

Zeitschrift: Werk, Bauen + Wohnen
Herausgeber: Bund Schweizer Architekten
Band: 79 (1992)
Heft: 12: Objekte im Raum = Objects dans l'espace = Objects in space

Artikel: Architektur + Konstruktion (2. Teil)
Autor: Schett, Wolfgang / Sumi, Christian / Reichlin, Bruno
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-60160>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 30.01.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Architektur + Konstruktion (2. Teil)

Christian Sumi hat Kenneth Frampton, Marcel Meili, Bruno Reichlin und Wolfgang Schett zu einem Gespräch eingeladen. Die Diskussion, die wir in einer von Sumi überarbeiteten Fassung publizieren, aktualisiert Fragen nach dem Verhältnis von Architektur und Konstruktion. Anlass zum Gespräch bot das Buch «Immeuble Clarté».¹ Die französische Fassung dieses Gesprächs ist in «Faces» Nr. 22 erschienen.

Wolfgang Schett: Was gibt es über die Beziehung von Le Corbusier und Jean Prouvé hinsichtlich der hier aufgeworfenen Fragestellung zu sagen?

Synergie und architektonische Poetik

Bruno Reichlin: Um das nun Folgende situieren zu können, muss man von Anfang an den fundamentalen Unterschied zwischen Prouvé und Le Corbusier betonen. In den zwanziger Jahren formulierte Le Corbusier eine eigentliche Architekturtheorie, in der die Konstruktion eine fundamentale Rolle spielt, während man bei Prouvé keinen theoretischen Ansatz findet, der die Dimension der Konstruktion im Entwurf insgesamt berücksichtigt. Dennoch lassen die von ihm entwickelten Projektstrategien ebenso wie die am Bau angewandten Techniken sowie die Objekte selbst erkennen, dass er durchaus einen innovativen Ansatz realisiert, der ebenfalls auf ein Theoriegebäude der Architektur hinweist. Ich habe in diesem Zusammenhang von einem «synergetischen Funktionalismus» gesprochen, einem Ansatz, welcher über das bautechnische Denken der Moderne hinausgeht. Ich erinnere nur an seine Überlegungen zu den Fassaden aus vorgefertigten Paneelen für die «Maison du Peuple in Clichy»,² die von der selbsttragenden Karosserie des Citroën abgeleitet sind. Der von Prouvé erstellte Bezug ist weder formaler noch banaler technischer Natur, sondern in erster Linie eine konzeptuelle Beziehung, weil sie sich auf die Realisation technischer Lösungen bezieht, bei der ein einziges Bauteil ein ganzes Set von Funktionen übernimmt.

Dieser vielversprechenden Ausrichtung folgte keine theoretische Konzeption, und der Ansatz wurde offensichtlich auch nicht weiterentwickelt. Kaum erstaunlich, wenn man berücksichtigt, dass der synergetische Ansatz der Konstruktion einer Berufspraxis entstammt, die sich als Bezugsrahmen immer in der Art der industriellen Produktion gab. Denn Prouvé war eben gerade nicht Architekt, sondern ein «Kunstschlosser», der zum «Baukonstrukteur» wurde. Trotz dem Enthusiasmus für interdisziplinäre Forschung, wie sie die Moderne propagierte, kam es zu keinen «Konzeptverschiebungen» (A. Colquhoun), denn die anhaltende Präsenz diskursiver Gedankenwelten und etablierter Überzeugungen führte immer wieder zu «epistemologischen Hindernissen» (G. Bachelard) gegen die Durchlässigkeit zwischen verschiedenen «wissenschaftlichen Disziplinen», die auf intellektueller Arbeitsteilung beruhen.

In bezug auf Le Corbusier muss man zunächst einmal ein Missverständnis korrigieren. Man weiss, dass er sich selbst gerne das Image eines Konstrukteurs und Erfinders gab, der sich an Industrielle und Patentverwalter wandte. Sumi erinnert daran, dass er unter anderem Urheberrechte auf das «Langfenster» erheben wollte. Der Unternehmer Baizeau, der Le Corbusier beauftragte, sein Haus in Karthago zu bauen,³ dessen Grundriss er selbst gezeichnet hatte, hoffte gerade dadurch auch die von Le

¹ Christian Sumi, «Immeuble Clarté, Genf, 1932», gta-Ammann, Zürich, 1989. Siehe auch die Buchbesprechung von Ernst Strebel in «Werk, Bauen+Wohnen» 10/1990.

² Bruno Reichlin, «Maison du Peuple à Clichy: a Masterpiece of Synthetic Functionalism?», in «Daidalos» Nr. 18, Dezember 1985, S. 88–99

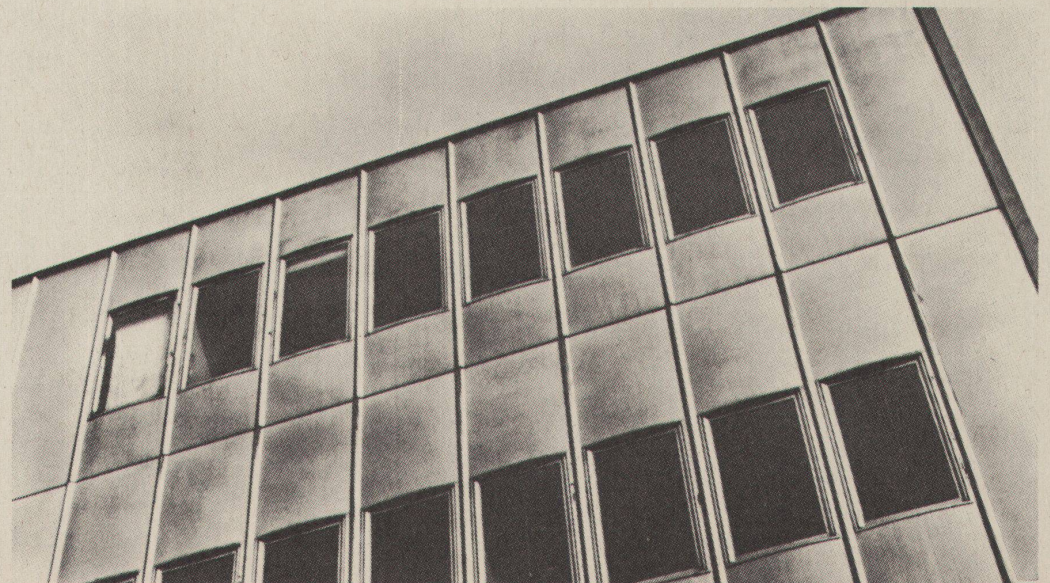
³ Vgl. den Artikel von Tim Benton, «La matita del cliente», in «Rassegna» Nr. 3, 1980, über die Villa Baizeau in Karthago

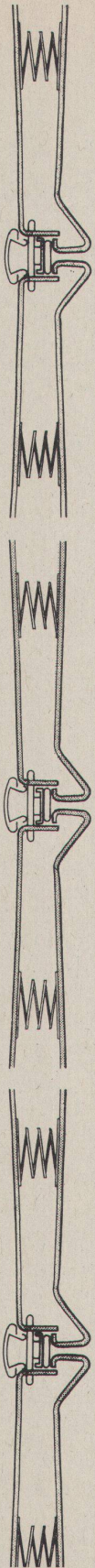
Corbusier entwickelten «neuen Bautechniken» mit zu erwerben. Tim Benton verdanken wir im übrigen den Hinweis auf die komische Schicksalswende, die aus einem Missverständnis in bezug auf das durch den Architekten propagierte Bild des Konstrukteurs entstand. Ist es wohl eine Reaktion auf jenes falsch verstandene Bild, dass verschiedene Historiker kürzlich versuchten, den «Baumeister» Le Corbusier zu diskreditieren, indem sie auf die nicht zu leugnenden Mängel seiner Bauten sowie auf eine Art Antagonismus zwischen Jeanneret – Baumeister und Baustellenexperte einerseits – und Le Corbusier – Poet der Form und Theoretiker anderseits – verwiesen? Auch wenn sie nicht gänzlich der Begründung entbehren, so missverstehen diese Argumente den grundsätzlichen Beitrag Le Corbusiers zum «konstruktiven Denken» der Moderne. Denn auch wenn er nicht eigentlich der Erfinder konstruktiver Verfahren, noch ein experimenteller Konstrukteur ist, so verdanken wir es gerade ihm, dem konstruktiven Aspekt zu einer fundamentalen Dimension architektonischer Poesie verhelfen zu haben.

Die puristischen Werke schlagen einen Meta-Diskurs der Noch-Konstruierbarkeit des modernen Gebäudes vor, bei denen die Bauweise nicht nur die von August Perret eingeführte Dialektik zwischen Struktur und Hülle, sondern auch die räumlichen wie plastischen Möglichkeiten der standardisierten Bauteile wie Fenster anstrebte. Die von Sumi vorgeschlagene Analyse des «plan libre» (der freie Grundriss) erlaubt es, alle Figuren einer neuen architektonischen Rhetorik eines poetischen Programms zu unterscheiden, welches den Anspruch erhebt, all jene technischen Möglichkeiten zu inszenieren, über die die moderne Architektur verfügt.

Die theoretischen Fundamente dieses Programms erscheinen in den zahllosen Schriften, die Le Corbusier in einer übergeordneten Maxime vereint: «Les techniques sont l'assiette de l'architecture moderne.» Darüber hinaus decken die Werke von Jean

«Maison du Peuple» in Clichy





Prouvé, Paul Nelson, Carlo Mollino ständig neue Figuren und Deklinationen unter Berücksichtigung gerade der Konstruktion als determinierenden Faktor der architektonischen Poetik auf. Eine Genealogie der modernen Architektursprache muss sich notwendigerweise auch mit diesen Ausdrucksdimensionen auseinandersetzen, deren Prämissen in den Schriften von Bötticher, Semper usw. – wie Frampton bereits erwähnte – angekündigt wurden und dem Deutschen Werkbund ein fundamentales Diskussions-thema lieferten.

Zur aktuellen Situation

Marcel Meili: Es fragt sich, was mit dieser Kohärenz im Vergleich heute gemeint ist, etwa im Vergleich zu Le Corbusier. Wie versteht man eigentlich «die Technik», wenn man sie in die entwerferischen Strategien des Projektes integriert? An Le Corbusier lässt sich das nicht mehr so einfach messen. Seine oder zum Beispiel auch Prouvés Entwürfe waren an einen ganz anderen Entwicklungsstand der Technologie gebunden, was Materialien, Herstellungsverfahren und Applikationsprozesse betrifft. Heute setzen die meisten Architekten, welche vorgeben, Konstruktion und Technik in ihre Entwurfsmethoden zu integrieren, sich allein dem Erscheinungsbild der Technologie aus, ihren technoiden Reizen gewissermassen. Setzt man nicht einfach den Niedergang an Kultur voraus, so kann man sich fragen, warum. Für die Architektur herrschen heute – in bezug auf die technologische Entwicklung – insofern ganz andere Bedingungen, als die Innovationen nicht mehr an neue Materialien gebunden sind, nicht einmal mehr an neue Rechenmethoden und statische Modelle der Ingenieure oder revolutionäre Montageverfahren. Viel bedeutender und einschneidender sind Veränderungen im Bereich der Organisation des Bauprozesses, des Austausches von Wissen und Informa-

Jean Prouvé, Fassadenpaneel «Maison du Peuple» in Clichy, 1936: Die eingebauten Bettfedern verhindern das Einbuchten der Bleche bei Hitzedeformation

tionen zwischen Spezialisten, bauphysikalische Optimierungen und ähnliches. Rahmenloses Silikonglas ist eine der Ausnahmen, darum stürzen sich alle darauf. Die meisten Entwicklungen sind aber unsichtbar oder nur noch für einen Fachmann visuell verständlich, weil sie zum Beispiel komplizierte Beziehungen von Teilen betreffen. Einschneidend ist beispielsweise die Einführung dreidimensionaler Computerberechnungsmodelle für die Erfassung des Energiehaushaltes von Gebäuden. Plötzlich zeigen die viel genaueren Energiebilanzen, dass Durchbrüche von Strukturteilen in die Kälte überhaupt kein Problem mehr sind. Setzt sich diese Erkenntnis durch, so wird das die Form der Architekturen ziemlich nachhaltig verändern. Aber sollen wir nun den Wärmehaushalt inszenieren wie einst eine Curtain-wall? Man ist als Architekt vielleicht eher an der Arbeit des Ingenieurs oder an den Eigenschaften von Materialien interessiert, aber im Grunde erkennt man schnell, dass die Entwicklungsschübe nicht dort verlaufen. Insofern ist die Zeit wohl längst vorbei, wo die technologische Entwicklung ein bedeutender Katalysator der architektonischen Form gewesen ist. Die meisten Innovationen sind formal ziemlich uninteressant. Zum Teil laufen sie sogar der tradierten Formlogik wieder entgegen. Der Einsatz beispielsweise von Schweiß- und Bohrcomputern im Stahlbau führt dazu, dass, je avancierter die serielle Produktionsmethode ist, dies um so weniger sichtbar sein wird. Bei 100 Stahlteilen ist es dem Plasmaschneidgerät ziemlich egal, ob 98 davon – in gewissen Grenzen – völlig unterschiedlich sind oder nicht... Deshalb sind heute in fast allen Architekturen, welche die Technik zum Thema zu haben vorgeben, eher mit hohem Aufwand technologische Karikaturen ausgestellt. Information lässt sich eben nicht so gut darstellen.

Christian Sumi: Wie würdest du das Verhältnis zwischen bautechnischer Logik und konstruktiver Inszenierung bei Calatrava einschätzen?

Calatrava

M.M.: Ich glaube, das ist ein interessanter Fall,⁴ weil er genau den Unterschied zwischen der Zeit der Clarté und heute zu illustrieren vermag. Entgegen der populären Meinung, und vielleicht auch entgegen den formalen Unterstellungen seiner Bauwerke, sind die meisten Projekte aus ingenieurtechnischer Sicht sehr einfach und elementar, zumindest was die Statik betrifft. Vom technischen Standpunkt her ist seine Leistung viel eher darin zu finden, auf welche Weise er eine Vielzahl von technischen Verfahren untereinander in Beziehung setzt, Verfahren, die normalerweise von «Spezialisten» verwaltet werden und für den Aussenstehenden, auch für den Architekten, nicht entschlüsselbar sind. Calatrava verfügt eher über ein flächiges Wissen als ein Tiefenwissen, und seine Doppelausbildung erlaubt es ihm, gewissermassen die unerforschten Zwischenräume zwischen segregierten Arbeitsfeldern auszuloten. Meiner Meinung nach war Calatrava der erste postmoderne Ingenieur. Er selbst brauchte oft Begriffe wie «Rationalität des Ingenieurs», wenn er seine Arbeit erklärte, aber meiner Meinung nach trifft das den Kern seiner Arbeit nicht. Er spielt virtuos mit dem Wissen des Ingenieurs, als ob dieses Wissen nur aus «Ansichten» bestünde. Er zeigt nicht Kräfte, sondern inszeniert Kräfteverläufe dort, wo man sie sehen kann oder es zumindest glaubt. Er zerlegt dazu einfachste Kräfteverläufe in komplizierte Wege, nur um zum Schluss zeigen zu können, wo es drückt und zieht. Insofern ist es gerade eine Entmystifizierung des geheimnisvollen technischen Wissens, weil er scheinbar so leicht und frei an diesem Wissen herummanipuliert, so dass jeder, der es sehen will, sehen kann, dass es mit der Logik und Rationalität nicht so weit her ist. Es ist dies eine Entzauberung eines modernen Mythos, egal mit welchem formalen Resultat. An einer unerwarteten Stelle, beim Ingenieur, gerade dort, wo wir als Architekten es wohl am wenigsten erwartet haben (weil wir dieses Gebiet «aufgegeben» und an «Wissenschaftler» abgetreten haben), hat uns einer die Umkehrung

⁴ Siehe dazu auch Marcel Meili, «The model and the subject», in: «Santiago Calatrava – the daring flight.» Quaderni di Lotus, Mailand 1987

des Axioms von der Kohärenz zwischen Technik und Form vorgeführt. Wenn wir also vorher von der Unsichtbarkeit gesprochen haben, so kommt heute noch etwas anderes dazu: Wenn wir etwas Technisches zu sehen glauben, heisst das noch lange nicht, dass es auch der Ausdruck irgendeiner dahinterliegenden technischen Logik zu sein braucht...

Das Verschwinden der Produktionsspuren

B.R.: Die Spitzentechnologie ist heutzutage oft unsichtbar. Ich erinnere mich an eine Konferenz mit Christian Menn, an der er die Gründe aufführte, wieso das Laienpublikum so sehr von den Brücken enttäuscht sei, die heute gebaut würden, während diese für den Ingenieur heute das Nonplusultra der Ingenieurwissenschaft bedeuteten. Er sagte, der Ingenieur sei stolz auf seine Brücke, wenn seine Bautechnik möglichst wenig und möglichst wenig spezialisiertes Personal erfordere und wenn Gefahr und Ausführungszeit reduziert werden könnten. Für ihn sei es eine grosse Neuerung, mit Hilfe von Graphit vorfabrizierte Brückenteile auf die bereits erbauten aufgleiten zu lassen, indem er eine leichte Neigung der Brücke nutze. Es handle sich hier um eine ästhetische Dimension, die die Produktion und Montage zwar stark beeinflusse, aber nicht mehr sichtbar werde.

Ich hatte einst eine vergleichbare Idee in bezug auf die Siedlung Törten in Dessau entwickelt.⁵ Diese Siedlung ist grundsätzlich ein sehr enttäuschendes Objekt, und ich glaube, dass auch Gropius sich dessen bewusst war, denn in seiner Publikation «Bauhausbauten in Dessau» von 1930 zeigt er einzig und allein die Baustelle. Er zeigt die Montage wie einen Film, weil die Leistung des Architekten und Baumeisters – die ästhetische Leistung dieses Werks – nicht das Endprodukt, sondern das «Happening» seiner Baustelle an sich war.

Der Verlust des Bildhaften der neuen Produkte

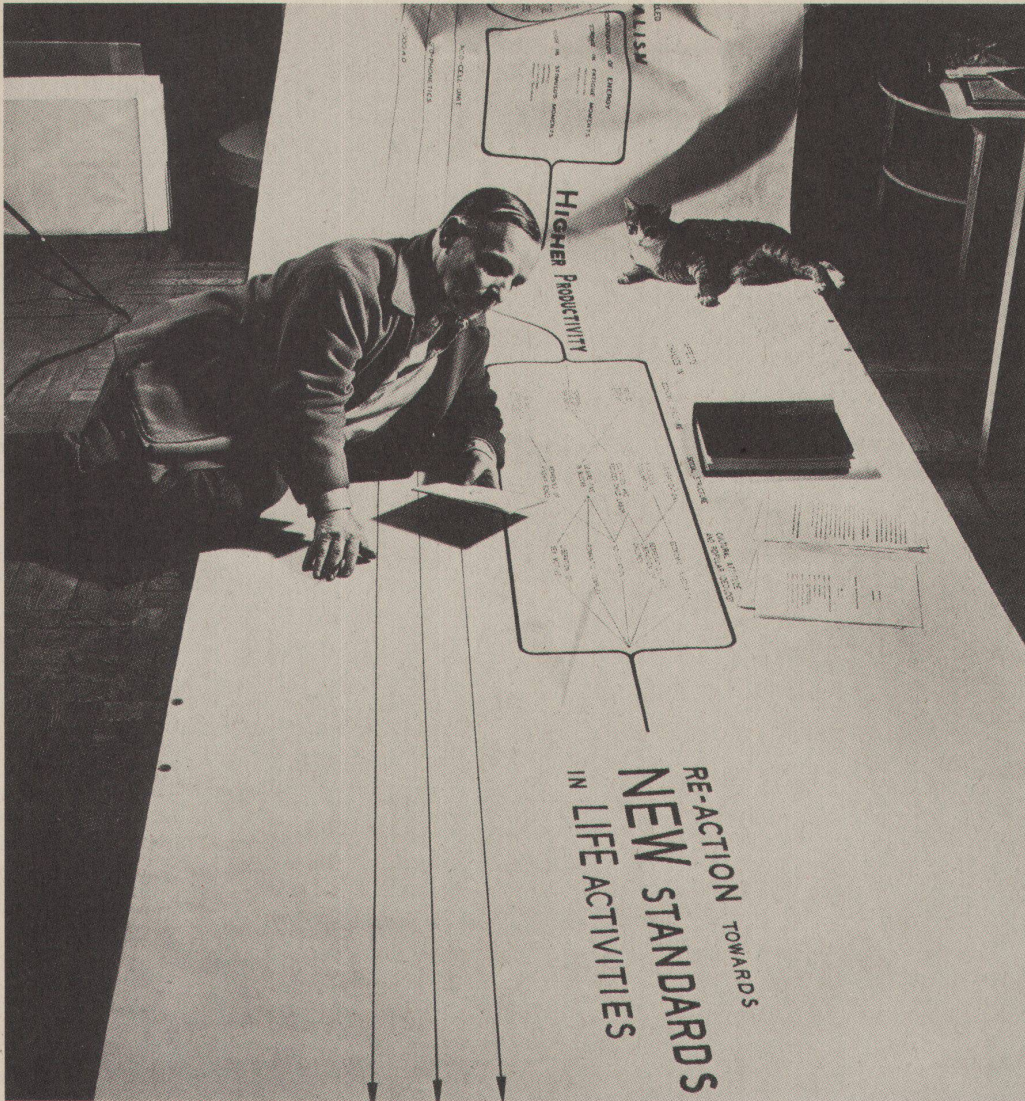
Ch.S.: Auch die Namen der neuen Produkte führen zu einer Verunsicherung. Unter einem Polymetacrylat oder einem Polyvinylchlorid kann man sich nichts Konkretes mehr vorstellen. Der Name dieser Produkte evoziert kein Bild. Es ist schwierig, sie zu charakterisieren. Ab Mitte der zwanziger Jahre werden die Namen durch Produktbezeichnungen ersetzt (Linoleum, Eternit usw.), und heute nennt man sie bei ihrer chemischen Formel. Wie kann man nun mit Materialien entwerfen, die kein Bild mehr evozieren? Führt dies tendenziell zur Dematerialisierung der Dinge? Wie ist mit den neugewonnenen Freiheiten entwerferisch umzugehen?

Dematerialisierung und Indifferenz

Kenneth Frampton: Es besteht meiner Meinung nach ein Unterschied zwischen der Tendenz der Dematerialisierung der Dinge bezüglich ihrer Ästhetik einerseits und der Abwertung der Dinge verbunden mit einer Indifferenz bezüglich ihrer Resultate andererseits. Zweifellos wird die ganze Disziplin stark von den Medien beeinflusst. Jean Nouvel beispielsweise scheint in der Lage zu sein, die Probleme der Tektonik völlig zu ignorieren. Aber vielleicht muss er dieses Problem einfach vernachlässigen. Dann ist es wohl eine Art PR-Strategie, provozierende Bilder und «starke» Dinge zu schaffen. Betrachtet man die Pläne von Rem Koolhaas, kann man erkennen, dass auch er die konstruktiven Elemente des Projekts gar nicht präziser definieren will, sogar in seinen ersten Skizzen. In den neueren gebauten Arbeiten, dem Tanztheater in La Haye oder Check Point Charlie in Berlin, findet man ähnliches – die Details sind fast verschwunden.

W.S.: Ich glaube, dass diese Indifferenz oder Gleichgültigkeit einem Verlust des Vertrauens in die Bauindustrie entstammt. Man sieht sich mit Produkten konfrontiert, die

5 Bruno Reichlin, «L'art concret au travail», in: «Faces – Journal d'architecture» Nr. 15, Frühjahr 1990, Genf



Friedrich Kiesler, Correalismus, 1938: «Worin begründet sich für den Designer die Wirklichkeit? Wenn ein Gebäudekomplex nicht nur das ist, was er als geometrische Form darstellt, sondern das, was er ausstrahlt, so liegt die Realität in der Wechselwirkung natürlicher Kräfte, die der Designer zusätzlich in seinem künstlich technischen Produkt in eine neue Organisationsform gebracht hat. Diese Realität ist die wahre Wirklichkeit. Seine Objekte und ebenso jene der Natur sind Orte des Kräfteaustauschs. Die Wirklichkeit besteht nicht in den Begrenzungen eines Körpers an sich, sondern in der Kraft zu harmonischem Zusammenwirken. Die Wirklichkeit liegt also nicht in einem Objekt, sei es nun natürlich entstanden oder vom Menschen geschaffen, sondern im Correalismus. Correalismus ist die eigentliche, das Leben

vorantreibende Kraft. Correalismus ist die Kraft des inneren Zusammenhangs. Er ist der innere Zusammenhang. Correalismus ist jener Begriff, der mir am geeignetsten erscheint, die Verdichtung der Dynamik des inneren Zusammenhangs zu bezeichnen. Das Studium der Struktur des inneren Zusammenhangs muss letztlich die Barrieren zwischen allen Wissenschaften zum Verschwinden bringen; dieses Einstürzen hat bereits vielerorts begonnen. Aber Correalismus muss erst als eigene Wissenschaft eingeführt werden. Wenn sich der Designer in zunehmendem Masse der Erkenntnisse des Correalismus bei der Gestaltung von Gebäuden bedient, wird sich für seine Methode der Begriff Biotechnique durchsetzen. Diesen Ausdruck habe ich geschaffen, um die Wissenschaft von der Behausung des Menschen zu bezeichnen.»

aus Gründen scheinbar wirtschaftlicher Produktion oder abstrakter, für unseren Beruf nicht typischer Kriterien konzipiert worden sind. Betrachten wir zum Beispiel die Entwicklung des Holzfensters in der Schweiz. Vor zehn Jahren war die Profilierung einfach zu verstehen: zwei Flügel innerhalb eines präzisen Ensembles. Heute ergeben wegen der Erprobung im Windkanal zwei Fensterflügel, ein Profil von 27 cm mit – ohne einsehbare aerodynamische Gründe – einer asymmetrischen Fuge, obwohl das Fenster durchaus symmetrisch ist.

M.M.: Es könnte sein, dass die Clarté bereits das Ende einer Phase ankündigt in bezug auf die Rolle des Architekten als Erfinder von technischen Lösungen. Zwar kennen wir noch viele Projekte bis weit in die fünfziger Jahre hinein, die sich über diese Erfindertätigkeit an irgendeinem spezifischen Detail, Element oder Verfahren erklären. Die sogenannte Wiederaufbauarchitektur ist voll von solchen Projekten, auch darum, weil die zerstörte Bauwirtschaft den Innovationsgeist der Architekten offenbar massiv und zum Teil mit höchst skurrilen Resultaten angestachelt hat. Aber ich denke, dass diese Phase im Grunde bereits Mitte der dreissiger Jahre ausläuft und dass sich von da an die Initiative für Innovationen massiv zu den Spezialisten und in die Industrie verschiebt. Auch das kann man nach dem Krieg verfolgen. Von jenen originellen Architektenlösungen hat sich fast keine einzige durchgesetzt, die Firmen haben das Feld sehr schnell wieder besetzt. Ausnahmen blieben vielleicht Figuren wie Prouvé, der eigene Werkstätten hatte, aber selbst ihm erging es schlecht. Im übrigen ist von da an die Geschichte des Architekten als Erfinder von technischen Lösungen weniger interessant unter dem Aspekt der allgemeinen technischen Entwicklung als vielmehr zum Verständnis von einigen herausragenden individuellen architektonischen Poetiken jener Zeit.

Ein neuer Realismus?

B.R.: Die kürzliche Ausstellung über die fünfziger Jahre im Beaubourg, die vom Personal des *Centre de Création Industrielle* koordiniert, aber praktisch gänzlich vom Architekten Jean Nouvel monopolisiert wurde, insbesondere die Inszenierung, ist ein typisches Beispiel des Misskredits, unter dem die hier gemachten Überlegungen leiden. Die Ausstellung wurde von Nouvel in einen riesigen Flohmarkt verwandelt: Die gezeigten Objekte und Zeichnungen – Möbel von Mollino, Perspektiven von Wright, Apparate von Moulinex usw. – boten einen völlig verstaubten, trostlosen Anblick. Die ganze Ausstellung zog die gesamten Erfindungen und Experimente der Architekten und Designer der fünfziger Jahre ins Lächerliche. Mit einem Schlag wurde alles ausgelöscht, worauf die umfassenden Veränderungen jener Jahre aufbauten, die diese Jahre der Alltagskultur und der Wohnkunst in Form von Technologien, Materialien, Produktionsweisen brachten, die von der Kriegsindustrie eingeführt und schliesslich im zivilen Bereich ihre Anwendung fanden. Alle Erinnerung an eine Epoche wurde auf diese Weise zugunsten eines einzigen Hauptszenographen aufs Piedestal gehoben, was mich dazu führt, vorzuschlagen, in zukünftigen Architekturmuseen die Abteilung über die achtziger und neunziger Jahre als Wachsfigurenkabinett à la Madame Tussaud zu konzipieren...

Architektur und soziales Programm

Zum Abschluss glaube ich, dass sich heute ein kritisches Überdenken des Funktionalismus aufdrängt. Nicht nur in den Begriffen eines historiographischen Ansatzes, sondern auch, weil es sich hier um eine Bewegung handelt, die der architektonischen Forschung noch immer Anregungen bietet und gerade durch die Integration der Postulate sowohl der Praktiken des Technikers und Konstrukteurs wie auch jener des Benützers bei letzteren die Glaubwürdigkeit unseres Berufes erneuert. Im Verlauf der letzten Jahrzehnte haben die Architekten vermehrt die kreative Legitimation und

Inspiration in die Tradition gegründet, indem sie von der «autonomen» Dimension der Architektur sprachen – gleichgültig, ob das beruhigende gegenseitige «Schulterklopfen» sich auf eine ferne und vornehme oder die nähere Vergangenheit bezieht: Konstruktivismus, italienischer Rationalismus, Le Corbusier... In neueren Zeiten haben Architekten auch Anleihen an die zeitgenössische Plastik gemacht, die sich gegenwärtig grosser Gunst erfreut und immer öfter auf architektonische Erfahrung verweist – von Donald Judd bis zu Mario Merz, von Richard Serra zu Robert Morris, von Walter Pichler zu Luciano Fabro. Gewisse Architekten haben mittlerweile ihrerseits, mit einer gewissen Selbstbefriedigung, die Vorteile dieser Künstlerrolle entdeckt, welche das aufmerksame Publikum ihnen auch gerne zugesteht (eine parodistische Wiederholung des mondänen Prunks der Belle Epoque?). Andere sind immerhin auf die Anzeichen der angekündigten Veränderungen aufmerksam geworden: Die neuen Instrumente der Informatik und Datenbanken, ein verantwortungsbewusster Umgang mit der Umwelt, die Umstrukturierung der Arbeitswelt, der Orte und Rituale gesellschaftlichen Kontakts, der Familienbande, der Alterspyramiden usw. Und all dies sollte im Guten oder Schlechten den Beruf des Architekten nicht erschüttern? All dies soll die Projektstrategien, die Programme, die Technologien und verwendeten Materialien und schliesslich die architektonische Poetik nicht beeinflussen?

Wird die grenzenlose Neugier eines Nelson, Kiesler, Fuller – um nur drei Architekten zu erwähnen – gegenüber allen gesellschaftlichen, technischen oder künstlerischen Ereignissen, welche sie mit ihrem überbordenden, kreativen Ehrgeiz erfasst haben (einst ein Attribut utopischen Denkens) nicht zur unumgänglichen Voraussetzung heutiger Entwurfsarbeit?

«Les techniques sont l'assiette même du lyrisme», predigte Le Corbusier in den dreissiger Jahren und fasste damit alle wirtschaftlichen, sozialen und technischen Implikationen zusammen, die der Normung und Industrialisierung der Konstruktion, der modernen manuellen wie intellektuellen Arbeitsteilung, dem städtischen Phänomen, den wissenschaftlichen Entdeckungen und der technologischen Evolution inhärent sind. Das Pathos und die Gewissheiten dieser überzeugt «funktionalistischen» Berufsauffassung mögen uns lächeln lassen, aber die Artikulation des ästhetischen Programms des Entwurfs aufgrund von unveränderlichen, den Bedürfnissen und Techniken entstammenden Daten bleibt auch heute ein wohltuendes Training unserer geistigen Hygiene.