
MATTHIAS NOELL

ZWISCHEN WOHNUNG UND STADT

Aldo van Eyck und die Suche nach einer humanen und poetischen Architektur¹

Neben dem primären Zweck des Wohnens und Arbeitens dienen Häuser und Wohnungen, die Architekten für sich selbst planen, auch der Erprobung der eigenen Entwurfparameter – und damit letztlich der Selbstvergewisserung. Als Präzisierungen des individuellen künstlerischen Denkens und Handelns sind sie gleichzeitig Aussagen zur eigenen gesellschaftlichen Stellung und Aufgabe und richten sich über unterschiedliche Individuen – Freunde, Kollegen oder potenzielle Auftraggeber – an die Gesellschaft. Während Häuser diesen Anspruch am sichtbaren und bestimmbaren plastischen Objekt kundtun, sind Lage und Ausdehnung von Wohnungen selten präzise zu lokalisieren. Der individuelle, private Ort tritt hier im Regelfall hinter der Typologie des Gebäudes zurück, auch wenn dieses von den Architekten selbst errichtet wurde, und auch wenn eine herausgehobene Position für das eigene Wohnen gewählt wurde – wie man dies bei Auguste Perret, Le Corbusier oder Hans Scharoun beobachten kann.

Wohnungseinrichtungen gehen aber besonders in bereits bestehenden Bauten mit auftretenden Zwängen einher; hier stößt der Selbstentwurf an die Grenzen einer vorgegebenen Welt – der Architekt muss sich in diesem Kontext verorten und einrichten.² Mit den Eingriffen müssen

¹ Der vorliegende Text geht auf einen Vortrag an der UdK Berlin (2015) zurück.

² Der Begriff »Selbstentwurf« bedeutet hier, ein Bild von sich und der eigenen Lebensform zu entwerfen, aber auch seine Beziehung zur Gesellschaft und zur Welt zu definieren. Ein Selbstentwurf trägt daher individuelle Züge, die in Herleitung oder Abgrenzung zur Gesellschaft entstehen, aber auch auf diese rückübertragen werden können.

vorgefundene Struktur und Substanz durch Beseitigung oder Anpassung negiert oder homogenisiert, oder aber die Differenz durch Kontrastierung hervorgehoben werden. So wenige Einrichtungen und Eingriffe in die eigenen Wohnungen von Architekten und Künstlern im Gegensatz zu Arbeiten an ihren Häusern auch dokumentiert oder publiziert sind, sie sind in ihrer Disposition, den Abschlüssen und Übergängen der Räume, dem Einsatz von Mobiliar, den angesammelten persönlichen Gegenständen, Farbe und Textilien nicht selten von entwerferischer Poetik und Lakonik geprägt, die durch die Beschränktheit der Möglichkeiten und die meist als vorübergehend eingeschätzte Wohnsituation hervorgerufen werden – die Wohnung des Bildhauers Hermann Rosa wäre hier ein treffendes Beispiel.³

VOM WOHNRAUM IN DIE STADT

Drei Wohnungseinrichtungen standen am Anfang der beruflichen Tätigkeit [del.] Aldo van Eycks – die Einrichtung seiner eigenen Wohnung in der Zürcher Frohburgstrasse, ein Auftrag zur Umgestaltung eines Turmzimmers in derselben Stadt sowie die eigene Wohnung in Amsterdam. So ungewöhnlich die Eingriffe auch waren, sie wären wohl eher ein Fall für eine spezialisierte Geschichte der Raumausstattung, der Szenographie oder des Wohnens, enthielten sie nicht wesentliche konzeptuelle und formale Teile seiner späteren Bauten und Projekte bis hin zum Städtebau und zur sozialen Utopie. Mit diesen Raumgestaltungen entwarf van Eyck nicht nur private Interieurs, sondern kleine architektonische Manifeste sowie sich selbst und seine Rolle als Architekt.

Im Jahr 1944 – Aldo van Eyck hatte sein Studium der Architektur an der ETH Zürich gerade absolviert – erhielt der junge Niederländer seinen ersten Auftrag. Es galt, ein eher ungünstig geschnittenes Turmzimmer einer Villa am Zürichberg zu einem *studiolo* umzugestalten. Das Haus war 1926 von Friedrich Hess, 1925 bis 1957 Professor für architektonisches und konstruktives Entwerfen an der ETH Zürich und auch Lehrer von Aldo van Eyck, für van Eycks Auftraggeber, den Hochschulprofessor und Direktor der Zürcher Medizinischen Poliklinik Wilhelm Löffler (1887–1972) gebaut worden.⁴ Das etwa 25 qm große, quadratische Zimmer zeichnete sich durch ein dreiseitig umlaufendes Fensterband sowie ein Zeltdach

³ Vgl. die Fotos in Bruhin 2008.

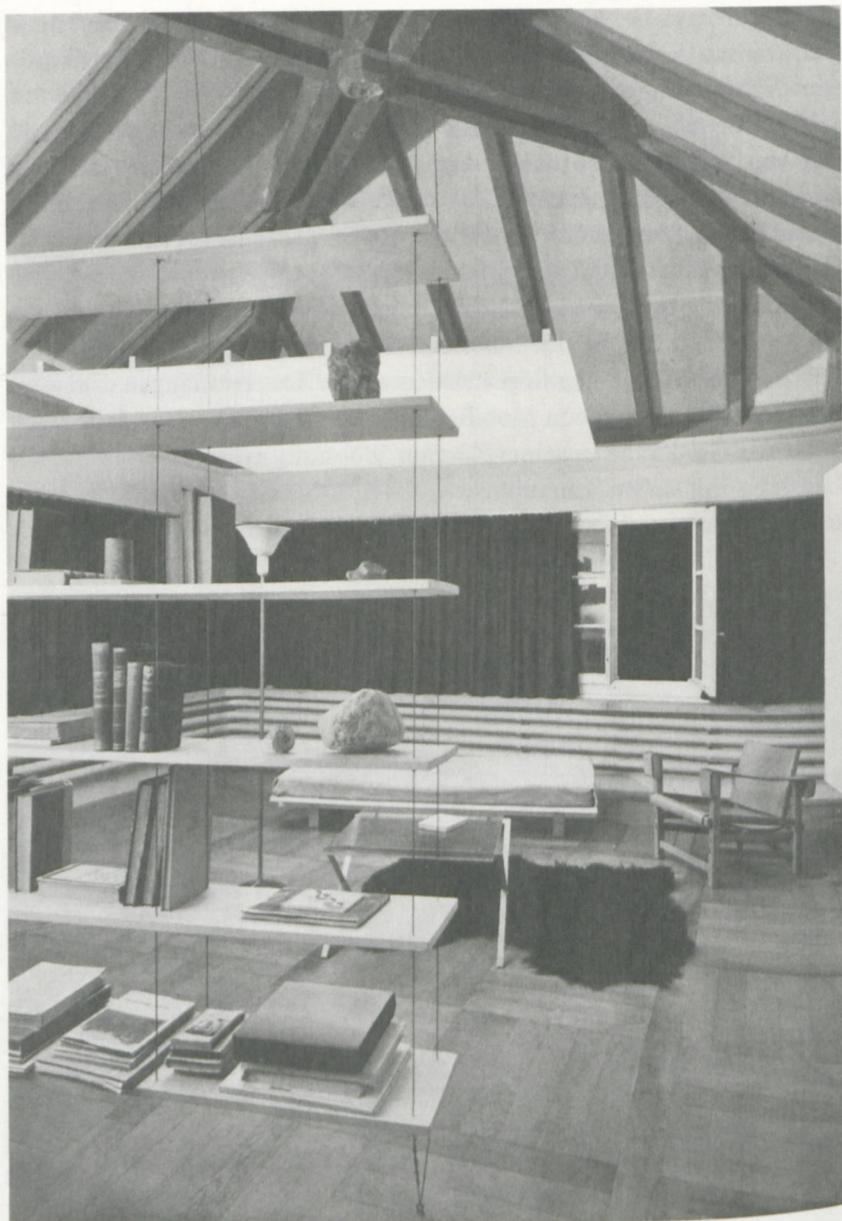
⁴ Vgl. Arbeitsraum 1948. Schilder-Bär 2002, 312–313.

mit sichtbarem Gebälk aus. Die vierte Wand nahm die einzige Tür in das Zimmer sowie einen recht klobigen Kamin auf. Diese Disposition war denkbar ungeeignet für den Wunsch des Bauherrn, Gemälde aus seiner Kunstsammlung in diesem Raum zu zeigen. Van Eycks Eingriff war verstörend einfach (Abb. 1–2). Er hängte an Stahlseilen zwei weiß gestrichene, gegeneinander versetzte Wände als Bildträger vor eine der Fensterseiten, zwei weitere als horizontalen Deckenabschluss unter das Spitzdach. Ein ebenfalls an Stahlseilen hängendes, von beiden Seiten benutzbares Regal verdeckte die Eingangswand und den Kamin, der zusammen mit den Wänden und einem bestehenden Buchregal in einer Nische einheitlich hellgrau gestrichen wurde. Das Aufhängen und konstruktive Verspannen von Mobiliar hatte van Eyck schon ein Jahr zuvor mit einer Garderobe in seiner Zürcher Wohnung erprobt: ein schlichtes Holzbrett mit sieben Schraubhaken, das er durch ein Seil an vier Punkten in der Decke verankerte.⁵ Sämtliche Bestandteile der neuen Raumschicht



1 Aldo van Eyck, Turmzimmer für Wilhelm Löffler, Zürich, 1944
(Foto: Jakob Bräm)

5 Zur Zürcher Wohnung vgl. Ligtelijn 1999, 34.



2 Aldo van Eyck, Turmzimmer für Wilhelm Löffler, Zürich, 1944
(Foto: Jakob Bräm)

waren rechtwinklig aufeinander bezogen, jedoch im Raum um etwa 5° gedreht, sodass die neue Einrichtung sich von der alten distanzierte und einen Raum im Raum bildete. Die bandartigen Fenster erhielten einen durchlaufenden dunklen Vorhang an einer dünnen Schiene. Den von einer Stahlrohrkonsole gehaltenen kleinen Schreibtisch montierte er schwenkbar an die umlaufenden Heizungsrohre und gesellte ihm als einziges altes Möbel eine Schweizer Stabellle mit geschnitzter Rückenlehne zur Seite. Ein niedriges Daybed aus hell lackiertem Holz trägt eine in grobes Tuch geschlagene Matratze, der Beistelltisch zeigt eine ungewöhnliche Kombination aus einem kreuzförmigen Flachstahl-Unterbau mit darauf liegendem Drahtglas. Beide Möbel gingen auf Prototypen für die eigene Wohnungseinrichtung in Zürich ein Jahr zuvor zurück.⁶ Zwei Tierfelle, eines dunkel, eines hell, lagen auf dem Parkettboden und verwiesen wie auch der zerlegbare Insel-Sessel von Fritz Lobeck und die sogenannte Indilampe von Hin Bredendieck und Sigfried Giedion bei aller Präzision der Raumkomposition auf das Thema eines als mobil inszenierten modernen Wohnens. Auf höchst eigenständige Weise kombinierte van Eyck in dem Turmzimmer die textile Leichtigkeit und ephemere Reversibilität von Karl Friedrich Schinkels Zeltzimmer in Charlottenhof mit der elementaren, »reisefertigen« Strenge von Hannes Meyers coop-Interieur aus dem Erbauungsjahr der Villa Löffler. Zudem aber erinnert Vieles in diesem und den später eingerichteten eigenen Zimmern – einzelne Möbel, aber auch die Art ihrer Zusammenstellung – an den Umgang Max Bills mit Einrichtungsgegenständen in dessen eigenem Atelierwohnhaus in Zürich-Höngg.⁷

Die fotografische Inszenierung durch den Fotografen Jakob Bräm, ein ehemaliger Schüler von Hans Finsler, vermittelt das Entwurfskonzept bestens.⁸ Schon mit seinem ersten Auftrag muss van Eyck die Bedeutung visueller Darstellung von Architektur bewusst geworden sein. Bücher, Gegenstände und Kunst sind bedacht im Raum verteilt, ein Stück zurückgeschobener Vorhang legt ein geöffnetes Fenster frei und vermittelt so die beiden »Ausrichtungen« des Zimmers: Ausblick in die Welt und

⁶ Vgl. hierzu auch Gerrit Rietvelds Verwendung von Drahtglas in seinen Sideboards seit 1932.

⁷ Van Eyck wird Max Bill in seinen Zürcher Jahren, in denen er nicht zuletzt über Carola Giedion-Welcker zahlreiche internationale und Schweizer Künstler kennenlernte, vermutlich mehrfach begegnet sein. Vgl. Rüegg 1997.

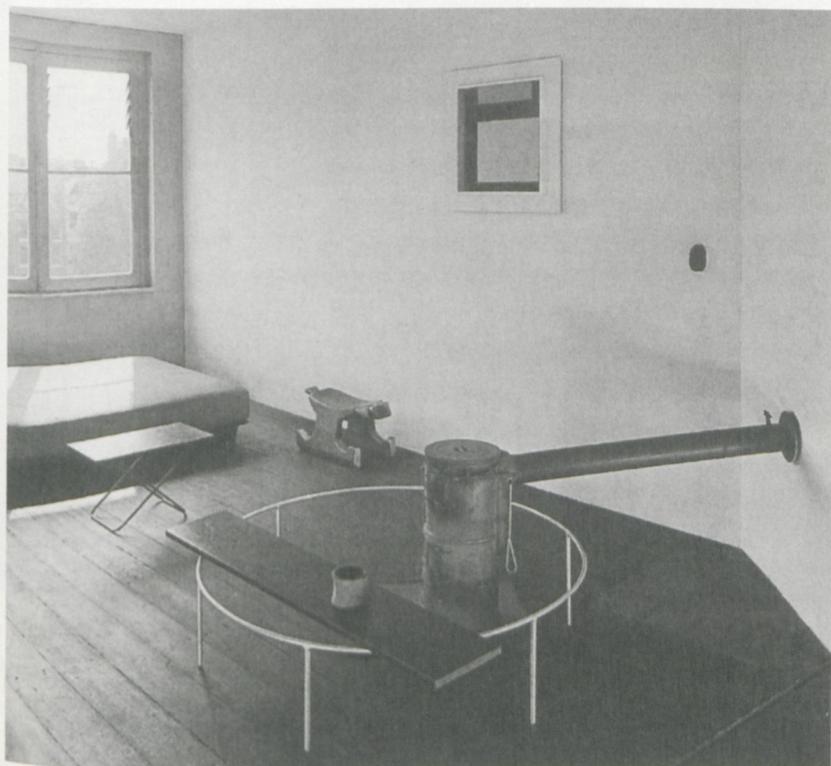
⁸ Die Zusammenarbeit ist nicht weiter dokumentiert. Insgesamt gibt es bei den Fotografien des architektonischen Werks von van Eyck noch Forschungsbedarf, gerade auch seine eigene fotografische Arbeit betreffend.

Konzentration auf das Innere, ein Gegensatzpaar, das van Eyck Zeit seines Lebens begleiten sollte. Einige zu identifizierende Bücher weisen auf ein Interesse am »Primitiven« hin. Sichtbar positioniert sind unter anderem das Werk *L'art primitif en Suisse* von Lucien Mazenod aus dem Jahr 1942 sowie Bücher über den autodidaktischen, sogenannten »naiven« Maler Henri Rousseau und den Surrealisten André Masson, alles klare Antipoden zum geometrisch konzipierten Raum. Zudem sehen wir vorgeschichtliche oder frühmittelalterliche Artefakte und Granitsteine im Regal positioniert. Neben ihrer möglichen Daseinsbegründung aus archäologischen und naturwissenschaftlichen Sammlungsaspekten muss man auch hier unwillkürlich an die Vorliebe der Surrealisten und französischen Avantgarde der Zwischenkriegszeit denken, die sich mit dem Fundstück als Inspirationsquelle beschäftigten. Paul Valérys berühmte Textstelle über ein durch das Meer an den Strand gespültes Fundobjekt aus »Eupalinos, oder: Der Architekt« mag bei einem solchen Arrangement ebenfalls Pate gestanden haben, und auch Carola Giedion-Welckers Konfrontationen von prähistorischer und moderner Kunst sind nicht weit entfernt. Aldo van Eycks Interesse für moderne und »primitive«, also außereuropäische, indigene Kunst geht nicht zuletzt auf diese besondere Zürcher Konstellation zurück. Auffallend ist in diesem Zusammenhang zudem die Hängung eines der Gemälde an einem Drahtseil vor dem Regal. Es erscheint somit als integraler Bestandteil des artifiziellen Arrangements von Naturalien, Kunstwerken unterschiedlichster Herkunft und Büchern, die von diesen Themen handeln. Die »nomadische« Einrichtung spielte also nicht nur auf die Ebene des Reisens und der modernen Mobilität an, sondern auch auf das nicht-sesshafte Wohnen indigener Kulturen.

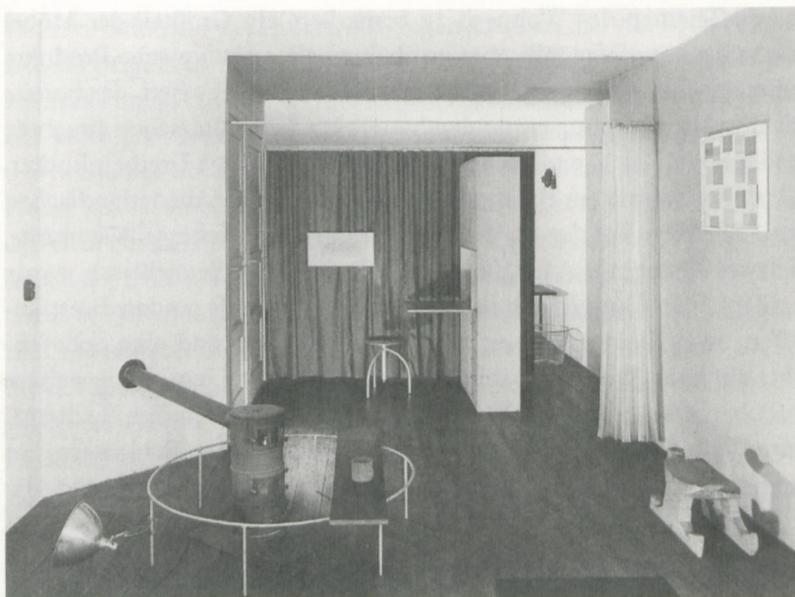
Kurze Zeit später ging es erneut um eine Neuausrichtung bestehender Räume auf Grundlage einer geometrischen Ordnung, und wieder wählte Aldo van Eyck die Möbel, um im architektonischen Rahmen das »Wohnen« als soziale Handlung sichtbar zu machen. Dieses Mal jedoch richtete er die Wohnung für sich und seine Frau Hannie van Roojen in der Amsterdamer Binnenkant 32 ein, die sie 1948 bezogen – die Räume sind uns durch eine beeindruckende fotografische Serie von Jan Versnel überliefert (Abb. 3–6). Der Architekt hatte gerade eine Stelle im Amt für Stadtentwicklung unter Cornelis van Eesteren angetreten, und war bald schon für ein Projekt zur Einrichtung städtischer Kinderspielplätze verantwortlich.⁹ Erneut ist ein nahezu pragmatischer Zugriff auf die

⁹ Lefaiivre / de Roode 2002.

primären Themen des Wohnens zu bemerken, ein Großteil der Möbel wurde selbst entworfen, alle aber erscheinen als archetypische Produkte in äußerster formaler und konstruktiver Reduktion: das Bett, das bereits in der Zürcher Wohnung gestanden hatte, eine der Löfflerschen ähnelnde Tagesliege, ein Tisch, ein Regal, ein höhenverstellbarer Dreibeinhocker, ein Drahtkorb sowie ein Holzhocker aus der damaligen niederländischen Kolonie Surinam, aus der ein Teil der Familie mütterlicherseits stammte, sowie zwei Kistenmöbel für das Kinderzimmer. Ein Beistelltisch wurde aus einem Falt-Campinghocker und einem daraufliegenden Brett geschaffen, zwei Klemmleuchten aus dem Fotobedarf und eine Scherenleuchte für eine Werkstatt spendeten künstliches Licht, zwei weitere Möbel übernahmen bewegliche raumbildende Funktionen: Ein Buchregal trennte Wohn- von Kinderzimmer und beinhaltete eine Schiebetür, ein freistehender Sekretär mit herunterklappbarer Tischplatte unterteilte



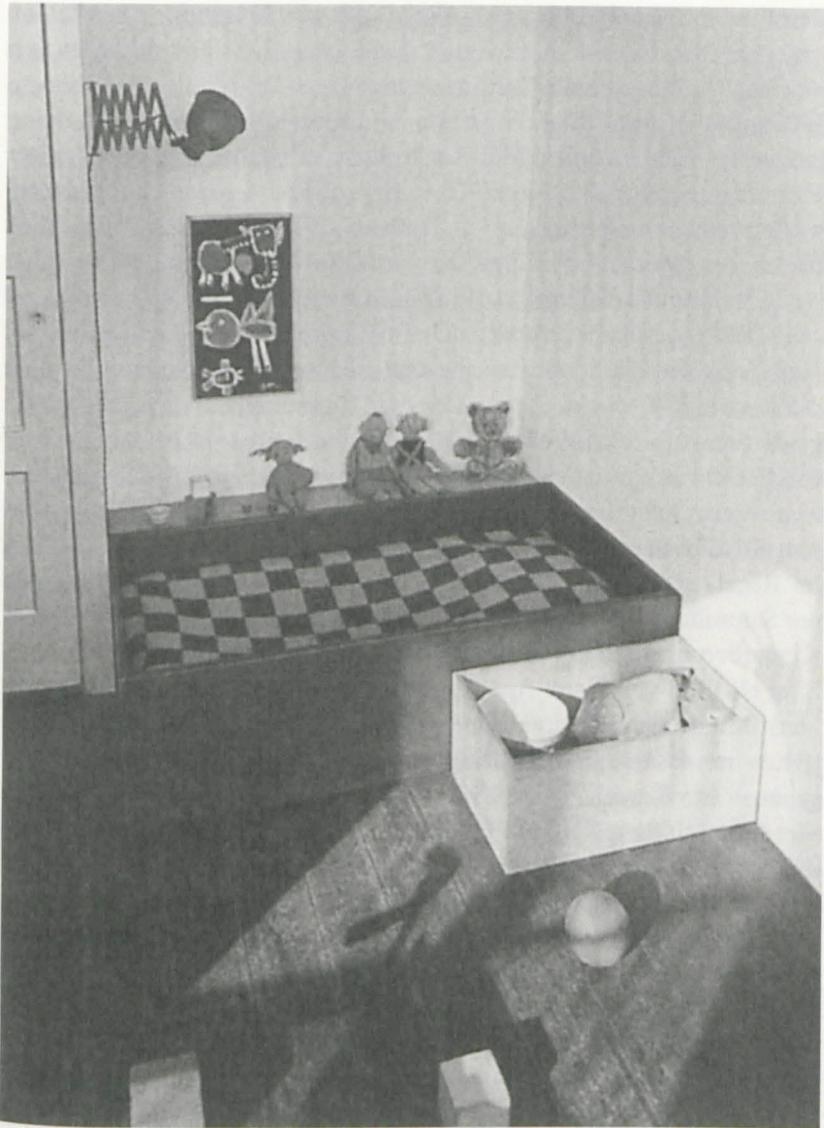
3 Aldo van Eyck, eigene Wohnung, Amsterdam, 1946, Wohnzimmer mit Ofen, Bett, Hocker aus Surinam und Gemälde von Theo van Doesburg (Foto: Jan Versnel)



4 Aldo van Eyck, eigene Wohnung, Amsterdam, 1946, Wohnzimmer mit Ofen, Hocker aus Surinam, Kunstwerken von Piet Mondrian und Paul Klee und Sekretär (Foto: Jan Versnel)



5 Aldo van Eyck, eigene Wohnung, Amsterdam, 1946, Arbeitszimmer mit Tisch, Tagesliege und Skulptur (Foto: Jan Versnel)



6 Aldo van Eyck, eigene Wohnung, Amsterdam, 1946, Kinderzimmer mit Bettische, Kisten und Gemälde von Karel Appel (Foto: Jan Versnel)

den Flur – zusammen mit zwei Vorhängen zur Abtrennung der beiden angrenzenden Räume in weiß und dunkelgrau. Letzterer diente zudem als Fond für die – wie die Gardinenstangen – an Drahtseilen aufgehängte Lithografie *Mittelalterliche Stadt* von Paul Klee.¹⁰ Die äußerste Reduktion auf wenige Elemente und Möbel mit entweder runder oder rechteckiger Form, deren genau bestimmte Ordnung im Raum sowie eine gleichermaßen reduzierte Farbigkeit von Schwarz, Weiß und Grau ließen Platz für ebenso sparsam gehängte Kunstwerke: Van Eycks besaßen eine stetig wachsende Kunstsammlung. Auf den Fotos der Wohnung sind zwei Werke der Künstlergruppe De Stijl zu sehen: eine *Komposition mit Farbfeldern* von Piet Mondrian aus dem Jahr 1917 und diagonal gegenüber die *Kontra-Komposition X* von Theo van Doesburg aus dem Jahr 1924 – beide thematisieren das asymmetrische und harmonische Miteinander von Farbflächen und deren gleichzeitige Begrenzung durch den entweder weißen oder schwarzen Zwischenraum.¹¹ Einige »primitive«, unter anderem afrikanische und südamerikanische Kunstwerke und Objekte standen im Regal, neben dem Zeichentisch hing ein weiterer Gegenstand aus der Sammlung, offensichtlich ein Kopf, vielleicht eine Maske. Über dem Kinderbett und den auf dem Bettrand sitzenden Stofftieren und Puppen hing ein Bild von Karel Appel aus der Künstlergruppe CoBrA. CoBrA konstituierte sich aus einer gemeinsamen Affinität zum spontanen Kreativitätsprozess und ließ sich darin von naiver und primitiver Kunst, aber genauso von Kinderzeichnungen sowie den Surrealisten inspirieren. Wie ihre französischen Kollegen um die Surrealisten und den *Art brut* sowie die britische *Independent Group* um die beiden Smithsons interessierten sie sich zudem für die entstehende Sozial- und Straßenfotografie. 1949 sollte Aldo van Eyck die erste große Gruppenausstellung von CoBrA im Amsterdamer Stedelijk Museum gestalten und hier ein ungewohntes Arrangement der Kunst erproben, das wiederum zahlreiche Analogien zu seiner Wohnung aufweist.

In dieser fallen zwei zueinander weisende diagonal angeschrägte Raumecken für die Kaminzüge ins Auge, zwischen denen im Flurbereich

¹⁰ In der Ausstellung Thomas Demand in der Neuen Nationalgalerie in Berlin zeigten Caruso St. John 2009 eine vergleichbare Hängung von Bildern vor Textilien.

¹¹ Aldo van Eyck hatte Nelly van Doesburg, die Witwe des Künstlers noch in seiner Zürcher Zeit kennengelernt und war auch des Öfteren in beider Atelierwohnhaus in Meudon zu Gast. Die *Kontra-Komposition X* erhielt er 1944 als Geschenk.

zwei Wandschränke Platz fanden. An einer dieser Schrägen stand das zentrale Objekt der Wohnung: der runde eiserne Ofen. Weit in das Wohnzimmer vorgerückt, war er mit einem niedrigen, kreisförmigen Metallgeländer umschlossen, auf dem wiederum ein Holzbrett als Sitzgelegenheit auflag – auf der Fotografie sieht man darauf zudem ein handwerklich gefertigtes, keramisches Trinkgefäß stehen. Eine kleine abstrakte Komposition im Raum, voller Symbolik und Poesie. Van Eyck scheute sich nicht, seine Konnotationen, die er mit dieser geometrischen Urform verband, zu benennen: Mysterium, Gemeinschaft, Zentrum, Horizont sind die von ihm hierfür verwendeten Begriffe. An die Strahlkraft dieser räumlichen und dinglichen Symbolik und ihre Bedeutung für das Werk des Architekten erinnerte sich später auch Peter Smithson, sein Weggefährte aus dem Team 10, als er die gesamte Wohnung auf die Situation des Ofens reduzierte.¹² Auf dem Brett saß eines Tages der Leiter des Städtischen Waisenhauses Frans van Meurs und erläuterte dem Architekten seinen Bauauftrag eines neu zu errichtenden Gebäudes für »seine« Kinder, die Waisen.¹³

VON DER STADT ZUM HAUS

Das Konzept der privaten Wohnung als zeichenhafter, aber überaus realer und funktionaler Rahmen für den Entwurf und die Praxis des sozialen Raums fand seinen Widerhall und seine Erweiterung in den über 700 Spielplätzen, die zwischen 1947 und 1978 in Baulücken, auf Restflächen und Stadtbrachen nach den Entwürfen van Eycks realisiert wurden (Abb. 7–8). Aus den häufig kleinen »Injektionen« wuchs allmählich ein »Geflecht öffentlicher Orte« zusammen, »an denen nicht nur Kinder zusammenkommen, sondern auch Eltern und ältere Menschen«.¹⁴

Wiederkehrende Elemente der Spielplätze waren der mal runde, mal rechteckige Sandkasten mit seinen Einstiegshilfen und die umgebenden Sitzbänke für die Eltern. Die unterschiedlichen Nutzungsbereiche wurden durch verschiedenfarbige Bodenbeläge oder deren unterschiedliches Material voneinander abgegrenzt. In der parkartigen Platzanlage der 1916–19 von Herman Walenkamp gebauten Wohnsiedlung De Zaanhof verwendete van Eyck für den Bodenbelag weiße Betonplatten, die er als

¹² Ligtelijn 1999, 20.

¹³ Ebd., 54.

¹⁴ Ebd., 68. Van Eyck 1959, 34–37, 36.



7 Aldo van Eyck, Spielplatz in Amsterdam (De Zaanhof), 1950
(Foto: Wim Brusse)



8 Aldo van Eyck, Spielplatz in Amsterdam (Nieuwmarkt), 1968
(Foto: unbekannt)

vier unterschiedlich große, zueinander in einem harmonischen Verhältnis stehende Rechtecke verlegen ließ (Abb. 7). Für die Zwischenräume wurden die vorgefundenen roten Ziegel verwendet, sodass die Flächen wie in den Bestand eingesetzt oder aufgemalt erschienen. In das große quadratische Feld wurde der Sandkasten eingepasst, auf dessen kreisrundem Mauerrand sich Kinder und Erwachsene setzen konnten.¹⁵ Die drei anderen Felder hatten ein je eigenes Spielthema: Ein dreiarmliges Drehkreuz, sieben runde Sitz- und Springsteine aus Beton, drei bügelartige Spielstangen. Zur Straße schirmten drei Bänke für die erwachsene Begleitung den Spielplatz ab. Schon in der Umgestaltung der beiden Wohnungen hatte Aldo van Eyck sein großes architektonisches Thema in der Ausbildung von Zwischenräumen gefunden, die die einzelnen Formen und Flächen in spannungsvolle, aber ausgewogene Beziehungen zueinander setzten – den Bildern Mondrians und van Doesburgs [del.] vergleichbar. Der Spielplatz im Zaanhof – wie auch die genannten Innenraumgestaltungen – ähnelt der Kompositionsweise vieler Gemälde Mondrians oder van Doesburgs nicht nur formal, sondern vor allem in der dialektischen Gegenüberstellung sowie dem Ausgleich von Gegensätzen, die Aldo van Eyck »Doppel-« oder »Zwillingsphänomene« nannte, und mit denen er Mondrians »Gleichgewichtsbeziehungen« in die Realität der Stadt holte: Individuum-Kollektiv, Teil-Ganzes, Einheit-Vielheit, Innen-Außen, offen-geschlossen.¹⁶ Mondrians kunstästhetische »Beziehungen« verschmolz van Eyck dabei mit Martin Bubers sozialphilosophischer »Begegnung« – nachweislich las und verarbeitete van Eyck die Texte des Philosophen, in denen jener das »Reich des Zwischen« als »jenseits des Subjektiven, diesseits des Objektiven« und »alles wirkliche Leben« als »Begegnung« beschrieben hatte.¹⁷ Fast sämtliche Bestandteile der Spielplätze waren statische Objekte – runde Tritt- und Sitzsteine, zu Halbtönen, Halbkugeln oder Kegeln geformte Klettergerüste aus Aluminium –, zu denen die Kinder selbst Bewegung in Form von »Klettern, Schaukeln, Kriechen, Hüpfen, Strecken, Hängen, Balancieren und Purzelbaumschlagen« hinzufügen konnten. Der eigentliche Reiz der Anlagen entstand damit aus der ästhetischen Anordnung reduzierter Elemente in Kombination mit der Benutzung durch die Kinder, denn laut van Eyck

¹⁵ Vgl. zum Zaanhof u. a. Van Eyck 1959, 43; Lefavre / de Roode 2002, 70.

¹⁶ Aldo van Eyck, Amsterdam/Niederland, in: Newman 1961, 26–35, 33–34; Mondrian 1917–1918, 65.

¹⁷ Buber 1982, 164–165 u. Buber 1984, 15. Zu van Eyck vgl. seinen Text in Newman 1961, 34. Vgl. Mondrian 1917–1918, 67.



9 Aldo van Eyck, Waisenhaus, Amsterdam, Aufenthaltsraum mit spielendem Kind, 1955–60 (Foto: Violette Cornelius)

sei »eine Stadt ohne die besonderen Bewegungen von Kindern [...] ein böses Paradox.«¹⁸

Die Arbeit an den Spielplätzen fand 1955 ihre konsequente Erweiterung im Auftrag zum Bau des Waisenhauses (Abb. 9–11). Der Komplex aus Häusern, Gängen und Plätzen ist schwer anders in Worte zu fassen, als mit einer Analogiebildung Leon Battista Albertis, die van Eyck selbst mehrfach aufgegriffen hatte: »Ein Haus wie eine kleine Stadt. Eine kleine

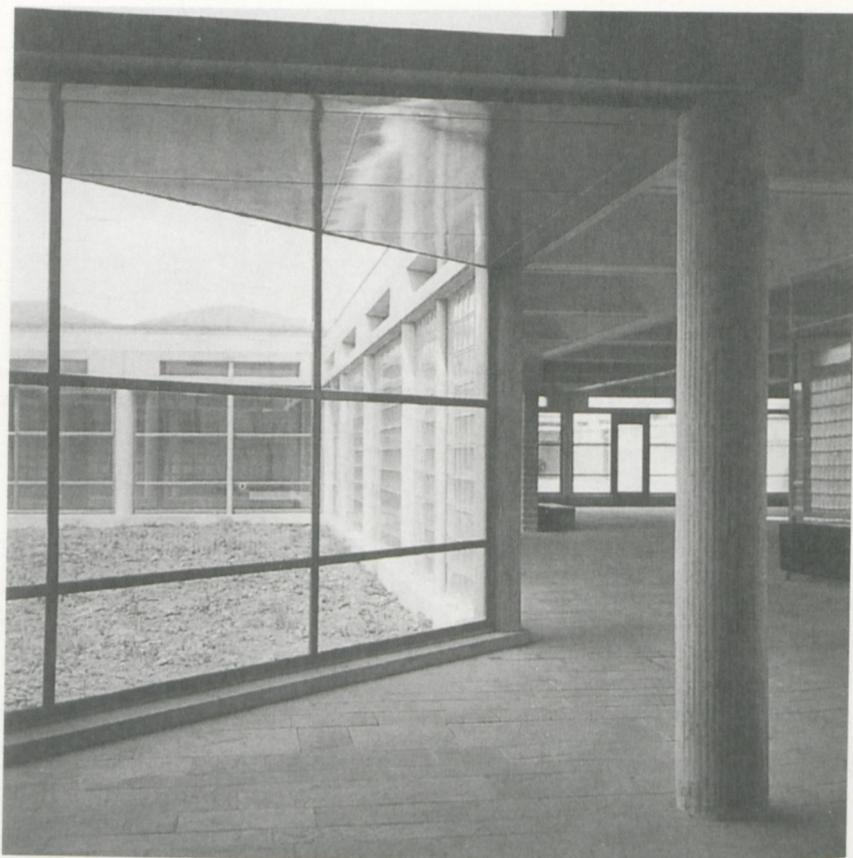
¹⁸ Ligtelijn 1999, 68.



10 Aldo van Eyck, Waisenhaus, Amsterdam, Außenraum, 1955–60
(Foto: unbekannt, Violette Cornelius?)

Stadt wie ein großes Haus«.¹⁹ Das auf einem Quadratraster aufbauende Gebäude für bis zu 125 Kinder besteht im Grundsatz aus drei verschiedenen Elementen. Zwei Kerngruppen werden aus zwei diagonalen Reihen von jeweils vier ein- und zweigeschossigen, überkuppelten Gebäuden gebildet, die die Zimmer der Kinder enthalten. Ein zweigeschossiger Riegel umfasst als Großelement der Anlage Verwaltungs- und Personalräume

¹⁹ Vgl. u. a. van Eyck 1962a, 16 und van Eyck 1962b, 155. Vgl. auch dieselbe Analogie etwa 30 Jahre zuvor bei Frank 1931. Vgl. hierzu Czech/Hackenschmidt 2016, 16.



11 Aldo van Eyck, Waisenhaus, Amsterdam, Gang mit diagonaler Abschrägung, 1955–60 (Foto: unbekannt, Aldo van Eyck?)

sowie die Bibliothek. Zwischen diesen Gebäuden erstreckt sich ein komplexes orthogonales Gang-, Raum- und Platzsystem als eine Art geometrisch definiertes Geflecht, das neben der Erschließungsstraße auch Aufenthalts-, Spiel- oder Essräume sowie die Krankenstation aufnimmt. Dieses Raumsystem wiederum ist aus einem einzigen Modul zusammengesetzt, einer pavillonartigen, quadratischen Zelle, deren Grundtyp aus vier betonierten Rundstützen, einem horizontalen, durchbrochenen Gebälk sowie einer überwölbenden Flachkuppel besteht. Das harte Raster brechen großzügige Verglasungen, Materialwechsel, Terrassen und Innenhöfe, Außenspielräume und ein regelrechter Stadtplatz, sodass ein komplexes Spiel aus Aus- und Durchblicken entlang der Gänge und durch die Gebäude in den Außenraum den inneren Raumeindruck prägt.

Die Aufsicht des Ensembles, die vermutlich P. H. Goede fotografierte, ähnelt am ehesten einer iranischen Altstadt oder Karawanserei, wie sie auch von Bernard Rudofsky in »Architecture without architects« gezeigt wurden. Die gleichermaßen polyzentrische Struktur des Waisenhauses offenbart sich jedoch als ein stärker geometrisches System sich aneinander reihender quadratischer und rechteckiger Formen, unterbrochen von kreisförmig angeordneten Lichtöffnungen und Spielflächen – »patterns« und »cluster« auch im Sinne eines architektonischen Strukturalismus, der sich in der Arbeit des Team 10 manifestierte.

Die Aufenthaltsräume für die unterschiedlichen Altersgruppen weisen zahlreiche Gestaltungsdetails auf, die aus der eingehenden Beschäftigung van Eycks mit den Bedürfnissen der Kinder und Jugendlichen resultierten – und damit sowohl auf die Spielplätze als auch in das private Kinderzimmer zurückweisen. Vielfältige Variationen des Kreises prägen als Leitmotiv die Schwellen (ein Begriff, den die Smithsons in die Debatte einbrachten) zwischen Innen und Außen, betonen zeichenhaft die Zwischenräume und Übergangsbereiche – schon auf dem von van Eyck mit organisierten 10. CIAM-Kongress in Dubrovnik hatte er seine Spielplätze mit dem symbolisch aufgeladenen Satz vorgestellt: »the playground as core and extension of the doorstep.«²⁰ Neben der architektonischen Geometrie des quadratischen Moduls werden die Kreise bei van Eyck mit Bewegung und Gemeinschaft assoziiert, sie zeigen große Offenheit gegenüber einer spielerischen Nutzung und Aneignung. Nicht zuletzt zeigt sich hier sein Versuch, den Menschen und seine Bewegungen mit einem geometrischen Idealbild der Architektur zu vereinen – der vitruvianische Mensch wird gewissermaßen zum Ausgangs- und Zielpunkt des architektonischen Entwurfs, das Individuum erhält jedoch zugleich jegliche Freiheit, sich in ihm zu bewegen, ihn sich anzueignen. Die zahlreichen Fotografien von spielenden Kindern – darunter jene von Violette Cornelius und Louis van Paridon, aber auch von van Eyck selbst – inszenieren diese Wechselwirkung von architektonischem Raum und agierendem Mensch.

Die abstrakten Strukturen von Wohnung, Spielplatz und Waisenhaus verweisen aufeinander, Kommunikation und individuelle Tätigkeit treten als Hauptanliegen van Eycks trotz aller Maßstabssprünge im Vergleich deutlich zu Tage. Er sucht ein passendes räumliches Gegenüber für Individuum und Gemeinschaft und verwendet hierfür eine Vielzahl an Variationen einfachster Grundthemen: Der Sitzkreis um den Ofen, die

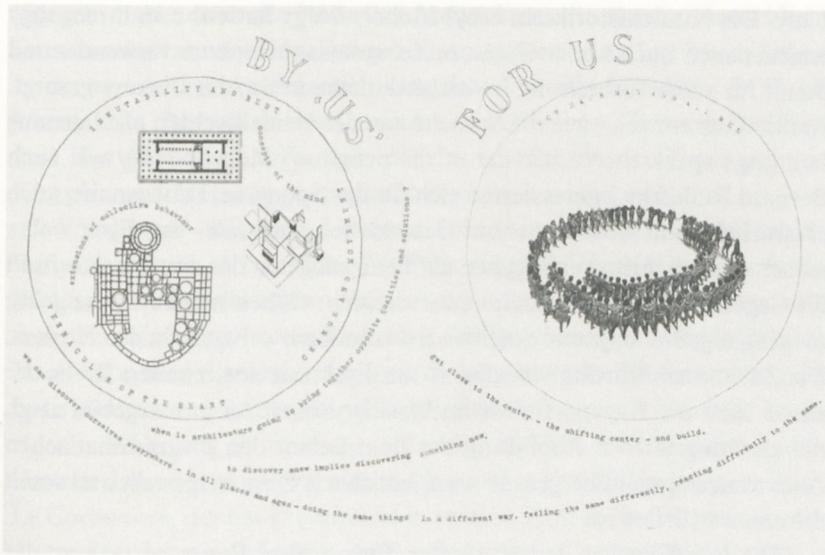
²⁰ Vgl. Risselada 2005.

runden Einfassungen der Spielplätze, die eingetieften runden Bereiche im Waisenhaus sowie die ebenfalls auf Kreisbasis angelegten Becken und Spielbereiche des Außenraums machen dieses Vorgehen deutlich. Zudem kehrt eine Störung der Amsterdamer Wohnung im Waisenhaus zurück, die man beide auch als ein Pendant zur Verwinkelung des Zürcher Raumeinbaus bezeichnen könnte: Die diagonal geführten Wände der Kaminzüge in der eigenen Wohnung wiederholen sich nicht nur im Bodenbelag des Spielplatzes an der Saffierstraat (1950), sondern auch im zentralen, gläsernen Erschließungsgang des Waisenhauses mit seiner ansonsten orthogonalen Struktur. An seinen drei rechtwinklig abknickenden Stellen wurden dem Gang schräge Aufweitungen eingezogen, die innerhalb der strengen, rechtwinkligen Modularisierung auf eine dynamische Komponente verweisen, auf einen Ausgleich zwischen Bewegung und Raster – und zurück auf eine Diskussion um die Rolle der Diagonalen zwischen van Doesburg und Mondrian in den zwanziger Jahren.

VON DER STÄDTEBAUTHEORIE IN DIE GESELLSCHAFT

Es ist das Interesse an der sozialen Dimension von Architektur und Städtebau, das Aldo van Eyck in Verbindung mit den CIAM brachte – Kontakte, die er bereits in Zürich knüpfen konnte. Auf dem Kongress in Otterlo schließlich, wo man stärker als zuvor das Verhältnis zwischen Architektur und Geschichte und auch soziologische Zusammenhänge thematisierte, präsentierte van Eyck erstmals ein architekturtheoretisches Diagramm, das als Zusammenfassung aller seiner Gedanken und Projekte gelten kann, die sogenannten »Otterlo-Kreise«.²¹ Das 1962 noch einmal überarbeitete und deutlich präziserte Bild-Manifest mit dem Titel *BY »US«, FOR US* (Abb. 12) forderte, die gegenläufigen architektonischen Konzepte der klassischen Harmonie, der modernen Relativität und der gewachsenen, durch soziales Verhalten entstandenen Räume zu vereinen. »Unveränderlichkeit und Ruhe« sowie »Veränderung und Bewegung« sah er als intellektuelle Konzepte an – »concepts of the mind« –, in »the vernacular of the heart« drücke Architektur hingegen kollektives menschliches Verhalten aus. Van Eyck illustrierte die drei Konzepte mit dem Grundriss des Parthenon, kontrastiert von der modernen raumzeitlichen, also relativen und dynamischen Architekturauffassung, die er mit einer Zeichnung von Theo van

²¹ Vgl. Newman 1961, 26.



12 Aldo van Eyck, Otterlo-Kreise, 1959, Überarbeitung von 1962

Doesburg visualisierte.²² Mit seinem »vernacular of the heart« stellte Van Eyck dem Konzept des »heart of the city« der CIAM, das er wohl als tote Planungsmetapher bewertet haben muss, einen lebendigen und humanen Organismus gegenüber. Für diesen dritten Bereich steht der Grundriss des Pueblo del Arroyo in New Mexico, der nun, in der neuen Version der Kreise, die Fotografie eines Hauses aus der algerischen Stadt Aoulef von van Eycks Reisen 1951 und 1952 ersetzt. Die nordamerikanische Gebäudegruppe war in zwei Ausgrabungskampagnen freigelegt und dokumentiert worden und wurde 1959 erstmals publiziert, im Jahr des Otterlo-Kongresses. Er selbst reiste 1961–62 zu den Pueblos, publizierte seinen Bericht und die eigenen Fotos in einem Artikel, und verwertete das neu gewonnene Wissen für die Otterlo-Kreise.²³ Van Eycks außer-europäische Inspirationen, die sich sowohl als Artefakte in seiner Wohnung wiederfinden als auch als Bildvorrat in sein Architekturdenken Eingang fanden, wurden also maßgeblich durch seine Reisen beeinflusst. Mit dem »vernacular« griff van Eyck zudem einen Begriff auf, der erst kurz zuvor in Abgrenzung zu einer als zu akademisch verstandenen Architektur breitere Anwendung gefunden

²² Vgl. Giedion 1965, 121.

²³ Vivian 1959. Die Zeichnungen erhielt van Eyck von dem Archäologen Charlie R. Steens vor Ort, vgl. van Eyck 1962c.

hatte. Die Kunsthistorikerin Sibyl Moholy-Nagy hatte ihn in ihrem 1957 erschienenen Buch *Native Genius in Anonymous Architecture* verwendet und damit für seine Verbreitung im architekturtheoretischen Diskurs gesorgt. Architektur entstehe wie die Sprache aus der Gemeinschaft: »Indigenous buildings speak the vernacular of the people.«²⁴ Moholy-Nagy wie auch Bernard Rudofsky interessierten sich für das Spontane, Lebensnahe, auch »Natürliche« dieser Bauten und Gebäudekonglomerate. Van Eyck wollte jedoch einen Schritt weiter gehen als die Apologeten des »vernacular«, und die Gegensätzlichkeiten miteinander vereinen: »When is architecture going to bring together opposite qualities and solutions?«, fragt er in den Kreisen. Die Zusammenführung visualisiert van Eyck mit dem zweiten Kreis, der einen Tanz der Kayapo-Indios im brasilianischen Amazonasgebiet zeigt, die als fotografische Abbildung aus dem Leben den diagrammatischen Zeichnungen gegenübergestellt wird, jedoch wie diese freigestellt und somit dekontextualisiert ist.

Die kreisförmige Bewegung der Tänzer lässt Raum entstehen; der Architekt muss die strukturellen Ähnlichkeiten über zeitliche, räumliche und kulturelle Unterschiede hinweg erkennen und in Architektur übersetzen können, will er nicht Gefahr laufen, sich vom Menschen zu entfernen: »Architecture is a constant rediscovering of constant human proportions translated into space. Man is always and everywhere essentially the same. He has the same mental equipment though he uses it differently according to his cultural or social background, according to the particular life pattern of which he happens to be a part. Modern architecture has been harping continually on what is different in our time to such an extent even that it has lost touch with what is not different, with what is always essentially the same.«²⁵

ARCHITEKTUR UND SELBSTENTWURF

Und so ähneln sich schließlich die Orte Aldo van Eycks, die des Wohnens, die der spielenden Kinder und die der tanzenden indigenen Bevölkerung im Amazonas – denn es ging ihm um die Wiederentdeckung der Beziehungen zwischen sozialen und gebauten Strukturen.²⁶ Die Otterlo-Kreise

²⁴ Moholy-Nagy 1957, 11, vgl. u. a. auch 14.

²⁵ Aldo van Eyck zum Waisenhaus, in: Newman 1961, 27.

²⁶ Vgl. den Namen der Arbeitsgruppe für die Gestaltung soziologischer und visueller Zusammenhänge.

spiegeln daher auch die Rolle der Architekten, die für die menschliche Gemeinschaft, zu der sie selbst gehört, zu entwerfen und zu bauen haben. In der typografischen Auszeichnung des »Us« von BY »US«, FOR US könnte man daher auch einen erneuten Anschluss an Theo van Doesburg und Piet Mondrian vermuten, die das »Aufhören der Trennung von Künstler und Mensch« propagiert hatten.²⁷

Vor diesem »Wir« von Architekten und Gesellschaft steht jedoch die Definition eines »Ich«. Aldo van Eyck ging mit Martin Buber von der Bildung von Beziehungen aus, zu Personen und zur dinglichen, auch architektonischen Umwelt. Erst das jeweilige dialogische Gegenüber, die Interaktion und die Abgrenzung zu diesem, bewirke die Entstehung des Individuums und seiner emotionalen Beziehungen zur Umwelt. In der eigenen Wohnung als kleinster und individuellster Einheit der gebauten Umwelt dient das architektonische »Es« als ein Gegenüber auch im Sinne Le Corbusiers, der die Brandwand in seinem Pariser Atelier einmal »ami de tous les jours« und »une espèce d'adversaire« nannte.²⁸ Man geht in der Interpretation der Architekturtheorie van Eycks sicher nicht zu weit, wenn man in der Ermöglichung dieser grundlegenden Beziehungen sein Hauptziel erkennt. In seinen Wohnungseinrichtungen entwarf, arrangierte und erprobte Aldo van Eyck Beziehungsszenarien und entwickelte so eine architektonische Grammatik, die der eigenen Positionierung diene, nicht allein in einem gestalterischen, sondern darüber hinaus auch in einem dialogischen Sinn. Umgebungsentwurf wird hier tatsächlich zum Selbstentwurf – nicht nur des Gestalters.

LITERATUR

Arbeitsraum 1948 Anonym: Arbeitsraum von Prof. Dr. W. L. Zürich. In: *Bauen + Wohnen* (Schweizer Ausgabe). 2 (1948), 52–53.

Avermaete 2010 Avermaete, Tom: CIAM, Team X, and the Rediscovery of African Settlements. Between Dogon and Bidonville. In: Lejeune, Jean-Francois / Sabatino, Michelangelo (Hrsg.): *Modern Architecture and the Mediterranean. Vernacular Dialogues and contested identities*. Oxon 2010, 251–264.

Boesiger 1972 Boesiger, Willy: *Le Corbusier*. Zürich 1972.

²⁷ Manifest De Stijl 1922.

²⁸ Boesiger 1972, 66.

- Bruhin 2008** Bruhin, Martin (Hrsg.): Hermann Rosa – Skulpturales Bauen. Sulgen 2008.
- Buber 1982** Buber, Martin: Das Problem des Menschen. Heidelberg 1982.
- Buber 1984** Martin, Buber: Das Dialogische Prinzip. Ich und Du. Heidelberg 1984.
- Czech/Hackenschmidt 2016** Czech, Hermann / Hackenschmidt, Sebastian: Josef Frank: Against Design. In: Dies. / Thun-Hohenstein, Christoph (Hrsg.): Josef Frank: Against Design. Das anti-formalistische Werk des Architekten. Ausstellungskatalog MAK, Wien. Basel 2016, 14–27.
- De Stijl 1922** Schöpferische Forderungen von De Stijl. In: De Stijl, 5/4 (1922), 62. Deutsche Übersetzung in: Bächler, Hagen / Letsch, Herbert (Hrsg.): De Stijl. Schriften und Manifeste zu einem theoretischen Konzept ästhetischer Umweltgestaltung. Leipzig u. Weimar 1984, 55.
- Frank 1931** Frank, Josef: Das Haus als Weg und Platz. In: Der Baumeister. 29/8 (1931), 316–321.
- Giedion 1965** Giedion, Sigfried: Raum, Zeit, Architektur. Die Entstehung einer neuen Tradition [1941]. Ravensburg 1965.
- Guarneri 2010** Guarneri, Andrea Bocco: Bernard Rudofsky and the Sublimation of the Vernacular. In: Lejeune, Jean-Francois / Sabatino, Michelangelo (Hrsg.): Modern Architecture and the Mediterranean. Vernacular Dialogues and contested identities. Oxon 2010, 231–250.
- Jaschke 2011** Jaschke, Karin: Aldo van Eyck and the ›Dogon image‹. In: Buckley, Craig / Rhee, Pollyanna (Hrsg.): Architects' journeys: building, traveling, thinking. London u. New York 2011, 72–103.
- Ledermann/Trachsel 1959** Ledermann, Alfred / Trachsel, Alfred (Hrsg.): Spielplatz und Gemeinschaftszentrum. Stuttgart 1959.
- Lefavre/de Roode 2002** Lefavre, Liane / de Roode, Ingeborg (Hrsg.): Aldo van Eyck. The playgrounds and the city. Ausstellungskatalog Stedelijk Museum, Amsterdam. Rotterdam 2002.
- Lefavre/Tsonis 1999** Lefavre, Liane / Tsonis, Alexander: Aldo van Eyck. Humanist Rebel. Inbetweening in a postwar world. Rotterdam 1999.
- Ligtelijn 1999** Ligtelijn, Vincent: Aldo van Eyck. Werke. Mit einem Vorwort von Joseph Rykwert. Basel 1999.
- Lüchinger 1999** Arnulf Lüchinger: Architekt einer humanen und poetischen Baukunst. Aldo van Eyck zum Gedenken. In: Schweizer Ingenieur und Architekt. 117/7 (1999), 4–7.
- McCarter 2015** McCarter, Robert: Aldo van Eyck. New Haven u. London 2015.
- Moholy-Nagy 1957** Moholy-Nagy, Sibyl: Native genius in anonymous architecture. New York 1957.
- Mondrian 1917–1918** Mondrian, Piet: Die neue Gestaltung in der Malerei. In: De Stijl. 1 (1917/18) (mehrere Folgen). Deutsche Übersetzung in: De Stijl. Schriften und Manifeste zu einem theoretischen Konzept ästhetischer Umweltgestaltung. Hrsg. von Hagen Bächler und Herbert Letsch. Leipzig u. Weimar 1984, 62–147.

- Newman 1961** Newman, Oscar (Hrsg.): CIAM 59 in Otterlo. Arbeitsgruppe für die Gestaltung soziologischer und visueller Zusammenhänge. Stuttgart 1961. Bd. 1: Dokumente der Modernen Architektur 1.
- Noell 2009** Noell, Matthias: Das Haus und sein Buch. Moderne Buchgestaltung im Dienst der Architekturvermittlung. Basel 2009 (= Standpunkte Dokumente 1).
- Noell 2011** Noell, Matthias: Im Laboratorium der Moderne. Das Atelierwohnhaus von Theo van Doesburg – Architektur zwischen Abstraktion und Rhetorik. Zürich 2011.
- Noell 2013** Noell, Matthias: »Ich aber bin entstellt von Ähnlichkeit mit allem, was hier um mich ist.« Das Motiv des architektonischen Selbstporträts in Literatur und Architektur. In: Zwischen Architektur und literarischer Imagination. Hrsg. von Andreas Beyer, Ralf Simon u. Martino Stierli. München 2013, S. 145–176.
- Risselada 2005** Risselada, Max (Hrsg.): Team 10 1953–1981. In search of a utopia of the present. Rotterdam 2005.
- Rüegg 1997** Rüegg, Arthur (Hrsg.): Das Atelierhaus Max Bill 1932/33. Ein Wohn- und Atelierhaus in Zürich-Höngg von Max Bill und Robert Winkler. Heiden 1997.
- Salomonson 1951** Salomonson, Hein: Bij het interieur van Aldo van Eyck. In: Goed Wonen. Maandblad Voor Goede Woninginrichting. 4/2 (1951), 25–27.
- Schilder-Bär 2002** Schilder-Bär, Lotte: Zimmerumbau, Zürich, 1946. Aldo van Eyck. In: Rüegg, Arthur (Hrsg.): Schweizer Möbel und Interieurs im 20. Jahrhundert. Basel 2002, 312–313.
- Strauven 1996** Strauven, Francis: Aldo van Eyck's Orphanage. A modern monument. Rotterdam 1996.
- Strauven 1998** Strauven, Francis: Aldo van Eyck. The shape of relativity. Amsterdam 1998.
- Teyssot 2011** Teyssot, Georges: Aldo Van Eyck and the rise of an ethnographic paradigm in the 1960s. In: Joelho. Revista de Cultura arquitectónica. 2 (April 2011) <<http://hdl.handle.net/10316.2/37393>> (14.9.2016).
- van Eyck 1959** van Eyck, Aldo: Kind und Stadt. In: Ledermann/Trachsel 1959, 38–47.
- van Eyck 1962a** van Eyck, Aldo: Kinderhaus in Amsterdam. Architekt Aldo van Eyck, Amsterdam. In: Das Werk. 49 (1962), 16–21.
- van Eyck 1962b** van Eyck, Aldo: Place and occasion. In: Progressive Architecture. 43 (September 1962), 155–160.
- van Eyck 1962c** van Eyck, Aldo: The Pueblos. In: Forum voor Architectuur en daarmee verbonden Kunsten. 3 (August 1962). Abgedruckt in van Eyck 2008, Bd. 2, 351–370.
- van Eyck 2008** van Eyck, Aldo: Writings. 2 Bde. Amsterdam 2008.
- Vivian 1959** Vivian, R. Gordon: The Hubbard Site and Other Tri-Wall Structures in New Mexico and Colorado. Washington 1959. Bd. 5: Archeological Research Series.

ABBILDUNGSNACHWEISE

- 1, 3-6, 8, 11-12** Ligtelijn 1999, 52-55, 70, 93, 12-13.
2 Bauen + Wohnen (Schweizer Ausgabe), 2 (1948), 53.
7 Ledermann/Trachsel 1959, 47.
9, 10 Das Werk. 49 (1962), 16-21.