Zeitschrift: Werk, Bauen + Wohnen

Herausgeber: Bund Schweizer Architekten

Band: 75 (1988)

Heft: 11: Debatten 1968-1988, eine Bilanz = Débats 1968-1988, un bilan = Debates 1968-1988, a summing up

Artikel: Architektur ist nicht alles = L'architecture n'est pas tout

Autor: Wetsch, Wolfgang

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-57091

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: 14.01.2026

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

Positionen

Thematische Annäherungen an die Architektur

Welche Themen sind der Architektur angemessen, welche überfordern sie? «Architektur ist nicht alles»; sie soll, meint Wolfgang Welsch, erst mal das ihre tun; erst über den Weg der Beschränkung kann sie auch erreichen, was sie von sich aus herzustellen nicht imstande ist. Kenneth Frampton lokalisiert Spannungsfelder, in der sich die Architektur bewegt, die sich an den kulturellen Eigenarten des Ortes orientiert. Denise Scott Brown, die zusammen mit Robert Venturi wesentlich zu einer anderen Sicht der Architektur beigetragen hat, verweist auf den Verlust eines Stützpfeilers der Architektur, der Städteplanung, die «einem Schlachtfeld der Stile» geopfert wurde.

Approches thématiques de l'architecture

Quels sont les thèmes appartenant au ressort de l'architecture, quels sont ceux qui la dépassent? L'architecture n'est pas tout; selon Wolfgang Welsch, elle doit d'abord faire son devoir et ce n'est qu'en se limitant qu'elle peut aussi réussir ce qu'elle ne saurait créer par elle-même. Kenneth Frampton localise les champs de force dans lesquels se déplace une architecture prenant en compte la singularité culturelle du lieu. Denise Scott Brown qui, de concert avec Robert Venturi, a largement contribué à l'existence d'une autre vision de l'architecture, signale la perte d'un point d'appui de cette architecture: l'urbanisme immolé sur «un champ de bataille des styles». *(Texte en français voir page 70.)*

Thematic Approaches to Architecture

What themes fall within the scope of architecture, what themes make excessive demands on it? Architecture is not everything; it, according to Wolfgang Welsch, ought in the first instance to do its own job; only by accepting constraints can it achieve what it is not capable of producing out of its own resources. Kenneth Frampton localizes the fields of tension within which architecture operates, which in turn is oriented to the distinctive cultural features of any given locality. Denise Scott Brown points to the loss of one of the supporting pillars of architecture, town-planning, which has been sacrificed to "a battlefield of styles".

Wolfgang Welsch

Architektur ist nicht alles

Bilanz zieht man in Angelegenheiten der Kultur, wenn Bewegungen ans Ende gekommen sind. Drastischer gesagt: wenn nicht nur die Aufbruchsstimmung vorbei und die Ernüchterung eingetreten ist, sondern wenn das Scheitern der Hoffnungen offensichtlich und die Enttäuschung gross geworden ist. Man will dann begreifen, warum alles so enttäuschend kommen musste, um es das nächste Mal – vielleicht – besser zu machen.

Eine doppelte Enttäuschung

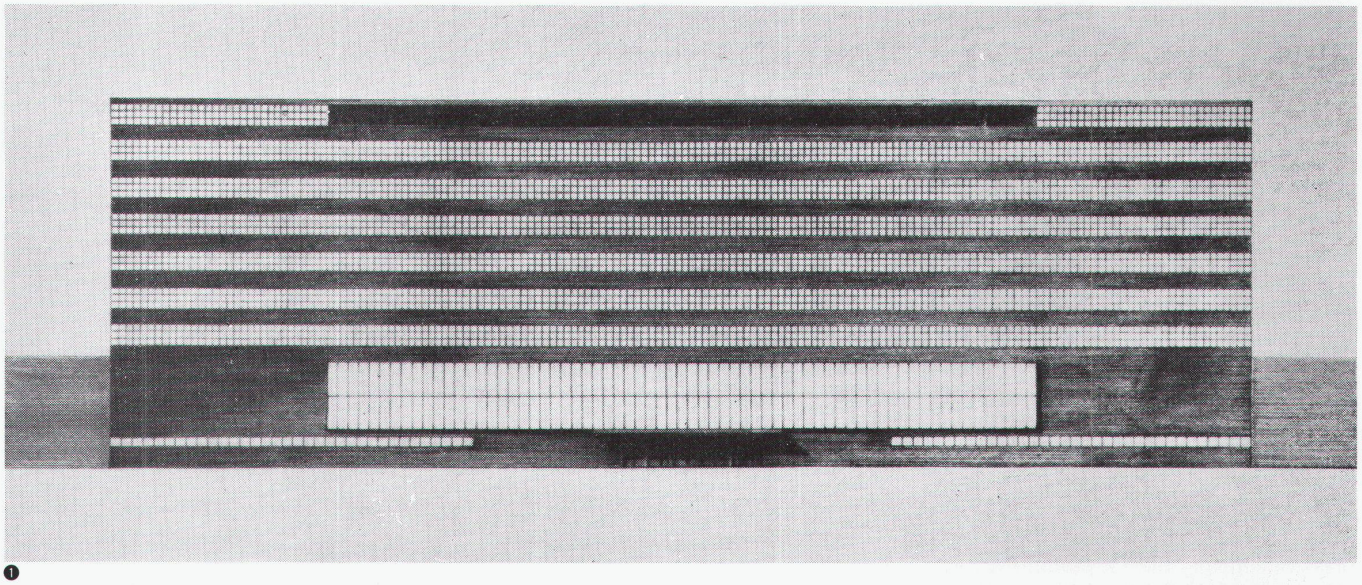
Man muss, auf die Architektur der letzten Jahrzehnte zurückblickend, von einer doppelten Enttäuschung sprechen. Die eine ist bekannt, die andere muss man sich eingestehen. Sattsam bekannt ist, dass die Architektur der Moderne nicht mehr bloss mit Unbehagen betrachtet, sondern mit katastrophischen Aspekten assoziiert wird. Niemand vermag heute noch mit ungebrochenem Pathos von ihr zu sprechen. Wo solches noch versucht wird, da sind die Töne der Beschwörung und die Passagen hohlen Klangs schnell herauszuhören. Selten wurde ein Projekt, das mit so grosser Emphase begonnen ward, so bald mit so viel Wehklage zu Grabe getragen. «Funktionalismus», einst eine Identifikationsvokabel, ist zum Schimpfwort geworden. Den Aufbruch verkündeten einige, vom Zusammenbruch wissen alle. Allein das schon gibt sein Ausmass zu erkennen.

Die zweite Enttäuschung ist eine, von der ich annehme, dass sie bald ebenso allgemein sein wird: sobald man nämlich die Augen vor ihr nicht mehr krampfhaft verschliesst. Zwar hat man verständliche Gründe, dies auch weiterhin zu tun. Denn gestünde man diese zweite Enttäuschung sich ein, so verbliebe einem anscheinend nichts mehr. Die Fakten jedoch werden das Eingeständnis unausweichlich machen. Ich hoffe freilich, dass dann gleichwohl noch anderes in Sicht kommen wird als nur die Fetzen geplatzter Träume. Vielleicht gibt es doch noch einen Lichtstrahl am Horizont. Ich will jedenfalls versuchen, einen solchen auszumachen.

Diese zweite Enttäuschung betrifft die postmoderne Architektur. Was als Therapie einer Malaise gedacht war, zeigt inzwischen selbst Züge einer potenzierten Misere. Auch das Hohelied der postmodernen Architektur kann heute niemand mehr ungebrochen anstimmen. Nicht bloss, weil die Töne der Zeit im ganzen auf Moll gestimmt sind, sondern weil gerade in Anbetracht der postmodernen Architektur dazu Anlass besteht. Nicht nur desaströse Züge der Moderne, sondern auch illusionäre Aspekte der Postmoderne sind für unsere Enttäuschung verantwortlich. Wer vom Tod der Moderne spricht, darf vom Koma der Postmoderne nicht schweigen.

Der Gleichklang dessen, was gegensätzlich sein sollte, muss nachdenklich stimmen. Diesem Phänomen einer doppelten Enttäuschung will ich nachdenken. Warum bleibt nach den Fanfarenstössen des Aufbruchs und den Gegentönen seines Korrektivs am Ende auf beiden Seiten nur Trauergesang übrig? Was ist – jenseits der Opposition – der gemeinsame Fehler von Moderne und Postmoderne? Wie könnte man ihm in Zukunft entgehen?

Vorgreifend so viel: Mindestens von der modernen Architektur gilt, dass die Enttäuschung, die sie auslöste, die Folge einer übergrossen Erwartung war, die ihr zugrunde lag. Denn diese Moderne wollte mit den Mitteln der Architektur schier alle Probleme lösen. Noch sonst kühle Köpfe waren von der Idee beseelt, Architektur könne alles sein, vermöge alles zu leisten. Dagegen richtet sich meine



1

Titelzeile «Architektur ist nicht alles». Sie wendet sich aber zugleich gegen die postmoderne Architektur, und dies in doppelter Hinsicht. Zum ersten und unveränderten Sinns, sofern auch die Postmoderne zum Teil die architektonische Grossmannssucht der Moderne fortsetzt. Dann aber auch in einem anderen Sinn. Denn der Postmoderne gehört auch eine gegenteilige Einstellung zu. Sie erkennt die Weltveränderungsanmassung als verfehlt und begnügt sich im Gegenzug damit, nur noch gute Architektur, will sagen: Architektur um der Architektur willen zu machen. Für diesen Zweig der Postmoderne – er ist der verbreitetere – ist die Architektur als solche schon alles. Daher – und weil ich auch diese Einstellung für verfehlt halte – kehrt sich mein Titel «Architektur ist nicht alles» auch gegen diese zweite Version von Postmoderne. Ich wende mich insgesamt sowohl gegen jenen expansiven wie gegen diesen reduktiven Sinn des Mottos. Der erstere kennzeichnet die Moderne, der letztere ist – neben einem Fortleben des ersteren – für die Postmoderne charakteristisch.

I. Moderne, oder: Architektur kann alles

Man wird von einem Philosophen nicht erwarten, dass er niederschreibt, was einem Architekturhistoriker anstünde: eine Punkt für Punkt genaue Rekonstruktion der Ansätze und Verirrungen der Moderne. Statt dessen gebe ich eine pointierte Darstellung. Ich spreche von Punkten, die einem Philosophen auffallen und die tiefliegende und hocheffiziente Stützpunkte im Ideenfonds der modernen Architektur darstellen. In deren Programm waren ja stark philosophische Antriebe wirksam.

Die Vision

Man kann sehr gut verstehen, wie die moderne Architektur zum Grosskonzept einer Weltverbesserung gelangte. Während sich der Werkbund der durch den modernen Industrialisierungsprozess drohenden ästhetischen Verrohung kompensatorisch und korrektiv entgegenstellen wollte, wählte das Bauhaus die Methode Napoleons: Es suchte sich – jedenfalls seit Gropius' programmatischem Vortrag «Kunst und Technik – eine neue Einheit» von 1923 – an die Spitze des Industrialisierungsprozesses zu setzen, freilich nicht aus diktatorischem Antrieb, sondern aus Weltheilinteresse: Würden Architekten, Künstler und Designer die industrielle Produktion prägen, so könnte dadurch der industrielle mit dem sozialen und ästhetischen Fortschritt verbunden werden und eine im ganzen zunehmend gelungene Welt entstehen – so die Vision. In dieser Vision war eine Gesamtkunstwerkutopie wirksam. Dass eine solche zum Bauhaus gehörte, ist schon äusserlich vom Rückgriff auf die Bauhüttentradition bis zur Organisation des Lehrbetriebs deutlich. Mir kommt es aber darauf an, dass eine solche Gesamtkunstwerkvision damals weit über das Bauhaus hinaus wirksam war.

Unverkennbar ist ein solcher Gesamtkunstwerktraum beispielsweise auch bei Le Corbusier am Werk. Nicht bloss, sofern dieser von gigantischen Grossprojekten träumt – etwa vom Abriss des alten und der Errichtung eines neuen Paris –, sondern sofern er noch die Grundmasse der neuen Architektur dem grössten Gesamtkunstwerk entnehmen möchte, das sich imaginieren lässt: dem Kosmos. Sein «Ausblick auf eine Architektur» ist von den «Gesetzen des Universums» bestimmt und verkündet den «Einklang mit der Weltordnung». Das hat zwar offenkundig Züge einer ideologischen Phantasmagorie, deren Kehrseite fatal ist: dass namens einer Harmonie mit

1
Mies van der Rohe, Projekt für die Reichsbank, Berlin, 1933; Ansicht / Projet pour la Reichsbank, Berlin, 1933; élévation / Project for the Reichsbank, Berlin, 1933; elevation view

dem Universum eine irdische Totalveränderung (mit all ihren desaströsen Momenten) legitimiert werden soll, ist eine Denkfigur, die immer wieder geradezu systematisch Unheil produziert; aber diese Denkfigur ist in jener Zeit eminent verbreitet, sie findet sich – von politischen Bewegungen wie dem Faschismus einmal gar nicht erst zu reden – auch bei anscheinend ganz andersartigen Architekturrichtungen, beispielsweise in den Projekten der «Gläsernen Kette», ich verweise nur auf Bruno Tauts Vision einer Transformation der Alpen in Kunst, wo die Gipfel der Viertausender um Zermatt zu Edelsteineffekten zugeschliffen werden sollten, damit auch dort «die Schönheit erstrahle».

Ob Konstruktivismus oder Expressionismus – die Gesamtkunstwerkobsession ist ein gemeinsamer Nenner der Zeit. Sie durchzieht Tiefenschichten des Vorstellungslebens der Moderne. Und diese Obsession drängt zum Universalanspruch. Genau weil die Architektur als Verwirklichungsmedium dieser Gesamtkunstwerkvision gesehen wird, kann ihr – so will ich pointiert sagen – die Suggestion zugehören, Architektur sei alles. Umgekehrt gibt diese Tiefendiagnose freilich schon zu erkennen, dass die Vision der Moderne bei allem ernstgemeinten sozialen und funktionalen Impetus im Grunde doch nur eine ästhetische war. Das sollte bald auch an der Oberfläche sichtbar werden.

Funktionalismus?

Jedermann kennt das hauptsächliche Verfahren, durch welches die Heilsvision realisiert werden sollte: den Funktionalismus. Man weiss freilich auch seit langem um dessen Schwierigkeiten und Paradoxien.

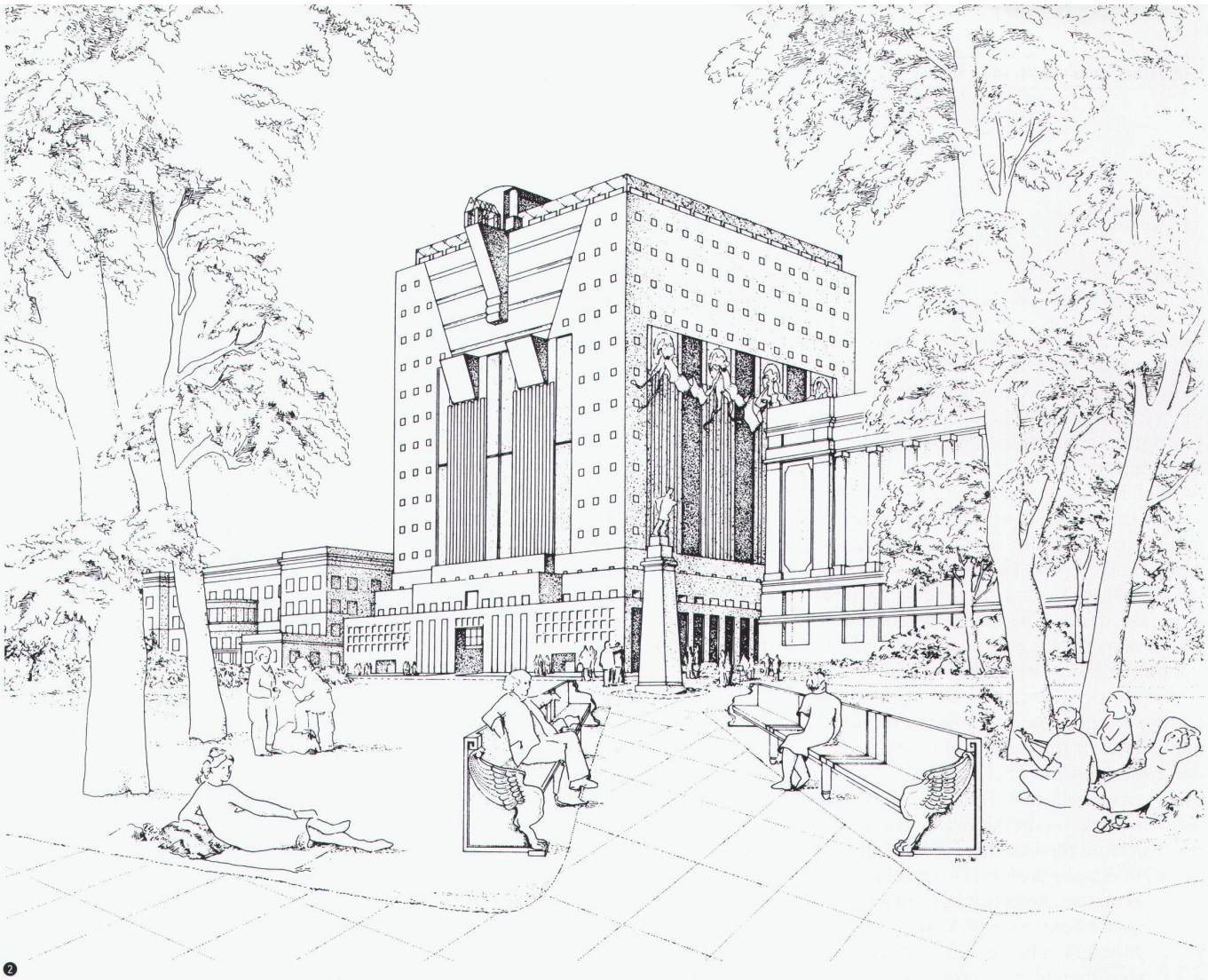
Erstens ist eine vollständige und adäquate Auflistung der Funktionen gar nicht möglich. Denn entweder fasst man den Katalog zu eng – wie im berühmtberüchtigten § 77 der Charta von Athen –, oder man bemüht sich, ihn wirklich weit zu fassen und so sehr zu diversifizieren, wie die unterschiedlichen Bedürfnisse unterschiedlicher Menschen das erfordern, dann kann man das Konvolut dieser Funktionen nicht mehr wirklich durchplanen (Mies' bekannter Rat an Häring, statt exakter Funktionsplanung den «Schuppen» einfach gross genug zu machen, dann werde schon alles reinpassen, ist das klassische Eingeständnis dieser Misere und eine weise Ausflucht daraus), und überdies – und das führt zum Kern – würde gerade die vollkommenste Durchplanung ihr Ziel systematisch verfehlen, weil die ganze Intention solcher Totalkalkulation verkehrt ist, denn zum Leben gehört essentiell gerade das, was sich der Planung entzieht: das Unprogrammierbare, Unvorwegnehmbare, Spontane. Genau darin liegt ja der Unterschied von Leben und Mechanismus. Der Planungsgeist des Funktionalismus aber ist im Wesen mechanisch, nimmt nicht am Leben Mass. Das ist denn auch der Punkt, worin sich Kosmosberufung, Gesamtkunstwerkvision und Funktionenmechanismus verräterisch treffen: Die kosmischen Prozesse, an denen Le Corbusier sich zu orientieren vorgab, um eine Gesamtgestaltung der Wirklichkeit zu leisten, sind der Geometrie und Mechanik, nicht Prozessen der Selbstgestaltung, nicht lebendigen Vollzügen entnommen. Das führt dann umgekehrt auch zum technisch-diktatorischen Gestus dieser Architektur. Dass das Leben planbar sei, ist seine konstitutive – aber konstitutiv falsche – Prämisse. Von daher waren die Fehlschläge und das schliessliche Desaster des Programms unausweichlich. Diese Architektur musste, indem sie alles wollte, scheitern.

Ästhetischer Formalismus

Faktisch hat der Funktionalismus allerdings wohlweislich – wenngleich ideologiekonträr – einen anderen Weg verfolgt und als Ausweg aus den genannten Schwierigkeiten beschritten. «Funktionalismus» war weithin nur der Deckname für ein anderes Programm: für einen superben ästhetischen Formalismus. Schon die «einfachen Formen», die Le Corbusier gepriesen hatte, waren ja offenbar nicht funktional, sondern ästhetisch ausgezeichnet. Auch wird die Tatsache, dass der «Funktionalismus» aufgabenneutral und weltweit Bauten gleichen Aussehens errichtete, nur daraus erklärlich, dass er in Wahrheit eben nicht auf die Vielheit und Unterschiedlichkeit der Funktionen achtete, sondern allein einen bestimmten ästhetischen Typus realisierte. Zudem beruht ein Grossteil der emotionalen Attraktivität dieser Architektur gerade darauf, dass sie sich nicht auf die allzu «irdische» Diversität der Funktionen einliess, sondern eine neue ästhetische Gesamtgestalt verkündete.

Diese Differenz von vorgeblichem Funktionalismus und faktischem Ästhetizismus muss man hochgradig dialektisch werten. Den «ästhetischen Eigensinn» bloss zu loben, wie Habermas das getan hat, greift zu kurz. Man muss ihn vielmehr sowohl als Theoriedementi wie als glücklichen Ausweg aus Aporien eines technisch-mechanischen Funktionalismus begreifen. Zuletzt aber muss man dann eben auch einräumen, dass die Weltgestaltung der modernen Architektur im Grunde bloss ästhetisch erfolgte. In diesem Sinn bilden ihr Ansatz – bei den einfachen Formen und den Gesetzen des Universums – und ihr Ergebnis – der in den gelungenen Formen superbe, in den durchschnittlichen Erscheinungen eher triste Ästhetizismus – eine schlüssige Figur.

Das Fazit daraus lautet: Die grossen Versprechen einer Reform von Leben, Gesellschaft und Welt konnten deshalb nicht eingelöst werden, weil das Programm und seine Mittel dafür viel zu eng – nämlich im Grunde bloss ästhetisch – waren. Das war von Anfang an – via Gesamtkunstwerktraum – ein Manko der Moderne. Dieser ihr Ästhetizismus war für alle drei Komponenten verantwortlich: dafür, dass man auf das Ganze ausgreifen und meinen konnte, Architektur vermöge alles zu sein (denn solcher Ausgriff und solche Absicht ergeben sich aus dem Projekt Gesamtkunstwerk); dafür, dass man faktisch diesen Totalitätsanspruch nicht einzulösen vermochte (denn man agierte in Wahrheit nur partial, nämlich ästhetisch); und dafür, dass so eben faktisch allein eine ästhetische Weltreform zustande kam. Die moderne Architektur, die alles wollte, handelte bloss ästhetisch. – Dadurch wurde umgekehrt



❷

schmerzlich augenfällig, dass das Ästhetische nicht alles zu sein vermag.

Die Moderne wollte das bessere Leben herstellen – aber es wurde nichts daraus. Ihre Mittel waren, am Unterfangen gemessen, zu beschränkt. Ästhetische Innovation kann nicht eine andere soziale Welt herstellen. Und vor allem ist die ganze Idee solcher Herstellung verfehlt: Leben lässt sich nicht installieren. Man kann allenfalls bessere Bedingungen für es schaffen. Der Rest hat jenseits der Architektur zu geschehen: in sozialen Prozessen und durch die Praxis der Individuen.

II. Postmoderne, oder Architektur ist schon alles

Wenn diese Diagnose richtig ist, dann erkennt man schnell: Die Postmoderne hätte es eigentlich leicht gehabt, alles besser zu machen. Allein: Es wurde – wiederum – nichts daraus. Warum diesmal?

Implizit hat sich schon ergeben, dass der Unterschied von Postmoderne und Moderne keiner ums Ganze ist. Denn nicht erst die Postmoderne betreibt Ästhetizismus, sondern schon die Moderne lief faktisch auf einen solchen hinaus. Der Unterschied beider kann nicht so konstruiert werden, dass erst die Postmoderne ästhetisch wäre, während die Moderne sozial und funktional war, sondern schon die Moderne war im Wesen ästhetisch, und beider Unterschied muss innerhalb des Ästhetischen aufgesucht werden. Die Postmoderne verfolgt nur eine andere Ästhetik als die Moderne.

Dieser Unterschied hält sich an das Kriterium, das sich in der generellen, über die Architektur hinaus geführten Debatte um Moderne und Postmoderne als deren Differenz herausgestellt hat: Während die Moderne immer wieder zu Monismen neigt, agiert die Postmoderne auf allen Gebieten entschieden plural.

Eine andere Ästhetik

Einige Details der ästhetischen Ausprägung dieser Generaldifferenz sind schnell benannt: Der Stil der Sachlichkeit wird jetzt durch narrative und fiktionale Elemente ergänzt oder ersetzt; die Sprache der Geometrie (oder spezieller, die des Nadelstreifens mittels Stahl und Glas) wird durch eine Kombination unterschiedlicher Architektursprachen abgelöst (Stichwort Mehrfachkodierung); und die Ästhetik verlagert insgesamt ihren Schwerpunkt von einer kosmischen Universalsprache zu einem populistischen Szenario, einem eklektischen Konglomerat oder zu aparten Hyperästhetizismen.

Man muss – diese Linie scheint mir jedenfalls einmal einer pointierten Darstellung zu bedürfen – den Primat der ästhetischen Fragestellung und Praxis klar sehen. Zwar wurde sehr viel von anderem geredet, aber agiert wurde letztlich immer ästhetisch. Das galt, wie gesagt, schon in der Moderne; es gilt von

❷ Michael Graves, Portland Building, Portland, Oregon, 1980; perspektivische Aussicht mit Staffagefiguren / Elévation-perspective avec figures décoratives / Perspective view with human figures drawn to scale

den vorgeblich sozialen Motiven der Postmoderne ebenso, denn Partizipation wird auch dabei kaum je real, sondern bloss ästhetisch praktiziert. Man berücksichtigt unterschiedliche ästhetische Erwartungshaltungen, geht auf die Diskontinuität der Geschmackskulturen ein und instrumentiert die verschiedenen Elemente so, dass sie bei den vor Ort erwartbaren Nutzern und Betrachtern Anklang finden. Das ist schon die ganze soziale Komponente. Sie liegt nicht in der Förderung unterschiedlicher oder der Ermöglichung neuer Lebensformen, sondern in der Berücksichtigung differenter Betrachtertypen. Gewiss ist das gegenüber der modernen Tendenz zu Monopolismus und Uniformismus ein Fortschritt, aber er bleibt eben auf das Terrain der ästhetischen Wirkung beschränkt. Wenn die Postmoderne forderte, den Kunst-, nicht bloss Dienstcharakter von Architektur ins Auge zu fassen, so gab dies genau diesem ästhetischen Engagement Ausdruck.

Moderne Architektur, so könnte man das Gesagte zusammenfassen, ist *implizit* ästhetisch, postmoderne Architektur ist es *explizit*. Und während die erstere einem einzigen Stilideal huldigt, ist die letztere bewusst pluralistisch. Das ist im Grunde der ganze Unterschied.

Einzelkunstwerke statt Gesamtkunstwerk

Man kann dem noch folgenden Aspekt zur Seite stellen: Die Moderne intendiert das *Gesamt*kunstwerk, die Postmoderne schafft *Einzel*kunstwerke. Zwar gehört auch zur Postmoderne ein Strang mit Gesamtkunstwerksympathie – ich denke beispielsweise an Jencks' Barockhoffnung –, der Hauptsache nach aber laufen Theorie wie Praxis auf entschiedene Einzelkunstwerke zu, die sich allein ästhetisch verstehen, will sagen: nicht eine Gestaltung des Lebens und der menschlichen Welt im ganzen, sondern eine artistische oder auch bloss kosmetische Gestaltung gelungener Solitäre intendieren.

Das wird besonders deutlich dort, wo postmoderne Architektur ins Fassaden- und Kulissenwesen übergeht, wo sie, wie in den Fussgängerzonen unserer neugestylten Städte, eine Ästhetik des Konsumanreizes verfolgt, wobei die imaginativen Elemente bloss noch jene Befindlichkeit erzeugen sollen, die zum Kauf der schönen Dinge einer schönen Welt disponiert. Noch die gelungenen Solitäre postmoderner Architektur sind meist aussen überzeugender – jedenfalls attraktiver – als innen. Zudem verlagert sich die ganze ästhetische Aktivität von wirklicher Durchgestaltung zum blossen Zeichencharakter. Der Anblick, die Fassade, der Gestus hat jetzt ästhetisch den Primat. Postmoderne Architektur hat einen Hang zur Universalkosmetik.

Ästhetischer Reduktionismus

Diese Beschreibung ist natürlich – ich kann es nicht verhehlen – von Elementen der Enttäuschung durchzogen. Zugleich gibt sie deren Gründe zu erkennen. Ein Ästhetiker, wie ich einer bin, wird zwar gegen Ästhetik nichts einzuwenden haben, aber eine Architektur, die bloss noch ästhetisch ist – das muss man anderseits festhalten –, erfüllt ihren Zweck nicht. Der Lebensbezug ist von Architektur untrennbar. Architektur prägt, lenkt und fördert oder verunmöglicht Lebensprozesse. Diese aber sind nicht bloss ästhetischer Natur. Daher wird eine Architektur, die nur auf ihre ästhetischen Komponenten achtet, zwar, wenn sie, wie die postmoderne, nach einer Architektur auftritt, die die Ästhetik zu vernachlässigen schien, Euphorie auslösen können, aber die Freude wird nicht lange währen, sondern bald schal werden, sobald man nämlich erfährt, dass man hier einzig ästhetisch euphorisiert wird, bezüglich der anderen Dimensionen von Architektur aber leer ausgeht. Eine Architektur, die glaubt, Ästhetik sei schon alles, und die, einer solchen Reduktion der Architektur auf Ästhetik gemäss, dann meint, die Architektur müsse bloss gute, sprich ästhetisch gelungene Bauwerke herstellen, statt gerade auch auf ihre Funktionen und Lebenswirkungen hinauszublicken, eine Architektur also, die in diesem reduktiven Sinn meint, Architektur sei alles, muss auf Dauer zunehmend enttäuschen. Genau das ist heute bezüglich der postmodernen Architektur festzustellen. Ihr bloss ästhetisches Engagement ist ihre Crux.

III. Eine Architektur, die weiss, dass sie nicht alles ist

Diesen Diagnosen lassen sich umgekehrt Leitlinien einer Architektur entnehmen, die nicht wieder dem Dilemma von Moderne und Postmoderne anheimfallen und in baldige Enttäuschung münden müsste. Eine solche Architektur dürfte weder den diktatorischen Gestus der Moderne fortsetzen und meinen, sie könne alles leisten oder ihr Gelingen sei schon das Gelingen des Ganzen. Noch dürfte sie vorhandene Bedürfnisse und Erwartungen bloss bedienen wollen. Architektur ist immer verändernd und soll es sein, aber nicht auf dem Weg der Dekretierung eines Neuen, sondern durch seine Einräumung und Ermöglichung.

Architektur von Lebensräumen

Vor allem wird sich künftige Architektur nicht bloss ästhetisch bestimmen dürfen. Genau das war ja das explizite Manko der modernen und postmodernen Architektur. Die Architektur darf nicht bloss Schauwerke hinstellen und Werkschauen veranstalten wollen, sondern muss Lebensräume schaffen. Ästhetische Gestaltung ist zwar wichtig, aber erst, wenn der Architekt auch über sie hinausblickt und die dadurch angebahnten, geförderten oder verhinderten Lebensfunktionen ins Auge fasst, wächst seine Chance, dem Ideal von Architektur zu entsprechen.

Zu Architektur in diesem Sinn gehört grundlegend ein Bewusstsein ihrer Partikularität und Dienstfunktion. «Architektur ist nicht alles» – das wäre ein selbstverständlicher Grundsatz einer solchen künftigen Architektur. Das Entscheidende sind für sie zuletzt stets die Lebensfunktionen, auf die sie sich bezieht oder denen sie zuarbeitet. Dazu gehört eine Balance von Festlegung einerseits und Offenheit anderseits. Eher sollte der Akzent auf die Freisetzung als auf die Durchplanung gelegt werden. Die Architektur muss sich auch einmal bis an die Grenze der Auflösung vorwagen. Insgesamt ist das Verhältnis freilich schwie-

rig zu bestimmen. Es zu treffen macht die Kunst des Architekten aus.

Ästhetik und Lebensfunktionen

Die Architektur der Zukunft sollte verstärkt benutzerzentriert sein. Das schliesst ästhetische Akzentuierungen nicht aus, sind wir doch alle auch als Benutzer ästhetisch angesprochen. Nur soll der ästhetischen Selbstherrlichkeit eine Grenze gezogen werden. Benutzerfunktionen erschöpfen sich nicht in Ästhetik, und diesen weiteren Funktionskreis muss die Architektur ins Auge fassen. Ich weiss, dass das schwieriger ist als die Schaffung hermetischer Kunstwerke.

Für das Verhältnis der ästhetischen und transästhetischen Funktionen von Architektur ist zu beachten, dass Architektur in zweifacher Weise auf Lebensformen bezogen ist: sowohl symbolisch als auch real. Zum einen sind ihr Ausdruckscharaktere zu eigen, die jeweils bestimmte Lebensformen fördern. Der Zusammenhang ist altbekannt. Soziologisch hat ihn erstmals 1896 Georg Simmel ausgesprochen. Zentrierung und Offenheit, Transparenz und Verbergung, Vielfältigkeit oder Monotonie, Divergenz oder Übersichtlichkeit sind sowohl architektonische Gestaltmerkmale als auch Charakteristika von Lebensformen. In dieser Dimension ist Architektur analog wirksam. Zugleich ist sie es aber auch real. Sie gibt Verlaufsformen vor, räumt Prozessmöglichkeiten ein, zwingt zu bestimmtem Verhalten und kann das Gewünschte fördern oder ausschliessen. Diese reale Dimension der Benutzung ist die eigentlich funktionale; hingegen ist die erstere, die sich nicht direkt, sondern nur analog oder symbolisch auf Lebensfunktionen bezieht, die ästhetische. Während die funktionale zwingt, regt die ästhetische an. In gelungener Architektur gehen beide Hand in Hand. Die beste Präsenz des Ästhetischen ist jene, wo es als rein Ästhetisches zurücktritt, um sich in eine gelungene Lebensform umzusetzen. Ein kubisch angelegtes Gebäude etwa, das in sich zugleich eine Drehung oder Verschiebung aufweist, die so interessant und anregend wirkt wie beispielsweise eine Quadratmodulation von Max Bill, wird über diese Gestaltqualitäten analog auch den Benutzer zu einem intelligenten, phantasievollen, kreativen Umgang mit rationalen Gegebenheiten motivieren. Im Idealfall ist die konkrete Gestalt dann so durchgeführt, dass diese symbolische Anregung in ihr zugleich real zum Tragen kommt. Ästhetik und Funktion bilden dann keinen Gegensatz, und das Ästhetische löst sich in transästhetischen Prozessen ein, verwirklicht sich in Lebensvollzügen.

Pluralität

Künftige Architektur, die benutzerzentriert sein soll, kann dies nur sein, wenn sie plural ist. Das liegt an der Unterschiedlichkeit der Benutzer sowie an der Vielfalt der Lebensfunktionen. Man kann nicht damit rechnen, dass ein und dasselbe Gebäude für alle möglichen Benutzertypen adäquat sei. Aber man kann gewiss sein, dass es schon für einen bestimmten Benutzertyp richtig nur sein wird, wenn es unterschiedliche Elemente, Raumtypen, Möglichkeiten aufweist. Gerade das postmodern so sehr in den Vordergrund getretene Moment der Pluralität könnte eine Brücke zwischen ästhetischem und funktionalem Aspekt bilden. Gesellschaften, die – wie die unsere – durch hochgradige Pluralität charakterisiert sind, umfassen nicht nur höchst unterschiedliche ästhetische Standards, sondern verlangen auch verschiedenste funktionale Arrangements. Noch «dieselbe» Funktion – Schlafen etwa oder Arbeiten oder museale Präsentation – kann heute sehr unterschiedlicher Instrumentierung bedürfen. Genau darauf gälte es zu achten. Ästhetische Uniformität – selbst noch in Gestalt jener ästhetischen Monopolisierung, die im Gewand eines Stilpluralismus auftritt – löste sich auf, wenn man wirklich auf die Funktionen blickte. Dafür plädiere ich hier. Der Lebensbezug, dem Architektur künftig verstärkt gerecht werden müsste, steht keineswegs – ich sage es noch einmal – gegen ästhetische Funktionen oder gegen ästhetische Formhöhe. Nur ist er gegen den doppelten Fehler expansiver und reduktiver ästhetischer Verabsolutierung zu sichern. Weder kann die blosse Expansion des Ästhetischen alle Lebensprobleme lösen, noch bietet die Reduktion aufs bloss Ästhetische einen gelungenen Ausweg aus dieser Schwierigkeit.

Architektur ist nicht alles

Ich habe plausibel zu machen versucht, dass Ästhetik und Lebensfunktion keinen Gegensatz bilden müssen, und dass dies gerade dann nicht der Fall sein wird, wenn die Architektur weiss, dass sie von sich aus noch nicht alles ist, sondern erst dann gut wird, wenn sie dieses über sie Hinausgehende – das sie von sich aus aber nicht einfach programmieren kann – ins Auge fasst. Die Einsicht, dass Architektur nicht alles ist, scheint mir eine wesentliche Bedingung ihres Gelingens zu sein.

Dem Philosophen mag es erlaubt sein, abschliessend auf ein Diktum desjenigen Autors hinzuweisen, der als einer der ersten eine Gemeinsamkeit philosophischer und architektonischer Prinzipien erörtert hat: Aristoteles. Bezüglich der Lust lehrt dieser, dass man sie nicht direkt intendieren solle. Das empfiehlt er freilich nicht etwa aus asketischen, sondern gerade aus hedonistischen Gründen. Man soll eine Tätigkeit als Tätigkeit möglichst gut tun, dann wird einem die Lust – als Lohn gleichsam und als Indiz des Gelingens – wie von selbst und zusätzlich im Übermass zuteil. Dieser aristotelischen Einsicht ist nicht nur eine Regel für Erotiker, sondern auch ein Rat für Architekten abzuleiten. Auch ihnen geht es ja letztlich um gelingendes Leben. Also sollten auch sie wissen, dass gerade dieses Ziel nicht direkt zu erreichen ist, ja dass ein solcher Versuch vielmehr der sicherste Weg wäre, es zu verfehlen. Die Architektur soll statt dessen erst einmal das Ihre tun: Bauten schaffen, die dann im Dienst des über sie Hinausgehenden zu stehen und daraufhin wirksam zu werden vermögen. Architektur kann nicht als Architektur, sondern nur als Baustein in Lebensprozessen gelingen. Es ist über den Weg solcher Beschränkung, dass die grosse Intention sich erfüllt. Nur eine Architektur, die weiss, dass sie nicht alles ist, kann erreichen, was sie von sich aus herzustellen nicht imstande ist. *W.W.*

à-dire cette capacité de transmettre à un contenu des connotations bien précises: si cette architecture de Botta veut représenter une banque, alors elle n'est pas monumentale. Pour s'en convaincre, il suffit de voir de quelle manière s'effectue l'entrée dans la banque, par l'une des quatre tours identiques, sans que celle-ci soit hiérarchiquement et de manière particulière signalée. Ici, la monumentalité tient à d'autres fins qu'il nous semble percevoir principalement dans deux facteurs. Le premier, dans la volonté de marquer la prédominance de l'autonomie disciplinaire de la composition par rapport aux raisons purement fonctionnalistes: c'est-à-dire la conviction que les valeurs de l'architecture résident dans les éléments qui lui sont propres (et ne dépendent pas d'autres contingences, comme, par exemple, les contingences fonctionnelles qui, de toute manière, sont résolues comme des faits techniques) et que de ces valeurs, supposées éternelles et absolues, découle la qualité de l'architecture. Le second, dans le fait que la monumentalité est voulue car l'auteur est persuadé que c'est autour de ses monuments qu'une ville trouve sa cohésion. C'est aussi parce que c'est la force de ses monuments qui dicte les lois de la croissance des diverses parties de la ville. C'est de même autour d'eux que se construit cette mémoire collective qui permet aux citoyens de s'identifier à leur ville. C'est le monument qui marque et qui donne son caractère à une place, à une rue. C'est le monument, enfin, qui reste gravé dans la mémoire lorsqu'on se rappelle une ville.

Il n'y a pas de doute que le sens de la monumentalité est immanent à l'architecture de Botta, que cette monumentalité soit seulement suggérée comme dans ses villas ou plus explicite comme dans ses édifices urbains. Dans ce sens, il se rattache aussi à la tradition dans laquelle la villa, à la campagne, ou l'immeuble, en ville, constituait l'élément qui marquait le paysage ou l'espace urbain. Cette caractéristique constante de l'architecture de Botta est une fois de plus soulignée, et ici avec force, dans l'édifice de la Banca del Gottardo. L'accentuation emphatique des volumes, les entailles vigoureuses dans leur surface, l'organisation symétrique des différentes parties, les rayures colorées horizontales, la difficulté de distinguer les différents étages de l'immeuble, constituent, dans le projet, autant d'instruments pour parvenir à la monumentalité recherchée. La fonction des contenus perd ainsi de son poids pour valoriser uniquement les formes de l'architecture et de leur rôle urbain: le thème du boulevard, le thème de la continuité de la rue, le thème du rapport avec le parc qui lui fait face.

La seconde observation concerne l'intérieur et le rapport entre les espaces internes et les fonctions qu'on y exerce. Il s'agit là d'une observation d'autant plus nécessaire que le discours précédent pourrait laisser penser que Botta reste indifférent à la fonction, préoccupé seulement par la forme. Ses travaux précédents viennent, en fait, largement réfuter cette idée, car souvent il a même proposé des espaces inédits et innovateurs pour des fonctions anciennes, telles que l'habitat ou l'enseignement. L'espace interne de la banque est marqué par la volonté de réunir deux termes apparemment antithétiques: d'une part, les termes collectifs et de relations, de l'autre, ceux individuels et de travail. Pour chacun d'entre eux, il s'agissait de trouver des éléments architectoniques particulièrement bien adaptés. Si l'on veut simplifier, on dira que les premiers ont été résolus par l'espace, et les seconds par la lumière; l'espace, avec un parcours interne rectiligne qui relie l'édifice d'un bout à l'autre et le long duquel s'ouvrent quatre espaces verticaux qui, sur toute la hauteur, mettent en relation les différents étages, et que marquent les quatre entrées. Les seconds, par une solution, fort raffinée, adoptée pour les façades où la lumière qui entre par les fenêtres est filtrée par la grille externe et décomposée, grâce à l'alternance de vitres opaques et de vitres transparentes, en panneaux de tonalité différente.

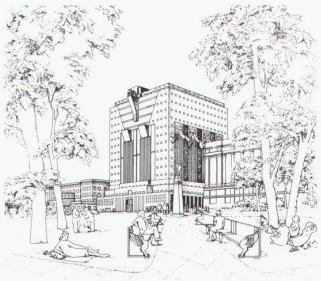
La maturité qui caractérise cet ouvrage de Botta est, selon nous, confirmée aussi par la cohérence et la persévérance – que l'on peut qualifier de hautement professionnelles – avec lesquelles sont traités les problèmes d'architecture intérieure, qu'il s'agisse du dessin des éléments principaux, comme le plafond suspendu en bois, le revêtement des sols et des murs ou les meubles fixes installés dans les divers espaces, ou qu'il s'agisse du dessin des éléments secondaires comme le graphisme, la signalétique ou les interrupteurs. Un engagement poussé jusque dans les étages souterrains, pour donner forme au mystère du caveau de la banque, entièrement revêtu de métal luisant, c'est-à-dire donner forme au cœur-même du système.

Paolo Fumagalli

Wolfgang Welsch

L'architecture n'est pas tout

Voir page 18



Dans le domaine culturel, on fait des bilans lorsque les mouvements touchent à leur fin, ou plus précisément, lorsque non seulement l'enthousiasme du début s'est évanoui et que la déception se fait jour, mais quand l'échec des espoirs est manifeste et que cette déception s'est amplifiée. On veut comprendre le pourquoi de cette déception pour faire peut-être mieux la prochaine fois.

Une double déception

Lorsque l'on considère l'architecture des dernières décennies, il faut parler d'une double déception. L'une est connue, quant à l'autre, il faut encore en faire l'aveu. Nous savons suffisamment que l'architecture du moderne n'est plus seulement considérée avec malaise, mais qu'on en voit les effets catastrophiques. Personne aujourd'hui ne se risque à en parler avec une passion sans réserve et là où on l'essaye encore, on entend vite le ton de conjuration et les passages qui sonnent creux. Rarement un projet entrepris avec tant d'euphorie ne fut enterré si rapidement avec tant de plaintes. «Fonctionnalisme», en son temps, vocable d'identification est devenu une injure. Le départ du mouvement fut proclamé par quelques-uns, mais tous ont appris son écroulement. En soi, cela suffit à en mesurer la portée.

La seconde déception, à mon avis, sera bientôt aussi générale et ceci dès que l'on aura cessé de garder les yeux obstinément fermés devant elle. Certes, les raisons de continuer à le faire sont compréhensibles. Car si l'on s'avoue cette seconde déception, il ne reste apparemment plus rien. Mais les faits imposeront inéluctablement l'aveu. Cependant, j'espère que l'avenir nous réserve autre chose que les lambeaux de rêves brisés. Peut-être qu'un rayon de lumière apparaîtra à l'horizon et je veux en tout cas essayer de le déceler.

Cette seconde déception concerne l'architecture postmoderne. Ce qui voulait guérir d'un malaise se révèle actuellement très mal en point. Aujourd'hui, personne ne peut plus entonner à pleine voix l'hymne de l'architecture postmoderne. Non seulement parce que la tonalité de notre époque est accordée sur le mode mineur, mais aussi parce que cela est opportun en ce qui concerne l'architecture moderne. Non pas les seuls aspects désastreux du moderne, mais aussi certains côtés illusoires du postmoderne sont responsables de notre déception. Celui qui parle de la mort du moderne ne saurait taire le coma du postmoderne.

Cet accord entre deux mouvements qui se voulaient contraires ne peut que donner à penser. Je désire réfléchir à ce phénomène de double déception. Après le départ en fanfare et la contre-mélodie, du correctif, pourquoi ne reste-il finalement que le même glas de part et d'autre? Quelle est l'erreur commune du moderne et du postmoderne? Comment pourrait-on l'éviter à l'avenir?

«L'architecture n'est pas tout»

Anticipons brièvement: En ce qui concerne l'architecture moderne, on peut au moins dire que la déception qu'elle engendra était due au fait que l'on attendait trop de sa part. Car avec les moyens de l'architecture, le moderne voulait tout simplement résoudre tous les problèmes. Malgré toute leur austérité, ces esprits étaient portés par l'idée que l'architecture pouvait être tout et résoudre tout. Ceci explique mon titre «L'architecture n'est pas tout». Mais ce dernier se tourne en même temps contre l'architecture postmoderne et ceci doublement. D'abord pour la même raison, car le postmoderne poursuit, en partie, la politique de grandeur du moderne. Ensuite également dans un

autre sens. En effet, le postmoderne se réclame d'une attitude contraire; il reconnaît que s'arroger le droit de vouloir changer le monde est une erreur et veut au contraire se limiter à une bonne architecture, autrement dit: faire de l'architecture pour l'architecture. Mais dans cette conception du postmoderne qui est la plus répandue, l'architecture en tant que telle est déjà tout. Voilà pourquoi – et parce que je considère aussi cette attitude comme erronée – mon titre «L'architecture n'est pas tout» est aussi dirigé contre l'architecture postmoderne. Globalement, je m'élève à la fois contre toute interprétation soit expansive, soit réductrice de cette formule. La première est typique du moderne; la seconde est caractéristique du postmoderne, sans pour autant empêcher la première de survivre parallèlement. Il me semble que nous devrions prendre un chemin intermédiaire, ce qui signifie naturellement qu'il faut d'abord le trouver.

I. Moderne ou l'architecture peut tout

On ne peut attendre d'un philosophe qu'il écrive à la manière d'un historien de l'architecture: reconstruire exactement point par point les idées et les égarements du moderne. Je propose au contraire une étude ponctuelle du problème. J'entends par là les points qui viennent à l'esprit d'un philosophe et qui sont des points d'appuis profondément ancrés et très actifs dans l'ensemble des idées de l'architecture moderne. Le programme de cette dernière était d'ailleurs animé de puissants moteurs philosophiques.

La vision

On peut très bien comprendre comment l'architecture moderne en arriva au grand concept de la réformation du monde. Tandis que le Werkbund tentait de s'opposer, en compensant et corrigeant, à la menace de dégradation esthétique venant du processus d'industrialisation moderne, le Bauhaus choisit la méthode de Napoléon: Il chercha – au moins depuis la conférence programmatique de Gropius «Art et technique – une nouvelle unité» de 1923 – à ce placer à la pointe de ce processus d'industrialisation, non pas certes par volonté d'autoritarisme, mais dans l'intention de sauver le monde: Si la production industrielle portait la marque des architectes, des artistes et des designers, les progrès de cette industrie, du social et de l'esthétique pourraient être associés. Telle était la vision.

Cette vision impliquait la réalisation d'une utopie globale. L'apparence extérieure du Bauhaus, depuis son retour à la tradition des corporations professionnelles jusqu'à l'organisation de la formation, montre la présence de cette utopie. Mais ce qui m'importe est de comprendre pourquoi une telle vision de l'œuvre d'art globale ait pu, à l'époque, largement dépasser le Bauhaus.

Manifestement, Le Corbusier était aussi habité d'un tel rêve de l'œuvre d'art globale. Non seulement il songeait à des projets gigantesques comme la démolition de l'ancien Paris et l'érection d'un nouveau, mais il voulait aussi aligner les mesures de la nouvelle architecture à celles de la plus grande œuvre d'art imaginable: le cosmos. Son ouvrage «Vers une architecture» est défini par les «lois de l'univers» et il proclame «l'harmonie avec l'ordre du monde». Manifestement, il s'agit là d'une fantasmagorie idéologique dont les conséquences sont funestes. Le fait qu'au nom d'une harmonie avec l'univers, on puisse justifier une transformation planétaire totale (avec tous ses aspects désastreux) est une manière de penser qui, systématiquement, appelle le malheur. Pourtant, à l'époque, ce mode de pensée est éminemment répandu. Sans parler des mouvements politiques comme le fascisme, on le rencontre dans des tendances apparemment bien différentes de l'architecture, notamment dans les projets de «chaîne de cristal». Il me suffit de renvoyer à la vision de Bruno Taut qui voulait transformer les Alpes en œuvre d'art, les sommets de quatre milles mètres entourant Zermatt devant être polis comme des pierres précieuses afin que là aussi «resplendisse la beauté».

Constructivisme ou expressionnisme, l'obsession de l'œuvre d'art globale est un dénominateur commun de l'époque. Elle imprègne les couches profondes de l'imagination chez les modernes. Et cette obsession se manifeste par une revendication d'universalité. Et précisément le fait que l'architecture soit vue comme le médium permettant de réaliser cette vision d'œuvre d'art globale, peut suggérer – je veux ici souligner ce point – que l'architecture est tout.

Inversement, ce diagnostic en profondeur peut aussi révéler qu'en dépit de la sincérité de son élan social et fonctionnel, cette vision moderne n'était en fait qu'esthétique. Ce fait devait d'ailleurs bientôt apparaître au grand jour.

Fonctionnalisme?

Chacun connaît la méthode principale qui devait permettre de réaliser la vision du salut: le fonctionnalisme. Certes, on a aussi appris depuis longtemps ses difficultés et ses paradoxes.

D'abord, il n'est pas possible d'énumérer complètement et correctement toutes les fonctions. Ou l'on s'efforce d'en limiter étroitement le catalogue, comme dans le triste et célèbre §77 de la Charte d'Athènes, ou bien on cherche à l'élargir et à le diversifier suffisamment comme l'exigent les besoins différenciés d'êtres humains très divers et dans ce cas, on ne peut plus planifier la totalité de ces fonctions (le seul conseil bien connu donné par Mies à Häring de faire le «hangar» suffisamment grand pour que tout y rentre, au lieu de planifier exactement les fonctions, est l'aveu classique de cette misère en même temps qu'une habile dérobade). Par ailleurs – et ceci nous amène au cœur du problème – cette planification totale manquerait systématiquement son but, car l'intention même de vouloir tout calculer est erronée; l'essentiel de la vie est justement ce qui échappe à la planification: le non programmable, l'imprévisible, le spontané. C'est exactement là que réside la différence entre la vie et le mécanisme. Comme l'esprit planificateur du fonctionnalisme est, par essence, mécanique, il ne tient pas compte de la vie. Et c'est aussi, en ce point que les références au cosmos, la vision de l'œuvre d'art globale et le fonctionnel mécanique trahissent leur complot: Les processus cosmiques sur lesquels Le Corbusier prétendait s'orienter pour reconstruire globalement la réalité sont ceux de la géométrie et de la mécanique et non pas ceux d'une évolution librement consentie, d'une transformation vivante. Inversement, cela conduit au geste technico-dictatorial de cette architecture. Décréter la vie planifiable fut sa prémisse constitutive, mais celle-ci était constitutivement fausse. Ceci étant, ses échecs et le désastre final étaient inéluctables. Parce qu'elle voulait tout, cette architecture devait échouer.

Formalisme esthétique

Pratiquement, le fonctionnalisme a trahi son idéologie, pour s'engager habilement dans une autre voie lui permettant d'échapper aux difficultés précitées. Le «fonctionnalisme» ne fut pratiquement plus qu'un pseudonyme couvrant un autre programme: un superbe formalisme esthétique. Déjà, les «formes simples» que Le Corbusier louaient, n'étaient manifestement pas fonctionnelles mais de nature esthétique. De même, on ne peut expliquer la neutralité par rapport aux programmes du «fonctionnalisme» qui, dans le monde entier, érigeait des édifices d'aspect semblable, que par le fait qu'il tenait réellement peu compte de la variété des fonctions, mais cherchait à imposer un type esthétique unique bien défini. D'ailleurs, une grande part de l'attrait ressenti pour cette architecture moderne est qu'elle ne se commettait pas avec la grande diversité des fonctions «terrestre», mais proclamait une nouvelle esthétique de la forme globale.

Il convient d'évaluer cette différence entre un fonctionnalisme prétendu et un esthétisme réel essentiellement dans son aspect dialectique. Se borner à faire l'éloge de «l'obstination esthétique» comme l'a fait Habermas est insuffisant. Il faut bien plus y voir un démenti de la théorie en même temps qu'une manière habile d'échapper aux impasses d'un fonctionnalisme technico-mécanique. Pour finir, on doit aussi montrer que la reconstruction du monde vue par le moderne n'existe en fait qu'au plan esthétique. En ce sens, tout apparaît clairement: son idée de départ se référant aux formes et aux lois de l'univers et son résultat, une esthétique superbe pour certaines formes réussies, mais fort triste dans ses manifestations courantes.

Conclusion: Les grandes promesses pour une réforme de la vie, de la société et du monde ne pouvaient être tenues, car le programme et ses moyens, seulement esthétiques en réalité, étaient bien trop étroits. Malgré le rêve de l'œuvre d'art totale, il s'agit là d'une déficience initiale du moderne. Son esthétisme fut responsable des trois composantes du problème: Du fait que l'on pensait pouvoir agir globalement en prétendant que l'architecture est tout (car une telle prétention et une telle intention appartiennent au projet d'œuvre d'art globale); du fait que l'on ne pouvait pratiquement pas satisfaire cette pré-

tention de totalité (car on n'agissait en fait que partiellement dans le seul domaine esthétique) et du fait que pratiquement, seule une réforme esthétique du monde put avoir lieu. L'architecture moderne qui voulait tout réduisit son action à la seule esthétique. Inversement, ceci n'en rendit que plus cruelle l'évidence du fait que l'esthétique n'était pas tout.

Le moderne voulait assurer une vie meilleure, mais il n'en fut rien. Comparés à l'entreprise, ses moyens étaient trop réduits. Une innovation esthétique ne saurait créer un autre monde. Et avant tout, l'idée même d'une telle création est fausse: On ne peut installer la vie. On peut tout au plus créer des conditions meilleures. Le reste doit se dérouler au-delà de l'architecture, dans les processus sociaux et par la pratique des individus.

II. Postmoderne ou l'architecture est déjà tout

Si ce diagnostic est correct, on en déduit rapidement que le postmoderne aurait aisément pu faire mieux. Pourtant, une fois de plus, il n'en fut rien. Pourquoi cette fois?

Implicitement, nous avons déjà vu que la différence entre postmoderne et moderne n'était pas fondamentale. En effet le postmoderne n'est pas le premier à pratiquer l'esthétisme, le moderne allait déjà dans cette direction.

On ne peut donc présenter la différence en disant que seulement le postmoderne serait de nature esthétique, alors que le moderne aurait été social et fonctionnel; en fait le moderne était déjà foncièrement esthétique et la différence doit être cherchée dans le cadre de l'esthétique. Le postmoderne recherche seulement une esthétique différente de celle du moderne.

Cette différence s'en tient au critère qui s'est dégagé dans le débat général sortant du cadre architectural, mené à propos de la différence entre le moderne et le postmoderne: Alors que le moderne tend toujours vers le monisme, le postmoderne se montre résolument pluraliste dans tous les domaines.

Une autre esthétique

Certains détails caractéristiques propres à cette différence sont rapidement cités: Le style réaliste est maintenant complété ou remplacé par des éléments narratifs et fictifs; la langue de la géométrie (plus spécialement celle du quadrillage filigrané en acier et verre) fait place à une combinaison de divers langages architecturaux (mot clé polycodification); l'esthétique transfère généralement son centre de gravité d'une langue universelle cosmique à un scénario populiste, à un conglomérat éclectique ou à des hyperesthétismes exclusifs.

Il convient de comprendre clairement – et il me semble nécessaire d'insister sur ce point – la primauté de la démarche esthétique dans la pratique. Certes, on a beaucoup parlé d'autre chose, mais en dernier ressort, l'action fut toujours esthétique. Cela valait déjà, nous l'avons dit, pour le moderne; il en est de même des prétendus soucis sociaux du postmoderne, car là aussi, la participation ne fut jamais réelle, mais seulement pratiquée au plan esthétique. On tient compte de diverses aspirations esthétiques, on y ajoute la discontinuité dans les cultures du goût et l'on met en scène les différents éléments de manière à ce qu'ils plaisent aux utilisateurs et observateurs attendus sur place. Voilà sensiblement toute la composante sociale. Il ne s'agit pas de satisfaire l'exigence de nouvelles formes de vie ou de les rendre possibles, mais de tenir compte de divers types d'observateurs. Un progrès certes par rapport à la tendance monopoliste et unformisante du moderne, mais qui reste limité au domaine de l'action esthétique. Cet engagement esthétique exprime exactement l'exigence du postmoderne de prendre en compte la dimension artistique de l'architecture et non pas sa seule utilité.

On pourrait récapituler le tout en disant que l'architecture moderne est *implicitement* esthétique et que l'architecture postmoderne l'est *explicitement*. Et tandis que la première est au service d'un idéal stylistique unique, la seconde est résolument pluraliste. Telle est au fond toute la différence.

L'œuvre d'art isolée remplace l'œuvre d'art globale

On peut encore discerner les aspects suivants: Le moderne tend vers l'œuvre d'art *globale*, le postmoderne crée des œuvres d'art *isolées*. Certes, le postmoderne a aussi une fibre de sympathie pour l'œuvre d'art globale – je pense notamment à l'espoir baroque de Jencks – mais pour l'essentiel, les théories comme la pratique vont décidemment dans le sens des œuvres d'art isolées qui se comprennent par la seule esthétique, ce qui veut dire: non pas tenter d'organiser la vie et le monde des hommes dans leur ensemble, mais composer l'esthétique et parfois le seul aspect cosmétique de beaux objets solitaires.

Cela devient particulièrement manifeste là où l'architecture postmoderne se fait façades et décors; dans les zones piétonnes de nos villes nouveaux style, elle propose une esthétique incitant à la consommation, dans laquelle les éléments imaginés ne cherchent plus qu'à créer l'état d'âme favorable à l'achat des beaux objets dans un beau monde. Mêmes les œuvres solitaires réussies du postmoderne sont, la plupart du temps, plus convaincantes – en tout cas plus attrayantes – à l'extérieur qu'à l'intérieur. De plus, toute l'activité esthétique pour une véritable composition est transférée vers la simple précision de signes. L'aspect, le show, la façade, le geste a maintenant la primauté esthétique. L'architecture postmoderne tend vers le cosmétique universel.

Réduction à l'esthétique

Naturellement, cette description – je ne saurais le cacher – est imprégnée d'éléments de déception. D'abord, il convient d'en justifier les raisons. L'esthéticien que je suis n'a certes rien contre l'esthétique, mais une architecture – il faut par ailleurs l'affirmer – qui n'est plus qu'esthétique ne joue pas son rôle. La référence à la vie est inséparable de l'architecture. L'architecture marque, dirige et encourage ou empêche des processus de vie. Mais ceux-ci ne sont pas seulement de nature esthétique. C'est pourquoi une architecture qui ne soigne que sa composante esthétique, même comme la postmoderne qui succède à un mouvement ayant apparemment négligé cette esthétique, ne pourra engendrer qu'une brève euphorie et la joie de courte durée sera bientôt fade, dès que l'on se rendra compte d'avoir été ébloui seulement au plan esthétique, mais frustré des autres dimensions de cette architecture. Une architecture qui croit que l'esthétique est déjà tout et qui, dans l'esprit d'une telle réduction de l'architecture à l'esthétique, pense pouvoir se borner à créer de beaux édifices, c'est-à-dire esthétiquement réussis, sans se préoccuper des fonctions et de son action pratique; une architecture donc qui, dans ce sens réductif, pense qu'elle est tout à elle seule, doit avec le temps décevoir toujours plus. Et précisément, on peut actuellement constater ce fait à propos de l'architecture postmoderne. Son engagement esthétique unilatéral est sa condamnation.

III. Une architecture sachant qu'elle n'est pas tout

Inversement on peut, à partir de ces diagnostics, tirer les lignes directrices d'une architecture qui ne retomberait pas dans le dilemme du moderne et du postmoderne qui débouche rapidement sur une déception. Une telle architecture ne devrait pas prolonger le geste dictatorial du moderne en pensant qu'elle peut tout résoudre et que sa propre réussite est en soi la réussite du tout; elle ne devrait pas non plus exploiter pour son seul profit, les besoins et désirs existants. L'architecture est toujours provocatrice de changements et il doit en être ainsi, non pas en décrétant le nouveau mais en l'aménageant et le facilitant.

L'architecture d'espaces de vie

Avant tout, l'architecture future ne devra plus se définir seulement par l'esthétique. Cela fut précisément l'erreur explicite des architectures du moderne et du postmoderne. L'architecture ne doit pas seulement mettre en place de beaux objets et vouloir en organiser le spectacle, mais créer de l'espace de vie. La composition esthétique est certes importante, mais c'est seulement en la dépassant et en prenant en compte les fonctions de la vie, dans la mesure où elle les permet, les encourage ou les empêche, que l'architecture augmente ses chances d'approcher l'idéal.

L'architecture ainsi comprise suppose essentiellement la conscience de ses particularités et de son rôle pratique. «L'architecture n'est pas tout»; tel pourrait être le principe tout naturel d'une telle architecture de l'avenir. Pour elle, les fonctions de la vie auxquelles elle se réfère ou pour lesquelles elle travaille sont toujours décisives en dernier ressort. Cela exige un équilibre entre les fixations d'une part et les ouvertures d'autre part. L'accent doit plutôt être placé sur l'ouverture que sur la planification. L'architecture doit même parfois se hasarder jusqu'aux limites de son effacement. Certes, cet équilibre est plutôt difficile à définir et réussir fait partie de l'art de bâtir.

Esthétique et fonctions de la vie

L'architecture de l'avenir doit être plus nettement centrée sur l'utilisateur. Cela n'exclut nullement les accentuations esthétiques, car en tant qu'utilisateurs nous sommes tous concernés par l'esthétique. Mais c'est le despotisme esthétique qu'il convient de limiter. Les fonctions d'utilisation ne se réduisent pas à l'esthétique et l'architecture doit tenir compte de toutes les fonctions. Je sais qu'une telle démarche est plus ardue que la création d'œuvres d'art hermétiques.

En ce qui concerne le rapport entre les fonctions esthétiques et transesthétiques en matière d'architecture, il convient de remarquer que cette dernière est liée aux formes de vie de deux manières: à la fois symboliquement et réellement. D'une part, il s'agit du caractère expressif propre qui, chaque fois, favorise certaines formes de vie. Cette relation est bien connue. En sociologie, Georg Simmel fut le premier à la signaler en

1896. Centrage et ouverture, transparence et discrétion, variété ou monotonie, divergence ou vue d'ensemble caractérisent les formes architecturales en même temps que les formes de vie. Sur ce plan, l'architecture agit dans un sens parallèle. Mais simultanément, elle agit aussi directement. Elle influence le déroulement des évènements, elle ménage des possibilités de processus, impose certains comportements et peut encourager ou exclure des souhaits. Cette dimension réelle de l'utilisation est son aspect effectivement fonctionnel, tandis que le premier qui se réfère indirectement aux fonctions de la vie, par l'analogie ou le symbole, est de nature esthétique. Tandis que l'aspect fonctionnel contraint, l'esthétique incite. Dans les architectures réussies, les deux composantes vont main dans la main. La meilleure présence de l'élément esthétique est acquise lorsque l'esthétique en tant que telle se retire pour se transformer en une forme de vie réussie. Ainsi un édifice de forme orthogonale, dont la structure interne renferme des éléments s'écartant de la direction principale, à l'image par exemple d'une modulation carrée de Max Bill, influencera similairement l'utilisateur par cette qualité de composition, en le motivant pour aborder les données rationnelles de manière intelligente, imaginative et créatrice. Dans ce cas idéal, la forme concrète est conçue de façon telle que cette incitation symbolique se manifeste en même temps au plan de la réalité. C'est alors qu'esthétique et fonctionnel ne s'opposent plus et que l'esthétique se transforme en processus trans-esthétiques, elle se réalise dans le déroulement de la vie.

Pluralité

L'architecture de l'avenir qui doit être centrée sur l'utilisateur, ne peut l'être que sous une forme pluraliste. Cela tient à la diversité des utilisateurs ainsi qu'à la variété des fonctions de la vie. On ne peut s'attendre à ce qu'un seul bâtiment corresponde à tous les types d'utilisateurs, mais pour qu'il puisse convenir à l'un d'entre eux, il doit offrir divers éléments, types d'espace et possibilités. Précisément le moment pluraliste qui est tellement mis en avant dans le postmoderne, pourrait faire trait d'union entre les aspects esthétiques et fonctionnels. Les sociétés comme la nôtre qui sont caractérisées par un degré de pluralité élevé, ne comportent pas seulement des standards esthétiques hautement différenciés, mais exigent aussi les arrangements fonctionnels les plus différents. La «même» fonction – dormir, travailler ou exposer dans un musée – peut aujourd'hui exiger une instrumentation très différenciée, et il s'agit justement d'en tenir compte. L'unification esthétique, même si elle apparaît sous la forme d'un monopole esthétique travesti en pluralisme de styles, ne se tient pas lorsque l'on regarde vraiment les fonctions. Je plaide ici pour cette idée. La référence à la vie que l'architecture devra plus fortement prendre en compte à l'avenir, ne s'oppose aucunement – je le dis encore une fois – aux fonctions esthétiques ou aux sommets de qualité formelle. Par contre, il faut se préserver de la double erreur des absolutismes esthétiques expansifs ou réducteurs. L'esthétisme expansif ne peut pas plus résoudre tous les problèmes de la vie que la réduction à cette seule esthétique n'est la voie favorable pour sortir de cette difficulté.

Une fois encore: l'architecture n'est pas tout

J'ai essayé de montrer qu'esthétique et fonctions de la vie ne devaient pas nécessairement se contredire et qu'il n'en sera ainsi que si l'architecture reconnaît d'elle-même ne pas être tout à elle seule et que, prenant conscience de ce qui la dépasse, elle gagne en qualité en acceptant de ne pas vouloir tout programmer d'elle-même. Cette conscience du fait que l'architecture n'est pas tout est, selon moi, une condition essentielle à sa réussite.

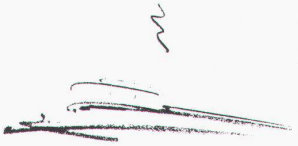
Pour finir, on peut permettre au philosophe qu'il rappelle une idée du premier auteur à avoir évoqué une communauté des principes philosophiques et architecturaux: Aristote. Parlant du plaisir, ce dernier nous apprend qu'on ne peut le rechercher directement. Il recommande une telle attitude non pas par ascétisme, mais au contraire pour des raisons hédonistes. On doit faire une activité pour elle-même le mieux possible, alors le plaisir viendra comme récompense et indice de la réussite, de lui-même et généreusement. Ce principe d'Aristote n'est pas seulement une règle de vie pour jouisseurs, mais peut aussi s'appliquer aux architects. Chez eux aussi il en va finalement de réussir leur vie. Ils devraient donc savoir que cet objectif ne peut être atteint directement et que même un tel essai serait la plus sûre manière d'échouer. L'architecture doit au contraire faire son devoir: créer des édifices devant ensuite servir à ce qui la dépasse et, de plus, le faire efficacement. L'architecture ne peut réussir en tant qu'architecture, mais seulement en tant que facteur dans le processus de vie. Seule cette voie du renoncement permet de réaliser la grande intention. Seule une architecture sachant qu'elle n'est pas tout peut réussir ce qu'elle ne saurait faire à partir d'elle-même.

W.W.

Wolfgang Pehnt

Le retour des images?

Voir page 32



L'idée selon laquelle la nouvelle architecture a privé la vie de ses images est l'un des clichés les plus répandus sur le mouvement moderne. Cela ne s'applique pas aux performances de l'architecture et de l'urbanisme réalisées dans les premières décennies du 20ème siècle. Certes, les problèmes d'expression n'étaient pas le premier des soucis des rénovateurs pour qui il s'agissait surtout d'aspects matériels et pratiques, d'hygiène et d'économie des moyens. Pourtant, il est manifeste que les villas puritaines des années vingt s'ouvrant largement à l'air et au soleil, ainsi que les premiers grands bâtiments sociaux et les nouveaux diagrammes urbanistiques obéissaient à des conceptions imagées, qu'elles aient été franchement avouées ou laissées à la compréhension tacite. C'était une esthétique du renoncement, mais porteuse d'une volonté d'expression. Ce qui s'assemblait par addition voulait aussi signaler l'égalité démocratique. Toutes les idées de taylorisation en matière de construction (même si l'industrialisation dans ce secteur ne fut presque toujours qu'une exigence jamais réalisée), symbolisent clairement l'allègement du travail et de la peine. Ce qui utilisait le répertoire des machines et de la vapeur annonçait l'élan du nouveau nomade, du voyageur au bagage léger.

Que ces images aient répondu aux aspirations des utilisateurs et que leur caractère élitaire ait fait preuve de fraternité humaine est une autre question. Mais il s'agissait bien d'images. Plus que le choix des motifs proprement dits, le problème de la nouvelle architecture est qu'elle ne sut pas préserver cette dimension expressive. Sous la pression du besoin, des coûts et des affaires, elle renonça totalement à toute métaphore. Très vite, on commença à implanter une architecture de caisses-containers, parfois levées, parfois couchées et leur emballage, autrement dit le rythme des poteaux et des traverses, le quadrillage des curtain-walls, ainsi que les choix des matériaux et des couleurs constituaient tout ce que l'œil pouvait encore voir. Les prospectus des sociétés immobilières qui circulaient après la seconde guerre mondiale, parlaient de densité, d'équipement sanitaire, de surfaces libres, de protection contre les pollutions nocives, de besoins en surface pour véhicules en mouvement ou à l'arrêt, mais pas de composition urbaine, si ce n'est par des formules vides: léger, aéré, étalé.

Bien plus tôt que la manière actuelle d'écrite l'histoire de l'architecture ne veut bien généralement l'admettre, cette carence avait été dénoncée. Même à l'époque où les praticiens se permettaient la plus grande insouciance dans le domaine esthétique, les théoriciens ont sans cesse continué à réclamer que la création architecturale et urbanistique conserve un caractère morphologique.[1] La ville comme œuvre d'art globale, comme creuset des éléments spirituels, politiques, économiques et culturels, comme produit tridimensionnel des idéaux et besoins humains. «Durée dans le changement» comme chez Goethe, la ville en tant que personnalité fut infatigablement revendiquée, même dans les années quarante et cinquante. Certes, on sut concéder les réserves inéluctables en raison de l'évolution fonctionnelle rapide du moderne, du pluralisme démocratique de l'époque et de l'abondance des nouvelles tâches. Pourtant, l'étude de ces écrits rend perplexe le lecteur actuel lorsqu'il constate que, malgré tant de conscience et de témoignages de sensibilité, la pratique ait pu à ce point persister dans l'erreur.

Etait-ce la ruse de la raison ou la dépendance des doctrines en vigueur, même dans leur négation, qui incitait à recourir à des arguments fonctionnalistes pour critiquer le fonctionnalisme lui-même? A l'époque, les psychologues de la perception et les théoriciens de l'information furent les plus véhéments à réclamer une architecture et un urbanisme plus imagés. Dès 1960, Kevin Lynch parlait à ses lecteurs de langue anglaise de l'opportunité de formes visuellement perceptibles. Le public de langue allemande dut encore attendre cinq ans pour que *The Image of the City* paraisse sous le titre *Das Bild der Stadt* (L'image de la ville).[2] Lynch y étudiait le rôle joué pour l'orientation des citadins par des images aisément assimilables classifiées en «chemins», «bords», «surfaces», «foyers» et «points de repère». L'identification et l'orientation créent des systèmes de références spatiales et intellectuelles qui accroissent, selon Lynch, la sécurité, la richesse du vécu et le bien-être. Très consciencieux, Lynch évoquait aussi, dans un chapitre il est vrai beau-