

De Stijl (1915-1931) und die Utopie – am Beispiel J. J. P. Oud

Holland gelingt es, sich aus dem 1. Weltkrieg herauszuhalten. Es bleibt politisch neutral. Gesellschaftlich und kulturell aber bildet der Krieg nur die Explosion eines längeren Prozesses. Er spielt sich auch in Holland ab. Es ist der Prozeß der Industrialisierung. Zu seiner Struktur gehört, daß er zugleich Entwicklung und Katastrophe ist.

Die holländischen Künstler des >De Stijl< geben auf die Krise ihre eigenen Antworten: ästhetisch-symbolische.

1918 erscheint ihr erstes Manifest und die erste Nummer der Zeitschrift >De Stijl<. Darin drückt sich eine erste Ebene des Utopischen aus: "Der Krieg zerstört die alte Welt mit ihrem Inhalt." Dem "alten" wird ein "neues Zeitbewußtsein entgegengesetzt." Noch wichtiger: Es ist der Zeitpunkt, wo die Industrialisierung zum erstenmal durchgreifend die Hegemonie übernimmt und zu einer gesellschaftlichen Struktur wird.

Dazu stelle ich das Beispiel des Architekten Jakobus Johannes Pieter Oud (1890-1963) mit einer Kette von Aspekten vor. Ihr Faden ist die Diskussion des Begriffes Utopie.

Methode. Mich interessiert weniger der Schrei, die Behauptung und die Propaganda des Wortes Utopie, auch nicht die Verkürzung des Begriffes auf Form als Form, sondern der kontextbezogene sozialkulturelle Inhalt, der jeweils darin steckt und der sich in der Form sinnlich und symbolisch ausdrückt. Stichworte dazu: Multikausal, Mehrschichtenmodell, Tiefenschichten, Regionalspezifik.

Aspekt: Die Vielfalt. 1916 ist der Architekt Oud 26 Jahre alt. Er stammt aus der kleinen Stadt Purmerend, nördlich von Amsterdam: sie ist dabei, um ihren alten traditionellen Kern eine Industrie-Struktur anzulagern.

Der Vater ist ein Geschäftsmann. Die Ausbildung des Sohnes ist eigentümlich: ein bißchen diffus, aber vielfältig: Vom 14. bis 17. Jahr Kunstgewerbeschule >Quellinus< in Amsterdam. Praxis im Architektur-Büro. Ein bißchen Studium an einer Zeichenschule. Bekanntschaft mit Berlage, der ihn prägt. 1910-1912 Gasthörer an der TH Delft. 1912 beginnt Oud dann als freier Architekt seiner Heimatstadt Purmerend zu arbeiten. Insgesamt: Eine solide Einbettung in holländische Tradition, ein starker Impuls durch Berlage, dessen Rolle jedoch traditioneller holländisch ist, als meist dargestellt.¹

Was bedeuten die von der Forschung, insbesondere von Günther Stamm, recherchierten Tatsachen des Bildungsganges von Oud im Kontext und im historischen Vergleich? Nie zuvor gab es für einen jungen Menschen eine solche Vielfalt an unterschiedlichen künstlerischen Strömungen zu lernen.

Diese Vielfalt bedeutet: Unterschiedlichkeit. Brüche. Kurzlebigkeit der Prozesse. Bewegungsfähigkeit von einem zum anderen. Ausbruchsfähigkeit. Eine neue Ebene gedanklicher Auseinandersetzung, sowohl zur Bewältigung wie zur Nutzung - sowohl als Theorie wie als Programm. So wird Utopisches innerhalb der Vielfalt geradezu herausgefordert.

Aspekt: Zusammenhang Malerei-Architektur. Der junge Oud wollte eigentlich Maler werden und erhielt dazu eine halbe Ausbildung. Dies mag plausibel machen,

¹Hinzu kommt die Kenntnis des Werkes von Frank Lloyd Wright, der in der USA arbeitet.

warum er eine sehr zugewandte Wahrnehmung zu den neuen künstlerischen Bewegungen hat, die sich am stärksten in der Malerei ausdrücken.

Leider hat die wissenschaftliche Spezialisierung auf jeweils einzelne Kunstgattungen bislang weitgehend verhindert, Zusammenhänge zwischen den Gattungen zu sehen.² Für Oud spielt dies jedoch eine immense Rolle.

Es ist leicht, anhand von Entwürfen nachzuweisen, welchen Einfluß die Malerei auf die Architektur hat. Etwa am Café de Unie in Rotterdam (1925).³

Ehefrau Annie Oud-Dinaux schilderte mir, daß ihr Mann oft am Küchentisch stundenlang ausgeschnittene Elemente auf Papier verschob, Spannungsverhältnisse und Wirkungen experimentierte und prüfte.

Was bedeutet das nun? Architektur steht aufgrund ihrer Finanzierungen und weiterspannten Entscheidungsvorgänge weitaus stärker als die Malerei in den gesellschaftlichen Zusammenhängen, die den Status quo bewahren. In der Malerei können eher individuellere Entscheidungen fallen. So eignet sich medienpezifisch Malerei eher zum Ausbruch, zum Experiment und zur Utopie.

Die Verbildlichung der Architektur im >Stijl< hat einen Vorlauf: im Ästhetisierungsschub, der kurz nach 1900 quer durch Europa erkennbar ist und sich im Art Nouveau bzw. Jugendstil ausdrückte. In Brüssel, Wien, Paris, London und anderswo wurden auf Hauswänden Bilder geformt: aus Türen, Fenstern, Balkonen und ihren Kombinationen.

Aspekt: Grafik und Werbung. An der Malerei des Stijl kann deutlich werden, wie stark neue Verwendungs-Strukturen des Darstellens wie Grafik und Werbung in avantgardistische Malerei eingehen. Das Plakative der aufblühenden Plakat-Werbung drückt sich aus: in der Linien-Struktur von Theo van Doesburg, Piet Mondrian und anderen Künstlern.

Unter diesem Gesichtspunkt gewinnt Ouds Ausbildung an Bedeutung: er empfing sie zunächst an einer Kunstgewerbeschule d.h. in den angewandten Künsten.

Aspekt: Das Universale. Wir hören das Stichwort >universal<. Was bedeutet dies für den Massen-Wohnungsbau? Für Oud ist das einzelne Haus ein Modell: für viele. Daher ist Ouds Architektur mehr als wohl irgendeinem Architekten vor ihm immanent: Architektur als Städtebau. Beispiele: Weißes Dorf und Kiefhoek in Rotterdam, Hoek van Holland, Weißenhof-Siedlung.

Wir finden eine Synthese und Balance zwischen den konkreten Bedürfnissen des konkreten einzelnen und öffentlich-gemeinsamen Ausformungen.

Im Laufe des Jahrhunderts zerbricht sie. Die Verallgemeinerungen verlieren ihre konkreten Wurzeln.

Aspekt: Das "Elementare." Das Stichwort >elementar<, das wir häufig in den Stijl-Schriften finden, besitzt eine mehrschichtige Begründung.

Wo es um Anwendung von Kunst im Hinblick auf Massen-Wirksamkeit ging, verschob sich das Interesse von der subtilen Differenzierung der Ausdrucks-Sprache auf die suggestive Ausprägung elementarer Reize. Sehen wir dies unter dem Gesichtspunkt der Kommunikation, dann wird erkennbar: die Zugangs-Chancen verändern sich. Die sichtbare Gestalt macht im Elementaren sinnlich, daß sie sich an viele wendet.

Stijl-Autoren formulieren das Elementare auch in ideologischer Absicht: als Überwindung des Individuellen.

²Nicht untersucht ist zum Beispiel die Wirkung der Goldschmiede-Tätigkeit auf die mittelalterliche Baukunst. Ebenso wenig der Einfluß textiler Luxusstoffe auf die italienische Architektur vom 12. bis zum 15. Jahrhundert. Zu fragen ist, in welcher Weise die sogenannten kleineren Gattungen Einfluß auf eine sogenannte größere wie die Architektur besaß.

³Stamm, 1985, Abb. 54.

Aspekt: Das Nicht-Repräsentative. Eine zweite Ebene des >Elementaren< ist das Nicht-Repräsentative. Es wurzelt stark in der regionalen Geschichte: in holländischen stadt-bürgerlichen Verhaltensweisen. Und: es kommt ihnen stark entgegen. Das gab ihm die Chance einer größeren Verbreitung.

Viele Avantgarden in ganz Europa hatten die Ablehnung der Würdezeichen der historisch etablierten Schichten auf ihre Programme gesetzt. Zu ihren Utopien gehört die Entwicklung von Zeichen, die für die aufsteigenden Massen stehen sollen. Das nicht-repräsentative Elementare eignet sich besonders gut für die soziale Aufgabe des Wohnungsbaues für breite Massen. Oud bietet wichtige Leistungen dazu.

Kritisch sei resümiert, daß diese Leistungen von weiteren Architekten wenig reflektiert aufgenommen und kaum verarbeitet werden. Dadurch entsteht eine folgenreiche Reduktion: das Abziehen der Repräsentations-Zeichen von Gebäuden wird als Sachlichkeit deklariert. Im Gegensatz dazu behält Oud stets den Anspruch, Nutzen und geformte Gestalt miteinander zu verbinden.

Bislang ist noch kaum erkannt, daß sich darin ein innovativer gesellschaftlicher Beitrag innerhalb der hochkommenden Schichten zeigt. Oud übernimmt nicht von oben vorhandene Ausdrucks-Sprachen und Zeichen, sondern entwickelt aus eigenen Ressourcen eine eigene Ausdrucks-Sprache mit eigenen Zeichen.

Aspekt: Das regionalspezifische Holländische. >Stijl< ist ein geprägt holländischer Beitrag zur neuen Kunst und zum „neuen Bauen“. Er geht aus der Konstellation Hollands hervor, aus seiner historischen mentalen Prägung. Darauf weist auch die Tatsache hin, daß Oud keine der zahlreichen Berufungen ins Ausland annahm.⁴

Wie macht sich Holländisches anschaulich? Ein wichtiges Beispiel dafür ist für mich die Wahl der Stijl-Farben, wie sie Oud z.B. am Café de Unie verwendet. Für den, der die atmosphärische Erscheinungsweise der holländischen Landschaft kennt, wie sie im Jahresschnitt sehr häufig und daher einprägsam ist, dominiert das Grau in den Wolken-Bildungen und in der Fläche. In ihm gibt es Weiß und Schwarz. Ab und zu reißt der Himmel auf und wir sehen einen Flecken leuchtendes Blau und in den Sonnenstrahlen, die durch die vom Seewind staubarme Luft gehen, einen Flecken Rot oder Gelb magisch-faszinierend aufleuchten.

Mit einem sozialgeschichtlichen Lese-Schlüssel sehe ich in einer scheinbar naturfernen Gestaltungsweise die Erfahrung der alltäglichen Wahrnehmung sinnlich und symbolisch verarbeitet.

Aspekt: Theosophie. Eine weitere Beobachtung weist auf den Zusammenhang zwischen Regionalspezifik und Gestaltung. Für den Stijl ist die im offenen Klima der holländischen Stadtkultur relativ verbreitete Theosophie wichtig. Zum Beispiel wurde Piet Mondrian schon 1909 Theosoph.⁵

⁴So lehnt er 1928 die Berufung nach Düsseldorf, auf Vorschlag von Wilhelm Kreis, ab. Ebenso eine Vortrags-Einladung nach Princeton 1929, die mit einer Schiffsreise verbunden war, 1933 Versuche von Philipp Johnson, ihn nach Amerika zu holen sowie 1936 eine Berufung an die Harvard-Universität (für die Oud Gropius vorschlug). 1925 lehnt er ein Angebot Otto Bartnings ab, den Neuaufbau des Architekturateliers des Bauhauses in Weimar zu übernehmen.

⁵Der calvinistisch geprägte Mondrian übersiedelt von Domburg Ende 1914 nach Laren. Dort trifft er den Philosophen Dr. J. Schoenmakers, *einen ehemaligen katholischen Geistlichen.

Schoenmakers veröffentlicht 1916 in Bussum das Buch >Beginselen der Beeldenden Wiskunde< (Grundlagen der Bildenden Mathematik) und 1915 in Bussum das Buch >Het nieuwe Wereldbeeld< (Das neue Weltbild). Sie begleiteten ihn neben dem Buch von Krishnamurti lebenslang. Mehrmals in der Woche diskutierten beide miteinander. Daneben spielte der jüdisch geprägte Salomon Slijper eine wichtige Rolle (Wijsenbeck, 1968, 91).

Die Rolle der Theosophie ist bisher völlig unzulänglich erforscht und dargestellt worden. Das hing damit zusammen, daß in der Kunstwissenschaft die Neigung bestand, sogenannte außerkünstlerische Einflüsse für nicht existent zu erklären. Am stärksten aber den Einfluß des Entgegenständlichen.

Hinzu kam, daß die Theosophie als Sekte angesehen wurde und wegen dieser Diffamierung nicht als diskussionswürdig galt.⁶

In der Theosophie erhält die unter diesem Einfluß entstandene Kunst gesellschaftlich-utopische Züge. Das läßt sich am besten an dem aus der Tradition von utopischen Künstler-Gemeinschaften entstandenen Zentren der Theosophen, zum Beispiel in Dornach bei Basel sehen.

Aspekt: Flucht-Energie als Utopie-Energie. Was ist das Utopische an dieser Flucht? Zunächst gibt es zum selben Sachverhalt der explodierenden Industrie-Städte in der Moderne völlig unterschiedliche Antworten. Dadaisten und Surrealisten betonen die Brücke, das Disparate, die absurde Montage. Im Gegensatz dazu schlägt >Stijl< im Grund einen romantischen Weg ein. Unter dem Einfluß der Theosophie betont >Stijl< die Harmonie, die es in dieser Welt zu gewinnen gilt.

Vergegenwärtigen wir uns, daß im sogenannten Wirtschafts-Imperialismus die Waren-Produktion einen weiteren Schub erhält. Mithilfe der Elektrizität und kleiner Motoren, die nun als Antrieb in den Maschinen befestigt werden können, überleben Kleinbetriebe und stehen als Produzenten für die Vermehrung der Konsumgüter-Produktion zur Verfügung. So können wir um die Jahrhundertwende eine inflationsartige Ausbreitung der Waren-Fülle beobachten, die mit ihrer Faszination zuvor im wesentlichen auf Paris und einige Metropolen beschränkt war.⁷

Das Harmonie-Streben hat parallele Erscheinungsweisen. Denken wir an die unschuldigen Wilden der Fauves und Gauguins Südsee-Insel Tahiti. Vergessen wir aber auch nicht, daß gleichzeitig mitten in den Katastrophen der beginnenden Industrialisierung die Religionen, vor allem der Katholizismus ihre ungeheuren normativen Rekonstruktionen des Mittelalters hochziehen. Das ist in Holland außerordentlich deutlich sichtbar.

Sich durch kulturelle Tätigkeit, insbesondere durch künstlerische aus den Katastrophen der Industrialisierung nicht nur zu retten, sondern geradezu religiös zu erlösen, hat lange und vor allem vielfältige Traditionen.

Dies alles beeinflusst nun aber auch in Gestalt von philanthropisch-sozialen Unternehmen die Modernisierung des Städte- und Wohnungsbaues.

In diesem Zusammenhang spielen in Holland auch die Religionen oft eine andere Rolle als in anderen Ländern. Denn hier gibt es eine Pluralität: Calvinisten, Täufer, Juden, Katholiken. Sie entwickelten ein gewisses Sorge-Verhalten füreinander und förderten Gemeinschafts-Bildungen.

⁶ Dr. Schoenmakers sammelt um sich den Kern der späteren Stijl-Künstler. Dies geschah im Sooi-Gebiet, wohin viele Wohlhabende aus dem Labyrinth und dem Schrecken der industrialisierten Städte mit dem Elend ihrer zunehmenden Anzahl von Kellerwohnungen geflüchtet waren. Dort intensivieren und überhöhen sie ein spekulatives Nachdenken.

⁷ Frank Lloyd Wright: "Eine einzige große Sache statt einer widersprüchlichen Kollektion so vieler kleiner Dinge" (Text in: Conrads, 1964, 22). Hermann Muthesius: "... waten wir bis in die Knie in Formverwilderung" (Text in: Conrads, 1964, 23). Marinetti/Cinti (1916) polemisieren ähnlich gegen die Vielfalt der Zeichengebungen und verlangen einen Rückzug - nun auf das Skelett von Bauten, auf das Kahle. Auch sie sprechen von >Harmonie<, allerdings von einer >neuen Harmonie< (Text in: Conrads, 1964, 30/31).

In der holländischen Tradition kann sich der Begriff konservativ an dieser Stelle relativieren. Eine innere Aufbruchs-Dialektik wird erkennbar. Aus Flucht-Energien entstehen utopische Energien. Sowohl individuelle wie soziale.

Aspekt: Nutzung der Komplexität und der Widersprüche. Insgesamt gibt es also eine hohe Komplexität, in der vieles zur Verarbeitung vorliegt⁸ und aufgenommen werden kann. Innerhalb dessen sind auch die Widersprüche wichtig.

Aspekt: Semantische Undeutlichkeit. Der Wort-Gebrauch in den Schriften der Stijl-Künstler ist semantisch ungenau, schillernd, assoziations-offen. Also unanalytisch. In ihrer rhetorischen Strategie sind die Worte eher Schlachtrufe. Was bedeutet es zum Beispiel, wenn Piet Mondrian von >reiner Plastik<, d.h. von reiner Gestaltung spricht? Woher bezieht die Reinheit zum Beispiel in der Farbgebung und das Weiß, das sich in der Architektur besonders in der weißen Wand ausprägt, ihre Impulse. Wofür steht Reinheit symbolisch?

Aspekt: Elektrizität. Ich denke, daß in der Phänomenen-Ebene eine neue Technologie die Zeitgenossen fasziniert: die Elektrizität. Sie manifestiert sich in einer bis dahin nie gekannten Stärke des Lichtes. Licht wird als rein empfunden. Die Faszination wird in vielfältiger Weise ästhetisch umgesetzt d.h. symbolisiert. Immer reicht uns der Künstler auch den Blick: das Erstaunen über dieses neue Licht.⁹

Aspekt: Ingenieur-Denken. Hinzu kam ein Ingenieur-Denken. Literarisch spiegelt es sich am deutlichsten in Emile Zolas Roman Arbeit (1900). Hier findet die Auseinandersetzung zwischen einer handwerklich/empirisch/material-orientierten Erfahrung eines Hochofen-Meisters und der Arbeitsweise des materialfernen, abstrakt berechnenden Ingenieurs statt. Es hat eine ausgeprägte Symbol-Struktur im Denken und Darstellen. Und es erfordert beim Rezipienten die Fähigkeit zu symbolischem Entschlüsseln.

Bei Le Corbusier ist dieses Ingenieurdenken in geometrischen Figuren später besonders deutlich sichtbar - Aber auch einer der Stijl-Anreger, der holländische Theosoph Dr. J. Schoenmakers, ist nicht zufällig ein Mathematiker.¹⁰

Die Zeitgeist-Erfahrung des Ingenieurs steckt darin, wenn das De Stijl-Manifest (1917) sagt: "so wie sie in der bildenden Kunst - indem sie die naturform aufhoben - dasjenige ausgeschaltet haben, das dem reinen kunstausdruck, der äußersten Konsequenz jedes kunstbegriffs im Wege steht."¹¹

Piet Mondrian: "Das Leben des heutigen kultivierten Menschen kehrt sich allmählich von der Natur ab: es wird mehr und mehr zu einem abstrakten Leben. ... So auch die Kunst! ... als Produkt ... eines vertieften, bewußteren Inneren. Als reine Darstellung des menschlichen Geistes wird sie sich in einer rein ästhetischen Form, das heißt in einer abstrakten Form ausdrücken".¹²

⁸Sant'Elia/Marinetti im >Manifest der futuristischen Architektur< (1914): "Der schroffe Gegensatz zwischen der modernen und der antiken Welt rührt daher, daß es heute Dinge gibt, die es damals nicht gab. In unserem Leben sind Elemente aufgetaucht, von denen sich die Alten nichts träumen ließen; es gibt materielle Möglichkeiten und Geistesrichtungen in tausendfachen Auswirkungen" (Text in: Conrads, 1964, 32)

⁹Hermann Muthesius: "Die Form ist in demselben Maße ein höheres geistiges Bedürfnis wie die körperliche Reinlichkeit ein höheres leibliches Bedürfnis ist. Dem wirklich kultivierten Menschen bereiten Roheiten der Form fast körperliche Schmerzen, er hat ihnen gegenüber dasselbe Unbehagen, das ihm Schmutz und schlechter Geruch verursachen" (Text in: Conrads, 1964, 24).

¹⁰Mondrian hat sein Pariser Atelier neben dem Bahnhof Montparnasse, der täglich vor seinem Fenster steht.) Und wenn Mondrian von Gesetzen und Regeln spricht, dann liegt stets die Assoziation auf die Nähe der Mathematik greifbar.

¹¹Text in: Conrads, 1964, 36.

¹² Zitiert von: Wijzenbeek, *1918, 92. Zitiert von Stamm, 1984, 35.

Werkbund-Initiator Hermann Muthesius hat einen pädagogischen Zugang: "Weit wichtiger als das Materielle ist das Geistige, höher als Zweck, Material und Technik steht die Form. ... wir würden, wenn die Form nicht wäre, doch noch in einer Welt der Roheit leben".¹³

Aspekt: Natur-Beherrschung. Die Idee der Natur-Beherrschung¹⁴, der Triumph des menschlichen Ingenieurgeistes über die Gewalt der Natur ist ein altes holländisches Thema. Siegfried Giedion vermutete 1949, daß Mondrians Linien-Netze die Symbolisierung der holländischen Wasser-Beherrschung mit ihrem Kanal- und Graben-Netz sind. Tatsächlich ist die holländische Landschaft künstlich gemacht - ein Kunstprodukt. Theo van Doesburg: "Allmählich wird der alte Traum der frühen Menschen Wirklichkeit: Herr seiner Umwelt zu sein."

Oud konstruiert als Architekt seinen Wohnungsbau nicht weniger konsequent als Mondrian seine Linien-Netze.

Überlegung: Balance. Typisch holländisch ist jedoch, daß die Natur-Beherrschung nicht zu einem absolutistischen Zentralismus der Verfügung weitergetrieben wird. Dafür steht die eigentümliche Schwingungs-Weise der Balance. Ich habe sie an anderer Stelle untersucht.¹⁵

Überlegung: Die Symbol-Ebene. Die Formen sind also symbolisch zu lesen. Giedion meinte, in Mondrian das holländische Kanalnetz symbolisiert zu sehen. Texte von Mondrian und von Theo van Doesburg bestätigen, daß für beide Symbol-Ebenen eine sehr große Rolle spielten. Immerzu lesen wir davon, daß ihre Kunst das Zeitalter symbolisiere.

Aspekt: Die Rolle des Schreibens. In dieser Zerlegung der Welt in Schichten und in der Symbol-Struktur der Kunst erhält das Schreiben einen ganz neuen Stellenwert. Es dient als Verständigungs-Schlüssel, als eine Art Vermittlung, zur Sprachlichkeit der Werke, die nicht mehr selbstverständlich in der Alltags-Sprache wurzeln. Dies ist der Grund, warum Theo van Doesburg, Piet Mondrian und auch Johannes Jacobus Peter Oud ziemlich viel schreiben. Dazu gehört auch das Zeitschriften- und Büchermachen.

Oud: "Auf nächtlichen Spaziergängen rund um Leiden beredeten van Doesburg und ich bis ins Unendliche die Probleme von dem neuen Impuls und den neuen Strömungen in der Kunst ... Nach und nach regte sich nun das Verlangen, selbst eine Zeitschrift zu besitzen, die dem Wachsen der neuen Kunst gewidmet sein sollte, und wir faßten in dieser Richtung ernsthafte Pläne."¹⁶

Genau besehen ist das Schreiben der Stijl-Künstler keine Theorie, sondern (wie Bazon Brock unterschied) Programmatik. Der Impuls der Reflexion wird oft überlagert: von Manifest, auch Propaganda, und oft von Denunziation. Darin steckt auch die Unsicherheit der Künstler in der neuen Lage.

Umso schwerwiegender ist, daß es kein Gespräch mit Kunst-Wissenschaftlern gibt. Denn diese blenden sich über lange Zeit in unserem Jahrhundert aus der Gegenwart aus. Oder sie sind methodologisch nicht diskursfähig.

Aspekt: Literarische Existenz. Mit der Symbol-Ebene, der Programmatik und der Harmonie entfernt sich die Kunst aus dem Alltag. Künstler und Rezipienten nehmen gewissermaßen eine literarische Existenz ein. Dies steht in Zusammenhang mit den weit verbreiteten Ideen der Künstler-Kolonien, die ausdrückliche Utopien sind.

¹³Text in Conrads, 1964, 24.

¹⁴ Siehe dazu Jaffé, *, 12.

¹⁵Roland Günter, Balance. De Stijl und die Tradition niederländischer Stadtkultur. In: Daidalos (Berlin) 15, 1985.

¹⁶Zitiert in: Stamm, 1984, 32.

Darin drückt sich ein säkularisierter Erlösungs-Gedanke aus, wie ihn im 19. Jahrhundert zum Beispiel Friedrich Hölderlin und Richard Wagner hatten.

Überlegung: Leben und Kunst. Der utopische Charakter drückt sich auch im Anspruch aus, diese künstlerische Existenz wiederum mit dem Leben zu verbinden.

So gibt es zwei Richtungen: Das Leben gebiert die Kunst. Und: die Kunst transformiert das Leben.

Zwischenresümee: die utopische Struktur der Industrie-Epochen. Aus der Komplexität, die in der Epoche der Industrialisierung höher ist als zuvor, gehen unterschiedliche Entwicklungen, Strömungen und Ereignisse hervor.

Aus dieser Fülle, aus dem Potential des historischen Materials, bedienen sich die einzelnen Künstler. Oft mit Widersprüchen. Das gilt für Inhalte, Ausdrucks-Sprachen, Dramaturgien, Kommunikations-Strategien und Rezeptions-Weisen.

So puristisch sich Radikalität häufig aufführt, arbeitet sie in Wirklichkeit aber stets mit vielerlei Wurzeln. Am Bauhaus wird dies am deutlichsten - zusammengehalten vom diplomatischen Walter Gropius. Auch >Stijl< ist in sich vielfältig. Oud steht für Vielfalt. Auch das kurze Leben der Zeitschrift >i 10< (Amsterdam 1927).

An der Schwelle zwischen Zeitaltern nehmen Künstler vorhandene Zeit-Erfahrungen auf. Unter dem Druck der Industrie-Kultur, sich gestaltend zu verhalten, formulieren sie daraus und dazu Perspektiven, d.h. Utopien.

Diese Lage hat sich am Ende unseres Jahrhunderts überhaupt nicht verändert. Es gehört zur Struktur des Industrie-Systems, daß wir uns gestaltend verhalten *müssen*. Das ist unausweichlich. Wer also auf Gestaltung und damit auf Utopie verzichtet, bringt das hochkomplexe Industrie-System in ständig in größter Gefahr - im Hinblick auf Ökologie, Zivilisation und Kultur.

Nach dem Zusammenbruch der Ostländer 1989 können wir uns allerdings darüber unterhalten, in welcher *Weise Perspektiven und Utopien zu entwickeln wären.

Wenn in der Amsterdamer Vorstadt Bijlmermeer Hochhäuser wie Lindwürmer auf einem gigantisch vergrößerten Mondrian-Bild-Schema gebaut wurden und sich dies als strukturelle Gewalttat erweist, dann ist es auch ein Signal für das Ende der abstrakten Utopie.

Aber ist nun die menschlich konkrete d.h. die humane gefragt, wie Oud sie konzipierte.

Der >Stijl< hatte konsequent eine Utopie des gesamten Lebens und der gesamten Gesellschaft im Blick. Nur Bewußtseins-Formen, die die Industrialisierung nicht zu durchschauen vermögen, können dies als Kritisieren und z.B. als totalitaristisch abtun. Das Industrie-System erfordert zwingend das Unternehmen der Veränderung, des Entwerfens der Realität - also Perspektive. Also Avantgarde.

Aspekt: die Wirkungen. Die Fruchtbarkeit vieler Bereiche der Utopien für das Zeitalter ist aufgrund eines wenig entwickelten Reflexions-Standes noch lange nicht hinreichend untersucht worden.

Daher gibt es zwar eine große Faszination bei vielen einzelnen und kleinen Gruppen, aber fast keine wirkliche Wirkung. >Stijl< diffundierte jedoch in gewisser Weise stärker in Holland, weil es intensiv (das ist bislang wenig gesehen) aus holländischen Traditionen stammte, also verarbeitbarer war als das Bauhaus.

Kein Bauunternehmer, Bau-Ingenieur, Bauherr eines Großprojektes hat sich mit Bauhaus und Stijl beschäftigt: solche Leute lesen überhaupt nicht. Die Avantgarden erhielten von ihnen so gut wie keinerlei Aufträge. Ihre Tradition ist die Kontinuität der Mietskasernen von Manchester, Paris, Berlin, New York und Chicago - aber nicht der avantgardistischen Utopie. Die Konspiration, die gelegentlich der Avantgarde angedichtet wird, fand nicht dort, sondern in den Bau-Mafien und in ihrem Umfeld statt.

Nicht einmal als Rechtfertigung oder als Alibi dienten Stijl und Bauhaus für die Container-Moderne. Für die Breite des Baugeschehens waren ganz andere Kräfte wirksam. Es ist folgenreich, daß darüber so gut wie keinerlei Geschichtsschreibung vorliegt. Insofern ist die Kritik der Postmoderne an der Moderne völlig unscharf.

Aspekt: die Probleme des Konfliktverhaltens. Wir begegnen im Stijl im Prinzip dem Spektrum aller Probleme des Gestaltens im Industrie-Zeitalter. Auch den Schwächen der Antworten.

Erste Gefahr: die Reduktion der Komplexität. Übersehen wird häufig die Vielschichtigkeit des konkreten menschlichen Lebens, seine Brüche, die produktiv sein können, auch die Paradoxien. Ouds Verdienst im Massen-Wohnungsbau: er ist außerordentlich sensibel. Ganz das Gegenteil: Ludwig Hilberseimer im Bauhaus.

Zweite Gefahr: die Reflexions-Armut.

Dritte Gefahr: der Mangel reflexiver Aufarbeitung der eigenen Geschichte mit Erfolgen und Mißerfolgen. Als Cor van Esteren, einer von den Stijl-Leuten, ein halbes Jahrhundert Planer von Amsterdam und lange CIAM-Präsident, mich 1982 in Eisenheim aufsuchte, um neugierig zu sehen, was dort bei der Erhaltung der Arbeitersiedlungen geschieht, fragte ich ihn, ob es nicht Zeit sei, ein Resümee zu ziehen: zu sehen, was erreicht ist, aber auch, was mißbraucht wurde. Dazu wären die letzten noch Lebenden wie er wohl gut in der Lage. *Cor van Esteren sah mich lange an und sagte nachdenklich - nichts.* Dann lief das Gespräch in eine andere Richtung.

An eine zweite wichtige Diskussion erinnere ich mich. Julius Posener sagte mir: Wir haben in unseren Utopien *nie überprüft*, welche Wirkungen sie *im Detail* hatten. Sie waren grobe Entwürfe.

Typisch für eigentlich alle Utopien des 20. Jahrhunderts ist, daß sie zwar auf einer analytischen Ebene aufbauen und darin ein tendenziell wissenschaftliches Verhalten entwickeln, aber sich eigentlich nie daraufhin selbst befragen und untersuchen, was denn die Resultate sind.

Zur Wissenschaftlichkeit gehört Selbst-Reflexion.

Ich glaube, über keine Architektur ist soviel geschrieben worden wie über die Avantgarden des 20. Jahrhunderts. Aber auch keine ist bislang wenig wirklich untersucht. Vor allem fehlt die Detailanalyse. Die gängigen kunsthistorischen Methoden reichen nicht aus, weil sie selbst stark reformbedürftig ist. Sie müßten auch neue Fragen stellen, die zum Beispiel aus einer Theater-Erfahrung stammen können.

Vierte Gefahr: Die Universalisierung des eigenen Zugangs. Das multidisziplinäre, etwa in der Erforschung neuer Medien, wird meist nur partiell gehandhabt.

Fünfte Gefahr: In der aus der Industrie-Epoche hervorgehenden Umgestaltung der Welt steckt ein Syndrom an Impulsen: vom Prediger über den Ingenieur bis zum Unternehmer.

Das führt zur Gefahr der Propaganda, die oft in Strukturen der Militanz und der religionsartigen Predigt gerät.

Aspekt: die untrainierte Konfliktaustragung. Tatsächlich ist der Prozeß des Wandels der Gesellschaft in einer frühen Phase: untrainiert, ohne vergleichende Übersicht unterschiedlicher Szenen und Rollen, in den jahrhundertealten Rastern von Religionen und des Absolutismus. Im Streit um die Modernisierung der Gesellschaft gibt es lange Zeit kein modernisiertes Verfahren der Konfliktaustragung.

Nahezu alle avantgardistischen Gruppen geben die Unterdrückung, die sie selbst erleiden, an andere zurück. Beispiel: Die Suprematisten ekeln Chagall, der sie geholt hatte, aus Witebsk.

Aspekt: der Pluralismus. Auffällig in nahezu allen avantgardistischen Bewegungen ist die Sprache der Gewalt, der Rücksichtslosigkeit, der Denunziation gegen alles

andere. Was wir nicht finden ist eine Theorie des Pluralismus, auf dem Demokratie fundamental basiert. So bleibt der Blick verstellt auf die begründete Vielfalt des Zeitalters.

Rückschauend läßt sich analysieren, daß das Fehlen eines Pluralismus-Bewußtsein sich mit der realen Situation der Zeit keineswegs deckte. Sie ist bereits pluralistisch lange bevor sich dies in formeller politischer Gestalt ausdrücken kann. Aber das allgemeine Bewußtsein, auch das der Avantgarde hängt weit zurück.

In diesem Zusammenhang läßt sich die Leistung der Zeitschrift >i 10< (1927-1929) ermessen, die nicht zufällig von dem Anarchisten Arthur Müller Lehning organisiert wurde. Wie Kees van Wijk zutreffend feststellt, ist es der Höhepunkt der Avantgarden, die dort im Spektrum erscheinen, für den Versuch eines Diskurses. Das ist der utopische Versuch, die Unterschiedlichkeit produktiv zu machen. Eine Essenz entwickelter Demokratie.

Arthur Müller Lehning formuliert dies im Editorial in i 10/1 Amsterdam 1927: Die Stichworte dafür sind erhellend:

documentatie (Dokumentation),
verniewung (Erneuerung),
*vergelijken (vergleichen),
samenhang van al deze onderscheiden gebieden (Zusammenhang aller unterschiedlicher Gebiete),
nicht dogmatisch,
Geen orgaan van een partij of groep (kein Organ einer Partei oder Gruppe),
geen homogeen karakter (kein homogener Charakter),
meer informatief dan programmatisch (mehr informativ als programmatisch),
open (offen).

Dieser Discorso aber ist unzeitgemäß: ganz utopisch. Das ist einer der Gründe dafür, daß der Versuch rasch scheitert. Weitere wären zu untersuchen.

Auch das eigentlich intendierte Gespräch zwischen Politik und Kunst, die beide >i 10< zusammenbringen will, kommt nicht zustande. Bis heute bleiben beide geradezu fundamental getrennt.

Das Zeitalter begreift nur ganz langsam seine objektive Komplexität in subjektiver Hinsicht und als Verhaltens-Anforderung. Eigentlich erst fast 50 Jahre später in der Bürgerinitiativen-Bewegung in den 70er Jahren und in den 80er Jahren in der Postmoderne. Erst sie arbeiteten an einer Herausbildung eines pluralistischen Bewußtseins, das eine Vielfalt unterschiedlicher Möglichkeiten produktiv bewertete.

"Im Leben gibt es alles. Alle Sprüche sind widersprüchlich." (Natalia Nikitin)
Variante: "Zu jedem Spruch gibt es Wider-Spruch." (Mit vorgehaltener Hand:) "Aber die Treue ist wichtiger." Mein Kollege im Zimmer sagt immer: Sie sind immer, Sie sind immer paradox."

Aspekt: der eigene Weg von Oud. Auch die Stijl-Gruppe ist ein komplexes Unternehmen, so sehr auch Theo van Doesburg auf puristische Radikalisierung drängt. Stijl ist keine Gruppe im Sinne einer geschlossenen, kohärenten Vereinigung. Es ist eher informell. - Typisch holländisch ist die individualistische Mentalität der Künstler. Kritisch widersetzen sie sich dem Anspruch von Theo van Doesburg. Dieser gerät nahezu ausnahmslos in Streit mit jedem. 1918 hört Wils auf. Van 't Hoff verläßt die Gruppe 1919, Oud 1920. Ziemlich holländischer stadtkultureller Mentalität entsprechend werden rasch Kontakte geknüpft, aber die Beziehungen geraten auch ebenso rasch in Krisen und werden oft nach relativ kurzer Zeit aufgelöst.

Die hohe Komplexität, ihre Widersprüche und ihre gesellschaftlichen Aufbruchs-Ideologien begründen m. E. den bislang zwar früh bestaunten Weg von Oud. Er entzieht

sich in interessanter Weise der Radikalität von Theo van Doesburg. Dabei spielten eine Reihe von Gründen eine Rolle.

Im Jahr nach der Gründung des Stijl wird Oud 1918 in die Rotterdamer Stadtverwaltung berufen: als Stadtbaumeister (Afdelingschef van Volkshuisvesting en Bouwpolitie). Er zieht von Leiden nach Rotterdam. Dort gründet er 1920 die Gruppe >Opbouw< (u.a. mit Kromhout und Gipsen). Er ist bis 1925 ihr Präsident. Nachfolger: Mart Stam. Bis 1933 ist er städtischer Angestellter. In dieser Berufs-Rolle weigert er sich, das erste Manifest des >Stijl< zu unterschreiben. Sein ganzes Leben lang unterschreibt er kein einziges Manifest.

Als städtischer Angestellter hatte Oud die Angst, wie uns Arthur Müller Lehning mündlich mitteilte, eine radikale Position nicht mit dem gängigen politischen Pragmatismus verbinden zu können. Er muß Kompromisse machen, auch verwässern. Das zeigt der Vergleich zwischen dem Entwurf und der Ausführung.

Es gibt nicht geringe Schwierigkeiten in der Verwaltung. Daher erhielt Oud nicht den Auftrag für das neue Stadthaus in Rotterdam. In der Architekturgeschichte wurde das Schillernde in Oud eher nachsichtig ignoriert. Sie war daran interessiert, ihren Helden pur zu zeigen. Tatsächlich bezeichnet in einer sozialgeschichtlich-kulturgeschichtlichen Lesart das Verhalten von Oud eher Typisches für viele weitere Architekten.

Zu dieser Angst kam aber wohl auch die Abneigung des aufgeklärten stadtkulturellen Holländers, sich in einer Gruppe zu isolieren.

Und schließlich spielte eine ganz individuelle Prägung eine Rolle: Oud war depressiv. 1927-1930 lebt er im Sanatorium Kijkduin. Der depressive Charakter erklärt auch, warum er sich gegen Teamarbeit aussprach. Darin geriet er leicht unter einen Druck, den er nicht aufzufangen vermochte. Die Schwierigkeiten verstärken die Depressionen.

Aus diesen Gründen begreift sich Oud nie als einen Ideologen. Im Dezember 1921 schreibt Theo van Doesburg an Oud: "Resumé: Ein vorsichtiger Mensch und ein Waghals können eben nicht zusammenleben, ohne zu streiten..."¹⁷ - In der jahrhundertlang pluralistischen holländischen Gesellschaft waren zwei Verhaltensweisen möglich, für die Theo van Doesburg und Oud stehen. Van Doesburg verkörperte die Radikalität, die in dieser Freiheit gedeihen konnte. Das Bauhaus in Weimar polarisiert er 1921 durch seinen Auftritt in der Art eines Predigers, der Gemeinde und Ausschließlichkeit wünschte. Das ging dem toleranten Gropius nicht nur zu weit, sondern gegen seine Politik der Vielfalt. Oud hingegen verkörperte das offene Verständnis für diese Radikalität, aber zugleich den Versuch, sie auch für den Alltag brauchbar zu machen. Bezeichnend ist, daß sich Oud von Theo van Doesburg wegen dessen Weimarer Verhalten trennt und zugleich seine Beziehung zum Bauhaus entwickelt, vor allem (bis 1936) zu Walter Gropius. Arthur Müller Lehning mündlich: Mondrian verkaufte nur wenig, am meisten aber an Architekten. Mondrian aber war mit den CIAM-Architekten nicht einverstanden. Er warf ihnen Kompromißerei vor; sie ständen zu stark unter dem Druck der Bauinteressenten und Bauunternehmer.

Oud distanzierte sich auch nicht von der Amsterdamer Schule, sondern nahm in sein Bauhaus-Buch (1926) deren Architekten van der Meij, P. Kramer und de Klerk auf.

So band sich Oud nach zwei Seiten hin: An einer künstlerischen Idee, zu der er jedoch Distanz schuf, wenn sie ihn von einer sozialen Orientierung abzuhalten schien: vom Massenwohnungsbau.

Aspekt: Der mediale Aspekt. Zunächst hat diese offenere Verhaltensweise auch mediale Aspekte. Seine Bilder malte Mondrian allein. In großer Zahl. Theo van

¹⁷ Zitiert von Stamm, 1984, 35.

Doesburg hatte jedoch größte Schwierigkeiten, seine Architektur zu realisieren, denn Architektur ist auch das Produkt der Mitgestaltung von Bauherren und Nutzern.

Hier liegen die Probleme nicht allein in der ästhetischen Ebene, sondern noch viel stärker darin, daß Bauten Nutzungs-Ansprüche erfüllen müssen, d.h. Gebrauchswerte realisieren sollen.

Aspekt: die Utopie menschlicher Wohnungen. Menschlicher Wohnungsbau für eine entsetzlich verelendete breite Bevölkerung zu schaffen - das war die große Leistung innerhalb der holländischen Gesellschaft. Sie realisierte damit utopisches Denken praktisch.

Dafür gab es Vorläufer. In England, Belgien und Deutschland, es fühlten sich eine Anzahl von Industriellen veranlaßt, aus nackter Notwendigkeit, aber auch als Vorausschau vernünftige Infrastrukturen zu schaffen. Um die Jahrhundertwende gab es besonders starken Bedarf, für die Weiterentwicklung der Industrie um die unglaublich zurückgebliebenen bzw. fehlenden Infrastrukturen nachzuholen.

Holland ist nach dem Wohnungsgesetz 1901 in breiter Weise der Vorreiter für Stadtplanung und Wohnungsbau. Amsterdam, dann auch Rotterdam besitzen dafür Avantgarden. Sie tun dies in einem erstaunlichen Umfang, der wiederum mehrere Wurzeln hat. Die bereits genannten aus dem Sorgeverhalten von Religionen, zu denen nun auch sozialistische Ideen kommen, innerhalb derer die jüdische Tradition wieder eine gewaltige Rolle spielt, und in einer Strömung der Aufklärung innerhalb der Liberalen, die in Amsterdam mit Sozialisten eine sozial-liberale Koalition bilden.

Der Umfang der Maßnahmen, der sich auch auf die Besitzverhältnisse auswirkt (Erbpacht) und auf die Planung, hat seine Wurzeln in den gigantischen historischen Maßnahmen der Wasser-Beherrschung.

Oud kommt schon 1911 mit dem Problem des Massen-Wohnungsbaues in Berührung. 1911 baut Oud für den Arbeiterverein Vooruit in Purmerend ein großes Versammlungsgebäude¹⁸. Wir sehen bereits hier Versuche, Fenster sowie Türen und Begleitfenster zusammenzufassen, sowie Flächen elementar anzulegen. Hier begegnet Oud auch zum ersten Mal dem Problem der Arbeiterwohnung. 1914 bauen Oud und Dudok die Arbeitersiedlung >Dorpsbelang< in Leiderdorp. Vorbilder sind englische Gartenstädte. Das >Weiße Dorf< in Rotterdam wird Leiderdorp weiterführen und ästhetisch intensivieren¹⁹. 1913 rezensiert Oud die Publikationen des Werkbund-Initiators Hermann Muthesius.

Als Entwerfer im Dienst der Stadtverwaltung von Rotterdam stellt Oud sich zugleich der gesellschaftlichen Utopie zur Verfügung, die für ihn zugleich sozial und ästhetisch ist.

Nutzen und Schönheit. Das gleiche gilt, bislang wenig gewürdigt, von seinem Kollegen Cor van Eesteren, dem Stadtplaner von Amsterdam. Beide realisieren in erstaunlichem Umfang.

Das weitestgehende Beispiel für eine Verbindung von Nutzen und Schönheit ist für mich das Haus, das Gerrit Rietveld zusammen mit der kongenialen Truus Schröder 1925 in Utrecht baute. Es ist wohl das phantasievollste unseres Jahrhunderts.

Das exemplarische Beispiel: Ouds Weißes Dorf. Das exemplarische Beispiel für Erfolg, Weiterleben und Zerstörung sehe ich in Ouds >Weißem Dorf< in Rotterdam.

Oud hat die Aufgabe, mit geringsten Mitteln und eingebettet in traditionelle Vorstellungen einen Wohnungsbau für die finanziell schwächste und auch gefährdetste Schicht zu machen. Massen-Wohnungsbau. Im Prinzip für die Ebene der

¹⁸ Stamm, 1984, 22, Abb. 4, 5.

¹⁹ Stamm, 1984, 24/25, Abb. 8

Reproduzierbarkeit, d.h. der Industrialisierbarkeit des Bauens - ein ebenfalls utopisches Unternehmen des Industrie-Zeitalters.

Was begegnet uns? Wir finden sowohl Bekanntes, zur Identifikation, und Innovation. Bildhaftigkeit der Fassaden: Flächen. Flächen-Spannungen. Bildhafte Netz-Fenster. Spannung-schaffende Gegensätze durchbrechend irritierende, ironische und geradezu surreale Dimensions-Sprünge - aus holländischer Erfahrung.

Bislang übersehen: die Prozeß-Dramaturgie der Straßen. Mit geringsten Mitteln schafft Oud, vielleicht als Parallel-Phänomene zu avantgardistischer Fotografie und Film, überraschende Blicke und blickverknüpfende Montagen. Ihre Überraschungen und Spannungen aktivieren. Unterschiedliche Bühnen entstehen - für die Akteure: Menschen.

Wibaut in Amsterdam. Eine ähnliche kulturelle Utopie gelingt in Amsterdam. Der reiche sozialistische Holzhändler Wibaut verteidigt mit Zähnen und Klauen gegen Feindschaften unterschiedlicher Art, daß auch die Ärmsten einen sozialen Anspruch auf Schönheit haben sollen.

In Holland gibt es dafür breit eingebettete Voraussetzungen: eine jahrhundertlang ausgeprägte Baukultur.

Der Abriß der realisierten Utopie. Während jedoch Amsterdam in Grundlinien (es gibt viele einzelne Ausnahmen) dieser Synthese von sozialer und künstlerischer Utopie verbunden bleibt und seinen avantgardistischen historischen Bestand bewahrt, läßt die ebenfalls sozialdemokratische Stadtverwaltung von Rotterdam das >Witte Dorp< abreißen. Zur gleichen Zeit, als es in Raubritter-Manier Amsterdam das Architektur-Museum entreißt, zerstört es sein Freilichtmuseum >Witte Dorp<.

Ich habe in einer Presse-Kampagne in Holland zur Erhaltung die Synthese von Nutzen und Schönheit als eine soziokulturelle Utopie thematisiert. Ich traf auf Unverständnis.

Aspekt: die kulturelle soziale Utopie. Ich möchte daran eine Überlegung zu einer versäumten Lektion und zu einer Schwäche der sozialen Bewegungen, die wir in unseren Tagen in vielerlei Weise erleben, deutlich machen: das Spektrum reicht vom Zusammenbruch der DDR bis zu den Kürzungen im Kulturhaushalt rot-grüner Landesregierungen.