Gropius Vitruvianus Meyeri

Text: Jan Pieper Foto: Fria Hagen

Die klassischen Maße, Module und Proportionen im Vestibül der Fagus-Werke in Alfeld verweisen auf die Maße Palladios. Jan Pieper hat hierfür eine Erklärung gefunden. Die Basis war eine im letzten Jahr durchgeführte Bauaufnahme mit Anke Fissabre, Caroline Helmenstein, Judith Ley, Bernhard Niethammer und Bruno Schindler. Piepers überraschende Feststellungen werden hier zum ersten Mal veröffentlicht.

Die Moderne gilt nach einer weit verbreiteten Meinung als der rigorose Bruch mit der historischen Architektur schlechthin, nicht nur, weil sie mit neuen Konstruktionen die Möglichkeiten bis dahin nicht verfügbarer Materialien nutzte, nicht nur in ihrer völligen Abkehr von den klassischen Ausdrucksmitteln der historischen Baustile, sondern auch deshalb, weil sie die historische Bautypologie überwand, indem sie das Gebäude und seine Teile völlig neu definierte, indem sie gänzlich neue Räume schuf, neue architektonische Themen formulierte und damit das Wesen der Architektur in ihrem Kern veränderte. Somit gilt nach dieser Lesart die Moderne als die kopernikanische Wende in der Architektur, als ein Bauen ohne Präzedenz, das sich zum ersten Mal in der Architekturgeschichte von allen Regeln und Bindungen gelöst habe. Diese allgemeine Meinung beruht auf einer fundamentalen Fehleinschätzung des Neuen Bauens, wie sie grotesker nicht ausfallen könnte. Sie wird auch dadurch nicht richtiger, dass sie schon zeitnah von Kritikern der ersten Stunde, wie etwa von Sigfried Giedion, vorgetragen wurde, und sich vereinzelt gar auf Äußerungen der Meister selbst berufen kann. Denn hier gilt es zwischen dem Aufbruchspathos der Bewegung selbst und dem kritischen Blick aus historischer Distanz zu unterscheiden. Rhetorik und Aufbruchspathos der Leitfiguren der Moderne waren notwendiger Teil einer Strategie zur Durchsetzung des Neuen, parteiisch, polemisch zuspitzend und dabei keineswegs um eine Kongruenz von Reden und Tun bemüht – und schon gar nicht der historischen Wahrheit verpflichtet. Die historisch kritische Aufarbeitung des Neuen Bauens musste zu einer ganz anderen Einschätzung der Moderne kommen, jedenfalls insoweit, als sie nicht weiterhin der kämpferischen Rhetorik der frühen Jahre verfallen blieb, sondern sich um einen ganzheitlichen Blick auf die Epoche bemühte, der neben dem fraglos Neuen auch die unverkennbaren Traditionslinien erkennen, benennen und deuten musste. Schon für Gustav Adolf Platz stand in seiner „Baukunst der Neuesten Zeit“ (1927/30) fest: So neu die Moderne in ihren Konstruktionen und Formen auch war, im Kern blieb sie der klassischen Architektur verpflichtet. Und dies nicht nur in den Ordnungen der Geometrie, in ihren Begriffen von Raum und Volumen, in den wesentlichen Konstituenten ihrer tektonischen Struktur, sondern auch und vor allem in ihren architektonischen Themen und Topoi, die eben nicht willkürlich zu erfinden sind, sondern ihre Existenz den anthropologischen Konstanten und elementaren kulturellen Konstituenten des Bauens verdanken.

Im klassischen Denkmuster

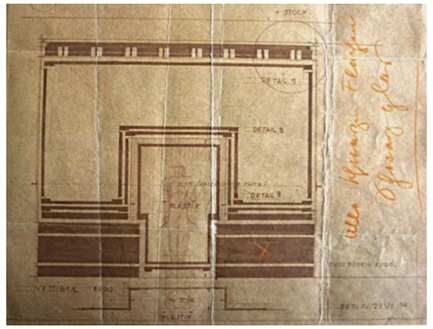
Zu diesen Themen, die sich wie Leitfäden einer Kontinuität des Wesentlichen durch die Geschichte der Architektur ziehen, gehören auch die Typologie und architektonische Gestik eines Gebäudes, das man als den „Gründungsbau der Moderne überhaupt“ bezeichnet hat: Ich meine die Fagus-Werke in Alfeld an der Leine, 1911 von Walter Gropius und Adolf Meyer entworfen und bis 1915/1922 nach kriegsbedingten Verzögerungen gebaut. Geradezu emblematisch wird bei diesem Bau der Moderne die enge Durchdringung und wechselseitige Belebung von Tradition und Neuerung vorgeführt, wird deutlich, wie klassische Baugedanken aufgegriffen und im Neuen fortentwickelt werden. Insbesondere in den Maßen, Modulen und Proportionssystemen dieser Architektur ist im Einzelnen zu fassen, wie klassische Denkmuster der vitruvianischen Architekturtheorie in einer ganz und gar zeitgenössischen Architekturspracheh vorgetragen und mit einem neuen, modernen Geist erfüllt werden. Architektonisch besonders bedeutsam ist das Eingangsbauwerk. Es führt in die Thematik des Gebäudes umfassend ein, sowohl in die stilistischen Besonderheiten der Architektur wie auch in die Darstellung, Deutung und architektonische Überhöhung der Zweckbestimmung der Fabrik insgesamt, es eröffnet eine moderne, kritische Sicht auf die industrielle Arbeit überhaupt.

Die Fagus-Werke in Alfeld (Leine) von Walter Gropius und Adolf Meyer, 1911–1914/1922. Der Haupteingang.
Oben: Das „schwebende“ Podest in der gläsernen Gebäudeecke.

Foto oben: Susanne Traber

In die Tiefe der Wand hineinmodelliert

Der Eingang liegt axial in einem fensterlosen Ziegelblock, der als geschlossene Mauerwerksfläche asymmetrisch vor die Schmalseite des gläsernen Versand- und Verwaltungsgebäudes gestellt ist. Die geschlossene Ziegelfläche ist im Verhältnis von 16:25, die Stirn des Glashauses in den Verhältnissen der Quinte (2:3) proportioniert. Beide sind als stehende Rechtecke miteinander verschränkt. Ziegelbänder, die als kantige Hohlkehlen einen halben Stein tief zurückspringen, gliedern die geschlossene Fassade in horizontale Streifen, die auf Sockel, Sprossenteilung und Brüstungen des Glasvorhangs Bezug nehmen. Der Eingang selbst ist nicht einfach aus dieser Fläche herausgeschnitten, sondern in die Tiefe der Wand hineinmodelliert. An beiden Seiten sind die Ziegel zu einem exakten Viertelkreis ausgerundet, der sich zur Tür hin einzieht. Zwei quadratische Mauerwerkspfeiler flankieren den Eingang, oben tragen sie ein schmales Betonvordach in Höhe der zweiten Hohlkehle. Dieser Eingangsfront, die in ihrer geschlossenen Strenge durchaus abweisend ist, zugleich aber in ihren Rundungen zur Türöffnung hingeleitet, ist in ganzer Breite eine sechsstufige Freitreppe vorgelagert. In der Ambivalenz der einladenden und abweisenden Gesten hat diese Architektur alle Qualitäten eines Schwellenbauwerks auf der Grenze zur Weihestätte eines besonderen Kultes. Nach dem Aufstieg über die Stufen und dem Durchschreiten der Tür gelangt man in



Aufriss der Nischenwand des Vestibüls mitmännlicher Figur (Original im Maßstab 1:20), Entwurf „Blatt 153“ von 1914. Am unteren Rand ist im Auf- und Grundriss schwach das eingezeichnete Modul zu erkennen.
Das Vestibül mit der Nische, in die heute ein Wandschrank eingesetzt ist.
Rechts: Maß- und Modulanalyse des Entwurfsblattes von 2008.

Foto und Zeichnung rechts: Jan Pieper

ein quadratisches Vestibül, dem rechts das Treppenhaus angelagert ist. Die Treppe selbst ist massiv aus Beton gegossen. Sie beginnt mit einem unten und oben verzogenen Lauf von fünfzehn Stufen, die einseitig in die Wand eingespannt sind. Dann folgt das Podest, das eine Stahlkonstruktion in sich birgt und mit den drei ersten Stufen des nächsten Laufes von acht Stufen frei in die gläserne Ecke des Gebäudes hineinragt. Es liegt nur an der Schmalseite und mit der dritten Stufe in den Wandpfeilern auf, so dass es zu schweben scheint. Gegenüber der gläsernen Ecke ist es um zwei Stufenbreiten zurückversetzt, die Glasfassade wird nirgends berührt, und der glatt abgewinkelte Handlauf aus einfachen Metallrohren kann deshalb frei im Luftraum zwischen Treppe und Glas geführt werden. Auch wegen dieser offen im Glashaus schwebenden Treppe gehören die Fagus-Werke zu den ganz großen Meisterwerken der frühen Moderne. Zahlreiche typische Details, gewissermaßen die Leitfossilien einer späteren generischen Zuordnung eines Bauwerks zur Moderne, sind hier erstmals und sofort mit absoluter Meisterschaft eingeführt worden.

Das Vestibül

Die Treppe liegt im gläsernen Annex des Vestibüls, dort, wo sich das offene Glashaus des langgestreckten Hauptbaus und der geschlossene, aufrecht stehende Ziegelquader des Eingangsvorbaus miteinander verschränken, und diesem Teil der Eingangsarchitektur ist bisher alle Aufmerksamkeit der Kritik zuteil geworden. Das Vestibül selbst, das den geschlossenen Quader ausfüllt, ist architektonisch jedoch nicht minder bemerkenswert, und erst aus der Zusammenschau beider Räume entwickelt sich der besondere Reiz des Ganzen. Das Vestibül bildet einen nahezu kubischen Raum, im Grundriss bedeckt es ein Quadrat von 4,18 Meter Seitenlänge, das in der Höhe im Verhältnis der kleinen Terz auf die Proportionen von 5:6 gedrückt ist. Alle Wände sind mit einem Material verputzt, das einen kostbaren Eindruck macht. Dem Putzmörtel wurde Marienglas – ein kristalliner Zuschlagstoff – beigegeben, das beim Abrieb freigelegt und angeschliffen wurde, so dass die Wände an diesen Stellen je nach Lichteinfall glitzern. Zudem sind ringsum schwarze Glasbänder eingelegt, die die Raumgeometrie betonen. Sie sind aus opakem Schwarzglas mit polierter Oberfläche hergestellt und wirken wie Inkrustationen. Hier sind Traditionslinien aufgegriffen, die auf römische Cosmatenarbeit, die Streifeninkrustationen der Florentiner Protorenaissance oder auf die Steinvertäfelungen und die Materialallegorese der byzantinischen Sakralarchitektur verweisen. Diese auratische Überhöhung des Eingangsraums ist nicht zufällig, denn sie erklärt sich ohne weiteres aus der einzigen „Möblierung“, die hier vorgesehen war. Links vom Eingang und direkt gegenüber der Treppe befindet sich eine Nische, ursprünglich in den Abmessungen der Eingangstür dimensioniert, in die ein gläserner Wandschrank eingesetzt ist.

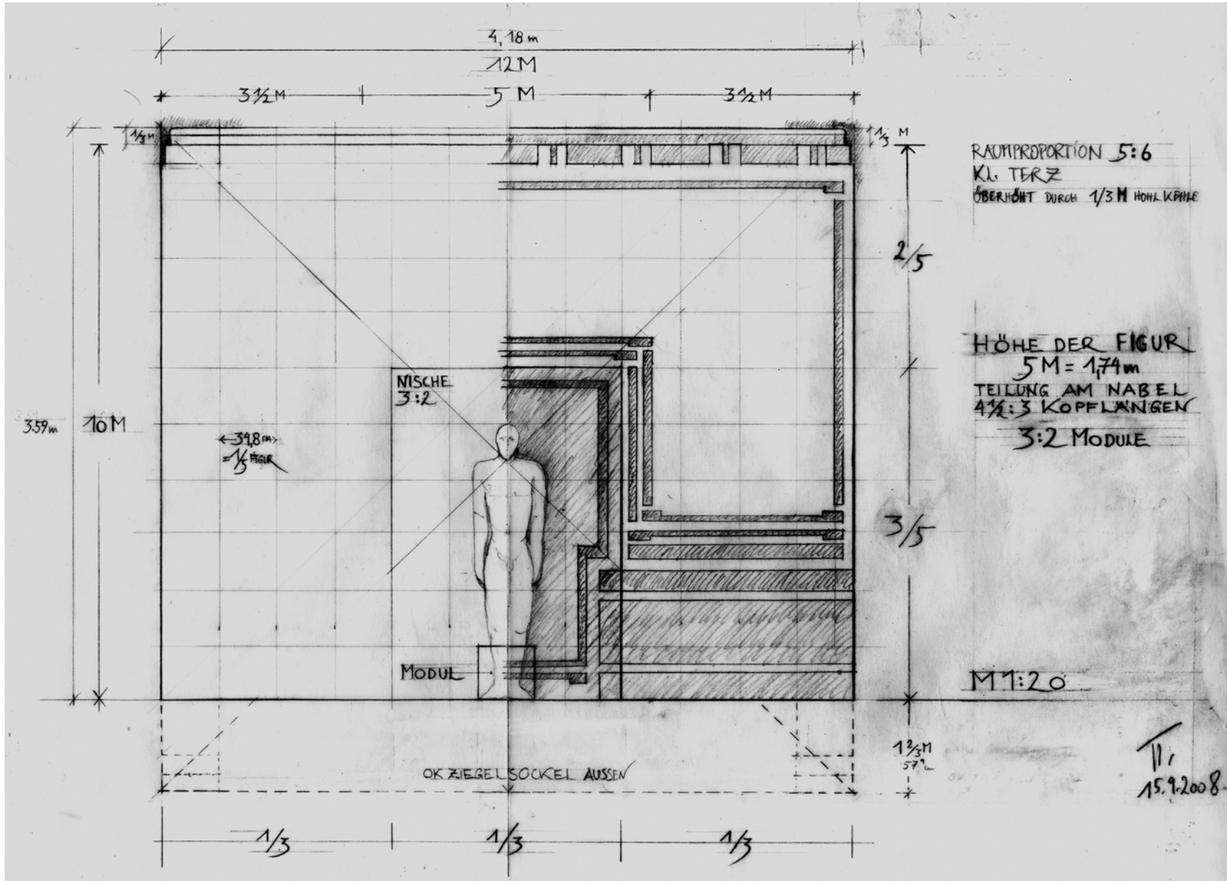
Kuros

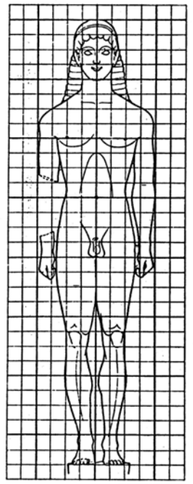
Heute befindet sich im Schrank die Leistenkollektion der Firma, zwischenzeitlich gab es dort eine Ehrentafel für die Gefallenen von 1914/18, tatsächlich jedoch sollte an dieser Stelle eine lebensgroße menschliche Figur stehen. Das Entwurfsblatt mit dem Aufriss dieser Wand hat sich erhalten; darauf sieht man eine aufrecht stehende männliche Figur in archaischer Haltung, die das Zentrum einer geometrischen Komposition bildet. Ringsum ist sie von den Streifen der Inkrustationen an den Wänden des Vestibüls eingefasst, die in-

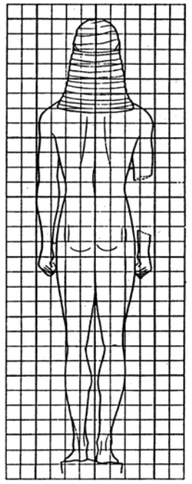
einander verschränkte Quadrate und Rechtecke bilden und damit das geometrische System der Architektur insgesamt sichtbar machen. Die Figur entspricht exakt dem Kuros-Schema der griechischen Archaik. „Kuroi“ sind Statuen unbekleideter junger Männer mit breiten Schultern und schmaler Taille, die Arme herabhängend, die Hände zu Fäusten geballt. Auf ihren starren Gesichtern liegt ein feines, rätselhaftes Lächeln, das man das „archaische Lächeln“ genannt hat. Die archaischen Kuroi sind nach einem genau festliegenden Maß- und Proportionssystem gearbeitet, dem die Vorstellung zugrunde liegt, dass der Mensch in allen Teilen wohlproportioniert sei und dass die Verhältnisse des menschlichen Körpers allen Erscheinungen in Natur und Kunst zugrunde liegen. Der Sophist Protagoras brachte diese Anschauung im 5. Jahrhundert v. Chr. auf die berühmte Formel: „Aller Dinge Maß ist der Mensch.“ Dieses Axiom lag fortan allen anthropometrischen Maß- und Ordnungssystemen zugrunde, die zunächst im klassischen Griechenland entstanden und dann von Vitruv in die lateinische Welt getragen wurden, wo sie sich über Jahrhunderte hinweg sehr formen- und gedankenreich entwickeln sollten. Die Figur auf dem Entwurfsblatt für das Vestibül der Fagus-Werke gleicht in Haltung und Proportion so sehr dem berühmten korinthischen Kuros von Tenea (560/550 v. Chr.) in der Münchener Glyptothek, dass man an eine direkte Anverwandlung dieses Vorbildes glauben möchte. Die Größe beträgt bei beiden 7,5 Kopflängen, und der Körper wird am Bauchnabel im Verhältnis der Quinte (2:3) in 4,5 zu 3 Kopflängen geteilt.

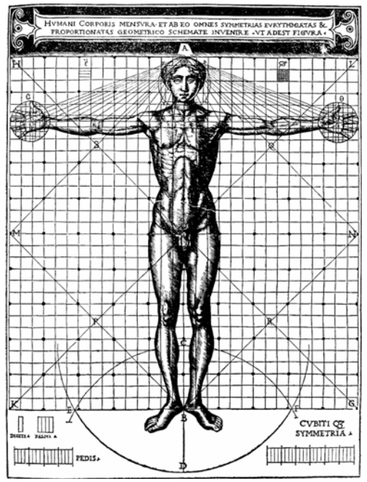
Das Modul

Da das Entwurfsblatt maßstäblich im Maßstab 1:20 gezeichnet ist und außerdem mit 4,18 Meter („Raum ohne Putz“) die lichte Weite des Vestibüls angegeben ist, lässt sich die Scheitelhöhe der Figur mit 1,74 Meter bestimmen, sie ist also lebensgroß. Am Fuß der Figur ist ein Quadrat mit einer Seitenlänge von 1/5 der Scheitelhöhe – 0,348 Meter – eingezeichnet. Dieses Quadrat, das man auch im Grundriss in der Nische findet, ist das Modul, das dem Entwurfsraster des Vestibüls zugrunde liegt. 0,348 Meter sind exakt 1/12 des Grundrissqua-









Der Kuros von Tenea (560/550 v. Chr.) in der Münchner Glyptothek.
Die Proportionen des Kuros: Höhe = 7,5 Kopflängen, im Verhältnis von 4,5 zu 3 Kopflängen (3:2) am Bauchnabel geteilt.
Cesare Cesarianos Erläuterung der vitruvianischen Figur des „homo ad quadratum", nach Vitruv III, 1. Kap. 66.

drats von 4,18 x 4,18 Meter, dessen Maß im Schnitt eingetragen ist. Bis zur Höhe des Metopenfrieses unter der Decke beträgt die Raumhöhe 10 Module, genau das Doppelte der Scheitelhöhe der Figur, und darüber setzt die Decke mit einem gestuften Triglyphenfries von 1/3 Modul an. Der Raum ist somit in den Verhältnissen von 12 x 12 x 10 Modulen proportioniert, im Grundriss also ein Quadrat, das in der Raumhöhe auf die Verhältnisse der kleinen Terz (6:5) reduziert ist. Auch die Nische ist mit 1 x 4 x 6 Modulen in den Harmonien der Quinte (3:2) dem Entwurfsraster einbeschrieben, ebenso wie der Eingang (4 Module), die Öffnung des Treppenhauses (8 x 10 Module), die Wandstärken (2 Module) – kurzum: die gesamte Architektur gehorcht dem Grundmaß von 0,348 Meter, das aus der Scheitelhöhe der Figur in der Eingangsnische abgeleitet ist. Insoweit steht der Entwurf der Fagus-Werke mit seiner archaischen Proportionsfigur auf der Schwelle zum Vestibül und im gedachten Liniennetz des modularen Baugefüges in der klassischen Tradition einer Theorie, die Maß und Proportion der Architektur als die Reduktion der Körperlichkeit des Menschen auf die Grundelemente der euklidischen Geometrie begreift.

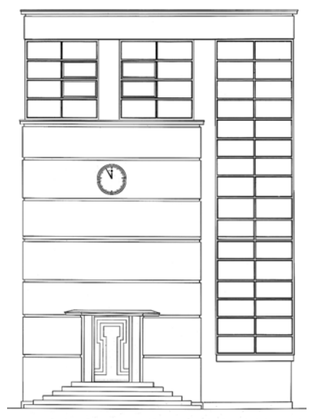
Andrea Palladio

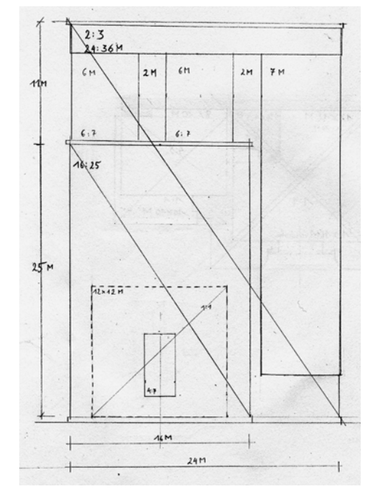
Walter Gropius hat aus seiner klassischen Prägung und der Faszination, die er an der „Kraft der vom Genie zusammengefassten Proportionen" empfand, nie einen Hehl gemacht. Die Rolle, die er zu spielen gedachte, aus einem klassischen Architekturverständnis heraus die Architektur auf der Höhe der Zeit voranzubringen, sah er durchaus in den Lichtgestalten der Baugeschichte präfiguriert, etwa in Karl Friedrich Schinkel, von dem er sagt, dass er „aus dem übernommenen Schatz hellenischer Baumotive lediglich durch die Gewalt der Proportionen neue, lebendige Bauwerke erstehen" ließ. Im modularen System der Fagus-Werke und der Omnipräsenz des Grundmaßes von 0,348 Metern steckt jedoch eine Hommage an einen anderen Großen der Architekturgeschichte – an Andrea Palladio, den Begründer des Einfachen in der neueren Architektur, an den Klassiker der architektonischen Reduktion. Palladio hat in den Vier Büchern mehrfach auf die Maßeinheit verwiesen, in der seine eigenen Bauten errichtet wurden und mit der er auch die im Dritten und Vierten Buch wiedergegebenen antiken Bauten aufgemessen hat. Diese Maßeinheit ist der vicentiner Fuß, dessen Länge, metrisch ausgedrückt, 0,348 Meter beträgt. Am Anfang des Zweiten Buches hat Palladio dieses Maß auf Seite 4 als „halben vicentiner Fuß" von 0,174 Meter in Originalgröße abgebildet. Jedem Architekten, der das Buch dieses großen Meisters des Elementaren in der Architektur in die Hand nimmt, sei es nun, um die Bauten von Palladio selbst oder seine Sicht auf die Baukunst der Antike zu studieren, wird damit diese Maßeinheit zum Inbegriff des klassisch einfachen Bauens. Der vicentiner – der „palladianische" – Fuß steht in der klassischen Tradition der neueren Architektur für das richtig Bemessene, und diesem „rechten Maß" erweisen die Fagus-Werke mit ihrem modularen System die Reverenz. Im Vestibül der Fabrik sind also zwei Traditionslinien zusammengebracht, das aus einer archaischen menschlichen Maßfigur abgeleitete modulare System antiker Provenienz, und das palladianische Maß. Die Maßfigur ist in ein geometrisches Gefüge aus schwarzen Inkrustationen hineingestellt, die sich in miteinander verschränkten Rechtecken und Quadraten ordnen, die wiederum den Maßen des modularen Systems der Architektur unterworfen sind. Diese von der Geometrie und der Architektur eingerahmte Figur ist eine Anspielung auf den

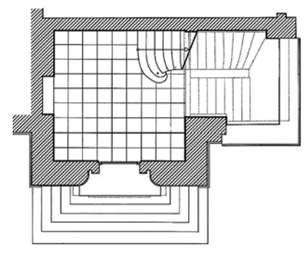
„Vitruvianischen Menschen", den „homo ad quadratum", der als Denkfigur der Wechselbeziehung von Körper und Raum die klassische Architekturtheorie beherrschte, durch den Humanismus der Renaissance jedoch zu einer allgemeingültigen Metapher für die Beziehung von Mensch und Welt insgesamt stilisiert wurde. Cesare Cesariano, der in seinem Vitruvkommentar von 1521 mehrere vitruvianische Figuren abbildet, gibt unter Berufung auf eine berühmte Stelle im dritten Buch des Vitruv (III, 1. Kap. 66) die knappe, gleichwohl erschöpfende Erklärung: „Die Figur zeigt uns die Maße des menschlichen Körpers und gibt an, wie davon alle Kompositionen, Ordnungen und Proportionen in geometrischer Zeichnung herzuleiten sind." Die Vorstellung vom „Menschen als dem Maß aller Dinge" ist mit dieser Reduktion auf eine Formel gebracht, die nicht nur auf die Verhältnisse des Architektur- und Kunstschönen angewandt wurde, sondern die in humanistischem Geist die Gestaltung aller Lebensverhältnisse betreffen sollte.

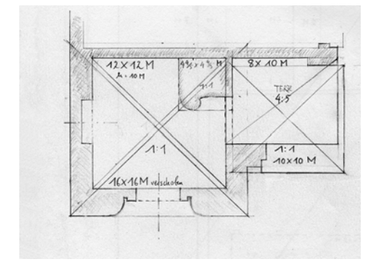
Höhere Ordnung

Wenn man durch den Eingang der Fagus-Werke das Vestibül betrat, von wo aus die schwebende Treppe hinauf in das Hauptgebäude mit den Verwaltungs- und Konferenzräumen führt, bevor man also zur Direktion oder in die Büros der Werkstätten gelangte, ging man an der vitruvianischen Figur vorbei – will sagen: an der in klassischer Sprache vorgetragenen Mahnung, dass auch in der industriellen Arbeitswelt einer Fabrik der Mensch das Maß aller Dinge sein und bleiben muss. Somit führte der Eingang der Fagus-Werke dem Eintretenden schon an der Schwelle zur Fabrik das moderne Selbstverständnis des Industriellen vor. Die demonstrativ aufgestellte vitruvianische Figur im Vorhof der Arbeit soll als ein Bekenntnis zu dem humanistischen Grundsatz begriffen werden, dass die Arbeit dem Menschen zu dienen hat, und nicht der Mensch der Arbeit. Sie fordert in der sozialkritischen Tradition der Aufklärung eine dem Menschen gemäße Ausgestaltung der Arbeitswelt, und in den lichtdurchfluteten und weitläufigen Produktionsräumen der Fagus-Werke ist diese Forderung bedingungslos erfüllt. Insoweit führt der Eingang nicht nur physisch in das Gebäude hinein, ist nicht nur Erschließung im Sinne der räumlichen Öffnung und Zugänglichkeit, sondern auch Erschließung eines programmatischen Sinngehaltes. Er führt in einen Begriff von Arbeit und Leben ein, den der Fabrikant als paternalistischer Brotherr garantiert. Diese gesellschaftliche Rolle und Verpflichtung wird durchaus grundsätzlich und allgemein verbindlich gesehen und mit der vitruvianischen Figur, aber auch mit den allgegenwärtigen harmonischen Proportionen der Fagus-Werke in eine Denktradition gestellt, die sich auf eine umfassend vorgegebene Weltordnung beruft. Wohl deshalb verweist die Architektur im Gestus des Ganzen auf den klassischen Tempel, und auch die im Detail feierliche, geradezu liturgische Herrichtung des Vestibüls hat in dieser Berufung auf eine höhere Ordnung ihre Wurzeln.









Aufriss der Eingangsfassade mit den Proportionen und Hauptmaßen, die aus dem Modul von 34,8 cm entwickelt sind. Proportions- und Modulanalyse.
Grundriss des Vestibüls. Proportionen und modulare Teilung.

Ansicht und Grundriss im Maßstab 1:500;
alle Zeichnungen auf der Grundlage der Bauaufnahme des Lehrstuhls für Baugeschichte, RWTH Aachen.