

Perret est mort, vive la construction!

Autor(en): **Freigang, Christian**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Werk, Bauen + Wohnen**

Band (Jahr): **90 (2003)**

Heft 3: **Komfort = Confort = Comfort**

PDF erstellt am: **13.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-67070>

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.

Perret est mort, vive la construction!

Perret, la poétique du béton armé. Ausstellung Le Havre, Musée Malraux; Turin, Galleria civica d'arte moderna; Paris, Cité d'architecture. – Jean-Louis Cohen, Joseph Abram, Guy Lambert (Hrsg.), Encyclopédie Perret. Paris (Monum, Éditions du Patrimoine; Éditions du Moniteur) 2002, 448 Seiten, zahlreiche sw-Illustrationen, ISBN 2-85822-729-2, 59 €.

Nach der Totalzerstörung der französischen Hafenstadt Le Havre im Jahre 1944 wurde ein Jahr später ihre Wiederaufbauplanung mehreren Architekten anvertraut, die allesamt Schüler von Auguste Perret waren und sich programmatisch unter dessen Oberleitung stellten. Somit entstand hier in den fünfziger Jahren eine bemerkenswert einheitliche und noch heute urbanistisch gut funktionierende neue Stadt, die sich in ihrem Gesamtkonzept bewusst als «dritter Weg» zwischen traditionsverbundenen Lösungen und den aufgelockerten Stadtlandschaften in der Nachfolge der Charta von Athen verstand. Die Anwendung eines klassischen Vokabulars von Säule, Kranzgesims, Rechteckfenster usw. innerhalb eines streng rasterförmigen Modulsystems wurde – in weitgehender Blockrandbebauung – auf eine ganze Stadtplanung erweitert. Einheitlichkeit ohne Monotonie liess vor allem das Baumaterial entstehen: Der durchgehend unverkleidete, in unterschiedlichsten Farbabtönungen und Oberflächenstrukturen behandelte Eisenbeton. Mit Le Havre, während dessen Errichtung Perret im Alter von 80 Jahren 1954 starb, erreichte somit die Erprobung des lange Zeit ungeliebten Baustoffes seinen Abschluss. Das Material garantierte zum einen Zeitgemässheit, zum anderen universelle Anwendbarkeit und war überdies in die klassische Ästhetik der Gliederarchitektur einzufügen. Damit war der Anspruch verbunden, eine Grundfrage der Moderne um 1900 gelöst zu haben: Nämlich einen neuen «Epochenstil» entstehen zu lassen, der auf «natürliche» Weise Aktualität und Kontinuität zugleich wahrnehmbar machte. Begonnen hatte dieser Weg Perrets ein halbes Jahrhundert zuvor mit dem berühmten

Wohn- und Atelierhaus in der Rue Franklin von 1903. Auch wenn hier Bauskelett und Ausfachung noch durch unterschiedliche Jugendstilverkleidungen angezeigt wurden, fundierte das Büro schon damals sein Image in provokativer Einseitigkeit auf eine ästhetisch anspruchsvolle Durcharbeitung des neuen Baumaterials. Die Aktualisierung von Bauaufgaben, ökonomische Aspekte oder das Zusammenwirken von Architektur und Kunsthandwerk – alles wichtige Fragen der Zeit – traten dahinter zumindest in der Selbstdarstellung zurück. Nicht nur der junge Le Corbusier erkannte hierin (zumindest zeitweise) den Schlüssel zur Überwindung der sensualistischen Dekorationsarchitektur des 19. Jahrhunderts.

Den Stationen des bedeutenden Architekten zwischen Paris und Le Havre sowie seiner Entwurfskonzeption war eine umfangreiche Ausstellung im Musée Malraux in Le Havre gewidmet, die ab März 2003 in der Galleria civica d'arte moderna in Turin und später in der Cité d'architecture in Paris gezeigt wird. Die massgeblich von Joseph Abram konzipierte und von Bruno Reichlin architektonisch gestaltete Ausstellung überrascht durch eine heute selten anzutreffende didaktische Aufarbeitung. Dazu gehören eine Anzahl von exquisiten, neu angefertigten Modellen von wichtigen Bauten Perrets: vom genannten Haus in der Rue Franklin über das Théâtre des Champs Élysées (1911–13), die Kirche von Le Raincy (1922–23) und die frühen Fabrikhallen bis hin zur riesigen Kirche für Le Havre. Diese Modelle exemplifizieren eindringlich insbesondere das, was die Ausstellungskuratoren – nicht überraschend – als den Hauptaspekt im Werk des Architekten erachten: Das Verhältnis von Bauskelett und formaler Gebäudeordnung. Ergänzt wird dies durch Schautafeln, die den subtilen Umgang mit den architektonischen Grundelementen von Stütze und Wand sowie der modularen Ordnung der Betonskelettbauten Perrets vorführen. Im Fall der Kirche von Le Raincy etwa kann gezeigt werden, wie im Verlauf des Entwurfs die Stütze in der Aussenwand um ein Geringes nach innen gerückt und damit freigestellt,

in der Wand selbst aber durch eine Abfolge von senkrecht angeordneten transluziden Betonwabensteinen markiert wird. Damit ist mehr als eine blossige Trennung von Stütze und vorgelegter Wand erreicht. Vielmehr bleiben beide Elemente insofern eng aufeinander bezogen, als die Wand von aussen den Stützenrhythmus anzeigt und überdies im Inneren die Stütze auf ihrer Rückseite beleuchtet. Damit ist sie als plastisch autonomes, aber gleichwohl nicht beliebig zu platzierendes Element hervorgehoben. Hier ist zu Recht auf analoge Problemstellungen bei Mies van der Rohe verwiesen. – In sechs weiteren Sektionen der Ausstellung sind zahlreiche Originale präsentiert, die teilweise mit bislang fast Unbekanntem aufwarten. Hierzu gehören zum einen eine Reihe persönlicher Dokumente, Fotos usw., die das bislang bestehende Bild des unnahbaren, strengen bis starrsinnigen Meisters korrigieren. Zum anderen aber sind erstmals zahlreiche Möbel Perrets zu sehen, die von ihm entworfen wurden bzw. aus seiner Pariser Wohnung stammen. Unübersichtbar sind hier die im Art déco je generell vielfach aufgegriffenen Übernahmen von Directoire und Empire. Solche Zeugnisse der unmittelbaren Lebensumgebung Perrets deuten unerschwinglich einen Aspekt an, der neben dem Image des konsequenten Erneuerers häufig vergessen und auch auf der Ausstellung nicht thematisiert wird. Denn Perret hat ohne jeden Zweifel auch Teil an jener in den zwanziger bis vierziger Jahren in Frankreich dominierenden klassizistischen – und oft aggressiv antimodernen – Strömung. Ansonsten lassen sich in der Ausstellung zahlreiche Skizzen und Pläne bewundern, deren stupende künstlerische Qualität Ausdruck des Programms Perrets sind: technische Präzision in klare Anschaulichkeit überzuführen. Inhaltlich ist die im wesentlichen chronologisch geordnete Präsentation der Hauptwerke des Meisters klug um architektonische Kernthemen gruppiert, welche die universelle Einsetzbarkeit des «ordre du béton armé» – vom Einzelwohnhaus über Werkhallen und Kirchen bis hin zu grossen öffentlichen Bauten und Stadtplanungen andeuten.



1

1 Paris, Théâtre des Champs-Élysées (1911–13), Eingangshalle

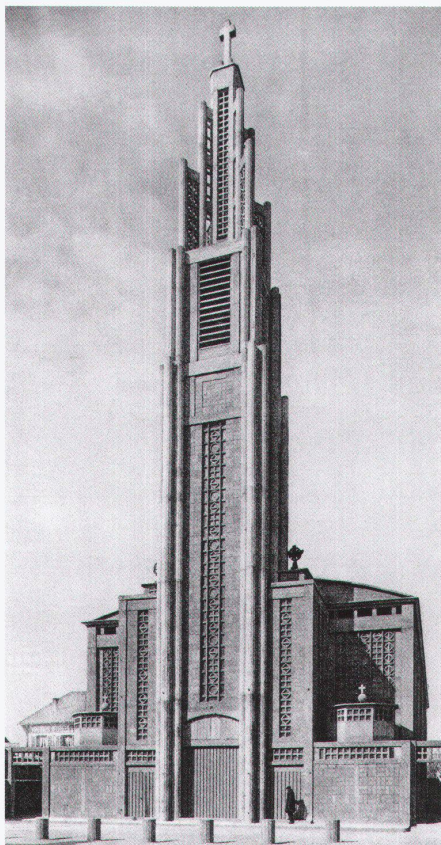
2 Auguste Perret 1931

3 Le Havre (Seine-Maritime), Stadtansicht mit der Avenue Foch nach dem Wiederaufbau, vor 1959

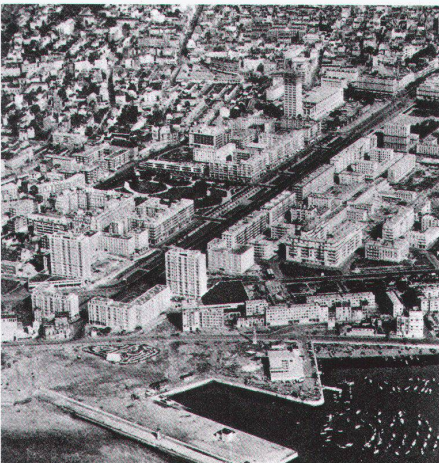
4 Le Raincy, Pfarrkirche (1923–24)



2



4



3

Die Ausstellung, von einer bereichernden, aber nie ermüdenden Informationsfülle, knüpft in ihrer inhaltlichen Konzeption insgesamt also entschieden an die seit den zwanziger Jahren bestehende Tradition der Perret-Interpretation an. Insofern wird die «Konstruktion» zu dem bestimmenden Hauptkriterium, das auch im Titel der Ausstellung insinuiert ist: Perret, la poétique du béton armé. Damit wird unterstellt, bei der künstlerischen Sublimierung der technischen Konstruktion handle es sich um eine prinzipiell ideologiefreie und sich selbst genügende, gleichsam zeitlose architektonische Aufgabenstellung. Diese Konzentration auf den Fragenkomplex von Baumaterial, Skelett und daraus entwickelter Form geht hin bis zur Konzeption der Baumodelle: die beeindruckende Maquette des Théâtre des Champs-Élysées etwa ist soweit «skelettiert», dass die «Verkleidung» des Bühnenbereichs – immerhin eine der kritischen Stellen in der Theaterbaureform dieser Zeit – kurzerhand weggelassen wurde.

Dass die Kategorie der «Konstruktion» im Gegensatz zu solchen wie «Raumgestaltung», soziale Funktion oder wirkungsästhetische Aspekte eine derartige Dominanz zugeordnet wird, ist markant in der Selbstdarstellung Perrets selbst angelegt, aber in ihrer polemischen Einseitigkeit nicht zu Unrecht etwa von Max Raphael kritisiert worden. In der Tat erweist sich der scheinbar naturgesetzlich fundierte Determinismus, der in der Betonung der vollendet beherrschten Konstruktion enthalten ist, als zentrale Legitimierungsstrategie, um der Baukonzeptionen Perrets Logik, Rationalität und Modernität zu attestieren. Aber ist dies nicht eine ungerechtfertigte Verkürzung? Perret hat in seinen Werken bewusst auch formale Traditionen der französischen Architektur und traditionelle Kompositionsgrundsätze aufgenommen und sich bei seinen Entwürfen unübersehbar auch von solchen «Formfragen» leiten lassen. Damit erst konnte er der – vielfach polemisch als Kritik an die «Internationale Moderne» erhobenen – Forderung nach einer nationalen Moderne in dieser erfolgreichen Weise folgen. Somit liegt die komplexe und subtile Spezifik

Perrets in seinen herausragenden Werken eben darin begründet, konstruktive Logik und historische Referenzialität miteinander zu verbinden. Die urbanistische Qualität Le Havres ist eben nicht alleine über die überzeitliche Rationalität der Materialverwendung, sondern vor allem auch über die Aufnahme von urbanistischen Stadtordnungsprinzipien in der Tradition der Ecole des Beaux Arts zu erklären. Das monumentale Projekt für den Trocadéropalast von 1935 mit seiner etwas monotonen Mittelkolonnade vergrößert ziemlich unverblümt das Hauptmotiv des Grand Trianon in Versailles. Die Bedeutung, die Perret dem *abri souverain*, also einer tempelartig neutralen Konstruktion als abstraktem Urmodell des Bauens zuweist, ist nicht ohne die emphatische Idealisierung des griechischen Tempels in der Debatte um die Moderne in der Zwischenkriegszeit zu verstehen. Und ebenso spielen in der Neuformulierung der transluziden Wand, die Perret u. a. im Fall der so einflussreichen Kirche von Le Raincy vorführt, Bestrebungen nach einer neuen Gotik eine Rolle, die vor allem von katholischer Seite mit besonderer kulturkritischer Schärfe als Modell der liturgischen und nationalen Reform formuliert wurden.

Wenn die Ausstellung also konsequent auf die «*poétique du béton armé*» abhebt, so mag das aus didaktischen Gründen angemessen und richtig sein. Doch die Ausblendung von Fragen nach der historischen Tradition, dem architektonischen und kulturellen Kontext, den Bauprogrammen und der Gebäudetypologien zementiert auch die von der Theorie Perrets selbst vorgegebenen – und historisch erläuterungsbedürftige – Diskursthematik als das dominante Deutungsmuster seiner Architektur.

Dem wirkt die begleitende *Encyclopédie* entgegen, selbst wenn auch hier Fragen von Konstruktion und Material die Leitmotive abgeben. Die Herausgeber haben sich um eine Vielzahl an Stichworten gekümmert, die zahlreichen Autoren anvertraut und in 15 Themenblöcken zusammengestellt wurden. Vor allem die Entwurfskonzeption und der Status des Unternehmens Perret

als Architekturatelier, Ingenieurbüro und Bauunternehmen, sodann das persönliche Umfeld, die Theoriekonzepte und die Hintergründe von Debatten, schliesslich sein Wirken in und ausserhalb Frankreichs sind hier vielgestaltig abgehandelt. Es liegt in der Natur dieser Konzeption, dass thematische Überschneidungen und sogar sich widersprechende Aussagen verschiedener Autoren nicht ausbleiben können. Die Bildauswahl bringt zahllose bislang unbekannte Gebäudeansichten, Pläne und Fotografien. Ärgerlich ist ein offenbar überhastetes Lektorat, das sinnentstellende Passagen und falsche Legendenzuordnungen nicht immer hat ausmerzen können.

Jedoch: Wenn die Ausstellung auf ihrer letzten Station wie geplant die Eröffnung der von Jean-Louis Cohen geleiteten *Cité d'architecture* in Paris orchestrieren wird, ist damit die Debatte um eine spezifisch französische Architektur in gewisser Weise perpetuiert. Der im 18. Jahrhundert etwa bei Laugier und Blondel einsetzende und beständig erneuerte französische Diskurs um die Rationalität der Konstruktion kann bruchlos auch im 21. Jahrhundert die Deutung der eigenen Architekturgeschichte prägen. – Vive Perret!

Christian Freigang

Architektur und Wahrnehmung

Ein Symposium in Frankfurt am Main

«Die meisten Bauten, die in der internationalen Presse der letzten Jahre angepriesen wurden, sind von Narzismus und Nihilismus gekennzeichnet. Es wird Zeit, dass die Vormachtstellung des Visuellen endlich aufgebrochen wird zugunsten einer Re-Sensualisierung, Re-Erotisierung und Re-Verzauberung der Welt. Dabei fällt der Architektur die Aufgabe zu, die innere Welt zurückzubringen. Denn anstatt dass wir durch den architektonischen Raum unser Hier-Sein in der Welt erfahren, ist die Architektur zur Kunst des gedruckten Bildes verkommen und hat ihre Plastizität und

Materialität verloren.» Mit diesen scharfen Worten ging der finnische Architekturhistoriker und Architekt Juhani Pallasmaa mit der zeitgenössischen Architektur auf dem zweitägigen, interdisziplinären Symposium «Architektur und Wahrnehmung» ins Gericht, das das Deutsche Architektur Museum in Zusammenarbeit mit der Architekten- und Stadtplanerkammer Hessen und der Frankfurter Allgemeinen Zeitung Ende November in Frankfurt am Main ausrichtete. Sich auf Heidegger, Foucault und Merleau-Ponty beziehend, sprach Pallasmaa vom Gedanken der Leiblichkeit, von Wahrnehmung als phänomenalem Erlebnis des gesamten Leibes ohne Dominanz des Auges. Für Pallasmaa bedeutet Sehen denn auch – mit den Worten Merleau-Pontys – ein «Habhaftwerden auf Entfernung».

Dieser Gedanke der «Ganzkörperlichkeit» oder ganz allgemein der Sinnlichkeit und ihrer Bedeutung für das Wahrnehmen von Architektur wurde im Verlauf der zwei Tage immer wieder angesprochen, allen voran vom Darmstädter Philosophen Gernot Böhme. Denn Architektur existiert erst durch die sinnliche Wahrnehmung. Es sind die Körpersinne, die uns den umbauten Raum erfahrbar machen. Durch sie erspüren wir seine Dimensionen, seine Ordnungen und atmosphärischen Qualitäten. Mit dem Begriff der «Atmosphäre» grenzte Böhme die Architektur – die Kunst und Gebrauchsgegenstand zugleich ist – von den sogenannten «visual arts» ab. Denn «Architektur schafft einen Raum, und einen Raum sieht man vordergründig nicht. Der Raum lässt sich nur über die Teilnahme, d.h. über Anwesenheit erfahren». Für Böhme ist der Raum leiblichen Spürens denn auch grundlegender für die Architekturerfahrung als die vitruvianischen Begriffe von *Topos* und *Spatio*.

In diesem Sinne hatte Ingeborg Flagge, die Direktorin des DAM und geschickte Moderatorin der Veranstaltung, das Symposium mit John Lockes Satz «Nichts ist im Verstande, was nicht zuvor im Sinneswahrnehmen gewesen wäre» eingeleitet. Dem aber widersprach der Psychophysiker und Hirnforscher Ingo Rentschler. Er brief