

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 58 (1971)
Heft: 4: Was bedeutet Architektur?

Artikel: Die Aussage der Architektur : werk-Umfrage über Architektur und Semiotik - Teil 1
Autor: [s.n.]
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-45002>

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 18.10.2024

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

Die Aussage der Architektur

werk -Umfrage über Architektur und Semiotik – Teil 1

Zusammenstellung: Bruno Reichlin und Fabio Reinhart

Mitarbeit für die Übersetzungen aus dem Italienischen und Fachbegriff-Verzeichnis: Heinrich Helfenstein

Übersetzung des Artikels von Roland Barthes aus dem Italienischen: Margrit Wiegand

Vergleiche das ausklappbare Frageschema auf Seite 254

Diese werk-Nummer ist der Frage gewidmet, ob Architektur eine Bedeutung im Sinne einer Aussagekraft hat und wie man diese feststellt. Anhand des Gemeindezentrums Muttenz haben wir versucht, in diesem Sinne über Architektur zu sprechen. Im zweiten Teil des Heftes kommen Personen zum Wort, welche sich wissenschaftlich mit Problemen des Ausdrucks befassen.

Semiotik ist eine Betrachtungsweise, die kulturelle Vorgänge als Kommunikation darstellt, indem die einzelnen Zeichen begrifflich werden durch ihren Bezug zu Kodizes. Der Kodex spielt dabei in bezug auf das Zeichen etwa die Rolle von Grammatik und Wörterbuch in bezug auf die Sprache (siehe Fachbegriff «Code»).

Wir haben uns an einen Kreis von Forschern gewandt, die sich mit Semiotik befassen, und haben sie nach der Möglichkeit gefragt, Architektur mit diesem Werkzeug zu entschlüsseln (siehe Fragebogen Seite 254). Unter unseren Gewährleuten befinden sich Architekten und Architekturkritiker – Broadbent, De Fusco, Eisenmann, König, Scalvini, Sieverts, Tafuri, Venturi –, sodann Design-Theoretiker – Bonta, Dorfles, Krampen – und Kommunikationswissenschaftler – Ceccato, Moles, Van Lier – und natürlich diejenigen Wissenschaftler, die sich speziell mit der Struktur von Zeichensystemen befassen – Eco, Garroni, Barthes und Prieto.

In diesem Heft haben die Antworten von Van Lier, Krampen, Moles, Prieto, De Fusco und Barthes Platz gefunden. Mit dieser – vielleicht willkürlichen – Auswahl haben wir einen ersten Überblick über das ganze Gebiet angestrebt. Van Lier stellt seine ganze Arbeit in den Dienst der Verbindung zwischen den Kommunikationswissenschaften und der Architektur. Krampen vertritt die empirische Forschung; mit seinem semantischen Differential mißt er den tatsächlich abgelesenen Ausdruck von Gebäuden beim Publikum. Moles befaßt sich mit der Erfassung und Erfahrung von Räumen und Raumfolgen, Stadtmöblierungen und Gebäudeteilen in bezug auf ihre mögliche Beschreibung als Zeichensystem. Prieto befaßt sich mit der Umschreibung des Phänomens des Künstlerischen aus der Wahl des Vehikels der Kommunikation. De Fusco sieht die Architektur als ein Massenmedium, das nicht aus seiner vermeintlich zeitlosen Form, sondern aus dem geschichtlichen Augenblick seiner Entstehung zu begreifen ist. Roland Barthes hat nicht auf unsere Fragen geantwortet; er gestattet uns aber die Übersetzung seines Artikels «Urbanismo e Semiotologia», in welchem ein durch die Gesellschaft stets neu fixierter Zusammenhang zwischen dem Stadtbild und seiner Bedeutung beschrieben wird.

Verzeichnis der vorkommenden Fachbegriffe

Vorbemerkung: Soweit als möglich sind die Definitionen zusammenfassenden Darstellungen der Linguistik entnommen, die auch für Nichtlinguisten leicht verständlich sind. Da sich die Begriffe natürlich weiter präzisieren und nach den verschiedenen Richtungen differenzieren ließen, wird bei jeder Definition auf die betreffende Stelle in der Literatur verwiesen, um das weitere Nachschlagen zu erleichtern. Im wesentlichen stützt sich das Verzeichnis auf folgende Traktate:

F. de Saussure, «Cours de linguistique générale», Payot, Paris 1968; R. Barthes, «Éléments de Sémiologie», Ed. Gonthier, Paris 1969; M. Bierwisch, «Strukturalismus. Geschichte, Probleme und Methoden» in «Kursbuch 5», 1966, S. 77–152; A. Martinet, «Éléments de Linguistique générale», Lib. A. Colin, Paris 1967; G. K. König, «Architettura e comunicazione», LEF, Firenze 1970.

Artikulation, doppelte Artikulation

Gleichzeitige Gliederung der Ebene der Signifikante und der Signifikate. In der verbalen Sprache vollzieht sich die Gliederung der Vorstellungsinhalte in einzelne Begriffe in Korrelation mit der Gliederung der Laute in einzelne geregelte Lautfolgen (de Saussure, S. 155).

Martinet (zit. 1–8; 1–11; 2–10) unterscheidet eine erste und eine zweite Artikulation. Die erste Artikulation ordnet die zu kommunizierende Erfahrung zu Einheiten (siehe Zeichen) mit einem Signifikant und einem Signifikat. Diese Einheiten (Martinet nennt sie Moneme, die sich nicht in jedem Falle mit dem einzelnen Wort decken müssen) sind auf der Ebene der Signifikante auf Lauteinheiten (siehe Phoneme) zurückführbar, die die Bedeutung der Moneme differenzieren (*H* und *L* sind die Phoneme, die die Bedeutung von «Haus» und «Laus» differenzieren). Die zweite Artikulation läßt sich demnach definieren als Kombination von Phonemen zu Signifikanten.

Bedeutung

Vorgang, in dem sich ein Signifikant mit einem Signifikat verbindet. Diese Verbindung ist nicht motiviert von der Sache her, auf die sich ein Zeichen bezieht (Die Verbindung ist also arbiträr). Als Produkt einer kollektiven Konvention jedoch ist sie für jedes Glied einer sprachlichen Gemeinschaft feststehend (de Saussure, S. 100, 158; Barthes II.4).

Daß wir die Frucht eines bestimmten Baumes «Kirsche» nennen, hat nichts mit der Beschaffenheit dieser Frucht zu tun. Dennoch sind wir an diesen Namen gebunden, können ihn also nicht gegen einen beliebigen anderen vertauschen, weil sich nur die Lautfolge «Kirsche» in jedem

Le langage de l'architecture
Questionnaire voir page 254

Meaning in architecture
Questions see page 254

anderen Benutzer der deutschen Sprache mit der Vorstellung «Kirsche» verbindet.

Beliebigkeit

(de Saussure: «l'arbitraire») siehe *Bedeutung*. Umstand, daß sich die Verbindung von Signifikant und Signifikat nicht nach der bezeichneten Sache, sondern nach der kollektiven Konvention richtet (de Saussure, S. 100).

Code, Langue – parole

System, das regelt: 1) ein Repertorium von Symbolen, die sich durch gegenseitige Opposition unterscheiden; 2) die Regeln ihrer Kombination; 3) gegebenenfalls die Entsprechung eines jeden Symbols mit seinem gegebenen Signifikat (ein Code braucht jedoch nicht notwendig alle diese drei Eigenschaften zu besitzen). Aus: U. Eco, «La struttura assente», Bompiani, Milano 1968.

In der Linguistik ist «langue» das überindividuelle (also soziale), konventionalisierte, arbiträre und tradierte Sprachsystem als Inventar von Zeichen und Regeln zu deren Kombination für die sprachliche Verständigung zwischen Angehörigen einer Sprachgemeinschaft. Dieses Sprachsystem besteht völlig unabhängig von der physischen Beschaffenheit der sprachlichen Kommunikationsmittel und konstituiert sich im wesentlichen als System von Werten. «Parole» dagegen bezieht sich auf die Sprache («langage»), die konkret von einem Individuum verwendet wird. Der Doppelbegriff «langue/parole» ist mit einer wichtigen Erweiterung in die allgemeine Semiotik übernommen worden; indem die Ebene der Materie, auf der sich ein Mitteilungssystem aufbaut, neu hinzukommt. R. Barthes zeigt zum Beispiel, wie sich im Falle des Möbels die «langue» aus der Gegenüberstellung von Möbeltypen konstituiert, die in funktionaler Hinsicht identisch sind (zum Beispiel Himmelbett/Stahlrohrbett ...), wobei ein jeder Typus je nach seinem «Stil» auf einen anderen Sinn verweist; gleichzeitig bildet sich die «langue» auch nach den Assoziationsregeln der verschiedenen Einheiten auf der Ebene der Ausstattung. Die «parole» besteht hier in den unbedeutenden Variationen, die der Benutzer einem Element verleihen kann, sowie in der freien Assoziation der Möbelstücke.

Designat

Bezugspunkt des Signifikats außerhalb des Zeichensystems, zum Beispiel in der Realität.

Funktionen des Zeichens

Die Semantik handelt von den Beziehungen von Zeichen und ihren Designaten. Die Syntax handelt von den Beziehungen der Zeichen untereinander. Sie sieht also ab von deren spezifischen Bedeutungen und ihren Beziehungen zu dem Verhalten, in dem diese stattfinden. Die Pragmatik handelt von den Beziehungen zwischen den Zeichen und den Interpretanten, von der Bedeutung der Zeichen in bezug auf das Verhalten, in dem diese stattfinden. Die pragmatische Erforschung einer Sprache ist psychologisch ausgerichtet, da sie die Interpretanten und demnach ihre Dispositionen zum Antworten analysiert. Die Erforschung der pragmatischen Funktion einer Sprache ist psychologisch, physiologisch und soziologisch ausgerichtet, da sie die Interpretanten und deshalb deren Dispositionen zum Antworten analysieren. Sie ließe sich demnach auch definie-

ren als Erforschung der Sprache als soziale Institution (nach König, «Architettura e comunicazione», LEF, Firenze 1970).

Interpretant

Organismus, für den etwas ein Zeichen ist (siehe *Zeichen*).

Interpretanz

Siehe unter *Zeichen*.

Kommunikation

Prozeß der Aussendung, des Empfanges und der Verarbeitung von Information.

Konvention

Siehe *Bedeutung*.

Metasprache

Gegenteil einer konnotativen Semiotik: in einer Metasprache sind die Signifikate Zeichen in einem bereits bestehenden Zeichensystem. So ist die Linguistik ein Zeichensystem, dessen Signifikat die gewöhnliche Sprache bildet (Barthes IV, Hjelmslev S. 166).

- | | |
|----------------|---------------------------------------|
| 1. Signifikant | 1. Signifikat |
| 2. Signifikant | 2. Signifikat \leftarrow 1. Zeichen |
| | 2. Zeichen |

Nachricht (messaggio)

Die im Prozeß der zwischenmenschlichen Kommunikation auftretende Information. Manchmal wird das Wort «Nachricht» auch im selben Sinne wie «Information» gebraucht, oder man stellt ihm «Information» als Bezeichnung für den Informationsgehalt im Sinne der klassischen Informationstheorie gegenüber (aus: «Wörterbuch der Kybernetik 2», G. Klaus, Fischer, 1969).

Paradigma (Assoziation)

Gruppe von Zeichen, die sich auf der Assoziations-ebene (im Gedächtnis) auf Grund von gemeinsamen Elementen ihrer Signifikate und Signifikante bildet. Die Paradigmen strukturieren demnach die Gesamtheit des nichtrealisierten Zeichenvorrates (siehe *Syntagma*).

Architektonische Beispiele für Paradigma und Syntagma

Jede linguistische Einheit ist mit einer Säule eines antiken Gebäudes vergleichbar: Diese Säule befindet sich in einem realen Bezug zu den anderen Teilen des Gebäudes, zum Beispiel zu einem Architrav. Diesen Bezug, der auf Nähe oder Berührung der Elemente beruht, nennen wir syntagmatisch. Wenn es sich jedoch um eine dorische Säule handelt, ruft sie in uns den Vergleich mit den anderen architektonischen Säulenordnungen, der ionischen und korinthischen, hervor. Diesen Bezug, der virtuell ist und auf Substitution beruht, nennen wir paradigmatisch (-systematisch). R. Barthes gibt einige Beispiele:

System (Paradigma)	Syntagma
Architektur: stilistische Variationen eines einzigen Gebäudeelementes, verschiedene Dachformen, Eingänge ...	Verknüpfung der einzelnen Elemente im Gesamt eines Gebäudes.

Phonem

Kleinste bedeutungsdifferenzierende Einheiten des Sprachsystems, denen die kleinsten Elemente des Schallstroms einer Äußerung entsprechen. Die Phoneme sind charakterisiert durch ihre Stellung im System, nicht durch ihre Lautsubstanz (siehe *Doppelte Artikulation*, Bierwisch, S. 86).

Semiologie

Wissenschaft, die nach dem Postulat de Saussures (S. 33–35) «la vie des signes au sein de la vie sociale» zum Gegenstand hätte und ihren Platz innerhalb der Sozialpsychologie fände. Über den gegenwärtigen Stand der Semiologie und über ihre Beziehung zur Linguistik siehe Barthes, «Introduction».

Signifikat

Psychische Vorstellung eines Gegenstandes, die mit Hilfe des Signifikants mitgeteilt wird (de Saussure, S. 99).

Signifikant

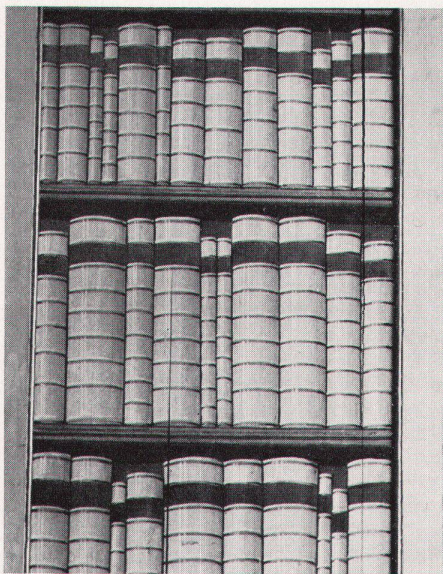
Lautvorstellung, mittels deren ein Signifikat vermittelt werden kann (de Saussure, S. 99).

Syntagma

Real vollzogene Kombination von Zeichen. In der verbalen Sprache ist diese Kombination linear und irreversibel (man denke zum Beispiel an den Satz). Im Syntagma erhält jedes Zeichen seinen genauen Wert aus seiner Position im Kontext. Paradigma und Syntagma bilden die zwei Achsen eines Zeichensystems, insofern jedes in einem Syntagma realisierte Zeichen mit einer Reihe von anderen, nicht realisierten Zeichen paradigmatisch verbunden ist (Barthes, III).

System

Siehe *Wert*.



Wert

Während dem der Begriff «Bedeutung» allein die Beziehung von Signifikat und Signifikant betrifft, bezieht sich derjenige des «Werts» auf die Relation des einzelnen Zeichens zur Gesamtheit der übrigen Zeichen. Wie jeder Wert (zum Beispiel in der Ökonomie) konstituiert sich auch der sprachliche Wert aus zwei verschiedenen Momenten:

- 1) Ein Wort kann gegen etwas von ihm verschiedenem, gegen eine Vorstellung «ausgetauscht» werden.
- 2) Es kann mit anderen Wörtern verglichen werden. (In gleicher Weise tauscht man in der Ökonomie gegen Geld etwas ein, was einer anderen Ordnung als das Geld angehört; wieviel man von einer bestimmten Ware für ein Fünffrankenstück erhält, hängt andererseits von der Stellung des Fünffrankenstückes im ganzen Geldsystem ab.)

Analog dazu bestimmt sich der Wert eines Wortes aus dessen Stellung im System der Sprache (langue) als Ganzem (de Saussure, S. 155–166).

Zeichen

Gesamtheit von Signifikant und Signifikat. Da es sich beim einen wie beim anderen um psychische Größen handelt, ist auch das Zeichen psychischer Natur (de Saussure, S. 98; Barthes, II).

Zeichen und Sprache (Nach der behavioristischen Definition von C. W. Morris). Wir entnehmen die Übertragung und Erklärung G. K. Königs aus seinem Buch «Architettura e comunicazione», LEF, Firenze 1970.

A ist dann ein Zeichen, wenn es sich um einen vorbereitenden Stimulus («preparatory stimulus») handelt, der beim Fehlen von Stimulusobjekten die Antwortsequenzen einer bestimmten Verhaltensart auslösen würde, in einem Organismus die Disposition schafft, mit Antwortsequenzen dieser Verhaltensart zu antworten. (Def. I).

Damit mehrere homogene Zeichen eine Sprache bilden können, müssen diese folgenden fünf Unterscheidungskriterien gehorchen:

- 2, 1) Eine Sprache besteht aus mehreren Zeichen.
- 2, 2) In jeder Sprache hat jedes Zeichen eine Bedeutung, die mindestens einer Anzahl von Interpretanten gemeinsam ist.
- 2, 3) Die Zeichen einer Sprache müssen von den Mitgliedern der Sprachgruppe gebildet werden können.
- 2, 4) Die Zeichen einer Sprache müssen plurisituational sein, das heißt, sie müssen in jeder verschiedenen Situation eine gewisse Konstanz der Bedeutung aufweisen.
- 2, 5) Die Zeichen einer Sprache müssen ein System von miteinander verknüpften Zeichen bilden, die in determinierter Weise kombinierbar sind.

Zusammenfassend kann man sagen:
Def. II: Eine Sprache ist eine Serie von einer Gruppe gemeinsamen plurisituationalen Zeichen, deren Kombinationen beschränkt sind.

Oder

Def. II^{bis}: Eine Sprache ist ein System von plurisituationalen Zeichen, die einer Gruppe von Interpretanten gemeinsam ist.

Aus dem bis jetzt Gesagten folgt:

Def. III: Jedes Zeichen, das zu einer Sprache gehört, definiert sich als linguistisches Zeichen.

Weitere Definitionen sind notwendig, um das Erwähnte zu erhellen:

Def. IV: «Interpretant» ist jeder Organismus, für den etwas ein Zeichen ist.

Def. V: Interpretanz ist die Fähigkeit, auf seiten des Interpretanten, auf ein Zeichen zu antworten.

In der Definition I erscheinen einige Termini, die nach dem allgemeinen Wortgebrauch hinreichend klar wären, die hier jedoch genauer umschrieben werden sollen.

Vorbereitender Stimulus nennt man jede physische Energie, die auf ein Empfangsorgan einwirkt und die die Antwort, die man auf einen anderen Stimulus gibt, konditioniert.

Die Fähigkeit, zu antworten, schließt die Antwort nicht ein, aber sie ermöglicht sie.

Sequenz von Antworten nennt man jede Serie aufeinanderfolgender Antworten. Das erste Glied dieser Serie geht von einem stimulierenden Gegenstand aus, das letzte ist die Antwort an diesen stimulierenden Gegenstand als Zielobjekt. Dagegen ist das Segment einer Sequenz von Antworten eine Serie aufeinanderfolgender Antworten, die mit dem ersten Terminus der Serie beginnt, jedoch nicht bis zum letzten fort dauert.

Gruppe von Verhaltensweisen nennt man jede Serie von Sequenzen, die von ähnlichen stimulierenden Gegenständen ausgehen.

Def. VI: Jede Sprache hat ihre eigene Gruppe von Interpretanten. Das heißt:

Def. VII: Keine Sprache ist universal.

Henri Van Lier

Architecture et sémiologie

L'animal sémiologique

Lorsque le XXI^e siècle, qui sera sans doute celui de l'écologie, parlera du nôtre, c'est par la sémiologie qu'il nous désignera. L'homo politicus, economicus, etc. a fait place à l'homo semiologicus, et Michel Foucault traduit le climat général quand il affirme qu'au fondement de toutes nos sciences humaines il y a l'histoire, l'anthropologie et la psychanalyse, et que celles-ci à leur tour trouvent leur modèle dans la linguistique, qu'on peut élargir en sémiologie, ou science des signes. Cela veut dire qu'à nos yeux l'être humain non seulement utilise des doubles et des signes, mais qu'il se constitue à partir d'eux; que sa description ne peut donc se contenter de la notion de Behavior et qu'elle suppose celle de Mind (Chomsky); qu'il est moins régi par des besoins que par des désirs; que chez lui le monde-autour (Umwelt) est déjà entouré par le monde (Welt). C'est cela qu'entre 1900 et 1915 affirment, chacune en leur domaine, la psychanalyse, la phénoménologie, la peinture cubiste, la musique dodécaphonique, la notion de théorie physique dans la Relativité et les Quanta, la linguistique saussurienne. Pourquoi cette explosion de la problématique du signe, d'abord réservée à des précurseurs, et devenant actuellement monnaie courante?

En vérité, pour la première fois dans l'histoire humaine, nous vivons un commencement de civilisation d'une manière réfléchie. Et qu'est-ce qu'un commencement de civilisation sinon une mutation radicale des codes? Rien d'étonnant donc que nous fassions des sciences et des arts réfléchissant sur la nature des signes. Bien plus, notre mutation tient à la révolution industrielle, et l'industrie a précisément deux caractères qui incitent à la sémiologie. Alors que l'artisanat ancien, par le «fait à la main», engendrait fatalement dans les objets des doubles et des signes, la production industrielle comme telle, c'est-à-dire indépendamment du circuit économique où elle fonctionne, tend à créer des objets pauvres en signes et en doubles; elle oblige donc à faire de l'élaboration de ceux-ci une production consciente: telle est une fonction essentielle du Design, fondamentalement sémiologique. D'autre part, en travaillant par éléments et combinatoires (systèmes), l'industrie donne à l'environnement un caractère «écrit», c'est-à-dire discontinu, mobile, combinable, différentiel, qui est la nature même du signe. Ainsi l'actuel fétichisme des objets et des corps ne tient pas tant aux rapports de production qu'aux forces de production, c'est-à-dire à la structure même de l'objet industriel, et en particulier à la photographie, qui nous renvoie de tout et de nous-mêmes une vue prélevante, dissociatrice, répétitive, combinante. Du reste, la valeur et la nature des signes sont thématiques aussi, quoique négativement, par le Short-life et les rebuts propres au monde industriel.

Architecture et sémiologie

L'architecture n'échappe pas à ce mouvement. L'indépendance actuelle de ses classes de matériaux, le cloisonnement de ses moments de production font qu'elle aussi se vide de signes et de

Henri van Lier (geboren 1921) ist Philosoph. Professor am Institut des Arts de Diffusion in Brüssel. Mitarbeit an der französischen Enzyklopädie. Zurzeit wissenschaftlicher Berater (Architektur, Ästhetik, Design, Dinge, usw.) für die «Encyclopaedia Universalis».

Wichtigste Veröffentlichungen: «Les arts de l'espace», Casterman, Paris 1959; «Le nouvel âge», Casterman, Paris 1962; «Architecture synergique», Cahiers du Centre d'Etudes architecturales, Brüssel; «Architecture» (L'espace architectural) in «Encyclopaedia Universalis»; «Esthétique» (Prise de vue générale, les expériences esthétiques, esthétique industrielle) in «Encyclopaedia Universalis»; «Objet et esthétique» in «Communications» Nr. 13; «Culture et industrie: le design» in «Critique» Nr. 246/1967; «Signes et symbole dans l'acte sexuel» in «Cahiers internationaux de symbolisme» Nr. 15/16, 1967/68; «Environnement et industrie» in «Environnement» Nr. 1.

doubles, lesquels y deviennent l'objet d'une recherche délibérée. On comprend donc que dans les trois termes de Vitruve – utilitas, soliditas, venustas – nos contemporains gardent les deux premiers (fonction, construction) et remplacent le troisième (esthétique) par un autre (sémiologie). Là où il y avait des codes universellement reconnus, comme dans le monde ancien, le jugement esthétique était une manière de reconnaître la convenance sémiologique de l'objet. Là où, comme à présent, ce sont précisément les codes qui font difficulté, il est normal que l'appréciation esthétique cède la place à l'analyse sémiologique.

Dimensions sémiologiques de l'architecture

Toute architecture, si humble soit-elle, est un objet sémiologique complexe, où on relèvera au moins les couches suivantes, que la plupart des auteurs méconnaissent ou confondent:

1. *Des doubles ou «imagos»*. Rappelons que, selon Lacan, l'être humain, du fait de son impotence natale, n'arrive à se donner une consistance et un schéma corporel qu'en se saisissant à partir d'objets, ou plus exactement de formes, qui lui servent de miroir. Tels sont les doubles, les «imagos», images constituantes plutôt que constituées. Il suffit d'en comprendre la définition pour voir que l'architecture, de la chambre à la région, est une proposition primordiale d'imagos.

2. *Des signes*. Mais, comme les imagos sont fermées par leur contour et travaillent seulement par impact, l'être humain, pour achever sa consistance, est obligé de s'identifier également à des signes, lesquels ont pour propriété d'être articulés et de former des systèmes. L'architecture propose:

a) des *signes emblématiques* (facultatifs): la colonne, la coupole, le toit plat ou en pente désignent l'architecture civile, religieuse, quotidienne, urbaine, campagnarde, etc.

b) des *redondances* (facultatifs): la moulure de la porte ou du plafond souligne la porte et le plafond.

c) des *fonctions exerçables*: la porte donne des ordres (ouvrir, fermer, passer, etc.) du seul fait qu'elle est une porte.

d) des *fonctions dénommables*: la porte renvoie aussi au langage, où elle est incluse dans les para-

digmes et syntagmes qui se rapportent à la demeure, avec toutes leurs connotations et analogies, jusqu'à la Sublime Porte et à la Porta Coeli. e) des *fonctions manifestées* (facultatifs): il arrive souvent qu'une partie d'une architecture non seulement ait une fonction, mais la manifeste, soit par des redondances, soit par son articulation dans le système des signes (puisque signification vient de signum facere).

f) des *structures constructives dénommables*. g) des *structures constructives manifestées* (facultatifs), dont les exemples classiques sont les nervures gothiques.

3. *Des chemins*. Toute architecture propose aussi, autour de nous, des chemins, lesquels, si on y réfléchit, ne sont pas seulement des accès et des voies au sens behavioriste du terme, mais aussi des ouvertures de «projets», au sens où l'existentialisme a entendu le mot depuis Heidegger jusqu'à Sartre.

4. *Un parti global d'espace-temps*. C'est ce qui fait qu'indépendamment de ses fonctions, de ses emblèmes, de ses ordres pragmatiques, etc., un complexe de Bernin dégage un autre message global qu'un complexe de Borromini, et cela par un certain taux de dilatation-contraction, ouverture-fermeture, tension-détente, densité-fluidité, etc. Tel est le sujet architectural d'une œuvre, au sens large où je l'ai entendu dans l'Encyclopaedia Universalis Esthétique, Expériences).

5. *Des règles d'emploi* combinant tous les éléments précédents selon des axes paradigmatiques et syntagmatiques, ou, comme dirait Saussure, in absentia et in praesentia.

6. *Une rhétorique* (facultative), car l'architecture à sa façon use, comme le langage, de métaphores, de métonymies, de paronomases, de métaphores, d'hyperboles, etc.

7. *Un symbole au sens plein* (facultatif et très rare). – Enfin, il peut se faire qu'une architecture se présente comme une œuvre d'art majeure. Dans ce cas, le parti global d'espace-temps devient un symbole au sens plein, c'est-à-dire que l'objet devient un fragment du monde à lui seul un monde, en raison de certaines structures perceptives et motrices poursuivant une saisie immédiate et totale. C'est par exemple ce que vise Le Corbusier quand il parle d'espace indicible. Il y a alors sujet architectural au sens plus étroit où je l'ai entendu dans «Les Arts de l'Espace».

Difficultés d'une sémiologie de l'architecture

A) En architecture, le rapport entre code et message diffère d'après les cas. En effet, si les fonctions exerçables s'expliquent bien dans une perspective behavioriste, et travaillent un peu comme les impératifs de la langue (la porte dit: ouvre-moi, ferme-moi), déjà les fonctions et les structures dénommables, ainsi que les fonctions et les structures manifestées, entretiennent avec le langage des rapports mal étudiés. D'autre part, il semble bien que le parti d'espace-temps, de même que les redondances et les manifestations des fonctions et des structures, délivrent leur message, non par application d'un code, comme la parole vis-à-vis de la langue, mais au contraire par variation à l'égard d'un code, à la manière de ce qui se passe dans le «langage» musical.

B) Ensuite, l'architecture ne «parle» pas seulement comme un objet rencontré, mais comme un objet entourant, englobant. Ceci rend ses messages à la fois profonds et difficilement cerna-

bles; en tout cas, y est exclue la double articulation propre au langage. Utérine avant d'être phalique, l'architecture n'est jamais seulement un objet – pas plus un objet de connaissance qu'un objet d'emploi.

C) Le parti général d'espace-temps est sans doute le plus important pour l'acceptabilité d'une architecture par l'habitant. Or nous n'avons aucun moyen d'investigation rigoureux permettant de savoir ce que l'habitant perçoit (éprouve) consciemment et inconsciemment à cet égard. C'est pourquoi des études comme celles de Lynch, malgré leur intérêt, passent à côté de l'essentiel.

Utilité de la sémiologie pour l'architecte

A) Une sémiologie bien conduite dénonce d'abord le mythe du fonctionnalisme étroit (qui ne fut pas celui du Bauhaus), repris actuellement par le mythe d'une cybernétisation intégrale de l'architecture comme optimisation des données. Elle rappelle en effet que les images, les signes, les chemins, le parti global d'espace-temps, éventuellement le symbole au sens plein, ne sont pas données; que sur ce terrain l'acte architectural est toujours renvoyé à une création, nécessairement aléatoire. Dénonçant toutes les applications brutales de l'écologie ou de l'informatique, la sémiologie fait apparaître l'architecte (ainsi que le Designer comme le responsable des signes là où le processus industriel, par son caractère élémentaire et combinatoire, tend à les faire disparaître, ou à les faire proliférer sans ordre – ce qui revient au même. L'intérêt des Urbans de Negroponte est de concilier cybernétique et créativité.

B) Mais en même temps qu'elle rapproche l'architecte et le Designer, une sémiologie bien conduite montre leur différence. L'objet reste, comme son nom l'indique (ob-jet, Gegenstand, voorwerp, predmet), devant nous, et c'est pourquoi nous y admettons plus facilement les innovations, la mobilité, l'ouverture au sens où Umberto Eco parle d'œuvre «ouverte». Mais, étant des mammifères nés dans une matrice, nous avons à l'égard de l'architecture, matrice agrandie, d'autres exigences. Lorsque l'on a compris que l'homme non seulement projette des signes et des doubles, mais qu'il s'y cherche, qu'il a besoin d'eux pour avoir un contour, on comprend peut-être mieux la résistance des usagers à certaines propositions architecturales récentes. La mobilité répond bien aux nouvelles caractéristiques de l'industrie, de la science, de l'art propres à l'homme contemporain au travail. Mais il faut être prudent avant d'en conclure qu'elle convient également à l'homme contemporain quand il habite.

C) Enfin, il est bien évident que si la sémiologie ne donne pas une clé universelle pour la lecture et l'évaluation des œuvres du passé et du présent, elle nous donne des habitudes d'attention qui nous aident dans cette invention chaque fois renouvelée qu'est la lecture d'une architecture, même modeste.

Du « bon usage » de la sémiologie par l'architecte

On me demande, pour finir, de citer une expérience concrète que j'aurais eue en ce domaine. J'ai fait l'an dernier, au CEA (Centre d'études architecturales) de Bruxelles, six leçons sur les maîtres de la linguistique et de la sémiologie

contemporaines: Saussure, Jakobson, Bloomfield, Chomsky, Lévi-Strauss, Lacan, Foucault, Derrida, Freud. Je n'ai pas essayé de proposer directement une sémiologie de l'architecture, science qui n'est pas encore constituée. Or, les résultats obtenus disent assez bien ce que peut être la sémiologie pour l'architecte. Bon nombre d'assistants ont remarqué que ces leçons ne leur avaient pas donné de solutions toutes faites à leurs problèmes, mais qu'elles leur avaient montré que ce qu'ils croyaient parfois être des solutions n'en étaient pas. C'est là le rôle critique ou purificateur de la sémiologie. Et d'autre part, des

mois après, ils m'ont confirmé que ces grilles de lecture très générales, précisément parce qu'elles avaient été aperçues dans la rigueur qu'elles ont dans d'autres domaines, et sans application hâtive au leur, leur avaient donné une tout autre capacité d'analyse et même de création dans leur travail.

Les architectes anciens étaient tellement sémiologues en pratique qu'ils n'avaient pas besoin de sémiologie théorique. Dans la situation où l'industrie a mis les signes, les doubles, les chemins, les partis globaux d'existence, ce n'est pas trop d'un peu de théorie pour que la pratique se réveille.



Abraham A. Moles

Sémiologie de l'architecture

C'est une affirmation maintenant bien connue que le parallélisme entre système de signes et réalisation architecturale depuis, entre autres, les travaux de Panofski. On trouvera dans la thèse de Myriam Schoemann (Hochschule für Gestaltung, Ulm) des développements bibliographiques intéressants et une excellente mise au point, malheureusement totalement dépourvue de figures.

Les considérations sémiologiques peuvent servir:

1 d'inspiration poétique;
2 d'hypothèse de travail à partir de la connaissance de certaines structures sémiologiques autonomes: c'est le système de théorisation et, par là, de vulgarisation de certaines réalisations architecturales déjà faites. Il est difficile pourtant d'y trouver beaucoup de rigueur, d'abord parce que l'analyse sémiologique est peu rigoureuse en elle-même dans l'état actuel des choses; ensuite, parce qu'il est toujours possible de faire une construction intellectuelle pour justifier d'un développement matériel;

3 deux branches nous paraîtront intéressantes dans le développement d'une analyse sémiologique de l'architecture:

a) La recherche d'une classification des œuvres architecturales existantes par des méthodes descriptives, inspirées des travaux effectués par Gardin aux séminaires de l'École des Hautes-Études de Paris sur la description analytique de la forme des objets à partir de combinaisons de voyelles et de consonnes, construisant des mots prononçables d'un nouveau langage et combinant les mots dans des phrases. Les règles

choisies sont assez simples pour permettre la réalisation d'un modèle linguistique parallèle à l'objet réel à décrire et d'inférer des lois, des signes qui le représentent, des lois relatives à l'objet lui-même, au moins au titre heuristique.

b) Les études liées à la notion d'information ou de complexité aboutissant dans le cas du langage au concept d'information et, dans le cas des édifices, à celui de complexité d'un ensemble. Ces études ont un caractère statistique et rentrent dans une branche de développement de la branche des signes qui a fait récemment beaucoup de progrès. Nous pensons en particulier au parallélisme entre un texte composé de signes et un labyrinthe plus ou moins complexe, ainsi qu'aux travaux sur les supersignes ou sous-ensembles architecturaux.

c) L'architecture peut être un moyen de communication, mais on ne doit pas ignorer qu'elle est d'abord un moyen d'habitation, sauf dans les systèmes monumentaux fortement intégrés dans l'espace de la ville et relevant plutôt de l'urbanisme ou de l'architecture dans la ville. On doit toujours, en ce domaine, citer d'abord l'être humain dans sa vision de fourmi parcourant l'espace peuplé d'obstacles. Or, nous manquons totalement d'études phénoménologiques précises sur le déroulement de l'espace pour l'être humain qui marche ou roule. Ce sont celles-ci qui détermineraient la valeur d'une sémiologie des signes architectoniques: couloir, allée, escalier, ascenseur, plan d'eau, dôme, verticalité, profondeur.

d) A cet égard, le changement des modes de parcours de la ville ou du grand immeuble par l'intermédiaire de tapis roulants, hautes voies, peut changer les données mêmes d'une valeur et renforcer le déroulement de la phase architecturale.

Abraham A. Moles promovierte auf den Fachgebieten der Natur- und Sprachwissenschaften und erlangte Diplome in Elektrotechnik, Physik und Mathematik. Professur für Sprachwissenschaften an der Universität Straßburg. Leiter des Institutes für Sozialpsychologie in Straßburg. Dozent für Kybernetik, Methodologie, Soziodynamik und Informationstheorie an der Hochschule für Gestaltung. Forschungstätigkeit auf dem Gebiet der wissenschaftlichen Organisation der Arbeit. Forschungsbeauftragter bei der Rundfunk- und Fernsehanstalt in Paris. Mitglied der Redaktionskommission der Zeitschrift «Schéma et schématisation», Paris. Wissenschaftlicher Berater am Institut «Cybernetic of Planning and Organization, Quickborner Team», Quickborn, Hamburg. Recherchen auf den Gebieten der Kybernetik, der Informationstheorie, der Sozialpsychologie, der Musik usw.

e) Enfin, il convient d'être extrêmement critique au sujet de l'emploi de la sémiologie en architecture en fonction des considérations précédentes, car ce développement peut très facilement être prisonnier d'une mode ou sujet à des développements directs, faute d'analyse directe des échelles et donc de la grandeur du signe: l'unité du signe

Martin Krampen

Semiotik der Architektur

1

Der Begriff Semiotik stammt ursprünglich aus dem Bereich der medizinischen Theorie der Symptome (Theorie der Zeichen beziehungsweise Anzeichen von Krankheiten). Locke soll ihn in die Philosophie eingeführt haben als die Lehre von den Zeichen, die der menschliche Geist benutzt, «die Dinge zu verstehen oder sein Wissen den anderen mitzuteilen». Als der eigentliche Begründer der Semiotik wird heute allgemein der amerikanische Philosoph Charles Sander Peirce anerkannt. Auf seiner Arbeit beruht, erweiternd und erklärend, das Werk von Charles Morris. Von Morris stammt die Unterscheidung zwischen «reiner», «beschreibender» und «angewandter» Semiotik. Diese Unterscheidung erweist sich als ein guter Leitfaden zur Beschreibung der Entwicklung semiotischer Forschung.

Bis zu Morris hatte der Schwerpunkt semiotischer Forschung auf dem Gebiet der «reinen Semiotik» gelegen, auf der Entwicklung einer Metasprache, mit der man über Zeichen beziehungsweise Zeichensysteme reden konnte. 1962 traf sich eine Gruppe von Sozialwissenschaftlern (Anthropologen, Soziologen, Sozialpsychologen, Psychoanalytikern, Linguisten usw.) an der Indiana University zu einer Konferenz über Paralinguistik (Erforschung der nicht eigentlich zur Sprache gehörigen sprachlichen Phänomene, wie Intonation, Wortgeschwindigkeit usw.) und Kinesik (Körperbewegungen, wie Gesten usw.). Diese Konferenz bezeichnet den Übergang zu einer Periode «beschreibender Semiotik», eine Schwerpunktverschiebung von der Philosophie auf den Bereich der empirischen Sozialwissenschaften. Auf der Konferenz an der Indiana-Universität prägte Margaret Mead den Begriff «semiotics» (Plural von «semiotic») für diese neue

étant contenue en gros dans la vision perspective de l'homme en déplacement. Il y a deux façons d'analyser la structure architecturale: dans la première, une caméra ou un observateur étant situé dans un point défini de l'espace, il enregistre un très grand nombre d'êtres ou d'événements qui passent devant lui. De l'étude de ces enregistrements, il tire un certain nombre de règles structurales au sujet de ces êtres et événements.

Dans une deuxième méthode, l'observateur est essentiellement mobile: il est une particule se déplaçant dans l'ensemble des panneaux de l'espace qui constitue les structures architectoniques. Au cours de son déplacement, il enregistre une série d'images ou d'unités de visions dans une série de séquences éventuellement répétitives; il cherche à tirer de leur ensemble des lois structurelles ou syntactiques de sa vision de l'espace.

f) Le concept d'emboîtement ou d'inclusion me paraît essentiel dans l'architecture qui ferait un usage modéré de structures logiques suggérées par la sémiologie.

Vous trouverez également dans une étude sur la psychologie de l'espace, à paraître prochainement chez Castermann, des idées plus développées dans ce sens à propos des arts à trois dimensions et de l'expérience de l'espace.

Art empirischer Beschäftigung mit «strukturierten Kommunikationsvorgängen in allen Sinnesmodalitäten» (visuell, taktil, geruchsmäßig usw.).

Etwa um die gleiche Zeit beginnt in Italien der Versuch einer Übertragung semiotischer Begriffsschemata auf Probleme der Architektur, zunächst noch im Sinne einer «reinen Architektursemiotik». Dieser Analogieschluß ist vor allem das Verdienst von Giovanni Klaus König («Analisi del linguaggio architettonico», Florenz 1964). Durch seine umfassende Kenntnis gerade auch der amerikanischen empirischen Literatur gelang es schließlich Umberto Eco, den Übergang von der «reinen» zur «beschreibenden» Architektursemiotik zu vermitteln («La struttura assente», Mailand 1968).

Ich persönlich versuche meinen Beitrag auf dem Gebiet der «beschreibenden» Architektursemiotik zu leisten und gleichzeitig in den Bereich der «angewandten Architektursemiotik» vorzustoßen. Das heißt zunächst, empirische Untersuchungsmethoden aus dem Bereich der Sozialwissenschaften für das Messen von Bedeutung in der Architektur dienstbar zu machen und zu erproben. Dabei lasse ich mich von dem Gesichtspunkt leiten, daß die ausgewählten Methoden möglichst für den Architekten verständlich und im Rahmen seiner täglichen Praxis anwendbar sein sollten. Besonders bewährt hat sich hier das «semantische Differential», ein auf 7-Punkte-Skalen aufgebautes Meßinstrument, auf welche die befragten Personen ihre subjektiven Eindrücke, zum Beispiel von einem Bauwerk, mit Hilfe ausgewählter Adjektivpaare ausdrücken können (vgl. die Veröffentlichungen darüber in *werk*, Januar und Februar 1971).

Um aus der «beschreibenden» zur «angewandten» Architektursemiotik vorstoßen zu können, bedarf es einer Definition spezieller Anwendungsgebiete» innerhalb der Architektur. Hier zeichnen sich, meiner Erfahrung nach, vier Anwendungsbereiche deutlich ab:

- Die (kritische) Architekturtheorie
- Die Architekturgeschichte
- Die Entwurfspraxis
- Der Architekturunterricht

2

Aus der aufgezeigten Entwicklung geht hervor, daß die semiotische Analyse der Architektur über die Schaffung eines konzeptuellen Apparates hinausgewachsen ist. Mit dem semantischen Differential, das der amerikanische Psychologe Osgood und seine Mitarbeiter zwar zunächst im linguistischen Bereich entwickelt hatten, bald aber auf den Bereich der Bedeutungsmessung von abstrakten Malereien, Skulpturen usw. angewandt, war ein beispielhaftes Instrument zur Erfassung individueller oder kollektiver konnotativer Bedeutungen in der Architektur geschaffen worden.

Eine weitere in der Psychologie bekannte Untersuchungsmethode, die sich auf den Bereich der Architektursemiotik anwenden läßt, ist die sogenannte Q-Technik. In der Q-Technik werden der Versuchsperson eine größere Anzahl verbaler oder auch vergleichbarer visueller Stimuli (zum Beispiel Photographien von Gebäuden) vorgelegt, die nach bestimmten Vorschriften auf einer Skala anzuordnen sind. So könnte man etwa eine Reihe von zufällig ausgesuchten Photographien von Gebäuden verschiedener Nutzung nach dem Gesichtspunkt «sehr fabrikmäßig» bis «überhaupt nicht fabrikmäßig» auf einer Skala anordnen lassen, um dann durch eine Faktorenanalyse zu ermitteln, welche visuellen Kriterien (Zeichen) verschiedene Typen von Versuchspersonen zur Identifikation der Nutzungsart Fabrik verwenden. Semantisches Differential und Q-Technik haben beide den Vorzug, daß sie auf visuelles Material direkt anwendbar sind. Im einen

Martin Krampen (geboren 1928 in Siegen). Studium der Philosophie, Psychologie und Theologie an den Universitäten Tübingen und Heidelberg, anschließend Kunstakademie Florenz. 1953–1957 Studium an der Hochschule für Gestaltung, Ulm. 1958 Fulbright-Stipendium. 1958–1962 Studium der Psychologie und Kommunikation an der MichiganState University, USA. Außerordentlicher Professor für Psychologie und Design an der Universität Waterloo (Kanada) und an der Architektur fakultät der Universität Toronto. 1967/68 Lehrtätigkeit an der Hochschule für Gestaltung, Ulm. 1969–1970 Gastprofessor an der Architektur fakultät der TU Stuttgart. Zurzeit Professor für Kommunikation an der Ecole d'Architecture der Universität Genf und Leiter der Kontaktstelle für Hochschuldidaktik, Ulm.

Wichtigste Veröffentlichungen: «Design and Planning», Bd. I 1965, Bd. II 1967 bei Hastings House, New York. «Signs and symbols in graphic communication» in «Design Quarterly» Nr. 62/1965; «Grundzüge der Kommunikationstheorie» in «Format» Nr. 17/1968; «Computadoras y diseño – una investigación» in «Actualidades técnico-científicas arquitectura», Universidad de La Habana, Nr. 1/1969; «The production method in sign design research» in «Print» Nr. 6/1969.

Von besonderem Interesse auf dem Gebiet der Semiotik: «Das Messen von Bedeutungen in Architektur, Stadtplanung und Design», Teil 1 in *werk* 1/1971, Teil 2 in *werk* 2/1971.

Fall (semantisches Differential) beschreibt die Versuchsperson durch Eintragen von Checkmarken auf Skalen ihren «Eindruck» von einem Gebäude, mit dem sie entweder realiter, gedächtnismäßig oder in Form einer Photographie (beziehungsweise Zeichnung) konfrontiert ist. Im anderen Falle (Q-Technik) wird visuelles Material, zum Beispiel Photographieren oder Zeichnungen von Gebäuden, von der Versuchsperson direkt manipuliert, das heißt auf einer Skala verteilt. Schwierigkeiten mit verbaler Formulierung architektonischer Bedeutung tauchten also in beiden Fällen nicht auf. – Dennoch ist es nicht ungewöhnlich, daß wir im Alltag verbal auf Architektur reagieren, wie etwa in dem Falle, wenn wir zur Orientierung einer Person ihr den Weg durch die Stadt mit Hilfe der Beschreibung von Gebäuden mündlich erklären. Daher ist die Erforschung verbaler Bedeutungsreaktionen auf bestimmte architektonische Stimuli von großer Wichtigkeit. Sie steht allerdings noch ziemlich am Anfang.

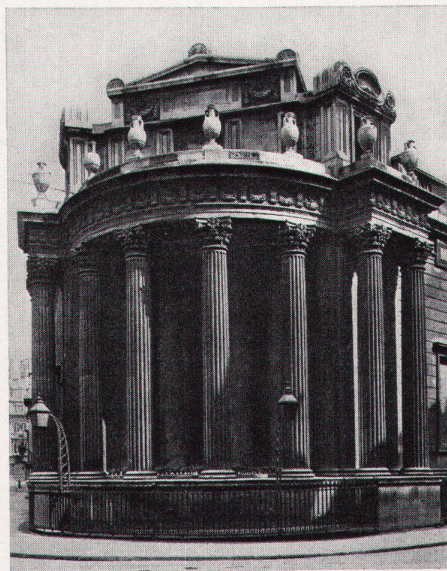
3

Die Frage, ob Architektur ein Zeichensystem und damit ein Kommunikationssystem sei, kann einmal, wie bereits aufgezeigt, operational geklärt werden: Architektur muß schon deswegen Bedeutung für die Leute haben, weil man diese Bedeutung messen kann. Was man da aber mißt, bedarf doch einer weiteren kritisch-theoretischen Vertiefung. Der rein pragmatische Aspekt der Zeichentheorie wurde in den USA entwickelt, mit der Konsequenz, daß eine «Verwertung» der syntaktischen und semantischen Erkenntnisse des Wiener Kreises zur politischen und ökonomischen Beeinflussung der werktätigen Massen zugunsten der herrschenden Klasse stattfinden konnte. Man denke nur an die für den Monopolkapitalismus so lebenswichtige Rolle der Verkaufsförderung (Reklame).

Daher stellen wir die Frage: Was ist es nun, das da im Kommunikationsprozeß funktioniert? Offenbar sind die empirisch feststellbaren Zeichen nur die äußerliche, materielle Hülle von Gedanken oder Ideen, die nur mit Hilfe dieser materiellen Einkleidung von einem Kopf zum anderen übertragbar werden können. Gedanken aber sind mehr oder weniger adäquate Abbilder der materiellen Welt. Adäquate Widerspiegelung der Welt ist die notwendige Grundlage von Praxis und Theorie der Menschen. Die Praxis, der Produktionsprozeß, wird unterstützt durch den Austausch von Zeichen, durch Kommunikation. Gerade dadurch, daß die Menschen sich in bezug auf den Produktionsprozeß durch Kommunikation organisieren und Erfahrungen austauschen, erweist sich dieser als ein gesellschaftlicher Prozeß. Auch die Theorie, der Erkenntnisprozeß, wird unterstützt durch den Austausch von Zeichen. Dadurch, daß die Menschen sich gegenseitig ihre Gedanken, ihre Widerspiegelungen der Welt, mitteilen können, erweist sich auch der Erkenntnisprozeß als ein gesellschaftlicher Prozeß. Wichtig ist es nur, die Abbild- und die Zeichenfunktion klar zu trennen. *Abbilder*, seien sie gedanklich (Ideen) oder materiell (Photographien usw.), dienen zur Widerspiegelung der materiellen Welt. *Zeichen* dagegen dienen zur Kommunikation von Widerspiegelungen. *Abbilder* müssen auf Grund ihrer Widerspiegelungsfunktion eine *mehr als strukturelle Ähnlichkeit* mit dem Abgebildeten besitzen. Für *Zeichen* ist dagegen auf Grund ihrer gesellschaftlichen Kommunikationsfunktion *Konvention*, gegenseitige Übereinkunft, und nicht Ähnlichkeit

konstitutiv. Daher können Zeichen Ähnlichkeit mit dem Bezeichneten besitzen oder nicht. Und daher ergibt sich der historische Charakter der Zeichenbedeutungen: Dasselbe Zeichen kann (und wird!) gestern etwas anderes bedeuten als heute oder morgen. Abbildungen dagegen können im Laufe der Geschichte nur immer adäquater werden (wenn sie wirklich Abbildungen sind), ein Wechsel ihres Widerspiegelungsgegenstandes stünde im Widerspruch zu ihrer Definition. Wenn daher architektonische Zeichen gestern etwas anderes bedeuteten, als sie es heute tun und morgen tun werden, so ist das nicht verwunderlich.

Durch den historischen Charakter der kollektiven Interpretation architektonischer Zeichen haben wir bereits eine Architektursemiotik impliziert. Jetzt sollen noch zwei Ebenen architektonischer Kommunikation unterschieden werden. Einmal umkleidet die materielle Form der Gebäude in einer Gesellschaft deren Gedanken über, das heißt deren Widerspiegelungen ihrer eigenen Wirklichkeit: ihrer Arbeitsteilungssysteme, ihrer Verwandtschaftssysteme, ihrer Produktionsverhältnisse, ihrer Zirkulationssysteme, ihrer Wohnverhältnisse usw. Die Architektur umhüllt das gesellschaftliche Gedankengut bezüglich dieser Wirklichkeitssektoren mit materieller Form. Eine solche Form ist beispielsweise der Tempel der Antike, der nicht nur als religiöses Zentrum, sondern auch, wegen der Sicherheit, die ein religiös tabuisierter Ort gewährt, als Aufbewahrungsort für Schätze, als Bank funktioniert. Die zweite Ebene architektonischer Kommunikation ergibt sich dann, wenn die architektonischen Formen auf besonders *symbolische* Weise die Kommunikation des gesellschaftlichen Gedankengutes vornehmen. Dies ist zum Beispiel dann der Fall, wenn die säulengetragene Vorhalle des griechischen



Tempels zum Zeichen für eine kapitalistische Bank verwendet wird – ein Symbolismus der gerade wegen der Bankfunktion der Tempel in der Antike sehr naheliegt.

Ob und auf welche Art und Weise Architektur durch solche Kommunikationsvorgänge zum Massenmedium werden kann, hängt sicher auch von der Definition des Begriffes Massenmedium ab. Wenn es zum Beispiel als besonders wichtig

für die Definition eines Massenmediums gilt, daß die Kommunikation «einseitig», das heißt ohne oder mit einer nur durch sehr schwerfällige Mittel vollziehbare Rückmeldung erfolgt, haben Massenkommunikation und Architektur einen wichtigen Punkt gemeinsam. Ein anderer Berührungspunkt ist der gesteigerte Warencharakter der Zeichen in Massenkommunikationen und Architektur. Die Anteiligkeit oberflächenkosmetischer Zeichen wird in der Architektur sogar gesetzmäßig in Prozenten der Bausumme verrechnet.

4

Die geschichtliche Betrachtung der Architektur kann besonders durch die empirische Messung der Bedeutungsunterschiede (semantisches Differential) verschiedener Stilepochen präzisiert werden. Dabei ist es möglich, die Gruppen, welche die Differenzierung vollziehen, klassenspezifisch auszuwählen (zum Beispiel werktätige Laien vs. freiberufliche Architekten). Unter Stilepochen sollen hier nicht nur die klassischen Unterscheidungen (zum Beispiel zwischen Renaissance und Gotik) verstanden werden, sondern auch Stilunterschiede, wie die zwischen der typischen Baumasse der «Gründerzeit» und etwa unserer fünfziger Jahre. Durch Messungen einer solchen Gegenüberstellung ließe sich die neuerlich öfters vertretene Hypothese präzisieren, daß sich der Rationalisierungsdrive des Monopolkapitalismus in einer phantasielosen Funktionalisierung der Architektur äußere, bei der durch «Einsparung» der dekorativen Gebäudeschicht für den Verbraucher Monotonie, für die Bauunternehmer aber Profite entstehen.

5

Wie man Stilepochen semantisch differenzieren kann, so ist es auch möglich, Entwurfsphasen semantisch zu differenzieren. Dabei kann das Ergebnis einer Differenzierung zur Grundlage von Entwurfsstrategien werden, deren Resultat dann durch eine weitere Differenzierung überprüft wird. Die Differenzierungen können sowohl durch Fachleute (Architekten) als auch durch «Laien» (Benutzer) vorgenommen werden. Praktisch könnte das so aussehen: Im ersten Differenzierungsgang erweist sich ein Unterschied zwischen der ersten und zweiten Konzeption, sagen wir, einer Fassade, in einem Absinken der mittleren Werte für die Skalen stark–schwach, reich–arm usw. Die Entwurfsstrategie zielt auf eine Hebung des Eindrucks der Stärke und des Reichtums der Fassade. Das Ergebnis dieser Entwurfsbemühungen wird durch eine semantische Differenzierung der zweiten und dritten Konzeption geprüft.

6

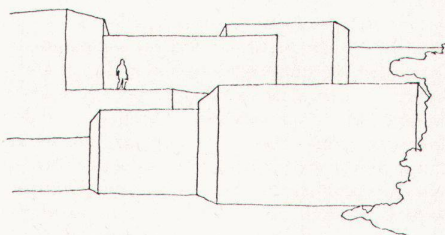
Der Frage, wie der Benutzer den Bau interpretiert, sind wir schon seit einiger Zeit zusammen mit einer Gruppe von Architekturstudenten der Universität Stuttgart nachgegangen. Zum Beispiel stellten wir uns die Frage: Welcher Elemente des Gebäudes bedient sich der Benutzer, um dessen Funktion zu identifizieren? Was macht eine Fabrik zur Fabrik, ein Bürogebäude zum Bürogebäude, ein Einfamilienhaus zum Einfamilienhaus, usw.? Die Studenten zeigten den Versuchspersonen Bilder einer Zufallsstichprobe von Gebäuden, baten sie, deren Nutzung zu identifizieren und aufzuschreiben, welche Merkmale sie zur Identifikation benutzt hätten. Wir fanden ein reichhaltiges Repertoire von Zeichen: teils aus der Umgebung des Gebäudes, teils an dessen Außen-

haut, teils unter dessen Bauteilen, an seiner Fassade, in bezug auf sein Volumen, usw.

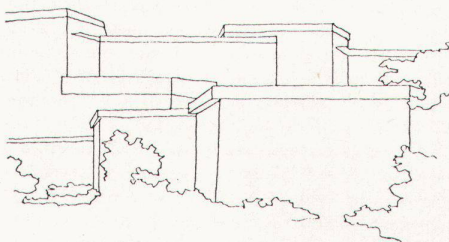
Wir wollen demnächst dieses «Vokabular» veröffentlichen. Für eine weitere Untersuchung dieses Problems, die zurzeit noch im Gange ist, hat A. Lienhard, Student an der Universität Stuttgart, eine geschickte Versuchsanordnung entworfen: Jede Versuchsperson wird in entsprechenden zeitlichen Zwischenräumen mit immer detaillierteren Zeichnungen derselben Gebäude konfrontiert und jedesmal nach der Nutzungsart befragt. Zunächst (Abb. 1) enthält die Zeichnung kaum andere Anhaltspunkte als den Umriß. Dann wird schrittweise Detail hinzugefügt (Abb. 2 und 3). Schließlich wird eine Photographie des Gebäudes vorgelegt. Die Absicht ist, besonders wichtige Zeichen dadurch zu identifizieren, daß dasselbe Gebäude durch Hinzufügung von mehr und mehr Detail von einer Nutzungsart zu anderen wechselt. So mag etwa im bloßen Umriß eine Fabrik und ein Bürogebäude gleich aussehen; durch Hinzufügen von Fenstern beginnen sie sich aber dann zu unterscheiden. Ob Architekten und Laien ein gleiches Zeichenrepertoire benutzen, soll im Verlauf derselben Untersuchung festgestellt werden.

7

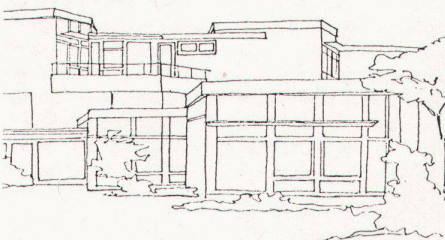
Seit über fünf Jahren stellt die Semiotik für meinen Unterricht in Architektur und Design einen der Hauptgegenstände *forschenden Lernens* dar. Dabei spielen einfache empirische Techniken wie das semantische Differential eine wichtige Rolle. Die Erfahrung mit solchen Techniken, das heißt die selbständige Erforschung selbstgestellter Probleme mit Hilfe solcher Instrumente, gibt den Studierenden einen direkten Zugang zu dem sonst so geheimnisvollen Bereich der gefühlsmäßigen Bedeutung von Gebäuden. Ein solcher Zugang zur Bedeutungsdimension der Architektur macht aber erst eine kritische Verantwortung für die gesellschaftlichen Auswirkungen von Architekturformen möglich.



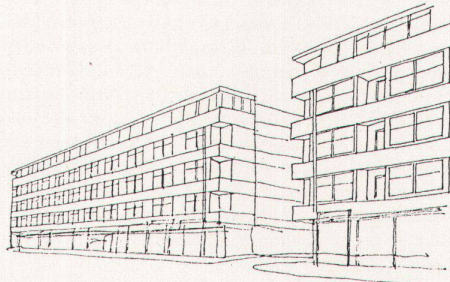
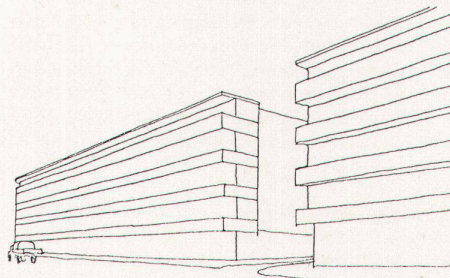
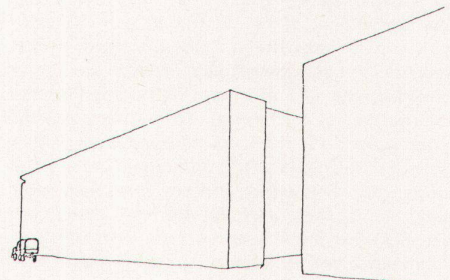
1



2



3



Luis J. Prieto

Notes pour une sémiologie de la communication artistique

Sous le terme «sémiologie» on comprend des domaines de recherche très variés et cependant apparentés.

D'abord, le domaine de la communication. La sémiologie de la communication est en fait une extension de la linguistique, destinée, non, comme on a pu le penser, à analyser des codes d'un intérêt si négligeable que le code de la route ou celui que forment les signaux maritimes, mais à étudier la communication en général; non, donc, pour décrire des codes réels, mais pour calculer des codes possibles. Et cela, en premier lieu, pour mieux comprendre la spécificité de la communication linguistique, dont bien entendu personne n'a mis en doute l'intérêt.

Il y a ensuite une sémiologie de la signification, dont le domaine est beaucoup plus large, embrassant tout ce que l'on peut appeler la «cérémonie»: tous nos comportements, du fait que nous vivons en société, deviennent significatifs, deviennent des cérémonies, et il est possible par conséquent de les étudier en utilisant pour cela

les méthodes élaborées pour l'étude de la signification linguistique ou, mieux encore à mon avis, celles de la sémiologie de la communication.

Il y a enfin un troisième domaine qui se trouve, probablement, pour ainsi dire à cheval entre les deux autres, et qui est celui de la sémiologie de la communication artistique. A cheval dis-je, parce que, si bien, comme la désignation même de cette branche de la discipline le postule déjà, le phénomène artistique est probablement un phénomène communicatif, qui relèverait donc, s'il en était ainsi, de plein droit de la sémiologie de la communication, la communication y résulterait, comme nous le verrons plus loin, du choix délibéré de la cérémonie, c'est-à-dire de ce qui, lorsque le choix n'est pas fait avec un propos communicatif, constitue l'objet de la sémiologie de la signification. Si donc, par son objet, la sémiologie de la communication artistique semble être une partie de la sémiologie de la communication, elle se rapproche plutôt, par le type des problèmes que pose cet objet, de la sémiologie de la signification.

La sémiologie de la communication artistique est sans doute la branche de la discipline qui se heurte à plus de difficultés. Il n'est pour commencer nullement certain que ce soit effectivement de phénomènes communicatifs dont elle a à s'occuper. Mais, même si cela venait à être démontré et

Luis J. Prieto (geboren 1926 in Buenos Aires) promovierte 1955 in Linguistik an der Universität Córdoba (Argentinien). 1956–1960 Studium an der Ecole pratique des Hautes Etudes, Paris, unter der Leitung von Prof. André Martinet. 1960–1966 Professor für Linguistik an der Universität Córdoba. Wissenschaftliche Tätigkeit beim argentinischen Consejo Nacional de Investigaciones Científicas. Nach dem Militärputsch 1966 werden Prieto alle staatlichen Aufträge entzogen. 1968 Übersiedlung nach Algerien, wo er Dozent für Linguistik an der Universität Algier wird. 1969 Rückkehr nach Paris. Seit Oktober 1969 ist er ordentlicher Professor für Linguistik an der Universität Genf.

Wichtigste Veröffentlichungen über Semiotik: «Principes de noologie», Mouton, Den Haag 1964; Beiträge in «La sémiologie» (Encyclopédie de la Pléiade, vol. «Le Langage»), Editions Gallimard, Paris 1968, und in «Messages et signaux», Presses Universitaires de France, Paris 1966; Einleitung zur italienischen Ausgabe dieses Werkes («Lineamenti di semiologia», Editori Laterza, Bari 1971); «Langue et style» in «La Linguistique» Nr. 1/1969.

l'on pouvait être sûr que l'art est une forme de communication, il resterait encore le problème du traitement objectif des contenus transmis dans cette communication, traitement énormément plus difficile que celui, pourtant déjà bien loin d'être facile, des contenus linguistiques. Le comportement du récepteur, en effet, permet finalement de vérifier de façon objective les significés des énoncés de la langue, tandis que rien ne semble permettre une telle vérification des contenus artistiques.

On s'explique bien que la sémiologie de la communication artistique ne soit qu'à ses débuts, à sa préhistoire. Sa construction, cependant, ne pourra qu'aider l'artiste à mieux comprendre ce qu'il fait et surtout – je dis surtout parce que, quand-même, l'artiste sait d'une certaine façon ce qu'il fait, et il n'est pas certain qu'il ait besoin de le savoir autrement – l'homme en général à mieux connaître une partie fondamentale de son activité, à le délivrer des mythes, hérités ou non, dont l'ont chargé nos sociétés et à prévenir les nouveaux mythes dont risquent de charger les sociétés futures.

Les lignes qui suivent ne sont que des notes sur le sujet, qui ne forment pas nécessairement un tout structuré, et dans lesquelles j'essaie de présenter ce que je ne saurais nullement considérer comme des thèses à défendre, mais comme des hypothèses à explorer. J'espère avec ces notes susciter la discussion sur les fondements de cette branche de la sémiologie, fondements souvent négligés au profit de recherches plus particulières et, peut-être, plus stimulantes dans l'immédiat, mais condamnées à mon avis à piétiner sur des approximations plus ou moins intuitives tant qu'elles manqueront d'une base consistante sur laquelle s'appuyer.

1

Ce qu'on appelle l'«utilité» d'un instrument est une classe, la classe des opérations que l'on peut exécuter par son moyen. L'utilité d'un instrument doit donc être distinguée d'une opération concrète que l'on exécute en se servant de lui, qui se trouve à l'égard de celle-là dans le rapport où se trouve en général un objet à l'égard d'une classe à laquelle il appartient. Ainsi, de même qu'une personne déterminée peut appartenir à deux classes, par exemple la classe des Suisses et la classe des architectes (ce qui ne veut pas dire que ces classes soient identiques et que toute personne appartenant à l'une appartienne aussi à l'autre et vice-versa), une même opération peut être susceptible d'être exécutée aussi bien au moyen d'un instrument déterminé qu'au moyen d'un autre et appartenir donc aux utilités respectives de ces instruments, sans que cela implique que ces utilités soient identiques. Un simple tire-bouchon et un tire-bouchon-décapsuleur, par exemple, peuvent servir l'un aussi bien que l'autre pour exécuter l'opération de déboucher une bouteille de Bordeaux, et cette opération appartient donc à l'utilité de l'un aussi bien qu'à l'utilité de l'autre; mais cela, comme c'est évident, n'empêche pas que l'utilité du simple tire-bouchon et celle du tire-bouchon-décapsuleur soient distinctes. Il y a en effet une opération comme, par exemple, celle de décapsuler une bouteille de bière, que l'on peut exécuter avec le dernier et qui figure donc parmi les membres de la classe d'opérations qu'est son utilité, mais qui ne saurait être exécutée avec le premier et n'appartient pas par conséquent à son utilité.

2

Les signaux, parmi lesquels on doit compter les suites de sons ou «phonies» que l'on produit lorsqu'on parle, sont des instruments, et les opérations que l'on exécute en se servant d'eux consistent à transmettre des messages. Ce qu'on appelle le «signifié» d'un signal n'est que son utilité, c'est-à-dire la classe des messages que l'on peut transmettre par son moyen. Les mêmes remarques faites ci-dessus pour l'instrument en général sont valables pour les cas particuliers que sont les signaux. Pour exécuter, par exemple, l'opération d'annoncer l'arrivée de l'autobus à la personne qui l'attend avec moi, je peux prononcer la phrase // arrive aussi bien que la phrase *Le bus arrive*. Cette opération figure donc parmi les membres de la classe qu'est l'utilité (signifié) de la phonie que l'on prononcerait dans le premier cas ainsi que de l'utilité (signifié) de la phonie que l'on prononcerait dans le dernier. Cela n'empêche pas cependant que ces utilités soient distinctes, la classe des «choses que l'on peut vouloir dire» en prononçant la première phrase étant beaucoup plus large que celle des «choses que l'on peut vouloir dire» en prononçant la dernière.

Dans la suite je parlerai d'instrument, d'utilité et d'opération en général, étant entendu que, sauf avis contraire, ce qui sera affirmé est applicable à tout instrument, à son utilité et aux opérations qui composent celle-ci, indépendamment du fait que l'instrument dont il s'agit soit un signal ou un instrument qui n'est pas un signal.

3

Du fait qu'un instrument possède toujours une utilité et que celle-ci est une classe à laquelle appartient nécessairement une opération que l'on exécute avec lui, l'exécution d'une opération suppose toujours une façon particulière de concevoir celle-ci – en entendant par «concevoir un objet» la reconnaissance de son appartenance à une classe, c'est-à-dire à l'extension d'un concept –, laquelle façon particulière de concevoir l'opération dépend de l'instrument dont on se sert pour l'exécuter. Du moment, en effet, où l'on se sert d'un instrument déterminé pour exécuter une opération, on reconnaît l'appartenance de celle-ci à la classe des opérations que l'on peut exécuter en se servant de l'instrument en question, c'est-à-dire à son utilité.

Le choix, parmi tous les instruments dont on peut se servir pour exécuter une opération déterminée, de celui dont on se servira effectivement, implique par conséquent le choix d'une façon particulière de concevoir cette opération. Cela, bien entendu, à condition qu'il y ait effectivement choix parce qu'il y a effectivement plusieurs instruments dont on peut se servir pour exécuter l'opération en question. Je crois pouvoir expliquer par ce double choix, par ce choix qui implique un autre choix, quelque chose que Roland Barthes ne fait que mentionner, le fait que tout comportement devient en société un «fonction-signe». Nos comportements, en effet, sont des moyens, donc des instruments, destinés à exécuter des opérations. Du moment où, une opération étant donnée, on peut choisir parmi plusieurs comportements également aptes à l'exécution de celle-ci, celui qu'on adoptera effectivement, ce comportement devient l'indice – le fonction-signe – d'une façon dont on conçoit l'opération, celle qui dépend du comportement choisi. Il me semble cependant nécessaire d'ajouter une remarque: il faut, pour qu'un comportement de-

viennne fonction-signe, qu'il puisse effectivement être choisi parmi d'autres également susceptibles d'être adoptés pour exécuter la même opération. Et je propose d'autre part de remplacer la lourde expression «fonction-signe» et de dire, à la suite du protagoniste du film d'Alain Tanner, si riche en suggestions pour le sémiologue, *Charles mort ou vif*, que tout comportement, du moment où il a pu être choisi, devient, en société, *cérémonie*.

4

Si l'opération est donc conçue d'une façon particulière, dépendant de l'instrument dont on se sert pour l'exécuter, ce n'est pas là la seule façon dont elle est conçue: une opération est toujours conçue aussi par rapport au but poursuivi, au but que l'on se propose avec elle. De rétablir le parallélisme des phares d'une voiture, par exemple, est une opération que l'on conçoit d'abord par rapport à la visibilité nécessaire sur la route, au procès verbal que l'on risque, etc. Mais lorsqu'on apporte la voiture à l'atelier, l'ouvrier conçoit cette opération aussi par rapport à l'instrument qu'il emploiera. Par rapport à cet instrument, l'opération en question peut être conçue comme étant «la même chose» – c'est-à-dire être reconnue comme appartenant à la même classe – que, par exemple, celle de redresser un pare-chocs; mais, par rapport au but poursuivi, il est évident que l'opération de rétablir le parallélisme des phares ne saurait être conçue comme étant «la même chose» que celle de redresser un pare-chocs. Il en va de

Zusammenfassung der Thesen von L. J. Prieto

Die Semiotik der Kunst liegt zwischen der Linguistik und der Gesellschaft: sie ist sowohl Kommunikation wie Repräsentation. Die Analyse der Sprache der Kunst ist schwieriger als die anderer Sprachen, Inhalte können kaum verifiziert werden; und wenn Semiotik der Kunst eine Wissenschaft ist, so steht sie noch vor ihrem Anfang.

1

Wie ein Mensch zu zwei Gesellschaften gehören kann, die voneinander unabhängig sind – zu der der Schweizer und zu der der Architekten – so kann ein Instrument zweierlei Funktionen haben, ohne daß jeder Gegenstand, der die eine hat, auch die andere besitzt.

2

Dies alles gilt immer auch von Signalen, als den Instrumenten des Mitteilens. Verschiedene Signale können sich in ihrer Funktion – der Botschaft – überschneiden und unterscheiden.

3

Mit der Wahl des Instrumentes, mit welchem man eine Handlung durchführt, anerkennt man Instrument und Handlung als auf den gewünschten Zweck gerichtet. Das gibt unserem Verhalten seine gesellschaftliche Bedeutung als «Zweck-Zeichen» oder Zeremonie.

4

Jede Handlung bedarf einer Konzeption bezüglich des angestrebten Zieles sowohl wie des – unter mehreren passenden – verwendeten Instrumentes; dieses Gesetz der doppelten Passung ist grundlegend für die Semiotik.

5
Die Wahl des Instrumentes zur Durchführung einer Handlung wird so zur Zeremonie. Wo diese Zeremonie bewußt als Vehikel einer Mitteilung gebraucht wird, da handelt es sich um Kunst.

6
In diesem Falle ist die Wahl des Mittels der Mitteilung selbst eine mitteilende Handlung; dabei können mitteilende Instrumente auch für banale Handlungen verwendet werden, zum Beispiel Häuser zum Wohnen, wobei das gewählte Instrument seine künstlerische Kommunikation behält.

7
Die Konzeption einer Handlung in bezug auf ein Ziel setzt die ideellen Bedingungen, innerhalb derselben eine banale oder eine sinnreiche Wahl der Instrumente möglich ist: die Ideen des Bauherrn können durch banale oder künstlerische Bauten verwirklicht werden.

8
Eine Gruppe von Künsten handelt in ihrer Grundlage kommunikativ und ihr Instrument ist ein Signal und steht für etwas anderes: Literatur, Malerei, Skulptur, Theater, Film usw. sind «literarische» Künste.

9
Andere Künste sind «architektonisch»: ihre Grundlage ist nicht kommunikativ. Wir fragen nicht zuerst, was ein solches Werk bedeute, sondern wozu es diene.

10
Die Unterbringung der «musikalischen» Künste unter die Definition unseres 5. Punktes ist schwierig; ihre grundlegende Handlung ist schwer zu umschreiben.

11
Es scheint in den «literarischen» Künsten zur Regel zu werden, daß die grundlegende Handlung, die Wahl des Instrumentes, nur noch der Unterstützung der künstlerischen Aussage dient; die denotative Kommunikation weicht – außer in Dokumentarfilmen und in erotischen Filmen – vor der konnotativen zurück.

12
Die «architektonischen» Künste aber sind dieser parasitären Verwendung entgangen; die dekorativen Architekturaufgaben, deren grundlegende Handlung oder Wahl des Instrumentes mitteilend ist, gehen zurück (Triumphbögen werden selten). Man könnte eine Architekturgeschichte der parasitären Baukunst schreiben.

même lorsque, par exemple, on prononce la phrase // arrive pour annoncer l'arrivée du bus. Ce faisant, on reconnaît l'appartenance de cette opération à l'utilité (signifié) de la phonie produite et, par conséquent, elle apparaît comme étant «la même chose» que tout autre message appartenant également à cette utilité, par exemple «la même chose» que l'annonce de l'arrivée d'un cortège. Mais ces deux annonces, conçues comme étant «la même chose» par rapport à la phonie mentionnée, ne sauraient l'être aussi par rapport au but que l'on se propose en faisant l'une ou l'autre, et si l'interlocuteur, lorsqu'on essaie de lui annoncer l'arrivée du bus en prononçant la

phrase // arrive, ne sort pas son ticket de la poche mais commence à applaudir, on a droit d'avoir des doutes quant à sa santé mentale.

La double conception que l'on a toujours d'une opération que l'on exécute, d'une part par rapport au but poursuivi, d'autre part par rapport à l'instrument employé, c'est-à-dire ce que l'on pourrait appeler en termes linguistiques la «double pertinence» à laquelle on la soumet, me paraît constituer une donnée fondamentale pour la sémiologie.

5
Que nous le voulions ou non, le choix de l'instrument dont on se servira pour exécuter une opération devient nécessairement cérémonie, c'est-à-dire qu'il indique une façon particulière de concevoir cette opération, laquelle vient s'ajouter à celle qu'on a déjà par rapport au but poursuivi. Mais ce choix n'est pas nécessairement fait avec le propos délibéré de fournir cette indication. Je propose, comme hypothèse de travail, de dire qu'il y a un phénomène artistique toutes les fois que quelqu'un – l'artiste – choisit, en le produisant éventuellement lui-même, un instrument destiné à l'exécution d'une opération déterminée, avec le propos délibéré d'indiquer par ce choix, c'est-à-dire de communiquer par son moyen, la conception particulière de cette opération qui résulte de son rapport avec l'instrument choisi. Ce serait donc le choix délibéré, à des fins communicatives, des cérémonies, qui se trouverait à la base du phénomène artistique: la cérémonie que l'on choisit pour exécuter une opération serait le véhicule, le signal de la communication qui constituerait ce phénomène.

6
L'opération pour exécuter laquelle l'artiste choisit l'instrument et communique ainsi une conception particulière d'elle, peut être elle-même une opération communicative. Dans ce cas, la cérémonie choisie pour faire une communication constitue à son tour le signal d'une autre communication. On parle alors de communication «connotative» pour se référer à celle-ci, de communication «dénotative» pour se référer à celle-là. Mais il se peut aussi, bien entendu, que l'opération dont la cérémonie sert de signal pour une communication artistique ne soit pas elle-même une opération communicative: habiter, déposer les mégots, etc., ne sont pas, par exemple, des opérations communicatives, ce qui n'empêche pas que la cérémonie choisie pour les exécuter – l'instrument: maison ou cendrier, créé pour cela – soit, elle, le véhicule d'une communication artistique; d'une communication analogue à la communication connotative considérée ci-dessus, même si elle n'est pas appuyée sur une autre communication, sur une communication dénotative.

7
C'est en relation à la conception que l'on a d'une opération du fait de son rapport avec le but poursuivi, conception que j'appellerais volontiers «idéologique», que la conception de cette opération communiquée par l'artiste au moyen du choix de l'instrument qui servira à l'exécuter acquiert, à mon avis, son sens. Les «conditions» du concours pour la construction d'un bâtiment, comme que le futur propriétaire «veut que ce soit sa maison», constituent la conception donnée d'avance, la conception idéologique de l'opération dont le bâtiment ou la maison sont l'instru-

ment, et c'est en relation à elle que la conception de cette opération que l'artiste communique en choisissant, parmi tous les bâtiments possibles satisfaisant les conditions du concours, parmi toutes les maisons capables de conformer son client, le bâtiment ou la maison qu'il construit, possède un sens. Il en va de même pour l'œuvre littéraire, pour un roman par exemple: pour avoir accès à son contenu artistique il faut d'abord que l'on comprenne l'histoire qu'il nous raconte, car c'est en relation avec la conception de cette histoire que suppose le fait de la comprendre, que la conception que l'artiste communique, au niveau connotatif, du fait du choix qu'il fait des moyens dont il se sert pour la raconter, acquiert son sens. On peut s'en expliquer pourquoy une combinaison de mots faite par une machine ne saurait constituer en aucun cas une œuvre littéraire: il faut comprendre ce que l'émetteur «a voulu dire» en produisant un signal, pour qu'il y ait éventuellement communication au niveau connotatif, et la machine, évidemment, ne saurait rien «vouloir dire». On peut, également, mieux comprendre maintenant ce qu'est ce qu'on appelle l'architecture, la prose banale: ce sont l'architecture ou la prose ou la maison utilisée comme instrument pour habiter dans des conditions déterminées, la phrase utilisée comme instrument pour transmettre un message déterminé, qui proposent une conception de ces opérations parfaitement coïncidente avec leur conception idéologique, une simple répétition de celle-ci.

8
Il me paraît possible de définir un groupe d'arts que j'appellerais les arts «littéraires» et qui seraient ceux dans lesquels l'opération qui se trouve à la base de leurs produits est une opération communicative. Je compte parmi ces arts la littérature, bien entendu, mais aussi la peinture, la sculpture et la mimique figurative, le cinéma, le drame, l'art des bandes dessinées, etc., tous lesquels diffèrent par le code employé au niveau dénotatif mais coïncident sur un point fondamental: l'opération de base est une opération communicative et son instrument par conséquent un signal, c'est-à-dire une chose qui est à la place d'une autre, qui dit ou représente quelque chose distincte de soi-même. Quelqu'un qui ne verrait au cinéma que des faisceaux lumineux projetés sur un écran, qui ne reconnaîtrait dans un tableau (figuratif) que des taches de peinture sur une toile, qui n'admettrait pas que les décors d'une pièce sont quelque chose d'autre que du carton peint, manqueraient l'opération de base de ces phénomènes artistiques, tout comme quelqu'un qui, devant une page de «Quichotte» n'y verrait que des traits noirs sur papier blanc.

9
D'autres arts, que j'appellerais «architecturaux», se caractérisent par le fait qu'à la base de leurs produits se trouve une opération non communicative. J'y compte bien entendu l'architecture, mais aussi tout ce qui tombe dans le domaine du Design, domaine dont ce n'est pas par hasard si les architectes ont tendance à s'approprier. De même que le déchiffrement d'un produit d'un art littéraire suppose, comme condition nécessaire (mais non suffisante), que l'on se demande qu'est-ce que cela représente, qu'est-ce que cela veut dire, le déchiffrement d'un produit artistique architectural suppose que l'on se demande à quoi cela sert.

10

Il reste un troisième groupe d'arts qui pose des problèmes particuliers, de la solution desquels dépend la validité de la définition hypothétique du phénomène artistique énoncée sous chiffre 5. Il s'agit des arts que j'appellerai « musicaux » et parmi lesquels je compte naturellement la musique (non figurative), mais aussi les arts plastiques non figuratifs, la mimique non figurative (si elle existe), etc. La difficulté que posent ces arts vient du fait qu'on y voit mal ce que j'ai appelé l'« opération de base » et que l'on trouve partout ailleurs. S'agit-il, dans les arts musicaux, d'une communication concernant la réalité subjective, à l'encontre de la communication qui se trouve à la base des arts littéraires et qui porte sur la réalité objective? On pourrait trouver des arguments à l'appui de cette hypothèse. Il n'est pas exclu, par exemple, qu'un système tonal puisse être considéré comme un code analogique qui fonctionnerait au niveau dénotatif et dont les signifiés concerneraient des tensions psychiques. Ce code dénotatif serait bien entendu le même dans une simple gamme et dans une fugue de Bach ou une symphonie de Mozart, tout comme l'espagnol est le même dans la plus banale des phrases et dans Quichotte. Et quelqu'un qui peut rester « tranquille » à l'accord de dominante, sans attendre la tonique, qui ne se sent pas « soulagé » à la réexposition du thème dans la tonalité principale dans un mouvement de sonate, etc., serait quelqu'un qui se trouve, à l'égard d'une fugue de Bach ou d'une symphonie de Mozart, dans la même posture que, devant Quichotte, quelqu'un qui ne connaît pas l'espagnol. Il est peut-être possible d'en dire autant d'un système rythmique ou, plutôt, qu'un tel système forme, avec un système tonal, le code servant à la communication dénotative. Mais, est-ce que dans les produits de tous les arts compris dans ce groupe, en particulier dans les arts plastiques non figuratifs, on peut trouver également des « systèmes » rappelant des codes analogiques, qui fonctionneraient au niveau dénotatif et qui communiqueraient des contenus se rapportant à une réalité subjective? Il ne semble pas qu'il soit possible pour l'instant de trancher ces questions et d'y répondre autrement que par des hypothèses.

11

Il y a une particularité dont la présence dans les produits artistiques littéraires (dans le sens large défini ci-dessus) semble, de nos jours, être devenue la norme: l'opération communicative qui se trouve à leur base n'est qu'un simple moyen, manquant d'intérêt par lui-même et dont le seul but est de servir de support à la communication artistique (connotative). La considération de cas, anciens ou modernes, qui échappent à cette norme, permettra de mieux comprendre en quoi elle consiste. « Ce que veut dire » l'auteur d'un film documentaire artistique, comme *La hora de los hornos* de Solanas ou *Nuit et brouillard* de Resnais, n'est pas seulement ce qu'il dit sur le plan connotatif, ce qu'il dit sur le plan dénotatif n'étant que le moyen dont il se sert pour communiquer sur ce plan-là et ayant par conséquent été choisi en fonction seulement de son aptitude pour cela: le contenu communiqué d'un tel film sur le plan dénotatif constitue lui aussi une fin en soi-même; il sert certes de support à la communication connotative, mais ce n'est pas là sa seule raison d'être ni le seul critère qui a amené l'auteur à le choisir. Rien de semblable ne saurait évidem-



ment être dit, à moins qu'il ne tombe dans une autre exception comme celle que nous verrons ensuite, à propos d'un film non-documentaire. Cette autre exception résulte de la communication, sur le plan dénotatif d'un film, de contenus érotiques: de nouveau nous retrouvons sur le plan dénotatif des contenus qui intéressent par eux-mêmes, indépendamment du fait que sa communication sert de base à la communication sur le plan connotatif. L'art religieux pour le croyant, le portrait du père pour ses enfants, ce sont encore là des exemples de produits artistiques littéraires où la communication dénotative n'est pas qu'un simple prétexte pour la communication connotative.

12

Les arts architecturaux semblent avoir presque totalement échappé à cette sorte de « parasytation » de l'opération qui est à la base de leurs produits. Les arcs de triomphe, sorte de portes, instruments d'entrée, les objets comme les plateaux purement « décoratifs », c'est-à-dire qui ne serviront jamais, sont parmi les rares exemples que l'on peut citer de produits artistiques architecturaux où l'opération de base n'est qu'un support de la communication artistique. Il serait cependant intéressant d'étudier les styles architecturaux en tenant compte du degré de « parasytisme » des éléments qui les caractérisent: est-ce que, par exemple, la colonne renaissance, qui ne soutient rien, s'apparente sémiologiquement au film non-documentaire (et non-érotique!) de nos jours?

Renato De Fusco

Eine Vorausschau auf die architektonische Semiotik

Warum beschäftigen sich seit einigen Jahren die Architekturhistoriker und Architekturkritiker mit Semiotik? Es scheint mir nötig, zuerst auf diese Frage zu antworten, bevor ich auf das von der Redaktion *werk* zusammengestellte Frageschema eingehen kann, dem ich in dem nachfolgenden Artikel Punkt für Punkt folgen werde. Wir sehen ab von der oberflächlichen Anschuldigung, einer Mode zu folgen, auf die man antworten kann, daß auch sie ein Ausdruck der Entwicklung einer Kultur sei; was mich betrifft, so habe ich begonnen, mich mit Semiotik zu beschäftigen, als mir die ganze Krise der Mitteilungskraft der gegenwärtigen Architektur voll offenbar geworden war: die Abwesenheit jeder Bedeutung, die Indifferenz, mit welcher das Publikum diese Architektur aufnimmt, und das Unbehagen, das viele Architekten zur Schau tragen, unter welchen – es sind vielleicht die besten – einige sogar an ihrer Berufung zweifeln. Wir befinden uns in der paradoxen Situation, daß von der einen Seite die soziale Nachfrage nach dem Produkt der Architektur steigt, während auf der anderen Seite die Architekten, die aus politischen, gesellschaftlichen und organisatorischen Gründen in ihren reformatorischen Voraussichten enttäuscht worden sind, vollkommen einfalllos da zu stehen scheinen und in

Mit der Nachfrage nach Bauwerken wuchs auch deren Bedeutungslosigkeit – wer ein solches Gebäude anschaut, kennt alle

Die Kritik entbehrt der Kriterien

Zwei Tendenzen: die Formalisierung der Zeichen und die Entzifferung der Zeichen

einen Kampf gegen ihren eigenen Beruf verwickelt, der ihnen, obwohl sie ihn noch ausüben, verfehlt vorkommt: als ein weiterer Beitrag zur Zerstörung der Umwelt, zur Rationalisierung des Systems, das allein auf Logik und Profit gegründet ist. Gewiß ist die Krise des Ausdrucksgehaltes lediglich ein Symptom eines viel größeren Unbehagens; und wenn wir vom Fehlen der Bedeutung sprechen, so müssen wir klarstellen, daß die heutige Architektur eine Botschaft enthält, nur handelt es sich immer um die gleiche, nachgerade redundante: nämlich um den Ausdruck einer hedonistischen und technologischen Gesellschaft, die unfähig ist, die Werte der Vergangenheit durch vernünftige Aspekte der Zukunft zu ergänzen, und in welcher sich alles auf die eine Dimension der Gegenwart reduziert. In diesem Klima braucht man nur ein einziges Gebäude anzuschauen, um alle zu kennen, wobei selbst die utopischen Vorschläge, die sich noch untereinander gleichen, einen widerwärtigen Konformismus ausstrahlen. Jenseits der linguistischen und semantischen Krise der heutigen Architektur bemerken wir eine Stockung der gesamten darstellenden Kultur: die Kritik entbehrt der Kriterien, die Kunstgeschichte fährt fort, ungeachtet des modernen technischen Apparates einer raffinierten Verlagsindustrie und der Schönheit der Reproduktionen, mit den traditionellen Methoden zu schreiben, indem sie bis zur Ermüdung eine eklektische Thematik immer wieder vornimmt. Und dennoch, wie gesagt, haben wir eine große Nachfrage nach Architektur und in der Kultur ein wachsendes Bedürfnis nach einem höheren wissenschaftlichen Ernst in der Architekturgegeschichte.

Nach diesem Hinweis auf die Motivation, auf Grund welcher ich mich als Architekt und als Historiker mit Semantik beschäftige, antworte ich auf die Fragen des Schemas, um die Nützlichkeit dieser Disziplin bei der Lösung einiger der obgenannten Probleme vorzuführen. Die Fragen 1 und 2 betreffen allgemeine Betrachtungen über die architektonische Semiotik und die Beziehungen zwischen ihr und anderen Disziplinen, besonders zur Linguistik. Darauf antworte ich, indem ich auf die allgemeine Definition der Semiotik als der Wissenschaft von den Zeichen hinweise, daß man im Umkreis dieser Studien ganz grob zwei Tendenzen unterscheiden kann. Die erste wendet sich einer Formalisierung der Zeichen zu, um die Phänomene, nach dem Modell der Mathematik, der Informationstheorie und der Kybernetik, besser unterscheiden, klassifizieren und definieren zu können. Die zweite interessiert sich in erster Linie für die semantische Forschung, für die Entzifferung der Zeichen, für den Prozeß der Bedeutung nach dem Modell der Linguistik, einer Linguistik, die ihrerseits mehr semantisch als morphologisch engagiert ist. Die beiden Tendenzen begegnen sich oft genug, aber ungeachtet dessen scheint es mir, daß auch auf dem Gebiete der Semiotik die alte Unterscheidung gilt, welche von der gegenwärtigen deutschen Geschichtsschreibung aufgezeigt wurde, zwischen einer nomothetischen und einer ideographischen Haltung. Oder einfacher gesagt: wenn es richtig ist, daß sich auch für die Semiotik der Architektur die obgenannte Alternative stellt, daß man Partei ergreifen muß zwischen einer «wissenschaftlichen» und einer «humanistischen» Haltung (die beiden Ausdrücke geben den Inhalt nur ungefähr wieder), so wähle ich die zweite. In der Tat glaube ich nicht, daß ein Apparat von mathematischen Instrumenten, elektronischen Programmen, Logarithmen

Eine Semiotik der Architektur soll nicht primär wissenschaftlich sein, sondern wirksam und politisch

Die Semiotik der Architektur muß allgemein verständlich sein

Die Linguistik und die Semiotik der Architektur sind Teile einer allgemeinen Theorie der Zeichen: daher kann uns die Linguistik nur als Modell, nicht als Lehrbuch dienen

und anderen konventionellen Symbolen eine nützliche und sofortige Anwendung für das Studium der Architektur finden kann, dessen Wissenschaftlichkeit in anderer Weise gesichert werden muß und das, ich wiederhole, vor allem der semantischen Klärung bedarf und einer Methode, die gleichzeitig wirksam und leicht anwendbar sein muß. Indem die Semiotik der Architektur auch eine entmystifizierende Rolle spielen muß, entschließt sie sich meiner Meinung nach dazu, ein Faktor der Kulturpolitik zu sein. Gegenüber denjenigen, welche alle Probleme der «Neutralität» des Computers anvertrauen wollen – und darunter befinden sich viele Architekten und Urbanisten –, halte ich fest, daß dieses Fach eine Anstrengung darstellt, den Sinn der Dinge zu erkennen, indem man dazu die natürlichen Fähigkeiten des Menschen benützt. Es soll daraus eine Standortbestimmung entspringen, nicht eine ausgeklügelte und individualistische, sondern eine weitgespannte und allgemein zugängliche. Um diese Aufgabe zu lösen, muß die Semiotik die gleichen Charakteristiken haben, welche Le Corbusier für eine allgemeine Theorie der Architektur angab: «Wir brauchen um jeden Preis eine Verhaltenslinie, die nicht zu sehr noch zu wenig ausgearbeitet ist, denn sie ist notwendig und sie muß genügen.» Ich möchte nicht, daß diese Forderung nach einer «einfachen Methode» verwechselt werde mit Trägheit und Simplifizierung. Aber es ist notwendig, an unsere Massenkultur zu denken, deren Ausübung und Teilnahme – man soll sich da keine aristokratischen Illusionen machen – eine bedeutende Anstrengung zur Vereinfachung verlangt, denn um es noch einmal mit Le Corbusier, diesem authentischen Mittler unserer Zeit, zu sagen: «Es gibt keine großen oder kleinen Erfindungen, sondern nur große und kleine Folgen.»

Wenn für die Architektur die Alternative zwischen einer neutralen und scientistischen Semiotik und einer «politischen» mit der Absicht semantischer Klarstellungen richtig ist, so behaupte ich, daß das linguistische Modell (speziell dasjenige von de Saussure) noch unübertroffen dasteht. Welches ist die Beziehung zwischen Architektur und Linguistik? Gegenüber dieser Frage kann man immer, grob gesprochen, zwei Haltungen feststellen. Auf der einen Seite wird angenommen, daß die Architektur, indem sie ihre eigene Sprache besitzt, der Linguistik nichts schuldet, und man kritisiert die Verbindung als einen Versuch, die Architektur literarisch zu machen. Auf der anderen Seite konstatiert man die semantische Krise der Baukunst und operiert mit der einfachen Überführung von Konzepten der Linguistik in die Architektur und negiert damit implizite deren eigenen und spezifischen Beziehungskodex. Es scheint, daß de Saussure solche Scheingegenstände vorausgesehen und gelöst hat, wenn er feststellt, daß es eine allgemeine Wissenschaft der Zeichen gibt, von welcher die Linguistik selbst ein Teil ist. Gewiß ist unter allen Zeichensystemen dasjenige der Linguistik am besten untersucht und vorangetrieben, und deshalb ist es erlaubt, es als Modell für die anderen zu betrachten; aber das bedeutet weder die Identität zwischen Linguistik und Semiotik noch daß jedes andere Zeichensystem nicht auch seinen eigenen Kodex und Charakter habe. In der Praxis müssen wir für eine Architektursemiotik die Berührungspunkte oder Berührungszonen der Linguistik (nicht als solcher, sondern in ihrer Eigenschaft als Modell) mit allen jenen spezifischen Faktoren der Architektur, ihres Kodexes, der Macht und Ge-

sellschaftlichkeit ihrer Zeichen, ihrer historisch-kritischen Tradition in Betracht ziehen. So entsteht in meiner Vorausschau auf die Forschung die architektonische Semiotik aus der Synthese des Historismus und des Strukturalismus, aus Beiträgen der Linguistik und speziellen Kriterien der Kunstgeschichte und besonders aus der Konfrontation und der Osmose zwischen der Kultur der «Sichtbarkeit» und den systematischen Forschungen de Saussures. Diese Gegenüberstellung enthält die Lösung oder wenigstens die Klärung oder Formulierung vieler Probleme: als erstes des Problems des «Dargestellten» in der Architektur.

Dieses ist auf verschiedene Weisen verstanden worden, die wir wieder einmal um der Klarheit willen auf zwei wichtigste zurückführen können: auf eine äußerliche, nämlich eine Darstellung durch Symbole, durch welche etwas für ein anderes steht; sodann auf eine innerliche Weise, nämlich als eine Bedeutung, die man aus der Struktur des gebauten Objektes selbst und ohne einen Bezug darüber hinaus gewinnen kann. Über die symbolische Bedeutung gibt es, wie bekannt, eine große Literatur. Dazu hat sich ein ganzer Zweig der Kunstgeschichte, die Ikonologie, viel früher und unabhängig von der Semiotik entwickelt. Diese aber gewinnt meiner Meinung nach einen Sinn und eine Rechtfertigung gerade insoweit, als sie über die innere Bedeutung der Zeichen nachdenkt und nicht über jene Bedeutung, die an Symbole gebunden ist. Aber bevor wir auf dieses Thema eintreten, müssen wir einen Hinweis auf eine andere Art des Verständnisses der architektonischen Bedeutung hinweisen, indem wir, wenn auch auf pragmatische Weise, auf die Kategorie der symbolischen Bedeutung zurückkommen. Einige Autoren lassen die Bedeutung der Architektur mit ihrer Funktion zusammenfallen. Eine solche Annahme scheint mir nötig, aber keineswegs ausreichend. Man kann nämlich von jedwedem Gegenstand, der einen praktischen Zweck hat, sagen, seine Bedeutung sei seine Funktion, ohne dann zu definieren, um welche Funktionen es sich handle und, vor allem, von welchen Werten und Botschaften diese Objekte die Träger sind. Man muß also bezüglich jeder Art von Gegenständen eine spezifische Bedeutung unterscheiden, die über jene offensichtliche und tautologische hinausgeht, daß ein Behälter enthält, daß ein Werkzeug einen bestimmten Zweck hat, daß ein Haus dem Wohnen dient usw. Im Falle der Architektur wird ihre funktionelle Komponente, insoweit sie auf Bedeutung zielt, übermittelt und zusammengefaßt in jenen besonderen Charakteristiken, die es uns erlauben, von Architektur zu sprechen und nicht von einem lediglich tektonischen Phänomen. Für die Definition dieses spezifisch Architektonischen scheint mir die Annahme sehr nützlich, die wir in verschiedenen Quellen von Laotse bis zur Raumgestaltung von Schmarsow finden, von Wrights Poetik bis zu den Theorien von Zevi, nach welcher der darstellende Charakter der Architektur, sozusagen das Wesen der Architektur, darin besteht, einen internen, leeren und verfügbaren Raum zu haben.

Dieser innere Raum, in dem man lebt, in dem sich die primären und sekundären Funktionen, die praktischen und repräsentativen entwickeln, in welchem der ökonomische, gesellschaftliche und ästhetische Wert eines Gebäudes kondensiert ist, ist das Motiv, warum es gebaut worden ist; er repräsentiert den Grund des Daseins des Gebäu-

Architektur ist verstanden worden als Symbol, das für eine übertragene Bedeutung steht; wir möchten die Architektur aus sich selber verstehen

Es reicht nicht aus, zu sagen, die Bedeutung der Architektur sei ihre Funktion

Renato De Fusco (geboren 1929 in Neapel) studierte Architektur; 1960 habilitierte er sich für das Lehrfach «Caratteri dell'architettura moderna». Seit 1963 Professor für Geschichte der modernen Architektur an der Universität Neapel. Seit 1964 Redaktor der Zeitschrift «Op. cit.», einer Publikation, die sich mit der Kritik der zeitgenössischen Kunst auseinandersetzt.

Wichtigste Veröffentlichungen: «Il floreale a Napoli», Napoli 1959; «Enrico Alvino, architetto e urbanista napoletano dell'800», Napoli 1962; «L'idea di architettura», Edizioni di Comunità, Milano 1964; «Architettura come mass medium — note per una semiologia architettonica», Dedalo Libri, Bari 1967; «Il codice dell'architettura, antologia di trattatisti», Edizione scientifica italiana, Napoli 1968; «Storia e struttura, teoria della storiografia architettonica», Edizione scientifica italiana, Napoli 1970. Aus den bisher veröffentlichten Heften erwähnen wir zwei neuzeitliche Beiträge über eine konkrete Anwendung der Semiotik an Architekturprojekten (zusammen mit Maria Luisa Scalvini): «Significanti e significati della Rotonda palladiana» («Op. cit.» Nr. 16/1969), «Segni e simboli del Tempietto di Bramante» («Op. cit.» Nr. 19/1970).

Der äussere und innere Raum sind das Motiv der Architektur

Ein semiotisches System besteht aus Mitteilung und Mitgeteiltem

Die Mitteilung ist der Außenraum, das Mitgeteilte der Innenraum

Die Architektur ist ein Massenmedium mit dessen Vor- und Nachteilen

des, und er kann deshalb ohne weiteres als das Dargestellte betrachtet werden. Die Kultur der «Sichtbarkeit» und mit ihr jene der «Einführung», der Gestalttheorie, ungeachtet der aus ihnen abgeleiteten Kriterien, geben uns die Handhaben, um diesen inneren architektonischen Raum zu analysieren und zu entziffern. Auf der anderen Seite wissen wir von de Saussure, daß es kein Dargestelltes gibt ohne irgend etwas, das ihm entspricht, also ohne eine Darstellung, und daß jedes Zeichen, das zu einem semiotischen System gehört, zwei untrennbare Komponenten enthält, nämlich eben Mitteilung und Mitgeteiltes. Da diese Einheit auch von einigen ästhetischen Theorien bestätigt wird als die Einheit von Form und Inhalt und da eben diese Unauflöslichkeit eines Behälters und eines Inhaltes sich in der Architektur als die Zweifelt von äußerem und innerem Raum wiederfindet, scheint es mir erlaubt, mit einiger Näherung dieses letztere mit den Saussurianischen Komponenten des Zeichens zu identifizieren, nämlich mit der Dichotomie von Darstellung und Dargestelltem [5, 6, 12, 13].

Was hat es für einen Sinn, zu sagen, das architektonische Zeichen setze sich zusammen aus dem äußeren Raum = Darstellung und aus einem inneren Raum = Dargestelltes? Vor allem den, wie ich oben sagte, eine Bedeutung herauszuschälen, welche wirklich auf die spezifischen Faktoren der Architektur gegründet ist und sie von literarischen Werten befreit, auch von rhetorischen Bezügen, von Symbolen usw. Wenn ich in anderen Studien über dieses Thema in präziseren Ausdrücken und in seiner weiten Erscheinungsform das Konzept des architektonischen Zeichens umschrieb, so bemühte ich mich, zu zeigen, daß die Definition dieses Zeichens nicht nominalistisch war, sondern dazu diente, einige Bauwerke besser zu interpretieren, und daß sie einen praktischen methodologischen Wert hat [13, 14]. In diesem Artikel versuche ich, die Nützlichkeit meiner Konzeption über das architektonische Zeichen dadurch zu befestigen, daß ich sie mit dem Thema der Massenmedien zusammenbringe, als wenigstens teilweise Antwort auf die Frage 3 des Schemas.

Diese fragt nach der anthropologischen Relevanz der Semiotik, nämlich ob es erlaubt sei, die Architektur zu den Massenmedien zu zählen. In meinem Buch darüber [6] habe ich bemerkt, daß man die Architektur unter dem Aspekt der Kommunikation, und nicht nur unter diesem, ohne weiteres den Massenmedien gleichsetzen kann, aber es bedarf einer Unterscheidung. Wie die Massenmedien positive Seiten haben: eine unbegrenzte Möglichkeit der Kommunikation von Tatsachen und Bildern, welche die ganze Gesellschaft zu Teilnehmern an den Ereignissen des Lebens macht, und negative Seiten: die Vermehrung der politischen und ökonomischen Macht derer, welche diese Mittel zur Verfügung haben, oft zum direkten oder indirekten Nachteil der Allgemeinheit, so zeigt sich die Architektur in dieser Vorausschau wie eine Realität mit zwei Gesichtern. Es gibt Fälle, in welchen die Anwesenheit der Architektur im Kranz der Massenmedien eine realistische und positive Bedingung darstellt, man denke an jene Typologien und an jene Gebäude, welche entstanden gerade um den spezifischen Funktionen der Massengesellschaft zu dienen: Anlagen der Dienstleistung, der Kultur, des Sports, der Freizeit usw. Neben diesen bedeutet die

Fortsetzung auf S. 269

Fragen der Redaktion werk

1
Wo lokalisieren Sie selbst Ihren eigenen Beitrag zur allgemeinen Diskussion über die Bedeutung in der Architektur und überhaupt über die semiotische Betrachtungsweise von Bauwerken?

2
Beschränkt sich die semiotische Analyse der Architektur auf die Schaffung einer neuen Ausdrucksweise, mit der über Bauten gesprochen werden kann, also auf einen konzeptuellen Apparat (vielleicht wollen Sie sich hier über die Herkunft dieser Betrachtungsweise aus anderen Gebieten äußern?), oder könnte man sich denken, daß sich aus dieser Analyse Instrumente formen lassen, wie sie in der Linguistik schon gebraucht werden (vielleicht wollen Sie sich über solche Instrumente äußern?). – Welches sind die Schwierigkeiten bei der verbalen Formulierung architektonischer Bedeutungen?

3
Welche geistesgeschichtliche Wichtigkeit kommt dem architektonischen Zeichen zu? Ist Architektur ein Massenmedium? Wie beurteilen Sie empirische Untersuchungen von der Art Kevin Lynchs, und wie müssen ihre Ergebnisse interpretiert werden?

4
Was kann die Semiotik zur Architekturgeschichte und zur Architekturtheorie beitragen? Wie verhält sie sich zur traditionellen kunstgeschichtlichen Betrachtungsweise?

5
Kann die semiotische Betrachtungsweise einen Einfluß auf den Entwurfsprozeß haben? Gibt es dazu Beispiele, Erfahrungen?

6
Oder kann die semiotische Betrachtungsweise wenigstens als Kontrollinstrument des Entwurfsprozesses dienen, entweder als ein zusätzliches Kriterium der Erfüllung der Anforderungen an den zu entwerfenden Bau, oder als nachträgliche Überprüfung der beim Entwerfen getroffenen Entscheidungen?

– Wie interpretiert der Benutzer den Bau?
– Wie verändert sich die Bedeutung des Baues im Laufe seines Bestehens, speziell im Falle von Nutzungsänderungen? Gibt es dazu Beispiele?

7
Welches ist der Beitrag der Semiotik im Architekturunterricht? Können Sie persönliche Erfahrungen zitieren?

Die von der Redaktion verfaßten Marginalien zu den Beiträgen von Luis J. Prieto und Renato De Fusco dienen lediglich zur Gliederung des Textinhaltes und sind weder als Kommentare noch als Résumés gedacht. Red.

Questions de la rédaction werk

1
Où situez-vous votre propre contribution à la discussion sur le rôle de l'architecture et, de manière générale, aux considérations sémiologiques sur les réalisations architecturales?

2
L'analyse sémiologique de l'architecture se limite-t-elle à la création d'un nouveau mode d'expression permettant simplement de parler des œuvres architecturales, donc à un appareil conceptuel (pouvez-vous, le cas échéant, dire quelque chose de l'origine de cette forme d'expression dans d'autres domaines?), ou bien est-il concevable de dégager de cette analyse des instruments analogues à ceux déjà utilisés dans la recherche linguistique (pouvez-vous éventuellement dire un mot au sujet de tels instruments?). – Quelles sont les difficultés que présente la transposition des éléments architectoniques en des formes verbales?

3
Quelle importance revêt le signe architectonique dans l'évolution de la pensée humaine? L'architecture est-elle un moyen de communication s'adressant à la masse? Que pensez-vous des recherches empiriques (par exemple analyse de Kevin Lynch) et comment convient-il d'en interpréter les conclusions?

4
Quelle contribution la sémiologie peut-elle apporter à l'histoire et à la théorie de l'architecture? Quel est son rapport avec la méthode traditionnelle, fondée sur l'histoire de l'art?

5
L'analyse sémiologique peut-elle avoir des incidences sur le processus d'élaboration d'un projet? Pouvez-vous citer des exemples ou des expériences pratiques?

6
Ou bien estimez-vous que l'analyse sémiologique peut du moins servir d'instrument pour contrôler le processus d'élaboration des projets, soit à titre de critère additionnel à inscrire parmi les exigences que doit remplir la construction projetée, soit comme moyen de vérifier ultérieurement le bien-fondé des décisions prises lors de l'élaboration des projets?

– *Comment l'utilisateur interprète-t-il la construction?*

– *Dans quelle mesure la fonction d'une construction peut-elle changer, plus spécialement lorsque l'usage spécifique auquel elle était destinée se trouve modifié?*
Pouvez-vous citer des cas concrets?

7
Quelles sont les contributions possibles de la sémiologie à l'enseignement de l'architecture? Pouvez-vous citer quelques expériences personnelles?

Questions of the Editors of werk

1
Where do you yourself locate your contribution to the general discussion on meaning in architecture and in general on the semiotic approach to buildings?

2
Is the semiotic analysis of architecture restricted to the creation of a new idiom with which to talk about buildings, i.e., to a conceptual apparatus (perhaps you would like to comment on the origin of this approach in other fields?), or is it conceivable that this kind of analysis can yield instruments such as are employed in linguistics (perhaps you would like to comment on such instruments?)? – What are the difficulties that arise in the verbal formulation of architectural meanings?

3
What is the cultural importance of architectural symbolism? Is architecture a mass medium? How do you assess empirical investigations like those of Kevin Lynch and how must their results be interpreted?

4
What contribution can semiotics make to the history of architecture as a study and to architectural theory? How does it relate to the traditional approach of the art historian?

5
Can the semiotic approach have any influence on the design process? Are there any examples of this, practical experiences?

6
Or can the semiotic approach at least serve as a control instrument in the design process, either as an additional criterion for meeting the requirements that arise on the building being designed or as a subsequent check on the decisions taken during design?

– How does the final user interpret the building?
– How does the meaning of the building change in the course of its existence, especially in the case of functional alterations? Are there any examples of this?

7
What contribution can the semiotic approach make to the methods of architectural training? Are you able to cite any personal experiences?

Roland Barthes

Semiotik und Urbanismus

Mit Genehmigung der Redaktion «Op. cit.»

Das Thema dieser meiner Abhandlung befaßt sich mit einigen Problemen der urbanen Semiotik. Ich beeile mich aber, sogleich einzugestehen, daß der Entwerfer einer Semiotik der Stadt gleichzeitig Semiologe, Spezialist der Zeichen, Geograph, Historiker, Städtebauer, Architekt und wahrscheinlich auch Psychoanalytiker sein muß. Da dies bei mir nicht der Fall ist – in der Tat bin ich nichts von alledem, allenfalls ein wenig Semiologe –, sind die Überlegungen, die ich darlegen möchte, diejenigen eines Liebhabers im eigentlichen Sinn des Wortes: Liebhaber der Zeichen, einer, der die Zeichen liebt; Liebhaber der Städte, einer, der die Städte liebt. Weil ich die Städte und die Zeichen liebe. Und diese doppelte Liebe (die wahrscheinlich nur eine einzige ist) läßt mich, unter gewissen Voraussetzungen, an die Möglichkeit einer Semiotik der Stadt glauben. Unter welcher Bedingung, oder eher: mit welchen Vorsichtsmaßnahmen, mit welchen Vorkenntnissen wird eine urbane Semiotik möglich?

Dies ist das Thema meiner Betrachtungen. Beginnen möchte ich, indem ich an eine äußerst bedeutsame Tatsache erinnere: Der menschliche Lebensraum ganz allgemein (und nicht nur der urbane Lebensraum) war schon immer von Bedeutung erfüllt. Die wissenschaftliche Geographie und insbesondere die moderne Kartographie können als eine Art Verödung oder Zensur betrachtet werden, der Bedeutsamkeit auferlegt durch die Sachlichkeit (die eine Form der Illusion ist wie andere auch). Und bevor ich auf die Stadt selber zu sprechen komme, möchte auf einige kulturgeschichtliche Fakten des Ostens hinweisen, vornehmlich auf die griechische Antike: Der menschliche Lebensraum, die Ökumene – wie wir sie durch die ersten Karten der griechischen Geographen verstehen können: Anaximander, Hekataüs, oder durch die «Geisteskartographie» eines Mannes wie Herodot –, begründet eine echte Sprache, mit seinen Symmetrien, Gegenüberstellungen von Orten, mit seiner Syntax und seinen Paradigmen. Eine Weltkarte von Herodot, graphisch realisiert, ist aufgebaut wie eine Rede, wie ein Satz, wie ein Gedicht, auf Gegenüberstellungen: kalte Länder und heiße Länder, bekannte Länder und unbekannte Länder, Gegenüberstellung von Menschen einerseits, Ungeheuern und Wundern andererseits usw.

Wenn wir nun vom geographischen Raum zum eigentlich urbanen Raum übergehen, erwähne ich den Begriff der «Isonomie», geprägt für das Athen des 6. Jahrhunderts von einem Mann wie Kleisthenes, eine wahrhaft strukturierte Konzeption, nach der allein das Zentrum privilegiert ist, wodurch alle Bürger gleichzeitig einen symmetrischen und reversiblen Bezug dazu haben¹. In dieser Epoche hat man also eine ausschließlich bedeutsame Konzeption der Stadt, weil die Konzeption der Nützlichkeit einer Stadt-disposition, gegründet auf Funktionen und Gebräuche, eine spätere Konzeption ist. Ich wollte diesen historischen Relativismus in der Konzeption der bedeutsamen Räume erwähnen. Schließlich – neueren Datums – betrieb ein Strukturalist wie Cl. Lévi-Strauss in seinem Buch «Tristes Tropiques», wenn auch in kleinerem Umfang, urbane Semantik für ein Dorf Bororo, dessen Raum

er unter einem wesentlich semantischen Blickwinkel erforschte.

Es mutet seltsam an, daß, im Vergleich zu diesen stark bedeutungsbezogenen Konzeptionen des bewohnten Raumes, die theoretischen Ausführungen der Urbanisten, wenn ich mich nicht irre, den Problemen der Bedeutung einen sehr beschränkten Platz einräumen². Sicher gibt es Ausnahmen; mehrere Schriftsteller haben von der Stadt in Ausdrücken der Semantik gesprochen. Einer der Autoren, der am besten diese spezifisch mitteilende Natur erfaßt hat, ist, meiner Meinung nach, Victor Hugo. In «Notre Dame de Paris» schrieb Hugo ein wunderschönes, außerordentlich intelligentes Kapitel: «Dieses wird jenes umbringen»; dieses, das heißt das Buch; jenes, das heißt das Gebaute. So regt uns Hugo in sehr moderner Weise an, das Gebaute und die Stadt wirklich als Schrift aufzufassen, als eine Inschrift des Menschen im Raum. Das Kapitel von Hugo ist der Rivalität zweier Schriften gewidmet, der

Roland Barthes (geboren 1915) promovierte in klassischer Literatur. 1947–1950 Lehrtätigkeit im Ausland (Rumänien und Ägypten). 1950 Rückkehr nach Paris. Zurzeit Rektor an der Ecole pratique des Hautes Etudes in Paris und Inhaber des Lehrstuhls für Soziologie der Zeichen, Symbole und Darstellungen an der gleichen Schule. Mitarbeit an den wichtigsten Kulturzeitschriften der Nachkriegszeit («Esprit», «Critique», «Lettres Nouvelles», «Arguments»). Barthes ist eine gewichtige Persönlichkeit in der Bewegung der Jungen Kritik und Literatur, welche sich mit der Zeitschrift «Tel quel» identifiziert.

Wichtigste Veröffentlichungen: «Le degré zéro de l'écriture», Editions du Seuil, Paris 1953; «Michelet par lui-même», Editions du Seuil, Paris 1954; «Mythologie», Editions du Seuil, Paris 1957; «Sur Racine», Editions du Seuil, Paris 1963; «Essais critiques», Paris 1964. Von besonderem Interesse sind außerdem: «La Tour Eiffel», Delpire 1965, «Système de la mode», Editions du Seuil, Paris 1967, der Artikel «Semiologia e urbanistica» («Op. cit.» Nr. 10) sowie verschiedene Beiträge in der Zeitschrift «Communications» (zum Beispiel «Le message photographique», «Rhétorique de l'image», «Eléments de sémiologie»), deren Redaktion er angehört und die als Publikationsorgan der Ecole pratique des Hautes Etudes dient.

Schrift mit dem Stein und der Schrift auf dem Papier. Und diese Auffassung kann übrigens unter anderem seine Bestätigung in den Gedanken eines Philosophen wie Jacques Derrida über die Schrift finden. Kaum spricht man von Bedeutungsgehalt, so sticht unter den Urbanisten ein Name hervor: der des Amerikaners Kevin Lynch, der diesen Problemen der urbanen Semantik am nächsten zu kommen scheint, nämlich dort, wo er versucht, die Stadt in den Begriffen des Bewußtseins derer, die sie wahrnehmen, zu verstehen; das heißt, das Bild der Stadt in den Lesern der Stadt wiederzufinden. Jedoch bleiben in Wirklichkeit die Forschungen von Lynch, vom semantischen Standpunkt her gesehen, ziemlich zwiespältig: einerseits gibt es in seinem Werk ein Vokabular der Bedeutungen (zum Beispiel mißt er der Ablesbarkeit der Stadt große Wichtigkeit bei, und dieser Begriff ist uns ein großes Anliegen),

und als guter Semantiker spürt er die «diskreten Einheiten»; er versuchte im urbanen Raum diskontinuierliche Einheiten aufzufinden, die, wenn sie gebührende Ausmaße erreicht haben, ein wenig den Phonemen und Semantemen gleichen. Er bezeichnet diese Einheiten als Wege, Grenzen, Quartiere, Knoten und Bezugspunkte. Aber andererseits hat Lynch trotz diesem Vokabular eine Konzeption der Stadt, die mehr der Gestalttheorie verhaftet ist, als daß sie ein strukturelles Verständnis bringt.

Über diese Autoren hinaus, die sich erklärterweise der Semantik der Stadt nähern, entsteht jedoch ein wachsendes Bewußtsein der Funktion der Symbole im urbanen Raum. In mehreren urbanistischen Studien, die sich auf quantitative Werturteile und Motivationsbefragungen stützen, sehen wir trotz allem, sei es auch nur am Anfang oder am Schluß kurz erwähnt, das rein qualitative Moment der Symbolisierung auftauchen, dessen man sich heute auch zur Erklärung anderer Tatsachen bedient. Zum Beispiel finden wir in der Urbanistik eine sehr gebräuchliche Technik: die Simulation; nun zwingt die Technik der Simulation, dazu auch wenn mit etwas kleinlichem und empirischem Geist angewandt, das Konzept des Modells, welches ein strukturelles oder zumindest prästrukturelles Konzept ist, zu ergründen.

In einem andern Punkt der urbanistischen Studien tritt der Anspruch des Sinngehaltes hervor: allmählich entdeckt man, daß eine Art Widerspruch zwischen der Bedeutung und einer andern Reihe von Phänomenen besteht, so daß infolgedessen der Sinngehalt unauflösbare Spezifität erhält. Zum Beispiel müssen einige Urbanisten oder einige dieser Forscher, die sich mit Stadtplanung beschäftigen, feststellen, daß in gewissen Fällen ein Konflikt zwischen dem Funktionalismus eines Stadtteils, etwa eines Quartiers, und dem, was ich seine Semantik (seine semantische Potenz) nennen würde, besteht. So haben sie, ein wenig naiv (aber vielleicht muß man naiv beginnen), festgestellt, daß Rom einen ewigen Konflikt aufweist zwischen den funktionellen Notwendigkeiten des modernen Lebens und der semantischen Ladung, herrührend aus seiner Geschichte. Und an diesem Konflikt zwischen Sinn und Funktion verzweifeln die Planer. Es besteht darüber hinaus ein Konflikt zwischen Sinn und Vernunft oder zumindest zwischen Sinn und jener berechnenden Vernunft, die am liebsten alle Elemente der Stadt auf die Planung zurechtschneiden möchte, während doch immer klarer wird, daß das Gewebe der Stadt nicht aus gleichen Elementen aufgebaut ist, deren Funktionen man addieren kann, sondern aus starken und schwachen Elementen oder, wie sich die Sprachwissenschaftler ausdrücken, aus bezeichnenden und nichtbezeichnenden Elementen (man weiß, daß der Unterschied zwischen Zeichen und dem Fehlen eines Zeichens, zwischen voll- und nullgradig, einer der großen Erarbeitungsprozesse des Sinnes ist). Es ist offensichtlich, daß eine Stadt diese Art von Rhythmus besitzt; Kevin Lynch hat ihn bemerkt: es gibt in jedweder Stadt, von dem Moment an, wo sie wirklich vom Menschen bewohnt und geformt wird, diesen fundamentalen Rhythmus der Bedeutung, der in der Gegenüberstellung, dem Wechsel und der Zuordnung von bezeichnenden und nicht bezeichnenden Elementen besteht. Schließlich gibt es einen letzten Konflikt zwischen Sinngehalt und eigentlicher

Fortsetzung auf S. 270