

Im Stil eines Stiles? : zur Kulturkritik von Quinlan Terry

Autor(en): **Weiss, Klaus-Dieter**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Werk, Bauen + Wohnen**

Band (Jahr): **74 (1987)**

Heft 4: **Skandinavische Moderne in der Gegenwart = Le moderne nordique du présent = Northern modernism today**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-56183>

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.

Klaus-Dieter Weiss

Im Stil eines Stiles?

Zur Kulturkritik von Quinlan Terry

Jedes Kind ist vor der Beeinflussung durch Erwachsene ein Künstler, und die Erwachsenen sind nur deshalb so «halbtot lebendig», weil jene schwere Decke auf ihnen lastet, unter der ihre Augen das Sehen und ihr Gefühl das Fühlen, ja sogar ihr Verstand das Denken fast ganz verloren hat: denn Einmaleins ist kein Denken... Wir müssen wieder Vertrauen haben zu dem grossen Strom, der uns mit unseren Nachfahren verbindet, wir müssen wieder, wie zur Zeit der stärksten europäischen Kultur der Bau der Dome auf lange Jahrzehnte liegenblieb und doch begonnen und doch weitergeführt wurde, ein anderes Zeitausmass zu unserem eigenen machen, in dem ein Menschenleben so wenig und gerade darum so viel wird...
Bruno Taut, 1921

Im Zeitalter von Video, CD und Mikrofilm einen Thomas Mann schmunzelnd nur mit einem alten Buch geniessen, «den gamle by», die «alte» Stadt von Århus, Bergen, irgendwo trotz des musealen Makels, der zum Teil verfälschten Neuauflage zur Erholung nutzen und natürlich voller Lust in der Baugeschichte bohren wie der Holzwurm in Grossvaters Sekretär... alles erlaubt, auch der Füllfederhalter Marke «Anno Tobak», Jahrgang 1987. Aber wehe, aus historischer Authentizität mit mehr oder weniger «Anführungs»-Zeichen werden ganz und gar Kopie und hohle Nachbildung. 10% Wahrheit (wie z.B. bei den Richtwerten für «Kalbsleber»-Wurst) möchten es schon sein?

Antiquarische Sucht

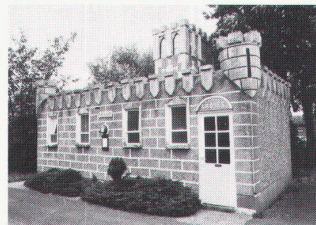
Was man bei rüschig-raschelnder Damenwäsche (eventuell) noch aus der «guten, alten Zeit» hinzunehmen bereit ist – die Gamaschen von Paul Schmitthenner allerdings galten schon seinerzeit als unverzeihlich –, wirkt beim Plastik-Bugatti mit VW-Motor bereits lächerlich (die griechische Öllampe mit Museumszertifikat bleibt zum Glück unentdeckt) und findet seinen dramatischen Höhepunkt in der – einfältigen? – Wiederaufführung traditionsreicher Häuslichkeit.

Damit ist noch nicht der

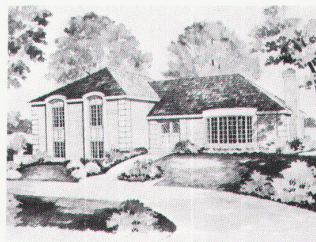
Zwölfender neuerer Kitschbaukunst gemeint, der mitten in Frankfurt frei nach Heinrich Klotz «gegen die Neutralität des Nichtssagenden angeht».¹ Gemeint ist vielmehr zunächst das viel stärkere Moment einer kollektiven Vorstellungswelt, die sich gar nicht so vage, unscharf und heterogen, wie gemeinhin angenommen, des landläufigen Wohnhauses bemächtigt. Denn das phantastisch verwilderte Hausidyll (Alfred Lorenzer),² das landauf, landab architektonischen Gestaltzerfall dokumentiert, wie er sich extremer nicht darstellen lässt, schöpft seine vordergründige Vielfalt lediglich aus konformistischen Ersatzbefriedigungen. Seine Ursachen und Ziele treffen sich in einem Punkt, in der Sehnsucht nach einer ganzen, sinnlich relevanten Erlebniswelt.

“Practical four bedroomed in a stylish package. Set off by the imposing covered portico, this classically simple house is functional as well as visually stylish.”³ Das schafft dank East Coast Design Ltd. sogar das arme Irland. Amerika, du hast es gar noch besser: “Tudor design adapts to split level living. The result is an unique charme for all to remember.”⁴ Die amerikanische Konkurrenz, Home Planners Inc., die ihre Kunden mit weit über 1000 Schubladenplänen umwirbt, offeriert für eine Handvoll Dollar die Rezepte für “English Tudor, Southern Colonials, Spanish Southwest, Georgian and French adaptations...” und vieles andere mehr. “Impressive? Indeed it is, and with good reason. This finely proportioned exterior is a good example of traditional detailing.”⁵ Oder: “This appealing Colonial adaptation will return to its occupants the utmost in pride of ownership and total livability for the investment dollar.”⁶ Die stilgerechte Fortsetzung der bäuerlichen Landhausküche mit verstecktem Kühl- und Garzentrum in das äussere Erscheinungsbild. In Frankreich heisst die Stilschmiede Bâti-Plans, sie liefert jeden Grundriss kundenfreundlich in 16 (!) stilvollen Überwürfen.⁷ Von «Standard» und «Rustikal» reicht das Typenprogramm über immerhin drei Sorten «Modern» und acht regionale Varianten (Normandie, Bretagne usw.) bis zu den Ausführungen «Bauernkate» und «Chalet». Genius loci aus der Dose. Von dem ebenfalls angebotenen Plansatz «la gentilhommeière» im Gewand «Ile de France» wird noch die Rede sein.

Den Kenner berührt es selbstverständlich peinlich. Bei aller (meist



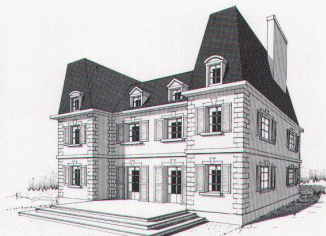
1



2

furchtbarer) Liebe zum Detail, er hört das Baudatum und ist vergrätzt. Was eben noch zu lustvollem Schwelgen animierte, fällt zu Boden und riecht faul? Selbst Le Corbusier hielt die Kopie eines (gemalten) Meisterwerks für stilvoller als jede «echte» Platitude: «Hängt nur ganz wenige Bilder auf und nur Werke von künstlerischem Wert. In Ermangelung von echten Bildern kauft gute Reproduktionen.»⁸ Historische Baustile hielt er – im Vergleich mit der Feder im Haar einer Frau – immerhin für «manchmal sehr hübsch, aber nicht immer, und mehr nicht.»⁹ Der Druck von Picasso: ja. Eine Hommage auf Palladio: nein? Wer unterscheidet noch den echten von dem falschen Stuhl, ohne ihn (mit dem Porzellanblick von Schwiegermutter) darunter liegend zu geniessen? Sollte man die Gütesignale darum wie an Turnschuh, Jeans und Portemonnaie offenlegen, sich auf das Niveau des «Kristallspiegel»-Boudoirs von Kulturbanausen begeben?

Was ist eigentlich «tragischer», die «echte» Kopie einer klassischen Form oder darauf aufbauende – bzw. sich darüber hinwegsetzende – Collagen und Transformationen, «vage verfremdete und manieristische Anspielungen auf die Architekturgeschichte» (Christopher Alexander), denen im Grunde nichts Neues einfällt? Ricardo Bofill, Schnellkoch traditionsreicher Beton-Cuisine, lässt verlauten: «Die Wiederbelebung der klassischen Formen ist nicht gleichbedeutend mit Plagiat, wenn diese Formen angeglichen und in der Verwendungsweise erneuert werden.»¹⁰ Dem entgegnete Bruno Taut schon vor 60



3



4



5

Jahren, aus heutiger Sicht wie gegen eine oft missverstandene Postmoderne votierend: «Dagegen behaupten wir, dass die gewöhnliche, sozusagen gassenhauer-mässige Anknüpfung an x-beliebige alte Architekturschönheiten alles andere als eine Weiterentwicklung ist, vielmehr eine kalte trockene Folge der «viereckigen» Kunstwissenschaft, die in Museen und dicken Schmöckern zusammengestapelt wurde und durch das bloss Anstaunen der alten Sachen die Köpfe schliesslich restlos verwirrt.»¹¹ Kann Architektur letztendlich überhaupt ehrlich sein?

Dedham High Street

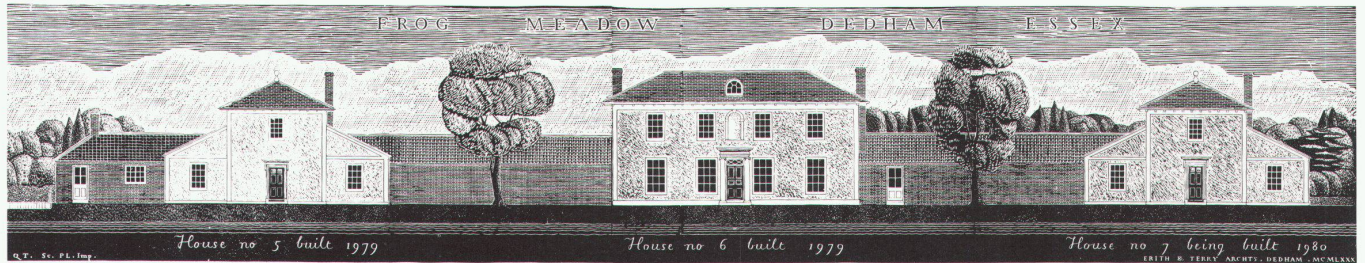
Die Häuser von Quinlan Terry, von diesen sollte endlich auch die Rede sein, sind eher verschmutzte Schelme, die beim Versteckspiel gekonnt in das betagte Gewand ihrer Umgebung schlüpfen, als unsympa-

1 «WC-Castle» auf einem englischen Campingplatz

2 Home Planners Inc., USA, “French adaptation”

3 4 Bâti-Plans, Frankreich, Typ «La gentilhommeière» und «Moderne»

5 Wohnhaus in Münster, 1985, Architekt: Cesar Pinnan



thische Gewohnheitslügner. Denn ist es mehr als eine Notlüge, ein angelsächsisches Dorfgemälde trotz modernster Bautechnik (was heisst das heute schon?) und heiss servierter Architekturdebatten nach den alten Regeln – restaurativ – zu erhalten? Unzählige Agglomerations- und Wegwerflandschaften (Rolf Keller) erheben warnend ihr zerschundenes Gesicht. Oswald Mathias Ungers: «Gewachsene Orte, geschichtliche Besonderheiten wurden auf dem Altar der funktionalen Zwänge des Zweckrationalismus geopfert. Nicht nur die Architektur blieb dabei auf der Strecke, sondern ganze Städte, Dörfer, «Orte». Es gibt kaum noch eine Stadt, die dem historischen Bild entspricht, so wenig wie es noch Dörfer gibt.»¹²

Nicht von ungefähr ist das denkmalwürdige Dedham, ein kleines Dorf zwischen Colchester und Ipswich im Nordosten von London, am äussersten Rand von Essex gelegen, auch der Standort des Büros von Quinlan Terry. Hier traf er 1962, mit 25 Jahren, enttäuscht von dem dampfwalzenartigen Fortschritt der Moderne, seinen Lehrer und späteren Partner Raymond Erith. Erith, für den der Sündenfall der Architektur etwa auf das Jahr 1837 fiel, als mit der Thronbesteigung von Königin Viktoria und dem Tod von John Soane auch das Kapitel Klassizismus, von Repräsentationszwecken abgesehen, zu den Akten genommen wurde, galt als Meister des klassischen Details. Unter zahlreichen anderen Bauten wurden ihm auch die Restau-

rierungsarbeiten von Downing Street Nr. 10–12 anvertraut. Elf Jahre lang hatte Quinlan Terry Gelegenheit, sich anlässlich gemeinsamer Projekte in und um Dedham oder auch beim «Haus der Winde» am Londoner Gibson Square (1969) in die schwierige Materie einzuarbeiten. Dedham, eine Oase inmitten moderner technologischer Zivilisation, bot mit einem reichen Schacht an lebendigen Zeugnissen des 18. und 19. Jahrhunderts den geeigneten, in sich geschlossenen Hintergrund.

Der unglaubliche Beginn dieses 14 Jahre währenden und sieben Häuser umfassenden Projektes «Frog Meadow»: Ein wohlhabender Kaufmann kauft bei einer Versteigerung das gesamte Gelände, um sicherzustellen, dass Dedham High Street ihren Charakter von einem Ortsschild zum anderen wahren kann. Unter dieser Bedingung stand der Auftrag an Raymond Erith, und so wurde er auch ausgeführt. Wer sich die Einzelheiten dieser Häuser nicht einprägt, wird Schwierigkeiten haben, sie vor Ort zu finden. Andererseits: Wer macht schon eine solche Reise, ohne die Hoffnung, «Neues» zu entdecken? Der Triumph fundierter Kritik bzw. freudiger Zustimmung bleibt hier aus. Es ist einfach so, als ob gar nichts geschehen wäre.

Das wiederum ist viel zu ungewöhnlich, um nicht seiziert zu werden. Aha: Die Garagen stehen beschämt mit dem Rücken zur Strasse, weil die grossen Tore nur gestört hätten. Da täuschen blinde Fenster eine ausgewogene Fassade vor, dort ist ei-

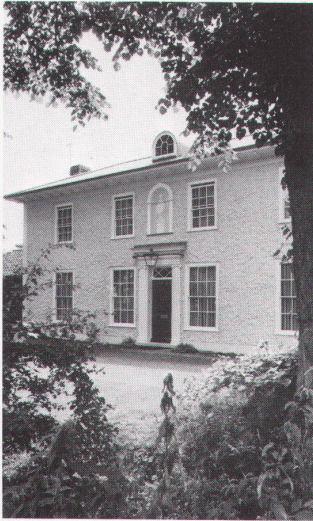
ne Fassadennische – voll Ironie? – nur aufgemalt. Der kleine Herrensitz aus Hauptgebäude und Seitenflügeln, der den Ortseingang markiert, ist aus drei inhaltlich voneinander getrennten Hauseinheiten «zusammengestückelt». Ehrlich ist das zwar nicht, aber durchaus zweckdienlich. Denn anders als die Ruhe des Bergsees bei Adolf Loos bleibt die Ruhe des Ortsbildes erhalten.

«Die berge und wolken spiegeln sich im see, und die häuser, höfe und kappellen tun es auch. Nicht wie von menschenhand gebaut stehen sie da... Da, was ist das! Ein misston in diesem frieden. Wie ein gekreisch, das nicht notwendig ist. Mitten unter den häusern der bauern, die nicht von ihnen, sondern von gott gemacht wurden, steht eine villa. Das gebilde eines guten oder eines schlechten architekten? Ich weiss es nicht. Ich weiss nur, dass friede, ruhe und schönheit dahin sind... Und ich frage daher: wie kommt es, dass ein jeder architekt, ob gut oder schlecht, den see schändet?»¹³

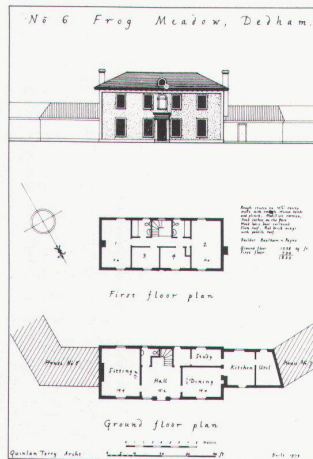
«Vernacular», die selbstverständliche Verbindung aus überlieferter Tradition, handwerklicher Fertigung und «Instinkt»... auch bei Bauern. «Synthetic vernacular», der trotzige Rückgriff auf eine volksnahe architektonische Umgangssprache, auch bei veränderten Rahmenbedingungen. Sollte man mit Rudolf Arnheim zugeben müssen, dass es in einer Epoche mit schlechtem Geschmack vernünftiger ist, die Entschiede des Architekten «auf objektiv bestimmbare Anforderungen zu

beschränken, anstatt ihn mit unpassenden ästhetischen Massstäben zu verwirren?»¹⁴ Das trafe auf die These von Carl Friedrich Schinkel, der nur dem Genie zubilligte, den Vorhang der Überlieferung zu lüpfen. «Um ein wahrhaft historisches Werk hervorzubringen, ist nicht abgeschlossenes Historisches zu wiederholen, wodurch keine Geschichte erzeugt wird, sondern es muss ein solches Neues geschaffen werden, welches insonderheit, eine wirkliche Fortsetzung der Geschichte zuzulassen.» – «Dazu gehört aber freilich Genie, welche sich niemand erringen kann, sondern das dem Beglückten vom Himmel her unbewusst zu Teil wird.» Aber «Mode», bemerkt Schinkel an anderer Stelle, «kann jeder unvernünftige Einfall werden».¹⁵

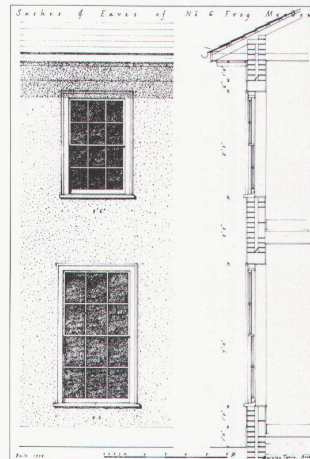
Die völlige – zumindest proklamierte – Loslösung des Bauhauses von der Baugeschichte, ein Unterricht in diesem Fach fand nicht statt, zeigt im Endergebnis die Tragweite der Warnung Schinkels. Mit der Auslieferung des Ästhetischen an das Geschichtslos-Geometrische (Alfred Lorenzer) öffnete die Moderne den Vorhang so weit, dass ihr die für den ungewohnt freien Ausblick notwendigen Genies letztlich fehlen mussten. Das Publikum mit Pablo Picasso in eine andere Welt zu führen, von der es vorher nichts geahnt hat und in der es sich wie in einem Märchen erstaunt und verwirrt wiederfindet, und überrumpelt, und trotzdem beglückt, fällt der Architektur schwer, sehr schwer. Vielleicht ist diese Utopie gar nicht einzulösen. Denn Pablo Pi-



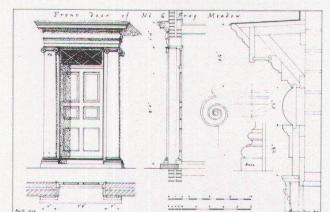
11



12



13



14

casso meinte den Betrachter, nicht den Bewohner. In Gegenrichtung wird es heute natürlich auch einem Neo-Vernacular an Genies fehlen. Die Ursprünglichkeit einer architektonischen Umgangssprache lässt sich nicht synthetisieren, so viel ist sicher. Auch das belegt die Architektur aus den Schubladen und Katalogen.¹⁶ Dennoch träumte Raymond Erith den Traum einer formalen Übereinkunft fernab aller gesellschaftlichen Zwänge. «Wie herrlich wäre das. Die Schönheit der Welt entstände neu. Tatsächlich versperrt nur mangelnde Einsicht den Weg.»¹⁷

So wird die Sympathie gegenüber diesen zwischen 1967 und 1980 errichteten Häusern stark von ihrem Rahmen, ihrer «intakten» Umgebung geprägt. Ein minderwertiges Bild lässt sich dagegen leichten Herzens übermalen oder durch ein modernes Thema, einen zusätzlichen Schwerpunkt aufwerten. Das macht die Frage interessant, wie Quinlan Terry sich in das hierorts übliche Chaos eines Wegwerf-Ortsbildes einfügen würde. Angesichts seiner Äusserungen und anderer Bauten von ihm würde er es vermutlich – anders als z.B. Heinz Bienefeld – ganz genauso machen. «Die Zeit ist gekommen, auf nutzlose Neuerungen zu verzichten und sich von der Weisheit und Erfahrung unserer Vorgänger inspirieren zu lassen. Die menschlichen Bedürfnisse und Wünsche haben sich im Laufe der Jahrhunderte kaum geändert, Detail und Handwerkskunst werden immer noch grundsätzlich vom Klima bestimmt; moderne Ma-

terialien haben sich als minderwertig erwiesen – kurzlebige Modelaunen konnten einen angemessenen Stil weniger fördern als die Zeit, die man voll Ehrerbietung klassisch nennt... Wir leben weder in der natürlichen noch in der stabilen Welt des Cinquecento, noch helfen uns sachverständige Mäzene. Aber Hindernisse dieser Art sind in der Vergangenheit schon oft mit Hilfe einer festen Überzeugung überwunden worden.»¹⁸

Auf den Schrebergartenparzellen «moderner» Einzelhauskulturen, zwischen den Zweit- und Dritt-aufgüssen von «Landhaus» und «Chalet» kann jedoch auch der ernsthafteste Versuch, in authentischer Baugeschichte Zuflucht zu nehmen, das Chaos nur unterstreichen. Andererseits ist an solchen Standorten die Gratwanderung zwischen den ewigen Erkennungszeichen populärer Nostalgie – Gemütlichkeit in Bausch und Bogen – und dem festgefügt klassischen Formenkanon zu leicht zu übersehen, geht mit ihrer banalen Umgebung zu sanft und sitzsam um, schafft nicht die vehemente Eindringlichkeit eines Mario Botta.

Neue Schlösser für die Stadt?

Das Risiko, vom klassischen Schauspiel in eine burleske Komödie abzugleiten, ist dabei nie weit entfernt. Caesar Pinnau, im Entwurf von klassizistischen Villen an Hamburger Elbufer oder ebensolchen Herrenhäusern amerikanischer Farmen gleichermaßen geübt wie seinerzeit in der Aufführung heldischer Kulissen, scheiterte kürzlich in Münster unweit

des Schlosses an einer Neuauflage desselben gleich auf mehreren Ebenen. Seine (vor allem Wohnhäuser betreffende) Traditionsverbundenheit um jeden Preis ignorierte den längst verdorbenen Standort, irrte in der Verwendbarkeit dieses Bautypus für Etagenwohnungen (mit individuellen Freibereichen an der Rückfront) und übersah die Unvereinbarkeit zwischen den Detaillierfordernissen adliger Etikette und dem Kostenrahmen heutigen Wohnungsbaus.

Sein «Schloss» kommt dagegen der schon erwähnten herrschaftlichen Stilvariante «Ile de France» bedenklich nahe. Offensichtlich ein Beleg für die Schwierigkeit, innerhalb eines derartigen Entwurfs- und vor allem Ausführungsansatzes über eindimensionale Kulissen und historische Maskeraden hinauszugelangen. Bâti-Plans definiert die angebotenen Stile jeweils ganz unaufwendig nach acht Kriterien. In diesem Fall werden benötigt: Backsteinmauerwerk (handgeformte und glasierte Steine) eventuell mit Ortquadern, Mansardgiebel- oder Mansardwalmdach in Schiefer- oder Zinkdeckung, Segmentfenster und -türen in Sprossen- teilung, Dachgauben mit Dreiecks- und Segmentgiebeln, Holzfensterläden, Holzgetäfelte Haustüren und Garagentore. Caesar Pinnau spendierte noch Portikus und Brüstungsknauf, und schon schmückt ein französischer Herrensitz à la Bâti-Plans unsere Städte. Die Kopie einer Kopie einer Kopie...

Würde Heinrich Klotz, wie beim «Haus der Winde» – einer Ent-

lüftungsstation der Londoner U-Bahn – geschehen, hier aus der Divergenz zwischen Form und Inhalt auch auf «historisierende Verfremdung» plädieren wollen? «Erst die Relativierung lässt den Historismus zu einem legitimen Sprachmittel heutiger Architektur werden.»¹⁹ Ist diese Unterscheidung von kritischem und nostalgischem Historismus nicht viel zu vage? Wo setzt sie ein? Bei den sichtbaren Stossfugen historisierender Betonabgüsse? Beim Austausch der einzelnen Herrscherfigur gegen demokratische Etagenmenschen? Caesar Pinnau und Ricardo Bofill also ganz Kritik, Quinlan Terry – zumindest bei seinen Wohnhäusern – nur simple Nostalgie? Diese Hürde hängt schief. Denn die Häuser in Dedham liefern kein Faksimile der Realität, keinen stilistischen Abklatsch. Hier wurde weder, den

6 Entwurfszeichnung «Frog Meadow» für drei Wohnhäuser

6 8–14 Bauten von Quinlan Terry in Dedham

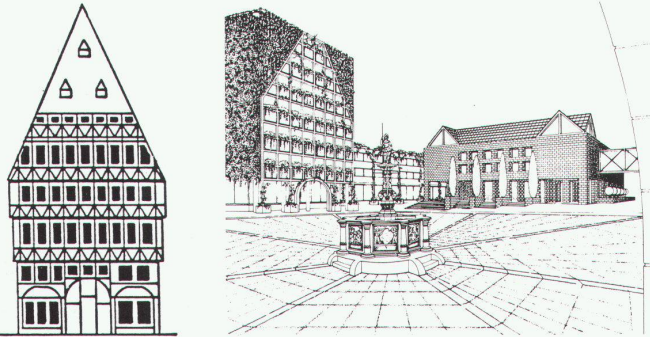
7 Die Umgebung von Quinlan Terrys Bauten, Dedham High Street

8–11 Vier Wohnhäuser in Dedham

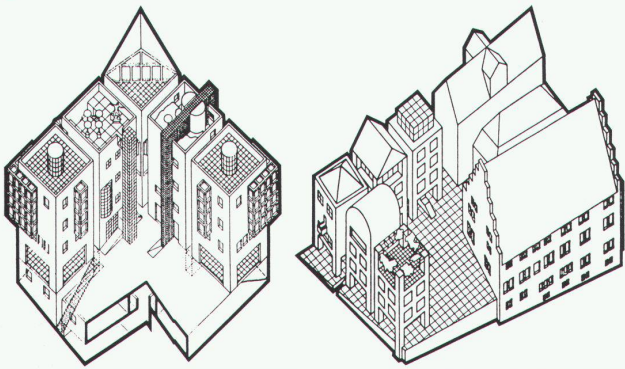
12 Ein Grundriss und Ansicht (vgl. Abb. 11)

13 Detailplan der Fenster, Schnitt (vgl. Abb. 11)

14 Detailplan der Haustüre (vgl. Abb. 11)



15



16

schlichten Motiven von Stilmöbeln folgend, ein Historien-Schinken gemalt noch eine stupide Einfallslosigkeit kreiert, wie sie schon 1836, ein Jahr vor der Zeitrechnung von Raymond Erith, Pugin in seinen «contrasts» geisselte. Alles bleibt harmonische Zurückhaltung und sympathisches Versteckspiel, vornehmes Verschweigen sogar des Architekten. Seine «Handschrift», oft genug schwer zu lesen, bleibt – ganz und gar unüblich – verborgen, hat somit keinerlei Erinnerungswert.

Ganz im Gegensatz zu einem Bebauungsvorschlag von Oswald Mathias Ungers für den historischen Marktplatz von Hildesheim (1980) ist das ein überzeugendes, wenn auch schwer wiederholbares Ergebnis. Und das, obwohl Ungers sich ausdrücklich auf den Genius loci bezieht. «Die Gestaltformen werden aus dem Kontext abgeleitet, aus der vorgefundenen Architektur; nicht jedoch als Imitation des Vorhandenen, sondern im Sinne einer Interpretation dessen, was durch Zufall oder gestalterische Absicht entstanden ist.»²⁰ Seine quadratischen Wohntürme für Marburg (1976) vertreten diesen Ansatz überzeugender.

Man stellte sich die Tragweite

dieser in Dedham geborenen Idee einmal konkret vor. Stadterneuerung zum Beispiel in Berlin-Kreuzberg ohne die Brüche und Ungereimtheiten etwa eines Alvaro Siza, ohne wirkliche «Neu»-Bauten. So, als sei gar nichts geschehen. Selbst das «Schloss» (ein Ausdruck, den seine Architekten selbst verwenden) von Inken und Hinrich Baller am Berliner Fraenkelufer grenzt sich sehr phantasienvoll, aber auch spektakulär gegen seine Umgebung ab, schreibt sie keineswegs im Sinne der Identität Kreuzbergs fort. Ganz ähnlich das Bild in der Berliner Ritterstrasse. Zumindest in Teilbereichen haben sich die Formen von den Inhalten gelöst. Sie berichten – auf sehr kurzer Distanz – von grossen italienischen Villen, kleinen französischen Adelssitzen, von Palladio und Schinkel. Die Postmoderne leistete so zwar streckenweise eine geschichtsbewusste Neubegründung des Ästhetischen, aber nicht als Mittel der sozialen Organisation, nicht als Instrument der Vermittlung individueller Bedürfnisse mit überindividuell kollektiven Raumgestalten.

Alfred Lorenzer: «Die falschen Türmchen, Erkerchen, Säulen und Prunkbalkone waren sicherlich

Attitüde einer reaktionären Refeudalisierung und einer Flucht in falsche Traumwelten. Immerhin aber boten alle diese Westend- und Bahnhofstrassen in all ihrer Individualistik noch jene Abstimmung kollektiver Räume, die wir in der Tristesse der Wohnzielen gegenwärtiger Wohnstrassen mit der penetranten Skandierung der Reihe durch die obligaten Balkone vermissen.»²¹ Julius Posener, 1975 vor der Frage der Erneuerung Berlin-Kreuzbergs fast ratlos: «Wir müssen also das Vergangene erhalten. Selbst das Zweitklassige, weil wir nicht einmal das Zweitklassige ersetzen können.»²² Das sogenannte «angepasste» Bauen erfüllte seiner Meinung nach nur die Funktion eines Palliativs.

Neben der geeigneten Umgebung ist das zweite entscheidende Wertungskriterium die schon erwähnte Ernsthaftigkeit bzw. Sensibilität des Architekten und – nicht zuletzt – der Handwerker. Nur, wenn beide Bedingungen – Lagegunst und Authentizität – erfüllt sind, gelingt dem orthodoxen Historismus eines Quinlan Terry, weit entfernt von der Allgemeingültigkeit einer Architekturdoktrin, eine kritische Aussage, die weit über die plumpe Anbiederung an einen Publikumsgeschmack hinausgeht, dem schmiedeeiserne Versatzstücke und das dazu passende Kaffeeservice wichtiger sind als typologische Zusammenhänge der Bauge-schichte.

Denn Quinlan Terry überliefert – natürlich – nicht nur formale Beschaulichkeiten, sondern vor allem lange bewährte Bau- und Wohntypen, die in ihrer Stringenz und Schlichtheit beinahe an die formale Zurückhaltung der Shaker erinnern und der grossartigen Einfachheit und strengen Eleganz der «echten» Moderne daher viel näher stehen als deren banal schematisierte und industrialisierte oder übermütig postmoderne Nachkommen. Schon das «synthetic vernacular» eines Charles F.A. Voysey – eine einfache, weisse Architektur – wurde in den 30er Jahren nicht ohne Grund als Präludium der Moderne missverstanden. Und sind die Häuser in Dedham – an ihrem Standort – nicht passender, selbstverständlicher und zurückhaltender als die rationalen, viel gewaltsameren Umsetzungen Aldo Rossis, der – wie Ungers das Quadrat – überall den Laubengang entdeckt, auch in Berlin, selbst als die ausserhalb Italiens fremdelnden Palladio-Träume von Heinz Bienefeld?

Was ist Überlieferung?

Die Frage stellte Bruno Taut vor 60 Jahren schon einmal. Frei nach Schinkel fand er bereits im dritten Satz seiner Ausführungen zu der Überzeugung: «Tradition ist demnach nicht ein sklavisches Anklammern an Formenmerkmale vergangener Zeiten, sondern eben das lebendige Weiterbauen selbst, der stete Impuls zur reinsten Darstellung des Inhalts der Gegenwart, des lebendigen Gegenwartsgeistes...»²³ So verdammte er, vergleiche Caesar Pinnau, die historische Routiniertheit auf dem Gebiet des Stockwerksbaues, in der sich zu seiner Zeit das Gros der Architekten austobte, «ganz unbekümmert darum, ob Alt-Lübeck oder Alt-Bremen oder Nürnberg oder ein vornehmes Schloss einem Berliner Massenwohnhaus aufgepfropft oder ob Tirol nach Wien und Stuttgart oder Frankfurt a.O. und Magdeburg oder auch nach Stettin und Königsberg verpflanzt wird...»²⁴

Aber wenige Zeilen später vermisst er schon «das prächtige harte und kristallklare Bergische Haus». – «Wo ist es geblieben gegenüber dieser Invasion einer süddeutsch sein sollenden Gemütlichkeit?» – «Überall in ganz Deutschland... überall gibt es für das Haus des kleinen Mannes einen schlichten, sehr einfachen Typ der Umrissform, der ohne alle Kinkerlitzchen, ohne jede Spur von «Kulturarbeiten» die klare saubere Hausform zeigt, sogar mit sehr geringfügigen Abweichungen, der ganz und gar unsentimental ist und sich bis in die 80er, 90er Jahre rein erhalten hat. Es sind jene einfachen Häuser mit simpelstem Dach, ohne Walm, mit einem einfachen Giebel, die in ihrer schönen klaren Kantigkeit so unschuldig dastehen, wie wenn sie eben aus der Spielzeugschachtel genommen wären.»²⁵ Taut stellt diese kristallklaren Häuser, die ja keineswegs seiner ursprünglich sehr weitreichenden Utopie einer kristallinen, von Paul Scheerbart inspirierten Glasarchitektur folgen, der Traulichkeit vermeintlichen Heimatschutzes gegenüber und endet schliesslich mit Rodins «Hässlich in der Kunst ist das, was keinen Charakter hat, d.h. weder eine äussere noch innere Wahrheit besitzt». Anders formuliert, es kommt mit Giorgio Grassi nicht auf die Formen an, sondern auf die Art, in der sie gebraucht werden.

Erst 1919, acht Jahre zuvor, hatte Taut der «abgestandenen Bildungswelt» des Publikums, die diese Häuser auch zu seiner Zeit ganz ohne

Architektur sehr vereinzelt noch hervorbringen wusste, den Krieg erklärt. «Sie soll in Trümmern auseinanderfallen, zu Staub werden, und ein neuer Phönix soll aus ihr aufsteigen, ein neues weithin glänzendes Licht, die Kunst, die Glück ist und Leben!...»²⁶

Auch Walter Gropius liebte es, z.B. vor dem Problem der Neugestaltung des Hildesheimer Marktplatzes, «einen neuen Phönix aus der Asche wachsen» zu sehen. Sogar Paul Schmitthenner – in seinen Gamaschen – war nach dem Krieg gegen den heute geplanten Wiederaufbau des alten Knochenhauer Amtshauses aus dem Jahre 1529. Respektlosigkeit vor den Vorfahren nannte er diese Idee.

Muss also jedes kleine Wohnhaus tatsächlich eine soziale Utopie ausdrücken, die Idee von einer neuen Menschengemeinschaft? Muss jedes kleine Wohnhaus eine «Spannweite durch das ganze elementare, gegenständliche inhaltliche und stilistische Gebiet» aufweisen, wie sie Paul Klee für sein Werk erträumte? Kann das nach der vielfach zu doktrinärer Scheinaskese verkommenen «Moderne» das generelle Ziel von Architektur, von Wohnungsbau vor allem sein? Das Publikum wollte sich zu dieser Freiheit, der «little boxes made of ticky tackey, little boxes all the same» (aus einem Liedtext von Peter Seeger), nicht pressen lassen und sucht heute hilfloser denn je nach nostalgischer Beschränkung. Der nächste Phönix, nach Heinrich Klotz die Zweite Moderne, hat wiederum gute Chancen, nicht einmal von allen Architekten verstanden zu werden: «... es ist der zersplitterte Ort. Der Ort, der nicht mehr die Existenznische für das Individuum bietet, sondern eine Aufforderung für den einzelnen ist, sich überhaupt erst einmal zu suchen und zu finden – oder vielleicht auch nicht zu finden.»²⁷

Der Architektur ist die Gratwanderung zwischen ihrer Geschichte und ihrer Zukunft, zwischen Resignation und Revolution schon immer schwergefallen. Das beweist nicht zuletzt auch die Postmoderne. Moderne Theoretiker wissen von der «Unmöglichkeit, einen zufriedenstellenden Kompromiss zwischen der Erforschung des Neuen und der Rückkehr zu einem Revival zu erreichen» (Bruno Zevi)²⁸ und vollziehen diese janusköpfige Unsicherheit in einer Flucht in vage Begriffsbestimmungen mitunter nach. So stellt zum Beispiel Vitto-

rio Magnago Lampugnani «Architektur als ästhetischen Protest» gleichberechtigt neben «die (trotzdem) nützliche Bürgerbeteiligung».²⁹ Er sucht den «kritischen Ausweg», «die möglichst unvoreingenommene und komplexe Reflexion, inwieweit die Rekonstruktion der Vergangenheit in die denkbar beste Zukunft weist und wieweit die Konstruktion von nie Dagewesenem zur konkreten Utopie führt.»³⁰

Kenneth Frampton erweitert den Begriff des Regionalismus um eine «kritische» Komponente. Dafür ist ihm unter anderem gerade die Wettbewerbsarbeit von Ungers für die Neugestaltung des Marktplatzes in Hildesheim Beleg genug. «Der kritische Regionalismus (ist) weniger ein Stil oder eine einzelne ideologische Tendenz als vielmehr das Bestreben, den kulturellen und politischen Auswirkungen des multinationalen Industriekapitalismus entgegenzuwirken.» – «Da es (dem kritischen Regionalismus) um die Schaffung von Orten geht, müssten überall «Enklaven» geschaffen werden, das heißt, abgegrenzte Reviere, die den ständigen Verlust an Orten zumindest zeitweise aufhalten.»³¹ Gibt es eine beharrlichere Enklave als Dedham? Stemmt sich nicht auch Quinlan Terry gegen eine als negativ erachtete kulturelle Entwicklung?

Gert Kähler ersetzt den Begriff Regionalismus, vielfach zum Synonym für ländliche Idylle verkommen und daher neuen Formen gegenüber zu wenig aufgeschlossen, durch ein «ortsgebundenes Bauen». – «Nicht: an jedem Ort das Gleiche zu bauen, wie es in der Logik des Neuen Bauens lag, sondern: glanz gleich, wo, den Ort zu bauen, muss das Ziel der Architektur nach dem Neuen Bauen sein. Dabei dessen unzweifelhafte Errungenschaften nicht zu verlieren, sondern sie fortzuentwickeln – vom sozialen Engagement bis zu den grundrisslich räumlichen Erfindungen –, das kennzeichnet die heute gelungene «Annäherung an den Ort.»³² Diese Wegweisung könnte, obwohl auch sie über den Hinweis auf das Neue Bauen und sein soziales Engagement auf Neues und Kritisches nicht verzichten will, den anthropologisch-historischen Ansatz von Quinlan Terry, immer unter die besonderen Voraussetzungen Dedhams subsumiert, am leichtesten integrieren.

Der Grundtenor aller Aussagen bleibt dennoch die progressiv-kritische Komponente der Architektur. Im Gegensatz zu den erbärmli-



17



18



19



20

chen Versuchen des Publikums, sich mittels eines antiquarisch-nostalgischen Sammelsuriums in ein Paradies stillgestellter Zeit (Dieter Bartzettko) zu retten, soll Architektur also «kritisch» sein. Wer möchte das als fortschrittlicher Mensch schon bestreiten? Dafür finden sich seit Schinkel, der – selbst ganz Januskopf – sehr wohl auch Kontinuität erstrebte, und Semper auch die trefflichsten Zitate. Zum Beispiel: «Überall ist man nur da wahrhaft lebendig, wo man Neues schafft...»³³ «Wenn wir wollen, dass alles so bleibt, wie es ist, muss sich alles ändern.»³⁴ Oder: «Heimat schafft, wer die Welt des Bekannten erweitert.»³⁵ Ob die Architekten und ihre Kritiker selbst im-

15 Projekt für den Marktplatz in Hildesheim, Architekt: O. M. Ungers; links das Vorbild (Aus: Ettore Camesasca: Das Haus, 1968)

16 O. M. Ungers Altstadthäuser, Projekte

17 Wohnhaus in West-Berlin (IBA), Architekten: I. und H. Baller

18 Wohn- und Geschäftshaus in West-Berlin (IBA), Architekt: A. Siza

19, 20 Neu- und Umbau einer Schlossanlage in München, 1986 (links: der Neubau; rechts: der Altbau), Architekten: Hilmer und Sattler



21

mer so «ehrlich» und «kritisch» wohnen, wie sie es von ihrem Laienpublikum fordern? Zweifel sind angebracht (und werden hier nur aus Gründen der Fairness nicht belegt). Leider gibt es heute schon zu wenig «echte» Altbauten für alle. Soll man also die Sehnsüchte des Publikums, die Alfred Lorenzer ernst nimmt, als unseriöses Danebenbehmen abtun und Dorf- und Stadtentwicklung der Nostalgieindustrie überlassen? Quinlan Terry formuliert seine Kritik nicht in eigenen Worten, sondern verwendet die Sprache seines Publikums. Daher die Zweideutigkeit.

Zweifel an Huck Finn?

Auch die Geschichte von Huckleberry Finn ist die Geschichte einer Flucht vor den Errungenschaften einer Zivilisation, deren Enge und Verlogenheit er erkannt hat. Seine Sehnsucht nach Freiheit lässt ihn – alias Quinlan Terry – schliesslich auf die begrenzte Freiheit eines Reservats, einer Oase «zurück»-greifen. Huck: «Aber ich schätze, ich muss noch vor den anderen zum Indianerterritorium abrücken, weil mich Tante Sally adoptieren und siwilisieren will, und das halt' ich nicht aus. Ich hab's ja schon mal durchgemacht.»³⁶

Das, was vor dem Klassizismus Quinlan Terrys nachdenklich macht, ist nicht – mit einem Blick auf den Kalender – die vermeintliche Verlogenheit einer Neuaufgabe aus ihrem historischen Zusammenhang isolierter Traditionen. Huck: «Ich hab' noch nie jemanden gesehen, der nicht hin und wieder geschwindelt hätte...» Zweifel entstehen viel eher angesichts der bornierten «Freiheit» jenseits dieser Grenzen, innerhalb ei-

21

Wohnhaus H. Klotz in Marburg (Anbau), 1980/81

22

Wohnhaus Ch. Jencks, 1986



22

ner dekadenten Umwelt, die derartige Fluchtgedanken – unter Ignorierung ihrer historisch erwiesenen Verglebarkeit – mit dem Rang einer Zukunftsvision (Leon Krier) ausstattet. Dennoch erscheint das rückwärtsgewandte «Vor»-Gehen von Quinlan Terry wie das Huckleberry Finns nur auf den ersten Blick als passiv und lediglich von aussen beeinflusst.

Peter Eisenmann: «Ich glaube nicht, dass Maurice Culot und Quinlan Terry Architekten sind. Sie unternehmen nichts, um Materie zu verwandeln... sie mögen Theologen, Philosophen, Sozialwissenschaftler – ja meinetwegen auch Kulturkritiker – sein, aber sie sind keine Architekten.»³⁷ Julius Posener unterstrich dieses Selbstverständnis der Architekten, die phantasievoll Neues in die Tat umsetzen, angesichts der utopischen und der realisierenden Phase im Schaffen Bruno Tauts. «Aber er wäre nicht Taut, er wäre kein wahrer Architekt gewesen, hätte er nicht versucht, etwas von der Utopie in die Verwirklichung hinein zu retten.»³⁸ War es, siehe den Bergsee bei Adolf Loos, nicht gerade der Architekt, der, ganz kritische Neugier, die Zerissenheit des Bauens heraufbeschwor? Wer hätte ihm auch die Einsicht gedankt, an dieser Stelle des Bergsees gar nicht zu bauen? Denn es wäre ja nichts geschehen.

So gibt es auch die weitergehende Deutung, nicht von einem Architekten. T.S. Eliot: «Huck, passiv und unbeteiligt, scheint stets das Opfer der Ereignisse zu sein. Aber indem er die Welt und das, was sie ihm und anderen antut, hinnimmt, erweist er sich seiner Welt überlegen – denn er ist wacher als jeder andere in ihr.»³⁹

Anmerkungen siehe Seite 69

Mies van der Rohes Unvollendete

Vier Partituren

Wenn man mit grossem Anspruch baut, dann ist immer eine Sehnsucht dabei, sich mit den Dingen zu versöhnen. Das Bauen ist der Versuch der Schaffung einer Umwelt ohne Unterdrückung, einer Versöhnung mit den Dingen. In der Generation der Pioniere, die gemeint haben, sie können uns direkt mit dem Ding versöhnen, sie können uns direkt das Glück bringen, erscheint uns Mies als derjenige, der «nur formal» gearbeitet hat. Vielleicht war er insofern der Weiseste unter den Pionieren, als er wusste, dass dieses Glück für uns nur in Form der Abbildung vermittelbar ist. Wir können es nur modellhaft, bildhaft darstellen. Wir können das Perfekte nicht schaffen. Auch Mies hat es nicht geschaffen; er hat es aber abgebildet.

Da möchte ich nun gerne vier Schichten abdecken und schauen, was in Mies drinsteckt, wenn wir ihn versuchsweise nicht als den Vollkommenen sehen, sondern als den, der versucht hat, Bilder einer Ahnung davon zu schaffen, was Vollkommenheit sein könnte. Jede dieser Schichten führt uns wiederum nicht zu einer Lösung, sondern zu Fragen und Zweifeln.

Ich komme zur ersten: zum *physikalischen Modell*. Gibt es ein Bauen, das Naturgesetze abbildet? Das war das Anliegen der gesamten Klassik, begonnen mit der palladianischen Akademie: das Reale soll das Unsichtbare hinter dem Realen abbilden. Das bildete man ab, indem der Bau – man sagte es in den Worten, die man damals hatte – Natur ist, aber man meinte nicht die greifbare Natur, sondern die Naturgesetze. Man glaubte, die richtige Befolgung der Regeln schaffe es, dass wir durch die Materie hindurch das Immaterielle, die Gesetze abbilden, die die Materie beherrschen. Man glaubte auch, dass die Alten diese Gesetze kannten und dass Architektur darin bestehe, den Alten nachzueifern, und dass der Architekt die Alten nur da ergänzen muss, wo sie uns nichts hinterlassen haben.

In diesem Geiste hat Sansovino die Bibliothek von San Marco gebaut; er überlegte: Wie machen wir eine vollkommene Ecke? Er führt die Fassade am Markusplatz auf Säulen bis zur Ecke und in einem Winkel

von 90° die Fassade von der Piazzetta ebenfalls zu dieser Ecke. Und was macht er jetzt mit der Ecke? Er setzt einen zusätzlichen Pfeiler ein. Einen für die Nordfassade, einen für die Ostfassade und einen – eben für die Ecke. Die Ecke besteht also aus drei Stützen. Über den Säulen gibt es immer eine Triglyphe und eine Metope; und nun kommt der Eckpfeiler, und die Reihe der Triglyphen und Metopen geht nicht auf. Was macht man da? Gibt es halbe Metopen? Wenn Sie das nächstmal in Venedig sind, dann schauen Sie hinauf und denken Sie vielleicht an eine Pizza. Jedenfalls hat Sansovino eine Metope über die Ecke geklatscht. Also: Das Ideale geht nicht auf. Wir müssen Fehler machen. Damals richtete der Kardinal-Patriarch von Venedig und Torcello an die gelehrte Welt die Umfrage, ob Sansovino richtig gehandelt habe. Man hat die Sache schon sehr ernst genommen. Denn es ging nicht nur um die kleine Metope da oben, sondern um die Frage, ob wohl das Naturgesetz stellenweise unvollkommen sei.

Als ich einmal vor dem Seagram-Building stand, kam mir diese Ecke gleich in den Sinn. Da wird die eine Seite des Gebäudes auf ihren Stützen herangetragen (und wir sind überzeugt, dass Mies diese Stützen als Säulen betrachtet hat), und die andere Seite wird herangetragen, und was macht nun Mies mit der Ecke? – Er lässt sie weg. Die dritte Stütze von Sansovino fehlt. Dann geht es natürlich auf. Das Opfer der Ecke, die hohle Ecke ist ein Mittel, um zu erreichen, dass es aufgeht.

Die Renaissance hat das Ideal des perfekten Bauens nicht zustande gebracht. Im gleichen Venedig, wo der Kreis um Sansovino und Palladio glaubte, das Perfekte herstellen zu können, hat der Mönch Colonna, genannt Polyphilius, die Ruine entdeckt: die Ruine als den Ausdruck dessen, dass wir es nicht vermögen, das Vollkommene zu tun, dass wir nur andeuten können, wie Vollkommenheit sein könnte, nämlich durch die Ruine.

Die zweite Schicht, die ich freilegen möchte, nenne ich *das Design-Modell*. Sie handelt von Mies als dem Handwerker, und sie beschreibt die Utopie der Materialgerechtigkeit. Die Materialgerechtigkeit war nicht erst vom Werkbund entdeckt worden. Sie war ein Anliegen aus der Mitte des 19. Jahrhunderts: man verband sie mit der Idee der Ehrlichkeit überhaupt. Das Falsche ist das Böse,

L'émergence de caractères scandinaves dans l'architecture suisse de l'après-guerre

Dès la fin des hostilités, les échanges professionnels interrompus durant la guerre reprennent en grand nombre. Les jeunes diplômés des écoles d'architecture suisses accomplissent fréquemment un stage parfois prolongé dans un bureau finlandais, suédois ou danois, plus rarement en Norvège semble-t-il. L'apprentissage d'une tradition constructive simplifiée par rapport aux habitudes helvétiques, en dépit des rigueurs du climat nordique, exerce un attrait indiscutable sur les architectes suisses, qui découvrent dans les exemples scandinaves des modes «naturels» d'assemblage des matériaux, et par conséquent des possibilités de modèle plus libre de l'espace.

Le premier édifice en Suisse à s'apparenter de manière originale à l'architecture finlandaise serait le Parktheater de Grenchen-Granges (E. Gisel, 1954), point de mire de l'architecture suisse. Le bâtiment d'usage public se compose de diverses masses enchaînées les unes dans les autres en une composition unitaire qui comporte un caractère franchement domestique, bien distinct des programmes équivalents du «Neues Bauen». L'échelle humanisée du projet et le traitement attentif des espaces extérieurs incarnent le propos d'Otto Senu «la forme se présente comme l'idée concrétisée du comportement social dans l'espace». C'est bien la rencontre du public et du spectacle qui transparait dans la dimension familière de l'édifice, dont la poésie subtile n'est pas sans rappeler l'exemple de Säynätsalo.

Si l'utilisation de la brique de terre cuite a largement dépassé l'univers nordique pour devenir un matériau universel, il n'en est pas de même de la construction en bois dont on sait que la Scandinavie reste le principal foyer de propagation. En Suisse, où le travail du bois massif est souvent marqué par la tradition alpestre, on assiste dans l'après-guerre à l'importation des premières maisons préfabriquées de Finlande, livrées sur camion, prêtes au montage. Mais, même si les pays scandinaves n'ont jamais cessé d'être un terrain d'expérimentation et de création pour la construction en bois, ce n'est sans doute pas là que réside leur principale source d'influence en Suisse.

Si se produit effectivement un phénomène d'osmose entre les cultures architecturales scandinave et helvétique, il semble qu'elles aient pour principale base commune un souci d'identité géographique et de

compatibilité avec le *genius loci*. Plus campagnardes qu'urbaines, elles trouvent par excellence leur manifestation dans le domaine de la résidence individuelle.

Des deux types d'habitations entrevus antérieurement, le plan en anneau se rencontre rarement en Suisse en raison probablement de l'exiguïté des parcelles de terrain, mais aussi en raison de l'interdiction de bâtir au voisinage immédiat d'une zone boisée. Aussi la maison Leutert sur le Sonnenberg à Zurich (E. Gisel, 1961) apparaît-elle en quelque sorte comme l'exception qui confirme la règle. L'autre mode d'habitation établi sur plan rectangulaire donne lieu par contre à une multiplication d'exemples en Suisse, qui va de la maison de vacances en bois à la résidence permanente édifée en matériaux massifs. Leur trait commun peut être leur volumétrie dépouillée et le toit plat ou à pan unique. De plus, on ne les rencontre que dans des sites ruraux ou à la rigueur suburbains.

Au terme de cette brève analyse, il faut bien se ranger à l'évidence que la principale influence scandinave ressentie en Suisse dans les années d'après-guerre émane d'Alvar Aalto, dont l'impact se traduit surtout par une nouvelle interprétation du programme architectural dans le site à bâtir. Notre intention qui consistait à évoquer l'imprégnation tacite d'une génération entière d'architectes suisses par un courant de culture nordique pourrait nous permettre de conclure provisoirement

- que l'architecture scandinave a fourni à maintes reprises des enseignements utiles sur le rapport étroit de l'architecture au paysage, par exemple en se faisant «organique» et en réaffirmant certains attributs «régionalistes». Cette remarque se rapporte en particulier aux édifices dont la silhouette et la toiture véhiculent une image forte, annonciatrice du contenu;
- que la préoccupation de relations plus étroites entre l'intérieur et l'extérieur des bâtiments découle d'une conception intimiste de la vie domestique liée à une grande attention pour la nature, deux traditions déjà présentes dans l'architecture vernaculaire, qui placent la «Gemütlichkeit» non pas au niveau des installations ménagères mais du confort visuel et tactile émanant de la mise en valeur des matériaux, du bois en particulier;
- que le langage réservé à l'architecture domestique a gagné progressivement certaines catégories d'édi-

fices publics, exerçant sur eux son pouvoir d'humanisation et de modération de l'échelle. Il n'est pas exclu que cette tendance se soit développée plus particulièrement dans les pays à régime démocratique, où l'idéal de vie sociale cherche à se détourner des modes d'expression incarnant la domination d'un pouvoir centralisé. G. B.

Notes

1. Tarjei Vesaas. *Il cavaliere selvaggio*. Ed. italienne, Venise, 1953, cité par C. Norberg-Schulz in *Häbiter. Vers une architecture figurative*. Milan-Paris, 1984/85
2. G. Bachelard. *La poétique de l'espace*. Paris, 1957, p. 57
3. T. Vesaas. Cité par C. Norberg-Schulz, *ibidem* p. 12
4. Carl Larsson. *Une maison au soleil*. 1898
5. Paul Artaria. *Ferien- und Landhäuser*. Zurich, 1947, p. 15
6. S. Giedion. Cours donné à l'EPFZ sur le thème «Raumkonzeption», vers les années 1950
7. Benedikt Huber. *Der Drang zur Mitte*, in *Werk* 1962, Heft 1, p. 3
8. Otto Senn. *Raum als Form*, in *Werk* 1955, cité d'après la traduction française d'un texte de R. Gutmann. L'œuvre d'Otto Senn, architecte, in *Architecture, Formes + Fonctions*, 7e année, Lausanne 1960

Anmerkungen zum Beitrag auf Seite 15ff

Der Titel des Aufsatzes bezieht sich auf einen Text von Julius Posener: «Im Stil eines Stiles», in: *Der Tagesspiegel*, 16.5.1971, bzw. in: Julius Posener. Aufsätze und Vorträge 1931-1980, Braunschweig 1981, S. 223-225. Posener wiederum bezieht sich auf die gleichlautende Formulierung von William Richard Lethaby (1957-1931). So manifestiert sich auch in der Wahl des Titels die Kontinuität des Problems.

Anmerkungen

1. Heinrich Klotz, *Die röhrenden Hirsche der Architektur*. Kitsch in der modernen Baukunst, Luzern und Frankfurt, 1977, S. 15
2. Vgl. Alfred Lorenzer, *Der Zerfall des öffentlichen Raumes und der Stadtgestalt* (unveröffentlichter Vortrag an der Universität Hannover, 28.4.1980). Auch im folgenden wird mehrmals auf diese Ausführung Bezug genommen.
3. East Coast Design Ltd., *Home Plans 83/84. Plans for a better home*, o.O./o.J., S. 23
4. Home Planners Inc., *180 Home Plans. Multi level designs*, o.O./o.J., S. 7
5. Ebd., S. 118
6. Ebd.
7. Vgl. *Bäti-Plans, Bäti-Plans vous propose plus de 500 modèles de maisons individuelles et leur plan*, Paris (2. Aufl.), o.J.
8. Le Corbusier, *Ausblick auf eine Architektur*, Gütersloh/Berlin 1969, S. 99
9. Ebd., S. 37
10. Serena Vergano/Taller de Arquitectura, in: Ricardo Bofill, Stuttgart 1985, S. 9
11. Bruno Taut, *Bauen - der neue Wohnbau*, Leipzig 1927, Kap. IV, S. 31 ff., zit. nach: Akademie der Künste, Bruno Taut 1880-1938 (Ausstellungskatalog), Berlin 1980, S. 212
12. Oswald Mathias Ungers, *Die Thematisierung der Architektur*, Stuttgart 1983, S. 75
13. Adolf Loos, *Gesammelte Schriften*, München 1961, zit. nach: Rudolf Arnheim, *Funktion und Ausdruck*, in: «archithese» 5/1973, S. 5/6
14. Rudolf Arnheim, *Funktion und Ausdruck*, in: «archithese» 5/1973, S. 8
15. Zit. nach: Erich Blunck, Schinkel und die Denkmalpflege (Vortrag 1916), in: Architekten- und Ingenieur-Verein zu Berlin (Hrsg.), *Festreden Schinkel zu Ehren 1946-1980*, S. 278
16. Vgl. Klaus-Dieter Weiss, *Architektur zum Spottpreis*, in: «Der Architekt» 3/1983, S. 142-146
17. Raymond Erith, *Royal Academy Catalogue, 1976*, übers. nach: «International Architects» 6 (1981), S. 9
18. Quinlan Terry, übers. nach: *The Presence of the Past, Venice Biennale 1980*, London 1980, S. 300
19. Heinrich Klotz, *Moderne und Postmoderne. Architektur der Gegenwart 1960-1980*, S. 61
20. Oswald Mathias Ungers, a.a.O., S. 79
21. Alfred Lorenzer, a.a.O. (s.a. Anm. 2)
22. Julius Posener, *Rom wurde nicht an einem Tag erbaut* (Vortrag vor dem Deutschen Werkbund, Berlin 1975, zit. nach: Julius Posener. Aufsätze und Vorträge 1931-1980, Braunschweig 1981, S. 295
23. Bruno Taut, a.a.O., S. 212
24. Ebd., S. 213
25. Ebd.
26. Bruno Taut, *Ex oriente lux. Aufruf an die Architekten*, in: *Neue Blätter für Kunst und Dichtung*, 2. Jg., 1919, Aprilheft, S. 15 ff., zit. nach: Akademie der Künste, Bruno Taut 1880-1938, S. 197
27. Heinrich Klotz, in: «Arch+» 86 (1986), S. 61
28. Vgl. «Werk, Bauen+Wohnen» 12/1986, S. 55
29. Vittorio Magnago Lampugnani, *Partizipation am Protest. Architektur zwischen Konsumgut und Kulturprodukt: Überlegungen zu einer nachdenklichen Avantgarde*, in: «Freibeuter» 12 (1982), S. 64/65
30. Ders., *Eigensinn ohne Illusionen. Fragmente zu einem Programm für die architektonische Kultur der nahen Zukunft*, in: «Freibeuter» 22 (1984), S. 48
31. Kenneth Frampton, *Die Architektur der Moderne*, Stuttgart 1983, S. 261
32. Gert Kähler, *Regionalismus ist kein Stil. Versuch der Annäherung an einen Begriff, der sich im Verlauf der Untersuchung als untauglich erweist*, in: «Bauwelt» 7-8/1986, S. 239
33. Carl Friedrich Schinkel in: Bruno Taut, *Frühlicht*, Jg. 1, 1921, Herbst, S. 2 ff., zit. nach: Akademie der Künste, Bruno Taut 1880-1938, S. 196
34. Vgl. Vittorio Magnago Lampugnani, *Eigensinn ohne Illusionen*, a.a.O., S. 48
35. Vgl. Julius Posener, *Apparat und Gegenstand* (Vortrag an der Technischen Hochschule Berlin, 1967), in: Julius Posener. Aufsätze und Vorträge, S. 158
36. Mark Twain, *Tom Sawyer und Huckleberry Finn* (1876/1884), München 1965, S. 583
37. Peter Eisenmann im Gespräch mit Leo Krier, in: «Arch+» 69/70 (1983), S. 92
38. Julius Posener, *Gebaute Umwelt* (Vortrag an der Universität Marburg, 28.6.1978) zit. nach: Julius Posener. Aufsätze und Vorträge, S. 330
39. T. S. Eliot, *Einführung in Huckleberry Finns Abenteuer* (1950), in: Mark Twain, a.a.O., S. 559