

Guinzburg versus und contra Le Corbusier : Bilder und Metaphern der Maschine

Autor(en): **Vigato, Jean Claude**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Werk, Bauen + Wohnen**

Band (Jahr): **75 (1988)**

Heft 5: **Ismen der Konstruktion = Ismes de la construction = Isms of the construction**

PDF erstellt am: **17.05.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-57019>

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.

Guinzburg versus und contra Le Corbusier

Bilder und Metaphern der Maschine

Die Maschine ist zweifellos zu einem Symbol unseres Zeitalters geworden, das unser ästhetisches Bewusstsein nachhaltig verändert hat. Während Guinzburg die Architektur von der Maschine beeinflusst sehen will, stellt Le Corbusier die Vorherrschaft der Architektur über die Maschine in den Vordergrund. Guinzburgs direkte Anlehnung an Bilder der Maschine steht Le Corbusiers Auffassung von einer Architektur gegenüber, die über die Abstraktion von der Maschine zu neuen Ausdrucksformen gelangt.

Images et métaphores de la machine

La machine est sans doute devenue l'un des symboles de notre siècle qui a transformé durablement notre conscience esthétique. Tandis que Guinzbourg pense que l'architecture subit l'influence de la machine, Le Corbusier met en avant la prédominance de l'architecture par rapport à la machine. La référence directe de Guinzbourg aux images de la machine fait face à Le Corbusier qui conçoit une architecture atteignant de nouvelles formes d'expression par le biais de l'abstraction de la machine.

Pictures and Metamorphoses of the Machine

The machine as such doubtlessly has become the very symbol of our era, significantly changing our aesthetic awareness. While Guinzbourg sees architecture as influenced by the machine, Le Corbusier proclaims the superiority of architecture over the machine. Guinzbourg's directly basing his work on pictures of machines is opposed to Le Corbusier's concept of an architecture achieving new ways of expression by way of an abstraction of these very machines.

Das zweite der Kapitel mit dem Titel *Augen, die nicht sehen...* ist den Flugzeugen gewidmet. Späť 33 Blériot, Dreidecker Caproni, Goliath Farman und andere alle möglichen ausgebreiteten Flügel sind auf diesen Seiten vertreten, die erstmals in der neunten Ausgabe des *Esprit Nouveau* im Juni 1921 und natürlich in *Ausblick auf eine Architektur* veröffentlicht wurden. Le Corbusier fordert dort in bezug auf die Architektur die Geisteshaltung des Flugzeugerfinders, unterbricht sich aber plötzlich, um sich an junge Architekten zu wenden:

«Ein Gemeinplatz bei den Herren Architekten (den jungen): *Man muss die Konstruktion deutlich hervorheben.* Ein weiterer Gemeinplatz derselben: *Wenn ein Ding einem Bedürfnis entspricht, ist es schön.* Pardon! Die Konstruktion deutlich hervorzuheben gebührt einem Schüler der Kunstgewerbeschule, der Wert darauf legt, seine Verdienste unter Beweis zu stellen. Der liebe Gott hat Handgelenke und Fussknöchel sehr wichtig genommen, aber da gibt es noch mehr...»

Und der Rest in der Architektur, das ist «die Wahrnehmung der Harmonie durch die ergreifenden Aussagen. Dies ist der ZWECK der Architektur.» Dennoch erkennt er an, dass es notwendig ist, sich zuerst um die Primärbedürfnisse zu kümmern, weil die Architektur zu Beginn des zweiten Jahrzehnts dieses Jahrhunderts derart entartet ist, dass die Harmonie ausser Reichweite liegt, zunächst

muss die Verwirrung überwunden, «die Vorstellung vom Wohnraum definiert werden», bevor man sich um den Rest kümmert...

In Wirklichkeit macht sich *Ausblick auf eine Architektur* in einem solchen Umfang Gedanken über den Rest, dass diesem modernistischen Essay eine Art kleiner Glanzleistung der Medien gelingt: In der Zeitschrift der Société Centrale, der Gesellschaft der Notablen, *L'Architecture*, und zwar in ihrer Ausgabe vom 10. April 1924, erscheint eine lobende Kritik, deren Verfasser kein anderer ist als Louis Hautecœur, jener Historiker des französischen Klassizismus, der aufmerksame Wächter der klassizistischen Tradition. Man liest dort, dass «dieser Revolutionär viele Ideen bei den wahren Klassikern entnimmt; er zitiert in Ehren François Blondel.» Pol Abrahams Notiz für *L'Architecte* vom Februar 1924 ist gereizt, denn *Ausblick auf eine Architektur* besteht darauf, «die Kunst des Bauens, die dafür gemacht ist, an der Architektur festzuhalten, die bewegen soll», entgegenzusetzen. Sie vermutet, dass gewisse Ideen dieses Essays am Institut in Mode sind. Der Chefredaktor von *L'Architecte*, der Zeitschrift der Gesellschaft städtisch diplomierter Architekten, ist zu dieser Zeit Michel Roux-Spitz, ein vom Preis von Rom zu den funktionalistischen Thesen Übergetreter, zumindest wenn man seine Schriften wörtlich nimmt.

Le Corbusier trat also in diese Po-

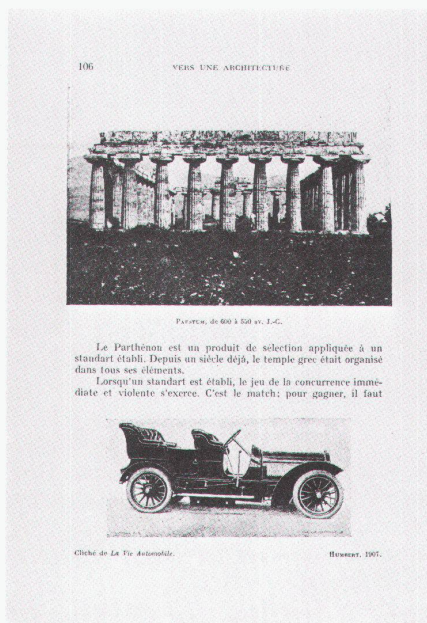
lemik ein, die ihn der vorherrschenden Tendenz der modernen französischen Strömung entgegensetzte, der jener rationalistischen Konstrukteure, die sich nach der Lektüre der zehn Bände des *Dictionnaire raisonné* und der zwei der *Entretiens sur l'architecture* von Viollet-le-Duc, Anfang des Jahrhunderts von Paul Gout, einem Schüler des Meisters, liebevoll kommentiert, im Denken und in den Werken Anatole de Boudot, einem anderen Schüler des Meisters, wiedererkannt hatten und sich anschickten, sich mit Sack und Pack der geistigen Macht Auguste Perrets zu unterwerfen, für den die Zeitschrift *L'Amour de l'Art* Anfang der zwanziger Jahre einen Feldzug führte, bevor *L'Architecture d'Aujourd'hui* an deren Stelle trat.

«Die Maschinenlektion», in Nummer 25 des *Esprit Nouveau* und in *L'Art décoratif d'aujourd'hui* veröffentlicht, erzählt von dem an einem Strand aufgesammelten Kiesel, unter soviel anderen ausgewählt, weil er der rundeste, der gleichmässigste ist, eine Anekdote, um die Offensichtlichkeit unseres Strebens nach Geometrie zu zeigen. Diesen Kiesel aber verwandelt Le Corbusier in ein Geschoss, um es in die Richtung einer Gruppe von Architekten zu werfen, die trotzdem an seinem modernistischen Kampf teilnehmen. Dieses Kapitel endet tatsächlich mit den Worten: «Fehler werden also gemacht: Übertreibungen, Ausschweifungen, Disharmonien. Die Kunst

muss nichts anderes tun, als einer Maschine gleichen (Irrtum des *Konstruktivismus*). Aber unsere Augen sind entzückt über die reinen Formen. Die Mittel der Kunst (deren Ziel die konstante, menschliche, ewige Emotion ist) werden befreit, von Klarheit erhellt.» Ein Artikel, der in der *Europäischen Revue* vom 1. Mai 1927 und im selben Jahr in der Herbstnummer von *L'Architecture vivante* veröffentlicht wird, fragt und antwortet: «Wo steht die Architektur? Sie steht jenseits der Maschine.»

Ausblick auf eine Architektur preist «das richtige und wunderbare Spiel der Baukörper im Licht» und «die schönen Formen, die allerschönsten Formen», die ägyptisch, griechisch und römisch sind. Dagegen begeistert er sich kaum für die gotische Architektur, «die kunstvolle Lösung eines schwierigen Problems, das aber schlecht gestellt ist.» Und mit Worten, die von einem Leser Alois Riegls stammen könnten, inmitten von Klischees, die Silos und nordamerikanische Getreideelevatoren zeigen, versichern seine Seiten: «Die Kathedrale ist kein plastisches Werk; sie ist ein Drama: der Kampf gegen die Erdschwere, Empfindung gefühlsmässiger Art.» Diese Auffassung wurde von Pol Abraham gelesen und begriffen, den sie irritierte und der das in der Lesenotiz für *L'Architecture* wissen lässt.

Le Corbusier geht noch weiter. Er setzt die Kathedrale nicht nur den antiken Architekturen entgegen – was die französischen Rationalisten ihm noch halb verzeihen könnten, Viollet-le-Duc liebte den dorischen Tempel –, sondern auch den Schlössern und Palästen jener Jahre, die die Erben Viollet-le-Ducs aus der Kunstgeschichte auszulöschen trachten, jenen des französischen Klassizismus. Und *Städtebau* hat gut vorbeugen: «Die Kathedrale wird nicht böswillig angegriffen. Sie ist ganz einfach an ihrem rechten Platz», die Fassade von Notre-Dame in Reims wird in einem Schema dargestellt, wo ihr Bild den Abstieg zum Ursprünglichen, zur Barbarei und Verwirrung illustriert, während der Wiederaufstieg zur Kultur unter dem Aufriss von Perraults Kolonnade im Louvre erfolgt. In dem Kapitel *Das überwältigte*



Empfinden über die zeitgenössische Stadt drückt Le Corbusier das moderne Gefühl folgendermassen aus: «Das schöne Allgemeine zieht uns an, und das schöne Heroische erscheint uns als theatralischer Zwischenfall. Wir ziehen Bach Wagner vor und den Geist des Pantheons dem der Kathedrale.» Diese musikbesessene Vorliebe wird von Cocteau mit *Ordnungsruf* geteilt, was diese architektonische Vorliebe angeht, so ist sie in den modernistischen Schriften nicht üblich.

Der proklassische Bekehrungseifer des *Städtebau* hört damit nicht auf, das vierte Kapitel beginnt mit dem Kolosseum und endet mit Palladios Villa Rotonda. Aber *Ein Haus, ein Palast* geht noch weiter. Stellt doch dieses Buch eine, wie Claude Monet festhält, ach so malerische Fotografie der Fassade der Kathedrale von Rouen einem abgezogenen Stich von Vitruv gegenüber, begleitet von diesem eindeutigen Kommentar: «Ich sehe in der Stunde dieser sehr würdigen französischen Renaissance den masslosen Enthusiasmus, der diese von den paradoxen Folgen des Flamboyantstils überwältigten Männer erfasst, als die von Jean Goujon veröffentlichte Ausgabe Vitruvs erscheint. Vor ihren Augen stellt dieser als «dorisch» klassifizierte Entwurf das Rechtwinklige wieder her. Man änderte schliesslich seine Meinung! Weil man ins Dunkel vordrang, darin versank! Und plötzlich völlige Helligkeit! Welcher Jubel! Die Befreiung liegt im

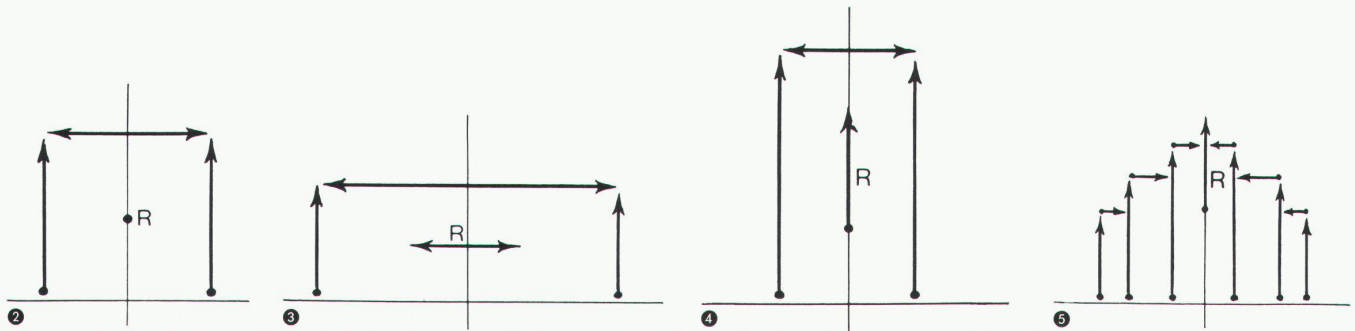
Le Corbusier, *Vers une architecture*, Seite 107 / *Vers une architecture*, page 107

Entwurf; er bringt das Heil, die Wiedergeburt! Der Geist nimmt die völlige Helligkeit wahr.»

Das dritte Kapitel von Moissei Ginzburgs *Stil und Zeitalter. Probleme der modernen Architektur*, 1924 in Moskau veröffentlicht, *Das klassische griechisch-italienische Denkmodell und sein Vermächtnis für die Moderne* ist nicht so ausschliesslich. Er spricht vom Erbe der beiden Traditionen, der griechisch-römischen und der gotischen. Als erste Ursache sieht er die Klarheit, diese «präzise Artikulierung von allem in Einzelteilen sowie eine harmonische Koordination dieser Teile, was inneres Gleichgewicht und Würde mit sich bringt...», als zweite Ursache, die sich, so schreibt er, zugleich in der Gotik und im Barock manifestiert hat, womit er die These Wilhelm Wörringers aus *Formproblem der Gotik* von 1911 aufgreift, beansprucht er eine Lektion der Dynamik, der Bewegung. Wenn die Aktualisierung der zweiten auch kein Problem darstellt: «Sind die Dynamik und die Kraft ihrer Durchdringung nicht die Elemente der künstlerischen einschlagenden Wirkung der Moderne, sind sie nicht die Merkmale, um die sich die heutigen Architekten mit dem grössten Eifer bemühen?», sind die Lektionen der ersten auf die funktionalistische Problematik reduziert: «Ist die Klarheit des Ziels der räumlichen Lösung nicht die Quelle des modernen Rationalismus, der Aufmerksamkeit, die wir der präzisen Artikulierung des utilitaristischen Problems widmen?»

Die Einstellungen Le Corbusiers und Ginzburgs zur Gotik sind also nicht identisch, sie sind eher entgegengesetzt, ganz so wie jene, die Le Corbusier von der französischen rationalistischen Strömung trennen. Diese Gegensätze über die Werte von Monumenten, die einer manchmal weit zurückliegenden Vergangenheit angehören, sind also keine Auseinandersetzungen von Historikern, es sind unterschiedliche Auffassungen über Gegenwart und Zukunft der Architekturdisziplin.

Deren Bedeutung ist so gross, dass Henry Van de Velde am 8. April 1933 in einer Rede zu seinem siebzigsten Geburtstag, *Die heilige Stimme*, eine Been-



digung des Bruderkampfs fordert, der im Schoss der modernen Bewegung einerseits «den Geist der Gotik und ihre Identifizierung mit dem Fachwerk, ihre frenetische Entmaterialisierung» und andererseits «den Geist der hellenischen Antike» gegenüberstellt. Hinter der Bezugnahme auf die historischen Stile stehen in der Tat zwei Fraktionen der modernen Bewegung, die sich streiten und so ihre Einheit zerstören und sie gegenüber den Akademien schwächen.

Kreuzzug oder das Ende der Akademien, ebenfalls 1933 veröffentlicht, ist von einer grossen Klarheit bezüglich dieser Frage. Nach dem Gruss an die «ersten Engagierten im Maschinenabenteuer, die, die von einer verheerenden Rage ergriffen», angetrieben von einem Glauben, «dem der Negation, des Leeren, des Sauberen, des Nichtvorhandenen», die Leute des Nordens befreit haben, ertönen diese vom Reiz der Sonne: «Ich behaupte heute, dass nach dieser Anstrengung, für die man den Leuten des Nordens danken muss, denen des Südens, des Mittelmeers, wo die Sonne befreit, reinigt, eher als der Nebel, wo die Sonne einen Steinblock entblösst, bis ihm kein anderer moralischer Wert mehr bleibt als der der Proportion selbst, ich behaupte, dass von Athen bis Alicante die moderne Architektur dem Geschrei der Akropolis die Stirn bieten kann und muss.»

Während Le Corbusier seit seiner Reise von 1911 noch immer die klassische Architektur, die Architektur des Südens, wählt, wünscht Ginzburg, dass die moderne Architektur «eine harmonische und aufsehenerregende Synthese» zwischen «dem Norden und dem Süden schafft, die einander immer entgegensanden.» Süden. Norden. Wir haben nur die Begriffe der Problematik der Stilgeschichte in die Ethno-Geographie verlagert, was für einen Leser Wörringers und Riegls fast auf dasselbe hinausläuft. Um die architektonischen Einsätze dieser hi-

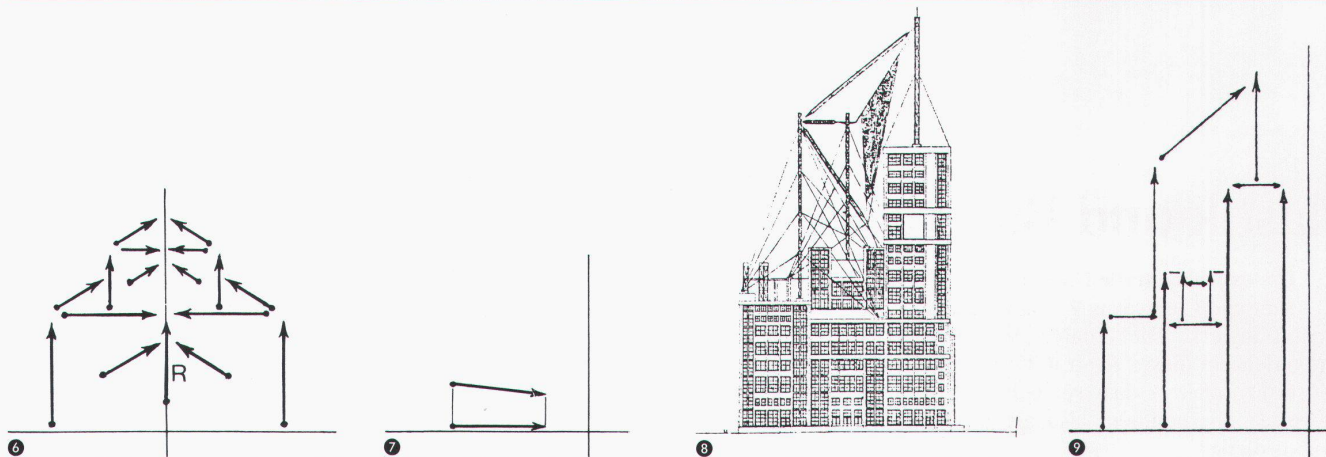
storisch-geographischen Abschweifungen zu verstehen, ist es interessant, einen der anderen Begriffe zu prüfen, die *Ausblick auf eine Architektur* und *Stil und Zeitalter* befragen und über den sie divergieren: die Maschine.

Für Ginzburg ist *der Einfluss der statischen und dynamischen Eigenschaften der Maschine auf die moderne Kunst* – so der Titel des vierten Kapitels von *Stil und Zeitalter* – sehr direkt. Er stellte fest, dass die Bewegung eines Zentrifugalmotors «nicht die autonome Bewegung in sich oder für sich ist, sondern eine Bewegung, die eine Belastung in Richtung auf eine Achse erzeugt, welche sich ausserhalb dieser Bewegung befindet und ein ideales, nicht zu verwirklichendes Ideal darstellt.» Während also die traditionellen Gebäude sich symmetrisch von beiden Seiten einer inneren Achse aus aufbauen, richtet sich die Maschine auf eine äussere Achse. Die Bauten des Maschinenzeitalters sollten dem Beispiel der Maschine folgen. Die Maschine würde die Asymmetrie auferlegen: «Den Auffassungen modernistischer Architekten gemäss ist es möglich und natürlich, eine Form zu schaffen, die asymmetrisch ist oder höchstens eine einzige Symmetrieachse hat, die der Hauptbewegungsachse untergeordnet ist und sich nicht mit ihr deckt.» Er fügt hinzu, indem er den zugleich unvollständigen und dynamischen Aspekt einer solchen Form feststellt: «Die Maschine lässt so auf natürliche Weise die Planung von völlig neuen und modernen Organismen entstehen, welche die ausgeprägten Charakteristika der Bewegung besitzen.» Dieses Kapitel wird illustriert mit Schemata, Diagrammen, die «den dynamischen Gehalt architektonischer Organismen zum Ausdruck bringen, welche verschiedenen Stilgruppen angehören». Auf die Diagramme ägyptischer und griechischer Tempel, Kirchen der Renaissance, der Gotik und des Barock folgen das eines Autos und der Ent-

wurf für einen Palast der Arbeit der Gebrüder Wesnin. Das Funktionsprinzip der Maschine wird zum Kompositionsprinzip der neuen Architektur. Erwähnenswert ist, dass der Bezug auf die Maschine eine Wirkung hat, die von der der Bewunderung der mittelalterlichen Hausarchitektur durch die neogotischen Architekten nicht weit entfernt ist: die Asymmetrie.

Aber die Auswirkungen der Maschine hören damit nicht auf. Die Architektur der Gebäude, die sie schützen, die Industriearchitektur, wird zum Ursprung der Bestandteile der neuen Architektur. Ginzburg schreibt: «In den Industriebauten der letzten zehn Jahre, ob in den europäischen oder den amerikanischen Metropolen, sind es nicht mehr nur die Gründungen einer modernen Ästhetik, die wir verwirklicht sehen, sondern Einzelelemente der Architektur, Tragsysteme, Verbindungen, Spannweiten zwischen den Stützen, Öffnungen, Abschlüsse, Glanzlichter von Kompositionsmodellen, der modernen Form, die man bereits von der häuslichen Architektur berichten kann, die schon als konkretes und äusserst praktisches Baumaterial dienen können, um dem Architekten dabei zu helfen, den wahren Weg des Schaffensprozesses zu finden, um dazu beizutragen, die Sprache der abstrakten Ästhetik in ein präzises architektonisches Wörterbuch zu verwandeln.»

«Die Maschine vernichtet ausserdem jegliche dekorative Anwendung, all ihre Instrumente, ihre Räderwerke, wenn sie nicht «aktiv» sind. Das ist der Grund, warum die Maschine mit all ihren Teilen, die auf eine vollkommen aktive Art funktionieren und ihrem absoluten Fehlen von «nicht tätigen» Instrumenten auf ganz natürliche Weise zu einer totalen Vernachlässigung hinsichtlich dekorativer Elemente führt (für die es keinen Platz mehr gibt), genau zu der Vorstellung des Konstruktivismus führt, der in



6 unserer Zeit so präsent ist und der in sich selbst das «Dekorative» absorbieren muss, das seine Antithese darstellt», so schreibt er.

Der Einband von *Ausblick auf eine Architektur* zeigt eine Fotografie vom Laufgang eines Passagierdampfers. Aber die Schiffe, die Silos, die Autos, die Industriebauten stossen dort auf die grossen Monumente der klassischen Architektur. Das Kapitel über die Passagierdampfer, in dem die berühmte Formel erscheint: «Das Haus ist eine Wohnmaschine», verkündet: «Die Mechanisierung, die neu ist in der Menschheitsgeschichte, hat einen neuen Geist entstehen lassen.» Aber wenn die Fabriken «die beruhigenden Prämissen der neuen Zeit sind», dann deshalb, weil «die heutigen Ingenieure mit den Prinzipien, die Bramante und Raphael schon vor langer Zeit angewandt hatten, übereinstimmen.» Es ist weniger die Lektion von der Maschine, die in den beiden ersten Kapiteln von *Ausblick auf eine Architektur, der Baukörper und die Aussenhaut* erteilt wird, als die Lektion von Rom, vom Pantheon, vom Hof San Damaso, von der Cestius-Pyramide, vom Kolosseum.

Guinzburg und Le Corbusier stellen beide das Kommen der Mechanisierung fest. Sie schätzen, einer wie der andere, dass die Architektur nicht abseits von dieser allgemeinen Umwälzung der Produktionsweisen, der kulturellen Bedürfnisse verharren kann. Sie glauben beide, dass die Architektur, die Krise, in der sie steckt, nur dann überwinden kann, wenn sie sich auf diese wahrhaftige Revolution einstellt.

Für Guinzburg leiten sich die neuen Architekturprinzipien direkt aus der Mechanisierung ab, aus der Untersuchung der Maschine selbst. Für Le Corbusier dagegen liegt der Ursprung der architektonischen Prinzipien noch immer in der Analyse der grossen Monumente der Architekturgeschichte, aber die moderne

Zeit erfordert eine neue Art, die ewigen Regeln zu ersinnen. Man durchschreitet nicht mehr die Propyläen, um die Säule und das Gesims des Pantheons zu messen, die Zeit der Ordnungen ist definitiv vorbei, man begibt sich dorthin, um zu begreifen, wie und weshalb einige tausend Kubikmeter Marmor von einer Landschaft aus mehreren Millionen Kubikmetern Besitz ergreifen, nicht wegen der dorischen Ordnungen, sondern um die Ordnung der Geometrie zu entdecken. Um die Wirkung eines Millimeterbruchteils zu verstehen, die Profilierung des Ganzen, die «frei ist von jeglichen Zwängen», die weder die Gewohnheit, noch die Konstruktionsverfahren, noch die utilitaristischen Erfordernisse bestimmen, ein rein plastisches Phänomen.

Und obwohl die Fotografien von den Bauten der Akropolis, die das Kapitel *Architektur, reine Schöpfung des Geistes* illustrieren – die berühmten Klischees von Frédéric Boissonnas –, mit Untertiteln versehen sind, die die antiken Profile mit den Erzeugnissen der Maschine vergleichen, schreibt Le Corbusier: «Die Profilierung des Ganzen ist der Prüfstein des Architekten. Er erweist sich an ihr als Künstler oder einfach nur als Ingenieur.» Während die Mechanisierung Guinzburgs die Frage des Ornaments beiseite schiebt, sie hinter der Konstruktion verschwinden lässt, versucht Le Corbusier dem Begriff Profilierung eine neue Bedeutung zu verleihen, indem er ihn von dem Begriff Dekorationsglied unterscheidet. Im *Almanach d'architecture moderne* schreibt er: «Es gibt die Profilierung an einem Gebäude ohne Karnies und Dekorationsglied: es ist sein Profil, alles, was sein Profil angeht.» Gleichermassen bedeutet für Le Corbusier die Aufgabe der Ordnungen nicht die Aufgabe der Proportionsproblematik. Während Guinzburg eifrig darum bemüht ist, die Proportion auf die Ebene der Konstruktion zu verlegen: der Ursprung des

Modulsystems läge im ägyptischen Ziegel, kreiert Le Corbusier einen Begriff, die Ordnungslinien, der diese Frage der Metaphysik und der Tradition der Lehre der fünf Ordnungen enthebt, um eine ausschliesslich plastische und rationale Problematik zu konstruieren: die Rückläufigkeit der Formen.

Guinzburg und Le Corbusier erkennen beide den obersten Rang der Maschine über die zeitgenössische Produktion an. Während aber Guinzburg der Maschine den Vorrang vor der Architektur gibt, gibt Le Corbusier der Architektur den Vorrang vor der Maschine. Während Guinzburg die Erforschung des Maschinenstils übernimmt, stellt Le Corbusier drei Kapiteln aus *Ausblick auf eine Architektur* eine revolutionäre These voran: «Die Architektur hat mit den Stilen nichts zu tun.» Um die Leerräume zu füllen, die durch die Aufgabe der an archäologischen Stätten gefundenen Gegenstände entstanden sind, genügt es dann nicht mehr, neue Fundgruben auf Seiten der Docks, der Fabriken, der Passagierdampfer zu eröffnen, die Säulen und Bögen durch Spannseile, Masten, Kabel, Bolzen zu ersetzen, das architektonische Wissen muss systematisch überprüft werden, jeder Begriff muss von seinen zu konkreten, an das alte Vokabular gebundenen Bedeutungen befreit werden, und eine theoretische Form erhalten, oder, um es mit den Worten Le Corbusiers zu sagen, von jedem Begriff aus muss eine «architektonische Abstraktion» konstruiert werden, die fähig ist, den «brutalen Fakten» der «neuen Zeit» die Stirn zu bieten. Eine Aufgabe, die noch immer aktuell ist.

Jean-Claude Vigato

2-9

Moisej Ja. Guinzburg, «Analyse der Bewegungssysteme» verschiedener Architekturepochen / «Analyse des systèmes de mouvements» de diverses époques architecturales / «Analysis of systems of motion» of various architectural periods