Zeitschrift: Werk, Bauen + Wohnen

Herausgeber: Bund Schweizer Architekten

Band: 81 (1994)

Heft: 12: Eklektizismus, überall? = Un éclectisme général? = Eclecticism, everywhere?

Artikel: Moderne und Eklektizismus

Autor: Ortelli, Luca / Porphyrios, Demetri

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-61642

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

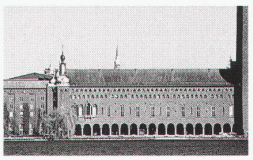
Download PDF: 13.01.2026

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

Moderne und Eklektizismus

Eklektizismus kann als eine Entwurfsstrategie betrachtet werden, die nicht notwendigerweise oder ausschliesslich historizistisch zu sein braucht. Die Entwicklung solcher Verfahren zeigt sich insbesondere bei der Architektur Skandinaviens. Unter diesem Aspekt betrachtet Luca Ortelli zwei Repräsentationsbauten – einen ausgeführten und einen unausgeführten – im Zentrum von Stockholm: Bei seinem 1922 fertiggestellten Stadthaus, einer Art schwedischem «Dogenpalast», übernahm Ragnar Östberg Motive aus dem Klassizismus und Expressionismus, um sie mit Elementen aus der schwedischen Bautradition zu verarbeiten. Aus dem gleichen Jahr stammt das Projekt für den Reichstag von Erik Gunnar Asplund und Ture Ryberg, dessen eigentümlicher Kontextualismus die «typologische Collage» späterer Zeiten vorwegzunehmen scheint. Die öffentlichen Bauten Alvar Aaltos bilden schliesslich den Anlass für Demetrios Porphyrios' These eines «modernen Eklektizismus», in der die Architekturmythen des 20. Jahrhunderts – Gemeinschaftlichkeit, Organizismus, Kontext – als kulturelle Reaktionen auf die moderne Tabula rasa erscheinen.

■ L'éclectisme peut être considéré comme une stratégie de projet n'ayant pas nécessairement ou exclusivement besoin de recourir à l'historicisme. Le développement de tels processus se manifeste particulièrement dans l'architecture scandinave. Sous cet aspect, Luca Ortelli prend l'exemple de deux édifices de représentation – l'un exécuté, l'autre non réalisé – au centre de Stockholm. Dans son hôtel de ville achevé en 1922, une sorte de «Palais des Doges» suédois, Ragnar Östberg a emprunté des motifs classiques et expressionnistes pour les combiner à des éléments de la tradition architecturale suédoise. Dans le projet de «Reichstag» d'Erik Gunnar Asplund et Ture Ryberg datant de la même année, le caractère contextuel particulier semble anticiper sur les «collages typologiques» d'une époque plus récente. Les édifices publics d'Alvar Aalto enfin donnent l'occasion à Demetrios Porphyrios d'exposer ses thèses d'un «éclectisme moderne» dans lesquelles les mythes architecturaux du 20ème siècle – tendance au communautaire, à l'organisé, au contexte – apparaissent comme des réactions culturelles à la tabula rasa moderne.



■ Eclecticism can be regarded as a design strategy which need not be either necessarily or exclusively historicist. The development of such procedures is particularly evident in the architecture of Scandinavia. It is from this point of view that Luca Ortelli discusses two prestige buildings – one of them constructed, the other still on paper – in the centre of Stockholm: with his town hall completed in 1922, a kind of swedish Doge's Palace, Ragnar Östberg integrated motifs from classicism and expressionism with elements from traditional Swedish architecture. The project for the Parliament building by Erik Gunnar Asplund and Ture Ryberg, whose characteristic contextualism appears to have anticipated the "typological collage" of a later period, dates from the same year. Finally, Alvar Aalto's public buildings inspired Demetrios Porphyrios' thesis of a "modern eclecticism" in which the architectural rhythms of the 20th century – mutuality, organicism, context – appear as a cultural reaction to the modern tabula rasa.

Stadthaus in Stockholm, Ansicht vom Mälarsee aus Architekt: Ragnar Östberg
■ Hôtel de ville à Stockholm, vue depuis le Lac Mälar
■ Town hall in Stockholm, view from Lake Mälar

Blick durch das Portal in den Ehrenhof
■ La cour d'honneur vue depuis le portail
■ View through the portal into the court of honour

Um den Terminus «Eklektizismus»[1] in diesem Sinne besser zu verstehen, muss man fürs erste auf seine Etymologie zurückgreifen, die bekanntlich im Bereich der Philosophie auf eine präzis umrissene Haltung verweist: Nach Lexikon handelt es sich um eine Methode, die aus verschiedenen philosophischen Richtungen die wertvollsten Gedanken auswählt, um sie zu einer neuen Doktrin zu verbinden. Hier ist es wichtig herauszustreichen, dass der Eklektizismus – was die Philosophie anbelangt – eine strukturierte und harmonische Ordnung voraussetzt, während der Begriff in der Architektur oft ein unartikuliertes Nebeneinanderstellen von Stilelementen impliziert. Als Architekt bin ich vor allem daran interessiert, das Phänomen als eine Entwurfspraxis zu verstehen – so wie sie heute noch und vor allem heute aktuell ist –, und weniger daran, die historische Tragweite des Eklektizismus zu untersuchen.

«Erinnerungen an den Dogenpalast stehen neben Widerspiegelungen des Romanischen, in den Details finden wir grobe Anklänge an das schwedische 16. Jahrhundert wie auch kapriziöse Anspielungen auf den Expressionismus.»[2] So äussert sich Niklaus Pevsner über das Stadthaus von Stockholm und beurteilt den Eklektizismus von dessen Schöpfer Ragnar Östberg als «auf raffinierte Weise frei und erfinderisch». Etwas weiter unten im Text jedoch wird von der «... gefährlichen Versuchung, in der alten Maskerade historischer Kostüme» zu bauen, gesprochen. Daraus ergibt sich deutlich, dass das Historische wohl der Person, nicht aber der Tendenz, für die das Stockholmer Stadthaus vielleicht das brillanteste Beispiel ist, eine Absolution erteilt.

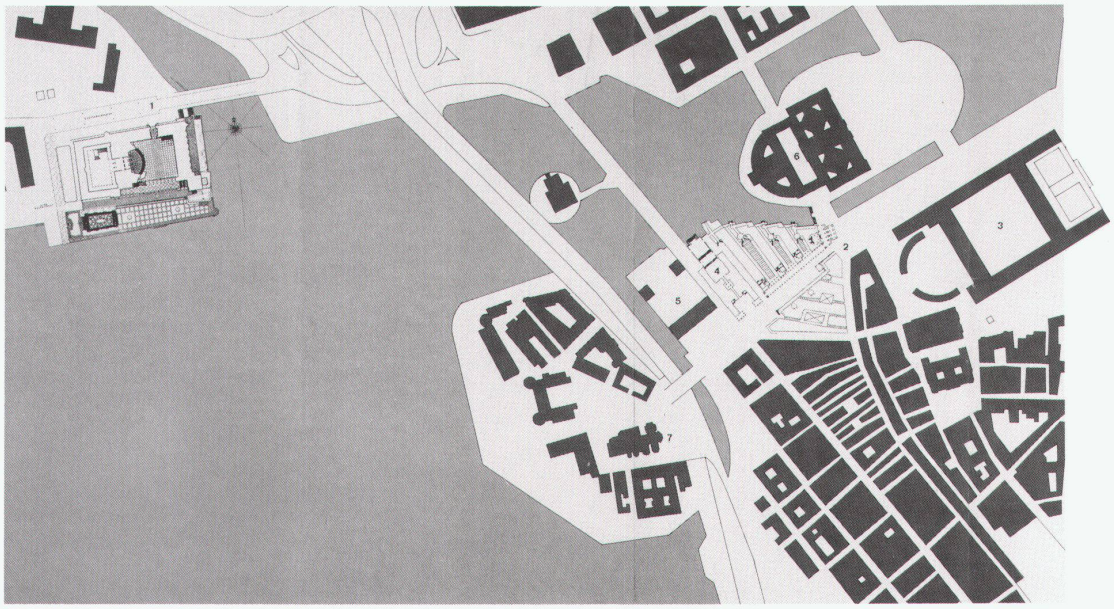
Das Urteil eines anderen Historikers hingegen, von Henry-Russel Hitchcock, ist bezeichnend für eine kritische Haltung gegenüber der sogenannten eklektizistischen Architektur. Seiner Meinung nach gelingt es Östberg, den verschiedenen Elementen, aus denen das Stadthaus komponiert ist, «dem Eklektizismus zum Trotz» seinen «persönlichen Stil» aufzuzwingen.[3]

Es scheint also, als bestünde ein entschiedener Konflikt zwischen der Einheit des architektonischen Werkes und seiner eklektizistischen Neigung.

Das Stadthaus von Stockholm beweist nun aber die Voreingenommenheit dessen, der diese These vertritt, wozu sich Hitchcock im Grunde bekennt. Im vorliegenden Fall wäre es sogar möglich, die Behauptung umzudrehen und zu sagen, dass das Stadthaus eben gerade kraft seiner verschiedenen Elemente und nicht trotz seines Eklektizismus so einheitlich wirkt.

Östberg wollte in erster Linie eine Architektur schaffen, die einen eindeutigen und unverkennbar nationalen Charakter hat. Der Widerspruch zwischen dieser Absicht und ihrer eklektizistischen Umsetzung wird nur insofern offensichtlich, als Östberg bei vielen seiner Projekte, und insbesondere beim Stadthaus, nichts anderes tut, als den allgemeingültigen Charakter der schwedischen Architektur herauszuarbeiten und zu erweitern.

Stockholmer Stadthaus (links), Projekt für den Reichstag von E.G. Asplund und Ture Ryberg, 1922 (rechts)
■ Hôtel de ville de Stockholm (à gauche), projet pour le «Reichstag» de E.G. Asplund et Ture Ryberg, 1922 (à droite)
■ Town hall in Stockholm (left), project for the Parliament building by E.G. Asplund and Ture Ryberg, 1922 (right)



1 Im Zusammenhang mit der Architektur ist der Eklektizismus, als «Entwurfsstrategie» verstanden, in gewissem Sinne von Colin Rowe und Fred Koetter behandelt worden. Indem sie den einheitlichen, starken Gedanken des barocken Rom der Vielfältigkeit der Kaiserstadt gegenüberstellen, werfen die beiden Autoren ein Licht auf eine besondere Art des Komponierens aus ganz ungleichen, heterogenen Elementen: «Mit ihren härteren Gegensätzen, mit seinen saubereren Trennungen vertritt das kaiserliche Rom weit mehr als die Stadt des Hochbarock eine Haltung, die noch stärker der *bricolage* verpflichtet ist: ein Obelisk von irgendwoher, eine Säule von woanders, eine Reihe von Statuen von einem dritten Ort hergeholt...» Es ist also kein Zufall, dass das Buch von Rowe und Koetter eine interessante Betrachtung über das Projekt von Asplund und Ryberg für den Reichstag von Stockholm enthält.
Colin Rowe, Fred Koetter, Collage City, Cambridge Mass./Milano 1981
2 Nikolaus Pevsner, An Outline of European Architecture, London/New York 1945
3 Henry-Russel Hitchcock, Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries, Harmondsworth 1958

Wohl ist im ersten Jahrzehnt unseres Jahrhunderts das nationale Bewusstsein in Schweden viel stärker ausgebildet als anderswo, und der Wille zur Rückbesinnung ist in der schwedischen Kultur dieser Periode deutlich spürbar. Östbergs Beziehung zum Überlieferten ist jedoch vielschichtig und auch offen für andere und neue Einflüsse: Gerade beim Projekt für das Stadthaus ist seine Wahrnehmung verfeinert, und intellektuelle Werte gewinnen die Oberhand über die falsche «Ursprünglichkeit» einer traditionell-volkstümlichen Architektur. Es ist interessant festzustellen, dass dieser Prozess eine weitere Annäherung an die Idee der Kontinuität der Geschichte seines Landes bedeutet, eine Idee, die von Östberg wie auch von anderen Architekten seiner Generation konsequent verfolgt wird.

Der entscheidende Schritt – den nicht alle seine Weggefährten tun – besteht darin, dass er die Allgemeingültigkeit der schwedischen Architektur erkennt. In der Revision ihrer Geschichte wird eindeutig klar, dass ihr die Fähigkeit innewohnt, auch ganz verschiedene, nicht naheliegende Forderungen zu ihren eigenen zu machen, indem sie sie neu interpretiert. Es genügt, an die Bauten der beiden Tessin[4], an jene von Adelcrantz[5] oder später von Desprez[6] und Ehrensvärd[7], den grossen Vertretern der Kultur unter Gustav III., zu denken, um sich über eine Haltung Klarheit zu verschaffen, die sich – in präziser Kenntnis immer der Kontinuität der Geschichte treu – fremde Einflüsse aneignet, wenn nicht gar einverleibt.

Die Einheitlichkeit dieser Erfahrung, die durch die «kosmopolitischen» Neigungen[8] des ausgehenden 19. Jahrhunderts unterbrochen wird, veranlasst die Vertreter einer romantischen Architektur, sich möglichst rasch wieder an das nationale Erbgut anzuschliessen.

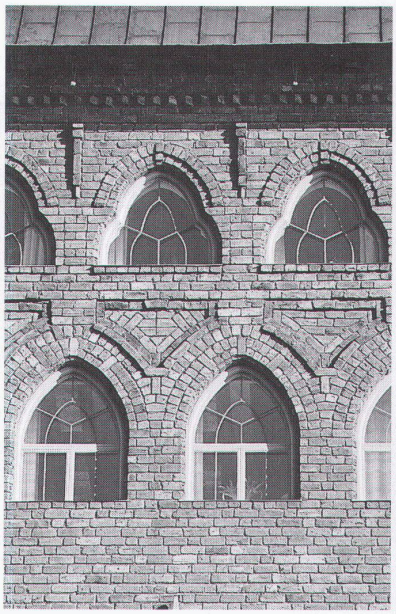
Aber jenseits dieses Erbgutes sieht Östberg in den italienisch-französischen Stilelementen des Barock oder in der Beeinflussung durch den deutschen Klassizismus ein wichtiges Element der Kontinuität. Tradition bedeutet nicht nur – und in einem romantischen Sinne – eine im Volkstümlichen verankerte Architektur: Neben den überlieferten Holzkonstruktionen entdeckt man die grossartigen Erzeugnisse einer «gewachsenen» Architektur, die immer wieder heterogenste Einflüsse verarbeitet hat. Wuchtige Kastelle aus Stein und antike Kirchen

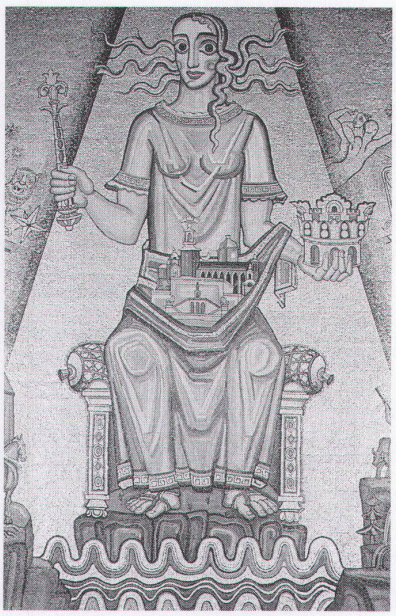
Der den Hof gegen die Altstadt begrenzende Laubengang
■ La coursive limitant la cour du côté vieille ville
■ The access gallery between the courtyard and the old town

Detail des Fassadenabschlusses an der Hauptfront
■ Détail de l'arrêt de façade côté front principal
■ Detail of the termination of the main façade

Das zentrale Mosaik des Goldenen Saales (von Einar Forseth), das die Königin des Mälarsees, eine Allegorie der Stadt Stockholm, darstellt.
■ La mosaïque centrale de la salle d'or (de Einar Forseth) représentant la reine du lac Mälar, une personnification de la ville de Stockholm.
■ The central mosaic of the golden hall (by Einar Forseth) which portrays the Quen of Mälar Lake, a personification of the city of Stockholm.

4 Nikodemus Tessin der Ältere (1615–1681) und Nikodemus Tessin der Jüngere (1654–1728) sind mythische Figuren der schwedischen Architektur, Autoren zahlreicher Bauten. Der Jüngere, ausgebildet in Rom und Paris, ist unter anderem der Schöpfer des kolossalen «bernini-schen» Königsschlosses in Stockholm, mit dessen Bau 1690 begonnen wurde, auf den Überresten eines alten Schlosses, das einem Feuer zum Opfer gefallen war.
5 Carl Fredrik Adelcrantz (1716–1796) ist vor allem bekannt als Architekt der Oper in Stockholm (abgebrochen), die den Übergang vom Barock zum Klassizismus repräsentierte. Von seinen Werken ist ausserdem der sogenannte «Chinesische Pavillon» im Park von Schloss Drottningsholm zu nennen (1763).
6 Louis Jean Desprez (1743–1804), gebürtiger Franzose, von Gustav III. nach Schweden berufen, führte daselbst einen strengen Dorizismus ein, der den künstlerischen Idealen des Herrschers entsprach. Neben wertvollen Bauten «dorischer» Art, wie beispielsweise dem «Botanicum» in Uppsala, sind die berühmten «Kupferzelte» im Park von Schloss Haga bei Stockholm zu erwähnen. Die dorische Strenge und Theatralik der Zelte aus Kupfer beeinflussten massgeblich die Periode des modernen Klassizismus in Schweden.
7 Carl August Ehrensvärd (1745–1800), Offizier bei der schwedischen Marine, mit einem ausgeprägten Interesse für Architektur und Kunst, fand bei einem Aufenthalt in Rom Gelegenheit, mit namhaften Künstlern in Kontakt zu treten und machte sich zum Wortführer eines höchst eigentümlichen und urständigen Dorizismus. In vielen seiner Zeichnungen wird die nordische Landschaft zum Hintergrund mediterraner Bauwerke eigener Erfindung; damit nahm er eines der Merkmale des von E.G. Asplund und S. Lewerentz entworfenen Friedhofs von Stockholm vorweg.
8 Östberg in The architectural record, 1909





ebenso wie barocke und klassizistische Paläste sind Bestandteil dieses schwedischen Geistes, an dem Östberg seine Architektur teilhaben lassen will.

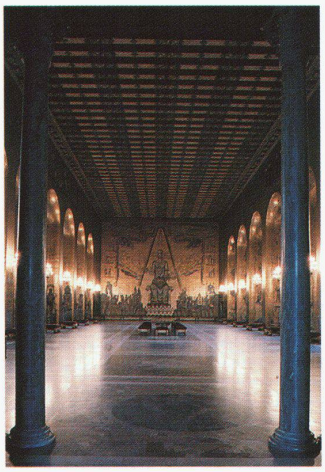
Um den bewusst eklektizistischen Charakter des Stadthauses zu bestätigen, lohnt sich die Mühe, eine von Östberg selbst verfasste Passage aus dem zugehörigen deutschsprachigen Führer zu lesen: «Es gibt einen guten Ausspruch über Gustav Wasa: ‹Wo er hinzog, da wuchs es hinter ihm auf.› Er war Sämann und Grundleger. Durch ihn und seine Söhne wurde die Stadt immer freier und geräumiger, und die Holzbauten wurden zu Steinhäusern. Die Renaissance der Wissenschaften und der Künste, die erfolgte, spiegelte sich im Stadtbild. Unsere Feldherren, die nach langwierigen Kämpfen vom Ausland heimkehrten, führten eine Fülle von Kenntnissen und Talenten mit sich, die an die klassische Kultur anknüpften. Paläste und Bauten erhoben sich mit ganz anderem Glanz und ganz anderer Würde als früher. [...] Dann begann das Schloss Tessins sich zu erheben. Langsam, ausserordentlich langsam. Gediegen, ausserordentlich gediegen. [...] Und während eines Zeitraumes von nahezu hundert Jahren wurden alle Bauwerke der Stadt im Wetteifer mit dem Schloss gebaut, dem Schlosse Tessins, das im Schatten der Grossmachtszeit heranwuchs. Bewundernswert ist der Respekt und die liebevolle Gesinnung, die in einer Zeit von Bedrängnis Stockholms Schloss, das Wahrzeichen der Stadt, zusammengefügt hat.

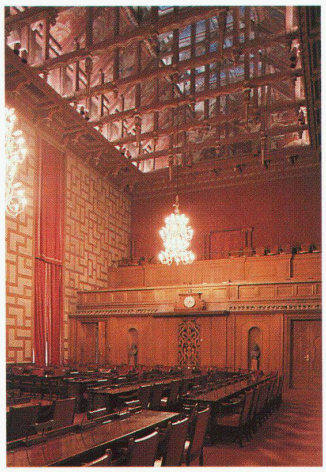
Dort wurde Gustav III. geboren. Mit ihm kam eine Zeit von Formvollendung und Anmut, und Stockholm erblühte wie ein Kind des Südens. In unmittelbar frischen Strömen floss die lateinische Kultur mit unseren eigenen nordischen Strömungen zusammen, und auf den Inseln erwuchs dadurch eine Ernte, die an Geschmack und Verfeinerung ihresgleichen sucht.»[9]

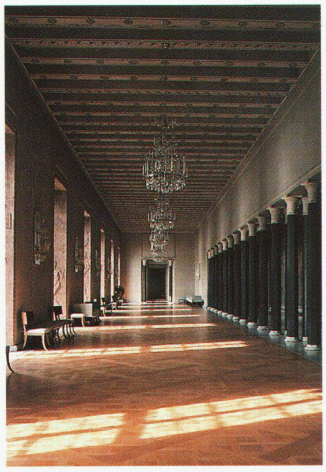
Ausser den eindeutigen Hinweisen auf die besondere Verschmelzung von nordischen und lateinischen Elementen, die bei der Überarbeitung des Projektes als Richtlinie diente, war da auch der Wille, beim Bau des Stadthauses von Stockholm den Charakter all der Rathäuser einzubeziehen, die Östberg auf seiner langen Reise durch die Länder Europas besuchte, vom deutschen *Rathaus,* über das französische *Hôtel de ville,* den italienischen *Palazzo municipale* bis zur englischen *Town Hall.*

In dem umfänglichen Buch, das anlässlich der Einweihung publiziert wurde,[10] schloss der deutsche Kunsthistoriker Paul Clemen seinen Beitrag mit den folgenden Worten: «So begegnen sich in dem Stockholmer Stadthaus die Schatten der munizipalen Grossbauten von ganz Europa, um doch zuletzt immer wieder durch diesen Willen zum Ausdruck eines neuzeitlichen Kunstdenkens geeint, gesteigert und übertrumpft zu werden.» Im selben Band findet sich auch eine Schrift des französischen Historikers Marcel Aubert, die bezeichnenderweise mit dem Titel «La persistence du type des anciens Hôtels de ville de France dans l'Hôtel de ville de Stockholm» versehen ist, und in den Führern zum Stadthaus

9 Ragnar Östberg, Stockholms Stadthaus. Ein Führer, Stockholm 1927
10 J. Roosval (Hrsg.), Stockholms Stadshus, Stockholm 1923
11 Ragnar Östberg, op.cit.







Goldener Saal
La salle dorée
The golden room

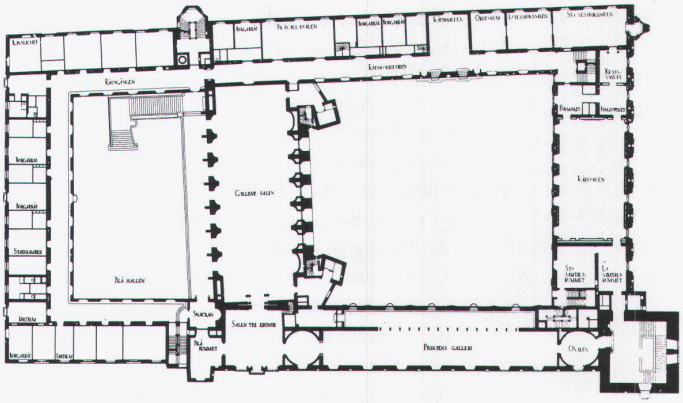
Ratsaal
La salle du conseil
The council chamber

Die Prinzengalerie, die im 1. Obergeschoss den Hof vom Garten trennt
■ La Galerie des princes séparant la cour du jardin au 1er étage
■ The prince's gallery which separates the courtyard from the garden on the 1st floor

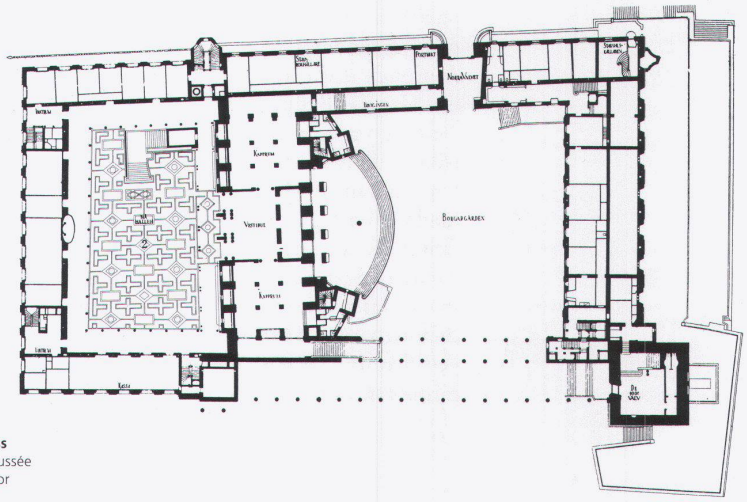
widmet Östberg selbst mehrere Seiten den Rathäusern verschiedener europäischer Länder.

In diesem Sinne kann das Stadthaus im Hinblick auf die Architektur Stockholms und ihrer Geschichte als eine Art «Museum der Stadt» betrachtet werden, so wie die italienischen Rathäuser in den Augen ihrer Architekten ein *Kompendium der Stadt* darstellten: «Diese Gebäude sprechen von längst vergangenen Zeiten und umfassen in Höfen und auf Vorplätzen das ganze wogende und malerische Leben, das dem Dasein der Stadt das Gepräge gibt.»[11]

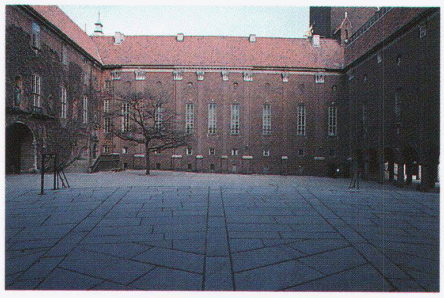
Unter solchen Voraussetzungen konnte das Stockholmer Stadthaus nur eklektizistisch sein: Die «Erinnerungen an den Dogenpalast» werden Zitat in den Treppen des gedeckten Ehrenhofes, die Beschwörung des Wikingischen im Ratsaal vermischt sich mit den berückenden byzantinischen Mosaiken des Goldenen Saales, der provenzalische Schatten der Kathedrale Saint-Trophime in Arles schiebt sich über den machtvollen Portikus, der sich zum Wasser hin öffnet, Lisenen unterbrechen das Gefüge der hohen Backsteinmauern, Kuppeln und Giebel aus Kupfer überspielen in barocken Geometrien die barschen Türme und steilen Dächer, klassizistische Portale und Pforten mildern die mittelalterliche Strenge wie bei vielen schwedischen Schlössern. Man könnte diese Beschreibung fast endlos fortsetzen, indem man etwa vom oberen Abschluss der Südfassade spricht, der so sehr an behrenssche Architekturen erinnert, oder vom semperschen Geist, der allüberall durch das Gebäude weht, vornehmlich aber durch



1. Geschoss
1er étage
1st floor



Erdgeschoss
Rez-de-chaussée
Ground-floor



Ehrenhof
Cour d'honneur
Court of honour

Blauer Saal
La salle bleue
The blue room

den gedeckten Hof oder den berühmten blauen Saal... Man könnte den nie geleugneten Einfluss des Stadthauses von Kopenhagen anführen oder die Entsprechungen und Unterschiede zur berühmten Amsterdamer Börse... Aber all dies führte uns zu weit, denn zahllos sind die Schlüssel zur Lektüre dieses Gebäudes, die Möglichkeiten der Interpretation.

Der Eklektizismus Östbergs richtet sich auf die Architektur in ihrer Gesamtheit; ohne bestimmte Vorlieben, sammelt und handhabt er frei nach seinem Gutdünken Figuren und Formen und fügt sie neu zu einem vieldeutigen Universum zusammen.[12]

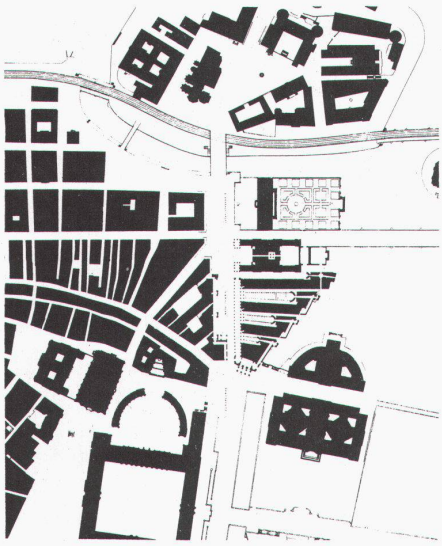
Wenige Monate vor der Vollendung des Stadthauses beteiligt sich Erik Gunnar Asplund zusammen mit seinem Freund und Kollegen Ture Ryberg am Wettbewerb für den Reichstag in Stockholm. Dieses 1922 entstandene Projekt, das leider nie realisiert wurde,[13] offenbart vielleicht mehr als irgendein anderes seiner Werke die Komplexität von Asplunds Entwurfsstrategie.

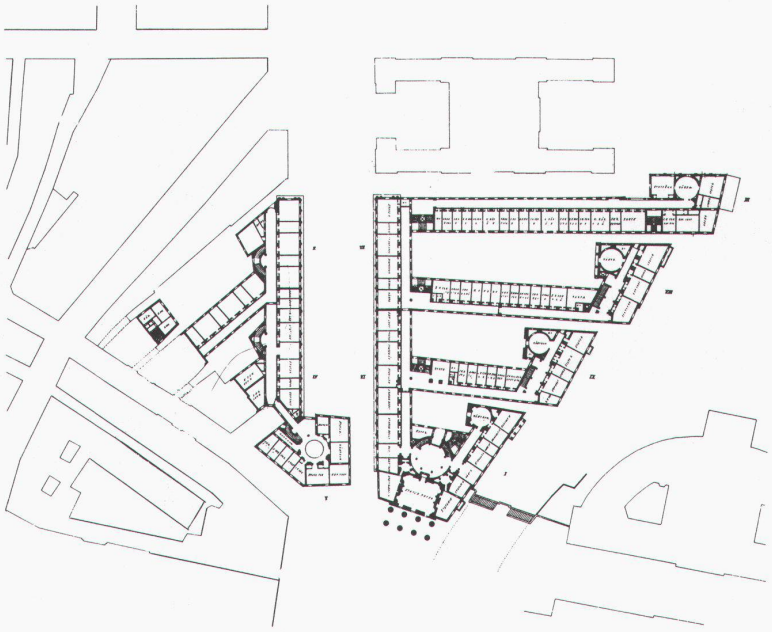
Um die Bedeutung des Projektes und seine Beziehung zur Stadt und ihrer massiven Umstrukturierung in jenen Jahren von Grund auf verständlich zu machen, muss kurz auf die Charakteristiken dieses Stadtteils eingegangen werden. Das Grundstück befand sich am nördlichen Rand der Gamla Stan, der Altstadt, wenige Schritte von der gewaltigen Baumasse des Schlosses entfernt und gesäumt von einem dichtbebauten Abschnitt des mittelalterlichen Stadtgewebes und zwei würdevollen Palästen des 17. Jahrhunderts. Die nördliche Grenze bildete die Wasserfläche, die die Gamla Stan von den Quartieren im Norden trennt.

Das Projekt verfolgt zwei Absichten: einerseits soll eine Anlage eingefügt werden, welche die Kleinteiligkeit des angrenzenden Stadtgewebes wiederaufnimmt, anderseits soll der Eingriff klar erkennbar sein und auf jede Form der Anpassung verzichtet werden. Auf der einen Seite finden wir also die klinische Enfilade der an einem Korridor aufgereihten Büros, auf der anderen Seite den Willen, jedem Gebäudeteil seinen ureigenen Charakter zu verleihen, indem man seine Besonderheiten hervorhebt. Es gelingt Asplund und Ryberg tatsächlich, innerhalb eines rationalistisch zu nennenden Erschliessungssystems einen Reichtum an Sonderlösungen zu entfalten. Der Organisation der Büros – an sich völlig konventionell, wenn man von den runden Räumen in den Kopfbauten absieht – steht die erfinderische Vielfalt der Aussenräume gegenüber. Dieses Gleichgewicht von Repetition und Variation ist eines der faszinierendsten Merkmale des Projektes. Der Situationsplan führt vor Augen, dass die Architekten viel eher eine kleinteilige Anlage im Sinne hatten als einen Gesamtblock: Die Gebäude lassen sich aufgrund ihrer Stellung in zwei Hauptgruppen aufgliedern, aber innerhalb dieser beiden Gruppen sind sie nicht von den durch sie definierten Aussenräumen zu trennen. Einer dieser Aussenräume, eine Art langgezogener Platz, bringt die Analogien zu den Uffizien in Florenz zum Bewusstsein. Diese Referenz an die Architektur Vasaris ist bestimmt kein Zufall,

12 Für weitere Informationen über das Stadthaus und seine Baugeschichte: Luca Ortelli, Ragnar Östberg, Municipio di Stoccolma, Milano 1990; Elias Cornell, Stockholm Town Hall, Stockholm 1992, sowie die verschiedenen Ausgaben des von Östberg selbst redigierten Führers zum Stadthaus.

13 Das Projekt von Asplund und Ryberg wurde mit dem 2. Preis ausgezeichnet. Mehr dazu in: G. Holmdahl, S.I. Lind, K. Ödeen (Hrsg.), Gunnar Asplund Architect 1885–1940, Stockholm 1950 (mit einer Einführung von Hakon Ahlberg), und: Stuart Wrede, The Architecture of Erik Gunnar Asplund, Cambridge Mass./London 1980. Weiterhin: Luca Ortelli, Tre progetti di Erik Gunnar Asplund, in Lotus international, 61/1989





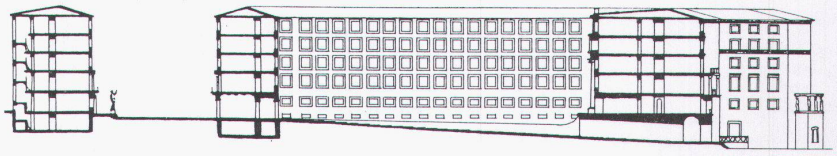
man denke nur an den symbolischen und ideellen Wert der Renaissancestädte im Zusammenhang mit den Werken der zehn Jahre vor diesem Projekt einsetzenden Erneuerung in der schwedischen Architektur.

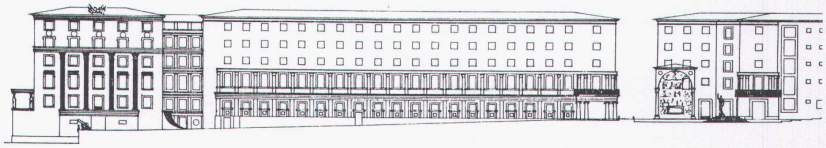
Wie wir gesehen haben, ist das Nebeneinanderstellen von Formen und Figuren verschiedenster Herkunft typisch für diese Architektur, wie auch der Wille, auf der Ebene der Architektur und ihren Symbolen Analogien zu entdecken und zu aktivieren.

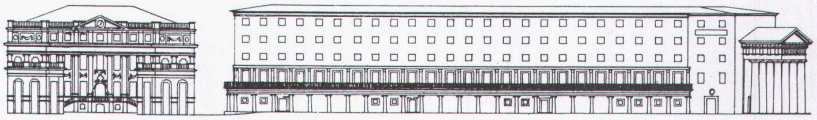
Als wir das Projekt für den Reichstag analysierten, wurde klar, dass dasselbe Prinzip der «typologischen Collage», das bereits frühere Projekte belebt hat, im vorliegenden Fall nun auf die Aussenräume angewendet wird. Die Wiederaufnahme des mittelalterlichen Stadtgewebes von Stockholm ist lediglich *ein* Element des Projektes, die Kritik hat aber immer auf diesem Aspekt beharrt und sich immer wieder auf den Kontinuitätscharakter des Projektes berufen, das jedoch genau besehen sehr viel komplexer und vielschichtiger ist. Das unerwartete Motiv der vasarischen Strasse erscheint wie ein Riss im Altstadtgewebe, das durch sie ja auch tatsächlich aufgebrochen wird. Der Vorschlag von Asplund und Ryberg ist eben mehrfach lesbar und konstituiert sich um einen Aussenraum herum, der genau an der Stelle liegt, wo zwei verschiedene Auffassungen von Stadt aufeinandertreffen, sich überschneiden und überlagern. Von hier aus ist der Reichstag mit zwei Kopfbauten dem Schloss zugewandt, von denen der eine mit seiner schlichten, originellen Ornamentik die zum Wasser gerichtete Fassade vorwegnimmt. Der zweite reduziert sich sozusagen auf eine sparsam befensterte Mauer, an die sich der viersäulige Portikus lehnt, der zur Reichsbank gehörte.[14] Der lange Laubengang, der die eine Seite des strassenartigen Platzes bildet, verbindet die Querbauten und die Durchgänge zu den drei Höfen, von denen aus man, ohne das Gebäude zu betreten, die Quaipromenade erreicht. Wie aus den Schnitten ersichtlich, führt in jedem dieser Höfe eine breite Rampe zu einem Wasserbecken hinunter, das den Niveauunterschied zur Strasse kaschiert. Die Rampen führen je zu Durchgängen durch das Gebäude, womit das dichte Erschliessungsnetz, das mehr als jedes andere Element den Charakter des angrenzenden Stadtgewebes wiedergibt, seinen Abschluss findet. Aber obschon all diese Überlegungen mit der Beziehung zwischen dem projektierten Bau und dem bestehenden Stadtgewebe sowie den angrenzenden historischen Zeugen zu tun haben, darf man die Bedeutung der Absicht, der schwedischen Hauptstadt ein neues Gesicht zu geben, nicht unterschätzen. Aus diesem Blickwinkel gesehen, spielt das Stadthaus Östbergs eine fundamentale Rolle, um die unterschiedlichen Intentionen der entsprechenden Architekten oder, auf einer allgemeineren Ebene, den Unterschied zwischen der nationalen Romantik und dem «modernen Klassizismus» zu zeigen.

Der Wettbewerb bietet also Gelegenheit, über ein Thema nachzudenken, das die schwedische Architektur jener Jahre und das Werk Östbergs im

14 Die Wettbewerbsbestimmungen schrieben vor, den kleinen Kunstbau von Adelcrantz und Tempelman aus dem 18. Jahrhundert zu erhalten.







Wettbewerbsprojekt für den Reichstag, 1922
Architekten: E.G. Asplund und Ture Ryberg, 1922
Situationsplan
Projet de concours pour le «Reichstag», 1922, plan de situation
Competition project for the Parliament building, site plan

Typisches Geschoss
Etage courant
Typical storey

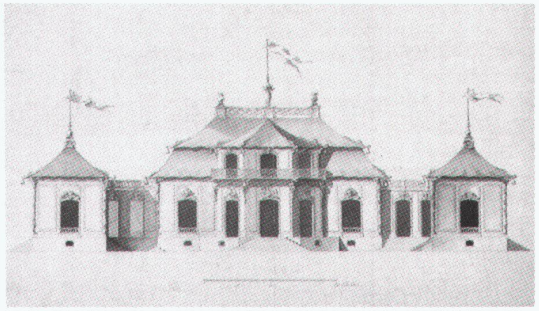
Ansichten/Schnitte
Elévations/coupes
Views/sections

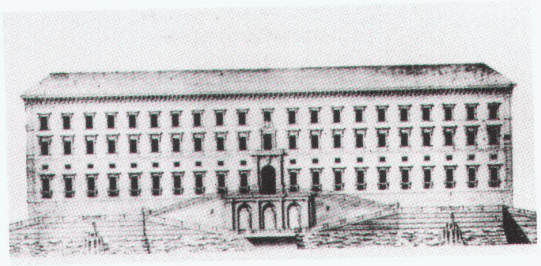
besonderen durchzieht: nämlich einen Bau zu erstellen, der den historischen und geographischen Charakter der Stadt beschreiben, ja repräsentieren kann. Die neue Identität, welcher der Architekt des Stadthauses durch seinen Bau Gestalt verleihen wollte, bestand auch darin, dass er die Beziehung zwischen dem Ort und dem Gebäude zu deuten versuchte und es dadurch fertigbrachte, das Aufgreifen einer gewissermassen mundartlich gefärbten Architektursprache zu legitimieren und sie mit Wertbegriffen erster Ordnung aufzuladen. So beruht sowohl der Entwurf des Stadthauses wie auch jener des Reichstags auf den Wechselwirkungen der Räume, die dem Gebäude zugeordnet sind, aber auch denen des Ortes, welcher der Stadt zugehörig ist. Beide sind von Strassen, Plätzen, Laubengängen und Höfen durchzogen, und beide stellen den Anspruch, sich mit einem Stück Stadt zu identifizieren. Die zahlreichen Analogien sind unter anderem durch die Tatsache gestützt, dass die beiden Gebäude über den Mälarsee hinweg miteinander in Sichtkontakt gestanden hätten. Dies spiegelt nicht zuletzt den «venezianischen Geist», der – wie Hakon Ahlberg schrieb – das Asplundsche Projekt kennzeichnet.[15] Der offenkundige Versuch, das alte Stadtgewebe weiterzuführen, erschöpft sich nicht allein in der volumetrischen Anlage und den räumlichen Beziehungen zwischen den Teilen, sondern wird, auch symbolisch, durch die vier sich im Wasser reflektierenden Fassaden unterstützt, die dadurch das Bild eines fernen und doch gegenwärtigen Venedig heraufbeschwören, das sich wiederum über die Wasserfläche hinweg in der langen Front des Stadthauses spiegelt. Asplund und Ryberg haben in ihrem Projekt für den Reichstag drei Durchgänge vorgeschlagen, über die einmal gesagt wurde, dass «ein jeder von ihnen das dichte Strassennetz der mittelalterlichen Stadt weiterführte. Es ging nicht einfach darum, den Bezug zu den bestehenden Strukturen herzustellen, sondern darum, die ursprüngliche Bedeutung dieser engen Gassen neu auszuspielen, die darin bestand, die innenliegenden Strassen und Häuserblöcke mit dem Wasser zu verbinden. Diese Überlagerung bildet in einem gewissen Sinne die eigentliche *raison d'être* der Stadt.»[16] Das Stadthaus mit dem Ehrenhof, der sich zum Wasser hin in einen grossen Laubengang öffnet, verfolgt im grossen Massstab dasselbe Thema wie der Reichstag; während jedoch das Stadthaus mit Vorbedacht den Dogenpalast als Monument und Symbol der Stadt in Erinnerung ruft, spielt der Reichstag auf das Venedig der Palazzi und Gebäude an, die sich prunkvoll oder in Bescheidenheit in den Kanälen spiegeln.

Im Falle des Reichstags erschöpft sich das Nachdenken über die Stadt nicht im Ausdruck ihrer *raison d'être,* sondern geht soweit, die bedeutungsgeladenen Orte der Stadt des 17. und 18. Jahrhunderts neu zu interpretieren, das heisst auf eine ganz andere Art zu bauen, und zwar auf Kosten der bestehenden Stadttextur, die nun neu «gewoben» werden soll. Der einfache Wille zu beschreiben genügt nicht, um den komplexen Begriff von Stadt zu verstehen und

Chinesischer Pavillon im Park von Schloss Drottningholm
Architekt: Carl Fredrik Adelcrantz
s. Anmerkung 5
■ Pavillon chinois dans le parc du Château de Drottningholm
voir note 5
■ The Chinese pavilion in the Park of the Castle of Drottningholm

Fassade des Königsschlosses in Stockholm
Architekt: N. Tessin d.J.
s. Anmerkung 4
■ Façade du château royal à Stockholm
voir note 4
■ Façade of the king's castle in Stockholm



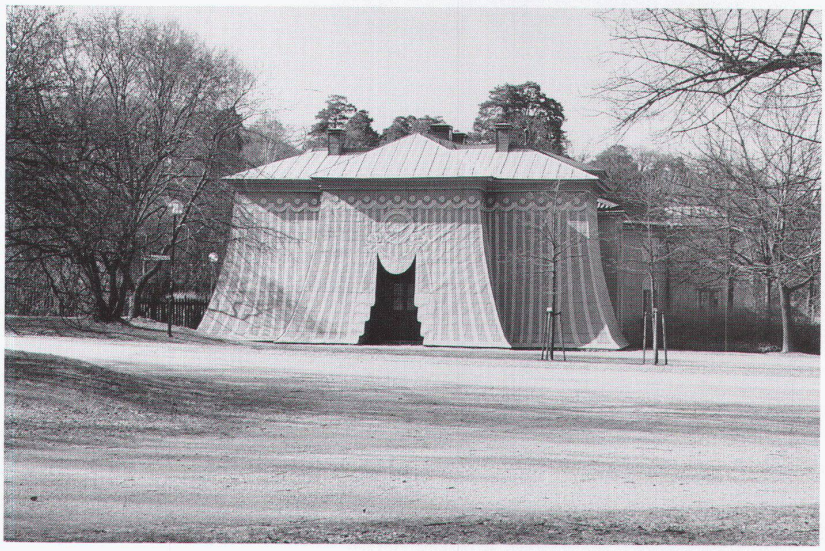


15 G. Holmdahl, S.I. Lind, K. Ödeen (Hersg.) op.cit.

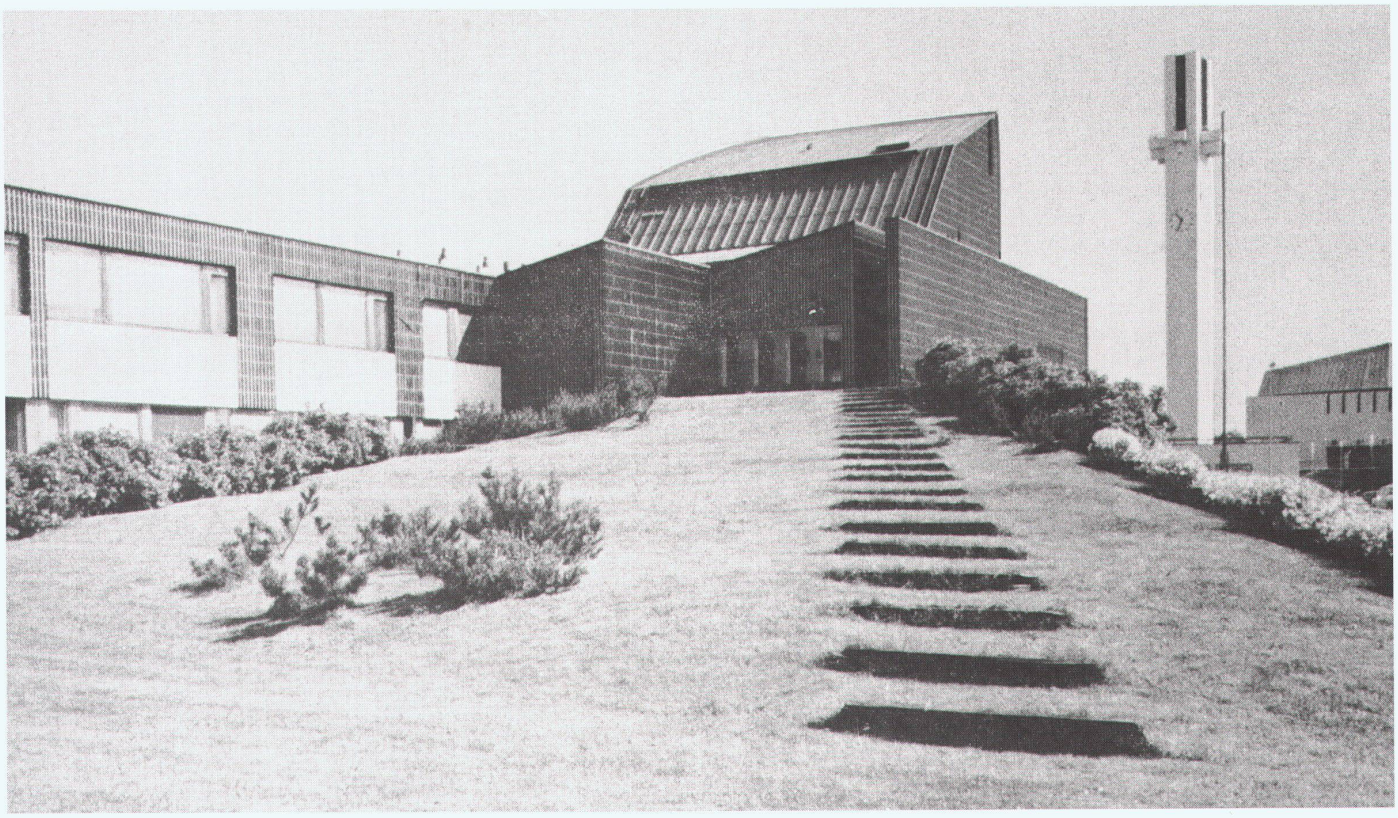
16 Johan Martelius, Gunnar Asplund and the legacy of Ragnar Östberg, in «Lectures and briefings from the international symposium on the architecture of Erik Gunnar Asplund», Stockholm 1986

wiederzugeben, und deshalb kommen sowohl dem Stadthaus wie auch dem Reichstag ideale Valenzen zu; beide Bauten evozieren ferne Architekturen, nehmen überlieferte Formen wieder auf, indem sie neue und gleichermassen alte hervorbringen. Die Auseinandersetzung mit Stockholm, mit seiner Geschichte und seinen Bauwerken geschieht durch den Vergleich von Bruchstücken seiner Architektur mit jenen anderer Städte. Bereichert durch Hinweise und Analogien, sind diese beiden Entwürfe – der eine gebaut, der andere nur gedacht, aber deshalb nicht minder real – zwei Momente der Verdichtung, durch die das unsichtbare Wesen der Stadt sich enthüllt und Gestalt annimmt. *Luca Ortelli*

(aus dem Italienischen: Christa Zeller)



Die «Kupferzelte» im Park von Haga, im Norden von Stockholm
Architekt: Louis Jean Desprez
s. Anmerkung 6
■ Les «Pavillons de cuivre» dans le parc de Haga à nord de Stockholm voir note 6
■ The "copper tents" in the park in Haga in northern Stockholm

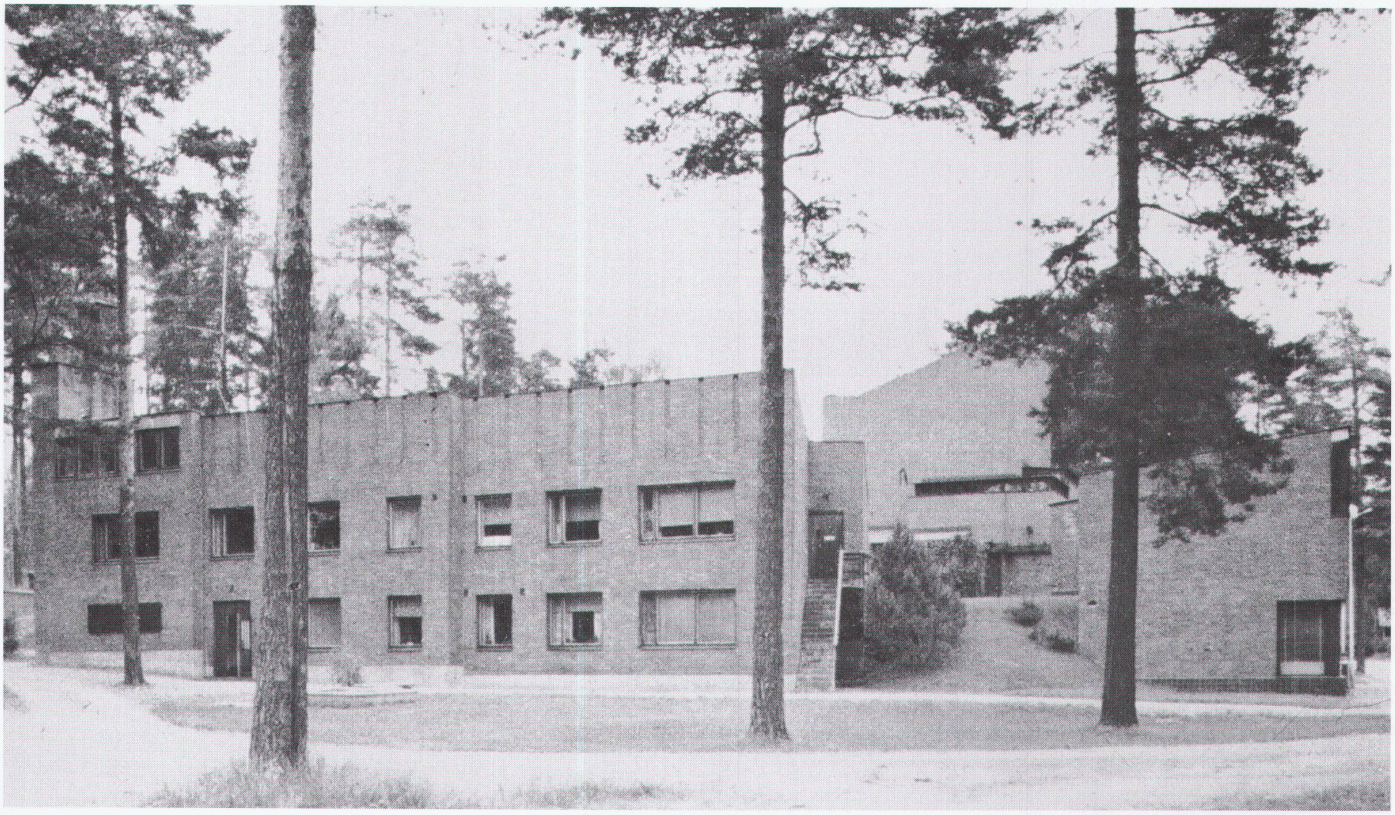


A. Aalto, Rathaus, Seinäjoki, 1959
Hôtel de ville
Town hall

Der Gefallen am Retrospektiven und bildlich Historischen war bei der Architektur im Vergleich zu den anderen Künsten ein wirkliches Phänomen. Diese Vorliebe basierte jedoch auf Strategien, die von Innengestaltung und spekulativer Architektur übernommen und während der ersten Jahrhunderthälfte aufrechterhalten worden waren. Es sollte uns aber nicht überraschen, dass die Architektur zur figurativen Darstellung zurückkehrte, während sich Malerei und Bildhauerkunst weiterhin dem Abstrakten widmeten. Die Architektur wandte sich erst wieder der historistischen Darstellung zu, als der Industrieplan Materialien und Gestaltungstechniken zu blossen Produktionselementen zu reduzieren begann. Die Architektur nahm also die historistische Darstellung aus einem Wunsch auf, sich gegen die kulturelle Schwächung zu wehren, die sie durch den Industrieplan erlitten hatte. In diesem Dilemma befanden sich hingegen Malerei und Bildhauerei nie; beide konnten ihr kulturelles Umfeld beibehalten, und zwar ungeachtet ihrer Verbindungen zu Abstraktion oder Figuration. Aufgrund der Natur ihres Mediums und ihrer Techniken war hier die Abstraktion nicht zwingend an die industrielle Produktion gebunden, wie das bei der Architektur der Fall war. In diesem Sinne bedeutete Abstraktion nicht die Auflösung der polysemantischen Funktion von Malerei und Bildhauerkunst; Polysemie – die vielseitige Auslegung von Bedeutung – konnte ebensogut mittels Abstraktion wie durch Figuration erreicht werden. So konnten also Malerei und Bildhauerei ihren kulturellen Status behalten, indem sie die Abstraktion unter Beibehaltung ihrer polysemantischen Rolle mit einbezogen; schliesslich ist Kunst technisch gesehen polysemantisch. Seit den fünfziger Jahren konnte die Architektur hingegen ihren polysemantischen und demzufolge kulturellen Status nur durch die Rückkehr ins Figurative beibehalten.

Ferner muss betont werden, dass die Popularität des stilistischen Eklektizismus im Verlaufe der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts nicht einfach von seiner Fähigkeit herrührt, Kultur zurückzuerobern – dies hätte ebensogut mittels irgendeiner Form von Erneuerung geschehen können –, sondern durch die Fähigkeit, Kultur billig wiederzuerlangen, das heisst, ohne eine organische Verbindung von Konstruktion und Stil machen zu müssen. Denn wäre eine solche Fusion angestrebt worden, hätte eine Reorganisie-

Dies ist ein überarbeiteter Ausschnitt aus dem letzten Kapitel des Buches «Sources of Modern Eclecticism: Studies on Alvar Aalto», von Demetri Porphyrios. Das Buch erschien erstmals 1982 bei Academy Editions/St.Martin's Press, London und New York. Der Ausschnitt ist vom Autor ausgewählt und überarbeitet worden, bei dem auch das Copyright bleibt.

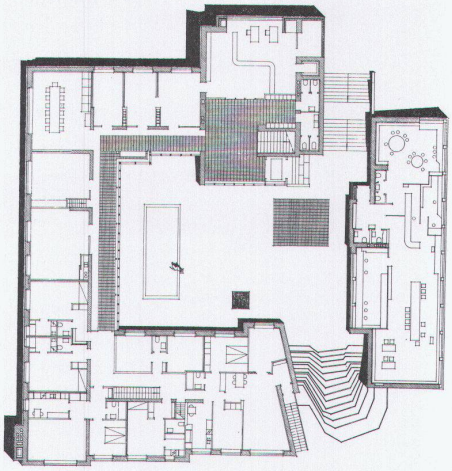


A. Aalto, Rathaus, Säynätsalo, 1949
Hôtel de ville
Town hall

rung der Bauindustrie auf allen drei Niveaus stattfinden müssen: das heisst bei den Kapitalkosten, den Fachkräften und der Gewinnverteilung. Stattdessen verwendete der Moderne Eklektizismus weiterhin industrielle Konstruktionstechniken und Materialien und umgab sie im Namen des Historismus mit einer kulturellen «Aura»: zuerst mittels stilistischer Metapher – erstmals bei Aalto in fester Form sichtbar, danebst auch bei Kahn oder Wright; später dann durch stilistisches Zitat – zuerst bei Robert Venturi, dann auch bei Norberg-Schultz und Jencks klar ersichtlich. Solch eine kulturelle «Aura» musste jedoch ausdrücklich leicht, schnell und relativ billig erschaffen, abgeändert oder ersetzt werden können.

«Pragmatisches, Technisches und Semantisches» mussten als drei unabhängige Bausteine der architektonischen Praxis erkannt werden, das heisst als drei unabhängige Budgets, die in einem Spiel mit dem Ziel, möglichst kostengünstig der Phantasie freien Lauf zu lassen, herumgeschoben werden konnten.

Zur Wiederentdeckung der Metapher – und später des Zitats – als ein Werkzeug historistischen Kommentars führten mit Sicherheit die Resultate se-

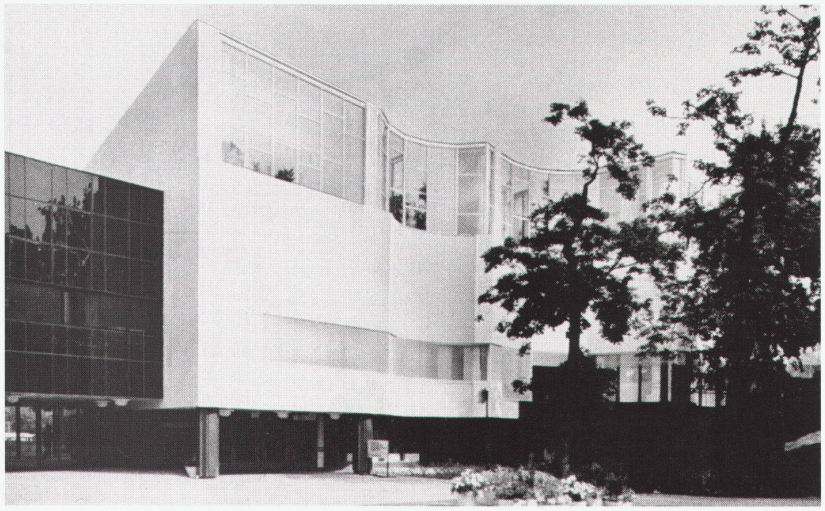


miotischer Untersuchungen und die zunehmende Popularität dieses Gebietes in den fünfziger und sechziger Jahren. Trotzdem scheint die gedankliche Auseinandersetzung des 20. Jahrhunderts mit der «Bedeutung der Bedeutung» ihre typischen Zeichen hinterlassen zu haben. In vielen so unterschiedlichen Bereichen wie Linguistik, symbolischer Logik, Traumanalyse und neurotischem Verhalten, kultureller Mythologie sowie bei der Analyse von Poesie und bildenden Künsten konzentrierte sich das Denken unseres Jahrhunderts auf die Semiotik, das heisst, es untersuchte den Prozess, bei dem etwas als Zeichen für etwas anderes steht.

Der Glaube, dass sämtliche Aspekte des täglichen Lebens bloss strukturierte Sprachen seien, die ihre eigenen Gesetze des Ausdrucks und Funktionierens aufweisen, wurde erstmals von den «russischen Formalisten» in den 1910er Jahren klar definiert, einer Gruppe von Linguisten und Künstlern, die die Poetik der Sprache untersuchten. Solch eine Sichtweise, die auch bei den «Neuen Kritikern» und Literaturästhetikern Richards und Empson und den Semiotikern der Jahrhundermitte Barthes oder Eco zu finden war, brachte eine neue methodologische Form in die Kunstgeschichte. Unter der Führung von Erwin Panofsky und später Ernst Gombrich und Pierre Francastel wurde das Konzept der Semiotik beim Symbolismus der bildenden Künste angewandt, woraus in den späten dreissiger Jahren der kunsthistorische Zweig der ikonologischen Analyse wuchs.

Währenddessen war in Theorie und Praxis der Literatur und in den bildenden Künsten der Einfluss zahlreicher anthropologischer Untersuchungen zu spüren, deren Hauptaugenmerk auf dem Phänomen «Mythos» lag. Sowohl im Werk des literarischen Mythologikers J.E. Harrison als auch beim Psychoanalytiker C.G. Jung oder dem Philosophen Ernst Cassirer wurden zwei grundsätzliche Aspekte von «Mythos» immer wieder betont: erstens, dass Sprache und Mythos ein untrennbares Ganzes bilden, und zweitens, dass der Mythos ein kollektives kulturelles Unbewusstes definiert und aufrechterhält. Unter solchen Voraussetzungen wurde der Kommentar – das heisst die Diskussion über die Bedeutung einer bereits existierenden Diskussion – zur vorherrschenden Mode im Ausdruck des 20. Jahrhunderts. Bei der Analyse hingegen nahm diese Vormachtstellung die Exegese ein, das heisst die Interpretation der Bedeutungsgrundlagen einer Diskussion. Es soll uns daher nicht überraschen, dass Linguistik, Epistemologie, Anthropologie, Psychoanalyse, Ethnologie, Poetik oder Kunstgeschichte im Verlaufe des 20. Jahrhunderts das gleiche epistemologische Apriori teilen mussten: Sprache – in ihrer semiotischen Eigenschaft – strukturierte die Welt der Erscheinungen und der Wahrnehmungen.

Semiotische Untersuchungen wurden in der Architektur erst dank kunsthistorischen Studien beliebt, doch auf eine eher verzerrte Art. Die Wiederentdeckung der Metapher – und später des Zitats – als Instrument historistischen Kommentars wurde ermöglicht durch die Verlagerung der kunsthistorischen ikonologischen Analyse in die Gestaltungsmethodologie. Gleichzeitig aber hatte der Transfer der kunsthistorischen Methodologie in die architektonische Praxis auch die Selbstlosigkeit der Geisteswissenschaftler und im weiteren Sinne die pluralistische Ethik des Eklektizismus zur Folge. «Das Studieren der Geschichte», meinte Middleton 1967, «hatte nicht geholfen, die Wahrnehmungen [des Architekten] zu erweitern… es bewegte [ihn], eine Anzahl Anpassungen der beschränktesten und einschränkendsten Art zu machen. [Die Architekten] gestalten mit fragmentarischem Schutt.»[1] Auch Aalto schrieb 1958 in seiner scharfen Diagnose über architektonischen Geschmack: «Das Horoskop des



A. Aalto, Finlandia Hall, Helsinki, 1970: Anbau Kongressflügel
Aile de congrès attenante
Annex, Conference wing

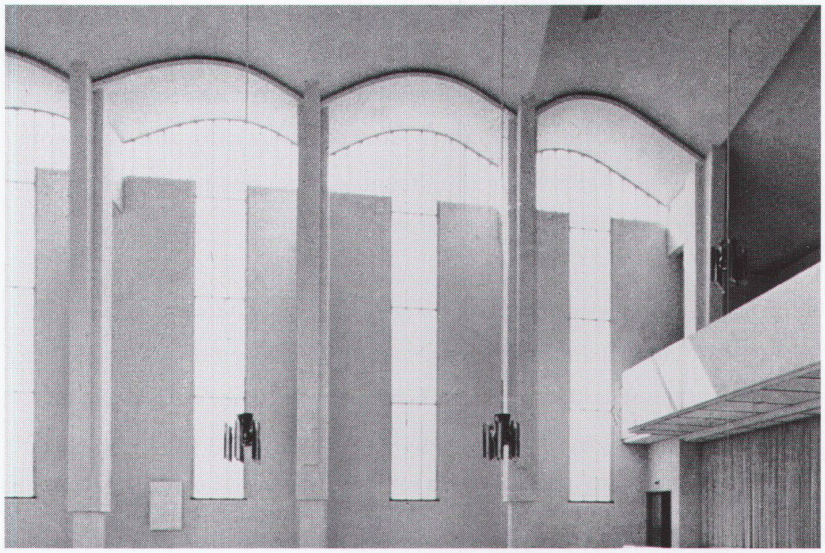
1 Robin Middleton, «Disintegration» in Architectural Design 1967, Vol. XXXVII, No. 7, S. 204

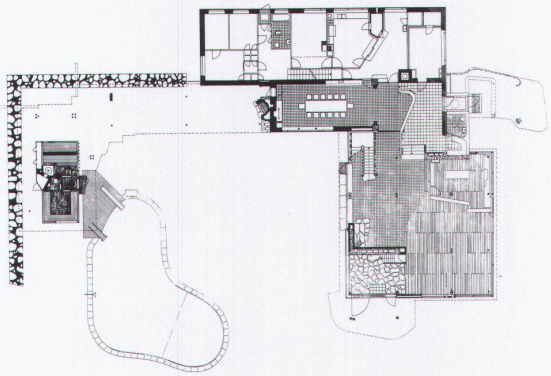
heutigen Bauens sieht so aus, dass die Wörter schlecht dabei herauskommen – und das ist keine Freude… [Die Architektur ist] eine unkritische, unbeholfene Suche nach einem neuen Thema [geworden]… Erwachsene Kinder spielen mit Krümmungen und Dehnungen, die sie nicht unter Kontrolle haben. Es riecht nach Hollywood.»[2]

Das Ziel des Modernen Eklektizismus war klar. Das Europa und Amerika der Nachkriegszeit schauten ohne irgendein kulturelles Erbe auf die westliche Kultur zurück. Solch eine Kultur musste mittels Metapher oder Zitat wieder neu erschaffen werden. Die von Aalto wiedererweckten spezifischen Mythen in den Jahren zwischen 1939 und 1965, in denen er die Rolle eines Trendsetters des Geschmacks übernahm, waren an sich ziemlich vielsagend, betrachtet man sie im historischen Kontext des Zweiten Weltkrieges und der Folgejahre. Die Mythen Individualität, natürliche Materialien, Verwurzelung mit der Erde, unversehrte Natur oder handwerkliche Fertigkeit beschrieben alle bloss die Widersprüche der amerikanischen und europäischen Industriegesellschaft. Aalto wollte genau das zurückerobern – und daher stammt auch sein internationaler Ruf als humanistischer Meister –, was das alltägliche Leben verneinte: Individualität, Natürlichkeit, Gemeinschaft, Tradition und Kultur. Doch damit machte er genau jene Mythen zum Fetisch, die die Industriegesellschaft als konkretisierte Wünsche verkaufte: Informalität, Einfachheit, Gemeinschaft, den Do-it-yourself-Kult, natürliche Materialien, «organische» Umgebung und Kunstfertigkeit im Detail. Dies waren die *idola fori* der Industriegesellschaft Mitte des 20. Jahrhunderts.

Im weiteren Verlaufe des Jahrhunderts tauchte die Architektur bei ihrem Versuch, eine verlorene Kultur wieder auferstehen zu lassen, womit sie allein den Wert menschlicher Kreativität legitimieren konnte, in den Eklektizismus ein. Ihr Ziel war es – und ist es noch immer –, das «Authentische» nicht beim Unwiederholbaren, sondern dort anzubringen, wo es unwiederholbar schien. Die Architektur ist zur blossen Semiotik auf der Suche nach einem Hauch Kultur geworden. Wenn der faule Zauber des Eklektizismus nachlässt, könnte es der Architektur hingegen gelingen, aus der Asche dieser Ruine aufzusteigen und neu zu beginnen. *Demetri Porphyrios*

2 Alvar Aalto, «Instead of an Article» in Arkkitehti, 1958



A. Aalto, Kirche, Seinäjoki, 1952
Eglise
Church

A. Aalto, Villa Mairea, Noormarkka, 1938: Wohnraum
Salle de séjour
Living room