

Zeitschrift: Werk, Bauen + Wohnen
Herausgeber: Bund Schweizer Architekten
Band: 72 (1985)
Heft: 6: Immer wieder : Wettbewerbe = Toujours : concours = Again a again : competitions

Artikel: Die Ruine kann man nicht bauen - sie entsteht : der Wille zur Komplexität als Antwort auf den reduktiven Funktionalismus = On ne peut édifier une ruine : elle se forme : la volonté de complexité en réponse au fonctionnalisme réducteur

Autor: Böhringer, Hannes
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-54782>

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: 14.01.2025

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



Die Ruine kann man nicht bauen – sie entsteht

Der Wille zur Komplexität als Antwort auf den reduktiven Funktionalismus

Bereits in den 50er Jahren hat Arnold Gehlen den Begriff der Posthistoire aufgebracht. Erst in den 70er Jahren ist er auf breiterer Basis virulent geworden, als allgemeiner vom Ende der Moderne und ihrer Avantgarde die Rede war und das Schlagwort der «Postmoderne» – ein weit unschärferer Begriff – aufkam. Gehlen stellte die Diagnose des bevorstehenden Anbruchs eines Zeitalters, in dem kulturelle Instabilität und Geschichte abgelöst wird von einem Stillstand, vom epochalen Gefühl der Zeitlosigkeit. In Anlehnung an Lévi-Strauss' Prognosen wird auch Gehlens Posthistoire-Künstler zum Sammler mit «wildem Denken»: Der Bastler sammelt alles mögliche unter dem Gesichtspunkt, es womöglich einmal brauchen zu können. Seine *bricolages* bestehen denn auch aus gebrauchten, vorgeformten Teilen und Bruchstücken unterschiedlicher Herkunft. Der Künstler hat den Statuts des *intellectus ex parte* eingenommen, er spielt also die Rolle des einzelnen, des Dilettanten, der die Welt nur noch fragmentarisch, ausschnitthaft, collagenartig, zusammenhanglos wahrnimmt. Einheit und Zusammenhang sind zu einem von der Geschwindigkeit erzeugten *trompe l'œil* geworden.

Im folgenden Diskussionsbeitrag skizziert Hannes Böhringer die Fortsetzung des philosophischen Diskurses auf der Ebene architekturtheoretischer Positionen.

La volonté de complexité en réponse au fonctionnalisme réducteur

Dès les années 50, Arnold Gehlen proposa la notion de post-histoire. Mais ce ne fut que dans les années 70 qu'elle est devenue virulente sur une large base, lorsque la fin du moderne et de son avant-garde en général vinrent à l'ordre du jour et qu'apparut le slogan «post-moderne» – une notion beaucoup moins nette. Gehlen diagnostiqua l'irruption future d'une époque dans laquelle l'instabilité culturelle et l'histoire seront remplacées par un calme plat, par le sentiment d'une époque hors du temps. S'appuyant sur les prévisions de Lévi-Strauss, l'artiste post-historique de Gehlen devient un collectionneur à la «pensée sauvage»: Le bricoleur accumule tout sous le prétexte qu'il pourrait l'utiliser un jour. Ses *bricolages* se composent alors de pièces de récupération préformées et de fragments d'origines différentes. L'artiste a pris l'état *intellectus ex parte*, il joue donc le rôle de l'individu, du dilettante qui appréhende encore le monde fragmentairement, par parties, par collage et sans cohérence. L'unité et la cohérence sont devenues un *trompe-l'œil* engendré par la vitesse.

Dans l'article qui suit, Hannes Böhringer esquisse la poursuite du débat philosophique sur le plan des positions architecturales théoriques. *Texte française voir page IV*)

The Will to Complexity as a Reply to Reductive Functionalism

As early as the 50's Arnold Gehlen came up with the concept of Post-History. Only in the 70's did it become virulent on a broad scale, when in a more general way there was talk of the end of the Modern Style and its avant-garde, and the slogan Post-Modern – a far more imprecise term – made its appearance. Gehlen established a diagnosis of the imminent onset of an age in which cultural instability and history would be replaced by a cultural standstill, a wholly new feeling of timelessness. With reference to Lévi-Strauss' prognoses, Gehlen's Post-History artist will also become a collector with "a primitive mind": The hobby artist collects all kinds of things with the idea that they will be of use at some time or other. His *bricolages* therefore consist of used, pre-shaped parts and fragments of various origins. The artist has assumed the status of the *intellectus ex parte*; he plays the role of the isolated individual, the dilettante, who perceives the world as consisting of fragments, in sections, as collage, lacking coherence. Unity and coherence have become merely cases of *trompe l'œil* generated by speed.

In the following discussion, Hannes Böhringer sketches the consequences of these philosophical ideas on the plane of architectural theory.

Die Posthistoire, die Epoche des Postmodernismus, ist die festgehaltene Schrecksekunde des Modernismus, in der die fortschreitende Modernisierung aller Lebensbereiche als unabwendbares Verhängnis bewusst wird. Dass der Postmodernismus der Alptraum des Modernismus ist, wird an der Architektur deutlich. Mit dem technischen Fortschritt eng liiert war sie die Avantgarde auf dem Marsch in den Modernismus und aus ihm heraus. Die funktionalistische Architektur hatte noch vom Fortschrittspathos des 19. Jahrhunderts gelebt: politisch-sozialer

Fortschritt durch technischen Fortschritt. Ihr revolutionärer Baustoff war der Stahlbeton, eine neue und künstliche *Materia prima*, aus der alles zu bilden und bauen möglich schien. Der Ingenieur-Architekt empfand sich als Demiurg, als ein neuer Weltbaumeister. Das Glas, ergänzt durch das elektrische Licht, war der industrielle Ersatz für das Kristall, den «Edelstein», in dem die sonst trübe und dunkle Materie lichtdurchlässig, wenn nicht sogar selbstleuchtend wurde. Die Kristall- und Edelsteinsymbolik verweist auf das himmli-

sche Jerusalem der geheimen Offenbarung, dessen Vergegenwärtigung in der Zeit die mittelalterliche Kathedrale war. Die Kristallpaläste, Volkshäuser und Stadtkronen sollten die neuen Kathedralen werden. Noch das Bauhaus verstand sich als Dombauhütte und sah in der Kathedrale das Vorbild ihres letzten Ziels, des Einheitskunstwerks.

Die Architekten hatten also auch in der Moderne nicht aufgehört, am neuen Jerusalem zu bauen, doch reflektierten sie dies nicht mehr in ihrem Funktionsbegriff. Sie sahen zu Recht, dass (himmlis-



①

sche) Schönheit nicht direkt intendiert und realisiert werden kann, sondern allein als Folgeerscheinung und Begleitumstand unverhofft glückt: form follows function. Es stellte sich erst allmählich heraus, dass sich auch die Funktion wegen ihrer Komplexität dem direkten Zugriff entzieht. So entdeckte Bruno Taut während seiner Emigration die traditionelle Architektur Japans und der Türkei und erweiterte den Funktionsbegriff zur Sinnfunktion und nannte diese schliesslich «Beziehungsreichtum».

Beziehungsreichtum und (was dasselbe ist) Komplexität sind dann die Schlagworte der postmodernen Architektur geworden. 1968 erschien Robert Venturis *Manifest für eine beziehungsreiche Architektur: Complexity and Contradiction*, die programmatische Schrift des Postmodernismus: «Eine Architektur der Komplexität und des Widerspruchs ... muss eher eine Verwirklichung der schwer erreichbaren Einheit im Mannigfachen sein als die leicht reproduzierbare Einheitlichkeit durch Elimination des Mannigfachen.» (*Komplexität und Widerspruch*, Braunschweig 1978)

In der Posthistoire sind Entdeckungen Wiederentdeckungen. Das Neue rechtfertigt sich dadurch, dass es vergessene Selbstverständlichkeiten wachruft. So steht es auch mit dem Komplexitätsgedanken. Schon zu Beginn der fünfziger Jahre hatte Hans Sedlmayr, der als Kritiker der Moderne ein indirekter, antizipierender Theoretiker der Postmoderne

geworden ist, die Kathedrale als «complexio oppositorum» bezeichnet. Es zeigt den theologischen Ursprung des Komplexitätsgedankens an, den ich im Begriff der Fülle (plenitudo, pleroma) finde.

Aus der Überfülle schöpfen kann nichts anderes heissen, als das eine oder andere herauszugreifen und durch das notwendig Fragmentarische des Herausgegriffenen den Blick für den unerschöpflichen Reichtum nicht zu verstellen, dem gegenüber jede Kunst nur eine annähernde Nachahmung sein kann. Insofern erinnert der postmoderne Eklektizismus nur an alt Bekanntes. Denn Komplexität, Beziehungsreichtum und Unerschöpflichkeit sind seit eh und je Kriterien für das Kunstwerk als Nachahmung der Natur gewesen. Selbst Mies van der Rohes berühmtes, von Venturi angegriffenes Wort «Weniger ist mehr» meint Komplexität, und zwar die schwer erreichbare durch Beschränkung und Rückgang auf das Elementare und Einfache. Im Erscheinungsjahr von Venturis *Komplexität und Widerspruch* bringt der Soziologe Niklas Luhmann den zur Systemtheorie kristallisierten Funktionalismus auf die einprägsame Formel der Komplexitätsreduktion (*Zweckbegriff und Systemrationalität*, Tübingen 1968). Reduktionismus und Eklektizismus erscheinen als die beiden postmodernen Attitüden gegenüber der komplexen

Welt: permanente Reduktion, um überhaupt funktionstüchtig sein zu können. Doch die unendliche Langeweile der Komplexitätsherabminderung durch Wissenschaft und Technokratie ist auch schrecklich. Auf der anderen Seite geht es umgekehrt darum, ästhetisch die Komplexität aus ihrer Reduktion wieder zu befreien. Wie aber kann man Komplexität wiederherstellen? Entzieht sie sich nicht ähnlich wie die Schönheit und die Funktion dem «Kunstwollen»? Denn jede Form der Intention verwandelt das Intendierte in ein fixiertes Einzelnes, die intendierte Komplexität verlöre so ihren Reichtum. Unversehens gelangt man nicht zu ihr, sondern zur dekorativen Fülle, zur verspielten Ornamentierung, zum Gesuchten und Gewollten.

Hier nun kommt die Ruine ins Spiel. So eintönig oder hässlich ein Bauwerk gewesen sein mag, als Ruine gewinnt es überraschend an Komplexität. Denn die Ruine wird gerade nicht bezweckt und hergestellt, sondern sie entsteht, sei es durch allmählichen Verfall oder durch plötzliche Zerstörung. Selbst wenn sie mit Absicht zerstört wurde, war die Zerstörung beabsichtigt und nicht die übriggebliebene Form. Gerade weil die Ruine in ihrer Form absichtslos, unvorhersehbar und zufällig entsteht, birgt sie eine formale Komplexität in sich, wie sie durch Intention und Komposition nie zustande kommen könnte. Zugleich gelingt die Formenvielfalt und der Abwechslungsreichtum der Ruine nur durch den

①
Wilhelmstrasse, West-Berlin



②

Verlust ihrer Mitte, auf dem Hintergrund ihrer Leere, Luftigkeit und Offenheit, durch die der Körper seine Massivität verliert und leicht strukturiert und transparent wird. In der zertrümmerten Einheit und der Freilegung der collagehaften Materialvielfalt und -widersprüchlichkeit ist die schwer erreichbare Einheit im Mannigfachen verwirklicht. Wenn auch die postmoderne Architektur vielfach Ruinen als Fragmente und Fassadenstücke in ihre Collagen miteinbezieht, so gilt doch, dass man Ruinen nicht bauen, sondern nur entstehen lassen kann. Aber man kann die Ruinenentstehung als treffsicheres Gelingen von Komplexität zum Vorbild künstlerischen Schaffens nehmen, indem man, wie es früher geheissen hätte, der Natur folgt, das heisst, das intentionale Handeln mit der Absichtslosigkeit, Zufälligkeit und Unvorhersehbarkeit des natürlichen Geschehens anreichert. Auf dem Wege dieser Renaturalisierung würde der Artifex selbst zur Ruine.

In der Ruinenmetapher kreuzen sich die verschiedenen Elemente der Posthistoire, ihre Komplexität mit der Auflösung des Werk- und Subjekt-Begriffs, der Collagecharakter mit dem Historismus und der Todesphantasie. Und nicht zuletzt ist die Ruine ein Artefakt auf dem Wege «zurück zur Natur». Die scharfen Kanten verwittern, die Steine nehmen organische Formen an, über Schutthalden wachsen Gräser und Gebüsch. Hier kommt die unvermeidliche

Romantik der Ruine zum Vorschein. Ihre sentimentale, vitalistische Reduktion der Natur auf das Leben, das Organische und die Landschaft ist die Schwäche des Ruinenbildes. Ich wähle daher ein härteres und zutreffenderes Bild für die Posthistoire, das als Element der Verwüstung und Leere auch in der Ruine schon enthalten war: die Wüste. In der Wüste ist das Leben unterwegs zurück zum Anorganischen. Konträr zur Ruine ebnet die Wüste die Unterscheidung von lebender und toter Materie zugunsten der letzteren ein und ermöglicht dadurch, die für die Posthistoire charakteristische Identität von Kunst und Natur zu veranschaulichen: die Posthistoire ist eine künstliche, durch technische Verwüstung entstandene Wüste.

Ruinen gemahnen uns an die Vergänglichkeit aller Dinge. So beunruhigend dies zu allen Zeiten empfunden wurde, heute wirken sie tröstlich, eine romantische Vergewärtigung bewegter Zeiten, da es noch Ruinen gab. Die Posthistoire als entropische Endzeit ist das Zeitalter der starren Unvergänglichkeit, der Ruinenlosigkeit und daher auch der Ruinennostalgie. Zwar weiss man, dass durch die moderne Vernichtungstechnik alles zerstört werden kann, aber man fürchtet, es werden keine Ruinen, sondern nur endgültig unbewohnbare Wüsten zurückbleiben. Dies wäre nur die

②

Lützowplatz, West-Berlin

ereignishaft-rasche Variante der allmählichen, aber unaufhaltsamen Verwüstung der Natur durch die Zivilisation. In jedem Fall erscheint sie zwangsläufig und unumkehrbar, das heisst als Entropiestreben. Metaphorisch wird die Verwüstung als Zubetonierung verstanden. Auch hier erweist sich die Posthistoire als Alptraum des Funktionalismus. Ursprünglich als universell verwendbarer plastischer Urstoff gefeiert, ist der Beton längst dämonisiert. Statt von Häusern redet man von Betonbunkern, Betonsilos und Betonklötzen. Die Posthistoire ist eine Betonwüste. Ihr prägnantes Bild findet sie wiederum in der Betonarchitektur der Atomkraftwerke, in der Einzementierung des katastrophalen Ereignisses.

In dieser zum Abriss und Umbau gleichermaßen ungeeigneten entropischen Betonarchitektur entsteht nun der Wunschraum vom einfachen Nomadenzelt, das allen Zwecken seiner Bewohner genügt, Mobilität ohne Heimatverlust ermöglicht, beziehungsreich wie eine Kathedrale ist und jederzeit abgebrochen und wiederaufgebaut werden kann, ohne den Bewohnern selbst oder ihrer Umgebung Schaden zuzufügen. So taucht in der Posthistoire, der äussersten Anpassung der Welt an den Grossstadtmenschen als Gegenbild der Nomade auf, der als Sammler und Jäger sich selbst aufs äusserste seiner Umwelt anpasst und mit ihr in einer Solidargemeinschaft lebt. (Indianer konnten in Wüstengegenden leben, die weisse Farmer urbar machen

wollten und nach wenigen Jahren mit erschöpften Böden hinter sich zurücklassen mussten.) Noch ist die Figur des Nomaden (ähnlich wie zuvor die der Ruine) in erster Linie ein eskapistischer Traum eines ganz anderen, alternativen Lebens irgendwo, und doch ist er der Beginn einer seelischen Arbeit, in der Grossstadtwüste leben zu lernen.

Auch das ist ein Moment im postmodernen Eklektizismus: in der Not hört man auf, wählerisch zu sein. Man nimmt Hilfe und greift auf, was immer sich anbietet: Erkenntnisse und Erfahrungen des Ferntourismus und der Ethnologie, der Wüstenväter-Theologie, der modernen Kunst (zum Beispiel Chirico, um die «metaphysische Schönheit» einer ausgestorbenen, menschenleeren Innenstadt an einem Sommerwochenendnachmittag sehen zu lernen) oder einfach die Einbildungskraft (durch die der Philosoph Gaston Bachelard den Verkehrslärm der Pariser Innenstadt in das Tosen einer Meeresbrandung verwandelte, um einschlafen zu können). Die Frage, wie es möglich sei, komplexe Gebilde wie die Ruine bauen zu können, hat sich zu der grundlegenden Frage verschoben, wie man in der Wüste wohnen könne. Denn das Bauen setzt das Wohnen-Können voraus, sagt Heidegger: «Bauen ist eigentlich Wohnen». Und Wohnen bedeute, in der «Einfalt des Gevierts» von Himmel und Erde, Göttlichem und Sterblichem zu leben. Was Heidegger in seiner eigentümlichen Sprache das Geviert nennt, ist wiederum Komplexität, diesmal jedoch nicht die formalästhetische der Ruine, sondern die des Denkens. Erst wenn also das Geviert, das, wovon traditionell der Mythos, die Religion und auch die Philosophie berichteten, aus der alltäglichen Lebenserfahrung nicht mehr ausgeklammert ist, kann das Leben selbst wieder beziehungsreich werden, erst dann wohnt man und fühlt sich zu Hause. Wie aber kann man in der Wüste heimisch werden? Als Sammler und Jäger, das heisst durch äusserst gesteigerte Aufmerksamkeit und Achtsamkeit. Und dazu ist ein «Wille zur Wüste» (Nietzsche), «die Anpassung der Gedanken an die Tatsachen» (Mach) erforderlich. Äussere Anpassung gelingt nur durch innere Ausgleichung.



④

Ohne zentrale Leere im Gemüt kann man in der Wüste nicht leben. Stellt sich die innere Leere ein, dann verwandelt sich die Wüste, wie die Wüstenväter sagten, in eine «blühende Wiese». Die Wüstenerfahrung scheint geradezu die notwendige Bedingung zu sein, um auf die Komplexität aufmerksam werden zu können. Das erinnert an den alten spekulativen, in verschiedenen Worten und Wendungen gedachten Gedanken, dass Fülle nichts anderes als Leere und Leere nichts anderes als Fülle ist. Und vielleicht verfliegt der Alptraum der Posthistoire wie die dämonische Versuchung eines Wüstenmönchs, wenn die Wüste wirklich inwendig geworden ist.

An der Ruine fasziniert uns gegenwärtig, schien mir, ihre Komplexität. Der Wille zur Komplexität der postmodernen eklektischen Architektur war die Antwort auf den reduktiven Funktionalismus. Komplexität: das unendlich Reiche, Viele und Vielfältige, das in klare und eindeutige Formen zu bringen und in eins zusammenzuziehen, unmöglich oder reduktiv ist, schälte sich als das Schlüssel-

wort der Posthistoire heraus, der Vision einer nachgeschichtlichen entropischen Endzeit. In ihrer stillgestellten Zeit erscheint vor allem die schreckliche und furchterregende: die erhabene Seite der Komplexität, ihr für jeden einzelnen undurchschaubares, unaufhaltsam wachsendes Geflecht von Wissenschaft, Wirtschaft und Technik, das die gewohnten und liebgewonnenen Grenzen zwischen Kunst und Natur, Leben und Tod zu verwischen und in ein indifferentes Chaos zu stürzen beginnt. Darum gilt es, den Einbruch des chaotisch-katastrophalen Moments der Komplexität durch permanente Komplexitätsreduktion abzuwenden und aufzuhalten. Das Ergebnis dieser Verwüstung ist die Wüste, die unverhofft wiederum zur Quelle neuer Komplexitätserfahrung werden kann. Denn Komplexität lässt sich nicht abschaffen. Was man reduzieren kann, ist nicht komplex. Unerschöpflicher Reichtum erschöpft sich nicht. Ihm gegenüber ist die Erfahrung und das Wissen des einzelnen notwendig fragmentarisch, analektisch, collagenhaft. Das zeigt der Historismus der Posthistoire. Alle ihre Elemente bündeln sich in der Gestalt der Ruine, ein extremes Beispiel dafür, dass Komplexität nur von selbst auftaucht. So beruht das Bauen auf Wohnen und Denken, das heisst auf einem Gewährwerden der Fülle. Zugang zu ihr ist die Wüste, die ihren Reichtum homöopathisch durch ihre Leere sichtbar werden lässt. «Wir leben hier von Brocken», schrieb Johann Georg Hamann. «Der Mensch genüst unendlich mehr als er nötig hat – und verwüstet unendlich mehr als er genüst. Was für eine Verschwenderin muss die Natur ihrer Kinder wegen seyn... Ausser der Mässigkeit, die unsere Nothdurft uns vorschreiben sollte, ist eine wirtschaftliche Aufmerksamkeit auf die Brocken, die uns in der Hitze unseres Appetits entfallen und die wir nicht der Mühe werth achten, weil wir mehr vor uns sehen, zu sammeln, nicht zu tadeln.» H.B.

⑤

«Pocherie», 1969, Pier Paolo Pasolini

Fotos: Balthasar Burkhard (Seite 52), John Davies (Seite 54), Wilhelm Schürmann (Seite 55); aus: Idee, Prozess, Ergebnis, Senator für Bau- und Wohnungswesen West-Berlin, 1984

Aus «Merkur», Nr. 5/1983, Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken, München. Mit freundlicher Genehmigung des Verlages und des Autors. Die vorliegende Fassung ist um einen längeren einleitenden Text gekürzt.

des concours» est pour eux un moyen détourné (et donc socialement acceptable) de réclamer des commandes.

Une compétition

Sur un troisième plan d'analyse (mais il en est bien d'autres), il n'y a qu'un «bon concours», c'est celui que je gagne. Les concours sont la ritualisation d'une compétition générale pour les mandats.

Entre les architectes, cette compétition est permanente. Elle existe en dehors des concours, à l'état «sauvage». Son enjeu légitime n'est pas, directement, des mandats (règle déontologique), mais la «renommée», capital de réputation mêlant compétence technique et «relations» sociales.

Le concours est la tentative de situer cette compétition sur un strict terrain professionnel, la compétence à «faire le projet». De nouveau, il faut bien voir le rôle actif que joue le concours dans l'institution de cette compétence et sa définition.

La compétition égalitaire entre architectes établit le projet comme une activité «technique», le pur exercice d'une compétence, permettant à chacun, riche ou pauvre, vieux ou jeune, de faire la preuve de son talent. Parallèlement à cette position de principe, chaque concours définit dans les faits les critères de cette activité; la composition du jury avantage une certaine manière de «faire le projet», consacrée du coup comme «bonne».

Et de nouveau, la grande force du concours est que ses opérations symboliques se soutiennent d'une inscription immédiate dans la réalité. Le concours n'est si formellement égalitaire que pour mieux établir une hiérarchie légitime des mérites, immédiatement sanctionnée par des rapports privilégiés à la commande: le gagnant peut espérer directement un mandat, les autres primés rejoignent le «vivier» des candidats à d'autres commandes, les architectes du jury sont consacrés dans leur rôle d'arbitres du débat architectural.

Le «système des concours» est une tentative de faire dépendre l'attribution des mandats d'une compétence définie et attribuée par la profession architecturale. Malgré l'espoir de certains de voir ce système se généraliser, et s'étendre à tous les mandats, cette tentative est inachevée. Le concours n'est qu'un épisode dans une compétition professionnelle qui se déroule aussi sur d'autres terrains. En témoignent les concours

dits «scandaleux»: après la compétition ritualisée, la course à la renommée et aux mandats se poursuit, dans des cadres divers, aux règles plus ouvertes (manifestes, articles de revues, conférences, appuis personnels, contacts avec des responsables, etc. . .).¹⁴

Débat architectural

Cette hypothèse d'un rôle actif du concours dans l'institution de l'architecture s'est trouvée récemment confirmée par une extraordinaire expérience. Dans le cadre de l'Institut Français d'Architecture, Jean-Pierre Epron¹⁵ a demandé à cinq jurys fictifs de juger une quinzaine de projets répondant à un même programme. Il est impossible de rapporter ici tous les enseignements que l'on peut retirer de cette expérience «in vitro», dont l'auteur promet une publication prochaine. Nous en retiendrons seulement le témoignage qu'elle apporte sur les opérations du jugement. Elle démontre que le verdict du jury n'est pas une sorte de «moyenne» des opinions préalables de ses membres, appliquées aux projets des concurrents, mais un avis unanime élaboré progressivement, par un lent travail de réinterprétation de la demande de l'organisateur, à la lumière des projets des concurrents.

Le jugement de concours ne fait pas qu'enregistrer l'état provisoire d'un débat architectural qui se déroulerait en dehors de lui; mais il est ce débat en actes, producteur de jugements architecturaux visant à établir la meilleure correspondance possible entre les demandes des organisateurs et les réponses des architectes.

L'architecture en dépend. Comme un rite, le concours intègre une multitude de gestes fondateurs, concentrés dans des pratiques minutieusement réglées, surchargées de sens pour ceux qui s'y trouvent impliqués. Chaque concurrent y engage son identité professionnelle. Perdre un concours n'est pas seulement, pour un architecte, une contre-performance; mais le signe inquiétant qu'il n'est «plus dans la course», que les critères qu'il retient comme «bons» ne sont pas «bons» pour les autres, que l'architecture l'a abandonné. Comme un rite de passage, le concours a pouvoir d'instituer l'architecture et les architectes; il peut aussi les destituer. Cet enjeu symbolique formidable explique peut-être la passion soutenue que les architectes accordent, au moins depuis deux siècles, à la question des concours. R. Q.

- 1 Voir ainsi la mauvaise réputation des concours dans l'histoire de l'architecture moderne.
- 2 Le récit du concours s'organise comme une surenchère d'excellences, propre à garantir automatiquement la production d'un projet «optimal».
- 3 Il est frappant de constater qu'en France et en Suisse, au moins depuis un article de César Daly de 1861 (Revue générale de l'architecture et des travaux publics, volume XIX, coll. 14-51, 1861), les réformes des concours sont grossièrement toutes les mêmes, proposant de corriger les mêmes défauts à l'aide des mêmes remèdes.
- 4 On sait que l'architecture a choisi de situer ses objets spécifiques dans les «objets construits», dont déciderait le jugement architectural. Ce choix historique est fondamental: par lui l'architecture se trouve définie comme un «goût savant» qui s'oppose au «goût vulgaire» des non-professionnels, et notamment des clients. Il serait peut-être plus réaliste de décider que l'architecture a pour objets des processus, des pratiques, dont on pourrait juger la qualité, indépendamment des constructions auxquelles elles aboutissent.
- 5 Voir le remarquable travail de J.P. Epron, «L'école de l'académie (1671-1793) ou l'institution du goût en architecture», Nancy, DEMPA-DGRST, 1984.
- 6 La contradiction est profonde entre le principe d'une architecture définie historiquement comme «domaine de vérité» et la réalité des architectures que font les architectes, et qui fonctionnent comme un «domaine de goût» (au sens de Pierre Bourdieu - «La distinction», Paris, Minuit, 1978).
- 7 Au sens de Peter Collins, «Architectural Judgement», London, Faber and Faber, 1971.
- 8 La négociation n'est jamais terminée: les architectes utilisent le concours comme moyen de faire pénétrer les «nouvelles tendances» architecturales; les organisateurs ne sont jamais disposés à abandonner complètement leur autorité sur la définition des constructions qu'ils envisagent.
- 9 L'aspect formalisé, ritualisé, de la compétition est précisément le moyen de distinguer les concours modernes des «concours» très différents des époques précédentes (Grèce antique, Renaissance italienne, etc. . .).
- 10 En 1861, César Daly parlait des concours comme des «jeux Olympiques de l'art» (voir note 3).
- 11 En ce sens, les débats sur les concours n'ont pas d'objet propre, ils sont toujours une manière de parler indirectement d'autre chose.
- 12 De nouveau, César Daly à propos d'un concours pour une statue de la République: «On a interrogé le public par un concours, et le concours a répondu. . . » (1861, RATP, coll. 22).
- 13 R. Quincero, M. Nicolas - «Les concours en France et en Suisse, 1920-1940», Genève, Craal-Corda, 1981, pp. 83-90.
- 14 On peut relire, à partir de cette hypothèse, la débordante activité de Le Corbusier après le concours de 1927 pour la Société des Nations à Genève comme une tentative obstinée d'obtenir quand même le mandat que les diplomates ne voulaient évidemment pas lui accorder (*ibidem*, pp. 135-139).
- 15 Auteur notamment de «L'architecture et la règle», Bruxelles, Mardaga, 1981.

Hannes Böhringer

On ne peut édifier une ruine - elle se forme

La post-histoire, l'époque du post-modernisme, est l'instantané de la seconde d'angoisse où le modernisme prend conscience du fait que la modernisation croissante de tous les domaines de la vie est une fatalité inéluctable. L'architecture montre nettement que le post-modernisme est le cauchemar du modernisme. Etroitement liée au progrès technique, elle était l'avant-garde sur la voie du modernisme et même en avance sur lui. L'architecture fonctionnelle vivait encore de la foi pathétique qu'avait le 19^{ème} siècle: le progrès politico-social passait par le progrès technique. Son matériau révolutionnaire était le béton armé, un *Materia prima* artificiel au moyen duquel il semblait possible de composer et de construire n'importe quoi. L'ingénieur architecte se sentait comme un démiurge, comme un nouveau bâtisseur du monde. Le verre, complété par la lumière électrique, était l'ersatz industriel du cristal, de la «pierre précieuse», grâce auquel la matière jusque-là opaque devenait translucide si ce n'est lumineuse par elle-même. Le symbolisme du cristal et de la pierre précieuse renvoie à la Jérusalem céleste de la Révélation, dont la concrétisation à l'époque du Moyen Age était la cathédrale. Les palais de verre, les maisons du peuple et les monuments urbains devaient devenir les nouvelles cathédrales. Le Bauhaus se considérait encore comme une corporation de bâtisseurs du Moyen Age et voyait dans la cathédrale le modèle de son objectif ultime: l'œuvre d'art intégrale.

A l'époque moderne, les architectes n'avaient donc pas encore cessé de bâtir la nouvelle Jérusalem, pourtant ils ne l'exprimaient plus dans leurs notions fonctionnelles. A juste titre, ils avaient compris que la beauté (céleste) ne peut résulter d'une intention et d'une réalisation directe, mais qu'elle ne peut être qu'une chose inespérée résultante ou marginale: form follows function. Ce ne fut que progressivement que l'on constata que la fonction échappait elle aussi au contrôle direct en raison de sa complexité. C'est ainsi que pendant son émigration, Bruno Taut dé-

couvrit les architectures traditionnelles du Japon et de la Turquie et qu'il élargit la notion de fonction en fonction sensorielle, pour finir par la qualifier de «richesse de relations».

Richesse de relations et (ce qui revient au même) complexité sont ensuite devenues les slogans de l'architecture post-moderne. En 1968, paraissait la *Manifeste pour une architecture riche de relations: Complexity and Contradictions* de Robert Venturi, l'ouvrage programmatique du post-modernisme: «Une architecture de la complexité et de la contradiction... doit plutôt réaliser l'unité dans le multiple difficile à atteindre que l'unitaire facilement reproductible par diminution du multiple.» (*Complexité et contradiction*, Brunswick 1978.)

En post-histoire, les découvertes sont des redécouvertes. Le nouveau se justifie dans la mesure où il réveille des évidences oubliées. Il en est de même en matière de pensée sur la complexité. Dès le début des années cinquante, Hans Sedlmayr, qui, en tant que critique du moderne, est devenu un théoricien ayant indirectement anticipé le post-moderne, avait défini les cathédrales comme «complexio oppositorum». Voilà qui indique l'origine théologique de la pensée sur le complexe, dans laquelle je vois la notion de plénitude (plenitudo, pleroma).

Créer en partant de l'abondance ne peut que consister à choisir une chose ou une autre et, malgré la nature inévitablement fragmentaire de ce choix, ne pas déformer la vue de cette richesse inépuisable en face de laquelle tout art ne peut être qu'une imitation approximative. Dans ce sens, l'éclectisme post-moderne ne rappelle que ce qui est connu depuis longtemps. La complexité, la richesse de relations et l'inépuisable sont, depuis toujours, les critères de l'œuvre d'art qui imite la nature. Même la célèbre formule de Mies van der Rohe «Weniger ist mehr» (moins est plus), attaquée par Venturi, signifie complexité dans sa forme la plus difficile à atteindre que l'on atteint en retournant à l'élémentaire et à la simplicité.

L'année où Venturi publia «Complexité et contradiction», le sociologue Niklas Luhmann ramenait le fonctionnalisme, cristallisé en un système théorique, à la formule marquante de réduction de complexité (*Notion de finalité et rationalisme des systèmes* (Tübingen 1968). Réductionnisme et éclectisme apparaissent

comme les deux attitudes post-modernes en face du monde complexe: réduction permanente afin de pouvoir rester fonctionnel. Pourtant l'en-nui infini résultant de la diminution de complexité par la science et la technocratie est effrayant. Inversement, il s'agit aussi de libérer esthétiquement la complexité de sa réduction. Mais comment peut-on reconstituer la complexité? A l'instar de la beauté et de la fonction, n'échappet-elle pas à toute «volonté d'art»? Car toute forme d'intention transforme l'intentionnel en une individualité fixée et la complexité recherchée risque ainsi de perdre sa richesse. Sans le vouloir, on la laisse s'échapper pour l'abondance décorative, l'ornementation superficielle, le recherché et le voulu.

C'est ici que la ruine entre en jeu. Aussi monotone et laid qu'il ait pu être un édifice, il gagne curieusement en complexité sous forme de ruine. En effet, une ruine n'est précisément ni voulue ni édifiée, mais elle se forme, que ce soit par dégradation progressive ou par destruction soudaine. Même si l'édifice est détruit volontairement, seule la destruction était intentionnelle et non pas la forme ruinée résultante. Justement parce que dans sa forme la ruine est sans intention, imprévisible et contingente, elle est porteuse d'une complexité formelle intrinsèque qu'aucune intention de composition ne saurait obtenir. En même temps, la variété formelle et la variabilité d'une ruine résultent de la perte de sa substance centrale; sur l'arrière-plan de son vide, son caractère aéré et ouvert permet au volume de perdre son aspect massif et il devient léger, structuré et transparent. L'unité ruinforme et la mise à jour d'une juxtaposition de matériaux variés et contradictoires réalisent cette unité dans le multiple si difficile à atteindre. Même si l'architecture post-moderne incorpore souvent dans ses collages des éléments ruinformes tels que fragments ou parties de façades, il n'en reste pas moins qu'on ne peut construire des ruines, mais seulement les laisser se former. Mais pour la création artistique, on peut s'inspirer de la formation des ruines en tant que réussites de complexité assurées; pour ce faire, il suffit de suivre la nature, comme on disait jadis, en enrichissant l'action intentionnelle par l'absence d'objectif, la contingence et l'imprévisible de l'événement naturel. Sur la voie de cette renaturalisation, l'artifex lui-même est devenu

ruine.

Dans la métaphore de la ruine se rencontrent les divers éléments de la post-histoire, sa complexité et la résolution des notions d'œuvre et de sujet, le caractère de collage et l'historisme, ainsi que le rêve sur la mort. N'oublions pas non plus que la ruine est un objet artificiel sur la voie du «retour à la nature». Les arêtes vives s'émeussent, les pierres prennent des formes organiques, de l'herbe et des broussailles recouvrent les décombres. C'est là qu'apparaît inévitablement le romantisme de la ruine. Sa manière sentimentale et vitaliste de réduire la nature à la vie; la ruine a un faible pour l'organique et le paysage. C'est pourquoi je choisis à dessein, pour la post-histoire, une image plus sévère et plus adéquate qui, en tant qu'élément de dévastation et de vide, était déjà inhérente à la ruine: le désert. Dans le désert, la vie elle-même est sur le chemin retournant à l'anorganique. Contrairement à la ruine, le désert aplanit la différence entre matière vivante et matière morte au profit de cette dernière et permet ainsi de mettre en évidence l'identité de l'art et de la nature caractéristique de la post-histoire: La post-histoire est un désert obtenu artificiellement par une dévastation technique.

Les ruines nous rappellent le caractère éphémère de toute chose. Même si de tout temps on les a ressenties comme inquiétantes, elles sont aujourd'hui consolantes, car elles actualisent de manière romantique des époques troublées qui connaissent encore les ruines. En tant que fin des temps entropique, la post-histoire est l'époque de la pérennité figée, de l'absence de ruine et par là même de la nostalgie des ruines. Certes, nous savons que la technologie moderne permet la destruction totale, mais nous craignons aussi qu'il ne subsiste aucune ruine, mais seulement des déserts à tout jamais inhabitables. Ceci ne serait que l'événement-variante rapide par rapport à la dévastation progressive et inéluctable de la nature par la civilisation. En tout état de cause, la tendance entropique apparaît obligatoire et irréversible. Métaphoriquement, la dévastation est comprise comme l'accumulation de béton. Là aussi, la post-histoire se révèle comme le cauchemar du fonctionnalisme. Initialement fêté comme une matière de base plastique universellement utilisable, le béton est aujourd'hui maudit depuis longtemps. On ne parle plus de maison,

mais de bloc en béton, de silo en béton et de caisse en béton. La post-histoire est un désert bétonné. Son image marquante se retrouve dans l'architecture en béton des centrales atomiques, dans la pétrification de l'événement catastrophique.

Au sein de cette architecture en béton entropique, également incompatible avec la démolition et la transformation, apparaît alors le rêve de la simple tente du nomade qui suffit à tous les besoins de ses habitants, qui permet la mobilité sans perte de la maison natale, qui est riche de relations comme une cathédrale et peut être, à tout moment, démolie et reconstruite sans que les occupants eux-mêmes ou leur environnement ne subissent de dommages. C'est ainsi que dans la post-histoire, en face de l'adaptation extrême du monde au citadin, apparaît l'image contraire du nomade qui, vivant de la cueillette et de la chasse, s'adapte lui-même à l'extrême à son milieu et vit en symbiose avec lui. (Les Indiens pouvaient vivre dans des régions désertiques que les fermiers blancs voulurent cultiver et qu'ils durent abandonner quelques années plus tard, le sol en étant épuisé.) Tout comme aujourd'hui celle de la ruine, la figure du nomade reste encore un rêve d'échappade. Celui d'une vie alternative toute différente quelque part; et pourtant, il s'agit du début d'un travail mental pour apprendre à vivre dans le désert de la grande ville.

Là aussi, nous sommes en présence d'un moment de l'éclectisme post-moderne: dans le besoin, on cesse d'être difficile. On accepte toute aide et l'on saisit ce qui s'offre: découvertes et expériences du tourisme exotique et de l'ethnologie, de la théologie érémitique, de l'art moderne (par exemple Chirico, afin d'apprendre à voir la «beauté métaphysique» d'un centre-ville privé de vie et d'habitants un après-midi de week-end estival), ou simplement l'autosuggestion (par laquelle Gaston Bachelard entendait le bruit de la circulation parisienne comme le grondement d'un ressac marin pour pouvoir s'endormir). La question de savoir s'il est possible de bâtir des complexes ruinformes débouche sur le problème fondamental de la possibilité d'habiter le désert. Selon Heidegger, construire présuppose pouvoir habiter: «Construire est en fait habiter». Et habiter c'est vivre dans la «clarté du carré» du ciel et de la terre, du divin et du mortel. Ce que, dans son langage singulier, Heidegger dé-

signe par carré est encore la complexité, mais cette fois non pas celle de nature esthétique-formelle de la ruine, mais celle de la pensée. Ce n'est donc que lorsque le carré, ce dont parlent traditionnellement les mythes, la religion et aussi la philosophie, n'est plus exclu de l'expérience de la vie quotidienne, que la vie elle-même peut redevenir riche de relations et alors seulement on habite et l'on se sent chez soi. Mais comment peut-on se sentir à l'aise dans le désert? En faisant la cueillette et la chasse, c'est-à-dire par une attention et une vigilance accrues. Et pour cela, il faut avoir une «volonté du désert» (Nietzsche), «une adaptation des pensées à la situation» (Mach). L'adaptation extérieure n'est possible que par une harmonisation intérieure. Sans vide central de l'âme, on ne peut vivre dans le désert. Si le vide central est acquis, alors le désert se transforme en «une prairie en fleurs», disaient les ascètes. L'expérience du désert semble justement être la condition nécessaire pour prendre conscience de la complexité. Ceci rappelle certaines spéculations anciennes, pensées en différents mots et tournures, pour lesquelles la plénitude n'est rien d'autre que le vide et le vide rien d'autre que la plénitude. Et il se peut que le cauchemar de la post-histoire s'évanouisse, comme la tentation diabolique du moine dans le désert, lorsque le désert sera devenu véritablement intérieur.

Il me semble que c'est la complexité de la ruine qui nous fascine aujourd'hui. La volonté de complexité de l'architecture éclectique post-moderne était la réponse au fonctionnalisme réducteur. La complexité: l'infiniment riche, le grand nombre et le multiple réunis en une unité sous des formes claires et précises, une gageure impossible ou réductrice, émerge donc comme le mot clé de la post-histoire, vision d'une fin des temps entropique postérieure à l'histoire. Dans son temps arrêté, elle apparaît avant tout comme terrible et effrayante: Le côté sublime de la complexité, son entrelacs de science, d'économie et de technique pour chacun incompréhensible, croissant sans relâche, effaçant les limites devenues familières entre l'art et la nature, la vie et la mort, commence à se précipiter dans le chaos indifférencié. C'est pourquoi il faut détourner et retarder l'apparition du moment chaotique catastrophique de la complexité par une réduction de complexité permanente. Le résultat de

cette dévastation est le désert qui, contre toute attente, peut devenir la source d'expérience d'une nouvelle complexité. Car on ne peut diminuer la complexité. Ce que l'on peut réduire n'est pas complexe. Une richesse inépuisable ne s'épuise pas. Par rapport à cela, l'expérience et le savoir de l'individu procèdent nécessairement par fragmentation, sélection et collage. C'est ce que montre l'historisme de la post-histoire. Tous ses éléments convergent sous la forme de la ruine; un exemple extrême montrant que la complexité ne surgit que d'elle-même. Ainsi, construire s'appuie sur habiter et penser, c'est-à-dire sur la perception de la plénitude. On y accède par le désert qui révèle homéopathiquement sa richesse par son vide.

«Nous vivons de bribes», écrit Johann Georg Hamann. «L'homme consomme infiniment plus que nécessaire et dévaste infiniment plus qu'il ne consomme. Que la nature doit être prodigue pour satisfaire ses enfants... Mise à part la sobriété à laquelle devrait nous conduire la modestie de nos besoins, il ne serait pas fâcheux que nous attachions plus d'importance économique aux bribes qui nous échappent dans le feu de notre appétit et qu'éblouis par l'abondance, nous négligeons de ramasser.» *H. B.*

Neu- erscheinungen

Gradach

Bernd Grützmacher, 1984
120 Seiten mit 55 einfarbigen und 16 vierfarbigen Abbildungen, 85 Strichzeichnungen, DM 48,-
Verlag Georg Callwey, München

Raum und Form in der Architektur

Jürgen Joedicke, 1984
176 Seiten, ca. 100 Abbildungen, Text Deutsch/Englisch, Format 22,5×27,5 cm, DM 96,-
Karl Krämer Verlag, Stuttgart

Wohnort: Stadt

Domicile: City
Domicile: La cité
H. Deilmann / G. Bickenbach / H. Pfeiffer, 1984
152 Seiten, ca. 350 Abbildungen, Text Deutsch/Englisch/Französisch, Format 22,5×27,5 cm, DM 88,-
Karl Krämer Verlag, Stuttgart

Frei Otto – Schriften und Reden 1951–1983

Bertold Burkhardt, 1984
222 Seiten, DM 68,-
Friedrich Vieweg Verlag, Wiesbaden

Kraemer Sieverts & Partner

Bauten und Projekte
225 Seiten, 150 Farbbildungen, 277 Schwarzweissfotos, 421 Zeichnungen, Text Deutsch/Englisch, Format 29,7×21 cm, DM 86,-
Karl Krämer Verlag, Stuttgart

Die Residenz zu Würzburg

E. Hubala / O. Mayer / W.-C. von der Mülbe, 1984
319 Seiten, zahlreiche ein- und mehrfarbige Abbildungen, DM 98,-
Arena-Verlag, Textorstrasse 24, D-8700 Würzburg

Die Suche nach einer neuen Wohnform. Siedlungen der zwanziger Jahre damals und heute

Liselotte Ungers, 1984
227 Seiten mit 835 Abbildungen, DM 98,-
Deutsche Verlagsanstalt

München und seine Bauten nach 1912

Hrsg. Bayerischer Architekten- und Ingenieur-Verband, 1984
800 Seiten, 1300 Abbildungen, davon 525 Risse und Schnitte, Format 18×27,5 cm, DM 275,-
Bruckmann-Verlag München

Zeit-Räume der Architektin

Lucy Hillebrand
Dieter Boeminghaus, 1983
224 Seiten, 320 Abbildungen, zahlreiche Fotos, Pläne und Zeichnungen, Format 29×21 cm, DM 64,-
Karl Krämer Verlag, Stuttgart

Festarchitektur

Hrsg. Werner Oechslin, 1984
176 Seiten mit 170 Abbildungen, Format 22×28 cm, DM 48,-
Verlag Gerd Hatje, Stuttgart

Gustav Oelsner und das Neue Altona

Christoph Timm, 1984
216 Seiten mit zahlreichen Abbildungen, Format 21×25,5 cm, DM 48,-
Ernst Kabel Verlag, Hamburg

Das Leibnitzhaus in Hannover

Die Geschichte eines Denkmals.
Cord Meckseper, 1984
160 Seiten, 133 Abbildungen, Format 21×29 cm, DM 49,80
Schlütersche Verlagsanstalt, Hannover

Die Mehrfamilienvilla als Bautyp

Vier neue Häuser im Grunewald. Architekten: Dietrich von Beulwitz, Christine Jachmann, Johannes Uhl, Oswald Mathias Ungers, Werkstatt 92
84 Seiten, Format 20,7×20,7 cm, 150 Abbildungen, DM 22,-
Archibook Verlagsgesellschaft, Berlin

Gemeinsames Wohnen am Rüdeshheimer Platz

Das Internationale Begegnungszentrum für ausländische Wissenschaftler. Architekt: Otto Steidle, Werkstatt 12
84 Seiten, 108 Abbildungen, Format 20,7×20,7 cm, DM 22,-
Archibook Verlagsgesellschaft, Berlin

Geometrie einer Grunewaldvilla

Ein Typus+drei Variationen. Architekt: Fin Bartels, Werkstatt 13.
72 Seiten, 60 Abbildungen, Format 20,7×20,7 cm, DM 20,-
Archibook Verlagsgesellschaft, Berlin

Walter Gropius

Der Mensch und sein Werk
Band 2 der Biographie. R. R. Isaacs, 1984
786 Seiten mit 103 Abbildungen, DM 58,-
Gebrüder Mann Verlag, Berlin