

Zeitschrift: Werk, Bauen + Wohnen
Herausgeber: Bund Schweizer Architekten
Band: 79 (1992)
Heft: 11: Finden und Erfinden = Trouver et inventer = Finding and inventing

Artikel: Architektur + Konstruktion
Autor: Schett, Wolfgang / Sumi, Christian / Reichlin, Bruno
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-60145>

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: 23.01.2026

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

Architektur + Konstruktion

Christian Sumi hat Kenneth Frampton, Marcel Meili, Bruno Reichlin und Wolfgang Schett zu einem Gespräch eingeladen. Die Diskussion, die wir in einer von Sumi überarbeiteten Fassung publizieren, aktualisiert Fragen nach dem Verhältnis von Architektur und Konstruktion. Anlass zum Gespräch bot das Buch «Immeuble Clarté».¹ Die französische Fassung dieses Gesprächs ist in «Faces» Nr. 22 erschienen.

Wolfgang Schett: Wenn wir die Frage nach der Bedeutung der Konstruktion im Entwurfsprozess zur Diskussion stellen, so konstatieren wir aus vielerlei Gründen ein erneutes Interesse der Architekten auf konstruktiv-technischem Gebiet, zum Beispiel aus einer gewissen Enttäuschung in bezug auf andere Themen – vor allem jenes des architektonischen Bildes –, denen in der Vergangenheit mehr Bedeutung zugemessen wurde. Die Konstruktion wird schon deswegen für viele Architekten erneut zum zentralen Thema, weil sie eine leichtere Legitimierung ihrer Arbeit darstellt. Man glaubt sich einmal mehr auf sichererem, objektiverem Boden; die Diskussion erweist sich deshalb oft als ungleich stärker als all jene architektonischen Argumente, die in der Vergangenheit als zentral galten. Seltsamerweise werden dabei die alten Bilder der Stimmungen von neuen Bildern des nachvollziehbaren Konstruierens abgelöst, und nicht etwa vom Bauwesen oder der Baulogik in einem umfassenderen Sinn.

Le Corbusier macht aus ihr jedoch weder Ideologie noch Dogma. Seine Mobilität angesichts bautechnischer Probleme, diese Fähigkeit, von Fall zu Fall seinen technischen Ansatz zu ändern, ist irritierend. Es wäre leichter, alle Optionen in gesicherte Kategorien einzurichten. So stellt sich immer wieder die gleiche Frage: Steht diese Haltung Le Corbusiers in irgendeinem Zusammenhang mit seinen grossen Prinzipien – etwa der Trennung zwischen *«ossature»* (Rohbau) und *«équipement»* (Einrichtung) oder dem *«plan libre»* (freier Grundriss). Einerseits gründen diese Konzeptionen auf einer Baustuktur, welche den rationalen Prinzipien des Stahls oder Betons Rechnung trägt; andererseits folgen die nichttragenden Trennwände, die Einrichtung also, einem anderen, organischeren Prinzip. In der Gegenüberstellung dieser zwei Prinzipien gelingt Le Corbusier die Verbindung zweier Extreme, des Funktionellen und des Rationellen, um mit den Begriffen Adolf Behnes zu sprechen, der tatsächlich von einem dem Organischen nahestehenden Funktionalismus (wie zum Beispiel bei Häring) spricht, während die Rationalität sich eher auf die abstrakte Konstruktion, das eigentliche Bauskelett, bezieht.²

Mobilität und spekulatives Denken

Christian Sumi: Es gibt eine Zeichnung im Clarté-Nachlass, die diesen Sachverhalt bei Le Corbusier in bezug auf die Beziehung von Baustuktur und Raumorganisation illustriert. Auf demselben Plan finden sich Hinweise zweier Problemkreise: ein *«Domino»*-Tisch für die Baustuktur, eine zweigeschossige *«Immeuble-Villa»*-Einheit für die innere räumliche Organisation. Die zwei Aspekte sind von Anbeginn der Entwurfsarbeit präsent. Dahinter steckt die Konzeption des *«plan libre»*: die Trennung zwischen tragender und nichttragender Struktur. Diese Mobilität gründet bei Le Corbusier auf der getrennten Formulierung der beiden Aspekte, an denen er gleichzeitig arbeitet. Oft ist es

1 Christian Sumi, «Immeuble Clarté, Genf, 1932», gta-Ammann, Zürich, 1989. Siehe auch die Buchbesprechung von Ernst Strelbel in «Werk, Bauen+Wohnen» 10/1990.

2 Adolf Behne, «Der moderne Zweckbau», Berlin und München 1926

auch so, dass Le Corbusier in seinen Skizzen die Tragstruktur ausarbeitet, während die Räume noch recht undefiniert sind: der Grundriss funktioniert noch nicht, und das Projekt weist noch keine plastische Qualität auf. Sobald aber die Tragstruktur gelöst ist, wird die Raumorganisation gelöst. Manchmal auch umgekehrt, wie zum Beispiel bei den «Zellen» von 14 m² pro Bewohner, die keinerlei Hinweis auf die Tragstruktur aufweisen. Hier handelt es sich einzig und allein um eine Diskussion des Grundrisses, ohne jeden Hinweis auf die Art der Tragkonstruktion, möglicherweise ein «Domino».

Grundlage für diese Beweglichkeit und Mobilität ist das funktionalistisch-tayloristische Denken der Moderne mit ihrem Drang, jede Aufgabe zu zerlegen, um sie anschliessend in bezug auf neue Parameter und Bedingungen neu zusammenzukomponieren.

Bruno Reichlin: Hier ist es angebracht, an den theoretischen Beitrag Adolf Behnes zu erinnern, denn er wird es am Ende ermöglichen, das architektonische Konzept und die Projektstrategien Le Corbusiers zu erläutern. Indem er zwischen «Rationalismus» und «Funktionalismus» unterschied, erkannte Behne die Existenz zweier Tendenzen. Oder einfacher: Die Rationalisten entwickelten aufgrund eines klar umrissenen Programmes allgemeine Lösungen sowohl betreffend der vorgeschlagenen Dispositive wie auch der sie unterstützenden Konzepte. Daher auch das besondere Interesse an typologischen Studien, einfachen Geometrien und rechten Winkeln. Die Funktionalisten hingegen suchten die zu jedem Programm perfekt passende spezielle Lösung, kannten so auch nur bestimmte Typen und beraubten damit die Frage nach einem formalen, vereinheitlichen- den und institutionalisierenden Regelkanon ihres Sinns.

Behne, dessen schriftliches Werk 1923 entstand, ist einer der seltenen Menschen, die mit erstaunlicher Intuition und bewundernswerter Objektivität diese zwei Tendenzen zu unterscheiden vermochten, wenn er auch seine Vorliebe für die Rationalisten, insbesondere Le Corbusier, keineswegs verheimlichte. Anfang der dreissiger Jahre wandte sich das Werk des letzteren jedoch nuancierteren Überlegungen zu. Le Corbusier erkannte, dass das architektonische Objekt aufgrund unterschiedlicher Zwänge wie Nutzung, Dauerhaftigkeit, Raumgliederung und Formbarkeit, denen es genügen muss, mehrere potentiell im Konflikt miteinander stehende Arten der Existenz verbindet. So ergibt sich die innere Raumgliederung einer Villa aus individuell-funktionalen Erfordernissen, während die plastische Form eine Antwort auf allgemein-ästhetische und gesellschaftlich akzeptierte Regeln darstellt. Hier kommt das Konzept der «solution élégante» zum Zuge,³ mit Hilfe dessen sich für all diese, sich in ständigem Konflikt befindenden Modalitäten Lösungen finden lassen. Deshalb auch das Interesse an kompositorischen Anordnungen, die so weit wie möglich eine autonome Antwort auf die verschiedenen Existenzmodi des jeweiligen Objekts erlauben: Zum Beispiel passen sich die nichttragenden, von der tragenden Struktur wie der «plastischen Maske» der Aussenvolumen unabhängigen Trennwände im Innern sozusagen «organisch» (Le Corbusier) – Behne würde «funktionell» sagen – an die individualistischsten Wohnbedürfnisse an. Die zwei Häuser für den Weissenhof in Stuttgart sollten eine solche generalisierbare Baukomposition illustrieren, die – dank ihrer Flexibilität – die ausgefallensten Bedürfnisse zu befriedigen erlaubte; ein System, das die «rationalistische» Position mit den Erfordernissen der «funktionalistischen» zu verbinden vermochte. Aber an dieser Demonstration konnte selbst das aus Gelehrten bestehende Publikum nur die Extravaganz der vorgeschlagenen Wohnungen erkennen.

Der provisorische Charakter der Theorien

Manche Leute betonten den doktrinär-dogmatischen Charakter von Le Corbusiers Theorien, dessen Projekte jedoch ihrer Meinung nach den Erkenntnissen seines



Mehrfamilienhaus Clarté: Baustelle mit Zeppelin (Giedion, Nachlass Institut gta, ETHZ)

³ Bruno Reichlin, «La solution élégante», in: «Le Corbusier: une monographie», Centre Pompidou, Paris 1987

⁴ Le Corbusier: «Précisions sur l'état actuel de l'architecture», Paris 1930

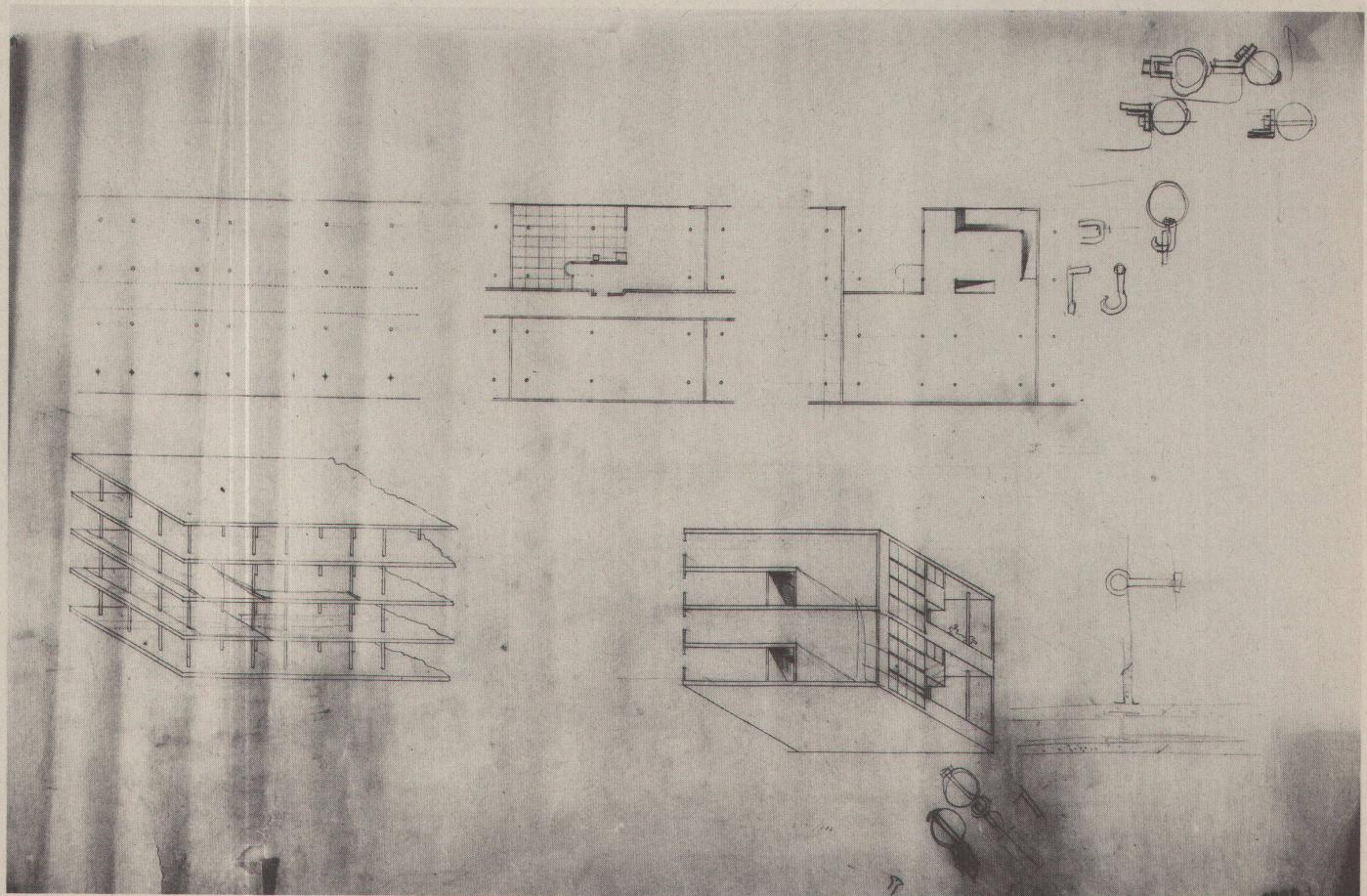
⁵ Bruno Reichlin, «Cette belle pierre de Provence», la villa de Mandrot, in «Le Corbusier et la Méditerranée», ed. Parenthèses, Marseille 1987

⁶ Karl Popper, «Conjectures and Refutations», London und New York 1962

Systems entgingen. Und wenn sie auch ihrer Bewunderung für die Freiheit des kreativen Künstlers Ausdruck verliehen, so suchte ihre verächtliche Kritik doch wohl seine intellektuelle Statur zu mindern. Ich glaube jedoch aufgezeigt zu haben, dass er nie behauptete, Theorien «für alle Zeiten und alle Gebiete» zu formulieren. Seine Studien lassen vielmehr ein provisorisches Konzept der Theorien und Lehren erkennen. Deshalb erforschte er ja auch in dem Moment, wo er in «Précisions»⁴ kohärente Aussagen über die Erfahrungen der zwanziger Jahre machte, bereits im gleichen Buch sowie in «Une maison, un palais» die Themen des nächsten Jahrzehnts. Und zum gleichen Zeitpunkt, in dem er die «fünf Punkte» der Villa Savoye zelebrierte, schlug er mit dem Haus de Mandrot auch bereits einen ganz anderen Weg ein.⁵

Alles in allem sind Theorien und Lehren letztlich eine Diskussion, der er sich widmete, um seine eigene Berufspraxis zu erhellen und Distanz zu gewinnen. Man könnte dieses Vorgehen sogar mit jenem vergleichen, das Karl Popper⁶ den Wissenschaftlern in seinen «Conjectures and Refutations» unterbreitete: Statt alles über ein Problem, das es zu lösen gilt, in Erfahrung zu bringen, sei es besser, erst eine Lösung in Betracht zu ziehen, und sie dann so lange zu widerlegen, bis eine neue entstehe (Falsifikation). Aber nur wenige Architekten standen dem zeitgenössischen wissenschaftlichen Gedankengut der zwanziger und dreißiger Jahre so nahe, gleichgültig, ob es sich dabei nun um das Resultat einer Intuition oder um unmittelbares Wissen handelte.

Nachlass Mehrfamilienhaus Clarté in Genf von Le Corbusier und Pierre Jeanneret, 1932: «Dominotisch» und zweigeschossige «Immeuble-Villa»-Einheit (FLC 8829)



Kenneth Frampton: Ich glaube, dass der freie Grundriss ein Problem ist, das Le Corbusier letztlich für sich selbst schuf.

Allgemeine Lösung versus spezielle Lösung

Ch.S.: Wanner, der Bauherr der Clarté und Konstrukteur des Stahlskeletts, schrieb ihm in bezug auf eine seiner ersten Skizzen: «Ich habe Ihr Schema, dessen Idee durchaus akzeptabel, aber nicht perfekt ist, erhalten. Tatsächlich weist es drei Hauptfehler auf (...) Korridore; trotz der zwei Blumenfenster, die Sie zur Beleuchtung der Korridore vorschlagen, liegen noch etwa zwölf Meter jedes Korridors im Dunkeln. Gewiss, das Problem ist lästig, und vielleicht wäre es, da das Gelände keine generelle Lösung erlaubt, sondern uns zwingt, eine spezielle zu finden, besser, es als solche zu behandeln und so ein Maximum an Vorteilen aus der Situation zu ziehen?»⁷ Dies bedeutete für Le Corbusier die Aufgabe seiner propagierten *«rue intérieure»* zugunsten zweier Treppenhäuser; eine Idee, die im Widerspruch zu seiner Konzeption der *«immeuble-villa»* stand. Er akzeptiert jedoch diese neue Anordnung, widerlegt aber alle negativen Vorstellungen in bezug auf dunkle und düstere Treppenhäuser, verwandelt das Treppenhaus in eine wahre Lichtkanone und findet – im Widerspruch zum Vorschlag Wanners, eine spezielle Lösung zu suchen – erneut eine allgemeine Lösung.⁸

Ein weiteres Beispiel: Es war vermutlich Wanner, der ihn dazu zwang, Balkone vor die Glasfassade zu hängen, ein Vorschlag, welcher der damaligen Konzeption Le Corbusiers, seiner glatt durchlaufenden *«pan de verre»*, zutiefst widersprach. Er beginnt jedoch das Problem zu studieren und entdeckt die *«brise soleil»*. «... Bei der Clarté in Genf – so getauft von seinen Benutzern – hatten wir instinktiv Annäherungen an die *«brise soleil»* zu verwirklichen begonnen. Ich zeichne die Fussböden, sie verlängern sich durch einen um 1,5 Meter auskragenden Balkon mit Geländer über die *«pan de verre»* hinaus. Ein erster Schattenwurf wurde hervorgerufen... »⁹ Erneut gelingt es ihm, das Problem zu konzeptualisieren und auch zu generalisieren.

Das heisst mit anderen Worten, dass Le Corbusier ein Element – die auskragende Platte – beim selben Projekt auf zwei diametral entgegengesetzte Arten

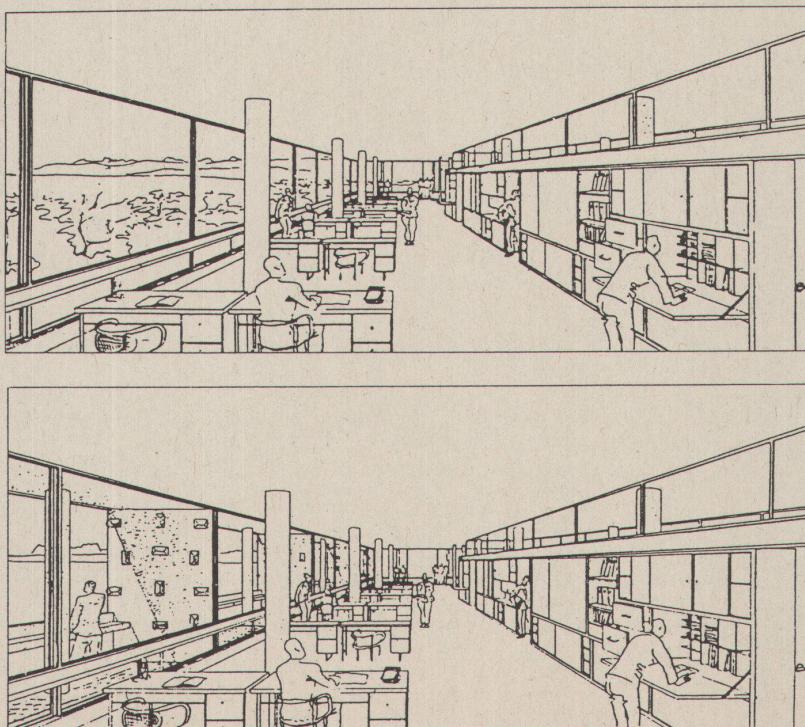
⁷ Christian Sumi, op.cit. S. 88

⁸ Siehe dazu auch Christian Sumi, «Treppenhaus als Lichtquelle» in «Werk, Bauen+Wohnen» Nr. 6/89 S. 62–65

⁹ Ibid. S. 9

¹⁰ Kenneth Frampton, «Maison de Verre», in «Perspecta» Nr. 12, 1969. Der Autor erklärt darüber hinaus in bezug auf diesen Artikel: «In London, aber auch in Paris, kristallisierte sich alles um dieses Haus. Dieses Interesse an der «Maison de Verre» hat für mich mehrere Ursachen. Die erste lag schon im architektonischen Kreis in London, Ende der fünfziger Jahre, begründet. Doch hatte ich schon als Student grosses Interesse an den russischen Konstruktivisten. Zugleich hatte Peter Smithson zusammen mit Johannes Duiker und Bijvoet einen anderen Weg betreten, der zur «Maison de Verre» führte, an der auch Bijvoet mitarbeitete.

¹¹ Diese zwei Begriffe verweisen, gemäß Kenneth Frampton, einerseits auf die Theorien Gottfried Sempers in «Der Stil», Frankfurt 1860, beziehungsweise auf die Unterscheidung von Carl Bötticher zwischen *«Kern-»* und *«Kunstform»*. Ontologie ist die Lehre vom Seienden.



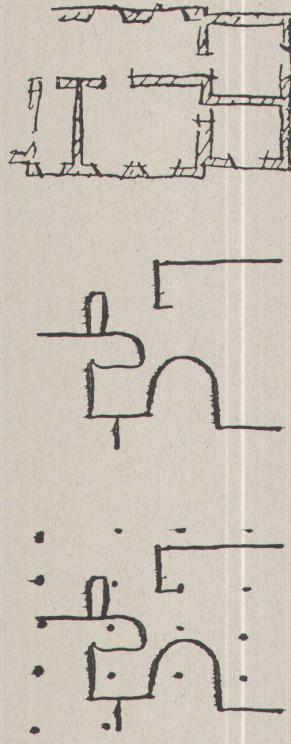
Beim Bürohausprojekt in Alger, 1939, verwendet Le Corbusier eine Innenraumperspектив des Rentenanstaltsprojektes für Zürich, 1932, ersetzt den Zürichsee durch das Meer von Alger und plaziert vor die *«pan de verre»* eine *«brise soleil»*, *briseur de toutes sortes de difficultés*.

interpretiert, einmal – beim Balkon – als tatsächlichen Schattenspender, einmal – im Treppenhaus – dank der eingelegten Glasbausteine als Lichtspender. Dies zeigt die Fähigkeit Le Corbusiers, den Entwurf beziehungsweise die verschiedenen Entwurfs-ebenen immer wieder miteinander zu verknüpfen und aufeinander abzustimmen, insbesondere dann, wenn das Projekt den verschiedenen Wünschen des Bauherrn wegen in einzelne Teilepisoden zu zerfallen droht. Dadurch gelingt es ihm auch im Falle der Clarté, entgegen der von Wanner in seinem Brief vom 26. April 1930 geäusserten Meinung, wiederum einen *«cas général»* zu schaffen.

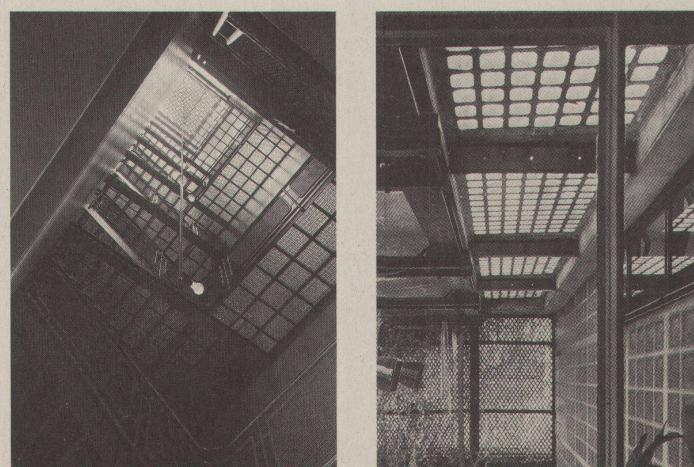
W.S.: Sumi vergleicht in seinem Buch die Stahlstützen der Clarté mit denen von Pierre Chareaus *«Maison de Verre»* in Paris. Es ist offensichtlich, dass Le Corbusier seine Gebäudestruktur dem allgemeinen Thema des Raums unterordnet. Was Le Corbusier so realisiert, ist beinahe eine Abstraktion der Stahlbaukonstruktion. Er verzichtet darauf, alle denkbaren Reliefs eines Metallprofils zu zeigen; er verwandelt es vielmehr in ein perfekt plastisches Element, während Pierre Chareau alle Elemente (Schrauben, Nieten), die ganze Grammatik des Stahlskeletts inszeniert. Oft wurde behauptet, Le Corbusier hätte auf der Baustelle der *«Maison de Verre»* viel gelernt und gesehen. Kenneth Frampton kann uns ohne Zweifel mehr darüber erzählen.¹⁰

Ontologische versus repräsentative Tektonik

K.F.: Bei den Glasbausteinen für das Treppenhaus der Clarté ist ein deutlicher Einfluss zu erkennen. Der Vergleich stimmt: eine Idealisierung des Stahlträgerskeletts durch Le Corbusier und eine Art Collage in der *«Maison de Verre»* mit ihrer Stahlstruktur und ihrer Marmorverkleidung. Dies illustriert eine Unterscheidung zwischen dem, was ich *«ontologische»* Tektonik nenne und dem, was ich als *«repräsentative»*¹¹ bezeichne. Ich habe diese Begriffe in bezug auf diverse Aspekte der Tektonik gewählt. In gewissem Sinne kann man sagen, dass die Stützen der *«Maison de Verre»* einer ontologischen Tektonik und jene des Clarté-Gebäudes einer repräsentativ-abstrakten nahestehen. Mir fiel vor allem die seltsame Poesie der *«Maison de Verre»* auf. Zweifellos eine Poesie der Konstruktion. Aus dem Blickpunkt der Bedeutung der Konstruktion ist es auch möglich,



Le Corbusier: *«plan paralysé»* und *«plan libre»*



Treppenhaus der Clarté und aussenliegende Innenbeleuchtung (GA Nr. 46) der *«Maison de Verre»* in Paris
Foto: Boissonnas

darin so etwas wie eine «Überfunktion» zu erkennen, die einem «Hyperrealismus der Funktion» gleicht.

Analytische versus synthetische Konstruktion

B.R.: Der Ansatz von Chareaus Konstruktion könnte als «analytisch» bezeichnet werden: Die Stütze der «Maison de Verre» beschreibt alle verwendeten Elemente sowie die Montageanordnungen derselben. Dieser analytische Ansatz amüsiert sich in einer «Entblössung» konstruktiver Elemente; die Stütze besteht aus einem Eisenblech, an das vier Winkelprofile angeschraubt sind; jedes Element ist eindeutig identifizierbar – so wie es aus der Walzmaschine gezogen, aufgerauht, zugeschnitten wurde ohne Schweißnaht – während die Schrauben und die Aufdoppelungen in der Stützenmitte auf die Montage hinweisen. Hier handelt es sich um eine sowohl analytische wie beschreibende Sprache.

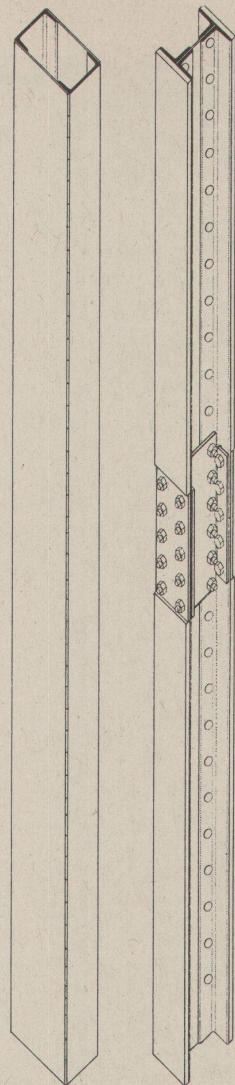
Aus dem Blickpunkt der Technologie gehört diese Stütze eigentlich ins 19. Jahrhundert. In einem Bauwerk, das sich als Nonplusultra der Moderne versteht und auch so rezipiert wurde, zeigt diese Stütze deutlich ihre szenographische Funktion. Als technisch überholte Lösung, die künftig zur geläufigen Ikonographie der Welt der Technik gehört – wie die Lokomotive von Stephenson, die auf den Hinweistafeln der Bahnübergänge stilisiert dargestellt wird – wurde sie dort verwendet, um dem Zusammentreffen des häuslich Profanen mit dem Maschinenzeitalter zu schmeicheln. Deshalb konnten die naivsten Kritiker beim «Maison de Verre» auch von einer «futuristischen» Architektur sprechen.

Die geschweißte Stahlstütze der Clarté stellt hingegen eine technische Spitzenleistung dar, denn die Einführung des elektrischen Schweißens auf der Baustelle stellte – wie Sumi aufzeigt – Anfang der dreissiger Jahre eine echte, aber nicht risikolose Innovation dar. Ein einfacher Arbeitsgang hätte problemlos erlaubt, die Schweißnähte zum Verschwinden zu bringen und der Stütze so die Abstraktion eines puristischen Volumens verliehen. Indem er sie roh beliess, entschied sich Le Corbusier für eine realistische und zugleich pragmatische Lösung, die auf jede Theatralisierung der Technik verzichtete. Ausser den vier Schweißnähten verrät die Form der Stütze nichts über ihre Anatomie. Wir erleben einen Paradigmawechsel, der jenem des industriellen Designs gleichkommt, wo die Anatomie der Maschinen und Werkzeuge unter einer Verkleidung verschwindet, die ihre eigenen Kriterien hat, oft funktionell, aber stumm über die «wahre Natur» des versteckten technischen Objekts.

Ch.S.: Der Stahlbau, wie er bei der «Maison de Verre» zur Anwendung kommt, charakterisiert sich durch seinen additiven Charakter. Nieten und Schrauben verbinden die einzelnen Teile. Mit der Einführung des elektrischen Schweißverfahrens verschwinden jedoch diese Elemente. Die punktuellen Verbindungsstellen werden linear. Es kommt zu einer Veränderung der Konnotationen des Stahlbaus. In seiner Schrift von 1956 mit dem Titel «La nouvelle Citroën» diskutiert Roland Barthes übrigens ausführlich das Fügen der Karosserieelemente.¹² Nicht mehr die Addition der einzelnen Teile, sondern die Konfiguration der Fugen charakterisiert das Fahrzeug.

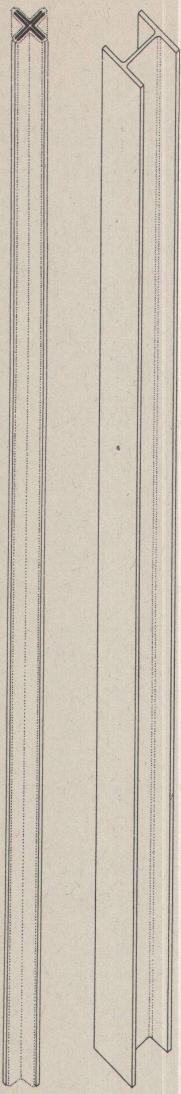
Die Faszination der Welt der Industrie

Es gibt noch einen anderen Unterschied zwischen der Clarté und der «Maison de Verre», der die Organisation des Lichtes betrifft. Wird die Glasbausteinwand der «Maison de Verre» durch die aussen an der Fassade angebrachten Scheinwerfer künstlich erhellt, so sind bei der Clarté die in die Treppenstufen und Podeste eingelegten Glasbausteine durch das Sonnenlicht natürlich belichtet. Dabei erscheint die ins Treppenauge eingehängte Lampe wie ein «elektrifizierter Sonnenstrahl». Das heisst, Chareau



Geschweißte Stahlstütze der Clarté, 1932,
und genietete Stahlstütze der «Maison de
Verre», 1932

12. «C'est pourquoi on s'intéresse moins en elle (la D.S.) à la substance qu'à ses joints. On sait que le lisse est toujours un attribut de la perfection parce que son contraire trahit une opération technique et tout humaine d'ajustement: la tunique du Christ était sans couture, comme les aéronefs de la science-fiction sont d'un métal sans relais. La D.S. 19 ne prétend pas au pur nappé, quoique sa forme générale soit très enveloppée: pourtant ce sont les emboitements de ses plans qui intéressent le plus le public: on tâte furieusement la jonction des vitres, on passe la main dans les larges rigoles de caoutchouc qui relient la fenêtre arrière à ses entours de nickel. Il y a dans la D.S. l'amorce d'une nouvelle phénoménologie de l'ajustement (...)» Roland Barthes, «La nouvelle Citroën», Mythologies, Paris 1957.



übernimmt eine Lösung, wie sie im Industriebau üblich ist, zum Beispiel im Laborbau, wo man Tag und Nacht dieselben Lichtbedingungen fordert. Le Corbusier dagegen bezieht sich zwar auf die ‹Welt der Industrie›, ordnet sie jedoch formalen und damit dem Konzept der ‹maison à sec› übergeordneten Vorstellungen unter und schafft damit Distanz zwischen Referenz und Projekt.

K.F.: Le Corbusier steht immer zwischen zwei Traditionen, die auch zwei Aspekte seiner eigenen Persönlichkeit darstellen. Die eine ist rationalistisch-minimalistisch, die andere mit archaisch-irrationalen Mythen verbunden. Bis zum Ende seines Lebens pflegt er immer diese zwischen den zwei Aspekten seiner Persönlichkeit bestehende Spannung. Chareau ist in gewissem Sinne ein romantischer und individueller Künstler, eine Art Träumer. Zweifellos, weil er von Beruf Innenarchitekt und nicht Architekt ist, inszeniert er bürgerliche Wohnungen. Le Corbusier hingegen bleibt vom rationalistischen Projekt der westlichen Welt beeinflusst. Verglichen mit Chareau ist er eher ein Kind der Aufklärung.

Pragmatik und Fiktion

W.S.: Lässt sich im Vorgehen Chareaus nicht auch etwas Fiktion erkennen, wenn man sie mit der Pragmatik eines Le Corbusier vergleicht? Ich denke hier etwa an die eher schwache Präsenz des Stahlskeletts im Innern der Clarté. Die Räume unterscheiden sich nicht wirklich von anderen Innenräumen Le Corbusiers. Er überhöht die Eigenschaft des Stahlskeletts lediglich in den Treppenhäusern, wo er die Konstruktion zugleich mit dem natürlichen Effekt des Lichtes dramatisiert.

Man könnte hier auch das Werk Mies van der Rohes zitieren, insbesondere die Stützen des Hauses Tugendhat, des Barcelona-Pavillons oder des Farnsworth House, um noch einmal auf die Konzeption einer ontologischen beziehungsweise repräsentativen Tektonik zurückzukommen. Handelt es sich bei Mies wirklich um eine authentische Baulogik, die sich auch als solche präsentiert? Oder gibt es nicht primär ein repräsentatives, beinahe karikaturistisches Anliegen wie bei den Stützen, für die Mies ein ganzes System von Tricks erfand, um zu zeigen, was sonst vielleicht übersehen würde?

B.R.: Was Mies' Werk betrifft, so könnte sich eine entsprechende Periodisierung aus den verschiedenen Bedeutungen ergeben, die mit der Zeit die Anwendung des Stahlskeletts überlagern. Im Gegensatz zum Pavillon in Barcelona und der Villa Tugendhat überschneiden sich beim Farnsworth House das Bild und die konstruktiven Dispositives. Das Farnsworth House ist Stahlversion des ‹Domino›. Jedes Detail verweist auf die Eigenschaften der Konstruktion: die Deckenauskragung verweist auf die optimale Verwendung des Balkenfeldes, die tangentiale Verbindung von Pfosten und Balken auf die Art der Montage des Stahlgeripps usw. Von der tragenden Struktur bis zu den Zwischenwänden ist die Bautechnik Ausdruck ihrer selbst... wie eine technische Bedienungsanleitung.

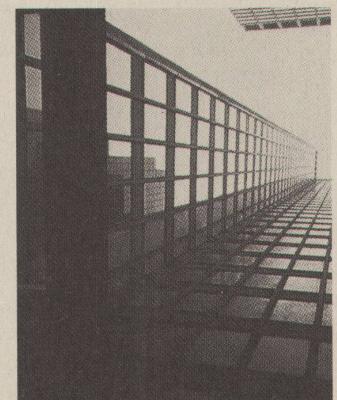
Bauwerk und Metapher

Die Verwendung von I-Profilen in den Wolkenkratzern von Mies betont eine ganz andere Problematik: vor allem bei den zwei Türmen des Lake Shore Drive, wo sie – bautechnisch gesehen – nur als Fensterpfosten und Feuerschutzelemente dienen, während ihr ‹wahrer Grund›, wie Mies zugeben würde, doch formaler Natur ist. Dem vertikalen, regelmässigen Rhythmus der I-Profile, die das Bild des Wolkenkratzers in ein abstraktes, plastisch durch das Wechselspiel der langen Schatten überhöhtes Prisma verwandeln, opfert Mies das Gesetz des Fenstermoduls und der strukturellen Evidenz, indem er diese Profile selbst am Pfeiler anbringt. Um solche inkonsistenten Aspekte in den späteren Wolkenkratzern zu vermeiden, wird die Fassadenlinie der tragenden

Struktur vorangestellt, von der bloss die Eckpfeilerchen im Innern sichtbar bleiben. An den wunderschönen Ecklösungen der ausgefilterten Versionen (Seagram Building) erkennt man, dass das architektonische Thema nicht mehr die Konstruktion zum Thema hat, sondern vielmehr eine ausdrucksstarke «modulare Koordination», und dass die Poesie von Mies nun auf die formalen Implikationen verweist, die der Beziehung zwischen der tragenden Konstruktion und jener der Außenhülle eigen sind. Der konkave Winkel an der Rückfassade des Seagram-Gebäudes, der bewusst aus der Ikonographie des Miesschen Details verbannt wurde, erklärt deutlich die Schwierigkeiten des Themas.

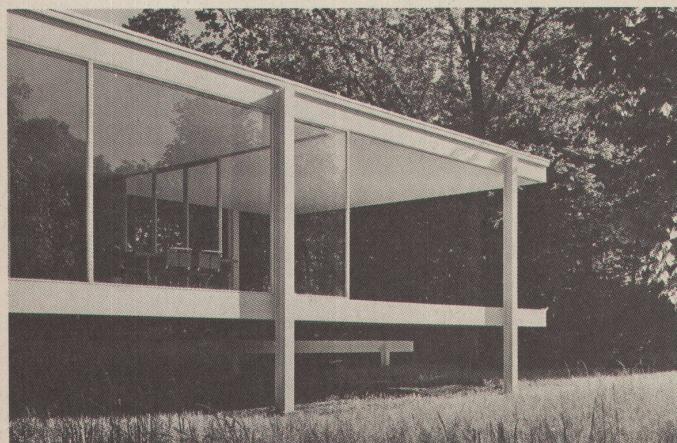
K.F.: Bei Mies interessiert vor allem die Spannung zwischen Avantgarde und Kontinuität à la Giorgio Grassi. Beim Haus Tugendhat ist die Stütze fast schon dematerialisiert. Dies ist mit dem Konzept des fliessenden Raumes, einer sehr avantgardistischen Idee, verbunden. Mit der «amerikanischen» Stütze (Farnsworth House) beginnt er das Lager der Avantgardisten allerdings zu verlassen. Die hängende Decke erweist sich hier als sehr bedeutsam. Mit der Neuen Nationalgalerie in Berlin schliesslich verbindet er die zwei Aspekte, weil es hier Raster, Pfosten, Raumtragwerk gibt, die zugleich Grundriss, abstrakte Oberfläche und Struktur sind. Er löst damit den Konflikt zwischen den zwei Aspekten. Die Begriffe «Kernform» und «Kunstform» von Carl Bötticher erklären gut den Unterschied zwischen der I-förmigen einbetonierten Stahlstütze und den sichtbaren I-Profilen der Fassade, welche die Industrie als Demiurgen darstellt.

W.S.: Was gibt es über die Beziehung von Le Corbusier und Prouvé hinsichtlich der hier aufgeworfenen Fragestellungen zu sagen?

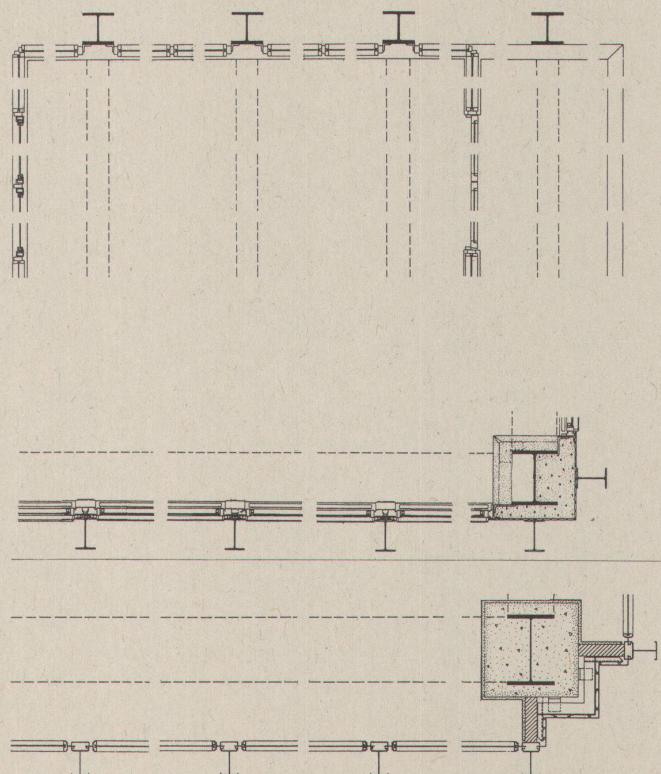


Einspringende Ecke des Seagram Building

Fortsetzung Heft 12/92



Farnsworth House, 1950



Lake Shores Building, 1951, und Seagram Building, 1958

