

Avantgarde und Zeitlosigkeit : Vermählung von Moderne und Zeitlosigkeit im europäischen Amerikanismus

Autor(en): **Breuer, Gerda**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Werk, Bauen + Wohnen**

Band (Jahr): **89 (2002)**

Heft 7/8: **Zeitlosigkeit = Intemporel = Timelessness**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-66443>

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.

Avantgarde und Zeitlosigkeit

Vermählung von Moderne und Zeitlosigkeit im europäischen Amerikanismus

In vielen Verlautbarungen der Architekten und Designer der historischen Moderne ist nachzulesen, dass sie entrüstet zurückweisen, aus ästhetischen Traditionen hervorgegangen zu sein. Deshalb war auch die Ideologie der ganz den eigenen inneren Gesetzen gehorchenden Bedingungen der Industrieform Seh- und Argumentationshilfe für die angeblich ahistorischen zeitlosen Formen bis weit ins 20. Jahrhundert hinein. Am Anfang der Entdeckung der kunstlosen Ingenieurbauten stand die Anerkennung der Industrie als vorauseilende prägende Kraft eines neuen Zeitalters. Wie die Autorin ausführt, galt die Bewunderung primär den amerikanischen Industriebauten und widersprüchlicherweise auch der Geschichtslosigkeit des amerikanischen Kontinents, der auf komplexe Weise zum eigentlichen Projektionsterrain für Modernität und Zeitlosigkeit wurde. Parallel dazu zeigt eine Bildgeschichte den Werdegang eines als «équipement de l'habitation» konzipierten Möbels zum zeitlosen auratisierten Klassiker – eine unendliche Geschichte.

Paradoxerweise wurden von Architekten und Designern der historischen Moderne mit dem Hinweis auf die simplen statischen Prinzipien wie das von Stütze und Last auch die steinernen Bauten der «archaischen» Zeiten charakterisiert, denn solche Projektionsterrains für Zeitlosigkeit waren die «jenseits der Geschichte» liegenden Formen der so genannten Prähistorie und die «primitiv»-exotische aussereuropäische Welt Japans oder Altägyptens. Der Architekturtheoretiker Sigfried Giedion sprach deshalb mit Blick auf diese Zeiten von «ewiger Gegenwart». Solche Rück- und Querbezüge dienten der historischen Avantgarde in ihren Anfängen als Mittel zur Selbstfindung und Hilfe zur Durchsetzung ihrer eigenen Ziele. Sie stellten quasi Urtypen

und Primärformen bereit, die in den glücklichen Anfängen der Menschheitsgeschichte noch rein und unverdorben waren.

Ein weiterer Widerspruch ist evident: Bei gleichzeitigem Streben nach Modernität wurde die Mode von der Avantgarde im selben Atemzug abgelehnt. Die «Sucht nach Neuheit», eine «Abwechslungssucht» der mondänen Welt, die «nicht fähig ist, Werte zu erkennen» und Architektur als Mode betrachtet, hiess gleichbedeutend, die Ziele der Moderne zu verachten. Das frühe 20. Jahrhundert hat dem Historismus des späten 19. Jahrhunderts mit seinen schnell wechselnden historischen Stilziten diese Missachtung mit einschlägigen Metaphern bekundet. Von «Kostümierung» war häufig die Rede – ein Hinweis auf die hohle Äusserlichkeit des modischen Kleides. Das kulminierte beispielsweise im Zuge des deutschfranzösischen Chauvinismus in der Ablehnung des «welschen Tands», der Zugewandtheit der Franzosen zur Mode, gegen das die Deutschen die ehernen Werte der «Wesentlichkeit» setzten. Die Bildende Kunst hat das in arge Verlegenheit gebracht, die blühende Moderne in der Hauptstadt Paris ohne Vorbehalte wahrzunehmen. Gegen Putzsucht und Zierrat zog man zu Felde, ungeachtet der Schwierigkeit, die der Begriff Moderne gerade dieser Polemik bereitete. Denn Mode und Moderne haben denselben Wortstamm: das lateinische Wort *modus*, deutsch: Art und Weise. Dass die Modernität allzu schnell verblichen und durch eine aktuellere Aktualität überholt werden und damit in die Nähe der schnelllebigen Mode geraten könne, das hat sie immer schon als eine ihrer grössten Bedrohungen betrachtet. Karl Kraus hat sich auf diese Ängste bezogen, als er anmerkte, es könne sich herausstellen, dass modern nur eine falsche Betonung habe. Und der Expressionist Alfred Döblin hat in einem frühen Prosaentwurf geschrieben: «Wenn ich das Wort modern höre, muss ich immer an ein Wortspiel denken. Modérn wird módern. Das erste Mal betont man die zweite Silbe, das zweite Mal die erste! – Ein sehr wahres, lehrreiches Bild.» Die Emphase, mit der im Attribut «modern» der optimistische Glaube an Fortschritt und Innovation beschworen wurde, hat deshalb auch immer die Skeptiker auf den Plan gerufen, die die Vorstellung von Auflösung, Vergänglichkeit und Zerfall assoziierten. Die frühe Moderne kennzeichnete nichtsdestoweniger ein merkwürdiger Konservativismus: sie setzte auf bleibende Werte. Es galt den Wankelmut der Zeiten gegen die Zeitlosigkeit einzutauschen.

Bausteine im Bild des heutigen *Modernen Klassikers* hat die frühe Moderne selbst entwickelt. Dazu gehört die Zeitlosigkeit, die sich offensichtlich, so will es die Ideologie des Modernen Klassikers, bis heute fortschreibt. Denn wie heisst es in einem populären Ratgeber für Wohnungseinrichtungen mit Klassikern: «Klassiker sterben nicht, auch wenn sie nicht immer gleich lebendig sind. Doch Totgesagte leben länger. Wie der Phoenix aus

Le Corbusier hat sich zeitlebens heftig dagegen gewehrt, seine Möbel per Gerichtsbeschluss zu Kunstwerken erklären zu lassen. Sie waren für ihn «equipment de l'habitation». Beim simplen Metallgestell mit den knautschigen Lederpolstern lässt sich in der Tat noch nicht die spätere Karriere des Sessels zum «heiligen Objekt» erahnen. Die Richter entschieden 1993: «Es ist unerheblich, dass Le Corbusier selbst seine Möbel nicht für Kunst gehalten hat. Denn der Kunstwerkbegriff ist in diesem Zusammenhang ein rechtlicher Begriff, der nicht nach den Anschauungen des Schöpfers des Werks, sondern nach den Anschauungen des deutschen Urheberrechts der Gegenwart auszufüllen ist.» Hierfür sind «im Leben herrschende Anschauungen» oder die Meinung der «für Kunst empfänglichen und mit Kunstdingen einigermaßen vertrauten Menschen» massgeblich oder auch das Erscheinen des Möbels in Kunstmuseen und -katalogen. Benjamins Diktum, im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit verliere ein Kunstwerk seine Aura, erfährt hier seinen Umkehrschluss: ein Ding kann durch permanente Reproduktion auratisiert werden – das tautologische Prinzip des Klassikerkults.

der Asche haben Klassiker die Gabe, sich immer wieder zu erneuern und in neuem Licht zu erstrahlen.»

Amerika: das alte Land der Zukunft

Das Mysterium der Vermählung von zukunftsorientierter Bewegung, wie sie die Avantgarde angestrebt hat, und Zeitlosigkeit hat die Moderne vielfach seit ihren Anfängen beschäftigt. Ein Beispiel dieses Konstruktes soll im Folgenden beschrieben werden:

Über einen für uns heute merkwürdig anmutenden Umweg haben die europäischen Protagonisten des Neuen Bauens und des Designs Ewigkeit zu erlangen gesucht: über Amerika. Der neue Kontinent war im wahrsten Sinne Schauplatz – *topos* – für die Konstruktion der modernen Ewigkeit. Zwischen amerikanischem Amerikanismus und europäischem Amerikanismus gibt es dabei bezeichnende Parallelen.

Die USA hatten im Zuge der Aufwertung des Nationalen in der Romantik früh ihre ihnen vom arroganten Kunst-Eurozentrismus zugeschriebene Rolle des kulturellen *underdogs* neu interpretiert: Das ihnen zugeschriebene Inferiore, das Kultur- und Geschichtslose wertete Amerika dabei als *Kulturvorteil* um und spielte es gegen Europa aus. Dabei bediente sich die jungen *united states* der Denk- und Kunstfiguren der europäischen Kunstkritik selbst. Denn das weisse Amerika betrachtete sich als geschichtslosen Kontinent, eine Identifikation mit den Ureinwohnern Amerikas, den Indianern, stand völlig ausser Frage. Die *indian princess*, Symbolfigur des amerikanischen Kontinents seit jeher im Süden wie im Norden, war deshalb Kunstfigur und diente nicht der Identifikation mit den Indianern. Eher war sie mit den Konnotationen des *Edlen Wilden* behaftet, eine europäische Sehnsuchtsmetapher und Projektionsfigur seit dem 18. Jahrhundert: hierin kleidete Europa seine Zivilisationskritik am eigenen Land und der eigenen Zeit und projizierte seine Wünsche auf einen Zustand der Ursprünglichkeit in fernen Ländern und Zeiten, die von den Depravationen der Zivilisation noch nicht geschädigt, die noch rein waren.

Aber auch das Ursprüngliche und unbelastete Neue selbst kam nicht ohne die Autorität der Geschichte aus. Häufig griff man dabei auf die Prähistorie zurück. So beschreibt beispielsweise der amerikanische Romantiker Thomas Cole die Seen der amerikanischen Landschaft als unermessliches Amphitheater, «by giants of the primal world» erbaut, von der Flut zerstört: «it yet remained: A ruin more sublime than if a thousand Roman Colosseums had been pil'd in one.»

In diesem Vergleich zeigt sich einerseits die Ambivalenz von der Ruinenbegeisterung, die für die Romantik generell charakteristisch war, und dem gleichzeitigen Zwang zur Ablehnung –



denn Amerika hatte ja keine Geschichtsrüden. Er dokumentiert aber auch den Hinweis auf eine Geschichtslosigkeit und Ursprünglichkeit, die die Geschichte der Antike, exemplarisch dargestellt am antiken Rom – das Symbol der antiken Grösse schlechthin war das Colosseum – um ein 1000faches übertreffe. Durch den Vergleich mit der Antike wird die Höherwertigkeit der eigenen Zeit und des eigenen Landes ausgewiesen.

Die Ursprünglichkeit der eigenen Landschaft, ihre Erhabenheit, die an Urzeiten erinnert, der unberührte paradiesische Zustand der Natur wurde als höherwertig als das Europa der Geschichte beschrieben. Der Naturzustand «bewies» nicht nur den Kulturvorteil der Amerikaner vor Europa, sondern nährte auch die Hoffnung des *Great Awakening*, der religiösen Erneuerungsbewegungen, auf die Errichtung des 1000-jährigen Reiches auf Erden in Amerika.

Die Sicht wurde zur gleichen Zeit in die säkularisierte Vorstellung von einem Amerika transformiert, das das grösste und mächtigste Weltreich in der Reihe vergangener Nationen sein werde. Der fantasievoll beschriebene Traum vom amerikanischen Weltreich im 18. Jahrhundert wurde im folgenden Jahrhundert in die politischen Mythen eines imperialen Schicksals, des *Manifest Destiny* der Nation, umgemünzt, eines Sendungsbewusstseins, das den Vollzug eines vorherbestimmten Weges auszuführen hatte. Danach ging der Weg nach Westen, in das unberührte Land des amerikanischen Kontinents.

Die Bedeutung des Westens bestand u.a. darin, dass er eine Reihe geopolitischer Vorteile gewährte, die die moralische Integrität der amerikanischen Gesellschaft garantieren sollten. Die Konzeption vom wohlwollenden Einfluss der Natur erhielt hier eine spezifische Bedeutung: Natur wurde mit der Topografie des nordamerikanischen Kontinents schlechthin identifiziert und die Spezifik ihrer Konstitution als Quelle für den dominierenden Charakter eines ganzen Volkes angesehen. Der amerikanische Gegenpart des *Edlen Wilden*, der in der Natur lebt, unberührt von den korrumpierenden Einflüssen des zivilisierten Lebens, waren die *freehold farmer*, Pioniere oder *frontiers*, die im Terrain des den Indianern abgerungenen Landes der sich immer weiter zum Westen hin verschiebenden Grenzgebiete wirkten. Ihr tugendhaftes Leben in der Natur wurde als verlässliches Fundament für nationales Glück angesehen.

Der Westen, den man sich als höchst fruchtbares und schönes Terrain vorstellte, galt zunächst als unerschöpfliches Potenzial für agrarische Autarkiebestrebungen, die die Unabhängigkeit des Landes vom Handel mit Europa, das Kennzeichen der Nordstaaten, förderten. Aus diesem Grund wurde die Westexpansion sehr häufig in die Diskussion um patriotische Befreiungsbestrebungen mit einbezogen. Die Befürworter des *Manifest Destiny* sahen sich in der Rolle eines Moses, der sein Volk aus der Unterjochung in das Gelobte Land führt. Die Pioniere, die zum Westen zogen, das jungfräuliche Land pflügten, und die Farmer, die sich an der *frontier* niederliessen, wurden zu den neuen Helden der Nation.

Amerika bereitete in der Romantik den europäischen Amerikanismus vor, indem es seine Rolle, die ihm Europa einst zugeschrieben hatte, akzeptierte, jedoch in eigene nationale Werte ummünzte. Auf seine spezifischen Ausformulierungen bezieht sich der europäische Amerikanismus nicht – die Amerikaner haben ihren eigenen Diskursraum –, jedoch wohl auf die Prämissen.

Der europäische Amerikanismus

Der Amerikanismus war für die Kunstutopie der europäischen Moderne, vor allem in der Architektur, von grosser Bedeutung, denn er prägte nicht nur die Idee, ein kultureller Neubeginn sei mit der Rückgewinnung der archaischen Bauformen, in diesem Falle der anonymen Industrieformen, möglich, ein Beginnen vom

Ursprung her – einer geschichtslosen Plattform –, sondern er nährte auch die Vorstellung, das verlorene geglaubte Paradies wieder herstellen zu können. Die Amerikaner selbst hatten diesen Wunschtraum für ihr Land reklamiert. Es erleichterte ihnen diese Idee, dass der Kontinent seit jeher Projektionsterrain exotischer Wunschwelten der Europäer war. In der utopischen Dimension und im Sekundäreffekt, nämlich über Amerika das ewig Archaische zu finden, bestand die Attraktivität des Amerikanismus für die europäische Moderne. Der europäische Amerikanismus unterschied sich zwar von seiner amerikanischen Variante, er korrespondierte aber mit ihr insofern, als beide in Amerika das Land der Ursprünglichkeit und Traditionslosigkeit sahen.

Einen solchen Diskurs hat der Wiener Architekt Adolf Loos formuliert, einer der ersten Vertreter eines europäischen Amerikanismus in der Architekturmoderne. Loos hat sich in den Köpfen der Nachwelt vor allem als Ornamentfeind festgesetzt, wozu der provokante Titel seines Hauptwerkes *Ornament und Verbrechen* von 1908 sicherlich erheblich beigetragen hat. Zu dieser Arbeit war er bezeichnenderweise durch den Amerikaner Louis Sullivan, vor allem durch dessen *Ornament in Architecture* von 1892, angeregt worden, als er Amerika selbst bereiste.

Ornament war in den Augen von Loos Gleichmacherei, eine semantische Umhüllung, eine *qua auctoritatis historiae* abgesicherte Repräsentation eines Wiener (Zeit)Geistes, der dem Alten unzeitgemäss verpflichtet war. Es gehörte zu einer überholten Fassadenkultur, wie sie nicht nur der Adel und der Hof pflegten, sondern auch in unstatthafter Nachahmung das Bürgertum: Wien, eine *potemkin'sche Stadt*. Die historistische Wiener Ringstrasse war in ihrer Geschlossenheit eindrucksvolles Dokument dieser – in seinen Augen – verlogenen Symbolik. Sie war für Loos kein Fundament für eine moderne Tradition.

Dagegen setzte er ein Differenzierungsmodell, von dem er meinte, es bei seiner Amerikareise kennen gelernt zu haben. Es war die Fähigkeit zur differenzierten Anpassung der Amerikaner an die Umgebung, die ihn faszinierte.

Die Amerikaner konnten sich nun generell ein eigenes Repertoire zur Differenzierung verschaffen, das nicht durch den tradierten Kanon der europäischen Architektur, das *decorum*, belastet war, sondern sich lediglich der Umgebung anpasste. Vielheit in Einheit, Differenz in einer grundsätzlich egalitären Gesellschaft, das war für Loos Ausdruck einer wahrhaft abendländischen Kultur. «Nirgends eingeeengt durch Gesetze und Überlieferungen einer ehrwürdigen Vergangenheit und darum auch verschont von dem Erbübel der Alten Welt, jener durch historische Hypertrophie hervorgerufenen Ruinensentimentalität» – so hatte auch der Architekturkritiker Walther Curt Behrendt 1920 das Lob auf die amerikanische Geschichtslosigkeit beschrieben.

Hier wie in Amerika selbst wirkte die Vorstellung von der Vollendung der Kultur mit, allerdings mit anderem Akzent: mit der Rückbindung an die Reinheit des Beginns, an die Monumentalität der Urformen, wollte man die eigene Kultur in Europa von Grund auf revitalisieren. Von Berlage bis Behrens, von Gropius und Mendelsohn bis zu Le Corbusier, ja bis zu Sant'Elia in den Futurismus hinein, war Amerika Schauplatz der Umwandlung eherner Architekturgesetze in eine vollendete zeitlose abendländische Kultur (in diesem Sinne klassisch). Es war deshalb das «gebaute Atlantis»; mit diesem Schlagwort hat der Architekturkritiker Reyner Banham den Kontinent bezeichnet.

Noch 1927, als sich der Amerikanismus stark mit dem Vorbild Henry Fords verband, der wirtschaftliche Effizienz scheinbar mühelos mit paternalistischer Grundhaltung vereinen konnte, schrieb Behrendt, deutsche Architekten und Stadtplaner seien zuhauf in die USA gepilgert, «erfüllt von dem Wunsch und der neugierigen Erwartung, einen Blick in die Zukunft zu tun».

Der Bühnenbildner Erich Wonder inzenierte bei den Bayreuther Festspielen 2000 die «neue Burg» in Richard Wagners *Der Ring des Nibelungen* als schwarzen leeren Raum, nur bestückt mit einigen schwarzledernen LC2-Sesseln und einem Schreibtisch. In dieser Verknappung avanciert der Sessel zum unverkennbaren Herrschaftszeichen. Von dieser Schaltstelle der Macht aus leitet Wotan die Geschehnisse der Menschheit.



35

Die Werbung für Hi-Fi-Geräte 1999 spielt auf ein gemeinsames Gestaltungskonzept von Sessel und Elektroanlage an: auf das understatement der happy few, für die Kennertum sich mit Einfachheit verbindet. Moderne Möbelklassiker erfüllen alle dieses «Geschmacks»-Kriterium, als unterlägen sie einer geschlossenen Vereinbarung. Ihr Entstehungskontext gerät aus dem Blick. Häufig kommt es sogar zu grotesken Simplifizierungen, wenn – besonders oft im Fall von Le Corbusier-Möbeln – von der «Bauhaus-Moderne» die Rede ist, oder vom «Bauhaus-Stil».



Elitäre Möbel, noch elitärer gemacht.

Die Ideologie des Modernen Klassikers will es, dass er Zeitlosigkeit mit ewiger Aktualität verbindet, die er – angeblich – ununterbrochen unter Beweis gestellt hat. Er ist nicht modisch, sondern zurückhaltend präsent und stetig geschätzt. Damit signalisiert er Wertbeständigkeit. In der Umgebung einer Kunstgalerie erfüllt er deshalb eine Funktion: dient Kunst doch auch als Kapitalanlage und weist sie sich in bester Gesellschaft mit Dingen, die ebenfalls von dauerhaftem Wert sind.



Einen deutlichen Ausdruck fand diese Bewunderung in der Rezeption amerikanischer Industriebauten, von denen – wenn sie nicht selbst in Augenschein genommen wurden – unter den Architekten Fotografien kursierten. Man sprach von einer regelrechten *Silomania*. Walter Gropius hat für das Deutsche Museum für Kunst in Handel und Gewerbe in Hagen solche Fotografien von Getreidesilos und Fabriken, Bürogebäuden und wieder Silos – Silos auf dem nord- und auf dem südamerikanischen Kontinent – zusammengestellt. Er hat sie zu einer Musterchau mit dem Titel *Vorbildliche Industriebauten* vereint, auf der Werkbundaustellung in Köln 1914 gezeigt und die Bauten in seinem berühmten Vortrag *Monumentale Kunst und Industriebau* mit den archaischen Hochkulturen, vor allem mit Ägypten, verglichen. Es war die Einfachheit der Baukuben, die Elementarstereometrie und die Reihung gleicher Formen, die in diesen Industriebauten so sehr der Baukunst der Alten entsprachen.

Zugleich waren die Dokumente anonymer Ingenieursleistungen nicht nur den – von den europäischen Architekten unterstellten – Grundprinzipien archaischen Bauens verpflichtet, sondern sie waren auch Ausdruck der gesellschaftlich prägenden Kraft der Nation: der Industrie. In der Monumentalität und schlichten Geschlossenheit fand diese Produktivkraft ihren symbolischen Ausdruck, in der Reihung und Gliederung serieller Teile in den Büro- und Fabrikbauten ein Bild der an Maschinen aufgereihten arbeitenden Menschen und der Gleichheit dieser Einzelwesen in der Masse. In dieser formalen Grundfiguration der Reihung gleicher Teile und des archaischen Prinzips von Stütze und Last in der *frame*-Architektur, glaubten die Europäer die Geschlossenheit einer Kultur wiederzuerkennen, wie sie der Wiener Kunsthistoriker Alois Riegl mit dem Begriff des «Kunstwollens» umschrieben hat. Im Betonskelett konnten sie auf das archaische Bauen rekurrieren und es zurückgewinnen. Zugleich war dies eine moderne Kultur: in diesem Anti-Ornament konnten sie ein architektonisches Symbol der modernen Industriegesellschaft finden.

Auf den heutigen Leser wirken die Dokumente dieser Zeit merkwürdig fremd, da die Beschreibung die amerikanischen Industriebauten mystifizierte, wenn sie etwa mit den Bauten Altägyptens verglichen wurden. Die Analogie zwischen Amerika und Ägypten wurde jedoch zum *topos*, europäische Architekten fühlten sich den Pyramidenbauern geistesverwandt.

Man erachtete es nicht als Widerspruch, die archaische Bauweise mit dem Lob auf die Geschichtslosigkeit des amerikanischen Kontinents zu verbinden. Richard Neutras Buchveröffentlichung *Wie baut Amerika?* von 1927 oder Erich Mendelsohns Nationenvergleich *Amerika-Europa-Russland* von 1929 festigten das Bild eines geschlossenen Kontinents, dessen genetische Bausteine die Rasterung, die reine Konstruktion, die Reihung gleicher elementarer Teile waren. Sie waren Ausdruck der demokratischen Gleichheit aller. Dies war die Grundvoraussetzung für den späteren *international style* in der Architektur, der individuelle nationale Merkmale ausmerzen wollte. Adolf Loos hat bezeichnenderweise als erster die im nordamerikanischen Industriebau entwickelte Formensprache der Architektur als *Esperanto* bezeichnet.

Die rationalen Baukonzepte, die in den 20er-Jahren in Europa entwickelt wurden, setzten in breitem Masse um, was auf sozioökonomischer Ebene, durch den Taylorismus, bereits eingeführt war. Das «amerikanische Prinzip» hatte sich in Europa ökonomisch bereits etabliert. Der kulthaften Feier Amerikas in der Architektur tat dies jedoch keinen Abbruch. So wurden die River Rouge-Werke von Henry Ford in Detroit beispielsweise zum häufig zitierten Gegenstand in Kunst und Fotografie. Noch 1932 wird die «neue Fordfabrik» wie folgt beschrieben: sie sei ein «Symbol und Dokument für alles, was mit den Begriffen Rationalisierung, Mechanisierung, technische Schönheit irgendwie

in Zusammenhang steht. Deshalb gehört der Besuch dieses Werkes zu den stärksten Eindrücken, die Amerika überhaupt zu bieten hat.» Der Fordismus wurde zu einem Schlüsselbegriff für das Verständnis von Modernisierungsprozessen nach amerikanischem – nach dem rationalen – Prinzip, die kulturkritischen Züge, die der europäische Amerikanismus noch zu Zeiten von Loos und in den 20er-Jahren gehabt hatte, verloren immer mehr an Bedeutung. Er mündete in den nach dem Zweiten Weltkrieg bekannten Funktionalismus der Bauwirtschaft. Autoren, die die Postmoderne verkündeten, haben deshalb mit Recht die Auswirkungen und Perversionen der Modelle der Moderne, der schematischen Reihung und fantasielosen Hochbauten, verworfen, ohne jedoch selbst die Entwicklung in der Argumentation der modernen Architekten in den Blick genommen zu haben.

Dass Amerika Projektionsterrain der Wünsche des Neuen Bauens in Europa war, hat Walter Gropius früh erfahren müssen, als er sich an einem Wettbewerb, der Chicago Tribune 1922 beteiligte. Die an amerikanischen Industriebauten orientierte Rasterung der Fassade liess den (nahezu) schmucklosen Skelettbau des Hochhauses zu sehr wie die unsublimierte Form eines Industriebaus, und damit des rohen Kapitals, erscheinen; der Entwurf fand deshalb keinen Anklang. Die Amerikaner zogen für das Gebäude vergleichsweise traditionelle Schmuckformen vor.

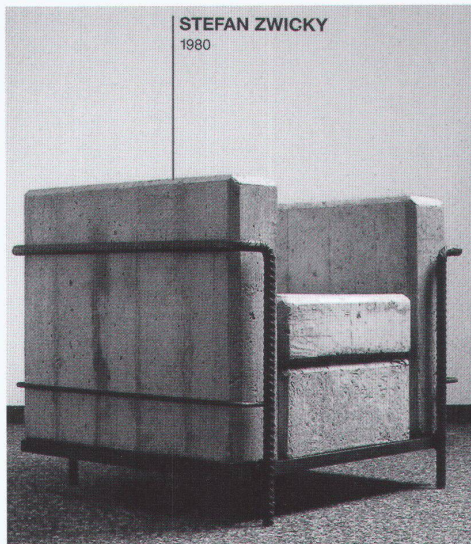
Dauerhafte Ideale

Die Entstehung eines Stils jenseits der Stile, losgelöst vom Wechselfieber der Moden, war eine der Utopien der *Klassischen Moderne* in Europa. Dieses Ziel wurde bis in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts weiterverfolgt und hat im Deutschland der 50er- und 60er-Jahre in der Ulmer Hochschule für Gestaltung noch einmal einen Höhepunkt erlebt. Zeitbeständige Sachlichkeit war eines der wesentlichen Leitmotive der Ulmer «Gestaltungsingenieure». Die Firma *Braun AG* in Kronberg/Ts., die als eine der ersten deutschen Firmen eine Abteilung für Produktgestaltung entwickelte und Dieter Rams als ihren Teamleiter einsetzte, hat diesem Designverständnis über Dekaden prototypisch Ausdruck verliehen – nicht ohne bisweilen skurrile Züge bei der Standhaftigkeit zu entwickeln und den Reaktionen ihrer Jünger unfreiwillig zu entlocken. Diese Orientierung hielten die Ulmer durch die Ablehnung jeglichen Zugeständnisses an den Zeitgeschmack bei. Das Motto von Dieter Rams: «Weniger Design ist mehr Design» griff ein Leitziel der Moderne auf, das sich in Mies van der Rohes Diktum *less is more* über Dekaden, und vor allem über den *international style*, durchgesetzt hatte. Die Dauerhaftigkeit der Leitziele verlieh diesem Designverständnis daher historische Autorität, das Zeitlose war geronnen zur repräsentativen Wertbeständigkeit. **G. B.**

Gerda Breuer

Dr. Kunstwissenschaftlerin. Professorin für Kunst- und Designgeschichte an der Bergischen Universität Wuppertal und Leiterin der dortigen Designsammlung; frühere Lehrtätigkeiten in Aachen, Ann Arbor/Michigan, Bielefeld, Köln und Leiden; Publikationen und Ausstellungen zu Kunst, Design, Architektur und Industriekultur; neustes Buch: *Die Erfindung des modernen Klassikers*, Hatje Cantz, 2001 (Fotos: Archiv der Autorin)

Wie fast alle Modernen Möbelklassiker entging auch der LC2-Sessel nicht der Kritik der Postmoderne in den 80er-Jahren. Einen der bekanntesten Auftritte mit solchen Persiflagen hatte Alessandro Mendini 1978. Er schuf ein Re-Design von Thonet's Kaffeehaus-Stuhl, Rietvelds Zick-zack-Stuhl, Breuers Wassily und dem Verlegerstuhl von Mackintosh. Indem er sie verfremdete, nahm er auch die neue Wahrnehmung des Klassikers mit in die Gestaltung auf. Das Neue deutsche Design, die britische Avantgarde, die Wiener Radikalen oder etwa der Schweizer Architekt Stefan Zwicky – alle haben sich diesem Trend angeschlossen. Sie wollten zeigen, dass die Zeit des Funktionalismus vorbei war. Aber die Ablehnung wurde zur Negativwerbung für die Klassiker. Die Auseinandersetzung nahm in den 90ern kulthafte Formen an.

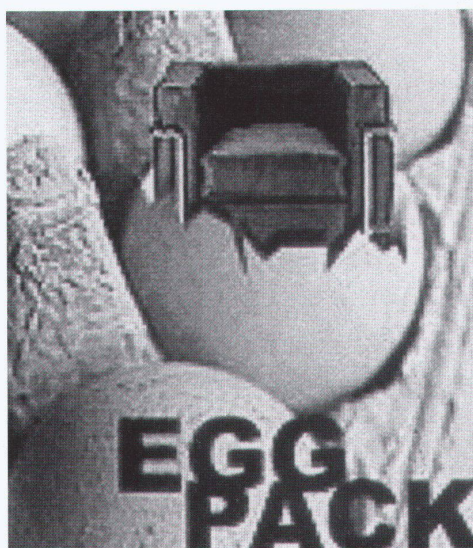


37

Mit welchen Zeichen umgeben sich Intellektuelle, umgibt sich die Bildungselite heute? Möbelklassiker vor Bücherwand – dies ist die neue Ikonographie der Intelligenzija: Marcel Reich-Ranicki liess seine Gäste jedesmal im *Literarischen Quartett* auf LC2-Sesseln Platz nehmen, die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* lädt Martin Walser und Ignaz Bubis in eben der gleichen Inzenierung ein. Edle Möbelklassiker geben die Ranghöhe von Personen an. Deshalb sind sie so häufig in den Vorstandsetagen der Hochfinanz und in den Foyers der neuen Berliner Politikerresidenzen anzutreffen. Es sind klassifizierende Gegenstände, die den kultivierten Lebensstil ihrer Besitzer spiegeln. Thorsten Veblen hat in diesem Zusammenhang von «conspicuous consumption» gesprochen: wie auf einer Bühne wird der Konsum vorgeführt und vom Betrachter wie selbstverständlich dechiffriert.



In der Internet-Werbung der Kopien und Plagiate-Industrie wird das wertvolle Einzelstück nun endgültig zu dem, was es ist: zum Massenmöbel. Billiganbieter geben auf die ohnehin schon günstigen Konditionen noch Preisnachlässe durch Sonderaktionen wie hier zu Ostern. Sie zehren vom Erfolg der kostspieligen Klassikermöbel und ihres lange andauernden Erfolges.



Avant-garde et intemporalité

L'union de la modernité et de l'intemporel dans l'américanisme européen.

Dans nombre de proclamations des architectes et designers du moderne historique, on peut lire qu'ils réfutent vertement l'idée d'être partis de traditions esthétiques. C'est pourquoi, très loin dans le 20^{ème} siècle, l'idéologie d'une forme industrielle obéissant totalement aux conditions de ses propres lois, était la vision et l'argumentation de formes intemporelles prétendues non-historiques. Ayant découvert les ouvrages d'ingénieurs sans intention artistique, on voyait dans l'industrie la grande force annonciatrice d'un nouveau siècle. Ainsi que le montre l'auteur, l'admiration s'adressait principalement aux bâtiments industriels américains, ainsi que d'une manière contradictoire, à la nonhistoricité du nouveau continent, celui-ci devenant d'une manière complexe, le terrain de projection pour la modernité et l'intemporalité. De la même manière, l'histoire imagée du développement d'un meuble pensé comme «équipement de l'habitation», illustre une aura classique intemporelle – une histoire éternelle.

Paradoxalement, en évoquant les principes statiques élémentaires de l'appui et de la charge, les architectes et designers caractérisèrent également les édifices en pierre des temps «archaïques», ces terrains de projection pour l'intemporel, ces formes situées «en deça de l'histoire» qualifiée de préhistoire, et ces mondes «primitifs» exotiques extra-européens du Japon et de l'Égypte ancienne. En observant ces époques, le théoricien d'architecture Sigfried Giedion parlait de «contemporanéité éternelle». De telles liaisons rétrospectives et transversales permettaient à l'avant-garde historique naissante de s'affirmer et l'aidaient à imposer ses propres objectifs. Elles proposaient des typologies quasi premières et des formes primaires qui, dans les débuts heureux de l'histoire humaine, étaient

encore pures et inaltérées. Une autre contradiction est évidente: Tout en s'efforçant d'atteindre la modernité, l'avant-garde réfutait en même temps la mode. La «faim de nouveauté», la «drogue du changement» du monde de la mode l'une sachant pas reconnaître les vraies valeurs et qui considère l'architecture comme une mode, ce qui revient à mépriser les buts du moderne. Le début du 20^{ème} siècle a su trouver les métaphores adéquates pour exprimer son mépris de l'historicisme du 19^{ème} siècle finissant avec ses citations éphémères de styles historiques. On parlait couramment «d'habillage», voulant par là évoquer la superficialité creusée du vêtement à la mode. Cette attitude culmina dans le cadre du chauvinisme franco-allemand rejetant la «futilité romane», l'inclination des français vers la mode opposée aux valeurs sûres de «l'essentialité» partiquées par les allemands. Cela a placé les arts plastiques dans une situation difficile empêchant d'accepter sans réticence la floraison du moderne dans la capitale parisienne. On combattait la «passion de l'ornement» et le décor sans tenir compte des difficultés que cette polémique engendrait précisément pour la notion du moderne. Car mode et moderne ont la même racine linguistique: le mot latin *modus*, en allemand: genre et manière. Le fait que la modernité s'évanouisse très rapidement, soit remplacée par une actualité plus actuelle et puisse par là s'apparenter à la précarité de la mode, a toujours été considéré comme l'une de ses plus menacés. Karl Kraus a repris ces craintes en remarquant que l'on pourrait découvrir que moderne ne découlerait que d'une fausse accentuation. Dans une esquisse de prose, l'expressionniste Alfred Döblin a par ailleurs écrit: «Lorsque j'entends le mot moderne, je dois toujours penser à un jeu de mots. *Modérn* devient *móderm*. Une première fois, on accentue la seconde syllabe, une seconde fois la première! Une image fort belle et très instructive.» L'emphase avec laquelle l'attribut «moderne» est associé au crédit optimiste accordé au progrès et à l'innovation a par ailleurs toujours provoqué les sceptiques qui n'y voyaient que désagrégation, précarité et décadence. Il n'en reste pas moins que le moderne des débuts est caractérisé par un remarquable conserva-

tisme misant sur des valeurs durables. Il s'agissait d'échanger l'indécision du temps contre l'intemporalité.

A ses débuts, le moderne a développé lui-même les éléments pour constituer l'image du classique moderne actuel. On y trouve notamment l'intemporalité qui, manifestement ainsi que le voulait l'idéologie du classique moderne, s'est pérennisée jusqu'à maintenant. Les conseillers populaires en aménagement d'habitat à l'aide d'éléments classiques ne prétendent-ils pas que «les classiques ne meurent pas, même s'ils ne sont plus toujours vivants? En fait, le réputé mort vit plus longtemps. Tel le Phénix renaissant de ses cendres, les classiques ont le don de toujours se renouveler et de briller d'un nouvel éclat.»

L'Amérique, le vieux monde du futur

Le mystère du mariage entre un mouvement orienté vers l'avenir tel que l'avant-garde le proposait et l'intemporalité, a multiplement préoccupé le moderne depuis ses débuts. Un exemple de cet arrangement est décrit ci-après:

Par un détour curieux à nos yeux, les protagonistes européens de la nouvelle architecture et du design ont cherché à atteindre l'éternité: par l'Amérique. Le nouveau continent devint littéralement le théâtre – *topos* – pour la construction de l'éternité moderne. Ce faisant, entre l'américanisme américain et l'américanisme européen se révèlent des parallèles significatifs.

Dans le cadre de la valorisation du national au travers du romantisme, les USA ont réinterprété très tôt le rôle de *underdogs* culturels que leur attribuait un eurocentrisme arrogant: L'Amérique inversa l'infériorité dont on la gratifiait, son côté sans culture ni histoire, et la transforma en avantage culturel qu'elle opposa à l'Europe. Pour ce faire, les jeunes *United States* utilisèrent les méthodes de pensée propres à la critique d'art européenne. Car l'Amérique blanche se considérait bien comme un continent sans histoire et toute identification avec les indiens, habitants originaux du continent, était exclue. L'indien *princess*, depuis toujours figure symbolique du continent américain au sud comme au nord, était donc une figure de l'art et ne valait pas comme identification avec les indiens. Elle



Überdachungen
Profitieren Sie von über 60 Jahren Erfahrung von Velopa im Bau von unverwüthlichen, witterungsbeständigen und zeitlos schönen Aussenanlagen. Nach SIA-Vorschrift konstruiert und verarbeitet. Verschiedene Modelle, Grössen, Materialien und Farben. Mehr Informationen:

www.velopa.ch
Innovative Lösungen für Überdachungen, Parkier- und Absperrsysteme

Velopa AG, Limmatstrasse 2, Postfach, CH-8957 Spreitenbach
Telefon 056 417 94 00, Telefax 056 417 94 01, marketing@velopa.ch

portait plutôt les connotations du Bon Sauvage, une métaphore nostalgique européenne et figure projetée depuis le 18^{ème} siècle: Par là, en critiquant sa civilisation et son temps propres, l'Europe habillait ses aspirations et les identifiait à l'état d'origine de pays lointains encore intacts de toute dépravation civilisée et restés purs.

Mais cet état naturel et la nouveauté intacte ne peuvent pas non plus échapper à l'autorité de l'histoire. Pour ce faire, on recourait souvent à la préhistoire. Ainsi par exemple, Thomas Cole, un romantique américain, décrit les grands lacs du paysage local comme d'immenses amphithéâtres édifiés «by giants of the primal world», noyés par les flots: «it remained: A ruin more sublim than if a thousand Roman Colosseums had been built in one.»

Cette comparaison révèle d'une part l'ambivalence de l'enthousiasme pour les ruines commune à toute l'époque romantique et la contrainte simultanée du rejet – car l'Amérique n'avait pas de ruines historiques. Mais cela documente aussi le renvoi à une non-historicité, à un originaire dépassant de 1000 fois l'histoire antique exemplarisée par l'ancienne Rome; le symbole de la grandeur antique par excellence étant le Colisée. Ce parallèle avec l'Antiquité établit la supériorité du temps et du territoire de l'Amérique. La qualité originaire de son propre paysage, sa noblesse rappelant les premiers temps, l'état parasidique de la nature sont décrits comme une plus-value par rapport à l'Europe de l'histoire. L'état de nature «prouvait» non seulement l'avantage culturel des américains sur l'Europe, mais alimentait aussi l'espoir du Great Awakening, le mouvement de renouveau religieux, de l'avènement d'un empire millénaire sur la terre d'Amérique.

En même temps, cette vision fut transformée en conception sécularisée d'une Amérique devant devenir l'empire mondial le plus grand et le plus puissant dans le concert des nations précédentes. Le rêve imaginaire de l'empire mondial américain décrit au 18^{ème} siècle fut refondu lors des siècles suivants pour créer le mythe politique d'un destin impérial, du Manifest Destiny de la nation, un messianisme devant concrétiser une voie prédéterminée. Puis vint la ruée vers l'ouest, dans les terres vierges du continent américain.

La signification de l'ouest avait entre autres pour but d'assurer une série d'avantages géopolitiques devant garantir l'intégrité morale de la société américaine. L'idée d'une influence bienveillante de la nature acquérait ici un sens spécifique: La nature se voyait littéralement identifiée à la topographie du continent nord-américain et la spécificité de sa constitution était vue comme la source du caractère dominant de tout un peuple. Les pendants américains du Bon Sauvage vivant dans la nature, loin des influences corruptrices de la vie civilisée, étaient les freehold farmers, les pionniers ou frontiers agissant dans les territoires arrachés aux indiens, toujours plus loin vers l'ouest, dans les différentes zones limitrophes. Leur vie vertueuse dans la nature était vue comme le fondement sécurisant le bonheur national.

L'ouest imaginé comme un territoire hautement fertile fut d'abord considéré comme un potentiel inépuisable de production agricole rendant le pays autarcique et indépendant de tout commerce avec l'Europe, condition exigée par les Etats du nord. Pour cette raison, l'expansion vers l'ouest fut souvent associée aux efforts de libération patriotique. Les partisans du Manifest Destiny se voyaient dans le rôle d'un Moïse conduisant son peuple de l'esclavage à la terre promise. Les pionniers qui partaient vers l'ouest, qui labouraient la terre vierge et les farmer qui s'établissaient à la frontière, devinrent les nouveaux héros de la nation.

Avec ce romantisme, l'Amérique préparait l'américanisme européen en acceptant le rôle en son temps attribué par l'Europe, mais en le réinterprétant à son propre profit. L'américanisme américain ne se réfère certes pas aux mêmes énoncés – les américains ont leur propre espace discursif – mais bien aux mêmes prémisses.

L'américanisme européen

L'américanisme joua un grand rôle dans l'utopie artistique du moderne européen, avant tout en architecture, car il portait non seulement l'idée d'un renouveau culturel par une reconquête des formes bâties archaïques – dans ce cas les formes industrielles anonymes, un recommencement depuis les origines, une plateforme non-historique – mais il alimentait aussi l'espoir de pouvoir reconstituer le paradis que l'on croyait perdu. Les américains eux-mêmes avaient réclamé ce rêve pour leur pays. Ceci était d'autant plus facile que leur continent était depuis toujours le terrain où les européens projetaient leurs mondes exotiques chimériques. Pour le moderne européen, l'attrait de l'américanisme se situait au niveau utopique et, secondairement, dans la recherche de l'archaïsme éternel par le biais de l'Amérique. L'américanisme européen se distinguait certes de sa variante américaine, mais il y correspondait en ce sens que tous les deux voyaient dans l'Amérique le pays des origines et de l'absence de tradition.

L'architecte viennois Adolf Loos, un des premiers représentants d'un américanisme européen dans l'architecture moderne, a formulé un tel discours. Loos est resté dans la postérité avant tout comme l'ennemi du décor et le titre de son ouvrage principal «Ornement et Crime» de 1908 y a sûrement largement contribué. Il est significatif qu'il fut influencé dans ce travail avant tout par l'américain Louis Sullivan et son ouvrage de 1892 «L'Ornement en Architecture», lorsqu'il se rendit lui-même en Amérique.

Aux yeux de Loos, l'ornement était un nivellement, un emballage sémantique, une garantie qua auctoritatis historiae de l'esprit (du temps) viennois sacrifiant à l'ancien d'une manière démodée. Il s'agissait d'une culture de façade dépassée appréciée non seulement par la noblesse et la Cour, mais aussi impudemment imitée par la bourgeoisie: Vienne, une ville en trompe-l'oeil. Dans toute son unité, la rue historique «Ringstrasse» était, à ses yeux, l'illustration impres-

sionnante d'une symbolique mensongère. Pour Loos, elle n'était nullement le terrain pour une tradition moderne.

En regard, il proposait un modèle de différenciation qu'il pensait avoir trouvé lors de son voyage en Amérique. La faculté d'adaptation différenciée des Américains à l'environnement le fascinait. Les américains avaient su établir un répertoire général de différenciations libéré des canons traditionnels de l'architecture européenne, du décorum et ne faisaient que s'adapter à l'environnement. Multiplicité dans l'unité, différence dans une société fondamentalement égalitaire étaient pour Loos l'expression d'une véritable culture occidentale. «Nulle part limitée par des lois et traditions d'un passé glorieux et, par là, également libre de l'héritage maléfique du vieux monde, de cette sentimentalité des ruines résultant d'une hypertrophie historique». En 1920, le critique d'architecture Walther Curt Behrendt avait lui aussi fait l'éloge de l'absence américaine d'historicité.

Ici comme en Amérique même, il s'agissait d'accomplir la culture, mais avec un autre accent: en se raccordant à la pureté de l'initial, à la monumentalité de la form originaire, on voulait revitaliser fondamentalement la culture européenne. De Berlage à Behrens, de Gropius à Mendelsohn, jusqu'à Le Corbusier et même au futuriste Sant'Elia, l'Amérique était le théâtre où des lois architecturales rigides se transformaient en une culture occidentale d'une intemporalité accomplie (en ce sens classique). On parlait de «l'Atlantis bâtie», une formule par laquelle le critique d'architecture Reyner Banham désignait le nouveau continent.

En 1927, alors que l'américanisme s'associait encore étroitement à l'exemple de Henry Ford et que l'efficacité économique pouvait s'allier apparemment sans peine à l'attitude paternaliste, Behrendt constatait que des architectes et urbanistes allemands se rendaient nombreux aux USA «remplis du souhait et impatients de jeter un regard curieux sur l'avenir».

«Une illustration évidente de cette admiration était la réception des bâtiments industriels américains qui, s'ils n'étaient pas visités réellement, circulaient parmi les architectes sous forme de photos. On parlait d'une véritable silomania». Pour le Musée Allemand de l'Art dans le Commerce et l'Industrie de Hagen, Gropius avait réuni des vues de silos à grain, d'usines, d'immeubles de bureaux et encore des silos, des silos sur le continent nord-américain et sud-américain. Il présenta cette collection modèle comme «Bâtiments industriels exemplaires» à l'exposition du Werkbund de Cologne en 1914 et, dans sa célèbre conférence «Art Monumental et Architecture Industrielle», il les compara aux hautes cultures archaïques avant tout égyptienne. Dans ces bâtiments industriels, la simplicité des cubes bâtis, la stéréométrie élémentaire et l'alignement de formes semblables rappelaient fortement l'art de bâtir des anciens.

En même temps, les documents relatifs aux œuvres anonymes d'ingénieurs ne suivaient pas

seulement les principes de l'architecture archaïque – ce que prétendaient les architectes européens – mais ils exprimaient aussi la force marquant la société du pays: l'industrie. Cette force productrice trouvait son expression symbolique dans la monumentalité, la sobriété unitaire, ainsi que l'alignement et l'articulation d'éléments sériels dans les immeubles de bureaux et les usines, une image, d'hommes alignés au travail devant des machines, égalité des individus dans la masse. Dans cette configuration formelle fondamentale de l'alignement de parties semblables et le principe archaïque de l'appui et de la charge, dans l'architecture du portique, les européens croyaient reconnaître l'unité d'une culture que l'esthéticien viennois Alois Riegl a paraphrasé en parlant de «ingéniosité». Avec les ossatures en béton, ils pensaient retrouver les constructions archaïques et les reconquérir. De plus, il s'y agissait d'une culture moderne: Dans le non-ornement, ils pouvaient trouver le symbole architectural de la société industrielle moderne.

Ces descriptions mystifiant les bâtiments industriels américains et les comparant aux édifices de l'Égypte ancienne paraissent étranges aux lecteurs actuels. L'analogie entre l'Amérique et l'Égypte fut pourtant un topos, et les architectes européens se sentaient apparentés aux constructeurs de pyramides.

On ne considérait pas comme contradictoire de relier la manière de bâtir archaïque avec l'apologie de la non-historicité du continent américain. L'ouvrage publié par Richard Neutra en 1927 «Comment l'Amérique construit?» ou la comparaison entre nations «Amérique-Europe-Russie» d'Erich Mendelsohn de 1929, stabilisent l'image d'un continent unitaire où les réseaux d'axes, la construction pure, l'alignement de pièces élémentaires semblables génèrent l'environnement bâti. Il s'agissait d'exprimer l'égalité démocratique de tous. Telles fut la condition de base pour le style international en architecture qui suivit et voulait éliminer tout particularisme national individuel. D'une manière significative, Adolf Loos fut le premier à qualifier le langage formel de l'architecture nord-américaine d'Esperanto.

Les concepts de construction rationnels développés en Europe dans les années 20 générali-

sèrent ce que le taylorisme avait déjà introduit sur le plan socio-économique. Le «principe américain» s'était déjà établi en Europe, mais cela ne rompait pourtant pas avec l'admiration culturelle pour l'Amérique en matière d'architecture. Ainsi par exemple l'usine River Rouge de Henry Ford à Detroit devint l'objet le plus souvent cité par l'art et la photographie. Encore en 1932, la nouvelle «usine Ford» est décrite comme suit: elle est un «symbole et un document de tout ce qui s'apparente aux notions de rationalisation, de mécanisation et de beauté technique. C'est pourquoi la visite de cette usine compte parmi les plus fortes impressions que l'Amérique puisse offrir». Le fordisme devint l'une des notions clé pour comprendre les processus de modernisation selon le principe rationnels à l'américaine. Les traits critico-culturels que possédait encore l'américanisme européen à l'époque de Loos au cours des années vingt se perdaient progressivement. Après la seconde guerre mondiale, le fonctionnalisme s'impose dans l'économie du bâtiment. Les auteurs qui annoncèrent le postmoderne eurent donc raison de dénoncer les conséquences et les perversions des modèles modernes, l'alignement systématique d'immeubles-tours sans charme ne tenant pas compte de l'évolution argumentaire des architectes modernes. En participant en 1922 à un concours pour le Chicago Tribune, Walter Gropius a pu constater rapidement que la nouvelle architecture européenne était seule à projeter ses aspirations sur le territoire américain. Le maillage de façade calqué sur les bâtiments industriels américains donnait par trop fortement au squelette (presque) sans décor de l'immeuble-tour, l'aspect stérile d'une construction industrielle et par là du capital brut; le projet n'eut pas de résonance, les américains préférèrent une architecture décorée plus traditionnelle.

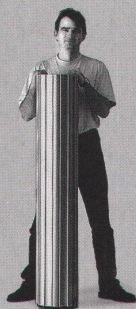
Un idéal durable

L'avènement d'un style au delà des styles, libéré de la fièvre moderne du changement, était l'une des utopies du moderne classique en Europe. Cet objectif fut poursuivi jusque dans la seconde moitié du 20ème siècle et, en Allemagne, il a encore connu un sommet vers les années 50 et 60 dans l'Ecole Supérieure de Composition

d'Ulm. Dans cette école, l'un des motifs-guides essentiels des «ingénieurs de la forme» était une rationalité dans la durée. La firme Braun AG à Kronberg/Ts, l'un des premières en Allemagne à entretenir un département d'esthétique des produits, avec Dieter Rams comme dirigeant de l'équipe, a exprimé, pendant des décennies, cette compréhension du design de manière prototypique; cependant, elle ne put échapper à une opininiâtreté parfois caricaturale engendrant involontairement les réactions de ses jeunes collaborateurs. Cette orientation fut tenue par l'équipe d'Ulm qui rejetait toute concession au goût du jour. La devise de Dieter Rams: «Moins de design est plus de design» reprenait le principe less is more appliqué par Mies van der Rohe pendant des décennies, surtout pour imposer le style international. La stabilité des intentions conféra à cette compréhension du design une autorité historique; l'intemporalité se manifestant sous la forme d'une stabilité représentative.

Paraflex. Design Benjamin Thut

Gezogenes Aluminiumprofil natur eloxiert
Flexible Raumarchitektur
Endlos anbaubar, verzweigbar, verformbar
Diverses Zubehör wie Tablare, Spiegel, Kleiderhaken etc.
Einsatz als Sichtschutz, Garderobe etc.
Höhen 140/160/180 cm, Standardbreite 210 cm
Generalvertretung:
Sele 2, CH-8702 Zollikon/Zürich
Fon +41 1 396 70 12, Fax +41 1 396 70 11
sele2@sele2.ch, www.sele2.ch



tally there is only one floor – a monolith for the house, coffered for the sports hall – which cannot be broken down. In each of these buildings, the dimension of each component is pitted against the dimension of the whole, confirming the initial hypothesis: we can truly say that structure and space – to which we can add light – combine as one, in the sense that one law alone reigns all, in the sense that one unity is formed and not subjected to fragmentation, a unity from which no single component can be taken away. From this, it is understood that there is no other possible choice than stability and bilateral symmetry, namely choosing a source that generates the image of an undividable whole, of a *gestalt*. The use of symmetrical layout is such that one's gaze is not diverted by the specific relations between the components that would make the whole appear to be a "composition". It is also clear that Vacchini's buildings are punctuated with archaic accents, due to the extreme limitation of components: they turn to confront the models from which they were molded, the temple for the sports hall, the shelter comprising two parallel walls and a vaulted ceiling for the house.

The path I have traced up to here is a process of abstraction: buildings possess a form that is the result of a conceptual operation for which the variables at play are increasingly rarified, but the final outcome of which can never be predicted. At the same time, and by the same token, they are imbued with a startling physical presence, the presence of an object of heightened cohesion that presents itself immediately as a whole. This is where Vacchini wants to believe in the impossibility of tasting the essence of timelessness; his buildings are as milestones tracking time, thus returning to the need for newfound monumentality.

On the same subject: "Interview with Livio Vacchini", *Cahiers de théorie* ("Louis I. Kahn. Silence and Light. A Thought Updated"), no. 2–3, Lausanne, EPTL-ITHA-Presses polytechniques et universitaires romandes, 2000.

For an analysis of Louis I. Kahn's "formalist" work, see my own text: "From the Fragmentation of the Window to the Room of Light", *Cahiers de théorie*, no. 2–3, op.cit.

Gerda Breuer (pages 31–37)

Translation: Michael Robinson

Timelessness and the avant-garde

Marrying Modernity and Timelessness in European Americanism

Many pronouncements by historical Modernist architects and designers indignantly attempted to deny that they had anything to do with aesthetic traditions. For this reason the ideology of industrial form entirely subject to its own inner laws provided a good visual and intellectual argument in favour of ostensibly non-historical forms until well into the 20th century. When engineering structures with no artistic component started to emerge, industry began to be seen as an advance force, hurrying ahead to put its stamp on a new age. As the author explains, most of the admiration was channelled towards American industrial structures, and paradoxically also towards the American continent's lack of history, which developed in a rather complex way as the actual projection area for modernity and timelessness.

Paradoxically, historical Modernist artists and designers also defined the stone structures of "archaic" times in terms of simple static principles like support and load, as such projection areas for timelessness were the forms of so-called pre-history, lying "beyond history", and the "primitive" and exotic extra-European world of Japan or Ancient Egypt. For this reason the architectural theoretician Sigfried Giedion referred to these times as the "eternal present". In their early days, the historical avant-garde used such links reaching backwards and sideways as a device for finding themselves, and as an aid to implementing their own aims. Effectively they offered prototypes and primary forms that were still pure and unspoiled in the happy early stages of human history.

One contradiction is evident: at the same time as they were struggling to be modern, the avant-garde rejected fashion (German *Mode*) in the same breath. The persistent "addiction to novelty" or "addiction to change" in the fashionable world, which is "not capable of recognizing values", and always equates architecture with fashion, was considered to be the same as despising the aims of Modernism. The early 20th century used pertinent metaphors to express this contempt for the historicism of the late 19th century, with its rapidly changing quotations of historical styles. The word "costuming" was often used – a reference to the hollow superficiality of the fashionable dress. This culminated in the period of German-French chauvinism in a rejection of "foreign trumpery", the French inclination towards fashion, against which the Germans set the rigid values of "essentials". This made it very difficult for fine art to address flourishing Modernism in the French capital without prejudice. A

campaign was launched against addiction to decoration and ornament, regardless of the difficulty the concept of Modernism presented for precisely this polemic: in fact fashion, *Mode*, and Modernism come from the same root: the Latin word *modus*, a way of doing things, a mode. One of the greatest threats they perceived had always been that Modernism could all too quickly fade and be overtaken by something that was even more up-to-date and could thus come closer to short-lived fashion. Karl Kraus referred to these fears when he remarked that it could turn out that the word modern was simply being stressed wrongly. And the Expressionist Alfred Döblin wrote in an early prose sketch: "When I hear the word modern I always have to think of a word-play. (Modérn wird módern) (modern will decay). The first time the stress is on the second syllable, the second time on the first! – a very true and instructive image." And so the emphasis with which optimistic faith in progress and innovation is evoked in the attribute "modern" always brought out the sceptics who associated it with the idea of dissolution, transience and decay. But despite all this, early Modernism was remarkably conservative: it put its faith in lasting values. The aim was to swap the vacillation of the times for timelessness.

Early Modernism itself developed some of the elements of today's image of the *Modernist Classic*. These include timelessness, which obviously is still the case today, as the ideology of the *Modernist Classic* would like to insist. After all, what does it say in a popular guide to furnishing with classic designs: "Classics do not die, even if they are not always immediately alive. But things that have been pronounced dead live longer. Like the phoenix rising from the ashes, classics have the gift of constantly renewing themselves and shining in a new light."

America: the old land of the future

The mystery of the marriage between future-oriented movement as striven for by the avant-garde and timelessness concerned Modernism in a number of ways from the outset. One example of this construct will be described below

The European protagonists of new architecture and design tried to achieve eternity via a detour that seems remarkable to us: via America. The new continent was in the truest sense the setting – *topos* – for the construction of modern eternity. There are significant parallels between American Americanism and European Americanism.

America was quick to reinterpret the role of the cultural underdog ascribed to it by arrogant Euro-centrism in artistic fields while it was reassessing national qualities in Romanticism: America redefined the inferiority ascribed to it, its lack of culture and history, as a cultural *avant-garde*, and played this out against Europe. And to do this the United States used European art criticism's own intellectual and artistic figures: white America saw itself as a continent without history, any identification with the original inhabitants,

the American Indians, was completely out of the question. The *Indian princess*, a symbolic figure on the American continent from time immemorial in both the South and the North, was thus an art figure, and did not serve to provide a sense of identification with the Indians. The concept was much more tied up with the connotations of the *noble savage*, which had been a European metaphor of longing and a projection figure since the 18th century: this was how Europe dressed up its critique of its own civilization and its own time, projecting its wishes on to a condition of naturalness in distant countries and times that was still undamaged by the depravity of civilization, still pure.

But even naturalness and things that were new and unburdened could not manage without the authority of history. Prehistory was also frequently invoked. Thus for example American Romantic Thomas Cole describes the American Great Lakes as an immeasurable amphitheatre built "by giants of the primal world" then destroyed by the flood: "yet it remained: A ruin more sublime than if a thousand Roman Colosseums had been pil'd in one."

This comparison shows both the ambivalence of the enthusiasm about ruins that was generally typical of Romanticism and a simultaneous compulsion to reject it – as America had no historical ruins. But it also records a reference to the lack of history, and a naturalness, that go a thousand times beyond the history of antiquity, presented in the form of ancient Rome – the Colosseum was the symbol of all symbols of ancient greatness. Any comparison with antiquity demonstrates that one's own time and one's own country are worth considerably more.

The naturalness of one's own landscape, its sublime quality, which is reminiscent of primeval times, nature in its untouched and paradisaical state, was seen as greater in value than the Europe of history. The natural condition not only "proved" America's cultural *advantage* over Europe, but also fed the hope of the *Great Awakening*, the religious renewal movements, the establishment of an earthly empire of a thousand years in America.

At the same time, this view was transformed into the secularized notion of an America that was to be the greatest and most powerful world empire in the series of past nations. The imaginatively described dream of the American empire in the 18th century was converted in the next century into the political myths of an imperial fate, the *Manifest Destiny* of the nation, an awareness of mission that had to proceed along a predetermined path. According to this the path led towards the West, into the untouched world of the American continent.

One of the elements of the significance of the West was that it bestowed a series of geopolitical advantages that were intended to guarantee the moral integrity of American society. Here the concept of the benign influence of nature acquired a specific meaning: nature was identified purely and simply with the topography of the

North American continent, and the specific quality of its constitution was seen as a source of the dominant character of the people as a whole. The freehold farmers or pioneers who operated in the lands wrested from the Indians in the frontier areas, pushing ever further to the West, were the American counterpart of the "noble savage", living in nature, untouched by the corrupting influences of civilized life. Their virtuous and natural life was seen as a reliable foundation for national happiness.

The West, which was imagined to be extremely fertile and beautiful terrain, was seen first as an inexhaustible potential for an agriculture striving towards autonomy, promoting the country's independence from trade with Europe, a characteristic feature of the northern states. For this reason, expansion towards the West was very often invoked in any discussion about patriotic attempts at liberation. Supporters of the manifest destiny idea saw themselves in the role of someone like Moses, leading his people out of subjugation into the Promised Land. The pioneers moving towards the West, ploughing the virgin soil, and the farmers settling on the frontiers became the new heroes of the nation.

In the Romantic period, America prepared for European Americanism by accepting the role that Europe cast it in, but converting it into its own national values. Its specific formulations – the Americans have their own area of discourse – were not picked up by European Americanism but the premises would be the same.

European Americanism

Americanism was very important for European Modernism's artistic Utopia, particularly in architecture. It did not just come up with the idea that a fresh cultural start would be possible if ancient building forms were taken up again, in this case anonymous industrial forms. This would mean starting from the origins themselves – a platform without history. It also nourished the idea that the paradise that was thought lost could be regained. The Americans themselves had adopted this piece of wishful thinking for their country. This was made easier for them by the fact that the exotic worlds of European wishful fantasy had always been projected on their continent. The attraction of Americanism for European Modernism lay in the Utopian dimension, and in the secondary effect of finding a way to the eternally ancient through America. European Americanism did certainly differ from its American variant, but corresponded with it in that both versions saw America as the land of naturalness and lack of tradition.

The Viennese architect Adolf Loos formulated a discourse of this kind. He was one of the first exponents of European Americanism in architectural Modernism. Loos remains in the minds of posterity above all as an enemy of ornament, undoubtedly to a large extent because of the title of his best-known work *Ornament and Crime* (1908). He had been largely inspired to produce this work when travelling in America

himself by the American architect Louis Sullivan, above all by his 1892 *Ornament in Architecture*.

Loos felt that ornament represented a leveling down, an act of semantic concealment, a representation secured *qua auctoritatis historiae* of a Viennese spirit (of the times) that was committed to old practices in a way that was no longer appropriate. It was part of an outdated façade culture that was not used only by the court and the nobility, but also imitated inadmissibly by the bourgeoisie: Vienna, a city of sham façades. The closed completeness of the historicist Ringstrasse in Vienna was – in his eyes – a document of this mendacious symbolism. For Loos it did not represent the foundations of a modern tradition.

He suggested a counter-model that worked in terms of differentiation that he said he had got to know from his trip to America. He was fascinated by the Americans' different ways of adapting to their surroundings.

The Americans were now able to create a differentiation repertoire of their own in general terms, one that was not weighed down by the traditional European architectural canon of decorum, but that simply involved fitting in with the surroundings. Multiplicity in unity, difference in a fundamentally egalitarian society, for Loos that expressed a truly Western culture. "Nowhere hampered by the laws and traditions of a venerable past and thus also spared the ingrained defect of the Old World, namely sentimentality about ruins caused by historical hypertrophy" – that is how the architecture critic Walther Curt Behrendt praised the American lack of history in 1920.

Here as in America itself the idea of the perfectibility of culture was involved as well, but with a different stress: a connection was made back to the purity of the beginnings, to the monumentality of the original forms, if Europe's own culture was to be fundamentally revitalized. From Berlage to Behrens, from Gropius and Mendelsohn to Le Corbusier, and indeed on to Sant'Elia and Futurism, America was the place where the rigid laws of architecture were transformed into a perfected, timeless, Western culture (classical in this sense). For this reason it was "built Atlantis"; this was the slogan that the architecture critic Reyner Banham coined for the American continent.

Even in 1927, when Americanism was strongly linked with the model of Henry Ford, and economic effectiveness could be associated almost effortlessly with an essentially paternalistic attitude, Behrendt wrote that German architects and town planners had made pilgrimages to the USA in droves, "filled with the desire, and the curious anticipation, of looking into the future".

This admiration was clearly expressed in the response to American industrial buildings, which – if they were not seen in real life – were circulated among architects in the form of photographs. People talked of a real 'silomania'. Walter Gropius compiled a collection of these photographs of grain silos and factories, offices blocks and yet more silos – silos in North America and

silos in South America – for the Deutsches Museum für Kunst in Handel und Gewerbe in Hagen. He brought them together in an exemplary show called *Vorbildliche Industriebauten* (Model Industrial Buildings), at the Werkbund exhibition in Cologne in 1914, and compared these structures with those of the ancient high cultures, above all in Egypt, in his famous lecture *Monumentale Kunst und Industriebau* (Monumental Art and Industrial Building). It was the simplicity of the building cubes, the elementary stereometry and the accumulation of the same forms that made these industrial buildings so similar to the architecture of antiquity.

At the same time, these records of anonymous engineering achievement were not just indebted to the basic principles of ancient building – as presumed by Europeans – but they also expressed the socially defining power of the nation: industry. The productive force was expressed in the monumentality and plain completeness of the structures, and the accumulation and articulation of serial parts in the office and factory buildings added up to an image of the people lined up and working at the machines, and the equality of these individual beings within the mass. The Europeans thought that they could see in this formal basic configuration of the accumulation of equal parts and of the ancient principles of load and support in the frame architecture the completeness of a culture of the kind that the Viennese art historian Alois Riegl had defined in the terms of “Kunstwollen”. They could use the concrete skeleton as a way of returning to ancient building and claiming it back. At the same time this was a modern culture: they could see an architectural symbol of modern industrial society in this anti-ornament.

The documents of this period seem remarkably alien to today’s readers, as the description lent a mystical quality to the American buildings by comparing them with the structures of Ancient Egypt. But the analogy between America and Egypt still became a *topos*, as European architects felt themselves to be spiritually related to the builders of the pyramids.

Linking ancient building methods with praise of the American continent’s lack of history was not seen as a contradiction. Richard Neutra’s 1927 book *Wie baut Amerika?* (How Does America Build?) or Erich Mendelsohn’s 1929 national comparison *Amerika-Europa-Russland* (America-Europe-Russia) established the image of a closed continent whose genetic building bricks were a grid pattern, pure construction, the accumulation of equal elementary parts. This expressed democratic equality for all. It was the basis premise for the subsequent International Style in architecture, which intended to eradicate individual national characteristics. Typically, Adolf Loos was one of the first people to call the formal architectural language developed in North American industrial architecture *Esperanto*.

The rational building concepts that were developed in Europe in the 20s represented a mass implementation of what Taylorism had already introduced on the socio-economic plane. The “American principle” had already established itself in European economics. But this did not do any harm to the cult celebration of America in architecture. Thus Henry Ford’s River Rouge factory in Detroit, for example, became a subject that appeared frequently in art and photography. The “new Ford factory” was described as follows as late as 1932: it was said to be a “symbol and document of everything that was connected in any way with the concepts of rationalization, mechanization and technical beauty. For this reason a visit to this factory makes one of the most powerful impressions that America is able to offer.” Fordism became a key concept for understanding modernization processes based on the American – the rational – principle, and the culture-critical traits that European Americanism had still had in the days of Loos and in the 20s became increasingly less significant. It led to the functionalism within the construction industry that was familiar after the Second World War. Authors who proclaimed Postmodernism were thus right to attack the effects and perversions of the Modernist models, the schematic accumulation and high-rise buildings without a trace of imagination, but

without themselves having taken the developments in Modernist architects’ arguments into account.

Walter Gropius was forced to recognize the fact that America was projection terrain for the desires of Neues Bauen in Europe at an early stage, when he took part in the Chicago Tribune competition in 1922. The grid pattern on the façade taken from American industrial buildings made the high-rise building’s (almost) unornamented skeleton structure seem too much like the unsublimated form of an industrial structure, and thus of raw capitalism; the design thus found little favour. The Americans wanted comparatively traditional decorative forms for the building

Lasting ideals

The emergence of a style beyond the styles, detached from fashion’s addiction to change, was one of Classical Modernism’s Utopias in Europe. This aim was pursued into the second half of the 20th century, and reached another high point in 50s and 60s Germany at the *Hochschule für Gestaltung* in Ulm. Functionality that could stand the test of time was one of the Ulm “design engineers’” recurrent themes. The Braun company in Kronberg/Ts, which was one of the first German firms to set up a product design department, appointing Dieter Rams as the team leader, expressed this understanding of design prototypically for decades – not without acquiring some absurd traits in terms of their steadfastness from time to time and eliciting them from the reactions of their disciples. The Ulm people retained this orientation by rejecting any concession to the taste of the times. Dieter Rams’ motto “less design is more design” took up one of Modernism’s principal aims, which had become accepted over the decades through Mies van der Rohe’s dictum “less is more”, and above all through International Style. Thus the durability of these guiding aims lent historical authority to this perception of design, and timelessness had developed a prestigious reliability in terms of value.

Die Messe für Neubau, Umbau, Renovation, Schöner Wohnen

SONDERSCHAU:

Sauna • Wellness Welten

- Rund 450 Aussteller
- Alles zum Thema: Küchen, Bäder, Innenausbau, Fenster, Türen, Haustechnik, usw.
- Sonderthema «Badewelten»
- Sonderthema «Wohnungsanpassung» alters- und behindertengerechtes Bauen
- Samstag und Sonntag in Halle 7: IMeX Immobilien-Expo für Miete und Kauf

29.8. – 2.9.2002

Täglich: 10 – 18 Uhr

Messe Zürich

Organisation und Sekretariat: ZT Fachmessen AG, Badenerstrasse 58, 5413 Birmenstorf

Infos: Telefon 056 225 23 83 • Internet: www.fachmessen.ch

