Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 52 (1965)
Heft: 2: Beginn der Moderne in Paris : zwei Laboratoriumsgebäude

Artikel: Aspekte der neuen Architektur in Paris, 1912-1932 :
Autor: Moos, Stani von
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-40415

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 11.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Stani von Moos

Aspekte der neuen Architektur in Paris, 1912–1932

1

Zuerst lag eine Reihe von Photographien wenig bekannter Pariser Architektur bereit, dann wurden aus der Fülle von Namen und Bauwerken ausgewählt: Henri Sauvage mit zwei Terrassenhäusern, Robert Mallet-Stevens mit seinen Bauten in Auteuil, an der nach ihm benannten Straße, und Pierre Chareau mit der «Maison de Verre». Einige alte Aufnahmen und historische Anmerkungen sollten die Bauten näher bestimmen und ihre Stellung innerhalb der Entwicklung klären.

Henri Sauvage erschien bereits in WERK 10/1964 als einer der zentralen Wegbereiter des Stufenhauses; die Idee des «Wohnhügels» wurde von ihm zum erstenmal nicht nur als urbane Wohnform gedacht, sondern auch ausgeführt. – Stilistisch befindet man sich hier am Rande der modernen Architektur-Ästhetik der zwanziger Jahre.

Bei Mallet-Stevens fasziniert gerade die Auseinandersetzung mit den Formen des «Neuen Bauens». Der Geist, in dem sie geführt wird, ist indessen retrospektiv und traditionell verankert. Zwiespalt oder Integration von Ererbtem und neu Erobertem? – Die Prunkstraße in Auteuil hat den haut goût eines Ideals mondäner Repräsentation, das einer bereits deutlich entschwundenen Vergangenheit angehört.

Pierre Chareau endlich formulierte mit seiner «Maison de Verre» eine beinah lyrische Möglichkeit der «machine à habiter», über alles bloß Kuriose hinaus ein Stück zeitloser Architektur der frühen dreißiger Jahre.

1
Henri Sauvage, Wohnhaus an der Rue Vavin (Montparnasse), 1912/13; auf der Straßenseite stufenförmig zurückspringend
Immeuble d'habitation rue Vavin
Dwelling-house in the Rue Vavin

Miethaus an der Rue Vavin, Paris 1912/13. Architekt: Henri Sauvage

Henri Sauvage (1873–1932) ist vierzehn Jahre vor Le Corbusier, ein Jahr vor Auguste Perret, vier Jahre nach Tony Garnier geboren. Während Le Corbusier seine Anfänge, die ganz im Zeichen des «Art Nouveau» standen, durch einen kühnen Sprung in eine neue architektonische Vorstellungswelt überwinden und hinter sich lassen konnte, schleppte Sauvage zeitlebens das Gepäck der Pariser Beaux-Arts-Ästhetik mit sich. Wie Auguste Perret gehört er zu den «architectes-ingénieurs», die mit den neuen Verfahren des Eisenbetonbaus vertraut waren.

Hatte Perret den neuen Konstruktionsmethoden architektonischen Ausdruck – wenn auch im Sinne einer traditionellen Ästhetik – verliehen, so interessierte sich Sauvage zunächst weniger für strukturelle Probleme; er errichtete massive Jugendstilfassaden und -villen. Seine Villa in Compiègne (1910) ist ein bezeichnendes Beispiel: das Ornament tritt zurück, dafür wird aber die Mauermasse in organhaften Ein- und Ausbuchtungen plastisch aktiviert – beinahe im Sinne Gaudís. – Wie nun das Gebot der Ökonomie an ihn herantritt, stößt es nicht auf die konstruktive Präzision, aber auch nicht auf die klassizistische Voreingenommenheit Perrets, dafür aber auf spontane architektonische Phantasie. 1913 baut Sauvage sein erstes «immeuble à gradins» an der Rue Vavin (Abb. 1–3).

Ansätze zu stufenförmig zurückversetzten Obergeschossen ließen sich in der Pariser Architektur weit zurückverfolgen. Deutlich ist die Abtreppung in Perrets Haus an der Rue Franklin (1903). Aber Sauvage geht in der Aufhebung der vertikalen Fassade einen wesentlichen Schritt weiter: er läßt nur noch Erdgeschoß und ersten Stock als Straßenfront bestehen sowie den Mitteltrakt mit den repräsentativen Wohnräumen. In der

2

3

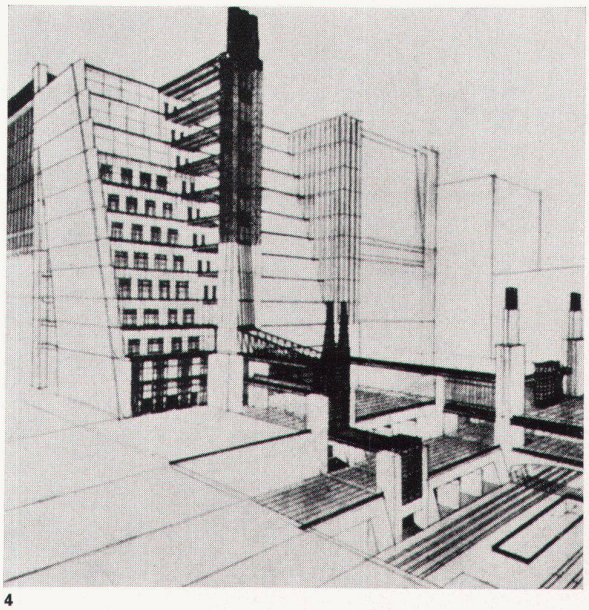
2
Rue Vavin; vertikaler Mitteltrakt mit repräsentativen Wohnräumen
Immeuble rue Vavin; partie centrale verticale avec appartements de luxe
Rue Vavin building; vertical centre section with luxury apartments

3
Rue Vavin; die wannenförmig vorspringenden Balkone
Rue Vavin; les balcons «baignoires» en saillie
Rue Vavin; projecting bath-shaped balconies

Form spürt man die Herkunft vom «Art Nouveau»; aber die Ornamentik klingt nur noch in spärlichen farbigen Akzenten nach: in den dunkelblauen Kacheln, die in rhythmischen Abständen zwischen die weißen eingefügt werden. Die jugendstilhafte Behandlung des Volumens als frei formbare, knetbare Masse führt nun zu einer äußerst suggestiven Formulierung: die Untersichten der Balkone sind wannenartig vorgewölbt. Dadurch wird die Absicht formal evident: die Wohnung öffnet sich nicht mehr gegen die Straße, sondern nach oben, dem Licht, dem Raum entgegen – wie die Pflanzen, die sich zart vor den Wänden der nächstfolgenden Stockwerke abheben.

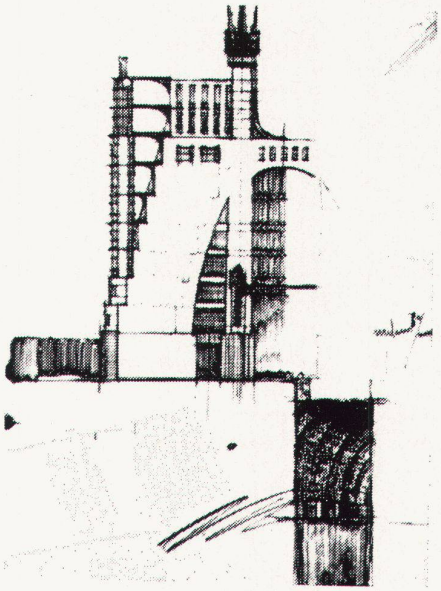
Miethaus an der Rue des Amiraux, Paris
1925. Architekt: Henri Sauvage

Zwölf Jahre später wird die Idee präzisiert und im größeren Maßstab konsequent ausgeführt. Sauvage hatte verschiedene Idealentwürfe für Stufenhäuser ausgearbeitet. 1925 baut er im Auftrage der Stadt diesen neuen Typus des «immeuble à gradins», im Zusammenhang mit einem urbanen Siedlungsprogramm für billige Wohnungen: es ist eine der ganz wenigen Gesten, die das offizielle Paris in den zwanziger Jahren zur Förderung des progressiven Bauens tat. Im gleichen Jahr, in dem Sauvage am «Salon des Arts Décoratifs», im Pavillon der «Grands Magasins du Printemps» und in der «Galerie des Boutiques» mondänen Zierat aus Tausendundeiner Nacht ausbreitet, entsteht dieses Miethaus zwischen der Rue des Amiraux und der Rue Hermann Lachapelle (Abb. 5, 7, 9, 10).
Dieser Bau hat in der Literatur ein sehr spärliches Echo gefunden. Offenbar fehlte es an Möglichkeiten der geschichtlichen Einordnung. Banham spricht von «futuris ischer Provenienz»; aber es bleibt fraglich, ob das Miethaus der Rue des Amiraux tatsächlich auf Sant'Elias Entwürfe für die «Città Nuova» zurückgeht. Sauvage hatte das Prinzip der «maison à gradins» bereits 1913 formuliert – Sant'Elias Entwürfe mit den «case a gradinate» wurden erst ein Jahr später, im Zusammenhang mit seiner «Città Nuova»-Ausstellung in Mailand, publik. Im Katalog dieser Ausstellung fand sich auch das von Marinetti redigierte Manifest der futuristischen Architektur. – Das Miethaus an der Rue des Amiraux ist eine Weiterentwicklung des Baus der Rue Vavin, wenn man will im Sinne von Sant'Elias Entwürfen, die Sauvage inzwischen bekannt geworden sein mochten. Sauvages eigene städtebauliche Idealentwürfe sind allerdings weit entfernt vom phantasmagorischen Pathos Sant'Elias; bemerkenswert ist vor allem der Entwurf für ein Wohnquartier von 1920. Nach der Vollendung des Miethauses an der Rue des Amiraux zeichnete Sauvage gigantische Stufenhäuser (zum Beispiel ein Grand-Hotel, 1927); sie sind befangen in einer konventionellen Vorstellung der Stadt, in der das Problem des Verkehrs, das im Zentrum von Sant'Elias Visionen steht, überhaupt keine Rolle spielt. Trotzdem ist das Miethaus die einzige direkt mit Sant'Elias städtebaulichen Visionen vergleichbare Realisation der zwanziger Jahre.
Die Fassadenverkleidung entspricht derjenigen des Baus an der Rue Vavin: es sind die gleichen Keramikplatten, die für die Verkleidung der Métrostationen benutzt wurden. Sie haben sich besser gehalten als jeder Verputz. Auch an der Rue des Amiraux sind die Balkonuntersichten vorgewölbt und erscheinen wie offene Schalen.
War die «Fassade» des Baus von 1913 nur gegen die eine Straßenseite hin abgetreppt, so steigt der Bau von 1925 auf allen drei freistehenden Seiten stufenförmig an. Die dekorativen Reminiszenzen sind verschwunden – bis auf die Pfosten der Geländer. Neu ist die Einführung des Winkels von 45 Grad in der Grundrißgestaltung – ein anschaulicher Faktor der Auflösung der Fassade als einer flächigen Tafel. Wiederum wird man dabei an Perrets Haus an der Rue Franklin erinnert. Die

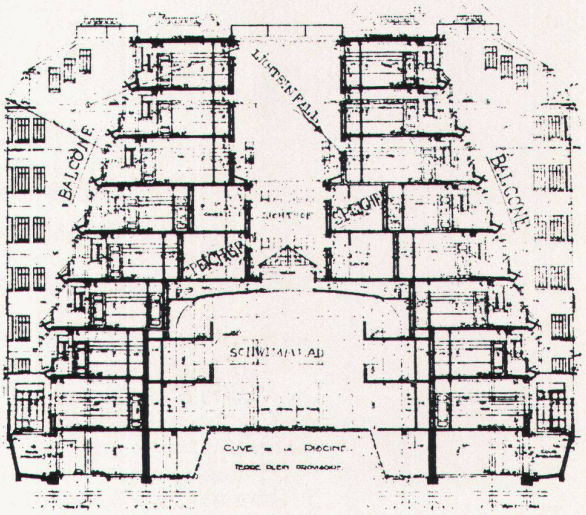


4

5



6



7

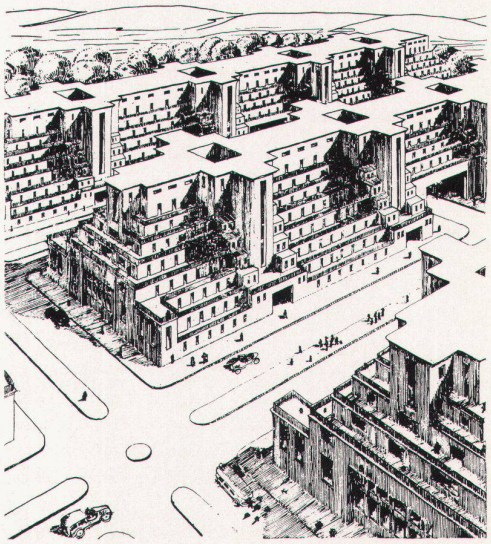
4
Antonio Sant'Elia, Entwurf eines Wohnhauses für die Ausstellung «Città Nuova» in Mailand, 1914. Freistehende, vertikale Aufzugsschächte; verschiedene Verkehrsebenen
Projet d'un immeuble d'habitation
Drawings for a dwelling-house

5
Henri Sauvage, Miethaus an der Rue des Amiraux (Porte de Clignancourt), 1925; Treppenhäuser seitlich vorgewölbt, vertikaler Warenlift
Immeuble de rapport rue des Amiraux
Henri Sauvage: block of flats in the Rue des Amiraux

6
Antonio Sant'Elia, Schnitt durch ein Wohnhaus für die «Città Nuova» (1914)
Coupe d'un immeuble d'habitation
Section through a dwelling-house

7
Henri Sauvage, Schnitt durch das Miethaus zwischen Rue des Amiraux und Rue Hermann-Lachapelle. Im inneren Hohlraum das Schwimmbad
Coupe de l'immeuble de rapport
Section through the block of flats

8
Henri Sauvage: «Maisons à gradins», Entwurf eines Wohnquartiers mit Stufenhäusern, 1920
Maisons à gradins, projet 1920
Terrace-Houses, plan 1920



8

9

10

Brechung von rechtwinkligen Hausecken in Kanten von 45 beziehungsweise 135 Grad hatte auch das 19. Jahrhundert – schon aus Gründen der Ausnützung – häufig angewandt. Hier aber wird sie zum architektonischen Ausdrucksmittel, zum Anlaß für die vielfältige plastische Durchdringung von Baukörpern. – Der Wirkung dieser sensiblen plastischen Gliederung konnte man sich nur so lange entziehen, als man den kubischen Elementarismus der sogenannten «internationalen Architektur» als die einzige Möglichkeit zeitgemäßen Bauens empfand.
Die vertikalen Treppenhäuser sind an die Fronten verlegt, in die halbrund vorspringenden Türme. Der Warenlift hat zu beiden Seiten des Hauses seinen prismatischen Schacht, der außerhalb der Fassade vertikal aufsteigt – wie die Liftschächte bei Sant'Elia.
Da die Wohnungen der unteren Stockwerke nicht tiefer sind als diejenigen der oberen, entsteht in der Mitte des Baukörpers ein Hohlraum, den Sant'Elia selbstverständlich als Verkehrsfläche konzipiert hätte. Sauvage überdeckt diesen Hohlraum durch eine flach eingezogene Tonne und schafft ein großangelegtes Schwimmbad, das man von der Schmalseite des Baus her betritt: volkstümliche Thermen! Das Vordach des Eingangs ist an einer interessanten, organhaften Betontragkonstruktion aufgehängt. Die Eingangshalle, von der aus zu beiden Seiten die kubisch geformten Treppen zu den Kabinen führen, ist durch dieselben Keramikplatten verkleidet wie das Schwimmbad selbst: grüne und blaue Kacheln setzen spärliche dekorative Akzente.
Bezeichnend für die architektonische Situation der zwanziger Jahre, daß ein Architekt wie Sauvage gerade mit jenen Werken Anspruch auf Geltung erheben kann, die unter dem Diktat strengster Ökonomie entstanden sind – während repräsentative oder gar monumentale Ambitionen zu Formen führten, die derart stark in modischem Zeitgeschmack befangen sind, daß sie kaum mehr als den Rang stilgeschichtlicher Kuriositäten beanspruchen können. Es ist kein Unglück, daß Sauvages Monument für die siegreiche Marne-Schlacht (1930) nicht zur Ausführung kam. Aber das Miethaus an der Rue des Amiraux ist ein Glücksfall der Architektur der zwanziger Jahre.

9
Rue des Amiraux; wannenartig vorspringende Balkone, außen das vertikal aufsteigende Gehäuse des Warenaufzugs
Rue des Amiraux; les balcons «baignoires» en saillie
Rue des Amiraux; projecting bath-shaped balconies

10
Eingang zur Piscine an der Schmalseite des Baus, Tragkonstruktion des Vordachs
Accès à la piscine, côté chant de l'immeuble, et charpente de l'avant-toit
Entrance to swimming-bath on the narrow side of the house. Cantilevered roof overhang

11
Robert Mallet-Stevens, Eckhaus Rue du Docteur Blanche/Rue Mallet-Stevens, 1927; Ansicht aus der Rue Mallet-Stevens: über den gestaffelten Kuben der Atelier- und Wohnräume der zylindrische Treppenturm
Maison d'angle Rue du Docteur Blanche/Rue Mallet-Stevens
Robert Mallet-Stevens: house at the corner of Rue du Docteur Blanche and Rue Mallet-Stevens, 1927

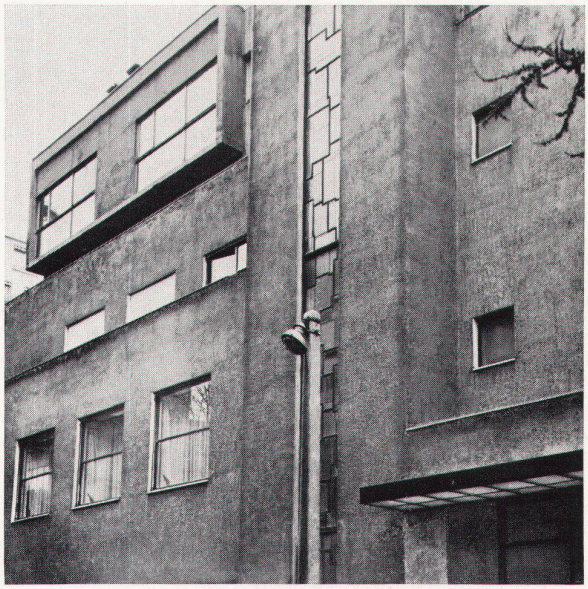
12
Robert Mallet-Stevens, Haus Nr. 4 an der Rue Mallet-Stevens, 1927. Heutiger Zustand
L'immeuble N° 4 de la rue Mallet-Stevens
House No. 4 in the Rue Mallet-Stevens

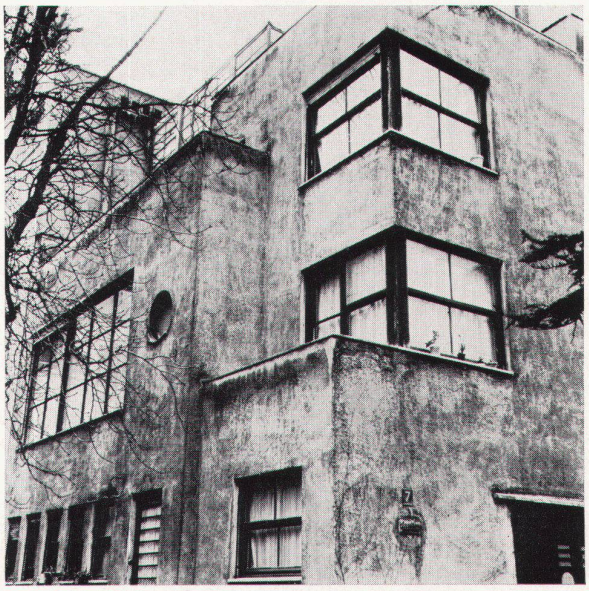
13
Robert Mallet-Stevens, Haus Nr. 7 an der Rue Mallet-Stevens, Übereckfenster
L'immeuble N° 7 de la rue Mallet-Stevens; fenêtres de coin
House No. 7 in the Rue Mallet-Stevens. Corner windows

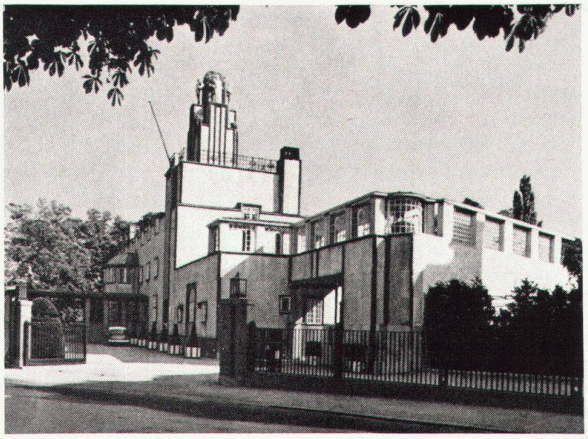
Wohnhäuser an der Rue Mallet-Stevens
1927. Architekt: Robert Mallet-Stevens

Der Belgier Robert Mallet-Stevens (1886–1945) ist ein Jahr vor Le Corbusier geboren. In Frankreich eignete er sich die Kenntnis der Eisenbetonkonstruktion an; im Paris der zwanziger Jahre gelangte er zur Klarheit einer kubisch-elementaren Formensprache. Rückblickend, von dieser Formensprache her, wird nun ein Anschluß an traditionellere Architekturvorstellungen gesucht.
Aber Mallet-Stevens war gefühlsmäßig weder der klassizistischen «Beaux-Arts»-Tradition verpflichtet noch dem «Art Nouveau». Seine Herkunft ist die Architektur der «Wiener Werkstätten»: er bewunderte vor allem Joseph Hoffmanns Haus Stoclet in Brüssel (1905). Maß und Klarheit der architektonischen Einzelform lag ihm im Blut – allerdings faszinierte sie ihn weniger als Element technischer Objektivität und rationaler Disziplin, vielmehr als Element der Repräsentation exklusiven bürgerlichen Lebensstils.
Die stereometrische Vereinfachung der Form, die er zusammen mit den neuen Konstruktionen übernahm, führte bei ihm nicht – wie bei Le Corbusier – zu Entschwerung und Aushöhlung des Volumens und schließlich zur Transparenz der Außenhaut –, er nahm sie in seinen Wohnbauten in den Dienst tektonischer Massivität. Die Geometrisierung der Form führte auch nicht zu Typenbildung und modularen Systemen im Hinblick auf die industrielle Produktion – sie wurde vielmehr willkürlich und subjektiv gehandhabt und konnte, statt zur Ordnung, durchaus auch zu beinah chaotischen Formaufhäufungen führen. Insofern bedeutet die Rue Mallet-Stevens die individualistische Reaktion auf Le Corbusiers städtebaulichen Grundsatz der «Eintönigkeit im Einzelnen und Vielfalt im Großen» (vgl. Abb. 16).
Mallet-Stevens fällt hier weniger als fortschrittlicher Betonkonstrukteur in Betracht, als der er sich 1925 im «Salon des Arts Décoratifs» mit seinem «Bureau du Tourisme» auswies. Vielleicht ist der Pavillon für den «Aéro-Club», drei Jahre früher für den «Salon d'Automne» entworfen, noch bezeichnender für seine stilistischen Absichten: eine Kapelle der Luftfahrt, in der sich mittelalterliche Erinnerungen und futuristisch-sphärische Utopie begegnen (Abb. 18).
Die Bauten der Rue Mallet-Stevens in Auteuil sind durch eine ähnliche Überlagerung von kubisch-konstruktivem Elementarismus der Formensprache und traditionell-mondänem Repräsentationsbedürfnis gekennzeichnet. Das Eckhaus Rue du Docteur Blanche/Rue Mallet-Stevens, das kürzlich restauriert wurde, ist eine komplizierte Agglomeration interessanter architektonischer Formenelemente, die man erst durch die photographische Detailaufnahme aus dem komplexen Ganzen zu isolieren und zu erfassen vermag (Abb. 11, 20, 21).
Nr. 4 der Rue Mallet-Stevens ist besonders typisch. Sucht man nach Vergleichbarem in den zwanziger Jahren, würde man am ehesten an W. M. Dudoks Bauten in Holland denken, bei denen Ähnliches, wenn auch mit formaler Konsequenz, erstrebt wird. Die formalen Elemente des neuen Bauens: die glatten Flächen, das Flachdach, die freitragenden Teile, sind einer dumpfen, mythisch verwurzelten Vorstellung von burghafter Schwere und Massigkeit anverwandelt. – Aber die Glastüre des Eingangs, die die Massivität der Ecke leugnet, steht dazu in groteskem Widerspruch. Auch die Vielfalt der Fensterformen, die nicht aufeinander bezogen sind, steigert den Eindruck einer Addition fremder, unverarbeiteter Formelemente (Abb. 12, 15).
Alle Bauten der Rue Mallet-Stevens erheben sich über einem etwa 50 cm hohen, horizontal gerillten Sockel, der allerdings nur als oberflächliches Dekorationsmotiv ausgebildet ist, denn er läßt sich, wo immer Fenster und Türen nötig werden, willkürlich unterbrechen. Er markiert eine betonte, beinah organische Nahtstelle, einen Saum zwischen Bau und Terrain. –

11

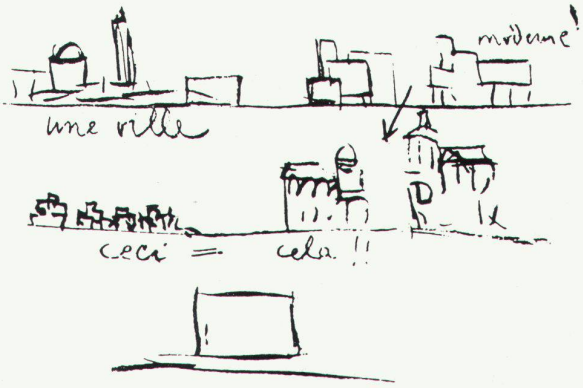

12


13

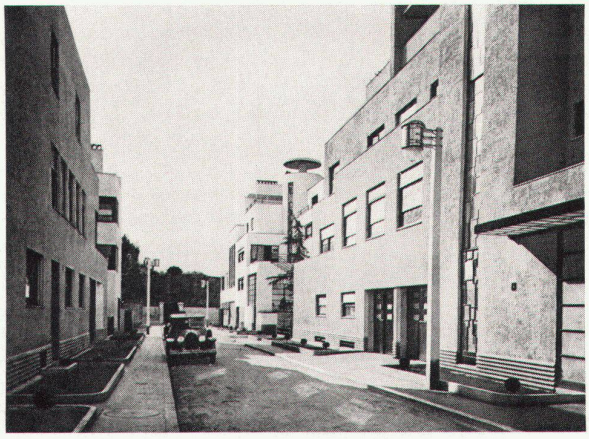


14

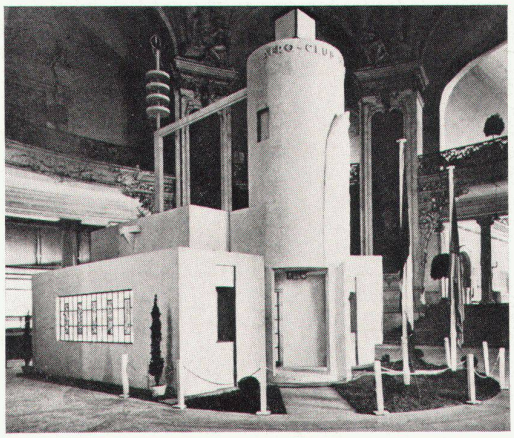
15



16



17

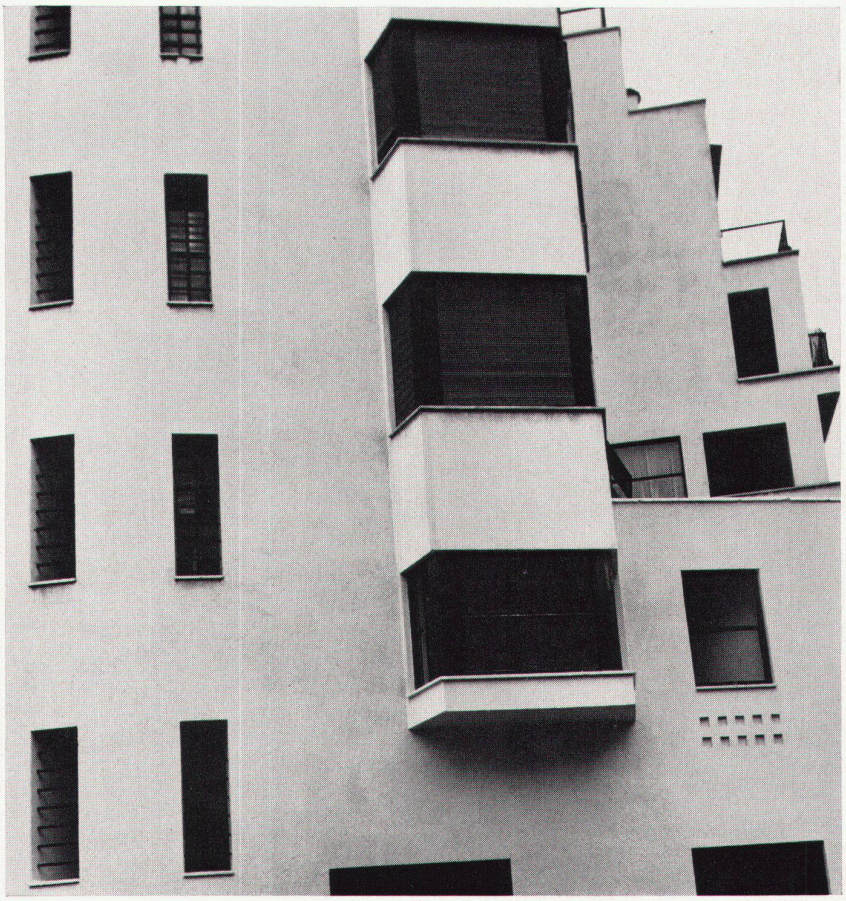


18

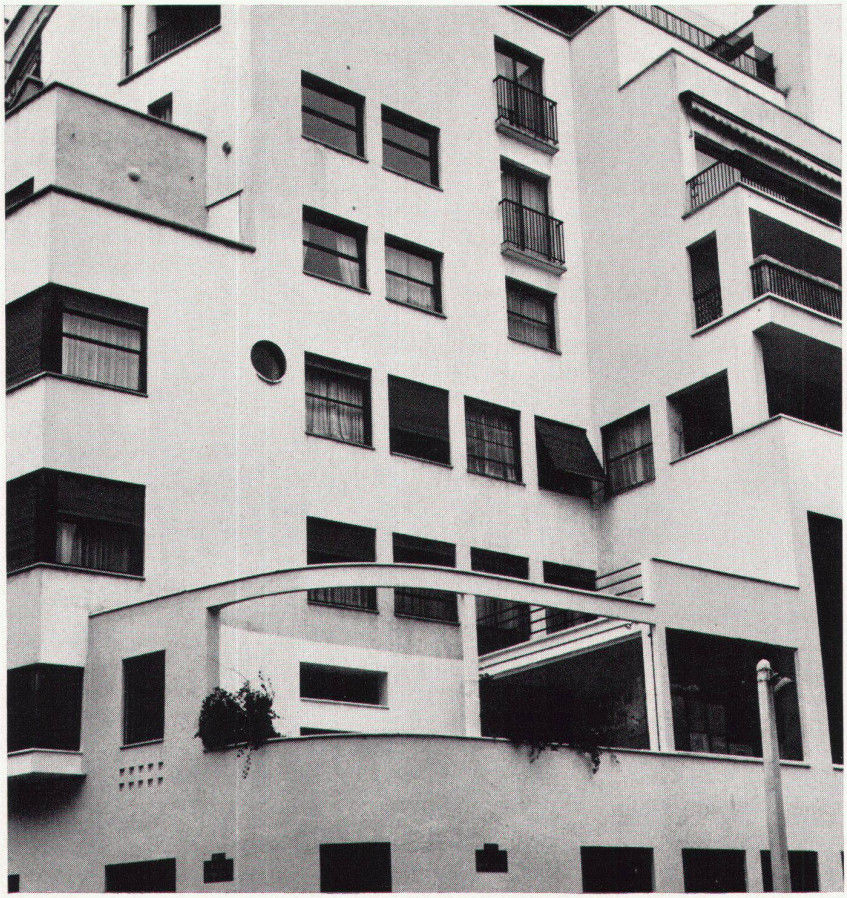
19

Während Le Corbusier seine Bauten gerne als autonome, abstrakte Gebilde vom Erdboden löste, bestand hier offenbar ein Interesse für die optische Verbindung mit der Unterlage, die ihrerseits durch gärtnerische Aménagements der kubischen Struktur des Baus angeglichen wurde. Dieses Bedürfnis nach architektonischer Verankerung, das hier auf etwas künstliche und dürftige Weise zum Ausdruck gebracht wird, ist noch weit deutlicher in der ungefähr gleichzeitigen Villa des Comte de Noailles in Hyères formuliert: ein kubistisches «château fort», dessen befestigungsartig im Terrain fixierte Würfel und Prismen sich um einen beflaggten «donjon» gruppieren. Die ganze Zone dieser mediterranen Hangbebauung wurde kubistisch innerviert. – Die Spitzen der Avantgarde waren an dieser feudalen Villa in Hyères beteiligt: Chareau, Ruhlmann, Jourdain entwarfen die Möbel; Van Doesburg richtete ein Gartenzimmer ein; Guévrékian gestaltete die Gartenpartien, die dazu bestimmt waren, Plastiken von Laurens, Lipchitz und Brancusi aufzunehmen.

S. Giedion, der Mallet-Stevens bereits 1928 als den «Elégant der Bewegung» (des Neuen Bauens) klassiert hatte, fügte bei: «Wenn es eines Beweises bedurft hätte, daß heutige Architektur und 'reicher' Stil unvereinbar sind: die Häuser an der Rue Mallet-Stevens würden ihn erbringen» (S. 107). Trotzdem wurden die europäischen Länder in den dreißiger Jahren nicht müde, Repräsentation im konventionellen Sinne mit rationalistisch-modernen Bauformen anzustreben. Was Mallet-Stevens in Auteuil mit einem gewissen Geschmack realisiert hatte, wurde später in monumentalistischen «Buildings» ins Vierschrötige und Breitspurige vergröbert. Nicht nur in Paris, Rom oder Berlin wurde auf diese Weise Selbstsicherheit und Bodenständigkeit manifestiert: auch in Zürich – man braucht nur an die «Walche» oder an die «Börse» und weitere Bauten am Bleicherweg zu denken.



20



21

14
Joseph Hoffmann, Haus Stoclet in Brüssel, 1905
Immeuble Stoclet à Bruxelles, 1905
Stoclet House in Brussels, 1905

15
Robert Mallet-Stevens, Haus Nr. 4 an der Rue Mallet-Stevens. Aufbau massiver Kuben wie beim Haus Stoclet; Treppenhaus mit vertikalem Glasfenster als monumentales Rückgrat der Anlage
Immeuble N° 4 de la rue Mallet-Stevens
House No. 4 in the Rue Mallet-Stevens

16
Le Corbusier, Skizze zu einem Vortrag in Buenos Aires, 1929 (aus: «Précisions», 1929). Die reizvolle Vielteiligkeit einer Stadtsilhouette soll nicht auf die Silhouette eines einzelnen Baus übertragen werden – genau dies aber geschieht in den Bauten Mallet-Stevens'
Croquis pour une conférence à Buenos Aires
Sketch for a lecture in Buenos Aires

17
Rue Mallet-Stevens: die bürgerliche Prunkstraße der Pariser zwanziger Jahre
Rue Mallet-Stevens: la rue d'un «beau quartier» du Paris d'entre les deux guerres
Rue Mallet-Stevens: showy upper-middle-class street in the Paris of the twenties

18
Robert Mallet-Stevens, Pavillon für den Aéro-Club de France, am Salon d'Automne, 1922
Pavillon de l'Aéro-Club de France au Salon d'Automne 1922
Pavilion for the Aéro-Club de France at the Autumn Salon, 1922

19
Robert Mallet-Stevens, Villa Noailles in Hyères; kubistisches «château fort» mit Donjon und Windsack
Robert Mallet-Stevens: Villa Noailles à Hyères
Robert Mallet-Stevens: Villa Noailles at Hyères

20
Robert Mallet-Stevens: das restaurierte Eckhaus Rue du Docteur Blanche/Rue Mallet-Stevens (Detailansicht aus der Rue du Docteur Blanche)
Robert Mallet-Stevens: l'immeuble d'angle, restauré, rue du Docteur Blanche/rue Mallet-Stevens
Robert Mallet-Stevens: the restored house on the corner of Rue Docteur Blanche and Rue Mallet-Stevens

21
Eckhaus Rue du Docteur Blanche/Rue Mallet-Stevens
Immeuble d'angle rue du Docteur Blanche/rue Mallet-Stevens
House on the corner between Rue Docteur Blanche and Rue Mallet-Stevens

Abbildungsnachweis:
Monica Schefold: 2, 3, 5, 9, 11, 12, 13, 20, 21, 30–40
S. von Moos: 1, 10, 22

Aus Publikationen:
S. Giedion: «Bauen in Frankreich»; 7, 15
Cassou-Langui-Pevsner: «Durchbruch zum XX. Jahrhundert»; 13
Sartoris: «Gli elementi dell'architettura funzionale»; 23, 24
Le Corbusier: œuvre complète 1910–1960; 25
Le Corbusier: «Feststellungen» (Précisions); 15
Albums d'Art Druot: «H. Sauvage»; 8
Art et Décoration, 1923, Bd. 1; 18
Art et Décoration, 1928, Bd. 1; 15
Art et Décoration, 1928, Bd. 2; 19
Art et Décoration, 1934; 26–29
Architettura, Cronache e Storia: 1955, S. 210 ff.; 6
Critica d'Arte, Nr. 56; 4

Literatur zu Henri Sauvage:
S. Giedion: «Bauen in Frankreich: Eisen, Eisenbeton», Leipzig 1928
Les Albums d'Art Druet: «H. Sauvage», Notice de Gabriel Mourey
N. Pevsner in: «Durchbruch zum XX. Jahrhundert», München 1962
Reyner Banham: «Die Revolution der Architektur», deutsche Ausgabe rororo, 1964

Literatur zu Robert Mallet-Stevens:
S. Giedion: «Bauen in Frankreich», Leipzig, 1928
In «Art et Décoration»: J. Porcher (Januar 1928); L. Deshairs, Juli 1928 u. a. m.

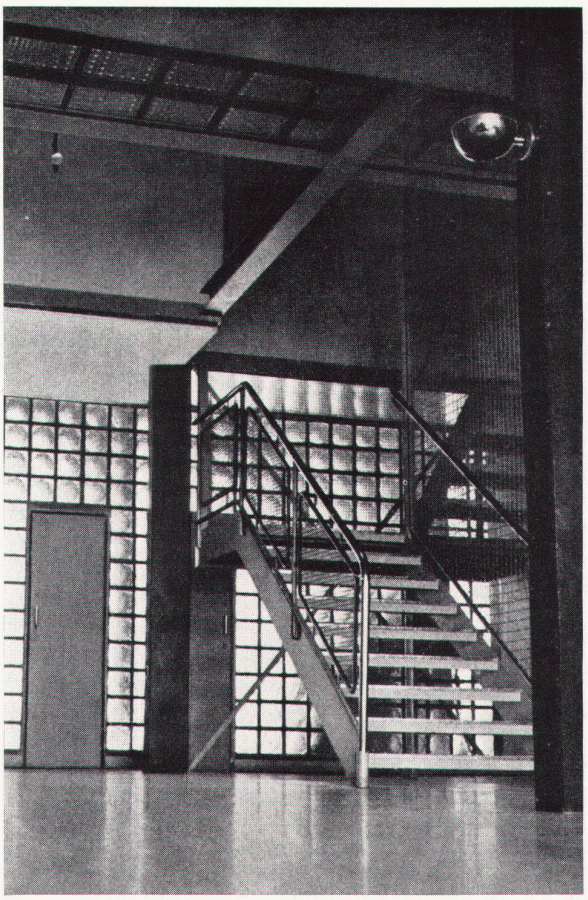
Literatur zu Pierre Chareau:
R. Herbst: «Pierre Chareau», Editions U.A.M., Paris 1954
In «Art et Décoration»: G. Varenne, 1923, Bd. 1; R. Cogniat, 1934 und «Cahiers d'Art»

22

«Maison de Verre», 31, rue Saint-Guillaume, Paris 1931/32. Architekt: Pierre Chareau

Pierre Chareau (1883–1950) ist einer der bedeutendsten französischen «architectes-décorateurs» der zwanziger Jahre; der Stil seiner Möbel und Einrichtungen bewegt sich auf einem Mittelweg zwischen moderner «Sobriété» und traditionsverbunden mondänem, luxuriösem Ausstattungsstil, wie er damals beim zahlenden Bürgertum so hoch im Kurs stand. Für den berühmten «Salon des Arts Décoratifs» von 1925 entwarf er ein elegantes Botschaftsbüro in Palmenholz mit voluminösen Polstergruppen; 1928 installierte er ein feudales Hotel in Tours. Zusammen mit Mallet-Stevens, P. Barbe, René Herbst, François Jourdain und Charlotte Perriand gründete er 1929 die «Union des Artistes Modernes», der sich in den folgenden Jahren Le Corbusier, Bourgeois, Dudok, Gropius, Sartoris und André Lurçat anschließen sollten.
In diesen Jahren begann sich im Werk von Chareau der Einfluß jenes rationalistischen neuen Bauens der zwanziger Jahre durchzusetzen, das in Holland, Deutschland und Frankreich ein geometrisch-objektives Formenvokabular entwickelt hatte. Von nun an kreisen seine Bemühungen um das Problem des rationellen Wohnens – er setzte sie ab 1939 in den Vereinigten Staaten fort.
Die Realisationen der Jahre um 1930 verraten die Vertrautheit mit der Ästhetik eines Le Corbusier; aber auch der Stijl traf offenbar in seinen Gesichtskreis – schon bevor er Van Doesburgs kleines, zeitlos gebliebenes Haus in Meudon (1927–1929), das er zusammen mit Le Corbusier aufsuchte, kennenlernte.
Bereits 1919 hatte er in der Wohnung von Dr. Dalsace zwei Räume eingerichtet. Als er für ihn 1931/32 die «Maison de Verre» errichtete, waren ihm zweifellos die gleichzeitigen Bauten Le Corbusiers vor Augen: das Miethaus «Clarté» in Genf – das im gleichen Jahre 1932 vollendet und vom Volksmund übrigens ebenfalls spontan «Maison de Verre» getauft wurde; dann Corbusiers Miethaus an der Porte Molitor und das Heilsarmeegebäude in Paris, beide 1933 vollendet. Diesen Bauten ist die Behandlung der Außenhaut als einer teils durchsichtigen, teils bloß durchscheinenden Wand aus Glas oder Glasbausteinen gemeinsam. Aber auch die Pariser Werkbund-Ausstellung mit den – von Breuer möblierten – «Gesellschaftsräumen eines Wohnhotels» von Gropius mußten Chareau beeindruckt haben: hier war bereits jene Luzidität, Leichtigkeit und Transparenz der Metall- und Glaskonstruktionen erreicht, die Chareaus Bau auszeichnen sollten.
Die dreistöckige, kleine «Maison de Verre» an der Rue Saint-Guillaume – einer Querstraße zum Boulevard Saint-Germain – steht in einem Innenhof. Der Eingangsfassade, die fast ganz aus quadratischen Glasbausteinen besteht, in die die Glastüre und breite Fensterbänder eingelassen sind, ist ein Metallrahmen vorgestellt, der eine Reihe von Scheinwerfern trägt: ein improvisierter Bühnenrahmen. Diese außen angebrachten Scheinwerfer sind nachts die Lichtquelle für die diffuse Beleuchtung des Innern. – Die Hinterfront öffnet sich gegen einen Garten, der die Breite des Hauses hat und an dessen Ende sich eine Anlage von Turngeräten befindet. Von hier aus ist auch die innere Struktur des Baus erkennbar; im Erdgeschoß, das auf einem zurückversetzten Sockel vorkragt und nach außen durch Glasbausteine abgeschlossen ist: der Warteraum, die

22
Pierre Chareau, «Maison de Verre» an der Rue St-Guillaume, Paris, 1932; Ansicht vom Garten mit den Scheinwerfern für die Beleuchtung des Innern
«Maison de verre»
Glass house



23

24

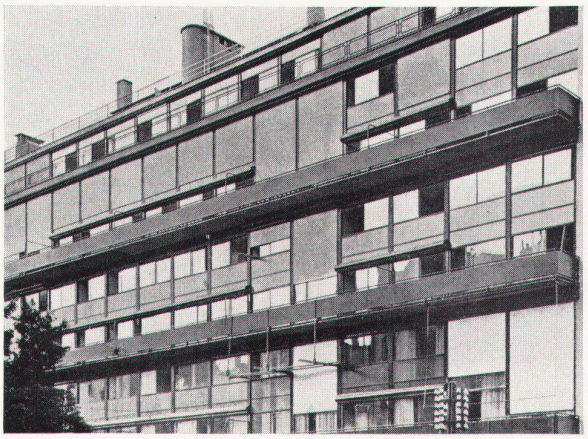
Praxis, das Kabinett des Arztes. Auf der Höhe des ersten und zweiten Stockwerks kragt in der rechten Hälfte des Baues ein kubischer, schwarz bemalter metallener Bauteil vor; er zeigt (im ersten Stock) die Gartenseite der großen Wohnräume und (im zweiten Stock) die Schlafräume an. Von diesen Schlafräumen aus öffnet sich ein Balkon gegen den Garten hin, der drei Viertel der Fassadenbreite einnimmt und an dessen Unterseite die Scheinwerfer zur Beleuchtung des Innern angebracht sind. Eine plastische Gliederung der Fassade in drei vertikalen Ebenen; funktionelles, konstruktives und kompositionelles Programm sind auf einen formalen Nenner gebracht. – Eine leichte Unstimmigkeit besteht lediglich zwischen der klaren Geometrie der Fassadenelemente und der nicht völlig in dieses System integrierten Doppel-T-Träger, die die ganze Konstruktion – mit dem später darüber errichteten Aufbau – tragen.

23
Le Corbusier, Treppenhaus im «Immeuble Clarté», Genf, 1933
Escaliers dans l'«Immeuble Clarté»
Staircases in the 'Immeuble Clarté'

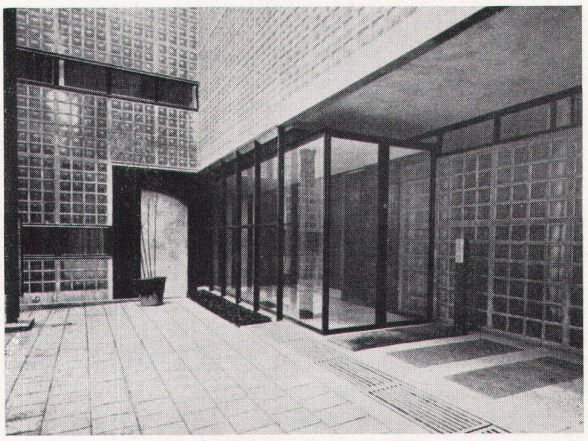
24
Pierre Chareau, Treppenhaus in der «Maison de Verre» (Haus Docteur Dalsace): Übersetzung der Herbheit Le Corbusiers ins Lyrisch-Raffinierte
Escalier dans la «maison de verre»
Staircases in the glass house

25
Le Corbusier, Haus «Clarté», Genf, 1933: Transparenz der Außenhaut
Immeuble «Clarté», Genève, 1933: transparence de la structure extérieure
The 'Clarté' house, Geneva, 1933: transparence of the outer shell

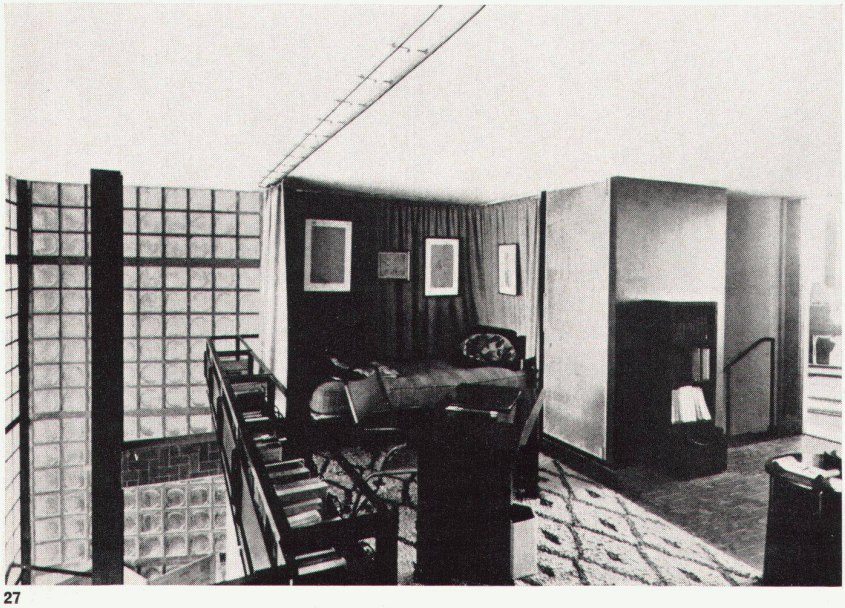
26
Pierre Chareau, Haus Docteur Dalsace; Eingangspartie. Wechsel von Glasflächen mit durchscheinenden Wänden aus Glasbausteinen
Maison du Docteur Dalsace; détail de l'entrée
House for Dr. Dalsace; entrance



25

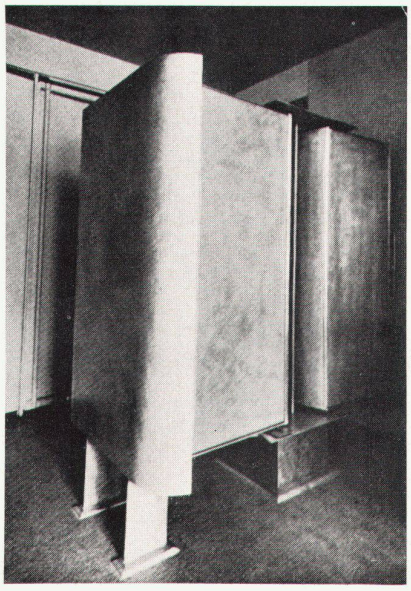


26



27

28



29

Das Innere: die Böden des ersten und zweiten Stockwerks wirken wie lose in den Kubus eingehängt und durch dünne Stangen und kantige Profile verstrebt. Der Wohnteil beginnt im Erdgeschoß, wo man die schwebende Treppe betritt. Die erste Treppenstufe ist eine angeschnittene kreisrunde Platte, in deren Mittelpunkt sich die Achse befindet, an der die rotierende Glastüre durch radial verlaufende Stangen unsichtbar befestigt ist. Die Räume sind durch verstellbare Faltwände lose getrennt. Dieses Ineinanderfließen der Räume, der verschiedenen Stockwerke mit ihren Galerien ergibt einen Eindruck von Weite, die man von außen nicht ahnen würde.

Die konstruktiven Details – etwa der Treppe und der Büchergestelle – sind von letzter Präzision, ja Preziosität. Die Auflösung in mobile Flächen mit kostbar wirkenden Oberflächentexturen und räumlich fixierende Gestänge erinnern an die mobilen Metall- und Glasplastiken Moholy-Nagys, von denen eine ebenfalls 1930 in Paris zu sehen war. Die schwarzen Doppel-T-Träger sind innen rot bemalt, wie das «Bremsrad», das zur Öffnung der breiten, niederen Fenster dient – jener Fenster, die wohldosierte Ausblicke ins Grün des Gartens gewähren. Der Boden: ein profilierter Hartgummibelag, der nach den dreißig Jahren des Gebrauchs sozusagen keine Spuren von Abnützung zeigt. Die seitlichen Wandflächen sind zum Teil durch Holz, zum Teil durch feingelochte Metallfolien abgedeckt. Hinter verstellbaren Schranktüren setzt die elektrische Schalttafel mit Sicherungen und Zählern die plastische Textur der Wand fort.

Der stilbildende Einfluß technischer, konstruktiver Vorkehrungen auf die Architektur der zwanziger Jahre ist unverkennbar: in Chareaus Glashaus ist er besonders handgreiflich. Die «Ingenieurkunst» hatte die geometrische Klarheit, die man als Ziel der Architektur erkannte, auf ihrem Weg früher erreicht und verfügte bereits über ein formales Vokabular, auf das die Architekten zurückgreifen konnten. So war es keineswegs blinde Vergötterung der Technik, wenn Le Corbusier unter dem Stichwort «Augen, die nicht sehen ...» die Schönheit der Ozeandampfer, der Flugzeuge, der Autos pries. Es war ein Bekenntnis zur Klarheit und Durchsichtigkeit der architektonischen Form. – Ein ähnliches Bekenntnis legte Chareau ein paar Jahre später mit seinem kleinen Glashaus ab.

Romantik der Konstruktion? – Da und dort wird das Mechanisch-Konstruktive zum raffinierten spielerischen Selbstzweck. Was für Le Corbusiers Bauten jener Jahre bezeichnend ist, wurde hier noch in der Richtung auf das Elegante, beinahe lyrisch Transparente präzisiert: das völlige Zusammengehen von ästhetischer Absicht und konstruktiven Gestaltungsmitteln.

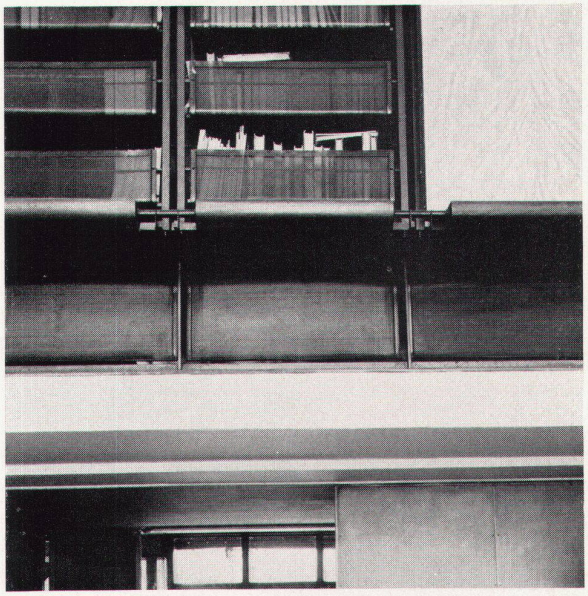
Die Möbel stammen aus der Werkstatt Chareaus. Die Kostbarkeit der Einrichtung lebt nicht zuletzt von den Bildern aus der bedeutenden Sammlung von Dr. Dalsace: sie stammen von Meistern der französischen Malerei des 20. Jahrhunderts.

27
Haus Docteur Dalsace; Blick auf die innere Galerie, Deckenschiene des Vorhangs
Maison du Docteur Dalsace; vue de la galerie intérieure, tringle du rideau au plafond
House for Dr. Dalsace; view of the interior gallery, ceiling curtain-rail

28
Innenansicht des Wohnraumes, im Hintergrund Ausblick auf den Garten. Möblierung von Pierre Chareau
Intérieur de la salle de séjour; au fond, le jardin. Aménagement intérieur de Pierre Chareau
Interior view of the living room, garden in the background. Furnishings by Pierre Chareau

29
Kleiderschrankanlage mit unsichtbar aufgehängten, rotierenden Schranktüren
Armoires-garde-robes, avec portes rotatives à suspension invisible
Set of wardrobe-cupboards with rotating doors on hidden suspension

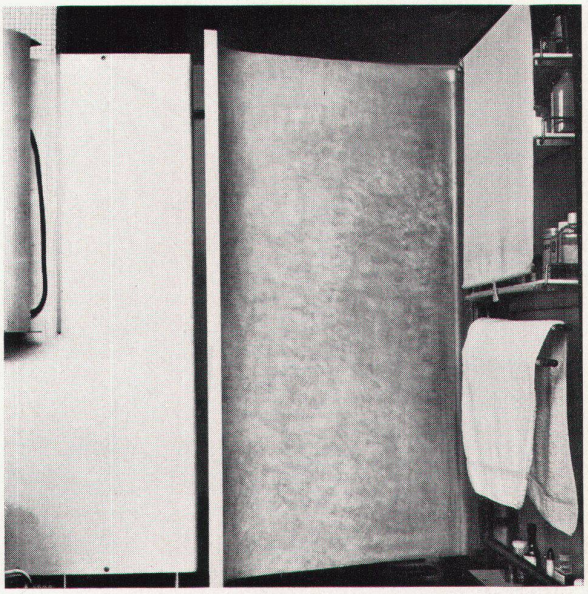
30



33

31

32



34

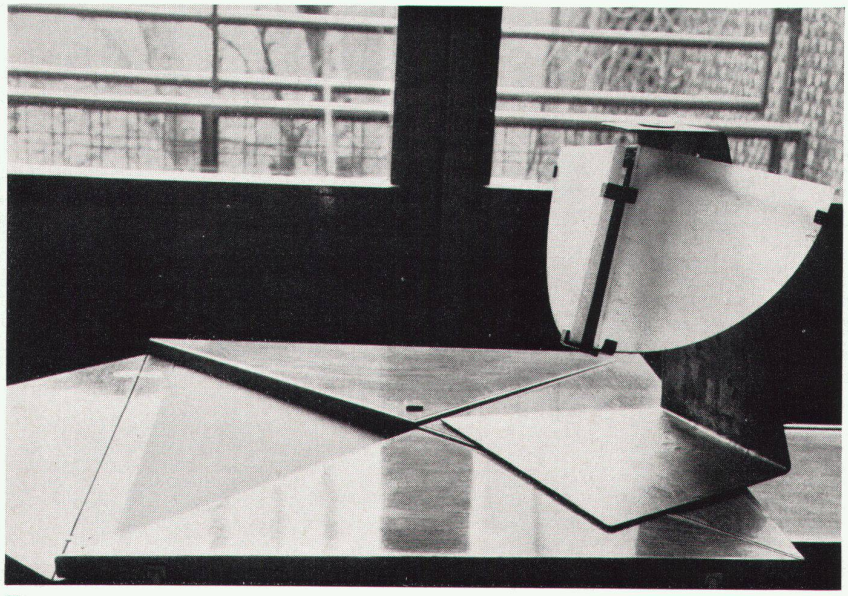
30
Einer der niederen, breiten Fensterstreifen, die in die Wand von Glasbausteinen eingelassen sind und Ausblick ins Freie gewähren
Un des appuis de fenêtre, bas et très large
One of the low, wide banks of windows

31
Sitzgruppe
Ensemble de sièges
Seating group

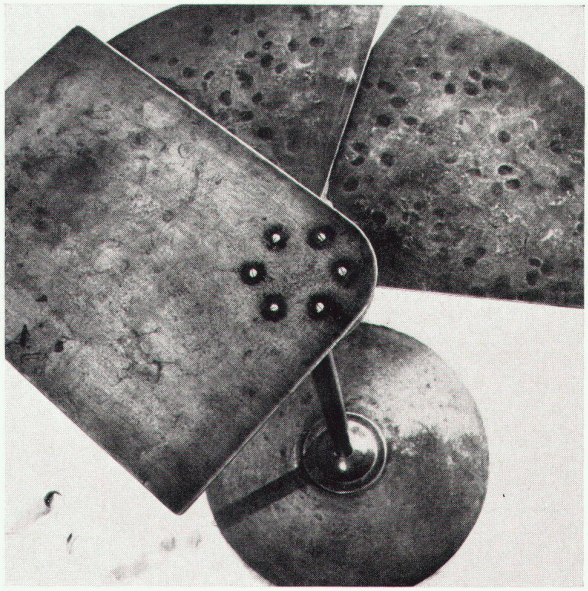
32
Wandpartie mit (rot gestrichenem) Handrad zum Öffnen des Fensterbandes
Détail d'une paroi
Part of a wall

33
Detail des Büchergestells auf der inneren Galerie
Détail d'une étagère
Detail of a bookshelf

34
Badezimmer; die Tür ist zugleich Raumabschluß und Schranktür
Salle de bains
Bathroom



35



37

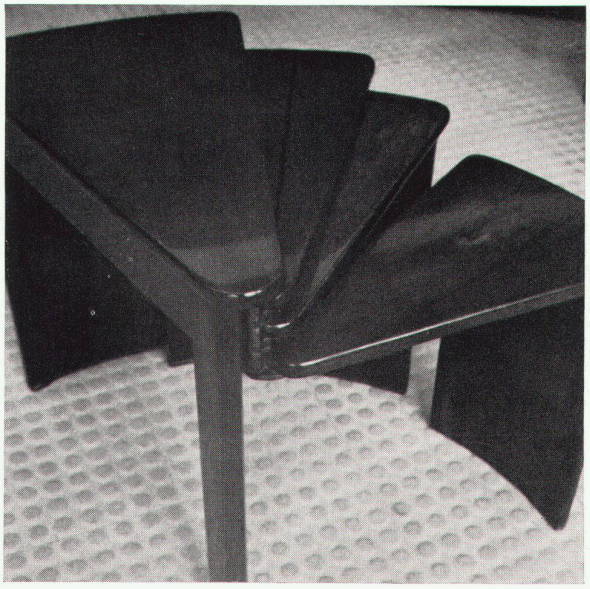
38

35
Leselampe auf Klapptisch – wie sämtliche Einrichtungsgegenstände von Pierre Chareau entworfen
Lampe montée sur une table pliante – dessinée, comme tout l'ammeublement, par Pierre Chareau
Reading lamp mounted on folding table—designed, like all the other furnishings, by Pierre Chareau

36
Ziehtreppe zu den Schlafräumen
Echelle de meunier conduisant aux chambres à coucher
Folding ladder to the bedrooms

37–39
Holzmöbel von Pierre Chareau, Hartgummibelag des Bodens
Mobilier en bois de Pierre Chareau, plancher en ébonite
Wooden furnishings by Pierre Chareau, hard rubber flooring

36



39