

ger Position als in Wasser gespiegelte Buchstaben projiziert erscheinen. In Verbindung mit den unter diesen stehenden Holzlatten und Keilrahmen sowie mit den in den Vitrinen ausgestellten Barockskulpturen entstand hier ein öffentliches Gesamtkunstwerk, das Sinnzusammenhänge zwischen der Kunst und ihrer Rezeption thematisiert.

Die 14 Frankfurter Arbeiten fordern als 'Katalysatoren' zur Diskussion über die Notwendigkeit von Veränderungen unserer öffentlichen Räume auf, regen zum Nach- und Umdenken an, zeigen mögliche neue Ansätze der künstlerischen Stadt- und Umweltgestaltung. Der Begriff der Öffentlichkeit wird sich für manchen Betrachter nach einer zufälligen Begegnung mit einzelnen Werken oder nach einer gezielten Begehung der Ausstellung etwas differenzierter fassen lassen. Nicht repräsentative, sondern kommunikative Werte sollen durch den künstlerischen Beitrag am öffentlichen Raum entwickelt werden. Stadträume müssen neue Erlebnisqualitäten erhalten. Um die 'kritischen' Punkte in einer Architektur-, Stadt- oder Naturlandschaft aufzuspüren, müssen die Städte entsprechende Künstler auswählen und gemeinsam mit ihnen gestalterische Konzepte entwerfen. In diesem Konzeptbereich müssen auch Modelle miteinbezogen werden, die für eine Veränderung bestehender Architektur- und Stadtlandschaften eintreten.

Rolf Lauter

Rezensionen

ROSARIO DE SIMONE, *Ch. E. Jeanneret — Le Corbusier. Viaggio in Germania 1910—1911*. Rom, 1989 (Officina, 6, nuova serie). 182 Seiten, 236 Abbildungen. L 22.000 (DM 46,—). — CHRISTIAN SUMI, *Immeuble Clarté Genf 1932 von Le Corbusier und Pierre Jeanneret* (Institut für Geschichte und Theorie der Architektur, Eidgenössische Technische Hochschule Zürich). Zürich, Ammann Verlag 1989. 169 Seiten, zahlreiche unnummerierte Abbildungen. SFR 135,—. DM 150,—.

Wohl kein anderer Architekt des 20. Jahrhunderts hat schon zu Lebzeiten so viel Anstoß erregt, aber auch so viel öffentliche Wirkung erzeugt wie Le Corbusier. Schon 1944 wurde dem damals 58jährigen eine erste Monographie gewidmet (Maximilien Gauthier, *Le Corbusier ou l'Architecture au Service de l'Homme*, Paris 1944), und seitdem ist sein Œuvre Gegenstand zahlreicher Gesamtdarstellungen und Untersuchungen zu Einzelwerken und Werkgruppen sowie zu bestimmten Aspekten geworden. Hat man zunächst versucht, des kreativen Phänomens Le Corbusier überhaupt habhaft zu werden, wobei vor allem seine Rolle als „Vater der Moderne“ im Vordergrund stand, so wurde er später für das Scheitern der modernen Architektur zur Verantwortung gezogen. Sein hundertster Geburtstag 1987 fiel zwar in die Zeit überwiegend kritischer Auseinandersetzung mit dem übermächtigen Vorbild, wurde aber dennoch zur weltweiten Jubelfeier. Vor allem die Schweiz entdeckte ihren lange Zeit vergessenen Sohn und erhob ihn in den Rang eines Nationalhelden: Sein Konterfei wird eine Banknote schmücken, und der neue zwischen Zürich und Paris verkehrende Schnellzug trägt seinen Namen; Monaco, Heimat seiner Frau Yvonne, widmete ihm eine Briefmarke. Die zahllosen, meist als

Überblick angelegten Ausstellungen brachten auch einige bislang kaum beachtete Facetten des vielseitigen Künstlers ans Licht. Daß sich der schon früher geäußerte Verdacht, seine Gemälde, Zeichnungen und Skulpturen blieben hinter den Werken seiner Vorbilder Picasso, Léger und Matisse deutlich zurück, erhärtet hat, macht jedoch eine Beschäftigung mit ihnen nicht überflüssig: Bei genauer Analyse ist durch sie ein vertieftes Verständnis der Formphantasie des Architekten Le Corbusier zu erwarten.

Eine zweite Annäherungsmöglichkeit bietet die Suche nach den Wurzeln. Hatte schon 1971 Paul Turner mit seiner Rekonstruktion der literarischen Kenntnisse des jungen Le Corbusier die Berechtigung einer solchen Fragestellung gerade bei einem Künstler bewiesen, dessen Ausbildung so wenig geradlinig verlaufen ist, so hat man sich in seiner schweizerischen Geburtsstadt La Chaux-de-Fonds mit zwei Ausstellungen des malerischen und des architektonischen Frühwerks von „Le Corbusier avant Le Corbusier“ angenommen. Den Lehr- und Wanderjahren, vor allem der Orientreise, hat sich in einer materialreichen Studie Giuliano Gresleri gewidmet, der außerdem mit der Faksimile-Edition der in dieser Zeit entstandenen Tagebücher eine neue Quelle erschloß und den Toscana-Aufenthalt des jungen Schweizers zum Thema einer weiteren Ausstellung machte. Die dritte dieser — in der Tradition des klassischen „Grand Tour“ unternommenen — Reisen, den Studienaufenthalt in Deutschland (mit Unterbrechungen von April 1910 bis März 1911), hat jetzt Rosario de Simone untersucht.

Le Corbusier hat zu Beginn des Jahres 1910 zunächst einige Monate in München verbracht, dann mehrere Rundreisen unternommen und schließlich im Berliner Baubüro von Peter Behrens hospitiert, um noch einmal für einige Wochen nach München zurückzukehren. Was suchte der spätere überzeugte Wahlfranzose in Deutschland? *Spiritus rector* der Hinwendung zum Nachbarland war Charles L'Eplattenier, Lehrer an der Kunstschule in La Chaux-de-Fonds und Mentor des angehenden Architekten, der seinen Schüler dem zwischen Frankreich und Deutschland ausgetragenen „combat des goûts“ aussetzen wollte. In erster Linie L'Eplatteniers Interessen ist Le Corbusier damals gefolgt: Im Hinblick auf die geplante Reform des heimatischen Kunsthandwerks sollten genauere Informationen über das Zusammenspiel von Kunst und Industrie vor allem im Werkbund eingeholt und darüber hinaus eine von Lehrer und Schüler gemeinsam geplante Studie zu städtebaulichen Fragen ausgearbeitet werden. Die an Camillo Sitte's Schrift *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen* orientierte Studie sollte am Beispiel deutscher Städte eine Reihe städtebaulicher Grundregeln vorstellen und schließlich in konkrete Verbesserungsvorschläge für La Chaux-de-Fonds münden. Wohl ebenfalls auf L'Eplatteniers Betreiben beauftragte die Kunstschule ihren Absolventen zudem mit einer Untersuchung über „Le Mouvement d'Art Décoratif en Allemagne“, in der auch die Methoden künstlerischer und kunsthandwerklicher Ausbildung in Deutschland Beachtung finden sollten. Neben den Wünschen des Lehrers war das Handeln des angehenden Architekten in Deutschland durch den Vorgang der beruflichen Selbstfindung bestimmt. Er hatte sich einer schulmäßigen Unterweisung und dem Erwerb des Architekturdiplooms stets verweigert und für seinen Ausbildungsweg ein Programm entworfen, das ein auf Eigeninitiative beruhendes Selbststudium mit der praktischen Tätigkeit für große Architekten verband. In Paris hatte Le Corbusier bereits für die „Pioniere des Stahlbetonbaus“, die Brüder Perret, gearbeitet; ein Weg, der in

Deutschland fortgesetzt werden sollte. Bei der Suche nach einem technisch fortschrittlichen Architekten fiel seine Wahl zunächst — trotz dessen eher konservativer, regional gebundener Formensprache — auf Theodor Fischer. Platzmangel in dessen Atelier und die Erkenntnis, daß die interessanteren Architekten in Berlin zu finden seien, führten ihn schließlich zu Peter Behrens.

Anhand zahlreicher Quellen (Briefe an den Lehrer, an Eltern und Freunde, Tagebucheintragen, Photographien und Skizzen) macht Simone die Aktivitäten Le Corbusiers in Deutschland en détail nachvollziehbar. Daß gerade die in Berlin verbrachten Monate einen radikalen, sein weiteres Schaffen bestimmenden Wandel der ästhetischen Wertvorstellungen Le Corbusiers bewirkt haben, ist ein eher unerwartetes Ergebnis seiner Untersuchung. Nicht nur das Erlebnis der im Aufbruch begriffenen Großstadt selbst, sondern auch der Wettbewerb „Groß-Berlin“ mit den Entwürfen zur Stadterweiterung hat dazu beigetragen, daß mit Sitte auch das Idealbild der mittelalterlichen Stadt mit ihren gewachsenen Strukturen, die Le Corbusier unter anderem in Nürnberg, Rothenburg und Bamberg untersucht hatte, überholt schien. An seine Stelle trat die Idee der geometrischen, weiträumigen Stadtplanung des Barock und Klassizismus, die Vorstellung vom absolutistischen Zugriff, den er selbst später in den Entwürfen zur Stadt des 20. Jahrhunderts in radikaler Form praktiziert. Auch der zuvor bewunderte Fischer fällt in Ungnade; seine künstlerischen Ambitionen kann der geläuterte Eleve nun nicht mehr verstehen. Die „glückliche ästhetische Entwicklung“, die Le Corbusier für sich selbst konstatiert, markiert jedoch keinen glatten Schnitt, keinen völligen Bruch mit der eigenen Vergangenheit. Als Beispiele für das wenigstens teilweise Weiterleben einer recht konventionellen Architekturauffassung nennt Simone die Villen Jeanneret und Favre in der Schweiz und die 1917 entworfene Arbeitersiedlung St. Nicolas d'Alieumont, deren Häuser Spitzdächer tragen. Ebenso erfährt Sitte mit Le Corbusiers Entwurf einer Gartenstadt für La Chaux-de-Fonds (1914) eine erneute Reverenz. Daß auch Theodor Fischer den jungen Architekten nachhaltiger beeindruckt hat, als man es nach Simone vermuten möchte, belegt ein Brief, den Le Corbusier aus Anlaß des 70. Geburtstages im April 1932 an diesen richtete, und in dem es heißt: „Votre œuvre, entre toutes, portait une leçon. De cette période de 1910, c'est celle que je retiens (et non pas d'autres plus tapageuses)“.

Mit seiner Studie zum Deutschlandaufenthalt hat Rosario de Simone eine Lücke in der künstlerischen Biographie Le Corbusiers geschlossen und auf eine für dessen zukünftige Entwicklung bedeutsame Etappe aufmerksam gemacht. Der Leser erfährt, womit sich Le Corbusier beschäftigt, welche Kontakte er geknüpft, welche Museen und Ausstellungen er besucht hat. Er erfährt jedoch nicht, was Le Corbusier *nicht* besichtigt, was er ausgeklammert hat. Die großen Kunstsammlungen beispielsweise langweilen ihn, die Alte Pinakothek in München sagt ihm gar nichts, die Berliner Nationalgalerie flößt ihm bis auf drei Bilder von Cézanne Abscheu ein, und die Architekten der großen Museumsbauten, immerhin Klenze und Stüler, finden keine Beachtung. Auch für Schinkel hat er, bevor Behrens gleichsam darauf besteht, keinen Blick. Unüberwindbar erscheint ihm die Kluft zwischen den nationalen Kunstcharakteren, die „nordische Gotik“ berührt ihn nicht, der Kölner Dom wird mehr oder weniger ignoriert, „mes goûts sont latins“. Für den späteren erklärten Gegner jedes Ornaments und den Verfechter glatter, kubischer

Baukörper dagegen überraschend ist die Vorliebe für das Rokoko: Sanssouci erscheint ihm von „makelloser Schönheit“, die Würzburger Residenz findet seinen ungeteilten Beifall. Erklärt sich der Autor dieses Phänomen als eine gleichsam logische Etappe in der „Geschmacksentwicklung“ Le Corbusiers, eine Stufe auf dem Weg von der Regionalarchitektur zu den geometrischen Formen der Antike, so bleibt dies letztlich unbefriedigend. Als Meilensteine hätten sich andere, dem jungen Architekten damals gleichermaßen zugängliche Stilformen, wie etwa die rationale Architektur des französischen Klassizismus, Schinkel oder die Revolutionsarchitektur angeboten. Die Einbindung des Deutschlandaufenthalts in eine weiträumigere Perspektive, der Vergleich mit dem Deutschlandbild anderer Besucher aus dem französischen Sprachraum, etwa Viollet-le-Ducs, könnte hier vielleicht zusätzliche Aufschlüsse bringen.

Auch die Zeichnungen Le Corbusiers wären noch auf andere Gesichtspunkte hin zu befragen, wie ihren Rang in dem von ihm zusammengetragenen Dokumentationsmaterial, und vor allem eine Abgrenzung zur Photographie zu leisten. Hat er zeichnerisch die Blickwinkel festgehalten, die er nicht als Photographien erwerben konnte? Ist dies die Wahrnehmung des Architekten oder des Malers Le Corbusier? Da aus den Bildunterschriften nur selten hervorgeht, ob es sich bei den abgebildeten Photographien um solche von Le Corbusier angefertigte oder gekaufte oder aber um Ergänzungen des Autors handelt, verläuft auch der Versuch einer eigenen Beantwortung dieser Frage im Sande. Die, abgesehen von zahlreichen Schreibfehlern besonders bei deutschen Eigennamen, sorgfältige Studie Simones macht einerseits Le Corbusiers Wege nachvollziehbar, und informiert andererseits über die wichtigsten kulturellen Strömungen in Deutschland. Als Ergänzung könnte man sich eine mehr auf die Zeichnungen selbst konzentrierte Untersuchung vorstellen, bei der das konkrete Weiterleben der Deutschlandeinflüsse in seinen Bauten zur Sprache käme; zudem verspräche eine vollständige Ausgabe der Briefe des jungen Le Corbusier eine amüsante und psychologisch aufschlußreiche Lektüre.

Auch Christian Sumi zeigt in seiner Monographie, daß die Gestalt des Genfer Mietshauses Clarté auf frühe Reiseeindrücke zurückgeht, nämlich auf das 1907 und 1911 besuchte Kartäuserkloster bei Florenz. Dabei verweist er nicht nur auf die bekannte Übereinstimmung in der Gesamtdisposition, sondern kann mit einer Gegenüberstellung von Mönchszelle und Einzelwohnung zeigen, wie genau Le Corbusier die räumliche Anlage der Zelle — bei den Kartäusern ja eher ein Appartement — auf die Verteilung der Zimmer überträgt. Tradition vermischt sich hier mit modernster Technik: Angeregt von dem Genfer Industriellen Edmond Wanner, der auch an der Errichtung des Hauses beteiligt war, hat Le Corbusier, zusammen mit dem technisch versierteren Partner Pierre Jeanneret, hier zum ersten Mal eine reine Stahlkonstruktion verwendet, die aus vorgefabrizierten Serienteilen in Trockenbauweise errichtet wurde. In technischer Hinsicht war die Maison Clarté ein Pilotprojekt. Es ist daher nur konsequent, wenn Sumi nicht den künstlerischen Entwurfsprozeß, sondern die Konstruktion selbst in den Mittelpunkt seiner Monographie stellt, die er mit exzellenten Photos aus der Erbauungszeit und eigenen Zeichnungen technischer Details dokumentiert. Einzelheiten werden so in ein neues Licht gerückt: Die vorgehängten Balkone nehmen ein später unentbehrliches Element der Architektursprache Le Corbusiers, den Sonnenbrecher, vorweg; die überdimensionierten Betonschachteln der Eingänge erscheinen als ironische Reminiszenz ehrfurchtge-

bietender Portale des Mietshauses früherer Jahrhunderte, wobei die Tradition so weit berücksichtigt wird, daß selbst die unvermeidlichen Geranien der Concierge ihren Platz finden. Ein völlig neues Element ist das transparente Treppenhaus: Neben der üblichen Belichtung von oben schaffen hier Glasbausteine zusätzliche Helligkeit, die in Treppenpodeste und -stufen eingelegt sind. Zwar läßt die Verwendung von Glas, wie Sumi anhand von Detailvergleichen nachweist, weniger Parallelen zu der gleichzeitig erbauten „Maison de Verre“ (Paris, Chareau und Bijvoet) erkennen als häufig angenommen: Für die Treppe können jedoch zumindest Verwandte benannt werden. Ist die durchbrochene, um einen leeren Kern geführte eiserne Wendeltreppe von Schinkel in Schloß Granitz/Rügen eher ein entfernter Ahnherr, so kann die Treppe in Bruno Tauts Glashaus für die Kölner Werkbundaussstellung (1914) — die Le Corbusier übrigens besucht hat — durchaus als unmittelbarer Vorläufer gelten. Wie bei Le Corbusier sind auch hier die Vorzeichen umgekehrt, wenn die Treppe nicht mehr als solides, gefahrlos begehbare Element, sondern als schwebende Brücke über einem sich immer weiter ausdehnenden Abgrund erscheint.

Solche und andere architektonischen Innovationen sind, wie Sumi nachweist, aus dem hier besonders fruchtbaren Dialog zwischen Architekt und Bauherrn entstanden. Die Kombination von bodenständiger Kritik des Fachmannes Wanner mit Le Corbusiers Fähigkeit zur undogmatischen, fast spielerischen Weiterentwicklung von Ideen war wohl ein Idealfall. Daß Le Corbusier an der Variation auch dann Spaß hatte, wenn sie seine zuvor errichteten Theoriegebäude zum Wanken brachte, zeigt Sumi in einem Kapitel, das dem Weiterleben des Montagesystems und seiner Auswirkung auf spätere Entwürfe gewidmet ist. Für Nicht-Architekten weniger leicht nachvollziehbar ist Sumis Versuch, die Verarbeitung des Grundrißschemas, das den Maison Clarté-Wohnungen zugrunde liegt, im Œuvre Le Corbusiers weiter zu verfolgen. Leuchtet die Gegenüberstellung von „freien“ Grundrißelementen wie den kurvigen Wänden vieler Räume mit den Objekten auf seinen Gemälden aus derselben Zeit noch durchaus ein, läßt sich das zur Konstante erhobene Prinzip der Bandzonen als kontinuierliches Entwurfs-element nicht in allen Fällen durchhalten: Hier entstehen dann tatsächlich auch im Text „nutzungsneutrale Zonierungsmuster“. Mit dem Abdruck sämtlicher Ausführungspläne und der Betonung technischer Abläufe wendet sich Christian Sumi in erster Linie an Architekten. Läßt man sich auf die ungewöhnliche Vorgehensweise ein, so öffnen seine Erkenntnisse den Blick für das Spannungsfeld von künstlerischen Vorstellungen und technischen Bedingungen; die Studie regt dazu an, dieses Spannungsfeld auch für andere Situationen zu untersuchen.

Karen Michels

Varia

BEI DER REDAKTION EINGEGANGENE NEUERSCHEINUNGEN

- Jaques Kerchache, Jean-Louis Paudrat, Stéphan Lucien: *Die Kunst des Schwarzen Afrika*. (Ars Antiqua — Große Epochen der Weltkunst. 2. Bd. der Serie IV, hrsg. v. Anne de Margerie). Freiburg, Basel, Wien, Herder 1989. 623 S. mit 1069 Abb., darunter 248 in Farbe. DM 350,—.
- Josef Kern: *Impressionismus im Wilhelminischen Deutschland. Studien zur Kunst- und Kulturgeschichte des Kaiserreichs*. Würzburg, Königshausen u. Neumann 1989. VIII, 475 S.