

Quiet objectivity

The reception of the Classical tradition in German architecture, 1890-1920

The period round 1800 is generally regarded as a crucial turning point in the historiography of western architecture. Where since the fifteenth century classicism had been the universal, generally acknowledged language of architectural form, the arrival of historicism in the late eighteenth century broke with this tradition. Historic relativism meant that the ancient examples of antiquity could no longer be accepted as the only and absolute authority in the field of architectural form. This development marked the end of the monopoly held by the Vitruvian tradition. It did not take long before the question came up that was first posed by Heinrich Hübsch in 1828: 'In welchem Style sollen wir bauen?'¹ Within the Classical tradition, 'style' was based on a general, collectively applicable and coded system of rules and standards, that had to make possible 'unity in diversity'. The end of classicism's monopoly left space for a new system in which a number of different esthetical codes could exist side by side, thus creating the problem of having to *choose* one style rather than another.²

The following decades saw the development of a number of architectural movements that modern architects in the early twentieth century would regard as symptoms of an architectural culture in decline. For a long time the first canonical histories of modern architecture retained this image of the nineteenth century as a dark age of stylistic confusion and chaos.³ Despite its one-sided and biased character, this historical view of nineteenth-century architecture is absolutely crucial to an understanding of the rise of modern architecture round 1900 and the architectural self-image that accompanied it.

In reaction to the historic style revivals of eclecticism and the style renewals of movements such as Jugendstil and Art Nouveau, the architecture of the Classical tradition found renewed interest, especially the plain classicism of round 1800. It is against this background that we need to understand the writings of Fritz Schumacher, who in 1935 traced the origin of modern architecture back to the period round 1800: 'When we ask ourselves where to look for the starting point, our eyes are automatically drawn to the turn of the century, the period round 1800.'⁴

Indeed, in the eyes of the early modern architects, the period round 1800 was the last golden age in which unity of style and a coherent architectural culture still prevailed. This reassessment of the Classical tradition went hand in hand with the development of new ideals of simplicity and unity in architecture that paved the way for a 'turn to "Sachlichkeit"'.⁵

Zakelijke eenvoud

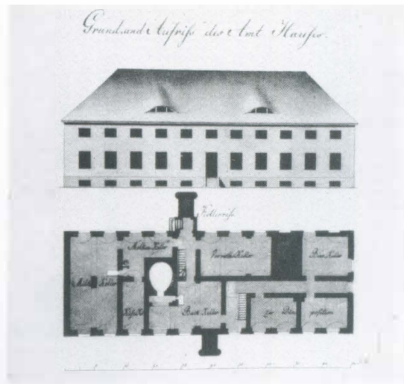
De receptie van de klassieke traditie in de Duitse architectuur, 1890-1920

In de geschiedschrijving van de westerse architectuur wordt de periode rond 1800 in het algemeen gezien als een cruciaal keerpunt. Waar sinds de vijftiende eeuw het classicisme als universele, algemeen erkende taal van de architectonische vorm had gegolden, werd met de komst van het historicisme in de late achttiende eeuw met deze traditie gebroken. Het historisch relativisme maakte dat de antieke voorbeelden van de oudheid niet langer als enige en absolute autoriteit voor de architectonische vorm konden worden geaccepteerd. Dit luidde het einde in van het monopolie van de Vitruviaanse traditie. Daarmee drong zich al snel de vraag op die Heinrich Hübsch in 1828 voor het eerst stelde: 'In welchem Style sollen wir bauen?'¹ Binnen de klassieke traditie berustte 'stijl' op een algemeen, collectief geldend en gecodificeerd systeem van regels en normen, dat 'eenheid in veelheid' mogelijk moest maken. Maar met het einde van de alleenheerschappij van het classicisme kwam er ruimte voor meerdere esthetische normsystemen naast elkaar, waarmee het probleem van de *keuze* van 'een' stijl ontstond.²

De bewegingen die zich in de decennia daaropvolgend binnen de architectuur voltrokken, werden door de moderne architecten aan het begin van de twintigste eeuw beschouwd als teken van een architectonische cultuur in verval. Dit geschiedbeeld van de negentiende eeuw als een donkere eeuw van stilistische verwarring en chaos werd ook door de eerste canonieke geschiedschrijvingen van de moderne architectuur lange tijd stand gehouden.³ Ondanks het eenzijdige en gekleurde karakter ervan is deze beeldvorming van de negentiende-eeuwse architectuur van cruciaal belang om het ontstaan van de moderne architectuur rond 1900 en het hiermee gepaard gaande zelfbeeld te kunnen begrijpen.

In een reactie op de historiserende *stijlrevivals* van het eclecticisme en de stijlvernieuwingen van onder andere de Jugendstil en de art nouveau, kwam de architectuur van de klassieke traditie opnieuw in de belangstelling, in het bijzonder het sobere classicisme van rond 1800. Tegen deze achtergrond moeten we de woorden van Fritz Schumacher begrijpen wanneer hij in 1935 de oorsprong van de moderne architectuur herleidt naar de periode rond 1800: 'Wanneer wij ons afvragen, waar wij het punt ongeveer moeten zoeken, van waar we moeten vertrekken, dan keert het oog geheel vanzelf naar de eeuwwisseling, dat wil zeggen de tijd rond 1800 terug.'⁴

De periode rond 1800 was in de ogen van de vroegmoderne architecten namelijk de laatste bloeiperiode geweest waarin nog sprake was van stijleenheid en een samenhangende architectonische cultuur. Deze herwaardering voor de klassieke traditie ging hand in hand met de formulering van nieuwe idealen van eenvoud en eenheid in de architec-



What I want to do in this paper is to go into the question of how the reassessment of the Classical tradition in the architecture of the period before the First World War came about and how it relates to the development towards 'Sachlichkeit' in the same period. I shall limit myself to an analysis of the architectural debate – that is the development of theories, writings, discussions and publications – on the themes of 'classicism' and 'Sachlichkeit'.

Bringing the Classical up to date: Wölflin

The renewed interest in the Classical tradition and in particular the architecture of round 1800 can be inferred from the stream of publications on the subject that began to appear from 1900 onwards.⁶ The young

tuur die een 'wending naar de zakelijkheid' voorbereide.⁵

In deze bijdrage wil ik nagaan hoe de herwaardering van de klassieke traditie in de architectuur vóór de Eerste Wereldoorlog tot stand is gekomen, en op welke wijze deze samenhangt met de ontwikkeling van de zakelijkheid in dezelfde periode. Ik beperk me hierbij tot een analyse van het architectuurdebat, dat wil zeggen theorievorming, geschriften, discussies en publicaties, zoals dat rond de thema's 'classicisme' en 'zakelijkheid' tot stand kwam.

De actualisering van het klassieke: Wölflin

De hernieuwde belangstelling voor de klassieke traditie en in het bijzonder de architectuur van rond 1800 valt af te leiden uit de stroom van publicaties die vanaf 1900 over dit onderwerp verschenen.⁶ De actualisering van de klassieke

1

Heinrich Hübsch, *In welchem Style sollen wir bauen?*, Karlsruhe, 1828. The debate Hübsch provoked with this pamphlet is discussed in Wolfgang Herrmann, *In What Style Should We Build? The German Debate on Architectural Style*, The Getty Center for the History of Art and the Humanities, Santa Monica, CA, 1992. This book also includes key texts on this subject, translated into English.

2

The relativisation of classicism as a design system and aesthetic code in the eighteenth and nineteenth century is discussed by Caroline van Eck, *Organicism in nineteenth-century architecture. An inquiry into its theoretical and philosophical background*, Amsterdam, 1994, p. 68-101, and by Auke van der Woud, *Waarheid en karakter. Het debat over bouwkunst, 1840-1900*, Rotterdam, 1997, p. 11-22. The latter study also discusses various interpretations of the concept of 'style' in the nineteenth century, paying particular attention to the situation in the Netherlands, p. 21, 54-56, 75-76, 100, 105 and elsewhere.

3

For a critical survey of the first historiographical works on the 'Modern Movement' see Vittorio Magnano Lampugnani, 'Die Geschichte der Geschichte der "Modernen Bewegung" in der Architektur 1925-1941, eine kritische Übersicht', in: V.M. Lampugnani and R. Schneider (ed.), *Moderne Architektur in Deutschland 1900-1950. Expressionismus und Neue Sachlichkeit*, Stuttgart, 1994, p. 273-295.

4

Fritz Schumacher, *Strömungen in deutscher Baukunst seit 1800*, Leipzig, 1935, p. 11.

5

Friedrich Ahlers-Hestermann, *Stilwende. Aufbruch der Jugend um 1900*, Berlin, 1941, 1956², p. 85.

6

For a survey and a discussion of contemporary literature on 'um 1800' architecture, see W. Nerdinger (ed.), *Revolutionärsarchitektur. Ein Aspekt der europäischen Architektur um 1800*, Munich, 1990, p. 13-20, and Fritz Neumeyer's preface to Friedrich Gilly, *Essays on Architecture, 1796-1799*, The Getty Centre for the History of Art and the Humanities, Santa Monica, CA, 1994, p. 10-21.

1

Heinrich Hübsch, *In welchem Style sollen wir bauen?*, Karlsruhe, 1828. Het debat dat Hübsch met dit pamflet uitlokte wordt besproken in Wolfgang Herrmann, *In What Style Should We Build? The German Debate on Architectural Style*, The Getty Center for the History of Art and the Humanities, Santa Monica, CA, 1992. In dit boek zijn tevens de sleutelteksten uit dit debat in Engelse vertaling opgenomen.

2

De relativering van het classicisme als ontwerpsysteem en esthetische norm in de achttiende en negentiende eeuw wordt besproken door Caroline van Eck, *Organicism in nineteenth-century architecture. An inquiry into its theoretical and philosophical background*, Amsterdam, 1994, p. 68-101, en Auke van der Woud, *Waarheid en karakter. Het debat over bouwkunst, 1840-1900*, Rotterdam, 1997, p. 11-22.

Deze laatste studie behandelt ook de verschillende opvattingen van het begrip 'stijl' in de negentiende eeuw, toegespitst op de Nederlandse situatie, o.a. p.21, 54-56, 75-76, 100 en 105.

3

Voor een kritisch overzicht van de eerste historiografische werken over de Moderne Beweging zie Vittorio Magnano Lampugnani, 'Die Geschichte der Geschichte der "Modernen Bewegung" in der Architektur 1925-1941: eine kritische Übersicht', in: V.M. Lampugnani en R. Schneider (ed.), *Moderne Architektur in Deutschland 1900-1950. Expressionismus und Neue Sachlichkeit*, Stuttgart, 1994, p. 273-295.

4

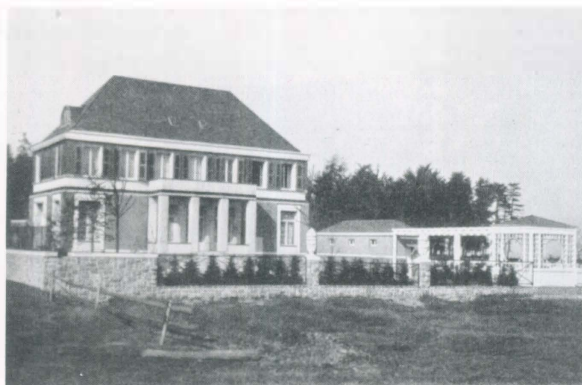
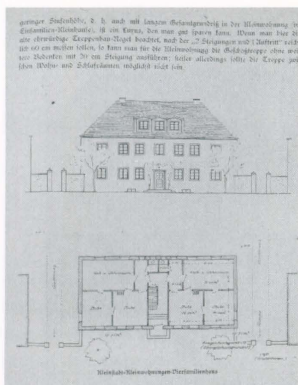
Fritz Schumacher, *Strömungen in deutscher Baukunst seit 1800*, Leipzig, 1935, p. 11.

5

Friedrich Ahlers-Hestermann, *Stilwende. Aufbruch der Jugend um 1900*, Berlin, 1941, 1956², p. 85.

6

Voor een overzicht en een bespreking van de literatuur uit deze periode over de architectuur 'um 1800' zie W. Nerdinger e.a. (ed.), *Revolutionärsarchitektur. Ein Aspekt der europäischen Architektur um 1800*, München, 1990, p. 13-20, en de inleiding van Fritz Neumeyer in Friedrich Gilly, *Essays on Architecture, 1796-1799*, The Getty Center for the History of Art and the Humanities, Santa Monica, CA, 1994, p. 10-21.



discipline of the history of art had however already started to bring Classical art and architecture in the late nineteenth century up to date. Following Burckhardt and his Renaissance studies, art historians such as Wölfflin and Riegl focused on the periods of the Renaissance and the Baroque.⁷ The influence this school of art history exerted on modern architecture did however go beyond stimulating a general interest in Classical architecture. What particularly attracted architects were the methods of observation and the underlying view of history.

Wölfflin developed a method that made it possible to describe art styles objectively, thus attempting to provide a solid foundation for a *science* of art. Instead of studying the content or subject of works of art or architecture, his approach focused on the purely formal features and characteristics of an object, its mass, surface, line, space, colour, light, etc.⁸ In this empirical-analytical method the process of *describing* objects is a matter of crucial importance. In this approach *explaining* or *interpreting* a form is a matter of secondary importance.

Wölfflin's method is founded on a specific view of history that subdivides the development of art into separate time blocks, each with its own formal and stylistic characteristics. Subsequent styles develop polarly with respect to one another: each style possesses formal characteristics which are diametrically opposed to those of its predecessor. Here Wölfflin distinguishes two main streams – the 'Classical' and the 'Baroque' – to which each of the individual periods can be traced back. In this view the history of art is a continuous alternation of 'Classical' and 'non-Classical' or 'Baroque' periods. Wölfflin's method takes this polarity as the basis for describing formal characteristics in analyses of style.

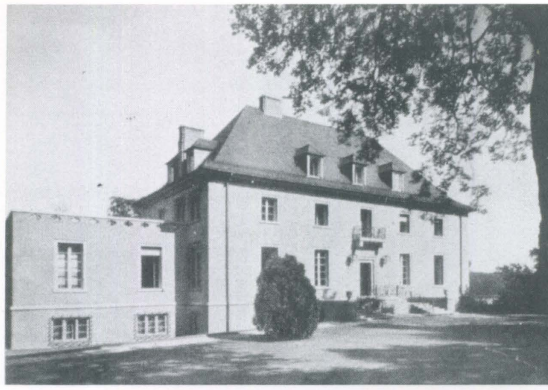
Wölfflin's assumption of polarity in the development of style might lead one to suspect the influence of Hegelian dialectics.⁹ But Hegel's view of history assumes a linear process of historical development involving the three steps of thesis, antithesis and synthesis, which according to his philosophical system must inevitably lead to the dissolution of art. In Wölfflin's view, on the other hand, the two poles 'Classical' and 'Baroque' will never synthesize, but rather will remain historical constants alternating

kunst en architectuur was echter reeds in de late negentiende eeuw ingezet door de jonge discipline van de kunstgeschiedenis. Kunsthistorici als Wölfflin en Riegl richtten zich, in het verlengde van de renaissance-studies van Burckhardt, in hun werk op de perioden van de renaissance en de barok.⁷ De invloed die uitging van deze school van kunsthistorici op de moderne architectuur reikte echter verder dan het wekken van een algemene belangstelling voor de klassieke architectuur. Het waren vooral de methode van beschouwing en de achterliggende geschiedopvatting waardoor architecten aangetrokken werden.

Wölfflin ontwikkelde een methode om kunststijlen objectief te kunnen beschrijven en poogde daarmee de grondslag te leggen voor een *kunst*-wetenschap. De benadering van deze kunstwetenschap richt zich niet in de eerste plaats op de inhoud of het onderwerp van het kunst- of bouwwerk, maar op de bestudering van zuiver formele kenmerken en eigenschappen van het object: massa, vlak, lijn, ruimte, kleur, licht enzovoort.⁸ In deze empirisch-analytische methode neemt de *beschrijving* van de objecten een cruciale plaats in. *Verklaring* of *duiding* van de vorm is in deze benadering van secundair belang.

Aan de methode van Wölfflin ligt een specifieke geschiedopvatting ten grondslag waarin de ontwikkeling van de kunst is opgedeeld in afzonderlijke tijdsblokken, die ieder hun eigen formele en stilistische kenmerken bezitten. De opeenvolgende stijlen ontwikkelen zich polair ten opzichte van elkaar; iedere stijl bezit de tegengestelde formele kenmerken van die van de voorafgaande periode. Wölfflin onderscheidt hierbij twee hoofdstromen – namelijk een 'klassieke' en een 'barokke' – waartoe iedere afzonderlijke periode te herleiden is. De geschiedenis van de kunst is dan een continue afwisseling van 'klassieke' en 'niet-klassieke' of 'barokke' perioden. De methode van Wölfflin neemt voor de beschrijving van de formele kenmerken in de stijlanalyse deze polariteit tot uitgangspunt.

Wölfflins veronderstelling van een polariteit van de stijlontwikkeling zou een invloed van de Hegeliaanse dialectiek kunnen doen vermoeden.⁹ De geschiedopvatting van Hegel gaat echter uit van een lineaire historische ontwikkeling die verloopt via een driestapsproces van these-antithese-synthese, welke in zijn filosofisch systeem noodzakelijkerwijs moet leiden tot de opheffing van de kunst. Bij Wölfflin komen de twee polen 'klassiek' en 'barok' daarentegen nooit tot een synthese, maar zijn eerder historische



cyclically with one another, allowing Classical art to be reborn over and over again. It is Wölflin's teacher Burckhardt, not Hegel, whose voice can be heard here. Indeed Burckhardt's historical view was determined largely by a focus on historical parallels and constants, a historical search for the general, the recurring and the typical.¹⁰ One of his claims was that in the periodisation of the development of architectural form each style has both a Classical period and a Baroque period. This means that certain types of development will keep on recurring, at longer or shorter intervals. Wölflin accepted this view and took it one step further: 'The Classical and the Baroque do not only exist in the new age [the Renaissance, F.C.] and not only in the architecture of antiquity, but also in an environment as completely different as the Gothic.'¹¹

Thus the terms 'Classical' and 'Baroque' do not refer to specific periods in history but are historical constants. Wölflin subsequently developed his well-known basic concepts for both historical categories, concepts which should make it possible to describe any work of art from any period: 'The art history of antiquity works with the same concepts as the modern age [the Renaissance, F.C.] and this same spectacle repeats itself in radically different circum-

constanten die elkaar in een cyclisch proces afwisselen, waardoor de klassieke kunst telkens opnieuw een wedergeboorte kan beleven. Het is dan ook niet zozeer de invloed van Hegel als wel die van Wölfflins leermeester Burckhardt die hier terug te vinden is. Burckhardts geschiedopvatting wordt namelijk bepaald door de aandacht voor historische parallellen en constanten, de zoektocht naar het algemene, zich herhalende, en typische in de geschiedenis.¹⁰ Zo stelde hij onder andere dat in de periodisering van de vormontwikkeling in de architectuur iedere stijl zowel een klassieke als een barokke periode kent. Dit betekent dat, met kortere of langere tussenpozen, zekere overeenkomstige ontwikkelingen zich voordoen. Wölflin neemt deze opvatting over, en gaat een stap verder: 'Het klassieke en barokke bestaan niet alleen in de nieuwe tijd [de Renaissance, F.C.] en niet alleen in de antieke bouwkunst, maar ook in een zo'n geheel vreemde omgeving als de gotiek.'¹¹

De begrippen 'klassiek' en 'barok' verwijzen dan ook niet naar specifieke perioden in de geschiedenis, maar zijn historische constanten. Voor beide historische categorieën ontwikkelt Wölflin vervolgens zijn bekende grondbegrippen, waarmee ieder kunstwerk uit elke willekeurige periode beschreven moet kunnen worden: 'De kunstgeschiedenis van de oudheid werkt met dezelfde begrippen als die van de moderne [de Renaissance, F.C.] en onder wezenlijk verschillende omstandigheden herhaalt zich dit schouwspel

7

The culture and art historian Jacob Burckhardt (1818-1897) made a crucial contribution to the 'renaissance' of the Renaissance in the nineteenth century, in particular with his book *Die Kultur der Renaissance in Italien*, first published in 1860. For information about the Renaissance cult and *Italien-sucht* in Germany around the turn of the century, see Lea Ritter Santini, 'Maniera Grande. Über italienische Renaissance und deutsche Jahrhundertwende', in: Roger Bauer a.o. (ed.), *Fin de siècle. Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende*, Frankfurt a.M., 1977, p. 170-205.

8

For the development of *Kunstwissenschaft* in Germany in relation to architecture, see the elaborate introduction by H.F. Mallgrave and E. Ikonoum in: idem (ed.), *Empathy,*

Form and Space. Problems in German Aesthetics 1873-1893, The Getty Centre for the History of Art and the Humanities, Santa Monica, CA, 1994, p. 1-85.

9

Marga van Mechelen belongs to those who believe that the polarity of Wölflin's basic concepts does in fact reflect Hegelian dialectics. See *Vorm en betekening. Kunstgeschiedenis, semiotiek, semanalyse*, Nijmegen, 1993, p. 92-93.

10

See Walther Rehm's preface to Jacob Burckhardt, *Die Kultur der Renaissance in Italien*, Stuttgart, 1960, 19872, p. 9-10.

11

Heinrich Wölflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, Munich, 1915, p. 243.

7

De cultuur- en kunsthistoricus Jacob Burckhardt (1818-1897) heeft een cruciale bijdrage geleverd aan de 'renaissance' van de renaissance in de negentiende eeuw, in het bijzonder met zijn boek *Die Kultur der Renaissance in Italien*, dat voor het eerst verscheen in 1860. Over renaissance-cultus en *Italien-sucht* in Duitsland rond de eeuwwisseling zie Lea Ritter Santini, 'Maniera Grande. Über italienische Renaissance und deutsche Jahrhundertwende', in: Roger Bauer e.a. (ed.), *Fin de siècle. Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende*, Frankfurt a.M., 1977, p. 170-205.

8

Voor de ontwikkeling van de *Kunstwissenschaft* in Duitsland in relatie tot de architectuur zie de uitgebreide inleiding van H.F. Mallgrave en

E. Ikonoum in: idem (ed.), *Empathy, Form and Space. Problems in German Aesthetics 1873-1893*, The Getty Center for the History of Art and the Humanities, Santa Monica, CA, 1994, p. 1-85.

9

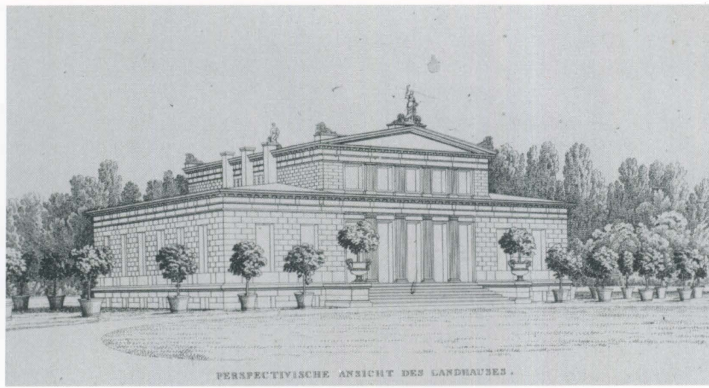
Zo is bijvoorbeeld Marga van Mechelen van mening dat de Hegeliaanse dialectiek is terug te vinden in de polariteit van de grondbegrippen van Wölflin, in *Vorm en betekening. Kunstgeschiedenis, semiotiek, semanalyse*, Nijmegen, 1993, p. 92-93.

10

Zie Walther Rehm, 'Inleiding' bij Jacob Burckhardt, *Die Kultur der Renaissance in Italien*, Stuttgart, 1960, 19872, p. 9-10.

11

Heinrich Wölflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, München, 1915, p. 243.



stances in the Middle Ages.¹² The a priori character of Wölfflin's basic concepts should be sufficient to guarantee the scientific objectivity of his method.

In his early work *Renaissance und Barock* (1888), Wölfflin still considered polar development of style to be a process of alternating periods of growth (Classical) and decline (Baroque).¹³ This view was not new; it at least goes back to Vasari who, in his book on the lives of Renaissance artists, draws an analogy between the birth, aging and death of the human body on the one hand and the development of the arts on the other, while at the same time introducing the idea of 'rebirth' (*rinascita*).¹⁴ The terms 'growth' and 'decline' also appear in the architectural debate after 1900.

Wölfflin described his own period in 1888 as non-Classical. 'It is impossible to deny how closely our age is related to the Italian Baroque.' He illustrates this view by reference to the work of a contemporary artist, the composer Richard Wagner: 'They are the same emotions as the ones that Richard Wagner works with. (...) Indeed, his form of art corresponds completely with the design of the Baroque.'¹⁵

Incidentally, the characterisation of Wagner's music as 'Baroque' was not Wölfflin's own idea. He derived it from Nietzsche, whose ideas had a great influence on him.¹⁶ Nor was Wölfflin alone in his veneration of Nietzsche. After the German philosopher's nervous breakdown in 1888, a veritable Nietzsche cult swept through the visual arts and architecture.¹⁷ Many different and often even opposing movements claimed Nietzsche's thinking for themselves. For example, Nietzschean themes played a key role in the writings of architects belonging to such different movements as *Jugendstil* and *Heimatstil*, and in the manifestos of various avant-garde movements. Particularly because of the radical and subversive character of his thought, Nietzsche is often considered to be the precursor of the modern avant-garde movements and the one who paved the way for them. Yet in fact he was one of the most stubborn defenders of Classical ideals and adopted a positive attitude towards aesthetic conventions. 'Every mature art form rests on a rich body of convention: as far as it is language. Convention is a prerequisite for great art, not a hindrance.'¹⁸

According to Nietzsche, the 'greatness' of a work of

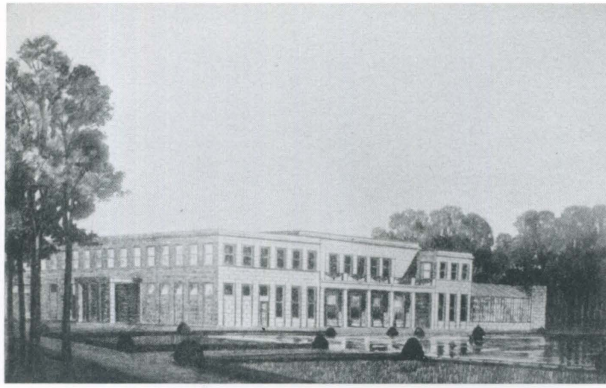
in de middeleeuwen.¹² Het apriori karakter van de grondbegrippen moet het objectief-wetenschappelijke gehalte van de methode verzekeren.

In zijn vroege werk, *Renaissance und Barock* uit 1888, dacht Wölfflin de polaire stijlonwikkeling nog in elkaar afwisselende perioden van bloei (klassiek) en verval (barok).¹³ Deze opvatting was niet nieuw, en gaat in ieder geval terug op Vasari, die in zijn boek over het leven van de kunstenaars van de renaissance een analogie maakte tussen geboorte, veroudering en dood van het menselijk lichaam enerzijds en de ontwikkeling van de kunsten anderzijds, waarbij hij tevens de idee van de 'wedergeboorte' (*rinascita*) invoerde.¹⁴ De termen bloei en verval treffen we ook aan in de architectuurdiscussie na 1900.

Wölfflin typeerde zijn eigen tijd in 1888 als een niet-klassieke periode. 'Men zal niet ontkennen, hoe zeer onze tijd met de Italiaanse barok verwant is.' Als voorbeeld verwijst hij naar het werk van zijn tijdgenoot, de componist Richard Wagner: 'Het zijn dezelfde affecten waarmee een Richard Wagner werkt. (...) Zijn kunstvorm komt dan ook volledig overeen met de vormgeving van de barok (...)'.¹⁵

De toekenning van de kwalificatie 'barok' aan de muziek van Wagner ontleent Wölfflin overigens aan Nietzsche, wiens ideeën een grote invloed op hem uitoefenden.¹⁶ Met zijn Nietzsche-verering stond Wölfflin ook niet alleen. Na de geestelijke instorting van de Duitse filosoof in 1888 was er sprake van een ware Nietzsche-cultus in de beeldende kunsten en architectuur.¹⁷ Uiteenlopende en vaak tegengestelde bewegingen eigenden zich Nietzsches gedachtegoed toe. Zo stonden Nietzscheaanse thema's onder andere centraal in geschriften van Jugendstil- en Heimatstil-architecten en in manifesten van verschillende avant-gardebewegingen. Met name op grond van het radicale en subversieve karakter van zijn denken wordt Nietzsche vaak als voorloper en wegbereider van de moderne avant-gardes gezien. Toch was hij een van de hardnekkigste verdedigers van de klassieke idealen en stelde hij zich positief op tegenover esthetische conventies. 'Aan ieder rijpe kunst ligt een rijpe conventie ten grondslag: voor zover ze taal is. Conventie is de voorwaarde voor grote kunst, niet een belemmering ervan.'¹⁸

De 'grootheid' van een kunstwerk wordt volgens Nietzsche niet bepaald door de originaliteit en individualiteit ervan. Werkelijke originaliteit wordt niet gekenmerkt door de ontdekking van het nieuwe, maar door een



art is not determined by its originality and individuality. True originality is not the discovery of something new, but a new way of looking at the old and familiar, which can make it be seen *as new*.¹⁹ According to Nietzsche, the exception and the subtle distinction, which are so typical of modernity, should make way for the general case, the typical, the law, as was the case in the golden days of the ancient Greeks, when measure still held absolute sway.²⁰

By bringing the Classical up to date, Wölfflin and Nietzsche created a spiritual climate that enabled the first generation of architects in the twentieth century to launch their attack on the architecture of the most recent past. Indeed, not all modern architecture had its roots in the avant-garde movement, as Tafuri and

veranderde blik op het oude en bekende, dat daardoor *als nieuw* kan worden gezien.¹⁹ De uitzondering en de nuance, die zo kenmerkend zijn voor de moderniteit, moesten volgens Nietzsche dan ook plaatsmaken voor het algemene geval, het typische, de wet, zoals dat in de beste tijd van de oude Grieken het geval was, toen de maat nog heer en meester was.²⁰

Wölfflin en Nietzsche hadden met hun actualisering van het klassieke een geestelijk klimaat geschapen van waaruit de eerste generatie architecten van de twintigste eeuw haar aanval op de architectuur van het jongste verleden kon ondernemen. Niet alle moderne architectuur had dan ook haar wortels in de avant-gardebeweging, zo stellen Tafuri en Dal Co vast. Naast het Dionysische vitalisme van het futurisme, het expressionisme en Dada

12

Ibid., p. 244. Wölfflin presented his basic concepts as five polar pairs: 'Das Lineare und das Malerische' (The linear and painterly); 'Fläche und Tiefe' (Plane and depth); 'Geschlossene Form und offene Form' (Closed form and open form); 'Vielheit und Einheit' (Multiplicity and unity); 'Klarheit und Unklarheit' (Clarity and obscurity). Although Wölfflin also referred to his basic concepts as 'Kategorien der Anschauung' (categories of opinions), he explicitly warned that they should not be understood as Kantian a priori categories, though without explaining why not. Ibid., p. 238.

13

Heinrich Wölfflin, *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, Munich, 1888, 1908³, p. v, 1 en 53. Later, Wölfflin was to abandon the analogy of growth and decay by no longer making a difference in valuation between Classical and Baroque. Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, p. 14.

14

Giorgio Vasari, *Vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani*, Florence, 1550, extended and reviewed edition 1568², prefaces to volume 1 and 2. See also E.H. Gombrich, 'Norm and Form. The

Stylistic Categories of Art History and their Origins in Renaissance Ideals', in: idem, *Norm and Form. Studies in the Art of the Renaissance*, Oxford, 1966, 1985⁴, p. 81-98.

15

Wölfflin, *Renaissance und Barock*, p. 65.

16

Together with Thomas Mann and Hugo Hofmannsthal, Wölfflin was the founder of the Nietzsche-Gesellschaft in Munich after the First World War.

17

For details of the Nietzschean movement in the visual arts around the turn of the century, see Jürgen Krause, 'Martyrer' und 'Prophet? Studien zum Nietzsche-Kult in der bildenden Kunst der Jahrhundertwende', Berlin / New York, 1984.

18

F. Nietzsche, *Nachlass* (1888) in: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe* (KSA). Ed. G. Colli and M. Montinari, Munich etc., 1988, Vol. 13, 14 [119].

19

F. Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches*, Vol. ii (1879), KSA, Vol. 2, § 200.

20

Nietzsche, *Nachlass* (1886-1887), KSA, Vol. 12, 7 [7].

12

Ibidem, p. 244. De grondbegrippen van Wölfflin zijn geordend in vijf polaire paren: Das Lineare und das Malerische; Fläche und Tiefe; Geschlossenen Form und offenen Form; Vielheit und Einheit; Klarheit und Unklarheit. Hoewel Wölfflin de grondbegrippen ook wel aanduidt als 'Kategorien der Anschauung', waar- schuw hij ervoor dat ze niet begrepen mogen worden als de Kantiaanse a-priori categorieën, zonder hierbij overigens duidelijk te maken waarom. Ibidem, p. 238.

13

Heinrich Wölfflin, *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, München, 1888, 1908³, p. v, 1 en 53. Overigens laat Wölfflin de analogie van bloei en verval later weer los door geen onderscheid meer te maken in waardering tussen klassiek en barok. Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, p. 14.

14

Giorgio Vasari, *Vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani*, Florence, 1550, vermeerderde en herziene uitgave 1568², voorwoorden bij deel 1 en 2. Zie tevens E.H. Gombrich, 'Norm and Form. The Stylistic Categories of Art History and their Origins in Renaissance Ideals', in: Idem, *Norm and Form. Studies in the*

art of the Renaissance, Oxford, 1966, 1985⁴, p. 81-98.

15

Wölfflin, *Renaissance und Barock*, p. 65.

16

Samen met Thomas Mann en Hugo Hofmannsthal behoorde Wölfflin tot de oprichters van de Nietzsche-Gesellschaft in München na de Eerste Wereldoorlog.

17

Zie voor de Nietzsche-beweging in de beeldende kunsten rond de eeuwwisseling Jürgen Krause, 'Martyrer' und 'Prophet'. *Studien zum Nietzsche-Kult in der bildenden Kunst der Jahrhundertwende*, Berlin / New York, 1984.

18

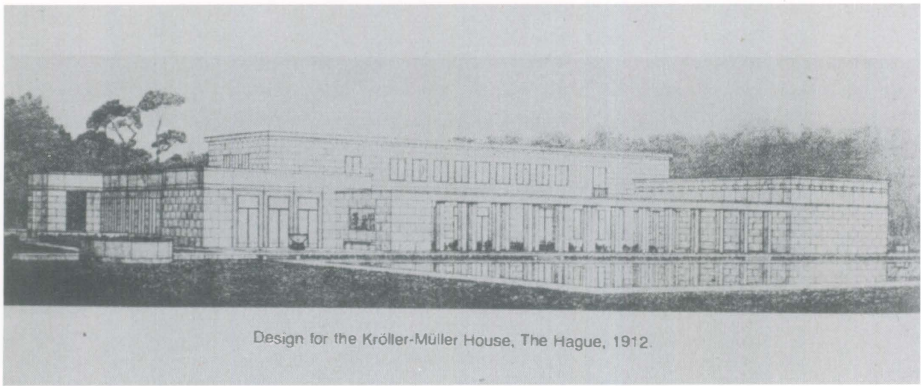
Friedrich Nietzsche, *Nachlass* (1888) in: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe* (KSA). Ed. G. Colli en M. Montinari, München enz., 1988, deel 13, 14 [119].

19

Friedrich Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches*, deel II (1879), KSA, deel 2, § 200.

20

Nietzsche, *Nachlass* (1886-1887), KSA, deel 12, 7 [7].



Design for the Kröller-Müller House, The Hague, 1912.

Dal Co have concluded. Besides the Dionysian vitalism of futurism, expressionism and Dada, there was also an 'architecture without avant-garde' striving for the continuity of the architectural language.²¹

The 'Um 1800' movement

In the renewed interest in Classical architecture it was the attention paid to the architecture of the late eighteenth century that particularly caught the eye. Judging by the stream of publications on this subject that appeared in the first decades of the twentieth century, it can properly be claimed that there was a real 'Um 1800-Welle'. Wölfflin himself also devoted a few passages to what he called 'the new classicism'. Around 1800, art and architecture became simple again, straight lines and right angles were in favour and plainness and simplicity came back into fashion. Wölfflin interpreted the Classical apartment blocks on the Ludwigstrasse in Munich, with their large, simple façade surfaces, as a protest against the Rococo. According to him, the formal characteristics of the architecture of this period suggested a new 'Classical' period: pure sculptural shapes, clear proportions and simple linear outlines instead of the picturesque, flowing shapes of the Baroque.²² Friedrich Schlegel had already described these properties in relation to the art of painting as practised in his time: 'Instead of a whole tangle of people, there are a few individual figures, carefully completed; austere and rigid shapes, sharply outlined and standing out clearly; instead of heavily painted effects using light and dark areas, we get pure proportions and a multiplicity of colours, like distinct chords (...) but above all this gentle simplicity.'²³ Wölfflin characterised the art and architecture of round 1800 as 'Neue Sachlichkeit',²⁴ a term that later came to be used to refer to the anti-expressionist art and architecture of the period between the wars.²⁵

It was mainly publications by architects themselves which drew people's attention back to the Classical tradition with the aim of showing the 'lessons' that tradition could give to the architecture of the time. Books such as the series *Handbuch der Architektur* (1881–), edited by Josef Durm, containing articles by

was er ook een 'architectuur zonder avant-garde' die de continuïteit van de architectonische taal nastreefde.²¹

De 'Um 1800'-beweging

In de hernieuwde belangstelling voor de klassieke architectuur valt vooral de aandacht op voor de architectuur van het einde van de achttiende eeuw. De stroom van publicaties die in de eerste twee decennia van de twintigste eeuw hieraan gewijd zijn, maakt dat er terecht gesproken kan worden van een 'Um 1800-Welle'. Ook Wölfflin wijdde enkele passages aan wat hij het 'nieuwe classicisme' noemde. De kunst en architectuur werden rond 1800 weer simpel, de rechte lijn en rechte hoek keerden terug, er was weer aandacht voor eenvoud en simpelheid. Wölfflin interpreteerde de classicistische woonblokken van de Ludwigstrasse in München, met hun grote, eenvoudige gevelvlakken, als een protest tegen de rococo. De formele kenmerken van de architectuur uit deze periode duiden volgens hem dan ook op een nieuwe 'klassieke' periode: zuivere plastische vormen, duidelijke verhoudingen en heldere, lineaire contouren in plaats van de schilderachtige, vloeibare vormen van de barok.²² Friedrich Schlegel had deze eigenschappen reeds beschreven voor de schilderkunst uit zijn tijd: 'Geen warrige openhoping van mensen, slechts een klein aantal figuren, met ijver voltooid; ernstige en strenge vormen in scherpe omlijnningen, die duidelijk op de voorgrond treden; geen schilderkunst waarbij sterk met licht- en schaduw effecten wordt gewerkt, maar zuivere verhoudingen en een veelheid aan kleur, als duidelijke accoorden (...) maar bovenal die goedmoedige eenvoud.'²³ Wölfflin typeerde de kunst en architectuur van rond 1800 als een *Neue Sachlichkeit*,²⁴ een term die later zou worden gebruikt om de anti-expressionistische kunst en architectuur van het interbellum mee aan te duiden.²⁵

Het waren vooral architecten zelf die in publicaties de klassieke traditie opnieuw onder de aandacht brachten om te wijzen op de 'lessen' die de architectuur van hun eigen tijd hiervan kon leren. Invloedrijk waren wat dit betreft de reeks *Handbuch der Architektur* (vanaf 1881) onder redactie van Josef Durm – een verzameling artikelen van architecten die actief waren in het onderwijs – en de *Sechs Bücher vom Bauen* (vanaf 1913) van Friedrich Ostendorf, die de neerslag vormden van de colleges die de auteur vanaf 1907 aan de



architects who were actively involved in education, had a great influence, as did Friedrich Ostendorf's *Sechs Bücher vom Bauen* (1913–), that reflected the lectures given by the author at the Technische Hochschule in Karlsruhe from 1907 onwards.²⁶ Both publications start from the view that design is mainly a matter of simplification and that architecture and urban development should strive for clear and simple shapes, as in the architecture of French and German classicism. Both works were used as textbooks in schools of architecture in Germany, with the result that several generations of young architects were trained in accordance with these principles.²⁷

The main function of a textbook is to pass on subject-specific knowledge. Indeed, behind the choice for a textbook format lay the view that architecture is a coherent discipline with a universally valid and transferable body of knowledge and methods. This presupposes general agreement on the contents of the discipline, which was exactly what Durm and Ostendorf

Technische Hochschule van Karlsruhe gaf.²⁶ Beide publicaties vertrekken vanuit de opvatting dat ontwerpen vooral vereenvoudigen betekend en dat in de architectuur en de stedenbouw gestreefd moet worden naar heldere en eenvoudige vormen, zoals in de architectuur van het Franse en Duitse classicisme. Beide werken werden op verschillende architectuurscholen in Duitsland als leerboek gebruikt, zodat een aantal generaties jonge architecten opgevoed werd vanuit deze opvattingen.²⁷

De functie van een leerboek is in de eerste plaats overdracht van vakspecifieke kennis. Achter de keuze voor deze vorm gaat dan ook de opvatting schuil dat architectuur een samenhangende discipline is met een geheel van kennis en methoden dat algemeen geldig en overdraagbaar is. Dit veronderstelt een algemene overeenstemming over de inhoud van het vak, en juist die was naar de mening van Durm en Ostendorf in de negentiende eeuw verloren gegaan. Met hun keuze voor de vorm van een hand- of leerboek wilden de auteurs een bijdrage leveren aan de poging deze eenheid weer te herstellen. Ze grepen hiermee terug naar een

21

Manfredo Tafuri and Francesco Dal Co, *Modern Architecture*, New York, 1986 (originally Milan 1976), p. 91.

22

Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, p. 79 and 246.

23

F. Schlegel, *Gemäldebeschreibungen aus Paris und den Niederlanden in den Jahren 1802-1804*, in: *Sämtliche Werke*, Vienna, 1823, quoted in Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, p. 246.

24

Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, p. 251 and 246.

25

For more information on the concept of 'Sachlichkeit' in architecture before the First World War and how it differs from the 'Neue Sachlichkeit' of the period between the wars, see Stanford Anderson, 'Sachlichkeit and Modernity, or Realist Architecture', in: Harry Francis Mallgrave (ed.), *Otto Wagner. Reflections on the Raiment of Modernity*, The Getty Centre for the History of Art and the

Humanities, Santa Monica, CA, 1993, p. 339-354.

26

Josef Durm a.o., *Handbuch der Architektur*, Darmstadt / Leipzig, 1881-1931. Friedrich Ostendorf, *Sechs Bücher vom Bauen. Enthaltend eine Theorie des architektonischen Entwerfens*, Berlin, 1913-1918.

Because of his premature death in the First World War, his series came to a sudden end after only three volumes had been published.

27

Jacques Paul, 'German neo-classicism and the modern movement', in: *Architectural Review*, September 1972, Vol. CLII, nr. 907, p. 176-180. For more information on Ostendorf and the reception of his work, see Werner Oechslin, 'Entwerfen heisst die einfachste Erscheinungsform zu finden. Missverständnisse zum Zeitlosen, Historischen, Modernen und Klassischen bei Friedrich Ostendorf', in: V.M. Lampugnani and R. Schneider (ed.), *Moderne Architektur in Deutschland 1900-1950. Reform und Tradition*, Stuttgart, 1992, p. 28-53.

21

Manfredo Tafuri and Francesco Dal Co, *Modern Architecture*, New York, 1986 (oorspr. Milaan 1976), p. 91.

22

Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, p. 79 and 246.

23

F. Schlegel, *Gemäldebeschreibungen aus Paris und den Niederlanden in den Jahren 1802-1804*, in: *Sämtliche Werke*, Wenen, 1823, geciteerd in Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, p. 246.

24

Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, p. 231 en 246.

25

Over het begrip 'Sachlichkeit' in de architectuur voor de Eerste Wereldoorlog en het onderscheid met de 'Neue Sachlichkeit' van het interbellum zie Stanford Anderson, 'Sachlichkeit and Modernity, or Realist Architecture', in: Harry Francis Mallgrave (ed.), *Otto Wagner. Reflections on the Raiment of Modernity*, The Getty Center for the History of Art and the Humanities,

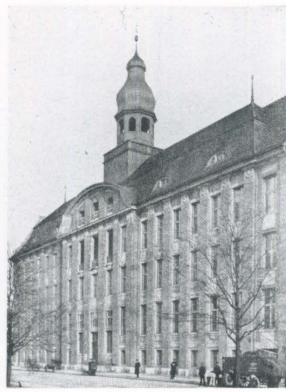
Santa Monica, CA, 1993, p. 339-354.

26

Josef Durm e.a., *Handbuch der Architektur*, Darmstadt / Leipzig, 1881-1931; Friedrich Ostendorf, *Sechs Bücher vom Bauen. Enthaltend eine Theorie des architektonischen Entwerfens*, Berlin, 1913-1918. Door zijn vroegtijdig overlijden tijdens de Eerste Wereldoorlog is de publicatie van deze serie na drie delen afgebroken.

27

Jacques Paul, 'German neo-classicism and the modern movement', in: *Architectural Review*, september 1972, vol. CLII, nr. 907, p. 176-180. Zie over Ostendorf en de receptie van zijn werk: Werner Oechslin, 'Entwerfen heisst die einfachste Erscheinungsform zu finden. Missverständnisse zum Zeitlosen, Historischen, Modernen und Klassischen bei Friedrich Ostendorf', in: V.M. Lampugnani en R. Schneider (ed.), *Moderne Architektur in Deutschland 1900-1950. Reform und Tradition*, Stuttgart, 1992, p. 28-53.



thought had become lost in the nineteenth century. In choosing the format of a manual or textbook, the authors wanted to contribute to attempts to restore this unity. By choosing to produce a textbook they fell back on a method that had been very important to the development of academic education in architecture in late eighteenth-century Germany. Great masters of German classicism such as Weinbrenner in Karlsruhe and Schinkel in Berlin modelled their training programmes and textbooks on the example of the *École Polytechnique* in Paris and the design methods developed there by Durand.²⁸ A century later Durm and Ostendorf turned to education as providing the best base from which to attack the dominant subjectivist movements in architecture and to advocate an approach to design based on the view that designing is a 'skill' based on a body of objective rules and methods.

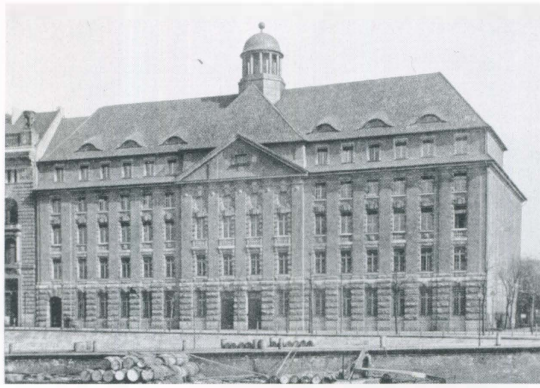
According to his book *Um 1800*, published in 1908, Paul Mebes also considered the late eighteenth century to be the last period to retain a coherent building tradition and stylistic unity in its architecture.²⁹ He advocated the revival of a coherent, 'heimatliche' art to replace the kind of personal and original art that could only lead to stylistic chaos. Mebes' argument anticipated the regressive nationalist tendencies, such as *Heimatstil* and *Neo-Biedermeier*, in the German architecture of his period. His book is a catalogue full of examples of late eighteenth-century architecture, the most striking characteristics of which are their simple, modest and anonymous building methods. According to Mebes, the bourgeois culture of the eighteenth century and its products breathed an atmosphere that was still completely consistent with that of the modern age. 'Are not the large façades and the imposing rows of windows in the middle-class houses of that period striking examples for our urban tenements?'³⁰

In a new preface to the second edition of *Um 1800*, published shortly after the First World War, Walter Curt Behrendt argued that architecture, after numerous attempts to overcome eclecticism, had finally found its way back to the approved tradition of classicism.³¹ But unlike Mebes, Behrendt saw classicism mainly as a universal architectural language. The cosmopolitan tendencies of modern architecture are consistent with the cosmopolitan character of modern times and the

middel dat aan het einde van de achttiende eeuw een belangrijke rol vervulde in de ontwikkeling van het academisch architectuuronderwijs in Duitsland. De grote meesters van het Duiste classicisme zoals Weinbrenner in Karlsruhe en Schinkel in Berlijn modeleerden hun onderwijs en leerboeken naar het voorbeeld van de *École Polytechnique* in Parijs en de daar ontwikkelde ontwerpmethodes van Durand.²⁸ Durm en Ostendorf grepen een eeuw later het onderwijs aan als de aangewezen plek om tegenover de heersende subjectivistische stromingen in de architectuur een ontwerpbenadering te bepleiten die vertrok vanuit de opvatting dat ontwerpen een 'kunde' is die gebaseerd is op een geheel van objectieve regels en methoden.

Ook Paul Mebes zag in zijn boek *Um 1800* uit 1908 de late achttiende eeuw als de laatste periode dat er nog sprake was van een samenhangende bouwtraditie en stilistische eenheid in de architectuur.²⁹ Hij hield een pleidooi voor een wedergeboorte van een 'heimatliche', samenhangende kunst die de persoonlijke en oorspronkelijke kunst moet vervangen die enkel leidt tot een chaos van stijlen. Mebes anticepeerde in zijn betoog op regressieve nationalistische tendensen in de Duitse architectuur uit zijn tijd zoals de *Heimatstil* en de *neo-biedermeier*. Zijn boek is een catalogus van voorbeelden van architectuur van de late achttiende eeuw, die vooral gekenmerkt worden door hun eenvoudige, bescheiden en anonieme bouwwijze. De burgerlijke cultuur van de achttiende eeuw en haar producten ademen volgens hem een geest die nog volledig overeen zou komen met die van de moderne tijd: 'Zijn de grote gevels met hun statige vensterrijen van de burgerhuizen uit die tijd geen treffende voorbeelden voor onze grootstedelijke huurhuizen?'³⁰

In een nieuw voorwoord bij de tweede uitgave van *Um 1800* vlak na de Eerste Wereldoorlog stelde Walter Curt Behrendt dat na de vele pogingen om het eclecticisme te overwinnen de bouwkunst uiteindelijk is teruggekeerd naar de beproefde traditie van het classicisme.³¹ Maar in tegenstelling tot Mebes zag Behrendt in het classicisme vooral een universele architectonische taal. De kosmopolitische tendens in de moderne architectuur komt overeen met het kosmopolitisch karakter van de moderne tijd en de globaliserende effecten die uitgaan van de opkomende wereld-economie. Hierdoor zal het lokale en streekeigen karakter van de architectuur langzaam maar zeker plaatsmaken voor een nivellerende *Grosstadt*-stijl. Hoewel Behrendt zich ervan



globalizing effects of the developing world economy. Consequently, the local and regional character of architecture will slowly but surely give way to a uniform metropolitan style. Although Behrendt realized that it would be impossible to return to the coherent architectural tradition of the past, he was prepared to settle for the appearance of unity that the New Classicism in architecture had managed to achieve. 'Thanks to a general renewal of the Classical tradition, architectural practice now at least appears to work from an inherent sense of necessity and regularity, and instead of the former uncertainty, arbitrariness and fragmentation in the choice of forms, we now have at least the illusion of a common and unanimous will.'³²

Behrendt described classicism as a formal system based on the art of dividing and arranging elements of form and proportioning surfaces and volumes. This applies both to individual buildings and to larger building complexes, and even to urban development as a whole.³³ Individual shapes do not have to be reinvented over and over again, but can be deduced from the forms of traditional building. Behrendt warned that this should not be read as including the sort of sterile and mechanical imitations of Classical examples from the past that were produced by the *Heimatkunst* and Empire fashion of the time. The aim must be to go beyond the motif as such and to work through to the essential nature of the form embodied in the type.³⁴

The revival of the Classical tradition in early

28
For more information on the development of the Paris Polytechnique, Durand's role and its influence on German architectural training around 1800, see Ulrich Pfammatter, *Die Erfindung des modernen Architekten. Ursprung und Entwicklung seiner wissenschaftlich-industriellen Ausbildung*, Basel, 1997.

29
Paul Mebes, *Um 1800. Architektur und Handwerk im letzten Jahrhundert ihrer traditionellen Entwicklung*, Munich, 1908, 2 volumes.

30
Idem, second edition 1918 (revised by Walter Curt Behrendt), p. 1-6.

31
Walter Curt Behrendt, preface to Mebes, *Um 1800*, p. 7-10.
32
Ibid., p. 9-10.
33

Behrendt addressed the relevance of Classical urban development to the modern metropolis in more detail in *Die einheitliche Blockfront als Raumelement im Stadtbau*, Berlin, 1911.

34
Behrendt, preface to Mebes, *Um 1800*. Behrendt addressed this issue more elaborately in a book published in 1920, but started eight years earlier; *Der Kampf um den Stil im Kunstgewerbe und der Architektur*, Stuttgart / Berlin, 1920.

bewust was dat het niet mogelijk is terug te keren naar de samenhangen in de bouwtraditie van weleer, nam hij genoegen met de schijn van eenheid die het nieuwe classicisme in de architectuur heeft weten te brengen: 'Door de algemene vernieuwing van het overgeleverde classicisme is aan de architectonische praktijk in ieder geval de schijn gegeven van een innerlijke noodzakelijkheid en wetmatigheid, en is er nu in plaats van de vroegere onzekerheid, willekeur en versplintering in de keuze van de vormen toch minstens de fictie getreden van een gemeenschappelijke en eensgezinde wil.'³²

Behrendt omschreef het classicisme als een formeel systeem dat berust op de kunst van verdeling en rangschikking van vormelementen en de proportionering van vlakken en volumes. Dit gaat zowel op voor afzonderlijke gebouwen als voor grotere bouwencomplexen en zelfs de stedenbouw.³³ De afzonderlijke vormen hoeven hierbij niet iedere keer opnieuw te worden uitgevonden, maar kunnen worden afgeleid uit de overgeleverde bouwvormen. Behrendt waarschuwde ervoor dat dit niet begrepen mocht worden als de onvruchtbare en schematische nabootsing van klassieke voorbeelden uit het verleden, zoals in de *Heimatkunst* en de Empire-mode het geval is. Men moet het louter motief te boven komen, en doordringen tot het wezen van de vorm welke belichaamd is in het type.³⁴

De herleving van de klassieke traditie in de Duitse architectuur voor de Eerste Wereldoorlog is door Henk Engel kernachtig samengevat: 'In deze discussie over het classicisme wordt het verlangen naar stijf geformuleerd vanuit de

28
Zie over de ontwikkeling van de Polytechnique in Parijs, de rol van Durand en de invloed hiervan op het Duitse architectuuronderwijs rond 1800: Ulrich Pfammatter, *Die Erfindung des modernen Architekten. Ursprung und Entwicklung seiner wissenschaftlich-industriellen Ausbildung*, Basel, 1997.

29
Paul Mebes, *Um 1800. Architektur und Handwerk im letzten Jahrhundert ihrer traditionellen Entwicklung*, München, 1908, 2 delen.

Ibidem, 19182 (bewerkt door Walter Curt Behrendt), p. 1-6.

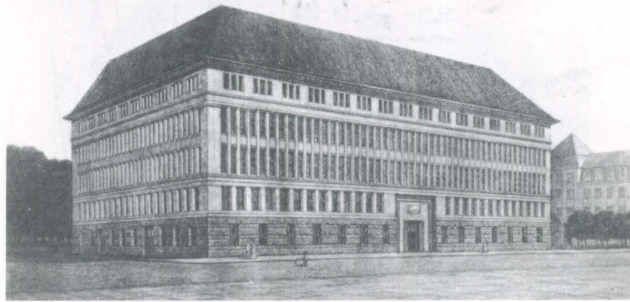
31
Walter Curt Behrendt, voorwoord in

Mebes, *Um 1800*, p. 7-10.

32
Ibidem, p. 9-10.
33

Op de relevantie van de klassieke stedenbouw voor de moderne Großstadt is Behrendt uitgebreider ingegaan in *Die einheitliche Blockfront als Raumelement im Stadtbau*, Berlin, 1911.

34
Behrendt, voorwoord in Mebes, *Um 1800*. Behrendt heeft dit vraagstuk uitgebreider behandeld in een boek dat hij in 1920 publiceerde, maar waar hij al acht jaar eerder aan was begonnen: *Der Kampf um den Stil im Kunstgewerbe und der Architektur*, Stuttgart / Berlin, 1920.



twentieth-century German architecture was concisely summarized by Henk Engel: 'This debate about classicism expresses a desire for style, which stems from the need to create unity in the chaos of shapes created by the multiplicity of individualistic expressions to be found in the modern middle-class city.' The will to create unity does not stem from the need to express the spirit of the modern age, but from the need to have a common, impersonal vocabulary of form. Within the common language of classicism, individual expression can be brought to meaningful differences, instead of resulting in an undifferentiated field of differences.³⁵

In his 1918 presentation, Behrendt revisited ideas that had already been formulated before the war, in a debate in the *Deutsche Werkbund*. In this debate architects such as Muthesius, Behrens and Tessenow advocated the use of types in architecture. Opposed to them was the group formed around Van de Velde, which saw this as a threat to the individuality of the architect-artist. After the First World War this split in the Werkbund was to result in the two mainstreams of the Modern Movement; with 'Neue Sachlichkeit' on the one hand and Expressionism on the other.

Criticism of 'style architecture'

In his 1902 article 'Stilarchitektur und Baukunst', Hermann Muthesius launched an attack on eclecticism in architecture. He traced the 'hunt for historic styles' back to its origin, the Romantic era, with its violent struggle to free itself from the chains of classicism. According to Muthesius, the concept of 'style' in its modern sense of multiformity, and therefore the problem of having to choose, had never previously existed, because there had only been one common canon which applied to all forms of art.³⁶ Muthesius claimed that the historicist concept of style was the product of a growth in historic awareness. 'It was not until the nineteenth century that mankind was expelled from this artistic paradise, after it had eaten from the tree of historical knowledge.'

The ascendance of modern styles such as Jugendstil and Sezession did not bring about any real renewal or change in this respect, but only added to the 'boundless

behoefte eenheid te stichten in de chaos van vormen die de veelheid van individualistische uitingen in de moderne burgerlijke stad te weeg brengt.' De wil tot eenheid komt niet voort uit de behoefte expressie te verlenen aan de moderne tijdgeest, maar uit de behoefte aan een gemeenschappelijke, onpersoonlijke vormtaal. Individuele expressie zou binnen de gemeenschappelijke taal van het classicisme in betekenisvolle verschillen tot uitdrukking kunnen komen, in plaats van te leiden tot een ongedifferentieerd veld van verschillen.³⁵

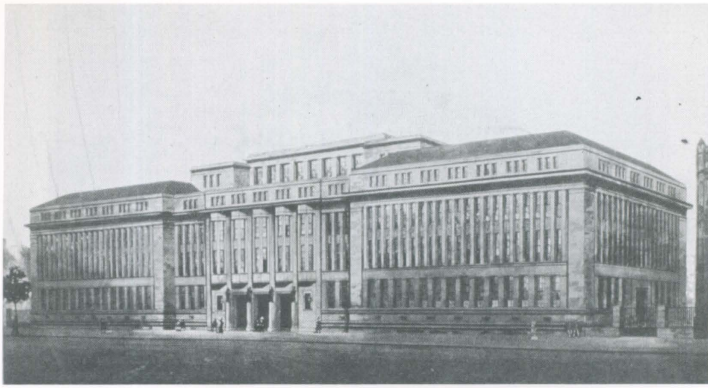
Behrendt resumeert in zijn betoog uit 1918 ideeën die reeds voor de oorlog in de discussies rond de Duitse Werkbund waren geformuleerd. Hierin bepleitten enerzijds architecten als Muthesius, Behrens en Tessenow een gebruik van typen in de architectuur. Anderzijds was er een groep rond Van de Velde, die hierin juist een bedreiging zag voor de individualiteit van de architect-kunstenaar. Deze splitsing binnen de Werkbund zou na de Eerste Wereldoorlog de basis vormen voor de twee hoofdstromen van de Moderne Beweging: die van de Nieuwe Zakelijkheid en die van het expressionisme.

Kritiek van de stijlarchitectuur

In het artikel 'Stilarchitektur und Baukunst' uit 1902 zette Hermann Muthesius de aanval in op het eclecticisme in de architectuur. Hij traceerde de oorsprong van 'de jacht naar historische stijlen' in de romantiek, die zich met geweld uit de ketenen van het classicisme had bevrijd. Vóór die tijd bestond het begrip 'stijl' in de moderne betekenis van een pluriformiteit – en dus een keuzeprobleem – überhaupt niet, aldus Muthesius, omdat er een gemeenschappelijke richting was waaraan alle kunstvormen waren onderworpen.³⁶ De historistische opvatting van stijl was volgens Muthesius het product van een gegroeid historisch bewustzijn: 'Pas in de negentiende eeuw werd de mensheid uit dit kunstparadijs verdreven, nadat ze van de boom van historische kennis geplukt had.'

Ook de moderne stijlen, zoals de Jugendstil en de Sezession, betekenden geen echte verandering of vernieuwing in dit opzicht, maar maakten de 'oeverloze willekeur' van stijlen alleen maar groter; het waren slechts manifestaties van dezelfde kwaal, zij het in een andere gedaante.³⁷

Adolf Loos spitste zijn kritiek op de stijlarchitectuur van



capriciousness' of style; they were new manifestations of the same ailment, but in a different form.³⁷

Adolf Loos focussed his criticism of style architecture around the turn of the century on the use of ornament in architecture and the applied arts. According to Loos, modern urban culture is characterized by a development leading from ornament to a total disappearance of ornament. 'The measure of a culture's evolution is the extent to which it strips objects of utility of their ornament.'³⁸ To illustrate this thesis, Loos points out that a dress suit from 1800 hardly differed from one from 1900. 'The first was made of blue cloth and had gold buttons, the other is black and has black buttons. The black suit is modern in style. No one will deny this.'³⁹

However, observed Loos, architecture did not follow this development. Whereas all forms of cultural expression had liberated themselves from ornament in the previous century, architecture had moved in the opposite direction. Architects considered the abolition of ornament an act of barbarism, and tried to compensate for this by dressing their buildings in jackets of 'historical' style. In their quest for a new style they promoted ornament to a style, making a fetish of it. According to Loos, true style is characterized by lack of ornament.⁴⁰

Loos's criticism could be summarized by saying that he considered the use of ornament in modern architecture an anachronism. 'Because ornament is no longer organically linked to our culture, it is no longer able to express our culture. Ornament as created today has no relationship with us, has - of course - no relationship

rond de eeuwwisseling toe op het gebruik van het ornament in de architectuur en de toegepaste kunsten. Volgens Loos kenmerkt de moderne grootstedelijke cultuur zich door een ontwikkeling die leidt van ornament naar ornamentloosheid. 'Evolutie van een cultuur staat gelijk aan het verwijderen van ornamenten van gebruiksvoorwerpen.'³⁸ Om deze these te illustreren wees Loos erop dat het rokkostuum van 1800 nauwelijks verschilt van dat van 1900. 'Het ene was van blauwe stof en had gouden knopen, het ander is zwart en heeft zwarte knopen. Het zwarte kostuum is qua stijl modern. Niemand zal dat ontkennen.'³⁹

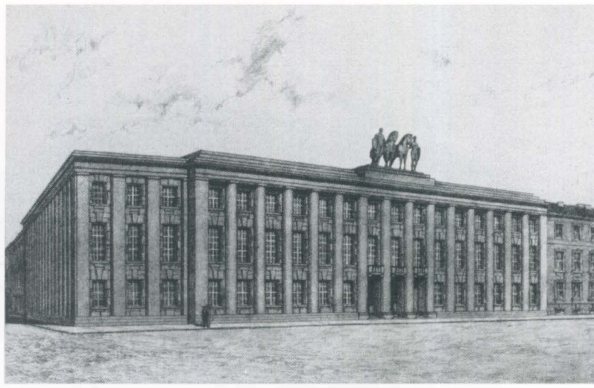
De architectuur is deze ontwikkeling echter niet gevolgd, zo constateerde Loos. Waar alle cultuuruitingen zich in de voorafgaande eeuw van het ornament hadden bevrijd, was in de architectuur juist een tegengestelde beweging waar te nemen. Architecten beschouwden de afschaffing van het ornament als een daad van cultuurloosheid, en probeerden dit te compenseren door hun gebouwen te hullen in 'historische' stijljasjes. In hun jacht op een nieuwe stijl hebben ze het ornament tot stijl gepromoveerd, en het daarmee tot fetisj gemaakt. De ware stijl kenmerkt zich volgens Loos echter door het ontbreken van ornamenten.⁴⁰ We zouden deze kritiek van Loos kunnen samenvatten door te stellen dat hij het gebruik van het ornament in de moderne architectuur als een anachronisme beschouwde. 'Omdat het ornament niet meer organisch verbonden is met onze cultuur, is het ook geen uitdrukking meer van onze cultuur. Het ornament dat nu gecreëerd wordt, heeft geen binding met ons, heeft überhaupt geen binding met de mens, geen binding met de wereldorde.'⁴¹

35
Henk Engel, 'Het verlangen naar stijl', in: *Oase*, No. 26/27, 1990, p. 42-43.
36
Hermann Muthesius, *Stilarchitektur und Baukunst* (1902, second revised and enlarged edition 1903), in: Julius Posener, *Anfänge des Funktionalismus. Von Arts und Crafts zum Deutschen Werkbund*, Berlin etc., 1964, p. 155.
37
Muthesius, *Stilarchitektur und Baukunst*, p. 155 en 163. For more information on the radicalisation of Muthesius' views on this subject between the first and the second

edition, see Stanford Anderson's introduction to the English translation, H. Muthesius, *Style Architecture and Building Art*, The Getty Centre for the History of Art and the Humanities, Santa Monica, CA, 1994, p. 1-43.
38
Adolf Loos, *Architektur* (1910), in: *Sämtliche Schriften*, Vienna / Munich, 1962, Vol. 1, p. 304.
39
Ibid., p. 312.
40
Ibid., p. 310.
41
Adolf Loos, *Ornament und Verbrechen* (1908), in: *Sämtliche Schriften*, p. 285.

35
Henk Engel, 'Het verlangen naar stijl', in: *Oase*, nr. 26-27, 1990, p. 42-43.
36
Hermann Muthesius, *Stilarchitektur und Baukunst* (1902, tweede herziene en vermeerderde druk 1903), in: Julius Posener, *Anfänge des Funktionalismus. Von Arts und Crafts zum Deutschen Werkbund*, Berlijn enz., 1964, p. 155.
37
Muthesius, *Stilarchitektur und Baukunst*, p. 155 en 163. Zie over de radicalisering van Muthesius' opvatting over deze kwestie tussen de eerste en de tweede druk de inleiding van Stanford Anderson bij de Engelse vertaling van deze publicatie:

H. Muthesius, *Style-Architecture and Building Art*, The Getty Center for the History of Art and the Humanities, Santa Monica, CA, 1994, p. 1-43.
38
Adolf Loos, *Architektur* (1910), in: *Sämtliche Schriften*, Wenen / München, 1962, deel i, p. 304.
39
Ibidem, p. 312.
40
Ibidem, p. 310.
41
Adolf Loos, *Ornament und Verbrechen* (1908), in: *Sämtliche Schriften*, p. 283.



with mankind, nor with our world order.⁴¹

To find its way back to liberation from ornament, architecture had to become considerably simpler. Gold buttons had to be replaced by black ones. Architecture had to go back to being inconspicuous because, continued Loos, 'to be dressed modern is not to attract attention.' It was therefore necessary to try to rejoin the chain of development where it had broken.⁴² Also according to Loos, this was in the period around 1800.

Architecture between art and craft? The Werkbund

The problem of ornament was not limited to architecture. In industrial production too, Loos observed a compulsion to ornament everyday utensils and appliances. Unsurprisingly, Loos also aimed his criticism at the German Werkbund, which wanted the design of industrial products to be based on the modern aesthetics of the architect-artist.⁴³ The Werkbund's principles were formulated by Fritz Schumacher in 1907, the year in which the union was formed in Munich. The split between manual work and brain work resulting from industrialisation increased the danger of alienation. The Werkbund's goal was to overcome this alienation by building a bridge between manual work and brain work. Art was to act as the mediator in this process. Art was supposed not only to have aesthetic power, but also moral force.⁴⁴ Muthesius also ascribed educational power to art: 'Arts and crafts are intended to re-educate our present society towards solidity, honesty and middle-class simplicity.'⁴⁵ With this fusion of aesthetics and ethics, the Werkbund positioned itself close to the *Bildung* ideals of the Goethe era.⁴⁶

Although the Werkbund was aware of the coherence between industrialisation and alienation, it was not opposed to industrial production as such. Unlike its British counterpart, the Arts and Crafts movement, the Werkbund accepted engineer building and the machine, thus accepting the division between artist and craftsman.⁴⁷ Muthesius considered the machine to be nothing more than a device, an improved tool for producing art. Mechanical production did not necessarily have to result in unartistic products or inferior quality.

Om de lijn van de emancipatie van het ornament te hernemen, diende de architectuur weer aanzienlijk eenvoudiger te worden. De gouden knopen zouden vervangen moeten worden door zwarte. Architectuur zou er weer opvallend moeten uitzien, want, zo vervolgde Loos, 'modern gekleed is diegene, die niet opvalt.' Het was daarvoor noodzakelijk daar aansluiting zoeken waar de keten van de ontwikkeling was verbroken.⁴² Ook voor Loos was dit de periode rond 1800.

Architectuur tussen kunst en ambacht: de Werkbund

Het probleem van het ornament beperkte zich echter niet tot de architectuur. Ook in de industriële productie constateerde Loos de dwang om alledaagse gebruiksvoorwerpen te versieren met ornamenten. Hier richtte Loos zijn kritiek dan ook op de Duitse Werkbund, die propageerde industriële producten met een moderne esthetiek van de architect-kunstenaar vorm te geven.⁴³ De uitgangspunten van de Werkbund werden bij de oprichting van de bond in München in 1907 geformuleerd door Fritz Schumacher. De splitsing die optrad tussen hoofd- en handarbeid als gevolg van de industrialisatie bracht het gevaar van vervreemding met zich mee. Het doel van de Werkbund was nu dit gevaar te overwinnen door deze scheiding te overbruggen, waarbij de kunst een bemiddelende rol zou moeten spelen. Haar werd dan ook niet alleen een esthetisch maar vooral ook een zedelijke kracht toegedicht.⁴⁴ Ook Muthesius schreef aan de kunst een opvoedkundige kracht toe: 'De kunstnijverheid heeft tot doel de hedendaagse maatschappij tot gelijkheid, waarachtigheid en burgerlijke eenvoud te heropvoeden.'⁴⁵ Met deze fusie tussen esthetiek en ethiek kwam de Werkbund dicht in de buurt van de *Bildungs*idealen uit de Goethe-tijd.⁴⁶

Hoewel de Werkbund zich dus bewust was van de samenhang tussen vervreemding en industrialisatie, wilde deze zich niet verzetten tegen industriële productie. In tegenstelling tot zijn Engelse tegenhanger, de *Arts and Crafts*-beweging, aanvaardde de Werkbund de ingenieursbouw en de machine en erkende zo de scheiding tussen kunstenaar en ambachtsman.⁴⁷ De machine werd door Muthesius slechts gezien als een hulpmiddel, een verbeterd werktuig, om kunst voort te brengen. Machinale productie



But this presupposed that the machine would stop manufacturing imitations of handmade products, and start to make true machine products. 'The product of a machine can only be an undecorated sächliche form.'⁴⁸ Its acceptance of the machine clearly differentiated the Werkbund from other art movements of its time, as for example the Arts and Crafts movement. But according to Walter Benjamin, also in Jugendstil and even Futurism the confrontation between art and technology did not go beyond a particular kind of symbolism: 'The reactionary attempt to detach technologically determined forms from their functional contexts and make them into natural constants – for this is what styling is – occurred in Jugendstil and also, a little later, in Futurism.'⁴⁹

Although Futurism embraced modern technology, it went no further than representing it artistically. The actual consequences of modern technology for art itself – its reproducibility and its loss of aura⁵⁰ – were not recognised by Futurism.

Although in its views the Werkbund clearly distanced itself from other style movements, Loos thought it did not go far enough. Indeed, the Werkbund

hoeft niet noodzakelijkerwijs tot onkunstzinnige producten en slechte kwaliteit te leiden. Maar daartoe moest de machine niet langer producten van handarbeid namaken, maar echte machineproducten maken. 'Het resultaat van de machine kan slechts de niet-versierde zakelijke vorm zijn.'⁴⁸ In de acceptatie van de machine verschilde de Werkbund nadrukkelijk van andere kunststromingen uit zijn tijd, zoals de *Arts and Craft*. Maar ook in de Jugendstil en zelfs in het futurisme bleef de confrontatie tussen kunst en techniek steken in een soort symbolisme, aldus Walter Benjamin. 'De reactionaire poging om technisch bepaalde vormen uit hun functionele samenhang los te maken en ze tot natuurlijke constanten te maken – dat betekent te stileren – treedt net als in de Jugendstil iets later ook op in het futurisme.'⁴⁹

Hoewel het futurisme de moderne techniek oarmde, kwam het niet verder dan een kunstzinnige representatie ervan. De feitelijke consequenties van de nieuwe techniek voor de kunst zelf – haar reproduceerbaarheid en het verlies van haar aura⁵⁰ – werden door het futurisme niet onderkend.

Hoewel de Werkbund in zijn opvattingen duidelijk afstand nam van de verschillende stijlstromingen, ging hij hierin naar de mening van Loos niet ver genoeg. De Werkbund bleef immers een synthese tussen kunst en

42

Loos, *Architektur*, p. 312-313.

43

Stanford Anderson, 'The Legacy of German Neoclassicism and Biedermeier, Behrens, Tessenow, Loos, and Mies', in: *Assemblage*, No. 15, 1991, p. 77. Loos expressed his criticism on the Werkbund in two articles that were published in 1908, a year after the Werkbund had been founded, *Die Überflüssigen und Kulturentartung*, both included in: *Sämtliche Schriften*, p. 267-275.

44

Fritz Schumacher, lecture given in October 1907, quoted in: Posener, *Anfänge des Funktionalismus*, p. 22-23.

45

Hermann Muthesius, *Die Bedeutung des Kunstgewerbes* (1907), in: Posener, *Anfänge des Funktionalismus*, p. 180-181.

46

From the late eighteenth century onwards, the philosophers of German idealism developed an 'aesthetic utopia' in line with Kantian philosophy that attributed a social and unifying role to art. It was for this reason that aesthetics played a key role in their philosophical systems; see Jürgen Habermas, *Der philosophische Diskurs der Moderne*, Frankfurt a.M., 1988, p. 43-44 and 59-64.

47

Posener, *Anfänge des Funktionalismus*, p. 23 and 24.

48

Muthesius, *Stilarchitektur und Baukunst* (1903), p. 166-167.

49

Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, Frankfurt a.M., 1982, Vol. 2, p. 693.

50

Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1935.

42

Loos, *Architektur*, p. 312-313.

43

Stanford Anderson, 'The Legacy of German Neoclassicism and Biedermeier, Behrens, Tessenow, Loos, and Mies', in: *Assemblage*, nr. 15, 1991, p. 77. Loos formuleerde zijn kritiek op de Werkbund in twee artikelen uit 1908, een jaar na de oprichting van de Werkbund, *Die Überflüssigen en Kulturentartung*, beide in: *Sämtliche Schriften*, p. 267-275.

44

Fritz Schumacher, voordracht oktober 1907, geciteerd in: Posener, *Anfänge des Funktionalismus*, p. 22-23.

45

Hermann Muthesius, *Die Bedeutung des Kunstgewerbes* (1907), in: Posener, *Anfänge des Funktionalismus*, p. 180-181.

46

De filosofen van het Duitse idealisme ontwierpen vanaf het einde van de achttiende eeuw in het verlengde van

de Kantiaanse filosofie een 'esthetische utopie' waarin aan de kunst een sociale en verenigende rol werd toegekend. De esthetica neemt in hun filosofische systemen dan ook een centrale plaats in; zie hierover Jürgen Habermas, *Der philosophische Diskurs der Moderne*, Frankfurt a.M., 1988, p. 43-44 en 59-64.

47

Posener, *Anfänge des Funktionalismus*, p. 23 en 24.

48

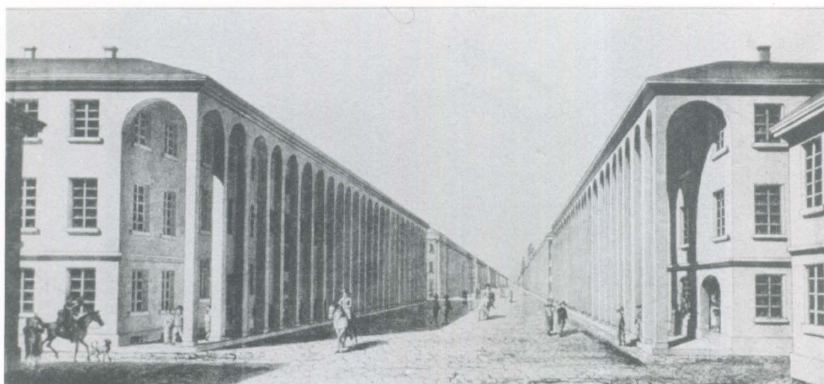
Muthesius, *Stilarchitektur und Baukunst* (1903), p. 166-167.

49

Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, Frankfurt a.M., 1982, deel II, p. 693.

50

Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1935; Ned. vert. *Het kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid*, Nijmegen, 1985, 1996².



continued to strive for a synthesis between art and craft, art and architecture. Loos argued that a process of simplification and rationalization to save labour, material and capital formed an intrinsic part of the historical development of the crafts. This historic tendency would in due course automatically lead to an optimization of use value, provided that the crafts were not contaminated by art or any ideas of poetic subjectivity which would lead to products being ornamental, and so anti-economic. According to Cacciari, Loos's anti-ornamental ethics were not a matter of taste or aesthetic policy, but merely a recognition of a general tendency, the ultimate goal of *Rationalisierung* (Max Weber) and the capitalist society.⁵¹

Loos argued that architecture, just like the crafts, no longer belonged to the realm of art. The division becomes clearly visible if one looks at the architectural work of a house: 'A house should be to everybody's liking, unlike a work of art, which nobody needs to like. A work of art is a matter of the artist himself. A house is not. A work of art is put into this world, whether there is a need for it or not. A house fills a need. A work of art needs answer to nobody, a house must answer to everybody. The aim of a work of art is to tear people violently away from their comfortable existence. A house is there to provide comfort. A work of art is revolutionary, a house is conservative.'⁵²

Tessenow also shared Loos's view that architecture belonged to the sphere of craft rather than that of art. Architecture is pre-eminently a collective activity and has to be based on elements that are typical to craft and industry, such as order, repetition and uniformity, and not on a general and emphatic appreciation of the characteristic and the striking, as had been the case with European building culture since the end of the eighteenth century. Indeed, according to Tessenow, architecture belongs in the workshop rather than the studio.⁵³

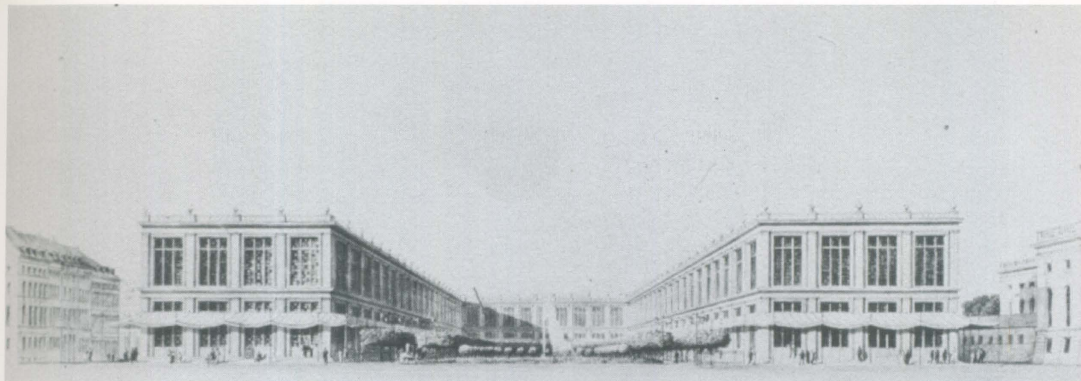
Contrary to the subjective tendency to look on architecture as 'art' and design as the product of an individual 'author' who gives the work its identity and meaning, 'Sachlichkeit' architects stressed the professional character of architecture as a 'discipline', developed from a tradition and based on rules and methods that have a conventional value. They attributed a key role in all this to the use of types.

ambacht, en kunst en architectuur nastreven. Volgens Loos ligt in de historische ontwikkeling van het ambacht een proces van simplificatie en rationalisatie besloten dat arbeid, materiaal en kapitaal bespaart. Deze historische tendens zal uiteindelijk vanzelf leiden tot een maximalisering van de gebruikswaarde, zolang het ambacht maar niet beroerd wordt door kunst of ideeën van poëtische subjectiviteit. Dan worden de producten namelijk ornamenteel, en daarmee anti-economisch. De anti-ornamentele ethiek van Loos is volgens Cacciari dan ook geen kwestie van smaak of een esthetische politiek maar slechts de erkenning van een algemene tendens, de bestemming van de *Rationalisierung* (Max Weber) en de kapitalistische samenleving.⁵¹

Volgens Loos behoort architectuur, net als het ambacht, niet langer tot het rijk der kunsten. Deze scheiding treedt duidelijk naar voren in de opgave van de woning: 'Een huis moet iedereen bevallen. Anders dan het kunstwerk, dat niemand hoeft te bevallen. Een kunstwerk is een zaak van de kunstenaar zelf. Het huis niet. Het kunstwerk wordt op de wereld gezet, of er nu behoefte aan is of niet. Het huis voorziet in een behoefte. Het kunstwerk is aan niemand verantwoording schuldig, het huis aan iedereen. Het kunstwerk wil de mensen met geweld uit hun comfortabele bestaan halen. Het huis is er voor het gemak. Het kunstwerk is revolutionair, het huis is conservatief.'⁵²

Ook Tessenow deelt de opvatting van Loos dat architectuur eerder toebehoort aan de sfeer van het ambacht dan aan die van de kunst. Architectuur is een collectief werk bij uitstek en zou zich moeten laten leiden door eigenschappen die typisch zijn voor ambachtelijk of industrieel werk zoals ordening, herhaling en uniformiteit, en niet door een algemene en nadrukkelijke waardering voor het karakteristieke en het opvallende, zoals die de Europese bouwcultuur sinds het einde van de achttiende eeuw ten deel valt. Voor Tessenow behoort de architectuur dan ook eerder thuis in de werkplaats dan in het atelier.⁵³

Tegenover de subjectivistische tendens die de architectuur als 'kunst', en het ontwerp als het product van een individuele 'auteur' opvat die identiteit en betekenis aan een werk verleent, benadrukten de zakelijke architecten het vakmatige karakter van de architectuur als 'discipline', die zich ontwikkelt vanuit een traditie en gebaseerd is op regels en methoden die een conventionele waarde hebben. Een grote rol werd hierbij toegedicht aan het gebruik van typen.



Type and repetition

The fact that everything returns is the closest approach that a world of becoming makes to one of being.

Friedrich Nietzsche

In the eleven years that followed the publication of *Stilarchitektur und Baukunst*, a shift in the theoretical position of Muthesius brought him closer to Loos. In 1902 he still believed that the essence of architecture was the unity of form and content. Just like any other work of art, architecture should seek its substance in its content (...) one can demand of it that its outward form serves only to reflect its inner essence (...).⁵⁴

At the time he still believed that the content or meaning of the form coincided with its function. However, from 1913 onwards Muthesius made a radical distinction between beauty and utility, with the result that 'form' became an independent issue. 'Utility has nothing to do with beauty. Beauty is a question of form and nothing else, whereas utility is purely about providing a particular service.'

With this statement Muthesius distanced himself from the dichotomy of form and function. He no longer saw beauty as the result of the adage 'form follows function', but purely as a matter of form. Muthesius believed that the principles of design are universal and can be adopted by craftsmen as much as by engineers, tailors and architects. These principles always concerned the same issues: correct proportions, well-matched colours, efficient construction, rhythm and expressive form.⁵⁵ Muthesius eventually completed his change of course at the 1914 Werkbund conference in Cologne, where he declared himself openly against involving art in the design of everyday objects of use

51

Massimo Cacciari, *Architecture and Nihilism. On the Philosophy of Modern Architecture*, New Haven / London, 1993, p. 104.

52

Loos, *Architektur*, p. 314-315.

53

Heinrich Tessenow, *Hausbau und dergleichen*, Berlin, 1916, p. 7 and 32.

54

Muthesius, *Stilarchitektur und Baukunst*, p. 156.

55

Muthesius, *Das Formproblem der Ingenieurbau*, p. 197.

Type en herhaling

Dat alles wederkeert is de dichtste benadering van een wereld van het worden aan die van het zijn.

Friedrich Nietzsche

In de elf jaar na de verschijning van *Stilarchitektur und Baukunst* voltrok zich een wending in de theoretische positie van Muthesius, die hem dichter in de buurt bracht van Loos. In 1902 stond hij nog op het standpunt dat de essentie van de architectuur gelegen was in de eenheid van vorm en inhoud. 'De architectuur moet, net als ieder ander kunstwerk, haar essentie in de inhoud zoeken (...) en men moet ook van haar verlangen dat de uiterlijke vorm alleen daartoe dient het innerlijke wezen te weerspiegelen (...).'⁵⁴

De inhoud of betekenis van de vorm viel voor hem dan nog samen met de functie. Vanaf 1913 maakt Muthesius echter een radicaal onderscheid tussen het schone en het nuttige, waardoor 'vorm' een zelfstandig vraagstuk werd. 'Nuttigheid heeft niets van doen met schoonheid. Het gaat bij schoonheid om een vormprobleem, en om niets anders, bij nuttigheid om de naakte vervulling van een of andere dienst.'

Hiermee nam Muthesius afstand van de dichotomie van vorm en functie. Hij zag schoonheid niet langer als een resultaat van het 'form follows function'-adagium, maar alleen als een kwestie van vorm. De vormgevingsprincipes zijn volgens Muthesius universeel en worden zowel gehanteerd door de ambachtsman, de ingenieur en de kleermaker als de architect. Steeds weer gaat het hierbij om dezelfde dingen: goede verhoudingen, afstemming van kleuren, doeltreffende opbouw, ritme, expressieve vorm.⁵⁵ Muthesius voltooide zijn wending tenslotte op het Werkbundcongres van 1914 in Keulen, waar hij zich uitsprak tegen de vermenging van kunst in het vormgeven van alledaagse gebruiks-

51

Massimo Cacciari, *Architecture and Nihilism. On the Philosophy of Modern Architecture*, New Haven / London, 1993, p. 104.

52

Loos, *Architektur*, p. 314-15.

53

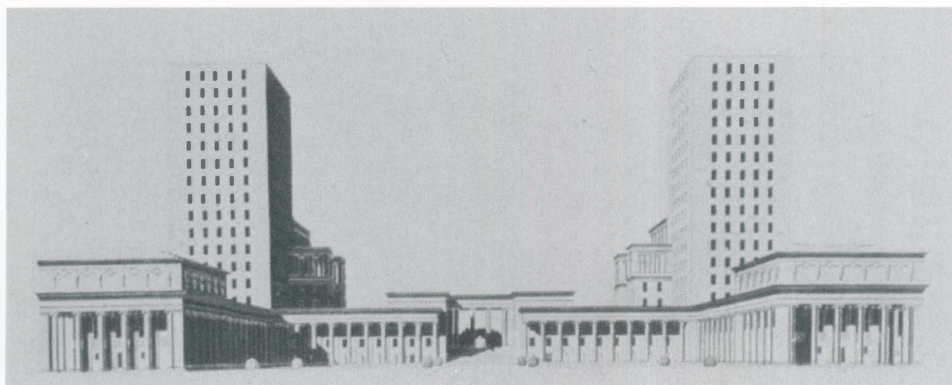
Heinrich Tessenow, *Hausbau und dergleichen*, Berlin, 1916, p. 7 en 32.

54

Muthesius, *Stilarchitektur und Baukunst*, p. 156.

55

Muthesius, *Das Formproblem der Ingenieurbau*, p. 197.



and buildings, and advocated the use of types in architecture.⁵⁶ 'Architecture, and with it the entire field of activity of the Werkbund, strives to use types, for only by doing so can it reclaim the general significance that it possessed in the days when culture still was coherent.'⁵⁷

In a culture in which individual artistic expression prevails, a coherent style is only possible if the individual becomes typical. The reason for using types is to eliminate the particular and personal, and to strive for the ordinary and general. 'The movement's return to the typical is also and especially necessary to make possible a unification of general taste.'⁵⁸

By taking this new position, Muthesius went a long way towards meeting Loos and his criticism. But this also meant breaking with Van de Velde, thus making a split in the Werkbund inevitable. According to Van de Velde, the use of types would restrict the individuality and spontaneity of the architect-artist's creative force. In his opinion, an a priori canon of forms would only lead to uniformity in architecture.⁵⁹

Muthesius opposed this view. He claimed that in fact it was characteristic of architecture to strive for the typical, firstly because in an age of globalisation architectural forms would become generalised – a view that Muthesius shared with Behrendt – and secondly, because architecture, of all the arts, was the one least capable of abandoning its traditions. Architecture is essentially a conservative art. The question is whether old forms will be rearranged into new combinations, or whether independent works can be created using existing material because the tradition itself keeps developing.⁶⁰ Thus 'Sachlichkeit' architects took the view that design is not based on inventing new forms, but that new forms need to be developed from an existing, conventional vocabulary.

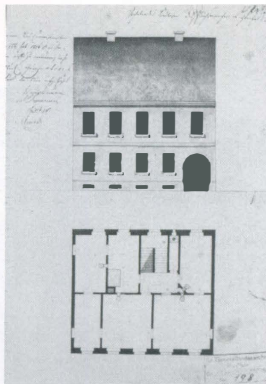
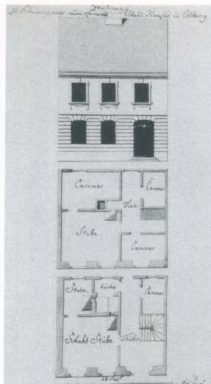
The tendency to use types in 'Sachlichkeit' architecture cannot simply be explained as an adaptation to new economic relationships and conditions of production. Within architecture, the urge to universalise and generalise forms is much older, having its roots in the ideals of the Classical tradition. All that the 'Sachlichkeit' architects saw in modern conditions of production was an opportunity to realize these ideals.⁶¹ By advocating the use of types, 'Sachlichkeit' architects

objecten en gebouwen en een pleidooi hield voor het gebruik van typen in de architectuur.⁵⁶ 'De architectuur, en met haar het gehele werkterrein van de Werkbund, streeft naar het gebruik van typen en kan alleen hierdoor die algemene betekenis terugkrijgen, die haar in tijden van een samenhangende cultuur eigen was.'⁵⁷

Binnen een cultuur waarin individuele kunstzinnige uitingen domineren is een samenhangende stijl enkel mogelijk als het individuele overgaat in het typische. Het gebruik van typen is gericht op het uitbannen van het bijzondere en persoonlijke en streeft naar het gewone en algemene. 'De terugvoering van de beweging naar het typische is bovenal ook nodig, om een eenheid van de algemene smaak mogelijk te maken.'⁵⁸

Door deze nieuwe positie in te nemen kwam Muthesius in belangrijke mate tegemoet aan de kritiek van Loos. Anderzijds forceerde hij hiermee een breuk met Van de Velde, zodat een splitsing in de Werkbund onvermijdelijk werd. Volgens Van de Velde betekent het gebruik van typen een inperking van de individualiteit en spontaniteit van de scheppende kracht van de architect-kunstenaar. Een apriori canon van vormen zou in zijn ogen enkel leiden tot eenvormigheid in de architectuur.⁵⁹ Muthesius bestreed deze opvatting. Volgens hem was het juist een kenmerk van de architectuur dat zij naar het typische streeft. Enerzijds omdat in een tijdperk van globalisering ook de architectonische vormen zullen veralgemenen, een opvatting die Muthesius deelt met Behrendt. Anderzijds is het van de kunsten de architectuur die zich het minst aan de traditie kan onttrekken. Zij is in de grond van haar wezen een conservatieve kunst. Het gaat er dan om of oude vormen slechts tot nieuwe samenstellingen verwerkt worden, of dat door het verder ontwikkelen van de traditie uit het bestaande materiaal zelfstandige werken gecreëerd worden.⁶⁰ De zakelijke architecten stelden zich hiermee op het standpunt dat ontwerpen niet berust op het uitvinden van nieuwe vormen, maar dat deze nieuwe vormen ontwikkeld dienen te worden vanuit een bestaand, conventioneel vocabulaire.

De tendens tot het gebruik van typen in de zakelijke architectuur valt niet alleen te verklaren als een aanpassing aan de nieuwe economische verhoudingen en productievoorwaarden. Binnen de architectuur is de drang tot universalisering en veralgemening van de vormen veel ouder en wortelt in de idealen van de klassieke traditie. De zakelijke architecten zagen in de moderne productievoorwaarden



also rejected the idea of the unity of form and content, something which had until that time been considered as self-evident. They considered architecture to be an arrangement of non-symbolic, non-expressive architectural material. This made them amenable to the methods of Wölfflin and his allies, who gave primacy in their work to the structure of form, the signifiers.⁶² This is also the context in which Tessenow should be understood, when he says that the best thing about ornament is its abstract quality or dumbness ('das Dumme').⁶³ In other words, 'Sachlichkeit' architecture is an architecture that doesn't speak; it has renounced its function of representation. On this point, 'Sachlichkeit' architecture before the First World War bore some similarity to the modern music of the same period. Adorno characterised the development of music from Wagner through Mahler to Schönberg as 'a decline in the idea of expression'. The expressive elements in music were transformed into material elements, thus disturbing the possibility to be expressive. What remained was the severity of the structure, an 'organized meaninglessness'.⁶⁴

slechts de mogelijkheid om deze idealen te realiseren.⁶¹ Met hun pleidooi voor het gebruik van typen verwierpen de zakelijke architecten tevens de tot dan toe vanzelfsprekend geachte eenheid van vorm en inhoud. Ze vatten architectuur op als een ordening van niet-beeldend, expressieloos architectonisch materiaal. Dit maakte de zakelijke architecten dan ook vatbaar voor de methode van Wölfflin en de zijnen, die in hun werk immers het primaat legden bij de structuur van de vorm, de betekenaars.⁶² In dit kader moet ook de opmerking van Tessenow worden begrepen wanneer hij zegt dat het beste aan het ornament het abstracte of het stomme ('das Dumme') is.⁶³ Zakelijke architectuur is met andere woorden een architectuur die niet spreekt; zij heeft haar functie van representatie afgezworen. Op dit punt kende de zakelijke architectuur van vóór de Eerste Wereldoorlog een overeenkomst met de moderne muziek uit diezelfde periode. De ontwikkeling die de muziek van Wagner via Mahler naar Schönberg doormaakte wordt door Adorno getypeerd als een 'verval van de idee "uitdrukking"'. De uitdrukkingdragende elementen van de muziek werden omgezet in materiaal zodat de mogelijkheid tot uitdrukking zelf op losse

56

Posener, *Anfänge des Funktionalismus*, p. 25. Posener points out that in this same period Muthesius' architecture clearly appears to turn towards classicism.

57

Muthesius, *Leitsätze* (1914), in: Posener, *Anfänge des Funktionalismus*, p. 205.

58

Muthesius, *Die Werkbundarbeit der Zukunft* (1914), in: Posener, *Anfänge des Funktionalismus*, p. 202.

59

Henry van de Velde, *Gegen-Leitsätze* (1914), in: Posener, *Anfänge des Funktionalismus*, p. 206-207.

60

Muthesius, *Die Werkbundarbeit der Zukunft*, p. 203.

61

See Giulio Carlo Argan, 'Modulatura e modulo-oggetto', in: idem, *Progetto e destino*, Milan, 1965, p. 104-115.

62

Manfredo Tafuri, *Theories and History of Architecture*, London, 1980 (originally Rome / Bari, 1968), p. 188.

Until World War II the development of modern architecture was greatly influenced by the perceptions and methods of the formalistic science of art, that focussed primarily on the analysis of form (style and type).

From the nineteen fifties onwards, the focus shifted towards the iconology-oriented art historians of the Warburg Institute, people such as Panofsky and Wittkower. See Henri A. Millon, 'Rudolf Wittkower, Architectural Principles in the Age of Humanism, Its Influence on the Development and Interpretation of Modern Architecture', in: *Journal of the Society of Architectural Historians*, 31, 1972, p. 83-91.

63

Tessenow, *Hausbau und dergleichen*, p. 57.

64

Theodor W. Adorno, *Filosofie van de nieuwe muziek*, Nijmegen, 1992 (originally Tübingen 1949), p. 23, 25-26.

56

Posener, *Anfänge des Funktionalismus*, p. 25. Posener wijst erop dat in diezelfde periode in de architectuur van Muthesius een wending naar het classicisme valt waar te nemen.

57

Muthesius, *Leitsätze* (1914), in: Posener, *Anfänge des Funktionalismus*, p. 205.

58

Muthesius, *Die Werkbundarbeit der Zukunft* (1914), in: Posener, *Anfänge des Funktionalismus*, p. 202.

59

Henry van de Velde, *Gegen-Leitsätze* (1914), in: Posener, *Anfänge des Funktionalismus*, p. 206-207.

60

Muthesius, *Die Werkbundarbeit der Zukunft*, p. 203.

61

Zie Giulio Carlo Argan, 'Modulatura e modulo-oggetto', in: idem, *Progetto e destino*, Milaan, 1965, p. 104-115. Ned. vert. 'Maatmoduul en objectmoduul' van Joost Meuwissen, 1976 (ongepubliceerd).

62

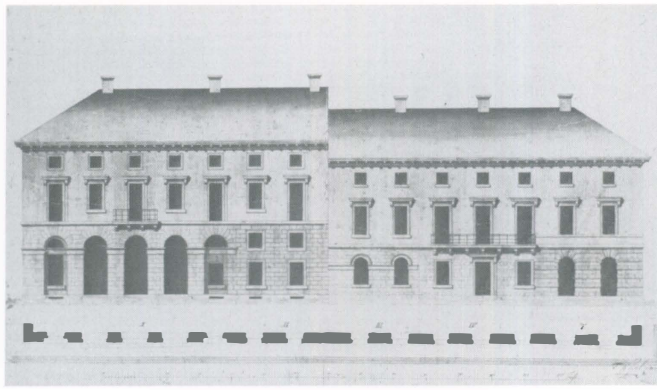
Manfredo Tafuri, *Theories and History of Architecture*, London, 1980 (oorspr. Rome / Bari, 1968), p. 188.

Tot aan de Tweede Wereldoorlog werd de ontwikkeling van de moderne architectuur in belangrijke mate beïnvloed door de inzichten en methoden van de formalistische kunstwetenschap, waarin de analyse van de vorm (stijl en type) vooropstond.

Vanaf de jaren vijftig verschoof de aandacht naar de meer iconologisch georiënteerde kunsthistorici van het Warburg Instituut zoals Panofsky en Wittkower. Zie Henri A. Millon, 'Rudolf Wittkower, Architectural Principles in the Age of Humanism, Its Influence on the Development and Interpretation of Modern Architecture', in: *Journal of the Society of Architectural Historians*, 31, 1972, p. 83-91. Ned. vert. in: Rudolf Wittkower, *Grondslagen van de architectuur in het tijdperk van het humanisme*, Nijmegen, 1996.

63

Tessenow, *Hausbau und dergleichen*, p. 57.



Anderson has pointed out that in this period one should at least distinguish between 'Sachlichkeit' and 'pseudo-Sachlichkeit' buildings.⁶⁵ Whereas in the works of Loos, Muthesius and Tessenow the 'sachliche' form was the well-considered result of a modern urban industrial culture and its techniques, in the work of Peter Behrens it never went beyond symbolic form. The problem of form and content still played a key role in Behrens' architecture, because in his opinion it was the task of architecture to give form to the representative architectural challenges posed by the prevailing economic and political powers of the period. In the Germany of Kaiser Wilhelm these were formed by the alliance between major industrial companies and the state, with office buildings and factories as its representative architectural challenges. Rather than regarding them as examples of 'Sachlichkeit' architecture, Behrens's designs for AEG should be considered a form of 'machine-romanticism'.

Architecture as a general language

The 'dumbness' of 'Sachlichkeit' architecture manifests itself especially in its exteriors. In this connection Loos made a radical distinction between the interior and the exterior. 'In its interior a house can reveal all its riches, but to the outside world it has to keep silent.'⁶⁶ This distinction was based on the division between the private and public sphere brought about by the rise of modern middle-class society.⁶⁷ While architects like Van de Velde were still trying to unite interior and exterior in a 'Wagnerian' way, for Loos interior and exterior were two irreconcilable spheres, that no longer communicated and spoke different languages.⁶⁸

Heinrich Tessenow raised this argument to the level of urban space. Inside there is room for the personal and the characteristic, but the city, the street, has to be general. The forms and colours that provide the keynote of urban, public life should be quiet and reserved, inconspicuous and neutral.⁶⁹ Exterior space should provide a neutral setting for the panoply of everyday life. Here architecture should withdraw, as Muthesius agreed: 'Architecture (...) as a rhythmic framework for our daily needs, provides a quiet background against

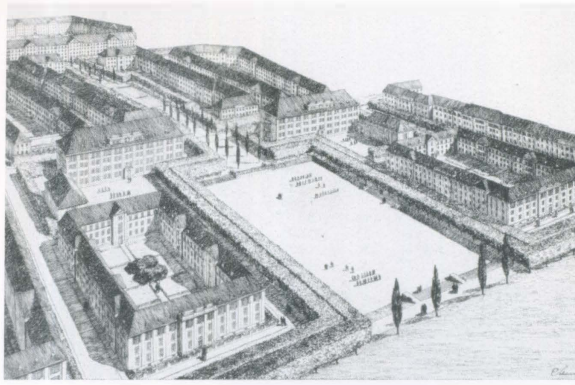
schroeven kwam te staan. Wat resteerde was de strengheid van de structuur, een 'georganiseerde zinledigheid'.⁶⁴

Anderson heeft erop gewezen dat er op zijn minst een onderscheid moet worden gemaakt tussen 'zakelijke' en 'pseudo-zakelijke' bouwwerken in deze periode.⁶⁵ Terwijl bij Loos, Muthesius en Tessenow de zakelijke vorm de consequente doordenking is van de moderne grootstedelijke industriële cultuur en haar technieken, blijft in het werk van Peter Behrens de zakelijkheid steken in een symbolische vorm. Bij Behrens speelt de problematiek van vorm en inhoud nog steeds een centrale rol, omdat in zijn opvatting de architectuur tot taak heeft vorm te geven aan de representatieve bouwopgaven van de heersende economische en politieke macht van een periode. In het Duitsland van keizer Wilhelm was dat de alliantie van de grote industriële ondernemingen en de staat, met zijn representatieve bouwopgaven van het kantoorgebouw en de fabriek. Eerder dan als voorbeelden van een zakelijke architectuur moeten de ontwerpen voor de aeg van Behrens dan ook als een vorm van 'machine-romantiek' gezien worden.

Architectuur als algemene taal

Het 'stomme' karakter van de zakelijke architectuur manifesteert zich vooral naar buiten toe. Loos maakte wat dit betreft een radicaal onderscheid in de behandeling van interieur en exterieur. 'In het interieur mag het huis zijn volle rijkdom openbaren, naar buiten moet het echter zwijgen.'⁶⁶ Dit onderscheid berustte op de scheiding tussen de sfeer van het private en het openbare die met de opkomst van de moderne burgerlijke samenleving was ontstaan.⁶⁷ Waar iemand als Van de Velde op een 'Wagneriaanse' wijze binnen en buiten nog trachtte te verenigen, zijn interieur en exterieur voor Loos twee onverzoenbare sferen, die niets meer over elkaar vertellen en die beide een andere taal spreken.⁶⁸

Heinrich Tessenow trok deze redenering door naar het niveau van de stedelijke ruimte. Binnen is de ruimte voor het persoonlijke en karakteristieke, terwijl de stad, de straat algemeen moet zijn. De vormen en kleuren die de grondtoon van het stedelijke, openbare leven vormen moeten stil en terughoudend zijn, onopvallend en neutraal.⁶⁹ De buitenruimte vormt het neutrale decor waartegen het bonte leven van alledag zich afspeelt. Hier moet de architectuur



which the extraordinary aspects of life are able to develop.⁷⁰

In a society with many differences and much diversity, architecture should always be inconspicuous and uninteresting. As Tessenow saw it, the less interesting, the better. This requires a general appearance, a common style allowing everything that is individual to appear in a general setting.⁷¹ It was precisely this quality of providing a 'general language' that was attributed to Classical architecture. 'Despite the great variety of languages and the number of limits, Classical education created the communality of our western culture. To give this up would mean to destroy this last remaining trace of communality.'⁷²

For centuries, the canon of the Classical tradition had made possible this unity in architecture. Historicism's criticism of the Vitruvian tradition was mainly concerned with the absolute value ascribed to examples from antiquity. The choice of its forms was said to be based on an original myth, referring to the passages in Vitruvius on the origin of the ornamentation of the Greek temple and the order of columns.⁷³ However, the preference of 'Sachlichkeit' architects for the Classical norm was not based on any notion of its absolute, transcendent truth, but rather on the conven-

zich juist terugtrekken, zo meent ook Muthesius. 'De architectuur (...) als de ritmische omlijsting van onze dagelijkse levensbehoeften vormt de rustige achtergrond waartegen het buitengewone van het leven pas tot stand mag komen.'⁷⁰

In een samenleving met veel verschillen en grote diversiteit zou de architectuur altijd onopvallend, oninteressant moeten zijn. Hoe oninteressanter hoe beter, zo meent Tessenow. Dit vraagt om een algemene verschijningsvorm, een gemeenschappelijke stijl, zodat al het individuele in het algemene kan verschijnen.⁷¹ Het was nu juist deze kwaliteit van een algemene 'taal' die werd toegedicht aan de klassieke architectuur. 'Het klassieke onderwijs heeft ondanks de verscheidenheid aan talen en grenzen de gemeenschappelijkheid van de westerse cultuur gecreëerd. Dit op te geven, zou betekenen deze laatste gemeenschappelijkheid te vernietigen.'⁷²

De vormencanon van de klassieke traditie had eeuwenlang deze eenheid in de architectuur mogelijk gemaakt. De kritiek van het historisme op de Vitruviaanse traditie betrof vooral de absolute waarde die werd toegekend aan de voorbeelden van de oudheid. De keuze van haar vormen zou gebaseerd zijn op een oorsprongsmythe, verwijzend naar de passages in Vitruvius over de oorsprong van de ornamentiek van de Griekse tempel en de zuilenordes.⁷³ De keuze van de zakelijke architecten voor de klassieke norm

65
Anderson, 'Sachlichkeit and Modernity', p. 343-354 and Anderson, 'The Legacy of German Neoclassicism and Biedermeier', p. 69. Anderson derived this distinction between 'real' and 'pseudo' Sachlichkeit from an essay by Adolf Behne, 'Romantiker, Pathetiker und Logiker im modernen Industriebau' (1913).

66
Loos, *Heimatkunst* (1914), in: *Sämtliche Schriften*, p. 339.

67
By the end of the eighteenth century middle-class public life had replaced the representative public life of feudalism. See Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, Frankfurt a.M., 1990 (originally 1962). For more information on the interior-exterior relationship with Loos, viewed against this social

historical background, see Beatriz Colomina, 'On Adolf Loos and Josef Hoffmann, Architecture in the Age of Mechanical Reproduction', in: 911, No. 6, 1983.

68
Cacciari, *Architecture and Nihilism*, p. 106-107.

69
Tessenow, *Wohnhausbau*, Munich, 1909, 19273, p. 54-55 and 58.

70
Muthesius, *Die Werkbund der Zukunft* (1914), p. 202.

71
Tessenow, *Wohnhausbau*, p. 56-57.

72
Loos, *Ornament und Erziehung*, p. 396.

73
Vitruvius, *De architectura*, Vol. IV, Chapter 1 and 2.

64
Theodor W. Adorno, *Filosofie van de nieuwe muziek*, Nijmegen, 1992 (oorspr. Tübingen 1949), p. 23, 25-26.

65
Anderson, 'Sachlichkeit and Modernity', p. 343-354 en Anderson, 'The Legacy of German Neoclassicism and Biedermeier', p. 69. Anderson ontleent dit onderscheid in een 'echte' en een 'pseudo'-zakelijkheid aan een opstel van Adolf Behne, 'Romantiker, Pathetiker und Logiker im modernen Industriebau' (1913).

66
Loos, *Heimatkunst* (1914), in: *Sämtliche Schriften*, p. 339.

67
De burgerlijke openbaarheid had aan het einde van de achttiende eeuw de representatieve openbaarheid van de feodaliteit vervangen. Zie Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffent-*

lichkeit, Frankfurt a.M., 1990 (oorspr. 1962). Zie over de verhouding interieur-exterieur bij Loos vanuit deze sociaal-historische achtergrond Beatriz Colomina, 'On Adolf Loos and Josef Hoffmann, Architecture in the Age of Mechanical Reproduction', in: 911, nr. 6, 1983.

68
Cacciari, *Architecture and Nihilism*, p. 106-107.

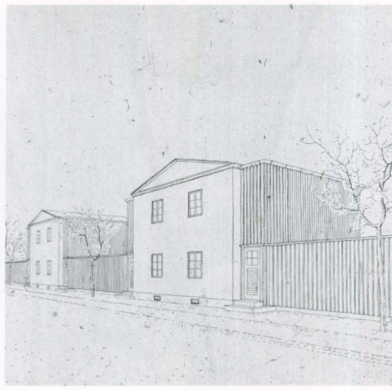
69
Tessenow, *Wohnhausbau*. München, 1909, 19273, p. 54-55 en 58.

70
Muthesius, *Die Werkbund der Zukunft* (1914), p. 202.

71
Tessenow, *Wohnhausbau*, p. 56-57.

72
Loos, *Ornament und Erziehung*, p. 396.

73
Vitruvius, *De architectura*, boek IV, hfdst. 1 en 2.



tional value of its normativity, as Claude Perrault had already pointed out in the second half of the seventeenth century.⁷⁴ Comparison with the structuralist interpretation of language might clarify this 'conventionalist' viewpoint.⁷⁵ One might consider classicism, like language, to be a system based on a series of arbitrary agreements with a conventional value. It does not matter what the forms reflects or what their original derivations were. It is not the origin of forms that is the interesting question, but rather how they function within the system. In language, as in architecture, the arbitrary character of forms/signs does not increase the freedom of the individual designer/speaker. The form/sign is an arbitrary form/sign within the system, not a particular creation by an individual designer/speaker. Thus, to design/speak can be looked on as a process of selecting, arranging and combining elements available in an existing vocabulary.

In their use of types in architecture, 'Sachlichkeit' architects strived for a general or universal architectural language of form based on the conventional values of the Classical canon. So the Classical form lived on in its re-worked form by the 'Sachlichkeit' architecture and was also to play a key role in the period between the wars, in the development of the architecture of the Modern Movement.

Translation, Olaf Brenninkmeijer, Bookmakers, Nijmegen

74

In architecture, Perrault distinguished between 'positive' values such as construction and technology, which can be assessed scientifically and objectively, and 'arbitrary' values such as beauty, which, like fashion or civil law, are the products of customs and agreements, and therefore have a basis in convention. Claude Perrault, *Ordonnance des cinq espèces de colonnes selon la méthode des anciens*, Paris, 1685.

75

What follows is a paraphrase of the structuralist view of language held by Ferdinand de Saussure and Roman Jakobson, as summarized by Antoine Mooij in *Taal en verlangen*, Meppel, 1975, 1987⁶, p. 44 en 52.

74

Perrault maakte een onderscheid in de architectuur tussen 'positieve' waarden van constructie en techniek, die objectief en wetenschappelijk te bepalen zijn, en 'arbitraire' of 'willekeurige' waarden van schoonheid die, net als mode of burgerlijke wetgeving, een product zijn van gewoonten en afspraken, en dus een conventionele grondslag hebben. Claude Perrault, *Ordonnance des cinq espèces de colonnes selon la méthode des anciens*, Parijs, 1683.

75

Het navolgende is een parafrasering van de structuralistische opvattingen van taal van Ferdinand de Saussure en Roman Jakobson zoals samengevat door Antoine Mooij in *Taal en verlangen*, Meppel, 1975, 1987⁶, p. 44 en 52.

was echter niet gebaseerd op een aanspraak op een absolute, transcendente waarheid alswel op de conventionele waarde van haar normativiteit, iets waar Claude Perrault in de tweede helft van de zeventiende eeuw al op had geweten.⁷⁴ Een vergelijking met de structuralistische opvatting van taal kan dit 'conventionalistische' standpunt verduidelijken.⁷⁵ Net als taal kunnen we het classicisme opvatten als een systeem dat gebaseerd is op een reeks van willekeurige, arbitraire afspraken met een conventionele waarde. Daarbij is het niet van belang te weten wat de vormen (betekenaars) weerspiegelen of waarvan ze oorspronkelijk zijn afgeleid. Niet zozeer de oorsprong van de vormen is interessant, alswel de vraag hoe ze binnen het systeem functioneren. Net als in de taal komt het arbitraire karakter van de vormen/tekens niet ten goede aan de vrijheid van de individuele ontwerper/spreker. De vorm/het teken is arbitrair als vorm/tekens binnen het systeem en niet als bijzondere creatie van een individuele ontwerper/spreker. Ontwerpen/spreken is dan op te vatten als een selecteren, rangschikken en combineren van elementen die aangereikt worden door een bestaand vocabulaire.

Met het gebruik van typen in de architectuur streefden de zakelijke architecten naar een algemene of universele architectonische vormentaal die gebaseerd was op de conventionele waarde van de klassieke vormencanon. Zo leefde de klassieke vorm in de bewerking van de zakelijkheid voort in de architectuur, en zou ook in het interbellum een belangrijke rol blijven spelen in de ontwikkeling van de architectuur van de Moderne Beweging.



Adolf Loos, huis aan Michaelerplatz, Wenen / house at Michaelerplatz, Vienna, 1910

OASE # 49/50 1998