

Innenräume = Espaces intérieurs

Autor(en): **Hubeli, Ernst**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Werk, Bauen + Wohnen**

Band (Jahr): **76 (1989)**

Heft 11: **Innenräume = Espaces intérieurs = Interiors**

PDF erstellt am: **10.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-57636>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Innenräume

Wäre Mies van der Rohe Grundriss für das Landhaus aus Backstein (1924) ein Bild, so könnte man es als die Projektion eines Flusses deuten, in dem linienförmige Gegenstände schwimmen, so als ob sie – von der Logik und dem Zufall unsichtbarer Strömungen gelenkt – für einen Augenblick den Zustand einer orthogonalen Ordnung angenommen hätten. Die abstrakte Figur mit nur angedeuteten Raumeinheiten ist ein frühes Dokument von Mies' Rauminterpretation: Der Aussenraum ist die aufgelöste Form des Innenraumes, der Innenraum die verdichtete Form des Aussenraumes.

Dem *fließenden* Raum entspricht die Vorstellung vom Menschen, der im Einklang mit der Natur und seiner Umgebung steht: Die Schutzhülle des Privaten soll zugunsten der Allgegenwart der Aussenwelt aufgebrochen werden. Die nurmehr graduelle Abstufung von innen nach aussen widersprach der traditionellen Raumauffassung, die den begrenzten Raum, das *Interieur*, als Gegensatz zum unbegrenzten Aussenraum begriff. In einer Kontroverse mit Le Corbusier warf denn auch Perret «unseren Architekten der Avantgarde» vor, die im «Erlebten» des Interieurs verwurzelten Werte zu entzaubern.¹ Architektonischer Gegenstand seiner Kritik war das «petite maison» am Genfersee. Die Aussenwelt, meinte Perret, bezwinge den Innenraum: «... wir sind zum Anschauen eines ewigen Panoramas verurteilt.»

In einer aufschlussreichen Analyse hat Bruno Reichlin nachgewiesen, dass sich der Streit im Kern um die Legitimation von traditionellen und neuen Motiven der Malerei für die Architektur drehte (und weniger um die «technischen» Fragen des Vertikal- und Langfensters). Perret verteidigte nicht nur den «Guckkasten», sondern das «Fensterbild», so wie es in der Renaissance als Bildfläche für die Gestaltung illusionistischer Tiefenwirkungen diente: Das Vertikalfenster «manipuliere» – wie ein Bild – die Aussenwelt, das Langfenster hingegen gebe die Landschaft «tel quel» wieder. In Wirklichkeit jedoch manipulierte Le Corbusier nur anders: Im «petite maison» ist das, was in der modernen Malerei vollzogen wurde, auf den architektonischen Raum übertragen, «die Umwandlung der Tafelmalerei in eine betonte Flächenmalerei»²: Das Panoramabild der Alpen über dem Genfersee scheint am 11 m breiten Fenster zu «kleben».

Mies van der Rohe schien sich an dieser Kontroverse (obwohl er diejenige zwischen Perret und Le Corbusier kaum kennen konnte) zu beteiligen. 1930 noch verwendet er für den Entwurf des Clubhauses in Krefeld eine linearperspektivische Zeichnung, um den Ausblick aus dem Innenraum zu vermitteln. 1938 aber – für den Entwurf des Hauses Resor am Snake River – dient ihm für das gleiche Motiv eine Collage. Er tauschte aber nicht nur ein Mittel der Tafelmalerei gegen ein Mittel der Flächenmalerei aus; während die «alte» Linearperspektive den modernen Raum darstellt, taucht in der modernen Collage das «alte» Interieur mit «objets-sentiments» auf (die freilich, wie Klees «Bunte Mahlzeit», zeitgemäss sind). Die Zwiespältigkeit des modernen Innenraumes, auf die Perret verwies, hat Mies van der Rohe offenbar auch verspürt. Das Landhaus aus Backstein dokumentiert einen frühen architektonischen «Kompromiss» zwischen der begrenzten Innenwelt des Interieurs und der unbegrenzten Aussenwelt des *fließenden* Raumes: In drei Himmelsrichtungen ausstrahlende Mauerzüge verlängern zwar den Innenraum, umrahmen ihn aber auch und vermitteln den Übergang von innen nach aussen.

Auf dieses noch wenig bekannte Kapitel der modernen Architekturgeschichte verweisen in diesem Heft zwei Beiträge, die sich mit van Doesburgs «Café de l'Aubette» und Le Corbusiers Raumbildern befassen, Innenräume, in denen malerische den architektonischen Anschauungen begegnen.

Ernst Hubeli

Espaces intérieurs

Si le plan de Mies van der Rohe pour la villa en briques (1924) avait été un tableau, on aurait pu l'interpréter comme la projection d'un fleuve dans lequel flotteraient des objets linéaires qui, commandés par la logique et le hasard de courants invisibles, auraient, pour un moment, adopté un ordre orthogonal. La figure abstraite avec ses divisions spatiales à peine évoquées, est un document précoce d'interprétation spatiale moderne: l'espace extérieur est la forme diluée de l'espace intérieur, l'espace intérieur, la forme densifiée de l'espace extérieur.

A cet espace *fluide* correspond la conception d'un home en harmonie avec la nature et son environnement: l'enveloppe protégeant le domaine privé doit s'ouvrir sur le monde extérieur omniprésent. Cette gradation plus marquée de l'intérieur vers l'extérieur s'opposait à la conception traditionnelle de l'espace qui comprenait le volume *intérieur* limité comme le contraire de l'espace extérieur illimité.

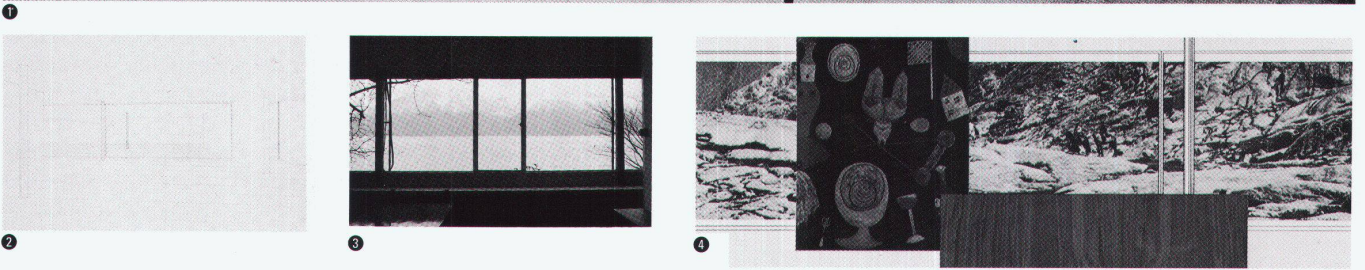
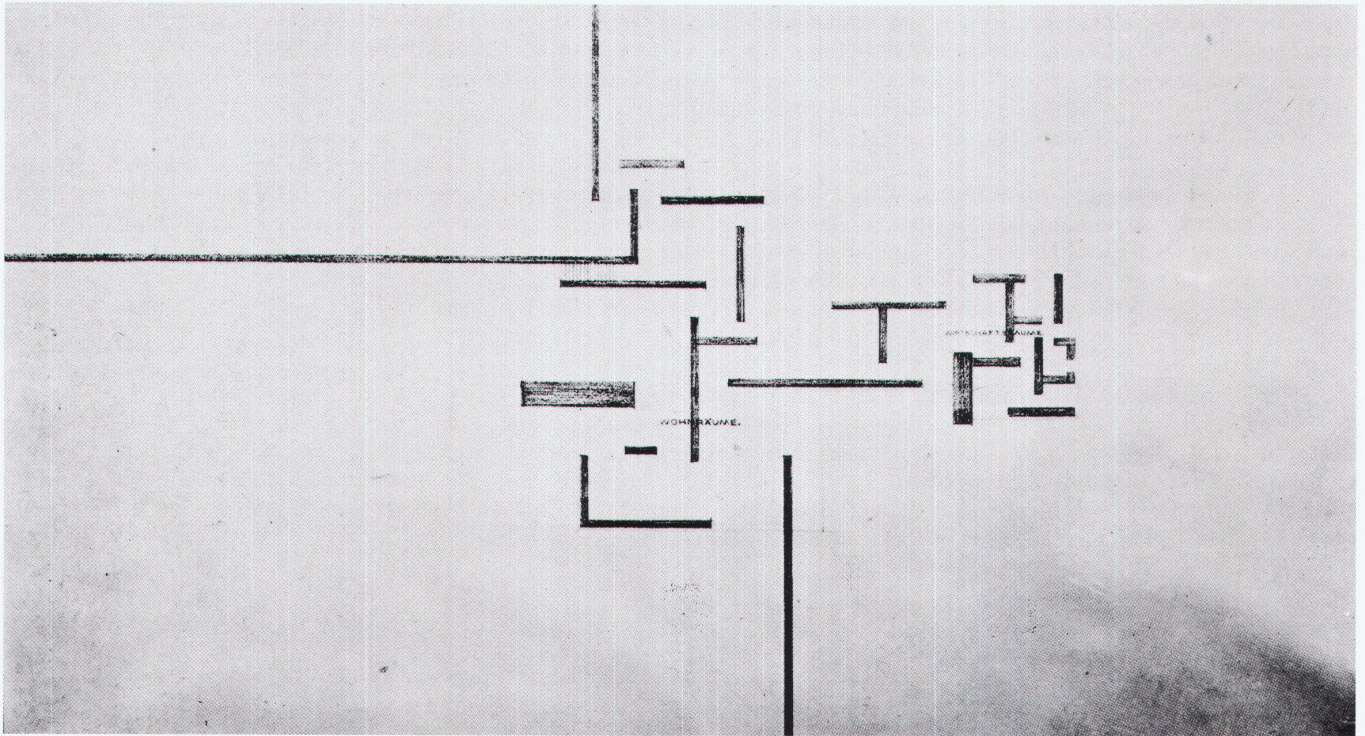
Dans une controverse avec Le Corbusier, Perret reprocha d'ailleurs à «nos architectes de l'avant-garde» de rompre le charme des valeurs enracinées dans le «vécu» de

l'intérieur.¹ L'objet architectonique de sa critique était la «petite maison» au bord du Lac de Genève. Le monde extérieur prétendait Perret, y violenterait l'espace intérieur: «... nous sommes condamnés à contempler un paysage éternel.»

Dans une analyse fort instructive, Bruno Reichlin a établi que l'essentiel de la dispute tournait autour de la légitimation de motifs traditionnels et nouveaux de la peinture dans leur application à l'architecture (et moins de la question «technique» des fenêtres verticales et en bande). Perret ne défendait pas seulement «l'ouverture de vision», mais aussi la

«fenêtre-image» telle que la Renaissance s'en servait comme un tableau peint pour créer l'illusion d'une profondeur spatiale. Comme un tableau, la fenêtre verticale «manipulerait» le monde extérieur, la fenêtre en bande par contre restituerait le paysage «tel quel».

Mais en réalité, Le Corbusier ne faisait que manipuler différemment: la «petite maison» transposait dans l'espace architectonique ce qui avait été accompli dans la peinture moderne, «la transformation de la peinture en panneaux en une peinture de surface continue»²: l'image panoramique des Alpes sur le Lac de



Genève semble «coller» aux 11 mètres de fenêtre en bande.

Mies van der Rohe sembla participer à cette controverse (bien qu'il lui fut à peine possible d'avoir connaissance de celle entre Perret et Le Corbusier). En 1930, pour sa maison de club à Krefeld, il utilise encore un dessin en perspective linéaire pour exprimer la vue du volume intérieur; mais en 1938, pour le projet de l'habitation Resor sur le Snake River, il se sert d'un collage pour le même motif. Ce faisant, il n'échangeait pas seulement un moyen de la peinture en panneaux contre un moyen de celle en surface—

tandis que «l'ancienne» perspective linéaire représente l'espace moderne, le collage moderne fait apparaître le «vieux» intérieur avec ses «objets sentiments» (qui sont d'ailleurs actuels comme les «Repas multicolores» de Klee). Mies van der Rohe a lui aussi manifestement ressenti cette ambiguïté de l'espace intérieur moderne évoqué par Perret. La villa en briques est l'illustration d'un compromis architectonique précoce entre le monde interne limité de l'intérieur et le monde externe illimité de l'espace fluide: des lignes de mur rayonnent dans trois directions, prolongeant certes l'espace intérieur, mais

tout en l'encadrant et en exprimant la transition entre l'intérieur et l'extérieur.

Deux articles de ce numéro concernant ce chapitre encore mal connu de l'histoire de l'architecture moderne sont consacrés au «Café de l'Aubette» de van Doesbourg et aux images spatiales de Le Corbusier; espaces intérieurs où le pictural rencontre des conceptions du monde.

E.H.

1 Bruno Reichlin: *Für und wider das Langfenster*, in «Daidalos», Dezember 1988

2 J.A. Schmall, zit. nach B. Reichlin

Introduction on page 71.

1 Ludwig Mies van der Rohe: Landhaus in Backstein bei Potsdam, Entwurf 1924, Grundriss

2 Ludwig Mies van der Rohe: Golfclub Krefeld, Entwurf, 1930

3 Le Corbusier und Pierre Jeanneret: «petite maison», bei Vevey, 1923, Blick durch das 11 m lange Bandfenster auf den Genfersee

4 Ludwig Mies van der Rohe: Haus Resor am Snake River, etwa 1938, Collage Wohnraum, Landschaftsausblick mit Klee-Gemälde «Bunte Mahlzeit» (1928)

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 allée 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 manipulation 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.