

INHALT

EINLEITUNG | 6

Der Stand der Forschung | 8

Problemstellung und Zielsetzung | 9

HINTERGRÜNDE | 14

Das Bauhaus | 15

Architektur am Bauhaus | 16

 Weimar 1919–1925 | 16

 Dessau 1925–1932 | 21

 Berlin 1932–1933 | 28

ANFÄNGE DES MODERNISMUS IN BRASILIEN | 30

Politik Brasiliens zu Anfang der Moderne | 31

Anfänge der Moderne | 31

 Kunst | 31

 Architektur | 33

 Escola Nacional de Belas Artes – ENBA, 1930 | 38

REZEPTION DES BAUHAUSES | 40

Fachzeitschriften | 41

 Deutsche Zeitschriften | 41

 Internationale Zeitschriften | 42

 Brasilianische Zeitschriften | 42

Monografien | 48

IMPULSE DES BAUHAUSES | 50

Personen | 51

 Gregori I. Warchavchik | 51

 Alexandre Altberg | 71

 Alexander Buddeus | 86

 Luiz Nunes | 90

Typen | 96

 Wohnhaus | 96

 Schulen | 106

 Sozialer Wohnungsbau | 115

 Weitere Impulse | 129

RESÜMEE | 136

Anmerkungen | 141

TAFELN | 154

GREGORI WARCHAVCHIK | 155

ALEXANDRE ALTBERG | 185

ALEXANDER BUDDEUS | 203

LUIZ NUNES | 217

WOHNHAUS | 229

SCHULEN | 255

SIEDLUNGEN | 275

KRANKENHÄUSER | 303

VERKEHRSGEBÄUDE | 311

ANHANG | 318

Literaturverzeichnis | 319

Bildnachweis | 325

HINTERGRÜNDE

Das Bauhaus

Das Bauhaus ist unbezweifelt eine der berühmtesten Architekturschulen des 20. Jahrhunderts. Die dort propagierten Ideen beeinflussen noch heute Künstler, Architekten und Designer aus der ganzen Welt.

Jahre später sollte Mies van der Rohe in einer Rede zum 70. Geburtstag von Gropius den Erfolgsschlüssel der Schule wie folgt beschreiben: „Das Bauhaus war eine Idee, und ich glaube, dass die Ursache für den ungeheuren Einfluss, den das Bauhaus auf jede fortschrittliche Schule der Welt gehabt hat, in der Tatsache zu suchen ist, dass es eine Idee war. Eine solche Resonanz kann man nicht mit Organisation erreichen und nicht mit Propaganda. Nur eine Idee hat die Kraft, sich so weit zu verbreiten“.³⁷

Im Jahr 1919, mit dem Auftrag, die Großherzogliche Sächsische Kunstgewerbeschule und Großherzogliche Sächsische Kunsthochschule zu vereinen, entwickelte Walter Gropius eine völlig neue Konzeption einer Schule, das Bauhaus, in der die Studenten lernen sollten, Kunstgewerbe, Wissenschaft und Technik zur Verbesserung der Lebensqualität zusammenwirken zu lassen. Die Ziele und das Programm der Schule erörterte Gropius in einem Gründungsmanifest, das er im Jahr 1919 deutschlandweit bekannt machte. In ihm stellte er ein Lehrkonzept vor, in dem die Architektur als Gesamtkunstwerk verstanden wurde und hierfür neben ihr auch die Grundlagen der Kunst, der Malerei und des Handwerks unterrichtet werden sollten:³⁸ „Wollen, erdenken, erschaffen wir gemeinsam den neuen Bau der Zukunft, der alles in einer Gestalt sein wird: Architektur und Plastik, und Malerei, der aus Millionen Händen der Handwerker eins gen Himmel steigen wird als kristallines Sinnbild eines neuen kommenden Glaubens“.³⁹

Da Gropius die Industrialisierung als unabwendbaren Faktor der politisch-kulturellen Veränderungen sah, plädierte er, unter anderem im Gegensatz zu Arts and Crafts, die Massenproduktion nicht zu boykottieren, sondern sie in das Lehrprogramm aufzunehmen. Um einen solchen Lehrplan zu entwerfen, musste er eine politisch-gesellschaftliche Studie der sich stark wandelnden Epoche vornehmen. Zwar vertraute er stilbildend auf die Tendenzen in der bildenden Kunst, wo bereits

10 Jahre zuvor die neuen Trends Eingang gefunden hatten, und stellte eine Reihe bedeutender Künstler verschiedene Gattungen ein, legte aber trotzdem den Schwerpunkt der Lehre auf das Handwerk. Er verfolgte das Ziel allen Studenten, neben der Ausbildung zum Architekten, ein solides handwerkliches Können zu vermitteln, um sie so breitgefächert auf den Arbeitsmarkt vorzubereiten und ihnen gleichzeitig eine Grundlage für künstlerische Schöpfung zu vermitteln. Die enge Zusammenarbeit zwischen den Handwerksmeistern und Künstlern sollte den Studenten mehrere beruflichen Perspektiven in der Industrie, wo Technik und Kreativität gefragt waren, öffnen.⁴⁰ Weiterhin zielte die Ausbildung auf die funktionale, ästhetische und soziale Neuinterpretation der Wohnsituation und der Arbeitsumgebung und damit der Verbesserung der Lebensqualität, was wiederum zu einer Veränderung in der Gesellschaft führen sollte: „Der Witz ist eben der, dass wir heute unmöglich in einem Teilgebiete reformieren können, sondern wir müssen uns mit der Ganzheit des Lebens auseinandersetzen, als da sind: Siedlung, Kindererziehung, Gymnastik u.v.a.“⁴¹

Das Bauhaus löste sich von den Vorgaben und Methoden der Bildung der traditionellen Schulen und integrierte stattdessen die Ideen der modernen Kunstströmungen. Die praktische Erfahrung in den Werkstätten der Schule wurde durch die Entwicklung von Prototypen für die industrielle Produktion gewonnen, was in der Designsprache mit der Verschiebung des Schwerpunkts auf die Funktionalität und Form einherging. Das Produkt richtete sich von nun an an die Zielgruppe, Bestimmung, Produktionsmöglichkeiten und Beschaffenheit, was gleichzeitig einen Bruch mit den traditionellen als auch expressionistischen Mustern und die Entwicklung einer eigenen Formensprache bedeutete. Dies spiegelte sich im Verzicht auf ornamentale, regionale oder folkloristische Elemente und einer Besinnung auf die neuen Formen der abstrakten und konstruktiven Kunst wider.⁴² Das Formenvokabular war damit nicht an eine kulturelle oder geographische Landschaft gebunden, was es letztlich international absorbierbarer machte. Am internationalen Erfolg des Programms haben sich, neben der universellen Anwendbarkeit, maßgeblich die Professoren und die Absolventen des Bauhauses beteiligt, die die Ideen in der Welt verbreiteten. Der Fakt, dass ein Großteil der Professoren und Stu-

zenten aus dem Ausland stammte, beeinflusste den interkulturellen Austausch und wirkte sich positiv auf die Popularität und Beliebtheit der Schule aus. Die soziale Integrationsfähigkeit und Toleranz der sonst unterdrückten Gruppen festigten zusätzlich den weltweiten Ruf und Einfluss des Programms.⁴³

Angesichts der starken Repression durch die Nationalsozialisten musste das Bauhaus im Jahr 1933 schließen. Eine weitere Arbeit im Geiste des Modernismus war in Deutschland nahezu unmöglich geworden. Viele der dem Regime Unliebsamen retteten sich vor Verfolgung, Arbeitsverboten oder sogar Tod mit einer Flucht ins Ausland. Zwar hatten die bis dahin entwickelten Ideen bereits Eingang in die architektonische Geschichtsschreibung gefunden und auf sie Einfluss genommen, jedoch wäre er sicherlich nicht so weitreichend gewesen, wenn die am Bauhaus ausgebildeten und dann in die Welt verstreuten Meister und Schüler die Ideen, an die sie glaubten, nicht weltweit verbreitet hätten. Ein Großteil wanderte in die USA aus, wo die Regierung, nicht ohne Eigeninteresse, viele der ehemaligen Bauhäusler aufnahm.⁴⁴

Die Nationalsozialisten warfen dem Bauhaus vor, an Stelle nationaler kosmopolitische Werte zu achten. In der Moderne sahen sie den Ursprung der kulturellen und politischen Anarchie und im Bauhaus die Keimzelle des Kulturbolschewismus.⁴⁵ Um vor der Moderne zu warnen und eine dementsprechende Propaganda zu schaffen, fand im Jahr 1937 in München die Ausstellung mit dem Titel *entartete Kunst* statt. Unter den aus-

gestellten Künstlern fanden sich viele Lehrer und Schüler des Bauhauses. Das machte sie zwangsläufig zu Antagonisten des Regimes, was im Ausland einerseits Zuspruch fand, gleichzeitig aber auch den Verdacht einer Nähe zu kommunistischen Doktrinen schöpfen lies, wobei ein subversive links-politische Orientierung nie wirklich belegt wurde.⁴⁶ Folglich wurden die Protagonisten des Bauhauses einerseits durch ausländische Kulturkritiker gefeiert, andererseits mit Misstrauen, Angst und Vorurteilen konfrontiert. So weckte die Abneigung des Bauhauses in Deutschland das Interesse an ihm in Ländern wie Nordamerika oder Israel, wohingegen in Brasilien viele der Impulse als deutsch und somit zu Unrecht nationalsozialistisch interpretiert und boykottiert wurden. Den starken Repressionen durch die Nationalsozialisten, die zur Schließung der Schule und der Verfolgung seiner Mitarbeiter und Schüler führten, ist es paradoxerweise zuzuschreiben, dass das Bauhaus schnell zu einem Symbol heranwuchs, einem Symbol, das Freiheit, europäische Avantgarde und eine sozial-demokratische Auslegung des Lebensstils implizierte.

Architektur am Bauhaus

Weimar 1919–1925

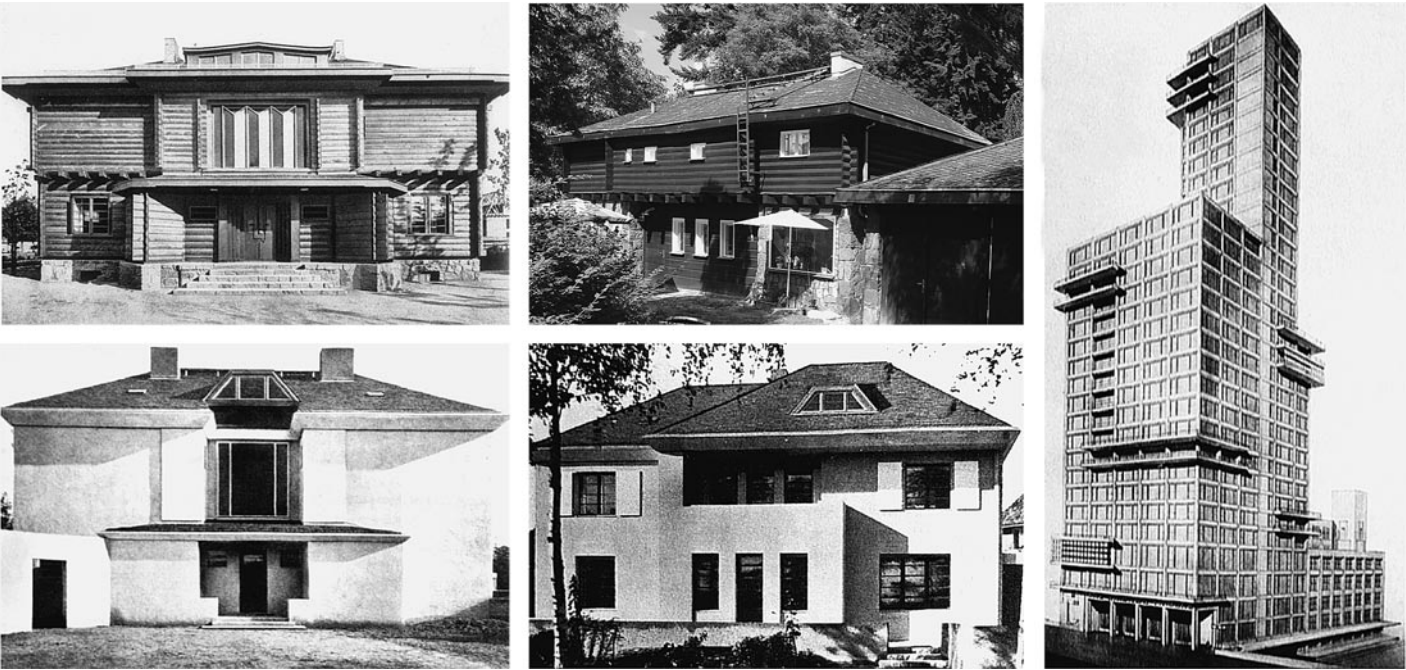
Die Architektur in der Weimarer Phase orientierte sich an den Aspekten des Rationalismus des modernen Industriezeitalters,

einem sozial-ethischen Bewusstsein folgend. Die Schule war zu dieser Zeit hauptsächlich durch den Unterricht in den Werkstätten des Kunsthandwerks und der Kunst bestimmt. Trotz der erklärten Absicht gelang es Walter Gropius nicht, in der ersten Phase des Bauhauses eine Architekturabteilung aufzubauen. In der Anfangszeit der Schule wurden lediglich Vorlesungen zur Baugeschichte und Statik angeboten. In den Werkstätten jedoch unterrichteten breites angesehene Künstler wie Lyonel Feininger, Johannes Itten, Paul Klee, Georg Muche, Oscar Schlemmer, Wassily Kandinsky und László Moholy-Nagy, die einen philosophischen Standpunkt, neue künstlerische Mittel und die elementare Form als Gestaltungsmittel vermittelten.⁴⁷ Ferner durften einige Studenten im Gropius'schen Baubüro, in dem auch einige Mitarbeiter des Bauhauses, wie zum Beispiel Ernst Neufert oder Adolf Meyer, arbeiteten, erste Erfahrungen sammeln. Die Architektur dieser Jahre prägte außerdem der Unterricht Theo von Doesburgs, der sich im Jahr 1921 für einige Monate am Bauhaus aufhielt. Sein Einfluss äußerte sich bald in Arbeiten und Entwürfen der Bauhausakteure, wie dem Entwurf des Gebäudes der Chicago Tribune von Gropius und Meyer von 1922, einem Wettbewerb, für den sich 37 Architekturbüros aus Deutschland beworben hatten.⁴⁸ Gropius und Meyer entschieden sich für eine Stahlbeton-Skelettkonstruktion, die auf dem Stütze-Riegel-Skelett-System basierte. Es war ein zwanziggeschossiger, kubischer Körper, aus dem sechzehn weitere Geschosse emporstiegen. Die Skelettkonstruktion ließ eine freie Gestaltung der Glasfassade zu, die, mit dreigeteilten Fenstern bedeckt, an einigen Stellen durch auskragende Geschossdecken verzahnt wurde. Diese Vorsprünge trugen zur skulpturalen Gliederung der Fassade bei, ohne jedoch eine Schauseite auszuweisen. Die untere Zone war mit einem geometrischen Relief zwar noch repräsentativ hervorgehoben, nahm aber durch einen asymmetrischen Eingang die spätere Entwicklung des Dezentrierens und des Versteckens der Eingänge bereits vorweg. Stilistisch inspiriert durch die Formensprache De Stijls und der russischen Konstruktivsten führte Gropius die Form des Gebäudes aus den Möglichkeiten der modernen Technik heraus und distanzierte sich dabei von der Architektur der Nachkriegsjahre.⁴⁹ Die strukturelle Klarheit des Entwurfes deutete auf die Anwendung eines Postulats hin, das nach einem klaren, organischen Baukörper sucht, und manifestiert eine Weiterentwicklung des Gespanns Gropius und Meyer und deren endgültige Loslösung vom Expressionismus.

Der Fokus am Bauhaus verschob sich in den folgenden Jahren zunehmend von der handwerklichen Arbeit zur industriellen Produktion, unter anderem gegen die Vorstellung Ittens, was zu seinem Rücktritt führte.⁵⁰ Als Nachfolger wurde noch im selben Jahr der ungarische Künstler Moholy-Nagy

berufen. Moholy-Nagy, der durch Kontakte mit Künstlern wie El Lissitzky und den WChUTEMAS den Einfluss der Konstruktivsten zeigte, leitete seine Werkstatt bald darauf im Sinne des „konstruktiven Elementarismus“, verbunden mit den Einflüssen des De Stijl von Doesburg und den nachkubistischen Formen Schlemmers. Die Einflüsse manifestierten sich auch in der am Bauhaus von Herbert Bayer entworfenen Schrift „Bauhaus“ aus der Schriftartenfamilie Grotesk, die in ausgereifter Form durch den Verzicht auf Versalien weltweit Ruhm erlangte.⁵¹ Ab dem Jahr 1923 wandte sich das Bauhaus zunehmend „objektiven“ Tendenzen zu und näherte sich demnach mehr und mehr der Neuen Sachlichkeit, was in dem Bau des Bauhauses in Dessau zu beobachten ist. Es kristallisierte sich eine Bauhaus-Haltung heraus, die die Form „aus dem Produktionsverfahren, den Gegebenheiten des Materials und den Notwendigkeiten des Programms“ herzuleiten versuchte.⁵²

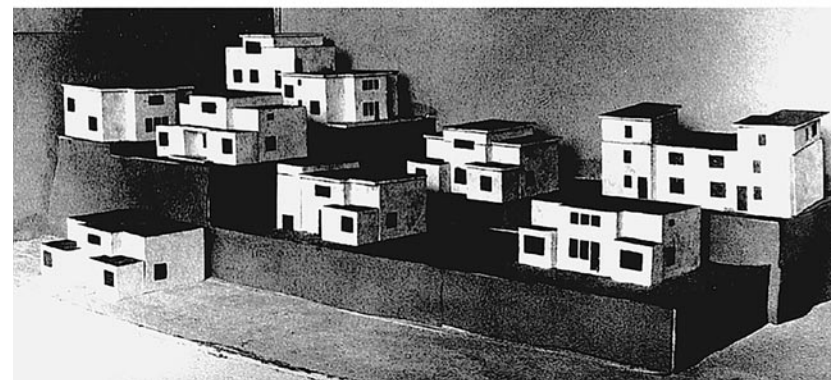
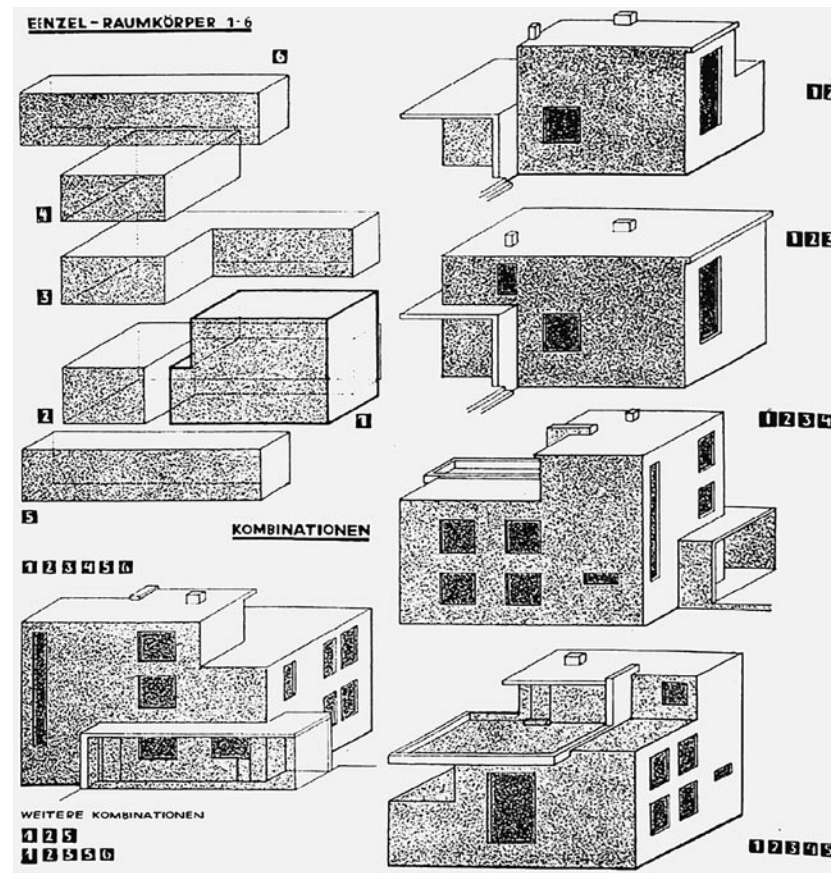
In der Zeit des Bauhauses in Weimar wurden zwei architektonische Projekte realisiert: das Haus Sommerfeld in den Jahren 1920–21 und das Musterhaus am Horn von 1923. Den theoretischen Hintergrund lieferten die im Unterrichtssaal noch relativ unausgereiften Projekte, bei denen die seit einigen Jahren in den Architekturbereichen Europas bereits präsente Idee der industriellen Serienfertigung eines Hauses, die Gropius *Wabenbau* nannte, eine zentrale Rolle spielte und an jenen unter dem Namen *Baukasten im Großen* unter der Leitung von Fred Forbát gearbeitet wurde.⁵³ Der Typisierungsvorschlag für den Wohnungsbau spielte vor allem mit dem Thema Würfel, zeigte aber noch keine Auseinandersetzung mit den funktionalen und organischen Aspekten einer Architektur. Die Modelle der Typenhäuser wurden 1922 im Rahmen einer durch die Lehrkörper und Studenten des Bauhauses organisierten Ausstellung vorgestellt, zu der Personen aus Wirtschaft und Politik – unter anderem der Baurat des Ministeriums für Volkswohlfahrt – eingeladen wurden.⁵⁴ Die Idee beinhaltete die Typenbildung einzelner Module, oder genauer, genormter Schalungen für Schlackenbetonguss, aus dem die Wohnhäuser zusammengesetzt werden konnten. In einer Siedlungslandschaft platziert, konnten die Häuser im Rahmen der typisierten Module, den Bedürfnissen der Bewohner angepasst, variiert werden.⁵⁵ Nach einem Baukastenprinzip wurden sie aus dem Grundkörper und den Ergänzungsmöglichkeiten, wie einseitige Anbauten oder seitliche Vorbauten, gebildet, wobei der Grundkörper die innere Raumstruktur bereits vorgab und die Ergänzungen nur dazu dienten, den Raum vertikal oder horizontal zu erweitern. Die Entwürfe zum *Baukastensystem* waren charakterisiert durch einfache, stereometrische Formen, die sowohl streng symmetrische als auch eurhythmische Kompositionen zuließen, sowie eine weiße und ornamentlose Fassadengliederung mit geometrischen auskragenden Platten – als



Walter Gropius und Adolf Meyer mit Studenten des Bauhauses, Haus Sommerfeld, Berlin-Lichterfelde 1920–21 (o.l. und o.M.)

Walter Gropius und Adolf Meyer, Haus Otte, Berlin-Zehlendorf 1921–22 (u.l. und u.M.)

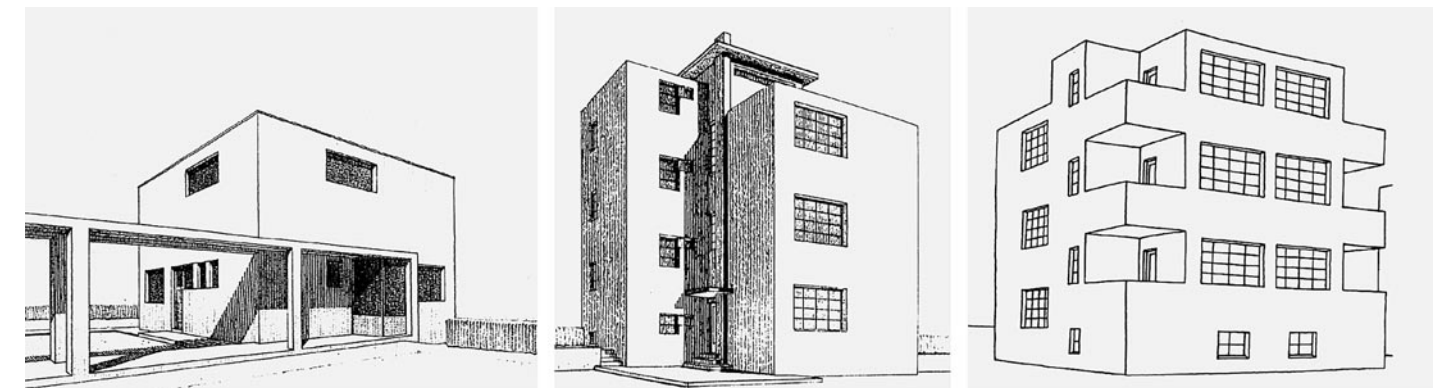
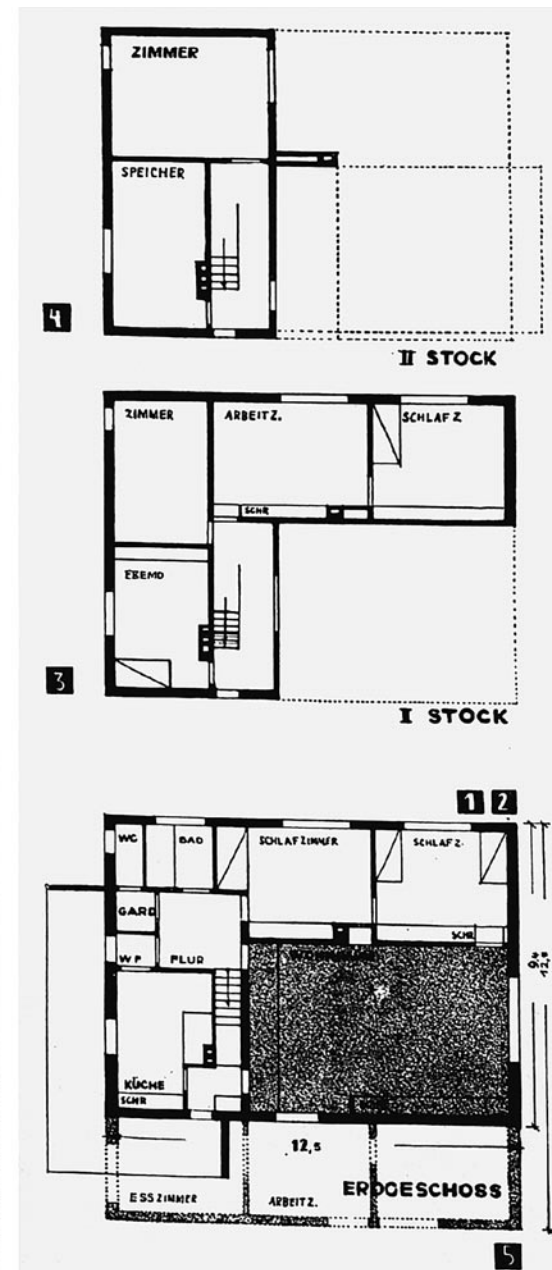
Walter Gropius, Adolf Meyer und Carl Fieger, Wettbewerbsentwurf für die Chicago Tribune 1922 (r.)



Walter Gropius und Bauhaus-Studenten, *Baukasten im Großen*, Entwürfe und Grundriss, Weimar 1922–23 (o.l., r.)
Modelle der Siedlungshäuser, *Baukasten im Großen*, Bauhausaussstellung, Weimar 1923 (u.l.)

Windfang, Vordach oder Terrasse – und eine Verbindung unterschiedlich großer, rechteckiger und quadratischer Fensterformen. Das ausgearbeitete Konzept des *Baukasten(s) im Großen* wurde auf der *Internationalen Architekturausstellung* in Weimar 1923 gezeigt und in den Bauhausheften publiziert. Gropius verglich es mit einer Maschinenmontage, in der aus vorgefertigten Teilen, je nach Bedürfnis, verschiedene „Wohnmaschinen“⁵⁶ in einer seriellen Herstellung entstehen könnten. Mit dem Konzept versuchte man nicht zuletzt die Architekten von der Notwendigkeit der Massenproduktion im Bausegment zu überzeugen.

Die Typisierung des Grundrisses fand seinen Anfang bereits in einem Hausentwurf von Fred Forbát, in welchem er ein großes Wohnzimmer zentral und bündig mit einer Außenwand platzierte und die weiteren Räume, Küche, Schlafzimmer und Nebenräume, an den verbleibenden drei Seiten des Wohnzimmers verteilte. In den weiteren Typen des *Baukasten(s) im Großen* wurden die Nebenräume vergrößert, jedoch wird auch beim größten Typ der Wohnraum komplett in die Baumasse eingeschlossen.⁵⁷ Etwa zu derselben Zeit begann Forbát ebenfalls an Häuser-Entwürfen für die geplante Bauhaussiedlung zu arbeiten. In diesem Zusammenhang ent-

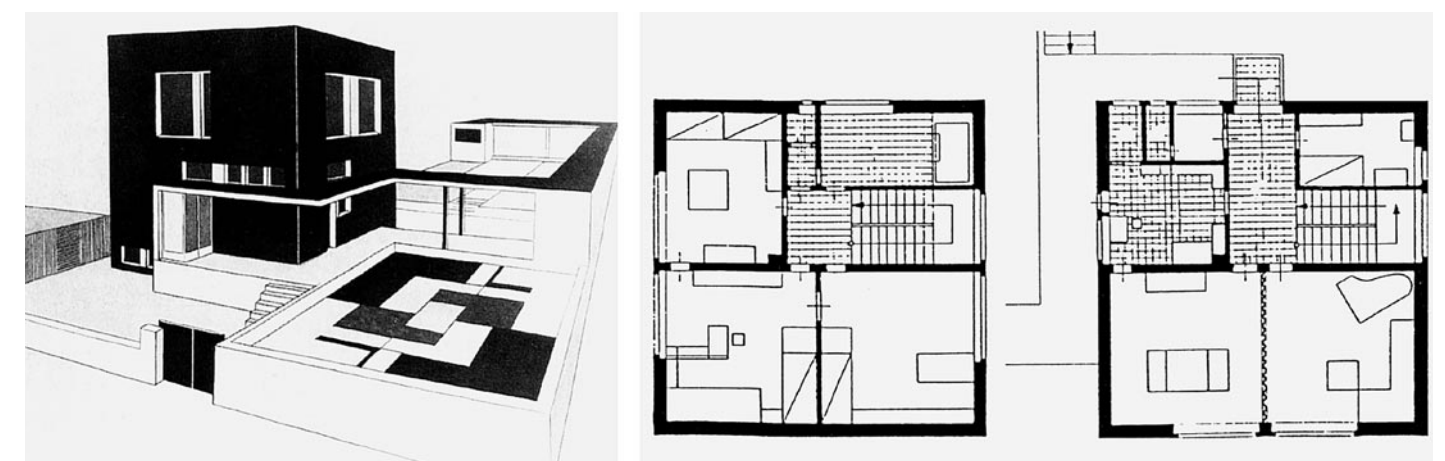


Fred Forbát, Vorschlag für ein Typenhaus am Horn, 1922–23
Fred Forbát, Entwurf für ein Atelierhaus der Bauhaussiedlung, 1922
Fred Forbát, Entwurf für ein Atelierhaus, 1926

standen Modelle für das Atelierhaus sowie die Studien zu Variationsmöglichkeiten eines kleinen Einfamilienhauses, die auf einem Grundriss mit L-förmig verteilten Nebenräumen um ein quadratisches Wohnzimmer basierten. In Anlehnung an den Unterricht der Elementarformen Kandinskys wurde schließlich durch Farkas Molnár unter dem Namen „Der Rote Würfel“ die Idee eines würfelförmigen Hauses entwickelt, die eine der radikalsten Interpretationen der Ansätze des Bauhauses zeigt: farbige Flächen, pure Geometrie, Reduktion des Gebäudevolumens auf eine Figur mit gleich großen Fassaden.⁵⁸

Das Haus am Horn war das erste im Rahmen eines Projekts am Bauhaus entwickelte und erbaute Musterhaus. Es wurde auf einer Ausstellung für die Landesregierung, die die Ergebnisse der ersten Wirkungsjahre der Schule beurteilen wollte, präsentiert. Das im Jahr 1923 in Weimar errichtete Haus wurde unter der Leitung von Meister Georg Muche und der Mitarbeit der Meister Oskar Schlemmer, Paul Klee, Josef Hartwig, Kurt

Schwertfeger und den Studenten Marcel Breuer und Herbert Bayer auf der Grundlage des Entwurfs Forbáts für den *Baukasten im Großen* entwickelt. Man bediente sich hier des Typus des Zentralraumes, der aus zwei unterschiedlich hohen, sich durchdringenden Volumina konzipiert wurde und zur Akzentuierung der Räume im Inneren beitrug. Die Fenster im höheren Baukörper trugen, treffend von Kieren bemerkt, zu einer Obergaden-Wirkung bei.⁵⁹ Die Innenausstattung des Hauses wurde durch die Bauhauswerkstätten durchgeführt. Die nüchterne Ausführung der Fassade und der Räume, mit freistehenden Heizkörpern, unverblendeten Leuchtröhren, Elementenmöbeln, stählernen Tür- und Fensterrahmen sowie die moderne, funktionelle Einrichtung der Badezimmer und Küchenelemente sollten als Beispiel der Anwendung neuartiger Methoden und Materialien dienen. Als Ausstellungsobjekt zeigte die Konstruktion die neuesten Errungenschaften der Technologie, wie die Nutzung großer Schlackbetonsteine im Mauerwerk und einer Torfoleum-Isolierung zwischen einer zweischaligen Mau-



Farkas Molnár, „Der rote Würfel“, Entwurf und Grundriss, 1922–23

IMPULSE DES BAUHAUSES

Personen

Gregori I. Warchavchik

Gregori Ilych Warchavchik wurde am 2. April 1896 in Odessa in der Ukraine geboren und wuchs in einer gut situierten bürgerlichen Unternehmerfamilie auf. Seine Familie gehörte der jüdischen Diaspora an, die in Odessa zur zweitgrößten Bevölkerungsgruppe der Stadt gehörte und somit zu den wichtigsten Zentren jüdischer Kultur Osteuropas zählte. Im Jahr 1912 nahm Warchavchik sein Studium an der Kunstschule Odessa auf, wobei bis heute unklar ist, inwieweit er zu dieser Zeit an Kursen der Architektur teilnahm.²¹⁹ Obwohl die Avantgarde in Odessa bereits aktiv war, hatte sich der junge Warchavchik dieser Bewegung nicht angeschlossen.²²⁰ Noch bevor es geschehen konnte, emigrierte er infolge der russischen Revolution von 1917 und des darauffolgenden Bürgerkriegs im Alter von 22 Jahren nach Rom. Dort, im Reggio Istituto Superiori di Belle Arti, setzte er sein Architekturstudium fort, dass er aufgrund seiner Vorkenntnisse bereits zwei Jahre später – an Stelle der vorgesehen vier – abschließen konnte.

Nach dem Studium arbeitete Warchavchik im Architekturbüro von Marcello Piacentini, der später als Architekt Mussolinis bekannt werden sollte. Laut des Empfehlungsschreibens von Piacentini habe Warchavchik im Römer Büro an Projekten des sozialen Wohnungsbaus gearbeitet und anschließend die Fertigstellung des Cinema Teatro Savoia von Piacentini und Venturi in Florenz beaufsichtigt. Aus der Zeit in Florenz, von Dezember 1922 bis April 1923, sind auch weitere Entwürfe Warchavchiks für den sozialen Wohnungsbau erhalten, die im Rahmen einer Kooperation mit dem Studio Tecnico Industriale von Alighiero Roster entstanden.²²¹

Im Jahr 1923, höchstwahrscheinlich wegen der politischen Situation in Italien unter Mussolini, wanderte Warchavchik nach Brasilien aus. Warchavchik fand in São Paulo, ein Jahr nach der Ausstellung *Semana de Arte Moderna*, eine renovatorische Stimmung und einen für die Ideen der europäischen Avantgarde bereiteten Boden vor. Kurz nach seiner Ankunft lernte er Lasar Segall kennen, einen Emigranten jüdisch-litauischer Herkunft. Vor seiner Ankunft in Brasilien hatte Segall mehrere Jahre in Deutschland verbracht, wo er in Berlin und Dresden an der Akademie der Künste studiert, als Mitbegrün-

der der Dresdner Sezession gewirkt und Bekanntschaften mit den deutschen Expressionisten Otto Dix, Will Grohmann, Lyonel Feininger und Wassily Kandinsky gepflegt hatte. In Brasilien hatte sich Segall bald der dort bestehenden Kunstszene angeschlossen und sich an den Anfängen der avantgardistischen Bewegung beteiligt, wie dem *Futuristischen Ball* von 1923 oder dem *Modernen Pavillon* von 1924. Die schnelle Kontaktaufnahme kam nicht zuletzt durch die Verwandtschaft zur Familie Klabin zustande, einer reichen Industriellenfamilie jüdisch-litauischer Herkunft mit ausgeprägtem Kunstinteresse.²²² Auf diesem Wege lernte auch Warchavchik die Familie und seine zukünftige Frau, Mina Klabin, kennen, die zwar in Brasilien geboren war, aber mit ihrer Familie nach einem längerem Aufenthalt in England ab 1908 mehrere Jahre in Deutschland verbrachte. Während ihr Vater nach Brasilien zurückkehrte, um den Bau einer Papierfabrik voranzutreiben, besuchte sie mit ihren Schwestern Jenny und Luiza eine Eliteschule für Frauen in der Schweiz, wo sie in den Fächern Kunst und Musik Unterricht erhielt.²²³ Nach der Rückkehr nach Brasilien unternahm sie immer wieder Reisen nach Deutschland, bis sie schließlich Warchavchik kennenlernte und im Jahr 1927 heiratete. Die Freundschaft mit Segall und die Ehe mit Mina erwies sich als maßgeblich für Warchavchiks professionelle Laufbahn: Sie öffneten ihm den Zugang zur etablierten Künstler- und Literatenszene und verschafften ihm Anschluss an ein Umfeld wohlhabender und progressiver potenzieller Auftraggeber in Brasilien. Ferner unterstützte ihn Mina nicht nur bei der Redaktion von Texten in portugiesischer Sprache und der Lektüre deutscher und englischer Publikationen, sondern sie vertrat auch öffentlich seine Ideen und warb für sie. Zudem arbeitete als Landschaftsplanerin an seinen architektonischen Projekten mit, was ihr den Ruf einer Pionierin der modernen Landschaftsarchitektur verschaffte.²²⁴

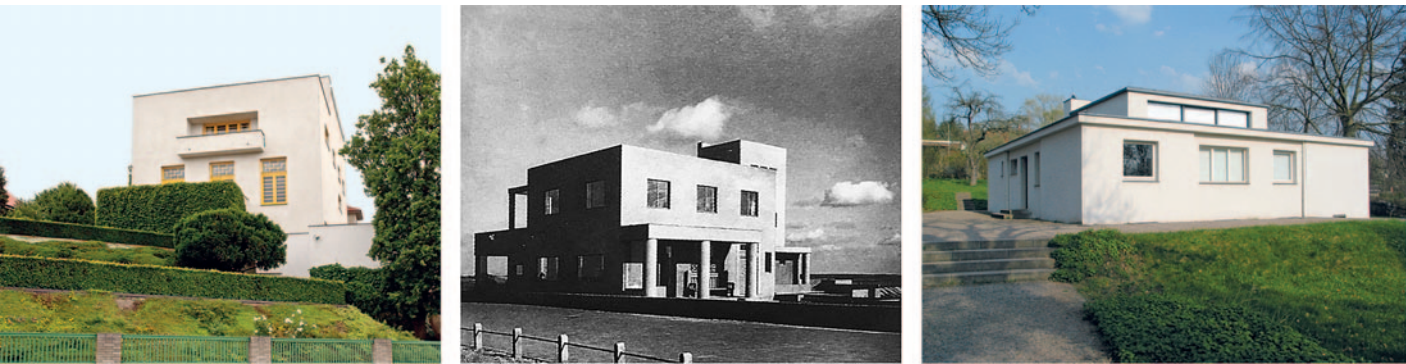
In seinen ersten Jahren in São Paulo, zwischen 1925 und 1929, publizierte Warchavchik in der Tagespresse mehrere Aufsätze zur Modernen Architektur, unter anderem mit dem Titel „Acerca da Arquitetura Moderna“, das erste Manifest der Funktionalen Architektur.²²⁵ Die Meinungen über die Einflüsse in Warchavchiks Manifest sind gespalten: Nach Yves Bruand und Paulo Ferreira Santos stammten die in „Acerca da Arquitetura

Moderna“ besprochenen Ideen allesamt von Le Corbusier. Für Ricardo de Souza, der auch der Beobachtung Geraldo Ferraz’ folgte, waren sie direkt durch Ausschnitte des Buches *Internationale Architektur* von Gropius inspiriert, und José Lira vertritt die Meinung, dass ihnen sowohl die Programme sowohl von Le Corbusier als auch von Gropius als Grundlage dienten.²²⁶ In der Tat stellte Warchavchik sein Manifest kurz nach dem Erscheinen der *Internationale(n) Architektur* vor. Darin wies er hin auf eine Notwendigkeit der Revision der traditionellen zugunsten einer rationalen Architektur, die den Forderungen der industriellen Entwicklung nachkommen sollte. Die Erneuerung solle sich nach der Dominanz der ökonomischen Belange richten, und der rationale Bau verlange einen Verzicht auf alle dekorativen Elemente, Konsolen, Kolumnen, Gesimse oder Sockel, die nicht für Konstruktionszwecke relevant seien. Er forderte, dass der Ausbildung des Architekten Stilgeschichte hinzugefügt werde, um ein Verständnis der Formen und Ästhetik zu schulen.²²⁷ Tatsächlich ist dies ein Programm, das beinahe jede moderne Bewegung vertreten hat, wobei die rational-ökonomische Forderung zweifelsohne an Gropius’ Ansatz denken lässt, während der Verzicht auf das Ornament auf Adolf Loos zurückzuführen ist.

Nach der Einbürgerung und Anerkennung seiner Diplome errichtete Warchavchik 1927–28 an der Rua Santa Cruz als eigene Residenz sein erstes Haus in Brasilien. Dieses wird als erstes Haus der Moderne Brasiliens betrachtet.²²⁸ Warchavchik hatte nicht nur völlig freie Hand bei der Gestaltung, sondern er konnte auch das Baugrundstück auf dem Gelände der Familie frei wählen und hatte hinsichtlich des Budgets wenig Einschränkungen. Da zu diesem Zeitpunkt noch keine industrialisierten Bauelemente verfügbar waren, musste er die Prototypen für die Elemente wie Fensterrahmen, insbesondere für Eckfenster, Installationen und sogar das moderne Mobiliar selbst entwerfen und sie fertigen lassen, was jegliche formale Innovation zu einer mühsamen und kostspieligen Herausforderung machte. Wegen fehlender technischer Lösungen entschied er sich, das Dach als Satteldach auszuführen und es mit einer vorgezogenen Fassade zu verblenden, um den Eindruck eines Flachdaches zu erzielen. Auch die Überdachung der Terrasse weist noch ein Pultdach auf anstelle eines Flachdaches. Überdies wurde der Bau nicht in Stahlbeton bzw. mit vorgefertigten Betonplatten errichtet, sondern in verputztem Ziegelmauerwerk, um das Erscheinungsbild einer weißen, modernen Oberfläche zu erzielen. Diese Anomalien führten zu Polemik bei der Anerkennung des Wer-



Gregori Warchavchik, Casa da Rua Santa Cruz, São Paulo 1927



Adolf Loos, Villa Müller, Prag 1930
Jacobus J. P. Oud, Villa Allegonda, Katwijk aan Zee 1916–17
Georg Muche, Musterhaus am Horn, Weimar 1923

kes als erstes modernes Haus Brasiliens.²²⁹ Lira betont, dass rationalisierte Bauprozesse bis dahin nur auf traditionelle Projekte zugeschnitten gewesen seien und Warchavchik auf diese angewiesen gewesen sei. Die Inkonsistenz in seinem Werk sei faktisch ein Abbild des damaligen Entwicklungsstandes der Industrialisierung in Brasilien, der für die Art und Weise der Modernisierung des Landes grundlegend gewesen sei.²³⁰

T. 1–
2 Der Bau an der Rua Santa Cruz, der in Brasilien auch „Casa Modernista“ genannt wird, bestand aus drei fest am Boden verhafteten Kuben, wobei zwei kleinere Kuben gleicher Höhe den mittleren und höheren Kubus an dessen Längsseiten flankierten. Die Nordost-Ecke des höchsten Kubus war mit einem überdachten Umgang gegliedert, was einen geschlossenen rechteckigen Grundriss ergab. Zudem wurde jene Ecke in beiden Stockwerken negativ ausgestellt, sodass sich der Umgang im Erdgeschoss zu einer Terrasse öffnete und darüber im ersten Stockwerk ein zusätzlicher Balkon entstand. Die Gestaltung der ausgewiesenen Fassade weist jedoch weiterhin eine Konzeption auf, die dem formalen und symmetrischen Aufbau und nicht der inneren Disposition des Grundrisses folgt.

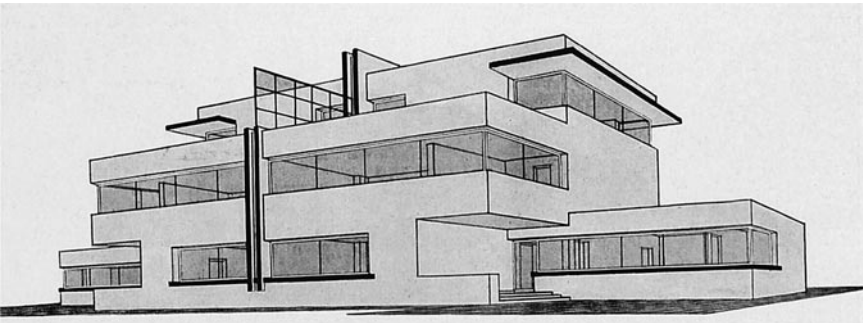
Bruand ist der Meinung, Warchavchik habe sich sowohl im Grundriss als auch in der Fassade von den Projekten Le Corbusiers inspirieren lassen. Auch wenn er sie wegen fehlender Materialien und Techniken nicht konsequent hätte verfolgen können, seien ihm die kurz zuvor publizierten „Fünf Punkte der neuen Architektur“²³¹ bekannt gewesen, und hätten dem Projekt zugrunde gelegen. Hierzu führt er an, dass aufgrund des fehlenden Materials lediglich die horizontalen Bandfenster – und auch diese nur teilweise – ausgeführt worden seien. Pilotis seien zu kostspielig gewesen und auch von Le Corbusier erst bei der Villa Savoye umgesetzt worden. Aus demselben Grund habe er auf den Dachgarten verzichten und sich auf die Andeutung eines solchen beschränken müssen. Die freie Fassade und der freie Grundriss hätten angesichts der Begrenzung auf traditionelle Materialien durch die herkömm-

liche Bauweise ersetzt werden müssen.²³² Da somit keiner der „Fünf Punkte“ eingehalten wurde, stellt sich hier die Frage, welches Argument für eine solche Interpretation spräche.

Aus der Sicht eines weiteren Forschers, Carlos Lemos, zeigt der Grundriss eine Anspielung auf die Tradition des Vestibüls.²³³ Lira weist zudem auf die formale Ähnlichkeit der Fassade, mit ihrer symmetrischen Verteilung der drei Fensterachsen, mit der Villa Müller von Adolf Loos hin.²³⁴ Da diese jedoch erst in den Jahren 1928–30 erbaut wurde, kann sie nicht als direktes Vorbild gelten, zumal sowohl die Disposition des Grundrisses und die Handhabung der Volumina als auch die Gliederung der restlichen Fassaden einen differenten Ansatz zeigen.

Die Dreiteilung der Fassade und die Komposition aus wenigen Kuben mit einem erhöhten mittleren Volumen könnte auch als Rückgriff auf die formale Gestaltung des Hauses am Horn von Georg Muche aus dem Jahr 1923 betrachtet werden, wohingegen das Konzept der sich durchdringenden Volumina und der durch die Durchdringung entstehenden Terrassen eher an die Meisterhäuser von Gropius von 1925–26 erinnert. Weitere Hinweise auf die Anwendung der Formsprache des Bauhauses liefern die auch im Bauhaus gern verwendeten unterschiedlichen Fensterformen, insbesondere die Eckfenster, die im Gegensatz zu Bandfenstern den Blick des Betrachters um die Ecke weiterführen und zur Umrundung einladen. Ebenso könnten die kubischen Betonstützen für ein auf zwei benachbarten Fassaden umlaufendes Vordach als möglicher Einfluss betrachtet werden, die die Entwürfe von Fred Forbát und Farkas Molnár auszeichnen – im Gegensatz Corbusiers Erhebung des Hauses auf Pilotis. Die Meisterhäuser, die Entwürfe Forbáts wie auch das *Musterhaus am Horn*, ein Ausstellungshaus des Bauhauses, waren in der *Internationale(n) Architektur* von Gropius im Jahr 1925 publiziert worden und Warchavchik sicherlich bekannt.²³⁵

T. 5



1



2



3



4

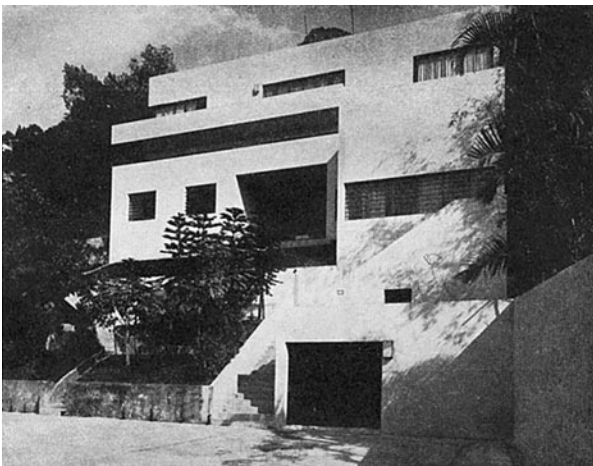


5

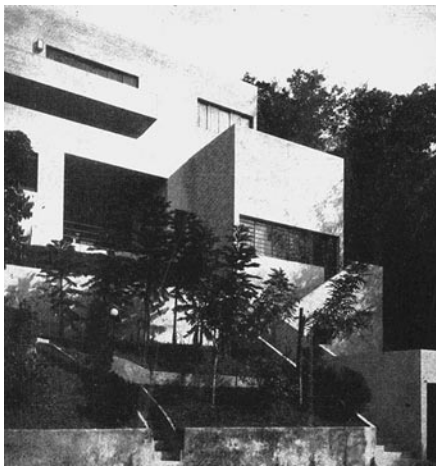
Abb. 1. Karl Fieger, Entwurf zu einem Doppelhaus, Dessau 1924; Abb. 2. Mart Stam, Entwurf eines Wohnhauses, 1925; Abb. 3. Walter Gropius, Bauhaus Dessau, Detail: Balkon, 1926; Abb. 4. Walter Gropius, Meisterhaus, Dessau 1925; Abb. 5. Karl Schneider, Haus Muller-Drenkberg, Hamburg 1929



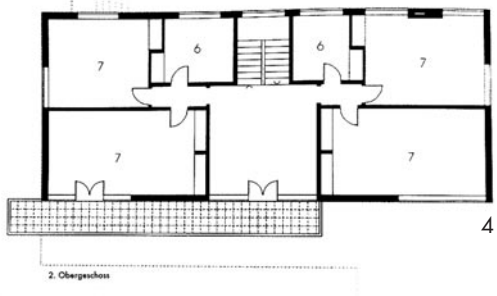
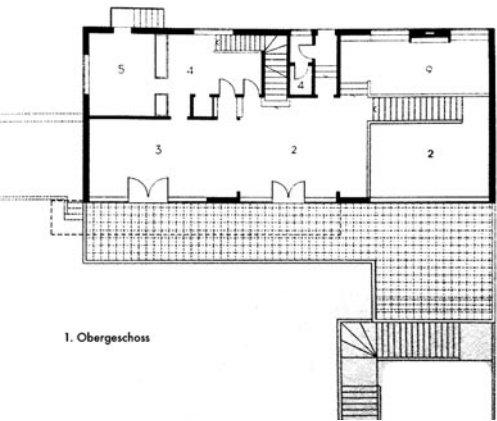
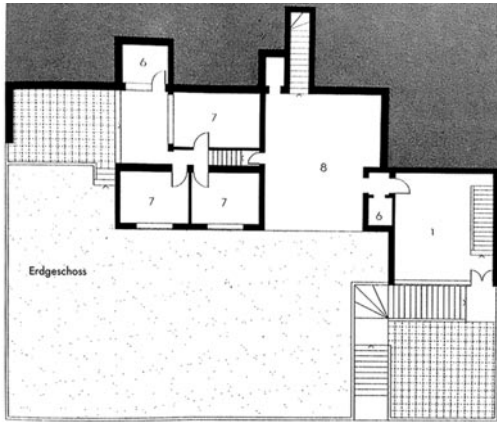
1



2



3

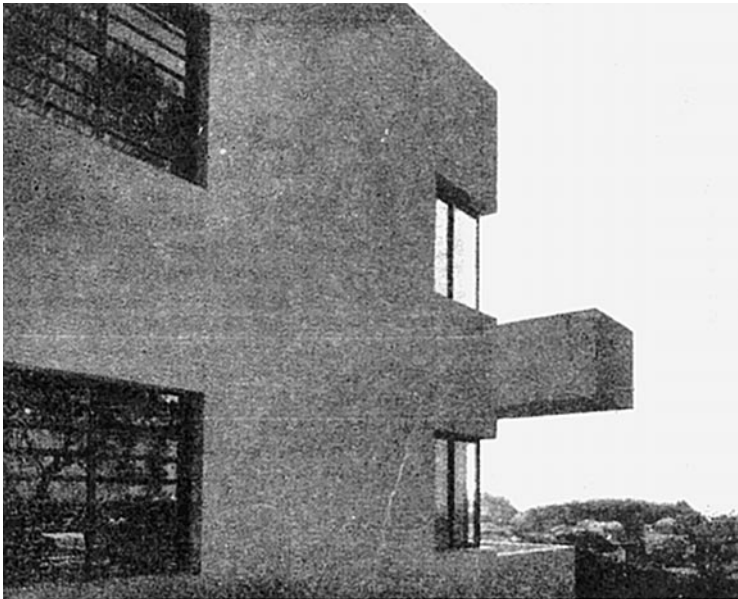


4

Gregori Warchavchik, Residenz Nordschild, Rio de Janeiro 1930
Abb. 1. Gesamtansicht; Abb. 2–3. Frontfassade; Abb. 4. Grundriss (1. Eingang, 2. Wohnzimmer, 3. Esszimmer, 4. Teeküche, 5. Küche, 6. Bad, 7. Zimmer, 8. Garderobe, 9. Zigarrenzimmer)



1



2



3



4

Gregori Warchavchik, Residenz Nordschild, Rio de Janeiro 1930
Abb. 1. Detail der Terrasse; Abb. 2. Detail der Seitenfassade: vorstehender Balkon; Abb. 3. Detail der Vorderfassade: subtrahierter Raum; Abb. 4. Innenansicht des Eingangsbereiches



1



2



3

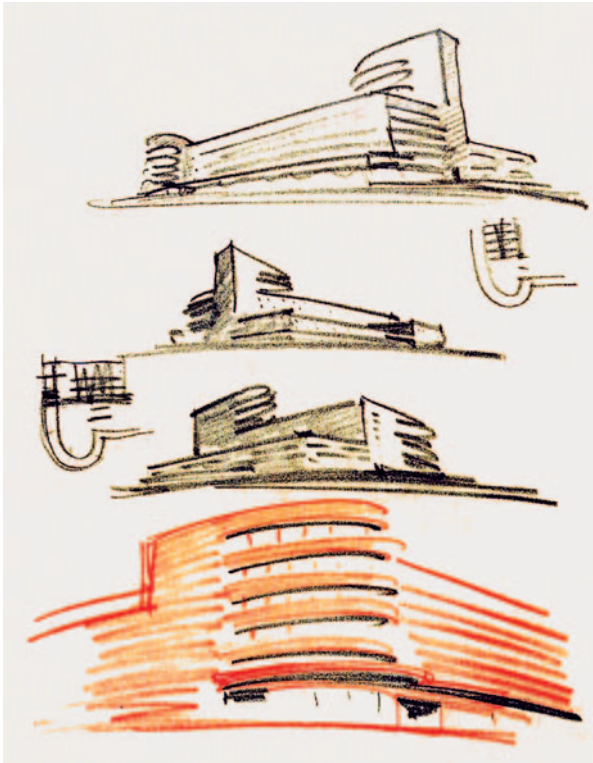
Gregori Warchavchik, Casa Nordschild, Rio de Janeiro 1930
Abb. 1–3. Modell des Hauses



1



2

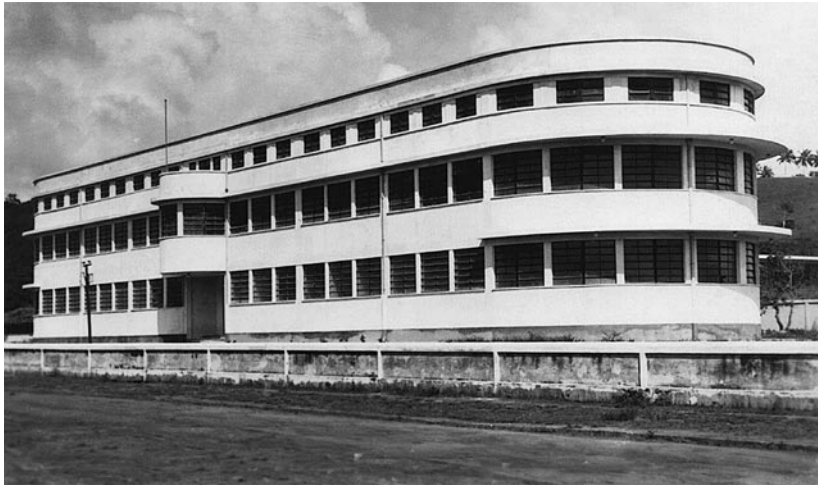


3



4

Abb. 1. Paul Bruno, Dischhaus, Köln 1929–30; Abb. 2. Ernst May, Siedlung Römerstadt, Frankfurt am Main 1926–28; Abb. 3. Erich Mendelsohn, Vorstudien, Kaufhaus Schocken in Stuttgart 1926–28 und Kino Universum in Berlin 1927–28; Abb. 4. Eugen Kaufmann, Unterrichtsgebäude Brentanopark, Frankfurt am Main 1930



1



2



3



4

Alexandre Altberg, Schule/ Hauptgebäude, Escola com Parque Desportivo, Ilhéus 1934
Abb. 1. Frontfassade, Originalzustand; Abb. 2. Frontfassade, Zustand heute; Abb. 3. Hinterfassade; Abb. 4. Gelände



1



2



3



4



5

Abb. 1. Gropius Walter, Siedlung am Lindenbaum 41–37, Frankfurt am Main 1929–30; Abb. 2. Ernst May, Herbert Boehm, Mehrfamilienhaus, Kettelerallee/ Buchwaldstraße, Siedlung Bornheimer Hang, Frankfurt am Main 1925–30; Abb. 3. Bruno Taut, Siedlung Paradies, Hundsfelder-Pitschener Straße, Berlin-Bohnsdorf 1929–33; Abb. 4. Ernst May, Siedlung Römerstadt, Frankfurt am Main 1926–27; Abb. 5. Albrecht Jäger, Mietshaus, Wrocław 1929



1



2



3



4

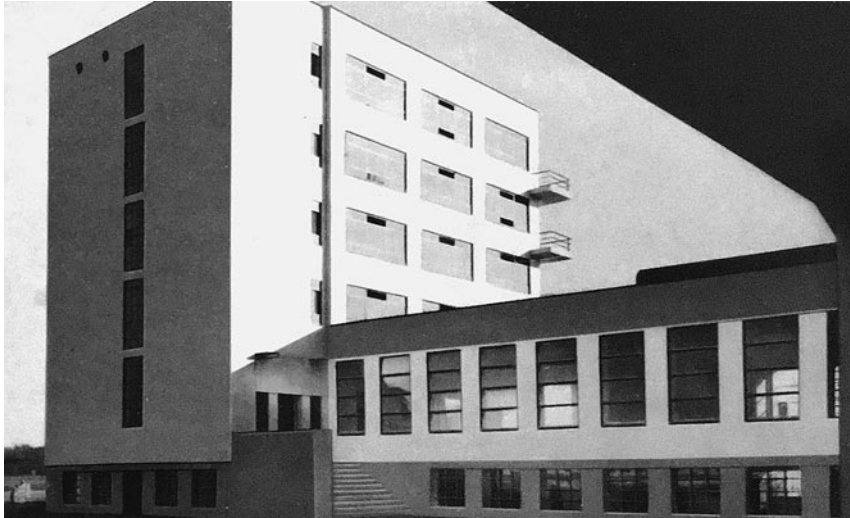


5

Alexandre Altberg, Mehrfamilienhäuser
Abb. 1. Rua Rainha Guilhermina, Leblon, Rio de Janeiro 1934; Abb. 2. Vinicius de Moraes 198, Ipanema, Rio de Janeiro 1935; Abb. 3. Vinicius de Moraes 204, Ipanema, Rio de Janeiro 1935; Abb. 4–5. Rua General Venâncio Flores 506, Leblon, Rio de Janeiro 1942



1



2

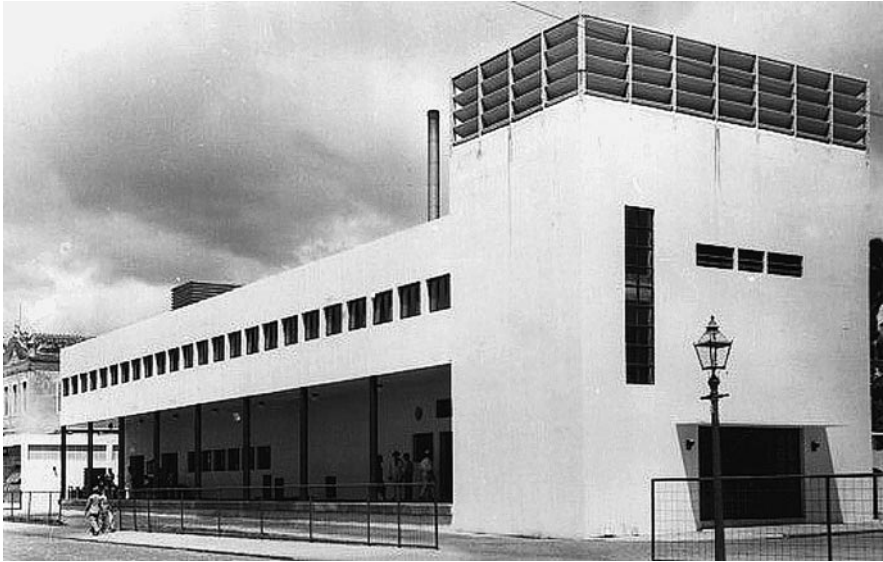


3

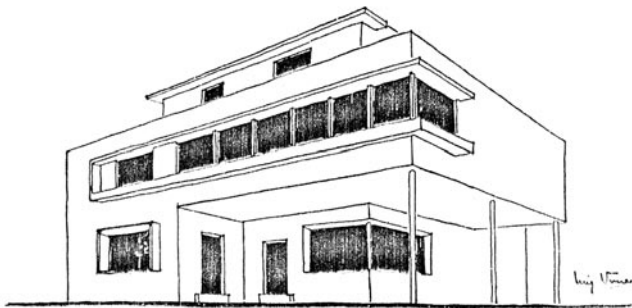


4

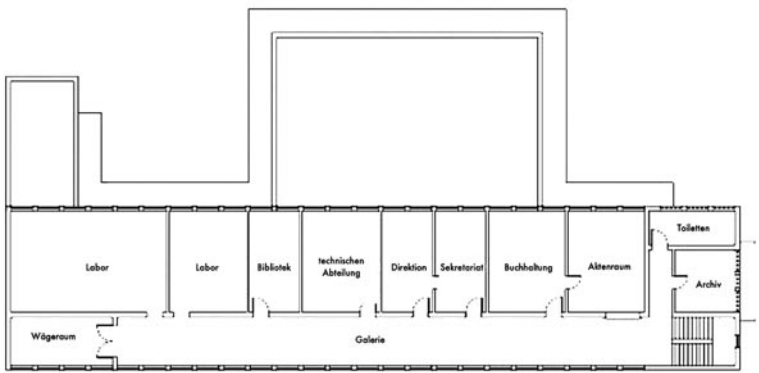
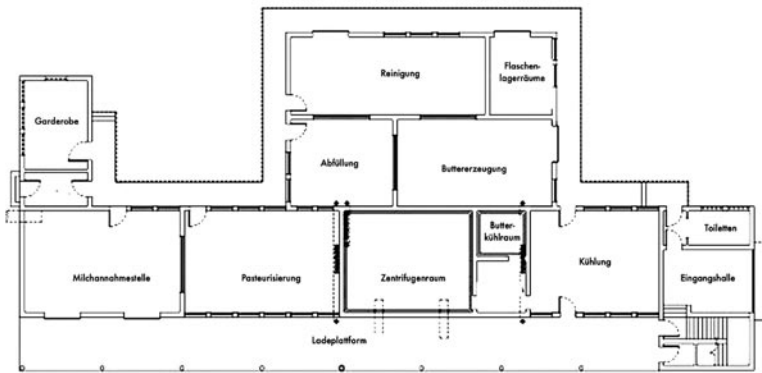
Abb. 1. Walter Gropius und Adolf Meyer, Landmaschinenfabrik Gebr. Kappe, Alfeld 1924; Abb. 2. Walter Gropius, Atelierhaus und Aula, Bauhaus Dessau, Dessau 1926; Abb. 3. Walter Gropius, Arbeitsamt, Dessau 1928; Abb. 3. Walter Gropius, Konsumgebäude der Siedlung Dessau-Törten, Dessau 1928



2



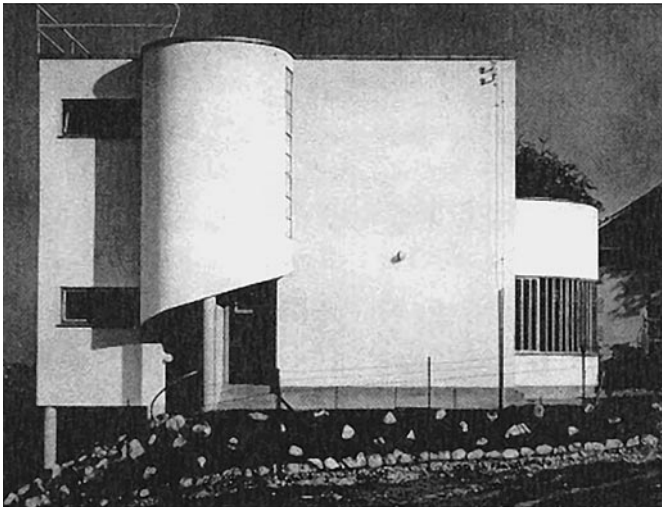
1



3

Luiz Nunes, Residência in Ipanema, Entwurf, Rio de Janeiro 1933
Abb. 1. Entwurf

Luiz Nunes, Usina Higienizadora de Leite/ Milchfabrik, Recife 1934
Abb. 2. Gesamtansicht; Abb. 3. Grundriss



1



2



3



4

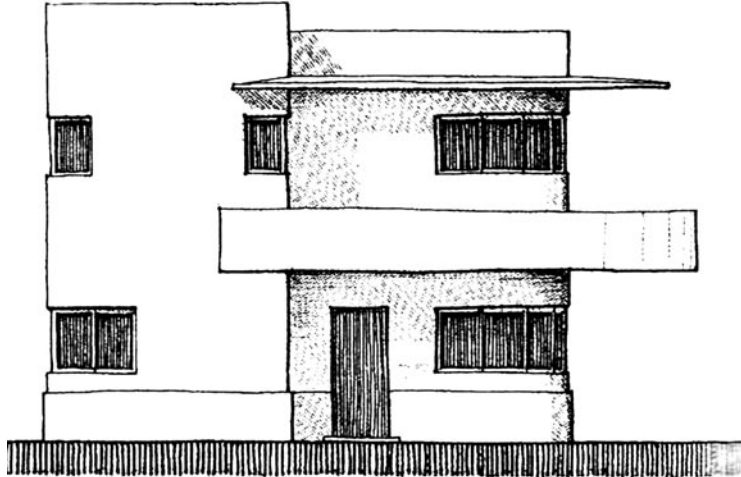


5

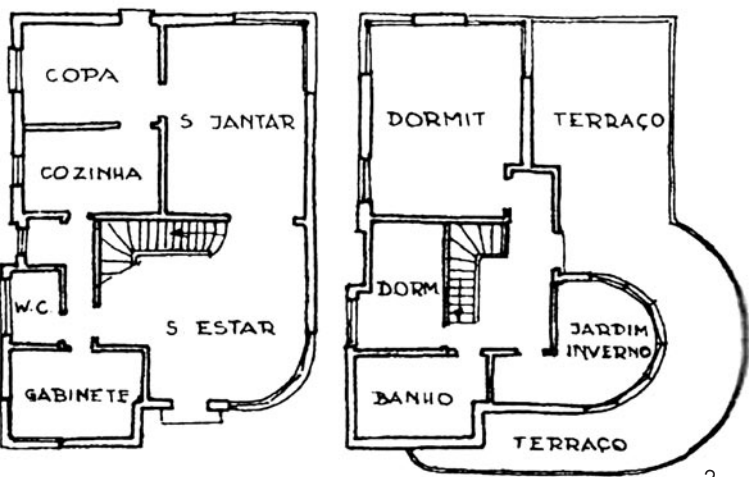


6

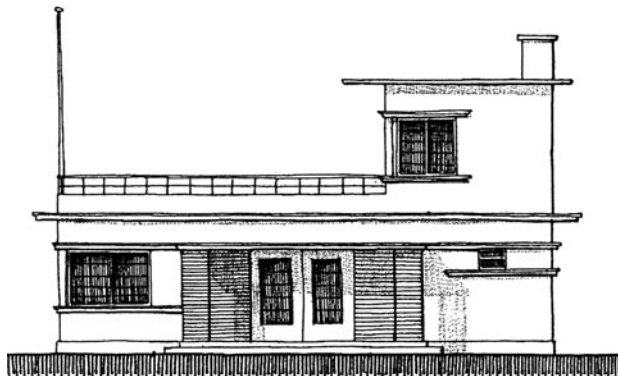
Abb. 1. Farkas Molnár, Villa Dálnoki-Kováts, Budapest 1932; Abb. 2. Max W. Feistel, Villa Feistel, Chemnitz 1928; Abb. 3. Carl Fieger, Das Haus Fieger, Dessau 1927; Abb. 4. Heinrich Lauterbach, Villa Jaroslav Hásek, Jablonec/ Tschechien 1930–1931; Abb. 5. Rudolf Schroeder, Sommerhaus des Architekten, Kiel-Heikendorf 1931; Abb. 6. Carl Fieger, Kornhaus, Dessau 1929–30



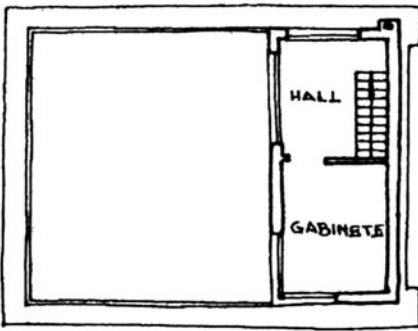
1



2



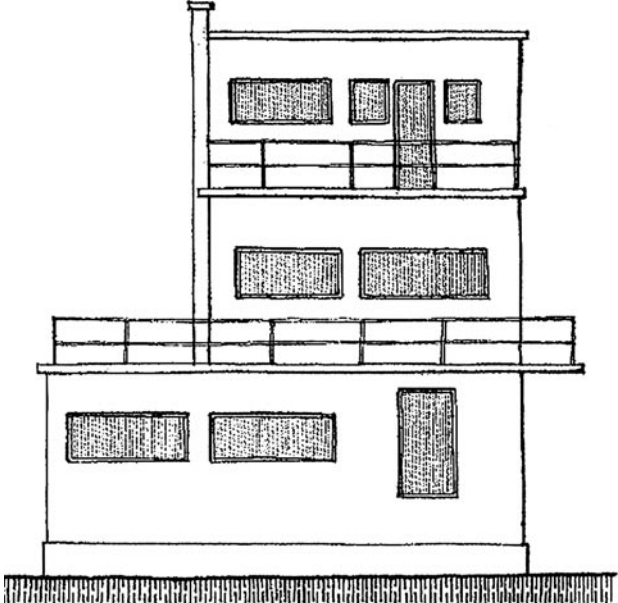
3



4



5

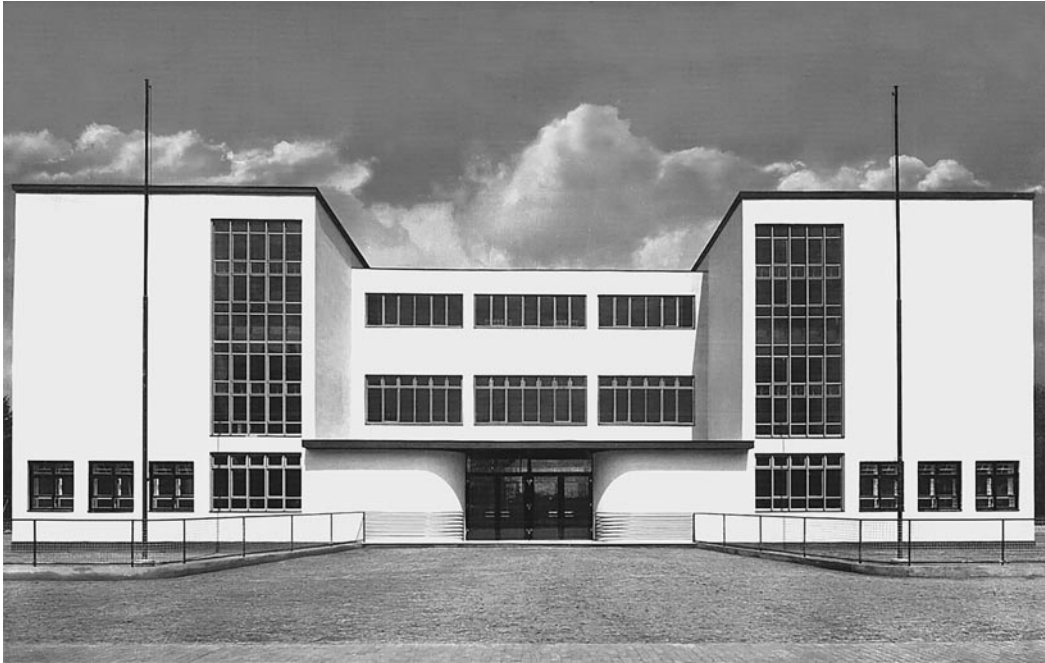


6

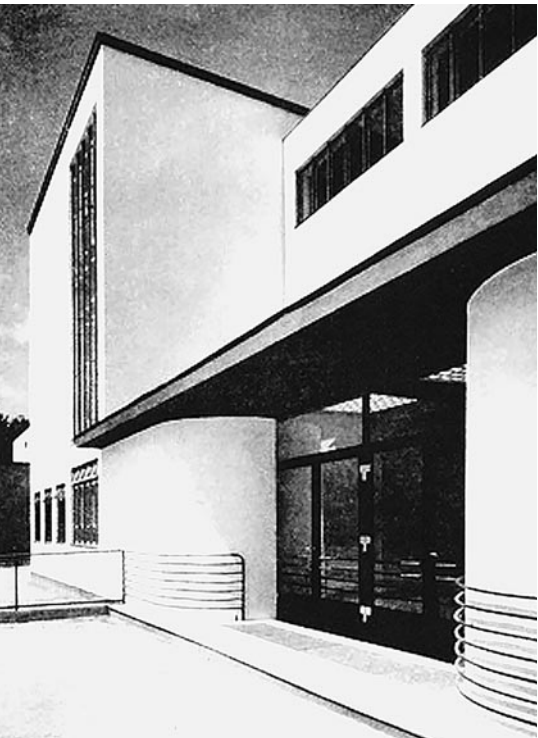
Abb. 1–2. Robert Wihan und Haus Johan Wihan, Bauunternehmen Dyckerhoff & Wiedmann, Porto Alegre 1930; Abb. 3–4. Franz Filsinger und Residenz Alberto D. Aydos, Porto Alegre 1931; Abb. 5. Egon Weindoerfer, Edificio São Gabriel, Porto Alegre 1937; Abb. 6. Architekt unbekannt, Baumeister Willy Stein, Residenz Gerhard H.W. Karl, Porto Alegre 1931



1



2



3

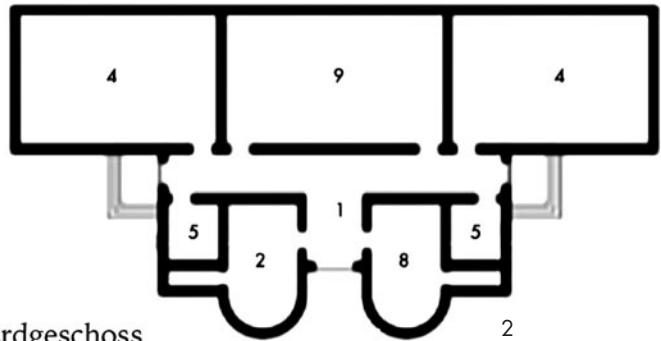


4

Abb. 1. Walter Gropius und Adolf Meyer, Schuhleistenfabrik Fagus, Alfeld/ Leine 1910–14; Abb. 2–3. Otto Haesler, Altstädter Schule, Front, Haupteingang, Celle 1926–28; Abb. 4. Oskar Strnad, Haus 13 und 14, Werkbundsiedlung Wien, 1932

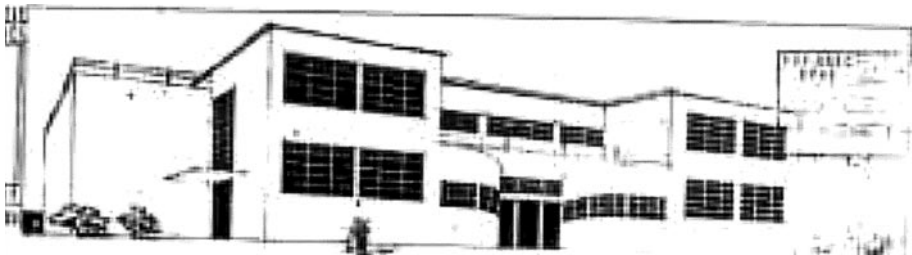


1

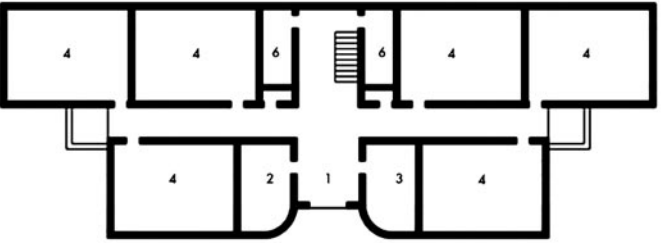


Erdgeschoss

2

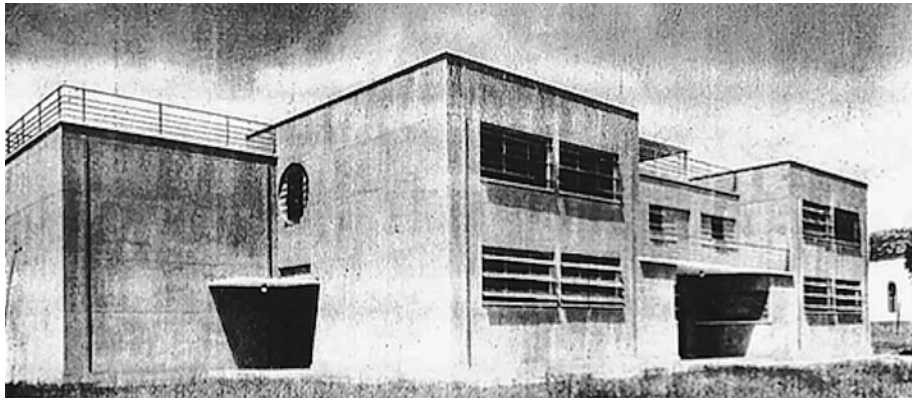


3

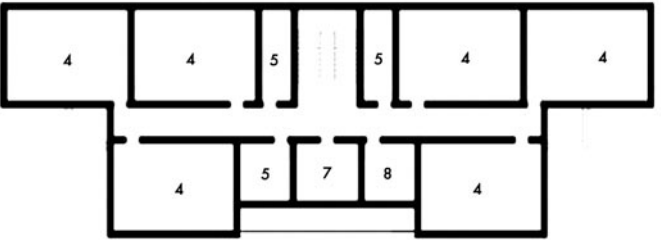


Erdgeschoss

5



4



1. Obergeschoss

6

Enéas Trigueiro Silva, Entwürfe der Neuen Schulen, Rio de Janeiro 1931–35
Abb. 1–2. Schule Typ 1 (escola tipo mínimo,) Entwurf, Grundriss; Abb. 3–5. Schule Typ 2 (escola tipo nuclear,) Entwurf, Vorderfassade, Grundriss: Eingangshalle, 2. Sekretariat, 3. Rezeption, 4. Unterrichtszimmer, 5. Bad, 6. Arztzimmer, 7. Bibliothek, 8. Zahnarztzimmer, 9. Atelier und Werkstatt



1



2



3



4



5



6

Abb. 1. Walter Merz, Naturschutzzentrum, Karlsruhe-Rappenwort 1929; Abb. 2. Taut Max, Rathenau-Gymnasium und Ilse-Lyzeum, Senftenberg 1931–32; Abb. 3. Adolf Petersen, Pädagogische Akademie (heute Gauß-Gymnasium), Friedrich-Ebert-Straße 51–52, Frankfurt an der Oder 1930; Abb. 4. Ernst May, Hallgartenschule (Verwalterwohngebäude), Frankfurt am Main 1929–30; Abb. 5. Erich Mendelsohn, Da La Warr Pavillon, Seebad Bexhill/ Großbritannien 1933–35; Abb. 6. Peter Behrens, Mietshaus, Bolivarallee 9, Berlin-Charlottenburg 1930



1



2



3



4

Enéas Trigueiro Silva, Escola Municipal Pedro Ernesto, Botafogo, Rio de Janeiro 1935,
Abb. 1. Vorderansicht/ Haupteingang; Abb. 2. Seitenansicht; Abb. 3. Vorderansicht; Abb. 4. Rückansicht



1



2



3



4

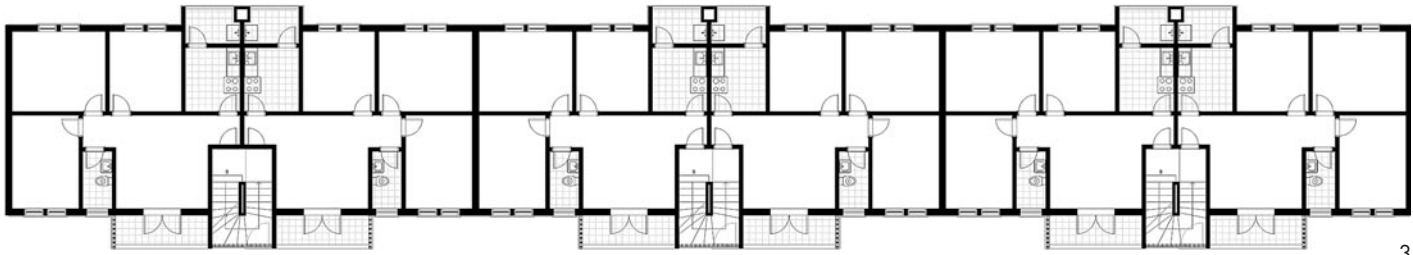
Abb. 1. Bruno Taut, Wohnsiedlung Onkel Toms Hütte, Berlin-Zehlendorf 1926; Abb. 2. Bruno Taut, Siedlung Hundsfeld, Berlin-Bohnsdor, 1928–33; Abb. 3. Walter Gropius, am Lindenbaum, Berlin 1929–30; Abb. 4. Hans Scharoun, Ringsiedlung Siemensstadt, Berlin 1929–31



1



2



3

Carlos Frederico Ferreira, Reihenhäuser, Conjunto Residencial do Realengo (Siedlung Realengo), Projekt des IAPI, Rio de Janeiro 1940–43
Abb. 1. Gesamtansicht, heutiger Zustand; Abb. 2. Grundriss; Abb. 3. Gesamtansicht, Originalzustand



1



2



3

Abb. 1. Hermann und Paul Frank, Mietshaus der Dulsberg-Siedlung, Hamburg 1929–33; Abb. 2. Arie Cohen, Shimon Levi House/„Boat house“, Tel Aviv, 1934; Abb. 3. Erich Mendelsohn und Serge Chermayeff, De La Warr Pavilion, Bexhill, Großbritannien 1935