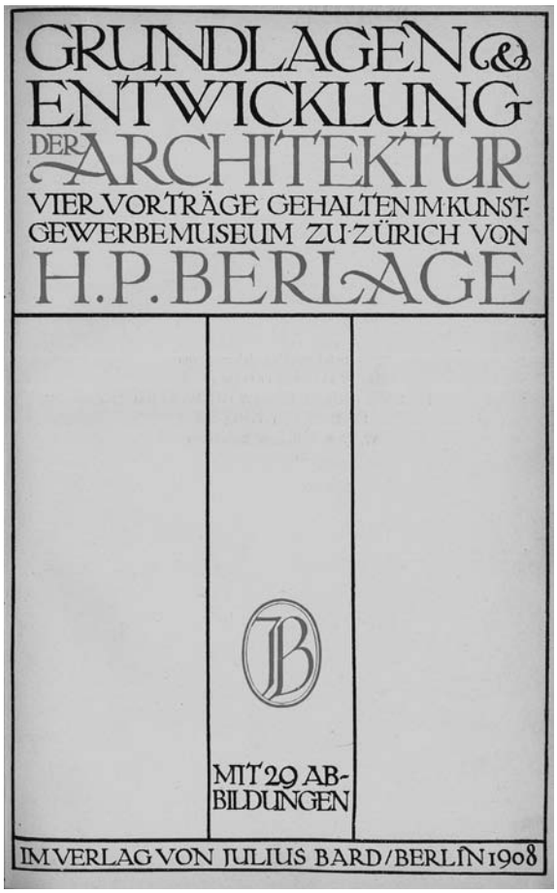
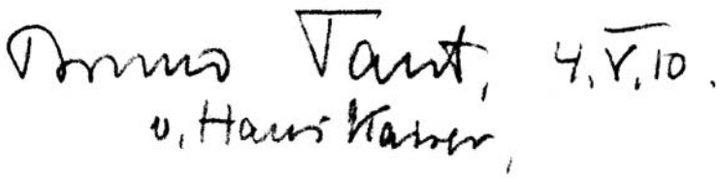


il. 1 H. P. Berlage, *Grundlagen und Entwicklung der Architektur*, 1908, strona tytułowa, niegdysiejsza biblioteka B. Tauta, zbiory prywatne



il. 2 Podpis B. Tauta na wklejce książki H. P. Berlagego (jw.)

Nieznany rysunek Brunona Tauta

Historia projektu *Monument des Eisens* (*Pomnik Żelaza*) z 1913 roku

Robin Rehm

W zbiorach prywatnej biblioteki wybitnego berlińskiego architekta okresu modernizmu – Brunona Tauta – zachował się egzemplarz wydanej w 1908 r. publikacji Hendrika Petrusa Berlagego *Grundlagen und Entwicklung der Architektur* (Podstawy i rozwój architektury) [il. 1][1]. Na tylnej stronie wyklejki książka zawiera podpis ołówkiem „Bruno Taut", datowany „4.V.10." [il. 2]. Pod spodem znajduje się dopisek „v. Hans Kaiser". Taut najwyraźniej otrzymał tę książkę od Hansa Kaisera, który w tym czasie wżenił się w rodzinę architekta. Kaiser był pisarzem i redaktorem. W 1913 r., w ramach serii wydawniczej Ernsta Cassierera „Künstler unserer Zeit" [„Artyści naszych czasów"] opublikował pierwszą monografię malarza Maksa Beckmanna. W następnych latach był blisko związany z Tautem nie tylko rodzinnie, ale także zawodowo. W 1919 r. przystąpił do założonej przez niego oraz przez Adolfa Behnego, Ottona Bartninga i Maksa Tauta *Arbeitsrat für Kunst* (Rady Roboczej ds. Sztuki). Ponadto w latach 1919–1920 wydawał wspólnie z Johannem Frerkingiem czasopismo „Das Hohe Ufer" („Wysoki Brzeg"), w którym Taut opublikował kilka artykułów[2]. Wszystko wskazuje na to, że Kaiser dobrze rozumiał architekta i dobrze wiedział, jakie fachowe książki go interesują, toteż wspomniany prezent nie był przypadkowy. Dla historii sztuki egzemplarz ten ma jednak szczególne znaczenie. Zachowała się w nim bowiem oryginalna rycina Tauta – niewielki, ale jakże istotny szkic architekta. Na ilustracji przedstawiającej zasady triangulacji i kwadratury znajduje się ołówkowy szkic *Pomnika Żelaza* (*Monument des Eisens*), wzniesionego w 1913 r. przez przedsiębiorstwo konstrukcji stalowych Breest & Co. na podstawie planów Tauta i Franza Hoffmanna z okazji Międzynarodowej Wystawy Budownictwa w Lipsku[3]. Takie szkice są dla badacza architektury na wagę złota, dają bowiem wgląd

[1] **H. P. Berlage**, *Grundlagen und Entwicklung der Architektur*, Berlin 1908, zbiory prywatne. Panu prof. dr. Arkosowi Moravanszky'emu (ETH Zürich) dziękuję za inspirującą dyskusję na temat niniejszego artykułu.

[2] Więcej o H. Kaiserze w: **E. Stenberg**, *Arbeitsrat für Kunst 1918–1921*, Düsseldorf 1987, s. 101.

[3] **H. P. Berlage**, *op. cit.*, s. 26.

w warsztat projektowy artysty, wskazują bezpośrednio na źródła inspiracji i pomagają zrekonstruować proces twórczy. *Pomnik Żelaza* należy do przełomowych wczesnych dzieł modernizmu europejskiego, tym bardziej więc cenne jest przeanalizowanie okoliczności narodzin pomysłu i genezy formy architektonicznej oraz jej związków z teorią architektury tamtego okresu. Niewielki szkic zamieszczony w książce podarownej architektowi stanowi ku temu interesujacy pretekst.

Książka Berlagego *Grundlagen und Entwicklung der Architektur*

Kaiser starannie dobrał prezent, dzieło Berlagego należy bowiem do najbardziej wpływowych publikacji na temat architektury spośród tych, które ukazały się w na początku XX wieku [4]. Sam Taut wysoko cenił tego autora, uważając go za jednego z bardziej znaczących architektów i teoretyków tamtej epoki [5]. Po wielu latach uhonorował jego zasługi dla rozwoju nowoczesnego budownictwa w wydanej w 1929 r. książce *Neue Baukunst in Europa und Amerika* (Nowa architektura w Europie i Ameryce), pisząc: „Prawdziwym inicjatorem nowoczesnego ruchu […] był Hendrik Petrus Berlage. […] Jego podstawowe przekonanie zdawało się opierać na tym, że konstrukcja i materiały, a zatem żelazo, kamień, drewno, powinny zachować pełną czystość, pozostając poniekąd nagie i niezasłonięte. W kontekście ówczesnego budownictwa ta purytańska postawa wnosiła etyczny postulat bezwarunkowego autentyzmu i zawziętej wrogości wobec wszelkich zakłamań formy architektonicznej. Nawet jeśli w zaprojektowanym przez niego gmachu giełdy amsterdamskiej zdaje się istnieć sprzeczność pomiędzy żelaznymi więzarami a wciąż budzącą romantyczne skojarzenia formą, to jednak architektura ta nie jest tak naprawdę romantyczna” [6].

Berlage zasługiwał jednak na uwagę nie tylko jako zwolennik „prawdy materiału”, lecz również jako propagator stosowania schematów geometrycznych w projekcie architektonicznym. To właśnie przede wszystkim temu zagadnieniu poświęcona jest jego publikacja *Grundlagen und Entwicklung der Architektur*. Berlage wyraził w niej pogląd, że dla stworzenia pięknej formy zastosowanie geometrii stanowi nie tylko wielką korzyść, ale wręcz absolutną konieczność [7]. Omówił przy tym różne geometryczne schematy projektowe, w tym szczególnie stosowanie proporcji tzw. „Trójkąta Egipskiego” w elewacjach oraz wpisywanie rzutu w kwadratowe układy modularne [8]. Używanie schematów projektowych tłumaczył na podstawie własnego, wspomnianego przez Tauta, projektu giełdy amsterdamskiej [il. 3]: „Jako ostatni przykład przedstawiam gmach giełdy w Amsterdamie, którego proporcje całkowicie odpowiadają zasadom podziału Trójkąta Egipskiego. Składa się on zatem z układu nakładanych piramid w stosunku 8 : 5 i da się tym samym przyrównać do naturalnej grupy kryształów. Rzut został tu podzielony na kwadraty o bokach długości 3,80 m, który to wymiar po długich poszukiwaniach okazał się właściwym wymiarem podstawowym i zadecydował też o rozstawie osi okiennych” [9].

[4] O roli Berlagego i jego książki – zob. **F. Neumeyer**, *Mies van der Rohe. Das kunstlose Wort. Gedanken zur Baukunst*, Berlin 1986, s. 94–106; **B. Kohlenbach**, *Einführung*, [w:] *Hendrik Petrus Berlage. Über Architektur und Stil. Aufsätze und Vorträge 1894–1928*, red. **B. Kohlenbach**, Basel 1991.

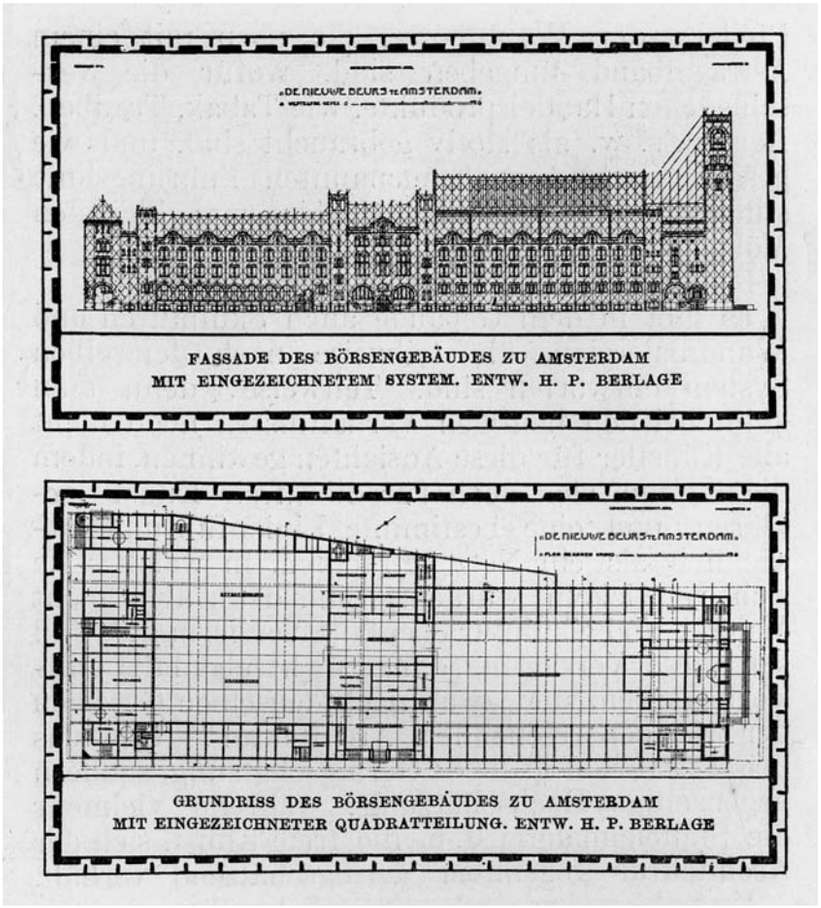
[5] O Tautowskim szacunku dla dokonań Berlagego – zob. **K. Junghanns**, *Bruno Taut. 1880–1938*, Berlin 1983, s. 10, 15.

[6] **B. Taut**, *Die neue Baukunst in Europa und Amerika*, Stuttgart 1929, s. 44.

[7] Zob. **H. P. Berlage**, *op. cit*., s. 1.

[8] O projektowaniu według zasad geometrii Berlagego – zob. **M. Bock**, *Anfänge einer neuen Architektur. Berlages Beitrag zur architektonischen Kultur der Niederlande im ausgehenden 19. Jahrhundert*, Wiesbaden–Gravenhage 1983, s. 63–64.

[9] **H. P. Berlage**, *op. cit*, s. 60–61; o znaczeniu geometrycznego układu projektu giełdy w Amsterdamie – zob. **M. Bock**, *op. cit*., s. 64–69; **F. Neumeyer**, *Zwischen Monumentalität und Moderne – Architekturgeschichte eines Wohnhauses*, [w:] *Fritz Neumeyer u. Wolfram Hoepfner, Das Haus Wiegand von Peter Behrens in Berlin–Dahlem. Baugeschichte und Kunstgegenstände eines herrschaftlichen Wohnhauses*, Mainz 1979, s. 18–19; **F. Neumeyer**, *Mies van der Rohe*, s. 94–106, 121.



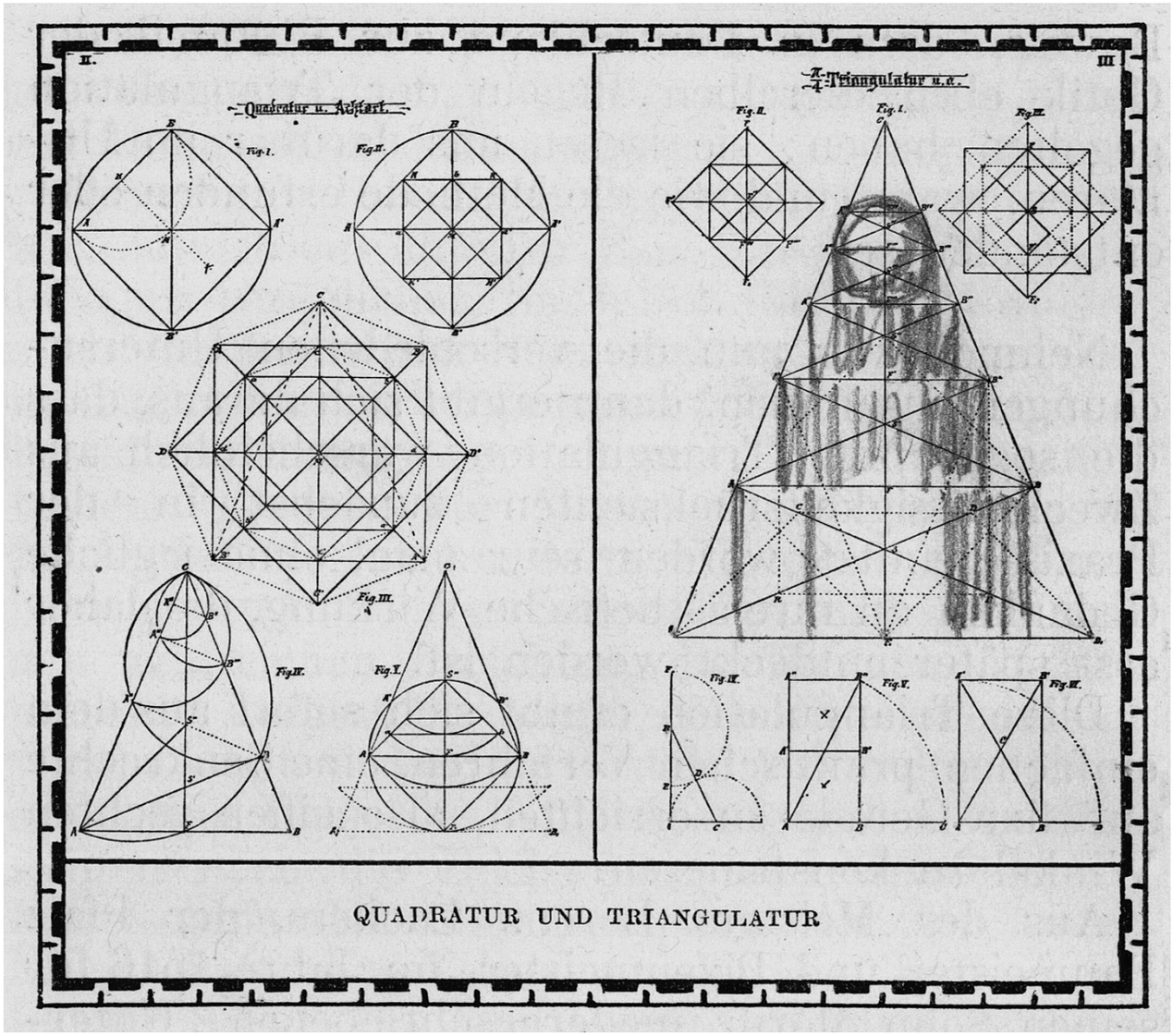
il. 3 H. P. Berlage, *Börse in Amsterdam*, 1896–1903, elewacja i rzut giełdy z siatką modularną; przedruk z: H. P. Berlage, *Grundlagen...* (jw.)

Podziały geometryczne rzutu i elewacji amsterdamskiej giełdy Berlagego mogły być inspiracją dla kilku architektów działających w latach 1900–1930, m.in. dla Petera Behrensa, Waltera Gropiusa, Adolfa Meyera i Le Corbusiera[10]. Schemat układu geometrycznego zastosowanego w giełdzie przez Berlagego przykuł uwagę Tauta, co znalazło wyraz w jego komentarzach zamieszczonych w *Neue Baukunst* (Nowej architekturze): „Berlage stworzył i potwierdził na gruncie naukowym i praktycznym koncepcję siatki modularnej, która niczym trójwymiarowa sieć o abstrakcyjnej, a więc wyimaginowanej naturze, przenika rzuty i elewacje budowli i w którą wpisują się ich wszystkie linie i kąty wyznaczające osie, gzymsy i okna [...]”[11]. Używając określenia „trójwymiarowa sieć”, Taut ewidentnie odwoływał się do układów modularnych opartych na trójkątach i kwadratach stosowanych przez Berlagego. Swoje uwagi na temat siatki modularnej zamieścił jednak w pracy wydanej dopiero w 1929 roku. Odpowiednie fragmenty w jego własnym egzemplarzu książki Berlagego poświęcone geometrii projektu giełdy w Amsterdamie nie zawierają na marginesie żadnych notatek Tauta, być może zatem informacje te były mu już wcześniej dobrze znane[12].

[10] **K. Asche**, *Peter Behrens und die Oldenburger Ausstellung 1905. Entwürfe. Bauten. Gebrauchsgraphik*, Berlin 1992, s. 35–47; **A. Jaeggi**, *Adolf Meyer. Der zweite Mann. Ein Architekt im Schatten von Walter Gropius*, Berlin 1994, s. 75, 234, 237, 264–265, 278; **W. Wang**, *Geometrie und Raster. Der mechanisierte Mensch*, [w:] *Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 1950. Expressionismus und Neue Sachlichkeit*, red. **V. Lampugnani**, **R. Schneider**, Stuttgart 1994, s. 38; **F. Passanti**, *Architecture: Proportion, Classicism and Other Issues*, [w:] *Le Corbusier before Le Corbusier. Applied Arts, Architecture, Painting and Photography 1907–1922*, red. **S. von Moos**, **A. Ruegg**, New Haven – London 2002; **R. Rehm**, *Das Bauhausgebäude in Dessau. Die ästhetischen Kategorien Zweck Form Inhalt*, Berlin 2005, s. 91–92.

[11] **B. Taut**, *op. cit.*, s. 44.

[12] O wpływie Berlagego na Tauta – zob. **H. F. Mallgrave**, *Introduction*, [w:] *Hendrik Petrus Berlage. Thoughts on Style 1886–1909*, red. ***idem*** [= The Getty Center Publication Programs], Santa Monica 1996, s. 57–58.



il. 4 B. Taut, szkic na rysunku triangulatury w egzemplarzu *Grundlagen* H. P. Berlagego

il. 5 B. Taut, F. Hoffmann, Breest & Co. Berlin, *Monument des Eisens*, [Międzynarodowa Wystawa Budownictwa], Lipsk 1913; „Der Baumeister" 1913, z. 12, tab. 123

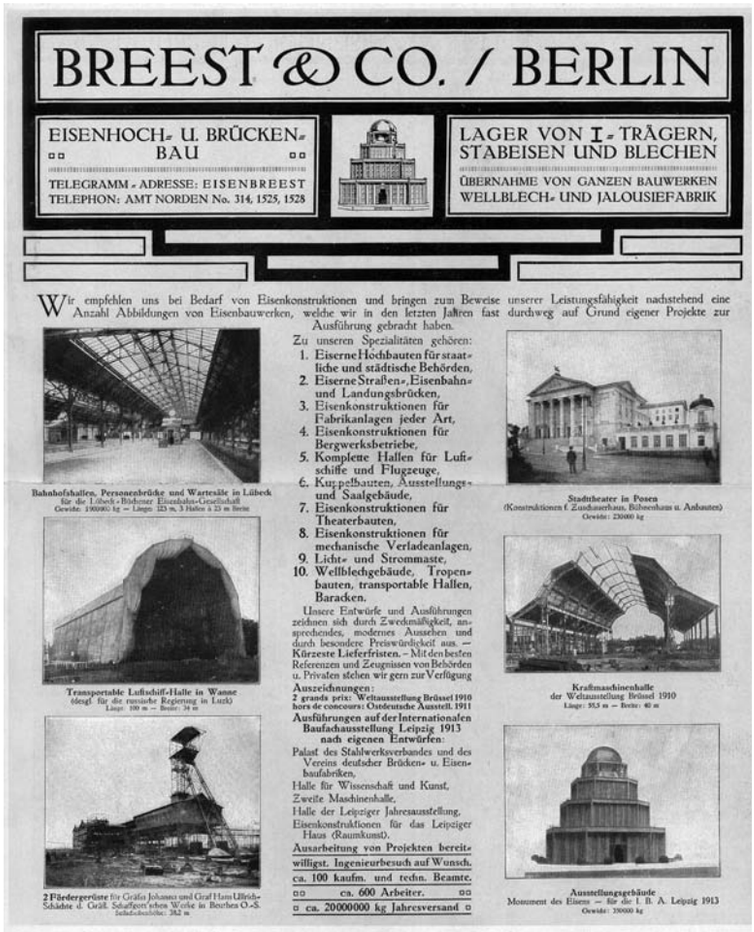
Monument des Eisens – Pomnik Żelaza z 1913 roku

Zainteresowanie Tauta wzbudził natomiast inny schemat geometryczny zamieszczony w książce. W schemacie triangulacji przedstawionej przez Berlagego znajduje się ołówkowy szkic autora *Neue Baukunst* ukazujący budowlę o kształcie schodkowo-tarasowym, zwieńczoną kopułą [il. 4][13]. Jak się wydaje, rysunek ten przedstawia pawilon wystawowy określony jako *Monument des Eisens* (*Pomnik Żelaza*), zaprojektowany przez Tauta dla Niemieckiego Związku Hut Stali oraz Zrzeszenia Niemieckich Producentów Mostów i Żelaza na Międzynarodową Wystawę Budownictwa (Internationale Baufach Ausstellung) w Lipsku w 1913 r. [il. 5]. Rysunek jest stosunkowo mały i mierzy zaledwie 3,6 cm wysokości. Pomimo szkicowego charakteru został jednak precyzyjnie wkomponowany w wydrukowany w książce schemat geometryczny, a szrafura uwypukla ośmiokątne bryły i kulę, określając tym samym przestrzenność bryły pawilonu. Ten niewielki szkic ukazuje zasadniczy koncept architektoniczny *Pomnika Żelaza*: inspirację schematem geometrycznym wywiedzionym z triangulacji oraz wpisanie bryły i elewacji budowli w układ proporcji zaprezentowany w książce Berlagego. Rysunek tego architekta leży zatem u podstaw koncepcji artystycznej pawilonu Tauta.

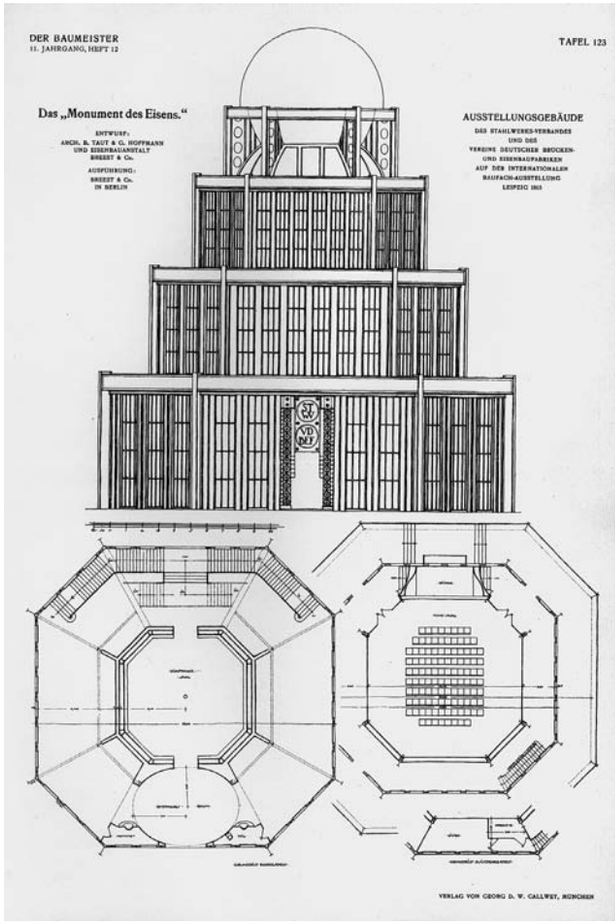
Według Manfreda Speidela pawilon ten należy do serii budowli wieżowych, którymi Taut zajmował się od 1902 r. i których szczególnym przykładem jest słynny *Glashaus* (*Pawilon szkła*), zaprojektowany na pierwszą wystawę Werkbundu w Kolonii w 1914 roku[14]. Wcześniejszy o rok lipski pawilon stanowił reklamę wytrzymałych konstrukcji stalowych w budowlach wielokondygnacyjnych. Wykonany został przez firmę Breest & Co. z Berlina, odtąd używającej schematycznego rysunku pawilonu jako własnego logo. Także firmowy folder reklamowy z 1913 r., informujący o wystawie, zawierał w nagłówku rysunek pawilonu Tauta,

[13] **H. P. Berlage**, *op. cit.*, s. 26.

[14] **M. Speidel**: *Natur und Phantasie 1880–1938* [Ausstellungskat.], Magdeburg–Berlin 1995, s. 125; *Kristallisationen, Splitterungen – Bruno Tauts Glashaus*, Berlin 1993.



il.6 Folder reklamowy firmy Breest & Co. Berlin, 1913. Zbiory prywatne



il.7 *Monument des Eisens*, rzut pionowy i poziomy, 1913. „Der Baumeister" 1913, z. 12, tab. 123

[15] *Werbeblatt der Firma Breest & Co.*, Berlin [1913], zbiory prywatne.

[16] **[b. a.]**, *Zur Eröffnung der Baufachausstellung in Leipzig*, „Deutsche Bauhütte" 1913, nr 16, s. 195; **[b. a.]**, *Das „Monument des Eisens"* (rzut pionowy i poziomy), „Der Baumeister" 1913, z. 12, tab. 123.

[17] **A. Behne**, *Das Monument des Eisens von Taut und Hoffmann auf der Internationalen Baufachausstellung in Leipzig*, „Das Kunstgewerbeblatt" 1914, s. 86–89.

w tekście zaś prezentowano zdjęcie modelu *Pomnika Żelaza* oraz fotografie budowli wykonanych ze stali przez firmę Breest & Co., m.in. fabryk, hali i mostów [il. 6][15].

W czasopismach poświęconych zagadnieniom architektonicznym lipski pawilon omawiano z różnych punktów widzenia[16]. Wśród wypowiedzi znajduje się artykuł Adolfa Behnego z 1914 r., opublikowany w „Kunstgewerbeblatt" pt. *Das Monument des Eisens von Taut und Hoffmann auf der Internationalen Baufachausstellung in Leipzig* (Pomnik Żelaza Tauta i Hoffmanna na Międzynarodowej Wystawie Budownictwa w Lipsku), a zawierajacy kilka interesujących uwag, istotnych w kontekście zajmującego tu nas szkicu projektowego Tauta[17]. Behne pisze, że pawilon powstał w ramach konkursu ogłoszonego wiosną 1912 roku. Spośród 13 przedstawionych projektów 3 zakwalifikowano do wąskiego

grona finalistów. W drugim etapie konkursu spośród nich wybrano do realizacji pracę Tauta i Hoffmanna z firmą Breest & Co.[18]

Zaprojektowana przez nich ośmiokątna budowla wznosiła się na płaskim cokole oblicowanym klinkierem; miała trzy uskokowe kondygnacje, ostatnią wieńczyła pozłacana kula [il. 7]. Stalowy szkielet tworzący konstrukcję pawilonu, wyraźnie czytelny w elewacji i bryle, wypełniony był ceglanymi ścianami i oknami z żółtozielonego szkła witrażowego. W budynku znajdowały się dwie sale ekspozycyjne. Na parterze przez owalny, wyłożony czarnymi kaflami westybul wchodziło się do ośmiokątnej, zaciemnionej sali, gdzie na ścianach zawieszono wielkoformatowe, podświetlone z tyłu szklane przeźrocza przedstawiające ukończone i projektowane budowle stalowe firmy Breest & Co. W otaczającym salę obejściu jasno oświetlonym wielkimi oknami prezentowano modele budowli zrealizowanych przez firmę. Nad salą wystawową, na pierwszym piętrze, mieściła się dwukondygnacyjna sala kinowa, w której odbywały się projekcje filmów o produkcji stali, o warsztatach konstrukcyjnych oraz o wznoszeniu budowli stalowych. Dolną strefę ścian pokrywało obicie z fioletowego materiału, górna poprzecinana była wąskimi oknami. Całość nakrywała kasetonowa kopuła. Na szczególną uwagę zasługiwały, według Behnego, stalowe dźwigary konstrukcyjne o zmatowionej powierzchni umieszczone w narożnikach oktagonu. W partii kopuły zbiegały się one ku środkowi, stanowiąc analogię do krzywizny kuli wieńczącej pawilon[19].

Das
Hütten-Geheimniß vom
Gerechten Steinmetzen-Grund
in seiner Entwicklung und Bedeutung für die
Kirchliche Baukunst des Deutschen Mittelalters
dargelegt durch
Triangulatur-Studien
an Denkmälern aus Hessen und den Nachbargebieten
von
Dr. C. Alfred von Drach
Marburg
N. G. Elwert'sche Verlagsbuchhandlung
1897

il. 8 C. A. von Drach, *Hütten-Geheimnis vom gerechten Steinmetzen-Grund in seiner Entwicklung und Bedeutung für die kirchliche Baukunst des deutschen Mittelalters dargelegt durch Triangulatur-Studien an Denkmälern aus Hessen und den Nachbargebieten*, Marburg 1897, strona tytułowa

Tautowskie odstępstwo od triangulacji

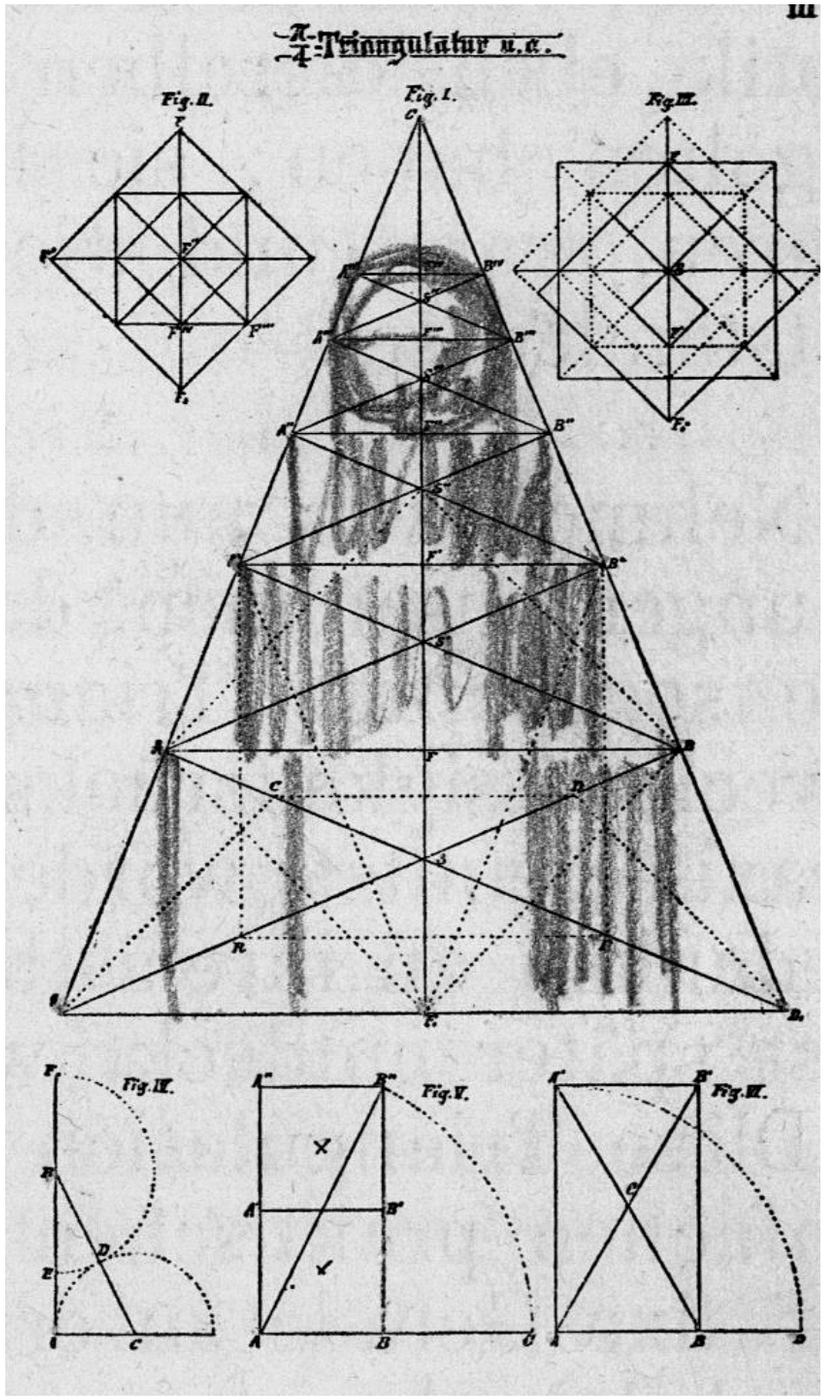
Szkic Tauta w książce Berlagego nasuwa pytanie o rolę triangulacji w budowie *Pomnika Żelaza* [il. 7]. Triangulacja nie jest pomysłem Berlagego – przejął on go prawdopodobnie z wydanej w 1897 r. książki *Das Hüttengeheimnis vom gerechten Steinmetzgrund* (Tajemnica cechu budowniczych z punktu widzenia kamieniarstwa) autorstwa matematyka i historyka sztuki Carla Alharda von Dracha [il. 8][20]. Publikacja profesora uniwersytetu marburskiego należy do nurtu XIX-wiecznej literatury opisującej różne aspekty pracy cechu budowniczych. Von Drach wyraźnie odwoływał się do wydanych przez Georga Dehia w latach 1894 i 1895 studiów proporcji budowli średniowiecznych. W swej książce konsekwentnie jednak nie omawiał kwestii kompozycji artystycznej formy architektonicznej. Interesowała go bowiem głównie triangulacja i kwadratura, które za pomocą źródeł historycznych oraz metod matematyczno-geometrycznych próbował odkryć w układach konstrukcyjnych średniowiecznych kościołów w Hesji[21]. W świetle odnalezionego w książce Berlagego szkicu autorstwa Tauta należy zadać pytanie, na ile proporcje zrealizowanego projektu pawilonu rzeczywiście odpowiadały znanym już wcześniej schematom triangulacji, m.in. tym opisywanym przez Dracha i Dehia. Porównanie proporcji rysunku Tauta ze szkicem konstrukcji opublikowanym w czasopismie „Der Baumeister" w roku 1913 pokazuje, że pawilon naniesiony na schemat triangulacji w książce Berlagego jest wy-

[18] *Ibidem*, s. 87.

[19] *Ibidem*, s. 87–88; o zewnętrznym i wewnętrznym wyglądzie pawilonu – zob. **F. Bollerey**, **K. Hartmann**, *Bruno Taut. Vom phantastischen Ästheten zum ästhetischen Sozial(ideal)isten*, [w:] *Bruno Taut. 1880–1938*, red. **A. Wendschuh** [kat. wystawy], Akademie der Künste Berlin, Berlin 1980; **M. Speidel**, *Natur und Phantasie...*, s. 125; o sali kinowej w pawilonie: **A. Janser**, *„Die bewegliche kinematografische Aufnahme ersetzt beinahe die Führung um und durch einen Bau". Bruno Taut und der Film*, [w:] *Bruno Taut 1880–1938. Architekt zwischen Tradition und Avantgarde*, Stuttgart-München 2001, s. 268.

[20] **C. A. von Drach**, *Hütten-Geheimnis vom gerechten Steinmetzen-Grund in seiner Entwicklung und Bedeutung für die kirchliche Baukunst des deutschen Mittelalters dargelegt durch Triangulatur-Studien an Denkmälern aus Hessen und den Nachbargebieten*, Marburg 1897.

[21] *Ibidem*, s. 1; **G. Dehio**, *Untersuchung über das gleichseitige Dreieck als Norm gotischer Bau-Proportionen*, Stuttgart 1894; ***idem***, *Ein Proportionsgesetz der antiken Baukunst. Sein Nachleben im Mittelalter und in der Renaissance*, Strassburg 1895.



il.9 Szkic B. Tauta na schemacie triangulacji w książce H. P. Berlagego, *Grundlagen*

smukłą, pnącą się ku górze bryłą, tymczasem proporcje zrealizowanego projektu sprawiają masywne, przysadziste wrażenie [il. 5–7]. Proporcje wysokości i szerokości różnią się tak wyraźnie, że wolno wykluczyć bezpośrednią adaptację triangulacji w lipskim pawilonie. O przyczynach, dla jakich Taut nie przejął geometrycznego układu Dracha, da się tylko spekulować. Niewykluczone, że architekt potrzebował większej powierzchni dla sal ekspozycyjnych, do głosu mogły jednak dojść również względy estetyczne, które skłoniły go do wykonania bardziej przysadzistej bryły o szerszej podstawie.

Pomimo tego odstępstwa wydaje się, że triangulacja odegrała pewną rolę w powstaniu lipskiego pawilonu. Wolno przypuszczać, iż miała ona uzasadnienie w zróżnicowaniu wysokości kondygnacji. Taut wkomponował swój szkic w schemat triangulacji w ten sposob, że wysokość każdej kondygnacji odpowiada poziomym liniom układu trójkątów, co prowadziło do zmniejszenia wysokości kondygnacji z piętra na piętro. Zróżnicowanie wysokości każdego piętra budowli jest też charakterystyczne dla zrealizowanego pawilonu wystawowego. Na uwagę w tym kontekście zasługuje fakt, że już Behne we wspomnianym artykule wyjaśniał zróżnicowaną wysokość kondygnacji pawilonu zastosowaniem adekwatnych proporcji: „Następnie na trzecią platformę, która, chyba ze względu na proporcje w stosunku do wysokości niższych kondygnacji, jest położona nieco niżej niż najwyższy punkt sklepienia sali kinowej, została nałożona ponownie mniejsza ośmiokątna otwarta nadbudowa”[22]. Stopniowe zmniejszenie wysokości pięter nastąpiło zatem ze względów estetycznych, a zainspirowała je przypuszczalnie triangulacja z książki Berlagego, o czym dobitnie świadczy szkic Tauta.

Tautowskie odstępstwo od układu geometrycznego triangulacji Dracha da się lepiej wytłumaczyć uwagami Gottfrieda Sempera dotyczącymi „logiki twórczego pomysłu, pierwszej idei” w projekcie architektonicznym. Semper, którego Berlage i Taut bardzo cenili[23], w swoim wielkim dziele dotyczacym teorii architektury *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten* (Styl w sztukach technicznych i tektonicznych) z lat 1860–1863 stwierdził, że „najbogatsza fantazja, jeżeli gubi logikę początkowej idei, wyczerpie się i utknie na mieliźnie albo wpadnie w wir nonsensu”[24]. Semper nie odcinał się kategorycznie od stosowania proporcji[25]. Traktował kształtowanie fasady oparte na celowo dobranych proporcjach jako „abstrakcje”, w jakimś sensie „pierwszą ideę”, która jest istotna dla „prawdziwej praktyki”, „chociaż przypuszczalnie niejeden tak zwany »praktyk«, oczekujący szablonów i gotowych przepisów, poczuje się przez nie rozczarowany”[26]. Zatem Tautowskie odstępstwo od triangulacji Dracha może być uznane za modyfikację podyktowaną praktyką architektoniczną. Według Sempera „dopiero odejście od ścisłych reguł nadaje budowlom właściwe proporcje”. I właśnie owa twórcza swoboda prowadzi do nieograniczonej wręcz liczby rozwiązań architektonicznych[27]. Różnica między omawianym tu szkicem zamieszczonym w książce a zrealizowanym budynkiem mieści się w owej kategorii swobody i twórczej interpretacji reguł.

[22] **A. Behne**, *op. cit.*, s. 88.

[23] O wpływie Sempera na Berlagego – zob. **P. Singelenberg**, *Sempers Einfluss auf Berlage*, [w:] *Gottfried Semper und die Mitte des 19. Jahrhunderts*, Basel–Stuttgart.

[24] **G. Semper**, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Aesthetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde*, Bd. 2: *Keramik Tektonik Stereotomie Metalltechnik*, München 1863, s. 223.

[25] W starożytnych świątyniach greckich Semper dostrzegł w „połowie dolnego przekroju kolumny” pewną „normę” albo „model” attyckiego projektu architektonicznego (*ibidem*, s. 414–415). Niemniej jednak odpowiednie „podstawowe proporcje” nie powinny uchodzić za „narzucony starożytnym budowniczym kanon”, nawet jeżeli zdarzają się „przypadki zaskakujących zbieżności pewnych najprostszych proporcji podstawowych […] z wrażeniem powstałym na podstawie istniejących budowli” (*ibidem*, s. 411).

[26] *Ibidem*, s. 223.

[27] *Ibidem*, Bd. 1: *Die textile Kunst für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst*, München 1860, s. XLI.

Stwierdzić jednak trzeba, że ów odnaleziony i nieznany dotychczas szkic Tauta jest w jego *œuvres* wyjątkowy. W gruncie rzeczy takie szkice trafiają się niezwykle rzadko i ich powstanie należy wiązać ze szczególnymi okolicznościami. Z reguły tworzone są spontanicznie, pod wpływem impulsu, nagłego olśnienia, dlatego odkrycie takiego „prototypu idei" jest tak ważne dla badań. To klasyczny „szkic na serwetce" planowanego dzieła architektonicznego czy też malarskiego – by przypomnieć tylko szkice Ludwiga Miesa van der Rohego na karteluszkach, papierach hotelowych *etc*., które zachowały się dzięki zapobiegliwości jego współpracownika, Sergiusa Ruegenberga. Takie szkice odzwierciedlają narodziny idei i przynależnej do niej logiki artystycznego myślenia. Pomysł schodkowego układu *Pomnika Żelaza* autorstwa Tauta w Lipsku powstał najprawdopodobniej intuicyjnie podczas przeglądania podarowanej mu książki Berlagego i „wczytywnia się" w rysunek triangulacji. W tym sensie ów szkic jest odzwierciedleniem nagłej inspiracji, tak brzemiennej dla ostatecznej postaci dzieła.

Przeł. Małgorzata Słabicka
przy współpracy Agnieszki Zabłockiej-Kos

dr hab. Robin Rehm
Historyk sztuki, badacz malarstwa, architektury i designu XVIII–XX w. ze szczególnym uwzględnieniem architektury modernizmu. Zajmuje się też teorią sztuki i architektury, estetyką, nauką o kolorze i historią nauki. 2001–2012 – pracownik Uniwersytetu w Zurychu (Lehrstuhl für moderne und zeitgenössische Kunst, asystent prof. Stanislava von Moosa) i ETH w Zurychu (Institut für Denkmalpflege und Bauforschung), gdzie kierował projektem „Kolor w architekturze w czasach Sempera". 2012 – habilitacja: „Die Welt des Auges". Kunst und Wissenschaft. Autor wielu publikacji i dwóch książek: Max Taut. Das Verbandshaus der Deutschen Buchdrucker *(Berlin 2002) i* Das Bauhausgebäude in Dessau. Die ästhetischen Kategorien Zweck, Form, Inhalt *(Berlin 2005).*

Summary

ROBIN REHM / Bruno Taut's unknown drawing. A history of a design for *Monument des Eisens* (*Monument of Iron*) of 1913

Bruno Taut in his own library used to have a copy of Hendrik Peter Berlage's well known publication *Grundlagen und Entwicklung der Architektur* of 1908. The book contains an original hand drawing by Taut, which allows insights into the latter's design practise. In the picture of a geometrical proportion pattern there is Taut's pencil drawing from 1913 of the *Monument des Eisens* errected for Leipziger Baufachausstellung. In the paper the author works out two aspects which are connected with Taut's drawing. Firstly, Taut's relation with the Dutch architect is examined. In the second step the significance of the geometrical proportion pattern for the *Monuments des Eisens is analysed*.