Zeitschrift: Werk, Bauen + Wohnen
Herausgeber: Bund Schweizer Architekten
Band: 86 (1999)
Heft: 5: Raum

Nachruf: Aldo van Eyck
Autor: Hertzberger, Herman

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

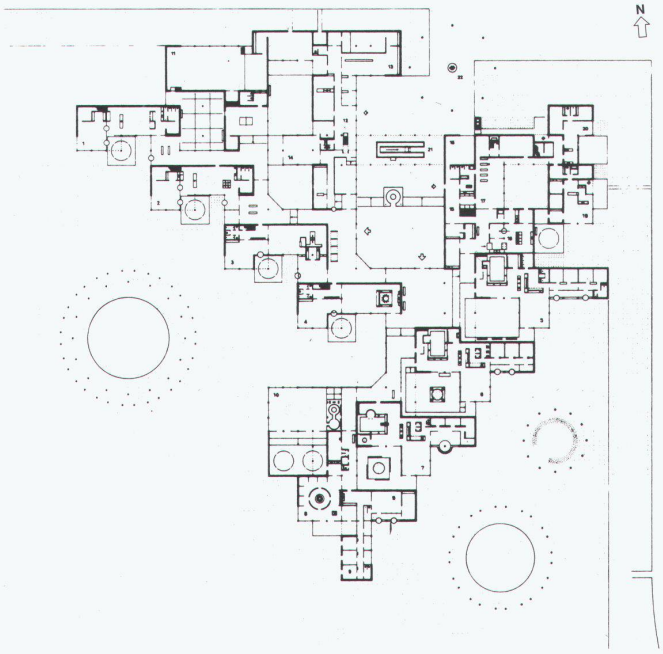
Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 03.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Die kaleidoskopische Idee

Aldo van Eyck ist im vergangenen Dezember gestorben. Von Herman Hertzberger, der wie er an der Herausgabe der Architekturzeitschrift «Forum» beteiligt war, haben wir folgenden Beitrag erhalten, den wir in gekürzter Form publizieren.



Städtisches Waisenhaus, Amsterdam, 1960

Unter den zahlreichen holländischen Architekten, die sich das, was sie das «Nieuwe Bouwen» nannten, zum Ziel gesetzt hatten, brachten Van der Vlugt, Duiker, Rietveld und van Eyck die poetischsten Werke hervor. (...) Obschon durchaus selbstsicher, waren sie sich ihrer Bedeutung und ihres Einflusses nicht bewusst. Wie sich zeigt, stellten sie die Dinge anfänglich allerdings einfacher dar, als sie in Wirklichkeit waren. Später vertieften und erweiterten Bakema und van Eyck die Idee der modernen Architektur. Sie spielten eine wichtige Rolle im Team Ten, und es ist vor allem ihnen zu verdanken, dass die alten Grundsätze der CIAM für die Nachkriegsgeneration an Inhalt gewannen.

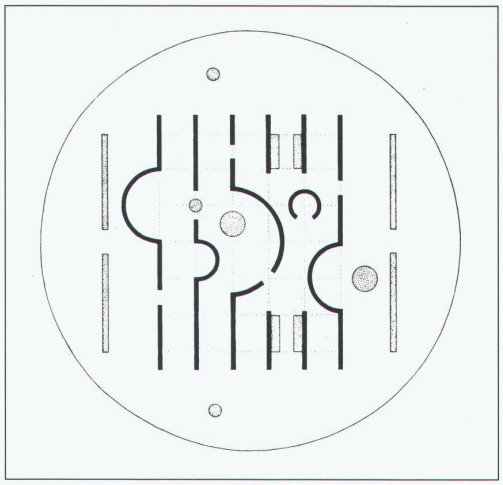
Es war van Eyck, der dem Team Ten (1953–1962) sozusagen ein Gewissen gab. Die erste Nummer der Zeitschrift «Forum», die gut drei Jahre zuvor erschienen war, hatte van Eyck allein bestritten; darin beschwor er gnadenlos den bevorstehenden Untergang des CIAM-Schiffes und betonte, wie wichtig es sei, dass das Team Ten von Bord gehe, um den Weg zu bereiten für neue Ideen in einer Zeit mit anderen Zielen und Möglichkeiten. (...) Was mich erstaunte, war, wie sehr die moderne Architektur ins Kräftefeld der Kunst des 20. Jahrhunderts einbezogen wurde, einer Kunst, die selbstverständlich auch die so genannten Primitiven mit einschloss.

Die erste Nummer genügte, um das «Forum» in erster Linie zu einer Angelegenheit van Eycks zu machen. Ich frage mich, ob überhaupt jemand diese keineswegs einfache, aber luzide «Story of Another Idea» gelesen hat. Oberflächlich besehen schien es van Eyck um eine menschliche Architektur zu gehen, darunter hingegen konnte man entdecken, dass eine Art umfassende Einrichtung gemeint war. Die «Idee» war, zu zeigen, dass Lösungen, die vom Wandel abhängen, mit solchen, die auf Dauer beruhen, nicht notwendigerweise unvereinbar sind, sondern dass sie im Gegenteil einander wechselseitig verstärken können.

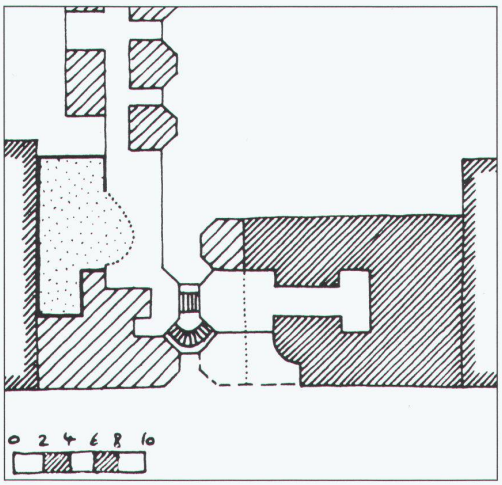
Zu dieser Zeit entstand das Städtische Waisenhaus in Amsterdam (1957–1960). Zum ersten Mal kann man hier sehen, wie sehr van Eycks sprachliche und architektonische Formulierungen einander entsprachen und sich gegenseitig unterstützten. Zu oft fehlt der Bezug zwischen dem Gebäude und der Geschichte, die hinter ihm steht, wie jener zwischen harter Realität und Traum. Nicht so bei van Eyck: Er löste diesen Widerspruch, indem er ein Gleichgewicht schuf, innerhalb dessen das Gebäude sowohl veranschaulichte als auch selbst zum Bild wurde, in der Entsprechung von Form und Inhalt. Genauso waren in seinen Schriften die Fragen auch gleichzeitig Antworten (...). Van Eycks Bauten sind wie Sätze, in denen jedes Wort und seine Stellung zählt und in denen die kleinste Verschiebung die Bedeutung ändert.

Das Waisenhaus mit seinen «Strassen» und «Plätzen» und voneinander unabhängigen Gebäudeeinheiten ist wie eine eigenständige kleine Stadt konzipiert. (...) Diese Gleichsetzung von Stadt und Haus führt zu einer konsequenten Zuordnung von Gross und Klein, Innen und Aussen, in einer Abfolge von Einheiten, die zwanglos ineinander greifen. Im kleineren Massstab wiederholt sich das Ganze in der Zuordnung von Haus und Möbel.

Das Waisenhaus vermittelt den Eindruck, als habe man es schon einmal irgendwo gesehen. Dies wohl vor allem deshalb, weil es zwar unzählige Assoziationen weckt und trotzdem nichts anderem vergleichbar ist; ganz vage nur erinnert es an afrikanische Dörfer. Wenn sich van Eyck überhaupt beeinflussen liess, dann von Le Corbusier. Bei beiden finden wir dieselbe intensive Hingabe, dieselbe Selbstverständlichkeit der Lösungen. Daneben lassen sich aber auch Spuren von Strawinsky und unverkennbar von



Ausstellungspavillon für Skulpturen im Sonsbeek Park bei Arnheim, 1966



Heim für allein stehende Mütter und ihre Kinder, Amsterdam, 1980

Picasso ausmachen. Auch bei ihm deuten die Formen vieles an, ohne explizit zu sein: Sie sind so Ausdruck eines kollektiven Unbewussten und rühren an etwas, das tief im Innern aller Menschen, der primitiven wie der modernen, verborgen ist. Nach dem Bau des Waisenhauses erfolgte eine mehrjährige Pause in van Eycks Schaffen. Aldo van Eyck wurde nicht gebraucht, als man erbarmungslos die Niederlande immer unwohnlicher machte und die Architekten das Ihrige zu diesem Elend beitrugen. Le Corbusier starb in jener Periode, und uns begann es langsam zu dämmern, dass wir ohne diesen Quell der Inspiration würden weitermachen müssen. Es dauerte nochmals sieben Jahre, bis van Eyck 1966 den Sonsbeek Pavillon (temporärer offener Ausstellungspavillon für Skulpturen im Sonsbeek Park bei Arnheim. Red.) errichtete. Der Pavillon war von bescheidener Grösse und trotzdem ein echter van-Eyck-Bau, voller ungeahnter Überraschungen. (...) Van Eycks Pavillon bestand aus unverputzten Backsteinmauern gleicher Höhe, die parallele Strassen mit teils runden Ausbuchtungen bildeten; durch ein Nylondach fiel diffuses Licht auf die Skulpturen.

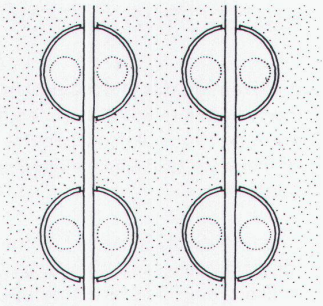
1969 erweiterte van Eyck das 1955 von Rietveld für den Kunstsammler Martin Visser erbaute Haus in Bergeyck durch einen Anbau, der im Wesentlichen aus einem zylinderförmigen Wohnraum bestand. (...) Kreise und, wo sie grösser sind, Teile davon gibt es bei van Eyck im Überfluss. Die schönsten finden sich meines Erachtens ausser demjenigen beim Visser-Haus in der Kirche in Den Haag (1969), ich meine vor allem die runden Oberlichter. Statt zwischen den horizontalen Dachträgern – wie man es eigentlich erwartet hätte – sind sie über ihnen eingesetzt. Dadurch werden die Lichttrommeln in zwei Hälften geteilt, die oben wieder zu einem ganzen Zylinder verschmelzen. Die strukturellen Teile werden betont, indem das Licht von oben auf sie herabfällt. Man kann beide voneinander abgewandten Halbkreise als eine Form lesen, aber ebenso gut kann man sie als durch den Träger geteiltes Ganzes wahrnehmen. Aufgrund dieser Doppeldeutigkeit treten die Bereiche zwischen ihnen ebenso stark in Erscheinung wie die Oberlichter selber, obschon nur sie in Licht getaucht sind. (...) Die Kirche mit ihrem streng rechteckigen Äussern ist wie eine Schachtel voller Kreise.

Das Hubertus-Haus für allein stehende Mütter und ihre Kinder in Amsterdam (1980) (...) ist in einer Baulücke situiert als Erweiterung eines bereits von derselben Bauherrschaft genutzten Gebäudes. Entgegen allen Erwartungen werden der Alt- und der Neubau innerhalb der Baulücke einander gegenübergestellt, indem ein Zwischenraum offen gelassen wird; ein gläsernes Treppenhaus verbindet hier als vertikaler Angelpunkt die verschiedenen, im Split-level angeordneten Geschossebenen der beiden Gebäude. Durch das gläserne Scharnier hindurch erkennt man im Hof den Kindertrakt. (...) Der Eingang ins neue Gebäude erfolgt nicht, wie erwartet, an diesem Angelpunkt, sondern durch das alte Gebäude.

Beim Heim für allein stehende Mütter – wie eigentlich im gesamten Werk van Eycks – stösst man immer wieder auf diese Verschiebung von Akzent und Bedeutung. Die Aufmerksamkeit wird abgelenkt von dort, wo man sie am ehesten erwarten würde, weg vom eigentlichen Brennpunkt; und so ergeben sich zwei Brennpunkte, die einander relativieren. (...) Die Aufspaltung in zwei Gebäudeelemente, von denen sich jedes an seinen Gebäudeteil anlehnt, schafft eine Doppeldeutigkeit wie bei der Synkope: Der Akzent liegt auf beiden Gebäuden, aber auch, und nicht weniger, auf dem Raum zwischen ihnen. (...) Ebenso ist in der kubistischen Malerei (...) alles gleichzeitig Objekt und Zwischenraum, je nachdem, worauf unsere Aufmerksamkeit gerade gerichtet ist.

Beim Waisenhaus stehen die notwendigen inneren Unterteilungen kaum in Verbindung mit den Fassadenabschlüssen und Kuppelelementen, welche die grösseren Raumeinheiten markieren. Auch beim Heim für allein stehende Mütter (d.h. bei der Umgestaltung der angrenzenden Altbauten, Red.) stimmen der alte Mauerverlauf und die Türöffnungen nicht mit der aktuellen Raumteilung überein. (...) Die Wände, einmal von ihrer Trennungsfunktion befreit, werden zu unabhängigen Raum-Generatoren, wie beim Sonsbeek Pavillon, wo sie viel mehr verbinden als trennen.

In van Eycks Schaffen wird immer wieder deutlich, dass es nicht darum geht, sich zwischen Innen und Aussen zu entscheiden, zwischen dem Abschluss durch kompakte Wände und der Öffnung durch Glas, sondern darum, beides miteinander in Verbindung zu bringen, um eine adäquate Wechselwirkung zu erzielen. (...) So gelingt es van Eyck, solide Mauern in Eingänge und Eingänge in Orte zu verwandeln, so dass das Feste durchlässig wird. (...) Das bringt uns zum Kubismus zurück, zu den frühen Collagen von



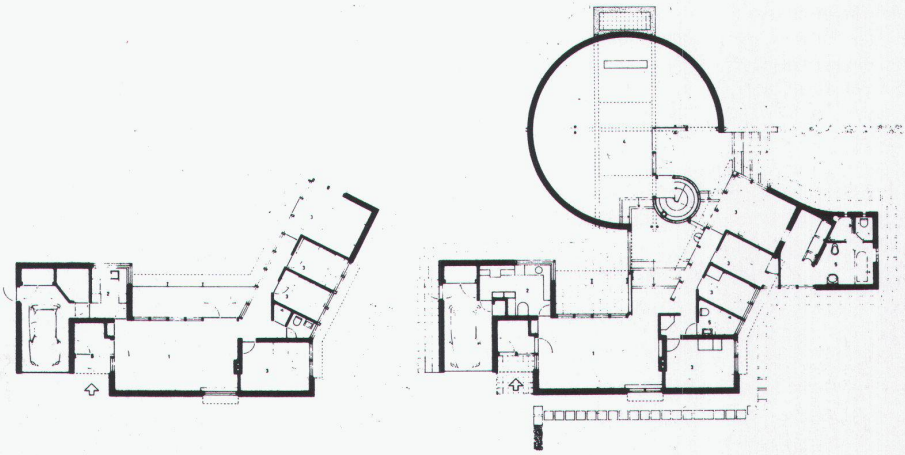
Kirche. Loosduinen, Den Haag, 1969
Detailzeichnung Oberlichter

Braque und Picasso, wo alltägliche Objekte und Materialien aus ihrem gewohnten Zusammenhang genommen und in neuer Umgebung eingesetzt werden, sodass sie ihre Bedeutung ändern und neue Assoziationsketten freisetzen.

Van Eyck unterstrich immer wieder, dass es die Maler, Bildhauer und Dichter unseres Jahrhunderts waren, die ihm die Augen für seine «grosse kaleidoskopische Idee», wie er sie nannte, geöffnet hätten. Die folgenden Worte Picassos, die er häufig zitierte, könnten ebenso gut von ihm stammen: «L'artiste est un réceptacle d'émotions venues de n'importe où: du ciel, de la terre, d'un morceau de papier, d'une figure qui passe, d'une toile d'arraignée. C'est pourquoi il ne faut pas distinguer entre les choses. Pour elles il n'y a pas de quartiers de noblesse.»

Herman Hertzberger

(Übersetzung aus dem Englischen: Christa Zeller)



Visser-Haus, Bergeyk, 1955, von Gerrit Rietveld und Erweiterung durch Aldo van Eyck, 1969