



AVERY
AB
D14

DAIDALOS

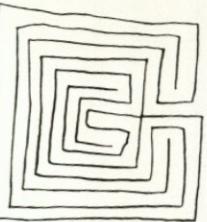
Berlin Architectural Journal



13

15. September 1984

Zwischen innen und außen / Between inside and outside



DAIDALOS
Berlin Architectural Journal

Herausgeber/Editors:
Wolfgang Meisenheimer, Norbert Miller,
Werner Oechslin, Bruno Reichlin,
Anna Teut

Chefredakteur/Managing editor:
Ulrich Conrads

Redaktion/Editorial staff:
Beate Lösche, Ursula Opitz

Übersetzungen/Translations:
Peter Anthony (S. 46, 65, 87,
98, 114)
Jean-Pierre Faure (S. 124)
Hans-Hinrich Harbort (S. 13, 14, 29, 79,
96, 112)
Agnes Kohlmeyer (S. 42, 44)
Petra König (S. 41)
Robin Macpherson (S. 54, 103)

Graphische Konzeption und Layout:
Graphic conception and layout:
Sabine Barth,
Assistenz/Assistant: Olaf Prill

Verlagsleiter/Publisher:
Wilhelm Krümpelmann

Vertrieb/Subscription management:
Michael Goj

Industrie-Informationen/
Industrial information:
Adolf Simon
Assistenz/Assistant: Cläre Dux

Erscheint vierteljährlich/Published quarterly

Jahresabonnement/Yearly subscription rate:
120,- DM zuzügl. Versandkosten/
not including postage handling
Einzelheft/Single issue: 36,- DM
Foreign prices on request

Sämtliche Zuschriften ebenso wie Beiträge
sind zu richten an:
Please address all your letters
as well as contributions to:

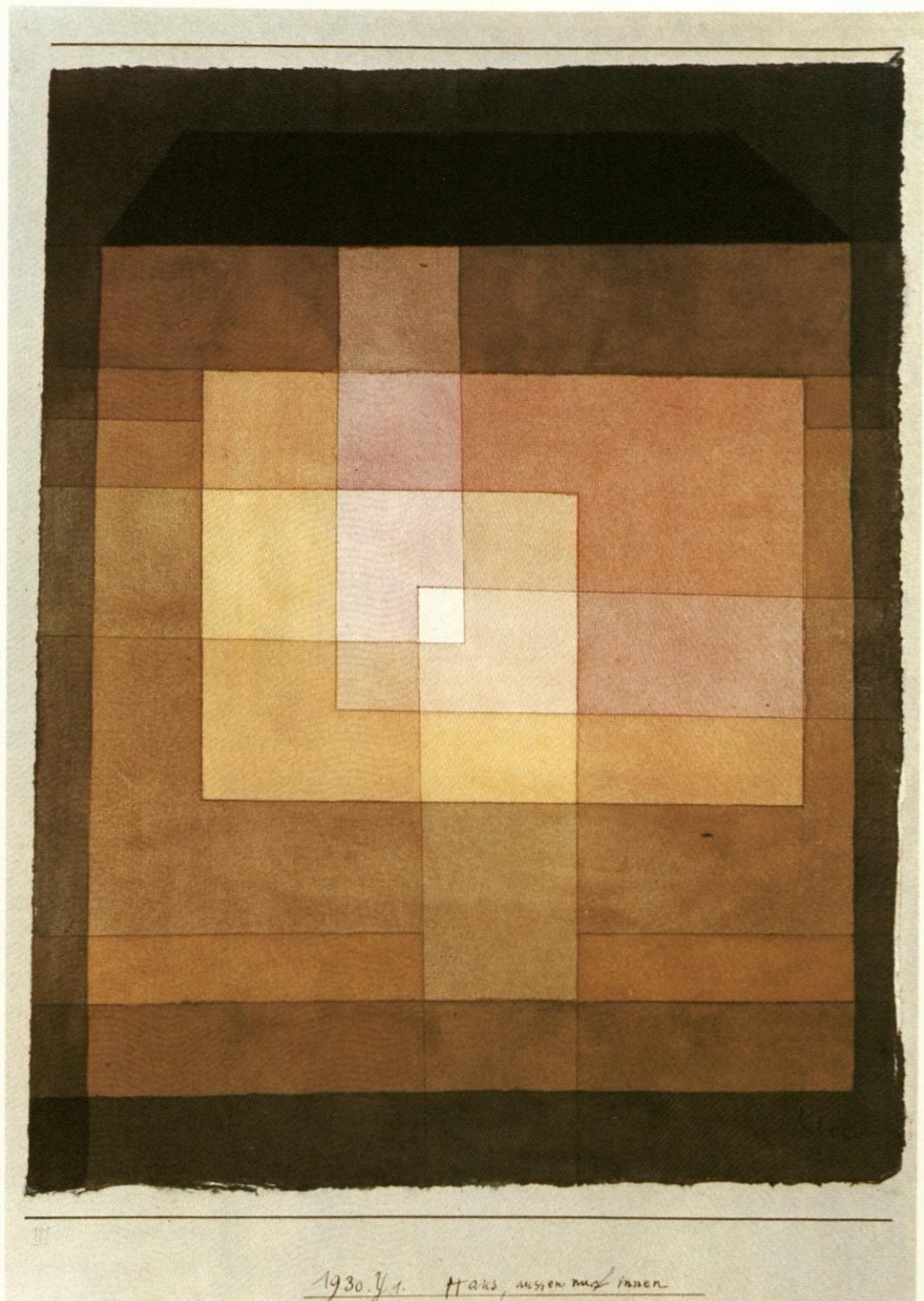
DAIDALOS
Bertelsmann Fachzeitschriften GmbH,
Schülerstraße 42, D-1000 Berlin 15
Telefon/Telephone: (0 30) 8 81 20 45

Copyright © 1984
Bertelsmann Fachzeitschriften GmbH, Berlin

10 ISSN 0721-4235
Printed in Germany/Berlin West

Im Fenster auf dem Umschlag:
Zeichnung von Fabio Reinhard
für die Casa Sartori in Riveo.
Entwurf mit Bruno Reichlin, 1975

In the cover window:
Drawing by Fabio Reinhard
for the Casa Sartori in Riveo.
Design with Bruno Reichlin, 1975



1930. J. Haus, außen und innen.

Paul Klee:
Haus, außen und innen, 1930.

Paul Klee:
House, outside and inside, 1930.
The Virginia Steel Scott Foundation,
Pasadena, California
© 1984, Cosmopress, Genf

13	Ulrich Conrads	Editorial
14	Norbert Miller	Räumliche Inversionen Spatial Inversions
29	Werner Oechslin	Leon Battista Alberti <i>apertio</i> – die Öffnung schlechthin Leon Battista Alberti's <i>apertio</i> – the Opening Absolute
40	Mario Botta, Livio Vacchini, Mario Campi/Franco Pessina, Ivano Gianola	Tessiner Ansichten zur <i>apertio</i> Ticinese Views on <i>apertio</i>
46	Walter Seitter	Entfestigung. Zur Obszönität der Städte Dismantlement. On the Obscenity of Towns
54	Kyra Stromberg	Das Fenster im Bild – das Bild im Fenster The Window in the Picture – The Picture in the Window
65	Bruno Reichlin	Für und wider das Langfenster. Die Kontroverse Perret – Le Corbusier The Pros and Cons of the Horizontal Window. The Perret – Le Corbusier Controversy
79	Florens Deuchler	Offene Türen. Räumliche Inszenierungen in der Malerei des Mittelalters Open Doors. The Staging of Space in Medieval Painting
87	Anna Teut	Türen, Tore, Torsituationen Doors, Gates, Gate Situations
96	Johannes Peter Hölzinger	Zwischenräume als Frage des Ortes Interspace as a Problem of Place
98	Manfred Sundermann	Innen – Außen: eine ineinanderverschränkte Ergänzung Interior – Exterior: A Reciprocal Complement
103	Wolfgang Meisenheimer	Von den Hohlräumen in der Schale des Baukörpers Of the Hollow Spaces in the Skin of the Architectural Body
112	Peter Rumpf	Sichtbarmachen von Unsichtbarem Visualizing the Invisible
114	Wolf Tegethoff	Zur Entwicklung der Raumauflassung im Werk Mies van der Rohes On the Development of the Conception of Space in the Works of Mies van der Rohe
124	Ulrich Raulff	Das unterirdische Paradies oder: ein Stück aus einer künftigen Geschichte The Underground Paradise, or: Fragment of a Future History
132		Miszellen/Autoren
134		Miscellany/Authors



Für und wider das Langfenster.
Die Kontroverse Perret – Le Corbusier

The Pros and Cons of the Horizontal Window
The Perret – Le Corbusier Controversy

Bruno Reichlin

„Herr Auguste Perret berichtet über die Abteilung für Architektur am Salon d'Automne“ – unter dieser Überschrift veröffentlicht das „Paris Journal“¹ ein Interview mit Auguste Perret über die Abteilung für „Architektur und Städtebau“ des Salon d'Automne 1923 (1. November bis 16. Dezember), die, wie der Journalist Guillaume Baderre schreibt, die besondere Neugier des Publikums geweckt habe: „Die einen waren begeistert von den kühnen Vorschlägen unserer jungen Architekten, die anderen ehrlich schockiert, aber niemand blieb unbeteiligt... Es sind in erster Linie die zahlreichen Modelle² der Herren Le Corbusier und Jeanneret, die zu Auseinandersetzungen geführt haben. Diese Architekten haben eine außergewöhnliche und neue Technik, die die bisherigen Traditionen über den Haufen wirft.“³

Perret nutzt das Interview zu einem direkten und geradezu tückischen Angriff gegen Adolf Loos, Le Corbusier und Jeanneret, indem er die Argumente „unserer Architekten der Avantgarde“, wie er sie spöttelnd nennt, gegen diese selbst richtet und sie bezichtigt, einen neuen formalen Akademismus heranzuzüchten, der jenem gleiche, den sie angeblich bekämpften, und der in gleicher Weise völlig unsensibel sei gegenüber den funktionellen Aspekten des Wohnens. „Diese jungen Architekten“, behauptet Perret, „begehen zugunsten des *Volumens* und der Wandfläche dieselben Fehler, die man noch in jüngster Vergangenheit zugunsten der *Symmetrie*, der *Kolonnade* oder der *Arkade* begangen hat... Das *Volumen* verhext sie, sie haben nur das im Sinn, und unter einem bedauerlichen *Systemzwang* versteifen sie sich darauf, Linienkombinationen auszudenken, ohne sich um den Rest zu kümmern... Diese Volumenhersteller („Faiseurs de volumes“), so lautet die Anklage weiter, „verwandeln die Schornsteine in kümmerliche Reste, die den Rauchabzug nicht mehr gewährleisten. Sie gehen so weit, auch die Gesimse abzuschaffen und die Fassaden rascher Verderbnis und dem Verfall auszusetzen... Diese völlige Absage an jeden Grundsatz der Zweckmäßigkeit kann nur erstaunen“. Und dies sei, sagt Perret erbost, besonders deutlich „gerade bei Le Corbusier zu beobachten, einem Architekten, der das Prinzip der Zweckmäßigkeit par excellence vertreten oder zumindest zu vertreten vorgibt“.

Die, wie sich gleich zeigen wird, folgeschwerste Kritik Perrets zielt auf die Form der Öffnungen in den Wandflächen. Und diese Kritik provoziert denn auch Le Corbusier zu einer heftigen Entgegnung, woraus sich eine Kontroverse zwischen Perret und Le Corbusier entwickelt, in deren Verlauf es zu einer Art Klärung zweier entgegengesetzter Positionen kommt: Über die rein technischen und ästhetischen Argumente hinaus werden zwei ganz unterschiedliche Auffassungen des Wohnens markiert, man kann auch sagen: zwei Kulturen, vorausgesetzt, man nimmt Kultur im weitesten, beinahe anthropologischen Sinne des Begriffs. Aber betrachten wie die in Frage stehenden Gegensätze einmal genau und der Reihenfolge nach.

In dem Interview kommt Perret immer wieder auf den Widerspruch zwischen Form und Funktion in den architektonischen Ideen Le Corbusiers zurück: „Das Organ muß aus der Funktion erwachsen. Aber das Organ darf nicht über seine Funktion hinauswachsen... Nun ist bei Le Corbusier die Tendenz zu beobachten, daß er, um Volumen zu bewirken, seine Fenster gruppenweise zusammenfaßt und große, dazwischenliegende Wandflächen vollständig blind läßt; oder er schafft aus einer gestalterischen Laune heraus gequälte Fensterformen,

“Mr. Auguste Perret reports on the architecture section of the Salon d'Automne” was the title of an interview with Auguste Perret published by the “Paris Journal”¹ and dealing with the “Architecture and Town Planning” section of the 1923 Salon d'Automne (from 1st November until 16th December) which, as the journalist Guillaume Baderre noted, had particularly aroused the public's curiosity: “Some were filled with enthusiasm by the bold proposals of our young architects, others were sincerely shocked, but nobody was left unmoved... It is the numerous models² of Messrs. Le Corbusier and Jeanneret that have primarily led to differences of opinion. These architects have a new, an extraordinary technique which subverts previous traditions.”³

Yet Perret uses the interview to launch a direct and downright spiteful attack on Adolf Loos, Le Corbusier and Jeanneret, turning the arguments of “our avant-garde architects” as he called them against their authors and accusing them of cultivating a new formal academicism, similar to the one that they profess to be combatting and similarly devoid of sensitivity towards the functional aspects of habitation. “These young architects”, Perret maintains, “make the same mistakes in favor of *volume* and wall surface as until very recently were made in favor of *symmetry*, the *colonnade* or the *arcade*... *Volume* bewitches them, they think of nothing else, and subject to a regrettable *force of system* they insist on devising linear combinations without bothering about all the rest...” “These volumifiers” (“faiseurs de volume”), the indictment continues, “turn chimneys into wretched stumps which no longer ensure that smoke and fumes are drawn off. They even go so far as to do away with cornices, thus exposing the façades to rapid deterioration and decay... This complete rejection of every principle of functionality is nothing if not astounding.” And this, a vexed Perret remarks, is particularly evident “in the work of Le Corbusier himself, an architect who par excellence represents or at least claims to represent the principle of functionality”.

As will presently become apparent, Perret's most serious and far-reaching criticism was directed at the form of the openings in the wall surfaces. And it was this criticism which provoked a fierce rejoinder on the part of Le Corbusier that in turn led to the development of a controversy between Perret and Le Corbusier in the course of which two contrary positions are in some way clarified. Over and above the purely technical and aesthetic arguments, two quite distinct conceptions of habitation are outlined, two distinct cultures, one might say, if culture is here understood in its broadest, almost anthropological sense. Yet let us consider in detail and in their proper sequence the relevant points of contrast.

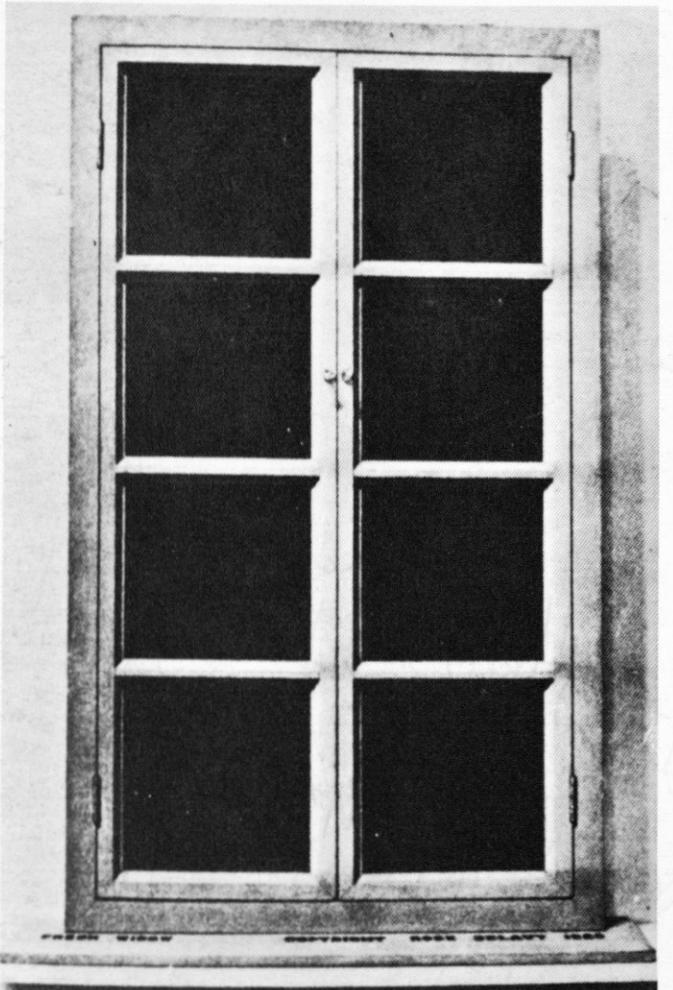
In the interview Perret keeps returning to the contradiction between form and function in Le Corbusier's architectonic ideas: “The organ must evolve out of the function. Yet the organ may not exceed the function... Now, there is a noticeable tendency on the part of Le Corbusier to group his windows together in order to create the effect of volume, leaving large intermediate wall surfaces entirely dead; or, upon some creative fancy, he produces strained window forms by distorting their length or their breadth. That looks original enough from outside, but I fear that the impression inside is less original for as a result at least half the rooms must make do without any light at all, and that is taking originality a bit too far.”

Franz Louis Catel (1778 – 1856):
Schinkel in Neapel, 1824.
Nationalgalerie, Staatl. Museen
Preußischer Kulturbesitz Berlin

Franz Louis Catel (1778 – 1856):
Schinkel in Naples, 1824.
Nationalgalerie, Staatl. Museen
Preußischer Kulturbesitz Berlin

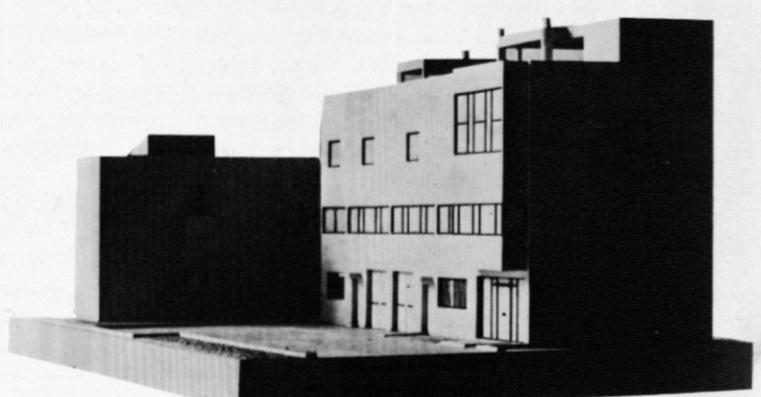
Marcel Duchamp (1887–1968):
„Fresh Widow“, Assemblage, 1920.
Museum of Modern Art, New York

Marcel Duchamp (1887–1968):
„Fresh Widow“, assemblage, 1920.
Museum of Modern Art, New York



indem er die Fenster zu sehr in die Länge oder in die Breite zieht. Von außen macht das zwar einen originellen Eindruck, aber ich fürchte, der Eindruck im Inneren ist weniger originell, denn mindestens die Hälfte der Räume muß folglich völlig ohne Licht auskommen, und das heißt etwas zu weit gehen mit der Originalität.“

Diese Kritik traf Le Corbusier im Innersten. Tief gekränkt, antwortete er zweimal im selben „Paris Journal“. „Ein Besuch bei Le Corbusier-Saugnier“, unternommen ebenfalls von Baderre („audiatur et altera pars“) und in der Ausgabe vom 14. Dezember veröffentlicht⁴, gibt eine erste Gelegenheit zur Replik. Le Corbusier bekennt, daß er konsterniert gewesen sei von der mangelnden Kollegialität Perrets; dieser führte nicht nur verletzende, sondern zumeist auch falsche Argumente gegen ihn ins Feld. Nachdem Le Corbusier flüchtig die Kritik an den Schornsteinen und am Fehlen von Gesimsen berührt hat, kommt er direkt zur Frage der Öffnungen: „Und nun der letzte beleidigende Vorwurf von Perret: Meine Fenster geben kein Licht. Dieser Punkt bringt mich auf die Palme, denn die Ungerechtigkeit dieser Anschuldigung ist mehr als evident. Was soll das heißen! Ich bemühe mich, helle Innenräume zu schaffen ... dies ist mein Hauptziel, und eben das ist es, warum das Bild meiner Fassaden etwas bizarre erscheinen mag in den Augen von Gewohnheitsmensch. Eine absichtliche Bizarrie, meint Perret. Eben, eine ‚absichtliche‘: Nicht aus reiner Freude an der Bizarrie, sondern um soviel Licht wie möglich, eine Menge Licht und Luft in meine Häuser zu bringen. Die angebliche Laune hatte nichts anderes im Auge als den Wunsch, den elementarsten Lebensbedürfnissen der Bewohner zu entsprechen.“



Le Corbusier (1887–1965):
Haus La Roche-Jeanneret in Paris, 1923.
Modell.
Foto: Fondation Le Corbusier, Paris

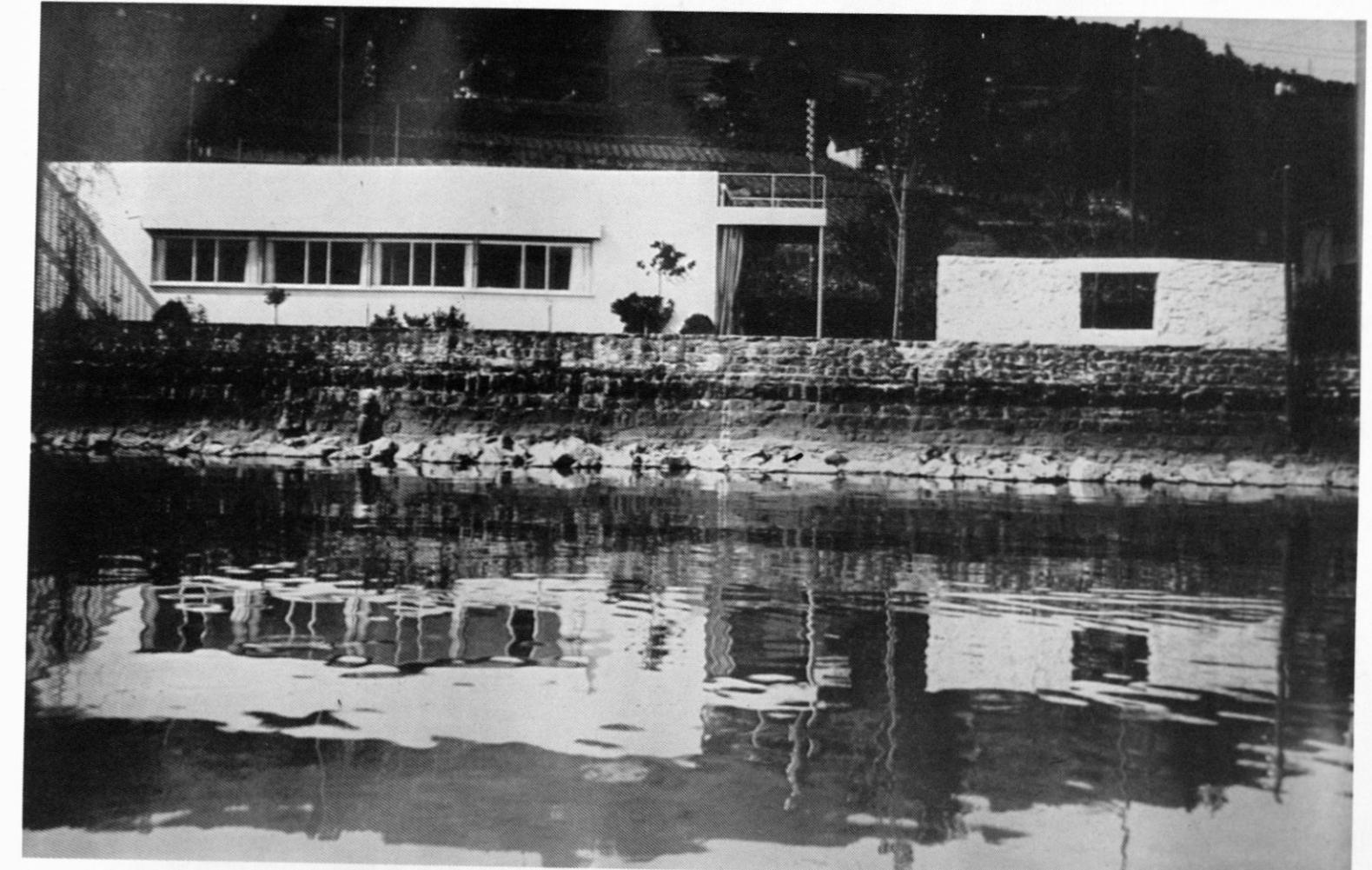
Le Corbusier (1887–1965):
House La Roche-Jeanneret in Paris, 1923.
Model.
Photograph: Fondation Le Corbusier, Paris

This criticism cut Le Corbusier to the quick. Deeply hurt, he made two replies in the same paper, the "Paris Journal". The first opportunity to respond was provided by "A visit to Le Corbusier-Saugnier", again undertaken by Baderre ("audiatur et altera pars") and published in the edition of 14th December.⁴ Le Corbusier confesses that he was dismayed at the lack of loyalty to his colleagues shown by Perret who advances arguments against him that are not only wounding but in most cases false, as well. After touching cursorily upon the criticism of the chimneys and the missing cornices, Le Corbusier proceeds directly to the matter of the openings: "And now Perret's last insulting censure: my windows admit no light. That makes me furious, for the injustice of such an accusation is more than evident. What on earth is he talking about? I endeavour to create bright room interiors ... that is my main aim, and that is why the appearance of my façades may seem somewhat odd to those who follow the beaten track. An intentional oddness, says Perret. Exactly, 'intentional': not simply for love of oddness, but in order to introduce into my houses the greatest possible quantity of light and air. The alleged fancy was directed solely by the desire to supply the inhabitants with the most basic necessities of life."

The dispute was such as to arouse the attention of the general public. In the "Paris Journal" of 28th December 1923 there is another article by Guillaume Baderre, entitled "A second visit to Le Corbusier".⁵ This time the journalist shows his colors, taking sides with Le Corbusier and marshaling the positive arguments in favor of the horizontal window, thus anticipating those works and lectures which subsequently promulgated it. In brief: the traditional vertical window is the product of constructional factors which are now obsolete (stone and brick). These only permitted small openings and required solid walls. For this reason an enlargement of the window areas in the grander type of building used to necessitate disproportionately high openings and thus correspondingly high rooms. The use of reinforced concrete, on the other hand, permits large spans, wide openings to admit light, a great reduction in the number of supporting elements, and hence the horizontal window. "That is much more practical", Baderre writes, "since it provides more light for the same surface area.

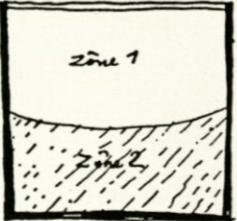
Le Corbusier und Pierre Jeanneret:
Kleines Haus am Ostende des Genfer Sees
in Corseaux bei Vevey, 1923.
Ansicht von der Seeseite (Süden)

Le Corbusier and Pierre Jeanneret:
Small villa at the east end of Lake Geneva
in Corseaux near Vevey, 1923.
View from the lake (south)

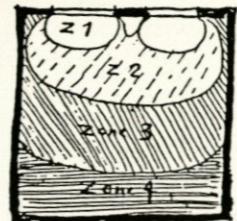


Indeed, its form permits all the light to be concentrated at the eye-level of the inhabitants. With the windows of the old type about half the light is spent illuminating the floor and ceiling, hence is wasted. The floor should be well-lit, that is obvious. Yet the greatest amount of light should be in the middle of the room, the most vital part, that is between head and foot level."

Baderre's article gains its special status, however, from the fact that it was published together with the first designs – ground plan and general view – of the small villa in Corseaux on the banks of Lake Geneva which Le Corbusier and Jeanneret had designed for the parents of the architect.⁶ The plan for this small house really threw down the gauntlet for Perret. "Only on one side is there a proper window, but it occupies the whole length of the façade." It is at all events sufficient, Baderre goes on to say, to light up the entire living area, for apart from the fact "that owing to its size it admits enough light, it also extends exactly to the corners on both sides, meeting there at right angles with the walls. These white walls direct the gaze straight into the landscape

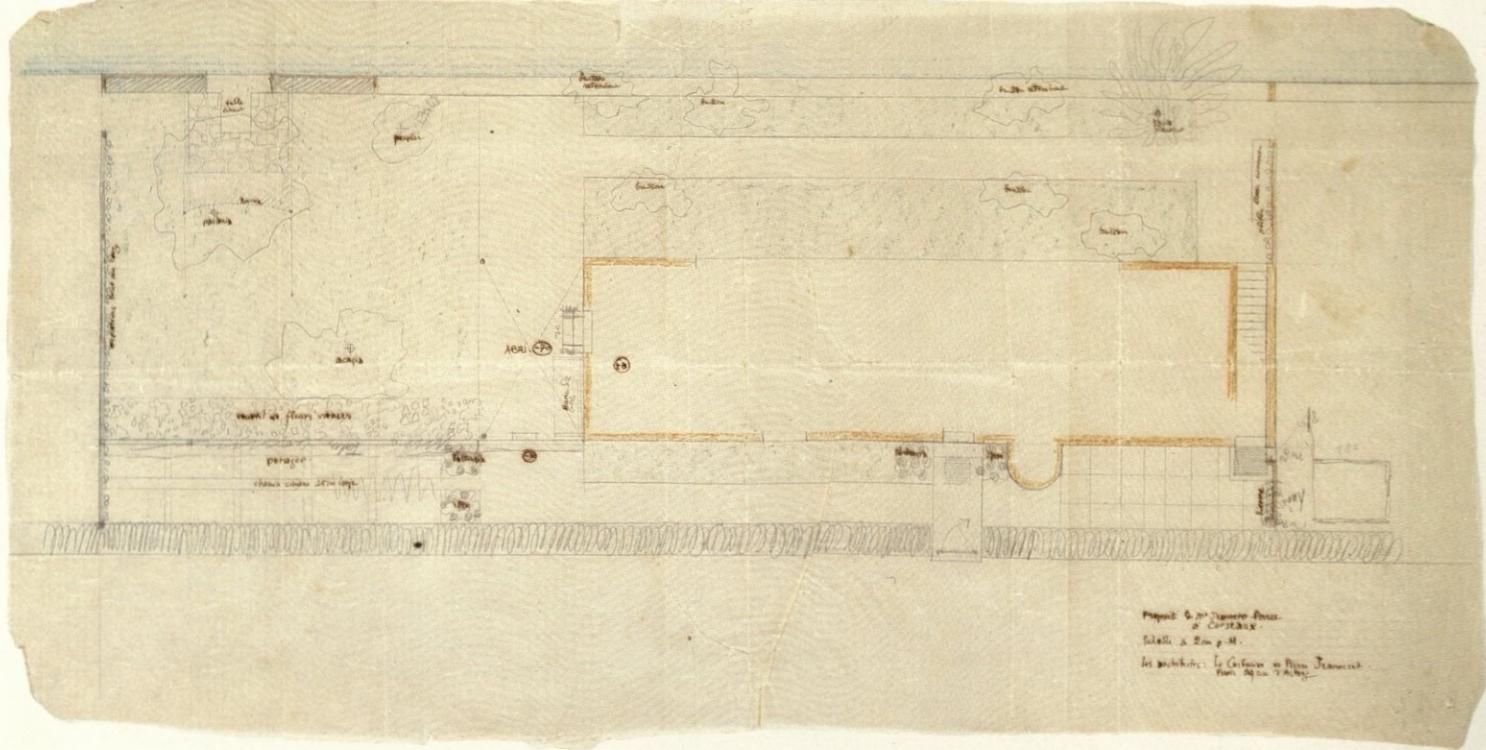


Le Corbusier: Belichtungsskizzen.
Links Langfenster zwischen Seitenwänden,
rechts klassisches Hochrechteck-Fenster.
Verglaste Flächen in beiden Fällen gleich.



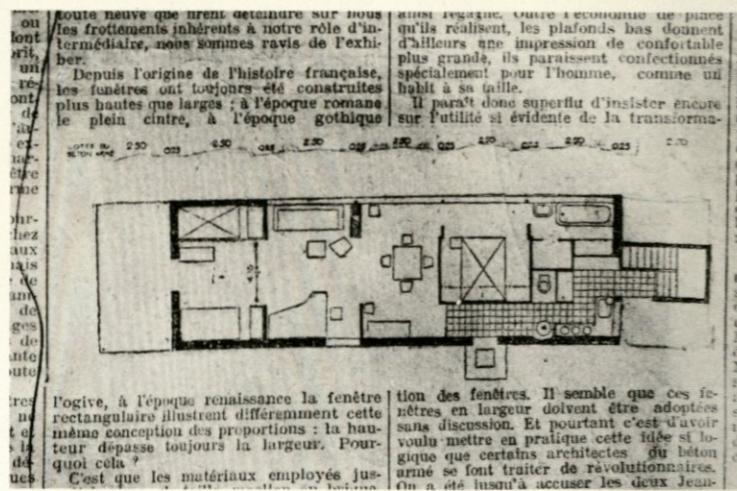
Le Corbusier: Lighting sketches.
Left: horizontal window between side walls;
right: classic upright-rectangle window.
Glazed areas the same in both cases

Le Corbusier und Pierre Jeanneret:
Kleines Haus in Corseaux, Genfer See, 1923.
Lageplan.
Sammlung Richter und Gut, Lausanne



weiten und bedingten massive Mauern. Aus diesem Grunde erforderte früher eine Vergrößerung der Fensterflächen bei repräsentativen Bauten eine unverhältnismäßige Höhe der Öffnungen und demzufolge auch der Räume. Die Verwendung von Stahlbeton ermöglicht hingegen große Spannweiten, weite Lichtöffnungen, starke Verminderung der stützenden Teile und somit das Langfenster. „Dieses ist weit praktischer“, schreibt Baderre, „da es mehr Licht gibt bei gleich großer Fläche: Tatsächlich erlaubt seine Form, das ganze Licht auf der Augenhöhe des Bewohners zu bündeln. Bei den Fenstern vom alten Typus geht etwa die Hälfte des Lichtes verloren. Ein Boden soll hell sein, das versteht sich von selbst. Die größte Lichtmenge sollte aber in Raummitte sein, die den lebendigsten Teil bildet, also zwischen Kopf- und Fußhöhe.“

Seinen besonderen Rang gewinnt Baderres Artikel aber mit der gleichzeitigen Publikation der ersten Entwürfe – Grundriß und Gesamtansicht – der kleinen Villa in Corseaux am Ufer des Genfersees, die Le Corbusier und Jeanneret für die Eltern des Architekten entworfen haben.⁶ Der Plan zu diesem kleinen Haus ist eine wirkliche Heraus-

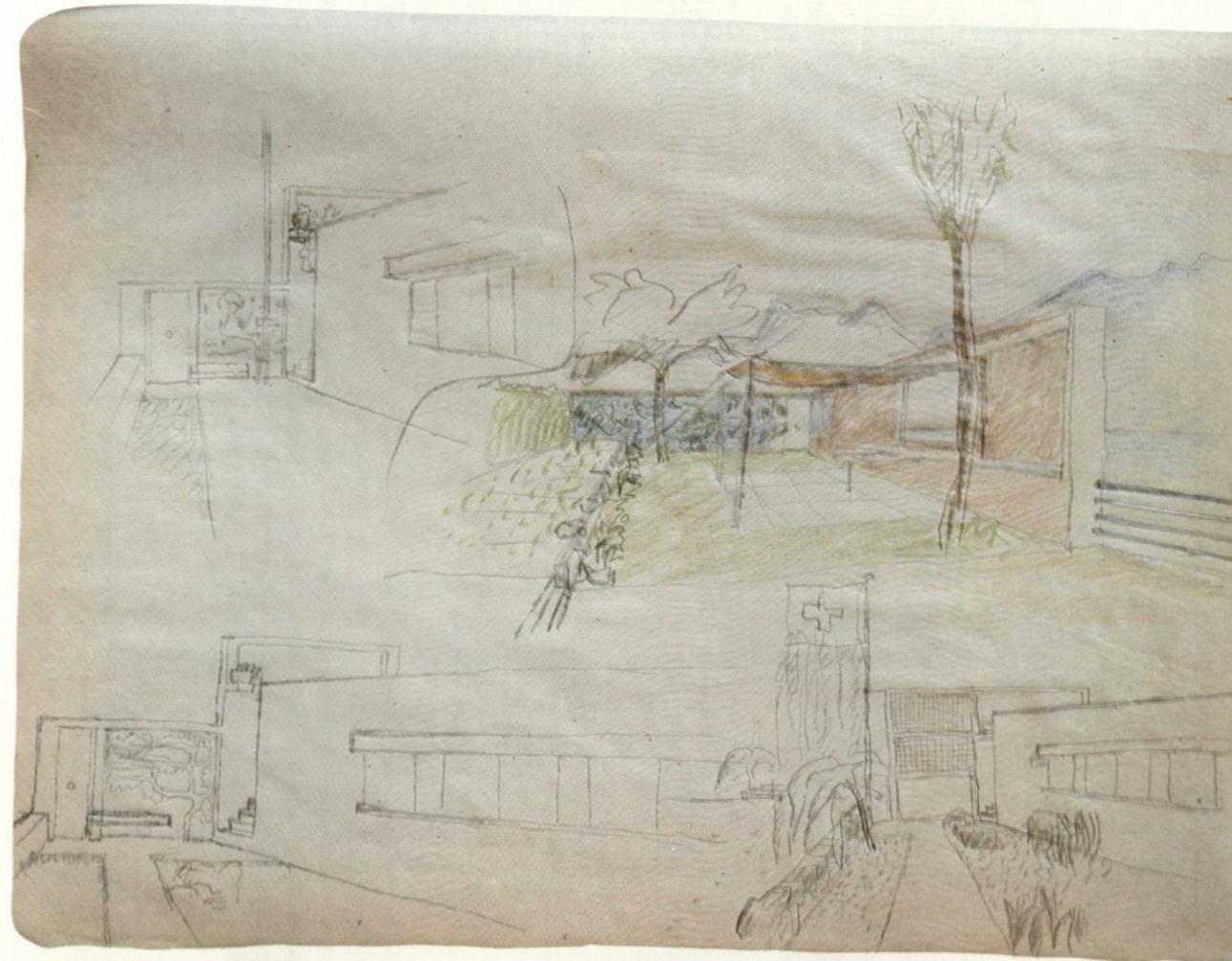


Ausschnitt aus „Paris Journal“ v. 28. 12. 1923:
„Seconde visite à Le Corbusier“
mit Grundriss des kleinen Hauses in Corseaux.
Fondation Le Corbusier, Paris

Cut-out from “Paris Journal” of 28. 12. 1923:
“Seconde visite à Le Corbusier”
with plan of the small villa in Corseaux.
Fondation Le Corbusier, Paris

Le Corbusier: Blatt mit Skizzen
für das kleine Haus am Genfer See, 1923.
Fondation Le Corbusier, Paris

Le Corbusier: page with sketches
for the small villa at Lake Geneva, 1923.
Fondation Le Corbusier, Paris



forderung an Perret. „Es gibt nur auf einer einzigen Seite ein wirkliches Fenster, aber dieses nimmt die gesamte Fassadenlänge ein.“ Jedenfalls genüge es, fährt Baderre weiter fort, die ganze Wohnung auszuleuchten, denn abgesehen davon, „daß es dank seiner Dimensionen genügend Licht hereinläßt, endet es auf beiden Seiten genau an den Ecken mit den hier im rechten Winkel an kommenden Wänden. Die weißen Wände leiten den Blick direkt in die Landschaft, keine Fensterausbauung steht dazwischen. Sie sind wahrlich von Licht überflutet.“⁷

Kaum hat Perret, und durch ihn als Sprachrohr die „Institution“ („eine Autorität auf dem Gebiet der Architektur“, hatte Baderre mit Ehrerbietung geschrieben – „ein olympischer Gott schickt sich zu sprechen an“, echte ironisch Le Corbusier in einem beißenden Brief an Perret⁸) das Verdikt ausgesprochen, antwortet Le Corbusier mit einem Werk, das dem Streitobjekt gleichsam Manifestwert gibt. Noch in dem Büchlein, dreißig Jahre nach der Entstehung des Hauses am Genfer See verfaßt, zögert er nicht, das Langfenster zum „ersten Protagonisten des Hauses“, ja zum „einzigsten Protagonisten der Fassade“ zu machen.⁹

with no intervening window jambs. They are truly flooded with light.”⁷

When Perret – and Perret voices the opinions of the “Establishment” (“an authority in the field of architecture”, Baderre had deferentially described him, echoed ironically by Le Corbusier in a caustic letter to Perret⁸ as “an Olympian god prepares to give utterance”) – pronounces his verdict, Le Corbusier responds with a work which gives the point at issue virtually the status of a manifesto. Even in the precious little book which he wrote thirty years after the construction of the house on Lake Geneva, he does not hesitate to make the horizontal window the “chief protagonist of the house”, even designating it the “unique protagonist of the façade”.⁹

If up until this point the discussion of the pros and cons of the horizontal window seems to revolve primarily around “technical” questions such as the management of light, the structural possibilities, space saving etc., that is by no means all there is simmering in the pot: Le Corbusier is keen on connecting the horizontal window of the “petite maison” with the Perret controversy. Six months later the dis-

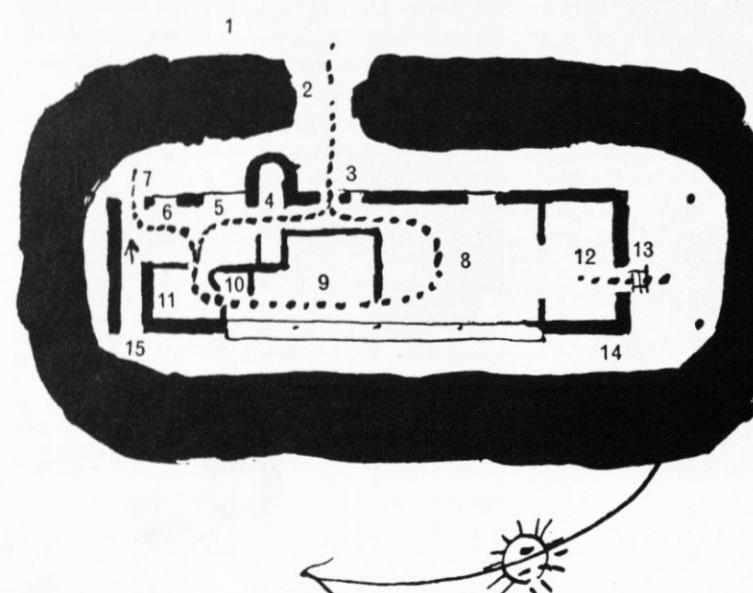
Le Corbusier: Skizzen – Lageplan und Schnitt – zum kleinen Haus in Corseaux, Genfer See.
Aus: Une petite maison – 1923, Carnet de la recherche patiente, Zürich 1954

Le Corbusier: Sketches – site plan and section – for the small villa in Corseaux, Lake Geneva.
From: Une petite maison – 1923, Carnet de la recherche patiente, Zurich 1954

Scheint es bis dahin bei der Diskussion um das Für und Wider des Langfensters in erster Linie um „technische“ Fragen zu gehen: Um die Lichtführung, die konstruktiven Möglichkeiten, die Raum einsparung usw., so kocht in dem Topf noch etwas ganz anderes: Le Corbusier liegt daran, das Langfenster der „petite maison“ mit der Kontroverse mit Perret zu verknüpfen. Ein halbes Jahr später kommt es über das von Perret erbaute „Palais de Bois“ denn auch erneut zu Diskussionen. Diese Auseinandersetzung ist von Le Corbusier im „Almanach“ unter dem Titel „Petite contribution à l'étude d'une fenêtre moderne“ unmittelbar im Anschluß an die Vorstellung der „petite maison“ wiedergegeben und kommentiert worden.¹⁰

Auf zwei aufeinanderfolgenden Seiten stellt Le Corbusier einander gegenüber: eine Photographie des Seepanoramas, das man vom Langfenster aus genießen kann, und eine eigene Skizze, die Perret zeigt, wie er vor der „fenêtre à bande magistrale“ im Lehnsessel sitzt, die den Schankraum des Palais erhellt. Die Skizze gibt die Umstände der Begegnung zwischen Perret, Jeanneret und Le Corbusier wieder. Vielleicht ist es der Hinterlist des Zeichners zu verdanken, daß der Spazierstock in der Hand des betagten Meisters ausgerechnet auf das Langfenster zeigt. Glücklich, Perret „ertappt“ zu haben, wie er friedlich vor dem einzigen Langfenster des Baus sitzt, beglückwünscht ihn Le Corbusier – „sehr hübsch, Ihre Langfenster“ – und erklärt sich sehr zufrieden über die Entdeckung, daß auch der alte Meister diesen Fenstertyp verwendet. Perret nimmt jedoch diese humorvolle Unterschiebung nicht auf, sondern geht zum Angriff über: „Das Langfenster ist überhaupt kein Fenster. (Kategorisch): Ein Fenster, das ist der Mensch selbst!“ Und auf die Beteuerung von Pierre Jeanneret, das menschliche Auge schaue in der Horizontalen, erwiderst er trocken: „Ich verabscheue Panoramen.“¹⁰

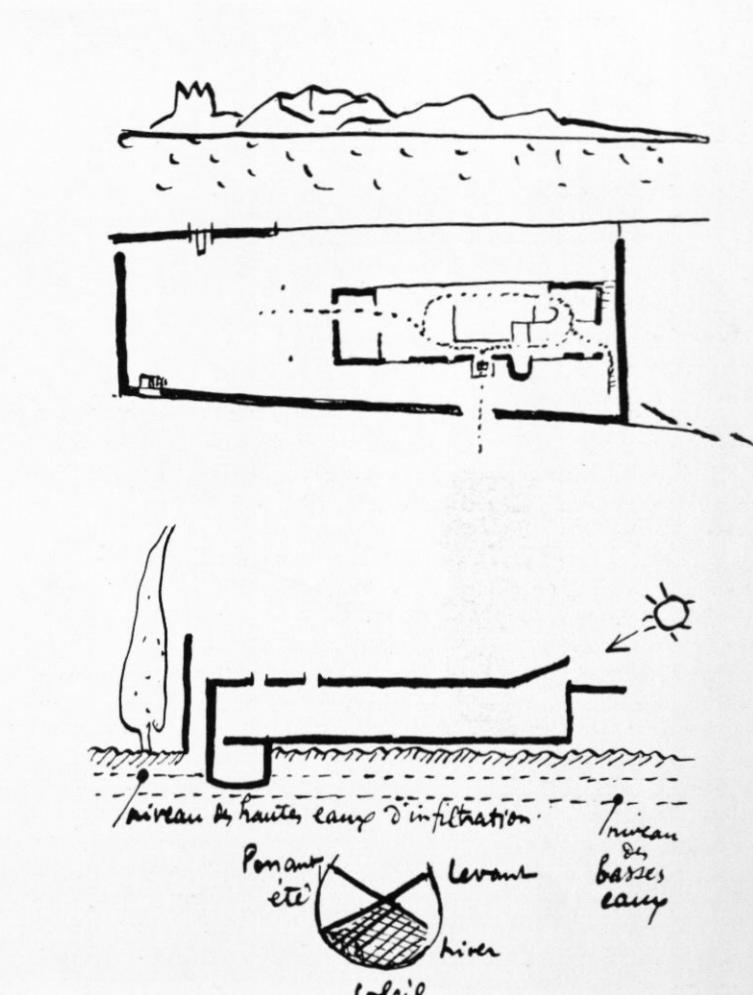
Wenn Perret behauptet, das Fenster sei „wie ein Mensch“, so tut er dies, weil er in ihm die anthropomorphe Analogie erkennt. Marcel Zahar präzisiert das in seinem Perret-Buch mit der Feststellung: „Das Vertikalfenster gibt dem Menschen einen Rahmen, es steht in „Übereinstimmung mit seinem Umriß ... die Vertikale ist die Linie des aufrechten Menschen, sie ist die Linie des Lebens selbst.“¹¹ Ein kultureller Topos also, belegt durch eine Jahrhunderte alte, noch immer fortlebende



70

Le Corbusier: Funktionsskizzen des Grundrisses (Norden ist oben).
Aus: Une petite maison – 1923, Zürich 1954

Le Corbusier: Functional sketches of the plan (north at top).
From: Une petite maison – 1923, Zurich 1954



- 1 Straße/Street
- 2 Tor/Gate
- 3 Haustür/Front door
- 4 Garderobe/Cloakroom
- 5 Küche/Kitchen
- 6 Ausgang zum Hof/Back door to the yard
- 7 Wohnraum/Living room
- 8 Schlafzimmer/Bedroom
- 9 Bad/Bathroom
- 10 Vorratskammer/Storage room
- 11 Gastzimmer/Guest room
- 12 Überdachter Ausgang zum Garten/Roofed back door to the garden
- 13 Das 11 m lange Fenster/the 11 meter long window
- 14 Treppe aufs Dach/Stairways to the roof
- 15 Treppenhaus/Staircase

Le Corbusier: Auguste Perret im Sessel vor dem Langfenster des von ihm erbauten Palais de Bois, 1924.
Aus: Almanach d'architecture moderne

Le Corbusier: Auguste Perret sitting in front of the horizontal window of the Palais de Bois built by him, 1924.
From: Almanach d'architecture moderne

malerische und literarische Tradition, steht hinter Perrets Überzeugungen. Wer wäre da nicht an die jeweils ersten Strophen des II. und V. Gedichts aus Rainer Maria Rilkes Zyklus „Les fenêtres“¹² erinnert:

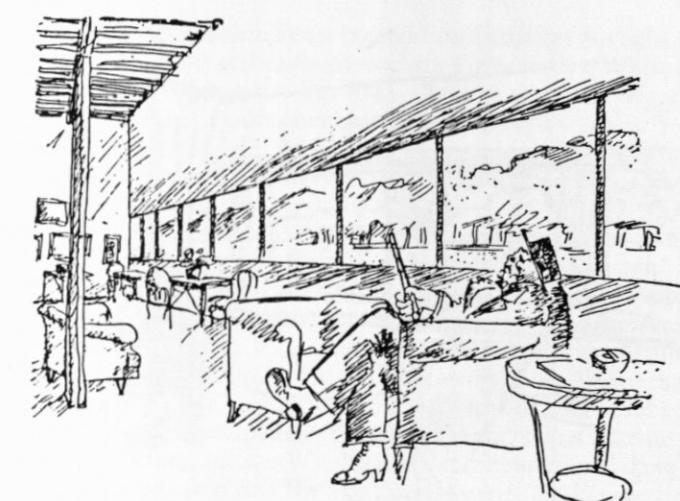
*N'es-tu pas notre géometrie,
fenêtre, très simple forme
qui sans effort circonscrit
notre vie énorme?*

*Comme tu ajoutes à tout,
fenêtre, le sens de nos rites:
Quelqu'un qui ne serait que debout,
dans ton cadre attend ou médite.*

Perret lehnt das Langfenster ab, weil es für ihn Zeichen einer tiefgreifenden Veränderung ist, die die bisher in der Kultur, insbesondere im „Erlebten“ des *Intérieurs* verwurzelten Werte in Frage stellt. Vermutlich aus diesem Grunde ist er der Meinung, daß Le Corbusier „die schöne französische Tradition zerstöre“.¹³

Durch das traditionelle Fenster öffnet sich der Innenraum nach außen; gleichzeitig definiert das Fenster aber auch den *Ort* und die *Schwelle*, was ein räumliches und empfindungsmäßiges „Ausschließen“ bedeutet. Während das Langfenster „uns zum Anschauen eines ewigen Panoramas verurteilt“, so stellt Perret fest, animiert uns das Vertikalfenster, „indem es uns einen vollständigen Raum (un espace complet) erkennen läßt: Straße, Garten, Himmel“. Vor allem aber: diese Öffnungen lassen sich auch schließen.¹⁴

Für Le Corbusier erfüllt das Langfenster im Unterschied zum traditionellen Fenster um so mehr eine vermittelnde Funktion zwischen Innen und Außen, als die Öffnung selbst mit der Schwelle auch die eigenen Grenzen aufhebt. Genau dies ist die eigentliche Aussage der Photographie des Langfensters des „petite maison“, die im „Almanach“ publiziert ist – eine Photographie, auf der alles, was die konkreten Bestandteile des Gebäudes bildet, zu einem undifferenzierten, dunklen Hintergrund verschwimmt, aus dem von Rand zu Rand das euphorische



Le Corbusier: Auguste Perret im Sessel vor dem Langfenster des von ihm erbauten Palais de Bois, 1924.
Aus: Almanach d'architecture moderne

Le Corbusier: Auguste Perret sitting in front of the horizontal window of the Palais de Bois built by him, 1924.
From: Almanach d'architecture moderne

cussion is rekindled by the “Palais de Bois”, erected by Perret. The dispute is reproduced with a commentary by Le Corbusier in the “Almanach” under the title “Petite contribution à l'étude d'une fenêtre moderne”, which follows immediately after the presentation of the “petite maison”.¹⁰

On the left and right-hand page Le Corbusier sets opposite each other a photograph of the panorama of the lake which may be enjoyed from the horizontal window and a sketch of his own showing Perret sitting in an armchair in front of the “fenêtre à bande magistrale” which lights the bar of the Palais. The sketch reproduces the circumstances of the meeting between Perret, Jeanneret and Le Corbusier. Perhaps we owe it to the craftiness of the artist that the walking stick in the hand of the aged master should be pointing at, of all things, the horizontal window. Pleased at having “caught him in the act” of sitting peacefully in front of the building’s only horizontal window, Le Corbusier congratulates Perret – “very pretty, your horizontal windows” – and declares himself highly satisfied at having discovered that the old master also makes use of this type of window. Perret, however, does not accept this humorous imputation but takes the offensive: “The horizontal window is not a window at all. (Categorically): A window, that is man himself!” And in answer to Pierre Jeanneret’s assertion that human vision lies in the horizontal plane, he replies dryly. “I detest panoramas.”¹⁰

When Perret maintains that a window is “like man”, he does so because he sees in it an anthropomorphic analogy. Marcel Zahar specifies this in his book on Perret with the statement: “The vertical window provides man with a frame, it accords with his outlines ... the vertical is the line of the upright human being, it is the line of life itself.”¹¹ Thus Perret’s convictions are grounded on a cultural topos, exemplified in an artistic and literary tradition handed down through the centuries. Are we not reminded here of the first verses of the second and fifth poems in Rainer Maria Rilke’s cycle “Les fenêtres”?¹²

*N'es-tu pas notre géometrie,
fenêtre, très simple forme
qui sans effort circonscrit
notre vie énorme?*

*Comme tu ajoutes à tout,
fenêtre, le sens de nos rites:
Quelqu'un qui ne serait que debout,
dans ton cadre attend ou médite.*

Perret rejects the horizontal window because for him it is the symbol of a profound change which calls into question the values hitherto rooted in his culture, especially those inherent in the “personal experience” of the *intérieur*. This is probably the reason why he believes that Le Corbusier “is destroying the fine French tradition”.¹³

Through the traditional window the interior uncloses itself to the outside world; yet at the same time it also defines the *locale* and the *sill*, and that amounts to a spatial and emotional “exclusion”. Whereas the horizontal window, as Perret declares, “condemns us to the view of an unending panorama”, the vertical window stimulates us “by letting us



Ausblick aus dem Langfenster des kleinen Hauses am Genfer See.
Zeitgenössisches Foto.
Fondation Le Corbusier, Paris

View from the horizontal window of the small villa at Lake Geneva.
Contemporary photograph.
Fondation Le Corbusier, Paris

Le Corbusier: Innenraum des kleinen Hauses am Genfer See.
Aus: *Une petite maison* – 1923, Zürich 1954

Le Corbusier: Interior of the small villa at Lake Geneva.
From: *Une petite maison* – 1923, Zurich 1954

sche Bild „eines der schönsten Panoramen der Welt“⁹ hervortritt: „Die Landschaft ist da, als wäre man im Garten.“¹⁰

Während das traditionelle Fenster den Blick auf einen Ausschnitt aus dem Kontinuum der Landschaft beschränkt, die Landschaft also „manipuliert“, indem es ihr die Aura der „Vedute“ gibt, tut das Langfenster seinerseits der Forderung der „Sachlichkeit“ – einer Haupt-Zielsetzung der „Moderne“ und des „Purismus“ – insofern Genüge, als es die Landschaft „tel quel“ wiedergibt: „Das Fenster von 11 Metern Länge bringt die Unermeßlichkeit der Außenwelt in den Raum herein, die unverfälschte Ganzheit einer Seelandschaft mit ihren Sturmimmungen oder ihrer strahlenden Ruhe.“¹⁵

Aber stimmt es, daß das Langfenster das Bild *nicht* manipuliert? Perret hatte behauptet, daß das Vertikalfenster (in anderen Sprachkulturen nicht zufällig auch „Französisches Fenster“ genannt) einen „vollständigen Raumeindruck“ wiedergebe, weil es Ausblick auf die Straße, den Garten und den Himmel gestattet. Marie Dormoy, Perrets getreue Interpretin, präzisiert ihrerseits: „Das Fenster in der Form eines hochgestellten Rechtecks macht einen Raum viel fröhlicher als ein horizontales Fenster, weil man dank dieser Form auch die vorderste Bildebene, den buntesten, lebendigsten Teil der Aussicht wahrnimmt.“¹⁶ Diese Bemerkung erinnert uns daran, welche besondere Vorliebe die Malerei von den Tagen der Romantik an bis in unser Jahrhundert hinein für das Fensterbild gezeigt hat. Entsprechend groß ist seine Rolle auch für die Entwicklung des modernen malerischen Raums. Weil das Vertikalfenster dem Blick gestattet, nach unten zu den ersten und nächsten räumlichen Ebenen – Straße und Garten –, in der Horizontale zu den mittleren und tieferen Ebenen – gegenüberliegende Häuser, Bäume, hügeliger Hintergrund – und nach oben in die unbegrenzte Tiefe des Himmels zu schweifen, zeigt es einen Bildausschnitt von maximaler perspektivischer Tiefe und großer Vielfalt und Abstufung in bezug auf Dimension, Farbigkeit und Helligkeit der Landschaft. Zugleich aber ist das Vertikalfenster auch ein idealer Vermittler der vielfältigsten Stimmungseindrücke: Das Wahrnehmen der unmittelbaren gewohnten Umgebung beruhigt, und der Blick aus erhöhter Position am Fenster verschafft den nötigen Abstand und die Diskretion des Fürsichseins.

see a complete space (*un espace complet*): street, garden, sky”. But above all, these openings may be closed.¹⁴

As distinct from the traditional window, the horizontal window can, in Le Corbusier's opinion, all the more effectively perform a mediating function between inside and outside in that such an opening, in dispensing with the sill, also removes its own limits. That is precisely the message conveyed by the photograph of the horizontal window of the “petite maison” published in the “Almanach” – a photograph in which everything that forms part of the solid structure of the building merges into an obscure and indistinct background against which, from one side to the other, there stands out the euphoric picture “of one of the world's most beautiful panoramas”: “The landscape is so close, it's as if you were in your garden.”¹⁰

Whereas the traditional window restricts the view to a section of the continuum of the landscape and thus “manipulates” it by lending it the air of a “veduta”, the horizontal window for its part meets the requirement of “functionality” – one of the chief aims of “Modernism” and “Purism” – inasmuch as it reproduces the landscape “tel quel”: “A window eleven meters long brings the immensity of the outer world into the room, the unadulterated totality of a lake scene with its tempestuous moods or its gleaming calm.”¹⁵

Yet is it true that the horizontal window does *not* manipulate the view? Perret had maintained that the vertical window (for which in other languages and cultures “French window” is not just an arbitrary term) reproduces an “impression of complete space” because it permits a view of the street, the garden and the sky. Marie Dormoy, Perret's faithful interpreter, is more specific still: “The window in the shape of an upright rectangle makes a room much more cheerful than a horizontal window does, because owing to its form we are also able to perceive the immediate foreground which is the most vivid and varied part of the prospect.”¹⁶ This observation reminds us of the particular predilection of artists for the window picture from the days of Romanticism until well into our own century which account for the important rôle it played in the development of modern pictorial space. Because the vertical window allows the eye to wander downwards to the first and

Blick auf den Genfer See durch das Langfenster des kleinen Hauses von Le Corbusier bei Vevey.
Foto: Bruno Reichlin

View of Lake Geneva from the horizontal window of the small Villa by Le Corbusier near Vevey.
Photograph: Bruno Reichlin



„Der Ausblick aus dem Fenster gehört zur Situation des bebauten, vornehmlich des bürgerlichen Menschen, wie er in den Wohnungen der Städte lebt ... So ist das Fenster ... der Ort stummer Monologe und Dialoge, der Reflexion über die eigene Stellung zwischen Begrenztem und Unbegrenztem.“¹⁷ Man sieht: es sind die gleichen Gründe, derer wegen Perret das Vertikalfenster bevorzugt und die Maler das Fenstermotiv interessiert.

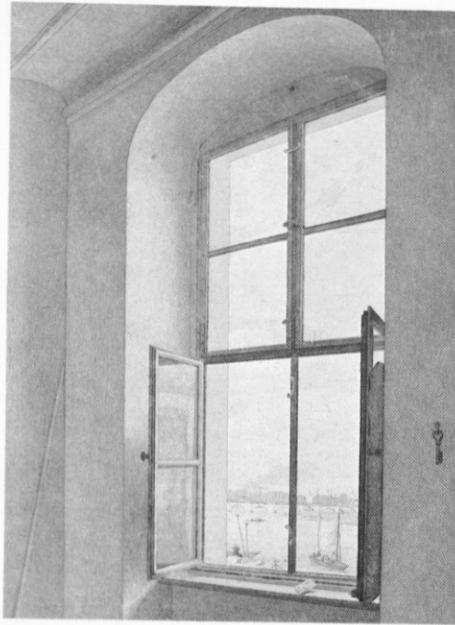
Nun wird spätestens von dem Moment an, in dem sich die Malerei mehr oder weniger bewußt vom Gemälde als „Guckkasten“ abwendet und damit das auf die Renaissance zurückgehende Prinzip in Frage stellt, gemäß dem jedes Bild im eigentlichen Sinne ein „Fensterbild“ ist, das Fenstermotiv auch zu einem Bedeutsamen Experimentierfeld für die moderne Malerei. „Um alle Bildelemente in die Bildfläche zu zwingen“,¹⁸ zieht sich die Malerei nach und nach aus dem verabsolutierten Raum der Linearperspektive zurück, sie verzichtet auf den luftperspektivischen Raum, auf die Wiedergabe der tastbaren und dann auch der erscheinungshaften Stofflichkeit der Materie, sie verabschiedet sich

closest spatial planes – street and garden – and horizontally to the middle and further planes – houses opposite, trees, hills in the background – and upwards into the limitless reaches of the sky, it displays a detail of maximum perspective depth, an abundance of variety and nuance in respect to the dimensions, colorfulness and brightness of the landscape. At the same time, however, the vertical window is also the ideal medium for the most diverse moods and impressions: seeing one's familiar neighborhood is reassuring distance and individual privacy. “The view from the window is part of the situation of human habitation, and particularly of man as a citizen, a resident in the dwellings of our cities ... Thus the window is ... the scene of mute monologues and dialogues, of reflections on one's own position between the finite and the infinite.”¹⁷ Clearly the reasons why Perret prefers the vertical window and why painters find the window motif so interesting are the same.

Now, the window motif becomes an important field of experiment for modern art as soon as artists more or less consciously turn

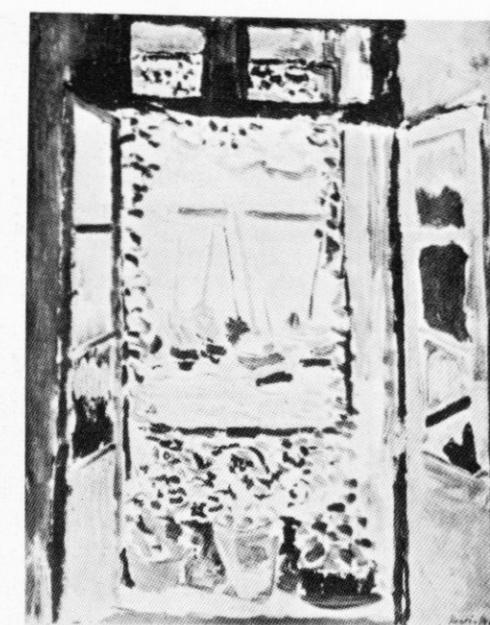
Caspar David Friedrich (1774 – 1840):
Linkes Fenster in seiner Atelierwohnung
in Dresden, 1806.
Albertina, Wien

Caspar David Friedrich (1774 – 1840):
Left-hand window in his studio apartment
in Dresden, 1906.
Albertina, Vienna



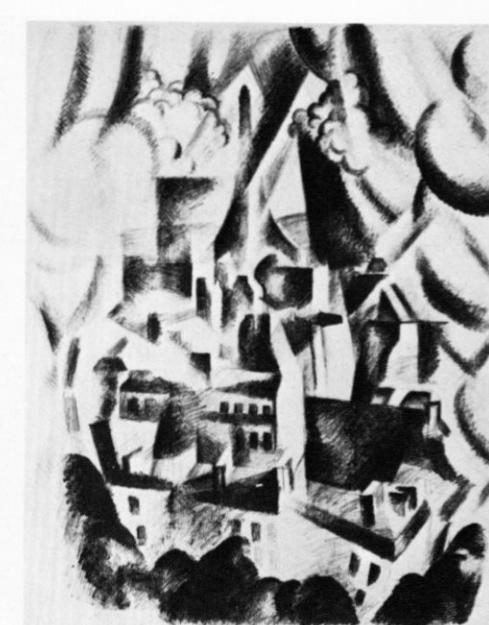
Henri Matisse (1869 – 1953):
Fenster in Collioure, 1905.
Sammlung J. H. Whitney, New York

Henri Matisse (1869 – 1953):
Window in Collioure, 1905.
J. H. Whitney collection, New York



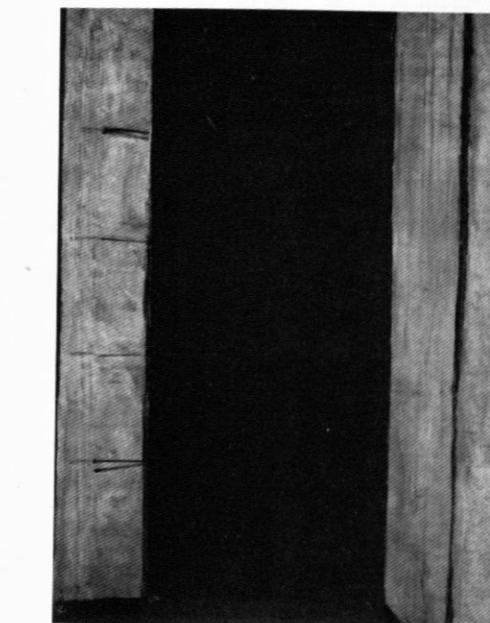
Robert Delaunay (1885 – 1941):
Das Fenster auf die Stadt, 1910
(Lithographie nach dem Gemälde).
Saarland-Museum Saarbrücken

Robert Delaunay (1885 – 1941):
The Window on the Town, 1910
(Lithography after the painting).
Saarland-Museum Saarbrücken



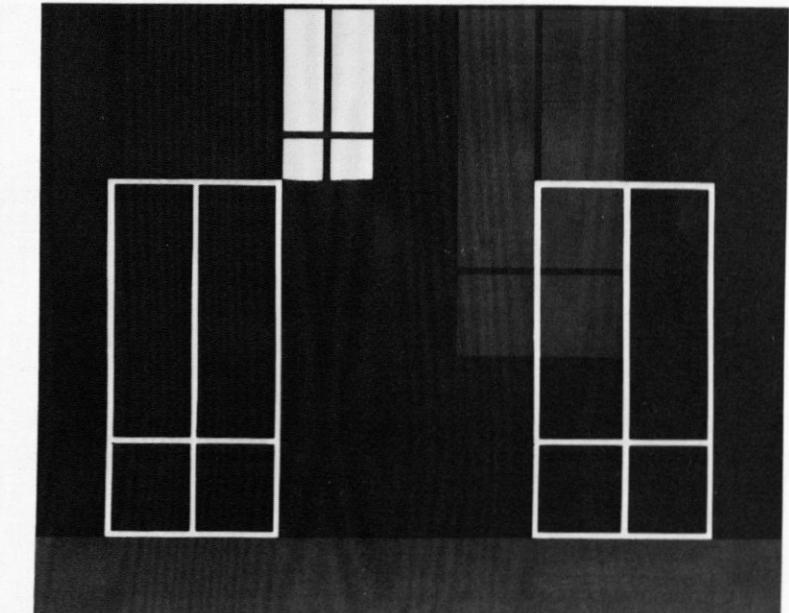
Henri Matisse (1869 – 1953):
Die Fenstertür (La Porte-Fenêtre), 1914.
Privatsammlung, Paris

Henri Matisse (1869 – 1953):
The French door (La Porte-Fenêtre), 1914.
Private collection, Paris



Josef Albers (1888 – 1976):
Fenster, 1929.
Westfälisches Landesmuseum Münster

Josef Albers (1888 – 1976):
Window, 1929.
Westfälisches Landesmuseum Münster



von der absoluten Gegenstandsfarbe und der relativen Erscheinungsfarbe so gut wie vom zeichnerischen Detail und der korrekten Wiedergabe der anatomischen und perspektivischen Proportionen. Und was das Fenstermotiv in seiner Rolle bei diesen einschneidenden Reduktionsvorgängen betrifft, kommt Schmoll genannt Eisenwerth zu dem Urteil, daß „nicht zuletzt durch das Fenstermotiv in der Malerei des 19. und 20. Jahrhunderts der Weg zum Verständnis einer rein flächengebundenen, auf illusionistische Tiefenvorstellungen verzichtenden ungegenständlichen Gestaltung (wie sie schon bei Matisse's „Porte-Fenêtre“ von 1914 anklängt) – im wörtlichen Sinne – „geeignet“ worden“ sei. „Begann in der abendländischen Malerei die perspektivische Darstellung mit der Annahme, Raumtiefe im Blick durch ein Fenster zu sehen, so hört sie auf in der Vorstellung, die Figur des Fensters selbst als Träger einer flächigen Bildarchitektur anzuerkennen.“¹⁹

Vor dem Hintergrund dieser summarischen Betrachtung zur Rolle des Fenstermotivs als eines wichtigen Wegbereiters der modernen Malerei wollen wir nun das Langfenster nochmals in Augenschein nehmen.

Perret wendet sich gegen das Langfenster, weil es nicht den vollständigen Raum – Garten, Straße, Himmel – erblicken läßt, wobei ihm, so erinnert Margherita G. Sarfatti, „vor allem an dem Stück Himmel lag, das das horizontale Fenster zumeist unserem Blick entzieht“.²⁰

Und in der Tat, das Langfenster verringert das Wahrnehmen und richtige Einschätzungen der Raumtiefe der gesehenen Landschaft. Diesen Eindruck verstärkt noch der extreme Abstand der vertikalen Sichtbegrenzungen, und das um so mehr, wenn – wie im Fall der ersten Entwurfs-skizzen zur „petite maison“ – etliche Elemente der Raumbegrenzung, wie die seitlichen Mauern und die Decke am Rand der Öffnungen, der Sicht überhaupt entzogen werden. Anders gesagt: das Langfenster durchstößt die Sehpymide in der Waagerechten nach beiden Seiten

away from the painting as “peep-show”, and thus call into question the principle dating back to the Renaissance according to which every picture is strictly-speaking a “window picture”. “In order to cram all pictorial elements into the picture area”¹⁸, art withdraws step by step from the absolutized space of linear perspective, renounces the spatial depth of degradation and the reproduction of first the tangible then the apparent substantiality of matter, takes its leave of the absolute colors of objects and of the relative colors of their appearance, and says farewell to graphic details and the correct rendering of anatomic and perspective proportions. As regards the rôle of the window motif in these radical reduction processes Schmoll, alias Eisenwerth, comes to the conclusion that “it was not least the window motif in the painting of the nineteenth and twentieth centuries which – literally – “planed” the path to an understanding of purely two-dimensional abstract art forms dispensing with illusionistic concepts of depth (already discernible in Matisse's “Porte-Fenêtre” of 1914).” If the starting point of perspective representation in Western art was the assumption that depth is to be seen in the view through a window, then it comes to a close in the idea of recognizing the figure of the window itself as the medium of a two-dimensional pictorial architecture.”¹⁹

Against the background of these summary reflections on the rôle of the window motif as an important precursor of modern art, we shall now return to our examination of the horizontal window.

Perret objects to the horizontal window on the grounds that it does not permit a view of the complete space – garden, street, sky – whereby, as Margherita G. Sarfatti remembers, he was „most concerned about the strip of sky which the horizontal window usually withholds from our view“.²⁰ And indeed, the horizontal window does diminish our perception and correct appreciation of the depth of the landscape before us. The extreme distance between the vertical limits of the field

and verschwindet somit selbst aus dem optischen Wahrnehmungsbereich des Betrachters. Mit der Folge, daß das Fenster-Bild die Eigenschaften einer durch das Fenster gerahmten Vedute verliert und der Fensterrahmen seine Funktion als „Reposoir“. Wenn aber das Langfenster das Gegenteil des perspektivischen „Guckkastens“ ist, der durch die tiefen Schrägen und den Rahmen des traditionellen Fensters hergestellt wird, muß man es zu jenen baulichen Vorkehrungen zählen, die nachhaltig dazu beigetragen haben, auch die Architektur aus dem traditionellen perspektivischen Raum herauszulösen. Im Hinblick auf die Konzeption und die Wirkung des Raumes spielt das Langfenster also eine ähnliche Rolle wie die malerischen Experimente, die, ausgehend vom Fenstermotiv, die „Umwandlung des Tafelbildes in eine betonte Flächenmalerei“²¹ zur Folge hatten.

„Die Landschaft ist da“, in ihrer direkten Unmittelbarkeit, so als „klebe“ sie im Fenster, weil entweder eine distanzierte und beruhigende Wirkung des Bildes ausgeschlossen wird oder der „Übergang zwischen den nahen, vertrauten Gegenständen und den entfernten dem Blick verborgen bleibt, womit sich die Wahrnehmung der Raumtiefe wesentlich mindert“.

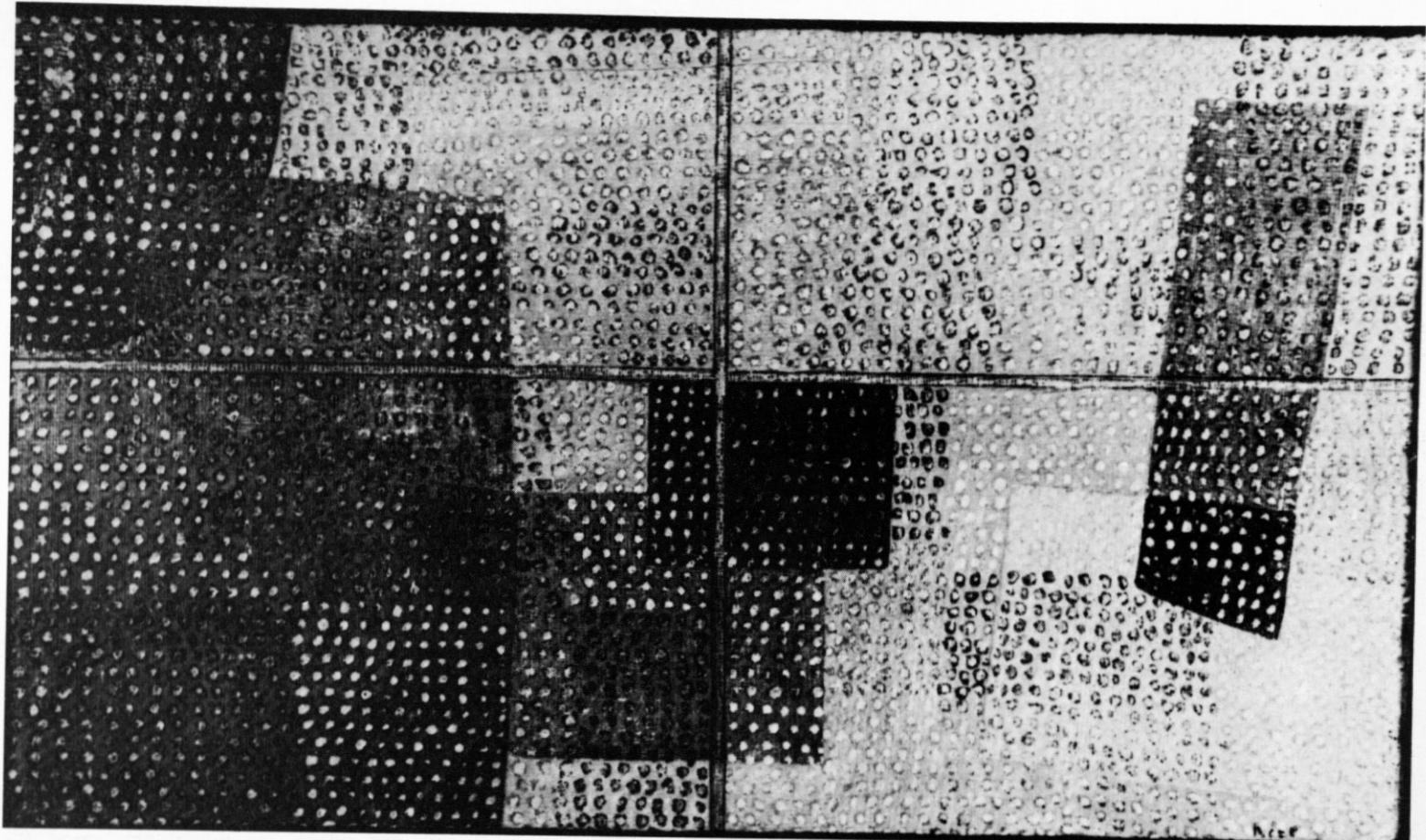
„Die Paradoxie des Fensters, des modernen, ganz und gar durchsichtigen nämlich, das also zugleich nach draußen öffnet und Einlaß gibt und doch auch wiederum absperrt“²², hatte die Raumkünstler und Architekten gegen Ende des vergangenen und zu Beginn unserer Jahrhunderts in Verlegenheit gebracht. Entsprechend schreibt Dolf Sternberger in seinem Buch *Panorama oder Ansichten vom 19. Jahrhundert* „Das störende Fenster“ dazu ein ganzes Kapitel. Und Cornelius Gurlitt eröffnet in seinen Plaudereien über Kunst, Kunstgewerbe und Wohnungsausstattung²³ das Kapitel über das Fenster mit ein paar flüchtigen Bemerkungen über dessen jüngste Entwicklung: die allmähliche Vergrößerung der Öffnung an sich wie auch der einzelnen Glasscheiben:

of vision magnifies this impression, the more so if – as in the case of the first design sketches for the “petite maison” – several of the room's confining elements such as the side walls and the ceiling along the edge of the openings are placed entirely out of sight. Put another way: such a window breaks through the cone of vision in the horizontal plane on both sides, and thus disappears out of the observer's field of view. In consequence, the window picture loses the features of a veduta framed by the window and the window frame is deprived of its function as a “repoussoir”. Yet if the horizontal window is the opposite of the perspective “peep-show” produced by the deep embrasures and frame of the traditional window, then it must be counted among those structural measures which have also made a lasting contribution to the extrication of architecture from traditional perspective space. With regard to the conception and effect of space, the horizontal window thus plays a similar rôle as the artistic experiments which, proceeding from the “window motif”, brought about the “transformation of the panel painting into an emphatically two-dimensional art form”²¹.

“The landscape is there”, in all its immediacy, as if it were “sticking” to the window, either because the effect of detachment and reassurance is eliminated or because the transition between the familiar objects close at hand and those further away remains concealed to view so that our perception of spatial depth is significantly diminished.

“The paradox of the window in its modern, entirely transparent form which is thus at once open to and accessible from the outside, but also acts as a barrier”²⁴, caused some embarrassment to the interior designers and architects at the turn of the century. Correspondingly, Dolf Sternberger devoted a chapter in his book *Panorama oder Ansichten vom 19. Jahrhundert* to “Das störende Fenster”. In his causeries on art, arts and crafts and home furnishings, Cornelius Gurlitt²⁵ opens his chapter on windows with a few cursory remarks on their most recent de-

Paul Klee (1879–1940):
Durch ein Fenster, um 1932.
Privatsammlung, Bern
© 1984



„Der Ruf des sterbenden Goethe ‚Mehr Licht‘ drang in unsere Wohnhäuser.“ Aber sogleich beklagt er: „Das große Fenster verband das Zimmer zu sehr mit der Außenwelt, die Geschicklichkeit des Menschen, große, völlig durchsichtige Scheiben zu schaffen, durch diese die Grenze zwischen Zimmer und Außenwelt für das Auge völlig zu verwischen, wuchs zu sehr, als daß nicht die künstlerische Abgeschlossenheit des Raumes zu Schaden kommen mußte.“ Die Verwendung von hellen Vorhängen gegen Ende des 18. Jahrhunderts, die jüngere Mode der Stores und der Butzenscheiben sind für Gurlitt alles Mittel, um den Innenräumen wieder die „innere Abgeschlossenheit“ zurückzugeben, die sowohl durch eine zu aufdringliche Beziehung mit der Außenwelt als auch durch das Einströmen von zu viel gleichmäßigem Licht gestört wird, das den Räumen den Reiz des Dämmers nimmt. „Fernab liegt, was draußen geht“ – die hat zumal für den geschützten Innenraum zu gelten, den Gurlitt wieder zurückwünscht: „Wir fühlen uns in ihm allein, sei es mit unseren Gedanken oder mit unseren Freunden.“

In gleichen Sinne kritisiert Baillie Scott²⁴ spöttisch die Mode der großen Fenster, die sich in den englischen Vorstadtvillen verbreitet hatte: „Schon von außen werden wir die kolossalen Breschen in den Mauern gewahr, die wie ein Ladenfenster auf den äußeren Effekt be-

Paul Klee (1879–1940):
Through a window, c. 1932.
Private collection, Bern
Cosmopress, Genf

rechnet sind. Da sind der Tisch mit der Vase, die Spitzengardinen und so weiter wie für die ‚Auslage‘. Im Innern ein mitleidloses, blendendes Licht, das alle Ruhe oder Schutzmöglichkeit zerstört.“

„Das Interieur“, schreibt Walter Benjamin in seinen „Passagen“²⁵, ist nicht nur das Universum, sondern auch die Schutzhülle des privaten Menschen.“ Im dämmrigen, phantasmagorischen Halbdunkel des Interieurs, das die allzu körperhafte Wirklichkeit der Dinge dämpft, während ihr vorwiegend symbolisches Dasein ihren Gebrauchswert, ihren Gegenstands- und Warencharakter „aufhebt“, formen Möbel, Einrichtungsgegenstände und persönliche Nippesachen einen geschützten Winkel ideologischer und empfindungsgemäßer Identifikation, weil die sanfte Täuschung, die im Mittelpunkt jenes Mikrokosmos schwimmt, durch den Bewohner selbst und im Einklang mit seiner innerlichen Einstellung so verfügt worden ist.

Nun aber reißt Le Corbusiers Langfenster eine Bresche in die „Schutzhülle des privaten Menschen“, und die Außenwelt bezwingt das Interieur. Im winzigen Wohnraum der Villa am See ist plötzlich die Natur greifbar nahe in ihrer ganzen Großartigkeit, mit dem Zyklus der Witterung und der Jahreszeiten. „Ein Fenster von elf Metern Länge stellt eine Beziehung her, läßt Licht herein ... und füllt das Haus mit der Weite einer einzigartigen Landschaft: Die des Sees mit ihren Wandlungen und die der Alpen mit ihrem wundervollen Lichtspiel.“²⁶ „Dann sind die Tage nicht mehr traurig: Vom Morgengrauen bis in die Nacht zeigt die Natur ihre Metamorphosen.“²⁷ Nicht mehr ferngeholt durch Mauern, Gardinen und Vorhänge, dringt das Licht in Strömen durch jene Öffnung ein und entzaubert den Raum und die Gegenstände; es gibt den „Stimmungsgegenständen“ („objets-sentiment“) wieder ihren ursprünglichen, soliden, prosaischen Sinn von „Werkzeugen“ („objets-outil“) zurück.²⁸

Die Innerlichkeit hat die Flucht ergriffen, diesmal ins Freie. Die WAHRE NATUR ist der Ort unverfälschter Erfahrungen, euphorischer Gegenstand der Wünsche, der erheben und trösten kann. Das Haus am Genfersee ist ein winziger Schlupfwinkel am Schoße dieser tröstenden Natur. Aber die „petite maison“ ist nicht die „Hütte“ mit ihren dicken Mauern, die um den Innenraum ein schützendes Geviert bilden. Das Langfenster, weit zur Landschaft hin geöffnet, zwingt dem Bewohner eine ungewohnte visuelle und psychologische „Allgegenwart“ auf.

An der Grenze zwischen zwei antithetischen Räumen, dem Ort des Sichbefindens und dem Ort der Sehnsucht – und angesichts des letzten zur passiven Rolle des Zuschauers verurteilt, gerade jetzt, da die ringsum abschließende Intimität der Dinge und des Raumes aufgelöst sind –, erfährt der Mensch die psychologische und symbolische Zwiespältigkeit des modernen „Innenraumes“, den die Architektur bestens nur bewußt machen und verdeutlichen kann.²⁹

Darüber wird in anderem Zusammenhang in Anknüpfung an das Problem des Langfensters noch einmal ausführlich zu sprechen sein.

like shop windows are calculated for their external effect. There is the table with the vase, the lace curtains and so on, as if for the ‘window display’. Inside, a pitiless, blinding light that destroys all peace and sense of security.”

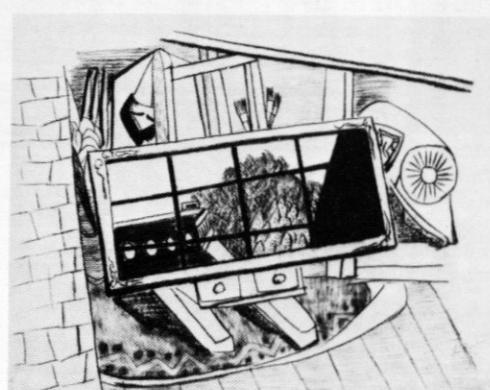
In “Passagen”²⁸, Walter Benjamin writes, “The interior is not only the universe, but also the protective covering of the private person.” In the dim, phantasmagoric semi-darkness of the *interior*, which subdues the all too substantial reality of things, while their symbolic presence “cancels out” their utility value, their character of goods and chattels, furniture, furnishings and personal knickknacks form a protected corner of ideological and emotional identification because the gentle deception which hovers at the heart of that microcosm has been so disposed by the inhabitant himself, in harmony with his inner attitudes.

Now, however, Le Corbusier’s horizontal window tears a hole in the “protective covering of the private person” and the outside world triumphs over the “interior”. In the tiny living room of the lakeside villa Nature in all its grandeur, with the climatic cycle and the seasonal round, is suddenly near enough to touch. “A window eleven meters long creates a connection, lets light in ... and fills the house with the expanse of the Alps with their wonderful light effects.”²⁶ “Then days are no longer gloomy: from first light until dark, Nature displays her metamorphoses.”²⁷ No longer kept at bay by walls, curtains or shutters, the light floods through the opening and frees the room and the objects it contains from the spell cast on them; it restores to the “mood-objects” (“objets-outil”) their original, solid, prosaic meaning of “tools”.²⁸

Inwardness has taken flight, this time into the open air. TRUE NATURE is the place of unadulterated experiences, the euphoric object of desires which can uplift and comfort. The house on Lake Geneva is a tiny hiding-place in the lap of this comforting Nature. Yet the “petite maison” is not the “cottage” with its thick walls forming a protective square around the interior space. The horizontal window, wide open to the landscape, forces upon the inhabitants an unaccustomed visual and psychological “omnipresence”.

On the borderline between two antithetical spaces, the place of present situation and the place of yearning – and, in view of the latter, condemned to the passive rôle of the spectator at the very moment when the isolating intimacy of objects and space has been done away with – we experience the psychological and symbolical conflict of the modern “interior” which architecture can only hope to make evident and explain.

We shall return to this topic in detail in another context and with reference to the problem of the horizontal window.

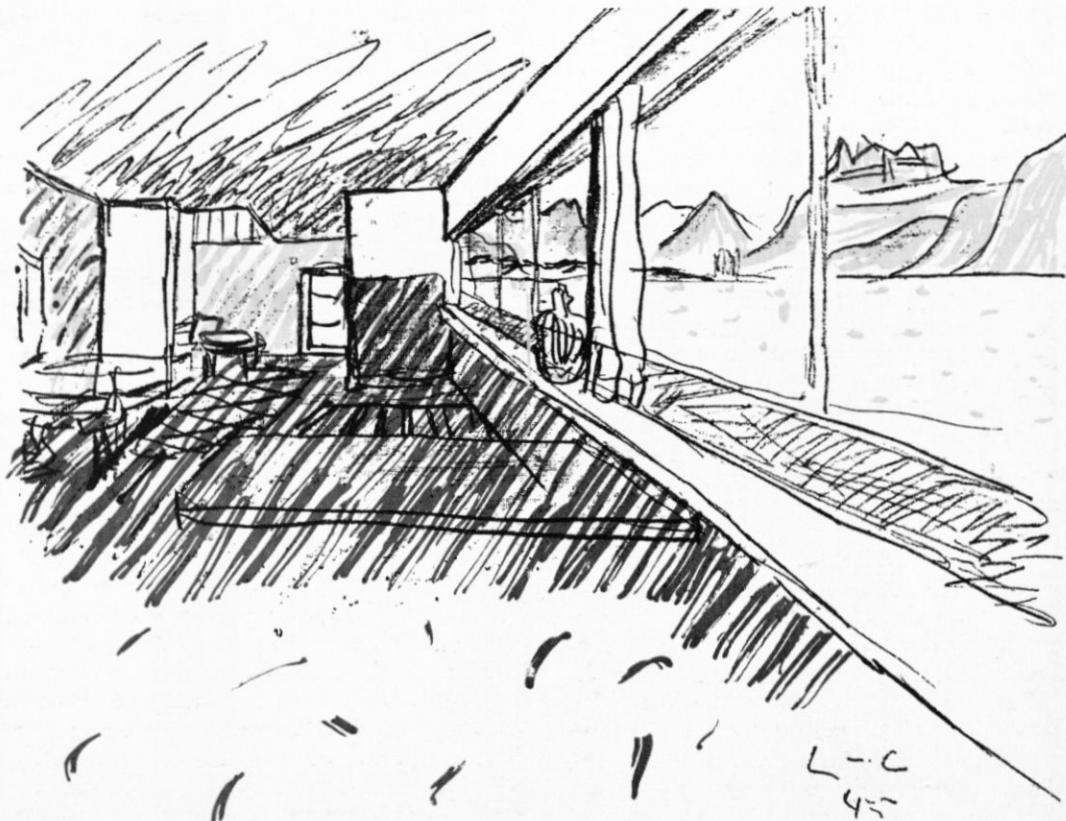


Max Beckmann (1884–1950):
Interior with mirror, 1926

Max Beckmann (1884–1950):
Interior with mirror, 1926

Le Corbusier: Ausblick durch das Langfenster des kleinen Hauses am Genfer See.
Aus: *Une petite maison* – 1923, Zürich 1954

Le Corbusier: View through the horizontal window of the small villa at Lake Geneva.
From: *Une petite maison* – 1923, Zurich 1954



¹ Paris Journal v. 1. 12. 1923. Das Dokument befindet sich in der Fondation Le Corbusier (im folgenden: Doc. F.L.C.), Paris.

² Der Katalog des Salon d'Automne 1923 nennt allerdings nur zwei Modelle von „hôtels privés“, S. 344.

³ Alle vorangegangenen Zitate von A. Perret sind dem Paris Journal entnommen.

⁴ Paris Journal v. 14. 12. 1923. Das Dokument befindet sich in der F.L.C., Paris.

⁵ Paris Journal, 28. 12. 1923. Das Dokument befindet sich in der F.L.C., Paris.

⁶ Das Tagebuch des Vaters von Le Corbusier, Georges-Edouard Jeanneret, wird zum Teil in der Bibliothek der Villa La-Chaux-de-Fonds aufbewahrt und enthält einen ersten Hinweis auf die Bauabsichten am 5. 9. 1923. Der Vorschlag „d'une maison puriste, forme wagon“ wurde zum ersten Mal am 27. 12. 1923 erwähnt.

⁷ Paris Journal v. 28. 12. 1923.

⁸ Brief von Le Corbusier an A. Perret v. 13. 12. 1923. Doc. F.L.C.

⁹ Le Corbusier, *Une petite Maison* – 1923, Zürich 1954, SS. 30–31, S. 36.

¹⁰ Le Corbusier, Almanach d'architecture moderne, SS. 95–97.

¹¹ Diese Meinung Perrets findet sich in: Marcel Zahar, Auguste Perret, Paris 1959, S. 15.

¹² Rainer Maria Rilke, *Les Fenêtres*, Paris 1927.

¹³ Anmerkungen von Le Corbusier auf einem undatierten Blatt zu einem Standpunkt, den Perret dem Herausgeber von *L'Architecture Vivante* gegenüber geäußert hat. Februar 1926. Doc. F.L.C.

¹⁴ Nach Marcel Zahar, op. cit.

¹⁵ Le Corbusier, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, Paris 1930, S. 30.

¹⁶ Marie Dormoy, „Le Corbusier“ in: *L'Amour de l'Art*, Paris, März 1930, Nr. 5, S. 213 ff.

¹⁷ J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, „Fensterbilder – Motivketten in der europäischen Malerei“ in: Beiträge zur Motivkunde des 19. Jahrhunderts, München 1970, S. 152.

¹⁸ Cfr. Georg Schmidt, *Kleine Geschichte der Modernen Malerei*, Basel 1955.

¹⁹ J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, op. cit. S. 150.

²⁰ Margherita G. Sarfatti, „Perret“ in: *L'Architecture d'Aujourd'hui*, 1932, S. 11.

²¹ J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, op. cit. S. 151.

²² Dolf Sternberger, *Panorama oder Ansichten vom 19. Jahrhundert*, Düsseldorf/Hamburg 1938; Taschenbuchausgabe Frankfurt am Main 1974, S. 156.

²³ Cornelius Gurlitt, *Im Bürgerhause*, Dresden 1888.

²⁴ M. H. Baillie Scott, *Häuser und Gärten*, Berlin 1912, S. 35.

²⁵ Walter Benjamin, Paris. Die Hauptstadt des 19. Jahrhunderts, Kap. 4. „Luigi Filippo ou l'intérieur“ in: ders., *Angelus Novus – Saggi e frammenti* v. W. B., Turin 1962.

²⁶ Le Corbusier, *Précisions*, op. cit. S. 130.

²⁷ Le Corbusier, *Almanach*, op. cit. S. 94.

²⁸ Le Corbusier, *L'art décoratif d'aujourd'hui*, Paris 1925, Kap. „Besoins-types“, S. 69 ff.

²⁹ Cfr. Schmoll, op. cit., Kap. „Schlußbemerkungen und literarische Aspekte“.