

Mehr als ein Wolkenkratzer - Das Bauhaus in der spanischen Geschichtsschreibung zur Architektur der Moderne

María Ocón Fernández

Freie Universität Berlin

Abstract

Recent publications on the historiography of modern Spanish architecture have once again made C. Flores' major work, *Arquitectura Española Contemporánea* (1961), the focus of their scholarly attention. Flores' text is portrayed as an important contribution to the Modern Movement in the context of the Franco regime. However, the significance of W. Gropius and the Bauhaus was not mentioned. This omission becomes all the more peculiar when considering Sigfried Giedion's *Space, Time and Architecture* (1941), with which Flores was well acquainted through the 1955 Spanish translation. This paper analyzes Flores' genealogy of modern architecture at the textual level. In addition, it addresses the visual level of his book, for the first time uncovering a narration that contradicts a straightforward illustration, yet reveals Flores' stance vis-à-vis modern architecture and the Bauhaus.

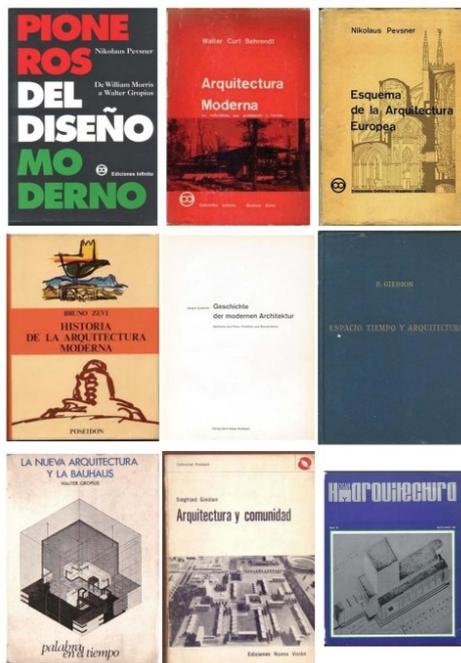
Inhaltsverzeichnis

Ein Konzept zur Genese der Moderne in der Architektur Spaniens

Mehr als ein Wolkenkratzer: Der Entwurf für die Chicago Tribune von Gropius und Meyer

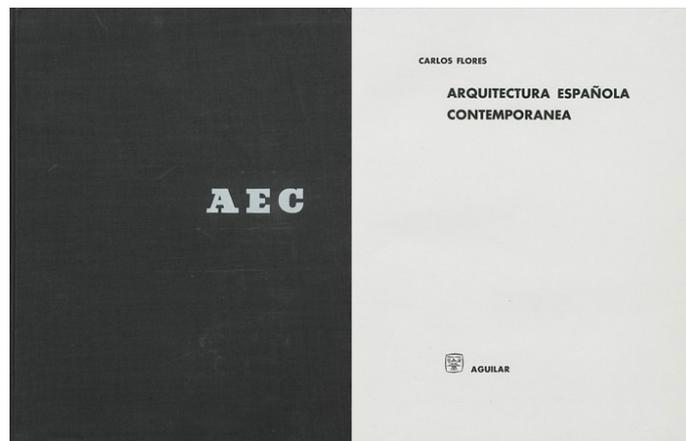
Fernando García Mercadal: „spanisches Paradigma der Moderne“

„La doble página“: die europäische Architektur der Moderne in sieben Aufnahmen



Ein Konzept zur Genese der Moderne in der Architektur Spaniens

[1] In ihrer Publikation zur Historiographie der modernen Architektur Spaniens aus dem Jahr 2011 behandelt die Kunsthistorikerin María Ángeles Layuno Rosas das Werk des Architekten und Architekturhistorikers Carlos Flores López *AEC. Arquitectura Española Contemporánea* (Abb. 1, 2).¹



1-2 Carlos Flores, *AEC. Arquitectura Española Contemporánea*, Madrid 1961, Umschlagseite und Titelblatt

¹ Carlos Flores, *AEC. Arquitectura Española Contemporánea*, Madrid 1961; María Ángeles Layuno Rosas, „La historización de la arquitectura del Movimiento moderno: Carlos Flores“, in: *Lecciones de los maestros. Aproximación histórico-crítica a los grandes historiadores de la arquitectura española*. Seminario celebrado en Zaragoza los días 26, 27 y 28 de noviembre de 2009, hg. v. María Pilar Biel Ibáñez und Ascensión Hernández Martínez, Saragossa 2011, 203–238. Zur Person von Carlos Flores vgl. Layuno Rosas, „La historización“, 205 u. Anm. 3.

Das 1961 erschienene, reich illustrierte Buch hat die Architektur Spaniens nach Beendigung des Bürgerkrieges (1936–1939) und bis zum Beginn der sechziger Jahre zum Hauptgegenstand. Flores' Monographie fällt zeitlich mit der Überwindung der Periode der Autarkie in Spanien zusammen, einer Geschichtsphase, der Antonio Fernández Alba 1972 zugleich eine „Krise der spanischen Architektur“ attestierte.² Für Layuno Rosas setzt mit Flores' Publikation ein „Prozess der Normalisierung“ in der Architektur („proceso de normalización arquitectónica“) ein.³ Mit dieser Veröffentlichung wird, so die Autorin weiter, die Architektur der Moderne Spaniens im Kontext der Franco-Diktatur historiographisch wiedergewonnen und konsolidiert.⁴ Autoren wie Fernández Alba sprechen mit Bezug auf Flores' Buch sogar von einem „zweiten Rationalismus“: Er weist in dem Zusammenhang auf die Kontinuität von Projekten der Sechzigerjahre hin, bei denen eine Affinität zur Architektur der Moderne der zwanziger und dreißiger Jahre des 20. Jahrhunderts zu konstatieren ist.⁵

[2] Flores beleuchtet die Architektur der Moderne aus einer historisch-kritischen Perspektive.⁶ Diese Haltung unterscheidet sein Werk von früheren geschichtlichen Abrissen, in denen die Moderne in Spanien mit Indifferenz behandelt wurde oder, bei der Betrachtung des Verhältnisses von Tradition und Moderne, sogar die „ewigen Werte“ (valores eternos) der Architektur des Franco-Regimes verteidigt wurden.⁷ Dieses Buch steht somit an der Schnittstelle zwischen den Veröffentlichungen, die unmittelbar nach Beendigung des Bürgerkrieges publiziert wurden, und jenen, in denen eine Neubewertung der Architektur der Moderne versucht wurde. Flores' Monographie markiert zudem den Beginn einer kanonisierten Lesart der spanischen Architektur der Moderne. Layuno Rosas geht ausführlich auf das Geschichtsmodell und den Fortschrittsgedanken ein, auf die sich Flores' Darstellung stützt.

[3] Fokussiert auf die Architektur seiner Gegenwart, die den zweiten Teil seiner Untersuchung bildet, können die ersten sieben Kapitel als eine Entwicklungsgeschichte der modernen Architektur gelesen werden. Sie stehen im Zentrum des vorliegenden Beitrags. Flores geht von seiner unmittelbaren Gegenwart aus. Von da aus verweist er auf die Vergangenheit. Gerade diese Herangehensweise charakterisiert nach Panayotis Tournikiotis die Genealogien der Architektur der Moderne: „The genealogies of modern architecture always start in the present—that is, at the end of the narrative—and turn back to the

² Antonio Fernández Alba, *La crisis de la arquitectura española 1939–1972*, Madrid 1972.

³ Layuno Rosas, „La historización“, 205.

⁴ Ebd., 203.

⁵ Fernández Alba, *La crisis*, 58.

⁶ Layuno Rosas, „La historización“, 206.

⁷ Vgl. ebd., 208. Flores bezieht sich in seinem Werk auf folgende Veröffentlichungen spanischer Autoren: Juan de Zavala, *La arquitectura*, Madrid 1945 (Flores gibt aber die Ausgabe von 1958 an); Rodolfo Ucha Donate, *50 años de arquitectura española (1900–1950)*, Bd. 1, Mexiko-Stadt 1952; Bernardo Giner de los Ríos, *50 años de arquitectura española (1900–1950)*, Bd. 2, Mexiko-Stadt 1952 (vgl. Flores, *AEC*, 618).

past until they reach the source of the present state of affairs, from which the narrative ultimately begins.”⁸

[4] In Anlehnung an Publikationen zur europäischen Moderne, die seit den dreißiger Jahren erschienen waren und die im Verlauf der fünfziger Jahre ins Spanische übersetzt wurden,⁹ zeichnet Flores eine Genese der Architektur der Moderne nach, die verschiedene Etappen (Entstehung, Einführung, Übernahme) umfasst beziehungsweise von Phasen der Entstehung, Entwicklung und des Anschlusses an die europäische Moderne geprägt ist. Das erste Kapitel trägt dementsprechend den Titel „El despertar de una conciencia arquitectónica“ (Das Erwachen eines architektonischen Bewusstseins).¹⁰ Diesem folgen weitere, die sich dem katalanischen Jugendstil (Modernismo), den historistischen und regionalen Stilen Spaniens sowie den Baumaterialien, traditionellen und neuen (Ziegelstein, Beton), widmen. Der thematisch gegliederte Band berücksichtigt durchaus Architekten wie zum Beispiel Antoni Gaudí i Cornet (1852–1926), Secundino Zuazo Ugalde (1887–1971), Fernando García Mercadal (1896–1985), Architektengenerationen („Generación de 1925“) und Architektengruppen (GATEPAC: Grupo de Artistas y Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea). Es handelt sich aber um keine primär an einzelnen Architektenpersönlichkeiten ausgerichtete Betrachtung, auch wenn Flores in seiner Darstellung zweien, im europäischen und spanischen Kontext, eine wichtige Rolle zuspricht: Walter Gropius (1883–1969) und Fernando García Mercadal.

[5] Am Beispiel von Flores' Monographie, das heißt an der Unterteilung des Bandes in zwei Teile sowie insbesondere an seiner thematischen Gliederung und an den Gemeinplätzen, die seine Erzählung strukturieren, wird in den folgenden Ausführungen der Beitrag des Bauhauses zur Entstehung einer kanonisierten Lesart der spanischen Architektur der Moderne untersucht.¹¹ Besonderheiten der spanischen Architekturgeschichtsschreibung wie zum Beispiel die Bewertung des Beitrags Gaudís und des katalanischen Jugendstils zur Entstehung der Moderne in

⁸ Panayotis Tournikiotis, *The Historiography of Modern Architecture*, Cambridge (MA) und London 1999, 224.

⁹ Die Veröffentlichung von Flores enthält keine Bibliographie. Nur anhand der Fußnoten können die wichtigsten von ihm benutzten Werke rekonstruiert werden: Walter Curt Behrendt, *Modern Building. Its Nature, Problems, and Forms*, New York 1937; ders., *Arquitectura moderna, su naturaleza, sus problemas y formas*, Buenos Aires 1959; Nikolaus Pevsner, *Pioneers of Modern Design. From William Morris to Walter Gropius*, London 1936; ders., *Pioneros del diseño moderno. De William Morris a Walter Gropius*, Buenos Aires 1958; ders., *An Outline of European Architecture*, Harmondsworth 1943; ders., *Esquema de la arquitectura europea*, Buenos Aires 1958 (es handelt sich hierbei um die 2. Auflage; eine erste erschien 1957 in Buenos Aires). Bruno Zevi, *Storia dell'architettura moderna*, Turin 1950; ders., *Historia de la arquitectura moderna*, Buenos Aires 1957 (vgl. Flores, *AEC*, 617–618).

¹⁰ Wenn nichts anders angegeben, gehen alle Übersetzungen aus dem Spanischen auf mich zurück.

¹¹ Dieser Aspekt wird von Layuno Rosas, „La historización“, nicht behandelt.

Spanien werden dabei berücksichtigt.¹² Vor allem wird sich dabei zeigen, dass in Flores' Buch zwischen der Text- und der Bildnarration zu unterscheiden ist. Beide stehen nicht immer im Verhältnis.

[6] Bei seiner Schilderung der Genese der Moderne orientiert sich Flores, wie von Layuno Rosas angenommen, an Darstellungen zur europäischen Moderne, die seit den 1930er Jahren publiziert worden waren. Dieser Narration auf der Textebene wird eine Bildnarration gegenübergestellt, die sich zudem aus Publikationen aus den fünfziger und sechziger Jahren speist. Diese Veröffentlichungen wurden bislang nur zum Teil als Quellen für Flores in Betracht gezogen, da diese in seiner Publikation nicht oder nur indirekt angegeben wurden.¹³

[7] Aus der Leitfrage zum Verhältnis von Text und Bild, die am Beispiel von Flores' Publikation wegen der zahlreichen Schwarz-Weiß-Aufnahmen behandelt wird, ergibt sich darüber hinaus Folgendes: Flores' Veröffentlichung steht exemplarisch für eine Geschichtsschreibung des Bauhauses in Spanien, die in den sechziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts hauptsächlich auf Person und Werk des Architekten Walter Gropius fokussiert war. Vor diesem Hintergrund gewinnen Publikationen wie *Space, Time and Architecture* (1941) von Sigfried Giedion für die Betrachtung von Flores' Buch mehr an Bedeutung als bislang von der Forschung angenommen wurde.¹⁴

¹² Eine zweite Auflage von Flores' Hauptwerk erschien 1989: Carlos Flores, *La Arquitectura Española Contemporánea*, 2 Bde., Madrid 1989. Zu Flores' Behandlung des katalanischen Architekten im ersten Band vgl. Layuno Rosas, „La historización“, 206, Anm. 5. Flores setzte seine Beschäftigung mit Gaudí und dem katalanischen Modernismo in weiteren Publikationen fort (vgl. Layuno Rosas, „La historización“, 211, Anm. 19).

¹³ Jürgen Joedicke, *Geschichte der modernen Architektur. Synthese aus Form, Funktion und Konstruktion*, Stuttgart 1958; Flores gibt Joedickes Buch nicht in den Fußnoten an, sondern nur unter der Rubrik "Fotógrafos" [Bildnachweis]. – Nikolaus Pevsner, *An Outline of European Architecture*; Flores verwendete vermutlich auch die 6. Auflage (Jubilee Edition), London 1960, wenngleich er diese Auflage nicht angibt. – Da über Flores' private Bibliothek keine Untersuchung vorliegt, gehe ich bei den von ihm nicht angegebenen, aber vermutlich verwendeten Publikationen von den Exemplaren aus, die zum Zeitpunkt seiner Veröffentlichung in öffentlichen Bibliotheken in Madrid zugänglich waren. Im Rahmen der vorliegenden Untersuchung wurden zwei von diesen Einrichtungen konsultiert: die Bibliothek der Madrider Architekturschule (Escuela Técnica Superior de Arquitectura, ETSAM) und die Bibliothek der Madrider Architektenkammer (Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, COAM). Ich möchte mich an dieser Stelle bei beiden Bibliotheken für ihre Unterstützung bedanken. Mein Dank gilt ebenfalls der Bibliothek des Ibero-Amerikanischen Instituts Berlin, Stiftung Preußischer Kulturbesitz.

¹⁴ Sigfried Giedion, *Space, Time and Architecture, the Growth of a New Tradition*, Cambridge MA und London 1941; ders., *Espacio, tiempo y arquitectura. Origen y desarrollo de una nueva tradición*, Barcelona 1955. Als Vorlage für die spanische Übersetzung diente die 1954 erschienene italienische Ausgabe (vgl. Sigfried Giedion, *Spazio, tempo ed architettura. Lo sviluppo di una nuova tradizione*, Mailand 1954). Der italienischen Ausgabe lag die zweite, erweiterte Auflage von 1949 zugrunde (vgl. Jorge Sainz, „Nota del traductor y editor“, in: Sigfried Giedion, *Espacio, tiempo y arquitectura*.

Mehr als ein Wolkenkratzer: Der Entwurf für die Chicago Tribune von Gropius und Meyer

[8] Das Bauhaus fand über Person und Werk Walter Gropius' Eingang in Flores' Darstellung. Im Kapitel „Zuazo y el nuevo espíritu arquitectónico“ (Zuazo und der neue architektonische Geist) erwähnt Flores die Fagus-Werke in Alfeld an der Leine (1911–1925), das Büro- und Fabrikgebäude auf der Kölner Werkbundausststellung (1913–1914) und das Dessauer Bauhausgebäude (1925–1926).¹⁵ Die Phase seines Direktorats am Bauhaus (1919–1928) wird im Kapitel „Mercadal y la generación de 1925“ (Mercadal und die Generation von 1925) behandelt. Die Angaben zu Gropius in Flores' Buch reichen aber bis in die 1930er Jahre, die der Autor unter der Kapitelüberschrift „Incorporación a las nuevas tendencias: el GATEPAC, la C.U. de Madrid“ (Anschluss an die neuen Tendenzen: GATEPAC und die C.U. von Madrid) thematisiert.¹⁶

[9] Berichtet wird über Gropius' Spanien-Aufenthalt von 1930, als er auf Einladung der Sociedad de Cursos y Conferencias nach Madrid kam, um am 5. November in der Residencia de Estudiantes den Vortrag „funktionelle baukunst“ zu halten.¹⁷ Zwei Jahre später (1932) reiste er nach Barcelona, um am Treffen des CIRPAC (Comité International pour la Réalisation de Problèmes d'Architecture Contemporaine) teilzunehmen. Während dieses zweiten Aufenthaltes hielt er zwei Vorträge in zwei verschiedenen Institutionen: einen in der Escuela Alemana (Deutsche Schule) und einen weiteren im Conferencia Club.¹⁸

Origen y desarrollo de una nueva tradición, Barcelona 2009, 851f.). Giedions Buch wurde von Flores in der spanischen Übersetzung von 1955 angegeben. Zu den verschiedenen Editionen von Giedions Schrift vgl. *Hommage à Giedion – Profile seiner Persönlichkeit*, Basel und Stuttgart 1971, 188. Zu Giedions *Space* vgl. Sokratis Georgiadis, *Sigfried Giedion. Eine intellektuelle Biographie*, Zürich 1989.

¹⁵ Flores, *AEC*, 102. Die Angaben Flores' zu Entstehung und Durchführung der oben erwähnten Werke von Gropius, die zum Teil auf die Mitarbeit von Adolf Meyer zurückgehen, weicht von der heutigen, gesicherten Datierung ab. Vgl. unter anderem Annemarie Jaeggi, *Adolf Meyer. Der zweite Mann. Ein Architekt im Schatten von Walter Gropius*, Berlin 1994, 222.

¹⁶ Vgl. Flores, *AEC*, 135. Die GATEPAC bestand aus drei Sektionen, die im Baskenland, in Madrid und in Barcelona angesiedelt waren. Die Universitätsstadt von Madrid (C.U.) geht auf den Entwurf von Modesto López Otero (1885–1962) zurück. Die einzelnen Gebäude dieses Gesamtkomplexes wurden aber von verschiedenen Architekten konzipiert und ausgeführt.

¹⁷ Vgl. Flores, *AEC*, 85. Der Autor gibt 1931 als das Jahr von Gropius' Vortrag in Madrid an. Vgl. weiter Salvador Guerrero (Hg.), *Maestros de la arquitectura moderna en la Residencia de Estudiantes*. Primeras conferencias del ciclo correspondencias europeas ofrecidas en la Residencia de Estudiantes entre enero y abril de 2009, Madrid 2010, 24–26. Die Residencia de Estudiantes wurde 1910 in Madrid gegründet und gilt als eine der prestigeträchtigsten Einrichtungen Spaniens zu Beginn des 20. Jahrhunderts.

¹⁸ Vgl. Flores, *AEC*, 145. Flores erwähnt Gropius' Aufenthalt in Barcelona, nicht aber die zwei Vorträge, die er in der katalanischen Hauptstadt hielt (vgl. hierzu Guerrero, *Maestros*, 26).

[10] Gropius und sein Werk werden somit in die Genese der Moderne in Spanien integriert, das heißt in die ersten sieben Kapitel von Flores' Buch aufgenommen, die die Phasen der Entstehung und Entwicklung sowie den Anschluss an die Toposmoderne¹⁹ bis zu ihrem vermeintlichen Ende 1936 abdecken. Diese „aufsteigende Linie“ (línea ascendente), die die Narration von Flores aus der Sicht von Layuno Rosas prägt, wird mit Beginn des Bürgerkrieges unterbrochen und nach Flores' Darstellung nicht unmittelbar nach 1939 wieder aufgenommen.²⁰ Entlang dieser vom Fortschritt geleiteten Erzählung, die nach Layuno Rosas einige Brüche erlebt,²¹ werden weitere Architekten des Bauhauses wie Ludwig Mies van der Rohe (1886–1969) oder Marcel Breuer (1902–1981) berücksichtigt.

[11] Mies van der Rohe wird als Vertreter „neuer architektonischer Richtungen“ (nuevas tendencias) angeführt. Von ihm werden mehrere Werke erwähnt: zwei Projekte in Stahl und Glas, womit Flores den Beitrag für den Ideenwettbewerb für ein Hochhaus am Bahnhof Friedrichstraße (1922) sowie das Glashochhausprojekt (1922) in Berlin gemeint haben muss.²² Weiter werden das Projekt für ein Landhaus in Backstein (1924), die Wohnanlage an der Afrikanischen Straße (1925–1927) in Berlin, das Denkmal für Karl Liebknecht und Rosa Luxemburg (1926) und zuletzt das Haus Wolf in Gubin (1925–1927) aufgeführt.²³ Diese Abfolge von Mies'schen Bauwerken und Projekten entspricht der im Ausstellungskatalog des New Yorker Museum of Modern Art aus dem Jahr 1947 beziehungsweise 1953 angelegten Chronologie.²⁴ Breuer wird von Flores nur

¹⁹ Bei dem Begriff Toposmoderne handelt es sich um die abgekürzte Form von Topos der Architekturmoderne; vgl. hierzu: Regina Göckede, *Spätkoloniale Moderne. Le Corbusier, Ernst May, Frank Lloyd Wright, The Architects Collaborative und die Globalisierung der Architekturmoderne*, Basel 2016, 20.

²⁰ Mit Beginn des spanischen Bürgerkrieges spricht Flores von „interrupción violenta de toda esta actividad creadora“ (gewaltsame Unterbrechung aller schöpferischen Aktivitäten), vgl. Flores, *AEC*, 177.

²¹ Vgl. Layuno Rosas, „La historización“, 208.

²² Zu Mies' Beitrag zum Ideenwettbewerb „Hochhaus am Bahnhof Friedrichstraße“ vgl. unter anderem Barry Bergdoll, „Hüllen aus reinem Glas für einen neuen architektonischen Ausdruck. Mies van der Rohes Beitrag *Wabe* zum Wettbewerb Bürohaus Friedrichstraße“, in: *modellbauhaus*, hg. v. Bauhaus-Archiv Berlin. Museum für Gestaltung, Stiftung Bauhaus Dessau und Klassik Stiftung Weimar in Kooperation mit The Museum of Modern Art, New York, Ausst.kat., Stuttgart 2009, 115–118. Zum Mies-Projekt eines Hochhauses aus Eisen und Glas vgl. unter anderem Dietrich Neumann, „Hochhaus aus Glas“, in: *Ludwig Mies van der Rohe. Die Berliner Jahre 1907–1938*, hg. v. Terence Riley und Barry Bergdoll, Ausst.kat., München, London und New York 2001, 186. Die Datierung der oben erwähnten Bauwerke wurde den zuletzt erwähnten Veröffentlichungen entnommen. Flores' Datierung weicht davon ab.

²³ Vgl. Flores, *AEC*, 118.

²⁴ Die Datierung der realisierten und nicht realisierten Projekte von Mies, die Flores in seiner Publikation angibt, deutet darauf hin, dass er sich bei seinen Angaben nach der Publikation von Max Bill richtete. Seit 1956 lag Bills Schrift in spanischer Sprache vor:

wegen seiner Teilnahme am CIRPAC in Barcelona 1932 dokumentiert.²⁵ Der Autor berücksichtigt beide Architekten nur auf der Textebene. Weder von Mies' noch von Breuers Arbeiten finden sich Abbildungen in Flores' Veröffentlichung.

[12] Zur Einordnung von Architekten und Bauwerken verzichtet Flores auf Klassifizierungskriterien wie „Vorläufer“ oder „Meister“ der modernen Bewegung. Damit distanziert er sich von früheren Darstellungen zur europäischen Architektur der Moderne wie zum Beispiel von Zevis *Storia dell'architettura moderna* (1950). Diese Schrift lag seit 1957 unter dem Titel *Historia de la arquitectura moderna* in spanischer Sprache vor und wurde von Flores nachweislich verwendet. In Zevis *Storia (Historia)* werden Le Corbusier (1887–1965), Gropius und Mies zusammen mit Jacobus Johannes Pieter Oud (1890–1963) und Erich Mendelsohn (1887–1965) unter der Überschrift „I maestri del periodo razionalista“ gesondert behandelt.²⁶ Die Architekten, die er als „Vorläufer“ betrachtet, stellt Zevi in dem Kapitel „La prima età dell'architettura moderna“ vor.²⁷ Bei Flores' Aneinanderreihung von Architektennamen und Bauwerken hingegen wurde auf den ersten Blick keine Unterscheidung zwischen beiden vorgenommen. Nur bei der Abfolge der Namen von Gropius, Mies, Le Corbusier, Mendelsohn und Oud könnte man „I maestri“ wiedererkennen.

[13] Ergänzend zu dieser Aufzählung von Architektennamen und Bauten werden auf einer Doppelseite repräsentative Werke, sogenannte "brand images" (Tournikiotis 1999), der europäischen Architektur der Moderne abgebildet. Es handelt sich hierbei um Bauwerke von Henry van de Velde (1863–1957), Auguste Perret (1874–1954), Hans Poelzig (1869–1936), Adolf Loos (1870–1933), Le Corbusier, Mendelsohn und Gerrit Thomas Rietveld (1888–1964).²⁸ Obwohl kein Werk von Gropius in diese Doppelseite aufgenommen wurde, erhält der Bauhausgründer mit der Abbildung des Wettbewerbsbeitrags für die Chicago

Ludwig Miës van der Rohe, Buenos Aires 1956. Die Veröffentlichung ist sowohl in der Bibliothek der Madrider Architektenkammer (COAM) als auch in der der Madrider Architekturfakultät (ETSAM) vorhanden, allerdings erwarb die zuletzt genannte Einrichtung Bills Schrift erst nach der Erscheinung von Flores' Veröffentlichung. Nur zwei Projekte sind in Bills Publikation nicht enthalten, die Flores aber in seinem Buch erwähnt: die Wohnanlage in der Afrikanischen Straße in Berlin und das Haus Wolf in Gubin. Beide sind aber im Ausstellungskatalog des New Yorker Museum of Modern Art (Philip C. Johnson, *Mies van der Rohe*, Ausst.kat. Museum of Modern Art New York, 2. erw. Auflage New York 1953) mit den entsprechenden Abbildungen enthalten. Die Bibliothek der ETSAM erwarb die zweite Auflage am 31. Mai 1955. Der New Yorker Ausstellungskatalog dokumentiert alle von Flores angegebenen Werke von Mies mit mehreren Abbildungen; Flores muss sich somit an den New Yorker Ausstellungskatalog von 1953 angelehnt haben.

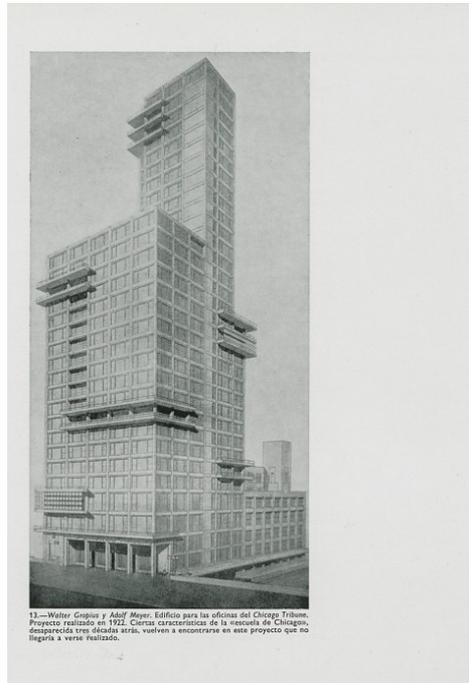
²⁵ Vgl. Flores, *AEC*, 118, 145. Der Autor erwähnt auch einen Vortrag, den Breuer auf Initiative García Mercadals in Madrid gehalten haben soll; vgl. ebda., 141.

²⁶ Vgl. Zevi, *Storia*, 117–147.

²⁷ Vgl. Flores, *AEC*, 118. Dies stellt auch Layuno Rosas in „La historización“, 219, fest. Die sogenannten Vorläufer werden von ihr als „protorracionalistas“ bezeichnet.

²⁸ Vgl. ebda., 120–121.

Tribune, den Flores thematisch der Schule von Chicago zuordnet, einen prominenten Stellenwert in seiner Publikation (Abb. 3).²⁹



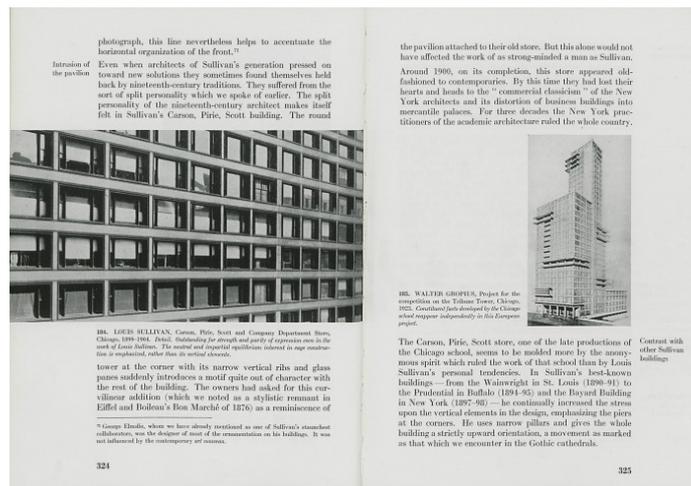
3 Walter Gropius und Adolf Meyer, Entwurf für das Bürogebäude der Chicago Tribune (1922), Chicago, in: Flores, *AEC. Arquitectura Española Contemporánea*, Abb. 13

[14] Mit dieser thematischen Einordnung unterscheidet sich Flores von früheren wie späteren Publikationen. In Giulio Carlo Argans *Walter Gropius e la Bauhaus* (1951) wird diese Arbeit im Gesamtwerk von Gropius beleuchtet.³⁰ Argans Publikation wurde 1957 ins Spanische übersetzt.³¹ Obwohl Flores diese Veröffentlichung nicht explizit erwähnt, darf vermutet werden, dass er sie kannte, da diese 1958 von der Bibliothek der Madrider Architektenkammer (COAM) erworben wurde und somit öffentlich zugänglich war. In Joedickes *Geschichte* (1958), die Flores nachweislich verwendete, wird Gropius' und Meyers

²⁹ Zum Entwurf für das Bürogebäude der Chicago Tribune vgl. unter anderem Jaeggi, *Adolf Meyer*, 317–320; Bart Lootsma, „Eine undeutliche Ikone. Der Wettbewerbsentwurf für den Chicago Tribune Tower von Gropius und Meyer“, in: *modellbauhaus*, hg. v. Bauhaus-Archiv Berlin. Museum für Gestaltung, Stiftung Bauhaus Dessau und Klassik Stiftung Weimar in Kooperation mit The Museum of Modern Art, New York, Ausst.kat., Stuttgart 2009, 111–114. Zu den Beiträgen zum Wettbewerb für die Chicagoer Tribune vgl. Robert Bruegmann, „Als Welten aufeinanderprallten: Europäische und amerikanische Beiträge zum Wettbewerb der ‚Chicago Tribune‘ von 1922“, in: *Chicago Architektur 1872–1922. Die Entstehung der kosmopolitischen Architektur des 20. Jahrhunderts*, hg. v. John Zukowsky, München 1987, 306–321.

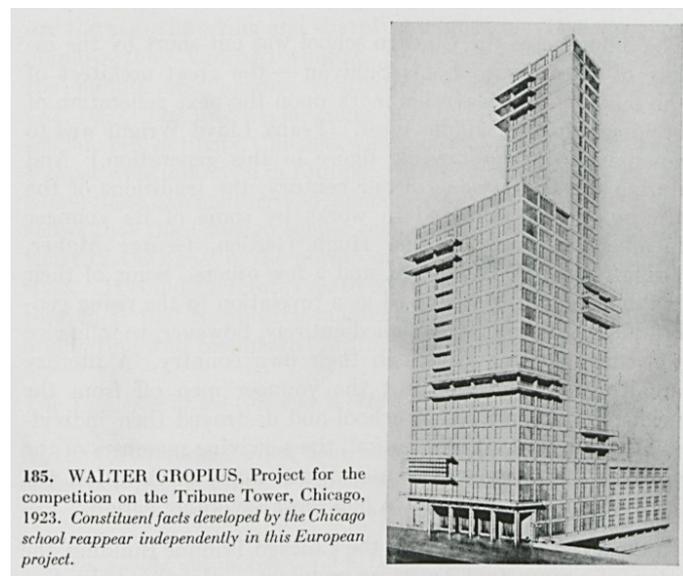
³⁰ Vgl. Giulio Carlo Argan, *Walter Gropius e la Bauhaus*, Mailand 1951, S. 98, Abb. 13. Argans Datierung des Blattes ist uneinheitlich: In der Bildlegende zur Abbildung 13 wird das Jahr 1921 angegeben, im Register der Werke Gropius' wird das Blatt zu den Arbeiten von 1922 gezählt, vgl. ebda., 163. Die Mitarbeit Meyers wird von Argan ignoriert.

³¹ Giulio Carlo Argan, *Walter Gropius y la Bauhaus*, Buenos Aires 1957.



5 Louis Sullivan, Carson Pirie Scott and Co. Department Store (1899-1904), Chicago; Walter Gropius und Adolf Meyer, Entwurf für das Bürogebäude der Chicago Tribune (1922), Chicago, in: Giedion, *Space, Time and Architecture*, S. 324-325, Abb. 184-185

[16] Die Entscheidung Flores', auf die Aufnahme von Mies' Glashochhaus zu verzichten und dafür die Arbeit von Gropius und Meyer abzubilden – wenn auch nicht in direktem Vergleich zum Reliance Building³⁴ – ließe sich zunächst mit der thematischen Nähe des Blattes zur Schule von Chicago erklären (Abb. 6).



6 Walter Gropius und Adolf Meyer, Entwurf für das Bürogebäude der Chicago Tribune (1922), Chicago, in: Giedion, *Space, Time and Architecture*, S. 325, Abb. 185

Letztere behandelt Flores im ersten Kapitel seines Werkes. Die Bildlegende in Giedions Publikation zum Wettbewerbsbeitrag deutet auch auf diese thematische Nähe hin: „WALTER GROPIUS, Project for the competition on the Tribune Tower,

³⁴ Flores entnahm die Aufnahme des Reliance Building der Veröffentlichung Joedicke, vgl. Joedicke, *Geschichte*, S. 27, Abb. 31. Zur Datierung der Bauwerke aus der Schule von Chicago vgl. Zukowsky, *Chicago Architektur*. Auch hier unterscheidet sich die heutige Datierung von der in Flores' Buch angegebenen.

Chicago, 1923. *Constituent facts developed by the Chicago school reappear independently in this European project*.³⁵ Flores' Bildlegende stellt eine Umschreibung derjenigen Giedions dar: „*Walter Gropius y Adolf Meyer. Edificio para las oficinas del Chicago Tribune. Proyecto realizado en 1922. Ciertas características de la 'escuela de Chicago', desaparecida tres décadas atrás, vuelven a encontrarse en este proyecto que no llegaría a verse realizado*“ (Abb. 3).³⁶

[17] In diesem ersten Kapitel skizziert Flores also die Anfänge und Entwicklung der Architektur der modernen Bewegung in Europa in einer in den Worten von Layuno Rosas „selektiven und engagierten Vision“, die auch seine Gesamtbetrachtung der modernen Architektur prägt.³⁷ Layuno Rosas bezieht sich dabei auf die Veröffentlichungen der sogenannten „Gründer“ (fundadores) der modernen Bewegung, denen Flores' Buch im Allgemeinen methodologisch verpflichtet sei. Sie geht aber nicht auf Giedions Publikation ein, obwohl diese die meist zitierte Schrift in Flores' erstem Kapitel „El despertar de la conciencia arquitectónica“ darstellt.³⁸ Selektiv geht der spanische Autor in diesem ersten Kapitel seines Buches insoweit vor, als er bestimmte Aspekte aus dem dritten, vierten und fünften Kapitel von Giedions Publikation heranzieht, in denen sich der Schweizer Autor mit der Eisenkonstruktion des 19. Jahrhunderts, der architektonischen Entwicklung in Europa und anschließend in den USA befasst.³⁹ Ähnlich wie Giedion stellt Flores das Chaos als das beherrschende Merkmal der Architektur des 19. Jahrhunderts dar. Unter dem häufigen Rekurs auf Randüberschriften hebt Flores Aspekte wie die industrielle Revolution, den Maskeradenball oder die eklektizistische Architektur hervor. Als Reaktion darauf führt Flores die Schule von Chicago an. In diesem Kontext gelangen die neuen Techniken (Skelettbau) und Materialien (Eisenbeton) in den Fokus seiner Betrachtung. Hierbei folgen Flores' Aufbau und Erzähllogik denen in Giedions Veröffentlichung. Flores verzichtet allerdings auf die Strategie Giedions, mittels eines Bildvergleichs das „Dreigestirn des 20. Jahrhunderts (Mies, Le Corbusier, Gropius)“ mit den drei Chicagoer Architekten (Le Baron Jenney, Burnham,

³⁵ Giedion, *Space*, 325. Giedion gibt das Entstehungsjahr der Arbeit von Gropius und Meyer darin falsch an. In seiner Publikation zu Walter Gropius von 1954 gibt er die richtige Datierung des Blattes an und erwähnt auch die Mitarbeit von Meyer, vgl. Sigfried Giedion, *Walter Gropius. Mensch und Werk*, Zürich 1954, S. 168, Abb. 169. In der dritten Auflage seines Werkes *Space*, die auch 1954 erschien, wird weiterhin der Name von Meyer ignoriert und das Blatt falsch datiert, vgl. ders., *Space*, S. 391, Abb. 239.

³⁶ „*Walter Gropius und Adolf Meyer. Bürogebäude für die Chicago Tribune. Entwurf von 1922. Einige Eigenschaften der Schule von Chicago, die vor drei Jahrzehnten verloren gingen, sind in diesem nicht ausgeführten Projekt wiederzufinden*“; vgl. Flores, *AEC*, S. 26, Abb. 13. Man beachte, dass Flores im Unterschied zu Giedion beide Architekten aufführt, Gropius und Meyer.

³⁷ Vgl. Layuno Rosas, „La historización“, 208. Die Autorin spricht von einer „visión selectiva y comprometida“.

³⁸ Vgl. Flores, *AEC*, 11-27.

³⁹ Vgl. Georgiadis, *Sigfried Giedion*, 113.

Sullivan) in Beziehung zu setzen.⁴⁰ Mit Hilfe der Aufnahme von Gropius' und Meyers Beitrag schafft Flores es aber, ganz im Sinne Giedions, die Verbindung zwischen dem angelsächsischen Raum und dem europäischen Kontext herzustellen.⁴¹ Darauf zielt die Bildlegende zu dieser Aufnahme, die Flores von Giedion übernimmt.

[18] Im Gegensatz zu Giedion stehen aber Flores' Ausführungen zur Randüberschrift „el encuentro de una conciencia histórica“ (Das Zusammentreffen eines architektonischen Bewusstseins), die als Antwort auf die Überschrift seines ersten Kapitels „El despertar de una conciencia histórica“ (Das Erwachen eines architektonischen Bewusstseins) aufzufassen ist. Im Hinblick auf das 20. Jahrhundert und die neuen Ausdrucksformen (nueva poética) spricht Flores von plastischen Lösungen, die er einerseits mit den technischen Errungenschaften der Ingenieure und Leistungen der Schule von Chicago verbindet. Andererseits zählt er auch die Künstlerbewegung Arts and Crafts und die Architektur des katalanischen Modernismo dazu, die Giedion im ersten Fall nicht in den Mittelpunkt seiner Betrachtung stellt und im zweiten ganz ignoriert. An der Berücksichtigung Englands und der englischen Reformbewegung zeigt sich aber die sozialkritische Haltung Flores', seine „engagierte Vision“ der Moderne, von der Layuno Rosas spricht, welche Giedion wiederum nach Georgiadis zugunsten der Schule von Chicago aufgibt.⁴² Nicht zu übersehen ist aber die Tatsache, dass Flores mit der Aufnahme von Gropius' und Meyers Beitrag für die Chicago Tribune bildlich den Schlusspunkt zu diesem ersten Kapitel setzt und zugleich die Brücke zu seinen Betrachtungen der Moderne in der Architektur Spaniens schafft.

[19] Im Zusammenhang mit Gropius diskutiert Flores den Funktionalismus-Begriff, den er anhand des Materials Ziegel behandelt und am Bau der Residencia de Estudiante (1913–1915) von Antonio Flórez Urdapilleta (1877–1941) erläutert. In diesem Gebäude hielt Gropius 1930 seinen Vortrag „funktionelle baukunst“.⁴³ Der Architekt aus Deutschland bezog sich in seinem Vortrag auf den Bau von Flórez und stellte ihn als Beispiel für eine funktionelle Architektur dar. So gibt Flores Gropius' Einschätzung dieses repräsentativen Beispiels der Ziegelarchitektur von

⁴⁰ Vgl. Juan Pablo Bonta, *Über Interpretation von Architektur – Vom Auf und Ab der Formen und die Rolle der Kritik*, Berlin 1982, 127. Hier zitiert nach Georgiadis, *Sigfried Giedion*, 125 u. Anm. 147.

⁴¹ Vgl. Georgiadis, *Sigfried Giedion*, 117.

⁴² Vgl. ebda., 125.

⁴³ Der Vortrag erschien 1931 in der spanischen Zeitschrift *Arquitectura*, die Flores auch als Quelle in seinem Buch angibt, vgl. Flores, *AEC*, 618. Vgl. Walter Gropius, „Arquitectura funcional“, in: *Arquitectura. Revista Oficial de la Sociedad Central de Arquitectos* 13 (1931), Nr. 142, 51–62. Irrtümlicherweise gibt Flores 1931 als das Jahr für Gropius' Madrider Vortrag an (vgl. Flores, *AEC*, 85). Zu Gropius' Vortrag vgl. María Ocón Fernández, „The Reception of the Bauhaus in Spain“, in: *The Bauhaus Legacy: Myth, Reality, Reevaluation*, hg. v. Anthony Rizzuto, Atlanta 2004, 8.1.–8.16, insbesondere 8.9f. Vgl. weiter: Joaquín Medina Warmburg, „Voluntad, función, arquitectura: Walter Gropius en España“, in: *Maestros de la arquitectura moderna*, 132–179.

Madrid in seinem Buch wieder. Der Autor rekurriert dabei auf eine Textstelle in der Publikation von Bernardo Giner de los Ríos aus dem Jahr 1952.⁴⁴ In Flores' Aufsatz „En defensa del funcionalismo“, den er ebenfalls 1961 publizierte,⁴⁵ kommt er nochmals auf Gropius' Madrider Vortrag zu sprechen und gibt einige Textstellen wieder, die er vermutlich der Veröffentlichung des Manuskripts in der spanischen Zeitschrift *Arquitectura* entnahm.⁴⁶ Trotz des Bezugs auf Inhalte aus Gropius' Vortrag orientiert sich Flores in seinem Funktionalismus-Aufsatz an Edward Robert de Zurkos Schrift *Origins of Functionalist Theory* von 1957, die ein Jahr später in spanischer Sprache erschien.⁴⁷

[20] Nach 1961 setzte Flores seine Beschäftigung mit Gropius und der Moderne weiter fort. Anlässlich von Gropius' Publikation *The New Architecture and the Bauhaus* (1935) in spanischer Sprache (*La nueva arquitectura y la Bauhaus*, 1966) veröffentlichte er 1967 eine Rezension in der von ihm geleiteten Zeitschrift *Arquitectura y Hogar* (Abb. 7).⁴⁸ In seinem Kommentar bezeichnet Flores diese Veröffentlichung als einen „Klassiker der modernen Bewegung“.⁴⁹ Er zieht Parallelen zwischen Le Corbusiers *Vers une architecture* (1923), einer von Flores in seiner Monographie *Arquitectura española contemporánea* zitierten Schrift, und Gropius' Publikation von 1935.⁵⁰ Mit Rekurs auf Textauszüge aus Gropius' Schrift in der spanischen Übersetzung vermittelt Flores Idee und Ziele des Bauhauses. Er illustrierte seine Rezension mit zwei Aufnahmen (Hofansicht des Bürogebäudes auf der Kölner Werkbundausstellung, Außenansicht des Dessauer Arbeitsamtes), die er vermutlich der englischen Ausgabe von Gropius' Publikation

⁴⁴ Giner de los Ríos, *50 años*, 1952. Der Verfasserin war es nur möglich, die 1980 in Madrid erschienene Ausgabe zu sichten (vgl. ders., *Cinquenta años*, Madrid 1980, 89). Flores gibt aber die Erstausgabe von 1952 in seinen Fußnoten an (vgl. Flores, *AEC*, 1961, 618). Der Verweis auf das Madrider Gebäude fehlt aber in der Textfassung von Gropius' Vortrag, die in der Zeitschrift *Arquitectura* 1931 veröffentlicht wurde (vgl. Anm. 43).

⁴⁵ Carlos Flores, „En defensa del funcionalismo“, in: *Hogar y Arquitectura* 34 (1961), 29–31.

⁴⁶ Flores gibt in seinem Funktionalismus-Aufsatz das Datum von Gropius' Madrider Vortrag erneut falsch an.

⁴⁷ Edward Robert de Zurko, *Origins of Functionalist Theory*, New York 1957; ders., *La teoría del funcionalismo en la arquitectura*, Buenos Aires 1958 (vgl. Layuno Rosas, „La historización“, 209 u. Anm. 13).

⁴⁸ „La nueva arquitectura y la Bauhaus“. Walter Gropius. Colección Palabra en el Tiempo. Editorial Lumen. Barcelona, 1966“, in: *Hogar y Arquitectura*. Revista bimestral de la Obra Sindical 68 (1967), 89–90. Gropius' Schrift erschien zunächst in englischer Sprache (vgl. ders., *The New Architecture and the Bauhaus*, London 1935). In deutscher Sprache wurde sie erstmals 1965 veröffentlicht (vgl. ders., *Die neue Architektur und das Bauhaus. Grundzüge und Entwicklung einer Konzeption*, Mainz 1965). Vermutlich lag der spanischen Übersetzung die englische Originalausgabe zugrunde.

⁴⁹ „Un clásico dentro del pensamiento del Movimiento Moderno“; vgl. Flores, „La nueva arquitectura y la Bauhaus“. Walter Gropius“, 89).

⁵⁰ Flores zitiert sogar aus der Schrift Le Corbusiers von 1923, vgl. Flores, *AEC*, 119 u. 128.

entnahm (Abb. 7, 8).⁵¹ Abschließend hielt er Gropius' Schrift *La nueva arquitectura y la Bauhaus* für unentbehrlich für die Kenntnis der Intentionen und Forderungen der modernen Bewegung.⁵²



7-8 Carlos Flores, „La nueva arquitectura y la Bauhaus‘. Walter Gropius. Colección Palabra en el Tiempo. Editorial Lumen. Barcelona, 1966“, in: *Hogar y Arquitectura. Revista bimestral de la Obra Sindical* 68 (1967), 89–90

Fernando García Mercadal: „spanisches Paradigma der Moderne“

[21] Flores' Geschichtsmodell zur Genealogie der Moderne unterscheidet zwischen Einführung und Übernahme der Toposmoderne in Spanien (vgl. Kapitel 6 und 7 in seiner Veröffentlichung). Mit der Einführung der Moderne verbindet Flores im Allgemeinen eine Generation von Architekten, die „Generation von 1925“, und insbesondere die Leistung einer Person aus dieser Gruppe: García Mercadal. Entsprechend lautet die Überschrift dieses Kapitels: „Mercadal y la generación de 1925“. Mit der Definition dieser Architektengeneration⁵³ schafft Flores ein strukturbildendes Element, einen Gemeinplatz in seiner Erzählung von der Moderne, der in späteren Veröffentlichungen weiter tradiert wurde.⁵⁴ Layuno

⁵¹ Vgl. Flores, „La nueva arquitectura y la Bauhaus‘. Walter Gropius“, 89–90. Die Aufnahme des Bürogebäudes der Musterfabrik, die Gropius zusammen mit Adolf Meyer entwarf, kommt in der englischen, nicht aber in der deutschen Ausgabe von 1965 vor (vgl. Gropius, *The New Architecture*, Abb. o. S.). In Giedions *Space (Espacio)* wird dieselbe Aufnahme reproduziert, vgl. Giedion, *Space*, S. 415, Abb. 223. Die von Flores für seine Rezension verwendete Aufnahme des Dessauer Arbeitsamtes findet sich in der englischen (vgl. Gropius, *The New Architecture*, Abb. 14, o. S.) sowie in der deutschen Ausgabe (vgl. Gropius, *Die neue Architektur*, S. 45, Abb. 16a).

⁵² Vgl. Flores, „La nueva arquitectura y la Bauhaus‘. Walter Gropius“, 90.

⁵³ Mit der Generation von 1925 verbindet Flores eine Gruppe von Architekten, die Ende der zehner und bis zu Beginn der zwanziger Jahre des 20. Jahrhunderts das Architekturstudium in Madrid absolvierten. Mit dieser Gruppe wird auch eine „revolutionäre Stimmung“ in der spanischen Architektur verbunden, die nach Flores Darstellung mit dem Jahr 1925 koinzidiert; vgl. Flores, *AEC*, 109–110.

Rosas spricht in diesem Zusammenhang von einem der wichtigsten historiographischen Beiträge in Flores' Publikation.⁵⁵

[22] Um die Bedeutung dieser Generation von Architekten und ihrer Mitglieder zu verstehen, muss der historische Hintergrund berücksichtigt werden, vor dem diese dargestellt wird: „Durante el primer cuarto de siglo XX la arquitectura española estuvo desconectada no sólo del movimiento en Europa en busca de una nueva poética sino incluso respecto al propio ambiente español en que habría de desarrollarse.“⁵⁶ Nach Flores' Darstellung vollzog diese Generation von Architekten die Verbindung mit der Tradition der spanischen Architektur und stellte zugleich den Kontakt zu den europäischen Zentren der Moderne her.

[23] Den Link (enlace) aber mit der darauffolgenden Generation von Architekten, der von GATEPAC, herzustellen, fiel nur einem einzigen Architekten zu: García Mercadal. Flores spricht von ihm als „eslabón que sirve de nexo entre la generación de 1925 y la del GATEPAC“ (Bindeglied zwischen der Generation von 1925 und GATEPAC).⁵⁷ Der Autor zeichnet Mercadals Werdegang auf und geht insbesondere auf dessen Reisetätigkeit vor und nach dem Erhalt des Rom-Stipendiums (1923–1927) ein. Diese fällt in der Narration von Flores vor dem Hintergrund der "Abschottung" (desconexión) der spanischen Architektur im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts umso stärker ins Gewicht. Auch Layuno Rosas kommentiert unter „los viajes al exterior“ die Reisetätigkeit von Mercadal. Die Rhetorik der „Auslandsreise“ (viajes al exterior), die später von anderen Autoren aufgegriffen wird, etabliert sich somit als Gemeinplatz, als ein feststehender Topos in der spanischen Geschichtsschreibung zur Architektur der Moderne.⁵⁸ Die Auslandsreisen von Mercadal stellen nach Layuno Rosas einen wirksamen Mechanismus zur Vermittlung „fremder Ideen“ (ideas foráneas) dar, die der spanische Architekt in seinen zahlreichen Artikeln in der Zeitschrift *Arquitectura* propagierte und die ebenfalls in Flores' Buch Eingang fanden.⁵⁹

⁵⁴ In seiner Publikation von 1970 betitelt Oriol Bohigas ein Kapitel in Anlehnung an Flores „La generación de 1925 y la Ciudad Universitaria“; vgl. Oriol Bohigas, *Arquitectura española de la Segunda República*, Barcelona 1970, 13–24.

⁵⁵ Vgl. Layuno Rosas, „La historización“, 214.

⁵⁶ „Während des ersten Viertels des 20. Jahrhunderts fand die spanische Architektur weder Anschluss an die europäische Avantgardebewegung noch an das spanische Ambiente, in dem diese sich entfalten sollte“; Flores, *AEC*, 109.

⁵⁷ Flores, *AEC*, 135.

⁵⁸ Vgl. hierzu José Manuel Pozo und Héctor García-Diego Villarías (Hg.), *Actas del Congreso Internacional. Viajes en la transición de la arquitectura española hacia la modernidad*. Escuela Técnica Superior de Arquitectura Universidad de Navarra, Pamplona 2010. Vgl. weiter Antonio Álvarez Tordesillas, „Fernando García Mercadal. Eslabón entre España y el movimiento moderno“, in: ebda, 99–108.

⁵⁹ Layuno Rosas spricht in diesem Zusammenhang von einer Infiltrierung dieser Ideen in die Publikation von Flores; vgl. Layuno Rosas, „La historización“, 216–217. Flores gibt in seinen Fußnoten keine Schrift von Mercadal an.

[24] Die Figur Mercadals als Apologet des Neuen wurde nach Layuno Rosas in der Monographie von Flores propagiert und bis vor kurzem in der spanischen Historiographie zur Architektur der Moderne weiter tradiert.⁶⁰ Die Autorin kritisiert allerdings die Einseitigkeit Flores' bei seiner Darstellung Mercadals als *den* Verfechter der Avantgardebewegungen. Sie verweist darauf, dass Mercadal während seiner Auslandsaufenthalte unterschiedliche architektonische Register aufgenommen habe; diese Synthese verschiedener, zum Teil entgegengesetzter architektonischer Richtungen habe auch ein Infragestellen und sogar eine Kritik der Moderne beinhaltet.⁶¹

[25] In der Tat kann diese sogenannte heterodoxe Seite Mercadals in einigen seiner früheren Beiträge für *Arquitectura* festgestellt werden. Seine Beteiligung an dieser Zeitschrift beginnt bereits 1920 und nicht – wie von Flores angenommen – 1923.⁶² Seinen ersten Beitrag für *Arquitectura*, einen Aufsatz über John Ruskin und die Architekturpolychromie, veröffentlichte er im Juni 1920.⁶³ Ausgehend von Ruskins *Die sieben Lampen der Architektur* thematisiert der Beitrag Farbe in der Architektur, auch in Bezug auf neue Materialien wie Stahlbeton. Bleibt Mercadal bei diesem Aufsatz auf der theoretischen Ebene, ohne diese an Bauten zu exemplifizieren, behandelt er in seinen Reisenotizen zu seiner Münchner Reise (1920) die Architektur einer „modernen Schule“.⁶⁴ Diese verbindet er mit dem Attribut Einfachheit und subsumiert sie unter der Prämisse des Praktischen. Als Beispiele für diese Schule erwähnt er zwei Geschäftsbauten: die Warenhäuser Tietz und Oberpollinger, beide 1905 entstanden und von Max Littmann erbaut. Auch wenn Mercadal auf Eigenschaften wie Ehrlichkeit in der Architektur eingeht, die er der Täuschung entgegensetzt, sind beide Aufsätze von 1920 weit von einer Apologie des Neuen entfernt. Letztere wäre eher in den 1919

⁶⁰ Layuno Rosas macht in diesem Zusammenhang auf die historiographische Revision dieses Bildes des Architekten Mercadals aufmerksam, die seit den 1980er Jahren unternommen wurde. Die Autorin verweist unter anderem auf folgende Veröffentlichungen: Carlos de San Antonio Gómez (Hg.), *Revista Arquitectura (1918-1936)*, Madrid 2001, 40-53 u. 54-67 und Carlos Sambricio, *Cuando se quiso resucitar la arquitectura*, Murcia 1983, 131-140.

⁶¹ Vgl. Layuno Rosas, „La historización“, 221.

⁶² Flores, *AEC*, 110. Nach Flores beginnt Mercadals Mitarbeit an der Zeitschrift *Arquitectura* im Jahr 1923, das heißt nach dem Erhalt seines Rom-Stipendiums. Nach den neuesten Untersuchungen setzt Mercadals publizistische Tätigkeit im Jahr 1920 ein. Zwischen 1920 und 1934 veröffentlichte er ca. 24 Aufsätze in diesem Organ. Vgl. José Laborda Yneva, „La vida pública de Fernando García Mercadal“, in: *Éntasis. Cuadernos de arquitectura de la cátedra Ricardo Magdalena* 37 (2008), 2.

⁶³ Fernando García Mercadal, „Ruskin y la policromía de los edificios“, in: *Arquitectura. Órgano Oficial de la Sociedad Central de Arquitectos* 3 (1920), Nr. 26, 163-165. Vgl. hierzu weiter Laborda Yneva, „La vida pública“, 16-18.

⁶⁴ Fernando García Mercadal, „Notas de un cuaderno de viaje – Munich. Algo sobre la arquitectura en Munich“, in: *Arquitectura. Órgano Oficial de la Sociedad Central de Arquitectos* 3 (1920), Nr. 32, 340-343.

von Autoren wie Leopoldo Torres Balbás (1888–1960) oder Enrique Colás Hontán (1895–1982) publizierten Aufsätzen zu konstatieren.

[26] Im Gegensatz zu anderen Artikeln von Torres Balbás in *Arquitectura*, die Flores wiederholt zitiert und die oft in seine Argumentation Eingang fanden, erwähnt er die Veröffentlichung „Las nuevas formas de la Arquitectura“ (1919) nicht in seinem Buch. Torres Balbás setzt sich in diesem Beitrag mit den „neuen Formen“ in der Architektur auseinander.⁶⁵ Entschiedener als es Mercadal ein Jahr später tat, spricht er über eine moderne Zivilisation, deren Ideale er im Fortschritt und deren Schönheit er in den Schöpfungen des Ingenieurs verkörpert sieht. Der Autor baut in seinem Text Antagonismen zwischen einer „klassischen Architektur“ (*arquitectura clásica*), im Sinne von vergangen, und der Moderne, der Architektur seiner Gegenwart, auf. Letztere definiert er als „dynamische Architektur“ (*arquitectura dinámica*) und erkennt diese an den gekurvten Linien der transatlantischen Schiffe, der Lokomotiven und Flugzeuge. Zusammen mit den Verkehrsbauten (Brücken, Bahnhöfe) und dem Industriebau (Fabriken) erlauben diese Bauwerke nach Torres Balbás einen Vergleich der modernen Zivilisation sowohl mit den Tempelbauten der Antike als auch mit den gotischen Kathedralen. Zuletzt geht der Autor auf die Baumaterialien ein. Auch hier konstruiert er einen Gegensatz zwischen „vergangenen Materialien“ (*materiales del pasado*) und zukünftigen. Zu den ersten gehören Stein und Holz und zu den zuletzt genannten Eisen, Stahl und Zink.

[27] Colás Hontán widmet seinen Aufsatz „Las casas de hormigón colado“ (1919) den „neuen“ Materialien im Wohnungsbau und insbesondere dem Gusseisen.⁶⁶ Der Autor beginnt seine Ausführungen mit einer Apologie des Neuen: Die „neue Ära“ bringe eine neue Ästhetik mit einer „neuen Form“ hervor. Diese „neue“ architektonische Form gehe mit Ehrlichkeit einher und richte sich gegen die Fälschung, das heißt gegen die dekorativen Bauglieder aus Gips, die die Tragkonstruktion verdecken. Er sieht es als „moralische Notwendigkeit“ an, die Architektur zu erneuern und zu reinigen. Dies schildert er vor dem Hintergrund des Ersten Weltkrieges und des einsetzenden Wohnungsmangels. Diesem Mangel solle nach Colás Hontán mit dem Material Gusseisen abgeholfen werden. Die Einfachheit der „neuen“ Form und der Verzicht auf den Baudekor resultierten daraus als notwendige Folge.

⁶⁵ Leopoldo Torres Balbás, „Las nuevas formas de la Arquitectura“, in: *Arquitectura. Órgano Oficial de la Sociedad Central de Arquitectos* 2 (1919), Nr. 14, 145–148. Flores führt in seinen Fußnoten einige Beiträge von Torres Balbás aus den Jahren 1918 und 1920 auf, keinen aber aus dem Jahr 1919. Dies muss aber nicht bedeuten, dass der Autor die Beiträge aus diesem Jahrgang nicht kannte.

⁶⁶ Enrique Colás Hontán, „Hacia la nueva estética. Las casas de hormigón colado“, in: *Arquitectura. Órgano Oficial de la Sociedad Central de Arquitectos* 2 (1919), Nr. 18, 287–290. Colás Hontán hielt 1922 einen Vortrag im Weimarer Bauhaus über den Funktionalismus-Begriff, exemplifiziert an der Architektur Gaudís (vgl. Joaquín Medina Warmburg, „Funktionalismus und Handwerk. Zum Weimarer Gaudí-Vortrag von Enrique Colás“, in: *bauhaus vorträge. Gastredner am Weimarer Bauhaus 1919–1925*, hg. v. Peter Bernhard, Berlin 2017, 255–264).

[28] Diese Rhetorik des Neuen, wie sie in den beiden Aufsätzen von Torres Balbás und Colas Hontán aus dem Jahr 1919 proklamiert und propagiert wurde, fließt nicht in die Argumentation von Flores' Buch ein. Ganz im Gegenteil: Im Hinblick auf die Erneuerungstendenzen in der spanischen Architektur im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts rekurriert Flores auf Bauten, die sowohl im traditionellen Material Ziegel als auch in Eisenbeton gebaut wurden.⁶⁷ Ebenfalls ist diese moderate Haltung bei der Behandlung der Generation von 1925 zu konstatieren, deren Mitgliedern Flores die Rolle zuerkennt, die moderne Architektur in Spanien eingeführt zu haben. In diesem Zusammenhang macht der Autor folgende kritische Beobachtung:

*La arquitectura moderna entra así, en España, de la mano de la generación de 1925, bien en que en muchas ocasiones no se pase de un reflejo formal de las obras europeas de vanguardia, ni se tengan en cuenta los problemas que las transformaciones sociales empiezan a plantear a la arquitectura.*⁶⁸

Diese sogenannten Formalismen, die der Autor an einigen Beispielen der modernen Architektur Spaniens im Verhältnis zu vergleichbaren Bauwerken der europäischen Avantgarde konstatiert, verdeutlichen die kritische Haltung Flores' gegenüber der einfachen Übernahme einer Formensprache ohne die gesellschaftlichen Aspekte der Architektur zu berücksichtigen. Auf diese Formalismen zielt auch die Kritik Flores' an manchen Bauten der Mitglieder von GATEPAC, die der Autor unter der Neuwortprägung "lecorbusierización" zusammenfasst.⁶⁹

[29] Für Layuno Rosas bleibt aber Flores der Hagiograph Mercadals: Letzterer wurde seit der Publikation *Arquitectura Española Contemporánea* als kosmopolitischer und avantgardistischer Architekt rezipiert.⁷⁰ Tatsächlich wird Mercadal von Flores als eine „sehr repräsentative Figur“ (una figura muy representativa) charakterisiert und gilt demzufolge als *der* Architekt der Architektengeneration von 1925. Wegen der exponierten Stellung, die Mercadal in der Narration von Flores als der zentrale Agent bei der ‚Einführung‘ der Toposmoderne in Spanien erhält, spricht Layuno Rosas von Mercadal als „paradigma español de la modernidad europea“ (spanisches Paradigma der

⁶⁷ Vgl. Flores, *AEC*, 83–100.

⁶⁸ „Die moderne Architektur wurde in Spanien von der Generation von 1925 eingeführt. Jene aber ging in vielen Fällen nicht über eine formale Aufnahme der europäischen Avantgardebewegung hinaus, da dabei nicht die sozialen Aspekte berücksichtigt wurden, die die Transformationen in der Architektur auslösten“; vgl. Flores, *AEC*, 110.

⁶⁹ Diese kritische Position von Flores in seiner Feststellung gewisser Formalismen bei der Einführung und Übernahme der Moderne in Spanien wurden schon 1945 von dem Architekten Juan de Zavala thematisiert, vgl. Zavala, *La arquitectura*, 155, hier zitiert nach Layuno Rosas, „La historización“, Anm. 33, 217. Zur Rezeption von Le Corbusier in Spanien vgl. Ángel Isac, „Eso no es arquitectura. Le Corbusier y la crítica adversa en España 1923–1955“, in: *Le Corbusier y España*, hg. v. Juan José Lahuerta, Barcelona 1997, 189–214.

⁷⁰ Vgl. Layuno Rosas, „La historización“, 217.

europäischen Moderne). Diese Charakterisierung führt Layuno Rosas auf seine direkten Verbindungen mit den Zentren und auf Kontakte mit einigen der wichtigsten Akteure der europäischen Architektur der Moderne, das heißt mit den „maestros indiscutibles“ der modernen Bewegung (Gropius, Le Corbusier, Oud, van Doesburg etc.) zurück.⁷¹

[30] In dieser „aufsteigenden Linie“ (línea ascendente), die Flores nach Layuno Rosas bei der Darstellung der Moderne in seiner Monographie verfolgt, das heißt in der Narration der Höhepunkte einer heroischen Geschichte der Architektur der Moderne in Spanien, erfährt Mercadal die Rolle des Protagonisten einer „Makrogeschichte“ der modernen Bewegung.⁷² So nahm Mercadal an dem Congrès Préparatoire International d'Architecture Moderne in La Sarraz im Juni 1928 teil, aus dem die CIAM (Congrès Internationaux d'Architecture Moderne, Kongresse für Neues Bauen) hervorgingen. Dies sowie Mercadals Initiative zur Gründung eines spanischen Ablegers des CIRPAC und seine Teilnahme an den Sitzungen des CIAM, in Frankfurt (1929) und Brüssel (1930),⁷³ bilden einige der „Höhepunkte“ (hitos) dieser Meistererzählung der Moderne, die in Spanien mit der Gründung der Architektengruppe GATEPAC am 26. Oktober 1930 in Zaragoza einen weiteren erfährt. Diese sogenannten Höhepunkte hält Flores im Kapitel zum Anschluss Spaniens an die „neuen architektonischen Richtungen“ (Incorporación a las nuevas tendencias) fest, das der Autor mit der GATEPAC und dem Projekt für die Madrider Universitätsstadt verbindet.⁷⁴

[31] Nach Layuno Rosas wird argumentativ diese Phase des Anschlusses Spaniens an die europäische Architektur der Moderne von einer „Reifephase des Rationalismus“ (maduración del racionalismo) vorbereitet, die Flores zeitlich in die Jahre zwischen 1927 und 1928 einordnet.⁷⁵ Zu dieser Einschätzung tragen nach Meinung der Autorin solche Ereignisse wie der Aufenthalt Le Corbusiers 1928 in Madrid oder die Veröffentlichung einer allgemeinen Umfrage zur „neuen Architektur“ bei, die 1928 in der Zeitschrift *La Gaceta Literaria* publiziert und von Mercadal initiiert und geleitet wurde.⁷⁶ Diese Umfrage, an der spanische

⁷¹ Vgl. ebda., 216.

⁷² Vgl. ebda., 219.

⁷³ Vgl. *rationelle bebauungsweisen. Ergebnisse des 3. Internationalen Kongresses für Neues Bauen (Brüssel, November 1930)*, hg. v. Internationale Kongresse für Neues Bauen. Les Congrès Internationaux d'Architecture Moderne, Frankfurt a. M. 1931. In dieser Veröffentlichung wird die Teilnahme von García Mercadal und José Luis Sert festgehalten, die das Land Spanien repräsentierten (vgl. ebda., o. S.).

⁷⁴ Vgl. Flores, *AEC*, 135-175. Zur Gründung von GATEPAC vgl. unter anderem: José Ángel Sanz Esquide, „El periodo heroico de la arquitectura moderna en el País Vasco (1928-1930)“, in: *Ondare. Cuaderno de artes plásticas y monumentales* 23 (2004), 77-90.

⁷⁵ Vgl. Layuno Rosas, „La historización“, 219.

⁷⁶ Fernando García Mercadal, „Arquitectura, 1928. Encuesta sobre la nueva arquitectura“, in: *La Gaceta Literaria ibérica, americana, internacional. Letras - Arte - Ciencia* 2 (1928), 197-199. Diese Umfrage wurde 1967 in der von Flores geleiteten Zeitschrift *Hogar y Arquitectura* wieder abgedruckt; vgl. *Hogar y Arquitectura. Revista bimestral de la Obra*

Architekten (Rafael Bergamín, Casto Fernández Shaw, Luis Lacasa, Manuel Sánchez Arcas, José Bergamín, García Mercadal) teilnahmen, wurde auch zum Anlass genommen, einen Ausschnitt aus einem Text Adolf Behnes zum Dessauer Bauhaus und einen weiteren aus einem Text von Mies van der Rohe zum Problem des Wohnungsbaues in spanischer Übersetzung abzdrukken (Abb. 9).⁷⁷



9 Fernando García Mercadal, „Arquitectura, 1928. Cuestionario sometido a los arquitectos“ [Erstveröffentlichung 1928], in: *Hogar y Arquitectura. Revista bimestral de la Obra Sindical del Hogar 70* (1967), o. S.

Mit der sogenannten Reifephase werden auch mehrere Bauwerke verbunden, die in diesen Jahren entstanden und die anhand von Schwarz-Weiß-Aufnahmen in Flores' Monographie dokumentiert sind: Die Tankstelle Porto Pi (Estación de gasolina Porto Pi, 1927) von Casto Fernández Shaw, das Wohnhaus des Grafen von Villora (Casa para el Marqués de Villora, 1927–1929) von Rafael Bergamín und das Goya-Denkmal (Rincón de Goya, 1927–1928) von García Mercadal.⁷⁸ Mit Ausnahme der Arbeit von Fernández Shaw sind alle genannten Bauwerke im Kapitel zur „Generation von 1925“ abgebildet. In diesem Abschnitt befindet sich auch die Doppelseite mit Aufnahmen von europäischen Bauwerken, die zwischen 1903/1904 und 1927 entstanden sind (Abb. 10).⁷⁹ Es sind „formale Ähnlichkeiten“ (paralelismos formales) zwischen den spanischen Arbeiten und ihren vermeintlichen „europäischen Vorbildern“ (modelos europeos), welche Layuno Rosas zufolge Flores als Parameter dienen, um von „Fortschritt“ (progreso) in der spanischen Architektur zu sprechen.⁸⁰

Sindical del Hogar 70 (1967), o. S. Allerdings trägt die Umfrage hier den Untertitel „Cuestionario sometido a los arquitectos“.

⁷⁷ Vgl. Adolf Behne, „El Bauhaus de Dessau“; „Dice Mier Van de Rohe [sic]“, in: *La Gaceta Literaria Ibérica, Americana, Internacional. Letras - Arte - Ciencia 2* (1928), 201.

⁷⁸ Die Datierung der oben erwähnten Bauwerke stimmt nicht durchgehend mit der in Flores' Buch angegebenen überein.

⁷⁹ Vgl. Flores, *AEC*, 120–121.

⁸⁰ Layuno Rosas, „La historización“, 219.



10 Henry van de Velde, Theater auf der Werkbundausstellung (1914) in Köln; Hans Poelzig, Großes Schauspielhaus (1919) in Berlin; Adolf Loos, Villa Steiner (1910) in Wien; Le Corbusier und Pierre Jeanneret, Villa Stein-de Monzie (1926–1927) in Garches; Auguste Perret, Wohnhaus an der Rue Franklin (1902–1903) in Paris; Erich Mendelsohn, Einsteinturm (1920) in Potsdam, Gerrit Thomas Rietveld, Haus Schröder (1924) in Utrecht, in: Carlos Flores, *Arquitectura Española Contemporánea*, Madrid 1961, 120–121

„La doble página“: die europäische Architektur der Moderne in sieben Aufnahmen

[32] Dienen diese Schwarz-Weiß-Aufnahmen von Bauwerken aus der europäischen Moderne nur als Vergleichsbeispiele zu den Werken der spanischen Architekten, wie von Layuno Rosas vorgeschlagen, oder erlaubt diese Zusammenstellung eine andere Lesart? Flores selbst führt diese Doppelseite (Abb. 10) mit folgender Bemerkung ein: „En el año 1927, cuando Mercadal da por terminada su permanencia fuera de España iniciada cuatro años antes, existe un nutrido grupo de arquitectos con obra importante llevada a cabo dentro de las nuevas tendencias.“⁸¹ Diese Äußerung wird von einer Randüberschrift begleitet, die jene noch in ihrer Aussage verstärkt: „arquitectos y obras importantes de vanguardia que existen en la Europa del año 1927“ (Architekten und wichtige Werke der Avantgarde, die 1927 in Europa existieren).⁸² Fast cursorisch gibt Flores die aus seiner Sicht wichtigsten europäischen Architekten und bis 1927 realisierten Bauwerke an. Ein Vergleich zwischen den an einer anderen Stelle erwähnten Bauwerken und den auf der Doppelseite reproduzierten lässt erkennen, dass nicht immer von einer Korrespondenz zwischen Text und Bild ausgegangen werden kann. So zum Beispiel im Falle des Architekten Mendelsohn: Flores führt mehrere Bauwerke an, lässt aber den Einsteinturm (1920) unerwähnt, der schließlich in die Doppelseite aufgenommen wurde. Er geht auch auf einige holländische Architekten wie zum Beispiel van Doesburg oder Oud ein, klammert

⁸¹ „Im Jahr 1927, als Mercadal seinen vier Jahre zuvor begonnenen Auslandsaufenthalt für beendet erklärt, existierte eine starke Gruppe von Architekten, die wichtige in den neuen Tendenzen ausgeführte Bauwerke vorweisen konnte“, Flores, *ACE*, 118.

⁸² Flores, *ACE*, 118.

aber den Namen von Rietveld aus, von dem er das Haus Schröder in Utrecht (1924) abbildet.

[33] Mit diesen sieben Aufnahmen meinte Flores den Entwicklungszustand der europäischen Architektur der Moderne im Jahr von Mercadals Rückkehr nach Spanien festgehalten zu haben.⁸³ Die Ausführungen von Layuno Rosas zur sogenannten „doble página“ (Doppelseite) gehen nicht über die Feststellung hinaus, die Auswahl der Werke sei mehr oder weniger bewusst beziehungsweise unbewusst getroffen worden, da diese sehr unterschiedliche und sogar vormoderne (protorrationalistas) Optionen zeige.⁸⁴ Ich möchte im Folgenden eine andere Lesart vorschlagen, mit der die möglichen Intentionen Flores' bei der Auswahl und Gestaltung dieser Doppelseite nachvollzogen werden können.

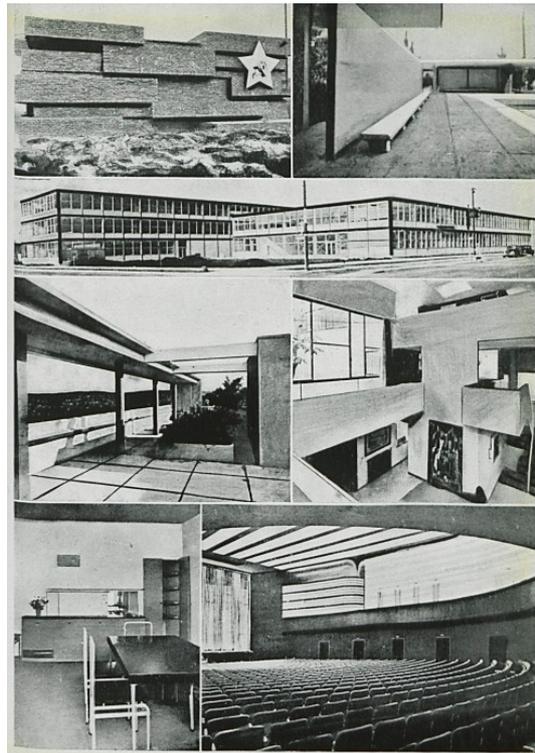
[34] Layuno Rosas konzentriert sich in ihrer Analyse von Flores' Publikation auf die Schriften zur europäischen Architektur der Moderne aus den dreißiger Jahren. Weniger im Fokus ihrer Betrachtung stehen jene Veröffentlichungen, die in den vierziger, fünfziger und sechziger Jahren erschienen sind: Giedions *Space (Espacio)*, Zevis *Storia (Historia)*, Pevsners *An Outline (Esquema)* und insbesondere Jöedickes *Geschichte*.⁸⁵ Während Flores die beiden zuerst genannten Veröffentlichungen in den Fußnoten angibt, wird Joedickes *Geschichte* nur im Bildnachweis erwähnt. Dies mag vielleicht der Grund gewesen sein, warum Layuno Rosas Joedickes Publikation entging. Diese Veröffentlichung ist für Flores insoweit wichtig, als er alle auf seiner Doppelseite reproduzierten Aufnahmen diesem Buch entnahm.⁸⁶ Die sechste Auflage von Pevsners *An Outline* (1960) wird von Flores nicht explizit erwähnt. Es wird sich aber zeigen, dass Auswahl und Anordnung einiger Aufnahmen auf der Doppelseite auf seine Beschäftigung mit dieser Publikation zurückgeführt werden können. Mit der ganzseitigen Verteilung von Aufnahmen folgt Flores einer Technik, die Zevi in seiner *Storia (Historia)* verwendete (Abb. 11).

⁸³ Der kurze auf dieser Doppelseite abgedruckte Text, der über der Bildlegende steht, geht auf den Zustand der europäischen Architektur im Jahr 1927 ein und auf die Bauwerke, die bis zu diesem Zeitpunkt errichtet wurden. Davon sind nur einige auf dieser Doppelseite abgebildet (vgl. ebda., S. 121, Abb. 118). Die von mir genannten Datierungen zu den oben erwähnten Bauwerken weichen von denjenigen in Flores' Buch ab.

⁸⁴ Vgl. Layuno Rosas, „La historización“, 219.

⁸⁵ Zevi, *Historia*, 1957; Giedion, *Espacio*, 1955; Joedicke, *Geschichte*, 1958; Pevsner, *An Outline*, 1960.

⁸⁶ Unter der Überschrift „Fotógrafos“ findet die Publikation von Joedicke Erwähnung, vgl. Flores, *AEC*, 622. Flores führt die Abbildungen auf, die er für sein Werk aus Joedickes Veröffentlichung entnahm. Dies geschah mit Erlaubnis des Verlags Gerd Hatje (Stuttgart). Flores gibt den Titel von Joedickes Veröffentlichung in spanischer Sprache an: *Historia de la Arquitectura Moderna*. Es existiert aber keine Übersetzung von dieser Publikation.



11 Die Meister des europäischen Rationalismus, Mies van der Rohe, Le Corbusier, Jacobus Johannes Pieter Oud, in: Bruno Zevi, *Storia dell'architettura moderna*, Mailand 1950, Tafel 21

Im Unterschied zu Zevis Einzelseite, auf der die Aufnahmen fast randlos wiedergegeben sind, werden diese auf Flores' Doppelseite mit einem leeren Zwischenraum voneinander getrennt, der als Bilderrahmen fungiert. In der Auswahl und Zusammenstellung der sieben Aufnahmen bleibt diese Doppelseite in der Architekturgeschichtsschreibung zur europäischen Moderne einmalig.⁸⁷

[35] Diese Doppelseite lässt sich demnach – so meine These – als Gesamtschau einer Geschichte der Architektur der europäischen Moderne in dem Zeitraum von 1903/1904 bis 1927 interpretieren. Die Bildkomposition und die Inhalte sind jenen Veröffentlichungen entnommen, die Flores zum Zeitpunkt der Publikation seines Buches zur Verfügung standen. Aus der Beschäftigung mit diesen Schriften entwickelte Flores seine eigene Position zur Geschichte der europäischen Architektur der Moderne, die er mit dieser Doppelseite zur Schau stellt. Es handelt sich somit um keine reine „Abfolge von Bildern“ (*sucesión de imágenes*), wie Layuno Rosas meint,⁸⁸ sondern um eine Bildnarration, die Gegenstand der folgenden Ausführungen sein wird. Diese Narration steht nicht in einem unmittelbaren Verhältnis zum Konzept einer Genese der Architektur der Moderne, wie dieses im ersten Teil dieses Beitrags besprochen wurde. Dies zeigt sich unter

⁸⁷ Flores' Doppelseite unterscheidet sich auch von den Doppelseiten in Giedions Publikation *Bauen in Frankreich* (1928); vgl. hierzu Sokratis Georgiadis, „Nachwort“, in: Sigfried Giedion, *Bauen in Frankreich. Bauen in Eisen, Bauen in Eisenbeton*, Berlin 2000, 15.

⁸⁸ Vgl. Layuno Rosas, „La historización“, 229.

anderem an dem bewussten Ausschluss des Bauhauses. Im folgenden Vergleich der Anordnung der sieben Aufnahmen in Flores' Doppelseite mit den von Flores verwendeten geschichtlichen Darstellungen werden sowohl thematische Entsprechungen als auch Verschiebungen sichtbar.

[36] Auf den ersten Blick folgt Flores in seinem Text und mit Hilfe der Randüberschriften den Themen in zwei Kapiteln von Giedions Publikation, und zwar Kap. 4, „The Demand for Morality in Architecture“, und Kap. 5, „American Development“ mit der Behandlung der Schule von Chicago. Mit seinen Randüberschriften, begleitet von den entsprechenden Abbildungen, spricht Flores einige Inhalte aus diesen Kapiteln an: Eklektizismus in der Architektur, William Morris, die Künstlerbewegung Arts and Crafts, die neuen Bautechniken und Brüssel als künstlerisches Zentrum und Träger des englischen Reformgedankens.⁸⁹

[37] Mit der Aufnahme des Theaters auf der Kölner Werkbundaussstellung (1914) von Van de Velde markiert Flores den Anfang seiner Doppelseite. In Giedions *Space (Espacio)* fungiert Van de Velde nach Georgiadis als der „Hauptakteur der Forderung nach Moral“.⁹⁰ Der Künstler und Architekt aus Belgien wird aber in Giedions Schrift mit keiner Abbildung seiner Werke bedacht. Diese Lücke schließt Flores mit dieser Aufnahme, die der Veröffentlichung von Joedicke entstammt.⁹¹ In dessen Publikation von 1958 wird Van de Velde in dem Kapitel „Abkehr vom Eklektizismus“ beleuchtet. Das Wohnhaus A. Perrets an der Rue Franklin (1903–1904) in Paris, dessen Aufnahme das Zentrum auf Flores' Doppelseite bestimmt, bespricht Joedicke unter dem Kapitel „Die Anfänge des Stahlbetonbaus“. Diese Aufnahme stammt ebenfalls aus der Publikation Joedickes.⁹²

[38] Mit der Auswahl beider Bauwerke (Van de Veldes Theater, A. Perrets Wohnhaus), die Anfang und Zentrum dieser Doppelseite bilden, spricht Flores für ihn wichtige Aspekte der europäischen Architektur der Moderne an: die Abkehr vom Historismus und damit zusammenhängend die „Forderung nach Moral in der Architektur“, die neuen Materialien und Konstruktionstechniken (Eisen- bzw. Stahlbeton- und Skelettbau) und die freie Grundrissgestaltung. Indem aber Flores diese Themen anhand beider Aufnahmen ins Zentrum rückt, finden diese, insbesondere die „Forderung nach Moral“, nicht den Anschluss an das Kapitel „American Development“ und die Schule von Chicago, sondern an weitere Kapitel in Giedions Publikation, wie an einer anderen Stelle gezeigt wird.

[39] Zu der Gruppe von Architekten, die von Giedion und Joedicke unter den beiden oben genannten Themen behandelt werden, gehört auch der Wiener Architekt Adolf Loos. Joedicke bildet in seiner Veröffentlichung das Haus Steiner von 1910 ab.⁹³ Dieselbe Aufnahme wurde bereits in Pevners *Pioneers (Pioneros)*

⁸⁹ Vgl. Flores, *AEC*, 18–25.

⁹⁰ Georgiadis, *Sigfried Giedion*, 121.

⁹¹ Vgl. Joedicke, *Geschichte*, S. 43, Abb. 64.

⁹² Vgl. ebda., S. 57, Abb. 88.

⁹³ Vgl. ebda., S. 50, Abb. 75.

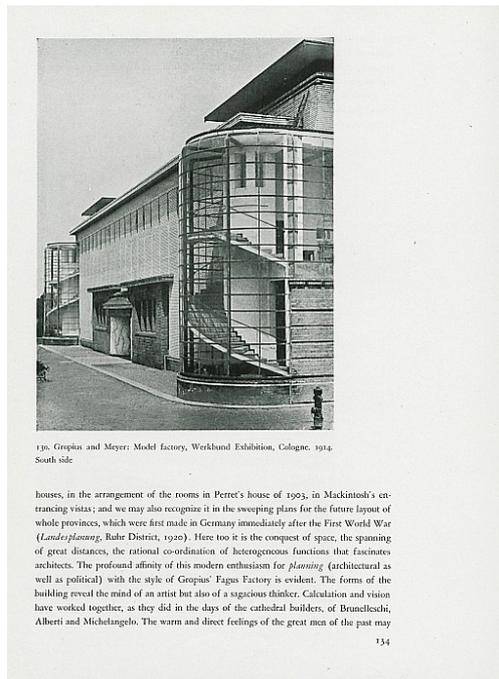
in der Ausgabe von 1936 beziehungsweise 1949 und in Zevis *Storia (Historia)* verwendet.⁹⁴ Pevsner, dessen Publikation erst 1958 in spanischer Sprache veröffentlicht wurde, behandelt unter der Überschrift „The Modern Movement before Nineteen-Fourteen“ drei der ersten auf der Doppelseite mit einem Bauwerk vertretenen Architekten: A. Perret, Poelzig und Loos. Entsprechend diesem siebten Kapitel in Pevsners *Pioneers (Pioneros)* dürfte es Flores' Absicht gewesen sein, mit den Aufnahmen von Bauwerken, die seine Doppelseite einführen und die linke obere Hälfte bestimmen, die Entwicklung der europäischen Moderne bis 1914 zu illustrieren. Für diese Vermutung spricht die Bedeutung des Wohnhauses A. Perrets an der Rue Franklin, das in Pevsners Ausführungen zur Entwicklung in Frankreich einen prominenten Stellenwert hat.⁹⁵ Mit der Abbildung der Bauwerke von Loos (Haus Steiner in Wien) und Poelzig (Großes Schauspielhaus in Berlin) sind dann die drei Länder vertreten (Frankreich, Deutschland, Österreich), die nach den Worten Pevsners zu „the most progressive countries during the fifteen years before the First World War“ gehören.⁹⁶ Zu diesen Ländern zählen auch die USA, die Pevsner zusammen mit der Schule von Chicago abhandelt. Der Autor schließt dieses letzte Kapitel seiner Publikation mit der Betrachtung von Gropius und mit einer Aufnahme von dessen Fabrik- und Bürogebäude auf der Kölner Werkbundausstellung ab (Abb. 12). Dieses Bauwerk wird von Flores in seiner Abhandlung erwähnt, aber nicht in seine Doppelseite aufgenommen.⁹⁷

⁹⁴ Pevsner, *Pioneers*, 1949, S. 125, Abb. 116; Zevi, *Storia*, Taf. 14. Die Verfasserin konnte nur die zweite Ausgabe von Pevsners *Pioneers* von 1949 einsehen. Wenn nicht anders angegeben, wird aus dieser Ausgabe zitiert.

⁹⁵ Vgl. Pevsner, *Pioneers*, 109–113. Zevis *Storia* enthält ein Kapitel mit der Überschrift „La prima età dell'architettura moderna“. Darunter werden Architekten wie A. Perret und Loos behandelt; vgl. Zevi, *Storia*, 7.

⁹⁶ Vgl. Pevsner, *Pioneers*, 109. Der vollständige Satz lautet: „The most progressive countries during the fifteen years preceding the First World War were the United States, France, Germany and Austria“. Unter Deutschland werden Österreich sowie die Schweiz und Skandinavien berücksichtigt, die nach Pevsner von Deutschland abhängig waren.

⁹⁷ Die von mir gesichtete zweite Ausgabe von Pevsners *Pioneers* enthält Aufnahmen von der Nord- und Südseite des Fabrikgebäudes. In der Bildlegende werden beide Architekten erwähnt, Gropius und Meyer; vgl. Pevsner, *Pioneers*, 1949, S. 132, Abb. 127, und S. 134, Abb. 130. Im Gegensatz dazu reproduziert die erste Ausgabe von 1936 nur die Aufnahme der Südseite des Fabrikgebäudes. In der Bildlegende wird nur Gropius erwähnt; vgl. ders., *Pioneers*, 1936, S. 205, Abb. 83. Ich danke der Courtauld Institute of Art Book Library für die Angaben bezüglich der ersten Ausgabe von Pevsners Veröffentlichung. Flores muss die Aufnahme der Südseite von Gropius' und Meyers Bauwerk auch aus der Publikation Giedions bekannt gewesen sein, vgl. Giedion, *Space*, S. 416, Abb. 224. Dieselbe Aufnahme wurde in Gropius' *The New Architecture* (1935) reproduziert, vgl. Gropius, *The New Architecture*, Abb. 2, o. S.



12 Walter Gropius und Adolf Meyer, Fabrikgebäude auf der Kölner Werkbundaussstellung, 1913–1914, Ansicht der Südseite, in: Nikolaus Pevsner, *Pioneers of Modern Design. From William Morris to Walter Gropius*, Museum of Modern Art, New York 1949, S. 134, Abb. 130

[40] In Zevis *Storia (Historia)* gehören Van de Velde, A. Perret und Loos zur „prima [età] dell'architettura moderna“.⁹⁸ Dennoch wirke diese erste Etappe im „periodo razionalista“ weiter, wie Zevi an Adolf Loos und seinem Haus Steiner (1910) exemplarisch zeigt. Für Zevi ist Loos hauptsächlich wegen der äußeren Gestaltung (Staffelung von Kuben) und der freien Raumaufteilung seiner Häuser für die nachfolgende Geschichtsphase von Bedeutung.⁹⁹ Wahrscheinlich waren auch für Flores beide Aspekte wichtig. Es sei an dieser Stelle daran erinnert, dass die Doppelseite in Flores' Publikation mit Aufnahmen von Bauwerken spanischer Architekten eingeführt wird, darunter das Haus des Grafen von Villora (Casa del Marqués de Villora) von Rafael Bergamín Gutiérrez (1891–1970). In der spanischen Fachliteratur wurde es wiederholt mit der Architektur von Loos in Verbindung gebracht.¹⁰⁰ Flores zeigt Außenaufnahmen des Wohnhauses Bergamíns auf einer Doppelseite (Abb. 13).¹⁰¹

⁹⁸ Zevi, *Storia*, 115.

⁹⁹ Ebda.

¹⁰⁰ Vgl. unter anderem Bohigas, *Arquitectura española*, 17. Bohigas spricht bei diesem Einzelwohnhaus von einer an Loos orientierten Komposition und hebt dabei Bergamíns Verzicht auf das Ornament (*desornamentación*) hervor.

¹⁰¹ Flores, *AEC*, 116–117.



13 Rafael Bergamín Gutiérrez, Haus für den Grafen von Villora (1927–1928), Madrid, in: Flores, *AEC. Arquitectura Española Contemporánea*, S. 116–117, Abb. 113

[41] Lassen sich die ersten vier Aufnahmen (in der Mitte und in der oberen linken Hälfte) auf Flores Doppelseite als Darstellung von „The Modern Movement before Nineteen-Fourteen“ nach Pevsners *Pioneers (Pioneros)* oder als „La prima età dell’architettura moderna“ nach Zevis *Storia (Historia)* lesen, so könnten die restlichen drei Aufnahmen als Darstellung der darauffolgenden historischen Phase gedeutet werden. Diese wurde in der Historiographie zur modernen Architektur unterschiedlich benannt: „I maestri del periodo razionalista“ nach Zevi oder die „Die Meister der modernen Architektur“ nach Joedicke. In Behrendts Publikation *Modern Building* von 1937, die erst 1959 unter dem Titel *Arquitectura moderna* übersetzt wurde, ist von „The International Leaders“ die Rede. Unter die sogenannten Leaders werden Oud, Mies, Gropius sowie Mendelsohn und schließlich auch Le Corbusier gezählt.¹⁰² Diese Auswahl deckt sich zum großen Teil mit derjenigen in weiteren Veröffentlichungen, die auch Flores für seine Monographie verwendete.¹⁰³ Wie bereits erwähnt, konnte es nicht Flores' Intention gewesen sein, das Werk der sogenannten Meister der europäischen Moderne auf dieser Doppelseite mit Aufnahmen ihrer Werke zu illustrieren schließlich wurden nur zwei von ihnen berücksichtigt, Le Corbusier und Mendelsohn. Beide stehen in Beziehung zu den Bauwerken weiterer Architekten, die aus meiner Sicht ihre Aufnahme in diese Doppelseite rechtfertigen: Poelzig und Rietveld.

[42] Das erste Kapitel in Behrendts *Modern Building (Arquitectura moderna)* lautet „From Personal Expression towards a New Style“. Hier behandelt er zwei Architekten, deren Werke in Beziehung gesetzt werden: Poelzigs Großes Berliner

¹⁰² Behrendt, *Modern Building*, 152–166.

¹⁰³ In den ersten amerikanischen Ausgaben von Giedions *Space* werden Gropius und Le Corbusier berücksichtigt. Erst in der deutschen Ausgabe von 1964 wird auch Mies behandelt; vgl. Sigfried Giedion, *Raum, Zeit, Architektur. Die Entstehung einer neuen Tradition*, Stuttgart 1964, 156–375. Vgl. weiter Zevis *Storia (Historia)*, der in dem entsprechenden Kapitel dieselben Architekten wie Behrendt berücksichtigt. Joedicke behandelt dagegen nur drei davon: Gropius, Mies und Le Corbusier; vgl. Joedicke, *Geschichte*, 67–99.

Schauspielhaus (1919) und Mendelsohns Einsteinturm (1920). Behrendts Kapitelüberschrift sowie seine Betrachtung von beiden Bauwerken könnte für Flores' Anordnung von Poelzigs Schauspielhaus in der oberen linken Hälfte als Erklärung dienen, obwohl dieses Bauwerk nach 1914 entstand. Diese Vermutung wird noch durch die Tatsache verstärkt, dass Behrendt Mendelsohns Einsteinturm als Synthese von Poelzig und Van de Velde auffasst: „In this building [astronomical observatory] Mendelsohn accomplished in a spectacular manner a sort of synthesis between Poelzig and van de Velde.“¹⁰⁴ Der von Behrendt hergestellte Zusammenhang zwischen den drei Architekten und ihren Werken erklärt zusätzlich die Abfolge von Van de Veldes Theaterbau und Poelzigs Berliner Festspielhaus auf der linken oberen Hälfte von Flores' Doppelseite.¹⁰⁵

[43] Joedicke behandelt in seiner *Geschichte* (1958) Poelzigs und Mendelsohns Bauten, das Große Schauspielhaus und den Einsteinturm, unter der Überschrift „Monumentalisierung und Expressionismus“.¹⁰⁶ Die expressionistische Architektur fasst er als ein „Zwischenspiel“ auf. Flores übernahm Joedicke's Abbildungen der beiden Bauwerke wiederum für seine Doppelseite.¹⁰⁷ Ihre Anordnung in der oberen und unteren linken Hälfte ließe die Vermutung zu, dass Flores nicht wie Joedicke den Expressionismus als „Zwischenspiel“ begreift, sondern eher als Bindeglied zwischen beiden Geschichtsphasen versteht: eine frühere bis 1914 und eine rationalistische Phase, die in der Historiographie zur Architektur der europäischen Moderne bis vor kurzem mit den "Meistern" dieser Erzählung gleichgesetzt wurde.

[44] Um in der Chronologie der behandelten Werke zu bleiben, soll im Folgenden noch die sechste Auflage von Pevsners *An Outline (Esquema)* beleuchtet werden, die 1960 erschien und die als Jubiläumsausgabe gilt. Sie enthält ein Kapitel mit der Überschrift „From the End of the First World War to the Present Day“. In den einführenden Bemerkungen referiert der Autor über die Jahre zwischen 1920 und 1925: „[these] were not years of straight progress on the lines laid down by the pioneers of 1900–14“.¹⁰⁸ Den Expressionismus, den er zeitlich auf die Jahre zwischen 1919 und 1924/25 beschränkt, betrachtet er als eine Strömung der Nachkriegszeit und charakterisiert ihn als einen Stil „in some ways more akin to

¹⁰⁴ Behrendt, *Modern Building*, 146.

¹⁰⁵ Kathleen James geht in ihrem Aufsatz von 1999 auf die Werke ein, die Mendelsohn vor dem Bau des Einsteinturmes „in hohem Maße“ bewunderte: „Es waren namentlich die jüngsten Betonbauten, [...], wie Max Bergs Jahrhunderthalle in Breslau, die er 1913 besucht hatte, und Henry van de Veldes Theater für die Kölner Werkbundausstellung aus dem folgenden Jahr“; vgl. Kathleen James, „'Organisch!' Einstein, Finlay-Freundlich, Mendelsohn und der Einsteinturm in Potsdam“, in: *Erich Mendelsohn. Dynamik und Funktion. Realisierte Visionen eines kosmopolitischen Architekten*, Ausst.kat., hg. v. Institut für Auslandsbeziehungen e. V. Stuttgart, Ostfildern-Ruit 1999, 33.

¹⁰⁶ Joedicke, *Geschichte*, 60–65, hier 65.

¹⁰⁷ Vgl. ebda., S. 63, Abb. 106, und S. 65, Abb. 112.

¹⁰⁸ Pevsner, *An Outline*, 661. Diese Auflage befindet sich nicht in der Bibliothek der Madrider Architekturschule (ETSAM).

Art Nouveau than to the style of 1914“. Flores gibt diese sechste Ausgabe nicht in seiner Monographie an. Es steht aber zu vermuten, dass er Kenntnis davon besaß, da diese Äußerung Pevsners die Aufeinanderfolge der Werke von Van de Velde und Poelzig auf Flores' Doppelseite zusätzlich erklären könnte. Pevsner bildet in der Ausgabe von 1960 den Zuschauerraum von Poelzigs Schauspielhaus ab. Fast unmittelbar darauf folgt die Aufnahme von Mendelsohns Einsteinturm.¹⁰⁹ Die Bedeutung von Poelzig und Mendelsohn für die spanische Architektur kann zum Beispiel an den Beiträgen festgestellt werden, die Luis Blanco Soler (1894–1988) und García Mercadal in der Zeitschrift *Arquitectura* 1924 beziehungsweise 1926 veröffentlichten.¹¹⁰ Flores selbst bezieht sich auf den Expressionismus Poelzigs, der ihm zufolge mit Gaudís Architektur verwandt sei.¹¹¹

[45] Außer dem schon erwähnten Einsteinturm von Mendelsohn (1920) enthalten die untere linke und die obere rechte Hälfte von Flores' Doppelseite noch zwei weitere Aufnahmen: Le Corbusiers und Pierre Jeannerets (1896–1967) Villa Stein-de Monzie „Les Terrasses“ in Garches (1926–1927) und Rietvelds Haus Schröder in Utrecht (1924). Aufgrund der Position beider Aufnahmen, insbesondere da Rietvelds Haus Schröder auf derselben Höhe wie Perrets Wohnhaus abgebildet ist, vermute ich, dass es Flores nicht um eine chronologische Abfolge der abgebildeten Bauwerke geht. Nach Pevsners *An Outline (Esquema)* von 1960 könnte es sich bei beiden Bauwerken (Le Corbusier und Rietveld) um die sogenannte Rückkehr „to the main stream“ handeln, dessen Quelle Pevsner in „the pioneers of 1900–14“ sieht: „All this has been described before the return to the main stream of development, the stream whose source was the work of the pioneers of 1900–14.“¹¹² Diese Rückkehr zum „Neuen Stil“ („new style“) – nach dem Expressionismus und einem sogenannten semi-klassizistischen Repräsentationsstil – bespricht Pevsner anhand mehrerer Beispiele, die den Gegenstand dieses vorletzten Kapitels seines Buches bilden. Diese stammen nach Pevsner aus den Ländern, in denen der „new style“, die „neue Architektur“, eindeutig bejaht wurde.¹¹³ Le Corbusier ist der erste Architekt, den er in diesem Kontext behandelt. Neben seinen Ausbildungsjahren bei A. Perret und Behrens werden mehrere Bauwerke von ihm genannt, die meisten davon Villen. Nur eine davon wird abgebildet: die Villa Stein-de Monzie in Garches, und zwar auf einer

¹⁰⁹ Vgl. ebda., S. 662, Abb. 559, und S. 664, Abb. 561. Pevsners *An Outline* wurde bei jeder neuen Auflage sowie Übersetzung in eine andere Sprache mit neuem Material erweitert. Die in der deutschen Ausgabe von 1957 vorgenommenen Änderungen gingen in die englische Ausgabe von 1960 ein.

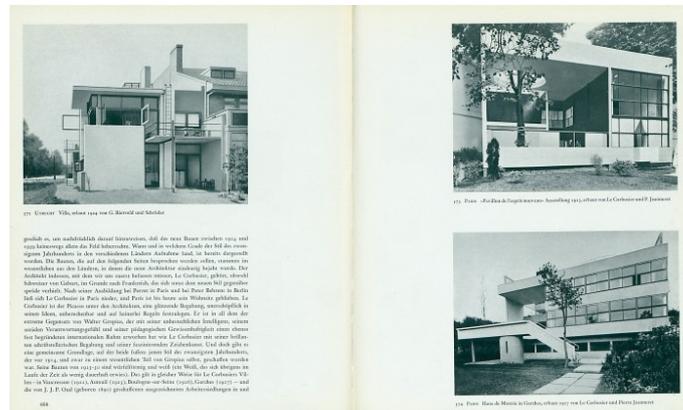
¹¹⁰ Luis Blanco Soler, „Erich Mendelsohn“, in: *Arquitectura. Órgano Oficial de la Sociedad Central de Arquitectos* 7 (1924), Nr. 67, 318–319; Fernando García Mercadal, „La última obra de Poelzig ‚Capitol‘“, in: *Arquitectura. Órgano Oficial de la Sociedad Central de Arquitectos* 8 (1926), Nr. 89, 353–358.

¹¹¹ Flores, *AEC*, 115.

¹¹² Pevsner, *An Outline*, 672.

¹¹³ Vgl. ebd.

Seite zusammen mit dem Pavillon L'Esprit Nouveau (1925); Rietvelds Haus Schröder ist diesen beiden Aufnahmen gegenübergestellt (Abb. 14).¹¹⁴



14 Gerrit Rietveld, Haus Schröder (1924), Utrecht; Le Corbusier und Pierre Jeanneret, Villa Stein-de Monzie, Garches (1927), in: Nikolaus Pevsner, *Europäische Architektur von den Anfängen bis zur Gegenwart*, München 1957, S. 688-689, Abb. 572-574

[46] Der Kubismus scheint die Kunstrichtung zu sein, die in Pevsners Worten diese Bauwerke und insbesondere die Villa Stein-de Monzie und das Haus Schröder verbindet:

*Buildings of 1925–30 were white [...] and cubic, [...]. The parallelism to the problems of the cubist in painting is clear, especially in Le Corbusier, [...], and among those architects who allowed fantasy more play than Gropius and Oud (Rietveld in Holland, c. 1924, Mendelsohn [...], Robert Mallet Stevens in Paris [...]).*¹¹⁵

Flores selbst geht auf den Kubismus in seinem Text ein. Mittels einer Randüberschrift macht er auf den Textpassus aufmerksam: „la aportación cubista“ (Der Beitrag des Kubismus).¹¹⁶ In seinen Ausführungen lehnt er sich weitgehend an Giedions Äußerungen in *Space (Espacio)* an. Flores bedient sich der Phraseologie Giedions, indem er sich auf eine „neue Raumvision“ (nueva visión espacial), auf ein „neues Raumkonzept“ (nuevo concepto espacial) bezieht,¹¹⁷ die der Schweizer Autor im sechsten Kapitel seines Buches an seinem Raum-Zeit-Konzept darlegt.¹¹⁸ Inhalte wie die Auflösung der Perspektive, die „Überwindung der räumlichen Erfassung aus einem einzigen Blickpunkt“ (superación de la visión estática desde un centro fijo), die „Gleichzeitigkeit“ (simultaneidad) verschiedener Standpunkte oder eine „vierte, zeitliche

¹¹⁴ Vgl. ebd., S. 674-675, Abb. 569, 570 und 571.

¹¹⁵ Ebd., 673-674.

¹¹⁶ Flores, *AEC*, 128.

¹¹⁷ Vgl. Georgiadis, *Sigfried Giedion*, 149.

¹¹⁸ Vgl. Giedion, *Space*, Part VI: „Space-Time in Art, Architecture, and Construction“, 361ff., hier „The Research into Space: Cubism“, 367-375, und insbesondere seine Ausführungen zu der Randüberschrift „Space-Time“, 369.

Dimension“ (cuarta dimensión de índole temporal), die Giedion im Zusammenhang mit dem Kubismus darlegt, werden von Flores in diesem Textpassus angesprochen.¹¹⁹

[47] „The Bauhaus was the only large building of its date which was so complete a crystallization of the new space conception.“¹²⁰ Flores veranschaulicht diese Gedanken Giedions zum Kubismus und zu ihrer Übertragung auf die Architektur allerdings nicht, wie vielleicht zu erwarten wäre, mit Gropius' Bauhausgebäude, sondern mit Rietvelds Haus Schröder. Vermutlich entschied sich Flores für die Aufnahme dieses Bauwerkes auch wegen des Bildvergleichs mit Le Corbusiers Villa Stein-de Monzie in Pevsners *An Outline (Esquema)* von 1960. Die Bedeutung von Rietvelds Wohnhaus wurde aber schon von Giedion in *Architektur und Gemeinschaft* (1956) erkannt und in Zusammenhang mit Le Corbusiers Villa in Garches gebracht. Rob Dettingmeijer äußert sich in einem Beitrag von 2010 dazu: „It was not until 1956 that Giedion acknowledged the profound importance of the Schröder House, but even then he grouped it with Le Corbusier's villa at Garches, at the dawn of the first stage of the true *Nieuwe Bouwen* (The Dutch manifestation of the Modern Movement in architecture).“¹²¹ Giedions *Architektur und Gemeinschaft* lag seit 1957 in spanischer Übersetzung vor und gehörte seit 1959 zum Bestand der Bibliothek der Madrider Architekturschule.¹²² Die Aufwertung von Rietvelds Werk, zu der nach Meinung von Dettingmeijer sowohl Zevi als auch Sartoris und Kultermann beitrugen, dürfte Flores zu der Anordnung der Villa Schröder auf einer Höhe mit dem Wohnhaus an der Rue Franklin von Perret veranlasst haben.¹²³ Damit verzichtet Flores auf ein Nebeneinanderstellen

¹¹⁹ „Cubism breaks with Renaissance perspective. It views objects relatively: that is, from several points of view, no one of which has exclusive authority. And in so dissecting objects it sees them simultaneously from all sides - from above and below, from inside and outside. Thus, to the three dimensions of the Renaissance which have held good as constituent facts throughout so many centuries, there is added a fourth one - time.“ Vgl. Giedion, *Space*, 369.

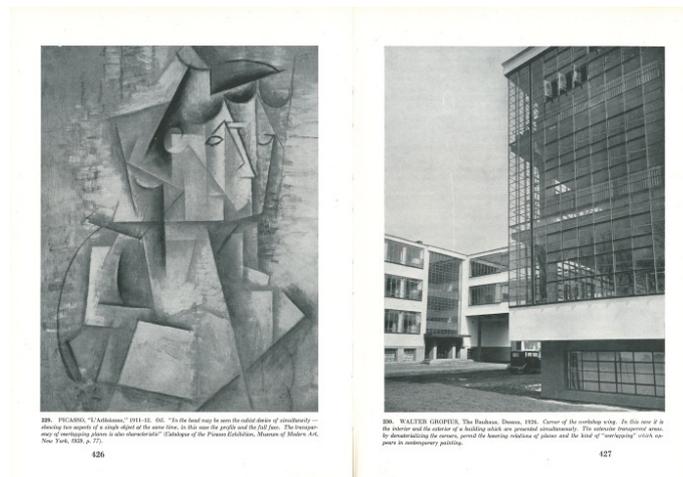
¹²⁰ Giedion, *Space*, 428. Vgl. weiter Sokratis Georgiadis, „Von der Malerei zur Architektur“, in: *Sigfried Giedion 1888-1968. Der Entwurf einer modernen Tradition*, Ausst.kat., hg. v. Institut für Geschichte und Theorie der Architektur in Zusammenarbeit mit dem Museum für Gestaltung Zürich, Zürich 1989, 105-117.

¹²¹ Rob Dettingmeijer, „Rietveld and the Writing of Architecture History“, in: *rietveld's universe*, hg. v. Rob Dettingmeijer, Marie-Thérèse van Thoor und Ida van Zijl, Rotterdam 2010, 20-33, hier 25, 28 und Anm. 24, 25.

¹²² Vgl. Sigfried Giedion, *Arquitectura y comunidad*, Buenos Aires 1957. Die Bibliothek der Madrider Architekturschule (ETSAM) erwarb diese Veröffentlichung am 10. Februar 1959.

¹²³ Vgl. Dettingmeijer, *Rietveld*, 28. Zevi bringt in seiner Veröffentlichung von 1950 zwei Aufnahmen des Hauses Schröder; vgl. Zevi, *Storia*, Tafel 9. Vgl. weiter folgende Veröffentlichungen, in denen das Wohnhaus Rietvelds ebenfalls abgebildet ist: Alberto Sartoris, *Gli elementi dell'architettura funzionale. Sintesi panoramica dell'architettura moderna*, Mailand 1932, S. 381-382, Tafel 471-472; Udo Kultermann, *Baukunst der Gegenwart. Dokumente des Neuen Bauens in der Welt*, Tübingen 1958, 136; Joedicke, *Geschichte*, S. 105, Abb. 174. Die Schrift von Kultermann wurde 1958 ins Spanische übersetzt; vgl. Udo Kultermann, *Arquitectura contemporánea. Panorama de las nuevas*

von Perrets Haus (1903–1904) und Le Corbusiers Villa (1926–1927), die chronologisch Anfang und Ende dieser Doppelseite hätten darstellen können. Mit seiner Auswahl schreibt Flores vielmehr dem Kubismus, am Beispiel des holländischen Neoplastizismus, eine vergleichbare Bedeutung für die europäische Architektur der Moderne zu wie der Architektur Perrets. Le Corbusiers Villa verbleibt lediglich die Rolle, als Referenz zum Kubismus im Verhältnis zu Rietvelds Einzelwohnhaus zu dienen und auf das Material Eisenbeton, auf den Skelettbau und auf die freie Grundrissgestaltung im Zusammenhang mit A. Perrets Wohngebäude zu verweisen. Wichtiger für unseren Zusammenhang ist aber, dass Flores gerade zur Exemplifizierung von Giedions Raum-Zeit-Konzept und der vierten Dimension auf die weitverbreitete Aufnahme der Ecke des Werkstattflügels im Bauhausgebäude verzichtet, die Giedion in *Space, Time and Architecture* Pablo Picassos Gemälde *L'Arlésienne* (1911–1912) gegenüberstellt (Abb. 15).¹²⁴



15 Pablo Picasso, *L'Arlésienne* (1911–1912); Walter Gropius, Ecke des Werkstatttraktes des Bauhausgebäudes (1926–1927), in: Giedion, *Space, Time and Architecture*, S. 426–427, Abb. 229-230

[48] Flores stellt mit dieser Gesamtschau seine eigene Auffassung zur Geschichte der Architektur der Moderne dar, die auch an der bewussten Ausblendung von Gropius und dem Bauhaus zu erkennen ist. Der Autor zeigt damit eine dezidierte historische Haltung, auch wenn das Wort Geschichte im Titel seines Buches *Arquitectura Española Contemporánea* gar nicht vorkommt.

Gastherausgeber des Special Issues

Rudolf Fischer (Hg.), Mies und mehr Transferprozesse in Architektur und Wohnkultur der 1920er und 1930er Jahre, RIHA Journal 0184-0188.

construcciones en el mundo, Barcelona 1958. Sowohl die Publikation von Sartoris als auch die von Kultermann in spanischer Sprache befinden sich in der Bibliothek der Madrider Architekturschule (ETSAM).

¹²⁴ Giedion, *Space*, S. 426–427, Abb. 229–230.

Lizenz

The text of this article is provided under the terms of the [Creative Commons License CC-BY-NC-ND 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

