Der Aussenraum ist immer ein Innenraum

Autor(en): **Malfroy, Sylvain**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Werk, Bauen + Wohnen**

Band (Jahr): **81 (1994)**

Heft 6: **Balkone, Terassen = Balcons, terrasses = Balconies, terraces**

PDF erstellt am: **16.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-61570

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Der Aussenraum ist immer ein Innenraum

Es ist die *relative Distanz* zur Stadt und zur Anonymität der städtischen Gesellschaft, die aus Terrassen und Balkonen, Veranden und Loggien, Laubengängen und hängenden Gärten privilegierte Orte der Wahrnehmung und des Erlebnisses von Stadt macht. Der private Aussenraum gibt Einblick in den Stadtzusammenhang und ist Proszenium der Bühne, auf der sich urbane Kommunikation abspielt – aussen und innen, die Teile und das Ganze der Stadt, gehen hier ineinander über und setzen sich gleichzeitig über ihre Bedeutung auseinander.

Bei den Wohnanlagen in Berlin von Wilhelm Holzbauer und in München von Otto Steidle und Partner bilden umgrenzte, von Terrassen und Balkonen besetzte innere Bereiche das Ambiente kollektiven Austauschs: Plattformen des Heraustretens und des Sichzurückziehens, verwobene und geschichtete Plätze und Wege. Im Unterschied zu diesen Beispielen des arrangierten – nuancierten – Sozialkontaktes inszenierte Le Corbusier den Dachaufbau für Charles de Beistégui an den Champs-Elysées (1930–1931) als eine raffinierte optische Maschine, die des Meisters Lektüre von Paris und sein urbanistisches Konzept der «strahlenden Stadt» wahrnehmbar werden liess.

■ C'est la *distance relative* à la ville et à l'anonymat de la société urbaine qui fait des terrasses et balcons, des vérandas et loggias, des coursives et jardins suspendus des lieux privilégiés permettant de percevoir et de vivre l'événement urbain. L'espace extérieur privé ouvre une vue sur le contexte urbain et il est le proscenium de la scène ou se joue la communication urbaine. Le dedans et le dehors, les parties et le tout de la ville, s'épousent ici réciproquement et ouvrent en même temps le débat quant à leur signification.

Dans les ensembles d'habitat de Wilhelm Holzbauer à Berlin et d'Otto Steidle à Munich, des zones internes fermées peuplées de terrasses et de balcons forment l'ambiance de l'échange collectif: plates-formes pour se montrer ou se retirer, places et chemins entrelacés et superposés. En opposition à ces exemples de contacts sociaux arrangés et nuancés, Le Corbusier a mis en scène l'appartement sur un toit pour Charles de Beistégui sur les Champs-Elysées (1930–1931) sous la forme d'une machine optique raffinée illustrant la lecture de Paris de l'auteur et son concept urbanistique de la «Ville radieuse».

■ It is their *relative distance* to the city and to the anonymity of city society which make terraces and balconies, verandas and loggias, access balconies and hanging gardens into privileged places in which to perceive and experience the city. Private external space provides an insight into city connections and is a proscenium of the stage on which urban communication is carried on – in and out of doors. The individual parts of the town merge into its whole and enter into a dialogue about their significance and meaning.

In the case of Wilhelm Holzbauer's housing complexes in Berlin and Otto Steidle and Partners' in Munich, enclosed inner areas equipped with balconies and terraces form the ambience of collective exchange: platforms for emerging and withdrawing, interwoven and layered squares and paths. In contrast to these examples of arranged – nuanced – social contact, Le Corbusier staged his superimposed roof structure for Charles de Beistégui on the Champs-Elysées (1930–1931) in the form of an ingenious visual machine which provides access to the master architect's interpretation of Paris and his urbanistic concept of the "radiant city".

Le Corbusier und die Lust an fernen Horizonten

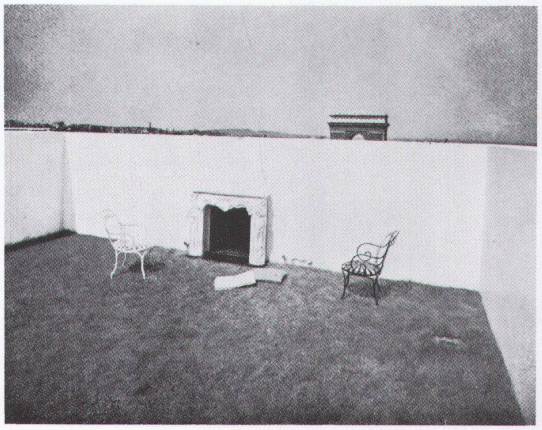
Die Faszination Le Corbusiers für das Schauspiel grosser, natürlicher Panoramen spricht aus seinem gesamten Werk, von den Jugendskizzen aus den Jurahöhen bis zu den städtebaulichen Anlagen in Chandigarh, der neuen Hauptstadt des Pundjab. Und das Bestreben, diese ästhetische Empfindung mitzuteilen, hat auch einen entsprechenden Platz in seinen Beschäftigungen als Architekt und Städtebauer. Doch wird diese künstlerische Absicht noch eine Menge Hindernisse auf dem Wege zu ihrer Realisierung vorfinden und zu überwinden haben. Die Gewohnheiten in der Bauweise, die jahrhundertelang unseren Lebensrahmen bestimmt haben, lassen jene räumlichen Eingriffe kaum zu, die für die Entstehung weiter Horizonte in der Stadt notwendig wären. Die architektonische Hülle und das städtische Gefüge sind, so wie sie überliefert wurden, für die Landschaft unempfindlich. Die Fenster sind klein, die Wohnhäuser in sich selbst abgekapselt. Die Gebäude, zu niedrig und zu dicht entlang zu enger Strassen gebaut, verhindern den kleinsten Durchblick. Le Corbusier meint ausserdem, dass die städtische Bevölkerung noch zu wenig mit den Wohltaten der Rundsicht vertraut sei – bis anhin einer Elite von Reisenden, Sportlern und «Connaisseurs» vorbehalten –, um den Wunsch zu verspüren, das Panorama in seine eigene Wohnsphäre zu integrieren. Eine Schulung der Wahrnehmung ist diesbezüglich noch nötig, um die Leidenschaft für den dominierenden Rundblick zu wecken und um eine Bewegung in Gang zu setzen, die der Stadt die Landschaft wieder zurückgibt oder noch besser, die aus der Stadt eine ästhetisch vertretbare Landschaft macht.

So integriert nun Le Corbusier eine Reihe suggestiv wirkender Strategien in sein Programm, in welchem eben die Illusionsmittel des Panoramas als Bautyp eine bedeutende Rolle spielen. Le Corbusier kennt dessen präzise Bauweise und die Wirkung der Vorrichtung auf die Vorstellungskraft und setzt sie bei der Gestaltung seiner visionärsten Projekte gerne ein, beispielsweise in «Ville de 3 millions d'habitants» (1922), «Plan Voisin de Paris» (1925) und «Mundaneum» (1928). In den Händen des Architekten wird das Panorama zu einem antizipierenden Instrument: Das Publikum ist aufgefordert, den Wahrscheinlichkeitsgrad der architektonischen und stadtplanerischen Vorschläge unmittelbar zu erleben, ja selbst am Glück einer vollkommen verwandelten Welt teilzunehmen. Doch geht Le Corbusier noch weiter. Er will auch beweisen, dass diese erforschten Möglichkeiten nicht einer mehr oder weniger utopischen Zukunft angehören: Er realisiert *Prototypen* in voller Grösse, stellt sie aus, fotografiert sie, macht sie dank einer Menge Publikationen bekannt (Le Pavillon de l'Esprit Nouveau, 1925 – La Cité Pessac, 1925 – Les édifices du Weissenhof à Stuttgart, 1927 – La Villa Savoye, 1929–1931 usw.). So können die meisten Bauwerke Le Corbusiers unter dem Blickwinkel dieser prototypischen Vorbildlichkeit analysiert werden: Elemente, die serienmässig nachgebildet werden können, erste Steinlegung zukünftiger Wohnbautypen – der «Ville radieuse» (strahlende Stadt).

Wir beschränken uns hier auf die Studie der Attikawohnung von Charles de Beistégui, 1930 entlang den Champs-Elysées erstellt, da hier besonders gut beobachtet werden kann, wie es Le Corbusier gelingt, trotz der Trägheit einer traditionellen Stadt, seine Ästhetik der städtischen Landschaft mit architektonischen Mitteln konkret wahrnehmbar zu machen. Die Ansicht von Paris wird durch eine subtile Inszenierung verwandelt, und das Modell dazu, wie es die Schauspielkultur des 19. Jahrhunderts erfunden hatte, scheint der typologischen Anlage des Panoramas einiges zu verdanken.

Die «joie essentielle» des dominierenden Rundblicks

Im Laufe der Argumentation, wie sie in *Urbanisme* (1925) zugunsten der in die Höhe gebauten Stadt entwickelt wurde, besteht Le Corbusier auf dem allgemeinen Wohlgefühl, das die Bewohner der Wolkenkratzer durch die aussergewöhnlichen visuellen Eindrücke empfinden. Die Beweisführung stützt sich auf die introspektive Analyse einer Eiffelturm-Besteigung, so als ob die kristallklaren Wolkenkratzer mit ihren Büros der «Ville contemporaine de 3 millions d'habitants» eine einfache Umsetzung dieses Volkserlebnisses wäre: «(...) Si j'escalade les plates-formes de la Tour Eiffel, j'acquiers en montant un sentiment d'allégresse; l'instant devient joyeux – grave aussi; au fur et à mesure que l'horizon s'élève, il semble que la pensée soit projetée en trajectoires plus étendues: si physiquement, tout s'élargit, si le poumon se gonfle plus violemment, *si l'œil envisage des lointains plus vastes, l'esprit s'anime d'une vigueur agile;* l'optimisme souffle. Le regard horizontal conduit loin: c'est en somme un grand résultat sans un travail pénible. (...) De la Tour Eiffel aux plates-formes successives de 100, 200 et 300 mètres, le *regard horizontal possède des immensités et nous en sommes commotionnés,* nous en sommes influencés. (...) De ces bureaux de travail [ceux de la cité d'affaires de la Ville contemporaine] nous



Le Corbusier, Dachaufbau für Charles de Beistégui an den Champs-Elysées, Paris, 1930–1931 (zerstört)
■ Le Corbusier, appartement sur un toit pour Charles de Beistégui sur les Champs-Elysées, Paris, 1930–1931 (détruit)
■ Le Corbusier, roof structure for Charles de Beistégui on the Champs-Elysées, Paris, 1930–1931 (destroyed)

Das rundum geschlossene Solarium, im Hintergrund der Arc de Triomphe
■ Le solarium fermé de tous côtés, à l'arrière-plan, l'Arc de Triomphe
■ The solarium, closed on all sides, with the Arc de Triomphe in the background

viendrait donc le sentiment de vigies dominant un monde en ordre». (*Urbanisme,* S. 174–177, Kursive S.M.)

Der Text unterstreicht die sensualistische Grundlage der städtebaulichen Theorie Le Corbusiers: unsere psycho-physiologische Befindlichkeit hängt von der Natur jener Reize ab, die wir in unserem Umfeld wahrnehmen. Es gibt visuelle Eindrücke (im Sinne körperlicher Reize), die uns bedrücken, und solche, die uns optimistisch stimmen. Der Stadtplaner wird dann zum Spezialisten, der die Wahl der wohltuenden Formen treffen muss: er kann unterscheiden, welche visuellen Wahrnehmungen diese oder jene Wirkung zeitigen und in den Strudel der Stadt eingreifen, um die schädlichen Bilder auszusondern.

Die Form der Landschaft ist eine einfache Form, den wenigen Grundfreuden entsprechend, die sie bewirken soll: weite Überschaubarkeit, hoher Horizont, homogene Flächen (Erde, Grünflächen, Himmel, vielleicht das Meer), sich verjüngende Vorderrisse, Umrisse auftauchender Massen in der Weite, leere, weite Räume, einfache Geometrie, intensives Licht. Sicher, dieser Typus einer «modernen» Landschaft, dem Machtwillen und dem Bedürfnis nach Grösse schmeichelnd, ist keine Erfindung Le Corbusiers. Der Architekt erinnert sich im Text des Höhengefühls am Berg, eine Freude, die einer Minderheit von Sportlern vorbehalten bleibt. Auch andernorts erwähnte er diese zeitgenössische Erfahrung: den Anflug eines Kontinents im Flugzeug oder die Annäherung in einem Ozeandampfer. Auch die Zeppeline und Belvedere aus Stahl, die seine Schriften illustrieren, sind dazu da, um die gefühlsmässige, schrittweise Aneignung des horizontalen Blickes durch die städtische Bevölkerung zu dokumentieren.

Die Originalität der Botschaft Le Corbusiers lässt sich in folgenden Worten zusammenfassen: jetzt, da sich der Geschmack für den dominierenden Weitblick generalisiert hat und er nunmehr zu unseren Zivilisationswerten gehört, müssen entsprechende Aussichtspunkte multipliziert werden, dieser Freudenquell in der eigenen Wohn- und Aktionssphäre kultiviert werden. Fortan muss diese «sensation grisante» (berauschende Empfindung) Büroarbeit und Innenleben animieren und dynamisieren. Mit dem technischen Fortschritt und der stadtplanerischen Erfahrung ist es möglich geworden, die Bedingungen einer dominierenden Wahrnehmung nach Belieben zu reproduzieren. Ein Programm wird in Umrissen sichtbar: die Demokratisierung der oberen Höhenlagen mit ihrer Rundsicht zum Wohle der Gesellschaft.

Die grossen städtebaulichen Reformprojekte

Das Versprechen Le Corbusiers, dass die «Ville radieuse» seinen Bewohnern wirklich die Perspektive unendlicher Landschaften bieten wird, stellt einen Bruch dar oder rivalisiert zumindest mit einer ganzen Tradition: es ist die Sorge um die Neutralisierung der Endlichkeit des architektonischen Rahmens, die gewöhnlich den Fachleuten der Innengestaltung überlassen wird. Unser Autor prangert die Technik einer perspektivisch minuziös dargestellten imaginären Welt auf Tapeten, Bildern und Fresken innerhalb der Wohnbereiche als lächerliche Kompensationen an. Er sieht darin die Blosslegung unbefriedigter Wünsche, das Symptom tiefsitzender Frustrationen, die auf Befreiung warten. Schluss mit den Kompromissen! Genug des Scheins! «Par des dispositifs d'urbanisme, il est possible d'inscrire la nature dans le bail.» (La Maison des Hommes, 1942, S. 69) Die neue Allianz findet nicht mehr zwischen der Architektur und dem Kunstgewerbe, sondern – neuer Massstabbezug – zwischen der Architektur und dem Urbanismus statt. Durch die geschickte Kombination neuer architektonischer Mittel (die Stützen und die Skelettkonstruktion, die freie Fassade, das Bandfenster und die Glasfassaden, der freie Grundriss und die Dachterrasse) und moderner städtebaulicher Prinzipien (Höhenbau, Auflockerung der Quartiere, Abschaffung der Korridorstrassen, Trennung der Verkehrsarten, Erhöhung der bepflanzten Flächen, Dehnung des städtischen Rasters usw.) ist es möglich geworden, die Landschaft direkt zu gestalten und sie unseren Wünschen anzupassen. Das Schauspiel, das man sich nur unter Beiziehung von allerlei Hilfsmitteln vorstellen konnte, ist zu einer potentiellen Wirklichkeit geworden. Die Mittel zur Realisierung des Traums sind von entwaffnender Einfachheit. Warum noch warten?

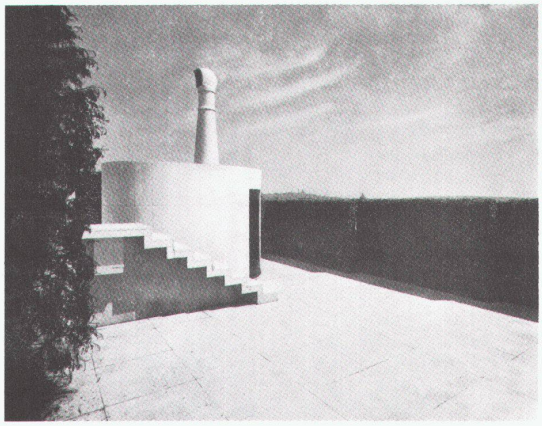
«Ce roc à Rio de Janeiro est célèbre. Autour de lui se dressent des montagnes échevelées; la mer les baigne. Des palmiers, des bananiers; la splendeur tropicale anime le site. On s'arrête, on y installe son fauteuil. Crac! un cadre tour autour. Crac! les quatre obliques d'une perspective! Votre chambre est installée face au site. *Le paysage entre tout entier dans votre chambre.* Le pacte avec la nature a été scellé!» (La Maison des Hommes, 1942, S. 69)

Wir sind der Spur in die unproblematische, das heisst vollkommen kontrollierte und widerspruchslose Welt der städtebaulichen Modelle Le Corbusiers gefolgt. Diese theoretischen Projekte (der Plan für eine «Ville contemporaine de 3 millions d'habitants», der «Plan Voisin de Paris», der «Plan Obus pour Alger, 1931) entsprechen einem Geist der Wahrheit, die Empfindungen sind echt, die darauf abgestimmten Einrichtungen sind ehrlich gemeint. Der Mensch kommuniziert direkt, ohne täuschende Verzerrung, mit der Natur.

Wenn Le Corbusier jedoch, als Praktiker, in einen gegebenen Kontext teilweise eingreift und ihm der städtebauliche Grossakt versagt bleibt, mit welchen Mitteln kann er dann diese theoretische, «strahlende» Landschaft sichtbar werden lassen? Wie neutralisiert er die «images affligeantes» (betrüblichen Bilder) der Unordnung? Entscheidet er sich für jene Rückzugshaltung, wie sie Loos anriet, einem unerwünschten Spektakel das matte Glas vorziehend, oder geht er einen Kompromiss ein und überlässt die visuellen Eindrücke, die situationsgemäss nicht verwirklicht werden können, trotz allem dem Kunstgriff der Dekorateure?

Die Attikawohnung Beistéguis: ein Belvedere über Paris

Wie Charles de Beistégui Le Corbusier mit dem Projekt einer Attikawohnung an der Champs-Elysées beauftragt, bietet er ihm zugleich



Das Belvedere mit Periskop und die verschiebbaren Hecken, am Horizont Sacré-Cœur
■ Le belvédère avec périscope et les haies coulissantes, à l'horizon le Sacré-Cœur
■ The belvedere with its periscope and moveable hedges with the Sacré-Cœur on the horizon

die Gelegenheit, ein architektonisches *Manifest* zu bauen. Die Wohnung, dazu bestimmt, ein Gebäude von sechs Stockwerken nach oben abzuschliessen, bietet sich vortrefflich für eine praktische Umsetzung des Themas Dachgarten und des Standpunktes «haut en face de l'espace» (hoch oben, dem leeren Raum gegenüber) an. Der Bauherr ist kein konventioneller: reicher Phantast, Sammler von Residenzen in hohen Gesellschaftssphären, Bewunderer Ludwig des Zweiten von Bayern und Kenner des Surrealismus, liebt er es, Empfänge in ungewöhnlichem Rahmen zu geben – Einladungen zu Träumereien und existenzieller Ausschweifung.

Das realisierte Projekt beinhaltet auf einer ersten Geschossebene Schlafzimmer, Esszimmer und Salon; die Dienstleistungseinrichtungen sind im nordwestlichen Winkel untergebracht und stehen mit dem oberen Geschoss in Verbindung, wo sich die Zimmer des Dienstpersonals befinden. Eine Folge abgestufter Terrassen bildet die «prolongements du logement» (Weiterführung der Wohnfläche) gegen aussen: Zuoberst auf dem Dach, das die Fahrstuhlapparatur integriert, befindet sich ein Solarium, unterhalb, über dem Salon, stellt eine mit Steinplatten bedeckte Terrasse eine Verbindung zu einer grünen Gartenecke her, die etwas tiefer über Esszimmer und Schlafzimmer zu liegen kommt; schliesslich umgibt auf der unteren Ebene eine breite Terrasse die südöstliche Ecke der Wohnung, die gegenüber der Fassade leicht zurückversetzt ist. Die Innenerschliessung sah zwei Treppen vor, eine Diensttreppe und eine Zugangstreppe zur Terrasse, in deren oberem Teil eine Kabine mit einem Periskop eingerichtet wurde. Die obere Terrasse ist auch von aussen, über eine Treppe in der nordöstlichen Ecke, erreichbar.

Von ihrer Lage abgesehen, unterscheidet sich die Attikawohnung von Beistégui kaum von den Villenprojekten der «période blanche»; es sei denn durch ihre minimalen Ausmasse. Wahre Demonstration der Theorie der künstlichen Ebenen:

«Mesdames et Messieurs, la société organisée fabrique des terrains artificiels depuis toujours! Et l'on me traite de fou parce que je projette de poursuivre cette tradition, en augmentant le nombre de ces terrains artificiels superposés et équipés, parce que les techniques modernes (acier et ciment) permettent de jucher l'un au-dessus de l'autre, 20, 30 ou 50 terrains artificiels, ce qui, jusqu'ici, n'était pas possible (murs de pierre et plancher de bois). Mais je pourrais faire plus encore: je peux doter ces terrains artificiels de circulations intérieures et extérieures rationalisées. Et par là, fournir aux habitants de la ville, du bonheur (les «joies essentielles»). Jamais les édiles ne me pardonneront cela!» (La Ville radieuse, 1933, S. 56)

Die Beifügung von «terrains artificiels» in die Attikawohnung Beistéguis spielt eine determinierende Rolle in der von Le Corbusier orchestrierten «Symphonie» der Empfindungen. Wie er es in «Cinq points» erklärt, entspricht die rekonstituierte Natur des Dachgartens der ursprünglichen Natur, die durch die Baumasse dem Boden entzogen wurde. Diese Geste hat die Bedeutung einer Wiedergutmachung: die radikale Ausschöpfung aller künstlichen Möglichkeiten lässt, mitten in Paris, die Natur, die man für immer verloren glaubte, plötzlich wieder auftauchen. Verneinung der Verneinung! Künstliches Paradies! Um die Lyrik dieser neuen Verwurzelung festlich zu begehen, hatte der Architekt einen Krocketplatz – ein Rasensport par excellence – im obersten Teil des Baus vorgesehen (auf dem Dach des Aufzugs); eine Idee, die in der Folge zugunsten des Zimmers unter freiem Himmel aufgegeben wurde.

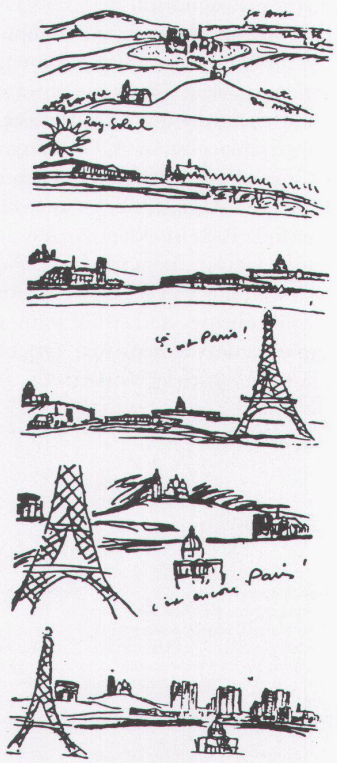
In der endgültigen Fassung des Projekts werden *alle* Terrassen von einer Hecke umsäumt, die genügend hoch ist, um den Blick in die Weite zu lenken, während Topfbäumchen, eine Eibe und ein blumiger Rasenteppich die Gartenecke und das Solarium schmücken. Diese erste Grünfläche nimmt so unweigerlich teil an der städtischen Landschaftswahrnehmung. Diese Horizontale wird dann punktuell rhythmisiert: die Eiffelturmspitze im Süden, die obere Hälfte des Triumphbogens im Westen, der Hügel von Montmartre und das Sacré-Cœur im Nordosten. Eine elektrische Vorrichtung erlaubt es, die Grünhecke der oberen Terrasse im Osten nach Belieben zu verschieben: und die monumentale Achse Concorde – Tuileries – Louvre – Notre Dame erscheint in ihrer vollen theatralischen Wirkung.

Man erreicht das Zimmer unter freiem Himmel über eine enge Treppe ohne Geländer. Die Steintüre öffnet sich elektrisch, und wenn sie sich schliesst, verrät kein Schloss in der Mauerflucht ihre Gegenwart. Ein offenes Kamin aus Marmor, Gartenstühle aus Metall, Nippsachen und alte Möbel betonen den hybriden Charakter des Zimmers. Die Landschaft erlebt eine neue Metamorphose: 360° Rundsicht, nichts als das «Panorama der eigenen Einsamkeit» unter der Unendlichkeit des Himmels (nach dem schönen Ausdruck von Paolo Melis, Casabella 625); der reine Lauf der Sonne und der Wolken, des Mondes und der Sterne, die «joies essentielles» (wesentlichen Freuden) haben die Rhythmen der gelöschten Stadt überflügelt.

Andere Einrichtungen arbeiten noch mit dem Bild der Stadt: auf der Periskop-Tafel lassen sich metaphorisch das Meer der Dächer von Paris oder die Wüste seiner Mauern ablesen; im Salon erlaubt eine kinematographische Anlage, anstelle des Stadtbildes durch die Glaswand, fiktive Landschaften auf eine Leinwand zu projizieren.

Die Visualisierung einer Wunschvorstellung

Den besten Kommentar zur «promenade architecturale», den die Attikawohnung Beistéguis ermöglicht, finden wir in den verschiedenen Analysen der historischen Struktur von Paris, die anlässlich des «Plan Voisin» angestellt wurden und die in den berühmten didaktischen Schemen – sie wurden in *Précision* publiziert – expliziert sind: «Qu'est-



Le Corbusiers Lektüre von Paris
La lecture de Paris de Le Corbusier
Le Corbusier's interpretation of Paris

ce que Paris? Où est la beauté de Paris? Qu'est-ce que l'esprit de Paris? Je dessine la ville médiévale, Notre-Dame dans la Cité entourée d'eau, et ces ponts chargés de maisons, (...). Premier dessin. J'exprime maintenant un événement hautain: la construction de la Colonnade du Louvre par le Roy-Soleil. Quelle superbe, quel mépris de ce qui est, quelle rupture de l'harmonie, quel sacrilège insolent! En face (...) du tourment de la ville médiévale écrasée sur elle-même, le magnifique artifice intellectuel du Grand Siècle! Deuxième dessin! Le Roy continue! Voici les Invalides et une coupole au pays des flèches gothiques (...). Troisième dessin. Le visage de Paris s'est rempli de traits précis, véritable chanson de pierres. (...) Boum!... Voici Eiffel. Patatras! Voici la Tour! C'est Paris! C'est encore Paris! (...) L'autre colline est tiarée: le Sacré-Cœur. On voit l'Arc de l'Etoile, Notre-Dame. La Tour Eiffel est devenue dans le monde, le signe de Paris. J'inscris: «C'est encore Paris!» Cinquième dessin.» (Précisions, 1930)

Das sind die wesentlichen monumentalen Züge der Physiognomie von Paris. Es sind auch die, die der Architekt von der Wohnung Beistéguis aus als Beweisführung der Exaktheit seines Porträts *in situ* fotografieren lässt. Aber was ist mit dem Rest?

«Je rêve de voir la place de la Concorde vide, solitaire, silencieuse et les Champs-Elysées une promenade. Le «Plan Voisin» dégage toute l'ancienne ville, de Saint-Gervais à l'Etoile, et lui restitue le calme. Les quartiers du «Marais», des «Archives», du «Temple», etc. seraient détruits. Mais les églises anciennes sont sauvegardées. Elles se présenteraient au milieu des verdures; rien de plus séduisant! Mais s'il faut convenir qu'ainsi leur cadre original se trouverait transformé, il faut admettre aussi que leur cadre actuel est faux et par surplus triste et laid. (...) Le «Plan Voisin», couvrant d'immeubles le 5p.100 de la surface du sol, sauvegarde les vestiges du passé, et les met dans un cadre harmonieux: les arbres, les futaies. Eh oui, les choses aussi meurent un jour et ces parcs «à la Monceau» sont des cimetières coquettement entretenus. On s'y éduque, on y rêve, on y respire (...)». (Urbanisme, 1925, S. 272)

Die grünen Wälle oder Schirme und die Büsche der Attikawohnung Beistéguis füllen dann dank ihrer sorgfältigen Geometrie neue Begriffsinhalte aus. Sie sind nicht nur hygienisches Grünzeug, um den Stadtorganismus mit dem nötigen Sauerstoff zu versorgen, sie bilden den ruhigen Rahmen zu den Spuren der Vergangenheit; eine Natur, die die Werke der Zivilisation wieder in sich aufgenommen hat und ihnen eine neue Dauer verleiht, ausserhalb der Geschichte. Die urbane Landschaft, die uns Le Corbusier von der Attikawohnung Beistéguis aus zu sehen gibt, ist im Grunde genommen ein kondensiertes Bild der heutigen Stadt, auf einige markante Punkte reduziert, die auch die Leitlinien seines Projekts der städtebaulichen Verwandlung bilden. Das bestehende Paris ist einem Prozess der Entwirklichung unterworfen und wird dabei zu einem reinen Abbild einer inneren Vorstellung. Die Attikawohnung von Beistégui ist eine *Maschine zur Sichtbarmachung* der «Ville radieuse» und erfüllt somit die Funktion einer Beweisführungsprozedur der theoretischen Vorschläge des Architekten. Überdies ist die Geste moralisch legitimiert: «Le cadre actuel [des monuments du passé] est *faux* et par surplus triste et laid». Das korrigierte Bild der Wirklichkeit ist nicht nur wahrer, es macht dazu noch glücklicher. Dieses Bild muss dem anderen vorgezogen werden.

Der Entwurfsprozess und die Ideenassoziation

Versuchen wir, die Abfolge der verschiedenen *Organisationsschemen* durchzusehen, auf die Le Corbusier zurückgriff, um den komplexen Anforderungen in bezug auf Lage und Programm des Beistégui-Projekts gerecht zu werden. Man beobachtet zunächst eine demonstrative Leugnung des Pariser Kontextes seitens des Architekten; er bestätigt die Autonomie des Standorts, als ob dieser eine Oase inmitten der Wüste wäre. Die erste Projektvorlage (Axonometrie vom 4. Juni 1929) behandelt das Thema der *Vorstadtvilla* in einer klassischen Art und Weise, um die These des «terrain artificiel» geltend zu machen: ob ebenerdig, auf dem Lande oder an der Peripherie, die Verhaltensweisen bleiben sich gleich, es gibt keine Unterschiede. Die Begriffsinhalte der Landschaft sind im Kontext der Sommerfrische zu suchen: frische Luft, Sonne, Grünes, Freiraum. Dann wird, im Gegensatz dazu, das Thema «Sur les toits de Paris...» (*Croisade,* 1932) zum zentralen Thema, und die Wohnung mit ihren Terrassen wird gänzlich extravertiert. In der zweiten Projektvorlage vom 14. November 1929 kommt der *Krocketplatz* dazu, und verschiedene Aussichtspunkte werden als *Belvedere* eingerichtet (die Terrasse über dem Salon, das Häuschen, das die Innentreppe aufnimmt). Diese Erweiterung der Typologie steigert den paradoxen Charakter der Lage: Nebeneinander in gleicher Höhenlage, vermitteln der Krocketplatz und die Beobachtungsterrasse den Eindruck, sich zu gleicher Zeit am Boden und in dominierender Höhe zu befinden. Die Sicht fällt ohne Hindernisse steil ab: das «berauschende Gefühl» (sensation grisante) auf dem Dach von Paris!

Dann aber ermittelt Le Corbusier alle Vorteile, die aus einem kontextbezogenen Dialog zu ziehen sind – und geht so weit, dass er seine eigenen Suggestionsstrategien ändert. Die vierte Projektvorlage (Axonometrie Nov. 1929 bis Jan. 1930) zeugt von seiner Beschäftigung, das Bild von Paris in Szene zu setzen. Verschiedene Varianten folgen: Der Architekt untersucht die Machbarkeit, eine Reihe modulierbarer *Schirmelemente,* die in die Höhe gezogen werden können, in die Bautiefe der Spielplatzbrüstung einzubringen. In einer anderen Variante wird der begrünte Krocketplatz auf allen vier Seiten von Mauern umsäumt, die genügend hoch sind, um die Sicht geradeaus zu verdecken; ein *langgezogenes Fenster* rahmt einen Teil der städtischen Landschaft im Süden ein. In einer dritten Studie werden im nördlichen Teil verschiebbare Marmorplatten angebracht, die die Einstellung eines beliebigen Sichtfeldes ermöglichen sollen (dieses System, angeregt durch die Sonnenblenden der Galerien auf den Überseeschiffen, wurde erstmals 1925, im Pavillon de l'Esprit Nouveau, angewendet).

Das Thema *Dachgarten* entwickelt sich in Richtung jener Parole, die der Architekt gerne gebraucht: «l'extérieur est toujours un *intérieur*» (das Aussen ist immer ein Innen). Das Spiel der Schirme und der Öffnungen strukturiert die Wahrnehmung des Äusseren: Akzente werden

Bibliographie

Zum Bauherrn, Charles de Beistégui:
I clienti di Le Corbusier, Rassegna 3, Juli 1980
Le Corbusier – Une encyclopédie. Paris, Centre de Création industrielle, 1987
Zur Entstehungsgeschichte des Projekts:
Tim Benton, *Les villas de Le Corbusier et Pierre Jeanneret 1920–1930.* Paris, Philippe Sers, 1984, S. 208–217
Jean-Pierre Ammeler, Laurent Salomon, L'appartement Charles de Beistégui, in: *Architecture – Mouvement – Continuité* 49, September 1979, S. 61–70
Allen Brooks (Hrsg.), *The Le Corbusier Archive.* Garland Architectural Archives, New York, London, Paris 1982, Band VIII
Zum Stand der Attikawohnung Charles de Beistéguis nach deren Fertigstellung:
Roger Baschet, Les demeures parisiennes. A la recherche d'un décor, in *Plaisir de France,* März 1936, S. 26–29
Le Corbusier et Pierre Jeanneret, *L'œuvre complète 1929–1934,* Zürich, Artemis (1964) 1991, S. 53–57
Zur Ikonographie des Fensters:
J.A. Schmoll gen. Eisenwerth, Fensterbilder: Motivketten in der europäischen Malerei, in: *Beiträge zur Motivkunde des 19. Jahrhunderts.* Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Band 6, München, Prestel-Verlag, 1970
Bruno Reichlin, Für und wider das Langfenster. Die Kontroverse Perret–Le Corbusier, in: *Daidalos* 13, September 1984, S. 65–78
Zur Suggestion illusionärer Welten mit gestalterischen Mitteln, vom äusseren zum inneren Raum:
Miriam Milman, *Les illusions de la réalité. Le trompe-l'œil.* Genf, Skira, 1982

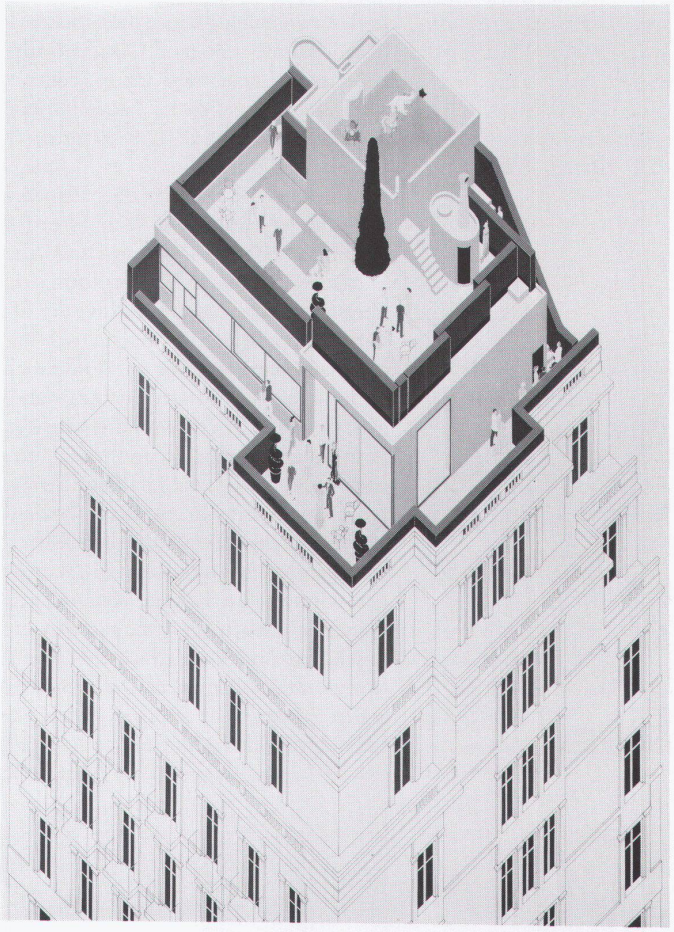
gesetzt, visuelle Sequenzen werden mit einem Rahmen fixiert und aus dem Kontinuum der Landschaft herausgeschält. Es wird hier nicht mehr nach dem schwindelerregenden Vertikalismus gesucht, sondern nach der *Ästhetik des horizontalen Blicks:* jener Ästhetik nämlich, die durch die Dioramas vermittelt wird, die 1925, in der an den Pavillon de l'Esprit Nouveau angrenzenden Rotunde ausgestellt worden waren. Die Idee des *Zimmers unter freiem Himmel* fand im Mai 1930 ihre endgültige Form. Es scheint naheliegend, dass die Erinnerung an die Abbaye de Thoronet mit ihrem gemauerten Dach, das zugleich den Boden des Wandelganges bildet (später auf La Tourette angewandt), für die Konzeption des Zimmers ausschlaggebend war. Diese typologische Übertragung verleiht dem Ort denn auch eine gewisse mystische Bedeutung. Domestikation des Kosmischen, das Weltall dringt ins Haus… Dann taucht die Idee der *optischen Maschinen* auf: die Inszenierung der Grünflächen mit ihren verschiebbaren Kulissen, das Periskop, das Kino. An diesem Punkt angelangt, scheint das Modell, das in der Lage ist, all diese heterogenen Ideen zu koordinieren, wahrhaftig das *Panorama* zu sein. Mit ihm und durch das Spiel der inszenierten Übergänge und Schirme auf der begrenzten Plattform, vermag der Zuschauer die Darstellung des äusseren Raums in einer 360°-Wendung zu betrachten – wo Kunst und Wirklichkeit zu einer Einheit verschmelzen. Und jetzt verschiebt sich die Aufmerksamkeit vom Inhalt des zu betrachtenden Bildes auf die Medien selbst. Der architektonische Typus des Panoramas wird auseinandergenommen und spielerisch behandelt. Die optischen Maschinen sind allgegenwärtig in der Welt der Empfindungen. Den methodologischen Voraussetzungen Le Corbusiers entsprechend, befiehlt das Auge dem Geist. Da die Intuition des Wirklichkeitsgrades der Wahrnehmung affektiver Ordnung ist, wird diese Intuition hinfällig und kann folgerichtig vernachlässigt werden.

«Des yeux qui ne voient pas»: Der Architekt als Erzieher der kollektiven Vorstellung

Wer weiss, vielleicht war Le Corbusier der einzige, der die Widerspiegelung der «Ville radieuse» vom Dach des erstellten Gebäudes an der Champs-Elysées wirklich empfunden hat? Vielleicht haben Charles de Beistégui und seine Gäste an den Cocktailpartys nur die surrealistischen Launen eines desillusionierten Architekten in diesem Werk erblickt? Andere haben einen pittoresken Schlüssel zu diesem Standort entdeckt: berührt hat sie nicht die reine, durch einige «objets trouvés» skandierte Horizontale der Hecken und Schirme, sondern jener Ausblick auf die gesträubten Dächer von Paris und das Wirrwarr seiner Strassen. Noch andere mögen sich in die Welt der Wolkenkratzer und Penthouses von New York versetzt gefühlt haben. Da die Attikawohnung Beistéguis abgerissen worden ist, ist es leider nicht möglich, die sie umgebende Aura nachzufühlen oder die Abnützung und die Verschiebung der ursprünglich erhofften visuellen Empfindungen zu ermessen. Das Interview mit zwei grossen Freunden und Bewunderern Le Corbusiers – Alfred Roth, der Architekt der beiden Gebäude in Stuttgart, und Willy Boesiger, der Herausgeber des *Œuvre complet* – hat mir keine begeisterte Erinnerungen an einen Besuch der Wohnung offenbart. Das ist das Risiko einer jeden Botschaft, dass sie nicht so verstanden wird, wie sie gedacht war. Le Corbusier hätte vermutlich jene Interpretationen – surrealistisch, pittoresk oder grossstädtisch-amerikanisch – als *abwegig* taxiert. Doch er hielt es, überzeugt von der Selbstverständlichkeit seiner architektonischen Botschaft, für unnötig, das Publikum zu benachrichtigen; oder er dachte wenigstens, dass der zur Entschlüsselung nötige Code, sich schliesslich selbst aufdrängen würde. Das breite Publikum hatte sich zu wenig mit den Schriften Le Corbusiers vertraut gemacht! Seine visuelle Erziehung war noch hängig! «Des yeux qui ne voient pas…», Augen, die nicht sehen. (Vers une architecture, 1922) *S.M.*

Le Corbusier, Dachaufbau für Charles de Beistégui, Paris, 1930–1931. Axonometrische Rekonstruktion von Paolo Melis, Rom 1982

■ Le Corbusier, appartement sur un toit pour Charles de Beistégui, Paris, 1930–1931. Reconstruction axonométrique de Paolo Melis, Rome, 1982
■ Le Corbusier, roof structure for Charles de Beistégui, Paris, 1930–1931. Axonometric reconstruction by Paolo Melis, Rome, 1982



Anthony Blunt, Illusionist Decoration in Central Italian Painting of the Renaissance, in: *Journal of the Royal Society of Arts,* April 1959, S. 309–326
Hella Müller, *Natur-Illusion in der Innenraumkunst des späten 18. Jahrhunderts.* Diss., Göttingen 1957
Zum Einfluss der Panoramatypologie auf gewisse Schnittprinzipien bei Le Corbusier:
Sylvain Malfroy, Der Blick aus der Wohnung: Le Corbusier und das Panorama, in: *Arch+* 94, April 1988, S. 83–88, und:
Extensions de l'illusionnisme du panorama dans l'architecture privée, in: *Revue suisse d'archéologie et d'histoire de l'art,* Band 42, 1985, S. 331–338
Zur Ambiguität des inneren und äusseren Raums im Werk Le Corbusiers und dem Einfluss des Surrealismus:
Paolo Melis, Il «cadavere squisito» di Le Corbusier, Pierre Jeanneret e Charles de Beistégui, in: *Controspazio,* September 1977, S. 33–77
Alexander Gorlin, The Ghost in the Machine: Surrealism in the Work of Le Corbusier, in: *Perspecta* 18/1982, S. 50–65
Zum Verhältnis der Attikawohnung Charles de Beistéguis und der städtebaulichen Projekte Le Corbusiers für Paris:
Paolo Melis, L'attico Beistégui/ One House one City, in: *Domus* 625, Februar 1982, S. 2–7
Bruno Reichlin, L'esprit de Paris in: *Arch+* 90/91, August 1987, S. 47–58