

Ludwig Hilberseimer und das Primitive in der Kunst

Von der Fakultät Architektur und Stadtplanung der Universität Stuttgart
zur Erlangung der Würde eines Doktors der Ingenieurwissenschaften
(Dr.-Ing.) genehmigte Abhandlung

Vorgelegt von
Frank Jüttner
aus Illertissen

Hauptberichter: Prof. Dr. phil. Klaus Jan Philipp

Mitberichter: Prof. Dipl.-Ing. José Luis Moro

Tag der mündlichen Prüfung: 02. Mai 2018

Institut für Architekturgeschichte der Universität Stuttgart
2018

Inhaltsverzeichnis

1.	Einleitung	4
1.1	Gegenstand der Untersuchung und Eingrenzung des Themas	5
1.2	Forschungsstand und Quellenlage	6
1.2.1	Selbständige Publikationen	8
1.2.2	Unselbständige Publikationen	11
2.	Der junge Ludwig Hilberseimer	16
2.1	Frühe architektonische Entwürfe Hilberseimers in <i>Deutsche Kunst und Dekoration</i>	22
2.2	Theoretisches	31
2.2.1	Scheffler und <i>Die Architektur der Großstadt</i>	32
2.2.2	Behrendt und <i>Die einheitliche Blockfront als Raumelement im Stadtbau</i>	35
2.3	Der Architekt und sein Umfeld	39
2.3.1	Die Novembergruppe	41
2.3.2	Der Ring	44
2.3.3	Der Deutsche Werkbund	47
3.	Der Begriff des Primitiven bei Ludwig Hilberseimer	49
3.1	Gedanken zum Wesen primitiver Volkskunst	50
3.1.1	Schöpfung und Entwicklung	53
3.1.2	Religion als Differenz in der Rezeption der Moderne	56
3.1.3	Abgrenzung zum Naiven	59
3.2	Primitive Konstruktionen	63
3.2.1	Mexikanische Baukunst	65
3.2.2	Indien und Java	70
3.3	Ornament und Dekoration im Diskurs	73
3.3.1	Das Ornament bei Adolf Loos und Josef Frank	74
3.3.2	Ornament und Dekoration bei Ludwig Hilberseimer	77

4.	Die Anfänge des Primitiven in der europäischen Kunst	80
4.1	Die archaische Kunst der Griechen	82
4.2	Die Kunst des Mittelalters	86
4.3	Die Bildnerei der Geisteskranken	89
4.4	Primitivismus und Moderne	90
4.4.1	Dadaismus	94
4.4.2	Politische Kunst	97
4.4.3	Suprematismus	100
4.4.4	Konstruktivismus	104
5.	Architektonische Projekte Ludwig Hilberseimers und die Anregungsquelle des Primitiven	105
5.1	Die Theorie elementarer Gestaltung	108
5.2	Frühe Projekte Ludwig Hilberseimers	112
5.2.1	Ein Hochhausentwurf	115
5.2.2	Chicago Tribune	120
5.2.3	Reihenhausanlagen	126
5.2.4	Das Bauwelt-Haus	131
5.2.5	Hochhausstadt und Großstädtische Kleinwohnungen	133
6.	Zusammenfassung	137
7.	Abstract	140
	Bildnachweise	142
	Literaturverzeichnis	153
	Publikationen in Buchform von Ludwig Hilberseimer	160
	Publikationen in Zeitschriftenform von Ludwig Hilberseimer	161
	Qualifiziertes Literaturverzeichnis der Publikationen in Zeitschriftenform	170
	Entwürfe von Ludwig Hilberseimer	176
	Realisierte Entwürfe von Ludwig Hilberseimer	180

1. Einleitung

Das Paradigma der Moderne und der ihr immanente Bruch von Traditionen bleibt bis in unsere Zeit lebendig. Das Neue Bauen, das in Entwürfen der 1920er Jahre erscheint, „kokettiert mit der Geschichte, um ihr den Laufpass geben zu können“, wie Werner Oechslin schreibt.¹

Woher kommt dieser Wandel? Warum wird die Geschichte in der architektonischen und kunsthistorischen Diskussion noch aus dem Augenwinkel betrachtet, um sie anschließend zu negieren?

Der 1855 in Karlsruhe geborene und 1967 in Chicago verstorbene Architekt Ludwig Hilberseimer war mit seinen frühen Arbeiten zu *Grossstadtbauten*² 1925 sowie zur *Grossstadtarchitektur*³ 1927 wesentlicher Protagonist der Moderne. Von Historikern und Kritikern oft nur im Rahmen seiner städtebaulichen Projekte wahrgenommen, soll mit der vorliegenden Arbeit die Bedeutung seiner architektonischen Projekte beleuchtet werden.

Zu Beginn seiner Arbeit orientiert sich der Architekt noch an Karlsruher Vorbildern wie Hermann Billing. Sein 1906 in der Zeitschrift *Deutsche Bauhütte* publizierter Entwurf zu einem Palast weist eine unverkennbar historisierende Formensprache auf. Ein später veröffentlichter Entwurf zu einem Theater von 1912 verzichtet jedoch schon auf jegliche Ornamentik. Die Kolossalordnung des Gebäudes erinnert nun eher an großstädtische Kaufhausarchitekturen wie beispielsweise die des Architekturbüros Behrens und Neumark in Bremen, wo Hilberseimer zeitweise tätig war. Als Planer beschäftigt er sich zwischen 1916 und 1918 mit dem Entwurf einer Flieger- Versuchs- und Lehranstalt in der Nähe von Berlin.

Die folgenden Arbeiten Hilberseimers nehmen in der Architektur der 1920er Jahre eine Sonderstellung ein. Formal ästhetisch suchen diese immer wieder die elementare Form. Der Entwurf zur Chicago Tribune von 1922 belegt zum einen diese elementare Form. Zum anderen zeigt die repetitive Anordnung immer gleicher Fensterformate die Suche nach einem kollektiven Gleichen. Woher kommt diese radikale Haltung? Entspringt diese der umfassenden theoretischen Beschäftigung Hilberseimers mit der Kunst während der Zeit ab 1919? Von da an beginnt er seine Tätigkeit als Autor in Zeitschriften wie *Das Kunstblatt* oder *Sozialistische Monatshefte* und schreibt

¹ Oechslin, Werner: *Moderne entwerfen*, Köln 1999, S.13.

² Hilberseimer, Ludwig: *Grossstadtbauten*, Hannover 1925.

³ Hilberseimer, Ludwig: *Grossstadtarchitektur*, Stuttgart 1927.

Abhandlungen zu zeitgenössischer wie auch historischer Kunst und Architektur. Welche Bedeutung hat die Auseinandersetzung mit dem Begriff des Primitiven in den Schriften des Architekten? Steht Hilberseimer gedanklich in der Tradition des Frühwerks Nietzsches *Der Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*?⁴ Greift also der Begriff des Dionysischen im Werk dieses Modernen?⁵ Wo gibt es dennoch auch bauliche Vorbilder zur Architektur Hilberseimers oder gibt es diese eben nicht? Mit seinem Aufsatz *Der Naturalismus und das Primitive in der Kunst*⁶, der 1919 in der Zeitschrift *Der Einzige* erscheint, bezieht sich Hilberseimer, ohne dies explizit auszuführen, gedanklich auch auf Wilhelm Worringers bedeutende Schrift *Abstraktion und Einfühlung* von 1908. Für Hilberseimer liegt die Bedeutung primitiver Kunst in der Deckung von Form und Inhalt. Im Gegensatz dazu zeigt sich der Naturalismus. Auch bei Worringer stellt dieser als Kunst der Einfühlung des Subjekts den Antipoden zur geometrischen, abstrakten Kunst der Massen dar: „Dabei finden wir, daß das Kunstwollen der Naturvölker, soweit ein solches überhaupt bei Ihnen vorhanden ist, dann das Kunstwollen aller primitiven Kunstepochen und schließlich das Kunstwollen gewisser entwickelter orientalischer Kunstvölker diese abstrakte Tendenz zeigt“⁷.

1.1. Gegenstand der Untersuchung und Eingrenzung des Themas

Die Dissertation erörtert, ausgehend von den theoretischen und kunsthistorischen Überlegungen Hilberseimers, zunächst den Begriff des Primitiven. Ludwig Hilberseimer war, bedingt durch die politische Entwicklung und den Ausbruch des Ersten Weltkrieges 1914, kaum in der Lage seine Tätigkeit als Architekt auszuführen. In dieser Zeit, insbesondere mit Ende des Krieges 1918, finden sich erste Manuskripte und Notizen zu kunst- bzw. architekturtheoretischen Überlegungen. Hilberseimer gründet seine Haltung beispielsweise auf das 1913 erschienene Werk Karl Schefflers *Die Architektur der Großstadt*⁸, was seine, am Art Institute of Chicago archivierte, handschriftlichen Aufzeichnungen von 1914 belegen. Seine zweite Buchpublikation wird der junge Autor 1927 bezeichnenderweise *Groszstadtarchitektur*⁹ nennen.

4 Nietzsche, Friedrich: Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik, Leipzig 1872.

5 Fritz Neumeyer beschreibt in seiner Publikation „Der Klang der Steine“ den Begriff des Dionysischen und damit den Einfluss Nietzsches auf die Architektur. Neumeyer, Fritz: Der Klang der Steine, Berlin 2001.

6 Hilberseimer, Ludwig: Der Naturalismus und das Primitive in der Kunst, in: Der Einzige Nr.1, 1919, S.88-89.

7 Worringer, Wilhelm: Abstraktion und Einfühlung, München 1908, S.14.

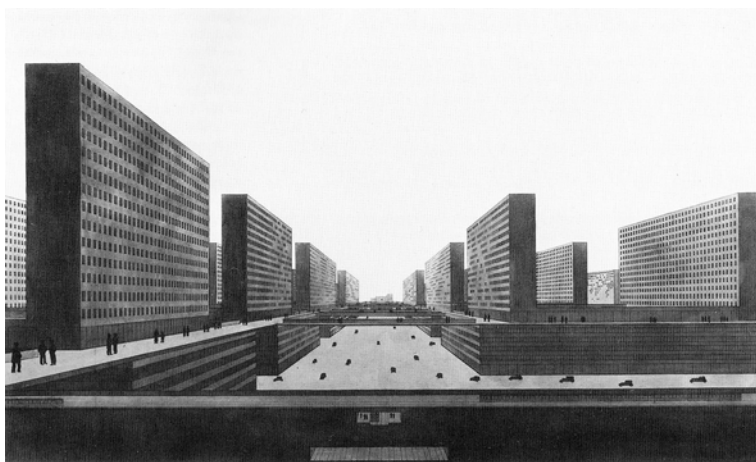
8 Scheffler, Karl: Die Architektur der Großstadt, Berlin 1913.

9 Hilberseimer, Ludwig: Groszstadtarchitektur, Stuttgart 1927.

Mit seinem Interesse an der Kunst und seinen Aufsätzen über diese verdient er in der Zeit ab 1918 nicht nur seinen Lebensunterhalt sondern verfolgt inhaltlich eine Strömung, ganz wie Paul Gauguin, Pablo Picasso oder auch Max Ernst, deren Blick sich an der damals als vorbildhaft geltenden primitiven Volkskunst orientiert. Neben dem Primitiven gelten weitere Inspirationsquellen wie die archaische Kunst oder die *Bildnerei der Geisteskranken*¹⁰ als grundlegend. 1938 emigriert Hilberseimer nach Chicago, wo er am Illinois Institute of Technology lehrt. Im zweiten Teil der Arbeit wird die Relevanz des Primitiven im Frühwerk des Architekten untersucht und damit exemplarisch die Kausalität früher Überlegungen der Moderne dargestellt. Ziel der Arbeit ist die Betrachtung historischer Aspekte bzw. die Negation dieser in der Arbeit des Architekten. Rückschlüsse auf die Bedeutung der Geschichte für die Architektur der Moderne können daher exemplarisch gezogen werden.

1.2. Forschungsstand und Quellenlage

Nachdem 1983 der Nachlass Ludwig Hilberseimers in Chicago von George Danforth, dem ehemaligen Dekan am Illinois Institute of Technology, dem Art Institute of Chicago übergeben wird, entsteht dort nach Sichtung und Erfassung der Unterlagen die *Hilberseimer Collection*¹¹. Fünf Jahre später publizieren Richard Pommer, David Spaeth und Kevin Harrington auf Grundlage der Sammlung *In the shadow of Mies*¹², ein Buch mit dem Untertitel: *Ludwig Hilberseimer, Architect, Educator and Urban Planner*. Relevant erscheint hierbei der Aufsatz von Richard Pommer: *More a Necropolis than a Metropolis*.



Ludwig Hilberseimer: Hochhausstadt, 1924

¹⁰ Prinzhorn, Hans: *Bildnerei der Geisteskranken*, Berlin 1922.

¹¹ Die *Hilberseimer Collection* umfasst neben persönlichem Schriftverkehr auch Manuskripte und Zeichnungen von Ludwig Hilberseimers.

¹² Pommer, Richard, Spaeth, David und Harrington, Kevin: *In the Shadow of Mies: Ludwig Hilberseimer, Architect, Educator and Urban Planner*, Chicago 1988.

Gegenstand sind Hilberseimers Untersuchungen zur Hochhausstadt von 1924 sowie vergleichende Darstellungen zur Malerei wie Davringshausens *Der Schieber* von 1920. Verweise auf Hilberseimers frühe Schriften werden ebenso formuliert. 1992 erscheint am Massachusetts Institute of Technology auf Grundlage der vorausgehenden thesis von Michael Hays: *Modernism and the posthumanist subject, the architecture of Hannes Meyer and Ludwig Hilberseimer*¹³. Hier wird ebenso im Rückgriff auf Hilberseimers frühe Schriften der Versuch unternommen, seine Planungen zu erläutern. Der Autor kommt zum Schluss der Überwindung des Humanismus in den städtebaulichen Projekten und rückt Hilberseimer in das Paradigma des Sozialismus. Den vorliegenden Arbeiten fehlt weitgehend Hilberseimers Interesse an der so genannten Volkskunst. Carl Einsteins *Negerplastik*¹⁴ ist für Hilberseimer dabei ähnlich relevant wie die Archaik der Griechen oder die mittelalterliche Kunst eines Matthias Grünewald. In keinen Publikationen findet sich ein Hinweis auf sein Interesse an den Bauten der Mayas, ein aus seiner Sicht wichtiges Beispiel elementarer Architektur.

Kürzere Aufsätze wie Christine Mengins: *Modelle für eine Großstadt: Ludwig Mies van der Rohe und Ludwig Hilberseimer*¹⁵ von 1994 beleuchten die großstädtischen Konzepte der Planer und Fritz Neumeyers Ausführungen zu *Nietzsche and Modern Architecture*¹⁶ von 1999 geben Hinweise auf den dionysischen Charakter Hilberseimers früher Entwürfe.

Der Begriff des Primitiven wird auch hier nur kurz berührt. Eine umfassende und komplette Darstellung sowie Beschreibungen der Entwürfe Hilberseimers aus den 1920er Jahren fehlen in allen Arbeiten und sollten dort auch nicht Gegenstand dieser gewesen sein.

Früher als die oben genannten Publikationen befassen sich 1979 Vittorio Gregotti, Marco de Michelis und Agnes Kohlmeyer in *Rassegna*, Nr. 27 mit dem Architekten und Planer Ludwig Hilberseimer¹⁷. Das vergriffene und überholt erscheinende Heft gibt dennoch einen guten Einblick in Gedanken und Werk des Architekten.

13 Hays, Michael: *Modernism and the posthumanist subject, the architecture of Hannes Meyer and Ludwig Hilberseimer*, Boston 1992.

14 Einstein, Carl: *Negerplastik*, Leipzig 1915.

15 Mengins, Christine: *Modelle für eine Großstadt: Ludwig Mies van der Rohe und Ludwig Hilberseimer*, 1994.

16 Neumeyer, Fritz: *Nietzsche and Modern Architecture*, in: Kostka, Alexandre und Wohlfarth, Irving (Hrsg.): *Nietzsche and an Architecture of our minds*, Los Angeles 1999.

17 Gregotti, Vittorio, Michelis, Marco de, Kohlmeyer, Agnes: *Ludwig Hilberseimer*, *Rassegna* Nr.27, 1979.

1.2.1. Selbständige Publikationen

Das geschriebene Werk Ludwig Hilberseimers gliedert sich zunächst in einen Teil selbständiger Publikationen, der in seiner Zeit in Berlin von 1911 bis 1938 in deutscher Sprache von deutschen Verlagen veröffentlicht wird. Nach Hilberseimers Übersiedlung nach Chicago 1938 werden die englischsprachigen selbständigen Publikationen von Paul Theobald¹⁸ verlegt. Ausnahmen bilden das 1963 im Berliner Ullstein-Verlag¹⁹ erschienene Werk *Entfaltung einer Planungsidee*²⁰, eine Darstellung insbesondere seiner Beschäftigung mit großstädtischen Planungen, sowie *Berliner Architektur der 20er-Jahre*²¹, ein im Mainzer Florian Kupferberg Verlag²² 1967 publiziertem Werk über die Entwicklung der Architektur der klassischen Moderne am Beispiel Berliner Bauten. Die beiden wichtigen zuerst publizierten Veröffentlichungen Hilberseimers *Grosstadtbauten*²³, 1925 erschienen im Hannoverschen Apossverlag, sowie *Grosstadtarchitektur*²⁴, 1927 erschienen im Stuttgarter Julius Hoffmann Verlag, enthalten einerseits Grundsatzfragen zum Bauen in der Stadt und andererseits Überlegungen grundsätzlicher Art zu großstädtischen Entwicklungen.

18 Der amerikanische Verleger Paul Theobald gründet 1935 seinen gleichnamigen Verlag, der bis 1988 Publikationen insbesondere zu kunstkritischen und soziologischen Fragen veröffentlicht. Zu den Autoren des Verlages zählen neben Ludwig Hilberseimer auch Walter Gropius und Laszlo Moholy-Nagy.

19 Die Ullstein-Buchverlage publizieren Literatur unter diversen Sparten seit 1903.

20 Hilberseimer, Ludwig: *Entfaltung einer Planungsidee*, Berlin 1963.

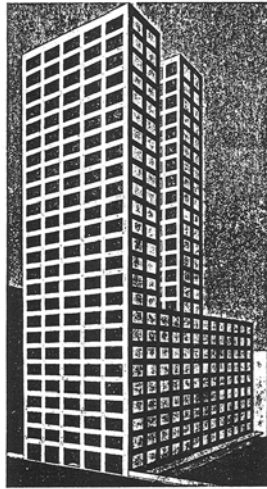
21 Hilberseimer, Ludwig: *Berliner Architektur der 20er-Jahre*, Berlin 1967.

22 Der Verlag Florian Kupferberg wird zu Ende des 18. Jahrhunderts gegründet. 1985 endet die Verlagstätigkeit.

23 Hilberseimer, Ludwig: *Grosstadtbauten*, Hannover 1925.

24 Hilberseimer, Ludwig: *Grosstadtarchitektur*, Stuttgart 1927.

NEUE ARCHITEKTUR I

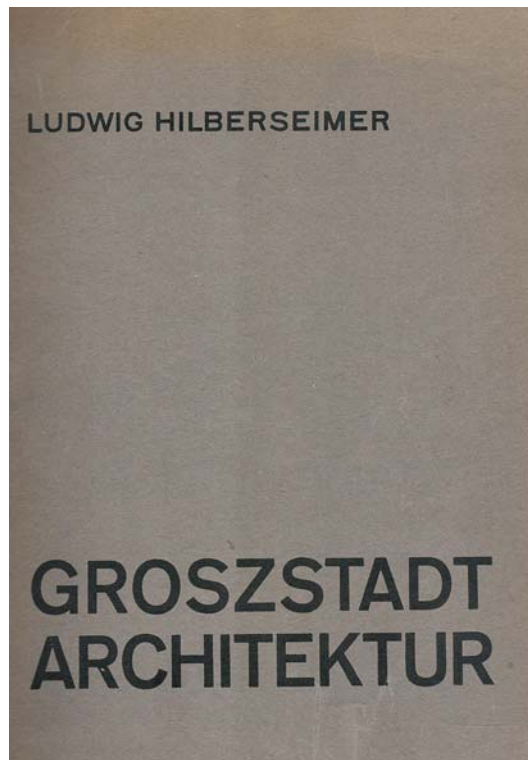


LUDWIG HILBERSEIMER GROSSTADTBAUTEN

APOSSVERLAG HANNOVER

Ludwig Hilberseimer: Grosstadtbauten, 1925

Von eben jenem Apossverlag aus Hannover, der Hilberseimers literarischen Erstling veröffentlicht, werden auch Schriften von Kurt Schwitters und Käthe Steinitz publiziert. Beide sind Mitglieder der *abstrakten hannover*, einer avantgardistischen Kunstbewegung zur Förderung abstrakter Kunst. Im Kreis der Vereinigung finden unter anderem auch Treffen mit Ludwig Hilberseimer, Raoul Hausmann und Laszlo Moholy-Nagy statt. Die Mitglieder stehen darüber hinaus der Dada-Bewegung nahe oder beteiligen sich selbst an Dada. Hilberseimers *Grosstadtbauten* bildet, mit der radikalen Darstellung seines Entwurfs für die Chicago Tribune auf dem Titel, sozusagen einen inhaltlichen Fingerzeig Richtung eines gestalterischen Nullpunkts bzw. Neubeginns und ist damit durchaus als eine Annäherung an Dada zu werten.



Ludwig Hilberseimer: Groszstadtarchitektur, 1927

Groszstadtarchitektur wird 1927 von Julius Hoffman Verlag publiziert. Der Stuttgarter Verlag, unter anderem bekannt für seine Publikationen im Bereich des Neuen Bauens, veröffentlicht 1928 zwei weitere Werke Hilberseimers. Zusammen mit Julius Vischer verfasst Ludwig Hilberseimer *Beton als Gestalter*²⁵ und im gleichen Jahr *Internationale neue Baukunst*²⁶.

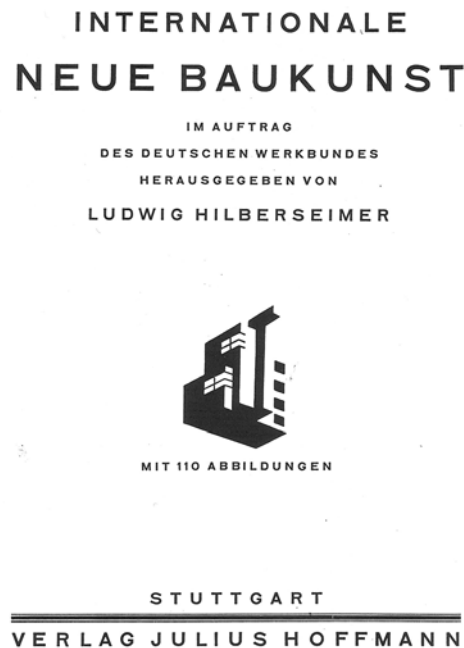
In dieser Publikation beschreibt er, beauftragt vom Deutschen Werkbund, die Entwicklung des Bauens. Im Unterschied zu seinem früheren, der elementaren Gestaltung untergeordneten Paradigma, zeigt sich hier zu Ende der 1920er Jahre eine Einordnung eben jener Gestaltung als ein Element im Planungsprozess: „Die Art des Gestaltungsvorgangs bestimmt den Charakter der neuen Baukunst. Sie ist nicht auf äußerliche Dekorativität gestellt, sondern Ausdruck der geistigen Durchdringung aller Elemente. Das ästhetische Element ist daher nicht mehr übergeordnet, Selbstzweck, wie bei der den Bauorganismus ignorierenden Fassadenarchitektur, sondern ist gleich allen anderen Elementen eingeordnet in das Ganze. Erhält erst im Zusammenhang mit diesem Ganzen seinen Wert, seine Bedeutung.“²⁷

25 Hilberseimer, Ludwig; Vischer, Julius: *Beton als Gestalter*, Stuttgart 1928.

26 Hilberseimer, Ludwig: *Internationale neue Baukunst*, Stuttgart 1928.

27 Ebenda, S.2.

Wie die elementare Gestaltung im Vorfeld die Arbeit Hilberseimers wesentlich bestimmt ist Gegenstand der Untersuchung. Insofern stehen die Verlage, zunächst der dadanahe Apossverlag und später der eher einer ganzheitlichen Darstellung verpflichtete Julius Hoffmann Verlag bereits exemplarisch für Hilberseimers Entwicklung.



Ludwig Hilberseimer: Internationale neue Baukunst, 1928

1.2.2. Unselbständige Publikationen

Ludwig Hilberseimer schreibt, neben seinen selbständigen Publikationen, seit 1919 für diverse Zeitschriften zu kunsthistorischen wie auch architekturkritischen Themen. Anfänglich geschieht dies zunächst in *Der Einzige*, einer Zeitschrift, die das Individuum in den Vordergrund rückt und gesellschaftliche oder gar politische Bevormundung ablehnt.



Der Einzige, Titel des Hefts Nr. 10 vom 23. März 1919

Das gedankliche Fundament geht dabei auf den 1856 verstorbenen deutschen Philosophen Max Stirner zurück. Anknüpfend an diesen stellt auch einer der Herausgeber der Zeitschrift, Mynona, eine Synonym für Salomo Friedländer, den einzelnen Menschen und seine Schöpfungskraft an erste Stelle. Anselm Ruest, der andere der beiden Herausgeber, gilt durch sein 1906 erschienenes Werk über Max Stirner²⁸ als ausgewiesener Kenner dessen Philosophie, in der im Zuge einer postaufklärerischen Epoche das Ego des Einzelnen wieder an Bedeutung gewinnen soll.

Im gleichen Jahr 1919 beginnt Ludwig Hilberseimer mit der Publikation von Aufsätzen zu Themen der Architektur. Mit seinem Aufsatz im Kunstblatt *Der Wille zur Architektur*²⁹ von 1923 legt Hilberseimer einen wichtigen Denkansatz schon im referenziell geprägten Titel offen: einen Verweis auf Nietzsches Gedanken *Der Wille zur Macht*, einer dem Einzelnen immanente schöpferische Kraft, dem Hilberseimer Elemente des Rationalen und Elementaren anfügt, um zu einer zeitgemäßen Gestaltung beim Neuen Bauen zu gelangen.

28 Ruest, Anselm: Max Stirner, Leben – Weltanschauung – Vermächtnis, Berlin und Leipzig 1906.

29 Hilberseimer, Ludwig: Der Wille zur Architektur, in: Kunstblatt, 1923, S.133-140.

Die meisten Schriften Hilberseimers erscheinen von 1920 bis 1925 in der Zeitschrift *Sozialistische Monatshefte*³⁰. In dem vom Sozialdemokraten Joseph Bloch publizierten Periodikum befasst sich Ludwig Hilberseimer mit einer Reihe an künstlerischen Themen. Darunter schreibt er zu Kategorien wie Künstlern³¹, Epochen und Stilrichtungen³² wie auch aktuellen Kunstaussstellungen³³.

Mit *G Zeitschrift für elementare Gestaltung* erscheint zwischen 1923 und 1924 mit sechs Heften ein Blatt, das sich als Sprachrohr einer künstlerischen Avantgarde dieser Zeit versteht. Zu den Autoren, der von Hans Richter herausgegebenen Zeitschrift, gehören neben Ludwig Hilberseimer unter anderen Theo van Doesburg, El Lissitzky und Ludwig Mies van der Rohe.



G, Titel des Hefts Nr. 3, gestaltet von Mies van der Rohe

Hilberseimer schreibt für *G* Aufsätze wie *Bauhandwerk und Bauindustrie*³⁴ und *Konstruktion und Form*³⁵, die wesentlich seine Haltung zum Neuen Bauen abbilden. Mit der Ablehnung tradierter Formen und dem Einfluss der Technik beim Bauen soll

³⁰ Die Zeitschrift wird von Januar 1897 bis Februar 1933 verlegt.

³¹ Exemplarisch sind hier sind hier Paul Cézanne, Paul Klee und Wilhelm Lehmbruck zu nennen.

³² Hier sei auf die Aufsätze zu Barock, Dadaismus und Neoklassizismus verwiesen.

³³ Stellvertretend hierfür stehen die Publikationen Arbeiterkunstaussstellung, Berliner Ausstellungen und Internationale Ausstellung.

³⁴ Hilberseimer, Ludwig: Bauhandwerk und Bauindustrie, in *G II Zeitschrift für elementare Gestaltung*, 1923, S.2.

³⁵ Hilberseimer, Ludwig: Konstruktion und Form, in *G III Zeitschrift für elementare Gestaltung*, 1924, S.24-27.

beim Nullpunkt begonnen werden. In gleichem Maß propagiert auch Mies van der Rohe exemplarisch die Verwendung neuer Baustoffe wie Eisenbeton. Mit seinen Publikationen in *Die Form Zeitschrift für gestaltende Arbeit* schreibt Hilberseimer für ein Organ des Deutschen Werkbundes, das ab 1929 erscheint.



Die Form, Titel des Hefts 2 vom 15. Januar 1930

Herausgeber ist Walter Curt Behrendt der mit seiner bereits 1911 verfassten Dissertation *Die einheitliche Blockfront als Raumelement im Stadtbau*³⁶ maßgeblichen Einfluss auf Hilberseimers architekturtheoretische Haltung ausgeübt hat. Der Verlag Hermann Reckendorf G.m.b.H. Berlin publiziert die Zeitschriftenreihe. Für das Verlagshaus gestaltet Ludwig Hilberseimer diverse Innenräume, darunter einen Ausstellungs- und Vortragsraum wie auch den daran anschließenden Sitzungsraum. Die innenräumlichen Arbeiten werden schließlich in Heft 2³⁷ vom 15. Januar 1930 veröffentlicht.

³⁶ Behrendt, Walter Curt: Die einheitliche Blockfront als Raumelement im Stadtbau. Ein Beitrag zur Stadtbaukunst der Gegenwart, Berlin 1911.

³⁷ Hilberseimer, Ludwig: Räume im Reckendorfhaus, in: Die Form, 1930, S.48-51.



Ausstellungs- und Vortragsraum im Reckendorffhaus, gestaltet von Ludwig Hilberseimer



Sitzungsraum im Reckendorffhaus, gestaltet von Ludwig Hilberseimer

In *bauhaus*, der Zeitschrift der gleichnamigen Ausbildungseinrichtung für Architektur, Design und Kunst, an der Hilberseimer von 1928 bis 1933 in Dessau lehrt, publiziert er unter anderem zu den Themen *kleinstwohnungen*³⁸ und *das flache dach*³⁹. Als Meister für Siedlungswesen und Städtebau interessieren ihn dabei Wohnformen und deren konstruktive Umsetzung im Sinne des Neuen Bauens gleichermaßen.

Schließlich schreibt Ludwig Hilberseimer 1929, 1935 und 1936 für die Zeitschrift *Moderne Bauformen – Monatshefte für Architektur und Baukunst*. Der Verlag Julius

38 Hilberseimer, Ludwig: kleinstwohnungen, in *bauhaus*, 1929, Nr. 2 S.1-4.

39 Hilberseimer, Ludwig: das flache dach, in *bauhaus*, 1929, Nr. 3 S.31.

Hoffmann⁴⁰ publiziert *Moderne Bauformen* von 1902 bis 1944. Schwerpunkt der Hefte, die monatlich herausgegeben werden, sind räumliche Themen aus dem Bereich Architektur und Innenarchitektur. Insbesondere in den Ausgaben von 1935 und 1936 beschäftigt sich Hilberseimer mit einem Phänomen, das zu dieser Zeit zunehmend für ihn von Interesse ist: Der Raumdurchsonnung im Wohnungsbau.

Diverse unselbständige Publikationen in eben jenen aufgeführten Periodika belegen Hilberseimers breit gefächertes Interesse in den Bereichen Kunst und Architektur. Bereits hier wird eine Entwicklung seines Paradigmas, ausgehend von philosophischen Ansätzen, hin zur Betrachtung primitiver Kunst, über elementare Gestaltung zum konkreten Wohnbau bis zur konstruktiven Umsetzung, lesbar.

2. Der junge Ludwig Hilberseimer

Ludwig Karl Hilberseimer wird am 14. September 1885 als Sohn des Schlossers Ludwig Hilberseimer und seiner Ehefrau Anna, geborene Eppele, in Karlsruhe geboren.⁴¹ Trotz des nicht akademischen Hintergrunds seines Elternhauses sollte Hilberseimer zu einem bedeutenden Intellektuellen der Architektenschaft der Moderne werden. Seine architektonische Ausbildung beginnt, wie es der amerikanische Architekturhistoriker Richard Pommer beschreibt, 1906 an der Technischen Hochschule *Fridericiana* in Karlsruhe.⁴² Eingeschrieben ist er jedoch lediglich vom Wintersemester 1908/09 bis zum Sommersemester 1910 in der Abteilung Architektur.⁴³ Seine wichtigsten Lehrer dort sind Josef Durm und Friedrich Ostendorf. Durm arbeitet neben seiner Tätigkeit als Hochschullehrer und Baudirektor, später Oberbaudirektor beim Staat, als Mitherausgeber des *Handbuchs der Architektur*. Das *Handbuch der Architektur* umfasst baugeschichtliche Themen, Formenlehre ebenso wie die Darstellung unterschiedlicher Gebäudetypologien und erscheint von 1880 bis 1943. Der im ersten Weltkrieg jung gefallene Friedrich Ostendorf hingegen gilt als Reformers des Bauens und proklamiert in seinen *Sechs Büchern vom Bauen* die Suche nach der, wie er es nennt, „einfachsten Erscheinungsform“.⁴⁴ Der Schweizer Architekturtheoretiker Werner Oechslin schreibt über Ostendorf:

40 Hilberseimers Werk *Groszstadtarchitektur* erscheint 1927 ebenfalls im Julius Hoffmann Verlag.

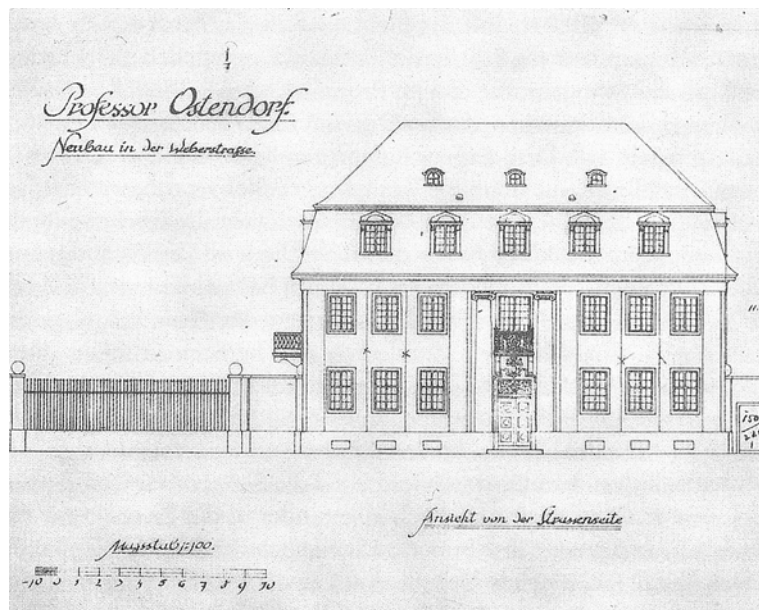
41 Kopie der Geburtsurkunde Ludwig Hilberseimers in: Archiv Art Institute of Chicago, Nachlass Ludwig Hilberseimer, Series 1, Box 2.

42 Pommer, Richard, Spaeth, David und Harrington, Kevin: *In the Shadow of Mies: Ludwig Hilberseimer, Architect, Educator and Urban Planner*, Chicago 1988, S.22.

43 Die Einschreibung Hilberseimers an der Technischen Hochschule im genannten Zeitraum wird belegt von Dr. Gerhard Neumeier vom Archiv der Universität Karlsruhe (TH).

44 Ostendorf, Friedrich: *Sechs Bücher vom Bauen*, Berlin 1913-1920. Von den zunächst sechs geplanten Bänden wurden drei fertig gestellt.

„Sein architektonisches Werk, soweit es realisiert war, schien allzu weit von zeitgenössischen Positionen entfernt, als dass es – Tessenow vergleichbar – wenigstens mittelbar in eine Geschichte oder Vorgeschichte der >Moderne< hätte integriert werden können. Die Kenntnis seiner Theorie reduzierte sich andererseits meist auf jene wenige Kernsätze seiner *Sechs Bücher vom Bauen*, die sich auf das Räumliche als Zielvorgabe der Architektur und die einfachste Erscheinungsform beschränkten.“⁴⁵ Ausgehend von einer „allgemein gültigen Bautradition“ spannt Ostendorf den Bogen zur „einfachsten Erscheinungsform“, was rückblickend durchaus als modern gewertet werden kann.⁴⁶ Ein wesentliches Element in Ostendorfs Theorie gilt der Betrachtung des Räumlichen in der Architektur. Ostendorfs Bauten selbst verkörpern einen einfach gehaltenen, klassizistischen Stil, wie der Entwurf der Straßenansicht des Hauses Ostendorf von 1912/13 zeigt.



Friedrich Ostendorf: Haus Ostendorf in Karlsruhe, 1912/13

Oechslin verweist im weiteren Verlauf auf eine Kritik des deutschen Architekten und Publizisten Walter Curt Behrendt. Dieser sieht die Schriften Ostendorfs dahingehend kritisch, weil in ihnen „der Antike und der Renaissance eine höhere Stellung zugebilligt wird, als etwa der genialischen Baukunst des Mittelalters. [...] Wo es sich darum handelt, das Gefühl für die primitiven Regungen junger, ursprünglicher Kunstkräfte zu

⁴⁵ Oechslin, Werner: „Entwerfen heißt, die einfachste Erscheinungsform zu finden“. Missverständnisse zum Zeitlosen, Historischen, Modernen und Klassischen bei Ostendorf, Friedrich, in: Lampugnani/Schneider (Hrsg.): *Moderne Architektur in Deutschland 1900-1950. Reform und Tradition*, Stuttgart 1992, S.32.

⁴⁶ Ostendorf, Friedrich: *Sechs Bücher vom Bauen*, Band I, Berlin 1913, Vorwort.

wecken und zu stärken, da hilft keine Theorie des Entwerfens, da schadet sie eher.“⁴⁷ Als Vorbild theoretischer Abhandlungen ist das Paradigma Ostendorfs für den jungen Hilberseimer also nicht verwertbar, vielmehr gilt es die apollinische Sprache der Antike und Renaissance zu lernen, um sich später in Bewunderung dem Dionysischen und Primitiven des Mittelalters hinzuwenden, wie es bereits Behrendt vorweg nimmt. Hilberseimer selbst beschreibt seine Zeit an der Hochschule in Karlsruhe 1963 rückblickend als rebellisch gegen eine ihm als zunächst reaktionär erscheinende Ausbildung: „Als ich an der Technischen Hochschule mit dem Entwerfen begann und bei Durm und Ostendorf Gebäude in historischen Stilen bearbeiten sollte, protestierte ich. Während meiner Studienzeit habe ich keinen einzigen Entwurf gemacht. Stattdessen hörte ich Vorlesungen über Geschichte, Philosophie, Literatur, Geographie, Geologie und Naturwissenschaften. Die Vorlesungen von Durm und Ostendorf legten die Grundlage zu meinen Kenntnissen in der Baugeschichte.“⁴⁸ Durm unterrichtet in Karlsruhe Gebäudelehre und Entwerfen von öffentlichen Gebäuden, Ostendorf vertritt die Fächer Landwirtschaftliche Baukunst, Geschichte der deutschen Profanbaukunst, Geschichte der deutschen Kirchenbaukunst, Entwerfen, Innerer Ausbau und Gartenbau.

In Karlsruhe arbeitet Hilberseimer für zwei Jahre „als Architekt bei dem Erzbischöflichen Bauamt“.⁴⁹ Er verlässt die Stadt 1910. Ein Dokument über einen erfolgreichen Abschluss an der *Fridericiana* liegt in den Archiven nicht vor. Hilberseimer gibt an, anschließend für ein halbes Jahr bei „Behrens und Neumark in Bremen“ gearbeitet zu haben.⁵⁰ Die Architekten Behrens und Neumark, deren Büro von 1899 bis 1957 besteht, erhalten Aufträge im Wohnungsbau, insbesondere im Bereich gehobener Wohnhäuser, sowie im Bau von Warenhäusern. Für 1911, die Zeit in der Hilberseimer bei Behrens und Neumark tätig ist, sind in Bremen zwei Wohnhäuser im Schwachhauser Ring 78 und 151, in Planung, das Haus für den Bankverein für Nordwestdeutschland sowie das Kaufhaus Heymann & Neumann.

47 Behrendt, Walter Curt: Über die deutsche Baukunst der Gegenwart, in: Kunst und Künstler, 1913, S.330.

48 Hilberseimer, Ludwig: Dankesrede zur Verleihung der akademischen Würde „Doktor-Ingenieur ehren halber“ am 21. Juni 1963 an der Technischen Universität Berlin, S.15.

49 Formblatt zum Lebenslauf Ludwig Hilberseimers der Reichskammer der bildenden Künste in: Archiv Art Institute of Chicago, Nachlass Ludwig Hilberseimer, Series 1, Box 4.

50. Ebenda.



Behrens und Neumark: Haus Schwachhauser Ring 78 in Bremen, 1911

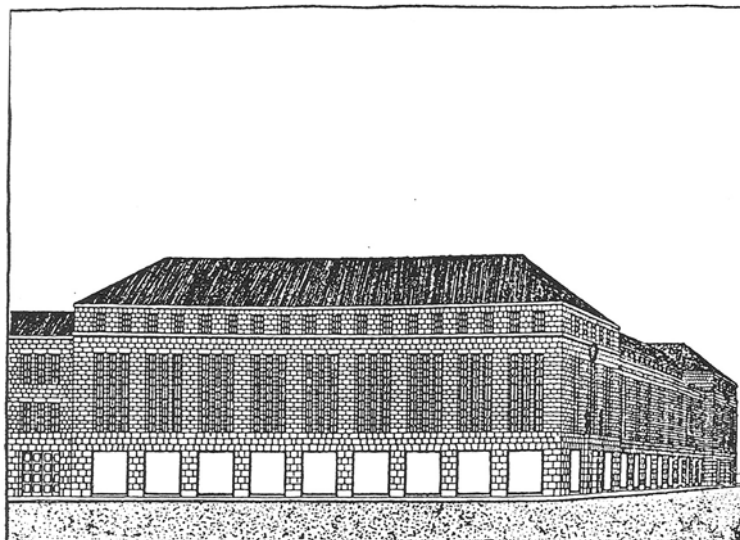
Charakteristisch für die Architekten ist ein klassizistischer Stil, der, wenn auch weniger zurückhaltend, durchaus an die Entwürfe Ostendorfs erinnert. Die Warenhäuser orientieren sich dagegen an Vorbildern aus Chicago oder New York, inspiriert durch einen Amerikaaufenthalt Friedrich Neumarks 1907. Der Chronist Nils Aschenbeck schreibt hierzu: „Mit dem ‚Amerikahaus‘ an der stark belebten Bahnhofsstraße errichteten die beiden Architekten das erste ganz moderne Geschäftshaus der Hansestadt, ein Haus im amerikanischen Stil. Behrens und Neumark gliederten den Bau vor allem vertikal. Das Haus sollte hoch und modern wirken – beinahe wie ein Hochhaus in Manhattan oder Chicago.“⁵¹ Die vertikale Gliederung erzielten Behrens und Neumark in dem 1910 realisierten Amerikahaus durch sich über mehrere Geschosse erstreckende Pilaster und vertikal orientierte Fensterformate.

51 Aschenbeck, Nils (Hrsg.): Häuser der Großstadt, Die Architekten Behrens und Neumark in Bremen, 1899 – 1957, Delmenhorst 1996, S.13.



Behrens und Neumark: Amerikahaus in Bremen, 1909/10

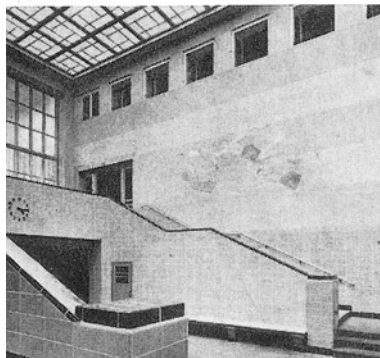
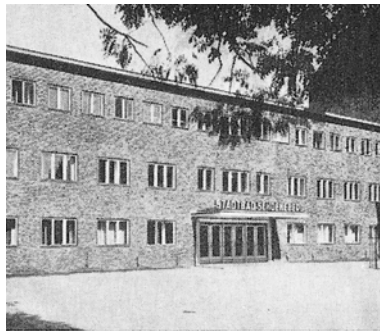
Auch Hilberseimer macht das Warenhaus zum Gegenstand einer seiner frühen Entwürfe. Die 1919 von Max Wagenführ publizierte Zeichnung Hilberseimers zu einem Warenhaus folgt zwar in der Fassade auch einer vertikalen Orientierung, ist aber im Ausdruck deutlich einfacher und formal reduzierter.⁵² Die bei Behrens und Neumark noch zurückhaltend ornamentierte Front wird bei Hilberseimer durch eine im regelmäßigen Verband angeordnete Verkleidung ersetzt.



Ludwig Hilberseimer: Entwurf zu einem Warenhaus

⁵² Wagenführ, Max: Architektonische Entwürfe von L. Hilberseimer, in Deutsche Kunst und Dekoration XXII, 1919.

Von Bremen aus zieht es Hilberseimer noch 1911 nach Berlin, wo er für drei Jahre im Büro des Architekten Heinrich Lassen arbeitet. Lassen, der auch als Stadtbaurat in Berlin Schöneberg tätig ist, realisiert mit seinem Büro Landhäuser, Villen und Wohnanlagen in Berlin. Bekannt wird Heinrich Lassen, der sich auch Heinz Lassen nennt, schließlich 1930 durch den Bau des Stadtbads Schöneberg in der Hauptstraße 39. In der Publikation der Autoren Rolf Rave und Hans-Joachim Knöfel *Bauen seit 1900 in Berlin* wird das Stadtbad beschrieben als: „Gut dimensionierter Zweckbau mit geringen Mitteln: Fußböden und Treppen aus Kunststein. Außenhaut aus Ausschussschliedern. Im Kopfbau liegen Wohnungen, Verwaltung, Brause- und Wannenbäder. Die Schwimmhalle wird von den Umkleideräumen umschlossen.“⁵³



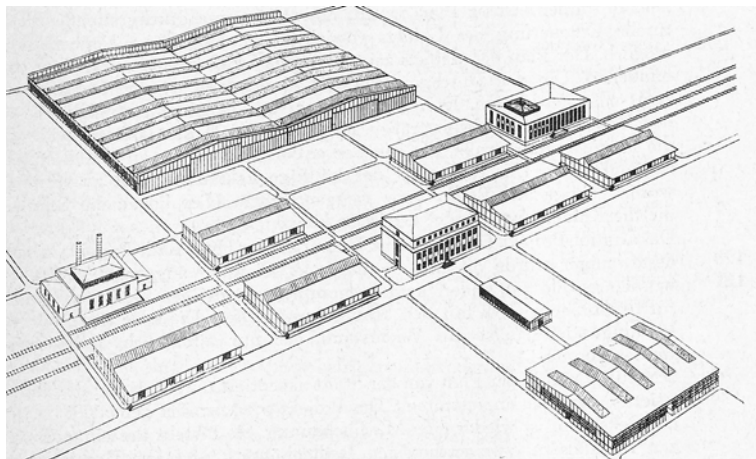
Heinz Lassen: Stadtbad Schöneberg in Berlin, 1930

Nach der Tätigkeit bei Lassen arbeitet Hilberseimer von 1914 an als selbständiger Architekt in Berlin. Er wohnt und arbeitet in der Emserstraße 14 in Berlin-Wilmersdorf.⁵⁴ Der Ausbruch des ersten Weltkriegs 1914 hat schließlich auch Auswirkungen auf Hilberseimers Arbeit als Architekt. Von 1916 bis 1918 ist er „Mitarbeiter und später Leiter eines Büros in Berlin, das sich mit der Planung einer

⁵³ Rave, Rolf und Knöfel, Hans: *Bauen seit 1900 in Berlin*, Berlin 1968, S.87.

⁵⁴ Formblatt zum Lebenslauf Ludwig Hilberseimers der Reichskammer der bildenden Künste in: Archiv Art Institute of Chicago, Nachlass Ludwig Hilberseimer, Series 1, Box 4.

Flieger- Versuchs- und Lehranstalt beschäftigte.⁵⁵ Aus dieser Zeit resultiert eine räumliche Zeichnung der Flieger- Versuchs und Lehranstalt, die Hilberseimer im Vergleich mit Darstellungen wie der des oben erwähnten Warenhauses selbst so einordnet: „Beim [...] Projekt für eine Flieger- Versuchs- und Lehranstalt ist wenig von dieser klassischen Auffassung übrig. Da dieser Entwurf in Übereinstimmung mit seinem Zweck entwickelt wurde, ist er realistischer. Diese realistische Auffassung der Architektur ist auch einer der Charakteristika aller folgenden Projekte.⁵⁶ Der Entwurf scheint also für Hilberseimer einen Wendepunkt darzustellen, weg von einem von Ostendorf inspirierten Klassizismus hin zu einem modernen Zweckbau, der seine Gestalt aus elementaren und konstruktiven Überlegungen bezieht, die wesentlich dem Zweck des Bauwerks folgen sollen.⁵⁷



Ludwig Hilberseimer: Flieger- Versuchs und Lehranstalt

2.1. Frühe architektonische Entwürfe Hilberseimers in *Deutsche Kunst und Dekoration*

1919 publiziert der deutsche Architekt und Autor Max Wagenführ in der Zeitschrift *Deutsche Kunst und Dekoration* einen Aufsatz mit dem Titel *Architektonische Entwürfe von L. Hilberseimer*.⁵⁸ Die Zeitschrift wird mit erster Ausgabe vom Oktober 1897 von Alexander Koch in Darmstadt verlegt und trägt den Untertitel *Illustrierte Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst und künstlerisches Frauenarbeiten* und erscheint bis 1932. Die Entwürfe Hilberseimers sind nicht datiert und umfassen unterschiedlichste Bautypen. Abgebildet sind perspektivische Ansichten

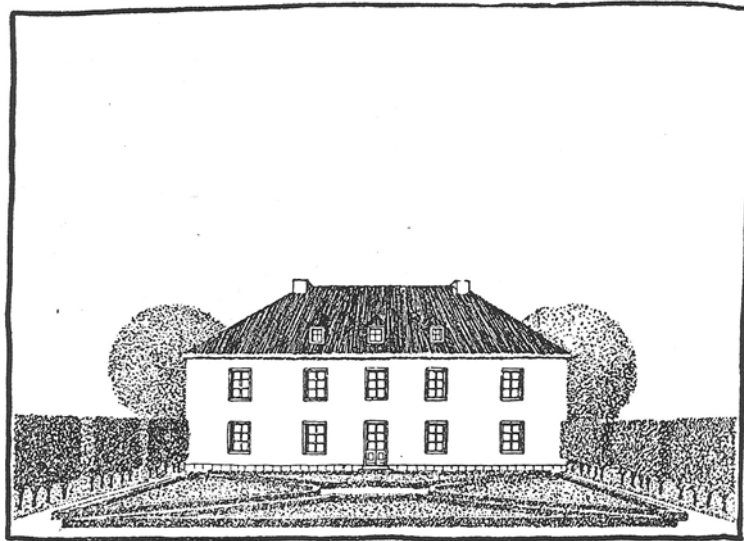
⁵⁵ Hilberseimer, Ludwig: Entfaltung einer Planungsidee. Frankfurt Main, Berlin 1963, S.137.

⁵⁶ Hilberseimer, Ludwig: Entfaltung einer Planungsidee. Frankfurt Main, Berlin 1963, S.119.

⁵⁷ Bei dem Entwurf handelt es sich vermutlich um die 1916 geplante Flugzeugwerft in Staaken, die im dritten Band des Wasmuths Lexikon der Baukunst von 1931 auf Seite 100 unter „Hilberseimer-Bauten“ aufgeführt wird. Das Projekt wurde gemeinsam mit der Zeppelinhallenbau entworfen.

⁵⁸ Wagenführ, Max: Architektonische Entwürfe von L. Hilberseimer, in *Deutsche Kunst und Dekoration* XXII, 1919, S.209-217.

und vereinzelt auch Grundrisse. Das erste Projekt stellt einen „Entwurf zu einem Landhaus“ dar.



Ludwig Hilberseimer: Entwurf zu einem Landhaus

Die symmetrisch aufgebaute Fassade wie auch der achsialsymmetrische Grundriss hat formal seinen Ursprung in klassizistischen Landhäusern. Der Entwurf erinnert an frühe klassizistische Entwürfe Ludwig Mies van der Rohes, wie das Haus Perls in Berlin-Zehlendorf von 1911/12 oder das erst 1924 bis 1926 realisierte Haus Mosler in Potsdam-Neubabelsberg. Die Öffnungen sind analog gesetzt, sogar die drei symmetrisch angeordneten Dachgauben sind identisch.

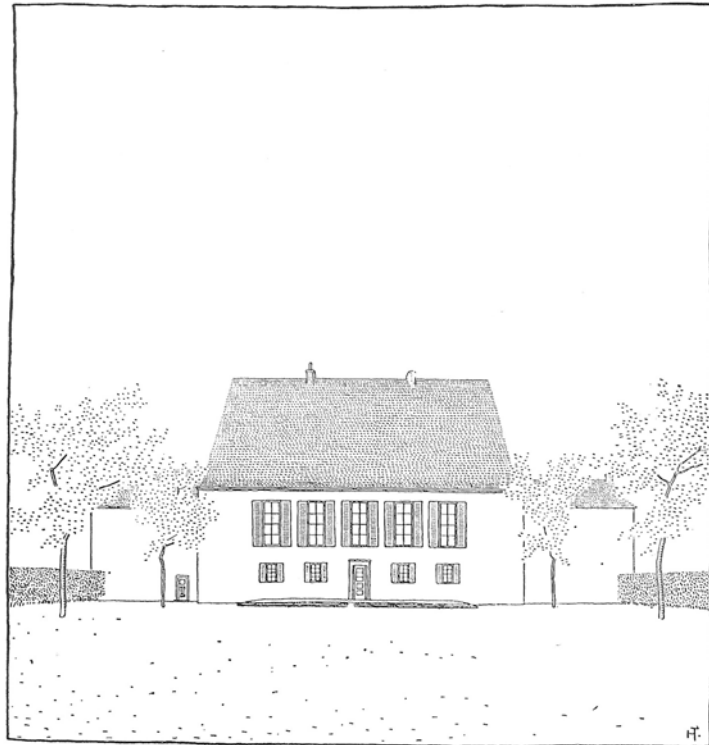


Ludwig Mies van der Rohe: Haus Mosler in Potsdam-Neubabelsberg

Stilistisch gilt der Klassizismus nach der Zeit des Ersten Weltkriegs eher als Bauform des Establishments oder, wie Hilberseimer es später ausdrücken würde, als „snobistisch“. Der Architekturhistoriker Wolf Tegethoff beschreibt die Situation folgendermaßen: „Mit dem Zusammenbruch des deutschen Kaiserreichs und der Proklamation der Republik am 9. November 1918 begann ein radikaler Wandel innerhalb der deutschen Gesellschaft und ihrer politischen Institutionen, der jedoch an der Grundmentalität des Volkes, das überwiegend konservativ, antidemokratisch und obrigkeitshörig eingestellt blieb, nur wenig zu ändern vermochte. Trotz offizieller Abschaffung aller adeligen Titel und Privilegien bestanden die alten gesellschaftlichen Hierarchien auch weiter fort, waren aber ihrer einstigen politischen Funktion beraubt. Weite Teile der Mittelschicht, deren finanzielle Sicherheiten überwiegend in Ersparnissen, Obligationen und Krieganleihen bestanden hatten, wurden Opfer der Inflation, die im Herbst 1923 ihren Höhepunkt erreichte und erst mit der Währungsreform ein Ende fand.“⁵⁹ Mit dem Haus Mosler kann Mies noch 1924 ein Objekt realisieren, deren Auftraggeber eben aus jener oberen Gesellschaftsschicht kommen. Mosler gehört dem Freundeskreis von Franz Urbig an, für den Mies bereits 1916/1917 gebaut hat. Im Haus Urbig sieht Tegethoff, einen Typus, der in ähnlicher Form beim Haus Mosler, den „unmittelbaren Bezug auf örtliche Vorbilder aus der Zeit des Frühklassizismus“⁶⁰ herstellt. Der Entwurf Hilberseimers kann jedoch nicht nur einer frühklassizistischen Formensprache subsumiert werden, sondern verfolgt, auch in der Ausführung der Zeichnung, eine an Heinrich Tessenow angelehnte, einfache Sprache. In einem „Entwurf für ein Gutsherrenhaus“ ordnet Tessenow zwar auch Fenster und Tür streng symmetrisch an, die Fassade ist aber ansonsten, wie bei Hilberseimer, nicht weiter gegliedert. Beide Architekten verzichteten auf Pfeiler, Pilaster oder Gesimse, um die Fassade zu strukturieren. Der Unterschied liegt in der differenzierten Proportion der Fensterflächen sowie im Dach. Während bei Hilberseimer das Walmdach flacher geneigt scheint, verwendet Tessenow ein steiler geneigtes Satteldach.

⁵⁹ Tegethoff, Wolf: *Wege und Umwege der Moderne*, in Riley, Terence und Bergdoll, Barry (Hrsg.): *Mies in Berlin, München – London - New York* 2001, S.148.

⁶⁰ Ebenda, S.149.

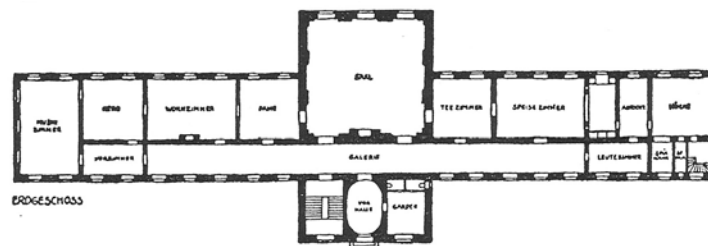
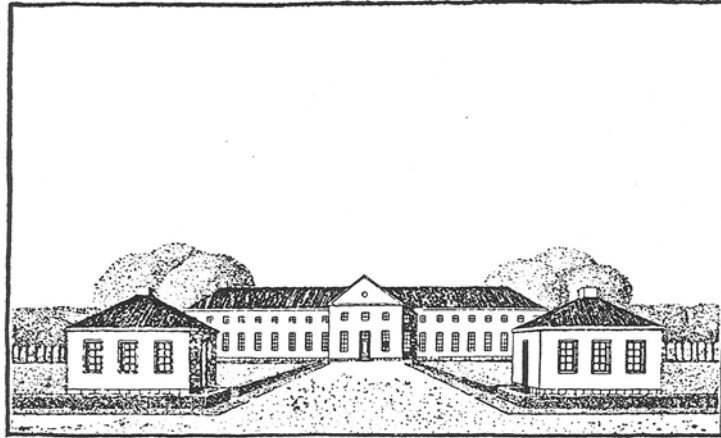


Heinrich Tessenow: Entwurf zu einem Gutsherrnhaus für Norddeutschland

Beiden gleich ist das Fehlen jeglicher Ornamentik. In *Hausbau und dergleichen*, das 1916 in erster Auflage erscheint, schreibt Tessenow über das Ornament, es sei „überall; aber es ist umso besser, je weniger wir es wollen, oder ist uns umso freundlicher, je gleichgültiger wir es behandeln; es ist in unserem Arbeiten etwa das gleiche, was in unserem Sprechen die Redensarten sind; sie sind unvermeidlich, werden durch unser Zusammenleben ganz notwendig herausgebildet, aber wir dürfen sie nicht wichtig nehmen, oder sie werden unangenehm.“⁶¹ Damit, so scheint es, verfolgt Tessenow, ähnlich wie Hilberseimer, die Suche nach einem elementaren, ursprünglichen Typus eines Hauses, das nicht mehr oder weniger ist als ein Haus selbst.

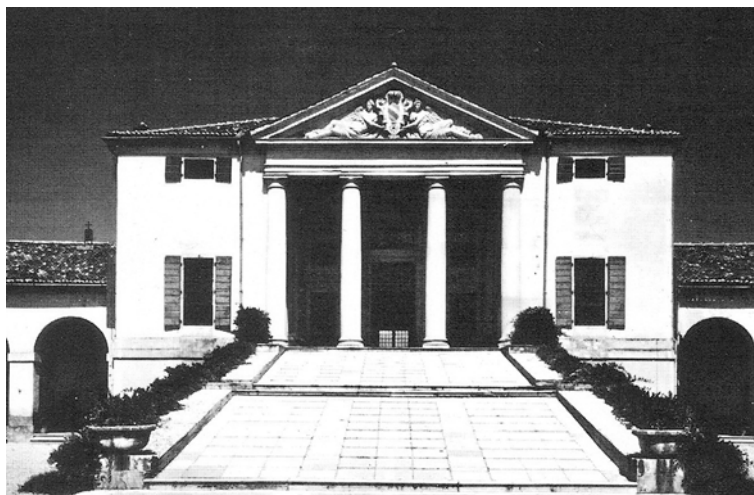
Der Entwurf Hilberseimers zu einem „Herrschaftlichen Landhaus“ baut auf einem lang gezogenen Grundriss auf. Hinter dem zentralen Portikus erschließt eine Galerie einhüftig diverse Zimmer. Zentral hinter der Galerie liegt der Saal.

⁶¹ Tessenow, Heinrich: *Hausbau und dergleichen*, Berlin 1916, S.41.

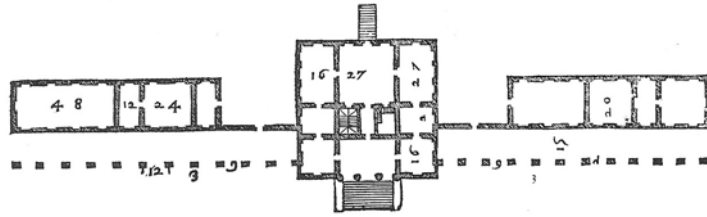


Ludwig Hilberseimer: Entwurf zu einem herrschaftlichen Landhaus

Im Grundriss erinnert die Typologie an die Villa Emo in Fanzolo von Palladio, wobei hier die Erschließung der Zimmer anstelle der geschlossenen Galerie über einen offenen Arkadengang erfolgt. Der bei Palladio eher herrschaftlich inszenierte Eingangsbereich mit Säulen und Tympanon ist bei Hilberseimer wiederum deutlich einfacher gehalten. Hier fehlen Säulen und das Tympanon bleibt stilisiert in Form eines angedeuteten Giebeldreiecks.

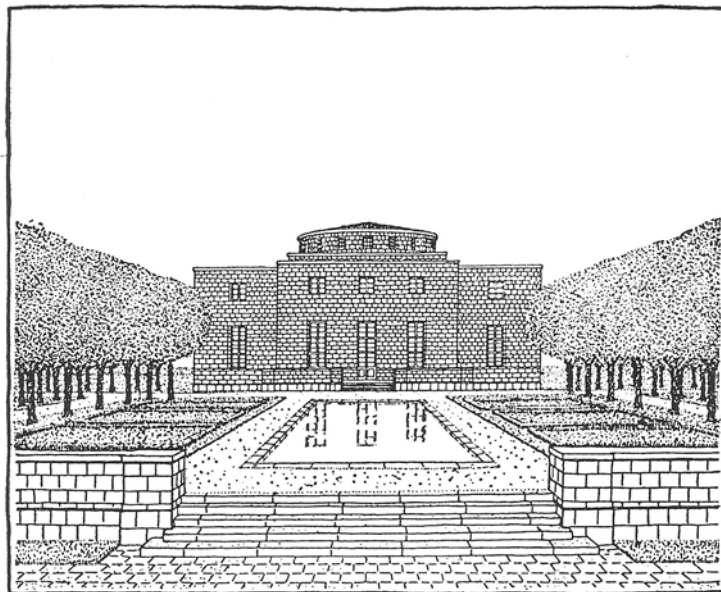


Andrea Palladio: Villa Emo in Fanzolo

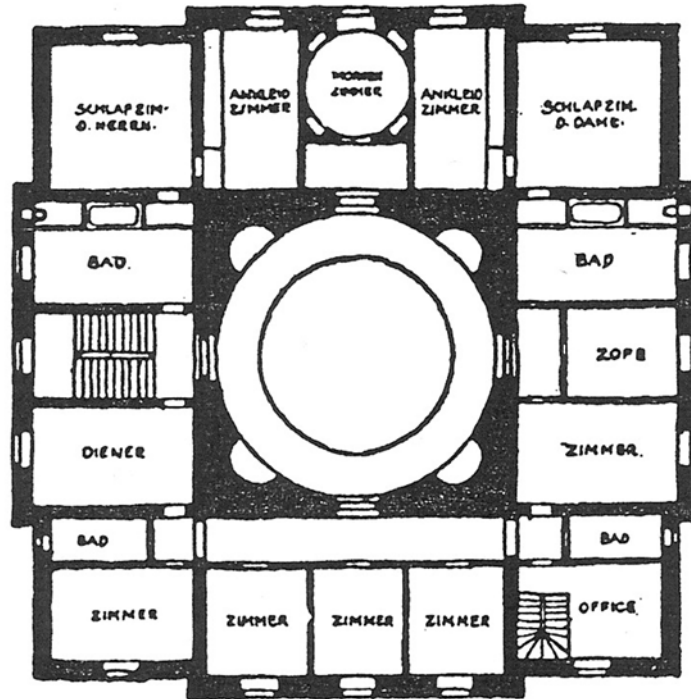


Andrea Palladio: Villa Emo in Fanzolo

Mindestens ebenso offensichtlich zitiert Hilberseimers Entwurf zu einem „Städtischen Eigenhaus“ Palladios Villa Rotonda in Vicenza. Die Analogie zeigt sich wiederum am Deutlichsten im Grundriss. Um eine kreisrunde, zentrale Halle gruppieren sich die Zimmer. Der Zugang erfolgt jeweils über eine Vorhalle.



Ludwig Hilberseimer: Entwurf zu einem städtischen Eigenhaus

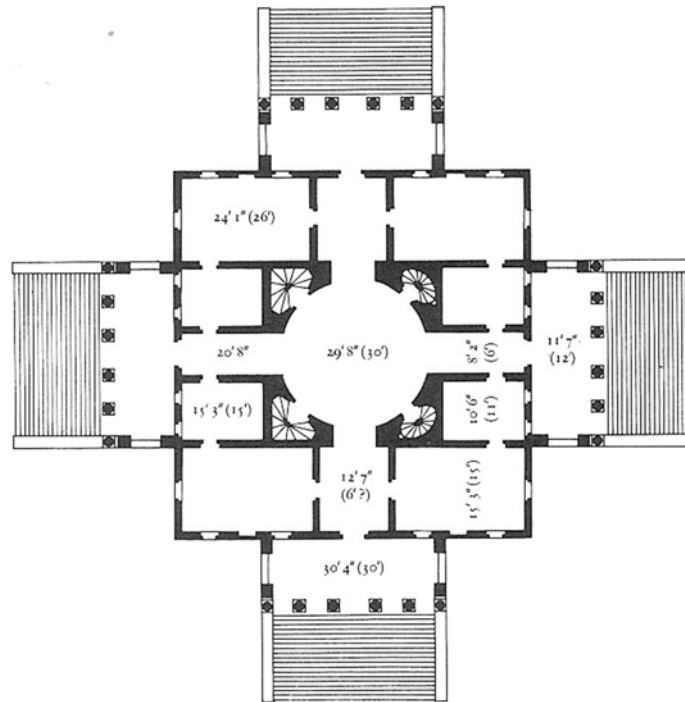


Ludwig Hilberseimer: Entwurf zu einem städtischen Eigenhaus

Die Erschließung über Treppen in das obere Geschoss erfolgt bei Palladio in, an den zentralen Saal angegliederte Apsiden. Bei Hilberseimer erfüllt diesen Zweck eine zweiläufige Treppe, die aber ebenfalls vom Saal zugänglich ist. Während bei Palladio die äußere Erscheinung durch klassische Stilelemente wie Säulen, Architrav, Tympanon und Triglyphen und Metopen ausdifferenziert ist, fehlen diese bei Hilberseimer. Ähnlich jedoch sind Fensterformate und der sich über das Hauptdach erhebende zylindrische Zentralbau.

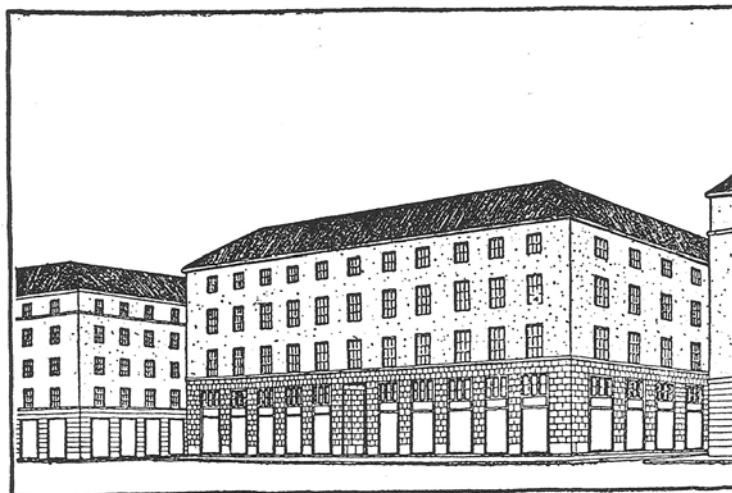


Andrea Palladio: Villa Rotonda in Vicenza



Andrea Palladio: Villa Rotonda in Vicenza

Wagenführer zeigt in *Architektonische Entwürfe von L. Hilberseimer* außerdem ein „Botschaftshaus mit Nebengebäuden“ im klassizistisch orientierten Stil, dennoch deutlich kleiner und weniger differenziert gestaltet als Peter Behrens' Botschaftsgebäude in St. Petersburg. Innenräumlich sind Entwürfe zu einem Festsaal, einer Bibliothek, einem Speisesaal und einem Wohnzimmer abgebildet, die allesamt durch eine unterschiedlich gestaltete Wandvertäfelung charakterisiert sind. Auffällig sind neben den weiteren Zeichnungen zu diversen Zweckbauten wie einem Bahnhof, einer Markthalle und einer Stadthalle der „Entwurf zu einem Geschäftshaus“.



Ludwig Hilberseimer: Entwurf zu einem Geschäftshaus

Man fühlt sich bezüglich der Gliederung der Fassade, Sockelgeschoss, Obergeschosse und Dach sowie der gestalterischen Ausformulierung unmittelbar an Adolf Loos Haus am Michaelerplatz von 1910/1911 in Wien erinnert. Das Sockelgeschoss mit einer im Verband angeordneten Verkleidung differiert zum einfachen Verputz der Obergeschosse. Wenn auch das Sockelgeschoss bei Loos in seiner Gestalt differenzierter erscheint und Loos mit klassischen Architekturelementen wie Säulen und Gesimsen arbeitet, ist das Haus am Michaelerplatz als Vorlage für Hilberseimer offensichtlich. Gleich bleibt beiden Entwürfen die Behandlung der Fensteröffnungen, die tatsächlich nur als Löcher in der Fassade definiert sind.



Adolf Loos: Haus am Michaelerplatz in Wien, 1910/11

Den Entwürfen Hilberseimers, die Wagenführ publiziert, bleibt allen immanent das Zitieren architektonischer Vorbilder. Das Repertoire reicht dabei von Palladio über Loos und Tessenow bis hin zur Warenhausarchitektur, die von Alfred Messel oder auch Behrens und Neumark nach amerikanischen Vorbildern praktiziert wird. Allen gleich ist ein klassisch orientierter Stil. Auffallend erscheint hingegen bei Hilberseimer der Versuch, die äußere Erscheinung der Bautypen sehr reduziert zu behandeln. Nach den theoretischen Paradigmen, die bezüglich der Gestalt eines Gebäudes von Loos und Tessenow ausgerufen werden, dienen auch die Entwürfe dieser Baumeister

als Anhaltspunkt für einen jungen Ludwig Hilberseimer, der, ausgehend von klassisch geprägten Idealen, seinen Weg über die Reduktion hin zum Elementaren sucht. In seinem Aufsatz über Hilberseimer beschreibt der Autor Max Wagenführ selbst die Zeit nach dem Ersten Weltkrieg als eine „Zeit der Selbstzucht, der Strenge, der Einfachheit. Wiederaufbauen heißt von vorn anfangen. Auch für die Kunst gilt das Primitive.“⁶² Ganz in diesem Geist entstehen auch die von Wagenführ publizierten Entwürfe Hilberseimers.

2.2. Theoretisches

„Dämmerung. Drüben, an der riesigen braunen Wand des Hauses schimmern hellerleuchtete Fenster. Weissgrünes Leuchten vom Auerlicht, goldgelbes von den kleinen elektrischen Glasbirnen, mattes flackerndes vom traurigen Gas, rosenrothes und flaschengrünes von den riesigen seidenen Schirmen der englischen Stehlampen. Von den Stadtgärten und Wiesen zieht ein matter Duft in die Strasse herein.“⁶³ So beschreibt der Wiener Schriftsteller Peter Altenberg in seiner impressionistischen Erzählweise Eindrücke des großstädtischen Lebens der Jahrhundertwende um 1900. Altenberg gehört zu den Autoren, dessen Werk *Wie ich es sehe*⁶⁴ auch Bestandteil der Bibliothek des jungen Hilberseimer war. Peter Altenberg, der mit richtigem Namen Richard Engländer heißt, hatte schon durch seinen Taufpaten, den Wiener Architekten Adolf Loos, einen Blick auf die Bauten der Großstadt. Seine Eindrücke verarbeitete der Bohemien zumeist in Kurzgeschichten.

Neben dem literarischen Hintergrund interessiert sich Hilberseimer insbesondere für die architekturtheoretische Analyse des Phänomens der Großstadt und des städtischen Bauens.

Die Zeit zwischen 1910 und 1920 wird, im Hinblick auf die theoretische Ausrichtung Ludwig Hilberseimers, maßgeblich von zwei Autoren bestimmt. Der deutsche Kunstkritiker Karl Scheffler beschäftigt sich neben seinen Publikationen zum Impressionismus in Deutschland insbesondere mit der Baukunst. Der Begriff der Großstadt, den Scheffler in einem seiner wichtigsten Werke *Die Architektur der*

⁶² Wagenführ, Max: Architektonische Entwürfe von L. Hilberseimer, in Deutsche Kunst und Dekoration XXII, 1919, S.211.

⁶³ Altenberg, Peter: Wie ich es sehe, Berlin 1901, S.46.

⁶⁴ Altenberg, Peter: Wie ich es sehe, Berlin 1901.

*Großstadt*⁶⁵, das 1913 erscheint, verwendet, sollte bei Hilberseimer ebenso in den 1920er Jahren Gegenstand der Betrachtungen werden.

Ein weiterer Autor und auch Architekt, der mit seiner Dissertation von 1911 *Die einheitliche Blockfront als Raumelement im Stadtbau. Ein Beitrag zur Stadtbaukunst der Gegenwart*,⁶⁶ Einfluss auf Hilberseimer ausübte ist Walter Curt Behrendt. Auf der Suche nach der „architektonischen Einheit der Blockfront im Städtebau der Gegenwart“⁶⁷ bereitet Behrendt Architekten wie Hilberseimer den Weg. Ein formaler Uniformismus, der sich elementaren Formen bedient, sollte schließlich, insbesondere im Entwerfen von Fassaden, bis in die eigenen Projekte Hilberseimers hinein wirken. Als Bruder im Geiste sieht sich Behrendt selbst, der seine Schrift mit einem Dankeswort an Karl Scheffler eröffnet: „Karl Scheffler in dankbarer und freundschaftlicher Gesinnung zugeeignet.“⁶⁸ Im Folgenden sollen die beiden für Hilberseimer maßgeblichen Werke Schefflers und Behrendts inhaltlich kurz umrissen und die essentiellen Passagen erörtert werden.

2.2.1 Scheffler und *Die Architektur der Großstadt*

Der Berliner Architekturtheoretiker Fritz Neumeyer beschreibt rückblickend in seiner 1989 erschienenen Schrift *großstadtarchitektur*⁶⁹ ein Dilemma, in dem sich Karl Scheffler 1913 bewegt, ein Zustand der Kunst und Architektur zu dieser Zeit gleichermaßen prägt: „Dieses Dilemma war ein doppeltes, denn auf der einen Seite hatte man, wie Karl Scheffler in seiner ‚Architektur der Großstadt‘ von 1913 den Sachverhalt darlegt, noch nicht den ‚Zukunftsmut zur Unbedingtheit äußerster moderner Zweckmäßigkeit‘ gewonnen, um das Voraussetzungslose der modernen Zwecke anzuerkennen, für das es keine historischen Vorbilder mehr gab. Andererseits verfügte man aufgrund des fortgeschrittenen Prozesses der Destruktion traditioneller Werte nicht mehr über den lebendigen Kontakt zu den Kunsttraditionen der Vergangenheit, die eine gewisse Sicherheit in Geschmacksfragen geben konnten.“⁷⁰

65 Scheffler, Karl: *Die Architektur der Großstadt*, Berlin 1913.

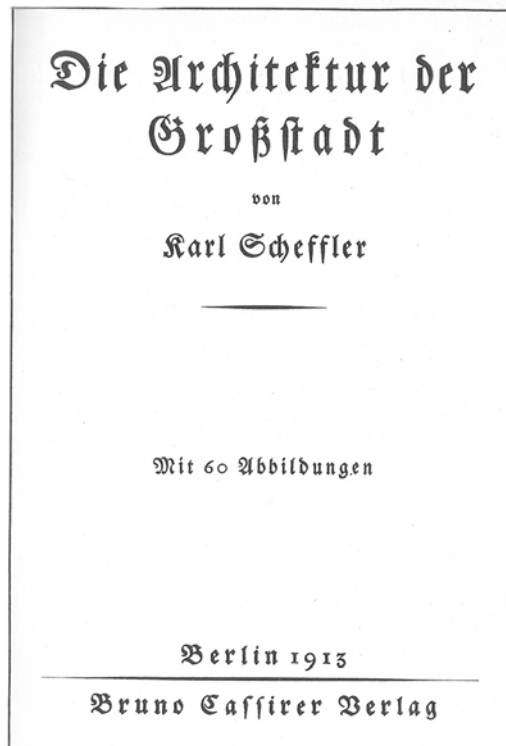
66 Behrendt, Walter Curt: *Die einheitliche Blockfront als Raumelement im Stadtbau. Ein Beitrag zur Stadtbaukunst der Gegenwart*, Berlin 1911.

67 Ebenda, S.7.

68 Ebenda, S.5.

69 Kollhoff, Hans, Neumeyer, Fritz (Hrsg.): *großstadtarchitektur*, Berlin 1989.

70 Ebenda, S.35.



Karl Scheffler: Die Architektur der Großstadt, Ausgabe von 1913

Einen Ausweg suchte man in der „Flucht nach vorn“.⁷¹ Karl Scheffler selbst beschreibt den Zustand der Großstadt um 1913 anhand von „Nutzarchitekturen“, zu denen neben dem „Etagenwohnhaus“ und dem „Geschäftshaus“ auch das „ländliche Wohnhaus“ gehört.⁷² Interessanterweise umfasst das analysierte Spektrum bei Scheffler aber auch das moderne Kunstgewerbe und die Gestaltung von Grabmalen. Exemplarisch vertritt er hier die Auffassung, dass eine Stilvielfalt, wie sie derzeit auf einem Friedhof vorherrscht, repräsentativ sei für eine gestalterische Verunreinigung der Großstadt. Das Alles-ist-möglich unterdrückt die Möglichkeit des Neuen in Kunstgewerbe und im Bauen. Scheffler schreibt hierzu: „Gotik, Renaissance, Barock, Klassizismus und Jugendstil, dorisch ionisch und korinthisch, Sandstein, Ziegel, Granit, Marmor, Eisen, Bronze und Putz. Und jede Form unwahr und hässlich, jede Empfindung künstlich. Wer Weihe und Würde zu finden erwartet, geht mit Ekel fort. [...] Nicht der Reichtum der Grabmalsgestaltung ist entscheidend. Ein Friedhof, auf dem es nur efeuumspinnene Hügel mit schlichten Tafeln gäbe, wäre in seiner Art würdig.“⁷³

71 Kollhoff, Hans, Neumeyer, Fritz (Hrsg.): Großstadtarchitektur, Berlin 1989, S.35.

72 Scheffler, Karl: Die Architektur der Großstadt, Berlin 1913, S.1.

73 Ebenda, S.111.



Grabmale vom alten Schmelzer Friedhof bei Wien

Scheffler plädiert also 1913 für eine Entrümpelung der Gestaltung, weg von einem historisierenden Denken hin zu einer neuen einfachen Form, die sich dann durchaus auch redundant zeigen könne. Ein Fingerzeig in Richtung des Elementaren, wie es Hilberseimer bezeichnen würde, ist also durchaus auch bei Scheffler zu lesen. Die Architekten, die Scheffler in seiner Publikation als wichtig erachtet und mit deren Bauten er seine Gedanken bildhaft untermauert, gehören somit auch konsequenterweise zur Avantgarde dieser Zeit. Insbesondere Heinrich Tessenow, bei dem Hilberseimer Anregungen für seine frühen Entwürfe findet, gilt ihm als Vertreter einer künftigen Generation von Baumeistern, deren Gestaltung sich an einer Schlichtheit orientiert, deren Wesen eher durch elementare Proportion als durch schmückendes Beiwerk geprägt ist. Tessenows Bauten beschreibt Scheffler so: „Er baut in langen Zeilen wohlfeile, uniforme Arbeiter-Reihenhäuser ohne allen Schmuck, ohne alle heimatskünstlerische Romantik. Bei jedem anderen würde das Resultat proletarisch wirken: Tessenow aber weiß die Wandhöhen so nehmen, die Fenster- und Türöffnungen so abzumessen und anzuordnen, die Grundrisse so von innen nach außen wachsen zu lassen, weiß mit ziegelsteinernen Treppenstufen und kleinen Niveaugestaltungen so zu arbeiten, dass in das Allereinfachste ein feiner, starker Klang kommt, dass das fast Ärmliche vornehm und beinahe kostbar erscheint.“⁷⁴

74 Scheffler, Karl: Die Architektur der Großstadt, Berlin 1913, S.168.



Heinrich Tessenow: Arbeiter-Reihenhaus für eine Familie in Hellerau

Was also Tessenow in seinen Entwürfen praktiziert formuliert Karl Scheffler als Theorie 1913 in seiner *Architektur der Großstadt*⁷⁵ und bereitet daher jungen Kollegen wie Ludwig Hilberseimer ein Fundament für deren elementaren, modernen Stil.

2.2.2 Behrendt und *Die einheitliche Blockfront als Raumelement im Stadtbau*

1911 publiziert der deutsch-amerikanische Architekt und Theoretiker Walter Curt Behrendt seine, an der *Königlich Sächsischen Technischen Hochschule zu Dresden* gefertigte, Dissertation *Die einheitliche Blockfront als Raumelement im Stadtbau. Ein Beitrag zur Stadtbaukunst der Gegenwart*⁷⁶. Wesentlich geht es Behrendt darin um eine, aus der historischen Betrachtung heraus, Darstellung der „architektonischen Einheit der Blockfront im Städtebau der Gegenwart“⁷⁷. Im ersten Kapitel zieht der Autor bereits Parallelen in der Gestalt städtischer Anlagen des alten Ägypten und Mesopotamien zu gegenwärtigen Tendenzen in der Stadtbaukunst, indem er schreibt: „An die prunkvollen Hauptstraßen grenzen ärmliche Wohnquartiere; die niedrigen, aus Lehmziegel gebauten strohgedeckten Häuser in den Städten waren so eng

⁷⁵ Scheffler, Karl: *Die Architektur der Großstadt*, Berlin 1913.

⁷⁶ Behrendt, Walter Curt: *Die einheitliche Blockfront als Raumelement im Stadtbau. Ein Beitrag zur Stadtbaukunst der Gegenwart*, Berlin 1911.

⁷⁷ Ebenda, S.7.

aneinander gerückt, dass eine Wand oft mehreren solcher Hütten gemeinsam war. Aber schon in diesen primitiven Verhältnissen städtischer Kultur bestätigt sich der elementare Trieb zur Ordnung des Gleichartigen.“⁷⁸ In dieser Aussage Behrendts verbirgt sich bereits der wesentliche Kern Hilberseimers späterer Theorie und planerischer Haltung. Im Rückgriff auf das Vorbildhafte primitiver Strukturen wird ein eigenes, zeitgenössisches Paradigma etabliert, das sich essentiell in der elementaren Ordnung des immer Gleichen zeigt. Hilberseimer selbst folgt der Argumentation Behrendts in seiner Schrift *Grosstadtbauten* im Apossverlag von 1925, indem er anhand des städtischen Hochhauses und Mietshauses die einheitliche Gestaltung als wesentlich sieht: „Das Hochhaus, das wie das Mietshaus auf Grund der üblichen Grundstückszersplitterung die Chaotik eines Stadtorganismus ins Unendliche übersteigerte, verlangt einen seinen Bedingungen entsprechenden Stadtplan, damit seine Vorteile nicht wieder aufgehoben werden. Dies ist zu erreichen durch blockartige Zusammenfassung, einheitliche Organisation und Gestaltung.“⁷⁹

Im Entwurf zu einer Wohnstadt stellt Hilberseimer anhand einer perspektivischen Darstellung seine Vorstellung zu eben diesem Mietshaus und Hochhaus vor, das aus seiner Sicht als typisch für eine Stadtstruktur der 1920er Jahre gilt. Die einheitliche Gestalt von immer gleichen, kubischen Formen und deren einheitlich geordneten Fassaden, die mit je einer uniformen Öffnung auskommen, entspricht auch im Entwurf eben jener Geisteshaltung, die bereits mehr als zehn Jahre früher von Behrendt als kommende postuliert wird.

Im zweiten Teil seiner Arbeit beschreibt Behrendt die wirtschaftlichen Voraussetzungen und die praktische Durchführung in Zusammenhang mit der einheitlichen Blockfront, deren Anfänge sich bereits in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts abzeichneten. In den städtebaulichen Neuordnungen eines Haußmann in Paris, das Behrendt als das „Zeitalter der großen gradlinigen Durchbrüche“⁸⁰ sieht, liegt auch das Fundament einer neuen Gestaltung der Blockfront: „Denn erst durch die Zusammenfassung der Einzelfronten innerhalb eines Blocks wird es möglich, eine großförmige, monumentalen Charakter tragende Architektur zu geben, die den offenen Straßenraum weithin beherrscht.“⁸¹ Führt man sich Hilberseimers Hochhausstadt vor Augen würde die von Behrendt formulierte Darstellung in Bezug auf Großförmigkeit und monumental wirkende, zusammengefasste Einzelfronten

78 Behrendt, Walter Curt: Die einheitliche Blockfront als Raumelement im Stadtbau. Ein Beitrag zur Stadtbaukunst der Gegenwart, Berlin 1911, S.17.

79 Hilberseimer, Ludwig: *Grosstadtbauten*, Hannover 1925, S.28.

80 Behrendt, Walter Curt: Die einheitliche Blockfront als Raumelement im Stadtbau. Ein Beitrag zur Stadtbaukunst der Gegenwart, Berlin 1911, S.64.

81 Ebenda, S.64.

durchaus auch hier ihre Gültigkeit finden. Das Bild der Monumentalität wird darüber hinaus von Autoren wie Theo van Doesburg 1923 in seinem Aufsatz *Zur elementaren Gestaltung*⁸² als Antipode zur Dekoration als das Mittel der Gegenwart ausgerufen. Während die Dekoration als Element des Individualismus der Vergangenheit angehöre, stelle die Monumentalität ein zeitgenössisches Medium der Verallgemeinerung dar.

Behrendt selbst beschäftigt sich zu Beginn der 1920er Jahre damit, ob sich „die neue Gesinnung“⁸³, wie er es nennt, Kunstgewerbe und Architektur maßgeblich ändern könne. 1920 erscheint seine bereits 1912 begonnene Studie *Der Kampf um den Stil im Kunstgewerbe und in der Architektur*⁸⁴.

Der Kampf um den Stil im Kunstgewerbe und in der Architektur

Von

Walter Curt Behrendt

Mit 29 Abbildungen



Deutsche Verlags-Anstalt
Stuttgart und Berlin 1920

Walter Curt Behrendt: *Der Kampf um den Stil im Kunstgewerbe und in der Architektur*,
Ausgabe von 1920

Wie schon in seiner Dissertation von 1911 gibt sich Behrendt als vehementer Vertreter des neuen Paradigmas. Das Bauen betreffend ruft er zum Aufbruch auf und vertritt ausgehend von einer neuen, schöpferischen Geisteshaltung, die Überwindung aller tradierten Formen: „Eine solche Zeit braucht eine Baukunst, die die neuen Aufgaben

⁸² Doesburg, Theo van: *Zur elementaren Gestaltung* in: G. Material zur elementaren Gestaltung, Nr. 1. Berlin 1923, S.1.

⁸³ Behrendt, Walter Curt: *Der Kampf um den Stil im Kunstgewerbe und in der Architektur*, Stuttgart und Berlin 1920, S.9.

⁸⁴ Behrendt, Walter Curt: *Der Kampf um den Stil im Kunstgewerbe und in der Architektur*, Stuttgart und Berlin 1920.

der Zeit mit schöpferischer Kraft durchdringt, die nach neuen Lösungen und eigenen Ausdrucksformen sucht und unbedenklich bereit ist, die formale Vollendung des überlieferten Schemas den primitiven Wirkungen einer lebendigen Ausdruckskunst zu opfern. Und ein solcher Bauwille, der dem sehnsüchtigen Verlangen der Zeit nach selbständiger Gestaltung ihrer neuen Bauaufgaben gerecht zu werden sucht, beginnt sich vereinzelt bereits zu regen. Angewidert von dem leeren Pomp des Renaissance-Ideals strebt dieses neue Wollen über die endlosen Abwandlungen des akademisch überlieferten Dekorationsschemas, die Säulenordnungen, Proportionskünste und Formenkompositionen, hinaus und sucht, aus einem lebendigen Gefühl für die Bedürfnisse der Zeit heraus, die architektonische Form wieder zum unmittelbaren Ausdruck für die Funktion des Bauwerks gelten zu lassen.⁸⁵ Aus einem Nietzscheanischen Gedankengut heraus sollen im Sinne des zeitgeistigen Willens Gebäude entworfen werden, die Zweck und Funktion in ihrer unbedeckten, nackten Art abbilden. Ein extremer Standpunkt wird also hier proklamiert, der in dieser Form auch so von Hilberseimer stammen könnte.

Im weiteren Verlauf verweist Behrendt auf konkrete Beispiele, wie ein solches Paradigma umgesetzt werden könne. Als neue städtische Elemente sieht er das Turmhaus, wie es in New York zu dieser Zeit bereits das Stadtbild prägt: „Es lässt sich sehr wohl denken, daß durch die Errichtung von Turmhäusern bei einer geschickten Auswahl der Bauplätze und bei Beschränkung auf einige markante Punkte des Stadtplans dem Gesamtaufbau der Stadt manche wirkungsvolle Dominante eingefügt werden könnte.“⁸⁶ Das hohe Haus nach amerikanischem Vorbild sollte also Ausdruck und Stilmittelmittel des Neuen Bauens werden.

⁸⁵ Behrendt, Walter Curt: Der Kampf um den Stil im Kunstgewerbe und in der Architektur, Stuttgart und Berlin 1920, S.131.

⁸⁶ Ebenda, S.259.



Gebäude der Hudson Terminal Gesellschaft, New York

2.3. Der Architekt und sein Umfeld

Das Umfeld des jungen Architekten Ludwig Hilberseimer wird, während seiner Jahre in Berlin, geprägt von vier Künstler- beziehungsweise Architektenvereinigungen. Zu diesen gehören: Der Arbeitsrat für Kunst, Die Novembergruppe, Der Zehnerring und Der Deutsche Werkbund. Für Hilberseimer scheinen zunächst Die Novembergruppe und Der Zehnerring von großer Bedeutung zu sein, da er diese beiden in seiner eigenen Biographie benennt, die er im Anhang seiner Publikation *Entfaltung einer Planungs idee*⁸⁷ von 1963 aufführt. Darin gibt er an, dass er seit 1919 „Mitglied der Novembergruppe“ und seit 1927 „Mitglied des ‚Zehnerrings‘ Berlin“ gewesen ist.⁸⁸ Bezüglich des Deutschen Werkbundes stellt Hilberseimer in der Biographie seine Tätigkeit als „Vorstandsmitglied“⁸⁹ seit 1931 heraus. Eine Verbindung zum Arbeitsrat für Kunst lässt Hilberseimer an dieser Stelle unerwähnt. Der deutsche Maler und Autor Eberhard Steneberg bestätigt in seiner Publikation *Arbeitsrat für Kunst*⁹⁰ von 1987 Hilberseimer als „Unterzeichner des AfK-Manifests“⁹¹. In einem vierseitigen Flugblatt,

87 Hilberseimer, Ludwig: *Entfaltung einer Planungs idee*, Frankfurt Main-Berlin 1963.

88 Ebenda, S.137.

89 Ebenda, S.137.

90 Steneberg, Eberhard: *Arbeitsrat für Kunst Berlin 1918–1921*, Düsseldorf 1987.

91 Ebenda, S.100.

das 1919 erscheint und dessen Titel einen Holzschnitt von Max Pechstein zeigt, wird zur Werbung von Freunden des A.f.K. der Leitsatz der Vereinigung formuliert: „Kunst und Volk müssen eine Einheit bilden. Die Kunst soll nicht mehr Genuß Weniger, sondern Glück und Leben der Masse sein. Zusammenschluß der Künste unter den Flügeln einer großen Baukunst ist das Ziel.“⁹² Ein sechsseitiges Architekturprogramm wird im Rahmen einer Flugschrift von Bruno Taut bereits Ende 1918 ausgerufen.



Flugschrift des Arbeitsrates für Kunst, Berlin 1918

Darin erklärt der Verfasser Folgendes: „Die Kunst – das ist eine Sache! Wenn sie da ist. Heute gibt es diese Kunst nicht. Die zerrissenen Richtungen können sich nur zur Einsicht zusammenfinden unter den Flügeln einer neuen Baukunst, so, dass jede einzelne Disziplin mitbauen wird. Dann gibt es keine Grenze zwischen Kunstgewerbe und Plastik oder Malerei, alles ist eins: Bauen.“⁹³ Hilberseimer selbst sieht den Arbeitsrat für Kunst als eine Vereinigung, die zwar Kunst und Volk zusammen führen könne, quasi weg von einer ausschließlich dem Establishment angehörigen Disziplin. Daher ist eine grundsätzliche Unterstützung des Arbeitsrats durchaus denkbar. Andererseits berichtet Hilberseimer auch, dass der eher aus der Ecke des Expressionismus kommende Arbeitsrat für Kunst die elementar und rational

⁹² Steneberg, Eberhard: Arbeitsrat für Kunst Berlin 1918–1921, Düsseldorf 1987, S.4.

⁹³ Ebenda, S.28.

orientierten Architekten auch ablehnend gegenüberstand. Exemplarisch beschreibt er eine Ausstellung des Arbeitsrats 1919 in Berlin: „ Im Frühjahr veranstaltete der ‚Arbeitsrat für Kunst‘ eine Ausstellung ‚Unbekannte Architekten‘ in Berlin. Es ist von Interesse, dass weder Mies van der Rohe noch ich selbst an dieser Ausstellung teilnehmen durften. Die Jury weigerte sich, unsere Projekte anzunehmen, wahrscheinlich weil ihre architektonische Klarheit mit der Natur der Ausstellung zu sehr im Widerspruch stand. Zur gleichen Zeit veröffentlichte der ‚Arbeitsrat für Kunst‘ ein Manifest mit Äußerungen von Walter Gropius und Bruno Taut über Architektur. Diese Äußerungen charakterisieren den Geist der Zeit und erklären auch den Expressionismus in der Architektur.“⁹⁴

Für Hilberseimer bleibt also der Arbeitsrat für Kunst eher ein Vorläufer der sich 1918 bildenden Novembergruppe, der er als Mitglied angehört und deren Inhalte durchaus in seinem Sinne sind.

2.3.1 Die Novembergruppe

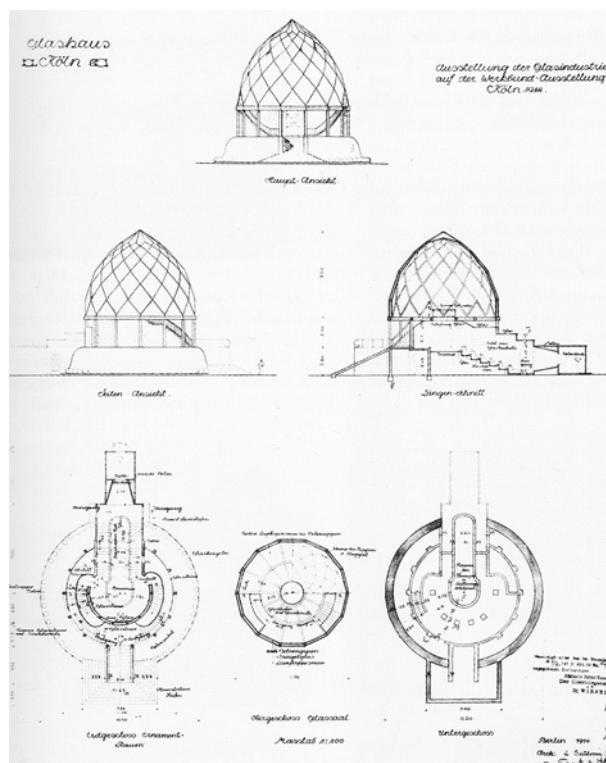
Die Novembergruppe nennt sich eine, namentlich nach der Novemberrevolution am 3. Dezember 1918, gegründete Künstlergruppe. Mit der Novemberrevolution wurde der Grundstein zur Weimarer Republik gelegt, die schließlich die Einführung einer Demokratie und das Ende der bis dahin bestehenden Monarchie bedeutet. Zum Ende des Ersten Weltkriegs kommt es somit nicht nur auf politischer Ebene zu einer Neuordnung. Künstlerisch wird mit den Inhalten, die die Novembergruppe proklamiert, ebenso ein Neuanfang fixiert. Ähnlich dem Arbeitsrat für Kunst soll auch die Novembergruppe die Nähe von Kunst und Volk fordern. Die deutsche Autorin Helga Kliemann beschreibt in ihrer 1969 erschienenen Publikation *Die Novembergruppe*⁹⁵ die künstlerische Entwicklung zwischen 1910 und 1920 folgendermaßen: „Der Expressionismus, seine bildenden Künstler und der Kreis der Dichter und Schriftsteller, der sich beispielsweise um die beiden 1910 und 1911 gegründeten Zeitschriften ‚Der Sturm‘ und ‚Die Aktion‘ bildete, hatten mit Leidenschaftlichkeit und Begeisterung versucht, einem neuen Lebensgefühl und einer neuen Ästhetik den Weg zu bahnen, sie hatten aber auch in düsterer Vorahnung die Katastrophe des Krieges vorausgesehen. In jenem Kreis war schon vor 1914 die Kaiserära überwunden, aber nun sollte die Kunst einwirken auf das Volk, dessen Urteil und Geschmack durch das

⁹⁴ Hilberseimer, Ludwig: Berliner Architektur der 20er-Jahre, Berlin 1967, S.29.

⁹⁵ Kliemann, Helga: Die Novembergruppe, Berlin 1969.

falsche Pathos und Kitsch verstellt waren, hinter deren Tünche sich im wilhelminischen Deutschland soziale Missstände verborgen hatten.“⁹⁶

Hilberseimer, der 1919 der Novembergruppe beitrifft, beteiligt sich wie andere Protagonisten der klassischen Moderne, unter anderen Walter Gropius, Bruno und Max Taut sowie Ludwig Mies van der Rohe an Architekturausstellungen der Vereinigung. „Sie stellten zusammen aus, aber es ist unschwer zu erkennen, dass die expressionistische Architektur Tautscher Prägung z.B. der Idee vom organischen Bauen Hugo Härings oder dem rationalen Formenschaffen Mies van der Rohes entgegen stand.“⁹⁷ Hatte also, ganz im Sinne des Expressionismus, der deutsche Schriftsteller Paul Scheerbart zuvor noch das Leben ohne Glaspalast als eine Last bezeichnet, gibt es innerhalb der Novembergruppe zu Beginn der 1920er Jahre bewusst eine Abkehr von expressionistischen Architekturen wie Bruno Tauts Glashaus von 1914.



Bruno Taut: Bauzeichnungen des Glashauses, 1914

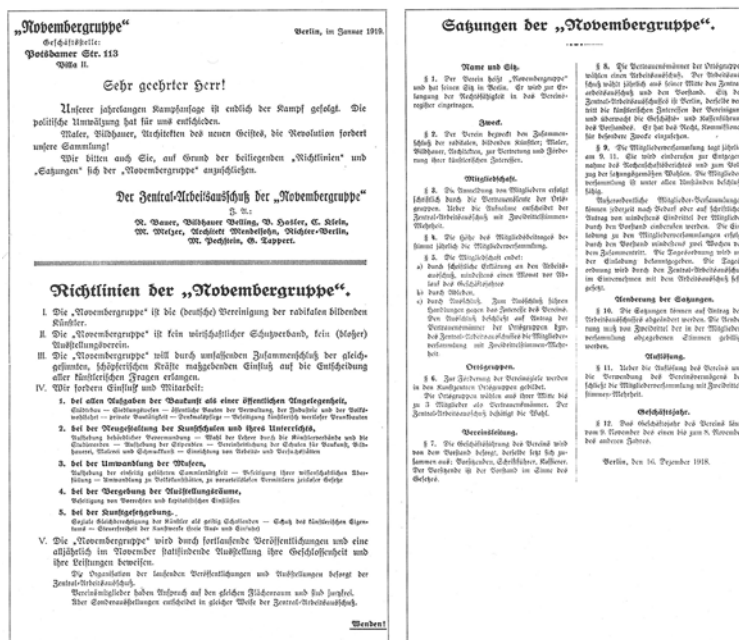
Dem Volk soll um 1920 eine Kunst wie auch eine Baukunst zugänglich sein, die einfach, rational, zweckmäßig und vor allem neu sein soll. Damit vertritt die Novembergruppe durchaus einen am Ursprung angelehnten Neuanfang, verbunden

96 Kliemann, Helga: Die Novembergruppe, Berlin 1969, S.9.

97 Ebenda, S.43.

mit einem Überbordwerfen tradierter und etablierter Werte. Dennoch kann die Künstlervereinigung aufgrund der diversen vertretenen stilistischen Richtungen nicht einer singulären Tendenz, sondern eher einer pluralistischen Ausrichtung subsumiert werden. Künstler wie Otto Dix und George Grosz vertreten, eher links orientiert, eine inhaltlich und formal andere Haltung als Vertreter eines Kubismus, wie Otto Freundlich oder Willi Baumeister.

Betrachtet man die am 16. Dezember 1918 veröffentlichte Satzung der Künstlervereinigung, fällt auf, dass diese sich als „kein wirtschaftlicher Schutzverband“ und als „kein (bloßer) Ausstellungsverein“⁹⁸ sieht. Die in Berlin ansässige Novembergruppe soll die Interessen ihrer Mitglieder vertreten. Insofern erweckt die Vereinigung, gemäß ihrer Satzung, durchaus den Eindruck eine Vertretung neuer künstlerischer Ideale zu sein.



Richtlinien und Satzungen der Novembergruppe, Berlin 1919

Hilberseimer liefert schließlich, als Mitglied der Novembergruppe, zusammen mit anderen 1926 im Rahmen einer Ausstellung einen Beitrag zur Entwicklung des Neuen Bauens. Eine Tendenz zum Konstruktiven erkennt der Verleger Paul Westheim: „Nach vielen und häufig fruchtlosen Debatten um die neue Baukunst sieht man hier aus dem Bestreben nach sachlicher Durchgestaltung des Raumkörpers ein Niveau erreicht, das in seiner Einheitlichkeit schon Züge eines konstruktiven Baustils erkennen lässt. Es

98 Kliemann, Helga: Die Novembergruppe, Berlin 1969, S.57.

muß und kann als positive Leistung angesehen werden, was hier von Häring, Max Taut, Mendelsohn, Kosina, Adolf Meyer, Rading, Hilberseimer, Oud, Stam, u.a. gezeigt wird.“⁹⁹

Die Novembergruppe beendet ihre Tätigkeit 1933. Als Verein wird ihr Eintrag 1935 im Register der Stadt Berlin gelöscht.

2.3.2 Der Ring

Mit Hugo Häring, der wie Ludwig Hilberseimer bereits Mitglied der Novembergruppe ist, findet sich ein Freund und Mitstreiter für die, ebenfalls in Berlin beheimatete Künstlergruppe Der Ring. Der 1926 gegründete Ring geht zunächst aus einer kleineren Gruppe von Architekten hervor, die sich zwei Jahre zuvor noch als Zehnerring bezeichnet. Den Mitgliedern zu denen unter anderen Hans Scharoun, Walter Gropius und Ludwig Mies van der Rohe gehören, war, trotz wiederum stilistischer Vielfalt, die Manifestation einer neuen Baukunst gemein, die sich, wie schon bei der Novembergruppe von verstaubten, tradierten Bauformen befreien soll. Jürgen Joedicke, der ehemalige Leiter des Instituts für Grundlagen der modernen Architektur an der Universität Stuttgart beschreibt die Gründung in seiner Publikation *dokumente der modernen architektur* von 1965 wie folgt: „1923 oder 1924 (das Datum ist nicht gesichert), vielleicht als Folge der Auflösung des Arbeitsrates, bildete sich ein kleinerer Kreis von Architekten, der eine Vorform des 1926 gegründeten Ringes darstellte, er wird als Zehnerring bezeichnet. Ihm gehörten u. a. die Architekten Otto Bartning, Hugo Häring, Ludwig Hilberseimer, Erich Mendelsohn, Ludwig Mies van der Rohe, Bruno und Max Taut an. Seine Gründung geht wahrscheinlich auf Anregung von Bruno Taut zurück, der damals eine große Rolle spielte und auch einer der Initiatoren der ‚Gläsernen Kette‘ war. Eines der Ziele des Zehnerringes war die Bekämpfung der von Ludwig Hoffmann, dem damaligen Stadtbaurat, vertretenen, gegen die Moderne gerichteten Architekturauffassungen.“¹⁰⁰

Mit Datum vom 8. April 1926 erhält Ludwig Hilberseimer einen Brief der Brüder Luckhardt.¹⁰¹ Die beiden Architekten plädieren hierin für einen „Zusammenschluß der

99 Westheim, Paul: Das Kunstblatt Nr.7, 1926, S.283.

100 Joedicke, Jürgen (Hrsg.): Dokumente der Modernen Architektur, Band 4, Stuttgart 1965, S.153. Die Gläserne Kette war eine vornehmlich aus Architekten bestehende lose Verbindung, die von 1919 bis 1920 durch gegenseitigen Schriftverkehr, eine Erneuerung der Kunst förderten.

101 Hans und Wassili Luckhardt betreiben, zusammen mit Alfons Anker, in Berlin ein Architekturbüro. Sie sind Mitglieder des Arbeitsrats für Kunst, der Novembergruppe sowie des Rings.

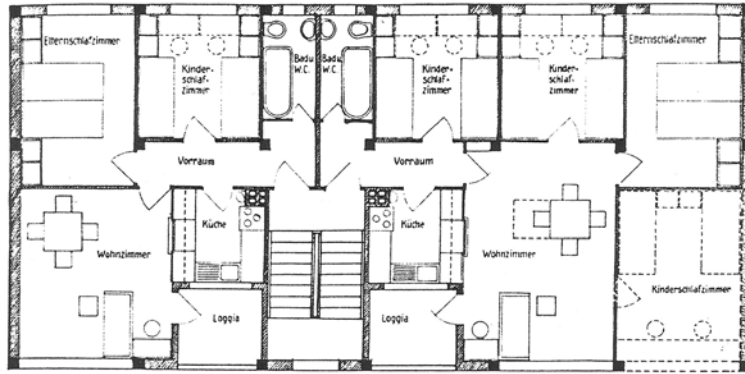
modernen Architekten“¹⁰². Die neue Organisation soll durch die Einrichtung einer Geschäftsstelle und einer Zeitschrift einen offiziellen Charakter bekommen. Diese Vereinigung, die sich „Der Ring“ nennt, akquiriert seine Mitglieder vornehmlich aus den Gruppen der Novembergruppe und des Zehner-Rings. Die Brüder Luckhardt begründen in dem Rundbrief den Zusammenschluß: „Die moderne Architekturbewegung besitzt zurzeit in Deutschland keinen praktisch geregelten Zusammenhang. Von vielen Seiten wird dies als ein Mangel empfunden. Die Tatsache besteht, dass durch eine feste Organisation Einfluss auf die zuständigen behördlichen, sowie privaten Stellen im Reiche gewonnen werden könnte. Als Anfänge eines solchen Zusammenschlusses sind bisher bekannt geworden in Berlin der sogenannte ‚Zehner-Ring‘ und die Ausstellungs-Veranstaltung der Architekturabteilung der Novembergruppe. Der ‚Zehner-Ring‘ hat bisher trotz intensivster Arbeit keine nennenswerten Resultate erzielen können. Seine Zusammenstellung erscheint nicht endgültig genug, um als Vertretung der modernen Architekten im Reich auftreten zu können. Die Novembergruppe andererseits als Zusammenfassung aller Künste, sowie in ihrem ganzen inneren Aufbau, ist nicht geeignet, speziell nur die Belange der modernen Architekten. Der hier vorgeschlagene Zusammenschluss braucht die bereits bestehenden Organisationen nicht unmittelbar aufzuheben.“¹⁰³

Der Ring wird noch im gleichen Jahr 1926 gegründet. Auch er bedient sich der Medien der Publikation und der Ausstellung. In diesem Zusammenhang wird, zunächst in Berlin, dann in Magdeburg und Breslau und weiteren deutschen Städten, auch eine von Hilberseimer und Häring gemeinsam entworfene Küche ausgestellt. Das auf elementaren, kubischen Grundformen beruhende System soll in Kleinwohnungen als Minimallösung Anwendung finden. Ein von der deutschen Autorin Alice Simmel in *Die Form* 1929 publizierter Artikel zeigt einen „Grundriss für Kleinwohnungen“¹⁰⁴ mit einer Küche von 4,5 qm Fläche.

102 Archiv Art Institute of Chicago, Nachlass Ludwig Hilberseimer, Series 1, Box 2, General Papers.

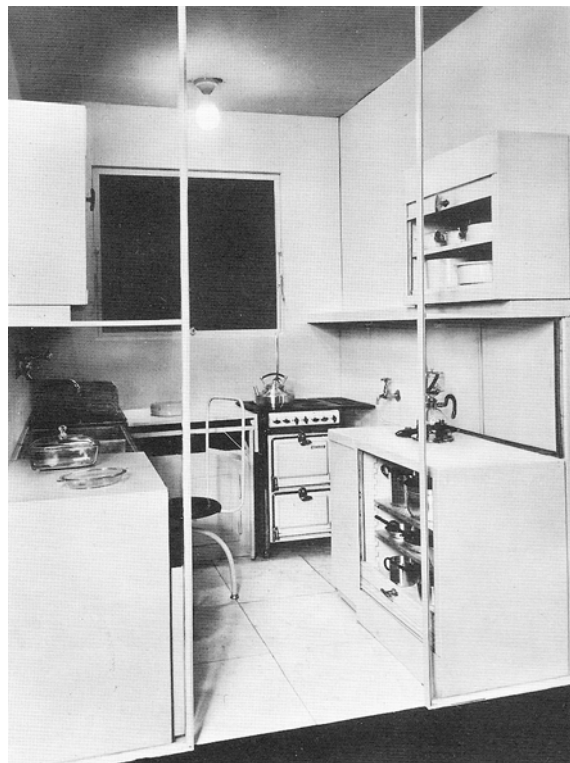
103 Ebenda.

104 Simmel, Alice: Die neue Küche in: *Die Form*, Heft IV, 1929, S.289.



Ludwig Hilberseimer: Grundriss für Kleinwohnungen, die die Lage der Küche in der Wohnung zeigen

Häring und Hilberseimer entwerfen neben der als R1 bezeichneten Küche auf einer Fläche von 4,5 qm eine zweite R2 genannte Küche für eine Fläche von 7,0 qm. Differenziert wird in Größe und Einrichtung danach, ob neben der Familie noch eine Hausangestellte die Küche nutzt. Simmel beschreibt die Anforderungen an die neuen Küche folgendermaßen: „Die Küche braucht nicht größer zu sein als die reine Küchenwirtschaft erfordert, da das Leben der Frau sich ja nicht mehr in der Küche abspielt.“¹⁰⁵



Hugo Häring und Ludwig Hilberseimer: Küche R1, Berlin 1929

¹⁰⁵ Simmel, Alice: Die neue Küche in: Die Form, Heft IV, 1929, S.289.

Ausgestellt sind neben R1 und R2 weitere Küchen wie „die Küche der Wiener Kleinwohnungen von Brenner, die Kochnische von Schuster, die Frankfurter, eine holländische Küche, die Küche von Arnold“¹⁰⁶. Auf der Suche nach einer einfachen Grundform für die Schränke, die lediglich in ihrer Tiefe variieren, finden Hilberseimer und Häring ein System, das ganz dem Zweck entsprechend, auf kleinstem Raum funktioniert. „Während die anderen ausgestellten Küchen mit eingebauten Möbeln versehen und damit an einen bestimmten Grundriß gebunden sind, beruhen die R-Küchen auf einem Typ von Einheitsmöbeln, der jede Möglichkeit der Aufstellung und damit jeden Grundriß zuläßt.“¹⁰⁷

Der Ring wird 1933 auf Initiative der Mitglieder aufgelöst. Mit Häring verbindet Hilberseimer eine noch Jahre andauernde, freundschaftliche Verbindung, die durch entsprechenden Briefverkehr dokumentiert ist. Auch zur Autorin des Aufsatzes *Die neue Küche* Alice Simmel, die sich bereits früh als Verfechterin der modernen Frau sieht, unterhält Hilberseimer über die Jahre hinaus noch Kontakt. Wie George Danforth, der ehemalige Leiter der Architekturfakultät am IIT in Chicago, berichtet, besucht er sie später in Los Angeles, offiziell um sich die neu gebauten Autobahnen anzusehen.¹⁰⁸

2.3.3 Der Deutsche Werkbund

Der deutsche Architekt und Publizist Paul Schultze Naumburg ist 1907 ein Gründungsmitglied der Gruppe um Hermann Muthesius, des Deutschen Werkbundes. Im Gegensatz zur ökonomisch orientierten industriellen Produktion soll sich das Handwerk modernisieren und dennoch qualitätsorientiert arbeiten. Schultze-Naumburg, zuvor noch Gründungsmitglied im Deutschen Bund Heimatschutz, gilt als Architekt, der der Tradition verpflichtet, zu Beginn der 1920er Jahre, das „Das einfache Haus“¹⁰⁹ proklamiert. Damit bewegt er sich im noch ganz im Geist der Architekten des Neuen Bauens, die einige Jahre später den Deutschen Werkbund dominieren. Ein Bruch mit den Modernen ergibt sich aber den Umgang mit der Tradition betreffend. Während Mies, Hilberseimer, Taut und andere sich im Rahmen der Werkbundausstellung *Die Wohnung* 1927 die Weißenhofsiedlung als beispielhaft für die Idee des Neuen Bauens errichten, verlassen Schultze-Naumburg und Bonatz

¹⁰⁶ Simmel, Alice: Die neue Küche in: Die Form, Heft IV, 1929, S.289.

¹⁰⁷ Ebenda, S.290.

¹⁰⁸ Interview, geführt mit George Danforth 2001.

¹⁰⁹ Schultze-Naumburg, Paul: Das einfache Haus, in Deutsche Kunst und Dekoration, 1921/22, S.61.

den Werkbund im gleichen Jahr, um ihre Ansichten in der Vereinigung „Der Block“¹¹⁰ zu verteidigen.



Ludwig Hilberseimer: Einfamilienhaus in der Weissenhofsiedlung, Stuttgart 1927

1931 wird Ludwig Hilberseimer in den Vorstand des Werkbundes¹¹¹ gewählt. Nach den Mitstreitern Hugo Häring und Adolf Rading, die bereits 1926 im Vorstand vertreten sind, ist damit, wie die kanadische Historikerin Joan Campbell berichtet, „der Verjüngungsprozeß vollzogen“¹¹². Was die gestalterische Ausrichtung der Vereinigung angeht sieht Campbell die Haltung der Werkbundmitglieder, die teilweise auch dem Ring angehören, durchaus diversiv: „Die Verbindung mit dem ‚Ring‘ bedeutete an sich nicht die Verpflichtung des Werkbunds auf eine bestimmte Richtung in der Architektur, da die Radikalen der Gruppe – so Häring, Mies, Gropius, Scharoun, Rading – in ästhetischen Fragen weit auseinander gingen, während dem ‚Ring‘ auch Vorkriegsgrößen wie Peter Behrens und Heinrich Tessenow angehörten. Doch in den Augen der Öffentlichkeit vertrat der ‚Ring‘ die Architektur in ihrer extrem modernen Gestalt, und weil der Werkbund den jüngeren Mitgliedern Einfluß in seinen leitenden Stellen eingeräumt hatte, kam er in einen Ruf der Radikalität, den er nur zum Teil verdiente.“¹¹³

Ludwig Hilberseimer durfte 1930 im Auftrag des Werkbundes noch eine deutsche Abteilung der Internationalen Messe in Monza leiten. Seine Tätigkeit und

110 Die Architektenvereinigung „Der Block“ wurde 1928 gegründet und sollte als Gegenbewegung zum Neuen Bauen die Kräfte der Tradition bündeln.

111 Nach Joan Campbell wurde Hilberseimer bereits 1927 in den Vorstand des Werkbundes gewählt. Hilberseimer selbst gibt an seit 1931 dem Vorstand des Werkbunds anzugehören.

112 Campbell, Joan: Der Deutsche Werkbund: 1907-1934, Stuttgart 1981, S.234.

113 Ebenda, S.234.

Mitgliedschaft im Werkbund endet spätestens mit seiner Übersiedlung nach Chicago 1938. Der Deutsche Werkbund wird noch im selben Jahr zunächst aufgelöst. Als vielleicht Radikalster unter den Radikalen sollte Hilberseimer in den 1920er Jahren Projekte entwickeln, deren Ausdruck seiner dem Primitiven und Elementaren verbundenen Haltung eine Form geben.

3. Der Begriff des Primitiven bei Ludwig Hilberseimer

Als Ludwig Hilberseimer 1920 in den *Sozialistischen Monatsheften* über *Afrikanische Kunst*¹¹⁴ schreibt, verwendet er Begriffe wie „Mythologie“, „Religion“, „Abstraktheit“, „elementare Wirkung“, „Klarheit“ sowie „Kraft und Monumentalität“; Begriffe, die in der Regel primitiver Kunst immanent sind. Mit der Faszination für exotische Kunst trifft er damit durchaus den Zeitgeist. Der deutsche Kunsthistoriker Eckart von Sydow, der 1927 *Primitive Kunst*¹¹⁵ unter psychoanalytischen Aspekten betrachtet, publiziert 1921 über *Exotische Kunst*¹¹⁶. Auch von Sydow ist von der „monumentalen Einfachheit“¹¹⁷ afrikanischer Kunst angetan. Mit derselben Begrifflichkeit ließen sich durchaus auch die architektonischen Arbeiten Hilberseimers dieser Zeit bezeichnen.

Woher kommt diese Geisteshaltung? Zum einen entdecken Künstler wie Derain und Matisse die exotische Kunst für sich. Jean-Louis Poudrat berichtet in seinem Aufsatz *Aus Afrika*¹¹⁸ über die Anfänge der Begeisterung und Wertschätzung primitiver Kunst am Beispiel einer Begegnung des Künstlers Matisse mit afrikanischer Kunst in Paris im Herbst 1906: „Auf dem Weg zu einem Besuch bei Gertrude Stein in der Rue de Fleurus bemerkte Matisse im Fenster von Emile Heymanns Geschäft für exotische Kuriositäten in der Rue de Rennes 87 ein ‚Negerobjekt‘ und kaufte es für ein paar Francs. Bei seiner Ankunft in der Wohnung Steins zeigte er es Picasso, der bei seinem Anblick eine gewisse Begeisterung erkennen lies.“ Und weiter: „Folgt man Matisse, war dies der Anfang einer Begegnung, die primitive Kunst neu bewertete [...]“¹¹⁹

Von 1906 bis 1920 entstehen die ersten Sammlungen primitiver Kunst. In Paris sind es die Fauvisten und Kubisten, in Berlin und Dresden die Expressionisten, die sich für

114 Hilberseimer, Ludwig: *Afrikanische Kunst*, in: *Sozialistische Monatshefte*, I.1920, S.520-523.

115 Sydow, Eckart von: *Primitive Kunst und Psychoanalyse*, Leipzig, Wien, Zürich 1927.

116 von Sydow, Eckart von: *Exotische Kunst*, Leipzig 1921.

117 Ebenda, S.22.

118 Rubin, William (Hrg.): *Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts*, München 1984, S.134.

119 Ebenda, S.148.

diese Kunst begeistern. Der Pariser Sammler Paul Guillaume ist einer der ersten, der 1917 und 1919 Ausstellungen zur primitiven Kunst organisiert.

Dem Zeitgeist folgend ist auch Ludwig Hilberseimer, der als Kunstkritiker von 1920 bis 1925 für die *Sozialistischen Monatshefte* tätig ist, ein begeisterter Verfechter primitiver Kunst. In einer Abhandlung zu „Afrikanische Kunst“ schreibt er 1920: „Die afrikanische Kunst unterscheidet sich ursprünglich nicht von anderen Künsten hieratischer Herkunft. Ihre elementare Wirkung beruht vor allem auf der Eigenart ihrer Verhältnisse. Sie sind den Proportionen der Antike, die eine gelehrte Erziehung unserm Gesichtsgedächtnis als unwandelbar eingepägt hat, diametral entgegengesetzt.“¹²⁰ Im primitiven Wollen liegt gewissermaßen der Unterschied zum reproduktiven Können. Darüber hinaus betont Hilberseimer in seinen Schriften stets die Religion als Differenz zur Rezeption des Primitiven und Einfachen in der Moderne. Dies gilt auch und insbesondere für die Kunst der so genannten Naiven wie Henri Rousseau.

3.1. Gedanken zum Wesen primitiver Volkskunst

Verfolgt man die Gedanken Hilberseimers zur primitiven Volkskunst erscheinen diese fast deckungsgleich zu den bereits erwähnten Ausführungen Eckart von Sydows zur exotischen Kunst von 1921. Im selben Jahr publiziert Hilberseimer in der Oktoberausgabe der Zeitschrift *Feuer* ebenso über *Exotische Kunst*. Er beginnt seine Schrift mit der Bedeutung des Religiösen: „Die Voraussetzungen der exotischen Kunst wurzeln unmittelbar im Religiösen.“¹²¹ Bei von Sydow findet sich die Aussage wie folgt formuliert: „Selbstverständlich liegt der ursprüngliche und nur selten überlebte Sinn aller primitiven Kunst im Bereich des Religiösen.“¹²² Ein konkreter Hinweis auf von Sydows Publikation findet sich jedoch bei Hilberseimer nicht. Die Abbildungen zeigen hier wie dort Masken und Figuren aus Kamerun und dem Kongo.

120 Hilberseimer, Ludwig: Afrikanische Kunst, in: Sozialistische Monatshefte, I.1920, S.522.

121 Hilberseimer, Ludwig: Exotische Kunst, in: Feuer, Nr.10.1921, S.34.

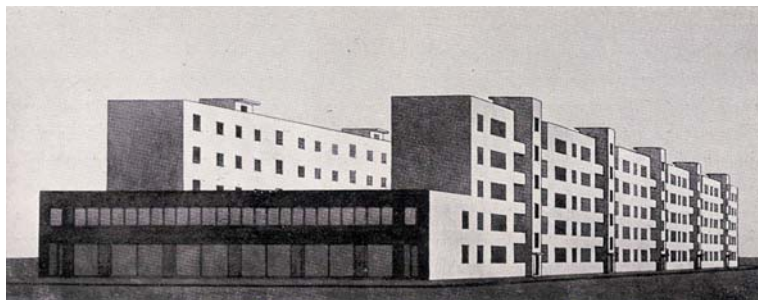
122 Sydow, Eckart von: Exotische Kunst, Leipzig 1921, S.8.



Maske aus Kamerun

Bemerkenswert erscheint jedoch bei Hilberseimer zunächst der Vergleich von Plastik und Architektur sowie das Herausstellen der Bedeutung kubischer Grundelemente. Er schreibt hierzu gleichermaßen primitive Plastik wie auch architektonische Gestaltung im Blick: „Grundelemente sind kubische: Kugel, Würfel, Zylinder, Kegel, Prisma. Ihre Durchdringung, Überschneidung ermöglicht die Vielfalt des Ausdrucks. Die Variabilität der Erscheinung. Entscheidend ist der Aufbau eines Formengefüges zu einer höheren Einheit.“¹²³

In der Beschreibung Kompositionen fühlt man sich an seine eigenen Arbeiten erinnert. Exemplarisch sei die Gestaltung der Vorschläge zur Blockbebauung einer Wohnstadt genannt.



Ludwig Hilberseimer: Blockansicht

¹²³ Hilberseimer, Ludwig: Exotische Kunst, in: Feuer, 10.1921, S.37.

Gilt Hilberseimer nun als genialer Vorreiter im kunsthistorischen Umfeld oder zitiert er bereits formulierte Paradigmen?

In seinem Nachlass am Art Institute of Chicago findet sich eine weitere interessante Quelle zur kunstgeschichtlichen Darstellung primitiver Kunst. Der Heidelberger Professor für Philosophie und Ästhetik Friedrich Alfred Schmid Noerr (1877-1918) verfasst ebenfalls in der Zeitschrift *Feuer* den Aufsatz *Primitive Kunst und künstliche Primitivität*.¹²⁴ Er beginnt mit der Darstellung von Schöpfung im Kontext der Entwicklung künstlerischen Schaffens. Ein Aspekt, den Hilberseimer 1919 in seinem Aufsatz *Schöpfung und Entwicklung*¹²⁵ aufgreift und der im folgenden Kapitel differenzierter betrachtet werden soll. Im Weiteren erläutert Schmid Noerr „primitive Kunst“. Mehrfache Bedeutungen sind für ihn immanent: Zunächst nennt er die Nähe zur Geburt und damit zum Genius. Ergo ist ein „Primitiver“ der „geniale Mensch“. Man könnte ihn auch als „ursprünglich“ bezeichnen. Ein anderer Aspekt „primitiver Kunst“ ist auch bei ihm das „Religiöse in den primitiven Werken“.¹²⁶

Und schließlich berichtet er vom Problem der „Primitiven Nachahmung“.¹²⁷ Schmid Noerr verurteilt die geistesarme Rezeption primitiver Kunst, die er für die modernen Menschen als nicht legitim ansieht. Lediglich der Genius, die Nähe zur Kindlichkeit, kann ein Aspekt im Tun des modernen Künstlers sein, nicht aber die Nachahmung. Hierzu schreibt er: „Die Nähe am Geheimnis der Geburt dient dem genialen Künstler unserer Zeit kaum mehr dazu, den Ursprung über sich hinaus zu tun, um horchend zu verkünden, was ein Gott ihm einbläst, sondern sie nützt er durch willentliches Beharren bei sich selbst, durch Einbezug der ganzen Welt in seinen Kreis, durch Kindlichbleiben, der Haltung nach, mit widerstandsbewusster Kraft.“¹²⁸

Neben dem kunsttheoretischen Aspekt erlangt die kulturhistorische Relevanz primitiver Kunst in den frühen 1920er Jahren Bedeutung durch die bereits 1915 erschienene Schrift von Carl Einstein zur *Negerplastik*¹²⁹. Hier wird erstmals anhand zahlreicher Abbildungen afrikanische Kunst als solche dem Leser vorgestellt. Dies erscheint umso bedeutungsvoller, als dass Afrika in dieser Zeit als Land der Kolonien gilt und die Eigenständigkeit der ethnischen Gruppierungen durchaus in Frage gestellt wird.

124 Schmid Noerr, Friedrich Alfred: Primitive Kunst und künstliche Primitivität, in: *Feuer*, 10.1921, S.9-25.

125 Hilberseimer, Ludwig: Schöpfung und Entwicklung, in: *Der Einzige* Nr.1, 1919, S.4-6.

126 Schmid Noerr, Friedrich Alfred: Primitive Kunst und künstliche Primitivität, in: *Feuer*, 10.1921, S.18.

127 Ebenda, S.20.

128 Ebenda, S.24.

129 Einstein, Carl: *Negerplastik*, Leipzig 1915.

Die Forschungen zur Kulturgeschichte Afrikas werden darüber hinaus von Leo Frobenius vorangetrieben, der bereits 1912 im Auftrag Wilhelms II. umfangreiche Expeditionen dorthin unternehmen kann. Seine Studien gelten dabei ebenso als wesentlich für die Betrachtung afrikanischer Kunst im Auge des Europäers.

3.1.1 Schöpfung und Entwicklung

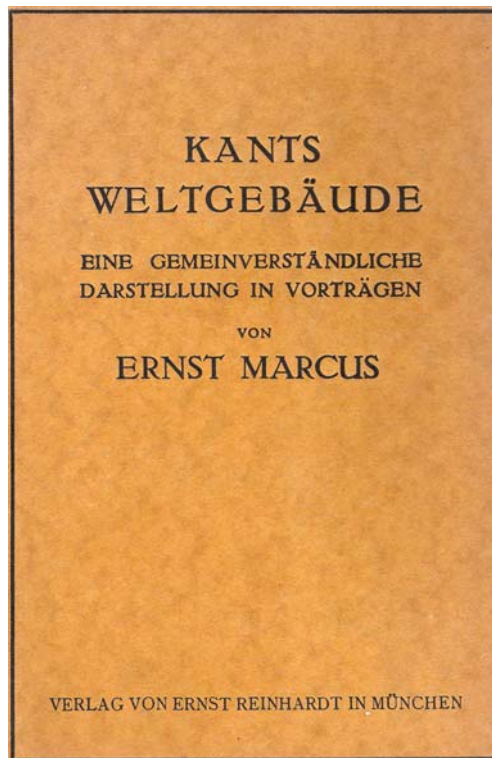
1919 publiziert Hilberseimer in der ersten Ausgabe der Zeitschrift *Der Einzige* seinen Aufsatz *Schöpfung und Entwicklung*.¹³⁰ Das Blatt gilt als anarchisch und vertritt mit der Verweigerung zur Unterordnung jedweder Obrigkeiten die Bedeutung des Individuums. Herausgeber sind Anselm Ruest, der mit bürgerlichem Namen Ernst Samuel heißt, sowie Salomo Friedlaender, der sich „Mynona“, in Umkehrung des Begriffes „anonym“, nennt. Bezug nehmend auf Max Stirners Schrift *Der Einzige und sein Eigentum*¹³¹ vertreten die Herausgeber das Paradigma des freien Geistes des Einzelnen.¹³² Friedlaender promovierte über Schopenhauer und Kant. Er gilt darüber hinaus als bedeutender Schüler des Kantianers Ernst Marcus, der 1920 das Buch *Kants Weltgebäude*¹³³ verfasst. Dieses Buch scheint auch für Hilberseimer bedeutungsvoll, nicht zuletzt weil es Bestandteil seiner eigenen Hausbibliothek war.

130 Hilberseimer, Ludwig: Schöpfung und Entwicklung, in: *Der Einzige* Nr.1, 1919, S.4-6.

131 Stirner, Max: *Der Einzige und sein Eigentum*, Leipzig 1845.

132 Ein Reprint der Zeitschrift „*Der Einzige*“ wird 1978 von Hartmut Geerken aufgelegt, der nach langen Recherchen, auf einen Teil des Nachlasses von Anselm Ruest im Besitz des Prager Neuromantikers Victor Hadwiger stößt.

133 Marcus, Ernst: *Kants Weltgebäude*, München 1917.



Ernst Marcus: Kants Weltgebäude, Ausgabe von 1920

Im selben Jahr publiziert er außerdem in der Ausgabe vom 27. September 1919 der *Freie Zeitung*, eine „Zeitschrift für sozialistische Politik“ ebenfalls zu kunsthistorischen Themen.¹³⁴ Hauptschriftleiter ist Walter Oehme, zunächst SPD-, dann USPD-Mitglied. Die Themen sind für Hilberseimer hier wie dort die gleichen. Im Wesentlichen geht es ihm um die Überwindung von Oberflächlichkeiten und im Gegensatz dazu um die Bedeutung der „reinen Kunst“, die in den Werken der Primitiven zum Ausdruck kommt. „Die Freiheit, der schöpferisch freie Wille, ist ein Mysterium.“ heißt es in Salomo Friedlaenders *Schöpferische Indifferenz*.¹³⁵ Friedlaender geht davon aus, dass das Nichts, das mit dem Ich auf die Welt kommt den Nullpunkt abseits aller Polaritäten oder Differenzierungen darstellt. Im Rahmen dieser Weltanschauung ist also der primitiven, ursprünglichen Kunst der Weg bereitet. Hilberseimer thematisiert, wenn auch weit weniger philosophisch, Friedlaenders Begriff der „Schöpfung“ und nutzt ihn für seine kunsttheoretische Abhandlung. Darüber hinaus meint er mit „Entwicklung“, den mitunter negativen Einfluss der Zivilisation, die letztendlich die reine Kunst verfälscht. Das Können bzw. die „Einfühlung“ des Einzelnen, wie es Wilhelm Worringer nennt, überdeckt das Wollen bzw. die „Abstraktion“ der Massen.¹³⁶

¹³⁴ Hilberseimer, Ludwig: *Freie Zeitung*, 1919.

¹³⁵ Friedlaender, Salomo: *Schöpferische Indifferenz*, Berlin 1918, S.28.

¹³⁶ Worringer, Wilhelm: *Abstraktion und Einfühlung*, München 1908.

Hilberseimer beginnt seine Abhandlung wie folgt: „Im Sprachgebrauch enthält das Wort „primitiv“ bereits ein Werturteil. Und zwar ein negatives. Man blickt überlegen auf primitive Dinge. In Sachen der Zivilisation ist das auch durchaus richtig. Die Vorteile des Automobils gegenüber dem Postwagen sind durchaus eindeutig. Und der Abstand, der zwischen beiden liegt, ist ohne weiteres zu ersehen. Ebenso der zwischen einem einfachen alten und einem neuen komfortablen hohen Haus liegende.“¹³⁷ Damit gibt Hilberseimer auch gleich latent den Hinweis darauf, dass der moderne, zivilisierte Mensch nicht blind primitive Kunst nachahmen dürfe. Er schreibt weiter: „Die primitiven Kunstwerke sind die reinsten, weil sie noch nicht unter das zivilisatorische Streben nach Schönheit fallen. Frei von allem Apollinischen sind.“¹³⁸ Der Aspekt des Apollinischen contra des Dionysischen begleitet diverse Schriften Hilberseimers aus der Zeit um 1920. Friedrich Nietzsche beschreibt die Relevanz des Dionysischen in seinem 1872 erschienenen Werk *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*.¹³⁹ Auch der junge Goethe, den Hilberseimer im Weiteren anführt, war der gotischen Kunst näher als dem Schönen, Apollinischen der Renaissance bzw. der klassischen Antike. Wohingegen sich der Goethe im Alter dem klassisch Schönen öffnete. Hilberseimer bewegt sich mit seiner eigenen Haltung weg vom Klassischen in zum Primitiven. Er formuliert mit Verweis auf die Zeit des beginnenden Klassizismus: „Parallel damit läuft eine grenzenlose Verachtung für nicht alles mit Rom und Hellas Zusammenhängende. Im 18. Jahrhundert wurde neben der Ästhetik auch die Pädagogik in diese Bahnen geleitet. Winckelmann, Lessing, Goethe. Wodurch die Grundlagen der Bildung durch diese Klassiker, wie angenommen wurde, für alle Zeiten prinzipiell festgelegt wurden.“¹⁴⁰ Im Gegenzug dazu stellt schließlich am Ende seines Traktats der junge Nietzsche noch einmal für Hilberseimer eine Befreiung dar. Das Dionysische, das auch der primitiven Kunst immanente Wilde erlangt bei Nietzsche in den Worten Hilberseimers seine Legitimation: „Er lenkte an der Stelle der so überschätzten apollinischen Seite der griechischen Kunst das Augenmerk auf die so unterschätzte und missachtete dionysische. Die Welt erschrak über das Barbarentum, das in den so vermeintlich ästhetisierenden Griechen steckte. Man begriff mit einem Male den hohen Wert des Primitiven, im Gegensatz zu dem Reproduktiven, das in routinierter Materialbeherrschung aufging, das Wollen ertötete und in der Entwicklung des Könnens, des Kunststücks das Heil erblickte. Einer neuen

137 Hilberseimer, Ludwig: Schöpfung und Entwicklung, in: Der Einzige Nr.1, 1919, S.4.

138 Ebenda, S.4.

139 Nietzsche, Friedrich: Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik, Leipzig 1872.

140 Hilberseimer, Ludwig: Schöpfung und Entwicklung, in: Der Einzige Nr.1, 1919, S.5.

Ästhetik war damit die Bahn gebrochen.“¹⁴¹ Ein Herausarbeiten der Philosophie des frühen Nietzsches erscheint im Rahmen der Haltung der Zeitschrift *Der Einzige* nur logisch. Anselm Ruest, einer der Verleger schreibt unmittelbar im Anschluss an Hilberseimers Aufsatz eine Abhandlung zu „Stirner und Nietzsche“. Nietzsche kannte offensichtlich die Schriften Stirners. Stirner galt als Anarchist, Nietzsche als Nihilist. Die Ablehnung objektiv geltender Werte war damit Grundlage des Denkens beider. Die Zeitschrift *Der Einzige* liest sich exakt in dieser Tradition.

Aus heutiger Sicht beleuchtet der Berliner Architekturhistoriker Fritz Neumeyer in seiner Publikation *Der Klang der Steine* den Einfluss Nietzsches auf die Architektur der Moderne.¹⁴² Er erläutert dabei die von Nietzsche herausgehobene Bedeutung des Dionysischen gegenüber dem Apollinischen. Das Ursprüngliche, Wilde des Dionysischen sollte Ausgangspunkt einer am Elementar arbeitenden Moderne werden.

3.1.2 Religion als Differenz in der Rezeption der Moderne

Neben den philosophischen Betrachtungen unter dem Aspekt der Schöpfung und den ethnologischen Forschungen unter anderem eines Leo Frobenius aus dieser Zeit war die Forschung im Bereich der Psychoanalyse ebenfalls an „primitiven“ Kulturen interessiert. 1913 veröffentlicht der österreichische Psychologe Sigmund Freud sein Werk *Totem und Tabu* mit dem Untertitel: *Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker*¹⁴³. Hierin vergleicht Freud neurotische Erkrankungen des modernen Menschen mit Tabus der Wilden wie beispielsweise dem Inzestverbot. Die Grundlage primitiven Verhaltens einerseits und kindlichem Verhaltens andererseits sieht Freud im Begehren. Der Verehrung des Totems bei primitiven Völkern steht die väterliche Verehrung des Kindes sehr nahe. Mitgliedern eines Totems ist es zudem untersagt untereinander zu heiraten. Das Totem bei den „Primitiven“ Australiens stellt in der Regel eine Pflanzenart oder eine Tierart dar. Bei Eckart von Sydow taucht eben dieser Freudsche Aspekt des Totemismus auch in *Exotische Kunst* auf: „Die Eigentümlichkeit des Totemismus besteht darin, dass nicht der Einzelne mit einem einzelnen Tier, sondern die ganze Sippe sich mit einer Tierart

141 Hilberseimer, Ludwig: Schöpfung und Entwicklung, in: *Der Einzige* Nr.1, 1919, S.6.

142 Neumeyer, Fritz: *Der Klang der Steine - Nietzsches Architekturen*, Berlin 2001.

143 Freud, Sigmund: *Totem und Tabu*, Wien 1913.

identifiziert“.¹⁴⁴ Auch Hilberseimer bedient sich der Darstellung der psychoanalytischen Forschung. Verehrung und Magie des Totenkults bilden für Hilberseimer die entscheidende Differenz zum Naturalismus in der Kunst moderner Gesellschaften. In der Zeitschrift *Der Einzige* schreibt er 1919 den Aufsatz mit dem Titel: *Der Naturalismus und das Primitive in der Kunst*.¹⁴⁵ Darin ist für Hilberseimer der Naturalismus eine Kunst der zivilisierten Gesellschaft, die durch den Verlust der Magie ihre Ursprünglichkeit eingebüßt hat: „Der Naturalismus, eine Folge der Skepsis, lehnt alles irgendwie Magisch-Transcendente ab und glaubt sich der Umwelt gegenüber rein nachahmend verhalten zu müssen. Die magischen Zeichen werden zunächst formalistisch schematisiert. Nach Erstarrung mit Naturalismus aufgefrischt und so nach und nach vollständig naturalisiert“.¹⁴⁶ Eine Kritik, die wiederum das wilde Dionysische gegenüber dem schönen Apollinischen hervorhebt. Hilberseimer bewegt sich ergo in einem zeitgeistigen Phänomen des wissenschaftlichen Interesses am „Primitivem“, des philosophischen Nachklangs von Nietzsches *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* – ganz im Sinne der Zeitschrift Ruests und Mynonas – sowie der kunsthistorischen Relevanz „primitiver Kunst“ in den Schriften eines Eckart von Sydow.

Die Bedeutung aber jener „primitiven Kunst“ wird bereits 1915 von Carl Einstein in seiner Publikation *Negerplastik*¹⁴⁷ im Wesentlichen erörtert. Hier stellt Einstein auch eben jenen Aspekt der Bedeutung der Religion für die afrikanische Kunst heraus. Magie und Religion bilden sozusagen den Unterschied zur modernen Kunst, die, falls sie ursprünglich und elementar erscheint, nicht nachahmend sein sollte. Einstein war ein Kunsthistoriker, der unter anderem 1912 für das expressionistische Blatt *Aktion* schrieb und 1921 mit George Grosz Herausgeber der politischen Zeitschrift *Der blutige Ernst* war. *Negerplastik* galt als Standardwerk in der Auseinandersetzung mit afrikanischer Kunst und beinhaltete neben dem Textteil einen umfassenden Bildteil mit Darstellungen afrikanischer Masken und Skulpturen.

144 Sydow, Eckart von: *Exotische Kunst*, Leipzig 1921, S.17.

145 Hilberseimer, Ludwig: *Der Naturalismus und das Primitive in der Kunst*, in: *Der Einzige* Nr.1, 1919, S.88-89.

146 Ebenda, S.88.

147 Einstein, Carl: *Negerplastik*, Leipzig 1915.



Afrikanische Halbfigur aus Carl Einsteins *Negerplastik*

Im Vergleich mit europäischer Kunst schreibt Carl Einstein: „Während das europäische Kunstwerk der gefühlsmäßigen, sogar formalen Deutung unterliegt, insofern der Beschauer zur aktiven optischen Funktion aufgerufen wird, ist das Negerkunstwerk aus mehr als formalen Gründen, nämlich auch religiösen, eindeutig bestimmt. Es bedeutet nichts, es symbolisiert nichts; es ist der Gott, der seine abgeschlossene mythische Realität bewahrt, worin er den Adoranten einbezieht und ihn zu einem Mythischen verwandelt und seine menschliche Existenz aufhebt.“¹⁴⁸

Dem Wesen nach galt die primitive Kunst als ursprünglich weil Form und Inhalt deckungsgleich sind. Hilberseimer adaptiert in seinen Darstellungen die bereits von Einstein erörterten Zusammenhänge und verweist in *Form und Individuum* auf die elementare Bedeutung primitiver Kunst: „Durch den Einklang des Metaphysischen ist jede Hemmung aufgehoben wie die Werke aller Primitiven zeigen. Der Dualismus tritt dann erst auf, wenn der Schöpferische der Skepsis erliegt, wenn sein Weltbild einen Riss erhält.“¹⁴⁹

Noch 1959 galt „Primitive Kunst“, wie Werner Schmalenbach sie erläutert, als anonym, religiös behaftet, wenn auch nicht mehr so modisch wie zu Beginn der 1920er Jahre.

¹⁴⁸ Einstein, Carl: *Negerplastik*, Leipzig 1915, S.17.

¹⁴⁹ Hilberseimer, Ludwig: *Form und Individuum*, in: *Der Einzige* Nr.3, 1919, S.7.

Für ihn gilt die „primitive Kunst“ als „eine Kunst der Ruhe“¹⁵⁰, bedingt durch die fast ausschließlich vorherrschende Achsialsymmetrie der Objekte.

Ein Wandel und damit eine wesentliche Korrektur der Sichtweise auf „primitive Kunst“ findet erst 1989 statt. Die amerikanische Anthropologin Sally Price kann in ihrer Arbeit *Primitive Art in Civilized Places*¹⁵¹ die tradierte Sichtweise zur primitiven Kunst in ein neues Licht rücken. Mit Hinweisen zur Urheberschaft wird die Kunst aus der Ecke der Anonymität geholt. Darüber hinaus gelingt Price auch eine differenzierte Haltung zur primitiven Kunst, die durch den „Nimbus der Kennerschaft“ manifestiert wird.

Spielregeln, die bislang für die europäische Kunst galten, finden nun auch bei der Betrachtung primitiver Kunst ihre Anwendung.

3.1.3. Abgrenzung zum Naiven

Ebenso schöpferisch, wenngleich nicht religiös geprägt, schreibt der deutsche Kunsthändler und Publizist Wilhelm Uhde 1914 sein Buch über den französischen Maler Henri Rousseau.¹⁵² Rousseau gilt als wichtigster Vertreter naiver Kunst. Auch er war als Autodidakt nah am Ursprung der Kunst und daher, ganz im Sinne Friedlaenders, schöpferisch tätig. Durch seine in Paris entstandene Bekanntschaft mit dem Autor Guillaume Appollinaire, den er 1909 auch zusammen mit Marie Laurencin, dessen Muse, porträtierte, hatte Rousseau Kontakt zu der Avantgarde der Pariser Künstler. Zu diesen zählten derzeit bedeutende Maler wie Braque, Delaunay und Picasso.

150 Schmalenbach, Werner: Primitive Kunst, München 1959, S.14.

151 Price, Sally: Primitive Kunst in zivilisierter Gesellschaft, Chicago 1989.

152 Uhde, Wilhelm: Henri Rousseau, Berlin und Dresden 1914.



Guillaume Apollinaire in Picassos Atelier, Boulevard de Clichy

Wie Wilhelm Uhde, so feierte eben diese Avantgarde den Maler Rousseau, als Vertreter naiver Kunst, gleichermaßen wie die anonymen Schöpfer primitiver Kunst Afrikas. William Rubin beschreibt dies in seinem 1984 publiziertem Werk über Primitivismus wie folgt: „Die Rolle der „art nègre“ in den *Demoiselles*¹⁵³ wurde schon früh von Freunden Picassos wie Salmon, Stein und Wilhelm Uhde eingehend diskutiert. Diese „Auslegung“ des Gemäldes wurde bald so populär, dass die später zu Bildern verselbstständigten Einzelmotive der *Demoiselles* „Afrikanischer Tänzer“ oder „Afrikanischer Kopf“ betitelt wurden, so als hätte Picasso tatsächlich Bilder von Afrikanern gemalt oder zumindest afrikanische Figuren und Masken imitiert.“¹⁵⁴ Ludwig Hilberseimer schließt sich der Haltung zur Bedeutung naiver Kunst eines Rousseaus an. Ganz dem Zeitgeist entsprechend, empfiehlt er in der Ausgabe 1 der *Sozialistischen Monatshefte* aus dem Jahr 1922 in seiner Rubrik zur Literatur die 1914 publizierte Rousseau-Monographie von Wilhelm Uhde. Für Hilberseimer gilt damit Rousseau, neben Cézanne, als wichtigster Vertreter der modernen Malerei. Er schreibt hierzu: „Neben der Konstruktivität Cézannes ist die Naivität Henri Rousseaus Grundlage der neuesten Malerei. Auf beiden beruht die gegenwärtige

¹⁵³ Les *Desmoiselles d'Avignon* wurde von Picasso 1907 gemalt. Das Gemälde gilt als Meilenstein der Malerei des frühen zwanzigsten Jahrhunderts und stellt den Beginn kubistischer Kunst dar.

¹⁵⁴ Rubin, William (Hrg.): *Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts*, München 1984, S.268.

Kunstbewegung. Der Konstruktivität Cézannes entsprang der Kubismus. Die Naivität Rousseaus hat eine neue Beziehung zur Umwelt geschaffen, ein Erkennen auch des Größten im Kleinsten, eine kosmische Gleichwertigkeit. Rousseaus Bilder geben nicht wieder was er sah; sie sind Ausdruck seines Erlebens. Rousseau gab der Kunst wieder die Seele zurück.“¹⁵⁵



Landschaftsbild von Henri Rousseau aus der Hamburger Sammlung Flemming

Herausgegeben wird das Buch Uhdes von der Galerie Alfred Flechtheim. Der in Münster geborene Kunsthändler galt in der Zeit von 1910 bis 1920 neben Herwarth Walden als einer der bedeutendsten Förderer der Kunst der Avantgarde in Deutschland. Flechtheim eröffnet 1913 in Düsseldorf seine erste Galerie. Weitere Galerien in Köln, Frankfurt und Berlin sollten folgen.

Auch der Galerist und Publizist Herwarth Walden galt als Wegbereiter moderner Kunst. 1913 initiiert Walden in Berlin die Ausstellung des „Ersten Deutschen Herbstsalons“, einer Internationalen Gemäldeausstellung in der Potsdamer Straße 75. Im Nachlass, des zu der Zeit in Berlin lebenden Ludwig Hilberseimers, findet sich eben diese Einladung zur Eröffnung der Ausstellung.

¹⁵⁵ Hilberseimer, Ludwig: Literatur, in: Sozialistische Monatshefte, I.1922, S.244.

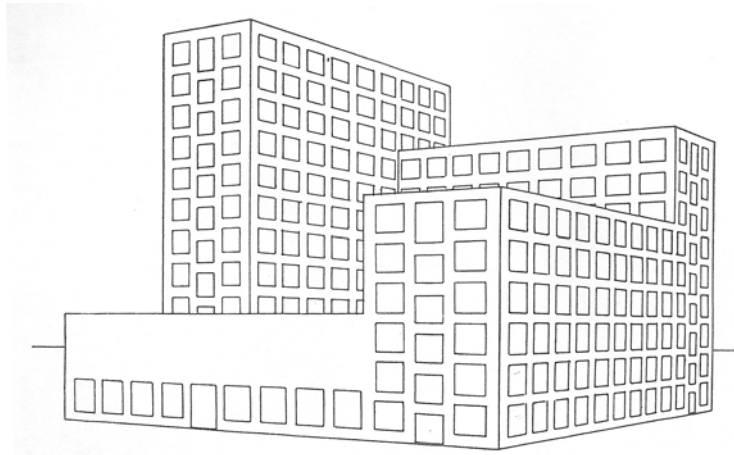


Einladungskarte Herwarth Waldens zum „Ersten Deutschen Herbstsalon“

Ausgestellt werden, wie Walden es selbst beschreibt „Männer die jahrelang, jahrzehntelang der Kunst dienen, die in der Kunst nicht eine photographische Nachahmung der Natur sehen, sondern ein seelisches Erlebnis, das sie mit den Mitteln ihrer Kunst, mit Farbe und Form, ausdrücken.“¹⁵⁶ Gezeigt werden unter anderem Bilder der Gruppe des Blauen Reiter von August Macke und Franz Marc wie auch Werke des russischen Bildhauers Alexander Archipenko. Teil der Ausstellung des Herbstsalons ist die Sonderausstellung mit 21 Bildern des Malers Henri Rousseau. Die Bilder stammen aus dem Besitz Delaunays und Wilhelm Uhdes. Kommentiert wird die Ausstellung auch in der Frankfurter Zeitung von Paul Westheim, einem deutsch-jüdischem Kunstkritiker. Westheim war, nach seinem Studium bei Heinrich Wölfflin und Wilhelm Worringer in Darmstadt und Berlin, von 1917 bis 1933 Herausgeber der Zeitschrift *Das Kunstblatt*. Für eben diese Zeitschrift publiziert Ludwig Hilberseimer in den frühen 1920er Jahren. Der dort von ihm 1923 erschienene Aufsatz *Der Wille zur Architektur* spannt schließlich den Bogen von der Kunstkritik zu seinen ersten bedeutenden architektonischen Darstellungen ganz im Sinne eines, wie er es selbst bezeichnet, „schöpferischen Rationalismus“.¹⁵⁷

¹⁵⁶ Walden, Herwarth: Einladung zum Ersten Deutschen Herbstsalon, Berlin 1913, S.2.

¹⁵⁷ Hilberseimer, Ludwig: Der Wille zur Architektur, in: *Das Kunstblatt*, 1923, S.133.



Ludwig Hilberseimer: Entwurf zu einem Fabrikbau

3.2. Primitive Konstruktionen

In einer seiner ersten bedeutenden Publikation beschäftigt sich der deutsche Prähistoriker Herbert Kühn 1923 mit *Der Kunst der Primitiven*. Kühn beginnt in seinen Ausführungen zur Kunst ganz im Sinne der Darstellung seiner Zeit anhand von Begriffspaaren. Während bei Nietzsche das Apollinische und Dionysische die Kunst kategorisiert, gilt bei Schiller das Naive bzw. das Sentimentalische. Kühn selbst differenziert in sensorisch und imaginativ. Dabei drückt sensorisch „in stärkstem Maße die Beziehung auf die Sinne aus, auf das Außen, auf das durch die Sinne Gegebene.“¹⁵⁸ Die sensorische Kunst zeichnet somit die Wirklichkeit nach und setzt auf die „Nachahmung der Natur im Sinne des Aristoteles, die Wiedergabe des Gegenständlichen und seiner Umrisslinien, die Darstellung des Augenblicks, des Wandelbaren selbst.“¹⁵⁹ Der Einfühlung gegenüber steht die Abstraktion, bei Kühn das Imaginative: „Die imaginative Kunst dagegen erstrebt das Bleibende, das Ewig-Eine in den Dingen, das Wesenhafte, das Gesetz. Sie wird das Mystische des Dreiecks suchen, das Ursymbol des Kreises, das Beruhigende des Quadrats. So führt der Weg zum Geometrischen, zum Ornament und zur Stilisierung.“¹⁶⁰ Die Suche nach elementaren Formen betrifft insbesondere auch die Bauten früher Volksgruppen. Kühn widmet der altamerikanischen Kunst anhand von Beispielen aus Mexiko und Peru zwei ganze Kapitel. Der Monolithor des Steinvierecks Calasasaya verkörpert exemplarisch elementare, kubische Konstruktion.

¹⁵⁸ Kühn, Herbert: *Die Kunst der Primitiven*, München 1923, S.11.

¹⁵⁹ Ebenda, S.12.

¹⁶⁰ Ebenda, S.12.



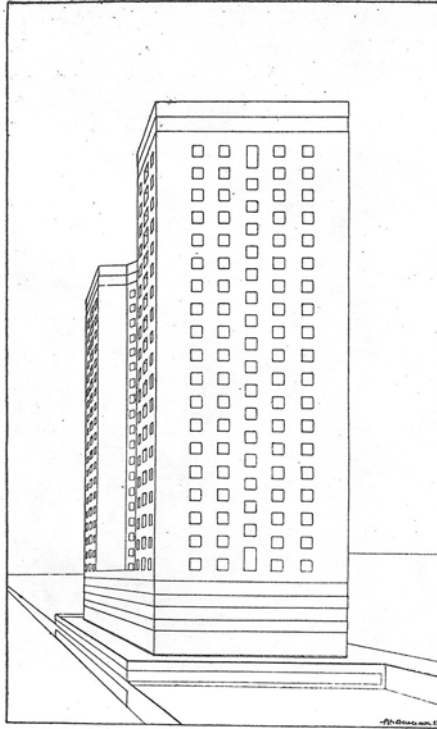
Monolithor des Steinvierecks Calasasaya. Tiahuanaco, Peru

Ludwig Hilberseimer veröffentlicht bereits 1922 im *Kunstblatt* einen Aufsatz über *Mexikanische Baukunst*.¹⁶¹ Sein Interesse gilt, neben der altamerikanischen Baukunst auch den frühen Bauten aus Indien und Java. Den Bauten immanent ist das Prinzip primitiver Konstruktionen in Form der Schichtung meist kubischer Elemente. Vor- und Rücksprünge, Wand und Öffnung bilden, meist auf achsialsymmetrischem Grundriss, einfache Raumformen. Die primitive Konstruktion negiert somit auch Bogen und Gewölbe und bleibt in seiner Erscheinung elementar. Die Darstellung der Wesenhaftigkeit solcher Bauten wirkt wie ein Vorgriff der Ideologie zur ab 1923 von Hans Richter herausgegebenen Zeitschrift *G Material zur elementaren Gestaltung*.¹⁶² In einer Reihe an Aufsätzen zur Baukunst wird auch hier die elementare Konstruktion gefordert, die als solche, wenn auch meist an Beispielen des industriellen Bauens gezeigt, die Form bestimmt. Darüber hinaus sollte, nach Richter, nicht nur das elementare Bauen in *G* dargestellt werden, sondern der Menschentyp angesprochen werden, „für den elementares Denken und Handeln Lebensbedingungen geworden sind“.¹⁶³ In der Folge publiziert Hans Richter auch frühe Arbeiten, wie den „Entwurf zu einem Hochhaus“, sowie Aufsätze Ludwig Hilberseimers in *G*.

¹⁶¹ Hilberseimer, Ludwig: Mexikanische Baukunst, in: Kunstblatt, 1922.

¹⁶² Richter, Hans (Hrg.): *G. Material zur elementaren Gestaltung*, Berlin 1923-26.

¹⁶³ Richter, Hans (Hrg.): *G. Material zur elementaren Gestaltung*, Nr. 3. Berlin 1924, S.12.



Ludwig Hilberseimer: Entwurf zu einem Hochhaus

3.2.1. Mexikanische Baukunst

Der amerikanische Anthropologe und Archäologe William Henry Holmes veröffentlicht 1895 seine *Archeological studies among the ancient cities of Mexico*.¹⁶⁴ In dem mehrbändigen Werk beschreibt Holmes ausführlich die Monumente verschiedener Mayastätten wie Yucatan und Chiapas. Das Projekt, das vom Field Columbian Museum of Chicago unterstützt wird, gilt zu dieser Zeit als Standardwerk über altamerikanische Bauten in Mexiko. Zahlreiche Abbildungen sowie abstrakte Zeichnungen, auch in räumlicher Darstellung, ergänzen die Ausführungen Holmes. Für Ludwig Hilberseimer, der 1922 im *Kunstblatt* über *Mexikanische Baukunst* publiziert, bilden Holmes Forschungen eine wesentliche Grundlage seiner Ausführungen.¹⁶⁵ Das *Kunstblatt* wird von 1917 bis 1933 von Paul Westheim, einem deutschen Kunstkritiker, herausgegeben, der zu dieser Zeit auch die in Kunstkreisen viel beachtete Buchserie *Orbis pictus* verlegt. Teil der Reihe ist beispielsweise eine Publikation von Karl With zu *Asiatische Monumentalplastik*¹⁶⁶ oder diejenige von

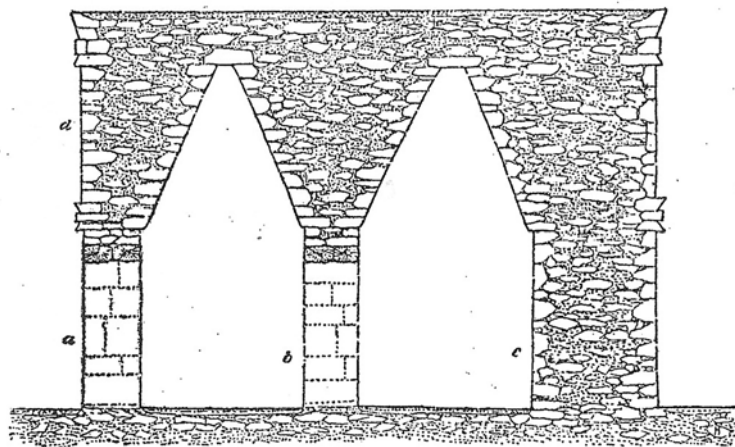
¹⁶⁴ Holmes, William H.: *Archeological Studies among the Ancient Cities of Mexico*, Chicago 1895.

¹⁶⁵ Hilberseimer, Ludwig: *Mexikanische Baukunst*, in: *Kunstblatt*, 1922.

¹⁶⁶ With, Karl: *Asiatische Monumentalplastik*, in: *Orbis Pictus*, Band 5. Berlin

Walter Lehmann zu *Mexikanische Kunst*,¹⁶⁷ die wiederum auch für Hilberseimer relevant erscheint.

In *Mexikanische Baukunst* zeigt sich Hilberseimer fasziniert vom Ausdruck altamerikanischer Bauten: „Die Völker des mexikanischen und peruanischen Kulturkreises haben mit ihrer Baukunst ihre höchste Ausdrucksmöglichkeit gefunden, mit den Bauten der Maya ihre größte Vollendung erreicht. Ihre Pyramiden, Terrassen und Stufenbauten, ihre schrägflächigen Baukörper erinnern entfernt an die Bauten des alten Orients, an die Schöpfungen Ägyptens, Babyloniens und Assyriens. Sowohl in ihrer kubischen Erscheinungsform wie in ihrer primitiven Konstruktionsweise. Die alten Amerikaner kannten weder Bogen und Gewölbe, begnügten sich mit der einfachsten Bauweise: der geschichteten. Der Raum wird durch überragende Schichten geschlossen, wie bei den Bauten des prähistorischen Europa. Die Bauten Indiens beruhen gleichfalls auf dieser primitiven Konstruktionsweise.“¹⁶⁸ Ein Beispiel dieses Prinzips der Schichtung stellt Hilberseimer anhand einer Federzeichnung von Holmes dar: Es zeigt einen Querschnitt der Casa del Gobernador der Anlage in Uxmal.



Querschnitt der Casa del Gobernador in Uxmal

Hilberseimer selbst hatte offensichtlich nicht die Möglichkeit nach Mexiko zu reisen, um sich vor Ort ein Bild der Anlagen zu machen¹⁶⁹. Das Interesse Hilberseimers gilt, neben der primitiven Schichtung, der elementaren Form der Bauten der Mayas. Anhand des Towers in Chichen-Itza und des vielgeschossigen Turms des Palastes von Palenque beschreibt er die formale Struktur: „Einfache kubische Elemente, Würfel, Zylinder, Prismen und Pyramiden bilden die Grundformen der Bauwerke, die

¹⁶⁷ Lehmann, Walter: *Asiatische Monumental Plastik*, in: *Orbis Pictus*, Band 8. Berlin

¹⁶⁸ Hilberseimer, Ludwig: *Mexikanische Baukunst*, in: *Kunstblatt*, 1922, S.163.

¹⁶⁹ In den Archiven findet sich kein Hinweis auf einen Mexikoaufenthalt Hilberseimers.

immer von bestimmtester Formgebung sind. Manche Bauten wie die Casa del Gobernador in Uxmal unterbrechen die Monotonie dieser einfachen Grundformen durch Vor- und Rücksprünge, höhere und niedrigere Bauteile. Wirken durch Wechsel und Unterbrechungen belebend und bereichernd. Symmetrie und Rhythmik sind wichtigste Gestaltungselemente.“¹⁷⁰ Die abstrakten Zeichnungen von Holmes dokumentieren 1895 diese Grundformen der frühen Mayabauten und scheinen die Anregungsquelle der gedanklichen Ausführungen Hilberseimers darzustellen. Holmes selbst beschreibt den „Round Tower of Chichen“ in seinen Ausführungen wie folgt: „This edifice contains two circular, concentric chambers identical in constructive principle with the rectangular forms.“¹⁷¹ Er sieht also bei diversen elementaren Formen, die bei den Mayabauten Verwendung fanden, jeweils dasselbe einfache konstruktive Prinzip, das Hilberseimer als Schichtung bezeichnet.

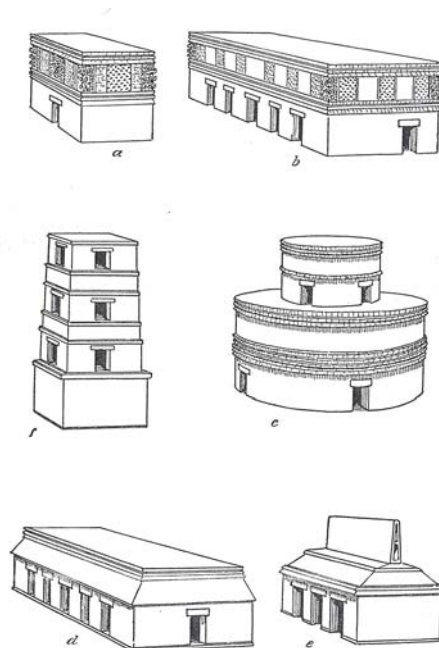


FIG. 3. EXAMPLES OF MAYA BUILDINGS.

- a. Single-chamber building—a unit of construction.
- b. Multiple chambered building—an assemblage of 12 or 14 units.
- c. Restorations of circular building, Chichén Itzá.
- d. Building with sloping entablature, Chichén Itzá.
- e. Temple with sloping entablature and roof-comb, Palenque.
- f. Square tower of four stories, Palenque—roof restored.

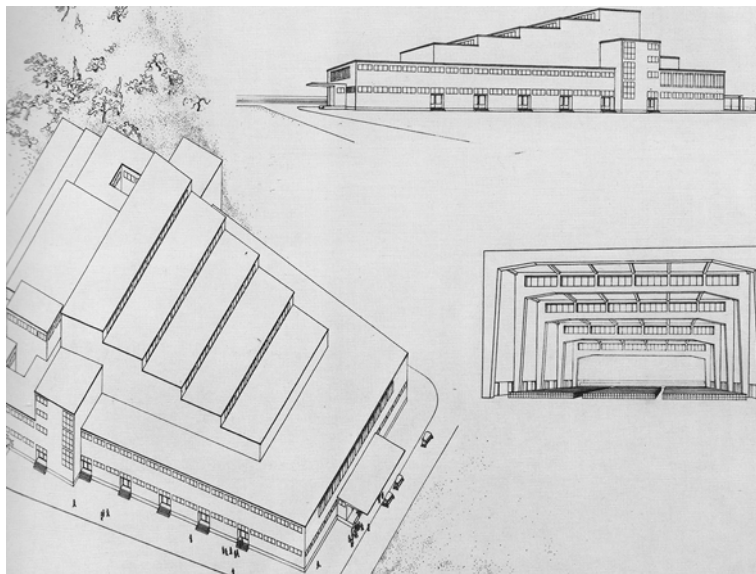
Abstrahierte Zeichnungen von William H. Holmes zu Maya-Tempeln

Neben der primitiven Konstruktion und der elementaren Form, die Hilberseimer, im Rückgriff auf Holmes begeistert, erfährt der Typus der Stufenpyramide in der altamerikanischen Architektur die Aufmerksamkeit des deutschen Architekten. Exemplarisch beschreibt er einige dieser Stufenpyramiden, wie die der zerstörten

170 Hilberseimer, Ludwig: Mexikanische Baukunst, in: Kunstblatt, 1922, S.166.

171 Holmes, William H.: Archeological Studies among the Ancient Cities of Mexico, Chicago 1895, S.37.

aztekischen Hauptstadt Tenochtitlan: „in dessen Mitte befand sich eine in fünf Absätzen ansteigende Stufenpyramide, deren Plattform die Heiligtümer des Stammgottes Uitzilopochtli und des Regengottes Tlaloc trug.“¹⁷² Formal erinnern diese Strukturen an eine Arbeit, die Hilberseimer 1929 im Rahmen eines Wettbewerbs zur Stadthalle in Nürnberg einreicht. Der Typus einer fünfstufigen Pyramide integriert hier die Oberlichter in gestaffelter Form. Symmetrie und Rhythmik sind, wie bei Hilberseimer im Traktat zur mexikanischen Baukunst oben zitiert, „wichtigste Gestaltungselemente“.¹⁷³



Ludwig Hilberseimer: Wettbewerbsentwurf zur Stadthalle in Nürnberg

Die Veröffentlichung von Walter Lehmann zu *Altmexikanische Kunstgeschichte* in der bereits erwähnten Reihe *Orbis pictus* des Herausgebers Paul Westheim, ist als weiteres Indiz für die Bedeutung dieser Kunst in den 1920er Jahren zu lesen. Hier befasst sich der damalige Leiter des Forschungsinstituts des Museums für Völkerkunde zu Berlin, ganz im Stil der Zeit, mit dem Wesen der altmexikanischen Kunst. Bereits in der Einführung stößt man auf Friedlaendersches Vokabular: „Kultur ist schöpferisch, Zivilisation ist erschöpft. Die erste ist produktiv, die andere überwiegend reproduktiv.“¹⁷⁴ Lehmann vermittelt also Inhalte, die so bei Hilberseimer formuliert sind.¹⁷⁵ Die ansonsten eher auf die Ethnologie fokussierte Publikation Lehmanns beinhaltet im Bildteil überwiegend Masken und Figuren altamerikanischer

172 Hilberseimer, Ludwig: Mexikanische Baukunst, in: Kunstblatt, 1922, S.165.

173 Ebenda, S.166.

174 Lehmann, Walter: Asiatische Monumental Plastik, in: Orbis Pictus, Band 8. Berlin, S.5.

175 Im Aufsatz Schöpfung und Entwicklung sind werden die Themen von Hilberseimer aufgearbeitet. Siehe hierzu Kapitel 3.1.1.

Kunst. Die Bauten betreffend fällt die Abbildung der Rückseite einer Stufenpyramide des Tajin von Papantla auf. Diese ist der Totonakischen Kultur zuzuordnen und bildet wiederum die von Hilberseimer angeführten Gestaltungsmittel ab: Schichtung als primitive Konstruktion, Symmetrie und Rhythmik, Verwendung elementarer Formen.



Stufenpyramide des Tajin von Papantla. Totonakische Kultur

Schließlich bleibt noch der Verweis auf ein literarisches Werk, das Hilberseimer in einem nicht datierten Typeskript als ein Buch, das „entscheidenden Einfluss“¹⁷⁶ auf ihn ausgeübt hat, bezeichnet: *Friedrich Ratzel: Anthropogeographie*.¹⁷⁷ Ratzel beschreibt hier die Zusammenhänge menschlichen Seins mit der jeweiligen geographischen Ansiedlung. Typologisch erwähnt er den „Gürtel der Steinbauten, der von Neumexiko bis Atacama sich auf den Hochebenen und in den Gebirgen des westlichen Amerika erstreckt.“¹⁷⁸ Die Steinbauten sieht er als klimatisch und für Stadtbauten adäquat ganz im Gegensatz zu den Gebieten des „flüchtigen Bauens“. Der Steinbau galt darüber hinaus für Ratzel als „Bau des dauerhaften Wohnens“¹⁷⁹ und bleibt in seiner Form als primitive Konstruktion das Mittel der Wahl altamerikanischer Baukunst.

176 Archiv Art Institute of Chicago, Nachlass Ludwig Hilberseimer, Series 1, Box 2, General Papers.

177 Ratzel, Friedrich: *Anthropogeographie*, Zweiter Teil, Die geographische Verbreitung des Menschen, Stuttgart 1912.

178 Ebenda, S.284.

179 Ebenda, S.285.

3.2.2. Indien und Java

Neben der mexikanischen Baukunst und der afrikanischen Kunst, gilt das Interesse der kunsthistorischen Forschung der frühen 1920er Jahre außerhalb Europas insbesondere Asien. Für den jungen Publizisten Hilberseimer ist dabei insbesondere die bildende Kunst in Indien¹⁸⁰ und Java¹⁸¹ relevant. In diesem Zusammenhang veröffentlicht er in der, von dem Sozialdemokraten Joseph Bloch, von 1897 bis 1933 herausgegebenen Zeitschrift *Sozialistische Monatshefte*, 1921 über ebendiese Themen. Grundlage seines Aufsatzes sind jeweils die eben zu dieser Zeit erschienenen Publikationen von William Cohn über *Indische Plastik*¹⁸² und diejenige von Karl With über *Java*.¹⁸³ Seine Einleitung beginnt er mit einem Seitenhieb auf das vorherrschende Paradigma des Historismus im vergangenen Jahrhundert und damit einer Ablehnung des schöpferischen Wertes der künstlerischen Arbeit anderer Kulturen. Die nun erkannte Gleichwertigkeit, beispielsweise der indischen Kultur, sei unter anderem auch eben jenen Forschungen eines William Cohn zu verdanken: „Einseitige Betonung und Wertschätzung der griechisch-römischen Kultur ist Ursache der Unkenntnis der Schöpfungen des Mittelalters und vor allem der nichteuropäischen Völker.“¹⁸⁴ Im Besonderen interessiert Hilberseimer die Dialektik des Plastischen mit dem Tektonischen: „Die indische Kunst ist, wie alle große Kunst, durchaus Baukunst. Aber sie durchbricht dauernd das Tektonische, überwuchert es mit plastischen Bizarrerien, macht aus dem architektonischen Gebilde ein plastisches.“¹⁸⁵ erinnert man sich an die Begriffe Hilberseimers zur mexikanischen Baukunst stünde die Rhythmik für das Plastische und die Tektonik für die Schichtung. Ausgangspunkt dieser Schöpfungen bildet, bei der asiatischen Kunst, analog der Kunst Afrikas, die Religion. Die Hilberseimerschen Darstellungen sind nun in keinsten Weise Ergebnis eigener Untersuchungen. Sie bilden lediglich die Meinung Cohns ab und werden von ihm rezitiert. Wesentliches Element der Ausführungen des jungen Architekten bleibt jedoch die Begeisterung für die Plastik und Tektonik Indiens. Cohn selbst arbeitet unter anderem über westindische Höhlentempel.

180 Hilberseimer, Ludwig: Indien, in: *Sozialistische Monatshefte*, II.1921, S.730.

181 Hilberseimer, Ludwig: Java, in: *Sozialistische Monatshefte*, II.1921, S.731.

182 Cohn, William: *Indische Plastik*, Berlin 1921.

183 With, Karl: *Java*, Hagen 1920.

184 Hilberseimer, Ludwig: Indien, in: *Sozialistische Monatshefte*, II.1921, S.730.

185 Ebenda, S.731.



Kailasa-Felstempel in Elura

Deren monumentale Tektonik ist insbesondere Gegenstand seiner Forschung. Der deutsche Kunsthistoriker für fernöstliche Kunst beschreibt die indische Architektur wie folgt: „Die indische Architektur hat einen Hang zum Plastischen, der Malerei wird das Relief vorgezogen und die Plastik ist bar jeder architektonische Strenge.“¹⁸⁶

Einen eigenen Band zu *Indische Baukunst* gibt 1922 der deutsche Kunstkritiker und Kunstblatt-Verleger Paul Westheim heraus.¹⁸⁷ In der Einleitung verweist auch er auf die, bereits bei Cohn und Hilberseimer zitierte, der indischen Baukunst immanente Religiosität: „Alle Kunst in Indien ist religiöse Kunst, ist Gottsuchen, Baukunst ein ‚Beten in Steinen‘, Ausdruck und Ausfluß gewaltigster religiöser Ergriffenheit.“¹⁸⁸

Beeindruckt von der indischen Kunst ist diese für Westheim „ein Ausschweifen über alles Menschliche hinaus, ein Emportürmen ins unermesslich Unendliche, im monumentalen Werk erreicht sie Befreiung vom Leiden und damit schon eine Art von Wiedergeburt.“¹⁸⁹

¹⁸⁶ Cohn, William: Indische Plastik, Berlin 1921, S.2.

¹⁸⁷ Hilberseimer selbst publiziert im Kunstblatt Abhandlungen zu Kunst, Architektur und Städtebau von 1919 bis 1927.

¹⁸⁸ Westheim, Paul: Indische Baukunst, in: Orbis Pictus, Band 1. Berlin, S.5.

¹⁸⁹ Ebenda, S.14.



Tschillambaram als Beispiel indischer, monumentaler Baukunst

Neben Indien widmet Ludwig Hilberseimer in der gleichen Ausgabe der *Sozialistischen Monatshefte* einen Aufsatz über *Java*. Er verweist auf ein bereits 1920 erschienenenes Buch von Karl Wirth mit dem Titel: *Brahmanische, buddhistische und eigenlebige Architektur und Plastik auf Java*.¹⁹⁰ In Anlehnung an die indische Baukunst arbeitet Carl With auch hier das, auf religiösem Hintergrund basierende, Zusammenspiel von Architektur und Plastik heraus: „Das sind die Gemeinsamkeiten und die Besonderheiten der architektonischen und der plastischen Formen und Wirkungen, gegeneinander so abgestimmt, daß sie zusammenwirkend die unbeschreibliche Formeinheit des Monumentes in seiner Summe architektonischer und plastischer, ungegenständlicher und figürlicher Elemente ergeben.“¹⁹¹ Der, auch für Hilberseimer wichtige Aspekt des Monuments, taucht wiederum in einer weiteren Publikation von Karl Wirth mit dem Titel *Asiatische Monumentalplastik* auf.¹⁹² Neben dem Aspekt des Erinnerns ist in diesem Zusammenhang ebenso derjenige Aspekt eines landschaftsprägenden Bauwerks von Bedeutung. Der Autor sieht diese beispielsweise bei einer Tempelruine in Cambodja in Hinterindien gegeben. Elementare Tektonik, Schichtung und Absenz von Gewölben sind auch hier diesen, von Hilberseimer als primitive Konstruktionen bewunderten Bauten immanent.

190 With, Karl: *Java*, Hagen 1920.

191 Ebenda, S.47.

192 With, Karl: *Asiatische Monumental Plastik*, in: *Orbis Pictus*, Band 5, Berlin 1920.



Tempelruine in Cambodja in Hinterindien

3.3. Ornament und Dekoration im Diskurs

Im Juli 1923 erscheint in der von Hans Richter herausgegebenen Zeitschrift *G Material zur elementaren Gestaltung* ein Aufsatz des niederländischen Malers und Kunsttheoretikers Theo van Doesburg mit dem Titel *Zur elementaren Gestaltung*. Van Doesburg stellt die der Vergangenheit angehörende Dekoration der gegenwärtigen Monumentalität gegenüber. Die Kunst verlange nach Eindeutigkeit: „Und diese Forderung kann nie erfüllt werden, wenn die Künstler sich individualistischer Mittel bedienen. Eindeutigkeit kann nur aus Disziplin der Mittel folgen und diese Disziplin führt zur Verallgemeinerung der Mittel. Verallgemeinerung der Mittel führt zur elementaren, monumentalen Gestaltung.“¹⁹³ Die These von van Doesburg meint insbesondere die aus dem 19. Jahrhundert herrührende Dekoration und die damit einhergehende Verwendung des Ornaments. 1828 fragt der Architekt und Architekturtheoretiker Heinrich Hübsch: *In welchem Style sollen wir bauen?*, wohlwissend, dass die Abkehr vom Klassizismus dem Historismus mitsamt der dekorativen Ornamentik den Weg bereiten sollte.¹⁹⁴ Mit eben dieser Ornamentik beschäftigte sich der österreichische Kunsthistoriker Alois Riegl in seinem Werk

¹⁹³ Doesburg, Theo van: *Zur elementaren Gestaltung* in: *G. Material zur elementaren Gestaltung*, Nr. 1. Berlin 1923, S.2.

¹⁹⁴ Hübsch, Heinrich: *In welchem Style sollen wir bauen?*, Heidelberg 1828.

Stilfragen mit dem Untertitel *Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*.

Riegl differenziert hier zwischen dem geometrischen Stil als dem „frühen primitivsten Kunstschaffen überhaupt“¹⁹⁵, der altorientalischen und griechischen Pflanzenornamentik und der Arabeske, die ihren Ursprung in der byzantinischen und frühsaracenischen Kunst hat. Anhand der Ornamentik entwickelt Riegl die These vom Kunstwollen, einer dem individuellen Schaffen übergeordneten Entwicklung, die Ausdruck der jeweiligen Zeit manifestiert. Riegls Theorie stellt sich damit gegen ein bis dahin geltendes Bild der Kunstgeschichte von aufeinander folgenden abgeschlossenen Epochen der Kunst.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts gilt nicht nur der Historismus und die mit ihm verknüpfte Verwendung des Ornaments als überholt. Zum einen hat dies formal ästhetische Gründe, die Architekten wie Adolf Loos und Josef Frank anführen zum anderen war die Verwendung des Ornaments dem konstruktiv geprägten Zweckbau nicht angemessen. Vertreter dieser Haltung sind dabei unter anderen die Architekten und Publizisten Ludwig Hilberseimer und Adolf Behne.

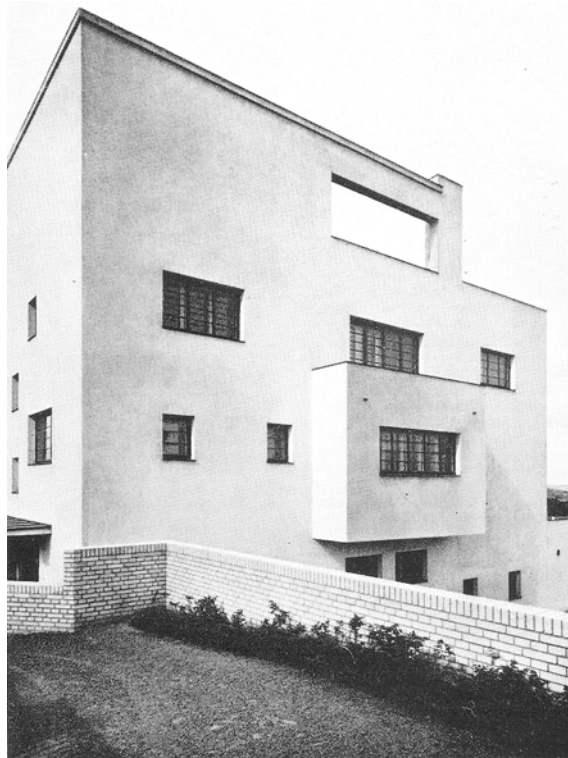
3.3.1. Das Ornament bei Adolf Loos und Josef Frank

Als sein erstes Haus realisiert der österreichische Architekt Adolf Loos ein kleines Portierhäuschen am Genfersee in Montreux, das als Ausdruck seiner Schriften zum Ornament und zur Architektur überhaupt gesehen werden kann. Er selbst berichtet über dieses Haus, in ein *Zwei Aufsätze und eine Zuschrift über das Haus auf dem Michaelerplatz*: „Wer beschreibt daher mein Erstaunen, als ich zur Polizei vorgeladen und gefragt wurde, wie ich, ein Fremdling, ein solches Attentat auf die Schönheit des Genfersees verüben könne. Das Haus sei viel zu einfach. Wo blieben die Ornamente? Mein schüchternere Einwand, daß der See selbst ja bei Windstille glatt und überhaupt ohne Ornamente sei und doch von manchen Menschen für ganz passabel erklärt werde, richtete nichts aus. Ich erhielt eine Bescheinigung, daß die Errichtung eines solchen Bauwerkes wegen seiner Einfachheit und daher Häßlichkeit verboten sei. Ich bin beglückt und selig nach Hause.“¹⁹⁶ Ähnlich ergeht es Loos einige Jahre später mit dem Haus am Michaelerplatz in Wien, das in Wiener Kreisen aufgrund seiner glatten Kalkputzfassade in den Obergeschossen als Haus ohne Augenbrauen bezeichnet wird.

¹⁹⁵ Riegl, Alois: *Stilfragen*, Berlin 1893, S.6.

¹⁹⁶ Loos, Adolf: *Zwei Aufsätze und eine Zuschrift über das Haus auf dem Michaelerplatz*, in: *Trotzdem*, Innsbruck 1931, S.108.

Trotz seiner „Rolle des Predigers in der Wüste“, wie ihn Julius Posener in seinen *Vorlesungen zur Geschichte der Neuen Architektur* bezeichnet, geht die Kritik an seinem Gebäude an Loos nicht spurlos vorbei.¹⁹⁷ Ähnlich undekoriert entstehen später das Haus Müller in Prag oder das Haus Moller in Wien.



Adolf Loos: Haus Müller in Prag

Bereits 1908 verfasst der damals 38-jährige Architekt sein bekanntes Traktat *Ornament und Verbrechen*. Damit stellt er den modernen Menschen und sein Kunstwollen in einen evolutionsgemäßen Zusammenhang: Während primitiven Völkern wie dem Papua der Hang zur Verzierung und Ornamentik noch immanent ist, ist hingegen „der moderne mensch, der sich tätowiert, ... ein verbrecher oder ein degenerierter.“¹⁹⁸ Für Loos ist daher der Primitive ein Vertreter des Ornaments, bei Hilberseimer ist der Primitive ein Vertreter der elementaren Form. Während Loos hier die Oberfläche im Blick hat, sucht Hilberseimer die geometrische Form dahinter. Das Ergebnis bleibt schließlich dahingegen gleich, als dass sich beide Vertreter der Moderne in ihren Entwürfen als Protagonisten der glatten Fassade sehen. Dabei folgt der eine, Adolf Loos, mehr der klassischen, der andere, Ludwig Hilberseimer, mehr der elementaren Formgebung. 1924 schreibt Loos schließlich einen weiteren Aufsatz

¹⁹⁷ Posener, Julius: *Vorlesungen zur Geschichte der Neuen Architektur*, in arch+, Heft 53, Aachen 1979, S.30.

¹⁹⁸ Loos, Adolf: *Ornament und Verbrechen*, in: *Trotzdem*, Innsbruck 1931, S.78.

zur Ornamentik mit dem Titel *Ornament und Erziehung*. Auch sechzehn Jahre später noch stellt Loos die Verwendung des Ornaments beim modernen Menschen als kulturlos dar: „Der moderne mensch, der mensch mit den modernen nerven, braucht das ornament nicht, im gegenteil, er verabscheut es. Alle gegenstände, die wir modern nennen, haben kein ornament. Unsere Kleidung, unsere maschinen, unsere lederwaren und alle gegenstände des täglichen gebrauchs haben nach der französischen revolution kein ornament mehr.“¹⁹⁹ 1912 eröffnet Loos in seiner Baukanzlei in der Beatrixgasse 25 in Wien eine Bauschule. Teil des Unterrichts im ersten Jahr 1912/1913 sind Fächer wie Kunstgeschichte, Innerer Ausbau und Materialkunde. Für den Architekten ist sozusagen die Exposition des jeweiligen Materials als gestaltendes Element genug. Das Ornament wird dadurch obsolet. Die Wertigkeit des Materials ist dabei nicht entscheidend. Der Künstler gilt für Loos dabei als vorbildlich: „Der künstler aber hat nur einen ehrgeiz: Das material in einer weise zu beherrschen, die seine arbeit von dem werte des rohmaterials unabhängig macht. Unsere baukünstler aber kennen diesen ehrgeiz nicht. Für sie ist ein quadratmeter mauerfläche aus granit wertvoller als aus mörtel.“²⁰⁰ Traditionelle Baukunst ging darüber hinaus nicht mit Verwendung historisierender Elemente sondern dem Studieren der „größe des klassischen altertums“ einher.²⁰¹

Mit Josef Frank setzt sich ein weiterer österreichischer Architekt und Theoretiker mit dem Ornament auseinander. 1931 erörtert Frank in seiner Schrift *Architektur als Symbol* den Zusammenhang von Form und Ornament. Während das schon bei Riegl beschriebene geometrische Ornament aufgrund seiner Einfachheit für Frank noch legitim ist, sieht er die Weiterentwicklung als „Spielerei oder als Erkennungszeichen ... , während die Formen erstarrten und verrohten.“²⁰² Im Unterschied zu Loos ist für Frank die Form wesentlich. Genau sie ist gestalterisches Element des Architekten und darf nicht vom Ornament verdeckt werden. Während bei Loos noch der Künstler als derjenige angeführt wird, dem jedes Material gleich wichtig ist und er weiß, wie er es zu verwenden hat, ist für Frank der Künstler derjenige, der „auch ohne nur einmal aufzublicken seine Schnörkel zieht und mit stumpfer Phantasie und endlosem Fleiß, ohne Kenntnis davon, daß es auch anderes gibt, in seiner Zelle sitzt und arbeitet: Arbeit eines Menschen, ohne Resultat, da er Dinge sucht, die es schon gegeben hat,

199 Loos, Adolf: Ornament und Erziehung, in: Trotzdem, Innsbruck 1931, S.174.

200 Loos Adolf: Die Baumaterialien, in: Ins Leere gesprochen, Zürich 1921, S.133.

201 Loos, Adolf: Meine Bauschule, in: Trotzdem, Innsbruck 1931, S.65.

202 Frank, Josef: Architektur als Symbol, Wien 1931, S.27.

nämlich die lebendige Form.“²⁰³ Beide Publizisten sind sich jedoch im Ergebnis einig: das Ornament und die damit einhergehende Dekoration hat im Neuen, modernen Bauen keine Berechtigung mehr. Sie widersprechen zum einen einer Ästhetik des Materials und verdecken zum anderen das eigentliche gestalterische Mittel: die Form. So wird, wie Michael Müller es 1977 beschreibt, das Ornament als „ästhetische signifikante Einzelform“ aus der Architektur verdrängt.²⁰⁴

3.3.2. Ornament und Dekoration bei Ludwig Hilberseimer

Attrappen-Architektur nennt Ludwig Hilberseimer ein maschinengeschriebenes Schriftstück, das undatiert als Teil seines Nachlasses von Georg Danforth²⁰⁵ dem Art Institute of Chicago übergeben wird. Hilberseimer beschreibt hier eine bürgerliche Gesellschaft, die charakterisiert wird durch die technischen und ingenieurmäßigen Konstruktionen des frühen 20. Jahrhunderts: „Der Klarheit, Reinheit und Exaktheit ihrer technischen Produkte, seien es Maschinen, Autos, Flugzeuge, Schiffe, Brücken oder Industriebauten, steht die völlige Chaotik ihrer künstlerischen Manifestationen gegenüber. Vor allem ihrer Architektur, einem Kunstgebiet, das das Wollen einer Epoche, einer Gesellschaft oder einer Klasse am eindeutigsten, allen sichtbar zum Ausdruck bringt.“²⁰⁶ Damit kommt neben dem Aspekt des Primitiven ein weiteres Kriterium, nämlich das der Technik in den architekturtheoretischen Gedanken Hilberseimers zum Tragen. Ganz der Tendenz der frühen 1920er Jahre folgend publiziert der deutsche Werner Lindner 1923 *Die Ingenieurbauten in ihrer guten Gestaltung*²⁰⁷. Diese gelten in ihrer sachlichen, schnörkellosen Erscheinung als vorbildlich. Das Ornament und die Dekoration solcher Bauten sind nicht mehr notwendig und scheinen vielmehr den Ausdruck zu stören. Für Hilberseimer sind die meisten Architekten dieser Zeit Protagonisten, die sich „üppigster Formverschwendung“ bedienen und „Prachtbauten ... mit sinnloser Übersteigerung historischer Spielelemente“ verzieren.²⁰⁸ Eine der Schriften dieser Zeit, die wie Hilberseimer es selbst bezeichnet, großen Einfluss auf ihn hat, wird 1932

203 Frank, Josef: *Architektur als Symbol*, Wien 1931, S.28.

204 Müller, Michael: *Die Verdrängung des Ornaments, Zum Verhältnis von Architektur und Lebenspraxis*, Frankfurt am Main 1977.: Welche Ursachen die Verdrängung des Ornaments hat und wie sich diese auf die Lebenspraxis des Individuums auswirken werden in der Arbeit Müllers ausführlich erörtert. Die ornamentlose Architektur stellt er unter anderem im Rahmen gesellschaftlicher Entwicklungen und Tendenzen im Wohnungsbau dar.

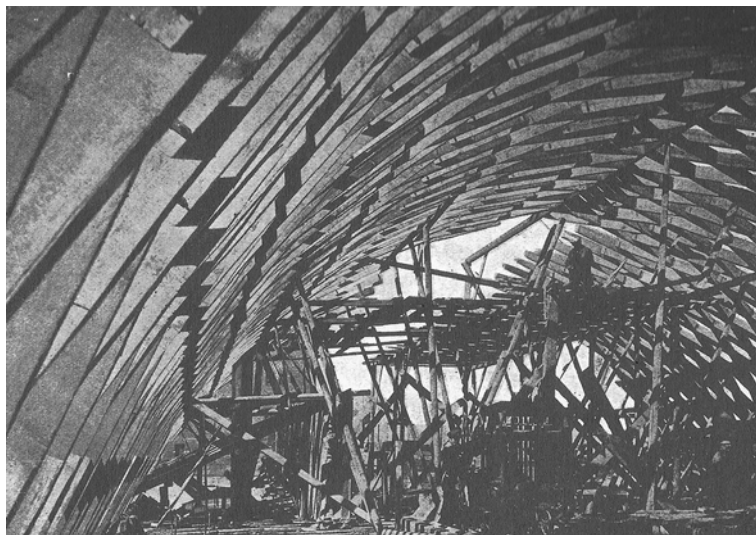
205 Danforth war von 1959 bis 1975 Direktor der Architekturabteilung am Illinois Institute of Technology und wurde von Hilberseimer mit der Verwaltung seines Nachlasses eingesetzt.

206 Hilberseimer, Ludwig: *Attrapenarchitektur*, S.1, in: *Archiv Art Institute of Chicago, Nachlass Ludwig Hilberseimer, Series 1.*

207 Lindner, Werner: *Die Ingenieurbauten in ihrer guten Gestaltung*, Berlin 1923.

208 Hilberseimer, Ludwig: *Attrapenarchitektur*, S.1, in: *Archiv Art Institute of Chicago, Nachlass Ludwig Hilberseimer, Series 1.*

veröffentlicht. Der deutsche Philosoph und Kulturhistoriker Oswald Spengler beschreibt in *Der Mensch und die Technik*²⁰⁹ die immer mehr gestiegene Bedeutung technischer Entwicklungen für das Leben. Ergo sind auch technische Bauten und deren Gestalt Ausdruck zeitgeistiger Strömungen. Das primitive Elementare wird also kurze Zeit später durch das technisch Sachliche ergänzt. Beides sind Gründe für die Verdrängung der Dekoration und des Ornaments in der Darstellung Hilberseimers. Die Bedeutung der Konstruktion für die Form und damit wiederum die Zurschaustellung ingenieurbestimmter, technischer Strukturen arbeitet Hilberseimer erneut im seinen 1924 in Heft Nr. 3 der Zeitschrift *G* veröffentlichten Beitrag *Konstruktion und Form* heraus.²¹⁰ In zwei Abbildungen werden eine Hallenkonstruktion in Holz, System Zollinger und eine von Peter Behrens entwickelte Stahlkonstruktion dokumentiert.²¹¹



Zollinger-Hallenkonstruktion in Holz

Hilberseimer stellt neben dem Aspekt des „Ausstellen“ des Materials, das bei Loos schon wesentlich war, den gestalterischen Wert der Konstruktion in den Mittelpunkt. Dies wiederum geschieht mitnichten einer Negation von Bautradition und Baugeschichte, sondern wird vielmehr von Hilberseimer aus dieser abgeleitet. Der griechische Tempel ist dabei für ihn in seiner konstruktiven Gestalt wesentlich: „So beruht die griechische Architektur auf dem durch die Steinkonstruktion Wechsel von Horizontalen und Vertikalen. Nutzt vollkommen, bei Wahrung der Einheit des

209 Spengler, Oswald; *Der Mensch und die Technik*, München 1932.

210 Hilberseimer, Ludwig: *Konstruktion und Form* in: *G. Material zur elementaren Gestaltung*, Nr. 3. Berlin 1924, S.24.

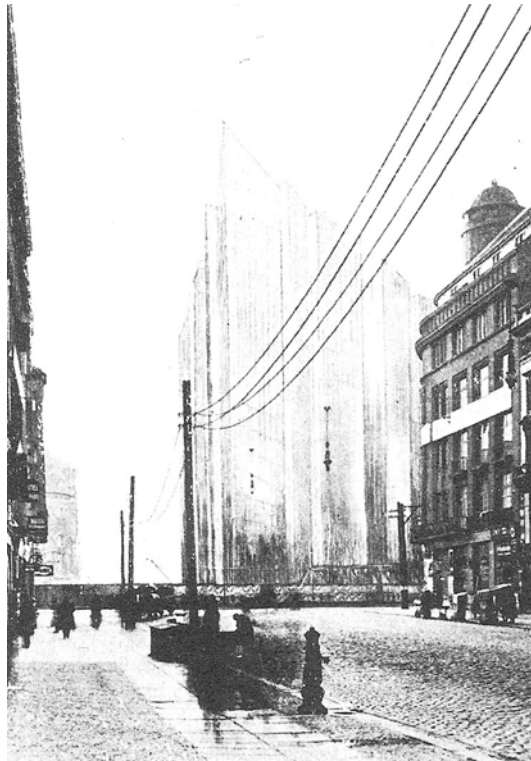
211 Das auf einer rhombenartigen Struktur aufbauende System Zollinger wurde zur Konstruktion von gewölbten Dachformen vom Architekten Friedrich Zollinger in den 1920er Jahren entwickelt und kam in unter anderem in Bauten von Otto Bartning und Hugo Häring zum Einsatz.

Materials, die Möglichkeiten des Werksteins aus. Ein griechischer Tempel ist ein vollkommenes Ingenieurwerk in Stein.“ Die „absolute Dekorativität“ beginnt für den Architekten hingegen schon bei Michelangelo, der „mehrere Geschosse unter einer Ordnung“ zusammenfasst.²¹² Das Prinzip dieser so genannten Kolossalordnung ist Hilberseimer, weil konstruktiv irreführend, zuwider, wenngleich er selber dieses in seiner Bürotätigkeit bei Behrens und Neumark eingehend studiert und erlernt hat.²¹³ Mit dem vermehrten Einsatz von Beton und Eisenbeton steht darüber hinaus ein der ingenieurmäßigen Konstruktion adäquates Material zur Verfügung, mit dem auch große Spannweiten möglich sind. Das technisch Mögliche ist nun das gestalterisch Relevante als Ausdruck des Zeitgeistes im Bauen der 1920er Jahre. Mit Mies van der Rohes Entwurf für ein Bürohaus in der Berliner Friedrichstrasse führt Hilberseimer ein weiteres Beispiel konstruktiver Architektur an. Geprägt wird die Arbeit durch ein „Rahmensystem mit beiderseitigen Konsolaustragungen“ sowie „die Stützenlosigkeit der Front“. Das Tragwerk bestimmt sozusagen den Entwurf. Hilberseimer beschreibt die Miessche Arbeit schließlich weiter: „Es ist dem Wesen der Aufgabe heraus mit den Mitteln unserer Zeit gestaltet. Die konstruktive Form ist als Architektur erfasst. [...] Konstruktion und Form sind eins geworden, klar, logisch, einfach, unzweideutig, gesetzmäßig.“²¹⁴

212 Hilberseimer, Ludwig: Konstruktion und Form in: G. Material zur elementaren Gestaltung, Nr. 3. Berlin 1924, S.24.

213 Hilberseimer arbeitete vor Beginn des ersten Weltkriegs kurze Zeit im Büro der Architekten Behrens und Neumark in Bremen, die insbesondere durch ihre Warenhausbauten bekannt waren.

214 Hilberseimer, Ludwig: Konstruktion und Form in: G. Material zur elementaren Gestaltung, Nr. 3. Berlin 1924, S.26.



Ludwig Mies van der Rohe: Entwurf eines Hochhauses am Bahnhof Friedrichstraße in Berlin

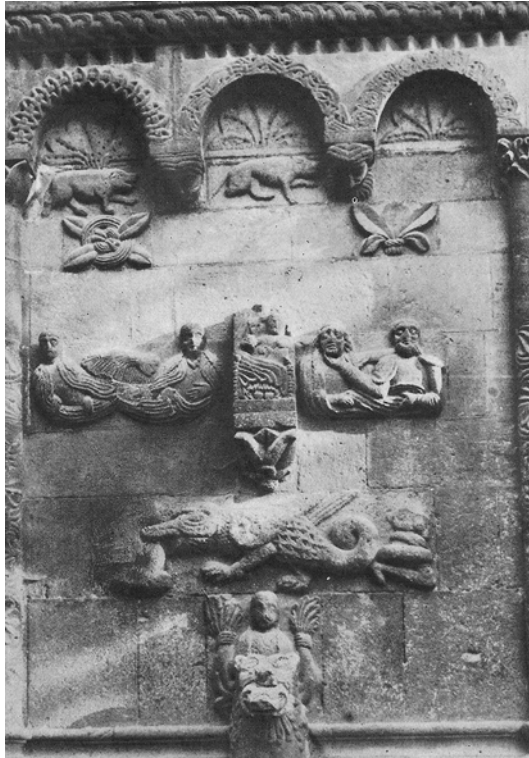
Nach der elementaren Form wird also die Konstruktion zur Form selbst. Das Ornament und damit jegliche Art der Dekoration haben im Neuen Bauen nichts mehr verloren und sind vielmehr Mittel einer hilflos agierenden Architektenschaft, die als ewig Gestrige immer noch versuchen, mit solchen Mitteln unzulängliche Formen und Konstruktionen zu verkleiden.

4. Die Anfänge des Primitiven in der europäischen Kunst

1922 erscheint *Barbaren und Klassiker*, ein Werk des deutschen Kunsthistorikers Wilhelm Hausenstein.²¹⁵ Mit dem Untertitel *Ein Buch von der Bildnerie exotischer Völker* beschäftigt sich ein weiterer wichtiger Autor mit dem Thema der Kunst primitiver Völker. Bemerkenswert ist jedoch in diesem Zusammenhang bei Hausenstein die Darstellung eines Kunstwerks europäischer Herkunft, namentlich des romanischen Reliefs vom Schottenportal an der Schottenkirche St. Jakob in Regensburg.²¹⁶

²¹⁵ Hausenstein, Wilhelm: *Barbaren und Klassiker*, München 1922.

²¹⁶ Das von Hausenstein angeführte Schottenportal an der Regensburger Schottenkirche St. Jakob gilt als bedeutendes wenngleich in seiner Bedeutung rätselhaftes Relief hochromanischer Kunst.



Relief vom Schottenportal in Regensburg

Hausenstein bringt damit die romanische Kunst in Verbindung mit exotischer Volkskunst, die als barbarisch gewertet, bis zu diesem Zeitpunkt den Antipoden zur klassischen Kunst bildet. Das klassisch Schöne galt als von der Zivilisation gezähmte Kunst, die das Apollinische über das Dionysische und damit auch das Können des Individuums über das Wollen der Masse stellt. Hausenstein findet das Dionysische in der exotischen Kunst, die er aber nicht geographisch verorten will. Vielmehr verschwimmen die Grenzen und Ansätze des Primitiven. Primitive Elemente finden sich für ihn in der europäischen Kunst wie der frühen, archaischen Kunst der Griechen oder eben der Kunst der Romanik: „Es wird in naher Zeit notwendig sein, den Gegenstand einmal so zu umreißen. Europa und Exotisches werden keinen Gegensatz mehr darstellen: das Romanische, das archaische Antike und andre Gegenpole des Klassischen werden unvermittelt neben den ursprünglichen Bekundungen außereuropäischer Kräfte stehen. Der Schnitt wird nicht mehr durch eine Waagrechte, sondern durch eine Senkrechte fahren. Das Exotische wird dann nur das Eingeborene sein, das Eingeborene aber vorzüglich das Barbarische.“²¹⁷ Einen weiteren Aspekt der romanischen Kunst, der insbesondere auch für Hilberseimer wesentlich ist, sieht Hausenstein in der Verwendung elementarer

217 Hausenstein, Wilhelm: *Barbaren und Klassiker*, München 1922, S.46.

Grundformen. Eben diese einfachen Formen sind Ausdruck kraftvoller Gestaltung. Die romanische Skulptur hat daher, gleich den exotischen Figuren, ihren Ursprung in der elementaren Form: „Eine Form kann ruhig sein wie Quader und Kugel, ja scheinbar nichts sagen; dennoch kann ihre Stummheit die krasseste Grimasse an schrecklicher Gewalt überbieten. Dies ist die Wirkung romanischer Skulpturen.“²¹⁸

Ludwig Hilberseimer befindet sich daher, nicht nur als Autor der Zeitschrift *G* sondern auch als Verfechter der elementaren Form und Gestaltung, in den zeitgeistigen Tendenzen der frühen zwanziger Jahre. Die elementare Gestalt ist nicht nur Thema seiner theoretischen Abhandlungen sondern soll eben in dieser Zeit auch zum Stilelement seiner architektonischen Arbeiten werden.

In den kunsthistorischen Abhandlungen der zwanziger Jahre soll, den europäischen Raum betreffend, die Kunst des Mittelalters wieder enorm an Bedeutung gewinnen. Das Interesse gilt hier, neben der bereits erwähnten Romanik, auch der Gotik. In *Der Geist der Gotik* beschreibt der deutsche Kunstkritiker Karl Scheffler eine Kunst abseits der klassischen Schönheit.²¹⁹ Unter Würdigung der Mitte des 18. Jahrhunderts tätigen Geistesgrößen wie Goethe, Lessing und Winckelmann, die allesamt die Kunst der griechischen Hochkultur proklamieren, verweist Scheffler auf eine ursprüngliche, im Ausdruck extatische Kunst der Gotik. Eine Strömung, die so auch Hilberseimer in seinen Aufsätzen zur Kunst vertritt. Die Kunst der griechischen Klassik wird, als Kind der Zivilisation, abgeurteilt. Die bemerkenswerte Ausnahme bildet die frühe Kunst der archaischen Zeit. Der Begriff der Archaik findet dabei, sowohl für eben diese Epoche, wie auch für die gotische Kunst seine Verwendung. Im Folgenden soll daher Kongruenz und Differenz des Archaischen zum Primitiven erörtert werden. Betrachtet wird dabei die frühgriechische Kunst, die Kunst des Mittelalters wie auch die *Bildneri der Geisteskranken* der zwanziger Jahre, wie der Arzt Hans Prinzhorn sie in seiner 1922 erschienenen Publikation bezeichnet.²²⁰

4.1 Die archaische Kunst der Griechen

Nähert man sich dem Begriff archaisch aus etymologischer Sicht, so findet man als Synonym oft auch die Bezeichnung altertümlich. Das griechische *archaios* meint allerdings ebenso das Wort ursprünglich. Damit liegt die Ähnlichkeit zum Primitiven

218 Hausenstein, Wilhelm: *Barbaren und Klassiker*, München 1922, S.41.

219 Scheffler, Karl: *Der Geist der Gotik*, Leipzig 1917.

220 Prinzhorn, Hans: *Bildneri der Geisteskranken*, Berlin 1922.

auf der Hand. Der Begriff primitiv benennt einen urtümlichen Zustand. Im Bereich der Kunst wird das Primitive oft in Verbindung mit der so genannten Volkskunst früher afrikanischer oder ozeanischer Kunst benutzt, was Gegenstand der Erörterung im vorigen Kapitel war. Die Archaik hingegen bezeichnet eine Epoche früher griechischer Kunst, die als vorklassische Zeit vom achten bis sechsten Jahrhundert vor Christus bezeichnet wird. Die Ursprünglichkeit, die beiden Begriffen immanent ist, geht, betrachtet man die weitere Entwicklung hin zur Kunst der Klassik, sicherlich einher mit einer Entwicklung des Künstlers heraus aus der Anonymität. Die Bedeutung des Individuums und sein künstlerisches Können bilden in der Kunst schließlich den Antipoden zum Wollen einer ethnischen Gruppe.

Eine ausführliche kunsthistorische Abhandlung der zwanziger Jahre zur griechischen Archaik und Klassik stellt das Werk des Schweizer Archäologen Arnold von Salis mit dem Titel *Die Kunst der Griechen* dar.²²¹ Von Salis war insbesondere von der Stilgeschichte Heinrich Wölfflins beeinflusst, der mit seinem 1915 erschienenen Werk *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst* die Entwicklung über Begriffspaare zu definieren versucht.²²² Insofern haben Begriffe wie archaisch und klassisch in unterschiedlichen Epochen durchaus ihre Berechtigung. Arnold von Salis sieht in der griechischen Archaik den Ursprung der Kunst, nahezu vergleichbar der ursprünglichen Kunst der Primitiven. Über den Naturalismus der frühen Kunst der Griechen schreibt er: „Der primitive Charakter dieser Periode verrät sich schon im Stofflichen. Das Triebleben einer noch einfach veranlagten Natur steht durchaus im Vordergrund. Jagd und Abenteuer, Kämpfe mit Bestien zu Wasser und zu Lande, aufregende Schauspiele, Raubzug und Fehde.“²²³ Während die primitive Archaik der Griechen jedoch als Vorstufe einer hoch entwickelten Kultur der Klassik gewertet wird, bleibt die primitive Volkskunst aus Afrika oder Ozeanien zeitlos und damit zunächst ohne erkennbare Evolution. Von Salis sieht eine weitere Parallele in der frühen griechischen Kunst und der Kunst der Primitiven: „Ein weiteres Moment primitiven Verhaltens sehen wir in jenem Dekorationsbedürfnis, das in mancher Hinsicht an den Schmucktrieb der Wilden erinnert.“²²⁴ In diesem „Schmucktrieb“ sieht von Salis ein wesentliches Element primitiver Kunst. Damit bewegt er sich ganz in der Theorie von Adolf Loos, für den der Primitive ein Mensch ist, der sogar sich selbst mit Tätowierungen schmückt. Für Ludwig Hilberseimer ist

221 Salis, Arnold von: *Die Kunst der Griechen*, Leipzig 1923.

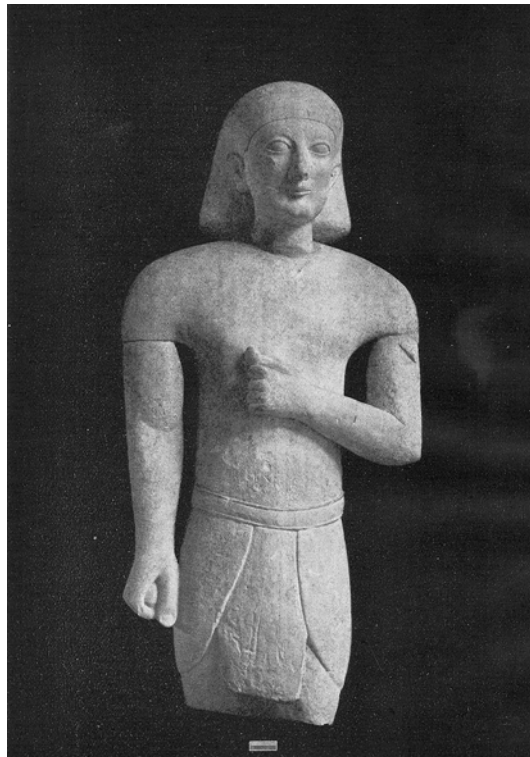
222 Wölfflin, Heinrich: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, München 1915.

223 Salis, Arnold von: *Die Kunst der Griechen*, Leipzig 1923, S.3.

224 Ebenda, S.8.

vielmehr die elementare Form das wesentliche Mittel primitiver Kunst, womit er sich von Loos und von von Salis unterscheidet. Beide Standpunkte gelten in der Kunstauffassung der frühen zwanziger Jahre als legitim und nachvollziehbar. Die Schlüsse, die von Loos wie auch von Hilberseimer gezogen werden und als Grundlage eigener architektonischer Gestaltung dienen, sind jedoch unterschiedlicher Art.

Für Hilberseimer ist bezüglich der frühen griechischen Kunst ein Autor wichtig, dessen Werk er in seiner Rubrik *Literatur* in den *Sozialistischen Monatsheften* 1921 empfiehlt: „Waldemar Graf Uxkull-Gyllenband hat in der oben genannten Sammlung²²⁵ einen Band *Archaische Plastik der Griechen* erscheinen lassen, dessen reiches Abbildungsmaterial uns einen Einblick in die Kunst der frühgriechischen Welt gestattet, die noch um die Gestaltung rang und in ihrer Gebundenheit höchste Vollendung erreichte.“²²⁶ Der deutsche Historiker Uxkull-Gyllenband beschäftigt sich insbesondere mit griechischer Klassik und der Geschichte der römischen Kaiserzeit. In *Archaische Plastik der Griechen* erörtert Uxkull-Gyllenband zunächst den Einfluss orientalischer Kunst auf die Archaik.²²⁷ Am Beispiel einer Kyprischen Statue zeigt sich deutlich eine primitive, geometrische Komposition.



Kyprische Statue, um 600

225 Uxkull-Gyllenband, Waldemar: *Archaische Plastik der Griechen*, in: *Orbis Pictus*, Band 3. Berlin.

226 Hilberseimer, Ludwig: *Literatur*, in: *Sozialistische Monatshefte*, I.1921, S.116.

227 Uxkull-Gyllenband, Waldemar: *Archaische Plastik der Griechen*, in: *Orbis Pictus*, Band 3. Berlin.

Im Unterschied zur primitiven Volkskunst steht jedoch der Mensch als Individuum im Zentrum der griechischen Weltanschauung. In der weiteren Entwicklung dieser Kunst beschreibt der Autor aber auch eine „langsame Vervollkommnung der Form, die steif anliegenden Arme runden sich mehr und mehr, der Körper wird gegliederter, die Haltung gewinnt an Lebendigkeit, kurz das östliche Gepräge weicht dem griechischen, die abstrakte Vorstellungswelt wird zur sinnlichen des Erlebens.“²²⁸ Das Elementare der so bewunderten Archaik schwindet und die hellenische, klassische Kunst bahnt sich ihren Weg. Ein männlicher Kopf von Ptoion, den Uxkull-Gyllenband exemplarisch als Beispiel archaischer Kunst darstellt, erinnert in seinem abstrakten Typus wiederum an die Masken aus Ozeanien und Afrika.



Männlicher Kopf von Ptoion, 6. Jahrhundert

Eine hellenische Ausformung der Gesichtszüge fehlt hier noch völlig. Die starre, maskenhafte Form differiert zur Auffassung späterer Kunst der griechischen Klassik. Mit der Bedeutung des Maskenhaften in der abendländischen wie auch der primitiven Volkskunst beschäftigt sich der deutsche Kunsthistoriker Hans Belting 2013 in seinem Werk *Faces, Eine Geschichte des Gesichts*.²²⁹ Losgelöst von epochalen Kategorien erarbeitet Belting die Bedeutung der Masken und ihr Verhältnis zum Gesicht des

²²⁸ Uxkull-Gyllenband, Woldemar: Archaische Plastik der Griechen, in: Orbis Pictus, Band 3. Berlin, S.8.

²²⁹ Belting, Hans: Faces, Eine Geschichte des Gesichts, München 2013.

Individuums. In einer „Geschichte des Gesichts“ geht es Belting mehr um eine Hermeneutik des Starren gegen das Mimische als eine Analyse des Gegenstands, wie sie noch Inhalt der Kunsthistorik der zwanziger Jahre gewesen ist.

4.2 Die Kunst des Mittelalters

Als exstatisch wird die Kunst des späten Mittelalters in den 1920er Jahren oft beschrieben. Verbindendes Element zum Primitiven bleibt dabei immer das Ursprüngliche oder auch Schöpferische. Auch Ludwig Hilberseimer subsumiert das Ekstatische als weiteres Element unter dem Ursprünglichen. Daher gehört auch diese künstlerische Ausprägung, obwohl im Formalen unterschiedlich zum Primitiven und Archaischen, doch zu den wichtigen, Stil prägenden Elementen der zwanziger Jahre. Als Vertreter spätmittelalterlicher Kunst, der diese Ekstasik am unmittelbarsten in seinem Werk transportiert, rückt der Maler Matthias Grünewald in das Zentrum des kunsthistorischen Interesses. Hilberseimer widmet ihm 1921 in den *Sozialistischen Monatsheften* einen Aufsatz. Die Bedeutung Grünewalds formuliert er folgendermaßen: „Grünewald war ein Einsamer, der eine ungeheure seelische Ekstasik in sich trug und für seine Visionen die Form fand, seine metaphysische Welt zur Anschauung brachte. Wissen wir nicht viel von ihm, so haben wir doch einen Teil seines Werks. Und in restloser Vollkommenheit sein Hauptwerk: den Isenheimer Altar.“²³⁰ Für Hilberseimer ist Grünewald schöpferisch, ein Gestalter, der am Beginn einer neuen Zeit steht. Grünewald ist ein Protagonist, der „einen hohen Grad an Modernität“ erreicht hat.²³¹ Ungeachtet aller Aufklärung ist Grünewald deshalb modern, weil er für Hilberseimer eine Wende in der Kunst zum Ausdruck bringt, ähnlich der Stimmung der frühen 1920er Jahre: „Wir sind trotz Kant und allen Fortschritten nicht allzu weit von Grünewalds Welt entfernt. Grünewald steht, wie wir, zwischen Mittelalter und Renaissance. Wir haben weder die eine noch die andere Zeit überwunden, lehnen uns bald an die eine bald an die andere an. Der Isenheimer Altar hat Spuren des Archaischen.“²³²

Die Bedeutung Grünewalds, insbesondere seines Hauptwerks des Isenheimer Altars, wird Gegenstand diverser kunsthistorischer Abhandlungen nach 1915. Der deutsche Kunsthistoriker Wilhelm Hausenstein widmet 1919 ein Buch mit dem Titel

²³⁰ Hilberseimer, Ludwig: Literatur, in: Sozialistische Monatshefte, I.1921, S.113.

²³¹ Ebenda, S.113.

²³² Ebenda, S.113.

Der Isenheimer Altar diesem wichtigem Kunstwerk.²³³ Ganz im Sinne Salomo Friedlaenders Werks *Schöpferische Indifferenz*²³⁴ sieht Hausenstein den Maler Grünewald am gestalterischen Nullpunkt, frei von allen Regeln der klassischen Kunst indem er die Gruppe um Johannes, Maria, Magdalena beschreibt: „Durch schöpferische Willkür der Proportionen und der Gemeinschaft der Bewegung formt sich beinahe eine einzige Figur.“²³⁵ Für die Kunstgeschichte wird Grünewald zu einem schöpferischen Vorbild, einem Vertreter des Wandels. Damit gilt sein Werk, neben der primitiven Volkskunst und der Kunst der Archaik als wesentliche Inspirationsquelle auf dem Weg zur Neuen Gestaltung. Primitive Elemente der Gotik werden bei Grünewald angereichert mit „Sinnlichkeit und Feingeist“, zwei Begriffen, die Hausenstein der Renaissance zuordnet.

Der französische Autor Joris Karl Huysmans, veröffentlicht 1918 seine Schrift *Geheimnisse der Gotik* mit dem Untertitel *Drei Kirchen und drei Primitive*.²³⁶ Primitive sind neben dem Meister von Flémalle und der Florentinerin des Städelschen Museums in Frankfurt am Main auch die Arbeiten Grünewalds im Museum in Kolmar. Die Forschung bleibt zu diesem Zeitpunkt bezüglich Leben und Herkunft des Künstlers im Dunkeln. Mittlerweile wissen wir durch den 1974 von Hans-Jürgen Rieckenberg erschienenen Aufsatz *Der historische Grünewald*, dass Grünewald um 1480 in der Nähe von Aschaffenburg geboren wurde. Gestorben sei der deutsche Maler vermutlich 1531 oder 1532.²³⁷ Für Huysmans ist Grünewald primitiv, weil er in seinem expressiven Ausdruck etwas Neues in seiner Malerei transportiert. Bezug nehmend auf die Tafel der Auferstehung des Isenheimer Altars schreibt der Autor: „Hier offenbart sich Grünewald als der kühnste Maler, der je gelebt, als erster, der es gewagt, mit der Armut irdischer Farben die Erscheinung des göttlichen Wesens darzustellen, das am Kreuz zeitweilig aufgehoben worden ist und nun beim Verlassen des Grabes, dem blossen Auge sichtbar, wiedererscheint. Wir stehen mit ihm, mitten im mystischen Jubel, vor einer aus ihren Verschanzungen herausgeforderten Kunst, die genötigt ist, sich weiter über sie hinauszuwagen, als diesmal irgendein Theologe von ihr hätte verlangen können.“²³⁸

233 Hausenstein, Wilhelm: *Der Isenheimer Altar*, München 1919.

234 Friedlaender, Salomo: *Schöpferische Indifferenz*, München 1918.

235 Hausenstein, Wilhelm: *Der Isenheimer Altar*, München 1919, S.10.

236 Huysmans, Joris Karl: *Geheimnisse der Gotik, Drei Kirchen und Drei Primitive*, München und Berlin 1918.

237 Rieckenberg, Hans-Jürgen: *Matthias Grünewald. Name und Leben neu betrachtet*. In: *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg*. Bd. 11. 1974, S.47-120.

238 Huysmans, Joris Karl: *Geheimnisse der Gotik, Drei Kirchen und Drei Primitive*, München und Berlin 1918, S.109.



Matthias Grünewald, Auferstehung (Isenheimer Altar)

Aus heutiger Sicht bleibt kritisch anzumerken, dass die Tafelmalerei eines Meister Bertram, wie sie Wilhelm Worringer in seinem Werk *Die Anfänge der Tafelmalerei* 1924 beschreibt, wesentlich primitiver und ursprünglicher erscheint als der vergleichsweise formal sehr differenziert arbeitende Grünewald.²³⁹ Eine Suche nach der elementaren Form, wie sie Hilberseimer für seine Zwecke betreibt, findet formal eher in der frühen gotischen Kunst sein Äquivalent.

Dieser frühen gotischen Kunst widmet sich schließlich auch das Werk *Mittelalterliche Holzfiguren* des Schweizer Arztes und Kunsttheoretikers Max Picard.²⁴⁰ Hier finden sich Beispiele figürlicher Holzschnitzerei, die auf elementaren Formen, ganz im Sinne Hilberseimers, aufbauen. Exemplarisch hierfür steht die Abbildung eines „Christus auf dem Palmesel reitend“, die im Historischen Museum in Basel ausgestellt ist.

239 Worringer, Wilhelm: *Die Anfänge der Tafelmalerei*, Leipzig 1924.

240 Picard, Max: *Mittelalterliche Holzfiguren*, Zürich 1924.



Christus auf dem Palmesel reitend

4.3. Die Bildneri der Geisteskranken

Im deutschsprachigen Diskurs der frühen 1920er Jahre finden sich nicht nur im Bereich der Kunstkritik, sondern auch, ganz interdisziplinär, in der Medizin Ansätze einer Relevanz der Einflüsse archaisch-primitiven Denkens. Der deutsche Psychiater Alfred Storch publiziert 1922 *Das archaisch-primitive Erleben und Denken der Schizophrenen*, eine wissenschaftliche Studie, die das Elementare im Denken psychisch Kranker betrachtet.²⁴¹ Ähnlich den Primitiven wird den Schizophrenen die Eigenschaft eingestanden, Stadien frühkindlicher Entwicklung einnehmen zu können. In solchen Fällen befinden sie sich Nahe am Ursprünglichen und können den Einfluss zivilisatorischer Elemente ausblenden. Interessanterweise beschäftigt sich der deutsche Psychiater und Kunsthistoriker Hans Prinzhorn mit künstlerischen Arbeiten psychisch Kranker. 1919 beginnt Prinzhorn zusammen mit Karl Wilmanns, dem Leiter der Psychiatrie am Universitätsklinikum in Heidelberg, mit dem Aufbau einer Sammlung. In den ersten beiden Jahren treffen aus anderen deutschsprachigen Kliniken diverse Patientenwerke ein, die den Grundstock der Sammlung Prinzhorn

²⁴¹ Storch, Alfred: *Das archaisch-primitive Erleben und Denken der Schizophrenen*, Tübingen 1922.

bilden. 1922 publiziert Hans Prinzhorn schließlich die *Bildnerei der Geisteskranken*.²⁴² Ein Auszug der Publikation schafft es unter der Bezeichnung *Magie der Zeichen* 1926 in die Zeitschrift *G.*²⁴³, womit der Bogen aus den Studien der Psychiatrie zu den Einflüssen der elementaren Gestaltung der Moderne seinen Nachweis findet. Auch Ludwig Hilberseimer empfiehlt 1924 eine wissenschaftliche Arbeit eines deutschen Psychologen in einer Ausgabe der *Sozialistischen Monatshefte* von 1924.²⁴⁴ In seinem Buch Richard Müller-Freienfels *Persönlichkeit und Weltanschauung* werden interdisziplinäre Ansätze aus Kunst und Psychologie erarbeitet. Hilberseimers Empfehlung in *Literatur* lautet: „Die verschiedenen Strömungen in Kunst, Philosophie und Religion werden auf einige wenige Typen der schöpferischen Persönlichkeit zurückgeführt. Die psychologische Typenlehre erfährt hier eine sehr interessante Durchführung.“²⁴⁵

Der Begriff der Schöpfung ist damit sozusagen allen Strömungen, ob primitiv, archaisch, oder naiv immanent. Der Begriff des Primitiven, manifestiert sich grenzüberschreitend, zwar zunächst von der afrikanischen und ozeanischen Volkskunst ausgehend, auch für Strömungen in Europa. Der Begriff der Archaik, bleibt nicht nur für eben diese griechische Epoche relevant, sondern findet auch in der Beschreibung mittelalterlicher Kunst seine Verwendung. Während also archaisch und primitiv in anderen Disziplinen durchaus synonym verwendet wird, erfahren die Begriffe im kunstgeschichtlichen Bereich eine Differenzierung.

4.4. Primitivismus und Moderne

In seinem bedeutenden Werk *Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts* gibt der amerikanische Kunsthistoriker William Rubin in seinem Aufsatz *Der Primitivismus in der Moderne* einen Einblick über den Stand der Forschung.²⁴⁶ Dabei verweist er auf die Arbeiten von Robert Goldwater der, ebenfalls als amerikanischer Kunsthistoriker, zwar die Bedeutung des Einflusses primitiver Kunst auf die Moderne immer wieder herausstellt, aber dennoch keine formale Adaption in den Werken der Moderne sieht. Rubins Verdienst liegt im Beweis des Gegenteils. In diversen Beispielen zeigt der Kunsthistoriker anhand der Gegenüberstellung von

242 Prinzhorn, Hans: *Bildnerei der Geisteskranken*, Berlin 1922.

243 Richter, Hans (Hrg.): *G. Material zur elementaren Gestaltung*, Berlin 1924, S.133.

244 Hilberseimer, Ludwig: *Literatur*, in: *Sozialistische Monatshefte*, 1924, S.198.

245 Ebenda, S.198.

246 Rubin, William (Hrg.): *Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts*, München 1984, S.8.

primitiver Kunst und der Kunst der Moderne deren Ähnlichkeit beziehungsweise eine unmittelbare formale Adaption auf. Dabei zitiert die Arbeit *Vogel-Kopf* des deutschen Surrealisten Max Ernst, die zwischen 1934 und 1935 entsteht, eine Maske aus Tusyan in Obervolta.



Maske aus Tusyan in Obervolta



Max Ernst, Vogel-Kopf, 1934-35

Für William Rubin besteht die Ähnlichkeit darin, „daß solche Einzelheiten wie der flache, rechteckige Kopf, der streng horizontale Mund, die kleinen runden Augen und der aus der Stirn hervortretende Vogelkopf den beiden Arbeiten gemeinsam sind.“²⁴⁷ Neben weiteren Beispielen ähnlicher Arbeiten anderer Künstler wie Picasso, liegt insbesondere bei Max Ernst für Rubin der Grund für die Ähnlichkeit auf der Hand: „Anders als seine kubistischen Vorgänger und in einem weit höheren Maße als die meisten seiner surrealistischen Freunde war Ernst ein großer Amateurvölkerkundler. Er besaß eine ansehnliche Bibliothek zu diesem Thema, in der sich [...] eine oder mehrere jener frühen Publikationen befanden, in denen das Relief von den Osterinseln abgebildet war. Von daher ist die Annahme gerechtfertigt, daß hier ein Einfluss des Vogelmenschen auf Ernsts Werk vorliegt.“²⁴⁸ Im weiteren Verlauf relativiert Rubin jedoch seine Aussage, da die Masken zu dieser Zeit in Europa offensichtlich nicht präsent waren. Die Ähnlichkeit besteht also in der formalen Adaption primitiver Volkskunst. Elementare, kubische Form sowie reduzierter, der Realität entrückter Ausdruck treffen den Zeitgeist künstlerischen Schaffens. Die Nähe zum Primitiven zeigt sich in diversen Strömungen der Kunst der 1920er Jahre.

²⁴⁷ Rubin, William (Hrg.): Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts, München 1984, S.37.

²⁴⁸ Ebenda, S.37.

Expressionisten bedienen sich der schöpferischen Qualitäten der primitiven Volkskunst ebenso wie Dadaisten, Surrealisten oder Kubisten.

Ludwig Hilberseimer sind zu dieser Zeit diese Strömungen als Kunstkritiker vertraut. In seinen Schriften verweist auch er auf die zeitgenössischen Richtungen der Kunst, immer mit Blick auf das eigene Gestalten und die mögliche Adaption des Primitiven. Als Kunstkritiker arbeitet Hilberseimer als Autodidakt. Seine Tätigkeit umfasst dabei Aufsätze für Zeitschriften wie *Das Kunstblatt*, *Der Einzige* oder *Sozialistische Monatshefte*. Insbesondere in den *Sozialistischen Monatsheften*, für die er von 1920 bis 1925 schreibt, beschäftigt sich der Autor mit den erwähnten Kunstströmungen. Die politisch geprägte, von dem sozialdemokratischem Herausgeber Joseph Bloch veröffentlichte Zeitschrift, erscheint von Januar 1897 bis Februar 1933. Neben politischen Texten finden sich darin auch Aufsätze aus Belletristik und Kunst. Hilberseimer, zu dem sich weder am Bauhaus-Archiv noch in seinem Nachlass eine parteipolitische Zugehörigkeit findet, kann gleichwohl als sozialistisch geprägt bezeichnet werden.²⁴⁹

Für Hilberseimer ist theoretische Betrachtung der Entwicklung moderner Kunst nicht zuletzt Mittel zum Zweck. Sie dient ihm als Ausgangspunkt für seine eigene Tätigkeit als Architekt und damit als Vertreter des Neuen Bauens. Wesentlich für die moderne Kunst wiederum sind die frühen Schriften Nietzsches, die eine Zeit vor der Klassik proklamieren und damit das Dionysische über das Apollinische stellen. In seiner Dankesrede zur Verleihung der akademischen Würde „Doktor-Ingenieur ehren halber“ am 21. Juni 1963 an der Technischen Universität Berlin erinnert Hilberseimer selbst an den Maler Paul Gauguin: „Dieser Elementarismus liegt auch der künstlerischen Tätigkeit im ausgehenden 19. Jahrhundert zugrunde. Gauguin sagte von sich, er mußte weit zurückgehen – weiter als zu den Pferden des Parthenon, zurück zu den Holzpferdchen seiner Kindheitstage.“²⁵⁰

Eine Vereinigung von Kunst und Handwerk fordert schließlich Walter Gropius 1922. In einem Zeitungsartikel mit dem Titel *Kunst und Handwerk eins!*, der sich im Nachlass Hilberseimers am Art Institute of Chicago befindet formuliert Gropius analog dem

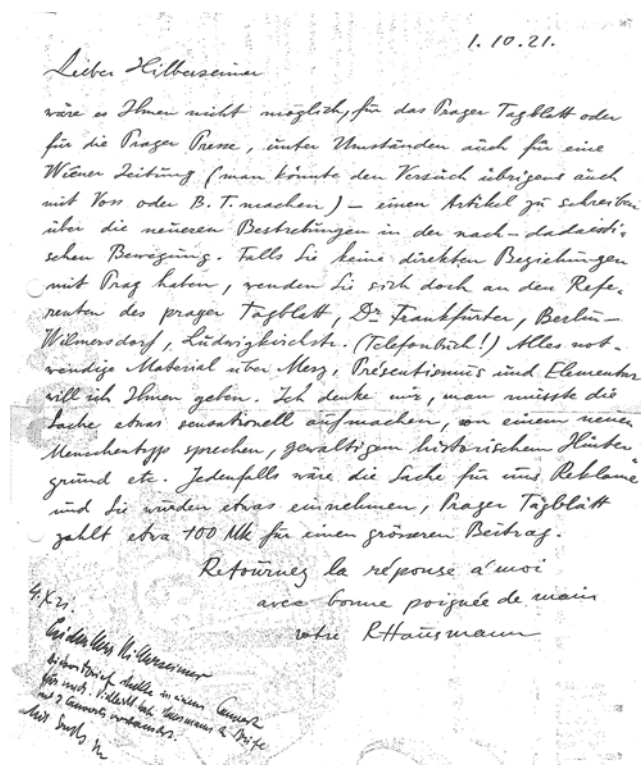
249 Eine ausführliche Darstellung zur sozialdemokratischen Haltung Hilberseimers und seine sich daraus entwickelten Grundlage der städtebaulichen Entwürfe wurde von Michael Hays in seiner Veröffentlichung *Modernism and the posthumanist subject, the architecture of Hannes Meyer and Ludwig Hilberseimer* erarbeitet.

250 Hilberseimer, Ludwig: Dankesrede zur Verleihung der akademischen Würde „Doktor-Ingenieur ehren halber“ am 21. Juni 1963 an der Technischen Universität Berlin, S.16.

Bauhaus-Manifest: „Wollen, erdenken, erschaffen wir gemeinsam den neuen Bau der Zukunft, der alles in einer Gestalt sein wird: Architektur und Plastik und Malerei.“²⁵¹

4.4.1. Dadaismus

Mit Datum vom 1.10.1921 erhält Hilberseimer einen Brief des zu dieser Zeit ebenfalls in Berlin lebenden Dadaisten Raoul Hausmann. Hausmann äußert darin die Bitte, ob es Hilberseimer nicht möglich wäre, „für das Prager Tagblatt oder für die Prager Presse, unter Umständen auch für eine Wiener Zeitung [...] einen Artikel zu schreiben über die neueren Bestrebungen in der nach-dadaistischen Bewegung.“²⁵²



Brief Raoul Hausmanns an Ludwig Hilberseimer vom 1.10.21

Zu diesem Zeitpunkt ist die 1916 in Zürich gegründete Bewegung Dada nach Ansicht von Hausmann am Ende.

Dada verstand es, zeitgeistige Strömungen in Philosophie und Kunsttheorie, künstlerisch zu formulieren. Die Nähe zu Salomo Friedlaender und seinem Werk

²⁵¹ Archiv Art Institute of Chicago, Nachlass Ludwig Hilberseimer, Series 2/1, Box 1.

²⁵² Ebenda.

*Schöpferische Indifferenz*²⁵³ beschreibt Hanne Bergius in ihrem Werk *Das Lachen Dadas* ausführlich: „Wenn man sich die Programmpunkte der Mitteilungen für individualistische Kultur (Stirnerbund) anschaut, (Die Gesellschaft für individualistische Kultur, die sich auch Stirnerbund nannte, publizierte in der Zeitschrift *Der Einzige* regelmäßig eine Rubrik. Herausgeber waren Anselm Ruest und Mynona (Pseudonym Friedlaenders). Als deren Organ sich *Der Einzige* verstand, wird deren Nähe zu Dadas „Selbstentgiftung“ deutlich: „Was wir wollen muß nun endlich bekannt geworden sein. Wir wollen zerstören! Niederreißen! Keinen Stein auf dem anderen lassen! Zeigen wo die Dunstwolke der menschlichen Geistesschöpfung aufhört, wo der nackte Mensch hervortritt, wo das Einzigsein beginnt. Kritik üben solange, bis wir in uns den letzten Bodensatz beseitigt, bis wir in uns aufgeräumt haben.“²⁵⁴ Dada sieht sich selbst inhaltlich nahe am Nichts, am Nullpunkt und damit, ganz in Sinne Friedlaenders, bereit für das schöpferische Tun ohne die Last des Bisherigen zu berücksichtigen. Ein weiterer Protagonist, der für die Haltung Dadas eine wesentliche Rolle spielt, ist der deutsche Kunsthistoriker Carl Einstein. Mit seinem Werk *Negerplastik*²⁵⁵ ist dem Einfluss primitiver Volkskunst der Weg bereitet. Für die Dadaisten ist diese Volkskunst ohne zivilisatorische Prägung beispielhaft, da sie sozusagen am Ursprung des schöpferischen Schaffens ansetzt. Die Bedeutung Einsteins *Negerplastik* für Dada beschreibt Hanne Bergius folgendermaßen: „Es ist anzunehmen, daß diese Veröffentlichung Huelsenbeck darauf brachte, erstmals 1915 *Negerrhythmen* und *Negergesänge* vorzutragen, verstärkt die Trommel anzuwenden und die Schweizer Dadaisten zur Verwendung von Masken auf den Soireen anzuregen. Hausmann besaß seit dem 13. November 1916 eine Ausgabe der *Negerplastik*, die er 1919 mit Papier aus silberglänzenden und mattbräunlichen Feldern überzog und deren Deckel er mit einem abstrakten Holzschnitt versah, den er auch für *Der Dada* (Nr. 1) verwandte. Am 2. August 1919 schenkte er das Buch Hannah Höch, zu einer Zeit, als Carl Einstein sich bereits politisiert hatte und Dada Berlin ebenfalls aktionistisch tätig war.“²⁵⁶

Ludwig Hilberseimer widmet 1920 in den Sozialistischen Monatsheften einen Artikel dem *Dadaismus*.²⁵⁷ Das der Kunstbewegung immanente Arbeiten am Elementaren fasziniert ihn als Kunsttheoretiker wie auch als jungen Architekten gleichermaßen. Im

253 Friedlaender, Salomo: *Schöpferische Indifferenz*, München 1918.

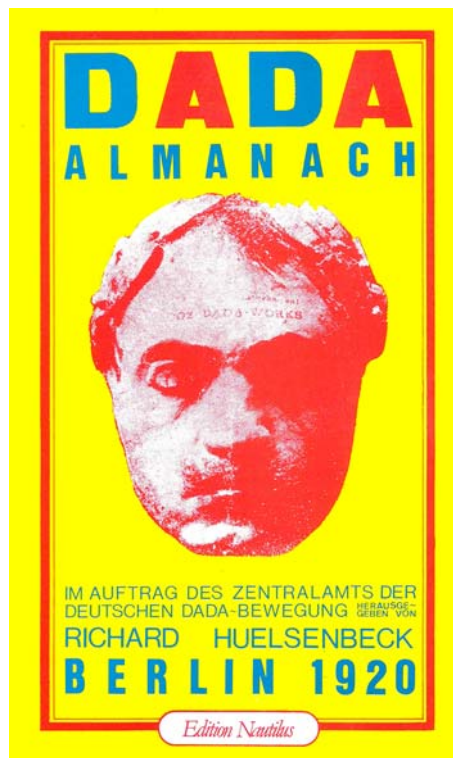
254 Bergius, Hanne: *Das Lachen Dadas*, Gießen 1993, S.235.

255 Einstein, Carl: *Negerplastik*, Leipzig 1915.

256 Bergius, Hanne: *Das Lachen Dadas*, Gießen 1993, S.50.

257 Hilberseimer, Ludwig: *Dadaismus*, in: *Sozialistische Monatshefte*, II.1920, S.1120.

Überbordwerfen alles bislang Gültigen schafft sich Dada seine eigenen Regeln, die wiederum keine sind. Im Dada Almanach schreibt der Autor und Herausgeber Richard Huelsenbeck zu der Frage was den Dada nun sei: „Das Wort Dada symbolisiert das primitivste Verhältnis zur umgebenden Wirklichkeit, mit dem Wort Dadaismus tritt eine neue Realität in ihre Rechte. [...] Der Dadaismus steht dem Leben zum erstenmal nicht mehr ästhetisch gegenüber, indem er alle Schlagworte von Ethik, Kultur und Innerlichkeit, die nur Mäntel für schwache Muskeln sind, in seine Bestandteile zerfetzt.“²⁵⁸



Titel des Dada Almanach von 1920

Ein weiterer Autor, der im Dada Almanach zu Wort kommt, ist Alexander Partens. In dem Aufsatz über Dada-Kunst beschreibt der Züricher Dadaist die Inhalte derselben. Der Dadaismus „forderte Einfachheit der Mittel, das primitive Verhalten zu den elementaren Dingen.“²⁵⁹ Eben dieses „Elementar“ wie es auch Hausmann in seinem Brief an Hilberseimer bezeichnet, sollte für den deutschen Architekten Grundlage seiner Arbeiten der frühen 1920er Jahre werden.²⁶⁰

²⁵⁸ Huelsenbeck, Richard (Hrg.): Dada Almanach, Berlin 1920, S.38.

²⁵⁹ Ebenda, S.88.

²⁶⁰ Hausmanns Brief an Hilberseimer ist zumindest als Beleg zu werten, dass ein Kontakt zu den Berliner Dadaisten bestand.

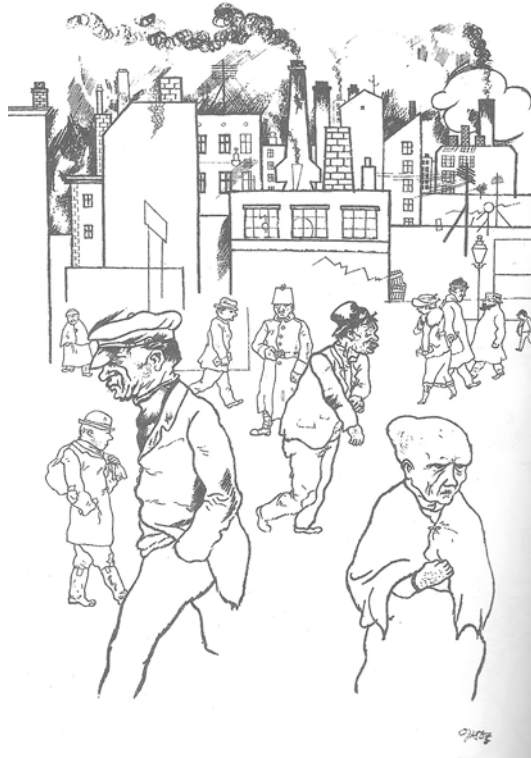
4.4.2. Politische Kunst

Als vormaliger Dadaist beginnt der Berliner Künstler George Grosz um 1920 mit gesellschaftskritischen Zeichnungen den Zustand des damaligen großstädtischen Lebens darzustellen. Hilberseimer sieht in Grosz wie auch später in Otto Dix die Hauptvertreter einer Kunstrichtung, die der Kritiker 1923 in seinem gleichnamigen Aufsatz in den *Sozialistischen Monatsheften* als *Politische Kunst* bezeichnet.²⁶¹ Mit der von dem deutschen Kunsthistoriker Gustav Friedrich Hartlaub kuratierten Ausstellung, die vom 14. Juni bis 18. September 1925 in der Kunsthalle Mannheim stattfindet, erhält die Stilrichtung seinen bis heute gültigen Namen *Die Neue Sachlichkeit*. Mit dem Untertitel *Deutsche Malerei seit dem Expressionismus* sammelt Hartlaub Werke, die weder impressionistisch noch expressionistisch sein sollten. Tendenzen des zeitgenössischen Konstruktivismus sollten ebenfalls nicht ausgestellt werden. Neben den erwähnten Künstlern Grosz und Dix sind unter anderem auch Werke von Heinrich Maria Davringhausen und Max Beckmann zu sehen. Für Hilberseimer bilden die Vertreter politischer Kunst die Realität ab, um auf gesellschaftliche Missstände hinzuweisen. Eine in Teilen überhöhte formale Darstellung unterstreicht die Themen. Er schreibt in seinem Aufsatz zu *Politische Kunst*: „Ihre Gestaltungen sind aus der Gegenwart heraus geboren, deren verheerende Tatsächlichkeit sie rückhaltlos bloßstellen, aufs schärfste bekämpfen.“²⁶² Neben dem gesellschaftlichen Aspekt den Grosz anprangert, bildet der Kontext der Großstadt in den Zeichnungen ein Thema, das Hilberseimer ganz wesentlich beschäftigt. Hilberseimer sieht als städtische Elemente zum einen der Arbeiterschaft nicht angemessene Behausungen, zum anderen eine snobistisch anmutende Architektur der oberen Mittelschicht. Die Groszschen Zeichnungen seien „hart, starr, eckig, von exaktestem Ausdruck; sie sind von der gleichen Unerbittlichkeit wie die düsteren Mauern und Schornsteine einer Fabrik und anklagend wie die engen, sonnenlosen Höfe der Massenquartiere unserer Großstädte.“²⁶³

²⁶¹ Hilberseimer, Ludwig: Politische Kunst, in: Sozialistische Monatshefte 1923, S.640.

²⁶² Ebenda, S.640.

²⁶³ Ebenda, S.641.



George Grosz: Vor den Fabriken, 1921

Seine eigene Analyse der realen Darstellungen von Grosz sollen kurze Zeit später Grundlage der Überlegungen Hilberseimers zur Großstadt werden. Die wichtigsten Publikationen aus den 1920er-Jahren des Architekten beschäftigen sich bezeichnenderweise mit dem Thema Großstadt. 1925 publiziert er im Apossverlag Hannover *Grosstadtbauten*, eine Abhandlung in der er, ausgehend von einer strikten Ablehnung des Historismus, das Neue Bauen anhand eigener Beispiele proklamiert. Architektur ist für Hilberseimer dabei „Raumschöpfung“.²⁶⁴ Unter der Forderung nach Sonne und Luft sowie funktionaler Ordnung soll die Großstadt ein gestalteter Organismus werden. 1927 veröffentlicht er im Verlag Julius Hoffmann *Groszstadtarchitektur*.²⁶⁵ Hier beschreibt er, nach der Analyse diverser Stadttypologien, gelungene Beispiele Neuen Bauens und behandelt darin verschiedene Nutzungen. Unbestritten haben daher die Künstler der *Neuen Sachlichkeit* dazu beigetragen, die bestehenden Missstände aufzuzeigen. Der deutsche Kunsthistoriker Uwe M. Schneede beschreibt 1975, einige Zeit später, die Groszschen Zeichnungen zur Großstadt folgendermaßen: „Indem er – zweifellos in Anlehnung an die Wertschätzung der Primitiven durch die deutschen Expressionisten – eine einfache direkte Bildsprache wählt, fegt er jede hohe Malkultur beiseite, ebnet

²⁶⁴ Hilberseimer, Ludwig: *Grosstadtbauten*, Hannover 1925, S.2.

²⁶⁵ Hilberseimer, Ludwig: *Groszstadtarchitektur*, Stuttgart 1927.

er zugleich neuen Bildmöglichkeiten den Weg. Der unbarmherzige, scharfe Zugriff vereitelt den Genuß am Kunstschönen; er reißt die Augen des Betrachters auf und setzt ihm der Verwirrung aus, an der Grosz in dieser Zeit selbst leidet. Den Zeichnungen liegt jetzt nicht mehr das sarkastische Vergnügen an trivialem Vorstellungsgut zugrunde, sondern der irritierte Reflex auf eine kaputte Welt, die sich in der Großstadt zuerst und am prägnantesten darstellt.“²⁶⁶ Bereits 1921 schreibt Hilberseimer in den *Sozialistischen Monatsheften* über Grosz als einen der „bedeutendsten Gestalter der Gegenwart“.²⁶⁷ Die Arbeiten von Grosz werden in der von Wieland Herzfelde publizierten satirischen Zeitschrift *Die Pleite* veröffentlicht. Die Zeitschrift erscheint im Malikverlag, der insbesondere auf die Veröffentlichung avantgardistischer und sozialistisch orientierter Kunst spezialisiert ist. Wieland Herzfelde gründet zusammen mit seinem Bruder Helmut, der sich später auch John Hartfield nennt, 1917 den Malikverlag. Dieser ist zunächst auch Plattform der Dadabewegung.

1988 erscheint eine umfassende Publikation des Art Institute of Chicago zur Arbeit Ludwig Hilberseimers mit dem Titel *In the Shadow of Mies - Ludwig Hilberseimer – Architect, Educator, and Urban Planner*.²⁶⁸ Der amerikanische Architekturhistoriker Richard Pommer verweist darin in seinem Aufsatz *More a Necropolis than a Metropolis* auf die formalen Analogien in den Arbeiten von Grosz und einem weiteren Vertreter der *Neuen Sachlichkeit*, Heinrich Maria Davringhausen, zu den Zeichnungen Hilberseimers der ersten Hälfte der 1920er-Jahre: „The city became the emblem of the profiteer in Heinrich Davringhausen’s portrait of that title, and of the mechanized man in Georg Grosz’s „Republican Automatons,“ also of 1920. The very forms of the buildings that here stand for the city – are bare, stripped cubes with small perforations for windows – are the same as in Hilberseimer’s projects.“²⁶⁹

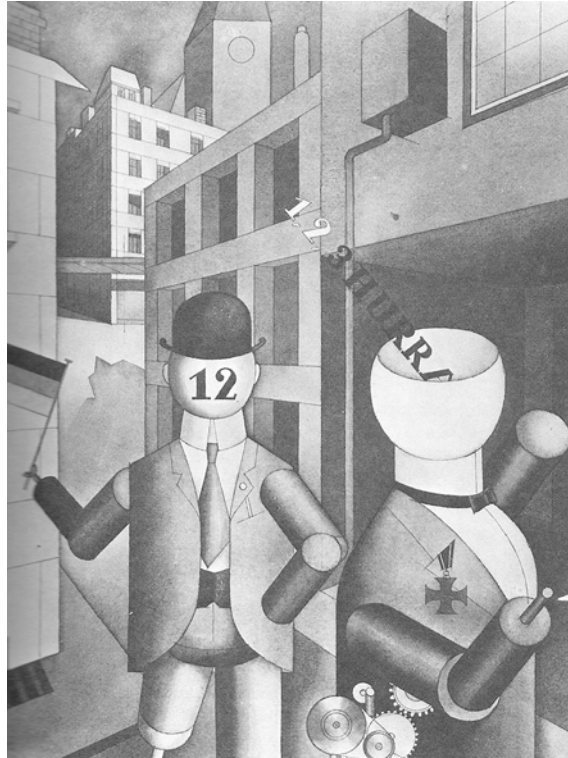
Die ansonsten in weiten Teilen gut recherchierte Analyse Pommers reduziert den Hintergrund Hilberseimerscher Arbeit jedoch zu eindimensional auf formale Aspekte vermeintlich eintöniger Fassadengestaltung. Die vom Kapitalisten geprägte Stadt, wie sie Davringhausen sieht und Pommer beurteilt, ist lediglich ein Element, das von Hilberseimer als nicht adäquat für die zeitgenössische Großstadt angesehen wird.

266 Schneede, Uwe M.: Georg Grosz, Der Künstler in seiner Gesellschaft, Köln 1975, S.38.

267 Hilberseimer, Ludwig: Grosz, in: Sozialistische Monatshefte, I.1921, S.114.

268 Pommer, Richard, Spaeth, David und Harrington, Kevin: In the Shadow of Mies: Ludwig Hilberseimer, Architect, Educator and Urban Planner, Chicago, 1988.

269 Ebenda, S.36.



George Grosz: Republikanische Automaten, 1920

In Otto Dix, über den Hilberseimer 1924 ebenfalls in den *Sozialistischen Monatsheften* einen Aufsatz veröffentlicht, findet er einen weiteren Vertreter politischer Kunst. Mit seinem Werk zur „Darstellung der Prostitution und des Arbeiterelends“ ist auch Dix ein Künstler, der das gesellschaftliche Leben der Großstadt anprangert.²⁷⁰ Hilberseimer beschreibt die Malerei des Künstlers, der 1920 bereits an der Ersten Internationalen Dada-Messe beteiligt ist, als „politisches Kampfmittel“²⁷¹. Mit der radikalen Kunst der Neuen Sachlichkeit und deren Loslösung von tradierten Malformen war für Hilberseimer inhaltlich wie auch formal eine Grundlage gelegt um seine eigenen Ideen zur Großstadt zu manifestieren.

4.4.3. Suprematismus

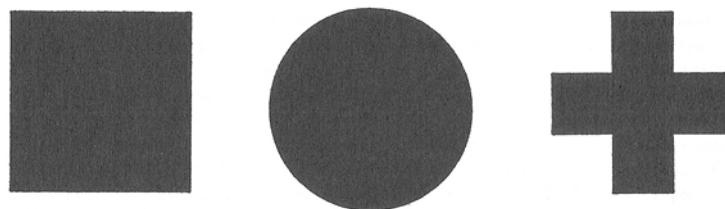
Mit dem Suprematismus hat um 1915 der russische Maler Kasimir Malewitsch eine Stilrichtung etabliert, die sich vom gegenständlichen Darstellen abwendet. Die russische Avantgarde strebt dabei eine Distanz zu derselben an, die im Höchsten, wie der Begriff etymologisch gedeutet werden kann, endet. Die künstlerische Bewegung hat schließlich auch bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts hinein, mit Barnett Newmann

²⁷⁰ Hilberseimer, Ludwig: Dix, in: Sozialistische Monatshefte 1924, S.66.

²⁷¹ Ebenda, S.66.

oder Mark Rothko, ihre Stammhalter. 1922 findet in Berlin eine Ausstellung zu russischer Kunst statt, in der auch Werke von Malewitsch zu sehen sind. Ludwig Hilberseimer besucht offenbar diese *Erste Russische Kunstausstellung*, die 1922 in der Galerie van Diemen & Co., Unter den Linden 21 in Berlin stattfindet. Hilberseimer berichtet hierüber ausführlich in den *Sozialistischen Monatsheften*²⁷² und zeigt sich in seinem Aufsatz *Rußland* insbesondere vom Suprematismus und Konstruktivismus begeistert. Nahe am Elementaren und damit Schöpferischen bewegt sich der Suprematismus und dessen Protagonist Kasimir Malewitsch, wie es die Kunstkritik der 1920er Jahre einordnet. Hilberseimer schreibt hierzu: „Unter dem Nullpunkt der Kunst versteht Malewitsch den fast vollkommenen Verzicht auf alle Ausdrucksmittel der Form, wie etwa sein Bild Weiß auf Weiß veranschaulicht, äußersten Verzicht auf alle malerische Wirkung.“²⁷³

Aufbauend auf den Arbeiten der Kubisten treibt Malewitsch seine Kunst zur höchsten Vollendung indem er sich elementarer Grundformen wie Quadrat oder Kreis bedient. Im Gegensatz zum Primitiven entsteht jedoch der Suprematismus aus der Reduktion des Gegenständlichen. Ein Nicht-Können, das noch der primitiven Volkskunst unterstellt wird, kann schon bei Malewitsch daher nicht angenommen werden, da er sich von einem figurativen Stil, den er noch vor 1910 anwendet, hin zur Reduktion bewegt. Die deutsche Kunsthistorikerin Karin Thomas beurteilt 1986 rückblickend die Kunst Malewitschs als ein Bemühen „die kubistische Reduktion der Gegenständlichkeit auf wenige symbolische Grundelemente zu konzentrieren. So deklariert er Quadrat, Kreis und Kreuz zu den Elementarformen des bildnerischen Aufbaus, die in ihrer geometrischen Gestalt zugleich Sinnbilder ursprünglicher Intuition und magischer Assoziation sind.“²⁷⁴



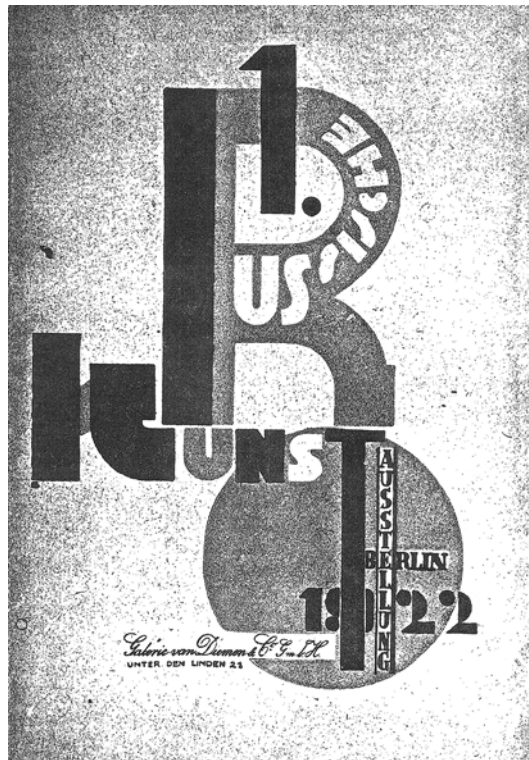
Kasimir Malewitsch: Quadrat, Kreis und Kreuz als elementare Grundformen

272 Hilberseimer, Ludwig: Rußland, in: Sozialistische Monatshefte 1923, S.67.

273 Ebenda, S.67.

274 Thomas, Karin: Bis Heute: Stilgeschichte der bildenden Kunst im 20. Jahrhundert, Köln 1986, S.135.

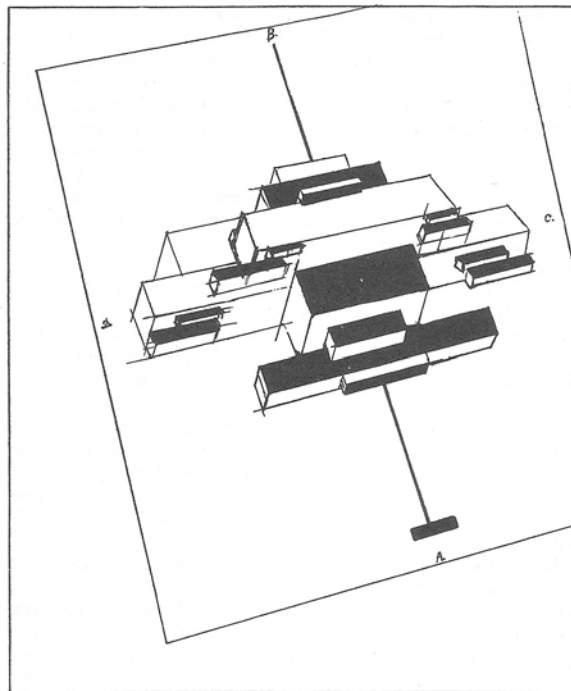
Im Nachlass Hilberseimers am Art Institute of Chicago findet sich ein kopiertes Exemplar des Ausstellungskatalogs zur *Erste Russische Kunstausstellung*.



Von El Lissitzky gestalteter Titel zu Erste Russische Kunstausstellung von 1922

Die Publikation, mit der von El Lissitzky gestalteten Titelseite, wie auch die Organisation der Ausstellung selbst liegt im Interesse der Berliner Galerie van Diemen und Co., die zu dieser Zeit mit russischer Kunst handelt. Auf russischer Seite wird im Auftrag des Volkskommissariats für Kunst und Wissenschaft David Sterenberg als Kurator der Ausstellung in Berlin beauftragt. Die zweieinhalb Monate dauernde Ausstellung wird am 15. Oktober 1922 eröffnet und wandert nach deren Ende vom 29. April bis 28. Mai 1923 unter der Leitung von El Lissitzky an das Stedelijk Museum nach Amsterdam. Inhaltlich gilt die Ausstellung mit Werken von Malewitsch, Rosanowa und Mansurow dem Suprematismus gleichermaßen wie dem Konstruktivismus. Dieser ist mit Arbeiten von Archipenko und Rodschenko vertreten. Darüber hinaus sind mit Künstlern wie Udaltzowa, Pewsner oder Morgunow die Kubisten ebenfalls präsent. Die Primitivisten sind durch Sarjan, Iwanow oder Sacharow vertreten. Nicht zuletzt gilt die Ausstellung neben der Vermittlung neuer russischer Kunst als wichtiges Medium politischer Verständigung. David Sterenberg beschreibt im Vorwort des Katalogs den Hintergrund: „Mit dieser Ausstellung verfolgen

wir den Zweck, Westeuropa alles das zu zeigen, was geeignet ist, über die schöpferischen Errungenschaften der russischen Kunst in den Kriegs- und Revolutionsjahren Aufschluß zu geben. Die russische Kunst ist noch sehr jung. Die breiten Volksschichten hatten erst nach der Oktoberrevolution die Möglichkeit, ihr nahe zu treten und so die offizielle und tote Kunst, die in Rußland wie in den übrigen Ländern als „Grande Art“ anerkannt war, mit neuem Leben zu durchdringen.“²⁷⁵ Kasimir Malewitsch publiziert 1922 *Suprematismus – die gegenstandslose Welt*,²⁷⁶ in der er ausgehend vom Kubismus, die Suche hin zur reinen, elementaren Grundform beschreibt. Dabei bewegt er sich zunächst im Spektrum der Malerei, wechselt dann aber auch zur Architektur und bewegt sich mit seinen kubischen, nicht verorteten Raumgebilden, auch ganz im Sinne Hilberseimers, im Rahmen rhythmisch komponierter elementarer Körper. Mit seinen suprematistischen Planiten (Häuser) zeigt Malewitsch aus seiner Sicht künftige Richtungen des Neuen Bauens auf.



Kasimir Malewitsch: Unowis. Künftige Planiten (Häuser) der Semljaniten (Menschen), 1924

275 Diemen & Co., Galerie van (Hrg.): Erste Russische Kunstausstellung, Berlin 1922, S.3.

276 Malewitsch, Kasimir: *Suprematismus – Die gegenstandslose Welt*, (Aus d. Russ. von Hans von Riesen), Köln 1989.

4.4.4. Konstruktivismus

Am Konstruktivismus, insbesondere an der Kunst des Ungarn Moholy-Nagy, der 1923 als Lehrer an das Bauhaus berufen wird, interessiert Hilberseimer die Verwendung elementarer, geometrischer Formen. In seinem Aufsatz über Moholy-Nagy in den *Sozialistischen Monatsheften* schreibt Hilberseimer 1922: „In seinen Bildern dient die ungedeckte graue Leinwand den geometrischen Konstruktionen als Untergrund. Reine Formen: geometrische Figuren, Kreise, Räder, typographische Elemente, streng liniert, ohne Willkür, geometrisch geordnet, präzisierte Formen, äußerste Exaktheit.“²⁷⁷ Im Konstruktivismus liegt also für den jungen Architekten, wie auch im Suprematismus, eine inspirierende Quelle für den Einsatz elementarer Formen. Die „asketische Nacktheit“ die Hilberseimer der Arbeit Moholy-Nagys²⁷⁸ zuschreibt wird sich in den Arbeiten des Architekten ganz analog wieder finden lassen. Moholy-Nagy verlässt 1928 das Bauhaus als Lehrer, Hilberseimer wird 1929 dorthin berufen. Beide Protagonisten der Moderne sind Mitglieder der Novembergruppe und pflegen gemeinsame Kontakte zu dem deutschen Maler und Dadaisten Hans Richter sowie zu Ernst Kallai, der während der 1920er Jahre als Kunsttheoretiker publiziert. Ernst Kallai, der von 1928 bis 1929 die Zeitschrift *bauhaus* redaktionell leitet, veröffentlichte in *Vision und Formgesetz* zwischen 1921 und 1933 erschienene Aufsätze über Kunst und Künstler.²⁷⁹ Der erste dieser Aufsätze widmet sich ebenfalls dem ungarischen Bauhaus-Lehrer Moholy-Nagy. Inhaltlich positioniert Kallai die Arbeiten Moholy-Nagys darin folgendermaßen: „Die Kunst von Moholy-Nagy weist in ihren Extremen Berührungspunkte mit dem Kubismus und dem Dadaismus auf und proklamiert durch die organische Vereinigung der Gegensätze den heutigen Menschen, der die Welt der Maschinen bezwingt.“²⁸⁰ Interessanterweise beschreibt Kallai aber auch die Nähe der Kunst des Ungarn zum Ursprünglichen. Damit subsumiert er Moholy-Nagy als Modernen unter die zeitgeistige Strömung des Elementaren und Primitiven: „Doch Moholy-Nagy ist nicht nur Beherrscher des Monumentalen und Baumeister des modernen Lebens und der Form, er ist auch deren begeisterter Bewunderer, der naiv staunende, sich überschwänglichen Freuden sich hingebende Urkind-Barbar.“^{281 282}

277 Hilberseimer, Ludwig: Moholy-Nagy, in: Sozialistische Monatshefte, I.1922, S.242.

278 Ebenda, S.243.

279 Kállai, Ernst: Vision und Formgesetz, Aufsätze über Kunst und Künstler von 1921 – 1933.

280 Ebenda, S.5.

281 Ebenda, S.5.

282 Kallai selbst sieht seine Publikation *Vision und Formgesetz* wie er es in einem undatierten Brief an Ludwig Hilberseimer schreibt das „Buch seines Lebens“ (Brief S.2 Personal papers, Series 2). Und deshalb bittet er Hilberseimer aus einer „Existenzkrise“ heraus um finanzielle Unterstützung.

Die Verwendung reiner geometrischer Formen gilt also als Stil prägend für den Konstruktivismus. Neben der Nähe zur reinen Form kann dem Konstruktivismus eine weitere, gesellschaftlich relevante Komponente zugesprochen werden. Das kollektive, verbindende Element rückt das Individuum in den Hintergrund und etabliert eine allgemeingültige Grundlage künstlerischen Arbeitens. In diesem Sinn gewinnt das künstlerische Wollen gegenüber dem individuellen Können im Konstruktivismus der 1920er Jahren die Überhand. Auch Ludwig Hilberseimer äußert sich in seinem Aufsatz *Konstruktivismus* 1922 in den *Sozialistischen Monatsheften* zum gesellschaftlich relevanten Aspekt der Stilrichtung: „Der Konstruktivismus ist die logische Folge der auf der Kollektivität unserer Zeit beruhenden Arbeitsmethoden. Er hat damit eine Basis, die nicht subjektiver sondern allgemeiner Art ist. Er erkennt die sozialen Bedingtheiten der Kunst wie des gesamten Lebens rückhaltlos an, sucht seine Elemente in den Äußerungen unseres maschinell-industriellen Zeitalters.“²⁸³ Das aus Sicht Hilberseimers sozialistische Element des Konstruktivismus kommt auch seiner eigenen politischen Orientierung sehr nahe, wie der amerikanische Forscher Michael Hays in seiner Thesen zu den Architekten Hilberseimer und Meyer mit dem Titel *Modernism and the posthumanist subject, the architecture of Hannes Meyer and Ludwig Hilberseimer* ausführlich erörtert.²⁸⁴

Insofern ist die Stilrichtung des Konstruktivismus mit seiner elementaren wie auch kollektiven Ausrichtung als prägend für den jungen Architekten Ludwig Hilberseimer zu werten. Das Maschinenhafte im Konstruktiven ist für Hilberseimer darüber hinaus notwendig um „nicht kunstgewerbliche Dekorativität sondern Reduktion auf die Wesensform“ zu manifestieren. Dies gilt nicht nur für Bereiche der Malerei, Skulptur und Architektur sondern schon in der Entwicklung einfacher Gebrauchsgegenstände.²⁸⁵

5. Architektonische Projekte Ludwig Hilberseimers und die Anregungsquelle des Primitiven

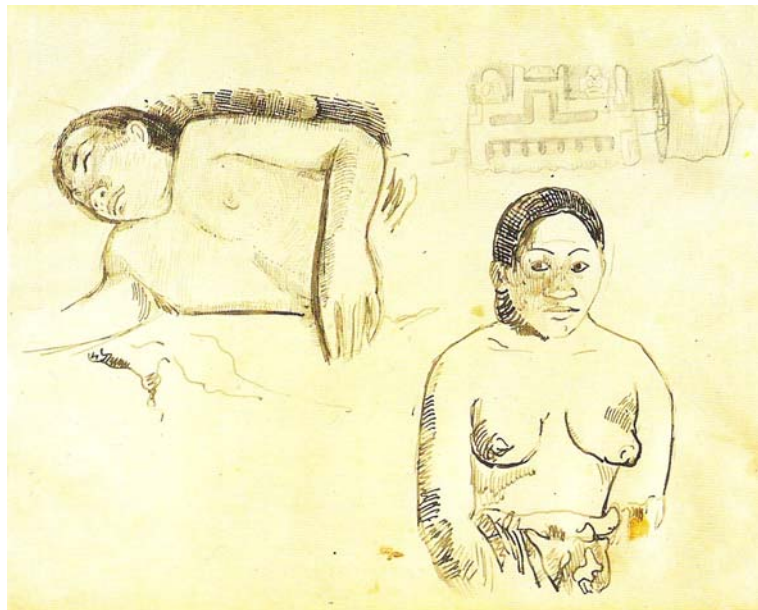
1961 veröffentlicht der deutsche Kunsthistoriker Werner Schmalenbach seine Dissertation *Die Kunst der Primitiven als Anregungsquelle für die europäische Kunst*

²⁸³ Hilberseimer, Ludwig: Konstruktivismus, in: Sozialistische Monatshefte, I.1922, S.831.

²⁸⁴ Hays, Michael: *Modernism and the posthumanist subject, the architecture of Hannes Meyer and Ludwig Hilberseimer*, Boston 1992.

²⁸⁵ Hilberseimer, Ludwig: Konstruktivismus, in: Sozialistische Monatshefte, I.1922, S.832.

bis 1900.²⁸⁶ Schmalenbach analysiert darin, ausgehend von einem „Überblick über die Geschichte des Primitivismus von der Entdeckung Amerikas bis ins 19. Jahrhundert“²⁸⁷, den Einfluss primitiver Kunst auf das Werk des Malers Paul Gauguin. Gauguin war, nach anfänglich impressionistischer Haltung, beeinflusst von seinen Aufhalten in der Südsee. 1891 brach Gauguin, in Erwartung eines einfachen, schöpferischen Lebens nach Tahiti auf. Das Erleben des Primitiven war dabei für Gauguin vordergründig wichtiger als die Inspiration durch primitive Kunstwerke selbst. Durch die Brille des Europäers entwickelt Gauguin seine eigene Sicht einer idealisierten Welt der Insulaner, die sich in der Realität durchaus anders darstellt. Der Einfluss Frankreichs als Kolonie, wie auch die Arbeit der Missionare hatten zwischenzeitlich die ideale, ursprüngliche Situation verändert. Dennoch legt Schmalenbach dar, dass Gauguin in seiner Kunst dahingehend von der Kunst der Südsee beeinflusst ist, als dass er die Verwendung von polynesischer Ornamentik, Masken und Schädeln, sowie Gottheiten und Idolen in seinen Bildern zitiert.



Paul Gauguin: Deux Tahitiennes et dessin d'un ornement d'oreille, 1892

Schmalenbach schließt endlich mit einem Ausblick auf die Kunst des frühen zwanzigsten Jahrhunderts und die Bedeutung der Einflüsse des Primitiven: „Zwischen Gauguin und den Künstlern, die die Kunst der Naturvölker als große Offenbarung erlebt haben, liegt eine volle Generation; aber die Entdeckung der primitiven Kunst durch die Modernen des 20. Jahrhunderts rückt datenmäßig eng an Gauguin heran.

²⁸⁶ Schmalenbach, Werner: Die Kunst der Primitiven als Anregungsquelle für die europäische Kunst bis 1900, Köln 1961.

²⁸⁷ Ebenda, S.15.

1903 stirbt Gauguin auf Hiva Oa. 1905 fangen Pariser Künstler an, sich intensiv für Negerplastik zu interessieren. 1904 lassen sich Kirchner und seine Freunde im Ethnografischen Museum zu Dresden von primitiven Schnitzereien beeindrucken. Ja, schon 1897 zeigt eine frühe Federzeichnung von Paul Klee die Wirkung primitiver Kunst. Das Leben Gauguins geht also zu Ende, unmittelbar bevor die klassische Zeit des modernen Primitivismus beginnt.“²⁸⁸

Ludwig Hilberseimer wird ebenso wie die Künstler des frühen zwanzigsten Jahrhunderts vom Primitiven beeinflusst. Er erlebt zwar nicht das Umfeld, das Gauguin auf Tahiti inspiriert. Für den jungen Architekten wird die Geisteshaltung vielmehr durch die Betrachtung primitiver Volkskunst geprägt. Aus einer von Nietzsches *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*²⁸⁹ hervorgehenden Ablehnung des klassisch Schönen und der darauf folgenden Theorie Salomo Friedlaenders *Schöpferische Indifferenz*²⁹⁰ begibt sich auch Hilberseimer auf die Suche nach dem schöpferischen Nullpunkt, von dem aus tradierte Bauformen und alles Historisierende negiert werden um beim Elementaren anzufangen.

Anregungsquellen finden sich dabei für ihn neben afrikanischer und ozeanischer Plastik auch in der frühen Baukunst aus Mexiko, Indien oder Java. Die archaische Kunst der Griechen passt ebenso in das Paradigma des Primitiven wie auch die Kunst des Mittelalters, die für Hilberseimer als Antipode zum Ideal der Renaissance gilt. Auch die *Bildnerie der Geisteskranken*²⁹¹, die von dem Arzt und Kunstsammler Hans Prinzhorn publiziert wird, dient als Vorbild ebenso wie die naive Malerei eines Henri Rousseau und die Auftritte und Pamphlete der Dadaisten.

Hilberseimer vertritt damit eine Haltung, die in der künstlerischen Avantgarde der frühen 1920er Jahre durchaus en Vogue ist und in Vereinigungen wie der Novembergruppe, analog der politischen Entwicklung, ihren Ausdruck findet. Als Architekt erfährt er an der Technischen Hochschule *Fridericiana* in Karlsruhe zwar zunächst eine formal klassische Ausbildung mit dem Studium historischer Bauformen und deren Ornamentik, die er aber bald als eher störend für seine eigenen architektonischen Arbeiten empfindet. Aus der Analyse seiner Tätigkeit als Kunstkritiker vertritt er in Betrachtung des Primitiven daher die Auffassung, dass auch das Neue Bauen seinen Sinn im Ursprünglichen sucht. Seine Entwürfe aus den 1920er Jahren spiegeln daher das Einfache und Elementare wieder. Später zeigt

288 Schmalenbach, Werner: Die Kunst der Primitiven als Anregungsquelle für die europäische Kunst bis 1900, Köln 1961, S.233.

289 Nietzsche, Friedrich: Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik, Leipzig 1872.

290 Friedlaender, Salomo: Schöpferische Indifferenz, Berlin 1918.

291 Prinzhorn, Hans: Bildnerie der Geisteskranken, Berlin 1922.

Hilberseimer aber auch Interesse am Konstruktiven. Die Arbeiten der Ingenieure, die die Rationalität beim Bauen verinnerlicht haben und damit nicht mehr abbilden zeigen schließlich eine Einheit von *Konstruktion und Form*²⁹².

5.1. Die Theorie elementarer Gestaltung

Als inhaltlich fundamental für Hilberseimers Schritt aus seinen kunsttheoretischen Abhandlungen hin zu den Entwürfen der frühen 1920er Jahre kann der Aufsatz *Der Wille zur Architektur*^{293 294} von 1923 gesehen werden. In der von Paul Westheim herausgegebenen Zeitschrift *Das Kunstblatt* titelt Hilberseimer in Anlehnung an Nietzsches *Der Wille zu Macht*²⁹⁵ seine Abhandlung. Ganz im Sinne Nietzsches Umwertung der Werte verlangt der junge Architekt eine Abkehr vom Schein und damit ein Offenlegen der rationalen Werte, ein Abbild des Seins, das sich in einfacher, elementarer Form zeigen soll. Hilberseimer schreibt hierzu: „Die Gegenwart aber hat sich wie selten eine Zeit mit den Realitäten und Erschütterungen dieser Welt auseinanderzusetzen. Erzwang sich einen schöpferischen Rationalismus. Hat eine Revolutionierung der geistigen Mittel: der Politik, der Wissenschaft, der Kunst hervorgerufen. So hat nach vielen experimentellen Versuchen die Kunst den Weg zur Realität gefunden. Den Illusionismus, der seit der Renaissance einziges Ziel der Kunst war, ad absurdum geführt. Einen neuen Sinn für die Dinge der Umwelt geschaffen.“²⁹⁶ Hilberseimer sieht in einer Neuordnung der politischen wie auch ästhetischen Werte eine Chance „die wichtigsten und wesentlichen Lebensbedingungen zu regeln“²⁹⁷. Damit bieten die Zustände der frühen 1920er Jahre die Möglichkeit, dass eine elementare Gestaltung, wie sie in der Kunst propagiert wird, übergreifen soll auf ein grundsätzliches, neues Paradigma und damit einen Wertewandel, der von Grund auf bisher Gewesenes negiert um noch einmal von vorne anzufangen. Auffällig jedoch bleibt hierbei, dass zum einen zwar primitive Kulturen, weil unbeeinflusst von der Zivilisation, als Referenz dienen, zum anderen aber das seit der Aufklärung wesentliche Element des Rationalen, das der westlichen Zivilisation immanent ist, den

292 Hilberseimer, Ludwig: *Konstruktion und Form* in: G. Material zur elementaren Gestaltung, Nr. 3. Berlin 1924, S.24.

293 Hilberseimer, Ludwig: *Der Wille zur Architektur*, in: *Das Kunstblatt*, 1923.

294 Ein Typescript des Aufsatzes findet sich im Archiv des Art Institute of Chicago im Nachlass Hilberseimers.

295 Nietzsche, Friedrich: *Der Wille zur Macht - Versuch einer Umwertung der Werte*, Leipzig 1901.

296 Hilberseimer, Ludwig: *Der Wille zur Architektur*, in: *Das Kunstblatt*, 1923, S.133.

297 Ebenda, S.133.

Aufbruch bestimmen soll. Insofern werden durchaus gegensätzliche Anleihen gemacht, um sich ein neues, modernes Weltbild zu zimmern.

In der Kunst seit 1900 hat jede der unterschiedlichen Strömungen für Hilberseimer seine Berechtigung und folgt damit einer eigenen Logik. Beispielsweise mache sich „bereits beim Expressionismus eine Klärung der Gestaltungsmittel bemerkbar“²⁹⁸.

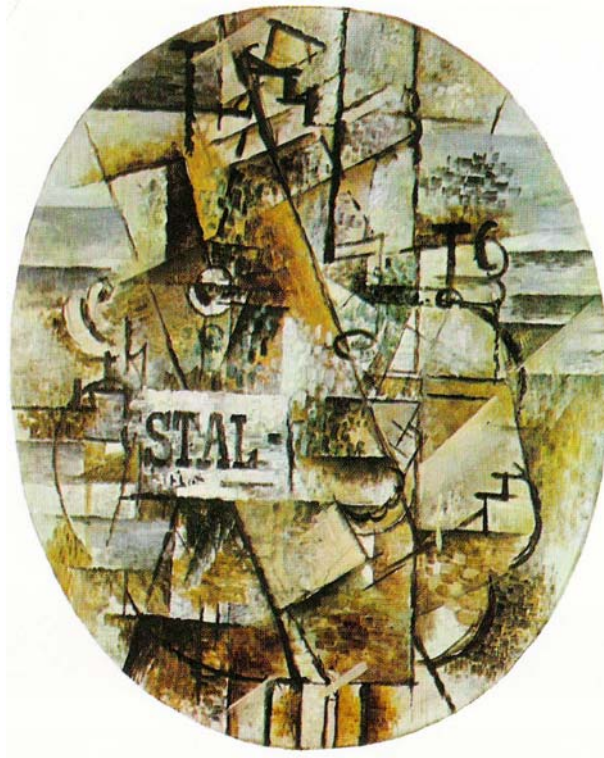


Erich Heckel: Schlafende Negerin, 1908

In der Folge beurteilt er den Kubismus. Dieser greife „bewusst auf die Grundelemente aller Gestaltung auf die geometrisch-kubische Grundformen zurück“²⁹⁹.

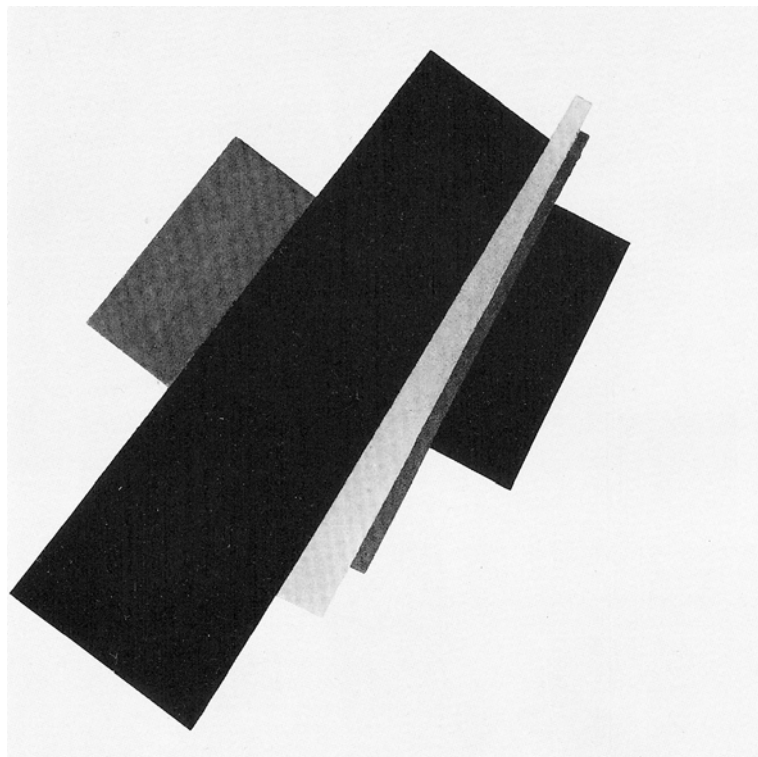
298 Hilberseimer, Ludwig: Der Wille zur Architektur, in: Das Kunstblatt, 1923, S.134.

299 Ebenda, S.134.



Georges Braque: Flasche und Zeitung, 1911

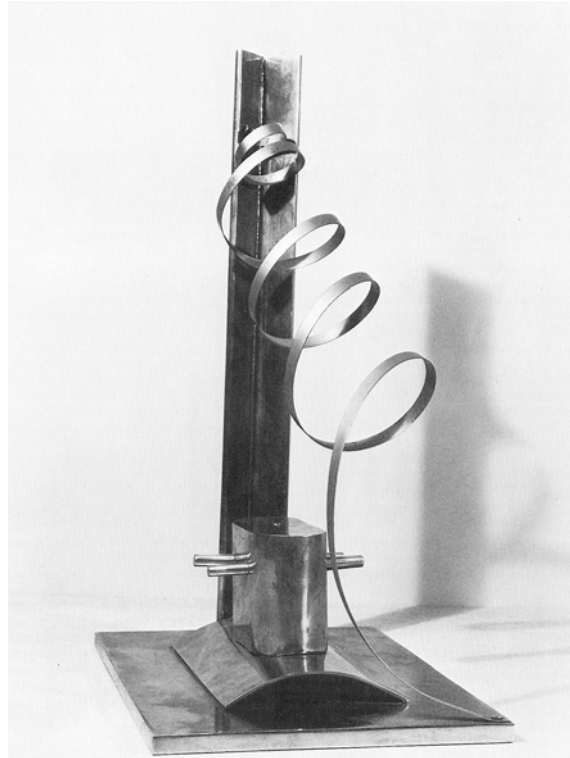
Mit dem Suprematismus und dem abstrakten Idealismus werde „alles noch irgendwie Stoffliche vernichtet“³⁰⁰.



Kasimir Malewitsch: Suprematismus, 18. Konstruktion, 1914

³⁰⁰ Hilberseimer, Ludwig: Der Wille zur Architektur, in: Das Kunstblatt, 1923, S.134.

Im Konstruktivismus sieht Hilberseimer schließlich einen Höhepunkt: „Er erfaßt die Dinge selbst. Durchdringt und durchgeistigt sie. Reduziert sie auf Ihre Wesensform. Organisiert sie sinnvoll. Bringt sie zur letzten Formvollendung.“³⁰¹



Laszlo Moholy-Nagy: Nickel-Konstruktion, 1921

Allein im von Hilberseimer verwendeten Vokabular der „Klärung“, „Grundelemente“, „Vernichtung des Stofflichen“ oder „Reduktion ihrer Wesensform“ zeigt sich das Überbordwerfen von bisher Gewesenem und das Proklamieren eines Anfangs im Neuen. Zum Feindbild wird insbesondere die klassische Antike, die in der Renaissance ihre wörtliche Wiedergeburt findet. Dabei dienen die neuen Kunstströmungen seit 1900 mit ihrem Rückgriff auf die Werke primitiver Kulturen als wegbereitend.

Das Bauen betreffend sieht Hilberseimer schließlich, neben der Frage einer Umwertung der Gestaltung eine bislang dem Ingenieur zugeschriebene Haltung auch für den Architekt als unabdingbar: „Rationelles Denken, Zielsicherheit, Präzision und Ökonomie, bisher Eigenschaften des Ingenieurs, müssen zur Basis dieser umfassendsten Architektonik werden.“³⁰²

301 Hilberseimer, Ludwig: Der Wille zur Architektur, in: Das Kunstblatt, 1923, S.134.

302 Hilberseimer, Ludwig: Der Wille zur Architektur, in: Das Kunstblatt, 1923, S.134.

In Anlehnung an die Malerei, die Hilberseimer als Theoretiker gründlich analysiert hat, bilden für ihn die „geometrisch-kubischen Grundformen“³⁰³ die Basis einer Gestaltung des Neuen Bauens. Der moderne Architekt soll in Verwendung dieser Grundformen mittels Beachtung von Proportion und Überschneidungen vielfältige, aber dennoch einfache Gebäude entwerfen. Dabei sind für ihn wesentlich: „Die einfachen kubischen Körper: Würfel und Kugel, Prisma und Zylinder, Pyramide und Kegel, rein bildende Elemente, sind die Grundformen jeder Architektur. Ihre körperliche Bestimmtheit zwingt zu formaler Klarheit. Architektur entspringt der Geometrik. Wenn geometrische Gebilde zu proportionierten Körpern werden, entsteht Architektur. [...] Daher Reduzierung der Bauformen auf das Wesentlichste. Allgemeinste. Einfachste. Unzweideutigste. Unterdrückung der Vielerleiheit. Formung nach einem allgemeinen Formgesetz.“³⁰⁴ Im Allgemeingültigen liegt sozusagen das Heil gegenüber dem Subjektiven des Individuums. Gebäude sollen sich aus einem zweckmäßigem Grundriss entwickeln, darüber hinaus aber auch einen „Stadtorganismus“³⁰⁵ formen. Der Baukörper selbst unterliegt in seiner Gestalt einem plastischen Wollen: „Das formale Problem besteht hier darin, Vorsprünge und Vertiefungen organisch aus dem Baukörper zu entwickeln. Der Vorsprung wird zur positiven Funktion der zusammengefassten Fläche, die Vertiefung mit ihrer Dunkelheit zur negativen. Beide Funktionen bestimmen als Gliederungsfaktor den Rhythmus des Baukörpers.“³⁰⁶ Aus einfachen Grundformen soll also eine rationale, am Konstruktiven orientierte Architektur entstehen, deren elementare Gestaltung sich schöpferischer Referenzen primitiver Volkskunst bedient. Hilberseimer wendet eben dieses Prinzip bei eigenen Entwürfen der 1920er Jahre an, was im Folgenden exemplarisch gezeigt werden soll.

5.2 Frühe Projekte Ludwig Hilberseimers

Mit dem Entwurf zu einem Fabrikbau schließt Hilberseimer seine Abhandlung *Der Wille zur Architektur*³⁰⁷. Die Zeichnung, die ein Gebäude zeigt, das sich aus vier unterschiedlich hohen quaderförmigen Elementen um einen Hof gruppiert, verkörpert Hilberseimers Gedankengut einer elementaren, am Primitiven orientierten Haltung.

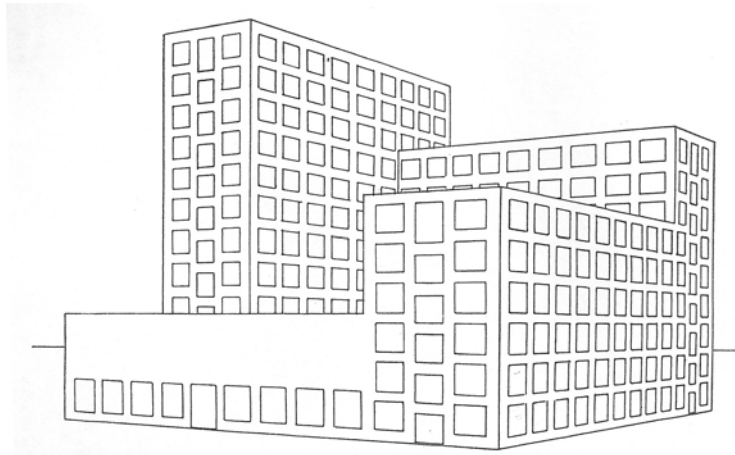
303 Hilberseimer, Ludwig: *Der Wille zur Architektur*, in: *Das Kunstblatt*, 1923, S.136.

304 Ebenda, S.136.

305 Ebenda, S.136.

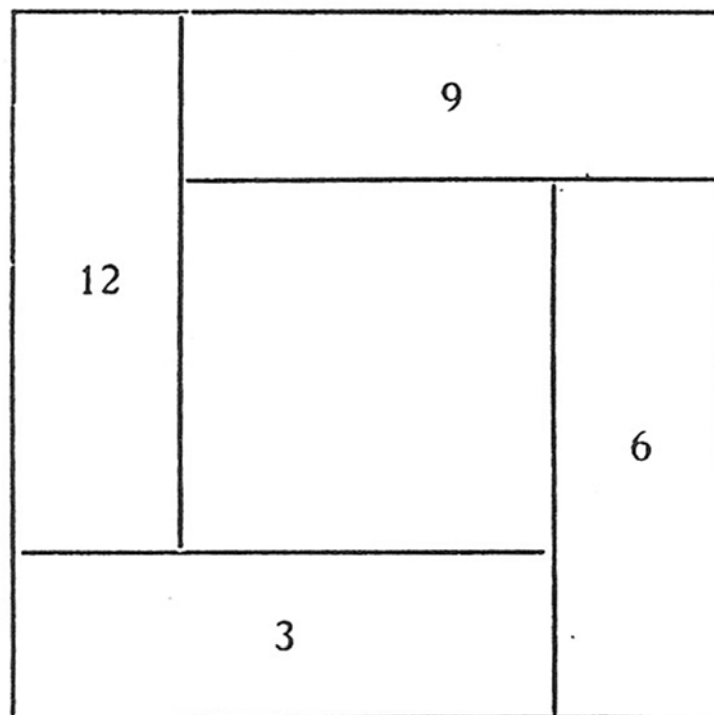
306 Ebenda, S.136.

307 Hilberseimer, Ludwig: *Der Wille zur Architektur*, in: *Das Kunstblatt*, 1923.



Ludwig Hilberseimer: Entwurf zu einem Fabrikbau, 1923

Der Entwurf, den Hilberseimer auch in seiner 1925 erschienenen Publikation *Grosstadtbauten*³⁰⁸ zeigt, ist, wie dort zu sehen ist, auf einem quadratischem Grundriss errichtet.



Ludwig Hilberseimer: Entwurf zu einem Fabrikbau/Hochhausgrundriss, 1923

Die elementare Form des Quadrats definiert dabei nicht nur die Gesamtform sondern auch den Innenhof. Die einzelnen Gebäudeteile gruppieren sich, jeweils auf dem immer gleichen Rechteck aufbauend, in unterschiedlicher Geschosshöhe und damit

³⁰⁸ Hilberseimer, Ludwig: *Grosstadtbauten*, Hannover 1925.

Höhe um eben diesen Hof. Der Nachweis einer funktionierenden Nutzung wird durch den Grundriss nicht erbracht. Dies erscheint angesichts des Ausdrucks der elementaren Gestaltung für Hilberseimer auch nicht relevant. Vielmehr praktiziert er mit dem Entwurf eine formal auf das Einfachste reduzierte Anlage, die im Kern alle von ihm postulierten Inhalte verkörpert: Verwendung von einfachen kubischen Körpern über einer einfachen, elementaren Form, deren Höhenentwicklung einem rhythmisch gegliederten, um jeweils drei Geschosse zunehmenden Volumen folgt. Die Fassaden folgen einem System repetitiver immer gleicher Fensterformate. Auch dabei bildet das Quadrat die bevorzugte Form, die in vertikaler wie auch horizontaler Wiederholung die Erscheinung der gelochten Fassade bestimmt. Lediglich im Mittelteil an den Stirnseiten und am Eingangsbereich verwendet Hilberseimer eine Rechteckform. Das vertikale Versetzen des Quadrats im Mittelteil der Stirnseiten um jeweils die Hälfte suggeriert darüber hinaus eine dahinter liegende Erschließung. Auch hierüber erbringt Hilberseimer keinen funktionalen Nachweis. Dies verfestigt die Annahme, dass dieser Entwurf für einen Fabrikbau vielmehr ein Abbilden der gestalterischen Theorie ist und damit mehr als Artefakt denn als zu realisierendes Bauwerk gewertet werden kann. Der Architekt spannt somit einen Bogen, der auch seiner eigenen Tätigkeit um 1920 entspricht. Ausgehend von der Betrachtung primitiver Volkskunst, wie auch archaischen und mittelalterlichen Kunsttendenzen, denen Hilberseimer im Licht einer Philosophie des frühen Nietzsche nachgeht, entstehen Entwürfe wie der Fabrikbau aus einer einfachsten, elementaren Haltung, die mit bisherigen historisierenden Strömungen bricht.

Der Typus Fabrikbau verkörpert darüber hinaus für Hilberseimer eine Tendenz, der sich sein Freund und Kollege Mies van der Rohe annimmt. In *G* schreibt er einen Beitrag mit dem Titel *Industrielles Bauen*³⁰⁹, in dem er „die Notwendigkeit einer Industrialisierung des Bauwesens“³¹⁰ ausruft: „In der Industrialisierung des Bauwesens sehe ich das Kernproblem des Bauens unserer Zeit. Gelingt es uns, diese Industrialisierung durchzuführen dann werden sich die sozialen, wirtschaftlichen, technischen und auch künstlerischen Fragen leicht lösen lassen.“³¹¹ Für Mies ist aber ein Wandel im Bauwesen abhängig von der Wahl des Baumaterials: „Die Industrialisierung des Bauwesens ist eine Materialfrage. Deshalb ist die Forderung nach einem neuen Baumaterial erste Voraussetzung. Es muß und wird unserer

309 Mies van der Rohe, Ludwig: *Industrielles Bauen* in: *G. Material zur elementaren Gestaltung*, Nr. 3. Berlin 1924, S.18-21.

310 Ebenda, S.18.

311 Ebenda, S.18.

Technik gelingen, ein Baumaterial neu zu erfinden, das sich technisch herstellen und industriell verarbeiten lässt, das fest, wetterbeständig, schall- und wärmesicher ist. Es wird ein Leichtmaterial sein müssen, dessen Verarbeitung eine Industrialisierung nicht nur zulässt, sondern erfordert.“³¹² Der Aspekt des industriellen Bauens und die Notwendigkeit der industriellen Fertigung interessiert Hilberseimer insofern, als dass sich Literatur über Henry Ford in seiner Bibliothek findet. Der amerikanische Automobilpionier war bekannt für seine arbeitsteilige industrielle Fertigung und Montage seiner Modelle. Für Hilberseimer ist jedoch der von Mies eindrücklich beschriebene Aspekt der industriellen Fertigung für seine eigenen Arbeiten weniger relevant. Diesbezüglich unterscheiden sich auch die aufgezeigten Wege der beiden G-Autoren. Während Mies Tendenzen zur industriellen Fertigung sieht, liegt der Schwerpunkt für Hilberseimer, trotz seinem Interesse an industrieller Fertigung, im Wesen der elementaren Gestaltung. Der Fabrikbau, der darüber hinaus auch nicht verortet ist, unterstreicht den Eindruck eines utopischen Artefakts. In seiner Publikation *Grosstadtbauten*³¹³ bezeichnet Hilberseimer sein Projekt einer „Fabrikanlage“ auch als „Hochhaus“³¹⁴. Im Folgenden sollen an eben dem Typus des Hochhauses sowie an einem Hochhausentwurf zur Chicago Tribune weitere Beispiele der Umsetzung seiner Theorie des Elementaren, das aus dem Primitiven schöpft, aufgezeigt werden.

5.2.1 Ein Hochhausentwurf

Hilberseimer erläutert in seiner Publikation *Grosstadtbauten*³¹⁵ einen Hochhausentwurf, der eine Wohnnutzung vorsieht: „Es umfasst abgeschlossene Wohnungen von 1, 2 und 3 Zimmern mit Bad, Anrichte, Loggia und direkt beleuchtetem Vorraum. Der Einzelwohnung sollen die Vorteile einer Gemeinschaft zugute kommen, gemeinsame Dienstboten, gemeinsame Gesellschaftsräume, Zentralküche, die die gleichen Vorteile wie ein gutes Restaurant gestattet, überhaupt Anwendung des Hotelbetriebs auf die Privatwohnung, in Verpflegung, Instandhaltung und Verwaltung.“³¹⁶

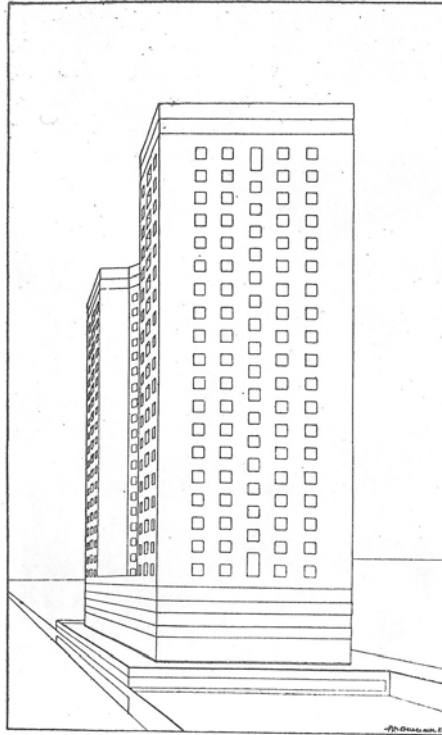
312 Mies van der Rohe, Ludwig: *Industrielles Bauen* in: G. Material zur elementaren Gestaltung, Nr. 3. Berlin 1924, S.20.

313 Hilberseimer, Ludwig: *Grosstadtbauten*, Hannover 1925.

314 Ebenda, S.19.

315 Hilberseimer, Ludwig: *Grosstadtbauten*, Hannover 1925.

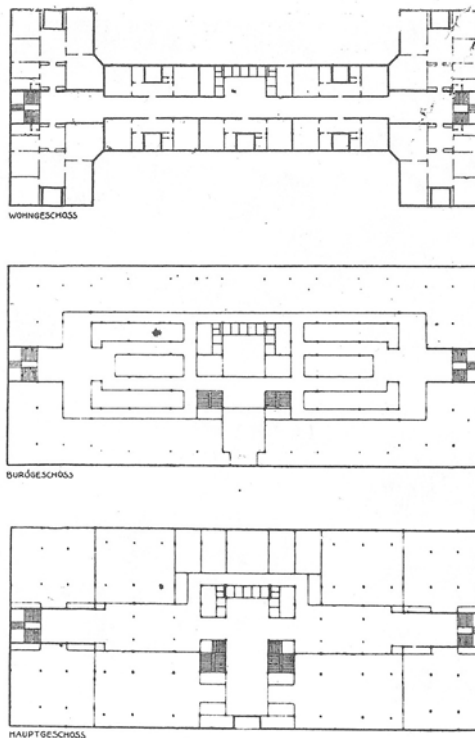
316 Ebenda, S.28.



Ludwig Hilberseimer: Hochhaus, 1923

Damit beschäftigt sich der Architekt, ganz anders noch als bei der Fabrikanlage auch mit der Nutzung des nicht verorteten Hochhausgebäudes. Der Schwerpunkt liegt aber offensichtlich in der formalen Darstellung seiner inhaltlichen Idee der elementaren Gestaltung. Charakteristisch für den Hochhausentwurf sind neunzehn Regelgeschosse auf einem H-formigen Grundriss, der aus drei ineinander geschobenen Rechtecken besteht. Der prägnante Baukörper steht dabei auf einem dreigeschossigen, quaderförmigen Sockel. Sockelgeschosse sowie das oberste Geschoss bilden, ähnlich der klassischen Säulenordnung eine Art Basis bzw. Kapitell und sind formal durch Glasbänder gegenüber der Lochfassade des Gebäudes abgesetzt. Die Lochfassade folgt dabei, ähnlich der Fabrikanlage, einer rigiden Ordnung des immer gleichen quadratischen Fensterformats. Wiederum wird auch hier an den Stirnseiten ein Versatz um die Hälfte in vertikaler Richtung eingeführt, was die dahinter liegende vertikale Erschließung erahnen lässt, die Hilberseimer aber hier durch seinen schematischen Grundriss belegt. Die Grundrisse deuten, was deren Nutzung angeht, auf ein Credo Hilberseimer hin, das später auch Teil seines Entwurfs zur Hochhausstadt sein wird: Über einem Sockel aus Haupt- und Bürogeschoss, liegen die Wohngeschosse. Dabei verweist Hilberseimer auf im Mittelalter übliche

Mischnutzungen von Gebäuden, bei denen im unteren Teil oft Läden, im oberen Teil die Wohnungen untergebracht waren.



Ludwig Hilberseimer: Grundrisse zum Hochhaus, 1923

In G erläutert er einen Aspekt bisheriger amerikanische Hochhausarchitektur, der das Elementare eben dieser Typologie kaschiert: „In Amerika wurde, von seltenen Ausnahmen abgesehen, das konstruktive Tragsystem bei der formalen Gestaltung völlig ignoriert. Hinter irgendeiner Architekturattrappe versteckt. Das Ursprünglichelementare dieser Bauten durch raffinierte Attrappierung zu vernichten versucht. Die formbildende Kraft des Grundrisses übersehen.“³¹⁷ Insofern geht der vom Primitiven inspirierte Ansatz elementarer Gestaltung mit dem Ausstellen des Konstruktiven einher. Konstruktion und Form³¹⁸ werden eins. Auch in Bezug auf die Fassade grenzt sich der Architekt von tradierten Gestaltungen ab: „In der historischen Architektur ist das Fenster immer ein selbständiges Element: Teilungsfaktor, Akzent oder Achsenträger. Es war eine Durchlöcherung der Wand. Hatte als solche eine negative Flächenfunktion zu erfüllen. Stand in Kontrast zur umgebenden Körperlichkeit der Gebäudemasse. Dieser Bedeutung als eines selbständigen Bauteils wird das Fenster

317 Hilberseimer, Ludwig: Das Hochhaus in: G. Material zur elementaren Gestaltung, Nr. 2. Berlin 1923, S.3.

318 Konstruktion und Form lautet auch der Titel eines Aufsatzes den Hilberseimer in Heft 4 der Zeitschrift G. publiziert. Hierin weist er auf die Notwendigkeit eines Gleichsetzens von Konstruktion und Form in der Architektur.

bei einem Hochhause wie auch bei einem Mietshause völlig entkleidet. Es kontrastiert nicht mehr zur Fläche, sondern nimmt an deren positiven Funktionen teil. Ist nur noch Stück und Bestandteil der Fläche selber. Das Fenster unterbricht nicht mehr die Wandfläche, sondern belebt sie gleichmäßig. Aus dieser Umdeutung ist ein neues zusammenfassendes Element gerade aus dem Zwecklichen gewonnen, das als Vielerleiheit angewandt einem aus gehäuften Stockwerken bestehenden Gebäude am ehesten hätte gefährlich werden können.“³¹⁹

In der avantgardistischen polnischen Kunstzeitschrift BLOK³²⁰ erscheint in der Ausgabe vom 8. März 1924 ein „Przedruk“³²¹ der „Gestaltung“³²², womit ein Nachdruck der Darstellungen aus Heft 2 der Zeitschrift G³²³ gemeint ist. Im Unterschied zur oben gezeigten Abbildung ist der Entwurf zum Hochhaus Hilberseimers jedoch noch einmal deutlich reduziert dargestellt. Er wird hier tatsächlich auf seine elementare Grundform, die sich aus mehreren quaderförmigen Bausteinen zusammensetzt, abstrahiert. Weder Fensterbänder, noch Lochfassade gliedern die Großform. Dadurch wird der Baukörper noch einmal mehr zum geometrischen Artefakt, das nunmehr der Bildhauerei näher scheint als der Architektur.³²⁴

319 Hilberseimer, Ludwig: Das Hochhaus in: G. Material zur elementaren Gestaltung, Nr. 2. Berlin 1923, S.3.

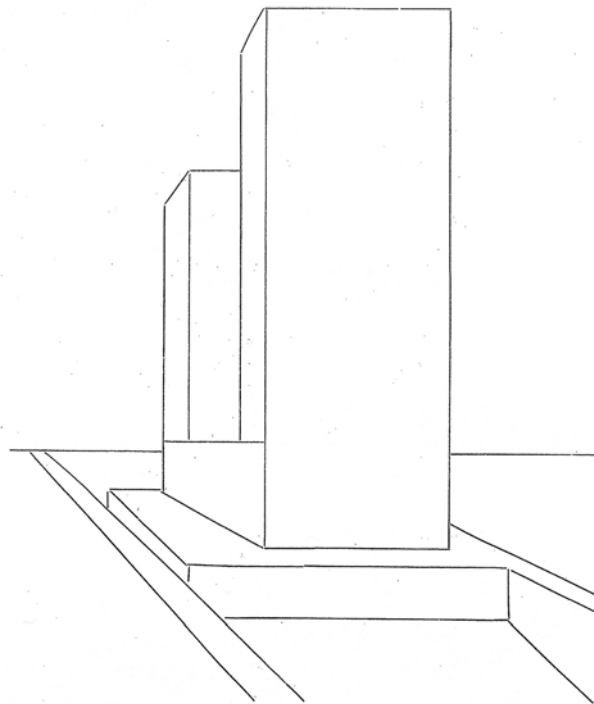
320 Stazewski, Henryk; Zarnowerowna, Teresa; Szczuka, Mieczyslaw (Hrsg.): BLOK, Warschau Ausgabe 8. März 1924.

321 Nachdruck.

322 Stazewski, Henryk; Zarnowerowna, Teresa; Szczuka, Mieczyslaw (Hrsg.): BLOK, Warschau Ausgabe 8. März 1924, S.4.

323 Hilberseimer, Ludwig: Das Hochhaus in: G. Material zur elementaren Gestaltung, Nr. 2. Berlin 1923, S.3.

324 Unklar ist, ob Hilberseimer die Zeichnung selbst erstellt hat oder die Redakteure der Zeitschrift BLOK hier maßgeblichen Einfluss hatten.



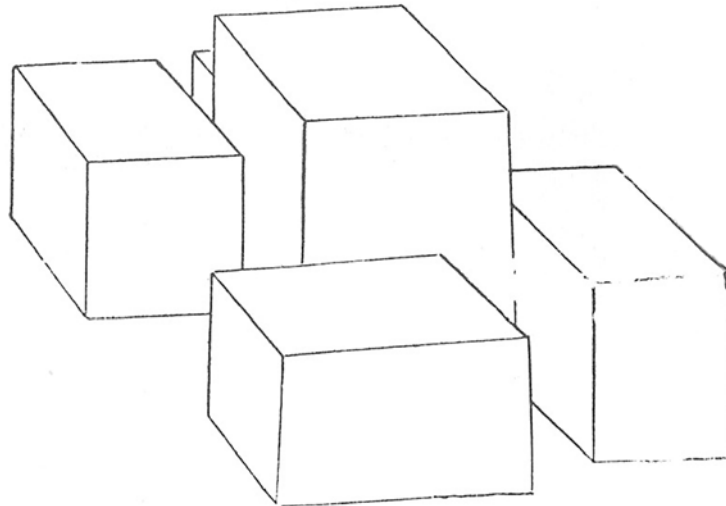
Ludwig Hilberseimer: Hochhaus, 1923

Das geometrische Konstrukt in BLOK erinnert vielmehr an die Darstellungen von Theo van Doesburg in Heft 1 der Zeitschrift *G*³²⁵ Hier verweist der niederländische Maler und Kunsttheoretiker auf die Notwendigkeit einer neuen Gestaltung, die Malerei, Skulptur und Architektur gleichermaßen bestimmen soll: Aus den elementaren Mitteln wächst die neue Gestaltung. In ihr werden die verschiedenen Künste sich so zueinander verhalten, dass sie imstande sind, ein Maximum von (elementarer) Ausdruckskraft zu entfalten.³²⁶ Van Doesburg zeigt darüber hinaus eine Zeichnung vom „Generalbass der Architektur“³²⁷, die exemplarisch als Grundlage künftiger architektonischer Kompositionen gesehen werden soll, eine Aneinanderreihung stehender und liegender Quader, wie sie bei Hilberseimers Hochhausentwurf in der Darstellung der Zeitschrift BLOK zu sehen ist.

³²⁵ Doesburg, Theo van: Zur Elementaren Gestaltung in: G. Material zur elementaren Gestaltung, Nr. 1. Berlin 1923, S.1.

³²⁶ Ebenda, S.2.

³²⁷ Ebenda, S.2.

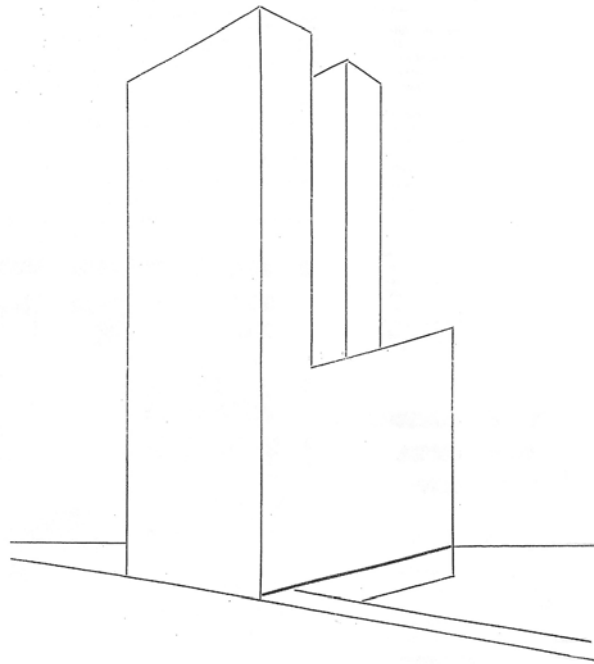


Theo van Doesburg: Generalbass der Architektur, 1923

5.2.2 Chicago Tribune

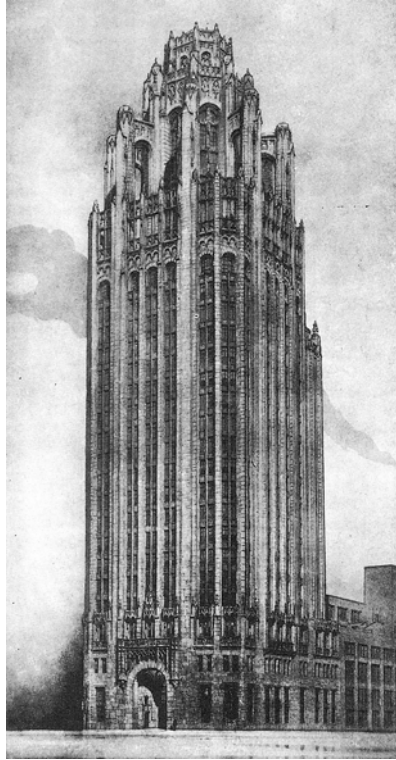
In BLOK³²⁸ erscheint jedoch nicht nur eine abstrakte Darstellung Hilberseimers Entwurf zu einem Hochhaus. In gleicher, elementarer Form wird der Baukörper eines Entwurfs für die Chicago Tribune gezeigt. Der Wettbewerbsbeitrag von Ludwig Hilberseimer, der nie eingereicht wurde, entsteht im Rahmen einer Ausschreibung zu einem weltweit offenen Verfahren zu einem Neubau eines Verlagsgebäudes der Zeitung Chicago Tribune.

328 Stazewski, Henryk; Zarnowerowna, Teresa; Szczuka, Mieczysław (Hrsg.): BLOK, Warschau Ausgabe 8. März 1924.



Ludwig Hilberseimer: Chicago Tribune, 1922

Der internationale Wettbewerb wird am 10. Juni 1922 ausgelobt und findet reges Interesse bei Architekten, die sich dem Historizismus verbunden fühlen, gleichermaßen wie bei der Architektenschaft der Avantgarde, die sich dem Ringen um eine neue Form des Bauens verschrieben haben. Beim mit einhunderttausend Dollar dotierten Wettbewerb werden 167 Arbeiten eingereicht. Der erste Preis geht schließlich an einen im Stil der Neogotik angelehnten Entwurf der Architekten John Mead Howells und Raymond M. Hood.

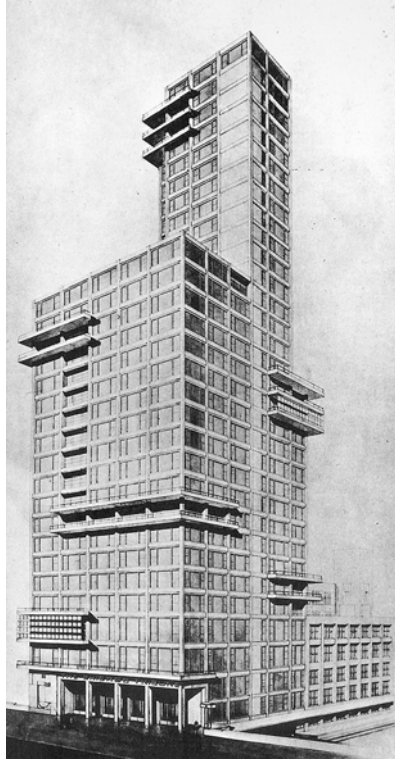


John Mead Howells und Raymond M. Hood: Chicago Tribune, 1922

Der Vorsitzende der Jury, Alfred Granger, schreibt, überzeugt von der wegweisenden Entscheidung des Preisgerichts, in seinem Schlussbericht: „When the winning design is executed we feel the judgment of the Jury will be more than justified and The Tribune amply compensated for what it has done to elevate Commercial Architecture into the realm of the Fine Arts and create for its own administrative headquarters the most beautiful office building in the world to date, a fitting monument to the founders of the pioneer newspaper of the great middle west.“³²⁹

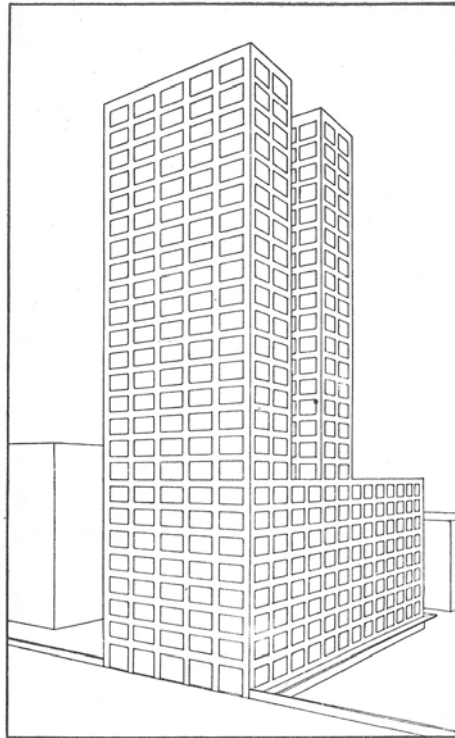
Im Ergebnis hat also eine Architektursprache, die im Wettbewerb beispielsweise durch die Arbeiten von Walter Gropius und Adolf Meyer oder auch Max Taut vertreten sind keine Chance.

³²⁹ Tigerman, Stanley and Cohen, Stuart E.: Chicago Tribune Tower Competition, Chicago 1980, S.14.



Walter Gropius und Adolf Meyer: Chicago Tribune, 1922

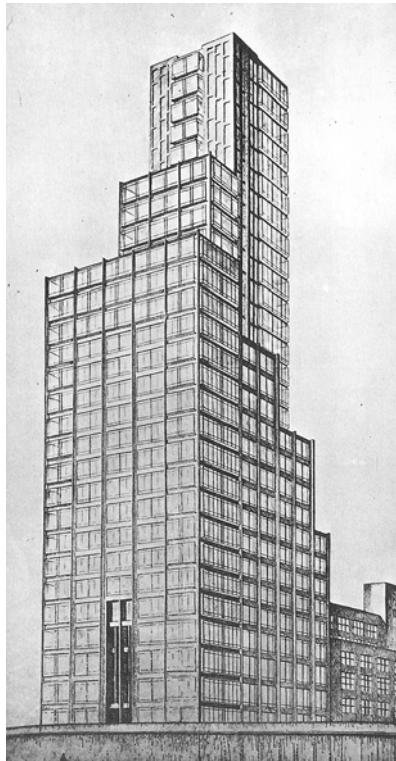
Der Beitrag Hilberseimers, ebenso dem Neuen Bauen verpflichtet, zeigt sich im Vergleich zum Entwurf von Gropius und Meyer, in seiner Erscheinung deutlich weniger differenziert und fast schon provokativ einfach. Im Licht der Theorie elementarer Gestaltung ist er durchaus konsequent. Die aus der Arbeit zur Fabrikanlage und Hochhaus bekannte Sprache findet auch hier seine Anwendung: Wesentlich für den Baukörper ist auch hier wiederum die Komposition der Großform aus ineinander geschobenen Quadern. Über einem liegenden Element errichtet Hilberseimer zwei identische vertikale Volumen, wobei der stirnseitige Quader mit dem horizontalen Quader eine Fläche bildet. Im Gegensatz zum Hochhausentwurf verzichtet der Architekt hierbei sogar auf eine Differenzierung die Fassade betreffend. Glasbänder gibt es beim Tribune Gebäude nicht. Vielmehr überzieht Hilberseimer, mit Ausnahme des Erdgeschosses, alle Außenflächen mit der immer gleichen rechteckigen Fensteröffnung. Auch in der uniformen Fassadengestaltung wird seine elementare, vom Primitiven abgeleitete Theorie lesbar. Lediglich im großformatigen Original, das sich im Archiv des Art Institute in Chicago befindet, ist in der einfachen Strichzeichnung eine leichte Aquarellierung der Fassadenfläche erkennbar, was fast schon eine sensible Kaschierung der rigide anmutenden Arbeit zeigt.



Ludwig Hilberseimer: Chicago Tribune, 1922

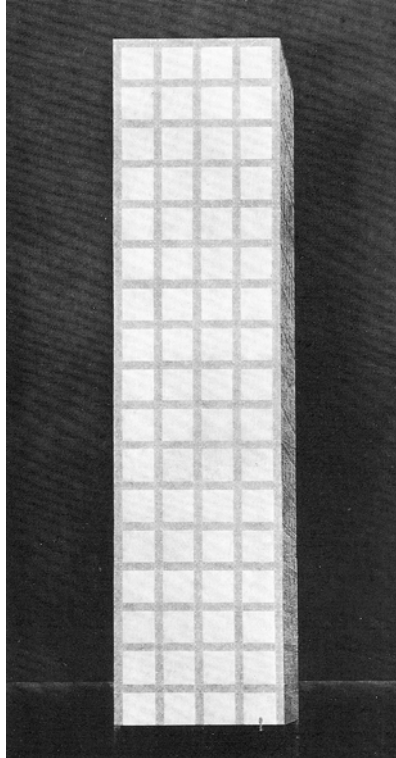
Der amerikanische Architekt und Publizist Stanley Tigerman zitiert, in Bezug auf die nicht eingereichte Arbeit Hilberseimers, in seinem Essay *Late Entries to the Chicago Tribune Tower Competition* von 1980 den italienischen Architekturkritiker Manfredo Tafuri: „In the Chicago competition, in comparison to the projects of Gropius and [Max] Taut, that of Ludwig Hilberseimer annuals the communicative capacity of architecture. Hilberseimer's designs, not included in the official publication of the competition, is actually the logical conclusion of the process begun with Gropius's project and further pusued in Taut's. His skyscraper is totally free of any desire to communicate; like the contemporary works of Mies van der Rohe, it is reduced to a pure sign, the deathly silence of which it thoroughly accepts.“³³⁰ Für Tafuri ist die Zeichenhaftigkeit des Hilberseimerschen Entwurfs durchaus konsequent und steht als Essenz am Ende einer Reihe moderner Arbeiten.

330 Tigerman, Stanley and Cohen, Stuart E.: Chicago Tribune Tower Competition, Chicago 1980, S.101.



Max Taut: Chicago Tribune, 1922

In Stanley Tigermans Publikation findet sich schließlich im Kapitel der *Design Late Entries* ein Entwurf des japanischen Architekten Tadao Ando, der in seiner Hochhausstudie unverkennbar die Architektursprache Hilberseimers zitiert: Die Verwendung einer elementaren Grundform in Verbindung mit einer uniformen Fassade, deren Erscheinung durch das immer gleiche Fensterelement bestimmt wird.



Tadao Ando: Late Entries/Chicago Tribune, 1970

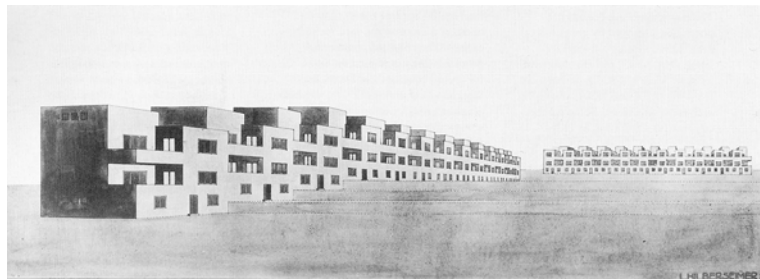
Hilberseimer selbst beurteilt seinen Entwurf für die Chicago Tribune rückblickend in *Berliner Architektur der 20er-Jahre*: „Mein eigenes Projekt, obgleich nicht eingereicht, wurde in ‚G‘ veröffentlicht und kann in seinem extremen Puritanismus als ein Protest gegen die Formenübertreibungen der Expressionisten angesehen werden.“³³¹

5.2.3 Reihenhausanlagen

Als elementar können auch die Arbeiten Hilberseimers im Bereich des Wohnungsbaus während der 1920er Jahre gewertet werden. Mit seinen Entwürfen zu Miethausblöcken und Reihenhäusern setzt er seine radikalen Ideen zur Gestaltung ein weiteres Mal in architektonische Entwürfe um. Er selbst beschreibt dabei sein, zunächst dem Zweck verbundenes Vorgehen, wie folgt: „Durch die Organisation der Einzelräume im Grundriß entsteht das zweckmäßig einen ganzen Straßenblock umfassende Haus. Dabei ergeben sich weitgehende Beziehungen formaler Art. Wird eine umfassende Formsynthese ermöglicht. Nächst der kubischen Masse, die durch den Grundriß und die Stockwerkszahl bestimmt wird, ist die Teilung und Durchbrechung der Gebäudeflächen durch Öffnungen von wesentlicher Bedeutung.

³³¹ Hilberseimer, Ludwig: *Berliner Architektur der 20er-Jahre*, Berlin 1967, S.51.

Das formale Problem besteht hier darin, Vorsprünge und Vertiefungen organisch aus dem Baukörper zu entwickeln. Der Vorsprung wird zur positiven Funktion der zusammengefassten Fläche, die Vertiefung mit ihrer Dunkelheit zur negativen. Beide Funktionen bestimmen als Gliederungsfaktor den Rhythmus des Baukörpers.³³² Durch diese Vor- und Rücksprünge bedient sich Hilberseimer einer der Bildhauerei wesentlichen Methodik, stilistisch am Kubismus orientiert. Betrachtet man einen Entwurf des Architekten für eine Reihenanlage in Berlin-Ruhleben, der 1925 entsteht, zeigt sich ein aus zwei Teilen bestehender Gebäudekomplex. Dabei platziert Hilberseimer eine Reihenanlage auf einem ansteigenden Grundstück parallel zum Hang. Dieselbe Anlage wird, jeweils durch einen Höhenversatz der Einheiten zueinander, quer zum Hang angeordnet. Das kubistisch anmutende Ensemble folgt einer Wiederholung der immer gleichen Einheiten, deren Erscheinung durch Vor- und Rücksprünge bestimmt wird.



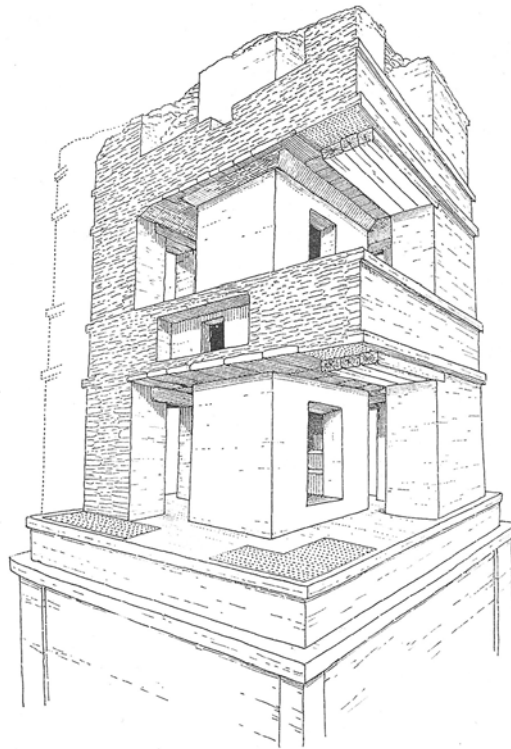
Ludwig Hilberseimer: Reihenanlage in Berlin-Ruhleben, 1925

Betrachtet man noch einmal die Untersuchungen von William H. Holmes von 1887 zu den *Archeological studies among the ancient cities of Mexico*³³³, die Hilberseimer spätestens mit der Arbeit zu seinem Aufsatz über *Mexikanische Baukunst*³³⁴ bekannt ist, fällt auch hier die plastische Gestaltung auf. Holmes zeigt in seinen Analysen, unter anderem am Beispiel eines turmartigen Gebäudes in Palenque elementare, durch Vor- und Rücksprünge gegliederte Volumen. Die wenigen, im Format in der Regel gleichen Öffnungen, gliedern, wie bei Hilberseimers entwürflicher Adaption, die Fassade.

332 Hilberseimer, Ludwig: Der Wille zur Architektur, in: Das Kunstblatt, 1923, S.138.

333 Holmes, William H.: Archeological Studies among the Ancient Cities of Mexico, Vol. 1, No.2, Chicago 1897.

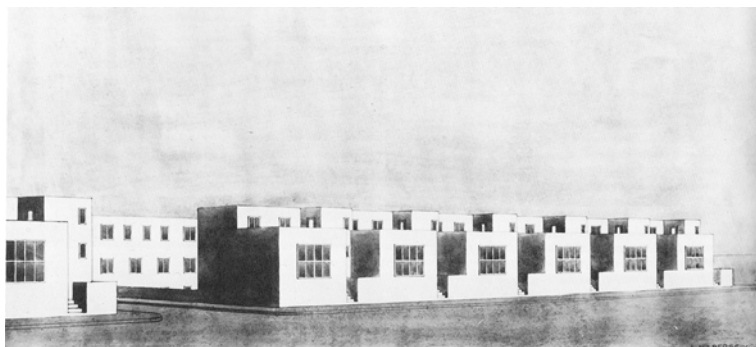
334 Hilberseimer, Ludwig: Mexikanische Baukunst, in: Kunstblatt, 1922.



Turmartiges Gebäudes in Palenque

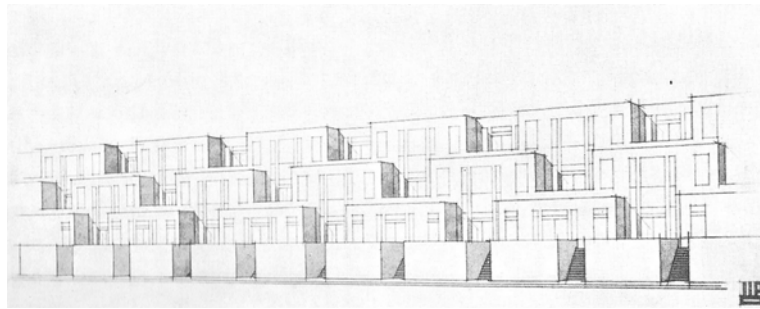
Insofern lassen sich, auch abseits der theoretischen Bezüge, die Hilberseimer in der Philosophie des jungen Nietzsche sieht, unmittelbar vorbildhafte Elemente in der archaischen Baukunst finden.

In einem weiteren Entwurf zu einer Reihenhauseanlage von 1924 verwendet der Architekt dieselben Stilmittel: Vor- und Rücksprünge gliedern ein quaderförmiges Volumen rhythmisch. In Analogie zu den Bauten der Mayas verwendet Hilberseimer nun auch in das Volumen eingeschnittene Treppenanlagen, die den Entwurf noch plastischer wirken lassen.



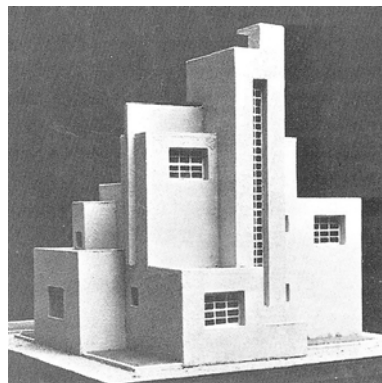
Ludwig Hilberseimer: Reihenhauseanlage, 1924

Mit seinem Prinzip der Gliederung einer Masse durch einer der Bildhauerei entlehnten Methodik steht Hilberseimer, im Sinne des Neuen Bauens, nicht allein. In seiner 1964 erschienen Publikation *Contemporary Architecture*³³⁵ zeigt Hilberseimer einen Entwurf des niederländischen Architekten J.J.P. Oud von 1917, dessen Parallelen zu seiner eigenen Arbeit offensichtlich sind.



J.J.P. Oud: Reihenhäuser, 1917

Auch der amerikanische Autor Richard Pommer verweist in seinem Aufsatz „More a Necropolis than a Metropolis“³³⁶ noch einmal auf die Ähnlichkeit der beiden architektonischen Arbeiten. Mit Robert Mallet Stevens, findet sich ein weiterer Vertreter dieser am einfachen Kubismus orientierten Stilrichtung. Auch er gliedert seine Volumen mit Verweis auf den jeweiligen räumlichen Zweck dahinter plastisch.



Robert Mallet Stevens: Entwurf für eine Villa, 1923

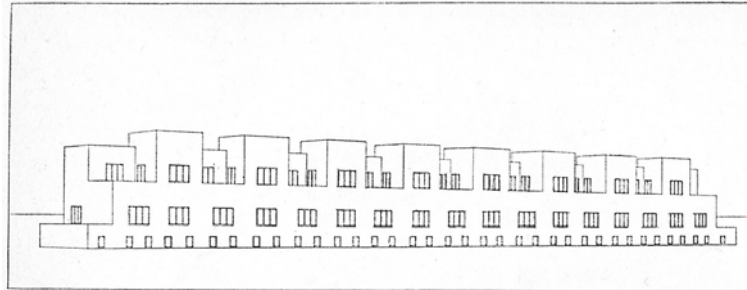
Auch der deutsche Architekturkritiker Adolf Behne veröffentlicht 1926 in seiner Schrift *Der moderne Zweckbau*³³⁷ einen weiteren Entwurf Hilberseimers zu einer Reihenhäuseranlage. Die gestalterischen Mittel sind die gleichen: Plastische, am

335 Hilberseimer, Ludwig: *Contemporary Architecture*, Chicago 1964.

336 Pommer, Richard, Spaeth, David und Harrington, Kevin: *In the Shadow of Mies: Ludwig Hilberseimer, Architect, Educator and Urban Planner*, Chicago, 1988, S.16.

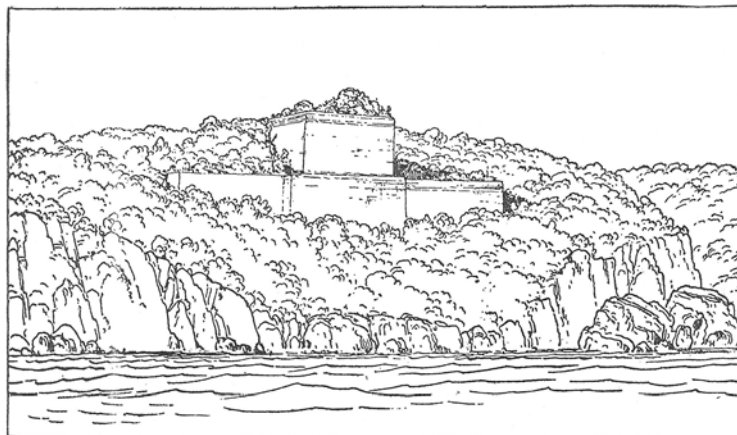
337 Behne, Adolf: *Der moderne Zweckbau*, München 1926.

Kubismus orientierte Bearbeitung eines Volumens und Uniformität in der Fassadengestaltung unter Verwendung lediglich zweier unterschiedlicher Fensterformate.



Ludwig Hilberseimer: Reihenhausanlage, 1926

Behne betitelt in seiner Veröffentlichung ein Kapitel: „Nicht mehr Haus – sondern geformter Raum“³³⁸, was eben jener Gestaltung Rechnung trägt, dass nun der Zweck sozusagen die Erscheinung bestimmt. Diese wird damit in elementarer Weise erlebbar. In Bezug auf den Primitivismus verweist Behne jedoch, ungeachtet der von primitiven Vorbildern abgeleiteten Großform, auf den ursprünglichen Willen zur Dekoration: „Der Mensch baut ursprünglich, um sich zu schützen – gegen Kälte gegen Tiere, gegen Feinde. Die Not zwingt ihn, und wären nicht bestimmte, sehr nahe und drängende Zwecke, so würde er nicht bauen. Seine ersten Bauten haben einen rein funktionalen Charakter, sind ihrem Wesen nach Werkzeuge.“³³⁹ Insofern stülpt sich der Zweck sozusagen nach außen und bestimmt die plastische Erscheinung des Baukörpers.



Panorama von Tuloom

338 Behne, Adolf: Der moderne Zweckbau, Frankfurt/M-Berlin 1964, S.25.

339 Ebenda, S.11.

5.2.4 Das Bauwelt-Haus

1924 schreibt die Zeitschrift *Bauwelt* einen Wettbewerb mit dem Titel *Das Bauwelt-Haus – Wohnungen mit eingebautem Hausrat*³⁴⁰ aus. 21 Arbeiten aus eben diesem Wettbewerb werden in einer Ausgabe des Verlags der Bauwelt 1924 veröffentlicht. Ziel des Wettbewerbs ist, wie es in der Auslobung heißt, das Finden einer „Neugestaltung von Haus und Wohnung“³⁴¹. Dabei sollte insbesondere dem Einbau von Einrichtungen, in Anlehnung an die Gestaltung bei Eisenbahnwagen, Beachtung geschenkt werden. Vorbildhaft gilt dabei auch das Bauen im Ausland: „Wenn in Holland und England eine kleine Wohnungstreppe allgemein nur 80 cm breit und etwa (im Lauf) 3,10 m lang ist, so ist nicht zu einzusehen, warum sie bei uns (wie das vor wenigen Jahren polizeilich erzwungen wurde) etwa den doppelten Raum brauchte. Äußerst zweckmäßige und bequem zu benutzende Küchen in holländischen 3-5 Stuben-Wohnungen pflegen 7,5-8,5 qm groß zu sein. Bei uns werden für gleiche Anforderungen 11-13 qm für nötig gehalten.“³⁴² Das Preisgericht, dem unter anderen auch die Architekten Ludwig Mies van der Rohe und Otto Rudolf Salvisberg angehören, vergeben in ihrer Sitzung am 25. März 1924 schließlich den ersten Preis an den aus Hellerau stammenden Architekten G. Lüdecke, dessen Arbeit den Titel „Handarbeit und Industriearbeit“³⁴³ trägt.

Ludwig Hilberseimer reicht einen Entwurf unter dem Kennwort „Nur Einbau“³⁴⁴ ein. Interessant dabei erscheint die wiederum sehr plastische und mit einfachen quaderförmigen Elementen operierende Ausformung eines Wohnblocks. Auf einem rechteckigen Grundstück schlägt Hilberseimer zwei längliche Baublöcke vor. Die Längsseiten der Blöcke sind dabei fünfgeschossig geplant und werden strukturiert durch vertikal hervortretende Treppentürme, an die sich jeweils beidseitig eingeschnittene Balkone anschließen. Durch die Vor- und Rücksprünge entsteht eben wiederum ein einfacher, plastisch geformter Baukörper. Die Stirnseiten des Blocks werden dagegen, ganz im Sinne kubischer, elementarer Gestaltung, lediglich zweigeschossig geplant.

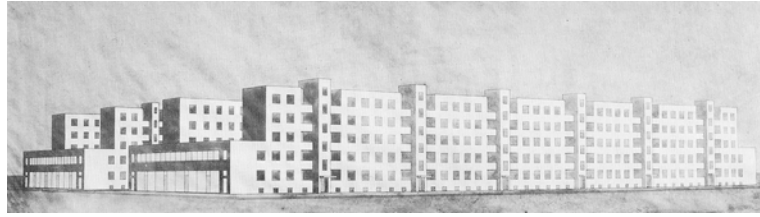
340 Verlag der Bauwelt: *Das Bauwelt-Haus – Wohnungen mit eingebautem Hausrat*, Berlin 1921.

341 Ebenda, S.7.

342 Ebenda, S.7.

343 Ebenda, S.10.

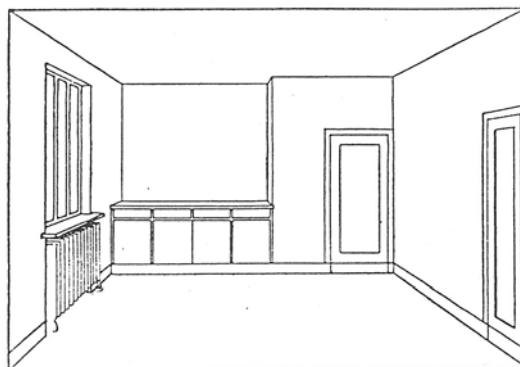
344 Ebenda, S.63.



Ludwig Hilberseimer: Ansicht des Baublocks als Beitrag zum „Bauwelt-Haus“, 1924

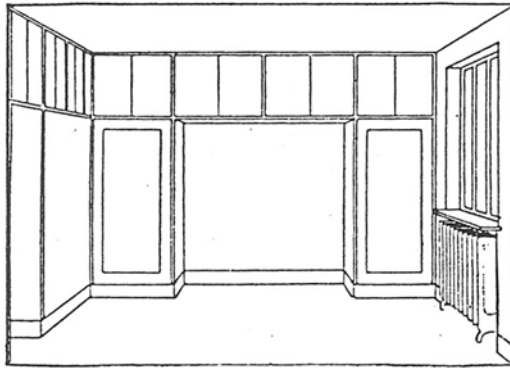
Hilberseimer selbst beschreibt seine Arbeit im Rahmen der Erläuterung folgendermaßen: „Die Gestaltung einer Mietwohnung wird immer von der Organisation eines Baublocks abhängen. Daher wurde der gestellten Aufgabe ein für Berliner Verhältnisse üblicher, von vier Straßen umgebener Baublock in den Abmessungen von 110/170 m zugrunde gelegt. Der Block wurde so aufgeteilt, dass unter Fortfall der üblichen unbelüftbaren Höfe vier völlig gleichwertige Baukörper entstehen, deren Fronten nach Osten und Westen liegen. Dadurch erhält jeder zu einer Wohnung gehörige Raum vormittags oder nachmittags Sonne. Die im Gegensatz zu den fünfgeschossigen Wohnbauten zweigeschossigen Baukörper an der Nord- und Südseite des Blocks enthalten die für die Bewohner notwendigen Geschäfts- und Arbeitsräume.“³⁴⁵ Plastisch, elementare Gestaltung geht dabei durchaus einher mit dem Zweck des Wohnens, das sich zunächst an rationalen Aspekten der Belichtung und Belüftung orientiert.

Gleichermaßen untersucht Hilberseimer die Einrichtung einer Doppelwohnung, der er letztendlich die gleiche Gestaltung zugrunde legt. Die Einrichtungsgegenstände der Küche, im Wohn- und Esszimmer sowie in den Schlafzimmern strukturieren diese, praktisch als negatives, innenräumliches Pendant, ebenfalls auf einfache plastische Weise.



Wohn- und Esszimmer

³⁴⁵ Verlag der Bauwelt: Das Bauwelt-Haus – Wohnungen mit eingebautem Hausrat, Berlin 1921, S.63.



Erstes Schlafzimmer

Inhaltlich dem Paradigma des Zwecks und der Wirtschaftlichkeit untergeordnet, entsteht so eine Wohnform, in der Hilberseimer auch innenräumlich einen einfachen, sozialen Anspruch erfüllt sieht: „Durch den Einbau der Kastenmöbel konnten die Räume auf ein Kleinmaß beschränkt und so gestaltet werden, dass sich das Mobiliar der Bewohner auf Betten, Sitzmöbel und Tische beschränkt.“³⁴⁶

Schließlich beschreibt auch das Preisgericht in seinem Sitzungsprotokoll die Tendenz zu einer Veränderung bisheriger Konventionen auf dem Weg zum Neuen Bauen: „Wir sind offenbar auf dem Wege zum Abwerfen mancher gewohnheitsmäßig aufrechterhaltener Lebensformen früherer Zeiten. Es bedurfte wohl der wirtschaftlichen Erschütterung des nun fast zehnjährigen Krieges, um eindringlich das Mißverhältnis unserer Bedürfnisse und der üblichen Wohnungen und des üblichen Hausrates klarzustellen.“³⁴⁷ Die Suche nach einem Nullpunkt hat also damit inhaltlich wie auch formal seine Legitimation erfahren und schlägt, insbesondere mit solchen Projekten zum Wohnungsbau, einen neuen Weg ein. Ganz im Sinne Salomo Friedländer stellt also auch hier die Schöpferische Indifferenz den Ausgangspunkt allen Schaffens dar.

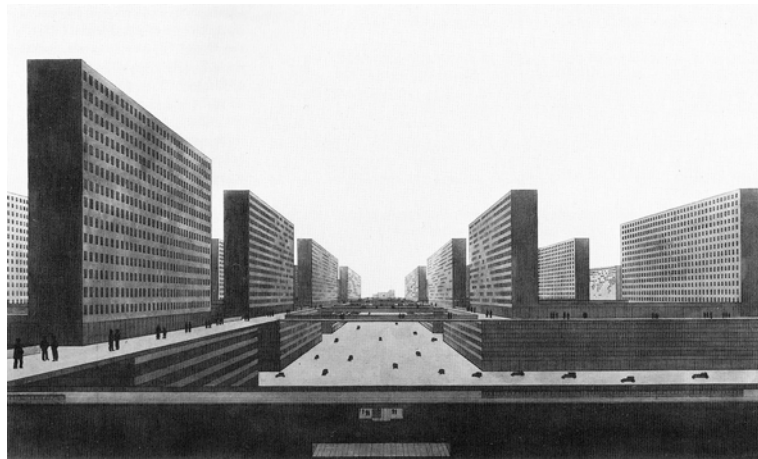
5.2.5 Hochhausstadt und Großstädtische Kleinwohnungen

Als Ludwig Hilberseimer 1924 *Die Hochhausstadt* entwirft, ist er fast vierzig Jahre alt. Bis dato konnte er noch keine verbrieften Bauwerke realisieren. Als städtebauliche Entwicklung wird dieses Projekt in der Folge heftig kritisiert. Im Rückblick nicht zuletzt von Hilberseimer selbst. Bei der Verleihung seiner Ehrendoktorwürde am 21. Juni 1963 an der Technischen Universität Berlin spricht er über *Die Hochhausstadt*: „Sie

³⁴⁶ Verlag der Bauwelt: Das Bauwelt-Haus – Wohnungen mit eingebautem Hausrat, Berlin 1921, S.63.

³⁴⁷ Ebenda, S.10.

besteht aus zwei Teilen, übereinander angeordnet. Unten sind Werkstätten und Fabrikräume, Büros, Läden und Warenhäuser – alles was eine Großstadt benötigt; darüber liegen die Wohnungen der unten Arbeitenden. Auf diese Weise löste ich das Verkehrsproblem der Großstadt. Aber um welchen Preis? Eine sterile Asphalt- und Beton-Cityscape, in der Menschen geboren wurden, lebten, arbeiteten und starben. Mehr eine Necropolis denn eine Metropolis!³⁴⁸ Den letzten hier zitierten Satz Hilberseimers nutzt auch der amerikanische Architekturhistoriker Richard Pommer in seinem 1988 erschienenen Aufsatz über Hilberseimer als Titel.³⁴⁹ Dennoch schmückt eine Ansicht entlang der Nord-Südstraße der Hochhausstadt die Publikation des Art Institute of Chicago.



Ludwig Hilberseimer: Hochhausstadt, 1924

Der Mittelpunkt des Interesses der Hilberseimerschen Hochhausstadt kann daher vielmehr in seiner radikalen, elementaren Ästhetik gesehen werden als in einem funktionierenden städtischen, den Bedürfnissen des Lebens entsprechendem Gefüge. Später, in seiner Zeit am Illinois Institute of Technology, wird Hilberseimer durchaus städtebauliche Planungen entwickeln, die die soziale Gemeinschaft in den Mittelpunkt seiner Überlegungen stellen. In diesem Sinne äußert sich der deutsche Kunsthistoriker und Gründer des Bauhaus-Archivs Hans Maria Wingler in dem im *Darmstädter Echo* vom 25.5.1967 publizierten Nachruf auf den Bauhauslehrer Hilberseimer bezüglich der Hochhausstadt nicht explizit. Vielmehr betitelt er seinen

348 Hilberseimer, Ludwig: Dankesrede zur Verleihung der akademischen Würde „Doktor-Ingenieur ehren halber“ am 21. Juni 1963 an der Technischen Universität Berlin, S.17.

349 Pommer, Richard, Spaeth, David und Harrington, Kevin: In the Shadow of Mies: Ludwig Hilberseimer, Architect, Educator and Urban Planner, Chicago 1988, S.16.

Rückblick mit „Humane Stadt“³⁵⁰ und verweist auf die radikalen und wegweisenden Leistungen Hilberseimers im Bereich der Stadtplanung: „Seine seit der Bauhaus-Zeit³⁵¹ entwickelte Konzeption einer humanen Stadt, die dem Menschen dienen und ihm Heimat sein können soll, wirkt heute auf die Stadtplanung überall ein. Wo immer modern und großräumig geplant wird, ist man den Gedanken verpflichtet, die von Hilberseimer gedacht und formuliert worden sind.“³⁵² Trotz solcher Einschätzungen wird der Architekt und Stadtplaner Ludwig Hilberseimer zunächst immer mit der Hochhausstadt assoziiert.

Der fast schon dadaistische Reiz der radikalen, elementaren Ästhetik der Hochhausstadt Hilberseimers ist ergo vielmehr als gezeichnetes Ergebnis einer theoretischen, künstlerischen wie auch gesellschaftlichen Entwicklung der frühen 1920er Jahre zu lesen und einzuordnen. Der deutsche Architekturtheoretiker Fritz Neumeyer fasst die Tendenzen dieser Zeit in seinem Aufsatz 1999 publiziertem Aufsatz *Nietzsche and Modern Architecture zusammen*: „The evolution of modern architecture after 1918 thus took place along two defining axes: one was an essentialist radicalism that, with ist enthusiasm for naked necessity, aimed to bring art to a kind of Rousseausque state of nature; the other was a utopian vision of socialist self-redemption in which a new humanity, having shed its burden of cultural tradition, would escape from the dungeons of architecture into crystalline, colorfull dwellings untouched by the earthly burden of gravity. [...] Modernity, for the avant-garde architect, was reflected in the distance by which he had succeeded in leaving architecture behind him.“³⁵³

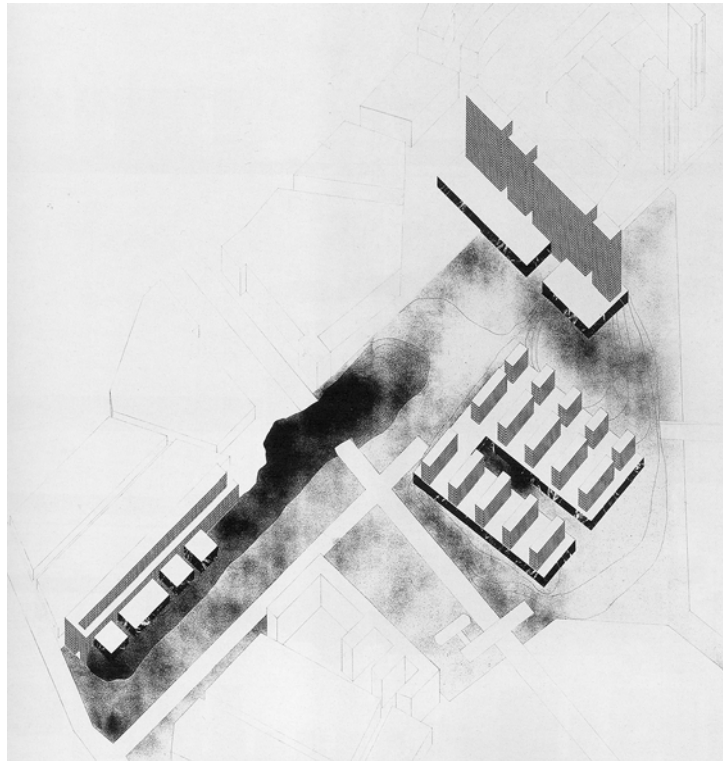
Bis in die heutige Zeit wirkt die gestalterische Radikalität der Hochhausstadt hinein. Insbesondere fühlen sich italienische, vormals an der Polytechnic Milan lehrende Architekten wie Giorgio Grassi und Antonio Monestiroli, von Hilberseimer theoretisch wie auch gestalterisch in ihren großstädtischen Entwürfen inspiriert.

350 Wingler, Hans Maria: Humane Stadt, in: Darmstädter Echo, 24.5.1967.

351 Der Entwurf zur Hochhausstadt entsteht 1924 und damit fünf Jahre vor Hilberseimers Lehrtätigkeit am Bauhaus.

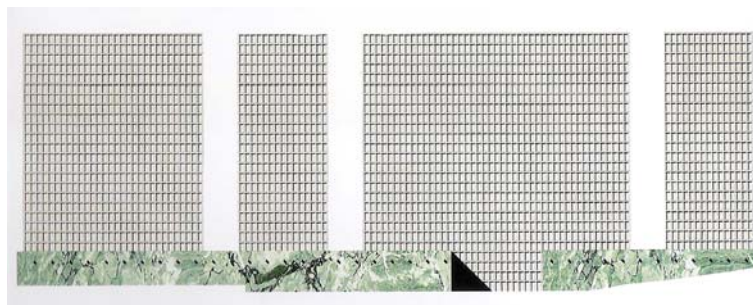
352 Wingler, Hans Maria: Humane Stadt, in: Darmstädter Echo, 24.5.1967.

353 Neumeyer, Fritz: Nietzsche and Modern Architecture, in: Kostka, Alexandre und Wohlfarth, Irving (Hrsg.): Nietzsche and an Architecture of our minds, Los Angeles 1999, S.292.



Antonio Monestiroli: Projekt für das Areal Garibaldi-Repubblica, 1992

Dies gilt im Fall eines Projekts von 1992 für das Areal Garibaldi-Repubblica in Mailand von Antonio Monestiroli für die städtebauliche Disposition, scheibenartige Hochhäuser über zusammenfassenden Sockelgeschossen, gleichermaßen wie für die radikale, rigide und elementare Gestaltung der Fassaden.



Antonio Monestiroli: Hochhausansichten zum Projekt für das Areal Garibaldi-Repubblica, 1992

Giorgio Grassi schlägt 1982 in theoretischer Sicht den Bogen zu der Arbeit Hilberseimers und der bereits von Theo von Doesburg 1923 in der Zeitschrift *G* geforderten Monumentalität, die als Flaggship und Antipode zu jeglicher Art von Dekoration gefordert wird. Grassi schreibt hierzu in seinem Aufsatz *Antwort auf drei Fragen über die Monumentalität*: „Soweit ich weiss ist Monumentalität in der Architektur nichts anderes, als die besondere Schönheit der Architektur. Und es ist

dies, was sie unterscheidet. Wenn Monumentalität Bedingung von konkretem und dauerhaftem Zeugnis ist, ist diese der Architektur eigen, mehr als jede andere Form von Repräsentation. So, dass ich versucht bin zu sagen, dass Architektur per definitionem monumental ist. Ich glaube, dass diese Art von implizierter Monumentalität etwas von ihren besonderen materiellen Bedingungen auf die Architektur ableitet: von der charakteristischen Übereinstimmung von Darstellung und dargestelltem Objekt, von der Beschaffenheit von Ruhe und Stabilität, die ihr eigen sind, von der Tatsache selbst, dass Architektur von jeher dazu da ist zu dienen und zu dauern, wobei sie immer versucht, sich selbst zu übertreffen, von der einzigartigen Abhängigkeit von dem natürlichen Element und von ihren Gesetzen und so weiter. In all diesem besteht meiner Meinung nach seit jeher die besondere Schönheit der Architektur, ihr Dasein als privilegiertes Zeugnis, nämlich als Monument.“³⁵⁴ Vielleicht ist es genau dieses, nämlich die Dauerhaftigkeit und Zeitlosigkeit eben jener frühen Arbeiten Hilberseimers, die diese über flüchtige Formalismen erhebt und sie nachhaltig in der Geschichte der Architektur der frühen Moderne verankert.

6. Zusammenfassung

Im Rückblick und im Licht gesellschaftlicher, kunsttheoretischer und auch baulicher Prozesse der Jahre von 1910 bis 1930 erweist sich Hilberseimers Entwicklung als stringent und nachvollziehbar. Der 1885 in Karlsruhe geborene Ludwig Hilberseimer wird zunächst geprägt durch eine eher klassizistisch orientierte Ausbildung unter anderem bei Friedrich Ostendorf an der „Fridericiana“³⁵⁵. 1911 geht er, nach einer halbjährlichen Anstellung bei den Architekten Behrens und Neumark in Bremen, nach Berlin. Seine zunächst ebenso klassizistische Haltung zeigt sich zusammenfassend in einer Reihe von Entwürfen, die, inspiriert von Palladio oder auch Adolf Loos und Heinrich Tessenow, 1919 in einem Artikel der Zeitschrift *Deutsche Kunst und Dekoration*³⁵⁶ erscheinen. Zur selben Zeit wird Hilberseimer jedoch auch wesentlich von zwei Schriften beeinflusst: Zum einen ist dies Karl Schefflers *Die Architektur der Großstadt*³⁵⁷, zum anderen ist es Walter Curt Behrendts *Die einheitliche Blockfront als Raumelement im Stadtbau. Ein Beitrag zur Stadtbaukunst der Gegenwart*³⁵⁸. Während

354 Grassi, Giorgio; Antwort auf drei Fragen über die Monumentalität in: Ausgewählte Schriften 1970-1999, Luzern 2001, S.140.

355 Die „Fridericiana“ bezeichnet die Technische Hochschule in Karlsruhe.

356 Wagenführ, Max: Architektonische Entwürfe von L. Hilberseimer, in Deutsche Kunst und Dekoration XXII, 1919.

357 Scheffler, Karl: Die Architektur der Großstadt, Berlin 1913.

358 Behrendt, Walter Curt: Die einheitliche Blockfront als Raumelement im Stadtbau. Ein Beitrag zur Stadtbaukunst der Gegenwart, Berlin 1911.

Scheffler mit der noch im 19. Jahrhundert präsenten Vielfalt der Stile aufräumt, arbeitet er parallel die Bedeutung der Großstadt auf, die als solche Bauten hervorbringt, die einem bestimmten Nutzen dienen und deren Gestalt sich an eben jenem Nutzen orientieren soll. Für Behrendt ist es inzwischen durchaus legitim Straßenfronten zu gestalten, deren Aussehen von einer uniformen Ordnung der immer gleichen Elemente, wie beispielsweise einheitlicher Fensteröffnungen, bestimmt wird. Eben diese Suche nach einer elementaren Geometrie und einer Negation tradierter Gestaltungselemente stellt für Hilberseimer eine planerische Basis dar. Sozialisiert wird seine Haltung darüber hinaus durch Mitgliedschaften in avantgardistischen Künstlergruppen wie der Novembergruppe dem Ring oder dem Deutschen Werkbund, denen verschiedentlich auch Weggefährten und Freunde wie Ludwig Mies van der Rohe und Hugo Häring angehören.

Wirklich wesentlich für Hilberseimers Haltung ist der Einfluss des Primitiven. Als Kunstkritiker diverser Zeitschriften beschäftigt er sich insbesondere mit primitiver Volkskunst und lässt sich, wie zuvor auch schon Künstler der Avantgarde, unter anderen Gauguin, Picasso oder Matisse, von dieser inspirieren. In der Gestaltung primitiver afrikanischer oder ozeanischer Masken sieht er in der Verwendung elementarer geometrischer Grundformen ein gestalterisches Prinzip, das in seinen elementar anmutenden Entwürfen der 1920er Jahre Anwendung findet. Der Reiz liegt zudem in der ursprünglichen, nicht zivilisatorisch geprägten Haltung primitiver Volkskunst, quasi eines Ausdrucks am gestalterischen Nullpunkt. Literarisch untermauert wird diese zeitgeistige Stimmung unter anderem durch Schriften wie beispielsweise Carl Einsteins *Negerplastik*³⁵⁹, die 1925 erscheint. Hilberseimer beschäftigt sich selbst in Aufsätzen wie *Schöpfung und Entwicklung*³⁶⁰ intensiv mit der Thematik des ursprünglichen, elementaren Gestaltens. In Anlehnung an die philosophische Schrift Salomo Friedlaenders *Schöpferische Indifferenz*³⁶¹ stellt er in gleicher Weise wie Friedländer die reine, unverstellte Kunst als schöpferisch dar. Diese findet in vorbildhafter Form in eben jener primitiven Volkskunst ihren Ausdruck. Auch der deutsche Kunsthistoriker Wilhelm Worringer erörtert bereits 1908 in seiner Arbeit *Abstraktion und Einfühlung*³⁶² die Bedeutung der Abstraktion im künstlerischen Schaffen der Volkskunst gegenüber der Einfühlung des Künstlerindividuums. Die gedankliche Grundlage dieser theoretischen Abhandlungen bildet dabei fast

359 Einstein, Carl: *Negerplastik*, Leipzig 1915.

360 Hilberseimer, Ludwig: *Schöpfung und Entwicklung*, in: *Der Einzige* Nr.1, 1919, S.4-6.

361 Friedlaender, Salomo: *Schöpferische Indifferenz*, Berlin 1918, S.28.

362 Worringer, Wilhelm: *Abstraktion und Einfühlung*, München 1908.

ausnahmslos Friedrich Nietzsches 1872 erschienenes Werk *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*³⁶³. Im Dionysischen, Wilden sieht der deutsche Philosoph darin eine überlegene, weil reine Form des künstlerischen Ausdrucks, gegenüber dem klassisch Schönen, Apollinischen. Die neue Kunst soll daher auch bei Hilberseimer ihr Heil im elementaren Gestalten suchen. Im Unterschied zur Volkskunst haben aber Religion und Magie in der Moderne keine Legitimation. Mit der Kunst der Naiven, wie beispielsweise der des französischen Malers Henri Rousseaus, der von dem deutschen Kunsthändler Wilhelm Uhde protegiert wird, rückt schließlich eine weitere Gattung in den Fokus der künstlerischen Avantgarde.

Ludwig Hilberseimers Interesse gilt neben der Malerei und Bildhauerei auch den primitiven Konstruktionen. Unter diese subsumiert er als vorbildhaft insbesondere die streng geometrischen und elementar anmutenden mexikanischen Bauten der Maya. In den Studien des amerikanischen Forschers William H. Holmes *Archeological Studies among the Ancient Cities of Mexico*³⁶⁴ findet er in genialer Weise das Bauen mit elementaren Grundformen, das durch Vor- und Rücksprünge ihre Plastizität entwickelt, verwirklicht. In den Publikationen der Forscher William Cohn zu *Indische Plastik*³⁶⁵ und Karl With zu *Java*³⁶⁶ entdeckt Hilberseimer weitere Referenzen zur elementaren Gestaltung plastisch ausgearbeiteter Bauten.

Einhergehend mit der Etablierung einer neuer stilistischer Prägung in Theorie und Praxis lehnt Hilberseimer, wie schon zuvor Adolf Loos und in der Folge auch Josef Frank, das Ornament als dekoratives Gestaltungsmittel ab. Die neuen zur Schau gestellten Elemente des Zwecks und der Konstruktion beim Bauen gehen fast symbiotisch mit der elementaren Gestaltung des Primitiven einher.

Eben jene primitiv anmutende Kunst hat ihre Vorbilder nicht ausschließlich in Afrika oder Ozeanien. In der archaischen Kunst der Griechen oder der Kunst des Mittelalters sieht Ludwig Hilberseimer eine Analogie in der Einfachheit des Ausdrucks.

Beispielsweise gilt die Exstasik im Werk des Malers Matthias Grünewald um 1520 durchaus als nahe dem zuvor beschriebenen Dionysischen und daher eher wesentlich schöpferisch als die des Apollinischen der klassischen Antike.

Zeitgenössische Strömungen betreffend stehen Kunstrichtungen wie der Dadaismus für ein Verwerfen tradierter Sichtweisen in der Kunst. Auch hier steht die primitive Volkskunst Pate für die Suche nach einem gestalterischen Anfang. Die politisch

363 Nietzsche, Friedrich: *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Leipzig 1872.

364 Holmes, William H.: *Archeological Studies among the Ancient Cities of Mexico*, Chicago 1895.

365 Cohn, William: *Indische Plastik*, Berlin 1921

366 With, Karl: *Java*, Hagen 1920.

motivierte Kunst, die mit ihren Vertretern George Grosz und Otto Dix versucht, gegen das Establishment für eine Neuordnung gesellschaftlicher Verhältnisse zu sorgen, steht ebenso für einen Umbruch wie auch der von Kasimir Malewitsch proklamierte Suprematismus, der die Kunst grundlegend revolutionieren soll. Schließlich stellt der Konstruktivismus in seiner „asketischen Nacktheit“³⁶⁷, die Hilberseimer beispielsweise im Werk László Moholy-Nagy sieht, eine Kunstrichtung dar, die gleichermaßen für Erneuerung und Abbilden der elementar konstruierten Form steht.

Dass Hilberseimer in seinen architektonischen Entwürfen vom Primitiven beeinflusst wird, liegt nunmehr auf der Hand. Aus seinen Erkenntnissen zum Elementar, zur rhythmischen Gliederung plastisch differenzierter Baukörper, die sich letztendlich aus einfachen geometrischen Grundformen zusammensetzen, gestaltet er in den 1920er Jahren seine Arbeiten, die im Licht der zeitgenössischen Entwicklungen nicht mehr bloß als stringente einfache Volumen erscheinen, sondern vielmehr als ein Abbild und eine Folge eben dieser gesehen werden können. Den Nachweis ihrer Funktionalität bleibt Hilberseimer, da die Arbeiten lediglich Entwürfe bleiben und nicht realisiert werden, letztendlich schuldig. Beispielhaft hierfür stehen der Entwurf zu einem Fabrikbau und ein Entwurf für ein Hochhaus von 1923, der Entwurf für den Wettbewerb der Chicago Tribune von 1922, genauso wie die Arbeiten zu Reihenhausanlagen in Berlin oder der Beitrag zum Bauwelt-Haus einschließlich der innenräumlichen Gestaltung von 1924. Seinen städtebaulichen Beitrag zur Hochhausstadt wird er später selbst als „Necropolis“³⁶⁸ bezeichnen. Die Konsequenz seiner schriftlichen und auch entwerferischen Beiträge der 1920er Jahre bleibt aber einzigartig. Die Rationalität und elementaren Gestaltung in seinen architektonischen Arbeiten, die als Artefakte singulär sind, stellen daher einen wesentlich Beitrag zum Neuen Bauen dar.

7. Abstract

The 1885 in Karlsruhe born architect Ludwig Hilberseimer was, concerning his early years, influenced by Friedrich Ostendorf, his teacher at the „Fridericana“³⁶⁹, who announced a classical architectural style in the beginning 20th century. Hilberseimer adapted this paradigm for his first designs, that were published by Max Wagenführ in

367 Hilberseimer, Ludwig: Moholy-Nagy, in: Sozialistische Monatshefte, I.1922, S.242.

368 Hilberseimer, Ludwig: Dankesrede zur Verleihung der akademischen Würde „Doktor-Ingenieur ehren halber“ am 21. Juni 1963 an der Technischen Universität Berlin, S.17.

369 The „Fridericana“ meant the Technische Hochschule in Karlsruhe.

the magazine *Deutsche Kunst und Dekoration*³⁷⁰. Two authors of that period, Karl Scheffler and Walter Curt Behrendt, came up with the idea of simplifying architectural structures and eliminate any historical references, which impressed the young German architect Ludwig Hilberseimer. As an art critic for German magazines like *Das Kunstblatt* or *Sozialistische Monatshefte* from 1919 to 1925 he was essentially influenced by primitive art. This was not unusual for that period of time, because artists like Picasso or Matisse were sharing the same astonishment for oceanic and African art. The theoretical fundament about primitive art finally was built by Carl Einstein's work *Negerplastik*³⁷¹, which was published in 1915. In search for a new beginning, for a point zero, based on the development in Fine Arts, those positions were decisive for Hilberseimer's architectural designs of the 1920s. The elementary cubistic design - he also found it in ancient Mexican architecture - should shape his architectural work for the next ten years. His project for the Chicago Tribune of 1922 or diverse row houses for Berlin express that paradigm of the Primitive and Elementary in a way, that was in that form of rigidity singular in the beginning of the so-called *Neues Bauen*.



Ludwig Hilberseimer, 1961 von Howard Dearstyne fotografiert

370 Wagenführ, Max: Architektonische Entwürfe von L. Hilberseimer, in *Deutsche Kunst und Dekoration* XXII, 1919.

371 Einstein, Carl: *Negerplastik*, Leipzig 1915.

Bildnachweise:

Seite 6

Pommer, Richard, Spaeth, David und Harrington, Kevin: In the Shadow of Mies:
Ludwig Hilberseimer, Architect, Educator and Urban Planner, Chicago 1988,
Titel.

Seite 8

Hilberseimer, Ludwig: Grosstadtbauten, Hannover 1925, Titel.

Seite 9

Hilberseimer, Ludwig: Groszstadtarchitektur, Stuttgart 1927, Titel.

Seite 10

Hilberseimer, Ludwig: Internationale neue Baukunst, Stuttgart, 1928, Titel.

Seite 11

Bergius, Hanne: Das Lachen Dadas, Gießen 1993, S.231.

Seite 13

Richter, Hans (Hrg.): G. Material zur elementaren Gestaltung, Nr.3 Berlin 1924, Titel.

Seite 14

Die Form, Nr. 2, 1930, Titel.

Seite 15

Räume im Reckendorfhaus, in Die Form, 1930, S.48-51.

Seite 17

Oechslin, Werner: Moderne entwerfen, Köln 1999, S.87.

Seite 19

Aschenbeck, Nils (Hrsg.): Häuser der Großstadt, Die Architekten Behrens und
Neumark in Bremen, 1899 – 1957, Delmenhorst, 1996, S.80.

Seite 20

Aschenbeck, Nils (Hrsg.): Häuser der Großstadt, Die Architekten Behrens und Neumark in Bremen, 1899 – 1957, Delmenhorst, 1996, S.27.

Wagenführ, Max: Architektonische Entwürfe von L. Hilberseimer, in: Deutsche Kunst und Dekoration XXII, 1919, S.215.

Seite 21

Rave, Rolf und Knöfel, Hans: Bauen seit 1900 in: Berlin Berlin ,1968, S.87.

Seite 22

Hilberseimer, Ludwig: Entfaltung einer Planungsidee. Frankfurt Main, Berlin, 1963, S.122.

Seite 23

Wagenführ, Max: Architektonische Entwürfe von L. Hilberseimer, in: Deutsche Kunst und Dekoration XXII, 1919, S.209.

Tegethoff, Wolf: Wege und Umwege der Moderne, in: Terence Riley und Barry Bergdoll (Hrsg.): Mies in Berlin, München – London - New York, 2001, S.150.

Seite 25

Tessenow, Heinrich: Hausbau und dergleichen; Berlin, 1916, S.112.

Seite 26

Wagenführ, Max: Architektonische Entwürfe von L. Hilberseimer, in: Deutsche Kunst und Dekoration XXII, 1919, S.210.

Andrea Palladio: Villa Emo in Fanzolo, in:

Ackerman, James S.: Palladio, Stuttgart, 1980, S.54.

Seite 27

Ackerman, James S.: Palladio, Stuttgart, 1980, S.54.

Wagenführ, Max: Architektonische Entwürfe von L. Hilberseimer, in: Deutsche Kunst und Dekoration XXII, 1919, S.211.

Seite 28

Wagenführ, Max: Architektonische Entwürfe von L. Hilberseimer, in:
Deutsche Kunst und Dekoration XXII, 1919, S.211.

Ackerman, James S.: Palladio, Stuttgart, 1980, S.58.

Seite 29

Ackerman, James S.: Palladio, Stuttgart, 1980, S.59.

Wagenführ, Max: Architektonische Entwürfe von L. Hilberseimer, in:
Deutsche Kunst und Dekoration XXII, 1919, S.215.

Seite 30

Posener, Julius: Vorlesungen zur Geschichte der Neuen Architektur, in:
arch+, Heft 53, Aachen, 1979, S.30.

Seite 33

Scheffler, Karl: Die Architektur der Großstadt, Berlin 1913.

Seite 34

Scheffler, Karl: Die Architektur der Großstadt, Berlin 1913, S.107.

Seite 35

Scheffler, Karl: Die Architektur der Großstadt, Berlin 1913, S.168.

Seite 37

Behrendt, Walter Curt: Der Kampf um den Stil im Kunstgewerbe und in der
Architektur, Stuttgart und Berlin 1920.

Seite 39

Behrendt, Walter Curt: Der Kampf um den Stil im Kunstgewerbe und in der
Architektur, Stuttgart und Berlin 1920, S.241.

Seite 40

Steneberg, Eberhard: Arbeitsrat für Kunst Berlin 1918–1921, Düsseldorf 1987, S.27.

Seite 42

Nerdinger, Winfried; Hartmann, Kristiana; Schirren, Matthias;
Speidel, Manfred (Hrsg.): Bruno Taut, Stuttgart München 2001, S.57.

Seite 43

Kliemann, Helga: Die Novembergruppe, Berlin 1969, S.57.

Seite 46

Simmel, Alice: Die neue Küche in: Die Form, Heft IV, 1929, S.289.

Pommer, Richard, Spaeth, David und Harrington, Kevin: In the Shadow of Mies:
Ludwig Hilberseimer, Architect, Educator and Urban Planner, Chicago, 1988,
S.121.

Seite 48

Pommer, Richard, Spaeth, David und Harrington, Kevin: In the Shadow of Mies:
Ludwig Hilberseimer, Architect, Educator and Urban Planner, Chicago, 1988,
S.59.

Seite 51

Sydow, Eckart von: Exotische Kunst, Leipzig 1921.

Hilberseimer, Ludwig: Groszstadtarchitektur, Stuttgart 1927, Abb.6.

Seite 54

Marcus, Ernst: Kants Weltgebäude, Ausgabe von 1920, Titel.

Seite 58

Einstein, Carl: Negerplastik, Leipzig 1915, S.49.

Seite 60

Rubin, William (Hrg.): Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts,
München 1984, S.291.

Seite 61

Uhde, Wilhelm: Henri Rousseau, Berlin und Dresden 1914, S.15.

Seite 62

Walden, Herwarth: Einladungskarte zum „Ersten Deutschen Herbstsalon“, 1913.

Seite 63

Hilberseimer, Ludwig: Der Wille zur Architektur, in: Das Kunstblatt, 1923, S.140.

Seite 64

Kühn, Herbert: Die Kunst der Primitiven, München 1923, Abb.110.

Seite 65

Richter, Hans (Hrg.): G. Material zur elementaren Gestaltung, Nr.2 Berlin 1923, S.3.

Seite 66

Hilberseimer, Ludwig: Mexikanische Baukunst, in: Kunstblatt, 1922, S.170.

Seite 67

Holmes, William H.: Archeological Studies among the Ancient Cities of Mexico,
Chicago 1895, S.37.

Seite 68

Pommer, Richard, Spaeth, David und Harrington, Kevin: In the Shadow of Mies:
Ludwig Hilberseimer, Architect, Educator and Urban Planner, Chicago, 1988,
S.129.

Seite 69

Lehmann, Walter: Altmexikanische Kunstgeschichte, in:
Orbis Pictus, Band 8. Berlin, S.21.

Seite 71

Cohn, William: Indische Plastik, Berlin, 1921, Abb. 38.

Seite 72

Westheim, Paul: Indische Baukunst, in: Orbis Pictus, Band 1. Berlin, Abb. 29.

Seite 73

With, Karl: Asiatische Monumental Plastik, in:
Orbis Pictus, Band 5, Berlin, 1920, Abb. 2.

Seite 75

Posener, Julius: Vorlesungen zur Geschichte der Neuen Architektur, in:
arch+, Heft 53, Aachen, 1979, S.36.

Seite 78

Hilberseimer, Ludwig: Konstruktion und Form in:
G. Material zur elementaren Gestaltung, Nr. 3. Berlin 1924, S.25.

Seite 80

Richter, Hans: G. in:
G. Material zur elementaren Gestaltung, Nr. 3. Berlin 1924, S.13.

Seite 81

Hausenstein, Wilhelm: Barbaren und Klassiker, München 1922, Abb.169.

Seite 84

Uxkull-Gyllenband, Woldemar: Archaische Plastik der Griechen, in:
Orbis Pictus, Band 3. Berlin, Abb. 2.

Seite 85

Uxkull-Gyllenband, Woldemar: Archaische Plastik der Griechen, in:
Orbis Pictus, Band 3. Berlin, Abb. 43.

Seite 88

Huysmans, Joris Karl: Geheimnisse der Gotik, Drei Kirchen und Drei Primitive,
München und Berlin 1918, S.110.

Seite 89

Picard, Max: Mittelalterliche Holzfiguren, Zürich 1924, Abb. 29.

Seite 91

Rubin, William (Hrg.): Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts,
München 1984, Abb. 34.

Seite 92

Rubin, William (Hrg.): Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts,
München 1984, Abb. 35.

Seite 94

Archiv Art Institute of Chicago, Nachlass Ludwig Hilberseimer, Series 2/1, Box 1.

Seite 96

Huelsenbeck, Richard (Hrg.): Dada Almanach, Berlin 1920, Titel.

Seite 98

Schneede, Uwe M.: Georg Grosz, Der Künstler in seiner Gesellschaft, Köln 1975,
Abb. 58.

Seite 100

Schneede, Uwe M.: Georg Grosz, Der Künstler in seiner Gesellschaft, Köln 1975,
Abb. 54.

Seite 101

Thomas, Karin: Bis Heute: Stilgeschichte der bildenden Kunst im 20. Jahrhundert,
Köln 1986, S.135.

Seite 102

Archiv Art Institute of Chicago, Nachlass Ludwig Hilberseimer, Series 2/1, Box 1.

Seite 103

Malewitsch, Kasimir: Suprematismus – Die gegenstandslose Welt,
(Aus d. Russ. von Hans von Riesen), Köln, 1989, S.201.

Seite 106

Brettell, Richard; Cachin, Françoise; Frèches-Thory, Claire; Stuckey, Charles F.
(Hrsg.): Gauguin, Paris 1989, S.257.

Seite 109

Thomas, Karin: Bis Heute: Stilgeschichte der bildenden Kunst im 20. Jahrhundert,
Köln 1986, S.40.

Seite 110

Thomas, Karin: Bis Heute: Stilgeschichte der bildenden Kunst im 20. Jahrhundert,
Köln 1986, Abb. 15.

Malewitsch, Kasimir: Suprematismus – Die gegenstandslose Welt,
(Aus d. Russ. von Hans von Riesen), Köln 1989, Abb.11.

Seite 111

Weitemaier, Hannah; Herzogenrath, Wulf; Osterwold, Tilman (Hrsg.):
Laszlo Moholy-Nagy, Stuttgart 1974, S.32.

Seite 113

Hilberseimer, Ludwig: Der Wille zur Architektur, in: Das Kunstblatt, 1923, S.140.

Seite 114

Hilberseimer, Ludwig: Grosstadtbauten, Hannover 1925, Abb.28.

Seite 116

Hilberseimer, Ludwig: Das Hochhaus in:
G. Material zur elementaren Gestaltung, Nr. 2. Berlin 1923, S.3.

Seite 118

Hilberseimer, Ludwig: Das Hochhaus in:
G. Material zur elementaren Gestaltung, Nr. 2. Berlin 1923, S.3.

Seite 119

Stazewski, Henryk; Zarnowerowna, Teresa; Szczuka, Mieczyslaw (Hrsg.):
BLOK, Warschau Ausgabe 8. März 1924, S.4.

Seite 120

Doesburg, Theo van: Zur Elementaren Gestaltung in:
G. Material zur elementaren Gestaltung, Nr. 1. Berlin 1923, S.2.

Seite 121

Stazewski, Henryk; Zarnowerowna, Teresa; Szczuka, Mieczyslaw (Hrsg.):
BLOK, Warschau Ausgabe 8. März 1924, S.4.

Seite 122

Tigerman, Stanley and Cohen, Stuart E.: Chicago Tribune Tower Competition,
Chicago 1980, S.26.

Seite 123

Tigerman, Stanley and Cohen, Stuart E.: Chicago Tribune Tower Competition,
Chicago 1980, S.76.

Seite 124

Hilberseimer, Ludwig: Das Hochhaus in:
G. Material zur elementaren Gestaltung, Nr. 2. Berlin 1923, S.3.

Seite 125

Tigerman, Stanley and Cohen, Stuart E.: Chicago Tribune Tower Competition,
Chicago 1980, S.84.

Seite 126

Tigerman, Stanley and Cohen, Stuart E.: Chicago Tribune Tower Competition,
Chicago 1980, S.84, S.105.

Seite 127

Pommer, Richard, Spaeth, David und Harrington, Kevin: In the Shadow of Mies:
Ludwig Hilberseimer, Architect, Educator and Urban Planner, Chicago, 1988,
S.118.

Seite 128

Holmes, William H.: Archeological Studies among the Ancient Cities of Mexico, Vol. 1,
No.2, Chicago 1897, S.184.

Pommer, Richard, Spaeth, David und Harrington, Kevin: In the Shadow of Mies:
Ludwig Hilberseimer, Architect, Educator and Urban Planner, Chicago, 1988,
S.32.

Seite 129

Hilberseimer, Ludwig: Contemporary Architecture, Chicago 1964, S.119.

Doesburg, Theo van: Über europäische Architektur: gesammelte Aufsätze aus
Het Bouwbedrijf 1924-1931, Basel, Berlin, Boston, S.25.

Seite 130

Behne, Adolf: Der moderne Zweckbau, Frankfurt/M-Berlin 1964, S.86.

Holmes, William H.: Archeological Studies among the Ancient Cities of Mexico,
Chicago 1895, S.76.

Seite 132

Pommer, Richard, Spaeth, David und Harrington, Kevin: In the Shadow of Mies:
Ludwig Hilberseimer, Architect, Educator and Urban Planner, Chicago, 1988,
S.57.

Verlag der Bauwelt: Das Bauwelt-Haus – Wohnungen mit eingebautem Hausrat,
Berlin 1921, S.63.

Seite 133

Verlag der Bauwelt: Das Bauwelt-Haus – Wohnungen mit eingebautem Hausrat,
Berlin 1921, S.64.

Seite 134

Pommer, Richard, Spaeth, David und Harrington, Kevin: In the Shadow of Mies:
Ludwig Hilberseimer, Architect, Educator and Urban Planner, Chicago, 1988,
S.17.

Seite 136

Antonio Monestiroli: Opere, progetti, studi di architettura, Milano 2001, S.151.
Antonio Monestiroli: Opere, progetti, studi di architettura, Milano 2001, S.155.

Seite 141

Pommer, Richard, Spaeth, David und Harrington, Kevin: In the Shadow of Mies:
Ludwig Hilberseimer, Architect, Educator and Urban Planner, Chicago 1988,
S.15.

Literaturverzeichnis

Ackerman, James S.: Palladio, Stuttgart, 1980.

Altenberg, Peter: Wie ich es sehe, Berlin 1901.

Archiv Art Institute of Chicago, Nachlass Ludwig Hilberseimer.

Aschenbeck, Nils (Hrsg.): Häuser der Großstadt,

Die Architekten Behrens und Neumark in Bremen, 1899 – 1957,
Delmenhorst, 1996.

Behne, Adolf: Der moderne Zweckbau, Frankfurt/M-Berlin 1964.

Behrendt, Walter Curt:

Über die deutsche Baukunst der Gegenwart, in: Kunst und Künstler,
1913, S.330ff.

Die einheitliche Blockfront als Raumelement im Stadtbau.

Ein Beitrag zur Stadtbaukunst der Gegenwart, Berlin 1911.

Der Kampf um den Stil im Kunstgewerbe und in der Architektur,
Stuttgart und Berlin 1920.

Belting, Hans: Faces, Eine Geschichte des Gesichts, München 2013.

Bergius, Hanne: Das Lachen Dadas, Gießen 1993.

Brettell, Richard; Cachin, Françoise; Frèches-Thory, Claire; Stuckey,
Charles F. (Hrsg.): Gauguin, Paris 1989.

Campbell, Joan: Der Deutsche Werkbund: 1907-1934, Stuttgart 1981.

Cohn, William: Indische Plastik, Berlin, 1921.

Diemen & Co., Galerie van (Hrg.): Erste Russische Kunstausstellung, Berlin 1922.

Doesburg, Theo van:

Zur Elementaren Gestaltung in: G. Material zur elementaren Gestaltung,
Nr. 1. Berlin 1923, S.1-2.

Über europäische Architektur: gesammelte Aufsätze aus
Het Bouwbedrijf 1924-1931, Basel, Berlin, Boston.

Einstein, Carl: Negerplastik, Leipzig 1915.

Frank, Josef: Architektur als Symbol, Wien 1931.

Freud, Sigmund: Totem und Tabu, Wien 1913.

Friedlaender, Salomo: Schöpferische Indifferenz, Berlin 1918.

Grassi, Giorgio: Antwort auf drei Fragen über die Monumentalität in:
Ausgewählte Schriften 1970-1999, Luzern 2001, S.139-141.

Gregotti, Vittorio, Michelis, Marco de, Kohlmeyer, Agnes:

Ludwig Hilberseimer, Rassegna Nr.27, 1979.

Hausenstein, Wilhelm:

Barbaren und Klassiker, München 1922.

Der Isenheimer Altar, München 1919.

Hays, Michael: Modernism and the posthumanist subject,

the architecture of Hannes Meyer and Ludwig Hilberseimer, Boston 1992.

Hilberseimer, Ludwig:

Afrikanische Kunst, in: Sozialistische Monatshefte, I.1920, S.520-523.

Attrapenarchitektur, S.1, in: Archiv Art Institute of Chicago,

Nachlass Ludwig Hilberseimer.

Bauhandwerk und Bauindustrie, in: G II Zeitschrift für elementare Gestaltung, 1923, S.2.

Berliner Architektur der 20er-Jahre, Berlin 1967.

mit Vischer, Julius: Beton als Gestalter, Stuttgart 1928.

Contemporary Architecture, Chicago 1964.

Dadaismus, in: Sozialistische Monatshefte, II.1920, S.1120-1122.

Dankesrede zur Verleihung der akademischen Würde „Doktor-Ingenieur ehren halber“ am 21. Juni 1963 an der Technischen Universität Berlin.

Dix, in: Sozialistische Monatshefte 1924, S.66.

Entfaltung einer Planungsidee. Frankfurt Main, Berlin, 1963.

Exotische Kunst, in: Feuer, Nr.10.1921, S.34-37.

das flache dach, in bauhaus, 1929, Nr. 3, S.31.

Freie Zeitung, 1919.

Form und Individuum, in: Der Einzige Nr.3, 1919, S.6-7.

Grosstadtbauten, Hannover 1925.

Grosz, in: Sozialistische Monatshefte, I.1921, S.114-115.

Groszstadtarchitektur, Stuttgart 1927.

Das Hochhaus in: G. Material zur elementaren Gestaltung, Nr. 2. Berlin 1923, S.3.

Indien, in: Sozialistische Monatshefte, II.1921, S.730-731.

Internationale neue Baukunst, Stuttgart, 1928.

Java, in: Sozialistische Monatshefte, II.1921, S.731-732.

kleinstwohnungen, in bauhaus, 1929, Nr. 2, S.1-4.

Hilberseimer, Ludwig:

Konstruktion und Form in: G. Material zur elementaren Gestaltung, Nr. 3.
Berlin 1924, S.24-27.

Konstruktivismus, in: Sozialistische Monatshefte, I.1922, S.831-832.

Literatur, in: Sozialistische Monatshefte, I.1921, S.113.

Literatur, in: Sozialistische Monatshefte, I.1922, S.244.

Literatur, in: Sozialistische Monatshefte, 1924, S.198.

Moholy-Nagy, in: Sozialistische Monatshefte, I.1922, S.242-243.

Mexikanische Baukunst, in: Kunstblatt, 1922, S.163-166.

Der Naturalismus und das Primitive in der Kunst, in:

Der Einzige Nr.1, 1919, S.88-89.

Politische Kunst, in: Sozialistische Monatshefte 1923, S.640-641.

Räume im Reckendorfhaus, in Die Form, 1930, S.48-51.

Rußland, in: Sozialistische Monatshefte 1923, S.67-68.

Schöpfung und Entwicklung, in: Der Einzige Nr.1, 1919, S.4-6.

Der Wille zur Architektur, in: Das Kunstblatt, 1923, S.133-140.

Holmes, William H.: Archeological Studies among the Ancient Cities of Mexico,
Chicago 1895.

Hübsch, Heinrich: In welchem Style sollen wir bauen?, Heidelberg 1828.

Huelsenbeck, Richard (Hrg.): Dada Almanach, Berlin 1920.

Huysmans, Joris Karl: Geheimnisse der Gotik, Drei Kirchen und Drei Primitive,
München und Berlin 1918.

Joedicke, Jürgen (Hrsg.): Dokumente der Modernen Architektur, Band 4,
Stuttgart 1965.

Kállai, Ernst: Vision und Formgesetz, Aufsätze über Kunst und Künstler von
1921 – 1933.

Kollhoff, Hans, Neumeyer, Fritz (Hrsg.): Großstadtarchitektur, Berlin 1989.

Kliemann, Helga: Die Novembergruppe, Berlin 1969.

Kühn, Herbert: Die Kunst der Primitiven, München 1923.

Lehmann, Walter:

Altmexikanische Kunstgeschichte, in: Orbis Pictus, Band 8. Berlin.

Asiatische Monumental Plastik, in: Orbis Pictus, Band 8. Berlin.

Lindner, Werner: Die Ingenieurbauten in ihrer guten Gestaltung, Berlin 1923.

Loos Adolf:

Die Baumaterialien, in: *Ins Leere gesprochen*, Zürich 1921, S.133-138.

Meine Bauschule, in: *Trotzdem*, Innsbruck 1931, S.64-67.

Ornament und Erziehung, in: *Trotzdem*, Innsbruck 1931, S.173-179.

Ornament und Verbrechen, in: *Trotzdem*, Innsbruck 1931, S.78-88.

Zwei Aufsätze und eine Zuschrift über das Haus auf dem Michaelerplatz, in: *Trotzdem*, Innsbruck 1931, S.108-115.

Malewitsch, Kasimir: *Suprematismus – Die gegenstandslose Welt*,
(Aus d. Russ. von Hans von Riesen), Köln, 1989.

Marcus, Ernst: *Kants Weltgebäude*, 1920.

Mengins, Christine: *Modelle für eine Großstadt*:

Ludwig Mies van der Rohe und Ludwig Hilberseimer, 1994.

Mies van der Rohe, Ludwig: *Industrielles Bauen in*:

G. *Material zur elementaren Gestaltung*, Nr. 3. Berlin 1924, S.18-21.

Monestiroli, Antonio: *Opere, progetti, studi di architettura*, Milano 2001.

Müller, Michael: *Die Verdrängung des Ornaments, Zum Verhältnis von Architektur und Lebenspraxis*, Frankfurt am Main 1977.

Nerdinger, Winfried; Hartmann, Kristiana; Schirren, Matthias;

Speidel, Manfred (Hrsg.): *Bruno Taut*, Stuttgart München 2001.

Nietzsche, Friedrich:

Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik, Leipzig 1872.

Der Wille zur Macht - Versuch einer Umwertung der Werte, Leipzig 1901.

Neumeyer, Fritz:

Der Klang der Steine, Berlin 2001.

Nietzsche and Modern Architecture, in: Kostka, Alexandre und Wohlfarth, Irving (Hrsg.): *Nietzsche and an Architecture of our minds*, Los Angeles 1999, S.285-309.

Oechslin, Werner:

Moderne entwerfen, Köln 1999.

„Entwerfen heißt, die einfachste Erscheinungsform zu finden“.

Missverständnisse zum Zeitlosen, Historischen, Modernen und Klassischen bei Ostendorf, Friedrich, in: Lampugnani/Schneider (Hrsg.): *Moderne Architektur in Deutschland 1900-1950. Reform und Tradition*, Stuttgart 1992, S.29-53.

Ostendorf, Friedrich: *Sechs Bücher vom Bauen*, Berlin 1913-1920.

- Picard, Max: Mittelalterliche Holzfiguren, Zürich 1924.
- Pommer, Richard, Spaeth, David und Harrington, Kevin: In the Shadow of Mies: Ludwig Hilberseimer, Architect, Educator and Urban Planner, Chicago 1988.
- Posener, Julius: Vorlesungen zur Geschichte der Neuen Architektur, in: arch+, Heft 53, Aachen, 1979.
- Price, Sally: Primitive Kunst in zivilisierter Gesellschaft, Chicago 1989.
- Prinzhorn, Hans: Bildnerei der Geisteskranken, Berlin 1922.
- Ratzel, Friedrich: Anthropogeographie, Zweiter Teil, Die geographische Verbreitung des Menschen, Stuttgart 1912.
- Rave, Rolf und Knöfel, Hans: Bauen seit 1900 in: Berlin Berlin ,1968.
- Richter, Hans (Hrg.):
 G. Material zur elementaren Gestaltung, Nr.2 Berlin 1923.
 G. Material zur elementaren Gestaltung, Nr.3 Berlin 1924.
- Rieckenberg, Hans-Jürgen: Matthias Grünewald. Name und Leben neu betrachtet in: Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg. Bd. 11. 1974, S.47-120.
- Riegl, Alois: Stilfragen, Berlin 1893.
- Rubin, William (Hrg.): Primitivismus in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts, München 1984.
- Ruest, Anselm: Max Stirner, Leben – Weltanschauung – Vermächtnis, Berlin und Leipzig 1906.
- Salis, Arnold von: Die Kunst der Griechen, Leipzig 1923.
- Scheffler, Karl:
 Die Architektur der Großstadt, Berlin 1913.
 Der Geist der Gotik, Leipzig 1917.
- Schmalenbach, Werner:
 Die Kunst der Primitiven als Anregungsquelle für die europäische Kunst bis 1900, Köln 1961.
 Primitive Kunst, München 1959.
- Schmid Noerr, Friedrich Alfred: Primitive Kunst und künstliche Primitivität, in: Feuer, Nr.10.1921, S.9-25.
- Schneede, Uwe M.: Georg Grosz, Der Künstler in seiner Gesellschaft, Köln 1975.
- Simmel, Alice: Die neue Küche in: Die Form, Heft IV, 1929, S.289-291.

Schultze-Naumburg, Paul: Das einfache Haus, in:
 Deutsche Kunst und Dekoration, 1921/22, S.61-68.

Spengler, Oswald; Der Mensch und die Technik, München 1932.

Stazewski, Henryk; Zarnowerowna, Teresa; Szczuka, Mieczyslaw (Hrsg.): BLOK,
 Warschau Ausgabe 8. März 1924, S.4.

Steneberg, Eberhard: Arbeitsrat für Kunst Berlin 1918–1921, Düsseldorf 1987.

Stirner, Max: Der Einzige und sein Eigentum, Leipzig 1845.

Storch, Alfred: Das archaisch-primitive Erleben und Denken der Schizophrenen,
 Tübingen 1922.

Sydow, Eckart von:
 Exotische Kunst, Leipzig 1921.
 Primitive Kunst und Psychoanalyse, Leipzig, Wien, Zürich 1927.

Tegethoff, Wolf: Wege und Umwege der Moderne, in: Terence Riley und Barry
 Bergdoll (Hrsg.): Mies in Berlin, München – London - New York, 2001,
 S.135-151.

Tessenow, Heinrich: Hausbau und dergleichen; Berlin, 1916.

Thomas, Karin: Bis Heute: Stilgeschichte der bildenden Kunst im 20. Jahrhundert,
 Köln 1986.

Tigerman, Stanley and Cohen, Stuart E.: Chicago Tribune Tower Competition,
 Chicago 1980.

Uhde, Wilhelm: Henri Rousseau, Berlin und Dresden 1914.

Uxkull-Gyllenband, Woldemar: Archaische Plastik der Griechen, in:
 Orbis Pictus, Band 3. Berlin.

Verlag der Bauwelt: Das Bauwelt-Haus – Wohnungen mit eingebautem Hausrat,
 Berlin 1921.

Walden, Herwarth: Einladung zum Ersten Deutschen Herbstsalon, Berlin 1913.

Wagenführ, Max: Architektonische Entwürfe von L. Hilberseimer, in:
 Deutsche Kunst und Dekoration XXII, 1919, S.209-217.

Weitemaier, Hannah; Herzogenrath, Wulf; Osterwold, Tilman (Hrsg.):
 Laszlo Moholy-Nagy, Stuttgart 1974.

Westheim, Paul:
 Das Kunstblatt Nr.7, 1926, S.283.
 Indische Baukunst, in: Orbis Pictus, Band 1. Berlin.

Wingler, Hans Maria: Humane Stadt, in: Darmstädter Echo, 24.5.1967.

With, Karl:

Asiatische Monumental Plastik, in: Orbis Pictus, Band 5, Berlin, 1920.

Java, Hagen 1920.

Wölfflin, Heinrich: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: Das Problem der Stilentwicklung

in der neueren Kunst, München 1915.

Worringer, Wilhelm:

Abstraktion und Einfühlung, München 1908.

Die Anfänge der Tafelmalerei, Leipzig 1924.

Publikationen in Buchform von Ludwig Hilberseimer

Hilberseimer, Ludwig:

- Grosstadtbauten, Hannover, 1925. (Apossvverlag)
- Groszstadtarchitektur, Stuttgart, 1927. (Julius Hoffmann)
- Internationale neue Baukunst, Stuttgart, 1928. (Julius Hoffmann)
- mit Vischer, Julius: Beton als Gestalter, Stuttgart, 1928. (Julius Hoffmann)
- Berliner Architektur der Nachkriegszeit, Berlin, 1928. (Albertus Verlag)
- Hallenbauten, Leipzig, 1931. (J.M. Gebhardt)
- Das Wachsende Haus, Berlin, 1932. (Deutsches Verlagshaus Bong & Co.)
- The New City, Chicago, 1944. (Paul Theobald)
- The New Regional Pattern, Chicago, 1949. (Paul Theobald)
- The Nature of Cities, Chicago, 1955. (Paul Theobald)
- Mies van der Rohe, Chicago, 1956. (Paul Theobald)
- „Die Umformung einer Grossstadt.“, in: Ein Handbuch für Gesundheitlichen Städtebau, München, 1957. (Urban und Schwarzenberg)
- „Foreword“ in: Malevic, Kasimir; Dearstyne, Howard: The Non-objective World, Chicago, 1959. (Paul Theobald)
- Entfaltung einer Planungsidee, Berlin, 1963. (Ullstein)
- Contemporary Architecture; Its Roots and Trends, Chicago, 1964. (Paul Theobald)
- Berliner Architektur der 20er-Jahre, Berlin, 1967. (Florian Kupferberg Verlag)
- „Chicago, Density and Traffic.“, in: Architecture and Planning, London, 1967. (Barrie and Rockliff)

Publikationen in Zeitschriftenform von Ludwig Hilberseimer

Publikationen in *Der Einzige*

Hilberseimer, Ludwig:

Schöpfung und Entwicklung, in: *Der Einzige* Nr.1, 1919, S.4-6.

Umwertung in der Kunst, in: *Der Einzige* Nr.2, 1919, S.4-5.

Form und Individuum, in: *Der Einzige* Nr.3, 1919, S.6-7.

Der Naturalismus und das Primitive in der Kunst, in: *Der Einzige* Nr.8, 1919, S.88-89.

Kunst und Wissen, in: *Der Einzige* Nr.11, 1919, S.127-128.

Publikationen in *Das Kunstblatt*

Hilberseimer, Ludwig:

Paul Scheerbart und die Architekten, in: *Das Kunstblatt*, 1919, S.271-274.

Das Hochhaus, in: *Das Kunstblatt*, 19??, S.??

Architektur, in: *Das Kunstblatt*, 1922, S.132.

Mexikanische Baukunst, in: *Kunstblatt*, 1922, S.163-166.

J.J.P. Ouds Wohnungsbauten, in: *Das Kunstblatt*, 1923, S.289-293.

Der Wille zur Architektur, in: *Das Kunstblatt*, 1923, S.133-140.

Struktiver Städtebau, in: *Das Kunstblatt*, 1927, S.267-271.

Publikationen in *Sozialistische Monatshefte*

Hilberseimer, Ludwig:

Arbeiterkunstaussstellung, in: *Sozialistische Monatshefte*, I.1920, S.64-65.

Pechstein, in: *Sozialistische Monatshefte*, I.1920, S.65.

Koch, in: *Sozialistische Monatshefte*, I.1920, S.65.

Illustration, in: *Sozialistische Monatshefte*, I.1920, S.65-66.

Kurze Chronik, in: *Sozialistische Monatshefte*, I.1920, S.66.

Literatur, in: *Sozialistische Monatshefte*, I.1920, S.66-67.

Lehmbruck, in: *Sozialistische Monatshefte*, I.1920, S.204-205.

Klee, in: *Sozialistische Monatshefte*, I.1920, S.205.

Berliner Ausstellungen, in: *Sozialistische Monatshefte*, I.1920, S.205-206.

Hilberseimer, Ludwig:

- Barock, in: Sozialistische Monatshefte, I.1920, S.206-207.
- Totenliste, in: Sozialistische Monatshefte, I.1920, S.207.
- Kurze Chronik, in: Sozialistische Monatshefte, I.1920, S.207-208.
- Afrikanische Kunst, in: Sozialistische Monatshefte, I.1920, S.520-523.
- Programmatisches, in: Sozialistische Monatshefte, I.1920, S.623-625.
- Merkmalerei, in: Sozialistische Monatshefte, I.1920, S.625.
- Meidner, in: Sozialistische Monatshefte, I.1920, S.625-626.
- Berliner Ausstellungen, in: Sozialistische Monatshefte, I.1920, S.626.
- Kurze Chronik, in: Sozialistische Monatshefte, I.1920, S.626.
- Literatur, in: Sozialistische Monatshefte, I.1920, S.627.
- Von der Kunst des jungen Frankreichs, in: Sozialistische Monatshefte, I.1920, S.670-674.
- Klinger, in: Sozialistische Monatshefte, II.1920, S.911-912.
- Berlin: Große Ausstellung 1920, in: Sozialistische Monatshefte, II.1920, S.912.
- Berlin: Freie Sezession 1920, in: Sozialistische Monatshefte, II.1920, S.912-913.
- Kornscheuer, in: Sozialistische Monatshefte, II.1920, S.913.
- Totenliste, in: Sozialistische Monatshefte, II.1920, S.913-914.
- Kurze Chronik, in: Sozialistische Monatshefte, II.1920, S.914.
- Literatur, in: Sozialistische Monatshefte, II.1920, S.914-915.
- Dadaismus, in: Sozialistische Monatshefte, II.1920, S.1120-1122.
- Segal, in: Sozialistische Monatshefte, II.1920, S.1122-1123.
- Donas, in: Sozialistische Monatshefte, II.1920, S.1123.
- Jungtschechen, in: Sozialistische Monatshefte, II.1920, S.1123-1124.
- Jawlenskij, in: Sozialistische Monatshefte, II.1920, S.1124.
- Krause, in: Sozialistische Monatshefte, II.1920, S.1124-1125.
- Kurze Chronik, in: Sozialistische Monatshefte, II.1920, S.1125.
- Grünwald, in: Sozialistische Monatshefte, I.1921, S.112-113.
- Jungniederländer, in: Sozialistische Monatshefte, I.1921, S.114.
- Grosz, in: Sozialistische Monatshefte, I.1921, S.114-115.
- Totenliste, in: Sozialistische Monatshefte, I.1921, S.115.
- Kurze Chronik, in: Sozialistische Monatshefte, I.1921, S.115-116.
- Literatur, in: Sozialistische Monatshefte, I.1921, S.116-117.
- Internationale Ausstellung, in: Sozialistische Monatshefte, I.1921, S.268-269.

Hilberseimer, Ludwig:

- Gleizes, in: Sozialistische Monatshefte, I.1921, S.269.
- Morgner, in: Sozialistische Monatshefte, I.1921, S.269.
- Berliner Ausstellungen, in: Sozialistische Monatshefte, I.1921, S.269-270.
- Hildebrand, in: Sozialistische Monatshefte, I.1921, S.270-271.
- Totenliste, in: Sozialistische Monatshefte, I.1921, S.271.
- Kurze Chronik, in: Sozialistische Monatshefte, I.1921, S.271.
- Archipenko, in: Sozialistische Monatshefte, I.1921, S.465-466.
- Freundlich, in: Sozialistische Monatshefte, I.1921, S.466-467.
- Bewegungskunst, in: Sozialistische Monatshefte, I.1921, S.467-468.
- Berliner Ausstellungen, in: Sozialistische Monatshefte, I.1921, S.468.
- Kurze Chronik, in: Sozialistische Monatshefte, I.1921, S.468-469.
- Unsere Geistigen, in: Sozialistische Monatshefte, I.1921, S.486-489.
- Valori Plastici, in: Sozialistische Monatshefte, II.1921, S.629-630.
- Berliner Ausstellungen, in: Sozialistische Monatshefte, II.1921, S.630-631.
- Ägyptische Kunst, in: Sozialistische Monatshefte, II.1921, S.631-632.
- Gauguin, in: Sozialistische Monatshefte, II.1921, S.632-633.
- Kurze Chronik, in: Sozialistische Monatshefte, II.1921, S.633.
- Literatur, in: Sozialistische Monatshefte, II.1921, S.633-634.
- Indien, in: Sozialistische Monatshefte, II.1921, S.730-731.
- Java, in: Sozialistische Monatshefte, II.1921, S.731-732.
- Berliner Ausstellungen, in: Sozialistische Monatshefte, II.1921, S.732.
- Kurze Chronik, in: Sozialistische Monatshefte, II.1921, S.732.
- Literatur, in: Sozialistische Monatshefte, II.1921, S.733.
- Van Gogh, in: Sozialistische Monatshefte, II.1921, S.999.
- Klee, in: Sozialistische Monatshefte, II.1921, S.999-1000.
- Neujapanische Malerei, in: Sozialistische Monatshefte, II.1921, S.1000.
- Sturmjubiläum, in: Sozialistische Monatshefte, II.1921, S.1000.
- Berlin: Große Ausstellung 1921, in: Sozialistische Monatshefte, II.1921, S.1001.
- Berliner Ausstellungen, in: Sozialistische Monatshefte, II.1921, S.1001-1002.
- Totenliste, in: Sozialistische Monatshefte, II.1921, S.1002.
- Kurze Chronik, in: Sozialistische Monatshefte, II.1921, S.1002.
- Literatur, in: Sozialistische Monatshefte, II.1921, S.1002-1003.
- Ensor, in: Sozialistische Monatshefte, I.1922, S.63-64.

Hilberseimer, Ludwig:

- Blechen, in: Sozialistische Monatshefte, I.1922, S.64.
- Cézanne, in: Sozialistische Monatshefte, I.1922, S.64.
- Felixmüller, in: Sozialistische Monatshefte, I.1922, S.64-65.
- Illustration, in: Sozialistische Monatshefte, I.1922, S.65.
- Berliner Ausstellungen, in: Sozialistische Monatshefte, I.1922, S.65-66.
- Totenliste, in: Sozialistische Monatshefte, I.1922, S.66.
- Kurze Chronik, in: Sozialistische Monatshefte, I.1922, S.66.
- Literatur, in: Sozialistische Monatshefte, I.1922, S.67.
- Bauen und Bauwirtschaft, in: Sozialistische Monatshefte, I.1922, S.96-99.
- Laurent, in: Sozialistische Monatshefte, I.1922, S.242.
- Maholy-Nagy, in: Sozialistische Monatshefte, I.1922, S.242-243.
- Fischer, in: Sozialistische Monatshefte, I.1922, S.243.
- Kurze Chronik, in: Sozialistische Monatshefte, I.1922, S.243.
- Literatur, in: Sozialistische Monatshefte, I.1922, S.244-245.
- Masereel, in: Sozialistische Monatshefte, I.1922, S.548.
- Frankreich, in: Sozialistische Monatshefte, I.1922, S.548-549.
- Berliner Ausstellungen, in: Sozialistische Monatshefte, I.1922, S.549-550.
- Totenliste, in: Sozialistische Monatshefte, I.1922, S.550.
- Kurze Chronik, in: Sozialistische Monatshefte, I.1922, S.550.
- Literatur, in: Sozialistische Monatshefte, I.1922, S.551.
- Neoklassizismus, in: Sozialistische Monatshefte, II.1922, S.697-698.
- Punij, in: Sozialistische Monatshefte, II.1922, S.698-699.
- Berliner Ausstellungen, in: Sozialistische Monatshefte, II.1922, S.699.
- Monographien, in: Sozialistische Monatshefte, II.1922, S.699-700.
- Totenliste, in: Sozialistische Monatshefte, II.1922, S.700.
- Kurze Chronik, in: Sozialistische Monatshefte, II.1922, S.701.
- Literatur, in: Sozialistische Monatshefte, II.1922, S.701.
- Konstruktivismus, in: Sozialistische Monatshefte, II.1922, S.831-832.
- Glasmalerei, in: Sozialistische Monatshefte, II.1922, S.832-833.
- Berlin: Große Ausstellung 1922, in: Sozialistische Monatshefte, II.1922, S.833.
- Kurze Chronik, in: Sozialistische Monatshefte, II.1922, S.834.
- Expressionismus, in: Sozialistische Monatshefte, II.1922, S.955-957.
- Modersohn-Becker, in: Sozialistische Monatshefte, II.1922, S.957.

Hilberseimer, Ludwig:

- Nolde, in: Sozialistische Monatshefte, II.1922, S.957-958.
- Totenliste, in: Sozialistische Monatshefte, II.1922, S.958-959.
- Kurze Chronik, in: Sozialistische Monatshefte, II.1922, S.959.
- Literatur, in: Sozialistische Monatshefte, II.1922, S.959.
- Rußland, in: Sozialistische Monatshefte, 1923, S.67-68.
- Berlin: Jury-freie Kunstschau, in: Sozialistische Monatshefte, 1923, S.68.
- Totenliste, in: Sozialistische Monatshefte, 1923, S.69.
- Kurze Chronik, in: Sozialistische Monatshefte, 1923, S.69.
- Literatur, in: Sozialistische Monatshefte, 1923, S.69-70.
- Neue Wege, in: Sozialistische Monatshefte, 1923, S.257.
- Peri, in: Sozialistische Monatshefte, 1923, S.257.
- Berliner Ausstellungen, in: Sozialistische Monatshefte, 1923, S.257.
- Totenliste, in: Sozialistische Monatshefte, 1923, S.257-258.
- Kurze Chronik, in: Sozialistische Monatshefte, 1923, S.258.
- Literatur, in: Sozialistische Monatshefte, 1923, S.258-259.
- Vom städtebaulichen Problem der Grossstadt, in: Sozialistische Monatshefte, 1923, S.352-357.
- Wirtschaft und Kunst, in: Sozialistische Monatshefte, 1923, S.449-450.
- Grünwald und van Eyck, in: Sozialistische Monatshefte, 1923, S.450-451.
- Berlin: Große Ausstellung 1923, in: Sozialistische Monatshefte, 1923, S.451.
- Kurze Chronik, in: Sozialistische Monatshefte, 1923, S.451-452.
- Literatur, in: Sozialistische Monatshefte, 1923, S.452.
- Politische Kunst, in: Sozialistische Monatshefte, 1923, S.640-641.
- Illustration, in: Sozialistische Monatshefte, 1923, S.641.
- Totenliste, in: Sozialistische Monatshefte, 1923, S.641.
- Kurze Chronik, in: Sozialistische Monatshefte, 1923, S.642.
- Literatur, in: Sozialistische Monatshefte, 1923, S.642-643.
- Steinlen, in: Sozialistische Monatshefte, 1924, S.64.
- Neoplastizismus, in: Sozialistische Monatshefte, 1924, S.64-65.
- Raumgestaltung, in: Sozialistische Monatshefte, 1924, S.65-66.
- Dix, in: Sozialistische Monatshefte, 1924, S.66.
- Totenliste, in: Sozialistische Monatshefte, 1924, S.66.
- Kurze Chronik, in: Sozialistische Monatshefte, 1924, S.67.

Hilberseimer, Ludwig:

- Literatur, in: Sozialistische Monatshefte, 1924, S.67.
- Literatur, in: Sozialistische Monatshefte, 1924, S.198.
- Tafelmalerei, in: Sozialistische Monatshefte, 1924, S.199-200.
- Raumkonstruktion, in: Sozialistische Monatshefte, 1924, S.200.
- Jüdische Kunst, in: Sozialistische Monatshefte, 1924, S.200.
- Totenliste, in: Sozialistische Monatshefte, 1924, S.201.
- Kurze Chronik, in: Sozialistische Monatshefte, 1924, S.201.
- Polen, in: Sozialistische Monatshefte, 1924, S.599-600.
- Berlin: Große Ausstellung 1924, in: Sozialistische Monatshefte, 1924, S.600.
- Berliner Ausstellungen, in: Sozialistische Monatshefte, 1924, S.600.
- Prähistorische Kunst, in: Sozialistische Monatshefte, 1924, S.600-601.
- Totenliste, in: Sozialistische Monatshefte, 1924, S.601.
- Kurze Chronik, in: Sozialistische Monatshefte, 1924, S.601.
- Literatur, in: Sozialistische Monatshefte, 1924, S.602.
- Thoma, in: Sozialistische Monatshefte, 1925, S.59-60.
- Berliner Ausstellungen, in: Sozialistische Monatshefte, 1925, S.60.
- Weimarer Bauhaus, in: Sozialistische Monatshefte, 1925, S.60-61.
- Totenliste, in: Sozialistische Monatshefte, 1925, S.61.
- Kurze Chronik, in: Sozialistische Monatshefte, 1925, S.61-62.
- Literatur, in: Sozialistische Monatshefte, 1925, S.62-63.
- Rohlf's, in: Sozialistische Monatshefte, 1925, S.250.
- Methode der Kunstgeschichte, in: Sozialistische Monatshefte, 1925, S. 250-251.
- Illustration, in: Sozialistische Monatshefte, 1925, S.251-252.
- Kurze Chronik, in: Sozialistische Monatshefte, 1925, S.252.
- Literatur, in: Sozialistische Monatshefte, 1925, S.252-253.
- Bauwirtschaft und Wohnungsbau, in: Sozialistische Monatshefte, 1925, S.285-291.
- Eggeling, in: Sozialistische Monatshefte, 1925, S.517.
- Corinth, in: Sozialistische Monatshefte, 1925, S.517-518.
- Novembergruppe, in: Sozialistische Monatshefte, 1925, S.518.
- Illustration, in: Sozialistische Monatshefte, 1925, S.518.
- Totenliste, in: Sozialistische Monatshefte, 1925, S.518-519.
- Kurze Chronik, in: Sozialistische Monatshefte, 1925, S.520.
- Literatur, in: Sozialistische Monatshefte, 1925, S.520.

Hilberseimer, Ludwig:

„Kitsch“, in: Sozialistische Monatshefte, 1925, S.780-781.

Ungarn, in: Sozialistische Monatshefte, 1925, S.781.

Kunstpflge, in: Sozialistische Monatshefte, 1925, S.781-782.

Totenliste, in: Sozialistische Monatshefte, 1925, S.782.

Kurze Chronik, in: Sozialistische Monatshefte, 1925, S.782-783.

Literatur, in: Sozialistische Monatshefte, 1925, S.783-784.

Publikationen in *Feuer*

Hilberseimer, Ludwig: Exotische Kunst, in: Feuer, Nr.10.1921, S.34-37.

Publikationen in *G Zeitschrift für elementare Gestaltung*

Hilberseimer, Ludwig:

Bauhandwerk und Bauindustrie, in: G II Zeitschrift für elementare Gestaltung, 1923, S.2.

Das Hochhaus, in: G II Zeitschrift für elementare Gestaltung, 1923, S.2.

Konstruktion und Form, in: G III Zeitschrift für elementare Gestaltung, 1924, S.24-27.

Amerikanische Architektur, in: G IV Zeitschrift für elementare Gestaltung, 1926, S.86-90.

Nicht lesen, verbotener Film!, in: G V-VI Zeitschrift für elementare Gestaltung, 1926, S.136.

Publikationen in *Der Sturm*

Hilberseimer, Ludwig: Grosstadtarchitektur, in: Der Sturm, 1924, 15. Jg., S.177-189.

Publikationen in *Die Form*

Hilberseimer, Ludwig:

Berlin, in: Die Form, 1925/26, S.225.

Über die Typisierung des Mietshauses, in: Die Form, 1925/26, S.338-340.

Entwicklungstendenzen des Städtebaus, in: Die Form, 1929, S.209-211.

Hilberseimer, Ludwig:

- Zur Neuvorlage des Entwurfs zum Städtebaugesetz, in: Die Form, 1929, S.236-237.
- Städtebau und Wohnungsbau, in: Die Form, 1929, S.294-296.
- Ja, die Genossenschaftstadt ist möglich!, in: Die Form, 1929, S.332.
- London, in: Die Form, 1929, S.360.
- Hochhausfragen, in: Die Form, 1929, S.360-361.
- Richtlinien des BDA, in: Die Form, 1929, S.361.
- Arbeitssitz und Arbeitstisch, in: Die Form, 1929, S.362.
- Buchbesprechungen, in: Die Form, 1929, S.399-400.
- „Wohnung und Werkraum“ Ausstellung Breslau 1929, in: Die Form, 1929, S.451-474.
- Glasarchitektur, in: Die Form, 1929, S.521-522.
- Räume im Reckendorfhaus, in: Die Form, 1930, S.48-51.
- Reichstagerweiterung und Platz der Republik, in: Die Form, 1930, S.337-341.
- Neue Literatur über Städtebau, in: Die Form, 1930, S.518-521.
- Vorschlag zur City-Bebauung, in Die Form, 1930, S.608-611.
- Die Wohnung unserer Zeit, in: Die Form, 1931, S.249-270.
- Entwurf für die Stadthalle Nürnberg, in: Die Form, 1931, S.390-392.
- Die Bewohner des Hauses Tugendhat äußern sich, in: Die Form, 1931, S.437-439.

Publikationen in *bauhaus*

Hilberseimer, Ludwig:

- kleinstwohnungen, in: bauhaus, 1929, Nr.2, S.1-4.
- handwerk und industrie, in: bauhaus, 1929, Nr.2, S.20-24.
- das flache dach, in: bauhaus, 1929, Nr.3, S.31.

Publikationen in *Das neue Berlin*

Hilberseimer, Ludwig: In Das Formproblem eines Weltstadtplatzes, in: Das neue Berlin, 1929, S.39-40.

Publikationen in *Moderne Bauformen*

Hilberseimer, Ludwig:

Raumdurchsonnung, in: *Moderne Bauformen*, 1935, S.29-36.

Raumdurchsonnung und Siedlungsdichtigkeit, in: *Moderne Bauformen*, 1936,
S.69-76.

Qualifiziertes Literaturverzeichnis der Publikationen in Zeitschriftenform

Architektur und Architekten

Hilberseimer, Ludwig:

Paul Scheerbart und die Architekten, in: Das Kunstblatt, 1919, S.271-274.

Das Hochhaus, in: Das Kunstblatt, 19??, S.??

Architektur, in: Das Kunstblatt, 1922, S.132.

J.J.P. Ouds Wohnungsbauten, in: Das Kunstblatt, 1923, S.289-293.

Der Wille zur Architektur, in: Das Kunstblatt, 1923, S.133-140.

Bauen und Bauwirtschaft, in: Sozialistische Monatshefte, I.1922, S.96-99.

Raumgestaltung, in: Sozialistische Monatshefte, 1924, S.65-66.

Raumkonstruktion, in: Sozialistische Monatshefte, 1924, S.200.

Weimarer Bauhaus, in: Sozialistische Monatshefte, 1925, S.60-61.

Bauwirtschaft und Wohnungsbau, in: Sozialistische Monatshefte, 1925, S.285-291.

Novembergruppe, in: Sozialistische Monatshefte, 1925, S.518.

Bauhandwerk und Bauindustrie, in: G II Zeitschrift für elementare Gestaltung, 1923, S.2.

Das Hochhaus, in: G II Zeitschrift für elementare Gestaltung, 1923, S.2.

Konstruktion und Form, in: G III Zeitschrift für elementare Gestaltung, 1924, S.24-27.

Amerikanische Architektur, in: G IV Zeitschrift für elementare Gestaltung, 1926, S.86-90.

Grosstadtarchitektur, in: Der Sturm, 1924, 15. Jg., S.177-189.

Über die Typisierung des Mietshauses, in: Die Form, 1925/26, S.338-340.

Hochhausfragen, in: Die Form, 1929, S.360-361.

Glasarchitektur, in: Die Form, 1929, S.521-522.

Räume im Reckendorfhaus, in: Die Form, 1930, S.48-51.

Reichstagerweiterung und Platz der Republik, in: Die Form, 1930, S.337-341.

Die Wohnung unserer Zeit, in: Die Form, 1931, S.249-270.

Entwurf für die Stadthalle Nürnberg, in: Die Form, 1931, S.390-392.

Die Bewohner des Hauses Tugendhat äußern sich, in: Die Form, 1931, S.437-439.

kleinstwohnungen, in: bauhaus, 1929, Nr.2, S.1-4.

handwerk und industrie, in: bauhaus, 1929, Nr.2, S.20-24.

das flache dach, in: bauhaus, 1929, Nr.3, S.31.

Hilberseimer, Ludwig:

Raumdurchsonnung, in: Moderne Bauformen, 1935, S.29-36.

Raumdurchsonnung und Siedlungsdichtigkeit, in: Moderne Bauformen, 1936, S.69-76.

Ausstellungen

Hilberseimer, Ludwig:

Arbeiterkunstaussstellung, in: Sozialistische Monatshefte, I.1920, S.64-65.

Berliner Ausstellungen, in: Sozialistische Monatshefte, I.1920, S.205-206.

Berliner Ausstellungen, in: Sozialistische Monatshefte, I.1920, S.626.

Berlin: Große Ausstellung 1920, in: Sozialistische Monatshefte, II.1920, S. 912.

Internationale Ausstellung, in: Sozialistische Monatshefte, I.1921, S.268-269.

Berliner Ausstellungen, in: Sozialistische Monatshefte, I.1921, S.269-270.

Berliner Ausstellungen, in: Sozialistische Monatshefte, I.1921, S.468.

Berliner Ausstellungen, in: Sozialistische Monatshefte, II.1921, S.630-631.

Berliner Ausstellungen, in: Sozialistische Monatshefte, II.1921, S.732.

Berlin: Große Ausstellung 1921, in: Sozialistische Monatshefte, II.1921, S.1001.

Berliner Ausstellungen, in: Sozialistische Monatshefte, II.1921, S.1001-1002.

Berliner Ausstellungen, in: Sozialistische Monatshefte, I.1922, S.65-66.

Berliner Ausstellungen, in: Sozialistische Monatshefte, I.1922, S.549-550.

Berliner Ausstellungen, in: Sozialistische Monatshefte, II.1922, S.699.

Berlin: Große Ausstellung 1922, in: Sozialistische Monatshefte, II.1922, S.833.

Berliner Ausstellungen, in: Sozialistische Monatshefte, 1923, S.257.

Berlin: Große Ausstellung 1923, in: Sozialistische Monatshefte, 1923, S.451.

Berlin: Große Ausstellung 1924, in: Sozialistische Monatshefte, 1924, S.600.

Berliner Ausstellungen, in: Sozialistische Monatshefte, 1924, S.600.

Berliner Ausstellungen, in: Sozialistische Monatshefte, 1925, S.60.

„Wohnung und Werkraum“ Ausstellung Breslau 1929, in: Die Form, 1929, S.451-474.

Kunst und Künstler

Hilberseimer, Ludwig:

Umwertung in der Kunst, in: Der Einzige Nr.2, 1919, S.4-5.

Kunst und Wissen, in: Der Einzige Nr.11, 1919, S.127-128.

Pechstein, in: Sozialistische Monatshefte, I.1920, S.65.

Koch, in: Sozialistische Monatshefte, I.1920, S.65.

Lehmbruck, in: Sozialistische Monatshefte, I.1920, S.204-205.

Klee, in: Sozialistische Monatshefte, I.1920, S.205.

Afrikanische Kunst, in: Sozialistische Monatshefte, I.1920, S.520-523.

Merkmalerei, in: Sozialistische Monatshefte, I.1920, S.625.

Meidner, in: Sozialistische Monatshefte, I.1920, S.625-626.

Von der Kunst des jungen Frankreichs, in: Sozialistische Monatshefte, I.1920, S.670-674.

Klinger, in: Sozialistische Monatshefte, II.1920, S.911-912.

Berlin: Freie Sezession 1920, in: Sozialistische Monatshefte, II.1920, S.912-913.

Kornscheuer, in: Sozialistische Monatshefte, II.1920, S.913.

Dadaismus, in: Sozialistische Monatshefte, II.1920, S.1120-1122.

Segal, in: Sozialistische Monatshefte, II.1920, S.1122-1123.

Donas, in: Sozialistische Monatshefte, II.1920, S.1123.

Jungtschechen, in: Sozialistische Monatshefte, II.1920, S.1123-1124.

Jawlenskij, in: Sozialistische Monatshefte, II.1920, S.1124.

Krause, in: Sozialistische Monatshefte, II.1920, S.1124-1125.

Grünwald, in: Sozialistische Monatshefte, I.1921, S.112-113.

Jungniederländer, in: Sozialistische Monatshefte, I.1921, S.114.

Grosz, in: Sozialistische Monatshefte, I.1921, S.114-115.

Gleizes, in: Sozialistische Monatshefte, I.1921, S.269.

Morgner, in: Sozialistische Monatshefte, I.1921, S.269.

Hildebrand, in: Sozialistische Monatshefte, I.1921, S.270-271.

Archipenko, in: Sozialistische Monatshefte, I.1921, S.465-466.

Freundlich, in: Sozialistische Monatshefte, I.1921, S.466-467.

Bewegungskunst, in: Sozialistische Monatshefte, I.1921, S.467-468.

Valori Plastici, in: Sozialistische Monatshefte, II.1921, S.629-630.

Ägyptische Kunst, in: Sozialistische Monatshefte, II.1921, S.631-632.

Hilberseimer, Ludwig:

- Gauguin, in: Sozialistische Monatshefte, II.1921, S.632-633.
- Van Gogh, in: Sozialistische Monatshefte, II.1921, S.999.
- Klee, in: Sozialistische Monatshefte, II.1921, S.999-1000.
- Neujapanische Malerei, in: Sozialistische Monatshefte, II.1921, S.1000.
- Ensor, in: Sozialistische Monatshefte, I.1922, S.63-64.
- Blechen, in: Sozialistische Monatshefte, I.1922, S.64.
- Cézanne, in: Sozialistische Monatshefte, I.1922, S.64.
- Felixmüller, in: Sozialistische Monatshefte, I.1922, S.64-65.
- Laurent, in: Sozialistische Monatshefte, I.1922, S.242.
- Maholy-Nagy, in: Sozialistische Monatshefte, I.1922, S.242-243.
- Fischer, in: Sozialistische Monatshefte, I.1922, S.243.
- Masereel, in: Sozialistische Monatshefte, I.1922, S.548.
- Neoklassizismus, in: Sozialistische Monatshefte, II.1922, S.697-698.
- Punij, in: Sozialistische Monatshefte, II.1922, S.698-699.
- Konstruktivismus, in: Sozialistische Monatshefte, II.1922, S.831-832.
- Glasmalerei, in: Sozialistische Monatshefte, II.1922, S.832-833.
- Expressionismus, in: Sozialistische Monatshefte, II.1922, S.955-957.
- Modersohn-Becker, in: Sozialistische Monatshefte, II.1922, S.957.
- Nolde, in: Sozialistische Monatshefte, II.1922, S.957-958.
- Berlin: Jury-freie Kunstschau, in: Sozialistische Monatshefte, 1923, S.68.
- Peri, in: Sozialistische Monatshefte, 1923, S.257.
- Wirtschaft und Kunst, in: Sozialistische Monatshefte, 1923, S.449-450.
- Grünwald und van Eyck, in: Sozialistische Monatshefte, 1923, S.450-451.
- Politische Kunst, in: Sozialistische Monatshefte, 1923, S.640-641.
- Steinlen, in: Sozialistische Monatshefte, 1924, S.64.
- Neoplastizismus, in: Sozialistische Monatshefte, 1924, S.64-65.
- Dix, in: Sozialistische Monatshefte, 1924, S.66.
- Tafelmalerei, in: Sozialistische Monatshefte, 1924, S.199-200.
- Jüdische Kunst, in: Sozialistische Monatshefte, 1924, S.200.
- Prähistorische Kunst, in: Sozialistische Monatshefte, 1924, S.600-601.
- Thoma, in: Sozialistische Monatshefte, 1925, S.59-60.
- Weimarer Bauhaus, in: Sozialistische Monatshefte, 1925, S.60-61.
- Rohlf, in: Sozialistische Monatshefte, 1925, S.250.

Hilberseimer, Ludwig:

Methode der Kunstgeschichte, in: Sozialistische Monatshefte, 1925, S. 250-251.

Eggeling, in: Sozialistische Monatshefte, 1925, S.517.

Corinth, in: Sozialistische Monatshefte, 1925, S.517-518.

Novembergruppe, in: Sozialistische Monatshefte, 1925, S.518.

Kunstpflge, in: Sozialistische Monatshefte, 1925, S.781-782.

Exotische Kunst, in: Feuer, Nr.10.1921, S.34-37.

Nicht lesen, verbotener Film!, in: G V-VI Zeitschrift für elementare Gestaltung, 1926, S.136.

Länder

Hilberseimer, Ludwig:

Mexikanische Baukunst, in: Kunstblatt, 1922, S.163-166.

Afrikanische Kunst, in: Sozialistische Monatshefte, I.1920, S.520-523.

Von der Kunst des jungen Frankreichs, in: Sozialistische Monatshefte, I.1920, S.670-674.

Jungtschechen, in: Sozialistische Monatshefte, II.1920, S.1123-1124.

Jungniederländer, in: Sozialistische Monatshefte, I.1921, S.114.

Ägyptische Kunst, in: Sozialistische Monatshefte, II.1921, S.631-632.

Indien, in: Sozialistische Monatshefte, II.1921, S.730-731.

Java, in: Sozialistische Monatshefte, II.1921, S.731-732.

Neujapanische Malerei, in: Sozialistische Monatshefte, II.1921, S.1000.

Frankreich, in: Sozialistische Monatshefte, I.1922, S.548-549.

Rußland, in: Sozialistische Monatshefte, 1923, S.67-68.

Polen, in: Sozialistische Monatshefte, 1924, S.599-600.

Ungarn, in: Sozialistische Monatshefte, 1925, S.781.

Naturalismus und Primitivismus

Hilberseimer, Ludwig:

Schöpfung und Entwicklung, in: Der Einzige Nr.1, 1919, S.4-6.

Der Naturalismus und das Primitive in der Kunst, in: Der Einzige Nr.8, 1919, S.88-89.

Mexikanische Baukunst, in: Kunstblatt, 1922, S.163-166.

Hilberseimer, Ludwig:

Afrikanische Kunst, in: Sozialistische Monatshefte, I.1920, S.520-523.

Indien, in: Sozialistische Monatshefte, II.1921, S.730-731.

Java, in: Sozialistische Monatshefte, II.1921, S.731-732.

Grünwald und van Eyck, in: Sozialistische Monatshefte, 1923, S.450-451.

Tafelmalerei, in: Sozialistische Monatshefte, 1924, S.199-200.

Exotische Kunst, in: Feuer, Nr.10.1921, S.34-37.

Städtebau

Hilberseimer, Ludwig:

Struktiver Städtebau, in: Das Kunstblatt, 1927, S.267-271.

Vom städtebaulichen Problem der Grossstadt, in: Sozialistische Monatshefte, 1923, S.352-357.

Entwicklungstendenzen des Städtebaus, in: Die Form, 1929, S.209-211.

Zur Neuvorlage des Entwurfs zum Städtebaugesetz, in: Die Form, 1929, S. 236-237.

Städtebau und Wohnungsbau, in: Die Form, 1929, S.294-296.

Ja, die Genossenschaftstadt ist möglich!, in: Die Form, 1929, S.332.

Neue Literatur über Städtebau, in: Die Form, 1930, S.518-521.

Vorschlag zur City-Bebauung, in Die Form, 1930, S.608-611.

Das Formproblem eines Weltstadtplatzes, in: Das neue Berlin, 1929, S.39-40.

Raumdurchsonnung und Siedlungsdichtigkeit, in: Moderne Bauformen, 1936, S.69-76.

Entwürfe von Ludwig Hilberseimer

1. Chicago Tribune

Hilberseimer, Ludwig:

Grosstadtbauten, Hannover, 1925. Titelseite, S.20, 27.

Berliner Architektur der 20er-Jahre, Mainz, 1967. S.51.

G., Heft II, 1923. S.3.

2. Entwurf zu einem Theater

Hilberseimer, Ludwig: Grosstadtbauten, Hannover, 1925. S.1.

3. Wohnhaus

Hilberseimer, Ludwig: Grosstadtbauten, Hannover, 1925. S.20, S.7, 22, 28.

4. Wohnstadt

Hilberseimer, Ludwig:

Grosstadtbauten, Hannover, 1925. S.8, 25.

Groszstadtarchitektur, Stuttgart, 1927. S.33.

5. Mietshausblock I

Hilberseimer, Ludwig: Grosstadtbauten, Hannover, 1925. S.15, 23.

6. Mietshausblock II

Hilberseimer, Ludwig:

Grosstadtbauten, Hannover, 1925. S.15, 16, 23, 24.

Groszstadtarchitektur, Stuttgart, 1927. S.32, 33.

7. Hochhausstadt

Hilberseimer, Ludwig:

Grosstadtbauten, Hannover, 1925. S.12, 14.

Groszstadtarchitektur, Stuttgart, 1927. S.17, 18, 19.

G., Heft IV, 1926. S.90.

8. Reihenhäuser I

Hilberseimer, Ludwig: Grosstadtbauten, Hannover, 1925. S.16, 17, 26.

9. Reihenhäuser II

Hilberseimer, Ludwig: Grosstadtbauten, Hannover, 1925. S.17, 18, 26.

10. Reihenhäuser

Hilberseimer, Ludwig: Grosstadtarchitektur, Stuttgart, 1927. S.44.

11. Das Bauwelt-Haus

Verlag der Bauwelt:

Das Bauwelt-Haus – Wohnungen mit eingebautem Hausrat, Berlin 1921, S.63.

12. Hochhaus, Fabrikanlage

Hilberseimer, Ludwig: Grosstadtbauten, Hannover, 1925. S.19, 26.

13. Hochhaus

Hilberseimer, Ludwig:

Grosstadtbauten, Hannover, 1925. S.21, 27.

G., Heft II, 1923. S.3.

14. Boardinghouse

Hilberseimer, Ludwig: Grosstadtarchitektur, Stuttgart, 1927. S.39, 40.

15. Einfamilienhaus Stuttgart

Hilberseimer, Ludwig: Grosstadtarchitektur, Stuttgart, 1927. S.51.

16. Zentralbahnhof für Berlin

Deutsche Bauhütte Nr.43, 1906, S.344.

Hilberseimer, Ludwig:

Grosstadtarchitektur, Stuttgart, 1927. S.82.

Berliner Architektur der 20er-Jahre, Mainz, 1967. S.51.

17. Raum-Studien

Beilage zur Deutschen Bauhütte, 1906.

Deutsche Bauhütte Nr.28, 1907.

18. Entwurf zu einem Landhaus

Wagenführ, Max: Architektonische Entwürfe von L. Hilberseimer, in:

Deutsche Kunst und Dekoration, Heft 22, Juli 1919, S.209.

19. Herrschaftliches Landhaus

Wagenführ, Max: Architektonische Entwürfe von L. Hilberseimer, in:

Deutsche Kunst und Dekoration, Heft 22, Juli 1919, S.210.

20. Botschaftshaus mit Nebengebäuden

Wagenführ, Max: Architektonische Entwürfe von L. Hilberseimer, in:

Deutsche Kunst und Dekoration, Heft 22, Juli 1919, S.210.

21. Städtisches Eigenhaus

Wagenführ, Max: Architektonische Entwürfe von L. Hilberseimer, in:

Deutsche Kunst und Dekoration, Heft 22, Juli 1919, S.211.

22. Entwurf zu einem Festsaal

Wagenführ, Max: Architektonische Entwürfe von L. Hilberseimer, in:

Deutsche Kunst und Dekoration, Heft 22, Juli 1919, S.212.

23. Entwurf zu einer Bibliothek

Wagenführ, Max: Architektonische Entwürfe von L. Hilberseimer, in:

Deutsche Kunst und Dekoration, Heft 22, Juli 1919, S.212.

24. Entwurf zu einem Speisesaal

Wagenführ, Max: Architektonische Entwürfe von L. Hilberseimer, in:

Deutsche Kunst und Dekoration, Heft 22, Juli 1919, S.213.

25. Entwurf zu einem Wohnzimmer

Wagenführ, Max: Architektonische Entwürfe von L. Hilberseimer, in:
Deutsche Kunst und Dekoration, Heft 22, Juli 1919, S.213.

26. Entwurf zu einem Bahnhof

Wagenführ, Max: Architektonische Entwürfe von L. Hilberseimer, in:
Deutsche Kunst und Dekoration, Heft 22, Juli 1919, S.214.

27. Entwurf zu einer Markthalle

Wagenführ, Max: Architektonische Entwürfe von L. Hilberseimer, in:
Deutsche Kunst und Dekoration, Heft 22, Juli 1919, S.214.

28. Entwurf zu einer Stadthalle

Wagenführ, Max: Architektonische Entwürfe von L. Hilberseimer, in:
Deutsche Kunst und Dekoration, Heft 22, Juli 1919, S.214.

29. Entwurf zu einem Warenhaus

Wagenführ, Max: Architektonische Entwürfe von L. Hilberseimer, in:
Deutsche Kunst und Dekoration, Heft 22, Juli 1919, S.215.

30. Entwurf zu einem Geschäftshaus

Wagenführ, Max: Architektonische Entwürfe von L. Hilberseimer, in:
Deutsche Kunst und Dekoration, Heft 22, Juli 1919, S.215.

31. Entwurf zu einem Lichthof

Wagenführ, Max: Architektonische Entwürfe von L. Hilberseimer, in:
Deutsche Kunst und Dekoration, Heft 22, Juli 1919, S.216.

32. Entwurf zu einem Theater

Wagenführ, Max: Architektonische Entwürfe von L. Hilberseimer, in:
Deutsche Kunst und Dekoration, Heft 22, Juli 1919, S.217.

Realisierte Entwürfe von Ludwig Hilberseimer

1. Wohnanlage, Dörpfeldstrasse, Berlin-Adlershof, 1925-27.
2. Haus Blumenthal, Wilskistrasse 66, Berlin-Zehlendorf, 1932.
3. Haus Zelle GmbH, Am Rupenhorn 9, Berlin, 1935.
4. Haus Fuchs, Dietrich-Schäfer Weg 19, Berlin-Steglitz, 1935.
5. Haus in der Weissenhofsiedlung, Stuttgart, 1927.