

Zeitschrift: Werk, Bauen + Wohnen
Herausgeber: Bund Schweizer Architekten
Band: 76 (1989)
Heft: 11: Innenräume = Espaces intérieurs = Interiors

Artikel: Die Negierung des architektonischen Raumes : "Cafe de l'Aubette", Strassburg, 1926-1928, von Theo van Doesburs mit Hans Arp und Sophie Taeuber-Arp
Autor: Pousin, Frédéric
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-57637>

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: 31.03.2026

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

Die Negierung des architektonischen Raumes

«Café de l'Aubette», Strassburg, 1926–1928, von Theo van Doesburg mit Hans Arp und Sophie Taeuber-Arp

Die Moderne schien sich in der Verdammung des Dekors einig, auch weitgehend in der Ausgrenzung von Kunst und Kunsthandwerk als nichtarchitektonische Disziplinen. Das «Café de l'Aubette», ein Schlüsselwerk des De Stijl, zeugt hingegen von den (noch wenig bekannten) Widersprüchen zu den verbalen Dogmen der Moderne. Entgegen der Disziplinentreue entwarf die De-Stijl-Gruppe das «Café de l'Aubette» malerisch und architektonisch: dem dreidimensionalen, materiellen Raum ist ein gemalter, immaterieller Raum gegenübergestellt.

«Café de l'Aubette», Strasbourg, 1926–1928, par Theo van Doesburg, Hans Arp et Sophie Taeuber-Arp

Le moderne se montra unanime pour condamner le décor ainsi que largement porté à classer l'art et l'artisanat dans les disciplines non architectoniques. Le «Café de l'Aubette», une œuvre-clé du mouvement De Stijl, révèle par contre des contradictions (encore mal connues) avec les dogmes énoncés par le moderne.

Infidèle à la discipline, le groupe De Stijl composa le «Café de l'Aubette» par la peinture et l'architecture: l'espace matériel tridimensionnel y est confronté à un espace immatériel peint.

«Café de l'Aubette», Strasbourg, 1926–1928, by Theo van Doesburg, Hans Arp and Sophie Taeuber-Arp

The Modern Style in all its manifestations seemed to be one in its condemnation of decoration, including to a great extent the exclusion of art and the applied arts as non-architectural genres. The "Café de l'Aubette", a crucial work of De Stijl, furnishes evidence, however, of the (still little known) contradictions of the verbally expressed dogmas of the Modern Style. In opposition to the demands of the Modern movement, the De Stijl group designed the "Café de l'Aubette" both as painters and as architects: the three-dimensional, material space is confronted by a painted, immaterial space.

Bekanntlich sind sich die verschiedenen Strömungen der Moderne in der Verdammung des Dekors einig. Diese Verdammung, so einhellig sie auch sein mag, entstand aus den unterschiedlichsten Beweggründen; davon zeugen die divergierenden Standpunkte des Werkbundes und des Stijl sowie von Architekten wie Gropius, Loos oder Le Corbusier.

Auch innerhalb des Werkbundes gingen die Meinungen auseinander: Die «produktivistische» Strömung, deren Anführer Muthesius war, rechtfertigte die Verdammung des Kunstgewerblichen und der Innenarchitektur anhand der Logik der industriellen Technik. Muthesius vertrat die Ansicht, dass sich die Architektur – gleich wie bei der industriellen Kreation – nur dank einer Vertiefung des Typus-Begriffes weiterentwickeln könne: «Weil es bei allen technischen Verfahren darum geht, die Multiplizität einer Grundform aufzudecken, hängt alles von der Beschaffenheit dieser Urform ab: Sie ist die Mutter einer immensen Menge von Sprösslingen, die von der Maschine ausgespuckt werden.»¹

Den Verfechtern der «Norm» widersetzen sich die Anhänger der «Form», die diese für ein Produkt des schöpferischen Willens des Individuums hielten. Inspiriert von A. Riegls «Kunstwollen», wurde der Architekt H. van de Velde zum Fürsprecher dieser Doktrin – er leugnete jede Möglichkeit, künftig Modelle und Normen aufzustellen. Gropius dagegen befürwortete eine Normsetzung, was beispielsweise aus seinen Arbeiten über das «industrial design» und die Serienherstellung von Wohnzellen hervorgeht.

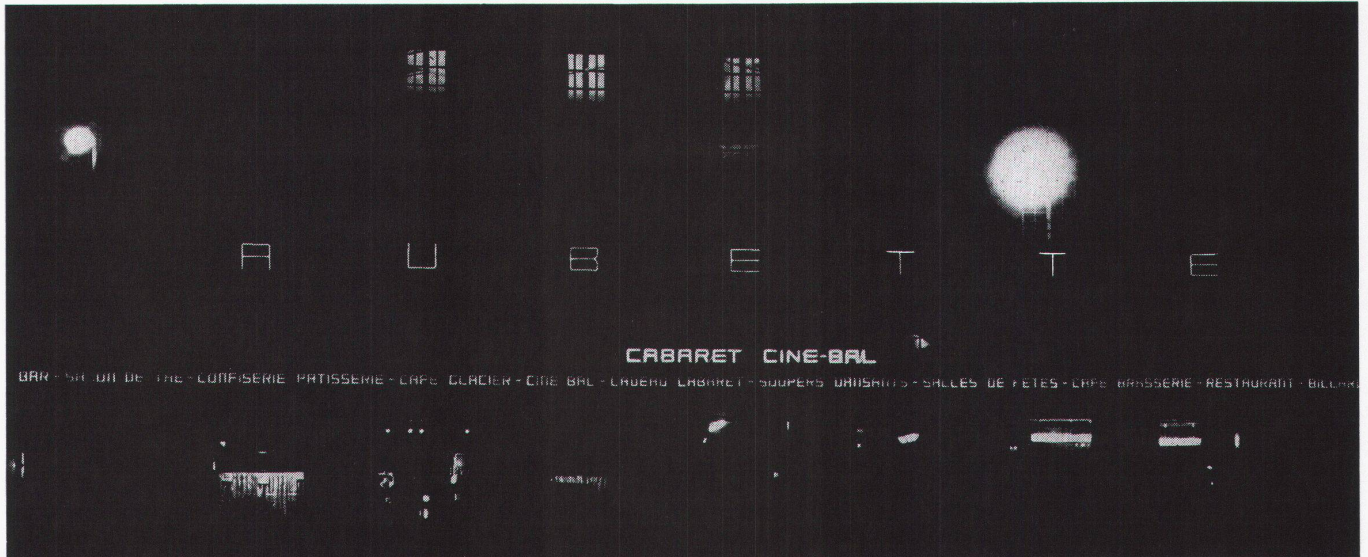
Loos seinerseits prangerte H. van de Velde in seinem manifestartigen Essay «Ornament und Verbrechen» (1908) an, worin er die dekorative Kunst aus einer ethischen Haltung heraus verdammt. Für ihn handelt es sich dabei um eine Denkweise, die mit einer hochentwickelten, egalitären Gesellschaft unvereinbar ist. Denn das Ornament ist dem Ursprung der Kunst eigen, nicht aber ihren höchsten Entwicklungsstufen.

Auch Le Corbusier beschäftigte sich mit dem Begriff des Typus, setzte dabei allerdings den Akzent auf die Funk-

tionalität der zeitgenössischen Produktion. In diesem Zusammenhang sei an das berühmte Gegensatzpaar «objet outil»/«objet sentiment» (Objekt Werkzeug/Objekt Gefühl) erinnert. Le Corbusier stellt dabei Möbeln, Gerätschaften und Nippsachen, die ideologische, moralische oder erinnerungsgebundene Werte verkörpern, jene Objekte entgegen, die auf die Bedürfnisse eines Menschentyps abgestimmt sind.

Die Künstlergruppe De Stijl bekämpfte die dekorative Kunst letztlich im Namen einer Metaphysik der Kunst, aus der die Loslösung vom Individualitätskult und das Streben nach einem neuen Gleichgewicht zwischen Individuum und Universum sprach.

Sowohl bei der Innenausstattung als auch bei Objekten erscheint Architektur folglich kaum als spezifisches Programm, das eine passende Betrachtungsweise erfordert, sondern vielmehr wie ein symbolischer Raum, in dem sich die Theorien der Moderne abzeichnen und konkretisieren. Auf diesem Terrain kann der Architekt seine Anliegen vorbringen.



1

Diese bestehen aus einer Harmonisierung der architektonischen mit der industriellen Produktion, einer Integration des Künstlers in die ökonomische Entwicklung sowie einer Partizipation seitens des Architekten – und darüber hinaus auch des Künstlers – am sozialen Fortschritt.

Unter den modernen Theorien ist jene des Stijl sicherlich deshalb die radikalste, weil sie eine «Utopie» beinhaltet. De Stijl verstand die eigene Praxis als Überwindung der veralteten Kunst, im Sinne einer Auflösung der Kunst in der Sphäre des Lebens und der Umgebung.

Aber diese Auflösung, diese Verbindung der Künste in einem einzigen gleichen Raum bedingte das Vermögen einer jeden Kunst, ihre Grundlagen objektiv definieren zu können. Supponiert wurde die Artikulation verschiedener Kunstformen in einem kohärenten Ganzen, aufgrund einer Selbstbesinnung – einer eigentlichen Bewusstwerdung einer jeden künstlerischen Praxis hinsichtlich ihrer Eigenart und universellen Dimension.

Wie Y.A. Bois aufzeigte,² bestan-

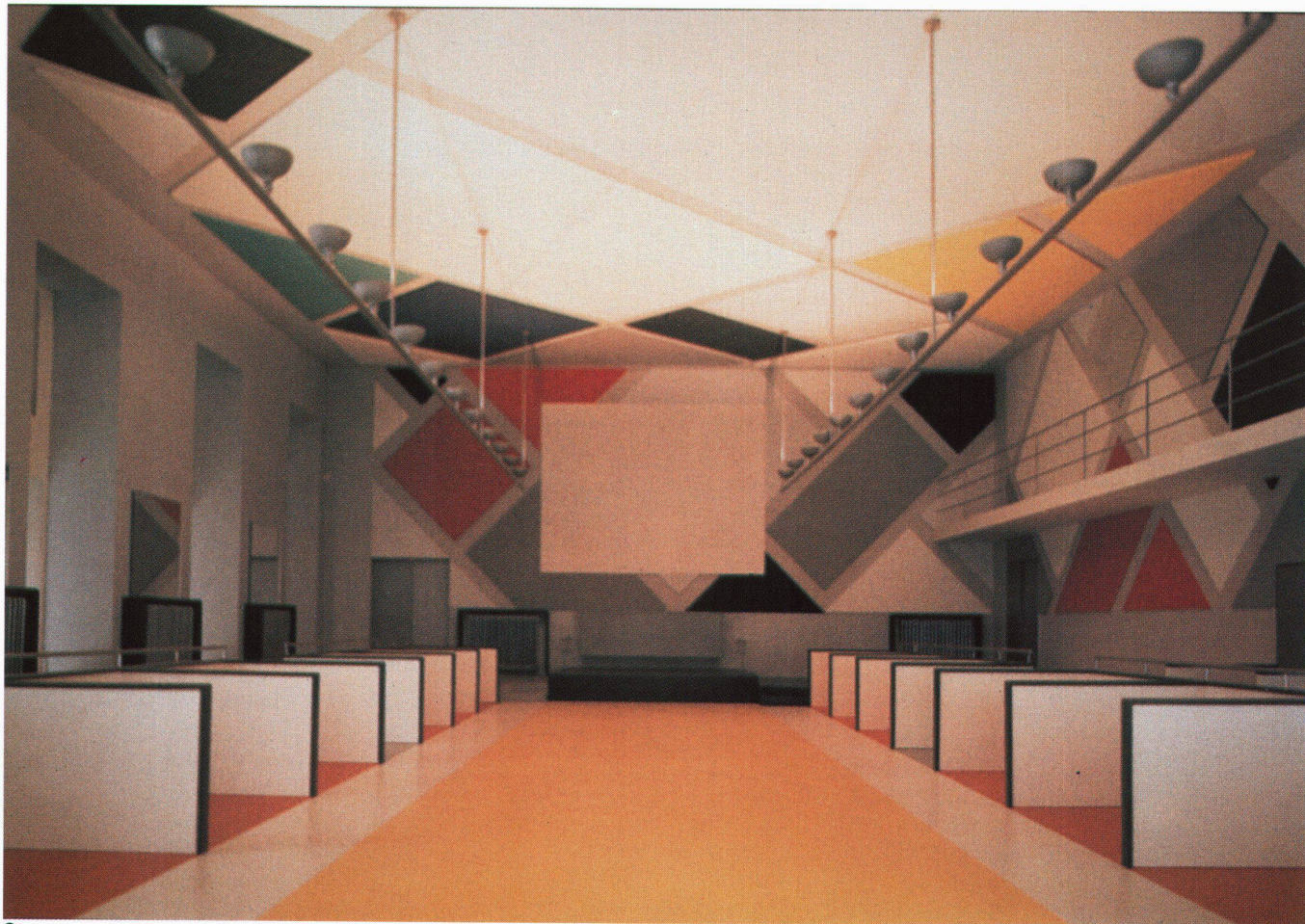
den die Originalität und der Radikalismus des Stijl darin, dasselbe «principe générateur» aufzustellen, das jede künstlerische Praxis bestimmt – ein Prinzip also, das paradoxerweise die Voraussetzung für eine Autonomie innerhalb einer jeden Praxis darstellte. Y.A. Bois beschreibt es als Doppelprinzip, bestehend aus «Elementarisierung» und Integration. Die «Elementarisierung» beinhaltet die Zerlegung jeglicher Praxis in eine Serie von Bestandteilen, die ihrerseits auf kleinste gegensätzliche Elemente reduzierbar sind. Die Integration dagegen besteht aus der Bestimmung von Anordnungsregeln, die zwischen diesen Elementen bestehen.

In der Malerei verlief die Entwicklung hin zu minimalen Gestaltungskomponenten parallel zur Entfaltung der Abstraktion. In Bart van der Leeks Studien «Donkey riders» (1917) werden die Figuren anfänglich mittels einer farbige Motive umreisenden Linie «geometrisiert», später werden sie mit simplen Farbstäbchen dargestellt. Eine andere, wesentlich abstraktere Komposition gibt eine geo-

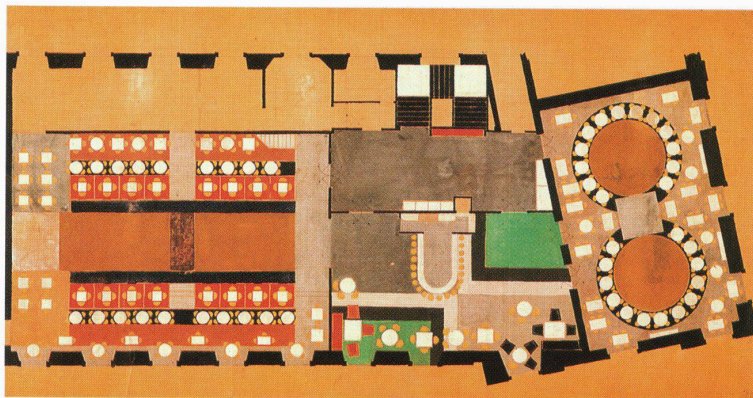
metrische Konfiguration und kleine Farbrechtecke wieder. Mondrians neoplastische Werke leiteten eine Hinterfragung des Vermögens der Malerei, Bildfläche zu erzeugen, ein. Vom Maler umgesetzte Elemente wie Linien, Stäbchen, Farben, sind beschränkt und erweisen sich als streng logisch miteinander verknüpft; sie entsprechen sowohl einer horizontalen und vertikalen Anordnung als auch jener Einteilung, die dazu dient, die grundlegenden Bestandteile wie Oberfläche, Rahmen, optische Effekte, Rhythmus usw. der Malerei zu reflektieren.

Für den Architekten ist die unteilbare, elementare Einheit als Plan, als Leinwand vorhanden. Anlässlich einer Ausstellung der Gruppe De Stijl in der Galerie Rosenberg in Paris (1923) wurde das Prinzip der Beschränkung auf die

1 «Café de l'Aubette» im Dunkel der Nacht, Blick von der Place Kléber / Le «Café de l'Aubette» dans l'obscurité nocturne, vue de la Place Kléber / The «Café de l'Aubette» at night, view from Place Kléber

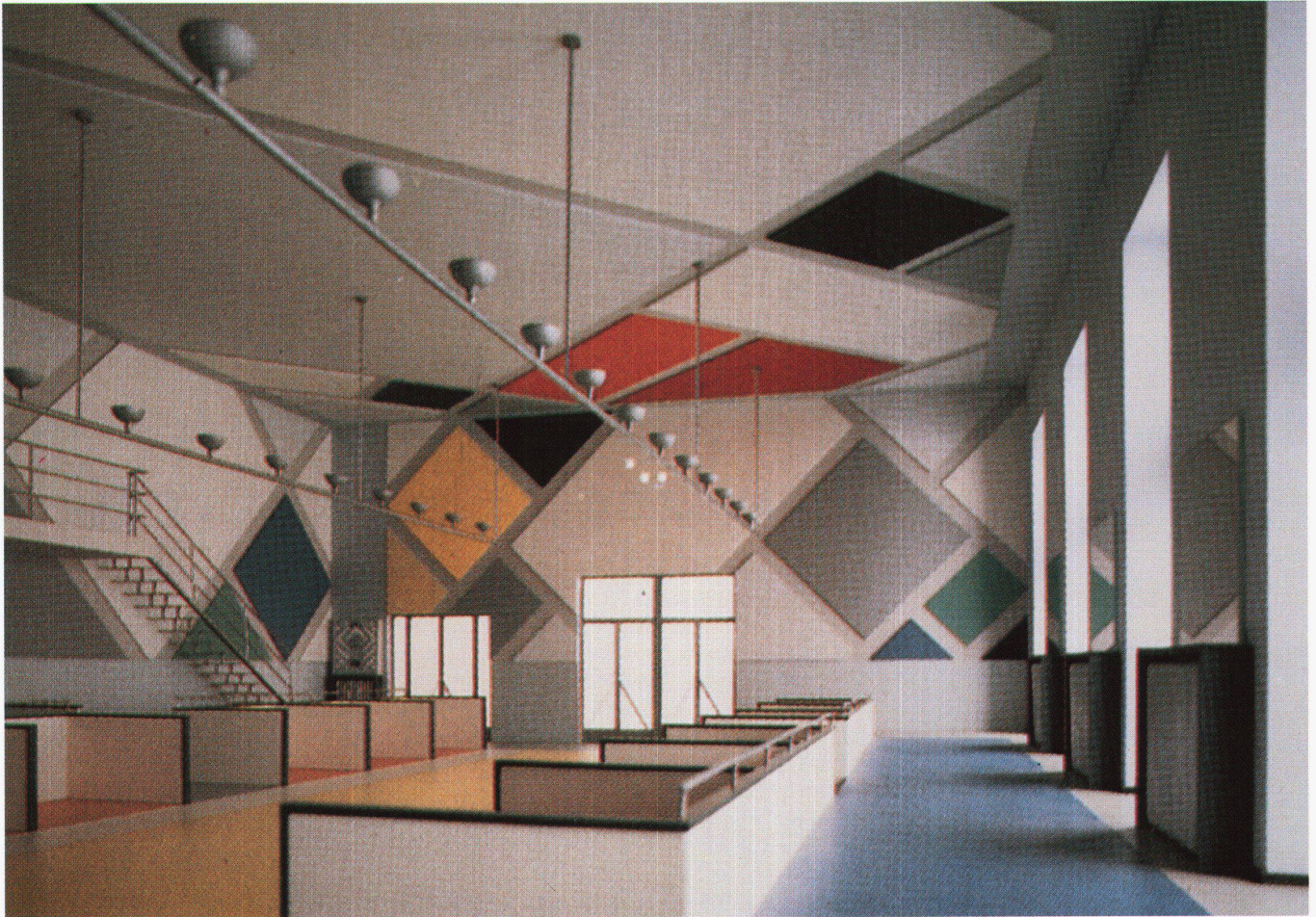


2

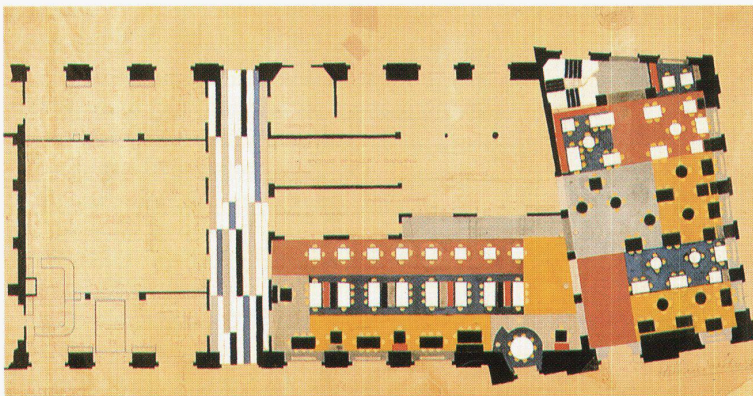


4

2 3
Grosser Tanzsaal, Gegenüberstellung vom dreidimensionalen, materiellen Raum und dem gemalten, immateriellen Raum / La grande salle de bal, confrontation d'un espace tridimensionnel matériel et de l'espace immatériel peint / Large dance hall, contrast of three-dimensional, material space and painted, immaterial space



3



5

Werk, Bauen+Wohnen 11/1989

4 5
Erdgeschoss und Obergeschoss, ein erster Entwurf der Grundrisse mit Farbkompositionen für die Böden / Rez-de-chaussée et étage, premier projet de plan avec compositions des couleurs de sol / Ground floor and upper floor, an early design of the plans with colour compositions for the floors

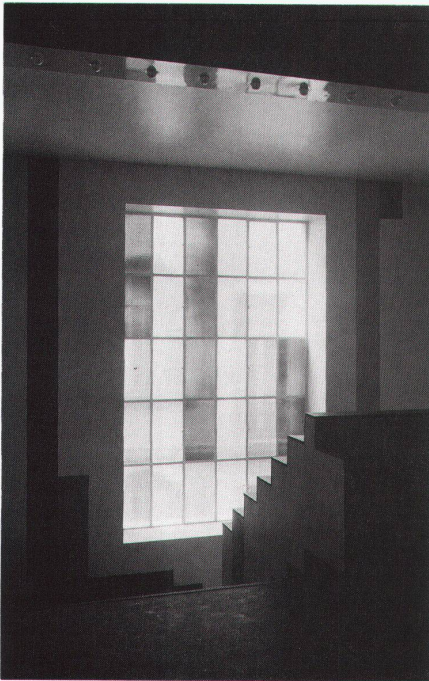
Fläche innerhalb des architektonischen Bauvokabulars klar formuliert.³ Beim Eigenheimprojekt van Doesburgs und van Eesterens wird der Raum einzig mit horizontalen und vertikalen Flächen bestimmt. Dabei durchdringen sich optisch die Rauminhalte gegenseitig, wodurch eine Kontinuität entsteht. Dieser «räumliche Fluss» durchbricht die Abgrenzung zwischen Innen- und Aussenraum. Gleich wie die Fläche wird auch die Farbe als prägendes Element eingesetzt. In dieser Weise bietet die farbige Fläche eine Begegnung zwischen Malerei und Architektur an.

Die Innenarchitektur bewegt sich laut De Stijl auf der Grenze zwischen Malerei und Architektur. Der gemeinsame Nenner, bestehend aus der Fläche, die zugleich Mauer- und Bildoberfläche ist, erweist sich als Experimentierfeld für die Begegnung zwischen Malerei und Architektur. Und obwohl die Kompatibilität der zwei künstlerischen Gestaltungsweisen auf dasselbe Prinzip zurückgeführt werden kann, ergibt ihre gemeinsame Manifestation einige Probleme. Denn die architektonischen Imperative, speziell die baulichen, behindern das Prinzip der darstellenden Integration. Dieser Umstand bewog van Doesburg, den Haupttheoretiker des Stijl, den Innenraum als etwas völlig Abstraktes, nicht hierarchisch Gegliedertes zu definieren, dessen Bestandteile und integrierende Prinzipien mit jenen der Architektur im Widerspruch stehen dürfen. Im weiteren brach van Doesburg mit dem Ideal einer vollendeten Kohärenz zwischen den verschiedenen künstlerischen Praktiken.

Beim «Café de l'Aubette» handelt es sich um eines der Hauptprojekte des Stijl. Zwischen 1926 und 1928 wurden Theo van Doesburg, Hans Arp und Sophie Taeuber-Arp mit der teilweisen Neugestaltung des Gebäudes, das im 18. Jahrhundert auf der Place Kléber in

Strassburg von F. Blondel errichtet worden war, betraut. Der Auftrag beinhaltete vor allem eine Modernisierung der Hauptsäle. Van Doesburg erblickte die günstige Gelegenheit, eine elementare Architektur zu realisieren, die seinen ästhetischen Grundsätzen und Theorien vollumfänglich entsprechen würde. Seine Intention bestand darin, einen Raum zu schaffen, der einen lückenlosen Bezug zur Stadt herstellte. Seiner Meinung nach sollten die Räume so ineinandergreifen, dass die Leute ungehindert eintreten, hinausgehen und zirkulieren können. Zu diesem Zweck betonte er den bereits bestehenden, das Gebäude durchquerenden Durchgang. Das Projekt dieses Freizeitgebäudes umfasste zehn grosse Säle, deren Ausmasse im voraus festgelegt waren. Neben den klaren, funktionellen Flächen, die eine grösstmögliche Bewegungsfreiheit zuließen, ist es die Dominanz der Farbe, die auffällt. Jeder Künstler konnte mit dem Teil des Gebäudes, den er übernommen hatte, gestalterisch frei verfahren. So stattete zum Beispiel Sophie Taeuber die Eingangspassage, den *salon de thé* und die Bar des «Café de l'Aubette» im Parterre aus; van Doesburg dagegen befasste sich mit der Brasserie und dem Café-Restaurant. Hans Arp seinerseits realisierte das Untergeschoss (Kellerdancing und amerikanische Bar) sowie das Billardzimmer im Zwischengeschoss. Van Doesburg nahm sich zusätzlich die Gestaltung des ersten Stockwerkes mit dem Festsaal und dem Kino-/Tanzsaal vor, wobei die Ausarbeitung des Foyers Sophie Taeuber und Hans Arp vorbehalten blieb. Die Treppe, die in den ersten Stock führt, entspricht formal der Treppe des Hauses de Vonk, das von Oud errichtet worden war und bei dem van Doesburg mitgearbeitet hatte.

Bei der Realisation des «Café de l'Aubette» entdeckt man drei verschiedene Architekturhaltungen. Im Unterge-



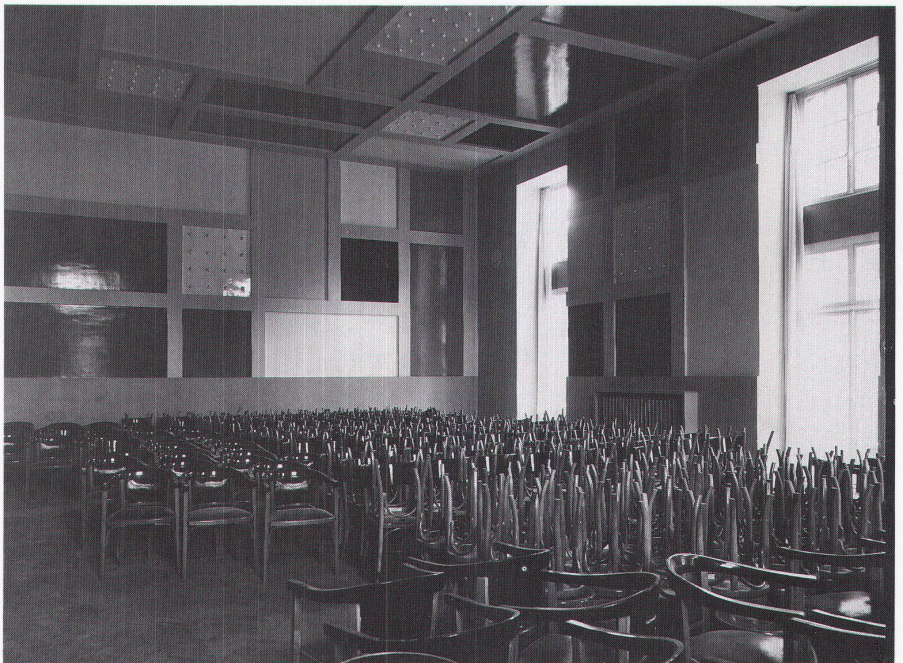
6

6 Das Treppenhaus mit dem grossen Fenster / La cage d'escalier avec la grande fenêtre / The stairwell with the large windows

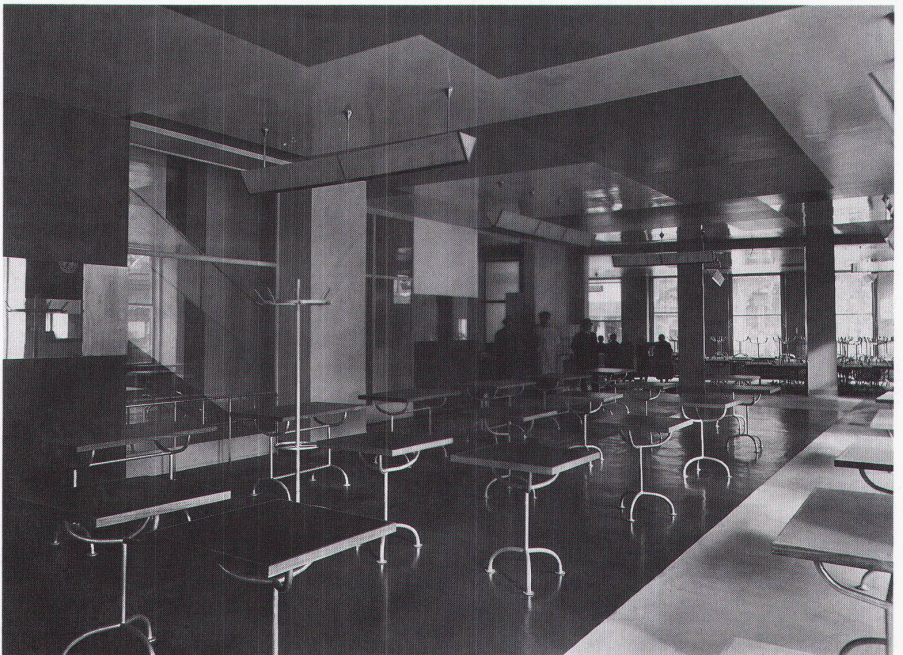
schoss schuf Arp beispielsweise Wandbilder in der Form von Bogenmotiven. Diese Malereien verkleideten die Mauerflächen, die von der Architektur freigelegt wurden. Auch Sophie Taeuber gestaltete mit architektonischen Mitteln: Die Mauern und die Decke wurden in unterschiedlich grosse, asymmetrische Rechtecke und Quadrate aufgeteilt. Bemalt in verschiedenen Grautönen und durch weisse Ränder voneinander getrennt, wurden sie in regelmässigen Abständen von farbigen, schachbrettartigen Flächen unterbrochen.

Das Billardzimmer, das Foyer der ersten Etage sowie die beiden Cafés im unteren Geschoss entsprechen einem einheitlichen Gestaltungsprinzip, das – vom Neoplastizismus beeinflusst – eine Gleichheit zwischen Architektur und Malerei herzustellen versucht. In diesen Räumen überlagern farbige Flächen die Winkel derart, dass eine räumliche Kontinuität zwischen den Mauerflächen entsteht.

Nur die Ausführungen von van Doesburg, die den Festsaal und den Kino-/Tanzsaal betrafen, standen nicht im Einklang mit dem architektonischen Tenor, weil sie das Ideal der Kohärenz zwischen Malerei und Architektur nicht einhielten.⁴ Der Festsaal wurde mit einer modularen Komposition ausgestattet, die alle Flächen des Raumes – mit Ausnahme des Parkettbodens – beherrschte. Der Zwischenraum zwischen den Modulen ist reliefartig und bildet ein lineares Netz, das in einem hellen Ton gehalten ist. Dieses orthogonale Netz widerspricht der baulichen Anordnung der Architektur nicht nur, sie macht sie sogar unlesbar. Weil sie reliefartig ist, überlagert sie das Stützwerk des architektonischen Raumes, auch wenn eine Kompatibilität zwischen der Orthogonalität des Netzes und jener des architektonischen Raumes besteht.



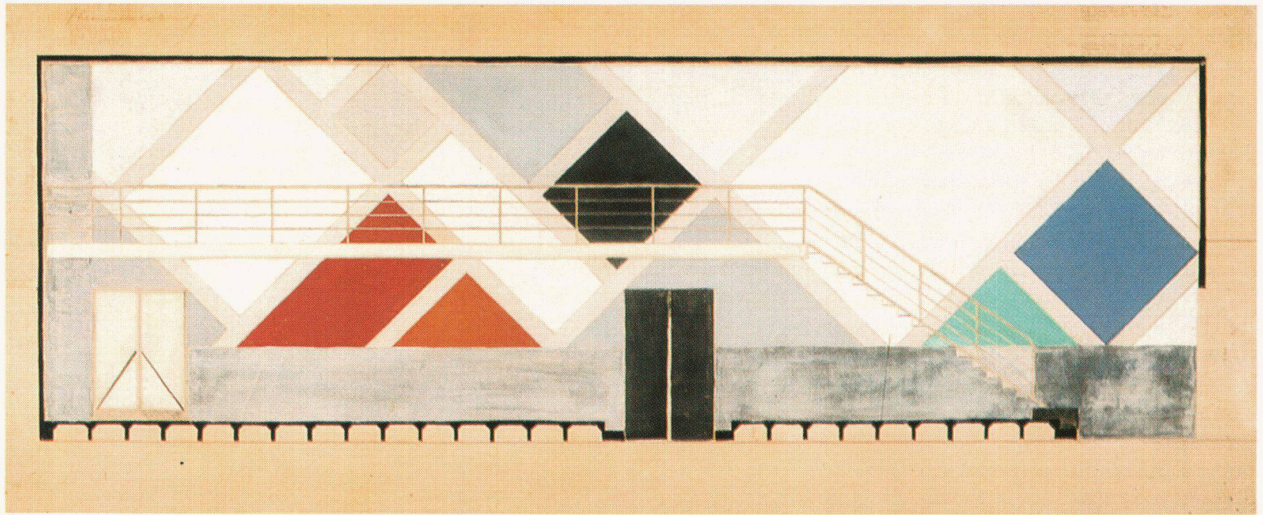
7



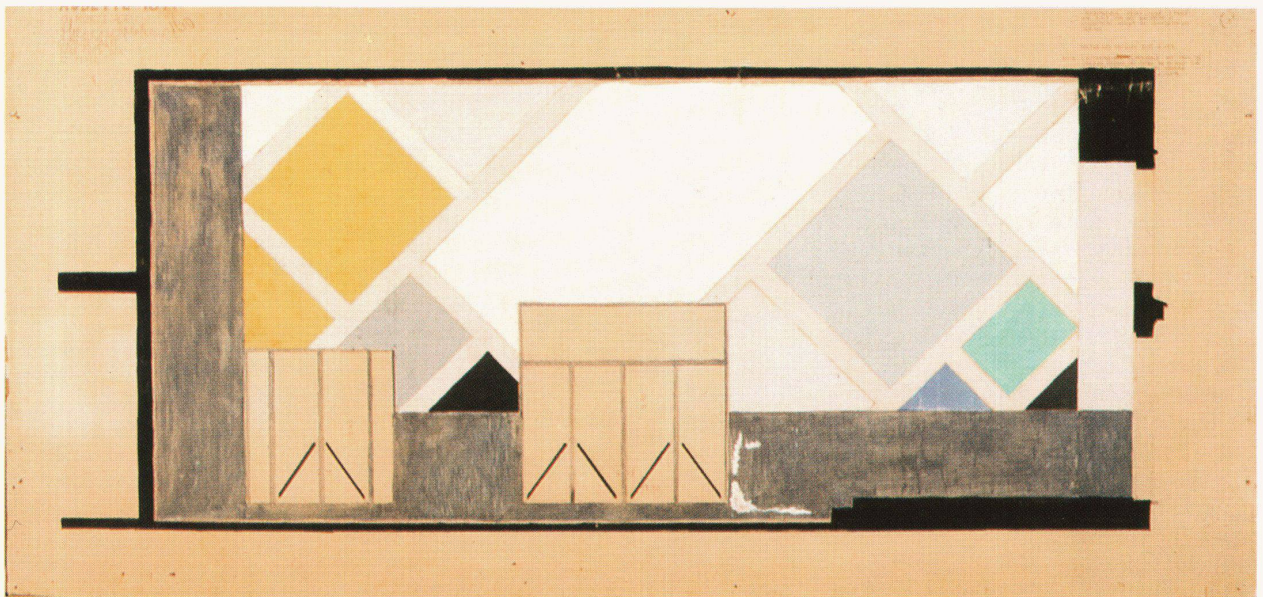
8

7
Kleiner Tanz- und Festsaal / Petite salle de bal et de fête
/ Small dance and banquet hall

8
Café-Brasserie / Café-brasserie / Café-brasserie



9



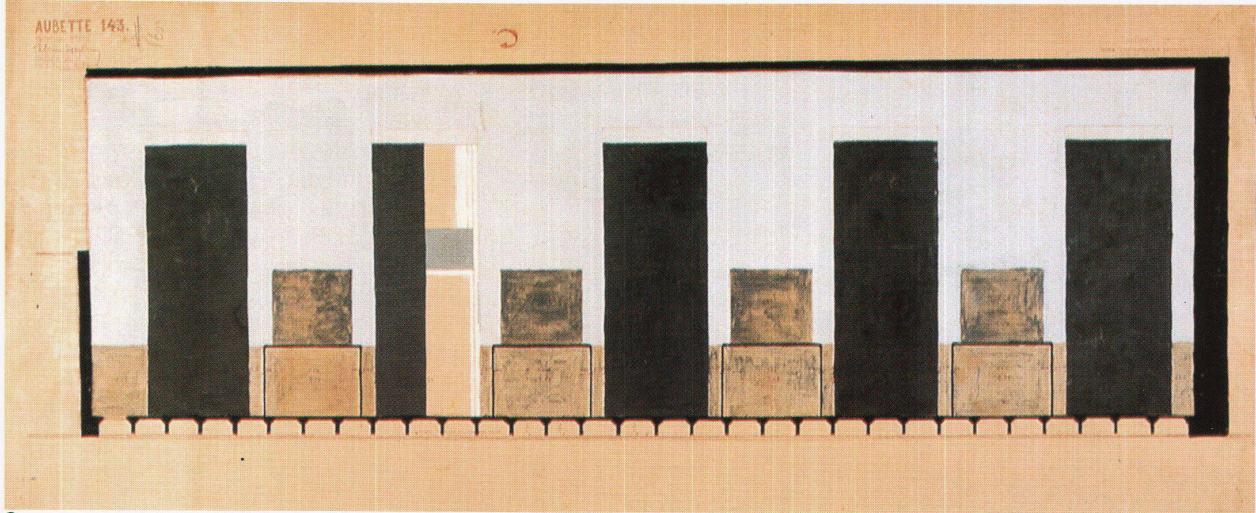
10

9-10

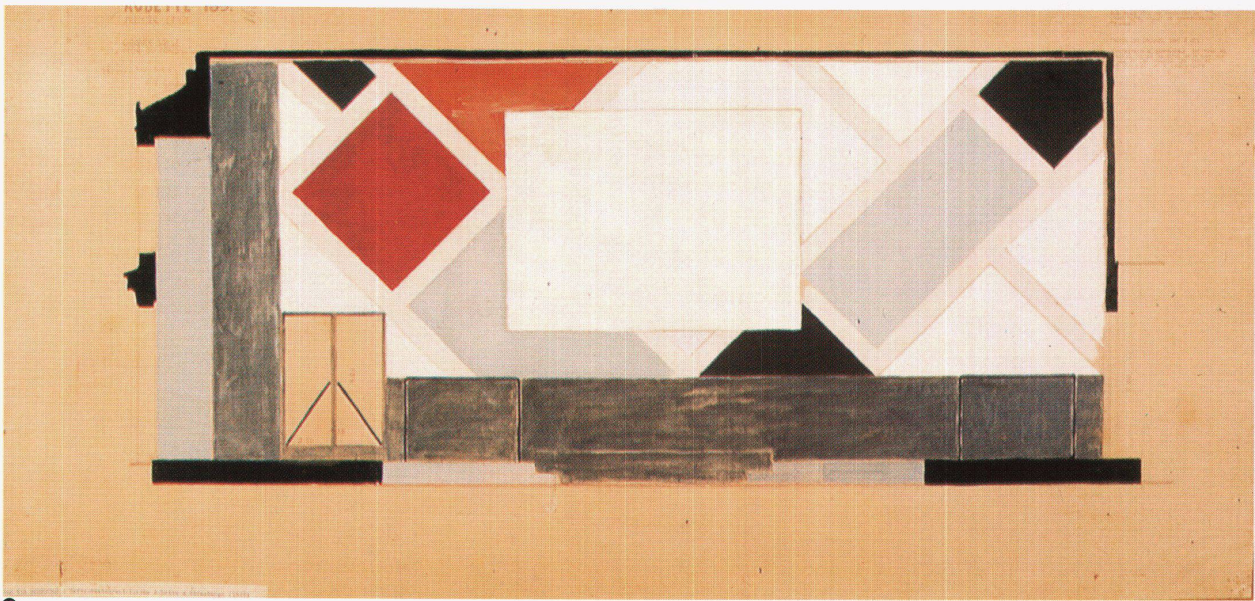
Entwurf für alle vier Wände im grossen Tanzsaal / Projet des quatre parois de la grande salle de bal / Design for all four walls in the large dance hall

9

Die Wand mit Galerie gegenüber der Aussenwand zur Place Kléber / La paroi avec galerie vis-à-vis de la façade sur la Place Kléber / The wall with gallery facing the outer wall on Place Kléber



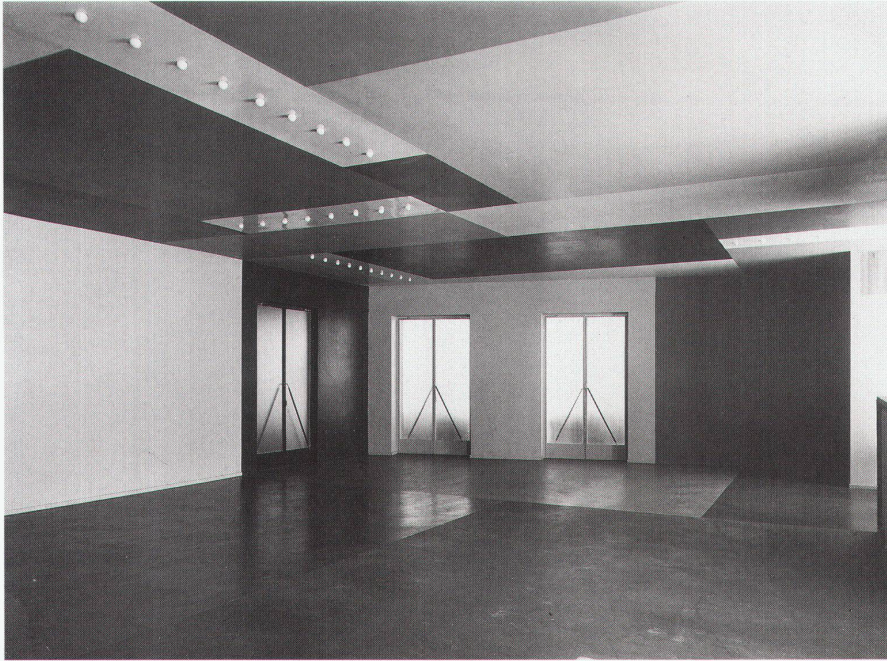
10



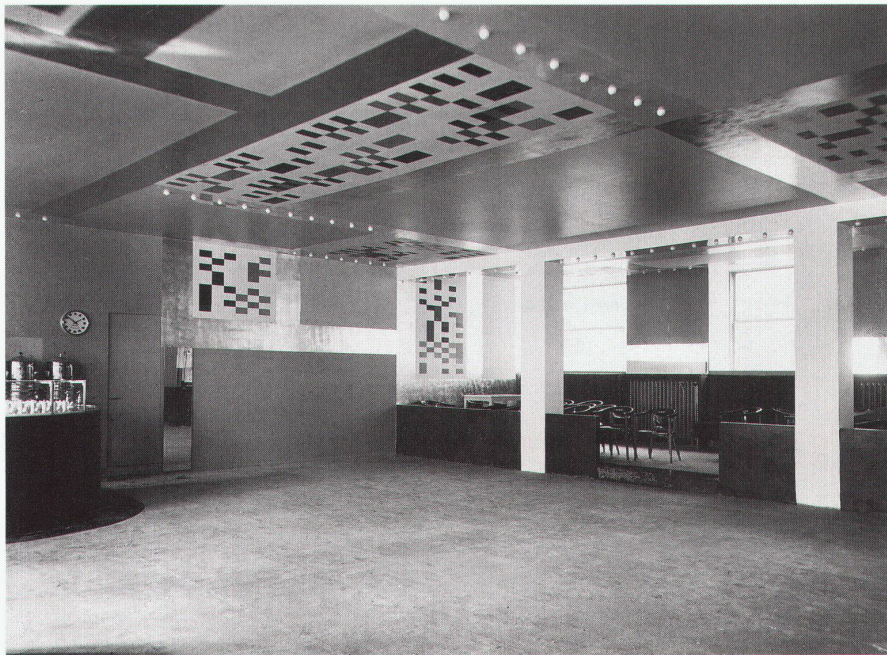
12

10
Die Wand mit den Fenster zur Place Kléber / La façade
avec fenêtres côtés Place Kléber / The wall with the
windows on Place Kléber

11 12
Die zwei Seitenwände / Les deux parois latérales / The
two lateral walls



13



14

13 Eingangshalle im Obergeschoss / Hall d'entrée à l'étage / Entrance hall on upper floor

14 Bar und (im Hintergrund) *salon de thé* / Le bar et (à l'arrière-plan) le *salon de thé* / Bar and (in background) the *salon de thé*

Obwohl der Kino-/Tanzsaal zweifellos die überraschendste Gestaltung aufweist, hält sich gerade dessen Einrichtung nicht an jene Kompatibilität. Das Schräge ist allgegenwärtig und widerspricht der horizontal-vertikalen Statik der Architektur. Hier sind es farbige Flächen, die von der Wand abgehoben sind und das lineare Masswerk, das – immer orthogonal angeordnet – im Dunkel des Hintergrundes verschwindet. Van Doesburg erzielt so einen kompositorischen Kontrapunkt, der ein Spannungselement in die Architektur bringt. Er treibt dabei ein geschicktes Spiel, wovon beispielsweise die Gestaltung der Galerie auf der rechten Seite zeugt. Das Anbringen von Spiegeln zwischen den bestehenden Fenstern sowie die Beleuchtungsinstallationen (zwei aufgehängte Stangen, an denen nackte Glühbirnen angebracht sind) tragen dazu bei, dass von den strategischen Punkten – wie etwa der Eingangstüre – aus, optische Effekte erzeugt werden. Diese Effekte unterstreichen die Dominanz des Schrägen und beteiligen sich an der Negierung des architektonischen Raumes. «Hätte man mich gefragt, was ich im Kopf gehabt habe, als ich diesen Saal konstruiert habe, dann hätte ich geantwortet, dass ich dem dreidimensionalen, materiellen Raum einen diagonalen, gemalten und immateriellen Raum gegenüberstellen wollte.»⁵

Anlässlich der Einweihung fanden die architektonischen Ausführungen grossen Anklang bei den Auftraggebern.⁶ Die Öffentlichkeit dagegen missbilligte das Werk der De-Stijl-Künstler schon bald, weil sie es für kalt und unbequem hielt. Gestalterische Eingriffe und Verstümmelungen haben in der Folge dieses Schlüsselwerk der Moderne rasch zerstört.

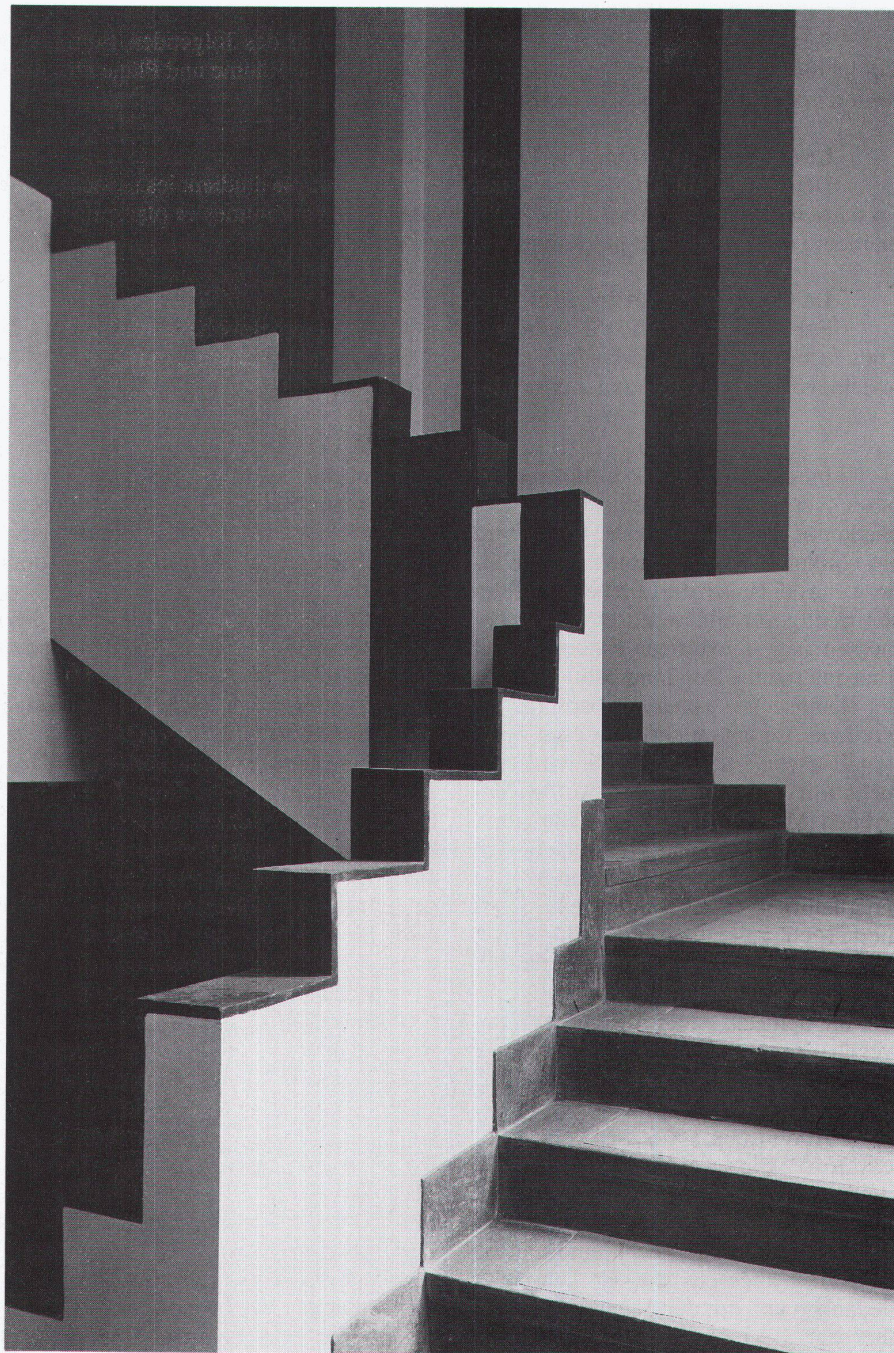
Das Projekt des «Café de l'Aubette» ist eigentlich sowohl als Experiment und Utopie als auch als Freizeitanlage zu

verstehen. Dabei haben sich die Architekten zwar den Forderungen des Programmes unterworfen – sie haben sie sich aber gleichzeitig auch zunutze gemacht. Aufgrund dieser Tatsache entwarf van Doesburg keine elementaristische Einrichtung, sondern begnügte sich mit der Kreation eines Standard-Mobiliars.⁷ Das Einrichtungsprogramm des «Café de l'Aubette» strebte ein «völliges, nicht hierarchisch geordnetes Abstraktes» an. «Licht und Farbe dieses Saales erhielten sogleich eine funktionelle Bedeutung, und weil man dort nur gelegentlich Tische und Stühle hineinstellt (etwa für ein Bankett), besteht die tatsächlich «feste Möblierung» nur aus Farbe und Licht. Diese bilden den «Inhalt» des Saales.»⁸

Die Einrichtung des «Café de l'Aubette» entzieht sich also in rätselhafter Weise der neoplastischen Theorie und den Kontroversen, die sie umgeben haben. Und so ist es auch nicht so sehr die Eigenart eines Programmes für die Einrichtung des Innenraumes, das für das «Café de l'Aubette» charakteristisch ist, sondern vielmehr die Auslegung dieses Programmes, die es transzendiert.

Muss man nun annehmen, dass der Begriff der Innenarchitektur einer objektiven Aufsplitterung des Architekturbereiches entspricht? Wie gezeigt wurde, haben die modernen Architekten selber Innenarchitektur betrieben, die aus Alltagsräumen das Objekt eines multiplen architektonischen Gestaltungsprinzipes machte. Insofern war also die Innenarchitektur – nicht minder als die Wohnarchitektur oder gar die Freizeitarchitektur – nicht imstande, eine objektive Aufsplitterung des Architekturbereiches zu bewirken. Prinzipiell betrachtet, wurde die Innenarchitektur erst aufgrund von Theorien und Abhandlungen über Architektur zum Auslöser der Aufsplitterung. *F.P.*

Anmerkungen siehe Seite 71.



Das Treppenhaus / La cage d'escalier / The stairwell

Bildnachweis: Die Abbildungen 6–7, 13–15 (Fotos um 1928) haben uns freundlicherweise Trix und Robert Haussmann, Zürich, zur Verfügung gestellt, die Abbildungen 1–3 der Verfasser; die restlichen sind der Monographie «Theo van Doesburg, painter and architect», SDU publishers, The Hague, 1988, entnommen.

le des enfants par des planches, lesquelles forment des fausses poutres et poteaux et font croire à une intervention sur la structure même du bâtiment. Il ne fallait pas non plus interrompre le hall traversant de la réception, de la cour au jardin, par la suppression des portes-fenêtres côté jardin, remplacées par une allège et de nouvelles fenêtres faisant croire que l'on est dans le même espace que la salle conviviale contiguë. Ces erreurs ont même été perçues par des étudiants de première année.

Anmerkungen von Seite 24:

- 1 H. Muthesius, Auszug aus einem Vortrag in Berlin, 1917; in: «Catalogue Paris-Berlin», Ed. du Centre Georges Pompidou, Paris, 1977, S. 325
- 2 Y.A. Bois, «L'idée De Stijl», Encyclopaedia Universalis
- 3 Vgl. Y.A. Bois u. N. Troy, «De Stijl et l'architecture à Paris»; in: De Stijl et l'architecture en France, Mardaga, Bruxelles 1985
- 4 Diese These verteidigten Y.A. Bois und N. Troy; in: «De Stijl et l'architecture en France», op.cit., sowie in: «De Stijl 1917-1931. Visions of utopia», Phaidon press, Oxford 1982
- 5 «Café Aubette, De Stijl 1917-1931. Visions of utopia», op.cit.
- 6 Die Auftraggeber der Freizeitanlage, Ernest Heitz (Gastwirt), Paul Horn (Architekt) und André Horn (Apotheker), vermieteten das Gebäude damals der Stadt Strassburg
- 7 «Tische, Stühle, Sofas sowie andere Gebrauchsgegenstände wurden sowohl in ihren Dimensionen als auch formal genormt. Diese Möbel, bei denen jeder künstlerische Ausdruck ausgeklammert wurde, wurden in der Fabrik nach meinen Plänen hergestellt.» Theo van Doesburg, «La Transformation de l'Aubette à Strasbourg», in: «The van Doesburg/Aspects méconnus de l'Aubette», Begleitkatalog der Ausstellung im Palais Rohan, Strassburg, 28. April bis 2. Juli 1989, S. 17
- 8 ebd., S. 19

Notes de page 24:

- 1 H. Muthésius, extrait d'une conférence, Berlin 1917, in Catalogue Paris-Berlin, Ed. du Centre Georges Pompidou, Paris, 1977, p. 325.
- 2 Y. A. Bois, «L'idée De Stijl», Encyclopaedia Universalis.
- 3 Cf. Y. A. Bois et N. Troy, «De Stijl et l'architecture à Paris», in De Stijl et l'architecture en France, Mardaga, Bruxelles, 1985.
- 4 Cette thèse est défendue par Y. A. Bois

- et N. Troy in De Stijl et l'architecture en France, op. cit., ainsi que De Stijl 1917-1931. Visions of utopia, Phaidon press, Oxford, 1982.
- 5 «Café Aubette», De Stijl 1917-1931. Visions of utopia, op. cit.
 - 6 Les commanditaires du centre de loisir, Ernest Heitz, restaurateur, Paul Horn, architecte, et André Horn, pharmacien, louaient alors le bâtiment à la ville de Strasbourg.
 - 7 «Les tables, les chaises, les canapés et autres objets usuels ont été standardisés tant dans leurs dimensions que dans leur forme. Ces meubles, d'où toute recherche d'artisticité a été bannie, ont été exécutés en usine d'après mes plans.» Theo Van Doesburg, «La transformation de l'Aubette à Strasbourg», in Théo Van Doesburg / Aspects méconnus de l'Aubette, catalogue accompagnant l'exposition au Palais Rohan, Strasbourg, 28 avril au 2 juillet 1989, p.17.
 - 8 Ibid. p. 19.

Anmerkungen von Seite 34:

- 1 «L'Esprit Nouveau» Nr. 15, Februar 1922, S. 1769
- 2 *Architektur* (1910), in: Adolf Loos, «Sämtliche Schriften», Wien 1962, S. 309
- 3 Vgl. Arthur Rüegg und Martin Steinmann, *Einrichtungen*, in: «archithese» 1/83
- 4 Vgl. Arthur Rüegg, *Der Pavillon de l'Esprit Nouveau als Musée Imaginaire*, in: «L'Esprit Nouveau, Le Corbusier und die Industrie», Zürich 1987
- 5 Ausstellung *Le Corbusier, La ricerca paziente*, Lugano 1980, veranstaltet vom BSA Tessin, Konzeption Bruno Reichlin. Abteilungen *Polychromie und Equipment* durch Arthur Rüegg mit Installationen *Pavillon de l'Esprit Nouveau* und *Villa Church*
- 6 Ausstellung *L'Esprit Nouveau, Le Corbusier und die Industrie*, Zürich 1987, veranstaltet vom Museum für Gestaltung, Konzeption Stanislaus von Moos, Rekonstruktion des Wohnraumes des Pavillon de l'Esprit Nouveau durch Arthur Rüegg und Silvio Schmed
- 7 Ausstellung *L'aventure Le Corbusier 1887-1965*, Paris 1987, veranstaltet vom Centre Georges Pompidou, Konzeption Bruno Reichlin und François Burkhardt.
- 6 Rauminstallationen von Arthur Rüegg; Rekonstruktion eines Wohnraumes der *Unité d'habitation* durch Ruggero Tropeano
- 8 Vgl. Arthur Rüegg, Stichwort *Equipment*, in «Le Corbusier, Une encyclopédie», Paris 1987
- 9 Vgl. Arthur Rüegg, *Le Corbusiers Polychromie Architecturale und seine Farbenklaviaturen 1931 und 1959*, in: «Le Corbusier; Synthèse des Arts», Karlsruhe 1986
- 10 Vgl. Ruggero Tropeano, *Une Unité d'Habitation de Grandeur Conforme*, in:

«Le Corbusier, Synthèse des Arts», op.cit.

11 Ausstellung *Le Corbusier, Synthèse des Arts*, Karlsruhe 1986, veranstaltet vom Badischen Kunstverein Karlsruhe, Konzeption Thomas Kessler und Andreas Vowinkel. Abteilung *Unité d'habitation* mit Rekonstruktion des Wohnraumes durch Ruggero Tropeano; Abteilung *Polychromie architecturale* durch Arthur Rüegg

Introduction from page 22

Interiors

If Mies van der Rohe's plan for the brick country-house (1924) were a picture, it could be interpreted as the projection of a river in which linear objects are floating, as if – controlled by the random logic of invisible currents – they had for a moment assumed the state of an orthogonal order. The abstract figure with only indications of spatial units is an early example of the modern interpretation of space: the exterior is the disintegrated form of the interior, while the interior is the condensed form of the exterior.

Corresponding to this *fluid* space is the conception of man existing in harmony with the natural world and his environment: the protective shell of the private sphere is supposed to be broken open in favour of the omnipresence of the external world. The new idea of a gradual transition from the interior to the exterior was opposed to the traditional conception of space, which placed the limited space, the *intérieur*, in opposition to the unlimited exterior space.

In a controversy with Le Corbusier, Perret reproached “our avant-garde architects” with destroying the charm of the values rooted in the “experience” of interior space. The architectural object on which he based his criticism was the “petite maison” on Lake Geneva. The external world, maintained Perret, would overpower the interior: “... we are condemned to gazing at an eternal panorama.”

In an informative analysis Bruno Reichlin has demonstrated that the dispute turns essentially on the legitimation of traditional and modern motifs of painting in the field

of architecture (and less on the “technical” questions of the vertical and the horizontal window). Perret defended not only the “peephole” but also the “window picture”, as it served in the Renaissance for the production of the illusion of depth: The vertical window, according to Perret, like a picture “manipulates” the external world, while the horizontal window reproduces the external landscape “tel quel”. In reality, however, Le Corbusier did his manipulating in a different way: in the “petite maison” what has been effected in modern painting is transferred to the architectural space, “the transformation of painting with an illusion of depth into purely surface painting”: the panorama of the Alps above Lake Geneva seems to “adhere” to the 11 meter-wide window.

Mies van der Rohe appeared to have participated in this controversy (although he could hardly know anything about that between Perret and Le Corbusier). In 1930 he still employs for his design of the clubhouse in Krefeld a linear-perspective drawing in order to convey the effect of the view seen from the interior. In 1938, however – for the design of the Resor house on the Snake River – for the same motif he makes use of a collage. Nevertheless, he exchanged not only a device of traditional painting for one of surface painting, whereas the “old” linear-perspective represents the modern space, in the modern collage the “old” interior looms up with “objets-sentiments” (which, to be sure, like Klee’s “Bunte Mahlzeit”, are up to date). The discordance of the modern interior space, to which Perret referred, was also evidently felt by Mies van der Rohe. The brick country-house puts on record an early architectural compromise between the limited interior world of the internal room and the unlimited external realm of *fluid* space: masonry walls radiating in three directions prolong the interior space, to be sure, but also put a frame around it and convey the effect of a gradation from interior to exterior.

This still little known chapter of the history of modern architecture is dealt with in this Issue in two articles concerned with van Doesburg’s “Café de l’Aubette” and Le Corbusier’s stereoscopic pictures, interior spaces, where pictorial and philosophical conceptions confront each other.

E.H.