

Malerei und Architektur

Autor(en): **Giedion, S.**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **36 (1949)**

Heft 2: **Architektur, Malerei, Plastik**

PDF erstellt am: **16.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-28302>

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.

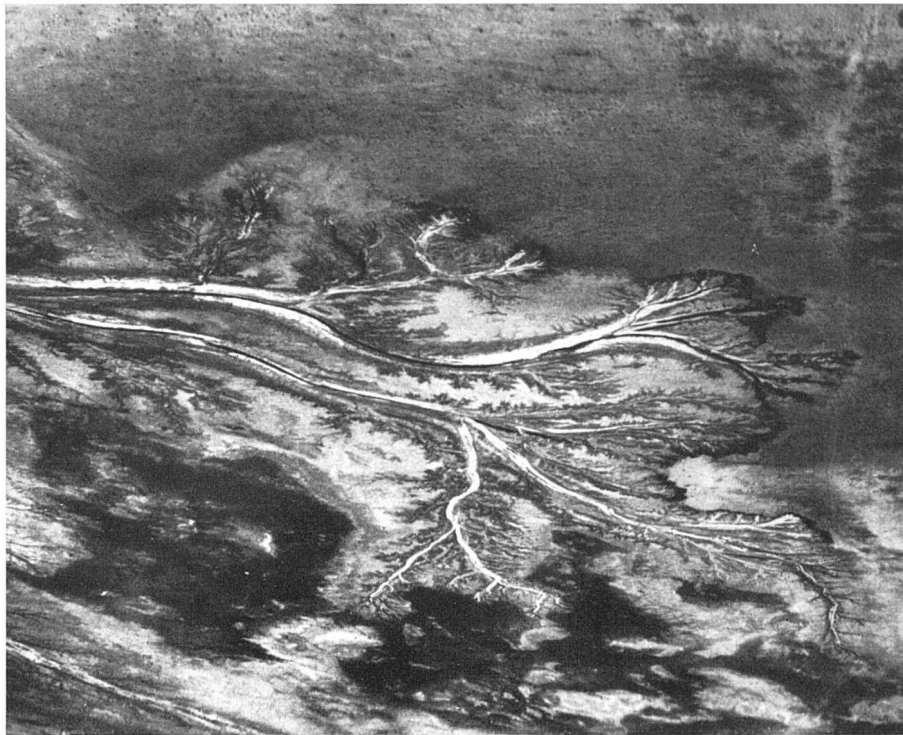


Abb. 1. Walter Mittelholzer: Spanischer Fluß. Vogelschau und Mikroskopie geben uns neue Einblicke in die Phantastik der Natur. Nur mit aufgewecktem Gefühl können wir die neuen Sehgebilde emotionell absorbieren / Vues aériennes et microscope nous révèlent de nouveaux aspects des merveilles de la nature. Pour intégrer émotionnellement ces éléments nouveaux, notre sensibilité exige avoir été auparavant éveillée / Air-view, like microscopic vision, opens us an insight into the marvels of nature. We shall only absorb these new perceptions emotionally if our feeling has been awakened

Malerei und Architektur

Von S. Giedion

Es kann heute keinen schöpferischen Architekten geben, der nicht durch das Nadelöhr der modernen Kunst gegangen ist.

Über den Weg der heutigen Architektur

Drei Entwicklungsstadien lassen sich bis heute in der Architekturentwicklung unserer Zeit erkennen:

1920–1930: Schaffung des heutigen Vokabulars, gekennzeichnet durch das direkte Anpacken einer Aufgabe und ihrer Lösung mittels neuer Ausdrucksmittel. Bauaufgaben: die Architektur lernt wieder Präzision der Planung an der einzelnen Zelle; die Wohnung des Arbeiters rückt in den Bereich künstlerischer Probleme. Gleichzeitig wird von verschiedenen Seiten her die neue Raumkonzeption verwirklicht. Rietveldt in Holland mit seinem Haus in Utrecht 1924 und Le Corbusier mit seinem Haus La Roche in Auteuil 1923/24 (Abb. 9) haben die Durchdringung der Innenräume sowie eine neue Auffassung der Wand zuerst in ausgeführten Bauten gezeigt.

1930–...: Integrierung der einzelnen Bauten. Zusammenfassung und Übersicht von Block- zu Siedlungseinheiten, zur ganzen Stadt, zur Beziehung der Städte untereinander, zur Regionalplanung; all dies rückt im vierten Jahrzehnt, während des Krieges und nach ihm, in den Vordergrund.

Die dritte Stufe liegt vor uns. Nach aller Zersplitterung im vergangenen Jahrhundert handelt es sich um den schwersten Schritt. Jedenfalls sind wir am wenigsten dafür vorbereitet. Je mehr die Nachkriegsfolgen abzuebben beginnen, um so mehr erstarkt das Bedürfnis nach Bauten der Gemeinschaft, die das Verlangen nach emotionellen Bedürfnissen befriedigen sollen. Das Volk verlangt nach Bauten, die als Gefäße für sein inneres Leben, seine Handlungen, seine religiösen und sozialen Überzeugungen betrachtet werden können. Also Bauten, die über die Erfüllung des rein Funktionellen hinausgehen. Das Volk verlangt nach Ausdruck für sein Bedürfnis nach Luxus, nach Freude, nach innerer Steigerung.

Viele haben vergessen, daß die öffentlichen Bauten oder die Bauten, die Symbole ausdrücken, seit jeher nahe dem Herzen des Volkes standen:

«pour être auprès de ma blonde
je donnerais Versailles, Paris et St-Denis
les tours de Notre-Dame, le clocher de mon pays...»

Aber in welcher Form soll dies Bedürfnis erfüllt werden?

Über die Rolle des Gefühls

Heute haben viele die religiösen Überzeugungen ihrer Jugend verloren; einige sind schwer enttäuscht worden durch die Politik oder durch die Art, wie sie geführt wurde, und unbefriedigt von ihrem früheren politischen Glauben. Und es ist sicher nicht übertrieben zu behaupten, daß die Mehrzahl der Zeitgenossen hilflos wird, wenn es sich darum handelt, Form und Ausdruck für ihre Gefühle zu finden.

Auch der Architekt ist ein Geschöpf dieser Zeit, und er teilt bis zu einem gewissen Grade die Eigenschaften des «common man». Er mag seine religiösen Überzeugungen verloren haben. Er mag seinen Enthusiasmus für Politik verloren haben. Wenn ihm jedoch eine klare, ästhetische Einstellung fehlt, dann handelt sein schöpferischer Apparat, seine Imagination, ohne Steuerruder. Dann hat er einfach alles verloren.

Er wird dann, mögen die Aufgaben technisch noch so sauber gelöst sein, seinen Halt verlieren, sobald es zu künstlerischen Entscheidungen kommt. Er wird unsicher, schwankend, oder, was noch schlimmer ist: der künstlerische Ausdruck wird als unwesentlich betrachtet, und der Architekt bedient sich einer Raum- und Materialbehandlung, die nicht dieser Zeit angehört.

So mag gleich am Anfang betont werden: Es kann in der augenblicklichen Entwicklungsstufe der Architektur keinen schöpferischen Raumkünstler geben, der nicht durch das *Nadelöhr der modernen Kunst* gegangen ist.

Wir sind uns der wichtigen Rolle bewußt, die die sozialen und ökonomischen Verhältnisse von der Wissenschaft

bis zur Kunst spielen. Aber wir heben bewußt ein anderes Element hervor: das der Empfindungen und Gefühle. Sie werden oft als unwichtig betrachtet. Trotzdem haben sie einen ungeheuren, wenn auch schwer direkt faßbaren Einfluß auf die Handlungen der Menschen.

Es gehört zu den unglücklichen Neigungen des vergangenen Jahrhunderts, daß es den Faden verlor, der die verschiedenen Gebiete miteinander verbindet. Durch den Hang zur Isolierung der Tatsachen, durch den Hang zur Spezialisierung verlor es den Überblick. Nur so kann der Glaube erklärt werden, daß Industrie oder Technik nur rein funktional zu werten seien und keinerlei emotionalen Inhalt hätten, d. h. daß sie nicht auch gefühlsmäßig absorbiert werden müßten. Daraus erwuchs die Isolierung des Gefühls und, auf unser Gebiet angewendet, die Isolierung der Kunst, ohne jede Beziehung zu der neuentstehenden Realität. Diese Kunst im Konservenglas ist die Kunst des herrschenden Geschmacks, die Publikumskunst mit ihren Pseudogefühlen und Pseudoidyllen.

Die Konsequenzen liegen klar zutage. Das menschliche Gleichgewicht wurde gestört; Wissenschaft, Produktion und Industrie entwickelten sich fast ungehemmt. Aber die Sphären des Gefühls, losgelöst vom wirklichen Leben der Zeit, schwankten vom einen Extrem zum andern, ohne je sich selbst wirklich zu finden.

Kunst, Architektur und Technik sind, wie Industrie und Wissenschaft, von Menschen geformt, die der gleichen Zeit angehören. Es ist heute unsere Aufgabe, den gefühlsmäßigen Hintergrund zu finden, der diese verschiedenen Sphären zusammenbindet.

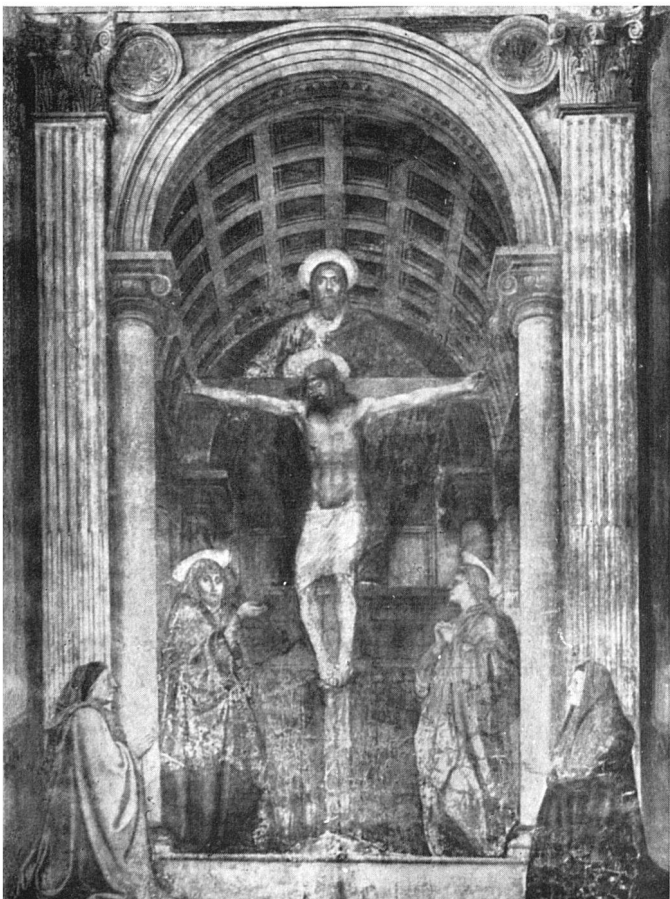


Abb. 2. Masaccio: Fresko in S. Maria Novella, Florenz, ca. 1425. Dieses Tonnengewölbe, das tief in den Raum stößt, nahm das Wölbungsproblem der Renaissance-Baumeister vorweg / La voûte en berceau longitudinale anticipe le problème de la voûte tel qu'il devait préoccuper les architectes de la Renaissance / The longitudinal barrel vault anticipated the vaulting problem of the Renaissance

Abb. 3. Carlo Maderno: Schiff der Peterskirche in Rom, 1607–1617. Das in die Tiefe gehende Tonnengewölbe findet nahezu zwei Jahrhunderte nach Masaccio seinen grandiosen Abschluß / L'évolution grandiose de la voûte en berceau est achevée ici presque deux siècles après Masaccio / The barrel vault progressing majestically into space concludes the evolution started by Masaccio two centuries earlier G. B. Piranesi, Vedute di Roma



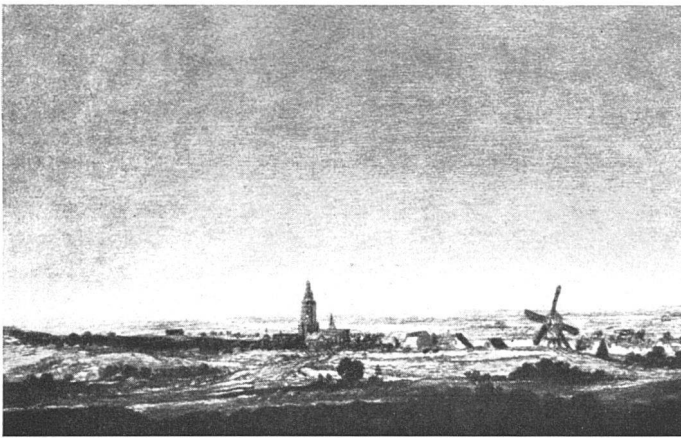


Abb. 4. Hercules Seghers: Holländische Landschaft (ca. 1630). Unübertreffliche Ausbildung der Luftperspektive durch die holländischen Kleinmeister der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts / Les peintres hollandais de la première moitié du 17^e siècle furent les maîtres de la perspective aérienne / The Dutch painters of the first half of the 17th century were unsurpassed in the evolution of air perspective



Abb. 5. Stich von Perelle: Versailles, Ende 17. Jahrhundert. Im Park von Versailles wird die lineare Unendlichkeitsperspektive der holl. Maler in architektonische Sprache übersetzt / C'est seulement le jardin à la française qui devait transposer en termes d'architecture la perspective linéaire infinie / In the French parks at the end of the 17th century the linear infinite perspective of the Dutch painters was expressed in architectural terms

Vorurteile bergen die merkwürdige Eigenschaft in sich, daß man sich ihrer nicht bewußt wird. Auch wenn sie noch so falsch sind, scheinen sie rein persönliche Meinungen widerzuspiegeln, die mit vollster Überzeugung als eigenste Erkenntnis proklamiert werden. Auf unserm Gebiet gehört zu diesen Standardmeinungen: Ein Bild muß einen in der Natur vorhandenen Gegenstand wiedergeben, andernfalls ist es sinnlos und geht am Gefühl vorbei.

Noch eingewurzelter aber ist der Glaube, daß ästhetische Werte für theoretische oder öffentliche Diskussionen ungeeignet seien. Als wir mit einem entschiedenen Vorstoß am 6. CIAM-Kongreß (Bridgwater 1947) die Untersuchung ästhetischer Probleme im Plenum vorbrachten, so geschah dies nicht ohne den Widerstand eines großen Teiles des Kongresses, da man befürchtete, daß man den Boden unter den Füßen verlieren würde, sobald man in die unkontrollierbare Sphäre der Gefühle träte.

Schon vor mehr als zwei Jahrzehnten hat Alfred North Whitehead, der große Mathematiker und der wohl weitblickendste Philosoph unserer Zeit gezeigt, wie falsch die Anschauung sei, daß ästhetische Werte nur innerhalb der privaten und persönlichen Sphäre zugelassen werden können, indem er uns gleichzeitig den Ursprung dieses Fehlurteils aufzeigte: Descartes. Descartes war es, der, wie der Mathematiker Whitehead ausführt, zuerst Wissenschaft von Philosophie trennte. Diese Scheidung bezeichnet den Beginn eines einseitigen Rationalismus. Sie spaltet die Welt in zwei anscheinend unabhängige Hälften: auf der einen Seite der erkennende Verstand (cogitating mind) und auf der andern die unabhängige Materie.

Dieser erkennende Verstand, auf dem nun alles basiert, kann nur persönliche Erfahrungen zulassen. Moralische und ethische Werte bleiben auf die persönliche Welt beschränkt und, wie Whitehead betont, *auch alle ästhetischen Werte*.

Die moderne Physik hat mit diesen Anschauungen gebrochen. Sie anerkennt nicht mehr die Scheidung zwischen Objekten, die unabhängig vom beobachtenden Verstand sind, und dem Verstand, der unabhängig von den Objekten ist. Diese Spaltung ist unvereinbar mit der ganzen Einstellung der modernen Wissenschaft, die das Objekt des Experiments und das Subjekt des Experimentators in Wechselbeziehung stellt.

Nichts gibt uns ein sichereres Anzeichen dafür, daß wir am Ende der rationalistischen Epoche stehen, die mit Descartes in den Vordergrund trat, als das entschiedene Abwenden der exakten Wissenschaften von dem scheinbar unumstößlichen Gesetz von «Ursache und Wirkung». Es ist Zeit, das Vorurteil zu beseitigen, daß ästhetische Einstellungen undiskutierbar sind und einer rein privaten Sphäre angehören.

Über die Beziehung von Wissenschaft und Kunst

Kultur entsteht, wenn der Mensch sich bewußt wird, daß die Dinge der Erkenntnis in Beziehung zu dem gefühlsmäßigen Aufbau stehen. Wir haben während mehr als einem Jahrhundert eine unheimliche Menge von Wissen aufgestapelt und es in unseren Intellekt eingemauert. Beziehungslos ging das direkte Gefühl in der Ersatzkunst des herrschenden Geschmacks verloren. In einem seiner Essays (1929) sagt T. S. Eliot von den Poeten des 17. Jahrhunderts: «Sie besaßen eine Sensibilität, die jede Art von Erfahrung absorbieren konnte. Ihr gefühlsmäßiger und ihr geistiger Apparat funktionierten wie kommunizierende Gefäße.» Die technischen und wissenschaftlichen Erfahrungen fanden unweigerlich ihre gefühlsmäßige Parallele. Gerade dies fehlt uns heute.

Wir haben wieder die Beziehung zwischen den verschiedenen Gebieten der Wissenschaft und Kunst herzustellen, d. h. wir haben gefühlsmäßig die Resultate der Wissenschaft zu absorbieren. Präziser: unsere Aufgabe ist es, die Unterschiede zwischen den Methoden

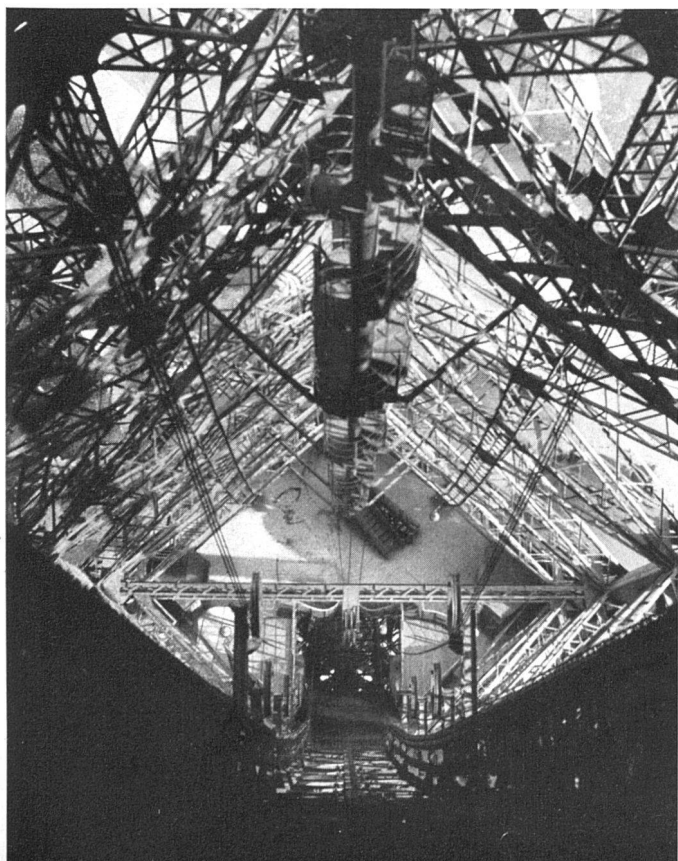
des Denkens und den Methoden des Fühlens, die im 19. Jahrhundert zutage traten, zu überwinden. Die Parallelität von Denken und Gefühl ist das Zeichen für eine universale Auffassung der Welt. Die Renaissance besaß sie, der Barock besaß sie, und wir müssen sie mit den uns eigenen Mitteln wieder erobern.

Die Erweiterung des Blickpunktes

In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurde Gebirgsszenarie als der Inbegriff alles Schrecklichen und Chaotischen angesehen. Als Joachim Winckelmann um 1760 über die Alpen reiste, konnte er den schrecklichen Anblick der tiefen Abgründe und die chaotischen Massen der Granitblöcke am St. Gotthard nicht ertragen. Er zog die Vorhänge seines Wagens herunter. Er wartete auf die süßen Formen Italiens. Für Ruskin, den großen Erzieher in der zweiten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts, bedeuteten die zackigen Bergketten von Chamonix, die er so oft skizzierte, einen Höhepunkt des Gefühls. Er war durchtränkt von der romantischen Auffassung seiner Generation. Die Schiffe, die Konstruktionen, die eisernen Brücken und alles, ob schlecht oder gut, was Industrie erzeugte, galt ihm als Verfall und als todfeindlich jedem Gefühl. Wie Winckelmann auf dem St. Gotthard, so zog John Ruskin die Vorhänge vor Industrie und den Möglichkeiten seiner eigenen Zeit.

Abb. 6. Eiffelturm, 1889, Blick in den Aufzugsschacht und die Wendeltreppen. Unbewußt erhielten die Gebilde der Konstrukteure des 19. Jahrhunderts eine weitere Raumauffassung als jene der Architekten oder Maler. Die Simultanität von Innen- und Außenraum und der stets wechselnde Gesichtspunkt konnten nie vorher so stark empfunden werden | *Inconciement, les constructeurs du 19^e siècle aboutirent à une conception spatiale plus vaste que celle des architectes ou des peintres* | Unconsciously the engineers of the 19th century realized a wider space conception than the architects or the painters

Photo: S. Giedion



Heute sind neue Gebiete des Gefühls durch den Künstler für uns erschlossen worden. Wir sehen Objekte nicht nur aus normaler Distanz wie seit Menschengedenken. Wir wurden an den Flugzeugblick gewöhnt, der die normalen Distanzen auslöscht und die Erde in eine Fläche drückt. Die Gestalt wird den Dingen genommen, und von oben gesehen verliert die Mündung eines spanischen Flusses, wie sie eine Photographie Walter Mittelholzers wiedergibt (Abb. 1), das Ausschnitthafte des perspektivischen Nahblicks. Sie wird verwandt mit Moosen, mit organischen Gebilden, und Strukturwirkungen, wie wir sie vorher nie sahen, werden plötzlich lebendig.

Der Vogelschaublick sowohl wie mikroskopische Gebilde von ungewöhnlicher Vergrößerung geben uns neuen Einblick in die Natur und ihre Phantastik. In ähnlicher Weise wie in der Generation nach Winckelmann die chaotischen Schrecken von Schluchten und Bergen gefühlsmäßig erfaßt und zu einem Typ von Schönheit wurden, begannen in unserer Zeit neue Aspekte der Natur, die früher dem menschlichen Auge verborgen waren, unser Gefühlsleben zu erreichen. Aber dies ist nicht von selbst geschehen. Nur wenn unser Gefühl durch einen schöpferischen Akt von außen her aufgeweckt wird, können wir die neuen Sehgebiete auch *emotionell* absorbieren. Der Mittler zwischen uns und der Außenwelt, der den Spalt zwischen innerer und äußerer Realität überbrückt, ist der Künstler.

Abb. 7. Georges Braque, Violon, 1908. Erst als die Künstler die Dinge von innen und außen gleich sahen und den festen Blickpunkt aufgaben, wurde die Perspektive entwertet | *Ce n'est que lorsque les artistes, renonçant à un point de vue unique fixe, considérèrent les objets simultanément de l'extérieur et de l'intérieur, que la perspective cessa de régner* | Only when artists started to see the exterior and interior of objects simultaneously through abolishing the rigid viewpoint, was perspective devaluated



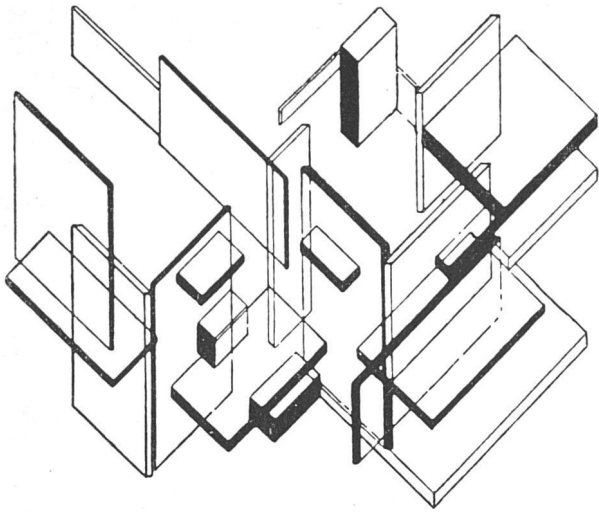


Abb. 8. Theo van Doesburg, *Raumstudie*, 1923. Das Haus wird aufgefaßt als eine Durchdringung und als ein Beziehungsspiel horizontaler und vertikaler Flächen | *La maison est conçue comme un ensemble de relations de plans horizontaux et verticaux* | *The house is conceived as a pattern of relations between horizontal and vertical planes*

Beziehung von Malerei und Architektur

Es gibt keine festen Gesetze auf dem Gebiet des Emotionellen. Aber es gibt Wiederholungen, die in einem bestimmten Sachverhalt begründet liegen. Zu diesen gehört das Primat des Malers vor dem Architekten. Das liegt fast in der Natur der Dinge. Der Maler ist der optische Spezialist, der wie der Physiker oder Chemiker ungehindert von praktischen Erwägungen seiner phantasiegeborenen Imagination folgen kann. Deswegen aber hat der Maler oder Physiker es nicht leichter als der Architekt, der ans Praktische gebunden ist. Im Gegenteil – nichts ist schwerer als die Erforschung des Unbekannten, gleichgültig, ob es auf räumlich-psychischem Gebiet, wie in der Malerei, oder in der theoretischen Physik geschieht. Ins Unbekannte führen keine vorgezeichneten Markierungen.

Die Perspektive bildet nach 1420 die Grundlage einer neuen Raumkonzeption. Objekte werden auf eine Ebene gezeichnet, so wie sie erscheinen und nicht entsprechend ihrer natürlichen Form oder ihren absoluten Beziehungen. Alles ist bezogen auf einen einzigen Blickpunkt.

Das majestätische, in die Tiefe gehende Tonnengewölbe, wie es Masaccio um 1425 zum erstenmal an die Wand von Santa Maria Novella malt, tritt in der Architektur mit Sicherheit erst in Albertis Sant' Andrea in Mantua ein halbes Jahrhundert später auf und findet seinen grandiosen Abschluß nahezu zwei Jahrhunderte später in Maderno's Langschiff von St. Peter (Abb. 2 und 3).

Die Luftperspektive, wie sie die Holländer um 1630 in ihrer Landschaftsmalerei entwickelten (Abb. 4), wird erst ein halbes Jahrhundert später in den Gärten von Versailles mit ihrer linearen Unendlichkeit durchgeführt.

Bei aller Differenzierung im einzelnen hat die Raumfassung der Perspektive nahezu ein halbes Jahrtausend

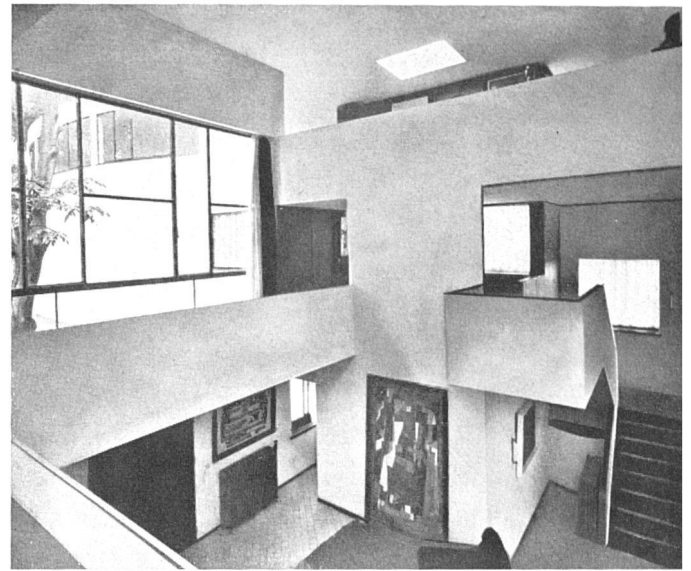


Abb. 9. Le Corbusier und Pierre Jeanneret, *Inneres des Hauses La Roche in Auteuil*, 1923 | *Intérieur de la maison La Roche à Auteuil*, 1923 | *Interior of the house «La Roche» at Auteuil*, 1923

send geherrscht. Gegen 1910 erfolgte ein Umsturz auf allen Gebieten, in den künstlerischen wie in den wissenschaftlichen.

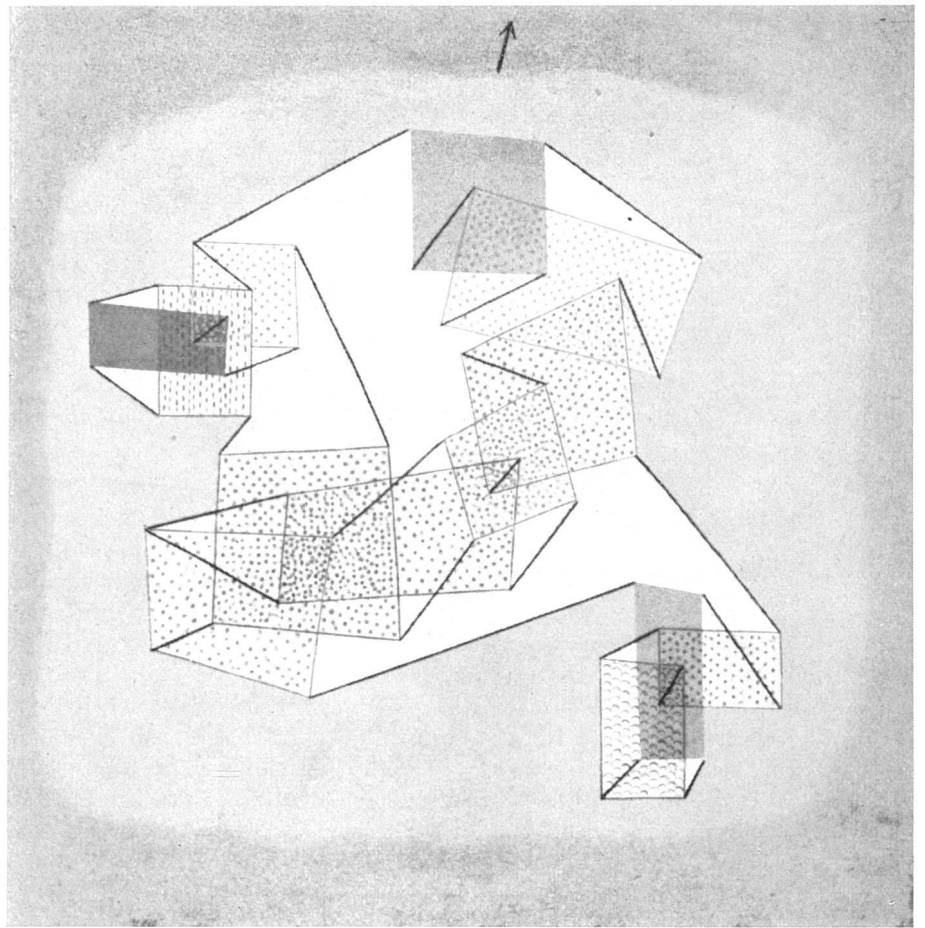
Hier ist nicht der Ort, darauf einzugehen, wie sich in verschiedenen Gebieten und völlig unabhängig voneinander unbewußt gleiche Ausdrucksmittel entwickelt haben*, die auf eine geheime Einheit hinweisen. Der unbewußte Gleichklang der Formelemente sei hier nur in drei Gebieten angedeutet, in der Malerei, in der Konstruktion und in der Architektur. Alle haben ein Formelement gemeinsam, das seit dem Beginn der Renaissance entwertet war: die *Fläche*.

Die Fläche, der früher keine Ausdruckskraft inne wohnte, der höchstens dekorative Bedeutung zukam, rückt nun in den Vordergrund einer neuen Raumauffassung, die sich nicht mehr eines einzigen Blickpunktes bedient. Der Kubismus erfaßt Objekte gleichsam relativ, von verschiedenen Standpunkten aus, von denen keiner absolute Autorität über die andern hat. Indem er Objekte zerlegt, transparent sieht, packt er sie gleichzeitig von allen Seiten: von oben und unten, von innen und von außen. Er geht um die Objekte herum und dringt in sie ein; so werden den drei Dimensionen, die den Raum der Renaissance umschreiben und die durch so viele Jahrhunderte das konstituierende Element bildeten, eine vierte angefügt: die Zeit. Der Dichter Guillaume Apollinaire war der erste, der erkannte, was gedanklich in der Malerei vor sich ging. Er war auch der erste, der in seinen Aufsätzen um 1911 zu seiner Stützung kam, zu den Physikern, die die Untrennbarkeit von Raum und Zeit verkündeten.

Wie der Wissenschaftler, so kam auch der Künstler zur Erkenntnis, daß die klassische Konzeption von

*Vgl. S. Giedion, *Space Time and Architecture*, Harvard University Press (achte, erweiterte Auflage in Vorbereitung).

Abb. 10. Paul Klee, *Schwebendes*, 1930. Die in der Zeit der Perspektive zum ausdruckslosen Element gewordene Fläche wird in der raum-zeitlichen Kunst zum «entscheidenden Konstruktionselement eines Bildes» / Le plan, élément privé de presque toute expression aux temps de la perspective, devient «le moyen de construction décisif» dans l'art à quatre dimensions / The plane, an element almost devoid of expression at the time of perspective becomes an almost decisive construction element in space-time art

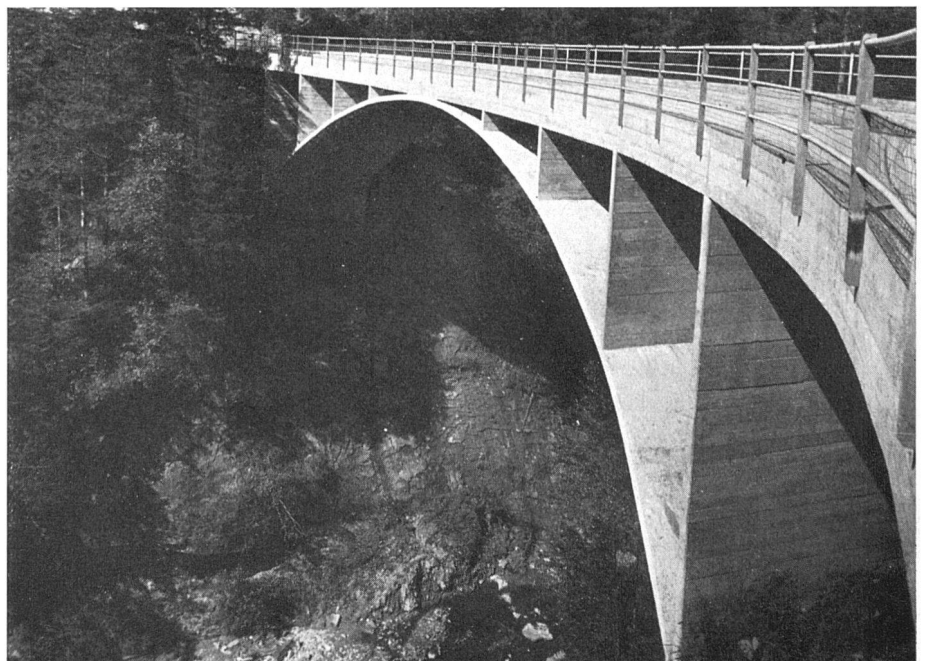


Raum und Volumen einseitig begrenzt sei. Die ästhetischen Qualitäten des Raumes werden durch die einfache Unendlichkeitsperspektive – wie etwa in den Gärten von Versailles – nicht genügend umschrieben. Die unendlichen Möglichkeiten der Beziehungen der Dinge im Raum treten nun in den Vordergrund. In den Wendeltreppen des Eiffelturmes (1889) ist wohl zuerst, rein körperlich, das Erlebnis einer räumlichen Durchdringung von außen und innen, von oben und unten verwirklicht worden. Nichts ist vom Eiffelturm wiedergegeben, wenn man nur seine perspektivischen Umrisse festhält. Es ist typisch für das 19. Jahrhundert, daß Gebilde wie der Eiffelturm, die auf dem

Denken, auf der Berechnung beruhen, emotionell etwas ausdrücken, was die Malerei – von der Architektur ganz zu schweigen – erst ein Vierteljahrhundert später darstellen konnte. Erst um 1910 wurde das Wesen des Eiffelturmes – um in der Ausdrucksweise T.S. Eliots zu bleiben – «emotionell absorbiert». Robert Delaunay hat den Turm bekanntlich entdeckt. Er hatte, wie Blaise Cendrars es ausdrückt, «zehn Standpunkte, fünfzehn Ansichten, von rechts, von links, von den Flügeln eines Vogels und von der Froschperspektive».

Mit der Eroberung des Raumes durch die Kubisten und dem damit verbundenen Wegfall des einseitigen

Abb. 11. Robert Maillart, *Schwandbachbrücke*, 1933. Maillart löste die Brücke in ein System ebener und gebogener Platten auf. Unter seiner Hand wird die steife Platte zur aktiven, tragenden Fläche / Maillart conçut le pont selon un système de dalles plates ou courbes. La dalle rigide devint ainsi un élément statiquement actif / Maillart resolved bridge-building into a system of flat and curved slabs. In Maillart's hands the rigid slab, hitherto an incalculable factor in construction, became an active bearing surface. Photo: S. Giedion

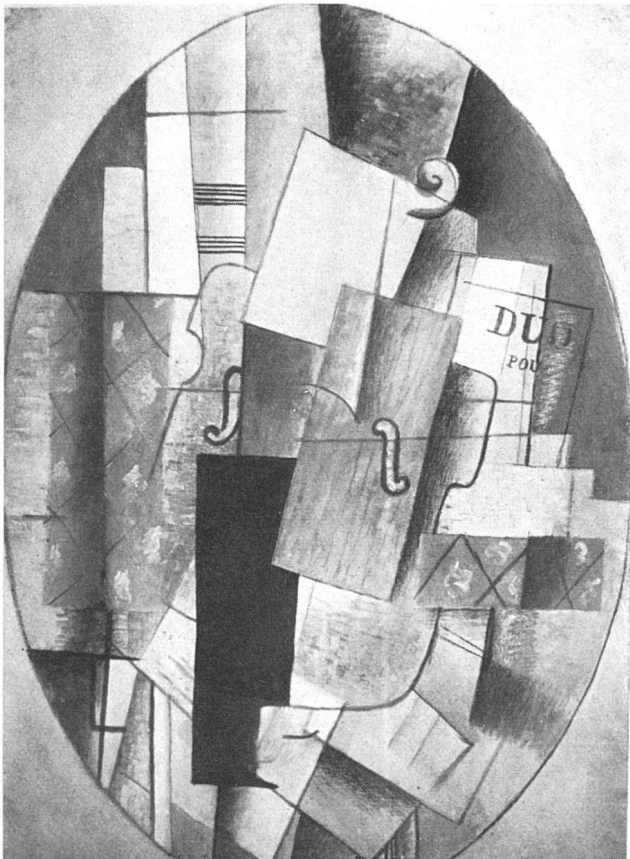


Blickpunktes gewinnt die freie Fläche eine Bedeutung wie nie zuvor. Man entdeckt das Beziehungsspiel schwebender, unkontrollierbar sich durchdringender Elemente, sowie die Bildspannungen, die durch verschiedenartige Strukturwirkungen entstehen. Es ist eine neue Anschauung der Welt, die um 1910 auftritt und die wohl ebenso einschneidend sein dürfte wie die optische Revolution im 15. Jahrhundert.

Die Sicherheit, mit der wir dies aussprechen, führt uns zu der auffallenden Übereinstimmung, mit der in der Malerei, in der Konstruktion und in der Architektur ähnliche Mittel verwendet werden, um neue Aufgaben verwirklichen zu können.

In der Konstruktion ist es Robert *Maillart* (1872 bis 1940), der aussagt, er habe die Platte zu einem neuen Konstruktionselement ausgebildet, wie sie vor ihm nur der Ingenieur für Dampfkessel verwendet hatte. Er konnte dadurch Eisenbetonbrücken (Abb. 11) in einer Weise krümmen, wie es bis dahin unmöglich gewesen war. Selbstverständlich wirkten seine Brücken *unmittelbar* auf die emotionelle Sphäre. Der Widerstand, der ihm zu seinen Lebzeiten von Fachleuten entgegengebracht wurde, ist meistens auf deren ästhetisches Glaubensbekenntnis zurückzuführen. Sie liebten diese «Blätterteigbrücken» nicht. Wenn man heute in England und Amerika von Schweizer Architektur spricht, so ist Maillart dafür das Synonym geworden.

Abb. 12. Georges Braque, *Le Violon*, 1913. Die vor- und zurücktretenden Flächen kubistischer Bilder, schwebend, einander durchdringend und oft transparent, stehen in grundsätzlichem Kontrast zu den konvergierenden Linien der Perspektive | *Flottant, s'entrecoupant et transparents parfois, les plans avancés ou en recul des tableaux cubistes contrastent d'une façon absolue avec les lignes convergentes de la perspective* | *The advancing and retreating planes of cubism, interpenetrating and often transparent are in strong contrast to the converging lines of perspective*



Albert *Gleize*, der Maler, Theoretiker und Genosse von Robert Delaunay, sagt seinerseits aus: «Das entscheidende Konstruktionselement eines Bildes ist die Fläche.» Und schließlich, wenn auf dem Gebiet der Architektur Theo van Doesburg das Innere eines Hauses (1922) transparent aufzeichnet, so werden Wände, Böden und Decken zu einer Durchdringung verschiedener Platten oder Flächen. Wie mir sein damaliger Mitarbeiter, van Eesteren, vor kurzem sagte, tat dies Doesburg, um die neue Raumauffassung des Hauses zu veranschaulichen (Abb. 8). Die Raumschauung, die van Doesburg vorschauend in einem längst verlorenen Ateliermodell manifestierte, wird später im Rockefeller-Center – fern von allen ästhetischen Gesichtspunkten – unter dem Zwang technischer und kapitalistischer Forderungen in ungeheurem Maßstab wiederholt. Der raum-zeitliche Zusammenschluß dieser ungeheuren Platten kann von einem Blickpunkt aus nicht mehr eingefangen werden. Gerade da jeder Zentimeter, jeder Winkel auf letzter Ausnützung von Licht und Terrain beruht und daraus zwangsläufig ein raumzeitlicher Komplex hervorwächst, wie er bisher nie verwirklicht wurde, offenbart sich die unbewußte Durchdringung eines konstituierenden Bildelements der Flasche. Das heißt nicht, daß etwa die Unternehmer des Rockefeller-Center die Avantgarde-Veröffentlichungen van Doesburgs gekannt hätten, wohl aber heißt es, daß eine scheinbar so weltentfremdete Kunst Gesetzen folgt, die im Gleichklang mit der heutigen Realität stehen.

Abb. 13. Rockefeller Center, New York City, 1931–1939. Die Plattenform der verschieden hohen Elemente bedeutet Auflehnung gegen den alten Turmwolkenkratzerotyp. Funktionelle Anordnung der Bürobauten an der Peripherie | *La forme en dalle des diverses unités de grande hauteur signifie la rupture avec l'ancien type du gratte-ciel tour* | *The slab-like form of the various parts of the building spread openly represents a revolt against the old type of skyscraper*

