

"God werkt geometrisch" - 'Holländereien' einmal anders: kosmologisch-mathematisch, theosophisch und architektonisch

Autor(en): **Oechslin, Werner**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Scholion : Bulletin**

Band (Jahr): **6 (2010)**

PDF erstellt am: **26.04.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-720001>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

“GOD WERKT GEOMETRISCH” – ‘HOLLÄNDEREIEN’
 EINMAL ANDERS: KOSMOLOGISCH-MATHEMATISCH,
 THEOSOPHISCH UND ARCHITEKTONISCH

FÜR NIC TUMMERS

Werner Oechslin

I.

VERSCHLEIERUNGEN: DIE ‘INTERNATIONAL’-MODERNE SICHT DER DINGE

“Il se rappelle alors qu’en voyage de découverte, visitant une villa moderne, à Brême ... La villa était d’un nommé Thorn Brick (?), un Hollandais (vers 1909).”

Le Corbusier, *Le Modulor I*, Boulogne o.J., S. 26

“Es muss an dieser Stelle des Holländers I.L.M. Lauwericks, als des theoretischen Begründers der neuen europäischen Architekturbewegung, dem viele der jüngeren deutschen und holländischen Architekten verpflichtet sind, besonders gedacht werden.”

Harry Scheibe, “Die Atmosphäre der Neuen Architektur”, in:
Die Form 1 (1925/26), S. 329

Die grosse Bedeutung der holländischen Entwicklung für die Herausbildung der modernen Architektur ist zwar im Grundsatz seit langer Zeit anerkannt und bleibt doch häufig genug bei der Darstellung des gesamten Prozesses hintangesetzt. Hinter dieser generellen Einsicht und den meist nur verkürzt dargestellten Sachverhalten verbergen sich komplexere Zusammenhänge, ohne deren genauere Kenntnisse manches ungeklärt oder verschleiert bleibt. Die einschlägige, holländische Forschung hat zwar längst eine gründliche Aufarbeitung der geschichtlichen Entwicklung seit dem mittleren 19. Jahrhundert vorgenommen und die Voraussetzungen der späteren Entwicklung offengelegt. Die Konsequenzen aus diesen Einsichten werden allerdings ausserhalb dieses engeren Kreises kaum wirklich gezogen. Das allgemeine Bild einer autonomen oder eben weitestgehend abgelösten, in-

ternationalen modernen Architektur und Kunst bleibt weitherum bestehen, dominiert die Gesamteinschätzung und verhindert eine offenere Betrachtungsweise. Vorurteile haben sich festgesetzt und halten neue Einsichten zurück.

Das Festhalten letztlich an der *ex-nihilo*-These einer völlig neu oder zumindest ausschliesslich aus 'künstlerischen' Prämissen in die Welt getretenen Moderne wird häufig genug selbst für Mondrian in Anspruch genommen.¹ Er erscheint zwar längst in die allgemeine moderne Kunstentwicklung und Stilabfolge integriert, so wie sie uns weltweit 'musealisiert' vor Augen geführt wird; die hausgemachten, holländischen, kulturell weiterreichenden und tiefer gründenden Voraussetzungen und Einflüsse werden dagegen – trotz hervorragender einschlägiger Studien² – meist gerade mal anekdotenhaft als das erinnert, was es zu überwinden galt, um den reinen Kern moderner Kunst herauszuschälen und besser hervortreten zu lassen. Die Vorstellung einer sich selbst genügenden 'Moderne' und einer auf sich selbst konzentrierten "inner history of the Modern Movement"³ bestimmt weiterhin den – selektiven – Blick auf die Geschichte. Die grosse Mondrian-Ausstellung von 1994 gab als Programm – immer noch – die Absicht aus, "to emphasize his identity as a modern artist", obwohl im gleichen Atemzug darauf hingewiesen wurde, dass die Hälfte seines Œuvres aus den Jahren 1890–1907 stammt.⁴ Aber diese Werke, so die Autoren, würden einer – 'nur' – im 19. Jahrhundert entwickelten Ästhetik (!) zugehören, woraus einmal mehr das moderne, auf formal-ästhetische Gesichtspunkte konzentrierte Vorurteil ersichtlich wird.

Der Vorstellung, dass gerade Form andere, zum Beispiel geistige oder mathematische Hintergründe haben könnte, wird die moderne Ansicht einer radikalen Neuartigkeit und einer gleichsam voraussetzungslosen autonomen Form entgegengestellt. Folgerichtig wird die – zeitweilig intensive – Begegnung Mondrians mit Schoenmaekers in Laren wegen der nachfolgenden Trennung ab und an ins historische Abseits gestellt.⁵ Oder es wird ein weiteres Eingehen auf entsprechende Zusammenhänge allein schon deshalb abgelehnt und als "pointless" apostrophiert, weil eine eindeutig kausale Beziehung Mondrians zu Blavatsky, was auf diese Weise kaum jemand in Anschlag gebracht hat, nicht erkennbar sei.⁶ Der internationalen Kunstbetrachtung ist, so scheint es auch in diesem Fall, der kulturgeschichtliche Atem ausgegangen, der jedoch gerade in Holland 'um 1900' so wichtig war und für ein vertieftes Verständnis unabdingbar bleibt. Die moderne Einengung der Kunst auf die Kunst – und mit ihr die 'Musealisierung' im Zeichen

einseitig ästhetischer Sichtweisen – hat sich durchgesetzt. Der losgelöste, ästhetische Blick ‘von aussen’ genießt Vorrang.

Ähnliches hat sich in der Architekturgeschichte abgespielt. Man hat sich auf die Erscheinungsformen der ersten modernen Bauten eingeschworen und unter diesem Blickwinkel, eines ästhetischen Diktats nämlich, 1932 den “International Style” aus der Taufe gehoben. Dieser Zugriff war so eng geraten, dass sehr vieles, was als ‘Wegbereiter’ von Bedeutung war, nach dem Prinzip des ‘Kind mit dem Bade Ausschüttens’ beiseitegelegt wurde. Selbst Werner Hegemann, wahrlich kein ‘Modernist’, fand für die “Exzesse” der Amsterdamer Schule – für die Bauten von de Klerk insbesondere – gerade mal das Stichwort der “Amsterdamer Schreckenskammer”, womit die dortige Entwicklung nun eben zum Sonderfall deklariert oder gar zu einem Randphänomen zurückgestuft wurde.⁷

De Stijl galt andererseits stets als bedeutsame Quelle moderner Architektur, allerdings genauso losgelöst von der eigenen Geschichte. Es scheint, dass sich Giedions – durchaus in üblicher, kunstgeschichtlicher Weise – nach Generationen geordnetes Bild der jüngeren Architekturgeschichte festgefügt habe. In *Space, Time and Architecture* (1941) werden van de Velde, Horta und insbesondere Berlage als “precursors” und zudem unter dem mit der nachfolgenden Entwicklung abgestimmten Aspekt einer “purified architecture” abgehandelt.⁸ Berlage erfährt dabei besondere Beachtung und auch Achtung. Giedion hebt hervor, dass er der einzige seiner Generation gewesen sei, der in La Sarraz bei der Gründung der CIAM teilgenommen hätte. Der Tenor lautet jedoch: ‘als Aussenseiter’: “This small man – wearing the inevitable black cravat – sat in the Gothic chapel at La Sarraz quite isolated in the midst of a younger generation, and read his essay with imperturbable earnestness.”⁹ Das Ende einer Generation!¹⁰ Davon unberührt schweift andererseits Giedions Blick auf die De Stijl-Bewegung, die nun unvermittelt wie ein “Deus ex machina” – parallel zu Purismus und Konstruktivismus – im Sinne einer kontextbefreiten Stilgeschichte auftaucht!¹¹ Das reine, abgelöste Ideal Mondrianscher Prägung steht – einmal mehr – im Vordergrund.

Es kam noch schlimmer für den holländischen Beitrag zur Moderne. Es gab den ‘Fall Oud’, der 1932 anlässlich der New Yorker Ausstellung zum “International Style” noch im Olymp der Protagonisten der modernen Architektur Aufnahme fand, jedoch in Reyner Banhams *Age of the Masters* fehlte, da er sich – später! – mehr und mehr von den Positionen der

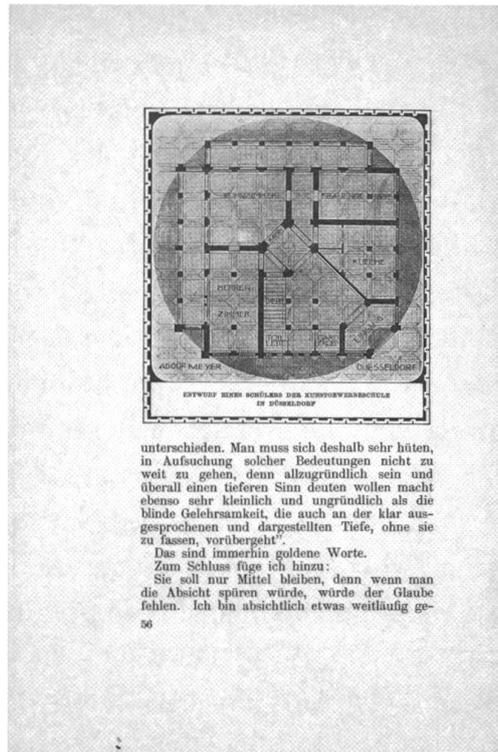
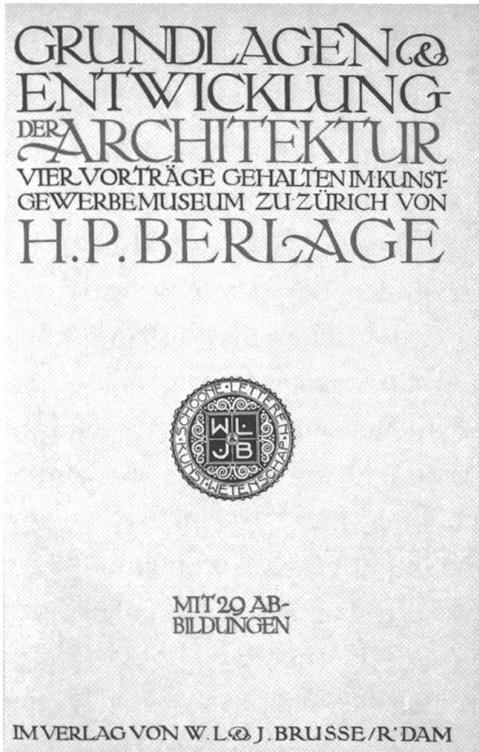
Moderne verabschiedet hätte.¹² Ein ähnliches, noch verschärftes Urteil erfährt De Klerk. Er hätte, so Banham, mit dem 20. Jahrhundert nichts anderes am Hut, als dass er darin gelebt hätte.¹³ So bleibt als Beispiel einer “hard school of modern architecture” nur noch das Schröder House in Utrecht, dessen Autor Rietveld von Banham auch nicht gerade fein als “a cardboard Mondrian” eingeführt wird.¹⁴

So veränderte sich die Wertschätzung. Henry-Russell Hitchcock hatte 1931 noch zu Oud geschrieben: “l’ami trop docile des peintres néoplasticiens” hätte sich in den letzten Jahren positiv “en véritable créateur d’une architecture nouvelle” verändert.¹⁵ Doch Banham meinte später: “... he was one of the first to resign.”¹⁶ Und Hitchcock selbst soll sich noch 1966 darüber geärgert haben, Oud statt Rietveld in sein Quartett der Pioniere des “International Style” aufgenommen zu haben.¹⁷ Wie auch immer, Oud war ‘out’ und mit ihm eine weitere Chance vertan, sich in Holland der tieferen Wurzeln der modernen Entwicklung zu vergewissern.

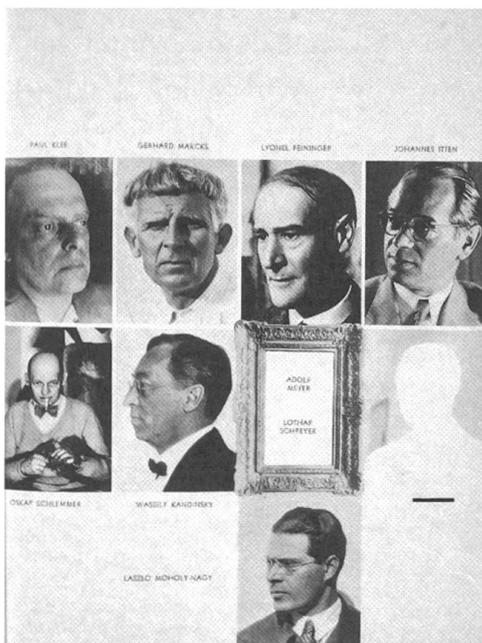
Banham hatte in *Theory and Design in the first Machine Age* (1960) De Stijl – eng an die einschlägige, klassische Darstellung von H.L.C. Jaffé¹⁸ angelehnt – ein Kapitel gewidmet und dabei die moderne Entwicklung in Holland als ein mehr oder minder zufälliges Zusammentreffen verschiedener Entwicklungen charakterisiert, dem von Berlage und Wright ausgehenden Hang zu einer “simple formula of plain vertical walls and flat roofs”, und andererseits der von einer “rectilinear mystical cosmogony of the theosophist Schoenmaekers” inspirierten Kunstauffassung Mondrians.¹⁹ So war die Theosophie wenigstens mit an Bord, aber der Akzent der Banhamschen Argumentation lag zweifelsfrei beim “point of arriving”, der modernen abstrakten Form. Er wurde nicht müde, den Bruch um 1920 – genauer “at 1921” – auch bei *Wendingen* hervorzuheben und damit die (nachfolgende) Öffnung zu einem internationalen Horizont zu verbinden.²⁰ Alles diene der längst bekannten Sichtweise: Die Architektur hatte ihre eigene, von den Entwicklungen vor 1918 weitestgehend abgekoppelte Geschichte im Zeichen von Form und Konstruktion und der dadurch konstituierten – autonomen – ‘Moderne’ gebildet. Dieses Geschichtsverständnis war es ja auch, was Banham bei Ausrufung des “New Brutalism” forderte. Man müsse diese Bewegung vor dem Hintergrund der “recent history of history” begreifen, die sich als “inner history of the Modern Movement itself” herauskristallisieren würde.²¹ Die ‘Moderne’ hat sich ihre eigene, exklusive, selbstlegitimierende Geschichte zurechtgelegt.²² Sie kapselt sich ab. Und sie scheidet Unpassendes aus.

Für die im Zeichen der ‘internationalen Moderne’ schon früh ansetzende – übrigens nicht isoliert dastehende²³ – Verschleierung eines weiter zurückreichenden holländischen Einflusses gibt es geradezu paradigmatische Beispiele. Bei der Darlegung der Geschichte, wie er die Frage “Quelle est la règle qui ordonne, qui lie toutes choses” angegangen sei, erwähnt Le Corbusier in *Modulor* eine ganze Reihe aufgenommener Anregungen.²⁴ Sie reichen von Auguste Choisy und seinen “tracés régulateurs” bis zu Matyla Ghyka und dem Schweizer Mathematiker Andreas Speiser. Die Gesetzmässigkeiten von Diagonalen, die er über Fassaden und Bilder von Cézanne bei Petroleumlicht in seiner “petite chambre à Paris” zieht, will er jedoch selbst entdeckt haben; sie entsprechen in Tat und Wahrheit präzis dem, was August Thiersch 1883, jedermann zugänglich, im Durmschen *Handbuch der Architektur* publiziert hatte und seither – so auch durch Heinrich Wölfflin und übrigens auch in Frankreich bei Pierre Fauré und seinem von der Académie des Beaux Arts offiziell anerkannten *Canon*²⁵ – diskutiert worden war.²⁶ Unmittelbar davor spricht Le Corbusier im *Modulor* von seiner obskuren Begegnung mit einem Gärtner in Bremen: “Il [=Le Corbusier] se rappelle alors qu’en voyage de découverte, visitant une ville moderne, à Brême, le jardinier lui avait expliqué: ‘Vous savez, c’est du compliqué, il y a toutes sortes de trucs ici, des courbes, des angles, des calculs; c’est très savant.’ La villa était d’un nommé Thorn Brick (?), un Hollandais (vers 1909).”²⁷ Nun ist dieses Rätsel – durch Nic H.M. Tummers²⁸ – längst geklärt, der Tatort Hagen eruiert, die Bedeutung des Täters J.L. Mathieu Lauweriks gebührend hervorgehoben und der ‘Hagener Impuls’ insgesamt deutlich herausgestellt worden. Doch die einmal kodifizierte und festgezurrte ‘moderne’ Geschichte lässt sich kaum in ihren Grundfesten – und in ihren (trotz des ‘internationalen’ Bekenntnisses) nationalen Traditionen²⁹ – erschüttern. Adolf Meyers unter Lauweriks Anleitung entstandene Studentenarbeit fand andererseits schon 1908 in Berlages *Grundlagen & Entwicklung der Architektur* im Hinblick auf die Frage einer systematischen Kompositionslehre die grösste Beachtung.³⁰

Doch Adolf Meyer bleibt bis heute “der zweite Mann” im Schatten von Gropius.³¹ Als das Museum of Modern Art 1938 die ersten zehn Jahre des Bauhauses mit einer Buchpublikation würdigte, fand sich für die Ahnengalerie der Lehrer kein Bild Adolf Meyers.³² Er und auch Lothar Schreyer erschienen im Schriftzug in einem leeren Rahmen.³³ Auch der spätere Auftritt Theo van Doesburgs in Weimar gilt eigentlich immer noch als Störfaktor in der Ruhmesgeschichte des Bauhauses, das sich lieber selbst und aus sich selbst aufgebaut darstellt. Ebenso wird die Ausstellung van Eesterens und



unterschieden. Man muss sich deshalb sehr hüten, in Aufsuchung solcher Bedeutungen nicht zu weit zu gehen, denn allzugründlich sein und überall einen tieferen Sinn deuten wollen macht ebenso sehr kleinlich und ungründlich als die blinde Gelehrsamkeit, die auch an der klar ausgesprochenen und dargestellten Tiefe, ohne sie zu fassen, vorübergeht".
 Das sind immerhin goldene Worte.
 Zum Schluss füge ich hinzu:
 Sie soll nur Mittel bleiben, denn wenn man die Absicht spüren würde, würde der Glaube fehlen. Ich bin absichtlich etwas weitläufig ge-
 56



Hendrik Petrus Berlage, Grundlagen & Entwicklung der Architektur. Vier Vorträge gehalten im Kunstgewerbemuseum zu Zürich, Rotterdam: W.L. & J. Brusse (1908), Titel

“Entwurf eines Schülers der Kunstgewerbeschule in Düsseldorf” – Adolf Meyer –, Grundriss eines Wohnhauses, in: Hendrik Petrus Berlage, Grundlagen & Entwicklung der Architektur. Vier Vorträge gehalten im Kunstgewerbemuseum zu Zürich, Rotterdam: W.L. & J. Brusse (1908), S. 56

Herbert Bayer / Walter Gropius / Ise Gropius (Hg.), Bauhaus 1919–1928, New York: The Museum of Modern Art 1938, Portraits, S. (21)

van Doesburgs in der Pariser Galerie de l'Effort Moderne von Léonce Rosenberg 1923 bei der Frage der Herausbildung der modernen architektonischen Form kaum angemessen berücksichtigt.³⁴

Auch die 'Ausnahme von der Regel' kann dieses Bild kaum korrigieren. Aus Anlass einer Ausstellung mit Werken Adolf Meyers schrieb Harry Scheibe 1925/26 in *Die Form*: "Es muss an dieser Stelle des Holländers I.L.M. Lauwericks, als des theoretischen Begründers der neuen europäischen Architekturbewegung, dem viele der jüngeren deutschen und holländischen Architekten verpflichtet sind, besonders gedacht werden."³⁵ Dies, der Hinweis auf den "theoretischen Begründer" der modernen Architektur stand in einer Fussnote. Mehr nicht! ... und blieb unbeachtet. Le Corbusier konnte sich später nicht einmal seines Namens entsinnen! Jener "jardinier", der ihn in jener "villa moderne, à Brême" führte und ihn mit dem Kommentar "c'est très savant" auf das Haus "d'un nommé Thorn Brick (?), un Hollandais (vers 1909)" verwies, lässt jedenfalls – wie das durch Nic Tummers längst gezeigt worden ist³⁶ – an Lauwericks selbst denken, den Osthaus 1909 nach Hagen holte und dem er die Gärtnerwohnung im Hohenhof zugewiesen hatte.

Nimmt man all das zusammen, so fällt die Bilanz zur Frage der Wertschätzung des holländischen Einflusses auf die Entwicklung der modernen Architektur eher negativ aus. Das wiegt umso schwerer, als damit der Blick auf die dahinter befindliche, bedeutende geistige Kultur verdeckt wird.

2.

HOLLÄNDISCHER TIEFGANG – ANGELPUNKT BERLAGE

"Religion und Baukunst zusammen ergeben eine Kultur."

Karl Scheffler, *Konventionen der Kunst. Aphoristisch*, Leipzig 1904, S. 32

"Onze godsdienst is een aardsche godsdienst: Schoenmaekers:
'Het geloof van den nieuwen mensch.'"

Hendrik Petrus Berlage, *Een drietal lezingen in Amerika gehouden*,
Rotterdam 1912, S. 2

Als Berlage 1908 das bei Lauwericks in Düsseldorf entstandene studentische Projekt Adolf Meyers – ohne übrigens seinen Namen explizit zu nennen³⁷ –

in seine grundsätzlichen Überlegungen zur Entwurfs- und Kompositions- methode aufnahm, bettete er dies ein in eine historisch fundierte Darlegung. Er führte die Frage an jener Stelle bis auf Viollet-le-Duc und dessen dynamische Auffassung von Gesetzmässigkeiten zurück, die “rapport proportionels” und “applications variées” garantieren würden.³⁸ Die Skepsis gegenüber starren Systemen belegte er mit einem Zitat Hegels und dessen Einschränkung der “mystischen Bedeutung von Zahlenunterschieden”, um dann gleichwohl darauf zu pochen, es bedürfe wohl einer “prinzipiellen Methode”, wenn denn die “zukünftige Architektur” jene “grosse Einheit der früheren Stile” erreichen solle.³⁹ Genau an dieser Stelle fällt der Hinweis auf Lauweriks und seine Düsseldorfer Studenten. Und von hier aus, nämlich von den Quadraten und der Quadratteilung ausgehend findet er wieder über die ägyptischen Dreiecke zurück in die bis auf Pythagoras verweisende Geschichte der Geometrie und ihrer Bedeutung für die Architektur. Ein Kapitel mehr der ewigen Wiederkehr des Pythagorismus ganz im Sinne des alten Eudemos von Rhodos!⁴⁰ Dies manifestiert sich hier wie auch anderswo, so bei Berlages Kollege und Gewährsmann Jan Hessel de Groot.⁴¹

Berlage schöpft aus dem Vollen. Er bekennt sich zur kulturellen Einbettung seines Tuns und Denkens. Ganz deutlich kommt das auch dort zum Vorschein, wo Berlage dem amerikanischen Publikum seine Grundlagen erklärt und dabei ein umfassendes Bekenntnis zu seinen kulturellen Grundlagen und Überzeugungen ablegt.⁴² Der erste der 1912 publizierten Vorträge – die Wiederaufnahme der Schrift *Kunst en Gemeenschap* von 1911 – wird mit einem Zitat von Schoenmaekers aus dessen *Het geloof van den nieuwen mensch* eingeleitet: “Onze godsdienst is een aardsche godsdienst.”⁴³ Architektur als irdischer Gottesdienst! Dies hört sich an wie aus dem Mund des Demiurgen. Das danach folgende Goethezitat, in dem eine zurückblickende Auffassung als subjektiv und persönlich, eine vorausweisende als objektiv charakterisiert wird, nimmt die entsprechende Kontrastierung bei Oud und im De Stijl-Manifest vorweg.⁴⁴ Der Nachsatz des Goethezitats, in dem die gegenwärtige Zeit als rückwärtsgewandt betrachtet wird, weil sie subjektiv sei, entspricht präzis dem, was später bei Le Corbusier in seiner Definition “Esthétique de l’Ingénieur, Architecture” aufscheint, wo von der “pénible regression” der – subjektiven – Architektur die Rede ist.⁴⁵ Zuvor, im siebten Heft von *Esprit Nouveau* hatte Vincent Huidobro den Kampf zwischen den individuellen und kollektiven Positionen an den Anfang seiner ästhetischen Überlegungen gestellt, in denen dann vom Wechselverhältnis eines “monde objectif”, eines “monde

subjectif” und schliesslich eines vom Künstler als “fait nouveau” geschaffenen “retour au monde objectif” die Rede ist.⁴⁶

Dies, die Option auf das Gültige und Wahre, bildet eines der grossen Themen im künstlerischen Universum, das schon Berlage aufnimmt und entwirft. Huidobro hatte es 1916 als “nouvelle réalité cosmique que l’artiste ajoute à la Nature” gekennzeichnet.⁴⁷ Und De Stijl wird allen anderen künstlerischen Gruppierungen voran, die Objektivität auf die Fahne der kommenden Kunst schreiben und diesen ästhetischen Kampf im Manifest von 1918 gar mit der Auseinandersetzung des Weltkrieges parallel setzen: “Es gibt ein altes und neues Zeitbewusstsein. Das alte richtet sich auf das Individuelle. Das neue richtet sich auf das Universelle. Der Streit des Individuellen gegen das Universelle zeigt sich sowohl in dem Weltkriege wie in der heutigen Kunst.”⁴⁸

Berlages Bemühungen um eine objektive Beurteilung und Position – auch in der Betrachtung der historischen Voraussetzungen – ging all diesen Äusserungen voraus. In *Kunst en Gemeenschap* folgt an jener Stelle das Bekenntnis zu einer allumfassenden, gültigen Kultur, die in Anbetracht der schon mit der Renaissance erschlaffenden Kunst⁴⁹ letztlich in den beiden Ästen des Griechischen und Mittelalterlichen allein verbindlich grundgelegt sei. Ausgerechnet mit Oscar Wilde kommentiert Berlage den Verlust der mittelalterlichen religiösen Kunst von Chartres, Giotto und Dante, der man nicht zugestanden hätte “to develop on its own lines”, und die durch “the dreary Classical Renaissance” – palladianische Architektur inklusive – unterbrochen worden sei.⁵⁰

Der “godsdiens” aus Schoenmaekers Zitat erhält seinen konkreten Sinn. Schon in seinen *Gedanken über Stil* hat Berlage 1905 – wie so häufig Karl Scheffler zitierend – von der verdeckten “religiösen Sehnsucht” gesprochen.⁵¹ Dort wird der Zweckgedanke als “im Grunde Kausalitäts-idee, also Gottidee” erklärt.⁵² Und Berlage führt diese Vorstellung eines menschlich-irdischen Gottesdienstes weiter aus, indem er als Grundlage einer neuen Kunst ein “neues Weltgefühl” fordert und – im Sinne des späteren Zitats von Schoenmaekers – präzisiert: “ein Weltgefühl nicht mit seinem Ideal eines Jenseits, d.i. nicht in diesem Sinne religiös, sondern mit seinem Ideal von dieser Erde ...”⁵³ Das gesellschaftliche Ziel einer “Gleichheit für alle Menschen” setzt er mit dem “Endziel aller Religionen” gleich. Die ‘religiöse’ Zielsetzung betrifft somit die Menschen selbst. Universal sind Berlages Vorstellungen und Erwartungen allemal. Gottesidee ist Kausalität und auf dieser Grundlage nur könne das



Hendrik Petrus Berlage, Gedanken über Stil in der Baukunst,
Leipzig: Julius Zeitler · Verlag 1905, Titel

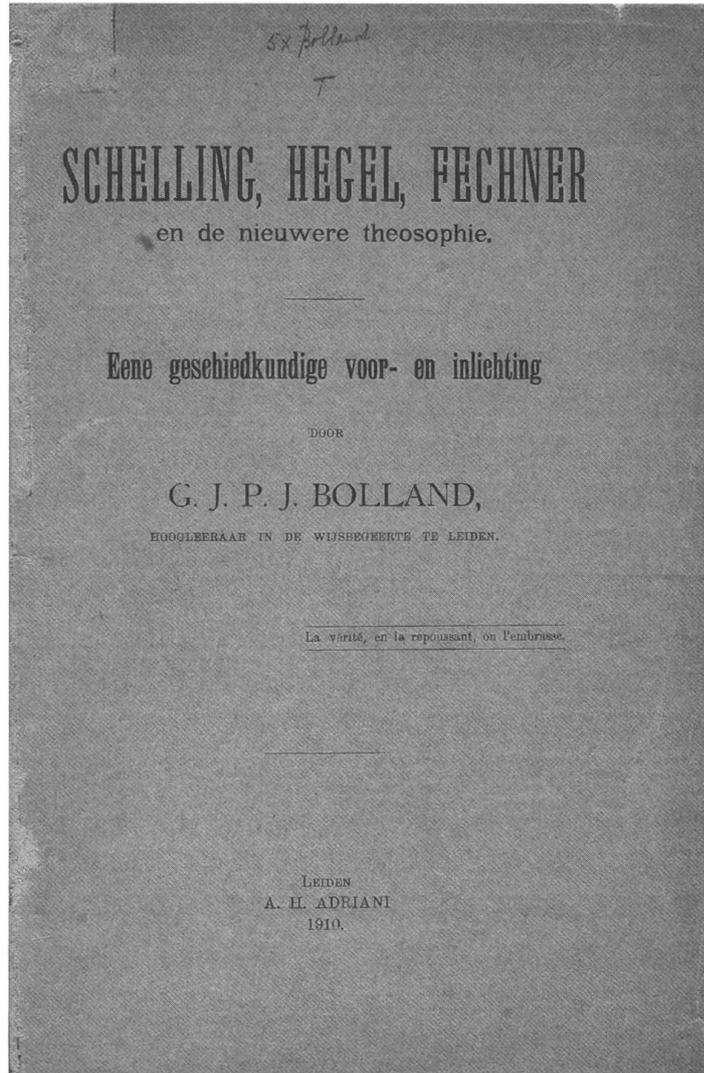
“architektonische Kunstwerk” in Überwindung des “spezifisch individuellen Charakters” Gültigkeit erlangen.⁵⁴ Das “Fehlen der religiös-philosophischen Konvention” stehe dem im Wege, “und von einer neuen Form universaler Weltbegriffe, wie sie in den Konsequenzen der naturwissenschaftlichen Forschung liegen müsste, ist kaum ein leiser Anfang zu spüren”.⁵⁵ Ein “Weltgefühl” ist vonnöten, die “Bedingung eines Idealstrebens” – wie in der “ganzen christlichen Lehre” – Voraussetzung. Dann würde die Kunst “wieder eine geistige Basis haben”.⁵⁶

Folgt man diesen Ausführungen, so wird die Nähe und Verwandtschaft zu den theosophischen Strömungen deutlich, die eben nicht bloss ein Nischendasein, allein unter Eingeweihten, führen, wie man das hinterher oft

genug gerne sehen möchte. Berlage steht dem “neuen Menschen” eines Schoenmaekers, aus dem er zitierte, durchaus nahe. Es liegt ihm genauso daran, einen breiten Konsens zu weltanschaulich umfassenden, religiösen und philosophischen Grundüberzeugungen herzustellen. Berlage greift weit aus. Er kann sich in gleicher Weise auf Goethe, Kant und Hegel beziehen, so wie er andererseits an Kuypers Vorträge zu “Calvinisme en de Kunst” erinnert, “die hij jaren geleden hier in Amerika heeft gehouden”.⁵⁷ Es ist die umfassende geistige Tradition, die ihn berührt, und aus der heraus er eine gültige architektonische Kunst neu auf den Weg bringen möchte.

Mit dieser ausgreifenden, ganzheitlichen Sicht steht Berlage in Holland natürlich keineswegs allein. Ganz im Gegenteil, er findet sich eingebettet in ein kulturgeschichtlich bedeutendes Umfeld. Dabei fällt besonders auf, wie reich vernetzt die verschiedenen geistigen und kulturellen Einflüsse auftreten. Eine der herausragendsten intellektuellen Figuren, Gerardus Johannes Petrus Josephus Bolland⁵⁸ zeigt keinerlei Mühe, seinen Hegelianismus mit christlicher Überzeugung zu einer Einheit zu bilden.⁵⁹ Er ist nicht nur Hegelianer, der einen Neu-Hegelianismus prominent an die Seite des Neu-Kantianismus stellen möchte.⁶⁰ Sein Blick reicht weit über alle möglichen Beschränkungen üblicher Kategorisierungen hinaus. Es genügt, die Einleitung zu seiner Ausgabe der Hegelschen *Encyklopädie* (1906) zu lesen, um die Vielfalt und den Reichtum geistiger Bezüge zu bemerken.⁶¹ Seine Gedanken formuliert er mal deutsch, mal französisch oder auch englisch, je nachdem er sich gerade mit Auguste Comte oder einem englischen Kollegen in den Dialog setzt, um bei aller Widersprüchlichkeit der “sogenannten Welt” diese in ein ‘enzyklopädisches’ Ganzes zu fassen. Bollands Zugriff ist umfassend. Er schreibt über “Het Schoone en de Kunst”, wo man übrigens ebenfalls auf die Frage trifft, was Kunst denn von der Religion trenne.⁶² Er wendet sich schon früh, in einem Vortrag von 1889, dem Raumbegriff zu.⁶³ Und natürlich befasst auch er sich mit der Theosophie, ist grundsätzlich an Religion interessiert und widmet sich ausführlichst den Ursprüngen des Christentums.⁶⁴ Den theosophischen Gedanken stellt er andererseits in eine Linie mit Schelling, Hegel und Fechner.⁶⁵

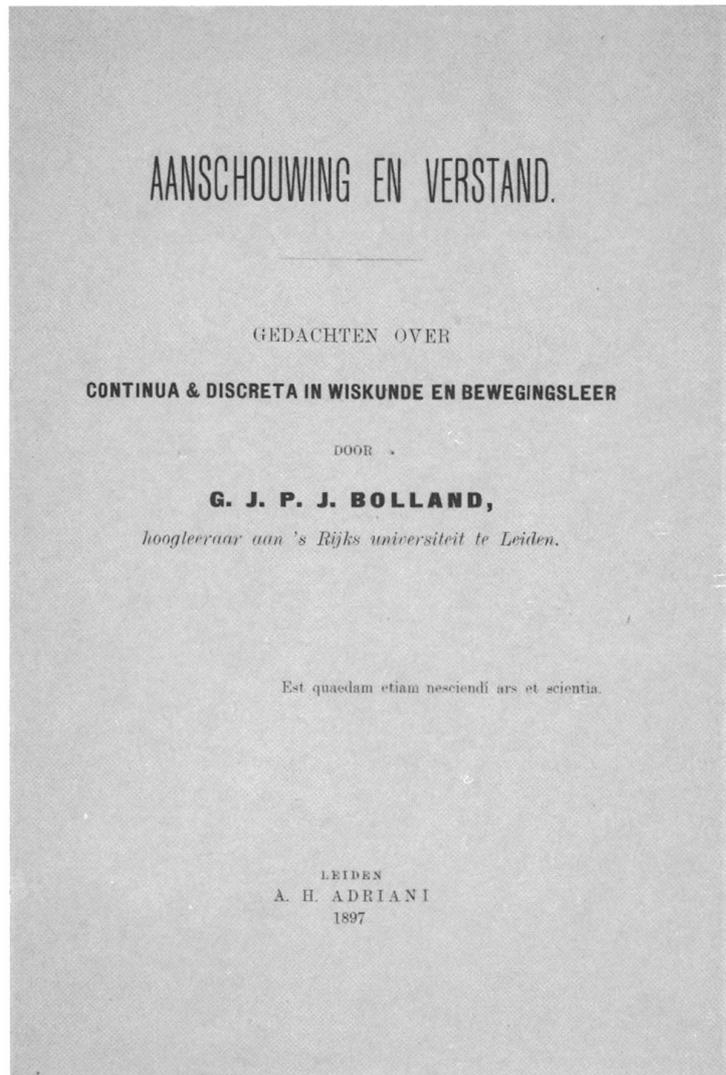
Auch hier ist er um die Herausarbeitung eines grösseren historischen Zusammenhangs bemüht. Er sieht den theosophischen Horizont eines “universal mind” in der Nachfolge des aristotelischen ‘nous’, des Kantischen “Bewusstsein im Allgemeinen”, des “absoluten Ichs” bei Fichte, nimmt Bezug auf Bergsons “L'évolution créatrice”, zitiert Ernest Renan



G.J.P.J. Bolland, Schelling, Hegel, Fechner en de nieuwere theosophie.
Eene geschiedkundige voor- en inlichting, Leiden: A.H. Adriani 1910, Umschlag

mit “l’universalité des principes de la raison pure et l’unité de constitution psychologique dans toute l’espèce humaine”; und er greift auch aus auf Zend-Avesta und die orientalischen philosophischen Vorstellungen und die indische Yogaweisheit.⁶⁶ Die Dynamik von Anschauung und Verstand hat ihn schon früh gefesselt; 1897 spielte dabei Kant noch eine bedeutende Rolle.⁶⁷

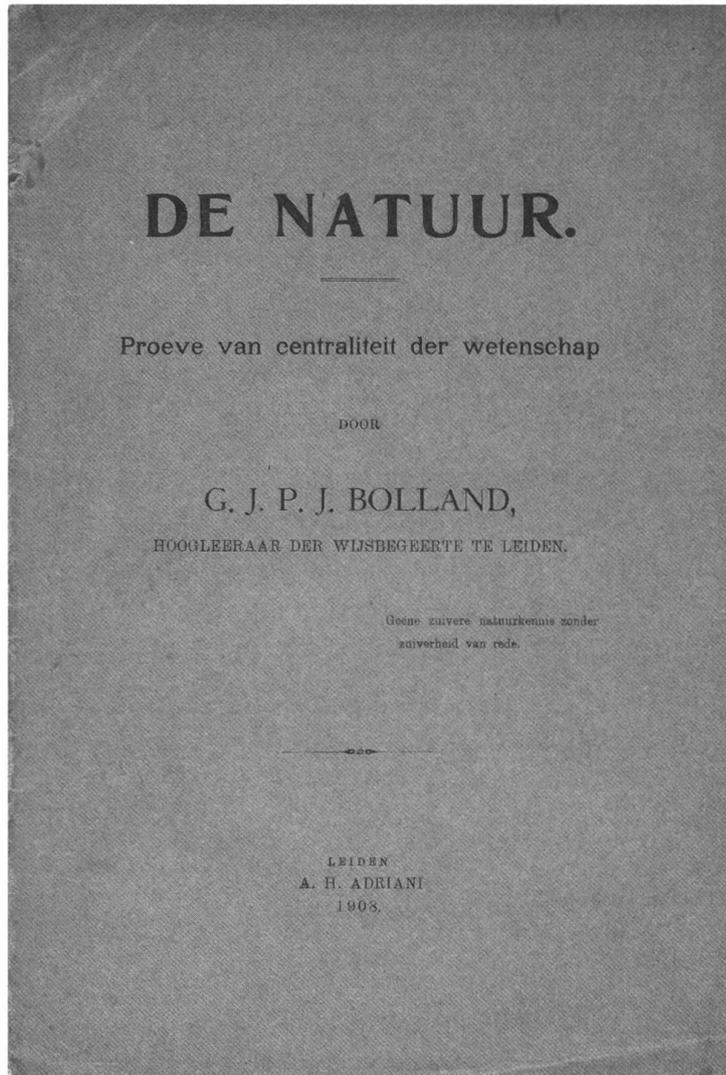
Allein, die ihn besonders bewegende Vorstellung eines ‘Kontinuums’ liess ihn auch in der Mathematik bei Riemann und Brunschwig Ausschau halten; sein ausufernder Blick berührte sich mit Ostwald und Driesch, die sich ihrerseits bei der ‘Energetik’ und der “Biologie als selbständige Wissenschaft” durchaus grenzüberschreitend aufhielten.⁶⁸



G.J.P.J. Bolland, Aanschouwing en Verstand. Gedachten over Continua & Discreta in Wiskunde en Bewegingsleer, Leiden: A.H. Adriani 1897, Titel

Auf die Anschauung folgt bei Bolland, theosophisch, die Beschaulichkeit (“beschouwelijkheid”); und hier setzt – ganz im Sinne von Blavatsky – ein universales Bewusstsein ein, was über ein bloss enzyklopädisch umfassendes Wissen und eine entsprechend breit gefächerte Ausrichtung hinaus zur Einbindung aller physischen und psychischen Kräfte in eine grosse Einheit führen soll. Das Ziel heisst nicht Wissenschaft, sondern Weisheit.⁶⁹ In ihr haben die mathematischen Grössen der “continua” und “discreta” in gleicher Weise ihren festen Platz.

Solche Optionen bestimmen das damalige intellektuelle Umfeld in Holland bei allen Unterschieden der Akzentsetzung in bedeutender Weise. Sie bilden den Hintergrund, von dem aus divergierende Interessen zu ihren je



G.J.P.J. Bolland, De Natuur. Proeve van centraliteit der wetenschap,
Leiden: A.H. Adriani 1908, Umschlag

eigenen Positionen und zu den entsprechenden Ausprägungen gelangen. Natürlich schwebt nicht nur bei Bolland, sondern ganz allgemein der alte Streit zur Hegelschen Ansicht der "Identität von Denken und Sein" über solchen, Wissenschaft und Religion – und 'Kultur' insgesamt – in ein Ganzes, 'Universales', führenden Vorstellungen.⁷⁰ Es kann den Reichtum vielfältiger, teils stark kontrastierender Ausrichtungen weder einschränken, noch behindern. Auf den ersten Blick lässt sich nur schwer zwischen den theosophischen und letztlich wohl doch 'katholisch' inspirierten Vorstellungen einer geometrisch fundierten "positiven Mystik" Schoenmaekers und andererseits den von präziseren mathematischen Grundlagen eines Pascal und Brianchon ausgehenden Harmonie- und Zentralitätsvorstellungen Jan Hessel de

Groots vermitteln.⁷¹ Doch, beide benützen die universalen geometrischen Vorstellungen, um ihre Gedanken in ‘Zeichen’ und ‘Figuren’ zu fassen, so wie ja auch Bolland die platonische Tradition bemüht, um seine Vorstellung enzyklopädischen Wissens in Kreisen um eine “wijsheid” als “centraliteit” zu legen.⁷² In *De Natuur* hatte Bolland 1908 insbesondere Begriff und (geometrische) Zeichen zur Erklärung und Deutung herangeholt; die Arbeit trug den Untertitel: *Proeve van centraliteit der wetenschap*.⁷³

Gemeinsam ist ihnen allen auch, dass sie auf ihrer Suche nach einer – ganz im Sinne der später von De Stijl geforderten Objektivität – universal gültigen Grundlage die Geschichte insgesamt und, in auffälliger Weise, die insofern oft genug vernachlässigte mittelalterliche Welt bemühen. Vor diesem Hintergrund ist es einigermaßen obsolet zu fragen, ob denn die damaligen neuen künstlerischen und architektonischen Optionen und Tendenzen nun eher einer holländisch-protestantischen oder einer Viollet-le-Duc gleich mit ins Boot nehmenden, gallo-katholischen Welt entstammen. Entscheidend ist die Begegnung und gegenseitige Durchdringung und die grundsätzliche Öffnung gegenüber Fragen von Kultur und Religion und ihrer wechselseitigen Beeinflussung.⁷⁴ Dass das religiöse Umfeld in allen Schattierungen der calvinistischen und katholischen Kirchen, der Neugründungen wie der “Gereformeerde Kerk” oder eben des universal ausgerichteten ‘Auffangbeckens’ der Theosophie bedeutsam ist, stellt allein schon eine bedeutende, in späterer ‘moderner’ Zeit häufig genug unterdrückte Tatsache weitverbreiteter religiöser Wirklichkeit dar.

Dies ist zu verallgemeinern und zu ergänzen. Wenn Holland ‘von aussen besehen’ gleichsam als Sonderfall einer in sich ruhenden abgekapselten oder gar “peripheren”⁷⁵ Welt behandelt wird, so muss gerade umgekehrt die dort herrschende, aus einer Mitte heraus entwickelte radikale Offenheit gegenüber geistigen Einflüssen von aussen betont werden. Jener geistig bemühten “centraliteit” entsprach durchaus eine konkret erfahrene Mitte und Synthese. Berlage liefert seinerseits den besten Beweis einer doppelten Ausrichtung nach Frankreich wie nach Deutschland. Er ist weitherum der Einzige, der sowohl Semper wie auch Viollet-le-Duc in seinem geistigen Haushalt zusammenzuführen vermag. Und natürlich war Berlage auch mit der zeitgenössischen geistigen Auseinandersetzung im damaligen Deutschland vertraut. Er bezieht sich ausführlich auf Gewährsmänner wie Scheffler und Muthesius. Von Schefflers *Konventionen der Kunst* lässt er sich in seinen Ansichten ganz besonders bestärken und zusätzlich anregen. Dort schrieb Scheffler



Karl Scheffler, *Konventionen der Kunst. Aphoristisch*, Leipzig:
Julius Zeitler Verlag 1904, Titel

1904: “Es ergibt sich die Notwendigkeit, den entgötterten Himmeln neue Offenbarungen abzugewinnen, neue sinnliche Ziele zu verkünden und aus dem Weltwissen ein großes ethisches Überzeugtsein von der Göttlichkeit zu gewinnen.”⁷⁶ Solche Optionen machte sich Berlage schon in seinen *Gedanken über Stil in der Baukunst* zu eigen, die 1905 in demselben Verlag wie zuvor Schefflers Büchlein zu den *Konventionen der Kunst* in Buchform erschienen. Das Allgemeine und letztlich Verbindliche, was sich im Religiösen und Ethischen vereinigen liess, überwog stets.

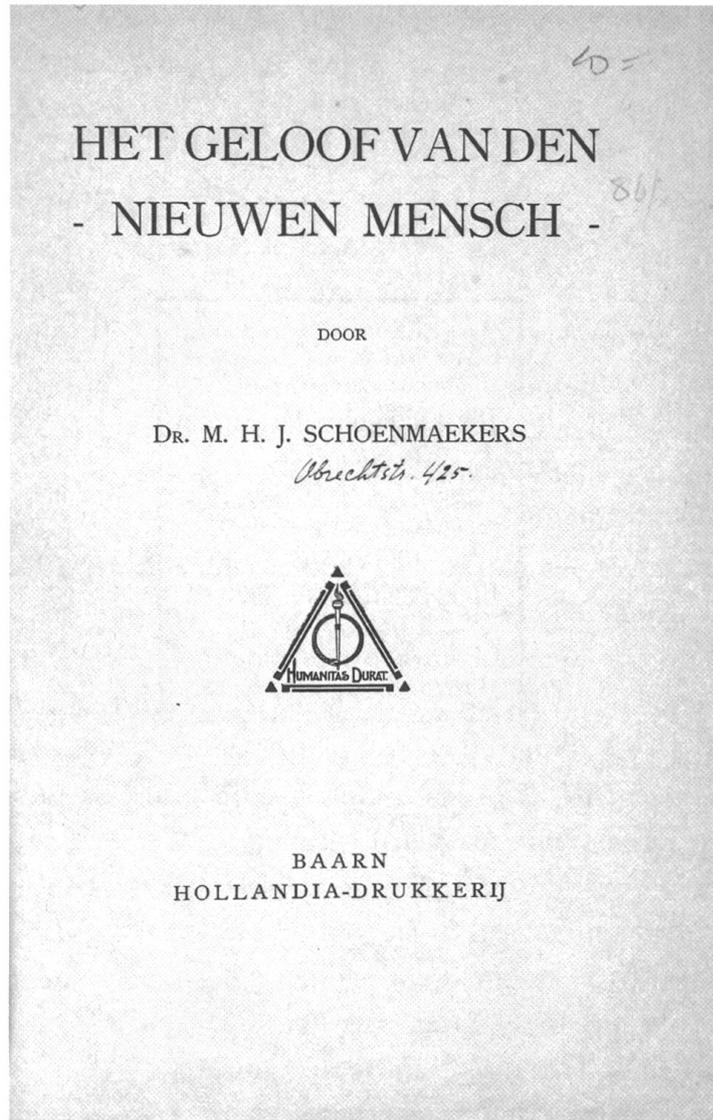
In Muthesius’ *Stilarchitektur* (1902/03) traf Berlage zudem auf die in Deutschland noch viel virulentere ‘Kulturtypologie’ der Nord-Süd-Pro-



HET GELOOF VAN DEN
 NIEUWEN MENSCH
 DOOR DR. M. H. J. SCHOENMAEKERS

Mathieu Hubert Joseph Schoenmaekers, *Het Geloof van den – Nieuwen Mensch –*,
 Baarn: Hollandia-Drukkerij o.J. (1907), Umschlag

blematik der künstlerischen Entwicklung. Sie beinhaltete in historischer Perspektive eine verbindliche Einordnung der griechischen und mittelalterlichen Kunst. Berlage fand Gelegenheit Muthesius' Standpunkt mit seinen eigenen Anschauungen zu vergleichen und zu verbinden. Den dem freiem Schöpfertum verpflichteten Standpunkt der 'Gotiker' verband Berlage – auf Viollet-le-Duc aufbauend – sehr viel deutlicher mit dem Gebot einer "prinzipiellen Methodik" des Architekturentwurfs. Allein schon darin lässt sich die Mittelstellung Berlages zwischen den grossen Kulturnationen Deutschlands und Frankreichs erkennen, was ihn umso mehr zu Einsichten von Zusammenhängen und zu Synthesen befähigte.



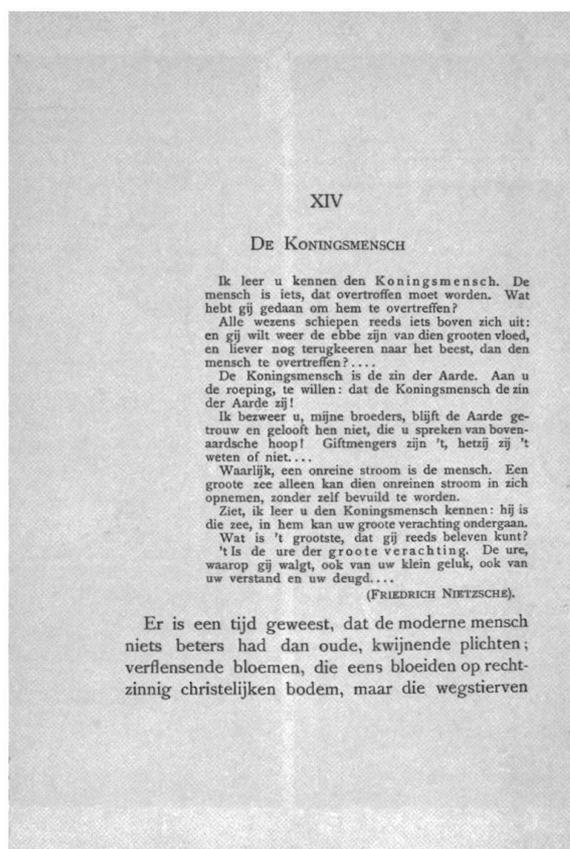
Mathieu Hubert Joseph Schoenmaekers, *Het Geloof van den – Nieuwen Mensch –*, Baarn: Hollandia-Drukkerij o.J. (1907), Titel (differentes Exemplar zu jenem auf S.130)

Deutschlands geistiger Führungsanspruch machte sich noch ganz anders bemerkbar. Ganz wesentlich auch über Schoenmaekers wird Nietzsche nach Holland vermittelt. Sein Interesse an Nietzsche folgt unmittelbar dem 1905 erfolgten Eintritt des ehemaligen katholischen Priesters in die “Theosophischen Vereeniging” und der nun einsetzenden und allmählich sich entwickelnden Bemühung um eine universal ausgerichtete Religion und um ein von allen konfessionellen Bindungen befreites “christentum”.⁷⁷

In dem erstmals 1907 publizierten *Het Geloof van den Nieuwen Mensch* schlägt sich Nietzsche unmittelbar nieder.⁷⁸ Schoenmaekers reagiert darin

insbesondere auf *Also sprach Zarathustra*. Es äussert sich in auffällig deutlicher Weise in Kapiteln wie demjenigen über den – dem Übermenschen Nietzsches nachgebildeten – “Königsmensch”, was ihm Anlass ist, den ‘neuen Menschen’ gegen den modernen zu setzen, der bloss pflichtschuldigst, alten verflachenden Aufgaben wie verwelkenden Blumen nachgeht.⁷⁹ Entsprechend lautete schon der erste Satz in *Het Geloof*: “‘Nieuwe’ mensen teg ik, niet ‘moderne’ mensen.”⁸⁰ Nietzsches “Vom höheren Menschen” ist das direkte Vorbild von Schoenmaekers “Königsmensch”.⁸¹ Er folgt ihm bis hinein in die “grootte verachting”, die Bedingung ist, um den Übermenschen über den Pöbel zu erheben, um so “die kleinen Tugenden, die kleinen Klugheiten, die Sandkorn-Rücksichten, den Ameisen-Kribbelkram, das erbärmliche Behagen, das ‘Glück der Meisten’ – !” überwinden und hinter sich lassen zu können.⁸² “Ihr Schaffenden, ihr höheren Menschen! Man ist nur für das eigene Kind schwanger.”⁸³ “De Königsmensch moet komen, want heel de levende menschheid wil hem scheppen”, schreibt Schoenmaekers 1907.⁸⁴ Schoenmaekers widmet in *Het Geloof* ein Kapitel dem “Bouwmeester” und dessen “innerlijke levensconsequentie”.⁸⁵ Und er führt dort von der theoretischen (“theoretisch-gemakkelijk”), unversehrt und bequem sich gebenden Verfasstheit zur Verpflichtung des Tuns: “Practisch blijft die bouwkunst zeer moeilijk.”⁸⁶ Mühsam ist die Baukunst und das sich Abheben vom Trott, und darin ist sie gültige Metapher für das Leben selbst. Auch hier ist der Bezug zu Nietzsche explizit. Es ist nicht eine nutzlose, sondern eine schenkende Tugend um die es geht. “Ich liebe Den, welcher aus seiner Tugend seinen Hang und sein Verhängnis macht: so will er um seiner Tugend willen noch leben und nicht mehr leben”, lässt Nietzsche Zarathustra sagen.⁸⁷ Schoenmaekers schreibt in *Het Geloof* mit Zarathustra, der Mensch müsse jetzt übertroffen – und überwunden – werden.⁸⁸

1910 war auch Nietzsches *Antichrist* ins Holländische übersetzt und fand Schoenmaeker ‘vorbereitet’. Der Untertitel des *Antichrist* lautete *Versuch einer Kritik des Christenthums*. Und Nietzsche ging es ja doch und trotz aller Kritik – und Häme zum “Tübinger Stift”, zum Protestantismus und zum Glauben einer Wende nach Kant, zu allem ‘Modernismus’ und blinden Fortschrittsgedanken – um den Menschen selbst und seine kulturelle Zukunft. Schoenmaekers war in *Het Geloof* längst darum bemüht, jenes Menschsein über die blosser Logik hinaus unter der Metapher des “Bouwmeester” in die Wirklichkeit hinein zu verlängern und in den Rahmen der “almacht van het Leven”⁸⁹ zu stellen. Den innigen Glauben (“innige geloof”) daran holte er sich – mit positiveren Vorzeichen – bei einem weiteren Gewährsmann,

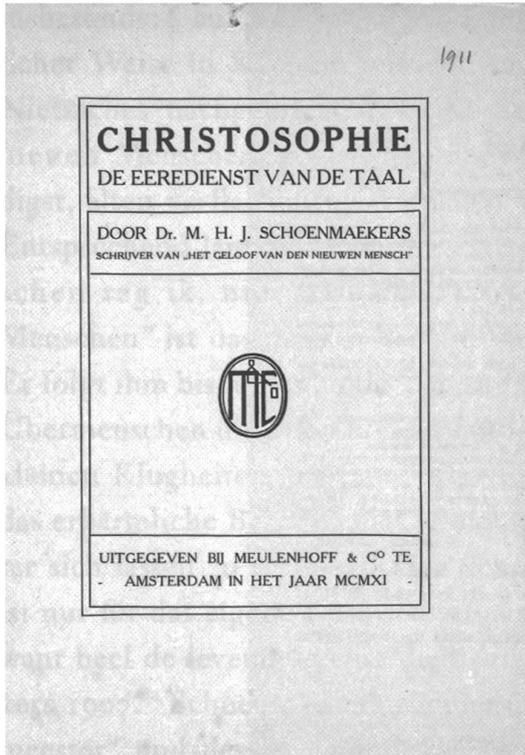


Friedrich Nietzsche, "De Koningsmensch", in: Mathieu Hubert Joseph Schoenmaekers, *Het Geloof van den – Nieuwen Mensch –*, Baarn: Hollandia-Drukkerij o.J. (1907), S. (162)

Maurice Maeterlinck, der in *Wijsheid en levenslot (La Sagesse et la Destinée, 1898)* die Aussicht auf das Glück bestärkte und "in unserer Lebensauffassung" begründet sehen wollte.⁹⁰

Von hier aus hat Schoenmaekers seine Vorstellung eines "aardsche godsdiens", eines irdischen Gottesdienstes, weiterentwickelt, so wie das nun eben von Berlage 1912 ausgerechnet seinen amerikanischen Lesungen als Motto vorangestellt worden ist.⁹¹ Schoenmaekers hatte zwischenzeitlich seinen Weg weiter zur *Christosophie. De Eeredienst van de Taal* (1911), zu neuer Sinngebung, auf halbem Weg zu Mystik und Religion, aufgenommen und sich nochmals mit Nietzsches Übermenschen aus *Also sprach Zarathustra* und der Aufforderung, den Menschen zu übertreffen, auseinandergesetzt.⁹²

Schoenmaekers' *Het Geloof van den Nieuwen Mensch* blieb derweil sein meistgelesenes Buch. In der von der "Maatschappij voor Goede en Goedkoope Lectuur Amsterdam" herausgegebenen Taschenbuchreihe erschien 1914 die vierte Ausgabe. Für diese Reihe hatte Berlage die Buchgestaltung übernommen. Dort erschienen damals Texte wie Haeckels *Monismus* und Kess



Mathieu Hubert Joseph Schoenmaekers, *Christosophie. De Eeredienst van de Taal*, Amsterdam: Meulenhoff & Co 1911, Titel

Walther Rathenau, *Op Nieuwe Banen (Die Neue Wirtschaft)*,
Vertaling van Dr. Th. van der Waerden, Amsterdam:
De Maatschappij voor Goede en Goedkoope Lectuur 1919, Umschlag

Meijers *Theosophie*, später, 1919, van Doesburgs kunstgeschichtliche Herleitung der Prinzipien von *De Stijl (Drie Voordrachten over de Nieuwe Beeldende Kunst)* und *Die Neue Wirtschaft* von Walther Rathenau und schliesslich noch später, 1925, Berlages eigene Darstellung *De Ontwikkeling der moderne Bouwkunst in Holland* entsprechend seinem an der Sorbonne gehaltenen Vortrag. Die Vokabel 'modern' hatte hier das anderweitig so nachdrücklich verteidigte 'neu' schon im Titel längst wieder verdrängt. Berlages Beurteilung der allgemeinen Entwicklung ging nunmehr – zeitkonform – ganz allgemein von der zunehmenden Verbürgerlichung und Verindividualisierung und vom Mangel eines 'Stils im Allgemeinen' und einer durchdringenden gestaltenden Kraft im vorangegangenen, frühen 19. Jahrhundert aus.⁹³ Man setzte sich von der Geschichte ab! Das holländische Verdienst um eine "waarlijk moderne bouwkunst" und einer "nieuwen kunstform" stand nun auch gemäss Berlage



Hendrik Petrus Berlage, *De Ontwikkeling der Moderne Bouwkunst in Holland*. Voordracht, gehouden in de Sorbonne te Parijs, Amsterdam: De Maatschappij voor Goede en Goedkoope Lectuur 1925, Umschlag

Mathieu Hubert Joseph Schoenmaekers, *Het Geloof van den Nieuwen Mensch*, Vierde Druk naar geheel omgewerkt Handschrift, Amsterdam: De Maatschappij voor Goede en Goedkoope Lectuur (1914), Umschlag

modern bereinigt auf dem doppelten Pfeiler konsequenter baukünstlerischer, konstruktiver Entwicklung und kunstsinniger Form.⁹⁴

Die Erinnerung an die engverflochtenen geistigen Stränge und Zusammenhänge haben sich verflüchtigt und damit auch die Kenntnis der vorausgegangenen, kulturellen Situation in Holland und die Einsicht in deren Bedeutung vor dem ersten Weltkrieg. Mathieu Schoenmaekers hatte 1914 in der vierten, überarbeiteten Ausgabe von *Het Geloof van den Nieuwen Mensch* die bis dahin durchlaufenen Positionen zusammengefasst und auf den Punkt gebracht. Unterdessen waren *Christosophie* (1911) und *Mensch een Natuur* (1913) erschienen. Schoenmaekers stellt den darin vollzogenen Fortgang seiner Ideen mit dem Gang zum 'Neu-Objektiven', zu einem neuen Bild einer objektiven Wirklichkeit ("het nieuwe beeld van de objective werkelijkheid") fest.⁹⁵ Und er kündigte bereits an, was dann als Titel der Vorrede

seines nächsten Buches erscheint und *Het Nieuwe Werldbeeld* (1915) einleitet: “Positieve Mystiek”.

1914 war das noch deutlich sichtbar – und nietzscheanisch – auf der Vorstellung einer “nieuwen menschheid” aufgebaut, die sich wie zuvor als roter Faden durch alle Argumentation zog. Es sollte eine Wiedergeburt erfolgen, “die de primitiefste oorspronkelijkheid van den mensch anschouwbaar vereenigt met de volkomenheid der allerlaatste cultuur”.⁹⁶ 1914 erschien *Het Geloof* in mancher Hinsicht bereinigt; allzu konkrete Bezüge zu Nietzsche, zu Maeterlinck und auch zu Ellen Key fielen weg, was die konsequent gezogene Linie umso deutlicher hervortreten liess.⁹⁷ Es schält sich ein Programm heraus, wie es auch andernorts – bei Amedée Ozenfant etwa – in ähnlicher Weise skizziert wird, um eine universal fundierte ‘Moderne’ einzuleiten. Dazu im Kontrast ist es umso auffälliger, dass Schoenmaekers vom “neuen” Menschen spricht, weil er den Begriff ‘modern’ einschränkend als an die Dimension Zeit (das ‘Zeitgemässe’) gebunden erfährt. “‘Nieuwe’ mensen zeg ik, niet ‘moderne’ mensen”, beginnt ja sein *Het Geloof* von 1907! Nur der umfassendere Begriff kann sich auf das Ganze beziehen; nur er führt über die zufällige, individuelle und zeitgebundene Position hinaus. Dieser ‘Dialektik’ von ‘neu’ und ‘modern’ folgt wenig später ja auch J.J. Oud, der 1922/23 – mit Bezug auf die Architektur – das Neue auf das “Kollektiv-Werdende” und das Moderne auf das “Individuell-Werdende” bezieht.⁹⁸ Zuvor, im ersten Manifest von De Stijl 1918 ist dieses Begriffspaar auf den zeitlichen Gegensatz von ‘alt’ und ‘neu’ bezogen, um es nochmals zu zitieren: “Es gibt ein altes und ein neues Zeitbewusstsein. Das alte richtet sich auf das Individuelle. Das neue richtet sich auf das Universelle. Der Streit des Individuellen gegen das Universelle zeigt sich sowohl in dem Weltkriege wie in der heutigen Kunst.”⁹⁹

So wird der Hang zum Universalismus in die Kunst und in das von ihr geforderte “neue Zeitbewusstsein” hinein verlängert. Manche äussere Bindung mag 1918 abgebrochen sein, die vorausgegangene religionsphilosophische, mathematische und theosophische Diskussion hat ihre Wirkung getan. Und was Oud und die Unterzeichner des De Stijl-Manifests 1918 und danach formulieren, hatte andererseits auch schon Berlage in mancherlei Hinsicht in seinen *Gedanken über Stil in der Baukunst* und in *Kunst en Gemeenschap* – von Goethe ausgehend und im Austausch mit Scheffler – formuliert. Dem äusseren Bruch steht die Kontinuität in der Sache und in den Anschauungen gegenüber.

3.

HOLLÄNDISCHES: KOSMISCH-RELIGIÖSES UND MATHEMATISCHES

“Ich bin nämlich zu der Ueberzeugung gekommen, dass die Geometrie, also die mathematische Wissenschaft, für die Bildung künstlerischer Formen nicht nur von grossem Nutzen, sondern sogar von absoluter Notwendigkeit ist.”

Hendrik Petrus Berlage, *Grundlagen & Entwicklung der Architektur*. Vier Vorträge gehalten im Kunstgewerbemuseum zu Zürich, Rotterdam 1908, S. 1

“Een zuiver geconstrueerde, regelmatige figuur is ook door-en-door ‘concreet’, zij is zelfs bij uitstek geschikt, om het begrip ‘concreet’ te verklaren, b.v. om het onderscheid te verduidelijken tusschen ‘concreet’ en ‘tastbaar’ in overdrachtelijken zin. Een voorstelling is ‘concreet’ als ze uiteraard verband houdt met de werkelijkheid, als ze dus in de werkelijkheid innerlijk medewerkt. Een voorstelling is ‘tastbaar’ als ze de onmiddellijk-zintuigelijk gegeven, maar niet doorschouwde objectiviteit ‘raak’ weergeeft.”

Mathieu Hubert Joseph Schoenmaekers, *Het Nieuwe Wereldbeeld*, Bussum 1915, S. 39

Diese universal weltgeschichtlich und philosophisch ausgerichtete Welt ver­trägt sich im übrigen sehr gut mit der (präzisen) Mathematik. Ja, man muss ob der auffälligen Häufigkeit solcher Interessen – und im Hinblick auf Berlage genauso wie auf Schoenmaekers – fragen, ob nicht gerade die Hol­länder über einen besonderen Zugang zu Mathematik und Geometrie ver­fügen? Und was sind die Gründe dafür? Ist es der Protestantismus, der auch schon für Mondrians Kunst und seinen Gang in die Abstraktion verant­wortlich gemacht wurde?¹⁰⁰ Und ist daraus gar ein ‘Ikonoklasmus’ hervorge­gangen, der dem Siegeszug der Abstraktion behilflich war, und zur De Stijl-Bewegung als ihrer konsequentesten Ausprägung fand?¹⁰¹ Die Suche nach solchen Erklärungen ist alt, und die Argumentation greift meist zu kurz. In der klassischen Darstellung von H.L.C. Jaffé (1956) werden die grundlegen­den ethisch-ästhetischen Einsichten Mondrians zudem auf einen “anderen großen Holländer”, nämlich auf Spinoza zurückgeführt.¹⁰² Natürlich ‘passt’ das, zumal Spinoza das ‘more geometrico’ selbst auf die Ethik anwendet, wie

der Titel *Ethica, ordine geometrico demonstrata* von 1677 anzeigt. So befindet man sich, so scheint es vorerst, auf der richtigen Spur bei der Suche nach der holländischen Wurzel, der “Dutch mentality”¹⁰³ oder schlicht der “Dutchness”¹⁰⁴. Damit wäre dann offensichtlich eines der bedeutendsten künstlerischen Phänomene der Moderne erkannt, wenn solches dann nicht gerade durch die “Frenchness” – wie für Mondrian reklamiert¹⁰⁵ – abgelöst oder usurpiert worden wäre. Die in jener Zeit der Herausbildung der modernen Kunst und Architektur ohnehin virulente Betrachtung nach ‘Kulturnationen’ und generell gemäss kulturgeschichtlichen Typisierungen macht sich – a posteriori – bemerkbar.¹⁰⁶ Mit Holland liessen sich bei solch distanzierter Sicht mühelos die Weberschen Thesen zur “protestantischen Ehtik” verbinden.¹⁰⁷ Schon Karl Scheffler hatte ja die Nord-Süd-Typologie auf die konfessionell geteilten südlichen und nördlichen Niederlande angewandt und am Kontrast von Rubens und Rembrandt und deren unterschiedlichem Verhältnis zu Italien exemplifiziert.¹⁰⁸ “Dort”, bei Rubens sei “das Barock romanisch, hier ist es gotisch.” Rembrandt “ergründet”; er “grübelt”. “Das Symbol zu bilden und Ideen zu gestalten”, sei der Holländer Sache nicht. Sie hätten “keinen Sinn für die rein darstellende Form.” Kennzeichnungen wie aus dem Lehrbuch! Der Tiefgang, das Hinter-die-Oberfläche-Sehen ist gemäss diesem Muster dem gotischen, nördlichen und protestantischen Repräsentanten des homo sapiens zugeordnet. Und Calvinismus steht dann nicht nur für Universalismus, sondern auch und insbesondere für Tiefgang. “Universalist thought and the rejection of the temporal and limited appearance of reality, usually go together – and they do so in Calvinist tradition – with other trends of an absolutist system: a strong distrust of the senses, a tendency towards speculative reasoning, a strict spiritual discipline.”¹⁰⁹ An dieser Charakterisierung Jaffés von 1956 ist nichts auszusetzen ausser, dass deren Eingrenzung auf Calvinismus kaum angezeigt ist, zumal im damaligen Holland unterschiedlichste religiöse, philosophische und auch künstlerische Ansichten und Interessen zusammenkamen und sich durchdrangen. Oft genug fanden sie unter dem grossen – nunmehr durch Marty Bax vortrefflich dokumentierten¹¹⁰ – Dach der in jenem historischen Moment weitherum akzeptierten, höchst bedeutsamen und selbst wiederum sehr vielfältig orientierten theosophischen Bewegung zusammen. Aber andererseits weisen die individuellen Entwicklungen auf wiederum divergierende, auseinanderdriftende Interessen. Nur schwerlich lässt sich von einer allgemeinen ‘Theorie’ und von einem kontinuierlichen Gang oder auch nur einer Gemeinsamkeit der Interessen und Anschauungen reden. Kontakte und

Übereinkünfte bleiben oft punktuell; jede einzelne Position bedürfte gesonderter Untersuchung und Würdigung. Und öfters handelt es sich weniger um Einflüsse, als um parallele, eigener innerer Konsequenz und eigenen religiös-philosophischen oder – davon unterschieden – künstlerischen Interessen folgende Entwicklungen.

Die Dinge sind also – auch im Hinblick auf die zu diskutierenden mathematischen Belange – komplexer und auch verworrener. Seit Jaffé sind wir auf den direkten – aber eben auch punktuellen und vorübergehenden – Kontakt Mondrians zu M.H.J. Schoenmaekers verwiesen.¹¹¹ Er erinnerte, dass Mondrian selbst Mitglied der holländischen theosophischen Gesellschaft¹¹² und sein Vater ein glühender Anhänger Abraham Kuypers¹¹³ war, der bei den Abspaltungen und Neugründungen protestantischer Kirchenzweige eine bedeutende Rolle spielte. Kein Zweifel, Mondrian war in calvinistischer Umgebung zuhause, und konfessionelle Zuordnung und religiöses Bekennen gehörten zwingend in seine Welt. Diese Welt war von unterschiedlichsten religiösen Strömungen und Schattierungen bestimmt – und bereichert.¹¹⁴ Und Mondrian und die anderen Gründerväter der De Stijl-Bewegung mussten sich daraus ihre je eigenen Vorstellungen und ‘Theorien’ bilden, auf ihre künstlerischen Interessen ausrichten und entsprechend anpassen.

Schoenmaekers liefert seinerseits ein hervorragendes Beispiel der Wechselwirkungen und Veränderungen bei aller Konstanz grundsätzlicher Fragen und universalistischer Betrachtungsweisen. Man kann nicht übersehen, dass bei ihm, der im August 1903 aus der katholischen Kirche austrat, um am 30. April 1905 Mitglied der “Theosophische Vereeniging” in Amsterdam zu werden, sich im Nachgang wieder vermehrt katholisch-universalistische Auffassungen oder, wenn man will, katholisch unterlegte pythagoräische Traditionen bemerkbar machen.¹¹⁵ Nach der deutlich Nietzsche verpflichteten Phase in *Het Geloof van den Nieuwen Mensch* (1907) hatte sich die christliche Note in Schoenmaekers Schriften jedenfalls bald wieder durchgesetzt; in *Mensch en Natuur* (1913) liess sich selbst Nietzsches Übermensch diesem Kontext einordnen und in eine “positive” Richtung weiterdenken.¹¹⁶

Dort waren der Übermensch ganz konkret in das kosmische Kreuz mit seiner horizontalen und vertikalen Bewegung im Sinne von Zeit und Raum übersetzt¹¹⁷ und das Kreuz selbst als “begripvoorstelling” des Kosmos diskutiert worden.¹¹⁸ Schoenmaekers hat damals, auf seine *Christosophie* (1911) zurückverweisend, seine eigene “denkmethode” reklamiert, der das Bekenntnis zu den Lebensformen und die allen Naturformen gegenüber offene Betrachtungs- und Vorstellungsweise zugrundeliegt.¹¹⁹ Diese Denkmethode



Mathieu Hubert Joseph Schoenmaekers, *Mensch en Natuur. Een Mystische Levensbeschouwing*, Bussum: C.A.J. van Dishoeck 1913, Titel und Frontispiz

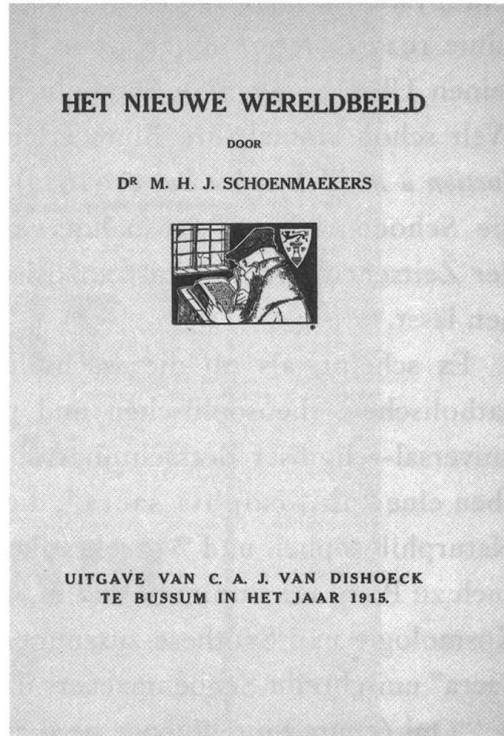
vernachlässige die Empirie nicht; ihre Praxis führt zu den nicht nur fundamentalen – und universalen –, sondern eben immer auch “anschaulichen” Mysterien. Auf seinem Weg zu zunehmend universalistischen, kosmologischen und auch ‘neuplatonischen’ Fragestellungen, bekundet Schoenmaekers stets ein deutliches Interesse an den konkreten Figuren – als Abbild ihrer Symbole –, und bemüht sich auch um deren korrekte, mathematische Konstruktion.

All das lässt Schoenmaekers “denkmethode” im Nachhinein für De Stijl besonders interessant erscheinen, ob das nun die vertikale und horizontale, auf Raum und Zeit bezogene kosmische Bewegung in *Mensch en Natuur* (1913) betrifft, oder ob es, allgemeiner, um die Einbettung von Form und Figur in eine “positive Mystiek” in *Het Nieuwe Wereldbeeld* (1915) geht.

Das lässt ‘Anregungen’ möglich erscheinen; andererseits sind die Zielsetzungen Schoenmaekers, seiner eigenen Denkmethode verpflichtet und dementsprechend befolgt und formuliert. Ihn interessiert beispielsweise in *Mensch en Natuur* die Zuweisung und Unterteilung der unterschiedlichen kosmischen Bewegungen nach Wesensmerkmal, künstlerischem

TABEL DER KOSMISCH-GEZIENE BEWEGINGEN.

De verticale beweging	ruimte	openbaard architectuur	openbaard redelijkheid	werch, gods- moesent als mensche- like natuur	licht
De horizontale beweging	tijd	muziek	omvullend	vrouw	gehoord
De radiatere beweging	het leven	beholdende kunst	lichamen	heldereven	volumen
De Ierisbeweging	evolutie en voort- spinning	kransvorm	latente in- vrijen beven et	structuur schijnlijke li- chamen	zwaarte en warmte
De oppervlakte- beweging	afdoefen- lijkkende zelve	voornemen- heid	vorm	gebaar	elektricitet



“Tabel der Kosmisch-Geziene Bewegingen.”, in: Mathieu Hubert Joseph Schoenmaekers, *Mensch en Natuur. Een Mystische Levensbeschouwing*, Bussum: C.A.J. van Dishoeck 1913, S. (94)

Mathieu Hubert Joseph Schoenmaekers, *Het Nieuwe Wereldbeeld*, Bussum: C.A.J. van Dishoeck 1915, Titel

Ausdruck, Vernunftsbegriff, menschlicher Lebensform und Erscheinung, was dann zu Reihen wie vertikale Bewegung/Raum/Architektur/Ursprung/Mann/Licht oder radiale Bewegung/Bildende Kunst/menschlicher Körper/Liebesleben/Volumen führt.¹²⁰ Auch hier ergeben sich Parallelen etwa in der Zuordnung Oberflächenbewegung zu Formschönheit und Form – und auch Elektrizität. Sie bewegen sich innerhalb der durch die Universalien gegebenen Plausibilität der Vorstellungen und Begriffe.

Schoenmaekers verfolgt diese Anliegen auch in den nachfolgenden Jahren in ständiger Entwicklung und Vertiefung. Sie manifestieren sich noch spät in *Inleiding tot de Gewijde Wijsbegeerte* (1933) und in *Gewijde Wijsbegeerte* (1936). Die Absicht, Universalien und Figuren zusammenzubringen, spielt dabei stets eine beträchtliche Rolle und manifestiert sich beispielsweise in dem besonders herausgestellten Interesse an der Tau-Figur¹²¹. Die religiöse

und mystische Tradition ist greifbar. Der *Christosophie* (1911) folgt in dieser Linie 1923 *Esoterisch Katholicisme*. In dieser Studie setzt Schoenmaekers mit seinen Überlegungen zu Symbolik und Logos dort an, wo die katholische Welt schon einmal ihre Blüte erlebt hat, im Mittelalter. Später, in *Introduction à la Philosophie Sacrée* (1927) ist es eine Apologie der Absolutheit, die Schoenmaekers – ausnahmsweise – in Belgien, im ersten Jahrgang der Zeitschrift *Hommes* in französischer und lateinischer Sprache erscheinen lässt.¹²²

Es scheint, als ob die wechselnde, sich abfolgende Orientierung an katholischen, theosophischen und protestantischen Inhalten das Gewicht universal-religiöser Betrachtungsweise noch weiter vertieft hätte. So ist es eben eine „*philosophia sacra*“, die schliesslich alles von den griechischen Naturphilosophen und ‘Vorsokratikern’ bis zu Nietzsche und beispielsweise auch zu Poincaré aufnimmt und in einer letztlich doch religiös begründeten Kosmologie und Synthese zusammenfasst. In der Vorrede zur „*Philosophia Sacra*“ umschreibt Schoenmaekers das Problem seines Unterfangens:

“Qui écoute l’intelligence perd aisément la vie de l’intuition, qui écoute l’intuition perd aisément la clarté de l’intelligence.”¹²³

Auch diese besondere ‘Erfahrung’ hat sich längst im künstlerischen Umfeld – und in der traditionellen Gegenüberstellung von Regel und künstlerischer Freiheit – manifestiert. Léonce Rosenberg zitiert Braque: “J’aime la règle qui corrige l’émotion.” Er charakterisiert dieses Vorgehen als “sensibilité prudente à la recherche d’une discipline”. Und dem setzt er seine Version dieses künstlerischen Urkonflikts entgegen: “J’aime le sentiment qui humanise la Règle.” Regeln befolgt man während des ganzen Schaffensprozesses, doch nur das Resultat erweise, ob ein Werk von Anfang bis Ende “dans un sentiment religieux, et par amour” vollbracht worden wäre.¹²⁴ Es fällt auf, dass Rosenberg den Begriff des “sentiment religieux” verwendet, um die absolute Intensität der schöpferischen Hingabe zu beschreiben. Bei Schoenmaekers ist das Religiöse längst mit der schöpferischen Allmacht verbunden in die philosophische Betrachtung universaler Bestimmungen eingeflossen. In gleicher Weise nähert er sich der mathematischen Welt und deren Figuren und mittelbar der Architektur. In *Het Geloof van den Nieuwen Mensch* tritt der “Bouwmeester” noch im Gewand nietzscheanischer Metaphern auf. Jetzt sind es die kosmischen Figuren der “positiven Mystik”. 1926 lässt Schoenmaekers in *De Wereldbouw* das “Het Kosmische Schema” überschriebene Kapitel mit dem Pythagoras zugeschriebenen Ausspruch “God werkt geometrisch” beginnen.¹²⁵



Georges Vantongerloo, *L'Art et son Avenir*, Antwerpen: Edition "De Sikkel" 1924, Umschlag

Umso erstaunlicher ist es, dass sich eine ähnlich gewichtige Entsprechung der Schoenmaekerschen Einsichten und Auffassungen, wie sie bei Mondrian fassbar sind, bei den Architekten – Ausnahmen wie die Zitierung bei Berlage vorbehalten¹²⁶ – kaum finden lässt. Die Wege sind verschlungen und die Interessen verschieden. Der mathematisch radikale Universalismus scheint sich der bildenden Kunst besser zuordnen zu lassen.

G. Vantongerloo formuliert 1924: "La conception d'une plastique picturale ou sculpturale dans leur domaine, soit donc absolument pure et juste,

est l'art comme il devra être et tel qu'il sera. Cette plastique ainsi conçue et universelle et immuable."¹²⁷ Es geht also um unveränderliche Gesetze, um die "invariants", die der Künstler aufspüren soll. Amedée Ozenfant geht natürlich den "Constantes des sensations et des formes-éléments dans la nature et dans l'art" nach, kümmert sich um die grundlegende Bedeutung der Vertikalen und Horizontalen, aber die 'praktischen' Überlegungen führen hier schnell weiter von den "dominantes" zu den – individuellen Formen der – "expressions" und von den "Constantes" zu den jeweiligen "Modes" künstlerischen Ausdrucks.¹²⁸ Das bildet gleichsam den Normalfall.

Die Architektur sucht noch viel radikaler – in alter Tradition – in der Geometrie die Methode. Die Proportionslehre ist der traditionelle Ort, festgefügte Werte mit deren mannigfaltigen Umsetzung und Anwendung, einer Methode, verbinden zu lassen. Le Corbusier leitet 1929 seine Ausführungen zu den "Tracés Régulateurs" mit der Definition ein: "Le tracé régulateur est un moyen géométrique ou arithmétique qui permet d'apporter à une composition plastique (architecturale, picturale ou sculpturale), une précision très grande dans le proportionnement."¹²⁹ Es geht also um den Modus des Übertragens von Gesetzmässigkeiten auf den Gestaltungsvorgang mit dem Ziele grösstmöglicher Präzision in der Proportionierung. Im nächstfolgenden Satz schliesst Le Corbusier alle Risiken aus: "ni mystique, ni mystère"; und stellt dem "rectification" und "apuration des intentions", Klärung und Berichtigung entgegen.¹³⁰ Der Architekt beansprucht für sich – in langer Tradition – den 'aufgeklärten', rational nachvollziehbaren Standpunkt, das, was ja auch Berlage fordert, wenn er nach einer "prinzipiellen Methode" verlangt.¹³¹ Allerdings hat Le Corbusier sehr wohl verschleiert und die 'Erfindung' seines "Modulor" in ein mystisches Dunkel gehüllt, während der von ihm vergessene – oder gar verleugnete – Lauweriks offen auf seine Quellen, auf Viollet-le-Duc genauso wie auf August Thiersch, verweist.¹³² In einem Brief vom 8. Februar 1907 an Berlage¹³³ – im Vorfeld dessen Zürcher Vorträge – weist Lauweriks ausdrücklich auf die im *Handbuch der Architektur* jedermann zugängliche Proportionstheorie von August Thiersch hin und erläutert deren Vorteile in Bezug auf Anwendbarkeit und Flexibilität.¹³⁴

Der Architekt bleibt der Methode, der Figurenbildung verpflichtet. Damit verbinden sich zwar nicht minder 'universal' ausgerichtete Grundüberzeugungen, aber der Akzent liegt auf dem Instrument und auf der Ausübung einer 'praktischen Geometrie' ganz im Sinne der alten vitruvianischen Überzeugung des "demonstrare atque explicare", womit die Praxisorientierung der Theorie ("ratiocinatio") angezeigt war.¹³⁵ Diese Auffassung hat

sich weiter verfestigt und bestärkt. Daniele Barbaro hat den Zusammenhang in seiner Präzisierung zu Vitruv verdeutlicht: “Vitr. vuole, che non solamente habbiamo quelle prime, & universali [scienze], che rendono le ragioni delle cose, ma anche gli essercitij, & le pratiche da quelle procedenti, & però quanto al disegno vuole, che habbiamo facilità, & pratica, & la mano pronta à tirar dritte le linee ...”¹³⁶ Es braucht beides! Universale Vorstellungen und deren ‘brauchbare’, bis zur Bewegung der Hand und der Führung von Lineal, Zirkel und Bleistift weitergedachte Anwendung. Auf diese Weise gelangt Barbaro zur Deutung und Wertschätzung der ebenfalls bei Vitruv hervorgehobenen “graphidis scientia”, einer Wissenschaft der Zeichnung, die entsprechend dieser Ausrichtung hier gleichsam synonym mit der “peritia graphidos”, einem eingeübten Umgang mit der geometrisch grundgelegten Zeichnung, gleichgesetzt wird.¹³⁷

In der Architektur scheint also die geometrisch-mathematische Disziplin und Methode längst integriert und zur selbstverständlichen Bedingung des architektonischen Entwerfens geworden zu sein.¹³⁸ Die Feststellung dieser Differenz zur Tradition der ‘Bildenden Künste’ – und deren Auffassung des “disegno” – mag in Anbetracht des bekannten rigorosen, selbst die Diagonale verweigernden Umgangs der De Stijl-Künstler mit der Linie überraschen; entscheidend ist aber, dass die Architektur sich insofern – anders als die Malerei – in eine Tradition stellt und stellen kann, der die der Geometrie innewohnende Abstraktion und “prinzipielle Methode” (Berlage) Gewohnheit ist. Der alte und eben auch neue Interessenkonflikt zwischen Architekt und Maler macht sich hier einmal mehr bemerkbar.¹³⁹

Die noch weiter, über den Vitruvianismus hinaus zurückreichende Welt der “Bauhütten” mit ihren Geometrien und Ritzzeichnungen berührt den Architekten – und Berlage insbesondere – unmittelbar. Sie trifft ihn im Nerv seiner eigenen Herkunft und Tradition und seiner Berufung als Architekt. Natürlich sind auch bei Schoenmaekers Begriff (“Begripvoorstelling”), Anschauung, Zeichnung und “figuur” eng verwandt; und er fasst beispielsweise den Zirkel ausdrücklich als eine “beeldende begripvoorstelling”.¹⁴⁰ Aber das entscheidende Anliegen bleibt in Schoenmaekes’ *De Wereldbouw* eben doch die Einfügung aller symbolischen Vorstellungen in ein kosmisches Ganzes, während Lauweriks nun zu den konkreten Formen des Entwurfs gefunden hat, zumal er ja in seiner Position in Düsseldorf bei Behrens seit dem Wintersemester 1904/05 diesbezüglich gefordert war.

Dem Architekten obliegt es also, durchaus im Wissen um die universale Grundlegung der Mathematik ein konkret angelegtes, “geometrisches

Verfahren” zu finden. Hendrik Petrus Berlage fordert eine architektonische Verbindlichkeit und Konkretheit explizite ein, obwohl – oder eben gerade: ‘weil’ – er von der überragenden Bedeutung der Mathematik für die Gestaltungsgesetze in der Natur überzeugt ist und eine Übereinstimmung auch für die künstlerischen Gestaltungsgrundlagen voraussetzt.¹⁴¹ Berlage geht noch einen Schritt weiter und bildet sich seinen eigenen historischen Bezugsrahmen nach Massgabe dieser Priorität mathematischer Verlässlichkeit. Und er erkennt diesbezüglich den besonderen Vorrang mittelalterlicher Tradition, welcher er selbst gegenüber der griechischen Kunst den Vorrang gibt, da diese – bloss – “nach arithmetischen Grundsätzen verfuhr” und, so muss man im Sinne Berlages ergänzen, in einer Welt von Zahlenverhältnissen steckenblieb.¹⁴² Mathematisch genauer gefasst macht sich der geometrische Hang des Architekten bemerkbar. Im Gegensatz zu vielen Zeitgenossen und Nachgeborenen, die – wie die Griechen, als “leidenschaftliche Bewunderer der äusseren Form” – nach einer allgemeinen Proportionslehre strebten, sucht Berlage das systematische Verfahren, gemäss dem von innen heraus nach aussen gearbeitet wird, wodurch dann – in der Übereinstimmung der inneren mit der äusseren Proportion – der spezifisch architektonische Zweck der Raumbildung erzielt würde.¹⁴³ Das nennt Berlage “das römische Prinzip”, das im Mittelalter zu voller Geltung gelangt sei und “die grosse Errungenschaft dieser Kunst” darstelle.¹⁴⁴

Gemäss der unvermeidbaren kulturtypologischen Terminologie findet sich somit die ‘gallo-römische’ oder eben auch die ‘gallo-germanisch-katholische’ – im Kontrast zur ‘holländisch-protestantischen’ – Spur¹⁴⁵ verfolgt, die, zumindest was die französische Herleitung betrifft, nicht nur mittelbar auf Viollet-le-Duc, sondern naheliegender auf die bedeutende Integrationsfigur von P.J.H. Cuypers zurückverweist.¹⁴⁶ Beide ‘Quellen’, Viollet-le-Duc wie Cuypers, sind in einem Strang neogotischer Architektur zusammengeführt. Cuypers ‘gotische’ Erfahrung ist mit einem – letztlich auf die Zeiten der ‘batavischen Republik’ – zurückreichenden “catholic ‘building boom’” verknüpft. Lange bevor er zum “Rijksbouwmeester”¹⁴⁷ und zum offiziellen Architekten nationaler Museen (1876) wurde, betätigte er sich wesentlich als Kirchenbauer, profitierte vom katholischen Baufieber und bewegte sich so gleichsam auf der “Heiligen Linie”¹⁴⁸. Es ist ein katholisches Umfeld, in dem Cuypers agiert, und die bei Cuypers bis 1895 im Büro tätigen de Bazel und Lauweriks sind römisch-katholisch, bevor sie sich – auch sie! – 1894 der Theosophie zuwandten.

Wo immer man hinschaut, erkennt man, dass der religiöse Hintergrund – über alle konfessionellen Grenzen hinweg und bei allen unterschiedlichen Akzentsetzungen – von grundsätzlicher Bedeutung war. Dass man sich auf eine gemeinsame ‘mittelalterliche’ Basis verständigen konnte, ergibt sich gleichsam von selbst, weil sich ja dort und von dort in die Geschichte zurück – wie insbesondere auch bei Berlage – ein intaktes Verständnis dieser Zusammenhänge am ehesten annehmen und rekonstruieren liess. Dass andererseits das theosophische Umfeld – ausserhalb der ‘Kirchen’ – einen idealen Hintergrund entsprechender Interessen bot, ist umso plausibler. Gleichsam in pythagoräischer Tradition treffen sich hier Universalismus, Geometrie, Formgebung, um wiederum unterschiedlichen mathematischen Ausrichtungen und Begründungen – kosmologischen oder aber praktisch-geometrischen – Platz zu geben.

Cuypers Bedeutung erhellt andererseits allein schon aus der verbindenden und versammelnden Funktion, die ihm und seinem Büro unzweifelhaft zukommt. Man traf sich dort; und die Begegnungen prägten sich ein. Als de Bazel 1923 starb, erinnerte Lauweriks in seinem Nachruf schon im ersten Satz, dass sie sich erstmals im Büro Cuypers begegnet seien.¹⁴⁹ Neben Lauweriks und de Bazel sind auch de Groot und Berlage diesem Umfeld zuzurechnen. Und in Anbetracht dieser Umstände ist man kaum überrascht, dass auch noch J.J. Oud 1922/23 in seiner Darstellung der “Entwicklung der modernen Baukunst in Holland” den Beginn der Moderne – oder genauer den darauf hinführenden Prozess – mit P.J.H. Cuypers verbindet. Cuypers hätte als Erster, so Ouds zeitgemässe Argumentation, gegen die “gefühlsmangelnde Formtradition” der “sog. Stil-Architektur” eine “Subjektivität elementar-künstlerischen Empfindens” gesetzt.¹⁵⁰ Und natürlich vertrat noch vor Oud schon Berlage genau diese Einschätzung der Rolle Cuypers für die jüngere Architekturentwicklung.¹⁵¹ Cuypers erfüllte all die Bedingungen eines Gründersvaters der neueren Architektur – gemäss üblicher Zählweise schon eine Generation früher als anderswo.¹⁵² Und das ist heute mehr denn je Konsens.¹⁵³

Es sind also “Gotiker” in jenem religiösen und universalistischen – und nicht bloss ‘stilistischen’ – Sinne, die aus dieser Tradition heraus ihre vielfältigsten Anregungen bezüglich einer systematischen Architektur holten. Das Interesse richtet sich umso mehr auf die Frage, wie dies jeweils geschah. Viollet-le-Ducs Schriften kommt sicherlich eine grosse Bedeutung zu. Man nahm sie wörtlich und verdrehte sie zeitweilig aus äusserem Anlass und Nutzen.¹⁵⁴ Berlage stösst dort auf die mittelalterliche Tradition und auf die Tri-

angulation, von der er meint, sie sei “wahrscheinlich aus Zweckmässigkeitsrücksichten zunächst in der Praxis benutzt worden”, was ihn dann gleich feststellen lässt: “Diese Triangulation ergibt sich sofort aus dem einfachen praktischen Verfahren, eine Senkrechte auf fixe Gerade zu errichten, also einen rechten Winkel zu konstruieren.”¹⁵⁵ Auch Berlage bekennt sich andererseits – bei Mathes Roriczers *Büchlein von der Fialen Gerechtigkeit* anknüpfend – zur absoluten Gesetzmässigkeit der Mathematik, um dann wieder zu fragen: “Wird die künstlerische Idee dadurch eingeschraubt, angekettet?”¹⁵⁶ Die Antwort lautet: Weil die mathematisch grundlegende Form eine “*conditio sine qua non*” und auf diese Weise das “Architekturwerk”, einem “Tonwerk” vergleichbar, durch eine solche “Rhythmik” charakterisiert sei, sei Architektur – in ihrer “früheren Herrlichkeit” – ohne gedankenloses Kopieren ausgekommen.¹⁵⁷ Seinen Zürcher Vortrag begann Berlage in diesem Sinne grundsätzlich, gegen eine oberflächlich bloss ästhetisch ausgerichtete “Schönfinderei” und mit dem Bekenntnis zu einer mathematischen Wissenschaft, genauer zur Geometrie, die “für die Bildung künstlerischer Formen nicht nur von grossem Nutzen, sondern sogar von absoluter Notwendigkeit” sei.¹⁵⁸

Das pythagoräische “God werkt geometrisch” fasst Berlage also nicht nur wie später Schoenmaekers “naturegegeben” und auch nicht bloss als “beeldende begripsvoorstelling”, sondern wörtlich und konkret als “Bildung künstlerischer Formen” auf. Mathematik ist zwar durchaus universal und universal gültig aufgefasst, jedoch in das architektonische Verfahren hinein verlängert. Aus der Mathematik wird dabei die absolute Verlässlichkeit und Berechenbarkeit mitgeführt. In diesem Zusammenhang von ‘Pseudo-Mathematik’ zu sprechen, ist also zumindest irreführend, nicht nur weil eine lange Tradition pythagoräischer und neoplatonischer oder eben generell philosophischer Überlegungen vorausgegangen und mit der Architektur stets verknüpft waren.¹⁵⁹ Entscheidend ist vielmehr, dass im Sinne einer mathematischen Disziplin der Architektur verbindliche Gesetzmässigkeiten zugrunde gelegt werden, auf dass daraus verlässliche Verfahren der Formbildung entstehen. Es handelt sich um mehr, als bloss um spontane Linien, “our own instinctive lines of life and beauty”, die beispielsweise Henry van Brunt als für grosse architektonische Schöpfungen früherer Zeiten verantwortlich macht.¹⁶⁰ Das reicht nicht aus. Selbst Henry van de Velde ist sich bewusst, dass er sich “auf gefährliches Gebiet” wagt, wenn er an Psychologie und am Sinnesorgan Auge orientiert von “Gemütslinien” und “mitteilenden Linien” spricht.¹⁶¹ Nein, der Architekt überantwortet sich bei

seinen Linien nicht bloss der “Kraft” und dem “Willen”; er sucht einen tieferen, mathematischen und universalen Grund. Wenn er, so Berlage, Verzierungen beispielsweise im gotischen Stil anbringe, so betreffe das nur “die äussere Schale”, “der innere Kern” hingegen “besteht in der Konstruktion der Grundformen, die geometrischen Figuren entnommen sind.”¹⁶²

4.

DE GROOT – MATHEMATISCHE PRÄZISIERUNGEN

“Bei uns hat ein Architekt mit Namen de Groot sich von neuem für die Sache interessiert und, nachdem er die alten Urkunden, namentlich Hoffstadts Gotisches A.B.C. Buch studiert, selbst ein Werkchen herausgegeben, das interessante Beiträge zu diesem Gegenstand enthält. Er zog dabei ein Schriftchen zu Rate, das sogen. Hüttengeheimnis vom rechten Steinmetzen Grund, von Dr. Alhan v. Drach, das einige Jahre früher herauskam. Schon im Jahre 1896 erschien von de Groot ebenfalls eine Studie, die sich auf das Flachornament bezieht, unter dem Titul ‘Dreiecke beim Entwerfen von Ornamenten’. Er zeigt darin wie unendlich viele Variationen in Bezug auf rhythmische Flächenteilung mit den gewöhnlich gebrauchten Dreiecken zu erzielen sind.”

Hendrik Petrus Berlage, *Grundlagen & Entwicklung der Architektur ...*, Rotterdam (1908), S. 47

“Jan Hessel de Groot (1865–1932) architect at Amsterdam, well known, also abroad, as ‘the father of the Amsterdam School’, devoted his life to the fallow ground of Aesthetics for Flat and Form. In this field he was undoubtedly the greatest artist the world has known in the past few centuries. Many of the greatest Dutch architects were counted among his pupils and disciples, of whom we may name in the first place the internationally known architect Dr. H.P. Berlage.”

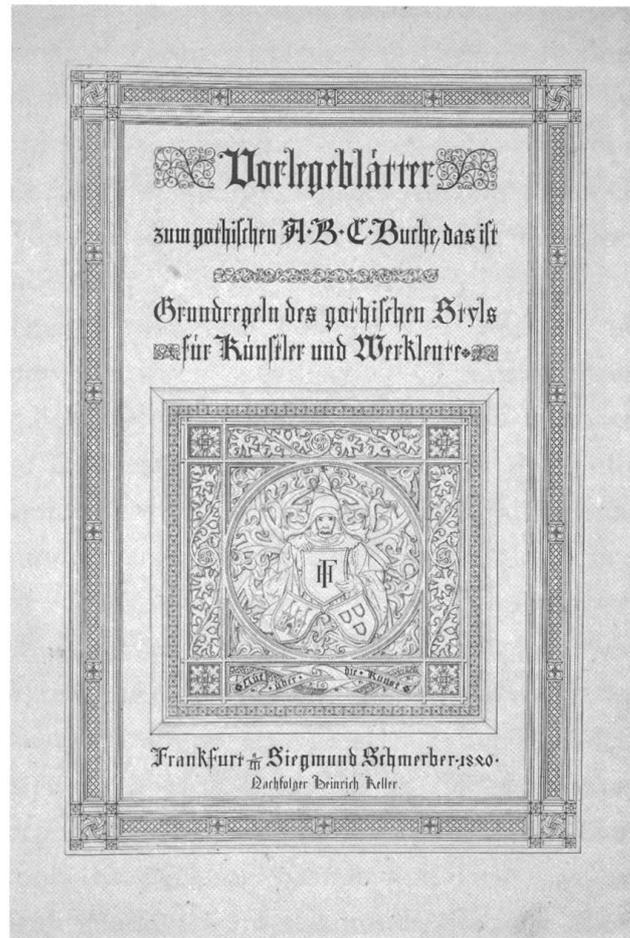
J.C. Slebos, *Grondslagen voor Aesthetiek en Stijl. Fundamentals of Aesthetics and Style*, Amsterdam 1939, S. 5

Diese Überzeugung und Absicht, wonach Mathematik eben in keiner Weise ‘symbolisch’, sondern mathematisch aufgefasst wird, teilt Berlage mit Jan

Hessel de Groot.¹⁶³ Auf ihn und seine Studien zu den Zeugnissen spätgotischer Verfahren bezieht sich Berlage 1908 ausdrücklich.¹⁶⁴ Die beiden kennen sich seit langer, Cuyperscher Zeit und nicht zuletzt aus der gemeinsamen Tätigkeit an der Quellinusschule. In seinen Grundlagen von 1908 beruft sich Berlage auf de Groots *Drieboeken bij Ontwerpen van Ornament* von 1896, was er dahingehend interpretiert, dass man eben durch eine vorausgehende "rhythmische Flächenteilung" zu einer beliebigen Vielfalt und Variation von Ornamenten gelangen kann.¹⁶⁵ Diese Methode bezieht er nun auf die Grundform des Quadrats und verwendet zwecks Demonstration die auf Architekturteile, Möbel, Säule und Triumphbogen bezogenen Grundformen von de Groot.¹⁶⁶ Alles bestärkt Berlages Grundauffassung einer aus den mathematischen Prinzipien, hier nun insbesondere aus der "Quadratur" abgeleiteten Formfindung, die er dank dieser Versuchsanordnung als in besonderer Weise erwiesen und gestützt ansieht, im Wortlaut: Man würde "erst recht sehen, dass die Phantasie, anstatt eingeschränkt, gefördert wird ...".¹⁶⁷

Das entspricht einer alten Einsicht, wonach sich der Reichtum von Anwendungen mit der Beschränkung auf wenige Prinzipien nur vergrößert. Girolamo Cattaneo, stellvertretend für viele, beschreibt in der Einleitung seiner 'Geometrie der Praxis' den "dritto ordine" eines solchen Vorgehens, bei dem aus den Prinzipien der ganze davon abhängige Rest ("dipendono tutte l'altre cose") abgeleitet wird.¹⁶⁸ Sie sind es, die die 'intelligenten' Möglichkeiten in der Anwendung eröffnen: "fanno mestieri alla intelligenza di quest'arte."¹⁶⁹

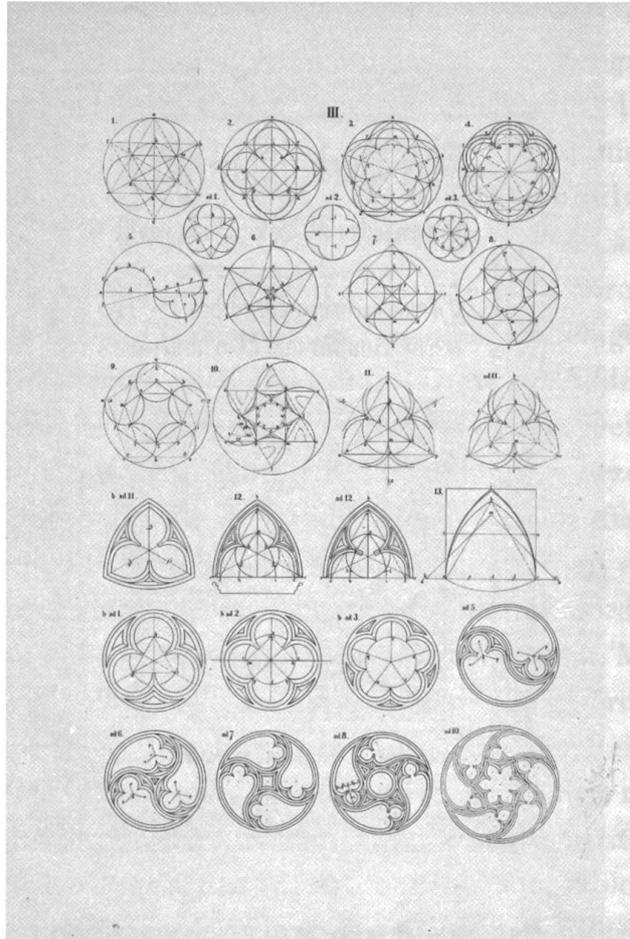
Es geht also doch um den Vorrang der Prinzipien, was in dem allgemein philosophischen, Pythagoras zugeschriebenen Diktum "God werkt geometrisch" natürlich enthalten ist. H.A. Naber zitiert Pythagoras einleitend zu seiner 1908 in Haarlem publizierten Studie *Das Theorem des Pythagoras* durchaus in analoger, aber doch verschiedener Weise: "Es gibt keine schwerere und zugleich lohnendere Aufgabe als die Auffindung des Anfangs einer jeden Sache."¹⁷⁰ Naber geht vom "alten Bekannten", dem Pythagorasatz aus, um dann gleich die ewig offene Frage nach der mathematischen Wahrheit zu stellen. Das mündet in eine – von Paul Appell hergeholte – Empfehlung, "man sollte den Schülern die Geometrie beibringen wie eine auf die Erfahrung gegründete Wissenschaft".¹⁷¹ Es bleibt in Sachen Architektur ohnehin bei einer 'Theorie der Praxis', was sich damit bestens verträgt und die Wichtigkeit der Suche nach den Prinzipien in keiner Weise schmälern soll. So, nämlich unabhängig von den praktischen Kunstgriffen, "sine artificis



Vorlegeblätter zum gothischen A·B·C·Buche, das ist Grundregeln des gothischen Styls für Künstler und Werkleute, Frankfurt am Main: Sigmund Schmerber 1890, Titel

fabricationibus”, aber eben auf sie – auf den Bau von Treppen beispielsweise – ausgerichtet, wird ja der Pythagorassatz bei Vitruv eingeführt.¹⁷² Naber zitiert Vitruv dort, wo er den unerschöpflichen Möglichkeiten von “Zirkel und Lineal” nachspürt und die berühmten mathematischen Fragen der Quadratur des Kreises, der Trisektion des Winkels und der Verdopplung der Quadrate anspricht.¹⁷³ Der Vitruvkommentator Daniele Barbaro nannte Pythagoras in jenem Zusammenhang “Divino in molte cose”.¹⁷⁴ Andererseits ist es wohl Tatsache, dass der Architekt gerade in jüngerer Zeit in seinen mathematischen Bemühungen kaum je über die ersten Axiome Euklids hinausgriff und spätestens vor der ‘Gnomonik’ im neunten Buche Vitruvs halt machte.

Zu den Ausnahmen gehört de Groot, der in seiner *Vormharmonie* von 1912 übrigens auch Naber zitiert.¹⁷⁵ Dort greift er auf die alten Proportionsfiguren eines Serlio zurück, der am Ende seines ersten Buches eine “porta



Vorlegeblätter zum gothischen A.B.C.-Buche, das ist Grundregeln des gothischen Styls für Künstler und Werkleute, Frankfurt am Main: Sigmund Schmerber 1890, Tafel 3

d'un tempio" aus dem Quadrat und seinen Diagonalen und den Diagonalen aus den Hälften bildet.¹⁷⁶ Er erwähnt Vignola und befasst sich mit Scamozzis Konstruktion der Verjüngung des Säulenschafts.¹⁷⁷ Aber er geht über die üblichen architektonischen Figuren und Themen hinaus und wendet sich – stets die geschichtlichen Grundlagen berücksichtigend – den komplexeren Figuren zu. Er vertieft sich in Descartes Hyperbel-Konstruktion, in die als Erfindung des Nicomedes aufgefasste Konchoide und in die bis auf Dürer zurückgeführte und von Étienne Pascal 'neu erfundene' Limaçon. Naber betonte diesbezüglich, dass gerade die so anspruchsvoll und kunstvoll sich gebende – und zu Nabers Leidwesen neuerlich aus der Elementargeometrie verbannte – Limaçon durchaus in einem Zuge gezeichnet werden kann. Sie könnte somit jederzeit und ohne grössere Probleme Anwendung finden.¹⁷⁸ Naber wie de Groot sind bemüht, den historischen Kontext und damit die konkreten – architektonischen – Anwendungen der geometrischen Figuren

ins richtige Licht zu rücken. In *Vormharmonie* listet de Groot eingangs die möglichen, mathematisch fassbaren Grundbegriffe auf: Formen der Gleichheit und Gleichförmigkeit, Zentralität und Konzentrität, Symmetrie und auch Richtung und Eurythmie. Mit letzteren gelangt er zu den – kaum je anderswo wirklich bemerkten – einschlägigen Ausführungen Gottfried Sempers, des Lehrers von Berlage, mit dessen Äusserungen in *Der Stil* er sich in der Folge auseinandersetzt.¹⁷⁹

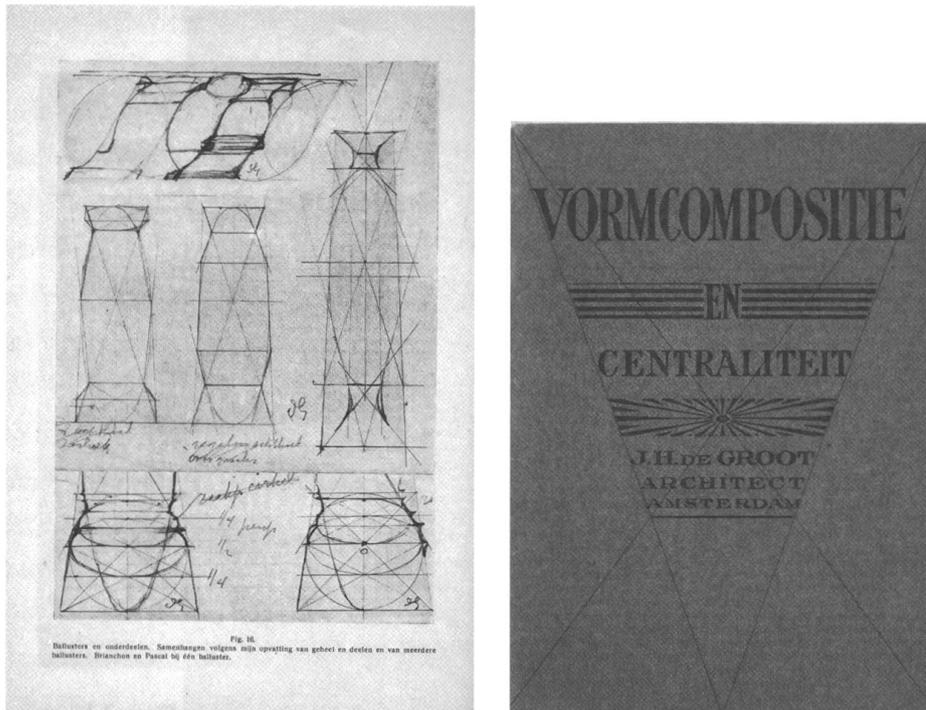
Die verschiedenen Linien und Formen verfügen alle über ihre spezifische Ausprägung und ihren spezifischen Charakter (“een karakter in zichself”).¹⁸⁰ Das begründet sein Interesse auch an ‘schwierigen’ mathematischen Figuren. Und natürlich verlässt er damit den üblichen Rahmen mathematischer Kenntnisse von Architekten. Die französischen Mathematiker des 17. Jahrhunderts haben es de Groot ganz besonders angetan. Spät, 1926, kommt er auf Pascals Beobachtungen zu den Gesetzmässigkeiten eines Sechsecks zu sprechen, dessen sich gegenüber liegenden, verlängerten Seiten sich in Schnittpunkten auf einer Linie treffen.¹⁸¹ Er verbindet das mit den weiterführenden Beobachtungen von Charles-Julien Brianchon und baut darauf das auf, was er selbstbewusst als “Ma Théorie du Contre-Point”, “My Theory of Counterpoint” und der Betonung “c’est une découverte de moi” vorstellt.¹⁸² De Groots ‘Entdeckung’ besteht nun darin, dass auf diese Weise geschlossene Figuren gebildet werden können, die weit über die üblichen einfacheren, symmetrischen Figuren hinausreichen und eben doch regelhaft sind. Natürlich steht er damit in einer mathematischen Tradition, in der die gegebenen geometrischen Figuren strikt gemäss ihrer eigenen Eigenschaften, aus der ihnen innewohnenden Gesetzmässigkeit weiterentwickelt werden, so wie das Brianchon etwa mit der folgenden Formulierung umschreibt: “Dans la description des systèmes de lignes, et dans l’exposition de leurs propriétés, nous aurons constamment en vue le principe de la corrélation des figures.”¹⁸³ Auf diese Weise entwickelt de Groot aus den genannten Sechsecken in Form geschlossener Figuren Säulen oder Laternenpfähle.¹⁸⁴ De Groot kommentiert dies seinerseits: “De notre temps, nous finissons nos figures empiriquement hors la symetrie. Moi j’indique les moyens pour arriver à finir scientifiquement.”¹⁸⁵ Er bezieht seine Figurenbildung aber auch, zurückverweisend auf Semper, der “Eurythmie” als “geschlossene Symmetrie”¹⁸⁶ definiert hat, schliesslich auf Vitruvs Begriff der “Diathesis”, welcher dort für “dispositio” steht.¹⁸⁷ Dabei wirft er ihm selbstbewusst vor, den griechischen Begriff nicht richtig verstanden zu haben.¹⁸⁸ Er übersetzt *διάθεσις* mit: “diametraal-stelling en tegendeeligheid.” Damit favorisiert er

seine eigenen Vorstellungen weiterführender Figurenbildung, bei der beides, die flexible Erweiterung der Formgewinnung und andererseits eben auch die Anwendung der Gesetze – der Proportion – stets gewahrt bleiben, auf dass den ästhetischen Bedürfnissen gleichsam auf ‘systematische’ Weise entsprochen werden kann. Das lässt sich mühelos ausweiten auf ‘perspektivische’ Verformungen, etwa mittels deren ein Kreis zur Ellipse wird und dabei die proportionalen oder auch ‘harmonischen’ Gesetzmässigkeiten nach Massgabe dieser Verformung behält.¹⁸⁹

De Groot stellt seine Überlegungen in eine Tradition, die die mittelalterliche Bauhütte genauso wie den Schönheitsbegriff von Kant und Hegel umfasst.¹⁹⁰ Und man begreift umso mehr, dass es ihm ein Anliegen ist, diesen Weg geregelter, “wissenschaftlicher”, Figurenbildung zugunsten der Kunst als seine ureigenste Erfindung darzustellen: “J’indique ici que c’est une découverte de moi, qu’on peut arriver à faire des figures formant un total avec des figures fermées et aussi avec des figures en Contre-pointe.”¹⁹¹ Die Akzente liegen beim Wissenschaftlichen, aber auch beim Künstlerischen. Seinem selbstbewussten Insistieren auf dem “arriver à finir scientifiquement”¹⁹², geht – stets mit Bezug auf die Bildung geschlossener Figuren – die Formulierung voran: “Faire un tout bien défini, c’est aussi de l’Art.”¹⁹³

Nichts kann jedoch darüber hinwegtäuschen, dass de Groot natürlich bei seinen mathematischen Überzeugungen und ihrer direkten Umsetzung stehenbleibt. Dies unterscheidet ihn deutlich vom Praktiker Berlage.¹⁹⁴ Aber es hindert ihn nicht, seinerseits an die Konsequenzen seiner theoretischen Arbeit für die künstlerische Praxis konsequent weiterzudenken. In dem im Eigenverlag erschienenen *Vormcompositie en Centraliteit* (1922) fragt de Groot: “Ein neuer Stil?” Und er antwortet: “Ja. Ich meinte, dass ich die Prinzipien, selbst für neue Form-Stille, entwickelt habe.”¹⁹⁵ Die später durch J.C. Slebos aufgelegten, die Lehren de Groots unter seinem, Slebos’ Namen zusammenfassenden *Grondslagen voor Aesthetiek en Stijl* stellen Berlage und de Groot 1939 a posteriori in Harmonie und Synthese dar; dort wird Berlage gar als Schüler de Groots vorgestellt.¹⁹⁶

Aber im Kleingedruckten liest man zu de Groot gleichfalls: “Through the false notions and in default of aesthetic development in his time his works could little be understood by the younger generation.”¹⁹⁷ Es scheint so, dass die wissenschaftliche Untermauerung der Formbildung noch stärker trennt als jede noch so ‘mystifizierende’ Deutung. Auch Slebos’ “Beauty is not chance, but Law”¹⁹⁸, wirkt trotzig, so sehr sich dies einer langen Reihe von Urteilen nahtlos anschliesst.

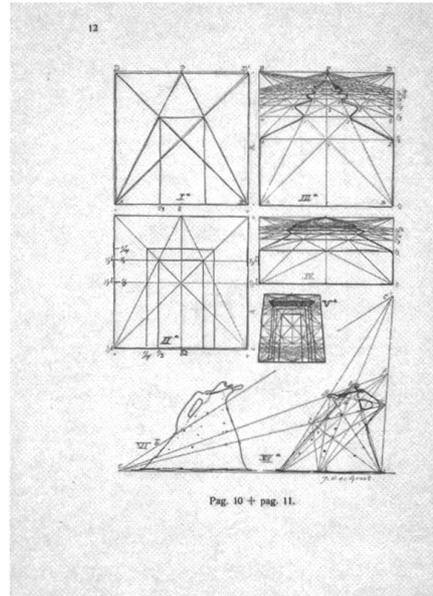
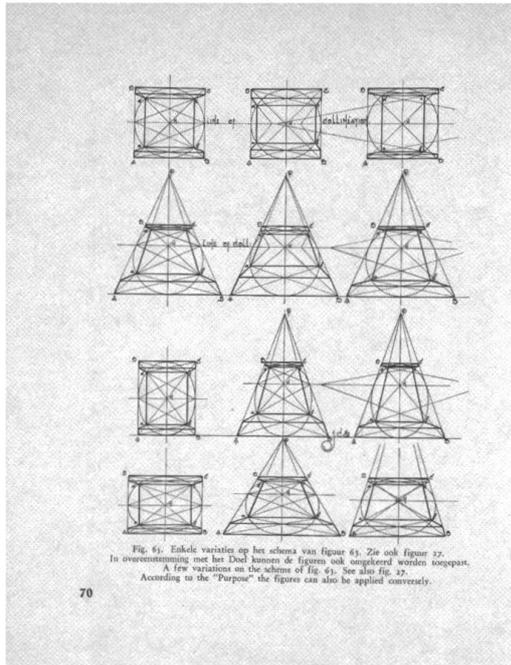


“Ballusters en onderdeelen.”, in: Jan Hessel de Groot, *Vormcompositie*. Contrapunt, Bussum: Van Wetter & Co 1926, Fig. 16, S. 28

Jan Hessel de Groot, *Vormcompositie en Centraliteit*, Amsterdam (1922), Umschlag

Man verlässt sich nicht gern auf mathematisch anspruchsvolle Gesetze, sondern sucht in der konkreten Erfahrung das Verständnis. Auch Schoenmaekers gibt die konkrete Konstruktion seiner Figuren an; nur ist es bei ihm eben das einfache ‘Gärtneroval’, mit dem aber gleichwohl jeder Punkt der Linie seinen mathematisch richtigen Punkt findet.¹⁹⁹ Naber wiederum zitiert eine Übersetzung des aristotelischen “*ποιοῦντες γὰρ γινώσκουσιν*”: “Man versteht eigentlich nur das, was man selber geschaffen.”²⁰⁰ Er bezieht sich damit auf alte Einsichten, gemäss denen man sich sosehr in die Dinge hineinarbeiten müsse, “wie es der Entdecker getan”. Zurück bei Pythagoras meint er – diesmal mit Bezug auf Cantor –, es sei wohl jene Wissenschaft am weitesten fortgeschritten, “bei der zugleichzeit das ‘dass’ und das ‘warum’ begriffen werde.”²⁰¹

Diesem Anspruch stellen sich alle, die auf der erneuerten Grundlage der Mathematik eine verbindliche, auf einer “prinzipiellen Methode” basierende Architektur anstreben, Berlage wie – auf unterschiedliche Weise – de Groot. Man stellt sich der Frage der Methode, aber eben auch, und noch mehr derjenigen der Wahrheit. Schon anlässlich der 50-Jahrfeier der



J.C. Slebos, "Enkele variaties op het schema van figuur 63." (S. 68), in: id., *Grondslagen voor Aesthetiek en Stijl. Fundamentals of Aesthetics and Style*, Amsterdam: N.V. Wed. J. Ahrend & Zoon 1939, S. 70

Centralität, Perspektive und Proportionsreihen, in: Jan Hessel de Groot, *Vormcompositie en Centraliteit*, Amsterdam (1922), S. 12

Genossenschaft "Architectura & Amicitia" im Jahre 1905 zog sich dieser hohe Anspruch mitsamt der Rückbindung an die Erfahrung wie ein roter Faden durch die Reden Berlages, Cuypers und de Groots. Der Mensch, der den ersten Zirkel geführt hat, habe diesen nicht erfunden, sondern eine Form wahrgenommen, die es schon immer gab. So verhalte es sich auch bei den Dreiecken, fährt Cuypers fort: "Dat bij ee gelijkzijdigen driehoek alle drie de hoeken gelijk zijn is geene uitvinding maar eene eigenschap verbonden aan den geometrischen vorm en opgemerkt door den mensch."²⁰² Form wise aber auch einen geistigen Bestandteil auf, der sich nicht allein aus der Praxis erklären lasse, meint de Groot, und fügt hinzu: "Waarheid en goedheid waren toch ook van geestelijken aard; maar door onze opvatting werden die betrokken op constructie en gebruiksdoel, die allen door ervaring gekend werden!"²⁰³ So wird die Welt umfassend angegangen. Es hat alles seine Ordnung, die religiöse, die geistige, die mathematische und die architektonische. Es fügt sich alles ein in das Ganze des pythagoräischen "God werkt geometrisch".



H.Th. Wijdeveld, *Cultuur en Kunst*. Verzamelde Opstellen 1917–1929,
Amsterdam: De Spieghel 1929, Umschlag

5.

EPILOG

“Sie finden ein ganz intellektuelles, vorsätzliches Verhältnis zur Form;
dafür ein sehr wenig intellektuelles zum Gedankeninhalt.”

Robert Musil, *Rede zur Rilke-Feier in Berlin am 16. Januar 1927*,
Berlin [1927], S. 8

Selten ist man im architektonischen Umfeld so weitläufig und kenntnisreich
der mathematischen Tradition der Figurenbildung nachgegangen, wie dies

bei Berlage und insbesondere bei de Groot festzustellen ist. Letzterer hat dabei die Aufnahmefähigkeit des Architekten wohl arg strapaziert.²⁰⁴ Der Architekt ist es meist gewohnt, sich mit allgemeinen 'platonischen' Überzeugungen zufriedenzugeben, oder aber sich ausschliesslich auf praktische Entwurfsmethoden zu konzentrieren. So lautet das Vorurteil. Aber im *Wereldbouw* findet alles wieder seinen Platz. Schoenmaekers und de Groot teilen übrigens mit der Begeisterung für Figur und Geometrie auch das gemeinsame Interesse an dynamischen, 'prospektivischen', letztlich auf die Welt ausgerichteten Vorstellungen. Der Beweis "van der praktijk dezer denkmethode"²⁰⁵ ist Schoenmaekers in *Meensch en Natuur* (1913) genauso ein Anliegen, wie in *Het Nieuwe Wereldbeeld* (1915) der Verweis auf die Empirie im Konkreten und Haptischen²⁰⁶, ebenso wie in dem immer wieder unternommenen Versuch einer Anknüpfung an die Erfahrung bei de Groot. Dem Ideal eines schöpferischen, tätigen 'Demiurgen' näherten sich beide auf ihre Weise.

"God werkt geometrisch"! Das beinhaltet ein Konvergieren des Geistigen, Mathematischen und der Religion, angeregt und zumindest zeitweilig durch das theosophische Umfeld. Bleibt die Frage, wieviel Mathematik man dem Architekten zumuten kann. Bildet das Mathematische eine 'formamentis', der sich der Architekt – mit allgemeinen Begriffen und Vorstellungen – stets vergewissert; mehr nicht? Begnügt er sich mit Mathematik als einer "symbolischen Form"? Zu einer einigermassen verbindlichen Antwort gelangt man erst – ganz im Sinne obiger Untersuchung –, wenn man sich in die Sache selbst vertieft. Und es tun sich Kluften auf. Es hält schwer, mit de Groot den hohen mathematischen Ansprüchen zu genügen, zumal aus den Zahlen Zahlenreihen und aus den Grundfiguren komplexe Gebilde werden. Genausowenig vermögen anderswo Le Corbusier und Ozenfant den mit der Psychophysik erreichten Einsichten zu folgen.²⁰⁷ Sie ersetzen stattdessen die Dynamik durch Konstanten und proklamieren – auf den Maler Cézanne gestützt – die alt-neue stereometrische Überzeugung: "Tout est sphères et cylindres."²⁰⁸ Man kehrt zu den altbewährten Grundlagen der Proportionslehre in ihren einfachsten Formen, zu den ersten Axiomen der euklidischen Geometrie oder gar zu 'platonischen' Platitüden zurück, deren unbestreitbarer Vorteil nun eben just in ihrer Einfachheit liegt. Für Vignola war es erklärtermassen die einfachste Formel, die er mit seiner "Regola" auffinden wollte. Auch Berlage ging de facto wohl kaum über die ägyptischen Dreiecke Viollet-le-Ducs und die Quadratur de Groots hinaus.

Als andererseits de Groot noch spät mit seiner Kontrapunkt-Theorie eine dynamische Figurenlehre entwickeln wollte, war der Prozess hin zur modernen Architektur auf der Grundlage der “formes simples” längst im Gange. Damit war die ‘Form’, genauer die Erscheinungsform der modernen Architektur geboren und mit ihr, von Mies van der Rohe früh erkannt, die Gefahr des Formalismus, einer sinnentleerten Form.²⁰⁹ Darauf, auf die Form und mittelbar auf den ‘neuen Stil’, war nun alles ausgerichtet. Nicht nur in der Architektur fiel das auf und führte zu kritischen Kommentaren. “Sie finden ein ganz intellektuelles, vorsätzliches Verhältnis zur Form; dafür ein sehr wenig intellektuelles zum Gedankeninhalt.”²¹⁰ Dieses Urteil und diese Kritik an der sich ankündigenden inhaltlichen Leere findet sich bei Robert Musil. 1927, in seiner *Rede zur Rilke-Feier* in Berlin, wendet er sich mit dieser Formulierung gegen die deutsche Dichtung “im Übergang von der Klassik zur Gegenwart”. Form und Inhalt bleiben zwar die Pole, die ‘autonome’ Kunst sucht ihre Erfüllung, so scheint es, jedoch in erster Linie in der Form, so auch die Architektur bei ihrem Gang in die bald einmal als ‘klassisch’ idealisierte Moderne.

Die Kunst bleibt sich treu und folgt ihr selbst: der Kunst. Und ihre Einbettung in den weiteren kulturellen Zusammenhang ersetzt sie bald einmal durch das, was Banham später als die ‘innere Geschichte’, einer Geschichte der Moderne ‘mit sich selbst’ forderte. Das war der Ausgangspunkt unserer Überlegungen. Nur so ist nachvollziehbar, dass das Augenmerk so häufig primär auf die äussere ‘kunstgeschichtliche’ Entwicklung von Mondrians Kunst und weniger auf die inneren Beweggründe fällt. Natürlich hatte Mondrian, als er früh im Oktober 1912 in Amsterdam war, Gelegenheit Braque und Picasso zu studieren, und er setzte sich selbst in eine künstlerische Tradition hin auf dem Weg zur Abstraktion.²¹¹ Ob es aber richtig sei, den anderen Phänomenen auf dem grossen Bogen religiöser und mathematischer Anschauungen nur noch eine Nebenrolle zuzugestehen, ist doch sehr fraglich. Nicht nur der Weg in die Abstraktion – in den Bildenden Künsten wie in der Architektur –, sondern noch mehr die Diskussion um die Objektivität und die so oft beanspruchte “objektive Geltung” bedarf anderweitiger Vertiefungen, zu denen ein nicht bloss beschreibendes, sondern ‘verstehendes’ Eingehen auf die mathematischen Ansätze und Diskussionen gehört, gerade weil sich hier die Architektur und Kunst nach einer Phase eindringlicher Beschäftigung bald einmal wieder herausnimmt.

Der mathematische Diskurs ist zu anspruchsvoll. Berlage sucht die “prinzipielle Methode” und steht in Tat und Wahrheit der Vorstellung

der alten Bauhütte mit ihren scheinbar einfachen auf Dreieck und Quadrat bezogenen Verfahren oft näher als dem, was de Groot, davon ausgehend und daran anschliessend, weiterentwickelt. Es ist ja auch nicht zufällig, dass die moderne Architektur – von den vorbeigehenden, doch eher romantisch inspirierten expressionistischen Versuchen abgesehen – der einfachen Geometrie, dem damit verbundenen rechten Winkel und den einfachen Körpern den Vorzug gibt.

Es findet insofern noch eine ganz andere ‘Verschleierung’ statt, mit der auf viel grundsätzlichere Art und Weise der Kunst zu ihrem Recht verholfen werden soll. Soll die ratio die Kunst bestimmen, oder ist es der “lyrisme” der die Lösung bringt? Für die Abkehr von der anfänglichen kompromisslosen Suche nach Gesetzmässigkeit im Zeichen des Purismus steht kein anderer mehr als Le Corbusier. Jene Ambivalenz hatte der bereits zitierte Léonce Rosenberg in Worte gefasst, als er das Diktum der Korrektur der Gefühle durch die Regel gemäss Braque (“J’aime la règle qui corrige l’émotion.”) ins Gegenteil kehrte und ‘humanisierte’: “J’aime le sentiment qui humanise la Règle.”²¹²

Dem hatte ausgerechnet Jan Hessel de Groot eine durchaus abweichende Variante hinzuzufügen. Der Verstand könne das Gefühl aufspüren und im Wissen darum, was Gefühl sei, gleichsam kalkulierend einbeziehen: “Doch het verstand kan trachten het gevoel te achterhalen in zooverre, dat de verstand, wetende wat het gevoel eischt, met het ontwerp reeds bij voorbaat met dien eisch kan rekening houden.”²¹³ “Rekening houden!” Der Traum der Berechenbarkeit – auch in der Kunst! So fern von Le Corbusiers früher Überzeugung, man könne – diesmal auf der Grundlage einer wissenschaftlich fundierten Psychologie, der behaupteten Konstanz und der “origine mécanique de la sensation plastique” – die Wirkung eines Kunstwerkes voraussehen und entsprechend lenken, ist das auch nicht.²¹⁴ Man muss von der Berechenbarkeit absehen und kann sich gleichwohl einer allgemeinen Regel versichern! Auch Le Corbusier wollte sich – Berlage vergleichbar – einer sicheren Methode vergewissern und beschränkte sich deshalb auf eine “mathématique primaire”²¹⁵, auf einfache Regeln. Darin scheint das Potential und die daraus zu entfaltende Freiheit und Virtuosität des Künstlers, im Umgang mit seinem ‘métier’ und seiner Welt, schliesslich besser aufgehoben zu sein. Dies verweist darauf, wie der Architekt als Subjekt mit seinem Gegenstand in einer – längst historisch gewordenen – Erfahrung zusammen gebunden ist, und wie virtuos er darauf aufbauend seine Sicht immer wieder neu zu gestalten hat.²¹⁶ Dem stehen andererseits die Grenzen

der Mathematik gegenüber, die schon der so häufig zum Mathematiker unter den Architekten hochstilisierte Guarino Guarini einsah und seinerseits auf unmissverständliche Weise in die Schranken wies. Die Sinne genossen den Vorrang: “L’Architettura, sebbene dipenda dalla Matematica, nulla meno ella è un’Arte adulatrice, che non vuole punto per la ragione disgustare il senso.”²¹⁷

Auf den Ausgleich kommt es an. Und allein schon deshalb ist und bleibt der Hinweis auf den grösseren kulturellen Zusammenhang für unser Verständnis entscheidend. Das gilt für eine so reiche, bewegte und vielfältige Situation, wie sie sich in Holland bei Ausbruch der ‘Moderne’ darbietet, umso mehr. Doch, nicht die Moderne, sondern der “neue Mensch” stand damals im Zentrum und im Zeichen der ewigen Wiederkehr des Pythagorismus, der sich in der Vorstellung eines “Wereldbouw” kosmisch und geistig genauso bemerkbar machte, wie in den mathematisch aufgefassten – oder gar architektonischen – Gestaltungsprinzipien von “richtung” oder “centraliteit” oder “gelijkvormigheid”. Auf dem Weg zur Objektivität, zwischen ratio und lyrische, stand das “God werkt geometrisch” wie ein alles vereinigendes Gebot und erinnert daran, wie sich religiöse, geistige, künstlerische, mathematische und architektonische Sehnsüchte auf vielfältigste Weise begegneten und durchdrangen.

- 1 Die tabula-rasa-Problematik in der modernen Kunst ist zwar – meist auf Grund der ‘Manifeste’ selbst – sattsam bekannt, und doch selten wirklich im grösserem Zusammenhang diskutiert. Vgl. dazu die in unserem Zusammenhang aufschlussreiche, frühe Beurteilung: Eduard Spranger, *Der Sinn der Voraussetzungslosigkeit in den Geisteswissenschaften* (1929), Darmstadt 1963.
- 2 So insbesondere auch: Marty Bax, *Het web der schepping, Theosofie en Kunst in Nederland van Lauweriks tot Mondrian*, Amsterdam 2006; vgl. dazu die Rezension von Helmut Zander in: *Journal für Kunstgeschichte* 10 (2006), Heft 4, S. 395–398, in der allerdings die Beschränkung auf einen theosophischen Blickwinkel kritisiert wird. (Diese vorzügliche Dokumentation und Analyse lag bei der ersten Fassung dieses Aufsatzes noch nicht vor und hätte vielleicht die Akzente hier und dort etwas anders setzen lassen).
- 3 Diese Formel entspricht einer programmatischen Forderung, die im ‘Manifest’ der Brutalisten erhoben wurde. Vgl. Reyner Banham, “The New Brutalism”, in: *The Architectural Review* 118 (1955), Heft 708, S. 355ff.: S. 356.
- 4 Vgl. Yve-Alain Bois/Joop Joosten/Angelica Zander Rudenstine/Hans Janssen, *Piet Mondrian 1872–1944*, Boston/New York/Toronto/London 1994/95, S. xvii (“Introduction”).
- 5 So auch in der vorzüglichen Arbeit: Els Hoek, “Piet Mondrian”, in: *De Stijl – The Formative Years 1917–1922*, Cambridge Mass./London 1986 (1982), S. 39ff.: S. 48 und 49. Hier ist auch die zeitweilige Absicht, Schoenmaekers für eine Mitarbeit an der Zeitschrift *De Stijl* zu gewinnen, und der Ende 1917/anfangs 1918 erfolgte Verzicht dokumentiert. Dass Mondrian auch unab-

- hängig von Schoenmaekers mit entsprechendem Gedankengut vertraut war, bestärkt nur die hier vertretene These einer damals breiten Wirksamkeit solchen Gedankenguts. – Zu Mondrian/Schoenmaekers vgl. jetzt auch: Bax, *Het web der schepping*, op.cit. (wie Anm. 2), S. 264ff., sowie die weitere Diskussion unten.
- 6 Diese erstaunliche Einschätzung findet sich überraschenderweise bei: Yve-Alain Bois, “The Iconoclast”, in: Bois, Piet Mondrian, op.cit. (wie Anm. 4), S. 313ff.: S. 329f.: “... since practically nothing in this voluminous work [=Blavatskys *The Secret Doctrine*] [...] seems directly related to Mondrian’s art (except for a handful of works in 1910–1911).” Yve-Alain Bois nennt Blavatskys Werke “the torrent ... of writings” und geht soweit, “Neo-Plasticism” als “profound resistance ... to theosophy and symbolism” zu begreifen.
- 7 Vgl. Werner Hegemann, “Aus der Amsterdamer Schreckenskammer”, in: *Wasmuths Monatshefte für Architektur* (1925), S. 147ff. – Vgl. Werner Oechslin, “Die Tabuisierung des russischen Beitrags zur modernen Architektur”, in: id., *Moderne Entwerfen*, Köln 1999, S. 269ff.
- 8 Vgl. Sigfried Giedion, *Space, Time and Architecture the growth of a new tradition*, Cambridge 1941, S. 231. – Dort (S. 230) wird in einem Satz auch Cuypers erwähnt und mit der Klassifizierung “mild eclecticism” bedacht.
- 9 Id., S. 238.
- 10 Man vergleiche das Kapitel “Berlage and the modern style”, in: Pieter Singelenberg, *H.P. Berlage. Idea and Style*, Utrecht 1972, S. 146ff.
- 11 Vgl. Giedion, *Space, Time and Architecture*, op.cit. (wie Anm. 8), S. 360f. – Zuvor (S. 336) wird das Interesse von De Stijl an der “absoluten Form” noch zusätzlich gegen F.L. Wright dadurch abgegrenzt, als hier der Zusammenhang mit Ornament (“not for ornamentation”) ausgeschlossen wird.
- 12 Vgl. Reyner Banham, *Age of the Masters*, New York 1975 (1962), S. 2f.: Mies, Gropius, Wright und Le Corbusier – im Text (S. 3) ergänzt um Neutra – erscheinen als die “father-figures”. Oud, 1932 noch mit von der Partie, und insgesamt der holländische Einfluss wird bei Banham deutlich zurückgestuft: “... he was one of the first to resign. Drifting further and further away from his fellow modernists, he died, ignored or execrated in 1963.”, S. 34.
- 13 Id., S. 66.
- 14 Id., S. 68.
- 15 Vgl. Henry-Russell Hitchcock, *J.-J.P. Oud*, Paris: Cahiers d’Art 1931, o.S.
- 16 Vgl. Banham, *Age of the Masters*, op.cit. (wie Anm. 12), S. 34.
- 17 Vgl. Helen Searing, “Henry-Russell Hitchcock and Dutch Architecture”, in: Frank Salmon (Hg.) *Summerson and Hitchcock: Centenary Essays on Architectural Historiography* (=Studies in British Art 16), New Haven & London 2006, S. 243–262: S. 247.
- 18 Vgl. Hans Ludwig Jaffé, *de Stijl / 1917–1931. The Dutch contribution to modern art*, Amsterdam [1956].
- 19 Vgl. Reyner Banham, *Theory and Design in the First Machine Age*, London [1960], 1962, S. 150. – Hier in Anlehnung an Jaffé (vgl. unten).
- 20 Id., S. 148f.
- 21 Vgl. id., “The New Brutalism”, in: *The Architectural Review* 118 (1955, Dezember), Heft 708, S. 355–361: hier S. 356.
- 22 Vgl. Werner Oechslin, “‘Neo-Brutalismus’ – Moderne zwischen Stil, Geschichte und Kunstgeschichte: ‘une architecture autre’”, in: *Kolloquium zu Ehren von O.M. Ungers* 1995 (im Erscheinen/ noch unpubliziert).
- 23 Vgl. dazu: Oechslin, *Die Tabuisierung des russischen Beitrages*, op.cit. (wie Anm. 7), S. 269–291; zuvor abgedruckt in: J. Christoph Bürkle (Hg.), *El Lissitzky. Der Traum vom Wolkenbügel*, Zürich 1991, S. 9–30.
- 24 Vgl. Le Corbusier, *Modulor I*, Boulogne o.J., S. 26ff.

- 25 Vgl. P. Fauré, *Le Canon et Le Sentiment des Proportions dans l'Architecture Moderne ... Système approuvé par l'Académie des Beaux-Arts*, Paris o.J. – Dieses repräsentative Werk, das seinerseits u.a. bei Viollet-le-Duc (und den von Dieulafoy nachgemessenen Dreiecken) anschliesst und auch (über Vitets Monographie zu Noyon, 1845) auf die Wiederentdeckung der Zeugnisse deutscher Bauhütten Bezug nimmt, scheint in der einschlägigen Forschung übersehen worden zu sein.
- 26 Vgl. dazu: Werner Oechslin, "Musik und Harmonie: Universalien der Architektur. Versuche der Annäherung", in: *Daidalos* (1985), Heft 17, S. 58–73: S. 61f.
- 27 Vgl. Le Corbusier, *Modulor I*, op.cit. (wie Anm. 24), S. 26.
- 28 Vgl. Nic H.M. Tummers, *J.L. Mathieu Lauweriks. Zijn werk en zijn invloed. Op architectuur en vormgeving rond 1910: "De Hagener Impuls"*, Hilversum 1968; id., "J.L. Mathieu Lauweriks, Arte Creator des Hagener Impulses", in: *Der westdeutsche Impuls 1900–1914. Die Folkwang-Idee des Karl Ernst Osthaus*, Hagen 1984, S. 149–180.
- 29 Dass gemäss der üblichen 'Typologie' der (führenden) Kulturnationen eine kleinere Nation in einer allgemeinen Betrachtungsweise kaum Platz findet, überrascht nicht. Vgl. unten zur Diskussion der 'Dutchness'.
- 30 Vgl. Hendrik Petrus Berlage, *Grundlagen & Entwicklung der Architektur. Vier Vorträge gehalten im Kunstgewerbemuseum zu Zürich*, Rotterdam [1908], S. 56. – Der Namenszug "Adolf Meyer Dueseldorf" erscheint innerhalb des reproduzierten Projektes, während die Legende lautet: "Entwurf eines Schülers der Kunstgewerbeschule in Düsseldorf".
- 31 So der Untertitel in: Annemarie Jaeggi, *Adolf Meyer. Der zweite Mann. Ein Architekt im Schatten von Walter Gropius*, Berlin 1994.
- 32 Vgl. Herbert Bayer/Walter Gropius/Ise Gropius (Hg.), *Bauhaus 1919–1928*, New York: The Museum of Modern Art 1938, S. (21).
- 33 Ibid. – Bei der Auflistung der Lehrer ("Who were the teachers?") id., S. 20) findet sich noch der schwarze Balken, mit dem dort ein Name – vor dem Datum 1920 – getilgt wurde, wohl derjenige des 1920 als Meister ans Bauhaus berufene Georg Muche. In den "Biographical Notes" (id., S. 22of.) der New Yorker Publikation von 1938 fehlen die Angaben zu Meyer, Schreyer und Muche. Der 'schwarze Balken' auf S. 20 lässt als offensichtliche, nicht zu Ende geführte Korrektur erkennen, dass hier kaum ein Zufall im Spiel war.
- 34 Vgl. *De Stijl* (1924, 8. Jahrgang), Heft 6/7, S. 73 und Abbildungen; dort auch das Manifest "Tot een Beeldende Architectur", ibid., S. 78–83.
- 35 Vgl. Harry Scheibe, "Die Atmosphäre der neuen Architektur", in: *Die Form* 1 (1925/26), S. 329–313, Anm.1, S. 329.
- 36 Vgl. Nic Tummers, Lauweriks, Arte Creator des Hagener Impulses, op.cit. (wie Anm. 28), S. 140ff.: S. 163f.
- 37 Vgl. Berlage, *Grundlagen & Entwicklung der Architektur*, op.cit. (wie Anm. 30), S. 56.
- 38 Id., S. 55.
- 39 Id., S. 57.
- 40 Vgl. Alain Petit, "Le retour éternel et l'avenir eschatologique dans le Pythagorisme ancien", in: *L'Avenir. Actes du XXIe Congrès de l'Association des Sociétés de Philosophie de langue française*, [Athènes 1986], Paris 1987, S. 331–335.
- 41 Vgl. unten.
- 42 Vgl. Hendrik Petrus Berlage, *Een drietal lezingen in Amerika gebouden*, Rotterdam 1912.
- 43 Id., S. 2.
- 44 Vgl. unten.
- 45 Vgl. Le Corbusier, *Vers une architecture*, Paris [1923], zweite Ausgabe 1924, S. vii: "Esthétique de l'Ingénieur, Architecture, deux choses solidaires, consécutives, l'une en plein épanouissement, l'autre en pénible régression."

- 46 Vgl. Vincent Huidobro, "La Création pure. Propos d'esthétique", in: *L'Esprit Nouveau* 7 [1920], S. 769–776, S. 774.
- 47 Id., S. 776.
- 48 Vgl. Manifest I von 'Der Stil', 1918, in: *De Stijl* (1918, 2. Jahrgang, November), Heft 1, S. 4.
- 49 Id., S. 5: "Historisch begint deze verslapping reeds met de Renaissance ...". Das Thema der Ermattung und Ermüdung findet sich schon zwischen Göller und Wölfflin kontrovers diskutiert. Noch härter geht Berlage mit der "Neo-Renaissancebewegung" ins Gericht. In *Gedanken über Stil in der Baukunst*, Leipzig 1905, S. 41, finden sich die bei Scheffler geborgten Worte "ein Verzweiflungsakt, eine geniale Impotenz". Hier und anderswo zeigt Berlage Mühe, seinen hochgeschätzten Lehrer Semper von dieser herben Kritik auszunehmen.
- 50 Id., S. 5.
- 51 Vgl. Berlage, *Gedanken über Stil in der Baukunst*, op.cit. (wie Anm. 49), S. 47.
- 52 Ibid.
- 53 Id., S. 47.
- 54 Id., S. 47.
- 55 Id., S. 46.
- 56 Id., S. 47.
- 57 Vgl. id., *Een drietal lezingen in Amerika gehouden*, op.cit. (wie Anm. 42), S. 7.
- 58 Vgl. Willem Otterspeer, *Bolland. Een Biografie*, Amsterdam 1996.
- 59 Bollands religionsphilosophischen Äusserungen und Schriften gesammelt in: G.W. Wolhuis, *Wijsbegeerte van den Godsdienst bewerkt naar Dictaten, Geschriften en Brieven van G.J.P.J. Bolland*, Leiden 1923.
- 60 Vgl. dazu insbesondere: G.J.P.J. Bolland, *Alte Vernunft und neuer Verstand, oder der Unterschied im Princip zwischen Hegel und E.v. Hartmann. Ein Versuch zur Anregung neuer Hegelstudien*, Leiden 1902.
- 61 Vgl. id., *Georg Wilh. Friedr. Hegel's Encyclopädie der Philosophischen Wissenschaften im Grundrisse mit den Zusätzen aus den Collegien und einigen Anmerkungen zur Erläuterung, Verteidigung oder Berichtigung für den akademischen Gebrauch herausgegeben*, Leiden 1906, S. xxxviff.
- 62 Vgl. id., *het Schoone en de Kunst*, Amsterdam 1906 (hier zitiert nach der Ausgabe Amsterdam 1925, mit den Ergänzungen für eine geplante Neuauflage 'Leiden 1908') S. 64: "Schoonheidszin is nog niet eens godsdienstig ..."
- 63 Vgl. id., *De Ruimtevoorstellingen, Voordracht, gehouden den 12^{en} September 1889, in de Directievergadering der Koninklijke Natuurkundige Vereeniging van Nederlandsch-Indië*, o.O. [1898].
- 64 Id., *De Theosophie in Christendom en Jodendom. Eene nieuwe bijdrage tot verduidelijking van den oorsprong des christendoms*, Leiden 1910. – Die Darstellung beginnt bezeichnenderweise mit einer Analyse des Begriffs 'Gefühl' und am Ende (S. 91) steht die Option der Vorstellung von Weisheit.
- 65 Vgl. id., *Schelling, Hegel, Fechner en de nieuwere theosophie. Eene geschiedkundige voor- en inlichting*, Leiden 1910.
- 66 Id., S. 94f.
- 67 Vgl. id., *Aanschouwing en Verstand. Gedachten over Continua & Discreta in Wiskunde en Bewegingsleer*, Leiden 1897.
- 68 Id., S. 134f.
- 69 Vgl. dazu: K.J. Pen, *Over het onderscheid tusschen de Wetenschap van Hegel en de Wijsheid van Bolland*, Leiden 1915.
- 70 Vgl. die Einführung zu: Bolland, *Alte Vernunft neuer Verstand*, op.cit. (wie Anm. 60), S. 5ff. – Bolland zitiert hier Herbart ("Die Lehre der Hegel'sche Schule ist Empirismus") beispielsweise gegen einen von Kurt Lasswitz und Paulsen – "in völliger Hegellosigkeit" – behaupteten Deduktionismus.

- 71 Vgl. unten.
- 72 Vgl. dazu: K.J. Pen, Over het onderscheid tusschen de Wetenschap van Hegel en de Wijsheid van Bolland, op.cit. (wie Anm. 69), S. 134f.
- 73 Vgl. G.J.P.J. Bolland, *De Natuur. Proeve van centraliteit der wetenschap*, Leiden 1908. – Ein direkter Bezug zur mathematisch aufgefassten “centraliteit” bei de Groot (vgl. unten) lässt sich natürlich nicht aufzeigen.
- 74 Vgl. dazu die Darstellungen zu P.J.H. Cuypers, insbesondere von Jan Bank und Jan de Maeyer, in: Hetty Berens (Hg.), *P.J.H. Cuypers (1827–1921), The Complete Works*, Rotterdam 2007, S. 31ff. und S. 43ff.
- 75 Vgl. oben (Einleitung); jene Zuweisung in die Peripherie (zusammen mit der Schweiz und den skandinavischen Ländern) – aus dem Blickwinkel der ‘grossen’ Kulturnationen – spielte nach 1945 noch einmal eine besondere Rolle.
- 76 Vgl. Karl Scheffler, *Konventionen der Kunst. Aphoristisch*, Leipzig 1904, S. 34.
- 77 Vgl. Henk de Jager, “Een pelgrim naar het mysterie”, in: Nic Tummers u.a. (Hg.), *Het beelddende denken. Leven en werk van Mathieu Schoenmaekers*, Baarn 1992, S. 11ff.: insbesondere S. 31ff.
- 78 Vgl. Mathieu Hubert Joseph Schoenmaekers, *Het Geloof van den Nieuwen Mensch*, Baarn [1907].
- 79 Id., S. 162.
- 80 Id., S. 5.
- 81 Vgl. Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen*, Leipzig 1893, Zweite Auflage, S. 413ff.
- 82 Id., S. 415.
- 83 Vgl. id., S. 419.
- 84 Vgl. Schoenmaekers, *Het Geloof*, op.cit. (wie Anm. 78), S. 165.
- 85 Id., S. 58ff.
- 86 Id., S. 60.
- 87 Vgl. Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, op.cit. (wie Anm. 81), S. 13. – Vgl. id.: S. 33ff. (“Von den Lehrstühlen der Tugend”), S. 45ff. (“Von den Freuden- und Leidenschaften”).
- 88 Vgl. Schoenmaekers, *Het Geloof*, op.cit. (wie Anm. 78), S. 165.
- 89 Id., S. 58.
- 90 Vgl. Maurice Maeterlinck, *Weisheit und Schicksal*, dritte verbesserte Auflage, Leipzig 1904, S. 175. – Es ist bemerkenswert, dass Maurice Maeterlincks Schriften von Eugen Diederichs deutsch verlegt wurden.
- 91 Vgl. oben.
- 92 Vgl. Mathieu Hubert Joseph Schoenmaekers, *Christosophie. De Eeredienst van de Taal*, Amsterdam 1911, S. 18off.
- 93 Vgl. Hendrik Petrus Berlage, *De Ontwikkeling der Moderne Bouwkunst in Holland. Voordracht gehouden in de Sorbonne te Parijs*, Amsterdam 1925, S. 6.
- 94 Id., S. 20.
- 95 Vgl. Mathieu Hubert Joseph Schoenmaekers, *Het Geloof van den Nieuwen Mensch. Vierde Druk naar geheel omgewerkt Handschrift*, Amsterdam [1914], S. vi.
- 96 Id., S. v.
- 97 Man vergleiche die Passagen aus dem Kapitel “De Koningsmensch” (S. 110) mit der entsprechenden Stelle der Ausgabe von 1907 (S. 170), wo diese Namen noch erscheinen.
- 98 Hier nach der deutschen Ausgabe in der Reihe der Bauhausbücher: J.J. Oud, *Holländische Architektur*, [=Bauhausbuch 10], Neue Bauhausbücher, Mainz 1976, S. 12.
- 99 Vgl. oben.

- 100 Vgl. dazu: Susanne Deicher, *Piet Mondrian. Protestantismus und Modernität*, Berlin 1995; und natürlich längst zuvor grundsätzlich: Hans Ludwig Jaffé, *de Stijl 1917–1931, the Dutch contribution to modern art*, Amsterdam 1956, S. 84f.
- 101 Jaffé (de Stijl, op.cit. [wie Anm. 100], S. 84) zitiert van Doesburg mit dem Begriff “iconoclasm” – aber eigentlich “beeldenstorm”! – aus dem Aufsatz, der ihm auch das Hauptargument für die ‘Protestantismus-These’ liefert: vgl. Theo van Doesburg, “Denken – Aanschouwen – Beelden”, in: *De Stijl* (1918, 2. Jahrgang, Dezember), Heft 2, S. 23f.
- 102 Hier zitiert nach der deutschen Ausgabe: H.L.C. Jaffé, *De Stijl 1917–1931. Der niederländische Beitrag zur modernen Kunst* (=Bauwelt Fundamente 7), Berlin/Frankfurt/Wien 1965, S. 96f.
- 103 Vgl. Jaffé, de Stijl, op.cit. (wie Anm. 100), S. 84.
- 104 Kermit Swiler Champa (*Mondrian Studies*, Chicago/London 1985, S. 37) spricht von einer “incontrovertible Dutchness” Mondrians.
- 105 Ibid.: “Mondrian seems to have had no difficulty remaining artistically French, probably (one suspects) because his Frenchness already contained such a strong and productive component of his own preexistent Dutchness.”
- 106 Man denke nur an Rathenaus “Vier Nationen” (in: Walther Rathenau, *Reflexionen*, Leipzig 1908, S. 118ff.) Zu den ‘anderen Typisierungen’ gehört das auch hier (vgl. unten) bemühte Nord-Südgefälle kultureller Betrachtung und Einordnung.
- 107 So bei: Deicher, Piet Mondrian. Protestantismus und Modernität, op.cit. (wie Anm. 100), S. 28ff. Vgl. dazu die Rezension von Regine Prange in: *Kunstchronik* 50 (1997), S. 132ff., sowie die neueren Hinweise von Helmut Zander (Rezension zu: Marty Bax, *Het web der schepping*, op.cit. [wie Anm. 2], in: *Journal für Kunstgeschichte* 19 (2006), Heft 4, S. 395ff.: S. 397, Anm. 3. Dort die zutreffende Bemerkung: “Die osmotischen Beziehungen zwischen Protestantismus, Katholizismus und theosophischer Kunst sind noch kaum erforscht.”
- 108 Vgl. Karl Scheffler, *Holland*, Leipzig 1930, S. 30f.
- 109 Vgl. Jaffé, de Stijl, op.cit. (wie Anm. 100), S. 85.
- 110 vgl. Bax, *Het web der schepping*, op.cit. (wie Anm. 2).
- 111 Vgl. Jaffé, de Stijl, op.cit. (wie Anm. 100), S. 54ff. (vgl. oben / Einleitung).
- 112 Id., S. 61.
- 113 Id., S. 83. – Diese Linie weiterverfolgt bei: Deicher, Piet Mondrian. Protestantismus und Modernität, op.cit. (wie Anm. 100), S. 20ff. – Zu Kuyper: Jeroen Koch, *Abraham Kuyper, een biografie*, Amsterdam 2006.
- 114 Vgl. jetzt: Bax, *Het web der schepping*, op.cit. (wie Anm. 2), S. 264ff. (zu Mondrians theosophischen Grundlagen).
- 115 Vgl. de Jager, *Een pelgrim naar het mysterie*, in: Tummers, *Het beeldende denken*, op.cit. (wie Anm. 77), S. 11ff.; Hendrik G. Matthes, *Eenheid en verscheidenheid*, *ibid.*, S. 49ff.
- 116 Vgl. Mathieu Hubert Joseph Schoenmaekers, *Mensch en Natuur. Een Mystische Levensbeschouwing*, Bussum 1913, S. 98.
- 117 Id., S. 34. – vgl. Bax, *Het web der schepping*, op.cit. (wie Anm. 2), S. 288, Anm. 249, zu den ‘Parallelen’ in der Auffassung der Horizontalen und Vertikalen bei Schoenmaekers, Mondrian und van Doesburg.
- 118 Id., S. 15ff.
- 119 Id., “Voorwoord”.
- 120 Id., S. 94.
- 121 Vgl. dazu (mit Bezug auf Mondrian) die Diskussion in: Matthes, *Eenheid en verscheidenheid*, op.cit. (wie Anm. 115), S. 110ff. (Kapitel “De absolute relatie”).
- 122 Vgl. Mathieu Hubert Joseph Schoenmaekers, “Introduction à la Philosophie Sacrée, Introductio ad Philosophiam Sacram”, in: *Hommes. Revue de Philosophie et d’Esthétique* 1 (1927, Octobre), Heft 4.

- 123 Id., „Avant-Propos“, S. 224.
- 124 Vgl. Léonce Rosenberg, „Parlons Peinture ...“, in: *L'Esprit Nouveau* 5 [1920], S. 578ff.: S. 578.
- 125 Vgl. Mathieu Hubert Joseph Schoenmaekers, *De Wereldbouw*, Bussum 1926, S. 115.
- 126 Das Motto „Onze godsdienst es een aardsche godsdienst“, aus „Het geloof“, in: Hendrik Petrus Berlage, *Een drietal lezingen in Amerika gehouden*, Rotterdam 1912, S. 2.
- 127 Vgl. Georges Vantongerloo, *L'Art et son Avenir*, Antwerpen 1924, S. 39.
- 128 Vgl. Amedée Ozenfant, *Art*, Paris 1928, S. 246ff. („Constantes“) und S. 252ff. („Modes“).
- 129 Vgl. Le Corbusier, „Tracés Régulateurs“, in: *L'Architecture Vivante* [1929], S. 13ff.: S. 13.
- 130 Ibid.
- 131 Vgl. oben.
- 132 Vgl. Cees Zoon, „Auf dem Wege zu einer monumentalen ‘Nieuwe Kunst’ – Die Proportionslehre und Entwurfstheorie von J.L. Mathieu Lauweriks“, in: *Masssystem und Raumkunst. Das Werk des Architekten, Pädagogen und Raumgestalters J.L.M. Lauweriks* [Kat.], Krefeld/Hagen/Rotterdam 1987/88, S. 33ff.
- 133 Id., S. 42. – Der Originalwortlaut des Briefes jetzt bei: Bax, *Het web der schepping*, op.cit. (wie Anm. 2), S. 473f.
- 134 Cees Zoon (Nieuwe Kunst, op.cit. [wie Anm. 132], S. 41f.) betont den Wandel der Auffassung Lauweriks zu diesem Zeitpunkt, der Befürwortung einer offenen, undogmatischen Regelauffassung gegenüber den vorausgegangenen Gleichsetzungen mit kosmischen Gesetzen.
- 135 Vitruv, I, I, 1.
- 136 Vgl. *I Dieci Libri dell'Architettura di M.Vitruvio Tradutti et Commentati da Monsignor Barbaro ...*, Venezia 1556, S. 10. – Vgl. Werner Oechslin, „Geometrie und Linie. Die Vitruvianische ‘Wissenschaft’ von der Architekturzeichnung“, in: *Daidalos* (1981), Heft 1, S. 20ff.
- 137 Vitruv, I, I, 3 und 4.
- 138 Was nicht bedeutet, dass gerade diese Tradition immer wieder – aus Motiven von Modernitäts- und Neuheitsvorzug – übersehen und vergessen wurde!
- 139 Dass wird auch im De Stijl-Umfeld von Bedeutung sein, wobei die Grenzen natürlich nicht streng zwischen den künstlerischen Ausdrucksformen oder Kategorien verlaufen. Insofern ist der Hinweis auf die unterschiedliche Einschätzung der Bedeutung der Mathematik bei Mondrian respektive van Doesburg und Huszar aufschlussreich (vgl. Hoek, Piet Mondrian, op.cit. [wie Anm. 5], S. 59; dort der Verweis auf den Brief Mondrians an van Doesburg vom 13. Juni 1913, in dem die Andersartigkeit der Kunst gegenüber der Mathematik betont wird).
- 140 Vgl. dazu insbesondere: Mathieu Hubert Joseph Schoenmaekers, *Beginselen der beeldende Wetkunde*, Bussum 1916, S. 33.
- 141 Natürlich geht auch Berlage von den „Gestaltungsgesetzen im ganzen Universum mathematischer Natur“ aus, weshalb „auch ein Kunstwerk in Uebereinstimmung damit nach mathematischen Gesetzen gestaltet sein“ soll, was Berlage präzisiert: „d.h. was das Körperliche anbelangt, nach stereometrischen, und was die Fläche anbelangt, nach geometrischen“: vgl. Berlage, *Grundlagen & Entwicklung der Architektur*, op.cit. (wie Anm. 30), S. 6.
- 142 Id., S. 45.
- 143 Auch hier liessen sich Parallelen zu Mondrian aufzeigen, der ja in dem bei Léonce Rosenberg publizierten Manifest *Le Néo-Plasticisme* (Paris 1920, S. 5) von der „intériorisation la plus approfondie de l'extérieure“ und andererseits der „extériorisation la plus pure de l'intérieur“ spricht, um so die Präsenz des Universalen in der „expression plastique“ zu garantieren.
- 144 Berlage, *Grundlagen & Entwicklung der Architektur*, op.cit. (wie Anm. 30), S. 46.
- 145 Zu dieser Charakterisierung gemäss Alphons Diepenbrock – und auch generell zur Konfessionsfrage – siehe: Jan Bank, „Cuypers in his Dutch Context“, in: Berens, P.J.H. Cuypers, op.cit. (wie Anm. 74), S. 31ff.: S. 36.

- 146 Vgl. dazu jetzt die Darstellung in Berens, P.J.H. Cuypers, op.cit. (wie Anm. 74), die eine empfindliche Lücke schliesst.
- 147 Vgl. Wilfreed van Leeuwen, "A Giant with Feet of Clay. Cuypers in the Dutch Architectural Landscape", in: Berens, P.J.H. Cuypers, op.cit. (wie Anm. 74), S. 15–29: S. 22. – Der Begriff mag an ähnliche Diskussionen, so an den 'Reichsstil' eines Fischer von Erlach erinnern.
- 148 Vgl. dazu – und zur Darstellung "De Heilige Linie" (1858) von J.A. Alberdingk Thijm: Jan Bank, in: Berens, P.J.H. Cuypers, op.cit. (wie Anm. 74), S. 36.
- 149 Vgl. *Bouwkundig Weekblad van Zaterdag* (1923, 15. December), "Buitengewoon Nummer gewijd aan de Nagedachtenis van den Architect K.P.C. De Bazel", [Amsterdam 1923], S. 15: "Op het bureau van dr. P.J.H. Cuypers was het, dat ik De Bazel leerde kennen."
- 150 Vgl. J.J. Oud, "Die Entwicklung der modernen Baukunst in Holland (1922/23)", in: id., *Holländische Architektur*, (=Bauhausbuch 10), Neue Bauhausbücher, Mainz 1976, S. 12. – Oud sieht natürlich in dieser Subjektivität auch ein Risiko. Er argumentiert im Sinne des ersten De Stijl-Manifests, in dem ja der Streit des Individuellen – mit dem Alten zusammengebracht – gegen das Universelle, als dem Neuen, thematisiert wird.
- 151 Siehe dazu: Berens, P.J.H. Cuypers, op.cit. (wie Anm. 74), S. 25f.
- 152 In der Historiographie der modernen Architektur findet sich meist eine andere Darstellung, wonach Behrens, Otto Wagner und Berlage als 'Väter' angesprochen werden.
- 153 Diese Berichtigung der jüngeren holländischen Architekturgeschichte ist von W. Reininks de Bazel Monographie ausgegangen und nun zuletzt von der umfassenden Publikation zu Cuypers vorerst abgerundet worden: vgl. Berens, P.J.H. Cuypers, op.cit. (wie Anm. 74).
- 154 Vgl. dazu das von Manfred Bock zitierte, aussagekräftige Beispiel: Manfred Bock, *Anfänge einer neuen Architektur. Berlages Beitrag zur architektonischen Kultur der Niederlande im ausgehenden 19. Jahrhundert*, Wiesbaden 1983, S. 303. – Manfred Bock verwendet dort "Rationalität" und "Mystizismus" in gleicher Weise, um den Umgang mit Viollet-le-Duc in der Gruppe um de Groot, Lauweriks, de Bazel und Walenkamp zu charakterisieren.
- 155 Vgl. Berlage, *Grundlagen & Entwicklung der Architektur*, op.cit. (wie Anm. 30), S. 25.
- 156 Id., S. 15.
- 157 Ibid.
- 158 Id., S. 1: "Ich bin nämlich zu der Ueberzeugung gekommen, dass die Geometrie, also die mathematische Wissenschaft, für die Bildung künstlerischer Formen nicht nur von grossem Nutzen, sondern sogar von absoluter Notwendigkeit ist."
- 159 Vgl. A. Gasten, "Pseudo-mathematica en beeldende kunst", in: *Kunstenaaren der idee: Symbolistische tendenzen in Nederland c.1880–1930*, Den Haag: [Ausstellungskatalog Gemeentemuseum] 1978, S. 61f. – An diesem erhellenden Aufsatz ist nur der Titel zu kritisieren, der sich am ehesten durch die Ausführungen zur Diskussion um die 'vierte Dimension' erklären liesse.
- 160 Vgl. Henry van Brunt, *Greek Lines and other architectural essays*, Boston/New York 1893, S. 89.
- 161 Vgl. Henry van de Velde, "Die Linie", in: id., *Essays*, Leipzig 1910, S. 49.
- 162 Vgl. Berlage, *Grundlagen & Entwicklung der Architektur*, op.cit. (wie Anm. 30), S. 43.
- 163 Man vergleiche dazu auch die Diskussion der Mathematik im Zusammenhang mit De Stijl, z.B. in: Hoek, Piet Mondrian, op.cit. (wie Anm. 5), S. 59, wo die Unterscheidung einer 'heiligen' und 'profanen' Mathematik aufgenommen und die Zuweisung an Mondrian respektive van Doesburg vorgenommen wird.
- 164 Vgl. zur früheren, kontroversen Debatte über Abhängigkeiten und Einflüsse: Bock, *Anfänge einer neuen Architektur. Berlages Beitrag*, op.cit. (wie Anm. 154), S. 61ff. – Hier interessieren mehr die Gemeinsamkeiten und die Unterschiede der Interessen und Zugänge.

- 165 Vgl. Berlage, Grundlagen & Entwicklung der Architektur, op.cit. (wie Anm. 30), S. 47. – Vgl. zu der 1896 in Amsterdam publizierten Publikation von de Groot: “Sergio Polano, Il progetto dell’ornamento. Jan Hessel de Groot”, in: *Casabella* 647 (1997), S. 64ff.
- 166 Vgl. Berlage, Grundlagen & Entwicklung der Architektur, op.cit. (wie Anm. 30), Abb. S. 46, 50, 52, 53. – Der römische Triumphbogen ist bekanntlich auch anderswo – von François Blondel bis Le Corbusier – bevorzugtes Objekt der Applikation geometrischer Regeln.
- 167 Id., S. 50.
- 168 Vgl. Girolamo Cattaneo, *Opera del Misurare ... Libri II.*, Brescia 1608, I, S. 1.
- 169 Ibid.
- 170 Vgl. H.A. Naber, *Das Theorem des Pythagoras. Wiederbergestellt in seiner ursprünglichen Form und betrachtet als Grundlage der ganzen Pythagoreischen Philosophie*, Haarlem 1908, S. 1.
- 171 Id., S. 9, Anm. 1.
- 172 Vitruv, IX, Vorrede, 6. – Hier wird ja generell auf den immensen Nutzen der Lehren Pythagoras’, Demokrits, Platons und Aristoteles’ für die Gesellschaft verwiesen (“... quibus absentibus nulla potest esse civitas incolumis”), id., IX, Vorrede, 2.
- 173 Vgl. Naber, *Das Theorem des Pythagoras*, op.cit. (wie Anm. 170), S. 133 und Anm. 1.
- 174 Vgl. Vitruv/Barbaro, *I Dieci Libri dell’Architettura*, op.cit. (wie Anm. 136), S. 202.
- 175 Vgl. Jan Hessel de Groot, *Vormharmonie*, Amsterdam 1912, S. 10.
- 176 Id., S. 113ff. und Fig. 18v.
- 177 Id., S. 116 und Fig. 119 und S. 149f. und Fig. 61.
- 178 Vgl. Naber, *Das Theorem des Pythagoras*, op.cit. (wie Anm. 170), S. 135f.
- 179 Vgl. de Groot, *Vormharmonie*, op.cit. (wie Anm. 175), S. 39ff.
- 180 Id., S. 42.
- 181 Vgl. id., *Vormcompositie – Contrapunt*, Bussum 1926.
- 182 Id., S. 50ff. (französisches Resumé; Zitat S. 53), S. 58ff. (englische ‘Synopsis’).
- 183 Vgl. C.-J. Brianchon, *Mémoire sur les lignes du second ordre*, Paris 1817, S. 6.
- 184 Vgl. de Groot, *Vormcompositie – Contrapunt*, op.cit. (wie Anm. 181), Fig. 27, S. 31.
- 185 Id., S. 53.
- 186 Vgl. Gottfried Semper, *Der Stil*, I, Frankfurt 1860, “Prolegomena”, S. xxvii.
- 187 Vgl. de Groot, *Vormcompositie – Contrapunt*, op.cit. (wie Anm. 181), S. 53.
- 188 Id., S. 12, Anm.*.
- 189 Vgl. S. 32, 3. Folgerung.
- 190 Id., S. 19 und S. 17.
- 191 Id., S. 53.
- 192 Ibid.
- 193 Ibid.
- 194 Vgl. dazu die Beurteilung des ‘schwierigen’ Verhältnisses Berlages zu seinen früheren Kollegen Lauweriks, de Bazel und de Groot, in: Bock, Anfänge einer neuen Architektur. Berlages Beitrag, op.cit. (wie Anm. 154), S. 69f.
- 195 Vgl. Jan Hessel de Groot, *Vormcompositie en Centraliteit*, Amsterdam (1922), S. 8.
- 196 Vgl. J.C. Slebos, *Grondslagen voor Aesthetiek en Stijl. Fundamentals of Aesthetics and Style*, Amsterdam 1939, S. 5.
- 197 Id., S. 6 (Beides steht in einer Fussnote zu einem kurzen, aus dem Jahre 1934 stammenden Text von Berlage, der offensichtlich vom Herausgeber hinzugefügt wurde.).
- 198 Id., S. 11.
- 199 Vgl. Schoenmaekers, *De Wereldbouw*, op.cit. (wie Anm. 125), S. 146.
- 200 Vgl. Naber, *Das Theorem des Pythagoras*, op.cit. (wie Anm. 170), S. 155.
- 201 Ibid.

- 202 Vgl. P.I.H. Cuyper, "Onze Architectuur kan alleen dan waardige kunst zijn, wanneer haar vorm ontwikkeld is in den zin, dien de behoefte aanduidt, de rede vraagt, en de eigenschappen der grondstoffen vereischen, in: *Gedenkboek, uitgegeven ter gelegenheid van het vyftig jarig bestaan v.h. Genootschap Architectura & Amicitia ...*, Feestnummer van het W.B. "Architectura", 1905, S. 6ff.: S. 8.
- 203 Vgl. Jan Hessel de Groot, "Over Architectuur", in: *Gedenkboek ...*, op.cit. (wie Anm. 202), S. 9.
- 204 Man vergleiche dazu die Einschätzung der divergierenden, ja inkompatiblen Interessen de Bazels und de Groots bei: A.W. Reinink, *K.P.C. de Bazel – Architect*, Leiden 1965, S. 94. Zu Reininks Ansichten zu de Groot vgl. andererseits: Pieter Singelenberg, H.P. Berlage, op.cit. (wie Anm. 10), S. 107ff.
- 205 Hier zitiert nach Henk de Jager, *Een pelgrim naar het mysterie*, op.cit. (wie Anm. 77), S. 37.
- 206 Vgl. Mathieu Hubert Joseph Schoenmaekers, *Het Nieuwe Wereldbeeld*, Bussum 1915, S. 39.
- 207 Vgl. Werner Oechslin, "Ozenfant und Le Corbusier: die neue, systematische Grundlegung der Kunst und die Psychophysik", in: *SvM. Die Festschrift*, Zürich 2005, S. 176ff.
- 208 Id., S. 192; vgl. Amedée Ozenfant/Charles-Edouard Jeanneret, "Sur la Plastique", in: *L'Esprit Nouveau* 1, o.J., S. 43.
- 209 Vgl. L. Mies van der Rohe, "Zum Neuen Jahrgang", in: *Die Form* 2 (1927), S. 1. – vgl. Werner Oechslin, "Not from an aestheticizing, but from a general cultural point of view", in: Phyllis Lambert (Hg.), *Mies in America*, Montréal 2001, S. 22ff.: S. 68ff.
- 210 Vgl. Robert Musil, *Rede zur Rilke-Feier in Berlin am 16. Januar 1927*, Berlin [1927], S. 8.
- 211 Vgl. Joop M. Joosten, *Piet Mondrian, Catalogue Raisonné of the Work of 1911–1944*, II, New York 1996, S. 5.
- 212 Vgl. Léonce Rosenberg, *Parlons peinture*, op.cit. (Anm. 124), S. 578ff.
- 213 Vgl. Jan Hessel de Groot, *Iets Over Evenwicht in Architectuur*, Amsterdam o.J., S. 6.
- 214 Vgl. Oechslin, *Psychophysik*, op.cit. (wie Anm. 207), S. 184. – Vgl. zu dieser alten Vorstellung der Antizipation psychologischer Wirkung durch den Architekten auch: Werner Oechslin, "Emouvoir – Boullée und Le Corbusier", in: *Daidalos* (1988), Heft 30, S. 42ff.: dort der Ausspruch Boullées: "Il faut concevoir pour effectuer."
- 215 Vgl. Le Corbusier-Saugnier, "Les Tracés Régulateurs", in: *L'Esprit Nouveau* 5 [1920], S. 563ff. – Vgl. Oechslin, *Psychophysik*, op.cit. (wie Anm. 207), S. 198.
- 216 'Virtuos' ist eine solche Situation ausdrücklich charakterisiert und diskutiert worden in: Hans-Jörg Rheinberger, *Iterationen*, Berlin 2005, S. 52f.
- 217 Vgl. Werner Oechslin, "... auch wenn die Architektur von der Mathematik abhängig ist ...", in: *Daidalos* (1985), Heft 18, S. 27ff.

Nach Abschluss dieser Forschung ist uns die äusserst inspirierende Untersuchung von Aart Oxenaar, *P.J.H. Cuyper en het gotisch rationalisme* (proefschrift Universiteit van Amsterdam 7 oktober 2009; Rotterdam 2009) bekannt geworden, auf die im vorliegenden Text leider nicht mehr eingegangen werden konnte.