



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# **Die Baukunst der neuesten Zeit**

**Platz, Gustav Adolf**

**Berlin, 1930**

8. Die neue Baukunst in Frankreich

---

[urn:nbn:de:hbz:466:1-94057](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-94057)

demokratisch organisierten Verwaltungen der Städte starke Stützen. In dem Riesenapparat ihrer technischen Amtsstellen vereinigt sich heute ein gut Teil der vorwärtstreibenden Kräfte, die auf einen vernunftgemäßen Stadtbau drängen. Die Interessenwirtschaft der Haus- und Grundbesitzer aus der Vorkriegszeit hat sich sogar in ihr Gegenteil verkehrt — in Knechtung und Entrechtung des Besitzes. Beide aber sind gleich schlimme Belastungen für das Gedeihen eines hochentwickelten Volkes.

Erst das Gleichgewicht der inneren Kräfte kann eine Kulturblüte vorbereiten. Wie weit wir davon noch entfernt sind, vermag niemand zu sagen.

Wenn nicht alle Zeichen trügen, bricht nach dem Jammer des letzten Jahrzehnts die Zeit der Verständigung an, die zu einem gedeihlichen Zusammenwirken Europas führen kann. Daß dieses Europa jetzt besser gerüstet ist als im neunzehnten Jahrhundert, seinem starken Leben durch die Baukunst sinnvollen Ausdruck zu verleihen, dürfte nunmehr bewiesen sein.

#### 8. Die neue Baukunst in Frankreich

Die französische Baukunst des neunzehnten Jahrhunderts stand im Zeichen des industriellen und wirtschaftlichen Aufschwungs, den die Neuordnung der Gesellschaft nach der großen Revolution im Verein mit den Erfindungen der Technik und der Industrialisierung gebracht hat.

Der leicht bewegliche französische Geist, der ehemals in der mittelalterlichen Baukunst entscheidende Fortschritte erzielt hatte, bewährte sich aufs neue in der raschen Auswertung technischer Errungenschaften. Nun glitt aber die Führung aus der Hand des Künstlers in diejenige des Konstrukteurs (vgl. Abschnitt 2, S. 15 und Abschnitt 5, S. 60). Denn in der französischen Architektur und im Kunstgewerbe blieb die Tradition bis auf unsere Tage übermächtig. Noch in den Sechzigerjahren schuf der Seinepräfekt Hausmann mit seinem Stadtbaurat Alphand in Paris Muster eines repräsentativen Städtebaues an zahlreichen Straßendurchbrüchen und Korrekturen der Innenstadt. Für den künftigen Verkehr waren sie unschätzbar, da man heute die meisten Boulevards wegen ihrer Breite durch Verkehrsinseln und Promenaden in Einbahnstraßen aufteilen kann. So konnte Paris wesentlich durch seinen damaligen glanzvollen Stadtbau, in dem die Rücksicht auf den Verkehr obenan stand, zu einem Weltzentrum werden. Mögen auch noch viele andere Leistungen dieser Stadtverwaltung, wie namentlich Anlagen der Versorgung (Wasserleitungen, Markthallen) vorbildlich gewesen sein, der Pariser Wohnhausbau des neunzehnten Jahrhunderts steht durchaus im Zeichen der Bauspekulation, die immer wildere Formen angenommen hat (vgl. z. B. das Viertel beim Eiffelturm). Die Bebauung der Vororte läßt noch heute die planvolle Regelung durch Zoneneinteilung und Baupolizei schmerzlich vermissen. Vielgeschossige Mietskasernen mit engen Lichthöfen entstehen gegenwärtig neben beschaulichen Landhausgärten, ein ungeordneter Reihenaufbau durchbricht die parkartigen Vororte.



Der architektonische Charakter des städtischen Wohnhauses war noch in den Straßendurchbrüchen Hausmanns kollektiv einheitlich und trotz dem akademischen Schema von wohltuender Bescheidenheit; in der Wohnungseinrichtung herrschte unbestritten bis 1900 der Stil Louis XV und XVI. Nun aber macht sich mit dem Aufkommen des Jugendstils nach deutschem und belgischem Muster eine zügellose Baufreiheit breit, die befürchten läßt, daß die schöne Einheit des Pariser Stadtbildes dem Untergang verfällt. Heute werden im Gebiet der Stadterweiterung fast durchweg abschreckend häßliche Mammutbauten errichtet. So nähert sich Paris mit Riesenschritten dem „Ideal“ der amerikanischen Metropolen. Die Académie des Beaux Arts, die hohe Schule der akademischen Säulenweisheit, hat ihren maßgebenden Einfluß verloren und führt nur noch in entarteten Monumentalentwürfen (z. B. im Wettbewerb für den Völkerbundspalast) ein schattenhaftes Dasein<sup>1)</sup>. Der Bauunternehmer kann sich in Stilmischungen nach Herzenslust austoben. Einzelne mutige Versuche, zur Verbesserung des Miethauses in schmalen Straßen, wie die abgetreppten Vielstockhäuser von Henri Sauvage (Abb. 471), können den babylonischen Eindruck des zügellosen Mietkasernenbaues nicht austilgen. Da aber die Baupolizei offenbar die Bauten nur genehmigt, ohne die Ausführung ausreichend zu überwachen, so müssen leider erst Einstürze die notwendige Wendung im Bauwesen herbeiführen. Im Jahre 1928 sind allein zwei große Katastrophen bei Eisenbetonbauten in Paris erfolgt.

Dem französischen Stadtbau ist der Leidensweg nicht erspart geblieben, den der deutsche gegangen ist und der amerikanische anscheinend noch gehen muß. Ein regerer Gedankenaustausch, wie er sich zum Heil der Völker anzubahnen scheint, würde vielleicht Frankreichs Provinzen vor der Invasion des Bauspekulantentums und vor der Verunstaltung bewahren, der in Deutschland und anderwärts so viele Kulturwerte zum Opfer gefallen sind. Noch ist es Zeit, die im Verborgenen blühenden Landstädte zu behüten, und sie aus ihrem Schlummer zu neuem und gesunden Leben zu erwecken — vorausgesetzt, daß die Erkenntnisse des modernen Städtebaues rechtzeitig in die Stadtverwaltungen eindringen und den Großstadtwahn von ihnen fernhalten.

Frankreich hat leider seine großartigsten Gelegenheiten versäumt, um Denkmäler des neuen Städtebaues aufzurichten. Der Wiederaufbau der durch den Krieg zerstörten Provinzen hätte die besten Kräfte der ehemals feindlichen Nationen auf den Plan rufen müssen, um diese, allen Beteiligten schmerzlichen Spuren wegzutilgen. Am guten Willen derjenigen, die der Versailler „Friede“ schuldig gesprochen, hat es nicht gefehlt; Machtpolitik hat — wie so oft — bisher das Gute verhindert<sup>2)</sup>.

Die moderne französische Baukunst ringt noch um die offizielle Anerkennung. Selbst ihr Führer, der schon Weltruhm erlangt hat, ist den meisten Landsleuten

<sup>1)</sup> Wie weit sind diese zweifelhaften Gebilde vom echten Adel der Louvrefassade entfernt!

<sup>2)</sup> Vgl. G. A. Platz, Der Wiederaufbau der zerstörten Gebiete, Aufsatz in der Bau-rundschau, Hamburg 1918.



unbekannt oder unheimlich. Der französische Schweizer Le Corbusier (Pseudonym für Charles Edouard Jeanneret) hat nach ausgedehnten Reisen, einer gründlichen Schule in dem Atelier von Perret und einer kurzen bei Peter Behrens die Probleme der neuen Baukunst mit überraschendem Elan — theoretisch und praktisch — angepackt. Nach der geistigen Vorbereitung eines kleinen, aber internationalen Publikums durch die Zeitschrift „L'Esprit Nouveau“, die naturgemäß mit revolutionären Ideen sozialer und technischer Art durchsetzt war, formulierte er seine Lehren in der lapidaren Schrift: „Vers une architecture“ (bei G. Crès, Paris, deutsch von H. Hildebrandt: „Kommende Baukunst“). Es gibt in der ganzen Bauliteratur wohl kaum ein Buch, das mit wenigen schlagenden Sätzen und zündenden Bemerkungen mehr gesagt, ähnlich starken Effekt erzielt hätte. Ganz gleich, ob die Gedanken originelle Weisheit sind oder abgeleitete: ein System der neuen Baukunst ist hier programmatisch aufgebaut. Zweifellos hat Le Corbusier ebensoviel in Deutschland und Österreich wie in Frankreich gelernt. Die Quintessenz seiner Lehre ist zwar in Sempers Gedankengängen schon enthalten (vgl. die Abhandlung „Der Stil“, S. 160), die rationale Geistesrichtung in der französischen Philosophie und Baugeschichte vorgebildet; die propagandistische Formulierung aber ist neuartig und hinreißend, sie fasziniert ein empfängliches Publikum und gewinnt der Baukunst Freunde in allen intellektuell eingestellten Kreisen. Corbusiers Einfluß auf die gebildete Oberschicht der Kulturländer ist gerade durch die französisch geistreiche, blendende Art seiner Beweisführung ungeheuer groß geworden; so groß, daß selbst schwächere Manifeste, wie sein „Urbanisme“ (Städtebau) als letzte Weisheit von der Kritik gepriesen werden. Hier seine wichtigsten Gedanken aus „Vers une architecture“.

„Wir haben eine neue Optik und ein neues soziales Leben, aber wir haben ihnen das Haus noch nicht angepaßt.“

„Ein Mensch, der seine Religion übt und nicht daran glaubt, ist feige; er ist unglücklich. Wir sind unglücklich, da wir in unwürdigen Häusern wohnen, die unsere Gesundheit ruinieren und unsere Moral.“

„Die Ingenieure machen die (wahre) Architektur, denn sie wenden die Rechnung an, die aus den Naturgesetzen abgeleitet ist, und ihre Werke lassen uns die Harmonie spüren.“

„Man glaubt heute noch, hier und dort, an die Architekten, wie man blind an alle Ärzte glaubt. Haltbare Häuser sind höchst nötig! Zuflucht zum Manne der Kunst ist höchst nötig! Die Kunst ist nach Larousse die Anwendung des Wissens auf die Verwirklichung der schöpferischen Idee. Heute aber sind es die Ingenieure, die wissen, wie man haltbar macht, wie man heizt, lüftet, beleuchtet. Oder stimmt es etwa nicht?“<sup>1)</sup>

<sup>1)</sup> Diese einseitige Wertschätzung des Ingenieurs wandelt sich bereits zu einer gerechten Würdigung der unendlich komplizierten Arbeit des Architekten. Die langsam tretende Laienkritik aber erklärt noch heute den Architekten für überflüssig!



„Die Baukunst muß als Angelegenheit schöpferisch bildender innerer Bewegung, in ihrem Bereich gleichfalls zum Ausgangspunkt zurückkehren und sich jener Elemente bedienen, die geeignet sind, auf unsere Sinne zu wirken und die Wünsche unserer Augen zu erfüllen.“

„Diese Formen, primär oder verfeinert, voll Zartheit oder voll brutaler Kraft (Kugel, Würfel, Zylinder, Wagerechte, Senkrechte, Schräge usw.) wirken physiologisch auf unsere Sinne und ziehen sie in ihre Bewegung hinein. Einmal ergriffen, sind wir auch aufnahmebereit für Beobachtungen jenseits der Urreize; bestimmte Beziehungen, die auf unser Bewußtsein wirken, werden sich bilden und uns in einen Zustand freudigen Genießens versetzen — Einklang mit den Gesetzen des Alls . . .“

„Die alten Grundlagen der Baukunst sind tot. Man wird die Wahrheiten der Architektur erst dann wieder finden, wenn die neuen Grundlagen das logische Fundament jeder architektonischen Gestaltung bilden werden. Es dauert zwanzig Jahre, bis diese Grundlagen geschaffen sein werden.“

„Die Konstruktion ist da, um haltbar zu machen; die Baukunst, um zu ergreifen.“

Le Corbusiers Fähigkeit, mit logischen Gründen die Phänomene der heutigen Baukunst zu zergliedern und einzuordnen, ist fast unbegrenzt. Nach der Lektüre seiner Bücher ist der Laie gefangen; der Fachmann empfindet den Reiz einer starken Persönlichkeit, mit der man ein gehöriges Stück Weges zusammen gehen kann. Das Lateinische der ganzen Geisteshaltung hat seine Wurzeln in einer geschmeidigen, klaren und leuchtenden Sprache und seinen Nährboden in dem konservativen französischen Milieu. Dieser Prediger in der Wüste wäre in Deutschland unmöglich. Denn es gibt hier keine Wüste mehr, sondern fruchtbares Neuland, das des Sämanns harret. Was er sagt, klingt uns vielfach selbstverständlich, jedenfalls verwandt, wenngleich es in neuem Gewande auftritt. Jeder modern denkende Architekt legt das Standardbuch von Corbusier mit einem freudigen Gefühl aus der Hand: Endlich! Endlich hat Einer taghell beleuchtet, was wir gefühlt oder gedacht haben, was die Pioniere vor dreißig Jahren in ihrer Weise gesagt haben. Nur das „Wie“ dieser Laienpredigt ist unvergleichlich, ist hohe Kunst.

Und nun zum Inhalt von „Vers une architecture“. Zunächst die drei Forderungen an die Architekten: Baukörper, Oberfläche und Grundriß (ihre Echtheit, Reinheit, Klarheit); dann das Proportionsschema („Der Aufrißregler“). Sodann die Mahnung an die Bauherren: „Augen, die nicht sehen“ (daß die Gegenstände des täglichen Gebrauchs und die Verkehrsmaschinen, Schnelldampfer, Flugzeuge, Autos, bereits gestaltet sind; daß aber Architektur einen anderen Sinn und andere Zwecke habe, als nur Konstruktionen zu zeigen und Bedürfnisse zu erfüllen). „Die Architektur ist die Kunst schlechtweg. Sie erreicht den Stand platonischer Erhabenheit, sie ist mathematische Ordnung, Spekulation, Wahrnehmung der Harmonie durch Beziehungen der Proportion. Dies ist das Endziel der Baukunst.“



Corbusier hat ein klares Urteil über wahre Größe in der Architektur vergangener Zeiten. Mit Liebe schildert er die kristallklare Schönheit des Parthenon, das er als Produkt der Standardauswahl bezeichnet; mit Ehrfurcht preist er die Leistungen des römischen Ingenieurbauwes, der Baukunst des frühen Christentums und Michelangelos. Vor St. Peter ruft er aus: „Die Leidenschaft macht aus unbeweglichen Steinen ein Drama.“ Aber mit eisigem Spott behandelt er alles Geringere, den Kitsch des neuen Rom und den Schwulst von Renaissance und Barock.

„Die Lehre von Rom ist für die Weisen, für jene, die wissen und abschätzen können, für jene, die widerstehen und prüfen können. Rom ist das Verderben für diejenigen, die nicht viel wissen. Studenten der Baukunst nach Rom schicken, heißt sie fürs Leben morden. Der Große Rompreis und die Villa Medici<sup>1)</sup> sind die Krebschäden der französischen Architektur.“ — Anders können auch wir nicht zur Tradition stehen. Wehe dem Architekten, der an den Wert der Baudenkmäler glaubt, wie der Orthodoxe an seine Dogmen.

Nach einer Darstellung der letzten Schöpfungen der Flugzeugindustrie sagt Corbusier: „Wenn wir ein Bedürfnis nach einer neuen Architektur empfinden, nach einer Reinigung, so kommt es daher, weil uns (gegenwärtig) das Gefühl der mathematischen Ordnung nicht erreichen kann. Denn die Dinge (unserer Umgebung) entsprechen nicht mehr dem Bedürfnis.“

„Die Fenster sind da, um wenig, viel oder gar kein Licht hereinzulassen und um hinauszublicken. Es gibt hermetisch schließende und beliebig weit zu öffnende Schlafwagenfenster, es gibt in modernen Cafés riesige Scheiben, die hermetisch schließen, aber dank einem Handgriff, der sie ganz in den Boden versinken läßt, vollständig geöffnet werden können; es gibt Speisewagenfenster mit kleinen Glasjalousien, die geöffnet werden können, so daß man ein wenig, viel oder auch gar keine Luft hereinlassen kann; es gibt die reinen Scheiben von Saint-Gobin als Ersatz für Butzenscheiben und Glasmalereien; es gibt Rolläden, die sich aufziehen und die das Tageslicht nach Belieben abdämpfen lassen, je nach der wechselnden Spaltöffnung zwischen ihren Plättchen. Aber die Architekten verwenden nur die Fenster von Versailles oder Compiègne von Ludwig X, Y oder Z, Fenster, die schlecht schließen, in kleine Scheiben aufgeteilt sind, nur mit Mühe aufgemacht werden können und deren Läden auf der Außenseite angebracht sind. Regnet es dann und will man sie über Nacht schließen, so bekommt man den Platzregen ins Gesicht.“

„Der Standard der beweglichen Habe ist auf dem besten Wege experimenteller Erforschung bei den Fabrikanten von Büromöbeln, von Koffern, bei den Uhrmachern usw. Man braucht nur diesen Weg weiter zu verfolgen: Aufgabe der Technik. Und all das laute Geschwätz um einen einzigen Gegenstand, das kunstgewerbliche Möbel, klingt falsch und beweist unser schmähhches Unverständnis für die Gebote der gegenwärtigen Stunde: ein Stuhl ist durchaus

<sup>1)</sup> Sitz der französischen Akademie in Rom.



kein Kunstwerk; ein Stuhl ist kein beseeltes Wesen; er ist ein Werkzeug zum Sitzen“<sup>1)</sup>).

Auf Grund solcher Erwägungen, die zwar nicht neu sind<sup>2)</sup>, aber mit schlagender Logik vorgetragen werden, kommt Le Corbusier zum Aufbau der „Wohnmaschine“. Die *machine à habiter* ist allerdings etwas anderes, als das deutsche Wort bedeutet. „Machine“ heißt „Gerät“ und ist daher frei von fatalem Beigeschmack des Leblosen und Starren, das dem deutschen Ausdruck anhaftet. Die Serienherstellung im Haushalt ist nach Corbusier aus Gründen der Wirtschaftlichkeit ein Gebot der Stunde; der Eisenbeton, das gegebene Material, um den Gedanken der neuen Wohnung zu verwirklichen. Voraussetzung für den neuen Hausbau ist der neue Mensch, der im Reich der Technik herrscht, fieberhaft in der Großstadt arbeitet, die Stunden der Erholung in der frischen Luft, im Freien, beim Sport und im Sonnenlicht seiner Dachterrassen zubringt, ein Mensch der Gemeinschaft, der für den Serienbau reif geworden ist. Es fließt wohl etwas Blut von Nietzsches Übermenschen in diesem Typus. Aber er lebt nicht im Zwiespalt mit der gegenwärtigen Welt, sondern er macht sie sich dienstbar, er siegt, um zu leben. Der Serienbau, der durch die moderne Industrie zu einer Selbstverständlichkeit geworden ist, beherrscht Corbusiers Gedankenwelt. Ist Stuhl, Tisch, Tür und Fenster, Türgriff und Armatur Gegenstand der Serienherstellung geworden, so muß nun auch das Haus industriell hergestellt werden, selbstverständlich aus einheitlichen Grundelementen zu verschiedenen Typen kombiniert.

Das Experiment ist in Frankreich an der Siedlung des Fabrikanten Frugès in Pessac bei Bordeaux gemacht worden (vgl. Abb. 592). Die Baueinheit sollte in Pessac ein Quadrat von 5 m × 5 m im Grundriß, teilweise auch die Hälfte davon (5,0 × 2,5 m) bilden. Die Ecken des Quadrats bestehen aus Eisenbetonpfeilern, auf denen (teilweise auskragende) Eisenbetondecken ruhen. Alle Wände sind als Leichtkonstruktionen in 5 cm starkem Torkret-Eisenbeton aus der „Zementkanone“ (*gynitière*) gespritzt. Die Umfassungswände haben eine Innenverkleidung aus Schlackenbetonsteinen erhalten; zwischen beiden Wänden ruht eine Luftschicht von 10 cm Stärke. Vielfach stehen die Stützen frei im Raum, teilweise hinter den eisernen Fenstern, die häufig von Wand zu Wand reichen. Die Eisenbetonkonstruktion bestimmt geradezu die Form des Hauses, wie das schon aus der Skizze Corbusiers von 1915 für Häuser im Serienbau auf Dominogerippe (Abb. 18) ersichtlich war. Der Gedanke der möglichst freien Teilbarkeit des Raumes und der Unabhängigkeit der verschiedenen Stockwerksgrundrisse voneinander

<sup>1)</sup> Die Übersetzung „Maschine zum Sitzen“ ist falsch und verleitet zu groben Irrtümern.

<sup>2)</sup> Schon Adolf Loos hat in Wien vor 30 Jahren manchen Gedanken ausgesprochen, den Corbusier übernommen hat. Vgl. z. B. den Aufsatz von Loos über das Sitzmöbel aus der Aufsatzreihe „Ins Leere gesprochen“, abgedruckt in „Das neue Frankfurt“ 1929, 2, zum ersten Male erschienen in der Neuen Freien Presse am 19. Juni 1898.



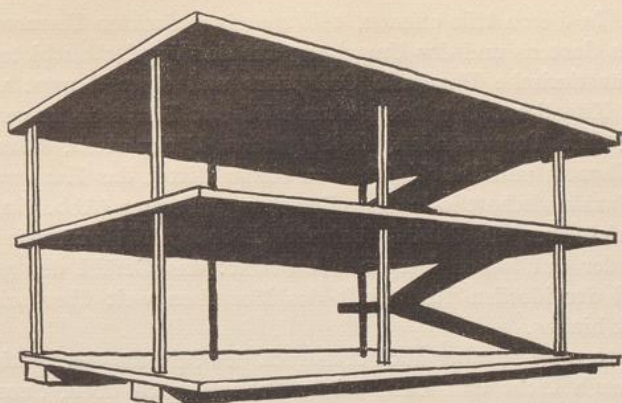


Abb. 18. Le Corbusier: Skelettsystem „Dom-ino“. 1915

war für die Wahl dieses Pfahlbaues entscheidend. Gedanken aus dem japanischen Hause mit beweglichen (aufrollbaren) Wänden mögen diesen Wunsch angeregt haben, wie er wohl am besten bis jetzt in einzelnen Bauten der Stuttgarter Siedlung Weißenhof (vorher schon in Rietvelds Hause Schröder in Utrecht, 1924, Abb. 484) verwirklicht wurde.

Das Wohnelement der Corbusierschen Siedlung in Pessac bildet das Einfamilienhaus mit Wohnhalle. Die Planung zerfällt in drei Haupttypen: das Reihenhause mit versetzten Grundrissen, das freistehende Einfamilienhaus, das Großhaus (*gratte-ciel*) in der Form des Doppelhauses (Abb. 592). Der Keller ist grundsätzlich vermieden, das Erdgeschoß bleibt teilweise hohl. Es nimmt untergeordnete Räume, Garagen, Vorratskammern, die Heizung, in den Reihenhäusern einen Wohnraum und die Küche auf; sonst aber soll die Fläche unter dem Haus zum Garten oder Hof hinzugezogen werden, „damit kein wertvoller Bauplatz verloren gehe“. Das Herausheben des Baues aus dem Boden spielt bei Corbusier und seinem Kreis eine wichtige Rolle. Bei dem Reihenhause bringt die sehr tiefe obere Terrasse Nachteile für die Beleuchtung der Küche im Erdgeschoß, die durch den Einbau von zylindrischen, lichtlosen Vorratsräumen vor den Küchenfenstern nicht vermindert werden. In den freistehenden Haustypen beginnt das eigentliche Haus über dem hohlen Erdgeschoß. Die stärkste Eigentümlichkeit bildet der große Wohnraum, der möglichst durch zwei Stockwerke — nach Art der englischen *hall* — hindurchreicht, und von dem die kleinen Schlafkammern (mit vielen Ecken und wenig Stellfläche) abzweigen. Bei dem beschränkten Platz des Mittelstandshauses schrumpft aber die „Halle“ zu zwei Einzelräumen zusammen, die durch eine offene Treppe verbunden sind. Die Freiheit des großen Einraumes geht verloren; übrig bleiben flurartige Bruchstücke, die nicht zum Verweilen einladen. Irgendwo, vielfach außen, führt eine schmale Treppe zum wichtigen Wohnbezirk im Freien: zur Dachterrasse, dem Luft- und Sonnenbad. Hier lebt eine eigene, dem Nordländer



neue Welt. In diesen teils offenen, teils massiv gedeckten Terrassen, die den Anblick des Gartens und der Umgebung aus der Vogelschau bieten, betätigt sich die künstlerische Phantasie Corbusiers und einer Gruppe von gleichstrebenden Künstlern. Der Dachgarten wird mit Terrassen in verschiedener Höhenlage, mit Trennwänden, freitragenden Deckplatten, Glaseinbauten, Treppen, Kanzeln und Durchblicken zu einem Mittel, das Haus mit der umgebenden Parklandschaft in innigste Beziehung zu setzen (Abb. 462, 467, 469). Es wirkt sich hier ein ähnlich befreites Lebensgefühl aus, wie es uns im Flugzeug oder auf hohen Bergen überrascht: das Gefühl der gesteigerten Kräfte und der ideellen Herrschaft des Menschen weit über seinen engen Grenzbezirk hinaus.

Die Dachterrasse ist aber auch Ausdruck des Sehnsens des heutigen Stadtmenschen nach Licht und Luft, seines Dranges nach oben, „aus niedriger Häuser dumpfen Gemächern, aus dem Druck von Giebeln und Dächern...“ Diese Terrasse<sup>1)</sup> wird immer mehr zu einem Hauptbestandteil des heutigen Wohnhauses; denn die Heilkraft von Sonne und Luft ist erkannt und wird als Wohltat und Freude empfunden.

Daß die städtebaulich sehr interessante Siedlung Corbusiers vorerst keinen Anklang gefunden hat und für den Bauherrn ein finanzielles Fiasko bedeutet, hat noch keine Beweiskraft gegen das neue Bauen. Es ist leicht möglich, daß der Baumeister sich in manchen Grundrißfragen vergriffen, daß er die Psychologie der Schicht, für die er baute, und manches Erfordernis der Praxis nicht beachtet hat. Die Häuser sind wohl für die Arbeiterschaft erdacht, jedoch für diese — wie fast alle Neubauten überhaupt — zu teuer. Daß aber der französische Mittelstand der konservativen Provinz in Häuser nicht ziehen will, die seinem bisherigen Denken und Fühlen zuwider sind, kann man verstehen. Die klarscharfe Nüchternheit des neuen, industriellen Bauens geht dem normalen Bürger noch auf die Nerven. Überdies fehlen in Pessac bisher wesentliche praktische Einrichtungen, wie die Wasserleitung und der feinere innere Ausbau. Wahrscheinlich bestand auch in so weiter Entfernung von der Stadt Bordeaux, unter so ungünstigen Verkehrsverhältnissen, kein entsprechender Wohnungsbedarf. Schließlich läßt auch die Ausführung zu wünschen übrig.

Aber sind alle diese Gründe ausschlaggebend, um das jahrelange Leerstehen von 50 Wohnungen zu rechtfertigen? Sollte die Idiosynkrasie der „kompakten Majorität“ die einzige Ursache für dieses merkwürdige Phänomen darstellen? Oder sollte hier die Revolution des Wohnungsbaues übers Ziel hinausgeschossen haben?

Dieselbe Frage bleibt in Corbusiers Stuttgarter Wohnhäusern offen, die er für die Werkbundsiedlung im Jahre 1927 am Weißenhof geschaffen hat

<sup>1)</sup> Für die Zwischenterrasse hat ein Verehrer Corbusiers den Namen „Corbusière“ erfunden. Bei aller Freude an dieser Erfindung darf man nicht vergessen, daß sie in allen erdenklichen Variationen einen Hauptbestandteil des südlichen und orientalischen Hauses bildet (vgl. z. B. Capri oder Amalfi).



(Abb. 461, 462, 592). Ein Einfamilienhaus auf den gleichen Grundsätzen wie Pessac aufgebaut, doch etwas reicher gestaltet, zeigte interessante Einzelösungen, wie den Einraum mit dem zweistöckigen Winterfenster, das für eine Pflanzung bestimmt war. Die eingebauten Möbel waren vielfach in Monierkonstruktion mit dem Rohbau zusammen gefertigt. Mangelnde Intimität der Nebenräume und eine sonderbare Gefühlskälte sprach aus diesem Landhaus, das sich offenbar mit normalen Bedürfnissen nicht genügend auseinandergesetzt hatte. Die Gemeinschaft neuer Menschen in allen Ehren: sie wird sich nie auf Dinge erstrecken, die dem Nächsten unangenehm sind. Wie soll sich aber das Wohnen der Familie im Einraum abspielen, da gerade der differenzierte Mensch nach Abschluß gegen die Außenwelt verlangt? Das Stuttgarter Mehrfamilienhaus, das ohne erkennbares Zweckmotiv lediglich aus konstruktiven und ästhetischen Gründen auf Pfeiler gestellt war, diente der Aufgabe, die Teilbarkeit des Einraums für die Nacht in Schlafkabinen zu erweisen. Die Metallbetten wurden bei Tage in die Nischen unter Wandschränken geschoben, die zur Teilung dienten. Große verschiebbare Scherwände verschwanden bei Tage in der Rückwand der Schränke. Da es sich in Stuttgart um Experimente gehandelt hat, in denen Formen neuen Wohnens erprobt werden sollten, konnte man die Versuche hinnehmen, um so mehr, als auch hier einzelne gute Gedanken und technische Einrichtungen (z. B. horizontale Schiebefenster), vor allem aber die herrlichen Dachgärten für manche Enttäuschung entschädigten.

Vom künstlerischen Standpunkt betrachtet, sind Corbusiers Häuser plastisch und farbig stark anregend; in der Verteilung der Flächen, in der Abwägung der Fensterproportionen und des Verhältnisses von Wand und Öffnung lassen sie das sichere Gefühl des Malers erkennen, als der sich Corbusier auch betätigt. Eine fast papierdünne Zartheit des Fensterreliefs auf der einen Seite und stärkste Wirkung tiefschattender Hohlräume auf der anderen charakterisiert die plastische Erscheinung der Corbusierschen Architektur, deren Abkunft von der abstrakten Malerei sich deutlich in der Mißachtung überkommener Grundsätze dokumentiert (vgl. z. B. das künstlich hergestellte Gleichgewicht an der Seitenansicht des Stuttgarter Mehrfamilienhauses, Abb. 461).

Im ganzen ist eine Steigerung der neuen Baumittel erreicht, die auf eine ungewöhnlich starke künstlerische Potenz schließen lassen. Diese Potenz ist das Primäre in Corbusiers Schaffensdrang, während die logischen Argumente, die er für die Motivierung seiner Gebilde ins Feld führt, zum Teil auf schwachen Füßen stehen.

Die Farbe wurde noch in Pessac in brutalen Kontrasten verwendet. Das vorherrschende zarte Blau und Grün wird dort von einem erdigen Dunkelbraun übertönt, dessen schwerer und düsterer Klang an großen Flächen zwar zu den umgebenden Kiefern vorzüglich stimmt, aber an der Ablehnung der Siedlung wahrscheinlich mitschuldig ist. In Stuttgart wurden feine grünliche und rötliche Töne gewählt, während die Hohlräume im Erdgeschoß und viele Teile des Innern mit jener dunkelbraunen Farbe schwer und unfroh gemacht wurden.



Diese herbe Farbenwahl, die uns auch an reicheren Häusern begegnet, ist eine Eigentümlichkeit, die Corbusiers Architektur als etwas Einmaliges kennzeichnet. Sie ist sehr apart, aber eben darum nicht volkstümlich. Bei mangelhafter Ausführung des Putzgrundes wirkt sie bedrückend.

Sein „Glaubensbekenntnis“ hat Corbusier in seinen „Fünf Punkten zu einer neuen Architektur“ verkündet, die u. a. in der Publikation „Bau und Wohnung“ über die Bauten der Weißenhof-Siedlung 1927 erschienen sind. Die Fünf Punkte lauten:

1. Die Pfosten: Ein Problem auf wissenschaftlichem Wege lösen, heißt zunächst, seine Elemente unterscheiden. Bei einem Bau kann man daher ohne weiteres die tragenden von den nichttragenden Teilen trennen. An Stelle der früheren Fundamente, auf welchen das Gebäude ohne rechnerische Kontrolle (!) ruhte, treten Einzelfundamente und an Stelle der Mauern einzelne Pfosten. Pfosten wie Pfostenfundamente werden nach den ihnen zukommenden Lasten genau berechnet. Diese Pfosten ordnen sich in bestimmten gleichen Abständen an, ohne dabei auf die innere Anordnung des Hauses Rücksicht zu nehmen. Sie steigen unmittelbar vom Boden auf bis zu 3, 4, 6 usw. Meter und heben das Erdgeschoß empor. Die Räume werden dadurch der Erdfeuchtigkeit entzogen; sie haben Licht und Luft; das Bauterrain bleibt beim Garten, welcher infolgedessen unter dem Haus durchgeht. Dieselbe Fläche gewinnt man auf dem flachen Dache nochmals.
2. Die Dachgärten: Das flache Dach fordert zunächst konsequente Ausnützung zu Wohnzwecken: Dachterrasse, Dachgarten. Andererseits verlangt der Eisenbeton einen Schutz gegen die Veränderlichkeit der Außentemperatur. Zu starkes Arbeiten des Eisenbetons wird durch Erhaltung einer bleibenden Feuchtigkeit auf dem Dachbeton verhindert. Die Dachterrasse genügt beiden Forderungen (regenfeuchte Sandschicht, mit Betonplatten bedeckt, in den Fugen derselben Rasen; die Erde der Blumenbeete mit der Sandschicht in direkter Verbindung). Auf diese Weise fließt das Regenwasser äußerst langsam ab; Abfallrohre im Innern des Hauses. Es bleibt somit eine latente Feuchtigkeit auf der Dachhaut stehen. Die Dachgärten weisen üppigste Vegetation auf. Es können Sträucher, sogar kleine Bäume bis zu 3—4 m Höhe ohne weiteres gepflanzt werden. Auf diese Weise wird der Dachgarten zum bevorzugtesten Orte des Hauses. Allgemein bedeuten die Dachgärten für eine Stadt die Wiedergewinnung der gesamten verbauten Fläche.
3. Die freie Grundrißgestaltung: Das Pfostensystem trägt die Zwischendecken und geht bis unter das Dach. Die Zwischenwände werden nach Bedürfnis beliebig hereingestellt, wobei keine Etage irgendwie an die andere gebunden ist. Es existieren keine Tragwände mehr, sondern nur Membranen von beliebiger Stärke. Folge davon ist absolute Freiheit in



der Grundrißgestaltung, das heißt freie Verfügung über die vorhandenen Mittel, was den Ausgleich mit der etwas kostspieligen Betonkonstruktion leicht schafft.

4. Das Langfenster: Die Pfosten bilden mit den Zwischendecken rechteckförmige Fassadenöffnungen, durch welche Licht und Luft reichlich eintreten. Das Fenster reicht von Pfosten zu Pfosten, es wird somit ein Langfenster. Die gestelzten Hochfenster verschwinden dadurch und ebenso die unangenehmen Fensterpfosten und Pfeiler. Die Räume sind auf diese Weise von Wand zu Wand gleichmäßig beleuchtet. Experimentelle Versuche haben ergeben, daß ein so beleuchteter Raum achtmal stärkere Beleuchtungsintensität aufweist als derselbe mit Hochfenstern und gleicher Fensterstärke. Die gesamte Geschichte der Architektur dreht sich ausschließlich um die Maueröffnungen. Der armierte Beton bringt auf einmal durch das Langfenster die Möglichkeit der maximalen Beleuchtung.
5. Die freie Fassadengestaltung: Dadurch, daß man den Fußboden über die Tragpfosten hinausragt, balkonartig rings ums Gebäude, rückt man die ganze Fassade über die Tragkonstruktion hinaus. Sie verliert dadurch die tragende Eigenschaft, und die Fenster können in beliebiger Länge weitergeführt werden, ohne direkte Beziehung zur inneren Einteilung. Es kann ein Fenster ebensogut 10 m lang sein, wie 200 m für einen Palastbau (unser Projekt für den Völkerbundsbau in Genf). Die Fassade besitzt somit eine freie Gestaltung.

„Die dargestellten fünf grundlegenden Punkte bedeuten eine fundamental neue Ästhetik. Es bleibt uns nichts mehr von der Architektur früherer Epochen, so wenig wie uns der literarisch-historische Unterricht an den Schulen noch etwas geben kann.“

Der kritisch eingestellte Architekt wird die fünf Punkte nicht als Evangelium hinnehmen. Er weiß, daß sie teilweise Gültigkeit haben, teilweise aber Rechtfertigung und Propaganda einer persönlichen Mentalität sind und den logischen Unterbau einer individuellen Kunstauffassung bilden, die mit dem Anspruch auf normative Geltung auftritt. Da ihrem Zauber sehr bedeutende Persönlichkeiten verfallen sind, wie die geschlossene Stellungnahme der fortschrittlichen Kunstwelt für das Projekt des Völkerbundhauses von Corbusier-Jeanneret beweist, so müssen wir uns mit diesen fünf Punkten auseinandersetzen.

Daß denjenigen Gedanken ohne weiteres zugestimmt wird, die hier nicht bestritten werden, ist selbstverständlich. Denn es handelt sich nicht um Gegnerschaft, sondern um das Suchen nach dem richtigen Weg in die Zukunft.

Die Trennung der tragenden von den nicht tragenden Bestandteilen ist als Ausdrucksmittel erstrebenswert, als technischer Grundsatz nur dann nützlich, wenn der Gebrauchszweck dazu Veranlassung gibt. Warum treten Pfosten an die Stelle der Mauern? „Die Räume werden dadurch der Erdfeuchtigkeit entzogen, sie haben Licht und Luft, das Bauterrain bleibt beim Garten, welcher



infolgedessen unter dem Haus durchgeht“ (!). Gelegentlich tritt an anderer Stelle (vgl. Corbusiers Propagandaschrift für das Völkerbundprojekt „Une maison — un palais“) die Begründung auf, man spare die Kellermauern und den Erdaushub, man könne den Raum im Erdgeschoß als Durchfahrt und Garage gebrauchen und der Durchblick (beim Völkerbundhaus der Blick auf den See) könne freibleiben.

Die Notwendigkeit des Pfahlbaues für das normale Wohnhaus ist damit nicht bewiesen. Er war in der Urzeit sachlich begründet; heute entspricht er den ästhetischen Absichten jener Architekten, die dem Irrtum verfallen sind, (ihre) Sachlichkeit mit Kunst gleichzusetzen. Der heute mehr denn je geforderte Zusammenhang des Wohnraumes mit dem Garten wird durch das Emporheben zerstört. Vorratsräume braucht jede Wohnung; kühl und gleichmäßig temperiert erhält man sie am einfachsten, indem man sie ohne große Fenster in den Keller legt, der sich aus der notwendigen frostfreien Fundierung durch mäßiges Tieferlegen des Bodens von selbst ergibt. Ob man durch Weglassen der Mauern gegenüber der „etwas kostspieligen“ Konstruktion spart, muß der jeweiligen Rechnung vorbehalten bleiben; allenfalls spart man bei den Anlagekosten, sicher nicht an der Heizung. Immerhin bleibt als Tatsache die Fußbodenkälte und der enorme Wärmeverlust bestehen, unter dem ein von unten ständig gekühlter Raum zu leiden hat. Das Fernhalten der seitlichen und aufsteigenden Erdfeuchtigkeit ist ein längst gelöstes technisches Problem. Dazu bedarf es nicht des künstlichen Emporhebens des Erdgeschosses, das den Nachteil des ewigen Treppensteigens und der vermehrten Heizung mit sich bringt. Hat es einen Sinn, ein Landhaus für eine normale Familie, die doch heute über kaum mehr als ein Dienstmädchen verfügt, als „gratte-ciel“ zu bauen, dessen Bewirtschaftung sich auf vier Stockwerke erstreckt? Das Herumstehen von Pfeilern in den Räumen an unbequemen Stellen wird nicht als Wohltat empfunden. Übrigens wird die Trennung von tragenden und nichttragenden Teilen von Corbusier durchaus nicht immer durchgeführt; vielmehr verschwinden viele Pfeiler in den Wänden, wo seine Flächenarchitektur das verlangt. Der Pfeiler ist an der Außenseite ein Kunstmotiv, im Innern ein Verkehrshindernis. Die Kunst des Konstrukteurs besteht gerade darin, ihn überall dort wegzubringen, wo er lästig ist. Darum ist der Standardtyp des Wohnhauses nur im Ausnahmefalle ein Quadrat im Skelettbau. Vielmehr besteht er in einfachsten Grundrißformen des Reihenhauses. Wir fangen erst damit an. Überstürzte Versuche müssen zum Mißerfolg führen, so verdienstvoll sie sein mögen (vgl. dagegen die systematische Arbeit von Frankfurt a. M.).

Die Dachterrasse ist als Fortschritt durchaus positiv zu werten. Aber es gehört nicht zu ihrem Wesen, Abfallrohre ins Innere zu leiten, was zu den häßlichsten Schäden führen muß. Die freie Grundrißgestaltung wird durch stark konstruierte Eisenbetondecken zweifellos gefördert. Für bestimmte Zwecke, für den Bau von Bürohäusern und Fabriken, überhaupt für provisorische Zustände nach amerikanischer Art, ist sie durchaus am Platze. Die



Verkäuflichkeit und Vermietbarkeit, die vielseitige Verwendbarkeit von Bauten wird damit wesentlich erhöht. „Es existieren keine Tragwände mehr.“ Wahrscheinlich ist hier der Wunsch der Vater eines sehr anfechtbaren Gedankens. „La lumière est partout, car le ciment armé nous a donné avec le plan libre, la façade libre: les fenêtres sont libres, elles touchent toujours aux murs latéraux des chambres et ceux-ci agissent comme reflecteurs.“ Bisher galt das häufige Aufsetzen von Wänden ohne Unterstützung durch Mauern als Unfähigkeit des Architekten zu einer rationellen und billigen Grundrißgestaltung; jetzt ist es eine Tat. Selbstverständlich hat man durch die heutigen Konstruktionen in der Grundrißgestaltung mehr Freiheit als vor 100 Jahren. Aber ist das nun ein Freibrief für jeden Mangel an Disziplin?

Absolute Freiheit in der Grundrißgestaltung! Ist dieses Postulat wirklich ein notwendiger Bestandteil moderner Wohnungsreform? Sollen sich die Räume der (Serien-)Wohnung, deren Fläche sich zwischen 10 und 20 qm bewegt, nicht in einem „gebundenen“ Grundriß unterbringen lassen? Jedenfalls kann man nach allen bisherigen Erfahrungen das Einfamilienhaus am billigsten errichten, wenn man von allen gekünstelten Konstruktionen absieht und nach der alten Bauregel verfährt: „Wand auf Wand hat festen Stand“. Viele von uns leiden unter einer überhitzten Verehrung der Konstruktion, ohne zu bedenken, daß sie doch nur Mittel zum Zweck ist; und daß der Zweck auf geradem Wege am besten erreicht wird. Wichtiger als die Freiheit des Grundrisses, die im mehrstöckigen Miethaus zum Phantom wird (wo bliebe sonst die Serie?), ist doch wohl die Forderung, daß auf geringstem Raume ein Höchstmaß an Nutzfläche geschaffen wird. Mit dem Grundsatz dieser Ökonomie liegen die Häuser von Corbusier in schwerem Kampf. Denn mit umbautem Raum (mag er nur halb oder ganz von Wänden und Decken umgeben sein) wird ein gehöriger Luxus getrieben.

Aus der Freiheit des Grundrisses folgt — angeblich — die Freiheit der Fassade. Worin besteht sie? In der Möglichkeit der Langfenster, die ohne direkte Beziehung zur inneren Einteilung in beliebiger Länge weitergeführt werden können. Das Langfenster, eine Errungenschaft des modernen Industriebaues, hat seine großen technischen und ästhetischen Vorzüge. Daß die Glasfläche von Pfosten zu Pfosten (oder von Wand zu Wand) reicht, kann zwar schön sein, ist aber im Wohnhausbau nicht gerade erstrebenswert. Denn es handelt sich nicht allein darum, „achtmal stärkere Beleuchtungsintensität“ zu erzielen, als beim aufrechtstehenden Fenster, sondern dem Raum Licht und Behaglichkeit zugleich zu geben. So sehr nun ein breitliegendes Fenster den Proportionen des normalen Wohnhauses entspricht und das Hereinfluten des Sonnenlichts fördert, so wenig ist es nötig und nützlich, die Glasfläche auf die ganze vierte Wand oder gar auf die ganze Fassadenbreite auszudehnen<sup>1)</sup>. Hatte man schon

<sup>1)</sup> Man wird sonst gezwungen, nach dem Rezept des Studentenliedes zu verfahren:

„Der Architekt legt kurzerhand  
Das Fenster vor die Zwischenwand.“



in Stuttgart (Weißenhof-Siedlung) bei manchen Räumen von Mart Stam, Scharoun, Mies van der Rohe das Gefühl der Überlichtung — die durch den schönen Ausblick nach Stuttgart immerhin gerechtfertigt erschien (Abb. 412, 413) —, so wurde es in Wohnräumen von Pessac und Dessau-Törten zur Gewißheit: hier ist des Guten zuviel getan. Der Raum ist aufgerissen, seine „Geschlossenheit“ und Intimität ist dahin, seine Sicherheit gegen atmosphärische Einflüsse und Einbruch herabgesetzt, sein Abschluß gegen den neugierigen Nachbarn fast unmöglich.

Wer aber soll schließlich recht behalten: Der Nutznießer dieser Räume, der das Haus noch immer als Schutz gegen die Außenwelt, als sein Reich betrachtet, oder der berauschte Anbeter der neuen Zeit, der ausruft: „Das Eisen öffnet die Räume?“ „Die Wand kann zur durchsichtigen Glashaut werden. Die Wand als Träger des Baues zu gestalten, wird unhaltbare Farce...“ (!). Durch die Kondensierung der Materie auf wenige Punkte entsteht eine ungekannte Transparenz, schwebende Beziehung zu anderen Objekten, Gestaltung des Luftraumes, »des combinaisons aeriennes«, wie Oktave Mirbeau schon 1889 erkannt hat.“ (Giedion.)

Es gibt zweifellos moderne Bauaufgaben, die sich derjenigen eines Glashauses nähern. Nur darf man sie nicht verallgemeinern. Für die Siedlungshäuser Corbusiers gilt aber die Kritik des klaren Baumeisters Erich Mendelsohns: „Konsequenz tut not! In der Rechnung, in der Erfindung, in der Gestaltung! Zunächst in der Rechnung: Die Kosten dieses Einfamilienhauses (Stuttgart) stehen in ausgesprochenem Gegensatz zu seiner nutzbaren Wohnfläche. Eine Isolierung, der Sinn des Wohnens, ist undenkbar. Dieses kleine Haus ist kein vollkommener Gebrauchsgegenstand<sup>1)</sup>, geeignet, »die Widerstände des Lebens auf ein Minimum zu reduzieren« — denn seine Bewirtschaftung vollzieht sich in vier Geschossen. Zwei fundamentale Widersprüche zum Esprit und zur technischen Sicherheit seiner Gestalt.“

War die Lockerung der festgegründeten Form bei den Siedlungshäusern Corbusiers ein Fehler, so ist sie bei reicheren Bauaufgaben ein Vorzug. Er hat (immer zusammen mit seinem Vetter Pierre Jeanneret) in Auteuil und beim Bois de Boulogne westlich von Paris einige Landhäuser erbaut, die zu den elegantesten und originellsten Schöpfungen der neuen Baukunst gehören. (Das eingebaute Haus Cook, Abb. 459, die Häuser der Künstler Miestchaninoff, Tafel XXIII, und Lipschitz in Boulogne-sur-Seine, das Haus Laroche in Auteuil, Abb. 460.) Besonders lehrreich sind die beiden Künstlerhäuser, die mit ihren brückenartigen Terrassenausbauten weit in die Kiefernlandschaft vorstoßen und miteinander eine rhythmisch korrespondierende Einheit bilden. Selbst die Farbe verstärkt den Eindruck der ausgeglichenen Spannung (blau gegen orange).

Hier und in den sonstigen reichen Landhäusern Corbusiers wird die Dachterrasse Hauptbestandteil der Wohnung und Motiv der räumlichen Wirkung.

<sup>1)</sup> „La maison est une machine à habiter“ (Vers une architecture).



Sie wird durch Zwischenwände aufgeteilt und in den Niveaus abgesetzt, auch teilweise durchbrochen, um darunterliegenden Räumen Licht zu geben. Am stärksten ist ihre Wirkung bei dem Hause de Monzie (Stein) in Garches (Abb. 463, 464). Dort sind vier Terrassen übereinander nach dem Garten kunstvoll abgesetzt. Sie treten zum Teil als selbständige Brücken auf, um die Beleuchtung nicht zu behindern. Die Brandmauern, zwischen denen das geräumige Haus eingebaut ist, steigen als dünne Wände hoch über die Terrassen und öffnen sich in viereckigen Löchern, die das Landschaftsbild rahmen — ein Motiv, das Corbusier mit besonderem Raffinement an seinen Dachgärten verwendet. Waren doch in Stuttgart über den Brüstungen der Terrassen schwere Betonkonstruktionen auf dünnen Eisenrohren schwebend angebracht, die nur den Zweck hatten, das Bild der Landschaft zu fassen.

Wie gestaltet nun Corbusier den Raum? Soviel in seiner Theorie von sonstigen Bauteilen die Rede ist, so wenig spricht er von diesem konstituierenden Teil der Behausung. Er beschreibt in „Vers une architecture“ den „Salon“ (richtiger: die Halle) einer Villa am Meer: Die Pfeiler in gleichen Abständen, flache Gewölbe der Decken, Serienelemente der Fenster, das Volle und das Hohle bilden die Bauelemente der Konstruktion. („Les plains et les vides constituent les éléments architecturaux de la construction.“) Es genügt ihm auch hier nicht das Kubisch-Einfache; er sucht die „Division“, das Durch- und Übereinander. Raumdurchdringung nennt Giedion das Typische an diesen Gebilden. Am besten wohl charakterisiert das vom Industriebau stark beeinflusste Haus in Garches (Abb. 463) Corbusiers Idee vom Raum. Dieser Raum hat nichts Festes, sondern er zerfließt in verschiedenen unregelmäßigen Annexen, er wird durch eine Treppe, brückenartige Einbauten und Kanzeln zerteilt und interessant gemacht. Besonders anregend sind die überraschenden Raumdivisionen und Kombinationen im Haus Laroche, in dem eine Galerie abstrakter Bilder zu gewissen Zeiten zugänglich ist. Aus einer hohen Halle steigt man in das obere Stockwerk auf einer Treppe, deren Podest als Kanzel den Blick in die Diele freigibt. Ein Gang an einer Außenwand verbindet einen gesonderten Museumsraum, der auf Betonpfosten steht, mit einem stark durchbrochenen Galerieraum im eigentlichen Wohnhause. Viereckige Ausschnitte aus Flurwänden der oberen Stockwerke, in Monierkonstruktionen leicht herzustellen, schaffen Einblicke und Durchblicke. Der Museumsraum schließt den Blick einer Privatstraße ab und stemmt sich gewissermaßen gegen ihren Anprall durch Ausbauchung der Außenwand. An dieser ausgebauchten Wand führt eine sanft ansteigende schiefe Ebene an Stelle einer Treppe zu einem hochgelegenen Arbeitsplatz, der, durch Oberlicht beleuchtet, noch einen Blick in die Halle aus größerer Höhe gestattet. Intime Ecken sollen Gelegenheit zum Ausruhen und Plaudern geben. Das Ganze ist klar und rein, lichtdurchflutet und durchsichtig, originell und phantasievoll gebildet, aber doch kalt, wie alles, was aus Stein, Eisen und Glas besteht, mag es noch so vollkommen



bearbeitet sein. Das Ganze bildet ideale Galerieräume, zum Verweilen nicht geeignet, von einer fremden und kühlen Schönheit. Fast überall fehlt das Holz, der Teppich, der Stoff, die Tapete, von Erzeugnissen des Kunsthandwerks ganz zu schweigen, es sei denn, daß man modernste Plastik dafür hält. Metallmöbel, Linoleum, Fliesen, Glas, gespachtelter Ölfarbenanstrich an den Wänden bilden ein sauberes und leicht zu reinigendes Ganzes, in das nur einige abstrakte Bilder hineinpassen, dem aber jene Wärme abgeht, die nun einmal zum Heim gehört. Man atmet darin „Höhenluft“, genauer ausgedrückt: die hygienisch einwandfreie Luft des Operationszimmers. Dagegen sind die Raumdurchdringungen und Beziehungen ausgesprochene Romantik, in demselben Sinne, wie vor zwanzig Jahren die Anordnung von Stadterweiterungen gemacht wurde. Daß manche Erfindung sehr witzig ist, ändert nichts an dem Eindruck des Nichtnotwendigen, des Malerischen und Artistischen. Wenn aus dieser Auflösung des Raumes Aufbau folgen soll, dann wären wir hier noch weit davon entfernt. Die Schlußfolgerungen, die Giedion, ein Verehrer der Corbusierschen Raumkunst, aus den Gestaltungen des modernen Lebens zieht, sind diese: „Wir beginnen die Erdoberfläche umzugestalten. Wir stoßen nach unten, nach oben und in der Fläche vor. Die Architektur ist nur ein Glied dieses Prozesses, wenn auch ein besonderes. Darum keinen Stil, keinen eigenen Baustil. Gemeinsame Gestaltung. Fließendes Übergehen der Dinge. Ihrer Gestaltung nach öffnen sich heute alle Bauten nach Möglichkeit. Sie verwischen ihre selbstherrliche Grenze. Suchen Beziehung und Durchdringung. In den luftumspülten Stiegen des Eiffelturms, besser noch in den Stahl-schenkeln eines Pont Transbordeur, stößt man auf das ästhetische Grunderlebnis des heutigen Bauens: Durch das dünne Eisennetz, das in dem Luft-raum gespannt bleibt, strömen die Dinge, Schiffe, Meer, Häuser, Maste, Landschaft, Hafen. Verlieren ihre abgegrenzte Gestalt; kreisen im Abwärts-schreiten ineinander, vermischen sich simultan. Man wird dieses Erlebnis, das keine Zeit vorher gekannt hat,<sup>1)</sup> nicht auf Häuser übertragen wollen.“ Dennoch heißt es in einer zugehörigen Bemerkung Giedions: „Es ist der Reiz der Häuser Corbusiers, daß in ihnen dies am weitesten versucht wurde.“ Und schließlich: „Es gibt nur einen großen, ‚unteilbaren‘ Raum, in dem Beziehungen und Durchdringungen herrschen, an Stelle von Abgrenzungen. Erst jetzt wird die Wohnform von jenen verborgenen Kräften erfaßt, die den Menschen vor hundert Jahren zu konstruktiver und industrieller Einstellung trieben. Unsere innere Einstellung fordert heute vom Haus: Möglichste Überwindung der Schwere. Leichte Dimensionierung. Öffnung. Durchspültsein von Luft: Dinge, die die konstruktiven Gestaltungen des vergangenen Jahrhunderts in abstrakter Weise zuerst anzeigen. Damit ist der Punkt erreicht, mit dem das Bauen sich in den allgemeinen Lebens-prozeß einreihet.“

<sup>1)</sup> Auch nicht die Gotik?



Es ist viel Richtiges daran, aber auch einiges Falsche. So richtig es ist, leichte Dimensionierung und Öffnung als typische Erscheinung des neuen Bauens zu kennzeichnen, so wenig stichhaltig ist es, von den neuen Raumgesetzen jetzt schon etwas Endgültiges zu dekretieren. Denn hier ist alles noch im Fluß, und die Theorie sollte nicht den Tatsachen allzusehr vorseilen. Mögen die Erscheinungen unserer Zeit noch so relativ werden und zerfließen (vgl. den Bahnhof und die angrenzenden Straßen oder den Hafen), mögen Baukörper und Raum noch so sehr durchlöchert und transparent werden, so müssen sie immer noch fest auf dem Boden ruhen und Schutz bieten. Auflösung des Raumes kann nicht Ziel der Baukunst sein, sondern nur Übergangsstadium. Schließlich gibt es auch im heutigen Leben trotz aller Unstetheit noch einen ruhenden Pol: den Sitz der Familie. Das angelsächsische Landhaus ist dafür Zeugnis. „Die gelagerte Proportion des flachen Landes befreit den verwöhnten Amerikaner von städtischer Aufblähung, begrenzt Maß und Folge seiner Räume“, sagt Erich Mendelsohn, dessen gereiftes Wissen die Bauschicksale von „Rußland, Europa und Amerika“ richtig beurteilt (vgl. Abb. 531, 532).

Ebensowenig wie Beton und Eisen das einzige Material für Wohnbauten sein kann, oder industrieller Großbetrieb die einzige Produktionsmethode, ebensowenig kann sich der Hausbau von allen Fesseln lösen, die ihn mit der Scholle verbinden. Mögen noch so viel technische Neuerungen die Einrichtung der neuen Wohnung befruchten und rationalisieren: sie muß sich dennoch den wesentlichen und immerhin berechtigten Lebensgewohnheiten der Schicht anpassen, für die sie gedacht ist, sie muß vor allem das Heimgefühl erzeugen, das dem Menschen seine Behausung lieb macht. Geschieht dies nicht, dann wird sie vom Volksinstinkt abgelehnt, er mag noch so sehr mit Auto und Flugzeug verwachsen sein.

Daran mag es wohl liegen, daß die der Zeit vorseilenden Bauschöpfungen Corbusiers fast nur von reichen Ausländern und von Künstlern bewohnt werden.

Schon eher wird der Franzose sich in André Lurçats und Gabriel Guévrékians Wohnhäusern wohlfühlen. Von Lurçat stammen die Häuser der Cité Seurat, einer kleinen Künstlerkolonie in Form einer Privatstraße beim Park Monceau, die Häuser Guggenbuhl (Abb. 465), Froriep (Abb. 467) sowie ein Haus in Versailles und ein Miethaus in Bagneux (Abb. 466, 467). Bei allen spielt die Dachterrasse eine wichtige Rolle, deren Einrichtung Lurçat in schönen Formen abwandelt. Die Abneigung gegen die Terrasse seines Miethauses (Abb. 467) hat sich beim Bauherrn in Begeisterung gewandelt, nachdem er sich überzeugt hat, daß er an Stelle des Ausblicks auf eine staubige und enge Straße vom Dach den parkartigen Eindruck des südlichen Teils von Paris genießen kann. Bei allen Bauten Lurçats ist die Reinheit der Proportionen und des Details zu rühmen. Gleiches gilt von dem ausgezeichneten Hause Heim an der Privatstraße „Villa Madrid“, das der in Paris lebende, in Österreich ausgebildete Perser Gabriel Guévrékian 1928 errichtet hat (Abb. 468—470,



Tafel XXV). Er ist neben dem älteren Mallet-Stevens (Abb. 472, 473) der Éléphant der neuen Bewegung. Für eine wohlhabende Familie ist hier ein sehr durchdachtes und klares Stadthaus geschaffen, das in die parkartige Umgebung organisch hineinwächst. Haus und Garten bilden durch Vermittlung einiger Terrassen und Treppen von überaus feiner Gliederung (Tafel XXV) ein lebendiges Ganzes. Ein verglastes Billardzimmer korrespondiert mit der obersten Terrasse in einem Maße, daß Innen und Außen wirklich eins wird. Die durch zwei Stockwerke reichende Halle bildet bei aller Größe der Verhältnisse und der Beleuchtung einen intimen Wohnraum, den man vom oberen Gang mitgenießt. Hier stellt die braune Holztäfelung (kaukasisch Nußbaum) eine warme Wirkung her. Die Haltung der kleineren Wohn- und Schlafräume ist rein und vornehm. Guévrékian hat aus den robusten Erfindungen Corbusiers ein veredeltes Destillat gezogen, das zeigt, wie fruchtbar die Anregungen jenes unentwegten Revolutionärs für seine Mitkämpfer werden.

Schon greift aber Le Corbusier über den Kreis des bürgerlichen Hausbaues weit hinaus. In dem internationalen Wettbewerb um den Palast des Völkerbundes in Genf hat er einen ersten Preis davongetragen. Die Geschichte dieser Bauangelegenheit ist ein Dokument, das den Pessimisten über die ganze Institution traurig stimmen könnte. Bedeutet der Völkerbund den Anfang einer neuen Menschheitsepoche, dann muß sein Haus eine Schöpfung jenes Baugeistes werden, der in der besten Erfüllung des Zwecks ohne theatralische Geste seine vornehmste Aufgabe erblickt. Solange aber kleine Geister auch dort die Hand im Spiele haben und den Fortschritt mit ihren alten Methoden hindern, solange Repräsentation<sup>1)</sup> als wichtigster Zweck des Bauwerks angesehen wird, kann man keine Hoffnung hegen, daß dieser Völkerbund ein Instrument des Friedens werde. Und doch wird auch hier der Glaube Berge versetzen<sup>2)</sup>.

In dem Buch „Une maison — un palais“ (1929) schildert Le Corbusier sein Projekt für das Haus des Völkerbundes (Abb. 19, S. 115, Abb. 521) mit jener Eindringlichkeit, die ihm eigen ist. Nachdem er den Leser durch diejenigen Gebiete der Baugeschichte, Technik und Baulogik geführt hat, deren Kenntnis das Verstehen seiner Gedanken vorbereitet, steuert er auf die schwierige Bauaufgabe los: Für das Sekretariat des Völkerbundes war ein Bürohaus mit 500 Arbeitsplätzen, für die Delegationen Kommissionssäle aller Art und Größe und für die Vollversammlung ein Sitzungssaal mit 2600 Plätzen zu schaffen und zu einer Baueinheit zusammenzufassen.

Die Lage des Grundstücks am Ufer des Genfer Sees ist einzigartig. Mit dem Hintergrund des Schweizer Jura steigt der alte Park im Angesicht der Mont-

<sup>1)</sup> Im Sinne der Höfe, Kabinette und der Geheimdiplomatie.

<sup>2)</sup> Heute diskutiert man eifrig über die Abschaffung der Todesstrafe, noch im 17. Jahrhundert hat ein Leipziger Blutrichter während seiner Amtstätigkeit 20 000 rechtskräftige Todesurteile vollstrecken lassen. Die Idee des Friedens marschiert schneller, als die der Gerechtigkeit. Der Völkerbund war vor dem Kriege undenkbar!



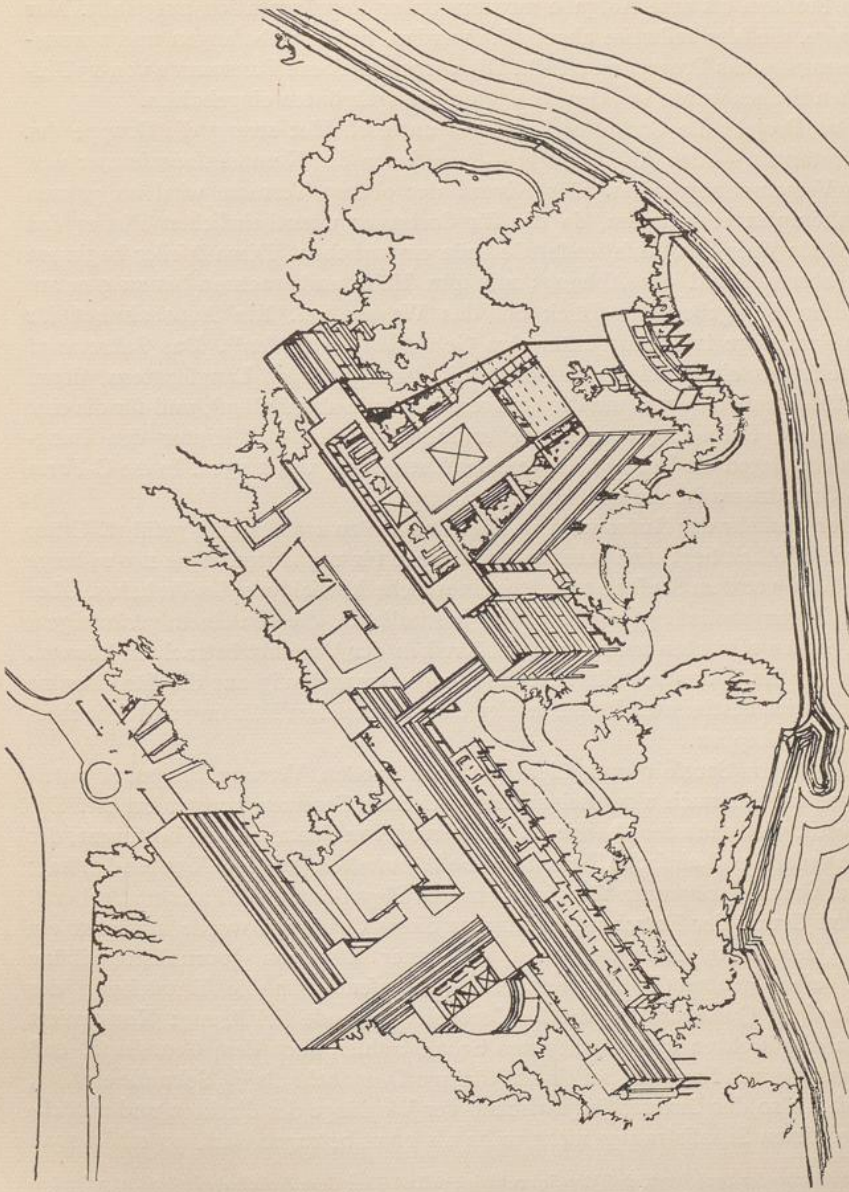


Abb. 19. Le Corbusier und Pierre Jeanneret; Entwurf zum Völkerbundpalast in Genf, 1927



blancgruppe zum Hauptplateau auf, an dem die Straße Genf—Lausanne vorbeiführt. Von den 337 Entwürfen hat die weitaus überwiegende Mehrzahl das Problem als eine Aufgabe monumentaler Repräsentation aufgefaßt. Nur wenige, die hier teilweise abgebildet werden, haben unbefangen und voraussetzungslos das Programm erfüllt. Die vorgeschriebene Bausumme von 13 Millionen Francs wurde von den wenigsten Preisgekrönten eingehalten.

Das Projekt Le Corbusier-Jeanneret unterscheidet streng die Gruppe des Sekretariats — den Arbeitsflügel — von jener der Kommissionszimmer und des Versammlungssaales. Das Niveau der oberen Terrasse wird im ganzen Baukomplex eingehalten, da die für Corbusier unentbehrlichen Pfeiler das Gebäude über das (abfallende) Gelände emporheben. Diese Pfeiler beginnen am oberen Rand des Abhangs mit 4 m Höhe und wachsen bis zu 9 m am Seeufer. Sie geben den Blick auf das Wasser frei. Ein Autobahnhof für 500 Fahrzeuge ist damit unter den Gebäuden geschaffen<sup>1)</sup>. Das Sekretariat besteht aus einer Folge von Büros mit durchgehenden Langfenstern, deren Rolläden außen liegen (um die heftigen Seewinde abzuhalten), und für die eine besondere Reinigungsvorrichtung erfunden worden ist. Hinter den Langfenstern liegen die Tragepfeiler in einer Entfernung von 1,25 m. In die U-Form des Grundrisses ist die Bibliothek eingefügt.

Der Verkehr der Autos wird in Einbahnstraßen zweckmäßig geführt. Unter der Bibliothek liegt eine geschlossene Garage für 100 Autos. Eine 140 m lange Vorfahrt vor dem Saalbau gestattet eine rasche Abwicklung des Verkehrs. Über der Eingangshalle liegt ein Foyer für Journalisten, die von einem geräumigen, auf Säulen schwebenden Balkon das Treiben der Vorfahrt betrachten können. Von der Halle aus verteilt sich die Menge zwangsläufig auf die für einzelne Kategorien bestimmten Plätze infolge einer sinnreichen Führung und Schachtelung der Treppen.

Besondere Sorgfalt und Liebe ist dem großen Versammlungssaal zuteil geworden, der nach akustischen und optischen Gesetzen konstruiert ist. Die Akustik wird nach der Theorie und Erfahrung von Gustave Lyon bestimmt, der eine verblüffend einfache Formel für die Hörsamkeit großer Säle gefunden hat; seine Grundsätze waren für die Form des Pleyel-Saales in Paris maßgebend.

Auf Grund der Forschungsergebnisse dieses Gelehrten wurde zunächst ein im Querschnitt eiförmiger Saal mit einer kleineren Journalistentribüne und einer großen Publikumsgalerie entworfen. Für die Entstehung des eiförmigen Querschnitts gibt Le Corbusier folgende Erklärung: Konstruiert man die direkten und reflektierten Schallstrahlen nach dem Grundsatz, daß Störung durch Nachhall bei einem Rückwurf von mehr als  $\frac{1}{15}$  Sekunde eintritt, so daß also der Unterschied zwischen der Weglänge des direkten und zurückgeworfenen Schallstrahles nicht mehr als 22 m betragen darf, so erhält man

<sup>1)</sup> Corbusier berichtet, daß das Sekretariat selbst über dem Autobahnhof nicht arbeiten wolle. Wer den Betrieb einer großen Garage kennt, und weiß, welche Belästigungen damit verbunden sind, der kann sich für diese Idee in der Tat nicht begeistern.



durch Probieren die Querschnittskurven der Decke, die jener Forderung entsprechen (vgl. Abb. 20). Die einzelnen Deckenteile erhalten eine solche Lage, daß sie die Schallstrahlen in der gewünschten Richtung zurückwerfen. Corbusier verfährt auf diese Weise zunächst für das Parterre der Delegierten, sodann für die Tribünen der Journalisten, schließlich für die Galerie des Publikums. Durch Brechung der Decke konnten alle Flächen die geeignete Neigung erhalten. Die Saaldecke wurde nach Möglichkeit gesenkt, um für sämtliche Dachterrassen des ganzen Hauses das gleiche Niveau zu erhalten. Denn Corbusier betrachtete es als seine Aufgabe, den „ordre lyrique“ einzuhalten, jene Ordnung, die nach seiner Meinung in der Nivellierung der Baumassen mit Rücksicht auf die bewegten Gebirgssilhouetten bestehen muß. Er beruft sich auf die klassische Gestaltung der Quais von Genf. Hier waltet eine künstlerische

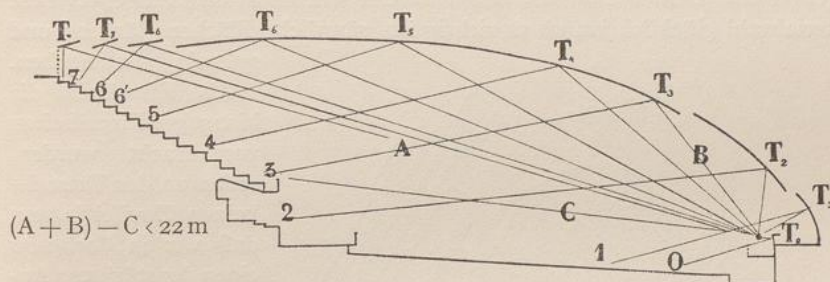


Abb. 20. Le Corbusier und Pierre Jeanneret: Schnitt durch den Saal des Völkerbundpalastes

Disziplin, die von der Logik (des Zusammenhangs mit den Stockwerken des übrigen Baues) beherrscht wird.

Eines wird durch die klassische Beruhigung der oberen Abschlußflächen unzweifelhaft erreicht: die zackigen Gebirgslinien erhalten einen grandiosen Unterbau, der übrigens durch die starke Bewegung der Massen im Grundriß, durch das Vorstoßen des Saales und der ihm vorgelagerten, auf Pfählen in den See hineinragenden Appartements des Präsidenten sehr lebendig gestaltet erscheint. Ein Skelett von Gitterträgern trägt die Decke des Saales, dessen Wände aus zwei Schichten von Glasbausteinen in einer Entfernung von 1,50 m bestehen. Diese Luftschicht nimmt alle Versorgungsleitungen mit der Luftzuführung auf, die zum System der Umluftheizung mit Reinigungseinrichtungen gehört. Der Saal hat sektorförmigen Grundriß (Abb. 576), um für jedermann gute Sicht zu ermöglichen und störenden Schallreflex auszuschalten.

Die Überwindung der Unebenheit des Geländes durch immer höher werdende Pfeiler ist ein Kunststück, über dessen Berechtigung man geteilter Ansicht sein wird. Der Grundsatz der Horizontalen um jeden Preis ist neu und verblüffend. Der Nordländer ist geneigt, den umgekehrten Weg für den richtigen zu halten: die Gegebenheiten der Natur zu einer Steigerung der Wirkung nach der Höhe



(Staffelung) zu benutzen (vgl. den Entwurf von Hannes Meyer, Abb. 21). Die Maxime Corbusiers ist in demselben Maße richtig, wie das Verfahren einzelner antiker Städtebaumeister, die dem Prinzip der regelmäßigen Planung zuliebe die Schachbrettstadt (z. B. Priene) im Gebirge mit Hilfe 7 m tiefer Einschnitte und ebensolcher Dämme verwirklicht haben.

Der architektonische Aufbau der Gruppe ist von einem für Corbusier eigentümlichen „Lyrismus“ inspiriert, den er von Jahr zu Jahr stärker betont, indem er sich von den unentwegten Funktionalisten lossagt. „Wo beginnt die Architektur? Sie beginnt dort, wo die Maschine aufhört“, schrieb er vor kurzem in der Zeitschrift „Pritomnost“.

Die langen Glasfenster des Sekretariats wechseln mit poliertem Granit der Wand- und Pfeilerverkleidung ab, wodurch ein bei aller Schlichtheit der Form eleganter und leichter Eindruck erzielt werden soll. Es ist eine Frage, ob diese Materialwahl glücklich ist, ob es richtig ist, sämtliche Flächen glänzend und spiegelnd zu machen.

Alle Einwände, die hier gegen Einzelheiten vorgebracht wurden, sollen an der Tatsache keinen Zweifel lassen, daß wir in Corbusier einen der stärksten Anreger seit Peter Behrens, van de Velde und Gropius schätzen. Eine Fülle von fruchtbaren Gedanken ist in seinen Büchern zerstreut, ein tollkühner Wagemut kennzeichnet seine künstlerische Arbeit. Wie so oft bei starken Persönlichkeiten, klaffen auch in seiner Arbeit zwischen Ratio und Intuition manchmal empfindliche Lücken, die starke Empfindung ist nicht immer gleich stark gestaltet. Vielfach wird es erst seinen Schülern, die schon über die ganze Welt

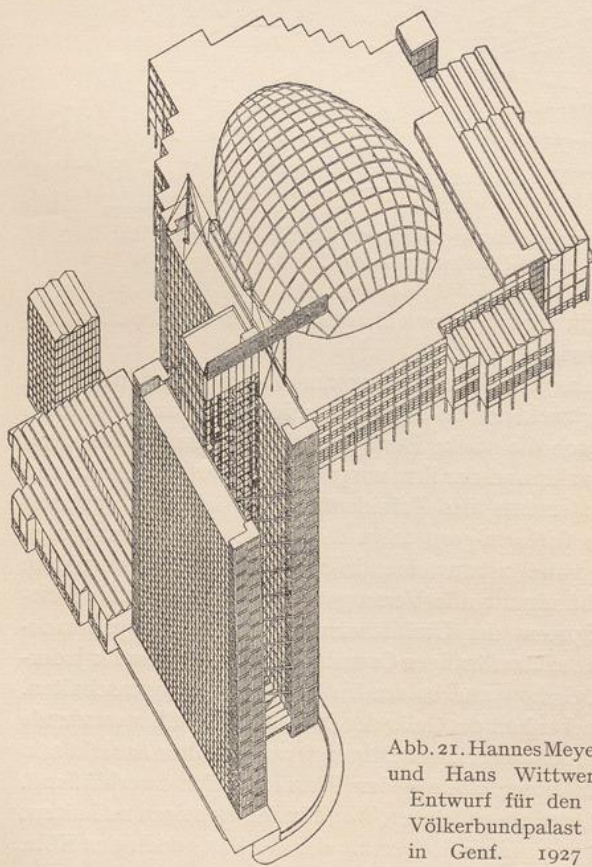


Abb. 21. Hannes Meyer und Hans Wittwer: Entwurf für den Völkerbundpalast in Genf. 1927



verstreut sind, vergönnt sein, die Früchte seines Ringens einzuheimsen und für die Praxis nutzbar zu machen. Hätte er mehr Gelegenheit zum Bauen (die Frankreich unbedingt schaffen sollte), so würde wahrscheinlich diese Inkongruenz genialen Wollens und unvollkommenen Vollbringens sehr bald verschwinden.

#### 9. Die neue Baukunst in Holland

Das Schicksal der holländischen Baukunst ist eng mit demjenigen Mitteleuropas verbunden. Um die Jahrhundertwende erwacht in Holland Auflehnung gegen die Gedankenlosigkeit der „Stilarchitektur“. Mögen auch wohlwollende Beurteiler (unter ihnen Oud) den Beginn der neuen Bewegung von P. J. Cuijpers, dem talentvollen Erneuerer der holländischen Renaissance, herleiten: für den Außenstehenden bedeutet, nach den Werken zu urteilen, erst H. P. Berlages Auftreten den Beginn der neuen Ära.

Die Umkehr setzte bei Berlage nach einer Periode schwerer Irrtümer ein, die von der Stilmachung bis zu chaotischer Stilmischung führten. Berlages Gedanken zu einer neuen Baukunst wurzeln in der Lehre Gottfried Sempers und berühren sich mit derjenigen Otto Wagners. In seiner Schrift „Gedanken über Stil in der Baukunst“ sagt Berlage: „Wir Architekten müssen daher versuchen, wieder zur Wahrheit zu kommen, d. h. das Wesen der Architektur wieder zu fassen. Nun ist und bleibt die Baukunst die Kunst des Konstruierens, d. h. des Zusammenfügens verschiedener Elemente zu einem Ganzen, d. h. zum Umschließen eines Raumes, und da nun eben dieser prinzipielle Grundsatz eine leere Form geworden, so muß vor allen Dingen wieder versucht werden, wollen wir auf den Grund der Sache gehen, gut zu konstruieren und, um dies wieder ganz unbefangen tun zu können, in der einfachsten Form. Es sollen wieder natürliche, begreifliche Sachen gemacht werden, d. h. ohne die den Körper verdeckende Bekleidung.“

War das Prinzip des zutage tretenden oder mindestens fühlbaren Konstruktionsgerippes als Reaktion gegen den seelenlosen Formalismus verständlich und notwendig, so weist die von Berlage erhobene Forderung der Ruhe auf die Gesetze der klassischen, der statischen Architektur. Wir begnügen uns heute nicht mehr mit dieser einseitigen Definition, in der Berlage Ruhe als Stil bezeichnet, sondern halten Ausgleich von Spannungen (konstruktiver und künstlerischer Art) für die Voraussetzung architektonischer Schönheit. Wir wissen heute, daß Bewegung ebenso sehr „Stil“ bedeuten kann, wie Ruhe im Sinne Berlages Stil bedeutet.

Berlages entscheidende Leistung war sein Börsenbau in Amsterdam (Abb. 474), in den Jahren 1898–1904 geschaffen. Er ist zum Wahrzeichen der bewußten Abkehr von der Stilmachung geworden. Die Börse ist in den weiten Raum zwischen Zentralbahnhof und „Dam“ hineingebaut. Im Norden drängt das Wasser des Hafens bis nahe an die Mauern heran, im Süden ist ein