

‘In welchem Style sollen wir wohnen?’

Tentoongestelde interieurs in een debat over stijl

Exhibited Interiors in a Debate about Style

Crystal Palace, interieur, wereld-
tentoonstelling Londen, 1851
Crystal Palace, interior, Great
Exhibition London, 1851



In 'The Exhibitionist House' benadrukt Beatriz Colomina hoe het woonhuis 'het belangrijkste instrument voor het onderzoek naar architectonische ideeën in deze eeuw' is geworden.¹ Stijlkamers – tentoongestelde woninginterieurs – hebben hierbij een niet te onderschatten rol gespeeld. Deze tijdelijke en relatief eenvoudig te realiseren architectonische installaties zijn niet alleen in staat om snel een idee aan een groot publiek te tonen, maar kunnen ook het manifest, de verkoopbrochure of de promotiefolder overstijgen door een onmiddellijke illusie van interieur op te roepen.

In mijn artikel wil ik enkele stijlkamers plaatsen in een debat over stijl en interieur, dat van grote betekenis is voor architectuur en design, tot op de dag van vandaag. Het gaat om interieurs die op cruciale momenten in de eerste helft van de twintigste eeuw een rol gespeeld hebben in dit debat. Stijl is een essentieel architectonisch begrip, dat aan de basis staat van veel architectuurtheoretische beschouwingen en polemieken,² en wordt in het woordenboek wat moeizaam gedefinieerd als 'het geheel van bij elkaar aansluitende uitdrukkingvormen, die kenmerkend zijn voor hetzij een bepaalde kunstenaar, hetzij, in de regel, voor een bepaalde school of richting of een bepaald tijdperk'.³

Ook in het private interieur van de woning speelt stijl een belangrijke rol. Het persoonlijke karakter van het interieur en het relatieve gemak om het interieur aan te passen aan veranderende wensen en smaken, maken dat het vaak niet eenvoudig is om een 'geheel van bij elkaar aansluitende uitdrukkingvormen' langdurig te handhaven, maar desalniettemin is stijl een onontkoombaar gegeven in het woninginterieur. De grote veranderingen in de samenleving van de afgelopen eeuwen, zoals de opkomst van de middenklasse, de groeiende industrialisatie en de ontwikkeling van de vrije wereldmarkt hebben de woning, en in het verlengde daarvan ook het woninginterieur, tot een architectonische opgave gemaakt. Daarbij is stijl hier niet zozeer vanuit kunsthistorisch oogpunt van belang, maar beschrijft dit begrip vooral de esthetische keuzes van de ontwerper over ruimte, proporties, bekleding en comfort: bij uitstek architectonische begrippen.

In de negentiende eeuw werd stijl onderwerp van een langdurig en intensief debat onder historici en architecten.⁴ *In welchem Style sollen wir bauen* werd de gevleugelde uitdrukking waarmee het stijldebat binnen de architectuur van de negentiende eeuw zou kunnen worden samengevat, met alle eclectische vrijheid, maar ook de nerveuze wanhoop die in een dergelijke vraag besloten ligt.⁵ De vraag gaat veel verder dan de keuze voor deze of gene historische bouwstijl: stijl representeert niet alleen een tijdperk en cultuur, maar krijgt een sterk ethische en politieke betekenis als uitdrukking van macht of een geprojecteerd ideaal. Daarbij wordt het inherente relativisme van het stijldebat voortdurend belaagd door een verlangen naar een 'natuurlijke' stijl die uitdrukking zou moeten geven aan de nieuwe tijd.

De vraag of en hoe een dergelijke *Überstil* zou moeten of kunnen ontstaan, vormt een belangrijke voedingsbodem voor het theoretische bouwwerk dat de architect Gottfried Semper in het midden van de negentiende eeuw construeert en dat tot op heden van belang is voor het denken over architectuur.⁶

Van primitieve hut naar stijlkamer

In 1851 bezoekt Gottfried Semper de wereldtentoonstelling in Londen. Net als 6 miljoen andere bezoekers maakt hij kennis met een ongekend grote verzameling voorwerpen, machines en producten die van over de hele wereld bijeengebracht zijn in het gloednieuwe Crystal Palace. Semper, als ontwerper zelf betrokken bij de opstellingen van Canada, Turkije, Zweden en Denemarken,⁷ ziet een overweldi-

In 'The Exhibitionist House', Beatriz Colomina highlights how the house has become 'the most important vehicle for the investigation of architectural ideas in this century'.¹ The role that what I would call 'style rooms' – exhibited house interiors – have played in this process should not be underestimated. These temporary and relatively simple architectural installations are not only able to quickly demonstrate an idea to a large audience, but can also transcend the manifesto, the sales brochure, or the promotional leaflet by evoking an immediate illusion of the interior.

In my article, I want to position several of these style rooms in a debate about style and interiors that up to the present day remains of great importance to architecture and design. These specific interiors played a role in this debate at crucial moments in the first half of the twentieth century. Style, a key architectural concept, forms the foundation of many architectural-theoretical considerations and polemics,² and is defined in the dictionary somewhat laboriously as the 'collective characteristics of . . . artistic expression or way of presenting things or decorative methods proper to a person or school or period or subject'.³

Style also plays an important role in the private interior of the home. The personal character of the interior and the relative ease of adapting it to changing needs and tastes mean that it is often difficult to maintain 'collective characteristics of artistic expression' in the long term, but style is nonetheless an inescapable issue in the interior of the home. The major changes in society over the past few centuries, such as the rise of the middle class, increasing industrialization, and the development of the free global market, have turned the home, and by extension the interior of the home, into an architectural assignment. Style in this sense is not so important in terms of its art-historical significance, but rather in describing the aesthetic choices of the designer in terms of space, proportions, coverings and comfort, which are indeed eminently architectural concepts.

In the nineteenth century, style was the subject of a lengthy and intense debate among historians and architects.⁴ *In welchem Style sollen wir bauen* became the lofty phrase that managed to sum up that debate within the field of architecture, with all of its eclectic freedom, but also the nervous despair that was implied by the question itself.⁵ The question goes far beyond the choice of this or that historical building style: style represents not only an era and a culture, but also takes on a strong ethical and political meaning as an expression of power, or a projected ideal. In the process, the inherent relativism of the style debate is consistently beset by a desire for a 'natural' style that is supposed to express the new era.

The question of whether and how this kind of *Überstil* should or could arise forms an important breeding ground for the theoretical edifice that architect Gottfried Semper constructed in the middle of the nineteenth century, one that is still important today for reflecting on architecture.⁶

From Primitive Hut to Style Room

In 1851, Gottfried Semper visited the Great Exhibition in London. In the brand new Crystal Palace he, like six million other visitors, got acquainted with an unprecedented collection of objects, machines and products gathered from around the world. Semper, himself involved as a designer in the national pavilions of Canada, Turkey, Sweden and Denmark,⁷ saw an overwhelming, colourful orgy of mainly textile interiors, in which the many objects and machines were allowed to show off like pieces of furniture.

Amid this Babylonian abundance, he discovered in Trinidad's pavilion a simple model of a Caribbean hut. The hut had a slightly

gende, kleurrijke orgie van voornamelijk textiele interieurs, waarin de vele voorwerpen en machines als meubelstukken staan te pronken.

Te midden van deze Babylonische overvloed ontdekt hij in de opstelling van Trinidad een eenvoudig model van een Caribische hut. De hut heeft een iets verhoogde aarden bodem, waarop bamboe kolommen een schuine dakconstructie ondersteunen. Onder dit dak bevindt zich een open veranda met een centrale, ronde vuurstoekplaats en een ruimte met wanden van diagonaal gevlochten bamboe. Semper documenteert deze hut in *Der Stil*, zijn magnum opus dat 12 jaar later zal verschijnen.⁸ De hut vormt een voorbeeldige illustratie van de kern van zijn architectuurtheorie. De architectonische vormen en de daaraan verwante kunsten worden door hem onderverdeeld op basis van de vier elementen haard (gerelateerd aan keramiek en metaalwerk), dak (timmerwerk), wand (textiele kunst) en fundament (metselwerk). Een essentieel onderdeel van Semper's theorie vormt het *Prinzip der Bekleidung*.⁹ Semper stelt dat de wand als architectonisch element voortkomt uit, en formeel-stilistisch bepaald wordt door, het vlechtwerk en de daaraan verbonden textiele technieken. De wand, of beter nog het oppervlak van de wand, begrenst de ruimte en is daarmee van groter belang dan de draagstructuur die de wand ondersteunt. Voor Semper is de wand als bekleding en ruimtebegrenzer het belangrijkste element van de architectuur. Ook als het materiaal van de wand niet langer een textiel karakter heeft, blijft zijn oorsprong herkenbaar in de decoratieve patronen en motieven waarmee het materiaal bewerkt wordt.

In het essay 'Wissenschaft, Industrie und Kunst' uit 1852 kijkt Semper uitvoerig terug op de wereldtentoonstelling en toont hij een uitgesproken belangstelling voor de revolutionaire ontwikkelingen van zijn tijd.¹⁰ Hij betreurt de inferieure indruk die de producten van de westerse landen maken in vergelijking met de zogenaamde primitieve landen en ook in vergelijking met voorwerpen uit het verleden. De spectaculaire vooruitgang in techniek, industrialisatie en wetenschap in de eerste helft van de negentiende eeuw, zo constateert Semper, heeft in de kunstnijverheid niet geleid tot een fundamentele bezinning op materialen en technieken. Hij ziet hier een afwezigheid van 'stijl', dat hij definieert als dat wat 'nadruk legt op en artistieke betekenis geeft aan het basisidee van een kunstwerk en aan al de innerlijke en uiterlijke aspecten die van invloed zijn op de belichaming van dit idee'.¹¹ Semper voorziet dat het interieur, net als een groot aantal bouwelementen, een marktproduct wordt en daarom een sterke concentratie op het specifieke gebruik zal krijgen, overigens zonder dat dit ten koste hoeft te gaan, zo meent hij, van schoonheid of decoratie. 'Meubels, behang, tapijten, ramen, deuren, plafondlijsten, complete woningdecoraties, kortom alles voor buiten en voor binnen, ieder vast en los onderdeel van de woning, zelfs complete huizen kunnen kant-en-klaar gekocht worden op de vrije markt.'¹²

In de loop van de negentiende eeuw gaat het woninginterieur, als verzamelpaats van al deze onderdelen, een steeds grotere rol spelen in het debat over architectuur en stijl. Een alomvattende en universele bestudering van architectuur en verwante kunsten, zoals Semper die in *Der Stil* propageert, werpt een ander licht op het verleden. Traditie wordt een levend iets, dat zich blijft doorontwikkelen en dat niet los gezien kan worden van de hedendaagse vraagstukken. Onder invloed van Semper wordt de kunstnijverheid steeds meer gezien als de resultante van materiaal, techniek en gebruik, waardoor er een groeiende aandacht voor de gebruiker en consument op de vrije markt komt. En juist in het woninginterieur zullen al deze ontwikkelingen samenkomen: de opkomst van een middenklasse, de ontwikkeling van techniek (verlichting, verwarming, meubels en bekledingsmaterialen), de groeiende

raised earth floor, on which bamboo columns supported a sloping roof. Under this roof was an open veranda with a central circular fireplace, and a space with walls made of diagonally woven bamboo. Semper documented this hut in *Der Stil*, his *magnum opus* that would be published 12 years later.⁸ The hut is an exemplary illustration of the core of his theory of architecture. Architectural forms, and the related arts, are divided according to the four elements of hearth (related to ceramics and metalwork), roof (carpentry), wall (textile arts) and foundation (masonry). An essential part of Semper's theory was formed by the *Prinzip der Bekleidung*.⁹ Semper proposed that the wall was an architectural element derived from, and formally determined by, weaving and the textile techniques that are related to it. The wall, or better yet the surface of the wall, defines the space, which makes it more important than the structure that supports the wall. For Semper, the wall as a covering and a definer of space is architecture's most important element. Even if the material of the wall no longer has a textile character, its origins are still recognizable in the decorative patterns and motifs with which the material is treated.

In the 1852 essay 'Wissenschaft, Industrie und Kunst', Semper takes a comprehensive look back at the Great Exhibition, and shows a pronounced interest in the revolutionary developments of his time.¹⁰ He laments the inferior impression made by the products of Western countries, compared to the so-called primitive countries and also compared to objects from the past. The spectacular advances in technology, industrialization and science in the first half of the nineteenth century, Semper noted, had not led the crafts industry to a fundamental reflection on materials and techniques. He detects a lack of 'style', which he defines as that which is 'giving emphasis and artistic significance to the basic idea and to all intrinsic and extrinsic coefficients that modify the embodiment of the theme in a work of art'.¹¹ Semper predicted that the interior would become a market product, and that it, along with many building elements, will therefore focus keenly on the specific use, without this having to come, in his eyes, at the expense of beauty or decoration. 'Furniture, wallpaper, carpets, windows, doors, cornice work, whole room decorations, in short everything outside and inside, every fixed and movable part of the house, even the entire house can be purchased ready-made in the marketplace.'¹²

Over the course of the nineteenth century, the home interior, as a collection of all these components, began to play an increasing role in the debate on architecture and style. A comprehensive and universal study of architecture and the related arts, such as Semper propagated in *Der Stil*, sheds a different light on the past. Tradition becomes a living thing that continues to develop, and that cannot be separated from contemporary issues. Under the influence of Semper, the crafts industry was increasingly seen as the result of materials, technologies and applications, which led to more attention being paid to the user and consumer on the free market. And it was precisely in the home interior that all of these developments would come together: the emergence of a middle class, the development of technologies (lighting, heating, furniture and covering materials), the increasing interest in comfort and use, and ultimately style as well.¹³ The debate on how this interior should be designed and on the correct style for this form of living would continue to be emphatically fought well into the twentieth century.

The Style Room as a Work of Art

Just as the Great Exhibition in London left its traces in Semper's influential theory of style, nearly 50 years later a much smaller and less universal exhibition in Vienna would form the basis of Adolf Loos's ideas about style and architecture. In 1898, the 'Kaiser-Jubiläums-Ausstellung'

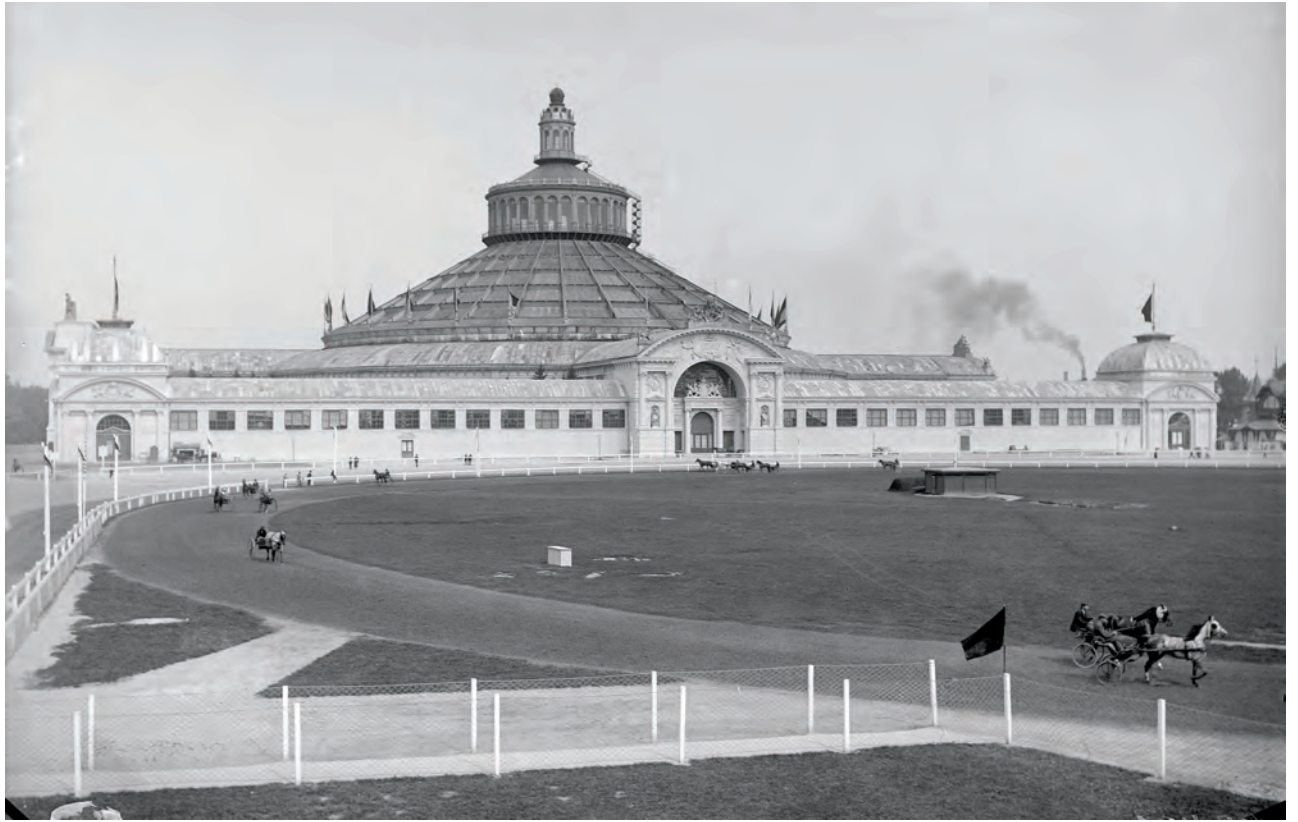
Crystal Palace, interieur, wereldtentoonstelling Londen, 1851
Crystal Palace, interior, Great Exhibition London, 1851



Gottfried Semper, Canadees paviljoen, wereldtentoonstelling Londen, 1851
Gottfried Semper, Canadian Pavilion, Great Exhibition London, 1851



Rotunde, Wenen, ca. 1900
Rotunde, Vienna, c. 1900



Rotunde, interior, 'Kaiser
Jubiläumsausstellung', Wenen,
1898
Rotunde, interior, 'Kaiser Jubiläums-
ausstellung', Vienna, 1898



belangstelling voor comfort en gebruik, en ten slotte ook de stijl.¹³ Want hoe dit interieur vormgegeven moet worden, wat de juiste stijl is voor dit wonen, daarover zal tot ver in de twintigste eeuw nog flink gestreden worden.

De stijlkamer als kunstwerk

Zoals de wereldtentoonstelling in Londen zijn sporen nalaat in de invloedrijke stijltheorie van Semper, zo zal bijna 50 jaar later een veel kleinere en minder universele tentoonstelling in Wenen aan de basis staan van de ideeën over stijl en architectuur van Adolf Loos. De 'Kaiser Jubiläumsausstellung' geeft in 1898 een grootschalig overzicht van de stand van de kunsten, de kunstnijverheid en de industrie in Oostenrijk. In een krantenfeuilleton voor de *Neuen Freien Presse* gaat Loos uitvoerig in op een groot aantal tentoongestelde producten, variërend van meubels, zilver- en goudsmeedwerk, glaswerk, schoeisel tot heren- en damesmode. Centraal in deze goedgeschreven en populaire artikelen staat Loos' afwijzing van het toepassen van kunstzinnige principes bij het ontwerpen van gebruiksvoorwerpen en interieurs.¹⁴ Daarmee verzet Loos zich tegen de zogeheten 'Modernen', die op de 'Jubiläumsausstellung' te midden van de vele historiserende stijlen met veel publicitair succes hun nieuwe Sezession-stijl presenteren. Deze stijl, met zijn organische vormtaal, is verwant aan de Art Nouveau en wordt aan het eind van de negentiende eeuw door velen gezien als de stijl die een eind zal maken aan de slepende strijd der historische stijlen. Daarbij speelt bij vele architecten en kunstenaars ook een diep gevoeld verlangen het onderscheid tussen kunst, ambacht en architectuur op te heffen in een allesomvattend Gesamtkunstwerk. De nieuwe stijl zet zich af tegen Semper, die ten onrechte verweten wordt een puur darwinistische, materialistische stijlbenadering te hanteren.¹⁵ Loos blijft trouw aan Semper, en aan de hand van concrete tentoongestelde voorwerpen en interieurs formuleert hij zijn alternatief. Woninginterieurs, en alle voorwerpen die daarin te vinden zijn, moeten volgens hem aan drie voorwaarden voldoen: praktisch in het gebruik, eerlijk en passend bij de klasse en status van de gebruiker. Met dit laatste punt verzet hij zich tegen de goedkope en inferieure imitaties van stijlmeubelen en bekledingen voor de middenklasse waarmee de markt al in de negentiende eeuw is overspoeld. Voor Loos hoort een interieur vooral een persoonlijk samenstel van bewezen, traditioneel en goed vormgegeven onderdelen te zijn, waarbij hij de rol van de architect als vormgever in twijfel trekt. Op de 'Jubiläumsausstellung' ziet Loos hoe tentoongestelde interieurs uithangborden zijn ter promotie van deze of gene stijl:

Er zijn stands gebouwd waarin modelkamers zijn opgesteld. Dit gaat al jaren zo bij iedere tentoonstelling. Het is een manier om tegen het publiek te zeggen: Zo zou je moeten wonen! Arm publiek! Zelf mogen ze hun woning niet inrichten. (...) Ze weten niet hoe ze dat moeten doen. De woning met 'stijl', die aanwinst van de negentiende eeuw, vraagt immers om buitengewone kennis en vaardigheid. Dat was niet altijd het geval. Tot het begin van deze eeuw kende men deze zorgen niet. (...) Mensen richtten destijds hun vertrekken in op dezelfde manier waarop we ons vandaag de dag kleden. We halen onze schoenen bij de schoenmaker; colbert, broek en vest komen van de kleermaker, kraag en manchetten van de overhemdenmaker, hoed van de hoedenmaker, wandelstok van de houtdraaier. Geen van deze lieden kent de ander, en toch passen alle dingen bij elkaar. Waarom? Omdat ze allemaal werken in de stijl van 1898. En zo plachten ook de ambachtslieden in de woning-inrichting te werken; ze volgden allemaal een gemeenschappelijke stijl, de heersende, moderne stijl.¹⁶

offered a large-scale survey of the state of the arts, crafts and industry in Austria. In a newspaper serial for the *Neuen Freien Presse*, Loos addressed in detail a wide range of exhibited products, including furniture, silver and gold wares, glassware, footwear, and men's and women's fashion. A central theme in these well-written and popular articles was Loos's rejection of using artistic principles in the design of household goods and interiors.¹⁴ This put Loos in opposition to the so-called 'moderns', who at the 'Jubiläumsausstellung', amid the many historicizing styles, successfully presented their new Secession style. This Art Nouveau-like style, with its organic formal language, was seen by many at the end of the nineteenth century as the style that would put an end to the protracted struggle between the historical styles. Many architects and artists also felt a deep desire to abolish the distinction between arts, crafts and architecture in favour of a comprehensive *Gesamtkunstwerk*. The new style opposed Semper, who was wrongly accused of having a purely Darwinian and materialistic approach to style.¹⁵ Loos remained faithful to Semper, and on the basis of concretely exhibited objects and interiors, he formulated his alternative. According to Loos, home interiors and all the objects that can be found in those interiors should meet three conditions: usefulness, honesty and appropriateness to the class and status of the user. With this last point, he was opposing the cheap and inferior imitations of period furniture and coverings for the middle class that were already flooding the market in the nineteenth century. For Loos, an interior should primarily be a personal set of proven, traditional and well-designed components, and he doubted the role of the architect as a designer. At the 'Jubiläumsausstellung', Loos saw how the exhibited interiors were being used as signboards to promote various styles:

Stands have been put up in which specimen-rooms are exhibited. For years this has been done at every exhibition. It is a way of saying to the public: 'That is how you should be living.' The poor public! They are not allowed to furnish their apartments themselves. . . . They don't know how to do it. An apartment with 'style', that great achievement of the nineteenth century, demands exceptional knowledge and skill. That was not always the case. Up to the beginning of this century people were untroubled by such considerations. . . . People furnished their rooms in the same way as we dress today. We get our shoes from the shoemaker, jacket, trousers and vest from the tailor, collar and cuffs from the shirt manufacturer, hat from the hatmaker, stick from the wood turner. Not one of these craftsmen knows the other, and yet all the things match. Why? Because they all work in the style of 1898. And that is how the craftsmen in the furnishing industry used to work, all following a common style, the current, the modern style.¹⁶

Loos paid special attention to two interiors that were exhibited in the 'Jubiläumsausstellung'. These were interiors of a bedroom and a bathroom, designed by Otto Wagner, the best-known Viennese architect of the time.¹⁷ The bedroom was richly decorated, with panelling consisting of reflective, polished green wainscoting.¹⁸ Above it was a silk wall covering with striking images of cherry tree branches that wound their way along the wall, the bed cover and the bed canopy. Much like this bedroom, the bathroom was also a *Gesamtkunstwerk*. The most eye-catching element was the bathtub of flat glass, encased in shiny nickel-plated steel profiles. The bathtub ceremoniously leaned against a marble slab, like an altarpiece.¹⁹ What also stood out here was the wall covering above the low white panelling: a kind of blue-purple terrycloth with a white stripe. The same textile, with the same

In de 'Jubiläumsausstellung' worden twee interieurs getoond die Loos speciale aandacht geeft. Het zijn een interieur voor een slaapkamer en een badkamer, ontworpen door Otto Wagner, de meest bekende Weense architect van die tijd.¹⁷ De slaapkamer is rijk gedecoreerd, met een lambrisering bestaande uit een groen geschilderde, spiegelend gepolijste wandbetimmering.¹⁸ Daarboven bevindt zich een zijden wandbespanning met opvallende afbeeldingen van kersenboomtakken, die zich over de wand, de beddensprei en de hemel van het bed voort slingeren. Net als de slaapkamer is ook de badkamer een Gesamtkunstwerk. Het meest in het oog springend is de badkuip van vlakglas, gevat in glanzend vernikkelde staalprofielen, die pontificaal, als een altaarstuk, tegen een marmeren plaat staat.¹⁹ Daarnaast valt hier de wandbekleding boven de lage, witgeschilderde lambrisering op: een soort blauw-paarse badstof met een witte streep. Dezelfde stof met hetzelfde patroon keert terug in het vloerkleed, het kleed over de rustbank, de kussens op de rustbank, de bekleding van de stoelen, de badhanddoeken en ook de badjas.

Wagner lijkt met het tentoonstellen van zijn Sezession-slaapkamer en -badkamer een superieur antwoord te formuleren op de kritiek die Loos nog moet schrijven. Zo is de badkamer dan wel een Gesamtkunstwerk, maar wel een die het idee van 'kunstwerk' op z'n kop zet. Het is de banale gestreepte badstofjas, die het motief voor de bekleding van deze ruimte bepaalt en juist niet omgekeerd, zoals Loos later beschrijft in 'Vom armen reichen Mann'²⁰ waar hij een architect opvoert die woedend reageert als zijn klant de door hem ontworpen pantoffels niet in de juiste kamer draagt.

Loos is lovend over beide stijlkamers.²¹ Hij erkent dat deze lof afwijkt van zijn wekelijks geformuleerde Sezessions-kritiek, maar wijst erop dat Wagner deze kamers voor zichzelf heeft ontworpen waarmee het hoogstpersoonlijke interieurs zijn geworden. Het is alsof de strenge stellingname van de criticus Loos door de architect Loos weer onderuitgehaald wordt bij het zien van het vakmanschap van zijn collega. Later merkt Loos op dat Otto Wagner een uitzonderlijk begenadigd ontwerper is, die ook als hij een drinkglas ontwerpt, stijl en vanzelfsprekende vormgeving weet te combineren, juist door 'uit zijn architectenhuid te kruipen' en te denken als een ambachtsman.²²

Uiteindelijk is de essentie van de kritiek van Loos dan ook niet dat architecten zich met andermans interieur bezighouden, maar dat zij dat interieur misbruiken voor het maken van een kunstwerk dat zich losmaakt van een lange en anonieme traditie van vanzelfsprekende ambachtelijkheid. Het modieuze stijlvolle interieur, ontworpen door de architect of decorateur, neemt daarmee de plaats in van het interieur dat samengesteld werd uit voorwerpen en producten van verschillende anonieme ambachtlieden. Juist door hun gerichtheid op gebruiksgemak en comfort voegen deze anonieme ambachtelijke producten zich harmonieus in het hedendaagse interieur, zo stelt Loos.²³

Zonder de moderne tijd zelf te verwerpen, verzet Loos zich tegen het zoeken naar een uniforme moderne stijl als weerspiegeling van het heden. Die stijl is namelijk een artistieke schepping, terwijl de werkelijke stijl van de moderne tijd ons amper opvalt door zijn vanzelfsprekendheid.²⁴ Het is precies op het punt van stijl als uitdrukking van de tijdgeest dat de ideeën van Loos zich onderscheiden van Mies van der Rohe, die andere Duitstalige pionier van de Moderne Beweging.

De tentoonstelling als woonruimte

Ludwig Mies van der Rohe werkt van 1927 tot 1937 samen met de ontwerpster Lilly Reich bij het maken van een aantal opmerkelijke tentoonstellingen.²⁵ Bij het ontwerp van deze tentoonstellingen komt Reich's 20-jarige ervaring met dit onderwerp en haar specifieke sceno-

pattern, also returned in the rug, the cloth covering the couch, the cushions on the couch, the seat covers, the bath towels and even the bathrobe.

By exhibiting his Secession bedroom and bathroom, Wagner seemed to be formulating a superior response to the criticism that Loos was yet to write. The bathroom, for example, was indeed a *Gesamtkunstwerk*, but one that turned the idea of a 'work of art' upside down. It was the banal, striped bathrobe that defined the motive for the covering of this space, and not the other way around, as Loos would describe in 'Vom armen reichen Mann', where he conjured the image of an architect who became infuriated when his client failed to wear the specially designed slippers in the correct room.²⁰

Loos was enthusiastic about both of Wagner's style rooms.²¹ He acknowledged that this praise was different from his weekly Secession criticism, but pointed out that Wagner had designed these rooms for himself, which meant that they became very personal interiors. It is as if the strict position of Loos the critic had been undermined by Loos the architect upon seeing the skills of his colleague. Loos would later note that Otto Wagner was an exceptionally gifted designer who managed, even when designing a drinking glass, to combine style and natural design precisely by 'crawling out of his architect skin' and thinking like a craftsman.²²

Ultimately, then, the essence of Loos's criticism was not that architects were interfering with someone else's interior, but that they abused that interior in order to create a work of art that broke away from a long and anonymous tradition of natural craftsmanship. The fashionable and stylish interior, designed by the architect or decorator, thereby took the place of the interior that consisted of objects and products made by various craftsmen. Precisely by focusing on ease of use and comfort, these anonymous artisanal products fit in harmoniously with contemporary interiors, suggested Loos.²³

Without rejecting the modern age itself, Loos resisted the urge to look for a unified modern style as a reflection of the present day. That style, in his words, is in fact an artistic creation, while we hardly notice the real style of the modern age because of its self-evident nature.²⁴ This idea of style as an expression of the *zeitgeist* is precisely where the thinking of Loos differed from that of Mies van der Rohe, the other German-language pioneer of the Modern Movement.

The Exhibition as Living Space

From 1927 to 1937, Ludwig Mies van der Rohe worked with designer Lilly Reich on a number of remarkable exhibitions.²⁵ In the design of these exhibitions, Reich's 20 years of experience with this subject, as well as her specific, scenographic handling of materials, converged with the spatial experiments in villa design that Mies had been working on in the same period.

Lilly Reich joined the Werkbund in 1912. There she became deeply involved in a number of important exhibitions. One was the 'Von der Faser zum Gewebe' exhibition in 1926 at the international trade fair in Frankfurt. In a classic Semperian way, she made an educational exhibit there based on pre-processed raw materials and the production processes of textile, with theatrical arrangements of industrial machinery. In the year that followed, she was closely involved with the Werkbund exhibition 'Die Wohnung', which was led by Mies van der Rohe. This exhibition not only featured the well-known model neighbourhood of Weissenhof; there was also a complementary exhibition in the centre of Stuttgart, in the Gewerbehalle, that featured products related to home interiors, such as kitchens, chairs, tables, floor coverings, curtain fabrics, wallpaper and glass. In one of the smaller



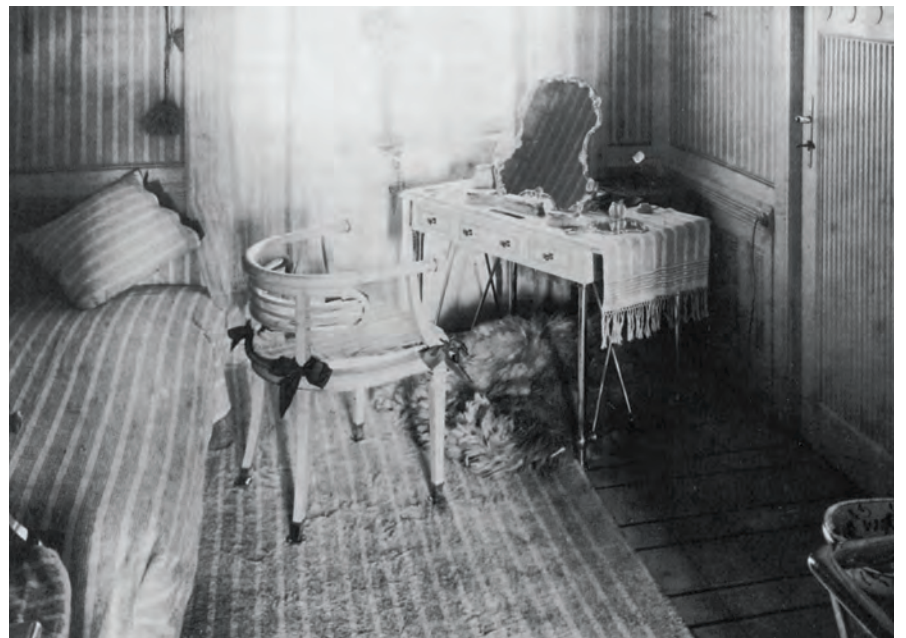
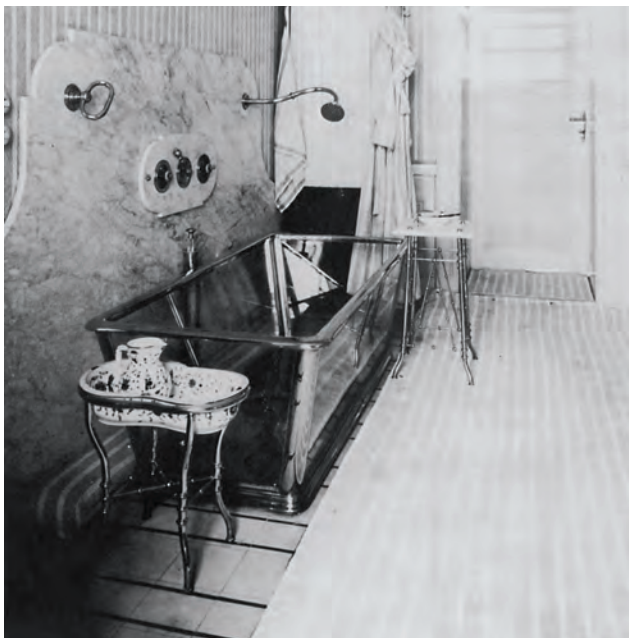
Otto Wagner, slaapkamer, appartement Wagner, Köstlergasse 3, Wenen, 1898-1899

Otto Wagner, bedroom, Wagner apartment, Köstlergasse 3, Vienna, 1898-1899



Otto Wagner, badkamer, appartement Wagner, Köstlergasse 3, Wenen, 1898-1899

Otto Wagner, bathroom, Wagner apartment, Köstlergasse 3, Vienna, 1898-1899





Lily Reich & Ludwig Mies van der Rohe, Café Samt & Seide, beurs 'Die Mode der Dame', Berlijn, 1927
Lily Reich & Ludwig Mies van der Rohe, Café Samt & Seide, 'Die Mode der Dame' fair, Berlin, 1927

Ludwig Mies van der Rohe, interieur
Haus Tugendhat, Brno, 1931
Ludwig Mies van der Rohe, interior
of Haus Tugendhat, Brno, 1931



grafische omgang met materialen samen met de architectonisch-sculpturale ruimte-experimenten met landhuisontwerpen, waaraan Mies in diezelfde jaren werkt.

Lilly Reich is in 1912 toetreden tot de Werkbund. Daar raakt ze nauw betrokken bij een aantal belangrijke tentoonstellingen. Een daarvan is de 'Von der Faser zum Gewebe'-tentoonstelling uit 1926 op de internationale jaarbeurs van Frankfurt. Op klassiek Semperiaanse wijze maakt ze daar een educatieve opstelling rond voorbereekte grondstoffen en productieprocessen van textiel, met theatrale opstellingen van industriële machines. In het daaropvolgende jaar is ze nauw betrokken bij de Werkbund-tentoonstelling 'Die Wohnung', onder leiding van Mies van der Rohe. Hier wordt niet alleen de bekende modelwijk Weissenhof getoond, maar vindt in het centrum van Stuttgart in de Gewerbehalle een aanvullende tentoonstelling plaats van producten die betrekking hebben op het woninginterieur, zoals keukens, stoelen, tafels, vloerbedekkingen, gordijnstoffen, behang en glas. In een van de kleinere hallen ontwerpen Reich en Mies van der Rohe de *Glasraum*: een paviljoen waarbij het woninginterieur als uitgangspunt wordt genomen voor het tentoonstellen van verschillende soorten en kleuren spiegelglas.²⁶ Het ruimtelijk in elkaar overlopen van de woonvertrekken, de verzelfstandiging van de binnenwanden, de neutraliteit van het plafond en de specifieke ingekaderde relatie tussen interieur en een gesuggereerde buitenruimte zijn architectonische motieven die in de woonhuisontwerpen van Mies van der Rohe voortdurend terug zullen komen.

Het meest radicale ontwerp in hun samenwerking maken Reich en Mies van der Rohe eveneens in 1927. Het betreft het Café Samt & Seide (fluweel en zijde), een productopstelling voor de Verein Deutscher Seidenwebereien,²⁷ bestaande uit een serie geplooid gordijnen, opgehangen aan dunne stalen buizen. In een *beinahe nichts* setting, waarin Semper's *Prinzip der Bekleidung* bijna oplost in abstractie, vormen de gordijnen met hun verschillende afmetingen en kleuren een labyrintachtige opstelling van in elkaar overlopende ruimten. De tentoongestelde stoffen zelf vallen volledig samen met de wanden, en hun materiële en tactiele ervaring wordt versterkt door ze als geïsoleerde monumentale objecten te presenteren, ontdaan van iedere decoratie en met slechts hun gelijkmatige verticale plooien. Tegelijkertijd wordt de monumentaliteit gerelativeerd door hier een café te situeren, een functie die los staat van de opgave van het tentoonstellen: buisstoelen en ronde tafeltjes staan schijnbaar willekeurig tussen de opgehangen doeken. Monumentaliteit maakt hier plaats voor de informele theatrale van het café als publiek interieur, net zoals bij de labyrintische *Glasraum* de ruimtelijke illusie van het reflecterende glas getemperd wordt door de referenties aan het herkenbare wooninterieur.

De *Glasraum* preludeert op het Barcelona-paviljoen van Mies van der Rohe en zijn latere woonhuisontwerpen zoals Haus Tugendhat, waarin de woonruimte lijkt op te lossen in het tentoonstellen, zoals eerder bij de *Glasraum* de tentoonstellingsruimte oplost in het wooninterieur.²⁸ De wanden worden bij Mies weliswaar abstracte objecten, maar met een uitgesproken materieel karakter, precies zoals Reich dat in haar tentoonstellingen liet zien. Deze vermenging van wooninterieur met de tentoonstelling van het wooninterieur, waarbij de klassieke woonvertrekken opgaan in een continue ruimte, kenmerkt het werk van Mies van der Rohe.²⁹ De stijkkamer heeft zich losgemaakt van de begrenzings van de kamer en is een complexe ruimtelijke installatie geworden.

Mies mag zich verzetten tegen het idee van vorm en stijl in zijn werk,³⁰ maar juist in al zijn abstractie en vermeende stijlloosheid wordt de *Glasraum* een voorbeeldige stijlruimte. 'Baukunst is raumge-

halls, Reich and Mies van der Rohe designed the *Glasraum*: a pavilion where the home interior was used as the organizing principle for the display of different types and colours of mirrored glass.²⁶ The spatial continuity of the living areas, the autonomy of the inner walls, the neutrality of the ceiling and the specifically framed relationship between the interior and suggested exterior spaces were architectural motifs that would continually return in the homes designed by Mies van der Rohe.

The most radical design in the collaboration between Reich and Mies van der Rohe took place in 1927. It was the Café Samt & Seide (Velvet & Silk), an exhibit of products for the Verein Deutscher Seidenwebereien,²⁷ consisting of a series of pleated curtains hung on thin steel tubes. In a *beinahe nichts* setting, in which Semper's *Prinzip der Bekleidung* almost dissolves into abstraction, the curtains, with their different sizes and colours, formed a labyrinthine arrangement of spaces that flow into each other. The exhibited materials themselves were completely congruent with the walls, and their physical and tactile experience was enhanced by being presented as isolated monumental objects, devoid of all decoration, with only their uniform vertical pleats. At the same time, their monumentality was eased by situating a café here, a function that was independent of the exhibiting task: tube chairs and small round tables were placed seemingly at random amid the hung sheets. Here, monumentality made room for the informal theatricality of the café as a public interior, much like in the labyrinthine *Glasraum* the spatial illusion of the reflective glass was tempered by the reference to the recognizable home interior.

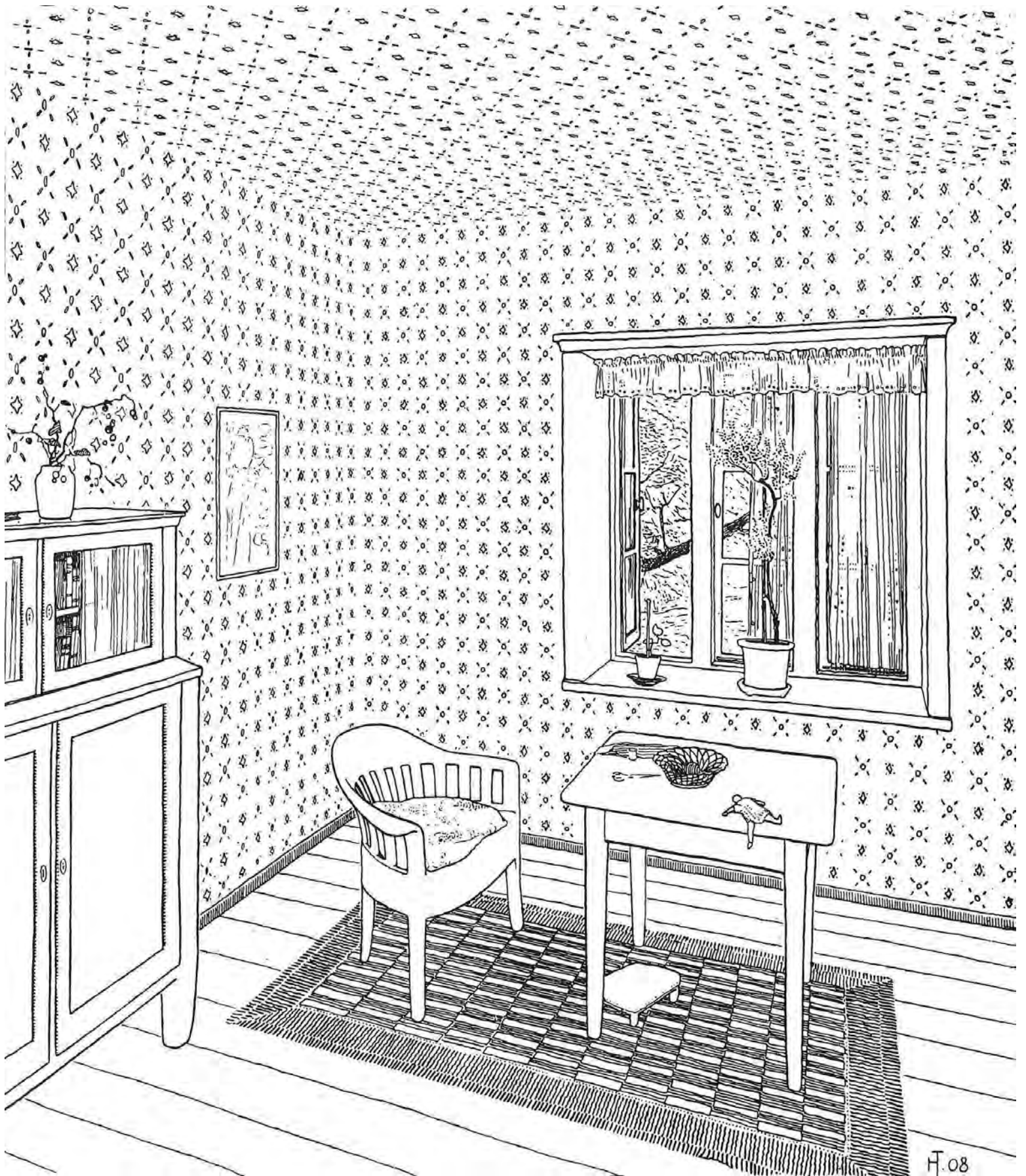
The *Glasraum* foreshadows the Barcelona Pavilion by Mies van der Rohe and his later house designs such as the Tugendhat House, in which the living space seems to dissolve into an exhibition space, similar to the earlier *Glasraum*, where the exhibition space dissolves into the living space.²⁸ For Mies, the walls may well be abstract objects, but they are objects with a pronounced material character, exactly as Reich demonstrated in her exhibitions. This mixing of the home interior itself with the exhibiting of the home interior, whereby traditional rooms dissolve into a continuous space, characterizes the work of Mies van der Rohe.²⁹ The style room has broken free from the enclosure of the room, and has become a complex spatial installation.

Mies may oppose the idea of form and style in his work,³⁰ but it is precisely in all its abstraction and alleged lack of style that the *Glasraum* becomes an exemplary 'style space'. According to Mies, 'Baukunst is raumgefasster Zeitwille. Lebendig. Wechselnd. Neu' (architecture is the will of an epoch translated into space: living, changing, new).³¹ In that respect, the *Glasraum*, much like the subsequent Barcelona Pavilion and Tugendhat House, ultimately once again becomes a work of art, an artistic expression of the *zeitgeist*, which was something that Loos so stubbornly tried to battle.

The Style-less Room

With Mies van der Rohe, dwelling and exhibiting merges into a serene spatial *Gesamtkunstwerk* that forces the user to redefine what dwelling means, whereas Loos rejects not only the pretence of a modern architectural unity, but ultimately also rejects the role of the architect in respect to the home interior. For an architect whose oeuvre consists mainly of private houses with complex and elaborate interiors, this is a rather paradoxical position, which was actually already visible in his discussion of the style rooms of Otto Wagner in 1898.

Architect Heinrich Tessenow, who in terms of age sits somewhere between Loos and Mies van der Rohe,³² occupies a special position in comparison to his two colleagues. Like no one else, Tessenow consistently addressed middle-class dwelling throughout his working



fasster Zeitwille. Lebendig. Wechselnd. Neu,’ aldus Mies. (‘Bouwkunst is de wil van een tijdperk uitgedrukt in ruimte: levendig, veranderend, nieuw.’)³¹ Daarmee is ook de Glasraum (net als het daarop volgende Barcelona-paviljoen en Haus Tugendhat) uiteindelijk toch weer een kunstwerk, een artistieke uitdrukking van de tijdgeest, iets dat Loos zo hardnekkig wilde bestrijden.

De stijlloze kamer

Terwijl bij Mies van der Rohe wonen en tentoonstellen opgaan in een verstillend ruimtelijk Gesamtkunstwerk dat de gebruiker dwingt om het wonen opnieuw te definiëren, wijst Loos niet alleen deze pretentie van een moderne architectonische eenheid af, maar verwerpt hij uiteindelijk ook de rol van de architect met betrekking tot het woninginterieur. Voor een architect wiens oeuvre voornamelijk uit private woonhuizen met complexe en uitgewerkte interieurs bestaat, is dit een nogal paradoxale positie, die eigenlijk al zichtbaar wordt bij zijn bespreking van de stijlkamers van Otto Wagner in 1898.

De architect Heinrich Tessenow, die qua leeftijd tussen Loos en Mies van der Rohe in zit,³² neemt ten opzichte van beide collega’s een bijzondere positie in. Als geen ander houdt Tessenow zich gedurende zijn werkzame leven consequent bezig met het burgerlijke wonen en hoe de traditie van dit wonen in de huidige tijd voortgezet kan worden. Hij bouwt vanaf het begin van de twintigste eeuw aan een oeuvre van woonhuizen, teksten over wonen,³³ evenals enkele tentoongestelde interieurs,³⁴ maar vooral aan een oeuvre van prachtige perspectieftekeningen waarin dit wonen nauwgezet wordt onderzocht. Zijn ontwerpen concentreren zich sterk op gereduceerde en vanzelfsprekende onderdelen van het wonen, samengebracht in interieurs die een onnadrukkelijke eenvoud uitstralen. In deze interieurs probeert Tessenow het ambachtelijke te verzoenen met het moderne door abstractie te koppelen aan herkenbaarheid. Tessenow zoekt niet een terugkeer naar een stijl uit het verleden, zoals de biedermeierstijl die in het begin van de negentiende eeuw in Duitsland furore maakte. Zijn interieurs lijken niets anders dan opstellingen van de ogenschijnlijk meest gewone gebruiksvoorwerpen in een decor van vanzelfsprekendheid. Niet het materiaal of de vormgeving, maar de door en door ontwikkelde oermodellen van stoel, tafel, kleed, lamp, kast en venster komen hier samen. Tessenow lijkt het alternatief dat Loos voorspiegelt in zijn beschouwingen over de ‘Jubiläumsausstellung’ het dichtst te benaderen. Daarbij strekken de ambities van Tessenow zich echter veel verder uit dan die van Loos. Voor Tessenow raakt de architectuur van het wonen sterker dan welke kunstvorm ook, aan de meest elementaire menselijke behoeften. Alleen vanuit het ontwerp van het wonen, waarbij het interieur met zijn elementaire onderdelen centraal staat, kan de architect op zoek gaan naar de essentie van zijn vak en een antwoord vinden op de vraag naar stijl.³⁵ Deze stijl, zo stelt Tessenow, zou uiteindelijk moeten voortkomen uit een cultuur van ambachtelijkheid en vanzelfsprekendheid, genesteld in de *Kleinstadt*.

Bij Tessenow wordt zo een ambachtelijke traditie uitgangspunt voor een verstillende vorm en stijl, en ten slotte ook voor een geïdealiseerde burgerlijke levenswijze, die diametraal staat tegenover het wonen dat Mies voor ogen heeft en uiteindelijk ook tegenover het wonen zoals Loos dat interpreteert: een wonen dat aan stijl hoopt te ontsnappen.³⁶

life, and sought for ways to continue the tradition of this form of dwelling in his time. Starting at the beginning of the twentieth century, he built up an oeuvre consisting of houses, texts about dwelling³³ and several exhibited interiors,³⁴ but above all an oeuvre of stunning perspective drawings in which this kind of dwelling is meticulously investigated. His designs focus strongly on reduced and natural elements of dwelling, brought together in interiors that exuded an unobtrusive simplicity. In these interiors, Tessenow tries to reconcile the artisanal with the modern by linking abstraction to familiarity. He is not aiming for a return to a style of the past, such as the Biedermeier style, which created much furore in Germany at the beginning of the nineteenth century. His interiors seem to be nothing more than arrangements of the seemingly most ordinary objects in a natural setting. It is not so much the exceptional material or design that converge here, but rather the thoroughly developed basic models of the chair, table, rug, lamp, cabinet and window. Tessenow’s designs seem to approach most closely the alternative that Loos presented in his reflections on the Jubiläums-Ausstellung. At the same time, Tessenow’s ambitions extend far beyond those of Loos. For Tessenow, the architecture of dwelling touches upon the most basic human needs more strongly than any other art form. It is only in the design of the dwelling, where a central role is played by the basic components of the interior, that the architect is able to seek out the essence of his profession, and find an answer to the question of style.³⁵ This style, Tessenow suggests, should eventually have to come from a culture of craftsmanship and naturalness, nestled in the *Kleinstadt*.

For Tessenow, an artisanal tradition becomes the starting point for a stillness in form and style, and ultimately also for an idealized bourgeois way of life that is diametrically opposed to the way of dwelling that Mies has in mind, and that is ultimately also opposed to dwelling as Loos interprets it: a way of living that hopes to escape from style.³⁶

Noten

- 1 Beatriz Colomina, 'The Exhibitionist House', in: Richard Koshalek, Elizabeth A. T. Smith en Zeynep Çelik (red.), *At the end of the century: one hundred years of architecture* (Los Angeles: Museum of Contemporary Art, 1998), 126-166.
- 2 Zie bijv.: OASE, nr. 42 (1995).
- 3 Guido Geerts en Ton de Boon (red.), *Van Dale Groot Woordenboek der Nederlandse Taal* (Utrecht: Van Dale Lexicografie, 1999), 3251.
- 4 Mitchell Schwarzer, *German Architectural Theory and the Search for Modern Identity* (Cambridge/ New York/ Melbourne: Cambridge University Press, 1995), 33-87.
- 5 Het stijldebat heeft nergens zo veel pennen in beweging gezet als in het Duitse taalgebied. Zeker driemaal duikt de titel *In welchem Style sollen wir bauen* op: bij Heinrich Hübsch in 1828, bij August Reichenperger in 1852 en bij Albert Hofmann in 1890. Ibid., 331, 332, 336.
- 6 Zie voor een beknopte versie door Semper zelf (vertaald door Harry Francis Mallgrave en Wolfgang Herrmann): Gottfried Semper, *The Four Elements of Architecture and other writings* (Cambridge/New York: Cambridge University Press, 1989), 101-129. Een goede samenvatting van de theorieën van Semper geeft Udo Garritzmann, 'From the colour of dressing to the dressing in colour and back again', in: Suzanne Komossa, Kees Rouw en Joost Hillen (red.), *Colour in contemporary architecture* (Amsterdam: SUN, 2009), 172-196.
- 7 Zie het proefschrift van Pieter van Wesemael, *Architectuur van instructie en vermaak. Een maatschappijhistorische analyse van de wereldtentoonstelling als didactisch verschijnsel (1798-1851-1970)* (Delft: Publicatiebureau Bouwkunde, 1997), 132, 140, 143.
- 8 Gottfried Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten; oder, Praktische Aesthetik, ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde* (Frankfurt am Main: Verlag für Kunst und Wissenschaft, 1860/München: F. Bruckmann, 1863); vertaald door Harry Francis Mallgrave en Michael Robinson als: Gottfried Semper, *Style in the Technical and Tectonic Arts; or, Practical Aesthetics* (Los Angeles: Getty Research Institute, 2004).
- 9 Semper, *Style in the Technical and Tectonic Arts*, op. cit. (noot 8), 242-250. Zie voor een beknopte samenvatting: Garritzmann, op. cit. (noot 6), 182-186.
- 10 Semper, *Four Elements*, op. cit. (noot 6), 130-167.
- 11 Ibid., 136-137. Vertaling uit het Engels door de auteur.
- 12 Ibid., 139.
- 13 Schwarzer, *German Architectural Theory*, op. cit. (noot 4), 112-120.
- 14 De artikelen zijn in 1921 verzameld in *Ins Leere gesprochen*. Afzonderlijk zijn ze te vinden in Adolf Loos, *Gesammelte Schriften; herausgegeben von Adolf Opel* (Wenen: Lesethek Verlag, 2010).
- 15 Hier speelt het werk van de kunsthistoricus Alois Riegl een grote rol. Zie: Schwarzer, *German Architectural Theory*, op. cit. (noot 4), 202-204.
- 16 Adolf Loos, 'Intérieurs Ein Präludium', opgenomen in Loos, *Gesammelte Schriften*, 68. De Engelse vertaling (door Michael Mitchell) is grotendeels overgenomen uit: Adolf Loos, *Ornament and Crime: selected essays* (Riverside, CA: Ariadne Press, 1998), 51.
- 17 Van deze tentoongestelde interieurs zelf zijn geen afbeeldingen bekend. Zie voor een uitvoerige beschrijving van de uiteindelijke uitgevoerde interieurs: Paul Asenbaum, Peter Haiko, Herbert Lachmayer en Reiner Zettl, *Otto Wagner: Möbel und Innenräume* (Salzburg/Wenen: Residenz Verlag, 1984), 163-181.
- 18 Zie voor een uitvoerige beschrijving: Adolf Loos, 'Die Intérieurs in der Rotunde', opgenomen in: Loos, *Gesammelte Schriften*, op. cit. (noot 14), 75-81.
- 19 Zie ook: Pieter Jan Gijsberts, 'Een transparante fantasmagorie; Inundatie van de blik', OASE, nr. 34 (1992), 21-29.
- 20 Loos, *Gesammelte Schriften*, op. cit. (noot 14), 262-267.
- 21 Gijsberts, 'Een transparante fantasmagorie', op. cit. (noot 19).
- 22 Loos, 'Die Intérieurs in der Rotunde', opgenomen in: Loos, *Gesammelte Schriften*, op. cit. (noot 14), 81.
- 23 Loos, 'Intérieurs Ein Präludium', opgenomen in Loos, *Gesammelte Schriften*, op. cit. (noot 14), 68-74.
- 24 Zie ook: Erik Terlouw, 'Inleiding', in: Henk Engel, Susanne Komossa en Erik Terlouw (red.), *Architectuurfragmenten 2; De vraag naar stijl* (Delft: Publikatiebureau Bouwkunde, 1995), 11-12.
- 25 Matilda McQuaid (red.), *Lilly Reich; Designer and Architect* (New York: The Museum of Modern Art, 1996), 22-29, 53-57.
- 26 Zie ook de projectdocumentatie elders in deze publicatie.
- 27 Een belangrijke rol in deze vereniging wordt gespeeld door de industrieel Hermann Lange, opdrachtgever voor het woonhuis dat Mies in 1928 in Krefeld realiseerde. Zie ook: http://www.projektmik.com/artist_info.php?SID=vzM1b2LCKP4l&aid=12&aname=, bezocht augustus 2014.
- 28 Of zoals Gustav Platz formuleert wanneer hij Haus Tugendhat bekritiseert: 'alsof de lege ruimte aan de bewoner het gevoel moet geven dat hij in een fraaie tentoonstellingszaal woont'. Zie: Gustav Adolf Platz, *Wohnräume der Gegenwart* (Berlijn: Im Propyläen Verlag, 1933), 70.
- 29 Of zoals Manfredo Tafuri en Francesco Dal Co stellen, wanneer zij de bewoner van een villa van Mies uit de vroege jaren 1930 bespreken: '(...) een bezoeker in zijn eigen huis, aan wiens blik zich verscheidene verstilde en onaanraakbare objecten en panorama's presenteren', in: Manfredo Tafuri en Francesco Dal Co, *Modern Architecture / 1* (New York: Rizzoli, 1986), 136.

Notes

- 1 Beatriz Colomina, 'The Exhibitionist House', in: Richard Koshalek, Elizabeth A.T. Smith and Zeynep Çelik (eds.), *At the End of the Century: One Hundred Years of Architecture* (Los Angeles: Museum of Contemporary Art, 1998), 126-166.
- 2 See, for example: OASE, no. 42. (1995).
- 3 H.W. Fowler and F.G. Fowler (eds.) *The Concise Oxford Dictionary of Current English* (Oxford: Oxford University Press, 1964), 1282.
- 4 Mitchell Schwarzer, *German Architectural Theory and the Search for Modern Identity* (Cambridge/New York/Melbourne: Cambridge University Press, 1995), 33-87.
- 5 Nowhere was the style debate more actively contested than in the German language countries. The title *In welchem Style sollen wir bauen* appears at least three times: in Heinrich Hübsch in 1828, in August Reichenperger in 1852, and in Albert Hofmann in 1890. Ibid., 331, 332, 336.
- 6 For a concise version by Semper himself (translated by Harry Francis Mallgrave and Wolfgang Herrmann), see: Gottfried Semper, *The Four Elements of Architecture and Other Writings* (Cambridge/New York: Cambridge University Press, 1989), 101-129. Udo Garritzmann gives a good summary of the theories of Semper: 'From the Colour of Dressing to the Dressing in Colour and Back Again', in: Suzanne Komossa, Kees Rouw and Joost Hillen (eds.), *Colour in Contemporary Architecture* (Amsterdam: SUN, 2009), 172-196.
- 7 See the thesis by Pieter van Wesemael, *Architectuur van instructie en vermaak. Een maatschappijhistorische analyse van de wereldtentoonstelling als didactisch verschijnsel (1798-1851-1970)* (Delft: Publicatiebureau Bouwkunde, 1997), 132, 140, 143.
- 8 Gottfried Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten; oder, Praktische Aesthetik, ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde* (Frankfurt am Main: Verlag für Kunst und Wissenschaft, 1860/Munich: F. Bruckmann, 1863); translated by Harry Francis Mallgrave and Michael Robinson as: Gottfried Semper, *Style in the Technical and Tectonic Arts; or, Practical Aesthetics* (Los Angeles: Getty Research Institute, 2004).
- 9 The German word *Bekleidung* is not easy to translate into English. Its meaning resides somewhere between 'dressing', 'cladding', 'adornment' and 'raiment'. Harry Mallgrave translates it as 'dressing'. Semper, *Style in the Technical and Tectonic Arts*, op. cit. (note 8), 242-250. For a concise summary see: Garritzmann, 'From the Colour of Dressing', op. cit. (note 6), 182-186.
- 10 Semper, *Four Elements*, op. cit. (note 6), 130-167.
- 11 Ibid., 136-137.
- 12 Ibid., 139.
- 13 Schwarzer, *German Architectural Theory*, op. cit. (note 4), 112-120.
- 14 The articles were collected in 1921 in *Ins Leere gesprochen*. Individually they can be found in Adolf Loos, *Gesammelte Schriften; herausgegeben Adolf von Opel* (Vienna: Lesethek Verlag, 2010).
- 15 Here the work of art historian Alois Riegl plays a major role. See: Schwarzer, *German Architectural Theory*, op. cit. (note 4), 202-204.
- 16 Adolf Loos, 'Intérieurs Ein Präludium', included in Loos, *Gesammelte Schriften*, op. cit. (note 14), 68. The English translation (by Michael Mitchell) is largely taken from Adolf Loos, *Ornament and Crime: Selected Essays* (Riverside, CA: Ariadne Press, 1998), 51.
- 17 No images are known of these exhibited interiors themselves. For a detailed description of the interiors that were ultimately implemented, see: Paul Asenbaum, Peter Haiko, Herbert Lachmayer and Reiner Zettl, *Otto Wagner: Möbel und Innenräume* (Salzburg/Vienna: Residenz Verlag, 1984), 163-181.
- 18 For a detailed description see: Adolf Loos, 'Die Intérieurs in der Rotunde', included in: Loos, *Gesammelte Schriften*, op. cit. (note 14), 75-81.
- 19 See also: Pieter Jan Gijsberts, 'Een transparante fantasmagorie; Inundatie van de blik', OASE, no. 34 (1992), 21-29.
- 20 Loos, *Gesammelte Schriften*, op. cit. (note 14), 262-267.
- 21 Gijsberts, 'Een transparante fantasmagorie', op. cit. (note 19).
- 22 Loos, 'Die Intérieurs in der Rotunde', included in: Loos, *Gesammelte Schriften*, op. cit. (note 14), 81.
- 23 Loos, 'Intérieurs Ein Präludium', included in Loos, *Gesammelte Schriften*, op. cit. (note 14), 68-74.
- 24 See also: Erik Terlouw, 'Inleiding', in: Henk Engel, Susanne Komossa and Erik Terlouw (eds.), *Architectuurfragmenten 2; De vraag naar stijl* (Delft: Publicatiebureau Bouwkunde, 1995), 11-12.
- 25 Matilda McQuaid (ed.), *Lilly Reich; Designer and Architect* (New York: The Museum of Modern Art, 1996), 22-29, 53-57.
- 26 See also the project documentation elsewhere in this publication.
- 27 An important role in this association was played by industrialist Hermann Lange, who commissioned the house that Mies realized in 1928 in Krefeld. See also: http://www.projektmik.com/artist_info.php?SID=vzM1b2LCKP4l&aid=12&aname= visited in August 2014.
- 28 Or as Gustav Platz formulated it when he criticized the Tugendhat House: 'as if the empty space gives the resident the feeling that he is living in a beautiful exhibition hall'. See: Gustav Adolf Platz, *Wohnräume der Gegenwart* (Berlin: Im Propyläen Verlag, 1933), 70.
- 29 Or as Manfredo Tafuri and Francesco Dal Co suggested, when they discussed the occupant of a Mies villa from the early 1930s: 'a visitor in one's own

- 30 Mies formuleert in 1923 aldus: ‘Vorm als doel is formalisme; en dat verwerpen we. Maar we streven ook niet naar een stijl. Alleen al het willen van stijl is formalisme’, geciteerd in Adrian Forty, *Words and Buildings. A Vocabulary of Modern Architecture* (Londen: Thames and Hudson, 2000), 165.
- 31 Mies van der Rohe in: *G*, nr. 1 (bibl.2) (1923), geciteerd in: Philip Johnson, *Mies van der Rohe* (New York: The Museum of Modern Art, 1947 [1978]), 188. Engelse vertaling Martin James en Philip Johnson.
- 32 Adolf Loos: 1870-1933; Heinrich Tessenow: 1876-1950; Ludwig Mies van der Rohe: 1886-1969. Zie: Stanford Anderson, ‘The Legacy of German Neoclassicism and Biedermeier: Behrens, Tessenow, Loos, and Mies’, *Assemblage*, nr. 15 (1991), 64.
- 33 Meest bekend zijn *Der Wohnhausbau* uit 1909 en *Hausbau und dergleichen* uit 1916, die beide ook in latere edities zijn verschenen. Een samenvatting van teksten uit beide boeken, aangevuld met veel andere losse publicaties is te vinden in: Heinrich Tessenow, *Geschriebenes. Gedanken eines Baumeisters* (Braunschweig: Vieweg/Bauwelt-Fundamente 61, 1982).
- 34 Bij de ‘Jahresschau Deutscher Arbeit: Wohnung und Siedlung’ in Dresden, 1925. Zie ook de projectdocumentatie elders in dit nummer.
- 35 Heinrich Tessenow in *Der Wohnhausbau*. Geciteerd in: Marco DeMichelis, *Heinrich Tessenow: 1876-1950; das architectonische Gesamtwerk* (Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1991), 40.
- 36 Of zoals Aldo Rossi verwoord in zijn mooie vergelijking tussen Loos, Mies en Tessenow: ‘(...) Adolf Loos ontmoedigt iedere liefhebber van architectuur: iedereen zal in zijn eigen huis wonen, naar gelang zijn eigen persoonlijkheid, en het huis zal met hem meegroeiën buiten elke stijl om, en uiteindelijk zonder enige last.’ Aldo Rossi, ‘The Architecture of Adolf Loos’, in: Benedetto Gravagnuolo, *Adolf Loos: Theory and Works* (Milaan: Idea Books, 1982), 12.
- home to whose eyes were presented various mute and intangible objects and panoramas’, in: Manfredo Tafuri and Francesco Dal Co, *Modern Architecture/1* (New York: Rizzoli, 1986), 136.
- 30 Mies formulated this in 1923 as: ‘Form as goal is formalism; and that we reject. Nor do we strive for a style. Even the will to style is formalism,’ quoted in Adrian Forty, *Words and Buildings. A Vocabulary of Modern Architecture* (London: Thames and Hudson, 2000), 165.
- 31 Mies van der Rohe in: *G*, no. 1 (bibl.2) (1923), quoted in: Philip Johnson, *Mies van der Rohe* (New York: The Museum of Modern Art, 1947 [1978]), 188. English translation by Martin James and Philip Johnson.
- 32 Adolf Loos: 1870-1933; Heinrich Tessenow: 1876-1950; Ludwig Mies van der Rohe: 1886-1969. See: Stanford Anderson, ‘The Legacy of German Neoclassicism and Biedermeier: Behrens, Tessenow, Loos, and Mies’, *Assemblage*, no. 15 (1991), 64.
- 33 The most famous are *Der Wohnhausbau* from 1909 and *Hausbau und dergleichen* from 1916, both of which were also published in later editions. A summary of texts from both books, plus many other individual publications, can be found in: Heinrich Tessenow, *Geschriebenes. Gedanken eines Baumeister* (Braunschweig: Vieweg/Bauwelt-Fundamente 61, 1982).
- 34 In the ‘Jahresschau Deutscher Arbeit: Wohnung und Siedlung’ in Dresden, 1925. See also the project documentation elsewhere in this issue.
- 35 Heinrich Tessenow in *Der Wohnhausbau*. Quoted in: Marco DeMichelis, *Heinrich Tessenow: 1876-1950; das architectonische Gesamtwerk* (Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1991), 40.
- 36 Or, as Aldo Rossi put it, making a nice comparison between Loos, Mies and Tessenow: ‘Adolf Loos discourages every aficionado of architecture: everyone will live in his own house, according to his own personality, and the house will grow with him outside any style and, in the last analysis, without any imposition.’ Aldo Rossi, ‘The Architecture of Adolf Loos’, in: Benedetto Gravagnuolo, *Adolf Loos: Theory and Works* (Milan: Idea Books, 1982), 12.