

Vermittlung kollektiver Symbolik: Das UNESCO-Hauptquartier in Paris

Christopher E. M. Pearson
Designing UNESCO.

Art, Architecture and International
Politics at Mid-Century. Farnham,
Ashgate 2010. 389 S., 37 s/w Abb.
ISBN 978-07-5466-783-4. £ 75,00

Kriege entstehen in den Köpfen der Menschen; deshalb müssen die Menschen zum Frieden erzogen werden“: So lautet die Übertragung des ersten Satzes der Präambel zur Konstitution der UNESCO ins Deutsche. Der darin zum Ausdruck kommende hohe Anspruch der Organisation für Erziehung, Soziales und Kultur der Vereinten Nationen lag auch dem 1950 begonnenen Neubau ihres Hauptquartiers in Paris zu Grunde. Über die Funktionalität eines Bürogebäudes hinausgehend, sollte ein Kulturzentrum entstehen, in dem Architektur und Bildkünste eine Synthese in zeitgemäßer Modernität bildeten. Diese Vorstellungen der Weltorganisation entfalteten sich allerdings nicht in einer globalen Perspektive, vielmehr war es ein Projekt des „freien Westens“ (Europas und Nordamerikas), während Asien und Afrika ebenso ausgeschlossen blieben wie die UdSSR und der Ostblock, die erst 1954 der UNESCO beitraten. Diese Beschränkung zeigte sich von der Wahl der Architekten bis in die ursprüngliche Ausstattung der 1958 fertiggestellten Gebäude. Das Ensemble zählt nicht zu den Ikonen der Moderne und wurde von Lewis Mumford scharf kritisiert (*The New Yorker* 1960). Die an Bau und Ausstattung beteiligten hochrangigen Künstler sichern ihm dennoch einen

Platz in der Architekturgeschichte. Aber erst jetzt liegt eine wissenschaftliche Monographie vor, die trotz der einschränkenden Bemerkung des Autors, es handle sich hierbei nicht um eine erschöpfende Darstellung, doch eine umfassende und profunde Untersuchung der historischen Voraussetzungen, politischen Umstände und künstlerischen Leistungen bietet.

DIE BAUGESTALT

Pearson beginnt mit einer knizisen Beschreibung des Baukomplexes an der Place de Fontenoy (*Abb. 1*): Die drei Gebäude sind unregelmäßig angeordnet und kontrastieren in Form und Materialien. Es dominiert das achtstöckige Sekretariat, das auf 72 Stahlbetonstützen steht und rund 700 Büros enthält. Die Lobby im Erdgeschoss ist verglast, und die Obergeschosse sind mit gläsernen Vorhangfassaden versehen. Die Y-Form des Grundrisses nimmt die halbrunde Platzbegrenzung gegenüber der École Militaire auf, wendet ihr aber den Rücken zu, denn der asymmetrisch angeordnete ursprüngliche Haupteingang mit dem großen Baldachin ist nach Südwesten zum Vorplatz an der Avenue de Suffren hin ausgerichtet. Durch eine Wandelhalle mit dem Sekretariat verbunden, steht dort das Konferenzgebäude, ein monolithisch erscheinender trapezförmiger Block aus „gefaltetem“ Beton. Im nordöstlichen Winkel zwischen Avenue de Ségur und Avenue de Saxe wurde nachträglich ein kleiner, kubischer Annexbau errichtet. Bald nach der Fertigstellung dieser Gebäude mussten weitere Büros und Konferenzräume, gruppiert um sechs tieferliegende Höfe, in den begrünten Platz vor dem Sekretariat eingelassen werden.

Der Autor wirft als grundlegende Fragen auf, welche kollektive Symbolik die UNESCO mit ihrem Hauptquartier vermitteln wollte und worin die internationalistische politische Philosophie be-

stand, die der Institution den Rahmen für ideologische und ikonographische Bezüge vorgab. Seine These lautet: Während das Gebäude eine Demonstration moderner Technologie sei, stelle die Ausstattung mit Kunstwerken einen bewussten Kontrast dar mit dem Ziel, die rein technische Architektur humaner erscheinen zu lassen (26).

INSTITUTIONENGESCHICHTE UND QUERELEN

Zunächst werden die intellektuellen und institutionellen Ursprünge der UNESCO referiert. Ende 1945 in London gegründet, siedelte die schnell wachsende Organisation im September des folgenden Jahres in das Pariser Hotel Majestic über, wo schon die Vorgängerinstitution des Völkerbundes, das Institut für intellektuelle Kooperation, getagt hatte und in dem dann die Militärverwaltung der deutschen Besatzung untergebracht war. Prägend für das universelle Selbstverständnis der UNESCO wurden die Aktivitäten des ersten Generaldirektors Julian Huxley (1946–48). Die Planungen des Neubaus begannen unter seinem Nachfolger, dem mexikanischen Staatsmann und Dichter Jaime Torres Bodet (1948–52), von dem die Anregung ausging, moderne Kunst am Bau anzubringen. Das damals gerade vollendete UN-Hauptquartier in New York stand als Vorbild vor Augen. Über dessen Entwurfsprozess in einer Gruppe von zehn international berühmten Architekten publizierte George Dudley 1994 das faszinierende Buch *A Workshop for Peace: Designing the United Nations Headquarters*, auf das Pearson ausführlich eingeht. Die Gemeinsamkeiten mit den UNESCO-Planungen bestehen darin, dass die einzelnen Funktionen nicht in einem zusammenhängenden Komplex, sondern in getrennten, asymmetrisch komponierten Gebäuden untergebracht waren, wobei das Konferenzgebäude als „Skulptur“ aufgefasst wurde. Aufgrund von Le Corbusiers „Primadonna-Allüren“ beim UN-Gebäude blockierte der US-Delegierte dessen Nominierung als Architekt für die UNESCO-Gebäude. Als einer der fünf Berater der entwerfenden Architekten drängte er sich dennoch ständig in den Vordergrund.

Diese Querelen bilden ein Leitthema der zentralen Kapitel des Buches, in denen die Vorplanungen, das erste Projekt, das Ausführungsprojekt und die Errichtung der UNESCO-Gebäude mit bemerkenswerter Detailkenntnis dargestellt sind. Zunächst wandte sich die Hauptquartierkommission an französische Rompreisträger: Jacques Carlu legte einen Kostenvoranschlag vor, Eugène Beaudouin die ersten Skizzen. In der Zwischenzeit berief der Generaldirektor ein internationales Beraterkomitee (die „5“): Walter Gropius (USA), Le Corbusier (Frankreich), Lucio Costa (Brasilien), Sven Markelius (Schweden), Ernesto Rogers (Italien). Alle waren Mitglieder der *Congrès internationaux de l'architecture moderne* (CIAM). Unter dem Vorwand, das Gelände an der Place de Fontenoy sei ungeeignet, wiesen sie Beaudouins Konzept zurück. Gropius schlug nun Le Corbusier als Entwerfer vor, doch Beaudouins Berater Howard Robertson (RIBA) protestierte öffentlich gegen die Verletzung des Berufsethos, das Berater als entwerfende Architekten ausschloss. Nachdem die französische Regierung ein langgestrecktes Gelände an der Porte Maillot als Ersatz bereitgestellt hatte, schlugen die „5“ Berater die „3“ entwerfenden Architekten vor: Marcel Breuer (USA) als Chefentwerfer, Pierluigi Nervi (Italien) als Ingenieur und Bernard Zehrfuss (Frankreich) für die Gesamtleitung. Im Juli 1952 angestellt, legten die „3“ schon zwei Monate später ihr Projekt vor.

Über diese axial komponierte Variante des New Yorker UN-Hauptquartiers fielen die Pariser Presse und verschiedene Verbände her, auch Künstler wie Max Bill und der CIAM-Vorsitzende José Luis Sert distanzieren sich davon. Le Corbusier verweigerte seine Zustimmung, äußerte sich voller Ressentiments gegenüber Breuer und wollte sich mit Hilfe von Sert zum ständigen Berater der „3“ aufschwingen. Gropius wehrte den drohenden Eklat ab. Nun bot die französische Regierung wieder das Gelände an der Place de Fontenoy an, diesmal ohne die früheren Auflagen – abgesehen von der Höhenlimitierung. Am gleichen Tag (22. Nov. 1952) trat der Generaldirektor Torres Bodet wegen Unterfinanzierung seiner Organisation zurück. Gleichwohl nahm die Vollversammlung das Ange-



Abb. 1 UNESCO-Gebäude, Paris (Marcel Breuer, Ausst.kat. Weil a. Rh. 2003, S. 337)

bot an und hielt auch an den Architekten fest, obwohl sich die Berater erneut gegen den Ort aussprachen.

Schon im folgenden Februar lag das neue Projekt vor, das allgemeine Zustimmung fand. Le Corbusier drängte weiter auf seine Beteiligung am Entwurfsprozess. Er instrumentierte das CIAM-Treffen im Juli 1953 in Aix-en-Provence, um den abwesenden „3“ vorzuhalten, sie hätten ihr Engagement der CIAM zu verdanken und sich deswegen solidarisch zu verhalten, denn die UNESCO-Gebäude seien ein Symbol ihres gemeinsamen Kampfes für die moderne Architektur. Elegant aber bestimmt wies ihn Zehrfuss in die Schranken. Im September 1953 begann die Ausarbeitung der Ausführungspläne, im folgenden März konnten die Bauarbeiten ausgeschrieben werden, und ab Juni leitete ein Hauptquartier-Büro unter dem amerikanischen Ingenieur Eugene Callison die

praktische Ausführung, bei der es zahlreiche Interferenzen mit den „3“ gab. Erst nach der am 3. September 1954 erteilten Baugenehmigung wurde der Annexbau konzipiert, für den Le Corbusier unaufgefordert einen Entwurf mit spiralförmigem Grundriss vorlegte, der jedoch ignoriert wurde. Schon beim Einzug der Belegschaft in das neue Sekretariat im August 1958 zeigte sich die größte Schwäche der gläsernen Vorhangsfassade: In den ohne Klimaanlage konzipierten Büros war die Hitze unerträglich. Mit solchen technischen Unzulänglichkeiten hatte die UNESCO noch lange zu kämpfen.

TYOLOGIE UND AUSSTATTUNG

Während Pearson den Entwurfsprozess und die Errichtung der Gebäude sehr genau analysiert, deutet er typologische Zusammenhänge nur vorsichtig an. So verweist er beim Porte Maillot-Projekt auf die Ähnlichkeit mit Oscar Niemeyers Entwurf für ein Hospital mit Wohnblock für die Larra-

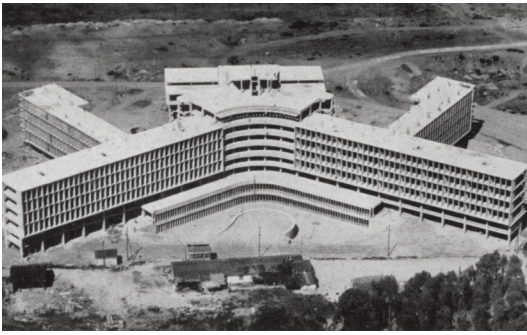


Abb. 2 Bürgerspital in Rabat, Marokko (L'Architecture d'aujourd'hui 1951)

gotti Foundation in São Paulo (Brasilien), der im August-Heft 1952 von *L'Architecture d'aujourd'hui* (91) vorgestellt wurde – und damit genau in dem Monat, in dem die „3“ die UNESCO-Gebäude projektierten. Im Vorspann zu diesem Heft (V) berichtet der Herausgeber André Bloc sogar über das Porte Maillot-Gelände und die UNESCO-Architekten. Es ist somit sehr wahrscheinlich, dass Niemeyers Hospital als Anregung diene. Bezüglich der geschwungenen Y-Form macht Pearson auf das Bürgerspital in Rabat (Marokko) von Delaporte, Bonnemaïson und Robert aufmerksam (Abb. 2), dessen breite Hauptfront als Präludium zum UNESCO-Gebäude gelten darf, zumal der Bau seinerzeit mehrmals in *L'Architecture d'aujourd'hui* (1951 u. ö.) publiziert worden war. Allerdings kommen ähnliche Formen schon in früheren Projekten vor, etwa in Breuers „Stadtzentrum der Zukunft“ (1936) und seiner „Stuyvesant Town“ in New York (1943). Ferner ist an die Wohnanlage Holford Square in Finsbury (Großbritannien) von Skinner u. a. (1952) zu erinnern. *Le Bâtisseur français* (avril 1954, n° 15, p. 13) publiziert ein japanisches Hospital in Y-Form mit der polemischen Überschrift: „C'est de l'Extrême-Orient que nous vient la lumière...“. Vom UNESCO-Sekretariat angeregt wurden dagegen Lucien Engels Ferienhaus „Emile Vandervelde II“ in Oost-Duinkerke (1954), das Unilever-Gebäude von Hentrich und Petschnigg in Hamburg (1958–64) und der Y-Block von Erling Viksjø im Osloer Regierungsviertel (1969).

Die letzten beiden Kapitel von Pearsons Untersuchung sind der ursprünglichen Ausstattung der Gebäude mit Bildwerken gewidmet. Anders als bei früheren Bauten der internationalen Organisationen überließ man dies nicht zufälligen Geschenken einzelner Mitgliedstaaten, vielmehr be-

rief der Generaldirektor Luther H. Evans (1943–59) ein Kunstkomitee, dem zwei der Architekten und vier weitere international renommierte Persönlichkeiten angehörten. Unter diesen dominierte der britische Kunstkritiker Herbert Read. Für Werke an prominenten Stellen wurden „große Namen“ vorgeschlagen, während jüngeren Künstlern das oberste Geschoss vorbehalten blieb. Man vermied allegorische, symbolische oder didaktische Themen, die im New Yorker UN-Gebäude ebenso wie im Genfer Völkerbundpalast und schon im Friedenspalast in Den Haag überwogen, später aber auch bei der UNESCO Einzug hielten. Schon beim zweiten Treffen des Kunstkomitees im November 1955 lag die Liste der Auserwählten fest: die Maler Jean Arp, Juan Miró und Pablo Picasso, die Bildhauer Alexander Calder und Henry Moore sowie der Brancusi-Schüler Isamu Noguchi aus den USA, der einen japanischen „Garten des Friedens“ gestaltete. Ihnen wurden keine Vorgaben gemacht, denn man setzte auf die Bedeutungsoffenheit abstrakter Formen, kongenial zur Architektur. Schnell kam Kritik am „modernist élitism and the hegemonically western character“ (248) der vorgesehenen Werke auf. Dennoch blieb die Auswahl unverändert.

Ausführung und Aufstellung der einzelnen Werke sowie die Reaktionen des Publikums stellt Pearson kenntnisreich und ausgewogen dar. Die ursprünglich beschworene Synthese der Künste manifestierte sich lediglich darin, die Bildwerke in die ansonsten selbstgenügsame Architektur einzufügen. Dies wurde durch den einheitlichen Stil des „modern formalism“ erleichtert, der als natürlicher Ausdruck einer entstehenden Weltordnung westlicher Prägung galt (104). Die einzelnen Künstler gingen mit unterschiedlichem Elan ans Werk. Am intensivsten beschäftigte sich Moore mit der Aufgabe, griff dann aber letztlich doch auf sein „signature motif“ zurück, eine monumentale *Liegende*. Groß war die Enttäuschung über die als *Sturz des Ikarus* gedeutete Badeszene Picassos. Der Maler kam weder zu einem Ortstermin, noch erschien er zur Enthüllung seines Bildes. Er verwehrte den Eintritt in sein Atelier, legte keine Entwürfe vor und ließ das Werk unsigniert. Bei der er-

sten Präsentation in Vallauris wurde die mangelnde Begeisterung der meisten Betrachter aber durch überschwengliche Panegyrik kompensiert: das Bild sei so großartig wie Michelangelos *Jüngstes Gericht* (296).

Pearsons Arbeit, die mit einem Ausblick auf die spätere Geschichte der UNESCO-Gebäude schließt und an der einzig eine etwas spärliche Bebilderung zu bemängeln ist, vermittelt einen exemplarischen und gut lesbaren Einblick in die Architektur und Kunst der 1950er Jahre. Insgesamt dokumentieren seine Ausführungen die Schwierigkeiten, aussagekräftige Formen für Architektur und Ausstattung des Baus zu finden. Das Ergebnis erklärt sich nicht aus sich selbst, vielmehr ist als Movens zu berücksichtigen, dass im

architektonisch konservativen Paris ein Brückenkopf der Moderne etabliert werden sollte. Das ist mit den neuen Bauformen und Konstruktionsweisen zweifellos gelungen, wurde aber von Bauten wie dem Centre National des Industries et des Techniques (CNIT) in La Défense von Zehrfuss, Camelot und de Mailly (1951–58) und der Tour Montparnasse von Saubot und Beaudouin (1958–72) bald überholt.

PROF. DR. JÖRG MARTIN MERZ
 Universität Münster, Institut für Kunstgeschichte,
 Domplatz 23, 48143 Münster,
j.merz@uni-muenster.de

L'arte della guerra

Guido Beltramini (ed.)
**Andrea Palladio e l'architettura
 della battaglia: con le illustrazioni
 inedite alle storie di Polibio.**
 Venezia, Marsilio 2009. 330 pp.
 169 colour and b&w ill.
 ISBN 978-88-317-9878-5. € 60,00

Unlike Renaissance architectural treatises, whose illustrations (whether woodcuts or engravings) were printed in a separate moment from the text, after the invention of moveable type one of the great advantages for books dedicated to the art of war was that the figures representing troops, previously drawn by hand in manuscripts, could be composed typographically thus becoming part and parcel of the text and printed together. This was a boon for

publishers as it cut costs dramatically yet at the same time produced highly effective 'illustrated' books. As a consequence, in the sixteenth century there was a boom in printing and reprinting ancient classics such as Sun Tzu's *Art of War* and Polybios' *Histories*, as well as a plethora of new treatises by contemporaries such as Niccolò Macchiavelli (*Arte della Guerra* 1521), Battista Della Valle (*Vallo* 1539) and Palladio's humanist mentor, Giangiorgio Trissino (*La Italia liberata da Gothi* 1547).

This last contains a woodcut of Belisarius's encampment probably designed by the young Palladio whose preface to his *Commentaries of Caesar* of 1575 made clear who had sparked his interest in the subject: "io n'hebbi i principij dal signor Gio. Giorgio Trissino, gentil'huomo dottissimo". In the last decade of his life, hard on the heels of the success of the *Quattro Libri di Architettura* in 1570, Palladio transformed the genre of books on war with his 1575 illustrated edition of the *Commentaries* (published by Pietro Franceschini, brother of Domenico, who had