



Winckelmann Akademie
München

***Schriftenreihe der Winckelmann Akademie für
Kunstgeschichte München***

Textbeitrag Nr. 41, September 2021

www.winckelmann-akademie.de

Le Corbusiers Ville Contemporaine von 1922

Die Vision der modernen Idealstadt im Medium der Zeichnung

Prof. Dr. Steffen Krämer

Winckelmann Akademie für Kunstgeschichte München

Die berühmte Ville Contemporaine, die Stadt der Gegenwart für drei Millionen Einwohner, bezeichnet den Beginn von Le Corbusiers öffentlicher Auseinandersetzung mit Stadtplanung. Auf dem Pariser Herbstsalon von 1922 wurde sie erstmals ausgestellt und erregte sofort ungeheures Aufsehen. Wie Corbusier selbst berichtet, verblüffte sie die Öffentlichkeit und löste bei den einen Wut, bei den anderen dagegen Begeisterung aus.¹ Diese erste öffentliche Zurschaustellung der Ville Contemporaine war insofern ungewöhnlich, als Corbusier auf jegliche Texterklärungen verzichtet hatte, die seine urbanistische Konzeption hätten kommentieren oder erläutern können. Lediglich über teilweise großformatige Zeichnungen präsentierte er dem Publikum seinen Idealplan. Damit stellen diese Entwurfszeichnungen ein völlig eigenständiges Medium in der visuellen Vermittlung von Corbusiers frühen Stadttheorien dar, zumindest in ihrer ersten Ausstellung auf dem Herbstsalon 1922 (Abb. 1).

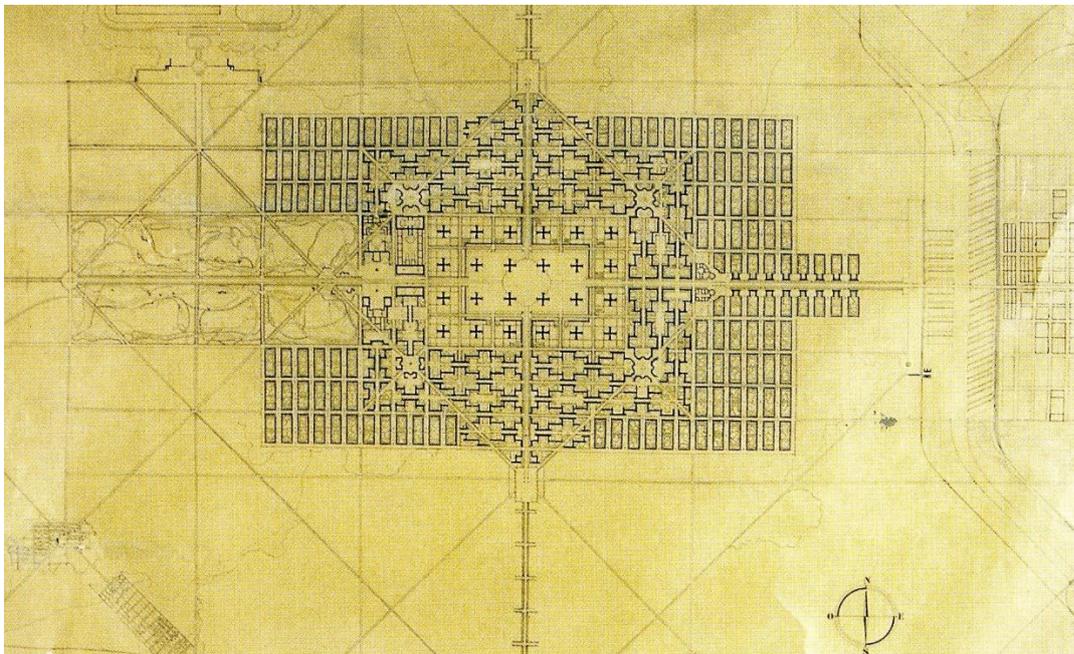


Abb. 1 Le Corbusier, Ville Contemporaine, 1922, Gesamtplan

¹ Zu diesen Reaktionen siehe den französischen Einführungstext zur Ville Contemporaine in Le Corbusier und Pierre Jeanneret: Oeuvre Complète 1910 – 1929, hg. von W. Boesiger und O. Stonorov, Zürich 1964, S. 34.

Später hat Corbusier die *Ville Contemporaine* noch mehrfach erläutert, etwa in seinen theoretischen Schriften, wie dem *Städtebau* von 1925 oder den *Feststellungen zu Architektur und Städtebau* von 1929.² Liest man diese Texte, dann wird schnell deutlich, dass sich Corbusier über die außerordentliche Wirkung dieser Zeichnungen sehr wohl bewusst war. Nicht ohne Genugtuung bemerkt er, dass das Fehlen von Erklärungen bei der ersten öffentlichen Zurschaustellung Empörung auslöste und die Pläne selbst für seine Freunde nur schwer verständlich waren.³ Diese erste Präsentation der *Ville Contemporaine* ausschließlich im Medium der Zeichnung war demnach vom Architekten bewusst inszeniert worden. In der Forschung wurde Corbusiers urbaner Idealplan von 1922 schon häufig interpretiert und nicht selten kritisiert.⁴ In der Regel haben die Autoren allerdings die Zeichnungen in Verbindung mit den vom Architekten später veröffentlichten Erläuterungstexten gedeutet oder lediglich als Illustrationen für ihre Analysen verwendet. Dass aber die Zeichnungen zunächst als autonomes Bildmedium ohne Text gedacht waren, ist bislang noch nicht umfassend erörtert worden: Grund genug, sich mit Corbusiers *Ville Contemporaine* erneut zu beschäftigen.

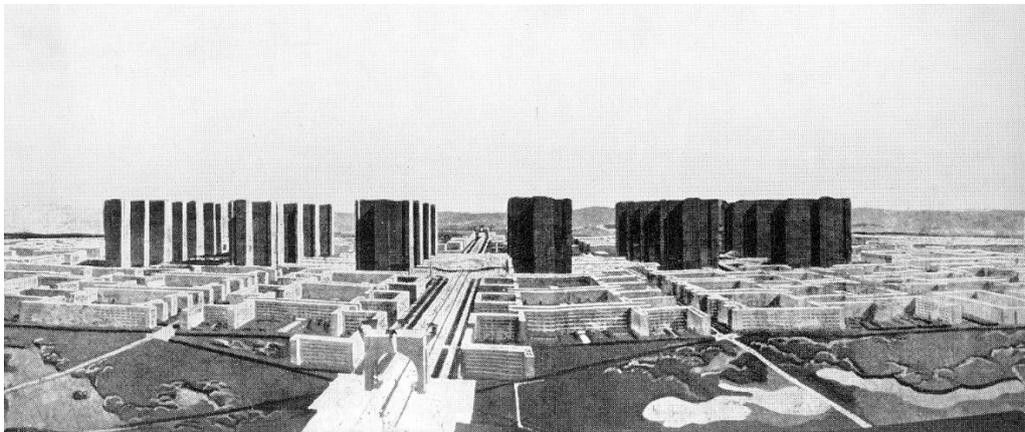


Abb. 2 Le Corbusier, *Ville Contemporaine*, 1922, Diorama

Im Juli 1922 schlug Marcel Temporal, der Leiter der Stadtplanungssektion auf dem Herbstsalon, Le Corbusier vor, einen Ausstellungsbeitrag für die „städtische Kunst“ zu entwerfen, und zwar in der Art einer „Boutique, eines schmiedeeisernen Straßenschildes oder eines schönen Brunnens“, wie es Temporal formulierte.⁵

² Le Corbusier: *Städtebau*, übersetzt und hg. von Hans Hildebrandt, Stuttgart 1929, S. 129-144 (Französische Originalausgabe Paris 1925); Le Corbusier: *Feststellungen zu Architektur und Städtebau*, 1929, übersetzt von Henni Korssakof-Schröder, Frankfurt/M./Berlin 1964, S. 135-148 (Französische Originalausgabe Paris 1929).

³ Siehe dazu Le Corbusier und Pierre Jeanneret, 1964 (wie Anm. 1), S. 34.

⁴ Siehe dazu die Forschungsliteratur in den folgenden Anmerkungen.

⁵ Zum Zitat siehe Le Corbusier und Pierre Jeanneret, 1964 (wie Anm. 1), S. 34.

Nicht ahnen konnte er, dass der junge Architekt diesen Vorschlag zum Anlass nahm, einen Gesamtplan für eine Idealstadt zu konzipieren, die seine damals revolutionären Gedanken zur modernen Stadtplanung übermitteln sollte. Über mehrere Monate, meist in Nachtschichten, arbeitete Corbusier und sein Cousin Pierre Jeanneret an diesem Projekt, in dessen Zentrum ein großformatiges Diorama der Ville Contemporaine mit hundert Quadratmetern Entwurfsfläche stand (Abb. 2).⁶ Dieses riesige Diorama, das in graphisch genauer Zeichnung eine perspektivische Stadtlandschaft von enormer Tiefenwirkung darstellt, war vermutlich der Auslöser für die Entscheidung der Ausstellungsleitung, Corbusier einen über 27 Meter langen Ausstellungsstand auf dem Herbstsalon zur Verfügung zu stellen, in dem er seinen idealen Stadtplan dem Publikum präsentierte. Der Eindruck, man könnte in diese Stadt hineinschreiten, muss bei vielen Besuchern einen Schock ausgelöst haben. Diese erstaunliche Außenwirkung des Dioramas hat Corbusier noch ein zweites Mal öffentlich inszeniert. In seinem sog. „Pavillon de l'Esprit Nouveau“ auf der Pariser Ausstellung der Dekorativen Künste von 1925 präsentierte er in einem dem Pavillon angefügten Rundbau erneut das Diorama der Ville Contemporaine, in diesem Falle aber in unmittelbarer Gegenüberstellung zu dem ebenfalls hundert Quadratmeter großen Diorama seines Planes Voisin für die Innenstadt von Paris (Abb. 2, 3).⁷ Der Besucher war nunmehr allseits umgeben von Corbusiers perspektivischen Stadtvisionen.

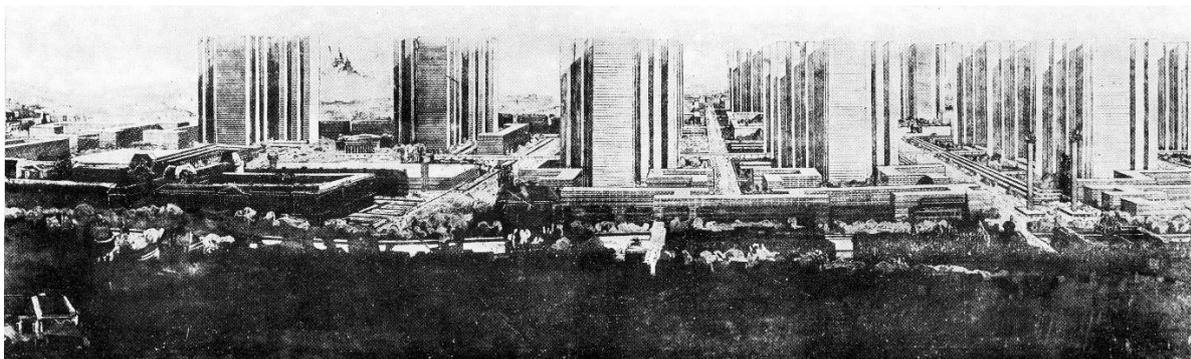


Abb. 3 Le Corbusier, Plan Voisin, 1925, Diorama

⁶ Zu diesen und den folgenden Informationen siehe Le Corbusier und Pierre Jeanneret, 1964 (wie Anm. 1), S. 34.

⁷ Zu dieser Gegenüberstellung der beiden Stadtmodelle im Pavillon de l'Esprit Nouveau 1925 siehe Le Corbusier, 1964 (wie Anm. 2), S. 92, 178; Stanislaus von Moos (Hg.): L'Esprit Nouveau. Le Corbusier und die Industrie 1920-1925, Berlin 1987, S. 195; Stanislaus von Moos: Le Corbusier. Elemente einer Synthese, Frauenfeld/Stuttgart 1968, S. 182.

Aber auch die anderen, teilweise großformatigen Zeichnungen seiner Ville Contemporaine waren überaus spektakulär. Diese Stadtansichten, meist von einem erhöhten Betrachterstandpunkt, entwickeln ebenfalls eine enorme Tiefenwirkung. Vor allem aber betonen sie die steil aufragenden Wolkenkratzer auf kreuzförmigem Grundriss, die das Zentrum der neuen Stadt bilden (Abb. 4, 5).

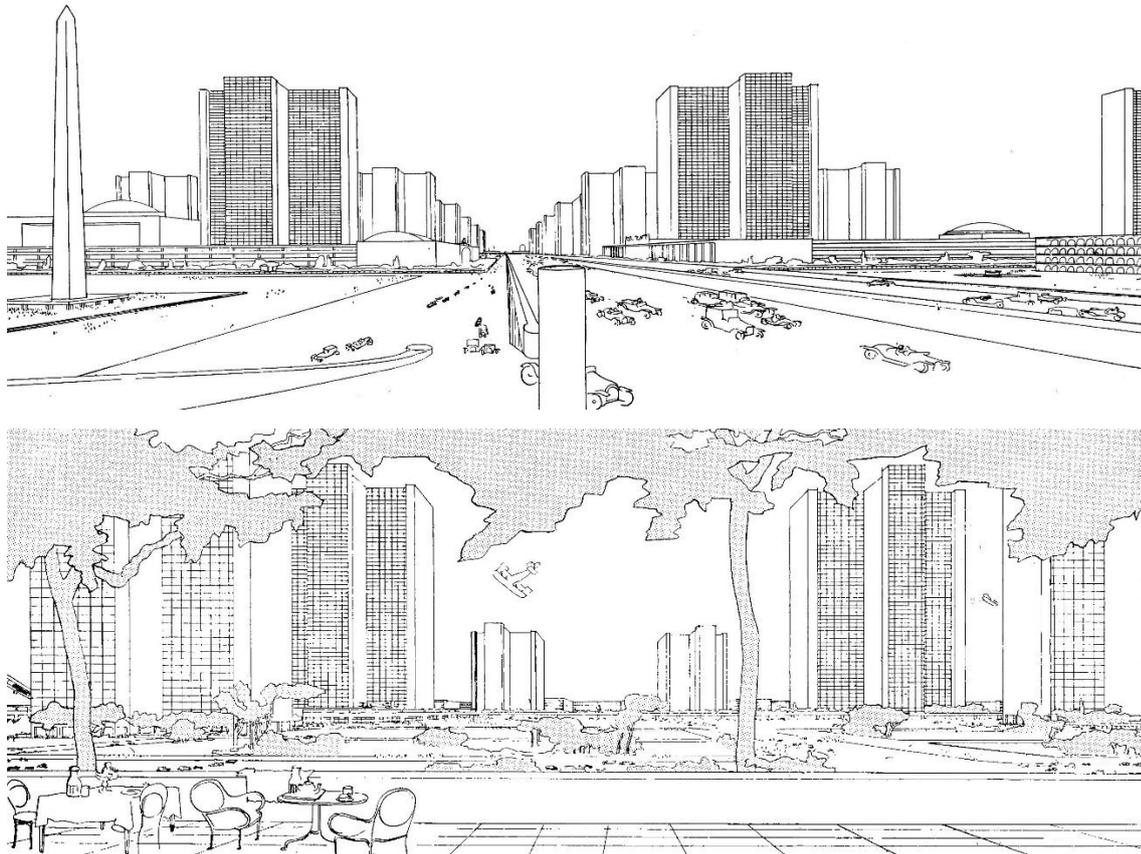


Abb. 4, 5 Le Corbusier, Ville Contemporaine, 1922, perspektivische Zeichnungen

In ihrer zwar regelhaften, aber lockeren Zusammenfügung stellen diese insgesamt 24 Wolkenkratzer den optischen Fokus der urbanen Gesamtanlage dar, die dadurch auf die Mitte zentriert ist (Abb. 1).

Ein Betrachter, der Corbusiers Ausstellungsstand auf dem Herbstsalon 1922 besuchte, benötigte eigentlich keine weiterführenden Textinformationen, um sich über eines im Klaren zu sein: Corbusiers Ville Contemporaine war als eine Hochhausstadt in zuvor nicht gekannten Ausmaßen und Höhendimensionen geplant. In den Zeichnungen wurde das architektonisch noch nicht Dagewesene perspektivisch visualisiert. Ein Text, und sei er auch noch so pathetisch oder dramatisch formuliert, hätte diesen revolutionären urbanistischen Ansatz niemals

übermitteln können. Die Sprache, derer sich Corbusier bediente, war somit eine primär auf Suggestivwirkung ausgerichtete Bildsprache.

Wiederholt hat Corbusier in seinen theoretischen Schriften die Vorzüge einer Architekturzeichnung hervorgehoben, so in seinen *Feststellungen zu Architektur und Städtebau* von 1929: „Im allgemeinen neigen die Fachleute zu Lösungen, die mit Leichtigkeit direkt zu übersetzen sind: mit Hilfe von Bleistift, Tusche und Wasserfarben läßt sich die Zustimmung von Verwaltungs- und anderen Räten am ehesten erlangen. Man vergegenständlicht etwas – und fühlt sich der Verwirklichung gleich bedeutend näher.“⁸ Und weiter: „Denn die Zeichnung ist nichts weiter als ein mit verführerischen Dingen ausgefülltes Blatt Papier.“⁹ In seinem *Städtebau* von 1925 formuliert der Architekt in Bezug auf die Ville Contemporaine demgegenüber folgende Sätze: „Wie leidenschaftserregend ist es dagegen, jene kommende Welt, bevor man sie beschreibt, auf dem Zeichenbrett zu organisieren, hier, wo keine hohlen Worte klingen, wo allein Tatsachen reden! [...] Was in dem schwierigen Verfolg der Lösung auf dem Zeichenbrett herauskommt, ist alles andere als ein automatisches Hirngespinnst. Es ist ein Akt des Glaubens an die Sendung unserer Zeit.“¹⁰

Corbusier zufolge bietet eine Zeichnung nicht nur die Möglichkeit, architektonische Lösungen direkt zu übermitteln, sondern hat zugleich den Vorteil, von Nichtfachleuten, wie Verwaltungsräten und dergleichen, besser verstanden zu werden. Auch suggeriert sie eine Nähe zum Realisierbaren, ist „verführerisch“, wie er es nennt¹¹, und besitzt zudem eine eigene symbolhafte und bedeutungsgeladene Dramaturgie. Die Architekturzeichnung hat demnach weit mehr Überzeugungskraft als ein architekturtheoretischer Text, zmindest in Corbusiers Vorstellung.

Der Architekt scheint die aufsehenerregende Wirkung seiner Zeichnungen miteinkalkuliert zu haben, als er seine Ville Contemporaine auf dem Herbstsalon ohne jegliche Texterläuterungen dem Publikum erstmals präsentierte. Für Corbusiers weiteren Werdegang war diese Strategie außerordentlich erfolgreich, wurde er doch schon kurze Zeit später von der Französischen Gesellschaft der Stadtplaner eingeladen, auf ihrem nächsten Kongress im März 1923 in Straßburg einen Vortrag

⁸ Le Corbusier, 1964 (wie Anm. 2), S. 180.

⁹ Le Corbusier, 1964 (wie Anm. 2), S. 212.

¹⁰ Le Corbusier, 1929 (wie Anm. 2), S. 159.

¹¹ Siehe dazu Anm. 9.

über das „Zentrum der Städte“ zu halten.¹² Die erste Präsentation der Ville Contemporaine gab somit den entscheidenden Anstoß für die Karriere des Architekten und Stadtplaners, während ihre Zeichnungen zu einem festen Bestandteil des „Markenzeichens Le Corbusiers“ wurden.¹³

Auf ähnlich suggestive Weise präsentierte Corbusier seinen Plan Voisin auf der Pariser Ausstellung der Dekorativen Künste von 1925.¹⁴ Auch hier gab es ein riesiges Diorama und mehrere spektakuläre Stadtansichten, darunter Panoramadarstellungen oder atemberaubende Blickwinkel aus der Vogelperspektive (Abb. 3, 6, 7). Mit vergleichbaren Mitteln wollte Corbusier an den früheren Erfolg der Ville Contemporaine anknüpfen und wiederum standen seine Zeichnungen im Mittelpunkt der Präsentation.

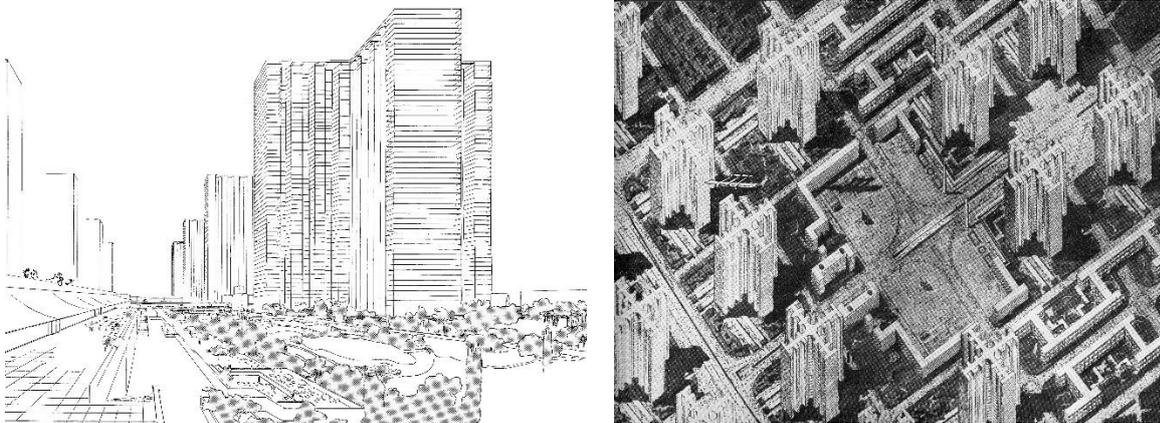


Abb. 6, 7 Le Corbusier, Plan Voisin, 1925, perspektivische Zeichnungen

Ende der 1920er Jahre hatte sich Corbusier als Stadtplaner nunmehr international etabliert und musste sich dementsprechend nicht mehr profilieren. Seit der ersten Zusammenkunft 1928 auf Schloss Sarraz war er ein renommiertes Mitglied der CIAM-Kongresse und zumindest teilweise auch für die Inhalte der Kongressrevolutionen verantwortlich.¹⁵ Auf dem dritten CIAM-Kongress 1930 in Brüssel stellte er erstmals sein neues Stadtmodell vor, die berühmte Ville Radieuse (Abb. 8).¹⁶

¹² Zu dieser Einladung 1923 siehe Stanislaus von Moos, 1987 (wie Anm. 7), S. 64.

¹³ Zu diesem Begriff siehe Stanislaus von Moos, 1987 (wie Anm. 7), S. 55.

¹⁴ Siehe dazu Anm. 7.

¹⁵ Zu den CIAM-Kongressen sowie Corbusiers Teilnahme und Mitwirkung siehe Martin Steinmann (Hg.): CIAM – Internationale Kongresse für Neues Bauen, Basel/Stuttgart 1979; Eric Mumford: The CIAM Discourse on Urbanism 1928-1960, Cambridge/Mass./London 2002.

¹⁶ Zur Präsentation der Ville Radieuse auf dem dritten CIAM-Kongress 1930 in Brüssel siehe Thilo Hilpert: Die Funktionelle Stadt. Le Corbusiers Stadtvision – Bedingungen, Motive, Hintergründe,

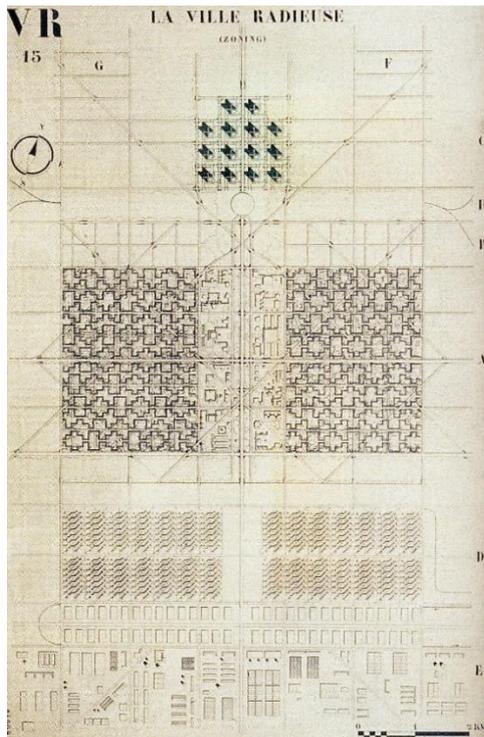


Abb. 8 Le Corbusier, Ville Radieuse 1930, Gesamtplan

Ganz im Gegensatz zu seinen früheren Stadtkonzepten präsentierte er die Ville Radieuse nicht mehr in Form theatralischer Szenerien oder Stadtpanoramen. Nun standen eher neutrale Zeichnungen mit Bebauungsschemata, Flächennutzungsplänen und Transportnetzen im Vordergrund (Abb. 9, 10). Auf die Suggestivkraft seiner früheren Zeichnungen verzichtete Corbusier nun fast vollständig. Dies ist ein Beleg dafür, dass er zu Beginn seiner Karriere als Stadtplaner die Architekturzeichnungen als Bildmedium verwendete, um die öffentliche Außenwirkung seiner neuen Stadtmodelle zu steigern.

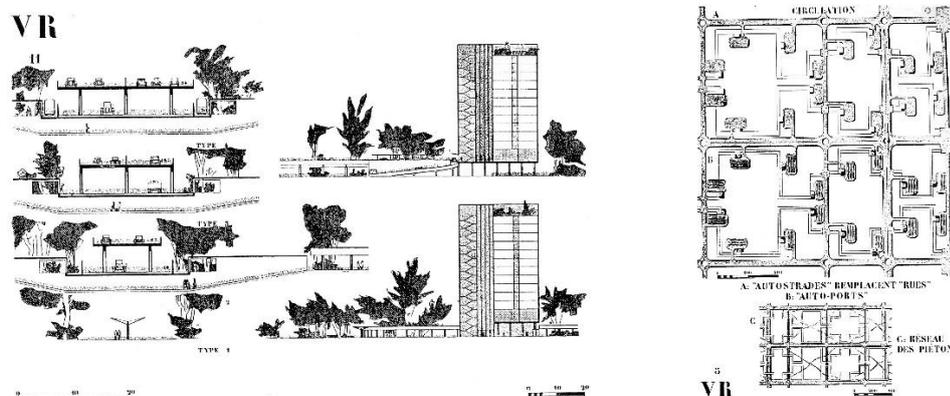


Abb. 9, 10 Le Corbusier, Ville Radieuse, 1930, Schemazeichnungen

Braunschweig 1978, S. 156; Thilo Hilpert (Hg.): Le Corbusiers »Charta von Athen«. Texte und Dokumente. Kritische Neuausgabe, Braunschweig 1988, S. 216.

Mit spektakulärem Bildmaterial seiner Ville Contemporaine wollte er 1922 die Aufmerksamkeit des Publikums auf sich lenken (Abb. 1, 2, 4, 5). Seine Zeichnungen sollten eine zuvor nicht gekannte Dramatik entwickeln, die den Betrachter beinahe zwangsläufig in ihren Bann zog. Nicht umsonst sprach Corbusier im französischen Einführungstext zur Ville Contemporaine im ersten Band seiner Gesamtmonographie von einer „erstaunlichen Welt der drohenden Gewissheiten [...]“, die vollkommen anders war, als das, was der Geist sich vorzustellen vermag“. ¹⁷ Unter diesem Blickwinkel betrachtet, waren Corbusiers Zeichnungen der Ville Contemporaine hauptsächlich ein Instrument, um die theoretisch noch keineswegs ausgereifte Ideenwelt des jungen Architekten und vor allem dessen aufstrebende Persönlichkeit optisch wirksam zur Schau zu stellen.

Doch sollte man nicht den Fehler begehen, die Zeichnungen der Ville Contemporaine lediglich als Bildrepertoire einer geschickt inszenierten Werbestrategie zu interpretieren. Viel zu revolutionär sind die Vorstellungen und Inhalte, die mit dieser urbanen Vision in Verbindung stehen. Und damit tritt nun ein utopischer Aspekt in den Vordergrund der Erörterung.

In der Forschung wurde die Ville Contemporaine schon häufig als urbanes Sinnbild einer sozialen Utopie gedeutet, die Corbusier in Gestalt einer modernen Hochhausmetropole übermitteln wollte. ¹⁸ So hat William J. R. Curtis den auf einer idealen Geometrie basierenden Grundriss des Stadtmodells als „Mandala einer sozialen Regeneration“ bezeichnet. ¹⁹ Auf der anderen Seite wurde die Ville Contemporaine aber auch ausdrücklich kritisiert und in diesem Zusammenhang als eine „kapitalistische Elitestadt“ charakterisiert, wie es Kenneth Frampton getan hat. ²⁰ Dabei haben die Autoren in der Regel die Zeichnungen nur in Verbindung mit Corbusiers Erläuterungstexten interpretiert, ohne sich indessen bewusst zu sein, dass der junge Architekt seine frühe Stadtvision ausschließlich im Medium der Zeichnung erstmals präsentierte.

¹⁷ Le Corbusier und Pierre Jeanneret, 1964 (wie Anm. 1), S. 34.

¹⁸ Siehe dazu etwa William J. R. Curtis: *Le Corbusier. Ideen und Formen*, Stuttgart 1987, S. 70, 73; Virgilio Vercelloni: *Europäische Stadtutopien. Ein historischer Atlas*, München 1994, Taf. 156; Charles Jencks: *Le Corbusier and the Continual Revolution in Architecture*, New York 2000, S. 147f.; Ruth Eaton: *Die ideale Stadt. Von der Antike bis zur Gegenwart*, Berlin 2001, S. 199-201; Günther Feuerstein: *Urban Fiction. Strolling through Ideal Cities from Antiquity to the Present Day*, Stuttgart/London 2008, S. 208-210.

¹⁹ William J. R. Curtis, 1987 (wie Anm. 18), S. 73.

²⁰ Kenneth Frampton: *Die Architektur der Moderne. Eine kritische Baugeschichte*, Stuttgart 1991, S. 134. Siehe dazu auch Charles Jencks, 2000 (wie Anm. 18), S. 147.

Ohne erklärenden Text bieten diese Zeichnungen allerdings genügend Anhaltspunkte, um einen utopischen Sinngehalt der Ville Contemporaine zu konstatieren. Und hierbei spielt es auch keine Rolle, dass Corbusier dieses Stadtmodell explizit als „Stadt der Gegenwart“ und nicht als „Stadt der Zukunft“ betitelt hat. Damit wollte er zum Ausdruck bringen, dass dieses urbanistische Konzept sofort realisiert werden könnte und auch gebaut werden sollte. Utopische Bedeutungen oder Assoziationen bleiben in den Zeichnungen der Ville Contemporaine gleichwohl bestehen. Klar erkennbar wird dies bereits in der Gesamtanlage der Stadt (Abb. 11).

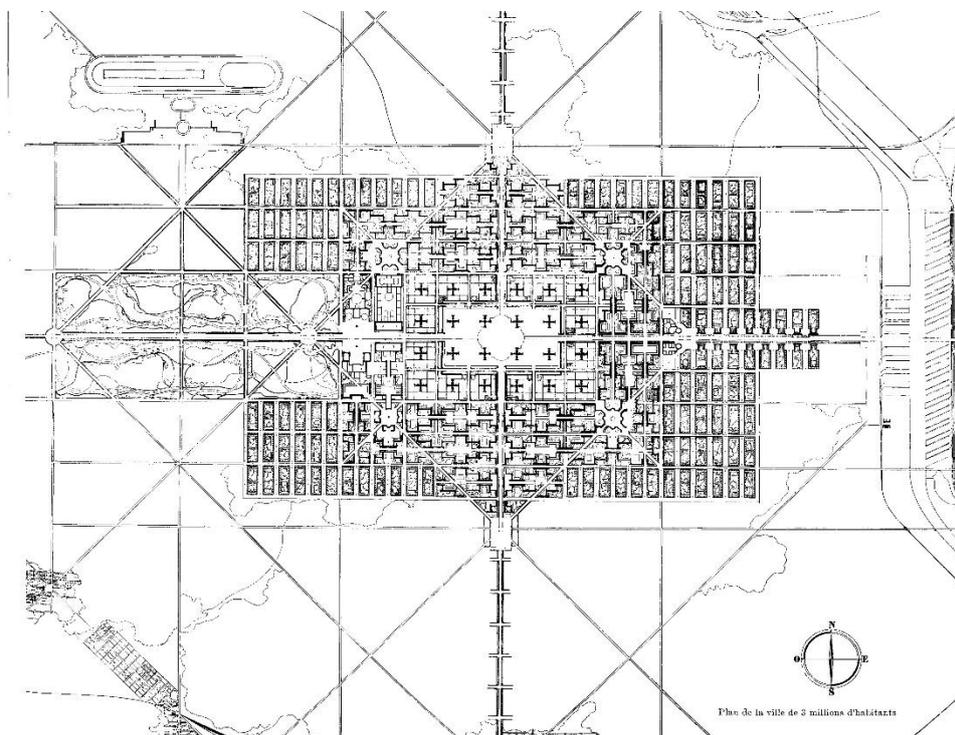


Abb. 11 Le Corbusier, Ville Contemporaine, 1922, Gesamtplan

Geplant ist diese Stadt für insgesamt drei Millionen Einwohner. Das bedeutet, dass sie etwa das Hundertfache der Einwohnerzahl von Tony Garniers 1917 erstmals publizierten Industriestadt als auch von Ebenezer Howards Gartenstadt vom Ende des 19. Jahrhunderts umfassen sollte. Folglich ließ die Ville Contemporaine jene urbanistischen Reformansätze zumindest zahlenmäßig weit hinter sich, die um die Jahrhundertwende eine neue Entwicklungsstufe in der Stadtplanung einleiteten. Bereits in dieser gigantischen Einwohnerzahl zeigt sich damit der visionäre Charakter von Corbusiers Stadtkonzept.

Errichtet werden sollte sie auf einem freien und ungegliederten, mithin neutralen Bebauungsbereich, so dass der Architekt bei seinem urbanistischen Entwurf eine größtmögliche Entscheidungsfreiheit besaß, oder wie es Ludwig Hilberseimer bereits 1927 formuliert hat: „Eine plane Ebene ohne topographische Hindernisse, die es ihm [d. h. Le Corbusier, Anm. d. Verf.] ermöglicht, seine geometrische Planung konsequent durchzuführen.“²¹. Damit stellt Corbusiers Ville Contemporaine eine autonome Stadtplanung dar, die sich von den Vorgaben eines bereits bestehenden städtischen Kontextes nicht beeinflussen lassen musste. Schon aus dem Grunde ist sie ein idealer, von konkreten Rahmenbedingungen völlig unabhängiger Entwurf. Das Anlageschema der Stadt besteht aus einfachen geometrischen Grundformen, wie Rechteck und Quadrat, die durch das Achsenkreuz der beiden Hauptachsen in vier gleichgroße Kompartimente unterteilt werden (Abb. 11). Der Schnittpunkt der beiden Hauptachsen ist zugleich auch der Mittelpunkt der Gesamtanlage. Gegliedert wird das gesamte städtische Areal durch das Koordinatensystem orthogonaler und diagonalen Achsen, wodurch sich eine uniforme Rasterung vorwiegend in rechteckige oder quadratische Parzellen ergibt. In diesem strengen Regelmäß dominieren eindeutig Zentrierung und Symmetrie, und lediglich an wenigen Gelenkpunkten wird der geschlossene Außenriss durch eine räumlich leicht vortretende Bautextur kurzzeitig unterbrochen. Bei diesem Rasterplan hat der Architekt auf den harmonischen Zusammenklang einfacher Primärformen geachtet, der sich in Detail bis in die Raumstruktur des urbanen Gewebes weiter fortsetzt. Fast scheint es, als habe Corbusier im Gesamtgrundriss der Ville Contemporaine einen strikten Ordnungsgedanken artikulieren wollen, der eher an ein Planspiel der Geometrie und weniger an einen modernen funktionalen Stadtplan erinnert. Lediglich drei Bautypen beherrschen die gesamte urbane Infrastruktur.

Im Zentrum der Stadt sind die 24 kreuzförmigen Hochhäuser mit jeweils sechzig Stockwerken und einer Höhe von 220 Metern in einfacher additiver Reihung angeordnet (Abb. 4, 5). Durch die rechteckige Parzellierung kommt es zu einer Zentrierung der mittleren acht Hochhäuser, die von einem äußeren orthogonalen Kranz der sechzehn übrigen Hochhäuser umfasst werden. Die räumliche Disposition der Hochhäuser ist durch die Grundform des Rechtecks regularisiert und beruht zudem auf dem einfachen Zahlenverhältnis von Eins zu Zwei.

²¹ Ludwig Hilberseimer: Groszstadt Architektur, Stuttgart 1927, S. 13.

Umgrenzt wird das Hochhauszentrum durch eine zahnschnittförmige Wohnbebauung, von Corbusier mit dem Begriff der „lotissements a' redents“ umschrieben.²² Diese füllt nicht nur den gesamten Bereich des großen Quadrates aus, sondern zeichnet in ihrer bandartigen Struktur ein weiteres Rechteck nach, das mit der orthogonalen Außenkontur der Gesamtanlage korrespondiert (Abb. 11, 12).

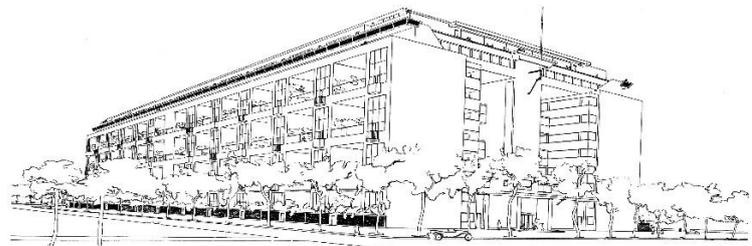
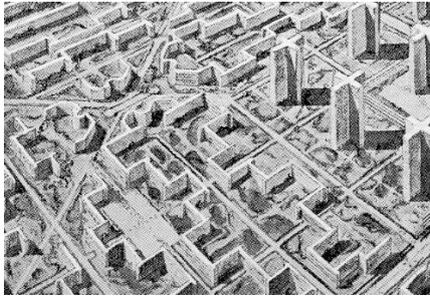


Abb. 12, 13 Le Corbusier, Ville Contemporaine, 1922, Lotissements a' redents und Immeuble Villa

In den Außenbereichen folgt eine eng gestellte Blockrandbebauung auf rechteckigem Grundriss, die sog. „Immeuble Villas“ (Abb. 11, 13).²³ Diese stellen geschlossene Wohnblöcke mit Innenhöfen dar, und ihre gleichmäßige Reihung versinnbildlicht den modularen Aufbau des Rastergrundrisses.

Zwar hat Corbusier im inneren Bebauungsareal links neben dem Hochhauszentrum einen Bereich für große öffentliche Einzelbauten teilweise kultureller Institutionen vorgesehen. Doch fallen dieses zumindest im Grundriss nicht weiter auf, da sie entweder eine bandförmige oder blockartige Baustruktur aufweisen und damit den vom Architekten favorisierten Haupttypen unmittelbar entsprechen.

Betrachtet man die von Corbusier angewendete Bautypologie im Rahmen der Gesamtkonzeption, dann scheinen sowohl die Wahl dieser Bautypen als auch ihre Verteilung auf dem Bebauungsareal ebenfalls einem bestimmten geometrischen Kalkül zu folgen (Abb. 11). Stufenweise verdichtet sich die urbane Bautextur von einer lockeren Verteilung einzelner Bausoliläre im Zentrum der Anlage bis hin zu einer konzentrierten Wohnbebauung an den Rändern der Stadt. Dementsprechend verändert sich auch die Grundrissform der einzelnen Bautypen: Die Hochhäuser erhalten durch ihre kreuzförmig nach außen strebenden Arme eine offene Form, während die Lotissements a' redents aufgrund ihres zahnschnittförmigen Verlaufs linear ausgerichtet sind und die Immeuble Villas dagegen eine geschlossene, nach

²² Zu diesem Begriff siehe Le Corbusier und Pierre Jeanneret, 1964 (wie Anm. 1), S. 38.

²³ Zu diesem Begriff siehe Le Corbusier und Pierre Jeanneret, 1964 (wie Anm. 1), S. 41.

innen zentrierte Form aufweisen. Sukzessive verwandelt sich der Grundriss der Bautypen von einer offenen Form im Zentrum hin zu einer geschlossenen Form an den Rändern der Stadt. In Verbindung mit der baulichen Verdichtung entsteht dadurch eine architektonische Verfestigung der urbanen Randbereiche.

Im Gegensatz dazu wirkt das Zentrum der Anlage durch die locker verteilten Hochhäuser mit ihren dynamisch nach außen strebenden Armen offen und entflechtet.

Der Gesamtgrundriss der Ville Contemporaine ist auf der Grundlage einer geometrischen Disposition streng regularisiert und schematisiert, und zwar von den übergeordneten Primärformen über die bauliche Verdichtung und Entflechtung bis zu den wenigen angewendeten Bautypen; oder wie es Ludwig Hilberseimer bereits 1927 formuliert hat: „Er [d. h. Le Corbusier, Anm. d. Verf.] setzt an Stelle des Chaos die strenge Ordnung eines geometrischen Systems.“²⁴ Was sich damit ergibt, ist ein festes Ordnungsschema mit einer finiten Struktur, das mit Hilfe von Zentrierung und Symmetrie den Zustand architektonischer Vollkommenheit zu erreichen sucht.

Räumliche oder strukturelle Veränderungen sind in diesem perfektionierten Grundriss kaum möglich, da sie den harmonischen Zusammenklang im geometrischen Aufbau sofort zerstören würden. Folglich manifestiert sich im Grundriss der Ville Contemporaine der statische und damit dauerhafte Zustand einer Idealstadt mit dem Anspruch auf absolute Unwandelbarkeit und zeitlose Gültigkeit. Man gewinnt den Eindruck, als habe Corbusier in der Perfektion dieses Rasterplanes die soziale Ordnung in seiner Idealstadt widerspiegeln wollen. Urbaner und gesellschaftlicher Idealzustand sind somit kongruent. Kaum deutlicher hätte man einen sozialutopischen Ansatz in der Zeichnung artikulieren können. Aus dem Grunde ist es auch nicht weiter erstaunlich, dass der Grundriss der Ville Contemporaine formale Anklänge an historische Stadtpläne aufweist (Abb. 14-16).

²⁴ Ludwig Hilberseimer, 1927 (wie Anm. 21), S. 16.

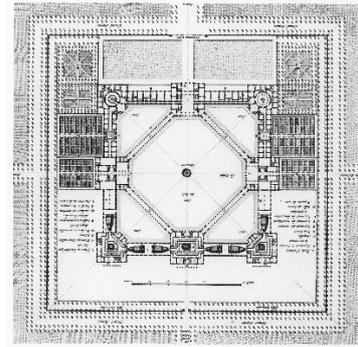
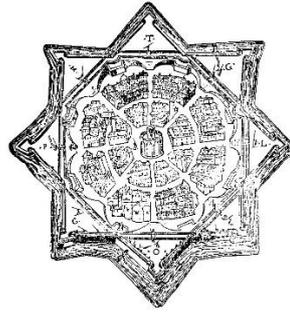
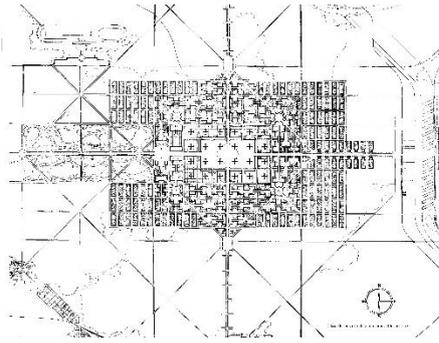


Abb. 14 Le Corbusier, Ville Contemporaine, 1922, Gesamtplan; **Abb. 15** I. Castriotto und G. Maggi, Plan einer Idealstadt, 1584; **Abb. 16** C.-N. Ledoux, Erster Entwurf für die Salinen in Chaux, 1774

Im Sommer 1915 verbrachte Corbusier einen Monat in der Pariser Bibliothèque Nationale, um in der Graphischen Sammlung die Geschichte der Stadtentwicklung anhand von Plänen und Stichen zu studieren.²⁵ Sein Interesse umfasste ein weites Spektrum und reichte von dem Studium historischer Stadtpläne, wie Venedig oder Peking, bis zu kambodschanischen Tempelanlagen. Was Corbusier im Einzelnen sah, ist nicht überliefert. Doch zeigt der Vergleich der Ville Contemporaine mit Idealstadtplänen vom 16. bis zum 18. Jahrhundert deutliche Übereinstimmungen im formalen Aufbau (Abb. 14-16). So innovativ ist die Gesamtstruktur seiner modernen Stadtvision demnach nicht, sondern folgt einer Traditionslinie städtebaulicher Idealpläne.

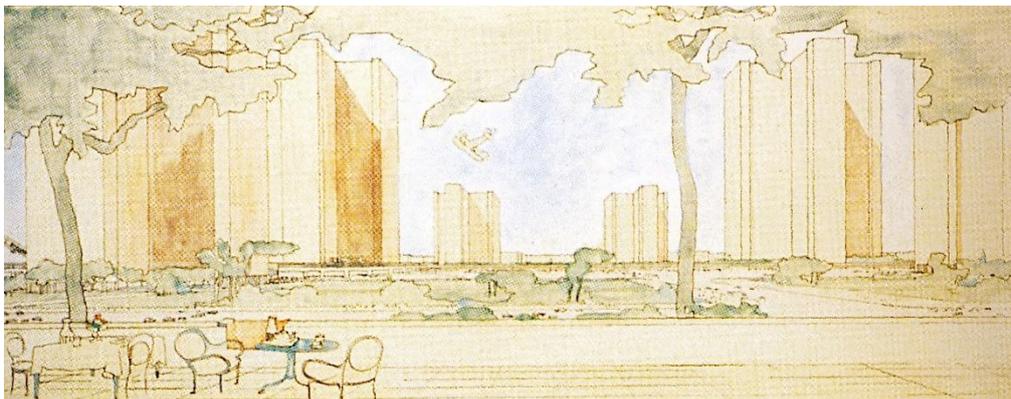


Abb. 17 Le Corbusier, Ville Contemporaine, 1922, perspektivische Ansicht

Ein weiteres Indiz für einen sozialutopischen Bedeutungsgehalt der Ville Contemporaine ist die eigentümlich neutrale Darstellungsweise in Corbusiers Zeichentechnik. Im gesamten Plankonvolut finden sich nur wenige Zeichnungen, bei

²⁵ Zu Corbusiers Aufenthalt in der Pariser Bibliothèque Nationale siehe Stanislaus von Moos, 1987 (wie Anm. 7), S. 60.

denen der Architekt Farben verwendet hat. Ein Beispiel ist die perspektivische Ansicht von der Terrasse eines erhöht gelegenen Cafes mit Blick auf die zentralen Hochhäuser (Abb. 17). Das Mobiliar des Cafes, die urbanen Grünzonen und der Himmel sind mit leicht und teilweise flüchtig aufgetragenen Wasserfarben gekennzeichnet. Auf den Hochhäusern zeigen sich mit hellbrauner Farbe hervorgehobene Schlagschatten. In dieser Zeichnung ist ein gewisser Zeitbezug zumindest angedeutet: Der blaue Himmel wie die Schlagschatten verweisen auf das Tageslicht, während die Utensilien auf den Cafetischen eine Alltagssituation versinnbildlichen, auch wenn die agierenden Personen in der Zeichnung fehlen. Anders ist es allerdings bei dem Großteil der übrigen Zeichnungen. Außer einer gelbbraunen Patina, die hauptsächlich durch den Alterungsprozess des Zeichenpapiers entstanden ist, existieren keine Farbwerte in den Darstellungen. Auch auf Schattierungen hat der Architekt größtenteils verzichtet. Darüber hinaus fehlen bei vielen Zeichnungen Personen oder Gegenstände, die irgendwelche Handlungsabläufe visualisieren könnten. Was die Zeichnungen demgegenüber prägt, ist ein stereometrisch präzise gezogenes Feinlineament, das nicht nur die Baukörper, sondern auch die Details, wie Stühle oder Tische, in perspektivisch exakter Weise reflektiert (Abb. 18).

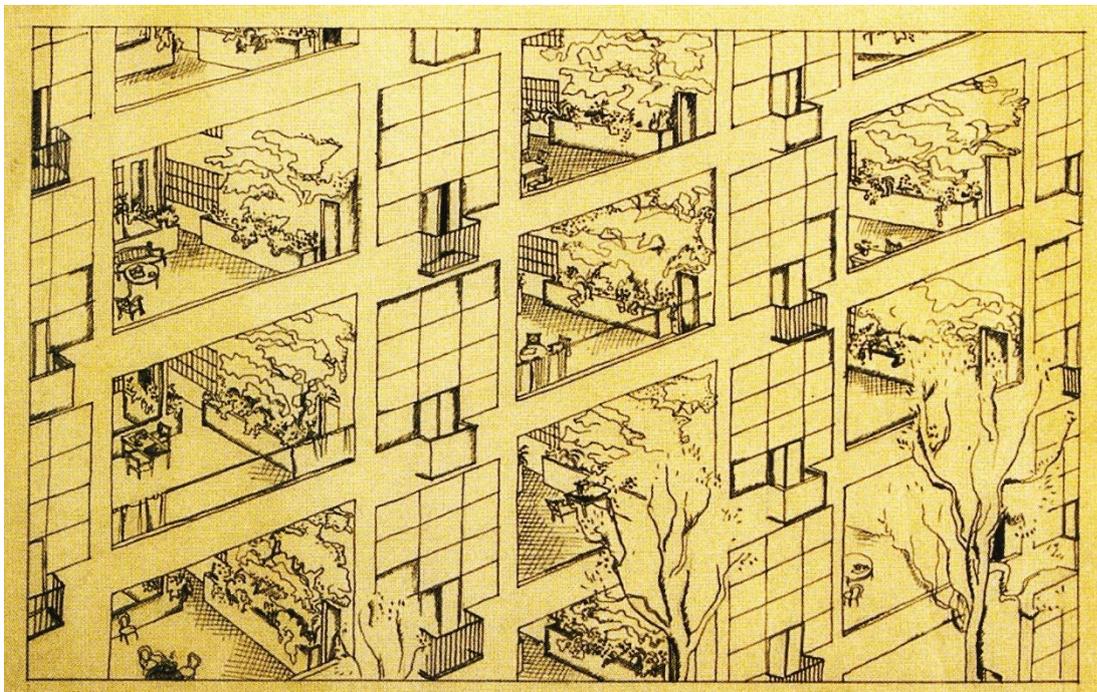


Abb. 18 Le Corbusier, Ville Contemporaine, 1922, perspektivische Zeichnung

Der Verzicht auf Farbwerte, Licht-Schatten-Dramaturgien oder Bewegungsabläufe überführt die Stadt in den Zustand idealer Zeitlosigkeit, während die stereometrisch erstaunlich exakte Wiedergabe einen Höchstgrad an architektonischer Vollkommenheit suggeriert. Die Art der Zeichnung und vor allem die Zeichentechnik illustrieren wiederum das, was im Grundriss der Ville Contemporaine bereits übermittelt wird: die Perfektion einer urbanen Struktur im Zustand eines baulichen, stadtplanerischen und gesellschaftlichen Ideals.

Nun versteht man auch, was Corbusier mit dem Begriff der „Laboratoriumsarbeit“ gemeint hat, den er in Bezug auf die Konzeption der Ville Contemporaine in seinen Schriften wiederholt verwendet.²⁶ In der künstlichen, von der Außenwelt abgeschotteten Atmosphäre eines Labors können Idealmodelle entwickelt werden, die weniger einen Realitätsbezug, als vielmehr einen experimentellen Charakter aufweisen. Die Antworten auf konkrete Fragen, Bedingungen oder Anforderungen sind hierbei zunächst zweitrangig. Ein letzter Vergleich zwischen der Ville Contemporaine und der von Corbusier acht Jahre später vorgestellten Ville Radieuse kann dies illustrieren (Abb. 19, 20).

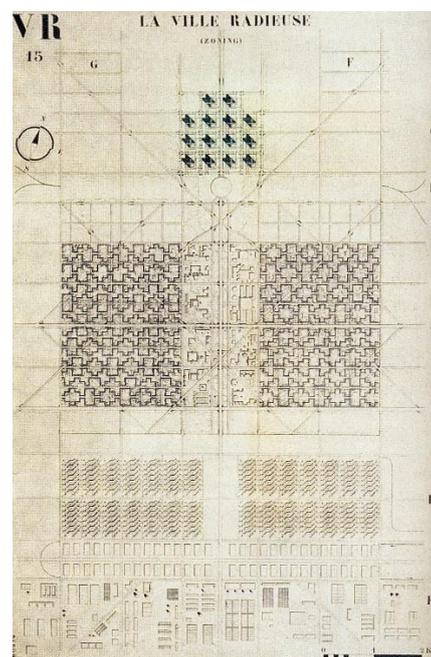
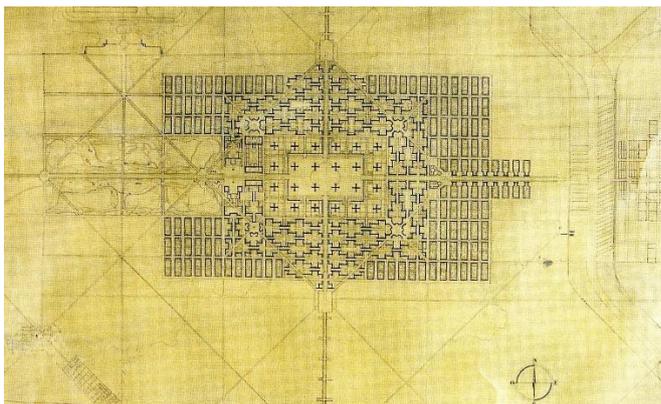


Abb. 19, 20 Le Corbusier, Ville Contemporaine, 1922, Ville Radieuse, 1930, Gesamtpläne

Auch bei der Ville Radieuse existiert ein Hochhauszentrum, das gewissermaßen als bekrönendes Haupt der Anlage im oberen Bereich der Stadt angesiedelt ist.

²⁶ Zum Begriff der Laboratoriumsarbeit siehe Le Corbusier, 1929 (wie Anm. 2), S. 129; Le Corbusier, 1964 (wie Anm. 2), S. 137, 177.

In linearer Anordnung folgen die durch Grünzonen räumlich voneinander getrennten Funktionsbereiche, etwa für Wohnen und Arbeiten, mit jeweils unterschiedlichen Bautypen. Große Einzelgebäude in verschiedenen Grundrissvarianten für die wichtigen urbanen Institutionen sind im Zentralbereich des Achsenkreuzes disponiert.

Das Anlageschema der Ville Radieuse besitzt ebenfalls eine bestimmte geometrische Struktur (Abb. 20). Doch ist diese weit weniger dominant als in der Ville Contemporaine. So lassen sich beispielsweise die einzelnen Funktionsbereiche zu den Seiten hin erweitern, wodurch das Stadtmodell auf Veränderungen, etwa auf ein urbanes Wachstum, reagieren kann. Auch sind die urbanen Primärfunktionen im Sinne der Zonierung klar voneinander getrennt und werden nicht wie in der Ville Contemporaine in geometrische Grundformen eingepasst. Vor allem aber ist die Ville Radieuse keine geschlossene Raumfigur mit verdichteten und verfestigten Rändern wie die Ville Contemporaine. Bei all ihrer strikten Schematisierung kann die Ville Radieuse besser auf konkrete, mithin veränderbare Rahmenbedingungen reagieren als die Ville Contemporaine. Letztere bleibt ein unwandelbares Idealkonzept im ewig gültigen Zustand geometrischer Perfektion, das weder Vergangenheit noch Geschichte aufweist. Und damit ist die Ville Contemporaine das optimale stadtplanerische Modell für eine zeit- wie makellose Gesellschafts- oder Sozialutopie. Die grundsätzliche Frage, ob die Ville Contemporaine nun eine urbane Utopie darstellt oder nicht, wurde in der Forschung mitunter kontrovers diskutiert.²⁷ Dabei standen aber in der Regel die Erklärungen Corbusiers im Vordergrund, die dieser in seinen theoretischen Schriften erst ab der Mitte der 1920er Jahre formuliert hatte. Berücksichtigt man allerdings, dass der Architekt seine Ville Contemporaine auf dem Herbstsalon 1922 lediglich über Zeichnungen erstmals präsentierte, dann müssen diese im Mittelpunkt der Analysen stehen. Und Corbusiers Zeichnungen liefern in Bezug auf die Frage nach einem möglichen utopischen Ansatz der Ville Contemporaine eine unmissverständliche und eindeutige Antwort.

²⁷ Siehe dazu die in Anm. 18 angegebene Fachliteratur.

Bildnachweis

- Abb. 1-14, 17-20 München, Winckelmann Akademie für Kunstgeschichte,
Bildarchiv
- Abb. 15 Günther Feuerstein: Urban Fiction. Strolling through Ideal Cities
from Antiquity to the Present Day, Stuttgart/London 2008, S. 39,
Abb. 49
- Abb. 16 Ruth Eaton: Die ideale Stadt. Von der Antike bis zur Gegenwart,
Berlin 2001, S. 110