Wiederkehr der Bilder? = Le retour des images?

Autor(en): **Pehnt, Wolfgang**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Werk, Bauen + Wohnen**

Band (Jahr): **75 (1988)**

Heft 11: **Debatten 1968-1988, eine Bilanz = Débats 1968-1988, un bilan = Debates 1968-1988, a summing up**

PDF erstellt am: **24.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-57094

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

Wolfgang Pehnt

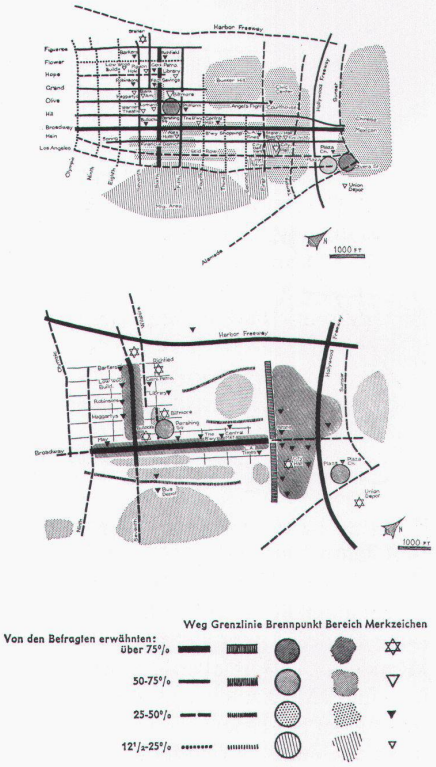
Wiederkehr der Bilder?

Dass die neue Architektur das Leben bildlos gemacht habe, ist eines der meistverbreiteten Klischees, die über die Moderne im Umlauf sind. Für die bedeutenden Leistungen der Architektur und des Städtebaus in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts treffen sie nicht zu. Gewiss galt Problemen des Ausdrucks nicht die erste Sorge der Neuerer. Wirtschaftlichkeit und Zweckmässigkeit, Hygiene und Ökonomie der Wege standen obenan. Aber dass die puritanischen Villen der zwanziger Jahre, die sich Luft und Sonne weit öffneten, die ersten grossen Sozialbauten und die neuen städtebaulichen Diagramme auch dezidierten Bildvorstellungen gehorchten, war entweder beabsichtigt oder es verstand sich stillschweigend von selbst. Es war eine Ästhetik des Verzichts, aber dennoch bestimmt von anschaulichem Denken. Was sich addierend aneinanderfügte, war zugleich als ein Zeichen demokratischer Gleichheit gemeint. Was der Taylorisierung des Bauwesens unterlag (auch wenn Industrialisierung in diesem Branchensektor fast immer nur Forderung und nie Realität war), diente sinnlich nachvollziehbar der Befreiung von Arbeit und Last. Was sich des Repertoires der Maschinen und Dampfer bediente, signalisierte die Aufbruchsbereitschaft des neuen Nomaden, des Reisenden mit leichtem Gepäck.

Ob es Bilder waren, die den Sehnsüchten der Nutzer entsprachen, und ob die hoffärtige Art ihres Zustandekommens sie den Mitmenschen empfahl, ist eine andere Frage. Aber Bilder waren es. Mehr als die spezielle Wahl der Motive wurde zum Problem, dass die neue Architektur sich dieses Element sinnlicher Anschaulichkeit nicht bewahren konnte. Unter dem Druck des Bedarfs, der Kosten und der Geschäfte verzichtete sie auf ein Mindestmass an Bildhaftigkeit überhaupt. Die Kisten der Container-Architektur wurden bald hochkant, bald liegend aufgestellt und ihre Verpackung, der Rhythmus der Stützen und Sprossen, die Felderteilung der Curtain Walls und die Auswahl von Material und Farbe war alles, was dem Auge übrigblieb. In den Prospekten der Baugesellschaften, die nach dem Zweiten Weltkrieg kursierten, ist von Dichteziffern, sanitärer Ausstattung, Freiflächen, Vermeidung störender Emissionen, Flächenbedarf bei fliessendem und ruhendem Verkehr die Rede, aber nicht von Stadtgestalt, es sei denn in den allgemeinsten Leerformeln: leicht, luftig, locker.

Viel früher als es die heutige Architekturgeschichtsschreibung in der Regel wahrhaben will, wurden die Verluste bemerkt. Selbst in den Zeiten, als die Praktiker sich äusserster Sorglosigkeit in Sachen Ästhetik überliessen, hat die Theorie immer wieder auf der Gestalthaftigkeit architektonischen und stadträumlichen Schaffens bestanden.[1] Die Stadt als Gesamtkunstwerk, als Verdichtung der geistigen, politischen, ökonomischen und kulturellen Verhältnisse, als dreidimensionaler Niederschlag menschlicher Ideale und Bedürfnisse, als Goethesche «Dauer im Wechsel», die Stadt schliesslich als Persönlichkeit ist auch in den vierziger und fünfziger Jahren unermüdlich beschworen worden. Es wurden zwar die unumgänglichen Einschränkungen gemacht, die sich aus dem raschen Funktionswechsel in der Moderne, aus dem demokratischen Pluralismus unserer Tage und aus der Quantität der neuen Aufgaben ergaben. Trotzdem versetzt die Lektüre dieser Schriften den heutigen Leser in die schiere Verwunderung darüber, wie bei soviel Einsichtsfähigkeit und behaupteter Sensibilität die Praxis derart unbelehrbar bleiben konnte.

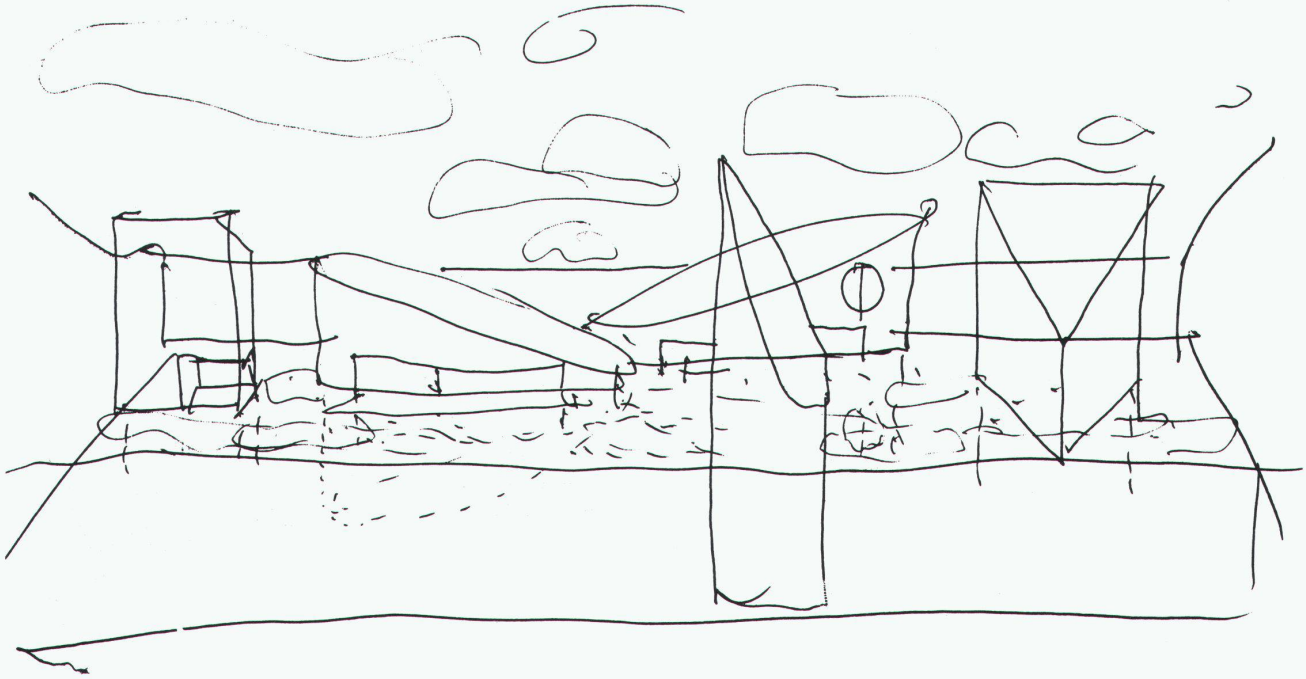
War es die List der Vernunft oder die Abhängigkeit von den geltenden Doktrinen noch in deren Negation, wenn auch die Kritik am Funktionalismus sich funktionalistischer Kategorien bediente? Die Forderung nach einer neuen Bildlichkeit in Architektur und Städtebau wurde für die Epoche am nachdrücklichsten bei Wahrnehmungspsychologen und Informationstheoretikern erhoben. Kevin Lynch belehrte englischsprachige Leser schon 1960 über die Zweckmässigkeit visuell erfassbarer Formen. Die deutschsprachige Öffentlichkeit musste noch



❷

❶
Entwurfskizze für den Mosse-Pavillon auf der «Pressa», Köln, 1928, Erich Mendelsohn / Esquisse de projet pour le pavillon Mosse sur la «Pressa», Cologne / Design sketch for the Mosse Pavilion on the "Pressa", Cologne, 1928

❷
Oben: Aus: Kevin Lynch, Das Bild der Stadt, 1965. Das aus den mündlichen Befragungen hervorgehende Vorstellungsbild von Los Angeles / En haut: silhouette imaginée de Los Angeles d'après une enquête verbale / Above: The concept of Los Angeles emerging from oral interviews
Mitte: Die äussere Gestalt von Los Angeles entsprechend den Aufzeichnungen geschulter Beobachter / Au milieu: la forme extérieure de Los Angeles d'après les esquisses d'observateurs avertis / In the middle: The external shape of Los Angeles corresponding to the drawings of trained observers
Unten: Zeichenerklärung für die Abbildungen / En bas: explications des symboles / Below: Key to the illustrations



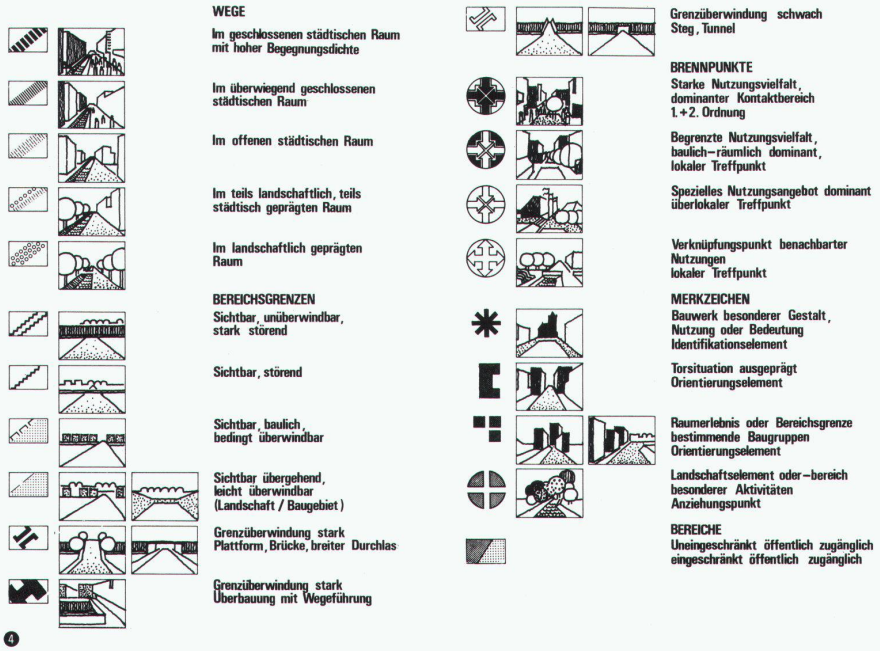
❸

fünf Jahre warten, bis *The Image of the City* als *Das Bild der Stadt* erschien.[2] Lynch untersuchte die Rolle, die einprägsame Bilder – geordnet nach «Wegen», «Rändern», «Bereichen», «Brennpunkten» und «Merkzeichen» – für die Orientierung der Stadtmenschen spielen. Identifikation und Orientierung schaffen räumliche und intellektuelle Bezugssysteme und tragen – so Lynch – zur Sicherheit, zur Erlebnistiefe und zum Wohlbefinden bei. Gewissenhaft notierte Lynch, in einem allerdings viel kleineren Abschnitt, auch mögliche Nachteile der Bildhaftigkeit: Immobilität im allzu Bekannten und Mangel an Anpassungsfähigkeit neuen Situationen gegenüber.

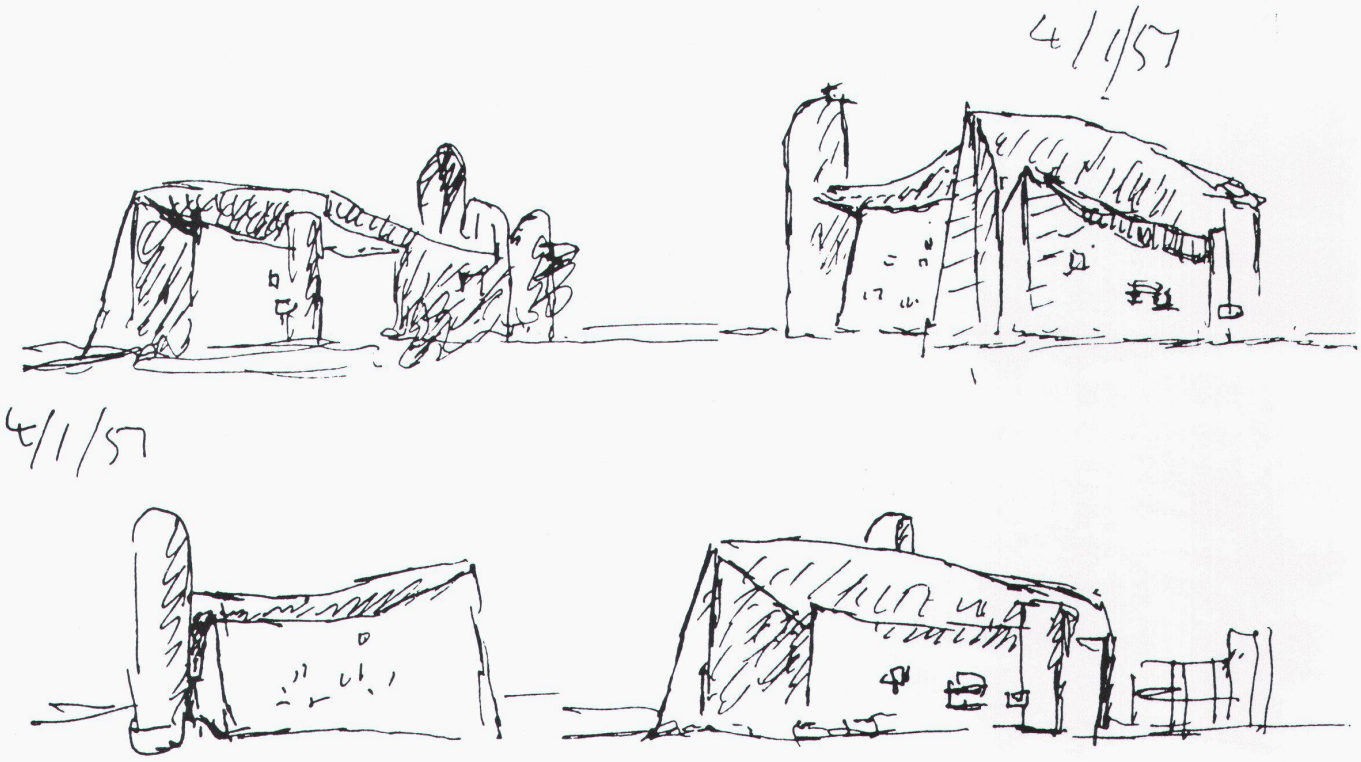
Lynch arbeitete mit Befragungen von Stadtbewohnern, die Vorstellungsbilder ihrer Stadt aufzuzeichnen hatten. Solche Stadtbilduntersuchungen bürgerten sich in den sechziger und siebziger Jahren auch anderswo ein. In Deutschland wurden sie vor allem im Umkreis des Berliner Lehrstuhls von Fritz Eggeling betrieben. Verzeichnungen oder Fehlstellen konnten auf Schwachpunkte der Entwicklung oder der Planung hinweisen. Ein rational anwendbares Instrumentarium schien plötzlich verfügbar.

Mit Lynchs Wahrnehmungstheorie waren die Ergebnisse von Informationsästhetik[3] und Semiotik vereinbar. Das rechte Mass zwischen verwirrender Innovation und abstumpfender Banalität, zwischen Überraschung und Bestätigung, zwischen Komplexität und Konvention, Chaos und Ordnung schien mit Hilfe einer numerischen Ästhetik fixierbar. Optimale Perzeptionsraten zeichneten sich ab und hingen scheinbar nur von der rechten Zuteilung der Wahrnehmungsportionen ab; erlaubt war eine Rate von 160 bits! Die Aussicht, irrationale Entwurfsentscheidungen in den Griff zu bekommen und die ästhetische Willkür der Patriarchen zu brechen, kam zumindest einem der vielen Motive der 68er Generation, der aufklärerischen Entzauberung, entgegen. Kognitive Prozesse versprachen berechen- und steuerbar zu werden.

Diese höhere Zweckmässigkeit, als Waffe gegen den niedrigen Funktionalismus der profanen Zwecke gewendet, schlug auch auf die Planungspraxis



❹



❺

durch. Notierungssymbole für Stadtbildkonzepte wurden entwickelt, Simulationsverfahren gestalterischer Massnahmen erprobt, Baurecht, Bauordnungen und Bauleitpläne auf stadtgestalterische Anwendbarkeit geprüft, sogar Abteilungen für Stadtbildpflege in den Bauämtern gegründet. Klassiker des ästhetisch betonten Städtebaus erlebten ein spätes Comeback, allen voran Camillo Sitte, dessen *Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen* von 1889 das Ehepaar Collins 1965 in den USA wieder bekanntmachte.[4] Die Motive waren nicht nur idealistischer Natur. Dass die imagebildende Stadtgestalt einen Standortfaktor in der Konkurrenz der Gemeinden bilden würde, kündigte sich bereits vor Jahrzehnten an.[5] Urban Design installierte sich als Element kommunaler Wirtschaftspolitik.

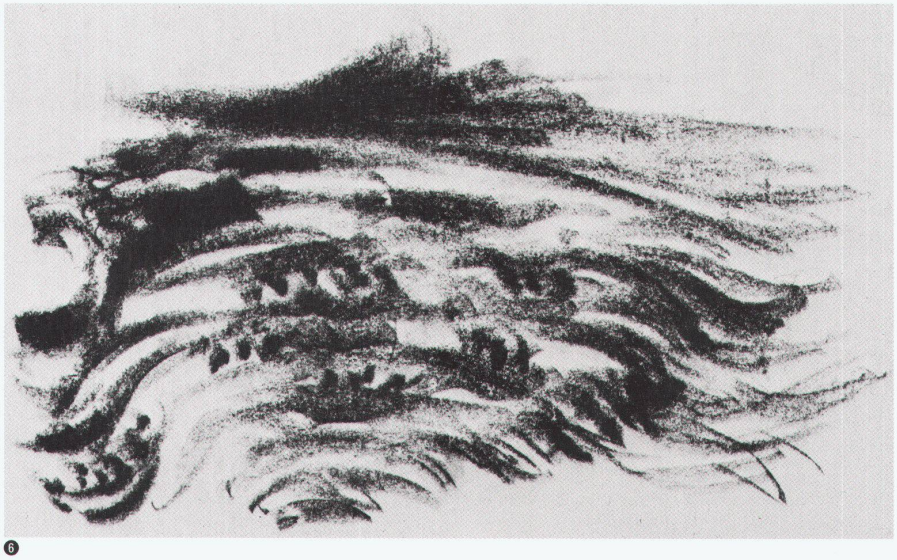
Aber eine wahrnehmbare Besserung der Verhältnisse ergab sich daraus noch lange nicht. Grosssiedlungen, deren Urheber ausdrücklich ästhetische Belange verfolgten, bewährten sich ebenso wenig wie diejenigen, die bar aller Skrupel nach dem Gesichtspunkt schnellstmöglicher Rendite hochgezogen worden waren. Die Siedlungen Emile Aillauds in Frankreich, die sich durch Dynamik der Formen, kühne Farben in der Fassadengestaltung und einem grossen Aufgebot Bildender Kunst von der Monotonie der Grands Ensembles absetzten, vergewaltigten ihre Bewohner nicht minder als ihre funktionalistischen Gegenstücke. In Deutschland wurde ausgerechnet ein Quartier zum Inbegriff verfehlter Planung, dessen Verfasser die Wiederkehr des künstlerischen Städtebaus auf ihr Panier geschrieben hatten, das Märkische Viertel in Berlin. Bevor die Kritik einsetzte, hatten sich seine Urheber nach Künstlerart gerühmt, den Lageplan in spontanen Eingebungen entworfen und binnen kürzester Frist auf eine bildhafte Formel gebracht zu haben. Fast alle grossen Siedlungen der späteren sechziger oder der siebziger Jahre operierten mit der schlagkräftigen Formel, seien es die auf- und absteigenden Gebirgsgrate des Märkischen Viertels, die Konzentration geballter Massen oder – Ricardo Bofill und Rob Krier kündigen sich an – die geometrischen Figuren, die Kreise, Halbkreise, Hexagone und Oktogone. Dass sich das Stadtbild der historischen Stadt aus vielen miteinander in Konflikt stehenden, einander bedrängenden und ersetzenden Vorstellungen zusammengesetzt hatte, blieb unter Architekten weithin unbeachtet – zumindest bis Colin Rowe die *Collage City*[6] entdeckte.

Im Einzelbau, vor allem bei den zivilen oder sakralen Monumentalbauten, hatte es entsprechend dem geringeren Investitionsaufwand, den das einzelne Gebäude erforderte, weit weniger des theoretischen Aufwands bedurft, um bildhafte Architektur hoffähig zu machen. Schon in den fünfziger Jahren waren die Bildermacher tätig. Le Corbusier hatte bereits 1950–1954 die Architekturwelt mit der Wallfahrtskapelle in Ronchamp geschockt, die zwar mit ihrem Amalgam aus Schiffsbug, Muschelschalendach, Schiessscharten und prähistorischem Höhlenheiligtum nicht auf einen Begriff zu bringen war, doch eine unverwechselbare, hochindividuelle Gestalt bot. Der gesamte Brutalismus, der sich in die sechziger Jahre hinüberzog, war weit weniger der Versuch einer neuen Moral, wie ihn Reyner Banham[7] darstellte, als der einer neuen Ästhetik. Seine Anhänger waren von dem Ehrgeiz getrieben, me-

❸
Institut für Jungsche Analyse, Los Angeles, 1984, Frank Gehry / Institut d'analyse Jung / Institute for Jungian Analysis

❹
Notierungssymbole für Stadtbildkonzepte, aus Michael Trieb: Stadtgestaltung, Theorie und Praxis, 1974 / Annotations symboliques pour concepts de silhouette urbaine, extrait de Michael Trieb: Composition urbaine, théorie et pratique / Marking symbols for urbanistic concepts, from Michael Trieb: Urban design, theory and practice

❺
Vorskizze zu Ronchamp, 1951, Le Corbusier / Esquisse préliminaire pour Ronchamp / Preliminary sketch for Ronchamp



6

morable Architekturbilder zu schaffen – Monumente der Stärke in einer sich bedrohlich rasch verwandelnden Welt und des damals noch unerschütterten Vertrauens in die Dauerhaftigkeit des Sichtbetons. Andere Zeitgenossen – Eero Saarinen mit dem TWA-Empfangsgebäude, das auf dem New Yorker Kennedy-Airport vogelartig seine Schwingen ausbreitete, oder Jørn Utzon mit den Segelschalen seines Opernhauses in Sidney – griffen zu leichter benennbaren Bildern. In der Masse vulgärer Durchschnittlichkeit übernahmen solche Baudenkmäler die Funktion eines Alibis. Wo im Alltag den vielfältigen Bedürfnissen der Ausdruck verwehrt blieb, mussten monumentale Zeichen das Defizit kompensieren.

Für die Produktion der gebauten Bilder wurden vermehrt die gemalten Bilder herangezogen. Zwar hatte sich auch die klassische Moderne auf Bildende Kunst berufen. Aber diese Verwandtschaft beruhte auf Formen- und Geistesverwandtschaft und suchte ihre Gesinnungsgefährten in Kubismus und De Stijl, Suprematismus und Konstruktivismus (was die privaten Vorlieben mancher Protagonisten für gegensätzliche Kunstpositionen, beispielsweise für die grossen Figurenbildner wie Maillol, Picasso, Lipschitz, Lehmbruck oder Kolbe nicht ausschloss). Dagegen stellte die Kunst in den fünfziger und sechziger Jahren ein Repertoire zur Verfügung, das sich dem harmonisierenden Totalanspruch der früheren Moderne entzog und sich als Anti-Kunst aufführte. Schon für die Brutalisten hat ihr Sprecher Banham den Einfluss antiakademischer Kunstäusserungen (wie der Londoner Ausstellungen *Parallel of Life and Art* von 1953 und *This is To-morrow* von 1956) oder der Art Brut eines Jean Fautrier oder Dubuffet behauptet. Die Pop Art brachte darüber hinaus die Ikonen der Warenwelt, der Werbung, der Science Fiction und des Vulgärgeschmacks ins Spiel und ermutigte Architekten von Robert Venturi («Main Street is almost allright») oder John M. Johansen («Ad-hocism») bis zu Frank O. Gehry, eine Imagerie des Trivialen, eine Technik der Kollision und der Karambolage von Unverträglichem zu entwickeln.

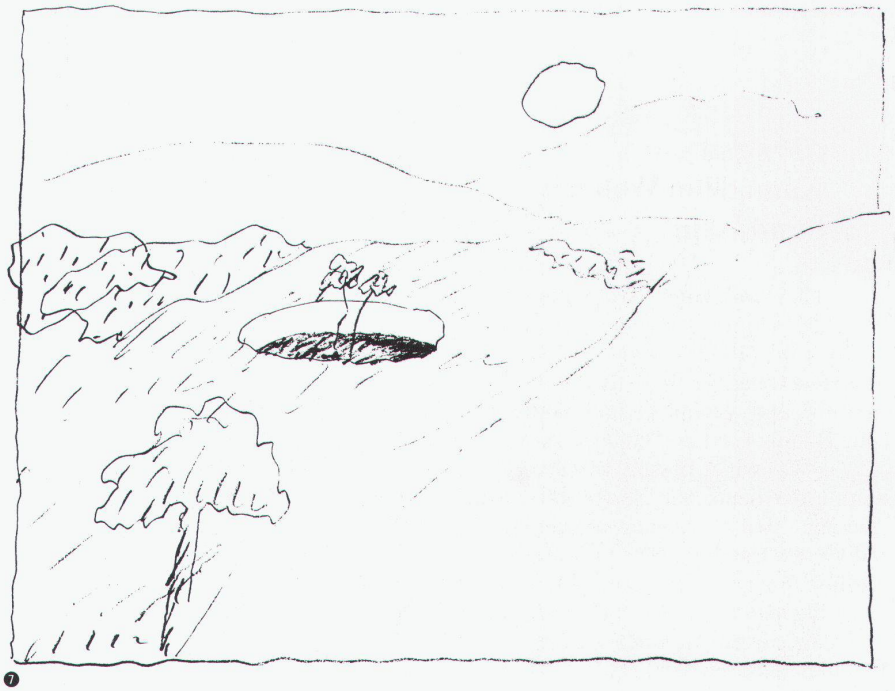
Als der grösste Lieferant von Bildern hat sich die Historie erwiesen. Auch diese Revision setzte viel früher ein, als es die Erinnerung wahrhaben will, lange vor der Ausrufung der Postmoderne. Nikolaus Pevsner und Sigfried Giedion, die Gralshüter der Moderne, haben darüber bereits in den frühen sechziger Jahren Klage geführt. «Die Mode (heute) ist viel raffinierter. Sie flirtet nur mit der Vergangenheit, nimmt spielerisch hier und da ein paar Details – Spitzbogen, Renaissanceportiken, Kuppeldächer –, würzt sie mit ein wenig Surrealismus, um eine "poetische" Ausdrucksweise zu erzielen.»[8] Die Äusserung stammt nicht von einem erschöpften Leser der vielen Elogen, die Charles Jencks auf die Postmoderne verfasste, sondern bereits von Giedion. Der Anlass seiner Irritation waren jener uns heute so überaus harmlos erscheinende, gepflegte Neuklassizismus, den sich Philip Johnson damals leistete, die freundlichen Anklänge an College-Gotik, die sich bei Paul Rudolph fanden, oder die Erinnerungen an den Wiener Sezessionsstil, denen italienische Architekten nachgingen.

Die Auseinandersetzung mit der Geschichte verlief in den letzten beiden Jahrzehnten auf sehr unterschiedlichen Niveaus. In Grossbritannien gab es eine – vor allem von der *Architectural Review* gepflegte – pragmatische Tradition des *Townscape*-Designs, das Vorhandenes respektierte und die reizvolle Mannigfaltigkeit förderte.[9] Italien mit seinem reichen baugeschichtlichen Erbe provozierte Architekten wie Carlo Scarpa, Giancarlo De Carlo oder das Team BBPR zu charakteristischen Reaktionen auf die jeweiligen lokalen Situationen. Vor allem die Museumsarchitektur, die in Italien weitgehend Adaption historischer Bausubstanz war, nötigte die Architekten zu genauerem Hinsehen und zur Verabschiedung jeder Lösung a priori. Mit der Torre Velasca, einem Turm, den BBPR 1957–1960 in der Nähe des Mailänder Domes errichteten, entstand zum ersten Mal seit langem eine stadtbeherrschende Silhouette, die sich auf die Gegebenheiten des Ortes bezog. Entsprechende Diskussionen löste es aus. In Deutschland nutzten Hans Scharoun oder Gottfried Böhm expressionistische Erinnerungen aus der eigenen oder der familiären Vergangenheit, um die erschöpften Reserven der Moderne aufzufrischen. Andere Architekten suchten weit entfernte Kulturen auf, um ihnen neue Konzepte abzugewinnen – Jørn Utzon beispielsweise den altmexikanischen Tempelbau, Aldo van Eyck die Behausungen der Pueblos und der Dogon. Von wörtlichen Übernahmen war in allen diesen Beispielen nicht die Rede, und ebensowenig von nur ästhetischen Reizen. Jedes Mal waren Lebens-

weisen, Haltungen, Verhaltensmuster, anthropologisch begründete Typen mitgemeint.

Diese Architektur, die über ihren Umgang mit der Vergangenheit Rechenschaft zu geben wusste, wurde in den siebziger Jahren von der zitierfreudigen Postmoderne überrollt. Erst jetzt stand das imaginäre Museum mit seinem unerschöpflichen Bildervorrat allen Benutzern weit offen. Anders als die Historisten des 19. Jahrhunderts wissen die neuen Historisten in aller Regel ihre Wahlakte kaum noch zu begründen. Entsprechend hat der Aussagewert der jeweiligen Entscheidungen verloren. Es herrscht der touristische Blick: bald dieser Eindruck, bald jener. Architekturbilder sind jetzt wirklich zu Bildern in ihrer zweidimensionalen Gestalt geworden, Fassaden ohne die Tiefe des Raumes, geschweige denn die semantische oder soziale Dimension. Nicht einmal das Kriterium der Innovation ist noch aufrechtzuerhalten. Denn wo nichts wirklich interessiert, scheint auch alles einerlei. Das Neue tritt als das Alte und das Alte als das Neue auf, die altägyptische Mastaba neben dem gotisierenden Hochhaus, die reinkarnierte Revolutionsarchitektur neben dem Zitat der heroischen Moderne. Da selbst die Architektur der alltäglichen Nutzungen sich mit den heterogenen Fundstücken schmückt, gelingt es den von der Sache her bedeutenden Aufgaben nur noch bei äusserster Anstrengung ihrer Bearbeiter, den für unverzichtbar gehaltenen Aufmerksamkeitswert zu erbringen und den Drei-Monats-Ruhm in Fach- und Publikumspresse zu ernten.

Die klugen Regeln, mit denen Informationstheorie und Wahrnehmungspsychologie die Notwendigkeit befriedigend dosierter Sinneswahrnehmungen begründet hatten, scheinen längst vergessen. Architektur, schrieb Charles Jencks in gänzlicher Verkennung ihrer angemessenen Rezeption, werde bedauerlicherweise nicht intensiv wie eine Sinfonie oder ein Werk der Bildenden Kunst wahrgenommen. Der Architekt müsse daher seine Gebäude überinstrumentieren, wenn sein Werk die schnelle Veränderung der Verständigungscodes überleben wolle.[10] Aber unter dem Diktat der immer stärkeren Sensationen verflüchtigt sich die Botschaft der Bilder. Die Sinfonie an jeder Strassenecke wird zum Gassenhauer, auf den keiner mehr hört.



❼

Bilder können Realitäten ausdrükken oder Realitäten verstellen. Als Ausdruck widersprüchlicher Wünsche und vom Nutzer erbrachter Anstrengungen findet sich Bildhaftigkeit nur an den marginalen Rändern der Architektur, in der alternativen Szene, beim bewohnerbestimmten Bauen oder bei Architekten, die ihren Beruf als Dialogpartner der Betroffenen verstehen. Die Architekturbilder, die hier entstehen, sind (oder sollen sein) Momentaufnahmen konfliktreichen und zeitlich nicht abgeschlossener Vorgänge, Die Gerechtigkeit gebietet es festzustellen, dass auch Architekten wie Lucien Kroll oder Ralph Erskine, die dem Mieter oder Hausbesitzer das erste und das letzte Wort überlassen, ihre Entwurfsprozesse in Richtungen zu steuern wissen, die sich mit ihren vorhandenen Vorstellungsmustern vertragen.

Von den inneren Verhältnissen und widerstreitenden Lebensvorgängen lassen die vorgefassten Bilder der tonangebenden Fassadenkünstler nichts erkennen. Oder hängt, wer so klagt, einer hoffnungslos veralteten Übereinstimmungsästhetik an, die noch den Widerspruch als Widerspruch gespiegelt sehen möchte? Oscar Wilde hat bekanntlich behauptet, die Tiefe läge in der Oberfläche. Die Wahrheit der Versatzstücke wäre dann eine Wahrheit über die Gesellschaft, die sich ihre auswechselbaren Bilder von den Medien liefern lässt und sich in ihren Wahrnehmungsbedingungen den Produktionsbedingungen angeglichen hat. Mit der Wiederkehr der Bilder, die Heinrich von Kleist als Zeichen wiedergewonnener Einheit von Seele und Gestalt ersehnt hat («so, wie… das Bild des Hohlspiegels, nachdem es sich in das Unendliche entfernt hat, plötzlich wieder dicht vor uns tritt…»), hat dieses Konsumangebot nichts zu tun. Diese Wiederkehr der Bilder ist vielmehr der unaufhörliche Austausch optischen Materials, den angeblich die Geschmackszyklen des Marktes fordern, vorgestern brutalistisch, gestern postmodern und heute dekonstruktivistisch und noch vieles andere nebenbei und gleichzeitig. *W.P.*

Anmerkungen siehe Seite 75

❻ Das Gelände, Skizze zu Festspielhausentwurf in Salzburg, 1919/1920, Hans Poelzig / Le terrain, esquisse pour le projet de palais de festival à Salzbourg / The site, sketch of festival theatre design in Salzburg

❼ Erdfunkstelle in Aflenz, 1976, Skizze, Gustav Peichl / Station de radio-télégraphie terrestre à Aflenz, esquisse / Terrestrial broadcasting station in Aflenz, sketch

1896. Centrage et ouverture, transparence et discrétion, variété ou monotonie, divergence ou vue d'ensemble caractérisent les formes architecturales en même temps que les formes de vie. Sur ce plan, l'architecture agit dans un sens parallèle. Mais simultanément, elle agit aussi directement. Elle influence le déroulement des évènements, elle ménage des possibilités de processus, impose certains comportements et peut encourager ou exclure des souhaits. Cette dimension réelle de l'utilisation est son aspect effectivement fonctionnel, tandis que le premier qui se réfère indirectement aux fonctions de la vie, par l'analogie ou le symbole, est de nature esthétique. Tandis que l'aspect fonctionnel contraint, l'esthétique incite. Dans les architectures réussies, les deux composantes vont main dans la main. La meilleure présence de l'élément esthétique est acquise lorsque l'esthétique en tant que telle se retire pour se transformer en une forme de vie réussie. Ainsi un édifice de forme orthogonale, dont la structure interne renferme des éléments s'écartant de la direction principale, à l'image par exemple d'une modulation carrée de Max Bill, influencera similairement l'utilisateur par cette qualité de composition, en le motivant pour aborder les données rationnelles de manière intelligente, imaginative et créatrice. Dans ce cas idéal, la forme concrète est conçue de façon telle que cette incitation symbolique se manifeste en même temps au plan de la réalité. C'est alors qu'esthétique et fonctionnel ne s'opposent plus et que l'esthétique se transforme en processus trans-esthétiques, elle se réalise dans le déroulement de la vie.

Pluralité

L'architecture de l'avenir qui doit être centrée sur l'utilisateur, ne peut l'être que sous une forme pluraliste. Cela tient à la diversité des utilisateurs ainsi qu'à la variété des fonctions de la vie. On ne peut s'attendre à ce qu'un seul bâtiment corresponde à tous les types d'utilisateurs, mais pour qu'il puisse convenir à l'un d'entre eux, il doit offrir divers éléments, types d'espace et possibilités. Précisément le moment pluraliste qui est tellement mis en avant dans le postmoderne, pourrait faire trait d'union entre les aspects esthétiques et fonctionnels. Les sociétés comme la nôtre qui sont caractérisées par un degré de pluralité élevé, ne comportent pas seulement des standards esthétiques hautement différenciés, mais exigent aussi les arrangements fonctionnels les plus différents. La «même» fonction – dormir, travailler ou exposer dans un musée – peut aujourd'hui exiger une instrumentation très différenciée, et il s'agit justement d'en tenir compte. L'unification esthétique, même si elle apparaît sous la forme d'un monopole esthétique travesti en pluralisme de styles, ne se tient pas lorsque l'on regarde vraiment les fonctions. Je plaide ici pour cette idée. La référence à la vie que l'architecture devra plus fortement prendre en compte à l'avenir, ne s'oppose aucunement – je le dis encore une fois – aux fonctions esthétiques ou aux sommets de qualité formelle. Par contre, il faut se préserver de la double erreur des absolutismes esthétiques expansifs ou réducteurs. L'esthétisme expansif ne peut pas plus résoudre tous les problèmes de la vie que la réduction à cette seule esthétique n'est la voie favorable pour sortir de cette difficulté.

Une fois encore: l'architecture n'est pas tout

J'ai essayé de montrer qu'esthétique et fonctions de la vie ne devaient pas nécessairement se contredire et qu'il n'en sera ainsi que si l'architecture reconnaît d'elle-même ne pas être tout à elle seule et que, prenant conscience de ce qui la dépasse, elle gagne en qualité en acceptant de ne pas vouloir tout programmer d'elle-même. Cette conscience du fait que l'architecture n'est pas tout est, selon moi, une condition essentielle à sa réussite.

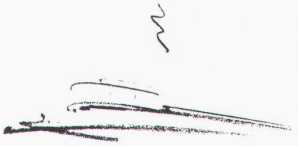
Pour finir, on peut permettre au philosophe qu'il rappelle une idée du premier auteur à avoir évoqué une communauté des principes philosophiques et architecturaux: Aristote. Parlant du plaisir, ce dernier nous apprend qu'on ne peut le rechercher directement. Il recommande une telle attitude non pas par ascétisme, mais au contraire pour des raisons hédonistes. On doit faire une activité pour elle-même le mieux possible, alors le plaisir viendra comme récompense et indice de la réussite, de lui-même et généreusement. Ce principe d'Aristote n'est pas seulement une règle de vie pour jouisseurs, mais peut aussi s'appliquer aux architects. Chez eux aussi il en va finalement de réussir leur vie. Ils devraient donc savoir que cet objectif ne peut être atteint directement et que même un tel essai serait la plus sûre manière d'échouer. L'architecture doit au contraire faire son devoir: créer des édifices devant ensuite servir à ce qui la dépasse et, de plus, le faire efficacement. L'architecture ne peut réussir en tant qu'architecture, mais seulement en tant que facteur dans le processus de vie. Seule cette voie du renoncement permet de réaliser la grande intention. Seule une architecture sachant qu'elle n'est pas tout peut réussir ce qu'elle ne saurait faire à partir d'elle-même.

W.W.

Wolfgang Pehnt

Le retour des images?

Voir page 32



L'idée selon laquelle la nouvelle architecture a privé la vie de ses images est l'un des clichés les plus répandus sur le mouvement moderne. Cela ne s'applique pas aux performances de l'architecture et de l'urbanisme réalisées dans les premières décennies du 20ème siècle. Certes, les problèmes d'expression n'étaient pas le premier des soucis des rénovateurs pour qui il s'agissait surtout d'aspects matériels et pratiques, d'hygiène et d'économie des moyens. Pourtant, il est manifeste que les villas puritaines des années vingt s'ouvrant largement à l'air et au soleil, ainsi que les premiers grands bâtiments sociaux et les nouveaux diagrammes urbanistiques obéissaient à des conceptions imagées, qu'elles aient été franchement avouées ou laissées à la compréhension tacite. C'était une esthétique du renoncement, mais porteuse d'une volonté d'expression. Ce qui s'assemblait par addition voulait aussi signaler l'égalité démocratique. Toutes les idées de taylorisation en matière de construction (même si l'industrialisation dans ce secteur ne fut presque toujours qu'une exigence jamais réalisée), symbolisent clairement l'allègement du travail et de la peine. Ce qui utilisait le répertoire des machines et de la vapeur annonçait l'élan du nouveau nomade, du voyageur au bagage léger.

Que ces images aient répondu aux aspirations des utilisateurs et que leur caractère élitaire ait fait preuve de fraternité humaine est une autre question. Mais il s'agissait bien d'images. Plus que le choix des motifs proprement dits, le problème de la nouvelle architecture est qu'elle ne sut pas préserver cette dimension expressive. Sous la pression du besoin, des coûts et des affaires, elle renonça totalement à toute métaphore. Très vite, on commença à implanter une architecture de caisses-containers, parfois levées, parfois couchées et leur emballage, autrement dit le rythme des poteaux et des traverses, le quadrillage des curtain-walls, ainsi que les choix des matériaux et des couleurs constituaient tout ce que l'œil pouvait encore voir. Les prospectus des sociétés immobilières qui circulaient après la seconde guerre mondiale, parlaient de densité, d'équipement sanitaire, de surfaces libres, de protection contre les pollutions nocives, de besoins en surface pour véhicules en mouvement ou à l'arrêt, mais pas de composition urbaine, si ce n'est par des formules vides: léger, aéré, étalé.

Bien plus tôt que la manière actuelle d'écrite l'histoire de l'architecture ne veut bien généralement l'admettre, cette carence avait été dénoncée. Même à l'époque où les praticiens se permettaient la plus grande insouciance dans le domaine esthétique, les théoriciens ont sans cesse continué à réclamer que la création architecturale et urbanistique conserve un caractère morphologique.[1] La ville comme œuvre d'art globale, comme creuset des éléments spirituels, politiques, économiques et culturels, comme produit tridimensionnel des idéaux et besoins humains. «Durée dans le changement» comme chez Goethe, la ville en tant que personnalité fut infatigablement revendiquée, même dans les années quarante et cinquante. Certes, on sut concéder les réserves inéluctables en raison de l'évolution fonctionnelle rapide du moderne, du pluralisme démocratique de l'époque et de l'abondance des nouvelles tâches. Pourtant, l'étude de ces écrits rend perplexe le lecteur actuel lorsqu'il constate que, malgré tant de conscience et de témoignages de sensibilité, la pratique ait pu à ce point persister dans l'erreur.

Etait-ce la ruse de la raison ou la dépendance des doctrines en vigueur, même dans leur négation, qui incitait à recourir à des arguments fonctionnalistes pour critiquer le fonctionnalisme lui-même? A l'époque, les psychologues de la perception et les théoriciens de l'information furent les plus véhéments à réclamer une architecture et un urbanisme plus imagés. Dès 1960, Kevin Lynch parlait à ses lecteurs de langue anglaise de l'opportunité de formes visuellement perceptibles. Le public de langue allemande dut encore attendre cinq ans pour que *The Image of the City* paraisse sous le titre *Das Bild der Stadt* (L'image de la ville).[2] Lynch y étudiait le rôle joué pour l'orientation des citadins par des images aisément assimilables classifiées en «chemins», «bords», «surfaces», «foyers» et «points de repère». L'identification et l'orientation créent des systèmes de références spatiales et intellectuelles qui accroissent, selon Lynch, la sécurité, la richesse du vécu et le bien-être. Très consciencieux, Lynch évoquait aussi, dans un chapitre il est vrai beau-

coup plus court, les inconvénients éventuels pouvant résulter d'un tel caractère imagé: immobilité dans un milieu trop familier et difficultés d'adaptation à de nouvelles situations.

Lynch procédait en interrogeant les citadins qui devaient décrire des images de la ville telle qu'ils se la représentaient. Ce genre de recherches urbanistiques se répandit dans d'autres pays au cours des années soixante et soixant-dix. En Allemagne, on les pratiqua avant tout dans l'entourage de la chaire universitaire de Fritz Eggeling à Berlin. Les erreurs ou les lacunes dans les représentations pouvaient indiquer des points faibles du développement ou de la planification. On crut disposer soudain d'un instrument rationellement utilisable.

La théorie de la perception de Lynch conciliait les résultats de l'esthétique de l'information[3] et de la sémiotique. L'équilibre entre l'innovation qui déroute et la banalité qui abrutit, entre la surprise et la confirmation, entre la complexité et la convention, le chaos et l'ordre, semblait pouvoir être fixé à l'aide d'une esthétique numériquement définissable. Des degrés de perception optima apparaissaient, ne semblant plus dépendre que de la répartition correcte de perceptions partielles; on autorisait un degré de 160 bits. La perspective de pouvoir maîtriser l'irrationnel dans les décisions de projet et de briser l'arbitraire esthétique détenu par les patriarches rejoignait au moins l'un des nombreux motifs propres à la génération de 1968: clarifier l'occulte. Des processus cognitifs promettaient d'être calculables et dirigeables.

Cette efficience d'un niveau plus haut utilisée comme arme contre la trivialité des objectifs fonctionnalistes profanes s'est manifestée dans la pratique de la planification. Des notations symboliques furent développées pour les concepts de silhouette urbaine, des procédés de simulation applicables à la composition furent expérimentés, le droit et les règlements de construction, ainsi que les plans directeurs furent contrôlés quant à leur qualité en matière d'urbanisme; dans les offices de construction, on créa même des départements chargés de la sauvegarde des silhouettes urbaines. Les classiques d'un urbanisme à caractère esthétique firent une rentrée tardive, notamment Camillo Sitte dont l'ouvrage de 1889 *L'urbanisme selon ses Principes Artistiques* fut remis à l'honneur par le couple Collins en 1965 aux USA.[4] Les motifs n'étaient pas seulement de nature idéaliste. Depuis déjà des décennies, on avait constaté le fait qu'un ensemble urbain riche de symboles constituait un facteur d'attrait dans la concurrence entre les communes.[5] Le design urbanistique devint alors un instrument de politique économique communale.

Mais il n'en résulta pas pour autant une amélioration sensible de la situation. Les ensembles d'habitation dont les promoteurs avaient expressément suivi des préoccupations esthétiques, ne se révélèrent pas plus humains que ceux érigés en l'absence de tout scrupule, selon le principe de la rentabilité la plus immédiate. Les cités d'Emile Aillaud en France, qui se démarquaient de la monotonie des grands ensembles par la dynamique des formes, l'audace des couleurs dans la composition des façades et la présence d'un grand nombre d'objets d'arts plastique, ne violentaient pas moins leurs habitants que leurs pendants fonctionnalistes. En Allemagne, ce fut précisément un quartier que ses auteurs avaient présenté comme un retour à l'urbanisme artistique, qui devint l'exemple même d'une planification ratée: le Märkische Viertel à Berlin. Avant que la critique ne se manifeste, les auteurs s'étaient vanté trop promptement d'avoir projeté le plan de situation dans un moment d'inspiration spontanée et de l'avoir amené en peu de temps à une formule imagée. Presque tous les grands ensembles de la fin des années soixante ou des années soixante-dix opéraient sur la base d'une formule frappante, qu'il s'agisse de la crête montagneuse montante ou descendante du Märkische Viertel, de concentration massive ou encore – Ricardo Bofill et Rob Krier s'annonçaient déjà – de figures géométriques, de cercles, demi-cercles, hexagones et octogones. Le fait que la silhouette urbaine de la ville historique fût constituée d'un grand nombre de conceptions en conflit les unes avec les autres, se repoussant et se remplaçant réciproquement, resta ignoré des architectes, au moins jusqu'à ce que Colin Rowe découvrit la *Collage City*.[6]

En matière de bâtiments isolés, où les investissements nécessaires sont relativement moins élevés, notamment dans les édifices civils et religieux à caractère monumental, l'architecture imagée parvint à s'imposer plus aisément, sans grand renfort de théorie. Dès les années cinquante, les créateurs d'images étaient à l'œuvre. En 1950–1954, Le Corbusier avait déjà provoqué le monde architectural avec sa chapelle de pèlerinage à Ronchamp. Amalgame de proue de navire, de toit en coque et de sanctuaire en forme de grotte préhistorique, elle ne pouvait certes être réduite à une notion unique, mais offrait une forme hautement individualisée et sans pareille. Tout le brutalisme qui se répandit au cours des années soixante, était bien moins l'essai d'une nouvelle morale, comme le présenta Reyner Banham[7], que celui d'une nouvelle esthétique. Ses partisans étaient portés par l'ambition de créer des images architecturales mémorables – monuments de la force dans un monde menaçant en transformation rapide, à une époque où l'on accordait encore une confiance absolue à la durée du béton brut. D'autres contemporains d'alors – Eero Saarinen avec le bâtiment de réception TWA qui, sur l'aéroport Kennedy de New York, déploie ses ailes comme un oiseau, ou Jørn Utzon avec les coques-voiles de son opéra à Sydney – se saisirent d'images facilement reconnaissables. Dans la masse des constructions médiocres et vulgaires, de tels monuments prirent une fonction d'alibi. Là où le quotidien se voyait privé d'expression en raison de la multiplicité des tâches, des signes monumentaux devaient compenser le déficit.

Pour la production des images construites, on fit plus fréquemment appel aux images peintes. Certes, le moderne classique s'était aussi réclamé des arts plastiques. Mais cette parenté était de nature formelle et intellectuelle et cherchait ses compagnons spirituels dans le cubisme et le mouvement De Stijl, le suprématisme et le constructivisme; (ceci n'excluait pas les préférences privées de certains protagonistes pour des positions artistiques contraires, par exemple pour les grands sculpteurs de figures comme Maillol, Picasso, Lipschitz, Lehmbruck ou Kolbe). Dans les années cinquante et soixante par contre, l'art proposait un répertoire qui échappait à l'exigence d'harmonisation globale des premiers modernes et se manifestait sous la forme de l'anti-art. Banham, le porte-parole des brutalistes, avait déjà réclamé pour ceux-ci l'influence de messages anti-académiques (comme ceux des expositions londoniennes *Parallel of Life and Art* de 1953 et *This is To-morrow* de 1956), ou encore de l'art brut d'un Jean Fautrier ou d'un Dubuffet. Le Pop Art y ajouta les icônes du monde commercial, de la publicité, de la Science Fiction et du goût vulgaire en poussant les architectes, depuis Robert Venturi («Main Street is almost allright») ou John M. Johansen («Ad-hocism») jusqu'à Frank O. Gehry, à développer une imagerie du trivial, une technique de la collision et du carambolage des incompatibles.

L'histoire s'est révélée comme le plus grand fournisseur d'images, et cette révision commença bien plus tôt que la mémoire ne veut l'admettre, bien avant les proclamations des postmodernes. Nikolaus Pevsner et Sigfried Giedion, les gardiens sacrés du moderne, avaient déjà protesté à ce sujet au début des années soixante. «La mode (aujourd'hui) est bien plus raffinée. Elle ne fait que flirter avec le passé, joue à emprunter çà et là quelques détails – arcs en ogive, portiques Renaissance, toiture en coupole – elle les relève avec un peu de surréalisme pour obtenir une manière d'expression "poétique".»[8] Cette déclaration ne vient pas d'un lecteur fatigué des nombreux éloges prononcés par Charles Jencks à propos du postmoderne, mais déjà de Giedion. Les raisons de son irritation étaient le néo-classicisme distingué, si anodin à nos yeux d'aujourd'hui, que Philip Johnson se permettait à l'époque, les aimables rappels de collèges gothiques que l'on trouvait chez Paul Rudolph ou les réminiscences du style Secession viennois suivies par les architectes italiens.

Au cours des deux dernières décennies, l'analyse de l'histoire s'est déroulée à des niveaux très différents. En Grande Bretagne, il y eut la tradition pragmatique du *Townscape*-design suivie avant tout par la revue *Architectural Review* qui respectait l'existant et encourageait l'attrait par la variété.[9] L'Italie, avec son immense héritage historique, incita des architectes comme Carlo Scarpa, Giancarlo De Carlo ou le team BBPR à réagir de manière caractéristique en présence de situations locales particulières. Avant tout l'architecture des musées qui, en Italie, consistait essentiellement à adapter une subs-

tance architecturale historique, imposa aux architectes des examens approfondis et empêcha toute solution à priori. Avec la Torre Velasca, une tour que le groupe BBPR érigea en 1957–1960 à proximité de la cathédrale de Milan, fut créée, pour la première fois depuis longtemps, une silhouette dominant la ville qui se référait aux données de l'endroit. Elle donna lieu aux discussions qui s'imposaient. En Allemagne, Hans Scharoun ou Gottfried Böhm utilisèrent des souvenirs expressionistes personnels ou familiers pour rafraîchir les réserves épuisées du moderne. D'autres architectes allèrent chercher des cultures lointaines pour en tirer de nouveaux concepts. Ainsi Jørn Utzon, le temple mexicain ancien; Aldo van Eyck, les maisons des Pueblos et des Dogon. Tous ces exemples ne permettent pas de parler de reprise littérale, ni d'attrait purement esthétique. Il s'agissait chaque fois de modes de vie, d'attitudes, de modèles de comportement ou de types anthropologiques fondés.

Cette architecture qui savait justifier ses références au passé, fut débordée, dans les années soixante-dix, par le postmoderne prolixe de citations. Enfin, le musée imaginaire était grand ouvert aux utilisateurs avec sa réserve inépuisable d'images. A l'opposé de ceux du 19ème siècle, les nouveaux historistes ne savent généralement pas justifier leurs choix. Il en résulte une perte de valeur dans le message apporté par chacune de leurs décisions. C'est le regard touristique qui règne: ici une impression, là une autre. Les images architecturales sont maintenant vraiment réduites à des vues en deux dimensions; façades sans la profondeur spatiale et ne parlons pas de la dimension sémantique ou sociale. On ne peut même pas retenir le critère de l'innovation, car là où rien n'intéresse vraiment, tout semble se confondre. Le nouveau apparaît comme ancien et l'ancien comme nouveau, la Mastaba de l'Egypte antique côtoie la tour gothisante, l'architecture révolutionnaire réincarnée avoisine la citation du moderne héroïque. Etant donné que même l'architecture d'utilisation quotidienne s'orne de tout un échantillonnage hétérogène, les objets d'une signification plus importante réclament les plus grands efforts de leurs auteurs pour attirer une attention tenue pour indispensable et récolter une célébrité limitée à trois mois dans la presse spécialisée et publique.

Les règles pleines de sagesse, au nom desquelles les théoriciens de l'information et les psychologues de la perception réclamaient une mesure raisonnable dans le dosage de la perception sensorielle, semblent oubliées depuis longtemps. L'architecture écrit Charles Jencks, ignorant parfaitement la compréhension convenable de celle-ci, n'est malheureusement pas perçue intensivement comme une symphonie ou une œuvre d'art plastique. L'architecte doit donc surinstrumenter son édifice s'il veut que son œuvre survive à l'évolution rapide des codes de compréhension.[10] Mais, livré au dictat de sensations toujours plus fortes, le message des images s'évapore progressivement. La symphonie à chaque coin de rue devient la rengaine que personne n'entend plus.

Les images peuvent exprimer des réalités ou les déformer. Expression de souhaits contradictoires et fruit de l'éffort des utilisateurs, on ne trouve l'imagé que dans les régions marginales de l'architecture, dans la scène alternative, dans les bâtiments définis par leurs habitants et chez les architectes qui comprennent leur rôle comme un dialogue avec les intéressés. Les images architecturales qui voient le jour ainsi sont (ou doivent être) des vues instantanées sur des évènements riches de conflits en cours d'évolution. Si l'on veut être juste, on doit reconnaître que des architectes comme Lucien Kroll ou Ralph Erskine qui laissent au locataire ou au propriétaire le premier et le dernier mot, savent orienter le processus de projet dans des directions qui s'accordent avec les modèles de représentation existants.

Les images autoritaires imposées par les artistes de façade en vogue ne laissent rien paraître de la situation interne et des contradictions propres aux évènement vivants. Ou celui qui se plaint ainsi, se cramponne-t-il désespérément à une esthétique de la conformité qui voudrait encore voir la contradiction se refléter comme telle? On sait qu'Oscar Wilde a prétendu que la profondeur était dans la surface. La vérité de tous ces décors serait donc une vérité sur la société qui se procure ses images interchangeables auprès des médias et qui aligne ses conditions de perception sur celle de la production. Le retour des images souhaité par Heinrich von Kleist comme un signe de l'unité retrouvée entre l'âme et la forme («ainsi, comme… l'image du miroir creux après qu'elle se soit éloignée vers l'infini, reparaît soudain sous nos yeux…»), n'a rien de commun avec cette offre de consommation. Ce retour des images est bien plus l'échange ininterrompu de matériel optique semblant résulter des cycles du goût venus du marché; avant-hier brutaliste, hier postmoderne et aujourd'hui déconstructiviste et bien autre chose encore à côté et en même temps. *W.P.*

Anmerkungen

Beitrag Seite 32ff.

1 Vgl. Gerd Albers, Alexander Papageorgiou-Venetas. *Stadtplanung. Entwicklungslinien 1945–1980*. Tübingen, 1984. S. 183 ff.
2 Kevin Lynch. *The Image of the City*. Cambridge, Mass., 1960. Deutsch: *Das Bild der Stadt*. Berlin, Frankfurt, Wien, 1965.
3 Manfred Kiemle. *Ästhetische Probleme der Architektur unter dem Aspekt der Informationsästhetik*. Quickborn, 1967. – Amos Rapoport, Robert Kantor. *Complexity and Ambiguity in Environmental Design*. In: *Journal of the American Institute of Planners 7*, 1967. S. 210 ff. Deutsch: *Komplexität und Ambivalenz in der Umweltgestaltung*. In: *Stadtbauwelt 26*, 1970. S. 114 ff. D. Canter (Hrsg.). *Architectural Psychology*. London, 1970. Deutsch: *Architekturpsychologie*. Düsseldorf, 1973.
4 George R. Collins, Christiane Craseman Collins. *Camillo Sitte and the Birth of Modern City Planning*. New York, 1965, 1986.
5 Vgl. Thomas Sieverts, Martina Schneider. *Zur Theorie der Stadtgestalt*. In: *Stadtbauwelt 26*, 1970. S. 109.
6 Colin Rowe, Fred Koetter. *Collage City*. Cambridge, Mass., 1978. Deutsch: Basel, 1984.
7 Reyner Banham. *Brutalismus in der Architektur*. Stuttgart, 1966.
8 S. Giedion. *Raum, Zeit, Architektur*. Ravensburg, 1965. S. 28.
9 George Cullen. *Townscape*. London, 1961.
10. Charles Jencks. *The Language of Postmodern Architecture*. London, 1977. S. 58. Deutsch: *Die Sprache der postmodernen Architektur*. Stuttgart, 1978.

Beitrag Seite 38ff.

1 A. Mitscherlich: Die Unwirtlichkeit unserer Städte. Frankfurt 1965, S. 67
2 BMBau (Hrsg.): Grundsatzwettbewerb INTEGRA, Teil 2 (Schriftenreihe «Wettbewerbe» 05.004); S. 22
3 R.J. Dietrich: Metastadt – Idee und Wirklichkeit. In: db 1979
4 R. Spille: Projekt «Urbanes Wohnen». In: Bauwelt 42/71
5 J. Posener: Spaziergang in B.B.R. (1969). In: ders.: Aufsätze und Vorträge, Braunschweig/Wiesbaden 1981, S. 169
6 A. Lorenzer. In: H. Berndt/A. Lorenzer/K. Horn: Architektur als Ideologie. Frankfurt 1968, S. 89
7 Hamburger Baubehörde; zitiert nach: F. Spengelin: Die Entwicklung des Wohnungsbaus in Hamburg seit 1945. In: neue heimat monatshefte 10/81, S. 24
8 In: Wohnbau 9/83, S. 9
9 Ausführlicher in: G. Kähler: Wohnung und Herrschaft oder: «Die Staatsgewalt geht vom Volke aus». In: G. Fischer u.a.: Abschied von der Postmoderne. Braunschweig/Wiesbaden 1987, S. 193 ff