

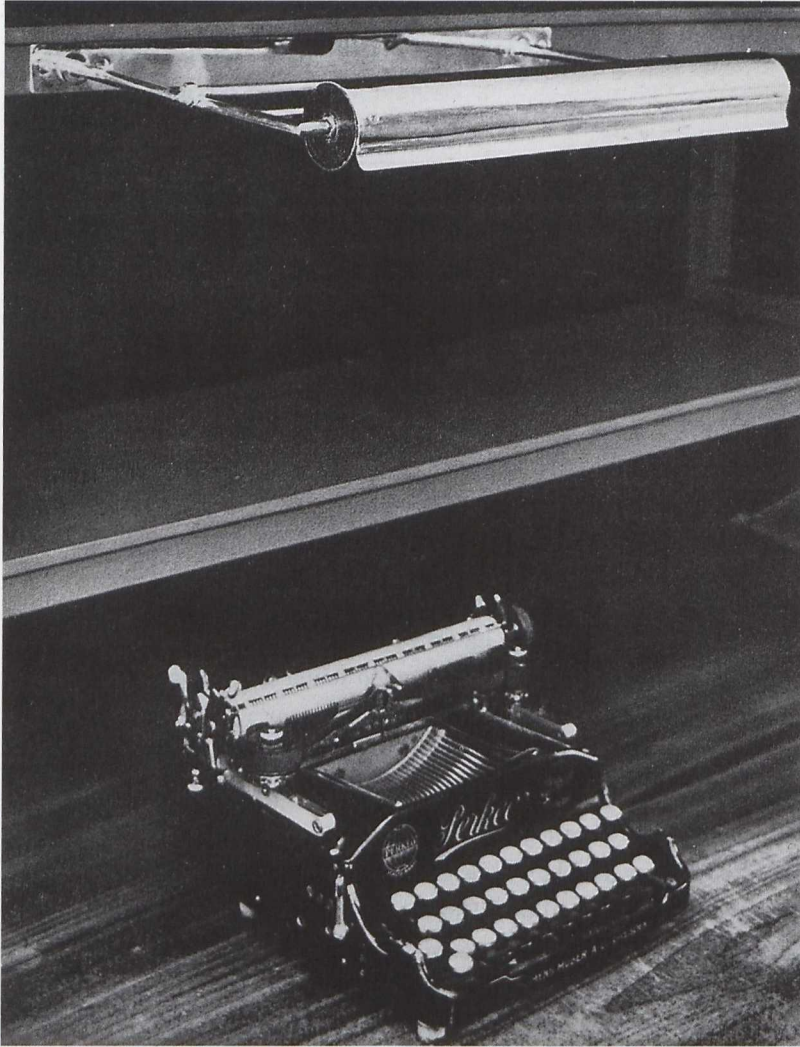
»CHOISIR ENTRE L'INDIVIDU ET LE STANDARD«¹ –
DAS KÜNSTLERHAUS BEI GROPIUS, LE CORBUSIER,
VAN DOESBURG, BILL

Matthias Noell

»Das moderne Wohnhaus entstammt dem Bohème-Atelier im Mansardedach« schrieb Josef Frank im Jahr 1931.² Tatsächlich leiten sich aus dem Künstlerhaus, Atelier- oder Atelierwohnhaus wesentliche Entwicklungen neuer Wohnkonzepte her, auch wenn diese von Architekten und Künstlern zuweilen nur aus Ermangelung bereitwilliger Auftraggeber an sich selbst erprobt und damit für tauglich befunden wurden. Mit diesem Probe- und Vorwohnen wurde auch einer der Hauptvorwürfe – zumindest scheinbar – widerlegt, die der modernen Architektur seit Ende des 19. Jahrhunderts entgegengebracht wurde: die Unbewohnbarkeit trotz oder gerade wegen der architektonischen Qualität.³ Die eigene Wohnhausarchitektur wurde seit Otto Wagner auch deshalb immer wieder von den Architekten selbst publiziert.⁴ Die Publikation ersetzte den »Verlust von Öffentlichkeit«, die zuweilen, wie im Fall der Dessauer Meisterhäuser, zusätzlich dem Publikum zugänglich gemacht wurden.⁵

Mit dem realen oder nur durch eine Publikation ermöglichten Besuch war nicht nur ein verkaufsfördernder Aspekt verbunden, auch wurde die Rolle des Architekten oder Künstlers in der sich entwickelnden modernen Gesellschaft vorgeführt. Der »Neue Mensch«, propagiert von nahezu der gesamten Avantgarde der Zeit, wurde im Künstler entwickelt und durch ihn sichtbar.⁶

Das Atelierwohnhaus, und da liegt das wesentliche Problem seiner geplanten Vorbildwirkung, hat spezielle Funktionen zu erfüllen, die mit einem »Standard«-Wohnhaus nicht zu vereinbaren sind. Der Arbeitsraum, das Atelier, ist wegen seiner Höhe und der meist nördlich gelegenen, großflächigen Verglasung nur schwer



1 Lucia Moholy: Arbeitsplatz Gropius, Fotografie, in: Gropius 1930

in das Raumprogramm eines konventionellen Wohnhauses einzubinden. Gerade von diesem erhöhten Atelierraum gingen aber, parallel zur zentralen, ebenfalls zweigeschossigen Wohnhalle des englischen Landhauses, zahlreiche Konzepte zu einem neuen Wohnen aus. Sowohl Henry van de Velde als auch Peter Behrens experimentierten in ihren beiden Atelierwohnhäusern in Uccle (1894) und Darmstadt (1901) mit Räumen unterschiedlicher Höhe und Niveaus. Architekten wie Walter Gropius oder Le Corbusier verschmolzen nach dem Ersten Weltkrieg die Funktion des Wohnraums mit der des Ateliers. Das Resultat dieser Raumprogramm-

Minimierung war ein Wohnraum, der nicht mehr als Arbeitszimmer des Künstlers bezeichnet werden kann, aber auch nicht mehr die Vorzüge der Wohnhalle besaß, beide ehemaligen Funktionen aber noch andeutete.

Zwischen dem Bau von Häusern für Künstler, eigentlich einer Randgruppe der Gesellschaft, und dem Anspruch ausgerechnet aus diesen Häusern allgemeingültige, typisierungsfähige Vorbilder zu schaffen, entstand eine nur schwer zu überbrückende Diskrepanz. Die Erneuerung des Menschen und der Gesellschaft war mit den individualistischen und aus diesem Grund auf eine breite Basis nicht übertragbaren, nicht typisierungsfähigen Modellen bereits in Brüssel-Uccle, auf der Mathildenhöhe in Darmstadt oder am Stirnband in Hagen gescheitert.⁷ Es mussten sich also erst der Mensch und seine Gewohnheiten ändern, oder aber es musste sich der Künstler der Gesellschaft annähern.

Schon vor dem Ersten Weltkrieg wurden in Frankreich diese Konzepte zu einer Veränderung des Verhältnisses zwischen Architektur, Kunsthandwerk und Gesellschaft wahrgenommen. Die Verbindung von Industrie, Handwerk und Künstlern im Deutschen Werkbund oder den Vereinigten Werkstätten für Kunst und Handwerk machten nachhaltigen Eindruck, auch wenn man es nur ungerne oder gar nicht öffentlich zugab. Ausstellungen von »la redoutable Allemagne«, wie auf der Weltausstellung 1910 in Brüssel, wurden als Rückstufung einer französischen Vorrangstellung empfunden. Roger Marx bemerkte beinahe entsetzt: »La section allemande constituait une Exposition dans l'Exposition. Elle possédait un caractère distinct, une unité absolue.« Eine Einheit, die bis hin zum begleitenden Katalog gehe: »[...] jusqu'à ce catalogue qui demeure, plus encore qu'en 1900, un type et un modèle.«⁸ Marx forderte nun auch die französische Kunst auf, diesen Weg einzuschlagen und ihn, gemäß der französischen Eleganz, zu verfeinern.

Zwanzig Jahre später war man wieder an einem vergleichbaren Punkt der Diskussion angekommen, dem angeblichen Unterschied zwischen deutschem Standard und französischer Individualität. Roger Ginsburger diagnostizierte 1930 in seinem Artikel *Il faut choisir!* in der Einstellung der Franzosen zur Standardware eine Diskrepanz zwischen Lebens- und Wohnbereich, den es aufzuheben gelte:

»Je sais d'avance qu'on dira que jamais l'individualisme français n'acceptera des meubles standardisés, des poignées de porte en série, des appareils d'éclairage industriels. Les exemples prouvant le contraire ne manquent pourtant pas! L'individualisme français accepte bien la Citroën, la Peugeot et la Renault de série, le phono portatif standard.«⁹

Diese Diskrepanz prägte jedoch nicht nur die französischen Arbeiten, sie war Bestandteil der gesamten Moderne.

Weimar

Die Orientierung an der Darmstädter Mathildenhöhe, Hagen und ähnlichen Konzepten des Zusammenlebens und -arbeitens von Künstlern führte bereits 1920, in der Frühphase des Bauhauses, zu ersten Überlegungen zu einer Künstlersiedlung in Weimar, für die Fred Forbát, Mitarbeiter im Büro Gropius, 1922 konkretere Pläne ausarbeitete.¹⁰ Die Einfamilienhäuser der Siedlung sollten in einer Systembauweise erstellt werden, die verschiedene Größen und Kombinationen zugelassen hätte. Dieses sogenannte *Wabenbau*-System (Abb. 2) ging von einem Kernbau mit vier Räumen aus, an den Räume angelagert werden konnten und der teilweise oder komplett aufgestockt werden konnte. Es sollten nicht ganze Häuser typisiert werden, sondern einzelne Bauteile, die zu verschiedenen Baukörpern additiv hätten zusammengesetzt werden können.¹¹ Der Grundgedanke galt der »Vereinigung größtmöglicher Typisierung mit größtmöglicher Variabilität«.¹²

Gropius knüpfte mit dem *Wabenbau* und vor allem mit dem wenig später daraus entwickelten *Baukasten im Großen* (Abb. 4) an die bereits 1910 geforderte Entwicklung standardisierter und genormter Bauteile an.¹³ Als konsequentere und detailliertere Weiterführung der Systemhäuser für die Bauhaussiedlung werden dem zentralen und nun tatsächlich zweigeschossigen Wohnraum einzelne Raumprogramme angegliedert. Dieser konzeptuelle Schritt von der Addition einzelner Raumelemente und -zellen zu fertigen Raumabfolgen ist insofern eine folgenreiche Entwicklung, da hier erstmals das »Gestalten von Lebensvorgängen« als Voraussetzung unabdingbar wird.¹⁴ Aus dem gewissermaßen »anarchischen« additiven System wird im *Baukasten* ein in Bezug auf die Anordnung von Raumfunktionen schärfer gesteuertes System mit »sozialer und ästhetischer Relevanz«.¹⁵ Diese Überlagerung von quader- und winkelförmigen Raumgruppen wurde zu einem wesentlichen Bestandteil von Gropius' Wohnhäusern der folgenden Jahre.

Die Entwicklung des *Wabenbau*-Systems und der Schritt zum *Baukasten* wird durch Einflüsse von außen entscheidend mitbestimmt. Die Artikel Le Corbusiers im *Esprit nouveau* zu Wohn- und Serienhäusern kursierten unter den Bauhäuslern in Weimar. So benannte Walter Gropius in seinem Begleittext für die Ausstellung auf der Bauhausausstellung 1923 das Serienhaus als Wohnmaschine und bezog sich damit direkt auf die »machine à habiter« Le Corbusiers.¹⁶ Formal hinterließ Le Corbusiers *Maison Citrohan*, vor allem die Entwurfsvariante von 1922 (Abb. 6), die deutlichsten Spuren in Gropius' Serienhaus. Der doppelgeschossige Wohnraum, von Le

Corbusier aus dem Künstleratelier entwickelt, dürfte Gropius in seinem Entwurf darin bestärkt haben, auch seinen Hauskern auf zwei Vollgeschosse auszudehnen.¹⁷ In dem einzigen als Modell auf der Weimarer Bauhaus-Ausstellung 1923 präsentierten *Baukasten*-Typ (Abb. 7) taucht der einseitige Dachüberstand in Richtung der Dachterrasse auf, der die Silhouette entscheidend prägt. Die Grundüberlegung hinter den beiden äußerlich nahezu identischen Serienhausmodellen ist jedoch eine jeweils andere. Während Le Corbusier einen Wohntyp entwarf, der durch purifizierte und präzisierte Anforderungen an die Wohnung seine Serientauglichkeit erhielt und er für alle nur diesen einen Typ bereitstellte, war es Walter Gropius' Anliegen, durch genormte und seriell herstellbare Einzelteile zu einer kombinierbaren Vielfalt der Wohnungstypen zu kommen, die der zukünftige Hausbewohner selbst bestimmen könnte. Im direkten Vergleich des Citrohan-Hauses mit dem *Baukasten* ist es nur der Typ 1-2-3-4 des Gropiusschen Hauses, also die Gruppierung des Kernbaus und dreier weiterer Raumblocke, welcher mit der *Maison Citrohan* direkt über die Fotografie der Modelle und die zeichnerischen Darstellungen vergleichbar ist. Walter Gropius erkannte wohl in der Publikation des Citrohan-Hauses eine verwandte Denkrichtung Le Corbusiers, die aus den Grundideen der Serialität, der Ermittlung der Wohnanforderung, aber auch im formalen Ausgangspunkt eines zentralen, erhöhten Wohnraums bestand. Auch in der Argumentationsstruktur und Wortwahl Gropius' und Le Corbusiers werden die nah beieinander liegenden Standpunkte sichtbar.¹⁸

Als Musterhaus kam für die Bauhaus-Ausstellung in Weimar statt der genannten Entwürfe aus dem Baubüro Gropius der Konkurrenzentwurf des Malers Georg Muche zur Ausführung. Der »kleine weiße Würfel«¹⁹ mit dem zentralen, erhöhten Wohnraum lehnte sich zwar an die Typenhäuser von Gropius an, konnte aber nicht wie die *Baukasten*-Häuser mit der für Gropius so zentralen Variabilität aufwarten. Die Bestimmung des Hauses als Künstlerwohnhaus wurde gleichwohl von Walter Gropius bekräftigt, indem er im Katalog den Bau als erstes Gebäude der auszuführenden Bauhaussiedlung bezeichnete.²⁰ Farkas Molnár bewohnte während der Ausstellung diesen »Typ« und demonstrierte damit die Bewohnbarkeit und Zweckmäßigkeit sowie die Bestimmung des Gebäudes. Gemäß der Vorstellung Gropius', mit diesem Musterhaus einen innovativen Beitrag zum allgemeinen Problem des Wohnungsbaus zu leisten, hatte der Künstler die Rolle des gesellschaftlichen Erneuerers übernommen.²¹

Im Zusammenhang mit der Bauhausausstellung und dem Musterhaus fertigte Fred Forbát weitere Entwürfe für ein typisiertes Einfamilienhaus an. Stärker als die gleichzeitigen *Wabenbau*- und *Baukasten*-Entwürfe gehen diese Planungen von

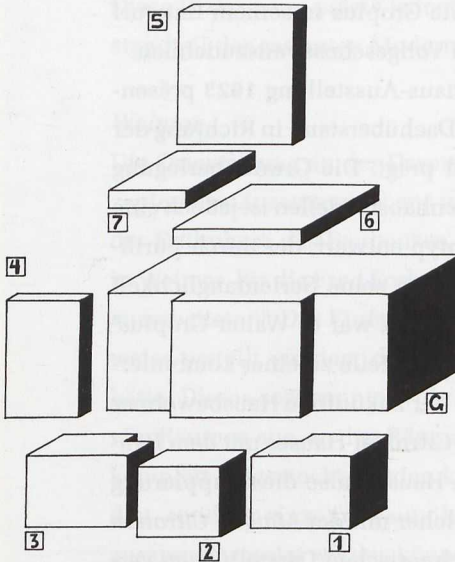
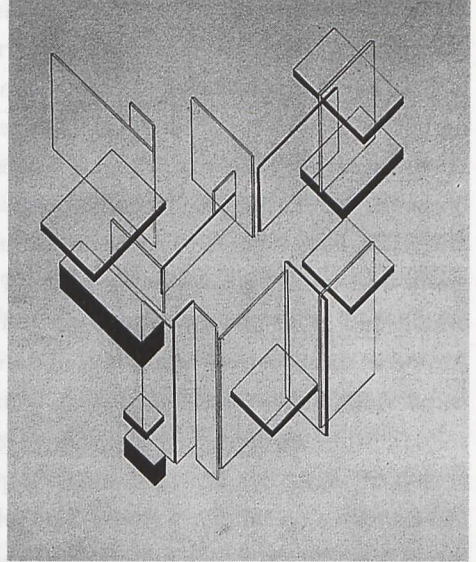


Abb. 111. Bauentwurf für Wabebau. Die Formen, die sich als verschiedenen Bauelemente zur Ausbildung der Wabenstruktur verwirklichte, sind im unteren Teil des Bildes in der Reihenfolge der Herstellung geordnet, 1. bis 7. geordnet.

169

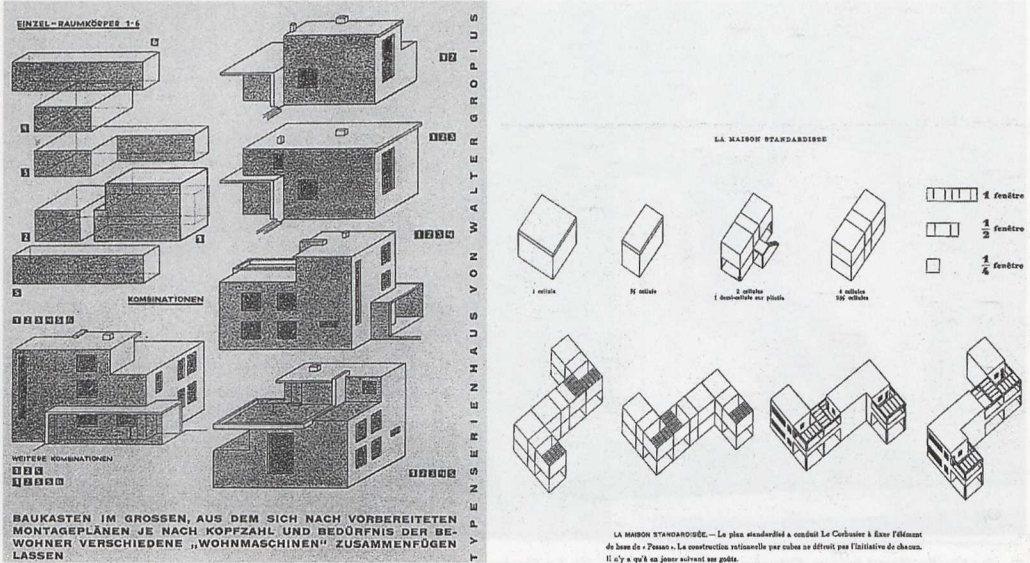


2 Walter Gropius u. Fred Forbát: Wabebau, in: Staatliches Bauhaus Weimar 1923

3 Theo van Doesburg: Kontra-Konstruktion (Analyse de l'Architecture), Zeichnung, 1923. Rotterdam, Nederlands Architectuurinstituut

einer geschlossenen Gesamtform aus, die sich auf einem quadratischen Grundriss entwickelt. Der erste dieser Entwürfe zeigt ebenfalls einen erhöhten Wohnraum, um den sich ein L-förmiger Gebäudetrakt mit allen anderen Räumen legt. Aus derselben Zeit stammt der Entwurf des Bauhausstudenten Farkas Molnár für ein würfelförmiges Einfamilienhaus (*Roter Würfel*), den Walter Gropius mit Forbáts Typenhausstudien auf der Ausstellung präsentierte, wo es als Modell einen prominenten Platz gegenüber dem Serienhausmodell von Gropius und Forbát einnahm. Auch in den Katalog der Ausstellung wurde der *Rote Würfel* aufgenommen, wodurch er Ende 1923 auch Le Corbusier in Paris bekannt wurde, der den Katalog für den *Esprit nouveau* rezensierte.²² Le Corbusier kritisierte hierin die kunsthandwerkliche Ausrichtung des Bauhauses und die seiner Meinung nach verkehrte, an formal-ästhetischen Prinzipien orientierte Pädagogik (Formkurse).²³ Walter Gropius selbst hatte in Anlehnung an ältere Konzepte im Bauhausmanifest im Jahr 1919 postuliert: »Es gibt keinen Wesensunterschied zwischen dem Künstler und dem Handwerker. Der Künstler ist eine Steigerung des Handwerkers.«²⁴

Diese Gleichstellung akzeptierte Le Corbusier nicht. Ein Jahr nach der Ausstellung, 1924, publizierte auch er eine Perspektive einer kleinen Siedlung mit Serienhäusern in Quaderform (*Maisons en série pour artisans*). Vor dem Hintergrund seiner Kritik können die Serienhäuser für Handwerker von Le Corbusier als



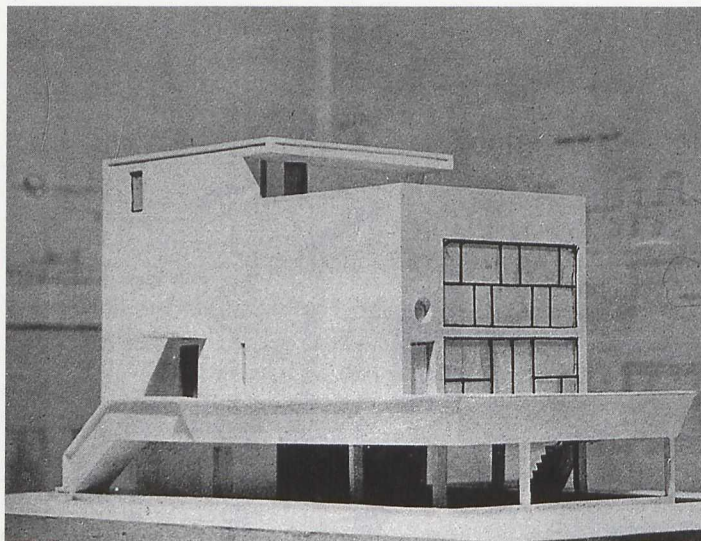
4 Walter Gropius u. Fred Forbát: Baukasten im Großen, Zeichnung, 1923, in: Adolf Meyer: Ein Versuchshaus des Bauhauses in Weimar, München 1925 (Bauhausbücher, Bd. 3)

5 Le Corbusier: La Maison standardisée (Pessac), Zeichnung, 1925, in: Le Corbusier 1929

unmittelbarer Reflex auf die geplante Bauhaussiedlung für Künstler-Handwerker gesehen werden. Die rhetorische Spitze, Häuser für »Handwerker«, nicht für »Künstler« zu entwerfen, zielt in Richtung Bauhaus. Auf komplexe Lösungen aus Weimar antwortete Le Corbusier mit seinem bis aufs extremste reduzierten Serienhaus.²⁵

Fünf Jahre später äußerte sich Le Corbusier ein weiteres Mal zum Bauhaus. In seinem 1929 erschienenen ersten Band der *Œuvre complète* notierte er zu dem Entwurf einer Kunstgewerbeschule mit Künstlerateliers: »Projet fait en 1910 à destination d'une école d'art appliqué. Il s'agissait de créer un enseignement destiné au redressement des métiers d'art du bâtiment, programme assez semblable à ce qui devait être le Bauhaus de Weimar.« Weiter unten heißt es zu der Ausrichtung der Künste auf den Bau: »En 1910 ces idées étaient encore dans l'air!« Und schließlich: »Voici donc, déjà en 1910, les préoccupations d'organisation, de série, de standardisation, d'extension.«²⁶ Einen von ihm natürlich längst überwundenen Teil seines Frühwerks stilisierte Le Corbusier auf diese Weise zum Vorläufer der Bauhausidee, das Bauhaus selbst verurteilte er gleichzeitig als veraltetes pädagogisches Konzept.

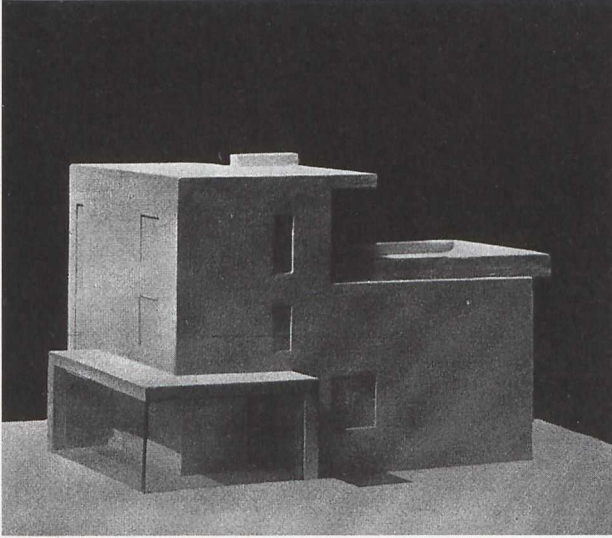
Vermutlich über die *Maisons en série pour artisans* von Le Corbusier gelangte auch André Lurçat 1925 zu einer vergleichbaren Lösung der Bauaufgabe. Sein



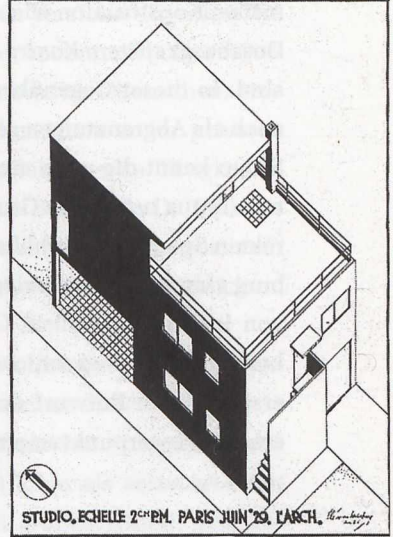
6 Le Corbusier: Maison Citrohan, Modell, 1922, in: *Le Corbusier 1929*

gleichnamiges Projekt reiht mehrere würfelförmige Häuser mit einem übereckverglasteten Atelierfenster auf und schließt die kleine Siedlung mit einer gemeinsamen Mauer zur Straße hin ab. Schließlich kann dieser Gruppe auch ein würfelförmiges Ateliergebäude Theo van Doesburgs zugeordnet werden, das er auf der Rückseite eines vom 1. Mai 1925 datierenden Briefes von Mallet-Stevens skizzierte. Unter dem Einfluss von Le Corbusier beschäftigte sich der inzwischen in Paris lebende Van Doesburg in den Jahren um 1924/25 intensiv mit dem Problemfeld des Serienhauses, da er auf der *Exposition internationale des Arts décoratifs* 1925 mit einem Standardhausentwurf teilnehmen wollte.²⁷ Ein direkter Zusammenhang der flüchtigen Skizze Van Doesburgs mit dem Entwurf Lurçats ist jedoch ebenfalls nicht auszuschließen, da dieser im Januar 1925 publiziert wurde, und Van Doesburg sich offensichtlich schon länger für die Arbeiten Lurçats interessierte und sie schließlich 1926 in einem Artikel auch besprach.²⁸

Theo van Doesburg hatte gleichermaßen erheblichen Einfluss auf das Bauhaus in seinen frühen Jahren in Weimar, wie bereits Le Corbusier in dem genannten Artikel *Pédagogie* 1923 feststellte.²⁹ Van Doesburg war 1921 nach Weimar übersiedelt, auch in der Hoffnung dort eine feste Anstellung als Lehrer am Bauhaus zu erhalten, und versuchte 1922 mit einem externen De Stijl-Kurs seine künstlerischen Ideen zu verbreiten. Wie Van Doesburgs *Grundelemente* oder der *Generalbass der Architektur* von 1922–23 zeigen auch einige Arbeiten von Studenten jenes



7 Walter Gropius u. Fred Forbát: Baukasten im Großen, Modell, 1923, in: Meyer 1925



8 Theo van Doesburg: Atelierwohnhaus in Meudon, Axonometrie, 1929, in: *De Stijl*, Dernier Numéro 1932

exzentrische Anordnen von Räumen um einen Kern, das Van Doesburg in der *Maison d'Artiste* 1923 vollständig zum Gestaltungsprinzip entwickelte.³⁰ Fred Forbáts Studie zu einem Atelierhaus von 1922 steht diesem Entwurf konzeptuell noch näher. Sie zeigt jene vom Treppenhaus aus sich entwickelnden, standardisierten Atelierwohneinheiten, die jeweils ein Podest höher liegen und so die vertikale Bewegung im Treppenhaus thematisieren.³¹

Die Beschäftigung des Holländers mit Architektur erreichte seinerseits in Weimar einen ersten Höhepunkt, den er dann in Paris für die De-Stijl-Ausstellung in der Galerie Rosenberg weiterentwickelte und in der Folge auch theoretisch ausformulierte. Hier kam es zu der bekannten Zerlegung der Architektur in rechteckige Flächen, in »gestaltende Elemente«,³² und schließlich zu der Entwicklung der *Kontra-Konstruktionen* (Abb. 3), die für diese theoretischen Gedanken eine anschauliche, ästhetische Ausdrucksform finden. Jener Schritt zu einer Elementarisierung der Architektur beginnt mit den Weimarer *Grundelementen*, trennt sich hier jedoch endgültig vom Prinzip Gropius', der architektonischen Gruppierung von Räumen. Dennoch ist das ursprünglich gemeinsame Interesse durch einen Vergleich des *Wabenbau*-Systems mit den *Kontra-Konstruktionen* zu verdeutlichen. Gropius' technisch-funktional bedingte Zerlegung von Raumzellen (*Wabenbau*) bedient sich einer Ästhetik, welche den elementaren Charakter seines Serienhausprojektes veranschaulichen kann. Es ist eine ästhetisierende Sprengzeichnung, die gleicher-

maßen Konstruktion wie Analyse von Raum und Fläche behandelt, ebenso wie Van Doesburgs spätere *Kontra-Konstruktionen*, die mit *Analyse de l'Architecture* betitelt sind. In dieser Gegenüberstellung werden die Fortentwicklungen Van Doesburgs auch als Abgrenzungen gegen das Bauhaus lesbar: »Im Gegensatz zu allen früheren Stilen kennt die neue architektonische Methode weder einen in sich geschlossenen Typus noch eine Grundform. [...] Daraus folgt, daß die Flächen in einem direkten Spannungsverhältnis mit dem offenen (äußeren) Raum stehen.«³³ Van Doesburg ging es um die Zerlegung des umbauten Raumes mit dem Ziel der Aufhebung von Innen und Außen, Gropius' System hingegen beließ dem Innenraum seine konventionelle, geschlossene Form.³⁴ Diesen Kritikpunkt nahm Walter Gropius erst mit dem Entwurf der Meisterhäuser in Dessau auf und entwickelte ihn zu einem Schwerpunkt seiner Architektur – die Durchdringung von Innen- und Außenraum.

Ortswechsel: Paris

In Weimar war man 1923 über den Weggang Van Doesburgs wohl nicht traurig. Walter Gropius schrieb in einem Brief an J. J. P. Oud: »Van Doesburg ist schon wieder weg nach Paris. Er glaubt noch immer, dass er den neuen Geist der Zeit allein erfunden hat.«³⁵ Theo van Doesburg verließ Weimar in der Hoffnung auf effektivere Verbreitung seiner künstlerischen Ideen und kommende architektonische Aufträge in Paris. Bereits 1921 hatte Maurice Raynal im *Esprit nouveau* geurteilt: »Theo van Doesburg est en Hollande l'un des pionniers de l'art moderne et l'un des plus dévoués propagandistes des conceptions les plus neuves. Sa revue ›De Stijl‹ est très goûtée en France.«³⁶ Van Doesburgs Hauptaugenmerk richtete sich zunächst auf die De Stijl-Ausstellung in der Galerie Rosenberg (November 1923), für die er mit Cornelis van Eesteren drei Häuser entwarf, die in Plänen, Axonometrien und Modellen ausgestellt wurden: ein Haus für den Galeristen Rosenberg, eine nicht weiter bezeichnete *Maison Particulière* und die *Maison d'Artiste* mit einem Atelier- und einem Musikraum.³⁷ Die Arbeiten wurden durchaus beachtet und rezipiert – zur Vernissage erschienen außer Le Corbusier auch Fernand Léger, Robert Mallet-Stevens, Gabriel Guévrékian und André Lurçat –, sie wurden allerdings kaum in der Presse besprochen.³⁸ Bis auf den Bau seines eigenen Atelierwohnhauses in den Jahren 1929–31 kam keines der Hausprojekte Van Doesburgs – alles Planungen für Atelierbauten – zur Ausführung.³⁹

Auch Le Corbusier plante bis Ende der zwanziger Jahre überwiegend Häuser für Künstler. Unter seinen ersten zwölf Auftraggebern waren acht Bildhauer, Maler (Amateure und hauptberufliche) und / oder Musiker, zwei Kunstsammler (haupt-

beruflich Bankier und Industrieller), ein Journalist und ein Versicherungsdirektor. Lauren Soth stellte 1983 daher zu Recht fest, dass der Durchschnitt all dieser Auftraggeber Le Corbusier selbst war – sein elitäres Bild des modernen Menschen, eine Mischung aus Künstler, Industriellem und Intellektuellem, dem er im privaten Bereich Räume für betrachtende, analysierende und reflektierende Tätigkeiten zuwies.⁴⁰ In mehreren Fällen, in Boulogne-Billancourt, am Square du Dr. Blanche (Paris) und in Vaucresson versuchte Le Corbusier zudem, mehrere Auftraggeber zum Bau einer Siedlung zu finden, kleine Kolonien modernen Lebens zu verwirklichen, allerdings erfolglos.⁴¹

Unter seinen Häusern nimmt Le Corbusiers *Maison Amédée Ozenfant* eine Sonderstellung ein. Zwei Jahre nach der ersten Skizze zu seinem Serienhausprojekt Citrohan entstanden, ist das Haus Ozenfant ein Rückgriff auf den Ausgangspunkt, auf den Bautyp des Atelierwohnhauses (Abb. 15). Deutlicher als seine anderen Häuser zeigt dieses 1922–24 entstandene Gebäude den großen Anteil, den das traditionelle Pariser Künstleratelier im Werk Le Corbusiers hinterließ. Den Kern des Hauses bildet das zweigeschossige Atelier im oberen Geschoss des Hauses mit seinem großen Fenster Richtung Norden, dessen dünne Eisensprossen eine maximale Verglasung zulassen. Dass sich im Atelierraum zwei große Fenster zu einem Eckfenster verbinden ist eine im Atelierhaus eher selten anzutreffende Situation, wird aber durch die Lage des Hauses auf einem Eckgrundstück erklärlich.⁴² Die beidseitig verglasten Sheds entstammen formal zwar der Industriearchitektur, haben in diesem Zusammenhang aber ebenfalls ihre Vorläufer in älteren Atelierbauten wie dem Bateau Lavoisier oder der Villa des Arts.⁴³ Das Oberlicht wurde durch Mattglas gefiltert und schattenfrei gestreut, ein System aus den Ateliers für Fotografie, das Ozenfant kennengelernt hatte, als er für kurze Zeit in einem solchen Atelier in Bordeaux wohnte.⁴⁴ Ein schmales, hochrechteckiges Fenster, im Haus Ozenfant gleichzeitig als Treppenhausfenster verwendet, erlaubt das Hinausreichen der fertigen Gemälde nach draußen. Im Atelier führt eine schmale Treppe auf die Galerie (*soupenite*), welche von Künstlern als Lagerraum für Rahmen, Bilder und anderes Material verwendet wurde, ihnen aber auch einen Wechsel der Perspektive auf ihr Modell erlaubte; eine Wendeltreppe verband die unteren Geschossen mit dem Atelier.⁴⁵

Alle genannten Komponenten wurden seit der Mitte des 19. Jahrhunderts in den einschlägigen Enzyklopädiën und Lexika als charakteristische Bestandteile von Malerateliers geführt und sind in zahlreichen Pariser Ateliers verwirklicht worden.⁴⁶ Darüber hinaus entsprechen das Sprechzimmer (»parloir« – in der *Maison Ozenfant* der Eingangsbereich!) und die Bibliothek den Erfordernissen an die Arbeits-

stätte von Architekten, die Eduard Schmitt 1901 in einem Kapitel des *Handbuchs der Architektur* festhielt.⁴⁷ Schließlich hat auch der »casier à tableaux« seinen Ursprung nicht nur in der puristischen Auffassung der weißen Wand und der Klassifizierung der alltäglichen Dinge, sondern auch in der Kombination des Planschranks des Architekten und der musealen Präsentation der Zeichnungen Gustave Moreaus in speziellen Zeichenschränken.⁴⁸ Nicht umsonst bezeichnet Le Corbusier in den Grundrissen das fenster- und zwecklose Durchgangszimmer zwischen Schlafzimmer und »Galerie« als »musée«: *Faut-il brûler le Louvre ?*⁴⁹

Die Bibliothek, eine an der Decke des Ateliers hängende Metallkabine von etwa 4 m², zeigt die Mehrdeutigkeit der Räume und ihrer Zuordnungen: Neben der extremen räumlichen Reduktion über den Verweis auf den Leichtbau aus der Flugzeugindustrie ist hier auch die Mönchszelle, Diogenes' Tonne, aus der der Spott des *Esprit nouveau* ertönte, und der *studiolo* des Gelehrten und Wissenschaftlers impliziert.⁵⁰ An der Fassade wird diese Kabine mit ihrer besonderen Funktion durch das kleine quadratische Fenster hervorgehoben. Le Corbusier folgte den Erfordernissen zum Bau des Maler- und Architektenateliers, füllte das übliche Raumprogramm jedoch mit mehrschichtigen, eigenen Inhalten. Das sogenannte »Sprechzimmer« war als tatsächliches Foyer kaum in seinem bezeichneten Sinne nutzbar und kontrastiert daher vielmehr das Schweigegebot in der Künstlerzelle. Der »parloir« wird zum Parlatorium.

Ozenfants Künstlerhaus und das Serienhaus Citrohan gehen also beide von denselben Voraussetzungen, dem Atelierhaus, aus. Während für den puristischen Künstler Ozenfant das Vorbild Atelierhaus mit zusätzlichen, pointierten Stellungnahmen zu Industrie, Künstlertum und Intellektuellen-Dasein ausgestattet ist, wird das Raumprogramm desselben Bautyps im Serienhaus lediglich mit neuen Funktionen gefüllt. Aus den Räumen des Künstlers wird nach dessen Rückzug ein Wohnhaus für den modernen Menschen: Das Atelier wird zum Wohn- und Esszimmer, die vergrößerte Soupe zum Boudoir. Das Haus und die Wohnform des Künstlers werden zum Vorbild für eine neue, massenhaft reproduzierbare Architektur – Prototyp des modernen Menschen wird somit der Künstler selbst. Mit diesem Konzept schließt Le Corbusier an Ideen Behrens' oder Van de Veldes an und befindet sich in direkter Nachbarschaft zu Walter Gropius und dem Bauhaus. Während aber die *Maison Citrohan* nie in Serie ging und nur ein Beispiel in Stuttgart auf der Werkbundausstellung 1927 ausgeführt wurde, lassen sich die Ideen aus beiden, der *Maison Ozenfant* und der *Maison Citrohan*, in zahlreichen Varianten in Le Corbusiers Wohnhäusern wiederfinden. Bestes Beispiel ist das Haus für den Maler Cook in Boulogne-Billancourt, das die Raumprogramme beider Häuser miteinander kombiniert:

Atelier-Salon mit großem Fenster und mittigem Austritt, Parloir (Entrée), Boudoir, Bibliothek auf der Soupente und einer hängenden Kabine, die hier jedoch nur noch einen Außenraum der Terrasse im Innenraum abbildet.⁵¹

Ortswechsel: Dessau

Wenige Monate nach seiner Bauhaus-Rezension erweiterte Le Corbusier seinen Blickwinkel auf das Serienhaus um einige Kriterien, die als Anregung durch das Bauhaus gelten können. Le Corbusiers *Maison ouvrière en série* aus dem Jahr 1922 war allansichtig, ein Beleg ihrer Qualität: »Un lotissement bien fait, la même maison peut se présenter sous divers angles.«⁵² Unter dem Gesichtspunkt der Ästhetik durch Modul und Proportion wurde der Seriencharakter ebenso betrachtet wie unter den ökonomischen Aspekten der Herstellung und der »économie domestique.«⁵³ Nicht zuletzt diene er – eben durch architektonische Ordnung und Ökonomie – der Sicherung der gesellschaftlichen Ordnung: »Un village bien loti et construit en série donnerait une impression de calme, d'ordre, de propreté, imposerait fatalement la discipline aux habitants; [...].«⁵⁴ Für Gropius war der Typ das »Zeichen gesellschaftlicher Ordnung und kulturellen Hochstandes« – eine kleine, aber bezeichnende Nuancenverschiebung.⁵⁵

Mit dem Bauvorhaben einer Wohnsiedlung in Bordeaux-Pessac 1925 kommt im Werk Le Corbusiers die Idee der Auflockerung durch Variation hinzu (*Abb. 5*).⁵⁶ Auch eine mögliche Beteiligung des Bewohners, die Sichtweise des Individuums, wird – zumindest theoretisch – berücksichtigt.⁵⁷ Die Wohneinheiten in ihren vielfältigen Kombinationsmöglichkeiten gehen von einer quadratischen Zelle aus, die um eine Hälfte oder um eine beliebige Anzahl weiterer Grund- und Halbzellen erweiterbar ist. Auch in der Höhe sind sie entweder durch Stapeln oder durch Aufstockung auf Pilotis zu variieren. Schließlich sind die Module nicht nur in einer Reihe erweiterbar, sondern auch im rechten Winkel aneinanderzufügen, so dass sich zum Beispiel die Form eines doppelten »L« ergibt. Die »Variabilität«, um den Ausdruck von Walter Gropius zu benutzen, sichert die Vielfalt des ästhetischen Gesamtbildes der Serie: »La série n'est pas une entrave à l'architecture. Au contraire, elle apporte l'unité et la perfection des détails et elle propose la variété des ensembles.«⁵⁸ Dies wiederum schien Walter Gropius aus der Seele gesprochen: »Der Typ an sich ist kein Hemmnis kultureller Entwicklung, sondern geradezu eine ihrer Voraussetzungen. Er birgt die Auslese des Besten in sich und scheidet vom Subjektiven das Elementare und Überindividuelle ab.«⁵⁹ Die Variationen der *Maison standardisée*, Modell Pessac, entstehen jedoch im Gegensatz zu Gropius' späteren Modellen ohne Raumverschränkungen. Diese rein additive Erweiterung von Stan-

dardelementen auf der Grundlage einer quadratischen Raumzelle ist mit einiger Sicherheit auch durch die Publikation der Bauhaus-Ausstellung von 1923 (*Wabenbau*) beeinflusst. Die Vereinfachung und rigide Serialisierung durch Le Corbusier sicherte dem Projekt in Pessac jedoch eine vollständig eigene Ausformung.

Im Sinne der evolutionären Theorien Le Corbusiers könnte man sagen: Die Suche nach dem »standart« des Reihenwohnhauses ist mit Le Corbusiers *Maison standardisée* beendet: »Établir un standart, c'est épuiser toutes les possibilités pratiques et raisonnables, déduire un type reconnu conforme aux fonctions, à rendement maximum, à emploi minimum des moyens, main-d'œuvre et matière, mots, formes, couleurs, sons.«⁶⁰ Die gültige Interpretation des nunmehr erreichten Standards hatte er wohl seiner Meinung nach ebenfalls geliefert: »Lorsqu'un standart est établi, le jeu de concurrence immédiate et violente s'exerce. C'est le match; pour gagner, il faut faire mieux que l'adversaire dans toutes les parties, dans la ligne d'ensemble et dans toutes les détails. C'est alors l'étude poussée des parties. Progrès.«⁶¹

Walter Gropius spielte das »match« um das standardisierte Haus mit seinen Meisterhäusern in Dessau und später in Stuttgart weiter. Zunächst handelt es sich bei den Meisterhäusern in Dessau um klassische Atelierwohnhäuser, die zu Doppelhäusern gruppiert sind – eine seit dem 19. Jahrhundert beliebte Bauweise für diesen Bautyp.⁶² Die Reihung von drei baugleichen Doppelhäusern und einem Einzelhaus entlang einer Straße lässt aus den Einzelhäusern eine kleine Siedlung werden, »eine kleine, standardisierte Villenkolonie des Neuen Bauens« – für Künstler, und damit eine Fortsetzung des Projektes einer Bauhaussiedlung für Weimar.⁶³ Sowohl die Grundrisse als auch die Raumabfolgen resultieren aus einer fortgesetzten Suche auf der Basis des *Baukastens im Großen* und schließen auch insofern direkt an die ersten Versuche von 1922/23 an. Erkennbar wird dies vor allem an Gropius' eigenem Haus, dem Direktorenwohnhaus: Die Durchdringung von verschieden ausgerichteten Quadern um einen längsrechteckigen Hauptraum oder zum Beispiel der L-förmige Flügel des Obergeschosses sind aus dem Baukastensystem weiterentwickelt worden.

Im Gegensatz zu den vorangegangenen Projekten und Bauten verzichtet Gropius auf den zweigeschossigen Wohnraum. Die Dessauer Doppelhäuser verfügen hingegen wieder über ein separates Atelier im Obergeschoss des Wohnhauses. Wie üblich ist dieser Arbeitsraum höher als die anderen Räume, besitzt aber keine Galerie mehr. Statt dessen gibt es ein Einbaumöbel zur Unterbringung aller notwendigen Utensilien. Die am höchsten gelegene Regalfläche läuft L-förmig um zwei Wände und konnte nicht wie der darunter liegende Einbauschränk durch einen Vorhang abgetrennt werden. Der Hinweis auf die Galerie des Künstlerateliers blieb so

in jedem Zustand der Benutzung erhalten. Praktischer als eine begehbare Galerie war das Regal zudem, da es auch ohne großen Aufwand zu bedienen war. Eine ähnliche funktionale Reduktion und formale Zuspitzung war bereits am »casier à tableau« bei Le Corbusier und Ozenfant festzustellen.⁶⁴ Die »Galerie« selbst ist nur noch in reiner Zweckform enthalten, sie ist tatsächlich utilitär. Denn eine echte Galerie ist nur für denjenigen Maler notwendig, der sich von seinem Modell entfernen will und es – laut Handbüchern – aus anderen Perspektiven betrachten muss. Der moderne Künstler malt jedoch nicht *nach* der Natur. Er hat kein Modell mehr und benötigt daher auch keine Galerie. Seine Inspiration erhält er nicht mehr aus anderen Blickwinkeln, sondern *von* der Natur: Die Galerie verschmilzt konsequenterweise mit dem Balkon im Freien, mit direktem Zugang vom Atelier. Als wesentlicher Gedanke kann bei den Atelierräumen weiterhin gelten, dass sie als von den Wohnfunktionen vollkommen getrennte Einheiten aufgefasst werden und nicht mehr Kern des Hauses sind. Als zusammenhängender Quader sind die zwei benachbarten Ateliers aus dem Wohngefüge theoretisch herauslösbar und damit austauschbar. Die besondere Funktion macht Gropius zur Straße über das Atelierfenster hinaus durch eine herausgehobene Position sichtbar: Die Ateliers kragen über den Wohnblock vor und demonstrieren so das Baukastenprinzip, mit dem Gropius weiterhin arbeitet.

Mit den Dessauer Atelierhäusern löst sich Gropius vom Atelierhaus als Modell des Serienhauses. Statt dessen bietet er ein standardisiertes Wohnhaus an, welches in verschiedenen Kombinationen wenn nicht erhältlich so wenigstens denkbar ist, als Einzelwohnhaus oder als Doppelhaus mit oder eben auch ohne Atelier. So können diese Häuser »als adaptionfähige und gültige Haustypen« präsentiert werden, die auch Künstlerhäuser sein können.⁶⁵

Le Corbusiers Ausgangspunkt und zentrales Thema blieb der zweigeschossige Zentralraum mit Treppe und Galerie. Im Gegensatz zu Gropius experimentierte er weiter mit den Atelier-Galerie-Räumen, ohne ihnen jedoch feste Nutzungen zuzuweisen. Am offensichtlichsten wird dies im Fall des Hauses für den Maler Cook. In den frühesten Plänen wird der Galerieraum des zweigeschossigen Atelier-Salons als »Soupente« benannt, in den darauffolgenden Plänen ist er noch immer ohne Funktion. Erst in den von Le Corbusier veröffentlichten Plänen wird der Raum als Bibliothek bezeichnet: »Standard«-Lösung aus dem Haus Ozenfant oder Inbetriebnahme durch die Besitzer?⁶⁶

In diesem Zusammenhang ist es bezeichnend, dass die engeren Verbindungen der Meisterhäuser zu den Reihen-Standardhäusern Le Corbusiers in Pessac bestehen, und nicht zu dessen zahlreicheren Einfamilienhäusern. Gropius besuchte

im Oktober 1926, nach der Fertigstellung der Dessauer Häuser, die Baustelle bei Bordeaux, die dort seit 1924 von Le Corbusier und dem Industriellen Frugès betrieben wurde.⁶⁷ Einerseits wird er sich dort für die Methode der industriellen Herstellung interessiert haben, andererseits wird ihn dort die Idee der zweifach abgewinkelten Baukörper interessiert haben, die in Dessau aus seinem Konzept der Variabilität bei maximaler Typisierung resultierte: »alle sechs wohnungen in den drei doppelhäusern sind gleich bis ins detail und dennoch verschieden in der wirkung.«⁶⁸

Die Meisterhäuser in Dessau waren also noch immer wie in Darmstadt oder Hagen Künstlerkolonie, Exponat, Manifest und Visitenkarte zugleich. Noch immer sollte der Künstler die Rolle des Erneuerers der Gesellschaft einleiten und vorantreiben.⁶⁹ Anders jedoch als um die Jahrhundertwende, als der Künstler oder Architekt noch eine Sonderstellung eingenommen hatte, von Otto Wagner beispielsweise als die »Krone des modernen Menschen« bezeichnet wurde, forderte Van Doesburg 1922 das »Aufhören der Trennung von Künstler und Mensch.«⁷⁰ Für Kandinsky arbeite der Künstler »wie jeder andere Mensch auf Grund seiner Kenntnisse und mit Hilfe seines Denkvermögens und des intuitiven Moments. Auch in diesem Fall ist der Künstler von jedem anderen schöpferischen Menschen nicht zu unterscheiden.«⁷¹ Schließlich schrieb Giuseppe Terragni: »La casa di un artista è la casa di un uomo intelligente, moderno e di gusto che vive e lavora liberamente e semplicemente.«⁷²

Zeichen der »Normalität« des Künstlers war sein Haus, und in seinem Haus das Arbeitszimmer. Die Fotografien der Arbeitszimmer von Walter Gropius und László Moholy-Nagy zeigen die Räume wie Laboratorien, sauber und aufgeräumt.⁷³ Arbeitsutensil des neuen Menschen war die Schreibmaschine (*Abb. 1*). Sie war das Symbol des denkenden und schreibenden, daher also vermittelnden Künstlers. Gleichzeitig verkörperte die Schreibmaschine wie keine andere »Maschine« dieser Zeit die Typisierung und Standardisierung. Mittels Typenhebel produziert und reproduziert sie, ist selbst aber ebenfalls ein Gegenstand der Serienfertigung. Sie steht sinnbildlich für die von Le Corbusier geforderte Wohnmaschine: »Mais ce dont on peut être fier, c'est d'avoir une maison pratique comme sa machine à écrire.«⁷⁴

Der Vergleich zwischen der Dessauer Künstlerhaussiedlung und gleichgearteten französischen Beispielen, wie der Rue Mallet-Stevens, der Villa Seurat von André Lurçat oder den verschiedenen Projekten Le Corbusiers zur Gruppierung von Künstlerhäusern ist vor allem im unterschiedlichen Grad der Individualisierung zu suchen, die Walter Gropius in Dessau nahezu vollständig aufhebt. Hier wohnte der Künstler tatsächlich in einem Typ, der sich, da er dreimal gebaut wurde, für die

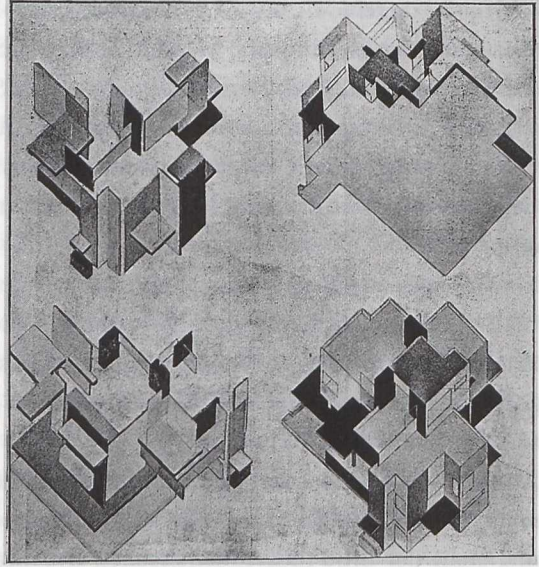
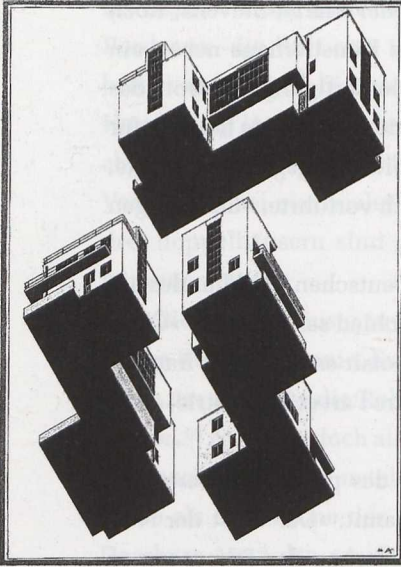
Serienfertigung bereits als tauglich erwiesen hatte. Weder Mallet-Stevens, noch André Lurçat oder Le Corbusier reihten je ein gleiches Künstlerhaus neben ein anderes. Trotz des einen oder anderen Projektes zur Serienfertigung und trotz des einheitlichen Ausgangspunktes »Atelier« von Le Corbusier blieben sie bei dem für jeden Künstler individuell ausgearbeiteten Haus. Gropius hingegen postulierte, dass das, was er in Dessau am Künstlerhaus exemplarisch vorführte, »übermorgen zur norm« würde.⁷⁵

Eine französische Besprechung der Abteilung des Deutschen Werkbundes auf der Ausstellung 1930 in Paris formulierte diesen Unterschied sehr präzise: »Choisir entre la section française et allemande, c'est moins choisir entre le goût français et le goût allemand que, d'une manière plus générale, entre l'art et l'industrie, entre l'individu et le standard.«⁷⁶

Auch Theo van Doesburg hatte in der Auffassung des privaten Lebens und Wohnens im Jahr 1925 grundlegende Unterschiede erkannt: »Der Geist der Normierung steht der ultra-individualistischen Lebensauffassung der Franzosen so feindlich gegenüber, daß der Beginn ihrer Verwirklichung nur um den Preis eines heftigen Kampfes möglich wurde.«⁷⁷

Ortswechsel: Meudon

Eine kolorierte Axonometrie von Alfred Arndt zeigt die drei, frei im leeren Raum schwebenden, von unten gesehenen Meisterhäuser in drei verschiedenen Ansichten und damit alle vier möglichen Seiten der Baukörper (*Abb. 9*). Die Gleichzeitigkeit der Darstellung von verschiedenen Seiten auf einem Blatt ohne Bezug zueinander macht den typisierten Charakter der Häuser deutlich. Die drei gleichen Häuser sind im Sinne der Rationalisierung und Serialisierung nur eines – zwei mal wiederholt und auf dem Blatt bei jeder Drehung im Raum individuell die Farbe wechselnd. Zusätzlich werden durch die Darstellungsweise die Drehung und Spiegelung der Grundrisse und damit wiederum Typisierung und Variabilität thematisiert. Mit dem Bewegungsmotiv durch die Axonometrie dürfte Alfred Arndt in starkem Maße von Theo van Doesburg ausgegangen sein. Die Technik der axonometrischen Darstellung in dieser Verwendung verweist auf die innovativen Zeichnungen von Cornelis van Eesteren und Theo van Doesburg aus dem Jahr 1923, die die Drehung und monumentalisierende Freistellung des Baukörpers als zentrales Thema haben.⁷⁸ Raum, Zeit und den Zustand der dauernden Bewegung (von Raum und Mensch im Raum) drückte Van Doesburg mittels Anordnung von Axonometrien verschiedener Blickwinkel in der Zeitschrift *De Stijl* aus. Hierbei behandelte er auch die Modellfotografien auf gleiche Weise wie die zeichnerische Darstellung,



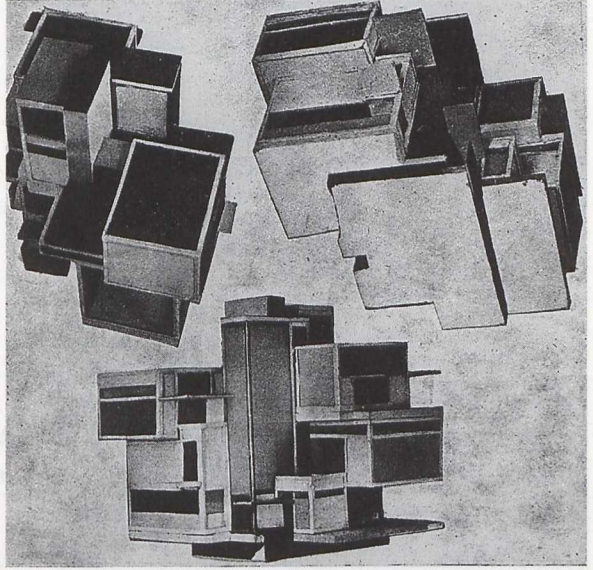
9 Alfred Arndt: Meisterhäuser, drei kolorierte Axonometrien, 1926. Bauhaus-Archiv, Berlin

10 Theo van Doesburg u. Cornelis van Eesteren: Maison Particulière, vier Axonometrien, 1923, in: *De Stijl* 6–7/1924

ordnete auch jene in räumlicher Drehung an, von unten, von oben und als Ansicht (Abb. 10 u. 11).⁷⁹ Denn, so Van Doesburg, die »neue Architektur hat das ›Vorn‹ und ›Hinten‹ und wo möglich auch das ›Oben‹ und ›Unten‹ gleichwertig gemacht.«⁸⁰

Van Doesburgs Konzept einer Raum-Zeit-Architektur kommt besonders deutlich in der *Maison d'Artiste* zur Geltung, welche die Räume vom Kern, dem zentralen Treppenhaus, auf verschiedenen Niveaus exzentrisch in den Außenraum entwickelt: »Das Haus wird zergliedert, in seine plastischen Elemente zerlegt. Die statische Axe der alten Konstruktion wurde zerstört; das Haus wurde ein Gegenstand, den man von allen Seiten umkreisen kann.«⁸¹ An dem sich im Raum bewegenden Hyperwürfel (Tesserakt) hatte er diese Vorstellung der Einbindung der zeitlichen Komponente in die Architektur veranschaulicht (Abb. 12).⁸²

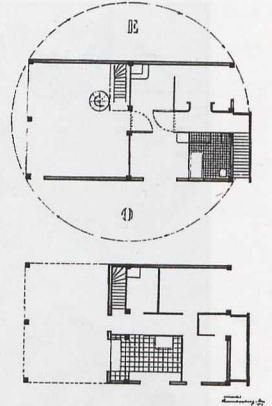
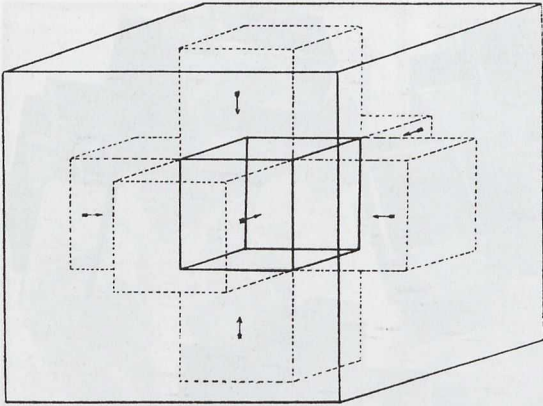
Einige Jahre später, 1927, reformierte Van Doesburg sein Architekturkonzept. Die Ablehnung seiner Ausstattung des Tanzcafés *Aubette* durch die Straßburger Bevölkerung erforderte einen neuen Vermittlungsansatz. Er zweifelte nicht grundsätzlich an der Richtigkeit seiner Theorie, schrieb aber an Adolf Behne, die Zeit sei noch nicht reif für sein Konzept der Raum-Zeit-Architektur.⁸³



11 Theo van Doesburg u. Cornelis van Eesteren: *Maison d'artiste*, montierte Fotografien des Modells, 1923, in: *De Stijl* 6–7/1924

Van Doesburg kehrte zum Ausgangspunkt seiner Ideen zurück und begann von neuem mit der Aufbereitung seiner theoretischen Grundlagen. Das Atelierwohnhaus in Meudon bezeichnet diesen architektonischen Neubeginn in Van Doesburgs *Ceuvre* (Abb. 8).⁸⁴ Das Haus ist nur noch aus zwei höhenversetzten Quadern zusammengesetzt und erschließt damit zusätzlich zwei Hohlräume als Terrassen, eine unterhalb des aufgeständerten Ateliers, die andere als Dachterrasse auf dem Wohntrakt. Beide werden über Treppen im Atelier erschlossen. Wie bei der *Maison d'Artiste* handelt es sich um ein Ausgreifen der verschiedenen Raumkörper in den Außenraum, mit dem Unterschied, dass der Grundriss sich nicht mehr an einer Diagonalen entwickelt, wie es auch dem Projekt des Hauses Groular-Scholte in Meudon von 1924 abzulesen ist.⁸⁵ Daher bewegen sich die Quader bei seinem eigenen Haus in Meudon nur noch in zwei Richtungen, nicht wie beim Tesseract oder bei der *Maison d'Artiste* in alle Richtungen des Raumes.⁸⁶

Verschiedentlich wurde dies als eine Annäherung Van Doesburgs an den sich durchsetzenden »Internationalen Stil« und an die »Neue Sachlichkeit« gedeutet, auch an Le Corbusiers Hausbauten der vorangegangenen Jahre. Dies ist jedoch nur bedingt richtig. Präziser und weniger formalistisch als Le Corbusier hatte Van Doesburg bereits 1924 das Prinzip des freien Grundrisses und der freien Fassadengestaltung theoretisch formuliert: »Die neue Architektur hat die Wand durchbrochen



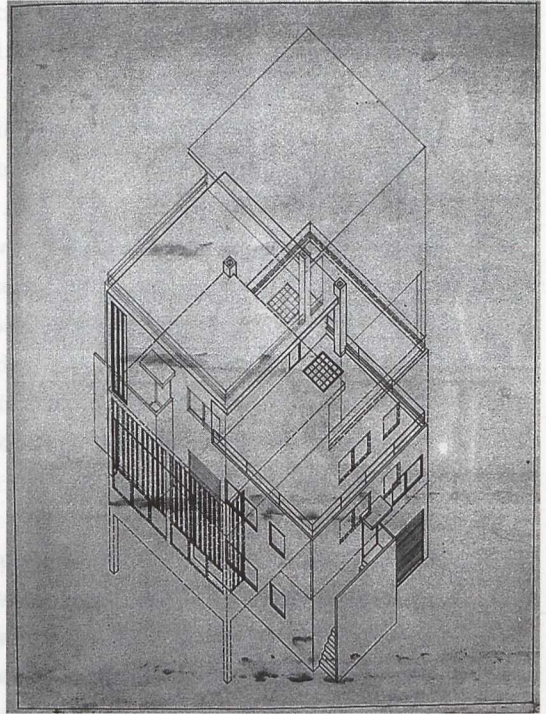
12 Theo van Doesburg: Tesseract, Axonometrie, 1924/25. Rotterdam, Nederlands Architectuurinstituut

13 Theo van Doesburg: Atelierwohnhaus in Meudon, Grundrisse, 1929, Rotterdam. Nederlands Architectuurinstituut

und damit die Trennung von Innen und Außen aufgehoben. Die Wände tragen nicht mehr; sie sind auf Stützpunkte reduziert. Dadurch entsteht ein neuer offener Grundriß, der sich grundsätzlich vom klassischen unterscheidet, da Innen- und Außenräume einander durchdringen.«⁸⁷ Allerdings entstand formal ein Gebäude, das mit seinem Dachüberstand, der Umrissform und der Anordnung der Fenster einerseits stark an Le Corbusiers Modell der *Maison Citrohan* anzuknüpfen scheint, andererseits aber auch an Walter Gropius *Baukasten*-Modell.⁸⁸

Tatsächlich aber war Van Doesburg durchaus nicht gewillt seine Vorstellung einer Raum-Zeit-Architektur aufzugeben. Darauf lässt auch der Nachruf von Walter Dexel auf Van Doesburg schließen, der dem Bau in Meudon einen hohen Stellenwert einräumt: »Doesburgs Gedanken des letzten Jahrzehnts sind noch auszuwerten. In der *Aubette* in Straßburg und im eigenen Haus in Meudon teilweise verwirklicht, bieten sie vor allem der Theorie noch unendlichen Stoff.«⁸⁹

Eine Zeichnung aus dem Nachlass Van Doesburgs gibt Aufschluss über seine grundlegenden Gedanken. Auf ihr ordnete er die Grundrisse von Erdgeschoss und Obergeschoss übereinander an, den des oberen Geschosses in einen gestrichelten Kreis einbeschrieben, dem er mit regelmäßig sich wiederholenden Pfeilen eine Bewegungsrichtung im Uhrzeigersinn gab (*Abb. 13*).⁹⁰ Aus dieser Drehbewegung ergibt sich – in die Dreidimensionalität der axonometrischen Darstellung übersetzt – eine Ansicht von mehreren Seiten, die Van Doesburg konsequent übereinander blendete, die aber für das Erkennen von Umriss und Grundriß grundsätzlich ungeeignet erscheint.⁹¹ Die Kreisbewegung einzelner, aber zusammen präsentierte Axonometrien aus der Galerie Rosenberg von 1923 können ebenso wie Alfred



14 Theo van Doesburg: *Atelierwohnhaus in Meudon, Dreifach-Axonometrie, 1930.*
Rotterdam, Nederlands Architectuurinstituut

Arndts Konzeption für die Überblendung Van Doesburgs als Vorstadium bezeichnet werden. Auch Malewitsch war offenbar zu dem Schluss gekommen, so Yve-Alain Bois, dass die »axonometrische Darstellung von sich aus eine Kreisbewegung erzeugt, weil bei den dargestellten Festkörpern keine Seite bevorzugt ist.«⁹²

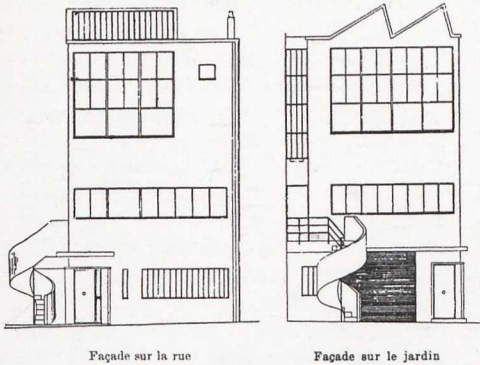
Die Darstellung des im Raum sich bewegenden Körpers ist bei Van Doesburg eng mit dem Tesserakt verbunden, der für die Dreifach-Axonometrie die notwendige Voraussetzung darstellt. Wie im genannten Grundriss des Meudon-Hauses stehen bei einigen Tesserakt-Darstellungen Pfeile für die Bewegung des im Raum pulsierenden Würfels (*Abb. 14*). Die Darstellung von Zeit, Raum und Bewegung in der zweidimensionalen Zeichnung aber liegt auch der Dreifach-Axonometrie zugrunde. Ihre Nähe zu den Axonometrien der *Maison d'Artiste* wiederum zeigt, dass Van Doesburg sein Konzept nicht revidiert, sondern dass er es in eine andere Darstellungsform überführt hat. Nach dem Scheitern der Ausstattung der *Aubette* musste er zu einer neuen Form der Vermittlung übergehen, die er in der zweidimensionalen Darstellung sah. In dieser konnte er den Grundgedanken von Beginn

an entwickeln und nur so war es möglich, verschiedene Zustände der Überführung der Architektur in ein Raum-Zeit-Kontinuum aufzuzeigen.

Zu dieser Darstellung gehört, auch hier befindet sich Van Doesburg in Einklang mit seinen früheren Theorien, maßgeblich die Auflösung der Wand in Stützpunkte und die Reduktion der Wände auf »Trennflächen (innen) und Schutzflächen (außen). Die ersteren, welche die verschiedenen funktionellen Räume voneinander trennen, können beweglich sein, d. h. die Trennwände (die früheren Mauern) können durch bewegliche Abschirmungen oder Platten (zu denen auch Türen zählen) ersetzt werden.«⁹³ In Meudon führte er eben diese beweglichen Wandtüren ein, welche vier Räume des Obergeschosses nach Belieben in ihrer Größe variieren, sie zusammenfassen oder trennen können. Zudem kann durch die Wandtüren – darin liegt Van Doesburgs erstaunlichste Leistung in diesem kleinen Atelierhaus – die Ausrichtung eines Raumes um 90° gedreht werden: Der Tesserakt setzt sich mit dem Bewohner in Bewegung.

Mit der Reduktion seiner theoretischen Gedanken auf ein ausgeführtes Minimum in Meudon sollte kein Serienhaus im Sinne Le Corbusiers errichtet werden, das zur Vervielfältigung gedacht war. Dem Vorbild des Künstlerateliers als moderne Wohnform hatte Van Doesburg bezüglich der Weißenhof-Häuser von Le Corbusier eine deutliche Absage erteilt: »Seine Interieurs sind bemalte Plastiken, die ins Auge springen, aber als Wohnräume nur ausnahmsweise gebraucht werden können. Sie sind zu sehr als Ateliers aufgefaßt (Montmartrois!).«⁹⁴ Van Doesburgs Konzept der Entwürfe für Atelierwohnhäuser ist vielmehr mit dem Walter Gropius' in Dessau vergleichbar. Der Atelierbereich ist vom Wohnbereich separiert und so zur Disposition gestellt: Das Haus in Meudon ist ein Kleinsthaus in Quaderform mit angefügtem Atelier.

Im Jahr 1929 bereitete Van Doesburg mit seinem Artikel *Der Kampf um den Neuen Stil* seine Rückkehr auf den Schauplatz der internationalen Architektur vor, der jedoch durch seinen frühen Tod im Jahr 1931 zu einer abschließenden Retrospektive wurde. Dieser Artikel und sein Haus in Meudon sind Van Doesburgs klare Stellungnahme: Die Entwicklung des »elementar-konstruktiven orthogonalen Stils« begann bei De Stijl und bei Theo van Doesburg.⁹⁵ Über den ästhetischen Standard, den das Haus in Meudon auch darstellt, sollten sowohl die Meisterhäuser von Gropius, als auch die Häuser von Mallet-Stevens und Le Corbusier – laut Van Doesburg die wichtigsten Manifestationen der modernen Architektur – in eine Folge der Theorien und, in einer merkwürdigen Umkehrung der zeitlichen Abfolge, auch der Architektur Van Doesburgs gestellt werden.⁹⁶



15 Le Corbusier: *Maison Ozenfant, Aufriss Nord- und Ostfassade, 1923, in: Le Corbusier 1929*

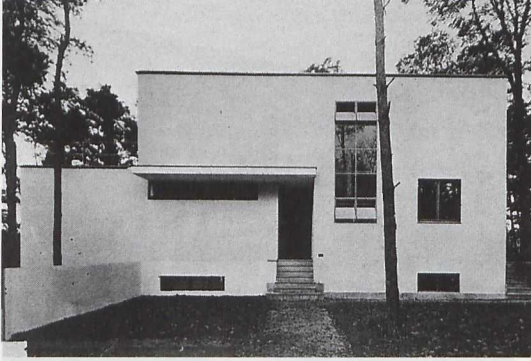


16 Max Bill: *Atelierwohnhaus in Zürich-Höngg, 1932/33, Gartenfassade, in: Rüegg 1997*

Ortswechsel: Zürich

Im Jahr 1925 besuchte Max Bill die *Exposition internationale des Arts décoratifs* in Paris und den *Pavillon de l'Esprit Nouveau* von Le Corbusier. Zwei Vorträge Le Corbusiers im November 1926 in Zürich und die erste Nummer der Zeitschrift *bauhaus* brachten den gelernten Silberschmied zum Architekturstudium an das Dessauer Bauhaus.⁹⁷ Zwischen 1927 und 1929 prägten vor allem die beiden Bauhausdirektoren Walter Gropius und Hannes Meyer seinen weiteren Werdegang als Architekt mit ihren Ideen der Vorfabrikation, Standardisierung und mit der Ästhetik ihrer architektonischen Entwürfe. Als bildender Künstler griff er hingegen die Theorien Theo van Doesburgs auf, die ihm durch dessen kunsttheoretische Schriften wie das 1925 in der Reihe der Bauhausbücher erschienene *Die Grundbegriffe der Neuen Gestaltenden Kunst* sicherlich bekannt waren. Van Doesburgs *Art concret* bildete die Grundlage zu Bills eigenem Manifest *konkrete gestaltung* aus dem Jahr 1936.⁹⁸

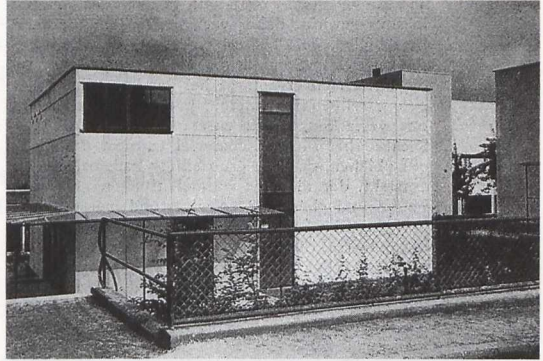
Max Bills erster Bau, das eigene Atelierwohnhaus, zwischen 1932 bis 1933 in Höngg bei Zürich realisiert, ist Ausdruck dieser Einflüsse (Abb. 19). Das Haus wurde aus vorgefertigten Betonelementen zusammengesetzt, seine Bauzeit betrug trotz einiger baupolizeilicher Einschränkungen, die eine vollständige Anwendung des Systems nicht zuließen, nur sieben Monate.⁹⁹ Schon diese Suche nach einem Baustoff, der eine rationalisierte Erstellung und Minimierung der Bauzeit sowie der Kosten zulassen würde, zeigt die Nähe zu den Versuchen von Walter Gropius in Dessau oder in Stuttgart-Weißenhof (Abb. 17 u. 18). Die Häuser 16 und 17 der Werkbundausstellung von 1927, konsequent rationalisierte Fortführungen der Meisterhäuser in Dessau, wurden im Halbtrockenbau sowie im Trockenmontagebau erstellt,



17 Walter Gropius: Direktorenwohnhaus in Dessau, 1926, in: Gropius 1930

und fielen zeitlich in den Beginn der Studienzeit Bills in Dessau.¹⁰⁰ So wundert es nicht, dass Bills Haus wie die Gropius' auf einem Quadratraster errichtet wurde, eine durchaus nicht selbstverständliche Entwurfspraxis. Zudem wurden die von Gropius im offiziellen Katalog der Werkbundsiedlung aufgestellten *Forderungen an die Industrie* von Bill in Bezug auf den Baustoff, die Ausbaustoffe und die Schiebefenster berücksichtigt. Bills Wohnhaus kann daher als Fortführung von Gropius' Suche nach »rationalisierter Standardware« gelten. Wie Gropius richtete auch Bill die Rhythmisierung und Belebung die Fassaden streng nach dem zugrundeliegenden Grundraster aus, nicht ohne sie jedoch vorher den »tracés régulateurs« von Le Corbusier zu unterziehen.¹⁰¹ Auf der Südseite herrscht eine belebtere Anordnung der Fenster, deren synkopisch verschobenes »Bibliotheks«-Fenster einen ähnlichen Wechsel verursacht wie das schmale Küchenfenster im Erdgeschoss von Haus 17.¹⁰² Die durch die Atelierverglasung einseitig betonte Gliederung der Nordfassade steht hingegen in ihrer Kargheit der des Hauses 17 in nichts nach. Sowohl das Haus 17 (wie im Übrigen auch Haus 16) als auch das Haus Bill haben als ein Vorbild jedoch auch das Meisterhaus Gropius in Dessau, von dem auch die L-förmige Anordnung von Haustür und Fenster mit Kragdach herzuleiten wäre.

Bill verbindet an mehreren Stellen die Konzepte von Gropius und Le Corbusier und führt diese weiter. Das Schreibplatzfenster (Bibliothek) weist über seine isolierte Lage und die damit verbundene, dahinterliegende Tätigkeit, das Lesen, Studieren und Schreiben, auf ein Konzept, das Le Corbusier und Amédée Ozenfant ähnlich angewendet hatten (*Abb. 15 u. 16*). In der Ausformung des Atelierfensters mit Glasdecke ist das Pariser Vorbild ebenfalls erkennbar. Auch Bills Verwendung von Mattglas für das Atelierfenster, das nur auf Augenhöhe beider Geschosse jeweils eine Reihe Klarglas einsetzt, geht möglicherweise auf den Wechsel von Matt- und

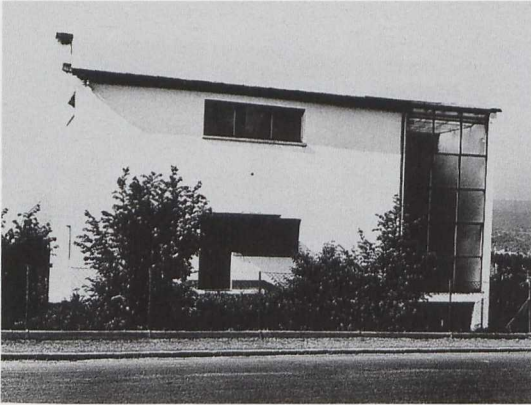


18 Walter Gropius: Haus 17 in Stuttgart-Weißenhof, in: *Bau und Wohnung*, Stuttgart 1927

Klarglas im Dachappartement Le Corbusiers in der Rue Nungesser-et-Coli zurück.¹⁰³

In der Einbindung des Ateliers in das Wohnraumgefüge distanziert sich Bill jedoch von Le Corbusier als Vorbild. Hier liegt eine weitere Parallele zu den Meisterhäusern in Dessau: Bill addiert sein Atelier zum restlichen Haus. Zwar verbindet sich der zweigeschossige Atelierraum mit dem obenliegenden Wohngeschoss, er wäre aber auch unproblematisch abzutrennen. Das Künstlerhaus ist bei Gropius und auch bei Bill nur eine Variante des Wohnhauses eines »normalen« modernen Menschen. Es besitzt lediglich einen weiteren Trakt zur Aufnahme der Arbeitsräume. Die Andersartigkeit dieses Funktionsbereiches und die Möglichkeit der Absonderung zeigt Bill, anders als Gropius, nicht durch ein Verschieben des Atelierblocks gegen das Wohngebäude, sondern ausschließlich durch das Atelierfenster und, auf der Gartenseite, durch das Fallrohr der Dachentwässerung, die das Ende des Wohnhauses markiert. Ebenso wie die Balkone erscheint das Atelier wie eine Art »Schublade«, die aus dem Baukörper herausgezogen wurde, aber auch wieder zum Verschwinden gebracht werden könnte – die Van Doesburgsche Idee der Bewegung des Raumkörpers unter geänderten Vorzeichen.

Die grundsätzliche Parallele zwischen Gropius und Bill wird noch deutlicher, wenn man Marcel Breuers Entwurf für die Häuser der Dessauer Jungmeister (*BAMBOS 1*) aus dem Jahr 1927 hinzuzieht. Wesentlich kleiner als Gropius' Häuser reproduzieren sie die Disposition des Wohnriegels mit darüber liegendem, quer-gestelltem Ateliertrakt. Ihr Raumangebot ist erheblich reduziert, die Reihung exakt gleicher Häuser lässt sofort ihre Typisierung erkennen.¹⁰⁴ Im Gegensatz zu den Meisterhäusern überschneiden sich die beiden verschiedenen Bereiche – Arbeiten und Wohnen – dadurch nicht; die demonstrative Leere unter den Ateliers kann als



19 Max Bill: Atelierwohnhaus in Zürich-Höngg, 1932/33, Straßenfassade, in: Rüegg 1997

Antwort auf das als großbürgerlich empfundene Raumprogramm der Meisterhäuser verstanden werden. Die mögliche Herauslösung der Ateliers aus dem Wohnkomplex ist stärker ausgeprägt als bei Gropius und Bills Atelier-»Anbau« dadurch näher.

Die Verarbeitung der verschiedenen Einflüsse zu seinem eigenen Atelierwohnhaus äußert sich bei Bill auch an der Ausstattung, vor allem an der Verbindung von platzsparenden Einbaumöbeln mit der »Technique des groupements«.¹⁰⁵ Zudem konnte aus einer Einbaunische zwischen Essplatz und Wohnraum eine dreiteilige Trennwand hervorgezogen werden, deren »farbliche Differenzierung [...] die dynamische Eigenschaft des beweglichen Raumteilers zum Ausdruck«¹⁰⁶ brachte. Nicht nur die Auswahl der Farben und die grundsätzliche Übereinstimmung zu den Feststellungen Van Doesburgs bezüglich beweglicher Abschirmungen oder Platten zur Trennung der verschiedenen funktionellen Räume, sondern auch die Veränderung eines längsausgerichteten Raumes zu einem quadratischen basiert auf derselben Idee der Bewegung des Raumes.

Max Bills Atelierwohnhaus kann als eine Art weiterentwickelte Synthese aus den Konzepten von Le Corbusier, Walter Gropius und Theo van Doesburg gelten, als Beweis für deren Kompatibilität und, trotz aller Unterschiede, für deren inhaltliche Nähe.¹⁰⁷ Bill publizierte sein Haus nicht und unternahm offenbar keine Anstrengungen, ein wirkliches Serienhaus aus seinem Prototyp zu entwickeln. In der Reduktion und Standardisierung scheint daher auch ein formaler, vielleicht sogar zeitbedingt modischer Zugriff auf die Bauaufgabe »Haus« zu stecken. Hinter der theoretisch möglichen Serialisierung als Qualitätszeichen versteckt sich ein individueller Ausdruck des Künstlers, dessen Bewohnen eines nicht in Serie gegangenen Typenhauses als der Inbegriff des Individualismus zu bewerten ist.¹⁰⁸

- 1 Anlässlich der Ausstellung des Werkbundes 1930 in Paris: Léandre Vaillat: *Au Salon des artistes décorateurs. III. La section française*, in: *Le Temps*, 12. Juni 1930, S. 4; vgl. hierzu den Beitrag »Zwischen Krankenhaus und Mönchszelle«. »Le nouveau visage de l'Allemagne« – Die Werkbund-Ausstellung 1930 im Spiegel der französischen Tagespresse in diesem Band. Das häufig verwendete deutsche Gegensatzpaar »Typus« und »Individuum« u. a. bei: Wilhelm Lotz: *Typus und Individuum in Kleidung und Mode*, in: *Die Form* 5/1930, S. 428–435; vgl. auch Ferdinand Kramer: *Individuelle oder typisierte Möbel?*, in: *Das Neue Frankfurt* 2/1928, S. 8–11.
- 2 Josef Frank: *Das Haus als Weg und Platz*, in: *Der Baumeister* 29/1931, S. 316–321, S. 316.
- 3 Vgl. Jörg Stabenow: *Weihestätte und Bekenntnisbau. Der Durchbruch zur Moderne im Spiegel des Künstlerhauses*, in: *Künstlerhäuser. Eine Architekturgeschichte des Privaten* (hrsg. v. Hans-Peter Schwarz, Heike Lauer u. Jörg Stabenow), Ausstellungskatalog, Deutsches Architekturmuseum, Frankfurt a. M., Braunschweig 1989, S. 80–163, S. 110. Zum Künstlerhaus vgl. u. a.: François Chaslin: *De l'architecture de l'atelier*, in: *Feuilles* 7/1984, S. 19–29; Eduard Hüttinger (Hrsg.): *Künstlerhäuser von der Renaissance bis zur Gegenwart*, Zürich, München 1985; Christine Hoh-Slodczyk: *Das Haus des Künstlers im 19. Jahrhundert*, München 1985 (Materialien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Bd. 33); John Milner: *The Studios of Paris: the capital of art in the 19th century*, New York 1988; Jean-Claude Delorme u. Anne-Marie Dubois: *Ateliers d'Artistes à Paris*, Paris 1998; Jörg Stabenow: *Architekten wohnen. Ihre Domizile im 20. Jahrhundert*, Berlin 2000; Andreas K. Vetter: *Die Befreiung des Wohnens. Ein Architekturphänomen der 20er und 30er Jahre*, Tübingen u. Berlin 2000, S. 136–146.
- 4 Zur Rolle Otto Wagners bezüglich des »Vorwohnens« vgl. Peter Haiko: *Otto Wagners Wohnungen: Orte künstlerischer Selbstverwirklichung und Objekte werbewirksamer Selbstdarstellung*, in: *Interieurs. Wiener Künstlerwohnungen. 1830–1930* (hrsg. v. Sylvia Mattl-Wurm), Ausstellungskatalog, Historisches Museum der Stadt Wien, Wien 1990, S. 68–77; vgl. auch Peter Haiko: *Otto Wagners Interieurs: Vom Glanz der französischen Könige zur Ostentation der modernen Zweckmäßigkeit*, in: *Otto Wagner. Möbel und Innenräume* (hrsg. v. Paul Asenbaum et al.), Ausstellungskatalog, Museum moderner Kunst, Wien, Salzburg u. Wien 1984, S. 11–63. Dieses System wurde in Paris vor allem von Auguste Perret rezipiert, der auch in anderen Punkten wie der Umkehrung der Stockwerkshierarchie oder der Instrumentalisierung seines eigenen Badezimmers auf Wagner reagierte.
- 5 Haiko 1984, S. 33.
- 6 Wassily Kandinsky zum Beispiel sah in der Erziehung zum neuen Menschen eines der Ziele des Bauhauses. Vgl. Wassily Kandinsky: *Und. Einiges über synthetische Kunst*, in: *i10* 1/1927, S. 4–10, S. 10, hier zitiert nach: Rainer K. Wick: *bauhaus Pädagogik*, Köln 1994, S. 206.
- 7 Van de Velde schrieb 1894: »Was nur einem Einzigen zugute kommt, ist fast schon unnütz, und in der künftigen Gesellschaft wird nur geachtet sein, was für alle von Nutzen ist.« (zitiert nach: Hans Eckstein: *Normierung, Typisierung, Bauen für das Existenzminimum. – Der Werkbund und die neuen Aufgaben im sozialen Staat*, in: Lucius Burckhardt (Hrsg.): *Der Werkbund in Deutschland, Österreich und der Schweiz*, Stuttgart 1978, S. 81–84, S. 84. Die Diskrepanz zwischen typisiertem und individuellem Haus in Darmstadt spiegelt die überlieferte Kritik wider, es würde »ein Arme-Leute-Stil für reiche Leute« gezeigt. Vgl. Alexander Koch: *Großherzog Ernst Ludwig und die Ausstellung der Künstlerkolonie in Darmstadt vom Mai bis Oktober 1901*, Darmstadt 1901, S. 12.
- 8 Alle Zitate aus: Roger Marx: *L'Art social à l'Exposition de Bruxelles*, in: *Gazette des beaux-arts* 4/1910, S. 481–490, S. 486–487.
- 9 Roger Ginsburger: *Il faut choisir! Objet d'art ou objet d'usage?*, in: *Die Form* 5/1930, S. 305–309, S. 308.
- 10 Vgl. Klaus-Jürgen Winkler: *Die Architektur am Bauhaus in Weimar*, Berlin u. München 1993, S. 79–82.
- 11 Fred Forbát dazu in seinen unpublizierten Erinnerungen: »In meinem Planschema wurde beim kleinsten Haustyp von drei Zimmer und Küche ein großer zentraler quadratischer Wohnraum von drei Seiten von niedrigeren Schlafzimmern und Nebenräumen flankiert. Bei den größeren Typen kamen 1–2 Räume dazu, wodurch der zentrale Raum schließlich ganz umschlossen war. Statt dessen oder gleichzeitig konnte das erdgeschossige Haus zum Teil oder auch ganz aufgestockt und auf diese Weise zum Zweifamilienhaus werden.« Zitiert nach: Winfried Nerdinger: *Der Architekt Walter Gropius*, 2. Auflage Berlin 1996, S. 59.

- 12 Bildunterschrift in: *Staatliches Bauhaus Weimar 1919–1923* (hrsg. v. Staatlichen Bauhaus in Weimar u. Karl Nierendorf), Ausstellungskatalog, Staatliches Bauhaus Weimar, Weimar u. München 1923 (auch als Reprint hrsg. v. Hans-Maria Wingler, München 1980), S. 167, Abb. 109. Vgl. auch: Walter Gropius: *der große baukasten*, in: *Das Neue Frankfurt 1/1926–27*, S. 25–30. Dass das Ergebnis dieser funktionalen und formalen Reduktion auch in Paris erstaunlich ähnlich ausfallen konnte, zeigt das Beispiel der *Maison pour Monsieur X*, mit dem André Lurçat im Salon d'automne 1923 in Paris an die Öffentlichkeit trat. Auch dieses Haus war eine Art Typenhaus für jedermann – für Monsieur X. Vgl. Jean-Louis Cohen: *André Lurçat. 1894–1970. Autocritique d'un moderne*, Liège 1995, S. 23–24.
- 13 Vgl. Walter Gropius: *Programm zur Gründung einer Hausbaugesellschaft auf künstlerisch einheitlicher Grundlage m. b. H.*, in: Hartmut Probst u. Christian Schädlich: *Walter Gropius. Der Architekt und Theoretiker*, Bd. 3, Berlin 1985–87, S. 18ff. Der *Wabenbau* wurde in *Staatliches Bauhaus Weimar 1923* erstmals publiziert, der *Baukasten* u. a. in: Adolf Meyer: *Ein Versuchshaus des Bauhauses in Weimar*, München 1925 (Bauhaus-Bücher, Bd. 3).
- 14 Walter Gropius: *Bauhausbauten Dessau*, München 1930 (Bauhaus-Bücher, Bd. 12), S. 92.
- 15 Winkler 1993, S. 86.
- 16 Vgl. Stanislaus von Moos: *Der Fall Le Corbusier. Kreuzbestäubungen, Allergien, Infektionen*, in: *Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 1950. Expressionismus und Neue Sachlichkeit* (hrsg. v. Vittorio Magnago Lampugnani u. Romana Schneider), Ausstellungskatalog, Deutsches Architekturmuseum Frankfurt a. M., Stuttgart 1994, S. 161–184; Winfried Nerdinger: *Standard und Typ: Le Corbusier und Deutschland 1920–1927*, in: Stanislaus von Moos (Hrsg.): *L'Esprit nouveau. Le Corbusier und die Industrie 1920–1925*, Zürich 1987, S. 44–53, S. 46. Die erste Nennung des Begriffes datiert bei Gropius bereits auf den 6. Februar 1922 (vgl. *ibid.*). Ein weiterer Reflex auf den *Esprit nouveau* am Bauhaus könnte in dem fahrbaren Haus von Peter Keler (1924) gesehen werden. Im Jahr 1920 wurde ein Artikel veröffentlicht, der u. a. durch eine Fotografie des Abtransportes eines industriell gefertigten Hauses auf einem Anhänger illustriert wurde (Le Corbusier-Saugnier: *Les Maisons ›Voisin‹*, in: *L'Esprit nouveau 2/1920*, S. 211–215). Auch der Entwurf von Georg Muche für ein Stadtwohnhaus mit Etagengärten von 1924 scheint von den »Jardins suspendus« der *Immeuble-Villas* angeregt worden zu sein (vgl. Winkler 1993, S. 130–133).
- 17 Le Corbusier selbst führte die Inspiration zur Zweigeschossigkeit auf seine Besuche in einem doppelgeschossigen Café zurück. Dieselbe Künstleranedote nimmt auch Ozenfant für die Genese seines Hauses in Anspruch. Vgl. Le Corbusier u. Pierre Jeanneret: *Œuvre complète 1910–1929* (hrsg. v. W. Boesiger et O. Stonorov), Paris 1929, S. 31; Amédée Ozenfant: *Mémoires 1886–1962* (hrsg. v. Katia Granoff), Paris 1968, S. 124. Bei dem Café handelte es sich um eine ehemalige Werkstätte (franz.: atelier) eines Handwerkers, einen Bautyps, der eng mit dem des Künstlerateliers zusammenhängt.
- 18 Vgl. Le Corbusier: *Maisons en série*, in: Le Corbusier: *Vers une Architecture*, 3. Auflage Paris 1928, S. 200: »Les nécessités actuelles de l'habitation peuvent étre précises et exigent une solution«; vgl. Le Corbusier: *Des yeux qui ne voient pas ... II. Les avions*, *ibid.*, S. 83: »Le problème de la maison n'est pas posé.« Gropius äußerte sich folgendermaßen: »allgemein brauchbare Lösungen von wohnhäusern, die der heutigen Zeit wirklich entsprechen, konnten noch nicht entstehen, weil das Problem des Wohnungsbaus noch nicht [...] einheitlich untersucht und [...] von Grund auf gelöst wurde.« Vgl. Walter Gropius: *systematische vorarbeit für rationellen wohnungsbau*, in: *bauhaus 2/1927*, S. 1. Van Doesburg zum selben Thema: »Au lieu d'employer des éléments des styles anciens il est nécessaire de poser de nouveau le problème de l'architecture.« Vgl. Theo van Doesburg: *L'évolution de l'architecture moderne en Hollande*, in: *Architecture vivante Automne-Hiver/1925*, S. 14–20, S. 16. Zur Anlehnung Le Corbusiers an die frühen Texte von Walter Gropius, vgl. Thomas P. Hughes: »Appel aux industriels«, in: Von Moos 1987 (*L'Esprit Nouveau*), S. 27.
- 19 Johannes Schlaf vor dem Weimarer Kulturtrat am 5. April 1924, zitiert nach: Winkler 1993, S. 110.
- 20 Gropius 1923, S. 92.
- 21 Vgl. Farkas Molnár: *Das Leben am Bauhaus [1925]*, in: *Wechselwirkungen. Ungarische Avantgarde in der Weimarer Republik* (hrsg. v. Hubertus Gäßner), Ausstellungskatalog, Neue Galerie, Kassel, Marburg 1986, S. 270–274, S. 273; Stabenow 2000, S. 146–147.
- 22 Le Corbusier: *Pédagogie*, in: *L'Esprit nouveau 19/1923*, o. S. Vgl. den Artikel von Robert Scherkl in diesem Band. Vgl. die Abbildung des *Roten Wür-*

- fels im Beitrag von Gabriele Mahn in diesem Band.
- 23 Le Corbusier 1923 (Pédagogie), o. S. Form ergibt sich für Le Corbusier durch Selektion und Verbesserung bereits existierender Modelle (Evolution). Vgl. Stanislaus von Moos: *Le Corbusier und Loos*, in: Von Moos 1987 (L'Esprit Nouveau), S. 124–125.
- 24 Vgl. Hanno-Walter Kruft: *Die Künstlerkolonie auf der Mathildenhöhe*, in: Lucius Burckhardt (Hrsg.): *Der Werkbund in Deutschland, Österreich und der Schweiz. Form ohne Ornament*, Stuttgart 1978, S. 25–34, S. 26. Walter Gropius: *Bauhaus-Manifest* [1919], zit. nach: Hans Maria Wingler: *Das Bauhaus 1919–1933*. Weimar, Dessau, Berlin, Bramsche 1962, S. 39. Vgl. auch folgende Publikation Le Corbusiers: Charles-Edouard Jeanneret: *Etude sur le mouvement d'art décoratif en Allemagne*, La Chaux-de-Fonds 1912.
- 25 Le Corbusier verarbeitete in diesem Entwurf u. a. Einflüsse Tony Garniers.
- 26 Le Corbusier u. Pierre Jeanneret 1929, S. 22.
- 27 Vgl. Evert van Straaten: *Theo van Doesburg. Painter and Architect*, Den Haag 1988, S. 154 u. S. 166 ff. Vgl. auch Theo van Doesburg: *Wohnungsnot und standardisiertes Bauen. Le Corbusiers Maisons en série*, in: *Het Bouwbedrijf* 3/1925, S. 108. Hier zitiert nach: Theo van Doesburg: *Über europäische Architektur. Gesammelte Aufsätze aus Het Bouwbedrijf 1924–1931*, Basel, Berlin u. Boston 1990, S. 39–40; Els Hoek (Hrsg.): *Theo van Doesburg. Oeuvre catalogue*, Utrecht u. Otterloo 2000; *Theo van Doesburg. Maler – Architekt* (hrsg. v. Jo-Anne Birnie Danzker), Ausstellungskatalog, Museum Villa Stuck, München, München 2000.
- 28 Cohen 1995, S. 26; Theo Van Doesburg: *Originalität oder Transposition? Der Architekt André Lurçat*, in: *Het Bouwbedrijf* 4/1926, S. 152–155. Hier zitiert nach: Theo van Doesburg: *Über europäische Architektur. Gesammelte Aufsätze aus Het Bouwbedrijf 1924–1931*, Basel, Berlin u. Boston 1990, S. 74–77.
- 29 Le Corbusier 1923 (Pédagogie), o. S. Vgl. auch Yve-Alain Bois u. Nancy Troy: *De Stijl et l'Architecture à Paris*, in: *De Stijl et l'Architecture en France* (hrsg. v. Yve-Alain Bois u. Bruno Reichlin), S. 25–90; Carsten-Peter Warncke: *Das Ideal als Kunst. De Stijl 1917–1931*, Köln 1990, S. 156.
- 30 Van Straaten 1988, S. 102–107.
- 31 Fred Forbát: *Wohnturm mit gestaffelten Geschosshöhen*, in: *Die Bauwelt* 19/1928, S. 70. Vgl. Winkler 1993, S. 88–89. Vgl. auch Rainer Stommer: *Von der neuen Ästhetik zur materiellen Verwirklichung: Konzepte einer Raum-Zeit-Architektur*, in: *Konstruktivistische Internationale Schöpferische Arbeitsgemeinschaft. 1922–1927. Utopien für eine europäische Kultur* (hrsg. v. Bernd Finkeldey), Ausstellungskatalog, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf u. Staatliche Galerie Moritzburg Halle, Stuttgart 1992, S. 139–140. Eine Beeinflussung durch die *Maison d'artiste* ließe sich auch für den Atelierhausentwurf von Adolf Meyer feststellen, den er 1925 für Dr. Brauckmann anfertigte. Zum Einfluss Van Doesburgs vgl. Kai-Uwe Hemken und Rainer Stommer: *Der »De Stijl«-Kurs von Theo van Doesburg in Weimar (1922)*, in: *Konstruktivistische Internationale* 1992, S. 169–177.
- 32 Theo van Doesburg: *Tot een Beeldende Architectuur*, in: *De Stijl* 6–7/1924, S. 78. Hier zitiert nach der deutschen Übersetzung von Bernhard Kohlenbach: *Theo van Doesburg: Ausblick auf eine gestaltende Architektur*, in: *Die Zeitschrift als Manifest* (hrsg. v. Annette Ciré und Haila Ochs), Basel, Berlin u. Boston 1991, S. 80–81, S. 80.
- 33 *Ibid.*, S. 80.
- 34 Vgl. Warncke 1990, S. 165.
- 35 Walter Gropius am 28. Januar 1924 an J. J. P. Oud, zitiert nach: Allan Doig: *Theo van Doesburg. Painting into Architecture, Theory into Practice*, Cambridge 1986, S. 141.
- 36 Maurice Raynal: *Compte rendu de Classique-Baroque-Moderne de Theo van Doesburg*, in: *L'Esprit nouveau* 8/1921, o. S. (Rubrik »Les livres«).
- 37 Vgl. Van Straaten 1988, S. 175
- 38 Vgl. Dominique Deshoulières et al. (Hrsg.): *Rob Mallet-Stevens, Architecte*, Brüssel 1980 (Archives d'Architecture Moderne), S. 18 ff. Bois u. Reichlin 1985. Johann Gfeller: *Le Corbusiers Wohnatelier für Ozenfant in Paris*, in: Eduard Hüttinger (Hrsg.): *Künstlerhäuser von der Renaissance bis zur Gegenwart*, Zürich u. München 1985, S. 252.
- 39 Vgl. Van Straaten 1988.
- 40 Vgl. Lauren Soth: *Le Corbusier's Clients and their Parisian Houses of the 1920s*, in: *Art History* VI-2/1983, S. 188–198, S. 194–195; Tim Benton: *Raoul La Roche – Sammlung und Haus*, in: Von Moos 1987 (L'Esprit Nouveau), S. 89. Zu Le Corbusiers Tätigkeit und Selbsteinschätzung als Industrieller vgl. Stanislaus von Moos: *Im Wohnzimmer des »Machine Age«*, Von Moos 1987

- (L'Esprit Nouveau), S. 12–25, S. 16f. Le Corbusier selbst gibt Einblick über seine gesellschaftliche Stellung: »Quelques chaises d'un bois étuvé et cannées telles que les a inventées Thonet de Vienne et qui sont si pratiques que nous nous y asseyons nous-mêmes ainsi que nos employés.« (Le Corbusier: *Autres icônes. Les musées*, in: Le Corbusier: *L'Art décoratif d'aujourd'hui*, Paris 1925, S. 15–24, S. 17).
- 41 Vgl. Soth 1983, S. 190 u. S. 196.
- 42 Frühere Beispiele aus Paris zeigen: Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc: *Habitations modernes*, Paris 1875–1877; Reyner Banham: *Ateliers d'Artistes. Paris Studio Houses and the Modern Movement*, in: *The Architectural Review* CXX/1956, S. 75–83, S. 78.
- 43 Der Bateau Lavoir war ursprünglich eine Piano-Fabrik. Hingegen war die Villa des Arts von vornherein als Atelierhaus geplant (Arch. Henri Cambon, 1890).
- 44 Ozenfant 1968, S. 99. Oberlichter wurden bereits gegen Ende des 18. Jahrhunderts (z. B. bei J. L. David) in die Atelierarchitektur eingeführt, vgl. Chaslin 1984, S. 21.
- 45 Das bekannteste ist hier sicher das Haus von Gustave Moreau. Das Atelier (»véritable double de l'autoportrait« wie es François Chaslin ausdrückt, *ibid.* S. 20) war zudem häufig Bildgegenstand im 19. Jahrhundert. Vgl. John Milner: *The Studios of Paris: the capital of art in the 19th century*, New York 1988.
- 46 In früheren Nachschlagewerken werden unter dem Stichwort »Atelier« nur allgemeine Begriffserläuterungen gegeben: *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Matières* (hrsg. v. Diderot und d'Alembert), Bd. 1, Paris 1751, S. 839–840, s. v. »Atelier«; *Neuestes Conversationslexikon für alle Stände. Von einer Gesellschaft deutscher Gelehrten bearbeitet*, Bd. 1, Leipzig 1832, S. 164, s. v. »Atelier«. Erst in spezialisierten Enzyklopädiën seit etwa 1870 werden genauere Angaben zur Lage der Ateliers, der Beschaffenheit ihrer Fenster und der Differenzierung in Maler- und Bildhauerateliers gemacht: *Dictionnaire des Termes Employés dans la Construction* (hrsg. v. Pierre Chabat), Bd. 1, Paris 1875, S. 83, s. v. »Atelier«; *Dictionnaire Raisonné d'Architecture et des Sciences qui s'y rattachent*, (hrsg. v. Ernest Bosc), Bd. 1, Paris 1877, S. 163–164, s. v. »Atelier«; *La Grande Encyclopédie. Inventaire Raisonné des Sciences, des Lettres et des Arts* (hrsg. v. Berthelot u. a.), Bd. 4, Paris o. J., S. 404–405, s. v. »Atelier«; *Meyers Konversationslexikon. Ein Nachschlagewerk des allgemeinen Wissens*, Bd. 2, 5. Auflage Leipzig und Wien 1893, S. 51, s. v. »Atelier« u. »Ateliergebäude«; *Handbuch der Architektur* (hrsg. v. Eduard Schmitt), 4. Teil, 6. Halbband, 3. Heft (Künstlerateliers. Kunstakademien und Kunstgewerbeschulen. Konzerthäuser und Saalbauten), Stuttgart 1901; *Wasmuths Lexikon der Baukunst*, Bd. 1, Tübingen u. Berlin 1929, S. 211–212, s. v. »Atelier« u. S. 453, s. v. »Künstleratelier«.
- 47 Handbuch der Architektur 1901, S. 4 ff. Eduard Schmitts Reihe der *Handbücher der Architektur* kannte Le Corbusier mit großer Wahrscheinlichkeit seit seinem Besuch im Jahr 1910 bei Theodor Fischer in München. Hier lernte er vermutlich auch einen weiteren Band derselben Reihe kennen, der ihn maßgeblich zur Entwicklung seiner »tracés régulateurs« anregte: August Thiersch: *Proportionen in der Architektur*, in: Fritz Schumacher u. a.: *Architektonische Composition*. (Handbuch der Architektur, hrsg. v. Eduard Schmitt, 4. Teil, 1. Halbband), Darmstadt 1883, S. 64–117; vgl. Nerdinger 1987, S. 45.
- 48 »Chaque citoyen est tenu de remplacer ses tentures, ses damas, ses papiers peints, ses pochoirs, par une couche de ripolin blanc. On fait propre chez soi: il n'y a plus nulle part de coin sale, ni de coin sombre; [...]« Vgl. Le Corbusier: *Le lait de chaux, la loi du Ripolin*, in: Le Corbusier 1925 (Art décoratif), S. 189 ff. Vgl. auch *ibid.*, S. 17: »[...] au XX^e siècle nous avons appris à classer.«
- 49 *L'Esprit nouveau* 6/1921, Supplément littéraire, S. 25.
- 50 Zur »Mönchszelle« vgl. Stanislaus von Moos: *Kloster, Atelier und Tempel. Anmerkungen zu Charles-Edouard Jeanneret*, in: *archithese* 2/1983, S. 41–48. Vgl. auch Hanno-Walter Kruft: *Geschichte der Architekturtheorie*, 3. Auflage München 1991, S. 457. Zu »Diogenes« vgl.: »On va faire la croisade du lait de chaux et de Diogène.« (Le Corbusier: *L'Heure de l'architecture*, in: Le Corbusier 1925 (Art décoratif), S. 138); vgl. außerdem: »Or Diogène, dans son tonneau et jetant son écuelle parce que le creux de sa main suffisait, était aussi un summum de »Sachlichkeit«, mais un sommet, aussi, d'architecture.« (Le Corbusier: *Défense de l'architecture* [1929], zitiert nach Bruno Reichlin: *Das Fass des Diogenes wird wohnlich*, in: *archithese* 4/1991, S. 72–76, S. 74 (Anm.13). Auch Ozenfant stellt für die Phase nach seiner Scheidung im Jahr 1918 rückblickend fest: »Je traversais une crise de diogé-

- nisme: un besoin presque angoissant de commencement, d'essentiel, même de dépouillement; cette obsession était pour quelque chose dans mon rêve puriste.« Vgl. Ozenfant 1968, S. 103. Zum »studiolo« vgl. Gfeller, S. 250–251. Das »studiolo« an der Fassade hatte Nachfolger in Paris: *Maison André Breton*, 1930 von C. H. Pingusson (42, rue Fontaine, 9°).
- 51 Der meist mittig im Atelierfenster gelegene Austritt war – laut Schmitt – nötig, um dem Maler eine Beobachtung der Wetterlage zu ermöglichen, da er bei »längerandauernden Arbeiten« sich einer »günstigen Beleuchtung« versichern konnte. Vgl. Handbuch der Architektur 1901, S. 65. Zur *Maison Cook* vgl. Le Corbusier u. Jeanneret 1929, S. 130–135. Die typologische Nähe und Austauschbarkeit dieser beiden Raumfunktionen, Halle und Atelier, ist auch bei Mallet-Stevens zu finden. Vgl. Deshoulières 1980, S. 209 u. S. 343.
- 52 Le Corbusier 1928 (*Vers une architecture*), S. 199.
- 53 »Et l'esprit de série apporte des bienfaits multiples et inespérés dans une période de crise sociale: *économie domestique*« (ibid., S. 209).
- 54 Ibid., S. 201–202.
- 55 Gropius 1927 (systematische Vorarbeit), S. 1.
- 56 Le Corbusier 1928 (*Vers une architecture*), S. 212: »Un type d'élément a été minutieusement fixé, et il se multiplie avec les combinaisons les plus variées.«
- 57 Le Corbusier u. Jeanneret 1929, S. 47 u. 69: »La construction rationnelle par cubes ne détruit pas l'initiative de chacun. Il n'y a qu'à en jouer suivant ses goûts.« Bezeichnenderweise erläutert Le Corbusier sowohl das Citrohan-Haus als auch das standardisierte Haus für Pessac mit dem identischen Satz.
- 58 Zum Projekt einer Villa am Meer aus dem Jahr 1925: Le Corbusier 1928 (*Vers une architecture*), S. 218.
- 59 Gropius 1927 (systematische Vorarbeit), S. 1.
- 60 Le Corbusier: *Des yeux qui ne voient pas ... III. Les autos*, in: Le Corbusier 1928 (*Vers une architecture*), S. 108. Le Corbusier schreibt bis etwa 1925 konsequent »standart«. Für ihn, wie für alle anderen Beteiligten an der Suche nach der neuen Wohnform, ging es tatsächlich um die Verbindung aus »standard« und »art«, Standard und Kunst, die als Standarte vor sich hergetragen wurde (vgl. Emil Gamillscheg: *Etymologisches Wörterbuch der französischen Sprache*, Bd. 2, Heidelberg 1997, S. 823, s. v. »standard«). Zum grundsätzlichen Diskurs »Standard«, »Typ« und »standard«, vgl. den Artikel von Robert Scherkl in diesem Band.
- 61 Ibid., S. 106–107.
- 62 Vgl. Hoh-Slodczyk 1985, S. 91. Eine vollständige Einordnung der Dessauer Meisterhäuser in den Bautyp »Künstlerhaus« geben: Gilbert Lupfer u. Alexander Sigel: »bauen bedeutet gestalten von Lebensvorgängen«. *Die Meisterhäuser in Dessau*, in: *Architektur und Kunst. Das Meisterhaus Kandinsky – Klee in Dessau* (hrsg. v. Norbert Michels), Leipzig 2000 (Kataloge der Anhaltischen Gemäldegalerie Dessau, Bd. 8), S. 9–34; Stabenow 2000, S. 133 ff.
- 63 Lupfer u. Sigel 2000, S. 19.
- 64 Die Ergänzung der Bilderbibliothek Le Corbusiers ist im Direktorenwohnhaus in Dessau die fest installierte »bildnische mit wechselrahmen für bilder, grafiken oder fotos« (vgl. Gropius 1930, S. 107).
- 65 Lupfer u. Sigel 2000, S. 25; vgl. Stabenow 2000, S. 133–157.
- 66 Vgl. Le Corbusier u. Jeanneret 1929, S. 132; Tim Benton: *Les Villas de Le Corbusier et Pierre Jeanneret 1920–1930*, 2. Auflage Paris 1987, S. 157–160.
- 67 R. R. Issacs: *Walter Gropius. Der Mensch und sein Werk*, Bd. 1, Berlin 1983, S. 406.
- 68 Gropius 1930, S. 86. Die Siedlung Pessac war seit der zweiten Auflage von *Vers une architecture* aus dem Jahr 1925 (Vorwort von Le Corbusier November 1924) durch Zeichnungen bekannt. Hans Hildebrandts Übersetzung (erschienen 1926) bezieht sich auf diese Auflage, vgl. Le Corbusier: *Kommende Baukunst*, Stuttgart 1926.
- 69 »Der Künstler präsentiert sich selbst als vorbildlichen Bewohner, als Prototyp des zeitgenössischen Großstadtmenschen.« Stabenow 2000, S. 37.
- 70 Otto Wagner: *Moderne Architektur* [1896]. Wiederabdruck in: Otto Antonia Graf: *Otto Wagner*, Bd. 1, Graz u. Wien 1985, S. 263–287, S. 266. Theo van Doesburg: *Schöpferische Forderungen von »De Stijl*, in: *De Stijl* 4/1922, S. 62.
- 71 Wassily Kandinsky: *Kunstpädagogik*, in: *bauhaus 2–3/1928*, S. 10.
- 72 Giuseppe Terragni zu seiner »Casa sul lago per l'artista, Milano V Triennale«, zitiert nach Bruno Zevi: *Giuseppe Terragni*, 2. Auflage Bologna 1987, S. 98.
- 73 Das Atelier als Laboratorium entwickelte sich in den zwanziger Jahren zu einem festen Topos der Avantgarde-Künstler. Schon Van Doesburgs

- Atelier in Weimar war weiß gestrichen und nur sparsam eingerichtet, wie auch Ozenfants Haus, das Ilja Ehrenburg »... hell, nackt und weiß wie ein Krankenzimmer oder ein Labor« erschien (vgl. Ilja Ehrenburg: *Menschen, Jahre, Leben, Memoiren*, Bd. 2, 2. Auflage Berlin 1982, S. 97). Theo van Doesburg: *Elementarismus*, geschrieben in Paris 13. Juli 1930, erschienen in: *De Stijl*, Dernier Numéro 1932, S. 15–16.
- 74 Le Corbusier 1928 (Vers une architecture), S. 201. Vgl. Le Corbusier 1925 (Art décoratif), S. 76: »Les objets-membres humain sont des objets-types, répandant à des besoins-types: chaises pour s'asseoir, tables pour travailler, appareils pour éclairer, machines pour écrire (eh oui!), casiers pour classer.« An anderer Stelle heißt es: »La machine à écrire elle-même affranchit notre œil des tortures de l'informe; la géométrie de la typographie se conforme mieux à nos fonctions naturelles.« Amédée Ozenfant u. Le Corbusier: *Formation de l'optique moderne*, in: *L'Esprit nouveau* 21/1924, o. S.
- 75 Gropius 1930, S. 112.
- 76 Vgl. Vaillat 1930.
- 77 Van Doesburg 1925 (Wohnungsnot), S. 108.
- 78 Yve-Alain Bois: *Metamorphosen der Axonometrie*, in: *Daidalos* 1/1981, S. 41–59.
- 79 Van Doesburg hatte wohl die Verwandtschaft von axonometrischer und fotografischer Darstellung erkannt. Vgl. die Abbildungen in: *De Stijl* 6–7/1924, o. S.
- 80 Van Doesburg 1924 (Beeldende Architectuur), hier zitiert nach Theo van Doesburg 1991, S. 82.
- 81 Theo van Doesburg: *Der Kampf um den Neuen Stil*, in: *Neue Schweizer Rundschau* 22/1929, S. 41–46, 171–175, 373–377, 535–541, 625–631 u. S. 537.
- 82 Vgl. Stommer 1992 (Ästhetik).
- 83 Vgl. Van Doesburg 1929 (Kampf um den Neuen Stil); vgl. den Brief Van Doesburgs an Behne, in: Giovanni Fanelli: *Stijl-Architektur. Der niederländische Beitrag zur frühen Moderne*, Stuttgart 1985, S. 104.
- 84 Zu dem zunächst geplanten Doppelhaus Van Doesburg – Arp als Grundlage für das ausgeführte Haus vgl. Van Straaten 1988, S. 236 ff. Vgl. auch die Materialien in Hoek 2000. Eine monographische Studie des Autors zum Haus in Meudon befindet sich in Vorbereitung.
- 85 Van Doesburg verändert den »bicarré«-Plan zum »bicarré«-Aufritt (Ausdruck von Van Doesburg, vgl. *ibid.*, S. 167).
- 86 Zur Voraussetzung des Tesserakt für die Wohnhäuser Van Doesburg (außer Meudon), vgl. *ibid.*, S. 185.
- 87 Van Doesburg 1924 (Beeldende Architectuur), hier zitiert nach Theo van Doesburg 1991, S. 81.
- 88 Erste Entwürfe mit Treppenspindel vor dem Haus wie bei der *Maison Ozenfant*, Bautechnik der Solomite-Platten etc.
- 89 Walter Dexel: *Theo van Doesburg*, in: *Das Neue Frankfurt* 5/1931, S. 104–106.
- 90 Bereits um 1923–24 hatte Van Doesburg einer Kontra-Konstruktion der *Maison d'Artiste* durch einen Kreis ein weiteres Bewegungsmotiv gegeben. Diese Beobachtung kann auch an zwei weiteren Grundrissen gemacht werden, deren Ausrichtung Van Doesburg gegen jede Regel durch die Beschriftung gegeneinander versetzte, so dass das Haus um 180° gedreht erscheint (vgl. Van Straaten 1988, Abbildung S. 240).
- 91 Vgl. Van Straaten 1988, Abbildung S. 249; vgl. Bois 1981.
- 92 Kasimir Malevitch: *Die gegenstandslose Welt*, München 1927 (Bauhausbücher, Bd. 11), S. 97, Abb. 90. Vgl. Bois 1981, S. 58 (Anm. 18).
- 93 Van Doesburg 1924 (Beeldende Architectuur), hier zitiert nach Theo van Doesburg 1991, S. 81.
- 94 Theo van Doesburg: *Stuttgart-Weißenhof 1927: Die Wohnung. Mies van der Rohe, Le Corbusier, Scharoun*, in: *Het Bouwbedrijf* 24/1927, S. 556–559. Hier zitiert nach: Theo van Doesburg: *Über europäische Architektur. Gesammelte Aufsätze aus Het Bouwbedrijf 1924–1931*, Basel, Berlin u. Boston 1990, S. 161–169, S. 166.
- 95 Van Doesburg 1925 (Wohnungsnot), S. 108; vgl. Van Doesburg 1929 (Kampf um den Neuen Stil).
- 96 Theo van Doesburg: *Drei Experimente elementarer Architektur. Die Rue Mallet-Stevens im Vergleich*, in: *Het Bouwbedrijf* 20/1927, S. 468–472. Hier zitiert nach: Theo van Doesburg: *Über europäische Architektur. Gesammelte Aufsätze aus Het Bouwbedrijf 1924–1931*, Basel, Berlin u. Boston 1990, S. 155–160. Posthum veröffentlicht wurden die Meudon-Pläne in der Van-Doesburg-Sondernummer von *De Stijl*, vgl. Abraham Elzas: *Atelier met woning te Meudon-Val-Fleury*, in: *De Stijl*, dernier numéro 1932, S. 36–44. Theo van Doesburg gründete 1930 die Künstlergruppe und gleichnamige Zeitschrift *Art concret*. Sein Haus in Meudon sollte den Kern dieser Gruppe bilden und als Akademie zur Verbreitung seiner theoretischen Grundlagen dienen.
- 97 Vgl. Arthur Rüegg (Hrsg.): *Das Atelierhaus Max Bill 1932/33. Ein Wohn- und Atelierhaus in Zürich-Höngg von Max Bill und Robert Winkler*,

- Heiden 1997; Max Bill: *vom bauhaus nach ulm*, in: *Du* 6/1976, S. 12–21, S. 12. Bill hatte auch später Kontakt zu Le Corbusier und gestaltete schließlich den Einband zum dritten Band des *Euvre complète* von Le Corbusier.
- 98 Max Bill war von 1932 bis zu ihrer Auflösung 1936 Mitglied der Künstlergruppe *abstraction-création*, die von Van Doesburg mitgegründet worden war und Mitglieder aus den beiden Gruppen *Art Concret* und *Cercle et Carré* aufnahm.
- 99 Vgl. Christiane Glanzmann u. Kaspar Thalmann: *Dokumentation des Atelierhauses und des Konstruktionssystems*, in: Rüegg 1997, S. 69.
- 100 Unter anderem wurden sie in der Bauhaus-Zeitschrift von Walter Gropius vorgestellt (vgl. Walter Gropius: *versuchswohnhaus auf der stuttgarter wohnbauausstellung 1927*, in: *bauhaus* 2–3/1928, S. 2).
- 101 Vgl. Rüegg 1997, S. 28.
- 102 Die Position des Bibliotheksfenster in der Fassade ist derart hervorgehoben, nahezu isoliert, dass Max Bill diesem Platz wohl eine besondere Bedeutung zumäß. Weder die senkrechte noch die waagerechte Achse trifft auf eine andere Fassadenöffnung. Tatsächlich richtet sich die Zonierung der Fassaden nach den einzelnen Funktionen des Hauses, von denen das Atelier, der Leseplatz und das Wohnen die Schwerpunkte bilden.
- 103 Als weitere Gemeinsamkeiten wären Geländer und Treppe des Atelierraumes zu nennen, oder, außerhalb des Hausbaus, die Gegenüberstellung von Automobilen und Kunstwerken in Bills Buch *Form. Eine Bilanz über die Formentwicklung um die Mitte des XX. Jahrhunderts* von 1952, die sicherlich von Le Corbusiers Bildpaaren *Paestum-Humbert / Parthenon-Delage* angeregt wurden. Vgl. Hans Frei: *Konkrete Architektur? Über Max Bill als Architekt*, Baden 1991, S. 182–183.
- 104 Zur Ausführung sollte diese Version 1 kommen. Vgl. Joachim Driller: *Marcel Breuer. Die Wohnhäuser 1923–1973*, Stuttgart 1998, S. 42 ff.
- 105 Vgl. hierzu Arthur Rüegg: *»Konkrete Konstruktion?« – Zum Atelierhaus Bill*, in: Rüegg 1997, S. 9–22, S. 14.
- 106 Glanzmann u. Thalmann 1997, *ibid.*, S. 46.
- 107 Vgl. Rüegg 1997 (Konkrete Konstruktion), S. 12.
- 108 In gewisser Weise ist es Bruno Tauts Wohnhaus hierin näher als den anderen genannten Bauten. – Für ihre Zusammenarbeit danke ich Gabriele Grawe und Robert Scherkl.