



Charles Francis Annesley Voysey. 1857—1941. Foto 1930

Charles Francis Annesley Voysey

1857—1941*

Geboren in Healaugh, einem armen Flecken in Yorkshire, wo sein Vater Pfarrer war: ein Mann von großer Milde und Unabhängigkeit der Gesinnung, welcher schließlich aus der Kirche ausgeschlossen wurde, da er nicht an die Hölle glauben wollte.

1871 zieht die Familie nach London. Charles, dem sein Zeichenlehrer auf der Schule das Zeugnis ausgestellt hatte, er sei »für einen künstlerischen Beruf völlig ungeeignet«, lernte, von 1874 ab, bei J. P. Seddon Architektur und wurde, wie bekannt, nicht nur ein vielbeschäftigter Architekt, sondern der führende Kunstgewerbler in London nach Morris.

1880 Assistent bei George Devey.

1882 selbständiger Architekt, zunächst wenig erfolgreich. Er erhält sich durch Entwürfe von Tapeten und Stoffen für verschiedene Firmen, seit 1893 für die Essex Company, der er jedes Jahr zwanzig Tapetenentwürfe zu liefern hatte.

Seine Praxis als Architekt entwickelte sich erst von 1888 an, dann allerdings außerordentlich schnell; und da Voysey niemals viele Angestellte hatte — er arbeitete am liebsten zu Hause mit wenigen Helfern — und darauf bestand, für seine Häuser alle Details und möglichst auch die Möbel, Teppiche usw. selbst zu entwerfen — er war hierin bahnbrechend — so entwickelte er frühzeitig jene Standard-Details, die an allen seinen Häusern wiederkehren — einschließlich des Herzens an der Haustür, seines »signature tune«. Auch entschied er sich rasch für einen Grundriß und änderte nichts, es sei denn, der Bauherr verlangte einen zweiten Entwurf. Es heißt, er habe zuweilen ein Haus in einem Tag entworfen.

Er fand die neue Bewegung in der Architektur und im Kunstgewerbe bereits vor: sie hat gute zwanzig Jahre vor seiner Zeit begonnen und Pugin — als Vorläufer und Prediger in der Wüste —, Ruskin als Prophet, Shaw und, in seiner eigenen Generation, der etwas ältere Mackmurdo sind die Namen, auf die er sich beruft. Selbstverständlich gehört er der Gilde der Kunsthandwerker an, wie Lethaby. Dieser muß ihn beeindruckt haben. Sie sind im gleichen Jahr geboren und bewegten sich in den gleichen Kreisen; und gewiß ist auch Webb ein Vorbild gewesen, man möchte meinen, mehr als Shaw, obwohl sein Name und der Lethabys von Voysey nicht erwähnt werden. Von Morris trennte ihn seine reli-

* Die biographischen Tatsachen sind der schönen Würdigung entnommen, die John Brandon Jones für die *Architectural Association* geschrieben hat.

giöse Haltung: die Atmosphäre des Pfarrhauses hängt ihm zeitlebens an; und von den Thesen Ruskins war ihm die ethische die liebste. Immerhin konnte er Morris, den Künstler, nicht übersehen, und nach einem Besuch in dessen Werkstätten sagte er, er wage nicht, noch einmal hinzugehen aus Furcht, seine eigenen Arbeiten möchten zu sehr wie die von Morris werden.

Er war ein wütender Individualist und faßte unter dem Namen Kollektivismus alles das zusammen, was er haßte, auch die Nachahmung alter Stile: denn nur ein Kollektivist könne sich zu einer solchen von außen her, von der Fremde (Italien) aufgezwungenen Mode bequemen, die ihn des eigenen Denkens enthebe. Von der Fremde: wie alle neuen Architekten, die aus Ruskins Schule kamen, war er ein wütender Patriot. Auch Muthesius nannte das neue Bauen »das Erwachen des germanischen Gewissens«.

Bauen war für Voysey Dienst am Charakter, dem eigenen und dem derer, die das Haus bewohnen sollten. Die Triebfeder der Architektur, wie jeder wesentlichen Tätigkeit, sollte Ehrfurcht sein, und das Ziel »fitness«, also das Angemessene, das Zweckmäßige. Dies erschien ihm als ein göttliches Gesetz, offenbart in der Natur. Die Eigenschaften, die er in einem guten Hause verkörpert sehen will, sind deshalb menschliche Eigenschaften mehr noch als die praktisch-konstruktiven: »Ruhe, Heiterkeit, Einfachheit, Breite, Wärme, Stille im Sturm, Wirtschaftlichkeit im Wohnen, der Charakter des Schützenden, Einfügung in die Umgebung, keine dunklen Gänge oder Winkel, eine ausgeglichene Temperatur, und daß das Haus für die, die darin leben, ein angemessener Rahmen sei.«

Diese Wirkung ist ihm fast immer gelungen. Unter den Architekten der Zeit ist er derjenige, bei dem Theorie und Werk am meisten übereinstimmen. Da er wenig geschrieben hat und viel gebaut, könnte man auch sagen, seine Theorie sei von seinem Werk abgezogen, wobei man allerdings nicht vergessen darf, daß er in beidem bewußt der englischen Bewegung angehörte.

Von Architektur als einer Kunst der Form ist bei ihm nicht die Rede, und vom Bauen als einer Anwendung des neuen Wissens auf die Gegenstände einer veränderten Welt (Lethaby, Jackson) eigentlich auch nicht. Man soll, sagte er, in dem englischen Bauen der besten Zeiten — (also der gotischen) — »unveränderliche technische Qualitäten« studieren: das heißt, die neue Technik als Problem berührt ihn nicht. Dieser Mangel an Ehrgeiz in Richtung der Kunst und des Experimentes gibt seinen Bauten etwas Endgültiges. In der Zeit des Suchens, die man die moderne Bewegung nennt, gibt es Bauten, die sich an etwas zu erinnern scheinen und andere, die zu etwas hinstreben. Voyseys Bauten sind. Bauen ist für ihn das Schaffen einer reinen Umwelt, welche den Menschen befreit.

Bei solchen Gesinnungen ist es mehr als ein Zufall, daß er fast ausschließlich Häuser gebaut hat. Seine wenigen Entwürfe für öffentliche Gebäude sind, gelinde gesagt, unbedeutend. Das gleiche kann man nicht von seiner einzigen Fabrik sagen, der Saunderson Tapetenfabrik in Chiswick (London) aus dem Jahre 1902. Dieses etwas mittelalterlich wirkende Gebäude ist doch ein recht be-

deutender Block, gut plaziert und originell. Es muß damals Sensation gemacht haben, denn es gab ja noch gar keine von Architekten gestalteten Fabriken.

Seit etwa 1907 ist ein Wandel in Voyseys Werk sichtbar: es erscheinen wieder gotische Formen. Formen von so ausgesprochenem Stilcharakter hatte es nicht einmal in seinem Frühwerk gegeben: Voysey ist von Anfang an außerordentlich frei. In der Tat hat er sich stilistisch kaum entwickelt, es sei denn, man wolle eine Rückentwicklung ins Romantische von den völlig nüchternen Bauten der Zeit von 1890 feststellen, die man rückblickend als so besonders fortschrittlich empfunden hat. Das ist wohl ein Mißverständnis. Voysey fing sozusagen vom Nichts aus an, nachdem er die einigermaßen Norman Shawschen Versuche seiner Jugend hinter sich gebracht hatte, und er hat dann in den neunziger Jahren seine eigene Art gefunden. Sie war endgültig. Die gotischen Einzelheiten seines Alterswerkes sind als Protest gegen die neue Renaissance jener Jahre zu verstehen. Übrigens beginnt nun auch Voysey, der gotischen Details ungeachtet, mit symmetrischen Grundrissen zu spielen: die englische Bewegung war zu Ende.

Die Grundrisse seiner besten Zeit sind einfach: die Räume werden oft lediglich aneinandergereiht. Die gleiche Einfachheit findet sich im Außenbau: die Fenster werden zu breiten Bändern vereinigt und erscheinen da, wo er sie braucht. Der Baukörper wird durch großflächige, kantige Schieferdächer abgeschlossen, die von kräftigen Schornsteinkästen unterbrochen sind. Die Häuser sind schnittig, klar und schmucklos. Keine anderen Bauten der englischen Bewegung haben die gleiche Kargheit und Klarheit erreicht — von denen anderer Länder aus jener Zeit braucht man nicht zu sprechen.

Das Haus Broadleys am Windermeresee zeigt seine Art in Vollendung. Es ist mit Recht berühmt, und man kann sagen, daß sich hier das englische Landhaus erfüllt habe.

Der Einfluß dieser Häuser ist außerordentlich groß gewesen. Muthesius sah in ihnen reine Zweckerfüllung und sprach ihnen Stimmungswerte ab. Als sie dann zum Prototyp unzähliger Reihen- und Doppelhäuser in allen englischen Vorstädten geworden waren, war man geneigt, sie mit diesen als sentimentalen Plunder abzutun. Als aber der Funktionalismus vom Kontinent nach England »zurückgestrahlt« wurde — Lethabys Befürchtung im Jahre 1915 —, in den frühen dreißiger Jahren also, nahm man Voysey als einen »Pionier der Modernen Bewegung« in Anspruch¹.

Dies ist wohl nicht nur von Voyseys Standpunkt aus ein Mißverständnis, und er hat sich dagegen verwahrt:

An das Architect's Journal. 1935

Sir,

mehr als einmal hat man gesagt und geschrieben, daß ich in gewissem Maße der Anreger, Pionier und die ursprüngliche Quelle der neuen Bewegung in der

¹ Zuerst Peter Quennell: *History of Everyday Things*, 1934. Dann auch Nikolaus Pevsner: *Pioneers of the Modern Movement*, 1936.

Architektur gewesen bin; daß ich irgendwie für die viereckige Kiste, für die Häuser ohne Dach verantwortlich bin, die man jetzt sieht, und leider nicht nur in unserem Lande. Sicher haben diejenigen, die diese Meinung äußern, nicht die Absicht, meinen guten Namen zu beschmutzen. Ich erhebe keinen Anspruch auf Neues. Wie viele andere bin ich gewissen alten Traditionen gefolgt und habe gewisse andere vermieden. Ich habe den größten Wert auf meine Dächer gelegt und sie selten — wenn je — weniger steil gemacht als 55 Grad.

Stahlkonstruktion und Eisenbeton sind die wahren Schuldigen. Sie sind für die ultra-moderne Architektur von heute verantwortlich.

C. F. A. Voysey¹

Vernunft als Grundlage der Kunst*

Einfachheit, Ehrlichkeit, Ruhe, Unmittelbarkeit und Offenheit sind Eigenschaften, die für gute Architektur ebenso wesentlich sind, wie für einen guten Menschen.

Anstatt zu versuchen, poetische Ideen und moralische Gefühle auszudrücken, geben wir uns mit Sensationen zufrieden: Sensationen der Form, der Farbe, der Textur, von Licht und Schatten.

Das beste Ornament aller Länder und Zeiten hat Sinn, es will dem Geist und dem Herzen etwas sagen. Wie können wir dann mit einem Perserteppich leben, dessen Symbole wir nicht enträtseln können und von dem wir nicht einen Funken geistiger Erhellung erhalten?

Es ist ganz logisch zu sagen: »Ich will keine Erbauung in meinem Hause haben. Was ich will, ist ein Kitzel für mein Gefühl durch Form, Farbe und Textur. Ich habe für Ruhe, Einfachheit und Offenheit nichts übrig. Ich lebe gern in einem Museum und versammle alle Stämme der Erde um mich, mit ihren Sitten und Gebräuchen.« Sollte man dann nicht aber lieber in einem Hotel leben? Mißbraucht dafür nicht den heiligen Namen Heim!

Die Kraft der Vorstellung in uns bewirkt Sympathie, und Sympathie bringt Liebe hervor; darum tun wir gut daran, die Kraft der Vorstellung in uns zu kultivieren.

Unsere Vorstellung hört in dem Augenblick auf sich zu regen, wenn wir einen Gegenstand völlig begreifen; das Begrenzte und Endgültige schließt den Ge-

¹ Auch Lethaby hat den neuen Stil abgelehnt; allerdings hat er ihn nur in seinen Anfängen in England erlebt. Er schreibt an einen Freund: »Du liebes Lieschen! Auch nur so ein Architekturquatsch, den man mit einem Achselzucken abtun kann: Ye olde modernist style. — Wir müssen halt einen Stil zum Kopieren haben. Eine ulkige Sache, diese Kunst!«

* Auszüge aus dem gleichnamigen Aufsatz Voyseys, 1906.

danken an das Unbekannte und Unsichtbare aus, und unsere Vorstellung ist gestillt. Die Natur aber bleibt stets unausschöpflich, darum gibt sie stets neue Offenbarungen, neue Helligkeit für den Geist. Diese Tatsache sollte uns darin bestärken, Einfachheit und Weite in unseren Häusern zu wollen, denn damit schaffen wir uns eine Umwelt, die anregender ist als das Abgeschlossene, und es bleibt für unsere Vorstellung etwas zu tun übrig.

Man gehe einmal in einen Raum von guten Verhältnissen, mit geweißten Wänden, einem Teppich ohne Muster und einfachen Eichenmöbeln, in einen Raum, in dem sich nichts befindet als das, was man braucht, und ein einziges, reines Schmuckstück, sagen wir eine schlichte Blumenvase, die nicht einen Allerweltshaufen von Blüten enthält, sondern einen oder zwei Stengel einer Pflanze. Dann wird man finden, daß Gedanken im Hirn zu tanzen beginnen; jeder Gegenstand in einem solchen Raum wird von der Retina aufgenommen und sofort verstanden und beigelegt; so stört er uns nicht mehr, und man ist völlig frei, im Sonnenschein oder im Sturm der eigenen Gedanken umherzuwandern.

Und dann gehe man in einen unserer üblichen Räume mit ihrer Vielfalt von Farben, Formen und Texturen, von nützlichen und nutzlosen Gegenständen, und der Geist wird von Sensation zu Sensation geschleudert, es sei denn, man zwingt sich, nichts zu sehen. Da bleibt kein Raum für erfrischende Gedanken; man ist müde oder überwältigt von Eindrücken, ehe es unserer Vorstellung auch nur möglich ist, sich zu regen. Der Geist wird unterdrückt und zum Schweigen gebracht durch das rein Materielle, und so sind wir denn auch trübe Materialisten geworden und haben uns daran gewöhnt, unseren Besitz für etwas Echteres und Kostbareres zu halten als unser Denken.

Für das Entwerfen empfehle ich folgende Methode: man schreibe alles auf, was der Bau verlangt, und zwar in der Reihenfolge der Wichtigkeit; dann alle Bedingungen, denen der Bau zu genügen hat. Aus diesen beiden Listen wird eine dritte sich ergeben: eine Liste der Materialien. Und nun muß man die ewige Frage stellen: Warum tun wir das überhaupt? Der Grund, das Warum soll der Schlüssel für die Melodie der Gedanken sein, der Schlüssel und der Rhythmus für das Lied.

Türen sollen breit sein: sie sollen willkommen heißen — nicht abweisend und würdevoll wie ein Sargdeckel, hoch und eng, weil da nur einer eintritt. Die Räume für die Dienstboten sollen licht und heiter sein, nicht schäbig und dunkel, als käme es nicht darauf an, wie man seine Diener behandelt, da man sie ja für ihre Dienste bezahlt.

Aphorismen

In der modernen Zivilisation wissen die Menschen etwas, aber sie sind nicht. Aber daß man sei, ist der wahre Urgrund aller unserer Handlungen. Wie wir im Herzen sind, so handeln wir.

Wir können unserer Umwelt nicht entgehen. Aber — indem wir versuchen, uns ehrlich auszudrücken, können wir viel dazu tun, das Leben zu vereinfachen.

Hohe Räume, die schwer zu heizen und zu möblieren sind, mag einer, der ziemlich arm ist, den unziemlich Reichen überlassen.

Thomas Morus hat geschrieben: »In dieser Welt ist mehr Übles unter dem Vorwande getan worden, es geschehe für Weib und Kinder, als unter irgendeinem anderen Vorwande, den sich ein Materialist ausdenken kann.«

Es besteht allgemein der Wunsch, daß unsere Gegenstände besser aussehen sollen, als sie sind.

Ist das Unruhige, das Widerspruchsvolle für unser häusliches Leben notwendig? Man hat oft das Gefühl, daß der Wirrwarr, der dann noch durch Tapeten hinzukommt, am Ende noch hilft, die Häßlichkeit und Überladenheit unserer Möbel zu übertönen.

Descartes hat gesagt: »Wenn die Leute zu sehr darauf aus sind zu wissen, wie man es in vergangenen Zeiten getrieben hat, so wissen sie meistens herzlich wenig von ihrer eigenen.«

Woran du dich erinnerst, das gehört dir. Was du skizzierst, das stiehlt du.

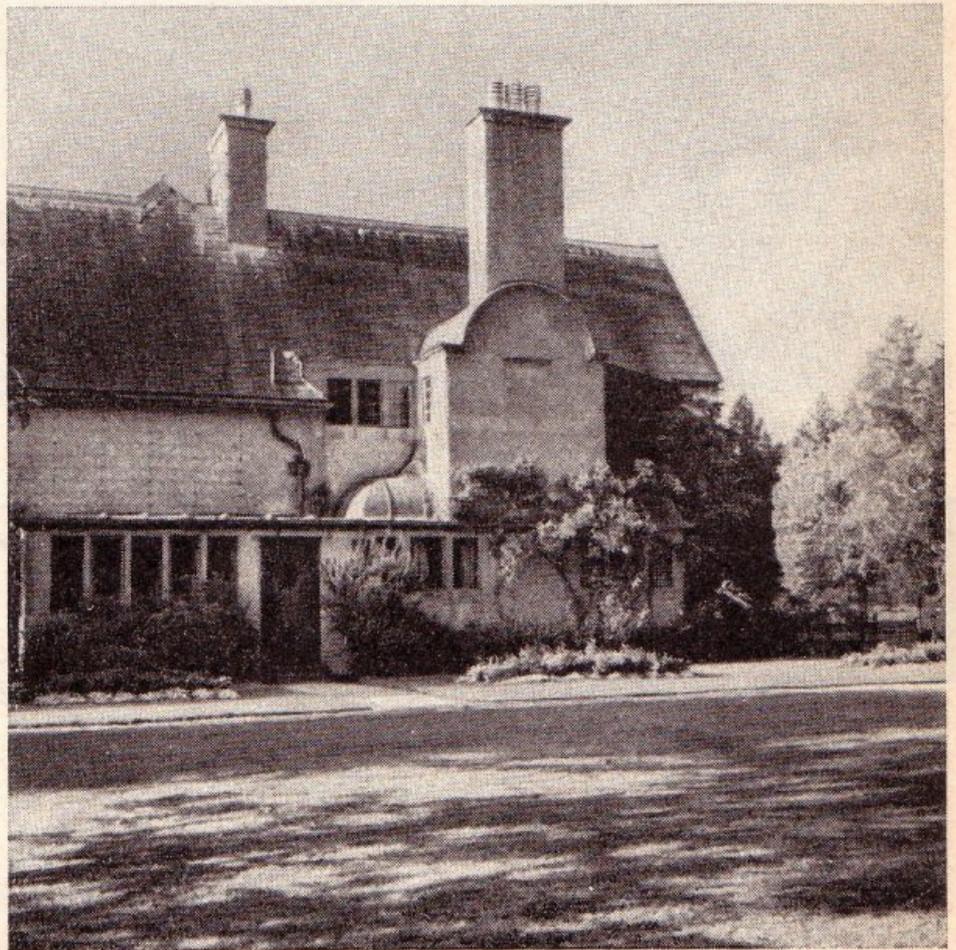
Ein Urteil über Voysey aus der Zeit seiner Anfänge von Horace Townsend*

Sicher haben wenige Innenarchitekten und Architekten unserer Generation so wenige Anleihen bei der Antike gemacht wie Herr Voysey; und doch: in der bewußten Einfachheit seiner Arbeiten, in seinem strikten Verzicht nicht nur auf Ornamente der kommerziellen Art, sondern auf Ornament schlechthin sehe ich eine Note, welche sich kaum von jener Musik unterscheidet, die in der großen Symphonie der Akropolis erklingt.

Er erreicht seine Wirkungen durch einfache Proportionen, er vermeidet alle Profile außer den unumgänglich Notwendigen; er liebt große, ununterbrochene Flächen: diese Eigenschaften seiner Arbeiten sind negative Qualitäten, aber in ihnen liegt für mich etwas positiv Hellenisches.

Dieses Urteil eines Zeitgenossen erscheint uns kurios. Wenn man durch die frühen Jahre des Studios blättert, so versteht man es besser. Die Männer des Studio, Thompson und Gibson, bezeichnen Räume als einfach, die uns überladen erscheinen. In solcher Umgebung wirkt Voyseys Architektur geradezu nackt.

* Horace Townsend, *The Studio*, 1893.

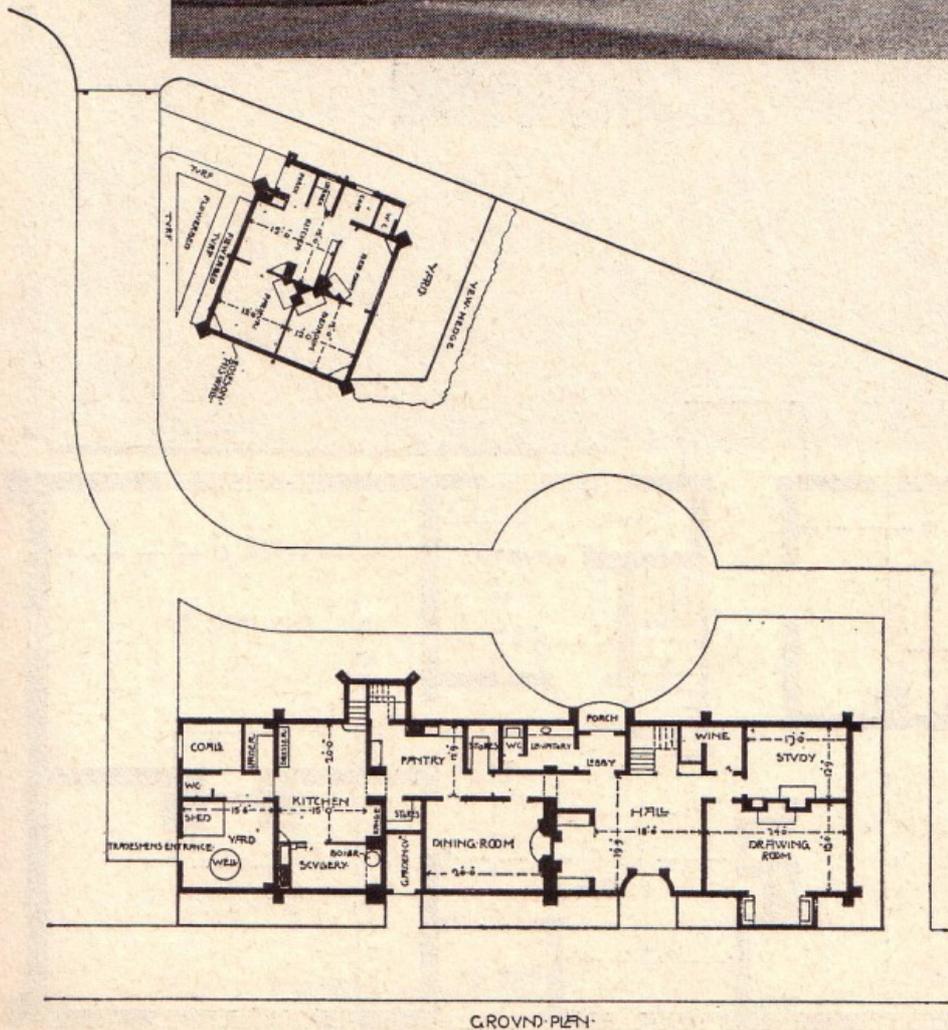


C. F. A. Voysey, Landhaus Norney Grange in Shackleford. 1897.
Oben Südseite,
rechts Ostseite

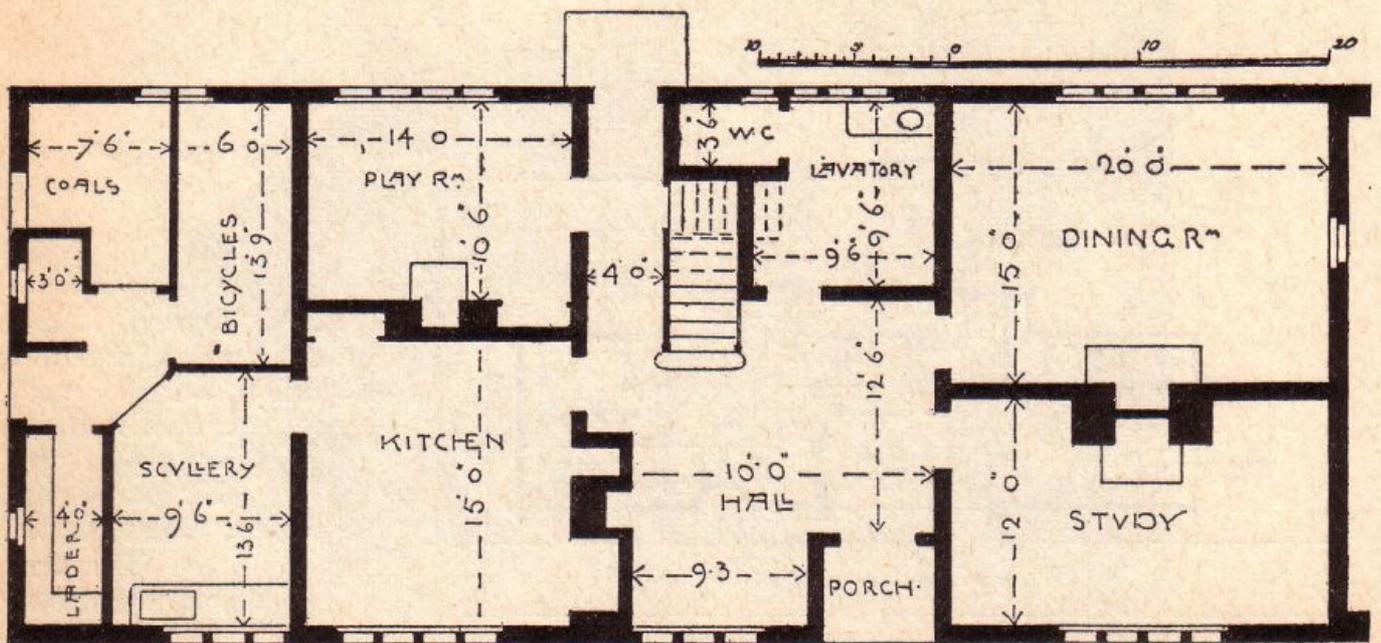
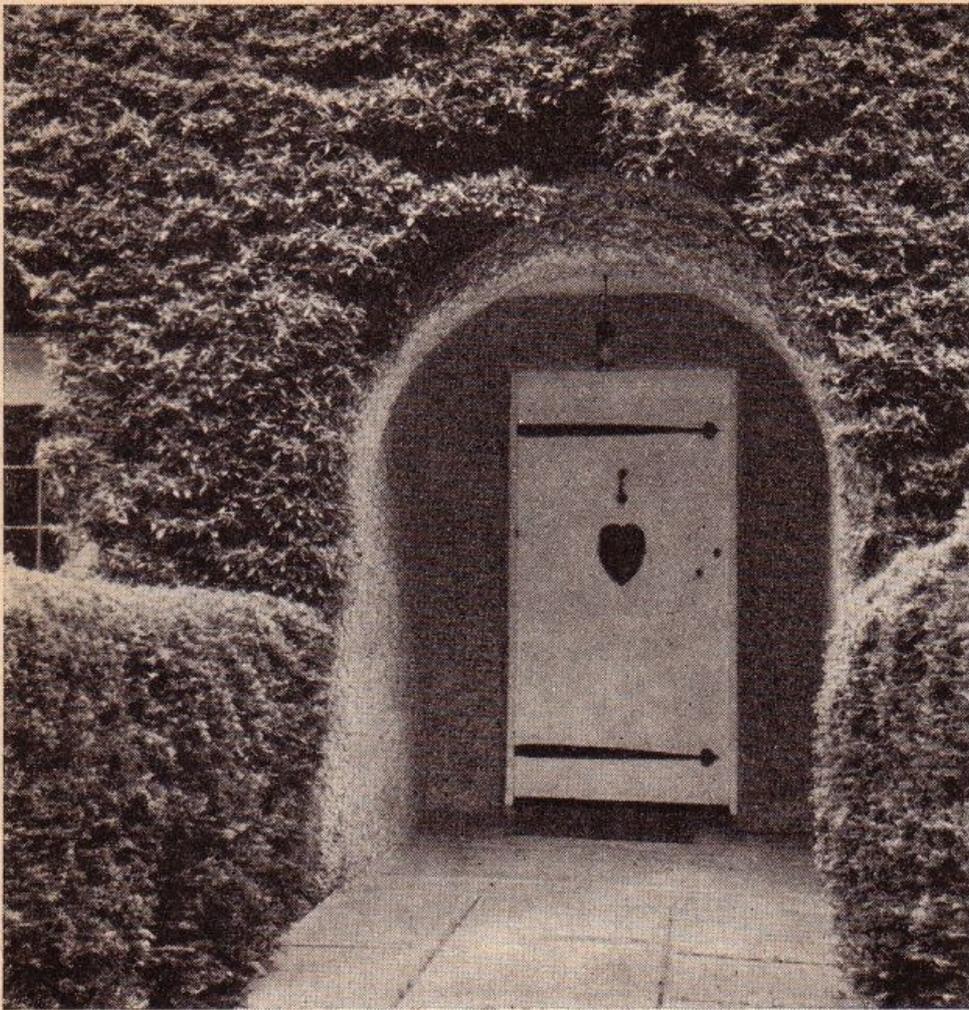


C. F. A. Voysey, Landhaus auf dem »Hogsback« bei Guildford. 1896
Eingang, Gartenseite und Erdgeschoßgrundriß



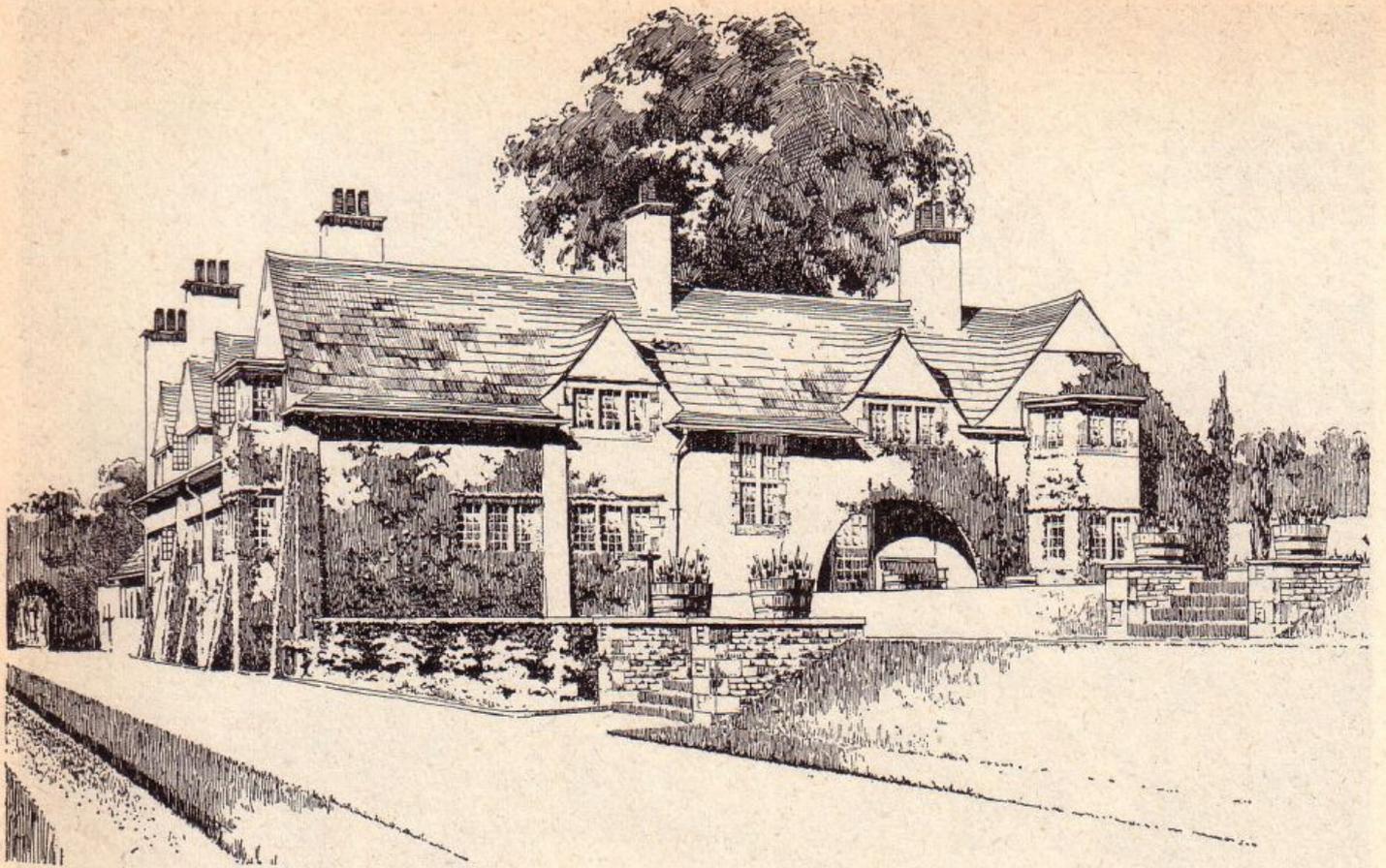


C. F. A. Voysey, Landhaus »Vodin«, Pyrford Common, Surrey. 1902.
 Links: Teil der Gartenfront und Eingangsseite.
 Oben: Gärtnerhaus.
 Grundriß der Erdgeschosse

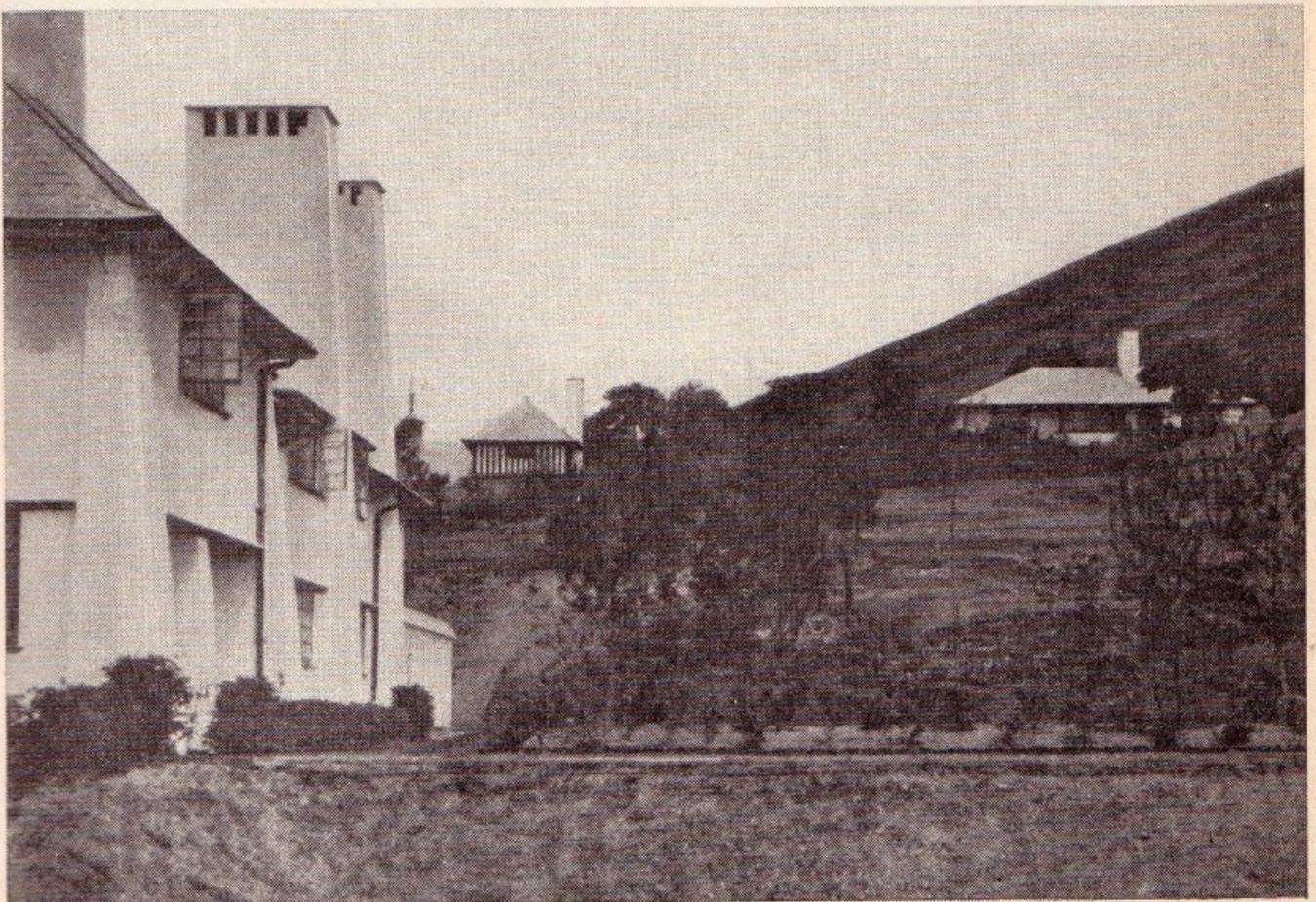
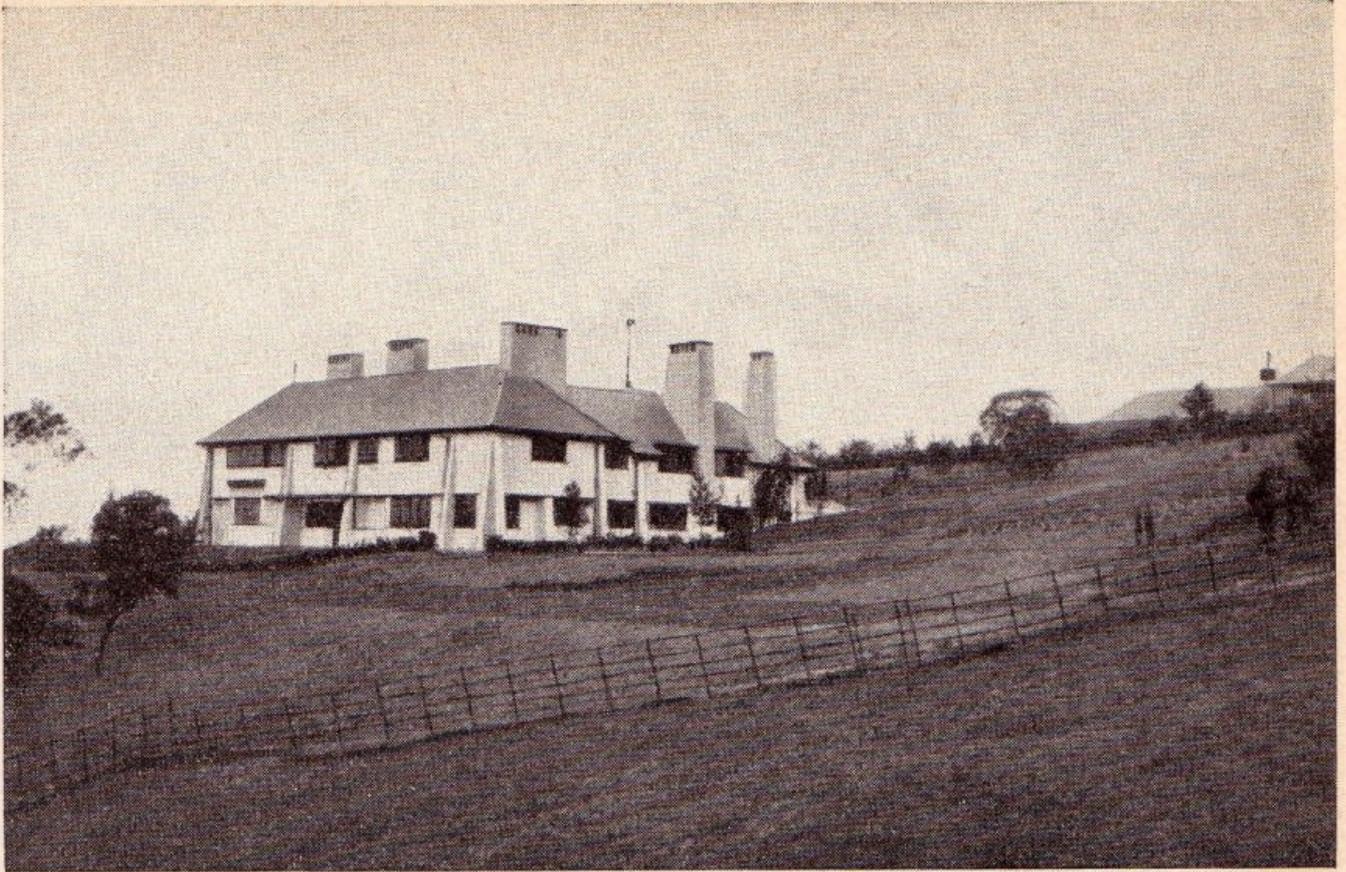




C. F. A. Voysey, eigenes Landhaus »The Orchard«, Chorley Wood, Herts. 1899
Haustür, Gartenseite und Grundriß des Erdgeschosses



C. F. A. Voysey, Landhaus in Luffenham. 1901

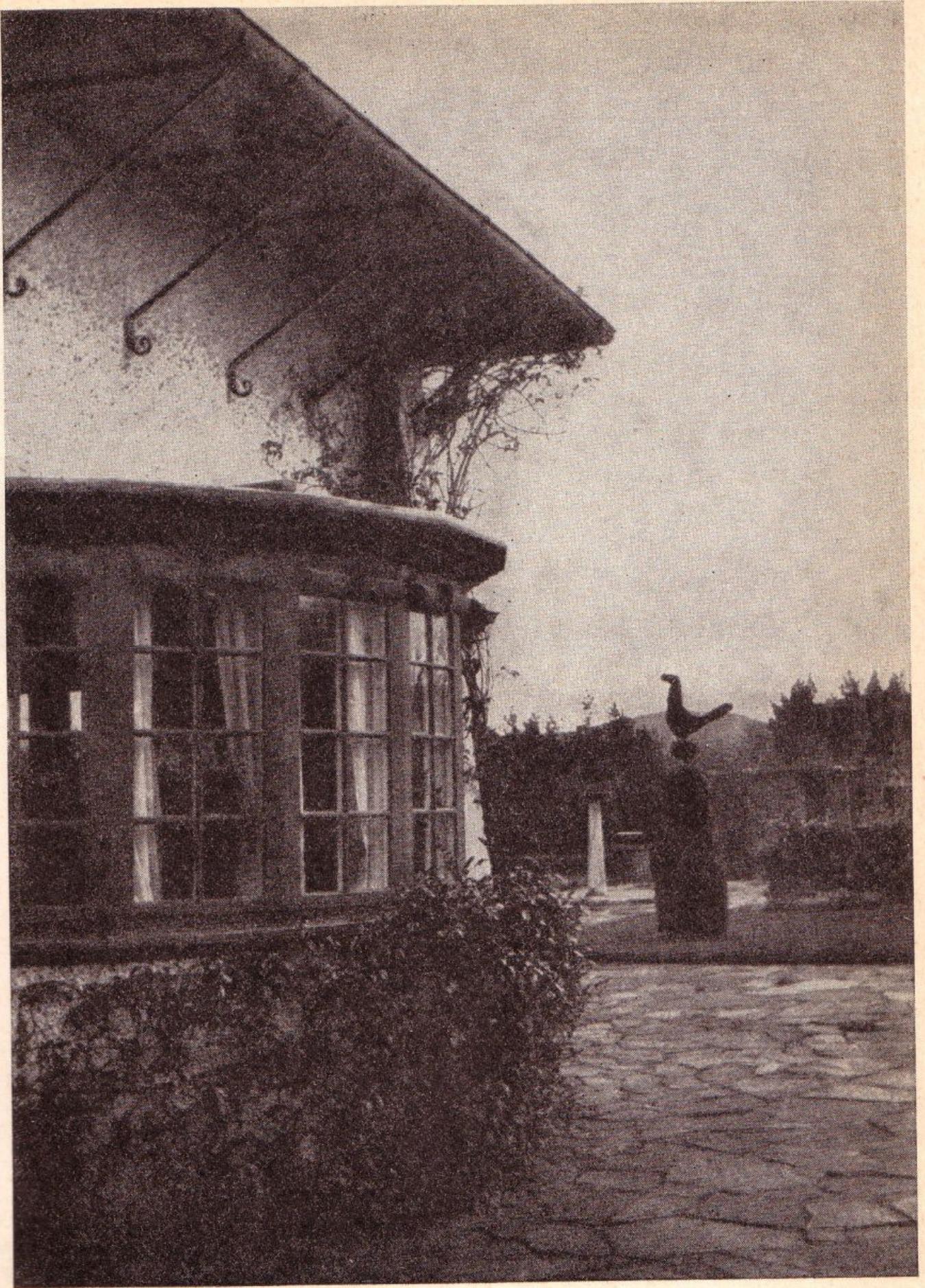


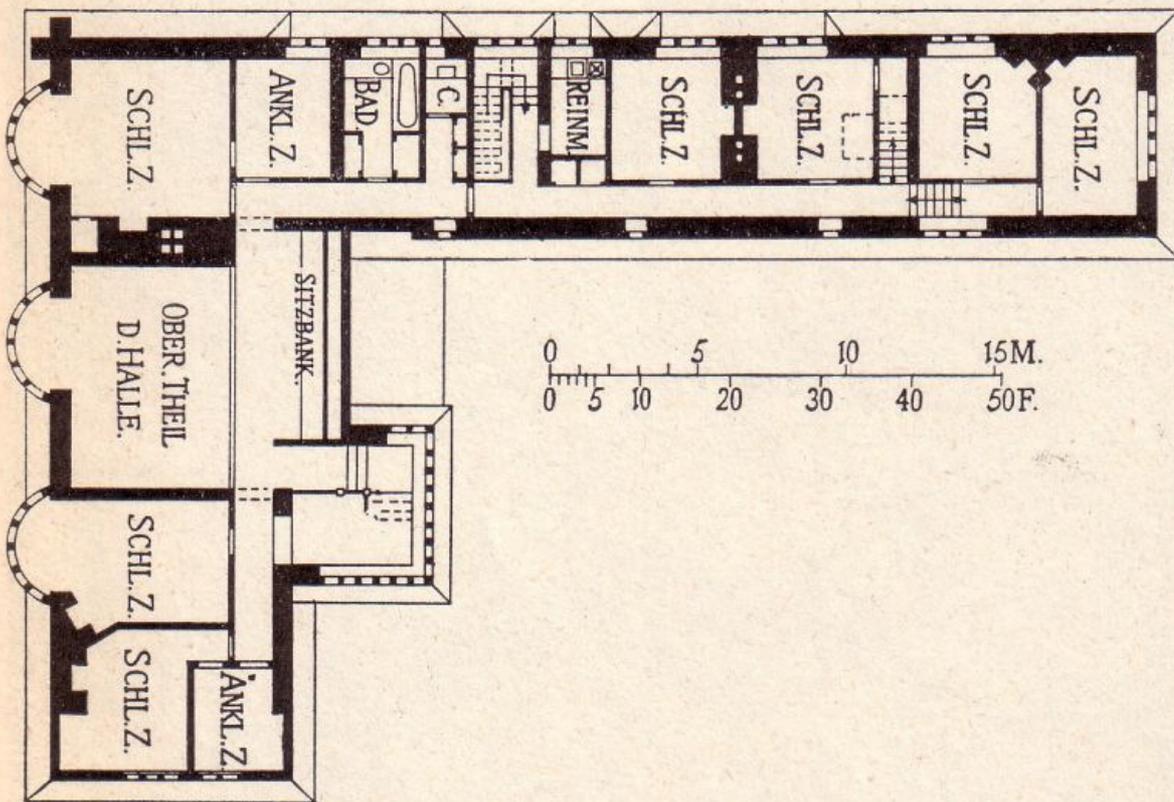
C. F. A. Voysey, Landhaus »Perrycroft«, Malvern Hills. 1893

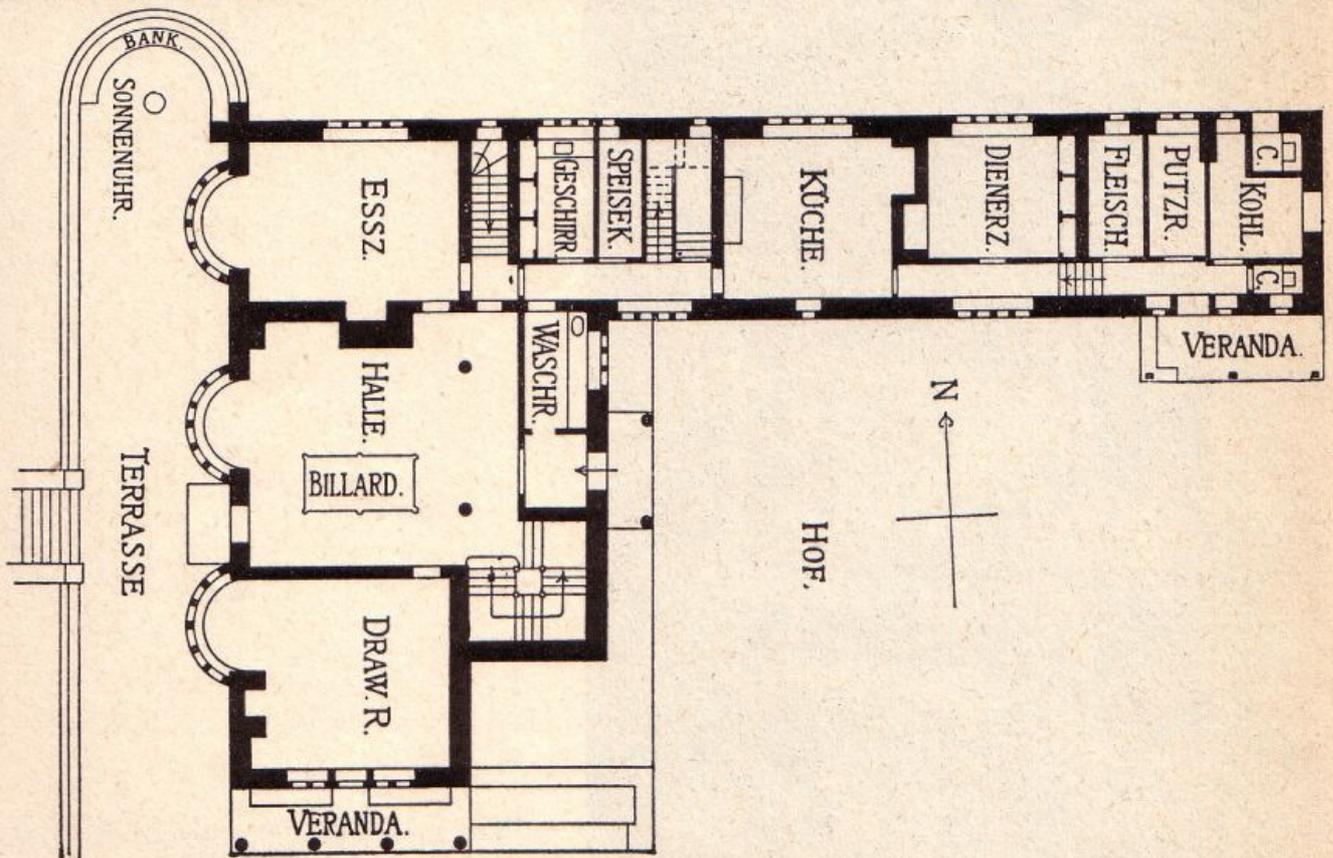
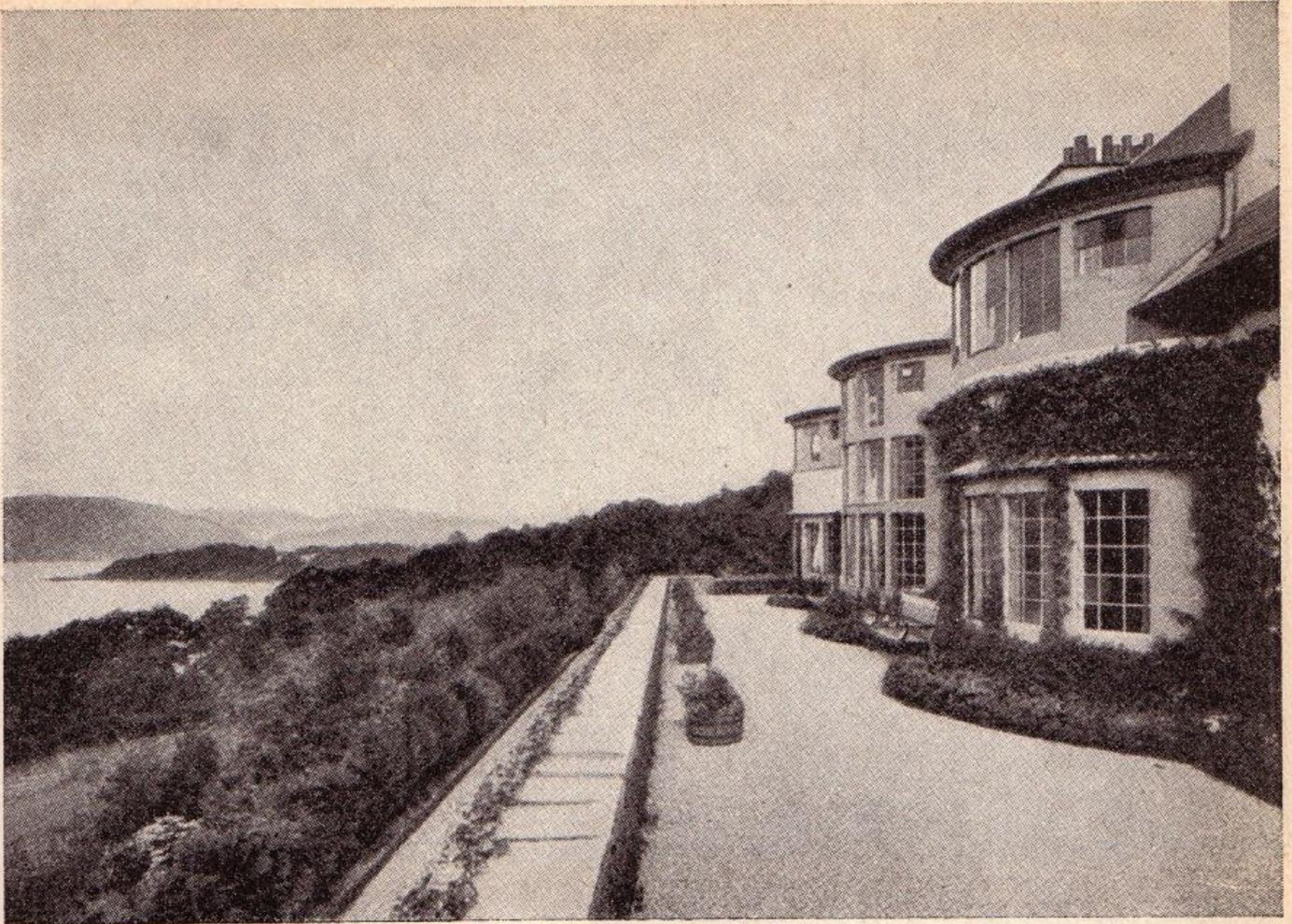


C. F. A. Voysey, »Littleholme«, Kendal. 1892

C. F. A. Vosey, »Lowicks«, Frensham Common. 1894.
Dachausbildung und Erker ▷



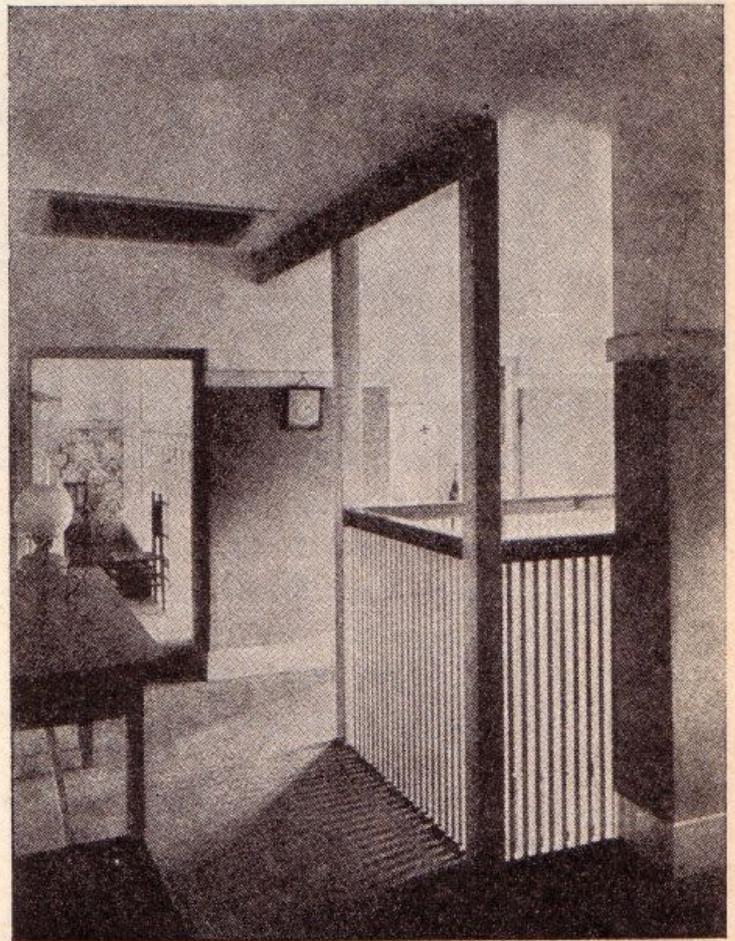
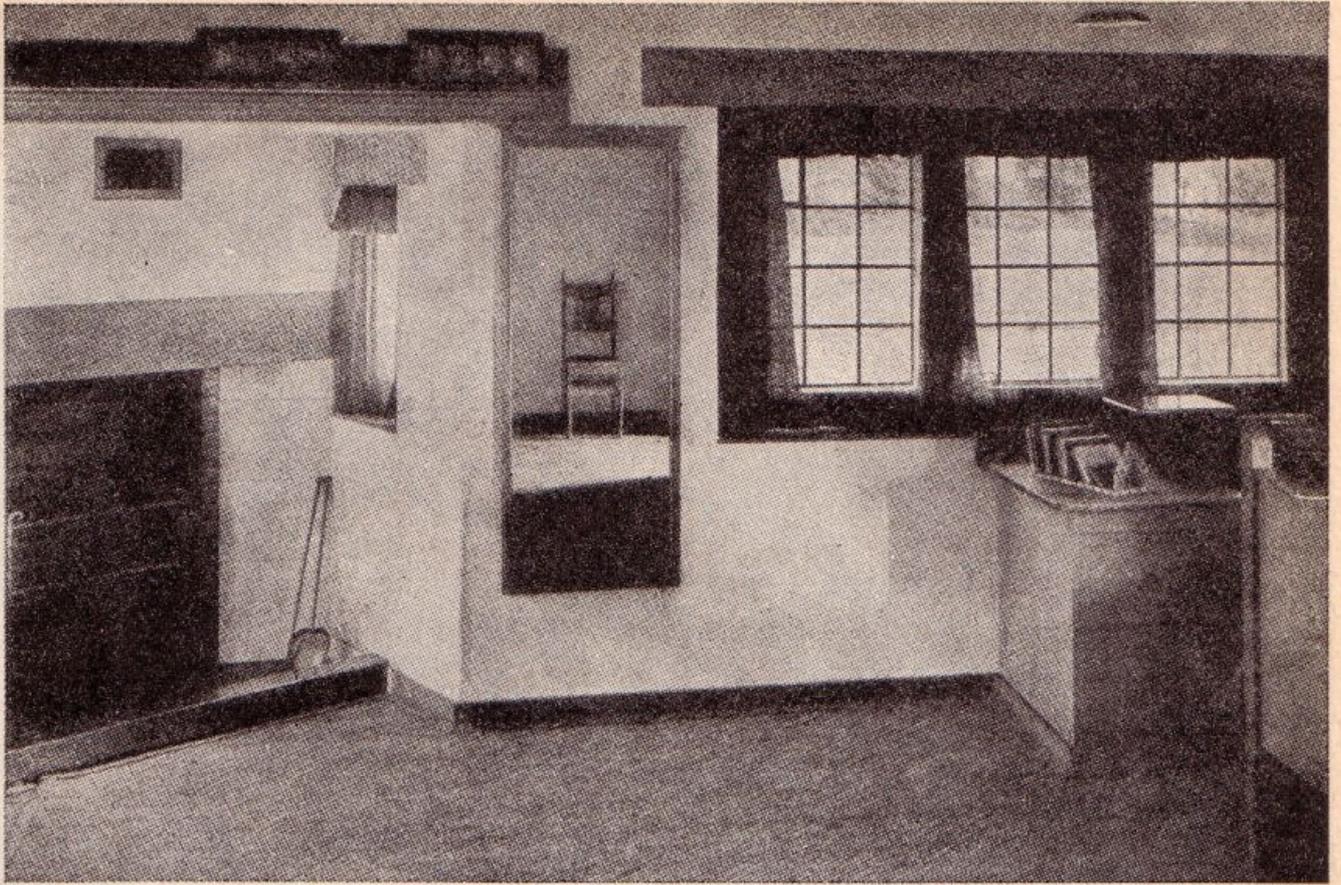




C. F. A. Voysey, Haus Broadleys am Windermere-See, Westmoreland. 1898
Eingangsseite, Seeseite und Grundrisse



C. F. A. Voysey,
Möbel in Landhäusern



C. F. A. Voysey, Kaminplatz («The Homestead». 1908) und Treppenhalle im Obergeschoß («The Orchard». 1904)



C. F. A. Voysey, Tapete »Wasserschlange«. Um 1890

Thomas Peatfield, ein englischer Architekt der jüngeren Generation, hat mit mir Voysey-Häuser besucht und die meisten der Fotos in diesem Buch aufgenommen. Nachdem ich nun fünf seiner Häuser gesehen habe, komme ich zu meinem Verdruß zu dem Ergebnis, daß Voysey nur ein Kleinmeister gewesen ist. Trotz der malerischen langen Dachlinie seiner Häuser bleiben sie Kompositionen in zwei Dimensionen: Straßenfront und Gartenfront: Schrägansichten und Giebelansichten seiner Häuser sind ohne Interesse und nicht voll durchdacht.

Natürlich ist die Verbindung von ländlicher Einfachheit und intimer Anmut entzückend, die Häuser sind sehr kultiviert, und es läßt sich gut in ihnen leben: diese Mischung von Formalität und Bequemlichkeit findet sich in fast allen guten Häusern aus fast allen Zeiten. Aber Voysey drückt selten die Struktur seiner Bauten aus, was so viele Hausarchitekten des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts getan haben, und besonders in England hat es viele andere Architekten gegeben, die es besser verstanden haben, ihre Wirkungen mit geringeren Kosten zu erreichen.

Es gibt von seinen frühen zu seinen späten Entwürfen keine Entwicklung. Ja, Norney Grange, das früheste unter den Häusern, die wir gesehen haben, schien mir das beste — trotzdem es stilistisch noch ein wenig unausgegoren ist (das große Rundfenster in der Eingangshalle, das gebogene »Tympanon« am Schornsteinkasten des Ostgiebels). Es ist schon merkwürdig, daß ein Künstler sich damit zufrieden gibt, das gleiche Treppengeländer, den gleichen Türgriff, das gleiche fette Herzmotiv auf der Haustür, die gleichen Fenster-Feststeller, Lüftungsgitter, Kamine usw. sechzehn Jahre lang immer wieder an seinen Häusern zu verwenden. Darum ist etwas an Pevsners etwas schroffer Feststellung: »Wenn man eines seiner Häuser gesehen hat, so hat man sie alle gesehen.«

Der ursprüngliche Teil von Prior's Field enthält (zusammen mit Norney Grange) die besten Räume, aber der Anbau (und ich fürchte sehr, er stammt von ihm) zeigt Voyseys Grenzen: die Unfähigkeit, einen größeren Bau gut zu organisieren und einen Anbau auf das bestehende Haus abzustimmen. Wenn irgend etwas eintritt, das seine gewohnte Formel stört, dann liegt er da.

Greyfriars muß ein bezauberndes Haus gewesen sein, ehe es innen durch Firmen wie Maples oder Waring and Gillow verändert worden ist, aber es verdankt seiner dramatischen Lage sehr viel; und das Torhaus, in dem Voysey einmal von seiner gewohnten nicht formalen Art abgeht und versucht, Pracht und Romantik des Mittelalters auszudrücken, ist, für mich wenigstens, häßlich und schwer erträglich.

Nach dem, was ich von Voysey gesehen habe, wird es mir nun schon verständlich, warum die englische Hausarchitektur des späten neunzehnten und frühen

* Aus einem Brief von Thomas Peatfield an den Verfasser.

zwanzigsten Jahrhunderts bis gestern nicht so hoch eingeschätzt worden ist, wie sie es verdient. Der Kult des Nichtformalen ist ein Kult der Unbildung und führt leicht zu Denkfaulheit. Die Bauherren jener Zeit hielten nichts von Bildung, die Kunsttheorie wälzte sich noch immer in Ruskinschen Moralbegriffen, und die Rolle, die das Malerische in ihnen spielte, führte zur Nachahmung der gotischen und später der »georgian« Architektur. Ich glaube (wie gewöhnlich ohne Beweismaterial), daß man mit ein wenig Zeit und Mühe viele Architekten finden könnte, die in England zwischen 1900 und 1930 tätig waren, meist unbekannt und nicht erfolgreich (da sie kaum Bauherren fanden), welche unabhängig vom »Stil« und unbeeinflusst von der modernen Bewegung Hauspläne entwickelten und Ergebnisse erzielt haben, die heute von der größten Bedeutung sein könnten. P. D. Hepworth mag einer jener unbekannteren Helden sein, und vielleicht ist Clough Williams Ellis ein zweiter. Wir müssen einmal, wenn Zeit und Geld dafür da sind, gemeinsam versuchen, diese Architekten aus der Zeit um den ersten Weltkrieg zu entdecken, und ein Buch über sie schreiben. Wir werden sicher eine Menge finden, was interessant ist.