Das Haus als Stilleben : Le Corbusiers Innenräume um 1925

Autor(en): **Rüegg, Arthur**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history**

Band (Jahr): **45 (1988)**

Heft 1: **Kunst und Gestaltung = Art et design = Arte e "design"**

PDF erstellt am: **28.04.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-168925

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

Das Haus als Stilleben: Le Corbusiers Innenräume um 1925

von ARTHUR RÜEGG

Das Thema dieser Tagung gibt uns Gelegenheit, zu berichten über einen der wichtigen Versuche dieses Jahrhunderts, die Kluft zwischen «arts majeurs» und «arts mineurs» zu überbrücken. Die Rede ist von Le Corbusiers und Pierre Jeannerets Einrichtungen der Villen La Roche und Jeanneret und vor allem des *Pavillon de l'Esprit Nouveau,* dessen Wohnraum anlässlich der Ausstellung «L'Esprit Nouveau, Le Corbusier et l'Industrie» im Museum für Gestaltung in Zürich 1987 rekonstruiert worden ist.

Homogene und heterogene Interieurs

Der erwähnte Wohnraum im Pavillon de l'Esprit Nouveau stellt zunächst die Verweigerung dessen dar, was die offizielle *Kunst des Ensembles* seit Menschengedenken beinhaltete, nämlich die Verschmelzung von Raum, Möbel und Kunstwerk zu einem unauflösbaren, *einheitlichen* Ganzen. Das Thema scheint vielmehr das Nebeneinander einer neuen kargen Architektur und einer minimalen Zahl von Gegenständen zu sein, die industriell hergestellt sind und folglich eine Abkehr von der kunsthandwerklichen Einzelanfertigung signalisieren. Die Innenräume des Pavillons sind somit als Provokation und als Manifest des *Anti-Kunstgewerblichen* aufzufassen. Ein weiteres Indiz für diese Tatsache liefert ein Flugzeugmodell aus Blech, das in der Bibliotheksnische wie ein Kruzifix über einem Altar inszeniert ist; es vertritt - kraft seiner Bildhaftigkeit - den Sieg der Technik, den Anbruch einer neuen Zeit.

Le Corbusier stand mit diesem Ruf nach einer Beschränkung auf das absolut Notwendige und in der Verherrlichung des Industrieproduktes nicht allein. Ebenfalls 1925 publi-

Abb. 1 Wohnraum des *Pavillon de l'Esprit Nouveau,* Ansicht gegen die Bibliotheksnische. Paris 1925.

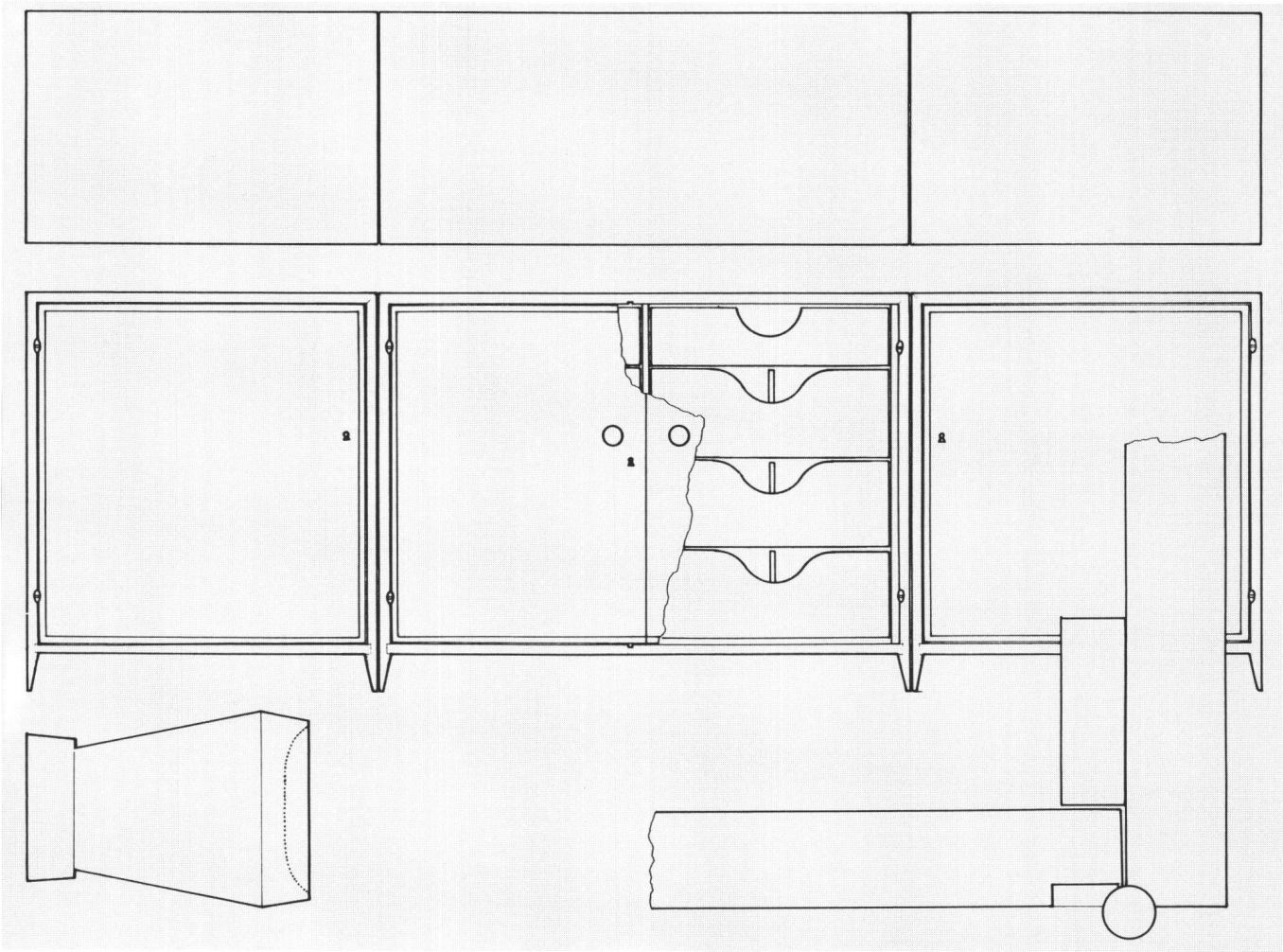

Abb. 2 Kastenmöbel für die *Villa La Roche,* 1924/25. Aufnahmeplan A. Rüegg. Privatsammlung Schweiz.

zierte der Schweizer *Hannes Meyer* sein Coop-Interieur in der Zeitschrift «Der Uhu». Auch hier bilden Gegenstände ganz unterschiedlicher Form und Gestaltung deshalb ein Ganzes, weil sie als Ausdruck einer gleichen *Haltung* oder Ideologie verstanden werden. Es sind Gegenstände, die von der Form her nicht zusammengehören, die *heterogen* sind. Beide Einrichtungen bezeichnen so die Gegenposition zum traditionellen «homogenen» Interieur, wie es um 1925 in äusserster Folgerichtigkeit auch von der avantgardistischen Gruppierung «De Stijl» in Holland vertreten wurde. Im Gegensatz zu den erwähnten Beispielen unterliegt hier die Konstruktion eines Stuhles den gleichen Gesetzen wie diejenige eines Hauses, der Vorstellung entsprechend, dass «Kunst und Leben nicht länger getrennte Bereiche» seien.

Möbel als «objets types»

Obwohl Le Corbusiers Innenraum zunächst mit demjenigen von Hannes Meyer eng verwandt scheint, ergeben sich bei näherer Betrachtung doch wesentliche Unterschiede. Zunächst sind die im Pavillon ausgestellten Gegenstände – vor allem die Sitzmöbel – deshalb heterogen, weil sie anthropomorphe, «individuelle» Verkörperungen einer bestimmten Funktion darstellen: sie sind das Ergebnis eines langen Selektionsprozesses innerhalb einer früh festgelegten funktionellen Klassifizierung.

Es handelt sich durchwegs um sogenannte *«objets types»,* um Typen-Objekte oder Objekt-Typen, die durch vielfache Neuschöpfung und durch den Gebrauch über lange Zeit ihre Legitimation erworben haben. Nach der Meinung Le Corbusiers fanden die typischen Bedürfnisse des Menschen in ihnen eine direkte Entsprechung; sie erlangten damit eine *Zeichenhaftigkeit,* die sie zu «Gegenständen an sich» machten. «Durch ihre Vertrautheit, ihre ohne Anstrengung wahrnehmbare Lesbarkeit verhindern sie die Zerstreuung, die Ablenkung der Aufmerksamkeit bei der Betrachtung von Auffälligem, von Unbekanntem, von kaum Bekanntem», wie Le Corbusier schrieb, allerdings nicht mit Bezug auf diese Möbel, sondern in bezug auf die Gegenstände der *puristischen Malerei.* Der Begriff der «objets types» ist aber keineswegs auf jene Pfeifen, Flaschen, Gläser, Bücher usw.

beschränkt; er gilt gleichermassen für die Objekte der Einrichtung und des täglichen Lebens. So ist etwa der englische Lederfauteuil der Firma Maple - und das ist entscheidend - die *bildhafte* Verkörperung des bequemen, entspannten Sitzens; ein «objet type», das Le Corbusier über längere Zeit verwendet hat, von einer Perfektion, die einen eigenen Entwurf absolut überflüssig machte.
Interessant ist die Nische, die Le Corbusier bei dieser Argumentation der *Industrie* einräumte, indem die Herstellung eines Gegenstandes in grossen Serien zu seiner formalen Läuterung und mithin zur Formulierung des Typencharakters in einer Art Zeitraffereffekt beiträgt - eine Hoffnung, die inzwischen wohl allgemein begraben worden ist.

Die erste für unseren Zusammenhang wichtige Beobachtung besteht nun aber darin, dass das *«sujet»* der Malerei und das «sujet» des Interieurs um 1925 bei Le Corbusier identisch sind.

Farben-Typen, Typen-Farben

Eine zweite Charakteristik des Pavillons war die Farbigkeit der Innenräume - diesmal im Unterschied zu Hannes Meyer, dafür in Übereinstimmung mit den Arbeiten der De Stijl-Gruppe. Alfred Roth hat später diese Beiträge nach ihrer Verwendung von Farb-Tönen bei Le Corbusier und der reinen Farben bei De Stijl unterschieden und deren Wirkungen beschrieben.

Er hat auch einen der wichtigsten Hinweise zur *Natur* dieser Farb-Töne - nämlich die ausführlich beschrifteten Farbmuster für die Häuser am Weissenhof in Stuttgart 1927 - in unsere Zeit hinübergerettet. Es wurden offensichtlich wenige, industriell gewonnene Pulverfarben verwendet, die entweder rein oder aufgehellt in Leim oder Öl gebunden waren. Diese Pigmente waren überall erhältlich. Es handelte sich im wesentlichen um *Erdfarben*, um Ultramarin, Coelinblau und Englischgrün - um jene «grande gamme» also, die von Ozenfant und Jeanneret-Le Corbusier (wiederum in bezug auf ihre Malerei) bereits 1921 definiert worden war als «gamme forte, stable, donnant de l'unité, tenant le plan, car les couleurs tiennent mutuellement entre elles. Ce sont donc des couleurs essentiellement constructives; ce sont celles dont doit se servir celui qui veut peindre en volume, puisqu'il employe des éléments colorés statiques.» Auch die Farbe wird als Produkt einer jahrhundertelangen Selektion vorgestellt, in einer Reihe, die alle grossen Maler verwendet hätten, «von der Sixtina bis zu Picasso».

Le Corbusiers Farben haben also wiederum die Qualität von *Typen,* es sind Produkte einer rigorosen Auswahl, welche von einer bestimmten Funktion - nämlich einer hervorzurufenden Empfindung - ausgeht.

In der Tat verweisen Ozenfant und Jeanneret-Le Corbusier - wohlverstanden wiederum für die Malerei gemeint, aber auch für die Architektur gültig - auf verschiedene Studien, welche klar ergäben, dass die konstante Wirkung eines bestimmten Farbtones erwiesen sei: «de plus les couleurs ayant été désignées rigoureusement, on parle d'un certain rouge par exemple, avec la même exactitude qu'en musique du là du diapason.»

Keine Spur aber von objektiver Analyse, von wissenschaftlicher Bestimmung harmonischer Farbbezüge à la Ostwald, vielmehr eine *subjektive* Auslese weniger Farben-Typen, deren räumliche und assoziative Wirkung seit Jahrhunderten bekannt ist. Blau weitet aus, steht aber auch für die Assoziation von Aussenraum, von Himmel. Braune Töne wiederum erinnern an Backstein oder an Holzstimmungen, gelber Ocker an Sand. Auf diese Weise wird die Wirkung der normierten Farben Le Corbusiers zurückgebunden sowohl in die tägliche Erfahrung des Menschen als auch in die *Tradition* von Malerei und Architektur. Anders als bei De Stijl, der Primärfarben verwendete, stellt die

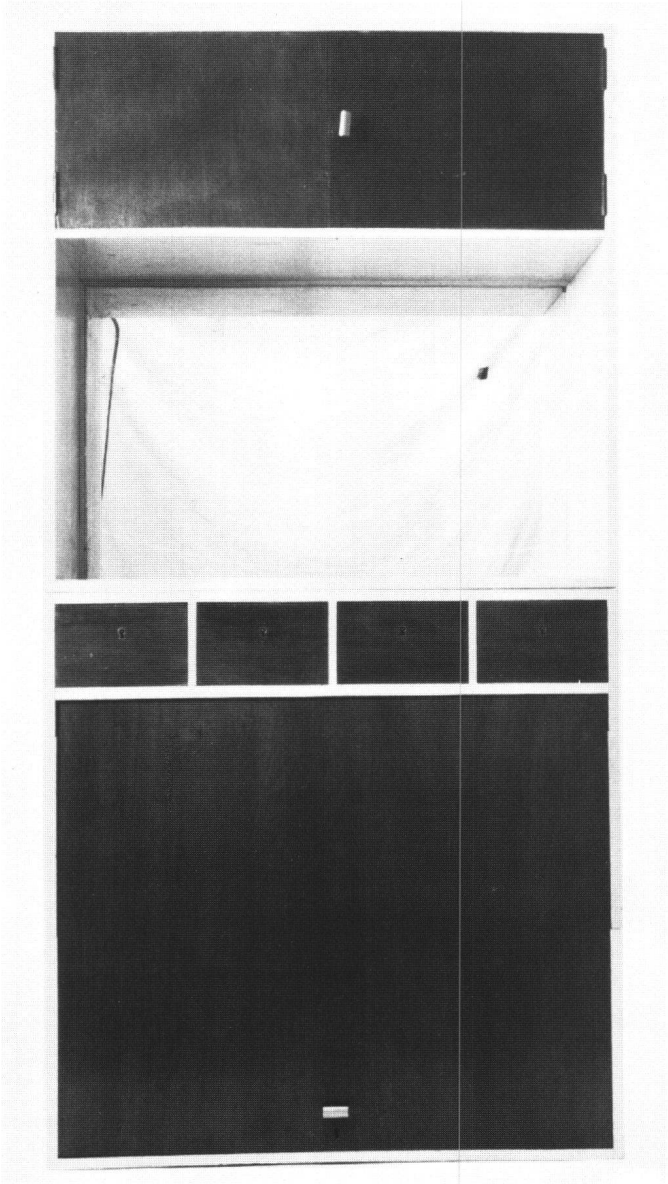

Abb. 3 Casiers standard für die *Villa Jeanneret,* Frühjahr 1925. Nationalmuseum Stockholm.

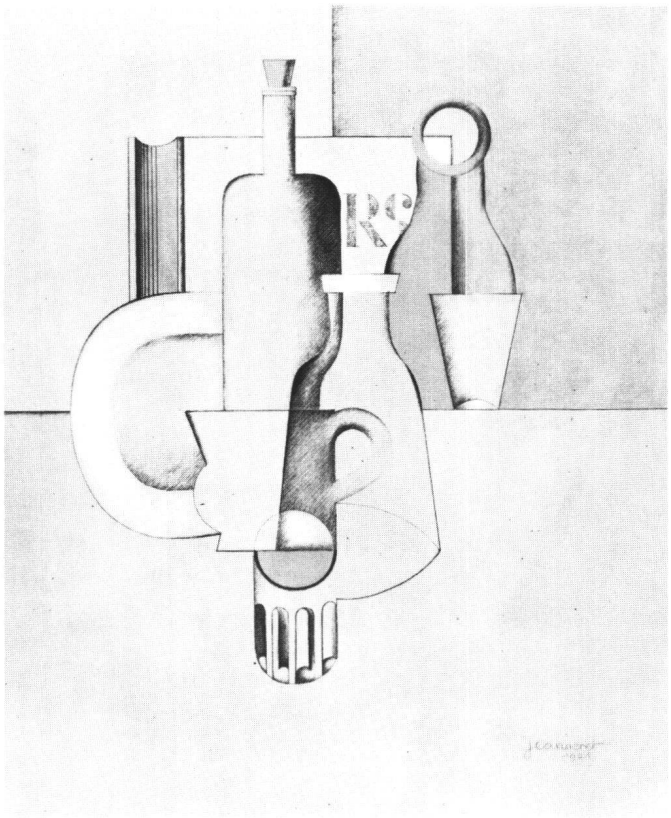

Abb. 4 Charles Edouard Jeanneret (Le Corbusier): *Nature morte au verre à côtes,* 1921. Fondation Le Corbusier, Paris.

Farbwirkung ein traditionalistisches Element dar. Dies gilt – und das ist die zweite Beobachtung – genau gleich für die Malerei wie auch für die Architektur; es handelt sich um die gleiche Farbenpalette.

«Camouflage architectural»

Es ist nun interessant, dass Le Corbusier im *Œuvre complète* schreibt, in dem im März 1925 eingeweihten Haus La Roche wären «les *premiers essais* de polychromie architecturale» zu finden «basées sur les réactions spécifiques des couleurs, permettant le *camouflage architectural,* c'est-à-dire l'affirmation de certains volumes ou, au contraire, leur effacement.» Wenn man den ersten Teil des Satzes für sich betrachtet, wird hier Geschichtsfälschung betrieben, und das wäre bei Le Corbusier beileibe kein Einzelfall. Bereits um 1914 finden wir nämlich Belege für farbige Innenräume, und die 1987 an der Villa Schwob (1916/17) durchgeführten Farbuntersuchungen förderten eine klassizistisch anmutende Polychromie zutage, die sich bereits vieler «puristischer» Pigmente bediente. Auch die Bibliotheks- und Schlafräume, die 1922 für Mme Schwob-Floersheim entworfen wurden, zeigen Tapeten in den puristischen Farben Hellblau und Rosa. Und die Perspektiven zur wenig beachteten Villa Berque aus dem gleichen Jahr lassen eine erdige Farbigkeit erkennen, welche eindeutig der Gliederung der Innenräume diente.

Es ist offensichtlich, dass Le Corbusier deshalb auf der Erstmaligkeit der Farbenverwendung im Hause La Roche beharrte, weil er selbst eine Art Bruch in seiner kontinuierlichen Praxis wahrnahm, eine entscheidende Veränderung, die nur konzeptioneller Natur sein konnte.

Wenn wir zwei Kastenmöbel aus dieser Zeit (1924/25) vergleichen, so können wir das Neue, das sich gleichzeitig auf der Ebene der Form des Objektes und auf der Ebene der Farbigkeit abspielt, genauer umreissen. Das *Kastenmöbel für Raoul La Roche* ist ein allseitig grau gestrichener halber Würfel, der mit weiteren Elementen seitlich zusammengesetzt werden kann. Die Seitenbretter sind so verlängert, dass eine Art Fuss des Möbels entsteht; durch Abfeilen der Innenkanten wird die Bezugnahme auf klassische Möbeltraditionen noch verstärkt, so dass sich trotz der extremen Vereinfachung der Gesamtform das Bild einer herkömmlichen Kommode ergibt. Fast gleichzeitig entstehen die *Kastenelemente für die Villa Jeanneret,* welche genau den «casiers standard» im Pavillon de l'Esprit Nouveau entsprechen. Offensichtlich wird nun ein entscheidender Schritt vollzogen: diese Elemente sind nicht nur seitlich addierbar, sondern auch in der Höhe stapelbar. Sie verlieren damit ihren Möbelcharakter und werden Bausteine der Architektur, Teil eines abstrakten, modular aufgebauten Systems. Gleichzeitig mit diesem Entwurfsschritt ändert auch die Farbgebung: statt des gleichmässigen Anstriches wird jetzt die «camouflage architectural» eingesetzt, welche Le Corbusier im zweiten Teil seines Satzes zur Villa La Roche erwähnt: die Auflösung des Volumens durch *ungleiche* farbige Behandlung der verschiedenen Oberflächen, was die Entnaturalisierung des herkömmlichen Containermöbels noch verstärkt.

Man hat oft geschrieben, dass der Einsatz der Farbe und der Schritt zu gänzlich abstrakten Formulierungen in der Architektur Le Corbusiers dem Einfluss eben der holländischen De Stijl-Bewegung zu verdanken sei, die 1923 eine historische Werkschau bei Léonce Rosenberg in Paris durchgeführt hatte.

Dies mag den Tatsachen insofern entsprechen, als Le Corbusier durch diese Konfrontation seine eigene Position genauer definieren konnte, eine Position, die ständig zwischen dem Hang zur reinen Geometrie und dem Beibehalten des tradierten Bildes einer Sache auszugleichen suchte. Bereits bei einem 1922 entworfenen Kastenmöbel finden wir aber die ungleiche Behandlung der Seiten durch schlichtes Holz und durch Wurzelmaser, genau so, wie dies 1925 mit billigeren Mitteln (nämlich mit Ockerfarbe und Mahagonifurnier) bei den «casiers standard» wiederum geschah.

In der Malerei Ozenfants und Jeanneret-Le Corbusiers hatte das Lavieren zwischen Abstraktion und assoziativer Form bereits eine längere Tradition; so ist etwa bei der 1921 entstandenen «nature morte au verre à côtes» das Quadrat, welches den volumenbetonten Gläsern Halt verleiht, gleichzeitig der Deckel eines Buches – eine ebenso ökono-

mische Formulierung wie diejenige des erwähnten Kastens für Raoul La Roche.

Le Corbusier stellt dazu die rhetorische Frage «Un tableau moderne, peut-il être un agencement de formes et de couleurs ne devant rien aux formes existantes?» und bezeichnet damit genau die Fragestellung, die er - unsere dritte Beobachtung - sowohl in der bildenden Kunst als auch in den Innenräumen des Jahres 1925 aufwirft und mit einem «sowohl, als auch» beantwortet, einerseits durch die Formgebung, anderseits durch die Verwendung der Farbe für die «camouflage architectural».

Die Einheit durch die Komposition

In der Tat wird in diesem Moment bei den Einrichtungsgegenständen eine Art Rollenteilung vorgenommen. Die Elemente der Architektur und die Kastenmöbel - in einem gewissen Rahmen auch die Tische - übernehmen die Aufgabe der Schichtung des Raumes und der vielfachen Rahmung für die übrigen Gegenstände; sie wirken «abstrakt». Die Sitzmöbel und die übrigen Objekte behalten dagegen ihre Bildhaftigkeit und ihren individuellen Charakter als «objets types». Diese formgeladenen Gegenstände treten damit in eine spannungsvolle Beziehung zur Kategorie der flachen Gebilde, die Bernhard Hoesli «dialektisch» genannt hätte.

Mit dieser Klassifizierung oder Rollenteilung gelang es nicht nur formale Regeln für die Verknüpfung der heterogenen Gegenstände des «équipement de l'habitation» aufzustellen, sondern auch Kriterien für deren Eignung für die puristische Umgebung zu entwickeln. Le Corbusier reicht sich mit der so entstehenden «Einheit des Interieurs durch die Komposition» schliesslich doch wieder in die Zunft der Ensembliers ein, obwohl er - wie Hannes Meyer - anonyme Industrieprodukte verwendet. Die Montagetechnik, welche die zeitgemässe Art der Komposition kennzeichnet, entstammt der puristischen Malerei, ebenso wie die Rolle, welche die Farben innerhalb der Komposition spielen. Ausser der erwähnten «camouflage architectural» und der räumlichen Gliederung der Objekte erhält sie eine weitere Rolle zugewiesen: sie ersetzt in der abstrakt wirkenden puristischen Architektur die fehlenden Materialwerte. Kraft ihrer traditionellen Verankerung in der täglichen Erfahrung des Menschen stellen sich die eingangs erwähnten Assoziationen an Himmel, an Backstein, Sand, Vegetation ein.

Abb. 5 Frontalaufnahme aus dem Wohnraum des *Pavillon de l'Esprit Nouveau:* Verknüpfung der verschiedenen Gegenstände der Einrichtung zu einem Bild. Paris 1925.

Damit hilft die Farbe wiederum mit, das Gleichgewicht zwischen abstrakter Form und naturalistischer Assoziation herzustellen.

Le Corbusier hielt die Rolle der Farben dabei für so wesentlich, dass er 1931 ein eigentliches Farbenklavier schuf, das die Wahl der eigentlichen Stimmung dem Kunden überliess, das aber gleichzeitig korrekte Kombinationen garantierte. Bruno Taut hatte also nicht so unrecht, wenn er bemerkte, dass Le Corbusier vorgehe «wie ein Ateliermaler, der Bilder baue, nur für den schönen Schein». Man darf denn auch wirklich die puristischen Innenräume als *räumliche Stilleben* bezeichnen, die durch den Gebrauch der Objekte und durch die Bewegung des Benutzers im Raum sich ständig veränderten. Damit war trotz - oder gerade wegen - des heterogenen Aufbaues der Einrichtung eine *neuartige Einheit* erzielt, eine Einheit, welche die Problematik der zeitgenössischen Kunst ebenso beinhaltete wie diejenige der Industrialisierung und der modernen Produktgestaltung. Auf diese Weise entstand eine Art *«puristisches Gesamtkunstwerk»*.

Weitere Informationen zur hier angeschnittenen Problematik sowie die notwendigen Anmerkungen finden sich in folgenden Aufsätzen:

- ARTHUR RÜEGG UND MARTIN STEINMANN, *Einrichtungen,* in: archithese 1/83, S. 34.
- ARTHUR RÜEGG, *Der Pavillon de l'Esprit Nouveau als Musée imaginaire,* in: Katalog der Ausstellung «L'Esprit Nouveau, Le Corbusier et l'Industrie», Zürich 1987.
- ARTHUR RÜEGG, *Le Corbusiers polychromie architecturale und seine Farbenklaviaturen 1931 und 1959,* in: Katalog der Ausstellung «Synthèse des Arts», Karlsruhe 1986.

ZUSAMMENFASSUNG

Man kann Le Corbusiers und Pierre Jeannerets Innenräume um 1925 als *räumliche Stilleben* bezeichnen, die sich durch den Gebrauch der Objekte und durch die Bewegung des Benutzers ständig verändern. Damit erzielte er - trotz des heterogenen Aufbaus mit industriell hergestellten anonymen Möbeln - eine neuartige Einheit, welche die Problematik der zeitgenössischen Kunst ebenso enthielt wie diejenige der Industrialisierung und der modernen Produktgestaltung. Der Artikel analysiert die Art und Weise, wie diese Stilleben zustande kamen, und die Parallelität von Architektur und Einrichtung während der kurzen Zeitspanne von 1924-26.

RÉSUMÉ

Les intérieurs créés par le Corbusier et Pierre Jeanneret autour de 1925 peuvent être considérées comme de véritables natures mortes spatiales dont l'aspect change continuellement en fonction de l'usage fait des objets et des mouvements de l'utilisateur. Le Corbusier a ainsi atteint une unité nouvelle malgré l'installation hétérogène avec des meubles d'un style anonyme - sortant d'une production industrielle - une unité nouvelle qui comprenait à la fois la problématique de l'art contemporain, celle de l'industrialisation et celle du design moderne. L'article analyse la création de ces natures mortes et étudie la parallélisme de l'architecture et de l'aménagement pendant la courte période de 1924-26.

RIASSUNTO

Gli ambienti interni creati da le Corbusier e da Pierre Jeanneret, verso il 1925, possono essere caratterizzati come nature morte ambientali che si transformano continuamente coll'impiego degli oggetti ed il movimento dell'utente. Con ciò Le Corbusier ottenne, nonostante la struttura eterogenea con mobili anonimi, fabbricati industrialmente, una coesione innovativa che racchiuse la problematicità dell'arte contemporanea come anche quella dell'industrializzazione e la creazione di prodotti moderni. L'articolo analizza la maniera come queste nature morte furono attuate ed il parallelismo dell'architettura e dell'arredamento durante il breve periodo dal 1924 al 1926.

SUMMARY

The interiors created by Le Corbusier and Pierre Jeanneret around 1925 can be considered as spatial still-lives. They continually change with the use of the objects and the movements of the user. Le Corbusier achieved a new unity despite the heterogeneous composition with industrially-manufactured furniture. A unity which contains the problems of contemporary art as well as those of industrialization and modern design. The article analyses the ways and means of creating these still lives and the parallelism of architecture and interior design during the short period between 1924 and 1926.