

Colin Rowe
Fred Koetter

Collage
City

1984 Birkhäuser Verlag
Basel · Boston · Stuttgart

Eidgenössische Technische Hochschule Zürich
 Institut für Geschichte und Theorie der Architektur

Institutsleitung:
 Vorsteher:
 Heinz Ronner
 Stellvertretender Vorsteher:
 André Corboz

Thomas Boga
 Bernhard Hoesli
 Reinhold Hohl
 Dorothee Huber
 Katharina Medici-Mall
 Christina Reble
 Adolf Max Vogt
 Walter Zschokke

Titel der Originalausgabe:
 «Collage City»
 1978, The MIT Press
 Cambridge Mass. und London

Übersetzung:
 Bernhard Hoesli mit
 Monika Oswald
 Christina Reble
 Tobi Stöckli

Maquette:
 Bernhard Hoesli
 Christina Reble
 Tobi Stöckli
 Heinz Unternährer

Lithos:
 Ernst Höhn, Oberhasli

Satz und Druck:
 Birkhäuser AG, Basel

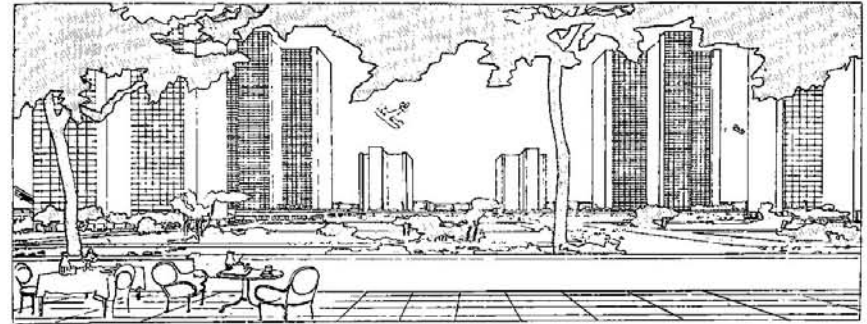
© der deutschen Ausgabe
 1984, Birkhäuser Verlag
 Basel, Boston, Stuttgart

CIP-Kurztitelaufnahme der Deutschen Bibliothek

Rowe, Colin:
 Collage city / Colin Rowe ; Fred Koetter. [Übers.:
 Bernhard Hoesli ...]. – Basel ; Boston ;
 Stuttgart : Birkhäuser, 1984.
 (Geschichte und Theorie der Architektur ; 27)
 Einheitssacht.: Collage city (dt.)
 ISBN 3-7643-1088-X

NE: Koetter, Fred.; GT

- 7 Einleitung**
- 17 Utopia
 Niedergang und Untergang?**
- 45 Nach dem Millennium**
- 73 Die Krise des Objektes
 Der unerfreuliche Zustand der Textur**
- 123 Collision City
 und die Strategie der Bricolage**
- 173 Collage City
 und die Wiedereroberung der Zeit**
- 221 Exkurs**
- 267 Kommentar zur deutschen Ausgabe
 von Bernhard Hoesli**
- 275 Quellennachweis**
- 279 Register**



Einleitung

Der Mensch hat ein Vorurteil gegen sich selbst; alles, was Produkt seines Geistes ist, scheint ihm unwirklich oder vergleichsweise unbedeutend. Wir sind nur zufrieden, wenn wir uns vorstellen, wir seien von Gegenständen und Gesetzen umgeben, die von unserer Natur unabhängig sind.¹

George Santayana

Doch was ist Natur? Warum ist Gewohnheit nicht natürlich? Ich fürchte sehr, diese Natur sei selbst nur eine erste Gewohnheit, wie Gewohnheit eine zweite Natur ist.²

Blaise Pascal

Mit diesen zwei Aussagen – die eine ein Kommentar über Hemmungen und die andere eine Frage nach dem ewigen Ursprung jeder Autorität betreffend – wäre es möglich, eine Gesellschaftstheorie und sogar eine Architekturtheorie zu konstruieren. Aber wenn uns einerseits Bescheidenheit davor zurückhält, sprechen andererseits auch pragmatische Gründe dagegen.

Die Stadt der Modernen Architektur (man darf sie auch die Moderne Stadt nennen) ist noch nicht gebaut worden. Trotz dem guten Willen und den guten Absichten ihrer Protagonisten ist sie entweder Entwurf geblieben oder eine Fehlgeburt; und, es scheint je länger je weniger irgendeinen überzeugenden Grund zu geben anzunehmen, dass es je anders sein werde. Denn die Konstellation der Haltungen und Emotionen, welche im allgemeinen Begriff der Modernen Architektur zusammengefasst sind und in dieser oder jener Form in das untrennbar damit verbundene Feld der Planung übergehen, scheint letztlich doch zu widersprüchlich, zu verworren, zu schwach und arglos, um mehr als nur die allerbesten produktiven Ergebnisse zuzulassen.

In der einen Interpretation ist die Moderne Architektur ein nüchternes und hartnäckiges Unternehmen. Eine Bauaufgabe, eine besondere Bauaufgabe, ist gegeben, und es besteht eine Verpflichtung, die Verpflichtung der Wissenschaftlichkeit gegenüber, sie in all ihrer Besonderheit zu lösen. Und während man die Fakten unbefangen und vorurteilslos untersucht, sie somit anerkennt, erlaubt man diesen harten empirischen Fakten gleichzeitig, die Lösung zu diktieren. Aber

wenn das eine wichtige und akademisch verwahrte These ist, muss daneben eine andere, nicht weniger angesehene erkannt werden: die Auffassung der Modernen Architektur als Werkzeug der Philanthropie, des Liberalismus, der «grösseren Hoffnung» und des «grösseren Guten».

Anders gesagt: Wir werden gleich zu Beginn mit dem Bekenntnis zu zwei Wertvorstellungen konfrontiert, deren Vereinbarkeit nicht evident ist. Einerseits Ergebenheit den Kriterien eines Vorgehens gegenüber, das – obgleich als Wissenschaft verkleidet – einfach Management ist. Andererseits die Hingabe an die Ideale dessen, was vor einigen Jahren etwa als Gegenkultur bezeichnet wurde: Leben, Gemeinschaft und alles andere. Dass dieser seltsame Dualismus so wenig zu überraschen vermag, kann nur der Entschlossenheit zugeschrieben werden, das Offensichtliche nicht sehen zu wollen.

Gehen wir also davon aus, dass der Konflikt schliesslich in einer veralteten Vorstellung von Wissenschaft und einer widerwilligen Anerkennung des Poetischen liegt, und es wird offenbar, dass die Moderne Architektur in ihrer grossen Zeit die grossartige Idee war, die sie zweifellos war, gerade weil sie diese zwei Mythen, die sie nach aussen immer noch verkündet, mischte und sich unablässig mit ihnen brüstete. Schuf die Kombination phantastischer Vorstellungen von Wissenschaft – mit ihrer Objektivität – und phantastischer Vorstellungen von Freiheit – mit ihrer Humanität – eine der anziehendsten und pathetischsten Doktrinen des späten 19. Jahrhunderts, so konnte ihre entscheidende Verkörperung im 20. Jahrhundert in der Form von Bauwerken nicht anders als stimulieren. Und je stärker es die Phantasie beflügelte, desto mehr konnte das Konzept einer wissenschaftlichen, fortschrittlichen und historisch bedeutsamen Architektur nur als Brennpunkt für eine immer weitere Konzentration der Einbildungskraft dienen.

Die Neue Architektur war rational bestimmbar; die Neue Architektur war geschichtlich vorausbestimmt; die Neue Architektur stellte die Überwindung der Geschichte dar; die Neue Architektur sprach an auf den Zeitgeist; die Neue Architektur war ein soziales Heilmittel; die Neue Architektur war jung und konnte, weil sie sich selbst erneuerte, nie vom Alter erschöpft werden; und – vielleicht vor allem – die Neue Architektur bedeutete das Ende von Täuschung, Verstellung, Eitelkeit, Ausflucht und Zwang.

Solcherart waren einige der unterschwelligeren Vorstellungen, welche die Moderne Architektur stimulierten und die wiederum durch sie stimuliert wurden. Wenn wir zurückblicken auf diese so erstaunliche Doktrin und diese so merkwür-

¹George Santayana, Zitat ohne Quellenangabe der Autoren. «Man has a prejudice against himself: anything which is a product of his mind seems to him to be unreal or comparatively insignificant. We are satisfied only when we fancy ourselves surrounded by objects and laws independent of our nature.» Deutsche Fassung durch die Übersetzer.

²Blaise Pascal, Zitat ohne Quellenangabe der Autoren. «But what is nature? Why is custom not natural? I greatly fear that this nature is itself only a first custom as custom is a second nature.» Deutsche Fassung durch die Übersetzer.



1

dige Botschaft – wir sprechen von einer Zeit, die nun fünfzig Jahre zurückliegt –, dürfen wir uns auch in Erinnerung rufen, was sich Woodrow Wilson von Demokratie und Diplomatie erhoffte. Wir könnten des amerikanischen Präsidenten «*offene Vereinbarungen, die offen getroffen wurden*»³, betrachten. Denn von dem, was Woodrow Wilson von einer internationalen Politik erhoffte, zur *Ville Radiense* ist nur ein kleiner Schritt. Die Kristallstadt und der Traum von völlig offenen Verhandlungen (kein Pokern) stellten beide gleichermaßen die totale Austreibung des Bösen nach der Läuterung durch den Krieg dar.

Der Traum des ehemaligen Präsidenten der Universität Princeton, das pathetische Nebenprodukt presbyterianischen Glaubens, das zu gut für diese Welt und nicht gut genug war, dem man nur durch Verraten entsprechen konnte, schuf sein eigenes unheilverkündendes Vakuum und Verwüstung. Die Vertreter der Realpolitik übergingen ihn und das, wofür er eintrat, einfach oder erwiesen ihm höchstens rituelle Ehrerbietung, die schlimmer war als nichts. Und obschon sich die Vision der Strahlenden Stadt eines längeren Lebens erfreut hat, erscheint ihr Schicksal heute kaum wesentlich günstiger. Denn es war eine Stadt, in der alle Autorität aufgehoben, alle Konvention überwunden sein sollte, eine Stadt, in der gleichzeitig kontinuierliche Veränderung und vollständige Ordnung existieren sollten, in welcher der überflüssig gewordene öffentliche Bereich verschwinden und der private Bereich, nunmehr ohne Grund, sich entschuldigen zu müssen, durch keine schützende Fassade verhüllt in Erscheinung treten sollte. Und heute ist diese Stadt, obwohl ihre Idee an Bedeutung

³ Woodrow Wilson, Präsident der USA von 1912 bis 1920, Friedensnobelpreisträger 1919. Zitat ohne Quellenangabe der Autoren. «*open contracts openly arrived at*». Deutsche Fassung durch die Übersetzer.

1 Le Corbusier: «Plan Voisin» von Paris, 1922–1925



2



3



4

2 New York, Peter Cooper, kommunaler Wohnungsbau in Lower Manhattan
3 New York, Stuyvesant Town, 1951
4 Paris, La Défense, um 1970

nichts eingebüsst hat, auf wenig zusammengeschrumpft – auf die ärmlichen Banalitäten des sozialen Wohnungsbaus, die wie unterernährte Sinnbilder einer neuen Welt, die sich der Geburt widersetzt, herumstehen.



Auf diese Weise löste sich ein bedeutendes Bezugsfeld auf. Ebenso wie die Idee des Ersten Weltkriegs als Krieg zur Beendigung aller Kriege wurde die Stadt der Modernen Architektur sowohl als psychologisches Gebilde als auch als physisches Modell auf tragische Art lächerlich gemacht. Obwohl das allgemein so empfunden wird und obwohl das Modell der Stadt, das um 1930 seine entscheidende Formulierung erhielt, überall angegriffen wird, ist nicht etwa klar ersichtlich, dass ungeordnete Gefühlsregungen oder befängene Kritik bisher irgendeinen bedeutenden oder umfassenden Ersatz zu schaffen vermocht hätten. Das Gegenteil scheint der Fall zu sein. Denn während nämlich die Stadt von Ludwig Hilberseimer und von Le Corbusier, die von den CIAM gepriesene und durch die *Charte d'Athènes* bekanntgemachte Stadt, die einstige Stadt der Erlösung, täglich als unzureichender empfunden wird, garantiert offenbar gerade ihre Zweckdienlichkeit ihr verdorbenes und alles verschlingendes Wachstum. So sehr, dass man glauben könnte, das, was hier vorgeht, sei das Schauspiel einer spontanen Zeugung, ein unvorstellbarer Alptraum und eine völlig geistlose Version von Daniel Burnhams *«ein edles Diagramm, einmal verstanden, wird nie vergehen»*⁴.

Die gegenwärtige Situation ist verknotet und fast unlösbar. Die beiden immer hoffnungsloseren «Verpflichtungen» des Architekten – einerseits der «Wissenschaft», andererseits dem «Menschen» gegenüber – bestehen fort. Während die alte, in

den zwanziger Jahren funktionierende Symbiose allmählich zerfällt, verselbständigen sich die zwei divergierenden Triebe, sie gewinnen Wörtlichkeit und Vehemenz, was die Nützlichkeit beider aufzuheben beginnt. Die Moderne Architektur, die ihre Wissenschaftlichkeit verkündet hat, zeichnet sich durch naiven Idealismus aus. Berichtigen wir also diese Situation: Konsultieren wir künftig häufiger Technik, Verhaltensforschung und den Computer. Oder, umgekehrt, die Moderne Architektur, die ihre Menschlichkeit verkündet, zeichnet sich aus durch unannehmbare und sterile wissenschaftliche Strenge. Widerstehen wir also künftig intellektualistischer Eitelkeit, geben wir uns statt dessen zufrieden, die Dinge so nachzubilden, wie sie sind, nehmen wir die Welt unverändert durch die Arroganz von Mächtigen-Philosophen, nämlich so, wie sie die Masse der Menschen vorzieht: brauchbar, wirklich und wohlvertraut.

Es ist nun schwierig zu sagen, welches dieser beiden möglichen Zukunftsprogramme – die Gewaltherrschaft der «Wissenschaft» oder jene der «Mehrheit» – abstossender ist, doch dass die beiden, einzeln oder zusammen, nur jegliche Initiative ersticken, braucht kaum übermässig betont zu werden. Es erübrigt sich auch, festzuhalten, dass die Alternative *Die Wissenschaft soll die Stadt bauen und Die Leute sollen die Stadt bauen* zutiefst neurotisch ist. Bis zu einem gewissen Punkt wird und soll sicher die Wissenschaft die Stadt bauen, und bis zu einem gewissen Punkt wird und soll es die kollektive Meinung tun. Allerdings sollte das unaufhörliche Insistieren auf der Unzuständigkeit des Architekten, das immer stärker wird und das ein fortgesetztes Betonen des Übels befängener Tätigkeit ist, endlich als das erkannt werden, was es ist, nämlich als psychologisches Manöver, als schuldbeusster Versuch, die Schuld jemand anderem zuzuschreiben.

Obwohl die soziale Schuld des Architekten und die Mittel, die er benützt hat, um sich von ihr zu befreien, eine Geschichte für sich sind, die zum völligen Durcheinander des Berufes geführt hat, sollten wir uns besser wieder Santayanans *«der menschliche Geist hat ein Vorurteil gegen sich selbst»*⁵ zuwenden. Neben diesem tief verwurzelten Vorurteil begegnen wir der entsprechenden Entschlossenheit, dergleichen zu tun, die Werke des Menschen könnten etwas anderes sein, als was sie sind. Dem Verlangen, solche Illusionen zu erzeugen, wird es natürlich an geeigneten Mechanismen nie fehlen. Denn schliesslich bleibt immer «die Natur». Und irgendein Begriff von Natur wird immer erfunden werden – «entdeckt» heisst dann das entsprechende Wort –, um Gewissensbisse zu mildern.

⁴Daniel Burnham, Zitat ohne Quellenangabe der Autoren. *«a noble diagram which once registered will never die»*. Deutsche Fassung durch die Übersetzer.

⁵Hinweis auf das Zitat Santayanans zu Beginn des Kapitels: *«the human mind has a prejudice against itself»*; deutsche Fassung durch die Übersetzer.

Soweit ist der einführende Gedankengang fast abgeschlossen. Der Architekt des 20. Jahrhunderts war im ganzen gesehen nicht gewillt, die Ironie in Pascals Frage zu bedenken. Die Vorstellung, dass Natur und Gewohnheit aufeinander bezogen sein könnten, untergräbt natürlich seine Position. Natur ist rein und Sitte verdorben; und der Verpflichtung, über das Gewohnte hinauszugehen, darf man sich nicht entziehen.

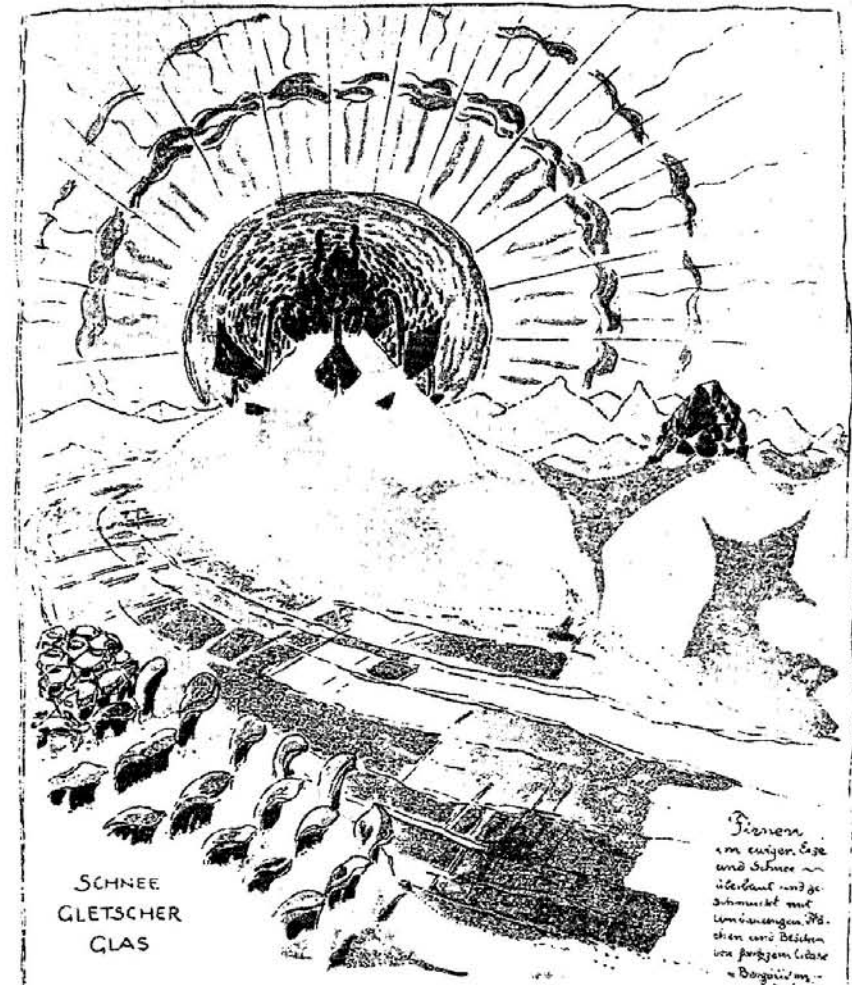
Das war zu seiner Zeit ein wichtiger Gedanke. Als Überzeugung, dass nur das Neue wirklich authentisch ist, mag er immer noch zutreffen. Wie authentisch indessen das Neue immer sein mag, neben dem Neuigkeitswert von Gegenständen sollte man gleichwohl den Neuigkeitswert von Ideen anerkennen; die grundlegenden Ideen des Architekten im 20. Jahrhundert sind jedoch auffällig lange nicht mehr revidiert worden. Da hält sich der Glaube des 18. Jahrhunderts an die Wahrhaftigkeit der Wissenschaft (Bacon, Newton?) und der Glaube ebenfalls des 18. Jahrhunderts an die Wahrhaftigkeit des kollektiven Willens (Rousseau, Burke?). Wenn man sich nun diese beiden mit überzeugender hegelianischer, darwinistischer, marxischer Betonung versehen vorstellen kann, dann liegen die Dinge so, wie schon vor nahezu hundert Jahren. Es handelt sich weitgehend nämlich um eine Vorstellung vom Architekten als eine Art menschliches Ouija-Brett oder Planchette, als empfindliche Antenne, welche die notwendigen Botschaften des Schicksals empfängt und überträgt.

«Es ist das Kennzeichen eines gebildeten Geistes, auf jedem einzelnen Gebiet nur dasjenige Mass von Strenge zu fordern, das die eigentümliche Natur des Gegenstandes zulässt.»⁶ Es fällt schwer zu widersprechen. Im Bemühen allerdings, Architektur und Städtebau mit einer Genauigkeit zu versehen, die sie ihrem Wesen nach kaum besitzen können, ist die Unterweisung durch die «Natur» aus dem 18. Jahrhundert nur zu sehr befolgt worden. Und unterdessen (während der Architekt gefesselt ist durch Visionen der Super-«Wissenschaft» oder «unbewusster» Selbstregulierung, durch ein Dergleichen-tun, dessen Mangel an Wirksamkeit beispiellos ist) schreitet in einer Art Wiedererwachen des Sozialdarwinismus – natürliche Selektion und *survival of the fittest* – die Vergewaltigung der grossen Städte der Welt fort.

Es bleibt der alte, verlockende Rat: Wenn Vergewaltigung unvermeidlich ist, mach mit und geniesse. Sollte dieses zentrale Credo des Futurismus – verherrlichen wir die *force majeure* – für das moralische Bewusstsein aber unannehmbar sein, sehen wir uns gezwungen, wieder nachzudenken. Davon

⁶Aristoteles, *Nikomachische Ethik*, Jena 1909, Verlag Eugen Diederichs, S. 3.

handelt dieser Essay. Er ist ein Vorschlag zur schöpferischen Desillusionierung, gleichzeitig ein Aufruf zu Ordnung und Unordnung; zum Einfachen und Komplexen, zum Nebeneinander von dauerndem Bezugnehmen und zufälligem Geschehen, von Privatem und Öffentlichem, von Erneuerung und Tradition, von rückwärts gerichteter und prophetischer Geste. Die gelegentlichen Vorzüge der Modernen Stadt scheinen uns offenkundig, und die schwierige Aufgabe bleibt, wie diesen Werten ermöglicht werden kann, den Verhältnissen zu entsprechen, und wie dem Verlangen nach einer «modernen», schwungvollen Erklärung Rechnung getragen wird.



Utopia
Niedergang und Untergang?

Denn für euch ist das Paradies eröffnet, der Lebensbaum gepflanzt, der zukünftige Äon zugerüstet, die Seligkeit vorherbestimmt, die Stadt erbaut, die Heimat auserwählt, die guten Werke geschaffen, die Weisheit bereitet, der Keim vor euch versiegelt, die Krankheit vor euch getilgt, der Tod verborgen, der Hades entflohen, die Vergänglichkeit vergessen, die Schmerzen vorüber, aber des Lebens Schätze sind euch am Ende offenbar.⁷

4 Esra 8, 52–54

Wo wir nicht über den Mythos reflektieren, sondern wahrlich in ihm leben, gibt es keine Kluft zwischen der tatsächlichen Wirklichkeit der Wahrnehmung und der Welt der mythischen Phantasie.⁸

Ernst Cassirer

Die Moderne Architektur wird sicher am treffendsten als Evangelium gedeutet – ganz wörtlich als frohe Botschaft, daher ihre Wirkung. Denn wenn sich aller Rauch verzieht, erkennt man, dass die ungeheure Wirkung dieser Architektur sehr wenig zu tun hat mit ihren technischen Neuerungen oder mit ihrer Formensprache. Tatsächlich konnte deren Wert nicht so sehr in dem liegen, was sie zu sein schienen, sondern in dem, was sie bedeuteten. Ihre Erscheinungsformen waren ein schwach verhülltes Alibi. Im wesentlichen waren es didaktische Illustrationen, die weniger um ihrer selbst willen erfasst werden sollten, als vielmehr als Anzeichen einer besseren Welt, einer Welt, in der sich rationale Beweggründe durchsetzen würden und in der alle auffälligeren Institutionen der politischen Ordnung in den belanglosen Limbus des Überholten und Vergessenen gefegt worden wären. Daher auch der anfänglich heroische und exaltierte Ton der Modernen Architektur. Es war nie ihr Ziel, gut gepolsterte Unterkunft für private oder öffentliche bürgerliche Euphorie zu liefern. Die Tugenden apostolischer Armut, eines gleichsam franziskanischen **Existenzminimums** zu zeigen, war ihr als Ideal weit wichtiger; *«denn es ist leichter, dass ein Kamel durch ein Nadelöhr geht, als dass ein Reicher in das Reich Gottes kommt»*⁹. Mit diesem streitsüchtigen und etwas samurai-

artigen Ausspruch im Sinn muss die strenge Nüchternheit des Architekten des 20. Jahrhunderts ausreichend erklärt sein. Er half eine aufgeklärte und gerechte Gesellschaft zu errichten und zu preisen, und eine Definition der Modernen Architektur könnte sein, dass sie der Auffassung war, dass das Bauen in der Gegenwart jene vollkommeneren Ordnung verbreitet, welche die Zukunft eben im Begriffe ist zu offenbaren.

*«Aus Willen baut er sich sein Wall, erobern will er (der Architekt) die centripetalen Luftgeister, dehnen und sprengen den Äthermantel, der ihn umsargt, Haut um Haut zerspelzen und höher und reiner steigen aus jedem dieser entwickelten Reste ... Tausend nackte Seelen, tausend Mindere und Verminderte harrten der Tore, die klaffen sollen, Himmelreiche auf Erden, Heimate, trauester Träume heiligste Erfüllung.»*¹⁰ Die Worte Hermann Finsterlins, aus dem innersten Ethos des deutschen Expressionismus gesprochen, lassen uns dessen ekstatische Beweggründe und chiliastischen Antrieb ahnen. Obwohl man wünschen mag, mit Interpretationen des Gelesenen zurückzuhalten, ist zweifelhaft, ob das möglich ist. Denn, obwohl extrem in ihrer nackten Extravaganz, liefert die Aussage auch eine hysterische Verdichtung von vielem, was andernorts mit mehr Umsicht gesagt wurde. Man verändere die Anordnung der Worte nur wenig, und man wird zur Gefühlslage von Hannes Meyer und Walter Gropius zugelassen. Verändert man sie nur ein wenig mehr, so beginnen die Stimmungen von Le Corbusier und von Lewis Mumford zu erscheinen. Man kratze an der Oberfläche der Sachlichkeit der Modernen Architektur, bezweifle einfach einen Moment ihre Ideale der Objektivität, und man findet fast unweigerlich, zusammengefasst unter dem Schein des Rationalismus, jene höchst explosive Sorte psychologischer Lava, welche letztlich den Untergrund der Modernen Stadt bildet.

Der ekstatischen Komponente der Modernen Architektur ist aber völlig unzureichende Aufmerksamkeit geschenkt worden. Es sollte wohl kaum nötig sein zu erklären, warum. Eine scheinbar rationale Rechtfertigung ist meist als bare Münze genommen worden. Selbst wenn der Architekt und sein Apologet vorwiegend mit «Tatsachen» beschäftigt waren, sollte doch evident sein, dass keine wissenschaftliche Erklärung der Moderne je möglich sein wird, solange die offensichtliche und restlose Vernünftigkeit des Architekten etwas bleibt, von dem man fühlt, dass es Begründung verlangt. Frank Lloyd Wrights *«In diesem Sinne betrachtete ich den Architekten als Erretter der Kultur der modernen amerikanischen Gesellschaft ... als Erretter der heutigen wie aller vorhergehenden Zivilisationen»*¹¹ und Le Corbusiers *«An dem Tag, an dem*

⁷ 4 Esra 8, 52–54, zitiert aus: *Die Apokryphen und Pseudepigraphen des Alten Testaments, herausgegeben von E. Kautzsch, Tübingen 1900, S. 382–383.*

⁸ Ernst Cassirer, *Zitat ohne Quellenangabe der Autoren. «Where we do not reflect on myth but truly live in it there is no cleft between the actual reality of perception and the world of mythical fantasy.» Deutsche Fassung durch die Übersetzer.*

⁹ Lukas 18,25, Zürcher Bibel; entsprechende Stellen findet man auch bei Matthäus 19,24 und Markus 10,25.

¹⁰ Wir verdanken Ian Boyd Whyte den Hinweis auf die utopischen Briefe von Hermann Finsterlin, 1919, welche im Katalog zur Ausstellung *«Die Gläserne Kette»*, Berlin und Leverkusen 1963/64, S. 13, wiederabgedruckt wurden. Die Ausstellung wurde durch O. M. Ungers und Udo Kultermann organisiert.

¹¹ Frank Lloyd Wright, *Ein Testament*, München o. J., Verlag Langen-Müller, S. 24.

die heutige – so kranke – Gesellschaft gelernt haben wird, dass die richtige Massnahme, um Ereignisse hervorzurufen, durch Architektur und Städtebau gegeben ist, wird das grosse Spiel bereit sein zu beginnen, bereit zu funktionieren»¹² haben, so völlig grotesk die beiden Aussagen jetzt auch scheinen, doch weit mehr erklärende Kraft als der ganze noch vorherrschende Apparat der Exegese. Sie erklären weit mehr, weil sie etwas vom Geisteszustand des Architekten offenbaren und eine messianische Leidenschaft sichtbar machen, ein banges Verlangen, sowohl das Ende der Welt herbeizuführen als sie auch neu zu erschaffen. Das musste sicherlich als eine Art intellektuelle Zerrlinse wirken, die imstande war, jegliches Material – formales oder technisches –, das durch sie erfasst wurde, zu vergrössern oder zu verkleinern und dadurch brauchbar zu machen.

Wir sprechen von einem psychologischen Zustand von grösster Bedeutung, von einem jener elementaren und explosiven Ereignisse, wenn das Unmögliche das Wirkliche neu ausrichtet oder wenn die Erwartung des Paradieses auf Erden jede vernünftige Wahrscheinlichkeit beseitigt. Und wenn Karl Mannheim in seinen Schriften über den spätmittelalterlichen Chiliasmus gerade diese Eigenschaften betonte, die radikale Verschmelzung «geistiger und leiblicher Erregtheit»¹³, möchten wir nur aufmerksam machen auf die einstige Elevation der Phantasie des Architekten, einige ihrer Ursachen erkennen und, später, die daraus folgende Entwicklung kommentieren.

Zu diesem Zweck und besonders, weil wir von Städten sprechen, gibt es zweierlei zu beachten. Als erstes die Geschichte «der klassischen Utopie, der von einer umfassenden rationalen Moral und von Ideen der Gerechtigkeit getragenen kritischen Utopie, der spartanischen und asketischen Utopie, die schon vor der Französischen Revolution tot war»¹⁴. Als zweites die Geschichte der aktivistischen Utopie der Nach-Aufklärung.

Die Geschichte der klassischen Utopie von um 1500 bedarf kaum übermässiger Erklärung. Eine Stadt des Geistes, letztlich zusammengesetzt aus hebräisch-apokalyptischer und platonischer Kosmologie, ihre einzelnen Bestandteile muss man nie weit suchen. Was für weitere vorbestimmende Ursachen man auch immer zu finden trachtet, im Grunde bleibt doch immer entweder Plato, aufgeheizt mit der christlichen Botschaft, oder die mit Plato abgekühlte christliche Botschaft. Was für Qualifikationen man auch hinzufügen mag, es bleibt doch bei «Offenbarung» plus «Der Staat» oder bei «Timaios» plus eine Vision des Himmlischen Jerusalems.

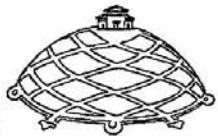
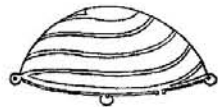
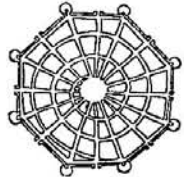
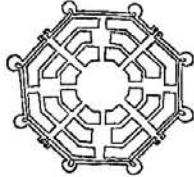
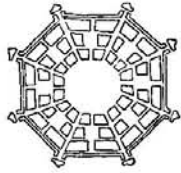
¹² Le Corbusier, *La Ville Radieuse*, Paris 1933, S. 143. «Le jour où la société contemporaine, si malade, aura appris que la juste mesure des événements a provoquer est fournie par l'architecture et l'urbanisme, le grand jeu sera prêt à commencer, prêt à fonctionner.» Deutsche Übersetzung durch die Übersetzer.

¹³ Karl Mannheim, *Ideologie und Utopie*, 6. Auflage, Frankfurt 1978, S. 186. Original veröffentlicht 1929 in Bonn. Erste englische Ausgabe in London und New York 1936.

¹⁴ Judith Shklaar, *The Political Theory of Utopia: From Melancholy to Nostalgia*, in: *Daedalus*, Frühling 1965, S. 369. «the classical utopia, the critical utopia inspired by universal rational morality and ideas of justice, the Spartan and ascetic utopia which was already dead before the French Revolution». Deutsche Fassung durch die Übersetzer.



Nun, das war auch vor fünfhundert Jahren kaum eine sehr originelle Verschmelzung, und es sollte deshalb nicht überraschen, dass die klassische Utopie nie jenen Sprengstoff enthielt, jene Bedeutung einer bevorstehenden alles verändernden neuen Ordnung, welche zum utopischen Mythos gehört, wie er durch das frühe 20. Jahrhundert aufgenommen wurde. Statt dessen bietet sich die klassische Utopie, wenn man sie zu untersuchen beliebt, grösstenteils als ein Objekt der Kontemplation an. Ihr Wesen ist ruhig und vielleicht sogar ein wenig ironisch. Sie verhält sich als distanzierte Bezugsgrösse, als belehrende Kraft, mehr als ein heuristisches Werkzeug als irgendeine Art direkt anwendbares politisches Instrument.

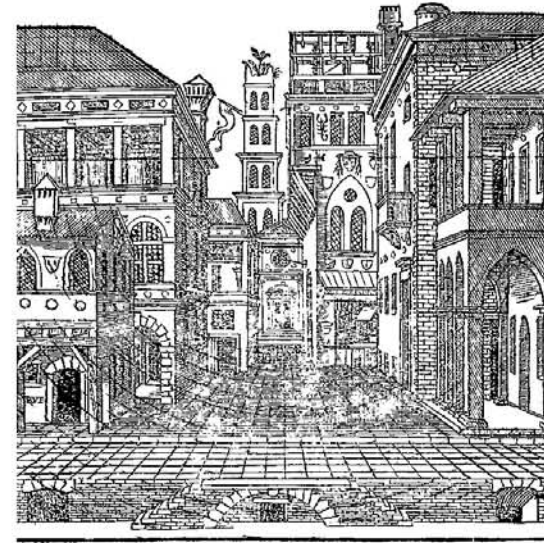


1

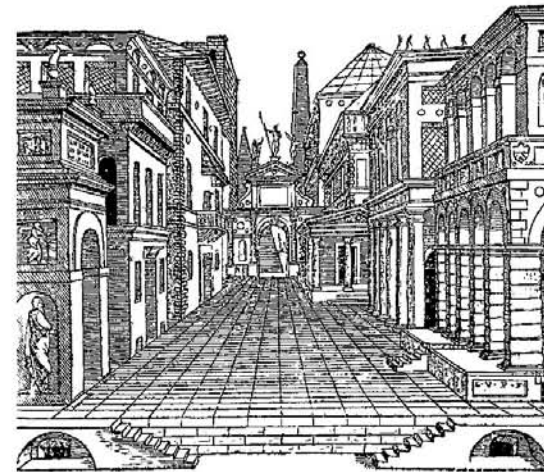
Als Ikone der guten Gesellschaft, als irdischer Schatten einer Idee war die klassische Utopie, notwendigerweise, an ein auffallend kleines Publikum gerichtet. Ihre architektonische Folge, die Ideale Stadt – nicht weniger ein Sinnbild des universalen und endgültigen Guten –, muss man sich als Erziehungsinstrument für eine ebenso begrenzte Klientel vorstellen. Wie Machiavellis Ratschläge war die Ideale Stadt der Renaissance primär ein Vehikel, um den Prinzeips zu unterweisen, und als Erweiterung davon wurde sie zum Mittel der Erhaltung und der schicklichen Repräsentation des Staates. Zweifellos war sie Sozialkritik, trotzdem bot sie nicht so sehr ein zukünftiges als ein hypothetisches Ideal dar. Das Bild sollte verehrt und – bis zu einem gewissen Grad – verwendet werden; allerdings eher als Idealbild denn als Rezept. Und ebenso wie Castigliones Idealvorstellung des Höflings konnte man die Ideale Stadt immer nur um ihrer selbst willen betrachten und an ihr Gefallen finden.

Als Bezugsgrößen und nichts mehr als das zeitigten beide, Utopie und Ideale Stadt, die Kombination – wie auch immer verspätet – von Filarete und Castiglione, von Thomas Morus und Machiavelli, von Sitte und Moral, Ergebnisse. Es war eine Kombination, die eine Konvention förderte. Und überdies eine Konvention, die, indessen sie die gesellschaftliche Ordnung nicht eigentlich milderte, verantwortlich wurde für die Form von Städten, die noch heute bewundert werden. Kurzum: Es war eine Verbindung, die dafür sorgte, dass Serlios Formel für die Tragische Szene jene für die Komische ersetzte, eine Konvention, die sich in die bestehenden Verhältnisse einschlich, um eine Welt des zufälligen und mittelalterlichen Geschehens in einen weit umfassenderen Zustand würdevollen und feierlichen Betragens zu verwandeln.

Nun, ob diese Vorliebe für die klassischen Regeln und Nebenprodukte der Tragödie gut war oder schlecht, ist nicht die Frage. Sie war offenbar nur ein vorübergehender Zustand, und schliesslich war die metaphysische Distanziertheit der klassischen Utopie nicht mehr aufrechtzuerhalten. Der private Blick auf das endgültig Gute konnte nur zu einem öffentlichen Appetit ermutigen; und als die Aktien des Prinzeips und all dessen, was er verkörperte, zu fallen begannen, wurden auch seine seltsamen Modelle von runden Städten und die darin enthaltenen Ideen zur Totalrevision angemeldet. Denn nun, als das Volk mehr und mehr auf der Bildfläche erschien, wurde nicht nur die Idee, sondern auch der empirische Zustand der Gesellschaft bedeutungsvoll. Das Interesse wurde neu ausgerichtet; und während abstrakte Vorstellungen von Tugend aufgeweicht wurden durch die Forderung, Tugend



2



3

- 1 Francesco di Giorgio Martini:
Idealstadtpläne
- 2 Sebastiano Serlio: Die Komische
Szene
- 3 Sebastiano Serlio: Die Tragische
Szene

solle Wirklichkeit werden, machte das kontemplative Modell einer weit energischeren utopischen Direktive Platz. Es machte einer Botschaft Platz, welche nicht nur als massgebende Bezugsgrösse für wenige ausgelegt, sondern welche als Mittel zur eigentlichen Befreiung und Veränderung der Gesellschaft als Ganzes gesehen werden konnte.

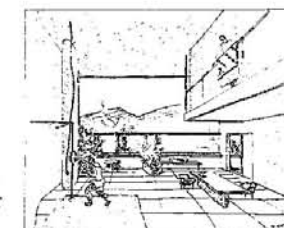
Eine solche Sicht, die Grundlage der aktivistischen Utopie der Nach-Aufklärung, wurde vermutlich erstmals durch den Stimulus des Newtonschen Rationalismus kräftig genährt. Denn wenn die Eigenschaften und das Verhalten der Materie endlich ohne Rückgriff auf zweifelhafte Spekulationen erklärt werden konnten, wenn sie nun durch Beobachtung und Experiment zu beweisen waren, wenn also das Messbare zunehmend dem Wirklichen gleichgesetzt werden konnte, dann wurde es möglich, sich die Ideale Stadt des Geistes alsbald von aller metaphysischen und abergläubischen Trübung gereinigt vorzustellen. Das war die Grössenordnung des Wagnisses; kein geringfügiges Unternehmen. Wenn ein Newton schlüssig den rationalen Aufbau der physischen Welt darlegen konnte, warum sollte das innere Funktionieren des Geistes und, noch besser, das Funktionieren der Gesellschaft nicht ebenso demonstrierbar sein? Via einen voll orchestrierten Appell an die Vernunft und an die experimentelle Philosophie, via Ablehnung überlieferter und scheinbar willkürlicher Autorität musste es sicher möglich sein, die Gesellschaft und die menschlichen Verhältnisse neu zu schaffen und zum Gegenstand von Gesetzen werden zu lassen, die ebenso unfehlbar waren wie jene der Physik. Dann – und zwar bald – müsste die Ideale Stadt nicht mehr länger nur eine Stadt des Geistes bleiben.

Auch wenn der überwältigende Glaube an die Möglichkeit einer rationalen Gesellschaft kurzlebig war, wenn vereinzelte Zweifel sehr früh gehegt wurden, behauptete sich ein unwiderstehliches Interesse an der Errichtung einer harmonischen und gänzlich gerechten Gesellschaftsordnung. Und als sich Utopia – immer noch etwas mechanisch – dem 19. Jahrhundert näherte, wurde dieser nun weit buchstäblicheren utopischen Phantasie ermöglicht, geistige Substanz und Dynamik zu erlangen. Denn sollte das Funktionieren der Gesellschaft je auf die Basis einer soliden Grundlage gestellt werden, war es sicher notwendig, dass, genauso wie die Exponenten dessen, was auf wissenschaftliche Revolution hinauslief, einfach Natur untersucht hatten, die Exponenten der sozialen Erneuerung die «natürliche» Gesellschaft untersuchten. Und die «natürliche» Gesellschaft als Paradigma der «rationalen» Gesellschaft konnte nur zur Untersuchung des «natürlichen» Menschen führen.

Um die Gesellschaft einer erfolgreichen Analyse zu unterwerfen, war es in der Tat wesentlich, ein Urmodell des Menschen angemessen zu isolieren und zu identifizieren. Der Mensch musste seiner kulturellen Verunreinigungen und gesellschaftlichen Verdorbenheit entkleidet werden. Er musste in seinem Urzustand anschaulich gemacht werden, am Nullpunkt, vor der Versuchung, vor dem Sündenfall. Und vor einem solchen Hintergrund – dem unauslöschlichen Drang nach Vernunft und Unschuld – lieferte das 18. Jahrhundert sein welterschütterndstes Erzeugnis: den Mythos des Edlen Wilden.

In der einen oder anderen Form hatte sich der Mythos des Edlen Wilden natürlich bereits einer langen Geschichte erfreut. Der unschuldige natürliche Mensch ist nämlich zunächst einmal der dekorative Bewohner des idealisierten ländlichen Arkadien. Und wenn er der Antike als solcher sehr wohlvertraut war, konnte er, nach seiner Rückkehr auf die kulturelle Bühne in der Renaissance, nur zu einem zunehmend nützlichen moralischen Accessoire werden. Obschon sein Auftritt ein störendes Eindringen in die mechanische Ordnung der Dinge darstellte, war der «Naturmensch» (eine Abstraktion, die als real empfunden wurde) fast zu vollständig wie auf Bestellung für die Aufklärung gemacht. Auf Bestellung nicht nur, weil er als das allgemeingültige Muster des Menschengeschlechts dargestellt werden konnte, das die Wissenschaft so dringend brauchte, sondern wichtiger noch, weil eine etwas verbesserte und modifizierte Version des Edlen Wilden sehr gut als dringend benötigter Bestandteil gebraucht werden konnte, um einen einigermaßen erhabenen Begriff des *common man* zurechtzumachen. Es gab den «gewöhnlichen» Menschen als lohnendes Objekt verantwortungsbewusster Betrachtung, aber als vernachlässigte, fade, anonyme und entschieden unheroische Figur. Da war einerseits seine bedauerliche, echte Notlage, andererseits war da die Frage seiner Promotion, die dringend Stammbaum und Kolorit voraussetzte, und so gab es für den Edlen Wilden, der von beidem mehr als genug liefern konnte, eine Aufgabe.

Es war unvermeidbar, dass dem Edlen Wilden eine grossartige Karriere bestimmt war, nachdem ihn die zivilisierte Gesellschaft als etwas anderes als eine literarische Konvention zugelassen hatte. Er mochte eine Abstraktion sein, aber vor allem war er verwandlungsfähig und dynamisch. Und er entpuppte sich tatsächlich als grossartiger Schauspieler – als klassischer Hirte, als Indianer, als jemand, den Kapitän Cook entdeckt hatte, als *sansculotte* des Jahres 1792, als Teilnehmer an der Julirevolution, als Bewohner von *Merrie England*



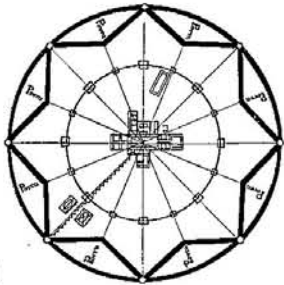
Der Edle Wilde als
1 Indianer
2 Sansculotte
3 natürlicher Mensch am Morgen vor der Arbeit, im *jardin suspendu* der Stadtwohnung

(oder jeder anderen ungehobelten Gesellschaft), als mar-scher Proletarier, als Grieche von Mykene, als moderner Amerikaner, als beliebiger alter Bauer, als befreiter Hippy, als Wissenschaftler, als Ingenieur und, schliesslich, als Computer. Als Kritiker von Kultur und Gesellschaft, ein nützliches Instrument für Konservative wie für Liberale, hat sich der Edle Wilde in den letzten zweihundert Jahren in die verschiedensten Rollen gefügt, und in jeder Vorstellung war sein Auftritt, solange er dauerte, nie weniger als überzeugend.

Was den Edlen Wilden als Lieferanten von Unschuld betrifft, ist offensichtlich, dass die Aufklärung für einen entscheidenden und fruchtbaren Akt der Rassenmischung verantwortlich wurde, als sie den utopischen und den arkadischen Mythos zusammenbrachte. Denn die zwei Mythen bestätigen und widersprechen einander gleichzeitig. Der eine verweist auf ein Ende der Geschichte, der andere auf einen Beginn. Utopia feiert die Triumphe der Beschränkung – sogar der Unterdrückung –, während Arcadia die vorzivilisatorischen Segnungen der Freiheit in sich schliesst; in freudianscher Sprache ist das eine ganz Über-Ich, das andere ganz Es. Doch beide Mythen erfuhren ihre verhängnisvolle gegenseitige Anziehungskraft; und wenn nach dieser Vereinigung nichts mehr ganz so wie früher sein konnte, könnten wir doch in dieser für das 18. Jahrhundert typischen Liaison nach einer Erklärung dessen suchen, was nun die fortlaufende Veränderung des Gehalts der Utopie bestimmen sollte.

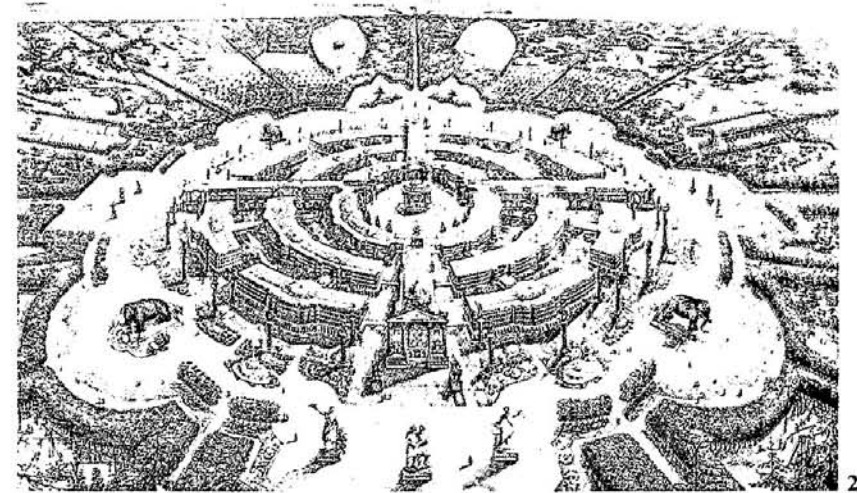
Je stärker der Edle Wilde als Protagonist eines Mythos, der sich auf den Anfang der Zeit bezieht, als reale und geschichtliche Figur empfunden werden konnte, desto besser konnte man ihn sich als reproduzierbar vorstellen. Und je vernünftiger es damit wurde, sich die gute Gesellschaft eher als zukünftigen denn als hypothetischen Zustand vorzustellen, desto mehr wurde Utopia ermutigt, platonische Zurückhaltung zugunsten politischer Leidenschaft aufzugeben.

Während die Kritik der Aufklärung zwar eindeutig den Inhalt der Utopie veränderte, beeinflusste sie deren Form auffallend wenig. Was immer die Tätigkeiten des Edlen Wilden auch gewesen sein mögen, die fortgesetzte Beschäftigung der Utopie mit klassischer Form und Würde war eines der bemerkenswerteren Merkmale ihrer frühen aktivistischen Phase. Die vereinbarte und anerkannte utopische Konvention überdauerte. So weicht beispielsweise die Ideale Stadt von André um 1880 (ein Einfluss Fourierscher Spekulationen?)¹⁵ nicht dramatischer ab von Prototypen aus dem Quattrocento als Ledoux' Entwurf für seine industrielle Niederlassung in Chaux von 1776. Dennoch erfolgte – und selbst mit Chaux –

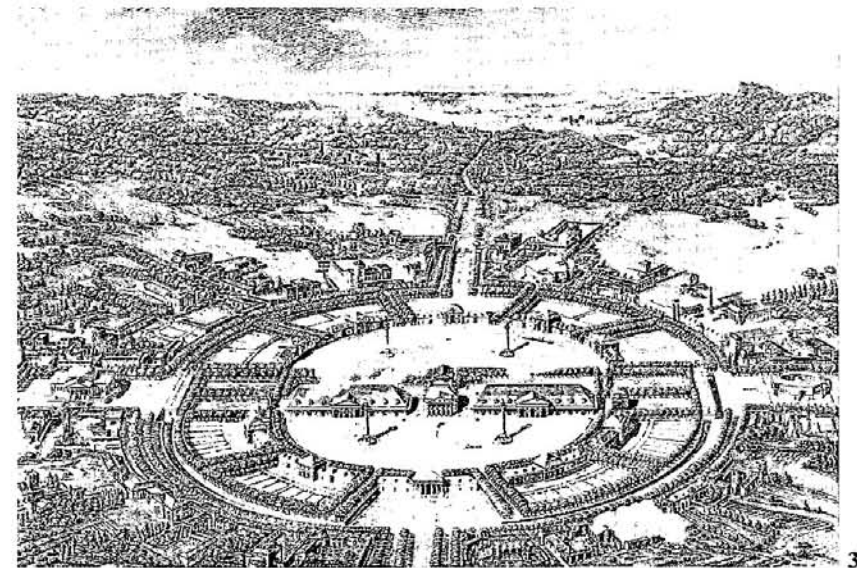


1

¹⁵ Die Zeichnung von André verdanken wir Françoise Choay, *The Modern City: Planning in the Nineteenth Century*, New York, 1969. Aber soweit wir ausfindig machen konnten, bleibt André leider nur ein Name – ohne Daten oder sonstige Angaben. Er ist im *Dictionnaire de Biographie Française* nicht aufgeführt; und nach Frau Choay ist seit ihrer Veröffentlichung dieser Utopie sogar die Radierung selber aus der Bibliothèque Nationale verschwunden.



2



3

- 1 Filarete: Sforzinda
- 2 André: Entwurf für eine ideale Gemeinschaft, Mitte 19. Jahrhundert
- 3 C. N. Ledoux: La Saline de Chaux, 1776

ein Durchbruch. Denn La Saline de Chaux ist – so unwahrscheinlich die Anlage sein mag – ein der Produktion gewidmeter Entwurf. Mag die kreisförmige Anlage auch als Tribut an die mythische Potenz der klassischen Utopie ausgelegt werden, so bleibt sie doch ein deutlich subversiver Tribut. Der Manager hat einfach die Stellung des Monarchen eingenommen. Wenn nun anstelle des Gesetzgebers *le directeur* die belebende Macht in der Stadt ist, könnte es durchaus sein, dass wir uns hier dem Anfang einer neuen Idee für die Konstituierung des Staates gegenübersehen.

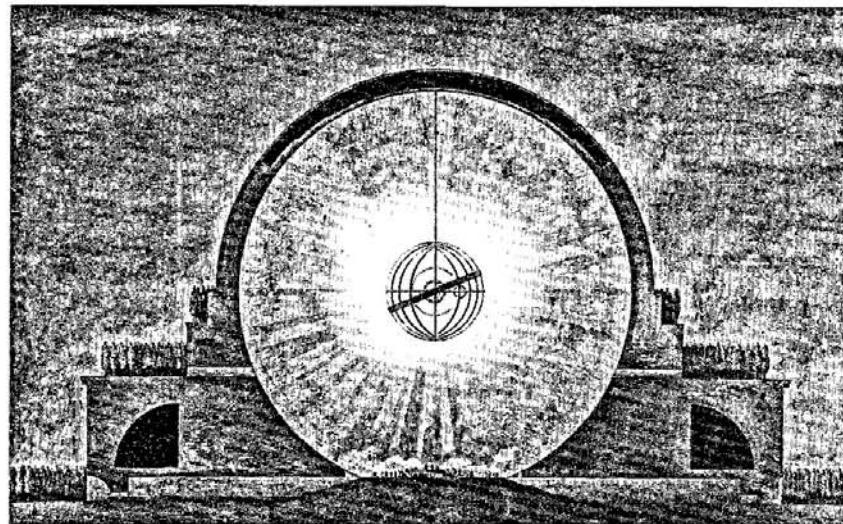
Aber das ist offensichtlich nicht die einzige Art, in der Chaux als Kritik der traditionellen Vorstellung gelesen werden muss. Und wenn wir auch keine Zweifel haben können, dass sich der Edle Wilde (von Rousseau geliefert) in der naturalistischen Umgebung verborgen hält, können wir doch ziemlich sicher sein, dass mit der kreisförmigen Anordnung weniger beabsichtigt war, die uralte Autorität Platons zu beschwören als vielmehr den aktuellen Ruhm Newtons. Damals begann es nämlich von Newton-Denkmalern zu wimmeln, und wenn man von Ledoux' Chaux zu Saint-Simons Vorschlag von 1803 für einen Grossen Newton-Rat übergeht, folgt man nur einer Entwicklungslinie.

Es ist denkbar, dass Henri de Saint-Simon (1760–1825) danach strebte, ein Newton im Reich der Politik zu werden, und sein Plan galt einer allgemeinen Regierung. Bestehende Autorität wurde wegen ihrer alten Gewohnheiten abgelehnt; an ihre Stelle sollte eine Weltregierung aus Wissenschaftlern, Mathematikern, Gelehrten und Künstlern treten, welche die Sache Newtons – und der Vernunft – verkünden und dem Kult überall Tempel errichten sollte. Der Vorschlag, veröffentlicht in «Lettres d'un habitant de Genève à ses contemporains»¹⁶, war verrückt akademisch, wenn nicht leicht schwachsinnig. So extravagant er jedoch auch gewesen sein mag, er ebnete mit seiner irrationalen Erhöhung der Vernunft den Weg für bedeutende Ereignisse. Denn im saint-simonistischen Motto: «Das Goldene Zeitalter liegt nicht hinter uns, sondern vor uns, und es wird verwirklicht durch die Vervollkommnung der sozialen Ordnung»¹⁷ wird offenbar, dass die ganze moralische Haltung der klassischen Utopie tatsächlich abgelöst worden war. Mit anderen Worten, wir stehen hier an einem Wendepunkt; und die aktivistische Utopie, die Utopie als «ein Werkplan für die Zukunft» tritt endlich entschieden auf. In einer Welt noch nie dagewesener wissenschaftlicher Entwicklung galt die logische Organisation der Gesellschaft als unmittelbar bevorstehend, und aus diesem Grund musste jetzt ein Ideal der ausdrücklich sozialen Absicht vereinbart

¹⁶ Henri de Saint-Simon, *Lettres d'un Habitant de Genève à ses contemporains*, Genf 1802, wiederveröffentlicht in: *Œuvres de Saint-Simon et d'Enfantin*, Paris 1865–1878, Vol. XV.

¹⁷ Das Motto stammt von Saint-Simon, *Opinions littéraires et philosophiques*, Paris 1825. Es ist auch das Motto seiner Zeitschrift, *Le Producteur*, 1825–1826. «The golden age is not behind us but in front of us and that (it) will be realized by the perfection of the social order.» Deutsche Fassung durch die Übersetzer.

¹⁸ Zitat ohne Quellenangabe der Autoren, «replace the government of man by the administration of things». Deutsche Fassung durch die Übersetzer.



werden, welches, angeregt durch den Sieg der Wissenschaft, darauf ausgerichtet war, die «Wissenschaft vom Menschen» auf eine Basis völlig jenseits aller Mutmassungen zu stellen. Das Bedürfnis ist offensichtlich, und folglich muss der Versuch gemacht werden, Wissenschaft als Grundlage der Moral zu etablieren, um Politik in einen Zweig der Physik zu verwandeln und um schliesslich das Ersetzen willkürlicher Regierungsform durch die Herrschaft rationaler Verwaltung anzuordnen.

So waren einige der Ideen Saint-Simons, die in den nächsten zwanzig Jahren oder so entwickelt wurden, ein wohlgeheimer Versuch, «das Regieren von Menschen durch das Verwalten von Dingen zu ersetzen»¹⁸. Trotz Saint-Simons Autoritätsgläubigkeit sind seine Ideen mit offensichtlich zufriedentstellendem sozialem Anstrich versehen – und nicht zuletzt für die Kunst. In der rationalen Gesellschaft wird die Produktion gedeihen, und dank dem allgemeinen Aufschwung werden die Künste konvergieren, um die neue Ordnung sowohl zu fördern als auch zu bestätigen. So die Aussicht. Die Allianz zwischen fortschrittlicher Kunst und fortschrittlicher Gesellschaft (alles Wissen zusammenwirkend) scheint eine zentrale Intuition von Saint-Simons Credo gewesen zu sein, und als solche wurde sie von seinen Anhängern wiedergegeben. «Die Kunst, Ausdruck der Gesellschaft, manifestiert in ihrem

höchsten Aufschwung die fortgeschrittensten gesellschaftlichen Tendenzen; sie ist Wegbereiter und Prophet. Um also zu wissen, ob die Kunst ihre Aufgabe als Erneuerer in würdiger Weise erfüllt, ob der Künstler wirklich zur Avantgarde gehört, muss man wissen, welchen Weg die Menschheit einschlägt, welches ihr Schicksal ist.»¹⁹ Und falls eine Aussage dieser Art undenkbar ohne Saint-Simons Einfluss ist, dürfen wir eine andere ebenso «moderne» These einführen, die etwa zwanzig Jahre älter ist. Durch vergleichbare Überzeugungen angetrieben, bekannte der Dichter Leon Halevy seinen Glauben, dass die Zeit nahe sei, wenn «*der Künstler die Macht haben wird, die Massen mit derselben Sicherheit zu erfreuen und zu bewegen, mit der der Mathematiker ein geometrisches Problem löst oder der Chemiker eine Substanz analysiert*», und dann erst, fährt er weiter, «*wird die moralische Seite der Gesellschaft fest verankert sein*»²⁰.

Wenn uns solche Erklärungen auch der utopischen Entzündung, die das frühe 20. Jahrhundert kennzeichneten, äusserst nahezubringen scheinen, bleibt man vorerst noch genötigt zu bedenken, wie verhältnismässig unfruchtbar der französische Positivismus als isolierter Einfluss ist. Denn, was immer über Saint-Simon gesagt werden könnte, über die darauf folgenden Theorien Auguste Comtes, über die parallelen Beiträge von Charles Fourier und anderen, so kann man nur erkennen, dass diese Figuren einzeln und als Gruppe so etwas wie eine historische Sackgasse darstellen. Mitten im 19. Jahrhundert wirkten sie in einer Version der Tradition der Aufklärung; und diese Tradition hatte notwendigerweise begonnen, so oder so fadenscheinig zu werden.

Einerseits begann in einer Welt der expandierenden Märkte, welche Bankiers und Industrielle nicht anders als zu Begeisterung hinzureissen konnte, der rein intellektuelle Optimismus des 18. Jahrhunderts grundlos zu erscheinen. Andererseits war es, jedenfalls in England und Deutschland, seit langem offenkundig, dass die Gesellschaft schwerlich das mechanische Gebilde sein konnte, wie es der französische Rationalismus, von Rousseau einmal abgesehen, annehmen wollte. In England und in Deutschland galt Rousseaus Edler Wilder statt dessen seit langem weniger als Abstraktion, welche die rationalistische Beweisführung erleichtert hätte, denn als eine Art atavistische Erinnerung der Rasse, deren Vorhandensein allein schon ein Kommentar zur Unzulänglichkeit der französischen Art, Muster zu suchen, war. In beiden Ländern begann sich nämlich, beeinflusst durch Romantik und Sturm und Drang, weniger eine abstrakte Idee der Menschheit als vielmehr eine Vorstellung von der Gesellschaft oder des Staates

in all ihrer geschichtlichen Besonderheit durchzusetzen. In beiden Fällen war das Besondere dieser Erörterung, die Gesellschaft als organisches Wachstum anzunehmen und nicht als französischen Mechanismus. Die extremsten Beiträge zur Beweisführung waren, versteht sich, deutsch, und sie sollten in Hegels Konzeption der historischen Dialektik gipfeln: allerdings kann die aufsehenerregende Polemik in ihrer bedeutenden englischen Phase schwerlich übersehen werden. Hier verweisen wir auf Edmund Burke und seine «Betrachtungen über die Französische Revolution».²¹

Burkes Ruf ist zwar immer zweideutig gewesen. Stilvoller Theoretiker – politischer Philosoph, was ist er? Aber wenn Burke weitere Berühmtheit als Begründer des modernen Konservatismus hat, so kann es auch nicht schwerfallen zu erkennen, wie Teile seines Gedankenguts in die englische sozialistische Tradition eingehen konnten. Eine Utopie wie William Morris' «Kunde von Nirgendwo»²², der Elemente der klassischen Form völlig fehlen, könnte beispielsweise als letztlich von Burkes Einfluss abgeleitet aufgefasst werden; und auf jeden Fall muss, wie später bei Morris, Burkes mangelndes Interesse für das Potential von Wissenschaft und industriellem Wachstum als eine der negativen Besonderheiten seiner Position beachtet werden. Er schreckte zurück vor jeder Vorstellung simpler Nützlichkeit – man stellt sich einen älteren Burke und einen jüngeren Bentham als Antithesen vor –, und wie viele seiner deutschen Zeitgenossen, die sich gegen die Tradition der Aufklärung wenden, appelliert er an das Unwägbar und nicht zu Analysierende, an «*etwas, das in Paris jetzt sehr ausser der Mode ist*», an «*Erfahrung*»²³.

Logischerweise könnte man nun annehmen, dass Burke durch die Französische Revolution aufs höchste inspiriert worden wäre. Denn wenn er sich 1757 auf der Jagd nach dem Erhabenen befand²⁴, dann fand er sich 1792 sicherlich mit einer Demonstration des Erhabenen in Aktion konfrontiert. Statt dessen wendete sich Burke natürlich gegen seine früheren Intuitionen. «*Eine seltsame, namenlose, wilde enthusiastische Sache*»²⁵ war die Revolution. Wenn dieser Einbruch abstrakter und tyrannischer Vernunft in überkommene Vorrechte ein Beispiel von Rousseaus *volonté générale* war, dann konnte Burke – der die Ansichten Rousseaus teilte – wenig damit anfangen; und wenn die Gesellschaft wirklich ein Vertrag war, so war dieser für ihn kein imaginäres Rechtsdokument, das zufälligerweise verlorengegangen war. Für Burke beinhaltete er eher die überkommenen Traditionen einer bestimmten Gesellschaft zu einer bestimmten Zeit – Traditionen, die jeweils die besondere Ausübung von Freiheiten ga-

¹⁹ Gabriel-Désiré Laverdant, *De La Mission de l'Art et du Rôle des Artistes, Paris 1845. «L'Art, expression de la Société, exprime, dans son essor le plus élevé, les tendances sociales les plus avancées; il est précurseur et révélateur. Or, pour savoir si l'art remplit dignement son rôle d'initiateur, si l'artiste est bien à l'avant-garde, il est nécessaire de savoir où va l'humanité, quelle est la destinée de l'Espèce.»* Deutsche Fassung durch die Übersetzer.

²⁰ Léon Halévy, in: *Le Producteur, Vol. I, S. 399, Vol. III, S. 110 und 526. Von den Verfassern zitiert als: «the artist will possess the power to please and to move (the masses) with the same certainty as the mathematician solves a geometrical problem or the chemist analyses some substance» ... «will the moral side of society be firmly established».* Deutsche Fassung durch die Übersetzer.

²¹ Edmund Burke, *Betrachtungen über die französische Revolution, Frankfurt a.M. 1967. Englisches Original: Reflections on the Revolution in France, London 1790.*

²² William Morris, *Kunde von Nirgendwo, Stuttgart, Berlin 1922. Englisches Original: News from Nowhere, New York 1890, London 1891.*

²³ Edmund Burke, *Betrachtungen über die französische Revolution, op. cit., S. 259.*

²⁴ *Wir spielen auf Burke an: Philosophische Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen, Philosophische Bücherei, Bd. 10, Berlin 1956; auch Philosophische Bibliothek, Bd. 324, Hamburg 1980. Englisches Original: Philosophical Inquiry into Our Ideas of the Sublime and the Beautiful, London 1756.*

²⁵ Burke, Zitat ohne Quellenangabe der Autoren. «*A strange, nameless, wild, enthusiastic thing.*» Deutsche Fassung durch die Übersetzer.

rantieren sollten, von denen aber verstanden werden sollte, dass sie jeden privaten und individuellen Gebrauch der Vernunft transzendieren.

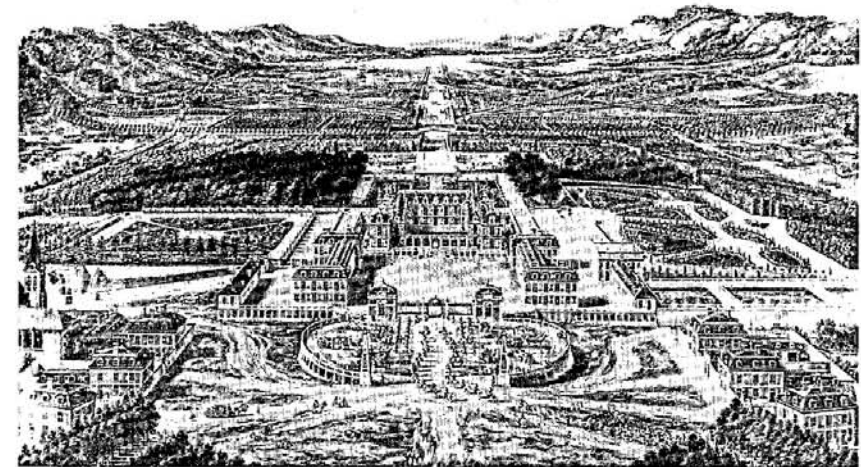
So wurde die Berufung auf Erfahrung zur Berufung auf den Staat als Instrument der Vorsehung und zur Berufung auf Geschichte als konkretes Schauspiel gesellschaftlicher Entwicklung. «Ohne ... die bürgerliche Gesellschaft ... könnte ... der Mensch in alle Ewigkeit nicht die Vollkommenheit, deren er fähig ist, erreichen ...»²⁶. Wenn aber der Edle Wilde mit diesen Bemerkungen zwar aufgefordert wird, den Salon zu verlassen, bleibt doch die Erinnerung an ihn bestehen, als an einen Ahnherrn, den man nur achten kann. Denn die gesittete Gesellschaft ist «eine Gemeinschaft in allem, was wissenschaftlich, in allem, was schön, in allem, was schätzbar und gut und göttlich ist ..., eine Gemeinschaft ... nicht nur einer Generation ... eine Gemeinschaft zwischen denen, welche leben, denen, welche gelebt haben, und denen, welche noch leben sollen»²⁷. Mit anderen Worten, die gesittete Gesellschaft ist ein Kontinuum, das kaum unterbrochen werden kann.

Dies sind einige der sehr antiutopischen Gefühlsregungen, teils dem Zwang verschrieben, teils der Willensfreiheit huldig, die Burke hervorbrachte, und deren Wirkung war gewiss zweischneidig. Denn, so kann man argumentieren, Burke trug, indem er seine Version der Geschichte dem französischen Rationalismus ins Gesicht schleuderte, ebensoviel zur aktivistischen Utopie bei wie jene Doktrinen, die zu verurteilen er sich so sehr anstrebte. Denn wir sollten nun bedenken, dass die organische Konzeption der Gesellschaft durch die Romantik verbreitet wurde. Wir sollten uns vorstellen, wie die Anhänger von Saint-Simon allmählich die weniger pragmatischen Aspekte der Anliegen ihrer Anführer im Stich ließen; wir sollten ihre Neigung sehen, Industrielle des *Second Empire* zu werden; und wir sollten dann erkennen, wie die positivistische Utopie um die Mitte des 19. Jahrhunderts überaus eingeeengt erscheinen musste. Die Positivisten mögen wohl die Errichtung einer politischen Ordnung auf «vom menschlichen Willen gänzlich unabhängige wissenschaftliche Demonstrationen»²⁸ angestrebt haben, aber als das 19. Jahrhundert trotz diesem Programm allmählich von Begriffen historischer Entwicklung durchtränkt wurde, mussten alle simplen Ideen über das «Absichtliche» und das «Wissenschaftliche» je länger je mehr kompromittiert werden.

In der Tat kann man annehmen, dass um die Mitte des 19. Jahrhunderts das, wofür Marx die Bezeichnung Utopischer Sozialismus wählte, sich in seinen charakteristischen architektonischen Vorschlägen enthüllt hatte. Fouriers Phalan-



1



2

²⁶ Burke, *Betrachtungen über die französische Revolution*, op. cit., S. 163.

²⁷ Ebenda, S. 160.

²⁸ *Œuvres de Saint-Simon et d'Enfantin*, op. cit., Vol. XX, S. 199-200. Von den Verfassern zitiert als: «scientific demonstrations totally independent of human will». Deutsche Fassung durch die Übersetzer.

²⁹ Karl Marx, Zitat ohne Quellenangabe der Autoren. «Pocket editions of the *New Jerusalem*». Deutsche Fassung durch die Übersetzer.

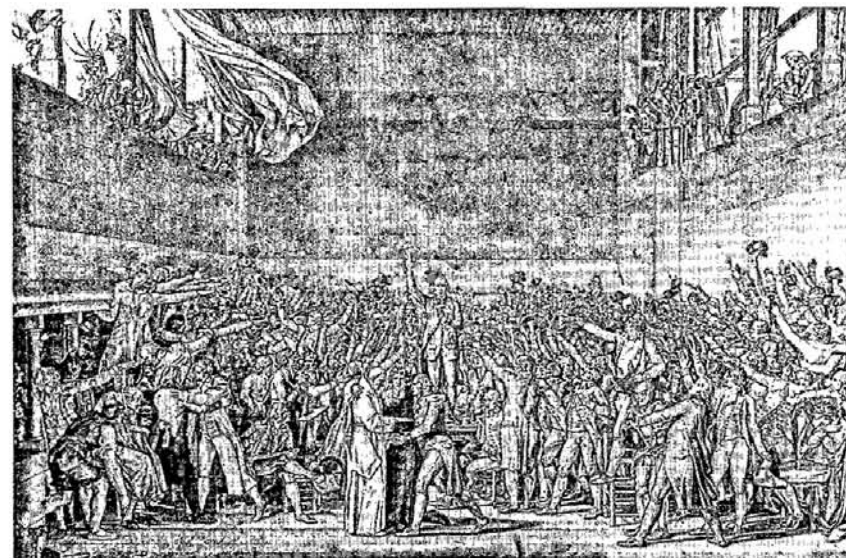
stère von 1829, wo ein Abklatsch von Versailles der Prototyp für die proletarische Zukunft sein sollte, ist nur zu symptomatisch für die Situation; und es sollte nicht nötig sein, anglo-amerikanische und Owenitische Beispiele von ungefähr gleichen Vorschlägen anzuführen, um das klarzumachen. Marx fand sie «*Taschenausgaben des Neuen Jerusalem*»²⁹; trotz all ihren Tugenden waren es prosaische und wenig anregende Aussagen; in einem Zeitalter evolutionärer Hoffnung und demokratischen Aufschwungs waren sie nicht umfassend genug, um zu überzeugen.

1 Charles Fourier: Phalanstère, 1829

2 Patel: Vogelperspektive von Versailles



Hier mag eine Illustration erlaubt sein, um einen Kommentar einzuflechten. Delacroix' hervorragende Allegorie des Juli 1830, «Die Freiheit führt das Volk an», ist nicht nur in ihrer Rhetorik, sondern auch von ihrer Bedeutung her bezeichnend für die neu entfesselte Flutwelle von Gefühlen und Ideen, die Burke mit Schrecken erkannte, der die Positivisten jedoch keine Rechnung getragen hatten. Denn das ist Politik, die über Politik hinausgegangen ist. Es ist die durch die Dynamik von Bewegung und Schicksal entflammte Masse, der Edle Wilde, seines eigentlichen Erbes beraubt und verzehrt durch jene Vision der Emanzipation, der das 18. Jahrhundert Gestalt verliehen hatte. Der heroische Tumult auf den Barrikaden bleibt jedoch, was immer er sonst bedeuten mag, weit entfernt vom Ethos des Positivismus, der – um bei Illustrationen zu bleiben – mit einem vierzig Jahre früher gemalten Bild deutlicher repräsentiert werden kann.



David's Studie zu seinem nie gemalten «Schwur im Ballhaus» ist eine völlig andere Vorstellung des Heroischen. Anlass ist der Eröffnungsakt der Revolution am 20. Juni 1789, als der Dritte Stand beschloss, nicht auseinanderzugehen, bevor er sein Ziel erreicht hätte. Die Szenerie, das *Jeu de paume* in Versailles, ist angemessen spartanisch; die Personen sind auf bezeichnende Weise ausgezeichnet worden. Über ihr gewohntes und alltägliches Dekor kann kein Zweifel bestehen; und wenn der Wind der Veränderung als wohlwollende Erwidern auf die kollektive Erregung in die Vorhänge fährt, so ist man – was immer das bevorstehende Drama sein mag – geneigt anzunehmen, dass es nur die Gebildeten betreffen kann. Thomas Jefferson hätte, stellt man sich vor, hier dabeigewesen sein können, und es ist tatsächlich nicht sehr schwierig, sich die ganze Szene nach Philadelphia zur Zeit des Continental Congress verlegt vorzustellen. Diese Versammlung erregter Juristen, mit der Erklärung ewiger Wahrheiten, selbstverständlicher Doktrin, überall und jederzeit gültiger Prinzipien beschäftigt, ist eben dabei, all dem zu fröhnen, was Burke zu kritisieren vorzog. Und es ist zu bezweifeln, ob diese Personen die Ursache für die ominöse Bewegung der Vorhänge je einem drohenden historischen Sturm zuschreiben würden.

1 Delacroix: «La Liberté guidant le peuple», 1830

2 David: «Le Serment du Jeu de Paume», 1791

Dieser Vergleich ist – obwohl er etwas für sich hat – vielleicht ein wenig banal. Wenn er jedoch dazu dienen könnte, die Positivisten in einem zurückhaltenden Restaurations-Biedermeier-Milieu zu sehen, könnte Delacroix' Bild von der Freiheit und dem Volk einem weiteren Bild gegenübergestellt werden. Und in diesem Fall sollen Menschen darin nicht vorkommen.

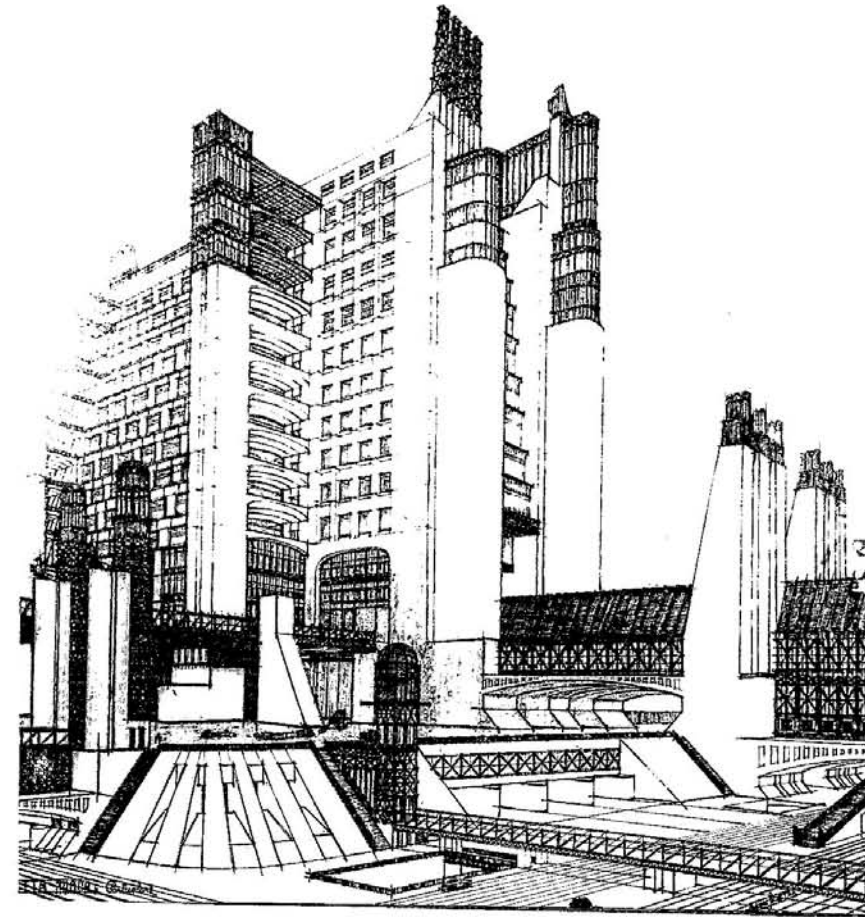
Aufwallung, Bewegung, Verherrlichung der unwiderstehlichen, simplen Dynamik, Akzeptieren des Prädestinierten, alle diese Eigenschaften finden sich in der Stadt von Sant'Elia dargestellt. Delacroix' *dramatis personae*, aufgeregte Proletarier und verblendete Studenten, sind zu einer Ansammlung gleichermassen erregter Gebäude geworden, und wenn wir diese wirklich allererste Ikone aktivistischer Utopie betrachten und dabei sehen, bis zu welchem Grad Delacroix' Rhetorik umgeformt worden ist, bis zu welchem Grad die liberale *«Macht dem Volk»*³⁰ zur Macht für den Dynamo und zur Macht für den Kolben geworden ist, dann können wir uns – obwohl wir Sant'Elia's allgemeine Herkunft von Saint-Simon erkennen mögen – doch auch Gedanken darüber machen, wie diese Umformung bewirkt wurde.

Es sollte bezeichnend sein für die filmische Methode, die hier angewendet wird, dass Delacroix, David und Sant'Elia in solche Nähe versetzt und dazu gezwungen werden, sich als Verfechter verschiedener Positionen in einer Geschichte von Ideen zu verhalten; es sei ihnen aber auch gestattet, deren Besonderheit und Richtung aufzuzeigen. Denn wenn – wie hier konstruiert – der Weg von Delacroix zu Sant'Elia nicht über Marx führt, so doch fast sicher über eine Verbindung von Ideen, die jenen von Marx entwickelten vergleichbar sind. Mit anderen Worten – und ob sich Sant'Elia dessen bewusst war oder nicht – der Weg führt wahrscheinlich über eine Wechselwirkung zwischen dem relativ Statischen von Saint-Simon und Comte und der ausdrücklichen Dynamik des hegelianischen Weltbildes.

Aber wenn wir uns nun Hegel zuwenden, dessen Ideen sicherlich ein unentbehrlicher Bestandteil der Utopie Anfang des 20. Jahrhunderts sind, ist das mit grössten Schwierigkeiten verbunden – mit Schmerz.³¹ Historische Unvermeidbarkeit, historische Dialektik, die fortschreitende Offenbarung des Absoluten in der Geschichte, der Zeitgeist, Rasengeist oder Volksgeist: Wir sind uns unklar bewusst, wie sehr diese Begriffe aus einer Theorie der Gesellschaft als Wachstum hervorgehen und auch wieviel weniger sichtbar ihr Einfluss ist verglichen mit Theorien rein klassischer oder französischer Herkunft. Denn ebenso wie Burke beschäftigte sich Hegel mit

³⁰ Zitat ohne Quellenangabe der Autoren. *«power to the people»*. Deutsche Fassung durch die Übersetzer.

³¹ Es wäre von uns absurd zu behaupten, dass das Folgende eine genaue Untersuchung Hegels ist. Wir haben versucht, gewissenhaft zu sein; wir sind aber auch verpflichtet, Ermüdung einzugestehen. Unser Hauptinteresse ist offensichtlich alles andere als philosophisch, aber wir versuchen hier Hegels enorme und allgemein nicht anerkannte Bedeutung für die Moderne Architektur festzuhalten.



der Analyse von Material, das sich bestehenden rationalistischen Techniken kaum beugt oder zu irgendeiner greifbaren Vorstellung führt.

Zentral für seine Position scheint indessen die Auffassung zu sein, dass die Vernunft selbst nie unveränderlich ist. Wenn das die Auffassung von einer aggressiv beweglichen und tatkräftigen Vernunft ist, ist sie aber auch versehen mit dem Vorbehalt, dass eine solche Vernunft weniger ein menschl-

Antonio Sant'Elia: «La Città Nuova», 1914

ches Produkt ist als vielmehr die Tätigkeit des Geistigen. «Vernunft ist Souverän der Welt»; und offenbar ist sie ein absoluter Herrscher, der unerbittlich auf der Bezogenheit aller Phänomene besteht. Aber «der Begriff Welt umfasst sowohl die materielle als auch die psychische Natur». Es gibt das «natürliche materielle Universum» und das «historische geistige Universum»; und weil «die Welt nicht dem Zufall und zufälligen äusseren Ursachen ausgesetzt ist ... (sondern) eine Vorsehung sie kontrolliert», ergibt sich, dass diese Vorsehung sich nicht nur in der äusseren Natur, sondern noch bedeutsamer in der Weltgeschichte manifestiert. Mit anderen Worten, eine göttliche und daher rationale Schöpfung findet immer noch statt; und wenn die «geistige Welt die wesentliche ist und die materielle ihr untergeordnet bleibt» – und wenn gleichzeitig die Geschichte vernünftig sein muss –, dann müssen menschliche Leidenschaften, Willensäußerungen und Werke als die «Instrumente und Mittel des Weltgeistes zur Erreichung seines Zieles»³² geschätzt werden.

Das etwa scheint die grundlegende Lehre zu sein; und auf solche Weise wird Natur, als Geschichte gesehen, dazu gebracht, das Schauspiel eines göttlich inspirierten und notwendigen Dramas abzugeben. Es ist ein dem Wesen nach aus eigener Antriebskraft einem glücklichen Ende zustrebendes Drama; aber es ist auch eine Aufführung, die in unaufhörlicher Interaktion von Zustimmung und Widerspruch fortschreitet, und weil wir in ihren Ablauf verstrickt sind, können wir sie bestenfalls verstehen. Es ist tatsächlich die Freiheit, die ein Aspekt des Geistes ist, welche dieses Unternehmen aufbürdet. Und wenn wir als Gefangene dieser Freiheit das Wesen der Dinge nur durch das Wirken des geschichtlichen Bewusstseins erkennen können, dann muss sich Freiheit auch in den Begriffen dieses Bewusstseins definieren. Allerdings bleibt diese Freiheit, was immer sie sein mag, gezwungen – sogar wenn sie erlangt ist –, der nichtendenden Aussicht auf neu auftauchende und sich aus sich selbst entwickelnde Konstellationen von Einzelfällen, die alle mit «Vernunft» und «Geist» ausgestattet sind und die alle auf Berücksichtigung werden beharren, zu weichen.

Nun, wenn die bloße Kontemplation Hegels dazu zwingen mag, einem seiner ersten englischen Bewunderer beizupflichten, dass «seine Untersuchung des Denkens so tiefgründig ist, dass sie zum grössten Teil unverständlich bleibt»³³, beschäftigt uns hier jedoch weniger seine Schwerverständlichkeit als sein Einfluss. «Baukunst ist raumfassender Zeitwille. Lebendig. Wechselnd. Neu.»³⁴ «Wir sind heute in der Lage, den Nachweis zu führen, dass sich die Erscheinungsformen der neuen Bau-

kunst folgerichtig und zwangsläufig aus den geistigen, gesellschaftlichen und technischen Voraussetzungen der Zeit logisch entwickelten.»³⁵ «Die Aufgabe der Architekten besteht also darin, sich mit dem Geist ihrer Epoche in Einklang zu bringen...»³⁶ Diese Aussagen von Mies van der Rohe, Walter Gropius und von Le Corbusier veranschaulichen vollendet, wie hegelianische Kategorien und seine Art und Weise zu denken allmählich alle Gedanken sättigten; und wenn sie scheinbar noch nie in diesem Zusammenhang interpretiert worden sind, werden sie hier lediglich zitiert, um die Bedeutung Hegels als fortdauernde Präsenz in der Utopie des frühen 20. Jahrhunderts aufzuzeigen. Denn in allen drei Fällen scheint eine unwiderstehliche, zwingende und logische «Geschichte» ebenso wirklich geworden zu sein wie etwas, das Mass, Gewicht, Farbe, Textur besitzt.

Soviel in Klammern. Sofort sieht man sich einem Ideeengebäude gegenüber, das sich auf Messung und Mechanismus bezieht, und einem anderen, das sich auf Veränderung und Organismus bezieht. Einerseits findet man Vorstellungen von der Gesellschaft als potentiell logisch – in Begriffen der Physik –, andererseits solche von der Gesellschaft als dem Wesen nach folgerichtig – im Sinne der Geschichte. Es gibt Aussagen über die Möglichkeit wissenschaftlicher Politik – unabhängig vom menschlichen Willen; und es gibt weitere Aussagen über die Gewissheit einer rationalen Geschichte – ebenfalls unabhängig von menschlichem Eingreifen. Es gibt ein älteres intellektualistisches Verfahren und ein neueres historizistisches Verfahren, und zu sagen, welche dieser Haltungen die konservativere oder welche die radikalere ist, ist heute schwierig geworden. In seiner Art ist Hegels Progressivismus düster und ein wenig salbungsvoll – tatsächlich weit entfernt von Saint-Simons Gefüge aus Wissenschaft und Säkularismus; aber würde man Hegels eigene Vorstellung historischer Dialektik übernehmen, liesse sich vermutlich erkennen, dass das, worum es sich dabei handeln könnte, eine Darstellung von These und Antithese ist, die im Begriffe sind, aufeinander einzuwirken.

Derart würden diese beiden Systeme – um es sehr kurz zu sagen – sicherlich von Marx betrachtet. Und die Marxsche Unterscheidung von «Basis» und «Überbau» musste bestimmt einen entscheidenden Beitrag zu seiner späteren Synthese leisten. Denn als sich das desillusionierte Mitt-19. Jahrhundert nach 1848 schleunigst von «Ideen» und Optimismus weg und «Tatsachen» und Gewalt zuwandte, vom Überflüssigen zum Grundlegenden (man denkt an Bazarow in Turgenjews «Väter und Söhne»), als man dann die Trivialitäten des

³² Zitate ohne Quellenangabe der Autoren. «Reason is the Sovereign of the World»; «the term world includes both physical and psychical nature»; «Natural material universe»; «historical spiritual universe»; «the world is not abandoned to chance and external contingent causes ... (but) a Providence controls it»; «the spiritual is the substantial world and the physical remains subordinate to it»; «instruments and means of the World-Spirit for attaining its object». Deutsche Fassung durch die Übersetzer.

³³ Zitat ohne Quellenangabe der Autoren. «a scrutiny of thought so profound that it was for the most part unintelligible». Deutsche Fassung durch die Übersetzer.

³⁴ Ludwig Mies van der Rohe, Arbeitsthesen, geschrieben im Mai 1923, veröffentlicht in der ersten Nummer der Zeitschrift «G». Aus Ulrich Conrads (Hg.): Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts, Ullstein Bauwelt Fundamente, Bd. 1, Frankfurt, Berlin, Wien 1964, S. 70.

³⁵ Walter Gropius, Architektur, Wege zu einer optischen Kultur, Fischer-Bücherei 127, Frankfurt 1956, S. 55; Ausgabe 1982, S. 71. Die Originalausgabe ist 1955 in New York erschienen unter dem Titel: Scope of Total Architecture.

³⁶ Le Corbusier, La Ville Radieuse, Paris 1933, Neuauflage 1964, S. 28; aus dem CIAM-Manifest von La Sarraz, 1928. «La tâche des architectes consiste donc à se mettre en accord avec l'orientation de leur époque ...» Deutsche Fassung durch die Übersetzer.

französischen Rationalismus und die Pseudotiefgründigkeit der deutschen Auseinandersetzung mit Geist abstreifte, wenn man eher das Wirkliche als das Illusorische untersuchte, würde man zur wahren Erkenntnis der letzten Endes materiellen Grundlage der Gesellschaft gelangen. Man würde die wesentliche, nackte «Basis» erkennen, unverzerrt durch die Manipulatoren des «Überbaus», das heisst durch die Vertreter von Religion und Gesetz, Politik und Kunst.

Oder es scheint mindestens so etwas wie diese Verbindung von französischem Szientismus und deutschem Historizismus gewesen zu sein, was – bewusst oder anders – allgemein versucht worden ist; und in diesem Zusammenhang mag man etwas von Marx' verspäteter, zentraler Bedeutung verstehen. Man drehe Hegels Hierarchie des Geistigen und Physischen um oder streiche Hegels «Geist» und setze Mechanismus ein; man behalte Hegels prophetische Komponente und orchestriere sie ausführlicher durch Berufung auf den französischen Präzedenzfall weltweiter Revolution – während dann das französische System Hegels Metaphysik untergraben wird, wird das deutsche dem französischen Schicksalbewusstsein und Tiefe verleihen, eine Bestätigung der Überlegenheit des Werdens über das Sein und ein Wissen von den Kräften unbezwingbarer Bewegung.

Diese These ist in keiner Weise neuartig. Die Annäherung hegelianischer und saint-simonistischer Propositionen – ob durch Marx beeinflusst oder nicht – konnte beiden nur eine Dringlichkeit verleihen, welche sie getrennt nicht haben könnten. Eine beinahe gleichwertige Verbindung könnte via Darwins Einfluss hergestellt werden – an die Stelle französischer Physik setze man englische Biologie, ziehe eine gleiche Menge deutschen Geistes darunter, gebe nach Belieben frischgemahlene Krümel Theosophie dazu und erwärme das Ganze bei mittlerer Hitze im Ofen – nun, wiewohl in Deutschland, Holland, Wisconsin und andernorts zu dieser Kombination Zuflucht genommen wurde, wiewohl ihre Beiträge zur architektonischen *cuisine* nicht bestritten werden können und selbst wenn Marx' Lieblingsvorstellung von sich selbst die eines Darwin der Soziologie war, war das anscheinend eine zu spezielle Strategie, um sich für eine allgemeine Einführung zu eignen.

Dennoch leistete der Sozialdarwinismus seine wesentlichen Beiträge: Indem er nämlich etwas von der Einschränkung einer auf Physik begründeten Welt löste, Hegels Historizismus bestätigte, seinen Idealismus kaum beeinträchtigte, seinen Optimismus aufrechterhielt, die interessantesten Ideen natürlicher Auslese und des *survival of the fittest* einführte und

Macht einfach gutzuheissen schien – und so müssen wir anerkennen, dass seine Beiträge in keiner Weise geringzuschätzen sind.

Und, an diesem Punkt ist man versucht zu sagen: Und daher also die Stadt Sant'Elia – jene Stadt, in der statische Vorstellungen verschwunden sind, wo Freiheit das Anerkennen von Notwendigkeit geworden ist, in der Maschine Geist oder Geist Maschine geworden ist, wo die Schwungkraft der Geschichte zum Anzeiger des Schicksals geworden ist. Doch wenn nun behauptet werden könnte, damit sei – in sehr konzentrierter Form – eine Genealogie der futuristischen Stadt vorgestellt worden, können wir jedoch noch nicht halten. Denn wie man weiss, war die futuristische Stadt kein Denkmal für die Bruderschaft der Menschen, und obwohl wir sie als erste echte Ikone aktivistischer Utopie angeführt haben, ist es auch notwendig, eine Ergänzung einzufügen. Es gibt die proto(moderne) futuristische Stadt, es gibt die protofaschistische futuristische Stadt, und es gibt die routinemässige Überzeugung, dass sie, weil sie das eine ist, unmöglich das andere sein kann. Aber sollte es sich hier um ein Problem handeln, das nur mit dem alles durchdringenden Dogma von der unbefleckten Empfängnis der Modernen Architektur in Beziehung gebracht werden kann, dann ist die Zeit gekommen, der Immaculata im Moment ihrer bedeutungsvollen Entbindung zu begegnen.

Man könnte Futurismus als eine Art romantische Front Hegels betrachten. Wenn die Verherrlichung der Kraft zu seinen wichtigeren Grundgefühlen gehört, dann erlaubt uns das auch, ihn in einen historischen Rahmen zu fügen. Nietzsches «*Der freigewordene Mensch, um wie viel mehr der freigewordene Geist, tritt mit Füßen auf die verächtliche Art von Wohlbedingten, von dem Krämer, Christen, Kühe, Weiber, Engländer und andere Demokraten träumen. Der freie Mensch ist Krieger*»³⁷ hat eine unheimliche Ähnlichkeit mit Marinettis «*Wir wollen den Krieg verherrlichen – die einzige Hygiene der Welt – Militarismus, Patriotismus, die destruktive Geste der Anarchisten, die schönen Ideen, für die man stirbt, und die Verachtung der Frau*»³⁸, und nach 1914–1918 war es unmöglich geworden, dass solche Regungen als avantgardistisch hätten posieren können, als nicht rückwärts gewandt. «*Nach dem Erlebnis des Krieges*», sagt Walter Gropius, «... ergab sich für jeden Denkenden die Notwendigkeit der Umstellung.»³⁹ Aber wenn auch das futuristische Programm nach dem Ersten Weltkrieg schnell seinen innewohnenden Atavismus offenbarte, so scheinen, als die *Ville Radieuse* formuliert wurde, die grundlegenden Komponenten – bis auf das Fehlen von Nationalis-

³⁷ Friedrich Nietzsche, *Götzendämmerung*, im Gesamtwerk, Band VIII, Stuttgart o. J., Verlag Alfred Kröner, S. 149–150.

³⁸ Filippo Tommaso Marinetti, *Manifesto del futurismo*, Punkt 9, Mailand 1914, S. 6. «*Noi vogliamo glorificare la guerra – sola igiene del mondo – il militarismo, il patriottismo, il gesto distruttore dei libertari, le belle idee per cui si muore e il disprezzo della donna.*» Deutsche Fassung durch die Übersetzer.

³⁹ Walter Gropius, *Die Neue Architektur und das Bauhaus*, Mainz und Berlin 1965, S. 20; Nachdruck eines der früheren Bauhausbücher, Englische Ausgabe: *The New Architecture and the Bauhaus*, London 1935, S. 48.

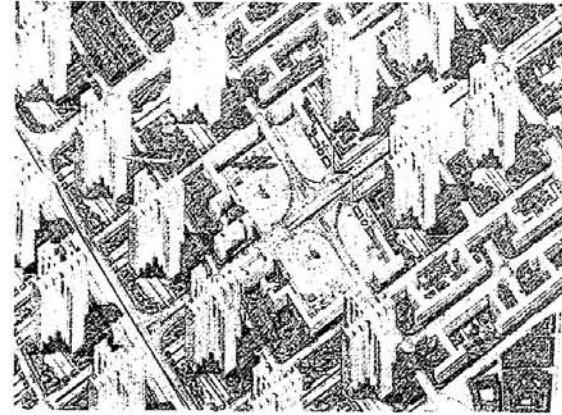
mus und verwandten phallischen Phantasien – doch weitgehend die gleichen geblieben.

«*L'Esprit Nouveau*» und «*Le dynamisme des temps modernes*» sind wiederum die romantische Front eines Hegel minus «Geist», und als der klarste «Moment» der Utopie im 20. Jahrhundert an Intensität gewann, wurde es dem Architekten via Appell an saint-simonistische «Wissenschaft» («*vom menschlichen Willen unabhängige Demonstrationen*»)⁴⁰ tatsächlich möglich, sich als unverdorbenes Kreature zu fühlen. Denn, nicht nur konnte er annehmen, seine kulturelle Garderobe abgelegt zu haben, er war – um die Worte Finsterlins zu wiederholen – sogar daran, jenen beengenden «*Äthermantel*» abzuwerfen, der ihn bisher «*wie eine Haut*»⁴¹ umhüllt hatte.

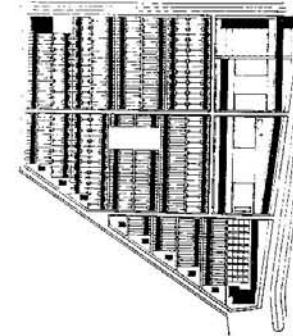
Zunächst sehen wir keinen Grund, zwischen der *Ville Radieuse* und der *Stadt im Zeilenbau* zu unterscheiden, zwischen dem Plan Voisin und Karlsruhe-Dammerstock; doch wenn wir auf den intellektuellen Stammbaum zurückblicken, den wir für diese konstruiert haben, sind wir – obschon überzeugt von seiner allgemeinen Richtigkeit – auch beunruhigt durch seine Unzulänglichkeit. Da ist eine Fülle von Ideen, die sich an und für sich leicht verflüchtigen, und zusätzlich ist man auch genötigt einzusehen, dass ohne die Drohung einer alles verzehrenden Krise (was der Drohung einer Revolution entspricht) ihre mythische Potenz unvollständig bleibt.

Die Utopie der zwanziger Jahre wurde bei einer seltsamen astrologischen Konstellation geboren: einerseits Oswald Spengler, andererseits H. G. Wells; einerseits eschatologische Voraussage, der irreversible Untergang des Abendlandes, andererseits die Verheissung des Paradieses auf Erden; und hier könnte es sein, dass wir es weniger mit Ideen als mit tief verwurzelter, kaum bewusster Gewohnheit zu tun haben.

Nachdem wir auf etwas Hebräisches hingewiesen haben – die Verheissung des messianischen Königreichs – und dann auf dessen christliche Version – wenn wir versucht haben, dieses virulente Ding hervorzuheben, das in der Renaissance platonisch formuliert und im 18. Jahrhundert säkularisiert wurde, könnte man jetzt auch geneigt sein, die Karriere dieses jahrhundertalten Gärstoffes im 19. Jahrhundert zu erkennen, der nun, ohne viel von seiner Virulenz zu verlieren, aus dem politischen Bereich auftauchte, um in den ästhetischen einzugehen. Es ist ein Fall, in dem geglaubt wurde, dass eine Metapher der guten Gesellschaft buchstäblich zur Sache selbst werde, wo ein Mythos zum Rezept und das Rezept mit der Drohung des Entweder-Oder indossiert wurde. Die städtebauliche Vision der zwanziger Jahre wird – sei es als Wahl einer Utopie oder anders – in Begriffen des moralischen und



1



2

biologischen Problems der Erlösung vorgelegt, und dem Bauen kommt eine Schlüsselstellung zu. «*Das Räderwerk der Gesellschaft ist ernstlich gestört, es schwankt zwischen einem Aufschwung von historischer Bedeutung und einer Katastrophe.*»⁴²

So war der wesentliche Hintergrund beschaffen, und gegen dieses blendende Licht könnte man letzten Endes die ganze ausserordentliche Orchestrierung von deutscher «Geschichte» und französischer «Wissenschaft», von geistiger Explosibilität und mechanischer Kaltblütigkeit, von Unvermeidlichkeit und Untersuchung, von Menschen und Fortschritt sehen. Es war ein Licht, das Energie erzeugte und das, als es mit den ruhigeren Kräften einer liberalen Tradition und den romantischen Direktiven eines eben flügge gewordenen Avantgardismus

⁴⁰ Siehe Anm. 28.

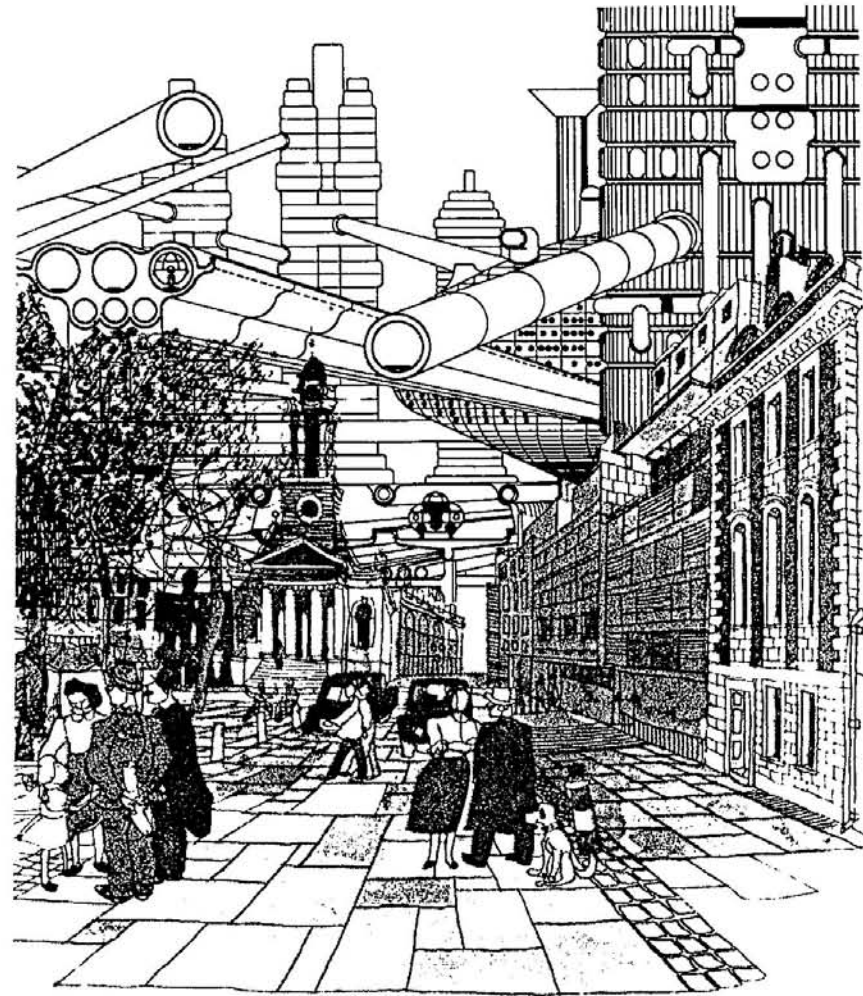
⁴¹ Siehe Anm. 10.

⁴² Le Corbusier, *Ausblick auf eine Architektur*, Ullstein Bauwelt Fundamente, Bd. 2, Frankfurt, Berlin, Wien 1963, S. 25 und 202. Original in Französisch: *Vers une architecture*, Paris 1923.

1 Le Corbusier: «Plan Voisin» von Paris, 1922–1925

2 Walter Gropius: Dammerstock-Siedlung, Karlsruhe, 1927/28

verbunden wurde, der Modernen Architektur die Geschwindigkeit eines Geschosses verlieh, welche ihr erlaubte, wie eine apokalyptische Entladung aus einer neuentwickelten Waffe in das 20. Jahrhundert einzudringen. Und es ist noch immer dieses Licht, das, obwohl verblasst, jedes (ernsthafte) Bemühen um den «Aufbau» oder das Wohlergehen der Gesellschaft beeinflusst. Nun, so hell es einmal auch gewesen ist, muss endlich eingesehen werden, dass es auch ein Licht ist, welches nur eine einschränkende, einäugige Sicht erlaubt, und aus der Sicht einer normalen Optik müssen wir das zugeben und können vom Niedergang und Untergang von Utopia reden.



Nach dem Millennium

*Wenn immer die Utopie verschwindet, ist Geschichte nicht länger ein Fortschreiten zu einem End-Ziel hin. Der Bezugsrahmen verschwindet, hinsichtlich dessen wir Tatsachen bewerten, und es bleibt uns eine Folge von Ereignissen, die, was ihre innere Bedeutung betrifft, alle gleich sind.*⁴³

Karl Mannheim

*Come to our well run desert
Where anguish arrives by cable
And the deadly sins may be bought in tins
With instructions on the label.*
W. H. Auden⁴⁴

Die Parusie der Modernen Architektur. Ein Bündel eschatologischer Phantasien von der bevorstehenden, apokalyptischen Katastrophe, kombiniert mit noch anderen des Instant-Paradieses auf Erden. Krise: Die Drohung der Verdammnis, die Hoffnung auf Erlösung, Veränderung, der nicht zu widerstehen ist und die doch der menschlichen Mitarbeit bedarf. Die Neue Architektur und der Städtebau als Sinnbilder des Neuen Jerusalem. Die korrumpierende Wirkung der hohen Kultur. Das Freudenfeuer der Eitelkeiten. Selbst-Transzendenz zu einer Art von kollektivierter Freiheit. Im Wiederbesitz seiner Tugend und gestärkt durch das Äquivalent religiöser Erfahrung, mag der Architekt nun zu seiner ursprünglichen Unschuld zurückkehren.

Soweit, um zu karikieren, doch nicht, um einen Komplex von Gefühlen ernsthaft zu verzerren, die oft knapp unter der Schwelle des Bewusstseins liegen und die entscheidend waren für die Ausformung des Gewissens der Moderne.

*Make me a cottage in the vale, she said,
Where I may mourn and pray.
Yet pull not down my palace towers, that are
So lightly, beautifully built;
Perchance I may return with others there
When I have purged my guilt.*

Die Regungen, die Tennyson in «The Palace of Art» (1832–1842) seiner Seele zuschrieb, waren noch immer, mehr oder weniger, bezeichnend für den Architekten der zwanziger Jahre, und es ist oft schwierig, ihre Enthaltsamkeit und moralische Würde zu bestreiten. Aber wenn das «cottage in the

vale» (zweifelloso ein *cottage ornée*) als Symbol der Unschuld stark entwertet werden kann, so kann es anderen Dingen ebenso gehen. Und als die Moderne Architektur in den vierziger Jahren etabliert und institutionalisiert wurde, litt das Bild der Modernen Stadt notwendigerweise. Die Moderne Architektur war zwar arriviert, aber das Neue Jerusalem war nicht gerade eine gutgehende Sache; und langsam begann zu dämmern, dass etwas schiefgegangen war. Die Moderne Architektur hatte nicht *ipso facto* zu einer besseren Welt geführt; und als die utopischen Phantasien entsprechend verkümmerten, folgte aus der Trübung des entscheidenden Ziels eine gewisse Ziellosigkeit, an welcher der Architekt, das darf man wohl sagen, seither leidet. Konnte er sich noch länger als Vorkämpfer für eine neue Integration der Kultur verstehen? Musste er sich so verstehen? Und wenn ja, wie?

Nun wurden diese Fragen bewusst wohl nie sehr ausgeweitet, aber ihr unausgesprochenes Vorhandensein konnte nur ein Auseinanderstreben der Interessen bewirken, welche um die Bewertung der Stadtmodelle der zwanziger Jahre kreisten. So konnte die *Ville Radieuse* einerseits als erschreckend falsches Versprechen verstanden werden; auf der andern Seite jedoch konnte ein etwas zu angrifflicher Optimismus trotzdem überleben – indem er die Stadt Le Corbusiers lediglich als Startbasis für die Ausarbeitung und Vervollkommnung der technokratisch und wissenschaftlich inspirierten Stadt der Zukunft deutete. Also einerseits ein offensichtlicher Blick zurück und andererseits angeblich ein Blick nach vorne; und so ergaben sich der Kult der *Townscape*⁴⁵ und der Kult der *Science-fiction*.

Townscape, ein Kult um englische Dörfer, italienische Hügelstädte und nordafrikanische Kasbahs, das war vor allem eine Sache glücklicher Zufälligkeiten und anonymen Architektur; und er trat natürlich zum erstenmal in Erscheinung, lange bevor der eben angedeutete Sachverhalt an die Oberfläche kam. Tatsächlich kann man in den Seiten der «Architectural Review» sogar in den frühen dreissiger Jahren ohne eigentlichen Zusammenhang alle späteren Zutaten entdecken. Einen vielleicht sehr englischen Sinn für Topographie; einen sicher vom Bauhaus inspirierten Sinn für das bedeutungsträchtige Erzeugnis der Massenproduktion – der bisher unbeachtet gebliebene viktorianische Schachtdeckel usw.; ein Gefühl für Farbanstrich, für die Textur des Zerfalls, für Zierbauten aus dem 18. und für graphische Darstellung aus dem 19. Jahrhundert. Zu den typischen Überschriften aus jenen frühen Tagen gehören «The Seeing Eye or How to Like Everything»; «Eyes and Ears in East Anglia – a schoolboy's holi-

⁴³ Karl Mannheim, *Ideology and Utopia*, zit. nach der Paperback-Ausgabe von Routledge & Kegan, London 1960, S. 227. «Whenever the utopia disappears, history ceases to be a process leading to an ultimate end. The frame of reference according to which we evaluate facts vanishes and we are left with a series of events all equal as far as their inner significance is concerned.» Deutsche Fassung durch die Übersetzer. Die entsprechende Stelle im deutschen Original: *Ideologie und Utopie*, Frankfurt 1969, S. 218, ist in diesem Zusammenhang nicht brauchbar; sie lautet: «Diese Homogenisierung des Geschehens, bei der jede Tatsache ihren besonderen Zeitindex und ihr Lokalkolorit verliert, gelingt erst dadurch, dass man alle in der Utopie wurzelnden Elemente des Denkens und Sehens als Ideologien skeptisch relativiert.»

⁴⁴ Wystan Hugh Auden, 1907–1973. Zitat ohne Quellenangabe der Autoren.

⁴⁵ Das Wort «Townscape» könnte mit «Stadlandschaft» übersetzt werden; wir haben in der Übersetzung *Townscape* wegen seines charakteristisch englischen Kolorits und weil es zum Begriff geworden ist, vorgezogen. Seine Verwendung kann auf einen Artikel von I. de Wolfe (Pseudonym eines damals bekannten britischen Kritikers) in «Architectural Review», Dezember 1949, zurückgeführt werden: *Townscape: A Plea for an English Visual Philosophy founded on the true rock of Sir Uvedale Price*. Im gleichen Heft publizierte Gordon Cullen ein «Townscape Casebook»; verschiedene nachfolgende Artikel wurden von ihm im Buch *Townscape*, Architectural Press London 1961, zusammengefasst. Anmerkung der Übersetzer.



1



2

Kapitelitel:
Townscape + Science-fiction:
Montage einer Fussgängerzonen-
Studie Gordon Cullens, 1961,
und eines Ausschnitts aus dem
Projekt «Interchange» von Ron
Herron und Warren Chalk, 1963

Cottages ornées:

- 1 Robert Lugar: Doppelcottage, 1805, Ansicht und Grundriss
- 2 Beispiel aus Papworth, Rural Residences, 1818

day tour by Archibald Angus aged 14½»: «The Native Style»; «Warmth in the West»; «A Cubist Folk Art» und höchst bezeichnenderweise zwei anscheinend entscheidende Beiträge von Amedée Ozenfant, der in «Colour in the Town» (1937) mit offensichtlicher Anspielung festhält: «Überlasst es dem H.G. Wells der Architektur, das Profil idealer Städte zu zeichnen, ein hypothetisches Paris oder London des Jahres 3000 zu skizzieren. Lasst uns die Gegenwart akzeptieren, den tatsächlichen Zustand der englischen Hauptstadt! Ihre Vergangenheit, ihre Gegenwart und ihre unmittelbare Zukunft. Ich möchte von dem sprechen, was unmittelbar realisierbar ist.»⁴⁶

Zunächst unerwartet, ist die Anwesenheit Ozenfants in dieser Sammlung bei näherer Überlegung dann nicht mehr überraschend. Denn das war zur kurzen Zeit seines Wohnsitzes in London; und es würde scheinen, dass er während dieser Zeit – wenn auch mit weniger leidenschaftlicher Intensität – dazu kam, jenes Hervorheben bislang vernachlässigter Aspekte des Einheimischen oder der Volkskultur oder Massenproduktion wieder aufzunehmen, das er und Le Corbusier gute fünfzehn Jahre vorher praktiziert hatten. Weil dazu Einstellungen gehören, die vom Repertoire des synthetischen Kubismus und einem surrealistischen Begriff des *objet trouvé* abgeleitet sind, könnte man annehmen, dass Ozenfant eine Kritik Londons aus dem Blickwinkel des Besonderen geliefert hat, eine Kritik, die etwa Le Corbusiers Beschäftigung mit einem besonderen eher als mit einem idealen Paris entsprach – dem Paris der Atelierfenster, der Hallen von Metrostationen, der Brandmauern aus Bruchsteinen und der meist gefühlsmässigen zufälligen Eigenschaften, einem empirischen Paris, das Le Corbusier so oft in seinen Gebäuden, aber nie in seinen städtebaulichen Vorschlägen zitierte.

Ozenfants zwei Artikel gehören zu den Inkunabeln der *Townscape* und gehen weit über lediglich zeitgenössisches Interesse hinaus. Doch wenn es scheinen mag, dass eine Zeitlang die Möglichkeit bestanden hätte, die *Townscape*-Idee in Verbindung mit der kubistischen und nachkubistischen Tradition zu sehen, war das ein Ansatz, den der Zweite Weltkrieg, der eine Entwertung alles Französischen brachte, zu verringern tendierte. Denn es bot sich jederzeit die attraktive und leichter verständliche Alternative, die bleibende Bedeutung einer einheimischen Betrachtungsweise zu verkünden. Mit andern Worten, *Townscape* konnte leicht als ein Nebenprodukt des Pittoresken des späten 18. Jahrhunderts ausgelegt werden; und weil *Townscape* all jene Liebe für Unordnung, die Pflege des Individuellen, die Abneigung gegen das Rationale, die Leidenschaft für das Verschiedenartige, die Freude

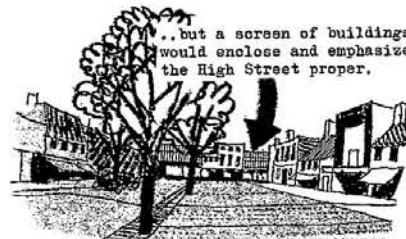
⁴⁶ Amedée Ozenfant, *Colour in the Town*, *Architectural Review*, July 1937, S. 41–44. «Leave it to the H. G. Wells of architecture to trace the outline of ideal towns, to sketch a hypothetical Paris or London of the year 3000. Let us accept the present, the actual condition of the English capital! Her past, her present and her immediate future. I would speak of what is immediately realizable.» Deutsche Fassung durch die Übersetzer.

a selling the dummy

The secret of Evesham's uniqueness is the wedge of traffic free space that stretches from the river, E, right up into the centre of the town, in fact to the Market Place, C, providing within the triangle CDE an easily accessible retreat from the traffic-laden streets.

The High Street points directly at the heart of this wedge, but at the critical point 'a' it veers away and leaves the area free for pedestrians (an after-effect no doubt of the medieval abbey which once occupied the area). It is this simple and valuable arrangement which makes possible the conception of a pedestrian way running right through Evesham for, as will be seen on the air photograph, the High Street is wide and the traffic route arranged to one side so that the pedestrian portion is free to go its own way and penetrate the wedge at B. The sequences show how the several parts of the pedestrian way are linked.

b the High Street



The High Street, being a definite and recognizable element of the town ought to be seen as such. In Evesham, however, although the view from the High Street to the centre is all that could be desired, the view looking out is depressing because of the extreme length of the road which somewhere ceases to be a High Street and becomes 'Station Road' or the A435, or something quite different and boring.

It is suggested that to enclose and emphasize the High Street proper a screen of buildings, leaving an underpass for traffic, situated at the corner of Swan Lane, be considered in future development.

sequences from High Street to Market Place 137

Faksimile aus einem typischen Artikel in der langjährigen *Townscape*-Rubrik der englischen Zeitschrift *Architectural Review*, 1954/2

c the Market Place

The Market Place marks the junction of busy streets and pedestrian wedge and succeeds in its small area in securing enclosure whilst allowing traffic to circulate through one side of it, leaving the major portion pedestrian.

Turning round in the Place the expected view back along the High Street is screened off. The transition is complete.



sequence from Market Place to Park

Leaving the Place, which is lively, compact and important (library, post office, fire station)...



...a narrow lane withdraws...





am Eigentümlichen und das Misstrauen der Verallgemeinerung gegenüber in sich schloss, die manchmal als bezeichnend für die architektonische Tradition des Vereinigten Königreichs Grossbritannien gelten könnten, so konnte (fast wie die politische Polemik Edmund Burkes um 1790) *Townscape* gedeihen.

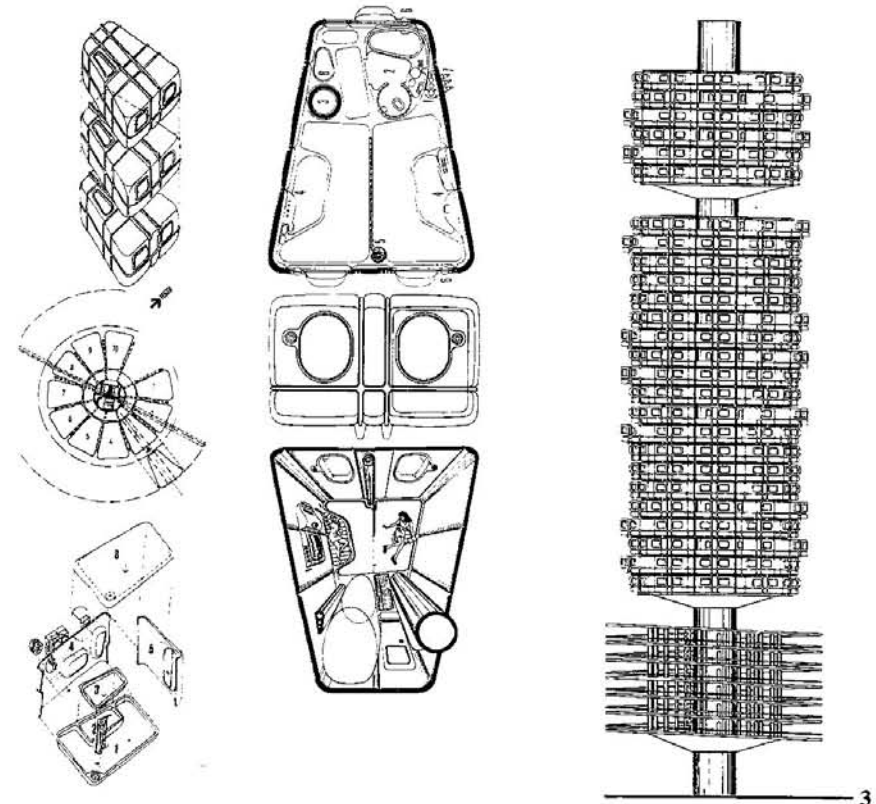
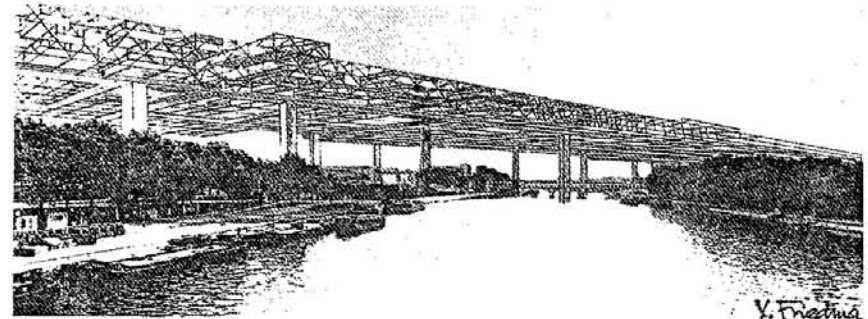
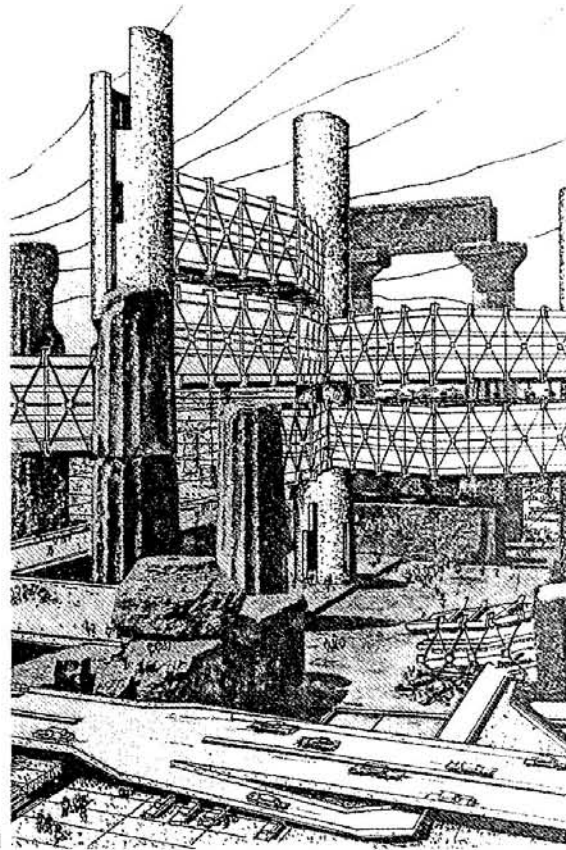
Aber in der Anwendung war *Townscape* sicher weniger zu rechtfertigen denn als Idee. Sie enthielt eine höchst interessante Theorie des «Zufalls» (ihr Vorbild war sicher eher Serlios volkstümliche und Komische Szenerie als die aristokratische Tragische Szenerie, welche die Utopie durchwegs benutzt hatte), aber in der Praxis scheint ihr jeglicher ideale Referent für die stets gewinnenden «Zufälle», die sie fördern wollte, gefehlt zu haben; und infolgedessen neigte sie dazu, Empfindungen ohne Plan zu liefern, sich an das Auge zu wenden und nicht an den Geist und eine Welt der Ideen zu entwerfen, während sie eine perzeptionelle Welt in nützlicher Weise unterstützte.

Gordon Cullen: *Townscape-Studien*, ein Vorschlag zur Belegung des südeingelassen Küstenstädtchens Looe unter dem Titel «Line of Life», 1961

Es kann eingewendet werden, dass diese Beschränkungen nicht unbedingt diesem Vorgehen zugehören, dass *Townscape* von dem abgelöst werden kann, was allzu früh zur unpassenden Hauptbeschäftigung mit Bier und Segeln wurde; doch im Moment mag es genügen, übereinzukommen, ihre Bedeutung als Doktrin festzuhalten. Viel von der heutigen Aktivität, die kaum von Camillo Sitte abhängt, wie manchmal irrtümlicherweise angenommen wird, bleibt unverständlich, wenn wir nicht bereit sind, den weitverzweigten Einfluss von *Townscape* zu erkennen. Über seine grundlegende Optik hinaus ist der Begriff *Townscape* Bezugspunkt für eine Reihe verwandter Argumente geworden. Soziologische und ökonomische Glaubwürdigkeit wurde ihr von Jane Jacobs verliehen; einen vernunftgemässen Anstrich durch die angeblich wissenschaftlichen Zeichensysteme von Kevin Lynch; und wenn *advocacy planning* und *do-it-yourself* ohne den Einfluss der *Townscape* unvorstellbar sind, sind es gleicherweise die Pop-inspirierten Würdigungen des *Strip* in Las Vegas und die Begeisterung für das Phänomen *Disney World*.

Wie *Townscape* geht auch das, was wir *Science-fiction* zu nennen belieben, vor den Zusammenbruch der Idee vom Millennium der Modernen Architektur zurück. Aber wenn *Science-fiction* mit futuristischen und expressionistischen Vorläufern in Zusammenhang gebracht werden soll, muss sie auch in gewissem Sinn als Wiederbelebung verstanden werden. *Science-fiction* identifiziert sich mit Megabauten, mit leichten Wegwerfgütern, *plug-in*-Variabilität, mit stadtüberspannenden Rastern – Bügelbrett über Stockholm, Waffeleisen über Düsseldorf –, mit linearen Städten, Integration von Gebäuden und Transport, Bewegungssystemen und Röhren. Sie hat eine Vorliebe für Prozesse und Überterrationalisierung, für nackte Tatsachen, wie sie vorgefunden werden, eine Bessenseheit für den Zeitgeist. Das Vokabular zeigt Vertrautheit mit der Computertechnologie, und wenn die Ville Radieuse die Andeutung einer Zukunft in sich schloss, treibt *Science-fiction* diese Gewissheit noch weiter.

Einerseits ist die *Science-fiction* natürlich Moderne Architektur, mit allen unversehrt überlebenden altmodischen Annahmen von der vernunftmässigen Bestimmung von Gebäuden – wenn auch ein wenig hysterisch übersteigert. Das heisst, soweit Methodik, Systemanalyse und Entwurf mit Hilfe von Parametern zur wesentlichen Beschäftigung erhoben werden, mag *Science-fiction* als akademische Version dessen erscheinen, was die Moderne Architektur in alten Zeiten gewesen sein soll. Aber die *Science-fiction* hat, ebenso wie die altmodische Moderne Architektur, auch eine weniger strenge,



Science-fiction:

- 1 Arato Isozaki: Space City, Collage, 1960
- 2 Yona Friedman: Raumstadt über Paris, 1963
- 3 Warren Chalk: Plug-in Capsule Homes, 1964

poetische Seite. Das ist die vertraute Beschäftigung mit Bildern, die dazu erdacht sind, Wissenschaftlichkeit zu illustrieren, und sodann deren Anpreisung als Beweis für die auf alles bezogene Objektivität des Entwerfers.

Aber die *Science-fiction*, die trotz allen prophetischen Gesten rein oder poppig sein kann, kann man sich auch als Gegenteil alles Revolutionären denken. Die Suche nach System gleicht letzten Endes sehr jener alten akademischen Sache: platonische Gewissheit in «schöner neuer» Verkleidung; während sogar die höchst ausgebildete Sorge um die Zukunft als regressiv und *status-quo*-orientiert verstanden werden kann. Tatsächlich leidet *Science-fiction* in einigen ihrer freieren Formen an denselben Defekten wie der Futurismus, dessen unbewusst ironische Wiederbelebung sie ist. Mit andern Worten: Trotz all ihrer aktionsorientierten Pose ist sie im Grunde fast unglaublich passiv; statt Protest enthält sie die Bestätigung dessen, was jeweils für gerade gängig gehalten wird: statt Moral hochzuhalten, richtet sie sich eher nach dem Erfolg; und wie die ursprünglichen Futuristen sind einige ihrer Anhänger durchaus bereit, falls nützlich (denn so ist kultureller Relativismus), Schwarz als Weiss hinzustellen.

Eine Haltung des Futurismus ist hier schon enthüllt worden, die Verherrlichung der *force majeure*, eine nationalistische, im wesentlichen aus der Zeit vor 1914 stammende Erscheinung, und wir können Kenneth Burkes Beobachtung hinzufügen, dass die Futuristen dazu neigen, aus einem Missbrauch eine Tugend zu machen. Auf den Protest: Die Straßen sind lärmig, erfolgt die typische Antwort: Wir ziehen das vor; und auf die Vorhaltung: Die Abflussröhren stinken, gab es die völlig vorhersagbare Erwiderung: Nun, uns gefällt der Gestank.⁴⁷ Ganz abgesehen davon hängt dem Futurismus immer noch Marinettis *dégingolade* mit seinem Loblied auf Mussolini an⁴⁸, und ohne dem übermäßige Bedeutung beimessen zu wollen, muss doch zugegeben werden, dass sie das heutige Urteilen beeinflusst.

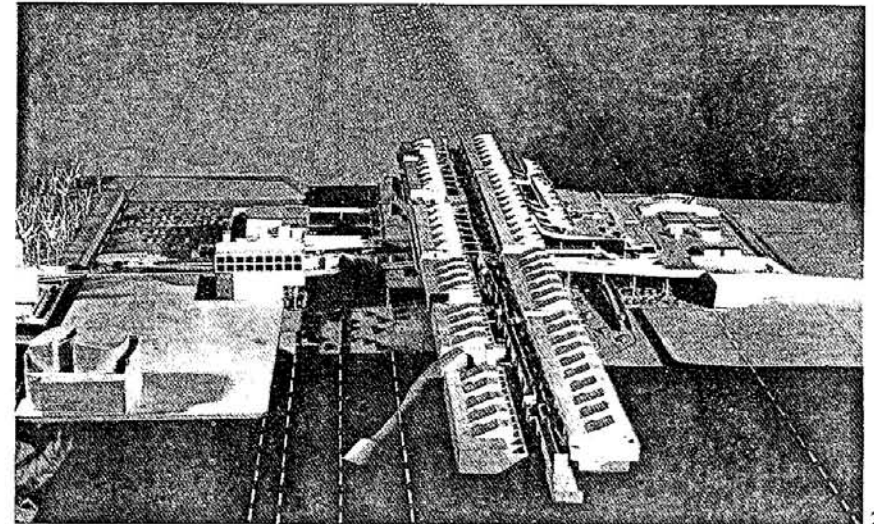
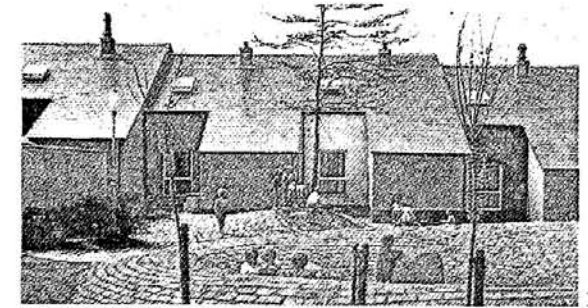
Auf jeden Fall leiden die Ergebnisse der *Science-fiction*, ob systemorientiert oder neofuturistisch, an den gleichen Umständen, welche die Ville Radieuse heimsuchen – Missachtung des Kontextes, Misstrauen gegen die gesellschaftliche Kontinuität, die wörtliche Anwendung symbolischer utopischer Modelle, die Annahme, dass die existierende Stadt zum Verschwinden gebracht werde; und wenn heute angenommen wird, dass die Ville Radieuse schlecht ist, Trauma und Verwirrung schafft, fällt es nicht leicht, zu verstehen, wie *Science-fiction*, welche die Übel zu steigern scheint, irgendwie in der Lage sein soll, das Problem zu mildern.

⁴⁷ Dieser Hinweis auf Kenneth Burke ist nur annähernd richtig. Die Quelle entzieht sich zurzeit anscheinend völlig der Erinnerung.

⁴⁸ Die Verehrer des Futurismus waren, alles in allem, bezeichnenderweise nicht gewillt, die Beziehung Marinetti-Mussolini offen darzulegen (oder nur zu untersuchen); doch selbst auf die Gefahr hin, ihre Bedeutung zu übertreiben, könnte man sich noch an Marinettis grossartige – sogar herrliche – Lobpreisung des Duce erinnern: «... costruito all'italiana, sbizzato da mani ispirate e brutali, forgiato, scolpito sul modello delle prepotenti rocce della nostra penisola. Mascelle quadrate sritolatrici. Labbra prominenti, sprezzanti, che sputano con spavalderia e aggressività su tutto ciò che è lento, pedante, meticoloso. Testa massiccia solidissima, ma gli occhi corrono ultradinamici, gareggiando con la velocità delle automobili nelle pianure lombarde. Lampeggia a destra e a sinistra la cornea bianchissima di lupo.» Und später: «... Quando s'alza per parlare tende in avanti la testa dominatrice, proiettile quadrato, scatola piena di buon esplosivo. cubica volontà di Stato. Ma l'abbassa, per concludere, pronto a colpire nel petto o meglio sventrare la questione con la forza di un toro. Eloquenza futurista bene masticata da denti d'acciaio ...» Und noch später: «La sua volontà fende la folla come un mas veloce già siluro che esplode. Temerario ma sicuro, poiché il suo buonsenso elastico ha regolato la distanza. Senza crudeltà, poiché ride la sua sensibilità vibrante fresca lirica infantile. Ricordo come sorrideva, d'un bel riso bambino, contando e ricontando venti colpi del suo enorme revolver nello sga-buzzino direzionale di Via Paolo da Cannobio.» F. T. Marinetti, *Marinetti e il Futurismo*, Rom 1929, S. 13ff.

⁴⁹ Françoise Choay, *The Modern City: Planning in the Nineteenth Century*, New York 1969.

Trotzdem kann erklärt werden, dass wir der *Science-fiction* Dank schuldig sind; wenn wir jetzt zwei Modelle vor uns haben, die Françoise Choay als **kulturalistisch** und **progressivistisch**⁴⁹ bezeichnen könnte, könnten wir vernünftigerweise eine Kreuzung zwischen beiden erwarten – ein Versuch, dem beide Parteien heftig widersprechen dürften. Aber abgesehen von möglichen Ausnahmen sind die Erzeugnisse augenfällig: in einem Fall wie Cumbernauld zum Beispiel ist ein Zusammenstoß von *Townscape* und Neofuturismus, vielleicht versehentlich, die vorherrschende Absicht. Wir wohnen in *Townscape*, und nach einem Treck kaufen wir im Futurismus ein;



- 1 Cumbernauld New Town, England, Kinderspielplatz im Muirhead-Wohnquartier
- 2 Modell eines frühen Entwurfs für das Zentrum

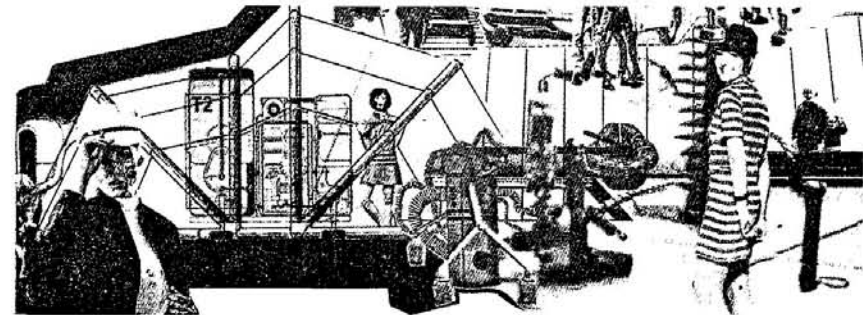
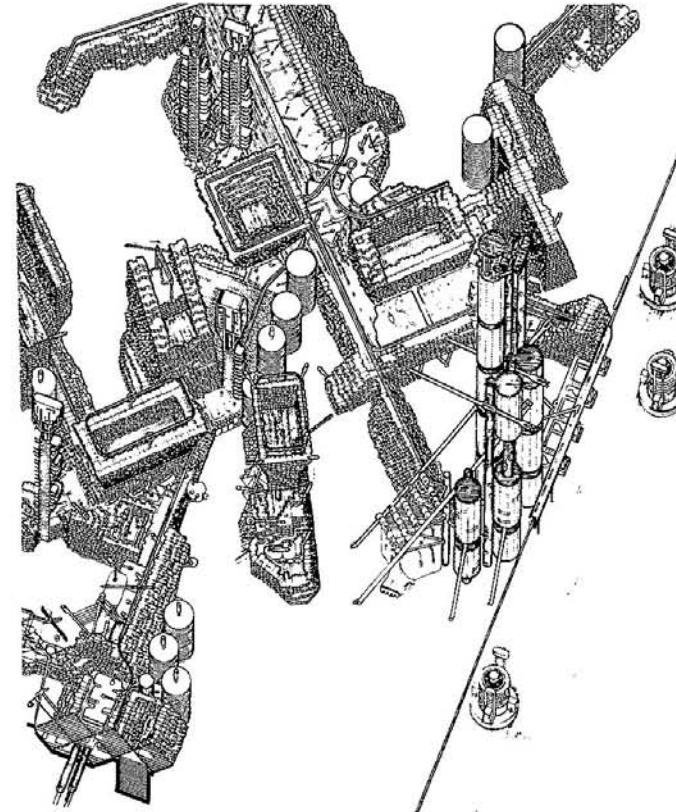
und während wir zwischen dem «Relativen» und dem «Rationalen» umherziehen, zwischen Traumbildern von dem, was war, und von dem, was sein wird, dann können wir, indem wir dabei ja eine grundlegende Lektion in Philosophie und ihren Spielarten erhalten, ohne Zweifel nur erbaut sein.

Und im gleichen Sinn ist die Arbeit von Archigram und Team X von Interesse. Nach der Mehrzahl der Vorschläge für städtebauliche Verwendung zu schliessen, scheint Archigram **malerische Bilder der Zukunft** herzustellen. Denn all die geplante Zufälligkeit, die fröhliche Sprunghaftigkeit, die offensichtlich grosse Lautstärke, die aggressive Synkopierung, all die berühmten Zutaten des Engländeriums in Aktion sind nun mit einem Raumzeitalter-Firnis versehen. Hier ist alles möglich: Tod der Architektur, Nichtbauen, Andy Warhols glotzüngige Ungeheuer, Unmittelbarkeit des Lebensgefühls, Instant-Nomadentum, das ersehnte Ende aller Unterdrückung. *Townscape* wird uns in einem Raumanzug vorgeführt; doch während die Eigenarten der *Townscape*-Bilder vermutlich dem Druck des Kontexts zuzuschreiben sind, werden die Archigram-Bilder im allgemeinen in einer idealen Leere gezeigt, die eigentlich dieselbe Leere ist, in der dem Stadtmodell von etwa 1930 ein Ort angewiesen war.

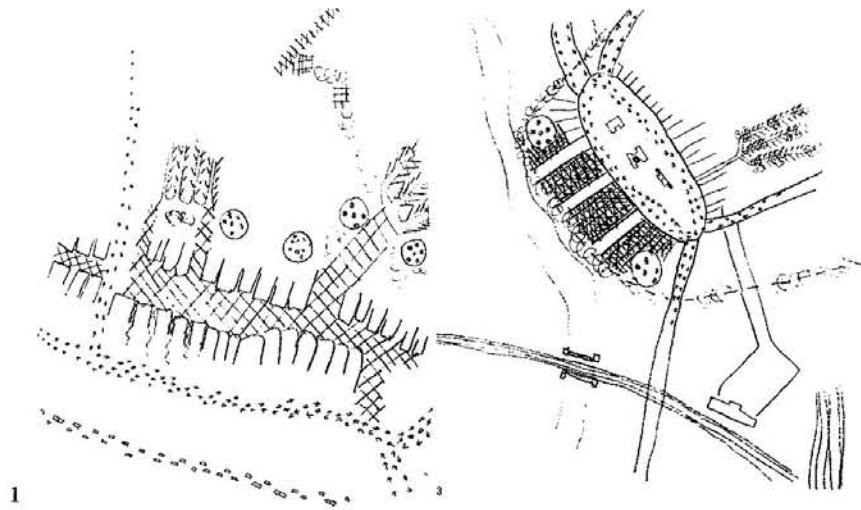
Doch wenn Archigram eine gewinnend beiläufige und zufällige Verschmelzung rückschauender und vorausschauender Modelle darstellen mag, ist Team X wegen seiner lockeren Organisation und der Verschiedenheit seiner Äusserungen weniger einfach zu charakterisieren. Team X fand die Idealität und die Vorliebe für das Allgemeingültige der klassischen Modernen Architektur weitgehend sinnlos; doch obwohl es die Charta von Athen und die damit zusammenhängenden Verkündigungen des CIAM als belanglos geworden öffentlich verurteilt, scheint es (vielleicht mit Absicht) kein theoretisches System von entsprechender Geschlossenheit entwickelt zu haben. Denn Team X trägt die Last dessen, was es für die apostolische Nachfolge hält; und obwohl es häufig versucht, diese erhabene Schwierigkeit durch belanglose Graphik und verbalen Infantilismus auszugleichen, obwohl seine Mitglieder es sorgfältig vermieden haben, sich in einem Netz von *ex-cathedra*-Äusserungen zu verfangen, spürt man doch in ihrem stets vorsichtigen Auftreten das Bewusstsein fast eklesiastischer Verantwortung. Es wurde erklärt (Bakema), dass Team X die voneinander getrennten Bauten und Bauprogramme durch Überlagerung von Bauten und Programmen ersetzen würde; dass es funktionelle Organisation durch «menschliche Beziehungen»⁵⁰ ersetzen würde und, als neuester Zug⁵¹, dass es das Vorschreiben durch Partizipation er-

⁵⁰Jacob B. Bakema, *Vorlesung an der Cornell-Universität, Ithaca, New York, Frühling 1972.*

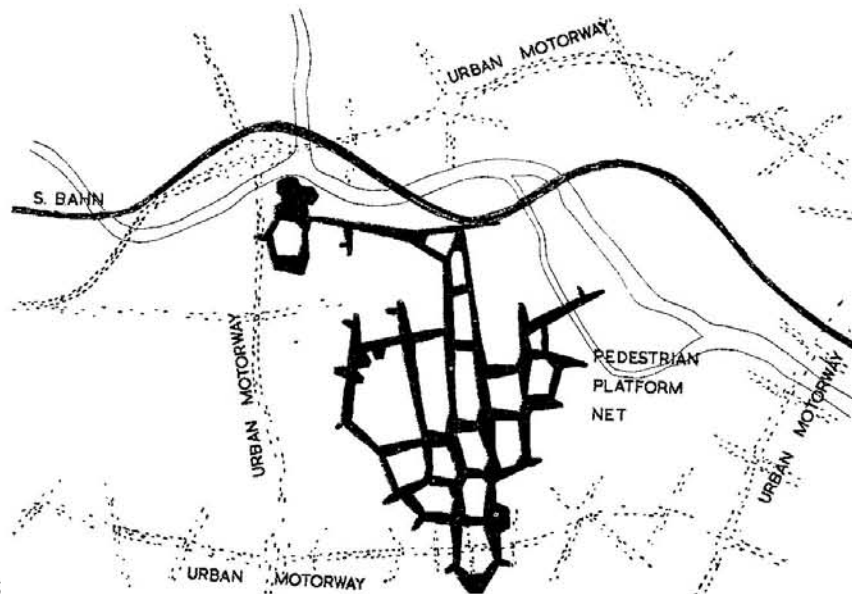
⁵¹Giancarlo de Carlo, *Seminar an der Cornell-Universität, Ithaca, New York, Frühling 1972.*



Archigram:
Plug-in City, 1964, Peter Cook;
und Ausschnitt aus Air Hab Vil-
lage, 1967, Ron Herron und Bar-
ry Snowden



1



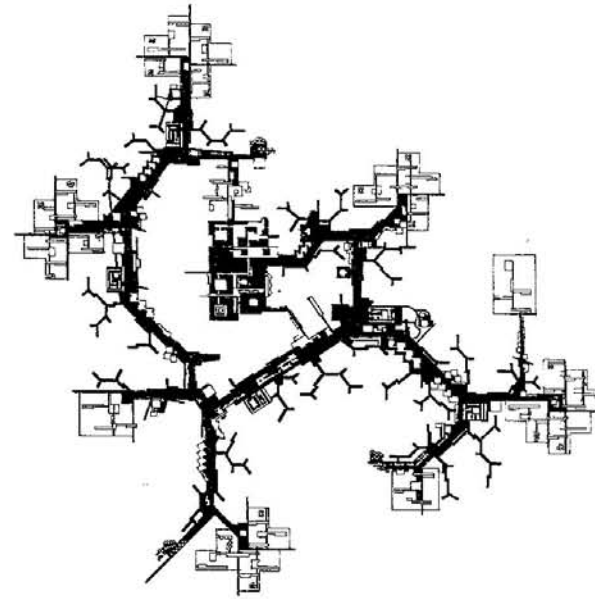
2

Team X:

1 Alison und Peter Smithson: Vorschläge zur Verkehrsbelastung der Städte, 1968. Links: Massnahmen im Bereich der Hauptstrasse im Falle einer grossen, historischen Stadt. Rechts: Bele-

hung des Quartiers um den Markt im Falle einer Provinzstadt.

2 Smithson/Sigmond: Vorschlag für ein Fussgängeretz zur Gliederung der Berliner Innenstadt, 1958



3

setzen würde. Doch so bewundernswert alle diese Vorschläge sind (wer möchte so gesunden Allgemeinheiten widersprechen), sind die Ergebnisse nicht eigentlich zu erkennen. Und so schwankt Team X zwischen Systembau und simulierten Dörfern, zwischen Wachstumsphantasien und *Townscape tune up*.⁵²

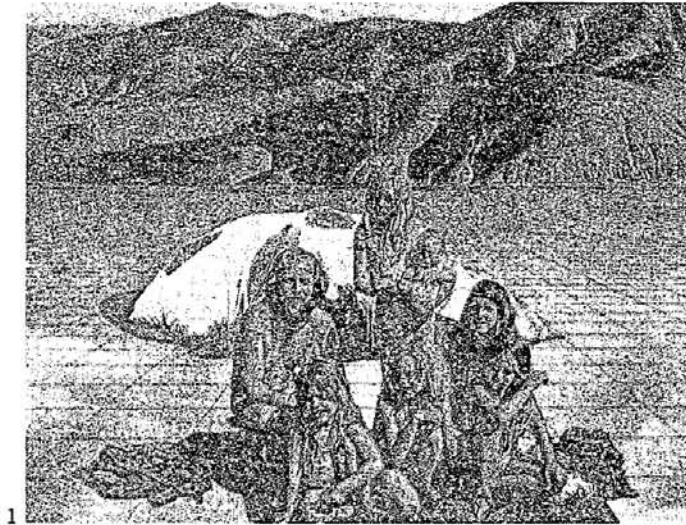
Nun müssen offensichtlich die verschiedenen ungeschickten Verschmelzungen von *Science-fiction* und *Townscape* – die alle für sich in Anspruch nehmen, freiheitlich und nicht repressiv zu sein – eine beachtliche Investition von emotionalem Kapital darstellen; aber bevor wir fragen: Lohnt sich das?, wird es nun erforderlich, die neuesten Vertreter (die letzten logischen Derivate?) der beiden Modelle zu erkennen. Hier mögen sich die Utopie von Superstudio⁵³ und die «symbolische amerikanische Utopie», die Robert Venturi in *Disney World* zu entdecken uns versichert⁵⁴, gut eignen, um aufzuzeigen, zu was für Übertreibungen die beiden Beurteilungen der Ville Radieuse (vorübergehend?) geworden sind.

3 Candilis, Josie, Woods: Toulouse-le-Mirall, Fussgängererschliessungssystem, 1961

⁵² Man beachte zum Beispiel die Kritik von Alan Colquhoun in seinem Artikel über Central Beheer, Apeldoorn, Niederlande, in: *Architecture Plus*, September–Oktober 1974.

⁵³ Superstudio ist eine Gruppe von sechs Entwerfern (Piero Frassinelli, Alessandro Magris, Roberto Magris, Adolfo Natalini, Alessandro Poli, Cristiano Toraldo di Francia), die im Jahre 1966 in Florenz gemeinsam Entwürfe im Bereich Architektur, Innenarchitektur und «Industrial Design» ausarbeiteten. Ihre Entwürfe wurden an Ausstellungen gezeigt, so 1966 und 1967 in Pistoia und Modena, 1971 an der VII. Biennale in Paris und in Rom, wo sie ihre «Zwölf Idealstädte» ausstellten. 1972 wurden ihre Arbeiten im Museum of Modern Art im Rahmen der Ausstellung «Italy. The New Domestic Landscapes» in New York ausgestellt.

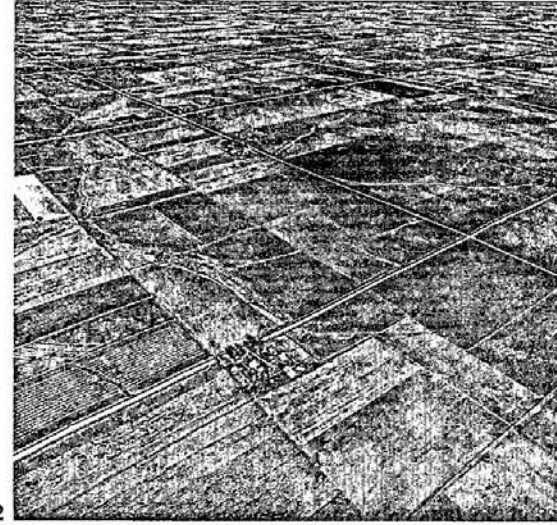
⁵⁴ Robert Venturi, zitiert von Paul Goldberger in seinem Artikel «Mickey Mouse Teaches the Architects», in: *New York Times Magazine*, 22. Oktober 1972.



1

Es ist nur zu bekannt, dass die Ansprüche der Freiheit (kein Aufzwingen von Autorität) die widersprüchlichsten Haltungen unterstützen; und genau das wird hier offensichtlich. Die Utopie von Superstudio – die Welt als abstrakter kartesischer Raster – verlangt eine endgültige Befreiung von der Tyrannei der Objekte, und die angebliche Utopie von Disney World – im wesentlichen eine naturalistische Sache – legt nahe, dass Objekte weniger ein Problem als vielmehr eine Erleichterung sind: Aber wenn die eine Einstellung die Abschaffung des Objektes vorschlägt, während die andere zu seiner fatalen Entwertung führt, bestehen doch beide gleichermaßen auf der Möglichkeit scheinbar unmittelbarer Bedürfnisbefriedigung. Beharren wir auf dem gemeinsamen Ideal. Superstudio erklärt: «*Du kannst sein, wo du willst, und Sippe oder Familie mitnehmen. Es ist kein Obdach erforderlich, weil die klimatischen Bedingungen und der Wärmehaushalt des Körpers so verändert worden sind, dass vollständiges Wohlbefinden garantiert ist. Höchstens können wir Obdachmachen spielen oder lieber noch Zuhause sein spielen, Architektur spielen. Du musst nur stehenbleiben und einen Stecker einstecken: das erwünschte Mikroklima ist sofort hergestellt (Temperatur, Feuchtigkeit usw.), du schaltest dich ins Informationsnetz ein, schaltest Essen- und Wassermixer ein ...*»⁵⁵ Und das gilt, mit gewissen Abwandlungen, auch für Disney World.

1 Superstudio: Landschaft mit Figuren aus «Leben (oder die öffentliche Meinung über die wirklich moderne Architektur). Oberfläche (ein Alternativmodell für das Leben auf der Erde)»



2

Aber wenn Superstudio dann fortfährt, dass in der idealen Gesellschaft «... kein Bedürfnis mehr für Städte oder Schlösser besteht, kein Grund mehr für Strassen und Plätze. Jeder Punkt wird gleich wie jeder andere sein (ausser ein paar Wüsten und Berge, die gar nicht bewohnbar sind)»⁵⁶, trennen sich die beiden Visionen offensichtlich wieder. Denn Freiheit in Florenz und Freiheit in Dubuque sind offenbar verschieden, und um genauso einen Zustand, wie er Superstudio vorschwebt, erträglich zu machen, ist Disney World entstanden. Ohne alle Frage gibt es in Iowa tatsächlich keine Schlösser oder Plätze; aber es ist von Bedeutung, dass das Fehlen dieser Dinge (manchmal) als Mangel empfunden werden kann; es ist von Bedeutung, dass dort, wo der (ideale) kartesische Raster schon lange zum Alltag gehört, vielleicht (manchmal) Lindung gesucht wird – was den allgemeinen Erfolg von Disney World gewährleistet hat.

So sind die beiden Visionen eben bis zu einem gewissen Grad komplementär, weil sie in einer Verkettung von Ursache und Wirkung miteinander verbunden sind. Superstudio möchte im Interesse eines gewaltfreien Egalitarismus alle vorhandene Vielfalt systematisch auslöschen zugunsten einer idealerweise gleichförmigen Bühne (wahrscheinlich Plateau genannt) für spontane Ereignisse. Und wenn Disney World davon ausgeht, die Bedürfnisse gerade einer solchen Bühne

2 Die Prärie des Mittleren Westens
3 Salt Lake City, 1870, Ausschnitt



3

⁵⁵ Emilio Ambasz (Hg.), *Italy: The New Domestic Landscape*, New York 1972, S. 249. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Museum of Modern Art in New York, 26. Mai bis 11. September 1972. «You can be where you like taking with you the tribe or family. There's no need for shelters, since the climatic conditions and the body mechanisms of thermo-regulation have been modified to guarantee total comfort. At the most we can play at making shelter, or rather at the home, at architecture. All you have to do is to stop and connect a plug; the desired microclimate is immediately created (temperature, humidity, etc.); you plug in to the network of information, you switch on the food and water blenders ...». Deutsche Fassung durch die Übersetzer.

⁵⁶ Ebenda, S. 247. «There will be no further need for cities or castles. No further need for roads or squares. Every point will be the same as any other (excluding a few deserts or mountains which are in no wise inhabitable).» Deutsche Fassung durch die Übersetzer.



kommerziell auszuwerten, dann betrifft der einzige verbleibende Unterschied vielleicht die Qualität des Unternehmens oder seine Ursache.

Mit anderen Worten bezieht sich der einzige verbleibende Unterschied auf eine Auffassung von Gesellschaft, obwohl sogar hier die Verwandtschaft enger ist, als zunächst angenommen werden könnte. Während Superstudio so ein langsames Verwelken des Staates vorschwebt, ist Disney World das Produkt einer gesellschaftlichen Situation, in welcher der öffentliche Bereich nie stark in Erscheinung getreten ist. Superstudio schlägt einfach ... «die Beseitigung der Formgebilde der Macht»⁵⁷ vor, während Disney World ein Versuch ist, das Vakuum zu möblieren, das die Folge davon ist.

Das Problem mag sich daher letzten Endes auf eine Frage des Stils beschränken; auf die Frage, welches Mobiliar annehmbar ist; auf die Frage: Können menschliche Körper, wenn möglich nackt und von einem Minimum an Gerät umgeben, als annehmbares Mobiliar gedeutet werden, oder müssen wir annehmen, dass etwas mehr erforderlich ist? Es stellt sich auch die Frage, ob wir unser Mobiliar selber machen oder vom Versandhaus kommen lassen sollen. Denn in beiden Fällen ist Mobiliar etwas, das einfach über einer funktionierenden Infrastruktur schwebt und je nach Geschmack «wirklich» oder «illusionär» erscheint. In beiden Fällen befinden wir uns in Traumwelten, die verschiedene Formen von Raffinement verkörpern – mit der eingeschlossenen Bedingung, dass es für Superstudio irgendwie eine innere Verbin-

Superstudio: eine weitere Szene aus dem Zyklus «Leben»

dung zwischen der Infrastruktur und dem, was von ihr abhängt, gibt. Die «korrekte» Infrastruktur vorausgesetzt:
Wir werden still sein, um unseren Körpern zu lauschen.
Wir werden uns selber beim Leben beobachten.
Der Geist wird sich auf sich selbst zurückziehen, um seine eigene Geschichte zu lesen.
Wir werden wunderschöne Spiele von Geschicklichkeit und Liebe spielen.
Wir werden viel reden, mit uns selber und mit allen andern.
Leben wird die einzige ortsbedingte Kunst sein.»⁵⁸

Die Ziele der Walt-Disney-Unternehmungen können sicher niemals in dieser Art umschrieben werden. «Kauft hausgemachtes Gebäck von einer gewinnsüchtigen Oma der Jahrhundertwende an der Main Street; besucht das vollklimatisierte Aschenputtelschloss mit Lift (wer braucht schon Chambord?); steht im Abenteuerland der riesigen Python von Angesicht zu Angesicht gegenüber, lasst Euch von trompetenden afrikanischen Elefanten bedrohen; zieht unter den stürzenden, donnernenden Albert-Schweitzer-Fällen hindurch ...»⁵⁹; fliegt im Zukunftsland in sieben Minuten in einer erdegebundenen Rakete auf den Mond – und erprobt schliesslich die exotischen Gefühle, die durch billige Flugreisen hervorgerufen werden – Isfahan, Bangkok, Tahiti –, in Hotels, die nach diesen Themen gestaltet sind.

So setzt sich das Bild der Wonnen über dem Boden von Disney World zusammen, wo über Hunderte von Aren hauptsächlich Fiberglastraubilder auf einer unsichtbaren technischen Substruktur ruhen, die auf der Erde nicht ihresgleichen hat: Wo leicht zugänglich und versehen mit allen enormen Vorteilen der Veränderungsmöglichkeit alle erforderlichen Einrichtungen für die Wartung untergebracht sind – Absaugsysteme für Abfall, elektrische Schaltanlagen, Abwasserkanäle, vollständige Verkehrslinien für die Zulieferung sowie hinter (oder unter) den Kulissen überall Zugänge für die kostümierten Angestellten, welche oben die verschiedenen Theater der Illusionen in Gang halten, und es sollte klar sein, dass die richtige Entsprechung der New Yorker Wolkenkratzer ist: Auf der 65. Etage liegt der Rainbow Room, wo der Genuss transzendentalistischer Cocktails an der Tagesordnung ist, und dann, weit, weit unten (aus den Augen, aber nicht aus dem Sinn), liegt der pragmatische Untergrund, der beides, die Eingebungen oben und die öffentliche Euphorie, ermöglicht. In beiden Fällen sind die zwei Welten der Illusion und der Tatsachen, des Öffentlichen und des Privaten isoliert. Voneinander abhängig, aber getrennt; sie mögen vielleicht gleichwertig sein, aber keinesfalls sollen sie integriert werden;

⁵⁷ Zitat ohne Quellenangabe der Autoren. «the elimination of the formal structures of power». Deutsche Fassung durch die Übersetzer.

⁵⁸ Ambasz, op. cit., S. 248.

«We'll keep silence to listen to our bodies.

We'll watch ourselves living.

The mind will fall back on itself to read its own history.

We'll play wonderful games of ability and love.

We'll take a lot, to ourselves and to everybody.

Life will be the only environmental art.»

Deutsche Fassung durch die Übersetzer.

⁵⁹ Aus einer Disney-World-Broschüre: «Buy homemade cookies from a turn of the century mercenary grandma on Main Street; visit the air conditioned Cinderella's Castle by elevator (who needs Chambord?); in Adventureland come face to face with a gigantic python, be menaced by trumpeting African elephants; ... pass under the plunging, thundering Albert Schweitzer Falls». Deutsche Fassung durch die Übersetzer.



und wenn hier als Beispiel das Paris des zweiten Kaiserreichs angeführt werden darf, haben wir es in beiden Fällen mit der Unterwelt von Haussmanns Abwasserkanälen und der Überwelt von Garniers Opéra zu tun.

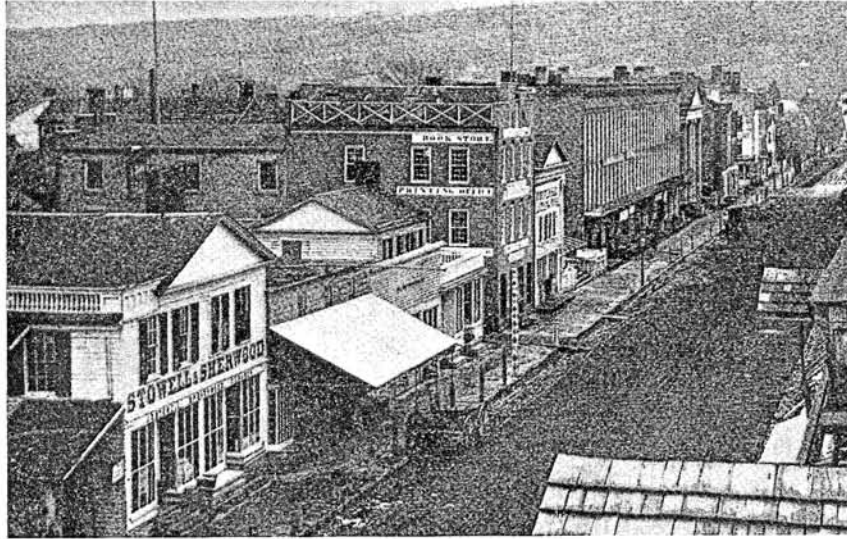
Für den strengen Moralisten – obwohl es nicht mehr viele geben dürfte – muss an diesen Zuständen eines augenscheinlichen Schismas etwas äusserst falsch sein; aber wenn es ihm scheint, dass hier Technik und Kunst gleichzeitig missbraucht

- 1 Paris, Galaanflug in Tony Garniers Opéra (1862–1874)
 2 Paris, Besuch der Abwasserkanäle, um 1870

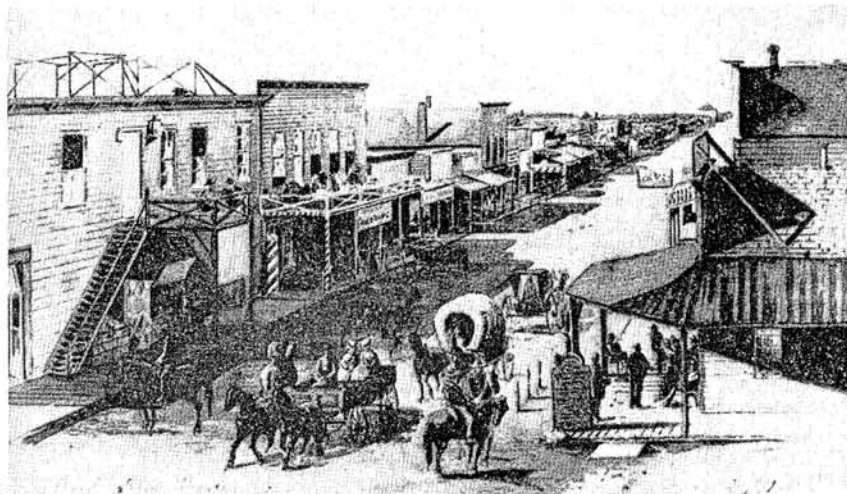
werden, mag es doch für diese notorisch intolerante Notabilität wünschenswert sein, ihre ersten Reaktionen zu unterdrücken. Denn wenn fast sicher ist, dass der strenge Moralist, dessen Temperament im Grunde ein wenig frühchristlich ist, nur den technischen Katakomben wesentlichen Wert zuweisen möchte, muss man, obwohl sein Standpunkt verstanden werden kann, auch ins Auge fassen, dass, wenn nur den Requisiten der Illusion Authentizität zugebilligt wird, diese Zuordnung sich im Grunde selbst zu Fall bringt. Denn wenn «Wirklichkeit» und «Phantasie» so weit auseinandertreiben, stellt sich die Frage, wer was unterstützt: Verleihen die Abwasserkanäle der Opéra Gültigkeit oder verleiht die Opéra den Abwasserkanälen Gültigkeit; was kommt zuerst, das Dienende oder das Bediente?



Die Moderne Architektur und Superstudio, das ihrer Führung folgt, wollte immer diese unfeine Unterscheidung abschaffen oder sogar die Frage aufheben; aber wenn es in diesem Bestreben vielleicht versehentlich allzusehr die marxistische Unterscheidung von Basis und Überbau übernahm und nur dem ersten Bedeutung und Wichtigkeit zuschrieb, fällt es nun nicht schwer, die Folgen einer totalen Missachtung des Problems zu beschreiben.



1



2



3

«Disney World entspricht mehr dem, was die Leute wirklich wollen, als alles, was Architekten ihnen je gegeben haben.»⁶⁰ Das ist das Urteil von Robert Venturi; und ob das richtig ist oder nicht (denn wer weiss das wirklich?), muss man doch mindestens einräumen, dass es eine wichtige Halbwahrheit verkörpert. Disney World ist also mit Recht populär; und wenn wir es mit seinen eigenen Maßstäben messen, sollte das sicherlich genügen. Aber wenn ein Nebenprodukt von *Townscape* von der Unterhaltungsindustrie annektiert worden ist und dann polemisch als Utopie und als «symbolische amerikanische Utopie» hingestellt wird, werden ganz andere kritische Normen aktiviert; und wenn auch die gegenseitige Abhängigkeit von Kitsch und Herrschaft nichts Neues ist, ruft dies sicher nicht notwendigerweise (so fauvistisch-dadaistisch wir auch sein möchten) nach Umkehrung aller ernsthaften Werturteile.

Disney World hat mit dem Groben und dem Offensichtlichen zu tun, und das ist seine Tugend und seine Begrenzung. Seine Bilder sind nicht vielschichtig; und so ist Disney Worlds *Main Street* nicht so sehr eine Idealisierung der Wirklichkeit als vielmehr ein Filterungs- und Verpackungsvorgang, der das Ausscheiden des Unangenehmen, des Tragischen, von Zeit und Makel betrifft.

⁶⁰ Paul Goldberger, *Mickey Mouse Teaches the Architects*, in: *New York Times Magazine*, 22. Oktober 1972. «Disney World is nearer to what people really want than what architects have ever given them.» Deutsche Fassung durch die Übersetzer.

- 1 Ithaca, New York, Main Street, 1869
 2 Wichita, Kansas, Main Street
 3 Disney World, Florida, Main Street

Aber die wirkliche *Main Street*, die echte aus dem 19. Jahrhundert, ist weder so simpel noch so vergnüglich. Sie ist vielmehr Ausdruck einer optimistischen Verzweiflung. Der griechische Tempel, die falsche viktorianische Fassade, der palladianische Portikus, das unbenützte Opernhaus, das vom Glamour des Paris Napoléon III. sanktionierte Gerichtsgebäude, das auffallende Denkmal für den Bürgerkrieg oder den Furchtlosen Feuerwehrmann⁶¹, das sind die Zeugnisse einer fast rasenden Anstrengung, durch die rührend aufrichtige Wiederherstellung dauerhafter kultureller Bilder Beständigkeit in eine unbeständige Szene zu bringen, die Unruhe des Wilden Westens in eine etablierte Gemeinde zu verwandeln. *Main Street* war nie hübsch noch, wahrscheinlich, je sehr prosperierend; aber sie verkörperte eine Haltung der Welt gegenüber, in der sich Unabhängigkeit und Unternehmungslust verbanden, und es fehlte ihr nie an einer Rauheit pathetischer Würde. Ihre ungeschickte, möchtechern-großstädtische Tünche ist Anzeichen eines gewissen Stoizismus, einer Art erbitterter Überladenheit, die ihre entscheidende Würde schliesslich wegen ihrer eigentlichen Erfolglosigkeit erhält. Das heisst, weil *Main Street* ein oft grossartiger Versuch war, wirkliche Härten und Entbehrungen zu überdecken – ein Versuch, der nur fehlschlagen konnte –, mag man sogar in ihrer physischen Unzulänglichkeit doch manchmal die implizite Grossartigkeit des moralischen Antriebs erkennen.

Mit anderen Worten ist die wirkliche *Main Street*, die oft etwas leicht Sardonisches haben kann, eine Zurschaustellung einer abweisenden und kaum angenehmen Wirklichkeit, einer Wirklichkeit, die grüblerische Neugier bindet, welche die Vorstellungskraft beflügelt und die zu ihrem Verständnis den Aufwand geistiger Energie verlangt. In der wirklichen *Main Street* gibt es unvermeidlich ein Geben und Nehmen zwischen dem Betrachter und dem Betrachteten; die Disney-World-Version aber kann ein derart riskantes Geschäft kaum zulassen. Die Disney-World-Version kann ihrem rätselhaften Vorbild nicht ernstlich nacheifern. Als Maschine zur Erzeugung von Euphorie kann sie die Vorstellungskraft nicht herausfordern und die Fähigkeit zur Spekulation nicht anregen. Und wenn man auch erörtern könnte, dass die Übelkeit, die durch zu viel Zuckerguss und dauerhaft erstarrtes Lächeln hervorgerufen wird, eine gewisse echte und unangenehme gefühlsmässige Reaktion garantieren könnte, kann sicher gefragt werden (trotz Sodomasochismus), ob eine solche traumatische Erfahrung wirklich nötig ist.

Aber wenn wir Billy Graham unausgesprochenermassen die Rolle des Erzbischofs von Canterbury (Papst geht keines-

falls) in Disney World zugeteilt haben, sehen wir uns immer noch zu fragen genötigt: Wie steht es mit Superstudio; Superstudio, das sich auf italisierenden Ebenen kosmopolitischer Intelligenz bewegt und das auf der Grundlage eines bourgeois Neomarxismus das unvermeidliche *dénouement* der *Science-fiction* (unseres Erachtens zu Recht) verkündet? Und was soll man antworten? Etwa sagen, dass wir in Superstudio ein wenig zu viel des *bella-figura*-Syndroms entdecken, dass wir einen heimtückisch neofaschistischen Einschlag nicht übersehen? Wir halten das nicht für angemessene Reaktionen. Denn Superstudio schreibt: «*Entwurf, vollkommen und rational geworden, geht dazu über, verschiedene Realitäten durch Synkretismus zu synthetisieren ... so fällt Entwerfen mehr und mehr mit Existenz zusammen: nicht länger Existenz unter den Schutz entworfenen Objekte, sondern Existenz als Entwurf.*»⁶² Und was soll man dann dazu sagen? Dass solche Poesie verführen mag, aber selten überzeugen kann, dass das Insistieren auf totaler Freiheit bedeutet, dass man sich all die kleinen annähernden Freiheiten versagt, die alles sind, was geschichtlich je erreichbar war, und wahrscheinlich alles, was wir je erwarten können?⁶³ Vielleicht; und wenn sich Superstudio die zukünftige «Stadt» als ständiges Woodstock-Festival zugunsten «aller» (und das heisst zugunsten einer höchst beschränkten Elite) vorstellt, als Woodstock ohne Kehricht, dann können wir, wenn wir Superstudio-Bilder studieren, eben einen Eindruck nicht loswerden. Müssen wir nicht annehmen – können wir überhaupt anders –, dass es sich um Produkte einer aufgeklärten Geste des Herausgebers von «Playboy» handelt? Sicher gibt es hier keine «Unterdrückung»; und wenn der Libido freier Lauf gelassen wird, könnten wir uns sogar vorstellen, dass diese Bilder zu den Folgen einer Einladung an Herbert Marcuse gehören, eine Sondernummer von Hugh Hefners Publikation zu gestalten ... soweit wir beurteilen können Kitsch, der dem Kitsch von Disney World nicht unähnlich ist.

Aber, wenn eine Witzerei zulässig sein sollte und wir annehmen könnten, dass Superstudio und Disney World nur verschiedene Abarten vom Kitsch des Todes sind, wenn man schon in die Rolle des Lesers eines «gewichtigen» Pornohefts versetzt wird oder gezwungen ist, Hoffnung nur aus falscher Frömmigkeit zu schöpfen, ist es sicher Zeit, zu erkennen, dass jedes Argument (und besonders ein einseitiges Argument), das bis zu seinem logischen Ende geführt wird, nur sich selbst zerstören kann. So haben wir Disney World und die Traumbilder von Superstudio nicht um der ihnen eigenen Tugenden und Laster willen angeführt, sondern eher als logische Erwei-

⁶¹ Viele Orte kommen uns in den Sinn, doch vor allem Owego, New York, und Lockhart, Texas.

⁶² Emilio Ambasz (Hg.), *Italy: The New Domestic Landscape*, op. cit., S. 250. «Design, become perfect and rational, (which) proceeds to synthesize different realities by syncretism ...

Thus designing coincides more and more with existence: no longer existence under the protection of design objects, but existence as design.» Deutsche Fassung durch die Übersetzer.

⁶³ In diesem Zusammenhang könnte Edmund Burkes Aussage interessant sein: «Auch Freiheit muss eingeschränkt sein, damit man sie besitzen kann.» Aus: *A Letter From Burke to the Sheriffs of Bristol on the Affairs of America*, London 1777. *The Works of the Right Honorable Edmund Burke*, London 1845, S. 217.

terung zweier Auffassungen, die an sich beide wertvoll sein mögen.

Die Annahme aber, die dabei vorausgesetzt wurde, dass nämlich nur der mittlere Bereich eines Arguments nützlich ist, dass seine Extreme wahrscheinlich immer absurd sind, wird nun ausdrücklich eingeführt, nicht aus Vorliebe für den Kompromiss, sondern als eine Intuition, die zu einer Art vorsichtiger und nützlicher *détente* verhelfen könnte.

Bis jetzt haben wir die Moderne Architektur zuerst als Trinkgelage mit dem Schicksal und dann als Kater am nächsten Morgen charakterisiert, der sich mit mindestens zwei alterprobten Mitteln Erleichterung verschaffte: mit einer Kopfe-tablette oder mit dem erneuten Griff zur Flasche; aber wenn wir im weiteren angedeutet haben, dass diese Heilmittel manchmal gleichzeitig angewendet wurden und manchmal im Übermass, kann die Frage, ob sich all das Tun wirklich gelohnt hat, nun nicht länger hinausgeschoben werden.

Wir haben den Zustand einer Lage aufgenommen, in der im Grunde rückschauendes Verhalten unterstützt und bekannte, vielleicht volkstümliche Bezüge ausgewertet werden; wir waren auch Zeugen einer Ausweitung der vorausschauenden und zukunftsorientierten Aspekte der Modernen Architektur, wobei es um technisch-wissenschaftliche Hilfsmittel und schliesslich um den entmaterialisierten und vom Zwang befreiten utopischen Zustand ging. Aber nun sind wir auch gezwungen, zu erkennen, dass in keiner dieser beiden Traditionen eine urbanistische Formulierung aufgetaucht ist, die imstande wäre, jene der frühen Modernen Architektur zu kompensieren. Versuche, diese Dualität des Vorgehens zu überwinden, waren bisher nicht sehr erfolgreich; und weil alle diese Versuche viel zu weit von jeder praktischen Anwendung entfernt oder zu zaghaft und verschiedenartig waren, um eine zusammenhängende Interpretation zu erlauben, bleibt das von der frühen Modernen Architektur geschaffene Problem – das Phantasiegebilde der umfassenden Stadt der Erlösung, als Poesie verkündet und als Rezept verstanden, in grotesker und billigster Weise institutionalisiert – bestehen, und es wird täglich schwieriger, es zu übersehen. Und das Problem bleibt: Was tun?

Wenn wir erkennen, dass utopische Modelle im kulturellen Relativismus, in dem wir zu unserem Nutzen oder unserem Schaden verstrickt sind, scheitern, würde es nur vernünftig erscheinen, solche Modelle mit der grössten Umsicht zu behandeln; wenn wir die inhärenten Gefahren und Schwächen eines institutionalisierten *status quo* – und besonders eines *status quo ante* (mehr von Levittown, mehr von Wimbledon,

noch mehr von Urbino und Chipping Camden) – erkennen, würde es auch scheinen, dass weder ein einfaches «*Gebt ihnen, was sie wollen*» noch ein unverändertes *Townscape* überzeugend genug sind, um mehr als nur partielle Antworten zu liefern, und in diesem Fall wird es notwendig, eine Strategie zu entwickeln, die, hofft man, dem Idealen ohne Unheil Rechnung tragen und vernünftig und ohne Entwertung auf das eingehen würde, was wir für das Wirkliche halten.

In seinem kürzlich erschienenen Buch «*The Art of Memory*»⁶⁴ bezeichnet Frances Yates gotische Kathedralen als mnemonische Geräte. Als Bibeln und Enzyklopädien für Analphabeten und Gebildete zugleich sollten diese Gebäude Gedanken ausdrücken, indem sie die Erinnerung unterstützen; und soweit sie als scholastische Unterrichtsmittel dienen, ist es möglich, sie als **Theater der Erinnerung** zu bezeichnen. Und diese Bezeichnung ist nützlich, denn wenn wir heute nur zu sehr dazu neigen, Gebäuden einen prophetischen Wert zuzuordnen, mag eine solche alternative Denkweise dazu dienen, unsere ungebührlich vorcingenommene *naïveté* zu korrigieren. Das Gebäude als ein **Theater der Vorhersage**, das Gebäude als ein **Theater der Erinnerung** – wenn wir fähig sind, uns das Gebäude als das eine vorzustellen, müssen wir ebenso auch fähig sein, es uns als das andere vorzustellen, und wenn wir erkennen, dass wir – ohne alle akademische Theorie – **tatsächlich** Gebäude normalerweise auf diese Art interpretieren, vermöchten wir ferner zu beachten, dass diese Erinnerung-Prophezeiung-Theater-Unterscheidung sehr wohl auf das Gebiet des Städtebaus übertragen werden kann.

Nachdem gerade so viel und nicht mehr gesagt worden ist, muss natürlich kaum betont werden, dass Verfechter der Stadt als Theater der Vorhersage wahrscheinlich als Radikale angesehen würden, während die Verfechter der Stadt als Theater der Erinnerung ziemlich sicher als Konservative bezeichnet würden, aber auch wenn diese Annahmen bis zu einem gewissen Grad zutreffen mögen, muss doch festgehalten werden, dass solche Pauschalurteile nicht wirklich sehr nützlich sind. Der grösste Teil der Menschheit neigt dazu, gleichzeitig konservativ und radikal zu sein, vom Vertrauten in Anspruch genommen und durch das Unerwartete abgelenkt zu werden; und weil wir alle sowohl in der Vergangenheit leben als auch auf die Zukunft hoffen (die Gegenwart ist nicht mehr als eine Episode in der Zeit), erschiene es vernünftig, diese Sachlage zu akzeptieren. Denn so wie es ohne Vorhersage keine Hoffnung gibt, so kann es ohne Erinnern kein Mitteilen geben.

So offensichtlich, abgedroschen und salbungsvoll das sein

⁶⁴ Frances Yates, *The Art of Memory*, London und Chicago 1966.

mag, war es – glücklicherweise oder unglücklicherweise – jedoch ein Aspekt des menschlichen Geistes, den die frühen Verfechter der Modernen Architektur zu übersehen vermochten – glücklicherweise für sie, unglücklicherweise für uns. Aber wenn auch ohne eine so entschieden oberflächliche Psychologie «Das Neue Bauen» nie hätte entstehen können, kann es doch heute nicht länger eine Entschuldigung für das Versagen geben, die komplementäre Beziehung zu erkennen, welche für Vorausschau und Rückschau wesentlich ist. Denn diese Beschäftigungen sind gegenseitig voneinander abhängig; und weil wir recht eigentlich nicht handeln können, ohne vorzuschauen und zurückzublicken, kann kein Versuch, das eine zugunsten des andern zu unterdrücken, auf die Dauer je erfolgreich sein. Aus dem Neuigkeitswert prophetischer Erklärungen mag uns Kraft zufließen, aber die Intensität dieser Kraft muss genau auf den bekannten, vielleicht profanen und notwendigerweise mit Erinnerung beladenen Kontext bezogen sein, aus dem sie hervorgeht.

Damit ist eine Phase der Erörterung fast abgeschlossen; und weil sie eine Argumentation ist, die offengelassen werden muss, mag sie vorläufig einfach in drei Fragen auslaufen:

- Warum sollten wir **verpflichtet** sein, Nostalgie für die Zukunft der Nostalgie für die Vergangenheit vorzuziehen?
- Könnte das Modell der Stadt, das uns vorschwebt, nicht unserer **bekannt** psychischen Konstitution entsprechen?
- Könnte diese ideale Stadt nicht gleichzeitig ganz ausdrücklich **Theater der Vorhersage** und **Theater der Erinnerung** sein?



Die Krise des Objektes Der unerfreuliche Zustand der Textur

Städte fördern Wachstum und machen die Menschen gesprächig und unterhaltsam, **aber** sie machen die Menschen künstlich.⁶⁵

Ralph Waldo Emerson

Ich denke, dass unsere Regierungen tugendhaft bleiben, so lange sie hauptsächlich auf Landwirtschaft gegründet sind.⁶⁶

Thomas Jefferson

Doch ... wie kann der Mensch das Land verlassen? Wohin soll er gehen, da doch das Land die ganze Erde, das Unbegrenzte ist? Sehr einfach: er hegt ein Stück Land mittels einiger Mauern ein und stellt dem gestaltlosen, unendlichen Raum den umschlossenen, endlichen gegenüber ... Denn will man *urbs* und *polis* definieren, so geschieht es am besten nach dem Muster jener Scherzdefinition für die Kanone: Man nehme ein Loch und umwickle es fest mit Draht, dann hat man eine Kanone. Auch die Stadt beginnt als Hohtraum ... und alles Weitere ist Vorwand, um dies Hohl zu sichern, seine Umrisse abzustecken ... Der Platz ... Dies rebellische Kleinland, das sich von der grossen Mutter abgeschnürt hat und seine Eigenrechte ihr gegenüber wahrt, ist als Land aufgehoben und darum ein Raum *sui generis*, völlig neu, worin der Mensch, aus jeder Gemeinschaft mit Pflanze und Tier gelöst, ein in sich kreisendes, rein menschliches Reich schafft: Den bürgerlichen Raum.

José Ortega y Gasset⁶⁷



Paris, Place des Vosges (Place Royale), Ausschnitt aus dem «Plan de Turgot», 1739

Kapiteltitel:
Amsterdam-West, Stadtteil Geuzenveld



Die Moderne Stadt war als angemessene Wohnstätte für den Edlen Wilden gedacht. Ein so ursprünglich reines Wesen erforderte eine Behausung von entsprechender Reinheit; und wenn der Edle Wilde vor langer Zeit aus den Bäumen aufgetaucht war und sollte seine den Willen transzendierende Unschuld bewahrt, seine Tugenden unversehrt erhalten bleiben, so musste er in die Bäume zurückgeschickt werden.

Man könnte sich vorstellen, dass schliesslich eine solche Überlegung psychologische Grundlage der *Ville Radieuse* oder der *Stadt im Zeilenbau* war; einer Stadt, von der man eigentlich beinahe annahm, dass sie bei ihrer vollständigen Verwirklichung verschwinden würde. Unbedingt erforderliche Bauten erscheinen, soweit möglich, als feingliedrige und in das natürliche Kontinuum unauffällig eingedrungene Dinge; vom Boden abgehobene Bauten sorgen für möglichst geringe Berührung mit der potentiell zurückgewinnbaren Erde; und wenn deshalb zwar eine befreiende Modifikation der Schwere erfolgt, wird uns vielleicht doch auch nahegelegt, einen Hinweis darauf zu erkennen, wie gefährlich es ist, anhaltend einem auffälligen Kunstprodukt ausgesetzt zu sein.

Die geplante Stadt der Moderne könnte so als Übergang verstanden werden; als Vorschlag, der schliesslich, so hofft man, zur Wiederherstellung der unverdorbenen natürlichen Umgebung führen könnte. «*Sonne, Weite, Grün, die (wesentlichen Freuden). Während vier Jahreszeiten sind die Bäume Freunde der Menschen. Die grossen Blöcke der Bauten sind in die Stadt gestellt. Was macht's! Sie sind hinter einem Schirm*

⁶⁵ Ralph Waldo Emerson, Zitat ohne Quellenangabe der Autoren. «*Cities force growth and make men talkative and entertaining but they make men artificial.*» Deutsche Fassung durch die Übersetzer.

⁶⁶ Thomas Jefferson, Präsident der USA von 1801 bis 1809. Zitat ohne Quellenangabe der Autoren. «*I think that our governments will remain virtuous as long as they are chiefly agricultural.*» Deutsche Fassung durch die Übersetzer.

⁶⁷ José Ortega y Gasset, *Der Aufstand der Massen*, Rowohlt's deutsche Enzyklopädie, Bd. 10, Hamburg 1956, S. 111–112. Auch *Gesammelte Werke*, Manesse Verlag Zürich 1956, Bd. III, S. 122–123.

Le Corbusier: *La Ville Radieuse*, 1935, «*«Gigantomachie» Non! Le miracle des arbres et des parcs rétablit l'échelle humaine*»

von Bäumen ... Die Natur kann in dem Mietvertrag aufgenommen werden.»⁶⁸ Derart war die Vision einer fortschreitenden Rückkehr zur Natur, einer Rückkehr, die offenbar für so wichtig gehalten wurde (und wird), dass bei Verwirklichungen dieser Vision wenn immer möglich darauf bestanden wurde, sie symbolisch und physisch von allen Aspekten eines bestehenden Kontextes völlig zu trennen, der bezeichnenderweise als etwas Verunreinigendes gesehen wurde, als moralisch und hygienisch aussätzig. So zum Beispiel Lewis Mumford zu einer Abbildung in seinem «The Culture of Cities»: «Rückseite einer hübschen Fassade in Edinburgh: Kasernenarchitektur, Blick auf einen Fussweg: typische Indifferenz der Rückseite gegenüber, die für Bühnenmalerei charakteristisch ist. Eine Architektur von Vorderseiten. Schöne Seide, teure



1 Cheltenham, Rückseite der Lansdown Terrace
2 John Nash: Chester Terrace, London, 1815–1825

Parfums ... Eleganz des Geistes und Pocken. Aus den Augen, aus dem Sinn. Moderne, funktionale Planung unterscheidet sich von diesem rein visuellen Verständnis des Plans, indem sie ehrlich und kompetent jede Seite behandelt, die grobe Unterscheidung von Vorderseite und Rückseite, von anständig und unanständig abschafft und Gebäude gestaltet, die in jeder Weise harmonisch sind.»⁶⁹

Das ist, sieht man von der charakteristisch Mumfordschen Rhetorik ab, alles klassisch repräsentativ für die Voreingenommenheit der Zeit zwischen den Weltkriegen. Die auffallenden Kriterien sind Ehrlichkeit und Hygiene; die Stadt der Privilegien und erstarrten Bindungen soll verschwinden, und anstelle der überlieferten Ausflüchte und Lasten ist eine offensichtliche und vernünftige Gleichheit der Teile einzuführen – eine Gleichheit, welche Offenheit verlangt und die als Voraussetzung eines menschenwürdigen Wohlergehens ohne weiteres als beides, Ursache und Folge, gedeutet werden kann.

Das Gleichsetzen des Hinterhofs mit Schädlichkeit für moralische und körperliche Gesundheit, das dann zur Gegenüberstellung von Geschlossenheit und Offenheit wird und deren Ausstatten mit negativen und positiven Eigenschaften («Eleganz des Geistes und Pocken»), als ob das eine automatisch aus dem andern hervorgehen würde, könnte nun natürlich aus einer Fülle anderer Quellen belegt werden; und im Sinne dieser deutlich zum 19. Jahrhundert gehörenden Vision der *danse macabre*, der menschlichen Vogelscheuche im choleraverseuchten Hinterhof, sollte diese Art der Beweisführung kaum weiterer Verstärkung bedürfen. Die dem äusseren Eindruck verhafteten Architekten und Planer hatten, von den Trophäen und Triumphen der Kultur in Anspruch genommen und mit der Darstellung der öffentlichen Welt und ihrer Fassaden beschäftigt, weitgehend in schändlicher Weise nicht nur die angenehmeren Entwicklungsmöglichkeiten aufs Spiel gesetzt, sondern, schlimmer noch, die entscheidenden hygienischen Grundlagen jener vertrauten Kleinen Welt, in der «wirkliche» Leute, Menschen, die eine gewisse Anteilnahme verdienen, eben tatsächlich leben. Und sollte diese Aussage noch erweitert werden, um etwas über pragmatisch verhärtete Kapitalisten zu sagen, würde ihr allgemeiner Inhalt durchaus nicht verändert.

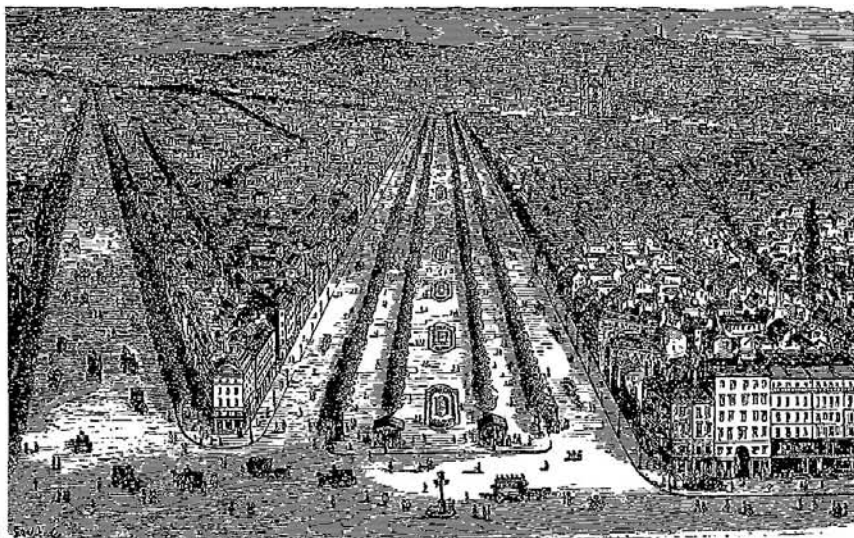
Nun, wenn derart einmal die negative und notwendige Kritik an der traditionellen Großstadt war und wenn ferner ein Blick auf das Paris des 19. Jahrhunderts das Übel zeigen kann, dann kann auch ein Blick auf Amsterdam Süd angeführt werden, um die ersten Vorstellungen einer Alternative



⁶⁸ François de Pierrefeu und Le Corbusier. *La Maison des Hommes*, Paris 1942, S. 77 und 67. «Soleil, espace, verdure, (joies essentielles). Aux quatre saisons, les arbres, amis des hommes. Les grands blocs des immeubles sont posés dans la ville. Qu'importe! Ils sont derrière la dentelle d'arbres ... La nature peut être inscrite dans le bail.» Deutsche Fassung durch die Übersetzer.

⁶⁹ Lewis Mumford, *The Culture of Cities*. London 1940, S. 136. «Rear of a handsome facade in Edinburgh: barracks architecture facing a catwalk: typical indifference to rear views characteristic of scene painting. An architecture of fronts. Beautiful silks, costly perfumes. Elegance of mind and small pox. Out of sight, out of mind. Modern functional planning distinguishes itself from this purely visual conception of the plan, by dealing honestly and competently with every side, abolishing the gross distinction between front and rear, seen and obscene, and creating structures that are harmonious in every dimension.» Im Original: «Elegance and smallpox», anstelle des von Rowe und Koetter zitierten «Elegance of mind and smallpox». Deutsche Fassung durch die Übersetzer.

3 London, Armenviertel unter den Eisenbahnviadukten, Hinterhof und hinterer Durchgang, Stich von Gustave Doré, 1872



1

zu zeigen; und beide Illustrationen stammen übrigens aus dem Buch von Sigfried Giedion.⁷⁰

Der Zustand nach den Eingriffen von Haussmann, der aus der Vogelschau oder vom Ballon aus bezeugt wird, ist derart hinreichend mit dem Flugbild von Berlages Amsterdam vergleichbar, dass nur ein Minimum von Kommentar nötig ist. Beide sind der Ästhetik des französischen Jagdwaldes des 17. Jahrhunderts mit seinen *ronds-points* und *pattes-d'oise* verpflichtet; und so umschreiben beide mit Hilfe von Hauptverkehrsadern, die an einem, so hofft man, bedeutsamen Ort zusammenlaufen, dreieckige Gebiete, die dazu da sind, bebaut oder ausgefüllt zu werden. Aber hier, mit dem Ausfüllen, endet die Ähnlichkeit. Denn wenn zwischen den Grossartigkeiten und Brutalitäten des Paris im *Second Empire* ein sinnvolles Bebaues ausser acht gelassen werden konnte, wenn die Bebauung auf den abstrakt volumetrischen Bestand von Bäumen in einem Park von Le Nôtre beschränkt werden konnte, war im gewissenhaften Holland des frühen 20. Jahrhunderts ein derart höchst nachlässig gemachtes allgemeines Gefüge, eine solche **Textur**, ganz entschieden nicht zu verwenden. Doch verglichen mit dem französischen Vorbild, macht uns die holländische Lösung verlegen. In Amsterdam wurde ein



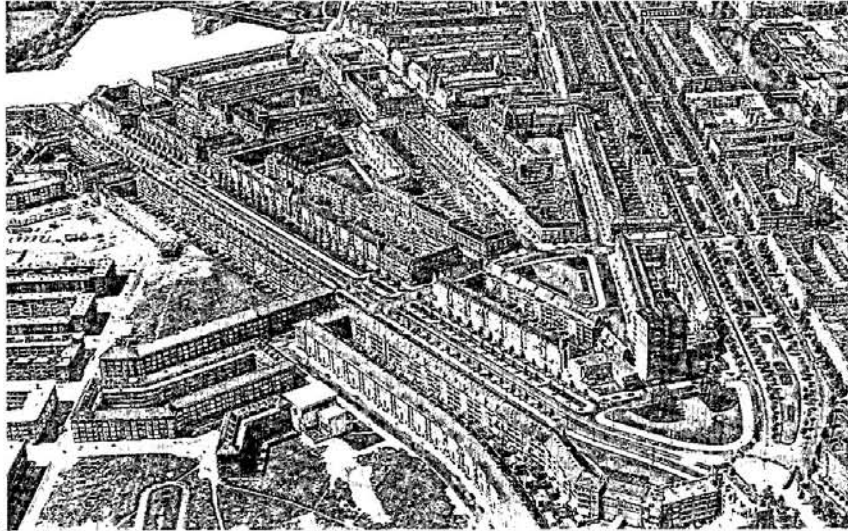
2

echter Versuch unternommen, einen erträglicheren Schauplatz des Lebens zu verschaffen. Luft, Licht, Aussicht, freier Raum wurden alle angeboten; doch selbst wenn man spüren mag, dass man hier an der Schwelle zum Wohlfahrtsstaat ist, kann man dennoch von der Anomalie überwältigt sein. Die beiden grossen Avenuen sind trotz ihrem grossartigen Gehabe nur zaghafte Reste. Ihnen fehlt es am Vulgären oder an der langweiligen Aufschneiderei und am Selbstbewusstsein der Pariser Vorbilder. Sie gehören zu den letzten pathetischen Referenzen vor der Vorstellung Strasse; und auch ihre sorgfältig formulierten Zugeständnisse an De Stijl oder Expressionismus verbergen ihre missliche Lage nicht. Sie sind zu nicht mehr als in herkömmlicher Weise angedeuteten Requisiten einer sterbenden Idee geworden. Denn in der Auseinandersetzung von Baukörper und Raumkörper sind sie überflüssig geworden, und ihre Anspielungen auf eine Vision des klassischen Paris sagen nun nichts mehr aus. Diese Avenuen kann man ganz einfach wegwerfen. Ihre Fassaden bezeichnen in keiner Weise eine wirkliche Grenze zwischen öffentlich und privat. Sie sind schwer zu erkennen. Und weit mehr als die Fassaden im Edinburgh des 18. Jahrhunderts verbergen sie wirkungslos. Denn zur wesentlichen Realität ist nun

⁷⁰ Sigfried Giedion, *Raum, Zeit, Architektur*, Ravensburg 1965, S. 475.

1 Paris, Boulevard Richard Lenoir, 1861–1863

2 Amsterdam Süd, 1934



1

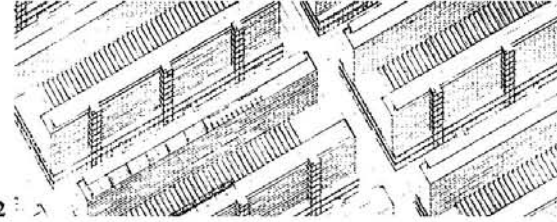
das geworden, was dahinterliegt. Der Nährgrund der Stadt ist von kontinuierlicher Masse in kontinuierliche Leere verwandelt worden.

Es braucht nicht betont zu werden, dass Versagen und Erfolg von Amsterdam Süd und vieler vergleichbarer Projekte das Gewissen nur aufrütteln konnten, aber was immer die Zweifel gewesen sein mögen (das Gewissen wird immer stärker durch Versagen als durch Erfolg bewegt), wird man vermutlich mit Recht sagen dürfen, dass es logisch denkender Skepsis mehr als zehn Jahre lang nicht möglich war, die Sachlage zu verstehen. Das heisst, dass bis Ende der zwanziger Jahre die kulturell verbindliche Strasse immer noch die Szene beherrschte und dass infolgedessen gewisse Schlussfolgerungen nicht möglich waren.

In diesem Gedankengang sind die Fragen: Wer tat was und wann genau und wo? im Moment unerheblich. Die Ville Contemporaine de 3 Millions d'Habitants, verschiedene russische Projekte, Karlsruhe-Dammerstock usw. können alle datiert werden; um die Zuweisung von Vorrang, Lob oder Tadel geht es hier nicht. Es geht einfach darum, dass um 1930 die Zersetzung der Strasse und jedes stark definierten, öffentlichen Raumes anscheinend unvermeidlich geworden war.

⁷¹ Le Corbusier, *Ausblick auf eine Architektur*, Ullstein Bauwelt Fundamente, Bd. 2, Frankfurt, Berlin, Wien 1963, S. 136.

1 Amsterdam Süd, Luftaufnahme 1961



2

und zwar wegen zweier hauptsächlich Gründe: der neuen und vernunftgemässen Art des Wohnbaus und der neuen Anforderungen des Fahrverkehrs. Denn weil sich nun innerer Aufbau und äussere Form von Wohnbauten von innen nach aussen entwickelten, aus den logischen Bedürfnissen der individuellen Wohneinheit, konnten sie nicht mehr äusserem Druck nachgeben; und wenn der öffentliche Aussenraum von der Zweckbestimmung her so unbestimmt geworden war, dass ihm jede wirkliche Bedeutung abging, dann gab es – in jedem Fall – keinen begründeten Druck mehr, den er weiterhin hätte ausüben können.

So waren die anscheinend unwiderlegbaren Folgerungen, welche der Stadt der Modernen Architektur zugrunde lagen; aber diese hauptsächlich Überlegungen waren offenbar Anlass für das Wuchern eines Gemischs von zusätzlichen Rationalisierungen. Und so konnte die neue Stadt weitere Rechtfertigung hinsichtlich Sport oder in Begriffen der Wissenschaft erhalten, im Sinne von Demokratie oder Gleichberechtigung, hinsichtlich der Geschichte und des Fehlens einer traditionellen vorgefassten Meinung, im Zusammenhang mit dem privaten Automobil und dem öffentlichen Verkehrsmittel, in bezug auf Technik und soziopolitische Krise; und so wie die Idee der Stadt der Modernen Architektur selber sind uns fast alle dieser Argumente in der einen oder andern Form erhalten geblieben.

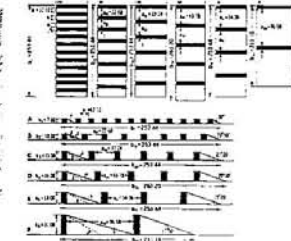
Und sie sind natürlich durch andere bekräftigt (obwohl bezweifelt werden kann, ob Bekräftigung das richtige Wort ist). «Ein Bauwerk ist wie eine Seifenblase. Diese Seifenblase ist vollendet und harmonisch, solange der Atem gut verteilt und von innen her gut reguliert ist. Das Äussere als Resultat des Innern!»⁷¹ Diese schädliche Halbwahrheit erwies sich als eine der überzeugendsten Äusserungen von Le Corbusier. Dass sie mit praktischer Anwendung nie viel zu tun hatte, dürfte offensichtlich sein: doch wenn sie einerseits eine einwandfreie Aussage akademischer Theorie bezüglich Bauten mit Kuppeln und Gewölben ist, ist sie andererseits auch ein Aus-

2 Ludwig Hilberseimer: Projekt für das Zentrum von Berlin, 1927

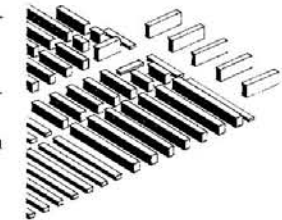
3 Walter Gropius: Wirtschaftsvergleich über Hauszeilen mit verschiedener Geschosshöhe im Streifenbau, 1930

4 Walter Gropius: Dammerstock-Siedlung, Karlsruhe, 1927/28

5 Walter Gropius: Schaubild zur Veranschaulichung der breiten Grünstreifen zwischen 10stöckigen Stahlhochhäusern, 1930



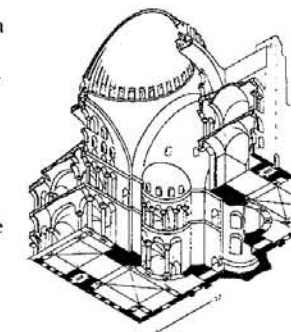
3



4

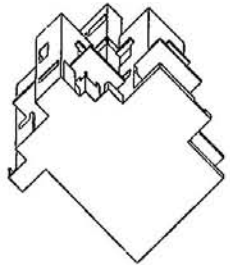
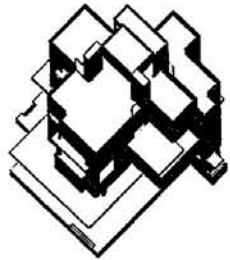


5

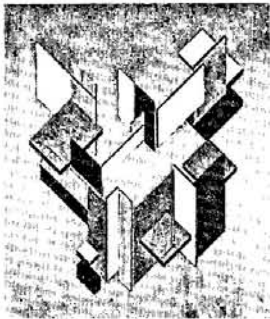


6

6 «Ein Bauwerk ist wie eine Seifenblase»: Hagia Sophia



1



2



3

spruch, welcher die Auffassung des Bauwerkes als ein am besten frei stehendes, allseitig gleichwertiges Objekt nur unterstützen konnte. Lewis Mumford deutet dies an; aber auch wenn für Theo van Doesburg und viele andere axiomatisch war, dass «die neue Architektur sich in einer allseitig plastischen Art entwickeln wird»⁷², muss die enorme Wertschätzung des Bauwerks als (interessantes) und frei stehendes Objekt (die heute noch andauert) nun mit dem gleichzeitig gemachten Vorschlag in Verbindung gebracht werden, dass das Gebäude (Objekt?) zum Verschwinden gebracht werden soll («Die grossen Blöcke der Bauten sind in die Stadt gestellt. Was macht's! Sie sind hinter einem Schirm von Bäumen»)⁷³. Und wenn wir diesen Sachverhalt hier auch in Form eines für Le Corbusier typischen Selbst-Widerspruchs vorgestellt haben, gibt es offensichtliche Gründe im Überfluss, um einzusehen, dass man mit dieser gleichen Widersprüchlichkeit tagtäglich konfrontiert ist. In der Tat ist der Stolz auf Objekte und der Wunsch, den Stolz auf diesen Stolz zu verbergen, in der Modernen Architektur überall offenbar und etwas so Ausserordentliches, dass es jede Möglichkeit eines mitfühlenden Kommentars zunichte macht.

Aber die Objektfixierung der Modernen Architektur (der Gegenstand, der nicht ein Gegenstand ist) interessiert uns hier nur soweit sie die Stadt betrifft, die Stadt, die verschwinden sollte. Denn in ihrer jetzigen und nicht verschwundenen Form ist die Stadt der Modernen Architektur als Häufung auffallend unvereinbarer Objekte ebenso problematisch geworden wie die traditionelle Stadt, welche sie zu ersetzen suchte.

Bedenken wir zunächst das theoretische Desideratum, dass das rationale Bauwerk ein Objekt sein muss, und versuchen wir sodann, diese These mit dem naheliegenden Verdacht in Verbindung zu bringen, dass Bauten, als Menschenwerk, täuschend sind und irgendwie geistiger Befreiung schaden. Versuchen wir ferner diese Forderung, dass das Objekt auf rationale Weise entstehen soll, und dieses parallel laufende Bedürfnis nach seiner Auflösung neben das so deutliche Gefühl zu stellen, dass Raum irgendwie erhabener ist als Materie, dass, indessen die Anerkennung von Materie unvermeidlich grob ist, die Bejahung eines räumlichen Kontinuums das Verlangen nach Freiheit, Natur und Geist nur fördern kann. Und dann lasst uns das, was zu einer weitverbreiteten Neigung zur Verehrung des Raumes wurde, verstärken mit einer anderen vorherrschenden Annahme: dass, wenn Raum sublim ist, dann unbegrenzter naturalistischer Raum es noch weit mehr sein muss als jeder ausgesonderte und gegliederte

Raum; und schliesslich wollen wir das ganze angedeutete Argument steigern, indem wir die Meinung einführen, dass in jedem Fall Raum weit weniger wichtig ist als Zeit und dass zu viel Beharrlichkeit – besonders das Insistieren auf dem begrenzten Raum – wahrscheinlich das Kommen der Zukunft und das natürliche Werden der «universalen Gesellschaft» behindert.

Das sind einige der Doppelwertigkeiten und Hirngespinnste, welche in der Stadt der Modernen Architektur eingeschlossen waren und es immer noch sind; doch selbst wenn diese, wie schon erwähnt, anscheinend ein heiteres und anregendes Rezept ergaben und selbst wenn die Verwirklichungen dieser Stadt zwar rein, doch nur partiell waren, wurden schon sehr früh Zweifel gehegt. Vielleicht waren das kaum formulierte Zweifel, und ob sie die unentbehrlichen Voraussetzungen der Wahrnehmung oder die missliche Lage des öffentlichen Bereichs betrafen, ist schwer zu entscheiden. Während noch der Athener Kongress der CIAM 1933⁷⁴ die Grundlagen für die neue Stadt formuliert hatte, konnte es Mitte der vierziger Jahre eine solche dogmatische Gewissheit nicht mehr geben. Denn weder Staat noch Objekt hatten sich aufgelöst; und an der The-Heart-of-the-City-Konferenz⁷⁵ der CIAM von 1947 traten verborgene Zweifel an ihrem weiteren Genügen noch etwas unentschieden zutage. Tatsächlich deutet die Betrachtung des Stadtkerns selber schon eine abwartende Haltung an und vielleicht den Anfang der Erkenntnis, dass das Ideal von unterschiedsloser Neutralität oder unauffälliger Gleichförmigkeit kaum erreichbar noch auch nur wünschenswert war.

Doch wenn nun ein erneutes Interesse an den Möglichkeiten des Konzentrierens und damit des Verdichtens zu erwachen schien, so fehlten, während das Interesse vorhanden war, doch die Mittel, ihm zu dienen. Das Problem, das sich wegen des Revisionismus der späten vierziger Jahre ergab, könnte am besten an Le Corbusiers Plan für St-Dié typisch dargestellt und veranschaulicht werden, wo modifizierte Standardelemente, wie sie die Charta von Athen vorschreibt, locker zusammengestellt sind, um gewisse Vorstellungen von Zentralität und Hierarchie anzudeuten und eine Version von «Stadtzentrum» oder gegliedertem Aufenthaltsort vorzutauschen. Und es könnte gesagt werden, dass ein gebautes St-Dié trotz dem Ruhm seines Schöpfers wahrscheinlich das Gegenteil von erfolgreich gewesen wäre, dass St-Dié mit aller Deutlichkeit das Dilemma des frei stehenden Bauwerks aufzeigt, des Raumverdrängenden, das versucht, raumdefinierend zu wirken. Denn wenn bezweifelt werden muss, dass dieses «Zentrum» ein Zusammenkommen begünstigen würde, und

1 Theo Van Doesburg und Cornelius Van Eesteren: Axonometrien einer Kontra-Konstruktion, Privathaus, 1923

2 Theo Van Doesburg: Kontra-Konstruktion, Privathaus, 1923

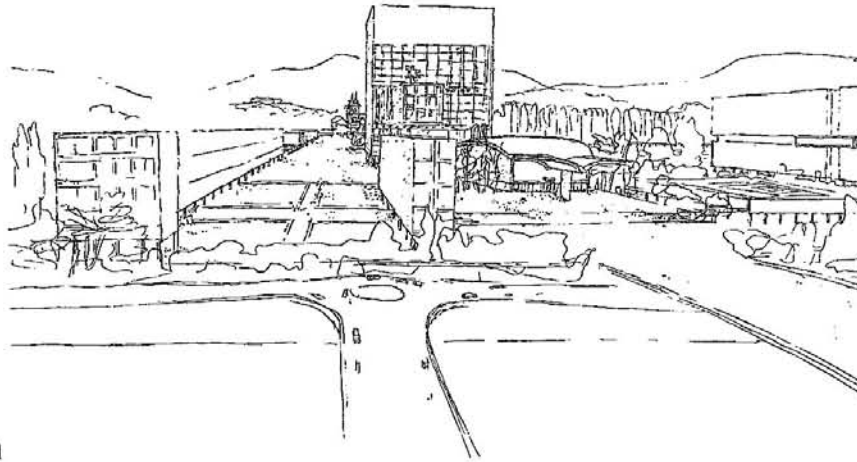
3 Le Corbusier: La Ville Radieuse, 1935

⁷² Punkt XIV einer Vorlesung von Theo Van Doesburg in Madrid 1930. Diese Vorstellung entstand aber bereits im Jahre 1924: «Im Gegensatz zu der Frontalität, der eine starre, statische Lebensauffassung huldigte, bietet die neue Architektur einen plastischen Reichtum von allseitiger, zeiträumlicher Wirkung.» *De Stijl* Nr. 617, Punkt XIII, DuMont-Dokumente, Köln 1967, S. 192.

⁷³ Siehe Anm. 68.

⁷⁴ Le Corbusier, Charta von Athen, rde 141, Hamburg 1962.

⁷⁵ J. Tyrwhitt, J. L. Sert und E. N. Rogers (Hg.), *The Heart of the City: Towards the humanisation of urban life*, New York 1951, London 1952. «The Heart of the City» war das Thema des 8. CIAM-Kongresses vom 7. bis 14. Juli 1951 (nicht 1947, Anm. d. Übersetzer) in Hoddesdon.



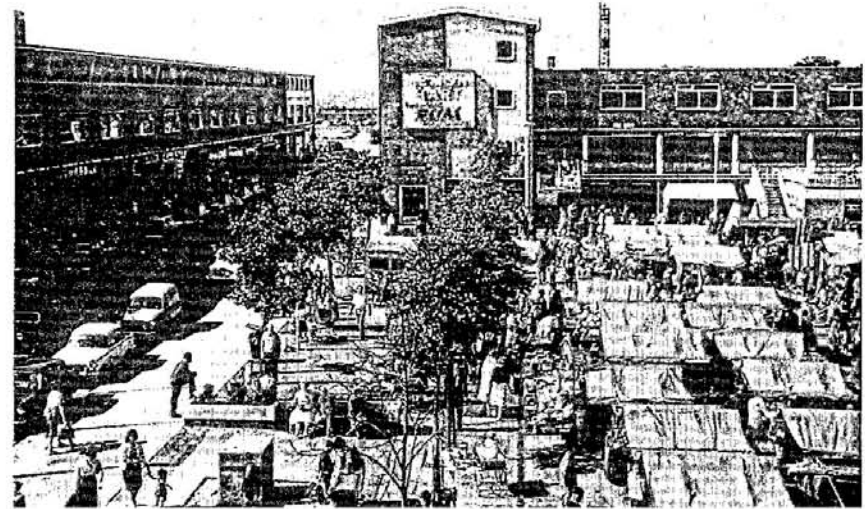
1



2

ungeachtet der Wünschbarkeit dieser Wirkung, scheint es dann, dass das, womit wir hier versorgt werden, eine Art unergebiger Schizophrenie ist – eine Art Akropolis, die versucht, als eine Version der Agora aufzutreten!

Trotz der Anomalie des Unternehmens konnte indessen die Wiedererkennung von zentrumsbildenden Themen nicht ohne weiteres aufgegeben werden, und wenn auch das Thema «Stadtkern» leicht als ein Einsickern von *Townscape*-Verfahren in das CIAM-Stadtschema gedeutet werden könnte,



3

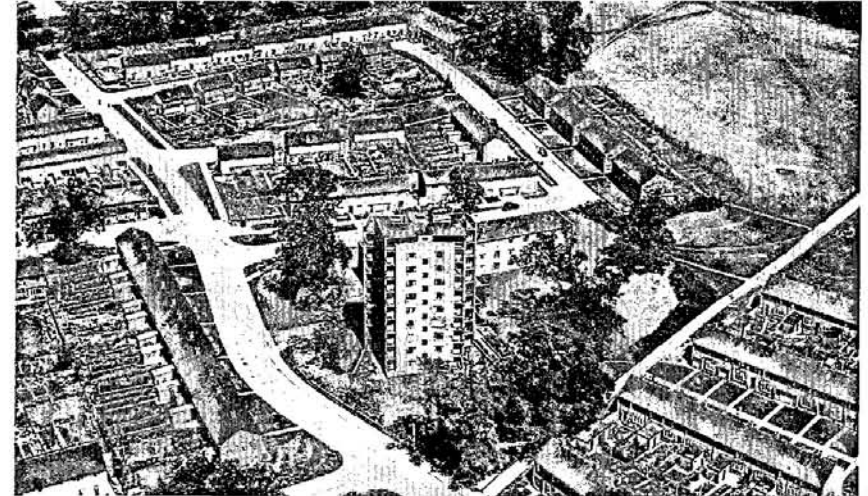
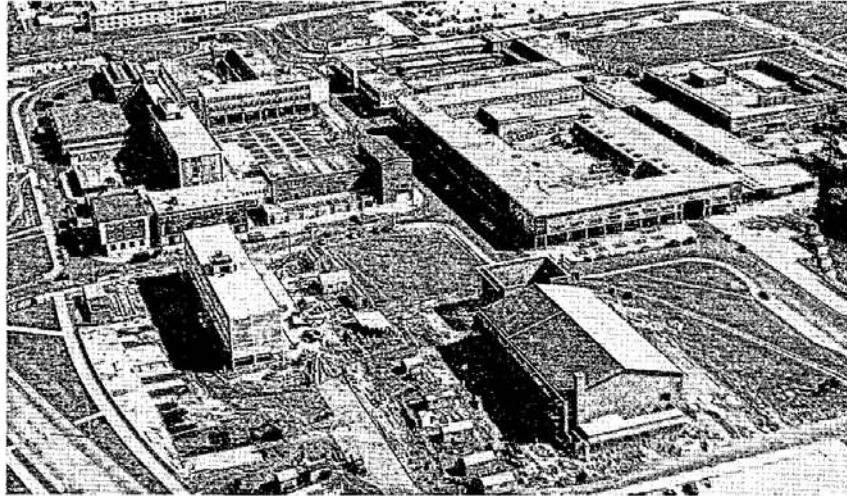


4

kann nun etwas deutlich gemacht werden, indem man das Stadtzentrum von St-Dié mit dem etwa gleichzeitig entstandenen Zentrum von Harlow New Town vergleicht, das zwar offensichtlich «unrein» ist, aber nicht ganz so wenig plausibel sein dürfte, wie es manchmal den Anschein machte.

In Harlow, wo es bestimmt keine Nebenbedeutung wegen Metaphern der Akropolis gibt, kann nicht bezweifelt werden, dass das, was einem geboten wird, im eigentlichen Sinn ein «wirklicher» Marktplatz ist; und entsprechend wird die Eigen-

- 1 Le Corbusier: Wiederaufbauplan für St-Dié, 1945, Stadtzentrum
- 2 St-Dié, Massenplan
- 3 Harlow, New Town bei London, Marktplatz, 1950
- 4 Harlow, Massenplan



ständigkeit der individuellen Bauwerke heruntergespielt, werden die Bauten selber zusammengeschlossen, damit es scheint, als bildeten sie wenig mehr als eine gewollt zufällige raumdefinierende Hülle. Aber auch wenn der Stadtplatz von Harlow, angeblich das authentische Ding, ein Produkt des Wandels der Zeiten und allem, was dazugehört, ein wenig zu einschmeichelnd sein mag mit all seiner illusorischen Anziehungskraft, wenn man durch eine so verführerische Verbindung von unmittelbarer «Geschichte» und offenkundiger «Modernität» doch ein wenig ermüdet werden mag, wenn die Vortäuschung eines mittelalterlichen Raumes noch glaubhaft erscheinen kann, wenn man darin steht, dann schwindet, während Neugier erweckt wird, gerade diese Illusion rasch.

Denn eine Aufsicht oder ein kurzer Gang hinter das unmittelbar wahrnehmbare Versatzstück enthüllt sofort, dass man es mit wenig mehr als einem Bühnenbild zu tun hat. Der Raum des Platzes nämlich, der vorgibt, eine Entspannung schaffende Öffnung in einer dichten Masse zu sein, Auflockerung einer gedrängten Umgebung, macht schon bald selber deutlich, dass er nicht so gelesen werden kann. Er existiert ohne notwendige Hinterfüllung oder Unterstützung, ohne

den Druck durch Baumasse oder Belebung durch Menschen, die seinem Dasein Glaubwürdigkeit und Lebenskraft geben würden, und weil der Raum im Grunde unerklärt bleibt, zeigt sich, dass der Stadtplatz von Harlow ganz und gar nicht Auswirkung eines historischen oder räumlichen Kontextes ist (was er zu sein scheint), sondern in Wirklichkeit ein Fremdkörper, der ohne die Hilfe von Anführungszeichen in eine Gartenvorstadt eingesetzt ist.

Bei der Gegenüberstellung von Harlow und St-Dié muss man jedoch einsehen, dass die Absichten übereinstimmen. In beiden Fällen handelt es sich darum, einen sinnvollen städtischen Ort der Begegnung zu erstellen; und wenn dieses Ziel gegeben ist, scheint es nur fair, zu sagen, dass der Stadtplatz von Harlow, was immer seine architektonischen Qualitäten sein mögen, dem vorgestellten Ziel näherkommt, als es St-Dié je möglich gewesen wäre. Damit soll weder Harlow gutgeheissen noch St-Dié verurteilt werden, vielmehr sollen beide als Versuche, die Eigenschaften der Stadt als Masse mit den Mitteln der Leere vorzutauschen, als vergleichbare Objekte der Befragung zur Geltung kommen.

- 1 Harlow, Marktplatz, Stadtzentrum
- 2 Harlow, eine Gartenvorstadt

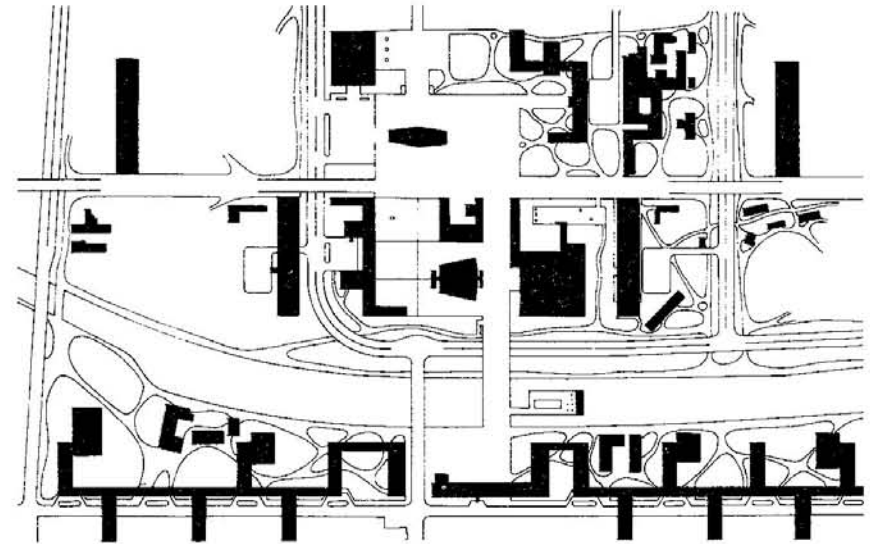


1



2

Was nun die Relevanz der Fragen betrifft, die sie aufwerfen, lässt sich diese am besten untersuchen, indem man die Aufmerksamkeit noch einmal auf die typische Erscheinungsform der traditionellen Stadt richtet, die in jeder Hinsicht so sehr die Umkehrung der Stadt der Modernen Architektur ist, dass die beiden mitunter als alternative Lesearten irgendeines Gestaltdiagramms erscheinen könnten, welches das Umschlagen beim Figur-Grund-Phänomen illustriert. So ist die eine nahezu schwarz, die andere nahezu weiss, die eine eine Ansammlung von Hohlräumen in weitgehend ungegliederter Masse, die andere eine Ansammlung von Massen in weitgehend unberührter Leere, und in beiden Fällen unterstützt der jeweils massgebende Grund eine völlig andere Kategorie der Figur - im einen Fall **Raum**, im andern **Objekt**.



3

Ohne indessen auf diesen etwas ironischen Sachverhalt weiter einzugehen, wollen wir einfach ganz kurz die offensichtlichen Vorzüge der traditionellen Stadt trotz ihren offensichtlichen Mängeln festhalten: **das durchgehende Gefüge der Baumasse oder Textur**, die ihrem Gegenstück, dem geformten Raum, Kraft verleiht - so entstehen Platz und Strasse, welche als eine Art Entlastungsventil für das öffentliche Leben wirken und eine ablesbare Gliederung ergeben -, und, ebenso wichtig, die beträchtliche Vielseitigkeit der unterstützenden Textur oder des Grundes. Denn weil dieser beinahe durchgehende Baumasse von nebensächlicher Zusammensetzung und beiläufiger Zweckbestimmung ist, besteht für ihn keine besondere Verpflichtung, in sich abgeschlossen zu sein, oder keine Notwendigkeit offener Zurschaustellung der

- 1 Parma, Massenplan
- 2 Figur-Grund, Gestaltdiagramm
- 3 St-Dié, Massenplan

Zweckbestimmung und, die stabilisierende Wirkung der öffentlichen Fassade vorausgesetzt, bleibt er verhältnismässig frei, um auf den örtlichen Impuls oder auf die Anforderungen unmittelbarer Bedürfnisse zu reagieren.

Vielleicht sind das Tugenden, die kaum verkündet werden müssen; aber wenn sie auch täglich lauter verfochten werden, ist das so beschriebene Stadtgefüge doch noch nicht ganz erträglich. Wenn es auch eine Debatte zwischen Voll und Hohl zeigt, zwischen öffentlicher Beständigkeit und privater Unberechenbarkeit, zwischen öffentlicher Figur und privatem Grund, welche nicht verfehlt, stimulierend zu wirken; und wenn das Bauwerk als Objekt, die Seifenblase, die ihr Inneres aufrichtig zum Ausdruck bringt, als allgemeingültige These genommen, nichts weniger als die Zerstörung des öffentlichen Lebens und der Schicklichkeit bedeutet, den Bereich des Öffentlichen, die überlieferte Welt des sichtbar gewordenen Bürgertums auf ein formloses Überbleibsel reduziert – ist man doch weitgehend gezwungen zu fragen: Na und? Und es sind die vernünftigen, vertretbaren Grundannahmen der Modernen Architektur – Licht, Luft, Hygiene, freie Lage, Aussicht, Erholung, Bewegung, Offenheit –, welche zu dieser Entgegnung anregen.

Wenn also die karge, antizipatorische Stadt der isolierten Objekte und der kontinuierlichen Leere, angeblich die Stadt der Freiheit und der «universalen» Gesellschaft, nicht zum Verschwinden gebracht werden wird und wenn sie in ihren wesentlichen Eigenschaften vielleicht wertvoller ist, als ihre Kritiker zugeben können; wenn sie zwar als «gut» empfunden wird, aber niemand Gefallen an ihr zu finden scheint, bleibt das Problem: Was versucht man mit ihr anzufangen?

Es gibt verschiedene Möglichkeiten. Eine ironische Haltung einnehmen oder die soziale Revolution verkünden, sind zwei dieser Möglichkeiten; doch weil bloss Ironie zum Vorneherein nahezu unmöglich ist und weil Revolution meist in ihr Gegenteil umschlägt, muss ungeachtet der hartnäckigen Anhänger uneingeschränkter Freiheit bezweifelt werden, ob diese Strategien sehr tauglich sind. Kann man vorschlagen, dass mehr vom Gleichen oder mehr vom annähernd Gleichen – wie althergebrachtes Laissez-faire – Selbstregulierung bewirken wird? Das muss genauso bezweifelt werden wie der Mythos von den unverminderten Fähigkeiten eines sich selbst regulierenden Kapitalismus. Aber abgesehen von all dem wäre es vor allem vernünftig und einleuchtend, die bedrohte oder verheissene Stadt der Objektfixierung hinsichtlich der Möglichkeit, sie wahrzunehmen, zu untersuchen.

Es geht um die Frage, wieviel Geist und Auge aufnehmen

oder verstehen können; und das ist ein Problem, das seit Ende des 18. Jahrhunderts ohne erfolgreiche Lösung besteht. Es geht darum, das Wahrnehmbare in ablesbaren Teilen erfassbar zu machen.

«*Pancras ist wie Marylebone. Marylebone ist wie Paddington: Alle Strassen gleichen einander ... die Gloucester Palaces und Baker Streets und Harley Streets und Wimpole Streets ... alle diese einförmigen, leblosen, geistlosen Strassen, die einander gleichen wie die langweiligen Kinder einer grossen Familie mit Portland Place und Portman Square als ehrbare Eltern.*»⁷⁶ Die Zeit ist 1847, und die Beurteilung von Disraeli kann als nicht gerade frühzeitige Reaktion auf die durch Wiederholung hervorgerufene Orientierungslosigkeit aufgefasst werden. Wenn aber die Vervielfachung von Räumen schon vor so langer Zeit begann, einen derartigen Widerwillen hervorzurufen, was soll man dann jetzt zur ungehemmten Vermehrung von Objekten sagen? Mit anderen Worten, ist es überhaupt möglich, dass – was immer über die traditionelle Stadt gesagt werden kann – die Stadt der Modernen Architektur eine ebenso brauchbare Grundlage für die Wahrnehmung bieten kann? Und die naheliegende Antwort scheint nein zu sein. Denn es ist sicher einleuchtend, dass, indessen begrenzte, gestaltete Räume Erkennen und Verstehen erleichtern können, zumindest zu erwarten ist, dass eine ausgedehnte naturalistische Leere ohne erkennbare Grenzen jedes Verstehen wahrscheinlich verunmöglicht.

Betrachtet man die Moderne Stadt hinsichtlich ihrer **Wahrnehmbarkeit**, kann sie, mit **Gestalt-Kriterien** beurteilt, sicherlich nur verurteilt werden. Denn wenn angenommen wird, dass das Verstehen oder die Wahrnehmung von Objekt oder Figur das Vorhandensein einer Art von Hintergrund oder Feld verlangt, wenn das Erkennen irgendeines, aber begrenzten Feldes Voraussetzung für jede Sinneserfahrung ist und das Bewusstwerden des Feldes dem Bewusstwerden der Figur vorausgeht, dann kann eine Figur ohne Unterstützung durch irgendeinen erkennbaren Bezugsrahmen nur geschwächt und sich selbstzerstörend werden. Selbst wenn es möglich ist, sich ein Feld von Objekten vorzustellen – und sich vorzustellen, davon entzückt zu sein –, ein Feld von Objekten, welche wegen Nähe, Gleichheit, gemeinsamer Gliederung, Dichte usw. erkennbar sind, muss man sich doch fragen, wie viele solcher Objekte zusammengeballt werden können und wie sinnvoll es wirklich ist, anzunehmen, dass es möglich ist, sie einfach zu wiederholen. Oder anders gesagt, diese Fragen beziehen sich auf optische Abläufe, darauf, wieviel ausgehalten werden kann, bevor der ganze Betrieb zusammenbricht und das Ein-

⁷⁶ Benjamin Disraeli, *Earl of Beaconsfield (Premierminister Englands von 1874–1881)*, Tancred, London 1847. «*Pancras is like Marylebone. Marylebone is like Paddington: all the streets resemble each other ... your Gloucester Places, and Baker Streets, and Harley Streets, and Wimpole Streets ... all of those flat, dull, spiritless streets, resembling each other like a large family of plain children, with Portland Place and Portman Square for their respectable parents.*» Deutsche Fassung durch die Übersetzer.

führen von Begrenzung, von Trennung, von Gliederung der Information zwingende Voraussetzung für die Wahrnehmung wird.

Wahrscheinlich ist dieser Zustand vorläufig noch nicht ganz erreicht. Denn die Moderne Stadt existiert als Discount-Ausgaben (die Stadt im Park zur Stadt im Parkplatz geworden) zumeist noch in den geschlossenen Feldern, welche von der traditionellen Stadt geliefert werden. Doch wenn sie so – nicht nur als Form, sondern auch sozial parasitär – weiterhin vom Organismus lebt, den sie zu ersetzen verspricht, dann ist jetzt die Zeit nicht sehr fern, wenn dieser eigentliche Nährgrund schliesslich verschwinden könnte.

Das ist bevorstehende Krise nicht nur in der Wahrnehmung. Die traditionelle Stadt verschwindet; aber selbst die Parodie der Stadt der Modernen Architektur lässt sich nicht errichten. Der öffentliche Bereich ist zu einem kleinlauten Gespenst geschrumpft, doch der private Bereich ist nicht wesentlich bereichert worden; es gibt keine Orientierungsmöglichkeiten – weder historische noch ideelle. Und in einer atomisierten Gesellschaft ist die Kommunikation – ausser der elektronisch gelieferten oder zögernd in gedruckter Form gesuchten – entweder zusammengebrochen oder zum leeren Austausch immer banalerer Wortformeln verkümmert.

Offensichtlich ist es nicht nötig, dass unsere Wörterbücher ihren gegenwärtigen Umfang behalten. Sie enthalten überflüssiges Material; ihr Umfang ist aufgebläht; die wahllose Verwendung ihres Inhalts eignet sich für trügerische Rhetorik; ihre Raffiniertheit hat sehr wenig zu tun mit den Werten des «Mannes auf der Strasse»; und bestimmt entsprechen ihre semantischen Kategorien kaum den intellektuellen Aktivitäten des neo-Edlen Wilden. Wenn auch der Aufruf, im Namen der Unschuld das Wörterbuch kräftig zu kürzen, tatsächlich nur ein Minimum an Unterstützung finden dürfte, haben wir hier jedoch ein Programm skizziert – obwohl natürlich gebaute Formen nicht ganz das gleiche sind wie Wörter –, das genau dem entspricht, was von der Modernen Architektur in Gang gesetzt wurde.

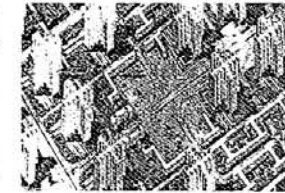
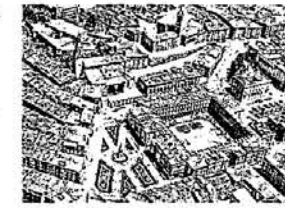
Lassen wir das Unnötige weg; befassen wir uns mit wirklichen Bedürfnissen eher als mit Wünschen; lassen wir uns nicht so sehr in Anspruch nehmen durch das Formulieren von Unterscheidungen; bauen wir statt dessen vom Grundsätzlichen her ... So etwa hört sich die Botschaft an, die in die heutige Sackgasse führte; und wenn angenommen wird, dass zeitgenössische Ereignisse (wie die Moderne Architektur selbst) unvermeidlich sind, dann werden sie natürlich unvermeidlich. Wenn wir jedoch im Gegenteil nicht annehmen,

dass wir im hegelianischen Griff eines irreversiblen Schicksals sind, ist es ja möglich, dass Alternativen gefunden werden können.

Auf jeden Fall geht es nun nicht so sehr darum, ob die traditionelle Stadt absolut gesprochen gut oder schlecht ist, relevant oder irrelevant, dem Zeitgeist entspricht oder nicht. Es geht auch nicht um die offensichtlichen Mängel der Modernen Architektur. Es geht vielmehr um eine Frage des gesunden Menschenverstandes und des Allgemeinwohls. Wir haben zwei Modelle der Stadt. **Weil wir weder auf das eine noch auf das andere verzichten wollen, möchten wir eigentlich beide tauglich machen.** Denn in einer Zeit von angeblich grosser Wahlfreiheit und pluralistischen Bestrebungen sollte es möglich sein, wenigstens eine Art Strategie der Anpassung und der Koexistenz zu entwickeln.

Doch wenn wir nun in dieser Weise Erlösung von der Stadt der Erlösung fordern, muss vom Architekten verlangt werden, dass er sich, um diesem Zustand von Freisein irgendwie nahezukommen, gewisse liebgewordene Vorstellungen, die nicht eines gewissen Wertes entbehren, als abgewandelt und umadressiert vorstellt. Die Vorstellung von sich selbst als Messias ist eine dieser Vorstellungen; und während das Bild von sich selbst als ewigem Verfechter des Avantgardismus eine weitere ist, ist jedoch die merkwürdig verzweifelte Vorstellung, dass Architektur unterdrückend sei und Zwang ausübe, noch schwerwiegender.⁷⁷ In der Tat muss besonders dieser seltsame Rest von Neohegelianismus vorübergehend unterdrückt werden, und das zugunsten der Einsicht, dass «Unterdrückung» immer als unüberwindliche Bedingung der Existenz vorhanden ist – «Unterdrückung» durch Geburt und Tod, durch Raum und Zeit, durch Sprache und Erziehung, durch Erinnerung und durch Zahlen, alles Bestandteile eines Zustandes, der vorläufig noch nicht abgeschafft werden kann.

Um nun vom Diagnostizieren – meist flüchtig – zum Prognostizieren – im allgemeinen sogar noch beiläufiger – zu schreiten, könnte als erstes vorgeschlagen werden, einen der am wenigsten eingestandenen, aber auffallenden Grundsätze der Modernen Architektur umzustossen. Es ist dies die Annahme, aller Aussenraum müsse in öffentlichem Besitz und jedermann zugänglich sein; und selbst wenn kein Zweifel besteht, dass dies eine wesentliche Arbeitshypothese war und seit langem zum bürokratischen Klischee geworden ist, besteht immer noch die Verpflichtung, zu erkennen, dass die übermässige Wichtigkeit gerade dieser Annahme aus dem Repertoire möglicher Ideen wirklich sehr merkwürdig ist. Selbst wenn deren ikonographischer Gehalt anerkannt wer-



⁷⁷ Alexander Tzonis, *Das verbaute Leben, Vorbereitung zu einem Ausbruchversuch, Bauwelt Fundamente 39, Düsseldorf 1973. Original: Towards a Non-Oppressive Environment, Boston 1972.*

1 Vitoria, Prov. Vascondas, Spanien, Plaza Mayor
2 Le Corbusier: «Plan Voisin» von Paris, 1922–1925

den kann – er bedeutete eine kollektivierte und emanzipierte Gesellschaft, die keine künstlichen Barrieren kannte – , kann man immer noch darüber staunen, dass eine derart abwegige Annahme sich je dermassen etablieren konnte. Man wandert durch die Stadt – ob New York, Rom, London oder Paris ist unwichtig – man sieht oben Lichter, eine Decke, Schatten, einige Gegenstände; aber während man im Geiste alles andere hinzufügt und sich eine Gesellschaft von beispiellosem Glanz vorstellt, von der einen das Schicksal ausgeschlossen hat, empfindet man das nicht eigentlich als Entbehrung. Denn bei diesem eigenartigen Austausch zwischen Sichtbarem und Verborgenen sind wir uns wohl bewusst, dass auch wir unser eigenes, privates Proszenium errichten können und, indem wir bei uns Licht machen, die allgemeine Halluzination steigern können, welche, so absurd sie auch sein mag, immer stimulierend ist.

Damit soll in einer besonders extremen Form gesagt werden, wie Ausgeschlossenheit die Vorstellungskraft beflügeln kann. Man ist aufgefordert, scheinbar geheimnisvolle, in Wirklichkeit ganz normale Situationen, die man nur teilweise gewahr wird, zu ergänzen. Und wenn es das spekulative Vergnügen zerstören sollte, in alle diese Situationen tatsächlich einzudringen, könnte man nun aber das Bild des erleuchteten Zimmers analog auf das Gewebe der Stadt als Ganzes übertragen. Damit ist einfach gesagt, dass die absoluten räumlichen Freiheiten der Ville Radieuse und ihrer neueren Abkömmlinge keinerlei Anregung bieten. Es ist beinahe gewiss, dass anstelle der Ermächtigung, überall frei herumgehen zu können – wobei überall immer dasselbe ist –, es mehr befriedigen würde, Ausschliessendes wie Mauern, Geländer, Zäune, Tore, Barrieren einer vernünftig eingeteilten Bodenfläche, entgegengestellt zu bekommen.

Wir haben mit dem Gesagten jedoch nur in Worte gefasst, was bereits eine sich undeutlich abzeichnende Tendenz ist und gewöhnlich soziologisch begründet wird⁷⁸ (Identität, kollektives Territorium usw.). Aber sicherlich sind bedeutendere Opfer von zeitgenössischer Tradition erforderlich; es geht um die Bereitschaft, uns wieder mit dem Objekt zu befassen, das angeblich niemand will, und das **Bauwerk weniger als Figur, sondern vielmehr als Grund zu werten.**

Der Vorschlag verlangt nun praktisch die **Bereitschaft, sich die heutige Ordnung der Dinge umgekehrt vorzustellen;** was mit einer solchen Umkehrung gemeint ist, kann ganz unmittelbar und knapp erklärt werden, wenn man einen Raumkörper und einen Baukörper von fast identischen Abmessungen miteinander vergleicht. Und wenn zur Illustration des reinen

⁷⁸ Oscar Newmann, *Defensible Space*, New York und London 1972, *Architectural Design for Crime Prevention*, Washington 1973. Newmann liefert pragmatische Rechtfertigung für etwas, das in jedem Fall normatives Handeln sein sollte; seine Folgerung aber (die sicher zutrifft), dass räumliche Dispositionen dazu beitragen können, Verbrechen zu verhüten, ist bedauerlich weit von der eher klassischen Annahme entfernt, dass die Ziele der Architektur mit der Idee der guten Gesellschaft eng verwandt sind.

Baukörpers nichts Besseres geeignet scheint als Le Corbusiers Unité in Marseille, dann könnte als Beispiel für den entgegengesetzten und reziproken Zustand nichts angemessener sein als Vasaris Uffizien. So werden natürlich kulturell verschiedene Objekte einander gegenübergestellt; wenn nun aber ein Bürogebäude aus dem 16. Jahrhundert, das zum Museum wurde, und ein Wohnblock aus dem 20. Jahrhundert



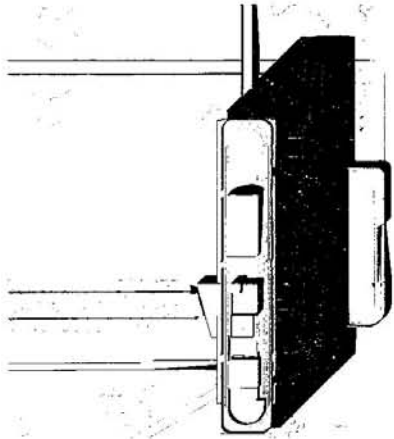
1



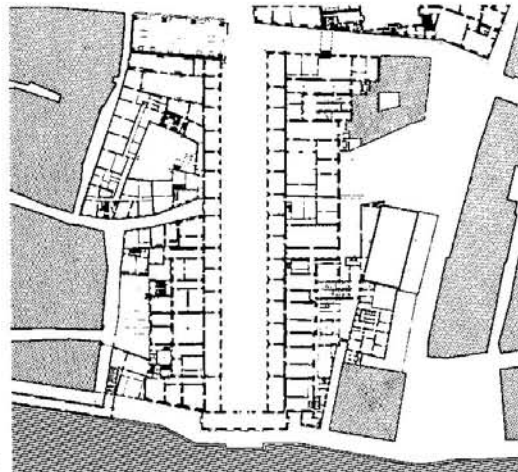
2

- 1 Le Corbusier: Unité d'habitation, Marseille, 1947-1952
2 Giorgio Vasari: Uffizien, Florenz, begonnen 1560

mit gewissen Vorbehalten miteinander in Beziehung gebracht werden dürfen, kann eine offensichtliche Beobachtung gemacht werden. Denn wenn man die Uffizien als Unité, deren Äusseres nach innen gestülpt ist, auffassen oder als Gussform für den Marseille-Block sehen kann – sind sie zudem Figur gewordener, aktiver und positiv aufgeladener Raum. Und



2



1

- 1 Unité d'Habitation und Uffizien – Baukörper und Raumkörper
- 2 Unité d'Habitation: Baukörper im Raum
- 3 Uffizien: Raumkörper in der Baumasse



3

während durch die Unité in Marseille eine private und atomisierte Gesellschaft bestätigt wird, sind die Uffizien weit eher ein Gebilde, das völlig der Gemeinschaft dient.

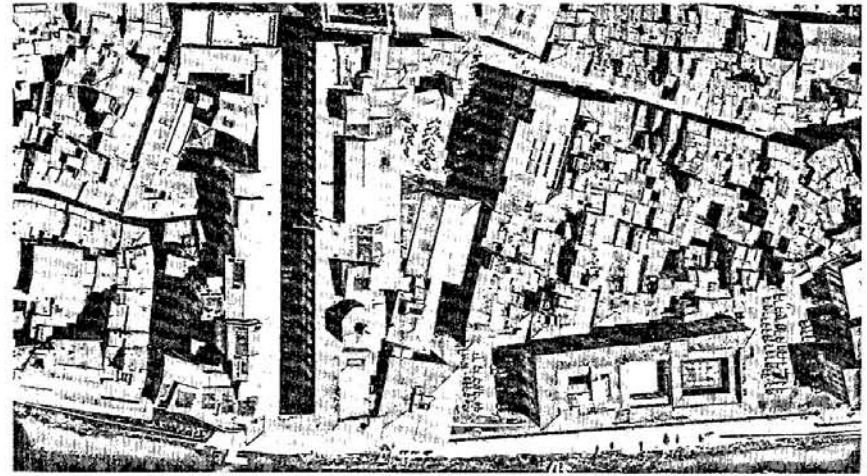
Und um dem Vergleich mehr Gewicht zu geben: Während Le Corbusier ein privates und isoliertes Gebäude vorstellt, das ohne Zweifel einer beschränkten Clientèle dient, ist Vasa-



4



5

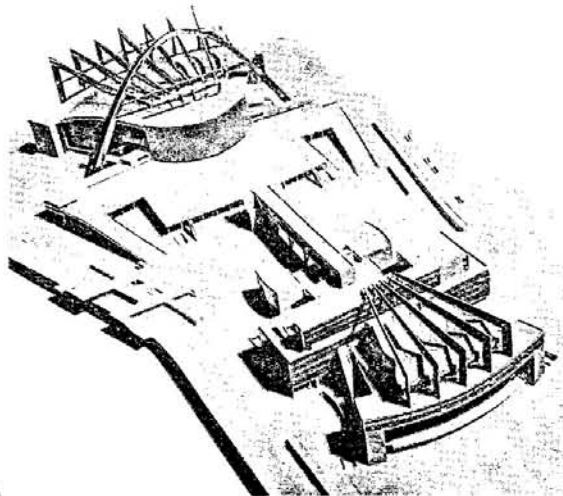


6

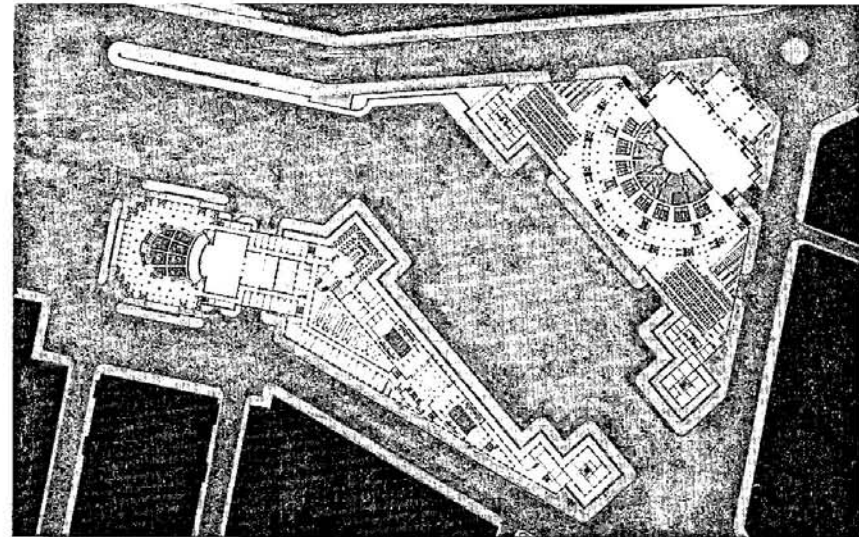
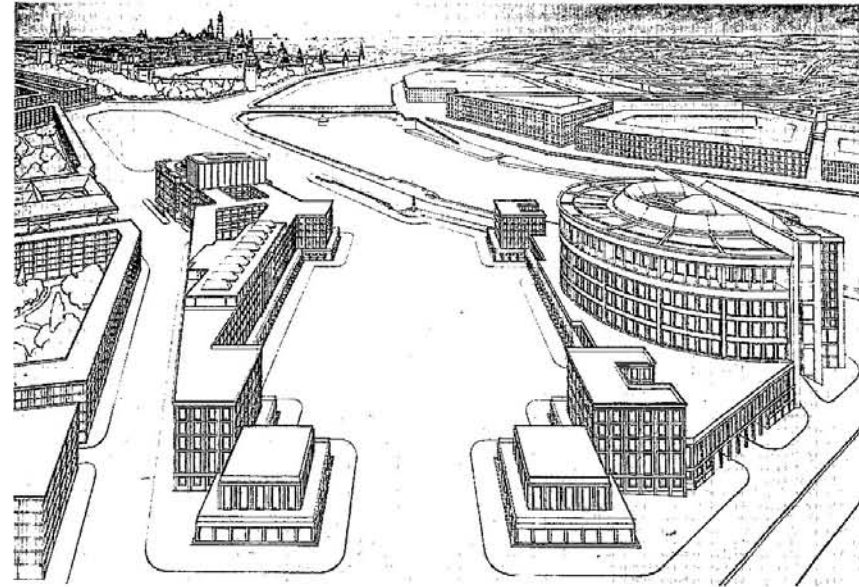
- 4 Umraum der Unité umgestülpt wird zum Raumkörper der Uffizien
- 5 Fassade der Uffizien im Park der Unité
- 6 Der Raumkörper der Uffizien im Gefüge der Stadtmasse

ris Entwurf janusköpfig genug, um einiges mehr unterzubringen. Im Stadtgefüge ist er weit wirksamer. Die Uffizien sind eine zentrale Raumkörperfigur, unverrückbar und offensichtlich geplant, mit einer ungleichmässigen Hinterfüllung als Entourage, die locker sein darf und auf die unmittelbare Umgebung eingehen kann. Als Setzung einer idealen Welt und als Einbeziehen empirischer Umstände können die Uffizien als Ausgleich zwischen den Themen sich selbst bewusster Ordnung und spontaner Zufälligkeit verstanden werden, und weil sie das Bestehende akzeptieren, indem sie das Neue verkünden, verleihen die Uffizien dem Neuen wie dem Alten Wert.

Ein weiterer Vergleich eines Werkes von Le Corbusier, diesmal mit einem Werk von Auguste Perret, mag dazu dienen, das Gesagte zu erweitern oder zu verstärken; und weil der Vergleich, ursprünglich von Peter Collins gemacht, zwei Interpretationen des gleichen Programms betrifft, mag er dementsprechend für um so berechtigter gehalten werden. Le Corbusiers und Perrets Projekte für den Sowjetpalast, die beide entworfen sein könnten, um die These *«form follows function»* auf den Kopf zu stellen, könnte man beinahe für sich selbst sprechen lassen. Perret bezieht sich auf die unmittelbare Umgebung, Le Corbusier kaum. Perrets Gebäude neh-



1

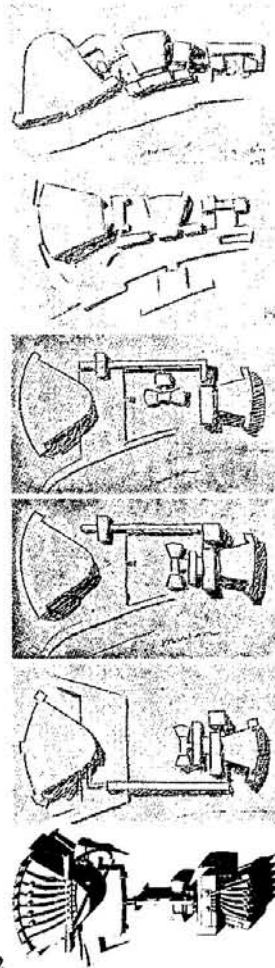


2

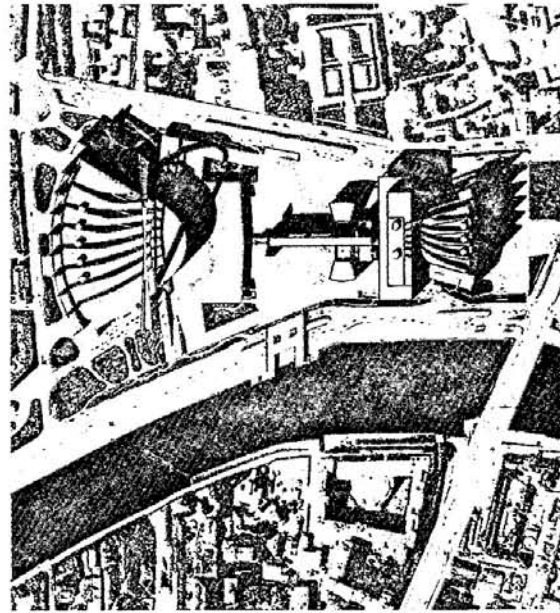
- 1 Le Corbusier: Projekt für den Sowjetpalast in Moskau, 1931
- 2 Auguste Perret: Projekt für den Sowjetpalast in Moskau, 1931



1



2



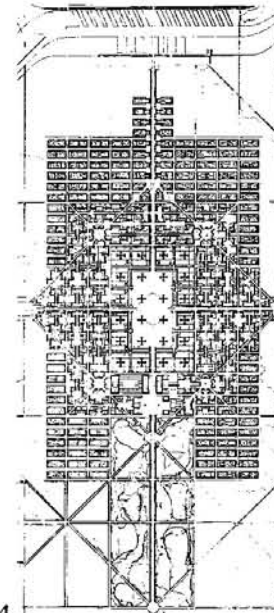
3

men durch ihre ausdrücklichen räumlichen Beziehungen zum Kreml und durch die Hinwendung ihres Hofes zum Fluss eine Vorstellung von Moskau auf und sollen diese offensichtlich verstärken; Le Corbusiers Bauten jedoch, welche wahrscheinlich ihre Entstehung aus innerer Notwendigkeit erklären, gehen sicherlich nicht so sehr auf den Ort ein, als dass sie symbolische Gebilde sind, welche angeblich auf ein vorausgesetztes, eben befreites kulturelles Milieu eingehen. Und falls in beiden Fällen die Verwendung des Ortes ikonographisch repräsentativ ist für eine Einstellung zur Tradition, mag es völlig gerechtfertigt sein, in diesen zwei Bewertungen von Tradition die Auswirkungen eines Generationenunterschieds von zwanzig Jahren zu sehen.

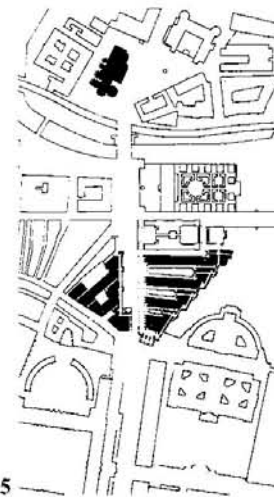
- 1 Le Corbusier: Sowjetpalast. Das Projekt, die Moskwa und der Kreml
- 2 Le Corbusier: Sowjetpalast. Entwicklung der volumetrischen Organisation von einer gewissen Be-

- rücksichtigung der Biegung der Moskwa zu einer beinahe völlig ortsunabhängigen Konstellation
- 3 Le Corbusier: Sowjetpalast, Situation
- 4 Le Corbusier: «Une Ville Con-

- temporaine», 1922: Plan einer Stadt für 3 Millionen Bewohner
- 5 Gunnar Asplund: Projekt für die Königliche Kanzlei, Stockholm 1922, Situation
- 6 Le Corbusier: «Plan Voisin» von Paris, 1922-1925

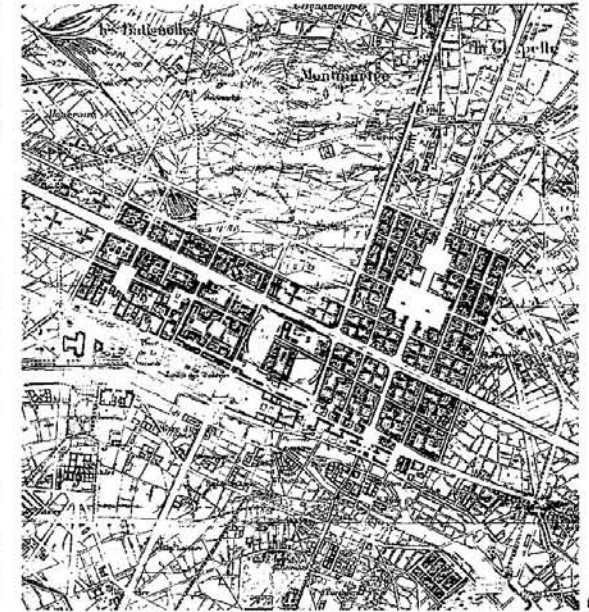


4



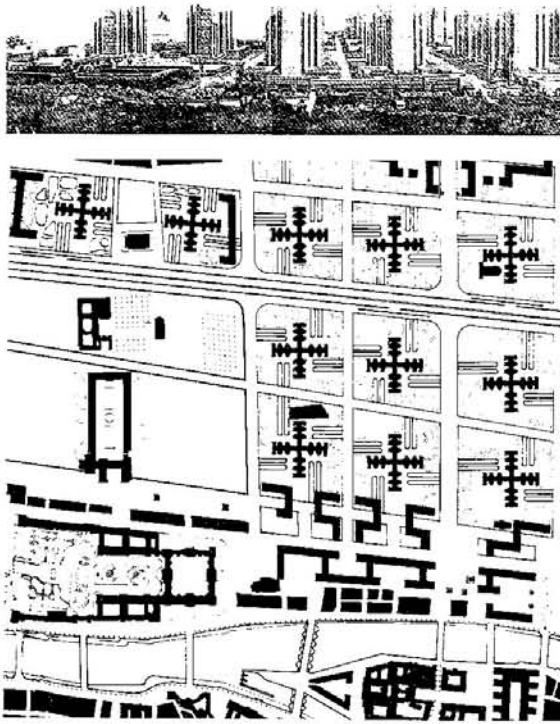
5

In einer weiteren Gegenüberstellung dieser Art kann jedoch ein solcher Unterschied nicht geltend gemacht werden. Gunnar Asplund und Le Corbusier gehörten nämlich der gleichen Generation an; und wenn wir es hier auch nicht mit vergleichbaren Programmen oder Projekten entsprechender Grösse zu tun haben, mögen die Daten von Asplunds Projekt für die Königliche Kanzlei (1922) und Le Corbusiers Plan

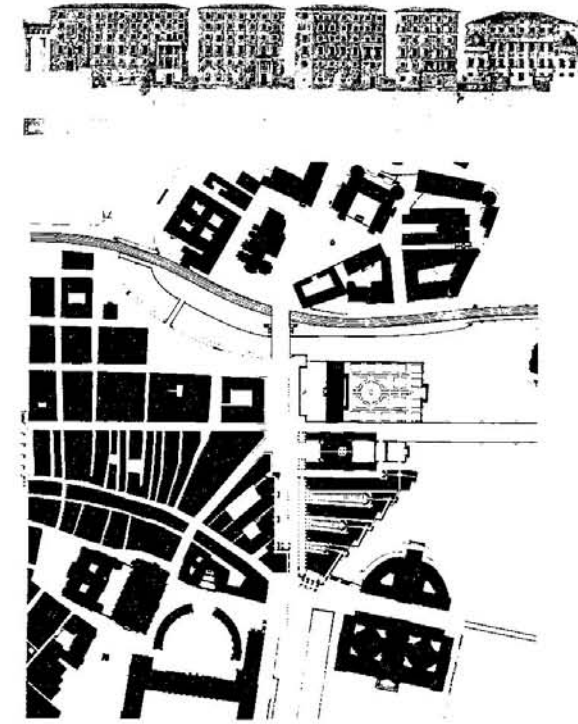


6

Voisin (1925) doch ihre gemeinsame Betrachtung erleichtern. Der Plan Voisin ist aus Le Corbusiers Ville Contemporaine von 1922 hervorgegangen. Er ist die in ein bestimmtes Gebiet von Paris eingefügte Ville Contemporaine; und wie sehr auch versichert wurde, dass sie nicht visionär sei - und wie «wirklich» sie dann tatsächlich auch geworden ist -, sie schlägt offensichtlich ein völlig anderes Demonstrationsmodell der Wirklichkeit vor als jenes, welches Asplund verwendet. Das eine ist eine Aussage über historische Notwendigkeit, das andere über historische Kontinuität; das eine ist eine Verherrlichung des Allgemeinen, das andere des Besonderen; und in beiden Fällen dient der Ort als repräsentatives Sinnbild dieser unterschiedlichen Wertungen.



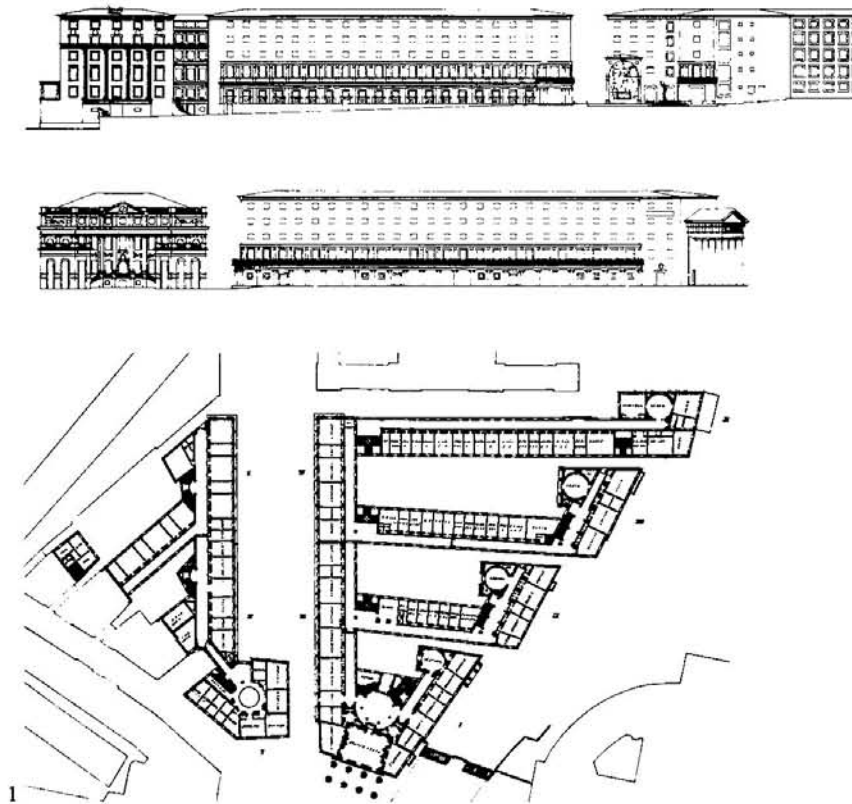
So bezieht sich Le Corbusier, wie fast immer in seinen städtebaulichen Entwürfen, weitgehend auf die Idee einer erneuerten Gesellschaft und kümmert sich wenig um die lokalen räumlichen Einzelheiten. Wenn die Porte Saint-Denis und die Porte Saint-Martin ins Stadtzentrum einbezogen werden können, ist das durchaus in Ordnung; wenn das Marais zerstört werden muss, macht das nichts aus, denn das eigentliche Ziel ist das Manifest. Le Corbusier ist vor allem mit dem Schaffen eines Phönixsymbols beschäftigt; und in seinem Eifer, eine neue Welt darzustellen, die sich aus der Asche der alten erhebt, mag man einen Grund für seine höchst interesselose Behandlung bedeutender Monumente sehen – die man erst nach einer kulturellen Impfung besuchen soll. Und demgegenüber, als Gegensatz, Asplund, für den, so möchte man annehmen, im Versuch, Bauten soweit wie nur möglich zu



Teilen des städtischen Kontinuums zu machen, Vorstellungen von gesellschaftlicher Kontinuität enthalten sind.

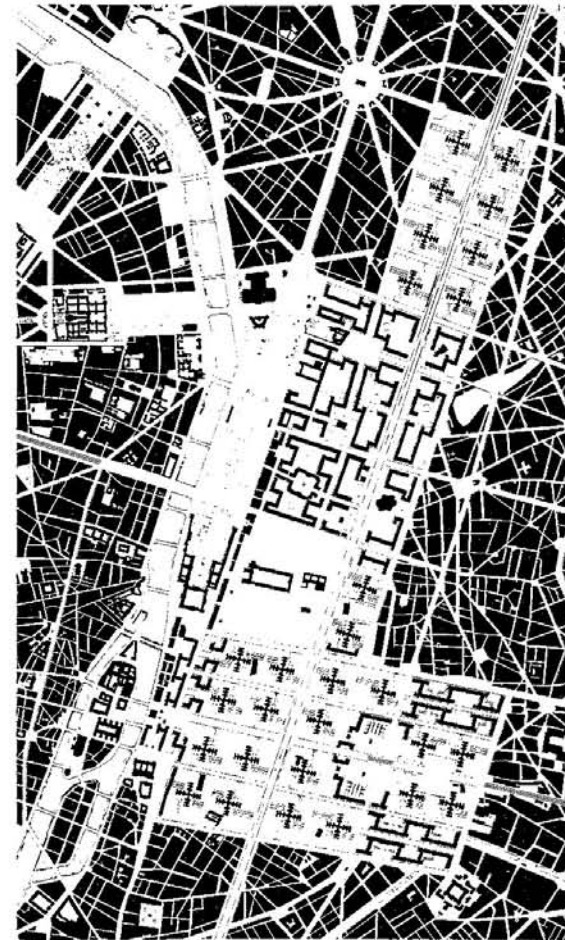
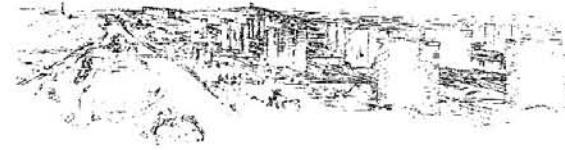
Nun, Le Corbusier simuliert also Zukünftiges und Asplund Vergangenes; das eine ist fast völlig Theater der Prophezeiung und das andere fast nur Erinnerung; und obwohl man an dieser Stelle der Meinung ist, dass beide dieser Arten, die Stadt aufzufassen – sowohl räumlich als auch gefühlsmässig – wertvoll sind, gilt die unmittelbare Aufmerksamkeit deren räumlichen Auswirkungen. Wir haben zwei Modellvorstellungen unterschieden; wir haben angedeutet, dass es alles andere als vernünftig wäre, die eine oder die andere aufzugeben; und wir sind deshalb **genötigt, uns mit ihrer Versöhnung zu beschäftigen**, auf der einen Ebene mit der Anerkennung des Besonderen und auf einer anderen mit den Möglichkeiten der Darlegung des Allgemeinen. Dabei haben wir aber auch die

- 1 Le Corbusier: «Plan Voisin» von Paris, 1922–1925, Ausschnitte von Perspektive und Massenplan
- 2 Gunnar Asplund: Projekt für die Königliche Kanzlei, Stockholm, 1922, Fassade und Massenplan



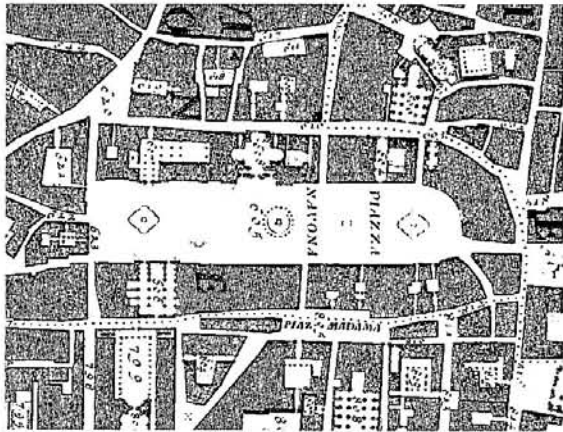
Schwierigkeit, dass eine Modellvorstellung aktiv und vorherrschend ist und die andere auffallend rezessiv; und um diesem Mangel an Gleichgewicht zu begegnen, waren wir genötigt, Vasari, Perret und Asplund als Lieferanten nützlicher Information beizuziehen. Und während zweifellos von den dreien Perret der Banalste ist und Vasari vielleicht der Anregendste, mag man der Ansicht sein, dass Asplund den vielfältigsten Gebrauch von mehreren Entwurfsstrategien veranschaulicht. Als Empiriker reagiert er auf den Ort und ist gleichzeitig als Idealist mit normativen Bedingungen beschäftigt, im selben Werk reagiert er, gleicht aus, überträgt – und alles zugleich – und macht geltend, passive Antenne und aktiver Reflektor zu sein.

- 1 Gunnar Asplund: Projekt für die Königliche Kanzlei, Stockholm, 1922, Ansichten und Grundriss
- 2 Le Corbusier: «Plan Voisin» von Paris, 1922, Perspektive und Massenplan des neuen Zentrums

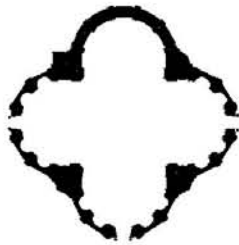


Asplunds Spiel mit vorhandenen Zufälligkeiten und vorausgesetzten absoluten Werten scheint jedoch, so brillant es auch sein mag, hauptsächlich aus Strategien zu bestehen, welche auf Bestehendes eingehen; und bedenkt man die Probleme des Objekts, mag es nützlich sein, das zugegebenermaßen **altehrwürdige Verfahren** in Betracht zu ziehen, mit Bedacht das zu deformieren, was auch als idealer Typ dargestellt wird. Und um ein Renaissance-Barock-Beispiel zu nehmen: Wenn der Santa Maria della Consolazione in Todi erlaubt wird, trotz gewissen provinziellen Einzelheiten, das «vollkommene» Bauwerk in seiner ganzen ursprünglichen Makellosigkeit zu verkörpern, wie muss dann dieses Bauwerk «kompromittiert» werden, damit es an einem alles andere als «vollkommenen» Ort verwendet werden kann?

Das ist ein Problem, welches eine funktionalistische Theorie sich weder vorstellen noch zugeben könnte. Denn obwohl der Funktionalismus in der Praxis oft mit einer Theorie der Typen verbunden werden konnte, war er dem Wesen nach kaum in der Lage, die Vorstellung zu verstehen, dass künst-

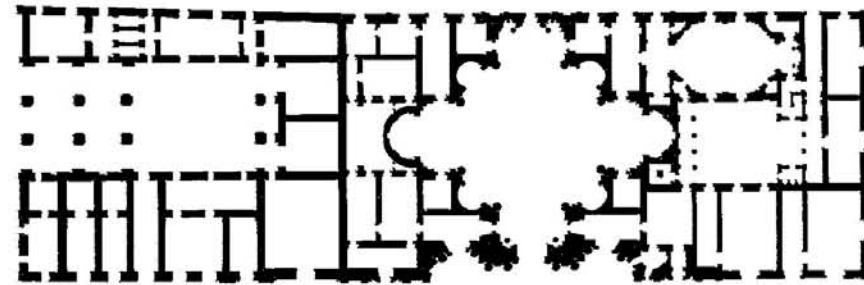


lich hergestellte und vorbestimmte Modelle von einem Ort zum andern verschoben werden. Aber wenn der Funktionalismus forderte, auf die Verwendung von Typen zugunsten einer logischen Herleitung aus konkreten Tatsachen zu verzichten, kann er in bezug auf die Abwandlung idealer Vorbilder nur sehr wenig auszusagen haben, gerade weil er sich weigerte, ikonische Bedeutung als konkrete, selbständige Tatsache zu anerkennen, weil er sich weigerte, besondere physische



2

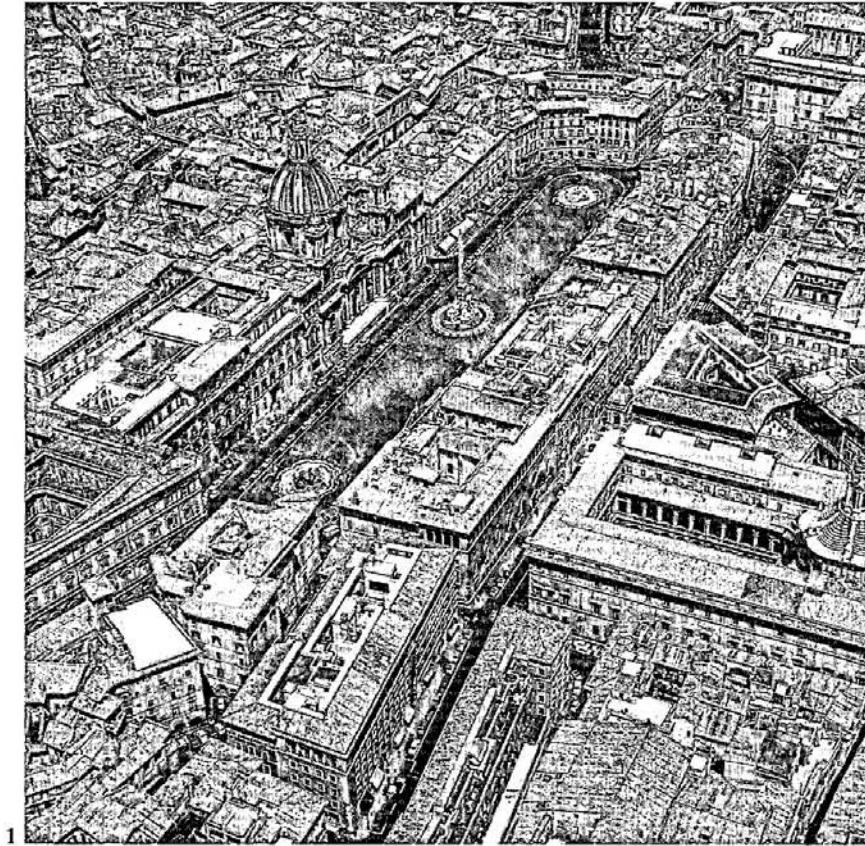
1 Rom, Piazza Navona, Ausschnitt aus dem Nolli-Plan von 1748
2 Todi, Santa Maria della Consolazione, 1508 begonnen



3

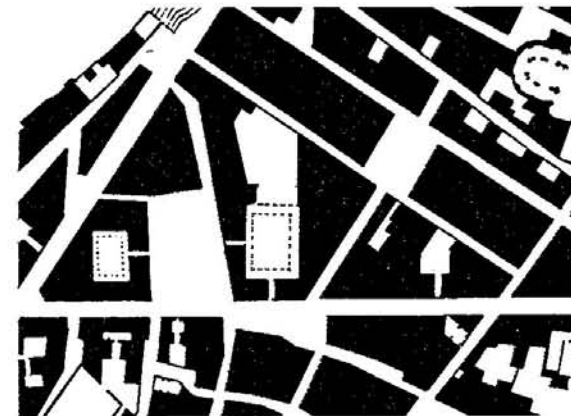
Anordnungen als Mittel der Kommunikation zu begreifen. Wir wissen, dass Todi ein Zeichen und eine öffentliche Bekanntmachung ist; und so wie wir die Freiheit einräumen, Reklame zu machen, wo immer die Umstände dies erfordern mögen, folgern wir auch die Möglichkeit, Bedeutung fortbestehen zu lassen oder zu bewahren, wenn die Form, so wie die Umstände es erfordern, manipuliert wird. Und in diesem Sinne kann man Sant'Agnese an der Piazza Navona als ein Todi

3 Francesco Borromini: Sant'Agnese in der Piazza Navona, Rom, 1652, Fassadenausschnitt und Grundriss



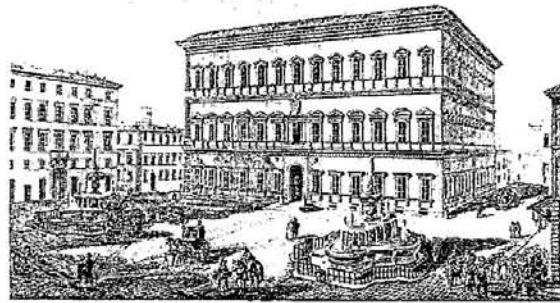
sehen, das gleichzeitig «beeinträchtigt» und unversehrt ist. Der eingeeigte Ort übt Druck aus; Piazza und Kirche sind die absoluten Hauptpersonen einer Debatte; die Piazza hat etwas über Rom zu sagen, die Kuppel etwas über ein Bild des Kosmos; und schliesslich haben in einer Abfolge von Erwidern und Herausforderung beide ihre Aussage gemacht.

So wechselt die Leseart von Sant'Agnese ständig zwischen einer Deutung des Baues als Objekt und seiner Umdeutung als Textur; wenn nun die Kirche manchmal ein ideales Objekt und manchmal Funktion der Platzwand sein kann, könnte auch noch ein weiteres römisches Beispiel für diesen Wech-

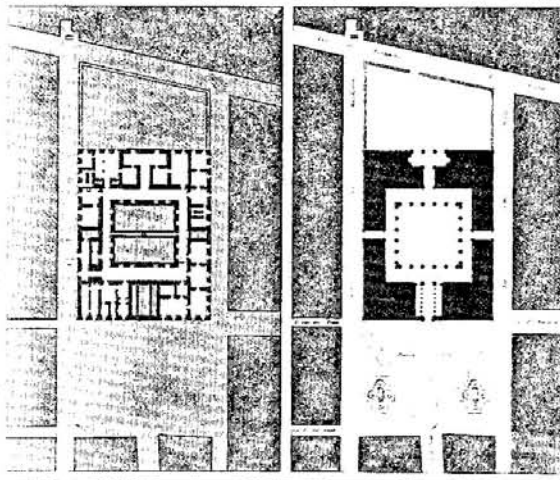


sel von Figur und Grund – in Bedeutung und Form – angeführt werden. Der Palazzo Borghese, offensichtlich ein nicht so kunstvolles Gebilde wie Sant'Agnese, bringt es auf seinem sehr eigenartigen Grundstück fertig, auf dieses Grundstück zu reagieren und sich zugleich wie ein repräsentativer Palast des Farnese-Typs zu verhalten. Er bezieht sich auf den Palazzo Farnese, und dieser versieht ihn mit Bedeutung. Der Palazzo Farnese trägt gewisse Faktoren zentraler Stabilisierung in Fassaden und Grundriss bei; aber weil der «vollkommene» *cortile* nun in ein Volumen mit höchst «unvollkommener» und anpassungsfähiger Begrenzung eingebettet ist, weil das Ge-

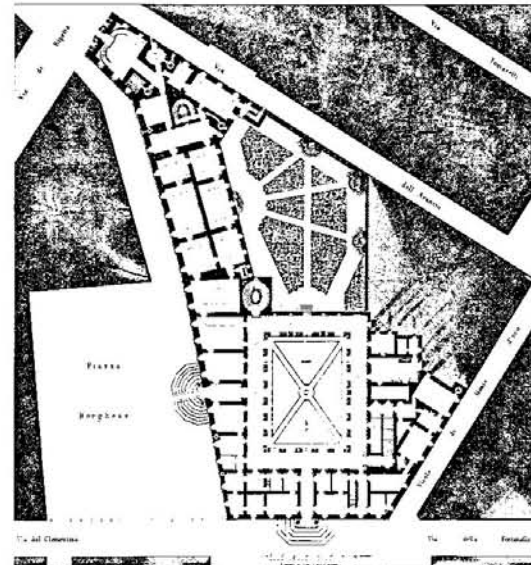
- 1 Rom, Piazza Navona und Sant'Agnese
- 2 Rom, Palazzo Borghese, 1590, Lage des unbebauten Grundstücks
- 3 Palazzo Borghese, Situation



Vue générale de la Place et du Palais



1



2

bäude durch Anerkennung des Archetyps wie auch des Zufalls bestimmt ist, ergibt sich aus dieser Zweideutigkeit der Beurteilung ein grosser Reichtum und Freiheit im Innern.

Diese Art der Strategie, die örtliche Zugeständnisse mit einer Unabhängigkeitserklärung von allem Örtlichen und Besonderen verbindet, könnte nun unzählige Male belegt werden; doch vielleicht genügt noch ein weiteres Beispiel. Das Hôtel de Beauvais von Le Pautre, mit Läden im Erdgeschoss, ist äusserlich so etwas wie ein unbedeutender römischer

- 1 Rom, Palazzo Farnese, 1541–49
2 Rom, Palazzo Borghese

palazzo, der nach Paris versetzt wurde; als eine höchst komplexe Version einer Art des freien Grundrisses indessen könnte es vielleicht den Vergleich mit dem grossen Meister und Verfechter des *plan libre* selbst veranlassen. Aber Le Corbusiers Verfahren ist natürlich das logische Gegenteil von Le Pautres; und wenn einerseits die «Freiheiten» der Villa Savoye von der Stabilität ihres unzerstörbaren Umrisses abhängen, leiten sich andererseits die «Freiheiten» des Hôtel de Beauvais von der entsprechenden Stabilität seiner zentralen *cour d'honneur* ab.

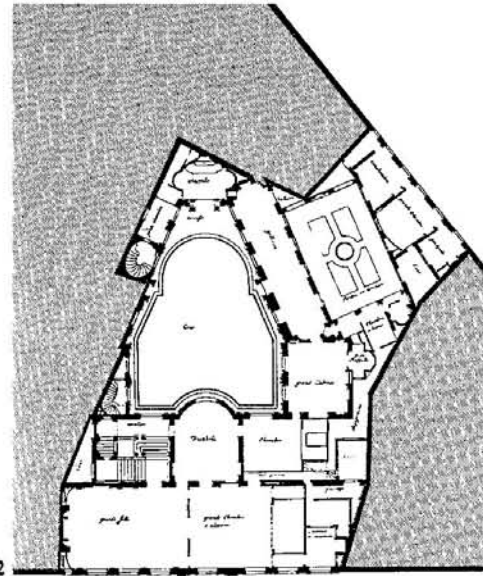
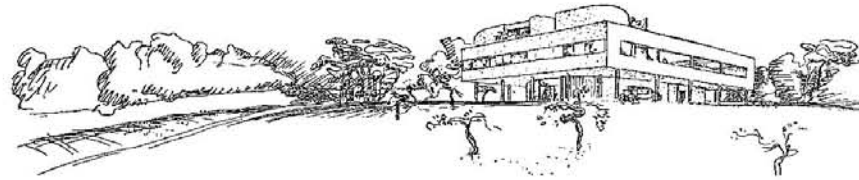
Man könnte, anders ausgedrückt, beinahe eine Gleichung aufstellen – Offizien: Unité = Hôtel de Beauvais: Villa Savoye; und als bequemes Hilfsmittel ist diese Gleichung von höchst entscheidender Wichtigkeit. Denn einerseits wird bei der Villa Savoye, ebenso wie bei der Unité, uneingeschränkt auf den Tugenden des primären Volumens bestanden, auf der Isolation des Bauwerks als Objekt, und die städtebaulichen Folgen dieses Beharrens brauchen weiter nicht betont zu werden. Andererseits wird beim Hôtel de Beauvais, ebenso wie beim Palazzo Borghese, dem gebauten Volumen vergleichsweise wenig Bedeutung eingeräumt. Tatsächlich kommt in beiden Fällen das gebaute Volumen kaum zur Geltung; und während der nichtgebauter Raum (der Hof) die führende Rolle übernimmt, zur vorherrschenden Idee wird, wird dem äusseren Umriss des Gebäudes ermöglicht, einfach «frei» auf das Angrenzende einzugehen. Auf der einen Seite der Gleichung wird das Gebäude wichtig und isoliert, auf der anderen degradiert (oder erhöht) die Isolierung des identifizierbaren Raumes den Rang des Gebauten zum Eingefüllten.

Aber Gebäude als Füllung! Diese Vorstellung kann bedauerlich passiv und empirisch erscheinen – aber das muss nicht der Fall sein. Denn obwohl sie volumetrisch in Anspruch genommen werden, sind schliesslich weder das Hôtel de Beauvais noch der Palazzo Borghese kraftlos. Beide behaupten sich durch repräsentative Fassaden, durch die Progression von Fassadenfigur (Baukörper) zur Hoffigur (Raumkörper), und in diesem Zusammenhang ist die Villa Savoye, obwohl sie keinesfalls ein so einfaches Gebilde ist, wie wir es hier erscheinen liessen (obwohl sie in einem gewissen Sinn auch als ihr Gegenteil wirkt), mit ihren Argumenten nicht zentral.

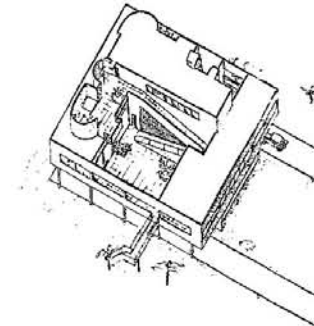
Denn viel deutlicher als bei der Villa Savoye resultiert beim Hôtel de Beauvais und beim Palazzo Borghese die Gestalt-Eigenschaft der Doppeldeutigkeit – doppelter Wert und doppelte Bedeutung – in Interesse und Herausforderung. Während so durch das Hin und Her des Figur-Grund-Phänomens (das sprunghaft oder träge sein mag) die Betrachtung



1



2



4



3

- 1 Rom, Palazzo Borghese. Das Gebäude als Füllung
- 2 Le Pautre: Hôtel de Beauvais, Paris, 1654. Der Bau als Füllung einer Lücke im Stadtgefüge
- 3 Die Fassade in der Strassenflucht

- 4 Le Corbusier: Villa Savoye, Poissy, 1929. Der Bau als frei stehendes Objekt

angeregt werden mag, scheinen indessen die Möglichkeiten derartiger Aktivität – besonders im städtischen Maßstab – weitgehend davon abzuhängen, ob das, was man *poché*⁷⁹ zu nennen pflegte, vorhanden ist.

Offen gestanden hatten wir diesen Ausdruck vergessen oder in einen Katalog veralteter Begriffe verbannt und wurden erst vor kurzem durch Robert Venturi an seine Nützlichkeit erinnert.⁸⁰ Denn wenn *poché*, verstanden als der Abdruck des traditionellen Massivbaus im Plan, dazu dient, die Haupträume des Bauwerks voneinander zu trennen, wenn es ein zusammenhängender Grund ist, der eine Anzahl bedeutender räumlicher Ereignisse umrahmt, dann fällt es nicht schwer, einzusehen, dass das Erkennen von *poché* auch vom Kontext abhängt und dass je nach dem Wahrnehmungsfeld das Bauwerk selbst eine Art *poché* werden kann, eine Baumasse, welche hinsichtlich gewisser Absichten die Lesbarkeit angrenzender Räume unterstützt. Und so können Gebäude wie beispielsweise der Palazzo Borghese als Typen von bewohnbarem *poché* aufgefasst werden, welche als Übergang äussere Hohlräume verbinden.

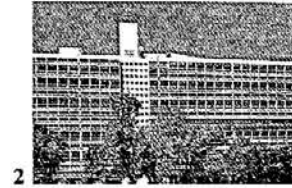
Wir waren bisher unausgesprochen damit beschäftigt, für städtisches *poché* einzutreten, und der Gedankengang wurde hauptsächlich durch Wahrnehmungskriterien gestützt; und sollte der gleiche Gedankengang ebensogut soziologisch unterstutzt werden können (und wir würden die Ergebnisse gerne als wechselseitig aufeinander bezogen sehen), müssen wir uns jedoch kurz fragen, wie das zu machen ist.

Es scheint, dass die allgemeine Nützlichkeit des *poché*, in einem neu belebten und revidierten Sinn, seiner Fähigkeit entspringt, als Masse angrenzende Räume zu binden oder von diesen bestimmt zu werden, sowohl als Figur wie auch als Grund zu wirken, wie es Notwendigkeit oder Umstände erfordern mögen. In der Stadt der Modernen Architektur allerdings ist eine solche Wechselwirkung natürlich weder möglich noch beabsichtigt. Obschon nun die Verwendung zweideutiger Mittel die Reinheit der Mission dieser Stadt verschmutzen könnte, ist es, weil wir ohnehin schon dabei sind, angezeigt, einmal mehr die Unité anzuführen und sie diesmal dem Quirinal gegenüberzustellen. Mit der Form des Grundrisses, mit der lockeren Beziehung zum Boden und mit der Gleichheit ihrer beiden Hauptfassaden sorgt die Unité für ihre entschiedene Vereinzelung. Ein Wohnblock, der gestellten Anforderungen bezüglich Orientierung, Belüftung usw. mehr oder weniger genügt, dessen Mängel in bezug auf Gemeinschaft und Umgebung bereits erwähnt worden sind; und um zu untersuchen, wie diese Mängel behoben werden könnten,

⁷⁹ Notiz der Übersetzer zu *«poché»*: Man wird das Wort oder eine Erklärung des Begriffs in einem Fachwörterbuch der Architektur heute kaum finden, obwohl Wort und Begriff an der Ecole des Beaux Arts in Paris geläufig waren; *«poché»* heisst zunächst, dass in Grundriss oder Schnitt die geschnittenen Teile des Tragsystems schwarz ausgefüllt werden. Wir kommen der Vorstellung des *poché* näher, wenn wir an (*l'œuf poché*) denken, an die (verlorenen) Eier; und wenn wir das Verb *«pocher»* mit dem Substantiv (*la poche*), die Tasche, verbinden, könnte *«pocher»* = *«mettre en poche»* werden, und das Partizip (*poché*) würde (in die Tasche gesteckt) oder (eingesackt) ergeben. *«Pocher»* wäre dann das Verpacken oder das Umgeben einer (idealen) Form mit Gewebe. Mit *«poché»* in Grundriss, Schnitt oder Stadtplan wäre *«Verpackung»*, *«Bindewebe»* oder *«Stützgewebe»* gemeint.



⁸⁰ Robert Venturi, *Komplexität und Widerspruch in der Architektur*, Bauwelt Fundamente 50, Braunschweig 1978. Original: *Complexity and Contradiction in Architecture*, The Museum of Modern Art Papers on Architecture, Vol. I, New York 1966.



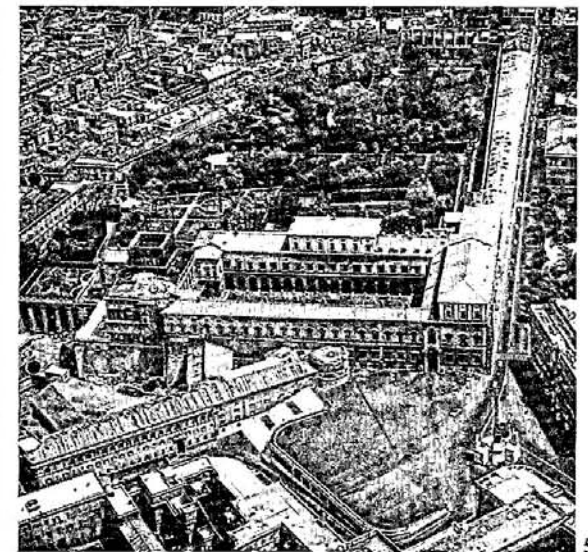
2



3



4



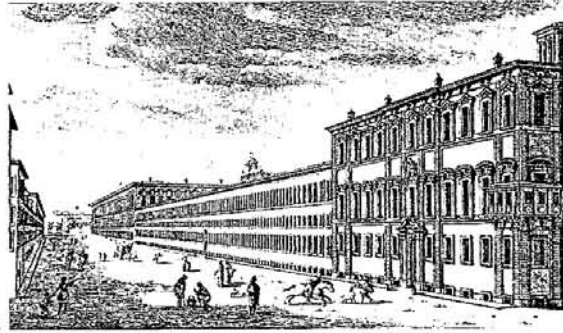
5

wird jetzt der Palazzo del Quirinale eingeführt. In seiner Erweiterung, der unwahrscheinlich ausgezogenen Manica Lunga (die aus mehreren aneinandergereihten Unités bestehen könnte), birgt der Quirinal in der Anlage alle Möglichkeiten für den angestrebten Lebensstandard im 20. Jahrhundert (Erschliessung, Licht, Luft, freie Lage, Aussicht usw.); während die Unité jedoch ihre Isolation und Objektqualität betont, wirkt die Verlängerung des Quirinals in völlig anderer Weise.

So wirkt die Manica Lunga, im Bezug zur Strasse auf der einen Seite und zu ihren Gärten auf der anderen, sowohl als Raum verdrängend als auch Raum definierend, als positive Figur und passiver Grund und erlaubt sowohl der Strasse als auch dem Garten, ihre unterschiedliche und unabhängige Eigenart auszuspielen. Zur Strasse hin ist sie eine harte «äus-

- 1 Sir John Soane: Bank of England, London, nach 1833, Grundrissausschnitt
- 2 Le Corbusier: Unité d'Habitation, Marseille, 1947-1952
- 3 Rom, Quirinal, Manica Lunga längs der Via del Quirinale

- 4 Quirinal mit Manica Lunga, Ausschnitt aus dem Nolli-Plan von 1748
- 5 Quirinal mit Manica Lunga



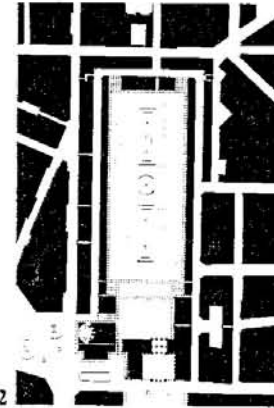
1 sere) Präsenz, die als eine Art Bezugsebene für die Unregelmässigkeit und die Ereignisse (Sant'Andrea usw.) auf der gegenüberliegenden Strassenseite dient; aber während sie auf diese Weise die Welt des Öffentlichen festlegt, kann sie auch für die Gartenseite völlig entgegengesetzte, weichere, private und potentiell anpassungsfähigere Verhältnisse schaffen.

Die Eleganz und Einfachheit des Verfahrens, alles mit so wenig gemacht und so naheliegend, kann als Kritik an zeitgenössischen Verfahrensweisen verstanden werden; und wenn hier stillschweigend vielleicht mehr als nur ein Bauwerk in Betracht gezogen worden ist, mag eine solche Betrachtung noch etwas erweitert werden. So wäre beispielsweise der Hof des Palais Royal zu bedenken – von Le Corbusier bewundert, aber nicht «verwendet» –, der eine klare Unterscheidung zwischen einem Innen mit einer gewissen Privatheit und einer äusseren, weniger fassbaren Welt schafft; dieser Hof ist nicht nur als bewohnbares *poché*, sondern als ein städtischer Raum aufzufassen, vielleicht einer von vielen, um dann einige Türme nach gegenwärtiger Manier zu erwägen, die – glatt oder wulstig, mit oder ohne Eingeweide, wie auch immer – als städtische Möblierung plaziert werden, einige vielleicht in diesem «Wohnraum» und einige ausserhalb. Die Anordnung der Möbel spielt keine Rolle; das Palais Royal aber wird so zu einem Instrument der Feldwahrnehmung, zum identifizierbaren Stabilisator und zu einer Hilfe für die kollektive Orientierung. Diese Kombination schafft einen Zustand gegenseitiger Beziehungen, vollständiger Gegenseitigkeit, verhältnismässiger Freiheit. Und weil sie im wesentlichen narrensicher ist, könnte sie beinahe «das Schlechte schwierig und das Gute leicht machen»⁸¹.

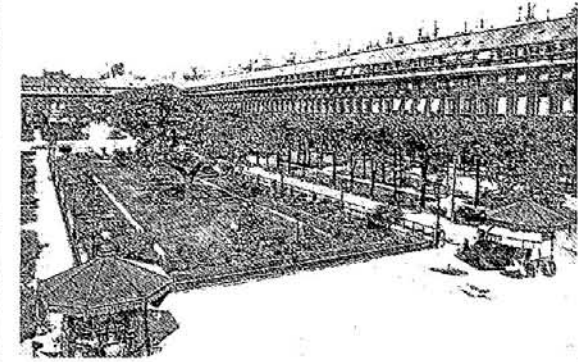
Dass alles keine Bedeutung hat ...? Dass es zwischen Architektur und menschlichem «Tun» keine Verbindung gibt ...?

⁸¹ Le Corbusier. *Œuvre Complète*. Band 1938–1946. Zürich 1964. S. 170–171, in Französisch und Englisch; im Band 1910–1965. Zürich 1967, wird diese Stelle auf S. 292 auch in deutscher Sprache erwähnt. Die Aussage: «Er ist ein Maßsystem, das das Schlechte schwierig und das Gute leicht macht», ist angeblich Albert Einsteins Reaktion auf den Modulor.

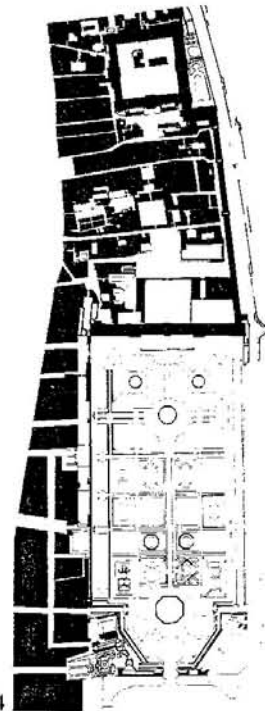
- 1 Rom, Quirinal, Manica Lunga längs der Via del Quirinale
- 2 Paris, Palais Royal, Massenplan, um 1780
- 3 Paris, Hof des Palais Royal



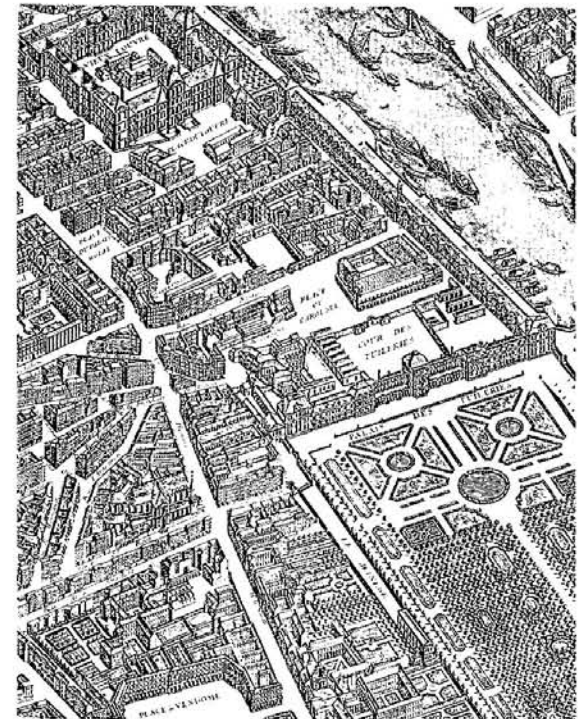
2



3

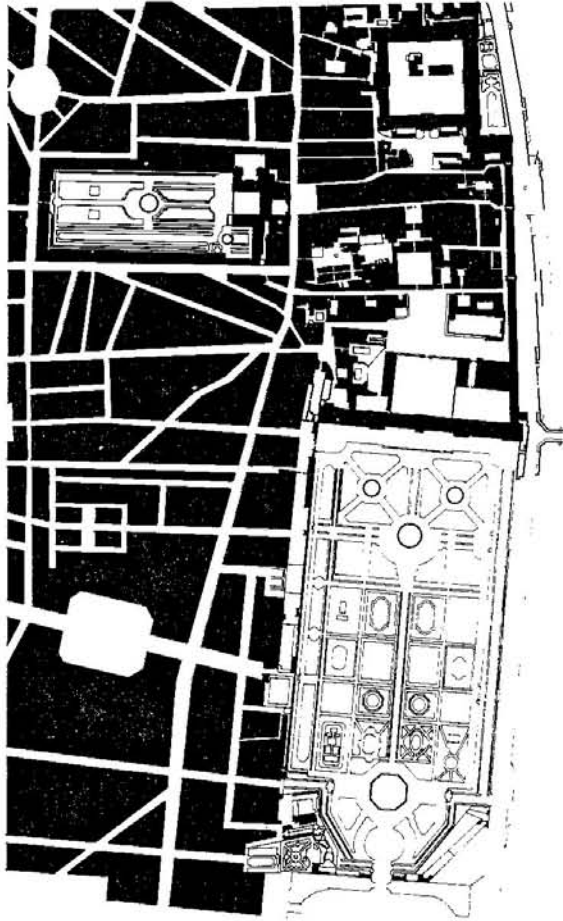


4



5

- 4 Paris, Louvre, Tuileries und Jardin des Tuileries, Massenplan, um 1780
- 5 Paris, Louvre, Tuileries, Ausschnitt aus dem «Plan de Turgot» von 1739

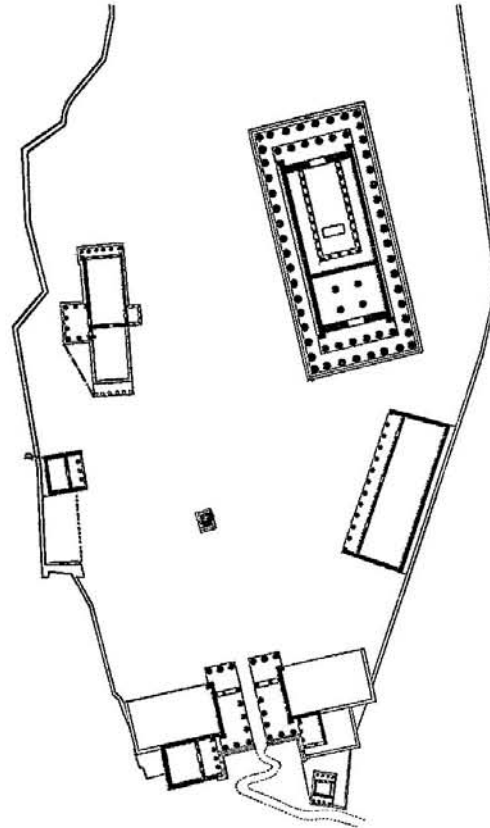


Derart ist, wie man weiss, das fortdauernde Vorurteil der «Lasst uns das Objekt zum Verschwinden bringen, lasst uns interagieren»-Schule; doch falls das bestehende politische Gefüge – was immer man auch wünschen mag – nicht gerade vor einer bevorstehenden Auflösung zu stehen scheint und wenn das Objekt sich einer entscheidenden physikalisch-chemischen Zersetzung gleicherweise zu widersetzen scheint, dann könnte als Erwiderung argumentiert werden, dass es ge-

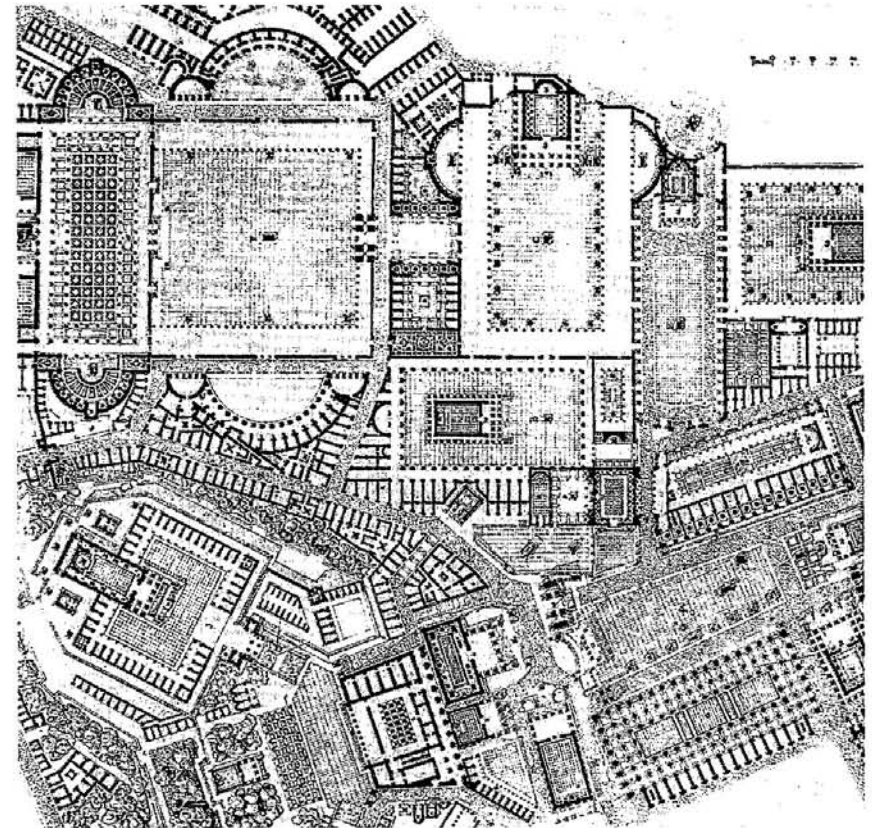
rechtfertigt sein könnte, wenigstens einige Zugeständnisse an diese Umstände zu machen.

Fassen wir zusammen: Es wird hier vorgeschlagen, dass es in den meisten Fällen vernünftiger wäre, dem Objekt zu ermöglichen und ihm zu helfen, sich in eine vorherrschende Textur oder Matrix einzuordnen, statt zu hoffen und auf das Dahinschwinden des Objektes zu warten (und gleichzeitig in beispielloser Fülle Versionen davon herzustellen). Ferner wird darauf hingewiesen, dass weder Objektfixierung noch Raumfixierung für sich genommen weiterhin nützliche Verhaltensweisen bezeichnen. Die eine mag tatsächlich die «Neue» Stadt charakterisieren, die andere die alte; doch wenn das Verhältnisse sind, die eher überwunden als nachgeahmt werden müssen, sollte erkannt werden, dass auf den Zustand gehofft werden sollte, in welchem sich beide, Bauwerke und Räume, gleichberechtigt in einer dauernden Debatte befinden. Die Auseinandersetzung, eine Debatte, bei welcher der Erfolg darin besteht, dass keiner der Beteiligten unterliegt, stellen wir uns als eine Art Voll-Hohl-Dialektik vor, welche das gemeinsame Vorkommen des deutlich Geplanten und des tatsächlich Ungeplanten zulassen würde, des Festgelegten und des Zufälligen, des Öffentlichen und des Privaten, des Staates und des einzelnen. Was uns vorschwebt, ist ein Zustand des aufmerksamen Gleichgewichts; und um das Potential eines solchen Wettstreites zu beleuchten, haben wir eine unvollständige Auswahl möglicher Strategien angeführt. Züchtung von Mischformen, Angleichung, Verzerrung, Herausforderung, Erwiderung, Aufpfropfen, Überlagern, Vermittlung: Diesen Strategien könnten viele Namen gegeben werden, und gewiss kann man sie nicht, noch sollte man sie allzu genau bezeichnen. Wenn sich nun diese Argumentation auch hauptsächlich auf die Morphologie der Stadt stützte, auf Physisches und Lebloses, nimmt man nicht an, dass dabei weder «die Leute» noch «Politik» ausgeschlossen worden sind. Tatsächlich erfordern nachgerade «Politik» und «Leute» eindringlich Beachtung; aber wenn auch deren eingehende Untersuchung kaum länger hinausgezögert werden kann, mag doch noch eine weitere morphologische Feststellung angebracht sein.

Letzten Endes ist – und hinsichtlich von Figur und Grund – die hier geforderte Debatte zwischen Baukörper und Raumkörper eine Auseinandersetzung zwischen zwei Modellen, und diese können kurz und bündig als Akropolis und Forum typisiert werden.



1



2



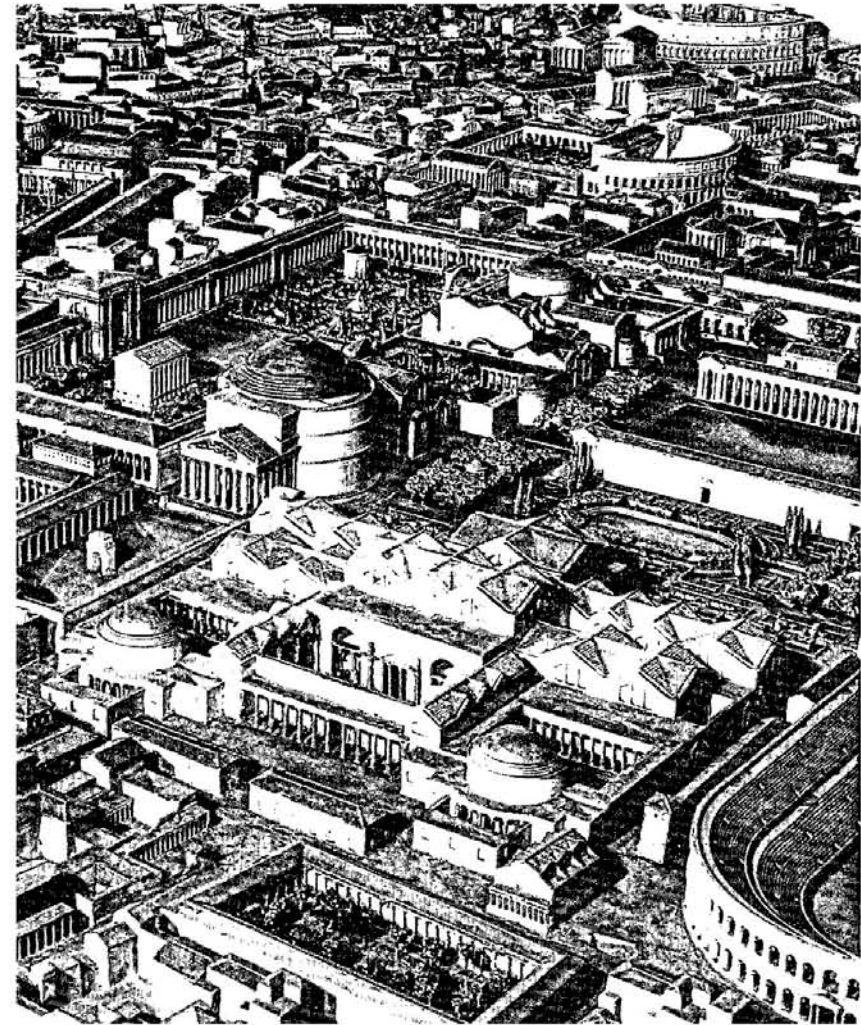
3

- 1 Athen, Akropolis
- 2 Rom, Forum Romanum und Kaiserforen
- 3 Rom, Trajans-Forum



Wiesbaden, Deutschland, um 1900, Figur-Grund-Plan. Die Probleme, die wir diskutieren, können vielleicht am besten durch eine Untersuchung des Plans von Wiesbaden, wie es um etwa 1900 bestand, erörtert werden. Denn

dieser Plan zeigt (noch bevor die Ville Radieuse auch nur entworfen war) in höchst vollkommener Weise einen Mechanismus der Vermittlung zwischen anscheinend antagonistischen urbanen Aussagearten.



Collision City und die Strategie der Bricolage

... wenn mir Erfolg beschieden war ... ist es mein letzter Wunsch, dass ein höheres und unzerstörbares Band des Schönen und des Wahren geknüpft worden sein mag, das uns für immer fest vereinigt haben wird.⁸²

Georg Wilhelm Friedrich Hegel

Es besteht nämlich eine tiefe Kluft zwischen denen, die alles auf eine einzige, zentrale Einsicht beziehen, auf ein mehr oder weniger zusammenhängendes oder klar gegliedertes System, im Rahmen dessen sie verstehen, denken und fühlen – ein einziges, universales, gestaltendes Prinzip, das allein allem, was sie sind und sagen, Bedeutung verleiht –, und auf der anderen Seite denen, die viele, oft unzusammenhängende und sogar widersprüchliche Ziele verfolgen, die, wenn überhaupt, nur in einem faktischen Zusammenhang stehen, aus irgend-einer psychologischen oder physiologischen Ursache und nicht kraft eines moralischen oder ästhetischen Prinzips. Diese Menschen leben, handeln und denken in einer Weise, die eher zentrifugal als zentripetal zu nennen ist, ihr Denken ist sprunghaft oder verschwommen, bewegt sich auf vielen Ebenen und ergreift das Wesen einer grossen Vielfalt von Erlebnissen und Gegenständen um ihrer selbst willen, ohne bewusst oder unbewusst den Versuch zu machen, sie mit irgendeiner unabänderlichen, allumfassenden – manchmal in sich widersprüchlichen und unvollständigen, manchmal fanatischen – einheitlichen inneren Einsicht in Einklang zu bringen oder sie von ihr auszuschliessen.⁸³

Isaiah Berlin

Scope of Total Architecture⁸⁴: Diesen Titel gab Walter Gropius einer Sammlung recht verschiedenartiger Essays, die zum grössten Teil wenig greifbare Substanz enthalten. Sie wurde 1955 veröffentlicht; und offenbar schien es zu jener Zeit weder ungerechtfertigt noch bizarr, auf «Totaler Architektur» zu bestehen – einer deutlichen Abart des wagnerianischen **Gesamtkunstwerks** mit seiner ganzen Verheissung kultureller Integration. Es ist anzunehmen, dass 1955 eine «Totale Architektur», ein alles kontrollierendes System, das doch nicht ein System ist, weil es Wachstum ist – «ein neues Wachstum von den Wurzeln her»⁸⁵ –, wahrscheinlich eine Verbindung hegelianischer Freiheit und hegelianischer Notwendigkeit, auf jeden Fall eine Emanation aus dem Grundsätzlichen, immer noch als nicht nur einleuchtende, sondern wünschenswerte Möglichkeit betrachtet wurde; und ohne Zweifel können wir dort, wo solche Vorstellungen mit der sanften Stimme eines «besorgten» Liberalismus vorgebracht werden, wohl etwas vom immer noch leuchtenden Nachglanz eines einheitlichen und ganzheitlichen utopischen Glaubens wahrnehmen.

Wir haben bereits versucht, zwei Versionen der utopischen Idee herauszuschälen: Utopia, implizite, als Gegenstand der Betrachtung und Utopia, explizite, als Werkzeug sozialer Veränderung; und an dieser Stelle müssen wir noch einmal ausdrücklich festhalten, wie sehr die Vorstellungen «Totale Architektur» und «Totaler Entwurf» notwendigerweise in allen utopischen Entwürfen enthalten sind. Utopia hat nie eine Wahl gelassen. Die Bürger in Thomas Morus' Utopia «*können nicht anders als glücklich sein, weil sie nicht anders als gut sein konnten*»⁸⁶; und die Vorstellung, im «Guten» zu leben, ohne Gelegenheit zur moralischen Entscheidung, war meist Bestandteil aller metaphorisch oder wörtlich gemeinten Phantasievorstellungen von der idealen Gesellschaft.

Natürlich war für den Architekten der ethische Gehalt einer vollkommenen Gesellschaft vielleicht immer etwas, das durch Bauen sichtbar gemacht werden sollte. Wahrscheinlich hat er sich tatsächlich immer hauptsächlich auf ihn bezogen; denn welche andern bestimmenden Traumvorstellungen auch auftauchten – Antike, Tradition, Technik –, es wurde unweigerlich angenommen, dass sie in irgendeiner Art einer zuträglichen oder schicklichen sozialen Ordnung Vorschub leisten würden.

Wir wollen nicht bis auf Plato zurückgreifen, sondern von einem uns näheren Sprungbrett im Quattrocento ausgehen: Filaretos Sforzinda enthält alle Vorahnungen eines Zustandes, von dem angenommen wurde, dass er Regelung restlos

⁸² Georg Wilhelm Friedrich Hegel; Zitat ohne Quellenangabe der Autoren. «... If I have succeeded ... my last wish is that a higher and indestructible bond of the beautiful and the true may have been tied which will keep us forever firmly united.» Deutsche Fassung durch die Übersetzer.

⁸³ Isaiah Berlin, *Der Igel und der Fuchs*, in: *Russische Denker, Frankfurt am Main*, S. 51–52.

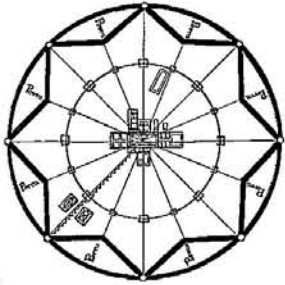
⁸⁴ Walter Gropius, *Scope of Total Architecture*, New York 1955. Die deutsche Übersetzung trägt den Titel «Architektur, Wege zu einer optischen Kultur», Fischer-Bücherei 127, Frankfurt 1956.

⁸⁵ Walter Gropius, ebenda, S. 76; in Ausgabe 1982, S. 99.

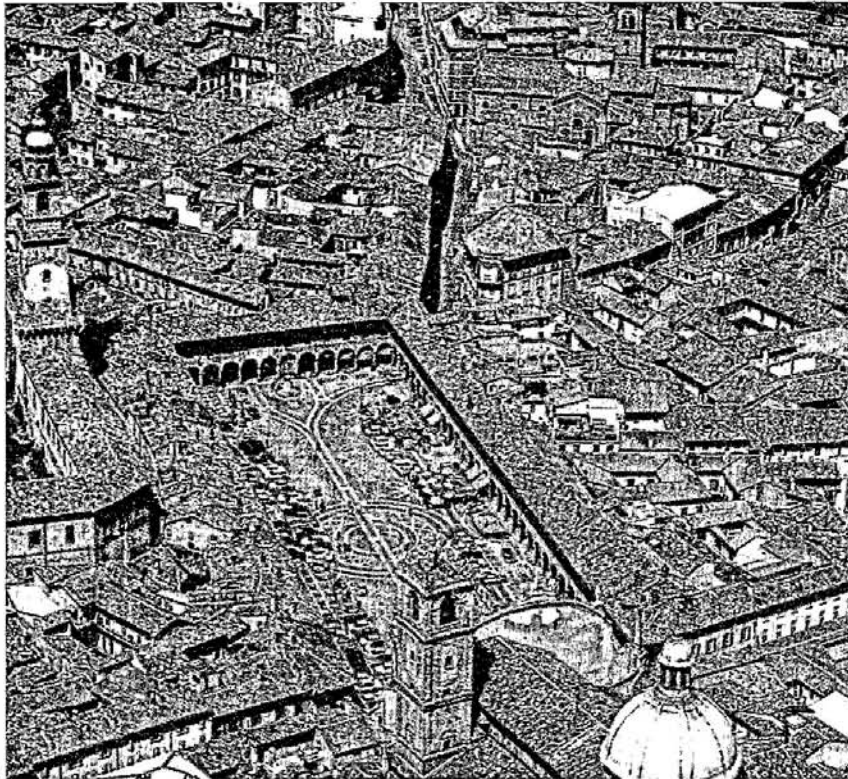
⁸⁶ Thomas Morus, *Utopia*, 1516. «could not fail to be happy because they could not choose but be good». Deutsche Fassung durch die Übersetzer.

zulassen würde. Es gibt eine Hierarchie religiöser Gebäude, die fürstliche Regia, den aristokratischen Palast, die Bauten für den Handel, den privaten Wohnsitz; und dank einer solchen Gliederung – einer Ordnung nach Stand und Aufgabe – wurde die gut verwaltete Stadt vorstellbar.

Aber sie blieb immer noch Idee; und es kam nicht in Frage, sie direkt und unvermittelt verwirklichen zu wollen. Denn die mittelalterliche Stadt war ein widerspenstiger Kern aus Gewohnheit und Interessen, der keinesfalls unmittelbar verändert werden konnte; und demzufolge wurde das Problem des Neuen zum Problem des subversiven Eindringens (Palazzo Massimo, Campidoglio usw.) oder der polemischen Demonstration ausserhalb der Stadt – der Garten, der offenbart, was die Stadt sein sollte.



1

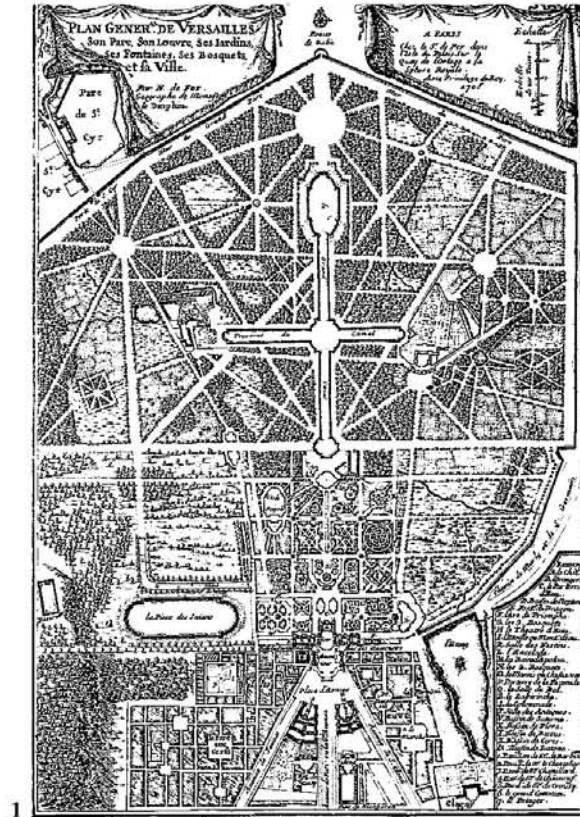


2



3

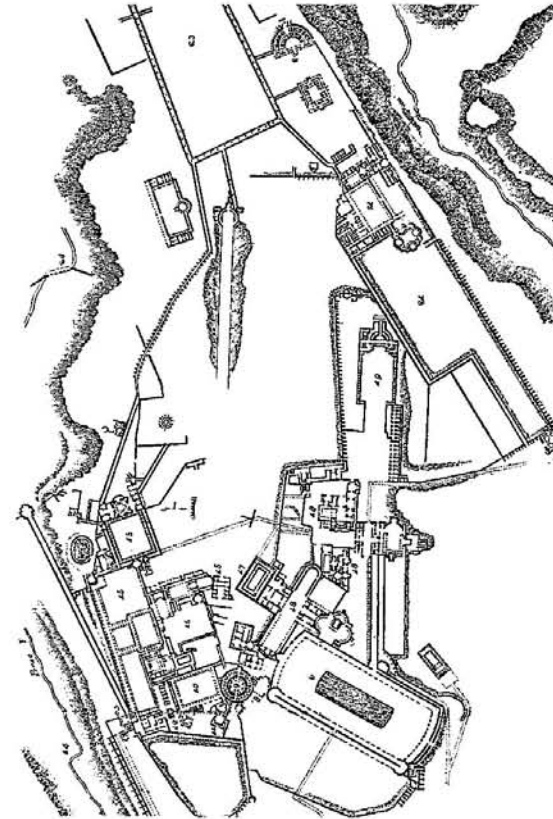
- 1 Filarete: Sforzinda
- 2 Vigevano, Piazza Ducale
- 3 Bagnala und Villa Lante



1

Der Garten als Kritik an der Stadt – eine Kritik, welche die Stadt später in reichem Mass anerkannte – ist bis jetzt noch nicht genügend beachtet worden; und wenn auch dieses Thema zum Beispiel in der Umgebung von Florenz vielfach vertreten ist, können wir seine extremste Bestätigung doch nur in Versailles finden. jener Kritik des 17. Jahrhunderts am mittelalterlichen Paris, die Haussmann und Napoleon III. sich später so gründlich zu Herzen nahmen.

Es ist klar, dass die Gärten von Versailles, auch wenn sie ein aristokratisches Disney World gewesen sein mögen, eigentlich als barocker Versuch gedeutet werden müssen. Ideen des Quattrocento durchzusetzen; und angesichts dieser



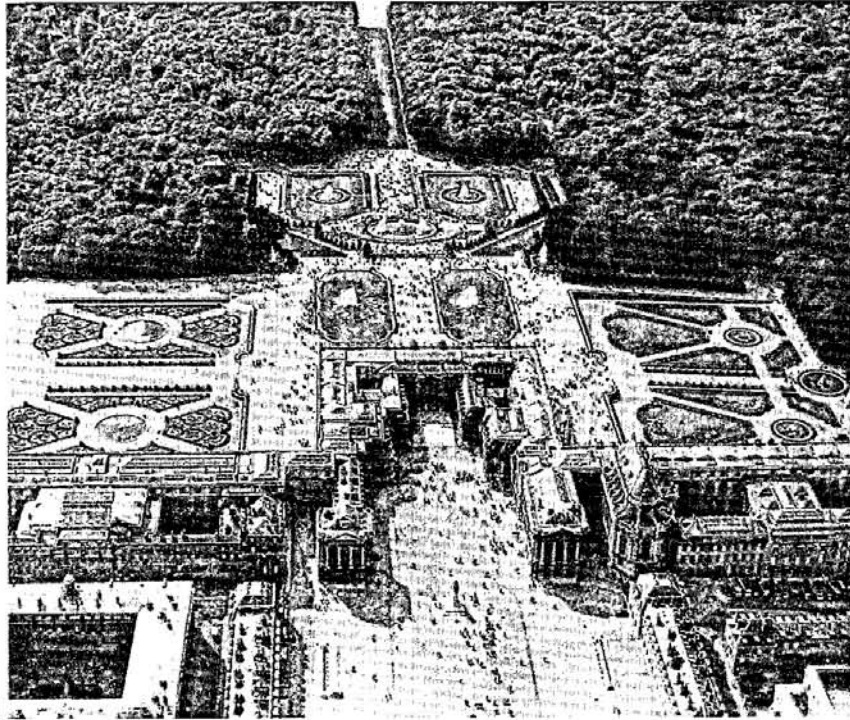
2

Szenerie – noch heute mitunter grossartig – sind wir genötigt, einzusehen, wie vollständig die eigenartigen Züge einer Utopie in der Art Filaretos mit Bäumen nachgebildet werden können. Aber wenn Versailles auch als eine Utopie des Rückschritts ausgelegt werden könnte, mögen wir doch erstaunt sein, dass die platonische, metaphorische Utopie – die in Italien durchaus so verstanden wurde – hier zur eigentlichen Übertreibung führen konnte.

Die Villa Hadriana in Tivoli ist das geeignete Gebilde, um für die Ausführungen hier nun neben Versailles gestellt zu werden. Das eine ist gewiss eine Zurschaustellung totaler Architektur und des totalen Entwurfs, das andere versucht, je-

1 Versailles, Plan N. de Fer, 1705

2 Villa Hadriana, 1827 veröffentlichter Plan nach Piranesi, Ausschnitt



1

den Hinweis auf eine beherrschende Idee zu vermeiden, und wenn hier absolute Macht in zwei Verkörperungen erscheint, könnte man sich gezwungen fühlen, abzuschweifen und zu fragen, welches das brauchbarere Modell ist – für uns.

Wir haben das unzweideutige, unverfrorene Versailles. Die Moral wird der Welt verkündet, und die Bekanntheit kann, wie so vieles Französische, kaum zurückgewiesen werden. Da ist totale Kontrolle und ihre grelle Beleuchtung. Es ist der Triumph des Allgemeinen, die Vorherrschaft einer überwältigenden Idee und die Verweigerung der Ausnahme. Und dann haben wir, verglichen mit dieser zielbewussten Leistung Louis' XIV., das merkwürdige Verhalten Hadrians – Hadrians, der scheinbar so planlos und nachlässig ist, der das Gegenteil jeder «Totalität» vorschlägt, der scheinbar nur einer Anhäufung unvereinbarer idealer Fragmente bedarf und dessen Kritik am kaiserlichen Rom (das in seiner Konfiguration



2

stark Hadrians eigener Behausung gleicht) eher eine Zustimmung als irgendein Einspruch ist.

Und wenn Versailles das völlig einheitliche Modell ist und die Villa Hadriana die scheinbar unkoordinierte Verbindung bestimmter Vorlieben, wenn die überwältigende Idealität von Versailles mit den relativierend inszenierten «Stücken» von Tivoli verglichen werden soll, welche angemessenen Interpretationen kann man dann bei diesem Vergleich verwenden? Ohne Zweifel die offensichtlichen: dass Versailles das überbietbare Musterbeispiel der Autokratie ist; dass es umfassende politische Macht voraussetzt, die kein Abweichen von ihren Zielen kennt und von langer Dauer ist; dass Hadrian im Grunde genommen nicht weniger autokratisch war als Ludwig XIV., aber dass er vielleicht nicht demselben Zwang unterlag, seine Autokratie derart konsequent zur Schau zu stellen ... Aber wenn dies alles ohne Zweifel gesagt

- 1 Versailles
- 2 Villa Hadriana

werden kann und wenn es schliesslich doch nicht viel erklärt, fühlen wir uns an diesem Punkt verpflichtet, Isaiah Berlin zu unserer Unterstützung beizuziehen.

«Der Fuchs weiss viele Dinge, aber der Igel weiss eine grosse Sache.»⁸⁷ Das ist die zu unserem Vorhaben gehörige Aussage, sonst nicht weiter interessant, welche Isaiah Berlin in «Der Igel und der Fuchs» ausführlich zu betonen und zu entwickeln beliebte. Wir sollen dabei, sinnbildlich genommen, aber ohne zu übertreiben, Typen von zwei Arten der psychologischen Ausrichtung und des Temperaments vor uns haben. Der eine, der Igel, beschäftigt sich mit der Vorherrschaft der einen Idee, und der andere, der Fuchs, beschäftigt sich mit der Vielfalt von Anreizen; und die Grossen dieser Erde sind ziemlich gleichmässig verteilt: Plato, Dante, Dostojewski, Proust sind natürlich Igel; Aristoteles, Shakespeare, Puschkin, Joyce sind Füchse. Das ist die grobe Unterscheidung; und obwohl sich Berlin vor allem mit Vertretern der Literatur und der Philosophie kritisch beschäftigt, kann man die gleichen Regeln auch auf andern Gebieten anwenden. Picasso ein Fuchs, Mondrian ein Igel – die Figuren ordnen sich ein; und wenn wir uns der Architektur zuwenden, sind die Antworten fast völlig vorhersagbar. Palladio ist ein Igel, Giulio Romano ein Fuchs; Hawksmoor, Soane, Philipp Webb dürfen Igel sein, Wren, Nash, Norman Shaw fast sicher Füchse; und, näher an der Gegenwart, während Frank Lloyd Wright eindeutig ein Igel ist, ist Lutyens ebenso offensichtlich ein Fuchs.

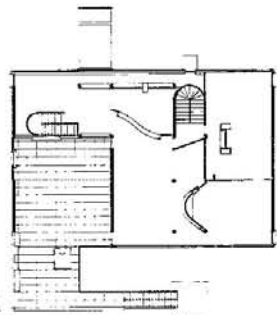
Aber wenn wir, um diese Einsichten auszuweiten, vorübergehend in solchen Kategorien denken, erkennen wir, wenn wir uns der Modernen Architektur nähern, die Unmöglichkeit, eine so symmetrische Aufteilung vorzunehmen. Denn wenn Gropius, Mies, Hannes Meyer, Buckminster Fuller offensichtlich berühmte Igel sind, wo sind dann die Füchse, die wir ihnen auf gleichem Niveau gegenüberstellen können? Eine Seite erhält deutlich das Übergewicht. Die «eine zentrale Vision» setzt sich durch. Wir stellen fest, dass die Igel überwiegen; und wenn man manchmal fühlen mag, dass die Neigungen des Fuchses alles andere als moralisch sind und daher nicht aufgedeckt werden sollten, bleibt natürlich doch die Aufgabe, Le Corbusier seinen besonderen Platz zuzuweisen, «... ob er ein Monist oder ein Pluralist, ein Anhänger des Einen oder des Vielen ist, ob er aus einer einzigen Substanz oder aus heterogenen Elementen besteht ...»⁸⁸

Diese Fragen stellt Berlin in bezug auf Tolstoi – Fragen, die (wie er sagt) nicht eigentlich relevant sein mögen; und dann stellt er, sehr zögernd, seine Hypothese auf: «... dass

Tolstoi seiner Natur nach ein Fuchs war, selbst aber glaubte, ein Igel zu sein, dass seine Gaben und Leistungen eines sind, seine Überzeugungen und also auch die eigene Interpretation seiner Leistungen ein anderes, und dass folglich seine Ideale ihn und die, die unter dem Eindruck seiner genialen Überzeugungskraft standen, zu einer systematischen Fehleutung dessen geführt haben, was er und andere taten oder tun sollten.»⁸⁹

Wie so viele andere literarische Kritik, die man auf einen architektonischen Zusammenhang überträgt, scheint die Formel zu passen; und wenn die Übertragung auch nicht zu weit führen soll, kann sie doch eine teilweise Erklärung liefern. Da ist Le Corbusier, der Architekt, mit seiner, wie William Jordy es nannte, «witzigen und widersprüchlichen Intelligenz»⁹⁰. Da ist der Mensch, der kunstvoll vorgetäuschte platonische Strukturen errichtet, nur um sie mit einer ebenso kunstvollen Vortäuschung empirischer Details zu durchlöchern, der Le Corbusier der zahlreichen Nebenbemerkungen, der gedanklichen Anspielungen und komplizierten Scherzi; und dann ist da auch Le Corbusier, der Städtebauer, der pokergesichtige Vorkämpfer völlig anderer Strategien, der im grossen und öffentlichen Maßstab so wenig Gebrauch wie möglich von allen dialektischen Tricks und räumlichen Verflechtungen macht, die er unausgesetzt als angemessene Zierde mehr privater Umstände erachtete. Die öffentliche Welt ist vereinfacht, die private Welt im einzelnen entwickelt; und wenn die private Welt Anteilnahme an zufälligen Ereignissen vorgibt, hielt die angeblich öffentliche Persönlichkeit lange eine beinahe zu heroische Verachtung für jeden Makel des Besonderen aufrecht.

Aber wenn die Gegenüberstellung komplexes Haus – einfache Stadt merkwürdig scheint (weil man das Umgekehrte für zutreffend gehalten hätte) und wenn man, um den Zwiespalt zwischen Le Corbusiers Architektur und seinem Städtebau zu erklären, vorschlagen würde, dass auch er ein Fuchs war, der zum öffentlichen Auftreten die Verkleidung des Igels wählte, so baut man eine Abschwefung in eine Abschwefung. Wir haben also festgestellt, dass es heute verhältnismässig wenig Füchse gibt; und obwohl diese zweite Abschwefung später hoffentlich verwendet werden kann, wurde doch das ganze Ablenkungsmanöver von Fuchs und Igel eigentlich zu einem ganz andern Zweck eingeleitet – um Hadrian und Ludwig XIV. als mehr oder weniger frei handelnde Vertreter dieser zwei psychologischen Typen einzuführen, die über die autokratischen Voraussetzungen verfügten, sich ihren Neigungen hinzugeben; und um dann zu fragen, welche ihrer beiden Schöpfungen als brauchbareres Vorbild für heute angesehen werden könnte – die Ansammlung von Versatzstücken im



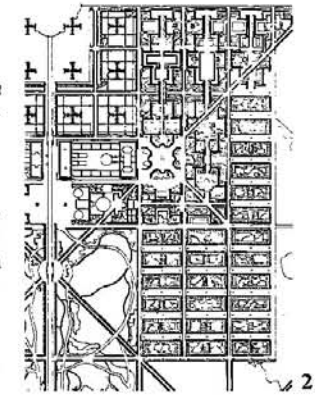
1

⁸⁷ Isaiah Berlin, *Der Igel und der Fuchs*, op. cit., S. 51. Isaiah Berlin zitiert den griechischen Dichter Archilochos.

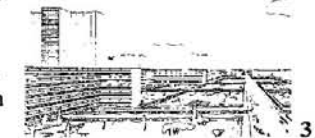
⁸⁸ Ebenda, S. 53.

⁸⁹ Ebenda, S. 53–54.

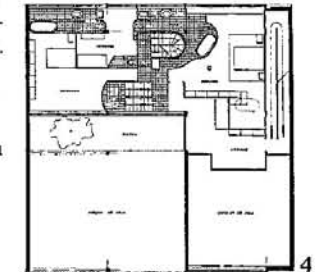
⁹⁰ William Jordy, *The Symbolic Essence of Modern European Architecture of the Twenties and its Continuing Influence*, in: *Journal of the Society of Architectural Historians*, Bd. XXII, Nr. 3, 1963. «his witty and collusive intelligence». Deutsche Fassung durch die Übersetzer.



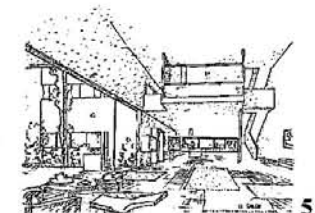
2



3

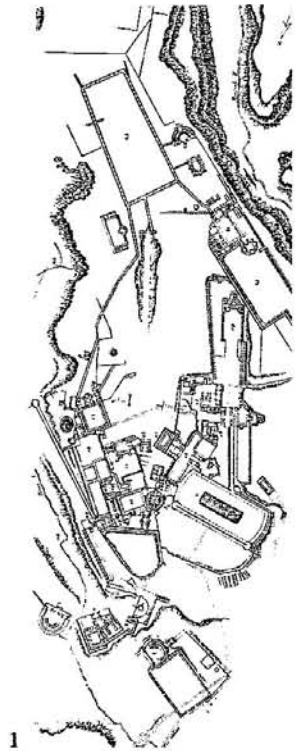


4



5

- | | |
|--|---|
| <i>Le Corbusier, Fuchs und Igel:</i> | 3 «Une Ville Contemporaine», 1922 |
| 1 Villa Stein, Garches, 1927, Grundriss Hauptgeschoss | 4 Villa Meyer, Paris, 1925, Grundriss Hauptgeschoss |
| 2 «Une Ville Contemporaine», 1922: Plan einer Stadt für 3 Millionen Bewohner, Ausschnitt | 5 Villa Meyer, Wohnraum und Galerie |



1



2

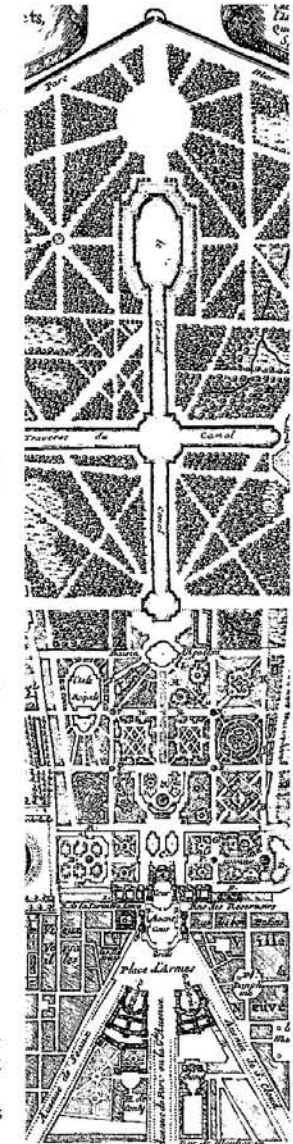
Widerspruch oder die totale, abgestimmte Zurschaustellung. Das heisst keineswegs, die pathologischen Züge von Tivoli und Versailles zu bezweifeln, doch soll einfach ihre Nützlichkeit als Übertreibungen jeder alltäglichen Norm geltend gemacht werden. Sicher sind beide Laborexemplare – sicher nicht mehr. Doch als zwei Beispiele der Übertreibung des Normalen könnten sie sich doch an uns wenden, um zwei Fragen aufzuwerfen: die Frage des Geschmacks und die Frage der Strategie.

Geschmack ist natürlich nicht länger eine wichtige oder wesentliche Frage – und war es vielleicht nie: haben wir das aber einmal festgehalten, ist beinahe sicher, dass die rückhaltlose ästhetische Vorliebe (falls zwei Beispiele von ungefähr gleicher Grösse und erweiterbarer Gliederung gegeben sind) heute den strukturellen Diskontinuitäten und der Viel-

zahl synkopischer Aufregungen gilt, die Tivoli bietet. Und was immer das zeitgenössische und gewissenhafte Interesse für die «eine zentrale Vision» sein mag, sollte ebenfalls auch offensichtlich sein, dass die vielfachen Zäsuren in Hadrians Villa, die dauernd wachgehaltene Folgerung, sie sei von mehreren Leuten zu verschiedenen Zeiten gebaut worden, ihre scheinbare Verbindung des Schizoiden mit dem Unvermeidlichen, sie der Aufmerksamkeit jener politischen Organisationen empfehlen könnte, in denen die politische Macht häufig – und glücklicherweise – die Hand wechselt. Denn in Hadrians Villa, dem scheinbaren Werk verschiedener Regimes, «geht alles auf»; und alles fügt sich in so überzeugender und nutzbringender Weise zusammen, dass man nur an deren Förderung glauben kann.

Doch damit kommen wir erst zum Thema. Hadrian wurde hier als Maßstab und Kritik Ludwig XIV. eingefügt: und unsere anfängliche Überraschung galt nur der Tatsache, dass sogar in den Tagen der platonischen, metaphorischen Utopie ein wirklich entschlossener Igel in Versailles eine so wörtliche Verwirklichung hervorbringen konnte. Den Willen kann man gewiss nur bewundern. Ludwig XIV. hatte die Chancen gegen sich; und sobald die klassische Utopie abgelöst worden war, bedeutete das offensichtlich eine grosse Befreiung für Menschen seiner besonderen Art Persönlichkeit. Hadrian lieferte mit seinen Reminiszenzen berühmter Gebäude und Orte in seinem Miniatur-«Rom» eine nostalgische und ökumenische Illustration der hybriden Mischung, welche das Kaiserreich war. Er war, was Françoise Choay einen «Kulturalisten» nennt. Für Ludwig XIV. aber, den «Progressivisten» (unterstützt von Colbert), zeigten sich die rationalisierbare Gegenwart und die Zukunft als Idee, die hohe Anforderungen stellte. Und erst als die Rationalisierungen Colberts über Turgot an Saint-Simon und Comte weitergegeben wurden, zeigte sich etwas von Versailles' prophetischer Ungeheuerlichkeit.

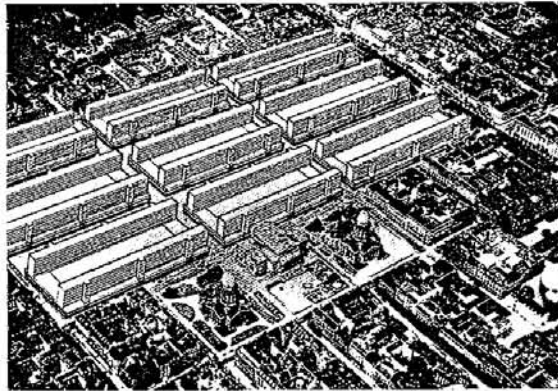
Denn sicherlich wurde hier der ganze Mythos von der vernunftmässig geordneten und «wissenschaftlichen» Gesellschaft vorweggenommen; und wenn wir hier – auf mehr als nur eine Art – eine Ursache für die Revolution von 1789 finden könnten, brauchen wir uns nur noch eine spätere, nachrevolutionäre Version Ludwigs XIV. vorzustellen, die überaus empfänglich für die Botschaft Hegels werden würde. Denn in der Geschichte des Despotismus scheinen fast dieselben Argumente zuzutreffen wie in der Geschichte der Utopie; und da wir auf dem Gebiet des mechanisch Rationalen zu Fall gebracht sind, wenden wir uns der Logik des Organismus zu.



3

- 1 Villa Hadriana, 1827 veröffentlichter Plan nach Piranesi, Ausschnitt
- 2 Villa Hadriana
- 3 Versailles, Plan N. de Fer, 1705, Ausschnitt

Aber die Verbindung eines mechanischen Modells der Vernunft mit einem organischen konnte nur im späten 19. Jahrhundert und in der Modernen Architektur versucht werden. Und wenn diese zwei Igelorderungen sich mit der Androhung von Verdammnis verbinden, sind wir wieder beim aktivistischen utopischen Mythos angelangt, wie er zwischen den beiden Weltkriegen verbreitet war. Die Litanei dieses Mythos ist uns nun geläufig: Eine gewaltsame und rapide Veränderung, wie es sie in der Geschichte der Menschheit bislang noch nie gab, hat einen Zustand geschaffen, in dem Desorientierung, das Leiden, die Ausbeutung so tief gehen, eine moralische und politische Krise solche Ausmasse annimmt, dass die Katastrophe sicher unmittelbar bevorsteht, vielleicht unvermeidlich geworden ist; und um daher den geordneten Fortgang menschlicher Angelegenheiten zu sichern, um die allgemeine geistige und körperliche Gesundheit zu garantieren, um die wirtschaftliche Ausplünderung der arbeitenden Klasse zu verhindern, um den bevorstehenden Untergang abzuwenden, müssen die Unternehmungen der Menschheit stärker in Übereinstimmung mit den ebenso unvermeidlichen Kräften eines gütigen Geschicks gebracht werden.



Derart war der Kult der Krise in der Zeit zwischen den Kriegen. Bevor es zu spät ist, muss die Gesellschaft überholte Gefühle, Gedanken und Methoden loswerden. Und wenn es zur Vorbereitung der bevorstehenden Erlösung nötig ist, muss sie bereit sein, *tabula rasa* zu machen; der Architekt als Schlüsselfigur in dieser Umwandlung muss bereit sein, die historische Führung zu übernehmen. Denn die gebaute Welt

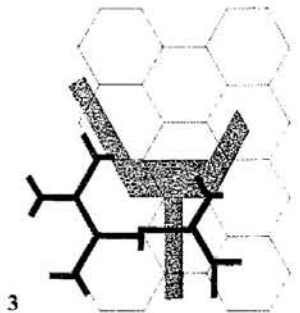
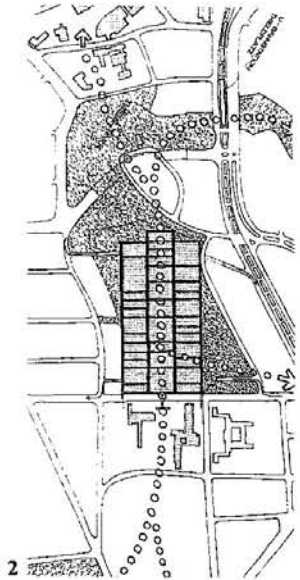
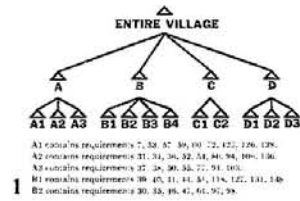
Ludwig Hilberseimer: Vorschlag zur Citybebauung Berlin, 1927

menschlichen Wohnens und Unternehmens ist die eigentliche Wiege der neuen Ordnung, und um sie in der rechten Weise zu schaukeln, muss der Architekt willens sein, befreit von Vorurteil als Frontkämpfer im Kampf für die Menschheit vorzutreten.

Vielleicht hatte der Architekt, während er den Anspruch erhob, wissenschaftlich zu sein, noch nie zuvor in einem so phantastischen (psychopolitischen) Klima gewirkt; doch, in Klammern bemerkt, waren das die Gründe dafür – Pascalsche Gründe des Herzens –, dass die Stadt hypothetisch als Zustand eines ganzheitlichen und neuartigen Zusammenhangs gesehen wurde, als das Ergebnis wissenschaftlicher Erkenntnisse und einer restlos freudigen, (menschlichen) Zusammenarbeit. So entstand der aktivistische utopische Totale Entwurf. Vielleicht eine unmögliche Vision (sollte die Zukunft Wagners Musik gleichen?) und sicher ein unwahrscheinlicher Gedanke; aber die Alternative, das Verschwinden der Menschheit, war natürlich weit schlimmer. Und vor diesem psychokulturellen Hintergrund wurde die Botschaft der Modernen Architektur auf den Markt gebracht und verkauft.

Allen, die in den letzten fünfzig oder sechzig Jahren ungeduldig auf die Errichtung dieser neuen Stadt gewartet haben (und viele von ihnen sind wohl bereits gestorben), muss in zunehmendem Mass klargeworden sein, dass die Verheissung, so wie sie einmal war, sich nicht erfüllen würde. Das hätte man erwarten können; aber obwohl die Botschaft vom totalen Entwurf eine etwas fragwürdigere Karriere gemacht und häufig Skepsis hervorgerufen hatte, blieb sie, und vielleicht bis heute, der psychologische Nährboden für städtebauliche Theorie und deren praktische Anwendung. Eine solche Kombination von Wissenschaftlichkeit und moralischer Begeisterung ist natürlich schon vor langer Zeit von Karl Popper kritisiert worden – vielleicht am überzeugendsten in seiner «Logik der Forschung» und in «Elend des Historizismus»⁹¹; und was wir in unserer eigenen Deutung der aktivistischen Utopie Poppers Position schulden, sollte evident sein. Aber obschon Popper sich vor langer Zeit schon mit dem beschäftigte, was er vielleicht als potentiell gefährliche Rhetorik empfand, liess sich die Botschaft vom Totalen Entwurf, trotz seinen gut verständlichen Vorbehalten, nicht unterdrücken. Sie liess sich tatsächlich so wenig zurückdrängen, dass in den letzten Jahren eine neu inspirierte und völlig wörtliche Version dieser Botschaft als Erläuterungen von (System)denken und verschiedener anderer methodologischer Funde auftauchen konnte.

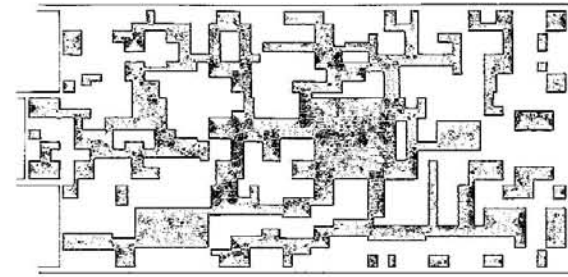
⁹¹ Karl Popper, *Logik der Forschung*, Wien 1934 und Tübingen 1976. *Das Elend des Historizismus*, Tübingen 1965. *The Open Society and its Enemies*, London 1945.



Es versteht sich von selbst, dass in Bereichen, wo die «Wissenschaft» der frühen Modernen Architektur als schmerzlich mangelhaft empfunden wird, die angewendeten Methoden mühselig und oft langwierig sind. Man muss nur die Gewissenhaftigkeit des Verfahrens in einem Text wie «Notes on the Synthesis of Form»⁹² betrachten, um davon eine Vorstellung zu bekommen. Offensichtlich ein «sauberer» Prozess, der es mit «reiner» Information zu tun hat, atomisiert, gereinigt und dann nochmals gereinigt, alles ist anscheinend moralisch heilsam, förderlich und hygienisch; aber wegen der hemmenden Eigenschaften der eingegangenen Bindungen, besonders physischer Bindungen, scheint das Ergebnis nie so hervorragend zu sein wie der Prozess. Und etwas Ähnliches könnte man über die damit zusammenhängende Produktion von Verästelungen, Netzen, Rastern und Waben sagen, die in den späten sechziger Jahren zu einer so bemerkenswerten Industrie wurde. In beiden Fällen wird versucht, dem Makel des Vorurteils zu entgehen; und wenn im ersten Fall angenommen wird, dass empirische Fakten wertfrei und endgültig feststellbar sind, wird im zweiten Fall den Koordinaten eines Rasters zugestanden, dass sie ebenso unvoreingenommen sind. Es wird scheinbar erhofft, dass sie wie die Linien der Längen- und Breitengrade irgendwie jede Vorliebe – ja sogar jede Verantwortung – für das Festlegen der Einzelheiten, die in den Raster gefügt sind, ausschliessen.

So wie der idealerweise neutrale Beobachter sicherlich eine kritische Fiktion ist, so wie wir aus der grossen Zahl der Erscheinungen, die uns umgeben, jene beachten, die wir beachten wollen, so wie unsere Urteile an sich selektiv sind, weil die Menge der sachlichen Information letzten Endes nicht zu bewältigen ist, so leidet jede wörtliche Verwendung eines «neutralen» Rasters an ähnlichen Schwierigkeiten. Entweder soll der Raster alles umfassen – was praktisch unmöglich ist, oder er muss beschränkt werden – und ist demnach nicht neutral. Und deshalb können die Ergebnisse von «Methodologie» und «System» (in bezug auf Tatsachen und Raum) nur das Gegenteil von dem sein, was beabsichtigt war – im einen Fall Prozess zum Gegenstand der Verehrung erhöhen und im andern die verborgene Formulierung einer tendenziösen Idee.

Es geht hier nicht darum, die Brauchbarkeit gut abgestimmter Information oder die heuristische Nützlichkeit, welche Phantasievorstellungen von einer durchorganisierten Realität oft liefern können, abzustreiten. Es geht vielmehr darum, festzuhalten, dass inzwischen die wörtliche Ausweitung des totalen Entwurfs in totales Management und allumfassendes Ergebnis sowohl ihren Verfechtern als auch ihren



Kritikern seit einiger Zeit als ein eher zweifelhaftes und unfruchtbares Unterfangen zu erscheinen beginnt. Vielleicht liegt hier der Grund dafür, dass eine Reihe von Gegenproduktionen entstanden sind, ein Sperrfeuer von schlecht definierten Reaktionen, nicht nur gegen das durchwegs Anstössige einer Pseudosystematik, sondern auch gegen den dazugehörigen Mangel an Verständnis für feinere Zusammenhänge, für unmittelbare Ereignisse, für Vitalität.

Irgendwie mit dieser Reaktion verbunden und hier in loser Form zusammengestellt sind Vorstellungen wie *Ad-Hocismus*, *Dezentralisierter Sozialismus* (nach dem Vorbild eines Schweizer Kantons?), die Popvariante von *Townscape* und, eher abgerückt vom Architekten, Abarten des *Advocacy Planning*, mit einer ganzen Reihe dazugehöriger und angeblich populistischer Strategien – sie alle können an einem roten Faden erkannt werden, an dem sie aufgereiht zu sein scheinen. Sie gehen nämlich alle (verglichen mit den verschiedenen «Methodologien», die sie ersetzen oder modifizieren würden) auf diese oder jene Art unmittelbar mit weit intensiverer Zuneigung auf die schwer fassbaren Vorlieben der Leute ein. Und diese Haltungen möchten im grossen ganzen (und wieder hinsichtlich der Situation, die sie als unzulänglich erkannten) Handlungsmöglichkeit anstelle von Raum setzen, Handeln anstelle des Geschaffenen, Beweglichkeit anstelle festgelegter Bedeutung und selbstbestimmte Wahl anstelle der Anordnung von aussen.

Bleiben wir einmal bei dieser Vereinfachung. Obwohl diese Haltungen viel dazu beigetragen haben, einen widerspenstigen Monolithen zu zerlegen, haben sie zu einem Dilemma geführt, das ebenso unerträglich ist. Denn es bleibt sicher fraglich, ob ein ausschliesslich populärer Volkswille letztlich lebensfähig ist. Gib ihnen, was sie wollen, ob soziologisch oder anders begründet, war als politisches Dogma nie uneinge-

⁹² Christopher Alexander, *Notes on the Synthesis of Form*, Cambridge, Massachusetts 1964. Die angestrebte Wiederbelebung des Positivismus in den sechziger Jahren – in einer Zeit, als man ihn für erloschen und seine Argumente für längstens abgeschafft halten konnte – wird sich im Laufe der Zeit sicher als eine der interessanteren architektonischen Kuriositäten des 20. Jahrhunderts erweisen.

1 Christopher Alexander: Systemdiagramm eines Dorfes, 1964
2 Candillis, Josic, Woods: Wettbewerb Freie Universität Berlin, 1963, Situation

3 Candillis, Josic, Woods: Wettbewerb Tonlouse-le-Mirail, 2. Stufe, 1961, die Geometrie der Gebäude
4 Candillis, Josic, Woods: Wettbewerb Freie Universität Berlin, 1963, System der Massen und Räume

schränkt zu vertreten, und diese oft echt bescheidenen und entwaffnenden revisionistischen Vorschläge sind wahrscheinlich in dem Masse, in welchem sie dieses Problem unbeachtet lassen, mit einer oder zwei sehr unerfreulichen Doktrinen verbunden: **Was immer ist, ist schon recht** – eine offensichtlich Übelkeit erzeugende Vorstellung – und *vox populi vox dei* – eine Annahme, auf welche die Geschichte des 20. Jahrhunderts, sollte man meinen, bereits einen hinreichenden Halbschatten des Zweifels geworfen hat.

Die architektonischen Verfechter des Populismus sind ganz für Demokratie und ganz für Freiheit; aber sie wollen charakteristischerweise nicht über den notwendigen Widerspruch zwischen Demokratie und Gesetz, über das unvermeidliche Aufeinanderprallen von Freiheit und Gerechtigkeit nachdenken. Sie beschäftigen sich mit dem, was sie für konkrete Übel halten (und die grösstenteils auch konkret vorhanden sind) – mit ökonomischen Übeln, stilistischen Übeln, kulturellem und ethnischem Missbrauch; aber sie sind so sehr (und oft zu Recht) mit dem Besonderen beschäftigt, dass sie typischerweise nicht in der Lage sind, das die Willensfreiheit betreffende Einzelne in den Zusammenhang zu stellen, der in Ermangelung einer besseren Welt sein ergänzender Kontext legaler und legalistischer Abstraktion sein muss. Mit andern Worten neigen die Populisten (ebenso wie die Anhänger von *Townscape*) dazu, eine völlig einleuchtende Beweisführung dadurch zu beeinträchtigen, dass sie nicht gewillt sind, sich mit der Frage zu beschäftigen, auf welches Ideal sie sich beziehen. Und weil sie wahrscheinlich vom Problem heutiger Minoritäten in Anspruch genommen sind, dürfte die Notlage künftiger Unterprivilegierter ihrer Aufmerksamkeit entgehen. Erfüllt mit Generosität, liefern sie sich einer abstrakten Entität aus, «die Leute» genannt, und während sie von Pluralismus reden (einer andern abstrakten Grösse, die, mangels jeder Toleranz im Besonderen, verherrlicht wird), sind sie nicht bereit, zu erkennen, wie vielfältig das «die Leute» ist und wie sehr die einzelnen Bestandteile folglich Schutz voneinander nötig haben – was immer der Wille von «die Leute» auch sein mag. Vorläufig nimmt sich *vox populi* keiner Minderheit an; und in bezug auf das **Was immer ist, ist schon recht** (und ist nicht natürliches Entscheiden grossartig!), kann man manchmal das Gefühl haben, es sei nicht mehr als ein soziologisches Sicherheitsventil, ein ganz ungeheuerliches konservatives Komplott, das jedes Aufwallen revolutionären Dampfes verhindern soll.

Und wenn wir auch nicht sich wiederholende Dualitäten begünstigen möchten, Versionen der *Science-fiction-Town-*

scape-Konfrontation, sehen wir uns doch wieder den Extremen zweier Positionen gegenüber. Einerseits einem abstrakten, angeblich wissenschaftlichen Idealismus, andererseits einem konkreten, angeblich populistischen Empirismus. Man entdeckt eine Geisteshaltung, die, trotz allen Beteuerungen, sich kaum mit dem Besonderen befassen kann; und man entdeckt eine andere, die, was immer sie nötig hätte, radikal nicht geneigt ist, sich mit dem Allgemeinen abzugeben. Doch auch wenn man sich wundern muss, warum die Menschheit so gespalten sein sollte, kann man sich nicht gut der Erkenntnis verschliessen, dass die populistischen Revisionisten, die als Füchse eine Igeldoktrin angreifen, dazu tendieren, selber zu Igel zu werden, gerade weil sie diese Doktrin angreifen. Denn es ist eine bedauerliche Tatsache, dass man, wenn man die Vorherrschaft «der Leute» verkündet, wahrscheinlich einen ebenso unerträglichen Monolithen konstruiert, wie er sich aus dem Beharren auf der Methode und auf der Idee ergibt.

Aber wenn es scheint, dass wir so zwei alternative Gefängnisse für den menschlichen Geist unterschieden haben, und wenn das eine Festung mit elektronischen Kontrollen ist, während das andere ein offener Kerker ist, der nach den Prinzipien des Mitgefühls geführt wird (und obwohl wir es entschieden vorziehen würden, im letzteren eingesperrt zu sein), gibt es aber gewisse, als Freiheit posierende Einzelheiten der Gefangenschaft, die beiden dieser vorgeschlagenen Regimes gemeinsam zu sein scheinen. Und diese lassen sich vor allem in einer Einschätzung der Zukunft finden, die in groben Zügen von beiden Parteien geteilt wird.

Scheinbar stellen sich beide ohne grosse Meinungsverschiedenheit die Zukunft typischerweise als aussergewöhnlich empfindlichen Embryo im Schosse der Gegenwart vor; und offenbar kann uns, wenn wir nicht alle sehr vorsichtig sind, weit Schlimmeres als eine Fehlgeburt bevorstehen. In der Tat muss die Gegenwart, um eine natürliche Entbindung der Zukunft zu gewährleisten, von allen psychologischen und physiologischen Hemmnissen befreit werden; und wenn man dies ein wenig frivol die Doktor-Spock-Theorie⁹³ der Zukunft nennen könnte, überträgt doch der Architekt vielleicht nach den Rezepten dieser Theorie dem Soziologen die Rolle des kulturellen Geburtshelfers.

Dieser weitverbreitete Mythos ist natürlich krisenanfällig. Wenn er das weibliche Gegenstück einer männlicheren Übereinkunft aus der gleichen Theorie ist (der Architekt als Athlet in einem Wettrennen mit Zeit und Technik, ein von Hannes Meyer und Reyner Banham geliebtes Bild), so kommt doch

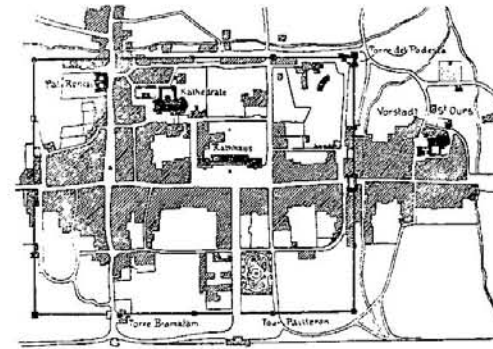
⁹³ Dr. Benjamin Spock, in den 60er Jahren Bestsellerautor von Büchern über Säuglings- und Kinderpflege in den USA. Anm. der Übersetzer.

in beiden Fällen die Zukunft, ob als schwache Möglichkeit oder als robustes Wachstum, als ein Element, das Zwang auf die Gegenwart ausübt. Mit andern Worten regiert die Zukunft als vermutlich absoluter Wert; und weil ihr Auftauchen nicht verhindert werden darf oder kann, wird uns ernsthaftes und «verantwortungsbewusstes» Handeln eingeschärft.

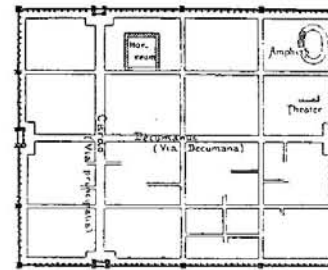
Solche Phantasien nun, und es sollte nicht nötig sein, das nachzuweisen, gehören zu den größeren Erscheinungen einer Theorie des historischen Determinismus; sie sind eine Art Reader's-Digest-Version von Hegel, die in den frühen Jahren dieses Jahrhunderts von Architekten und Planern in grossen Mengen eingenommen wurde. Denn bestimmt haben zu keiner andern Zeit als unserer so viele architektonische Quasiakademische so viel **Sitzfleisch** der völlig aussergewöhnlichen Frage gewidmet: **Was sollen wir nur tun, um die Zukunft vom Nicht-Eintreffen abzuhalten?**

Aber wenn diese Frage in früheren Zeiten selten auftauchen konnte (Zukunft wurde als etwas aufgefasst, das jedenfalls von allein eintreten würde), ist sie heute offenbar eng an noch tiefer wurzelnde Annahmen gebunden, an eine Vorstellung von der Gesellschaft als pflanzliches Kontinuum, das man nicht unterbrechen soll, als biologische oder botanische Entität, als Tier oder Pflanze, die der sorgsamsten und emsigsten Pflege bedarf. Doch wenn die Vorstellung von der Gesellschaft als Organismus letzten Endes klassischen Ursprungs ist und wenn auch bereits diskutiert wurde, wie sie im 19. Jahrhundert neu ausgerüstet wurde, und wenn sie auch manchmal eine bequeme Metapher sein mag, haben ihre wörtlichen Auslegungen immer noch offensichtlich mit **wir** und **sie** zu tun. Denn das Tier muss vermutlich gefüttert und die Pflanze begossen werden (oder warum sorgen wir uns sonst?); und entsprechend wird die Gesellschaft als natürlicher Organismus in der Praxis dann eine ziemlich domestizierte und paternalistische Angelegenheit. Gebäude werden Illustrationen von Wachstum hervorbringen (etwa wie exotische Exemplare in einem Arboretum); und die «Leute» werden, einfach weil sie «Leute» sind, sich nur in Handlungen ausdrücken und, hofft man, alle geistige Betätigung unterlassen und auch helfen, dem Schauspiel prosperierender Vegetation Glanzlichter zu verleihen. Doch es ist ein wohlkonstruierter Garten (oder Zoo), der so entsteht, und er enthält keine Überraschungen.

Es ist mitunter etwas überraschend, dass Hegels Konzeption der progressiven Dialektik zu einer so entsetzlich zahmen Angelegenheit werden konnte, zu etwas, bei dem Wachstum lediglich zu Wachstum als solchem wird und blosse Verände-



1



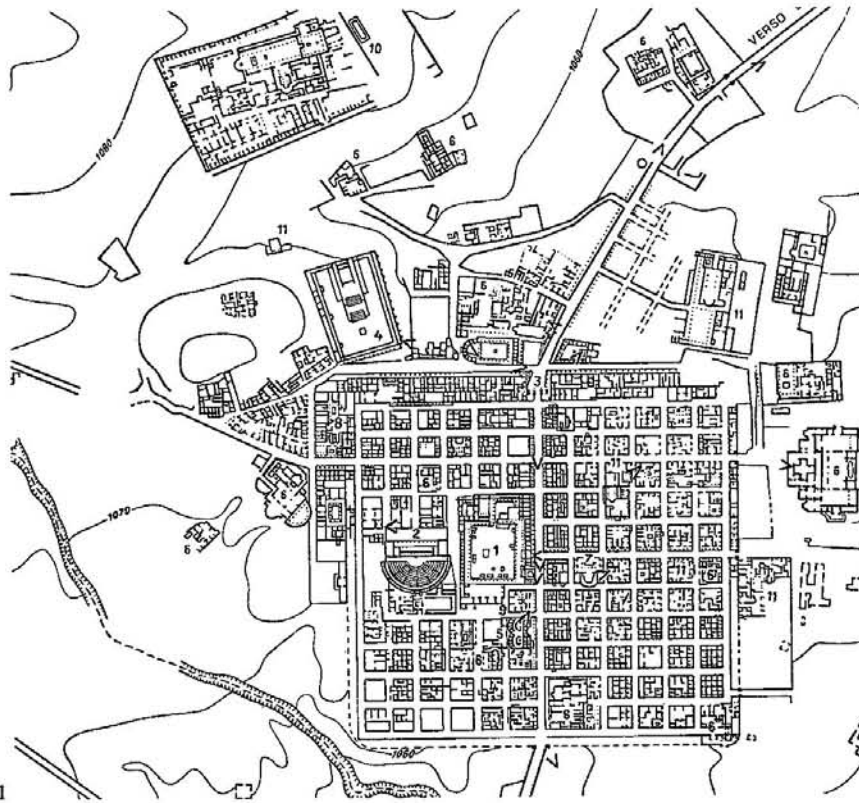
2

rung der Grösse bereits als wirkliche und wesentliche Veränderung gedeutet wird. Denn Wachstum und Veränderung, die so oft miteinander verwechselt werden, sind sehr unterschiedliche Formen der Mobilität; und die Vorstellung von **Gesellschaft und Kultur** einfach als ein Wachsen (und darum Verändern) ist eine Entstellung ihres wesentlichen Ranges als **Ergebnisse von Ritual und Auseinandersetzung**. Denn Ideen, und jene künftigen Ideen, welche die Zukunft zu etwas anderem machen werden als die Gegenwart (und demzufolge Veränderung garantieren werden), «wachsen» eben nicht einfach. Ihre Daseinsform ist weder biologisch noch botanisch. Die Voraussetzung ihrer Existenz ist **Konflikt und Argument, Bewusstsein**; aber obwohl Ideen aus der Hitze – oder Kälte – des Widerspruchs und aus dem Zusammenprall der Geister hervorgehen, ist der Rest an historischem Determinismus, den wir erben, nicht gewillt, etwas so Offensichtliches zuzugeben.

Und natürlich mit Recht. Denn wenn man annimmt, dass alle Ideen seit dem Beginn der Zeit vorhanden sind (wie Knospen, die auf einen günstigen Augenblick warten, um

Veränderung als Ergebnis von
Auseinandersetzung:

- 1 Aosta, in römischer Zeit
- 2 Aosta, zu Beginn des 19. Jahrhunderts



1



2

sich als Blüten zu entfalten). und wenn man gleichzeitig annimmt, dass alles Wissen zugänglich ist (offenbar ein Axiom der «Methodologie»), dann werden das Reizmittel und die Problematik zukünftiger Ideen logischerweise verschwinden. Weil wir sie jetzt besser als lediglich intuitiv erfassen können, wird es gar keine geben; und, ausgerüstet wie wir sind mit den «Gesetzen» gesellschaftlicher und kultureller Mobilität, werden wir imstande sein, den Status quo glatt zu extrapolieren. Zumindest ist das eine Hälfte der Angelegenheit. Aber obwohl «Geschichte» und Zukunft diktatorisch sind, wird doch paradoxerweise und wie bereits bemerkt meist angenommen, dass sie Pflege nötig haben; und daher, offensichtlich, die Notwendigkeit für die Pflege der Natur und einer Art

- 1 Timagad, Veränderung als Ergebnis von Auseinandersetzung
2 Timagad, Gründungsanlage

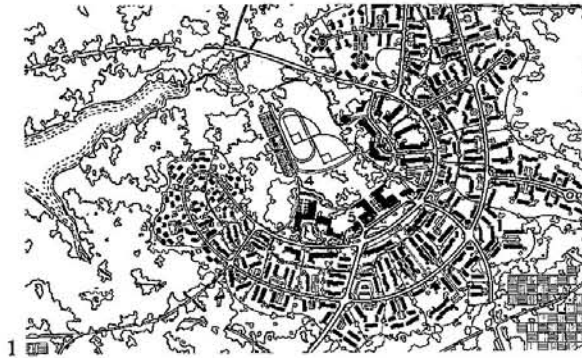


3

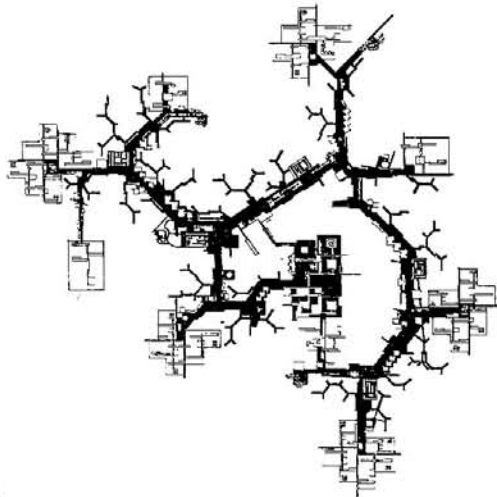
des Totalen Entwurfs, der sanft, aber unaufhörlich in Gang gehalten wird.

Damit haben wir vielleicht die letzte, aber logische Entwürdigung des utopischen und paradiesverheissenden Dogmas erreicht. Die neue Ordnung soll listig und schrittweise eingeführt werden. Das Verfahren soll ein Ausbilden und nicht Aufzwingen sein. Der Pfad zur letzten Erfüllung ist bereits offenbar; und indessen alle kulturellen Wegweiser mehr und mehr als einengend und überholt erklärt werden, mögen wir uns, während wir jede Illusion vom freien Willen, die wir noch hegen mögen, aufgeben, doch mit dem Glauben trösten, dass derart der Weg zur rationalen Klarheit freiheitlicher Perfektion beschaffen ist.

- 3 Glarus, Kt. Glarus, Schweiz. Der Plan von Glarus zeigt den dialektischen Vorgang der Veränderung als Umkehrung der Entwicklung von Aosta: dort die Erosion des orthogonalen Systems der römischen Anlage durch spätere Eingriffe – hier das Einfügen einer orthogonalen Ordnung, nachdem der Brand von 1861 das Zentrum des spätmittelalterlichen Gefüges zerstört hatte



Das heisst übertreiben, aber nicht allzu sehr. Denn jeder, der sich die Mühe nimmt, die Ansammlung von Folgerungen, welche zeitgenössische Architektur und Städtebau ziemlich bereitwillig anbieten, genau zu untersuchen, ist sicherlich beinahe verpflichtet, eine Version des Bildes, das wir hier gezeichnet haben, wiederzugeben. «Wachstum», von dem man annimmt, dass es von Politik nicht unterbrochen wird; Totaler Entwurf und Totaler Nichtentwurf, beide gleichermaßen



2

Pseudo-Wachstum:
 1 Greenbelt, Maryland, USA
 2 Candilis, Josic, Woods: Wettbewerb Toulon-le-Mirail, 1961, das Erschliessungssystem

«Total»: das Feld der Freiheit, das als neutral und natürlich angenommen wird; die ungehemmte Spontaneität der «Leute», die man für ebenso gesund wie unabhängig hält, die seltsamen Konflikte zwischen «Wissenschaft» und «Schicksal», zwischen Traumbildern von Autorität und Traumbildern von Unabhängigkeit; die Möglichkeit, am liebsten nackt zwischen kartesischen Koordinaten herumzuhüpfen oder Gefühlsreaktionen aus dem Getto zu beziehen: Es sind meist eher wenige und sehr groteske Folgerungen.

Doch um wieder, und mit dem Risiko der Wiederholung, von Diagnose zu Prognose zu schreiten. Die folgende Überlegung betrifft das Aufheben oder wenigstens das vorübergehende Aufgeben einer vorwiegend einäugigen Sicht, erfordert die Bereitschaft, gewisse Phantasien über Geschichte und wissenschaftliche Methode als die Totems zu erkennen, die sie sind, verlangt das Zugeständnis, dass der politische Prozess wahrscheinlich kaum sehr glatt oder sehr vorhersagbar ist, und verlangt vielleicht vor allem das Überwinden eines geschätzten Vorurteils, des Vorurteils nämlich, dass alle Gebäude Werke der Architektur sein können und werden müssen – ein Vorurteil, das in keiner Weise etwa modifiziert wird, wenn man einfach umgekehrt vorschlägt, dass alle Werke der Architektur verschwinden sollen.

Denn abgesehen vom beruflichen Herrschaftsanspruch ist nämlich die Forderung, dass alle Gebäude Werke der Architektur werden sollen (oder die Umkehrung), genaugenommen eine Beleidigung des gesunden Menschenverstandes. Wenn es möglich ist, die existentielle Problematik der Kunst, der Architektur – oder was immer sie auch sein mag –, zu definieren (und es kann keine einfache Formel geben, die Fahrradschuppen und Kathedralen umfasst), könnte man vielleicht vereinbaren, dass Architektur eine soziale Institution ist, die mit Bauen so ziemlich in der gleichen Weise verwandt ist, wie Literatur mit Sprache. Ihre technischen Mittel sind Allgemeingut, und wenn die Vorstellung, dass jedes Sprechen der Literatur nahekommen soll, *ipso facto* absurd ist und in der Praxis unerträglich wäre, lässt sich weitgehend dasselbe über das Bauen und die Architektur sagen. Es besteht kein Grund dafür und dient keinem Zweck, darauf zu bestehen, dass die beiden identisch seien. Wie Literatur ist Architektur ein trennender Begriff, der in lebhaftem Austausch mit seiner Alltagsform stehen kann, aber nicht muss; und weil klar sein sollte, dass niemand in irgendeiner Weise ernstlich etwas einbüsst, weil es gepflegte und leidenschaftliche Arten gibt, Worte zu verbinden, dürfte es kaum nötig sein, Entschuldigungen für den Wert einer entsprechenden Tätigkeit zu suchen.

Aber die Ansprüche der «einen zentralen Vision», die im Gefühl ihrer eigenen Güte erzittert, erlauben keine so einfache Festlegung; als der Architekt zugleich zum Messias und zum Wissenschaftler wurde, zu Moses und Newton, konnte er den Folgen dieses Rollenspiels nicht entgehen. Die Beweise für seine Legitimität wurden von einer Begegnung mit «Geschichte» auf dem Berge heruntergebracht, und gleicherweise mussten sie ausschliesslich aus der Beobachtung von nicht mehr und nicht weniger als «Tatsachen» abgeleitet werden.

Doch muss der Mythos vom Architekten als Naturphilosophen des 18. Jahrhunderts mit all seinen kleinen Messlatten, Waagen und Retorten (ein Mythos, der noch lächerlicher wurde, als er vom weniger berühmten Vetter des Architekten mit weniger gutem Stammbaum anekdotiert wurde: vom Planer) nun mit dem «Wilden Denken» und allem, was *bricolage* bedeutet, in Verbindung gebracht werden.

«Im übrigen hält sich bei uns eine Form der Tätigkeit», sagt Claude Lévi-Strauss, «die es uns auf technischem Gebiet sehr wohl ermöglicht, das zu begreifen, was auf dem Gebiet der Spekulation einmal eine Wissenschaft sein konnte, die wir lieber eine «erste» als eine primitive nennen wollen: die Tätigkeit nämlich, die mit dem Ausdruck *bricolage* (Bastelei) bezeichnet wird.»⁹⁴ Er analysiert dann ausführlich die Ziele der Bricolage und der Wissenschaft, die entsprechenden Rollen des Bricoleurs und des Ingenieurs. «In seinem ursprünglichen Sinn lässt sich das Verbum *bricoler* auf Billard und Ballspiel, auf Jagd und Reiten anwenden, aber immer, um eine nicht vorgezeichnete Bewegung zu betonen: die des Balles, der zurückspringt, des Hundes, der Umwege macht, des Pferdes, das von der geraden Bahn abweicht, um einem Hindernis aus dem Weg zu gehen. Heutzutage ist der Bastler jener Mensch, der mit seinen Händen werkelt und dabei Mittel verwendet, die im Vergleich zu denen des Fachmanns abwegig sind.»⁹⁵

Nun wird nicht beabsichtigt, mit dem folgenden Gedankengang die Bemerkungen von Lévi-Strauss zu belasten. Wir möchten vielmehr eine Identifikation fördern, die bis zu einem gewissen Grad nützlich sein mag; das heisst, wenn man geneigt ist, Le Corbusier als Fuchs in der Verkleidung des Igels zu erkennen, kann man auch gewillt sein, sich einen entsprechenden Tarnungsversuch vorzustellen: den Bricoleur als Ingenieur verkleidet. «Die Ingenieure konstruieren die Werkzeuge ihrer Zeit ... Die Ingenieure sind gesund und männlich, aktiv und nützlich, moralisch und fröhlich ... Auch die Ingenieure betreiben Architektur, denn sie üben die aus den Naturgesetzen abgeleitete Berechnung.»⁹⁶

So lautet eine Aussage, die fast restlos repräsentativ ist für eines der auffälligsten Vorurteile der frühen Modernen Ar-

chitektur. Man vergleiche damit nun Lévi-Strauss: «Der Bastler ist in der Lage, eine grosse Anzahl verschiedenartigster Arbeiten auszuführen; doch im Unterschied zum Ingenieur macht er seine Arbeiten nicht davon abhängig, ob ihm die Rohstoffe oder Werkzeuge erreichbar sind, die je nach Projekt geplant oder beschafft werden müssten; die Welt seiner Mittel ist begrenzt, und die Regel seines Spiels besteht immer darin, jederzeit mit dem, was ihm zu Hand ist, auszukommen, d. h. mit einer stets begrenzten Auswahl an Werkzeugen und Materialien, die überdies noch heterogen sind, weil ihre Zusammensetzung in keinem Zusammenhang zu dem augenblicklichen Projekt steht, wie überhaupt zu keinem besonderen Projekt, sondern das zufällige Ergebnis aller sich bietenden Gelegenheiten ist, den Vorrat zu erneuern oder zu bereichern oder ihn mit den Überbleibseln von früheren Konstruktionen oder Destruktionen zu versorgen. Die Mittel des Bastlers sind also nicht im Hinblick auf ein Projekt bestimmbar (was übrigens, wie beim Ingenieur, ebenso viele Werkzeuginheiten wie Arten von Projekten voraussetzen würde, zumindest theoretisch); sie lassen sich nur durch ihren Werkzeugcharakter bestimmen ... weil die Elemente nach dem Prinzip (das kann man immer noch brauchen) gesammelt und aufgehoben werden. Solche Elemente sind also nur zur Hälfte zweckbestimmt; zwar genügend, dass der Bastler nicht die Ausrüstung und das Wissen aller Berufszweige nötig hat; jedoch nicht so sehr, dass jedes Element an einen genauen und fest umrissenen Gebrauch gebunden wäre. Jedes Element stellt eine Gesamtheit von konkreten und zugleich möglichen Beziehungen dar; sie sind Werkzeuge, aber verwendbar für beliebige Arbeiten innerhalb eines Typus.»⁹⁷

Es ist für unsere Absichten bedauerlich, dass sich Lévi-Strauss nicht einigermaßen vernünftig lakonisch zitieren lässt. Denn der Bricoleur, der sicher auch im «Mädchen für alles» repräsentiert ist, ist gleichzeitig viel mehr. «Denn jeder weiss, dass der Künstler zugleich etwas vom Gelehrten und etwas vom Bastler hat»⁹⁸; aber wenn das künstlerische Schaffen in der Mitte zwischen Wissenschaft und Bricolage liegt, soll das nicht heissen, dass der Bricoleur «rückständig» ist. «Man könnte versucht sein zu sagen, der Ingenieur befrage das Universum, während der Bastler sich an eine Sammlung von Überbleibseln menschlicher Produkte richtet»⁹⁹; doch muss man auch darauf bestehen, dass es nicht um Vorrang geht. Der Wissenschaftler und der Bricoleur sollen einfach unterschieden werden «durch die Funktionen ..., die sie in der Ordnung der Mittel und Zwecke dem Ereignis und der Struktur zuweisen: der eine schafft Ereignisse ... mittels Strukturen, der andere Strukturen mittels Ereignissen»¹⁰⁰.

⁹⁴ Claude Lévi-Strauss, *Das Wilde Denken*, Suhrkamp Wissenschaft, Bd. 14, Frankfurt a. M. 1973, S. 29. Original: *La Pensée Sauvage*, Paris 1961.

⁹⁵ Ebenda, S. 29.

⁹⁶ Le Corbusier, *Ausblick auf eine Architektur*, op. cit. (Anm. 71), S. 31.

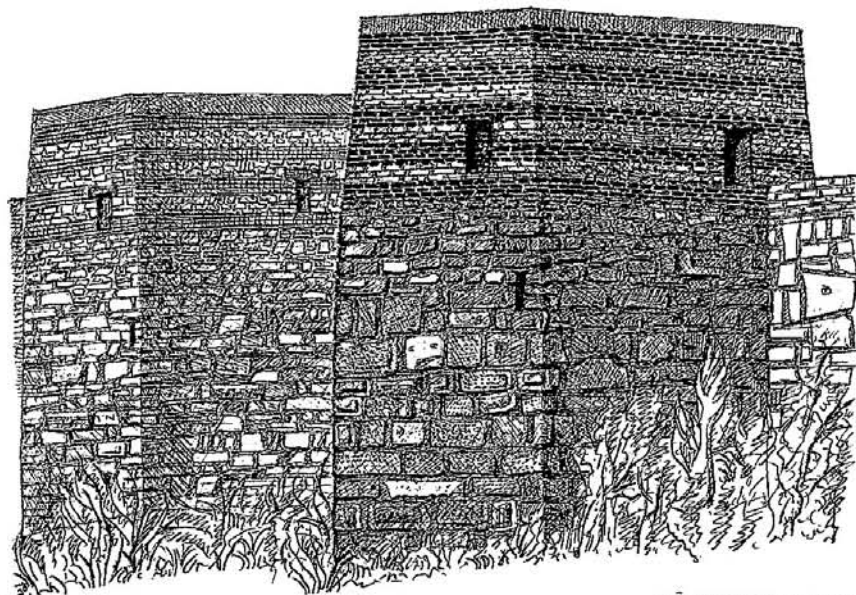
⁹⁷ Claude Lévi-Strauss, *Das Wilde Denken*, op. cit., S. 30–31.

⁹⁸ Ebenda, S. 36.

⁹⁹ Ebenda, S. 32.

¹⁰⁰ Ebenda, S. 36.

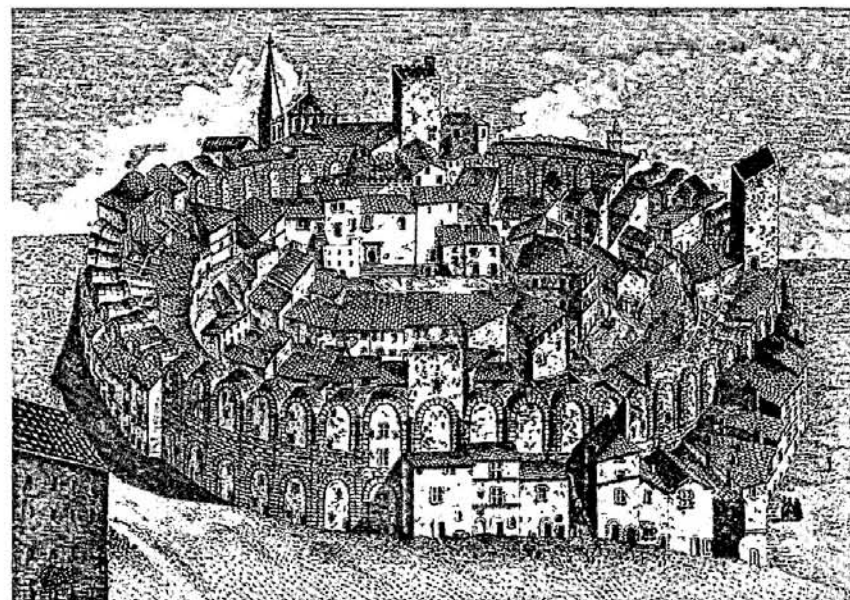
ANKARA
SI-V/1-VI-73
WHISAR KAPISI



1

ZITADELLE: Innere Mauer
WHISAR KAPISI (KAUE)
2 Längsachse-Mauer -
- Mauer Süd- und (NW)
SW- und NW- Mauer
Südfest.

Bricolage, das Verwenden von «Überbleibseln menschlicher Bestrebungen»: am Ort vorhandene Überreste, Fundstücke (Abb. 1 und 2); gesammelte Stücke, Zitate, Spolien (Abb. 1, S. 152); imitierte Zitate und Pseudo-Anspielungen (Abb. 2, S. 153); Stillelemente als Versatzstücke für die Komposition (Abb. 3, S. 153)



2

1 «Ankara, Zitadelle: zwei Wehrtürme der inneren Ringmauer, Westfront. Erstanlage gegen 620 n. Chr. unter Kaiser Heraklius, nach dessen Sieg über Chosroe, oder Mitte des 7. Jh. unter Constantius II. (641-668); Ausbau unter Michael II. um 820-829 (äußere Ringmauer); seit 931 seldschukisch, Instandstellung und Verstärkung unter Keikavus II. um 1249/50

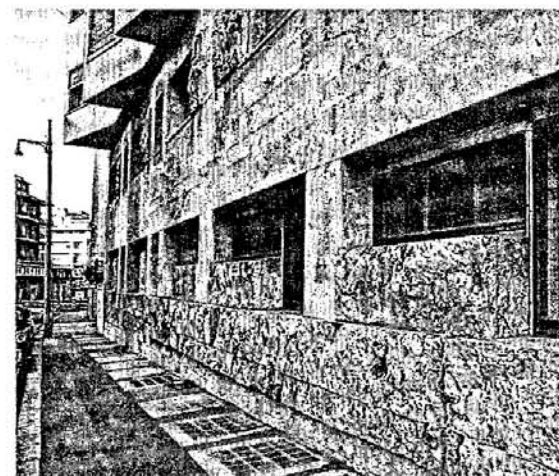
Evidenz der Stratigraphie. Untere Hälfte (Mitte 7. Jh.) aus römischen Bautrümmern, weißer Marmor, Spolien von Tempel-Architraven, Löwenkopf-Wasserspeiern, Figurantorsi; Mittelstück (Ausbau des frühen 9. Jh.) aus isochromen Hartsteinquadern mittlerer Höhe; oberstes (konisches) Drittel (seldschukisch, Mitte 13. Jh.) im Schichtwechsel zwischen Backsteinver-

band und Kleinquaderzellen
Zwei Dimensionen des Ineinander-greifens: in der Vertikalen Verschränkung und Sukzession der vier Baugenerationen Rom (Spolien), Byzanz, 7. und 9. Jh. (untere zwei Drittel des Gesamtaufbaus), Islam (seldschukische Erhöhung)...» Paul Hofer, 1973
2 Arles, mittelalterliche Stadtanlage innerhalb der Mauern des antiken Amphitheatrs



Damit aber haben wir uns sehr weit von der seltsamen Vorstellung einer exponentiell wachsenden und immer genaueren Wissenschaft entfernt (einem Schnellboot, dem Architektur und Städtebau wie höchst ungeübte Wasserskifahrer folgen sollen); statt dessen haben wir nicht nur eine Konfrontation des «wilden Denkens» des Bricoleurs und des «gezähmten» Denkens des Ingenieurs, sondern auch einen nützlichen Hinweis darauf, dass diese beiden Denkweisen nicht Positionen in einer aufsteigenden Reihe sind (der Ingenieur als Verbesserung des Bricoleurs), sondern dass sie notwendigerweise nebeneinander bestehende und einander ergänzende Geisteshaltungen sind. Mit andern Worten: Wir dürften damit zu einer Approximation von Lévi-Strauss' «logischem Denken auf dem Niveau des Vernünftigen»¹⁰¹ gelangen.

Natürlich hätte man auch andere Wege einschlagen können. Karl Popper hätte uns an ungefähr denselben Ort führen, Jürgen Habermas uns zu annähernd gleichwertigen Schlussfolgerungen verhelfen können; aber wir haben Lévi-Strauss vorgezogen, weil es für den Architekten viel eher möglich ist, in dessen Erörterungen mit der Betonung auf dem Machen etwas über sich selber zu erkennen. Denn wenn wir uns von den Täuschungen professioneller Eigenliebe und anerkannter akademischer Theorie befreien können, ist die Beschreibung des Bricoleurs weit mehr eine «wirklichkeitsnahe» Umschreibung dessen, was der Architekt-Stadtplaner ist



und tut, als irgendeine Phantasievorstellung, die aus «Methodologie» und «Systemdenken» abgeleitet wird.

In der Tat könnte man befürchten, dass der Architekt als Bricoleur heute ein fast zu verlockendes Programm ist – ein Programm, das Formalismus, Ad-hoc-Architektur, Townscape-Machwerk, Populismus und fast alles, was man sonst noch erwähnen mag, ermöglichen könnte. Jedoch ... Das wilde Denken des Bricoleurs! Das gezähmte Denken des Ingenieur-Wissenschaftlers! Das Zusammenwirken dieser zwei Haltungen! Der Künstler (Architekt) teils Bricoleur, teils Wissenschaftler! Diese offensichtlichen Ergänzungen sollten dergleichen Ängste mildern. Indessen, wenn vom Verstand des Bricoleurs nicht erwartet werden sollte, dass er allgemeines Ad-hoc-Handeln unterstützt, muss jedoch auch darauf bestanden werden, dass man sich nicht vorzustellen braucht, dass der Verstand des Ingenieurs die Vorstellung von Architektur als Teil einer vereinheitlichten umfassenden Wissenschaft (idealerweise wie Physik) unterstützt. Und wenn nun Lévi-Strauss' Vorstellung von Bricolage, welche deutlich die Wissenschaft einschließt, zu Poppers Vorstellung von Wissenschaft in Beziehung gesetzt werden kann, welche offensichtlich «Methodologie» ausschließt, illustrieren wir an dieser Stelle damit eine weitere einschränkende Absicht in den Überlegungen. Weil Architektur immer in irgendeiner Art mit Verbesserung zu tun hat – damit zu tun hat, die Dinge



- 1 Rom, Villa Doria-Pamphili
- 2 Simulierte Bricolage: Luigi Moretti: Rom, Casa del Girasole, 1953
- 3 Haus in Calvert, Texas

¹⁰¹ Claude Lévi-Strauss, Zitat ohne Quellenangabe der Autoren. «pensée logique au niveau du sensible». Deutsche Fassung durch die Übersetzer.

nach irgendeinem, und sei es noch so undeutlich wahrgenommenen Richtmass besser zu machen –, damit zu tun hat, wie die Dinge sein sollten, ist sie hoffnungslos in Werturteile verstrickt, und darum können die Schwierigkeiten der Architektur niemals wissenschaftlich behoben werden, am wenigsten mit Hilfe einer einfältigen empirischen Theorie der «Tatsachen». Und wenn dies für die Architektur zutrifft, dann muss für den Städtebau (der sich nicht einmal darum kümmert, dass etwas zum Stehen kommt) die Frage nach einer wissenschaftlichen Lösung seiner Probleme nur noch heikler werden. Denn wenn die Vorstellung einer «endgültigen» Lösung dank einer abschliessenden Anhäufung aller Daten offensichtlich erkenntnistheoretisch eine Schimäre ist, wenn ständig gewisse Teile der Information nicht zu werten oder nicht zu erfassen sind und wenn das Inventar der «Tatsachen» einfach wegen des Masses der Veränderung und Überalterung niemals vollständig sein kann, dann sollte es hier und jetzt nun sicher möglich sein, zu behaupten, dass **die Aussichten auf eine wissenschaftliche Stadtplanung tatsächlich mit den Aussichten auf eine wissenschaftliche Politik gleichzusetzen sind.**

Denn Planung kann kaum wissenschaftlicher sein als die politische Gesellschaft, von der sie ein Ausführungsorgan ist: weder im Fall der Politik noch der Planung kann genügend Information gesammelt werden, bevor es nötig wird zu handeln. In keinem der beiden Fälle kann das Tun auf eine ideale zukünftige Formulierung des Problems warten, die zeigt, wie es schliesslich gelöst werden kann; und wenn das so ist, gerade weil die Möglichkeit einer Zukunft, in der eine solche Formulierung gefunden werden könnte, vom unvollkommenen Handeln von heute abhängt, **wird dadurch nur noch einmal die Rolle der Bricolage nahegelegt, der die Politik so ähnlich ist und der die Stadtplanung sicher ähnlich sein sollte.**

In der Tat, wenn wir bereit sind, die Methoden der Wissenschaft und der Bricolage als gleichzeitig nebeneinander bestehende Bestrebungen zu sehen, wenn wir gewillt sind, zu anerkennen, dass beides Arten sind, sich Problemen anzunehmen, wenn wir gewillt sind (und das kann schwerfallen), zuzugeben, dass das «zivilisierte» Denken (mit seiner Voraussetzung logischer Folgerichtigkeit) und das «wilde» Denken (mit seinen Analogiesprüngen) gleichwertig sind, wäre es vielleicht sogar möglich, anzunehmen, dass einer wirklich brauchbaren künftigen Dialektik der Weg bereitet werden könnte, wenn wir der Bricolage neben der Wissenschaft wieder ihren Platz einräumen.

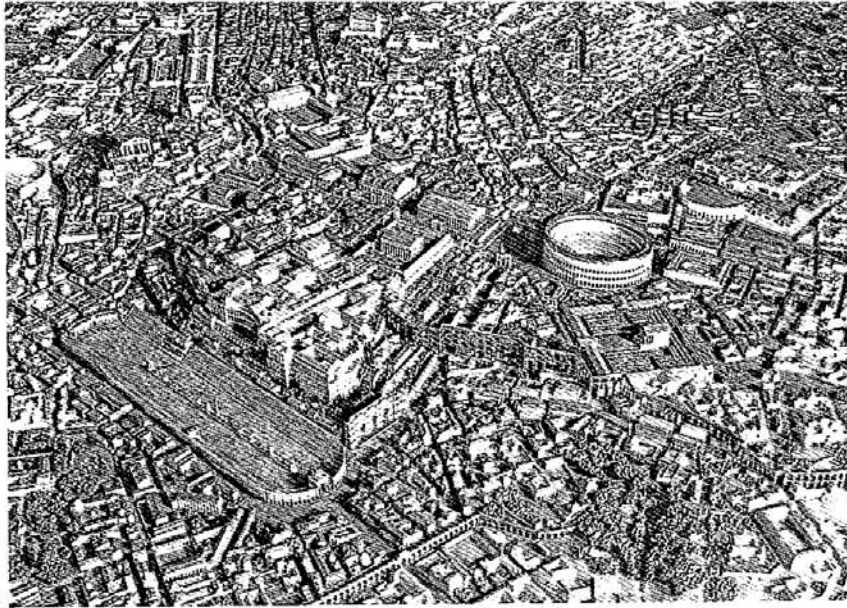
Eine wirklich brauchbare Dialektik?¹⁰² Wir denken einfach

an den Konflikt widerstrebender Kräfte, an den beinahe grundlegenden Konflikt genau festgelegter Interessen, an das berechnete Misstrauen den Interessen anderer gegenüber, aus denen der demokratische Prozess – so wie wir ihn kennen – hervorgeht; und was daraus folgt ist dann banal: Wenn es so ist, wenn Demokratie eine Verbindung von liberalistischem Enthusiasmus und legalistischem Zweifel ist und wenn sie dem Wesen nach ein Zusammenprallen verschiedener Auffassungen und als das akzeptabel ist, warum dann nicht zugeben, dass **eine Theorie widerstrebender Kräfte** (die alle bekannt sind) wahrscheinlich eine idealere und umfassendere Stadt des Geistes hervorbringen wird als alle Theorien, die bisher erfunden worden sind.

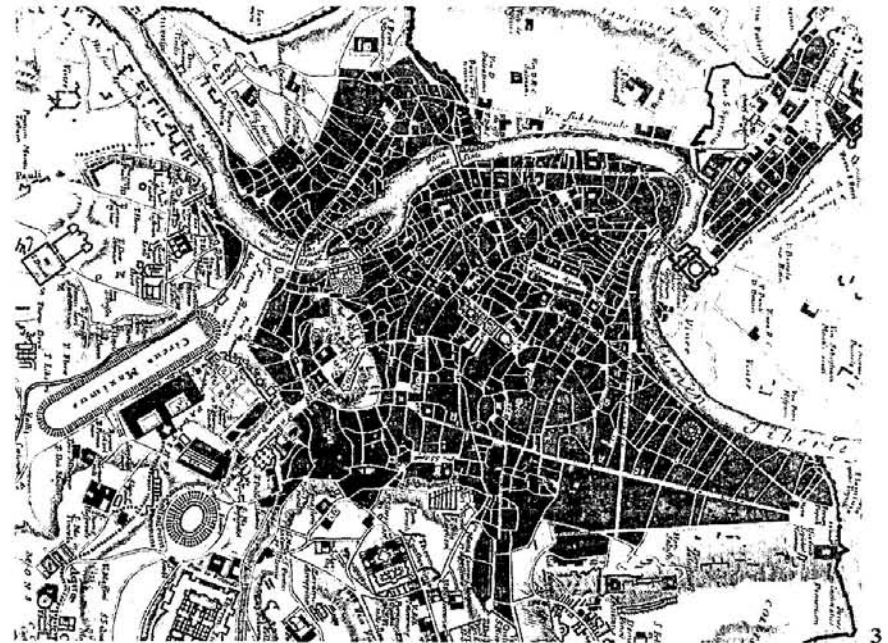
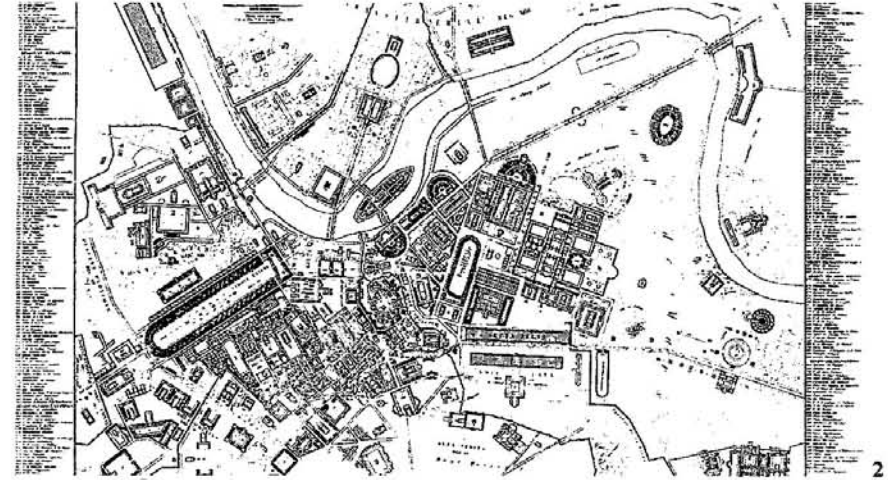
Das ist alles. Anstelle einer Idealvorstellung von umfassendem Management, gegründet auf dem, was als wissenschaftliche Gewissheiten vorgelegt wird, gibt es auch ein privates und ein öffentliches Interesse an Emanzipation (was übrigens Befreiung vom Management einschliesst); und wenn die Verhältnisse so sind und wenn nur durch den Zusammenprall verschiedener Interessen ein Ergebnis herbeigeführt werden kann, durch ein andauerndes Austragen von Gegensätzen, **warum sollte dieser dialektische Sachverhalt nicht ebenso in der Theorie anerkannt werden wie in der Praxis?** Dies ist wieder ein Hinweis auf Popper und auf das Ideal der Redlichkeit; und weil vom Standpunkt einer kritischen Betrachtung der Zusammenprall verschiedener Interessen begrüsst werden muss, nicht als billige, ökumenisierende Haltung, die nur zu häufig vorkommt, sondern als Klärung (weil es ja möglich ist – wie es üblich war –, dass auf dem durch gegenseitiges Misstrauen erzeugten Schlachtfeld die Blumen der Freiheit aus dem Blut der Auseinandersetzung gezogen werden können) – darum sind wir, falls der Umstand widerstrebender Motive erkennbar ist und unterstützt werden kann, geneigt zu sagen: Warum es denn nicht versuchen?

Der Vorschlag führt uns (wie Pawlows Hunde) automatisch zum Zustand Roms im 17. Jahrhundert, zu jenem Zusammenprall von Palästen, *piazze* und Villen, zu jener unentwirrbaren Verbindung von Eindringen und Entgegenkommen, zu jener höchst erfolgreichen und elastischen Verkehrsstauung von Absichten; zu einer Anthologie von geschlossenen Kompositionen und *ad-hoc*-Zeug dazwischen, die alle gleichzeitig eine Dialektik zwischen Idealtypen und eine Dialektik zwischen Idealtypen und dem empirischen Kontext sind. Und die Betrachtung Roms des 17. Jahrhunderts (der ganzen Stadt mit der sich deutlich abzeichnenden Identität ihrer Unterteilungen: Trastevere, Sant'Eustachio, Borgo,

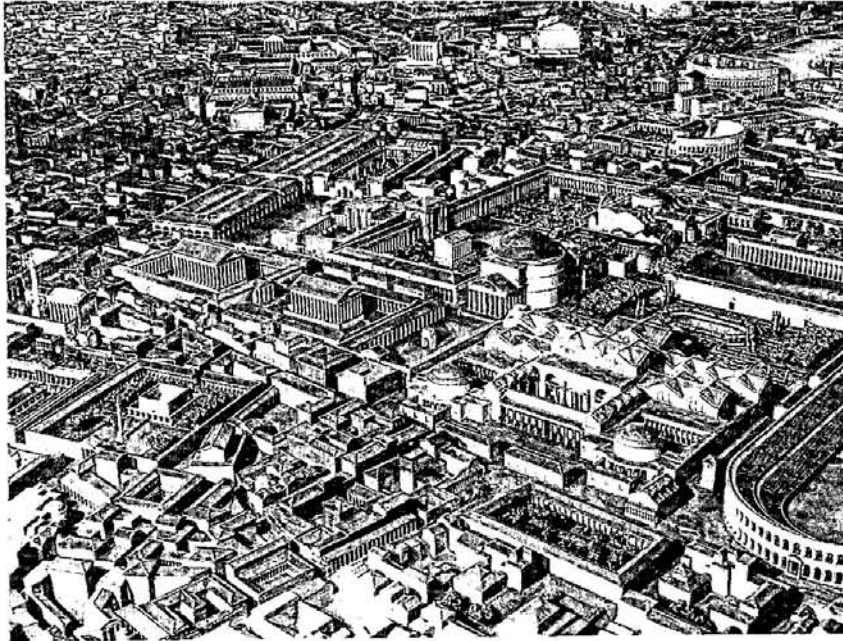
¹⁰² Die Möglichkeiten einer exponentiellen, progressiven Dialektik – weder nach Marx noch nach Hegel – werden hier als «nützlich» angenommen.



Campo Marzo, Campitelli ...) führt zu einer entsprechenden Deutung ihrer Vorgängerin, wo die Stücke der Foren und Thermen in einem Zustand gegenseitiger Abhängigkeit. Unabhängigkeit und mehrfacher Interpretierbarkeit herumstehen. Und das kaiserliche Rom ist natürlich die weit dramatischere Aussage. Denn mit seinen abrupteren Zusammenstößen, schärferen Trennungen, seinen ausgedehnteren Versatzstücken, seinem radikaler bestimmten Grundmuster und seinem allgemeinen Mangel an (feinfühligem) Hemmungen illustriert das kaiserliche Rom, viel mehr als die Stadt des Hochbarocks, etwas von der Mentalität der Bricolage in ihrer verschwenderischsten Form – ein Obelisk von hier, eine Säule von dort, eine Reihe Statuen von woanders, sogar auf der Ebene der Details kommt die Mentalität voll zur Geltung. In diesem Zusammenhang denkt man mit Belustigung daran zurück, wie einmal der Einfluss einer ganzen Schule von Historikern (zweifelloso Positivist!) eifrig dem Beschreiben der alten Römer als der Natur nach Ingenieure des 19. Jahrhunderts gewidmet war, als Vorläufer von Gustave Eiffel, die sich irgendwie und leider verirrt hatten.



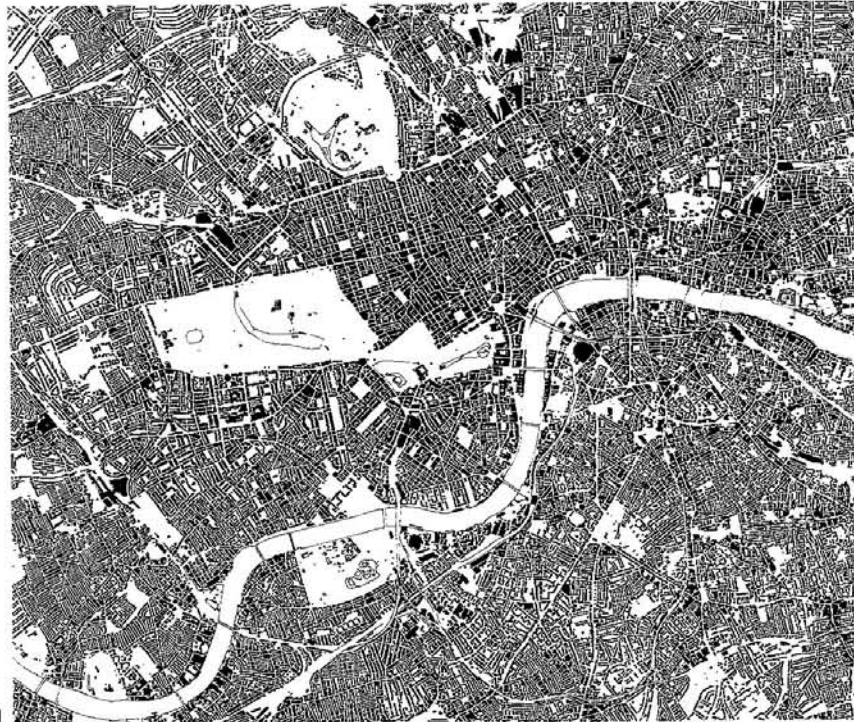
- 1 Das kaiserliche Rom
- 2 Das kaiserliche Rom, Plan von J. A. Lèveil nach Canina, 1847
- 3 Rom, Matrix des 17. Jahrhunderts, Plan nach Bufalini, 1551





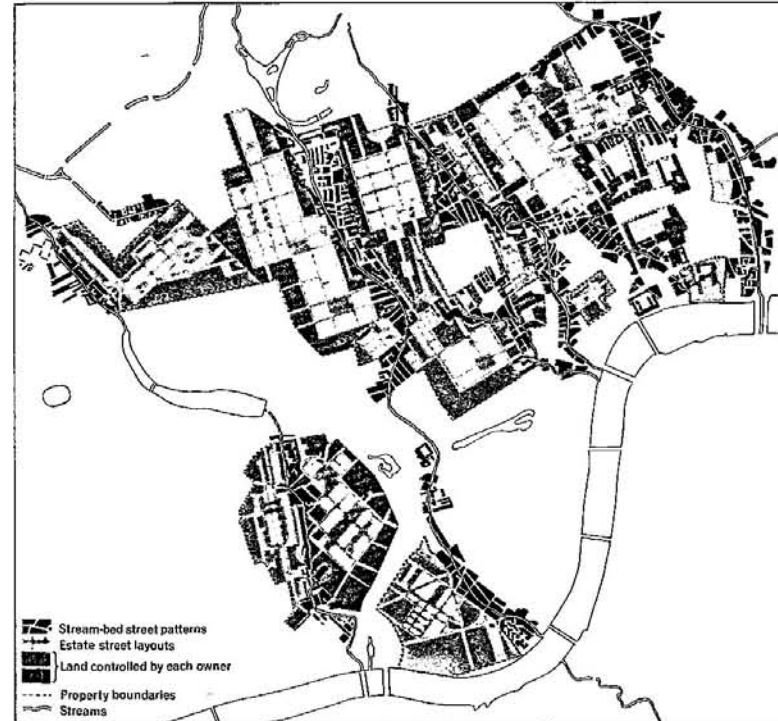
So wird das Rom, aus der Zeit der Kaiser oder der Päpste, hart oder weich, hier als eine Art Modell vorgestellt, das als Alternative zum katastrophalen Städtebau des *social engineering* und des Totalen Entwurfs betrachtet werden kann. Denn wenn wir auch zugeben, dass es sich hier um die Produkte einer bestimmten Topographie und zweier besonderer, wenn auch nicht völlig trennbarer Kulturen handelt, nehmen wir doch auch an, dass wir eine Form der Auseinandersetzung vor uns haben, die der Allgemeingültigkeit nicht entbehrt. Das heisst: Indessen die physische Erscheinungsform und die Politik Roms vielleicht das anschaulichste Beispiel von zusammenprallenden Feldern und von **in Zwischenräumen liegenden Trümmern** liefert, gibt es ruhigere Versionen entsprechender Belange, die nicht schwer zu finden sind.

Rom ist zum Beispiel – wenn man es so sehen will – eine



1

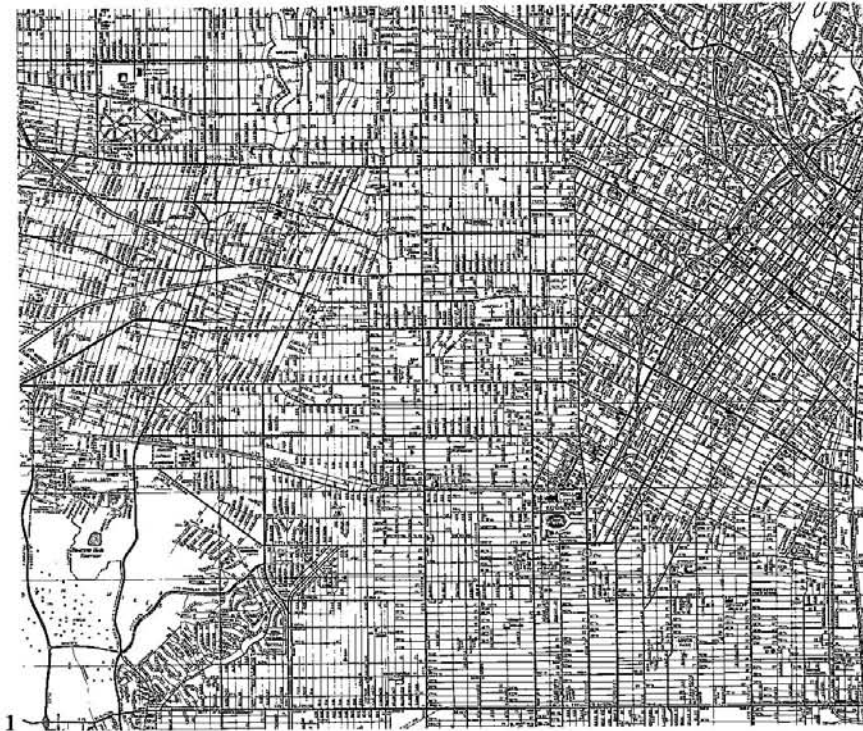
implodierte Version Londons. Man gebe eine sanftere Topographie, vergrößere die Versatzstücke und verringere ihre Angriffswucht (man nenne das Trajansforum Belgravia und die Caracalla-Thermen Pimlico, statt Villa Albani lese man Bloomsbury und statt Via Giulia Westbourne Terrace), und die Erzeugnisse kaiserlicher und päpstlicher Bricolage werden ihre mehr oder weniger bürgerlichen Entsprechungen des 19. Jahrhunderts finden – eine Anhäufung zweckmässig gerasterter Felder, die meist der Einteilung des Grundbesitzes entsprechen, und dazwischen Zustände der Verwirrung und malerischer Zufallereignisse, die meist Flussläufen, Kuhpfaden usw. entsprechen und, ursprünglich als eine Anzahl unbeabsichtigter Demarkationszonen dienend, nur dazu beitragen konnten, die Tugenden der Ordnung durch die Werte des Chaos hervorzuheben.



2

- 1 London, Plan, 1968
 2 Graham Shane: Analyse der Londoner Innenstadt, 1971

Und das Rom-London-Modell kann natürlich sehr wohl erweitert werden, um eine vergleichbare Deutung von Houston oder Los Angeles zu liefern. Es ist einfach eine Frage der Geistesverfassung, in der man einen Ort besucht. Das heisst: Wenn man hofft, das Bizarre zu finden, wird es einem vielleicht nicht entgehen, und wenn man hofft, eine sonderbare Zukunft zu sehen, ist man möglicherweise befähigt, sie zu entdecken; aber auch wenn man den Einfluss eines Vorbildes sucht, wird man wahrscheinlich, in vernünftigen Grenzen, in der Lage sein, seine Spuren auszumachen. Denn wenn auch ohne Zweifel in Houston und Los Angeles die Felder innerer Kohärenz und die Gebiete dazwischen liegender Bruchstücke schwieriger mit einem Namen deutlich zu kennzeichnen sind und wir ihr Vorhandensein nur aus der persönlichen Erfahrung kennen, ist vielleicht in beiden Städten die Tendenz we-



1 Los Angeles, Ausschnitt aus einem Stadtplan des Automobile Club of Southern California von 1952

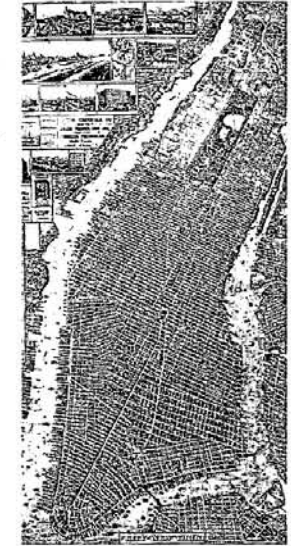
2 City of New York, 1879

sentlicher, zu beinahe römischen Zuständen der Bricolage zurückzukehren. Damit soll nicht behauptet werden, dass etwas gut sein muss, einfach weil es römisch ist – wir unterliegen keiner so einfältigen Zwangsvorstellung; und es soll auch nicht behauptet werden, dass etwas wertvoll sein muss, lediglich weil es Pop-«römisch» ist – wiederum haben wir nicht diese Absicht; aber es soll in Houston auf Greenway Plaza, City Post Oak, Plaza del'Orta (hispanisierte Spuren von Tivoli), Brook Hollow angespielt, und in Los Angeles sollen deren Entsprechungen verzeichnet werden: örtliche Shopping-Center usw., welche – wenn sie nicht im Grunde meist nur mehr vom gleichen wären (mehr «Moderne», mehr Neokolonial, mehr Träume von Cordoba) – bereits als Entsprechungen der grossen antiken Versatzstücke erkannt werden könnten.

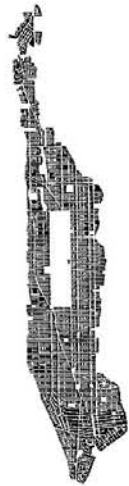
Zugegebenermassen, und auch für unsern Geschmack, mag wegen Ausdehnung etwas verlorengehen, wegen der explosiven Bebauungsmuster, welche das Automobil stimuliert hat – der Zusammenprall ist nicht so ausgeprägt, wie man es wünschen könnte; aber wenn wir nicht daran glauben, dass eine Überlagerung durch schnellen Durchgangsverkehr (nachdem das Erdöl ausgegangen ist?) die Situation wesentlich verbessern wird – und während wir noch immer bereit sind, diese Situation als Beispiel von im Gang befindlicher Bricolage zu begrüssen –, sind wir auch geneigt, uns vorzustellen, dass viele der vor kurzem angeworbenen Connaisseurs von Pop (der nachmarxistische, nachtechnophile Banham, der nachelitäre Venturi) unbewusst das gleiche gespürt haben.

Das sind allerdings Mutmassungen; und statt bei Rom, London, Houston oder Los Angeles als verschiedenen Versionen desselben Musterbeispiels zu verweilen, könnte es einmal mehr nützlich sein, zu den kartesischen Koordinaten des Glücks zurückzukehren, zum neutralen Raster der Gleichheit und Freiheit – und dabei muss auf Manhattan hingewiesen werden. «Einige zweitausend Strassenblöcke wurden zur Verfügung gestellt, jeder theoretisch 200 Fuss breit, nicht mehr, nicht weniger; und seitdem, wenn ein Bauplatz gesucht wurde, ob mit Blick auf eine Kirche oder auf einen Hochofen, auf ein Opernhaus oder einen Spielzeuggladen, ist absichtlich kein Platz in einem dieser Blöcke besser als in einem andern.»¹⁰³

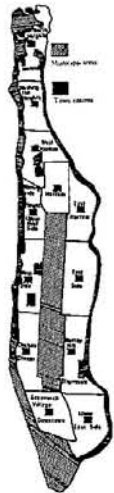
Aber wie alle hoffnungslosen Beobachtungen war auch die von Frederick Law Olmstead völlig nie wahr. Denn während in Manhattan das Ausbreiten eines sich über alles erstreckenden Rasters gleichzeitig örtliche Einzelheiten auslöschte und die Sachverständigkeit des Liegenschaftenhändlers in Aktion illustrierte, war es aber auch unmöglich, dass dieser Vorgang



¹⁰³ Frederick Law Olmstead and James R. Croes, *Preliminary Report of the Landscape Architect and the Civil and Topographical Engineer, Upon the Laying Out of the Twenty-third and Twenty-fourth Wards, City of New York*, Dok. Nr. 72, Board of Public Parks 1877, aus: S. B. Sutton (Hg.), *Civilising American Cities, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts 1971*. «Some two thousand blocks were provided, each theoretically two hundred feet wide, no more, no less; and ever since, if a building site was wanted, whether with a view to a church or a blast furnace, an opera house or a toy shop, there is, of intention, no better place in one of these blocks than in another.» Deutsche Fassung durch die Übersetzer.

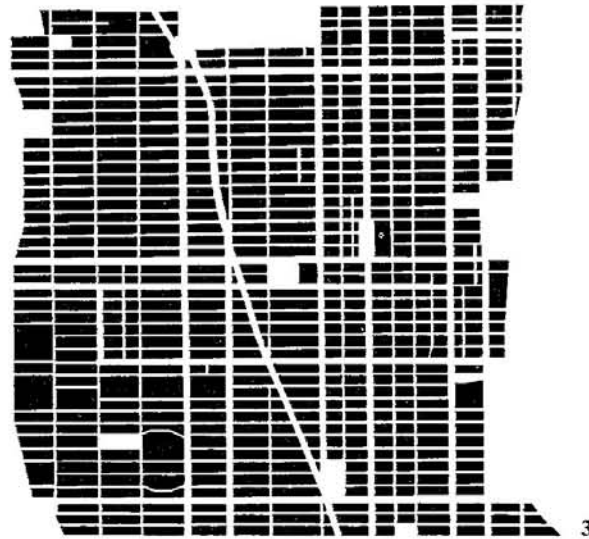


1



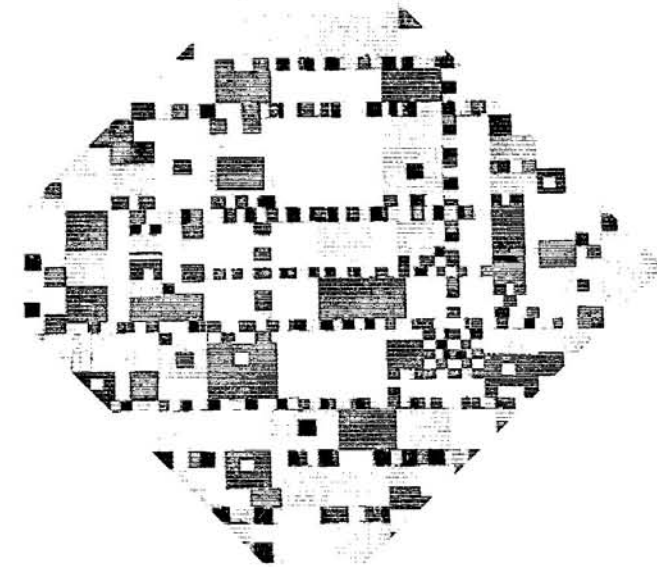
2

¹⁰⁴ Diese Abbildung verdanken wir Charles Jencks, *Modern Movements in Architecture, New York und London 1973*.



3

je abgeschlossen sein konnte. Denn obwohl der Raster herausfordernd «neutral» bleibt und obwohl seine hauptsächlichsten Bestimmungsfaktoren nur höchst allgemeiner und grober Art sind (durchgehende Uferlinie, Central Park, unteres Manhattan, West Village, Broadway ...), finden sich trotz der Regelmässigkeit Anzeichen eigenartiger Ballungen und wöhlen ausgewertet sein; so ist die Situation – wie Modrian klar erkannte – nicht ein Fall totaler Abhängigkeit. Aber wenn auch New York City, ein höchst energiegeladenes Gerüst für wechselnde und zwangslose Ereignisse, als beste aller Rechtfertigungen für den alles überziehenden Raster dienen könnten, sind doch die Befriedigungen, die sein Raster verschafft, vielleicht hauptsächlich konzeptioneller und intellektueller Art. Das scheinbar endlos ausgedehnte Feld hat die Tendenz, die Wahrnehmung zu lähmen, ebenso wie es dazu führt, Politik zunichte zu machen; und vermutlich sind im Bemühen, etwas zu institutionalisieren, das nur eine verspürte und eine notwendige Wirklichkeit sein kann, Vorschläge in der Art, «wie ein demokratisches New York aussehen würde», entstanden¹⁰⁴ – Forderungen nach der politischen Gliederung einer unrealistisch zentralisierten Regierung, Forderungen, die sich interessanterweise dem anschliessen, was Ergebnis einer ausschliesslich morphologischen Analyse sein könnte.



Die gegenwärtige Tradition der Modernen Architektur neigt nun ziemlich irrational dazu, solchen Vorschlägen mit Wohlwollen zu begegnen. Ziemlich irrational, weil – so demokratisch eine solche Gliederung erscheint – die Einseitigkeit, die der Architekt vom langen Schwelgen in Träumen vom Totalen Entwurf geerbt hat, ihn mehr oder weniger unfähig macht, zu erkennen, wohin solche Alternativvorschläge führen könnten. Denn obwohl man sich langsam der nicht-vertretbaren Konsequenzen totaler Politik bewusst geworden ist, bleibt jedoch, oder so scheint es, ein grosser Mangel an In-

- 1 New York, Manhattan
- 2 «What a democratic Manhattan would look like», 1973
- 3 Manhattan, Ausschnitt

Piet Mondrian: «Victory Boogie Woogie», 1943/44

teresse für die physische Entsprechung dieser Einsicht, oder es fehlt der Glaube daran, dass analog die Folgen des Totalen Entwurfs nicht zu vertreten sind. Mit anderen Worten, während in der Politik das Existieren begrenzter Felder (die aufeinander einwirken, aber alle vor schliesslicher Beeinträchtigung geschützt sind) heute wieder als nützlich und wünschenswert angesehen wird, scheint diese Erkenntnis noch nicht voll auf den Bereich der Wahrnehmung übertragen worden zu sein; und so ist jedes Erstellen einer räumlichen oder zeitlichen Entsprechung des begrenzten Feldes bezeichnenderweise Misstrauen ausgesetzt – es wird einmal mehr als Blockierung der Zukunft und als gefährliches Hindernis für die Freiheiten offengelassener Situationen gesehen.

Was von diesen Gedanken hier weiterlebt, ist natürlich belanglos und kann jene nicht überzeugen, die immer noch genötigt sind, sich eine total integrierte Weltgesellschaft als Operationsbasis vorzustellen, eine Kombination von angeborener Güte und wissenschaftlichem *savoir-faire*, in der alle politischen Strukturen, wichtigere und unwichtigere, aufgelöst worden sind. Wir anerkennen die Werte dieser Vorstellung, doch fühlen wir uns auch verpflichtet, darauf hinzuweisen, dass die ideale, offene und emanzipierte Gesellschaft kaum so beschaffen sein wird, dass die offene Gesellschaft von der Vielfalt ihrer Teile abhängig ist, von miteinander wetteifernden, gruppenorientierten Interessen, die nicht vernünftig zu sein brauchen, die aber zusammengenommen einander nicht nur die Waage halten, sondern manchmal auch als Schutzschicht zwischen dem Individuum und der Form der kollektiven Autorität dienen können. Denn die Aufgabe sollte erhalten bleiben als eine Spannung zwischen quasi-integriertem Ganzen und quasi-isolierten Teilen; und wenn abge sonderte Teile fehlen, kann man sich diese «*offene Gesellschaft*» nur dort vorstellen, wo trotz den Lehrsätzen von Freiheit und Gleichheit alle Zwänge der Verbrüderung – freiwillige Zusammenschlüsse, Mannschaftsleibchen, Gruppendynamik, revolutionäre Kommunen, die die Freuden angenehmer Entfremdung liefern, die Gesellschaft Jesu, Studentenverbindungen, Jahresversammlungen, Regimentsanlässe – sich wiederum auswirken.

Aber die Sache könnte ohne Extravaganz mit einer viel direkteren Illustration belegt werden; und Worte wie Integration und Segregation (sowohl auf die Politik wie auf die Wahrnehmung bezogen) können uns kaum zu etwas anderem führen als zur schwierigen Lage der schwarzen Bevölkerung in Amerika. Es gab und gibt das Ideal der Integration, und es gab und gibt das Ideal der Segregation; doch wenn

auch beide Ideale durch eine ganze Reihe von Überlegungen unterstützt werden können, passenden und ungeeigneten, bleibt die Evidenz, dass, wenn grobes Unrecht langsam beseitigt wird, die Schranken, die früher von aussen aufrechterhalten wurden, ebensogut von innen wieder errichtet werden können. Denn welche Vorstellungen von der vollkommenen offenen Gesellschaft auch beibehalten werden können (und Poppers «offene Gesellschaft» kann ebenso eine Fiktion sein wie die idealerweise «geschlossene Gesellschaft», die er verdammt), bleibt trotz den abstrakten allumfassenden Zielen, die der theoretische Liberalismus verlangt, das Problem der Identität mit den dazugehörigen Problemen der Absorbierung und Tilgung besonderer Merkmale, und es muss noch bewiesen werden, dass solche Probleme als vorübergehend betrachtet werden sollten. Denn die wirklich empirische Ordnung war nie Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit, sondern war eher umgekehrt: eine Frage der brüderlichen Ordnung, einer Gruppierung Gleichgestellter und Gleichgesinnter, die zusammen die Macht ergreifen, um ihre Freiheiten auszuhandeln. So sieht die Geschichte des Christentums aus, der Freimaurerei, der akademischen Einrichtungen, der Gewerkschaften, des Frauenstimmrechts, der bürgerlichen Vorrechte und alles anderen. Es ist die Geschichte des offenen Feldes als Idee, des geschlossenen Feldes als Tatsache; und weil in dieser ständigen Eruption geschlossener Felder, die so viel zu echter Emanzipation beigetragen hat, die neuere Geschichte der Rechte der Schwarzen in den Vereinigten Staaten so erhellend ist (und sicherlich so «korrekt» sowohl in den aggressiven als auch in den abwehrenden Verhaltensweisen), sahen wir uns gezwungen, sie als ein klassisches Beispiel, vielleicht als das klassische Beispiel einer allgemeinen Zwiespältigkeit zu zitieren.

Die Erörterung, wenn man es so nennen kann, kann nun zusammengefasst werden. Sie betrifft sicher die theologischen Extreme der Prädestination gegenüber dem freien Willen, und ebenso sicher ist ihre Stossrichtung sowohl konservativ wie auch anarchistisch. Sie geht davon aus, dass über einen gewissen Punkt hinaus dauernde politische Kontinuität weder gefordert noch erhofft werden sollte und dass dementsprechend die Kontinuität eines hyperumfassenden «Entwurfs» auch mit Zweifel betrachtet werden sollte. Sie nimmt aber nicht an, dass man in Ermangelung des Totalen Entwurfs erwarten kann, dass lediglich ziellos-zufällige Verfahren gedeihen können. Statt dessen – was immer das Empirische und das Ideale auch sein mögen (und beide Positionen können durch intellektuelle Leidenschaft oder Eigennutz so

entstellt werden, dass sie als ihr Gegenteil erscheinen) – nimmt die hier vorgebrachte These die Möglichkeit und Notwendigkeit einer hin- und hergehenden Auseinandersetzung zwischen diesen zwei polaren Gegensätzen an. Bis zu einem gewissen Grad ist das ein formalistisches Argument; doch ist das – soweit es die Form betreffende Merkmale aufweist – nicht unbeabsichtigt.

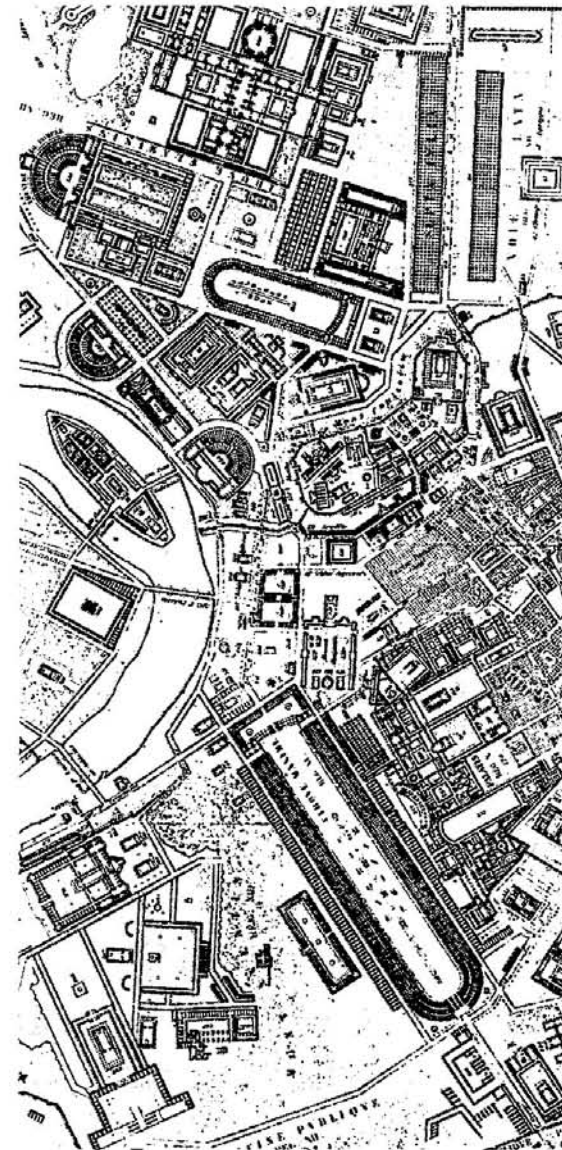
«Die Menschen, die in demokratischen Zeiten leben, haben für den Nutzen der Formen kein grosses Verständnis ...» Das wurde kurz nach 1830 geschrieben, und der Autor dieser Feststellung, Alexis de Tocqueville, fährt fort: «Dieses Unangenehme, das die Menschen der Demokratien an den Formen finden, macht diese jedoch gerade für die Freiheit so nützlich, denn ihr Hauptverdienst besteht darin, dass sie als Schranke zwischen dem Starken und dem Schwachen, dem Regierenden und dem Regierten wirken, den einen aufhalten und dem andern Zeit zur Besinnung lassen. Die Formen sind um so notwendiger, je tätiger und mächtiger die Staatsgewalt ist und je lässiger und kraftloser die Privaleute werden ... Das verdient sehr ernstlich bedacht zu werden.»¹⁰⁵

Und wenn das noch immer wenigstens einige Aufmerksamkeit verdienen mag, wollen wir mit einer Aussage wie dieser, einer seltsam pragmatischen Grundlage für eine Theorie der Formen, abermals die Analogie von Politik und Wahrnehmung beantragen.

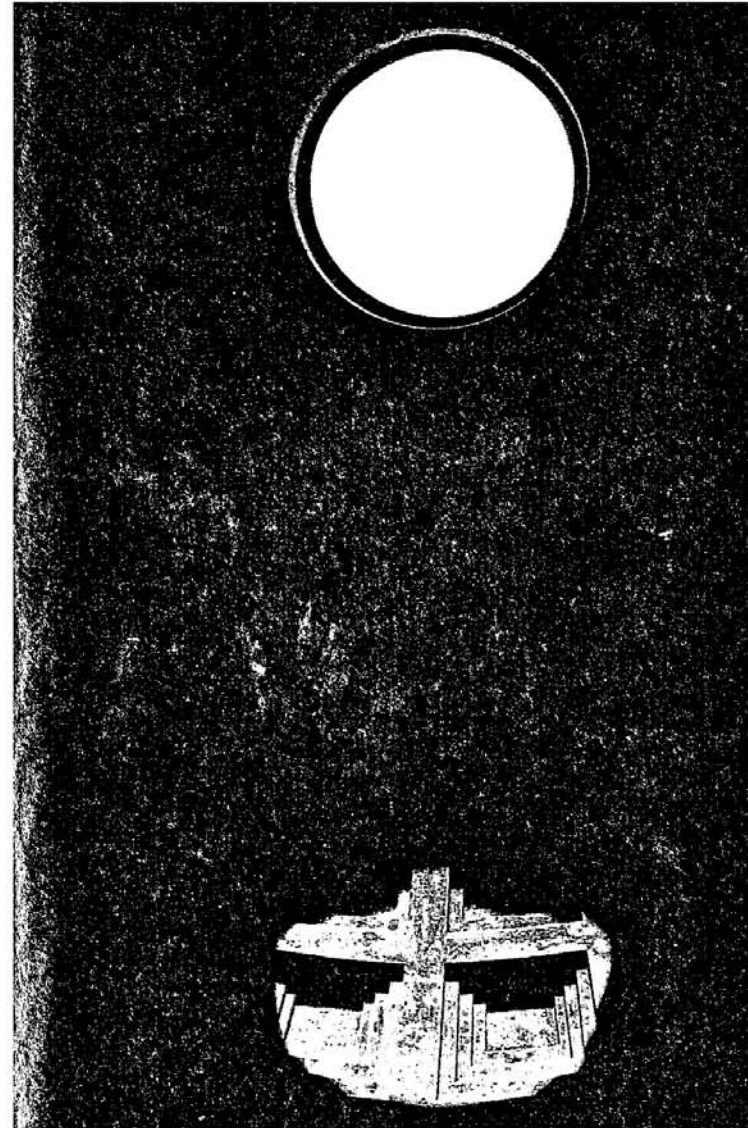
Um zum Schluss zu kommen: Eher als uns mit Hegels «unzerstörbarem Band des Schönen und des Wahren», eher als uns mit Ideen von einer permanenten und zukünftigen Einheit zu beschäftigen, ziehen wir es vor, die komplementären Möglichkeiten von Bewusstsein und sublimiertem Konflikt zu erwägen; und wenn der Fuchs und der Bricoleur beide dringend gebraucht werden, sollte vielleicht nur noch hinzugefügt werden, dass es bei der vor uns liegenden Arbeit nicht darum geht, die Welt für Demokratie gefahrlos zu machen. Es geht nicht um etwas völlig anderes: Aber bestimmt ist es nicht nur das. Denn die Aufgabe ist sicherlich, die Stadt zu bewahren (und damit die Demokratie), indem wir ihr grosse Infusionen von Metaphern, Analogiedenken, Mehrdeutigkeit zukommen lassen; und angesichts eines vorherrschenden Szientismus und des auffälligen *Laissez-aller* kann es ja sein, dass diese Beschäftigungen das wirkliche Überleben durch Entwurf¹⁰⁶ verschaffen könnten.

¹⁰⁵ Alexis de Tocqueville, *Über die Demokratie in Amerika*, dtv 6063, München 1976, S. 821–822.

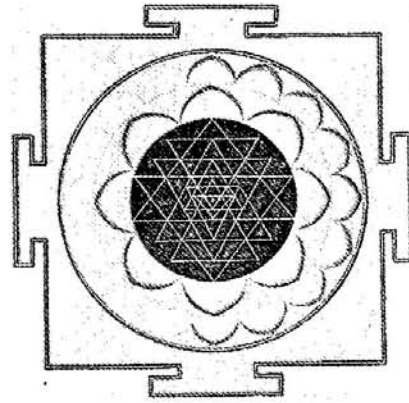
¹⁰⁶ Anspielung auf Richard Neutra, *Survival Through Design*, Oxford University Press, New York 1954, Anm. der Übersetzer.



Das kaiserliche Rom, Plan von J. A. Lévell nach Canina, 1847, Ausschnitt



**Collage City
und die Wiedereroberung der Zeit**



Kurz: der Mensch hat nicht Natur, sondern er hat ... Geschichte. Oder, was dasselbe ist, was die Natur für die Dinge ist, ist die Geschichte – als *res gestae* – für den Menschen.

Der einzige wesentliche Unterschied zwischen der menschlichen Geschichte und der (Natur)geschichte liegt darin, dass jene niemals von vorne beginnen kann ... der Schimpanse und der Orang-Utan unterscheiden sich vom Menschen nicht durch das, was strenggenommen als Intelligenz bezeichnet wird, sondern weil sie viel weniger Erinnerung haben. Jeden Morgen ist für die armen Tiere alles, was sie am Tage vorher durchlebt haben, fast vollständig ausgelöscht, und ihr Intellekt muss mit einem minimalen Schatz an Erfahrungen arbeiten ... so kann man doch sagen, dass der Tiger von heute nicht mehr und nicht weniger Tiger ist als der vor tausend Jahren: er ist zum erstenmal Tiger, er ist immer noch ein erster Tiger, der immer von vorne anfangen muss, vom Nullpunkt aus ... Die Verbindung mit der Vergangenheit zu brechen, ist eine Herabsetzung des Menschen und ein Nachahmen des Orang-Utans.¹⁰⁷

José Ortega y Gasset

Das heisst, dass man eine Untersuchung aufnimmt und fortzuführen versucht, die den ganzen Hintergrund früherer Entwicklung der Wissenschaft hinter sich hat; man schliesst sich der Tradition der Wissenschaft an. Dies ist ein einfacher und entscheidender Punkt, aber trotzdem wird er häufig von Rationalisten nicht genügend zur Kenntnis genommen – dass wir nicht von vorne anfangen können; dass wir nützen müssen, was andere vor uns in der Wissenschaft erreicht haben. Wenn wir von vorne anfangen, dann werden wir, wenn wir sterben, etwa so sein wie Adam und Eva, als sie starben (oder, wenn man das vorzieht, wie der Neandertaler). In der Wissenschaft wollen wir Fortschritte machen, und das bedeutet, dass wir auf die Schultern unserer Vorfahren steigen müssen. Wir müssen eine gewisse Tradition fortführen.¹⁰⁸

Karl Popper

Haben wir bisher den Zusammenprall physischer Gebilde betrachtet, wollen wir uns nun einer weiteren Betrachtung des Zusammenpralls zuwenden, diesmal auf einer psychologischen und bis zu einem gewissen Grad zeitlichen Ebene. So sehr die Stadt aufeinanderprallender Absichten pragmatisch dargestellt werden kann, ist sie doch offensichtlich auch eine Ikone und eine politische Vorstellung, die eine Reihe verschiedener Einstellungen zur historischen Entwicklung und zur sozialen Veränderung bedeuten. Das sollte offensichtlich sein. Aber wenn *Collision City*, wie bisher diskutiert, nur beiläufig eine ikonische Absicht erkennen liess, beginnen nun Fragen nach dem Zweck oder dem Wirken des Symbolischen mehr und mehr in den Vordergrund zu treten.

Für eine Denkweise ist es psychologisch notwendig, dass die Dinge sind, was sie sind; für eine andere trifft etwas wie das Gegenteil zu: Die Dinge sind nie, was sie zu sein scheinen, und die Erscheinungsform verbirgt immer ihr eigenes Wesen. Für die eine Geisteshaltung sind Tatsachen leicht feststellbar, konkret und lakonischer Beschreibung immer zugänglich. Für die andere sind Tatsachen dem Wesen nach flüchtig und entziehen sich der genauen Beschreibung. Die eine geistige Partei bedarf der Unterstützung durch Definition, die andere bedarf der Erleuchtung durch Interpretation; aber weil keine der beiden Haltungen ein Monopol auf empirisches Verständnis oder idealistische Phantasie besitzt, brauchen wir uns nicht allzulange bei ihrer Charakterisierung aufzuhalten. Beide Geisteshaltungen sind nur zu vertraut; und wenn es auch allzu einfach ist (und nicht ganz zutreffend), bei der einen Haltung von Bilderstürmerei und bei der andern von Bilderverehrung zu sprechen, wird hier gerade eine so elementare Unterscheidung vorgeschlagen.

Bilderstürmerei ist eine Verpflichtung und sollte es sein. Sie ist die Verpflichtung, den Mythos von Verunreinigungen zu säubern und ein unerträgliches Durcheinander von Bedeutungen aufzulösen; aber wenn man ohne weiteres Sympathie für den Typus des Goten und des Wandalen aufbringt, der sich bemüht, die Welt von einem erstickenden Übermass an Bezügen zu befreien, muss man doch auch erkennen, dass solche Bemühungen – was die ursprüngliche Absicht betrifft – letzten Endes nutzlos sind. Sie mögen vorübergehend Hochstimmung und Selbstbefriedigung erzeugen und übersteigerter Erregung Luft machen; aber auf die Dauer – und wie man weiss – können solche Anstrengungen nur zu einer neuen Ikonographie beitragen. Denn wenn man Ernst Cassirer und seinen zahlreichen Anhängern¹⁰⁹ zustimmen kann, dass keine menschliche Geste völlig ohne symbolischen Ge-

¹⁰⁷ José Ortega y Gasset, *Geschichte als System*, 1941, in: *Gesammelte Werke*, Manesse Verlag Zürich 1956, S. 401 und 403. Die Teile des Zitats: «The only radical difference between human history and (natural) history is that the former can never begin again ... the chimpanzee and the orangutan are distinguished from man not by what is known strictly speaking as intelligence, but because they have far less memory. Every morning the poor beasts have to face almost total oblivion of what they lived through the day before, and their intellect has to work with a minimum fund of experience ... Breaking the continuity with the past, is a lowering of man and a plagiarism of the orangutan» sind in der deutschen Übersetzung nicht zu finden. Deutsche Fassung durch die Übersetzer.

¹⁰⁸ Karl Popper, *Conjectures and Refutations*, London und New York 1962. «This means that you pick up, and try to continue, a line of enquiry which has the whole background of the earlier development of science behind it; you fall in with the tradition of science. It is a very simple and decisive point, but nevertheless one that is not often sufficiently realised by rationalists – that we cannot start afresh; that we must make use of what people have done before us in science. If we start afresh, then, when we die, we shall be about as Adam and Eve were when they died (or, if you prefer, as far as Neanderthal man). In science we want to make progress, and this means that we must stand on the shoulders of our predecessors. We must carry on a certain tradition ...» Deutsche Fassung durch die Übersetzer.

¹⁰⁹ Ernst Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen, Schriften von 1923-1929*. Siehe z. B. auch Suzanne Langer, *Philosophie auf neuem Wege*, Frankfurt und Hamburg 1965. Zudem – und nicht nur beiläufig – sollte sicher auch die ganze Warburg-Schule hier aufgeführt werden.

halt sein kann, heisst das nur zugeben, dass der Mythos, während wir in aller Öffentlichkeit damit beschäftigt sind, ihn zur Eingangstür hinauszujagen, dann während wir das tun (und eben deshalb) hinterlistig durch die Hintertür wieder eindringt. Wir mögen uns auf Rationalität berufen. Wir mögen darauf bestehen, dass Vernunft immer einfach vernünftig ist – nicht mehr und nicht weniger; aber ein gewisses widerspenstig totemistisches *matériel* lässt sich nicht verdrängen. Denn, um Cassirers primäre Intuition zu wiederholen, so sehr wir uns um Logik bemühen mögen, sind wir doch immer mit dem Umstand konfrontiert, dass Sprache, das Hauptwerkzeug des Denkens, unvermeidlich allen grundlegenden Programmen für einfach logische Verfahren vorausgeht und einen Schatten über sie wirft.

Es war die Grossartigkeit und die tragische Begrenztheit der revolutionären Tradition, diese missliche Lage ausser acht zu lassen (oder vorzugeben, sie ausser acht zu lassen). Revolutionäres Licht wird das Dunkel verbannen. Bei vollendeter Revolution werden menschliche Dinge im vollen Strahlenglanz der Aufklärung liegen. Das war immer und immer wieder die revolutionäre Annahme; und als Folge stellte sich immer und immer wieder eine beinahe vorhersagbare Desillusionierung ein. Denn was immer die abstrakte Höhe des rationalen Vorhabens sein mochte, das totemistische Zeug liess sich einfach nicht ausmerzen. Es entdeckte nur eine neue Verkleidung für sich; und indem es sich so hinter den Verfeinerungen neu erfundener Tarnung verbarg, war es ihm immer möglich, so erfolgreich wie eh und je zu wirken.

So war die Geschichte der Architektur und des Städtebaus im 20. Jahrhundert: die öffentliche Austreibung aller schädlichen kulturellen Phantasien und gleichzeitig das Wuchern von Traumgebilden, die nicht als solche erkannt wurden. Auf der einen Seite sollten Bauwerk und Stadt nicht mehr ankünden als ein wissenschaftlich bestimmtes Gefüge von Leistung und Effizienz; aber andererseits konnten sie als Zeugnis einer vollständigen Verbindung von Gegenstand und Inhalt, die entweder kurz bevorstand oder bereits verwirklicht war, nur mit einer sinnbildlichen Rolle ausgestattet sein. Ihr verborgener Zweck war lehrhaft; sie predigten, und zwar so sehr, dass die Stadt der Modernen Architektur – wenn man sich die Stadt als ein dem Wesen nach didaktisches Werkzeug vorstellen will – sicher in der kritischen Literatur des Städtebaus lange als vorzügliche Illustration für den ununterdrückbaren Hang, erbaulich zu sein, überleben wird.

Die Stadt als didaktisches Mittel. Es geht also nicht etwa um die Frage, ob sie das sein soll. Vielmehr geht es darum,

dass sie nicht anders sein kann. Und weil das so ist, fragt es sich dann, welcher Art die belehrende Information ist, die vermittelt werden kann, wie ein wünschbarer Diskurs ungefähr formuliert werden soll, welche Kriterien den gewünschten ethischen Gehalt der Stadt bestimmen sollen.

Das ist nun ein Thema, das mit den höchst ungewissen Rollen von Gewohnheit und Innovation, Stabilität und Dynamik, letzten Endes von Zwang und Emanzipation, zu tun hat, und man würde ihm mit Vergnügen ausweichen; aber die vielbenützten Fluchtwege – *«lasst die Wissenschaft die Stadt bauen»*, *«lasst die Leute die Stadt bauen»* – sind bereits beschrieben und verworfen worden. Denn wenn eine angeblich leidenschaftslose Grundlage von *«Tatsachen»* und Zahlen ein ethisches Gewebe voller Fragwürdigkeiten enthalten kann, wenn sie nicht nur die Stadt der Erlösung rechtfertigen kann, sondern auch die moralischen Katastrophen eines Auschwitz und eines Vietnam, und wenn das in letzter Zeit wieder zu neuem Leben erweckte *«Alle Macht dem Volk»* dem nur vorgezogen werden kann, kann das doch nicht ohne beträchtliche Einschränkungen geschehen. Ebensowenig darf in Verbindung mit einer vorbildhaften Stadt, mit einer Stadt der Vorstellung, zugelassen werden, dass lediglich funktionelle oder lediglich formale Überlegungen Fragen bezüglich Stil und Inhalt der Auseinandersetzung unterdrücken.

Damit sei darauf hingewiesen, dass in den folgenden Überlegungen angenommen wird, dass uns letzten Endes nur zwei Reservebestände ethischen Materials zugänglich sind. **Nämlich: Tradition und Utopie, oder was für Andeutungen von Bedeutung auch immer, welche unsere Vorstellungen von Tradition und Utopie noch liefern können.** Sie waren, getrennt oder gemeinsam, positiv und negativ, letzten Endes die treibenden Kräfte für all die verschiedenen Städte der *«Wissenschaft»* und des *«Volkes»*, der *«Natur»* und der *«Geschichte»*, die bereits erwähnt wurden; und weil kein Zweifel besteht, dass sie als sehr verständliche Indikatoren von Aktion und Reaktion wirkten (vielleicht die wirksamsten von allen möglichen), werden sie hier als entscheidende, wenn auch keineswegs absolute Bezugsgrössen angeführt.

Das geschieht durchaus nicht, um paradox zu sein. Wir haben bereits Vorbehalte bezüglich Utopia erwähnt. Wir werden damit fortfahren, Vorbehalte hinsichtlich der Tradition festzulegen; aber es wäre sonderbar, sich weiteren Spekulationen auf diesem Gebiet hinzugeben, ohne vorher einige Aufmerksamkeit auf die immer noch zu wenig beachteten Wertungen von Karl Popper zu lenken¹¹⁰. Popper, der Theoretiker der wissenschaftlichen Methode, der glaubt, dass es

¹¹⁰ Insbesondere: Karl Popper, *Utopia and Violence*, 1947; und *Towards a Rational Theory of Tradition*, 1948. Veröffentlicht in: *Conjectures and Refutations*, London und New York 1962.

objektiv feststellbare Wahrheit nicht gibt, der die Notwendigkeit der Mutmassung und die nachherige Verpflichtung zu jeder Art von Widerlegungsversuch postuliert, ist auch der Wiener Liberale, der seit langem in England wohnt und etwas wie eine whiggsche Staatstheorie zur Kritik an Plato, Hegel und nicht ganz zufällig am Dritten Reich verwendet. Der *philosophe engagé*, der sich aus Erfahrung dem Kampf gegen alle Doktrinen des historischen Determinismus und gegen alle Postulate einer geschlossenen Gesellschaft verschreibt: Es ist vor diesem Hintergrund, dass sich Popper, der Apostel wissenschaftlicher Strenge, auch als Kritiker der Utopie und als Vorkämpfer für die Nützlichkeit der Tradition erweist; und in ebendiesem Sinn kann er auch ohne weiteres als grösster Kritiker der Modernen Architektur und des Städtebaus verstanden werden. (Obwohl tatsächlich bezweifelt werden mag, dass er das technische Rüstzeug oder das Interesse hat, um diese zu kritisieren.)

So mag Poppers Theorie der traditionellen Werte logisch unwiderlegbar scheinen; und sie mag auch emotionell scheinbar ungeniessbar sein. Tradition ist unentbehrlich – Kommunikation beruht auf Tradition; Tradition hat mit dem spürbaren Bedürfnis nach strukturierter gesellschaftlicher Umwelt zu tun; Tradition ist das entscheidende Mittel zur Verbesserung der Gesellschaft; die «Atmosphäre» einer jeden Gesellschaft ist mit Tradition verbunden; und Tradition ist irgendwie dem Mythos verwandt; oder – um es anders auszudrücken – bestimmte Traditionen sind irgendwie keimende Theorien, deren Wert, wenn auch noch so unvollkommen, darin besteht, dass sie helfen, die Gesellschaft zu erklären.

Aber solche Aussagen müssen auch in Zusammenhang mit dem Wissenschaftsverständnis gesehen werden, aus dem sie hervorgegangen sind: der weitgehend antiempirischen Vorstellung von Wissenschaft weniger als Anhäufung von Fakten, sondern als Kritik von Hypothesen im Hinblick auf ihr Versagen. Die Hypothesen entdecken die Fakten und nicht umgekehrt; und wenn man die Dinge auf diese Art betrachtet – so ist die Überlegung –, entspricht die Rolle der Traditionen in der Gesellschaft ungefähr derjenigen der Hypothesen in der Wissenschaft. Das heisst: Ebenso wie die Formulierung von Hypothesen oder Theorien sich aus der Kritik des Überlieferten ergibt, «haben entsprechend auch die Traditionen die wichtige doppelte Aufgabe, nicht nur eine gewisse Ordnung oder etwas wie eine gesellschaftliche Struktur zu schaffen, sondern uns auch etwas zu geben, nach dem wir handeln können; etwas, das wir kritisieren und verändern können, (und) ... ebenso wie das Erfinden von Mythen und Theorien auf dem Gebiet

der Naturwissenschaft eine Aufgabe hat – sie helfen uns, Ordnung in die Ereignisse der Natur zu bringen –, hat es das Schaffen von Traditionen auf dem Gebiet der Gesellschaft»¹¹¹.

Und vermutlich aus diesen Gründen wird von Popper eine rationale Einstellung zur Tradition dem rationalistischen Versuch entgegengestellt, die Gesellschaft mit Hilfe von abstrakten und utopischen Formulierungen zu verändern. Solche Versuche sind «gefährlich und verderblich»; und wenn die Utopie «eine verlockende ... eine nur zu verlockende Idee» ist, ist sie für Popper auch «selbsterstörerisch und führt zu Gewalt»¹¹². Um den Gedankengang noch einmal zusammenzufassen:

1. Es ist unmöglich, Ziele wissenschaftlich festzulegen. Es gibt kein wissenschaftliches Verfahren, um zwischen zwei Zielen zu wählen ...
2. Das Problem, einen utopischen Entwurf zu erstellen, kann (deshalb) unmöglich durch Wissenschaft allein gelöst werden ...
3. Weil wir die endgültigen Ziele politischer Handlungen nicht wissenschaftlich bestimmen können ... werden sie mindestens teilweise den Charakter religiöser Streitpunkte haben. Und zwischen diesen verschiedenen utopischen Religionen kann es keine Toleranz geben ... der Utopist muss seine Konkurrenten überzeugen oder aber vernichten ... Aber er muss noch weiter gehen ... (Denn) die Rationalität seiner politischen Handlung verlangt auf lange Zeit hinaus Beständigkeit der Zielsetzung ...
4. Die Unterdrückung konkurrierender Ziele wird noch dringender, wenn wir in Betracht ziehen, dass die Zeit der utopischen Konstruktion gleichzeitig eine Zeit der sozialen Veränderung sein dürfte. (Denn) während einer solchen Zeit dürften Ideen der Veränderung auch unterworfen sein. (Und) so mag das, was vielen vielleicht wünschenswert erschien, als über den utopischen Plan entschieden wurde, zu einem späteren Zeitpunkt weniger wünschenswert erscheinen ...
5. Wenn das stimmt, läuft das ganze Vorgehen Gefahr zusammenzubrechen. Denn wenn wir unsere endgültigen politischen Ziele verändern, während wir versuchen ihnen näherzukommen, können wir bald entdecken, dass wir uns im Kreise bewegen ... (und) es könnte sich leicht erweisen, dass die Schritte, die bereits unternommen worden sind, tatsächlich vom neuen Ziel wegführen ...
6. Das einzige Mittel, um solche Veränderungen unserer Ziele zu vermeiden, scheint die Anwendung von Gewalt zu sein, was Propaganda, die Unterdrückung von Kritik und die

¹¹¹ Karl Popper, *Conjectures and Refutations*, op. cit., S. 120 und 135. «Similarly traditions have the important double function of not only creating a certain order or something like a social structure, but also of giving us something on which we can operate; something that we can criticise and change. (And) ... just as the invention of myth or theories in the field of natural science has a function – that of helping us to bring order into the events of nature – so has the creation of traditions in the field of society.» Deutsche Fassung durch die Übersetzer.

¹¹² Ebenda, ohne Angaben der Seitenzahlen. «dangerous and pernicious; «an attractive ... an all too attractive idea»; «self-defeating and it leads to violence». Deutsche Fassung durch die Übersetzer.

Vernichtung jeder Opposition einschliesst. Die Ingenieure der Utopie müssten deshalb sowohl allwissend als auch allmächtig werden.¹¹³

Vielleicht ist es bedauerlich, dass Popper bei all dem keinen Unterschied zwischen der Utopie als Metapher und der Utopie als Verordnung macht; nun, wenn es ihm offensichtlich darum geht, gewisse weitgehend gedankenlose Verfahren und Haltungen hinsichtlich ihrer wahrscheinlichen praktischen Auswirkungen einer Prüfung zu unterziehen, ist es verhältnismässig einfach, die geistige Situation aufzuzeigen, die kritisch zu betrachten er sich dauernd gezwungen fühlte.

Die Bekanntmachung des Weissen Hauses vom 13. Juli 1968 über die Einsetzung eines National Goals Research Staff hielt folgendes fest: «Sowohl von öffentlicher als auch von privaten Institutionen werden in steigendem Mass Anstrengungen in der Vorhersage unternommen, die immer mehr Informationsmaterial liefern, auf das die Beurteilung wahrscheinlicher künftiger Entwicklungen und Wahlmöglichkeiten abgestützt werden kann.

Es besteht eine dringende Notwendigkeit, eine direktere Verbindung zwischen der immer raffinierteren Vorhersage und dem Entscheidungsprozess herzustellen. Die praktische Bedeutung einer solchen Verbindung wird durch die Tatsache unterstrichen, dass es im Grunde genommen möglich gewesen wäre, alle wesentlichen nationalen Probleme von heute vorzusehen, lange bevor sie kritische Ausmasse angenommen hatten.

Es ist eine aussergewöhnliche Vielfalt von Mitteln und Methoden entwickelt worden, mit denen es zunehmend möglich wird, zukünftige Entwicklungen vorzusagen – und so jene informierten Entscheidungen zu treffen, die erforderlich sind, um den Prozess der Veränderung zu meistern.

Diese Mittel und Methoden werden in zunehmendem Mass in den Gesellschaftswissenschaften und in den Naturwissenschaften angewendet, aber sie sind nicht systematisch und umfassend in der Wissenschaft (sic!) des Regierens angewendet worden. Jetzt ist die Zeit gekommen, in der sie eingesetzt werden sollten und eingesetzt werden müssen.»¹¹⁴

«Die Wissenschaft des Regierens», «Mittel und Methoden», die «eingesetzt werden müssen», «raffinierte Vorhersage», «jene informierte Wahl, die erforderlich ist, um den Prozess der Veränderung zu meistern»: Das ist Saint-Simon und Hegel, das sind die Mythen von der potentiell vernünftigen Gesellschaft und einer dem Wesen nach logischen Geschichte, am unwahrscheinlichsten aller hochgestellten Orte installiert; und als eine populäre Wiedergabe dessen, was heute bereits

Folklore ist, mit dem naiv-konservativen, aber gleichzeitig neofuturistischen Ton, könnte das fast als Zielscheibe für Poppers kritische Verfahren eronnen worden sein. Denn wenn das «den Prozess der Veränderung zu meistern» tatsächlich heldenhaft tönen mag, kann das Fehlen jedes Sinnes in dieser Vorstellung nur hervorgehoben werden; und wenn es einfach daran liegt, dass «den Prozess der Veränderung meistern» alle Veränderungen ausser den geringfügigsten und unwesentlichsten notwendigerweise ausschliessen würde, dann liegt hier der eigentliche Kern von Poppers Position. Es ist einfach so, dass die Form der Zukunft nicht vorhergesehen werden kann, weil sie von zukünftigen Ideen abhängt; und dass deshalb die vielen zukunftsorientierten Verschmelzungen von Utopismus und Historizismus (der Verlauf der Geschichte soll Gegenstand eines vernünftigen Managements werden) sich nur so auswirken können, dass sie jede fortschrittliche Entwicklung, jede echte Befreiung verhindern.

Und vielleicht kann man hier die Quintessenz Poppers erkennen, den liberalistischen Kritiker des historischen Determinismus und des rein induktivistischen Verständnisses wissenschaftlicher Methode, der sicher mehr als jeder andere jenes entscheidende Gefüge historisch-wissenschaftlicher Phantasien untersucht und zerlegt hat, das – zum Guten oder zum Schlechten – als ein so aktiver Bestandteil der Motivation im 20. Jahrhundert gewirkt hat.

Aber wir beschäftigen uns hier mit Popper – der, wie bereits angedeutet, wenn wir aus seinen Aussagen schliessen, der vernichtendste Kritiker fast all dessen ist, was die Stadt des 20. Jahrhunderts ausgemacht hat –, in der Sorge, wenigstens etwas vor den Folgen seiner Analyse zu bewahren. Das heisst wir beschäftigen uns mit ihm aufgrund einiger überlebender Vorurteile (oder aufgrund der traditionellen Ansichten) dessen, was man die Moderne Bewegung zu nennen pflegte; und es ist verhältnismässig leicht, festzuhalten, wo wir mit seiner Haltung nicht einverstanden sind. Um es kurz zu sagen: Es scheint, dass in Poppers Bewertungen von Utopie und von Tradition unvereinbare Arten der kritischen Beschäftigung zum Ausdruck kommen; die eine ist hitzig, die andere kühl, und seine deutlich schroffen Anklagen gegen die Utopie erwecken etwas weniger Gefallen, wenn man sie mit dem Raffinement in Verbindung bringt, mit dem er die Tradition gutheisst. Offenbar kann der Tradition viel nachgesehen werden; aber wenn der Utopie auch nichts verziehen werden kann, können diese Anzeichen eines speziellen Plädierens doch beunruhigen. Denn der Missbrauch der Tradition ist sicher nicht weniger gross als der Missbrauch der Uto-

¹¹³ *Auszüge oder Zusammenfassung der Autoren aus: Karl Popper, Conjectures and Refutations, op. cit., S. 355–363. Anm. der Übersetzer.*

¹¹⁴ *Public Papers of the Presidents of the United States, Richard Nixon, 1969, No. 265. Erklärung über die Errichtung des Nationalen Zukunftsforschungstages. «There are increasing numbers of forecasting efforts in both public and private institutions, which provide a growing body of information upon which to base judgements of probable future developments and of choices available. There is an urgent need to establish a more direct link between the increasingly sophisticated forecasting now done and the decision making process. The practical importance of establishing such a link is emphasised by the fact that virtually all the critical national problems of today could have been anticipated well in advance of their reaching critical proportions. An extraordinary array of tools and techniques has been developed by which it becomes increasingly possible to project future trends – and thus to make the kind of informed choices which are necessary if we are to establish mastery over the process of change. These tools and techniques are gaining widespread use in the social and physical sciences, but they have not been applied systematically and comprehensively to the science (sic) of government. The time is at hand when they should be used and when they must be used.» Deutsche Fassung durch die Übersetzer.*

pie; und wenn man sich verpflichtet fühlen mag, die Richtigkeit von Poppers Verurteilung der verordnenden Utopie zuzugeben, mag man auch fragen: **Wie kommt es, dass, wenn ein aufgeklärter Traditionalismus von einem blinden traditionalistischen Glauben unterschieden werden kann, der Begriff der Utopie nicht entsprechend differenziert werden kann?**

Denn wenn Popper in der Lage ist, der Tradition eine Art prototheoretischen Status zuzuschreiben, und wenn er sich vorstellen kann, dass sozialer Fortschritt sich aus der ständigen Kritik der Tradition ergibt, kann man es nur bedauern, dass er diese Überlegungen in bezug auf die Utopie nicht machen kann.

«Die Utopie ist allgemeingültig geworden, indem sie Verständnis und Sympathie für alle Menschen bekundet. Wie die Tragödie beschäftigt sie sich mit den Extremen des Guten und des Bösen, der Tugend und des Lasters, der Gerechtigkeit und Enthaltensamkeit und des bevorstehenden Gerichts. Das Ganze überströmt mit zwei der zartesten menschlichen Gefühle: Mitleid und Hoffnung.»¹¹⁵

Aber Popper, dessen Verurteilung des politischen Exzesses bewundernswert ist, für den die wörtliche Utopie nichts anderes als soziologischen Alptraum verspricht, scheint sich absichtlich den Anregungen einer stattlichen Zahl von Manifestationen zu verschliessen, die der Mythos von der absolut guten Gesellschaft, vor allem in der Kunst, hervorgebracht hat. Er verurteilt utopische Politik und scheint nicht bereit zu sein, der utopischen Poesie einen Platz einzuräumen. Die offene Gesellschaft ist gut, die geschlossene Gesellschaft ist schlecht; deshalb ist die Utopie schlecht, und wir wollen ihren Nebenprodukten keinen Gedanken widmen. So etwa könnte eine sehr grobe Zusammenfassung seiner Position lauten, die wir in folgender Weise modifizieren möchten: Die Utopie ist in ein Netz zweideutiger politischer Nebenbedeutungen verstrickt, und das ist zu erwarten; aber weil die Utopie heute vielleicht etwas tief eingewurzelt (und bestimmt in der hebräisch-christlichen Tradition Verwurzeltes) ist, kann und sollte sie nicht etwas sein, das völlig zum Verschwinden gebracht werden soll. Obwohl sie eine politische Absurdität ist, könnte sie eine psychologische Notwendigkeit bleiben. Das könnte, in architektonische Begriffe übertragen, eine Aussage über die Ideale Stadt sein – zum grössten Teil physisch unträglich, aber oft wertvoll in dem Mass, in dem sie mit irgendeiner unklar empfundenen konzeptionellen Notwendigkeit verbunden sein kann.

Aber wenn Poppers Ablehnung der Utopie (obwohl er verstohlen einen eigentlich utopischen Zustand zu postulieren

scheint, in dem alle Bürger an einem rationalen Dialog beteiligt sind, in dem das anerkannte soziale Ideal jenes einer kantischen Selbstbefreiung durch Wissen ist) seltsam erscheinen mag, ist die vergleichbare Ablehnung der Tradition durch den Architekten des 20. Jahrhunderts (während er nicht so verstohlen eine unausgesprochene Zugehörigkeit zu etwas aufrechterhält, das heute ein deutlich traditionelles Gefüge von Einstellungen und Verfahrensweisen ist) sicher einfacher zu erklären. Wenn nun, wie Popper sicherlich dargelegt hat, Tradition nicht zu vermeiden ist, gibt es unter den Definitionen dieses Wortes eine, auf welche die Traditionalisten nicht oft hinweisen. Tradition ist *«ein Aufgeben, Übergeben, Verrat»*. Im besonderen ist sie *«ein Ausliefern heiliger Bücher in Zeiten der Verfolgung»¹¹⁶*; und diese Verbindung von Tradition und Verrat ist sehr wahrscheinlich etwas tief verwurzelt, das in den Ursprüngen der Sprache liegt. *Traduttore – traditore, translator – traitor, traître – traité, traitor – treaty*, überliefern – ausliefern: In diesen Begriffen ist der Verräter im ursprünglichen Sinn immer jener, der die Reinheit der Absicht aufgegeben hat, um über Bedeutungen und Grundsätze zu verhandeln, um letzten Endes vielleicht in widrigen Umständen verhandeln oder Handel treiben zu können. Eine Etymologie, die beredtes Zeugnis für ein gesellschaftliches Vorurteil ablegt. Nach den Maßstäben eines aristokratischen, militärischen oder lediglich intellektuellen Rationalismus steht der Traditionalist auf einer sehr niedrigen Stufe. Er korrumpiert und macht Zugeständnisse: er zieht das Überleben der Unbeugsamkeit von Ideen vor, die Oasen des Fleisches der Wüste des Geistes; und seine Fähigkeiten sind, wenn nicht verbrecherisch schwach, so doch zum grössten Teil auf dem Niveau des Handels und des Verhandels.

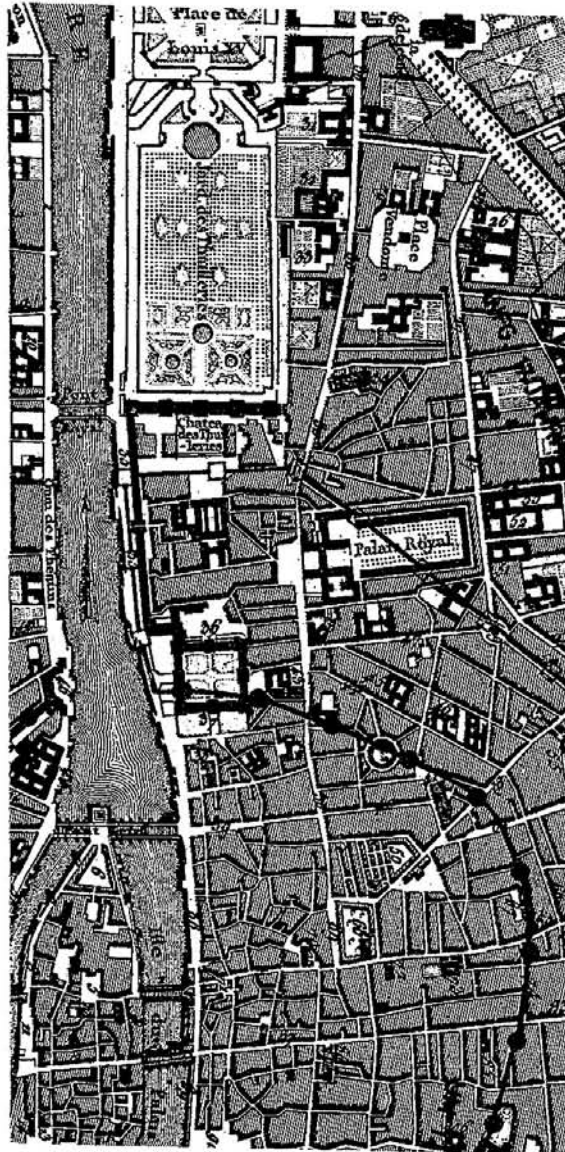
Dies sind einige Aspekte der Tradition, welche den laut verkündeten Widerwillen des Architekten im 20. Jahrhundert erklären; aber wenn so ziemlich der gleiche Widerwille auch gegen die Utopie empfunden werden kann (obwohl er von Architekten selten empfunden wurde), müssen solche weitgehend unkritischen oder allumfassenden Reaktionen irgendwie überwunden werden. Denn letzten Endes (wenigstens wird das hier angenommen) ist man doch verpflichtet, sich mit den vielfältigen Auswirkungen, echten und unechten, positiven und negativen, **sowohl** der Tradition **als auch** der Utopie abzumühen.

Aber wir wollen eine konkrete Illustration für das Problem (das nicht völlig verschieden vom Problem in unserer Zeit ist) anführen, das durch eine Utopie aufgeworfen wird, der man heute keinerlei Glauben mehr schenkt, und durch eine Tradi-

¹¹⁵ Edward Surtz, S.J., *St. Thomas More: Utopia, New Haven and London 1964*, S. VII–VIII. *«Utopia has achieved great universality by evincing great understanding and sympathy with all men. Like tragedy it deals with the ultimates of good and evil, virtue and vice, justice and continence and the judgement that is to come. The whole is suffused with two of the tenderest of all human feelings: pity and hope.»* Deutsche Fassung durch die Übersetzer.

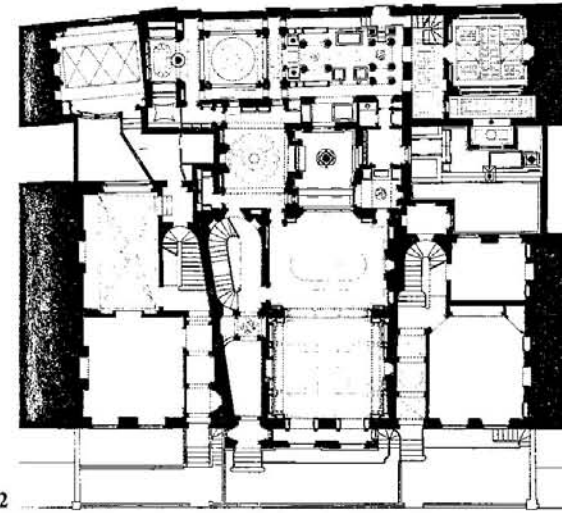
¹¹⁶ Zitate ohne Quellenangabe der Autoren. *«a giving up, surrender, betrayal»; «a surrender of sacred books in times of persecution»*. Deutsche Fassung durch die Übersetzer.

¹¹⁷Jedenfalls ist eine solche Vorstellung, oder so ähnlich, in einem der früheren Bände von *La Revue Générale de L'Architecture* beschrieben, wenn auch beim Schreiben dieser Anmerkungen die genaue Quellenbezeichnung sich der Erinnerung zu entziehen scheint. Immerhin liefert das Lesen eines Dokuments wie von Emmanuel de Las Cases, *Le Mémorial de Sainte Hélène*, zumindest gewisse Hinweise für derartige politische Absichten. Napoleons Gespräche in Longwood betrafen hauptsächlich militärische oder politische Dinge, doch von Zeit zu Zeit kamen auch architektonische und städtebauliche Fragen auf, und dann ist die Tendenz der Gedanken bezeichnend. Napoleon setzt sich mit (praktischen) Aufgaben auseinander (Hafen, Kanäle, Wasserversorgung); doch er beschäftigt sich ebenso sehr mit (symbolischen) Handlungen. Und die folgenden Zitate aus Emmanuel de Las Cases, *Le Mémorial de Sainte Hélène*, Paris 1956, können dies nahelegen: Über Paris, Vol. I, S. 403: «Si le ciel alors, continuait-il, m'eût accordé quelques années, assurément j'aurais fait de Paris la capitale de l'univers, et de toute la France un véritable roman.» Über Rom, Vol. I, S. 431: «L'Empereur disait que si Rome fût restée sous sa domination, elle fût sortie de ses ruines: il se proposait de la nettoyer de tous ses décombres, de restaurer tout ce qui eût été possible, etc. Il ne doutait pas que le même esprit s'étendant dans le voisinage, il eût pu en être en quelque sorte de même d'Herculanum et de Pompeia.» Über Versailles, Vol. I, S. 970: «De ces beaux bosquets, je chassais toutes ces nymphes de mauvais goût... et je les remplaçais par des panoramas, en maçonnerie, de toutes les capitales où nous étions entrés victorieux, de toutes



- 1 Paris, Ausschnitt aus dem Stadtplan von 1785
- 2 Sir John Soane: Das Haus 13, Lincoln's Inn Fields, 1832, Plan, Aufnahme von Architekt Stephan Lucek, 1982

tion, der man mit kritischer Distanz gegenübersteht. Napoleon I. erwog den Plan, Paris in eine Art Museum zu verwandeln. Die Stadt sollte gewissermassen zu einer Art bewohnbarer Ausstellung werden, zu einer Sammlung ständiger Mahnungen, die den Bewohner und den Besucher erbauen sollten; und der Kern der Unterweisung sollte, man errät es sogleich, eine Art historisches Panorama nicht nur von der Grösse und Beständigkeit der französischen Nation, sondern auch von vergleichbaren (wenn auch sicher etwas weniger bedeutenden) Beiträgen eines zum grössten Teil untertänigen Europas sein.¹¹⁷



Instinktiv schreckt man vor dieser Idee zurück; aber wenn sie heute alles andere als Begeisterung auslösen wird (der Gedanke an Albert Speer und seinen unseligen Schirmherrn drängt sich auf), wird einem doch in Napoleons Idee das Wunschbild eines grossen Befreiers vorgeführt, ein embryonales Programm für etwas geliefert, das zu seiner Zeit als recht radikale Geste angesehen werden konnte. Denn hier tauchte vielleicht zum ersten Mal ein ständig wiederkehrendes und möglicherweise nichtrepressives Thema des 19. Jahrhunderts auf: die Stadt als Museum.

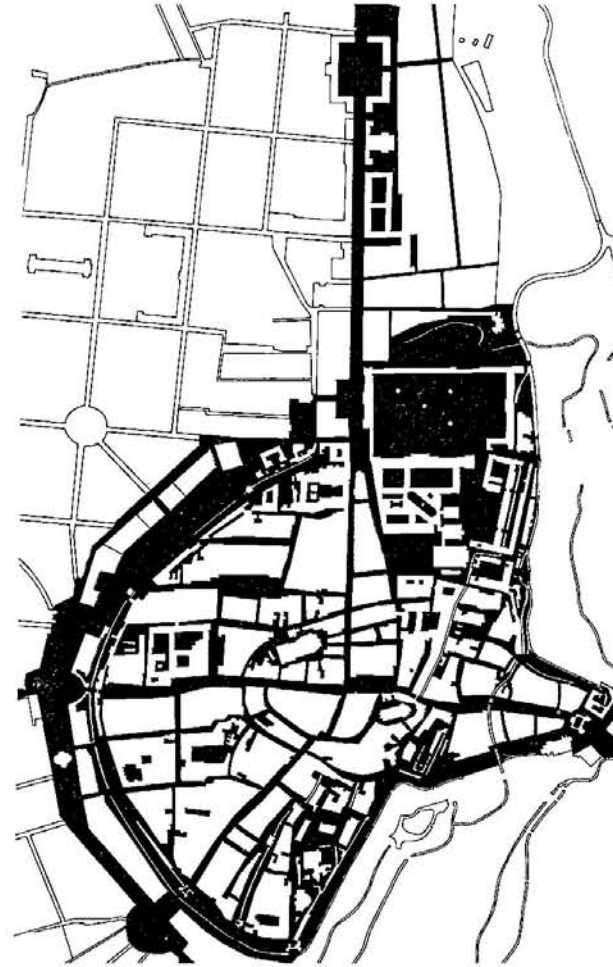
les célèbres batailles qui avaient illustré nos armes. C'eût été autant de monuments éternels de nos triomphes et de notre gloire nationale, posés à la porte de la capitale de l'Europe, laquelle ne pouvait manquer d'être visitée par force du reste de l'univers.»

Und, schliesslich, Vol. II, S. 154: «Il regretta fort, du reste, de n'avoir pas fait construire un temple égyptien à Paris: c'était un monument, disait-il, dont il voudrait avoir enrichi la capitale, etc.»

Doch die Vorstellung der Stadt als Museum, als ein Monument des Staates und eine Verkörperung seiner Kultur, als ein Wegweiser und ein Mittel der Bildung, die im neoklassischen Idealismus enthalten zu sein scheint, erhält eine mikrokosmische Widerspiegelung in der Vorstellung des Hauses als Museum; und wir denken dabei an Thomas Hope, Sir John Soane, Karl Friedrich Schinkel und möglicherweise an John Nash. Der ägyptische Tempel, den Napoleon in Paris aufzubauen wünschte und der die Hauptstadt (bereichert) hätte, lässt sich durch den Sarkophag von Seti I ersetzen, durch den es Soane gelang, das Untergeschoss seines Privathauses zu (bereichern); und die Analogie beginnt Form anzunehmen. Zu Soanes Salon des Padre Giovanni und seiner Shakespeare-Nische speafügte man Hopes Idee hinzu (siehe David Watkin, *Thomas Hope and the Neo-Classical Idea*, London 1968), und die Spuren dessen, was Schinkel in Berlin und Potsdam versuchen wollte, sind im Überfluss vorhanden. Wir sind eigentlich überrascht, dass die Kategorie: Stadt als Museum, mit ihrer Sub-Kategorie: die (Museumstrasse) (zu sehen in so weit auseinanderliegenden Orten wie Athen und Washington), bis heute nicht identifiziert wurde.

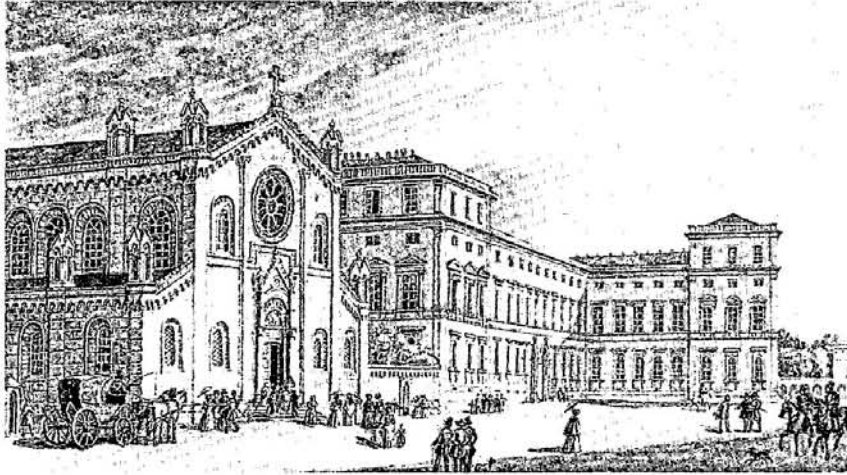


Die Stadt als Museum, die Stadt als massgebendes Zusammenwirken von Kultur und erzieherischer Absicht; die Stadt als wohlwollende Quelle beliebiger, aber sorgfältig ausgewählter Unterweisung sollte vielleicht am reichhaltigsten im München Ludwigs I. und Leo von Klenzes verwirklicht werden, in jenem Biedermeier-München mit seiner überaus ge-



wissenschaften Fülle von Anspielungen – florentinischen, mittelalterlichen, byzantinischen, römischen, griechischen –, die alle aussahen wie Tafeln aus Durands «Précis des Leçons». Aber wenn auch die Idee dieser Stadt, die ihre Zeit im Jahrzehnt nach 1830 gehabt zu haben scheint, sicherlich in der Kulturpolitik des frühen 19. Jahrhunderts beschlossen liegt, ist ihre Bedeutung noch nicht abgeschätzt worden.

- 1 Das München Ludwigs I. und Leo von Klenzes in einem Modell von L. Seitz
- 2 München, um 1840, Figur-Grund-Plan



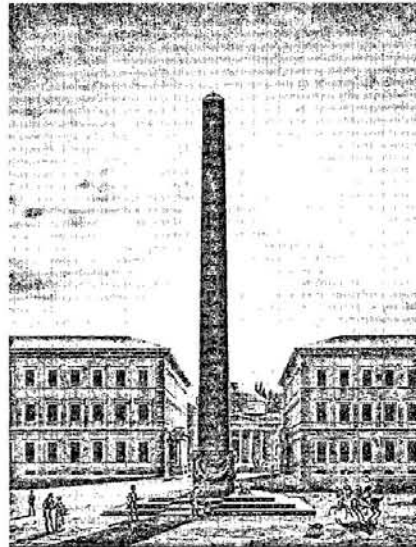
1



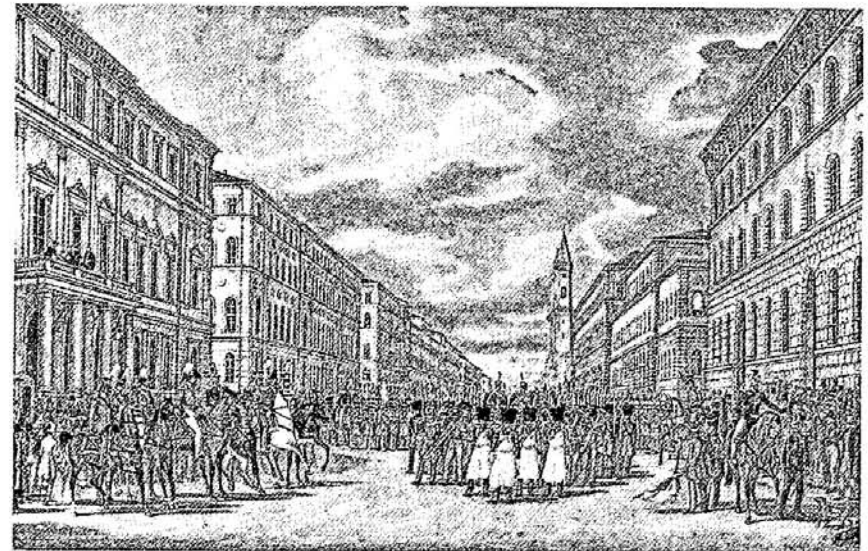
4



2



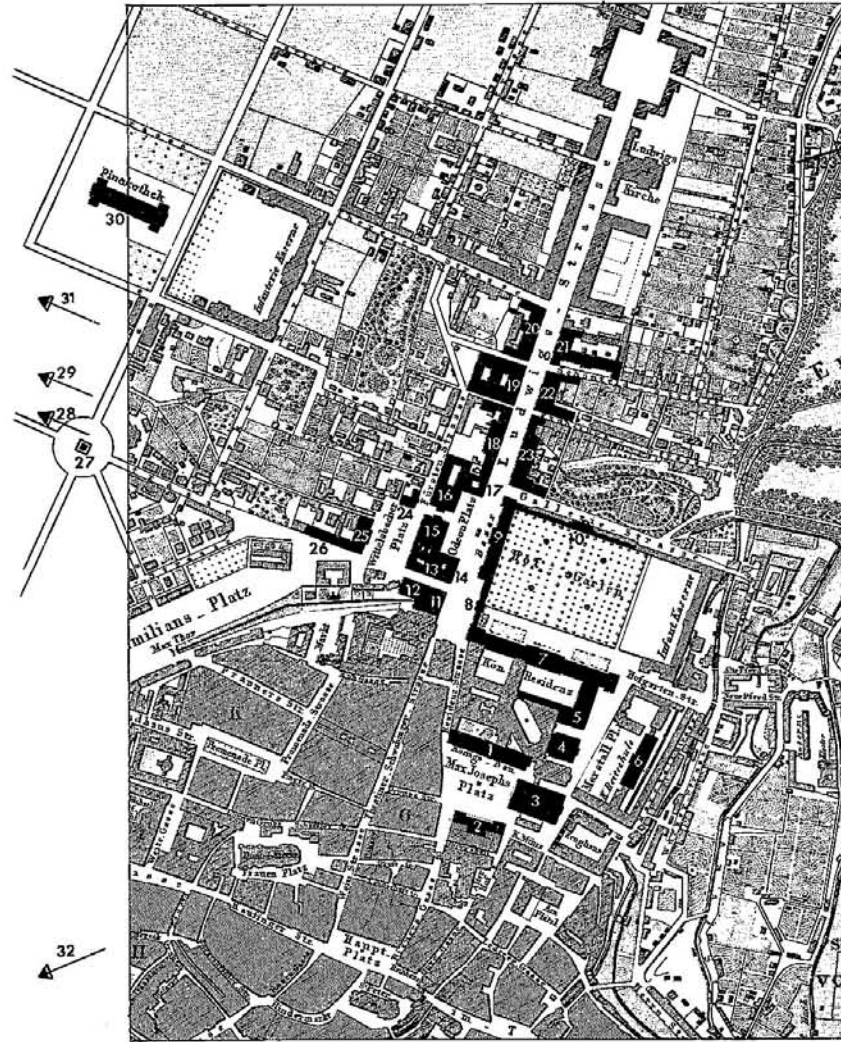
3



5

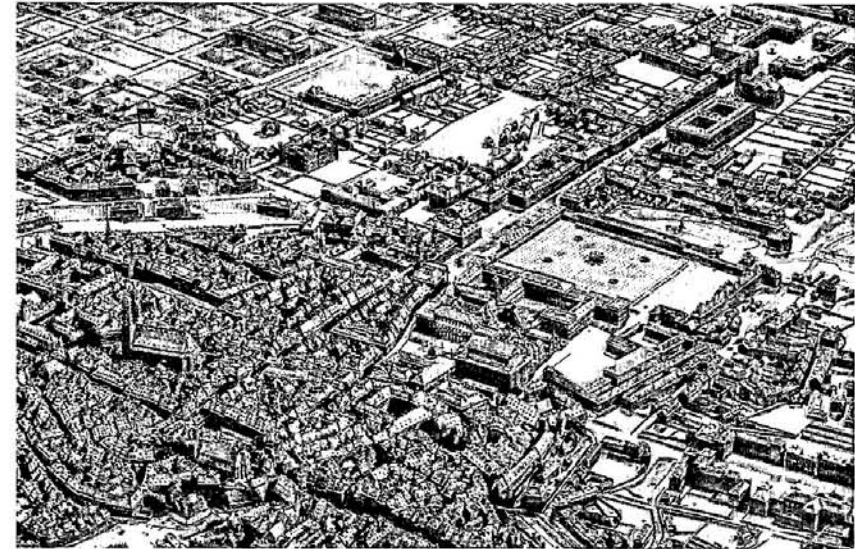
- 1 München, Residenz, Allerheiligenkirche, 1826-1837, Apothekeflügel, 1832-1842, Aquarell von Adam
 2 München, Allerheiligenhofkirche, Innenraum, Stahlstich von Poppel

- 3 Leo von Klenze: München, Odeonsplatz, Obelisk, Aquarell, 1818
 4 München, Odeonsplatz mit Feldherrnhalle von Friedrich Gärtner, 1841-1844
 5 München, Ludwigsstrasse



- | | | |
|-----------------------------------|----------------------------|---------------------------|
| 1 Residenz Königsbau | 12 Briener Straße Nr. 1-9 | 23 Ludwigstraße Nr. 2-4 |
| 2 Hauptpost | 13 Briener Straße Nr. 2-4 | 24 Wittelsbacherplatz Nr. |
| 3 Nationaltheater | 14 Odeonsplatz Nr. 1 und 2 | 25 Arcopalais |
| 4 Allerheiligenhofkirche | 15 Odeon | 26 Briener Straße Nr. 10 |
| 5 Residenz Apothekeflügel | 16 Leuchtenbergpalais | 27 Obelisk |
| 6 Marstall | 17 Ludwigstraße Nr. 1 | 28 Glyptothek |
| 7 Residenz Festsaalbau | 18 Ludwigstraße Nr. 3-7 | 29 Propyläen |
| 8 Hofgartenentor | 19 Maxpalais | 30 Pinakothek |
| 9 Bazargebäude Odeonspl. Nr. 8-18 | 20 Ludwigstraße Nr. 15-19 | 31 Erzgießerei |
| 10 Hofgartenmarkaden | 21 Kriegsministerium | 32 Ruhmeshalle |
| 11 Moypalais Theatinerstraße | 22 Ludwigstraße Nr. 6-10 | 33 Monopteros |

1

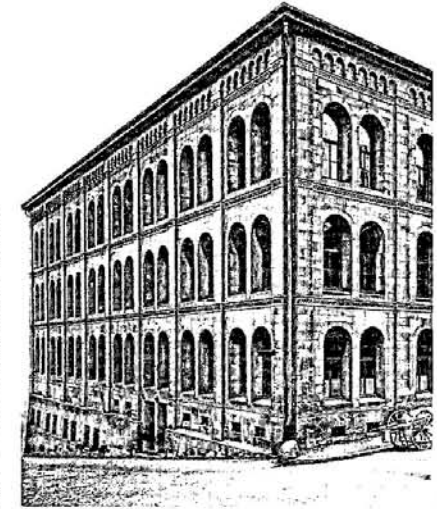
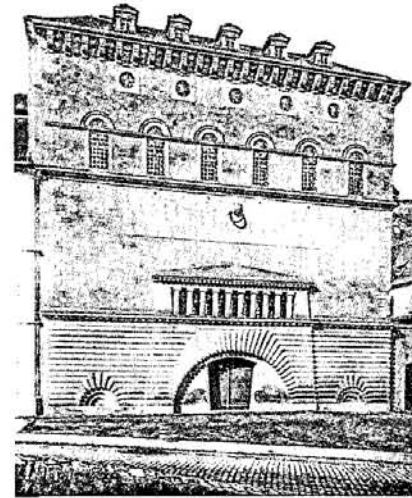


- 1 Die Bauten Leo von Klenzes in München, 1816-1848
- 2 Das München Ludwigs I. und Leo von Klenzes in einem Modell von L. Seitz, Ausschnitt
- 3 München, um 1840, Masseplan, Ausschnitt

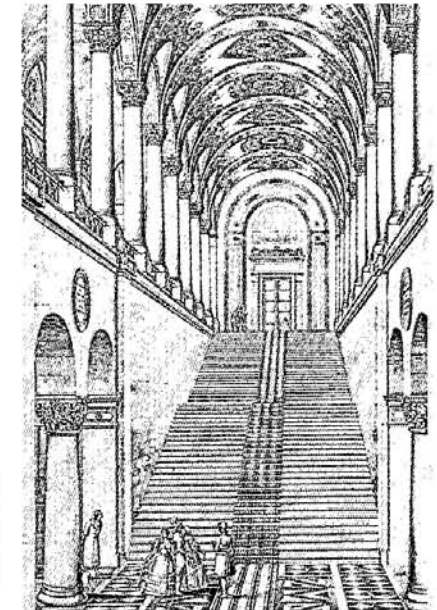
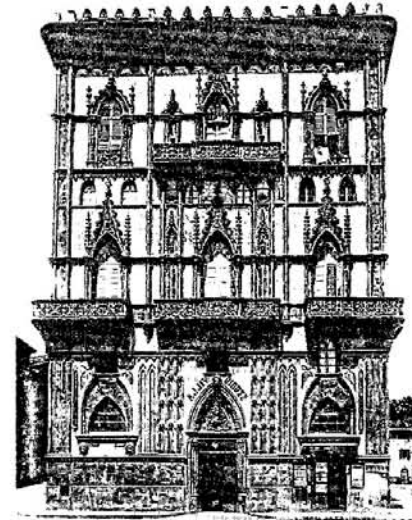


Man beachtet die Zeugnisse aus von Klenzes München, man fügt Spuren des Schinkelschen Potsdam und Berlin hinzu, und wenn man dann eine kleine piemontesische Stadt wie Novara bemerkt (es könnten ihrer mehrere rings verstreut sein), erhält das Schauspiel vielleicht einen provinziellen Anstrich; dann fügt man als nächstes, ein wenig spät, Beispiele bester französischer Qualität hinzu (Bibliothèque Ste-Geneviève usw.) – und allmählich gewinnen verspätete Aspekte des napoleonischen Traumes Substanz. Die Stadt als Museum ist ohne Zweifel befangen; sie lässt sich von der Stadt des Neoklassizismus an der Formenvielfalt unterscheiden, und als klare Vorstellung überlebte sie kaum nach 1860. Das Paris Haussmanns und das Wien der Ringstrasse sind nicht mehr als Entartungen dieses Bildes. Denn schon damals – besonders in Paris – war das Ideal einer Verbindung unabhängiger Teile wieder durch die mehr (Totale) Vision von unbedingter Kontinuität ersetzt worden.

K. F. Schinkel: Potsdam, Nicolai-
kirche, Lithographie von August
Haum



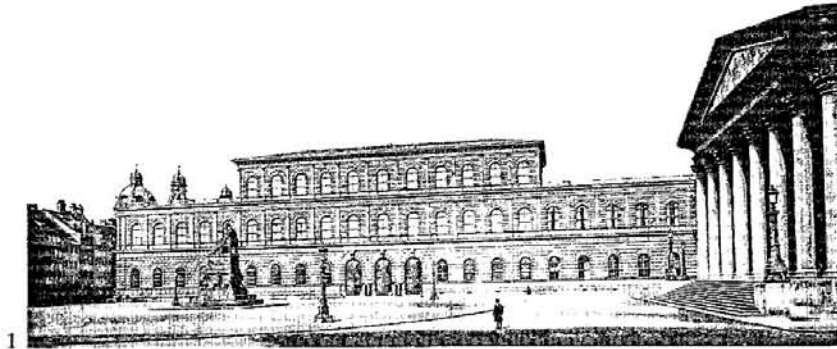
2



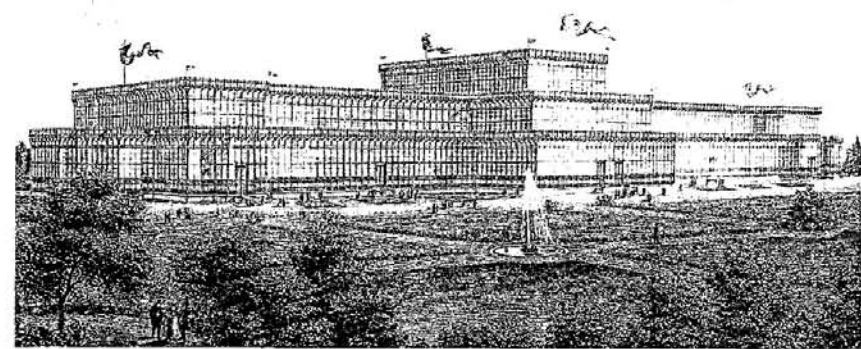
4

1 Peter Speeth: Würzburg, Frauen-
zuchtshaus, 1809
2 G. A. Wegmann: Zürich, Mäd-
chenschule, 1853

3 Anonym: Florenz, Palazzo, 1850
4 Friedrich Gärtner: München,
Staatsbibliothek, Treppenhaus,
1832



1

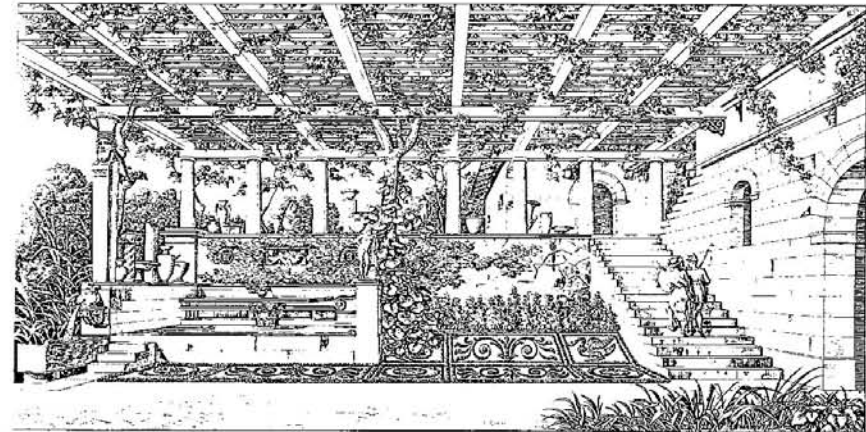


2

Aber wenn hier ein Versuch gemacht wurde, die Stadt als Museum zu identifizieren, die Stadt klar unterschiedener, getrennter Gegenstände oder Ereignisse, was soll man dann über sie sagen? Dass sie als Interimsstrategie wirkt, indem sie zwischen den Überresten klassischer Schicklichkeit und dem beginnenden Optimismus liberaler Impulse vermittelt? Dass sie sich eher mit «Kultur» als mit Technologie befasst, obwohl ihre belehrende Mission ausschlaggebend ist? Dass sie noch beides einschliesst, Brunelleschi und den Kristallpalast? Dass weder Hegel, Prinz Albert noch Auguste Comte dieser Stadt fremd waren?

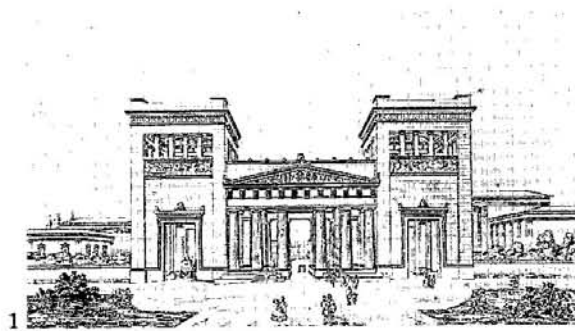
Das alles sind Fragen, welche die fragwürdige und eklektische Auffassung von der Stadt als Museum (erster Entwurf für eine Stadt eines herrschenden Bürgertums?) hervorrufen kann; und sie müssen wahrscheinlich alle bejaht werden. Denn welche Vorbehalte wir auch haben mögen (diese Stadt ist ein Klappern von Gebeinen, eine blosse Anthologie geschichtlicher und malerischer Höhepunkte), fällt es doch schwer, nicht zuzugeben, wie liebenswürdig und gastfreundlich sie ist. Als eine offene Stadt und bis zu einem gewissen Grad eine kritische, empfänglich – wenigstens theoretisch – für die sich widersprechendsten Anregungen, weder der Utopie noch der Tradition feindlich, dabei aber keineswegs wertfrei, offenbart die Stadt als Museum keinerlei Anzeichen eines drängenden Glaubens an den Wert irgendeines alles erklärenden Prinzips. Sie ist das Gegenteil von restriktiv, deutet Förderung eher als Ausschluss der Vielfalt an und umgibt sich, verglichen mit dem Standard ihrer Zeit, mit einem Minimum an Zollschranken, Einfuhrsperren, Handelsbeschrän-

- 1 Leo von Klenze: München, Residenz, Königsbau Ludwigs I., 1826–1837
- 2 Leo von Klenze: München, Glaspalast, 1854
- 3 K. F. Schinkel: Charlottenhof bei Potsdam, römische Bäder, aus der «Sammlung architektonischer Entwürfe, enthaltend theils Werke, welche ausgeführt sind, theils Gegenstände, deren Ausführung beabsichtigt wurde», 1820–1840



3

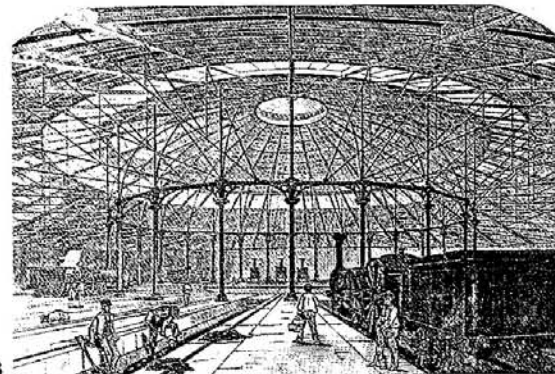
kungen, und dementsprechend kann die glückliche Idee der Stadt als Museum, trotz vielen begründeten Einwänden, heute nicht so ohne weiteres beiseite geschoben werden, wie man sich zunächst vorstellt. Denn wenn die Stadt der Modernen Architektur einen beklagenswerten Mangel an Toleranz für jeden ihr fremden Einfluss bewiesen hat, obwohl sie immer betont hat, wie offen sie sei (offenes Feld und verschlossener Geist), wenn ihre Grundhaltung protektionistisch und restriktiv war (strenge Kontrollen, um mehr vom gleichen zu stimulieren) und wenn das zu einer Krise der inneren Ökonomie



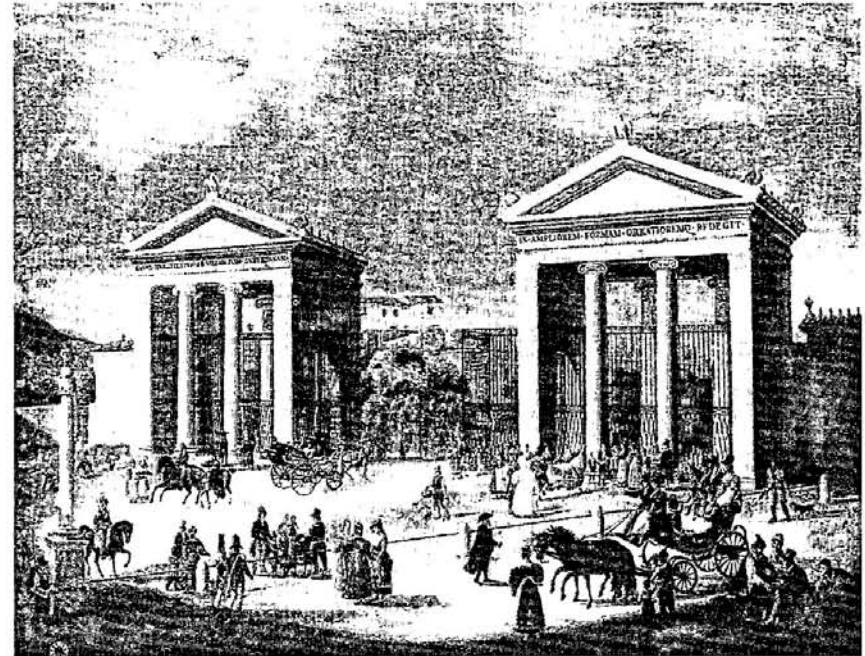
1



2



3



4

führte (zunehmende Bedeutungsarmut und Abnahme der Erfindungskraft), dann können die Grundlagen einer einst unbestrittenen Politik nicht länger eine annehmbare Begründung für das Ausschliessen liefern.

Damit soll nicht etwa vorgeschlagen werden, dass die napoleonische Stadt als Museum ein rasch anwendbares Modell zur Lösung aller Probleme dieser Erde anbietet; aber es soll angedeutet werden, dass diese besondere Stadt der Wunsch-erfüllung aus dem 19. Jahrhundert – eine Zusammenstellung griechischer und italienischer Erinnerungsstücke, einiger weniger nordischer Fragmente, einer sporadischen technophilen Begeisterung, vielleicht eines kurzen Flirts mit sarazenischen Überresten aus Sizilien –, so sehr sie uns als beengende und veraltete kleine Sammlung erscheinen mag, als Miniaturvorwegnahme von Problemen betrachtet werden könnte, die unseren eigenen nicht völlig unähnlich sind: Zerfall der absoluten Überzeugung, zufällige und (frei) wirksame Empfänglichkeit, unvermeidliche Vielzahl von Beziehungen und alles übrige. Als Vorwegnahme und als nicht völlig unangemessen-

- 1 Leo von Klenze: München, Propyläen, 1846–1860
- 2 Paris, Palais Royal, Galerie d'Orléans
- 3 London-Camden, Lokomotiv-Rotonde der North Western Railway, 1847
- 4 Luigi Canina: Rom, Villa Borghese, die Portale von der Piazzale Flaminia aus, 1825–1828

ne Antwort: Denn die Stadt als Museum ist, wie das Museum selber, ein Konzept, das in der Kultur der Aufklärung wurzelt, in der Informationsexplosion des späten 18. Jahrhunderts; und wenn auch diese Explosion bis heute nur an Umfang und Wirkung zugenommen hat, hat man doch kaum den Eindruck, dass die Versuche des 20. Jahrhunderts, mit dem *fallout* fertig zu werden, irgendwie erfolgreicher waren als jene vor mehr als hundert Jahren.

In Berlin ein Marx-Engels-Platz, ein Eisenhower-Expressway in Chicago, eine Avenue Général Leclerc in Paris und eine Brunel-Universität ausserhalb von London bestätigen alle eine offenkundige und unentbehrliche Intention, sich zu erinnern; aber wenn sie alle – indem sie Themen routinemässiger Erinnerung anregen – zu einer Version des napoleonischen Museums gehören, sieht man sich auf einem mehr untergründigen Niveau auch noch der Sammlung gegenüber, mit welcher der einzelne Architekt arbeitet – Mykonos, Cape Kennedy, Los Angeles, Le Corbusier, das Tokio-Kabinett, der Saal der Konstruktivisten und die obligatorische westafrikanische Galerie (die uns endlich vom «natur»historischen Museum abgetreten werden muss) –, die auf ihre Weise noch eine weitere Anthologie von Erinnerungszeichen ist.

Es ist nun schwer zu sagen, welche dieser aggressiven öffentlichen Ehrengaben oder welche von diesen privaten architektonischen Phantasien mehr bedrückend oder alternativ mehr repräsentativ sind. Aber wenn alle diese Tendenzen ein fortdauerndes, räumliches und zeitliches Problem für das Ideal der institutionalisierten Neutralität darstellen, dann ist es genau dieses Problem, mit dem wir uns beschäftigen: mit dem Problem der Neutralität, mit jenem letztlich klassischen Ideal, dem seit langem die klassische Substanz entzogen wurde, und seiner unvermeidlichen Unterwanderung durch Verschiedenartigkeit, durch die ununterdrückbaren und sich immer schneller vermehrenden Zufälle in Raum und Zeit, Vorliebe und Tradition. Die Stadt als neutrale und umfassende Aussage, die Stadt als *ad-hoc*-Darstellung des kulturellen Relativismus – wir haben den Versuch unternommen, die Protagonisten dieser beiden einander mehr oder weniger ausschliessenden Haltungen zu identifizieren; und indem versucht wurde, einer Stadt napoleonischer Vorstellungskraft Substanz zu verleihen, wurde in skizzenhaftem Überblick gezeigt, was offenbar im 19. Jahrhundert ein Versuch war, in einem vergleichbaren, wenn auch weniger Besorgnis erregenden Zustand zu vermitteln. Das Museum als öffentliche Einrichtung entstand als Folge des Zusammenbruchs der klassischen Visionen von Vollständigkeit und im Zusammenhang

mit jener grossen, kulturellen Revolution, die ihren dramatischen Ausdruck in den politischen Ereignissen des Jahres 1789 fand. Das Museum entstand, um eine Vielfalt von physischen Manifestationen zu schützen und auszustellen, die eine Vielfalt von Geisteshaltungen darstellen – die alle bis zu einem gewissen Grad als wertvoll angesehen wurden; und wenn seine offenkundigen Aufgaben und Ansprüche liberal waren, wenn das Konzept des Museums demzufolge eine Art ethischen Ballast beinhaltete, der nur mit Mühe genau formuliert werden kann, aber in der Institution selbst liegt (wieder die Befreiung der Gesellschaft durch Wissen von sich selbst?), wenn es, um das zu wiederholen, ein vermittelndes Konzept war, dann könnte man in Begriffen, die denen des Museums analog sind, eine mögliche Lösung für die ausserordentlichen Probleme der zeitgenössischen Stadt vorschlagen.

Es wird angedeutet, dass die Fragwürdigkeit des Museums, eine Fragwürdigkeit der Kultur, nicht leicht zu überwinden ist; ferner wird angedeutet, dass deren offenes Vorhandensein eher geduldet werden sollte als deren heimlicher Einfluss; und es wird natürlich zugegeben, dass die Bezeichnung «*Stadt als Museum*» für die zeitgenössische Sensibilität nur abstossend sein kann. Die Bezeichnung **Stadt als Gerüst für Ausstellung und Demonstration** führt fast mit Sicherheit eine schmackhaftere Terminologie ein; aber welche Bezeichnung immer die nützlichere ist, sie bleiben beide doch am Ende mit dem Problem Museum-Gerüst oder Ausstellungen-Demonstrationen konfrontiert; und je nachdem, wie man das Ganze aufzieht, kann dies zunächst zu zwei wesentlichen Fragen führen. Beherrscht das Gerüst die Ausstellungen? Oder überwältigen die Ausstellungen das Gerüst?

Es handelt sich um das prekäre Gleichgewicht, wie Lévi-Strauss formuliert hat, «*zwischen Struktur und Ereignis, zwischen Notwendigkeit und Zufälligkeit, zwischen Interiorität und Exteriorität – ständig bedroht durch die Kräfte, die in der einen oder anderen Richtung wirken, je nach den Schwankungen der Mode, des Stils und der allgemeinen sozialen Bedingungen*»¹¹⁸; und im allgemeinen legte die Moderne Architektur ihr Verständnis dieser Fragen zugunsten eines alles beherrschenden Gerüsts fest, das sich weitgehend selber zur Schau stellte, eines Gerüsts, das jede Nebenerscheinung vorwegnahm und kontrollierte. Man kennt auch den entgegengesetzten Zustand oder kann ihn sich vorstellen, in dem die Ausstellungen so sehr die Führung übernehmen, dass das Gerüst in den Untergrund gedrängt oder weggewünscht wird. (Disney World, die romantische amerikanische Vorstadt usw.)

¹¹⁸ Claude Lévi-Strauss, *Das Wilde Denken*, op. cit. (vgl. Anm. 94), S. 44f. Vgl. auch Claude Lévi-Strauss, *Le cru et le cuit*, Paris 1964.

Wenn aber – abgesehen von diesen Alternativen, welche die Möglichkeiten des Wettbewerbs ausschliessen – das Gerüst dazu tendiert, Notwendigkeit zu simulieren und das ausgestellte Objekt Freiheit, wenn das eine die Utopie darstellen könnte und das andere die Tradition, bleibt die Verpflichtung bestehen – für jene, die bereit sind, sich die Architektur als Dialektik vorzustellen –, sich zusätzlich einen Verkehr in beiden Richtungen zwischen Gerüst und Objekt auszudenken, zwischen «Struktur» und «Ereignis», zwischen dem Gefüge des Museums und seinem Inhalt, einen Handel, bei dem beide Teile eine durch Austausch bereicherte Identität bewahren, in dem die jeweiligen Rollen ständig gewechselt werden können, in dem der Brennpunkt der Illusion ständig mit der Achse der Realität wechselt.

«Ich habe nie Versuche oder Experimente gemacht», «ich kann kaum verstehen, welche Bedeutung dem Wort Forschung beigemessen wird», «Kunst ist eine Lüge, die uns die Wahrheit erkennen lässt, wenigstens die Wahrheit, die zu verstehen uns gegeben ist», «der Künstler muss wissen, wie er andere von der Wahrheit seiner Lügen überzeugen kann.»¹¹⁹ Durch Bemerkungen wie diese von Picasso könnte man an Coleridges Definition eines erfolgreichen Kunstwerkes erinnert werden als das, was «ein bereitwilliges Ausschalten des Zweifels»¹²⁰ ermutigt (das könnte auch die Definition einer erfolgreichen politischen Leistung sein). Coleridges Stimmung mag englischer sein, optimistischer, weniger getränkt mit spanischer Ironie, aber die Tendenz des Denkens – die Folge einer Auffassung von Realität, die als alles andere als fügsam begriffen wird – ist weitgehend gleich; und sobald man über die Dinge in dieser Art denkt, entfernt sich natürlich jeder ausser dem eingeleisteten Pragmatiker allmählich weit von der proklamierten Geisteshaltung und den glücklichen Gewissheiten dessen, was manchmal als «Hauptströmung» der Modernen Architektur beschrieben wird. Denn jetzt betritt man ein Gebiet, von dem sich der Architekt und der Stadtplaner weitgehend selber ausgeschlossen haben. Die lebenswichtige Stimmung ist nun völlig verändert. Man befindet sich nicht weniger im 20. Jahrhundert; aber die blind machende Selbstgerechtigkeit einer einheitlichen Überzeugung wird endlich neben ein mehr tragisches Erkennen der blendenden und kaum zu bewältigenden Vielheit von Erfahrungen gestellt.

Das könnte zur Erkenntnis führen, dass unbeachtet, vom Architekten weitgehend ignoriert, seit langem zwei deutlich verschiedene, aber aufeinander bezogene Formulierungen der Modernität möglich waren. Die eine Formulierung, die für den Architekten dominierend war, könnte mit den Na-

men Emile Zola, H. G. Wells, Marinetti, Walter Gropius, Hannes Meyer umschrieben werden und die alternative Formulierung, die durch weitere Namen identifiziert werden könnte: Picasso, Strawinsky, Eliot, Joyce, vielleicht Proust. Soweit wir uns dessen bewusst sind, ist dieser sehr naheliegende Vergleich von zwei Überlieferungen nie gemacht worden; und nun, da wir ihn gemacht haben, sind wir gefesselt von der Ungleichheit von Knappheit auf der einen und Fülle auf der andern Seite. Wir würden den Vergleich gerne wenigstens einigermaßen symmetrisch machen. Wir würden es vorziehen, wenn beide Formulierungen gleich tief gingen; und deshalb fragen wir, und voller Besorgnis, ob tatsächlich angenommen werden muss, dass die ernsthaften Bestrebungen ehrlicher Anonymität (ein Ideal in der Tradition des Architekten) so sehr viel wichtiger sind als die aufgeklärten Entdeckungen sensibilisierter Intuition.

Wir fragen, ob das wahrscheinlich ist, ob es überhaupt fair sein kann; und wir fragen uns auch verwundert, um Yeats zu paraphrasieren, ob es wirklich wahr sein kann, dass «den Besten jede innere Gewissheit fehlt, während die Schlechtesten voll leidenschaftlicher Intensität sind»¹²¹. Auf jeden Fall sind wir beunruhigt. Denn der Vergleich, obwohl er vielleicht gesucht ist, enthüllt auf der einen Seite eine Engstirnigkeit, der selbst beim nachsichtigsten Betrachter Bestürzung hervorrufen dürfte.

Die beiden Formulierungen der Modernität, die sich nun entwickeln, sind schon mehr oder weniger charakterisiert worden; aber in diese Situation muss wiederum die marxistische Umwandlung von Hegels geistiger Essentia in materielle Substanz geschoben werden – eine Umwandlung, die gleichzeitig wertvoll, verhängnisvoll und schöpferisch für die Moderne Architektur ist. Dieser und ähnliche Beiträge – zu einer sonderbaren Vorstellung von Geschichte, Wissenschaft, Gesellschaft und Produktion (Darwin plus Marx, Wagner und das Gesamtkunstwerk), zu einer Vorstellung, die sich oft für wertfrei hielt und zugleich im allgemeinen annahm, ihre Werte seien selbstverständlich – sind es sicherlich, die sich so leicht mit den vernünftigen Werten (und Gemeinplätzen) eines nüchternen Empirismus verbinden und die, wenn durch die Verheissung des Paradieses auf Erden entzündet, für den Architekten die Tradition der Moderne ausmachen. Als Gegensatz zu diesem sehr restriktiven und eigentlich abergläubischen Versuch, Probleme zu lösen, werden nun die mit viel weniger Vorurteilen belasteten Verfahren einer anderen, überrigens wohlbekannteren und zentralen Grundhaltung vorgeschlagen.

¹¹⁹ Alfred Barr, *Picasso, Fifty Years of his Art*, New York 1946, S. 270–271. «I have never made trials nor experiments», «I can hardly understand the importance given the word research», «Art is a lie which makes us realize the truth, at least the truth it is given us to understand», «The artist must know the manner of convincing others of the truthfulness of his lies». Deutsche Fassung durch die Übersetzer.

¹²⁰ Samuel Taylor Coleridge, *Zitat ohne Quellenangabe der Autoren*, «a willing suspension of disbelief». Deutsche Fassung durch die Übersetzer.

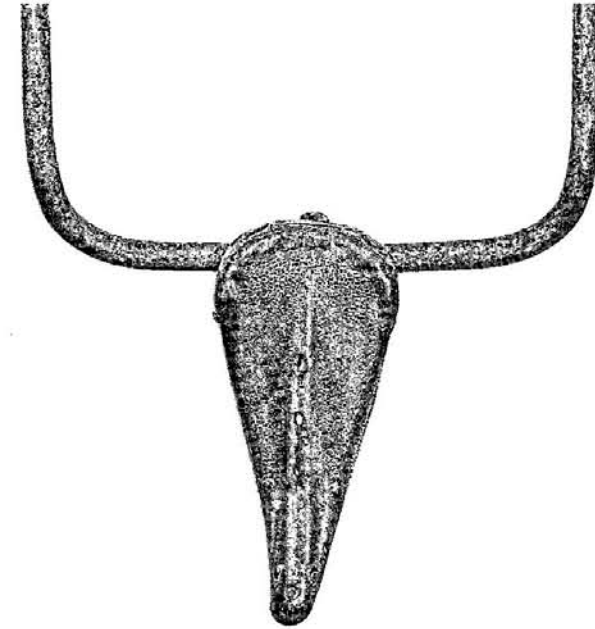
¹²¹ William Butler Yeats, *Zitat ohne Quellenangabe der Autoren*. «the best lack all conviction while the worst are full of passionate intensity». Deutsche Fassung durch die Übersetzer.

Die Tradition der Modernen Architektur, die immer einen Abscheu vor der Kunst bekundete, hat typischerweise ihre Vorstellung von der Gesellschaft und von der Stadt in höchst konventionelle künstlerische Begriffe gefasst: Einheit, Fortdauer, System; aber die alternative und scheinbar weit «kunst»anfälliger Methode des Vorgehens hat, soweit man das sehen kann, nie das Bedürfnis nach einer so wörtlichen Ausrichtung nach «Grund»prinzipien empfunden. Die andere und vorherrschende Tradition der Moderne hat immer aus Ironie, Abwegen und vielfachen Bezügen eine Tugend gemacht. Wir denken an Picassos Fahrradsattel (Stierkopf) von 1944: «*Sie erinnern sich an den Stierkopf, den ich kürzlich ausgestellt habe? Ich habe aus einem Fahrradlenker und einem Sattel einen Stierkopf gemacht, den jeder als Stierkopf erkannte. So war eine Metamorphose vollzogen; und nun möchte ich sehen, wie eine Metamorphose in der andern Richtung stattfindet. Stellen Sie sich vor, mein Stierkopf wird zum Alteisen geworfen. Vielleicht kommt eines Tages ein Kerl daher und sagt sich: Na, das ist etwas, was ich als Fahrradlenker bestens brauchen könnte ... und so wäre eine doppelte Metamorphose erreicht.*»¹²²

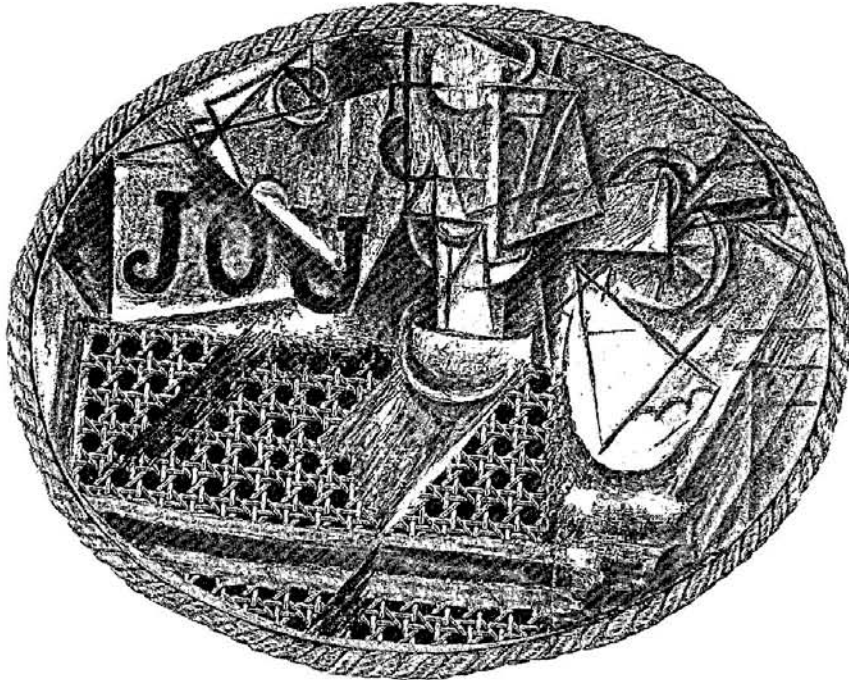
Erinnerung an frühere Zweckbestimmungen und Werte (Fahrräder und Minotauren), veränderlicher Kontext; eine Haltung, welche das Zusammengesetzte ermutigt: Ausnutzung und Umwandlung von Bedeutung (hat es je genug davon gegeben?); Zweckbestimmungen, die ausser Gebrauch kommen, und entsprechende Häufung von Bezügen; Erinnerung, Vorwegnahme; Zusammenhang von Gedächtnis und Denkvermögen, die Vollständigkeit des Witzes: Das ist eine Stückliste von Reaktionen auf Picassos Anregung; und da sich die Anregung offensichtlich an Menschen richtet, könnte man in dieser Art, hinsichtlich erinnertes und begehrtes Vergnügen, im Sinne einer Dialektik zwischen Vergangenheit und Zukunft, eines Verdichtens des ikonographischen Inhalts, von einem zeitlichen ebenso wie räumlichen Zusammenprall reden und, um ein früheres Argument wieder aufzunehmen, dazu übergehen, eine ideale Stadt des Geistes zu beschreiben.

Bei Picassos Werk fragt man: Was ist falsch und was ist wahr? Was ist alt und was ist «von heute»? Und aus der Unfähigkeit, eine halbwegs angemessene Antwort in dieser angenehmen Schwierigkeit zu finden, ist man schliesslich gezwungen, das Problem zusammengesetzter Präsenz in Begriffen der **Collage** zu beschreiben.

Collage und das Gewissen des Architekten; Collage als Arbeitsmethode und Collage als Geisteshaltung: Lévi-Strauss

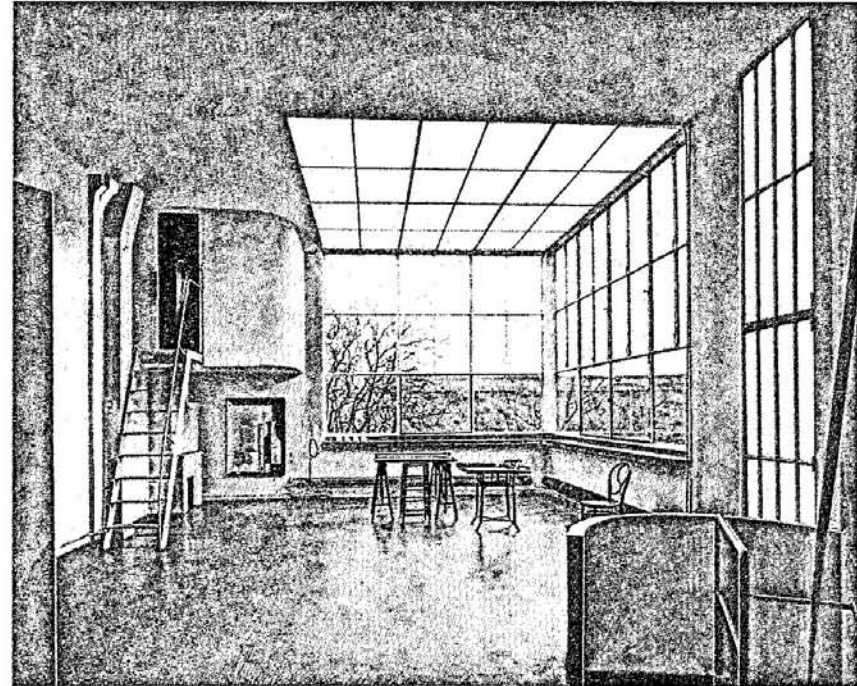


¹²² Alfred Barr, Picasso, op. cit., S. 241. «*You remember that bull's head I exhibited recently? Out of the handlebars and the bicycle seat I made a bull's head which everybody recognized as a bull's head. Thus a metamorphosis was completed; and now I would like to see another metamorphosis take place in the opposite direction. Suppose my bull's head is thrown on the scrap heap. Perhaps some day a fellow will come along and say: 'Why there's something that would come in very handy for the handlebars of my bicycle ...' and so a double metamorphosis would have been achieved.*» Deutsche Fassung durch die Übersetzer.



sagt uns, «die dazwischenliegende Welle der <Collagen>, die in dem Augenblick entstand, als das Handwerk im Sterben lag, könnte man ihrerseits als eine Übertragung der Bastelei in das Gebiet der kontemplativen Ziele auffassen»¹²³; und wenn der Architekt des 20. Jahrhunderts das Gegenteil von gewillt war, sich selber als Bricoleur zu verstehen, muss man seine Kälte in bezug auf wesentliche Entdeckungen des 20. Jahrhunderts auch in diesen Zusammenhang stellen. Der Collage fehlte scheinbar die Aufrichtigkeit, scheinbar stellte sie die Korruption moralischer Grundsätze dar, eine Verfälschung. Man denkt an Picassos «Stilleben mit Stuhlgeflecht» von 1911/12, seine erste Collage, und fängt an zu verstehen, warum. In seiner Analyse spricht Alfred Barr vom: «... Stück Stuhlgeflecht, das weder wirklich noch gemalt ist, sondern tatsächlich ein Stück Wachstuchfaksimile, das auf die Leinwand geklebt und dann teilweise übermalt wurde. In einem einzigen Bild jongliert Picasso hier Realität und Abstraktion in zwei Medien und auf vier verschiedenen Ebenen oder in vier verschiedenen Beziehun-

Picasso: «Nature morte à la chaise cannée», 1912



gen ... (und) wenn wir anfangen darüber nachzudenken, was am meisten <wirklich> ist, stellen wir fest, dass wir uns von der ästhetischen zur metaphysischen Betrachtung bewegen. Denn was am meisten real scheint, ist am meisten vorgetäuscht, und was am weitesten von der Wirklichkeit des Alltags entfernt scheint, ist vielleicht am wirklichsten, weil es am wenigsten eine Imitation ist.»¹²⁴

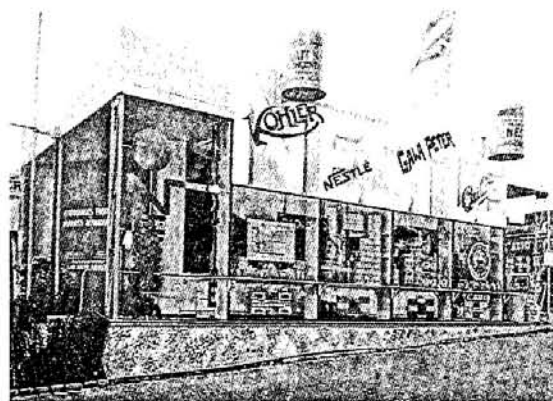
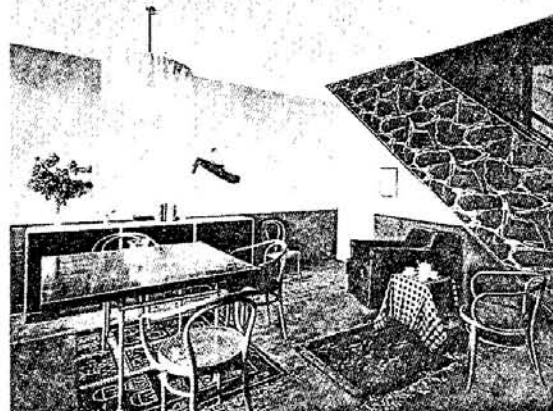
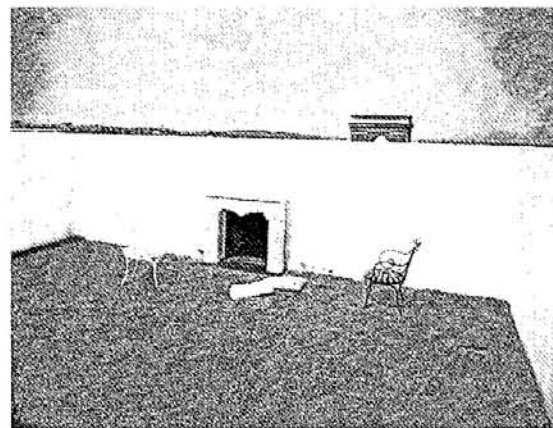
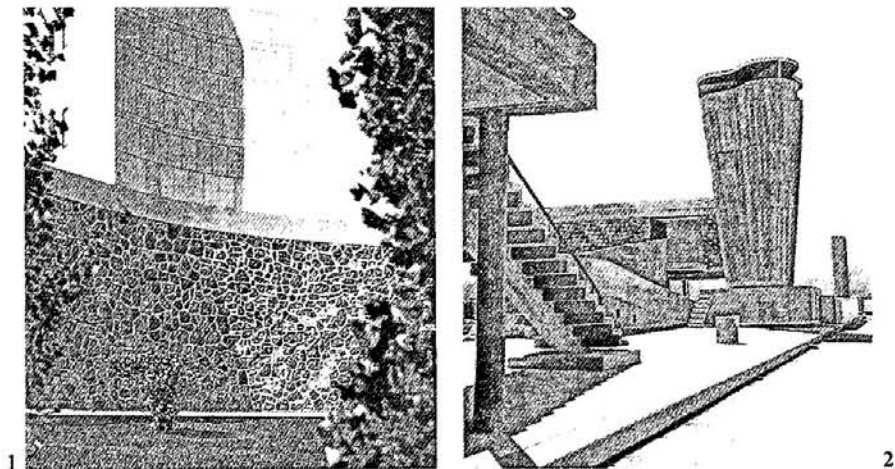
Und das Wachstuchfaksimile, ein *objet trouvé*, der Unterwelt der <niederen> Kultur entrissen und in die Überwelt der <hohen> Kunst katapultiert, könnte das Dilemma des Architekten anschaulich machen. Collage ist gleichzeitig unschuldig und verschlagen.

Tatsächlich hat unter den Architekten nur Le Corbusier, der auf beiden Seiten stehen konnte, manchmal Igel, manchmal Fuchs, überhaupt Sympathie für dergleichen bekundet. Seine Gebäude, aber nicht seine Stadtpläne, sind geladen mit den Ergebnissen eines Prozesses, der mit Collage als mehr oder weniger gleichwertig aufgefasst werden könnte. Gegen-

¹²³ Claude Lévi-Strauss, *Das Wilde Denken*, op. cit., S. 45.

¹²⁴ Alfred Barr, *Picasso*, op. cit., S. 79. «... the section of chair caning which is neither real nor painted but is actually a piece of oil cloth facsimile pasted on the canvas and then partly painted over. Here in one picture Picasso juggles reality and abstraction in two media and at four different levels or ratios ... (And) if we stop to think which is the most <real> we find ourselves moving from aesthetic to metaphysical contemplation. For what seems most real is most false and what seems most remote from everyday reality is perhaps the most real since it is least an imitation.» Deutsche Fassung durch die Übersetzer.

Le Corbusier: Studio Ozenfant, Paris, 1922



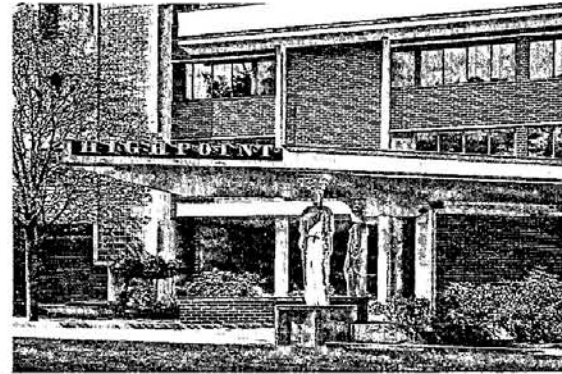
stände und Episoden werden aufdringlich eingeführt, und während sie die Beziehung zu ihrem Fundort und ihrem Ursprung beibehalten, gewinnen sie auch eine völlig neue Wirkung aus dem veränderten Zusammenhang. Im Ozenfant-Studio sieht man sich zum Beispiel einer Vielzahl von Anspielungen und Bezügen gegenüber, die, so möchte es scheinen, alle im Grunde genommen durch die Mittel der Collage zusammengebracht wurden.

Unvereinbare Gegenstände, die durch verschiedene Mittel zusammengehalten werden. «... physische optische, psychologische». «das Wachstuch mit seinem gestochen scharfen Faksimiledetail und mit seiner scheinbar so rauhen, doch in Wirklichkeit so glatten Oberfläche. ... teilweise absorbiert sowohl von der gemalten Oberfläche als auch von den gemalten Formen, indem man es von beiden überlagern lässt»¹²⁵. Mit ganz geringen Abwandlungen (statt Wachstuch-Rohrgeflecht setze man pseudoindustrielle Verglasung, statt gemalter Oberfläche setze man Wand usw.) könnten Alfred Barrs Beobachtungen direkt in eine Interpretation des Ozenfant-Studios übertragen werden. Und es kann nicht schwerfallen, weitere Beispiele für Le Corbusier als *collagiste* zu finden: die allzu augenfällige De-Beistegui-Dachwohnung, die Dachlandschaften – Schiffe und Berge – von Poissy und Marseille, unregelmässiges Bruchsteinmauerwerk an der Porte Molitor und am Pavillon Suisse, ein Innenraum von Bordeaux-Pessac und besonders der Nestlé-Ausstellungspavillon von 1928.

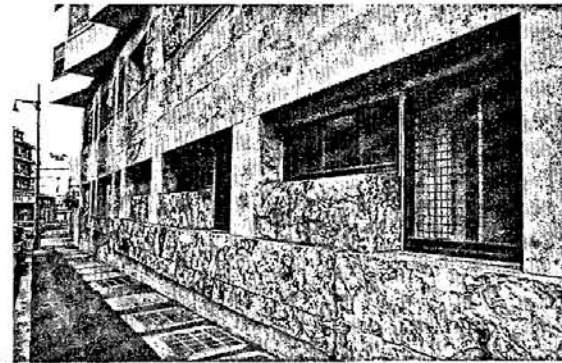
¹²⁵ Alfred Barr, Picasso, op. cit., S. 79. «physical, optical, psychological, the oil cloth with its sharp focussed facsimile detail and its surface apparently so rough yet actually so smooth ... partly absorbed into both the painted surface and the painted forms by letting both overlap it.» Deutsche Fassung durch die Übersetzer.

Le Corbusier *collagiste*:

- 1 Bruchsteinmauerwerk am Pavillon Suisse der Cité Universitaire Paris, 1930–1932: «Pariser Brandmauer»
- 2 Dach der Unité d'Habitation Marseille, 1947–1952: «Deck eines Dampfers»
- 3 De-Beistegui-Dachwohnung, Champs Elysées, Paris, 1930/31
- 4 Wohnraum, Siedlung Bordeaux-Pessac, 1925: «Bruchsteinmauerwerk» als Treppenwange
- 5 Nestlé-Pavillon, 1928



1



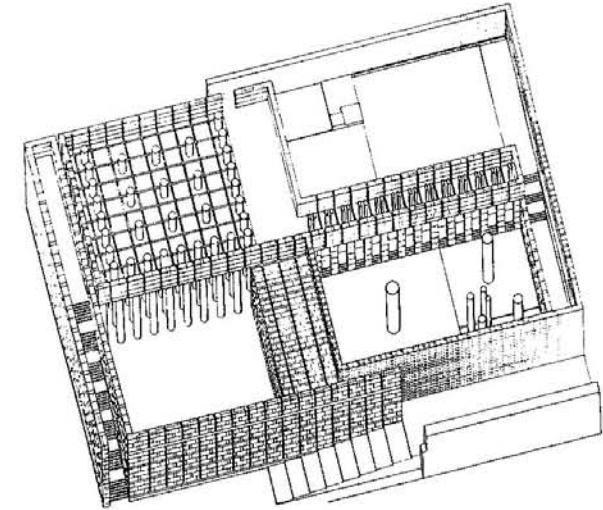
2

Aber natürlich sind, abgesehen von Le Corbusier, die Anzeichen dieser geistigen Haltung selten, und sie sind kaum gut aufgenommen worden. Man denkt an Lubetkin am Highpoint II mit seinen Erechtheion-Karyatiden und seinen vorgetauschten Nachahmungen des Malermeisters, der Holz imitiert: man denkt an Moretti und die Casa del Girasole – simulierte antike Fragmente im *piano rustico*: und man denkt an Albini und den Palazzo Rosso: man kann auch an Charles Moore denken. Die Liste ist nicht lang, aber ihre Kürze legt bewundernswert Zeugnis ab. Sie ist ein Kommentar zur Exklusivität. Denn die Collage – oft eine Methode, den Überbleibseln in der Welt Aufmerksamkeit zu schenken, ihre Integrität zu erhalten und ihnen Würde zu verleihen. Tatsächlichkeit und Intellektualität zu verbinden – wirkt als eine Konvention und als Bruch der Konvention notwendigerweise auf

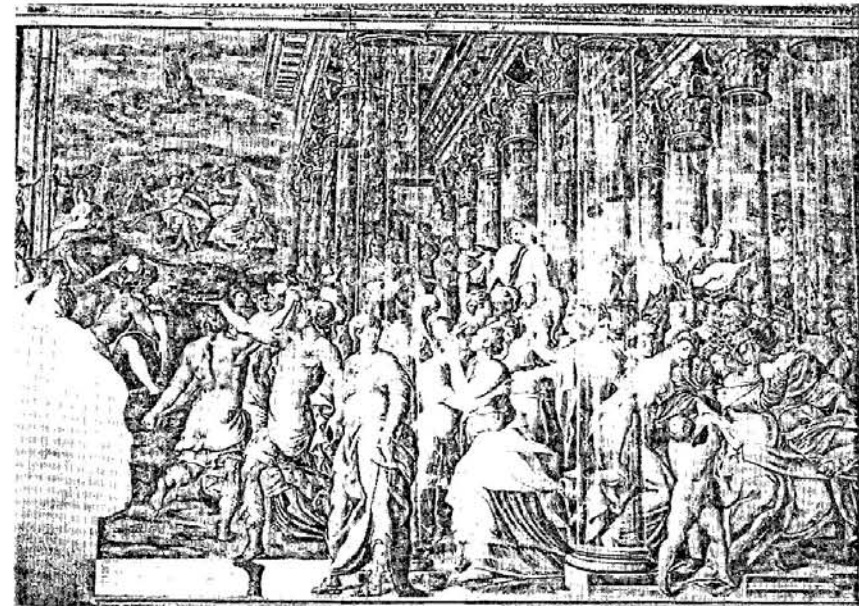
- 1 Lubetkin und Tecton: London, Highpoint 2, 1938
 2 Luigi Moretti: Rom, Casa del Girasole, Sockelzone

- 3 Giuseppe Terragni: Rom, Entwurf Danteum, 1938. Terragnis Danteum kann auch als einflussreiches Beispiel von Collage betrachtet werden. Die Kristallsäulen

im Innern beziehen sich vermutlich auf Terragnis Stationierung im Palazzo del Giardino während des frühen Militärdienstes in Parma. Das dortige Fres-



3



4

- ko Bertoias scheint Terragnis Idee vorzubilden
 4 Bertoia: Fresko in der Sala del Bacio, Palazzo del Giardino, Parma, 1566–1571

unerwartete Art. Eine einfache Methode, «eine Art *Discordia concors*; eine Kombination ungleicher Bilder oder eine Entdeckung verborgener Ähnlichkeiten in Dingen, die scheinbar verschieden sind»; Samuel Johnsons Bemerkungen über die Poesie von John Donne¹²⁶, die auch Bemerkungen über Stravinsky, Eliot, Joyce und über vieles aus dem Programm des synthetischen Kubismus sein könnten, sind bezeichnend dafür, wie sehr sich die Collage auf das Jonglieren mit Normen und Erinnerungen verlässt, auf den Blick zurück, was für jene, die Geschichte und Zukunft als exponentielles Fortschreiten zu einer immer perfekteren Einfachheit verstehen, nur zu dem Urteil führen kann, dass Collage trotz all ihrer psychologischen Virtuosität (Anna Livia, all alluvial; Joyce) ein willkürlich errichtetes Hindernis auf dem geraden Weg der Evolution ist.

Man weiss, wie das Urteil in der Architekten Tradition der Modernität lautet: Die Zeiten sind viel zu ernst, um zu spielen, der Kurs ist ausgesteckt, die Hinweise des Schicksals dürfen nicht in den Wind geschlagen werden.¹²⁷ Die Einwände können beliebig vermehrt werden; aber man muss auch das Gegenargument aufstellen, das Ernsthaftigkeit voraussetzt. auf Verbesserung hofft, aber doch eine skeptische Distanz zu grossen Visionen der sozialen Erlösung hält. Und die Auseinandersetzung spielt sich offensichtlich zwischen zwei Auffassungen von Zeit ab. Einerseits wird Zeit zum Metronom des Fortschritts, ihren seriellen Aspekten wird kumulative und dynamische Wirklichkeit zugestanden; andererseits wird der Zeit, einiger ihrer linearen Bindungen entledigt – obwohl Sequenz und zeitliche Abfolge durchaus als die Tatsachen anerkannt werden, die sie sind –, erlaubt, sich nach Mustern des Erlebens neu zu ordnen.

Im Sinne des einen Arguments ist das Verüben eines Anachronismus die schlimmste aller Sünden. Im Sinne des andern ist der Begriff des Datums von geringer Bedeutung. Marinettis: «Wenn Leben geopfert werden müssen, werden wir nicht traurig, weil in unserm Geist die grossartige Ernte eines höheren Lebens erstrahlt, das aus ihrem Tod hervorgehen wird ... Wir befinden uns auf dem äussersten Vorgebirge der Jahrhunderte! Was hat es für einen Sinn zurückzuschauen ... wir leben schon im Absoluten, weil wir schon die ewige, allgegenwärtige Geschwindigkeit geschaffen haben. Wir singen von grossen Massen, die von Arbeit bewegt werden; die vielfarbige und polyphone Brandung der Revolution», und sein späteres: «Der Sieg von Vittorio Veneto und die Machtergreifung des Faschismus bedeuten die Verwirklichung des minimalen futuristischen Programms ... Futurismus ist rein künstlerisch und ideologisch

... Als Propheten und Vorläufer des grossen Italiens von heute grüssen wir Futuristen in unserm noch nicht vierzig Jahre alten Premierminister glücklich ein wunderbares futuristisches Temperament»¹²⁸ mögen eine *reductio ad absurdum* des einen Arguments sein; und Picassos: «Für mich gibt es keine Vergangenheit und keine Zukunft in der Kunst ... Die verschiedenen Arten zu malen, die ich in meiner Kunst verwendet habe, dürfen nicht als Entwicklung oder als Schritte zu einem unbekanntem Ideal der Malerei angesehen werden ... Alles, was ich gemacht habe, wurde für die Gegenwart gemacht und in der Hoffnung, dass es immer in der Gegenwart bleiben wird»¹²⁹, dürfte als eine extreme Formulierung des anderen Arguments zugelassen werden. In theologischen Begriffen ist das eine Argument eschatologisch, das andere betrifft Inkarnation; aber obwohl beide notwendig sein mögen, könnte doch die kühlere und umfassendere Art des zweiten Arguments Aufmerksamkeit erwecken. Das zweite Argument könnte das erste enthalten; umgekehrt aber das erste nie das zweite; und nachdem das gesagt worden ist, könnten wir uns nun wieder der Collage als ernst zu nehmendem Mittel zuwenden.

In Anbetracht von Marinettis Chronolatrie und Picassos Azeitlichkeit; in Anbetracht von Poppers Kritik des Historizismus (der auch der Futurismus und Futurismus ist); in Anbetracht der Schwierigkeiten sowohl der Utopie als auch der Tradition, der Probleme von Gewalt und Verkümmern, angesichts der angeblich freiheitlichen Impulse und des angeblichen Bedürfnisses nach Sicherheit durch Ordnung; angesichts der sektiererischen Enge des ethischen Korsetts des Architekten und vernünftigeren Visionen der Rechtgläubigkeit; angesichts von Kontraktion und Expansion fragen wir, welche andere Behebung sozialer Probleme möglich ist ausserhalb der zugegebenen Beschränkungen der Collage? Ausserhalb von Beschränkungen, die deutlich genug sein sollten, aber Beschränkungen, welche doch einen offenen Bereich verlangen und sichern.

Wir möchten nahelegen, dass eine Collagemethode, eine Methode, bei der Gegenstände aus ihrem Kontext zwangsweise herausgehoben oder gelockt werden – gegenwärtig –, die einzige Art ist, sich mit den fundamentalen Problemen von Utopie und Tradition, mit den einen oder andern oder mit beiden, auseinanderzusetzen; und der Herkunft der architektonischen Objekte, die in die soziale Collage eingefügt werden, braucht man keine grosse Bedeutung zu geben. Das hat mit Geschmack und Überzeugung zu tun. Die Objekte können aristokratisch oder «volkstümlich» sein, akademisch oder populär. Ob sie aus Pergamon oder aus Dahomey stam-

¹²⁶ Abraham Cowley, *Lives of English Poets*, Works of Samuel Johnson, L.J.D., Bd. 9, London 1823, S. 20. «a kind of discordia concors; a combination of dissimilar images, or discovery of occult resemblances in things apparently unlike». Deutsche Fassung durch die Übersetzer.

¹²⁷ An dieser Stelle denkt man an die Feststellungen von Richter Brandeis: «Das Unwiderstehliche ist oft nur das, dem nicht widerstanden wird.»

¹²⁸ Filippo Tommaso Marinetti, aus dem Futuristischen Manifest, 1909, und aus einem Anhang zu A. Beltrami, *L'Uomo Nuovo*, Mailand 1923. Beide Zitate sind entnommen aus James Joll, *Intellectuals in Politics*, New York 1960. «When lives have to be sacrificed we are not saddened if before our minds shines the magnificent harvest of a superior life which will arise from their deaths ... We are on the extreme promontory of the centuries! What is the use of looking behind ... we are already living in the absolute, since we have already created eternal omnipresent speed. We sing of great crowds agitated by work; the multi-colored and polyphonic surf of revolution.»

«The victory of Vittorio Veneto and the coming to power of Fascism constitute the realisation of the minimal Futurist programme ... Futurism is strictly artistic and ideological ... Prophets and forerunners of the great Italy of today, we Futurists are happy to salute in our not yet forty year old prime minister a marvellous Futurist temperament.» Deutsche Fassung durch die Übersetzer.

¹²⁹ Alfred Barr, Picasso, op. cit., S. 271. «To me there is no past and no future in art ... The several manners which I have used in my art must not be considered as an evolution or as steps towards an unknown ideal of painting ... All I have ever made was made for the present and with the hope that it will always remain in the present.» Deutsche Fassung durch die Übersetzer.

men, aus Detroit oder Dubrovnik, ob sie Hinweise auf das 20. oder auf das 15. Jahrhundert enthalten, ist nicht sehr wichtig. Gesellschaften und Personen vereinigen sich entsprechend ihren eigenen Interpretationen von absoluten Bezugsgrößen und traditionellen Werten; und bis zu einem gewissen Grad nimmt Collage sowohl hybride Bildungen, als auch die Bedürfnisse der Selbstbestimmung in sich auf.

Bis zu einem gewissen Grad; denn wenn die Stadt der Collage gastfreundlicher sein mag als die Stadt der Modernen Architektur, kann sie so wenig wie irgendeine andere menschliche Institution vorgeben, **vollständig** gastfreundlich zu sein. Die idealerweise offene Stadt ist wie die idealerweise offene Gesellschaft ebenso sehr eine Erfindung der Vorstellungskraft wie ihr Gegenteil. Die offene und die geschlossene Gesellschaft, beide als praktische Möglichkeiten aufgefasst, sind beide Karikaturen entgegengesetzter Ideale; und in die Reiche der Karikatur sollte man alle extremen Phantasien von Befreiung und Kontrolle verbannen. Die Argumente von Popper und Habermas können konzediert werden; das Desideratum der offenen Gesellschaft und der emanzipatorischen Interessen ist evident; die Notwendigkeit, eine wirksame kritische Theorie wiederherzustellen, nachdem sie so lange von Szientismus, Historizismus, Psychologismus gelehnt wurde, sollte ebenso offensichtlich sein; aber man kann sich immer noch Sorgen machen, auf diesem Popperschen Gebiet, über eine Art Ungleichgewicht, das sich demjenigen in Poppers Kritik der Utopie und der Tradition vergleichen lässt. Es kann scheinen, dass es darin besteht, dass man sich zu ausschliesslich auf konkrete Übel konzentriert und sich dementsprechend scheut, irgendeinen Versuch zur Konstruktion abstrakter Güter zu unternehmen. Konkrete Übel können identifiziert werden – man kann sich über sie einigen; aber abstrakte Güter (abgesehen vom höchst abstrakten emanzipatorischen Interesse) bleiben eine schwierige Ware – sie entziehen sich der Zustimmung; und während deshalb das kritische Untersuchen und Ausmerzen konkreter Übel der Befreiung dient, werden alle Versuche, abstrakte Güter zu vereinbaren – weil sie unvermeidlich in Dogma gründen – bald als Zwang angesehen.

So taucht mit den Problemen des Dogmas (heisses Dogma, kühles Dogma, pures Dogma), die Popper alle ausgiebig unterschieden hat, die Frage des Idealtypus wieder auf. Die Poppersche Gesellschaftsphilosophie ist eine Angelegenheit von Angriff und *détente* – Angriff auf Zustände und Ideen, die keine *détente* zulassen; und sie ist bis zu einem gewissen Grad sympathisch. Aber diese intellektuelle Position, die

gleichzeitig die Existenz von Schwerindustrie und Wall Street akzeptiert (als Traditionen, die zu kritisieren sind) und dann auch die Existenz eines idealen Diskussionsforums fordert (eine rousseausche Version des Schweizer Kantons mit seiner zugehörigen Tagsatzung?), kann auch Skepsis hervorrufen.

Die rousseausche Version des Schweizer Kantons (der mit Rousseau nicht viel anfangen konnte), die vergleichbare Stadtversammlung in Neuengland (weisse Farbe und Hexenjagd?), das *House of Commons* im 18. Jahrhundert, die ideale akademische Fakultätssitzung (und was ist über diese anzumerken?): Zweifellos gehören sie – zusammen mit verschiedenen Sowjets, Kibbuzim und anderen Anspielungen auf die Stammesgesellschaft – zu den wenigen Foren notwendiger Auseinandersetzung Gleichberechtigter, die bisher erdacht oder eingerichtet wurden. Wenn es davon natürlich mehr geben sollte, ist man, während man Vermutungen über ihre architektonische Erscheinungsform nachhängt, aber auch gezwungen zu fragen, ob sie lediglich traditionelle Gebilde sind. Das heisst, zuerst ist also die ideale Dimension dieser verschiedenen Foren einzuführen; und dann ist zu fragen, ob spezifische Überlieferungen (die ihrer Kritik harren) in irgendeiner Art vorstellbar sind ohne jenen grossen Bestand anthropologischer Tradition, der mit Magie, Ritual und der zentralen Rolle des Idealtypus zu tun hat und die Utopie als im Entstehen begriffene Gegenwart annimmt.

Anders ausgedrückt kehren wir, unter Anerkennung der kritizistischen Beweisführung und unter Anerkennung des kategorischen Imperativs der Emanzipation, zu den Problemen von Gerüst und Ausstellung zurück, zu den Problemen von Ausstellung – Demonstrationen – entscheidende Handlung, die unsichtbar (und unprovokiert) bleiben werden, solange sie nicht ein alles andere als nebensächlicher Apparat der Isolation, der Umrahmung und der Beleuchtung unterstützt. Denn genauso wie die Utopie traditionell eine Mandala war, ein Sinnbild, um Ideen zu konzentrieren und zu schützen, gab es die Tradition – gleicherweise – nie ohne ihren utopischen Bestandteil. «*Das ist eine Regierung durch Gesetze, nicht durch Menschen*»¹³⁰; eine wichtige, eine dogmatische und höchst amerikanische Aussage, die gleichzeitig absurd und äusserst verständlich ist – absurd in ihrer utopischen und klassischen, leicht feierlichen Beteuerung, verständlich (trotz dem «Volk») in ihrem Appell an eine magische Wirkungskraft, die manchmal sogar einem pragmatischen Zweck dienen kann.

Und ebendiesen Begriff von Gesetz, vom neutralen Hintergrund, der das Besondere aufzeigt und stimuliert («*Das Ge-*

¹³⁰ Zitat ohne Quellenangabe der Autoren. «*this is a government of laws not men*». Deutsche Fassung durch die Übersetzer.

setz aber ist daneben hereingekommen, damit die Übertretung noch grösser würde»¹³¹), den Begriff von Gesetz, das dem Wesen nach eine Frage von Präzedenzfällen ist, das sich aber auch als ideale Formulierung versteht, das entweder naturgegeben oder der Natur durch göttlichen Willen auferlegt und auf jeden Fall magisch gutgeheissen und nicht Menschenwerk ist – die Beschaffenheit dieser mitunter ungläublichen, aber immer notwendigen Fiktion, die sich mit empirischen und idealen, traditionellen und utopischen Anklängen versteht, die mit doppelter Ethik arbeitet, die sich in der Geschichte entwickelt, aber auf platonischen Bezügen besteht – diese höchst öffentliche Institution müssen wir nun im Kommentar über das Verhältnis Gerüst-Ausstellung gewinnbringend verwenden.

Renato Poggioli spricht vom «Fehlschlag des Versuchs, ein modernes Wunderbares zu verwirklichen (fast immer wissenschaftlich im Inhalt, fast ausschliesslich städtisch in der Ambiance)»¹³², und in der Vorstellung vom «modernen Wunderbaren» können wir leicht jene Visionen einer dauernd klaren gesellschaftlichen Ordnung erkennen, durch welche die Moderne Stadt belebt und unterstützt werden sollte, Visionen einer gesellschaftlichen Ordnung, die ihren Wert mit Hilfe einer völlig genauen und sich automatisch selber erneuernden Wahrnehmung der Tatsachen schaffen und erhalten sollte, einer gleichzeitig wissenschaftlichen und poetischen Wahrnehmung, die nur der Tatsache die Rolle des Wunders zuweisen konnte. Dies ist jene Art **Wundergerüst des Messbaren**, das sich als gütig präsentiert (eine Regierung weder durch Gesetze noch durch Menschen), als Kathedrale des volkstümlichen Glaubens an die wissenschaftliche Vorstellungskraft (was die Notwendigkeit von Vorstellungskraft und Glauben ausschliesst), als ein Bauwerk, in dem alles Zufällige erfasst ist (wo keine Fragen offenbleiben). Aber es ist auch der Typus des übernatürlichen Wunderereignisses, das Sinnbild, dessen Existenz für sich selber spricht, das, wenn man seine Legalität voraussetzt, Urteil und Auseinandersetzung überflüssig macht, das weder das geringste Mass an vernünftiger Skepsis zulassen noch von vernünftiger Skepsis hingenommen werden kann und das unendlich viel schrecklicher ist als jede gesetzliche Konstruktion. Ohne Zweifel Regierung weder durch Gesetze noch durch Menschen: Da kann nur Hannah Ahrendts «tyrannischste aller Regierungen ... die Regierung durch niemanden, der Totalitarismus der Technik»¹³³ erscheinen.

Das offene Proklamieren der Freiheit und das verstohlene Insistieren, dass Freiheit (auf Tatsachen gegründet) unabhän-

gig vom menschlichen Willen existieren müsse, die Entschlossenheit, alle Einrichtungen der Vermittlung, die sichtlich Menschenwerk sind, ausser acht zu lassen («ich mag die Polizei nicht»¹³⁴), die nihilistische Geste, die in missverstandenen und falsch gedeutetem Überfluss wurzelt: In Verbindung mit all dem haben wir eine Betrachtung der elementaren und belebenden Zweideutigkeiten des Gesetzes vorgeschlagen, des «natürlichen» und traditionellen, eine Betrachtung jenes Konflikts zwischen einem ethischen und einem «wissenschaftlichen» Ideal, der, solange er beibehalten wird, wenigstens Interpretation fördert.

Doch wenn man eine Art Befreiung vorschlägt: durch die Mittel sowohl der Utopie als auch der Tradition, durch die Stadt als Museum, durch Collage als Ausstellung und als Gerüst, durch die Ungewissheiten und Zweideutigkeiten des Gesetzes, durch die Unsicherheit der Tatsachen und die aalglatte Schlüpfrigkeit der Bedeutung, durch den völligen Mangel an einfacher Gewissheit – so bedeutet das alles aber auch, dass man eine Situation vorschlägt (was utopisch scheinen mag), in der die Forderungen der aktivistischen Utopie in den Hintergrund getreten sind, in der die Zeitbombe des historischen Determinismus endlich entschärft ist, in der die Erfordernisse vielschichtiger Zeit endlich anerkannt sind und in der jene seltsame Idee, die ewige Gegenwart, neben ihren ebenso seltsamen Konkurrenten tatsächlich wieder eingesetzt wird.

Das offene Feld und das geschlossene Feld: Wir haben bereits auf den Wert des einen als politische Notwendigkeit, des andern als Mittel der Verhandlung, Identität, Wahrnehmung hingewiesen; wenn es nun auch nicht nötig sein sollte, die konzeptionelle Wirkungsweise der beiden zu betonen, könnte man doch feststellen, dass die Vorstellung von offenem räumlichem Feld und geschlossenem zeitlichem Feld notwendigerweise ebenso absurd sein muss wie das Gegenteil. Es waren die grossartigen Ausblicke in kulturelle Zeiträume, in die historischen Tiefen und Abgründe Europas (oder wo immer man annahm, dass Kultur lokalisiert sei) im Gegensatz zur exotischen Bedeutungslosigkeit des «Restes», die am meisten zur Architektur früherer Zeiten beitrugen; und das Gegenteil hat die Architektur unserer Zeit ausgezeichnet: eine Bereitschaft, fast alle Tabus körperlicher Distanz, die Schranken des Raumes, abzuschaffen und dann daneben eine entsprechende Entschlossenheit, die unerbittlichste der zeitlichen Grenzen zu errichten. Man denkt an jenen Eisernen Vorhang durch die Zeit, der in den Köpfen der Gläubigen die Moderne Architektur gegen alle Infektionen durch freischweifende

¹³¹ Neues Testament, Römerbrief 5:20, Zürcher Bibel.

¹³² Renato Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde*, Cambridge, Massachusetts 1968, S. 219. «the failure of the attempt to realize a modern marvellous (almost always scientific in content, almost exclusively urban in ambiance)». Deutsche Fassung durch die Übersetzer.

¹³³ Dieses Zitat von Hannah Ahrendt verdanken wir Kenneth Frampton. Er ist nicht in der Lage, die Quelle genau anzugeben. «most tyrannical government of all ... the government of nobody, the totalitarianism of technique». Deutsche Fassung durch die Übersetzer.

¹³⁴ Oswald Matthias Ungers, eine oft wiederholte Bemerkung vor Studenten der Cornell-Universität, etwa 1969–1970. «I do not like the police». Deutsche Fassung durch die Übersetzer.

zeitliche Assoziation isoliert. Aber obwohl wir anerkennen, dass dies einmal berechtigt gewesen war (Identität, Inkubation, das Treibhaus), können heute die Gründe, eine solche Temperatur der Begeisterung künstlich aufrechtzuerhalten, allmählich nur noch als sehr fernabliegend erscheinen.

Denn wenn man erkennt, dass das Einschränken des freien Handels weder in Raum noch Zeit auf die Dauer nutzbringend aufrechterhalten werden kann, dass ohne freien Handel der Speisezettel beschränkt oder provinziell, das Überleben der Vorstellungskraft gefährdet wird und dass schliesslich eine Art Aufstand der Sinne erfolgen muss, identifiziert man nur einen Aspekt der Situation, die man sich vorstellen kann. Ebenso wie die offene Gesellschaft als Tatsache muss das Ideal des uneingeschränkten freien Austausches eine Schimäre sein. Wir neigen zur Ansicht, dass das globale Dorf nur globale Dorfidioten hervorbringen wird; und im Licht dieser Annahme fordern der ideale Schweizer Kanton – handeltreibend, aber isoliert – und das Neuenglanddorf der Ansichtskarte – geschlossen, aber offen für alle Importe merkantiler Wagnisse – wieder Aufmerksamkeit. Denn ein Bejahren des freien Handels braucht nicht zu erfordern, dass man von ihm völlig abhängig ist, und die Vorteile des freien Handels müssen nicht unbedingt zu einem Austoben der Begierde führen.

Der ideale Schweizer Kanton der Vorstellung und die Neuenglandgemeinde der Ansichtskarte geniessen den Ruf, in solchen Verhältnissen immer ein beharrliches und berechnetes Gleichgewicht von Identität und Vorteil aufrechterhalten zu haben. Das heisst: Um zu überleben, mussten sie zwei Gesichter zeigen; und wenn sie für die Welt zur Ausstellung wurden, konnten sie für sich selbst nur Gerüst bleiben. Das könnte, weil es eine Einschränkung ist, die der Idee des freien Handels auferlegt werden muss, Gelegenheit bieten, sich hier, bevor wir schliessen, Lévi-Strauss' prekäres «Gleichgewicht zwischen Struktur und Ereignis, Notwendigkeit und Zufälligkeit, zwischen Interiorität und Exteriorität ...»¹³⁵ ins Gedächtnis zu rufen.

Nun besteht eine Collage-Technik von der Absicht wenn nicht von der Definition her darauf, dass gerade ein solcher Balanceakt im Mittelpunkt steht. Ein Balanceakt? Aber: «Geist, wissen Sie, ist die unerwartete Paarung von Ideen, das Entdecken von geheimer Beziehung zwischen Bildern, die anscheinend weit voneinander entfernt sind; ein Überströmen von Geist setzt daher eine Fülle von Wissen voraus; ein Gedächtnis, das mit Vorstellungen angefüllt ist, unter denen die Phantasie aussuchen kann, um neue Zusammensetzungen zu bilden. Wie stark die angeborene Vorstellungskraft auch sein mag, kann sie

doch niemals viele Kombinationen aus wenigen Ideen formen, so wie viele Tonfolgen niemals mit wenigen Glocken geläutet werden können. Der Zufall kann tatsächlich manchmal eine glückliche Parallele oder einen auffallenden Kontrast hervorbringen; aber diese Geschenke des Zufalls sind nicht häufig; und wer selbst nichts besitzt und sich doch nutzlosen Ausgaben hingibt, muss von Darlehen oder Diebstahl leben.»¹³⁶ Samuel Johnson liefert wiederum eine viel bessere Definition von etwas sehr Ähnlichem wie Collage als alle, die wir selber zu formulieren imstande sind, und sicher sollte eine Geisteshaltung dieser Art jede Annäherung an Utopie und Tradition erfüllen.

Wir denken wieder an Hadrian. Wir denken an die «private» und vielfältige Szenerie in Tivoli. Gleichzeitig denken wir an das Mausoleum Hadrians (Castel Sant'Angelo) und an das Pantheon in ihrer großstädtischen Situation. Und an das Pantheon denken wir besonders, an sein Oculus. Das kann einen dazu führen, die Öffentlichkeit einer notwendig einmaligen Intention (Hüter des Reiches) und die Zurückgezogenheit vielschichtiger und umfassender persönlicher Interessen zu bedenken – eine Sachlage, die ganz und gar nicht wie jene in der Gegenüberstellung der Ville Radieuse und der Villa Stein in Garches ist.

Gewöhnlich wurde die Utopie, sei sie platonisch oder marxistisch, als *axis mundi* oder als *axis historiae* begriffen; aber wenn sie so wie alle totemistischen, traditionalistischen und unkritisierten Ideengebilde wirkte, wenn ihre Existenz poetisch notwendig und politisch bedauerlich war, bestärkt das nur die Vorstellung, dass eine Collage-Technik, die eine ganze Reihe von *axis mundi* zulässt (alles Taschenausgaben von Utopien – Schweizer Kanton, Neuenglanddorf, Felsendom von Jerusalem, Place Vendôme, Campidoglio usw.), ein Mittel sein könnte, das erlaubt, uns der utopischen Poesie zu erfreuen, ohne dass wir genötigt sind, die Peinlichkeiten utopischer Politik zu ertragen. Mit andern Worten: Weil Collage eine Methode ist, die ihre Tugend ihrer Ironie verdankt – weil sie eine Technik zu sein scheint, gleichzeitig Dinge zu verwenden und nicht an sie zu glauben –, ist sie auch ein Verfahren, das erlaubt, die Utopie als Bildvorstellung zu behandeln, die in Fragmenten zu verwenden ist, ohne dass wir sie *in toto* akzeptieren müssen, was weiterhin andeuten soll, dass Collage sogar eine Strategie sein könnte, welche, indem sie die utopische Illusion von Unveränderlichkeit und Endgültigkeit unterstützt, sogar eine Welt der Veränderung, der Bewegung, des Handelns und der Geschichte mit Brennstoff versehen könnte.

¹³⁵ Claude Lévi-Strauss, *Das Wilde Denken*, op. cit., S. 44–45. Hinweis auf *Zeit Anm.* 118.

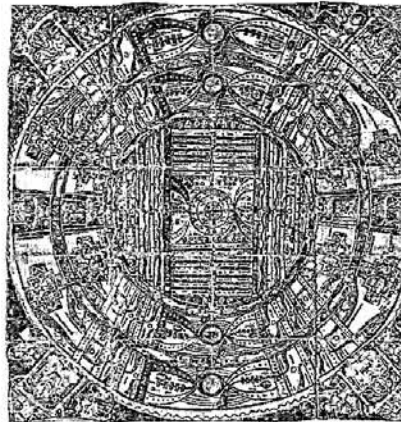
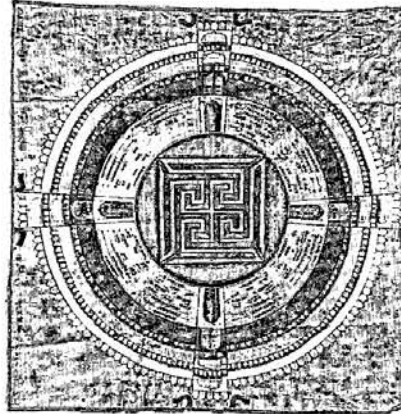
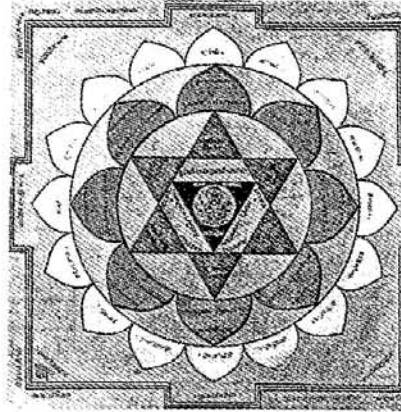
¹³⁶ Samuel Johnson, in: *The Rambler*, No. 194 (Samstag, den 25.1.1752). «Wit, you know, is the unexpected copulation of ideas, the discovery of some occult relation between images in appearance remote from each other; and an effusion of wit, therefore, presupposes an accumulation of knowledge; a memory stored with notions, which the imagination may cull out to compose new assemblages. Whatever may be the native vigour of the mind, she can never form many combinations from few ideas, as many changes can never be rung upon a few bells. Accident may indeed sometimes produce a lucky parallel or a striking contrast; but these gifts of chance are not frequent, and he that has nothing of this own, and yet condemns himself to needless expenses must live upon loans or theft.» Deutsche Fassung durch die Übersetzer.

¹³⁷ Platon, *Der Staat*, Neuntes Buch, in: *Sämtliche Werke*, Bd. 2, S. 366. Von den Autoren zitiert als: «I understand; you speak of that city of which we are the founders, and which exists in idea only for I do not think there is such an one anywhere on earth. In heaven, I replied, there is laid up a pattern of such a city, and he who desires may be hold this, and beholding, govern himself accordingly. But whether there really is or ever will be such an one is of no importance to him; for he will act according to the laws of that city and of no other.» (Jowett trans.)

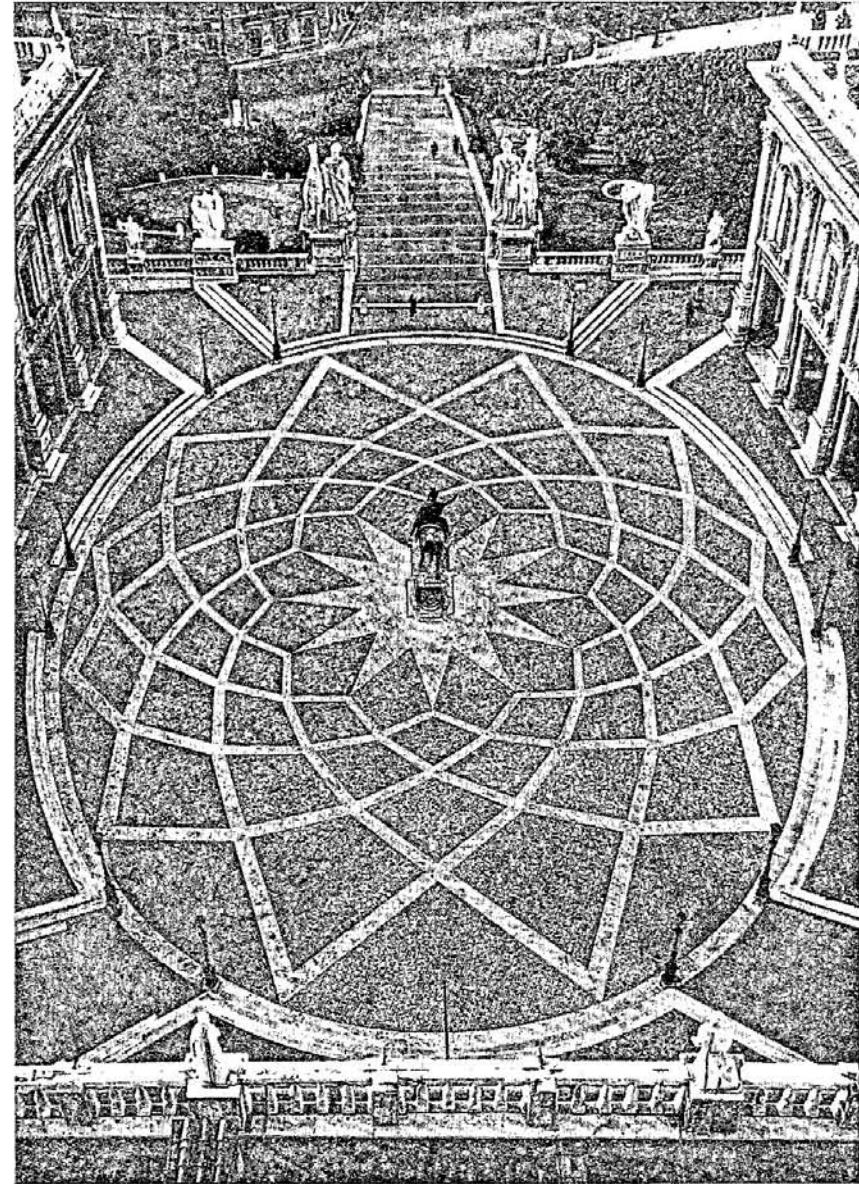
Ja, ich begreife, sagte er; in dem Staate nämlich, meinst du, würde er Lust und Liebe daran haben, mit dessen Gründung wir uns eben beschäftigten, in dem im Reich der Gedanken liegenden Staate: denn auf Erden existiert er, glaube ich, nirgends.

*Nun, sagte ich, dann ist er doch wohl im Himmel als ein heiliges Mustervorbild für jeden aufgestellt, der ihn anschauen und durch seine Anschauung danach den Haushalt seines Inneren einrichten will; es liegt aber gar nichts daran, ob er irgendwo existiert oder noch existieren wird: denn nur mit den Angelegenheiten dieses Staates allein befasst er sich, aber mit keinem anderen.*¹³⁷

Platon Der Staat

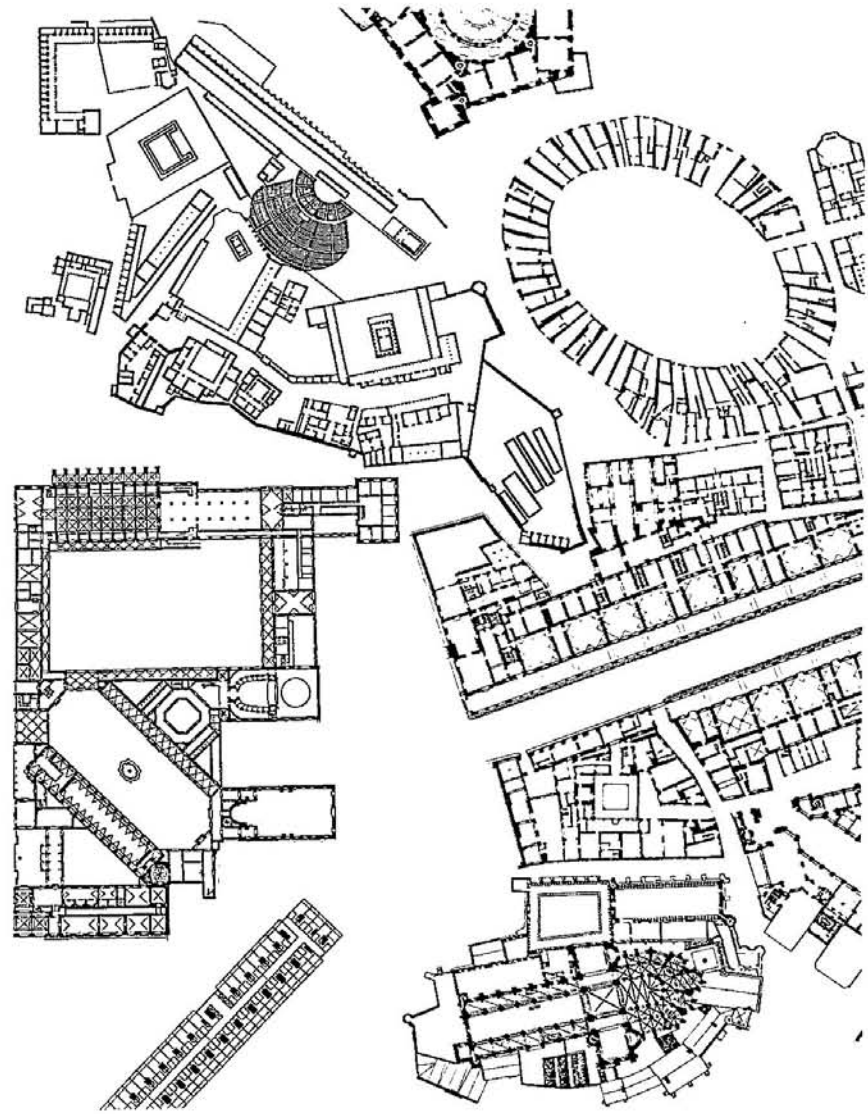


1



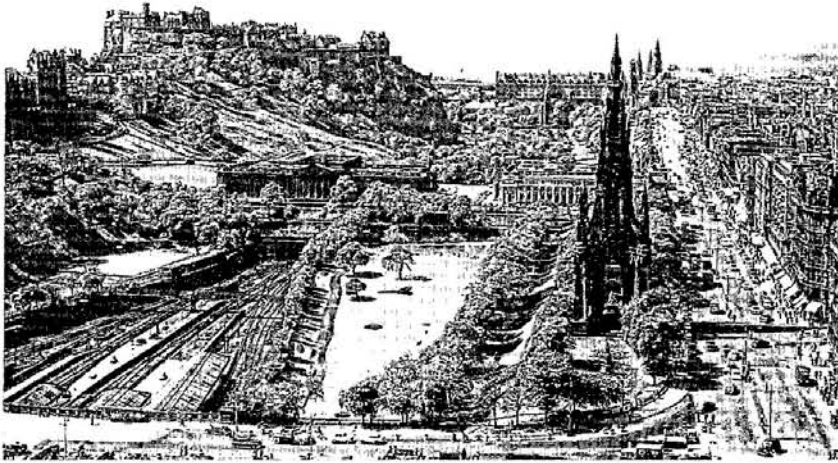
2

- 1 Die Mandala als axis-mundi
2 Michelangelo: Rom, Campidoglio, Bodenbelag der Piazza vollendet 1940

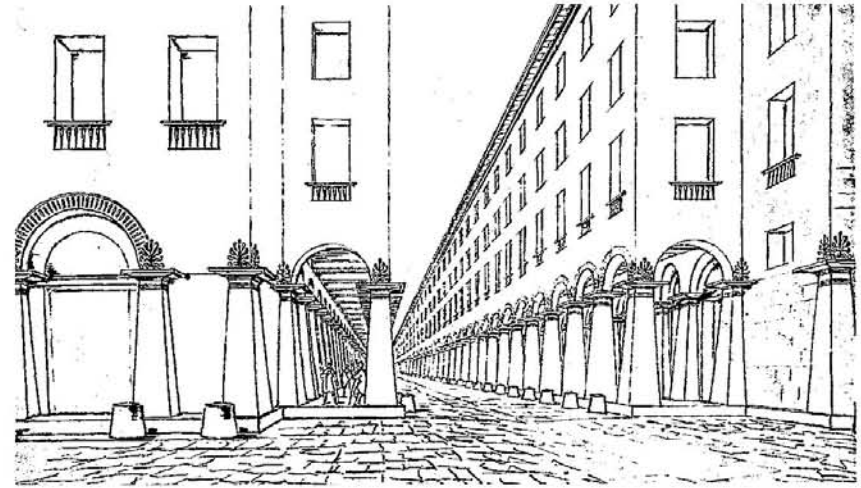


Exkurs

Wir fügen eine kurze Aufzählung von Stimulanzen an, achronologisch und notwendigerweise quer durch die Kulturen, als mögliche objets trouvés in der Collage der Stadt.



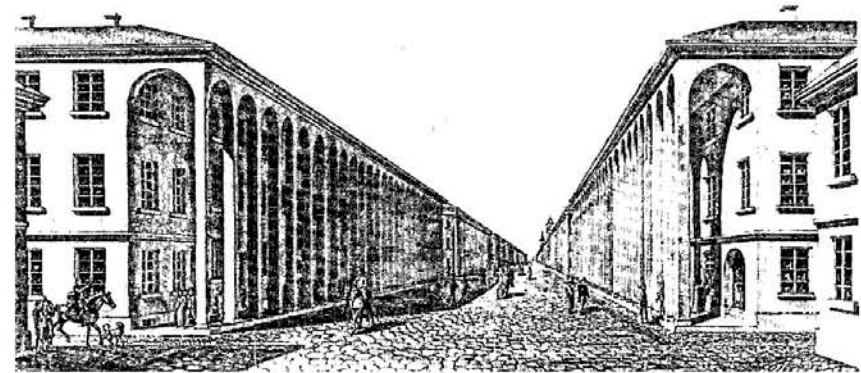
1



3



2

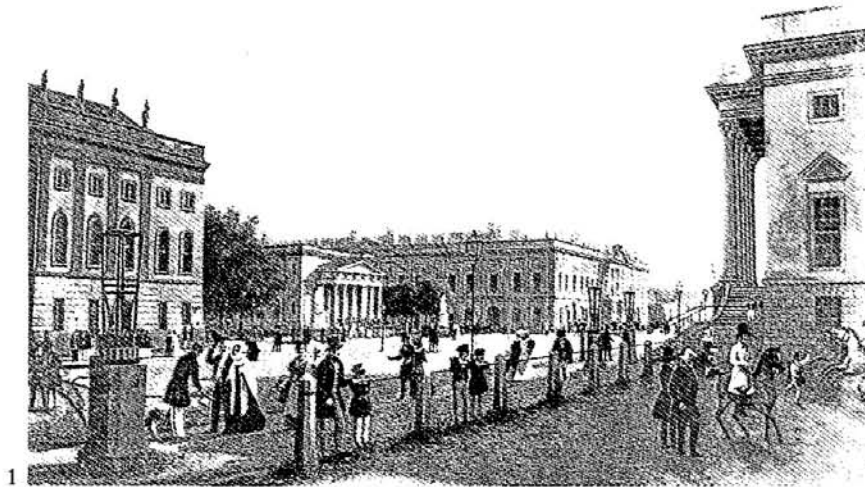


4

Denkwürdige Strassen

Zuerst gewisse denkwürdige Strassen: aus Edinburgh die Front der Princes Street 1; aus New York ihre ausgewachsene Entsprechung, die grosse Wand der Fifth Avenue entlang Central Park, wo

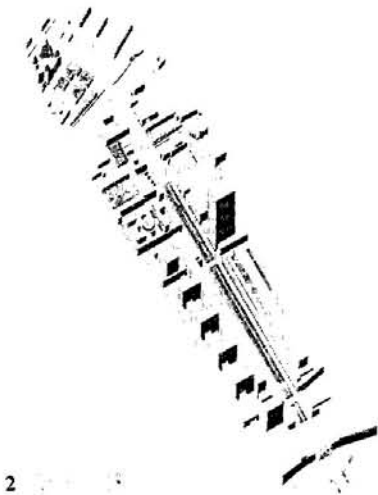
dem North-British-Hotel das Plaza entspricht 2; aus Paris, als eine Art vereinfachter Uffizien, die Rue des Colonnes 3; aus Karlsruhe Friedrich Weinbrenners Entwurf für die Langenstrasse 4;



1



5



2



3

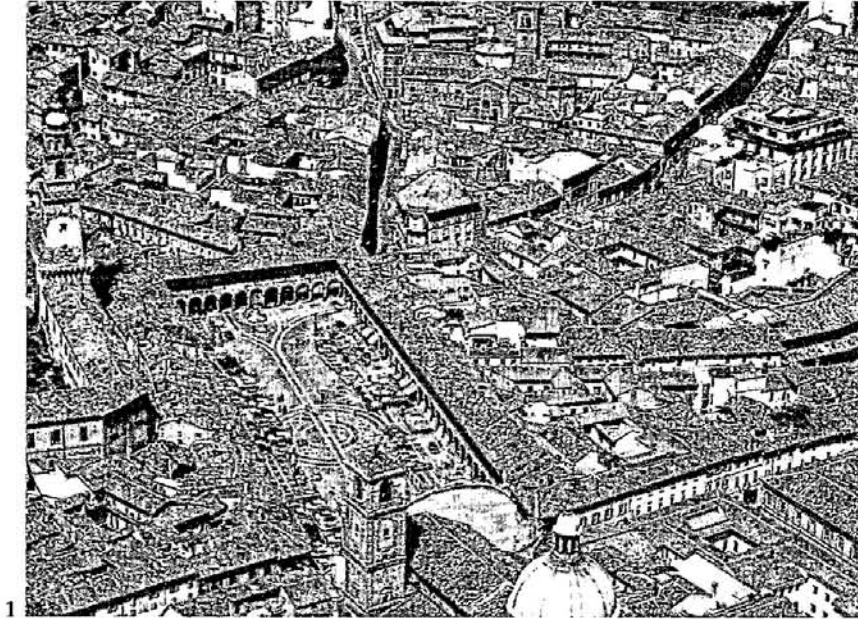


4



7

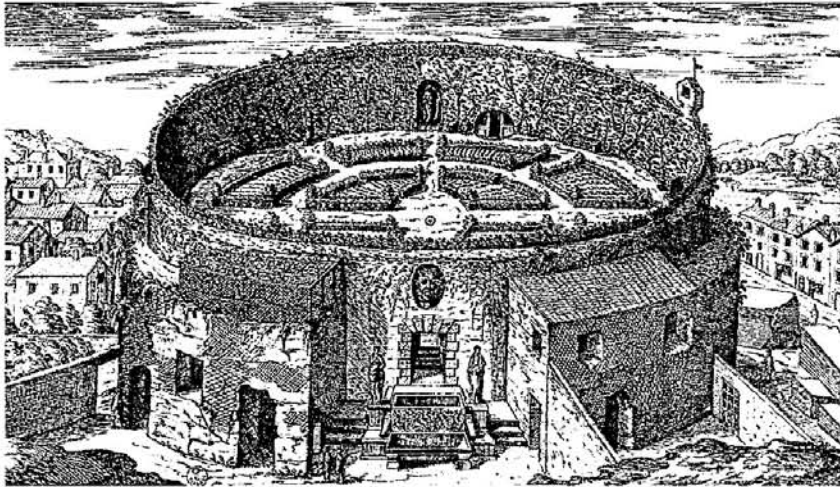
aus dem alten Berlin die Ansammlung der Schaustücke von Unter den Linden und des Lustgartens 1, aus dem nichtgebauten Berlin Van Eesterens Entwurf von 1925 für einen Teil der gleichen Sequenz 2, 3; aus Genua die Strada Nuova 4, 6, 7; (Aix-en-Provence, Cours Mirabeau 5).



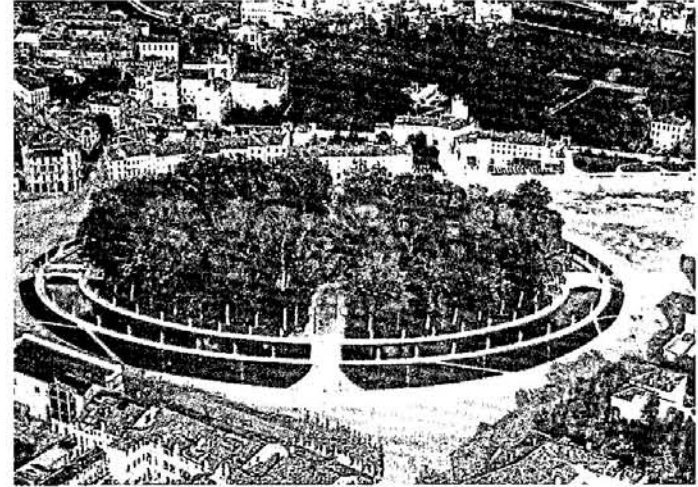
Stabilisatoren

Nun, weiterschreitend von der linearen Progression zur Betonung des sammelnden Ortes, einige wunderbar zwecklose Stabilisatoren, Stellen oder Naben, die im wesentlichen eine klare geo-

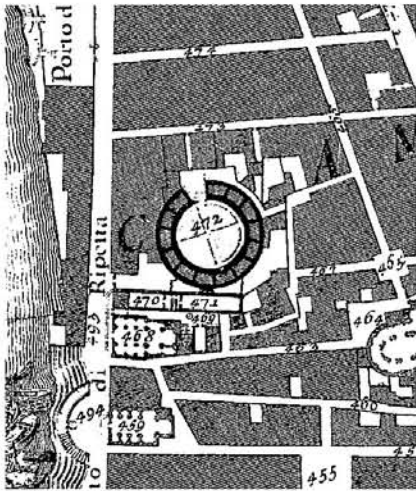
metrische Form haben. Zu dieser Gattung gehören, umgeben von Gebäuden: aus Vigevano die **Piazza Ducale** (1) 2; aus Paris die **Place des Vosges** 3; aus Vitoria die **Plaza Mayor** 4;



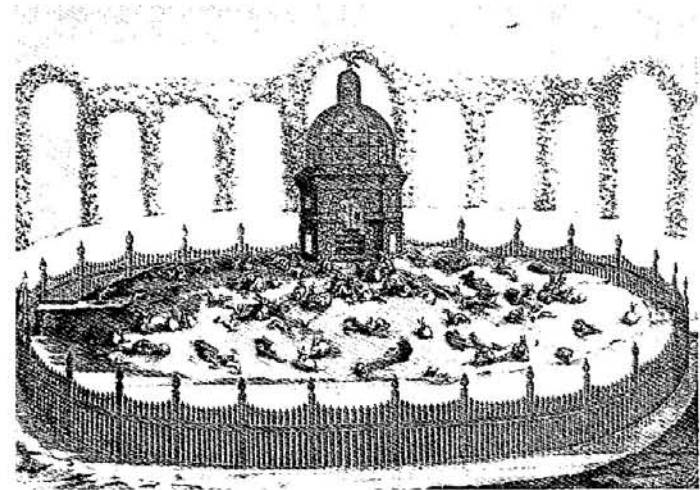
1



4

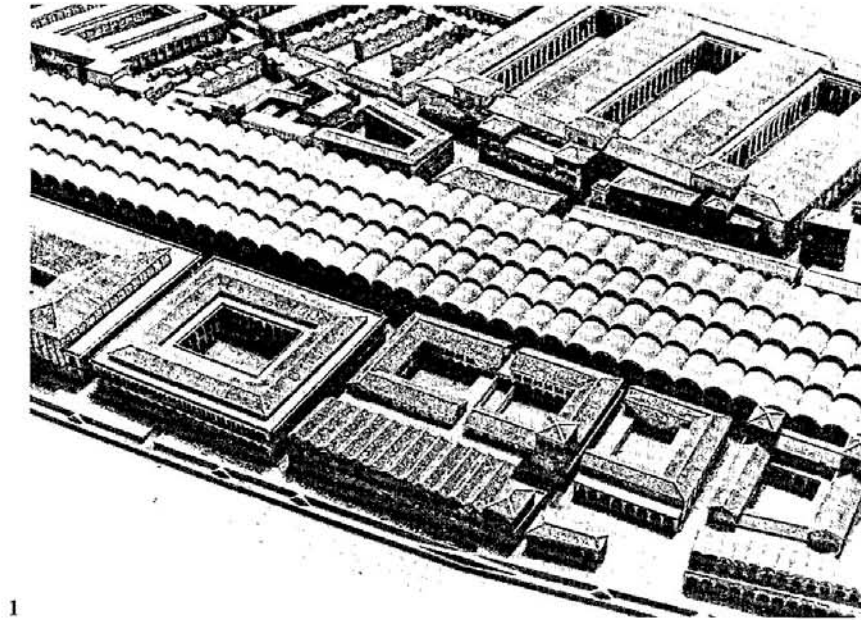


2



5

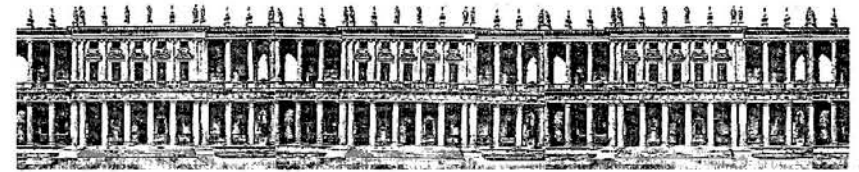
und ganz unabhängig von jedem unmittelbaren Um- schlossensein: aus Rom das Mausoleum des Augustus, so wie es sich im 17. Jahrhun- dert präsentierte 1, 2; aus Padua der Prato della Valle 3, 4; aus Valsanzibio die Haseninsel 5.



1



2



3

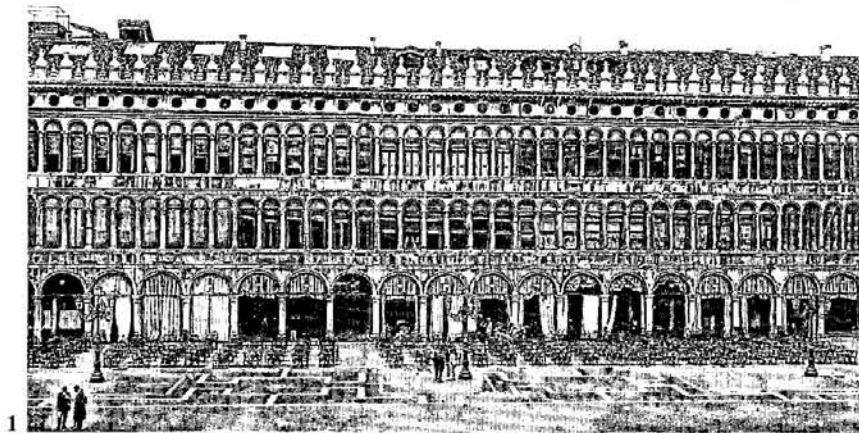


4

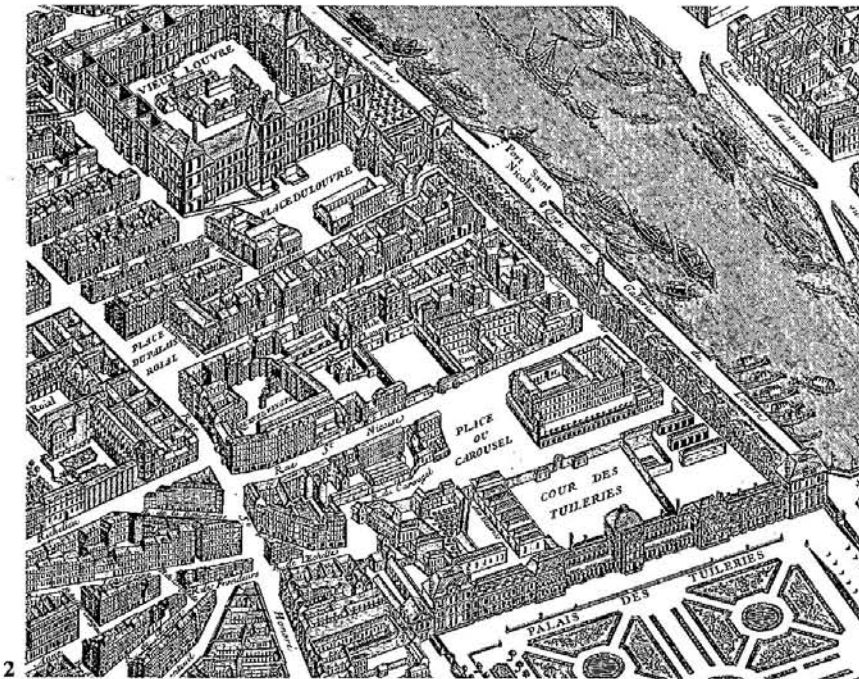
Potentiell nichttendende Versatzstücke

Als nächstes eine Gruppe potentiell nichttendender Versatzstücke, für welche aus dem alten Rom der unerbittlich ausgedehnte Porticus Aemilia 1 zitiert werden könnte; doch wenn dieses besondere Werk eine zu wörtliche Illustration eines

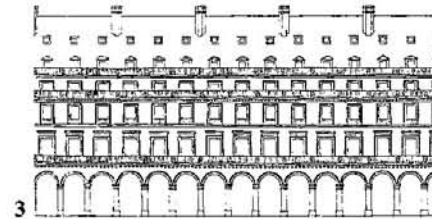
repetitiven Verfahrens liefern mag, welches das Auge überfordert, dann kann man ihm auch aus Athen die Stoa des Attalos 2 zugesellen, aus Vicenza deren Partner, den Palazzo Chiericati 4 (Aufreihung des Palazzo Chiericati 3)



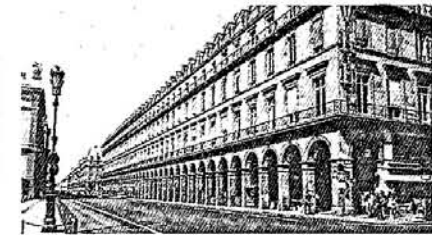
1



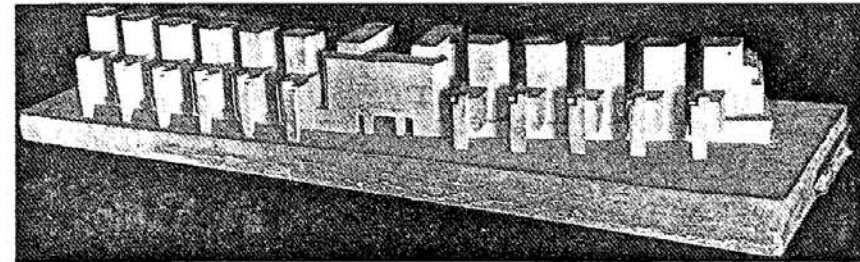
2



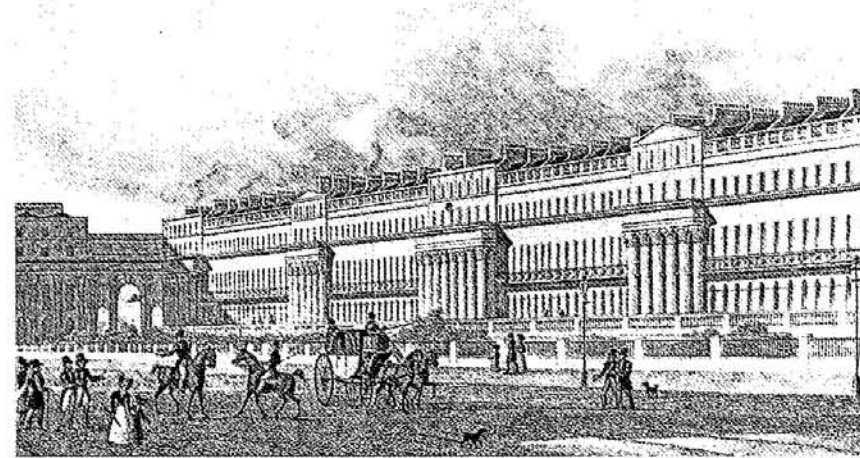
3



4



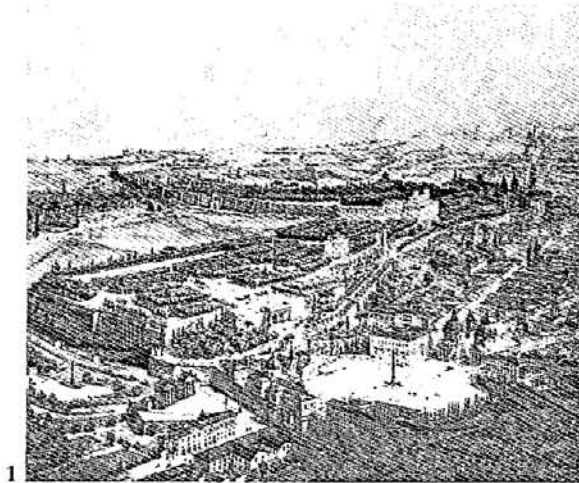
5



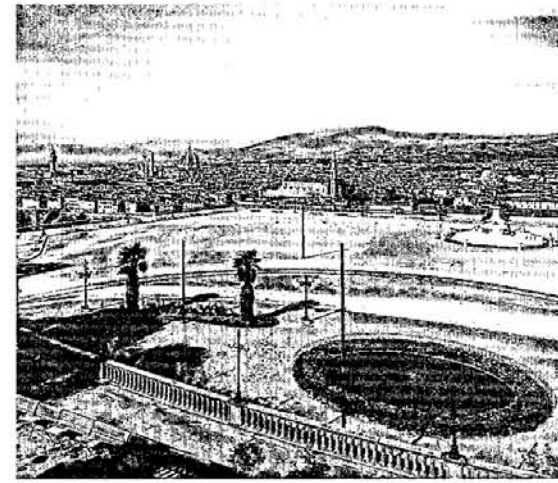
6

aus Venedig die Procuratie Vecchie 1, aus Paris die Grande Galerie du Louvre 2, (und die Front der Rue Rivoli 3, 4), und mit leicht verschiedenen Modulationen: aus dem nichtgebauten

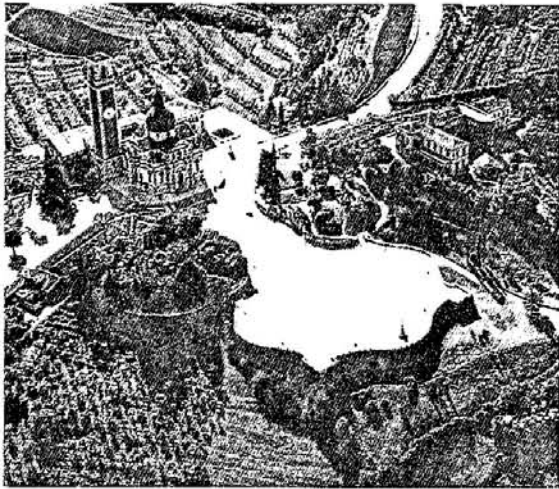
Hamburg Heinrich De Fries' Projekt für die Exportmesse 5 und aus dem Regents Park in London den theatralischen Hintergrund der Chester Terrace 6.



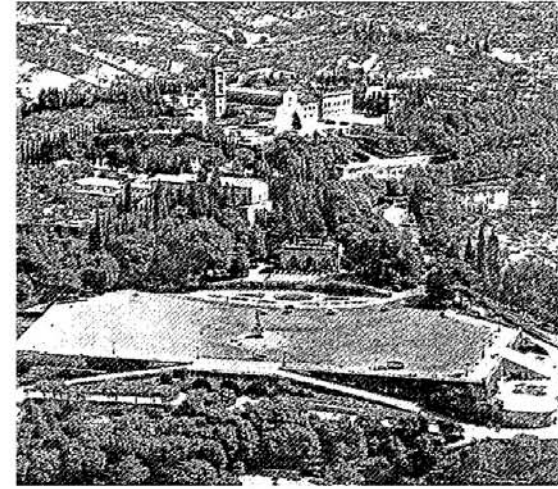
1



3



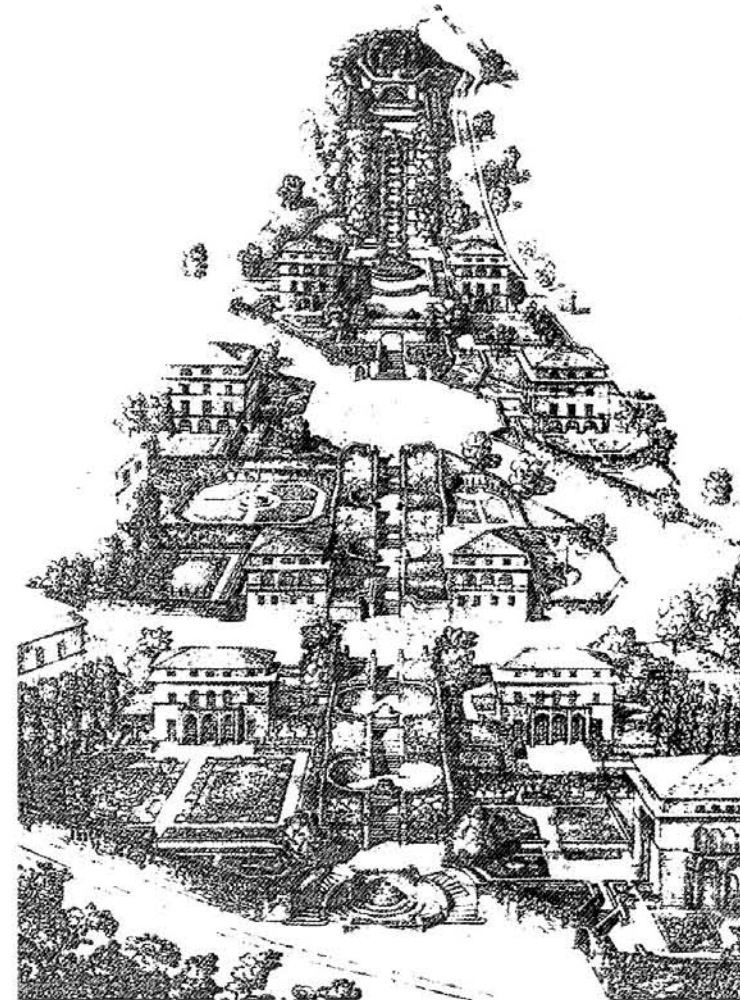
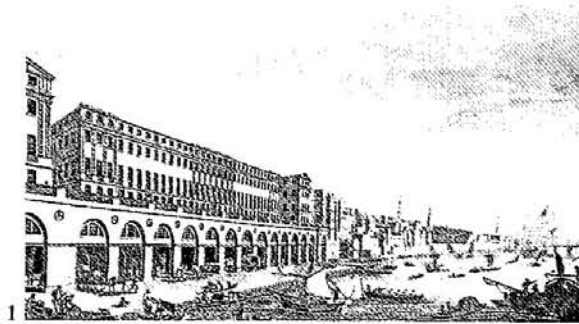
2



4

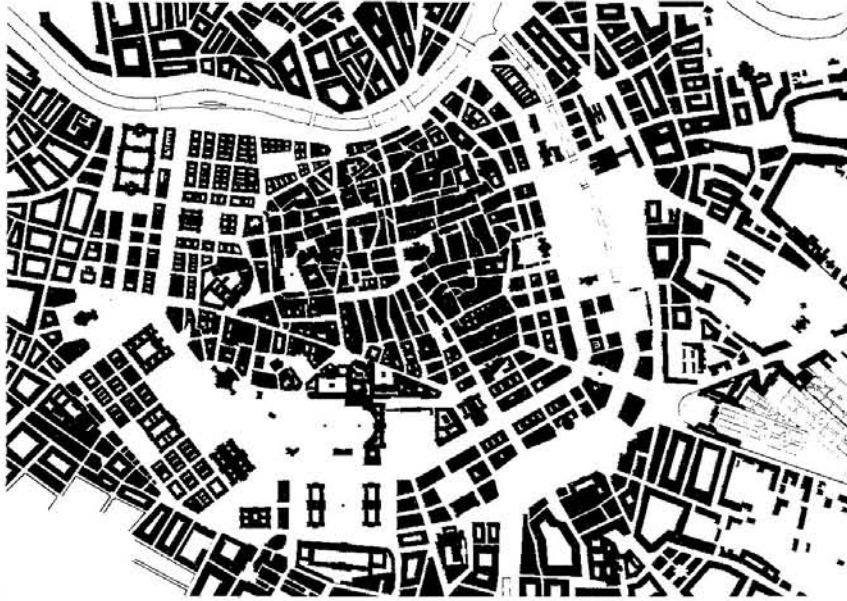
Prachtige öffentliche Terrassen

Mit weiteren Beispielen einige prächtige öffentliche Terrassen, manchmal die Landschaft, manchmal Wasser dominierend: aus Rom der Pinco 1, aus Florenz die Piazzale Michelangelo 3, 4 und wieder aus Vicenza die Plattform des Monte Berico 2 – alles Endpunkte



und zu vergleichen mit dem Typ der Promenadenterrasse, welcher einschliessen könnte: aus dem **verschwundenen London Robert Adams Adelphi 1**; aus **Algier die erstaunlich extravagante Hafenfront 2**, teils Durand, teils

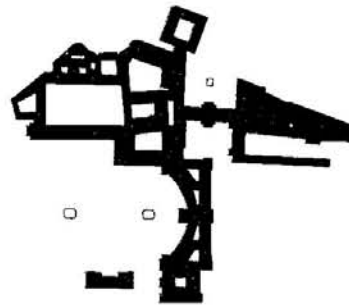
Piranesi, der aus dem **nicht-gebauten Baden-Baden** das mit Rampen und Terrassen versehene Suburbia von **Max Längers Projekt für den Friedrichspark 3** vorgelagert werden könnte.



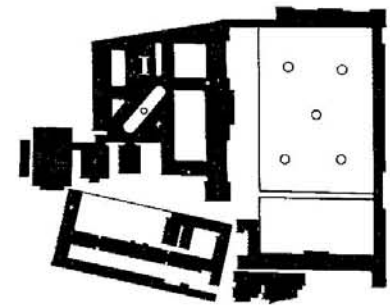
1



3



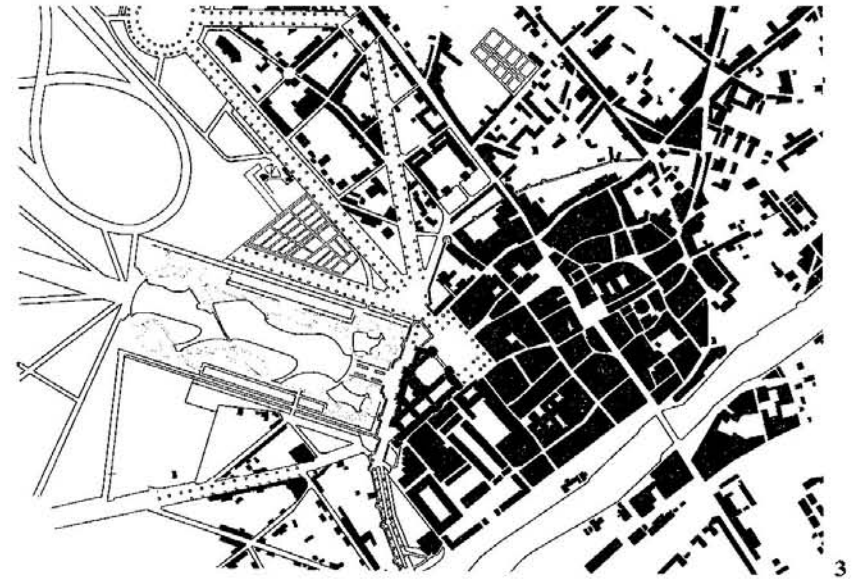
2



4

Mehrdeutige und zusammengesetzte Bauten

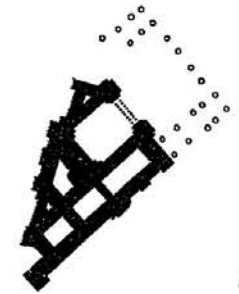
Als nächstes eine Folge von mehrdeutigen und zusammengesetzten Bauten, städtische Megastrukturen wenn nötig, alle ganz und gar nicht «modern». Doch alle akzeptieren die Umstände, verpflichten sie sich und überwinden sie: aus Wien die Hofburg 1, 2, aus München die Residenz 3, 4;



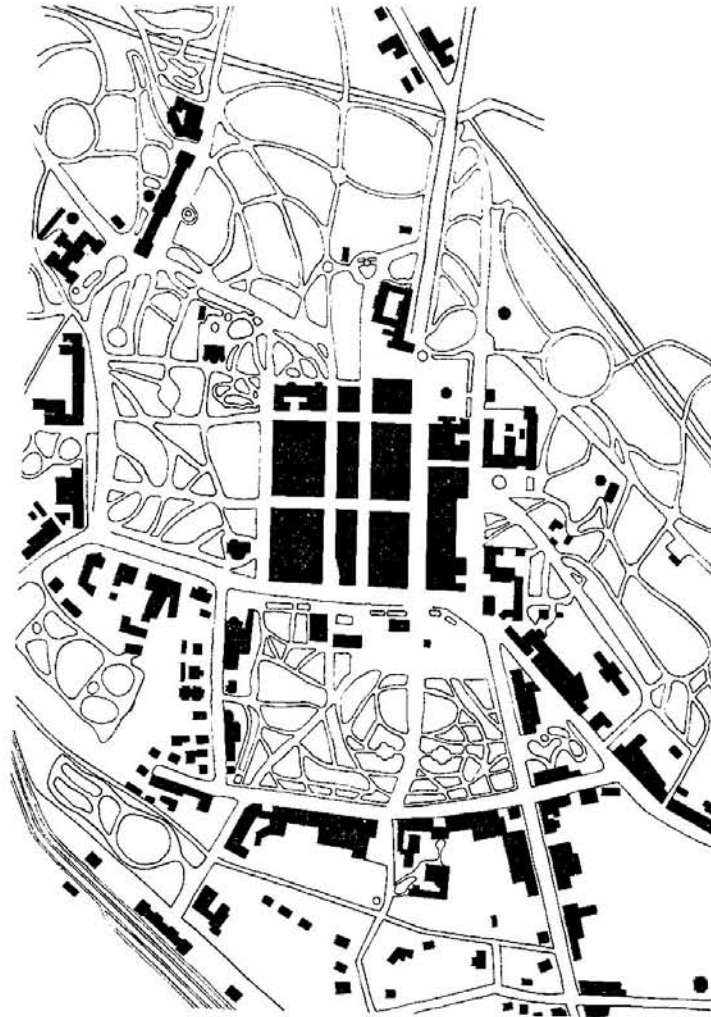
2



4

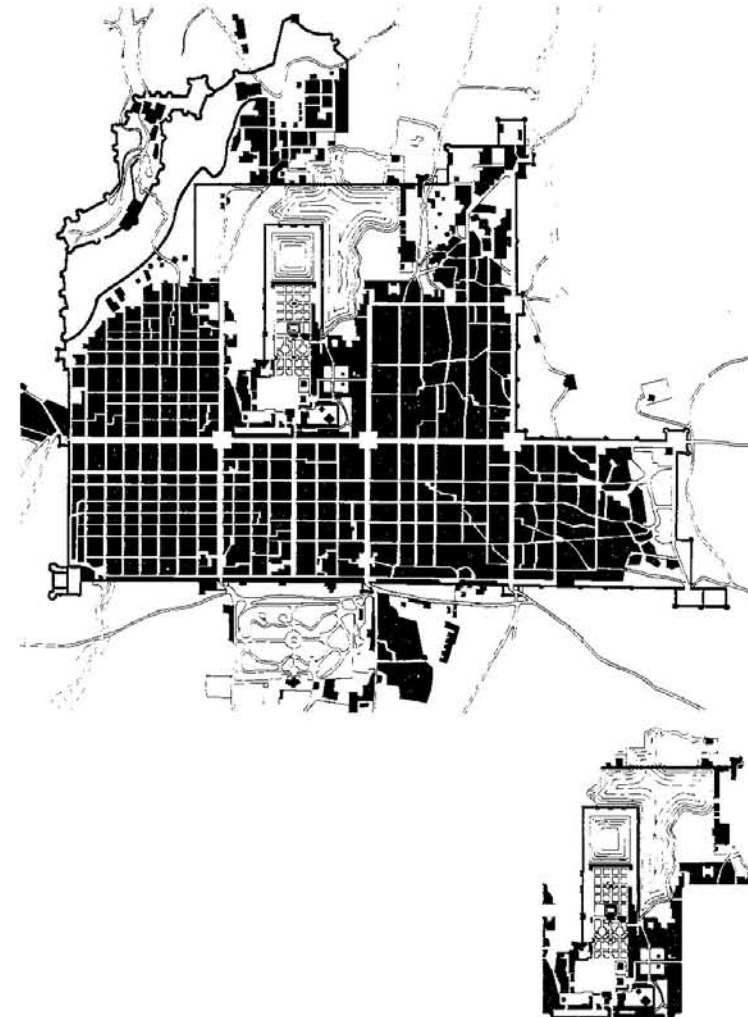


aus einem Dresden, das nicht mehr besteht, die Folge von Brücke, Brühlscher Terrasse, Schloss und Zwinger 1, 2. Diesen könnte man beifügen: das dreieckige Schloss von Compiègne in seiner Beziehung zu Stadt und Park 3, 4,



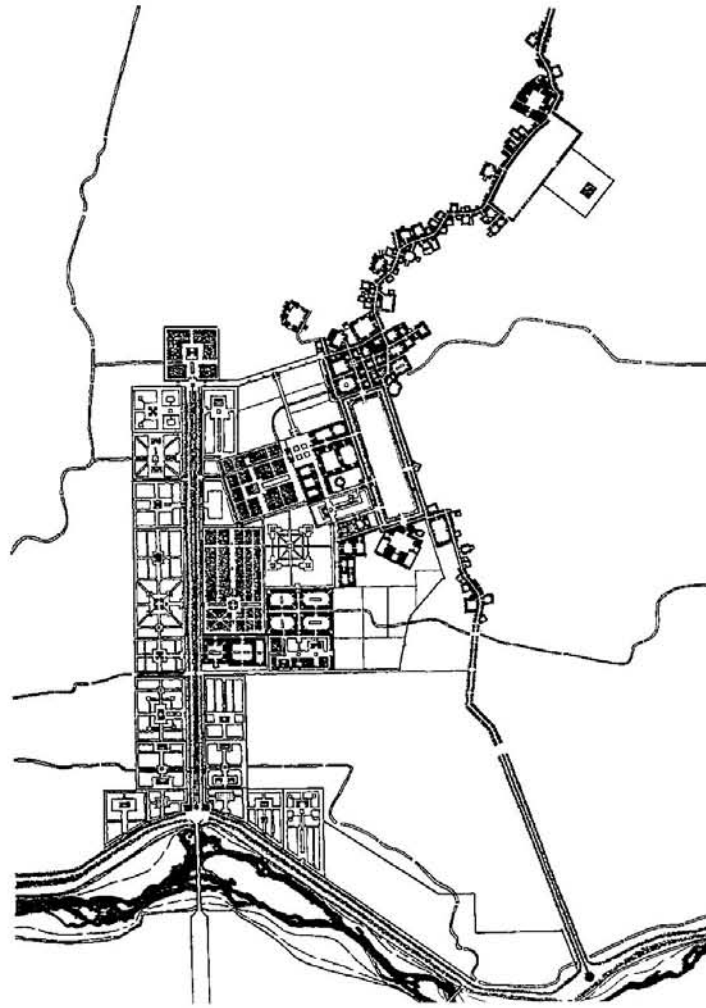
1

die Beziehung zu Stadt und
Park in Franzensbad 1, die
Palast-Stadt-Beziehung in
Jaipur 2, 3,



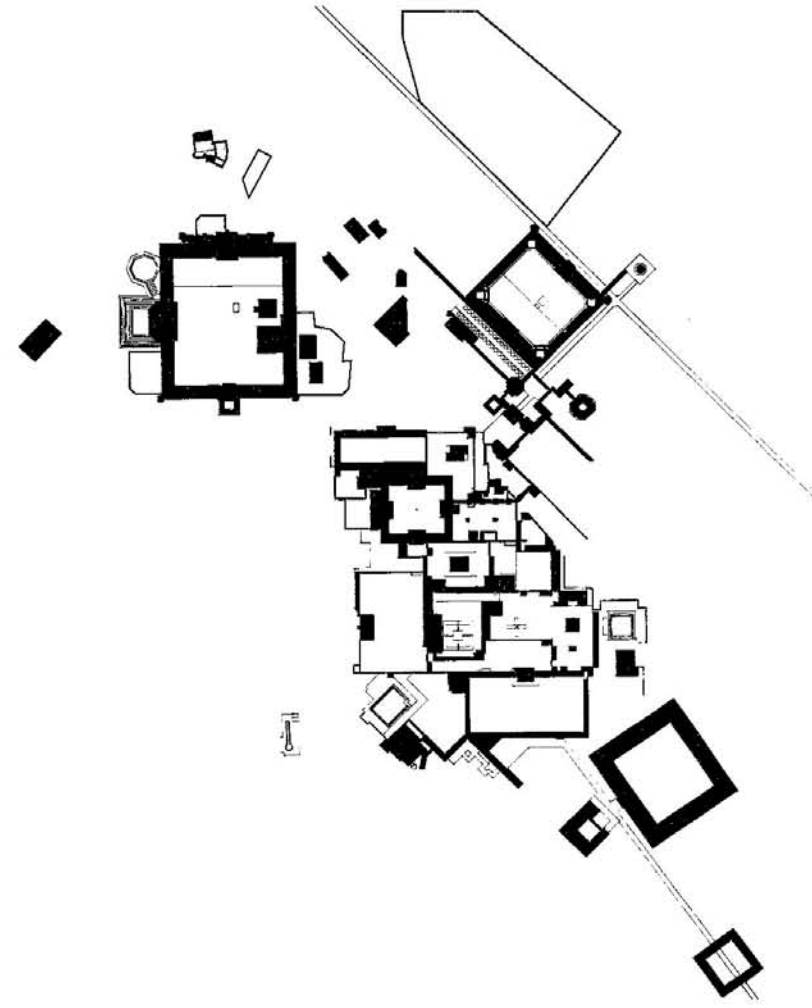
2

3



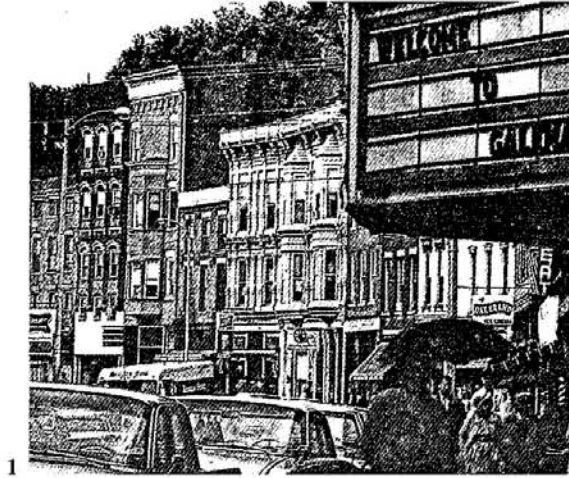
1

vergleichbare Gegebenheiten in Isfahan 1 und möglicherweise als eine indische Version der Villa Hadriana die erstaunlichen Zusammenstellungen in Fatehpur Sikri 2. Alle sind regelmässig-unregelmässig und mehr als nur etwas wild. Sie oszillieren alle (und in verschiedenen Teilen) zwischen einer

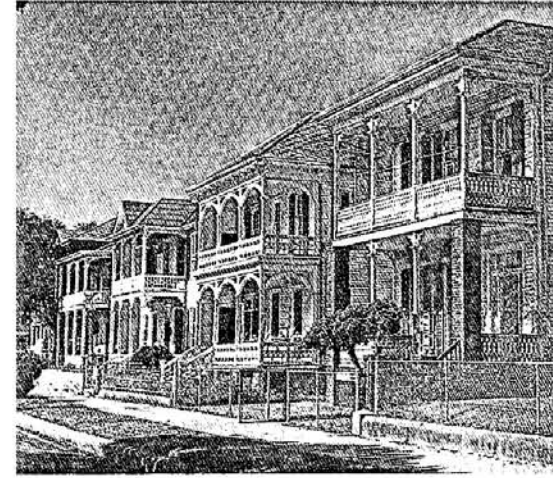


2

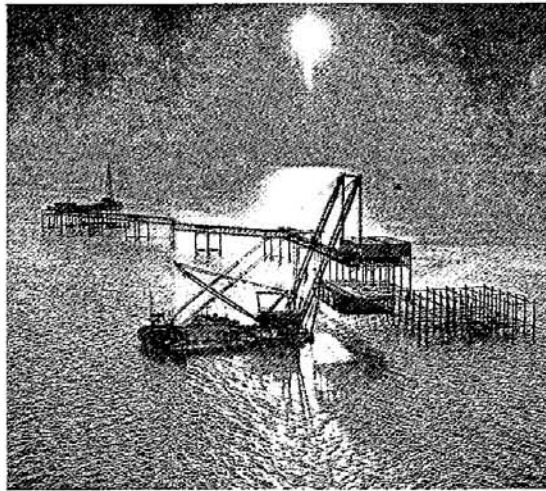
passiven und einer aktiven Haltung. Alle passen sich ruhig an und behaupten sich vehement. Alle sind stellenweise ideal. Vor allem jedoch ist diese Gattung für eine gegenwärtige Sensibilität leicht zugänglich und ihrem Wesen nach beinahe jeder örtlichen Anpassung fähig.



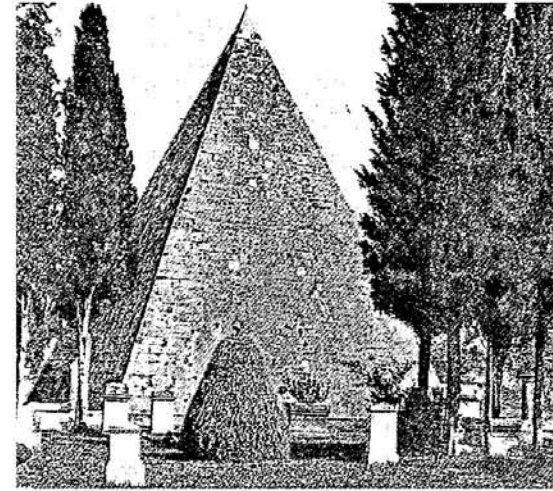
1



3



2



4

Nostalgie erzeugende Dokumente

Schliesslich eine Anzahl von Nostalgie erzeugenden Dokumenten, die «wissenschaftlich» sein und zur Zukunft gehören können, «romantisch» und zur Vergangenheit gehörig, oder, auf verschiedene Art, einfach das

elegante Ortsübliche Galena Ill. 1 (Galveston Tex., Post Office Street 3) oder Pop. Und man denkt an Bohrtürme im Meer in diesem Zusammenhang 2, an die Pyramide des Caius Cestius 4,



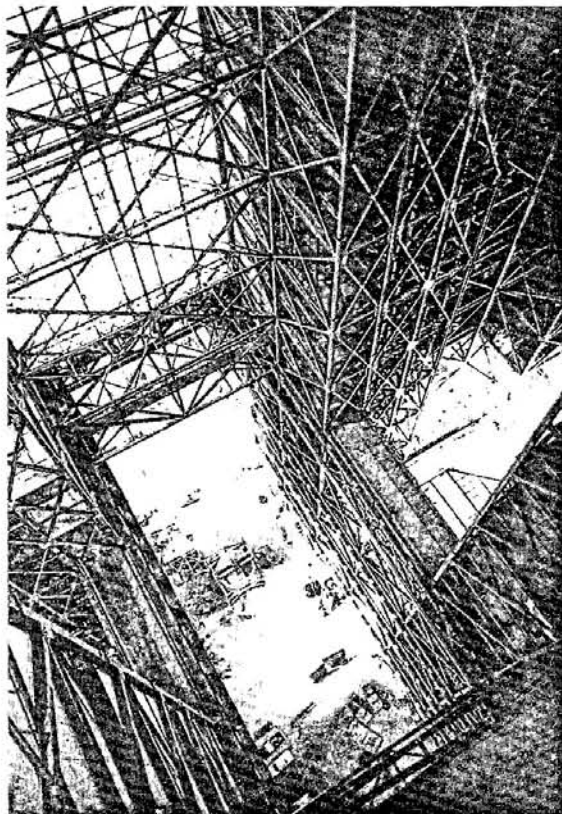
1



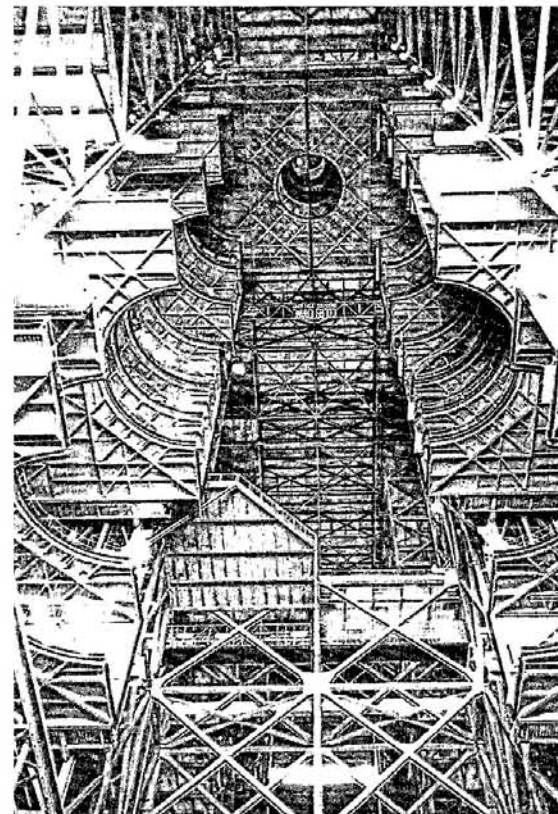
2



3

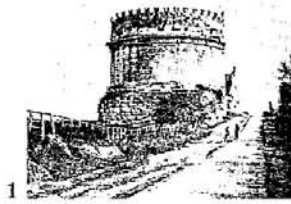


4



5

an Raketenstart und an das Klima in Montagehallen am Cape Canaveral 4, 5, (Hafen von Taranto 1, The Alamo in San Antonio, Tex. 2, Thornton's Arcade, 1878, in Leeds, England 3)



1



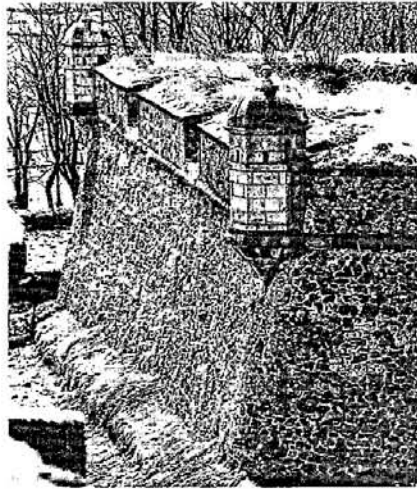
2



3



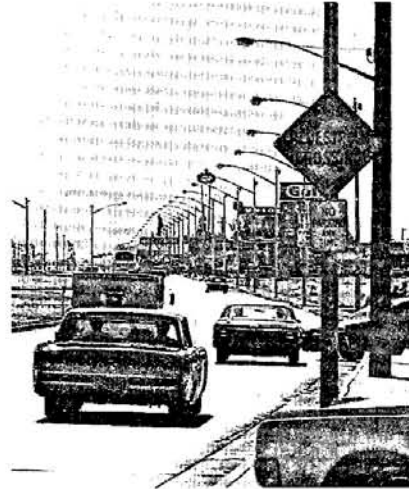
4



5



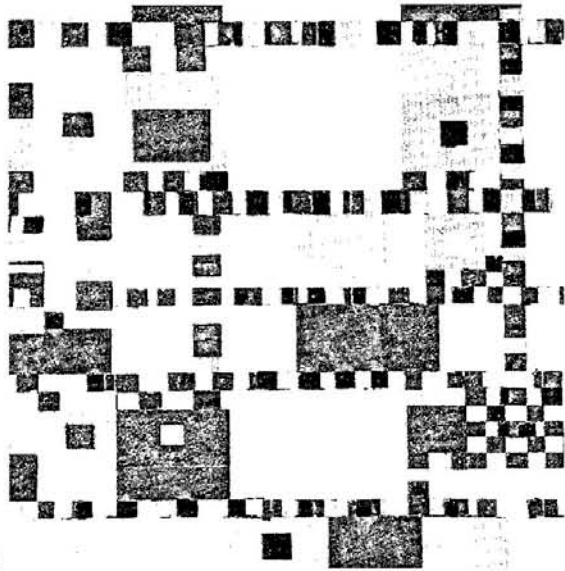
6



7

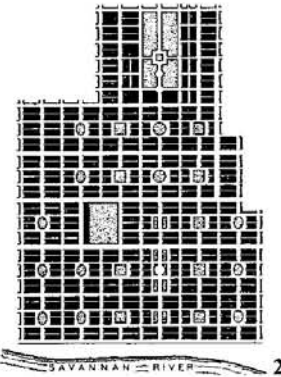
an Vignolas (?) Tempietto in Bomarzo 4, an alte römische Grabstätten (Grabmal der Caecilia Metella 1), an das kleinstädtische Amerika (Brenham Tex. 515 Main Street 2), an eine Vauban-

sche Festung Montlouis 5, Briançon 6 und an den Las Vegas- oder sonstigen Strip, die von den Venturis so bewundert werden 7. (Mailand, Porta Ticinese 3)



1

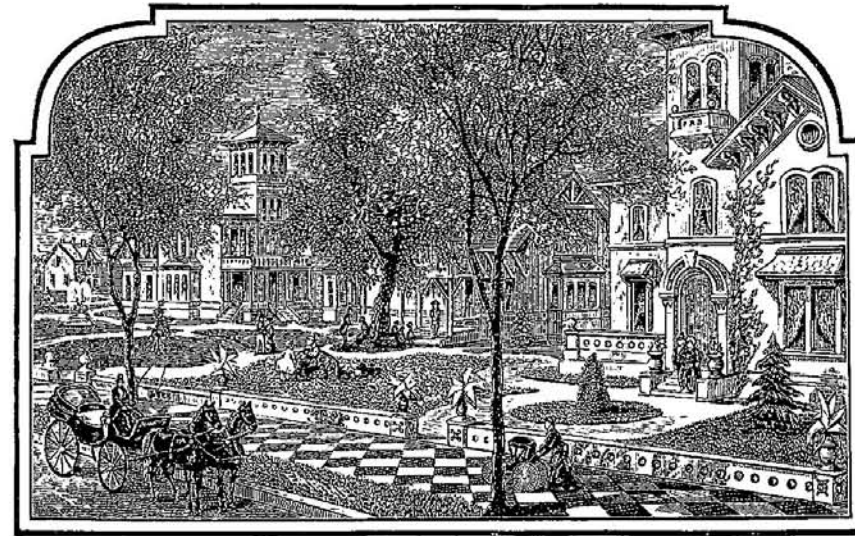
Doch alle diese Bemerkungen und Unterscheidungen, die in erster Linie **«Ereignisse»** festhalten, müssen als quasi-absorbiert in irgendeiner vorherrschenden **«Struktur»**, in einer Matrix oder in einem Gewebe verstanden werden, das regelmässig oder unregelmässig sein könnte und in seiner Ausdehnung horizontal oder vertikal. (**Piet Mondrian: Victory-Boogie-Woogie**, 1943/44, Ausschnitt, 1). Regelmässige und unregelmässige Fälle von horizontalen Grundmustern sollten kaum besonders aufgerufen werden müssen: die Textur von Manhattan und die Textur von Boston, das Muster von Turin und das unregelmässigeres Muster von Siena; und im Bereich der halbverfestigten Strukturen der stark perforierte Raster von **Savannah 2** und die ungezwungenen Ansammlungen von Oxford-Cambridge. Fälle vorherrschender vertikaler Grundmuster sollten kaum weniger offensichtlich sein: die **städtischen Tapeten** von **Venedig 3**, der Rue de Rivoli oder von Regents Park, die dreiteiligen Giebfassaden in Amsterdam.



2



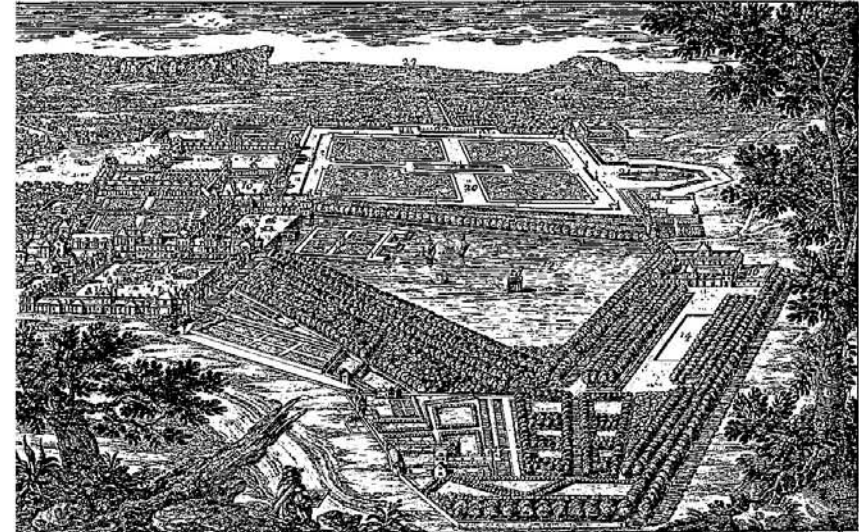
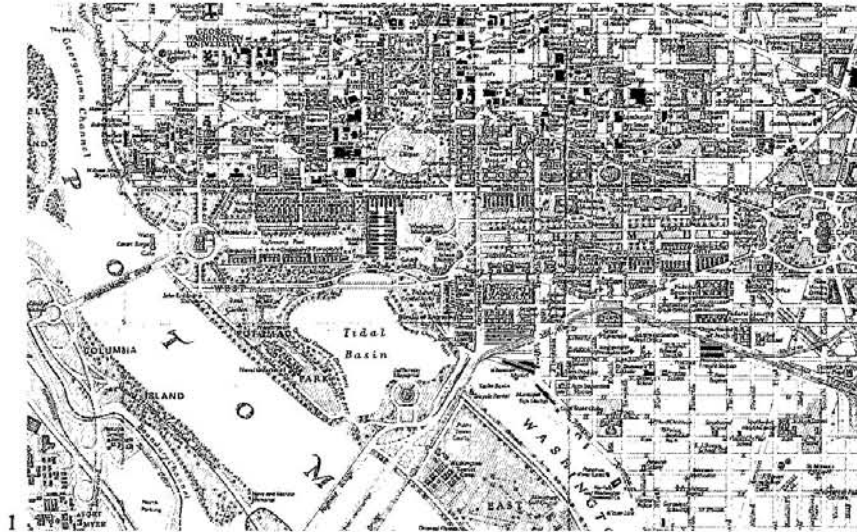
3



4

die kolossalen Präntionen mit Walmdächern in Genua: in der *upper east side* von Manhattan jene seltsame Kombination von grandiosem Genua in den Avenuen und domestiziertem Amsterdam in den Strassen; und, schliesslich, die **Amerikanische Strasse des 19. Jahrhunderts** mit der Gleichförmigkeit ihrer weiss gestrichenen Häuser und deren ununterbrochenen Umrahmung durch ein Zusammenwirken von kleinen Rasenflächen mit dem schattenspendenden Laubwerk riesiger Ulmen 4.

Die Amerikanische Strasse des 19. Jahrhunderts, eine Angelegenheit von vielgliedrigen weissen Formen, die von einem alles durchdringenden Netzwerk von Grün unterstützt werden, eine unwahrscheinliche Kulmination von so vielem, das im Programm des Romantischen Klassizismus enthalten war, eine Strasse, die manchmal beinahe unerträglich idyllisch und arkadisch sein kann, eine Art Garten, keinesfalls aber eine Art Gartenstadt. Und diese Strasse, die so wenig angepriesen und über die so wenig berichtet wird, mag nun als Ansatzpunkt für einen weiteren Einwurf von Stimulanzien dienen.



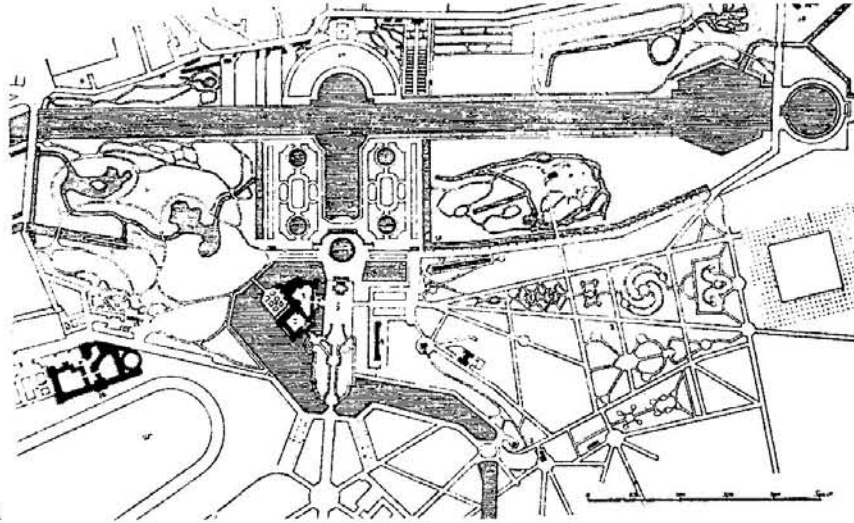
Vue generale Fontainebleau
 Cette Maison Royale est dans le faubourg de Paris, en situation admirable sur le bord de la Seine, et fut bâtie par François I^{er} qui introduisit le bon goût en France.
 La ruine de la Chapelle de Louis le Grand se trouve au premier étage.

1. La Cour du Château	7. La Salle de Bal	15. La Cour des Capucins	18. La Salle de Concert
2. Le Jardin d'Orangerie	8. Le Jardin des Arbres	16. La Fontaine de la Vierge	19. Le Jardin de Clément
3. La Chapelle	9. Le Jardin des Orangers	17. Le Manège	20. La Fontaine de Clément
4. Le Jardin de France	10. Le Jardin de France	18. Le Manège	21. Le Jardin de Clément
5. Le Jardin de France	11. Le Jardin de France	19. Le Manège	22. Le Jardin de Clément
6. Le Jardin de France	12. Le Jardin de France	20. Le Manège	23. Le Jardin de Clément

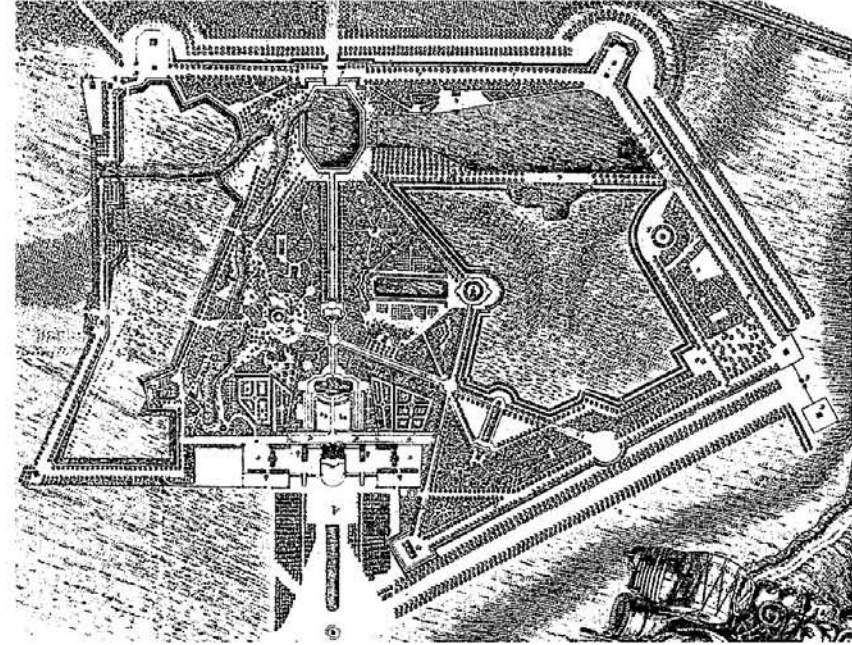
2

Der Garten als eine Kritik der Stadt und darum als Modell der Stadt. Das ist ein Thema, das bereits vorgestellt wurde und das Beachtung verdienen sollte. So liefern Fragmente von Washington D.C. 1 beinahe eine wörtliche Wiedergabe der Gärten und des Parks von Versailles; das Paris des Second Empire ist eine Art gebauter Nachbildung einer Kollektion von Gärten im Stile von Le Nôtre (Fontainebleau 2); und die romantische amerikanische Vorstadt (Turtle Creek, Grosse Pointe Farms) schliesst offenbar an englische Gärten wie Stourhead und den späteren Zustand von Stowe an. Doch, abgesehen von solchen zu offensichtlichen Übertragungen, wird das Potential des Gartens, wird das, was seine suggestiv Kraft für den «Planer» oder den «Entwerfer» von Städten sein sollte, weiterhin kaum beachtet.

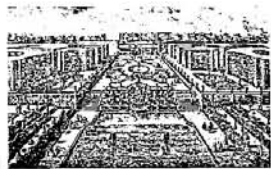
Der Garten



1



3

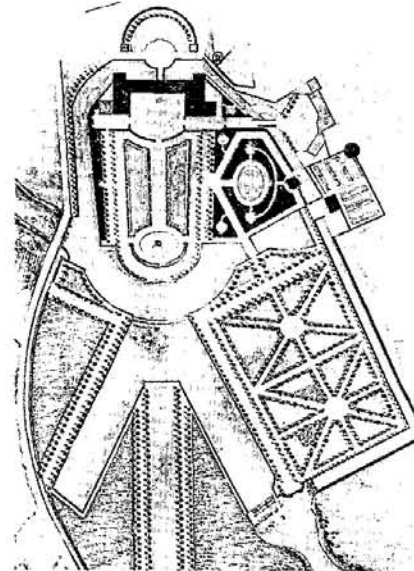
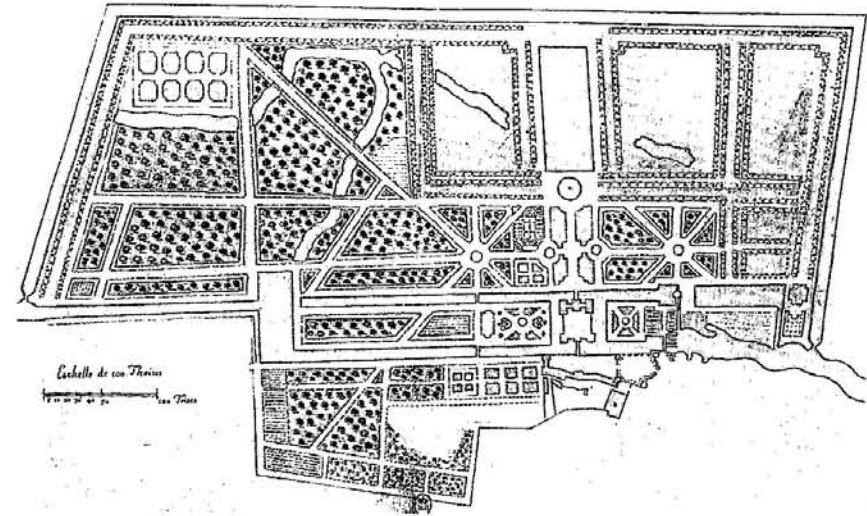
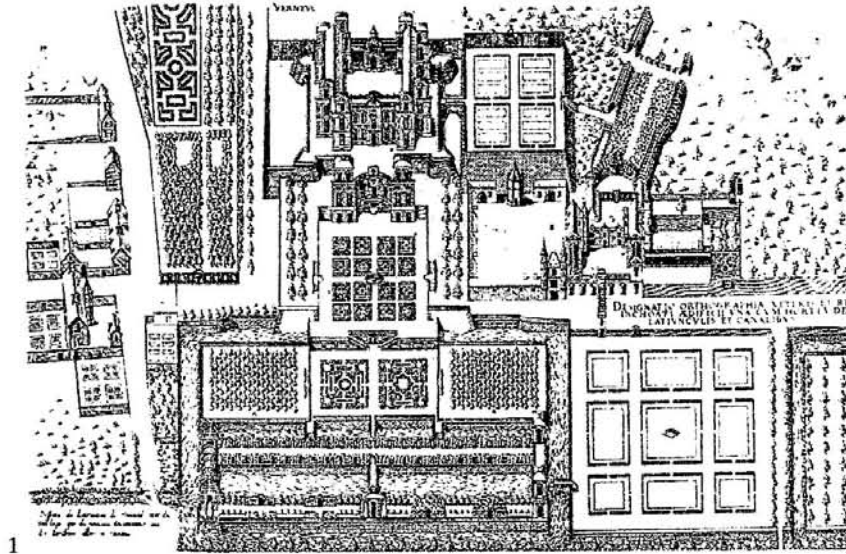


2

Wenn also der Garten, um nur so viel zu bemerken, den Anblick einer gebauten Situation darbieten kann, ohne dass dazu irgendein Gebäude notwendig ist (La Favorite bei Mainz 2), dann könnten Gärten nützlich sein. Und wir denken dabei nicht sosehr an die anerkannten Versatzstücke, weniger an Vaux-le-Vicomte als an Chantilly 1, weniger an Versailles als an das gedrängte und hadrianische Durcheinander, vertreten durch Bridgemans Stowe 3, 4. Der Einfluss des zu platonischen, zu kartesischen und zu arkadischen Gartens überwiegt vorläufig, und demgegenüber würden wir lieber eine gewisse – hauptsächlich französische – Zufälligkeit und Ordnung vorziehen.



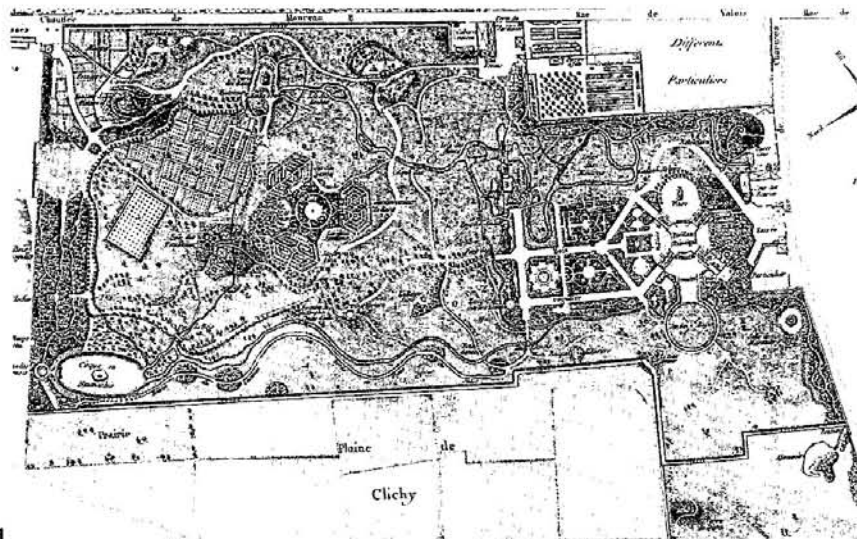
Und so, nach Chantilly, das mit der Grossartigkeit seines Plateaus und der ungezwungenen Arroganz seiner Achse, mit den Hinweisen auf Descartes und den Anspielungen an Shaftesbury, mit der übertriebenen Präzision seines Mauerwerks und seinen unbekümmerten Sorglosigkeiten sicherlich der umfassendste der Gärten ist (und die vielversprechendste der Städte) – und nach dem Anglofranzösischen von Bridgemans Stowe (wie stark kann man ein sanftes Terrain beunruhigen?), würden wir Verneuil, I S. 258, anführen (das, wie es Du Cerceau dargestellt hat, Le Corbusier begeisterte) und dann weiter eine Auswahl von nicht besonders beachteten und manchmal provinziellen Stücken.



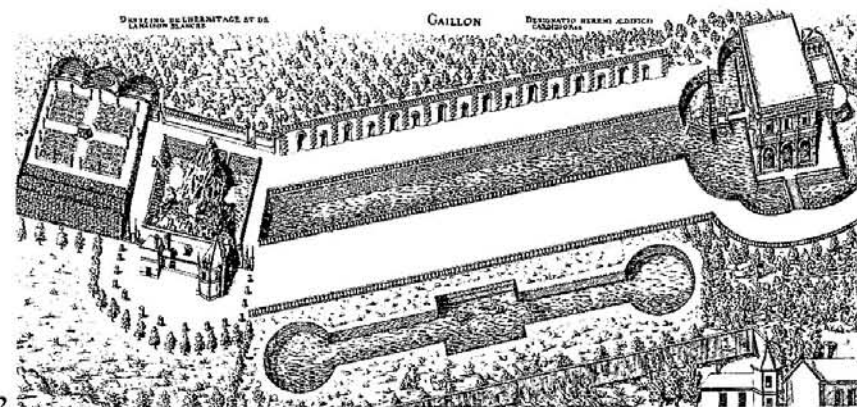
Dementsprechend entnehmen wir Steins (Jardins de France) zwei eher primitive Stücke: das **Château von Colbert de Villacerf 2** und das nicht ganz entsprechende **Château der Bischöfe von Langres 3**. Der Schauplatz der Bischöfe von Langres präsentiert einen offensichtlich alten Bau, wahrscheinlich mit erneuerter Front, aber versehen mit angemessenem Garten und Ausdruck; Colbert de Villacerf jedoch, mit seinem nahezu chinesischen Netz von Kanälen und Bassins, könnte wohl auch einer der wichtigsten Hinweise sein. Und diesen

2

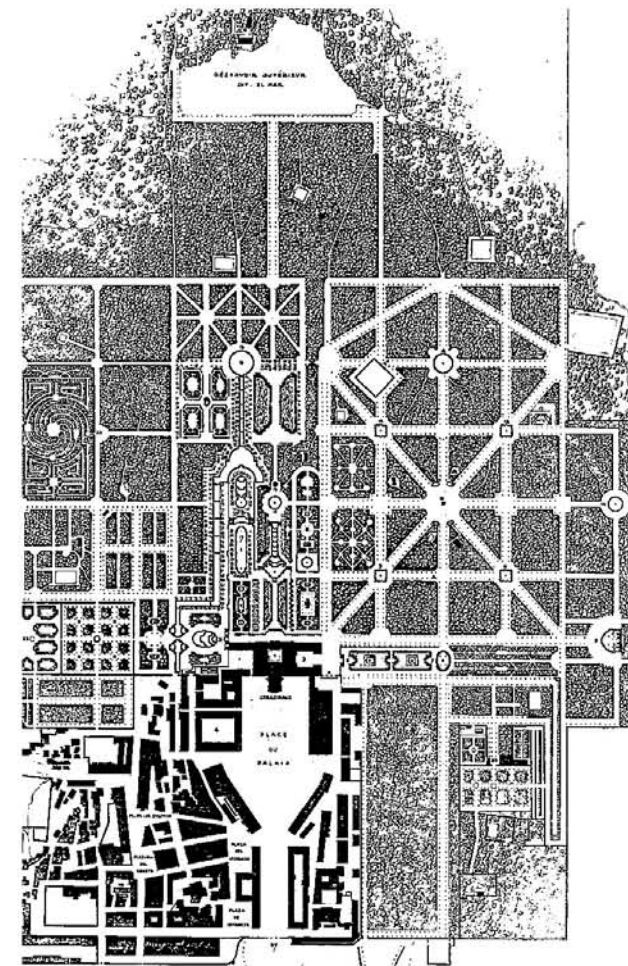
3



1

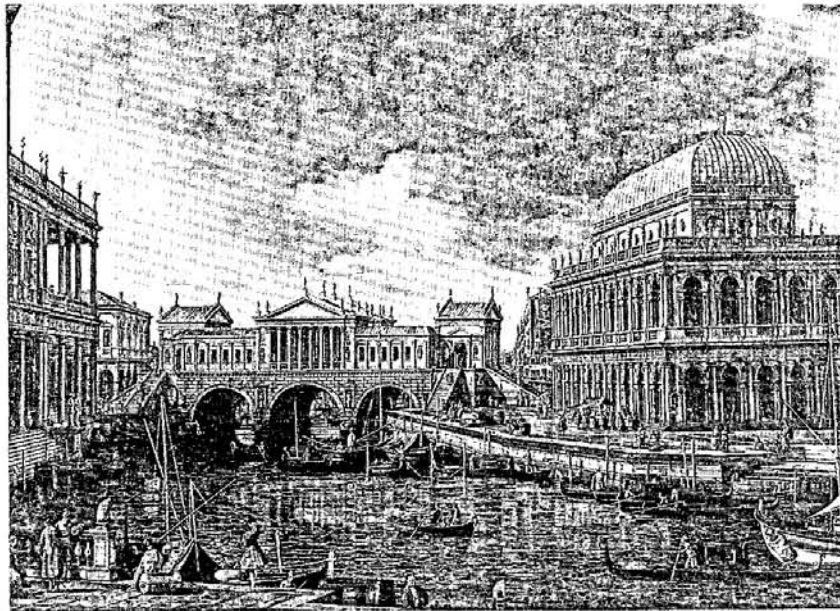


2



3

Beispielen möchten wir nur noch den sehr zurückhaltenden **Parc Monceau 1** anfügen, der als eine durch gefühlvolle Bindungen geschwächte Anordnung im Stile von Le Nôtre für sich selber spricht, und endlich noch eine höchst aufdringliche, leicht überschwengliche Episode, welche Du Cerceau für **Gaillon 2** anführt. (Garten de la Granja bei Segovia 3).



1



2

Kommentar



3

«These fragments I have shored against my ruins»: T. S. Eliots Verwendung verbaler *objets trouvés* in «The Waste Land» könnte einem unversehens in den Sinn kommen. Jedoch Canalettos Ansicht eines imaginären, mit einer ganzen Ansammlung von Palladios Bauten versehenen Rialto könnte man, wenn man sie mit der Wirklichkeit des Ortes vergleicht, gelten lassen, um weiter einige der Argumente von *Collage City* anzudeuten. Mit dem durch die Basilika verdrängten Palazzo dei Camerlenghi, mit dem durch den Palazzo Chiericati ersetzten Fondaco dei Tedeschi und mit einer im Hintergrund verborgenen Erinnerung an die Casa Civica ist der Betrachter einem doppelten Schock des Erkennens ausgesetzt. (Canaletto: Phantasie-Veduten aus Venedig, Canal Grande 1, Canal Grande mit Blick südwärts zum Ponte Rialto 2; dazu das gebaute Venedig 3). Ist das ein idealisiertes Venedig, oder ist es ein Vicenza, das hätte sein können? Die Frage



4

muss immer offenbleiben; und William Marlow's Ansicht von Saint Pauls 4 in einer venezianischen Umgebung trägt unvermeidlich zum gleichen Theater der Spekulation bei. Illustriert

aber wird vor allem die Übertragbarkeit von Bauten; und auf einer weniger prosaischen Ebene bieten **Nicolas Poussins architektonische Hintergründe** vergleichbare Städte von komponierter Wirklichkeit. Poussins Manipulation seiner architektonischen *objets à réaction poétique* ist natürlich unendlich viel einwandfreier und evokatorischer als alles, wessen Canaletto und Marlow fähig waren. Diese beiden reizen den gebildeten Reisenden. Poussin bewegt das Herz; und in seinen imaginären Städten wird alles klassisch verdichtet. Im Knowsley-«Phocion» 1, zum Beispiel, wird die Stadt Megara als ein italienisches Dorf von mehr als üblicher Qualität durch eine genaue Wiedergabe (wiederum von Palladio) des Tempels von Trevi dominiert. In den «Blinden von Jericho» im Louvre 2 indessen ist das Dorf Nazareth eine römisch-venezianische Anthologie, welche eine genaue Version von Palladios nichtgebaute Villa Garzadore, eine frühchristliche Basilika, welche nicht ganz ein Faksimile von irgendwas ist, und ein weiteres Haus, dessen Erscheinung suggeriert, dass es von Vincenzo Scamozzi hätte gebaut werden sollen, umfasst.

Ein Blick noch weiter zurück könnte noch viele Beispiele gerade dieser Art von Vereinigung einschliessen (zum Beispiel Jan Van Eycks gleichzeitig romanische und gotische Hintergründe für die Genter «Anbetung des Lammes»), aber dem Sachverhalt braucht gewiss nicht nachgegangen zu werden. Denn schliesslich ist die Stadt der komponierten Wirklichkeit eine viel zu allgegenwärtige Idee, um je zu veralten; und man muss sich deshalb immer noch fragen, warum die subjektiven, synthetischen Verfahren, welche sie charakterisieren, so lange für tadelnswert gehalten wurden. Demgegenüber bleibt die utopische Stadt des abstrakten Intellekts trotz allen Zwängen angesehen, indessen die weit wohlwollendere Metropolis der locker organisierten Sympathien und Begeisterungen weiterhin illegitim erscheint. Wenn jedoch Utopia eine notwendige Idee ist, sollte jene andere Stadt des Geistes, welche die *Vedute fantastiche* von Canaletto und die collagierten Hintergründe von Poussins Gemälden abbilden und vorausdeutend gestalten, nicht mehr und nicht weniger wichtig sein.

Utopie als Metapher und Collage City als Anweisung: Diese Gegensätze, welche Gesetz und Freiheit garantieren, sollten sicherlich die Dialektik der Zukunft bilden – eher als jede totale Kapitulation vor wissenschaftlichen «Gewissheiten» oder simplen Launen des *Ad hoc*. Die Desintegration der Modernen Architektur scheint eine solche Strategie zu erfordern, ein aufgeklärter Pluralismus scheint dazu einzuladen; und möglicherweise stimmt selbst der gesunde Menschenverstand zu.



1



2

1

1975 erschien in der Augustnummer der «Architectural Review», London, der Artikel «Collage City» von Colin Rowe und Fred Koetter, der im Dezember 1973 geschrieben worden war. Dieser Artikel erschien als Beitrag zur kritischen Diskussion der Moderne wie 1947 «The Mathematics of the Ideal Villa» oder «Chicago Frame» 1956, «The Architecture of Utopia» 1959 und die 1956/57 verfassten und 1973 in «Oppositions», New York, publizierten zwei Arbeiten «Neo-«Classicism» and Modern Architecture». Alle waren Zeugnisse einer besonderen Sensibilität und einer veränderten Beziehung zur Modernen Architektur, die intensiv und engagiert, aber von einer distanzierten Position gleichsam von aussen betrachtet wurde. «Collage City» war aber offensichtlich ein Hauptstück; es zeigte den Nährboden, aus dem alle andern Stücke hervorgegangen und nun als Teile eines Ganzen erkennbar waren. Bereits im Winter 1975 war ich entschlossen, eine Übersetzung in der Reihe der Publikationen des Instituts für Geschichte und Theorie der Architektur an der ETH Zürich herauszubringen.

Das Institut GTA hatte 1973 in der Reihe «EXPLORATION» mit der Herausgabe von «Die Stadt als offenes System» von A. Henggeler und P.F. Althaus und 1975 mit «Kontinuierliche Stadterneuerung» von A. Carosio, U. Wolf, A. Cattaneo im Arbeitsgebiet der Geschichte und Theorie des Stadtbaus einen Anfang gemacht und Farbe bekannt. «Collage City» mochte nun zusammen mit dem Wirken von Paul Hofer an der Architekturabteilung eine Grundlage für Forschung und Unterricht an der Schule von Zürich werden.

Im Winter 1975/76 wurden in meinem Wahlfach die Thesen von Aldo Rossis Architekturtheorie diskutiert, und im Sommer 1976 machte ich im Wahlfach «Città analoga und Collage City» die Studierenden an der Architekturabteilung der ETH Zürich systematisch mit den Gedanken von «Collage City» bekannt. Dieser Veranstaltung folgten im Winter 1976/77 die Wahlfachvorlesungen «bricoler – zwischen Erinnerung und Inventar», «Collision City» im Sommer 1977.

1978/79 leiteten Paul Hofer und ich zusammen die Arbeiten einer Entwurfsklasse des vierten Jahreskurses an der Architekturabteilung mit dem Thema «Zur Stadt der komplementär ineinandergreifenden Teile». Unser Ziel war, eine vergessene Sprache wieder zu lehren: das dialogische Komponieren von Baukörper und Raumpörper. Paul Hofers Arbeiten zur Geschichte und Theorie des Städtebaus bildeten zusammen mit «Collage City»¹ die Grundlage unseres Unterrichts.

Mit einem gewissen missionarischen Eifer hatte ich im Som-

¹ Bernhard Hoesli und Paul Hofer, «Materialien eines dialogischen Stadtentwurfs», «Werk|Archithese» 33|34, Oktober 1979.

Kommentar zur deutschen Ausgabe

mer 1977 auch Vorträge in der Architektenkammer in Frankfurt a. M. und an den Architekturschulen der TU Darmstadt und der TU München als Reportagen über «Collage City» gehalten. Ich erinnere mich an meine Ernüchterung: Die Gedanken in «Collage City» wurden aufgenommen als ein Tagesangebot unter vielen – und ausgerechnet in München war die Reaktion der «alten Praktiker» eine Art herablassender Zustimmung, als ob mit Erleichterung zur Kenntnis genommen werde, dass das, was ohnehin «schon immer» praktiziert worden war, nun auch theoretisch legitimiert sei und man sich unversehens in der Avantgarde fühlen könne.

2

Die Rezeption von «Collage City» war 1975 vielleicht bezeichnend für die «Zeit». Es gab «Kommentare» in der Art von Leserbriefen, auch gereizte oder gehässige Reaktionen, welche «Fragen» des Vorrangs betrafen, des wer-was-wann zuerst erwähnt oder wie benannt hatte; und es gab die akademische Pflicht, die Neuerscheinung in Rezensionen gebührend anzuzeigen. Aber es gab kaum eine Diskussion der Sache oder den Versuch, die Arbeit zu situieren. «Collage City» mochte als Tagesneuigkeit unter vielen erscheinen, die auftauchen und rasch übergegangen werden können. Das war vielleicht unvermeidlich. Der «Tod der Modernen Architektur» wurde verkündet, die Geburt der «Post-Moderne» ausgerufen und gepriesen. Architekturkritik war hauptsächlich mit vordergründigen Erscheinungen beschäftigt und wurde rasch zum Dienstleistungsbetrieb in einer Situation, in der es scheint, dass Bauwerke geschaffen werden sollen, um zu bestätigen, was über ihre Bedeutung vorausgesagt worden ist. Unser Übersetzen des Werks ist nun unvermeidlich auch Kommentar zur Lage.

3

In der «Architectural Review» war 1975 ein gekürzter Text gedruckt worden; im März 1976 stand dem Institut GTA die Fassung von 1973 zu Verfügung. Monika Oswald machte den schwierigen Anfang mit dem Übersetzen; ihrer Sachkenntnis, Energie und Geduld verdanken wir eine erste Fassung der Übersetzung, die im Frühjahr 1979 abgeschlossen war. Inzwischen war «Collage City» bei der MIT-Press, Cambridge und London, als Buch erschienen und diente fortan ohne Rückgriff auf die Fassung von 1973 als Grundlage für die Übersetzung.

Der Herstellungsredaktorin des Instituts GTA, Christina Reble, verdanken wir viele Hinweise auf Stellen, über die der Architekt allzuleicht hinwegliest, weil er den allgemeinen Zu-

sammenhang zu verstehen glaubt und sich oft mit einer nicht restlos genauen oder klaren sprachlichen Fassung begnügt. Die Bearbeitung der Übersetzung zog sich, immer wieder bedrängt und verdrängt vom Vordringlichen des Tages, das Unterricht und Berufstätigkeit brachten, dahin.

Besonderen Dank schulde ich Tobi Stöckli. Seine Energie, seine Ausdauer und kameradschaftliche Hartnäckigkeit – und seine unverwüsthliche gute Laune – hielten die schwierige und mühsame Übersetzungsarbeit im Gang. Seine Sachkenntnis liess sie immer wieder zum Fachgespräch werden.

4

So gleicht die Übersetzung nun einer Stadt, an der viele gebaut haben und deren Felder, Grenzen, Nahtzonen und Orte im Laufe der Zeit präzisiert oder vielfach umgebaut wurden.

Diese Eigenart ist jedoch nicht lediglich wegen der äusseren Umstände der Übersetzungsarbeit entstanden, sondern entspricht wohl der Eigenart des Textes selbst. Er macht den Leser zum Partner in einer Diskussion. Das Medium von Colin Rowe ist das Gespräch, das den Partner oder Zuhörer, ohne ihn zu binden oder belehrend zu wirken, ununterbrochen fesselt, einbezieht, herausfordert, beansprucht und wie auf einer glühenden Funkenbahn dahinziehen lässt. Der Gedankengang wird überlagert vom Exkurs, ausholende Ausführungen sind durchdrungen von Wiederholungen; es fehlen weder geistreiche und scharfsichtige Einfälle noch ein oft ermüdendes Insistieren, das wie in einem Schraubstock festhält. Es gibt funkelnde Einschlüsse und ziehende Passagen, überraschende Wendungen, unerwartete Ansätze und abgebrochene Vorstösse; das Stakkato hingeworfener, gedrängter Aufzählung wechselt mit breit ausgeführter Darlegung. Engpässe öffnen sich auf erheiternde Kaskaden, vermeintliche Sackgassen münden auf Plätze, frappierende Bilder tauchen auf. Und alles durchdringt, ergänzt und spiegelt sich gegenseitig. Man muss teilnehmen an einem kunstvollen Vorgang, der den Zuhörer voraussetzt und in jedem Augenblick Präzisierung oder Wiederholung erlaubt. Daher die abschnittlangen, verschachtelten Sätze, die oft kaum zu zerlegen oder zu entwirren sind, mit Anfängen, die vorerst scheinbar nicht weiterführen und Entwicklungen, die scheinbar einfach aufgegeben werden – Mienenspiel und Gebärde wären ebenso wichtig wie Rhythmus der Sprache, Tonfall, Betonung und Wort –; nur ist alles geschrieben und muss gelesen werden. Das macht das Übersetzen, das ohnehin ein schwieriges und vielleicht aussichtsloses Beginnen ist, noch schwieriger, oft beinahe unmöglich. Rowe ist ein Meister der Konversation, er lebt im Gespräch, er un-

terhält dabei sich selbst im Formulieren und im Beobachten der Wirkung seiner Formulierung auf andere; die ihm gemässe Institution ist der *salon du dixhuitième*. Leider fehlt heute meist der Sauerstoff für das knisternde Feuerwerk.

So richtet sich «Collage City» an Zuhörer mehr als an Leser; sein Text verlangt, dass man sich beim Lesen in die Lage des Zuhörers versetzt, das heisst, sich selber vor-lesen kann. Man ist erinnert an Kleists «Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden» und man könnte erweiternd variieren: Über das allmähliche Klären und Präzisieren beim Wiederholen im Gespräch. Dazu ist zu erwähnen, dass inzwischen im «Perspecta 16» und im «Cornell Architectural Journal» 1 und 2 neue Fassungen veröffentlicht worden sind, in denen entscheidende Gedanken zu «Collage City» neu geformt und teils ergänzt worden sind. Diese Fassungen sind zwar für sich abgerundete neue Werkstücke; aber vor allem Zeugen einer ununterbrochenen, peristaltischen Bewegung, einer andauernden «Gestaltung, Umgestaltung, ...» – ganz im Tiefsten Colin Rowe bezeichnend, endet diese Stelle im Faust, zweiter Teil, erster Akt, wo Mephistopheles beschreibt, wie Faust die Mütter sehen wird, mit – «... ewige Unterhaltung». Das ist weniger ein Präzisieren oder Ergänzen oder Verbessern als ein kaleidoskopisches Spiel, das in dauernd veränderten Mustern neue Figuren und Beziehungen sichtbar werden lässt.

5

Ortega y Gasset schreibt vom «Glanz und Elend der Übersetzung»; er hält das Übersetzen für eine utopische Beschäftigung – das Übersetzen-Wollen für ein unmögliches Vorhaben, ein aussichtsloses Unterfangen². Fritz Güttinger erwähnt gleich anfangs seines schönen Buches «Zielsprache» zwei grundsätzlich verschiedene Auffassungen vom Übersetzen: entweder die wortgetreue Übersetzung eines Sachinhalts, der man anmerkt, dass die Formulierung aus einer fremden Sprache stammt – oder aber eine aus dem Grunde der Zielsprache gestaltete Fassung der Substanz des Werks³. Das eine Übersetzen vielleicht wie Zerlegung, stückweise Übertragung und Montage – das andere wie Einschmelzen und Guss. Vom Ergebnis beider Verfahren erwartet man, dass die inhaltliche Aussage verstanden und in adäquaten Worten und Begriffen wiedergegeben worden ist. Beim zweiten soll eine Einfühlung in Ton, Bewegung und Gestalt der Zielsprache zum Sinnzusammenhang zwischen Fremdsprache und Übersetzung dazukommen. Das setzt eine Fähigkeit des Mitschwingens und des dichterischen Gestaltens voraus. Man versteht Ortegas Bedenken: Zweifel und Aussichtslosigkeit.

² Weil er davon ausgeht, dass schon der Versuch, sich durch Sprache verständigen zu wollen, ein hoffnungslos utopisches Beginnen ist.

³ «Nach der einen Auffassung soll die Übersetzung auf ihren Leser so wirken wie das Original auf den seinen. Die Übersetzung muss sich danach wie ein Original lesen, weil das Original sich als ein solches liest. Sie muss so beschaffen sein, als hätte der Verfasser sein Buch ursprünglich in der Sprache des Übersetzers geschrieben.

Nach der andern Auffassung kann die Übersetzung, wenn sie einen wahren Begriff des fremdartigen Werkes vermitteln will, auf den Leser nicht anders als fremdartig wirken. Sie darf sich also nicht wie ein Original lesen. Die Frage, wie der Verfasser sein Buch in einer andern Sprache geschrieben hätte, kommt danach keinem ernsthaften Bedürfnis entgegen und ist gegenstandslos.»

Fritz Güttinger, *Zielsprache*, Zürich 1963, S. 12.

In unserem Fall haben wir uns nicht etwa vorweg für das eine oder andere Verfahren entschieden – im Lauf der langen Arbeit schien sich vielmehr allmählich ein Sowohl-Als-auch als machbar und dem Werke angemessen abzuzeichnen; von Fall zu Fall sowohl das genaue Umsetzen beinahe Wort um Wort als auch das Wiedergeben von Tonfall, Kadenz, Schwingung, Schwebung, das Übertragen der Andeutung.

Das mit der Hoffnung, dass es gelänge, ohne «einwandfrei» sein zu wollen, wesentliche Nuancen weitergeben zu können und ohne zu resignieren zu akzeptieren, was jeder Übersetzer weiss: dass das Richtige und das Schöne nicht zugleich gelingen kann. So mochte – und nur jeweils – das unvermeidliche Verhältnis von *traduttore* – *traditore* bestimmt werden. Das heisst nun aber vom Leser die Bereitschaft erwarten, dass er das deutsche Wort aufnimmt, aber einen «englischen» Satz liest, dass er in Kauf nimmt, dass das Deutsch sozusagen «englisch» verwendet wird, damit er aufnehmen kann, was in Rowes Art zu reden nicht deutsch ist. Es gibt immer wieder Stellen, bei denen der Leser «denken» wird: «So würde man das deutsch nicht sagen.» Voilà, that's it. Man setzt über eine Trennung hinweg, ohne zu wissen, ob als Kolumbus oder als Charon.

Ich habe mich für «Treue» zum Autor entschlossen, zur Sache, nicht zum Mittel – das mag auch ein Entscheid zugunsten des Inhalts sein und zuungunsten der Form –; in einer Lage, in der am Ende der Bemühung Inhalt und Form nicht identisch sein können. Dazu darf angemerkt werden, dass Formen ohnehin nur jeweilige Erscheinungsformen sind, stellvertretend bestenfalls, oder Annäherung.

Es kam auch, am Ende, bei der abschliessenden Überarbeitung und noch bei der Korrektur der Fahnen, als es darum ging, die Brauen am Werkstück abzustossen, zur Beobachtung, dass beim Wiederlesen Sätze oder Passagen, die vor Tagen oder Wochen gelungen schienen, noch anders hätten gefasst werden können, wieder anders nuanciert übersetzt; ich erinnere mich an jene Stelle im Gespräch am Symposium in «Die Seele und der Tanz» von Paul Valéry, wo Eryximachos zu Sokrates sagt: «Du vermagst also, je nach Deiner Stimmung, zu verstehen und nicht zu verstehen, etwas schön zu finden oder lächerlich, wie es Dir gerade passt?» und Sokrates antwortet: «Das dürfte wohl unvermeidlich sein.» Das gilt für Übersetzer und Leser.

6

Für die typographische Gestaltung und für das Layout galt ein alles regierendes Prinzip: Mehrfachlesbarkeit der Bezie-

hungen zwischen Text und Illustration. Die Fussnoten sollten auf der Seite, wo auf sie verwiesen wird, zu finden sein; und alle Zeichnungen, Pläne oder Bilder, die im Text beschrieben werden, sollten im gleichen Blick mit der Textstelle, auf welche sie sich beziehen, erfasst werden können. Text und Abbildung sollten einander abwechselnd (Legende) sein und sich gegenseitig erklären wie Figur und Grund. Wort und Bild sollten so gleichwertig und gleichberechtigt werden, dass sie nicht nur nebeneinander stehen und sich ergänzen, sondern verschränken. Wort-Folge und Bild-Folge sollten sich gemeinsam einprägen und in der Erinnerung überlagern und durchdringen und zusammen den Gedanken-Gang ausmachen. So wie das Geschriebene Merkmale eines Gesprächs mit Hauptgedanken und Nebengedanken, mit Andeutungen, Erinnerungen und Vorwegnahmen hat, so wie es Ausschnitt einer unablässig fortgesetzten Diskussion ist, – so sollte die Folge der Abbildungen wirken wie ein filmischer Ablauf mit Panorama, Fokussieren, Einblenden, Ausblenden, Überblenden und Schnitt. Die Koordination von Wort und Bild – sowohl Montage als auch Zettel und Einschlag eines Gewebes – machte es notwendig und möglich, zahlreiche neue Abbildungen⁴ in diese deutschsprachige Ausgabe von «Collage City» aufzunehmen. Diese zusätzlichen Abbildungen illustrieren als Hauptstücke oder als Marginalien manchmal ausführlicher als die ursprünglich vorhandenen; manchmal erweitern sie eine ange-deutete Bildaussage – oder sie sind einfach eigene Einfälle beim Lesen des Textes. Sie sind als *objets trouvés* und als *poché* aufzufassen, als Bindegewebe.

7

Gleich am Anfang der Einleitung steht der bemerkenswerte Satz: «Mit diesen zwei Aussagen ... wäre es möglich, eine Gesellschaftstheorie und sogar eine Architekturtheorie zu konstruieren» (Seite 8). Das ist erstaunlich: «sogar eine Architekturtheorie» – nicht umgekehrt. Und dieser erstaunliche Hinweis wird so unauffällig als beiläufige Bemerkung vorgelegt und gleich anschliessend mit dem ironisierenden Hinweis auf Bescheidenheit und Durchführbarkeit getarnt, dass er leicht unbemerkt bleiben oder übergangen werden kann. Kaum leuchtet er auf wie eine Woge im Licht, ist er wieder zurückgenommen in den Horizont des Hintergrundes. Aber er ist ein Schlüssel zum ganzen Werk, und was er kaum andeutend ahnen lässt, ist durch die ganze Arbeit als Untergrund gegenwärtig. Es sind im Grunde quälende Gedanken über den Zustand der Gesellschaft und der Politik, Sorgen wegen Zivilisation und Kultur, welche die Autoren bewegen; Architektur und

⁴ Sie sind im Bildnachweis gekennzeichnet.

⁵ Wenn so ein Hinweis heute überhaupt noch gemacht werden kann und verstanden wird – ein Hinweis, gegen den sich Rowe selber vielleicht ironisierend-selbstspöttisch verwahren würde.

Stadtbau, die Beschreibung ihres Zustands und dessen Kritik sind die Mittel, um die Gründe für diese Gedanken und Sorgen darzulegen und ihnen greifbare Gestalt zu geben. Figur und Grund werden am Anfang sichtbar, das Sowohl-Als-auch – das Leitmotiv klingt an.

So ist «Collage City» nicht nur für Architekten geschrieben, sondern ebenso (oder vor allem?) für Politiker, für Staatsrechtler oder Sozialpsychologen mit historischem und philosophischem Rüstzeug, für alle Zeitgenossen, die sich für politische Theorie und Ideengeschichte interessieren und für die Architektur, bildende Kunst und Literatur zum Lebensstoff gehören.

Aus Betroffenheit, die ebenso engagiert wie nüchtern, zu packend und spöttisch distanziert ist, wird eine heute mögliche und vielleicht dringend notwendige Haltung sichtbar gemacht, die zum sinnvollen und möglichen Handeln im Hier und Jetzt aufruft, welche die Notwendigkeit der Veränderung nicht ausser acht lässt, aber von der Vorstellung des «Fortschritts» unabhängig ist. Die Vorstellung von «Fortschritt» schafft nur zwei Parteien, denn sie wirkt sich nach zwei Richtungen aus: abstossend und anziehend. Abgestossen oder erschreckt wird man sich auf die Tradition besinnen, angezogen und ermutigt eilt man dem Augen-Blick der Gegenwart in eine Utopie voraus. In «Collage City» jedoch wird eine Topographie entworfen oder sichtbar gemacht, in der Tradition und Utopie in Verbindung stereoskopisch eine vertiefte Wirklichkeit erscheinen lassen. «Collage City» ist ein Aufruf zur aufgeklärten Rationalität, die Sinneserfahrung und Emotion einschliesst, Hoffnung und Erinnerung. «Collage City» ist vielleicht das «Vers Une Architecture» am Ende des Jahrhunderts, das einen Weg weist und zum Handeln auffordert.

«Collage City» ist ein Werk in der humanistischen und konservativen Tradition⁵ von Swift, Burke, de Tocqueville, Jacob Burckhardt – und schliesslich Orwell. Die Abneigung gegen die allzu französische Neigung zu allumfassend konstruierter Theorie ist vielleicht Burke verwandt – Swift die unterschwellige Ironie. Um diesen Hintergrund zu würdigen, sind «Collage City» Randnotizen eines Historikers wie J. R. von Salis und eines Dichters wie Friedrich Dürrenmatt zu wünschen – die souveräne und gelassen-humane Sicht des einen und des andern kummervoller, aber unbestechlich-diagnostischer Blick auf die groteske Komödie der tragischen menschlichen Narrheit.

8

Zum Schluss: Beim Übersetzen habe ich eingesehen, wie ober-

⁶ Dazu die Veröffentlichung der Arbeiten aus Rowes Cornell Urban Design Studio 1963–1982, «The Cornell Journal of Architecture 2», S. 54, Cornell University, Department of Architecture, 1982. Vertrieb: Rizzoli, New York.

⁷ Alexis de Tocqueville, «Pensées Détachées», in: «Mélanges. Fragments Historiques», Œuvres de Tocqueville, Bd. VIII, Paris 1865.

flächlich ich bisher beim Lesen, das heisst beim Eindringen, beim Aufnehmen und Übernehmen, gewesen bin. Vielleicht muss man, um zu verstehen, übersetzen, transformieren. Das gilt wohl auch für die Arbeit des Architekten; er ist beim Entwerfen mit einer Übersetzung beschäftigt und versteht nur dann, was er macht, wenn er weiss, welche Werke übersetzt werden sollen. Wirkung und Reichweite von «Collage City» werden sich in der Übersetzung erweisen, im Entwurf⁶.

But, then, Colin, I salute all citizens of «Collage City» with the reminder⁷ of de Tocqueville who is no stranger to it: «Les institutions humaines sont de leur nature si imparfaites, qu'il suffit presque toujours, pour les détruire, de tirer de leur principe toutes ses conséquences.»

Bernhard Hoesli
Zürich, Juni 1984

Quellennachweis

- * zusätzliche Abbildung in der deutschen Ausgabe
- S. 7 Frontispiz: Cliché Musées Nationaux Paris aus: Le Corbusier, Œuvre Complète, 1910–1929, Erlenbach 1929
- S. 10 1 aus: Le Corbusier, La Ville Radieuse, Paris 1933
- S. 11 2 aus: Rowe, Koetter, Collage City, Cambridge MA 1978
- 3 © Bernhard Hoesli*
- 4 aus: J. Vaujour, Le plus grand Paris, Paris 1970
- S. 12 Photo Lee Baltermann, © 1972 Time Inc.
- S. 17 aus: Bruno Taut, Alpine Architektur, Hagen 1919
- S. 21 aus: Thomas Morus, Utopia, 1516
- S. 22 aus: Francesco di Giorgio Martini, Trattato di Architettura Civile e Militare, Turin 1841
- S. 23 aus: Sebastiano Serlio, Tutte l'Opere d'Architettura, Venedig 1584
- S. 25 1 aus: F. O. C. Darley, Scenes from Indian Life, 1844
- 2 aus: A. Dayot, Histoire Contemporaine par l'image 1789–1872, Paris*
- 3 aus: Le Corbusier, Œuvre Complète, 1910–1929, Erlenbach 1929
- S. 26 1 aus: Codex Magliabecchianus*
- S. 27 2 aus: F. Choay, The Modern City: Planning in the 19th Century, London o.J.
- 3 aus: C. N. Ledoux, L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation, Paris 1804–1846
- S. 29 Bibliothèque Nationale Paris
- S. 33 1 aus: A. Bebel, Charles Fourier, Stuttgart 1888
- 2 Cliché Musées Nationaux Paris
- S. 34 Cliché Musées Nationaux Paris
- S. 35 Cliché Musées Nationaux Paris
- S. 37 Como Stadtarchiv
- S. 43 1 aus: Le Corbusier, Œuvre Complète, 1910–1929, Erlenbach 1929
- 2 aus: Walter Gropius, Bauten und Projekte 1906–1969, Ausstellungskatalog, Zürich 1971*
- S. 45 Montage Bernhard Hoesli*
- S. 46 2 aus: Papworth, Rural Residences, 1818*
- 1 aus: Rowe, Koetter, Collage City, Cambridge MA 1978
- S. 49 aus: Architectural Review 1954/2*
- S. 50 aus: G. Cullen, Townscape, London 1961
- S. 52 aus: Rowe, Koetter, Collage City, Cambridge MA 1978
- S. 53 1 aus: P. Cook, Architecture, action and plan, London 1967*
- 2 aus: Archigram, hg. P. Cook, London 1972*
- S. 55 1, 2 aus: F. Osborne, A. Whitlick, The New Towns, London 1969
- S. 57 aus: Archigram, hg. P. Cook, London 1972, unten*
- S. 58 1 aus: Architectural Design 1968/9, links*
- 2 aus: Team 10 Primer, hg. Alison Smithson, Cambridge MA 1968*
- S. 59 aus: J. Joedicke (Hg.), Dokumente der Modernen Architektur, Bd. 6, Candilis, Josic, Woods, Stuttgart, Bern 1968
- S. 60 aus: Leben–Erziehung–Zeremonie–Liebe–Tod, Fünf Themen des Superstudio, Ausstellungskatalog, Graz 1971
- S. 61 2 aus: N. Owings, The American Aesthetic, New York 1969
- 3 aus: Historic Urban Plans, Ithaca, New York*
- S. 62 aus: Leben–Erziehung–Zeremonie–Liebe–Tod, Fünf Themen des Superstudio, Ausstellungskatalog, Graz 1971*
- S. 64 aus: M. Steinhauser: Die Architektur der Pariser Oper, München 1969
- S. 65 aus: Le Magasin Pittoresque, Paris 1870
- S. 66 1 aus: H. Abt, Ithaca, New York 1926
- S. 66 2 aus: W. Gard, The Chisholm Trail, University of Oklahoma Press 1954*
- S. 67 3 © Walt Disney Productions.
- S. 73 aus: L. Benevolo, Die Geschichte der Stadt, Frankfurt am Main und New York 1983
- S. 74 Plan de Turgot, 1739
- S. 75 aus: Le Corbusier, La Ville Radieuse, Paris 1933
- S. 76 1 aus: L. Mumford, The Culture of Cities, London 1940
- S. 76 2 aus: L. Mumford, The Culture of Cities, London 1940*
- S. 77 aus: L. Benevolo, Corso di Disegno, Nr. 5, Bari 1975*
- S. 78 aus: L. Benevolo, Corso di Disegno, Nr. 5, Bari 1975
- S. 79 aus: S. Giedion, Space Time Architecture, Cambridge 1941
- S. 70 © Photo KLM AEROCARTO 15626
- S. 81 2 aus: A. Sartoris, Encyclopédie de l'Architecture Nouvelle, Mailand 1957
- 3 aus: CIAM (Hg.), Rationelle Bauweisen, Frankfurt am Main 1931
- 4 Zeichnung nach Modell, Elisabeth Eppler, Lehrstuhl Prof. B. Hoesli ETH Zürich*
- 5 aus: CIAM (Hg.), Rationelle Bauweisen, Frankfurt am Main 1931*
- 6 aus: A. Choisy, Histoire de l'Architecture, Paris 1954*
- S. 82 1 aus: Architecture Vivante, III, 9/1929*
- 2 aus: Theo van Doesburg 1883–1931, Ausstellungskatalog 1969, Nachlass N. van Doesburg
- 3 aus: Le Corbusier, La Ville Radieuse, Paris 1933*
- S. 84 1 aus: Le Corbusier, Œuvre Complète, 1938–1946, Erlenbach 1946
- 2 Zeichnung Elisabeth Eppler, Lehrstuhl Prof. B. Hoesli ETH Zürich*
- 3 aus: L. Mumford, The City in History, New York 1961
- 4 Zeichnung Elisabeth Eppler, Lehrstuhl Prof. B. Hoesli ETH Zürich*
- S. 86 1 aus: L. Mumford, The City in History, New York 1961
- S. 87 2 aus: L. Benevolo, Geschichte der Architektur des 19. und 20. Jhs., Bd. II München 1964*
- S. 88 1 © Wayne W. Copper, 1967
- 2 aus: E. Lammers, Illusionen, Luzern und Frankfurt am Main 1973*
- S. 89 3 © Wayne W. Copper, 1967
- S. 93 1 Postkarte
- 2 aus: Le Corbusier, Œuvre Complète, 1910–1929, Erlenbach 1929

- S.95 1 Le Corbusier, Œuvre Complète, 1946–1952, Zürich 1953
- 2 © Alinari
- S.96 aus: L'Homme et L'Architecture, 11–12–13–14–1947, «Unité d'Habitation à Marseille de Le Corbusier»
- nach Perspecta 16, The Yale Architectural Journal, Cambridge MA und London 1980, bearbeitet von Elisabeth Eppler, Lehrstuhl Prof. B. Hoesli ETH Zürich
- 2 aus: R. F. Jordan, Le Corbusier, London 1972*
- 3 © Alinari*
- S.97 4 Montage: nach Vorlagen von Alinari und aus R. F. Jordan, op. cit.*
- 5 Montage: nach Vorlagen von Alinari und aus R. F. Jordan, op. cit.*
- 6 © Istituto Geografico Militare, Photo Nr. 29591, 8.9.72*
- S.98 aus: Le Corbusier, Œuvre Complète, 1929–1934, Erlenbach 1935
- S.99 2 © SPADEM, bearbeitet von H. Unternährer, Zürich
- S.100 1 aus: Le Corbusier, Œuvre Complète, 1929–1934, Erlenbach 1935*
- 2 ebenda*
- 3 ebenda
- S.101 4 aus: Le Corbusier, Œuvre Complète, 1910–1929, Erlenbach 1929*
- 5 Sveriges Architekturmuseum Stockholm*
- 6 Le Corbusier, Œuvre Complète, 1910–1929, Erlenbach 1929
- S.102 1 aus: Le Corbusier, Œuvre Complète, 1910–1929, Erlenbach 1929, und © Wayne W. Copper, 1967*
- S.103 2 Sveriges Architekturmuseum Stockholm* und © Wayne W. Copper, 1967
- S.104 1 Sveriges Architekturmuseum Stockholm
- S.105 2 aus: Le Corbusier, Œuvre Complète, 1910–1929, Erlenbach 1929, und © Wayne W. Copper, 1967
- S.106 1 Noll-Plan 1748*
- 2 aus: L. H. Heydenreich, G. Passavant, Italienische Renaissance, Die grossen Meister in der Zeit von 1500–1540, München 1975, und Zeichnung Elisabeth Eppler, Lehrstuhl Prof. B. Hoesli ETH Zürich*
- S.107 3 aus: R. Wittkower, Art and Architecture in Italy 1600–1750, Middlesex 1958, und Zeichnung Elisabeth Eppler, Lehrstuhl Prof. B. Hoesli ETH Zürich*
- S.108 1 © Fotocielo Roma*
- S.109 2, 3 Zeichnungen Elisabeth Eppler, Lehrstuhl Prof. B. Hoesli ETH Zürich*
- S.110 1 aus: P. Letarouilly, Edifices de Rome Moderne, Liège 1853
- S.111 2 ebenda
- S.112 1 Zeichnung Elisabeth Eppler, Lehrstuhl Prof. B. Hoesli ETH Zürich*
- S.113 2 Plan: M. Dennis, French Hôtel Plans, Ithaca, N. Y. o.J., Montage Bernhard Hoesli, Umzeichnung Elisabeth Eppler, Lehrstuhl Prof. B. Hoesli ETH Zürich
- 3, 4 aus: Le Corbusier, Œuvre Complète, 1929–1934, Erlenbach 1935, und Le Corbusier, Œuvre Complète, 1910–1929, Erlenbach 1929
- S.114 aus: The Cornell Journal of Architecture 2/ 1983, Ithaca N. Y.*
- S.115 2 aus: Le Corbusier, Œuvre Complète, 1946–1952, Zürich 1953*
- 3 aus: Perspecta 16, The Yale Architectural Journal, Cambridge MA und London 1980*
- 4 Noll-Plan 1748*
- 5 Photo M. Dennis
- S.116 aus: V. de Feo, La Piazza del Quirinale, Rom 1973
- S.117 2 © Wayne W. Copper, 1967
- 3 Cliché Levy-Neurdein
- 4 © Wayne W. Copper, 1967
- 5 Plan de Turgot 1739
- S.118 © Wayne W. Copper, 1967
- S.120 aus: Sir B. Fletcher, A History of Architecture, London 161959
- S.121 2 aus: G. Gromort, Essai sur la Théorie de l'Architecture, Paris 1946
- 3 ebenda*
- S.122 © Wayne W. Copper, 1967
- S.123 Museo della Civiltà Romana, © Fototeca Unione Roma*
- S.126 1 aus: Codex Magliabecchianus*
- 2 Postkarte*
- S.127 3 aus: M. Fazio, I Centri Storici Italiani, Mailand 1976*
- S.128 1 Plan N. de Fer
- 2 aus: P. Gusman, La Villa Impériale de Tibur (Villa Hadriana), Paris 1904
- S.130 1 aus: E. de Ganay, André le Nostre, Paris 1962
- S.131 2 aus: T. Kraus, Das Römische Weltreich, Berlin 1967
- S.132 aus: Rowe, Slutzky, Hoesli, Transparenz (gt 4), Basel und Stuttgart 1968
- S.133 2 aus: Le Corbusier, Œuvre Complète, 1910–1929, Erlenbach 1929
- 3 ebenda*
- 4 ebenda*
- 5 ebenda*
- S.134 1 aus: P. Gusman, La Villa Impériale de Tibur (Villa Hadriana), Paris 1904*
- 2 aus: T. Kraus, Das Römische Weltreich, Berlin 1967
- 3 Plan N. de Fer*
- S.136 aus: Rowe, Koetter, Collage City, Cambridge MA 1978
- S.138 1 aus: C. Alexander, Notes on the Synthesis of Form, Cambridge MA 1969
- 2 aus: J. Joedicke (Hg.), Dokumente der Modernen Architektur, Bd. 6, Candilis, Josic, Woods, Stuttgart 1968
- 3 ebenda*
- 4 ebenda*
- S.143 1 aus: R. Unwin, Town Planning in Practice, London 1909
- 2 ebenda
- S.144 1 aus: L. Benevolo, Corso di Disegno, Nr. 2, Bari 1974
- S.144 2 aus: A. Gallion, The Urban Pattern, London und New York 1950*
- S.145 3 Plan 1:5000, 1928, bearbeitet von Elisabeth Eppler, Lehrstuhl Prof. B. Hoesli ETH Zürich*
- S.146 1 aus: A. Gallion, The Urban Pattern, London und New York 1950*
- 2 aus: J. Joedicke (Hg.), Dokumente der Modernen Architektur, Bd. 6, Candilis, Josic, Woods, Stuttgart 1968
- S.150 © Paul Hofer, 1973*
- S.151 aus: L. Benevolo, Corso di Disegno, Bd. 3, Bari 1974*
- S.152 1 © Photo Susie Kim
- S.153 2 Colin Rowe
- 3 aus: D. B. Alexander, Texas Homes of the 19th Century, University of Texas, Austin und London 1966*
- S.156 1 nach Bufalini-Plan 1551
- S.157 2 Plan J. A. Léveil nach Canina, 1847
- aus: Le Pianta di Roma, Istituto Studi Romani, 1961
- 3 Museo della Civiltà Romana, © Fototeca Unione Roma
- S.158–161 ebenda
- S.162 Plan J. Chadwick, 1968*
- S.163 aus: Rowe, Koetter, Collage City, Cambridge MA 1978
- S.164 Plan Automobile Club of Southern California, 1952*
- S.165 Public Library N. Y.*
- S.166 1, 3 Elisabeth Eppler, Lehrstuhl Prof. B. Hoesli ETH Zürich*
- 2 aus: C. Jencks, Modern Movements in Architecture, New York und London 1973
- S.167 aus: M. Seuphor, Piet Mondrian, New York o.J.
- S.171 aus: Le Pianta di Roma, Istituto Studi Romani, 1961
- S.173 © Tom Schumacher
- S.174 aus: P. Rawson, Tantra, London 1973
- S.184 aus: H. Speckter, Paris, Städtebau von der Renaissance bis zur Neuzeit, München 1964*
- S.185 Aufnahme Stephan Lucek, 1982*
- S.186 München Nationalmuseum
- S.187 © Wayne W. Copper, 1967
- S.188 1 München Stadtmuseum, Inv. Nr. M II/235
- 2 München Stadtmuseum, Inv. M III/155/7
- 3 München Staatliche Graphische Sammlungen
- S.189 4 München Stadtmuseum
- 6 aus: S. Giedion, Spätbarocker und romantischer Klassizismus, München 1922
- S.190 aus: O. Hederer, Leo v. Klenze, München 1964*
- S.191 2 München Nationalmuseum
- 3 © Wayne W. Copper, 1967*
- S.192 1 Berlin Museum*
- S.193 2 GTA-Archiv
- 3 Baugeschichtliches Archiv der Stadt Zürich
- 4 aus: C. Meeks, Italian Architecture 1750–1914, New Haven 1966
- 5 aus: S. Giedion, Spätbarocker und romantischer Klassizismus, München 1922
- S.194 © Bildarchiv Photo Marburg, Archiv Nr. 120351*
- S.195 2 München Stadtmuseum*
- 3 aus: K. Lemmer (Hg.), K. F. Schinkel, Berlin und Potsdam, Berlin 1980*
- S.196 1 GTA-Archiv
- 2 aus: S. Giedion, Space Time Architecture, Cambridge MA 1941
- 3 aus: V. Gloag, D. Bridgwater, A History of Cast Iron in Architecture, London 1948
- 4 aus: C. Meeks, Italian Architecture 1750–1914, New Haven 1966
- S.203 Musée Picasso (MP330), Cliché Musées Nationaux Paris
- S.204 Musée Picasso (MP36), Cliché Musées Nationaux Paris
- S.205 aus: Le Corbusier, Œuvre Complète, 1910–1929, Erlenbach 1929
- S.206 1 aus: Le Corbusier, Œuvre Complète, 1929–1934, Erlenbach 1935*
- 2 aus: W. Boesiger, H. Girsberger (Hg.), Le Corbusier 1910–1960, Zürich 1960*
- 3 aus: Le Corbusier, Œuvre Complète, 1929–1934, Erlenbach 1935
- 4 aus: Le Corbusier, Œuvre Complète, 1910–1929, Erlenbach 1929
- 5 ebenda
- S.208 1 © Architectural Review
- 2 Colin Rowe
- 3 Tom Schumacher
- 4 © Archivio fotografico della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Parma*
- S.218 aus: P. Rawson, Tantra, London 1973
- S.219 Servizio fotografico del Comune di Roma
- S.221 aus: Rowe, Koetter, Collage City, Cambridge MA 1978
- S.222 COI Crown Copyright London
- 2 © T. Reynolds Williams
- S.223 3 aus: A. Oncken, F. Gilly, 1772–1800, in: Forschungen zur deutschen Kunstgeschichte, Berlin 1935
- 4 Bad. Generallandesarchiv Karlsruhe, Sign. G/ Karlsruhe 528
- S.224 1 aus: W. Schimmel-Falkenau, Unter den Linden, Berlin 1963
- 2 aus: G. A. Platz, Die Baukunst der Neuesten Zeit, Berlin 1929
- 3 aus: Nieuwe Baukunst in Nederland, A.M.J. Sevenhuijsen (Hg.), Blaricum 1927
- 4 aus: Touring Club Italiano (Hg.), Capire l'Italia – Le Città, Mailand 1978*
- S.225 5 Postkarte*
- 6 aus: V. E. Ghianda, Genova, Strada Nuova, Genua 1967
- 7 GTA-Archiv*
- S.226 1 Postkarte*
- S.227 2 aus: P. Murray, Renaissance Architecture, New York 1971
- 3 Plan de Turgot 1739
- 4 Postkarte
- S.228 1 aus: L. Dami, The Italian Garden, New York
- 2 Noll-Plan 1748*
- 3 aus: F. Mancuso, A. Mioni, I Centri storici del Veneto, Bd. 2, Giunta Regionale del Veneto 1979*
- S.229 4 ebenda
- 5 aus: G. Mazzotti, Palladian and other Venetian Villas, London 1958
- S.230 1 aus: W. Mac Donald, The Architecture of the Roman Empire, New Haven 1965
- 2 aus: The American School of Classical Studies in Athens, Princeton University 1956
- 3/4 GTA-Archiv*
- S.232 1 Anderson
- 2 Plan de Turgot 1739
- 3 H. Speckter, Paris, op. cit.*
- 4 aus: L. Benevolo, Geschichte der Stadt, Frankfurt am Main und New York 1983*
- S.233 5 aus: G. A. Platz, Die Baukunst der Neuesten Zeit, Berlin 1927

- 6 aus: T. Davis, *The Architecture of John Nash*, London 1960
- S.234 1 aus: G. Ciucci, *Piazza del Popolo*, Rom 1974
- 2 aus: P. Favole, *Piazze d'Italia*, Rom 1972
- S.235 3 Ed. ni Brogi*
- 4 aus: *Touring Club Italiano* (Hg.), Firenze 1962
- S.236 1 aus: V. Summerson, *Architecture in Britain 1530-1830*, London 1953
- 2 E. Bennet, *Plan of Minneapolis*
- 3 aus: G. A. Platz, *Die Baukunst der Neuesten Zeit*, Berlin 1927
- S.238-242 M. Dennis, K. Herdeg, *Urban Precedents*, Ithaca 1974
- S.243 © Wayne W. Copper, 1967
- S.244 A. Bakhtair, *The Sense of Unity*, University of Chicago Press 1973
- S.245 © Klaus Herdeg, 1967
- S.246 1 © Elliott Erwitt, aus: I. Chermayeff, *Observations on American Architecture*, New York 1972
- 2 aus: *Architectural Forum*, 6/1967
- S.247 3 aus: D. B. Alexander, *Texas Homes of the 19th Century*, University of Texas, Austin und London 1966*
- 4 aus: E. Bertaux, *Rome, L'Antiquité*, Paris 1904
- S.248 1 aus: *Touring Club Italiano* (Hg.), *Capire l'Italia - Le Città*, Mailand 1978*
- 2 © Bernhard Hoesli*
- 3 aus: J. F. Geist, *Passagen, Ein Bautyp des 19. Jahrhunderts*, München 1969
- 4 NASA
- S.249 5 NASA
- S.250 1 aus: *Rom in frühen Photographien, 1846-1878*, München 1978
- 2 aus: D. B. Alexander, *Texas Homes of the 19th Century*, University of Texas, Austin und London 1966*
- 3 aus: *Touring Club Italiano* (Hg.), *Capire l'Italia - Le Città*, Mailand 1978*
- 4 aus: L. Damì, *The Italian Garden*, New York o.J.
- 5 aus: M. Parent, J. Verroust, *Vauban*, Paris 1971
- S.251 6 ebenda
- 7 aus: R. Venturi, D. Scott Brown and S. Izenour, *Learning from Las Vegas*, Cambridge MA 1972
- S.252 1 aus: M. Seuphor, *Piet Mondrian*, New York o.J.*
- 2 A. Gallion, *The Urban Pattern*, op. cit.*
- 3 GTA-Archiv*
- S.253 4 John Maass, *The Gingerbread Age*, New York, Toronto 1957
- S.254 1 *Plan «Suburban Washington»*, *The National Geographic Magazine* 1948*
- S.255 2 Privatsammlung*
- S.256 1 aus: F. Fariello, *Architettura dei Giardini*, Rom 1961
- 2 GTA-Archiv*
- S.257 3 aus: L. Whistler, *The Imagination of Vanbrugh*, London 1954
- 4 RIBA*
- S.258 1 aus: F. Fariello, *Architettura dei Giardini*, Rom 1961
- S.259 2 aus: H. Stein: *Les Jardins de France*, D. A. Longuet, Paris o.J.

- 3 ebenda
- S.260 1 Musée Carnavalet Paris, Photo Lauros-Giraudon
- 2 Bibliothèque Nationale Paris
- S.261 3 © Vincent & Cie., Paris 1936*
- S.262 1 Postkarte, © Electa Editrice Mailand
- 2 © The Trustees of the Goodwood Collection
- S.263 3 Postkarte*
- 4 © The Tate Gallery London
- S.265 1 Privatsammlung
- 2 Cliché Musées Nationaux Paris

Namenregister

- Adelphi, Robert Adam. 236
- Ahrendt, Hannah. 214, 215
- Aix-en-Provence. 225
- Alamo, Texas. *Mission*. 248
- Albini, Franco.
- Palazzo Rosso*. 208
- Alexander, Christopher. 138
- Notes on the Synthesis of Form*. 138
- Algier. 236
- Altes Testament. *Esra*. 18, 19
- Ambasz, Emilio (Hg.)
- Italy, The New Domestic Landscape*. 59, 60, 61, 63, 69
- Amsterdam. 74, 253
- Amsterdam Süd* (H. P. Berlage). 77, 78, 79, 80
- André. 27
- Ankara. *Zitadelle*. 150
- Aosta (Italien). 134, 145
- Apeldoorn (Holland). *Central Beheer*. 59
- Archigram (Zeitschrift). 56, 57
- Aristoteles (Fuchs). 14
- Nikomachische Ethik*. 14
- Arkadien/arkadisch. 25, 26, 253, 256
- Arlès. 151
- Asplund, Gunnar. 101, 102, 103, 104, 106
- Stockholm, Königliche Kanzlei*. 101, 103, 104
- Athen. 12, 56, 82, 83, 121, 185, 231
- Auden, Wystan Hugh. 46
- Ausstellungen:
- Die gläserne Kette*. Berlin, Leverkusen. 19, 42
- Superstudio: Zwölf Idealstädte*. Pistoia, Modena, Paris, Rom. 59
- Italy, The New Domestic Landscape*. Museum of Modern Art, New York. 59, 60, 61, 63, 69
- Bacon, Francis. 14
- Baden-Baden. 237
- Bakema, Jacob B. (Team X). 56, 59
- Banham, Reyner. 141, 165
- Barr, Alfred.
- Picasso, Fifty Years of his Art*. 201, 202, 204, 205, 206, 211
- Bauhaus. 47
- Bauhaus-Bücher*. 41
- Beltramelli, A.
- L'uomo nuovo*. 211
- Bentham, Jeremy. 31
- Berlage, Hendrik Petrus.
- Amsterdam Süd*. 77, 78, 79, 80
- Berlin. 58, 185, 192, 198, 224
- K. F. Schinkel. 185, 192
- L. Hilberseimer. 12, 81, 136
- Marx-Engels-Platz*. 198
- Berlin, Isaiah.
- Der Igel und der Fuchs* (in: *Russische Denker*). 124, 125, 132, 133, 141, 148, 170
- Bertoia. 209
- Bordeaux-Pessac. 206, 207
- Borromini, Francesco. 107
- Boston. 252
- Boulée, E. L.
- Newton-Kenotaph*. 29
- Brenham, Texas. 250
- Brühl, Heinrich (Graf). 241
- Brunel University (London). 198

- Brunelleschi, Filippo. 194
- Bufalini. 157
- Burke, Edmund. 14, 31, 34, 35, 36, 50, 54
- The Works of the Right Honorable Edmund Burke*. 69
- Reflexions on the Revolution in France* (Betrachtungen über die französische Revolution). 31, 32
- Philosophical Inquiry into our Ideas of the Sublime and the Beautiful* (Philosophische Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen). 31
- A Letter from Burke to the Sheriffs of Bristol on the Affairs of America*. 69
- Burnham, Daniel. 12, 13
- Caius Cestius Pyramide. 247
- Canaletto. 263, 264
- Candilis/Josic/Woods (Architektengemeinschaft).
- Berlin, Freie Universität*. 138, 139
- Toulouse, Le Mirail*. 59, 138, 146
- Canina, Luigi. 156, 171, 197
- Cape Canaveral. 198, 248
- Carlo, Giancarlo de. 56
- Cassirer, Ernst. 18, 19, 176
- Philosophie der symbolischen Formen*. 175
- Castiglione, G. B. 22
- Chalk, Warren. 46, 53
- Chambord (Frankreich). 63
- Chantilly (Frankreich). 256, 257
- Château de Colbert de Villacert (Frankreich). 258
- Château de Langres (Frankreich). 259
- Chaux, La Saline de (Frankreich). 26, 28
- Chicago, *Eisenhower-Expressway*. 198
- Chipping Camden (England). 70
- Choay, Françoise.
- The Modern City: Planning in the 19th Century*. 26, 54, 55, 135
- CIAM (Congrès Internationaux d'Architecture Moderne/Internationale Kongresse für Neues Bauen):
1. *Kongress La Sarraz*. 1928. 39
4. *Kongress Athen, Patris II, «Die Funktionelle Stadt»*. 1933. 12, 56, 82, 83
8. *Kongress Hoddesdon, «The Heart of the City»*. 1951. 83, 84
- Colbert, Jean-Baptiste. 135
- Coleridge, S. T. 200, 201
- Collins, Peter. 98
- Colquhoun, Alan. 59
- Apeldoorn (Holland)*. *Central Beheer*. 59
- Compiègne (Frankreich). 241
- Comtes, Auguste. 30, 36, 135, 194
- Conrads, Ulrich (Hg.).
- Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*. 39
- Continental Congress, Philadelphia. 35
- Cook, Peter. 57
- Cordoba (Spanien). 165
- Cowley, Abraham.
- Lives of English Poets, Works of Samuel Johnson*. 211
- Croes, J. R./Olmsted, F. L. 165
- Cullen, Gordon.
- Townscape Casebook*. 47
- Townscape*. 46, 47, 50, 51, 56, 59, 67, 71, 84, 139, 140, 141, 153
- Cumbernauld. 55
- Daedalus (Zeitschrift). 20

Dahomey (Benin). 212
 Dante Alighieri (Igel). 132
 Darwin, Charles. 14, 40, 201
 David, J. L. 34, 35, 36
Le Serment du Jeu de Paume (Der Schwur im Ballhaus). 34, 35
 De Fer, N. 135
 De Fries, Heinrich. 233
 Delacroix, Eugène. 36
La Liberté guidant le Peuple (Die Freiheit führt das Volk an). 34
 De las Cases, Emmanuel.
La Mémoire de Sainte-Hélène. 184
 Descartes, René. 257
 De Stijl. 79, 83
 Detroit. 212
 Deutschland. 30, 40
 Disney World (Florida). 51, 59, 60, 61, 62, 63, 67, 69, 128, 199
Main Street. 63, 67, 68
 Disraeli, Benjamin, Earl of Beaconsfield. 91
 Donne, John. 210
 Dostojewski, F. M. (Igel). 132
 Dresden. 240
 Dubrovnik (Jugoslawien). 212
 Dubuque, Iowa. 61
 Du Cerceau. 257, 260
 Duran, Charles. 236
Précis des Leçons. 187
 Düsseldorf (Waffeleisen). 51
 Edinburg. 76, 77, 79, 222
 Eesteren, Cornelius van. 82, 224
 Eiffel, Gustave. 156
 Eliot, T. S. 201, 210, 263
 Emerson, Ralph Waldo. 74
 Efentín, B. P. 32, 42
 England. 30, 50, 70, 178
 Fatephur Sikri (Indien). 245
 Filarete, Antonio. 22, 129
Sforzinda. 26, 125, 126
 Finsterlin, Hermann. 42
Die Gläserne Kette. 19, 42
 Florenz. 59, 61, 95, 96, 97, 98, 112, 193, 223, 234
 Fourier, Charles. 26, 30
Phalanstère. 32, 33
 Frampton, Kenneth. 215
 Frankreich. 32, 63
 Franzensbad (Tschechoslowakei). 242
 Frassinelli, Piero (Superstudio). 59, 60, 61, 62, 65, 69
 Freud, Sigmund. 26
 Friedman, Yona. 53
 Fuller, R. Buckminster. 132
 Gaillon. 260
 Galena, Illinois. 246
 Galveston, Texas. 247
 Garnier, Tony.
Paris, Opéra. 64, 65
 Gärtner, Friedrich von. 193
München, Feldherrnhalle. 198
 Gasset, José Ortega y.
Der Aufstand der Massen. 74
Geschichte als System. 174, 175
 Genua. 224, 225, 253

Giedion, Sigfried.
Raum, Zeit, Architektur. 77, 78
 Glarus (Schweiz). 145
 Goldberger, Paul.
Mickey Mouse Teaches the Architects. 59, 67
 Greenbelt, Maryland. 146
 Gropius, Walter. 19, 81, 132, 201
Karlsruhe-Dammerstock. 42, 43, 80, 81
Scope of Total Architecture (Architektur, Wege zu einer optischen Kultur). 39, 125
Die Neue Architektur und das Bauhaus (The New Architecture and the Bauhaus). 41
 Habermas, Jürgen. 152, 212
 Hadrian. 130, 131, 133, 135, 217, 256
Tivoli, Villa Hadriana. 129, 131, 135, 217, 244
 Halévy, Léon. 30, 31
 Hamburg. 233
 Harlow New Town (London). 85, 86, 87
 Haussmann, Georges-Eugène.
Umgestaltung von Paris. 64, 65, 78, 128, 192
 Hawksmoor, Nicholas (Igel). 132
 Hegel, Georg Friedrich. 36, 38, 39, 40, 41, 42, 93, 124, 125, 135, 142, 155, 170, 177, 178, 180, 194, 201
 Herculaneum (Italien). 184
 Herron, Ron. 46, 57
 Hilberseimer, Ludwig. 12
Projekt für Berlin. 81, 136
 Hoddesdon.
8. CIAM-Kongress, «The Heart of the City». 1951. 83, 84
 Hofer, Paul. 151
 Holland. 40, 78
Apeldoorn, Central Beheer. 59
 Hope, Thomas. 185
Haus als Museum. 183
 Houston, Texas. 164, 165
 Iowa. 61
 Isfahan (Iran). 244
 Isozaki, Arato. 52
 Ithaca, New York. 66
Cornell University. 56, 215
 Jacobs, Jane. 51
 Jaipur (Indien). 243
 Jefferson, Thomas. 35, 74
 Jencks, Charles.
Modern Movement in Architecture. 166
 Jerusalem.
Himmliches Jerusalem. 20
Neues Jerusalem (Stadt der Erlösung). 12, 20, 32, 46, 47, 70, 93, 177
Felsendom. 217
 Johnson, Samuel. 210, 211, 216, 217
 Joll, James.
Intellectuals in Politics. 211
 Jordy, William.
The Symbolic Essence of Modern European Architecture. 132, 133
 Joyce, James (Fuchs). 132, 201, 210
 Karlsruhe. 223
Dammerstock-Siedlung. 42, 43, 80, 81
 Klentze, Leo von. 186, 190, 191, 192
München. 186, 189, 190, 191, 192, 194, 195, 196

Kultermann, Udo. 19, 42
 Langer, Susanne.
Philosophie auf neuem Weg. 175
 La Sarraz.
1. CIAM-Kongress, 1928. 39
 Längler, Max. 237
 Laverdant, Gabriel Désiré.
De la Mission de l'Art et du Rôle des Artistes. 29, 30, 31
 Le Corbusier. 100, 101, 102, 103, 116, 132, 148, 198, 205, 208, 257
 als Architekt: 133, 205
Villa Stein. 132, 217
Unité d'Habitation, Marseille. 95, 96, 97, 98, 112, 114, 115, 206
«Plan libre». 112
Sowjetpalast, Moskau. 98, 100
Villa Savoye. 112, 113, 206
Villa Meyer. 133
 als Städtebauer: 133, 205
Ville Radieuse. 10, 41, 42, 47, 51, 54, 59, 75, 94, 122, 217
«Plan Voisin». 10, 42, 43, 93, 101, 102, 105
«Une Ville Contemporaine». 8, 80, 101, 133
«La Chartre d'Athènes». 12, 56, 82, 83
St-Dié. 83, 85, 87, 89
 als Collagiste:
Studio Ozenfant. 48, 205, 206
Pavillon Suisse. 206
Unité d'Habitation. 206, 207
Bordeaux-Pessac. 206, 207
Nestlé-Pavillon. 206, 207
 Publikationen:
La Ville Radieuse. 19, 20, 39, 75, 82
Œuvre Complète. 116
L'esprit nouveau. 41
Le dynamisme des temps modernes. 41
Vers une Architecture (Ausblick auf eine Architektur). 43, 44, 81, 148, 149
/F. de Pierreffe: La Maison des Hommes. 75, 82
Modulor. 116
 Lodoux, Claude Nicolas.
La Saline de Chaux. 26, 27, 28
 Leeds. *Thornton's Arcade*. 249
 Le Nôtre, André. 78, 255, 260
 Le Pautre, Antoine. 112
Paris, Hôtel de Beauvais. 111, 112, 113
 Léveillé, J. A. 156, 171
 Lévi-Strauss, Claude.
Das Wilde Denken (La Pensée Sauvage). 148, 149, 152, 153, 199, 202, 203, 204, 205, 216, 217
 Levittown. 70
 Lockhart, Texas. 69
 London. 48, 76, 77, 91, 94, 115, 162, 163, 165, 196, 208, 213, 233, 236, 252, 263
 Longwood. 184
 Los Angeles. 164, 165, 198
 Lubetkin, Berthold.
Highpoint II. 208
 Ludwig I. (Bayern). 186
 Ludwig XIV. 129, 130, 131, 133, 135
 Lugar, Robert. 46
 Lutyns, Sir Edwin (Fuchs). 132
 Lynch, Kevin. 51
 Machiavelli. 22
 Magris, Alessandro (Superstudio). 59, 60, 61, 62, 65, 69

Magris, Roberto (Superstudio). 59, 60, 61, 62, 65, 69
 Mailand. *Porta Ticinese*. 250
 Mannheim, Karl. 20
Ideologie und Utopie (Ideology and Utopia). 19, 46, 47
 Marcuse, Herbert. 69
 Marinetti, Filippo Tommaso. 54, 201, 211
Manifesto del Futurismo. 41, 210, 211
Marinetti e il Futurismo. 54
 Marlow, William. 263, 264
 Marseille. *Unité d'Habitation*. 95, 96, 97, 98, 112, 144, 115, 206, 207
 Martini, Francesco di Giorgio.
Idealstudipläne. 22
 Marx, Karl. 32, 33, 36, 39, 40, 65, 69, 155, 201, 217
«Basis und Überbau». 39, 40, 65
 Meyer, Hannes. 19, 132, 141, 201
 Modena (Italien). 59
 Mondrian, Piet (Igel). 132, 166
Victory-Boogie-Woogie. 167, 252
 Moore, Charles. 208
 Moretti, Luigi.
Rom, Casa del Girasole. 152, 208
 Morris, William. 31
News from Nowhere (Kunde von Nirgendwo). 31
 Morus, Thomas. 22, 183
Utopia. 21, 125, 183
 Moskau. 98, 100
Sowjetpalast. 98, 99
Kremel. 100
 Mumford, Lewis. 19, 77, 82
The Culture of Cities. 76, 77
 München. 187, 188, 189, 193, 238
Ludwig I. 186, 194
Leo von Klentze. 186, 189, 190, 191, 192, 194, 195, 196
Die Stadt als Museum. 186
 Museum of Modern Art, New York. 114
Italy, The New Domestic Landscape. 59, 61, 63, 69
 Mussolini, Benito. 54
 Mykonos (Griechenland). 198
 Napoléon I. 184, 185
Paris – Museum Napoleons. 185, 198
 Nash, John. 132, 185
London, Chester Terrace. 76, 233
 Natalini, Adolfo (Superstudio). 59, 60, 61, 62, 65, 69
 Neuengland. 213, 217
 Neues Testament. 19, 214, 215
 Neutra, Richard.
Survival through Design. 170
 Newmann.
Architectural Design for Crime Prevention. 94
 Newton, Isaac. 14, 24, 28, 148
 New York. 11, 59, 63, 69, 94, 165, 166, 222, 252, 253
 Nietzsche, Friedrich.
Götterdämmerung. 41
 Novara (Italien). 192
 Olmsted, Frederick Law/R. J. Croes.
Preliminary Report of the Landscape Architect and the Civil Topographical Engineer (aus: B. Sutton [Hg.]: *Civilising American Cities*). 165
 Owego, New York. 69
 Owen, Robert. 33
 Ozenfant, Amédée. 205, 206
Colour in the Town. 48

Padua (Italien). 228, 229
 Palladio, Andrea (Igel). 132, 264
 Parc Monceau (Frankreich). 260
 Paris. 48, 53, 59, 79, 94, 184, 206, 207, 223, 226, 232, 233, 252, 255
Klassisches Paris. 79
Second Empire. 32, 64, 78, 255
Hauptstadt des 19. Jh.. 77, 79
Franz. Revolution. 31, 34, 199
Napoleons I. 185
Napoleons III. 68, 128
Umgestaltung durch Haussmann. 64, 65, 78, 128, 192
«Plan Voisin» (Le Corbusier). 10, 42, 43, 93, 101, 102, 105
«La Ville Contemporaine» (Le Corbusier). 80, 101
Abwasserkanäle. 64, 65
Avenue Général Leclerc. 198
Boulevards und Strassen. 79, 223, 232, 233, 252
Brandmauern. 48, 206
La Défense. 11
Les Halles. 48
Hôtel de Beauvais. 111, 112, 113
Louvre. 117, 118
Marais. 102
Metrostationen. 48
Opéra. 64, 65
Galerie d'Orléans. 196
Palais Royal. 116
Place Royale (Place des Vosges). 74, 226
Place Vendôme. 118, 217
Porte Saint-Denis. 102
Porte Saint-Martin. 102
Bibliothèque Ste-Geneviève. 192
Tuileries. 117, 118
 Parma (Italien). 88
Palazzo del Giardino. 209
 Pascal, Blaise. 8, 9, 14, 137
 Patel, Vallabhbhai. 33
 Pergamon (Kleinasiens). 212
 Perret, Auguste. 98, 104
Projekt Sowjetpalast Moskau, 1931. 98, 99
 Philadelphia, Pennsylvania.
Continental Congress. 35
 Picasso, Pablo. 123, 200, 201, 202, 211
Tête de Taureau. 202, 203
Nature morte à la chaise cannée. 204
 Pierreferre, François/Le Corbusier.
La Maison des Hommes. 75, 82
 Piranesi, Giambattista. 129, 134, 236
 Pistoia (Italien). 59
 Plato. 20, 28, 44, 125, 132, 178, 214, 217, 256
Der Staat. 20, 217, 118
Timaios. 20
 Poggioli, Renato.
The Theory of the Avant-Garde. 214, 215
 Poli, Alessandro (Superstudio). 59, 60, 61, 62, 65, 69
 Poissy (Frankreich). 206
Villa Savoye. 112, 113, 206
 Pompeji (Italien). 184
 Popper, Karl. 137, 152, 153, 169, 177, 178, 181, 182, 183, 211, 212
Logik der Forschung. 137
Das Elend des Historizismus. 137
The Open Society and its Enemies. 137
Conjecture and Refutations. 174, 175, 177, 178, 179, 181
Utopia and Violence. 177

Towards a Rational Theory of Tradition. 177
 Potsdam (DDR). 185, 192, 195
Nicolaikirche (K. F. Schinkel). 192
 Poussin, Nicolas. 264
 Princeton University. 10
 Producteur, le (Zeitschrift von H. de Saint-Simon, 1825/26). 28, 30, 31
 Proust, Marcel (Igel). 132, 201
 Public Papers of the Presidents of the U.S., Richard Nixon. 181
 Puschkin, Alexander (Fuchs). 132
 Rogers, E. N. 83
 Rom. 59, 94, 162, 163, 164, 165, 173, 184, 228, 231, 234
kaiserliches Rom. 121, 124, 130, 135, 156, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 171
päpstliches Rom. 162, 163
Rom des 17. Jh. 155, 156, 228
Rom des Hochbarock. 156
Borgo. 155
Campidoglio. 126, 217, 219
Campitelli. 155
Campo Marzo. 155
Caracalla Thermen. 163
Casa del Girasole. 152, 208
Danteum. 209
Forum. 121, 156
Mausoleum Hadrians (Castel Sant'Angelo). 217
Palazzo Borghese. 109, 111, 112, 114, 197
Palazzo Farnese. 109, 110
Palazzo Massimo. 126
Palazzo Rosso. 208
Pantheon. 217
Piazza Navona. 107, 108, 109
Quirinal, Manica Lunga. 114, 115, 116
Sant'Agnese in Piazza Navona. 106, 107, 108, 109
Sant'Andrea. 116
Sant'Eustachio. 155
Trastevere. 155
Via Giulia. 163
Villa Doria Pamphili. 152
 Romano, Giulio (Fuchs). 132
 Rousseau, Jean-Jacques. 14, 28, 30, 213
Volonté générale. 14, 31
 Saint-Simon, Henri de. 28, 29, 30, 36, 39, 40, 42, 135, 180
Lettres d'un habitant de Genève à ses contemporains. 28
Œuvres de Saint-Simon et d'Enfantin. 28, 32, 42
Opinions littéraires et philosophiques. 28
Le Producteur (Zeitschrift 1825/26). 28, 31
 Salt Lake City. 61
 Sant'Elia, Antonio. 36, 41
La Città Nuova. 37
 Santayana, George. 8, 9, 13
 Savannah, Georgia. 252
 Scamozzi, Vincenzo. 264
 Segovia, La Granja (Spanien). 261
 Sert, J. L. 83
 Serlio, Sebastiano. 23, 50
 Shakespeare, William (Fuchs). 132
 Shane, Graham. 163
 Shaw, Norman. 132
 Shklaar, Judith.
The Political Theory of Utopia: From Melancholy to Nostalgia. 20
 Siena (Italien). 252

Sitte, Camillo. 51
 Smithson, Peter. 58
 Snowdon, Barry. 57
 Soane, John (Igel). 115, 132
Haus 13 Lincoln Inn Fields. 185
Das Haus als Museum. 185
 Speer, Albert. 185
 Speeth, Peter.
Würzburg, Frauenzuchthaus. 193
 Spengler, Oswald. 42
 Spock, Benjamin. 141
 Superstudio. Architektengemeinschaft (S. auch Frassinelli, Magris A., Magris R., Natalini, Poli, Toraldo di Francia). 59, 60, 61, 62, 65, 69
 Surtz, Edward S. J.
St. Thomas More: Utopia. 183
 Sutton, S. B. (Hg.)
Civilising American Cities. 165
 Schinkel, K. F.
Die Stadt als Museum. 185
Berlin. 185, 192
Potsdam. 185, 192, 195
 St-Dié.
Wiederaufbauplan Le Corbusier. 83, 85, 87, 89
 St. Louis. *Prüt-Igoe-Siedlung*. 12
 Stockholm. 101, 103, 104
Bügelbrett über Stockholm. 51
Königliche Kanzlei. 101, 103, 104
 Strawinsky, Igor. 210
 Taranto (Italien). *Hafen*. 248
 Taut, Bruno. 17, 18
Alpine Architektur. 18
 Team X. Architektengemeinschaft (s. auch J. B. Bakema). 56, 59
 Tecton (Architektengemeinschaft). 208
 Tennyson, Alfred Lord.
The Palace of Art. 46
 Terragni, Giuseppe.
Danteum Rom. 209
 Thyrritt, Jacqueline/Sert, J. L./Rogers, E. N. (Hg.)
The Heart of the City: Towards the Humanisation of Urban Life. 83
 Timao (Algerien). 144
 Tivoli. 134, 165, 217
Villa Hadriana. 129, 131, 134, 135, 217, 244
Im Vergleich mit Versailles. 129, 134
 Tocqueville, Alexis de.
Über die Demokratie in Amerika. 170
 Todi (Italien). *Santa Maria Della Consolazione*. 106, 107
 Tolstoj, Leo. 132, 133
 Toraldo di Francia, Cristiano (Superstudio). 59, 60, 61, 62, 65, 69
 Turgenjow, Iwan S.
Väter und Söhne. 39
 Turgot, A. R. J. 74, 135
 Turin (Italien). 252
 Tzonis, Alexander.
Das verbaute Leben, Vorbereitung zu einem Ausbruchversuch (Towards a Non-Oppressive Environment). 93
 Ungers, Oswald Mathias. 19, 42, 215
 Urbino (Italien). 70
 Valsanzibio (Italien). 229

Van der Rohe, Mies. 39, 132
Arbeitsthesen. 39
 Van Doesburg, Theo. 82
 Van Eyck, Jan. 264
 Vasari, Giorgio. 104
Florenz, Uffizien. 95, 96, 97, 98, 112, 223
 Vauban, Sébastien le Prestre de.
Montlouis/Briançon. 250, 251
Las Vegas Strip. 51, 250
 Venedig (Italien). 232, 252, 263
 Venturi, Robert. 59, 67, 165, 251
Komplexität und Widerspruch in der Architektur (Complexity and Contradiction in Architecture). 114
 Verneuil (Frankreich). 257
 Versailles. 33, 35, 128, 129, 130, 134, 135, 184, 255, 256
Im Vergleich mit Tivoli, Villa Hadriana. 129, 130, 131, 134, 135
 Vicenza (Italien). 231, 235
 Vigeveno (Italien). 126, 226, 227
 Vignola, Giacomo da.
Bomazzo, Tempietto. 250
 Vitoria. *Plaza Mayor* (Spanien). 93, 227
 Wagner, Richard. 137, 201
 Warburger Schule. 175
 Washington, D.C. 185, 254
 Watkin, David.
Thomas Hope and the Neo-Classical Idea. 185
 Webb, Philipp (Igel). 132
 Wegmann, G. A.
Zürich, Mädchenschule. 193
 Weinbrenner, Friedrich. 223
 Wells, H. G. 42, 48, 201
 Whigg. 178
 Whyte, Jan Boyd. 19, 42
 Wichita, Kansas. 66
 Wien. 192, 239
 Wiesbaden. 122
 Wilson, Woodrow (Präs. der USA, 1912–1920). 10
 Wimbledon (England). 70
 Wisconsin. 40
 Wolfe, I. de (Pseudonym). 47
 Woodstock. 69
 Wren, Christopher (Fuchs). 132
 Wright, Frank Lloyd (Igel). 132
Ein Testament. 19
 Würzburg. *Frauenzuchthaus*. 193
 Yates, Frances.
The Art of Memory. 71
 Yeats, William Butler. 201
 Zeitschriften:
Architectural Review. 47, 48, 49
Architecture Plus. 59
(G). 39
Journal of the Society of Architectural Historians. 132, 133
New York Times Magazine. 59, 67
Playboy. 69
Le Producteur. 28, 30, 31
The Rambler. 217
La Revue Générale d'Architecture. 184
 Zola, Emile. 201
 Zürich.
 G. A. Wegmann. *Mädchenschule*. 193

Schlagwortregister

- Advocacy Planning. 139
 Agora (vs. Akropolis). 84
 Akropolis. 85, 119, 121
 (vs. Agora 84)
 Architekt. 93, 125, 136, 137, 183, 200, 201, 204
 – als Wissenschaftler. 12, 13, 148, 153
 – als Messias. 93, 148
 – als Künstler. 153
 – als bricoleur. 148, 149, 153, 204
 – als «Athlet zwischen Zeit und Technik». 141
 Architektur. 146, 147, 154, 176
 – Moderne Architektur. 8, 9, 12, 13, 18, 19, 36, 41, 43, 46, 47, 51, 56, 65, 70, 72, 81, 82, 83, 88, 90, 91, 92, 93, 114, 132, 136, 137, 138, 149, 167, 176, 178, 194, 200, 202, 216, 264
 – Neue Architektur. 9, 46, 82
 – totale Architektur. 125, 129
 – ad-hoc-Architektur. 51, 139, 153, 155, 198, 264
 – und Menschlichkeit. 13
 – und Wissenschaftlichkeit. 13, 70, 138, 153
 – und Sachlichkeit. 19
 – als Evangelium. 18
 – als Paradies auf Erden. 20, 44
 Aufklärung. 25, 26, 30, 31
 – Nach-Aufklärung. 20, 24
 Avantgarde/avantgardistisch. 30, 41
 Avantgardismus. 43, 93
 Basis – Überbau (Karl Marx). 39, 40, 65
 Baumasse. 89, 96, 97
 – und Raum. 96, 97
 – als reiner Baukörper. 95, 96, 97, 98, 112, 119
 – als Füllung. 113
 Bau.
 – mehrdeutiger, zusammengesetzter:
 Compiègne, Schloss. 241
 Dresden, Schloss, Zwinger, Brühlsche Terrasse. 240
 München, Residenz. 239
 Wien, Hofburg. 238
 Bricolage. 123, 150, 152, 194, 156, 163, 165
 – und Wissenschaft. 148, 149, 152, 154
 – und das kaiserl. Rom. 163, 165
 – bricoleur. 148, 149, 152, 153, 170, 204
 – das «Wilde Denken» (C. Lévi-Strauss). 148, 149, 152, 153, 199, 202, 203, 204, 205, 216, 217
 Chiasmus. 20
 Darwinismus.
 – Sozialdarwinismus. 14, 40
 Determinismus.
 – historischer Determinismus. 142, 143, 215
 Dialektik. 264
 – historische Dialektik. 31, 39, 39
 – progressive Dialektik. 142
 – Architektur als Dialektik. 200
 Edle Wilde. 25, 26, 28, 30, 32, 34, 75, 92
 Egalitarismus. 61
 Empirismus.
 – populistischer Empirismus. 141
 Entwurf. 170
 – totaler. 125, 129, 137, 138, 146, 162, 167, 168, 169
 Expressionismus. 19, 79
 Figur-Grund. 88, 89, 90, 91, 94, 109, 112, 114, 119, 122, 187
 – Baukörper/Raukörper. 97, 119
 – Hohlraum und Masse. 88, 90
 «Form follows function». 98
 Futurismus. 14, 54, 55, 210, 211
 – Neofuturismus. 55
 – futuristisches Manifest. 210, 211
 Garten. 87, 115, 116, 126, 128, 253, 255, 256, 257
 Gesamtkunstwerk. 125, 201
 Gesellschaft. 24, 25, 26, 29, 30, 31, 32, 36, 39, 42, 44, 62, 83, 90, 102, 125, 135, 142, 154, 180, 201
 – atomisierte. 92, 98
 – universale. 83, 90
 – offene. 168, 169, 182, 212
 – organisches Wachstum. 31, 36, 142, 143
 – und Wissenschaft. 24, 28, 29, 39
 Hegelianismus.
 – Neohegelianismus. 93
 Historizismus. 40, 181, 211, 212
 – hegelscher. 40
 Idealismus.
 – hegelscher. 40
 – wissenschaftlicher. 141
 Igel – Fuchs. 124, 125, 132, 133, 141, 148, 170, 205
 Ingenieur.
 – als Bricoleur. 148, 152, 153
 – und die Römer. 156
 – das «gezähmte Denken» des Ingenieurs. 152, 154
 Integration. 168
 Kartesischer Raster. 60, 61, 147, 165, 256
 Kollektiv – Individuum. 13, 14, 46, 94, 116, 168
 Kosmologie. 20
 Kubismus. 48
 – synthetischer. 48, 210
 Main Street. 66, 250
 – aus dem 19. Jh. 66, 68
 – aus Disney World. 63, 67, 68
 Marxismus/marxistisch. 39, 165, 217
 – Neomarxismus. 69
 – Marxsche Theorie von «Basis und Überbau». 39, 40, 65
 Moderne. 19, 46, 75, 165, 201, 202, 212
 Museum. 198, 199
 – die Stadt als Museum. 185, 186, 192, 194, 195, 198, 199, 215
 – das Haus als Museum. 185
 Mythos. 18, 26, 178, 180, 182
 Natur. 8, 13, 14, 24, 82
 – und Gewohnheit. 8, 14
 – als Geschichte. 38
 – Rückkehr zur Natur. 76
 – im 18. Jh. 14
 Neues Bauen. 72
 Neofaschismus/neofaschistisch. 69
 Neofuturismus. 55
 Neoklassizismus. 192
 Neomarxismus. 69
 «objet trouvé». 48, 205, 221

- Partizipation. 56
 Philosophie, experimentelle. 24
 Physik. 24, 29, 39, 40
 Plan libre. 112
 Platz-Strasse. 86, 87, 89, 92, 108
 Plätze. 86, 87, 89, 198
 – Padua, Prato della Valle. 228, 229
 – Paris, Place des Vosges. 226
 – Rom, Augustus Mausoleum. 228
 – Valsanzibio, Haseninsel. 229
 – Vigevano, Piazza Ducale. 226, 227
 – Vitoria, Plaza Mayor. 227
 – Rom: 107, 108, 109, 228
 – Paris: 74, 118, 217, 226
 «poché». 114, 116
 Pop/popppig. 54, 139, 165, 247
 Populismus. 139, 140, 141, 153
 Positivismus/Positivisten. 30, 32, 34, 36, 156
 Privat – öffentlich. 81, 90, 92, 94, 116, 119, 155, 168
 Psychologismus. 212
 Quattrocento. 26, 125, 128
 Raster, kartesischer. 60, 61, 147, 165, 256
 Rationalismus. 19, 30, 32, 37, 39, 183
 – newtonischer. 24
 Raum. 86, 89, 90, 112, 119, 138
 – Raukörper vs. Baukörper. 95, 96, 97, 98, 112, 119
 – unbegrenzter, naturalistischer. 82
 – städtischer. 116
 – begrenzter. 83
 – definierender. 115
 – mittelalterlicher. 86
 – gestalter. 91
 – nichtgebaute. 112, 162
 – und Zeit. 83
 – und Masse. 88, 139
 Restauration. 36
 Revolution.
 – Sozialrevolution. 90
 – französische. 20, 31, 40, 135
 – Juli-Revolution. 34
 – wissenschaftliche. 24
 Romantik. 30, 32
 Science-fiction. 47, 51, 54, 59, 69, 140
 – Megastruktur. 51, 238, 239
 – «plug-in»-Variabilität. 51, 53, 57
 – Second Empire. 32, 64, 78, 255
 Segregation. 168
 Sozial-
 – Darwinismus. 14, 40
 – Sozialrevolution. 90
 Sozialismus. 139
 – utopischer (Marx). 32
 Szientismus. 40, 170, 212
 Stadt.
 – Stadtkern. 83, 84, 85, 86, 102
 – Stadtgefüge. 90, 98, 176
 – Stadttopographie. 47, 162, 163
 – mittelalterliche. 126
 – des Barock. 106
 – des Neoklassizismus. 192
 – des Bürgertums. 194
 – der Moderne. 15, 47, 75, 91, 92, 195, 212
 – der Modernen Architektur. 8, 12, 13, 81, 82, 83, 88, 91, 92, 114, 176, 194, 212
 – der Erlösung (Neues Jerusalem). 12, 20, 32, 46, 47, 70, 93, 177
 – traditionelle. 77, 82, 88, 89, 91, 92, 93
 – ideale. 22, 24, 25, 72, 182, 202, 212, 216
 – lineare. 51
 – faschistische. 41
 – futuristische. 41, 51
 – der aufeinanderprallenden Absichten (Collision). 123, 175
 – der Collage. 202, 204, 205, 206, 208, 210, 211, 212, 215, 216, 217, 221, 263, 264
 – als Gerüst für Ausstellung und Demonstration. 199, 200, 215
 – als Masse. 87, 88, 89, 90, 97
 – als didaktisches Mittel. 176
 – als Theater der Erinnerung. 71, 72, 103
 – als Theater der Vorhersage. 71, 72, 103
 – als Museum. 185, 186, 192, 194, 195, 197, 198, 199, 215
 – «poché». 114, 116
 – Raster. 51, 165, 166, 253
 – Textur. 47, 89, 90, 119, 252
 – Kontinuum. 74, 80, 82, 101, 103, 169
 – Morphologie. 119
 – im Zeilenbau. 42, 75
 – und Garten. 87, 126, 128, 253, 255, 256, 257
 Stadtplanung. 25, 42, 77, 81, 106, 154
 – im 20. Jh. 176, 200
 – Ad-Hocismus. 51, 139, 153, 155, 198, 264
 – Do-it-yourself. 51
 – «plug-in»-Planung. 51, 53, 57
 – Paris. 10, 11, 31, 34, 42, 43, 48, 53, 59, 64, 65, 68, 74, 77, 78, 79, 80, 93, 94, 101, 102, 105, 111, 112, 113, 116, 117, 118, 128, 184, 185, 192, 196, 198, 199, 206, 207, 217, 223, 226, 232, 233, 252, 255
 – Rom. 59, 94, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 115, 116, 121, 124, 126, 127, 130, 135, 152, 155, 156, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 171, 173, 184, 197, 208, 209, 217, 219, 228, 231, 234
 – Berlin. 12, 58, 81, 136, 138, 139, 185, 192, 198, 224
 – St-Dié. 83, 85, 87, 89
 – Harlow New Town. 85, 86, 87
 – Holland. 59, 74, 77, 78, 79, 80, 253
 – Le Corbusier. 8, 10, 12, 41, 42, 43, 47, 51, 54, 56, 59, 75, 80, 82, 83, 85, 87, 89, 93, 94, 101, 102, 105, 122, 133, 205, 217
 – Ludwig Hilberseimer. 12, 81, 136
 – Walter Gropius. 19, 42, 43, 80, 81, 132, 201
 – Camillo Sitte. 51
 – Lewis Mumford. 19, 77, 82
 – Noll-Plan. 106, 115, 228
 – Plan de Turgot. 74, 117, 227, 232
 – La Chartre d'Athènes. 12, 56, 82, 83
 Städtebau. 42, 44, 46, 133, 146, 162, 176, 178
 – Raster, Netze, Waben. 51, 61, 138, 165, 166, 252, 253
 – Social Engineering. 162
 Strassen. 79, 80, 91, 115, 116, 253
 – Zersetzung der Strasse. 80, 118
 – denkwürdige Strassen:
 Aix-en-Provence. 225
 Berlin, Unter den Linden. 224
 Lustgarten. 224
 Edinburgh, Princess Street. 222
 Genua, Strada Nuova. 224, 225

Karlsruhe, Langenstrasse. 223
New York, 5th Avenue. 222
Paris, Rue des Colonnes. 223

Terrassen.

- *Algier, Hafenterrasse.* 236
- *Baden-Baden, Friedrichspark (Projekt Max Länger).* 237
- *Florenz, Piazzale Michelangelo.* 234, 235
- *London (von R. A. Adelphi).* 236
- *Rom, Pincio.* 234
- *Vicenza, Monte Berico.* 235

Theater.

- *die Stadt als Theater der Erinnerung.* 71, 72, 103
- *die Stadt als Theater der Vorhersage.* 71, 72, 103

Townscape. 47, 48, 50, 51, 54, 56, 59, 67, 71, 84, 139, 140, 141, 153

Typologie. 106

Überbau. «Basis und Überbau» (Marx). 39, 40, 65

Utopia. 17, 24, 26, 44, 125, 177, 264

Utopie. 22, 26, 31, 46, 50, 60, 67, 70, 125, 129, 135, 177, 180, 181, 182, 183, 200, 213, 215, 217, 264

- *aktivistische.* 20, 24, 26, 28, 32, 36, 41, 136, 137, 215
- *klassische.* 20, 21, 22, 26, 28, 135
- *platonische, metaphorische.* 129, 135, 217
- *positivistische (19. Jh.).* 24, 32
- *rückgewandte.* 129
- *verordnende.* 180, 182
- *des 20. Jh.* 36, 39, 42
- *und Popper.* 137, 179, 181, 182, 212

Versatzstücke. 133, 156

Athen, Stoa von Attalos. 231
Hamburg, Exportmesse (Entwurf de Fries). 233
London, Chester Terrace/Regents Park. 233
Paris, Galerie du Louvre. 232
 – *Rue de Rivoli.* 233, 252
Rom, Porticus Aemilia. 230
Venedig, Procuratie Vecchie. 232
Vicenza, Palazzo Chiericati. 231

Wachstum. 74, 125, 146, 147

- vs. Veränderung. 143

Wissenschaft und Architektur. 9, 12, 13, 14, 24, 25, 28, 29, 31, 32, 39, 42, 43, 54, 70, 81, 137, 138, 147, 148, 149, 152, 153, 154, 155, 168, 174, 176, 177, 178, 179, 180, 201, 246, 247