



Delft University of Technology

Rooms and Things

Heinrich Tessenow's Interior Perspectives

Zeinstra, J.S.

Publication date
2020

Document Version
Final published version

Published in
Oase: tijdschrift voor architectuur

Citation (APA)

Zeinstra, J. S. (2020). Rooms and Things: Heinrich Tessenow's Interior Perspectives. *Oase: tijdschrift voor architectuur*, 105, 49-58. <https://www.oasejournal.nl/nl/Issues/105/RoomsandThings>

Important note

To cite this publication, please use the final published version (if applicable).
Please check the document version above.

Copyright

Other than for strictly personal use, it is not permitted to download, forward or distribute the text or part of it, without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), unless the work is under an open content license such as Creative Commons.

Takedown policy

Please contact us and provide details if you believe this document breaches copyrights.
We will remove access to the work immediately and investigate your claim.

de plattegrond. Men kan zich voorstellen hoe natuurlijk licht door de identieke openingen tussen de kolommen valt en het interieur bijna iedere minuut doet veranderen. De massieve betonnen kolommen, op de tekening weergegeven als massieve blokjes, zijn perfecte zwarte vlekken en zijn het resultaat van de berekeningen door de computer. Ze nemen afstand van het unieke karakter van een handtekening en wijzen in plaats daarvan op wat het belangrijkste is voor de denkrimte van de architect. Het gaat hier niet om de eigenheid van een handgemaakte tekening, maar om de rationaliteit van het gebruikte tekengereedschap. De tekening is het resultaat van een rationele berekening, die resulteert in een esthetische kwaliteit en die de structurele architectuur van Livio Vacchini's latere werk definieert.

Vertaling: Véronique Patteeuw

Rooms and Things

Heinrich Tessenow’s Interior Perspectives

Despite the fact that German architect Heinrich Tessenow realised various influential projects, it could be argued that his real legacy consists of a large number of remarkable perspective drawings of houses, gardens and interiors.¹ In fact, photographs of his realised work, the interiors in particular, are often less convincing than the preceding perspective drawings. Usually looking slightly ponderous, these photographed interiors somehow miss the subtle openness of the perspectives.² Apparently, these drawings contain a quality that reaches far beyond the mere representation of the artefacts on display. With this in mind, I want to look more closely at some of Tessenow’s interior perspectives and ask a number of questions. Should these drawings be interpreted, not so much as illustrations to building projects and furniture designs, but as part of an ongoing quest? If so, are we able to reconstruct what Tessenow tried to explore in these drawings? And, finally, what is it about these drawings that continues to fascinate architects and designers? To answer these questions, I have selected four drawings of living rooms, all created between 1903 and 1913, that show a similar interior arrangement. From each drawing I want to distil one specific notion that sheds a particular light on the development of Tessenow’s work in those ten years: respectively *Stimmung*, *Abstraktion*, *Sachlichkeit* and *Gewöhnlichkeit*.

Stimmung

The first drawing depicts the living room of a lower-middle-class single-family row house. A table and two chairs are placed on a wooden floor.³ Behind the table we see three small windows with a built-in bench below them. The bench is flanked by two tall corner cupboards. On the left, an arched opening suggests a thick dividing wall.

When we look at the drawing technique in more detail, the high density in hatching and tones is immediately striking, recalling nineteenth-century engravings of domestic interiors. Tessenow used this technique to depict both daylight and material expression in an attempt to capture what could be described as the *Stimmung*, or atmosphere, of the room.^{4,5} He gave the wall with the three windows, drawn against the daylight, a dense horizontal shadow-hatching and used a mixed hatching to depict the texture of the perpendicular wall, which densifies where the shadow of the corner cupboard merges into it. By contrast, the tabletop, the ceiling, and the reveals and sills of the three windows are left completely blank,

¹ See for an overview of Tessenow’s work: Marco de Michelis, *Heinrich Tessenow 1876-1950: Das architektonische Gesamtwerk* (Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1991).

² See, for example: Frederique van Andel, ‘Kleinbürgerliches Wohnzimmer’, in: Hans Teerds and Jurjen Zeinstra (eds.), *DASH Stijlkamers/ Interiors on Display* (Rotterdam: nai010, 2014), 96-99.

³ This early Tessenow project for seven terraced houses was published in: ‘Unsere Vorlagen und Bilder’, *Bau-technische Zeitschrift* 20 (1904), 154-159. See also: De Michelis, *Heinrich Tessenow*, op. cit. (note 1), 42-43, 160.

⁴ See for the complex meaning of *Stimmung*: Dave Wellbery, ‘Stimmung’, in: Karlheinz Barck et al. (eds.), *Ästhetische Grundbegriffe Band 5* (Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler Verlag, 2003), 703-733.

⁵ See for the notion of atmosphere in relation to nineteenth-century domestic interiors: Stefan Muthesius, *The Poetic Home: Designing the 19th Century Domestic Interior* (New York: Thames & Hudson, 2009), 155-199.

De kamers en de dingen

Heinrich Tessenow's interieurperspectieven

De Duitse architect Heinrich Tessenow heeft een aantal invloedrijke gebouwen op zijn naam staan, maar zijn ware nalatenschap bestaat misschien wel uit de vele bijzondere perspectieftekeningen van huizen, tuinen en interieurs.¹ Het is zelfs zo dat foto's van uitgevoerd werk, vooral interieurs, vaak minder overtuigen dan de perspectieftekeningen die eraan voorafgingen.² Blijkbaar bezitten deze tekeningen een kwaliteit die verder gaat dan het eenvoudigweg weergeven van de uitgestalde artefacten. Met deze gedachte in het achterhoofd wil ik enkele van Tessenow's interieurperspectieven nauwkeuriger bekijken en een aantal vragen stellen. Moeten deze tekeningen niet zozeer geïnterpreteerd worden als illustraties bij bouwprojecten en meubelontwerpen, maar als onderdeel van een voortdurende zoektocht? Zo ja, kunnen we dan reconstrueren wat Tessenow in deze tekeningen heeft willen onderzoeken? En ten slotte, waarom blijven deze tekeningen architecten en ontwerpers nog steeds fascineren? Om deze vragen te kunnen beantwoorden, heb ik vier tekeningen van woonkamers geselecteerd, gemaakt tussen 1903 en 1913, die een vergelijkbare inrichting laten zien. Uit elke tekening wil ik één bepaald idee distilleren dat een bijzonder licht werpt op de ontwikkeling van Tessenow's werk in die tien jaar: achtereenvolgens *Stimmung*, *Abstraktion*, *Sachlichkeit* en *Gewöhnlichkeit*.

Stimmung

De eerste tekening toont een woonkamer van een eengezinswoning voor de lagere middenklasse.³ Op een houten vloer staat een tafel met twee stoelen. Achter de tafel zien we drie kleine ramen met daaronder een vaste bank. De bank wordt geflankeerd door twee hoge hoekkasten. Aan de linkerzijde suggereert een boogvormige opening een dikke scheidingswand.

Als we nauwkeuriger naar de tekentechniek kijken, valt al snel de grote dichtheid aan grijstinten en arceringen op, wat doet denken aan negentiende-eeuwse gravures van huiselijke interieurs. Tessenow gebruikt deze techniek om zowel het daglicht als de materiële expressie weer te geven in een poging de *Stimmung* of atmosfeer van de kamer vast te leggen.^{4,5} Hij geeft de wand met de drie ramen, die in tegenlicht zijn afgebeeld, een dichte horizontale arcering om schaduw uit te drukken en gebruikt voor de wand die daar loodrecht op staat, een meer gemengde arcering om de textuur weer te geven. Deze arcering verdicht zich waar de schaduw van de hoekkast op de muur valt. Het tafelblad, het plafond en de neggen en dorpels van de drie vensters zijn daarentegen volledig wit gebleven, om hun rol als licht reflecterende oppervlakken aan te geven. Door gebruik te maken van verschillende grijstinten en arceringen kan Tessenow verschillende materialen en kleuren suggereren, zoals het donkere hout

¹ Zie voor een overzicht van het oeuvre van Tessenow: Marco de Michelis, *Heinrich Tessenow 1876-1950: Das architektonische Gesamtwerk* (Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1991).

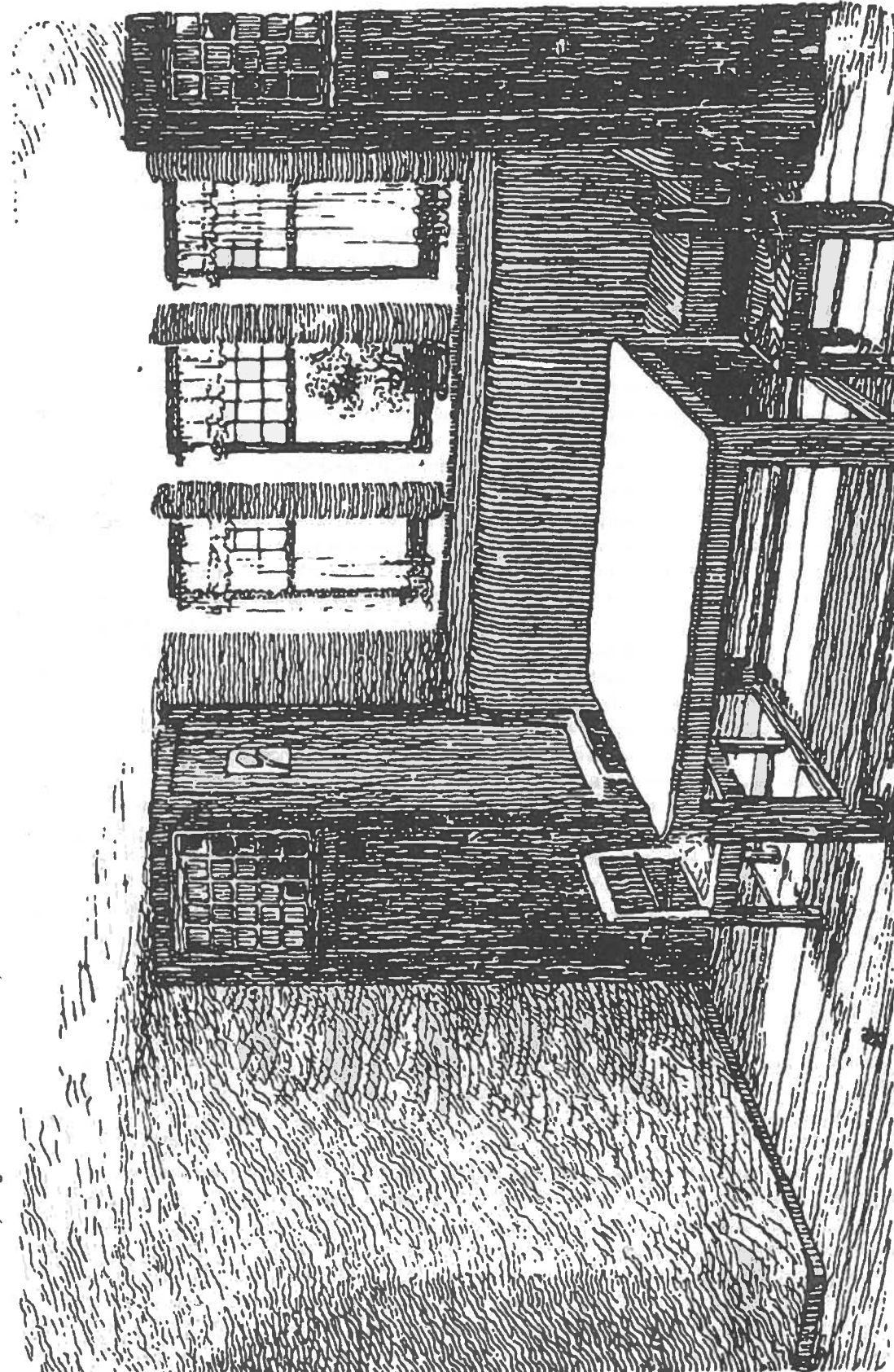
² Zie bijv.: Frederique van Aniel, 'Kleinbürgerliches Wohnzimmer' in: Hans Teerds en Jurjen Zeinstra (red.), *DASH Stijlkamers/ Interiors on Display* (Rotterdam: nai010, 2014), 96-99.

³ Dit vroege ontwerp van Tessenow voor zeven gescheiden woningen is gepubliceerd in: 'Unsere Vorlagen und Bilder', *Bautechnische Zeitschrift* 20 (1904), 154-159. Zie ook: De Michelis, *Heinrich Tessenow*, op. cit. (noot 1), 42-43, 160.

⁴ Zie voor de complexe betekenis van *Stimmung*: Dave Wellbery, 'Stimmung', in: Karlheinz Barck et al. (red.), *Ästhetische Grundbegriffe* Band 5 (Stuttgart/ Weimar: J.B. Metzler Verlag, 2003), 703-733.

⁵ Zie voor het begrip 'atmosfeer' in betrekking tot het negentiende-eeuwse woninginterieur: Stefan Muthesius, *The Poetic Home: Designing the 19th Century Domestic Interior* (New York: Thames & Hudson, 2009), 155-199.

Heinrich Tessenow, living room/ woonkamer Haus VI, 1903



van de twee kasten, de ruwe pleisterlaag van de wand en de met verticale strepen gestoffeerde bank. De poging van Tessenow om *Stimmung* door middel van verschillende arceringen vast te leggen, heeft wel een prijs: de voorwerpen in de kamer, waaronder de stoelen, de bloempot in de vensterbank en het schilderijtje aan de zijkant van de kast, gaan bijna verloren in de ontelbare krasjes en streepjes.

Abstraktion

De perspectieftekening laat een hoek van een kamer zien in een viergezinswoning voor trambestuurders.⁶ We zien een raam en een aantal meubelen, waaronder een bank, een tafel, een leunstoel, twee gewone stoelen, een voetenbankje en een hoekkast. Ook zijn losse voorwerpen te zien zoals een tafelkleed, een breimand, een lamp, een klok, een fruitschaal, twee spiegels, een schilderijtje, een vaste plant en een vaas. Deze tekening is een van de eersten in Tessenow's kenmerkende 'klare lijn'-stijl, waarbij alle schaduwen zijn verdwenen. In tegenstelling tot de tekening 'woonkamer *Haus VI*', waar een lichtbron en enkele verlichte vlakken oplichten uit de dichtheid van de achtergrond, lijkt het licht hier zowel overal als nergens te zijn, vanwege het volledig ontbreken van schaduwen. De begrenzingen van de ruimte, gevormd door de ontmoetingen van twee wanden en van wand en plafond, worden nu alleen nog maar aangegeven door lijnen. Verder zijn de oppervlakken van vloer, wanden en plafond wit gelaten, zodat alle aandacht wordt getrokken naar het raam, het meubilair en de losse voorwerpen.

De radicale omslag in Tessenow's manier van tekenen heeft een opmerkelijk effect op de ruimtebeleving en is nauw gerelateerd aan de plotselinge opkomst van de Jugendstil rond de eeuwwisseling. Zijn perspectieven vertonen duidelijke overeenkomsten met tekeningen van architecten als Joseph Olbrich en kunstenaars als Bruno Paul.⁷ Hun tekeningen introduceerden een hoge mate van abstractie, door de afbeelding van het object te beperken tot de omtrek, materiële expressie te vermijden en te kiezen voor ongebruikelijke oogpunten of kijkhoeken. Deze nieuwe tekentrant, die rond de eeuwwisseling in veel tijdschriften opdook, had onmiddellijk effect op Duitse architecten, niet alleen vanwege de inhoud, maar ook vanwege de stijl van tekenen. En deze stijl, die Tessenow sterk beïnvloedde, introduceerde in zijn tekeningen een begrip dat ik *Abstraktion* zal noemen: abstractie als een extreme reductie van een gevestigde vormentaal.⁸ Deze definitie verschilt van abstractie als een overwegend artistieke notie, die een volledige bevrijding van een mimetische inhoud of naturalistische vorm nastreeft. Hoewel Tessenow's *Abstraktion* direct zichtbaar is in de gebouwen en meubels die hij ontwierp, wordt het effect ervan vooral duidelijk in zijn perspectieftekeningen.

Sachlichkeit

De perspectieftekening toont een hoek van een woonkamer.⁹ Voor een raam met gedrapeerde vitrage staat een leunstoel voor een bureautje waarop schrijfattributen liggen. Twee meubels flankeren het bureau: links een bijzettafel met daarop een boekenkast en rechts een ladekast met daarboven een spiegel. Verder zijn kleinere losse voorwerpen te zien: een kleed onder het bureautje, bloempotten in de vensterbank, een dagkalender naast het raam, diverse schilderijtjes op de muur achter de stoel en een viskom op de ladekast.



> p. 3
Heinrich Tessenow,
living room / woonkamer
Schaffnerwohnungen, Trier,
1907

6
Een van de eerste uitgevoerde woningbouwplannen van Tessenow, verwoest in 1944. Zie: 'Kleinbürgerwohnungen: Schaffnerwohnungen des städtischen Elektrizitätswerkes in Trier', in: *Süddeutsche Bauhütte* IX (1910), 393-400. Zie ook: De Michelis, *Heinrich Tessenow*, op. cit. (noot 1), 180-181.

7
Zie: Winfried Nerdinger (red.), *Der Architekturzeichnung: Vom barocken Idealplan zur Axonometrie* (München: Prestel-Verlag, 1986); Gabriele Sterner, *Jugendstil: Kunstformen zwischen Individualismus und Massengesellschaft* (Keulen: Dumont Buchverlag, 1975).

8
Zie: Nina Sontag, *Einführung und Abstraktion: Ästhetisches Erleben in der Theaterarchitektur um 1900* (Berlijn: Jovis Verlag, 2015), 24-25.

9
De datering van de tekening, oorspronkelijk gepubliceerd in *Profanbau* (1919), 91, is onduidelijk. Van An del dateert de tekening op 1911, Waltraud Strey schrijft 'ca. 1913' in haar catalogus-omschrijving, terwijl Marco de Michelis 1917 suggereert en de tekening koppelt aan de *Kriegersiedlung Rähnitz*. Zie: Van An del, 'Kleinbürgerliches Wohnzimmer', op. cit. (noot 2), 97; De Michelis, *Heinrich Tessenow*, op. cit. (noot 1), 69; Waltraud Strey, *Die Zeichnungen von Heinrich Tessenow: Der Bestand in der Kunstbibliothek Berlin* (Berlijn: Dietrich Reimer Verlag, 1981), 47.

indicating their role as light-reflecting surfaces. By using these different tones and hatchings, Tessenow was able to suggest a variety of materials and colours, such as the dark wood of the two cupboards, the rough render finish on the wall, and the vertically striped fabric of the bench. However, Tessenow's attempt to capture the *Stimmung* in the various hatchings does come at a price: the objects in the room, including the chairs, the flowerpot in the windowsill and the picture on the side of the cupboard, almost fade away in the myriad of little scratches and dashes.

Abstraktion

The perspective shows a corner of a room in a four-family house for tram conductors.⁶ We see a window and a few pieces of furniture, including a bench, a table, an easy chair, two regular chairs, a footstool and a cupboard in the corner. It also depicts loose furnishing such as a tablecloth, a knitting basket, a lamp, a clock, a fruit bowl, two mirrors, a picture, a plant in a pot and a vase. This drawing marks one of the earliest in Tessenow's characteristic 'clear-line' style, where all shadows have disappeared. Unlike the drawing 'living room *Haus VI*', where a light source and a few illuminated surfaces lighten up in the dense background, here the light seems to be both omnipresent and absent at the same time, because of the complete lack of shadows. The delineations of the room, formed by the edges where two walls and a wall and ceiling meet, are now only indicated by lines. Furthermore, the surfaces of floor, walls and ceiling are left blank, so that all attention is drawn to the window, the furniture and the loose furnishings.

The radical change in Tessenow's way of drawing has a remarkable effect on the perception of space and is closely linked to the sudden rise of Jugendstil around the turn of the century. His perspectives show clear similarities to drawings by architects such as Joseph Olbrich and artists such as Bruno Paul.⁷ Their drawings introduced a high degree of abstraction by restricting the depiction of the object to its outline alone, avoiding any material expression, and choosing unusual viewpoints or angles. Appearing in many magazines at the turn of the century, these new drawings had an immediate effect on German architects, because of their content but also because of the new style of drawing. This style deeply influenced Tessenow and introduced in his drawings a notion that I refer to as *Abstraktion*: abstraction as an extreme reduction of an established formal language.⁸ This definition differs from abstraction considered as a predominantly artistic notion, which seeks a complete liberation from a mimetic content or naturalistic form. Although Tessenow's *Abstraktion* is immediately visible in the buildings and furniture pieces he designed, its effects becomes particularly clear in his perspective drawings.

Sachlichkeit

The perspective shows a corner of a living room.⁹ In front of a window with draped net curtains, there is an armchair in front of a small desk with writing materials. Two pieces of furniture flank the desk: on the left, a side table with a bookcase on it, and on the right a low

6

One of the first realised housing projects by Tessenow, destroyed in 1944. See: 'Kleinbürgerwohnungen: Schaffnerwohnungen des städtischen Elektrizitätswerkes in Trier', in: *Süddeutsche Bauhütte* IX (1910), 393-400. See also: De Michelis, *Heinrich Tessenow*, op. cit. (note 1), 180-181.

7

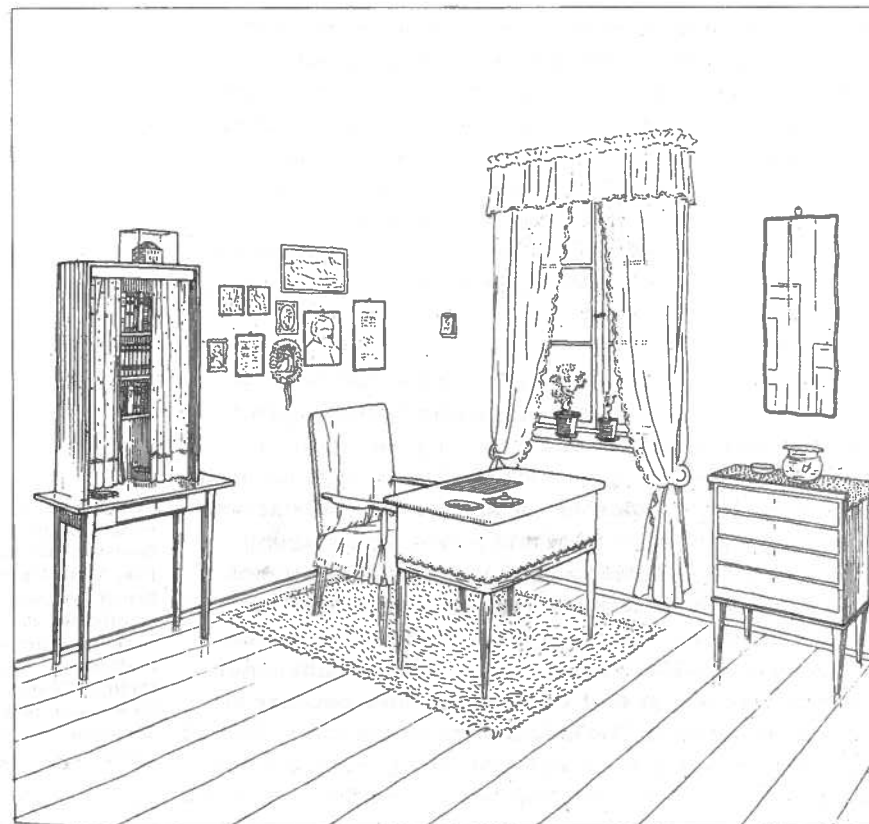
See: Winfried Nerdinger (ed.), *Der Architekturzeichnung: Vom barocken Idealplan zur Axonometrie* (Munich: Prestel-Verlag, 1986); Gabriele Sterner, *Jugendstil: Kunstformen zwischen Individualismus und Massengesellschaft* (Cologne: Dumont Buchverlag, 1975).

8

See: Nina Sontag, *Einführung und Abstraktion: Ästhetisches Erleben in der Theaterarchitektur um 1900* (Berlin: Jovis Verlag, 2015), 24-25.

9

The dating of the drawing, originally published in *Profanbau* (1919), 91, is unclear. Van An del dates the drawing 1911, Waltraud Strey writes 'ca. 1913' in her catalogue-description, while Marco de Michelis suggests 1917 and relates it to the *Kriegersiedlung Rähnitz*. See: Van An del, 'Kleinbürgerliches Wohnzimmer', op. cit. (note 2), 97; De Michelis, *Heinrich Tessenow*, op. cit. (note 1), 69; Waltraud Strey, *Die Zeichnungen von Heinrich Tessenow: Der Bestand in der Kunstbibliothek Berlin* (Berlin: Dietrich Reimer Verlag, 1981), 47.



Heinrich Tessenow, living room./ woonkamer, ca. 1911



Heinrich Tessenow, living room./ woonkamer, Hohensalza, 1911

dresser with a mirror above it. Smaller furnishings are added to this scene: a carpet under the desk, flowerpots on the window sill, a day calendar next to the window, various pictures on the wall behind the chair and a fishbowl on the dresser.

In this drawing, the delineations of the room have disappeared completely, creating the impression that the space dissolves and somehow hides between the objects that have come to the fore. Interestingly, the missing delineations give us a stronger awareness of the space of this room: subconsciously, we tend to fill in the missing lines. Similar to the 'living room *Schaffnerwohnungen*', this drawing shows how the clarity of *Abstraktion* has now displaced attempts to capture *Stimmung* by drawing shadows, daylight and material expression. And as a consequence, the dominance of *Abstraktion* reinforces the awareness of the *Sachen* or objects in the living room: a concern for *Sachlichkeit*, so to say, in its most literal meaning of thing-like-ness.¹⁰ The *Sachlichkeit* of this room unites furniture pieces, building elements such as the window, and all other things related to the domestic sphere, in clear and carefully drawn outlines.

Tessenow hardly ever draws human figures in his perspectives. Similar to how, paradoxically, the dissolution of the delineations of the room reinforces the spatial impression of the room, the absence of the human figure strengthens the suggestion of use and inhabitation. Both these absences could be seen as a form of abstraction, as countering a figuration of both the inhabitant and the space in order to 'make room' for the real protagonists: the *gewöhnliche* or ordinary things.¹¹

Gewöhnlichkeit

This room belongs to a single-family row house for a garden city in Hohensalza.¹² We see in the drawing a fixed bench, with an armrest and cushion just visible near the corner of the room, positioned under a window with a potted plant on the sill. In front of the bench, there is a table with a tablecloth and two matted chairs. On one of the walls a picture is hanging and part of a single sideboard is just visible, with a small book lying on it.

There is an important difference in the perspectival construction between this drawing and the previous three, where the viewer observed the furniture from a bit of a distance, creating a somewhat static impression. In this drawing, however, the viewer is immediately drawn into a more dynamic setting. By moving the viewpoint closer to the scene, Tessenow transforms the viewer from a distant observer into an active participant. The position of furniture in the room contributes to this change. The chair in the foreground has been pulled out, almost inviting the viewer to take a seat. This reinforces the impression of daily use, of *wohnen* and *Wohnlichkeit*, German words with strong etymological links to the word *Gewöhnlichkeit* (ordinariness).¹³ In the drawing of the Hohensalza living room, Tessenow frees the objects in the room from any artistic pretensions and no longer seems to make an attempt to submit them to a severe visual coordination, let alone to some sort of a *Gesamtkunstwerk*.

See for an introduction to *Sachlichkeit*: Harry Francis Mallgrave (ed.), *Otto Wagner: Reflections on the Raiment of Modernity* (Santa Monica: Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1993), 281-362.

The etymological links between the German words *gewöhnlich* and *wohnlich* (comfortable, homely, cosy) are also described by Tessenow in 'Unsere Wohnung', *Nachlaßheft XXI*, quoted in Otto Kindt (ed.), *Heinrich Tessenow, Geschriebenes: Gedanken eines Baumeisters* (Braunschweig/Wiesbaden: Vieweg Verlag, 1982), 16.

Today this Polish town is called Inowrocław. The German name 'Hohensalza' was only used between 1904 and 1920 and between 1939 and 1945. See for an overview of this project: Albrecht Haupt, 'Heinrich Tessenow', in: *Neudeutsche Bauzeitung* XIII/11-12 (1917), 41-46; De Michelis, *Heinrich Tessenow*, op. cit. (note 1), 226-228.

In the German language the close connection between *wohnen* (dwelling or living) and *gewöhnlich* (getting used to) is clear. *Gewohnheit* (habit) is everything a person has done so often that he or she does it mechanically and without a clear awareness. The related word *Gewöhnlichen* (the usual) points at everything that we are used to do or observe, or that happens regularly. As an adjective, the word *gewöhnlich* has a negative connotation and points at the common, the insignificant, the unsightly, as opposed to the uncommon, the significant, the sightly. See: Johann August Eberhard and Otto Lyon (eds.), *Synonymisches Handwörterbuch der deutschen Sprache* (Leipzig: Th. Grieben's Verlag, 1904), 520-521.

In deze tekening zijn de begrenzingen van de kamer volledig verdwenen, waardoor het lijkt alsof de ruimte oplost en zich op de een of andere manier schuilhoudt tussen de voorwerpen die zich naar de voorgrond hebben gedrongen. Interessant is dat de ontbrekende begrenzingen ons juist meer bewust maken van de ruimte van deze kamer: onbewust vullen we de ontbrekende lijnen in. Net als de ‘woonkamer *Schaffnerwohnungen*’ laat deze tekening zien hoe de helderheid van *Abstraktion* de pogingen om *Stimmung* vast te leggen door het tekenen van schaduwen, daglicht en materiële expressie heeft verdrongen. En daarmee versterkt de dominantie van *Abstraktion* het bewustzijn voor *Sachen* of objecten in de woonkamer: een zorg voor *Sachlichkeit*, in haar meest letterlijke betekenis van zaak- of ding-lijkheid.¹⁰ De *Sachlichkeit* van deze kamer verenigt meubels, elementen, zoals het raam en alle andere zaken die verband houden met het wonin-ginterieur, in duidelijke en zorgvuldig getekende contouren.

Tessenow tekent bijna nooit menselijke figuren in zijn perspectieven. Zoals, paradoxaal genoeg, het verdwijnen van de begrenzingen juist de ruimtelijke indruk van de kamer benadrukt, zo versterkt de afwezigheid van een menselijke figuur juist de suggestie van gebruik en bewoning. Beide absenties kunnen gezien worden als een vorm van abstractie, als het tegengaan van een figuratie van zowel de bewoner als de ruimte, om zo plaats te maken voor de echte protagonisten: de *gewöhnliche* of alledaagse dingen.¹¹

Gewöhnlichkeit

Deze kamer behoort tot een rijtjeswoning voor een tuinstad in Hohensalza.¹² We zien op de tekening een vaste bank, waarbij de armleuning en een kussen nog net zichtbaar zijn in de hoek van de kamer. De bank is geplaatst onder een vensterbank met een vaste plant. Voor de bank staat een tafel met een tafelkleed en twee stoelen met rieten zitting. Aan een van de muren hangt een schilderijtje en daarnaast is nog net zichtbaar een deel van een dressoir, waarop een boekje ligt.

Er is een belangrijk verschil in de perspectief-constructie tussen deze tekening en de vorige drie, waar de kijker de meubels van een zekere afstand observeerde, wat een meer statische indruk wekte. In deze tekening daarentegen, wordt de toeschouwer onmiddellijk in een meer dynamische scène getrokken. Door het oogpunt dichterbij te brengen, verandert Tessenow de toeschouwer van een afstandelijke beschouwer in een actieve deelnemer. De plaatsing van het meubilair in de kamer draagt bij aan deze verandering. De stoel in de voorgrond is onder de tafel uit getrokken, waardoor men bijna wordt uitgenodigd om plaats te nemen. Dit versterkt de indruk van dagelijks gebruik, van *wohnen* en *Wohnlichkeit*, Duitse woorden met sterke etymologische verbanden met het woord *Gewöhnlichkeit* (alledaagsheid).¹³ In de tekening van de Hohensalza-woonkamer heeft Tessenow de voorwerpen in de kamer bevrijd van alle artistieke pretenties en lijkt hij niet langer een poging te doen om ze te onderwerpen aan een strenge visuele coördinatie, laat staan aan een soort *Gesamtkunstwerk*.

Hier lijkt elk object zijn *gewöhnliche* essentie te tonen, afgeleid uit een sterke, anonieme volkstraditie.¹⁴ Voor Tessenow maakt de *Abstraktion* van de tekening het mogelijk om de conservatieve tendensen binnen die traditie te overwinnen en uit elk object een a-historische essentie te distilleren, en zo de weg vrij te maken voor een modernistische benadering van het woninginterieur.

10

Zie voor een inleiding op *Sachlichkeit*: Harry Francis Mallgrave (red.), *Otto Wagner: Reflections on the Raiment of Modernity* (Santa Monica: Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1993), 281-362.

11

De etymologische verbanden tussen de Duitse woorden *gewöhnlich* en *wohnlich* (comfortabel, huiselijk, gezellig) zijn ook door Tessenow beschreven in ‘Unsere Wohnung’, *Nachlaß*heft XXI, aangehaald in: Otto Kindt (red.), *Heinrich Tessenow*, *Geschriebenes: Gedanken eines Baumeisters* (Braunschweig/Wiesbaden: Vieweg Verlag, 1982), 16.

12

De huidige naam van deze Poolse stad is Inowroclaw. De Duitse naam ‘Hohensalza’ is alleen gebruikt tussen 1904-1920 en tussen 1939-1945. Zie voor een overzicht van dit project: Albrecht Haupt, ‘Heinrich Tessenow’ in: *Neudeutsche Bauzeitung* XIII/11-12 (1917), 41-46; De Michelis, *Heinrich Tessenow*, op. cit. (noot 1), 226-228.

13

In de Duitse taal is de nauwe verbinding tussen *wohnen* (wonen) en *gewöhnlich* (wennen, gewoon worden) duidelijk. *Gewohnheit* (gewoonte) is alles wat iemand zo vaak heeft gedaan dat het een automatische of onbewuste handeling wordt. Het verwante woord *Gewöhnlichen* (het gebruikelijke) verwijst naar alles wat we gewoon zijn te doen of gewaarworden of dat regelmatig plaatsvindt. Als bijvoeglijk naamwoord heeft het woord *gewöhnlich* een negatieve connotatie gekregen en verwijst naar het gewone, het onbetekende, het onopvallende in tegenstelling tot het ongewone, het veelbetekenende, het opvallende. Zie: Johann August Eberhard en Otto Lyon (red.), *Synonymisches Handwörterbuch der deutschen Sprache* (Leipzig: Th. Grieben’s Verlag, 1904), 520-521.

14

Alina Payne formuleert het aldus: ‘For modernists . . . [the folk object] was relevant for its ahistorical qualities: it existed outside style and was a keeper of some permanent characteristic that was eternally valid rather than only cultural specific.’ Alina Payne, *From Ornament to Object: Genealogies of Architectural Modernism* (New Haven/Londen: Yale University Press, 2012), 138.

Here, every object seems to show its *gewöhnliche* essence, drawn out of a strong, anonymous folk tradition.¹⁴ For Tessenow, the *Abstraktion* of the drawing makes it possible to overcome the conservative strains in such a tradition and distil an ahistorical essence out of each object, thus opening the way to a modernist approach to the domestic interior.

By analysing four perspective drawings of living rooms, I have tried to show and argue how, in just a few years, Tessenow moved from a technique that focussed on representing *Stimmung* to one that highlighted *Abstraktion* and evoked *Sachlichkeit*. Instead of following the artistic consequences of a radical abstraction to the *Sachlichkeit* that would dominate architecture in the following decades, Tessenow restrained himself and explored in his drawings a *gewöhnliche* thread that moved away from a primarily artistic concern. At the same time, his continuous engagement with *Abstraktion* and *Sachlichkeit* prevented him from moving from *Gewöhnlichkeit* to a nostalgic traditionalism. His perspective drawings have maintained an openness by focussing on ‘das Einfach-Wesentliche’ (the basic-essential), leaving enough room for imaginative interpretation by continuously new generations of architects.¹⁵ And perhaps there lies the answer to the question why Tessenow’s drawings remain so relevant for contemporary architectural practice.¹⁶

14

To quote Alina Payne on this: ‘For modernists . . . [the folk object] was relevant for its ahistorical qualities: it existed outside style and was a keeper of some permanent characteristic that was eternally valid rather than only cultural specific.’ Alina Payne, *From Ornament to Object: Genealogies of Architectural Modernism* (New Haven/Londen: Yale University Press, 2012), 138.

15

See for *das Einfach-Wesentliche*: Heinrich Tessenow and Theodor Böhl (eds.), *Hausbau und dergleichen: Heinrich Tessenow Gesamtausgabe*, Band 2 (Weimar/Rostock: Grünberg Verlag, 2011), 25.

16

See: Jurjen Zeinstra, *Teachings of Tessenow: Contemporary Relevance of an Architectural Oeuvre* (Delft: Delft University Press, 2018).

Door vier perspectieftekeningen van woonkamers te analyseren, heb ik geprobeerd te laten zien en te betogen hoe Tessenow in een paar jaar tijd overgaat van een tekenwijze die zich richt op het weergeven van *Stimmung* naar een die *Abstraktion* benadrukt en *Sachlichkeit* oproept. In plaats van zich te laten leiden door de artistieke gevolgen van een radicale abstractie van *Sachlichkeit*, die de architectuur in de komende decennia zal domineren, stelt Tessenow zich terughoudend op en verkent hij in zijn tekeningen een *gewöhnlich* spoor dat zich losmaakt van een hoofdzakelijk artistieke betrokkenheid. Tegelijkertijd voorkomt zijn voortdurende betrokkenheid met *Abstraktion* en *Sachlichkeit* dat hij van *Gewöhnlichkeit* naar een nostalgisch traditionalisme beweegt. Zijn perspectieftekeningen behouden hun openheid door zich te richten op ‘das Einfach-Wesentliche’ (het eenvoudig-wezenlijke), waardoor er genoeg ruimte is voor verbeelding en interpretatie door steeds nieuwe generaties architecten.¹⁵ En misschien ligt daar het antwoord op de vraag waarom Tessenow’s tekeningen zo relevant blijven voor de hedendaagse architectuurpraktijk.¹⁶

¹⁵
Zie voor *das Einfach-Wesentliche*: Heinrich Tessenow en Theodor Böhl (red.), *Hausbau und dergleichen: Heinrich Tessenow Gesamtausgabe*, Band 2 (Weimar/Rostock: Grünberg Verlag, 2011), 25.
¹⁶
Zie: Jurjen Zeinstra, *Teachings of Tessenow. Contemporary Relevance of an Architectural Oeuvre* (Delft: Delft University Press, 2018).

Drawing Estrangement

While staring at Josef Albers’s *Structural Constellations*, it is inevitable to realise the impossibility of ‘consuming’ them, of taking something out of their perfectly balanced economy: a detail, a story or an overall meaning. Instead, they force us to question what we are looking at, distancing rather than involving us in their internal dispute and rotation, making us aware of the anomalies disturbing our perceptual automatisms.¹

The drawings seem removed from everything, embraced in a dialogue between two antithetical voices with no hierarchies, no leading motives, no lights, no shadows, no gravity, no materiality, no density, no colour expressions, no vanishing points, no signatures, nothing to immediately seize except the bliss, or the discomfort, of pure ambiguity. Equal but opposite geometrical figures are shown in bipolar axonometric projections from reversed directions, constructing an impression of three-dimensionality: a double, reversible axonometry wriggling within the total flatness of the paper through continuous optical recessions and exposures, fullness and emptiness. Each form is embedded in the composition so that ‘nothing of any kind may remain *unused*; otherwise, the calculation is wrong. Because *chance* has played a role. Nobody is responsible for chance, and thus chance is irresponsible, not to mention *mindless*, because it arises out of habit’.²

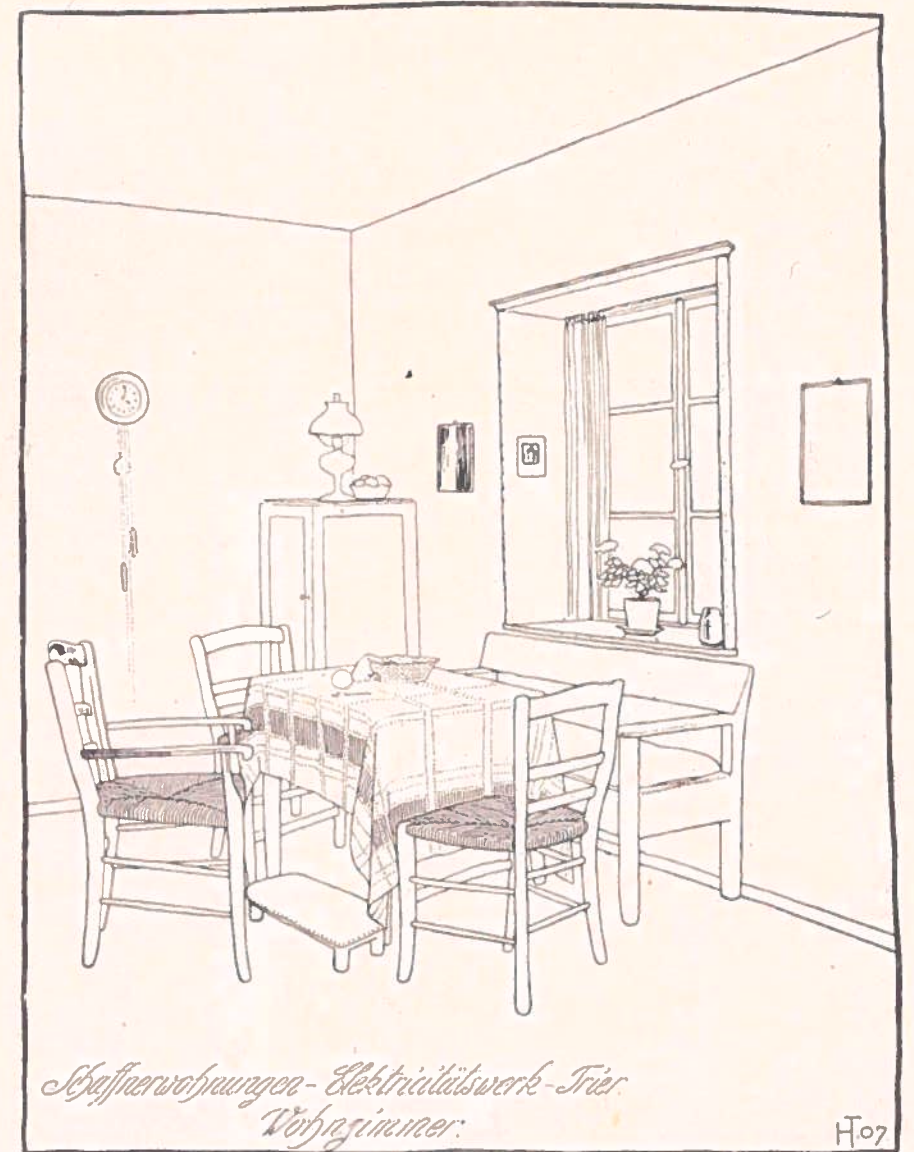
Albers (1888-1976) elaborated the *Constellations* while teaching at the Department of Design at Yale University from 1950 to 1958, first connecting dots and lines with a ballpoint pen on a small graph-paper notebook, and later retracing them with pencil and ruler on larger supports. The drawings display three-dimensional volumes through two-dimensional lines, evoking imaginary receding depths or protruding elevations, eroding any conventional reference point, multiplying the possibilities of interpretation, almost liberating the drawing from the encumbering presence of authorship. ‘Movements are not confined to one direction only, but interchange. Solid volume shifts to open space and open space to volume,’ writes Albers. ‘Thus, we cannot remain in a single viewpoint, we need more for the sake of free vision.’³

The *Structural Constellations* do not illustrate anything but challenge and dismantle our habitual observation of the world. Rather than presenting solutions or accomplished facts, they induce doubts and sharpen criticism. Through their austere indifference, they teach us again and again how to see and acknowledge ourselves as becoming living beings, suddenly revealing the vast interiorized territory of our unconscious. Relevant is not so much what is *in* the drawings, but what they can produce in our minds. They oscillate between inspection and imagination, illusion and deception, affirmation and denial, making the ordinary unfamiliar and finding wonders in the consuetudinary.

¹
Josef Albers, *Despite Straight Lines*, edited by François Bucher (New Haven/London: Yale University Press, 1961).
²
Josef Albers, ‘Werklicher Formunterricht’, *Bauhaus Zeitschrift für Gestaltung* 2/2-3 (1928), 3-7.
³
Albers, *Despite Straight Lines*, op. cit. (note 1), 11.



John Ruskin, 'Plate I. Ornaments from Rouen, St. Lo, and Venice' /
'Plaat I. Ornamenten uit Rouen, Saint-Lô en Venetië', *The Seven Lamps of Architecture*, 1849



*Schaffnerwohnungen - Elektrizitätswerk - Trier.
Wohnzimmer.*

Heinrich Tessenow, living room / woonkamer Schaffnerwohnungen, Trier, 1907