Zeitschrift: Werk - Archithese : Zeitschrift und Schriftenreihe für Architektur und Kunst = revue et collection d'architecture et d'art

Band: 66 (1979)

Heft: 33-34: "Stadtgestalt" oder Architektur? = "Forme urbaine" ou architecture?

Rubrik: Architektur, Städtebau + Design

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 20.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

«Le Temps des Gares»

A travelling exhibition produced by the Centre Georges Pompidou, Paris

The Railway Stations exhibition shown at Centre Beaubourg, Paris earlier this year provides the first opportunity to review in depth this building type. It encompasses the whole world of railways; their influence on architecture, cities, people and transport methods. In its 14 sections it stresses almost everything that attaches significance to the influence of railway design. Decor, emphemera and effects, social and political manifestations, malpractices and manipulations, the joys and sorrows of travelling by train and "living" in stations (a particular problem with migrant workers in cities like Zürich or München) as well as the symbolism and styles of stations and even the sound and colour (if not the smell) of stations are featured. The exhibition is now travelling throughout the continent and will be shown in London 1980.

Fifteen artists were commissioned to produce three-dimensional works for the exhibition; their work prefaces each of the exhibition's sections. They range from the highly stylised full-size platform scene at the exhibition (incorporating visual images and authentic station sounds), to less successful attempts to create artificial ideas on structural and architectural themes. It was not too happy an exercise. In addition to the work of individual artists, video films were shown in Paris, a splendid poster was printed, a slide show depicted railway art and a world premiere given of an adaptation of a short story by Dickens called *Muxby Junction* as a theatre play.

The opening section of the exhibition "Decor and decorum" sets the scene for innovation unimaginable today. The great train sheds dedicated to the theatrical drama of steam transport vie with the opulence of the great hotels that fronted them to house the transported masses. This unholy wedding of the experimental engineering of the large spanning train sheds and the stylistic *hoi polloi* of the hotel leads naturally into the next section devoted to the station as a "Temple of technology". Here is traced the use of timber, metal and later concrete construction for the large spans required to stable the powerful "iron horses" on arrival at Termini: from Foster's Liverpool Lime Street Station of 1836 to the structural dexterity of P. L. Nervi's well known arched project and Castiglione's amazing scheme for Naples.

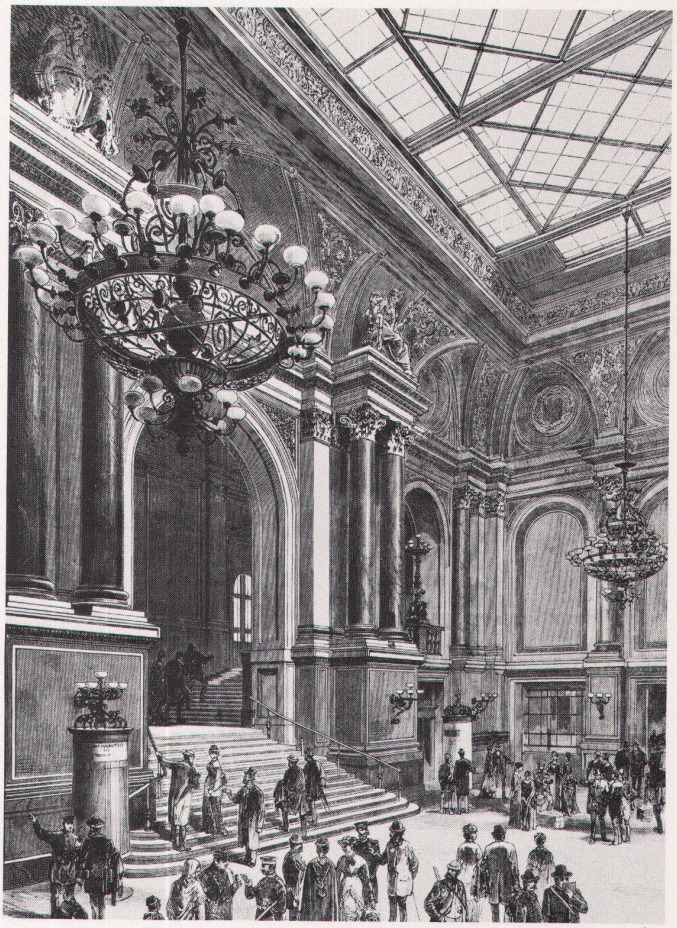
During the Modern Movement period the railway station was a key elemental building type and many modernists – including Sant'Elia, Olbrich, Garnier, Mendelsohn, Häring and even Mackintosh – were excited by the new problems raised by the type. Few however got beyond paper plans. The most notable exceptions were Eliel Saarinen with his stations for Helsinki and Viipuri, US modernists such as Felheimer and Wagner (Cincinnati) and the rationalist Michelucci at Florence.

After the documentation of these, and further examples, the elements and consequences of locational planning, the station as a political vehicle and the social role of stations are taken up, showing the effect caused by the station and lines on city plans and the *fraternité universelle* evinced by the genre.

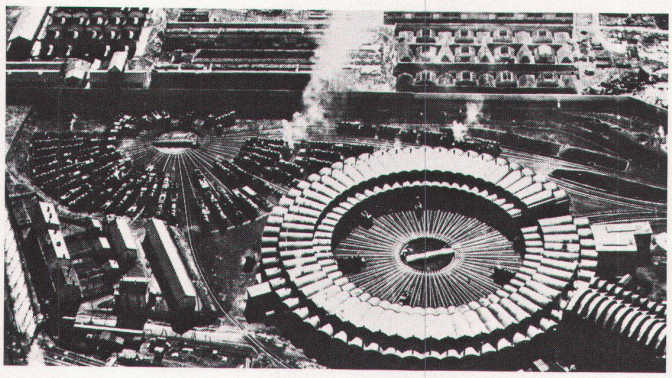
The exhibition finishes with a view of the present situation and future possibilities for railway stations including examples of refurbishment and re-use as well as new designs. Of these the expressionistic grotto for Stockholm (1970–77) and the Kahn-like building for the Belgian town of Louvain-la-Neuve by Lepere (1976) indicated that "decor and decorum" and stylistic bravado still remain with us although the decline of railways is universal. With the current oil restrictions this may well be reversed but one would not welcome any return to the filth of coal however romantic the "steam age" may appear in retrospect.

Dennis Sharp

Publications produced for the exhibition include the main catalogue *"Le Temps des Gares"*, 28 F, and a special issue of the CCI's magazine *Traverses* (no 13, 1978), both available from Service Editions Diffusions, Centre Pompidou, Paris 75004. Special editions of the magazines *La vie du rail* and *Revue des monuments historiques*, were devoted to railway architecture.



Large hall of the Anhalter Bahnhof, Berlin 1881. (Photo CCI)



"Le temps des gares." The "rotonde des locomotives" in Lyon, France (Photo SNCF)

Conformity in Modern Architecture

Notes on an Exhibition at the Museum of Modern Art, New York

This spring the Museum of Modern Art held a major architectural exhibition, titled *Transformations in Modern Architecture*. It was organized by Arthur Drexler, the director of the Museum's Department of Architecture and Design. *Transformations* was meant to show world-wide developments in architecture of the last twenty years. Instead of elucidating contemporary architecture, the show managed to obfuscate any discernible trends and it turned out to be as controversial as

△△
"Transformations in Modern Architecture": Ausstellung im Museum of Modern Art, New York (Foto C. Robinson)

△
"Transformations in Modern Architecture": Renaissance Center, Detroit (1973–77). Architekten: John Portmann & Associates. (Foto: Korab / Tim Hursley)

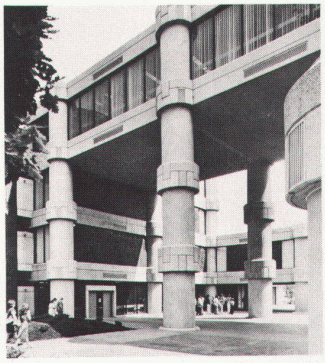
Drexler's last major exhibition, the show of drawings of the Ecole des Beaux-Arts three years ago. The latter had been presented as a polemic, as the new canon to replace that of modernism, rather than as a historical overview.

To get at the meaning of current architecture, the mostly black-and-white photographs of building exteriors (no plans, sections, interiors, or projects were included) were grouped into less-than-revealing categories, such as "Glass Skins", "Metal Skins", "Curved Planes", "Vertical Buildings", "Vernacular", and so on. This sort of organization, entirely based on visual criteria, does not represent an intelligent taxonomy. The difference between building types was not explored. And if we have a category called "Vertical Buildings", why not also one on "Horizontal Buildings"? No social or economic issues were raised through this kind of grouping. But even if one concedes that *one* way to look at architecture is by means of its exteriors, Drexler's categories had no internal logic. Under "Vernacular" architecture was gathered together the most unlikely group of buildings: many of them had little to do with any native expression, but were, for the most part, artful expressions (Philip Johnson's design for Dumbarton Oaks was included in this category!).

Quite a large number of the works singled out were second-rate examples of Neoclassicism (Edward Durell Stone's Beckman Auditorium), second-rate examples of New Brutalism (William Kessler & Associates' Center for Creative Studies – see fig.), and second-rate examples of institutional, corporate architecture (Helmuth, Obata & Kassabaum's National Air and Space Museum or Kevin Roche John Dinkeloo & Associates' College Life Insurance Company of America). Some of these anonymous-looking structures were made to look more dramatic through arresting photographs. In the case of John Portman & Associates' Renaissance Center – though presented through a startingly surrealistic image (see fig.) – a view of its interior would have been more informative. Despite the wide representation of such middle-of-the-road architects as Yamasaki, major figures of post-war architecture were not included at all. Among them: Alvar Aalto, Aldo Van Eyck, Frei Otto, Aldo Rossi.

In an interview *(Skyline,* Summer 1979) Drexler defensively claimed that the exhibition was not meant to be about architects, but about themes. He said further that Aalto was not represented because his best work was done before 1960. True enough, but nevertheless Aalto's work had its greatest impact on other architects precisely after 1960. This is a theme that ought to have been explored. Drexler's defense is also weakened by the fact that nearly every work by Philip Johnson after 1960 is included. Even Aalto's late work would appear to be as good (if not better) than most of Johnson's. More instructive was Drexler's comment about the quality of *Transformations:*

"... (it) is in many ways an analogue of the real world: bewildering, profuse, overloaded, contradictory, inconsistent, largely mediocre."



"Transformations in Modern Architecture": Center for Creative Studies, College of Art and Design, Detroit, Mich. (1971–75). Architekten: William Kessler & Associates Inc.

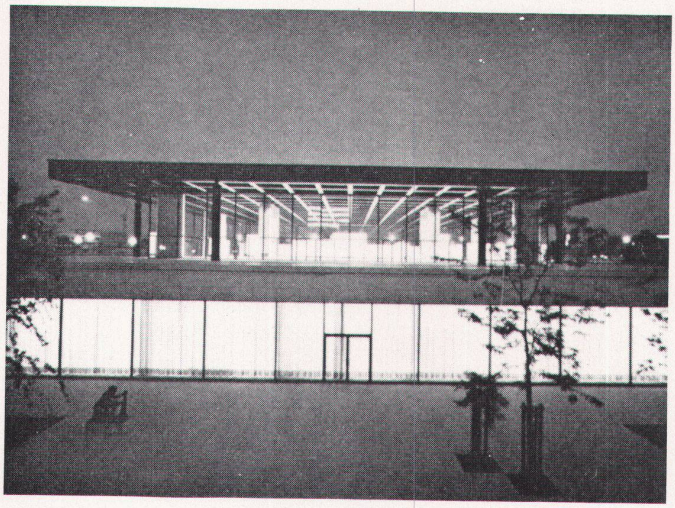
Thus, the exhibition seems not to have been a selection of good architecture, but a cross-section of all building activity. While it is true that the real wolrd is confusing and contradictory, it is the job of a curator to make sense of such profusion. To say that the show looked inconsistent because the real world is inconsistent is an abdication of the historian's responsibility to clarify. On the surface, Drexler's stance seems neutral and objective, but his selection of so many imitators seems perverse, while he is also telling us that late Aalto is not good. Value judgements are fine as long as they are made across-the-board.

The decision not to include drawings and projects was apparently made at the last moment. John Hejduk, whose architectural projects have been as influential as many built works, received a communication the day before the opening that his drawings would not be on display. Gaetano Pesce, who had also originally been invited, found out that he had been disinvited only after arriving here. The flap over the latter incident forced the Museum to give Pesce his own show in a separate gallery. All this seems to indicate that Drexler was not certain up until the last moment before the exhibition opened about his analogue of the real world.

Ada Luise Huxtable of *The New York Times* characterized the negative reaction to the show in most reviews as a disagreement between historians and architects, with historians presumably agreeing with Drexler, while architects were critical. If it were only that simple. *Transformations* was, in fact, a failure of nerve on Drexler's part – "Conformities in Modern Architecture" would have been a more apt title. The exhibition is a missed opportunity for both architects *and* historians.

Rosemarie Haag Bletter

Transformations will be at the Cleveland Museum of Art from December 19, 1979 until January 27, 1980; from February 23 until April 27, 1980, it will be at the Art Gallery of Ontario, Canada.



L. Mies van der Rohe: Nationalgalerie, Berlin (1965–68).

«Berlin und die Antike»

Rückblick auf ein Sammelsurium

Ich war gespannt auf diese Ausstellung, vor allem auf die Architekturabteilung. Für post-moderne Architekten ist der Neo-Klassizismus in Diskussionen und Entwurfsarbeit aktueller denn je.

Dann machten mich die Zahlen neugierig. Dreiunddreissig Wissenschaftler vom Archäologischen Institut und von den Staatlichen Museen stellten laut Katalog 1237 Exponate vom 16. Jahrhundert bis heute für drei Monate Laufzeit zusammen. Man hatte vor, den Einfluss der Antike auf das gesamte Kulturleben dieser Zeitspanne zu zeigen. Preussischer Klassizismus auf dem humanistischen Nährboden der bürgerlichen Gesellschaft? Architektur, Kunstgewerbe, Malerei, Skulptur und Wissenschaft, diese Medienvielfalt brachte erste Zweifel. Um es vorwegzunehmen: Die Ausstellung ist ein konzeptionsarmes Sammelsurium von A bis W, der Aufbau in der Grossen Orangerie des Charlottenburger Schlosses dilettantisch und kleinlich. Konsequent nach dem Motto: Schnell noch etwas Berliner Silber zwischen die Architekturfotos gequetscht. Die Ausstellungen der «Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst» haben in puncto Inhalt und Präsentation ganz andere Massstäbe gesetzt. Sogar nicht nur für Berlin.

Da glotzen frech schnaubend die Pferdeköpfe der Quadriga in Originalgrösse und Nachbildung (Gipsmodelle, nein danke). Die Terracotta-Badewanne vom Schloss Glienicke liesse sich heute noch benutzen (Alltagskultur?). Sind diese Möbel wirklich vom Pionier der AEG-Moderne? (Immer wieder der Perlstab.) Und der ganze Schmuck aus Eisenguss (1. Drittel 19. Jh.). Zusammenhänge werden nicht aufgezeigt. Da hängt Miesens Nationalgalerie (für Berlin) neben Speers Grosser Halle (für Berlin). Reicht das? Mies wollte ja für Hitler entwerfen, allein das wäre schon einen Forschungsauftrag wert. Und so begnügte man sich hier mit einem Stückchen von Otto Kohtz, dazu Alexander Klein, Behrens natürlich und früher Scharoun. Dieser Schubkasten hat das Etikett: Tympanon und Säulenreihe.

Die Angstschwelle der Monumentalität wurde rasch überschritten. Unsanfte Erinnerungen an das eigene Architekturstudium: Da steht das Kapitell des Erechtheion, ein Demonstrationsobjekt für Studenten am Institut für Architektur- und Stadtgeschichte der Technischen Universität. Warum erscheint diese Ausstellung nur immer wieder als blasser Volkshochschul-Kurs oder als touristische Attraktion für den Sonntagnachmittag? Ist es widersinnig, archäologische Studien für die Baugeschichte des 20. Jahrhunderts zu fordern, wenn man bedenkt, was eine funktionalistische Geschichtsschreibung alles verschüttete? Warum liess man sich nicht voll und ganz von dem Geist des Hauses inspirieren, das Behrens für den Archäologen Theodor Wiegand 1911 entwarf? Zumal das heute der Sitz der Berliner Zentraldirektion des Deutschen Archäologischen Instituts ist? Warum beschränkte man sich nicht auf das ausgehende 19. und das gesamte 20. Jahrhundert? Zumal uns eine Schinkel-Ehrung und eine Preussen-Ausstellung noch bevorstehen?

Da war doch noch der so moderne Schinkel? Gilly sei Dank! Lässt sich wirklich die Modernität des ersteren optisch erfahrbar machen, wenn man alle Fassadenelemente wie Giebel, Portikus und Skulpturen am Schauspielhaus wegretuschiert? So wird es behauptet und ausgestellt. Dann war Speer genauso kühl wie Mies und dieser genauso heiss wie Speer. Die Altbaurestaurierung darf ja nach dem Berliner Sanierungswahn der letzten Dekade als beste Seite nicht vergessen werden. Etikett: Karyatiden. Das Mietshaus als Herrschaftsarchitektur und Lustobjekt, da hätte ein Konzept draus werden können. So aber zerbrach ein zu weit gespannter Bogen in 1000 Stücke.

Christian Borngräber (geschrieben in einer Berliner Wohnanlage der Jahrhundertwende aus Neo-Backsteingotik)

Berlin und die Antike, 22.4.–22.7.1979, Berlin, Schloss Charlottenburg, Grosse Orangerie. (Katalog 25 DM, Textband 40 DM)

Rome, Las Vegas et Pop Art

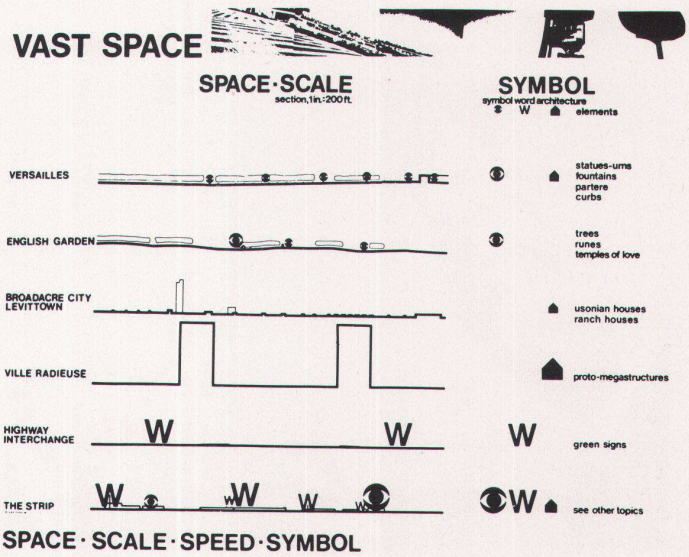
Robert Venturi, Denise Scott Brown et Steven Izenour: L'enseignement de Las Vegas, Paris (Mardaga), 1979.

La traduction française de *Learning of Las Vegas* s'appuie sur la 2e édition, parue à Cambridge (MIT Press) en 1977, édition sensiblement différente de la première, qui date déjà de 1972. Cette version abrégée a néanmoins le mérite de rassembler au centre du livre les nombreuses questions posées au sein de l'atelier d'étudiants en architecture de l'université Yale, dirigé par les auteurs en 1968.

On connaît le thème du livre: l'étude de la principale rue commerçante d'une ville américaine – en l'occurrence le Strip de Las Vegas – avec ses stations d'essence, ses parkings, ses supermarchés, ses hôtels, et, pour la capitale mondiale du jeu, ses casinos et ses chapelles nuptiales. A partir de ce thème, qui aurait pu être traité à la manière des architectes sociologues, à la manière de Kevin Lynch ou à celle des urbanistes et des historiens d'art traditionnels, Ventur-Scott Brown-Izenour ont surtout cherché un langage susceptible de communiquer leur principale découverte: celle d'une puissance symbolique cachée. Ainsi l'effort de communication visuelle, aussi bien photographique que graphique, éclate sous les aspects les plus divers dans ce livre, jusqu'au Pop Art, alors tout-puissant aux Etats-Unis.

Le texte qui accompagne ce foisonnement de représentations promène le lecteur entre Rome

«Espace, Echelle, Vitesse, Symbole.» D'après l'enseignement de Las Vegas



et Las Vegas sans aucun complexe, de manière à le conduire à une réflexion beaucoup plus générale sur l'architecture contemporaine et sur l'histoire de l'architecture qui constitue la seconde partie du livre. Les auteurs – et c'est la partie la plus engagée de cet ouvrage – veulent détruire le mythe de «l'architecture pure» tout juste bonne à se plagier elle-même. Le Strip de Las Vegas, que l'on n'aurait jamais eu l'idée d'étudier sérieusement, sinon pour le cacher, sert d'exemple-clé pour une définition de l'architecture de communication directe, immédiate, symbolique. Le Strip devient l'exemple classique d'une esthétique «sociale» et Pop Art, qui permet de poser une question provocante et ironique à souhait: la laideur a-t-elle plus d'intérêt que la soi-disant beauté? – Même si la démonstration est trop courte, les propositions architecturales qui en découlent et qui s'expriment chez Robert Venturi prouvent que le kitsch, lorsqu'il est apprivoisé, ressemble comme deux gouttes d'eau à la soi-disant beauté.

Armand Brulhart

Pfauenherzensalat

Philip Johnson: Writings, New York (Oxford University Press), 1979. Vorwort von Vincent Scully, Einführung von Peter Eisenmann, Kommentar von Robert Stern

Johnsons Rolle in der amerikanischen Architekturgeschichte ist bemerkenswert. Seit seiner 1932 mit Hery-Russel Hitchcock verfassten Publikation *The International Style* hat er in verschiedenen Rollen schillernd bis heute auf die Entwicklung der Architektur in den USA Einfluss genommen. Ein Einfluss, der sich weniger auf gebaute Manifeste und pragmatische Schriften stützt als vielmehr auf eine kontinuierliche, intellektuelle Vermittlertätigkeit. Seine Aufsätze und Vorträge, seine Kontakte und akademischen Funktionen haben wesentlich dazu beigetragen, dass sich eine intellektuelle Auffassung von Architektur durchsetzen konnte, «ohne die Kahn, Venturi, Moore und die jüngere Garde kaum vorstellbar wäre» (Scully).

Das nun erschienene Buch «Philip Johnson Writings» ist auch ganz darauf ausgerichtet, diese historische Dimension zu untermauern. Vincent Scully schrieb das Vorwort, Peter Eisenmann und Robert Stern als Repräsentanten des neuen Architekturestablishments teilten sich nach Streit Einführung und Kommentar. Kritisches über Johnson vermeiden alle drei, wo es ansatzweise vorhanden ist, wird es in gepflegter Form verschlüsselt. Eisenmann und Stern wirken dabei in ihrer bemühten Wissenschaftlichkeit wie Ministranten bei einem akademischen Hochamt.

Akademisch aber ist nicht nur das gesamte Drumherum an diesem Buch, akademisch ist vor allem die Architektur, von der in diesem Buch die Rede ist.

Johnson und seiner «historischen Rolle» hätte es sicher gutgetan, wenn eine vielschichtigere Kritik sein zwiespältiges Werk durchleuchtet hätte. Die Venturis wären sicher geeignet gewesen. Aber diesen Weg einer Konfrontation wollte man offensichtlich vermeiden. Statt dessen sollte wohl so etwas wie Kontinuität einer ästhetischen Entwicklung von Mies bis herauf zu den Tendenzen einer Gegenwartsarchitektur gezeigt werden. Tatsächlich lässt sich bei näherem Hinsehen eine vielschichtige Übereinstimmung zwischen Johnsons kapriziösem Elektizismus und dem akademischen Manierismus einer gegenwärtigen amerikanischen Architektur-Elite feststellen.

Johnsons Schriften sind dort am interessantesten, wo er sich mit konkreten Vorgaben – seien es nun Personen oder Gebäude – auseinandersetzt. Analytisches Distanzhalten und poetisches Engagiertsein gehen mit spielerischer Leichtigkeit ineinander über, so dass hier lebendige Stücke entstehen, die «mehr physische Präsenz als die Gebäude» (Scully) haben. Er hat alle wichtigen Architekturpersönlichkeiten der Moderne persönlich gekannt, weiss Bissiges und Humorvolles über sie, kann sie trefflich charakterisieren. Da ist er auch in seinem Element: als schillernde Drehscheibe der Architekturgeschichte. Er weiss viel und hat es stets richtig pointiert parat. Gleichzeitig fühlt er, dass zuviel Wissen schwächlich macht, und beneidet jene, die stärker sind, weil sie weniger wissen. Kahn z.B., weil er «nichts davon weiss, was in der Welt passiert».

Kultivierte Intellektualität blitzt in zahlreichen Facetten auf. Geschichte ist dabei für Johnson der grosse Spielzeugkasten, aus dem er hervorholt, was ihm nützlich erscheint. Historische Ereignisse werden dementsprechend auf ihren ästhetischen Gehalt reduziert und unter diesem Gesichtspunkt virtuos über weite zeitliche Distanz miteinander verknüpft. «Ich bin so geschichtsbewusst, dass ich nicht genau weiss, wo meine Kreativität endet und die Geschichte beginnt.» (Johnson zu Klotz, *Architektur im Widerspruch.)*

Ein Geschichtsbewusstsein allerdings, das weitgehend frei ist von gesellschaftspolitischen Entwicklungen und sozialen Bezügen. Generell mag es ja sein, dass aus amerikanischer Sicht die soziale Bewegung in Europa zu Beginn dieses Jahrhunderts weniger deutlich fassbar ist. Bei Johnson aber, für den das Europa der 20er und 30er Jahre die zentrale Rolle spielt, lässt sich diese Einschichtigkeit der Betrachtung nur als elitäre Ignoranz qualifizieren.

Für ihn reduziert sich alles zum akademisch-ästhetischen Problem, das vom Connaisseur feinnervig goutiert werden soll. Im Vergleich von Eckausbildungen können Kenner dann wichtige kulturgeschichtliche Entwicklungen nachvollziehen, das Schattenspiel eines I-Trägers stilisiert sich zum historischen Ereignis, und nebenbei wird Goethe zitiert, der schon – «wie lang ist es her» – den Pilaster als Lüge bezeichnete. Visuelle Phänomene werden da isoliert zubereitet und fein abgeschmeckt als Delikatesse serviert: Pfauenherzensalat à la Johnson.

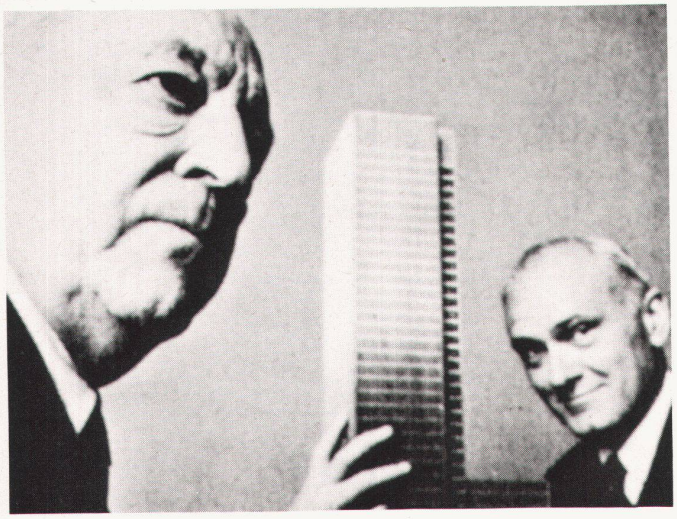
Dass er vieles dabei mit Weitblick sieht und brillant ausspricht, ist unbestritten. Rascher als seine Zeitgenossen war er oft in der Lage, Strömungen zu erkennen und ihre Ursache auszuloten. Er war es schliesslich auch, der als einer der ersten den wuchernden Utilitarismus kritisch in Frage stellte und damit wesentlich dazu beitrug, gegenwärtigen Entwicklungen die Bahn zu brechen.

Über sich selbst und seine Arbeit spricht er mit salopper Offenheit, seine Empfindsamkeit gegen fremde Kritik durch zynische Eigenkritik abschwächend. Zu seinen subtilsten Artikeln gehören hier jene, in denen er über sein Glas-Haus und den Pavillon in New Canaan schreibt. Zum einzigen Mal in dieser Form setzt er sich dabei auch mit dem Umfeld eines Gebäudes auseinander – hier lohnt es sich offensichtlich, denn das Haus steht in der Mitte einer idealen Parklandschaft. Die Umfelder seiner anderen Bauten sind für ihn im übrigen kaum von Interesse. Seine Gebäude sieht er als isolierte Einzelobjekte, entweder unter ihresgleichen oder deutlich abgesetzt von nachbarlicher Alltagsumwelt. Stadt als vielschichtiges Bezugsfeld scheint für ihn in diesem Sinn nicht zu existieren.

Denise Scott Brown hat dieser Art von Architektur den Begriff «Upper-Class Architecture» verpasst. Ein Begriff, der sowohl für Johnson als auch für die jüngere amerikanische Architekturelite passt.

Laurids Ortner
(Haus-Rucker-Co)

Mies van der Rohe und Philip Johnson mit dem Modell des Seagram-Building, New York.



«VAC BOS»

Eduard F. Sekler und William Curtis, Le Corbusier at Work. The Genesis of the Carpenter Center for the Visual Arts, Cambridge, Mass. (Harvard University Press), 1978.

Werkmonographien – d.h. detaillierte Analysen von Einzelwerken – liessen sich auf dem Gebiet der neueren Architekturgeschichte bis vor kurzem an einer Hand aufzählen. Zu den Bauwerken, die unlängst Gegenstand solcher Arbeiten geworden sind, gehören Gropius' Faguswerk, Loos' Haus am Michaelerplatz, Wittgensteins Haus (beide in Wien) oder etwa das Landhaus Waldbühl von Bailley-Scott in Uzwil (*w·a* 31/32, pp 77 f). Zu dieser Gruppe auserwählter Bauten gesellt sich jetzt das Carpenter Center for the Visual Arts an der Harvard-Universität (1960–1963). Die Monographie von Eduard F. Sekler und William Curtis über Le Corbusiers einzigen Bau in den USA wird sicher für den Genre solcher Publikationen neue Massstäbe setzen.

Die Planidee des endgültigen Projekts ist eigentlich nur im Grundriss klar ablesbar: zwei nierenförmige Ateliertrakte schmiegen sich, in je entgegengesetzte Richtung weisend, an die S-förmige Rampe an, die das Grundstück diagonal durchmisst. Das Ganze wird zusammengefasst durch einen im Grundriss annähernd quadratischen Kernbau und vertikal erschlossen durch einen Treppenturm sowie, an der Nordseite, eine Freitreppe. Dem Besucher an Ort und Stelle erscheint der Bau jedoch, verglichen mit Ronchamp, La Tourette oder etwa dem Assembly Building in Chandigarh, das ungefähr gleichzeitig entstand, zunächst einmal als ein heikles und schwer durchschaubares Geschiebe von Pilotis, weit auskragenden Volumen und von Sonnenbrechern – als Montage heterogener Elemente –, die nur unter Schwierigkeiten (und um den Preis einiger deutlicher funktioneller Mängel des vollendeten Institutsgebäudes) zur Gesamtform gefunden haben.

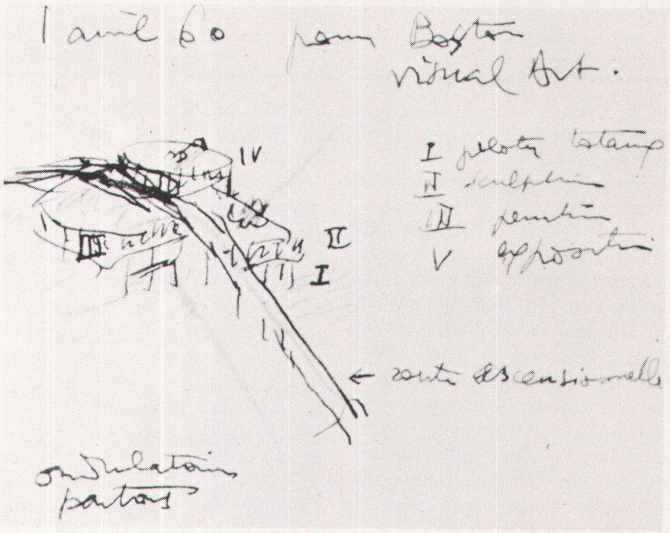
Zu diesen Schwierigkeiten gehörten – neben der Enge des Grundstückes und der grossen Entfernung zwischen Paris und Cambridge – einige Änderungen des Programms, die Harvard dem Architekten im Verlaufe der Projektierung auferlegte. So z.B. die Verlegung der administrativen Büros vom 3. Geschoss ins Erdgeschoss, eine Massnahme, die die als Zugang gedachte Rampe zur rein symbolischen Geste abwertete und dem nur seitlich und von hinten erreichbaren Erdgeschoss eine Bedeutung verlieh, die ihm vom architektonischen Konzept her nicht zukommt.

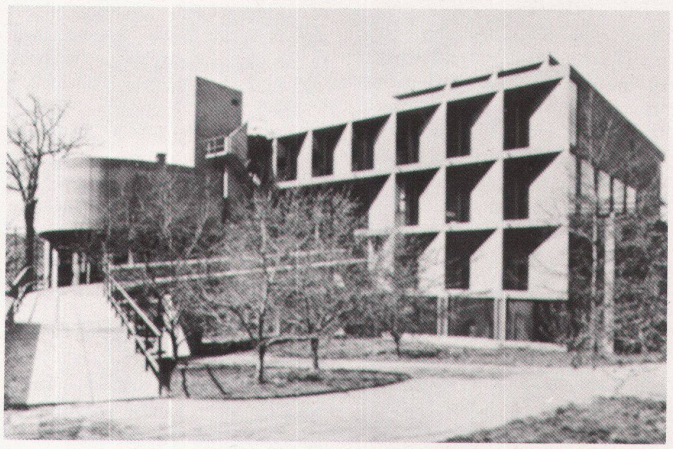
Dennoch: ein Schlüsselwerk? – William Curtis gelingt es in seiner Dissertation, die den Hauptteil des vorzüglich aufgebauten und ausgestatteten Buches ausmacht, zu zeigen, dass dieser einzige Bau Le Corbusiers in den USA vom Architekten dazu auserwählt war, die Quintessenz seiner Theorien in Sachen Modulor, Urbanismus, Eisenbetonästhetik, Klimakontrolle usw. zu verkörpern. M.a.W.: dass das Unternehmen – dem Hochschulkontext nicht unangemessen – als Lehrstück an die Adresse Amerikas angelegt war. Curtis' Arbeit dokumentiert die Entwurfs- und Baugeschichte, auch die Hintergründe auf der Arbeitgeberseite, mit bewundernswerter Präzision bis in die kleinsten Details hinein. Da er die Gabe hat, lebendig zu schreiben, vermag er auch chronologischen Spitzfindigkeiten und Episoden, die normalerweise kaum belangvoll genug wären, auf Kunstdruckpapier zwischen Leinendeckeln konserviert zu werden (es wäre denn in einem eigenen Katalogteil), einen essayistischen Reiz abzugewinnen. Die fast komplette Dokumentation von Skizzen und Plänen, die im Buch zusammengestellt sind (z.T. als Farbreproduktionen), wird so bis ins letzte aufgeschlüsselt. Curtis' Interpretation der Bedeutungen, die «Père Corbu» mehr implizit als explizit in sein amerikanisches Projekt investierte, ist überzeugend, wenn auch nicht erschöpfend.

Zum Schluss entwirft Eduard F. Sekler, der langjährige Direktor des Carpenter Center for the Visual Arts, eine weit ins künstlerische Umfeld seiner Genese ausholende Deutung des Baus. Hier kommen auch Fragen des Gelingens und Misslingens einzelner Planideen zur Sprache; überdies werden die formalen Eigentümlichkeiten des Projekts im Vergleich mit den gleichzeitig entstandenen Bauten in Frankreich und Indien herausgeschält und interpretiert. «Notes on Creative Invention» aus der Feder von Rudolf Arnheim, dem langjährigen Lehrer am Carpenter Center, runden das Porträt sinngemäss ab.

Sinngemäss: denn «creativity» ist die «raison d'être» dieses Werks. Als weithin sichtbare Inszenierung von «künstlerischer Kreativität» vom Auftraggeber gewollt, vom Architekten auch vollbracht und von seinen Interpreten schliesslich gewürdigt, steht es da, nicht ohne sich – wie Barbara Cohn in ihrem Nachwort meint – insgeheim lustig zu machen über die zwangsläufig kleinkalibrigeren Schöpfungen seiner Insassen. *S.v.M.*

(selber Insasse von 1971–75)





△△
Le Corbusier: erste Ideenskizze für das «Visual Art Center» in Cambridge (1. April 60)

△
Le Corbusier: Carpenter Center for the Visual Arts (1960–63)

Wohnungsbau in Holland 1870–1940

Eine Wanderausstellung in Rom, Venedig und Turin

In den zwanziger Jahren war es Gaetano Minnucci, der in mehreren Veröffentlichungen erstmals auf die neue holländische Architektur hinwies und damit einen entscheidenden Beitrag zum Bekanntwerden moderner Architektur in Italien leistete. Minnucci war einer der Organisatoren der ersten Ausstellung für «rationale» Architektur, die 1928 im Palazzo delle Esposizioni in Rom stattfand. Wenn heute an der gleichen Stelle, im Abstand von 50 Jahren, eine erste Übersicht über die holländische Architektur von 1870–1940 geboten wird, so ist dies eine Hommage an Minnucci.

Die Ausstellung, die ihr Interesse auf das Problem des Massenwohnungsbaus konzentriert*, dürfte nicht nur in Italien auf

W.M. Dudok: Arbeiterwohnungen für den gemeente Woningsdienst Hilversum, 1916–1919.

grosses Interesse stossen. Holland war in diesem architektonischen Bereich seit der Verabschiedung des Wohnungsbaugesetzes von 1901 («Woningwet») in Europa beispielhaft geworden. Gesetzgeberische Vorschriften provozierten hervorragende formale Lösungen, wie man an dem in Rom ausgebreiteten Material sehen kann. Architekten wie J.L.M. Lauweriks und Mart Stam waren auch in Deutschland erfolgreich.

Die Ausstellung ist in enger Zusammenarbeit italienischer Forscher mit holländischen Institutionen erarbeitet worden und präsentiert neben bekannten Planungen von Berlage, Oud, Dudok, van Eesteren u.a. eine Menge unbekannten oder wenig bekannten Materials.

Für den Architekturhistoriker, der mit den internationalen Strömungen vertraut ist, ist die Ausstellung trotz ihrer lieblosen Darbietung aufschlussreich. Italienische Besucher suchen vergeblich nach Erläuterungen einzelner Projekte. Der Katalog, der einen breiten sozialgeschichtlichen Rahmen entwirft, wirkt unfertig. Über die formalen Qualitäten der Architektur erfährt man fast nichts. Hingegen ist es willkommen, dass eine repräsentative Auswahl von Texten holländischer Architekten in italienischer Übersetzung geboten wird.

Während die holländische Architektur bis etwa 1920 durch eine ausserordentlich vielfältige Verwendung des Backsteins gekennzeichnet ist, scheinen die Verwendung des Betons und der Einfluss des Bauhauses und von Le Corbusier einer autochthonen Architekturästhetik eher abträglich gewesen zu sein.

Eine Gruppe von «Exempla» ist etwas beziehungslos über die Ausstellung verteilt; damit sind Projekte und Bauten gemeint, die nicht in das gebotene Entwicklungsschema passen. Wiederum fehlt jede Erläuterung (auch im Katalog), um was es sich hier eigentlich handelt.

Trotz aller Einwände bietet die Ausstellung eine ausgezeichnete Übersicht über die Entwicklung der neueren holländischen Architektur. Der vorzüglich illustrierte Katalog – leider wurde auf eine Bibliographie verzichtet – macht ein wichtiges Material leicht zugänglich.

Die Ausstellung wurde bisher in Rom, Venedig und Turin gezeigt. Es wäre sehr zu wünschen, dass sie auch im deutschsprachigen Raum zu sehen wäre.

Hanno-Walter Kruft

**Funzione e senso. architèttura–casa–città. Olanda 1870–1940* (Katalog, Electa Editrice, Mailand 1979).

La première théorie de l'urbanisme

Ildefonso Cerda: La théorie générale de l'urbanisation, Paris (Seuil), 1979.

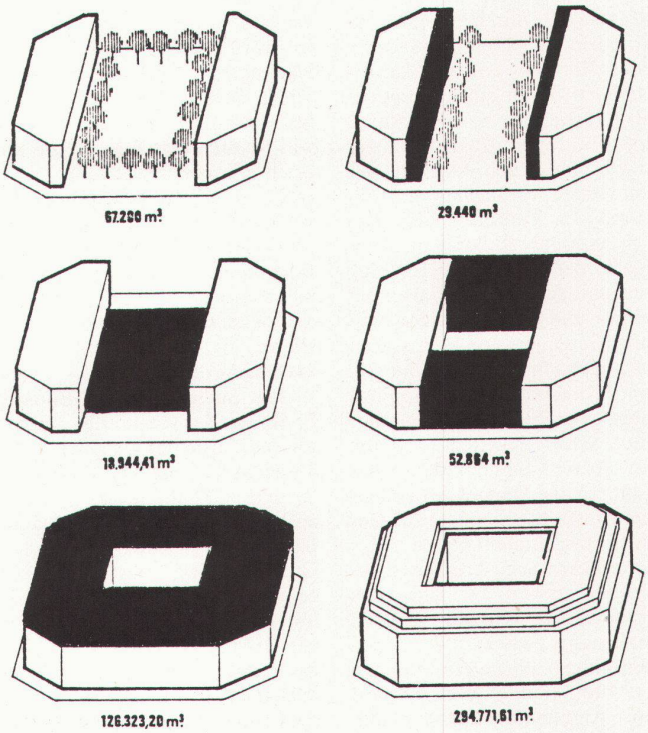
Quand bien même on ne trouvera sous l'adaptation française de la *théorie de l'urbanisation* d'Ildefonso Cerda (1815–1876) qu'une réduction, un découpage représentant moins du vingtième de l'œuvre originale de 1867, cette lecture sélective se révèle intéressante au moins sous deux points particuliers.

Certes, il est toujours périlleux d'affirmer qu'un choix de textes constitue une restitution fidèle de la démarche totale de Cerda, comme l'écrit Françoise Choay dans sa préface, et le retour à la réédition de 1968, précédée de la monographie magistrale de Fabian Estapé, se chargera de nuancer une ambition quelque peu publicitaire. De même, le recours au livre trop rapidement dénigré de A. Muntoni, *Barcelona 1859: il piano senza qualità* (Rome, Bulzoni, 1978), n'est nullement négligeable, ne serait-ce qu'au point de vue de l'information tant bibliographique qu'iconographique. Cela dit, le travail de découpage réalisé par l'architecte catalan Antonio Lopez de Aberasturi, aidé pour la traduction de Jacques Boulet, architecte français, non seulement se lit parfaitement alors que le style de Cerda est souvent ampoulé et grandiloquent, mais offre un point de vue de lecture. En effet, l'auteur n'a pas du tout cherché à établir une version philologique de l'œuvre de Cerda et propose un retour au texte débarrassé de ce qu'il considère comme des scories ou des redondances, débarrassé – cela, il ne le précise pas trop – de toutes les digressions de nature philosophique, morale, voire religieuse. Cet émondage met donc en lumière d'une façon saisissante la logique de l'auteur sur le plan spécifique de l'urbanisation et fait ressortir sa «modernité». C'est donc une version parfaitement adaptée aux architectes et urbanistes qui trouveront chez ce contemporain d'Haussmann l'essentiel de la première théorie systématique de l'urbanisme.

A ce premier point d'intérêt il convient d'ajouter le second, celui de l'introduction qui justifie en quelque sorte «l'arbitraire cohérence» du découpage sur plus de soixante pages rédigées par Aberasturi. Celui-ci partage les historiens en deux catégories: les tenants de l'histoire linéaire et continuiste, marqués par une «conception classique de l'histoire des idées, à laquelle nous ont habitués les courants positivistes, et qui essaie d'établir la continuité du progrès»; et les tenants de l'histoire structurale, dont «la conception met en question les *a-posteriori* historiques, se focalise au contraire sur les discontinuités et les régularités qu'on peut observer entre les différentes formations discursives (cf. Foucault)». Par le truchement de cette «simplification», l'auteur parvient alors à démontrer comment Cerda a été noyé dans l'histoire linéaire qui, en recherchant les sources de ses idées, a fourni une suite d'explications causales en finissant par oublier le texte de Cerda. Inutile de dire qu'Aberasturi est un tenant de l'histoire structurale qui accorde au texte et aux discours une prépondérance évidente sur le dessin. Ainsi lorsque Cerda commence par écrire: «Je vais initier le lecteur à l'étude d'une matière complètement neuve, intacte, vierge», il ne s'agit pas de s'arrêter pour vérifier l'exactitude du discours, mais de lui faire confiance et poursuivre pleinement la lecture. Cette lecture faite, on ne sera peut-être pas tout à fait d'accord avec Aberasturi quand il écrit que Cerda avait 50 ans d'avance sur Geddes, soixante sur Perry, soixante-cinq sur la Charte d'Athènes... jugements qui n'ont plus rien de structuraliste!

Armand Brulhart

Le processus de densification de l'îlot du plan Cerda (dessin réalisé par Ricard Gili).



Nachruf auf eine produktive Vergangenheit?

Manfred Hamm, Berlin – Denkmäler einer Industrielandschaft (1978). Fr. 57.10

«Die Dokumente der Industrialisierung sind für das Begreifen unserer Geschichte ebenso wichtig wie eine mittelalterliche Burg, eine gotische Kirche oder eine barocke Schlossanlage,»

schreibt der Herausgeber des vorliegenden Fotobandes in seinem Vorwort (deutsch/englisch). Dass dieses korrekte, früher zumindest aber umstrittene Werturteil bereits zahlreiche – und auch zahlungskräftige – Anhänger gefunden hat, zeigt schon die Existenz dieses aufwendig gemachten Fotobuches über Westberlins Industriebauten (Ostberlin wird bewusst ausgeklammert).

Mit einem kupferfarbigen Einband, vierundzwanzig prächtigen Farbtafeln und über hundert stimmungsvollen Schwarzweissfotos wirbt Fotograf Manfred Hamm für eine sinnliche Erfahrung und neue ästhetische Wertschätzung der Industriearchitektur des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Verlassen auf dem Feld stehende Pumpwerke, weitgespannte Eisenhallen, farbige Backsteinwände wechseln ab mit Treibhäusern im Gegenlicht, Kreuzberger Gewerbehöfen von oben, Verwaltungshochhäusern von unten und Stadtbahnhöfen im Nebel. Der Begriff «Industrie» wird also (zu Recht) weitgefasst. Problematischer erscheint der grosszügige Umgang mit dem Begriff «Industrielandschaft», der auch im einleitenden Text nicht erläutert wird. Die Berliner Industrien zeichnen sich ja gerade dadurch aus, dass sie recht verstreut mitten in den Stadtquartieren stehen. Die Analogie zur «Landschaft» sollte wohl durch das Fehlen des Menschen auf sämtlichen Fotos hergestellt werden. Ob die menschliche Gestalt die Harmonie der Industrieanlage wohl stören würde? Jedenfalls wirkt ihre durchgängige Eliminierung gekünstelt, lebt die Industrie doch von menschlicher Arbeit. So wirkt der Fotoband wie ein Nachruf auf Westberlins produktive Vergangenheit. Umso grösser ist das Erstaunen, wenn man liest, dass Westberlin noch heute Deutschlands grösste Industriestadt sei. (Glaubhafter wird dies erst, wenn man die Namen der hier ansässigen Elektro-Giganten hört: Siemens, AEG-Telefunken, Osram, Lorenz u.a.).

Trotz dieser kritischen Anmerkungen: ein wertvoller Fotoband, der die Qualität der Industriearchitektur sinnlich erfahrbar und den Beitrag der Ingenieure zur modernen Architekturentwicklung evident macht.

Hans Jörg Rieger

Werkstättengebäude auf dem ehemaligen Militärgelände in Tempelhof

Esszimmerverfremdungen

Neues von der Kollektion Röthlisberger

Vor zwei Jahren wurden die ersten Möbelkreationen präsentiert, die in Zusammenarbeit einer Gruppe von Schweizer Designern mit einer Schreinerei in Gümligen bei Bern entstanden waren (siehe *werk • archithese 9)*. Ende Juni wurden nun Fachleute aus der Möbelbranche zum zweitenmal zu einer Ausstellung in die Fabrikationsräume von Ernst Röthlisberger eingeladen.

Aus der ersten Solidaritätsaktion der Designer mit dem Fabrikanten hat sich inzwischen im Zeichen der Kontinuität die «Kollektion Röthlisberger Schweiz» konstituiert. Die ersten bewährten Modelle sind zum Teil weiterentwickelt worden oder werden nun zusätzlich in anderen Holzarten hergestellt. Dazu kommen einige neue Ideen und Entwicklungen, mit denen die Linie des Einzelmöbels in qualitativ hochwertiger Verarbeitung fortgesetzt wird:

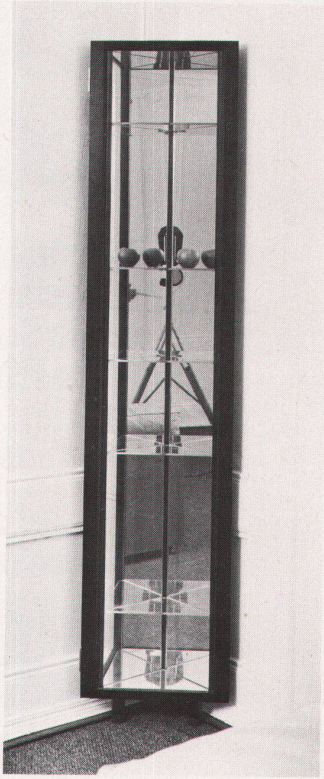
Robert und Trix Haussmann haben sich in letzter Zeit vorwiegend mit manieristischen Gestaltungsmethoden im Innenausbau und im Möbeldesign auseinandergesetzt. Bei dem Tisch, der Anrichte und dem Schrank wird die Form des Objektes durch das augentäuschende Flächenornament verfremdet. Das Ornament in Maquetterie-Technik (sic), einer Stirnholz-Intarsie, stammt von einem griechischen Bodenmosaik in Antiochia. Zu der konsequenten formalen und handwerklichen Lösung gewährleisten ein perfekter Innenausbau des Schrankes und raffinierte Mechanismen bei den Auszügen der Anrichte die Gebrauchstüchtigkeit der Esszimmereinrichtung.

Ebenfalls Verfremdungseffekte zeichnen die Eckvitrinen von Susi und Ueli Berger aus. Die dreieckigen, schlanken Möbel bringen eine Lösung für die Ausnützung der toten Raumwinkel. Darüber hinaus wird durch die Verspiegelung der Innenflächen der Raum erweitert und verändert. Der verwirrende Effekt eines «Spiegelsaals» kann durch die Ausstellungsobjekte noch gesteigert werden.

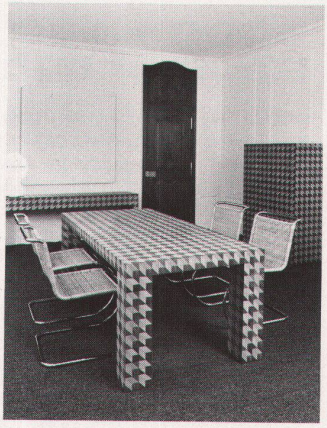
Beim Thron von Hans Eichenberger – beim «Leserradiohörereigenbrötlertrinkerdenkeregoistentischthron», wie er ihn selber nennt – steht dagegen eine Gebrauchsidee im Vordergrund. Diese Sublimierung des Sitzgefühls in Verbindung mit Aufstütz- und Ablagemöglichkeiten, und dies in hartem Holz im Zeitalter der pluderigen Polstergruppen, wirkt geradezu erfrischend. Man kann sich die Verwendung dieses Throns in der individualistischen Privatsphäre, aber auch in öffentlichen und halböffentlichen Räumen sowie im Freien gut vorstellen.

Sowohl die Kontinuität der Kollektion als auch die Innovation durch Neuentwicklungen dürfen als positives Ergebnis einer langjährigen Zusammenarbeit von qualifizierten Designern mit einem aufgeschlossenen Fabrikanten zur Kenntnis genommen werden. Darüber hinaus hat sich die Aufwertung des Einzelmöbels in kleiner Serienfabrikation als Gegengewicht zur Wegwerfmentalität und zur Verflachung der Design-Qualität im Billigmöbelangebot bestätigt. Es ist zu hoffen, dass sich das gute Möbel-Design als Anschaffungsgut neben dem Antiquitäten- und Kunstmarkt auch weiterhin behaupten kann.

Verena Huber



S. und U. Berger: verspiegelte Eckvitrine.



R. und T. Haussmann: Tisch, Anrichte und Schrank mit Stirnholz-Intarsie