Geschichte der Moderne

Objekttyp: **Group**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **53 (1966)**

Heft 1: **Universitätsgebäude in England**

PDF erstellt am: **28.05.2024**

Nutzungsbedingungen

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

Haftungsausschluss

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

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

regende Beispiele und Parallelen – alle Phasen und Mutationen im Formdenken Wotrubas mitgemacht: die herbe Sinnlichkeit der Anfänge und das allmähliche Hineinfinden ins Kantige und Eckige, den Fortschritt von den massigen Blockfiguren um 1950 zu den schlanken Schaftformen und zum architekturmäßigen Figurenbau letzter Zeit. Zeichnungen haben diese Entwicklung begleitet und sie womöglich beeinflußt oder beschleunigt. Wotruba hat immer wieder zum Stift und Aquarellpinsel gegriffen, um sich gerade als Zeichnender «Rechenschaft zu geben und aus dem Überfluß zur exaktesten Vorstellung zu gelangen».

Wenn in den letzten Jahren der Zeichnung eine bedeutendere Rolle zukommt als bisher und wenn seit etwa 1962 mehr Blätter entstanden sind als jemals zuvor, so hat das mancherlei Gründe. Vielleicht hat das Erschließen eines Bereiches, der nur mehr auf Grund seiner besonderen Maßstäblichkeit mit der menschlichen Gestalt übereinstimmt, das gewissenhaftere Prüfen eines jeden Schrittes ins Ungesicherte notwendig gemacht. Vielleicht ist aber auch – etwa seit den Arbeiten für das Marburger Relief – das Problem der Gruppe, die vielfältige Konfiguration, gewichtiger geworden (und hat vor allem bei den Radierungen anregende Lösungen gefunden). Und vielleicht provozierten die so klar gegrenzten und geglätteten Volumen der letzthin entstandenen Plastiken die um so spontaner improvisierte Bewerkstelligung der gleichzeitigen Graphik. Mehr und mehr wachsen die Zeichnungen in einen eigenen Bereich; der Zeichner verselbständigt sich vom Bildhauer. Ertrag dieses produktiven Auseinanderstrebens ist eine Reihe bester Blätter, die mit nichts anderem als mit ihren eigentümlichen Mitteln und Möglichkeiten überraschen.

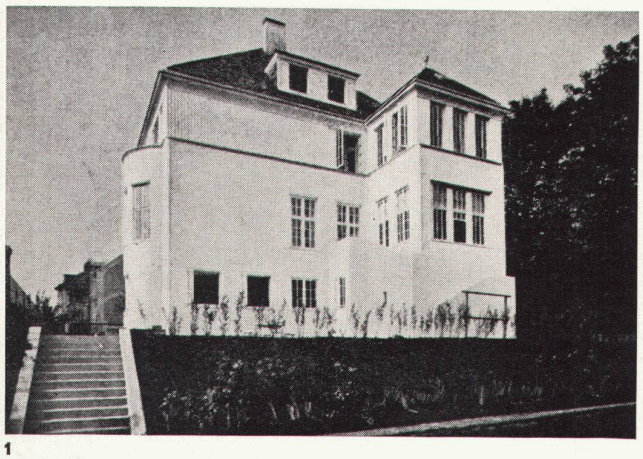
Otto Breicha

Geschichte der Moderne

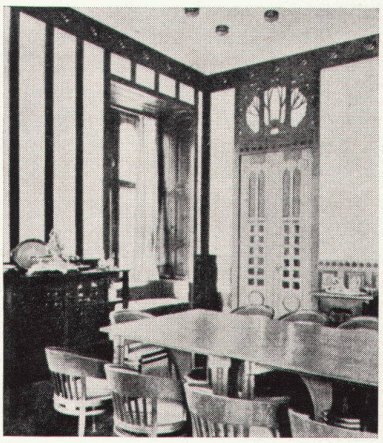
Josef Hoffmann und seine Schule in Wien

Nationale Perspektiven

Reyner Banhams Arbeit «Die Revolution der Architektur», jetzt in deutscher Sprache in «Rowohlts Deutscher Enzyklopädie» erschienen, umschließt die beste und übersichtlichste Quellensammlung über die Geschichte der modernen Architektur und über «Theory and Design in the First Machine Age». Aus dieser gedrängten Fülle wichtiger Darstellungen rückt wieder die bedeutende Schlüsselposition des deutschen Kunstschriftstellers und Baumeisters Hermann Muthesius in den Vordergrund, welcher 1896 bis 1903 in London das englische Wohnwesen studierte und 1907 den Deutschen Werkbund gründete. Diese starke Verbindung mit der Persönlichkeit Hermann Muthesius in den ersten fundamentalen Kapiteln des genannten Buches vermindert aber das Ansehen Wiens in der Geschichte der beginnenden Moderne. Für Reyner Banham bleiben die großen künstlerischen Bewegungen auf Paris und Berlin konzentriert. Durch die tiefgründige Beschäftigung mit jener Epoche



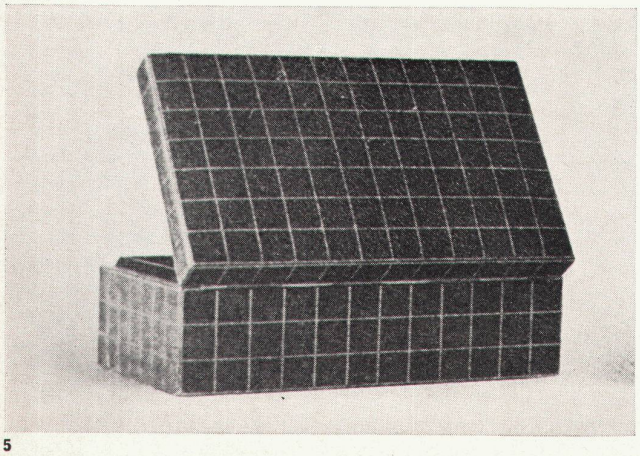
1



2

3

4



5

6

1
Josef Hoffmann: Stadtvilla

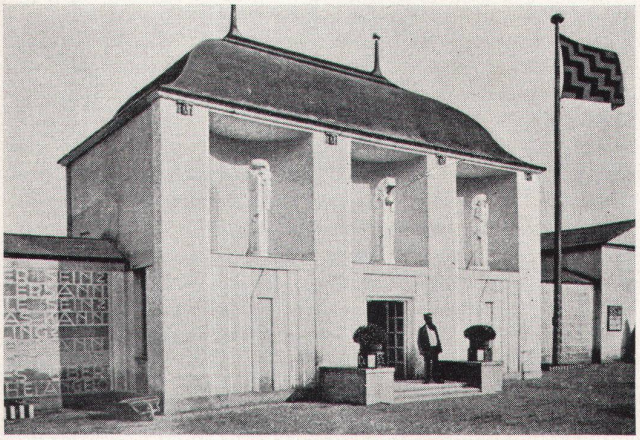
2
Josef Hoffmann: Speisezimmer, grün-grau gebeizte Eiche, weiße Wände rauh verputzt

3
Josef Hoffmann: Fauteuils mit anschmiegsamer, an Biedermeier erinnernder Linie

4
Schule J. Hoffmann: experimentelle, konstruktive Lösung

5
Schule J. Hoffmann: Lederkassette

6
Schule J. Hoffmann: Samowar



7

8

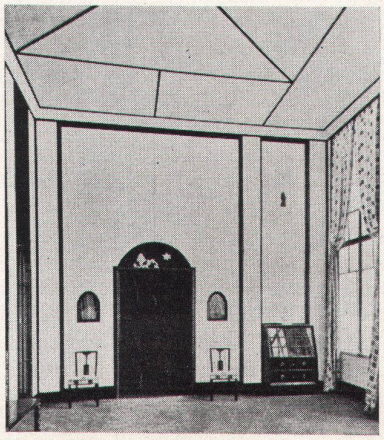
7
J. Hoffmann: Eingang zur Ausstellungshalle der Kunstschau in Wien 1908

8
J. Hoffmann: Österreichisches Haus an der Werkbund-Ausstellung Köln 1914

9
J. Hoffmann und J. Soulek: Empfangsraum des Österreichischen Hauses, Köln 1914

10
J. Hoffmann und J. Soulek: Raum der Tiegelguß-Fabrik Poldi-Hütte, Köln 1914

Abbildungen: 1, 5, 6, 8, 9, 10 «Österreichische Werkkultur», Wien 1916; 2, 3 «Das Interieur», Wien 1900; 4 Othmar Birkner, Solothurn; 7 «Der Architekt», Wien 1908



9

10

tauchen die Rivalitäten wieder auf, welche zwischen den deutschen und den österreichischen Kunstkreisen herrschten.

Die Deutsche Verlagsanstalt (Stuttgart und Leipzig) gab zu Beginn unseres Jahrhunderts ein «Handbuch der Lebensbildung und des guten Geschmacks» heraus, eine pompöse Standardausgabe, die wohl in jeder deutschen Familie aufklärend wirken sollte. Im 1. Band über die Häuslichkeit schreibt Karl Scheffler im Kapitel «Kultur und Geschmack des Wohnens»: «Es ist natürlich, daß die neuen Ideen in allen Ländern vom Nationalgeist gefärbt werden mußten. So sind die seltsamsten Varianten entstanden. Das Wiener Temperament hat eine Mittellinie zwischen strenger Sachlichkeit und spielerischem Raffinement gesucht, hat, ohne eigene Schöpferkraft, den Geschmack allein über Annahme oder Ablehnung der fremden Teile entscheiden lassen und einen merkwürdig aus Luxusinstinkt und Primitivitätsgelüsten gemischten Stil produziert. Die österreichische Nutzkunst gleicht am meisten der der jungen Schotten, die unter Leitung von Mackintosh in Glasgow die englischen Anregungen artistisch verfeinert. Es fehlt beiden Teilen, den Schotten wie den Wienern, die selbstverständliche englische Gesundheit, die lebenskräftige Banalität, die sich auf das Sachliche beschränkt und im Dekorativen einem naiven Naturalismus folgt. In Schottland und Wien wachsen die vernünftigen englischen Eigenschaften ins Affektierte hinein, die Künstler wollen dort weniger das Zweckmäßige, als vielmehr den Zuschauern klarmachen, welch außerordentliche Kerle sie doch eigentlich sind, weil sie das Einfache wollen. Es ist hier und dort viel Gigerltum im Spiel, man freut sich über sich selbst und zeigt solche Geschmacklosigkeit mit dem äußersten Geschmack.»

Wie antwortete man auf österreichischer Seite? Ein typisches Beispiel ist gegeben, als Josef Olbrich, Erbauer der Wiener Sezession und ein Schüler von Otto Wagner, 1899 nach Darmstadt berufen wurde. 1901 schrieb man in der Wiener Zeitschrift «Interieur» dazu, daß Olbrichs Grazie Leben in die Kunst bringe, denn diese Deutschtümelei, dieses Kokettieren mit einer Bärenhaftigkeit der Altvorderen werde unerträglich: «... Das Auftreten Olbrichs in Deutschland ist ein heller Ton inmitten dumpfen Glokkengebums.»

Diesem Geplänkel verdanken wir, daß die Darstellungen aus jener Zeit uns mit einer gewissen Färbung überliefert wurden. Eine Färbung, die Deutschland einen preußischen Geist im negativen Sinne – man denke an Darstellungen über Hermann Muthesius – nachsagt und Wien eine gewisse Charakterlosigkeit, die von Dr. Max Osborn in der Zeitschrift «Deutsche Kunst und Decoration» Juli 1900 zusammengefaßt wird: «Es ist eine liebenswürdige, halbüppige, halbleichte Eleganz hineingekommen, die außerordentlich charakteristisch ist für das Wesen der Wiener Gesellschaft, für ihre aus Leichtsinn und Sentimentalität, Sinnlichkeit und Gutherzigkeit, Volkslied und Walzerklängen wundersam gemischte Stimmung.»

In diesen Perspektiven spielt Josef Hoffmann, Begründer der Wiener Werkstätte und des Österreichischen Werkbundes, Mitbegründer der Wiener Sezession und Erbauer des Palais Stoclet in Brüssel, höchstens eine nationale Rolle. Tatsächlich spiegelt Hoffmann und seine Schule – er wurde 1899 zum Professor der Kunstgewerbeschule ernannt – alle Nuancen des Wiener Jugendstils; flüchtig betrachtet, muß man Josef Hoffmann zu wenig Straffheit vorwerfen. Seine Entwürfe, die den Wohnhausbau, alle Gebiete des Interieurs, Silber, Leder, Keramik, Glasarbeiten, der Mode und Gebrauchsgraphik umschließen, sind keiner bestimmten Doktrin unterworfen. Josef Hoffmann ließ seinen Schülern für die damalige Zeit erstaunlich große Freiheit. Er verwandelte die streng geführten Zeichenabteilungen in Lehrwerkstätten, wo die Schüler nach Lust und Laune experimentierten. Sie konnten ihre eigenen Arbeiten verkaufen, wodurch die Schüler, welche in der Werkstatt frei ein- und ausgehen konnten, zu immer neuer Arbeit verleitet wurden. «Diese Schüler», berichtet Dr. Moritz Dreger in der Zeitschrift «Interieur» 1901 über die Hoffmann-Schule, «sind überhaupt viel alleine; es ist merkwürdig, man fühlt eigentlich nur den Geist des Lehrers, ohne immer auf seinen Träger zu stoßen; man fühlt sich selbst als Fremder bald gemütlich – nein, das ist keine Schule. Ach ja, das soll ja mehr eine Werkstätte sein.» Der experimentierfreudigen Schule Hoffmanns ist es bis zu einem gewissen Grad zuzuschreiben, daß der

Wiener Jugendstil in so vielfältigen Farben schillert. Von hier führten auch Wege nach Budapest und Prag.

Internationale Evolution

Einen sehr wichtigen Punkt in Reyner Banhams Arbeit bildet die Tatsache, daß der Umstand, daß sich die wichtigen Vertreter in der Revolution der Architektur in ihrer späten Schaffensperiode plötzlich einem Klassizismus zuwandten, als störend empfunden wird. Reyner Banham bezeichnet es als schlimm, daß Meister wie Norman Shaw in England in ihrem Alterswerk vollständig zum Klassizismus übergingen. Von Auguste Perret stellt er fest, daß seine späte Entwicklung, seine völlige Hinwendung zum Klassizismus nicht in den Rahmen dieser Untersuchung gehöre, da sie keinen nennenswerten Einfluß auf die Moderne hatte. Er findet es auch überraschend, daß Adolf Loos, der in den vorhergehenden Abschnitten seiner Schriften eine antigriechische Tendenz zeigte, sich schließlich als glühender Schinkel-Verehrer erwies.

Josef Hoffmann wußte von Anfang an in seiner Experimentierschule den schöpferischen Übermut durch einen Klassizismus zu disziplinieren, in einer Weise, die an Adolf Loos erinnert, der die Klassik als Grammatik der Architektur bezeichnete. Man erkannte den universalen Geist der Klassik wieder. Das klassische Verhältnis Architektur–Maschine war geradezu modern. Vitruv lehrt, daß die Architektur drei Teile umfasse: das Bauen, die Herstellung von Uhren und die von Maschinen. Man erinnerte sich auch an Platons Ausspruch über die absolute Schönheit der Geometrie und der mechanischen Produkte. Deshalb schrieb Adolf Loos in seinem Aufsatz «Kunstgewerbliche Rundschau» 1898: «Seit dem untergange des weströmischen reiches wurde noch in keiner zeit klassischer gedacht und gefühlt als in der unsrigen... Siehe den Thonetsessel! Ist er schmucklos das richtige sitzen einer zeit verkörpernd, nicht aus demselben geiste geboren, aus dem der griechische stuhl mit gebogenen füßen und rücklehne entstanden ist?» Es folgte die Forderung Josef Hoffmanns, eine «schöne Maschine» in das Kunstgewerbemuseum zu stellen. In die Gebrauchsgegenstände des Alltags projizierte er klassisch-technische Erlebniswerte: «Der Samovar! Er ist eine Architektur für den Maßstab einer gepflegten Hand: Ein sicherer Unterbau aus Säulen, Platz für die Heizung (gleich einem wartenden Automobil), darüber die bequeme Wohnung des Wassers, das Abzugsrohr für die Wasserdämpfe wie ein Kamin, auf dem Dachdeckel der Griff wie ein winziger Aussichtsturm.» Säulenstellung und Automobil! Diese Gedankenverbindung findet bei Le Corbusier 1922 in seiner Schrift «Ausblick auf eine Architektur» den schönsten Ausdruck: Die Vorderbremse: «Diese Präzision, diese Sauberkeit der Ausführung schmeicheln nicht nur einem neuentstandenen Gefühl der Mechanik. Phidias empfand ebenso, das Gebälk des Parthenontempels beweist es.» Langsam wuchs mit Le Corbusier aus dem realistischen Klassizismus ein abstrakter Klassizismus. Deshalb ist es zu verstehen, daß Architekten wie Perret oder Adolf Loos auf ihrem Weg, bei ihrem spontanen Aufbruch sich noch einmal taumelnd an die klassische Säule klammerten, Sinnbild eherner, unerschütterlicher Gesetzeskraft. «Die Krümmung des Echinus ist ebenso gesetzmäßig wie die einer schweren Granate!» (Le Corbusier), bis der Urstoff, dem Demokritos in ununterbrochener Ewigkeit eine unendliche Unvergänglichkeit zuschrieb, dieses «atomos» der Griechen, zertrümmert wurde. Von diesem Moment an verwandelte sich auch das reale Bild der Säulenordnung in die abstrakten Reihen des Modulors.

Othmar Birkner

Bücher

Le Corbusier. Œuvre complète 1957–1965

publié par W. Boesiger

239 Seiten, reich illustriert mit Plänen und Photos

Les Editions d'Architecture, Zurich 1965. Fr. 68.–

Die Reihe von Le Corbusiers «Œuvre complète» begann im Jahre 1929 und hat nun – unvorhergesehen – mit dem 7. Band ihren Abschluß gefunden. Sie entstand seinerzeit aus der Initiative Willy Bösigers und der Begeisterung Hans Girsbergers für das revolutionierende Werk Le Corbusiers und wurde von diesen beiden Initianten durch schwierige und bessere Zeiten hindurch getragen bis zum heutigen Abschluß. Für die Entwicklung der heutigen Architektur sind die Bände des «Œuvre complète» in mehrfacher Hinsicht wesentlich geworden. Einmal haben sie einen neuen Typus des Architekturbuches begründet, rein äußerlich mit dem Breitformat, mit der Art der Darstellung und der ausführlichen Dokumentation. Vor allem aber unterscheiden sie sich durch ihren Aufbau und ihren Inhalt ganz wesentlich von den unzähligen Architekturpublikationen und -werken, die heute eifrig und unentwegt auf den Markt geworfen werden.

Im Schaffen Le Corbusiers waren jeder neue Bau und jedes Projekt ein wesentlicher Beitrag zum Problem und eine neue Lösung. So sind auch die Bücher des «Œuvre complète», die getreulich alle Projekte und Bauten und vor allem auch Le Corbusiers zugehörige Bemerkungen und theoretische Arbeiten aufzeichneten, zu einem Standardwerke der modernen Architektur geworden. Sie sind nicht nur eine Wiedergabe der verschiedenen Bauten, sondern ein eigenständiges Werk des Architekten, Theoretikers, Malers und Poeten.

Die Herausgabe des letzten Bandes war schon seit längerer Zeit geplant und vorbereitet. Auf Wunsch Le Corbusiers wurde sie jedoch immer wieder verzögert, da er jeweils noch die neuesten Arbeiten darin aufgenommen sehen wollte. Als der Band bereits im Druck war, kam die Kunde von seinem Tode, und damit wurde dieses siebte Buch unerwartet zum Abschluß der Reihe.

Die Arbeiten, die im vorliegenden Band veröffentlicht werden, sind nicht das Alterswerk eines Künstlers im Sinne des Abgeklärten, Gemilderten und Versöhnlichen. Sie sind so aktuell und aggressiv wie eh und je. Das Kämpferische und Sendungsbewußte ist besonders bei den städtebaulichen Arbeiten im gleichen Maß wie früher vorhanden, wenn auch Le Corbusier in den letzten Jahren von offiziellen Stellen der ganzen Welt anerkannt und für Projekte beigezogen wurde. Obgleich mancher Bürger ob den Vorschlägen und Formen Le Corbusiers erschreckt wurde, ging es ihm doch nie um ein «épater le bourgois». Dafür waren ihm seine Anliegen und Vorschläge zu prinzipiell. So wirkt zum Beispiel das Projekt für das neue Spital in Venedig im ersten Moment nicht nur für Laien, sondern auch für Fachleute erschreckend neu und problematisch, da es mit allen Traditionen des modernen Spitalbaus bricht. Aber gleich ging es damals mit der Unité d'habitation und mit Ronchamp, und nachträglich haben beide Bauten wesentlichste Einflüsse auf die Entwicklung unseres Bauens ausgeübt. So darf man annehmen, daß auch sein Spitalentwurf für Venedig später seine Richtigkeit beweisen wird.

Es ist bezeichnend für das Schaffen Le Corbusiers, daß er die Konzeption eines neuen Museums erstmals im Jahr 1931 vorschlug, 1959 in Tokio in der ursprünglichen Form verwirklichte und daß es heute noch absolut aktuell erscheint. Erstaunlich für uns Architekten, die täglich erleben müssen, wie schnell Formen und Konzeptionen veralten können. Es ist dies nicht allein ein Beweis für die Richtigkeit seiner Theorien, sondern auch für die Kraft und Originalität seiner Formfindung, seiner formalen Gestaltung. Le