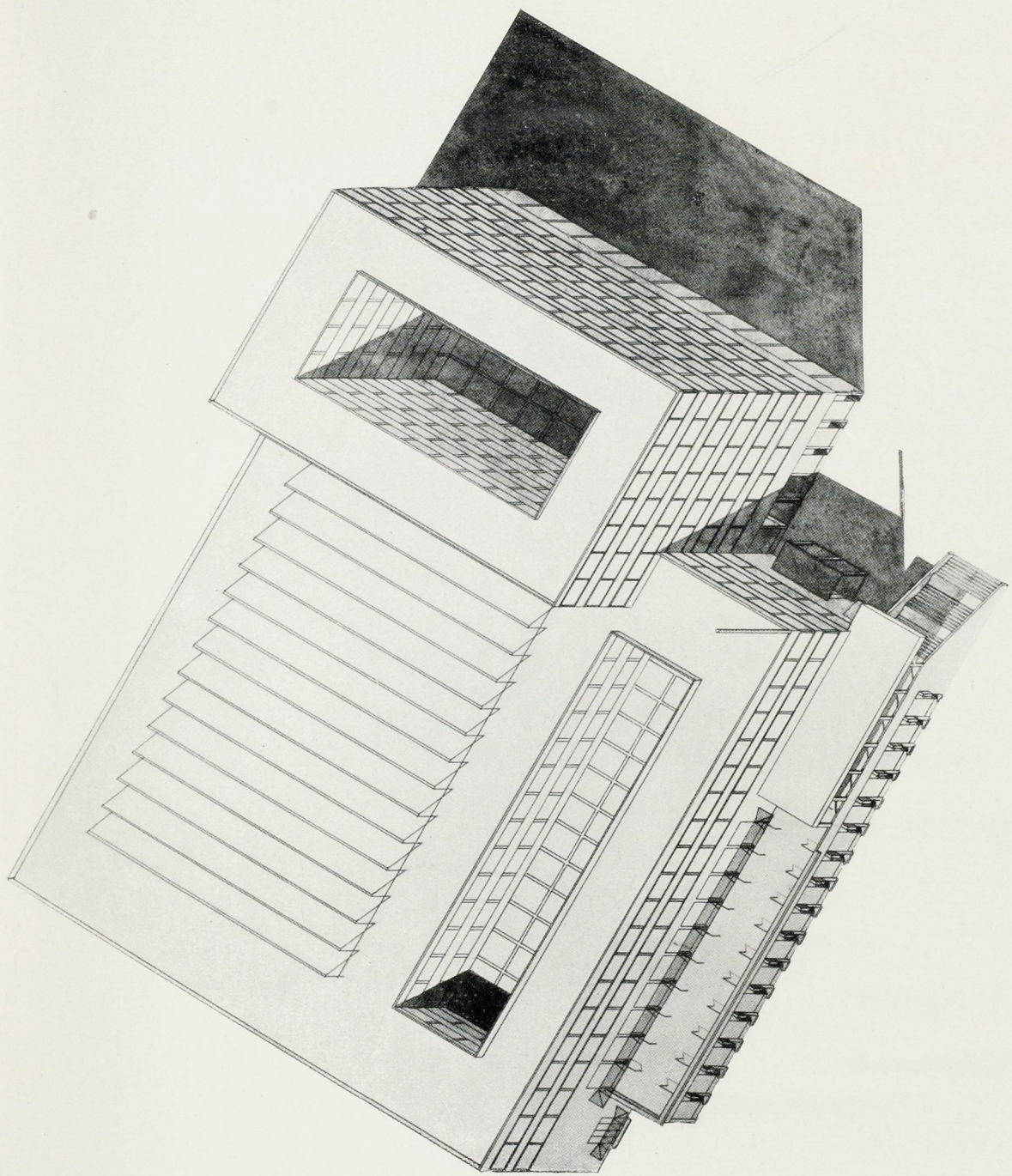


Abb. 42 J. J. P. OUD, Ideen-Entwurf für die Börse in Rotterdam, 1926

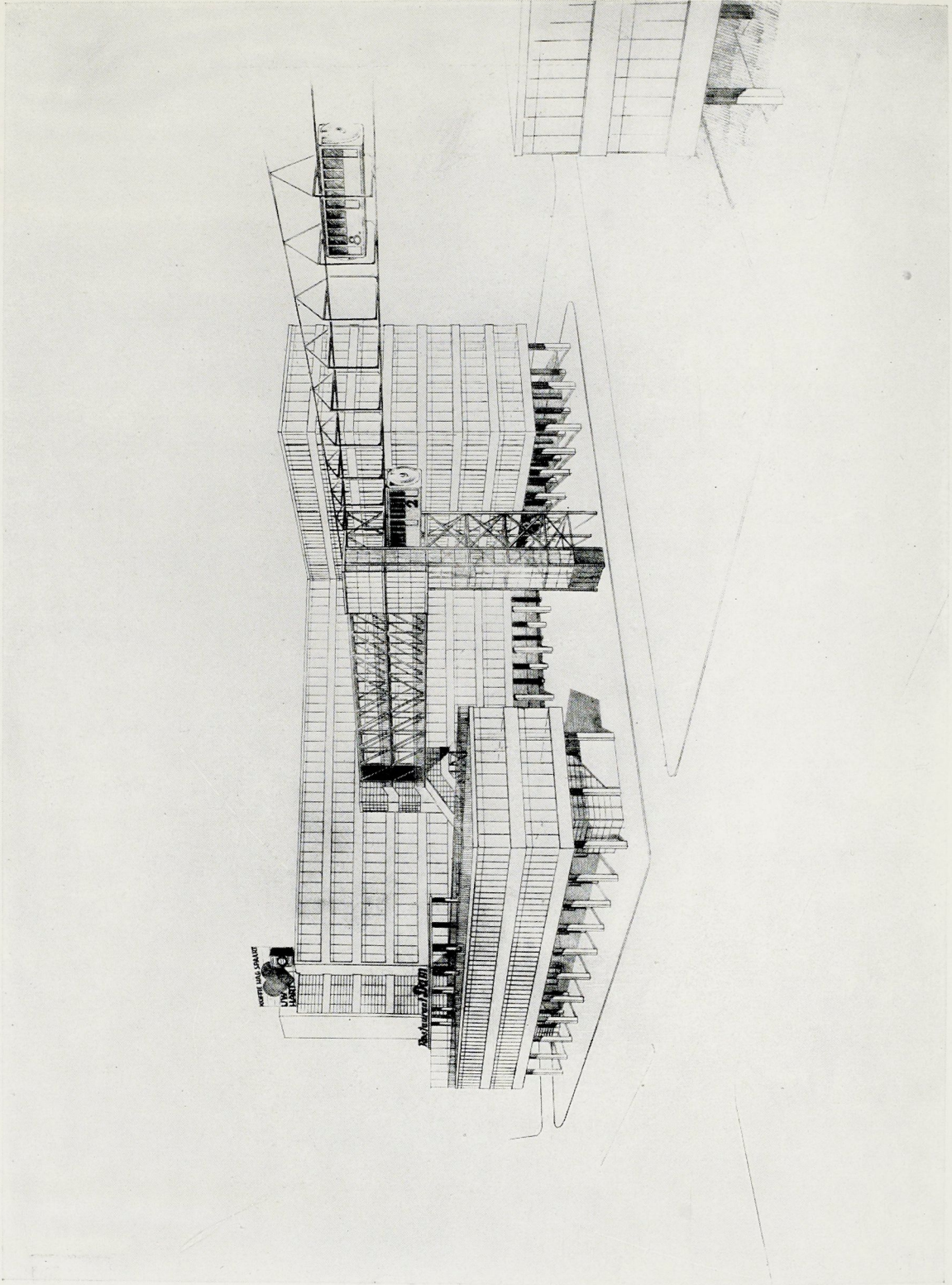


Abb. 43 M. STAM, Entwurf für die Bebauung vom „Dam“-Terrain (mit Schwebbahnstation) in Amsterdam 1926

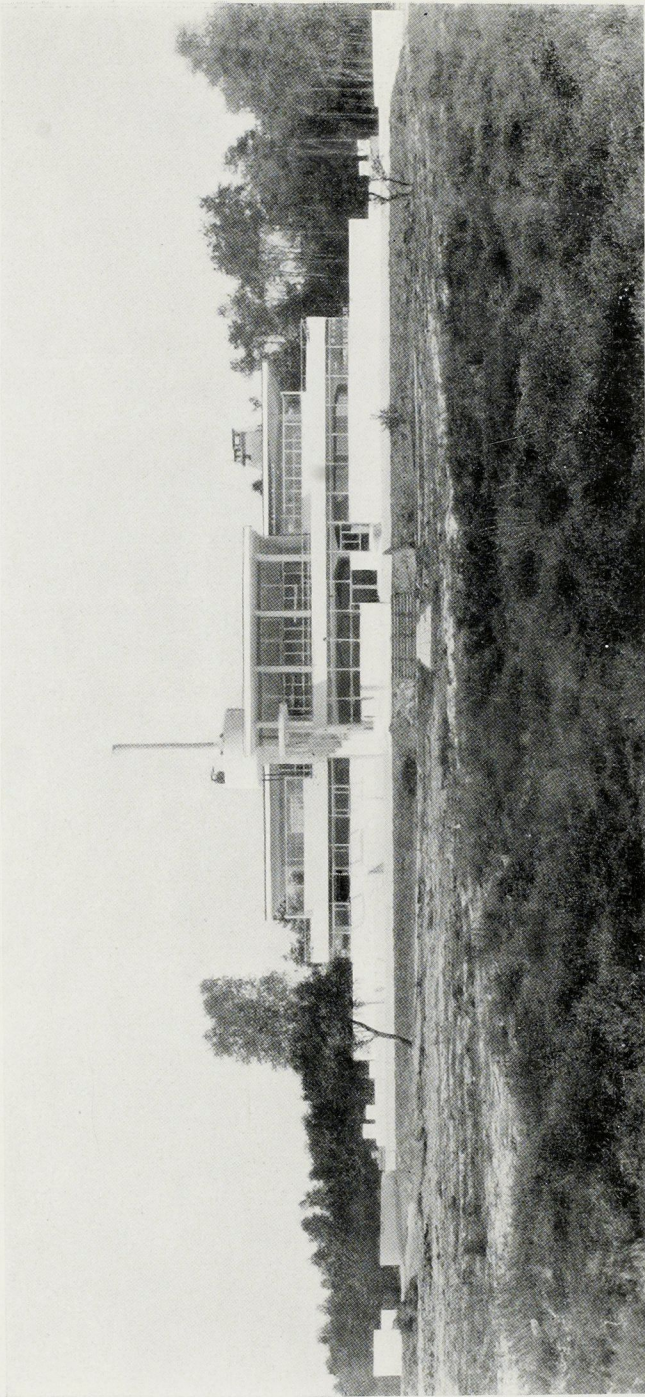


Abb. 44 B. BIJVOET UND J. DUIKER, Sanatorium „Zonnestraal“ Hilversum 1927

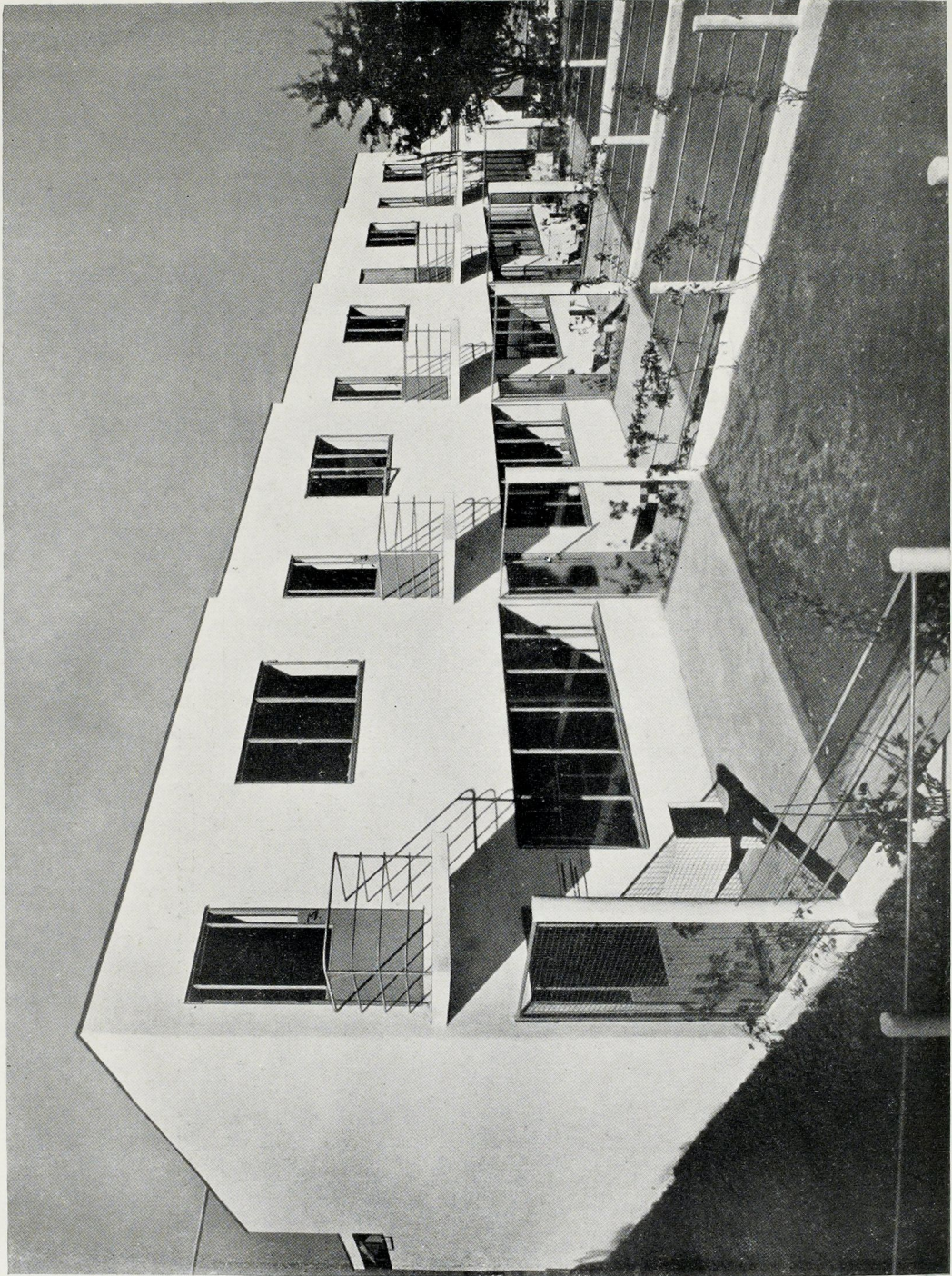


Abb. 45 J. J. P. OUD, Serienhäuser in Stuttgart 1927



Abb. 46 J. J. P. OUD, Wohnzimmer. Serienhäuser Stuttgart, 1927

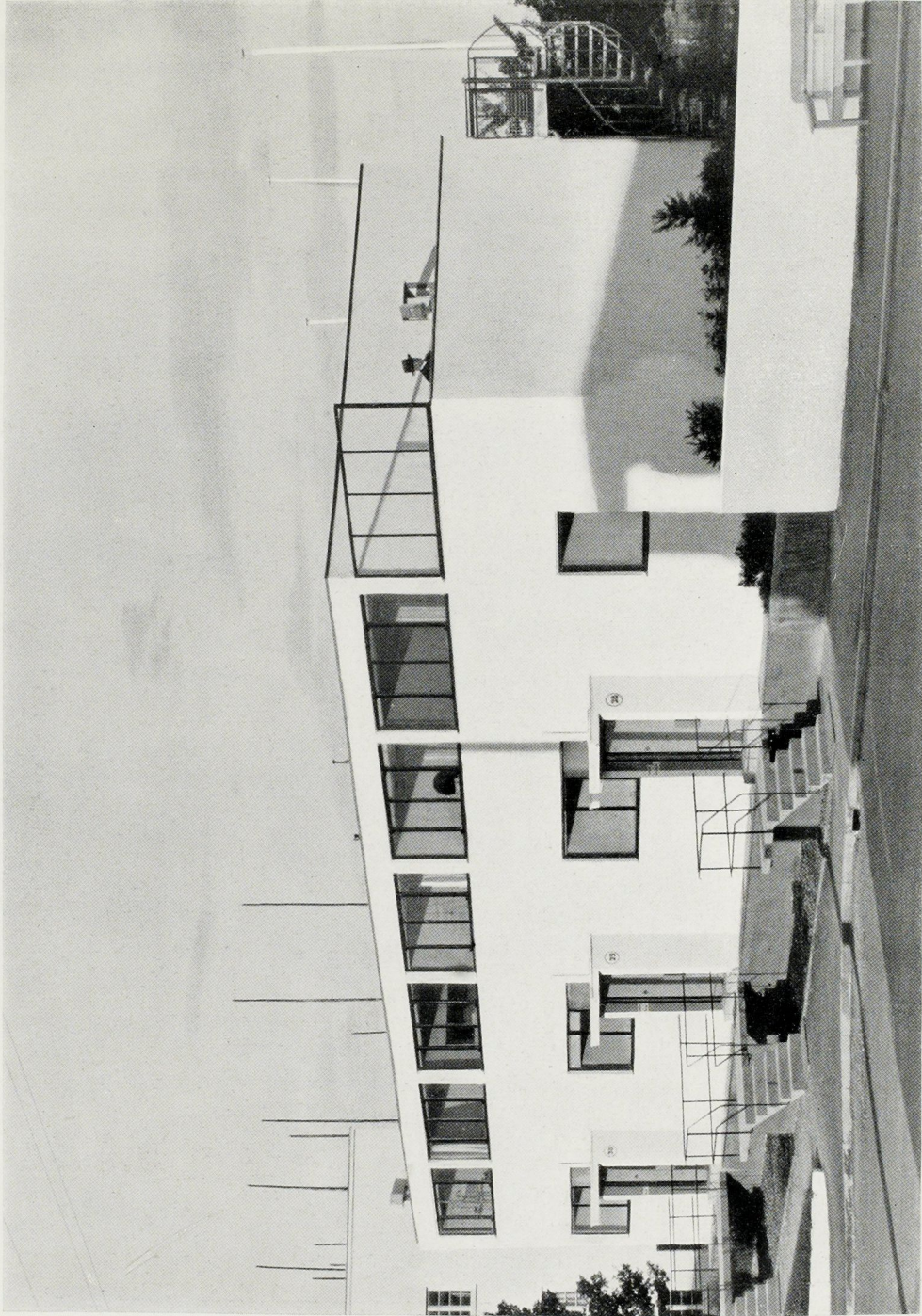


Abb. 47 MART STAM, Serienhäuser Stuttgart, 1927

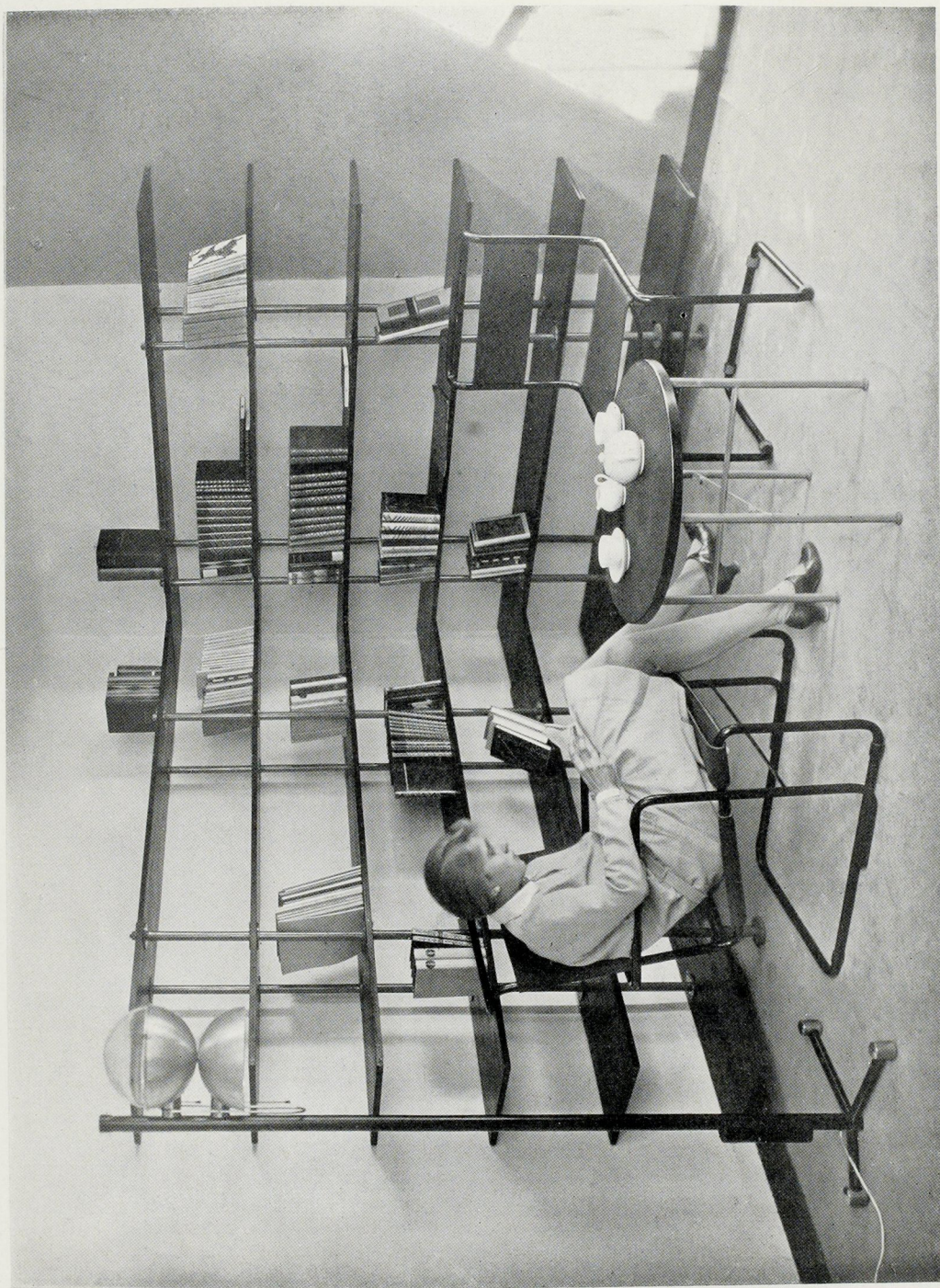


Abb. 48 MART. STAM, Wohnzimmer. Serienhäuser Stuttgart, 1927

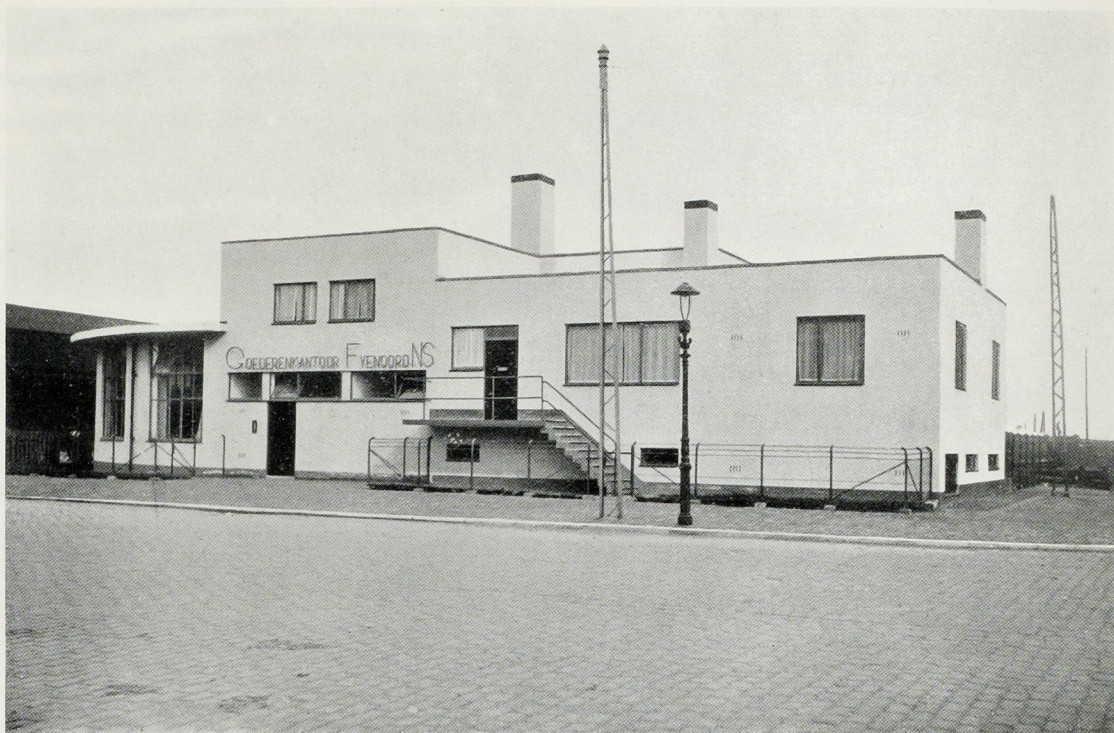
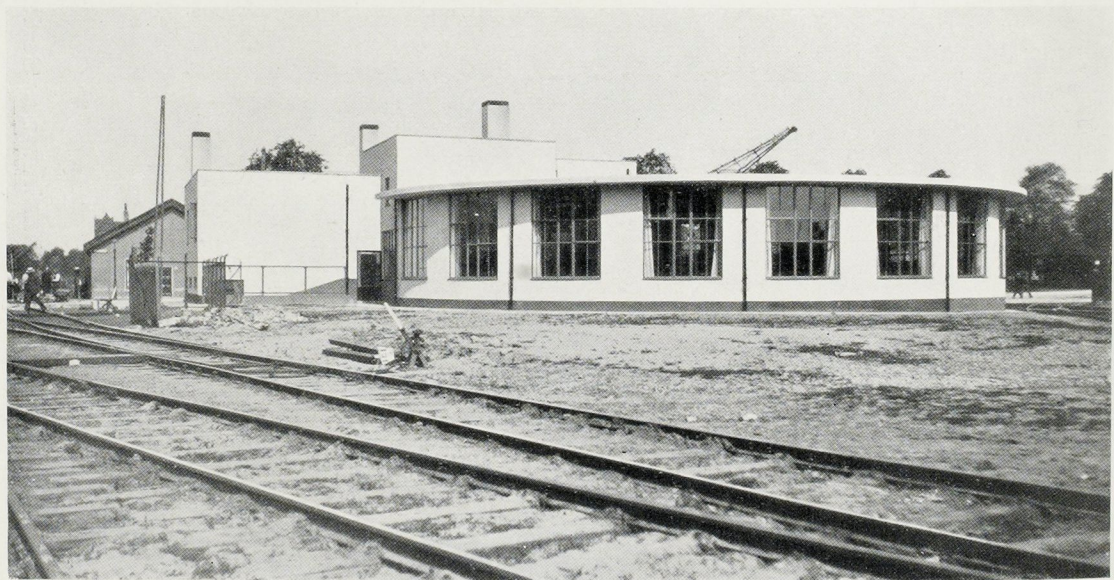


Abb. 49



**Abb. 50 S. VAN RAVESTEIJN, Verwaltungsgebäude
des Güterbahnhofs Rotterdam-Fijenoord, 1927**

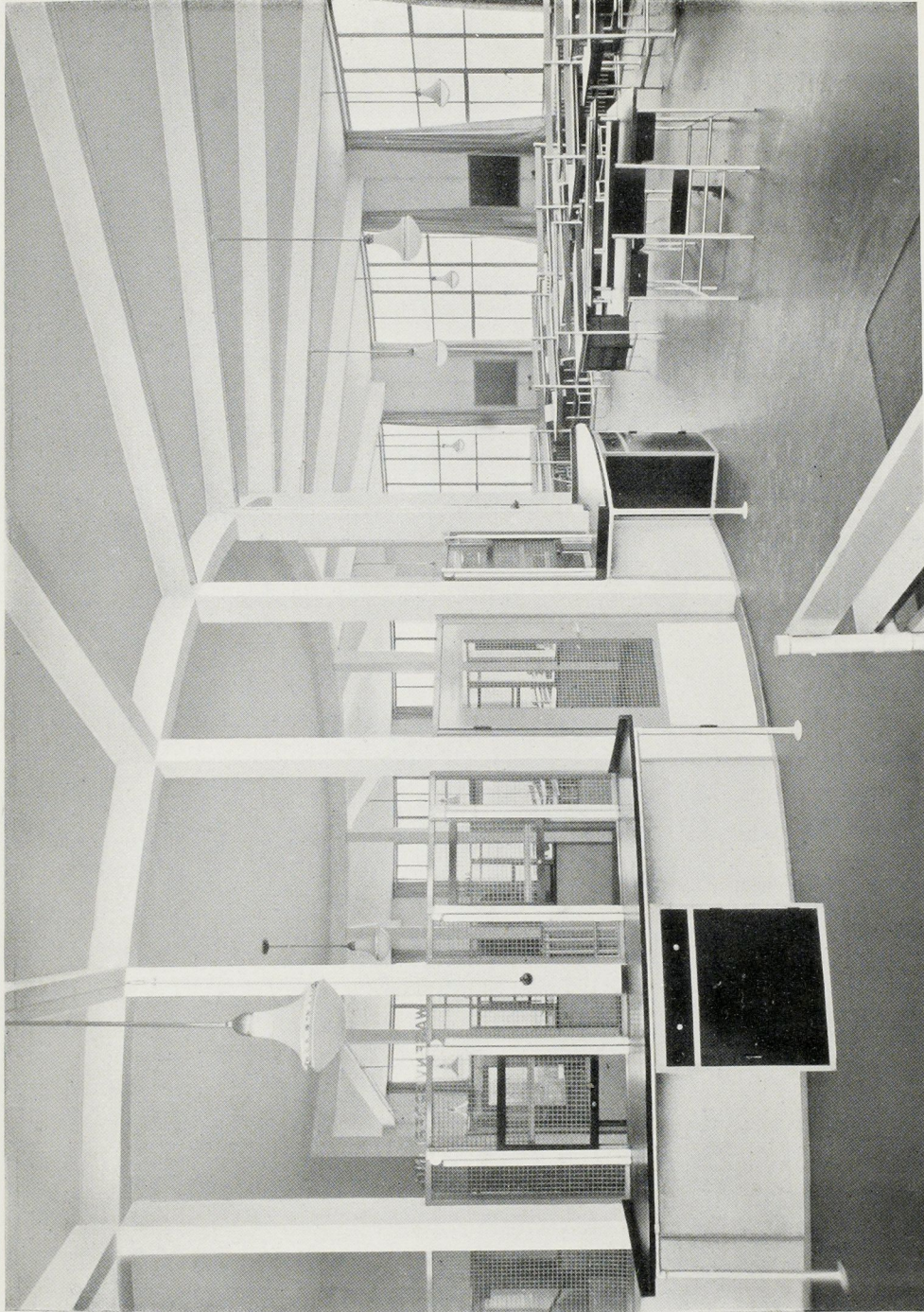


Abb. 51 S. VAN RAVESTEIJN, Innenraum. Verwaltungsgebäude des Güterbahnhofs Rotterdam-Fijenoord, 1927

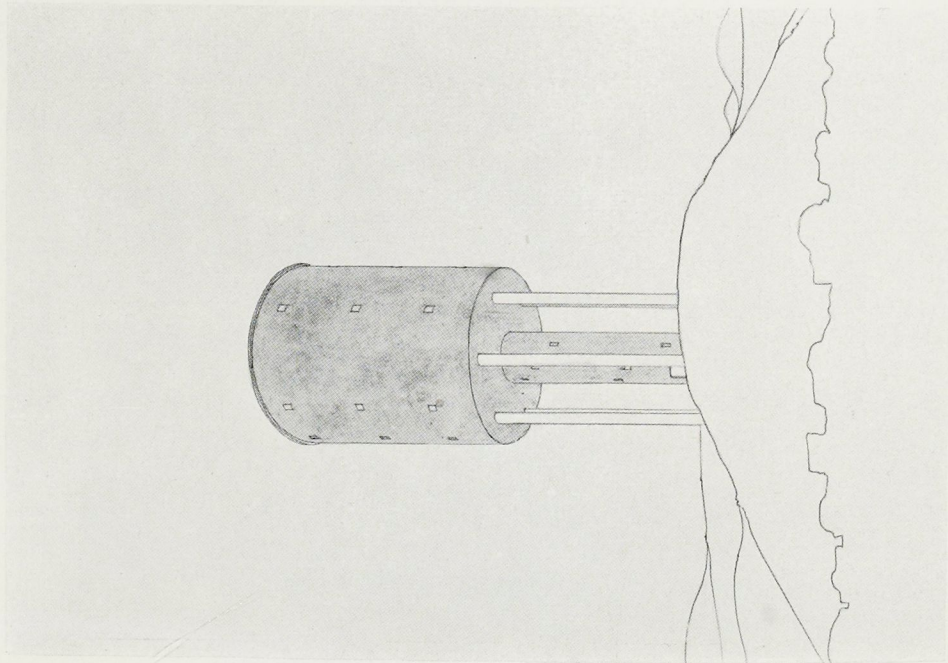


Abb. 52

C. VAN EESTEREN und Dipl.-Ing. G. JONKHEID, Zwei Entwürfe für einen Wasserturm
in den Dünen bei Wassenaar, 1927

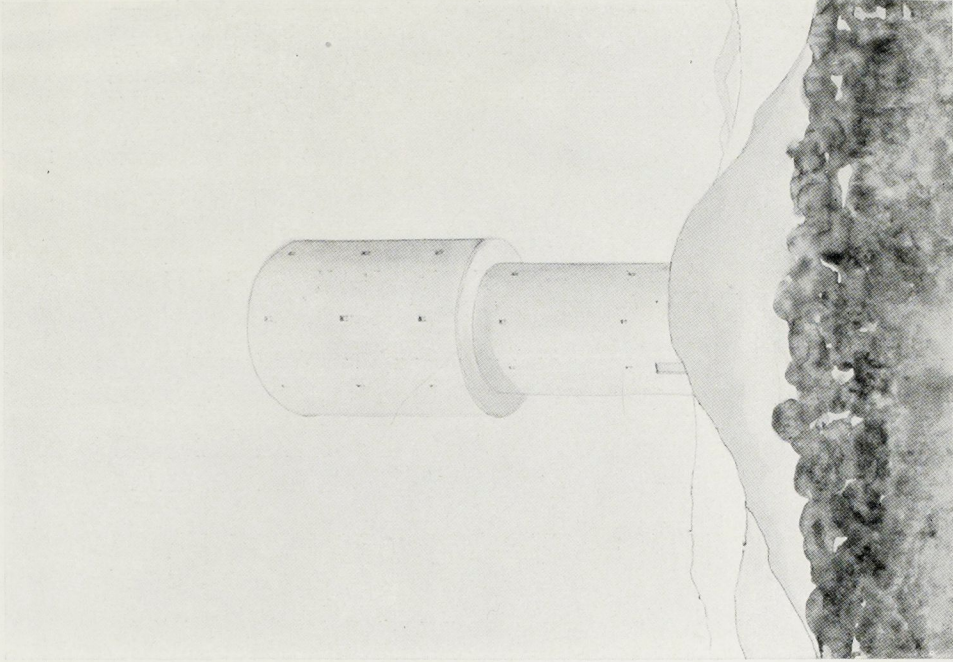


Abb. 53

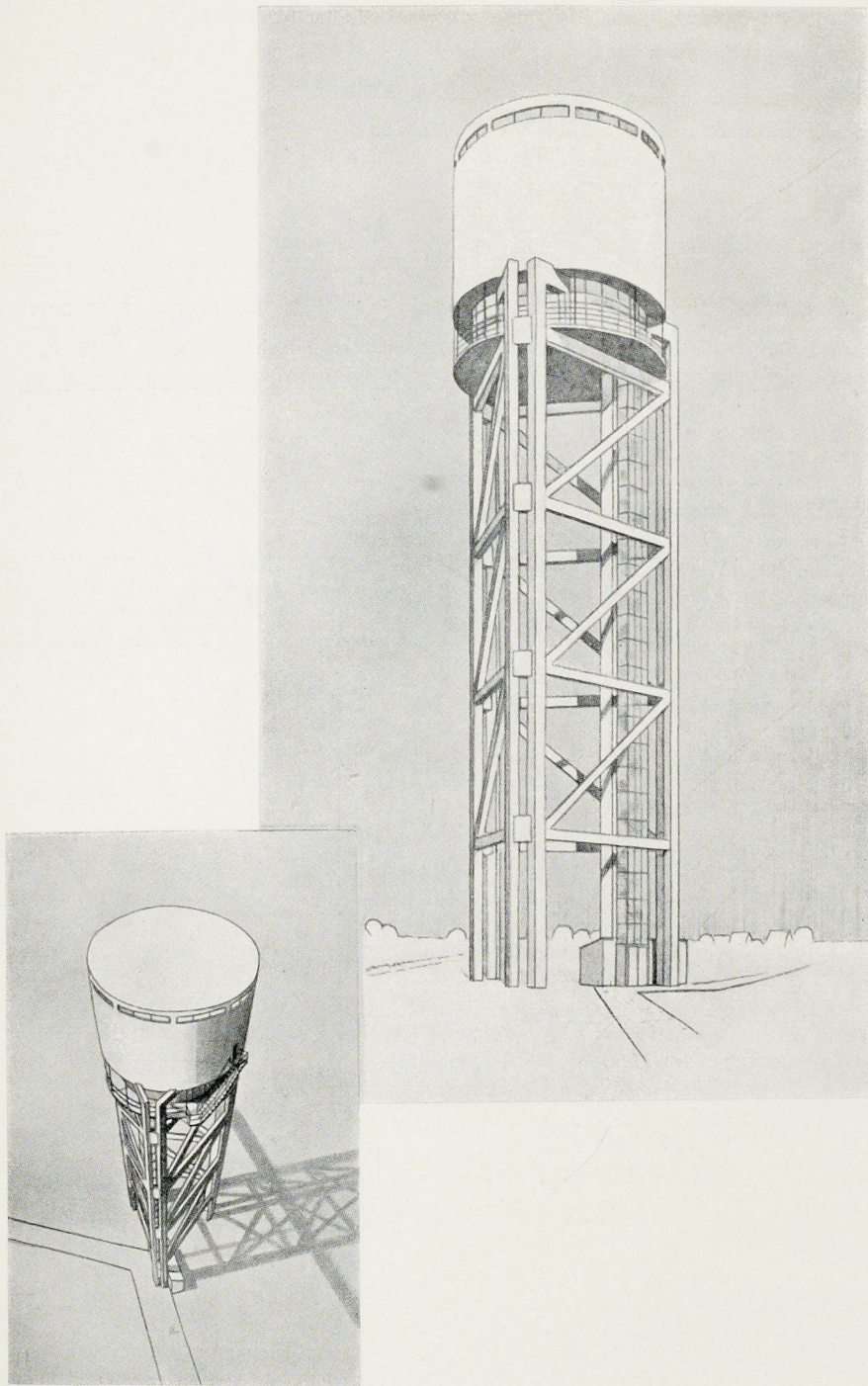


Abb. 54,55 MART. STAM, Entwurf für einen Wasserturm, 1927

DER EINFLUSS
VON
FRANK LLOYD WRIGHT
AUF DIE
ARCHITEKTUR EUROPAS

Obzwar ich von der Unzulänglichkeit jeder Wertbeurteilung in der Kunst überzeugt bin, wo sich diese auf Zeitgenossen oder auf uns sehr nahe stehende Personen bezieht, so ragt die Gestalt von Frank Lloyd Wright so sicher über ihre Umwelt empor, daß ich ihn mit Überzeugung für einen der Größten unserer Zeit bezeichnen darf, ohne zu fürchten, daß eine spätere Generation dieses Urteil zu verwerfen haben wird.

Ein so abgerundetes Ganzes war sein Werk inmitten der Baukunsterzeugnisse, die man in ihrer Stillosigkeit als den Stil des 19. Jahrhunderts zu bezeichnen haben wird, eine solche Einheit der Auffassung herrschte im Totalen wie im Detail, so bestimmt im Ausdruck und festgelegt in der Entwicklungslinie nahm sich sein Schaffen aus, daß fast kein zweites derartiges Beispiel aufweisbar ist.

Gehört es zu dieser Zeit, daß selbst das Werk der Besten fast immer noch fühlen läßt wie es ward so wie es ist, bei Wright ist alles, ohne daß eine geistige Anspannung des Erzeugens nennenswert zu verspüren wäre. Bewundert man andere um des Talentes willen, womit man bei ihnen die Materie be- meistert sieht, Wright verehere ich, weil der Entstehungsprozeß seiner Arbeit mir völlig fremd, gänzlich Geheimnis bleibt.

Es schadet dieser Verehrung nicht, welche sich in den wechselnden Phasen der eigenen Entwicklung in ihrem hohen Grade erprobt zeigte, wenn ich den Ein- fluß Wrights auf die Architektur Europas, der wichtig, sogar groß ist, nicht ohne weiteres glücklich nenne.

Mit diesem Einfluß ging es so, wie es mit dem Auftauchen einer „Wright- Schule“ im Westen Amerikas ging. Wright selber schrieb darüber einmal in einem pessimistischen Augenblick, daß es ihn verdroß, zu sehen, daß die Form,

in welcher er seine Auffassung in seinen Bauwerken verwirklicht hatte, mehr Anziehungskraft zu haben schien als die Auffassung selbst. Da diese Auffassung auf ein Ausgehen von der Funktion und nicht von der Form zielte, betrachtete er dies als verderblich für die Entwicklung der Baukunst im allgemeinen.

Verderblich in diesem Sinne möchte ich auch die Suggestion bezeichnen, die die seltsame Begabung Wrights auf die Architektur diesseits des Ozeans ausübte. Im Meinungswirrsal der letzten Jahrzehnte der europäischen Baukunst, welche — nach einer allzu großen Einigkeit und Sicherheit früherer Generationen — alles was nicht gar zu verrückt war, sofort zu einem nervenaufpeitschenden Problem machte, mußte das Werk Wrights, nachdem es gründlicher bekannt wurde, wohl als eine Offenbarung wirken. Frei von der Detailtüftelei, welche die Architektur der alten Welt untergrub, selbstredend trotz exotischer Eigentümlichkeiten, fesselnd trotz der Einfachheit der Motive, überzeugte Wrights Werk sogleich.

So fest im Bau ungeachtet aller Beweglichkeit war die Stapelung der wie mit dem Boden zusammengewachsenen Massen, so natürlich war das In- und Durch-einandergreifen der wie über das Filmtuch flitzenden Elemente, so redlich verlief der Verkehr in den als spielend leicht aneinandergereihten Räumen, daß kein Zweifel aufkam an das zwingend Notwendige dieser Formensprache auch für uns, so daß man ohne weiteres annahm, daß Zweckmäßigkeit und Behaglichkeit hier auf die für unsere Zeit einzig mögliche Weise in eine schöne Synthese zusammengefaßt waren, daß Wright der Künstler vollbracht hatte, was Wright der Prophet verkündigte, daß nun das Ideal, das langgesuchte, gefunden war, worin universales Bestreben und individuelles Erreichen sich gänzlich deckten, kurz, daß endlich in diesem Falle zu allererst das Persönliche wieder Allgemeinheit ward. Wozu noch kam — und dieses ließ sicher nicht gleichgültig —, daß der Gebrauch der Mittel Wrights auch dort, wo sie weniger klar und virtuos hantiert wurden als beim Meister, im allgemeinen einen erträglichen und pikanten Effekt zu garantieren schien.

So unterlag die Avantgarde der Architektur und was sich gerne dazu rechnet, wenn's nicht allzu schlimm wird, in Holland, Deutschland, Tschechoslowakei, Frankreich, Belgien, Polen, Rumänien, usw. bereitwilligst dem Einfluß dieses bewundernswerten Talentes. Die Verschiebungen der Flächen, die weit ausladenden Platten und Gesimse, die wiederholt unterbrochenen und sich wieder fortsetzenden Massen, die dominierende Horizontalentwicklung, alldies typische

Merkmale der Arbeit Wrights, sieht man in der Zeit, als der Geist des Wrightschen Schaffens über unseren Weltteil kam, als Kennzeichen eines bedeutenden Prozentsatzes der modernen Baukunstproduktion Europas auftreten.

Es ist indessen ein Fehler, der durch die Kritiker vielmals gemacht wurde und worauf nicht nachdrücklich genug hingewiesen werden kann (weil gerade in dieser Mißdeutung der Grund liegt, weshalb man den Einfluß Wrights auf die Architektur Europas minder günstig bezeichnen muß), es ist ein Fehler, das Entstehen dieser Kennzeichen ausschließlich Wright zuzuschreiben. Zur Zeit nämlich, als die Vergötterung der Wrightschen Werke bei seinen Kollegen diesseits des Meeres einen Höhepunkt erreichte, gährte es in der europäischen Baukunst selber und der Kubismus ward geboren!

Ebensosehr wie dem Einfluß Wrights ist dem Kubismus eine Rolle von Bedeutung beizumessen beim Entstehen der charakteristischen Erscheinungsformen, sowie diese in der obenerwähnten Strömung der Architektur Europas zum Ausdruck kamen. Diese Strömung selber — so kann man hieraus schließen — ist die Folge einer Vermengung zweier Einflüsse: einer Vermengung, die bereits enttäuscht, weil sie nach beiden Seiten zum soundsovielsten Male auf einen Formkultus weist, an Stelle einer Orientierung nach dem Wesen, die aber über alles enttäuschend ist, weil sie die Erschlaffung einer Tendenz (der kubistischen) mit sich brachte, welche in ihren Folgen von größter Wichtigkeit für die Zukunft der Baukunst zu werden verspricht. Eine Tendenz — dies noch außerdem — welche letzten Endes Wright selber näher liegen muß als der Ehrendienst der Äußerlichkeit, den man durch Nachahmung seiner Werke unbeabsichtigt für seine Verherrlichung hielt.

Setzt man beim Feststellen der Faktoren, welche auf das Werden der vorhergenannten Erscheinung befruchtend wirkten, das Streben des Kubismus als vervollständigendes Element neben dem Einfluß Wrights, so bleibt unverkennbar wahr, daß die Faszination, welche die Wrightschen Arbeiten ausübten, dem Kubismus in großem Maße die Bahn geebnet hat: die Ironie des Schicksals wollte dann, daß das Lyrisch-Mitreißende, das dem Pfeifen dieses architektonischen Rattenfängers eigen ist, zu gleicher Zeit der Reinheit des Klanges schadete, der sich in der europäischen Baukunst zu erheben begann, als Folge von Absichten, die auch die von Wright sein müssen, wenn auch sein Werk davon manchmal anders zeugte als sein Wollen (sein Wollen, wie es aus seinen Schriften hervorgeht).

Das was Wright wollte, nämlich: eine Architektur, sich gründend auf den Bedürfnissen und Möglichkeiten der eigenen Zeit, deren Forderungen — allgemein-ökonomische Ausführbarkeit, universalgesellschaftliche Erreichbarkeit, im allgemeinen sozialästhetische Notwendigkeit — resultieren in: Gebundenheit, Straffheit und Genauigkeit der Form, Einfachheit und Regelmäßigkeit; dasjenige also, was er wollte, wovon er sich aber mittels des Flügelschlages seiner großen visionären Begabung andauernd entfernte, wurde mit mehr tatkräftiger Konsequenz durch den Kubismus versucht.

Der Kubismus in der Architektur — dies muß man klar einsehen — entstand völlig selbständig, absolut frei von Wright, in analoger Weise wie in der Malerei und Skulptur und durch diese angetrieben, aus einem inneren Drange.

Außer oberflächlicher, äußerlicher Ähnlichkeit bestand wohl auch eine entfernte innere Verwandtschaft mit den Werken Wrights — es würde ein Studium lohnen, diese aufzuspüren, und man sehe sich diesbezüglich auch einmal einige Reliefs von Wright an — während beide im Wesen absolut verschieden, mehr noch: Gegensätze sind.

Übereinstimmung scheint es zu geben im Willen zum Rechteckigen, in der Tendenz zum Dreidimensionalen, im Zergliedern der Baukörper und Wiederaufbauen ihrer Teile, im allgemeinen im Streben nach Zusammenfassung vieler kleiner — anfangs durch Auseinandernehmen erhaltener — Stücke zu einem Ganzen, welches in seiner Erscheinungsform noch die Elemente der ursprünglichen Analyse verrät; gemein haben sie auch: die Anwendung neuer Materialien, neuer Techniken, neuer Konstruktionen, das Sichrichten nach neuen Forderungen.

Dasjenige aber, was bei Wright überschwengliche Plastik, sinnlicher Überfluß ist, war beim Kubismus — es konnte vorläufig nicht anders sein — puritanische Askese, geistige Enthaltbarkeit. Was sich bei Wright aus der Fülle des Lebens entfaltete bis zu einer Üppigkeit, die nur zu einem amerikanischen „High life“ passen kann, drängte in Europa sich selbst zurück bis zu einer Abstraktion, welche anderen Idealen entstammte und alles und alle umfaßte.

Zeigte sich Wright in der Praxis doch mehr Künstler als Prophet, so bereitete der Kubismus mehr tätlich die Verwirklichung desjenigen vor, was auch seine Theorie war.

Seit der Renaissance sprach — nach dreißigjähriger Aufrüttelung — das Gewissen der Architektur zum ersten Male wieder rein; peinlich genau noch, wie dies den Pubertätsjahren eigen ist, doch auch ebenso stark.

So wie in den freien „Künsten“ handelte es sich in der Baukunst um ein Übergangsstadium: ein Stadium der Auflösung vom alten System und des Aufbaues der neuen Ordnung. Der Begriff des Konstruktiven und der Wert der Verhältnisse wurden darin zurückgewonnen und auf ein anderes Niveau gebracht; die wesentliche Bedeutung der Linie und der fast drückende Ernst der Form wurden aufs neue erkannt und bis auf den Kern erforscht; die Einsicht der Wichtigkeit der Masse und ihres Komplements: des Raumes, wurde wieder erobert und vertieft. Vor allem aber kam im Kubismus — als logische Fortsetzung der früheren Erneuerungsversuche — unmittelbar und stark die Spannung einer größeren und echteren Vitalität zum Ausdruck, als in der Architektur vieler vorangegangenen Epochen, worin sich das selbständige Leben bis vor kurzem und in den besten Fällen auf die süß-rührende Geschicklichkeit eines mit virtuosem Kompositionstalent begabten, wohlkultivierten Geschmacks beschränkte.

So war der Kubismus eine Einkehr und ein Beginn; er erlegte Pflichten auf vertrauend auf die Zukunft, wo frühere Generationen sich Rechte entliehen, parasitierend auf der Vergangenheit. In der unbeabsichtigten Romantik seines krampfartigen Zusammenfassungsdranges war er der Anlauf zu einer neuen Formsynthese, zu einem neuen — einem unhistorischen — Klassizismus.

Das Bedürfnis an Zahl und Maß, an Reinheit und Ordnung, an Regelmäßigkeit und Wiederholung, an Vollkommenheit und Abgerundetheit; Eigenschaften der Organe des modernen Lebens, der Technik, des Verkehrs, der Hygiene, innewohnend auch der gesellschaftlichen Beschaffenheit, den wirtschaftlichen Verhältnissen, den Methoden der Massenproduktion, finden ihre Vorläufer im Kubismus.

Es liegt Tragik in der Tatsache, daß die Entwicklung von Dingen, die Wright so lange und so kräftig propagiert hat, durch Mißverstehen seiner Arbeit Schäden erlitt und erleidet durch das oberflächliche Getue seiner eigenen Nachfolger. Daß bei ihm selber die Konzeption des Baumeisters über die Bewußtheit des Predigers hinauswuchs, kann uns gleichgültig bleiben: gleichgültig wegen des schönen Resultates, gleichgültig, weil die Grundlage seines Schaffens

eine redliche, eine nicht im voraus durch ästhetische Prämissen getrübe ist, gleichgültig zum Schluß auch deshalb, weil das Leben, das nicht in Erstarrung entartet ist, sich fortwährend — und dies ist gut so — dem Dogma der Theorie entzieht.

Die Theorie dennoch — dies sei betont — ist von großem Wert als Basis im Leben. Immer von Wert, gänzlich unentbehrlich aber in dieser Zeit, da jede ästhetische Richtschnur, jeder traditionelle Stützpunkt fehlt. Die neue Baukunst kann in ihren Zielbestrebungen nicht konsequent genug sein: die unvermeidlichen Unkonsequenzen ihrer Resultate werden wir dann — wenn sie's wert sind! — gerne in den Kauf nehmen.

Den Adepten Wrights kann man — so wie er selbst dieses tat — nicht genug vorhalten, daß das Weiterbauen auf Wrights Werk etwas anders sei als was man „sich inspirieren“ durch seine Arbeit zu nennen geruht.

Es ist nicht weniger schlimm etwas zu imitieren, das ein Zeitgenosse gebaut hat, als eine griechische Säule nachzuahmen: im Gegenteil. Schädlicher noch als die Hindernisse, welche die akademische Architektur dem Entstehen einer funktionellen Baukunst in den Weg legt, sind die Produkte der Nachahmer moderner Vorgänger, weil das aus zweiter Hand stammende Äußerliche, in welches die letzteren ihre Werke kleiden, sich durch seine aktuelle Form und die Gebärde des organischen Werdens, dem Streit um ein reines Bauen dort entzieht, wo die Akademiker ihre Front offen und bloß zum Angriff bieten. Und wenn etwas für die Zukunft einer neuen Architektur „verderblich“ ist, so ist es diese Halbheit, welche ärger als öffentliches Plagiat, welche Charakterlosigkeit ist.

1925

JA UND NEIN:
BEKENNTNISSE EINES
ARCHITEKTEN*)

•) Aus: Almanach „Europa“, Verlag Gustav Kiepenheuer, Potsdam 1925

VON DER TECHNIK

(Beitrag zur „Maschinenromantik“ in der Architektur)

Ich beuge das Knie vor dem Wunder der Technik, doch ich glaube nicht, daß ein Dampfer mit dem Parthenon verglichen werden kann.

Ich kann begeistert sein von der fast vollendeten Linienschönheit eines Autos, doch das Flugzeug kommt mir durchaus noch sehr unbeholfen vor.

Ich sehne mich nach einer Wohnung, welche alle Anforderungen meiner Bequemlichkeitsliebe befriedigt, doch ein Haus ist mir mehr als eine Wohnmaschine.

Ich hasse die Eisenbahnbrücken, deren Formen gotischen Kathedralen ähnlich sind, doch die reine „Zweckarchitektur“ mancher vielgerühmten Ingenieurbauten kann mir auch gestohlen werden.

Ich möchte den Domturm von Giotto nicht als nachahmungswertes Vorbild für die Architektur der Gegenwart halten, doch ich träume mir den Turm der Zukunft schöner als den Eiffelturm.

Ich verstehe, warum amerikanische Silos als Beispiele zeitgemäßer Baukunst gezeigt werden, doch ich frage mich, wo sich im Bau die Kunst versteckt hat.

Ich verkündigte, daß die Künstler sich in den Dienst der Maschine stellen müßten, doch es wurde mir bewußt, daß die Maschine Dienerin der Kunst sein soll.

Ich hege die schönsten Hoffnungen auf die Verfeinerung, welche die maschinelle Produktionsweise der Architektur bringen kann, doch ich fürchte, daß die kritiklose Bewunderung für alles Mechanische zu einem bedauerlichen Rückfall führen wird.

VON DER ANALOGIE

Ich freue mich, daß in einer Zeit ohne Liebe zu der Arbeit die Technik Formen schaffen konnte, gleich vollkommen in der Erscheinung wie gewissenhaft in der Zweckerfüllung, doch ich ärgere mich, daß die Werke mancher Künstler, die diese Eigenart loben, von so manierter Oberflächlichkeit sind.

VON DER TYPISIERUNG

Ich erwarte stilbildende Formkristallisierung von der Typisierung untergeordneter Bauteile, doch das im voraus massenhaft fertig produzierte Normalhaus scheint mir schwierig in den Gesamtkomplex der Großstadt einzugliedern zu sein.

VON DEN MATERIALIEN

Ich meinte, daß die Architekturauffassung unserer Zeit den gegenwärtig gebrauchten Materialien nicht gerecht wird, doch es erwies sich mir, daß die jetzigen Materialien nicht auf der Höhe der fortschreitenden Baukunstentwicklung von heute stehen.

VON DER MANIER

Ich habe das Viereck gern in seiner Abweisung des dekorativen Unfugs eines verschwindenden Epigontums, doch ich sehe keinen Grund dafür, daß die neue Baukunst auf das Runde verzichten sollte.

VON DER FORM

Ich begreife das Drängen nach einer unsymmetrischen Gestaltung in einer auflösenden (destruktiven) Epoche der Kunst, doch ist mir nicht deutlich, weshalb eine aufbauende (konstruktive) Kunstperiode sich nicht auch in symmetrischer Form ausdrücken sollte.

VON DER PROPAGANDA

Ich erkenne an, daß es nötig ist einseitig zu sein beim Propagieren neuer Ideen, doch ich kann mir das Werden von einem neuen Stile nicht vorstellen ohne die Umfassung des Lebens in seiner Allseitigkeit.

VON MODERNER KUNST

Ich kann vor Erregung zittern beim Betrachten eines Werkes moderner Kunst, doch ich bin mir nicht immer klar darüber, ob es wegen des Modernen ist, oder wegen der Kunst.

VOM NEUEN STIL

Ich stehe rückhaltlos auf der Seite der modernen Kunst, aus deren lebendigem Wollen auf die Dauer der neue Stil hervorgehen wird, doch ich räume ein, daß ich bisweilen in ihr ebensosehr die Kraft würdige, womit sie das Alte abbricht, wie das Talent, womit sie das Neue aufbaut.

VOM RATIONALISMUS

Ich lernte in der Schule, daß ein rationalistischer Baumeister ist, wer die Konstruktion ehret, doch mir wird der Architekt erst zum Rationalisten, wenn er den Zweck achtet.

Ich halte es für ausgemacht, daß eine neue Baukunst nur auf dem Boden rationeller Prinzipien entstehen kann, doch der Rationalismus ist mir der Gegenpol zur Kunst.

VON DER WAHRHEIT

Ich war der Ansicht, daß der Prüfstein der Kunst unserer Zeit ihre Wahrheit ist, doch ich kam zur Einsicht, daß das wesentlich Neue vielmehr in ihrer Klarheit liegt.

VON DER FARBE

•) Ich machte mir Illusionen über eine Evolution in der Malerei, wobei das Bild zum Raum und der Raum zum Bild werden sollte, doch ich war enttäuscht zu erfahren, daß es sich um eine Entwicklung vom Staffelei-bild zum Staffelei-raum handelte.

•) Ich fand es redlich, daß der Maler beim Schaffen eines Bauwerkes dem Architekten gleichberechtigt sein müßte, doch ich bekam einen Schrecken, als ich innewurde, daß die schöpferische Leitung des architektonischen Kunstwerkes einer ästhetischen Räteregierung unterworfen sein würde, wenn auch die Bildhauer, die Schmiede, die Tischler, usw. sich auf ihre Gleichberechtigung berufen sollten.

Ich schwärme für die Wiederbelebung der Farbe in der Architektur, doch ich stimme denen bei, die behaupten, daß zuviel Farbe nicht farbig, sondern bunt macht.

VON DER TOTALITÄT

Ich liebe die anstürmende Energie der alles niederreißenden Bahnbrecher, doch ich weiß, daß der Schönheit nur durch Selbstkonzentration näher zu kommen ist.

1925

•) Gehörten bereits zu den unter „Ja und Nein“ zusammengefaßten Aphorismen, doch wurden sie schließlich nicht im Almanach „Europa“ publiziert.

Die neue Baukunst verdankte anfänglich der Malerei und ihrem Experimentieren viel: Sätze wie die hier gemeinten hätten damals (1925) mithelfen können, eine Entwicklungsphase zu hemmen, welche flüchtig sein sollte und doch unumgänglich war.

Heute darf man im Interesse der neuen Baukunst öffentlich daraufhinweisen, daß der Maler Aufgaben der betreffenden Art weniger imperialistisch gegenüberstehen muß, als er vor einigen Jahren – eine kurze Spanne Zeit relativ mit Recht – meinte.

WOHIN FÜHRT
DAS NEUE BAUEN:
KUNST UND STANDARD*)

•) Aus der „Neuen Züricher Zeitung“ vom 9. IX. 1927

Sie bitten mich, einiges zu sagen über das Thema „Wohin führt das neue Bauen: Kunst und Standard“. Das Thema ist wirklich nicht leicht: ich habe nicht den Mut mit großen Worten zu antworten.

Ein Freund von mir, ein bekannter russischer Maler und Architekt, schrieb mir einmal: „Wir machen unsere Arbeit gewissenhaft, besorgen sie bis zu den kleinsten Einzelheiten, ordnen uns der Aufgabe völlig unter, denken nicht an Kunst, und siehe; eines Tages ist die Arbeit fertig und erweist sich als — Kunst!“

So scheint es mir mit dem Bauen zu sein. Ich weiß nicht, ob die Welt in Zukunft bloß vom Standard regiert werden wird (ohne Standard wird sie aber sicher nicht regiert werden!): ich weiß nicht, ob es in der Zukunft nur Bauen oder auch Kunst geben wird. Ich weiß es nicht und, offen gestanden, es interessiert mich nicht. Ich tue meine Arbeit so, wie ich meine, daß ich sie als ehrlicher Mensch tun soll, d. h. ich opfere die Bequemlichkeit und das Kapital meines Bauherrn nicht dem Geschmack vergangener Jahrhunderte, erblich belasteten Vorübergängern und Besuchern zuliebe. Ich versuche einfach, ihm ein reelles, gutes Haus zu schaffen, worin er es behaglich hat.

Ich bin nicht sehr idealistisch veranlagt: ich überlasse es den Passéisten, ihr tätiges Leben nach toten Formen zu richten. Ich habe das Leben gerne so, wie es ist; liebe es: schön oder unschön, doch lebendig. Ich lasse es gerne fließen, so, wie es eben fließt, und möchte es nicht von der müden Sehnsucht weltabtrünniger Träumer in seinem Lauf stören lassen.

Ich bin voller Bewunderung für Herrn Meyer, wenn er den Idealismus so weit treibt, daß er den Löwenköpfen und der weiteren Zier seines Sessels zuliebe sich ein extra Dienstmädchen leistet; mir wird's warm ums Herz bei der auflockernden Begeisterung fürs schräge Dach, weil ich soviel Unpraktisches nie mit so kollektivem Idealismus hingenommen geglaubt hätte. Zwar kann ich bei solchen Dingen nicht mit, doch in einer Zeit des Materialismus, wie wir heute eine erleben, weiß ich solche Selbstlosigkeit zu schätzen; immer wieder habe

ich meine Freude am Idealismus, selbst wenn er umgekehrt auftaucht, so wie hier.

Wie gesagt aber: ich bin so nicht, im Reellen kann ich da nicht mit. Ich will, daß man es in meiner Wohnung bequem hat, sei es denn, wenn es sein muß, auf Kosten dieses Idealismus. Bei mir soll man gut sitzen und Licht und Luft haben, und rein soll es auch sein.

Ich bin zwar nicht für die Alleinherrschaft des Standards — es gibt mehr wichtige Dinge in der Welt, und die Natur soll auch dort, wo sie zum Standard zwingt, lebendig in die Erscheinung treten —; der Standard aber hat viele Vorteile, er ist billig und gut, korrigiert sich immer. Die Standardtüren und -fenster, die Standardstühle und -tische sind besser, durchgearbeiteter und erprobter als das Einzelprodukt. Soll ich meinem Bauherrn diese Vorteile vorenthalten?

Die Natur in ihrer Selbstverständlichkeit hat immer recht. Sie läßt es dem gesunden Sinne immer am besten gehen in der Welt. Sie hat uns den Standard gebracht. Sollten wir da naseweis sein und ihn zurückweisen?

Ich bin kein Idealist; ich gehe meinen Weg so, wie Mutter Natur mir diesen am leichtesten begehbar zeigt: ich benutze und ergreife alles, was sie mir aus ihrer natürlichen Triebkraft heraus bietet.

Leitet dies zum Bauen? Leitet dies zur Kunst? Müssen wir uns darüber wirklich auseinandersetzen?

Seien wir großzügig! Überlassen wir vorläufig die Kunst den rückwärtsschauenden Idealisten: der Heimatkunst und dem Heimatschutz, dem Kunstgewerbe und der Volkskunst. Sie haben schon so viel Unbequemlichkeit wegen ihrer unglücklichen Liebe!

Lassen wir es uns gut sein! Wer weiß — ich denke an meinen Freund, den russischen Kollegen — vielleicht erweist es sich eines Tages, daß wir auch Kunst gemacht haben.

1927

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

	SEITE
	28
Berlage, H. P. Drei Entwürfe für die Börse in Amsterdam	29
	30
Börse in Amsterdam	31
Entwurf für ein Mausoleum	34
Entwurf für ein „Beethovenhuis“ in Bloemendaal	37
Kontorgebäude in London	38
B. Bijvoet und J. Duiker. Sanatorium „Zonnestraal“, Hilversum	83
Brinkman und van der Vlugt. Fabrik „van Nelle“, Rotterdam	79
Corbusier-Saugnier, Le. Landhaus in Vaucresson	73
Cuijpers, P. J. H. Reichsmuseum in Amsterdam	24
Hauptbahnhof in Amsterdam	25
Dudok, W. M. Schulgebäude in Hilversum	58
Eesteren, C. van, und Dipl.-Ing. G. Jonkheid. Zwei Entwürfe für einen Wasser- turm in den Dünen bei Wassenaar	90
Gropius, W., mit A. Meyer. Theater in Jena	74
Klaarhamer, P. J. C. Entwurf für Etagenhäuser in Utrecht	65
Klerk, M. de. Etagenhäuser von Herrn Hille in Amsterdam	40
Entwurf für Etagenhäuser	45
	46
	48
Etagenhäuser Spaarndammerplantsoen in Amsterdam	49
	50
Etagenhäuser Amstellaan in Amsterdam	51
Entwurf für ein Auktionsgebäude für Blumenverkauf	52
Kramer, P. Seeleuteheim in Den Helder	44
Lönberg-Holm, K. Entwurf für das Hochhaus der „Chicago-Tribune“	75
Loghem, J. B. van. Saalbau Wohnungsgruppe „Rosehaghe“ in Haarlem	56
Wohnungsgruppe „Rosehaghe“ in Haarlem	57
Mey, J. M. van der. Schiffahrtsgebäude in Amsterdam	43
Oud, J. J. P. Entwurf für eine Häuserreihe am Meeresstrande	54
Entwurf für ein Fabrikgebäude	55
Etagenhäuser „Spangen“ in Rotterdam	66

	SEITE
Oud, J. J. P. Etagenhäuser „Tusschendyken“ in Rotterdam	67
	68
	69
Arbeiterwohnhäuser in Hoek van Holland (am Meer)	72
Ideen-Entwurf Börse im Gesamtbild „Coolsingel“ Rotterdam, 1926	80
Ideen-Entwurf für die Börse in Rotterdam	81
Serienhäuser in Stuttgart	84
Wohnzimmer. Serienhäuser in Stuttgart	85
Ravesteijn, S. van. Verwaltungsgebäude des Güterbahnhofs Rotterdam-Fijenoord	88
Innenraum im Verwaltungsgebäude des Güterbahnhofs	89
Rietveld, G. Juwelierladen Kalverstraat in Amsterdam	59
Innenraum. Juwelierladen Kalverstraat in Amsterdam	60
Sprechzimmer eines Arztes in Maarssen	61
Wohnhaus in Utrecht	62
Innenraum. Wohnhaus in Utrecht	63
Stam, Mart Entwurf für die Bebauung vom „Dam“-Terrain (mit Schwebebahn- station) in Amsterdam	82
Serienhäuser, Stuttgart	86
Wohnzimmer. Serienhäuser in Stuttgart	87
Entwurf für einen Wasserturm	91
Vlugt, van der, und Wiebenga. Gewerbeschule in Groningen	70

BAUHAUSBÜCHER

SCHRIFTFLEITUNG: WALTER GROPIUS
L. MOHOLY-NAGY

	Abbildungen	steif brosh.	i. Leinen geb.
1 Walter Gropius, INTERNATIONALE ARCHITEKTUR. Zweite Auflage. Auswahl der besten neuzeitlichen Architekturwerke.	96	Mk. 5	Mk. 7
2 Paul Klee, PÄDAGOGISCHES SKIZZEN- BUCH. Zweite Auflage. Aus seinem Unterricht am Bauhaus mit von ihm selbst gezeichneten Textillustrationen.	87	Mk. 5	Mk. 7
3 Ein Versuchshaus des Bauhauses. Neue Wohnkultur; neue Techniken des Hausbaues.	61	vergriffen	
4 Die Bühne im Bauhaus. Theoretisches und Praktisches aus einer modernen Theaterwerkstatt.	42 3 Farbtafeln	Mk. 5	Mk. 7
5 Piet Mondrian, NEUE GESTALTUNG. Forderungen der neuen Gestaltung für alle Gebiete künstlerischen Schaffens.		vergriffen	
6 Theo van Doesburg, GRUNDBEGRIFFE DER NEUEN GESTALTENDEN KUNST. Versuch einer neuen Ästhetik.	32	vergriffen	
7 Neue Arbeiten der Bauhauswerkstätten. Praktische Beispiele neuzeitlicher Wohnungseinrich- tung.	107 4 Farbtafeln	Mk. 6	Mk. 8
8 L. Moholy-Nagy, MALEREI, FOTOGRAFIE, FILM. Zweite Auflage. Apologie der Fotografie, zugleich grundlegende Er- kenntnis abstrakter und gegenständlicher Malerei.	100	Mk. 7	Mk. 9
9 Kandinsky, PUNKT UND LINIE ZU FLÄCHE. Zweite Auflage. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente.	127 1 Vierfarben- Druck	Mk. 12	Mk. 15
10 J. J. P. Oud, HOLLÄNDISCHE ARCHITEKTUR. Zusammenfassung theoretischer und praktischer Er- kenntnis auf dem Gebiete der Architektur. Zweite Aufl.	55	Mk. 7	Mk. 9.50
11 Kasimir Malewitsch, DIE GEGENSTANDSLOSE WELT. Die Geschichte und Begründung des russischen Suprematismus.	92	Mk. 7	Mk. 9
12 Walter Gropius, BAUHAUSNEUBAUTEN IN DESSAU. Der Bauhausneubau und die Meisterhäuser.	etwa 120	Mk. etw. 12	Mk. etw. 15
13 Albert Gleizes, KUBISMUS. Die Geschichte des Kubismus.	47	Mk. 6	Mk. 8
14 L. Moholy-Nagy, VON MATERIAL ZU ARCHITEKTUR. Der Weg zum Erlebnis von Plastik und Architektur.	etwa 200	Mk. etw. 12	Mk. etw. 15

ALBERT LANGEN VERLAG
MÜNCHEN / HUBERTUSSTRASSE 27



**ALBERT LANGEN VERLAG
MÜNCHEN**