

Zeitschrift: Bauen + Wohnen = Construction + habitation = Building + home : internationale Zeitschrift

Herausgeber: Bauen + Wohnen

Band: 19 (1965)

Heft: 12: Einfamilienhäuser = Maisons familiales = One-family houses

Artikel: Das Werk von J.J.P. Oud

Autor: Fischer, Wend / Oud, J.J.P.

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-332321>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 02.02.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Das Werk von J. J. P. Oud

Mit Rietveld war Oud ein Mitglied der frühen Stijl-Bewegung gewesen. Bald einmal jedoch ging er eigene Wege. Mit der Publikation des Buches «Mein Weg in De Stijl», das kurz vor seinem Tode erschien, schließt sich ein Kreis in diesem so vielseitigen Leben. Gegenwärtig wird in Deutschland eine Wanderausstellung über sein Schaffen gezeigt. Die Red.

J. J. P. Oud, 1890 geboren, 1963 gestorben, gehört zur Generation von Walter Gropius (1883), Mies van der Rohe (1886) und Le Corbusier (1887). Es ist die Generation, die im zweiten und dritten Jahrzehnt unseres Jahrhunderts die Prinzipien des neuen Bauens entwickelt hat. Die gebauten und ungebauten Werke, die Le Corbusier, Mies, Gropius und Oud als Zwanzig- und Dreißigjährige schufen, kennzeichnen die entscheidenden Phasen eines experimentellen Klärungsprozesses, in dem die Grundlagen architektonischer Gestaltung radikal in Frage gestellt, untersucht und neu formuliert worden sind. Auf den Fragen und den Antworten, die gestellt und gegeben wurden, gründet die Tradition des neuen Bauens. Die Tradition wird enden, sobald die Fragen vergessen und die Antworten zur Konvention geworden sind; sie wird lebendig bleiben, solange die Antworten immer neuem Fragen begegnen. Solchem Fragen dient die Ausstellung des Schaffens von J. J. P. Oud.

Kaum ein anderer unter den großen Erneuerern war so sehr wie Oud der Spannung zwischen Kunst und Wirklichkeit ausgesetzt, die allem Bauen innewohnt. Die Frage nach dem Verhältnis zwischen Form und Leben nach der Beziehung zwischen schöpferischem Ausdruck und dienender Zweckerfüllung war die Grundfrage seines architektonischen Schaffens. Der Bogen seiner Werke spannt sich von der formalen Komposition einer nahezu zweckfreien Architekturplastik bis zum rein zweckbestimmten, funktionellen, in Serie hergestellten Arbeiterreihenhaus. In beiden Bereichen, dem ästhetisch freien und dem funktionell gebundenen, vollbrachte Oud Leistungen, die in ihrer Zeit ohne Gegenstück waren. Aber trotz ihrer extremen Gegensätzlichkeit gehören diese und jene Werke vom Ursprung her und in der Zielsetzung eng zusammen: Die ästhetisch-freien Kompositionen bilden die Voraussetzung für die funktionell gebundenen Gestaltungen.

Durch das künstlerische Formexperiment erschloß Oud sich den Weg zur Gestaltung der Realität. Sein Funktionalismus der zwanziger Jahre entsprang, so paradox es klingt, den Impulsen der kubistischen Malerei,

oder, anders gesagt: Oud gelang es, die geistig-ästhetische Dynamik der freien Kunst für die architektonische Lösung sehr zweckbestimmter Aufgaben der sozialen Wirklichkeit fruchtbar zu machen.

Um 1915, als er noch in der Nachfolge Berlages stand, war Oud, wie er selbst rückblickend sagte, «fanatisch für die moderne Malerei interessiert», weil er «witterte, daß in der Architektur ähnliches geschehen müsse». In dieser Zeit gespannter Bereitschaft begegnete er Theo van Doesburg und, wenig später, Piet Mondrian. Die vom Kubismus beeinflusste Malerei dieser beiden Künstler inspirierte ihn zu Versuchen, mit ähnlichen abstrakt-geometrischen Formen dreidimensionale architektonische Kompositionen zu bilden. In diesen Versuchen, deren Höhepunkte der Entwurf einer in vor- und zurücktretenden Kuben rhythmisch gegliederten Häuserreihe am Strandboulevard Scheveningen und die betont plastisch ausgebildete Mittelpartie seines Fabrikentwurfs Purmerend sind, schuf Oud sich eine neue architektonische Formsprache, die ihn aus den Konventionen befreite, in denen er bis dahin verharrt hatte. Analog der neoplastizistischen Malerei seiner Freunde, die mit ihm 1917 die Gruppe «De Stijl» gründeten, reduzierte er die Architektur auf die dreidimensionale Durchdringung von horizontal und vertikal gerichteten Linien, Flächen und Körpern, die in Spannung und Ausgleich eine, wie Oud es nannte, «architektonische Plastik abstrakter Art» bildeten. In diesen experimentellen Abstraktionen kündigten sich charakteristische Züge der Architektur der zwanziger Jahre deutlich an: Direktheit, Spannung, Rhythmus, Ordnung.

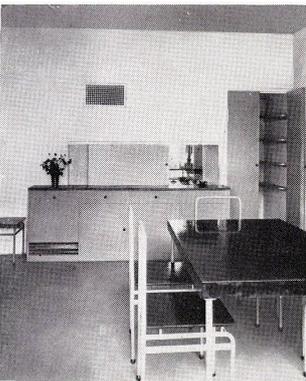
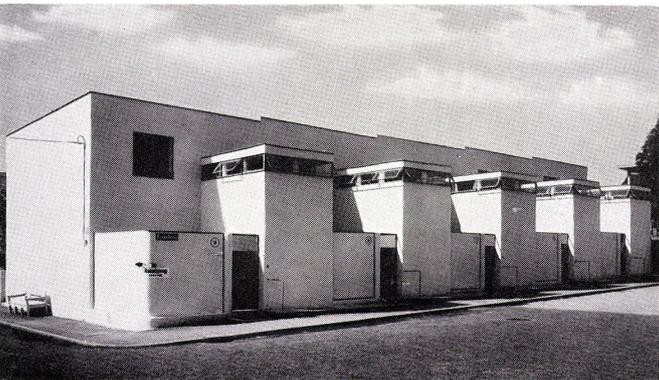
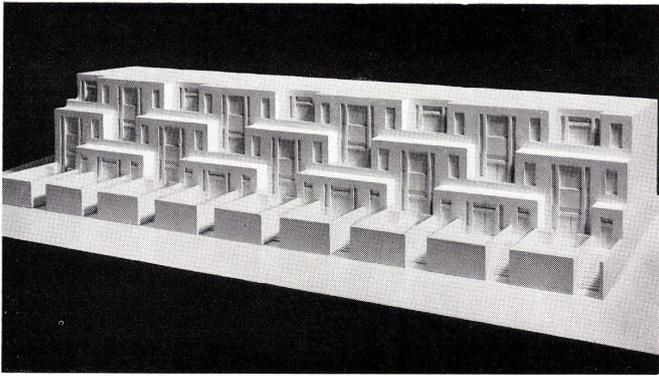
Oud sah jedoch bereits damals, als er diese Versuche unternahm, daß die analog der Malerei gebildete neoplastizistische architektonische Form wohl ein Mittel der Befreiung, nicht aber das Ziel der Gestaltung sein konnte. Er erkannte, daß die von Mondrian so folgerichtig vorangeführte Besinnung auf das Ästhetisch-Elementare zwar in der Malerei, nicht aber in der Architektur zu gültigen Ergebnissen führen konnte, weil die Elemente der Architektur nicht im Ästhetischen, sondern im real Notwendigen, in Bestimmung und Zweck, gründen. Die Besinnung durfte sich also nicht auf die ästhetische Form beschränken, sondern sie mußte sich weiter und tiefer erstrecken bis in die geistigen und materiellen Gründe der architektonischen Aufgabe: «Die Grundlage einer neuen, einer organischen Baukunst kann nie von einer äußeren Form, sondern soll immer von einer inneren Notwendigkeit gebildet wer-

den; jede Hineininterpretierung alter oder neuer Formüberlieferung erniedrigt die Baukunst vom Erlebnis zur Geschmackssache.» Mit dieser Erkenntnis war der erste, der entscheidende Schritt auf dem Weg zum Funktionalismus getan.

Auf diesem Wege mußte Oud sich zwangsläufig von seinen Freunden in «De Stijl» entfernen. Ihre Konzentration auf das ästhetische Formproblem und ihre programmatische Aufstellung eines auf wenige Elemente begrenzten Form- und Farbkansons hielt er für gefährlich einseitig. Er befürchtete, daß die Wirklichkeit verfehlt werden würde, wenn man ihr ein vorgefaßtes Formschema aufzuprägen versuchte. Was in der Malerei möglich und fruchtbar sein mochte, mußte in der Architektur auf den Widerstand der Wirklichkeit treffen. Bei der Arbeit an seinem Fabrikentwurf Purmerend hatte Oud selbst erfahren, wie groß die Gefahr und die Versuchung ist, die räumlichen Bedürfnisse den formalen Absichten unterzuordnen und so die Zwecke den Formen anzupassen, anstatt die Form aus der Zweckbestimmung herzuleiten: «In dem Fabrikentwurf war ich genötigt, mit den praktischen Anforderungen etwas zu jonglieren, aber für die Mittelpartie gelang es mir auf diese Weise, ein sauberes Stück architektonischer Plastik zu schaffen, das auch brauchbar war.» Diese Erfahrung und der Wille, nicht «Auch-Brauchbares», sondern Brauchbares zu schaffen, bewirkten, daß Oud sich in einer deutlichen Wendung von den formalen Experimenten, die ihre wichtige befreiende Funktion für ihn erfüllt hatten, löste und sich der Realität als dem «fundamentalen Ausgangspunkt der ästhetischen Gestaltung» zuwandte. Mit der ihm eigenen Entschiedenheit suchte er die Realität dort auf, wo sie dem ästhetischen Form-Wollen den stärksten Widerstand entgegensetzte: im sozialen Bereich der Arbeiterwohnung. Es kam ihm darauf an, seine ästhetischen Überzeugungen mit der sozialen Wirklichkeit zu konfrontieren, um für die baulichen Aufgaben, die diese Wirklichkeit stellt, eine gültige architektonische Form zu finden: «Ich erkenne die Hemmungen, welche die Gemeinschaft beim praktischen Bauen der Formgebung auferlegt, als eine der Grundlagen der neuen Architektur an.» Wie ernst es Oud hiermit war, bestätigt sein in dieser Zeit gefaßter Entschluß, die berufliche Selbständigkeit aufzugeben und als Stadtarchitekt in den Dienst der Stadt Rotterdam zu treten. Kennzeichnend für Ouds Einstellung zur neuen Aufgabe ist es, daß er nicht, wie man hätte erwarten können, den Versuch machte, die experimentell entwickelten Formen anzu-

wenden, um den Wohnbauten, die er nun errichtete, eine äußerlich moderne Erscheinung zu geben. Er war sich darüber klar, daß sorgfältige Untersuchungen und ein langwieriger Entwicklungsprozeß notwendig waren, die Bedürfnisse des städtischen Volkswohnungsbaus zu klären und sie auf Grund solcher Klärung architektonisch richtig zu formulieren. So griff er bei seinen ersten Wohnungsbauten – den Häuserblocks «Tusschendijken» und der Kleinhausiedlung «Oud Mathe-nesse» – auf bewährte, in ihrer nüchternen Klarheit an Berlage erinnernde Formen zurück, die seine früheren Weggenossen von «De Stijl» fremd gemacht haben mögen.

Wenige Jahre später aber gelang es ihm, mit der Häuserreihe in Hoek van Holland (1924), mit der Siedlung «Kiefhoek» in Rotterdam (1925) und mit den Reihenhäusern der Weißenhofsiedlung in Stuttgart (1927) die Fragen nach der städtischen Wohnsiedlung architektonisch präzise und überzeugend zu beantworten. Die neue Form dieser Wohnbauten – Erfüllung der frühen Vision einer Häuserreihe am Strandboulevard von Scheveningen – ist das Resultat einer konsequent auf die Befriedigung aller physischen und psychischen Bedürfnisse des Wohnens zielenden Gestaltung: die räumliche Organisation der Wohnungen mit dem großen Wohnraum und den knappen dienenden Räumen, die Einsparung des Korridors, die Rationalisierung der Küche, die großen horizontalen Fenster, der enge Kontakt zwischen innen und außen, die Freiräume auf Terrassen und Balkonen, die Trennung und Verbindung von privaten und gemeinschaftlichen Bereichen, die exakte Bestimmtheit der Details, die Spannung und Ausgewogenheit der Proportionen, die helle, frische Klarheit des Ganzen – und dies alles realisiert in billigen Mietwohnungen, die mit geringsten Mitteln für breiteste Bevölkerungskreise errichtet wurden. In diesen weithin als Vorbild wirkenden Pionierleistungen eines im wahren Sinne des Wortes sozialen Wohnungsbaus hat Oud sein Ziel erreicht, das er in jener Zeit so formulierte: «Klare Formen für klar ausgedrückte Bedürfnisse.» Die Bedürfnisse erwiesen sich als Elemente der Architektur; in ihnen gründet der Ursprung der Formen. Auf seiner vom Kubismus inspirierten Suche nach den Elementen der Baukunst war Oud folgerichtig von der Ästhetik des «Stijl» zur Realität der Funktion gelangt: Architektur als geformte Funktion. Die Funktionen freilich waren nicht nur, wie es dem Funktionalismus der zwanziger Jahre immer wieder fälschlich unterstellt wird, materiell-zweckhafter und phy-



1 Entwurf für eine Häuserreihe am Strandboulevard in Scheveningen, 1917.
 2 und 3 Reihenhäuser in der Weißenhofsiedlung in Stuttgart, 1927.
 4 Reihenhäuser in der Weißenhofsiedlung in Stuttgart, Wohnraum, 1927.
 5 Villa Allegonda in Katwijk, zusammen mit M. Kamerlingh Onnes, 1917, erweitert 1927.

siologisch-hygienischer Art, sondern sie waren in gleichem Maße emotionaler und geistiger Natur – in der neuen architektonischen Form von Ouds Wohnbauten manifestierte sich auch ein neuer Geist des Lebens und Wohnens. Ouds Funktionalismus ist human und entbehrt nicht der Poesie.

Es schien, als hätte Oud mit diesen Wohnbauten die ihn so sehr bewegende Frage nach dem Verhältnis zwischen Kunst und Wirklichkeit, zwischen schöpferischem Ausdruck und dienender Zweckerfüllung endgültig beantwortet; aber sie beunruhigte ihn aufs neue, weil er zu fürchten begann, die funktionelle Architektur könnte zur Folge haben, daß «allmählich in dem Aspekt unserer Umgebung eine abstumpfende Eintönigkeit entsteht, welche uns den Mangel an Reiz der Variiertheit spüren lassen würde, die frühere Zeiten uns vererbten». Eine stärkere Differenzierung der Formen, meinte er, sei nötig, daß sie einer drohenden Einförmigkeit begegne. Aber er forderte nicht, wie man hätte annehmen können, daß die stärkere Differenzierung der Formen aus der bestehenden, nur nicht genügend beachteten und respektierten Differenziertheit der Aufgaben und Funktionen herzuleiten sei, sondern er trat für eine ästhetische Steigerung und Bereicherung des Ausdrucksgehaltes der architektonischen Form ein. Im Shell-Verwaltungsgebäude im Haag, 1938, hat Oud den heftig kritisierten und vieldiskutierten Versuch zu einer derartigen Differenzierung unternommen, wobei er sich auch ornamentaler Mittel bediente. Er selbst zog das Fazit: «Der Versuch erwies sich mir auf die Dauer zum Teil als unzulänglich hinsichtlich meiner prinzipiellen Zielsetzung. Zwar hatte ich gewonnen an Bereicherung meiner Ausdrucksmöglichkeiten, doch die Spannung hatte im Vergleich zu früher nachgelassen. Diese beiden zu vereinen war seitdem Ziel meiner Bestrebungen.» Ein weiterer Versuch (Sparkasse Rotterdam, 1943), mit funktionell nicht begründeten ästhetischen Mitteln die Ausdruckskraft der architektonischen Form zu steigern, scheint Oud ebenfalls nicht ganz befriedigt zu haben; er hat diese Mittel später nicht mehr angewendet.

In den Bauten der fünfziger und sechziger Jahre bemühte sich Oud, durch eine stärkere Berücksichtigung der emotionalen und geistigen Funktionen zu einer Differenzierung und Bereicherung der architektonischen Form zu gelangen. Er sprach von einem «poetischen Funktionalismus» und ergänzte seine Deutung der Architektur als «klare Form für klar ausgedrückte Bedürfnisse» durch die Feststellung, daß «Proportion, Rhythmus und Bestimmtheit» das Fundament der Klarheit bildeten. Er sprach damit etwas aus, das lange zuvor bereits in seinem Schaffen deutlich in Erscheinung getreten war, denn «Proportion, Rhythmus und Bestimmtheit» hatten alle seine großen Werke geprägt: schon die Häuserreihe am Strandboulevard von Scheveningen, dann die Wohnbauten in Hoek van Holland, Rotterdam und Stuttgart, die Kirche von Kiefhoek und auch die leider entworfen gebliebene Börse für Rotterdam. Die Betonung, die er nun auf Proportion, Rhythmus und Bestimmtheit legte, mutet nach den vorangegangenen, ihn nicht voll befriedigenden Ver-

suchen der ästhetischen Ausdruckssteigerung wie eine Besinnung auf die elementaren, die primären Mittel der Architektur an. Und dies kennzeichnet auch die Bauten, die er seit 1950 schuf: sie stehen in der Tradition eines Funktionalismus, der nicht nur auf den Zweck, sondern auch auf den Sinn eines Bauwerks bedacht ist. In zwei Bauten für junge Menschen ist es Oud am überzeugendsten gelungen, den Geist der Lebenswirklichkeit, für die sie bestimmt sind, zu räumlicher Gestalt, zu architektonischer Form zu bringen. Die klare, heitere Gespanntheit, die offene, bewegte Geräumigkeit des Gymnasiums im Haag und die bergenden und freigebenden, intimkleinen und gesellig-weiten Räume des vielgliedrig in die Natur sich erstreckenden Kindererholungsheimes in Arnheim sind Gestalt und Ausdruck des freien, lebendigen Geistes, in dem Wachstum und Bildung junger Menschen gedeihen. Hier – und zum Beispiel auch im Versicherungsgebäude in Rotterdam – hat Oud mit rein architektonischen Mitteln noch einmal erreicht, was ihm beim Aufbruch in «De Stijl» als Ziel erschien: die Integration von Form und Leben, von Kunst und Wirklichkeit.

Wend Fischer

Gedanken von Oud

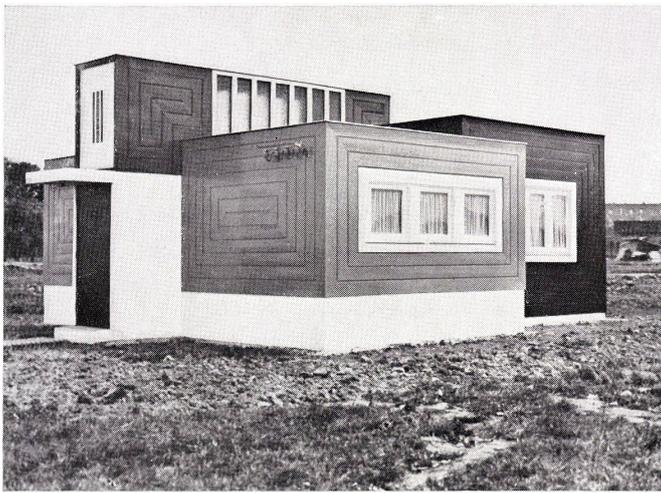
Erneuerung der Architektur aus dem Lebensgefühl

Keine Kunst ist schwerer zu reformieren als die Baukunst, weil in keiner Kunst die Formgebung zwingender von der Materie bestimmt wird; so blieb auch in keiner Kunst, jahrhundertlang, mehr äußerliche Formtradition erhalten als in der Baukunst... Das Lebensgefühl einer Zeit ist Richtlinie für ihre Kunst, nicht die Formtradition!

Über das Ornament

Durch die Anwendung von Ornament läßt sich jeder Mangel an reinem architektonisch-kompositorischem Gleichgewicht, läßt sich jeder architektonisch mißglückte Versuch zur baukünstlerischen Gestaltung äußerlich wiederherstellen. Ornament ist das Universalheilmittel für baukünstlerische Impotenz! Eine ornamentlose Baukunst erfordert die größtmögliche Reinheit der baukünstlerischen Komposition.

Unter dem Drang der Umstände und durch Erweiterung ästhetischer Einsicht scheint erst jetzt eine aus und durch sich selbst gestaltende Baukunst möglich, eine Baukunst, bei der nicht die anderen Künste angewendet, also untergeordnet sind, sondern mit der sie organisch zusammenwirken werden, eine Baukunst, welche schon von vornherein in ihren konstruktiven Funktionen die Schönheit erlebt, das heißt, welche durch die Gespanntheit ihrer Verhältnisse die Konstruktion selbst über ihre materielle Notwendigkeit hinaus zur ästhetischen Form erhebt. Eine derartige Baukunst verträgt keine Verzierung, weil sie ein in sich kompletter, raumgestaltender Organismus ist, bei dem alle Verzierung Individualisierung und mithin Einschränkung des Universellen, das heißt des Räumlichen, sein würde. («Über die zukünftige Baukunst und ihre architektonischen Möglichkeiten», 1921.)



Baukunst ist keine Geschmacks-
sache

Die Grundlage einer neuen, einer organischen Baukunst aber kann nie von einer äußeren Form, sondern soll immer von einer inneren Notwendigkeit gebildet werden. Jede Hineininterpretation alter oder neuer Formüberlieferung erniedrigt die Baukunst vom Erlebnis zur Geschmacksache.

In dem Streben nach einer ästhetisch-organischen Gestaltung selbständiger Art, wie sie aus den «Ismen» der Gegenwart hervorgeht, erzeugt die freie Kunst immer weniger von außen nach innen, immer mehr von innen nach außen, immer weniger also Abbild, immer mehr Gebilde. Wenn auch beim Zusammengehen mit einer derartigen rein ästhetischen Bewegung für die Architektur die Gefahr nicht ausgeschlossen ist, daß irgendwelche von oben diktierte künstlerische Äußerlichkeiten hineininterpretiert werden, so steht diesem doch gegenüber, daß auch die sich nur organisch aus der Funktion entwickelnde baukünstlerische Formgebung irgendeinem ästhetischen Formwollen entsprechen muß. Es ist aber eben die Bedeutung der neuen Kunstbewegung, daß sie mehr ein Form-Wollen als ein Form-Sein vertritt: ihren Prinzipien gemäß korrigiert sie sich selbst immer aufs neue der Formerscheinung nach, um sich stets mehr folgerichtig von jeder Hinzufügung unorganischer, also bloß äußerer Art zu befreien. In diesem Streben nach Beseitigung aller unorganischen und zur Erzielung nur organischer Mittel, in diesem Triebe also von der Nebensächlichkeit zur Sachlichkeit, finden sich die praktischen und ästhetischen, die materiellen und geistigen Tendenzen der Zeit. Ihre Mittelkraft, die sich immer mehr als Folge kollektiver Strömungen zeigt, bildet damit die Richtlinie zum neuen Stil.

Bauen aus der Realität

Nicht nur die Technik und nicht nur die Ästhetik, nicht allein der Verstand und nicht allein das Gefühl, sondern beider harmonische Einigung soll Ziel des baukünstlerischen Schaffens sein. Fundamental dabei bleibt, daß die Realität vor allem Ausgangspunkt der ästhetischen Ge-

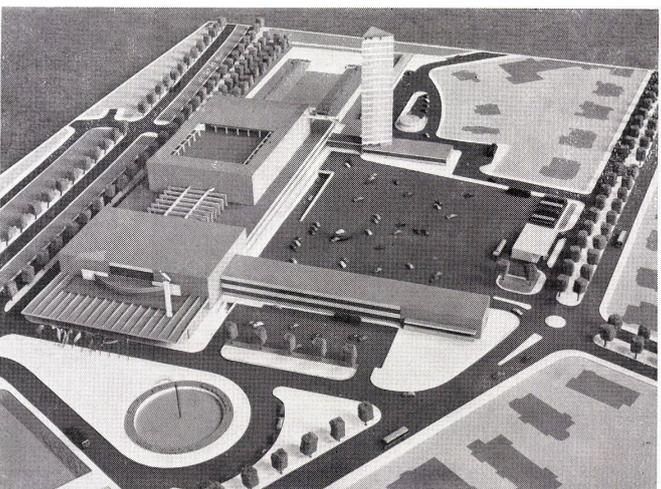
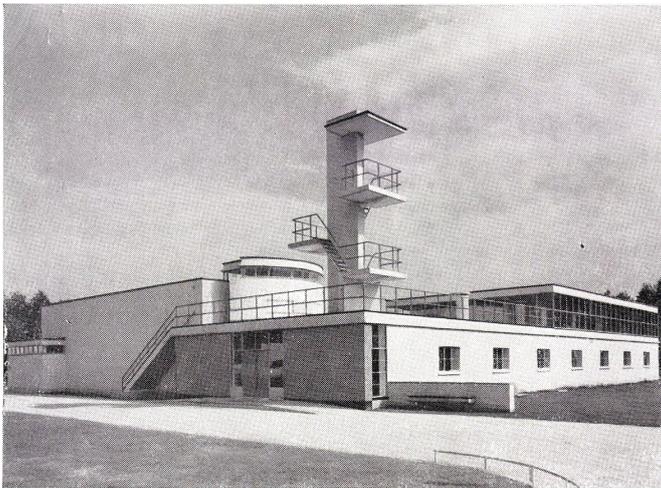
staltung ist. Jedes Feststellen irgendeines Formschemas von vornherein, das dieser Realität nicht entspricht, jedes Voraussetzen also einer der Funktion nicht entsprechenden, einseitig ästhetischen Formauffassung, ist schon deshalb verwerflich, weil es die unumgänglichen Notwendigkeiten des Seins gewalttätig unterdrückt und den Zwiespalt inneren und äußeren Lebens vergrößert. Nicht aus einer Verneinung der Wirklichkeit, sondern nur aus ihrer Bejahung kann sich eine Beseitigung dieses Zwiespaltes ergeben. Eine trübselige Zeit, welche nicht den materiellen Fortschritt auch geistig zu verwerten weiß!
(«Die Entwicklung der modernen Baukunst in Holland», 1922.)

Kubismus in der Architektur

Der Kubismus in der Architektur entstand völlig selbständig, absolut frei von Wright, in analoger Weise wie in der Malerei und Skulptur und durch diese angetrieben, aus einem inneren Drange ... Dasjenige, was bei Wright überschwengliche Plastik, sinnlicher Überfluß ist, war beim Kubismus puritanische Askese, geistige Enthaltensamkeit. Was sich bei Wright aus der Fülle des Lebens entfaltete bis zu einer Üppigkeit, die nur zu einem amerikanischen «high life» passen kann, drängte in Europa sich selbst zurück bis zu einer Abstraktion, welche anderen Idealen entstammte und alles und alle umfaßte ... Der Begriff des Konstruktiven und der Wert der Verhältnisse wurden im Kubismus zurückgewonnen; die wesentliche Bedeutung der Linie und der fast drückende Ernst der Form wurden aufs neue erkannt und bis auf den Kern erforscht; die Einsicht der Wichtigkeit der Masse und ihres Komplements, des Raumes, wurde wiedererobert und vertieft. Vor allem aber kam im Kubismus – als logischer Fortsetzung der früheren Erneuerungsversuche – unmittelbar und stark die Spannung einer größeren und echteren Vitalität zum Ausdruck als in der Architektur vieler vorangegangener Epochen, worin sich das selbständige Leben bis vor kurzem auf die süß-rührende Geschicklichkeit eines mit virtuosem Kompositionstalent begabten, wohlkultivierten Geschmacks beschränkte. So war der Kubismus eine Einkehr und ein Beginn; er erlegte Pflichten auf, vertrauend auf die Zukunft, wo frühere Generationen sich Rechte entliehen, parasitierend auf der Vergangenheit.

Imitation

Es ist nicht weniger schlimm, etwas zu imitieren, das ein Zeitgenosse gebaut hat, als eine griechische Säule nachzuahmen: im Gegenteil. Schädlicher noch als die Hindernisse, welche die akademische Architektur dem Entstehen einer funktionalen Baukunst in den Weg legt, sind die Produkte der Nachahmer moderner Vorgänger, weil das aus zweiter Hand stammende Äußerliche sich durch seine aktuelle Form und die Gebärde des organischen Werdens dem Streit um ein reines Bauen dort entzieht, wo die Akademiker ihre Front offen und bloß zum Angriff bieten. Und wenn etwas für die Zukunft einer neuen Architektur verderblich ist, so ist es diese Halbheit, welche ärger als öffentliches Plagiat, welche Charakterlosigkeit ist.
(«Der Einfluß von Frank Lloyd Wright auf die Architektur Europas», 1925.)



6
Baubüro für die Siedlung Oud Mathe-
nesse in Rotterdam, 1923.

7
Erholungsheim für spastisch erkrankte
Kinder bei Arnheim, 1952 bis 1960.

8
Erholungsheim für spastisch erkrankte
Kinder bei Arnheim, Sportgebäude, 1952
bis 1960.

9
Kongreßgebäude im Haag, Modell, 1956,
seit 1963 im Bau.