

Die Aussage der Architektur : werk-Umfrage über Architektur und Semiotik - Teil 2

Autor(en): [s.n.]

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **58 (1971)**

Heft 6: **Volketswil ist eine Reise wert**

PDF erstellt am: **24.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-45029>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

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

Die Aussage der Architektur

werk -Umfrage über Architektur und Semiotik – Teil 2

Zusammenstellung: Bruno Reichlin und Fabio Reinhart
Mitarbeit für die Übersetzungen aus dem Italienischen und Fachbegriff-Verzeichnis: Heinrich Helfenstein

Fragen zur Semiotik der Architektur

- 1 Wo lokalisieren Sie selbst Ihren eigenen Beitrag zur allgemeinen Diskussion über die Bedeutung in der Architektur und überhaupt über die semiotische Betrachtungsweise von Bauwerken?
- 2 Beschränkt sich die semiotische Analyse der Architektur auf die Schaffung einer neuen Ausdrucksweise, mit der über Bauten gesprochen werden kann, also auf einen konzeptuellen Apparat (vielleicht wollen Sie sich hier über die Herkunft dieser Betrachtungsweise aus anderen Gebieten äußern?), oder könnte man sich denken, daß sich aus dieser Analyse Instrumente formen lassen, wie sie in der Linguistik schon gebraucht werden (vielleicht wollen Sie sich über solche Instrumente äußern?). – Welches sind die Schwierigkeiten bei der verbalen Formulierung architektonischer Bedeutungen?
- 3 Welche geistesgeschichtliche Wichtigkeit kommt dem architektonischen Zeichen zu? Ist Architektur ein Massenmedium? Wie beurteilen Sie empirische Untersuchungen von der Art Kevin Lynchs, und wie müssen ihre Ergebnisse interpretiert werden?
- 4 Was kann die Semiotik zur Architekturgeschichte und zur Architekturtheorie beitragen? Wie verhält sie sich zur traditionellen kunstgeschichtlichen Betrachtungsweise?
- 5 Kann die semiotische Betrachtungsweise einen Einfluß auf den Entwurfsprozeß haben? Gibt es dazu Beispiele, Erfahrungen?
- 6 Oder kann die semiotische Betrachtungsweise wenigstens als Kontrollinstrument des Entwurfsprozesses dienen, entweder als ein zusätzliches Kriterium der Erfüllung der Anforderungen an den zu entwerfenden Bau, oder als nachträgliche Überprüfung der beim Entwerfen getroffenen Entscheidungen?
– Wie interpretiert der Benützer den Bau?
– Wie verändert sich die Bedeutung des Baues im Laufe seines Bestehens, speziell im Falle von Nutzungsänderungen? Gibt es dazu Beispiele?
- 7 Welches ist der Beitrag der Semiotik im Architekturunterricht? Können Sie persönliche Erfahrungen zitieren?

Questions sur la sémiologie de l'architecture

- 1 *Où situez-vous votre propre contribution à la discussion sur le rôle de l'architecture et, de manière générale, aux considérations sémiologiques sur les réalisations architecturales?*
- 2 *L'analyse sémiologique de l'architecture se limite-t-elle à la création d'un nouveau mode d'expression permettant simplement de parler des œuvres architecturales, donc à un appareil conceptuel (pourriez-vous dire quelque chose de l'origine de cette forme d'expression dans d'autres domaines?), ou bien est-il concevable de dégager de cette analyse des instruments analogues à ceux déjà utilisés dans la recherche linguistique (pourriez-vous dire un mot au sujet de tels instruments?). – Quelles sont les difficultés que présente la transposition des éléments architectoniques en des formes verbales?*
- 3 *Quelle importance revêt le signe architectonique dans l'évolution de la pensée humaine? L'architecture est-elle un moyen de communication s'adressant à la masse? Que pensez-vous des recherches empiriques (par exemple analyse de Kevin Lynch) et comment convient-il d'en interpréter les conclusions?*
- 4 *Quelle contribution la sémiologie peut-elle apporter à l'histoire et à la théorie de l'architecture? Quel est son rapport avec la méthode traditionnelle, fondée sur l'histoire de l'art?*
- 5 *L'analyse sémiologique peut-elle avoir des incidences sur le processus d'élaboration d'un projet? Pouvez-vous citer des exemples ou des expériences pratiques?*
- 6 *Ou bien estimez-vous que l'analyse sémiologique peut du moins servir d'instrument pour contrôler le processus d'élaboration des projets, soit à titre de critère additionnel à inscrire parmi les exigences que doit remplir la construction projetée, soit comme moyen de vérifier ultérieurement le bien-fondé des décisions prises lors de l'élaboration des projets?
– Comment l'usager interprète-t-il la construction?
– Dans quelle mesure la fonction d'une construction peut-elle changer, plus spécialement lorsque l'usage spécifique auquel elle était destinée se trouve modifié?
Pouvez-vous citer des cas concrets?*
- 7 *Quelles sont les contributions possibles de la sémiologie à l'enseignement de l'architecture? Pouvez-vous citer quelques expériences personnelles?*

Questions

- 1 Where do you yourself locate your contribution to the general discussion on meaning in architecture and in general on the semiotic approach to buildings?
- 2 Is the semiotic analysis of architecture restricted to the creation of a new idiom with which to talk about buildings, i.e., to a conceptual apparatus (perhaps you would like to comment on the origin of this approach in other fields?), or is it conceivable that this kind of analysis can yield instruments such as are employed in linguistics (perhaps you would like to comment on such instruments?)? – What are the difficulties that arise in the verbal formulation of architectural meanings?
- 3 What is the cultural importance of architectural symbolism? Is architecture a mass medium? How do you assess empirical investigations like those of Kevin Lynch and how must their results be interpreted?
- 4 What contribution can semiotics make to the history of architecture as a study and to architectural theory? How does it relate to the traditional approach of the art historian?
- 5 Can the semiotic approach have any influence on the design process? Are there any examples of this, practical experiences?
- 6 Or can the semiotic approach at least serve as a control instrument in the design process, either as an additional criterion for meeting the requirements that arise on the building being designed or as a subsequent check on the decisions taken during design?
– How does the final user interpret the building?
– How does the meaning of the building change in the course of its existence, especially in the case of functional alterations? Are there any examples of this?
- 7 What contribution can the semiotic approach make to the methods of architectural training? Are you able to cite any personal experiences?

Erklärung einiger vorkommender Fachausdrücke

Vorbemerkung: Soweit als möglich sind die Definitionen zusammenfassenden Darstellungen der Linguistik entnommen, die auch für Nichtlinguisten leicht verständlich sind. Da sich die Begriffe natürlich weiter präzisieren und nach den verschiedenen Richtungen differenzieren ließen, wird bei jeder Definition auf die betreffende Stelle in der Literatur verwiesen, um das weitere Nachschlagen zu erleichtern. Im wesentlichen stützt sich das Verzeichnis auf folgende Traktate:

F. de Saussure, «Cours de linguistique générale», Payot, Paris 1968; R. Barthes, «Éléments de Sémiologie», Ed. Gonthier, Paris 1969; M. Bierwisch, «Strukturalismus. Geschichte, Probleme und Methoden» in «Kursbuch 5», 1966, S. 77–152; A. Martinet, «Éléments de Linguistique générale», Lib. A. Colin, Paris 1967; G. K. König, «Architettura e comunicazione», LEF, Firenze 1970.

Artikulation, doppelte Artikulation

Gleichzeitige Gliederung der Ebene der Signifikante und eine zweite Artikulation. Die erste Artikulation ordnet die zu kommunizierende Erfahrung zu Einheiten (siehe Zeichen) mit einem Signifikant und einem Signifikat. Diese Einheiten (Martinet nennt sie Moneme, die sich nicht in jedem Falle mit dem einzelnen Wort decken müssen) sind auf der Ebene der Signifikante auf Lauteinheiten (siehe Phoneme) zurückführbar, die die Bedeutung der Moneme differenzieren (*h* und *l* sind die Phoneme, die die Bedeutung von «Haus» und «Laus» differenzieren). Die zweite Artikulation läßt sich demnach definieren als Kombination von Phonemen zu Signifikanten.

Diskret – kontinuierlich

Sprachliche Einheiten sind dann *diskret*, wenn sich ihre Bedeutung nicht analog zu Abstufungen ihrer Artikulation (weichere oder härtere Aussprache eines Konsonanten etwa) verändern, sondern als diese oder jene Alternative aufgefaßt werden. So haben alle Phoneme diskreten Charakter, weil zum Beispiel zwischen */b/* und */p/* keine weiteren Möglichkeiten bestehen. Ein Zwischenlaut zwischen */b/* und */p/* wird als zu einem der beiden Phoneme gehörig empfunden. Im Deutschen versteht man zum Beispiel entweder *Pein* oder *Bein*, und ein etwas weicheres */b/* macht die *Pein* sicher nicht geringer. Kontinuierlichen Charakter haben hingegen die sprachlichen Betonungen: eine mehr oder minder betonte Frage zum Beispiel wird als mehr oder weniger intensiv verstanden. Die Intensität der Frage steigt oder fällt dabei ohne diskrete Abstufungen.

Funktionen des Zeichens

Die Semantik handelt von den Beziehungen von Zeichen und ihren Designaten. Die Syntax handelt von den Beziehungen der Zeichen untereinander. Sie sieht also ab von deren spezifischen Bedeutungen und ihren Beziehungen zu dem Verhalten, in dem diese stattfinden. Die Pragmatik handelt von den Beziehungen zwischen den Zeichen und den Interpretanten, von der Bedeutung der Zeichen in bezug auf das Verhalten, in dem diese stattfinden. Die pragmatische Erforschung einer Sprache ist psychologisch ausgerichtet, da sie die Interpretanten und demnach ihre Dispositionen zum Antworten analysiert. Die Erforschung der pragmatischen Funktion einer Sprache ist psychologisch, physiologisch und soziologisch ausgerichtet, da sie die Interpretanten und deshalb deren Dispositionen zum Antworten analysieren. Sie ließe sich demnach auch definieren als Erforschung der Sprache als soziale Institution (nach König, «Architettura e comunicazione», LEF, Firenze 1970).

Glossematik

Kombinatorik der Glosseme, das heißt der linguistisch nicht weiter analysierbaren Grundelemente, der phonologischen, semantischen Merkmale also (Bierwisch, S. 97).

Konnotative Semiotik

Zeichensystem, dessen Signifikante selbst Zeichen in einem anderen Zeichensystem sind.

1. Signifikant } 1. Zeichen ⇒ 2. Signifikant } II. Zeichen
1. Signifikat } 2. Signifikat

Beispiel: Jedes literarische Werk baut auf dem Zeichensystem der Sprache ein eigenes System von Zeichen und Bedeutungen auf. «Die blaue Blume» bei Novalis hat eine ganz andere Bedeutung als eine gewöhnliche blaue Blume im Garten (Hjelmslev, «Prolégomènes à une théorie du langage», Minuit, Paris 1968, S. 155–161; Barthes, IV).

Metasprache

Gegenteil einer konnotativen Semiotik: in einer Metasprache sind die Signifikate Zeichen in einem bereits bestehenden Zeichensystem, dessen Signifikat die gewöhnliche Sprache bildet (Barthes IV, Hjelmslev S. 166).

1. Signifikant } 2. Signifikant } II. Zeichen
1. Signifikat } 1. Zeichen ⇒ 2. Signifikat

Morphem

Definition umstritten. Die ältere: kleinste bedeutungstragende sprachliche Einheit. Demnach würde der Satz «Er geht zu Fuß» in die Morpheme «er» «geh» «t» «zu» «Fuß» zerlegbar sein. Martinet schlägt eine Beschränkung des Begriffs auf jene Moneme vor, die im Gegensatz zu den Lexemen nicht im Lexikon, sondern in der Grammatik behandelt werden. Also wären von unserem Satz nur noch «t» und «zu» Morpheme, «er», «geh» und «Fuß» hingegen Lexeme (Martinet 1–9; 4–19).

Paradigma

Gruppe von Zeichen, die sich auf der Assoziationsebene (im Gedächtnis) auf Grund von gemeinsamen Elementen ihrer Signifikate und Signifikante bildet. Die Paradigmen strukturieren demnach die Gesamtheit des nichtrealisierten Zeichenvorrates (siehe Syntagma).

Beispiel: «Bau» bildet mit «blau», «Gau» und «Sau» auf Grund der gemeinsamen Lautelemente *a* und *u* eine paradigmatische Kette (Assoziation der Signifikante). Andererseits steht «Bau» mit «Haus», «Palast», «Brücke» usw., «blau» mit «grün», «rot» usw. in einem paradigmatischen Zusammenhang, weil die Signifikate von «Bau» beziehungsweise «blau» mit den Signifikaten der anderen genannten Zeichen in Beziehung stehen (de Saussure, S. 175).

Phonem

Kleinste bedeutungsdifferenzierende Einheiten des Sprachsystems, denen die kleinsten Elemente des Schallstroms einer Äußerung entsprechen. Die Phoneme sind charakterisiert durch ihre Stellung im System, nicht durch ihre Lautsubstanz (siehe *doppelte Artikulation*) (Bierwisch, S. 86).

Primäre und sekundäre Funktionen

Entsprechen den denotativen und konnotativen Funktionen des Zeichens (siehe *Denotation*, *Konnotation*).

Semantischer und syntaktischer Quotient

Nach Argan geschieht die Verwertung der Gebrauchsgegenstände (die Architektur inbegriffen) in zwei verschiedenen Momenten:

- 1) funktioneller Gebrauch
- 2) Betrachtung des Gegenstandes, bei der dessen Funktion ausgeklammert wird.

Dorfles hat das Vorhandensein des ersten Momentes mit «semantischem Quotienten» und das Vorhandensein des zweiten mit «syntaktischem Quotienten» bezeichnet (nach G. K. König, op. cit.).

Syntagma

Real vollzogene Kombination von Zeichen. In der verbalen Sprache ist diese Kombination linear und irreversibel (man denke zum Beispiel an den Satz). Im Syntagma erhält jedes Zeichen seinen genauen Wert aus seiner Position im Kontext. Paradigma und Syntagma bilden die zwei Achsen eines Zeichensystems, insofern jedes in einem Syntagma realisierte

Zeichen mit einer Reihe von anderen, nicht realisierten Zeichen paradigmatisch verbunden ist (Barthes, III).

Beispiel:



Zeichen und Sprache

(Nach der behavioristischen Definition von C. W. Morris.) Wir entnehmen die Übertragung und Erklärung G. K. Königs aus seinem Buch «Architettura e comunicazione», LEF, Firenze 1970.

1, 1) Wenn etwas – *a* – ein vorbereitender Stimulus ist, der 1, 2) (in Abwesenheit stimulierender Gegenstände, die aus sich selbst heraus die Sequenz der Antwort auslösen könnten)

1, 3) bestimmten Bedingungen unterliegen

1, 4) in einem Organismus

1, 5) die Disposition zu antworten, und zwar in einer Sequenz von Antworten

1, 7) einer Gruppe von Verhaltensweisen

1, 8) dann – und nur dann, ist «*a*» ein «Zeichen» (Def. I).

Damit mehrere homogene Zeichen eine Sprache bilden können, müssen diese folgenden fünf Unterscheidungskriterien gehorchen:

2, 1) Eine Sprache besteht aus mehreren Zeichen.

2, 2) In jeder Sprache hat jedes Zeichen eine Bedeutung, die mindestens einer Anzahl von Interpretanten gemeinsam ist.

2, 3) Die Zeichen einer Sprache müssen von den Mitgliedern der Sprachgruppe gebildet werden können.

2, 4) Die Zeichen einer Sprache müssen plurisituational sein, das heißt, sie müssen in jeder verschiedenen Situation eine gewisse Konstanz der Bedeutung aufweisen.

2, 5) Die Zeichen einer Sprache müssen ein System von miteinander verknüpften Zeichen bilden, die in determinierter Weise kombinierbar sind.

Zusammenfassend kann man sagen:

Def. II: Eine Sprache ist eine Serie von einer Gruppe gemeinsamen plurisituationalen Zeichen, deren Kombinationen beschränkt sind.

Oder

Def. II^{bis}: Eine Sprache ist ein System von plurisituationalen Zeichen, die einer Gruppe von Interpretanten gemeinsam ist.

Aus dem bis jetzt Gesagten folgt:

Def. III: Jedes Zeichen, das zu einer Sprache gehört, definiert sich als linguistisches Zeichen oder, kürzer, als ein

Weitere Definitionen sind notwendig, um das Erwähnte zu erhellen:

Def. IV: «Interpretant» ist jeder Organismus, für den etwas ein Zeichen ist.

Def. V: Interpretanz ist die Fähigkeit, auf seiten des Interpretanten, auf ein Zeichen zu antworten.

In der Definition I erscheinen einige Termini, die nach dem allgemeinen Wortgebrauch hinreichend klar wären, die hier jedoch genauer umschrieben werden sollen.

Def. I, 1: Vorbereitender Stimulus nennt man jede physische Energie, die auf ein Empfangsorgan einwirkt und die die Antwort, die man auf einen anderen Stimulus gibt, konditioniert.

Def. I, 5: Die Fähigkeit, zu antworten, schließt die Antwort nicht ein, aber sie ermöglicht sie.

Def. I, 6: Sequenz von Antworten nennt man jede Serie aufeinanderfolgender Antworten. Das erste Glied dieser Serie geht von einem stimulierenden Gegenstand aus, das letzte ist die Antwort an diesen stimulierenden Gegenstand als Zielobjekt. Dagegen ist das Segment einer Sequenz von Antworten eine Serie aufeinanderfolgender Antworten, die mit dem ersten Terminus der Serie beginnt, jedoch nicht bis zum letzten fort dauert.

Def. I, 7: Gruppe von Verhaltensweisen nennt man jede Serie, von Sequenzen, die von ähnlichen stimulierenden Gegenständen ausgehen.

Def. VI: Jede Sprache hat ihre eigene Gruppe von Interpretanten. Das heißt:

Def. VII: Keine Sprache ist universal.

Photos: 2 Ezra Stoller, New York; 4 Henk Snoek, London; 5 Heidi von Blittersdorff, Karlsruhe; 8 Eduardo Mari, Milano; 9 ibi-Press, Köln; 11 Werner Blaser, Basel; 12 International Wool Secretariat, Zürich; 13 Dupont, Genève; 15 Institute of International Education, New York; 16, 23 John Maltby, London; 17, 21 Christof Hobi, Zürich; 18 ColD, London; 20 Max Braun-Bilderdienst, Frankfurt/M.; 22 Svens Form, Stockholm; 24 Wm. J. Toomey, Cambridge; 25 Siemens Pressebild, Erlangen; 26 Denise Scott Brown Venturi; 28 Savage, Paris; 29 Dino Sala, Milano; 30 Arbeitsgemeinschaft Holz, Düsseldorf; 31 WMF-Bild; 32 Photopress; 33 Eltink, Wjchen; 35, 37, 42 Richard Einzig, London; 36 Ernst A. Heiniger, Zürich; 38, 40 Sam Lambert, London; 39 Helga, New York; 41 Fritz Maurer, Zürich; 43 Dieter Bleifuss, Basel; 34 Japan Architect

Giovanni Klaus König

Zur architektonischen Semiotik

Die semiologische Terminologie ist nicht nur neu für viele Architekten, sie ist auch für sich selbst noch zu wenig codiert; das zeigt sich bereits beim Namen der Disziplin, die Russen und Amerikaner lieber mit Semiotik benennen würden. Die Schwierigkeit, semiologische Probleme klar mitzuteilen, wächst noch für eine internationale Architekturzeitschrift wie *werk*. Weiter: während für einen Künstler Mehrdeutigkeit sozusagen eine Verpflichtung darstellt (auch ein Philosoph kann dunkel sein, wie zum Beispiel Heidegger), muß jeder, der sich mit linguistischer Kommunikation auseinandersetzt, jegliche Mehrdeutigkeit ausschließen, will er nicht zur allzuleichten Zielscheibe berechtigter Kritik werden. Will man im übrigen über allgemeine Feststellungen hinauskommen, dann bleibt einem nur jener schwierige Weg, der nur T.W. Adorno glückte: nämlich streiflichtartig die Richtung und die Brennpunkte des Diskurses zu erhellen, in der Hoffnung, im Leser den Willen zu erwecken, von diesen einzelnen Punkten aus den eigentlichen Gedankengang selbst weiterzuverfolgen.

Funktion der Annäherung von Semiotik und Architektur

Über die engeren fachlichen Betrachtungen hinaus (Punkt 4.5.6) muß die Verbindung von Semiotik und Architektur von einem allgemeinen Gesichtspunkt aus bedacht werden. Angesichts der ständigen Entwicklung von spezialisierten und interdisziplinären Fachbereichen fühlt man immer zwingender die Notwendigkeit einer «vereinheitlichten Wissenschaft» mit einer den verschiedenen Spezialisten gemeinsamen Metasprache, die für die physischen und anthropologischen Phänomene dieselben deskriptiven Codes aufweise. Gebraucht ein Architekt die semiologische Terminologie, dann hat er größere Möglichkeiten des Verstandenwerdens und deshalb auch der Zusammenarbeit mit allen jenen, die sich mit diesen Problemen beschäftigen. Das ist der Grund, weshalb die angelsächsischen Länder und der Ostblock den Begriff Semiotik beizubehalten suchen, der vom Physikalismus und Neoempirismus herrührt (Ch. Morris, R. Carnap, 1938). Der Gebrauch des Begriffs Semiotik dagegen bezeichnet die enge Verbindung mit der Schule de Saussures, die der Erforschung der verbalen Sprache nähersteht und sich – mit R. Barthes – in jüngster Zeit der Erforschung der künstlerischen Sprachen zugewendet hat.

Formalisierungsmöglichkeit der architektonischen Sprache

Daß die Kunst und somit auch die Architektur eine Sprache sei, behauptete vor siebzig Jahren – in seiner «Estetica come linguistica generale» – auch Benedetto Croce. Wird jedoch die Artikulation – die Grammatik – nicht präzisiert, bleiben alle Ausführungen metaphorisch, da ohne Artikulation keine Möglichkeit zu einer logischen Analyse der Sprache besteht.

Die verbale Sprache besitzt eine doppelte, eine morphematische und eine phonematische

Giovanni Klaus König (geboren 1924) promovierte an der Architekturfakultät Florenz. Während einiger Jahre Assistent für Entwurf in Florenz. Ordentliche Professor für Entwurfsmethodologie an der Architekturfakultät Venedig. Zurzeit Ordentlicher Professor für Architekturgeschichte an der Universität Florenz. Seit 1965 Mitredaktor der Architekturzeitschrift «Casabella». Gestützt auf die wissenschaftlichen Arbeiten von Charles Morris, versucht er, die Semiotik vor allem auf dem Gebiet des Entwurfsunterrichtes anzuwenden.

Wichtigste Veröffentlichungen: «Elementi di architettura», Libreria Editrice Fiorentina, Firenze 1958; «L'invecchiamento dell'architettura moderna», Libreria Editrice Fiorentina, Firenze 1963; «Analisi del linguaggio architettonico», Libreria Editrice Fiorentina, Firenze 1964; «L'architettura dell'espressionismo», in Zusammenarbeit mit Franco Borsi, Vincent Fréal et C., Paris, und Vitali e Ghianda, Genova 1967; «L'Architettura tedesca del secondo dopoguerra», Editore Cappelli, Bologna 1965; «Architettura e comunicazione», Libreria Editrice Fiorentina, Firenze 1970.

Artikulation. U. Eco hat gezeigt, daß nicht jede zu formalisierende Sprache eine doppelte Artikulation aufweisen muß, wie C. Lévi-Strauss meinte. Die filmische Sprache zum Beispiel besitzt eine dreifache Artikulation. Es ist deshalb notwendig, vorerst abzuklären, welcher Art die Artikulation der architektonischen Sprache ist. Wird die Architektur vom weiteren Feld des Design abgehoben (das Gebrauchsgegenstände und städtische Einrichtungen umfaßt), stellt sie ohne Zweifel eine Sprache dar (sie setzt sich aus einer Vielzahl von Zeichen zusammen, die plursituationale, Gruppen von Interpretanten gemeinsam und in bestimmter Weise miteinander verknüpft sind). Diese architektonische Sprache weist wie die verbale eine *doppelte Artikulation* auf. Analog zum Begriffspaar Morphem-Phonem hat man die Bezeichnungen «Chorem» und «Archem» eingeführt.

Die Choreme (von «chora», der Ort) sind die räumlichen Einheiten, mit elementarem Signifikat: «Wenn Architektur die Kunst der räumlichen Artikulation ist, dann werden die Elemente der primären Artikulation räumliche Einheiten sein.» (Eco, 1968) Die Elemente der sekundären Artikulation sind Zeichen, deren Wert durch ihre Stellung im Ganzen definiert wird und die kein autonomes Signifikat besitzen; sie helfen jedoch mit, ein Signifikat zu bestimmen. Diese Archeme lassen sich in sieben Klassen von Zeichen aufteilen (König, 1964). Der Architekt erfüllt den Akt des Bauens mit diesen, und allein mit diesen, Klassen von Zeichen, die wir die «konstitutiven Elemente der architektonischen Sprache» nennen.

Mit diesen ersten Instrumenten zur Formalisierung wird die Analyse eines jeden architektonischen Organismus möglich. Analysiert man zum Beispiel die erste Schaffensperiode von Wright (1889–1910), erkennt man in seiner sprachlichen Revolution mit Leichtigkeit ein Vorgehen, das ständig wechselt zwischen chorematischen (räumlichen) Erneuerungen und Errungenschaften auf der Ebene der Archeme. Mit anderen Worten: wenn Wright mit einem neuen Typus räumlicher Artikulation (das heißt mit einer chorematischen Reihe) experimentiert, dann ver-

zichtet er im selben Projekt auf eine entschiedene Erneuerung der konstitutiven Elemente seiner Sprache. Ist der neue Raumtypus einmal durch experimentiert, zeichnet ihn Wright von neuem, indem er die formale Grammatik erneuert und deren Expressivität vervollkommen. Daraufhin beginnt er wieder mit dem Raum, und so fort. Dieses wechselseitige Vorgehen läßt sich sehr genau erfassen, wenn man die semiologischen Methoden der Analyse anwendet.

Es muß noch nachgetragen werden, daß sich jede Analyse auf drei verschiedenen, jedoch parallelen Ebenen bewegt: A) die semantische Ebene, die die Beziehungen zwischen den Zeichen und den Signifikaten analysiert (dies entspricht in der Architektur der Untersuchung der Beziehungen von Formen und Funktionen); B) die syntaktische Ebene, die die Beziehungen der Zeichen untereinander erforscht (in der Architektur entspricht dies den ästhetischen und konstruktiven Untersuchungen); C) die pragmatische Ebene, die die Beziehungen zwischen den Zeichen und den Interpretanten analysiert (was in der Architektur dem Studium des sozialen Lebens der Zeichen gleichkommt).

Die Schwierigkeiten, die der verbalen Neuformulierung der architektonischen Bedeutung, das heißt der Grundlegung einer kritischen Metasprache, innewohnen, sind nicht schwerwiegend, da diese Metasprache mit jener «subjudice» nicht homogen ist. Es entstehen damit nicht jene Probleme, die sich in der Metamathematik und in der formalen Logik stellen.

Auf der Ebene der Archeme lassen sich auch zusammenfassende graphische Zeichen verwenden (Gamberini, 1960). Diese Formalisierung ist keineswegs neu; es genügt, daran zu denken, daß das, was wir einen *Grundriß* nennen, eine offensichtliche konventionelle Abstraktion darstellt (niemand kann darin ein Bild erkennen, das dem Gebäude ähnlich sieht). Der Grundriß ist die graphische Notation der wichtigsten Archeme. Man kann sich verschiedenartig detaillierte (konstruktive, mit eingezeichnete Einrichtung usw.) wie auch schematische und soweit als möglich zusammengefaßte Grundrisse vorstellen, wie jene in den Abbildungswerken in der Architekturgeschichte. Es ist klar, daß kein Urteil über eine Architekturzeichnung nur auf die syntaktische Ebene Bezug nehmen kann. Vielmehr muß die Beziehung zwischen der Zeichnung und der Klasse der Interpretanten, der diese zugeordnet ist, als grundlegend angesehen werden (Benutzer, Ausführende, Leser von Architekturzeitschriften).

Architektur als Massenmedium

Daß die zeitgenössische Architektur im ganzen den «mass-media» zugehöre, ist eine umstrittene Behauptung. Die These wird von R. de Fusco (1967) und von U. Eco (1968) aufrechterhalten. Beide erblicken in der Architektur eines der wichtigsten Massenkommunikationsmittel. P. Bettini (1968) zieht eine Begrenzung dieser These auf die serienmäßig hergestellten Architekturobjekte vor, bei denen eine solche Massenkommunikation beabsichtigt ist (vorfabrizierte Schulen zum Beispiel). Bettini ist nicht geneigt, den Begriff der «mass-media» auf jegliche Art der Architektur auszuweiten. Der soziale Wohnungsbau zum Beispiel sieht sich unter dem formalen und typologischen Gesichtspunkt ähnlich. Da sie jedoch einzeln, und zwar mit halbhandwerklichen Kon-

struktionsystemen, erbaut wurden, ist ihre Ähnlichkeit nicht beabsichtigt – ganz im Gegenteil! – und rührt allein von ihrer quasi totalen Bedeutungslosigkeit her.

Auch wenn sich also die architektonische Tätigkeit noch nicht völlig als Massenmedium betrachten kann, gehört doch das ganze Feld des Industrial Design der Massenkommunikation an. Der Begriff des «Standard» selbst ist dem Erfolg der Massenkommunikationsmittel (Radio, Kino, TV) zeitlich vorangegangen.

Vor allem auf dem Gebiet des Design können Semiotik und Kommunikationstheorie Mittel und Methoden des Forschens anbieten, die effizienter sind als Ästhetik und traditionelle Kritik. Fassen wir kurz einige neue Begriffe zusammen, die auf dem Gebiet des Industrial Design nutzbringend angewendet wurden.

Der Begriff der kommunikativen Potenz des Gegenstandes

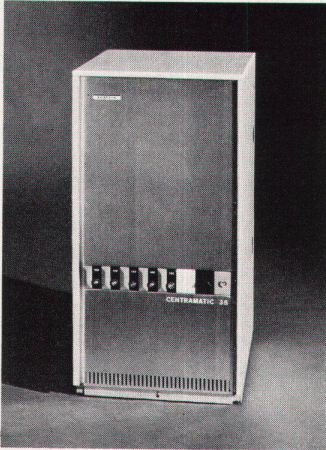
Die informative Potenz einer Reihe von Gegenständen des Industrial Design (das heißt ihre Fähigkeit, auf die Gesellschaft einzuwirken, wodurch sie beiträgt, diese zu verändern) ist gegeben durch den Informationsgehalt des einzelnen Stückes, multipliziert mit der Anzahl der Stücke, die diesen Gehalt vermitteln (die Serie). Man kann konstatieren, daß einem sehr hohen Informationsgehalt eines Gegenstandes eine äußerst geringe Fähigkeit zur Kommunikation entspricht. Analog dazu bewirkt ein Gegenstand von geringer Abweichung («emergenza») sozusagen keine Kommunikation (ein Gegenstand, der sich von den bereits bekannten kaum abhebt, erweckt kaum unser Interesse). Die größte kommunikative Potenz eines serienmäßig hergestellten Gegenstandes wird mit einem Modell von mittlerem Informationsgehalt erreicht, das eine hohe Fähigkeit zur Kommunikation aufweist. Das heißt folglich, daß für die Gesellschaft eine Serie von Gegenständen nicht allzu hohen Informationsgehalts, dafür aber breiter Diffusion nützlicher ist (insofern sie nämlich viele neue Verhaltensweisen fördert) als ein außergewöhnlich schöner Design, dem es nicht gelingt, in Kommunikation zu gelangen. Das Bauhaus in Dessau hielt sich nicht an diesen Punkt, und die Folgen sind traurig: Die Metallsessel von Breuer werden erst heute, mit vierzigjähriger Verspätung, geschätzt. Ihr Signifikat ist jedoch nicht mehr das ursprüngliche des «billigen Sessels für das Arbeiterhaus» (das sie nie besaßen). Vielmehr haben sie heute die Bedeutung «modernes Antiquariat» für die schönen Häuser der Linksintellektuellen.

Der Begriff des semantischen und syntaktischen Quotienten (Dorfles, 1960)

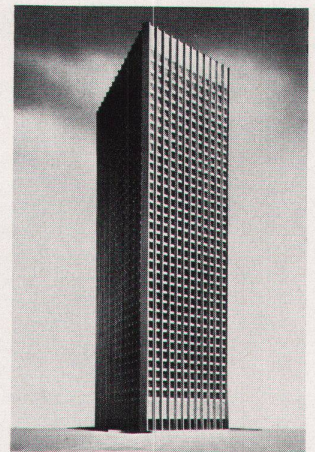
Dorfles geht von der Feststellung Argans (1954) aus, wonach jeder Gebrauchsgegenstand «gleichzeitig sich selbst und die Repräsentation von sich ist», wonach also das Moment des Gebrauchs (bei dem der Gegenstand für uns ein In-Sich ist) von demjenigen der ästhetischen Betrachtung verschieden ist (bei dem der Gegenstand ein Bild darstellt und seine Funktion ausgeklammert wird). Die Merkmale und Codes, die in uns den Willen zur Betrachtung oder zum Gebrauch erwecken, nennt er den *semantischen*, beziehungsweise *syntaktischen* Quotienten der Verwertung. Eine Keramikvase von Picasso zum Beispiel mag man sehr bewundern, doch wird man kaum den



1



3



2



4

1-7

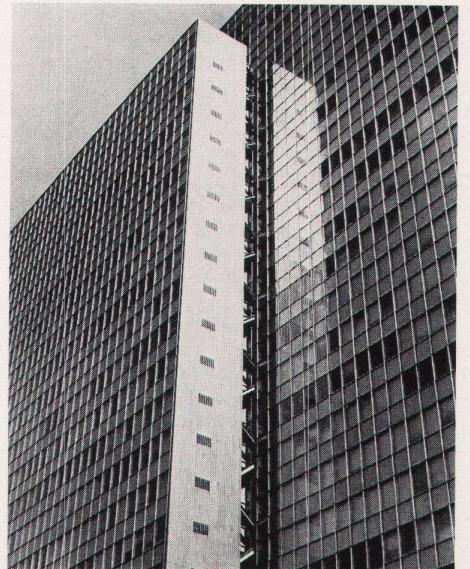
Es gibt kein Lexikon der Gestaltung – die Botschaft der Architektur wandelt sich und verschleißt. Zu diesem Thema bringen wir auf dieser und den folgenden Seiten sechs kleine Bildserien, die zum Nachdenken anregen

1-7

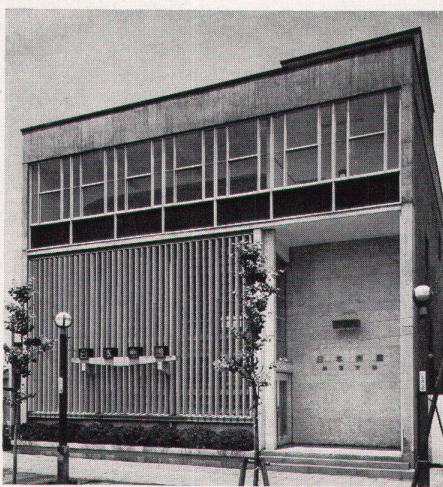
Il n'existe pas de lexique de la conception formelle: le message architectural change et s'use. C'est là le sujet des six séries de petites images suggestives, présentées sur ces pages

1-7

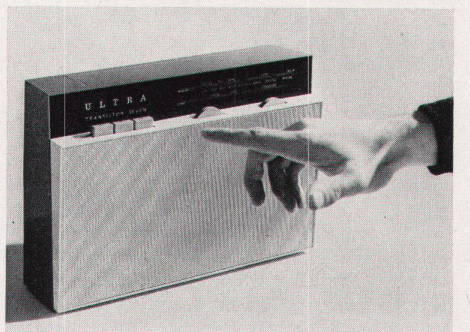
There is no design dictionary – the architect's message undergoes constant transformation and wears out. On this theme we present on this and the following pages six small groups of pictures which provide food for thought



5



6



7

Wunsch haben, Blumen in sie zu stellen. Eine Kristallvase Aaltos hingegen ist in ihrer amöbischen Gestalt nichts ohne Blumen darin (das heißt, wenn sie ihre Funktion nicht erfüllt).

Beziehung zwischen semantischem und syntaktischem Wert (Spadolini, 1961)

Jede Kategorie von Gebrauchsgegenständen ist charakterisiert durch die verschiedene Beziehung dieser beiden Quotienten. Die ganze Serie der Nachttöpfe hat als Merkmal einen hohen semantischen und einen verschwindenden ästhetischen Quotienten (wem sind sie schon Gegenstand der Betrachtung?); das genaue Gegenteil finden wir bei den Blumenvasen. Dieser Begriff läßt sich nutzbringend auf die architektonische Typologie ausweiten. Der syntaktische Wert eines Konzertsaales ist gewiß höher als derjenige einer Unfallstation, bei der der semantische Wert deutlich überwiegt. Der Ausgangspunkt des Architekten bei der Projektierung ist demnach je nach den verschiedenen architektonischen Typologien verschieden; dies rechtfertigt typologische Studien auch vom Standpunkt der Projektierungsmethodologie her.

Variation der Beziehung zwischen semantischem und syntaktischem Quotienten (König, 1964)

In der Geschichte des Gebrauchs eines Gegenstandes ist die für jede Klasse von Gegenständen typische Beziehung zwischen semantischem und syntaktischem Quotienten nicht fix. Wenn eine neue Serie von Gebrauchsgegenständen entsteht, liegt der semantische Quotient sehr hoch (die Leute fragen sich, was es ist und wozu es dient); in der Folge wächst der syntaktische Quotient (hat man einmal begriffen, wozu eine Sache dient, interessiert man sich für ihre Form: dies ist der ziemlich gefährliche Moment des *styling*), bis schließlich ein gewisses Gleichgewicht erreicht ist. Beim Radio wie auch beim Tonbandgerät kehrte man in ihrem Anfangsstadium ihren inneren Mechanismus hervor. Hatten alle verstanden, worum es sich bei diesen neuen Objekten handelte, versteckte man ihre funktionalen Teile und dachte daran, «sie schön zu machen»: leider wurden sie häufig häßlich. Auch in diesem Falle zeigen sich unmittelbare didaktische Konsequenzen. Ein Designer muß die Geschichte des Gegenstandes, den er entwirft, genau kennen, um sein eigenes Eingreifen richtig dosieren zu können. Es gibt Gegenstände, wie das Fahrrad, mit denen heute kaum viel zu machen ist; bei anderen hingegen (heute zum Beispiel die kollektiven Transportmittel) ist ein Eingreifen in ganz bestimmter Weise möglich, weil ihre Geschichte einen Moment der Transformation durchläuft.

Der Beitrag der Semiologie zur Geschichte der Architektur

Ich glaube nicht, daß die semiologische Annäherung die Methoden der Stilkritik vollständig ersetzen kann. Der Strukturalismus dient nicht in erster Linie zur Analyse des «Doktor Faust» oder des «Felix Krull» von Thomas Mann; außerordentlich nützlich erweist er sich vielmehr im Herausarbeiten der Mechanismen und Konstanten der Kriminalromane des Sir A. Conan Doyle oder der Fabeln eines bestimmten Landes. Analog dazu ist der semiologische Strukturalismus weniger für

die aufsehenerregenden Fälle und die Modifizierungen der Codes (Boullée, Wright, Mendelsohn) zu verwenden als für die Analyse weniger herausragender Persönlichkeiten wie zum Beispiel R. Neutra. Wie es manchmal den Anschein hat, als ob Vivaldi dreihundertmal dasselbe Konzert geschrieben habe, so könnte man auch meinen, Neutra habe dreihundertmal dieselbe Villa projektiert. Die formalen Strukturen, die für Neutra typischen Archeme und Choreme zu finden, heißt den Grund für die außergewöhnliche kommunikative Potenz seiner Zeichen erklären. Vom semiologisch-kommunikativen Standpunkt aus wird seine Rolle in der Geschichte der zeitgenössischen Architektur wichtiger als diejenige anderer und besserer Architekten, wie zum Beispiel Hans Scharoun. Neutra ist es in einem Maße wie sonst vielleicht keinem seiner Generation gelungen, mit seinen Zeichen Verbraucher und Architekten der ganzen Welt zu beeinflussen.

Die Funktion der semiologischen Annäherung im Prozeß der Projektierung

Grundlegend für die Semiologie ist der Begriff des *Code*, das heißt der sprachlichen Konvention, die einer bestimmten Gruppe von Personen, den Interpretanten dieser Sprache gemeinsam ist. Das sprachliche *Feld* konstituiert sich aus der (sich immer in Transformation befindenden) Gesamtheit der semantischen, syntaktischen und pragmatischen Codes, denen der Architekt folgen muß, das heißt also aus den funktionalen, ästhetischen, konstruktiven und ökonomischen Konventionen, die den Gebrauch der architektonischen Archeme und Choreme in einer gegebenen Gesellschaft regeln. – Seine Bedürfnisse auf der Toilette statt im Salon zu verrichten (wie dies Beethoven tat und damit Rossini verärgerte) ist eine konventionelle Regel unseres semantischen Codes, die hygienisch motiviert wird. Von daher kommt es, daß uns der Anblick eines Water-closet eine sehr genaue Funktion des Gegenstandes angibt. Der Raum, in dem es steht, hat für uns eine ganz verschiedene Bedeutung, als sie derselbe Raum besäße, wenn anstelle des WC ein Flügel stünde. Gegen diese Codes kann der Architekt wegen der Inkommunikabilität der eigenen Zeichen nur in sehr bescheidenem Maße aufkommen (wie es sich manchmal auch bei Le Corbusier und im italienischen Pavillon an der Expo in Montreal zeigte, wo der futuristische Vorschlag Riccis, gerade wegen des WC im Salon, zu einer Dokumentation der traurigen Lebensbedingungen im italienischen Mezzogiorno umgedeutet wurde).

Darin liegt ein bedeutendes Problem: Wenn die revolutionäre Kraft des Künstlers in der Überschreitung der gebräuchlichen Codes liegt, kann sich dann der Architekturstudent gleichermaßen eine solche Überschreitung erlauben? Der traditionelle akademische Unterricht verneinte es. Es war der Professor für Komposition, der die semantischen und syntaktischen Codes festlegte, mochten diese dann sogar revolutionär sein. Alle mußten ihnen jedoch gehorchen. Die Neuheit des rationalistischen Unterrichtes bestand darin, daß die alten Codes (zum Beispiel die klassischen Ordnungen) durch semantische (das heißt funktionale) und neue syntaktische Codes (zum Beispiel Strukturen in Eisenbeton) ersetzt wurden. Man trennte sich also von den kaum noch gebräuchlichen Codes, um diese durch andere zu ersetzen, die stärker in der sich rasch verändernden

den Gesellschaft verwurzelt waren und die auch leichter zu erlernen waren (siehe Neuferts Handbuch).

Heute stellen viele Architekturstudenten auch die funktionalen Codes als Ausdruck unserer bürgerlichen Gesellschaft in Frage, im Namen einer Revolution, die noch zu machen ist. Aber ihre vollständige Auflösung bringt auch die Unmöglichkeit einer Beurteilung der Projektierung mit sich (ohne Codes ist kein Urteil möglich). Tatsächlich lehnen denn auch die konsequentesten Studenten jede individuelle Beurteilung ab. Die kollektive Benotung (die man vorschlägt, um formell das Gesetz zu respektieren) ist jedoch nichts mehr und nichts weniger als Betrug; heute an vielen – und nicht nur an architektonischen – italienischen Fakultäten sehr gebräuchlich.

Die Semiologie kann den richtigen Weg weisen: Nicht der Professor, sondern der Student muß vor der Projektierung angeben, an welche Codes er sich halten will (es ist zu beachten, daß für einen wirklichen Marxisten die pragmatischen Codes viel bindender sind als für andere!). Dem Professor für Projektierung bleibt nichts anderes zu tun, als diese zu registrieren. Ist dies geschehen, so ist die Beurteilung der Arbeit des Studenten nicht mehr schwierig: Sie wird um so positiver sein, je genauer jene Codes eingehalten wurden.

Die gegenwärtigen unablässigen Diskussionen im Felde der Projektierung, unnütze ideologisch-dialektische Ergüsse (welche Last für die Assistenten!), rühren von dieser ausgebliebenen Festlegung der Arbeitscodes her; als ob Kartenspieler erst am Ende der Partie entschieden, ob man Bridge oder Poker gespielt habe!

Wie sich der architektonische Gegenstand modifiziert

Wie bereits gesagt wurde, beschäftigt sich die Stilkritik speziell mit der Vorgeschichte eines architektonischen Werkes; sie versucht also mit Hilfe der Analyse der kreativen Prozesse in das tief verborgene Geheimnis jeder künstlerischen Schöpfung einzudringen. Im Gegensatz dazu beschäftigt sich die Semiologie auch mit der Kommunikation, das heißt mit der Auswirkung des Werkes. Wenn Kunst Sprache ist, das heißt etwas kommuniziert, dann fällt ihr formaler Abschluß nicht einfach mit dem Ende des schöpferischen Prozesses zusammen, sondern sie ist auch der Beginn eines kommunikativen Prozesses, der über Jahrhunderte anhalten kann.

Als ziemlich nützlich erweist sich die Unterscheidung U. Ecos (1968) zwischen «primären Funktionen», die bezeichnet (denotate), und «sekundären Funktionen», die bedeutet werden (significate). Die symbolischen Formen gehören diesem zweiten Typus an und bleiben nicht eliminierbar, weil sich – wie R. Barthes gezeigt hat – jeder Gegenstand durch die einfache Tatsache, daß man ihn verwendet, in ein Symbol dieses Gebrauchs umwandelt. Auch die Volkswagen, das typischste Beispiel eines Automobils, das nichts symbolisieren, sondern bloß funktional sein wollte, ist zum Symbol geworden, zum Symbol jener, die das Automobil allein als funktionalen Gegenstand besitzen und gebrauchen wollen. Dem entgeht keiner: sich als «reine Funktionalität» bezeichnen heißt noch lange nicht, der Architektur jede Symbolhaftigkeit zu nehmen, sondern es heißt, der reinen Funktion, die mehr als jede andere Komponente des Bildes hervorge-

hoben wird, höhere kommunikative Fähigkeit zu sprechen.

Die primären und sekundären Funktionen können sich im Laufe der Zeit verändern, abschwächen, ersetzen, verschieben und verflechten. Die Kasuistik ist unerschöpflich; und die Mühe lohnt sich, diese Variationen zu analysieren.

Als Beispiel dazu diene ein Ausschnitt aus meinem Buche «Architettura e comunicazione», S. 229–232.

«... es handelt sich um einen seltsamen Gegenstand: zuerst war er eine Patronenhülse, die aus einem der schweren 20-mm-Kaliber-Maschinengewehre stammt, wie sie im Abessinienkrieg verwendet wurden; um 1938 entstand daraus ein Feuerzeug. Die Hülsenform gestattete es, dem Feuerzeug gleichzeitig das Aussehen eines Likatorenbündels zu geben. In dieser Gestalt wurde es mir, mit einem geistreichen und unterzeichneten Brief versehen, von einigen oppositionellen Studenten als Weihnachtsgeschenk zugesandt. Jetzt steht es als Briefbeschwerer auf meinem Pult. Es gibt also viele verschiedene Momente im Leben dieses Gegenstandes, von dem mannigfache Mitteilungen ausgingen. Ich will sie im einzelnen analysieren:

1. Moment: nach der Fabrikation, aber vor dem Gebrauch im Krieg

$$f' = a \quad f'' = s_1 *$$

f' ist die Funktion, Behälter für die explosive Ladung zu sein; f'' bedeutete in den Augen der Waffenfabrikanten und der Maschinengewehrtechniker (beide sehr zufriedengestellt und sicherlich in der Lage, die «schöne Form» einer Messinghülse – kostbares Material, damals – zu würdigen) den Fortschritt der Rüstungstechnik ..., in dem sich die Kriegslust des Faschismus zu kanalisieren suchte.

2. Moment: während seiner Verwendung im Abessinienkrieg

$$f' = b \text{ (schießen)}$$

$$f'' = s_1 + s_2$$

Die zweite f' dauert weniger als eine Sekunde. Sie hört im Moment des Abfeuerns auf ... Danach zerstört man ihn meistens. Warum war das bei unserem Beispiel nicht der Fall? Wer die Hülse bis nach Hause mit sich trägt, fügt der vorhergehenden f'' , die sicher nicht in Frage gestellt wurde, den symbolischen Wert eines Andenkens an eine kriegerische Aktion hinzu. Es könnte aber auch anders sein: wer nie geschossen hatte, empfand dies, dem Code der faschistischen Lebensauffassung entsprechend, als Schande. Man nahm dann eine irgendwo gefundene Hülse mit nach Hause als Alibi für die erzählten imaginären Heldentaten.

3. Moment: während des Faschismus

$$f' = c \text{ (anzünden)}$$

$$f'' = s_1 + s_2 + s_3$$

$$s_1 + s_3$$

Eine Hülse läßt sich leicht in ein (für den heutigen Geschmack etwas sperriges) Feuerzeug umwandeln. Damals war es Mode: eine Bastelei der Heimkehrer. Hatte die Umwandlung in ein funktionales Gebrauchswerkzeug (eine neue, unerwartet f') einmal begonnen, dann fuhr man, wie es typisch ist für jede



8

8–13

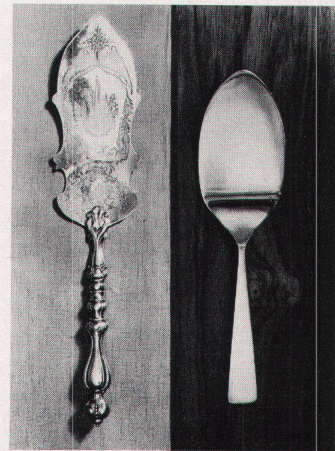
Materialecht – ornamentfrei, und die Folgen. Die klassizistische Halle erweist sich als beliebig umfunktionierbar. Ob der wollene Marmor künstlicher sei als Kunststoff, bleibt umstritten

8–13

Qualité des matériaux naturels – renoncement à tout ornement, conséquences. Le hall classique s'avère convertible à volonté. Reste à voir si le marbre en laine est plus artificiel qu'un matériau synthétique

8–13

Proper use of materials – free of ornamentation, and the consequences. The classical hall proves to be capable of all kinds of transformations. Whether the woollen marble is more artificial than plastic remains an open question



9



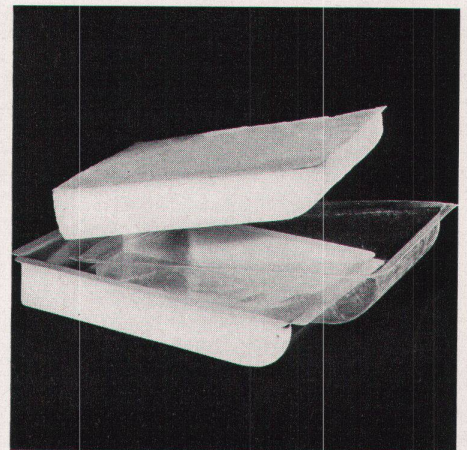
10



11



12



13

* f' = primäre Funktion; f'' = sekundäre Funktion

Volkskunst, damit fort, daraus gleichzeitig einen Schmuckgegenstand zu machen. Diese Dekoration ist in unserem Falle keine abstrakte Zeichnung, sondern besteht aus einem hinzugefügten Beilchen und einem diagonalen Band, womit aus dem Gegenstand – um den Ton der Zeit zu treffen – ein Abbild des Likatorenbündels geworden ist. Jedenfalls erhöht sich wegen der neuen Bildhaftigkeit (Hülse + Likatorenbündel) der Symbolgehalt noch, da der Gegenstand in direkter Weise das symbolische Attribut des Faschismus enthält.

Während vor dieser formalen Veränderung die Hülse auch von einem russischen, deutschen oder englischen Maschinengewehr stammen können [...], ist es nun zweifelsohne ein italienisch-faschistisches Hülsefeuerzeug.

Die Geschichte könnte hier ein Ende nehmen. Und auch so hätte uns der Gegenstand vieles über die scheinbar kriegerische (in Wirklichkeit aber viel eher sich für alten Kram interessierende) Phantasie des Italiens aus der Zeit des Faschismus erzählt, dem das Fehlen von Konsumgütern den Spürsinn dafür schärft, sich aus dem Abfall der Kriegsmaterialien Gegenstände für den persönlichen Gebrauch zusammenzubasteln.

Wir sind aber noch nicht am Ende:

4. Moment: in den Händen einiger Architekturstudenten

$f' = 0$

$f'' = -(s_3)$

Das Feuerzeug, irgendwo aufgelesen, war kaputt. Folglich hatte es keine Funktion mehr. Dennoch bewahrte es sich das hauptsächlichste Symbol des Likatorenbündels. Diesem aber wird nun ein negativer Wert zugesprochen. Mir ist es ohne Zweifel in einer verächtlich machenden Absicht, als Beschimpfung, zugestellt worden, als in Form gebrachtes statt schriftliches Epitheton «Faschist». Dies bezeichnet, nebenbei gesagt, ein positives Faktum: daß nämlich der «Sender» der Mitteilung kein Graphomane, der anonyme Briefe schreibt, sondern ein gewitzter Architekt ist, der seine Ideen, und also auch seine Beschimpfungen, in Formen umzusetzen weiß. Als Architekturprofessor ziehe ich angesichts der Methode den Hut.

5. Moment: auf meinem Arbeitstisch

$f' = d$ (Briefbeschwerer)

$f'' = -(s_3) + s_4 + a + b + c$

Nachdem ich vergeblich versuchte, das Objekt zum Funktionieren zu bringen, legte ich ihm diese Funktion zu, die auch ein Stein erfüllen könnte. Wenn ich ihn auf dem Tisch aufbewahre, so wegen seiner symbolischen Funktion. Vor allem erzählt er mir von seiner Geschichte, und über seine Symbole gebe ich dasselbe negative Urteil ab wie die Studenten [...]. Darüber hinaus symbolisiert er für mich die traurige Periode, die unsere Universität gegenwärtig erlebt, in der man die Professoren ins Blaue hinein beleidigt und die Verleumdung das wichtigste Element des Code darstellt, der die Beziehungen der verschiedenen Beteiligten an der Universität regelt. Ich halte ihn mir also als Memento der Verleumdungen und gegen mich auf meinem Schreibtisch, und dort lassen wir ihn endlich. Mein dreijähriger Sohn jedoch hat ihn bereits als Waffe und Wurfgeschloß ins Auge gefaßt, und wer weiß,

ob der Gegenstand eines Tages nicht wieder kriegerische Funktionen erfüllt. Spaßeshalber, diesmal. Aber auch der faschistische Krieg – man glaube mir! – war nicht ernster.

Darüber hinaus vermag die Semiologie auch den Unterschied zwischen den Typologien mit deutlich utilitären Funktionen und solchen, die die Funktion einer Funktion sind, genau zu erfassen, die also, wie Theater und Museum, zur Vermittlung anderer Zeichen, anderer Sprachen und anderer Kunstwerke dienen. Wird eine Ausstellung von Gemälden Mondrians «à la Mondrian» eingerichtet, riskiert sie, die Bilder unlesbar zu machen; ähnliche Fehler sind in der neueren Ausstellungspraxis recht zahlreich.

Auch die Restauration der Denkmäler erhält in semiologisch-kommunikativer Sicht einen genauen Stellenwert: denjenigen eines *Relais*, einer Reintegration eines von der Zeit angegriffenen Signals. Dieses Signal ist jedoch im Laufe der Zeit auch einer Veränderung des Gebrauchscodes unterworfen (es fehlt uns heute mehr, als daß man – in Rücksicht auf die Architekturgeschichte – im Kolosseum Christen verfolgt). Damit ist jedoch nicht gesagt, daß – indem man die Anfangsbedingungen der Signalemission wieder voll herstellt – eine bessere Kommunikation erreicht würde: die so verachtete romantische Ruinen-

ästhetik des 19. Jahrhunderts war nicht gänzlich ungerechtfertigt.

Persönliche Erfahrungen

Meine persönlichen Erfahrungen sind reichlich kurios. Während fünfzehn Jahren war ich Assistent für architektonische Projektierung. Ich führte 1958 die semiologischen Forschungsmethoden in der Architektur ein, indem ich mich auf die Forschungen von Charles Morris («Signs, Language and Behavior») stützte, gerade um Diskussionen mit Studenten, wie ich sie unter Punkt 5 genannt habe, zu vermeiden. Ich führte diese Studien fort und gewann damit den Lehrstuhl für distributive Merkmale der Architektur in Venedig, dessen Unterricht ich mit semiologischen Kriterien erneuerte. In der Folgezeit gewann ich den Wettbewerb um den Lehrstuhl für Architekturgeschichte in Florenz, den ich auch heute noch inne habe. Ich glaube nicht, daß semiologische Studien (die ich auf Seminarübungen beschränke) die Methodologie der geschichtlichen Erforschung völlig überflüssig machen. Ich bin jedoch stets völlig davon überzeugt, daß die Semiologie – viel mehr als für die Geschichte – für den Unterricht der architektonischen Projektierung und für den Design von großem Vorteil ist.

Maria Luisa Scalvini

Über das Signifikat in der Architektur

Daß die Architektur als Sprache betrachtet werden kann – in einer übrigens metaphorischen Bedeutung dieses Begriffs [1] –, ist eine Vorstellung, die bereits in der architektonischen Kultur und in der Kritik des 17. und 18. Jahrhunderts wichtige Vorläufer hat [2]. Man trifft in der Tat häufig, wenn auch in verschiedenen Formulierungen, Vorstellungen und Ausdrücke an wie «die Profile der Gesimse und die anderen Teile, die ein Gebäude bilden, verhalten sich zur Gesamtarchitektur wie die Wörter zur Rede» [3]. Derartige Formulierungen gehen nicht über suggestive, wenn auch allgemeine Analogien hinaus.

Von gänzlich verschiedenen Prämissen geht die gegenwärtige semiologische Annäherung aus. Vor allem finden wir in ihr, auch was das Feld der Architektur betrifft, eine heute in vielen Disziplinen vorhandene Verpflichtung: jene nämlich, die darauf ausgerichtet ist, in der gesuchten Einheitlichkeit einer «allgemeinen Wissenschaft von den Zeichen» eine Rekurrenz und Ähnlichkeit der funktionalen Strukturen des Bedeuten innerhalb verschiedener Systeme zu finden. Vor allem aber hatte die auf die Architektur bezogene semiologische Forschung nie – und darin setzte sie sich hauptsächlich von der linguistischen Theoriebildung im engeren Sinne ab – allein und nicht in erster Linie eine abgeschlossene Formalisierung des Zeichensystems der Architektur zum Ziel, sondern strebte darüber hinaus einen vollen Wiedergewinn ihrer Fähigkeit zum Bedeuten, mit anderen Worten, wie man häufig sagte, ihre «Resemantisation» an [4].

Auch für das Gebiet, das uns hier interessiert, hat die semiologische Forschung bis jetzt fast ausnahmslos (wie es sich auch für andere Zeichensysteme erwies) begriffliche Instrumente verwendet, die im wesentlichen aus der Lingui-

stik stammen, insbesondere aus derjenigen de Saussures. Das hat zwar auf der einen Seite erlaubt, begriffliche Übertragungen zu verwenden, die die Aufarbeitung der theoretischen Aspekte bedeutend vereinfachten, doch führte es zum Teil auch zu einigen erzwungenen Koinzidenzen oder zu allzuweit getriebenen Vereinfachungen, sei es, daß man die Unterscheidung zwischen Signifikat und Kommunikation, zwischen Bedeuten und Mitteilung zu wenig klärte, oder sei es, was die «Gattung» und die Ebene der Elaboration der «Texte» betrifft, die der semiologischen Analyse unterworfen wurden.

Läßt man die Richtung der Forschungen beiseite, die – mit einem behavioiristischen Ansatz – von der Semiotik von Morris ausgehen [5], kann man annäherungsweise sagen, daß die wichtigsten begrifflichen Instrumente, die bis heute gebräuchlich sind, im wesentlichen die folgenden sind: der Begriff des Zeichens als Einheit von Signifikat und Signifikat, jener der syntagmatischen Kette und – allerdings erst in letzter Zeit – die Dichotomie von syntagmatischer und paradigmatischer oder assoziativer Achse; dieser ganze Apparat ist bekanntermaßen aus dem *Cours de Saussures* entliehen. Einige Übertragungsversuche sind auch in der Auseinandersetzung mit dem Problem der «doppelten Artikulation» gemacht worden – die in der Linguistik in bezug auf die phonematische beziehungsweise morphematische Ebene von A. Martinet [6] formuliert wurde –, indem man auch im architektonischen Zeichensystem verschiedene Ebenen gegeneinander abzusetzen versuchte [7]. Es muß dabei betont werden, daß es sich hier um eine auch von überzeugten Semiologen umstrittene Übertragung handelt [8]. Schließlich möchte ich, auf den gegenwärtigen Stand meiner eigenen Forschung hinweisend, eine von mir geäußerte Hypothese über die Möglichkeit erwähnen, einige Begriffe aus der Glossematik Hjelmslevs [9] zu verwenden. Wir werden bald darauf zurückkommen.

Maria Luisa Scalvini studierte Architektur; als Assistentin am Institut für Architektur und Städtebau an der Ingenieurfacultät der Universität Neapel tätig.

Wichtigste Veröffentlichungen zur Thematik der Semiologie der Architektur: «Per una teoria dell'architettura» in «Op.cit.» Nr. 13/ 1968; «Simbolo e significato nello spazio architettonico» in «Casabella» Nr. 328/1968; «Spazio come campo semantico», Bd. 7 der «Collana di Studi di Architettura e Urbanistica» des Instituts für Architektur und Städtebau der Ingenieurfacultät der Universität Neapel, 1968 (nicht im Handel); «Meaning in Architecture» in «Op.cit.» Nr. 20/1971; in Zusammenarbeit mit Renato De Fusco: «Significanti e significati della Rotonda palladiana» in «Op.cit.» Nr. 16/1969; «Segni e simboli del Tempietto di Bramante» in «Op.cit.» Nr. 19/1970 (Vortrag, gehalten am Congresso per le Celebrazioni bramantesche, 1970).

Zusammenfassend kann man beim gegenwärtigen Stand der Forschung in dem uns interessierenden Gebiet mit Recht sowohl von einer relativ breiten Entwicklung der Forschungen theoretischer Ausrichtung sprechen als auch umgekehrt von einer eingeschränkteren Überprüfung solcher theoretischer Instrumente in der Lektüre spezifischer Werke [10]; es läßt sich auch in verschiedenen Ländern eine nunmehr stattgefundene Ausbreitung des Interesses für diesen neuen Forschungsbereich feststellen. Es erscheint deswegen gerechtfertigt, eine erste Phase als abgeschlossen zu betrachten und einige der neuen Probleme, vor denen wir stehen, in Angriff zu nehmen.

Meines Erachtens gibt es keinen Zweifel, daß der Schwerpunkt der zu entwickelnden Forschungen auf dem Problem der Eigenart des Signifikats liegen muß. Dies ist von den verschiedenen Ansätzen und von ziemlich auseinanderliegenden theoretischen Grundlagen her tatsächlich festgestellt worden. Auf der einen Seite hat die theoretische Position, die von U. Eco in der vollständigsten Weise ausgebaut wurde [11] und die wir auf die bekannte Äußerung Barthes' zurückführen könnten, nach der, «sobald eine Gesellschaft besteht, jeder Gebrauch in ein Zeichen seiner selbst umgewandelt wird»; nach dieser Position tendiert das architektonische Signifikat zur Deckung mit der Funktion, und da sich diese in eine «primäre Funktion» (die bezeichnet wird) und in eine «sekundäre Funktion» (die konnotiert wird) aufteilt, müßte eine Spaltung in «primäres Signifikat» (das mit der Funktion übereinstimmt, die sich aus dem konkreten Gebrauch des architektonischen Gegenstandes erklärt) und «sekundäres Signifikat» symbolisch-referentieller Natur vollzogen werden. Auf der anderen Seite steht der Ansatz, der von De Fusco [12] entwickelt wurde (er läßt sich auf den Begriff der *Raumgestaltung* von Schmarsow, wie auch auf die theoretischen Prämissen der *Sichtbarkeit* zurückführen). Er bringt das Begriffspaar Signifikat-Signifikant mit demjenigen von innerem und äußerem Raum zur Deckung. Die grundlegend räumliche Natur des Signifikats der architektonischen und urbanistischen Strukturen scheint, wenn auch auf anderem Wege, durch die berühmte Untersuchung C. Lévi-Strauss' über die Bororosiedlung bekräftigt zu werden, wie auch von den überzeugenden Beobachtungen Françoise Choays über die «hy-



14

14, 15
Der Stuhl und Charles und Ray Eames
16, 17
Postdesign, Postkutschenromantik
18, 19
Gartendesign, die Rasenkanone
20, 21
Küchendesig und Eßgelüste

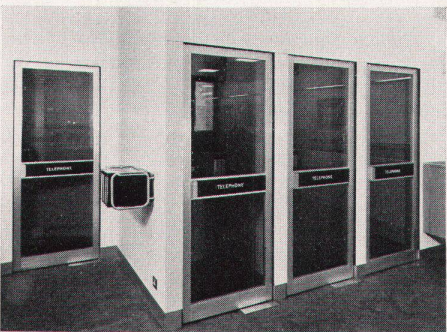
14, 15
La chaise, Charles et Ray Eames
16, 17
Esthétique industrielle des PTT, romantisme des diligences



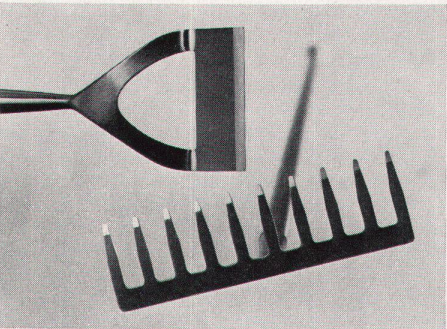
15

18, 19
Esthétique industrielle et jardin, canon à gazon
20, 21
Esthétique industrielle et cuisine, jouissances culinaires

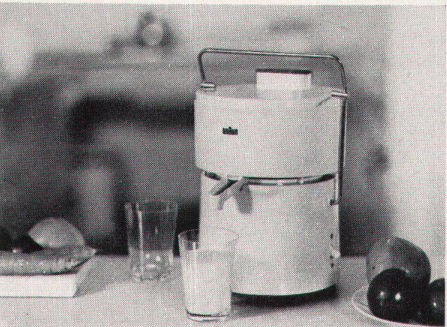
14, 15
The chair and Charles and Ray Eames
16, 17
Postal service design, romantic stage coach
18, 19
Garden design, the lawncannon
20, 21
Kitchen design and the pleasures of the table



16



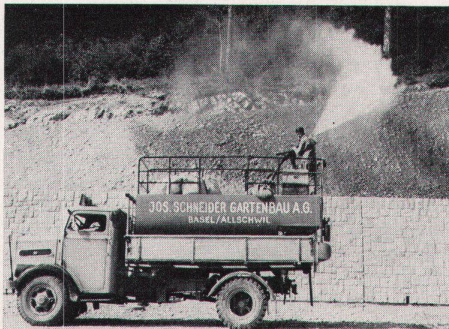
18



20



17



19



21

persignifikanten» Strukturen [13] und den Forschungen, die im Rahmen der Proxemik getätigt wurden: alles Analysen, die unterstreichen, wie die *Disposition* der städtebaulich-architektonischen Zeichen, ihre wechselseitige Interrelation eine entscheidende Rolle in der Bestimmung ihres Signifikats spielen.

Ein grundlegendes Merkmal verbindet alle diese Strukturen: ihre Intentionalität, die sie von allen nicht intendierten Elementen unterscheidet – wie zum Beispiel jene, auf die die Analysen von Lynch und seiner Schule Bezug nehmen. Solchen Elementen messen wir persönlich jedoch die Rolle oder den Wert eines Signals innerhalb unserer privaten mentalen und psychischen Vorstellung von unserer Umgebung zu. Teilweise werden sie auch auf dieselbe Art von einer Mehrzahl von Empfängern aufgenommen, weil sie sich *objektiv* (aber nicht *intentional*) für eine bestimmte Rolle anbieten (der Fluß zum Beispiel als Trennungselement zweier Stadtteile).

Das architektonische System jedoch charakterisiert sich, gleich wie jedes andere Zeichensystem, dadurch, daß es von seiner Intentionalität geprägt wird, ohne die es keine Zeichen gäbe. Dies schließt jedoch wohlverstanden nicht aus, daß – je nach der Stellung der kulturellen Welt desjenigen, der die Zeichenstruktur entschlüsselt – die Grade des Verstehens und der Vertiefung des Signifikats sehr unterschiedlich sein können. Ein architektonisches Werk bietet wie jeder andere «Text» die Möglichkeit zu Entschlüsselungen, die von der einfachen und zerstreuten Wahrnehmung bis zur komplexen Auslotung durch den Kritiker gehen können. Im übrigen bedeutet es für seine Zeitgenossen etwas anderes als für eine spätere Generation. Es handelt sich dabei nicht bloß um jenen verallgemeinerten Prozeß der Intellektualisierung, von dem bereits vor Jahren M. Besset [14] sprach, wonach das, was für die Zeitgenossen eine Madonna war, für uns «ein Duccio» ist. Es handelt sich viel eher um einen Evolutionsprozeß, um ein semantisches Absinken, oder umgekehrt um eine symbolische Mythisierung, die häufig die historischen Verhältnisse des Werkes in bezug auf seine ursprüngliche «raison d'être» widerspiegelt.

In diesem Knoten kritischer Auseinandersetzungen verbindet sich das Problem des Signifikats des architektonischen Werkes mit demjenigen des geschichtlichen Forschens auf diesem Gebiet. Nimmt man nämlich, analog zur Sprachtheorie de Saussures, auch für das Zeichensystem der Architektur an, daß sich der Prozeß des Bedeutens nach beiden Achsen der Dichotomie Syntagma–Assoziation [15] vollzieht, so müssen daraus die Präsenz einer Bedeutungskomponente syntagmatischer Natur, die sich *in* der Architektur selbst befindet, sowie eine Reihe anderer Komponenten paradigmatischer und assoziativer Art gefolgert werden (die im übrigen eng mit der ersten verknüpft sind, ja sogar von der strukturalen und zeichenhaften Konfiguration des Werkes herrühren). Diese Richtungen oder Verzweigungen des Signifikats lassen sich feststellen, indem man den Gegenstand in seiner Individualität und Unwiederholbarkeit der strukturalen Konfiguration in Beziehung setzt zu den Reihen anderer kultureller Gegenstände oder Komponenten, die auch ihrerseits wieder mit anderen assoziativen Prozessen verschiedener Natur in Relation gebracht werden können: die anderen Werke desselben Autors, Werke anderer Autoren, die aber den gleichen thematischen oder typologischen

Kern aufweisen, sowie mit den *Stimmungen* der Epoche.

Wir stellen also fest, daß das architektonische Signifikat die Funktion zwar umfaßt, sich mit ihr aber nicht identifiziert; gleich wie ein literarischer Text eine Reihe einzelner verbaler Signifikate umfaßt, die eigentliche globale Bedeutung aber aus der reziproken Disposition der Zeichen und aus der charakteristischen assoziativen Polysemie der literarischen und poetischen Sprache gewinnt [16]. Noch einmal: man überprüft nicht, ob die Ausdehnung oder die Komplexität des «Textes» (welches auch das System sei, in dem er formuliert ist) die bestimmende Rolle spielt, sondern die Art und Weise, in der diese intentioniert ist: in eindeutiger Sprache oder aber als «Mitteilung mit ästhetischer Funktion» [17].

Wenn die semiologische Lektüre des architektonischen Werkes einen Typus der Analyse darstellt, der mit demjenigen gleichgesetzt werden kann, der mit den Methoden der strukturalen Linguistik auf poetische und literarische Texte angewendet wird, dann liegt die Bedeutungsebene, die zu erfassen uns besonders interessiert, nicht auf dem Niveau der Funktionalität, nicht mehr und nicht weniger als wie der Literaturkritiker es überflüssig findet, das rein verbale Signifikat der einzelnen sprachlichen Zeichen des zu analysierenden Textes zu überprüfen. Die Ebene der Annäherung ist also grundsätzlich die stilistisch-kontextuelle.

Indem wir uns auf Hjelmslevs Glossematik berufen, um seine Vorstellung einer konnotativen Semiotik zu exemplifizieren, einer Semiotik also, deren Ausdrucksebene selbst eine Semiotik ist, rufen wir uns in Erinnerung, daß er festhält, daß «jeder Text, der nicht so begrenzt ist, um nicht eine ausreichende Basis zur Deduktion eines Systems hergeben zu können, das auf andere Texte ausweitbar wäre, normalerweise Derivate enthält, die auf verschiedenen Systemen basieren». Ein solcher Text kann deswegen in Hinsicht auf «stilistische Form, Stil, Stil als Wert, Mittel, Ton, Mundart, Nationalsprache und Physiognomie ...» [18] analysiert werden. Die Begriffe selbst, mit denen Hjelmslev diese Vorstellung ausdrückt, suggerieren uns eine Übertragung auf das Gebiet, das uns interessiert.

Wir nehmen also an, daß das Zeichensystem der Architektur einer konnotativen Semiotik entspricht, deren Ausdrucksebene ihrerseits wieder von einer Semiotik gebildet wird, die wir – Bezug nehmend auf die berühmte Dichotomie C. Brandis vom Tektonischen und Architektonischen – eben mit dem Tektonischen gleichsetzen. Wenn die Ebene des Inhalts der Semiotik (beziehungsweise Tektonik) einer Ebene der Bedeutung (beziehungsweise Funktion) entspricht, wird in der konnotativen Semiotik, als die wir die Architektur auffassen, eine signifikante Komponente gegenwärtig sein, die zwar mit der Funktion verknüpft, jedoch beinahe absorbiert ist, wenn man sie mit der Bedeutungsebene des architektonischen Textes vergleicht, der in spezifischerem Sinne die kritische Forschung herausfordert und die man die stilistisch-gestalterische nennen könnte.

Welchen Nutzen nun bringt dieser Griff zu einem derartigen begrifflichen Apparat? Verwendet man im präzisierten Sinne die Vorstellung der Architektur als einer konnotativen Semiotik – die in ihrem Wert, wenn nicht in ihren genauen Begriffen aus der Glossematik Hjelmslevs entliehen ist –, so meine ich eine häufige Schwierigkeit der Semiologie in diesem Gebiet überwinden zu kön-

nen: während man nämlich die Aspekte der Bedeutung, die der Funktionalität und dem konkreten Gebrauch des architektonischen Gegenstandes inhärent sind, aufdecken kann (Aspekte also, die von der Eigenart der Architektur nicht zu trennen sind), rechtfertigt es sich jedoch – auf der Ebene der historiographischen Analyse –, den Prozeß des Bedeutens, der auf der einen Seite an die syntagmatisch-gestalterische Struktur des Werkes, auf der anderen aber an seine stilistische Paradigmahaftigkeit gebunden ist, in den Vordergrund zu stellen.

Es gibt in der Tat keinen Zweifel, und dies um so weniger, wenn man die bis heute vollzogenen spezifischen Lektüren architektonischer Werke berücksichtigt, daß das Signifikat sich nicht mit der Funktion decken kann, die das architektonische Zeichen ermöglicht. Das architektonische Signifikat entsteht wie gesagt aus der Verbindung zweier Faktoren. Der erste wird von der syntagmatischen Struktur des Werkes repräsentiert, seiner *Quiddität* (mit anderen Worten seiner Einzigartigkeit und Individualität), der zweite wird durch die Vielfalt der assoziativen Verknüpfungen und den paradigmatischen Valenzen des Werkes bestimmt: das heißt also von seiner Bereitschaft, mit einer Vielzahl kategorialer und typologischer Strukturen (wie auch stilistischer, individueller und epochaler Kontexte) in Beziehung gebracht zu werden.

Die Semiologie schlägt also, dank ihrer Dichotomie von syntagmatischer und paradigmatischer Achse für die Architektur einen komplexen Begriff des Signifikats vor, der sowohl die spezifische Räumlichkeit des erforschten Werkes wie auch die Gesamtheit der theoretischen, ideologischen und politischen – in einem Wort, ihre heteronomen – Implikationen einbezieht, die in ihm zusammenfließen und die es widerspiegelt. In diesem Sinne kann man sagen, daß der semiologische «Filter» [19] eine Art der Analyse des architektonischen Gegenstandes suggeriert, die zwar auf die allgemeinen Grundlagen der Historiographie nicht verzichtet, zu dieser Methodologie jedoch die neuesten Beiträge des Strukturalismus hinzufügt.

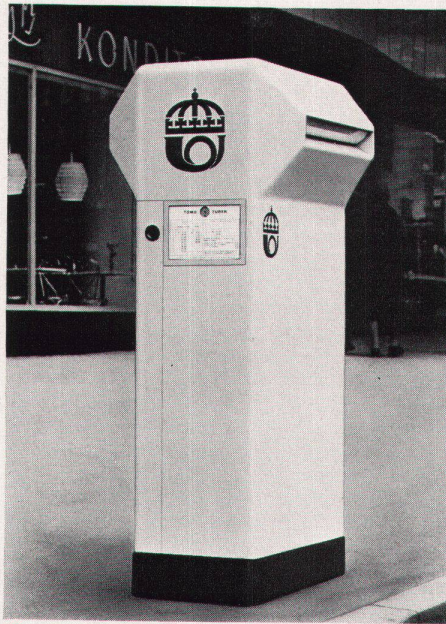
Wir halten damit fest, welche Nützlichkeit die Begriffe und die Methoden des Strukturalismus der architektonischen Historiographie bringen kann. Was die eventuellen Beiträge zur Problematik der Projektierung betrifft, scheint es mir klar, daß sich diese nur mit einer substantiellen Klärung theoretischer und begrifflicher Art gleichsetzen können: auf der Ebene einer Grundlegung der Disziplin also, sicherlich jedoch nicht mit dem Vorschlag, die typologischen Reihen, die von der Tradition kodiert wurden, durch neue Reihen zu ersetzen, die auf Strukturen des Typs der syntagmatischen Bedeutung basieren.

Die semiologische Forschung hat das Verdienst, das Problem des architektonischen Signifikats in den Vordergrund geschoben wie auch geklärt zu haben, wie der Begriff des Zeichens und das andere bergiffliche Rüstzeug, das aus der Linguistik stammt, in dem Maße wichtig sind, als sie es erlauben, jener falschen Alternative zwischen einer philologischen «Formkritik» und einer ideologischen «Inhaltskritik» zu entgehen, um dafür eine «Zeichenkritik» oder eine Kritik, die über Signifikante–Signifikate arbeitet, zu wählen. Der Einsatz auf historiographischem Gebiet für eine schrittweise Verifizierung der Kongruenz beider wird auf die Länge nicht ohne Konsequenzen auf der Ebene der Projektierung bleiben können,

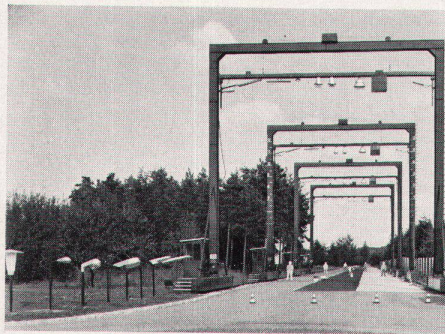
gerade wegen den Interrelationen innerhalb der Trias Theorie-Geschichte-Kritik [20]. Für die zeitgenössische Architektur hieße dies schon viel.

Anmerkungen

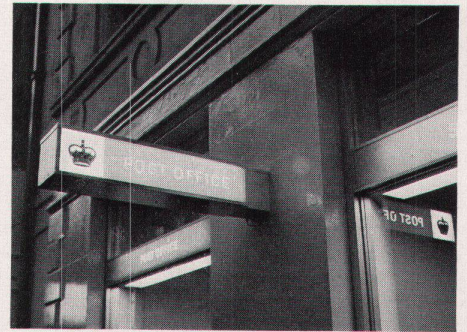
- [1] Cf. in diesem Zusammenhange: S. Bettini, «Critica semantica e continuità storica dell'architettura europea». In «Zodiac», Nr. 2.
- [2] Cf. das Kapitel «The Linguistic Analogy», in P. Collins, Changing Ideals in Modern Architecture, 1750-1950, London 1968, S. 173-184.
- [3] In dieser Formulierung stammt der Ausdruck von Germain Boffrand. Cf. P. Collins, op.cit., S. 174.
- [4] Cf. R. De Fusco, «Architettura come mass medium», Bari 1967.
- [5] Bekannt sind die Forschungen in dieser Richtung der Gruppe Gamberini-König-Spadolini. Siehe vor allem G. K. König, «Architettura e comunicazione», Firenze 1970.
- [6] Cf. A. Martinet, «La considerazione funzionale del linguaggio», Bologna 1965, S. 43-45. Original: «A functional view of language», Oxford 1962.
- [7] Cf. R. De Fusco - M. L. Scalvini, «Significanti e significati della Rotonda palladiana». In «Op.cit.», Nr. 16, 1969. - Von einer dreifachen Artikulation (in einem im übrigen ziemlich verschiedenen Sinn) ist auch im Beitrag «Semiology and Architecture» von Ch. Jencks die Rede, enthalten im Buche «Meaning in architecture, einer Essaysammlung verschiedener Autoren, die von Ch. Jencks und G. Baird ediert wurde. (London 1969, S. 17.)
- [8] So zum Beispiel in G. Dorfles, «Structuralism and Semiology in Architecture», in «Meaning in Architecture», op.cit., S. 40.
- [9] Diese Hypothese, verbunden mit einigen Überlegungen zur «Natur» des architektonischen Signifikats, wurde von mir in einer Schrift geäußert, die in systematischer Form den Großteil der hier zusammengefaßten Überlegungen enthält. Cf. M. L. Scalvini, «Meaning in Architecture». In «Op.cit.», Nr. 20, 1971.
- [10] Cf. R. De Fusco - M. L. Scalvini, «Significanti e significati della Rotonda palladiana», op.cit., und «Segni e simboli del tempio di Bramante», in «Op.cit.», Nr. 19, 1970.
- [11] Cf. U. Eco, «La struttura assente», Milano 1968
- [12] Die erste Formulierung dieser Hypothese, die De Fusco sukzessive entwickelte und anwandte, findet sich in R. De Fusco - N. Palmieri - G. Pasca Raymondi, «Note per una semiologia architettonica», in «Op.cit.», Nr. 7, 1966.
- [13] Cf. F. Choay, «Sémiologie et urbanisme». In «L'Architecture d'aujourd'hui», Nr. 132.
- [14] «... si une Madonne de Duccio n'était pas d'abord un Duccio ni même un tableau, mais essentiellement une Madonne, elle est aujourd'hui devenue, et de façon irrévocable, œuvre d'art depuis qu'elle est entrée au Musée. Mais la cathédrale pour laquelle elle fut créée a elle aussi connu le même sort: entrée comme la Madonne au Musée imaginaire de l'architecture, elle a cessé d'être exclusivement une église pour devenir un monument» (M. Besset, «Du bon et du mauvais usage des monuments, ou comment les empêcher de devenir historiques». In: «Attualità urbanistica del monumento e dell'ambiente antico», Milano 1958, S. 26.
- [15] Für eine erschöpfende Erklärung der Aspekte, die die Anwendung der berühmten Dichotomie de Saussures auf architektonischem Gebiete betrifft, verweise ich auf R. De Fusco, «Utilità storiografica di una dicotomia linguistica», in «Op.cit.», Nr. 20, 1971.
- [16] Ich beziehe mich auf die bekannte Unterscheidung von G. della Volpe zwischen gewöhnlicher, wissenschaftlicher und poetischer Sprache.
- [17] Bekanntlich verdankt man den Begriff «Mitteilung mit ästhetischer Funktion» R. Jakobson. Cf., wegen interessanter Überlegungen zu diesem Begriff und wegen der Anwendung von Carnaps Unterscheidung von intentionalem und extentionalem Feld auf die figurativen Künste: C. Brandi, «Sulla nozione di codice nella critica d'arte». In: «Rivista di estetica», Anno XIII, fasc. III.
- [18] L. Hjelmslev, «I fondamenti della teoria del linguaggio», Torino 1968, S. 123/24; französisch: «Prolegomènes à une théorie du langage», Minuit (1968).
- [19] Ich verwende diesen Begriff im Sinne, wie in C. Segre «I segni e la critica», Torino 1969, S. 17f., präzisierte.
- [20] Cf. M. L. Scalvini, «Per una teoria dell'architettura», in «Op.cit.», Nr. 13, 1968.



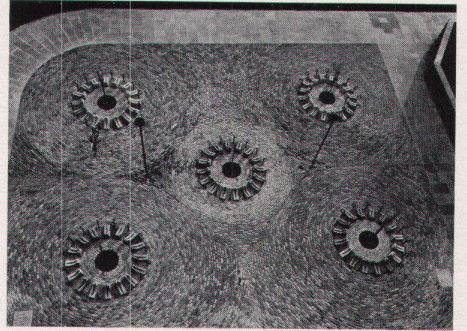
22



25



23



24



26



22-27

Die Entdeckung der Straßenmöblierung und die Zerstörung der Umwelt, oder «Learning from Viet-Nam». Das Detail wird immer schöner; die Siemens-Versuchsstrecke für Straßenbeleuchtung lernt von Las Vegas, und die Telefonkabine überlebt die Atombombe

22-27

La découverte de l'«ameublement des routes» et la destruction de l'environnement, ou «Learning from Viet-Nam». Le détail gagne en beauté, le parcours d'essai Siemens pour l'éclairage routier s'inspire de Las Vegas et la cabine téléphonique survit à la bombe atomique

22-27

The discovery of street furnishings and the destruction of the environment, or Learning from Vietnam. Detailing is becoming ever more beautiful; the Siemens test stretch for roadway illumination learns from Las Vegas, and the telephone booth survives the atomic bomb



27

Gillo Dorfles

Überlegungen zur architektonischen Semiotik

Betrachtet man die architektonische Sprache nach dem Maßstab der anderen künstlerischen Sprachen, dann erscheint die Anwendung jenes nun auf breiter Basis institutionalisierten linguistisch-semiologischen Instrumentarium auf die Architektur offenbar möglich, ja sogar wünschenswert. Ich habe mehrere Male [1] die Gelegenheit gehabt, festzuhalten, wie die künstlerische Mitteilung denselben Gesetzen gehorcht, die viele andere kommunikative Mitteilungen regeln, und wie sich deswegen bei dieser viele der Schemata anwenden lassen, die heute Informationstheorie, Kybernetik und Strukturalismus entwickelt haben. Eine Frage jedoch muß dabei stets vor Augen gehalten werden (was aber viele Forscher unterlassen): in welcher Weise sich nämlich der Typus der von der Kunst verwendeten Sprache substantiell von demjenigen der logischen, wissenschaftlichen, mathematischen, allgemein von den viel eindeutiger «formalisierten» Sprachen unterscheidet. So muß eine richtige Anwendung der strukturalistischen und linguistischen Schemata stets relativ geschmeidig und plastisch sein, um nicht in mißliebige und sogar lächerliche Irrtümer zu verfallen. Ein Beispiel für die Gefahr einer Übertragung exzessiver strukturalistischer Formalisierungen auf die literarische Sprache liegt in einigen neuern Analysen vor, die – ausgehend von den mehr als statthaften Untersuchungen Propps – zu weniger statthaften und reichlich erzwungen wirkenden eines Greimas führen [2]. Nun: die von gewissen Autoren vollführte Vivisektion literarischer und poetischer Texte zeigt gerade, wie es nicht genügt, diese Texte starren und an und für sich berechtigten Schemata zu unterwerfen, um ein nützliches Resultat zu erreichen, das nicht nur zu einem geschickten Spiel oder zu einer algebraischen Übung ausreicht. Dasselbe läßt sich von vielen Untersuchungen literarischer Texte sagen, die sich auf ein vornehmlich statistisches Rüstzeug stützen, wie einige Textanalysen Max Benses und seiner Mitarbeiter zeigen [3].

Was nun in spezifischerem Sinne die Architektur anbelangt, befinden wir uns im Falle dieser Kunst in einer Lage, die auf der einen Seite vorteilhafter ist als diejenige anderer visueller Künste (Malerei und Skulptur), gerade durch die Tatsache, daß die Architektur eine exaktere Kunst ist, die bereits zu Beginn oft an weitgehend codierte Normen gebunden ist; auf der anderen Seite steht sie in einer ungünstigeren Situation als die Wortkünste, weil man – im Unterschied zu diesen – erst mit Hilfe einer häufig erzwungenen Transposition von Normen, die ursprünglich für die verbale Sprache erdacht wurden, zu Formulierungen gelangt, die auf die architektonische Sprache angewendet werden können. In diesem Zusammenhänge möchte ich hier einige Feststellungen wiederholen, die ich bereits anderweitig gemacht habe [4]: «Ich halte es nicht für sinnvoll, für die Architektur eine Art von Systematisierung des semiotischen Materials anzuwenden, die derjenigen entspricht, die für die verbale Sprache gebraucht wird; dies deswegen, weil die Segmentierung des verbalen Zeichens in ihre verschiedenen Teile (die auf jene Elemente zurückführbar sind, die Aristoteles *Stoicheia* nannte

und die man in der heutigen Terminologie *Phoneme* und *Morpheme* etc. nennt) nur zum Teil übertragbar ist» [5].

Wenn wir trotzdem zugeben, daß es statthaft ist, von einem architektonischen «Zeichen» zu sprechen [6], und wenn wir auf dieses Zeichen dieselben (oder analoge) Operationen anwenden können, die man im allgemeinen auf die Zeichen jeder beliebigen Sprache anwendet, wird es in diesem Punkte offensichtlich sein, daß wir ohne Schwierigkeiten die semiotischen Operationen unterscheiden können, die die Architektur in ihren drei Dimensionen betreffen: in der syntaktischen, pragmatischen und semantischen nämlich, die wir gewöhnlich (indem wir uns an die bekannten Schemata von Peirce und von Morris halten) auf die anderen Zeichensysteme anwenden.

Allzu müßig also, festzustellen, wie die Beziehung der «architektonischen Zeichen» untereinander zu untersuchen sei, um daraus eine syntaktische Analyse zu erhalten (man beachte in diesem Zusammenhang die interessante Anwendung, die De Fusco gemacht hat [7]). Man wird in gleicher Weise eine derartige Analyse auch – in bezug auf die Zeichenbeziehung – der alten Analyse der «distributiven Merkmale» gleichsetzen können, die sich gewöhnlich mit Hilfe einer heute überholten Methodologie vollzog, die aber, in nuce, die heutige syntaktische Analyse, die auf den modernsten semiotischen Instrumenten basiert, bereits andeutete. Es wird sich in gleicher Weise darum handeln, die Beziehung zwischen den «Zeichen» und ihren Benützern (dem Betrachter oder dem Bewohner eines Gebäudes also) zu untersuchen, und hier wird es sich um die pragmatische Ebene handeln; oder aber die Beziehung der Zeichen mit ihrer effektiven Bedeutung (um damit eine semantische Dimension zu erhalten), das heißt mit jenem Typus der Information, den das Gebäude zu geben imstande sein wird und der substantiell je nach Zeit, Ort und Interpretant wechselt (man beachte hierzu die Analyse dieser semantischen Transformationen, die U. Eco kürzlich geliefert hat [8]).

Über unabsehbare oder minime Dauer, Beliebigkeit («arbitrarietà») oder Motivation, über größere oder kleinere Intentionalität des architektonischen Zeichens ließe sich lange reden: in vielen Beziehungen kann man sich dabei an das halten, was die Semiologie in allgemeinen Traktaten präzisierte [9]. Dennoch liegt nach meinem Dafürhalten gerade hier einer der heikelsten Punkte, über den ein semiologischer Diskurs zu führen wäre, der in der Erforschung der konkreten architektonischen Aktivität auf den Grund gehen müßte und sich nicht auf die oberflächlichsten Aspekte des Problems beschränken dürfte.

Im Falle der architektonischen Sprache (wie auch derjenigen der Plastik und der Malerei) bringt es die Präsenz einer zentralen *ikonischen Komponente* mit sich, daß sie ohne das Zwischenglied einer «symbolischen» (das heißt auf vorgängig vereinbarten Konventionen basierenden) Vermittlung kommunizierbar ist und deswegen ihre Mitteilung auf direktem Weg, auch bei fehlender spezifischer und vorgängiger Kenntnis des Codes auf seiten des Interpretanten, weitergeben kann.

Genau in diesem Punkte zeigt sich der paradoxeste Aspekt der architektonischen Kommunikation (aus Liebe zur Klarheit und um die gegenwärtige Analyse nicht zu erschweren, sehe ich hier von jeder Bezugnahme auf die Arten der graphischen Transkription des architektonischen Gegenstandes mit Hilfe von Zeichnungen, Skiz-

zen, Orthogonalprojektionen, Planimetrien, Vertikalprojektionen usw. ab, da dies unsere Ausführungen komplizieren würde, ohne etwas Wesentliches zum semiologischen Aspekt des Problems beizutragen). Einige Parameter dieser Kunst (Vertikalität, Horizontalität, Kurvilinearität, Farbe, Textur, Raumdisposition, innere und äußere Räumlichkeit) sind Konstanten, die ohne Zweifel in der Lage sind, eine elementare Mitteilung weiterzugeben, wobei die Auflösbarkeit ihres Codes von der «physo-psychischen Konstitution» des Menschen abhängt. Mit anderen Worten: Steht man noch zu den ehrwürdigen Folgerungen Vitruvs, so läßt sich nicht abstreiten, daß ein schöner Teil der architektonischen Bedeutungshaftigkeit («semantizität») von ihrer Homologie (*nicht* von ihrer Isomorphie!) mit der Konstitution des menschlichen Körpers selbst herrührt. Die aufrechte Haltung des Menschen, sein Hineingestelltsein in den Raum und seine besondere Disponiertheit den Gegenständen dieses Raumes gegenüber, mit der bekannten Deformation in horizontaler Richtung, die die visuelle Wahrnehmung bewirkt – daher rührt bekanntlich die Überbewertung der vertikalen Dimensionen in bezug auf die horizontalen und allgemein das Phänomen der Anisotropie unseres Raumempfindens –, dies alles hat zur Folge, daß unsere Haltung dem architektonischen Gegenstand gegenüber nicht anders als konstant (oder beinahe konstant) bleiben kann, auch im Verlaufe der Jahrhunderte und der Jahrtausende. Deswegen wird auch ein bestimmter Typus der «Antwort» gleich sein, zu denen der Mensch angesichts der erhaltenen Impulse geführt wird. Diese Überlegungen führen uns dahin – gegen den Großteil der gegenwärtigen Wissenschaftler –, zuzugeben, daß es die Anwesenheit einiger in gewissem Sinne ewigdauernder Protoformen (einer *Urformen*) gibt, die wir – im Sinne Goethes – als präexistent oder zumindest als koexistent mit den Wechselfällen der Menschheit selbst betrachten [11]. Dies erklärt (und rechtfertigt) andererseits auch die konstante Präsenz eines symbolischen Faktors in der architektonischen Aktivität, in einem Sinne, der – ohne mysteriosophisch oder religiös sein zu müssen –

Gillo Dorfles (geboren in Triest) studierte an den Universitäten Mailand und Rom. Seit 1956 freier Dozent für Ästhetik. Zurzeit Professor dieses Faches an der Universität Mailand. Verschiedene Vorträge und Vorlesungen an europäischen und amerikanischen Hochschulen: zum Beispiel London, Ulm, Berlin, New York, Cleveland, Buenos Aires, Zagreb.

Wichtigste Veröffentlichungen: Monographien über Wols, Dürer, Bosch, Feininger, Scialoja usw.; «Discorso tecnico delle arti», Nistri-Lischi, Pisa 1951; «Barocco nell'architettura moderna», Tamburini, Milano 1952; «L'architettura moderna», Garzanti, Milano 1954; «Le oscillazioni del gusto», Lerici, Milano 1958, 2. Ausgabe, Einaudi, Torino 1970; «Il divenire delle arti», Einaudi, Torino 1959; «Ultime tendenze dell'arte d'oggi», Feltrinelli, Milano 1961; «Simbolo comunicazione consumo», Einaudi, Torino 1962; «Il disegno industriale e la sua estetica», Cappelli, Bologna 1963; «Nuovi riti, nuovi miti», Einaudi, Torino 1965; «L'estetica del mito», Mursia, Milano 1967; «Artificio e natura», Einaudi, Torino 1968; «Il Kitsch», Mazzotta, Milano 1968.

als mit der Struktur des Menschen und der Welt verbunden zu betrachten ist. Von der zufälligen Präsenz eines symbolischen Zeichens in der architektonischen Sprache (das nicht mit jenem Zeichenelement gleichzusetzen ist, dessen Präsenz konstant sein muß, gerade aus den Überlegungen heraus, die wir als Prämisse gesetzt haben und wonach die Auffassung des Begriffs «Zeichen» als notwendige Voraussetzung für die Konstituierung einer möglichen architektonischen Sprache gilt); oder von der Präsenz von «Zeichen, die aus Konvention insofern die Merkmale von Symbolen erreichen, als der primäre Referent des Zeichens durch ein sekundäres ersetzt wird» [12] – davon kann man meines Erachtens hinreichend überzeugt sein. Wir besitzen im übrigen genügend Beispiele dafür: seien es geheime Zahlenbeziehungen oder archetypische Formen, die übertragene Bedeutungen erlangt haben; usw. usw. Gewiß, einige Beispiele mysteriographischer Zahlensysteme oder magischer Konfigurationen, die in der Vergangenheit eine beachtliche Bedeutung besaßen (Trinität, Siebenzahl, magisches Quadrat und magischer Kreis, sternförmiger Grundriß, barocke Ellipse; ägyptische Pyramide, nach der Form des griechischen Kreuzes angelegte Apsiden und Seitenschiffe, Ausrichtung der Basiliken; *Inclinatio capitis* der basilikalischen Achse usw. usw.), sind ebensolche Fälle einer besonderen Bedeutungshaftigkeit, bei der das *ikonologische Element*, im Sinne Panofskys, sich mit dem semiologischen verbindet, indem es auf besonderen Codes beruht; es stellt offensichtlich einen Typus der Bedeutungshaftigkeit dar, der zum Verschwinden verurteilt ist – zumindest in der manifesten Form –, Hand in Hand mit dem Verschwinden der Vorstellungen, die ihm zugrunde liegen (oder zugrunde lagen).

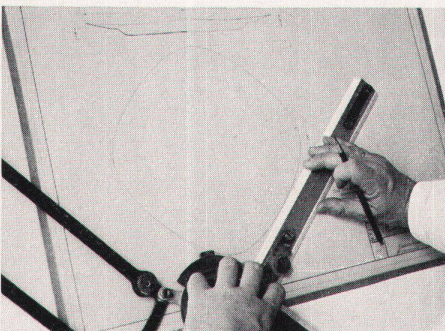
Im selben Maße ist die Wirksamkeit eines bestimmten symbolischen Elementes zum Verschwinden bestimmt (Christus = Fisch = Ichthus = *Iesus Christos Theou Huios Sotèr* [13]), wenn die Vorstellung und der Ursprung oder sogar die verbale Bedeutung (bedingt durch die Kenntnis des Griechischen) verlorengegangen ist. Dennoch können gewisse Elemente, von denen wir die historischen, symbolischen und ikonologischen Äquivalente nicht kennen, ihre eigene semantische Wirksamkeit bewahren – ohne daß wir es merken müssen –, gerade kraft ihrer Bildhaftigkeit («*iconicità*») oder ihrer «Tiefenstruktur». Wie sollen wir in diesem Falle den semiotischen Wert beurteilen? Als in toto an diese globalen morphologischen Werte gebunden oder in ebensolche kleinste Merkmale zurückführbar, aus denen jedes einzelne Wort sich zusammensetzt? Ich habe mich bereits anderswo auf diesen Punkt bezogen, und gegenwärtig wenden ihm viele Wissenschaftler ihre Aufmerksamkeit zu. Geht man auf den Kern der Grundbegriffe zurück, wird man feststellen können, daß eine genaue Unterscheidung in distinktive Einheiten (den Phonemen der verbalen Sprache vergleichbar) für die Architektur überhaupt nicht in Frage kommt. Daraus ergibt sich auch, wie unnützlich es für diese Sprache ist, nach Martinet eine «doppelte Artikulation» zu hypostasieren. Viel wahrscheinlicher und annehmbarer erscheint umgekehrt die Hypothese, nach der die Präsenz einer «morphologischen» (oder morphematischen) und vor allem syntagmatischen Artikulation angenommen wird, indem man die Präsenz eines architektonischen «Satzes» (eines Syntagmas) annimmt, das seinerseits aus einer Vielzahl von Morphemen gebildet wird, die



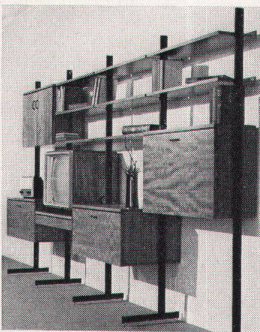
28



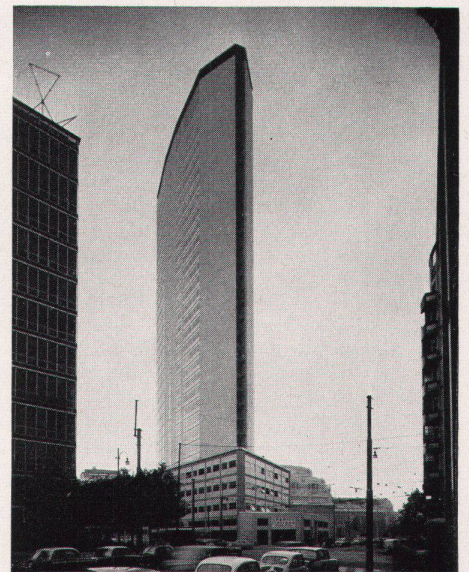
30



31



33



29

28–34

Architektur mit Pfiff oder das vergrößerte Modell: ein erster Ausbruchsversuch aus der modernen Orthodoxie versucht sich in designerischen Image-Schöpfungen von raschem ästhetischem Verschleiß

28–34

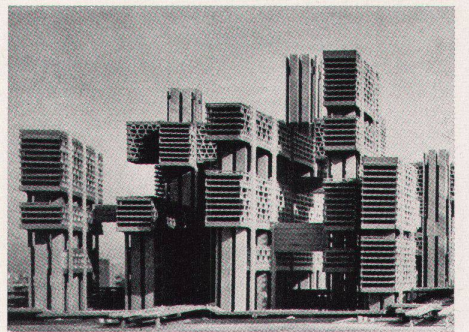
Architecture audacieuse qui évite à tout prix les chemins battus: première tentative de se libérer de l'orthodoxie moderne par la création d'images d'esthétique industrielle à action éphémère

28–34

Impertinent architecture or the enlarged model: a preliminary attempt to break away from modern orthodoxy gets involved in designers' images of short-term aesthetic effect



32



34

nicht leicht als solche zu identifizieren sind, da ich es nicht als nützlich erachte, zu verfänglichen und erzwungenen Gleichsetzungen von Begriffen gelangen zu wollen wie jenen einiger Forscher, die einzelne Konstruktionsmaterialien (Back- und Natursteine, Balken, Pilaster) oder Konstruktions-elemente (Fenster, Türen, Säulen, Treppen) jenen Elementen zuordnen, die in der verbalen Sprache die Teile der morphematischen (oder monematischen) Reihe bilden.

Was schließlich die Modifikation anbelangt, die in der Bedeutung eines architektonischen Gegenstandes im Laufe der Jahrhunderte hauptsächlich im Falle einer erfolgten Veränderung seiner Funktion stattfindet, sind die Meinungen notorisch verschieden: ich beschränke mich auf den Hinweis auf ein Beispiel, das ich bereits seit 1960 zur Diskussion gestellt habe und das in meinem Buch «Simbolo Comunicazione Consumo» [14] illustriert ist. Es betrifft die «Horreos» Galiziens (nordwestliches Spanien). Ich schrieb damals:

«Es kommt vor, daß die Sprache einer architektonischen Form im Verlaufe der Zeit ihre Fähigkeit zur Information verliert. Wir sind nicht mehr in der Lage, sie zu entschlüsseln (ohne historische und archäologische Analysen zu Hilfe zu nehmen). Das Werk hat dann bloß in seinem 'formalen' Aspekt einen Wert ... Offensichtliche Beispiele liegen in den alten Menhirs und Dolmens ..., in den Steinen von Stonehenge, in zahlreichen religiösen Monumenten und Initiationsgebäuden des zurückliegenden Altertums vor. Man kennt jedoch auch näherliegende Beispiele: man denke an so seltsame Konstruktionen wie die «Horreos Galiziens»: kleine Gebäude, die als Speicher dienten (und immer noch dienen) und die wie Hütten aus Stein erbaut sind, um den Mäusen den Zugang zu verunmöglichen (sie werden von einem Kreuz als Schutz vor Diebstahl und Witterungsschäden überragt); das eigentliche Gebäude ruht auf hohen Pilastern, die von dessen Grundfläche durch einen gewaltigen runden Stein getrennt sind, der weit herausragt und die Aufgabe hat, den Mäusen den Durchgang zu verwehren. Diese Konstruktionen ..., auf eigentlichen Pilotis schwebend, erlangen die Eigenschaft unfreiwilliger Modernität und sind für einen Betrachter, der ihren streng funktionalen Ursprung nicht kennt, völlig «unlesbar»: sie könnten mit Gebäuden eines eigenartigen Kultes, mit Gräbern oder Erinnerungskapellen verwechselt werden ...»

Wir haben es also mit einem typischen Fall zu tun, bei dem das ursprüngliche «Signifikant», das zu dieser Zeit vollständig mit seinem «Signifikat» zusammenpaßte, neue und verschiedene *Konnotationen* erhielt, für die das Kreuz auf dem Dache einen nicht mehr bloß abwehrenden Wert bekommt, sondern etwas Kirchliches bezeichnet (es hat sich also dessen *denotatum* verändert); während die Pilotis eine genaue Funktion des Schutzes vor Feuchtigkeit und vor Tieren erfüllten, konnotieren sie in unseren Augen irgend etwas «Modernes», Le-Corbusier-haftes und lassen uns dem Gegenstand eine andere und komplexere Bedeutung zuschreiben.

Dieses einfache Beispiel zeigt uns, wie die Lektüre eines Gebäudes notwendigerweise von verschiedenen Faktoren abhängt, wie den soziokulturellen Bedingungen des Betrachters, der mehr oder weniger großen Präsenz einer baulichen Umgebung (also dem Hineingestelltsein des «architektonischen Zeichens» in einen determinierten Kontext usw.). Daß weiter die Isolierung

des «architektonischen Zeichens» vom Kontext: das Weiterbestehen eines antiken Gebäudes innerhalb einer modernen Umgebung oder sogar die Rekonstruktion eines antiken Gebäudes an einem ganz anderen Ort (S. Giovanni in Conca in Mailand, die «Cloysters» in New York), unausweichliche «sprachliche Absurditäten» (zugleich syntaktischer und semantischer Art) mit sich bringen kann und dadurch die Mitteilung fast verunmöglicht, ist eine naheliegende Feststellung, die aber – im Lichte der neuen linguistischen Hilfsmittel, die uns heute zur Verfügung stehen – gewiß mit größerer Genauigkeit studiert werden kann und uns die besten Garantien gibt, weshalb gewisse gefährliche «linguistische Aufpflöpfungen» zu vermeiden sind.

- [1] Siehe vor allem meine zwei Bände: «Simbolo Comunicazione Consumo», Einaudi, Torino 1962, und «Artificio e Natura» Torino 1968, in denen die linguistischen Schemata auf die Sprache des Films, der Television und der Publizistik angewendet werden.
- [2] Cf. A. J. Greimas, «Du Sens», Seuil, Paris 1970. Ein typisches Beispiel für die semiologischen Gewalttore des Autors findet man in einem Formalisierungsversuch, den er auf eine Novelle Maupassants anwendet.
- [3] Siehe unter anderem den neuesten Band: Max Bense, «Einführung in die informationstheoretische Ästhetik», Rowohlt, 1969, und besonders die «Kleine Texttheorie», in der die Methoden genau angegeben sind, die Textstatistik, Textalgebra, Texttopologie, Textsemantik usw. gebrauchen.
- [4] Ich beziehe mich auf den Essay «Structuralism and Semiology in Architecture», veröffentlicht im Band «Meaning in Architecture», herausgegeben von Charles Jencks und George Baird, Braziller, New York 1970. (Vom selben Essay ist eine modifizierte Version in «Op. cit.», Nr. 16, 1969, unter dem Titel «Valori iconologici e semiotici in architettura» erschienen, während eine weitere Version im Skript zu meiner Vorlesung über Ästhetik [1969–70] an der Università di Stato di Milano unter dem Titel «Comunicazione e struttura nell'analisi di alcuni linguaggi artistici» enthalten ist.)
- [5] Cf. «Dispense», Op. cit., S. 53.
- [6] Zur Verwendung des Begriffs «Zeichen» in der architektonischen Semiotik verweise ich auf den Essay von Jencks, «Semiology and architecture» im bereits zitierten Band «Meaning and Architecture». Unter den anderen Aufsätzen des Bandes befinden sich auch jene von Norberg-Schulz, «Meaning in Architecture»,

sowie die Kapitel über Architektur aus dem Band Umberto Eco's, «La Struttura assente», Bompiani 1968.

- [7] Cf. Renato De Fusco und M. L. Scalvini, «Significanti e significati della Rotonda palladiana», in «Op. cit.», Nr. 16, 1969. Ferner auch R. De Fusco, «Segni e simboli del tempio di Bramante», in «Op. cit.», Nr. 19, 1970. Im letzteren Artikel hält der Autor fest: «Unter Zeichen verstehen wir ... die Verbindung von Signifikant und Signifikat, die wir mit dem Doppelbegriff 'innerer Raum – äußerer Raum' gleichsetzen.» In diesem Punkte bin ich anderer Meinung, da es mir nicht möglich erscheint, die beiden Typen der Räumlichkeit (die sich gegenseitig häufig durchdringen) mit den beiden Begriffen des Signifiant und des Signifié im Sinne de Saussures gleichzusetzen.
- [8] Cf. U. Eco, op. cit., S. 210, «Die architektonischen Signifikate und die Geschichte», wo der Autor der Frage nachgeht, wie ein Gegenstand im Laufe der Geschichte dem Verlust oder Gewinn einer «primären» beziehungsweise «sekundären Funktion» sowie dem verschiedenartigen Ineinandergreifen dieser beiden Funktionen ausgesetzt sein kann.» Im Laufe der Geschichte sind primäre und sekundäre Funktionen Verlusten und Wiedergewinnen sowie Substitutionen verschiedener Art ausgeliefert, weswegen man sich irrt, wenn man meint, daß das architektonische Signifikat ... dazu diene, eine primäre feststehende Funktion zu bezeichnen, währenddem die sekundären Funktionen im Verlaufe der Geschichte sich verändern ...».
- [9] Siehe zum Beispiel Pierre Guiraud, «La Sémantique», PUF, 1959; vor allem das Kapitel III, «Les changements de sens».
- [10] Siehe Robert Havemann, «Dialektik ohne Dogma».
- [11] In bezug auf eine «perceptual constancy» im Menschen verweise ich auf Noam Chomsky, «Language and Mind», Harcourt, Brace & World, 1968, S. 80: «There is now good evidence that perception of line, angle, motion, and other complex properties of the physical world is based on innate organization of the neural system.» – Bekanntlich gibt Chomsky beim Problem der Bildung der Sprache geradewegs einen Nativismus zu: «In the case of language it is natural to expect a close relation between innate properties of the mind and features of linguistic structure.» Wenn im Falle der verbalen Sprache ein solcher Nativismus große und gerechtfertigte Vorsicht gebietet, scheint uns die Hypothese für die architektonische Sprache viel eher annehmbar und beachtenswert.
- [12] Cf. Tomas Maldonado, «Beitrag zur Terminologie der Semiotik», 1961.
- [13] Siehe mein Buch «L'estetica del mito», Mursia, Milano 1967, vor allem das Kapitel IV, «Possibilità d'un ermeneutica dell'arte non figurativa medievale». Darin werden mehrere symbolische Elemente der mittelalterlichen Architektur untersucht.
- [14] Op. cit., S. 187 passim.

Geoffrey Broadbent

Architektonische Semiotik

1

Die Beschäftigung mit dem Entwurfsprozeß im allgemeinen führte mich in die Diskussion um die Bedeutung von Architektur. Seit einiger Zeit werden einfach quantifizierbare Teilaspekte des Entwurfs (so wie «Baustatik», «Klimatische Anforderungen» und «Verkehrsschema») überbetont; der Einsatz des Computers als Entwurfshelfer verstärkt weiterhin diese Tendenz. Die aus Operations Research und System Analysis in die Architektur kommenden Spezialisten betrachten es als eine sentimentale Nostalgie, wenn Architekten in gewissen Dingen auf Werturteilen beharren. Diese Ansicht kommt auch im folgenden Zitat zum Ausdruck: «Bis heute war der Architekt unwillig und/oder unfähig, mehr als einige wenige Alternativen im Entwurfsprozeß durchzugehen. Dadurch wurde er (und verteidigt dies heute aufs vehementeste) in die Rolle des wertenden Richters geschoben. Ad hoc und auf subjektiven Urteilen basierend, entscheidet er, welche der beschränkt vorhandenen Alternativlösungen die 'beste' sei.»

Dem muß widersprochen werden: ob wir es wollen oder nicht, der Benutzer eines Gebäudes wird seine eigenen Anschauungen und Auffassungen vorbringen. Auf Grund von früheren Erfahrungen, was und wie ein Gebäude sein sollte, wird der Benutzer wahrnehmen, was an Gebautem vorhanden ist. Die physische Wahrnehmung wird nicht nur die psychologische Reaktion der Benutzer – ob sie sich gemütlich fühlen oder nicht – bestimmen, sondern auch die «kulturelle» Reaktion – ob das Gebäude wie eine Schule oder wie eine Fabrik aussieht; ob es Relikte klassischer, gotischer oder «moderner» Gestaltung trägt; ob diese zum Gebäude und seiner Funktion passen oder nicht; ob es zum Wohlfinden, Komfort und persönlicher Lebensverschönerung der Benutzer beiträgt oder nicht. Wahrscheinlich war der Glaube, daß dem nicht so sei, der größte Fehler der modernen Architekten der dreißiger Jahre. Ein weiterer Fehler war die Verwechslung der physischen Bedingungen des tatsächlichen Nutzwertes mit der *Erscheinung* des Nutzwertes (gerade Linien, rechte Winkel, viel Glas). Denn wenn ein Gebäude wie ein Gewächshaus gebaut ist, dann wird es auch wie ein Gewächshaus reagieren, ganz zum Mißvergnügen der Bewohner. Was damals nützlich und funktionell *aussah*, für

den tatsächlichen Zweck aber unbrauchbar war, sehen wir heute als Ausdruck eines ästhetischen Stils.

Ob wir wollen oder nicht, ob bewußt oder unbewußt werden beim Bauen Werte eingebaut; dies darf bei keiner Entwurfsentscheidung vergessen werden. Aber auch welches diese Werte sind, muß entschieden werden, damit sie dementsprechend eingebaut werden können. Um einen Vergleich mit anderen, leichter quantifizierbaren Teilaspekten des Entwurfs zu ermöglichen, sollte eine «Sprache» diese Werte beschreiben, die sich irgendwie mit der Sprache von Baustatik, klimatischen Anforderungen und Verkehrsschemas verträgt.

Semiologie ist eine echte Möglichkeit, Werte in quantifizierbaren Begriffen zu erfassen – und dies wird im Entwurfsprozeß der Zukunft von entscheidender Bedeutung sein.

2

Die semiotische Analyse offeriert mehr als ein neues Idiom, um über Gebautes zu sprechen; dies aber setzt die Annahme eines bedeutend breiteren Blickwinkels voraus, als dies bis jetzt üblich war. In Großbritannien – und merkwürdigerweise in den Vereinigten Staaten – war es üblich, die Semiologie von Saussure als Basis zu verwenden. Einiges kann aus der begrifflichen Unterscheidung von Saussure verstanden werden: «langage» und «parole» – diachronische (Veränderung über Zeitalter) und synchronische Linguistik (Vergleich verschiedener Sprachen im selben Moment) – systemisch (Assoziationen von Wörtern durch Ähnlichkeiten im Ton, Rhythmus und Bedeutung) und syntagmatisch (die Art der Verbindungen von Worten zu Sätzen). Zu diesen sprachlichen Begriffen finden wir Parallelen in der Architektur: eine «klassische» Ordnung oder sogar ein Vorfabrikationssystem kann sehr wohl eine Sprache, «langage», im Sinne von Saussure sein; der einzelne Architekt wählt daraus seine «parole». Veränderungen des architektonischen Ausdruckes eines einzelnen Gebäudes in der Zeit können diachronisch analysiert werden, während verschiedene Gebäude oder verschiedene Architekturstile synchronisch verglichen werden können.

Die Elemente, die ein Gebäude bestimmen, die Räume zwischen den Gebäuden lassen sich systematisch und syntagmatisch vergleichen. Und so fort: Beziehungen dieser Art wurden im Buch «Meaning in Architecture» versucht zu beschreiben. Doch damit hat man nur gerade die Oberfläche berührt. Eine präzisere Terminologie zur Beschreibung von Beziehungen zwischen den verschiedenen Teilen eines Zeichens wurde von der amerikanischen Schule der Linguisten (Peirce, Morris u. a.) aufgestellt. Die Beziehungen zwischen Objekt, Gedanke und Symbol lassen sich mit diesen Begriffen erfassen.

Schließlich gibt es das ganze Feld der «generative grammar», das von Chomsky beschrieben wird und das starke Analogien zum kreativen Entwurfsprozeß der Architektur aufweist. Natürlich werden sich Schwierigkeiten ergeben, wenn Begriffe, die zur linguistischen Analyse geschaffen wurden, auf Architektur angewendet werden; bis jetzt haben sich diese Schwierigkeiten aber nicht als unüberwindbar gezeigt. Wort-, Bild- und Objektbeziehungen wurden von Morris, Suzanne Langer und Ogden und Richards so sorgfältig beschrieben, daß genügend Ansatzpunkte vorhanden sind.



35



37



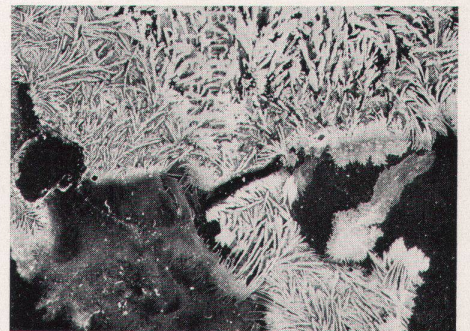
38



40



42



36

35–43

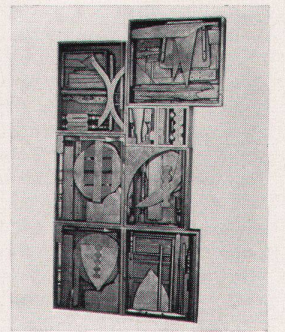
Neue Ausbruchsversuche und ihre Vorbilder: Eiskristalle, organisierter und zufälliger Zufall, die Improvisation – was wollen sie uns sagen?

35–43

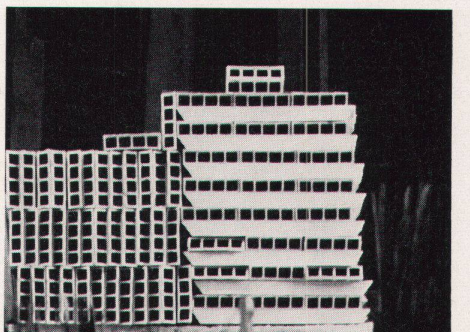
Nouvelles tentatives libératrices et leurs antécédents: cristaux de glace, désintégration organisée ou aléatoire, improvisation – quels enseignements faut-il en tirer?

35–43

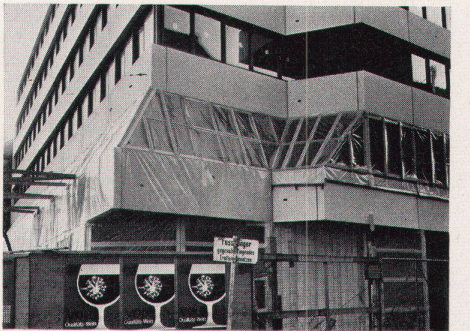
New attempts to break away: and their forerunners: ice crystals, organized and chance events, improvisation – what is their message?



39



41



43

3 Insofern jedermann Architektur sehen und sich eine Meinung darüber bilden kann, ist Architektur ein Massenmedium. Meistens ist es jedoch so, daß die führende Gruppe, die «in-Gruppe» von Architekten, Kritikern, Studenten und den wenigen Laienlesern der Architekturmagazine, eine ganz spezifische Erfahrung an die Perzeption von Gebäuden heranträgt – Erfahrungen, die vom Rest der Gesellschaft nicht geteilt werden. Das, was die «in-Gruppe» erfährt, ist zwangsläufig bestimmt durch Lektüre der Magazine und durch Diskussionen mit anderen Mitgliedern der Gruppe. Zynisch ausgedrückt, ist eine Kultur – und besonders eine Subkultur – nicht mehr als eine «in-Gruppe» mit gemeinsamen festen Meinungen. Daraus wird klar, daß Gebäude anders gesehen werden von Leuten, die nicht zur architektonischen Subkultur gehören. Personen außerhalb dieser spezifischen Kultur sind vielleicht weniger bereit, einen Bau von Stirling, Venturi oder Kahn (oder wer immer der momentane Held ist) als großartig anzusehen; sie werden vielmehr ihr Urteil auf direkteren Empfindungen aufbauen: ob es warm oder kalt ist, ob genügend Licht vorhanden ist und wie stark die Lärmeinwirkungen sind.

Die meisten Laienkritiker befassen sich zu Recht mit technischen Details: rinnt das Dach?, sind die Wände isoliert? usw. Natürlich urteilen auch Laien nach ästhetischen Gesichtspunkten, aber oft entstammen diese der Betrachtung von historischen Monumenten: Kathedralen, Schlössern oder Herrschaftshäusern. Neue Bauten werden damit verglichen, und natürlich fehlt es ihnen an Reichtum, Verschiedenheit und «Charakter» – vor allem weil das große Publikum nie erfolgreich dazu erzogen werden konnte, die Bauhaus-/De-Stijl-Ästhetik anzunehmen. Die Architekten-, Kritiker- und Studenten-Subkultur andererseits hat sich durch ihre eigenen Mitglieder einer Gehirnwäsche unterzogen und akzeptiert in der Folge alles, was diese anbieten.

Dies gilt auch für die meisten sogenannten kritischen Studien, die vor allem die Werte der «in-Gruppe» wiederholen; auch ist es eine Schwäche der empirischen Studien, wie die von Kevin Lynch, Lawrence Halprin, Philip Theil u. a.: sie hängen, abgesehen davon, daß sie ausgezeichnete Aufnahmegeräte sind, davon ab, wer die Aufnahme macht. Der Beobachter wird seine Aufgabe mit jeweils verschiedenen geistigen Voraussetzungen anpacken: und diese werden bestimmen, was er für registrierenswert hält – mein kleiner Sohn erinnert sich an eine Nachbarstadt nicht auf Grund ihrer historischen Befestigungen oder modernen Hochhäuser, sondern auf Grund eines leeren Benzinfasses, eines alten Autoreifens und einer Bedürfnisanstalt.

Die erwähnten empirischen Studien und Forschungen wurden meist von Mitgliedern der architektonischen Subkultur durchgeführt; es könnte sein, daß sie für die Allgemeinheit sehr bedeutungslos sind.

4 Semiologie kann einen wichtigen Beitrag zum Erfassen von Architekturgeschichte leisten, da ohne weiteres Analogien zwischen der Veränderung der Sprache und der Veränderung der Architektur gezogen werden können (so wie von der diachronischen Linguistik beschrieben). Geschichtlich gesehen war Architekturgeschichte immer «literarische Studie». Die Historiker konn-

ten kaum mehr als Pläne und Photos mit einigen Seiten von geschriebenem Text, die bestenfalls subjektiv waren, begleiten. Bonta [9] zum Beispiel hat gezeigt, daß das gleiche Gebäude – zum Beispiel das Carson, Pirie, Scott Store Building in Chicago von Sullivan – von verschiedenen sehr angesehenen Architekturhistorikern sehr verschieden beschrieben wurde; sie scheinen sich nicht einmal darüber einig zu sein, ob die Fassaden horizontal oder vertikal betont sind. Semiologie kann eine genauere Struktur offerieren, um solche Tatsachen festzulegen.

Auch fällt es schwer, zwischen Architekturgeschichte und Architekturtheorie zu unterscheiden, da mindestens seit Pugin eine starke Tendenz für sogenannte Historiker vorhanden war, sich für einen besonderen Stil zu engagieren – zum Beispiel Hitchcocks Eintreten für Wright, Pevsners für die «Moderne» und Banhams für technische Hilfssysteme ohne Architektur. Alle diese benützen historische Beispiele nur dazu, um zu beweisen, wie die Architektur sich weiterentwickeln sollte. Dies kann natürlich Vorteile haben. Von Fergusson zum Beispiel lernen wir viel mehr über die Haltung des 19. Jahrhunderts als über die Antike, die er zu beschreiben versuchte. Von Pevsner lernen wir mehr über 1930 als über 1890; aber die historischen Tatsachen wurden stark verzerrt im Hinblick auf ästhetische und theoretische Überzeugungen. Vielleicht aber kann die Verwendung der Semiologie helfen, Architekturgeschichte von Architekturtheorie abzulösen – zum Vorteil beider.

5 Wie schon gesagt, halte ich die Semiologie für entscheidend in der Entwicklung des architektonischen Designprozesses, denn sie könnte mit Sicherheit Wertfragen ein angemessenes Gewicht geben und verhindern, daß Wertfragen durch einfache quantifizierbare Faktoren eliminiert werden. In Portsmouth wurden mehrere Experimente in dieser Richtung gemacht. – Osgoods Technik des semantischen Differentials war dabei besonders nützlich. Dies war zuerst entwickelt worden, um die präzisen Bedeutungen zu erfassen, die in der Form von Wörtern einer Idee beigegeben werden. Eine Idee – zum Beispiel «Vater» – wird in einer Skala von sieben Punkten aufgezeichnet: gut/schlecht, stark/schwach usw. Die Skalen werden dann zusammengesetzt in Gruppen von gleichen Merkmalen. In einem typischen Fall repräsentieren sie «Evaluation», «Potenz» und «Aktivität», die dann als die drei Dimensionen eines abstrakten semantischen Raumes benutzt werden können. Diese Technik wurde auf individuelle Tätigkeiten angewendet – so zum Beispiel auf «ins Haus eintreten», «essen», «schlafen» usw. Im semantischen Raum befand sich, wie erwartet, «eintreten ins Haus» gegenüber von «schlafen»; daraus folgt eine einfache, aber nützliche Regel, um solche Tätigkeiten im physikalischen Raum anzuordnen. Es war auch interessant, eine Anzahl von berühmten Gebäuden im semantischen Raum durch die Ansichten – zum Beispiel einer Studentengruppe – festzulegen. Darauf konnte dann der einzelne Student den eigenen Entwurf in diesem Raum darstellen. Ähnlichkeiten zum Beispiel zu Mies' Crown Hall oder zu Stirlings History Faculty kamen zutage; dies gab dem Studenten Anhaltspunkte über Symbole, die er unbewußt eingebaut hatte. Ist der unbewußte Symbolismus einmal aufgedeckt, kann er weiterentwickelt oder weg-

gelassen werden (Bonta entwickelt einen Entwurfsprozeß, der auf der semiotischen Analyse aufbaut; cf. Bontas Beitrag in dieser Nummer).

6 Eine weitere interessante Möglichkeit ist der Einbezug von Benützern in den Prozeß. Es wäre sehr wohl möglich für Architekten, dasselbe in der Praxis anzuwenden, was im vorhergehenden Beispiel mit Studenten gezeigt wurde. Sowohl der Architekt könnte sein Konzept im semantischen Raum darstellen als auch der Auftraggeber. Es wäre dann möglich, genau herauszufinden, inwiefern die Konzepte von Auftraggeber und Architekt auseinandergehen. Aus dem daraus folgenden Dialog kann schließlich eine Form der Zusammenarbeit entstehen. Andererseits könnte es passieren, daß der Architekt und der Auftraggeber sehr verschiedene Vorstellungen der Tätigkeiten haben, die eingebaut werden sollen. Wieder ist es möglich, die Unterschiede mit dem semantischen Differential zu messen, und die Auseinandersetzung kann wichtige Punkte klären. Genau gleich sind ähnliche Maßnahmen möglich während der Lebenszeit eines Gebäudes: man könnte feststellen, wie stark sich die Haltung der Benutzer gegenüber dem Gebäude geändert hat; vom ersten Einzug durch den Prozeß der gegenseitigen Anpassung und Bewohnung bis zum letzten Stadium, indem die Präsenz des Gebäudes fast nicht mehr realisiert wird. Der Vorteil dieser Technik ist, daß Fragen der subjektiven Meinung mit einfachen physikalischen Messungen von Temperatur, Licht, Lärm usw. in Beziehung gesetzt werden. Mit anderen Worten, sie helfen uns, ein klares Verständnis der Beziehungen zwischen subjektiven und objektiven Faktoren innerhalb des fertigen Gebäudes zu finden. Ist dies einmal verarbeitet, so kann die gewonnene Information bei der nächsten Entwurfsaufgabe verwendet werden.

7 Wir haben auf verschiedenen Niveaus angefangen, Semiologie in unserem Architekturstudium einzuführen. In den meisten Schulen ist es heute üblich, die Studenten des ersten Jahreskurses in die grundlegenden Prinzipien der Kommunikation – verbal, visuell usw. – einzuführen. Informationstheorie offeriert dazu einige wichtige Begriffe; zum Beispiel Kommunikationskanal, Kanalkapazität, Lärm, Redundanz usw.; diese Begriffe sind wohl relevant für den Kommunikationsprozeß, der Student aber hat das Gefühl, daß etwas fehlt, falls man nicht über die «Bedeutung» spricht, die vermittelt werden soll. Semiologie überbrückt diese Schwierigkeit, die die Theoretiker der Informationstheorie absichtlich offenließen. Nach dieser Vorbereitung werden semiologische Methoden im Studium angewendet, um Türen, Stühle und andere alltägliche Gebrauchsgegenstände, bei denen funktionelle Form und symbolische Form sich gegenseitig unterstützen oder widersprechen, zu analysieren. Daraus ergeben sich fast alle der entscheidenden Aspekte, die der Student bei seinen ersten Entwürfen beachten muß. Zusätzlich haben wir auch ein Nachdiplomwahlfach eingeführt, das semiologische Analyse berücksichtigt (nach Bonta). Der Student betrachtet zum Beispiel ein Konferenzzimmer, einen Gerichtssaal oder irgendein anderes Beispiel, bei dem es möglich ist, aus dem Grundriß selber die wahrscheinlichen Verhaltensweisen der Benutzer herauszulesen. In einem Konferenzzimmer zum

Beispiel hat jeder Stuhl gewisse Eigenschaften, die für die Idee «Stuhl» wesentlich sind. Sie haben einen Sitz, eine Lehne usw. Doch der Stuhl des Vorsitzenden wird größer sein als die anderen, eine höhere Rückenlehne mit Wappenemblem haben und über Armlehnen verfügen, während die anderen keine haben usw. Die Anzeichen seiner hierarchischen Position werden auch durch den Standort des Stuhles im Zimmer bestätigt; er befindet sich im Zentrum (wahrscheinlich an einem Ende des Tisches) gegenüber der Tür; die anderen gruppieren sich darum herum.

Diese und ähnliche Methoden der Analyse können auch positiv im Entwurf benutzt werden. Der Entwurf eines ganzen Gebäudes zum Beispiel kann eine ähnliche hierarchische Beziehung zwischen den späteren Benutzern wiedergeben. Dadurch aber werden weitere Fragen sozialer und politischer Natur aufgeworfen – und man kann sich fragen, ob solche obenerwähnten Beziehungen überhaupt ausgedrückt werden sollen.

Zusammengefaßt: Semiologie hat viel in der Analyse der Architektur und im Entwurfsprozeß zu offerieren. Allerdings muß man sorgfältig entscheiden, wieweit die Parallelen gezogen werden sollen. Sicher gibt es auch Probleme bei der Benützung der komplexen Terminologie. Die fundamentale Aufgabe jedoch ist deutlich: die Methoden der Semiologie werden eine Hilfe bieten, Wertfragen der Architektur in Formulierungen zu betrachten, die sie vergleichbar machen mit den quantifizierbaren Aspekten des Entwurfes.

Thomas Sieverts

An Stelle einer Antwort auf unsere Fragen ein Brief aus den USA

Lieber Lucius Burckhardt,
Seit vier Wochen nun bin ich in den Vereinigten Staaten in New York, in Boston und Cambridge. In diesen ersten Wochen hat die noch fremde tägliche Umwelt in ganz ausgeprägtem Maße den Charakter eines «Informationsfeldes», eine Fülle von Elementen hat noch Zeichencharakter bestimmt, scheinbar bestimmter und unbestimmter Art, deren Interpretation und Entschlüsselung erst die Orientierung und Einordnung in ein zuerst verwirrendes Netz von räumlichen Komponenten und Aktionen ermöglicht. Mit zunehmender Vertrautheit schwindet der Zeichencharakter, Zeichen werden zu Werkzeugen, Wege schleifen sich zu «Wechseln», zu «Trampelpfaden» ein, alltägliche Kleinigkeiten ersetzen die ausgeprägten, auffälligen Zeichen.

In diesen Erfahrungen werden Studien und Hypothesen unerwartet lebendig, an denen ich zusammen mit Studenten in dem ganz andersartigen Milieu von Berlin gearbeitet habe.

Diese Studien über das Abbild von Stadtstrukturen im Gedächtnis von Stadtbewohnern [1] und über «spontane Architekturen», ungefiltert von Planung und bürokratischen Genehmigungsprozeduren [2], veranschaulichten uns mit zunehmender Evidenz die Verkümmern des «klassischen Funktionalismus» ebenso wie die Verkümmern des Selbstaussdrucks der Stadtbewohner in der Prägung ihrer Umwelt: der Zei-

chencharakter von Architekturen wird zunehmend vieldeutig und unbestimmt, in den Innenstädten treten Architekturen hinter nichtarchitektonischen Zeichen zurück, hinter eine Zeichenwelt, die beherrscht wird von Absatzwerbung und Verkehr. Damit wird die städtische Stadt zu einem von bestimmten Gruppen der kapitalistischen Gesellschaft monopolisierten Informationsfeld.

Unser Versuch, einen kleinen Ausschnitt dieser Erscheinung mit dem Instrumentarium der Theorie der Zeichen, der Semiotik, zu analysieren, ist über erste Schritte nicht hinausgekommen [3]: Für mich ist die Frage der praktischen Verwertbarkeit dieser Theorie in der Stadtgestaltung noch nicht beantwortet. Ohne Zweifel aber hat die Semiotik Ordnungsansätze für das Verständnis der Zusammenhänge zwischen materialer Zeichenform, Bedeutung und Gebrauch von Zeichen geliefert.

Es müßte eine lohnende Aufgabe sein, dieses Instrumentarium auf die Szene der nordamerikanischen Stadt anzuwenden: die skizzierten Phänomene treten hier unvermittelter, vielgestaltiger und reichhaltiger hervor. Den weiten Bereichen der Stadt ist «Raum» ersetzt durch eine «Konstellation von Zeichen», «Architektur» ist gleichbedeutend mit «Fassade», über weite Meilen von Autobahn wird das Sichtfeld begrenzt von großformatigen Werbeelementen und «Werbearchitekturen». Man braucht gar nicht nach Las Vegas zu gehen: Jede Main Street wird beherrscht vom «Kampf der Zeichen», jeder Suburb ist eine Bühne der Selbstdarstellung mit Fassaden – dorische Säulen, Farm House, Tympanon, Modern Look, vorgeblendet vor dem gleichen Haustyp, ergänzt durch weitere Zeichen, die als Indikatoren für Status und Einkommen des Bewohners dienen, für jeden, der das Vokabular und die Grammatik versteht.

In diesem Zusammenhang werden auch die «Nichtzeichen» zu Zeichen! Der grimmige soziale Wohnungsbau, der Industrie-Schornstein, die Konstruktion der Hochbahn, der Zustand der Straßen; Indikatoren für jeweils scharf umrissene sozio-ökonomische Situationen, deren gemeinsamer Nenner der hochempfindliche Bodenmarkt ist.

Prototyp dieser Welt, in der «Raum» im Sinne der europäischen Tradition durch Zeichenkonstellationen ersetzt ist, sind die Flughäfen, Gerüste mit eingesetzten Orientierungszeichen, nicht dem spezifischen Ort verpflichtet, sondern dem weltumspannenden technisch-ökonomischen System Luftverkehrswirtschaft; Prototyp der dieser Welt entsprechenden Existenz ist der Angestellte von Großorganisationen, der seine Welt teils mit sich herumträgt, teils in jeweils gleicher Form vorfindet. Erinnerungen an meine erste Reise quer durch die USA werden wach, als Dolmetscher für eine Reisegruppe. Nahezu geschlossene, gleichförmige, unräumliche Vorstellungsketten von klimatisierten Hotels einer Hotelkette und klimatisierten Flugzeugen, verbunden durch klimatisierte Busse und allgegenwärtige «Music in the Air».

Wir sollten uns hüten, diese Phänomene mit traditionellen europäischen, kulturellen Maßstäben zu messen, auch wenn die akademische Szene der Architekturausbildung auch hier noch von einer sublimierten Sehnsucht nach Rom und Paris, nach Florenz und Siena beherrscht wird, mit der Folge, daß die nordamerikanische Stadt viel unmarkierter als bei uns unter Ausschluß von Architekten und Urban-Designern errichtet wird,

von Werbeagenturen, Großinvestoren, Bauunternehmen, Maklern und Autofabrikanten. Die Adaption europäischer Traditionen wird keinen Weg zu größerer Wirksamkeit von Architekten und Urban-Designern weisen, man wird die Ansätze im eigenen Land systematisch erweitern und ausbauen müssen: Vielleicht sind einerseits Disneyland in Los Angeles und andererseits die Werke der großen Künstler der Pop-Generation, insbesondere Rauschenberg, Warhol, Oldenburg, Marksteine einer eigenständigen Verarbeitung der Phänomene zu einer nordamerikanischen Kultur auf breiter Grundlage. Walt Disney hat in Disneyland die Technik der illusionären Realitäten der Filmbühne Hollywoods in die Realität eines Vergnügungsparks übersetzt, mit virtuosen Verschachtelungen von Kulissenräumen auf kleiner Fläche, die durch trickreiche Verknüpfungen eine Vielzahl unterschiedlicher Erlebnisse vermitteln.

Die großen Maler der Pop-Generation haben vielleicht mit ihrer Darstellung von prototypischen Komponenten der nordamerikanischen Szene eine ähnlich bedeutsame Grundlage zu einer neuen Sicht und zu einer neuen Verarbeitung des überreichlich vorhandenen Rohmaterials dieser Zivilisation geleistet und wie alle großen Maler vor ihnen mit neuen Betrachtungskonzeptionen eine potentielle Veränderung der Realität selbst eingeleitet.

Die technischen Möglichkeiten einer totalen Verwandlung von «Raum» über kulissenhafte Zeichenkonstellationen bis zum intermateriellen Illusionsraum stehen bereit; vielleicht liegt hier das Rohmaterial einer neuen, breiten «Volkskultur», in der sich unterschiedliche «Subkulturen» ihre kohärente Zeichenwelt aufbauen können. Es liegt auf der Hand, daß eine derartige Stadtkultur nicht mit dem gegenwärtig vorhandenen Steuerungsinstrumentarium der Stadtplanung und Kulturpolitik geschaffen werden kann; das Instrumentarium müßte über die traditionellen Grenzen hinweg erweitert und koordiniert werden. Aus der Semiotik könnte unter Umständen eine gemeinsame Strukturtheorie für dieses neu zu definierende Tätigkeitsfeld des Urban-Designers entwickelt werden, wenn es gelänge, den sozioökonomischen Zusammenhang mit einzubeziehen.

Unkontrollierte, romantische Träume, vorlaute Spekulationen eines Gastes: die Analyse wird nicht durchgeführt werden. Ernsthaft betrieben, wäre sie so entlarvend für den gegenwärtigen Zustand der Gesellschaft und für die Wirksamkeit von Architekten und Urban-Designern, daß niemand sie ernsthaft riskieren könnte: denn wer hat schon Interesse an einer die Grundlagen der Existenz in Frage stellenden Analyse? Aber wahrscheinlich wird die semiotische Analyse doch in Angriff genommen werden, unter Ausschluß der politischen Dimension, mit der Folge einer neuen romantischen Klärung der gegenwärtigen Szene der nordamerikanischen Stadt: Semiotik als Instrument der Verschleierung; dazu ist sie leider auch ganz hervorragend geeignet!

Thomas Sieverts

Anmerkungen:

- [1] «Stadtvorstellungen», in «Stadtbauwelt», März 1965.
- [2] «Spontaneous Architecture», in «Architectural Association Quarterly», Heft 3/1969.
- [3] «Information einer Geschäftsstraße», in «Stadtbauwelt», Dezember 1969.