

"Ohne Rhetorik" = "Sans rhétorique"

Autor(en): **Smithson, Alison / Smithson, Peter**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Werk - Archithese : Zeitschrift und Schriftenreihe für Architektur und Kunst = revue et collection d'architecture et d'art**

Band (Jahr): **64 (1977)**

Heft 1: **Monotonie**

PDF erstellt am: **21.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-49415>

Nutzungsbedingungen

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

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

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

Haftungsausschluss

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

Alison und Peter Smithson

«Ohne Rhetorik»

Bertolt Brecht soll einmal einen Bühnenschreiner beauftragt haben, eine Vorhangschiene in seiner New Yorker Wohnung zu installieren; der Mann habe vorzügliche Arbeit geleistet, so dass das Funktionieren des Vorhangs diskret und verborgen geblieben sei. Brecht wies den Schreiner an, das Ganze wieder herunterzunehmen und so zu fixieren, dass Schiene und Schnüre sichtbar würden: «Ich will sehen, wie es funktioniert.» Was unsere eigene Arbeit anbelangt, so möchten wir gerne *spü-*

ren, wie eine solche Vorkehrung funktioniert, auch wenn wir nicht notwendigerweise auch *sehen* wollen, wie sie funktioniert¹; denn es scheint uns, dass die Erfindung formaler Mittel, die uns erlauben, ohne Übertreibung oder Rhetorik das bloße Vorhandensein der mechanischen Einrichtungen zu spüren, welche unseren Bauten zugrunde liegen und sie erschliessen, dass diese Erfindung den eigentlichen Kern der heutigen Architektur ausmacht.

So ist es unser zentrales Anliegen, unsere mechanischen Einrichtungen² zusammen mit unseren Räumen zum Sprechen zu bringen. Wir würden dem Schreiner, der die Vorhangschiene versteckte, sagen: «Ausgezeichnet; jetzt müssen wir nur noch den Liftfabrikanten dazu bringen, einen völlig geräuschlosen Lift zu produzieren»: hier haben wir den Unterschied zwischen einer Zeit der wenigen Maschinen und einer Zeit der vielen... zwischen einer Zeit seltener Information und einer solchen, wo wir beinahe ununterbrochen jeder Art von Information ausgesetzt sind..., zwischen einer Zeit, wo nur wenige Menschen in Städten lebten, und einer solchen, wo fast alle es tun.

Ruhe als Ideal

Zu einer Zeit, als unsere Wertskala noch durch Kirche oder Könige, später durch Stadtverwaltungen und Banken festgelegt wurde, da ging es darum, Bauten zu erstellen, die mit lauter Stimme *Macht*

verkündeten. Heute, wo wir von vielen Mächten gleichzeitig beeinflusst werden, ist die Zeit für irgendwelche Rhetorik in Einzelbauten endgültig vorbei. Zu einer Zeit, als nur wenige Autos besaßen, war es völlig natürlich, dass sich eine Maschinenrhetorik bildete mit Gewalttätigkeit als Ideal. Heute aber, wo alle mit Maschinenenergie nur so um sich werfen – Autos, Transistorradios, Licht –, ist die Zeit gekommen für einen Lyrismus der Kontrolliertheit, für Ruhe als Ideal: für den Versuch, Vergils Traum – den Frieden der Landschaft mit dem Bewusstsein des Städters zu genießen – in den Begriff der Stadt selbst einzuführen.

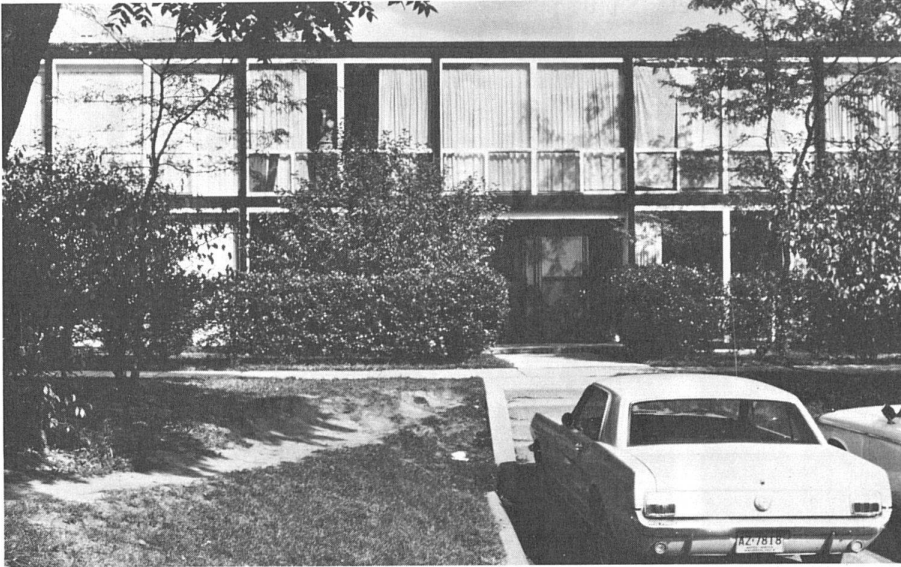
Das war schliesslich auch Le Corbusiers Traum gewesen. Und das ist es auch, was uns zu seinen Kapitolsbauten in Chandigarh hinzieht: ihr herrschaftliches Dasein im Raum, ihre Ruhe, ihre Kontrolliertheit. Es ist eine Stätte, wo man atmet und sich fühlt wie ein Mensch. Das ist es auch, was uns an den echten Fussgängerplätzen gefällt, etwa an der Burlington Arcade oder der Piccadilly Arcade: der städtische Salon, drei Meter breit, mit Details, die aus einer Distanz von einem Meter gesehen werden, und nicht aus fünfzig Metern: teuer, durch und durch kontrolliert, nicht aggressiv

(nur die Firmenzeichen an den Türen unterscheiden sich von Laden zu Laden), zivilisiert, ausruhend für Sinne und Intellekt. Das ist es auch, warum wir immer und immer wieder von neuem zum Lafayette Park in Detroit zurückkehren werden, um die zurückhaltende Ruhe, die Offenheit seiner Architektur zu erleben und um die Art, wie dem Auto sein Platz zugewiesen ist, zu studieren – Dinge, die hier ohne jede Rhetorik verwirklicht sind. Das ist auch der Grund, warum uns der Bau der Chase Manhattan Bank fasziniert: seine Technologie und seine Mechanik sind völlig unter Kontrolle gebracht; es fehlt jede Rhetorik.

Und so stimmt uns auch die Ulmer Hochschule für Gestaltung nachdenklich – ihre Leichtigkeit und Selbstverständlichkeit, ihre Gewöhnlichkeit, die eine Art unterkühlten Lyrismus hat, in welchem alles Mögliche angelegt ist, ein Lyrismus, der den Frieden der Hügellandschaft, in der der Bau steht, nicht stört. Chandigarh, Lafayette Park, Chase Manhattan, Ulm: Bauten, die für uns eine Wasserscheide markieren.

Seit unserem städtischen Wohnbauprojekt Golden Lane (1952) haben wir uns mit der Frage beschäftigt, welche Form das Wohnhaus – und die Wohn-

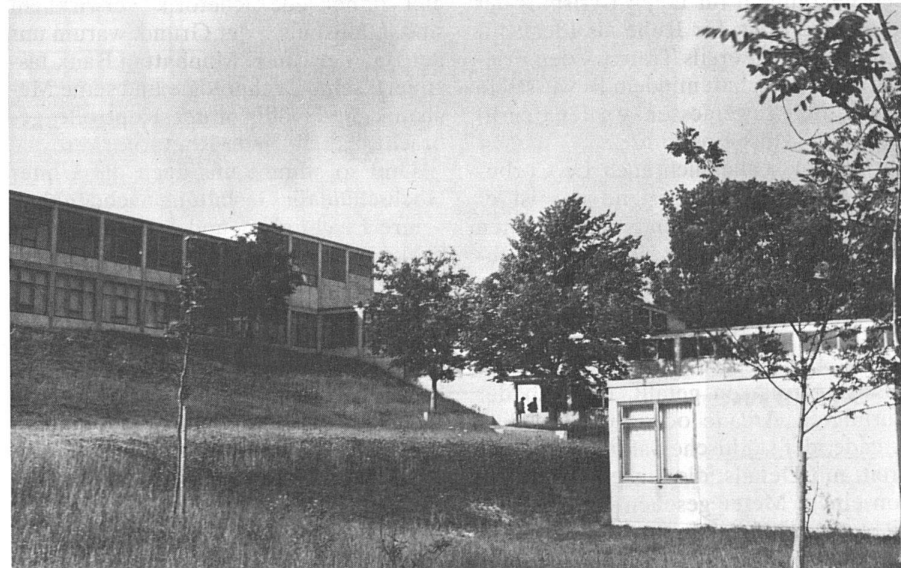
¹ A. und P. Smithson, Secondary Modern School in/à Hunstanton, Norfolk, zum Zeitpunkt der Beendigung der Bauarbeiten/lors de la terminaison des travaux de construction (1953). (Fotos: Nigel Henderson.)



13



14



15

hausgruppe – annehmen soll. Wir meinen, dass es die Form einer Wohnhausgruppe jedem seiner Bewohner ermöglichen sollte, den Grad an Kontakt... oder Schutz... und demnach Vergnügen in der maschinell bedienten Gesellschaft selber zu wählen.

Unsere Schuld gegenüber Mies van der Rohe

Was immer an rationalen Hilfsmitteln zur *Ordnung* und *Formfindung* bestehen mag – Techniken, welche Identität herstellen, welche nützliche Kommunikationsmuster sichtbar machen –, der *Sprung* vom diskreditierten Bekannten zum angemessenen Unbekannten (wie Aldo van Eyck es ausdrückt) ist bestimmt ein ästhetischer Sprung. Und unter allen Architekten, welche in unserer Epoche am Werk gewesen sind, hat Mies van der Rohe diesen Sprung ins Unbekannte besonders häufig und besonders erfolgreich getan, allem gegenteiligen Anschein zum Trotz. Unsere Schuld gegenüber Mies van der Rohe ist so gross, dass es schwerfällt, auseinanderzuhalten, was wirklich unsere eigenen Gedanken sind: so oft sind sie das Resultat von Einsichten gewesen, die wir von ihm empfangen haben. Ohne Zweifel sind es zwei Themen seines Lebenswerks gewesen, welche uns zu einem grundlegenden Umdenken bewogen haben: erstes, dass eine Sache gut zu machen nicht nur einen moralischen Imperativ darstellt, sondern auch eine absolute Voraussetzung für das Vergnügen der Benützung ist. Im amerikanischen Alltag sind die Dinge, die gut gemacht sind und Vergnügen bereiten, industriell hergestellt und aus Metall. Nun hat Mies immer eine Vorliebe für Metall gehabt, seit den Tagen der Seidenfabrik in Krefeld; sein ganzes späteres Werk zeigt, wie es ihm immer klarer bewusst geworden ist, dass durch eine geschickte Manipulation der amerikanischen Metallbautechnik weit exaktere Proportionen und subtilere Profilierungen möglich sind als im Bauen mit Marmor. Nach den Lake Shore Drive Apartments in Chicago ist seine Verwendung von Metallprofilen zugleich

13 Mies van der Rohe, Lafayette Park, Detroit, 1959. (Foto: C. H. Woodward.)

14 Skidmore, Owings and Merrill, Chase Manhattan Bank, New York. (Foto: P. S., 1963.)

15 Max Bill, Hochschule für Gestaltung in Ulm. (Foto: P. S., 1956.)



16 McKim, Mead and White, Federal Reserve Bank, New York, (links/à gauche); Skidmore, Owings and Merrill, Chase Manhattan Bank (rechts/à droite). (Foto P. S., 1963).

exakter und schöner und auch im Rahmen der amerikanischen Kultur normaler geworden. Mit ihnen hat er eine Art liebevoller Neutralität gebaut. Dies ist die Lektion seines Spätwerks.

Aber da ist auch sein anderes Thema, die Stadt im Zeichen von Maschinenruhe. Mies besitzt die Ruhe eines Bankiers, eine Liebe für Ordentlichkeit und Ruhe als Charaktereigenschaft. Dass er immer sowohl dem Klassizismus als auch De Stijl nahegestanden hat, hat seinen Grund darin, dass diese Epochen das Geheimnis mit ihm teilen, wie Elemente angeordnet werden müssen, um miteinander in ein zartes, lebendiges Gleichgewicht zu treten. Die Baugruppen von Mies erreichen dieses Gleichgewicht zusammen mit den Menschen, Autos und Lastwagen des Alltags.

Mies van der Rohes Denken hat tief verborgene Wurzeln besessen und ist nicht ohne weiteres zugänglich – man könnte vermuten: selbst ihm selber nicht – und obwohl die neueste Phase der

Schule von Chicago³ die direkte Folge seines Werks und seiner Lehre ist, so wird es noch einige Jahre des Verstehens und Verarbeitens brauchen, bis es zu einer Neuorientierung des Hauptstroms der Architektur selbst kommen wird, von welcher wir instinktiv glauben, dass sie von seinem Werk ausgehen wird.

Materialien als Luxus

Als wir anfangen, bewusst über Architektur nachzudenken, hatte Mies bereits einen Drittel seiner amerikanischen Wegstrecke hinter sich – das, was man als seine Krefelder Periode bezeichnen könnte, war abgeschlossen, und seine wirklich amerikanische Periode hatte begonnen. In seinen Gedanken hatte Mies Deutschland nie verlassen; die materiellen Aspekte seines Werks wuchsen aus einer Tradition der Vollendung im Detail, wie sie in Schinkels Altem Museum verwirklicht war⁴ – selbst das allererste Werk von Mies beruht auf Materia-

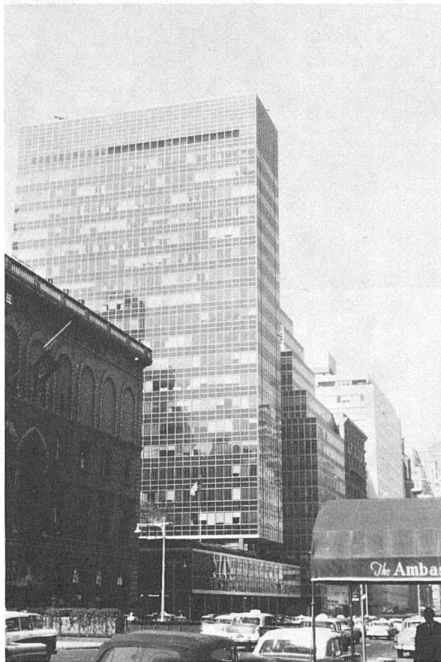
lien von kostbarster Qualität und sorgfältigster Verarbeitung: dem Marmor, Travertin, Spiegelglas und nickelverkleideten Stahl des Barcelona-Pavillons; den großflächigen Türen aus kostbarem, geädertem Holz und der sorgfältigen Backsteinarbeit der Häuser in Krefeld.

Mies besass ein besonderes Gefühl für *Materialien als Luxus*; man erkennt das ganz selbstverständlich in den Fotografien seiner frühen Ausstellungsbauten, im Tugendhat-Haus und später im Seagram Building. Aber dieses Gefühl tritt in allen seinen Werken zutage: in der flachen, grossen verputzten Wandfläche der Bauten an der Afrikanischen Strasse in Berlin (1925), welche sozusagen die Essenz von Zementverputz schlechthin zur Darstellung bringt und zugleich die Gewöhnlichkeit des Programms und der Situation ins Würdevolle überhöht. Nicht zu reden vom Backstein des Hauses Lange (1928)⁵: so backsteinhaft, wie Backstein überhaupt sein kann..., karg, puritanisch, aus so kostspieligem Mate-

rial, dass Ausländer von «Cargo-Cult»-Gefühlen erfasst wurden^{5a}, zugleich echter Hinweis auf *une architecture autre*.

Repetition und Perfektion in Amerika: von McKim, Mead und White bis S.O.M.

Der Atem einer *anderen Architektur* schlägt uns nicht nur von Bauten Mies' entgegen. Man spürt ihn auch in Bauten von McKim, Mead und White, etwa vor dem University Club⁶ oder in den Abbil-



17



18



19

dungen der Madison Square Presbyterian Church⁷. Das Äussere dieser Bauten verfügt über einen Reichtum an Details, der das, was ein Nicht-Amerikaner als möglich erachtet, bei weitem übersteigt. In keinem echten Renaissancebau ist man so weit gegangen. Dieses Mass an Perfektion hatte es bisher nur in Bauten wie dem Parthenon oder dem Ise-Tempel gegeben⁸, wo Repetition, Gleichheit verwendet wurde lange vor dem Einsatz maschineller Perfektion: als es noch etwas ganz anderes war.

Kein Strassenpflock im England Edwards I. war so perfekt gemacht wie die Pflöcke am Washington Arch; und so sind auch die rechteckigen Granitblöcke, die so einfach, so teuer und so berechtigt zwischen dem Gartenpflaster und dem Erweiterungsbau des Museum of Modern Art liegen, für einen Engländer unvorstellbar⁹, denn wir befinden uns ausserhalb dieser speziellen Tradition von Konzentration und Aufwand im Detail, welche die Amerikaner kultivieren. In den sechziger Jahren erfüllten uns vor allem die WCs mit Neid: diese luxuriösen, emaillierten Unterteilungen, diese soliden Glasflächen und der tadellose Finish der rostfreien Handtuchrollen: alles ab Katalog. Welch eine Kultur, die imstande ist, solche Annehmlichkeiten für jedermann bereitzustellen! Und sie waren in der Tat wenigstens potentiell für die Mehrzahl der Menschen real, wie Detroit bewies. Es scheint eine direkte Verbindung zu bestehen zwischen dem traditionellen Holzrahmenhaus und dem

17 McKim, Mead and White, Raquet Club, New York (links/à gauche) und/et Skidmore, Owings und Merrill, Lever House (rechts/à droite). (Foto: P. S., 1957.)

18 Standfoto aus einem Laurel-und-Hardy-Film; es lässt sich darüber streiten, ob ein nichtamerikanisches Publikum diese traditionelle Hauskonstruktion als ein «wirkliches» Haus verstand. Ein europäisches Publikum wird höchstwahrscheinlich angenommen haben, es handle sich um eine Scheune oder aber um einen Mangel an Geld seitens des Filmproduzenten./Photo d'un film de Laurel et Hardy: on peut se demander si un public non américain avait compris qu'il s'agissait d'une construction normale. Un public européen a dû prendre cette construction pour une ferme ou bien a dû la mettre sur le compte d'un manque d'argent du côté du producteur de cinéma.

19 Aufbau eines traditionellen «balloon frame», hier aber im Zusammenhang mit einem Reihenhauses, um 1949. Vorfabrikation und Tempo im Bauen: USA./Construction d'un «balloon frame» traditionnel; mais dans ce cas-là dans le contexte d'un ensemble d'habitations («row houses...») vers 1949. Préfabrication et vitesse dans la construction: USA.

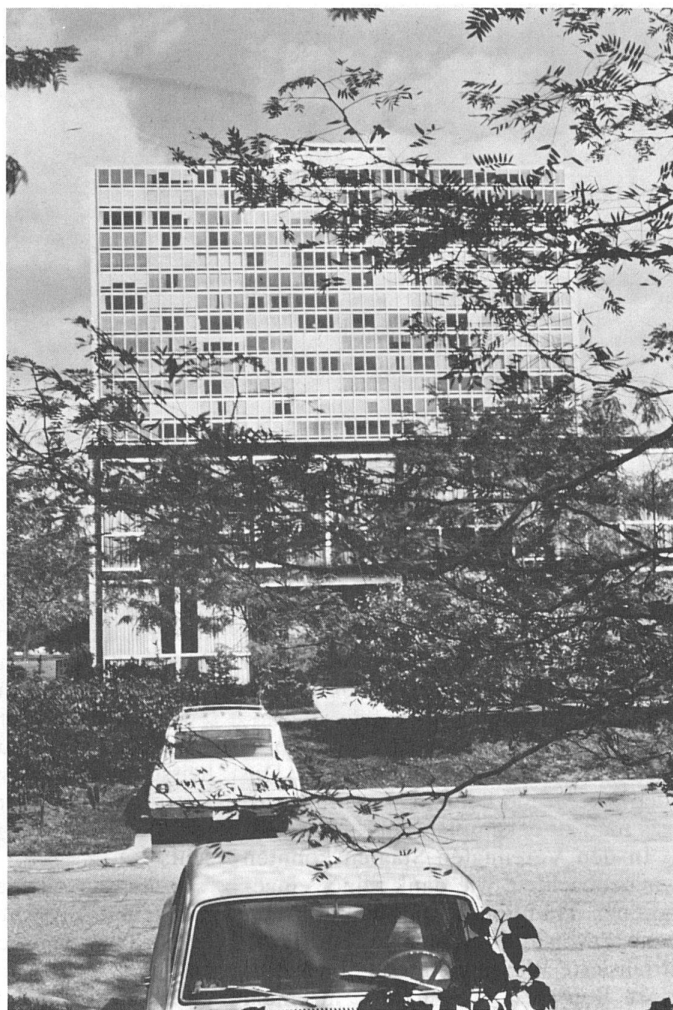
Pepsi Building: in der Art, wie ein Problem angepackt wird, in der Leichtfertigkeit, die sich Amerikanern ohne spezielle Überlegung einstellt. Demgegenüber produzieren jene amerikanischen Architekten, welche sich um die Organisation von Raum Gedanken machen – H.H. Richardson oder Louis Kahn –, eine vergleichsweise europäische Art von Architektur.

Die Rolle Neutras und das Lever House von S.O.M.

Jedoch hätte es das Beispiel von Mies allein den Architekten Skidmore, Owings und Merrill nicht ermöglicht, den fundamentalen Unterschied zwischen McKim, Mead und White und ihrem eigenen «Cargo-Cult-Style» der sechziger Jahre zu überbrücken. Das ging nicht ohne Neutra: denn es war Neutra, der der Exaktheit Glanz abgewann – vielleicht eine altwienerische Gabe. Neutras Bauten erscheinen, zumindest in Fotografien, derart poliert, derart perfekt, als wären sie unrealisierbar: als ob alle ihre Erbauer weisse Handschuhe und Tabi getragen und als ob sie den Bauplatz vor Baubeginn nach japanischer Tradition mit einem Badehaus besetzt hätten: als gebe es im Leben ihrer Bewohner keine unpräzisen Momente, als würden sie niemals ihre Sonnenbrille ablegen. Diese Fotografien besitzen eine Art entmaterialisierten Glanzes, beinahe denjenigen von Seife- und Toilettenpapierreklamen (obwohl es schwerfällt, zu sagen, was zuerst kam). Das ist speziell, sogar einmalig amerikanisch und hat ohne Zweifel mit jenen Wertmassstäben zu tun, wie sie etwa die Pionierfrauen der Geschichten aus *The Little House* kultivieren.¹⁰ Diese amerikanische «Cargo-Cult-Architecture» ist nicht exportierbar; was tatsächlich exportierbar ist, das ist eine weit bescheidenere Sache. Das, was S.O.M. mit dem Lever House zustande brachten, war äusserst banal – ohne gute Proportion, unbedeutend im Hinblick auf das städtebauliche Ganze (eine routinierte Arbeit von Emery Roth wäre perverserweise besser am Platz gewesen), formal völlig analphabetisch – doch war gerade das der Grund, warum das Lever House zu einem weltweiten Vorbild geworden ist: es hatte nichts Einschüchterndes, es stellte keine Anforderungen. Das Lever House machte keinen Versuch, Mies «annehmbar» zu machen, denn Mies war nach wie vor voller erschreckender Geheimnisse; das Lever House dagegen hatte nichts Geheimnisvolles. Es gab



20 Ganzseitiges Inserat für Toilettenpapier aus dem *Ladies' Home Journal*, Mitte der fünfziger Jahre/Annonce sur page entière pour du papier de toilette, dans *Ladies' Home Journal*, années cinquante.



21 Lafayette Park: der jüngste Teil der Überbauung aus den späten sechziger Jahren/la partie la plus récente datant de la fin des années soixante. (Foto: C. H. Woodward.)

überhaupt nichts an ihm, was nicht mühelos durch ein durchschnittliches Team durchschnittlicher Architekten hätte kopiert werden können. Sofern das nötige Geld und eine einigermaßen entwickelte Technik greifbar waren, konnte jede noch so abgelegene Stadt den Eindruck erwecken, über eine eigenständige technologische Kultur zu verfügen: einen Glanz ohne zwei Jahrhunderte der Anstrengung.¹¹

Aber es werden keine Kopien der Chase Manhattan Bank gebaut werden; die Chase Manhattan Bank wird nie zum Vorbild werden; denn sie ist aufgrund von unvorstellbarem Reichtum und unvorstellbaren Mitteln gebaut worden: wie die Pyramiden und beinahe ebenso entrückt; denn auch die Chase Manhattan Bank hat ihr Geheimnis, das Geheimnis, das darin besteht, ganz sicher zu

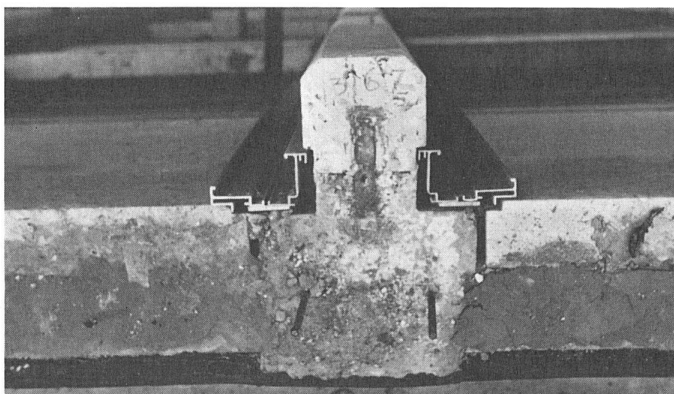
sein, was richtig ist und was nicht, ein Geheimnis, das nacheinander Ägypten, Griechenland, Rom usw. eigen war.

Das Geheimnis der Wiederholung

Die ausschlaggebende Eigentümlichkeit einer technologischen Kultur scheint darin zu bestehen, dass ihre Schlüsselobjekte als Nebenprodukte konzentrierter Arbeit erscheinen; aber nicht als Nebenprodukte der Konzentration auf «Old-world»-Begriffe wie *Disziplin*, sondern auf Vollkommenheit in Arbeitsvorgang und Detailausführung. Die deutlichsten Hinweise auf *une architecture autre* finden sich ohne Zweifel in Hochhäusern, die sich durch ein hohes Ausmass an Repetition auszeichnen, wo das, was die Amerikaner am meisten *intus* haben – Massenproduktion, Prozess, maximale

Kontrolle usw. –, zum Phänomen der *Kontrolle* schlechthin überhöht wird.

Und doch scheinen sowohl amerikanische wie auch europäische Architekten die alten Geheimnisse der Wiederholung gerade dort am gründlichsten vergessen zu haben, wo sie sich am meisten mit Wiederholung abgeben. Im Bereich von Bauelementen aus Holz, Aluminium oder Beton genügen ein paar hundert Elemente, um die Schal- und Gusskosten konventionellen Bauens einzusparen, und es sind solche Wiederholungen einer relativ überschaubaren Anzahl von Elementen, mit welcher wir es im allgemeinen zu tun haben. Wir arbeiten also in derselben Grössenordnung von Repetition identischer Teile, die auch in der Vergangenheit gang und gäbe war, nur dass wir diese Teile wunderbarerweise so einfach herstellen können. Wenn man



22 A. and P. Smithson, Economist Building, St. James, London: Detail der Vorkragung an der Fassade des Wohnbaus/détail d'un profil sur la façade de l'immeuble d'habitation. (Foto: P. S., 1964.)



23 Mies van der Rohe, Seidenfabrik in Krefeld, 1932/33; Eingangspartie/Entrée. (Foto: P. S., 1955.)

die Sache so betrachtet, stehen uns tatsächlich unglaubliche Möglichkeiten zu Gebote. In dieser alltäglichen Grössenordnung könnten wir Wiederholung in einer Weise praktizieren, wie es Bernini getan hat – indem man sie sozusagen an- und abschaltet oder indem man sie in verschiedener «Gangart» einsetzt... Die Idee der Wiederholung ist nicht etwas, was man zu bekämpfen hat.

In den Vereinigten Staaten konnten wir beobachten, wie dank seiner eingeborenen Traditionen und dank der Gegenwart von Mies van der Rohe die industrialisierte Wiederholung in einem einzigen Bautyp (Bürobau) und in einem einzigen Material (Metall) zur Vollkommenheit des *objet-type* geführt hat und zum Anstand einer Bautechnik, die durchgehend auf der Grundlage von Repetition verwendet wird. Wie konnte es dazu kommen, dass die meisten vorgefertigten Bauten so schlecht sind, wo doch selbst heute grosse Teile von London, Paris oder Boston – wo die Entwerfer dieser Bauten wohnen – aus Strassen bestehen (zumeist aufgrund von Spekulation entstandenen), aus, je nachdem, bescheidenen oder grossartigen Strassen, deren Qualität – ob gut oder schlecht – von der Art abhängt, wie Repetition gehandhabt worden war? Dabei ist Repetition nicht nur unerlässlich im Hinblick auf den Profit der Erbauer; sie ist auch die natürliche Disziplin des Entwerfens im 18. und 19. Jahrhundert.

Wie konnte es kommen, dass sich den heutigen Architekten nicht schon durch den täglichen Kontakt mit der Wirklichkeit ein Sinn für Wiederholung einprägte, selbst wenn sie an den Schulen nie etwas darüber vernommen hatten? – Was uns anbelangt, so freuen wir uns über Wie-

derholung unter den folgenden Voraussetzungen:

wenn die wiederholten Elemente der Absicht des Ganzen, dessen Teil sie sind, entsprungen zu sein scheinen;

wenn die Elemente nur durch Wiederholung ihre Bedeutung gewinnen, das heisst: sie dürfen nicht *in abstracto* als Einzelstücke konzipiert oder entworfen und dann einfach vervielfältigt worden sein;

wenn die Elemente, einmal zusammengefügt, konventionell erscheinen, das heisst: von allen verstanden werden, so dass man sich mühelos vorstellen kann, dass es deren noch viele andere gibt, die zur gleichen Familie von Gegenständen gehören.

Die Haut. Das Erbe des Kristallpalasts

Gibt es irgendwelche andere Formen von Verständnis? – Es gibt bestimmt auch eine spätere Tradition, diejenige des Kristallpalasts, wo die Oberfläche nichts anderes ist als eine regelmässig gefasste Glashaut, welche nichts aussagt über die Konstruktion, die Anordnung oder den Zweck der Sache, die sie überdeckt. Wenn die Haut eines Gebäudes aus Glas oder abgetöntem Glas besteht, dann ist das, was sich dahinter befindet, ohnehin ziemlich eindeutig. Das Innere kann in diesem Fall im traditionellen Sinn zum Träger der formalen Idee werden, es kann aber auch – im Sinne von Charles Eames – das Gerüst eines *Diagramms der Besetzung* abgeben¹², das heisst: es kann zum Teil einer Art visueller Konversation werden zwischen dem unbeweglichen Innern, der Glashaut, und einem grafischen Äquivalent, den Tätigkeiten des Bewohners.

Gibt es irgendwelche weiteren Traditionen oder Einsichten, die uns angesichts des Problems der Repetition behilflich wären?

In den Fällen, wo wir selber durch Wiederholung direkt *betroffen* sind, handelt es sich um sehr grosse, sehr einfache Phänomene, im allgemeinen solche, die durch grossformatige, repetitiv aufgereichte Formen zustande kommen, zumeist im Grundriss gebogen oder kurvig angelegt, so dass Repetition in einem mechanischen Sinn wie weggeschmolzen wird.¹³

Das Amphitheater von Arles oder El Diem..., der Aquädukt ausserhalb von Tunis..., jeder lange und in einer Kurve angelegte Eisenbahnviadukt...: bei solchen Bauten lässt das kombinierte Spiel von Licht und Perspektive alle Teile verschieden erscheinen – ähnlich wie die Form eines Ackers erst dann sichtbar und dem Vergnügen zugänglich wird, wenn der Pflug durch das Spiel des Lichts auf den regelmässig aufeinanderfolgenden Furchen die Gestalt der Ackeroberfläche sichtbar macht.

Das lächelnde Gesicht der Architektur: der frühe Mies

Heute will es scheinen, als sei ein Bauwerk nur dann interessant, wenn es über sich selbst hinausweise; wenn es den es umgebenden Raum mit konnektiven Möglichkeiten auflade; ganz besonders, wenn es dies mit Hilfe einer Ruhe tue, welche unsere Sensibilität bis vor kurzem überhaupt nicht als Architektur zu erkennen, geschweige denn als das neue, weiche, lächelnde Gesicht unserer Disziplin zu erkennen vermocht habe. Es ist wahrscheinlich nicht allzu schwierig, die-



24 Attalosstoa, Athen/Stoa d'Attalos à Athènes. Ausgrabungen und Rekonstruktion des Amerikanischen Archäologischen Instituts in Athen/Fouilles et reconstruction de l'Institut archéologique américain à Athènes. (Foto: P. S., 1958).

ses neue Gesicht in den zarten, intuitiven Fassaden des Eames House zu erkennen. Aber es wird für die meisten noch eine Zeitlang einen unmöglichen Schritt bedeuten, dieselbe Qualität in den sorgfältigen, kalt organisierten Fassaden der grossen Städtebauprojekte Mies van der Rohe wahrzunehmen.

Bevor Mies van der Rohe Deutschland verliess¹⁴, hatte er sich bereits der Ruhe angenähert, hatte er bereits eine Umorientierung vollzogen, die in seinen amerikanischen Jahren, insbesondere seit etwa 1955, immer offensichtlicher wurde: Ansätze zu dieser Umorientierung lassen sich etwa in den Oberflächenstudien zum Bürohaus an der Friedrichsstrasse in Berlin erkennen (1919)..., im Glas-Wolkenkratzer (1920/21)..., im Bürohaus in Eisenbeton (1922). Unter den ausgeführten Bauten war es die Strassenfassade des Wohnblocks in der Weissenhofsiedlung in Stuttgart (1927) sowie der Grundriss des kleinen, der Textilfabrik in Krefeld vorgelagerten Gebäudes (1932/33), welche diese Umorientierung zur Darstellung brachten. In diesen Werken treten zum erstenmal zwei

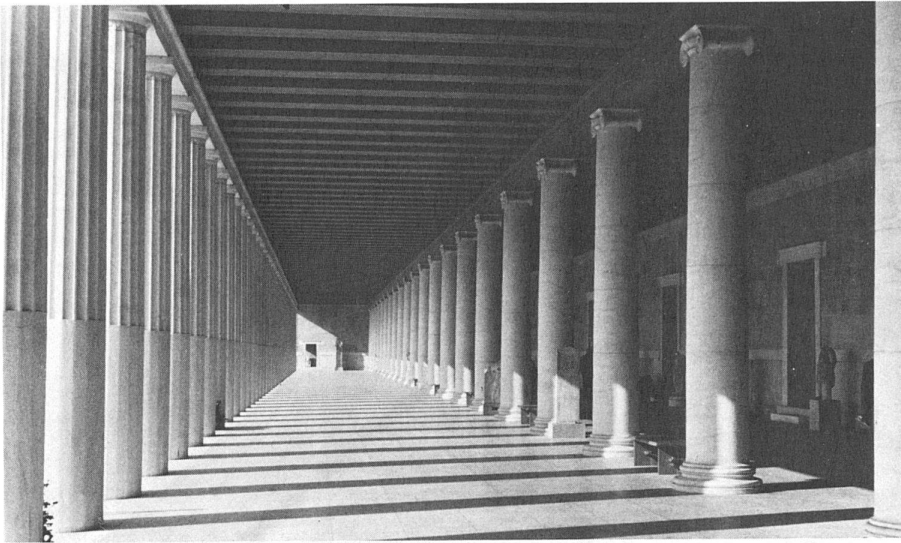
unabhängige, aber reziproke Ideen in Erscheinung: eine beinahe autonome, ausserordentlich gut gemachte repetitive, neutralisierende Wand und eine ruhige, grüne städtebauliche Situation, beruhend auf offenen Räumen und zurückweichenden Baukuben.

Lafayette Park

Diese Ideen erreichten ihren höchsten Grad an Reinheit im Lafayette Park in Detroit¹⁵, im weitaus zivilisiertesten Wohnquartier dieses Jahrhunderts, in einem Ort voller Möglichkeiten und voller Lektionen. Beinahe unmerklich ist es in Detroit gelungen – mit Hilfe einer vernünftigen Entmischung der Verkehrsebenen sowie einer Massstäblichkeit, die sich auf die Stadt als Ganzes bezieht –, eine erstaunliche andere Vision eines Lebens mit Maschinen zu verwirklichen. Lafayette Park ist noch immer das einzige Neubaugartier einer alten Stadt, das tatsächlich erneuernd wirkt; es ist schwer, zu vieles über dieses Projekt zu sagen – so überwältigend ist der tatsächliche Besuch an Ort und Stelle.

In den später gebauten Wohnhochhäusern des Lafayette Park sind die Häute noch *neutraler* als zuvor und die parkierten Autos sind dem Blickfeld noch mehr entzogen; beides Aspekte eines Mies, der sich angesichts wandelnder Umstände wandelt; der aufgrund der Erfahrung mit der ersten Bauetappe eine Art privater Umstimmung (tuning-up) des Grundkonzepts vornimmt.¹⁶

Das Projekt war unter den Namen von *Ludwig Mies van der Rohe* und *Ludwig Hilberseimer* veröffentlicht worden, und ohne Zweifel war auch die Vorstellung eines Stadtraums, der durch den offenen Raum strukturiert ist, eines der lebenslänglichen Themen Hilberseimers..., eine gemeinsame Vision also. Der grosse zentrale Platz-Raum, der sich massstäblich auf die Überbauung als Ganzes bezieht, erscheint immer wieder in Hilberseimers Projekten, wie selbstverständlich auch die Wiederholung (man denke insbesondere an die Wettbewerbsprojekte, die er vor seinem Wegzug aus Deutschland erarbeitet hatte); aber bei Hilberseimer wurde die Repetition zur Obsession, merkwürdig lebensabtötend. Bei



25 Attalosstoa/Stoa d'Attale: Kolonnade/colonnade. (Foto: P. S., 1958.)



26 Berninis Kolonnaden von St. Peter in Rom/Les colonnades de St-Pierre à Rome, par le Bernin. (Foto: M. Lehmann); aus/d'après: *Architectural Design*, August 1971.)

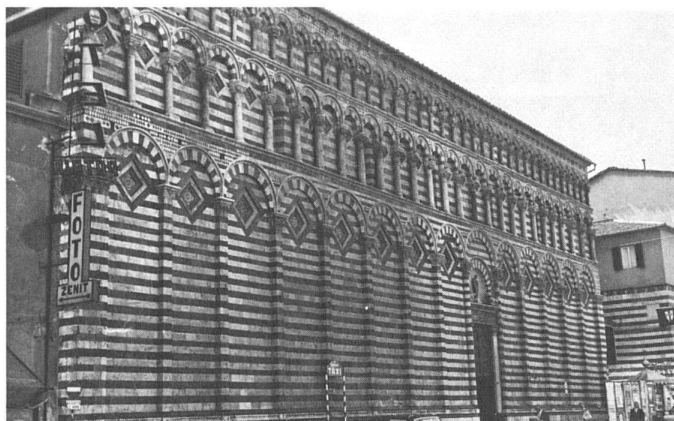
Mies verhält es sich eigentlich nie so¹⁷, seine Repetition schliesst das Leben mit ein; durch sein Gespür für Repetition gewinnt die multiplizierte Sache in der Multiplikation selbst etwas Magisches. Dieses höchst delikate Phänomen lässt sich besonders schön beobachten an der restaurierten Attalosstoa in Athen.

Rekonstruktionen hellenistischer Bauten; Romanik

Repetition als eigenständige Qualität (eine Qualität, die von verschiedenen Kritikern, die sich mit Repetition als formaler Technik bei Mies beschäftigten, fälschlicherweise als «Endlosigkeit» interpretiert wurde) scheint in Europa zum erstenmal in der hellenistischen Architektur aufgetreten zu sein, und diese tritt uns in ihrer mächtigsten visuellen Form in den präzisen und schönen – wenn auch aseptischen – axonometrischen Zeichnungen der Agoras griechischer Städte in Kleinasien entgegen (zumindest hatte es sich so verhalten, bevor die Amerikaner die Attalosstoa rekonstruierten), jenen Zeichnungen deutscher Archäologen der Zeit von 1900 bis 1940.¹⁸ Beim genaueren Überlegen stellt sich dann die Erinnerung an repetitive, beinahe autonome neutralisierende Häute der italienischen Romanik ein – man denke an Pisa (Kathedrale, 11. Jh., Campanile, 12. Jh., Baptisterium, 12.–13. Jh.) oder an verschiedene venezianische Architekturen des 11. Jahrhunderts, unter denen die Procurazie Vecchie auf der Piazza San Marco ein besonders offensichtliches Beispiel sind.

Frührenaissance

Eine gut proportionierte Fensterachse wird durch die Wiederholung wie magisch unterstrichen. Darin muss ein Teil jener Begeisterung der Frührenaissance für die Geheimnisse der Perspektive gelegen haben. In den gelungenen Bauten der italienischen Frührenaissance ist Wiederholung, Repetition, alles andere als ein lebenabtötendes Prinzip: mit Hilfe von ruhigen, geordneten Räumen wollte man das Leben auf eine strahlende Höhe bringen, die vorher den Göttern vorbehalten gewesen war. Freilich, wenn man dieses Phänomen von ausserhalb der Tradition von Humanismus und Renaissance betrachtet, so haftet ihm offenbar etwas Erschreckendes an; wie lässt sich anders die Tatsache erklären, dass in Zeiten des Selbstvertrauens, vor jener Zeit, die den Barcelona-Pavillon gesehen hat,



27 San Giovanni Fuorcivitas, Pistoia. (Foto: P. S., 1968.)



28 Mies van der Rohe, Colonnade Apartments, Newark, N. J., 1969/70; Fasadendetail/détail de la façade. (Foto: P. S., 1963.)

nicht mehr diese repetitiven Steinfliesenböden, fast beiläufigen Kolonnadenwände und vollkommen proportionierten Wandfüllungen gebaut wurden?

Das Selbstvertrauen der amerikanischen Technologie

Ein Grund, warum sich Mies zur Verwendung repetitiver Elemente hingezogen fühlte, war ohne Zweifel die Tatsache, dass die qualitativ hochstehende Serienproduktion identischer Metallteile eine spezielle Eigentümlichkeit der amerikanischen Kultur darstellte, die er vorfand.

Unterstützt vom Selbstvertrauen dieser Kultur, konnte er sich ungehemmt entfalten. Die Haut der Colonnade Apartments¹⁹ wäre ganz einfach undenkbar ausserhalb der Sphäre amerikanischer Technologie; hier zeigt sich, wie weit die Wegstrecke ist von der Poesie *zusammengefügter* Teile – Verputz und Backstein – einer der frühen IIT-Bauten, des Metal and Mineral Research Building²⁰, zu den einmaligen Aluminium- und Neoprene-Vorkragungen der Haut der Colonnade. In beiden Fällen entsprach die Architektur der zur Verfügung stehenden Technologie.

Wer glaubt, dass bei Mies «alles auf gleiche hinausläuft», oder wer einen Braun-Toaster mit einem Plattenspieler verwechselt, der wird herausfinden, dass seine Kinder andere Probleme haben: mit sieben datieren sie mühelos Volkswagenmodelle aufgrund kleiner Modifikationen von Jahr zu Jahr. Wer wirklich in unserer Kultur daheim ist, dem ist es ein leichtes, einen Mies-Bau zu situieren; Dutzende von Einzelheiten, welche mit Veränderungen der Bautechnik und der

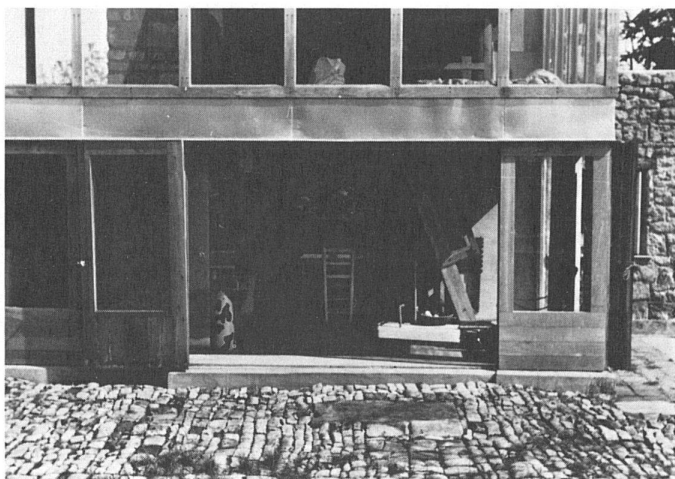
Verfeinerung der formalen Idee zusammenhängen, erlauben, jeden Bau mühelos auf drei Jahre genau zu datieren – genauso selbstverständlich wie ein Zeitgenosse von Bellini ein Bild von Bellini hatte datieren können.

Schon deshalb, weil jede Generation in einem Kunstwerk etwas Neues und Eigenständiges erkennt, sollten wir in der Lage sein, in Mies' Bauten etwas für unsere Arbeit Nützliches zu entdecken..., wenn auch vielleicht nicht das, was Mies selbst beabsichtigt hatte. Wir sollten seine Bauten nicht nach jenen Einzelformen abfragen, die mühelos auf das Programm des nächstbesten Kunden übertragen werden können, und uns damit von unseren ästhetischen Problemen befreien: sie müssen betrachtet werden als Zeugnisse jener Eigenständigkeit, Selbstkontrolle und Zurückhaltung, welche heute von einem Architekten verlangt werden. Wie deutlich kommt in unserer eigenen Schaffensweise ein Verlangen, *ohne Rhetorik* zu arbeiten, zum Ausdruck?

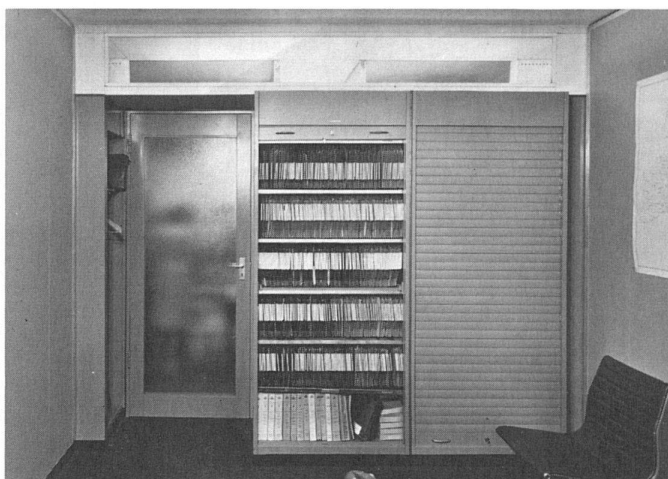
«Pop»-Design und Eames Ästhetik

Als Architekten haben wir uns für eine «Modellfall»-bezogene Schaffensmethode entschieden, das heisst, wir versuchen jeden Bau als ein einmaliges Fragment zu verstehen, aber als ein Fragment, das in sich formale und organisatorische Keime enthält, die zwanglos zu einer «Group Form» führen könnten – ein dem mittelalterlichen Städtebau analoges Vorgehen. Im Economist Building²¹ kann man den Wandel beobachten, der sich in unserem Verhältnis zu mechanischen Einrichtungen und Erschliessungen in dem Jahrzehnt seit der Hunstanton School abgespielt hat.²² Während dieses

Jahrzehnts hatten wir angefangen zu verstehen, was uns eigentlich so sehr gefällt an dem Citroën/Braun-Elektrowaren-Design im Gegensatz zum «Pop». Entwurfstechniken für Popgegenstände gehen davon aus, dass sie an Orten gebraucht werden, wo keine anderen vergleichbaren Gegenstände vorhanden sind: der Transistorradio, der zum Picknick am Strassenrand oder zum Spaziergang mitgenommen wird, die tragbare Abwaschmaschine in der altmodischen Küche, in der es noch Platz genug hat, alle möglichen Dinge abzulegen. In solchen Situationen kommt ihre Symbolik wirklich zu Worte, und in den «early days» haben wir auch solche vereinzelt und klaren Äusserungen willkommen geheissen. Aber gehen Sie von einem Raum voller elektronischer Einrichtungen aus – sagen wir in einem Schiff oder einer vollmechanisierten schwedischen Küche –, unter solchen Umständen ist Objektrhetorik nicht nur unnötig, sie kann geradezu gefährlich oder unhygienisch sein: das ganze Ensemble muss zusammenwirken und etwas über seinen Zweck aussagen. Die Leitungsröhrchen im Navigationsraum des Dampfers benötigen keinen Styling, um die Macht der Kommunikation auszudrücken, sie *sind* Macht der Kommunikation: und diese leblosen Fassaden aus rostfreiem Stahl *sind* modernes Leben, nicht seine Vorkämpfer und auch nicht sein Ersatz. Pop-Styling entspringt einer ganz bestimmten Situation, einem ganz bestimmten Moment. Dasselbe gilt auch für das, was wir als *Eames Ästhetik* bezeichnet haben, die *select-and-arrange*-Technik, welche wir in Entwurf und Einrichtung unserer Bauten benutzt haben und welche wir nach wie vor als eine brauchbare Technik für die Gestal-



29 Ferienhaus in Upper Lawn, die «Select-and-arrange»-Technik/la technique «select and arrange». (Foto: P. S., 1963.)



30 Economist, Innenansicht/intérieur. (Foto: John Maltby.)

tung von relativ einfachen Gegenständen, mechanischen Einrichtungen und Erschliessungen in der Architektur erachten, sofern man sie im einzelnen verstehen und in den Entwurfsprozess einbeziehen kann. Das kommt als Entwurfsmethode dem Arrangieren von Blumen nahe oder dem guten Geschmack im Einrichten eines Raums mit Antiquitäten: man geht von dem aus, was die Einzelstücke wirklich repräsentieren, wobei jedes Einzelstück durch das *Arrangement* noch überhöht wird, durch das *Arrangement* noch eindeutiger zu sich selber kommt. Man führe jedoch ein neues Bedürfnis, sagen wir: das Bedürfnis nach einer Haushaltswaschmaschine, in dieses *Arrangement* traditioneller häuslicher Objekte ein. Auf dem Gebiet von Haushaltswaschmaschinen gibt es keine Antiquitäten; die Maschine ist gross, die Anzahl von zur Verfügung stehenden Produkten wird bescheiden sein, und Jahr für Jahr sehen alle auf dem Markt erhältlichen Produkte ziemlich gleich aus. Das *Arrangement* kann die Waschmaschine nicht in sich aufnehmen, und hier liegt die Grenze dieser Entwurfsmethode.

Genauso verhält es sich mit der Anordnung von mechanischen Erschliessungen in einem grossen Gebäude: die Spannweite von Bedürfnissen, die es zu befriedigen gibt, die Unmöglichkeit, künftige Techniken elektrischen Anschlusses usw. vorzusehen, die Gestaltung so einfacher Dinge wie zum Beispiel Steckdosen, Lichtschalter, Thermostaten usw., usw. tendieren dazu, einen Wirrwarr zu produzieren, der nichts über seinen Zweck aussagt, aber vieles über die Müsiggkeit von *Design*, und deshalb ha-

ben wir auch diesen Begriff um 1950 herum mit einem eindeutig negativen Unterton verwendet. Und was tun diese Dinge? Sie kontrollieren Licht, Luft und Kehrlichtabfuhr. Der Lichtanschluss ist durchaus in Ordnung in einem kleinen Haus, Glühbirne und Lampenschirm sind Symbole in den Boudoirs der Stars; das Image der lichterfüllten Stadt, wie es vom Kino der dreissiger Jahre kultiviert wurde – aber fünfhundert Glühbirnen und Lampenschirme in einem Bürogebäude sind lächerlich und lenken ab. Dasselbe gilt für Radiatoren: einer in einem Raum ersetzt das Kaminfeuer; man kann sich darum herumsetzen – aber deren fünftausend in einem Spital werden zum Alptraum..., man wird zu einem Gefangenen des neunzehnten Jahrhunderts.

Die Aufzüge sind die einzigen technischen Erschliessungen, die von altersher am richtigen Platz waren: so, dass wir sie vergessen können. Wir betreten den Lift, lautlose Auffahrt, und wir verlassen ihn, ohne auch nur einen Moment an die Überwindung der fünfundzwanzig Stockwerke zu denken.

Zum Economist Building in London

Indirekte Raumbeleuchtung, Air-condition, lautloses Detail – ruhiges und selbstverständliches Bewusstsein süssen Funktionierens: das ist Architektur; und im Zusammenhang mit einem grossen Bauwerk heisst das, dass uns die Anordnung der mechanischen Erschliessungen mit einer klaren formalen Aufgabe konfrontiert. Denn – wie Kahn es ausdrückte – die Hängedekke sagt nichts aus – nichts über die Erschliessungen, die sie ver-

deckt, nichts über die Konstruktion, die sich darüber befindet, nichts über den Raum darunter –, nichts, ausser vielleicht über den Geschmack des Herstellers.

In einem wirklichen Gebäude sind das Licht und der Raum und die Luft ein und dasselbe..., man atmet die Luft..., erfährt den Raum... und man weiss, wie man sich zu benehmen hat. Im Economist Building haben wir einen einfachen Plan gewählt mit einem offensichtlichen zentralen Erschliessungs-Core;

die Leitungsrohre und Erschliessungen sind unsichtbar hinter einer leicht lesbaren Hierarchie von Verschlusspaneelen, die vom völlig abgeriegelten bis zum leicht Zugänglichen reichen;

die Türen können nicht mit Schränken verwechselt werden;

das Licht ist so, dass man den Eindruck hat, man sei allseitig von Licht umgeben;

Luft kommt und geht auf offensichtliche, aber unaufdringliche Weise;

die Lager- und Arbeitsräume sind so gestaltet, dass sie keinen Zweifel über ihren intendierten Zweck offenlassen.

Wir müssen *instinktiv wissen*, um beruhigt sein zu können, wir müssen spüren, nicht sehen: und das heisst nichts anderes, als dass wir die individuellen Gegenstände über sie selbst hinausheben müssen, dass wir die Betonung ihrer nackten Eigentlichkeit seitwärts verschieben müssen auf jene Ebene, wo sie zusammen in den Hintergrund treten, wo sie auf delikate Weise als *Zeichen* dienen, uns zu helfen; zu sehen, wie wir uns in unseren Bauten *benehmen* müssen, und uns anzuleiten, wie wir als Gesellschaft in unseren Städten leben sollen. (Übers. S. v. M.)



31 A. and P. Smithson, Economist Plaza. (Foto: Henk Snoek).

Anmerkungen

*Dem vorliegenden Text liegt eine von den Verfassern redigierte Auswahl von Abschnitten aus dem Buch *Without Rhetoric. An Architectural Aesthetic. 1955–1972*, London, 1976, zugrunde. – Dem Verlag Latimer New Dimensions Ltd. danken wir für das Übersetzungsrecht.

¹Das trifft möglicherweise auch auf Brecht zu; das Beispiel ist bloss als Parabel gemeint.

²Dazu gehören, wohlverstanden, Autos, Lieferwagen, Eisenbahnen, Untergrundbahnen, Monorails usw.

³Murphy Associates usw., usw.

⁴Mies kam im Alter von 19 Jahren nach Berlin.

⁵Symptomatisch für Mies' Haltung nach der Weissenhofsiedlung? Vorher: irgendwie rhetorisch, von der Amsterdamer Schule und von Theo van Doesburg beeinflusst; nachher: härter, näher bei Oud.

⁶«Cargo Cult» = die religiöse Verehrung, welche die Eingeborenen Ozeaniens während des Zweiten Weltkriegs den amerikanischen

Frachtschiffen und den von ihnen transportierten Gütern entgegenbrachten. (Anm. des Übers.)

⁶An der 5th Avenue, Ecke 54th Street.

⁷Paul Wenzel, Maurice Krakow, *A Monograph on the work of McKim, Mead and White 1879–1915*, New York 1915 ff. Eine moderne Monographie über diese Firma scheint nicht greifbar zu sein.

⁸Hier handelt es sich um eine Perfektion der Neuheit, darauf zurückzuführen, dass der Tempel alle zwanzig Jahre neu gebaut wird. In der Tat ist es unmöglich zu sagen, wieviel von der Präzision, die wir auf den Fotografien erkennen, auf technologische Verbesserungen zurückzuführen ist – wenn nicht gar auf den Einfluss von McKim, Mead and White –, so sehr sind die Japaner beeindruckbar: der Jugendstil stellte eine kräftige Gegenströmung zu ihrer Holzarchitektur dar; seit ca. 1926 standen sie unter dem Einfluss amerikanischer Bankenarchitektur.

⁹Wenn auch vielleicht nicht für einen Berliner: denn die Granitplatten, die

Mies beim Podium seines Museums verwandte, liegen ganz in der Berliner Tradition.

¹⁰Laura Ingalls Wilder, *Little House on the Prairie*, Penguin Books, 1968, S. 32: «Du musst auf Deine Manieren auch dann achtgeben, wenn wir hundert Meilen vom nächsten Ort entfernt sind... Man darf bei Tisch nicht singen. Oder beim Essen», wie sie beifügte, da kein Tisch vorhanden war.

¹¹Die amerikanische Industrialisierung begann mit der automatischen Mühle in den 1790er Jahren; vgl. Roger Burlingame, *Machines that Built America*, Signet Key Books, 1955.

¹²«Eames Celebration», *Architectural Design*, September 1966.

¹³Ein ähnliches Phänomen ist das Licht in «Son-et-Lumière»-Spektakeln, das einen Hintergrund nur teilweise und aus einer «unnatürlichen» Perspektive (wie zum Beispiel von unten) beleuchtet und das so unerfreuliche, flache, repetitive Bauten wie Versailles oder Blenheim einen Augenblick lang wunderbar erscheinen lässt.

¹⁴Im Jahre 1938: er war damals 52 Jahre alt.

¹⁵Entwurf 1955; Ausführung ab 1959.

¹⁶Zwischen der ersten und der zweiten Etappe liegt eine beachtliche Spanne Zeit, wahrscheinlich wegen des Todes von Mies' treuem Kunden infolge eines Flugzeugunglücks über dem East River, New York.

¹⁷Bei seinen Nachahmern aber fast immer.

¹⁸Eine Ausgrabungskampagne in Priene scheint 1895–1898 stattgefunden zu haben. Die Resultate wurden 1904 in Berlin publiziert, man möchte denken: gerade rechtzeitig vor Mies' Ankunft, 1905.

¹⁹1959/60.

²⁰1942/43. Dieser Bau hat unser persönliches Interesse geweckt, als er 1946 in England publiziert wurde; eine wunderbar klare Exposition, gerade weil die Elemente, aus denen er besteht, so bescheiden sind... Die Handhabung dieser Elemente legt erst ihren Reichtum bloss.

²¹1964 vollendet.

²²1954 vollendet. ■

Alison et Peter Smithson

«Sans rhétorique»

On raconte qu'un jour Bertolt Brecht avait demandé à un des charpentiers du théâtre de lui monter une tringle de rideau dans son appartement à New York; l'homme fit un travail magnifique, de sorte que le mode de fonctionnement ne se voyait pas: Brecht demanda à l'homme de tout démonter et de refaire le travail de manière à ce que barres et ficelles soient apparentes: «Je veux voir comment ça marche», dit-il.

Quant à nous, nous aimerions être conscients de comment une chose fonctionne, mais nous n'aimerions pas forcément la voir marcher¹, car, à notre avis, l'invention des moyens formels par lesquels, sans grand déploiement et sans rhétorique, nous ne sentons que la présence essentielle des mécanismes supportant nos édifices, est le cœur même de l'architecture actuelle. Notre problème central est de mettre en rapport nos mécanismes et nos espaces.² Nous dirions aujourd'hui à l'homme qui posa les tringles de rideau: «C'est parfait! Maintenant persuadons le constructeur d'ascenseurs de faire des ascenseurs silencieux!» Tel est le changement d'emphase qui s'est fait entre une époque où il y avait peu de machines et une époque où il y en a beaucoup..., entre une époque où les messages étaient rares et une époque où toutes sortes de messages nous arrivent presque sans interruption..., entre une époque où peu de gens vivaient dans les villes et une époque où la plupart y vivent.

Le calme comme idéal

Lorsque nos normes de vie étaient établies pour nous par l'Église ou les rois, et plus tard par la Mairie et les banques, on pouvait construire des édifices qui proclamaient le *pouvoir* à grand bruit. Mais maintenant que tant de forces nous influencent, le temps pour toute rhétorique, quelle qu'elle soit, est révolu. Lorsque l'automobile n'était le privilège que de quelques-uns, on

pouvait glorifier la machine et prôner la violence comme un idéal. Mais lorsque tous utilisent des machines consommant de l'énergie – automobiles, radio à transistors, lumière – alors le moment est venu pour un lyrisme

nous aimons les vraies zones réservées aux piétons, comme par exemple la Burlington Arcade ou la Piccadilly Arcade: un salon urbain de trois mètres de large, avec des détails qui doivent être vus à une distance d'un mètre et non de

nologie et ses mécanismes sont entièrement dominés et là aussi il n'y a aucune rhétorique.

C'est aussi pourquoi nous pensons à la Hochschule für Gestaltung à Ulm – à son aise, à sa simplicité qui possède une sorte de lyrisme en sourdine, plein de potentiel, et ne trouble en rien la paix de la colline où elle se trouve. Chandigarh/Lafayette Park/Chase Manhattan/Ulm sont pour nous des édifices charnières.

Dès 1952 avec notre projet d'habitations Golden Lane nous avons été préoccupés par la forme que la maison – et le groupe de maisons – devrait prendre. A notre avis les groupes résidentiels devraient être tels que chaque individu puisse y choisir son degré de contact... ou de protection... et donc de plaisir... dans la société machiniste.

Ce que nous devons à Mies van der Rohe

Quels que soient les moyens rationnels qui existent pour *ordonner* et *trouver des formes* – quelles que soient les techniques pour établir une identité, pour découvrir des modèles utiles d'association, etc... – lorsqu'Aldo van Eyck parle d'un *saut* du connu discrédité à l'inconnu approprié, il s'agit sûrement d'un saut d'ordre esthétique. Or, de tous les architectes contemporains ce fut sans doute Mies van der Rohe qui, en dépit d'une apparence superficielle contraire, fit le plus souvent le saut dans l'inconnu. Notre dette envers Mies van der Rohe est si grande qu'il nous est parfois difficile de distinguer nos propres pensées des siennes, car ses propres visions ont si souvent directement stimulé notre réflexion. Il est certain que deux de ses thèmes nous ont profondément changés. Premièrement il nous a montré que bien faire une chose n'est pas seulement un impératif moral, mais c'est aussi la base absolue de tout plaisir dans l'usage. Dans l'Amérique de tous les jours les choses qui sont bien faites et font plaisir sont produites en



32 Le rêve virgilien réalisé – le paysage parfait, tranquille, propre, prêt à recevoir le visiteur: cuisines en plein air dans le Kruger National Park, SA/Der virgilische Traum von der erschlossenen Landschaft: Feldküche im Krüger-National-Park, SA (Foto P. S., 1970)

du contrôle, le moment est venu pour célébrer le calme comme un idéal: pour introduire le rêve virgilien – la paix de la campagne appréciée avec la conscience d'un citoyen – dans la notion même de ville.

Ceci était après tout le rêve de Le Corbusier. C'est ce qui nous attire dans son groupe du Capitole à Chandigarh: son sens patricien pour l'espace, son calme, son contrôle. C'est un lieu où l'on peut respirer et se sentir un être humain. C'est aussi pourquoi

quinze: chers, hautement contrôlés, sans agressivité – il n'y a que les signes sur les portes qui changent d'un magasin à l'autre – civilisés, une détente pour l'esprit.

C'est aussi pourquoi nous retournerons si souvent au Lafayette Park à Detroit, pour y sentir à nouveau son calme décent, son ouverture, pour y étudier ses méthodes pour mettre la voiture à sa place – des exploits accomplis sans aucune rhétorique. C'est aussi pourquoi la Chase Manhattan Bank est fascinante – sa tech-



33 Reihenhäuser in/maisons en série à Madison Park, Chicago, 1965; von/par J. C. Wong and R. Ogden, Hannaford. Foto: Werner Blaser (aus dem demnächst beim Institut für Geschichte und Theorie der Architektur an der ETH erscheinenden Buch *After Mies*).

masse et faites de métal: et c'est un fait que Mies a toujours aimé le métal, depuis l'époque de la fabrique de soie à Krefeld, et il semble logique qu'il en vint peu à peu à considérer la technologie américaine du métal comme pouvant mieux que le marbre répondre aux besoins d'exactitude dans les mesures et de subtilité dans les profils. Après 900 Lake Shore Drive à Chicago, son emploi de poutres saillantes en métal atteignit plus d'exactitude et de beauté tout en devenant plus congénial à la culture américaine. Il construisit ainsi une sorte de neutralité aimable. Telle est la grande leçon de ses dernières années.

L'autre thème est celui du calme des machines dans la ville. Mies possède un calme de banquier, un amour pour les choses bien ordonnées. Il fut si proche du néo-classicisme aussi bien que du de Stijl parce qu'il partage avec eux le secret d'ordonner les éléments de manière à obtenir un équilibre aimable et vivant. Les groupes d'habitations de Mies accomplissent cet équilibre avec les gens, les voitures et les camions de la vie de tous les jours.

La pensée de Mies van der Rohe a des racines très profondes et n'est pas facilement accessible – même pour lui-même, pourrait-on parfois penser – et bien que le renouveau de l'école de Chicago³ fût une conséquence directe de son travail et de son enseignement, il faudra encore bien des années pour que la nouvelle orientation de l'architecture qui s'y trouve contenue – nous en sommes persuadés – puisse être comprise et se développer.

Les matériaux comme luxe

Mies avait déjà accompli un tiers de son œuvre en Amérique – ce qu'on peut appeler sa période Krefeld se terminait et sa période proprement américaine commençait – lorsque nous commençâmes d'avoir une conscience en architecture. Dans son esprit Mies van der Rohe ne quitta jamais l'Allemagne; dans son aspect matériel son œuvre naquit d'une tradition de perfection dans le détail telle qu'elle est incarnée dans le Altes Museum de Schinkel.⁴ Même ses premières constructions sont faites dans les matériaux de la qualité la plus fine, et utilisés avec le plus grand raffinement – le marbre, le travertin, les glaces sans tain et l'acier nickelé du Pavillon

de Barcelone, les larges portes de bois veiné et les panneaux de briques très soignés des maisons de Krefeld.

Il y avait chez Mies un sens tout spécial pour les *matériaux comme objets de luxe*; ceci est évident dans les photographies de ses premiers travaux d'expositions, dans la maison Tugendhat et plus tard dans le Seagram Building,

Répétition et perfection en Amérique: de McKim, Mead et White à S.O.M.

Le souffle d'une *architecture autre* apparaît également dans d'autres bâtiments que ceux de Mies, comme par exemple dans le University Club⁶ et dans les représentations de la Madison Square Presbyterian Church⁷, œuvres de

que ceux du Washington Arch; et pour nous autres Anglais, c'est une chose impensable que la perfection des plaques de granit – à la fois chères, simples et éloquentes – qui se trouvent entre le trottoir et la nouvelle aile du Museum of Modern Art de New York⁹, car nous sommes complètement en dehors de cette tradition de concentration et de luxe dans le détail si chère aux Américains. Dans les années soixante ce que nous leur envions le plus c'étaient les toilettes: ces partitions luxueusement émaillées, ces cuvettes solidement vernies et ces chasses d'eau et accessoires en métal inoxydable verni: tous des articles de série! Quelle culture, qui pouvait produire de tels plaisirs pour tout être humain! Et ils étaient bel et bien potentiellement pour tout le monde – ou presque – comme Detroit l'a bien montré. Il semble qu'une ligne droite mène de la maison traditionnelle à charpente de bois au Pepsi Building: dans la manière dont on aborde un problème, dans la facilité à trouver une réponse simple, si propre aux Américains. Les architectes américains qui se sont préoccupés pour les espaces – comme H.H. Richardson ou Louis Kahn – font une architecture de type européen.

Le rôle de Neutra et la Lever House de S.O.M.

Cependant, malgré l'exemple de Mies, il faut reconnaître que Skidmore, Owings et Merrill n'auraient pas pu franchir le fossé qui les séparait de McKim, Mead et White et en arriver à leur style «cargo-cult» des années soixante sans Richard Neutra, car Neutra fut le premier qui donna de l'éclat à la précision: c'est peut-être là un vieux talent viennois. Les maisons de Neutra, comme on les voit en photographies, sont si polies, si parfaites, qu'elles semblent presque impossibles à réaliser: comme si leurs constructeurs avaient porté habit et gants blancs et avaient commencé par installer sur le site une salle de bains, à la manière japonaise, et comme si leurs propriétaires n'avaient jamais un seul moment non présentable et n'enlevaient jamais leurs lunettes noires. Ces photographies ont une sorte de charme dématérialisé proche de celui des réclames de savon et de papier hygiénique (il est difficile de dire



34 A. and P. Smithson, Ferienhaus in Upper Lawn bei Fonthill (England)/maison de vacances à Upper Lawn près de Fonthill. Die aluminiumverkleidete Eingangstür, 1959/60/porte d'entrée, revêtue d'aluminium, 1959/60. (Foto: P. S., 1962.)

mais on le retrouve dans toute son œuvre: il est là dans les larges parois toutes plates des maisons de la Afrikanische Strasse à Berlin (1925), qui, en quelque sorte, réalisent l'essence de l'enduit de ciment et arrivent à élever la simplicité du programme et du site à une sorte de dignité. Quant à la brique de la maison Lange (1928)⁵, elle est aussi brique qu'une brique peut l'être... austère, puritaine, faite de matériaux si coûteux qu'ils suscitèrent chez les étrangers des sentiments «cargo-cult»^{5a}, et c'étaient de véritables indications d'une *architecture autre*.

McKim, Mead et White. Dans ces édifices le luxe de détails extérieurs est sans comparaison pour l'observateur non américain. Dans aucun bâtiment de la Renaissance on ne s'est donné tant de peine. Cette sorte de perfection ne fut atteinte que dans de rares constructions comme le Parthénon ou le temple d'Isé⁸, où la répétition et la ressemblance furent employées bien avant que ce genre puisse être perfectionné par la machine, quand c'était encore une chose bien différente.

Dans l'Angleterre édouardienne on ne trouve pas un seul pieu d'amarrage aussi bien fait



35 L. Mies van der Rohe, Federal Office Building Complex, Chicago 1959–1972 (Stahlskulptur «Flamingo» von † Alexander Calder, 1974). (Foto: Werner Blaser.)

lequel arriva en premier) qui est spécialement, et même uniquement américain, enraciné à n'en pas douter dans les valeurs proclamées par les femmes pionnières des histoires contées dans *The Little House*¹⁰. Cette architecture technologique américaine, «cargo-cult», n'est pas exportable; ce qui est exportable, c'est une chose de beaucoup plus modeste. Ce que firent S.O.M. avec la Lever House fut de la plus grande banalité – mal proportionnée, sans signification dans le tissu urbain (un travail de routine de Emery Roth aurait – d'une façon perverse – eu plus de sens) d'un langage d'illettré – mais ce fut précisément pour cette raison qu'elle devint un modèle universel: elle ne faisait pas peur, n'avait aucune exigence. La Lever House n'essayait pas de rendre «Mies acceptable», car Mies avait encore ses secrets et ceux-ci faisaient peur; la Lever House n'en avait aucun. Il n'y avait chez elle rien qui ne pût être copié par n'importe quelle équipe d'architectes moyens ayant à disposition un joli capital et une industrie bien développée, et une Lever House pouvait donner à une ville étrangère l'illusion d'avoir une culture technologique bien à elle: l'éclat sans deux siècles d'efforts derrière elle.¹¹

Mais aucune copie de la Chase Manhattan Bank ne sera jamais faite; elle ne sera jamais prise pour modèle car elle est construite avec une richesse et des ressources inimaginables, et elle nous est presque autant éloignée que les Pyramides, car elle aussi – comme les Pyramides – a son secret. Le secret de savoir ce qu'il faut faire avec une sûreté absolue: un secret détenu tour à tour par l'Égypte, la Grèce, Rome, etc...

Le secret de la répétition

Une culture technologique semble se caractériser par le fait que ses objets clefs apparaissent comme des sous-produits de la concentration non pas sur des notions du vieux-monde comme la discipline, mais sur la perfection du processus de production et du détail. C'est certainement dans les bâtiments élevés que l'émergence d'une architecture autre est la plus visible. En effet, les nombreuses répétitions font que production de masse, processus de production, contrôle, etc... – choses que les Américains connais-

sent bien – deviennent le *contrôle* absolu.

Cependant il semble que les Américains aussi bien que les Européens ont perdu les vieux secrets de la répétition justement au moment où ils doivent l'employer le plus. En ce qui concerne les éléments de bois, d'aluminium ou de béton préfabriqué, une certaine de produits suffit à éviter les coûts de moulage et de coffrage des constructions conventionnelles, et c'est en fait avec ces répétitions à plusieurs centaines d'exemplaires que nous avons af-

manière répétitive. Comment se fait-il alors que la plupart des constructions préfabriquées soient si grossières, alors que, encore aujourd'hui, la plus grande partie de villes comme Londres, Paris ou Boston – où habitent les architectes – consiste précisément en rues, de la plus petite à la plus grande (presque toutes construites à des fins spéculatives) dont la qualité – bonne ou mauvaise – dépend de la manière dont a été traitée la répétition? Cette répétition qui était nécessaire au profit des constructeurs était également

et on peut s'imaginer qu'il y a encore beaucoup d'autres objets de la même famille.

La peau – l'héritage du Crystal Palace

Existe-t-il encore d'autres formes de compréhension possible? Il y a certainement encore une autre tradition ancienne, celle du Crystal Palace, dans lequel la surface est constituée d'une peau de verre régulièrement cousue, qui ne représente aucunement la fonction, que ce soit de la structure, de l'arrangement ou de la détermination des choses qu'elle recouvre. Lorsque le revêtement d'un édifice est fait de verre – teinté ou non – ce qu'il y a à l'intérieur est assez explicite de toute manière. L'intérieur peut être le message de l'idée formelle de façon traditionnelle ou peut devenir un échafaudage d'un diagramme d'occupation à la manière de Eames¹², ceci fait partie d'une conversation visuelle entre l'intérieur fixe, la peau de verre cousue et le diagramme équivalent aux activités des occupants.

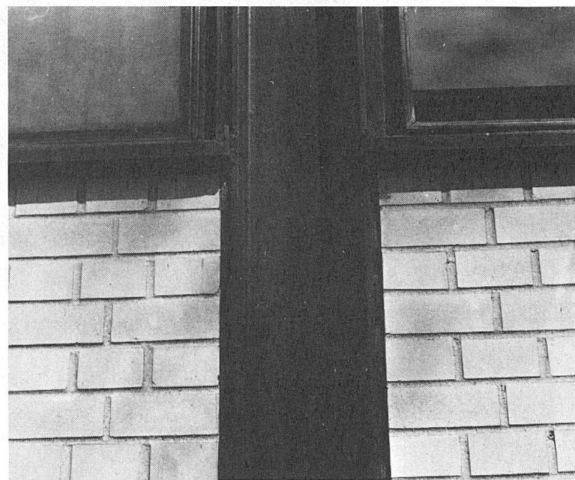
Y a-t-il encore d'autres traditions ou théories qui pourraient nous aider à comprendre la répétition?

Nous-mêmes, nous sommes directement touchés par la répétition, lorsqu'il s'agit de phénomènes à la fois grandioses et très simples; ce sont des constructions à grande échelle, des formes répétées, courbées et incurvées sur le plan de telle manière que la répétition dans un sens mécanique semble avoir disparu.¹³

Les amphithéâtres à Arles et à Djem..., l'aqueduc en dehors de Tunis..., tous les longs viaducs de chemins de fer incurvés..., dans tous ces cas le jeu combiné de la lumière et de la perspective fait que toutes les parties sont différentes – et pourtant parfaitement rangées dans la foulée de la mesure principale – de la même manière que la forme d'un champ peut être le mieux vue et appréciée lorsque le jeu de la lumière révèle la répétition régulière des sillons creusés par la charrue.

Le visage souriant de l'architecte: le Mies des débuts

Pour qu'un bâtiment soit aujourd'hui intéressant, il semble qu'il doive être plus qu'il n'est, qu'il doive investir les lieux qui l'entourent de tout un ensemble



36 Mies van der Rohe, Illinois Institute of Technology, Chicago, frühe fünfziger Jahre; Detail der Aussenhaut/commencement des années cinquante; détail de la peau extérieure. (Foto: P. S., 1958.)

faire. Nous avons donc à disposition à peu près le même nombre de parties identiques que dans le passé; sauf que maintenant – c'est là le miracle – on peut les faire si facilement. De ce point de vue nous avons d'incroyables moyens à notre portée. Rien qu'en utilisant les produits courants on pourrait utiliser la répétition comme le fit Bernini – avec des interruptions et des reprises, des changements de vitesse..., la répétition n'est pas une chose contre laquelle il faut lutter.

On a pu voir comment aux États-Unis, grâce à des traditions locales et grâce à la présence de Mies van der Rohe, la répétition industrielle a pu atteindre dans un seul type de construction (le bâtiment commercial) et dans un seul matériau (le métal) à la perfection de l'objet-type et à la bienséance d'une technique de construction exploitée à fond, de

le résultat d'une discipline naturelle aux architectes du dix-huitième et dix-neuvième siècles.

Comment se fait-il qu'aucun début de compréhension ne se soit infiltré sous la peau des architectes actuels, constamment exposés à ces exemples, bien qu'on ne leur ait jamais enseigné cela? Par exemple nous nous sentons nous-mêmes, à travers l'expérience quotidienne, tout à fait à l'aise avec la répétition, dans les conditions suivantes:

les éléments répétés semblent dériver de l'intention du tout auquel ils appartiennent,

les éléments semblent tirer leur signification de la répétition même, c'est-à-dire qu'ils n'ont pas été conçus et dessinés comme unités et ensuite répétés,

lorsque les éléments sont assemblés, ils doivent avoir l'air conventionnels, c'est-à-dire facilement compréhensibles par tous,

de possibilités de jonctions; et surtout qu'il doive le faire avec calme – chose jusqu'à nos jours si inaccessible à nos sensibilités qu'on ne la considèrerait même pas comme de l'architecture – reconnaissons que c'est là le nouveau visage souriant de notre discipline! Un nouveau visage probablement facile à reconnaître dans les façades agréables et intuitives de la maison Eames, mais qu'il est sûrement encore trop tôt pour la plupart pour être discerné dans les façades ordonnées avec précision et froideur dans les grands projets urbains de Mies van der Rohe.

Avant de quitter l'Allemagne¹⁴, Mies van der Rohe s'était déjà tourné vers le calme. Ce changement devint toujours plus évident dans ses constructions américaines, spécialement dans la seconde moitié des années cinquante. Mais on le distingue déjà dans les études de façades pour l'immeuble de bureaux de la Friedrichstrasse à Berlin (1919)..., pour le gratte-ciel de verre (1920–1921)..., pour l'immeuble commercial en béton (1922). Parmi les projets réalisés on le remarque dans la façade sur rue des appartements de la Weissenhofsiedlung à Stuttgart (1927) de même que dans le plan de l'édifice situé devant le bâtiment principal de la fabrique de Krefeld (1932–1933). Dans ces œuvres on voit émerger deux idées séparées mais réciproques..., d'une part une surface presque autonome, extrêmement bien faite, répétitive et neutralisante..., d'autre part un bâtiment en retrait avec un entourage structuré en espace ouvert, calme, vert, intégré dans le réseau urbain.

Lafayette Park

Ces idées ont atteint leur état le plus pur dans le Lafayette Park à Detroit¹⁵, de loin le plus civilisé des quartiers d'habitations de ce siècle. Un lieu plein de potentiel et de leçons. Avec des moyens discrets – séparation des circulations, structure urbaine en rapport avec la ville considérée comme un tout – une étonnante idée a été introduite à Detroit: la vision d'une vie possible avec les machines. Lafayette Park est toujours encore le seul nouveau quartier d'un ancien centre-ville qui apporte vraiment un *renouveau*. On n'en parlera jamais as-

sez, et la visite réelle de ces lieux est saisissante.

Dans les derniers projets de Mies pour des bâtiments élevés, les surfaces sont encore plus *neutres* qu'avant et les garages encore plus cachés aux regards: deux aspects de cet architecte qui ont changé au gré des circonstances; après les expériences du premier stade¹⁶ il a donné à son concept une tournure plus privée.

Le projet fut publié sous la double signature *Ludwig Mies van der Rohe et Ludwig Hilberseimer*, et il ne fait pas de doute que la structure urbaine ouverte était l'un des thèmes de Hilberseimer tout au long de sa carrière..., une idée partagée.

Dans les projets de Hilberseimer on retrouve toujours à nouveau cet espace libre au centre d'un groupement à échelle communautaire, de même qu'on y retrouve aussi la répétition (spécialement dans les projets de concours qu'il fit avant de quitter l'Allemagne), mais chez cet architecte la répétition devint obsessionnelle et en arriva à exclure toute vie. Mies n'en arrive jamais là¹⁷, sa répétition inclut la vie. Grâce à cette affinité la chose répétée devient magique par sa multiplication même. Ce phénomène à double tranchant peut être observé tout particulièrement bien à la Stoa d'Attale à Athènes.

Reconstruction de bâtiments hellénistiques – Le style roman

La répétition en tant que qualité en elle-même (que les critiques de Mies ont interprétée à tort comme une «infinité» dès qu'ils l'ont trouvée utilisée comme une technique formelle) fut apparemment utilisée pour la première fois consciemment en Europe dans l'architecture hellénistique, et nous pouvons l'apprécier sous sa forme la plus forte (du moins jusqu'à ce que les Américains n'aient reconstruit la Stoa d'Attale) dans les dessins axonométriques précis et magnifiques – quoique un peu aseptiques – des agoras des villes grecques d'Asie Mineure tels qu'ils ont été faits par des archéologues allemands entre 1900 et 1940.¹⁸ En y réfléchissant un peu, on voit également apparaître dans l'architecture romane italienne un revêtement répétitif presque autonome, neutralisant – particulièrement frappant à Pise (la cathédrale du

XI^{ème} siècle, le campanile du XII^{ème} siècle, le baptistère des XIII^{ème} – XIV^{ème} siècles) et dans de nombreux édifices du XI^{ème} siècle à Venise, dont les Procurazie Vecchie de la place Saint-Marc (reconstruites au XVI^{ème} siècle) sont un exemple remarquable.

Débuts de la Renaissance

Une baie bien proportionnée acquiert, lorsqu'elle est répétée, une qualité magique. Ce fut là sans doute une des raisons pour laquelle l'architecture a exercé une telle fascination sur ses inventeurs au début de la Renaissance. Dans les magnifiques palais italiens de cette époque la répétition n'a vraiment rien d'un concept excluant la vie: au contraire, les espaces calmes et ordonnés devaient élever la vie vers de nouveaux sommets autrefois réservés aux dieux; hors de la Renaissance la tradition humaniste – semble-t-il – fait peur aux gens. S'il en était autrement, comment se fait-il alors qu'en des époques sûres d'elles-mêmes on n'ait pas vu surgir plus de sols en dalles de pierre, plus de rangées de colonnes et plus de panneaux aux proportions parfaites? Comment se fait-il qu'il ait fallu attendre l'époque du Pavillon de Barcelone?

L'assurance de la technologie américaine

Il n'y a pas de doute que la culture américaine dans laquelle Mies se retrouva, le poussa encore plus fortement vers l'emploi de la répétition, car la caractéristique de cette culture était de produire en grande série des objets identiques de métal. Soutenu par l'assurance de cette culture, il pouvait voler librement. Il est certain que le revêtement des Colonnade Apartments¹⁹ n'aurait pas été possible hors du monde de la technologie américaine. On peut voir le chemin parcouru depuis la poésie des éléments *assemblés* – parties laminées et briques – dans un de ses premiers ouvrages américains, le Metal and Mineral Research Building au I.T.T. de Chicago²⁰, jusqu'aux poutres uniques d'aluminium et néoprène de la façade de la Colonnade. Dans les deux cas l'architecture s'est basée sur les technologies à disposition.

Ceux qui pensent que «Mies c'est tout du même», ou qui pren-

nent une machine à toast Braun pour un tourne-disque, vont s'apercevoir que leurs enfants – qui à sept ans peuvent dater une Volkswagen par le petit changement de détail annuel – n'ont pas ces problèmes. Pour quiconque solidement ancré dans notre culture, un bâtiment de Mies peut être reconnu aisément, et certainement daté à trois ans près par les dizaines de signes dus aux changements dans la technique de construction et le raffinement toujours plus grand de l'idée formelle – aussi facilement qu'un contemporain aurait pu dater une peinture de Bellini.

Par le simple fait que chaque génération peut trouver dans n'importe quelle œuvre d'art quelque chose de nouveau et qui lui est propre, nous devrions être capables de trouver dans les constructions de Mies quelque chose qui nous soit immédiatement utile... et cela ne sera pas forcément ce à quoi Mies avait pensé lui-même. Nous ne devrions pas chercher dans ses constructions ce qui peut être facilement repris et intégré dans le programme du prochain client, ou ce qui peut apporter une solution à notre problème esthétique: au contraire il faut les regarder comme un véhicule de contrôle de soi, d'auto-détermination et de réserve tel que l'architecte en a maintenant besoin.

Jusqu'à quel degré de clarté le désir de construire *sans rhétorique* peut-il être regardé comme notre propre mode de faire?

Design Pop et esthétique Eames

En tant qu'architectes nous avons opté pour le «mode de faire modèle», essayant d'établir chaque construction comme un fragment unique, mais un fragment qui confie en lui-même les germes de forme et d'organisation qui puissent amener librement à une forme de groupe. Une méthode analogue à celle de la construction des villes au Moyen Âge. Si l'on regarde l'Economist Building²¹, on peut voir le changement qui s'est produit dans notre attitude envers les mécanismes et les services dans la décennie qui a suivi la Hunstanton School.²² Pendant cette période nous avons commencé de comprendre les raisons de notre plaisir devant les automobiles Citroën et le design d'appareils électriques Braun en

opposition au «pop». Les techniques de design pour les objets et ustensiles «pop» présumant que ceux-ci seront utilisés dans des situations où il n'y aura pas d'autres objets semblables: la radio à transistors pour le pique-nique au bord de la route ou pour se promener dans la rue, la machine à laver la vaisselle portative dans la cuisine sans équipement et avec toute la place disponible. Dans ces cas le symbolisme de ces objets était éloquent et dans les premiers jours de telles déclarations distinctes étaient les bienvenues. Mais une fois que l'on a une pièce pleine d'installations électroniques – comme dans un bateau, ou dans une cuisine suédoise entièrement mécanisée – la rhétorique de l'objet devient alors non seulement inutile mais peut même être dangereuse ou anti-hygiénique: c'est tout l'ensemble qui doit fonctionner et déclarer son fonctionnement. Les conduites à haute tension dans la salle de radio du bateau n'ont pas besoin de styling pour symboliser la puissance de communication, car elles *sont* puissance de communication; et ces façades inertes d'acier inoxydable *sont* la vie moderne, et non pas un porte-drapeau ou un substitut. Le styling pop fut spécifique à sa situation et à un moment donné. Il en est de même de ce que nous avons déjà nommé l'esthétique Eames – la technique de la *sélection et de l'arrangement* que nous avons utilisée dans le dessin et l'équipement de nos propres maisons et que nous considérons encore comme une technique valable pour l'organi-

sation d'objets relativement simples, de mécanismes et de services dans les bâtiments lorsqu'ils peuvent être connus en détail et impliqués dans le processus de design. Bien sûr cette méthode est proche de l'arrangement floral et du bon goût dans l'ameublement avec des pièces de collectionneur; les choses sont utilisées pour ce qu'elles sont, chaque objet étant mis en valeur en vertu de l'arrangement de l'ensemble. Mais si dans l'arrangement d'objets domestiques traditionnels on introduit un nouveau besoin, par exemple pour une machine à laver la vaisselle familiale, que va-t-il se passer? Il n'y a pas de production passée dans laquelle puiser, la machine est large, sa disponibilité petite, et dans peu de temps elles se ressembleront toutes. Dans ce cas l'arrangement ne peut pas l'absorber: la méthode de design est proche de l'effondrement.

Il en va de même avec le contrôle des mécanismes et des services dans de grands immeubles: la gamme des besoins, les méthodes imprévisibles pour les lier, le styling des revêtements et toutes sortes de choses aussi simples que les interrupteurs, les thermostats, etc., etc. tendent à produire un pêle-mêle, qui en dit long non pas sur leur utilité mais sur la futilité du *design* et nous rappelle que trop clairement pourquoi nous utilisons ce mot dans un sens péjoratif à la fin des années quarante et au début des années cinquante. Et à quoi servent ces choses? Contrôler la lumière, et l'air, et l'évacuation des

ordures. L'éclairage au moyen d'appliques est acceptable dans l'entrée ou le salon d'une petite maison, l'ampoule et l'abat-jour sont les symboles des boudoirs des stars, l'image du film des années trente avec les lumières brillantes de la ville – mais lorsqu'il y en a cinq cents dans un immeuble de bureaux ils deviennent ridicules et voyants. Il en est de même des radiateurs: un seul dans une pièce est le substitut de la cheminée, quelque chose contre lequel on peut arranger des chaises, mais lorsqu'il y en a cinq cents dans un hôpital, cela devient un cauchemar... comme être prisonnier du dix-neuvième siècle.

Ce n'est que pour l'ascenseur que les mécanismes ont été dès le début où ils devaient être, si bien qu'on peut les oublier. On entre, on s'élève sans bruit, on sort, sans une seule pensée pour le vide de vingt-cinq étages.

A propos de l'Economist Building à Londres

Lumière ambiante, air ambiant, pas de fracas autour des détails – conscience d'une manière tranquille du fonctionnement en douceur: voilà l'architecture: et dans un grand bâtiment son accomplissement nous entraîne dans des problèmes de l'organisation des mécanismes et des services et il nous faut les aborder avec un objectif formel clair dans l'esprit. Car, comme le dit Kahn, les «plafonds suspendus» ne disent rien du tout, ni des services qu'ils cachent, ni de la structure qui est au-dessus, ni de l'espace en des-

sous – rien, si ce n'est peut-être le goût du fabricant.

Dans un bâtiment réel la lumière, l'espace et l'air ne font qu'un..., il faut renifler l'air..., sentir l'espace..., savoir comment agir.

Dans l'Economist Building il y a un plan tout simple avec un centre de services évident:

la suppression de la tuyauterie avec une hiérarchie de panneaux d'accès facilement lisible, depuis l'hermétiquement fermé jusqu'à celui qui est directement accessible,

des portes qu'on ne peut pas prendre pour des armoires,

de la lumière, dans l'ensemble, juste assez pour qu'elle soit présente,

de l'air entrant et sortant avec évidence, mais sans importuner,

les entrepôts et les zones de travail arrangées de manière à ce qu'elles indiquent leur destination.

Nous devons *savoir instinctivement* être à l'aise, sentir plutôt que voir: et ceci signifie que nous devons élever les objets ou les éléments individuels au-dessus d'eux-mêmes, mettant de côté l'emphase qui les investit pour les amener à un niveau où ils peuvent se retirer tous ensemble et servir subtilement de *signes* pour nous aider à nous *comporter* correctement dans nos bâtiments, nous indiquer comment vivre dans nos villes en tant que société.

(Trad. I. von Moos)

Notes

¹ Peut-être que Brecht ne voulait pas non plus voir le fonctionnement; ce n'est qu'une parabole.

² Et il faut se souvenir que parmi nos mécanismes il y a les voitures, les camions de livraison, les trams, les trains, le métro, etc...

³ Murphy Associates, etc...

⁴ Mies arriva à Berlin à dix-neuf ans.

⁵ Quelle était l'attitude de Mies après la Weissenhofsiedlung? Avant elle était en quelque sorte rhétorique, influencée par l'école d'Amsterdam et par Theo van Doesburg; après elle était plus dure, plus près de Oud.

^{5a} L'expression «cargo-cult» désigne l'attitude de vénération religieuse que les indigènes d'Océanie eurent pour les cargos américains qui ravitaillaient les bases militaires pendant la seconde guerre mondiale (N.d.T.).

⁶ A l'angle de la 5e avenue et de la 54e rue.

⁷ Paul Wenzel, Maurice Krarow, *A Monograph on the work of McKim, Mead and White 1879-1915*, New York, 1915. Il semble qu'il n'y ait aucune biographie récente de cette firme.

⁸ Perfection de ce qui est neuf, due à la reconstruction du sanctuaire tous les vingt ans. En fait il nous est impossible de savoir dans quelle mesure la précision que nous voyons dans les photographies est due aux améliorations technologiques – ou même à l'influence de McKim, Mead and White – tant les Japonais sont impressionnables: leurs constructions de bois furent fortement influencées par l'Art Nouveau; depuis 1926 environ ils ont été sous l'influence du style des banques américaines.

⁹ Mais cela n'était peut-être pas impensable pour les Berlinoises, car Mies utilisa, dans leur tradition, des dalles de granit pour le podium de son musée.

¹⁰ Laura Ingalls Wilder, *Little House on the Prairie*, 1968, p.32. «Il faut vous tenir convenablement, même si vous êtes éloigné de tout par des centaines de kilomètres... ce n'est pas convenable de chanter à table. Ou quand vous mangez», ajouta-t-elle, parce qu'il n'y avait pas de table.»

¹¹ En Amérique l'industrialisation commença avec le moulin automatique autour de 1790. Cf. Roger Burlingame, *Machines that built America*, 1955.

¹² Eames Celebration, *Architectural Design*, septembre 1966.

¹³ Notons également le phénomène du Son et Lumière, qui, en n'éclairant qu'une section et de façon non naturelle, réussit à faire paraître merveilleux des édifices aussi platement répétitifs que Versailles ou Blenheim.

¹⁴ C'était en 1938. Il avait 52 ans.

¹⁵ Projeté en 1955, construit à partir de 1959.

¹⁶ Il y a un fossé considérable entre le

premier et le second stade, probablement dû à la mort d'un fidèle client de Mies dans un accident d'avion au-dessus du East River à New York.

¹⁷ En revanche c'est presque toujours le cas pour les disciples de Mies.

¹⁸ Les fouilles de Priène ont duré de 1895 à 1898, et les résultats ont été publiés à Berlin en 1904, juste à temps pour l'arrivée de Mies en 1905 – sommes-nous tentés de penser.

¹⁹ 1959-1960.

²⁰ 1942-1943. C'est ce bâtiment qui suscita notre intérêt pour Mies, lorsqu'il fut publié pour la première fois en Angleterre, en 1946; une exposition merveilleusement claire, précisément parce que les éléments assemblés sont si modestes. Toute leur richesse provient de leur manipulation.

²¹ Terminé en 1964.

²² Terminé en 1954.