

"The International Style"

Autor(en): **Reichlin, Bruno**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Werk, Bauen + Wohnen**

Band (Jahr): **71 (1984)**

Heft 5: **Einzelfälle der Moderne heute = Cas particuliers du moderne d'aujourd'hui = Individual cases of the modern style at present**

PDF erstellt am: **04.05.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-54244>

Nutzungsbedingungen

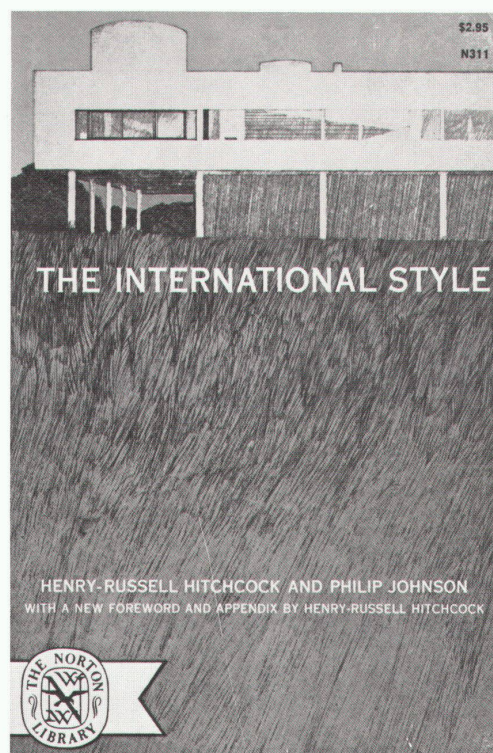
Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

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



«The International Style»

Rezeption eines Essays als Spiegelbild architektonischen Verständnisses

Vor zwei Jahren feierte man das fünfzigste Jubiläum der Ausstellung «The International Style». Diese hatte im Museum of Modern Art in New York stattgefunden unter der Leitung von Henry-Russel Hitchcock und Philip Johnson, die auch die Autoren des erfolgreichen Essays «The International Style: Architecture since 1922» waren. Letzteres war besonders in den USA für Generationen von Studenten zu einem vertrauten Schulbuch geworden.

Die Rezeption dieses Buches, das 1966 unter dem Titel «The International Style» neu verlegt und nun 1982 in italienischer Übersetzung erschienen ist, ist Gegenstand der vorliegenden Arbeit von Bruno Reichlin. Er behandelt die methodischen Ansätze der Autoren im Zusammenhang der Moderne und deren Einfluss auf das heutige «Nach-Moderne»-Verständnis der Architektur.

Réception d'un essai en tant que reflet de la compréhension architecturale

Il y a deux ans on fêtait le cinquantenaire de l'exposition «The International Style». Celle-ci s'était déroulée au Museum of Modern Art de New York sous la direction de Henry-Russel Hitchcock et de Philip Johnson, simultanément auteurs de l'essai bien connu: «The International Style: Architecture since 1922». Ce dernier fit office d'ouvrage de référence pour des générations d'étudiants, en particulier aux USA.

La réception de ce livre réédité en 1966 sous le titre «The International Style» et récemment publié en langue italienne (1982) est l'objet de l'étude de Bruno Reichlin. Il examine les idées méthodiques lancées par l'auteur à propos du mouvement moderne et leur influence sur la compréhension «post-moderne» actuelle de l'architecture.

Reception of an Essay as a Mirror Image of Architectural Awareness

Two years ago, the 50-year jubilee of the "The International Style" exhibition was celebrated in the Museum of Modern Art in New York. It was managed by Henry-Russel Hitchcock and Philip Johnson, co-authors of the successful essay "The International Style: Architecture since 1922", that had become well-known book for generations of American students.

People's reaction to this book again published in 1966 – though now under the title of "The International Style" – and recently presented in an Italian translation (1982) will be the topic of the paper by Bruno Reichlin presented here. Its topics are the methodical approaches of authors belonging to modernism and their influence on our post-modern understanding of architecture.

Vor zwei Jahren feierte man das fünfzigste Jubiläum der Ausstellung «The International Style». Diese hatte im Museum of Modern Art in New York stattgefunden unter der Leitung von Henry-Russel Hitchcock und Philip Johnson, die auch die Autoren des erfolgreichen Essays «The International Style: Architecture since 1922» waren. Letzteres war besonders in den USA für Generationen von Studenten zu einem vertrauten Schulbuch geworden.

Die Autoren lösten den Modernismus aus seinen ideologischen, politischen und sozialen Vorbedingungen und aus seinen funktionalistischen Verwicklungen – «Post-Funktionalismus wurde sogar als Benennung für den neuen Stil empfohlen», erklärte der Direktor des Museums in seiner Einführung – und erfanden eine vereinigende ästhetische Logik, die den Modernismus mit dem Begriff des Stiles erklärte.¹ Barr wagte sogar die Behauptung, «die Autoren hätten ohne Zweifel bewiesen, dass heute ein ebenso origineller, logischer, konsequenter und weit verbreiteter Stil existiere wie irgendeiner in der Vergangenheit». Hitchcock

und Johnson ihrerseits fassten im ersten Kapitel ihres Buches «Die Idee des Stiles» die These des Essays folgendermassen zusammen: «Heute ist ein neuer individueller Stil entstanden. Dieser zeitgenössische und auf der ganzen Welt vorkommende Stil ist einheitlich und umfassend, nicht lückenhaft und widerspruchsvoll wie ein grosser Teil der Werke der ersten Generation moderner Architekten. Die Anzahl wichtiger Monumente, die innerhalb des letzten Jahrzehnts errichtet wurden, ist ein Beweis für die Gültigkeit und die Vitalität des Stiles. In seiner Bedeutung kann er durchaus mit den Stilen der Vergangenheit verglichen werden. Was die Lösung struktureller Probleme anbelangt, kann man ihn mit der Gotik in Zusammenhang bringen, während er in der Lösung der Probleme des Designs der Klassik ähnlich ist. Er unterscheidet sich von beiden durch die klare Abgrenzung des Begriffes Funktion.»²

Die Moderne nach dem Mass eines Stiles zu betrachten, war keine unbedeutende Tat, wenn man bedenkt, dass die CIAM soeben aus ihrem Arbeitspro-

gramm und aus den Manifesten alle Erwägungen oder Äusserungen, die auf irgendeine Art ein Apriori formaler Natur einschliessen würden, ausgelassen hatten. Aus demselben Grund hatten die Delegierten aus der Schweiz, Deutschland und Holland die «Question 1» aus dem Vorschlag von Le Corbusier für die «déclaration» des 1. Kongresses in La Sarras ausgeschieden. Beim Formulieren von «La conséquence architecturale des techniques modernes» hatte er nämlich den Kongressmitgliedern vorgeschlagen, seine berühmten «5 points pour une architecture nouvelle» zu eigen zu machen.³

Den Autoren von «The International Style» war die Stellung der entschiedensten Funktionalisten wie Karl Moser und Hannes Meyer durchaus nicht unbekannt. Für letztere war das Bauen zuerst Wissenschaft und nicht Kunst, und deshalb hatten sie bei ihrer Argumentation jede Erwägung, die irgendeine Beziehung zu autonom formalen oder stilistischen Problemen haben könnte, endgültig beiseite gelassen.⁴

Den stilistischen Aspekt des Mo-

derнизм in den Vordergrund zu setzen, war also ein entschiedener Akt eines Antikonformismus. Fünfzig Jahre später erinnert Johnson in einem Interview mit Peter Eisenmann: «Wir schrieben das Buch, besorgt über den funktionalistischen Ansatz der deutschen Sozialdemokraten, die Architektur als Teil einer sozialen Revolution zu betrachten.»⁵ Und er möchte besonders das Schlusswort seines Essays herausheben: «Diejenigen, die die Architektur begraben haben, weil sie die Vergangenheit weiterzuführen wünschen oder weil sie übertriebene Angst vor einer Änderung und vor einem zu schnellen Sprung in die Zukunft haben, haben sich getäuscht: Wir haben immer noch eine Architektur.»⁶

Die Neuheit bestand also im Vorschlag einer eingehenden «innerarchitektonischen»⁷ Analyse des Modernismus. In einem kürzlich erschienenen Artikel über jenes Buch anerkennt der Autor Villari, wenn auch mit einigem Vorbehalt, Hitchcock und Johnson richtigerweise das «Verdienst, die grundsätzlich sprachliche Natur der Architektur mit Bestimmtheit betont zu haben».⁸

Es erstaunt deshalb, dass Joseph Rykwert nach fünfzig Jahren in einem Bericht über die Feierlichkeiten von Harvard nichts Besseres wusste, als sich über die «intellektuelle Armut» jenes «schwachen und abwegigen» Buchs zu empören⁹; «der Banalität und der minderwertigen Qualität» der von den Autoren verkündeten «Prinzipien» setzt er den exegesischen Scharfsinn von Mumford entgegen und anerkennt «sogar Verfassern wie Alberto Sartoris und Gustav Platz»¹⁰ den Vorteil eines grösseren kulturellen und geschichtlichen Weitblicks. Und anstatt der ausführlichen Rechtfertigung, die nach einem derartigen Urteil nötig erschien, steigerte Rykwert schliesslich noch mit folgender Äusserung: «Während mehr als zwei Generationen wurde das Buch dazu benutzt, den Gebrauch des Wortes «Architektur» für scheussliche Bauten, die die Zentren der meisten Städte der Welt überfüllen, zu legitimieren. Noch schlimmer ist, dass die Entwerfer den Mut hatten, zu glauben, dass das von ihnen Produzierte die Würde hätte, «einem Stil anzugehören»». Klar,

dass es sich dann um ein «gefährliches» Buch handelt.¹¹

Wenn man nun tatsächlich von geringem intellektuellen Scharfsinn und von abwegigen Gedanken sprechen kann, so gilt das in meinen Augen gerade für das von Rykwert im Jahre 1982 geäusserte Urteil: «Die aussergewöhnliche Bedeutung», der «gefährliche» Erfolg, den er selbst dem Buch zugesteht, und schliesslich auch die überraschende architektonische Entwicklung Philip Johnsons lassen doch einige Zweifel bezüglich der zugesprochenen Banalität aufkommen.

Im Gegensatz zu den zeitgenössischen Publikationen, die den Versprechungen des ideologischen (politischen, sozialen und fachspezifischen) Programmes des Modernismus und somit der inneren Dynamik und der Leistungsfähigkeit einer Bewegung im Aufschwung den Vorrang gaben, unterbreitete «The International Style» dem Publikum bereits eine Bilanz seiner Resultate, die darüber hinaus nach althergebrachten stilistischen Kategorien eingeordnet wurden. Dies hatte, ungeachtet der Absichten der Autoren, die Festlegung einer zu überwindenden Schwelle – eines Punktes der «Nicht-Rückkehr» – zur Folge. Denn die fortschreitende Entwicklung des Modernismus selbst hätte nicht länger die Konfrontation mit dem eigenen Phantom, welches als ein museographisches Präparat definiert war, ertragen. Eine Realität zu objektivieren bedeutet nämlich auch, ihre Aura zu beseitigen und ihre Bindungen zu lösen. Es erstaunt nicht, dass Johnson als erster die Konsequenzen aus diesem Befund zog: es waren etwa fünfzehn Jahre vergangen, als ihm mit seinem Landhaus in New Caanan der meisterhafte Durchbruch gelang, die Moderne mit den Mitteln der Architektur selbst zu historisieren, indem er auf dem Werk von Mies van der Rohe eine «operative Kritik» im wahrsten Sinn des Wortes ausübte.¹² Johnson macht nur geringe Änderungen am formalen System von Mies und setzt dieses in einen ungewohnten Kontext ein (die Wiederaufnahme des «malerischen» Parkes, die geschichtlichen Hinweise, die in den verschiedenen Elementen vorkommen, die «manieristische» Anspielung des Pavillons auf dem

Teich, die «mise en abîme», durch die in der Anordnung eine grosse mythologische Landschaft zum Hintergrund des Wohnbereiches des «Glashauses» wurde). Philip Johnson führt das Werk von Mies in erster Linie auf dessen Vorfahren des 19. Jahrhunderts und die Schinkelianer zurück. In der Art und Weise seines Vorgehens hingegen führt er erstaunlich früh Problemkreise und Thematiken ein, die die zeitgenössische Architektur bewegen.¹³ Dem «International Style» kommt also eine durchaus nicht sekundäre Funktion der Katalysation und des auslösenden Moments zu in bezug auf die kulturelle Situation, welche bei einer gewissen «Reife» mit dem Namen «post-modern» belohnt wurde. Viel mehr als den erhobenen Zeigefinger und die hochgezogenen Brauen des Zensors verdient jenes berühmte Essay nach fünfzig Jahren eine eingehende Analyse der theoretischen und faktischen Auswirkungen seiner Thesen und seiner eventuellen strukturellen Beziehungen zu den Argumenten, die zumindest einigen der «post-modernen» Tendenzen zugrunde liegen.

In der Folge sind deshalb einige Bemerkungen über die Schwierigkeiten bei der Verwendung des Begriffes Stil in bezug auf die moderne Bewegung nötig. Bei einer kurzen Beschreibung des «neuen zeitgenössischen Stiles» hielten Hitchcock und Johnson fest: «In erster Linie gibt es eine neue Auffassung der Architektur als Volumen und nicht mehr als Masse. In zweiter Linie dient die Regelmässigkeit viel mehr als die axiale Symmetrie dazu, ein Design in eine Ordnung zu bringen. Diese beiden Prinzipien, zusammen mit einem Dritten, das den willkürlichen Gebrauch der Dekoration verschmähmt, kennzeichnen die Ergebnisse des internationalen Stiles.»¹⁴

Es verwundert nicht, dass im Verlaufe der Zeit diese Prinzipien als «zu wenige und zu begrenzt» erschienen, wie Hitchcock selbst in einem Kommentar zum Buch im Jahre 1951 zugab. Bei dieser Gelegenheit schlug er als weiteres Prinzip *Struktur als Gliederung* vor.¹⁵ Man muss aber doch hinzufügen, dass das Buch gesamthaft gesehen und die Wahl der Illustrationen mit den dazugehörenden kurzen Kommentaren eine

nicht zu unterschätzende Anzahl von Stilmerkmalen für jedes der genannten Prinzipien liefern.

Das stilistische Prinzip der «Architektur als Volumen» sieht das Gebäude als eine Art Schiff oder als ein Schirm mit starken inneren Abstützungen und einer kontinuierlichen äusseren Umhüllung. Dadurch tritt anstelle der Wirkung des Gebäudes als herkömmliche Masse diejenige von «ebenen Oberflächen, die ein Volumen begrenzen». Die angemessenen notwendigen Mittel, um diese Wirkung zu erreichen, sind: das Flachdach, das innere Gerüst und eine ununterbrochene Oberfläche, «die wie eine Haut in jede Richtung ganz straff über das Skelett, das sie stützt, gezogen wird»; die Fensterrahmen «sollen schmal genug sein, um sie von den eigentlichen Tragelementen unterscheiden zu können». Von Nachteil sind also jegliche Unterbrüche in der Mauerfläche, so z.B. der innere Anschlag der Fenster in der Mitte statt bündig aussen». Denn das Fenster ist nun ein integrierter Teil der Hülle, die das Gebäude umgibt, und nicht mehr ein Loch in einer Wand wie bei den herkömmlichen Bauten.¹⁶ Auch «jede Form der Einrahmung, die auf eine Verkleidung mit Paneelen hinweisen könnte, ist eine wesentliche Beeinträchtigung der Kontinuität der Oberfläche und sollte vermieden werden». Was die Materialien für die Oberflächenbehandlung betrifft, so ist zweifelsohne der glatte Verputz dem groben vorzuziehen, die Verwendung von Keramikplättchen «mit durchgehenden vertikalen und horizontalen Fugen» den Platten aus Marmor oder Granit.¹⁷ Hier und da kritisieren die Autoren in ihren Kommentaren die zu komplizierte Anordnung der Öffnungen, das Vermischen verschiedener Arten von Fensterrahmen und ihre übertriebene Dimension. Sie tadeln die Dachgesimse und auch die zu direkte Offenbarung des statischen Verhaltens der Strukturen zu Lasten der orthogonalen Strenge (Gropius, Bauhaus, Verbindungstrakt), die zu grosse Vielfalt der verwendeten Materialien, die stufenartige Rücksprünge der oberen Geschosse (Mendelsohn, Kaufhaus Schocken, Chemnitz).

Das «Prinzip der Regelmässigkeit»

verlangt eine Anordnung der Stützelemente in gleichen Abständen, damit ein «ausgeglichenes Spannungsverhältnis herrscht». Diese Regelmässigkeit «wird durch eine formale Gliederung ausgedrückt, die die dahinterliegende Ordnung betont». Es wird geraten, einen Modul zu wählen, der es ermöglicht, die von sich aus «unregelmässigen» Funktionen einzugliedern: «Ein geometrisches Spinnennetz imaginärer Linien ordnet im Grundriss und im Aufriss die verschiedenen Teile und fügt sie zu einem harmonischen Ganzen zusammen.»¹⁸ Was nun schliesslich das dritte stilistische Prinzip, nämlich die Beseitigung der Dekoration, anbelangt, behaupten die Autoren, dass «das Detail, welches genauso nötig in der modernen Struktur wie in der Vergangenheit ist, die Dekoration der zeitgenössischen Architektur bildet». Sein Einsatz «stellt das Hauptmittel dar, durch welches ein Zusammenhalt der verschiedenen Teile eines Projektes erreicht wird».¹⁹

Auf Anhiob und anhand der sehr selektiven Auswahl der in «The International Style» aufgeführten Werke erscheint diese stilistische Charakterisierung für diejenigen, die in der Tradition der Moderne stehen, durchaus plausibel.

Trotzdem erweist sich die Definition und die Charakterisierung des «internationalen Stiles», wie sie von den Autoren vorgeschlagen wird, als unzulänglich, da der Begriff des «Stiles» zu rudimentär und dem Gegenstand unangemessen ist. Dies will ich nachstehend zu zeigen versuchen.

1. Die Architektur der Moderne geht von der Auflösung des architektonischen Systems der Tradition aus. Sie ist durch eine unaufhaltsame Ausweitung der Disziplin gekennzeichnet, in der Suche nach Ausgangspunkten und einer Legitimation für den Entwurf, sei es in der Humanwissenschaft, in der technologischen Entwicklung oder in den zeitgenössischen Kunstströmungen. Im eigentlichen Widerspruch zu der dauernd verkündeten Homogenität der Motive führt dies zu sehr unterschiedlichen individuellen Ergebnissen. Der «Pluralismus» der Architektur der unmittelbaren Nachkriegszeit ist die «logische» Konsequenz

und ein Beweis dieser Umstände.²⁰ Deswegen erweist es sich um so mehr als notwendig, eine Unterscheidung zu machen zwischen einem Stilbegriff, der sich auf die Poetik eines einzelnen bezieht, und demjenigen, der die allgemeinen Züge einer Bewegung oder sogar einer geschichtlichen Periode umschreibt. Diese Unterscheidung nahm in der Textanalyse zumindest seit der Romantik einen festen Platz ein. Auf sie ist auch der Erfolg des Stilbegriffes in der Literaturkritik zurückzuführen, welcher allmählich die Problematiken, die die Rhetorik der Sprache betrafen, einordnen konnte.²¹

Da unsere Autoren diese zumindest doppelte Lesart des Begriffes Stil nicht erkannten, als sie über einen «internationalen Stil» schrieben, stiess ihre Erörterung an zwei Grenzen: auf der einen Seite erschienen die von ihnen entdeckten stilistischen Merkmale als in sich bestehende selbständige Fakten, losgelöst aus dem Zusammenhang, der sie erklärt – der Zusammenhang, der gegeben ist durch die Art und Weise ihres Vorkommens in einem oder in einer Sammlung von Werken eines bestimmten Autors –; auf der anderen Seite waren diese stilistischen Elemente nur für eine beschränkte Gruppe moderner Architekten repräsentativ. Trotz der «tendenziösen» Wahl der veröffentlichten Werke liessen sich einige von ihnen schon nicht mehr in das von den Autoren aufgebaute stilistische Korsett zwingen. In dem bereits erwähnten rückblickenden Schreiben gibt Hitchcock selber zu, dass dies zum Beispiel für Le Corbusiers Villa de Mandrot in Pradet gilt.

2. Abgesehen von seiner häufig divergierenden Bestimmung umfasst der Stilbegriff im allgemeinen nicht nur eine Anzahl formaler Elemente und typischer wiederkehrender Motive, sondern auch die Vorstellung eines Systems.²² Plastische, räumliche, technische, funktionelle und andere Lösungen sind aufeinander bezogen, bilden Synergien, die sich in einem Werk auf eine gewisse Art und Weise offenbaren und die daher selber stilistische Züge bilden – vielleicht sogar die wichtigsten. Obwohl die Autoren zugeben, dass Konstruktion und äussere Erscheinung eng aufeinander bezogen sind,

kümmern sie sich bei der konkreten Analyse fast nicht um die spezifische stilistische Eigenschaft dieser Tatsache. Sie beschränken sich auf das Inventar formaler, in sich bestehender Merkmale. Dies widerspiegelt sich im Aufbau des Essays, das in Kapitel aufgeteilt ist, welche der Reihe nach die Architektur als Volumen, die Materialien der Verkleidung, die Regelmässigkeit, die Rolle des Details, die Grundrisse usw. betreffen. Dem Essay fehlt eine Zusammenfassung. Wie bereits erwähnt wurde, gab Hitchcock selber zu, dass er zu wenig auf die strukturelle Gliederung einging, welche die modernen Architekten bezüglich der Hülle, des Raumes und der Funktion immer wieder auf verschiedene Weise behandelten.

Deswegen ziehen die Autoren die voreilige Schlussfolgerung, «in einem fertigen Gebäude sei die Anwesenheit der Technik viel mehr vorausgesetzt als offenbart».²³ Dies ist durchaus für die Villa Stein de Monzie von Le Corbusier zutreffend, ein seltenes Beispiel dafür, wie sich die tragende Struktur gemäss der Art und Weise der rhetorischen Figur der «Zurückhaltung» ausdrückt.²⁴ Eine Verallgemeinerung dieser Aussage hat aber zur Folge, dass die originelle Vielfalt der Lösungen, die sich Le Corbusier bei den anderen auf dem «Dom-ino»-Gerüst aufgebaut Gebäuden ausgedacht hat, übersehen wird. In ihrer Gesamtheit sind diese Lösungen eine regelrechte Vorführung des Potentials der Architektur, das heisst der Art und Weise, wie in einem bestimmten Bau Raumhülle und Traggerüst aufeinander bezogen sind, imstande, das konstruktive Prinzip, das statische Verhalten, die räumliche Gestalt, den funktionellen Zusammenhang zu verdeutlichen und, folglich die «rhetorische» Dimension des «Mediums» Architektur zu offenbaren.

Hitchcock und Johnson behandeln allzu wenig das Thema der funktionalistischen Motivation der Moderne. So gibt es kein umfassendes Verständnis für den Begriff Funktion, durch das sie die grosse Neuigkeit der modernen Architektur in ihrer ganzen Bedeutung hätten erfassen können: Bei dieser Architektur übernehmen die Festlegungen (Funktionen) in Zusammenhang mit dem faktischen und

sozialen Gebrauch, mit der Konstruktion und den Techniken, mit den verwendeten Materialien, mit der Art der Produktion (Standardisation, Bauvorgang usw.) gemeinsam oder getrennt die Rolle eines Subjekts. Dieses wird dadurch zu einer Erörterung über eine oder verschiedene Arten des Verständnisses eines architektonischen Objektes; und gerade diese Arten unterstellt die moderne Bewegung, wenn auch mit vielen Einschränkungen, einem radikalen Prozess der Kritik und der Neudefinition. Kommen wir auf den Begriff Stil zurück: Die Autoren berücksichtigen nicht genug den oder die Lesarten eines Werkes als Produktionsfaktoren eines Stiles, das heisst als Auslöser von Konfigurationen und Formen, durch die die entscheidende Eigenschaft des architektonischen Objektes offenbart wird. Ich beschränke mich auf folgende Beispiele: die moderne Organisation der Baustelle und der Montagevorgang in der Siedlung Röten von Gropius in Dessau (1928), die besonderen Erfordernisse bezüglich der Distribution der Besucher in dem ebenfalls von Gropius gebauten Arbeitsamt in Dessau (1928).

4. Die vorangehenden Erwägungen führen zu einer weiteren kritischen Bemerkung betreffend die Leistungsfähigkeit des Begriffes Stil, wie sie in «The International Style» vorgeschlagen wird: Sie nimmt nicht genug Rücksicht auf die Tatsache, dass die moderne Architektur auf dem Trümmerhaufen des Systems der Tradition aufbaut. Dem Anschein nach wird die Tradition negiert, doch gerade durch diese Verneinung ist sie als ständiger Bezugspunkt, also als stilistisches Paradigma, vorhanden. Die «Reihenhäuser» sind die Negation des Hofhauses, das «Pilotis»-Geschoss die Verneinung des Sockels, das «Fensterband» ist das Gegenstück zum «Loch in der Mauer» beim vertikalen Fenster usw. Ohne den ständigen Bezug zur Architektur der bürgerlichen Metropole würde man schliesslich die Stadtprojekte von Mendelsohn, vom Mossehaus in Berlin (1921–1923) bis zu den Schocken-Kaufhäusern in Stuttgart (1926–1928) und in Chemnitz (1928–1929) (letzteres wurde von den Autoren wegen seiner «unglücklich abgestuften Attika» kritisiert), von Scharoun

und den Brüdern Luckhardt, nicht verstehen (vgl.²⁰).

Bei den bereits erwähnten Gesichtspunkten erscheint das grössere theoretische Bewusstsein Le Corbusiers, was die Poetik der modernen und besonders seiner Architektur anbelangt, sofort ersichtlich: Nach seiner Auffassung sind die «5 points pour une architecture nouvelle» nicht nur Anweisungen, um eine mit der Kultur und den technischen Errungenschaften des Maschinenzeitalters übereinstimmende Architektur zu machen, wie es häufig naiverweise verstanden wurde; vielmehr stellen sie auch eine geschlossene Anzahl von Elementen dar, welche ein System bilden und welche leicht erkennbar sind und es ermöglichen, von Gebäude zu Gebäude immer wieder andere Botschaften zu formulieren. Le Corbusier erkennt also, dass Architektur erst dann Bedeutung erlangt, wenn das System der modernen Architektur die Identität einer Institution annimmt: einer technischen, sozialen, kulturellen und künstlerischen. Als solche muss sie sich einer identifizierbaren, konventionellen Ordnung unterstellen; daher muss sie auch ihren Ort bezüglich den schon bestehenden Werten und somit der Tradition definieren. Dies macht begreiflich, wieso Le Corbusier in seinen theoretisch-methodologischen Abhandlungen die Wirksamkeit und die Notwendigkeit der von ihm vorgeschlagenen konstruktiven, distributiven, räumlichen usw. Erneuerungen misst, indem er sie schon bekannten Werten und gewohnten Lösungen gegenüberstellt. Dies ist zum Beispiel bei den diagrammartigen grafischen Vergleichen, die «Précisions» darstellen, der Fall. «J'ai pris dans le passé la leçon des choses. Tout événement et tout objet sont par rapport à...»²⁵ Dieses Geständnis sagt viel mehr aus, als man zu glauben geneigt ist: In einem Text von 1938, der als Kommentar zum «œuvre plastique» geschrieben wurde, vertieft sich Le Corbusier in Gedanken, die einem Semiologen gefallen würden: «L'œuvre d'art est un jeu» dont l'auteur a créé la règle. L'auteur – le peintre – a créé la règle de son jeu et la règle doit pouvoir apparaître à ceux qui cherchent à jouer. Elle (l'œuvre d'art) est faite de signes d'une intelli-

genge suffisante. Il lui faut des objets expérimentés, révolus, usés, limés par l'habitude, susceptibles d'être reconnus à un simple schéma.» Und er fährt weiter: «On peut observer, dans la circulation automobile moderne, l'application de ce principe au cours de circonstances qui entraînent précisément la nécessité de déclencher dans l'esprit une suite rigoureuse d'opérations mentales. (...) L'annonce d'un passage à niveau avec barrières baissées, le signalement du passage possible d'un train marchandises à travers la route, etc. ne font pas état de l'image fidèle des objets considérée: une barrière de belle serrurerie moderne, une locomotive puissante d'aujourd'hui, mais au contraire jettent aux yeux du conducteur l'image la plus désuète qui soit d'une locomotive cocasse de 1840 ou de la barrière en bois d'un terrain vague. Signes faisant appel à de vieilles notions bien établies et assises dans l'entendement.²⁶ Die «5 points pour une architecture moderne» verhielten sich zur modernen Architektur als «signes d'une intelligence suffisante».

Um wenigstens zu einer vorläufigen Schlussfolgerung dieser Anmerkungen zu gelangen: Die von Hitchcock und Johnson aufgestellten Prinzipien des modernen architektonischen Stiles bleiben Gefangene eines traditionellen und einschränkenden Stilbegriffes, der zu wenig die poetische Gesamtheit (Complexité) des architektonischen und insbesondere des modernen Werkes berücksichtigt.

Den Autoren fehlte jener ergiebige Begriff, den man zum Beispiel im Bereich der Textanalyse über «Parallelismus» hatte, und zwar so, wie dieser von den russischen Formalisten verstanden wurde und besonders von Roman Jakobson, dem angesehensten Vertreter, formuliert und angewandt wurde. Ausgehend davon, dass «das Objekt der literarischen Wissenschaft nicht die Literatur ist, sondern der literarische Charakter, das heisst das, was aus einem Werk ein literarisches Werk macht»,²⁷ – «L'architecture» von Le Corbusier²⁸ – Den Text fasste er als eine Struktur auf, bei der jedes formale oder Sinneselement auf die Gesamtheit aller übrigen Elemente zurückzuführen ist. Jedes Element ist in be-

zug auf die Beziehungen zu den übrigen Elementen, der Art der Verhältnisse des Parallelismus und der herrschenden Gegensätze zu analysieren. In seinem grundlegenden Essay «Poésie de la grammaire et grammaire de la poésie» (Warschau 1961)²⁹ beschränkte sich Roman Jakobson einzig auf die grammatikalischen Kategorien, die Beziehungen des Parallelismus enthalten. Er lieferte damit ein so eindrucksvolles Inventar, dass auch ein Aussenstehender einen kritischen, auf die kleinsten Differenzierungen aufmerksamen und in bezug auf ein architektonisches Objekt strukturierten Durchblick erhielt; und dies, sobald man bereit ist, die Komplexität der Existenzmodi eines architektonischen Objektes zu berücksichtigen, das heisst also die angewandten Techniken und die Verfahren (den Arbeitsprozess), die bei der «Fabrikation» des Objektes in die Tat umgesetzt werden.³⁰ Doch die Analyse der Architektur als Verfahren war auch vor fünfzig Jahren nicht aktuell. Deswegen kann man annehmen, dass jenes mehr als fünfzigjährige erfolgreiche Essay uns heute noch, gerade in seinen Schwachstellen, betrifft: Das Unvermögen, die «ästhetische» Produktivität eines funktionalistisch und technologisch orientierten Annäherungsprozesses an die Architektur wahrzunehmen und ein architektonisches Objekt als Synergie von distributiven, konstruktiven, technischen, symbolischen, räumlichen, plastischen usw. Funktionen zu verstehen, stellt durchaus einen «stilistischen» Zug dar, der dem grössten Teil der post-modernen Architektur eigen ist.

Das «Architektonische» bleibt vorwiegend ein «Valore aggiunto». B. R.

1 Vgl. Die Einführung der italienischen Ausgabe, Bologna 1982, von Tim Benton, S. 9.

2 Henry-Russell Hitchcock und Philip Johnson, «The International Style: Architecture since 1922», W.W. Norton & Company, Inc. N.Y., 1932, Kapitel: «Die Idee des Stiles».

3 Vgl. «CIAM-Dokumente 1928–1939» unter der Leitung von Martin Steinmann, Basel und Stuttgart 1979, S. 16–17.

4 Vgl. Hitchcock und Johnson, a.a.O., Kapitel «Funktionalismus»; von Karel Teige siehe zum Beispiel den Artikel «Mundaneum (1929)», in «Stavba» Nr. 10; von Hannes Meyer zum Beispiel den Artikel «Bauen», in «Bauhaus-Zeitschrift für Gestaltung», Jg. II, Nr. 4, 1928.

5 Philip Johnson «The way we were...» – Peter Eisenman

interviews Philip Johnson», in «Skyline», Februar 1982.

6 Hitchcock und Johnson, a.a.O., Schlusssatz des Essays.

7 Die Unterscheidung zwischen einer innerarchitektonischen und einer ausserarchitektonischen Analyse der Architektur ist in der Terminologie und als Begriff auf die analoge Unterscheidung im Bereich der literarischen Studien zurückzuführen, zum Beispiel R. Wallek und A. Warren, «Theorie der Literatur», Bologna 1976, 1. Ausgabe in der englischen Originalsprache 1942.

8 Sergio Villari, «Der internationale Stil 50 Jahre später», a.a.O. Nr. 56, 1983.

9 Joseph Rykwert, «Eine Feierlichkeit in Harvard – Die 50 Jahre eines gefährlichen Buches», in «Casabella», Nr. 481, 1982.

10 Joseph Rykwert, a.a.O.

11 Joseph Rykwert, a.a.O.

12 Der Begriff «operative Kritik» wurde u.a. schon von Bruno Zevi und Manfredo Tafuri benutzt, um den kritischen beabsichtigten Bezug zu benennen, der sich in einem Werk durch Repartition und Verschiedenheit gegenüber bestehenden Modellen und Regeln offenbart.

13 Vgl. Die Kommentare von P. Johnson in «Architectural Review», 1950, S. 152 ff., und Robert A. M. Stern, «The Evolution of Philip Johnson's Glass House, 1947–1948», in «Oppositions», Nr. 10, 1977.

14 Hitchcock und Johnson, a.a.O., Kapitel «Die Idee des Stiles».

15 Henry-Russell Hitchcock, «Der internationale Stil 20 Jahre später», in «Architectural Record», August 1951.

16 Hitchcock und Johnson, a.a.O., Kapitel: «Ein Prinzip: die Architektur als Volumen».

17 a.a.O., Kapitel «Verkleidungsmaterialien».

18 a.a.O., Kapitel «Ein anderes Prinzip: in bezug auf die Regelmässigkeit».

19 a.a.O., Kapitel «Ein drittes Prinzip: die Elimination der Verwendung der Dekoration».

20 Für diesen Gesichtspunkt vgl. auch den Artikel des Autors: «Architektur auf der Suche nach Legitimation», in «Tendenzen», Architekten- und Ingenieurkammer Schleswig-Holstein, 1982.

21 Für diesen Gesichtspunkt vgl. Pierre Guiraud, «La stylistique», Kapitel II, «Déchéance de la rhétorique», Paris 1975: Die Rhetorik verliert ihre Rechte: «...Le jour où la société, les institutions, les mœurs, les valeurs esthétiques ou morales et le langage qui les expriment cessent d'être une réalité absolue pour devenir une création toujours renouvelée de l'expérience, chaque regard en réinventant le monde réinvente chaque fois le langage.», S. 25–26.

22 Für eine Definition des Begriffes Stil im Bereich der künstlerischen Historiographie siehe Meyer, Schapiro, «La notion de style», ursprünglich mit dem Titel «Style», in «Anthropology Today», Hrsg. Alfred Kroeber, University of Chicago Press, 1953, französische Übersetzung in: Meyer, Schapiro, «Style, artiste et société», Paris 1982, S. 35–85.

23 Hitchcock und Johnson, a.a.O., Kapitel «Ein anderes Prinzip: in bezug auf die Regelmässigkeit».

24 Wenn man die Villa Stein de Monzie von aussen betrachtet, so sieht man die Tragstruktur nicht, doch die um die Ecke gehenden Fensterbänder, die Balkone an der Nordfassade usw. sind Indizien, die es ermöglichen, das Verhältnis zwischen Hülle und Gerüst und die Lage des letzteren zu kennen.

25 Le Corbusier, «Précision», Paris 1930, S. 34.

26 Le Corbusier, «Le Corbusier – Œuvre plastique – peinture et dessins, architecture», Paris, publiziert 1938.

27 Roman Jakobson, aus einem seiner Texte von 1919, ins Französische übersetzt in R.J., «Questions de poétique», Paris 1973, S. 19.

28 Vgl. Le Corbusier, «Défence de l'architecture (1929)»; geschrieben für die Zeitschrift «Stavba», 1929, und erst 1931 publiziert in «Musaion», Prag, Nr. 2, und 1933 in der Originalsprache: «L'architecture d'aujourd'hui», Nr. 10.

29 Bezüglich des Begriffes «Parallelismus» in der Textanalyse vgl. die anderen Texte von Roman Jakobson, «Le parallélisme grammatical et ses aspects russes», 1966, jetzt in Jakobsons Roman «Questions de poétique», Paris 1973: «La poésie, en tant que technique artistique – et peut-être faudrait-il dire: toute technique artistique – se ramène au principe du parallélisme».

30 Für den Begriff des «Vorgehens» in der Kunst vgl. zum Beispiel Viktor Sklovskij, «Die Kunst als Vorgehen», Moskau 1929.