



Die Baukunst der neuesten Zeit

Platz, Gustav Adolf

Berlin, 1930

9. Die neue Baukunst in Holland

[urn:nbn:de:hbz:466:1-94057](#)

verstreut sind, vergönnt sein, die Früchte seines Ringens einzuheimsen und für die Praxis nutzbar zu machen. Hätte er mehr Gelegenheit zum Bauen (die Frankreich unbedingt schaffen sollte), so würde wahrscheinlich diese Inkongruenz genialen Wollens und unvollkommenen Vollbringens sehr bald verschwinden.

9. Die neue Baukunst in Holland

Das Schicksal der holländischen Baukunst ist eng mit demjenigen Mitteleuropas verbunden. Um die Jahrhundertwende erwacht in Holland Auflehnung gegen die Gedankenlosigkeit der „Stilarchitektur“. Mögen auch wohlwollende Beurteiler (unter ihnen Oud) den Beginn der neuen Bewegung von P. J. Cuijpers, dem talentvollen Erneuerer der holländischen Renaissance, herleiten: für den Außenstehenden bedeutet, nach den Werken zu urteilen, erst H. P. Berlages Auftreten den Beginn der neuen Ära.

Die Umkehr setzte bei Berlage nach einer Periode schwerer Irrtümer ein, die von der Stilnachahmung bis zu chaotischer Stilmischung führten. Berlages Gedanken zu einer neuen Baukunst wurzeln in der Lehre Gottfried Sempers und berühren sich mit derjenigen Otto Wagners. In seiner Schrift „Gedanken über Stil in der Baukunst“ sagt Berlage: „Wir Architekten müssen daher versuchen, wieder zur Wahrheit zu kommen, d. h. das Wesen der Architektur wieder zu fassen. Nun ist und bleibt die Baukunst die Kunst des Konstruierens, d. h. des Zusammenfügens verschiedener Elemente zu einem Ganzen, d. h. zum Umschließen eines Raumes, und da nun eben dieser prinzipielle Grundsatz eine leere Form geworden, so muß vor allen Dingen wieder versucht werden, wollen wir auf den Grund der Sache gehen, gut zu konstruieren und, um dies wieder ganz unbefangen tun zu können, in der einfachsten Form. Es sollen wieder natürliche, begreifliche Sachen gemacht werden, d. h. ohne die den Körper verdeckende Bekleidung.“

War das Prinzip des zutage tretenden oder mindestens fühlbaren Konstruktionsgeripps als Reaktion gegen den seelenlosen Formalismus verständlich und notwendig, so weist die von Berlage erhobene Forderung der Ruhe auf die Gesetze der klassischen, der statischen Architektur. Wir begnügen uns heute nicht mehr mit dieser einseitigen Definition, in der Berlage Ruhe als Stil bezeichnet, sondern halten Ausgleich von Spannungen (konstruktiver und künstlerischer Art) für die Voraussetzung architektonischer Schönheit. Wir wissen heute, daß Bewegung ebenso sehr „Stil“ bedeuten kann, wie Ruhe im Sinne Berlages Stil bedeutet.

Berlages entscheidende Leistung war sein Börsenbau in Amsterdam (Abb. 474), in den Jahren 1898—1904 geschaffen. Er ist zum Wahrzeichen der bewußten Abkehr von der Stilnachahmung geworden. Die Börse ist in den weiten Raum zwischen Zentralbahnhof und „Dam“ hineingebaut. Im Norden drängt das Wasser des Hafens bis nahe an die Mauern heran, im Süden ist ein

längerlicher Platz als Straßenerweiterung der Stirnfront vorgelagert. Die Baumasse ist mit einem Verständnis für die städtebauliche Situation gegliedert, das der Zeit weit vorausseilt. Der viereckige, kastenförmige Turm erhält den einzigen richtigen Eckplatz, von dem aus er die Stadtgegend beherrscht und den Blick in weitem Umkreise auf sich zieht. Die lange Straßenfront am „Damrak“ ist durchaus flächig behandelt und wird erst am Dach lebendig, das durch regelmäßige wiederkehrende Giebel von starkem Relief und einige kräftige Querkörper rhythmisiert wird. So erhält die Langfront, an der der Blick abgleiten würde, im oberen Ausklang die notwendigen Zäsuren, die den gegliederten Raum stark empfinden lassen. Die schmale Südfront ist durch Ausdruck verschiedenartiger Funktionen (Turm, Saalkörper, kleiner Turm) in der Silhouette wohl allzu reich gegliedert. Der heimatische Baustoff — Backstein — schlägt die Brücke zur historischen Umgebung. Konstruktive Teile (Fensterstürze, betonte Knotenpunkte, Widerlager für Bögen) aus Sandstein bleiben in der großen Fläche. Bei der Formenbehandlung ist sichtlich das stereotome Baugefühl des frühen Mittelalters herrschend gewesen, das die Einzelform in den Bauwürfel zurückdrängt. Licht und Schatten sind im Relief der Öffnungen konzentriert, nicht im Spiel eines hinzugefügten Schmuckes vergeudet. So wirken die tiefen Schatten der Eingangshallen „saugend“, denn auch sie sind nicht vorgesetzt, sondern aus der Fläche herausgeschnitten.

Der große Börsensaal folgt in seiner Struktur demselben stereotomen Gesetz. Sein Oberlicht aber löst den schweren Massenbau der Backsteinwände und Hallenumgänge in zarten Gliederbau der mutig enthüllten, fein geschwungenen Dachkonstruktion aus Glas und Eisen auf.

Wieviel man auch heute gegen Einzelheiten einwenden mag, immerhin rückt dieser Bau, angesichts der damaligen Verwirrung architektonischer Begriffe, als Objekt der Reinigung und der positiven monumentalen Leistung ohne bequeme Vorbilder in die Reihe der Schöpfungsbauten.

Die rationalistische Begründung der eigenartigen, an die heimische Tradition angelehnten Formen, bei der das Fügen der Massen in betonten Knotenpunkten eine wichtige Rolle spielt, ist für die Zeit des Suchens und Tastens verständlich. Sie hält jedoch der rein künstlerischen Empfindung nicht stand, da die andersfarbigen „Knotenpunkte“ nicht selten als Ursachen einer Störung der angestrebten Ruhe erscheinen.

Das Wertvollste für die allgemeine Entwicklung beruht an Berlages Bau in der Wiedergewinnung des Kubus und der Fläche. Bemerkenswert ist die bewußte Verwendung mathematisch festgelegter Proportionen, für die Berlage in Vorträgen geworben hat („Gedanken über den Stil in der Baukunst“, Leipzig 1905; vgl. dort die graphische Darstellung seiner Lehren). Er teilt die Fassadenflächen in ein Quadratsystem ein, in dessen Schema alle Grundmaße aufgehen.

Die befruchtende Kraft Berlages äußert sich noch heute in den besten Werken der neuen Baukunst; und wenn seine Leistung vor stärkeren Werken seiner Nachfolger verblichen sein wird, so bleibt doch unvergessen, was er

in der Zeit des hemmungslosen Individualismus bescheiden, aber selbstsicher als seine Wahrheit verkündet hat, von Sempers Ideen zum kommenden Stil Brücken schlagend: „Also, ihr Künstler, nicht nur sollt ihr sparsam sein mit euren Motiven, sondern ihr könnt sogar keine neuen erfinden. So wie die Natur ihre Urtypen umformt, so könnt ihr auch die ursprünglichen Kunstformen nur umformen; neue machen könnt ihr nicht, und versucht ihr das, dann werdet ihr sehen, daß eure Arbeit keine bleibende Bedeutung haben kann, denn ihr werdet unnatürlich, unwahr!“

So weist Berlages soziale und philosophische Einstellung auch dem Baukünstler die Rolle des Teilchens, der Monade im Weltgeschehen zu und bindet ihn an die Konvention.

Neben Berlages Arbeit geht diejenige von de Bazel und Lauweriks einher. Beide haben eine stark persönliche Architektur geschaffen, der erste besonders in dem Gebäude der Niederländischen Handelsgesellschaft (Amsterdam 1925), einem selbständigen Übergangswerk von imposanter Haltung, der zweite in einer Landhauskolonie, die ihm Ernst Osthaus in Hagen in Auftrag gegeben hatte. An dieser erwies sich besonders, daß persönliche Willkür viel eher zur Formzerstörung führt, als zum architektonischen Aufbau. Im übrigen war Lauweriks ein intelligenter Theoretiker.

Berlage hat mit seiner befreienden Tat das Tor aufgerissen; ihm ist die ganze holländische Architektengeneration der Kriegs- und Nachkriegszeit gefolgt, die ihre Lehren von ihm herleitet: die freie (romantische) Schule von Amsterdam und die strenge von Rotterdam.

In Amsterdam hat eine Richtung die Oberhand gewonnen, in der individuell gerichtete Kräfte, wie Michel de Klerk (Etagenhäuser in Amsterdam, seit 1911), van der Mey (Schiffahrtsgebäude, Amsterdam 1912) und Pieter Kramer (Seeleuteheim in Den Helder, 1914) den Ausschlag gaben. Um die riesigen Fronten der neuen Miethausblöcke zu bezwingen, haben sie Mittel ersonnen, denen man die talentvolle (aber im Wesen unarchitektonische, romantische) Erfundung nicht absprechen kann. Was Hegemann in die „Holländische Schreckenskammer“ verweist, versuchen intuitiv begabte Naturen, wie Mendelsohn, mit anthropomorphen Erklärungen zu rechtfertigen. „Es genügt“, sagt Mendelsohn, „der ausgesprochenen dynamischen Verfassung dieser Architekten nicht mehr die ungeteilte Front; weitausladende Balkone spannen sich von Erker zu Erker und reißen die Front mit in die Bewegung der Straße.“ Es ist die ansteigende Spiralbewegung, die de Klerks Hausfronten ergriffen hat (Etagenhäuser in Amsterdam).

Der malerisch-romantischen Einstellung dieses Kreises kommt die Eigenart der heimischen Baustoffe Backstein und Dachziegel besonders entgegen. Es beginnt ein geistvolles Spiel mit gemauerten Zierformen und geschwungenen Dächern, mit Backsteinfarben und Fensterformen, das sich in den phantastischen Gebilden de Klerks auslebt, und eine ganze Reihe talentvoller Architekten in seinen Bann zieht.

Die ungewöhnlichen Aufgaben der Gestaltung ganzer Blöcke aus einem Guß lassen sich mit den Mitteln einer raffinierten Dekorationskunst scheinbar spielerisch bewältigen. Es bildet sich in Amsterdam ein Typ des Baublocks heraus, der die sachlich berechtigte kasernenmäßige Strenge durch malerische Häufung der Massen an bevorzugten Stellen (vielfach an Ecken) aufhebt. Man flieht vor der Nüchternheit, um der Willkür zu verfallen. Vielfach sind Städtebilder dort entstanden, in denen die Schwierigkeiten der Gestaltung großer Baumassen bewältigt erscheinen, um so mehr als die Einheit des Baustoffes und der Farbe die Wirkung kräftig unterstützt. Dies gilt besonders von Amsterdam-Ost (beim Bahnhof Muiderpoort) und Amsterdam-West, das nach dem Bebauungsplan von Berlage fast in einem Zug erbaut wurde. Man darf sich jedoch nicht verhehlen, daß die Mittel jener Massenkomposition vielfach malerischer, dekorativer Art sind, daß die Baumassenakzente leere Attrappen darstellen, und daß die kubischen Türme vielfach der baulichen Notwendigkeit entbehren (Abb. 474, 475, 479).

Von dieser Art Baukunst sagt ihr bester sachverständiger Kenner J. J. P. Oud: „Eine auf die Spitze getriebene Gesetzlosigkeit, eine Fülle endlos variierter 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, doch irrationelle und ästhetisch motivierte Massenkonzeption; das sind einige Elemente und Eigenschaften, mit welchen die Künstler dieser Richtung arbeiten und welche ihre begabtesten Vertreter ungeachtet aller Verschiedenheit 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.“ (Oud, Holländische Architektur.)

Es ist klar, daß das Niveau der Amsterdamer Baukunst bei der ungeheuren Fülle der dortigen Aufträge für Wohnungsbauten sehr erhebliche Unterschiede aufweist. Selbst die stärkste Architektenschule kann 40 000 Wohnungen in fünfzehn Jahren nicht schaffen, ohne daß sich zu vorzüglichen Leistungen auch solche gesellen, bei denen die Sucht aufzufallen und „anders zu sein“, sonderbare Blüten treibt. Selbst eine amtliche Schönheitskommission (wie sie in Amsterdam seit langem wirkt), die aus den besten Künstlern des Landes besteht, könnte der Originalitätssucht nicht wehren, die in einem falschen Prinzip ihre Motive findet: denn in der Regel werden die Baublöcke von einem Bauunternehmer entworfen und ausgeführt, der sich für die Fassaden den ihm genehmen Architekten sucht. Betrachten wir das Ganze unter diesen Gesichtspunkten, dann finden wir unter einer Fülle von Durchschnitt einzelne Leistungen, die für den Drang der heutigen Zeit charakteristisch sind, mit Hilfe von Alltagsaufgaben „Denkmäler des Städtebaues“ zu schaffen.

Berlage hat in dem Hauptplatz von Amsterdam-West (Mercatorplein) einen solchen monumentalen Ruheplatz gebaut, der von kräftig gegliederten Hausfronten eingefäßt wird. Die Funktion des Wohnens ist in durchlaufenden Balkonen und gut abgewogenen Erkern wirksam ausgedrückt. Daß zwei Türme (mit mehreren Ateliergeschossen) die einmündenden Straßen abschließen, war nicht gerade nötig, stimmt aber durchaus zum Programm der Amsterdamer Schule. Denn der Sinn dieses Programms, das die Schönheitskommission verkörpert, hat sich in vierzehnjähriger Übung nicht vertieft. Die Fassadenarchitektur, die mit wahrer Baukunst wenig zu tun hat, und die bis vor kurzem noch von falsch verstandenen Erinnerungen an den Kubismus beherrscht war, verliert jetzt, da mit dem steigenden Reichtum auch das Dach wieder einzieht, vollends ihren Charakter. Schon sind Blöcke zu sehen, in denen die berühmten „Ecken“ mit krausem Zierwerk von Erkern, Giebeln und Türmen dekoriert werden, schon schleichen sich lange Bautrakte ein, deren Vorderseite, ganz wie bei schlechten Spekulationsbauten der Vorkriegszeit, mit verkrüppeltem Dach und Plattform darüber versehen ist, während die Rückseite dem Zweck entsprechend kubisch gestaltet ist. In diesem Stadium kann die Architektur von Amsterdam, die vor zehn Jahren zu den größten Hoffnungen berechtigte, heute nur im ganzen als eine Verführung zu modernistischer Spielerei betrachtet werden, soviel talentvolle Einzelleistungen darin auch zu finden sind. Man kann daher zum Besuch dieser interessanten Stadt nur solchen Architekten raten, die über die Grundlagen der Baukunst völlig im klaren sind und Wahrheit von Lüge unterscheiden gelernt haben. Ein Blick auf die Grundrisse und Rückseiten hinter diesen mehr oder weniger schönen Außenseiten wird sie belehren, daß es sich in vielen Fällen eben nur um „Schauseiten“ handelt. Der Grundriß der Miethäuser ist vielfach noch völlig unentwickelt, die Treppen eng und steil, die Klossetts und Bäder im Innern des Baues versteckt, die Bauausführung billig und schlecht. Auf wesentliche Bedürfnisse des Haushalts wird keine Rücksicht genommen (Teppichklopfen, Müllsammeln usw.), da der Hof als Garten oder Lagerplatz für die Mietparteien des Erdgeschosses vollständig verwendet wird.

Die Stärke des holländischen Wohnungsbaues liegt im Einfamilienhaus, das dort infolge einer primitiven Bauweise (im Reihenbau ohne Keller, vielfach ohne steiles Dach, mit geringen Geschoßhöhen und Mauerstärken) dem Mittelstand und dem gehobenen Arbeiterstand erreichbar ist. Es ist eine wahre Lust, durch die vielen Gartenstädte Hollands zu wandern, die aus Reihenhäusern gebildet sind. Hier wirkt sich die gute Baugesinnung aus, die den Zusammenhang mit der Vergangenheit nicht verloren hat und dennoch in die Zukunft weist. Die Flachbausiedlungen von van Loghem, Jan Wils (Abb. 480), Grand-pré-Molière, Oud sind vorbildlich; viele andere (wie z. B. Nieuwendam bei Amsterdam, Hilversum usw.) weisen wohldurchdachte Einrichtungen auf, die den Haushalt wesentlich erleichtern, z. B. völlig eingerichtete Kleinküchen. Der Zusammenhang mit dem Garten ist in ganz anderer Weise gewahrt als

beispielsweise in Deutschland, da das Erdgeschoß vielfach nur um eine oder wenige Stufen über dem Boden erhoben ist und breite Fenster den Blick ins Grüne öffnen. Neuerdings sieht man viele Häuserzeilen und Baugruppen, die nach einheitlichem Plan gebaut sind. Die Grundstücke werden in der Regel so aufgeteilt, und von den Gemeinden vergeben, daß ein Bauunternehmer eine Reihenhausgruppe auf einmal herstellen muß. So wird das vielfach unfertige, abstoßende Bild von Reihen vermieden, die nach individualistischen Wirtschaftsmethoden errichtet werden, indem die Grundstücke an verschiedene private Bauherrn vergeben werden, und jeder macht, was er will.

So kann man denn trotz allen Einschränkungen schon von einer durchgehenden holländischen Baukultur sprechen, die anderwärts nicht übermäßig viel Parallelen findet.

Um aber die ganze Stärke der polaren Gegensätzlichkeit zum Bewußtsein zu bringen, wie sie in der holländischen Baukunst herrscht, sei auf zwei Persönlichkeiten hingewiesen, die die Extreme in bester Form verkörpern: W. M. Dudok und J. J. P. Oud.

Dudok ist der erfolgreiche Stadtbaumeister der großen Landhausgemeinde Hilversum (von etwa 50000 Einwohnern). Ihm wurden seit dem Krieg zahlreiche interessante Aufgaben gestellt, die seinem Talent reichen Spielraum gaben. Es sind dies vor allem Schulen und Siedlungsgruppen, ein Kindergarten, das Schlachthaus und die Badeanstalt. Dudok hat den Gartenstadtcharakter der Gemeinde durch malerische Auflösung der Baumassen seiner öffentlichen Gebäude gewahrt.

Die Schulen (Tafel XXVI) enthalten — wie neuerdings allgemein in Holland — Klassenräume von freundlicher, wohnlicher Haltung, in denen der Aufenthalt für das Kind sicherlich keine Last — vielleicht sogar eine Freude — bedeutet. Interessante Fenstergliederung teilt die Öffnung der Höhe nach in der Regel in drei Zonen, von denen die mittlere feststeht, die untere gewöhnliche Flügel, die obere Klappflügel enthält. Die Fensterbretter sind mit Pflanzen und Blumen reichlich besetzt. Dem Klassentrakt von strenger Anordnung werden malerisch aufgelöste Baumassen entgegengesetzt, die Treppenhaus, Schornsteine und Lüftungskanäle, sowie die Turnhalle und sonstige Anbauten enthalten. Zwischen flächigen Backsteinmauern und Scharenfenstern bestehen scharfe Kontraste und werden effektvolle Wirkungen erzielt, die durch eine geschickte Verbindung mit dem Boden durch Mauern und Terrassen, Blumenbeete und Staudengärten noch gesteigert werden. Auch die Farbe wird — in Form von sparsamer Keramik — zum Schmuck herangezogen.

In der Badeanstalt (Abb. 478) hat Dudok den Schornstein zum wichtigsten Glied in der Reihe der Bauteile erhoben. Versuchte sogar noch Behrens am Krematorium zu Delstern (Abb. 292) den Schornstein in die Form des Campanile zu pressen, so wurde hier das Symbol der lebenspendenden Wärme zum Mittelpunkt der zweiteiligen, also notwendig symmetrischen Anlage. Wartehallen schließen sich an, Badezellen bilden gereiht geschlossene Anbauten. Entlüftungs-

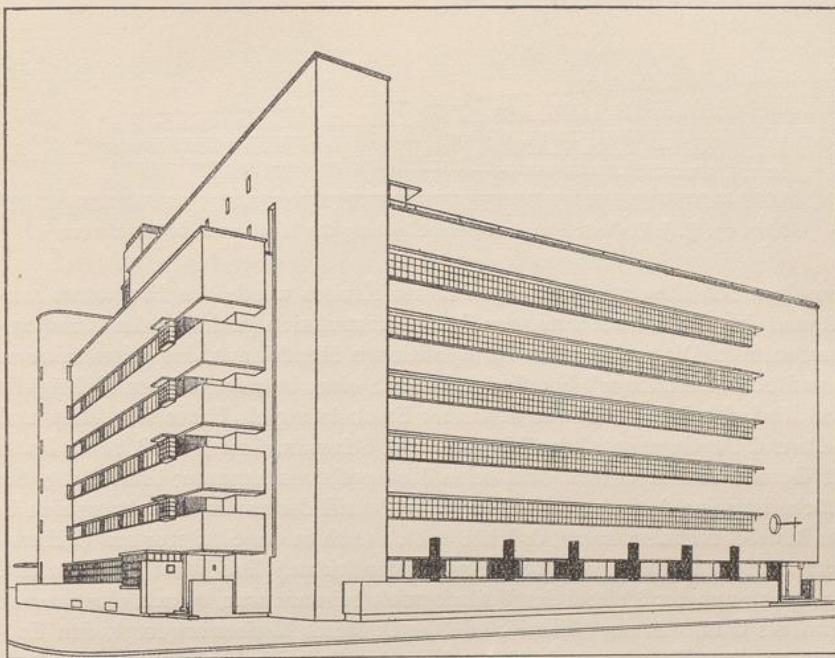


Abb. 22. Willem Marinus Dudok: Entwurf für ein Studentenheim in Paris. 1927.
(In Ausführung)

klappen erscheinen als lange, niedrige Öffnungen des großflächigen, mittleren Baukörpers. Strenge Rhythmisierung der Massen und Proportionen eint die Teile zum Ganzen.

Neuerdings sind Dudok große und interessante Aufgaben zugefallen: das holländische Studentenheim in Paris (Abb. 22) und das Warenhaus „Bijenkorf“ (Bienenkorb) in Rotterdam. Ob seinem romantischen Talent die Strenge des Programms und der Situation für ein Warenhaus entspricht, wird die Ausführung erweisen. In der Freiheit des aufgelockerten Bausystems liegen einerseits unbegrenzte Möglichkeiten (vgl. Mendelsohn), andererseits schwere Gefahren (vgl. die „malerische Richtung“, die zahlreichen Wettbewerbe der letzten Jahre, die Dekorateure unter den Architekten). Darum ist das Wirken von Baumeistern so wichtig, denen beste Erfüllung des Zwecks in reinster Form Wesen der Baukunst darstellt.

Probleme kubistischer Gestaltung waren es, die einige holländische Künstler, darunter die Maler Theo van Doesburg (Abb. 496) und Piet Mondriaan, die Architekten Oud und Rietveld, van 't Hoff und Wils zur Stilgruppe noch während des Krieges zusammenführten. In der Zeitschrift „De Stijl“, die unter der Leitung van Doesburgs seit 1917 erscheint, und in den

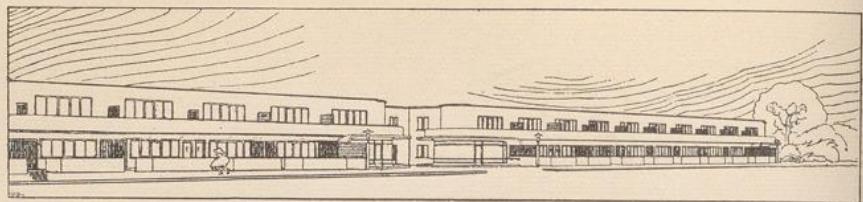


Abb. 23. J. J. P. Oud: Entwurf einer Siedlung für Hoek van Holland. 1924

sonstigen Schriften und Vorträgen dieses Kreises wurde das Programm verkündet, das alle Künste unter der Devise Abstraktion (Reinheit der Form) zusammenfaßt. Die malerischen Kompositionen Mondriaans, der seine Lehre in dem Buch „Gestaltung“ begründet, streben einer immer größeren Geistigkeit und Einfachheit zu. Farbe in absoluter Erscheinung als klares Rot, Blau und Gelb und ihr Gegensatz, das Nichtfarbige, Schwarz, Grau, Weiß, reine Form als Gerade und Rechteck sind seine Kompositionselemente; Aufteilung der Fläche ist seine Aufgabe. „Nachdem der Begriff der neuen Gestaltung sich in der Malerei realisiert hatte, drückte er sich auch in der Skulptur aus (Prismakompositionen von G. van Tongerlo).“ (Mondriaan.) Das Wort „Kubismus“, das schon aus der Malerei der Vorkriegszeit bekannt war, bekam einen neuen Sinn, als Oud, von der Malerei und Plastik dieses Kreises angeregt, den Entwurf zu einer Fabrik schuf (Abb. 24), in der die kubischen Elemente in absoluter Reinheit eurythmisch gebunden erscheinen¹⁾. Bei genauer Analyse lösen sich aus dem komplizierten Gebilde die baulichen Bestandteile, Speicher, Büro und Treppenhaus, Schornstein und Laufgang, sowie die Elemente: Fläche und Öffnung in voller Gegensätzlichkeit und Ausdrucksfähigkeit voneinander ab. Der Anfang der neoplastischen Architektur war damit gemacht, dem andere Modelle von van Doesburg und van Eesteren folgten, bis Rietveld in seinem Hause Schröder (Utrecht 1924, Prins Hendrik Laan, Abb. 484, 485) das klassische Beispiel eines Wohnhauses in Eisen, Beton und Glas schuf, ein Paradigma der neuen „Stijl“-Architektur. Der Grundriß dieses vorzüglichen Endhauses einer belanglosen Reihe nimmt zahlreiche Lösungen und Probleme vorweg, mit denen sich die gegenwärtige Generation noch auseinandersetzt. Im Erdgeschoß Küche und Arbeitsräume, die durch große Glasoberlichter miteinander korrespondieren, im Obergeschoß (aus mehreren Kompartimenten von selbständiger Geltung bestehend) ein einziger großer Raum, dennoch mehrfach teilbar mit Hilfe von Schiebewänden, und durch eine Fülle von Glas beinahe durchsichtig. Selbst das einmündende Treppenhaus kann durch bewegliche Glaswände vom übrigen Raum abgetrennt und für sich durch ein abdeckbares Oberlicht erleuchtet werden. Die Konstruktionen sind bei allem Raffinement von solcher Einfachheit, als wenn sie vom Maschineningenieur erdacht

¹⁾ „Eurythmisch“ im Sinne von „musikalisch“ genommen, also im Gegensatz zum metrischen Rhythmus der Wiederholung.

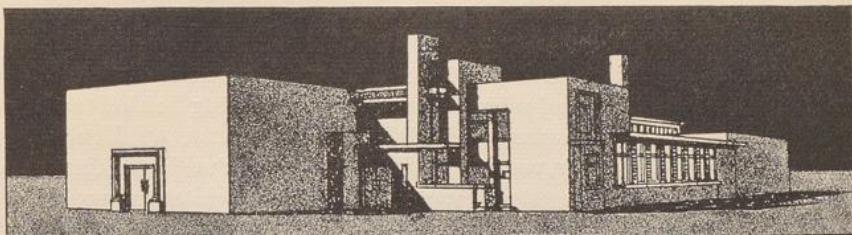


Abb. 24. J. J. P. Oud: Entwurf für ein Fabrikgebäude in Purmerend. 1919

wären, der Raumeindruck so heiter und beschwingt, wie ihn nur ein Künstler in glücklicher Stunde ersonnt. Der Musik der Proportionen entspricht eine ernste Farbenstimmung, in der Schwarz und Weiß vorherrschen und von wenigem klaren Rot und Blau unterbrochen werden.

Das Äußere ist frühe kubistische Architektur: große, ungegliederte Flächen wechseln mit scharf abgesetzten Öffnungen, deren Holzwerk mit schwarzen, farbig begrenzten Umrahmungen und ungeteilten Glasflächen den Begriff „Wanddurchbruch“ klar ausdrückt. Rietvelds Einrichtungsgegenstände, die sich im allgemeinen auf Tische und Stühle beschränken (da der Wandschrank vorherrscht), zeigen in seiner früheren Entwicklung den Hang zum Konstruieren aus den Elementen: Brett, Stab und Leiste, heute das Streben nach größerer Einfachheit und Eleganz, in Möbeln aus Eisen, Sperrholz und Fibre. Es ist tief bedauerlich, daß die raffinierten Konstruktionen Rietvelds, die als Modelle für Serienherstellung gedacht sind, bisher die Vervielfältigung durch die Industrie nicht erfahren haben, die sie erst billig und weiten Kreisen zugänglich machen könnte¹⁾.

Das Haus Robert van 't Hoff's „ter Heide“ ist eine weitere wichtige Etappe der Stilbewegung: Eisenbetonskelett mit frei aus dem Bedürfnis gestalteten Außenwänden.

Der fanatisch durchgeführte Reinigungsprozeß der Stilgruppe wirkt sich am stärksten in der Produktion jenes Künstlers aus, dem die Aufgabe kraft seiner Bedeutung zufiel, den Kubismus in die Sphäre der reinen Architektur zu erheben: J. J. P. Oud.

Das Lebensgefühl der neuen Zeit hat ihn mit den Bildnern des „Stijl“ zu jener Gemeinschaft zusammengeführt, deren erste Frucht der schon besprochene kubistische Entwurf zu einer Fabrik war. Man hat ihn, wie er in der Jubiläumsnummer des „Stijl“ (1927) selbst berichtet, falsch verstanden. Seine kubistische Architektur gab nach seinem eigenen Zeugnis wesentliche Bauglieder, „reine Baukörper, ausgewogene Verhältnisse, gerade Linien, abso-

¹⁾ Der Einfluß der Stilgruppe auf die Arbeiten des Bauhauses in Weimar und Dessau ist unverkennbar. Van Doesburg zeigt in der Jubiläumsnummer (1927) seiner Zeitschrift die Fäden auf, die von Holland nach Weimar führen (Besuch Doesburgs in Weimar, Kursus über die „Stijl“-Prinzipien daselbst im Jahre 1921).

lute Formen, kurz: einen Baukomplex, wohlkonstruiert unter dem Gesichtspunkt der Ästhetik und der innerlichen Lebendigkeit". Was für ihn eine „Etappe der Entwicklung zu einer klaren, schlichten, strengen und reinen Architektur" war, „darin sahen die anderen die romantischen Möglichkeiten".

„Die Freude an der Häufung der Kuben, Prismen usw. ward geboren: Architektur ohne Spannung, von zufälliger Komposition, ohne Form, eine neue dekorative Architektur, abgestempelt als ‚kubistische Architektur‘ von einer Kritik, die ebenso blind war, wie die Profitmacher unter den Künstlern: ‚kubistische Architektur‘, die weniger mit dem Kubismus zu tun hat, als die vorhergehende Architektur.“

„Glücklicherweise wurde der wahre Kubismus in der Architektur fast nie gebaut! Das war eine geistige Bewegung, die Vorbereitung der neuen Architektur! Die neue Architektur ist jene, die der konstruktiven Gewalt des Kubismus bedurfte. Hat sie sich auch seiner bedient, so hat sie die Anstrengungen des Kubismus überwunden. Die Architektur von morgen hat andere Tendenzen: sie wird sich so entwickeln, wie ich (Oud) dies in dem Schlußwort eines Vortrags 1921 auseinandergesetzt habe: »Architektur, die logisch gegründet ist auf den neuen Bedingungen des Lebens im vollkommenen Gegensatz zur heutigen Architektur. Ohne in einen trockenen Rationalismus zu verfallen, wird sie wesentlich dem Gebrauch dienen, aber einem Gebrauch, der sich höheren Ansprüchen eingliedern wird. In radikaler Opposition zu den Arbeiten, die der Technik, der Form und Farbe ermangeln, und nur Resultate einer Inspiration sind . . ., wird sie in einer technischen und gewissermaßen unpersönlichen Art Werke schaffen, die vollkommen dem Zweck entsprechen, von klaren Formen und reiner Proportion.“

Ouds Werke sind in aufsteigender Linie Zeugnisse dieser echten und strengen Baugesinnung geworden, die allein zu einer neuen Vollkommenheit, zum echten Stil unserer Zeit führen kann. Abhold allem dekorativem Spiel, nur aus dem Gebrauchszaue entwickelt, sind seine ersten Baublöcke „Tusschendijken“ in Rotterdam (1920—21; Abb. 488). Während in Amsterdam die Fassadenarchitekten auf malerische Kompositionen sinnen, um das Massenquartier zu „verschönern“, spricht Oud in puritanischer Strenge aus, was ist. Während jene die „Hinterfront“ vielfach unverantwortlich vernachlässigen, sorgt er durch Anordnung durchlaufender Balkonterrassen in den Höfen für ruhiges und behagliches Wohnen. Der Wohnhof, der in jeder guten Baukunst bisher eine besondere Rolle gespielt hat, kommt wieder zu Ehren, der schmachvolle Küchenbalkon der normalen Mietkaserne wird zum Wohnraum im Freien und zum Gestaltungsmittel einer großzügigen Architektur.

Die Siedlung Oud-Mathenesse bei Rotterdam (Abb. 489), für vorübergehende Zwecke errichtet, entspricht dem, was rührige Gemeinden nach dem Kriege, der Not gehorchen, als Barackenwohnungen oder Halbdauersiedlungen geschaffen haben. Mit wenigen Typen einfacher Art sind mannigfache Raumbilder geschaffen, die aus dem Dreiecksplan (Abb. 546) zwingend folgen.

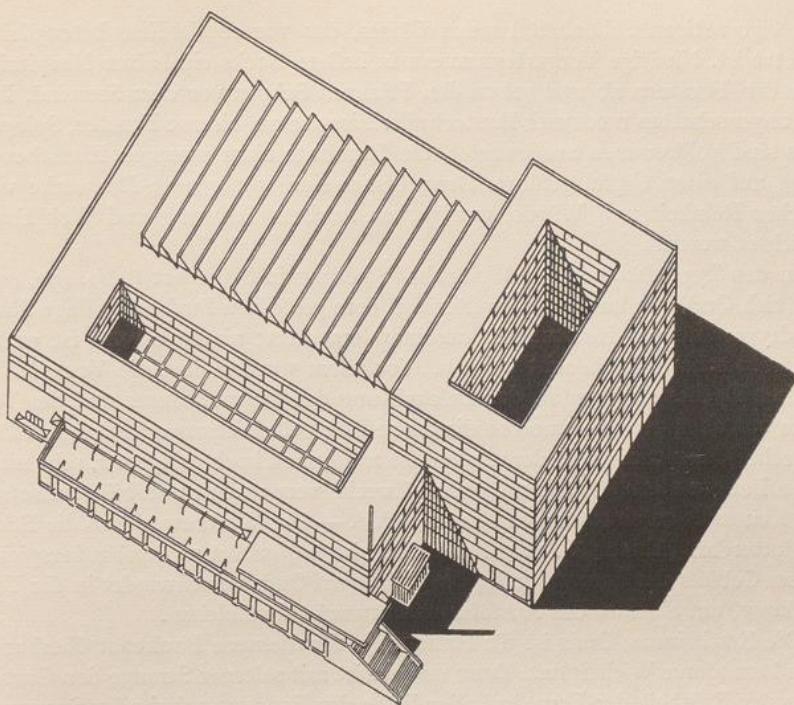


Abb. 25. J. J. P. Oud: Entwurf für die Börse in Rotterdam. 1926

Selten verbindet sich in einer anspruchslosen Siedlung dörflichen Charakters Strenge und Anmut zu einem Akkord von solcher Fülle. Trotz steilen Dächern und üblichen Baustoffen ist Oud-Matthenesse ein städtebauliches Kunstwerk zeitgemäßen Gepräges kraft seiner räumlichen Wirkung und dank dem Wohlklang der Proportionen von Baumassen, Flächen und Öffnungen.

Die vorläufig letzte Schöpfung Ouds, die Siedlung der Stadt Rotterdam für die Seeleute und Hafenarbeiter ihres Außenorts Hoek van Holland (Abb. 492) bildet eine Reihe von Wohnungen verschiedener Typen (Abb. 588), von denen jede in einem Geschoß liegt. Der empfindliche Fehler im Reihenhaus: die Treppe, die zwei Stockwerke verbindet und den Haushalt erschwert, ist dadurch vermieden, daß kleine und große Wohnungen ineinander geschachtelt sind. Trotz dieser Verschiedenheit der Elemente ist das System der Anlage klar und einfach. Eine strenge Achsenteilung bindet die Fenster in einem lebendigen Rhythmus. Ein durchlaufend ausgekragter Eisenbetonbalkon im Obergeschoß ersetzt den Bewohnern dieses Stockwerks den Garten. Die Front ist in der Mitte durch eine hofartige Erweiterung wohltuend unterbrochen. Die vier Eckbauten enthalten Läden, die im halbkreisförmigen Schwung die Bewegung der Fassadenflächen auslaufen lassen: ein prächtiges Motiv für die Entfaltung

der eigenartigen Schönheit runden Glases, das vor runde Eisenbetonpfeiler gesetzt ist. Niedrige Vorgartenmauern in hellem Backstein halten Neugierige von den Fenstern ab und geben den Pflanzen Schutz vor dem Seewind. Die Errungenschaften moderner Bautechnik: Eisenbeton, eiserne Fenster, Spiegelglas sind vollkommen ausgewertet, die Resultate einer strengen Kunstbewegung auf einen Gipfel geführt. Denn bisher sind wenig neue Bauwerke von solcher Reinheit und Würde, wenige von solchem Schwung und Wohlklang errichtet worden.

In den Typenhäusern der Weißenhof-Siedlung in Stuttgart (Abb. 490, 491) hat sich Oud, wie kaum ein Zweiter mit dem gestellten Problem (billige Standardtypen für das Reihenhaus) auseinandergesetzt; nirgends wohl ist es bis dahin so scharf durchdacht worden. Vor allem wurden dort die Vorteile des flachen Daches ausgenutzt, das Beleuchtung des Treppenhauses und der Toilette von oben gestattet, und so die ganze Front für Wohnzwecke freigibt. Der Wäschetrockenraum über dem Anbau ist mit seinen hoch gelegenen, sehr niedrigen Langfenstern für alle möglichen Zwecke verwendbar und bildet insofern die Keimzelle zu einem neuen Raumgebilde. — Der Wettbewerb um die Börse in Rotterdam (Abb. 25, S. 129, Grundriß Abb. 564) gehört zu den Trauerspielen dieses Gebiets der Baukunst: der beste Entwurf Ouds verschwindet in der Versenkung, um als Idee des Ausführungsentwurfes fortzuleben.

Die Erscheinung Ouds ist für Holland, ja für die neue Baukunst überhaupt von besonderer Wichtigkeit. Denn er vertritt mit seltener Strenge den Grundsatz der Reinheit der Form bei aller Fülle der Erfindung, bei aller Spannung der Baumassen und Verhältnisse. Daß diese Reinheit nicht zur Nüchternheit herabsinkt, dafür sind seine Werke Beispiel und Mahnung. Der aufmerksame Beobachter wird in den meisten guten, modernen Bauwerken etwas von seinem Geist verspüren.

Als Ouds engere Gesinnungsgenossen seien van Loghem, van der Vlugt und Mart Stam hier erwähnt, deren Arbeiten bei aller Selbständigkeit den Stempel seines überragenden Einflusses tragen. Weit darüber hinaus laufen von dieser überzeugenden Persönlichkeit Kraftströme aus, die dazu beitragen müssen, der neuen Baukunst den Sieg über abgelebte Formen zu sichern und sie zu einer neuen Klassik emporzuführen. —

Von Ouds Siedlung Hoek van Holland ist nur ein Schritt zu der Glas-Betonarchitektur des Sanatoriums Sonnenstrahl bei Hilversum, der Architekten Bijvoet und Duiker (Abb. 499, 500), in dem auskragende Betonplatten auf Stützen das Gerippe, Glasflächen die Wände bilden. Von der Zentralanlage der gemeinsamen Einrichtungen greifen die Flügel mit Einzelzimmern nach Süden strahlenförmig aus, durch gemeinsame Aufenthaltsräume verbunden. Ein neues Beispiel von Ingenieurarchitektur ist hier geschaffen, das — trotz mancher Übertreibung (z. B. verglaste Flure) — deutlich in die Zukunft weist. Gleichzeitig hat van der Vlugt mit Brinkman den Industriekomplex van Nelle in Rotterdam geschaffen (Abb. 498), in dem sich die Begeisterung für den transparenten Baustoff auswirkt.

Mag sein, daß diese Begeisterung im Gebrauch abflaut; auf jeden Fall wird durch solche Beispiele die formbildende Kraft des neuen Baustoffs erwiesen. — Im Haag hat J. Buys 1929 ein Warenhaus der Konsumgenossenschaft „De Volharding“ geschaffen (Abb. 486, Tafel XXVII), dessen Eisenbetonskelett mit Glasplatten verkleidet wurde. Weißes Glas mit grauer und schwarzer Betoneinfassung herrscht vor. Erscheint es schon am Tage mit seinen neuen Proportionen, Formen, Farben und Stoffen völlig apart in seiner Umgebung, so wirkt es am Abend mit der Silhouettenreklame seiner von innen erleuchteten Glasshülle als Dokument der neuen Zeit.

So hat Holland im Kampfe um die neue Form — trotz mancher Abirrung — das Feld behauptet.

10. Die Vereinigten Staaten von Nordamerika

Will man dem Bauwesen der Vereinigten Staaten gerecht werden, dann darf man nicht unsere europäischen Maßstäbe anlegen. Die Weite des Riesenreiches zwischen zwei Ozeanen, der Reichtum seiner natürlichen Hilfsquellen und die Kraft seiner Wirtschaft stellen es abseits aller Vergleiche. Nehmen wir zu seinen Bauleistungen Stellung, so geschieht es, um Klarheit über unsere eigene Zukunft zu schaffen und Fehler gleicher Art zu vermeiden, soweit sie dort zutage treten. Die Bewunderung der technischen Leistung mischt sich mit kritischen Bedenken, die nicht verschwiegen werden dürfen¹⁾.

Der beispiellose Aufschwung der letzten Jahrzehnte, der die Vereinigten Staaten zum ersten Bankier der Welt und zum größten Erzeuger gemacht hat, spricht sich in einer Großstadtbildung aus, die in historisch entscheidenden Augenblicken alle städtebauliche Regelung sprengte. Der Plan von Philadelphia von 1682 (ein Beispiel des frühen nordamerikanischen Stadtbaues) weist eine auffallende zeitliche und sachliche Übereinstimmung mit demjenigen Mannheims von 1699 auf. Der Schachbrettplan der ersten Stadtgründungen hat sich für die rationelle Bebauung bewährt; doch müssen für den Diagonalverkehr nachträglich Durchbrüche geschaffen werden, die man gegenwärtig mit großer Energie und Rücksichtslosigkeit unter schweren Opfern durchführt.

Das Geschäftsviertel des Stadtkerns (die City) verlangt konzentrierte Ausnutzung des Baugeländes; Verstopfung der Straßen mit einem nicht mehr zu bewältigendem Autoverkehr diktieren einen neuen Bautyp: den Wolkenkratzer. War er zunächst von der Enge der Manhattan-Insel in New York für Geschäftszwecke erzwungen, so hat ihn eine fiebrhafte Bau- und Bodenspekulation auf

¹⁾ Für die sachliche Orientierung leistet das Buch von Richard Neutra „Wie baut Amerika?“ die besten Dienste, da der Verfasser — Wiener von Geburt und Erziehung — als vielbeschäftiger Architekt in Los Angeles tätig ist und dort Bauschulkurse leitet. Als Quellen habe ich außerdem die Bücher von Hegemann, Behrendt, Mendelsohn und Mumford benutzt, über die das Literaturverzeichnis Aufschluß gibt.