Auf dem Weg zur figürlichen Architektur : ein Diskussionsbeitrag zu Architekturpositionen der Gegenwart

Autor(en): **Norberg-Schulze, Christian**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Werk, Bauen + Wohnen**

Band (Jahr): **72 (1985)**

Heft 5: **Grüner als Grün : Gärten in der Stadt = Plus que vert : jardins dans les villes = Greener than green : urban gardens**

PDF erstellt am: **25.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-54768

Nutzungsbedingungen

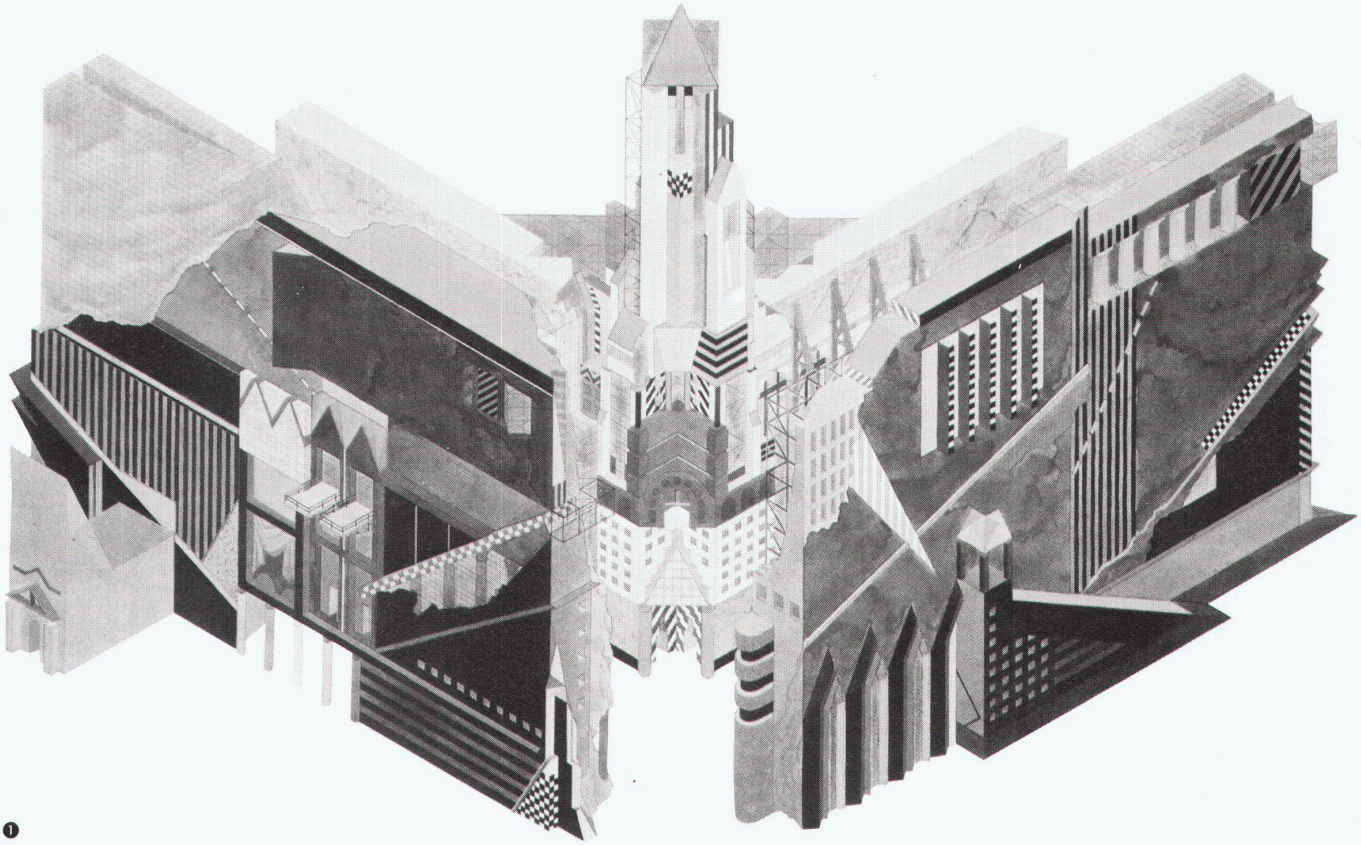
Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung 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.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch



❶

Christian Norberg-Schulze

Auf dem Weg zur figürlichen Architektur

Ein Diskussionsbeitrag zu Architekturpositionen der Gegenwart

Die Reaktionen auf den Post-Modernismus zeigen, dass er an etwas Grundsätzliches rührt. Unwichtiges weckt weder Enthusiasmus noch Abneigung. Harte Attacken waren seit jeher ein Zeichen von Furcht, Reaktion auf eine Gefährdung der eigenen Welt. Ist denn die Moderne nicht gut genug? Ist sie denn nicht Ausdruck unserer eigenen Epoche? Wieso tauchen heutzutage wieder Formen auf, die jahrzehntelang verboten waren: Ziergiebel und Bögen, Türme und Kuppeln? Sind sie nicht bloss eine Manifestation oberflächlicher Nostalgie?

Une discussion sur les positions architecturales de notre époque

Les réactions engendrées par le post-modernisme montrent qu'il touche quelque chose de fondamental. Ce qui est sans importance n'éveille ni enthousiasme ni refus. Les attaques brutales ont toujours été un signe de peur, réaction à une mise en question de son propre monde. Le moderne ne suffit-il pas? N'est-il pas l'expression de notre époque? Pourquoi des formes bannies pendant des décennies resurgissent-elles aujourd'hui: pignons décorés et arcades, tours et coupoles ne sont-elles pas seulement la manifestation d'une nostalgie superficielle? *Texte français voir page V)*

A Discussion on Attitudes of Architects at the Present Time

The reactions to post-Modernism show that it involves something quite fundamental. Whatever is unimportant arouses neither enthusiasm nor antipathy. Severe attacks have always been a sign of fear, a reaction to a danger felt to be threatening one's own world of values. Is not, then, the Modern good enough? Is it not an expression of our own age? Why is it, then, that nowadays there are re-emerging shapes that have been prohibited for decades: ornamental gables and arches, towers and cupolas? Are they not merely a manifestation of superficial nostalgia?

«.... denn wir leben wahrhaft in Figuren.» (Rilke)

Die Post-Moderne begann nicht als oberflächliches Spiel mit Formen. Sie war vielmehr ein Protest gegen die sterile Leere der «spät-modernen» Architektur. Venturi wollte die Architektur beleben, während Rossi das Bedürfnis nach allgemeiner *Verständlichkeit* betonte. Der Mensch lebt nun einmal nicht in einer Welt der Abstraktionen, sagten sie, sondern in einem Komplex von *Erinnerungen*. Deshalb verwendete die Post-Moderne auch bereits «bekannte» Formen. Sie versuchte, uns zu zeigen, wer wir in Wirklichkeit sind, um uns aus dem stumpfsinnigen Zustand, den die Spät-Moderne gebracht hatte, herauszureissen. Le Corbusier strebte dies mit seiner *ultima maniera* auch bereits an und wollte so zu authentisch plastischen Werten zurückfinden. Aber die neo-expressionistischen Experimente seiner Jünger führten nirgendwohin. Sie blieben bloss willkürliche Einfälle, ohne jede Entwicklungsmöglichkeit. Sie vervollständigen so die Medaillen der Spät-Moderne: auf der einen Seite blieb das sterile Diagramm, auf der anderen der zufällig stattfindende Ausbruch. Die Post-Moderne wies beide Varianten von sich und befürwortete eine Rückkehr zur «Bedeutung in der Architektur».[1] Es wäre deshalb falsch, die Post-Moderne als «totale Freiheit» zu interpretieren. Sie zielt vielmehr auf die erneute Etablierung typischer und bedeutungsvoller Formen ab. Deshalb zeigen auch viele ihrer Hauptvertreter grosses Interesse an der Semiologie und der Semantik oder – allgemeiner ausgedrückt – an der *Sprache der Architektur*.

Lassen Sie mich noch einmal betonen, dass die Post-Moderne als Resultat der Degeneration der modernen Architektur entstand. Man konnte einfach nicht unendlich damit weiterfahren, Vorhangwände und *«fenêtres en longueur»* zu bauen. Und es war auch keine Lösung, die Entwürfe mit pseudostrukturellen Erfindungen «anzureichern». Aber gibt es denn wirklich keine dritte Alternative? Hatte denn Alvar Aalto nicht bereits eine zugleich moderne wie lebendige Architektur geschaffen? Und bauten seine Schüler, wie z.B. Utzon und Pietilä, die entsprechenden Möglichkeiten nicht weiter aus? Sicher taten sie das, aber der «organische» Modernismus Alvar Aaltos entbehrt immer noch jenes Moments, das die Post-Moderne anstrebte. So nähern wir uns auch dem Kern des Problems: *Was* fehlt denn dieser modernen Architektur, sei es im «strukturellen», «organischen» oder «Ausdrucksbereich»?

Die Antwort ist eigentlich einfach: es fehlt ihr an einer befriedigenden Beziehung zur Alltagswelt der *Dinge*. Moderne Architektur war immer *abstrakt*, sie entfernte sich zusehends von der Realität oder vielmehr: sie schloss deren konkrete Aspekte aus. Wir könnten auch sagen, sie sei «unfigürlich» geworden, gerade weil sie die «Figuren», die die Basis der Architektur der Vergangenheit bildeten, abschaffte. Sie stellt so eine Parallele zur nichtfigürlichen Malerei dar, die die konkrete Figur ebenfalls ablehnte, und zur atonalen Musik, welche sich von jeglicher erkennbaren Musik abwandte. Wieso entstand denn überhaupt diese nichtfigürliche Kunst? Glaubt man Giedion, so geschah dies, weil die bekannten Formen, die «Symbole», durch den Historizismus des 19. Jahrhunderts entwertet wurden. Formen, die einst als Interpretation der Realität galten, wurden zu blossen Statussymbolen, die das Bedürfnis der *Parvenus* nach einem «kulturellen Alibi» erfüllten. «Deshalb», so Giedion, «mussten wir von Anfang an neu beginnen, als ob niemals zuvor irgendetwas getan worden wäre».[2] Praktisch bedeutete dies, dass die moderne Kunst ihre Aufmerksamkeit eher auf die *Ausdrucksmittel* denn auf den «literarischen» Inhalt

❶
«Strindbergian House», 1982, Ernst Lohse

richtete. Ausdrucksmittel wurden zweifelsohne dazu benützt, ganz konkrete Probleme zu lösen, und nur äusserst selten zur Schaffung von Dingen mit einer ihnen eigenen, echten Identität verwendet. Als Resultat ging die charakteristische *Gestalt* oder Figur verloren, und alles löste sich in «Muster» oder «Strukturen» auf.[3] Das ist es, worauf man anspielt, wenn man sagt, die moderne Architektur hätte sich von der Realität entfernt.

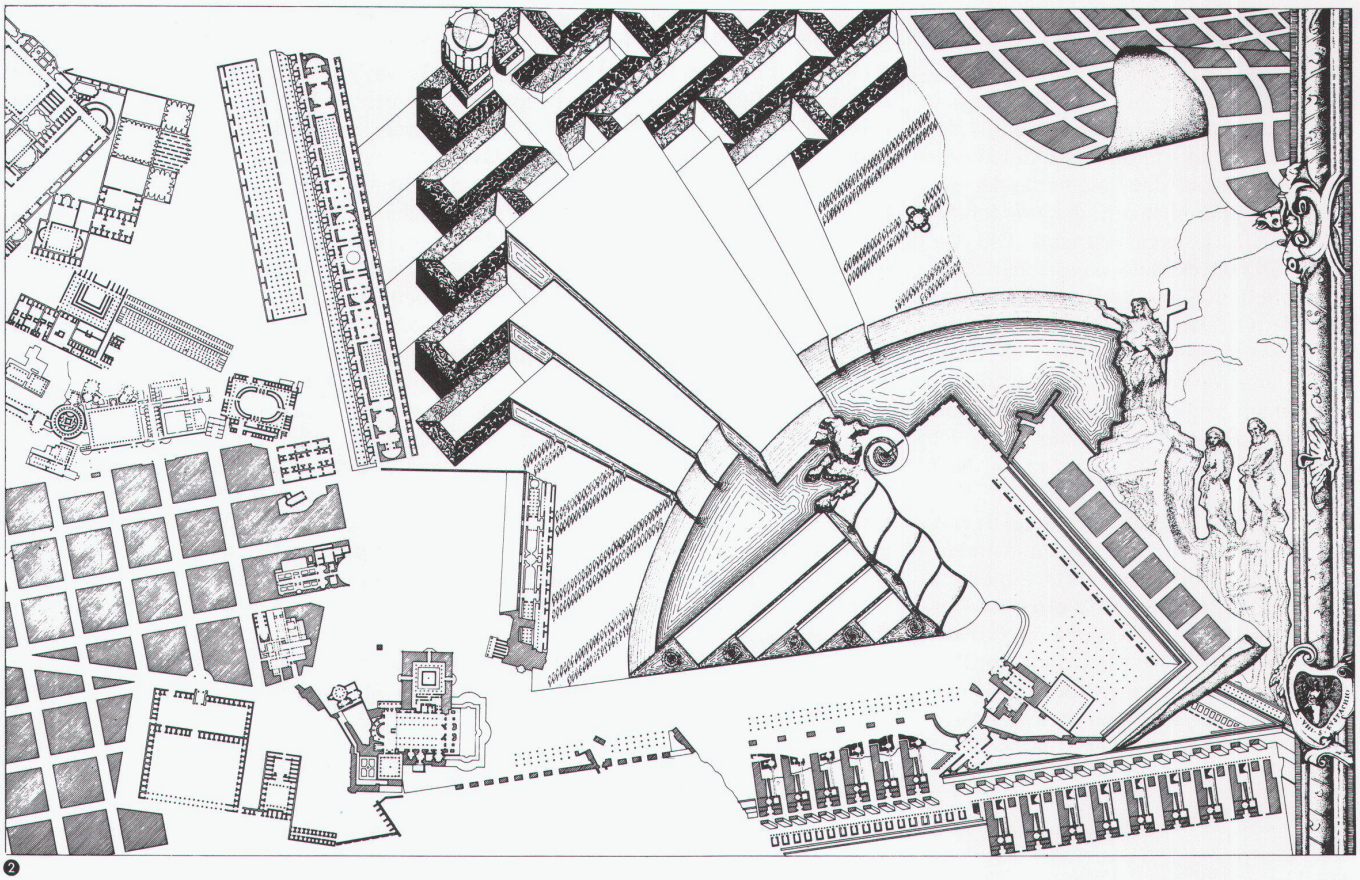
Was bedeutet aber schliesslich der Begriff «Realität» in diesem Kontext? Offensichtlich stehen die Ausdrucksmittel in einer bestimmten Beziehung zur Realität. Farbe, Material, Punkt, Linie und Materialbeschaffenheit sind Abstrakta unserer vorgegebenen Welt und reflektieren diese in ihrer eigenen Art. Eine nichtfigürliche Komposition auf der Basis solcher Elemente vermag deshalb etwas durchaus «Reales» auszudrücken. Das, was Husserl die «alltägliche Lebenswelt» nannte, geht dabei allerdings verloren. Die alltägliche Lebenswelt besteht eben nicht aus abstrakten Elementen, sondern aus Gesamtheiten konkreter *Dinge*. Die Welt ist uns als eine Welt der Dinge *gegeben*, in der «jedes durch eine Art *a priori* charakterisiert wird, dem es treu bleibt», so Merleau-Ponty, und er fügt hinzu: «Die Bedeutung eines Dinges wohnt diesem Ding selbst inne (...), eine innere Realität, die sich im Äusseren enthüllt.»[4] So besteht unsere Welt also aus Bäumen und Blumen, Felsen und Bergen, Flüssen und Seen, Tieren und Menschen, Häusern und künstlich Erzeugtem. Dies sind die Dinge, die wir kennen, erkennen und an die wir uns erinnern. Die Sprache bestätigt diesen Zustand noch zusätzlich, weil es die Dinge sind, die einen *Namen* tragen. Wir bezeichnen diese Namen als Substantive, weil die Dinge die Substanz unserer Welt sind. So sollten wir auch Husserls Kriegsruf gegen die stetig wachsende Abstraktion und Quantifikation der modernen Wissenschaft verstehen: «Zurück zu den Dingen selbst!»[5]

Louis Kahn verstand dies. Er fragte: «Was will das Ding denn sein?» und antwortete: «Eine Rose will eine Rose sein» oder «eine Schule will eine Schule sein». Kahn strebte mit anderen Worten danach, der Architektur eine neue Basis zu geben, indem er von der Gesamtheit ausging statt von den Teilen und so den funktionalistischen Weg auf den Kopf stellte. So kann man ihn auch in gewissem Sinne als «Vater» der Post-Moderne bezeichnen. Dennoch dachte er immer noch in strukturellen und nichtfigürlichen Begriffen, und es war erst sein Schüler Venturi, der den entscheidenden Schritt in Richtung auf eine figürliche Architektur tat. Man sagt, Kahn hätte die Bedeutung dieses Schritts erkannt und sei überholt worden.

Was ist denn eigentlich eine solche architektonische Figur? Es ist leicht, die figürliche Dimension der Malerei zu verstehen. Malereien und Skulpturen «porträtieren», wenn auch nicht notwendigerweise in einer naturalistischen Art und Weise. Ein Gebäude ist jedoch kein Porträt. Und es ist auch kein semiotisch verständliches «Zeichen», wie so viele Post-Modernisten glauben. Trotzdem vereint es in sich eine mehr oder weniger verständliche Welt, die es mit der Hilfe vorstellbarer Bilder sozusagen repräsentiert. Um diese Tatsache verstehen zu können, hilft es, einen Vergleich mit der Musik anzustellen. Musik ist ebenfalls kein Porträt von irgendetwas, basiert aber auf Bildern, *Melodien*, die bekannt sind und erkannt werden können und die irgendwie die Realität ausdrücken. Goethes Definition der Architektur als «gefrorene Musik» ist demnach von tiefer Bedeutung. Das, was die Figuren der Musik und der Architektur gemeinsam haben, sind ihre «räumlichen» Qualitäten. Sie bewegen sich rhythmisch nach vorn, oben oder unten und stellen so Beziehungen zu den Stellungen und Bewegungen des menschlichen Körpers her. Die architektonischen Figuren entsprechen mithin nicht den Grundformen der Geometrie. Während letztere nämlich in den Raum des Abstrakten, Mathematischen gehören, sind die Figuren konkreter Art: sie lassen ein Bild eines Existenzmodus «zwischen Himmel und Erde» entstehen und existieren in einem Raum, in dem zwischen oben und unten, vorne und hinten differenziert wird. Sie werden so zu Bildern menschlicher Existenz.[6]

Im allgemeinen können wir sagen, dass die Identität einer architektonischen Figur durch die Art und Weise, wie sie steht, sich ausbreitet, sich erhebt, öffnet oder schliesst, bestimmt wird. Dies kann natürlich auf unendlich viele Arten geschehen, deren einige jedoch *typisch* sind. Ich kann hier die architektonische Typologie nicht im einzelnen diskutieren und will nur noch erwähnen, dass die Grundtypen auch spezifische Namen haben. So sagen wir beispielsweise «Turm», «Flügel», «Rotunda», «Kuppel», «Giebel», «Bogen», «Säule», «Fenster» und «Tor» ebenso wie «Gasse», «Strasse», «Allee» und «Platz». Die Grundfiguren werden normalerweise «Archetypen» genannt, um sie von den lokalen und zeitgebundenen Formen zu unterscheiden. Alle diese Figuren wurden von der modernen Architektur abgeschafft, und das Resultat ist der Verlust eines grundsätzlichen Bezugs zur Realität. Die meisten der Pioniere der Moderne verfügten jedoch über eine klassische Ausbildung, und die architektonischen Figuren erschienen deshalb unabsichtlich immer wieder auf der Bildfläche. Ihre jüngeren Schüler lernten allerdings im Gegenteil dazu, die Architektur in abstrakten, «funktionellen» Termini zu begreifen und landeten bei den gebauten Diagrammen, wenn sie nicht in allen möglichen Arten visueller Narkotika Zuflucht suchten.

Wenn ich das Wort «klassisch» gebrauche, werden viele sich sicherlich fragen, wieso hier klassische Formen zur Sprache kommen. Sind sie nicht historisch bereits vorbedingt und deshalb auch überholt? Natürlich war die klassische Formsprache durch örtliche und zeitliche Faktoren determiniert. Aber es ist auch eine Tatsache, dass die Griechen Beziehungen von universeller Gültigkeit erkannten und fähig waren, diese in typischen Figuren erkannte Wahrheit auch auszudrücken. Es ist deshalb keineswegs ein Zufall, dass der Klassizismus sich Jahrhunderte lang halten konnte und heutzutage wieder beginnt, in Erscheinung zu treten. Es ist natürlich von entscheidender Wichtigkeit, *wie* diese klassische Sprache angewendet wird. Eine oberflächliche Imitation bedeutet noch



❷

gar nichts, da die Anpassung an verschiedene Umstände eine jeweils verschiedene Interpretation erfordert. Wir können heute viele interessante Versuche einer solchen Erneuerung erkennen.

Das grundsätzliche Ziel der Post-Moderne besteht im Wiederauffinden der figürlichen Dimension der Architektur. Dies ist der gemeinsame Ansatz, der die unterschiedlichen Tendenzen der Gegenwart vereint. Man beabsichtigt die Architektur verständlich und dadurch im eigentlichen Sinne *menschlich* zu machen. Denn es ist ein Missverständnis, zu glauben, die Architektur werde menschlicher, wenn wir nur «natürliche» Materialien und Formen verwendeten.[7] Das, was echt menschlich ist, sind die Figuren, die Archetypen und deren Interpretation, weil sie unsere Existenz bewahren und erklären. Alle Figuren zusammen bilden eine *Sprache,* die – wenn sie mit Verstand angewandt wird – unserer Umwelt Bedeutung verleihen kann. Und *Bedeutung* ist letztlich das primäre menschliche Bedürfnis an der Architektur. Unsere Aufgabe ist deshalb doppelter Natur: zunächst im Verstehen der existenziellen Basis der Architektur und dann im Erklären, wie der existenzielle Inhalt bewahrt und durch die Sprache der Architektur ins Bild umgesetzt wird.

Ich habe bereits behauptet, dass die architektonische Figur eine Manifestation des Menschen im Raum sei und dass ihre Identität darüber hinaus durch ihre Art des Stehens, Ausbreitens, Sich-Erhebens, Öffnens und Schliessens determiniert sei. Wie können wir nun aber diese generelle Charakterisierung zu den konkret vorhandenen Bauaufgaben unserer Gesellschaft in Beziehung setzen? Um näher an das Problem heranzukommen, können wir das Konzept des *Wohnens* als Ausgangspunkt nehmen.[8] Im allgemeinen ist es das erklärte Ziel der Architektur, dem Menschen beim Wohnen behilflich zu sein, das heisst, ihm einen festen Halt im Rahm und in der Zeit zu geben. Wohnen ist jedoch eine recht komplexe Funktion. Es bedeutet nicht bloss einen privaten Unterschlupf zu haben, sondern vor allem eine bedeutungsvolle Beziehung mit den Menschen und der ihm gegebenen Umwelt. In psychologischer Terminologie besteht eine solche Beziehung in einem Akt der Identifikation oder, mit anderen Worten gesagt, in einem Gefühl des Zugehörigseins zu einem bestimmten Ort. Man könnte auch sagen, dass der Mensch sich im Akt des *Sich-Niederlassens* selbst findet und dass seine generelle Art und Weise des Seins in der Welt dadurch determiniert ist. Andererseits ist der Mensch aber auch ein Nomade. Als *homo viator* befindet er

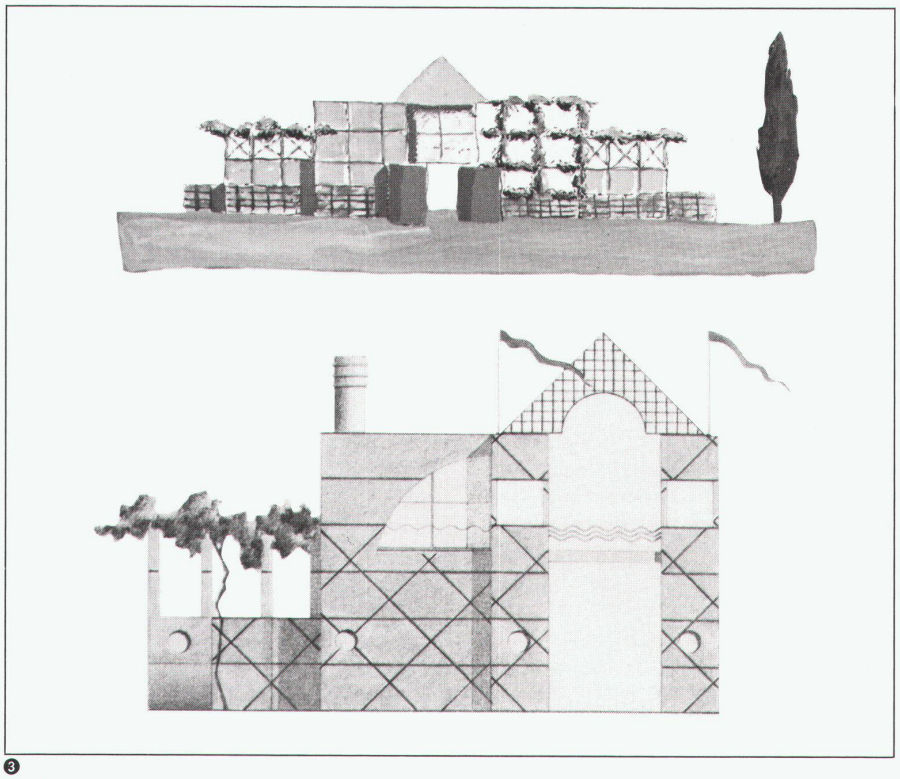
❷
Roma Interrota, 1978, Michael Graves

sich immer auf einem Weg irgendwohin, was auch die Möglichkeit der Wahl miteinschliesst. So wählt er «seinen» Platz und tritt so in eine Art Beziehung zu seinen Mitmenschen. Diese Dialektik des Weggehens und Ankommens, des Weges und des Ziels, ist das Essentielle der existentiellen Räumlichkeit, die von der Architektur in Gang gesetzt wird. Die *Niederlassung* ist deshalb das primäre Ziel existentiellen Raumes und gleichzeitig auch der Ort, wo das Leben der Gemeinschaft stattfindet. Diese Tatsache wird durch den verbreiteten Gebrauch von Ortsnamen zur Selbstidentifikation belegt, zum Beispiel wenn man sagt: «Ich bin ein Römer» oder «Ich bin ein New Yorker».

Hat sich der Mensch einmal irgendwo niedergelassen, so kommen andere Wohnarten, die die Basisformen menschlichen Zusammenseins betreffen, ins Spiel. So dient die Siedlung als Ort der Zusammenkunft, wo Menschen ihre Produkte austauschen, ihre Ideen und ihre Gefühle. Seit jeher war der *städtische Raum* die Bühne, auf der Menschen sich trafen. Sich-Treffen ist aber nicht unbedingt gleichbedeutend mit Einer-Meinung-Sein; es bedeutet zunächst einmal, dass menschliche Wesen aller Arten hier zusammenkommen. Ein städtischer Raum ist so grundsätzlich einmal ein Ort der Entdeckung, ein «Milieu der Möglichkeiten». Im städtischen Raum wohnt der Mensch im Sinne einer Erfahrung des Reichtums dieser Welt. Wir können diesen Existenzmodus *kollektives Wohnen* nennen.

Trifft man innerhalb dieses Milieus der Möglichkeiten Entscheidungen, so werden jedoch Verständigungsmuster entstehen, die eine strukturiertere Art des Zusammenseins als die des blossen Treffens bilden. Verständigung und Übereinkunft setzen allerdings gemeinsame Interessen und Werte voraus und bilden die Basis einer Gesellschaft. Eine Übereinkunft muss auch insoweit «stattfinden», als ein «Forum» besteht, dass die gemeinsamen Werte bewahrt und ihnen Ausdruck verleiht. Ein solcher Ort wird allgemein als Institution oder öffentlicher Raum bezeichnet, und dieser Wohnmodus mag als *öffentliches Wohnen* bezeichnet werden. Da ein öffentlicher Raum eine Anzahl Überzeugungen oder Worte verkörpert, sollte er als «Erklärung» dienen können, die die gewöhnliche Welt sichtbar zu machen vermag. Es gibt allerdings auch persönlichere Entscheidungen, und das Leben eines jeden Individuums geht seinen besonderen Weg. Wohnen beinhaltet mithin auch jenen Rückzug, der zur Definition und Wahrung der eigenen Identität nötig ist. Diesen Modus kann man das *private Wohnen* nennen. Die Bühne, auf der privates Wohnen stattfindet, ist das *Haus* oder Heim, das man als «Zufluchtsort» kennzeichnen könnte, wo man sich trifft und all jene Erinnerungen austauscht, die die persönliche Welt erst ausmachen.

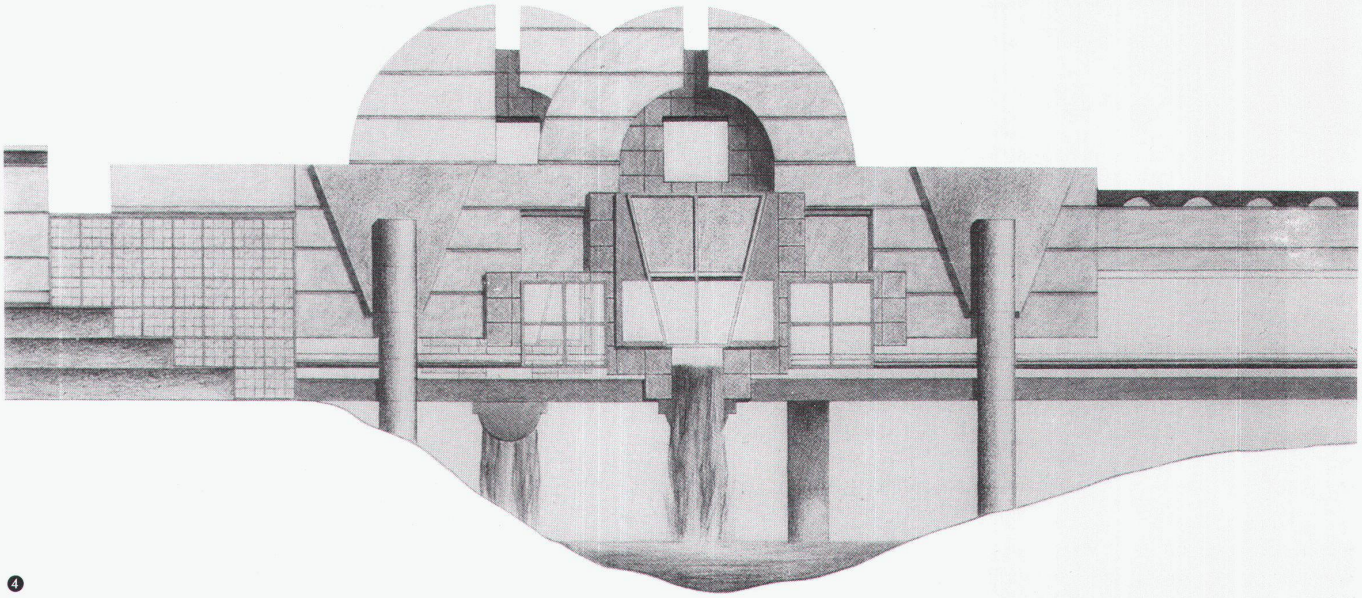
Eine Siedlung, der städtische Raum, ein öffentliches Gebäude und ein Haus bilden die Umwelt, in der die verschiedenen Wohnmodi stattfinden. Die Sprache der Architektur basiert auf diesen Modi und besteht aus den Archetypen des Siedelns, des städtischen Raumes, öffentlicher Bauten und des Hauses. Um die Sprache der Architektur wiederzugewinnen, müssen wir uns nicht einmal primär an deren stilistische Elemente erinnern, sondern deren Figuren studieren, die in den Archetypen manifest werden. Die Figuren sind feste Einheiten, die im Raum «sind» und in bestimmter Weise «als etwas» existieren. Sie müssen als Manifestationen des Wohnens verstanden werden und anhand der gebauten Form und des organisierten Raumes erklärt werden. Die Archetypen sind das Essentielle der Architektur, entsprechend den Bezeichnungen oder Namen der gesprochenen Sprache. Sie erscheinen wieder und wieder in verschiedenen Kontexten und werden immer wieder anders interpretiert. Die Figuren sind somit sowohl allgemeiner wie umstandsbedingter Natur und stehen stellvertretend für ein In-Szene-Setzen der Lebenswelt des Menschen. Wenn wir sagen, die



❸

❸
Beach House, New Jersey, 1979, Skizzen, Michael Graves

❹
Fargo Moorhead Cultural Center Bridge, North Dakota, 1977, Michael Graves



❹

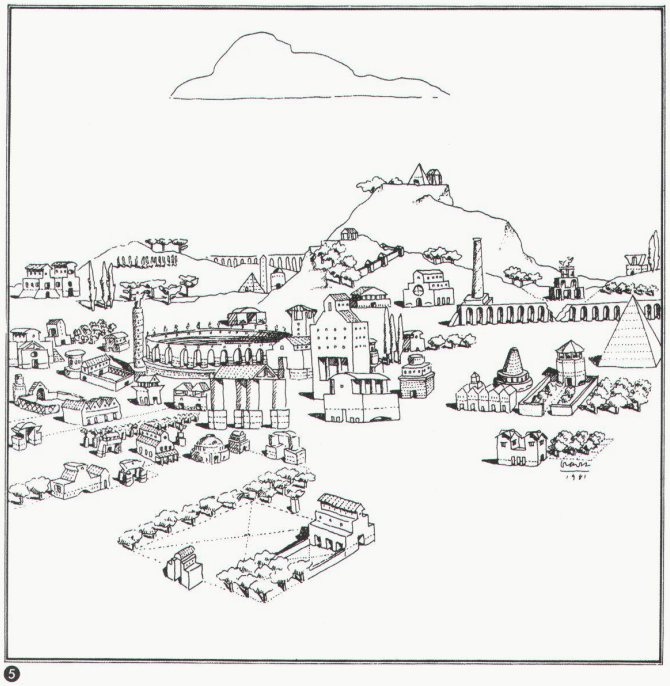
Lebenswelt bestehe aus Erinnerungen, verstehen wir darunter die allgemeinen ebenso wie die Erinnerungen einer Existenz zwischen Himmel und Erde, wie dies auch die Griechen bereits interpretierten, als sie die Göttin *Mnemosyne,* die Göttin der Erinnerung, als Tochter von Erde und Himmel betrachteten. Als Mutter der Musen wurde Mnemosyne als Urheberin der Künste gefeiert.[9]

Nicht alle Post-Modernisten haben jedoch die Natur der figürlichen Architektur wirklich begriffen. Viele verlieren sich in einem zufälligen Spiel mit Motiven, wie beispielsweise James Stirling in seinem «bedeutungsleeren» Museum in Stuttgart. Andere wiederum bedienen sich der verschiedenen Typen als in sich gültige Zielsetzungen und werden so Opfer einer neuen Art der Abstraktion; so z.B. Aldo Rossi, der die gleichen schematischen Formen immer wieder verwendet. Man sollte allerdings betonen, dass ein Typus ohne die Anpassung an Zeit und Ort nicht zum Leben erweckt werden kann, bevor er wirklich eingesetzt wird. Deshalb ist die Post-Moderne nicht nur am Allgemeinen, sondern auch am Lokalen interessiert. Mit anderen Worten: Er sollte gleichzeitig das Verstehen und den Respekt für den *genius loci* enthalten. Einige der post-modernen Architekten haben das begriffen, so z.B. Charles Moore, der die Grundformen immer in Übereinstimmung mit dem Ort und der Bauaufgabe modifiziert.

Trotz der gegenwärtig herrschenden Verwirrung sind wir offensichtlich auf dem besten Weg zur figürlichen Architektur. Als Michael Graves 1982 «Buildings and Projects» veröffentlichte, schrieb er eine Einführung mit dem Titel «A Case for Figurative Architecture» (Ein Plädoyer für die figürliche Architektur). Er behauptete darin, dass «die Bewegung der Moderne die poetische Form zugunsten der nichtfigürlichen, abstrakten Geometrien zerstörte» und dass «der Kumulationseffekt der nichtfigürlichen Architektur die Verstümmelung unserer ehemaligen Architektursprache» sei. Um aus dieser Falle entrinnen zu können, sagt Graves, «ist es von grösster Tragweite, dass wir die thematischen Assoziationen, die unsere Kultur erfand, um der architektonischen Kultur uneingeschränkt eine Repräsentation der mythischen und rituellen Strebungen der Gesellschaft zu ermöglichen, erneut etablieren».[10]

Graves illustriert seinen Text mit einer Zeichnung, die unmittelbar als eine Art Inventar architektonischer Figuren erkannt werden kann: Pyramiden, Rotunden, Türme, Säulenhallen..., und stellt sie inmitten einer Landschaft aus natürlichen Figuren: Berg und Ebene, Felsen, Bäume und Wolken. Die Zeichnung spiegelt sich im Text wider, wenn wir folgendes lesen: «Jede Architektur vor der Bewegung der Moderne suchte die Themen des Menschen und der Landschaft auszuführen. Ein Verstehen des Gebäudes schliesst sowohl die Assoziation mit den natürlichen Phänomenen (eine Ebene gleicht dem Boden) und anthropomorphische Anspielungen (eine Säule gleicht einem Menschen) mit ein.» Und er schliesst daraus: «Architektonische Elemente verlangen eines vom anderen unterschieden zu werden, ähnlich wie die Sprache nach einer Syntax verlangt; ohne Variation unter diesen architektonischen Elementen werden wir die anthropomorphische und figürliche Bedeutung verlieren.» In dieser Diskussion»... wird für die figürliche Notwendigkeit jedes einzelnen Elementes plädiert und, in einem weiteren Sinne, der Architektur insgesamt.»[11] Mit anderen Worten sagt uns Graves, dass die Bedeutung der Totalität von Mensch und Natur durch architektonische Figuren vermittelt wird. Die moderne Architektur wurde bedeutungslos, weil sie die figürliche Dimension aufgab.

Graves Kritik der modernen Architektur erfordert einen zusätzlichen Kommentar zur Beziehung zwischen Moderne und Post-Moderne. Da letztere als Pro-



5

test gegen Fehlendes entstand, scheint er einen Bruch mit der Moderne zu repräsentieren. Es wäre jedoch verfehlt, diese Interpretation einfach so zu akzeptieren. Verfehlt deswegen, weil wir die Errungenschaften der modernen Kunst und Architektur *brauchen*. Von welchen Errungenschaften reden wir hier? Zunächst beziehe ich mich auf das, was wir unter dem Namen des «freien Grundrisses» und der «offenen Form» kennen.[12] Die neue, «globale» Welt fordert räumliche Freiheit, und wir haben ja auch die Kreation der offenen *Collage* anstelle der statischen Kompositionen der Vergangenheit erlebt. Nach dem Zweiten Weltkrieg tendierten der offene Grundriss und die offene Form in rigide «strukturalistische» Muster zu degenerieren und anderseits auch zu chaotischen Marotten zu werden. Hier kommt uns nun die figürliche Architektur zu Hilfe. Figürliche Motive können zur *Markierung* von Pfaden und Zentren innerhalb des Raumes genutzt werden und dazu, diese «als etwas» zu kennzeichnen. Mit Hilfe architektonischer Figuren vermögen wir mit anderen Worten die Erfahrung irgendwie auszudrücken. Und dies kann ohne Aufgabe des freien Grundrisses und der offenen Form erreicht werden. Das heisst also, die Post-Moderne repräsentiert keineswegs einen Bruch mit der Moderne, sondern vielmehr deren Weiterentwicklung. Deshalb gelten auch die Worte Giedions immer noch: «Man wird heutzutage nicht Architekt, ohne durch das Nadelöhr der modernen Kunst gegangen zu sein.»

In meinen positiven Erwähnungen von Venturi, Moore und Graves beabsichtigte ich nicht, dass ihre Arbeiten als Modell gelten sollten. Graves interpretiert die Typen eben in *seiner* Weise, so wie wir *unsere* Interpretationen in Übereinstimmung mit den lokalen und zeitlichen Umständen entwerfen müssen. Wir alle müssen uns aber der gleichen ursprünglichen Sprache bedienen, die sowohl allgemein wie auch pluralistisch ist und somit auch demokratisch. Somit ist die Post-Moderne nicht «gefährlich». Sie wird es nur in den Händen ungebildeter Architekten. Mit anderen Worten, sie fordert die erneute Etablierung unseres Berufes auf der Basis eines gründlichen Verstehens der Architektursprache. Dies ist die Herausforderung der Gegenwart.

Ch. N.-S.

Anmerkungen

1 Das Bedürfnis nach einer «Bedeutung in der Architektur» wurde bereits im Buch *Meaning in Architecture* (Hrsg. Charles Jencks und George Baird, London 1969) betont.
2 S. Giedion: *Architecture, You and Me.* Cambridge, Mass. 1969, S. 26.
3 Ich darf in diesem Zusammenhang an Christopher Alexanders Beschäftigung mit «Sprachmustern» erinnern.
4 M. Merleau-Ponty: *Phenomenology of Perception.* London 1962, S. 31.
5 E. Husserl: *Die Krisis der europäischen Wissenschaften.* 1936.
6 Siehe C. Norberg-Schulz: *The Concept of Dwelling.* New York 1985.
7 Wie dies von vielen Schülern von Aaltos «organischer» Moderne behauptet wird.
8 Siehe C. Norberg-Schulz: op. cit.
9 M. Heidegger: «Was heisst denken?» in *Vorträge und Aufsätze,* Pfullingen 1954, S. 130.
10. *Michael Graves Buildings and Projects 1966–1981* (Hrsg. K.V. Wheeler, P. Arnell, T. Bickford). New York 1982, S. 11ff.
12. Siehe C. Norberg-Schulz: *Roots of Modern Architecture.* Tokio 1985.

5
«Composite landscape», 1981, Michael Graves

Abbildungen 2–6 aus: Michael Graves, Buildings and projects 1966–1981, Rizzoli, New York, 1982