

# Neue Texte über Mies : Kritik an einer Sammlung kritischer Texte über Mies van der Rohe = Textes sur Mies

Autor(en): **Bonta, Juan Pablo**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Werk, Bauen + Wohnen**

Band (Jahr): **74 (1987)**

Heft 9: **Chicago**

PDF erstellt am: **08.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-56254>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

## Neue Texte über Mies

### Kritik an einer Sammlung kritischer Texte über Mies van der Rohe

Der architektonische Puls Chicagos steigerte sich 1986 mit der Hundertjahrfeier Mies van der Rohes. Unter den Gedenkanlässen gab es auch eine Ausstellung der Werke von Mies und seinen Schülern, die von einem umfassenden Katalog begleitet wurde: «Mies Reconsidered: His Career, Legacy and Disciples», mit Beiträgen von Francesco Dal Co, Peter Eisenman, Kenneth Frampton, Christian F. Otto, David Spaeth und Stanley Tigerman (Rizzoli 1986). Beim vorliegenden Text handelt es sich teils um eine Rezension, teils um ein Essay über die textgemässe Natur der Kritik und die Textnatur der Architektur selbst.

### Critique d'une série textes critiques sur Mies van der Rohe

Le pouls architectural de Chicago s'est accéléré en 1986 avec la fête du centenaire de la naissance de Mies van der Rohe. Parmi les événements commémoratifs se tint aussi une exposition des œuvres de Mies et de ses élèves qu'accompagnait un important catalogue: «Mies Reconsidered: His Career, Legacy and Disciples» avec des articles de Francesco Dal Co, Peter Eisenman, Kenneth Frampton, Christian F. Otto, David Spaeth et Stanley Tigerman (Rizzoli 1986). Le texte qui suit est en partie un commentaire du livre, en partie un essai sur la nature écrite de la critique et sur la nature textuelle de l'architecture elle-même. (Texte en français voir page 67)

### Criticism of a Collection of Critical Texts on Mies van der Rohe

Chicago's architectural pulse quickened 1986 with the Mies van der Rohe centennial. Among the various commemorations there was an exhibition of works by Mies and his disciples, accompanied by a catalogue entitled "Mies Reconsidered: His Career, Legacy and Disciples", with contributions by Francesco Dal Co, Peter Eisenman, Kenneth Frampton, Christian F. Otto, David Spaeth and Stanley Tigerman (Rizzoli 1986). The text discussed here is part book review part essay on the textual nature of criticism and the textual nature of architecture itself.

Dogmatische Interpretationen behaupten kritiklos all das, was über eine gewisse Zeit hinweg als wahr oder doch passend galt. Betrachten Sie einmal den folgenden Passus:

«(Mies' Werk) dreht sich um ewige Werte, um ewige Wahrheiten: 1) dass die Technologie die bedeutendste, dieses oder irgendein anderes Zeitalter beeseelende Macht ist; sie ist der Zeitcharakter, der *Zeitgeist*; 2) dass eine ihres Namens würdige Architektur Ausdruck dieser Kraft ist; 3) dass ein klares Gefüge, sowohl als physische Bauart wie als intellektuelle und geistige Struktur, das einzige Mittel zur Realisierung architektonischen Raumes ist; und dass 4) Raum als Kontinuum, eher denn als etwas Endliches existiere...»

Es könnte Mies selbst sein, der spricht, aber er ist es nicht: es ist David Spaeth, der in «Ludwig Mies van der Rohe: A Biographical Essay» die Resultate seiner jahrelangen «Nachuntersuchung» von Mies' Werk berichtet. Solche Überlegungen spielen ihre Rolle beim Verstehen des Phänomens Mies van der Rohe, die aber einer Analyse *unterzogen* werden müssen und ihr nicht bloss *entstammen* dürfen. Durch die fehlende kritische Distanz zwischen sich selbst und seinem Thema verzichtet Spaeth auf seine Rolle als Kritiker und erweist sich als Parteigänger Mies van der Rohes – eine Rolle, die in den 80er Jahren kaum mehr so viel hergibt wie in den 50ern.

Spaeth kaut nicht nur Mies' eigene Aphorismen und Dicta wieder, sondern auch die in der Literatur verankerten An-



① Ludwig Mies van der Rohe, 17. Oktober 1963 / 17 octobre 1963 / October 17th 1963

sichten, selbst wenn diese seit neuerem kritisch hinterfragt werden.

Lassen Sie uns eine Reihe aufeinanderfolgender Versionen derselben allgemeinen Idee und ihrer Abwandlungen von Text zu Text untersuchen. Peter Carter schrieb 1961:

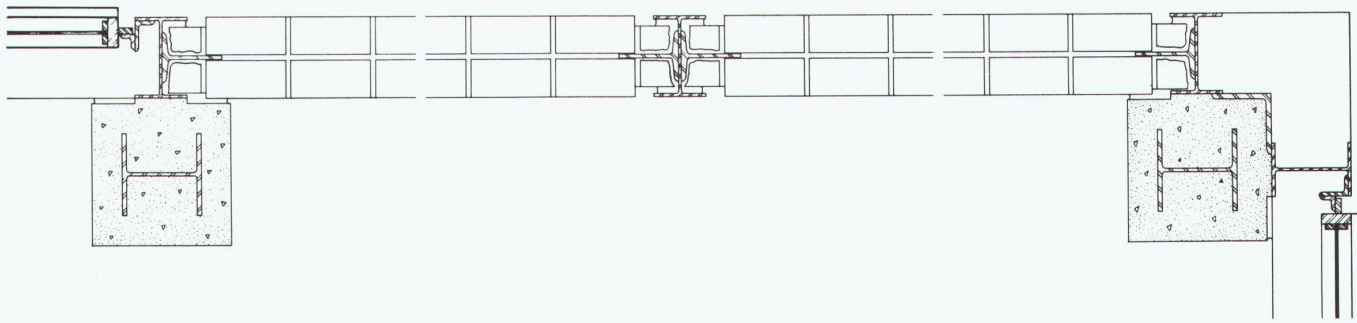
(1) «Als Schüler der von Karl dem Grossen gegründeten Kathedralschule begann er (Mies) sich sehr für die vielen alten Gebäude in Aachen zu interessieren. Jeden Morgen nahm ihn seine Mutter mit zur Kapelle Karls des Grossen. Er war von der Bauart wie dem Raum überhaupt fasziniert. Er erinnerte sich noch daran, dass er die Wände absuchte, die Steine zählte und den Lauf der Verbindungen auszumachen suchte.»

Spaeth veröffentlichte sein Buch *Mies van der Rohe* 1985, ein Jahr vor seinem Katalogbeitrag. Als Fussnote zu Carter schrieb er damals:

(2) «Trotz der Sorge seiner Mutter um sein Seelenheil, war Mies weniger an der Umwandlung des Abendmahls interessiert als an der Art, in der die Steine und der Mörtel in das Gebäude und den Raum verwandelt worden waren, in dem die Feier stattfand. Während der Messe zählte er Steine und folgte mit seinen Augen den Mörtelverbindungen.»

Gleichzeitig machtvoll und beschwingt ist die zwischen der Umwandlung des Abendmahls und der Materialverwandlung der Steine gezogene Parallele, meines Wissens jedenfalls eine Idee Spaeths. Jedenfalls steht im Passus (2) mehr als im Passus (1) – mithin ein Beispiel einer erweiterten Neufassung.

Nach eigener Aussage bezieht Spaeths Katalogbeitrag sein Material direkt vom früher erschienenen, längeren



2

Buch. Eine gekürzte Neufassung war hier durchaus angebracht. Nun hiess es:

- (3) «Trotz der offensichtlichen Sorge seiner Mutter um sein Seelenheil, war Mies weniger an der Messe selbst als an dem Raum, in welchem die Feier stattfand, interessiert, an der Art und Weise, in der die Steine und der Mörtel in das Gefüge der Kapelle umgewandelt worden waren. Während der Messe zählte er die Steine und folgte mit seinen Augen den Mörtelverbindungen.»

Die zwischen dem Abendmahl und den baulichen Transformationen gezogene Parallele geht hier verloren; bloss Mies' Neugierde bleibt. Es gibt keinen einsehbaren Grund mehr für die angebliche Ablenkung des Kindes in der Kirche; nur der Hinweis bleibt erhalten – ein deutlicher Beweis für eine gewisse «Trägheit» der Schrift. Der Kette der vielen Umschreibungen könnten noch weitere Glieder folgen:

- (4A) «Seit seiner Kindheit, als er in der Kirche oft abgelenkt wurde, zeigte Mies nur geringes Interesse an der institutionalisierten Religion. Dies mag erklären, wieso er nie eine Kathedrale entwarf.»

Oder,

- (4B) «Der junge Mies schenkte den Steinen der Kirche oft mehr Aufmerksamkeit als den Predigten. Seine Persönlichkeit wurde dadurch geprägt: Jahre danach sollte er sich für die Fortführung seiner Karriere entscheiden, statt zu versuchen, seine gestörte Ehe zu retten.»

So trivial diese Erklärungen auch alle klingen mögen, «funktionalisieren» sie doch die Unaufmerksamkeit des Kindes durch den Bezug auf andere Aspekte der Geschichte. Vom erzählerischen Standpunkt aus handelt es sich hier um eine Verbesserung. Die Abfolge der Neufassungen scheint eine gewisse Gesetzmässigkeit aufzuweisen. Auf der einen Seite gibt es eine Trägheitskraft, die die Permanenz der Textmoleküle anstrebt, auf der anderen Seite aber eine funktionale Kraft, die die erzählerischen Bezüge entweder durch das Eliminieren der Moleküle, die ihrer ursprünglichen Verbindung verlustig gingen, oder das Einführen neuer Bezüge zu überhöhen sucht. Aufgrund solcher Regeln kann ein Teil der Schuld an trivialen Neufassungen, oder auch der Verdienst für einen einsichtigen Zusatz, den ursprünglichen

Verfassern angelastet werden. Dies widerspricht der verbreiteten Weisheit, die die Verantwortung durchaus immer beim Verfasser der neuen Version sucht. Der Ausdruck «kreativer Text» jedoch besagt implizit, dass bestimmte Texte gute Früchte tragen können. Darüber hinaus gibt es eigentlich sterile Texte; so muss Text (3) wegen seines fehlenden Kerns auch eine fragwürdige Neufassung zur Folge haben.

Der zweite Satz in Spaeths einführendem Passus lautet:

«Dieses Essay bot mir, da es unmittelbar auf meinen früheren Schriften beruht, eine Gelegenheit, Mies' Werk auf weitaus spezifischere Weise, als dies ein Allgemeinwerk erlauben würde, zu verfolgen – und dies für eine Leserschaft, die dazu prädisponiert ist, ihn und seine Architektur besser zu verstehen.»

Eine Fussnote betont, dass sich «frühere Schriften» auf sein 1985 erschienenes Buch über Mies beziehen.

Wieso sollten Museumsbesucher eher dazu «prädisponiert sein, mehr zu verstehen» als etwa die Leser von Büchern? Und immer vorausgesetzt, dass diese Unterscheidung auch zutrifft: Wie schlägt sich das in den Unterschieden zwischen den einzelnen Texten nieder? Worin besteht der «spezifische Kern» des Katalogessays? Nach einem Vergleich beider Texte fand ich – leider – keinerlei Antwort darauf. Das zweite Stück ist bloss Aufgewärmtes; der Anfangsparagraph wurde auch nur eingefügt, weil er passend schien.

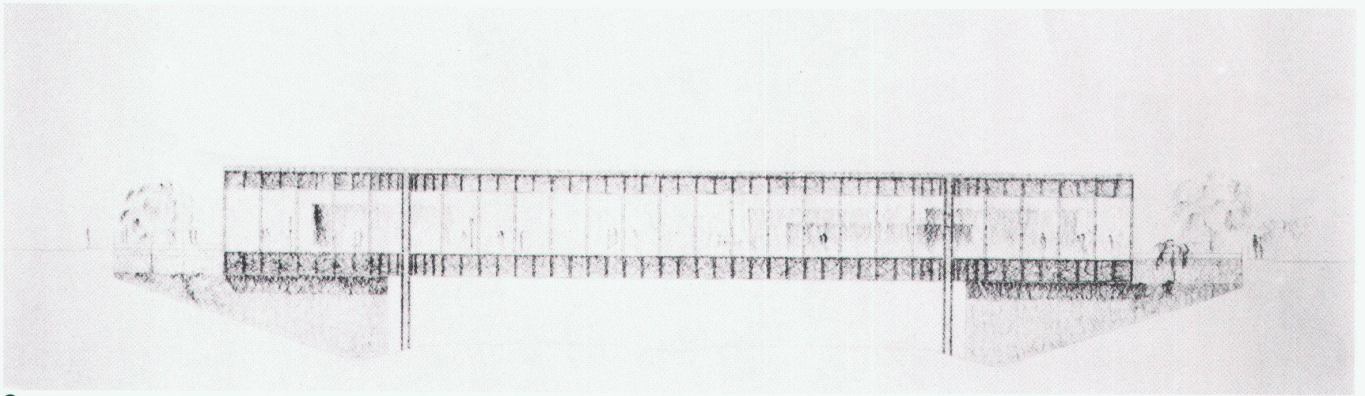
Allerdings würde sehr wenig von der Architekturliteratur übrigbleiben, würde man alles so genau unter die Lupe nehmen. Aus schwer zu beschreibenden Gründen, die aber von den meisten geteilt werden, mag meine Interpretation kleinkariert, wenn nicht gar maliziös erscheinen. Wir benötigen nun aber einmal ein theoretisches Gerüst, um die Situation erklären zu können; und wir sollten lieber, als derart grosse Anforderungen an die Textpraxis zu stellen, die gar nicht einzuhalten sind, passende Regeln suchen, die den Gesellschaftskonsens in be-

zug auf akzeptierbare Verfahrensweisen widerspiegeln. Ich schlage deshalb die Idee der *Textbeschränkungen* vor.

Es ist einigermassen schwierig zu definieren, was nun ein Text genau sei: ein Abschnitt ist ebenso ein Text wie ein Kapitel, ein Buch oder gar eine Sammlung von Büchern. Texte haben aber letztlich alle ihre Grenzen, und schreiten wir von den kleinsten zu den grössten noch vorstellbaren Einheiten, so erreichen wir einmal einen Punkt, an dem das Gesamte nicht mehr als bloss ein Text, sondern vielmehr als zwei oder mehr Texte betrachtet werden muss. Jeder Beitrag in den zur Debatte stehenden Katalogen ist ein Text, der Katalog selbst wiederum ein Text übergeordneten Ranges. Die Folgerichtigkeit innerhalb einer Schrift und – weniger ausgeprägt – zwischen den Beiträgen des gleichen Katalogs, kann berechtigterweise vorausgesetzt werden. Das *Gesamtwerk* eines einzelnen Verfassers muss jedoch nicht notwendigerweise in sich kongruent sein: auch ein Kritiker kann, wie ein Künstler, im Verlaufe seines Lebens verschiedene Phasen durchmachen. Meine anspruchsvolle Gegenüberstellung von Spaeths Essay und seinem Buch weckt irrtümlicherweise die Erwartung einer erzählerischen Folgerichtigkeit, die in den Bereich der Einzeltextanalyse gehört, und nicht wie hier auf die Beziehung zwischen zwei Texten angewendet werden sollte.

Spaeths einleitende Erklärung muss einzig im Lichte des im gleichen Text Folgenden bewertet werden: eine interne Validierung ist erlaubt, nicht aber eine verschiedener Texte untereinander. Die Behauptung mag in bezug auf Spaeths Schrift von 1985 falsch sein; es genügt, wenn sie in bezug auf *mögliche* frühere Texte, die sich Spaeth und seine Leser von 1986 durchaus vorstellen dürfen, einen Sinn ergibt.

Zwischentextliche Kongruenz erfordert einen zu hohen Standard. Man



3

könnte ja auch alles umkehren und sagen, die Grenzen eines Texts würden von dem Masse bestimmt, in dem die darin enthaltenen Aussagen miteinander übereinstimmen. Verschiedene Texte würden in diesem Fall definitionsgemäss nicht übereinstimmen.

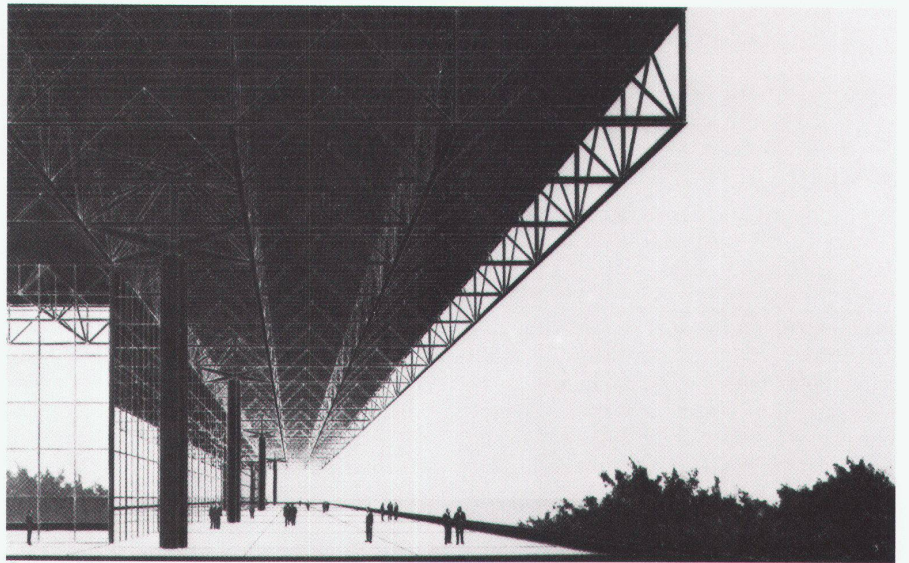
\* \* \*

Kenneth Framptons «Modernism and Tradition in the Work of Mies van der Rohe, (1920–1968)» (= Moderne und Tradition im Werk Mies van der Rohes) ist – wenngleich es sich manchmal auf ausgetretenen Pfaden bewegt – überraschend frisch. Das Alte vom Neuen zu trennen wäre sinnlos, da das Charakteristische in Framptons Schriften nicht in deren molekularen Komponenten, sondern in der Art ihrer Organisation liegt. Nicht bloss in seinem Essay, sondern in seinem ganzen *Œuvre* zeigt sich Framptons Tendenz zum Gebrauch dualer Polaritäten:

«Es ist möglich, den Barcelona-Pavillon als Verbreitung einer Anzahl komplementärer Gegensätze zu sehen: säulenförmig versus flächenförmig, tektonisch versus atektonisch, undurchsichtig versus durchsichtig, ruhig versus bewegt, offen versus geschlossen, und selbst Architektur versus Bauen.»

Seine Verwendung von Gegensätzen mag bis zu einem gewissen Masse ein bloss linguistisch gekünstelter Stil sein, etwa brauchbar für jemanden, der einen apokryphen Brief Framptons verfasst, aber ohne Bezug zur Substanz seines Denkens. Tatsächlich könnte das Essay unter Vermeidung einiger dieser Polaritäten neu geschrieben werden. Aber da ist auch ein Dualismus in der grundsätzlichen Darstellungsstruktur des Texts, der bei jeder denkbaren Neufassung fortbestehen würde.

Das Essay beginnt mit einer Gegenüberstellung zweier Design-Philosophien. Der Klassizismus oder «die traditionelle Entwurfsorientierung» gründet auf der Annahme, dass künstlerische Aussagen direkt aus den tektonischen Werten entsteht, inklusive der Handwerkskunst und der Kunstfertigkeit ganz



4

allgemein. Die andere Tradition, wie sie im Werk Behrens und im Modernismus manifest ist, schätzt künstlerische Betrachtungsweisen, Willensäusserungen, pittoreske Kompositionen und Atektonisches. Mies wurde in Aachen in der ersten Tradition unterrichtet und lernte die zweite in Berlin bei Behrens.

«Obwohl seine ursprünglich klassische Ausbildung Gültigkeit behielt, versah die Schule der tektonischen Form einerseits und der «moderne Wille zur Form» andererseits sein Werk mit der dafür charakteristischen Form.»

Der Bogen seines Lebenswerks wird von Frampton selbst als eine Reihe zusehends wirkungsvollerer Wege zur Auseinandersetzung und schlussendlich zur Bewältigung der Spaltung zwischen gegensätzlichen Tendenzen definiert. Die asymmetrischen, freistehenden Wände des Barcelona-Pavillons zeigen Bezüge zur ersten Tradition; die acht regelmässig verteilten und in bezug auf die flache Platte, die sie stützen, symmetrischen Säulen spielen auf die zweite an. Die gleiche Unterscheidung gilt für die traditionell geplanten, zellförmigen Rauminhalte der Schlafzimmerebene im Tugendhat-Haus und die offenen, modernistischen

Räume der Wohnbereiche darunter. Die bestehende Polarität wird schlussendlich mit der Neuen National-Galerie Berlin, Mies' Schwanengesang, «in Einklang gebracht».

«Während das Dach insgesamt als eine unendliche, schwebende Fläche interpretiert werden kann, behauptet es seine tektonische Präsenz durch seine sichtbare Bausubstanz. Auf ähnliche Weise vermitteln die kreuzförmigen, das Dach tragenden Riesensäulen aus Stahl ihren pragmatischen wie mythischen Charakter in bezug auf die Technologie wie den Klassizismus. Diese ausdrucksstarke Synthese erreicht ihren Höhepunkt in dem beweglichen Rollenscharnierlager, der das räumliche Tragwerk vom Säulenkopf trennt. Offensichtlich ist diese Schwenkverbindung sowohl ein Brückenaufleger wie auch ein metaphorisches Kapitell...»

Nicht sonderlich überraschend signalisiert die Überwindung dieser Spaltung nicht bloss das Ende von Mies' Le-

2 Architekt Mies van der Rohe, Alumni Memorial Hall, IIT, Chicago, 1945/1946: Detailschnitt / Coupe détail / Detail section

3 Architekt David Haid and Ass., Ansichtsstudie für die Abraham Lincoln Oasis, 1965 / Etude de façade pour le Abraham Lincoln Oasis / Projection of the Abraham Lincoln Oasis

4 Architekt Gene Summers mit Tom Burke, C. F. Murphy Ass., McCormick Place, Chicago, 1969/1970



5

ben, sondern auch jenes von Framptons Essay:

«In seiner zuletzt verwirklichten Arbeit erzielte Mies van der Rohe eine gekonnte architektonische Integration zweier primärer Aspekte westlicher Bautradition: des Baurationalismus einerseits und des romantischen Klassizismus andererseits.»

Es ist irrelevant zu fragen, ob Mies sich dieser Interpretation seines Werks bewusst war, oder ob er – hätte man ihn gefragt – ihr zugestimmt hätte. Interpretationen sind nun einmal unabhängig von jeglicher Validierung durch den Architekten selbst. Jede Kritik ist ebenso sehr eine Aussage über den Kritiker wie über den Architekten; sie ist das Resultat einer Überschneidung beider. Wir lernen aus Framptons Essay ebensoviel über den Autor wie über Mies.

Die frische, undogmatische Interpretation der Rollenscharnierlager als Synthese metaphorischer und tektonischer Elemente könnte unmöglich der Betrachtung einer isolierten Fotografie der Säulen entstammen; sie war das Resultat einer neuen Weise, Mies' Karriere zu betrachten. Das heisst aber auch, dass der Ausschnitt nur in seinem Kontext überhaupt verständlich wird. Abschnitte sind kaum je eine passende Einheit zur Textanalyse; man muss den Text in seiner Gesamtheit betrachten. Was ist nun aber unter dem *Gesamtext* zu verstehen? Er könnte aus dem Essay, dem ganzen Katalog oder vielleicht auch Framptons gesamtem *Werk* bestehen. Tatsächlich durchdringen gewisse Züge seines Denkens – die Verwendung von Polaritäten und deren Wahl – sein ganzes Schaffen. Falls «der Modernismus und die Tradition...» Teil einer ausgedehnteren Framptonschen Debatte sein sollten,

sollte man dies nicht isoliert betrachten. Spaeths Katalogessay ist vorher validiert worden, weil eine Gegenüberstellung mit seinen früheren Schriften als *nicht* legitim eingeschätzt wurde. Leider gibt es keine allgemeingültigen Regeln über die Grenzen des Texts; sie hängen von den Erwartungen der Leser und Schriftsteller ab. Mit den Evangelisten, Marx oder Freud konfrontiert, erwarten Leser normalerweise ein hohes Mass an Kongruenz; die Grenzen eines Textes werden ausgeweitet, um ihr ganzes *Werk* miteinschliessen zu können. Bei weniger bekannten Persönlichkeiten erwarten die Leser aber auch unweigerlich niedrigere Textschwellen.

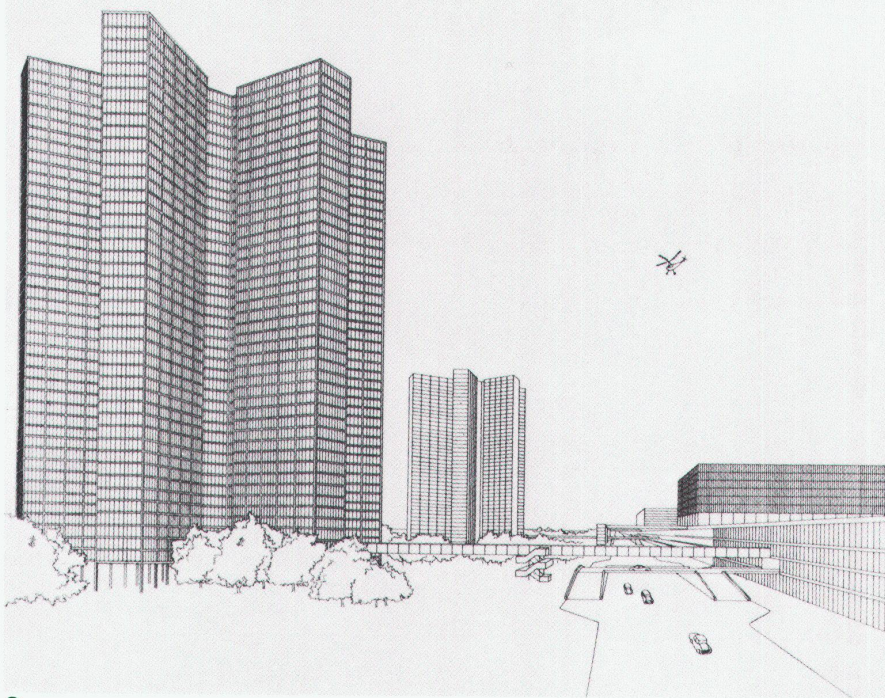
\* \* \*

In «miMISES READING: does not mean A THING», vertritt Peter Eisenman die entscheidende Idee, dass nicht bloss Schriften zur Architektur, sondern auch die Architektur selbst eine Textstruktur aufweist, die einer Analyse unterzogen werden kann. Das Essay beginnt mit der Differenzierung dreier Arten architektonischer Analyse – der formalen Analyse (die nach Ordnungen, Sequenzen, einem Abschluss der Debatte oder Proportionen sucht), der symbolischen Analyse (die nach einer Bedeutung in einer traditionellen, meist metaphorischen Weise sucht) und der Textanalyse (die die Differenzierung der einzelnen Architekturelemente zum Ziel hat).

Der Schlüssel zu jeder Textanalyse besteht im Vergleich ähnlicher Elemente; solche Vergleiche führen zu strukturellen Beziehungen des Gegensatzes wie der Ähnlichkeit aus rein architektonischer Sicht. Die Säulen des Barcelona-

Pavillons und auch die des Domino-Hauses sind miteinander vergleichbar, weil sie beide – in typisch modernistischer Weise – von den Wänden Abstand halten; aber während Le Corbusier sie rund konzipierte und *hinter* der Wand platzierte, entwarf Mies sie kreuzförmig und platzierte sie *davor*. Le Corbusier schuf den freien Grundriss und eine freie Fassade; Mies hingegen beabsichtigte die Ecken als eine Folge viereckiger Ausbuchtungen zu definieren. Aber die Säulen des Barcelona-Pavillons sind mit reflektierendem, rostfreiem Stahl ummantelt, was dazu führt, dass die Säulen sich gegenseitig widerspiegeln und sich ihr Anblick so quasi verdoppelt. Mies' Absicht war letztlich, so jedenfalls Eisenman, die «Absenz der Ecken erkennbar werden zu lassen». Bei Le Corbusier gibt es überhaupt keine Winkel; der Modernismus ist hier tatsächlich verwirklicht. Im Pavillon, obwohl die Winkel da durchaus vorhanden sind, wird ihre Absenz zum Text: so ist der Modernismus hier bloss im Text vorhanden. Im Gegensatz zur symbolischen Analyse, die typischerweise anthropomorphe Bedeutungen liefert (die Säulen als Metapher für den menschlichen Körper), schafft die Textanalyse auf sich selbst verweisende architektonische Bedeutungen.

So wie Eisenman dies erzählt, können Mies' Projekte von 1923 bis 1935 in drei aufeinanderfolgende Phasen unterteilt werden – die formalistische, die modernistische und die textbezogene. Die formalistische Phase wird von klassisch-ästhetischen Belangen dominiert (vergleiche das Backstein- und das Beton-Landhaus); sowohl das Architekturob-



6

jekt wie das Subjekt des Klassizismus werden im Laufe der Moderne «aufgebrochen» (Barcelona-Pavillon und Haus Tugendhat); die Textphase schliesslich wird durch die modernistische Debatte, die im Objekt drin steckt, charakterisiert, die von dessen formaler und symbolischer Struktur unabhängig ist (Hubbe- und Lange-Häuser).

Framptons wie Eisenmans Bericht ist dreigeteilt. Kann es sein, dass es sich dabei um Berichte über die gleichen Fakten, wenn auch unter verschiedenen terminologischen Äusserlichkeiten, handelt? Die herbeigezogenen Gebäude sind bei Betonung unterschiedlicher Aspekte die gleichen und unterscheiden sich so auch in den dabei entstehenden chronologischen Klassifikationen. Weder übereinstimmend noch entgegengesetzt, scheinen die Berichte sich in verschiedenen Universen zu entfalten.

\* \* \*

In «Mies van der Rohe and his Disciples, or the American Architectural Text and its Reading» (Mies van der Rohe und seine Schüler, oder der amerikanische Architekturtext und dessen Leseart) verhandelt auch Stanley Tigerman die Textstruktur der Architektur. Er argumentiert, dass Architektur als Text entweder «geglaubt» oder «interpretiert» werden muss. Glaube und Interpretation seien Beziehungen zwischen Gott und Mensch, womit eine religiöse Dimension in den Architekturtext eingebracht wird. Die gigantische Figur von Mies hat gottähnliche Proportionen erreicht, und seine Arbeit verlangt, wie die Heilige Schrift, nach Interpretation. Wegen ihrer gottfernen Trivialität sind die am engsten

mit Mies in Zusammenhang gebrachten Architekten nicht seine getreuesten Schüler. Tigerman ist allerdings zu schlau, um zu sagen, wer nun die echten Schüler des Miesschen Vermächtnisses seien; aber für jene, die die Chicagoer Architekturszene kennen, sind die politischen Untertöne des Arguments unverkennbar. Seine Bemerkungen über das Fehlen an Mies-Schülern unter den deutschen Architekten der Nachkriegszeit bestätigt, dass Tigmans Erzählung sich primär um Legitimität und Nachfolge dreht.

Tigmans Ansicht der Textnatur in der Architektur unterscheidet sich von jener Eisenmans; während der letztere die Textarchitektur als speziellen Typus der Architektur begreift (in klarer Abweichung zur formalistischen und modernistischen Architektur) und damit auch die entsprechende Textanalyse als spezielle Art der Analyse (in Absetzung zur formalen und symbolischen Analyse), postuliert Tigerman, dass alle Architektur und alle Kritik grundsätzlich textlicher Natur sei. Zu entscheiden zu versuchen, welche Ansicht die richtige sei, ist genauso sinnlos, wie darüber zu streiten, ob die Säulen des Barcelona-Pavillons nun modernistisch oder klassisch seien. Kohärenz und Funktionalität innerhalb der Erzählstruktur des Textes ist das Entscheidende, unabhängig davon, ob wir nun sich widersprechende Architekturinterpretationen (die Säulen) oder voneinander abweichende Definitionen theoretischer Konzepte (Textnatur) vor uns haben. Tigmans Sicht der Textnatur ist innerhalb seiner Erzählung funktional, und dies trifft auch auf die Eisenmans zu.

Laschheit muss allerdings nicht dem relativ neuen Auftreten des Konzepts des Textes im Vokabular der Architekten zugeschrieben werden; Theoretiker haben bereits jahrelang nach einer allgemein akzeptablen Definition von «Raum», «Umwelt» oder «Bedeutung» gesucht, ohne diese zuvor etwa besser definiert zu haben (ganz abgesehen von den Begriffen «Schönheit», «Gleichgewicht» oder «Form», die noch länger zur Diskussion stehen). Ob wir das nun gerne hören oder nicht: Die Doppeldeutigkeit ist nun einmal der Architekturtheorie und der Architekturkritik inhärent. Trotz dem Fehlen einer allgemein anerkannten Definition – oder vielleicht gerade deswegen – mag das Konzept der Textnatur der Architektur, so wie ich sie vorstellte, Licht in gewisse Aspekte der Architektur werfen. Die architektonische Umwelt ebenso wie die Architekturkritik sind eigentlich unzusammenhängende Konzepte; sie werden in relativ autonome, individuelle Texte aufgespalten – für sich stehende Architekturarbeiten stehen hier mit einer zwischen ihren Texten bestehenden, begrenzten Übereinstimmung Seite an Seite.

Die Texte der Architektur haben ebenso ihre Grenzen wie jene der Literatur, und die Probleme der Definition die-

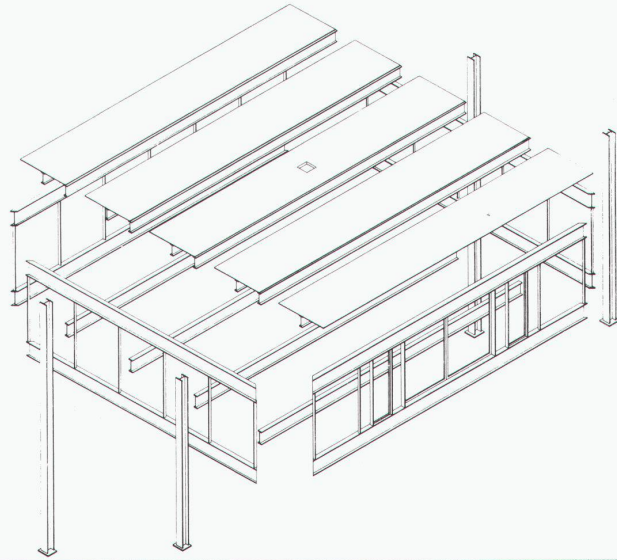
5  
Architekt Jacques Brownson von C. F. Murphy Ass., Planung für das Civic Center Plaza, um 1964 / Planification du Civic Center Plaza / Planning of the Civic Center Plaza

6  
Architekt Reginald Malcolmson, perspektivische Ansicht für «Metro-Linear: The Regional Metropolis», 1955 / Vue perspective du «Metro-Linear: The Regional Metropolis» / Perspective view of «Metro-Linear: The Regional Metropolis»

ser Grenzen sind für beide dieselben. Nimmt man die physische Materialisation als Leitkriterium, so würden die Texte im Falle schriftlicher Beispiele mit den Artikeln oder Büchern zusammenfallen, bei der Architektur aber mit alleinstehenden Häusern oder sonstigen Konstruktionen auf Einzelgrundstücken oder mit Häuserblöcken. Einige dieser Segmentationen können hilfreich sein, aber die Morphologie allein wird nie aufdecken können, wo die relevanten Brüche zu suchen sind.

Auch die Urheberschaft spielt eine Rolle: Eine gemeinsame Urheberschaft führt zur Annahme einer gewissen Einheitlichkeit der Texte, speziell wenn dazu noch die physische Nähe tritt. Aber was geschieht, wenn die Arbeit eines Architekten sich an ganz verschiedenen Orten findet? Dies würde dann bloss als einzelner, zusammenhängender Text aufgefasst werden, wenn in seinem Werk eine gewisse innere Kohärenz sichtbar würde oder, genauer, wenn sie eine allgemein geteilte *Erwartung* einer inneren Übereinstimmung hervorruft. Wäre Mies van der Rohe ein geringerer Architekt gewesen, hätten bloss wenige Leute *erwartet*, seine frühen Häuser in Deutschland würden mit dem Seagram Building Übereinstimmendes aufweisen. Aber Mies ist, ähnlich wie Marx oder Freud, ein Held, und die Erwartungsebene ist somit auch höher. Wechselnde gesellschaftlich begründete Erwartungen sind ein wichtiger, wenn auch selten erwähnter Faktor in der Evolution architektonischer Stile und Philosophien. Moderne Architekten ignorieren oft den physischen Kontext ihrer Gebäude, besonders wenn diese in angeblich uninteressanter städtischer Umgebung stehen, da dies in einem gewissen Masse von ihnen sogar *erwartet wird*. Gleichermassen mögen postmoderne Architekten unser physisches und kulturelles Erbe nicht wiederentdeckt haben, weil sie dies *wollten*, sondern weil sie dazu *gezwungen* waren, um einer neuen Anzahl an Erwartungen unserer Gesellschaft zu genügen.

Wenn Tigermans Behauptung, dass die Leuchten der Chicagoer Architekturszene nicht die legitimen Schüler von Mies seien, auch etwas verwirrend tönt, so steht er in seiner Meinung doch nicht



7

allein. Es gibt noch eine andere Stimme in der Polyphonie dieser *erneuten Überlegungen zu Mies: seine Karriere, Hinterlassenschaft und Schüler*, die in die gleiche Richtung weist:

«Mir scheint, als ob das Erbe im Getriebe irgend-einer monströsen Maschinerie, die aus allem Kleingehacktes macht, gelandet sei. Wir sind dabei, ganz und gar zu verarmen.»

Diese Worte wurden von Romano Guardini geäußert, einem intellektuellen Leitstern von Mies. Nach Dal Co, der dies zitiert, hätte Mies dessen Urteil zugestimmt:

Dal Co beschreibt einen düsteren Mies, der in der Morgendämmerung seiner Karriere mit Folgendem konfrontiert wurde:

«... der wachsenden Verarmung des Lebens, dem schnellen Zerfall des Geistes, der Verrücktheit der Dinge, die von ihrer eigenen Nützlichkeit überwältigt werden... Als er bemerkt, dass die Schatten des Sonnenuntergangs sich über die ganze Welt auszubreiten beginnen und nicht mehr bloss den Westen überschatten, wirft er darauf nicht den selbstgefälligen Blick eines Menschen, der einem Schiffbruch aus der Ferne beiwohnt, ... Mies' Gedanken, wie jene Guardinis, sind nostalgisch, aber klar und desillusioniert: «Was immer nicht gänzlich authentisch ist, in sich selbst wie in unseren Seelen, wird zum Misserfolg werden. Dies muss so sein. Vielleicht stehen wir am Rande von nicht weniger als einer realeren Grundsätzlichkeit.» Aber während Guardini immer noch den Schatten eines Zweifels in bezug auf dieses kommende Ende hegt, trifft dies für Mies nicht mehr zu, da seine Architektur diese Grundsätzlichkeit für «eine nächste Welt, in der die Götter nicht mehr denkbar sind und wo die Technologie bestenfalls eine konfuse Göttlichkeit schafft», enthüllt.»

Tigermans pessimistische, moralisierende, quasireligiöse Debatte stimmt mit seinem Bild des alternden Meisters überein. Mies mag in seiner Weisheit gesehen haben, was kommen sollte; Tigerman hingegen kündigt aus seiner Perspektive bloss an, dass die Offenbarung wahr geworden ist.

Schlussendlich ist es die Permanenz, die zur Diskussion steht. Permanenz durch die Dauerhaftigkeit der physisch greifbaren Struktur, wie sie bereits die Erbauer der Pyramiden suchten, ist – der vergänglichen Natur der Gebäude

wegen – nicht mehr möglich. Permanenz durch die Schüler, die – geschult im Gedankengut des Meisters – dieses auf spätere Gebäudegenerationen anwenden werden, war bis vor kurzem die anerkannte Alternative; aber auch sie trifft – der vergänglichen Natur der Entwurfsideen wegen – immer mehr auf Schwierigkeiten. Es gibt nur noch ein Mittel – nebelhaft verschwommen, aber gerade deswegen fähig, die noch bleibenden Lücken zu füllen: Permanenz auf der Ebene der Debatte nämlich. Lange, nachdem ihre Gebäude abgerissen und ihre Entwurfsphilosophien aufgegeben wurden, können Architekten deshalb ihre Rolle im Theater der Kultur noch dadurch spielen, dass sie sich in Vorträgen, Artikeln oder Büchern lebendig erhalten. Selbst wenn die Miesschen Entwurfsprinzipien ihre Fruchtbarkeit verloren haben, bleibt doch immer noch das Miessche Phänomen an sich oder, um Pavlovs Terminologie zu verwenden, eine «machine à mediter». J. P. B.

#### Bibliographie

- Carter, Peter: «Mies van der Rohe. An Appreciation on the Occasion, This Month, of His 75th Birthday» (Mies van der Rohe. Eine Festschrift zu seinem, diesen Monat stattfindenden 75. Geburtstag), *Architectural Design*, März 1961.
- Scalvini, Maria Luisa und Maria Grazia Sandri: *Immagine storiografica dell'architettura contemporanea da Platzen a Giedion*. Rom: Officina Edizioni, 1984.
- Spaeth, David: *Mies van der Rohe*. New York: Rizzoli, 1985.
- Tegethoff, Wolf: *Mies van der Rohe. The Villas and Country Houses* (Die Villas und Landhäuser). New York: The Museum of Modern Art, 1985 (deutsche Originalausgabe: 1981)

7

Architekt David Haid and Ass., Pavillon auf dem Grundstück der Rose Residence, Highland Park, Illinois, 1974; vorgefertigte Stahlrahmen / Pavillon sur le terrain de la Rose Residence, Highland Park, Illinois, 1974; cadres en acier préfabriqués / Pavilion on the property of the Rose Residence, Highland Park, Illinois, 1974; prefabricated steel frames

de Bertrand Goldberg sont une contribution importante à cette seconde vague architecturale.

### In et Out

Ce ne fut pas cette fois une exposition internationale qui, dans les années soixante-dix, mit fin à la discipline de Mies mais une mentalité du siècle diffuse se nourrissant de diverses sources. Après le mouvement étudiant et la guerre du Vietnam, après la prise de conscience de la destruction de l'environnement et la chute du dollar, des notions telles que technique et construction, simplicité et retenue n'éveillaient plus d'écho. On ne croyait plus à une seule solution juste; le nouveau slogan devint: "Less is bore". Les architectes voulaient de nouveau être quelqu'un, chacun voulait créer quelque chose, même en recourant à l'aide du supermarché des décors historiques. Avec Stanley Tigerman comme premier danseur comique, Chicago passa au post moderne.

Presque tous furent séduits, mais la ville n'en a laissé se perdre que bien peu. Même s'il n'a pas la discipline de l'ancien immeuble Xerox, même si on peut y déceler des erreurs techniques et fonctionnelles et si les plaisanteries décoratives au niveau de l'entrée n'ont guère de sens, par sa construction, son emploi des matériaux et son grand espace intérieur public – un vieux thème cher à Chicago du Rookery-Building à l'immeuble Palmer – l'Illinois State Center de Helmut Jahn reste tout à fait dans la tradition. Il en est de même du Physics Teaching Center de Hollabird et Root, du nouveau Terminal de Jahn à O'Hare. Et lorsque les jeunes loups transforment pour d'autres fonctions la grande masse d'entrepôts abandonnés qui existent encore, ils restent bien dans le quadrillage de la ville et les possibilités dont ils disposent ne peuvent que rendre envieux tout partisan du «plan libre».

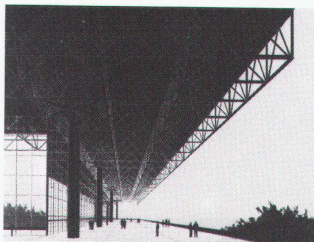
### Chicago – la ville-processus

Après 150 ans, Chicago, un tissu de situations bâties et sociales en évolution constante – et les secondes ont une histoire à peine moins passionnante que le phénomène constructif – n'a rien perdu de sa capacité évolutive et de sa force. L'échiquier initial est devenu plus complexe. Les nouveaux systèmes, les chemins de fer, le métro aérien, la chaîne des parcs et le réseau des autoroutes s'y sont superposés. De nouveaux types bâtis, les Lofts, les immeubles-tours, la Chicago Townhouse sont venus remplir les maillons. Tous ces éléments agissent de concert se modifient, prennent de l'importance ici, en perdent là. Des gratte-ciel s'élèvent et des rues complètes disparaissent. Chicago vient de naître, c'était presque hier, la ville de demain, la ville en devenir, la ville-processus.

J.B.

## Textes sur Mies

Juan Pablo Bonta  
Voir page 59



Les interprétations dogmatiques s'appuient sur celles qui les précèdent et se perpétuent ainsi d'elles-mêmes. Sans critique, elles confirment tout ce qui, pendant un certain temps, a été considéré comme vrai ou encore acceptable. Observez par exemple le passage suivant:

«(L'œuvre de Mies) se préoccupe de valeurs éternelles, de vérités éternelles: 1) La technologie est la force animatrice la plus importante de cette époque ou de n'importe quelle autre; elle est le caractère du siècle, l'esprit du siècle; 2) une architecture digne de ce nom est l'expression de cette force; 3) aussi bien dans sa forme d'objet physique bâti que comme structure de l'intellect et de l'esprit, une composition claire est l'unique moyen de réaliser le volume architectural; de même, 4) l'espace existe plutôt comme un continuum que sous une forme finie...»

Ce pourrait être Mies lui-même qui parle, mais ce n'est pas lui: il s'agit de David Spaeth qui, dans «Ludwig Mies van der Rohe: A Biographical Essay», rapporte les résultats de ses longues «recherches complémentaires» sur l'œuvre de Mies. De telles réflexions jouent leur rôle dans la compréhension du phénomène Mies van der Rohe, mais elles doivent être *soumises* à une analyse et ne pas rester de simples *déductions*. En raison du manque de distance critique entre lui-même et son thème, Spaeth renonce à son rôle de critique et révèle son parti pris en faveur de Mies van der Rohe – un rôle qui, dans les années 80, n'a plus la valeur qu'il avait dans les années 50.

Spaeth ne remâche pas seulement les aphorismes et les formules propres à Mies, mais aussi les opinions ancrées dans la littérature, même lorsque celles-ci sont mises en question par des critiques plus récentes.

Examinons une série de versions concernant la même idée générale et les transformations d'un texte à l'autre. En 1961, Peter Carter écrit ce qui suit:

(1) «Elève de l'École de la Cathédrale fondée par Charlemagne, il commença (Mies) à s'intéresser de près aux nombreux édifices anciens d'Aix-la-Chapelle. Cha-

que matin, sa mère l'emmenait à la chapelle de Charlemagne dont la construction et le volume le fascinaient. Il se souvient qu'il examinait les murs, comptait les pierres et tentait de suivre le tracé des joints.»

Spaeth avait publié son ouvrage *Mies van der Rohe* en 1985, une année avant son article de catalogue. A propos de Carter il ajouta à l'époque l'annotation suivante:

(2) «En dépit des soucis de sa mère pour le salut de son âme, Mies était moins intéressé par la transformation de l'Eucharistie que par celle permettant aux pierres et au mortier de devenir le bâtiment et le volume dans lequel se déroulait la cérémonie. Pendant la messe, il comptait les pierres et suivait des yeux le tracé des joints.»

Le parallèle établi entre la transformation religieuse de l'Eucharistie et la transformation matérielle des pierres est à la fois marquant et enthousiaste; pour autant que je sache, une idée de Spaeth. En tout état de cause, le texte (2) contient plus que le texte (1); c'est donc un exemple d'une réinterprétation plus large.

De ses propres dires, Spaeth a emprunté les éléments de son article de catalogue directement à son ouvrage paru antérieurement et plus détaillé. Une version condensée s'imposait donc ici et le nouveau texte est le suivant:

(3) «Malgré les soucis évidents de sa mère pour le salut de son âme, Mies était moins intéressé par la messe elle-même que par l'espace dans lequel se déroulait la cérémonie, par l'art et la manière selon lesquels les pierres et le mortier avaient été transformés pour donner le complexe de la chapelle. Pendant la messe, il comptait les pierres et suivait des yeux le tracé des joints.»

Le parallèle établi entre l'Eucharistie et la transformation constructive est ici perdu; seule la curiosité de Mies demeure. Il n'existe plus de raison compréhensible expliquant la prétendue distraction de l'enfant à l'église; seule son indication subsiste – une preuve tangible d'une certaine «inertie» du texte écrit. D'autres maillons pourraient allonger la chaîne des transcriptions:

(4A) «Depuis son enfance, époque où à l'église il était souvent distrait, Mies n'a accordé qu'un faible intérêt à la religion institutionnalisée; ceci peut expliquer pourquoi il n'a jamais projeté de cathédrale.»

Ou bien:

(4B) «Le jeune Mies accordait souvent plus d'attention aux pierres de l'église qu'au sermon du prêtre. Sa personnalité en fut marquée. Des années après, il préféra poursuivre sa carrière

plutôt que d'essayer de sauver son ménage du naufrage.»

Même si ces explications ont une résonance triviale, elles «fonctionnalisent» pourtant l'inattention de l'enfant grâce aux références à d'autres aspects de l'histoire. En ce qui concerne le récit, il s'agit d'améliorations. La suite des réinterprétations semble suivre une certaine logique. D'un côté il existe une force d'inertie qui tend à assurer la permanence des molécules du texte; mais de l'autre côté apparaît une force fonctionnelle qui, par élimination des molécules ayant perdu leur cohésion ou par introduction de nouvelles références, tente d'amplifier les éléments du récit. Grâce à de telles règles, une part des réinterprétations, qu'elles soient triviales ou qu'elles apportent un complément d'information judicieux, peuvent être portées à l'actif de l'auteur initial. Ceci contredit la sagesse générale qui rend systématiquement responsable l'auteur de la dernière version. Pourtant, l'expression «texte créateur» signale implicitement que certains textes peuvent porter de bons fruits. Par ailleurs, il existe effectivement des textes stériles. Ainsi, en raison de son absence de noyau significatif, la version (3) doit aboutir à une réinterprétation discutable.

La seconde phrase du texte d'introduction de Spaeth est la suivante:

«Dans la mesure où il s'appuie directement sur mes écrits antérieurs, cet essai m'a donné l'occasion de suivre l'œuvre de Mies d'une manière beaucoup plus spécifique que ne l'aurait permis une œuvre générale – et ceci pour des lecteurs qui sont prédisposés à mieux comprendre son architecture ainsi que lui-même.»

Une annotation indique que par «écrits antérieurs», il entend son ouvrage sur Mies paru en 1985.

Pourquoi les visiteurs du musée devraient-ils être «prédisposés à mieux comprendre» que par exemple les lecteurs d'un livre? Et toujours en admettant que cette distinction existe: à quelles différences donne-t-elle lieu dans les divers textes?

En quoi consiste le «noyau spécifique» de l'essai du catalogue? Après avoir comparé les deux textes, je n'ai malheureusement pas trouvé de réponse à cette question. La seconde version n'est que du réchauffé; le paragraphe du début n'a été ajouté que parce qu'il semblait bien convenir.

Il faut dire qu'il resterait bien peu de la littérature sur l'architecture si on l'observait ainsi, dans tous ses détails, à la loupe. Pour des raisons difficiles à expliquer, mais qui sont partagées par la plupart, il se peut que mon interprétation apparaisse mesquine, voire même malicieuse. Mais il faut bien que nous disposions d'une structure théorique afin de pouvoir expliquer la situation; et plu-



tôt que d'imposer à la pratique du texte des exigences impossibles à satisfaisable, nous devrions chercher des règles adéquates qui reflètent le consensus de la société dans son acceptation des comportements. Je propose donc l'idée des *limitations de texte*.

Il est relativement difficile de définir ce qu'est exactement un texte: un paragraphe est tout autant un texte qu'un chapitre, qu'un livre, ou même qu'une collection de livres. Pourtant, tout texte a finalement ses limites et si nous progressons des plus petites aux plus grandes unités encore imaginables, nous finissons par atteindre un point à partir duquel l'ensemble ne doit plus être considéré comme un texte unique, mais comme deux ou plusieurs textes. Chaque article du catalogue considéré est un texte et le catalogue à son tour est un texte du niveau supérieur. On est en droit de s'attendre à de la logique au sein d'un texte et, dans une moindre mesure, entre les articles du même catalogue. Cependant, *l'œuvre complet* d'un seul auteur n'est pas nécessairement congruent en lui-même: un critique peut aussi, comme un artiste, passer par plusieurs phases au cours de son existence. Ma comparaison ambitieuse entre l'essai de Spaeth et son livre laisse, à tort, supposer que la recherche de la conséquence du récit, qui est du domaine de l'analyse de textes isolés, s'applique aussi au rapport entre deux textes distincts.

L'introduction explicative de Spaeth doit uniquement être évaluée à la lumière du texte même. L'évaluation interne est autorisée, mais non pas celle entre plusieurs textes distincts. L'assertion peut être fautive par rapport à l'écrit de Spaeth de 1985; il est pourtant suffisant qu'elle ait un sens par rapport à des textes antérieurs *possibles* que Spaeth et ses lecteurs de 1986 peuvent parfaitement imaginer.

La congruence entre textes exige un standard trop élevé. On pourrait d'ailleurs inverser tout le raisonnement et dire que les limites d'un texte sont définies dans la mesure où les messages qu'il contient correspondent les uns aux autres. Dans ce cas, des textes distincts seraient différenciés par définition.

L'ouvrage de Kenneth Frampton «Modernism and Tradition in the Work of Mies van der Rohe, 1920–1968» (Modernisme et tradition dans l'œuvre de Mies van der Rohe) est étonnamment frais, même s'il emprunte parfois des sentiers battus. Il serait vain de vouloir séparer l'ancien du nouveau, car la caractéristique des écrits de Frampton ne réside pas dans leurs composantes moléculaires, mais dans la nature de leur organisation. La tendance de Frampton à employer des polarités dualistes se manifeste non seulement dans son essai, mais aussi dans toute son œuvre: «Il est possible de voir le Pavillon de Barcelone comme l'expression d'un certain

nombre de contraires complémentaires: points porteurs contre parois pleines, tectonique contre atectonique, opaque contre transparent, calme contre agité, ouvert contre fermé et même architecture contre construction.»

Dans une certaine mesure, son emploi des contraires peut n'être qu'un simple artifice linguistique de style, utilisable pour celui qui rédigerait une lettre apocryphe de Frampton, mais sans rapport avec la substance de sa pensée. Effectivement, l'essai pourrait être réécrit en évitant quelques-unes de ces polarités. Mais il existe aussi un dualisme dans la structure fondamentale de la conception du texte qui subsisterait dans toutes les réécritures envisageables.

L'essai débute par la confrontation de deux philosophies du design. Le classicisme ou «l'orientation traditionnelle du projet» s'appuyant sur l'idée que les messages artistiques dérivent directement des valeurs tectoniques, y compris celles de l'art artisanal et du savoir-faire en général. L'autre tradition, telle qu'elle se manifeste dans l'œuvre de Behrens et le modernisme, apprécie les observations artistiques, les manifestations de volonté, les compositions pittoresques et l'atectonique. Mies fut formé à Aix-la-Chapelle dans la première tradition et enseigna la seconde à Berlin chez Behrens.

«Bien que sa formation classique initiale ait conservé sa valeur, l'école de la forme tectonique d'une part et celle de la «volonté de forme moderne» d'autre part a donné à son œuvre l'aspect qui lui est caractéristique.»

Frampton définit lui-même l'ensemble de son œuvre comme une suite de voies manifestement toujours plus efficaces dans l'analyse et la maîtrise finale de la rupture entre des tendances contradictoires. Les murs asymétriques et indépendants du Pavillon de Barcelone se réfèrent à la première tradition. Les huit appuis, régulièrement répartis et symétriques par rapport au plateau qu'ils portent, s'orientent vers la seconde. La même distinction vaut pour les pièces en forme de cellules, de conception traditionnelle, au niveau des chambres dans la maison Tugendhat et les volumes modernistes ouverts de la zone de séjour de dessous. Pour finir, la polarité existante est «amenée en correspondance» avec la nouvelle Galerie Nationale de Berlin, chant du cygne de Mies.

«Alors que l'ensemble du toit peut être interprété comme une surface infinie et flottante, il affirme sa présence tectonique en montrant sa substance bâtie visible. D'une manière analogue, les grands appuis cruciformes en acier qui portent cette toiture expriment leur caractère à la fois pragmatique et mythique par rapport à la technologie comme au classicisme. Cette synthèse fortement ex-

pressive atteint son apogée dans l'appui à rouleau mobile qui s'insère entre le treillis porteur et la tête de l'appui. Manifestement, cette liaison articulée est un appui de pont en même temps qu'un chapiteau métaphorique.»

Il n'est pas particulièrement étonnant que la maîtrise de cette rupture ne marque pas seulement la fin de la vie de Mies, mais aussi celle de l'essai de Frampton.

«Dans la dernière tâche qu'il mena à bien, Mies van der Rohe réussit l'intégration architecturale habile de deux aspects primaires propres à la tradition occidentale de l'art de bâtir: le rationalisme constructif d'une part et le classicisme romantique d'autre part.»

Il est sans importance de se demander si Mies était conscient d'une telle interprétation de son œuvre ou s'il l'aurait approuvée au cas où la question lui eût été posée. Les interprétations sont bel et bien indépendantes de toute validation due aux architectes eux-mêmes. Chaque critique est autant une opinion sur son auteur que sur l'architecte concerné; elle est le résultat d'un recoupement des deux. L'essai de Frampton nous en apprend autant sur l'auteur que sur Mies.

L'interprétation fraîche et sans dogmatisme de l'appui à rouleau, comme une synthèse d'éléments métaphoriques et tectoniques, ne pouvait résulter du simple examen d'une photographie isolée des appuis; elle était l'aboutissement d'une nouvelle manière de considérer la carrière de Mies. Cela veut aussi dire que le passage n'est compréhensible que dans son contexte. Il est rare que les paragraphes soient des unités convenant à l'analyse de texte; il faut considérer ce dernier dans sa totalité. Mais que faut-il entendre par *texte complet*? Ce pourrait être l'essai, tout le catalogue ou même *l'œuvre complet* de Frampton. Effectivement, certains traits de sa pensée – l'utilisation de polarités et leur choix – imprègnent tout son œuvre. Au cas où il s'agirait de l'idée «Modernisme et tradition...», partie importante du débat de Frampton, on ne devrait pas la considérer isolément. Nous avons validé précédemment l'essai de catalogue de Spaeth, car une confrontation avec ses écrits antérieurs n'avait pas été jugée légitime. Malheureusement, il n'existe pas de règle générale en ce qui concerne les limites de texte; elles dépendent de ce que les lecteurs et écrivains attendent. Confrontés aux évangélistes, à Marx ou à Freud, les lecteurs attendent normalement un degré de congruence élevé; les limites du texte sont reculées jusqu'à inclure *l'œuvre complet* de l'auteur. Mais lorsque les personnalités sont moins connues, les lecteurs attendent volontiers des limites de texte plus étroites.

Dans «miMISes READING:

does not mean A THING», Peter Eisenman soutient l'idée décisive selon laquelle non seulement les textes parlant d'architecture, mais que l'architecture elle-même présente aussi une structure textuelle pouvant faire l'objet d'une analyse. L'essai débute par la différenciation de trois formes d'analyse architecturale: l'analyse formelle (qui recherche des ordres, des séquences, une conclusion au débat ou des proportions), l'analyse symbolique (qui recherche une signification d'une manière traditionnelle, le plus souvent métaphorique) et l'analyse de texte (qui se propose de différencier les divers éléments architecturaux).

La clé de toute analyse de texte est la comparaison d'éléments semblables; de telles comparaisons conduisent à des relations structurelles concernant des oppositions ou des ressemblances, au plan purement architectural. Les poteaux du Pavillon de Barcelone sont comparables à ceux de la maison Domino, car d'une manière typiquement moderne, les uns et les autres sont séparés du mur; mais tandis que Le Corbusier les conçoit cylindriques et les place *derrière* la paroi, Mies les projette cruciformes et les plante *devant*. Le Corbusier créa le plan libre et la façade libre; Mies, par contre, se proposait de définir les angles d'une suite d'alcôves rectangulaires. Les poteaux du Pavillon de Barcelone sont revêtus d'acier inoxydable réfléchissant, ce qui les conduit à se refléter réciproquement et à doubler leur image apparente. D'après Eisenman, l'intention de Mies était de «faire prendre conscience de l'absence d'angle». Chez Le Corbusier, il n'existe aucun angle; le modernisme est ici effectivement réalisé. Dans le Pavillon, bien que les angles y soient réels, leur absence existe en tant que texte; le modernisme n'y est donc présent que dans le texte. A l'opposé de l'analyse symbolique qui, d'une manière typique, livre des significations anthropomorphes (les poteaux en tant que métaphores du corps humain), l'analyse de texte crée des significations renvoyant à elles-mêmes.

Selon le récit d'Eisenman, les projets de Mies entre 1923 et 1935 peuvent se classer en trois phases successives: formaliste, moderniste et textuelle. La phase formaliste est dominée par les nécessités classico-esthétiques (voir la maison de campagne en briques et béton); l'objet architectural, tout comme le sujet du classicisme, sont «disloqués» par le mouvement moderne (Pavillon de Barcelone et maison Tugendhat); la phase textuelle enfin est caractérisée par le débat moderniste intrinsèque à l'objet et qui est indépendant de sa structure formelle et symbolique (maisons Hubbe et Lange).

Les rapports de Frampton et d'Eisenman sont tous deux divisés en trois parties. Se peut-il qu'il s'agisse

de rapports concernant les mêmes faits, même si les apparences terminologiques diffèrent? Les édifices examinés sont les mêmes, bien que les aspects soulignés soient différents et que par là, ils se distinguent dans les classifications chronologiques qui en résultent. Les deux rapports semblent se développer dans des univers distincts sans concordance ni contradiction. Dans «Mies van der Rohe and his Disciples, or the American Architectural Text and its Reading» (Mies van der Rohe et ses élèves, ou le texte architectural américain et sa lecture), Stanley Tigerman aborde aussi la structure textuelle de l'architecture. Son argument est que l'architecture, en tant que texte, doit être «crue» ou «interprétée». Croyance et interprétation sont des relations entre Dieu et l'homme et c'est ainsi qu'une dimension religieuse est introduite dans le texte architectural. La figure gigantesque de Mies a atteint des proportions divines et, tout comme les textes saints, son travail réclame une interprétation. En raison de leur trivialité fort éloignée de Dieu, les architectes que l'on a étroitement apparentés à Mies n'étaient pas ses élèves les plus fidèles. Tigerman est, au demeurant, trop intelligent pour dévoiler les descendants authentiques dans l'héritage de Mies; mais pour ceux qui connaissent la scène architecturale de Chicago, les sous-entendus politiques de l'argumentation sont indubitables. Ses remarques sur le manque d'élèves de Mies parmi les architectes allemands de l'après-guerre confirment que le texte de Tigerman se préoccupe principalement de légitimité et de succession.

La conception de Tigerman quant à la nature textuelle de l'architecture se différencie de celle d'Eisenman. Alors que ce dernier comprend l'aspect textuel de l'architecture comme un type spécial de cette dernière (s'écartant nettement de l'architecture formaliste et moderniste) et voit, par là, l'analyse de texte correspondante comme une forme spéciale d'analyse (distincte des analyses formelles et symboliques), Tigerman affirme que toute architecture et toute critique sont fondamentalement de nature textuelle. Vouloir essayer de savoir quelle est la conception juste est tout aussi absurde que d'ouvrir une controverse à propos du modernisme ou du classicisme des poteaux du Pavillon de Barcelone. La cohérence et le caractère fonctionnel au sein de la structure narrative du texte sont essentiels, indépendamment du fait de savoir si nous sommes placés devant des interprétations architecturales contradictoires (les poteaux), ou des définitions de concepts théoriques s'éloignant les unes des autres (nature du texte). La vision qu'a Tigerman de la nature textuelle est fonctionnelle dans le cadre de son récit et cela vaut aussi pour Eisenman.

Par ailleurs, on ne peut prétendre que le concept de texte, apparu relativement récemment dans le vocabulaire des architectes, ait été négligé. Depuis déjà des années, des théoriciens ont cherché pour «espace», «environnement» ou «signification» une définition générale acceptable, mais sans avoir défini spécialement cette dernière au préalable (ne parlons pas des notions de «beauté», «équilibre» ou «forme» qui sont en discussion depuis plus longtemps encore). Que nous l'entendions volontiers ou non: l'ambiguïté est bel et bien inhérente à la théorie et à la critique de l'architecture. Malgré l'absence d'une définition généralement admise – ou précisément peut-être à cause de cela – il se peut que le concept de la nature textuelle de l'architecture, tel que je le présente, éclaire certains aspects de l'architecture. En fait, l'environnement architectural, de même que la critique architecturale, sont des concepts sans cohérence réciproque; ils sont dissociés dans des textes individuels relativement autonomes. Des œuvres architecturales existent par elles-mêmes avec, entre leurs textes, des correspondances limitées de page à page.

Les textes de l'architecture ont leurs limites, tout comme ceux de la littérature et les problèmes que pose la définition de ces limites sont les mêmes. Si l'on prend la matérialisation physique comme critère directeur, dans le cas d'exemples écrits, les textes se confondraient avec des articles ou des livres; dans le cas de l'architecture par contre, il s'agirait de maisons isolées ou d'autres constructions sur des parcelles séparées, ou encore de blocs d'habitat. Certaines de ces segmentations peuvent être utiles, mais la seule morphologie ne permettra jamais de découvrir où il faut chercher les césures adéquates.

De même, la paternité joue un rôle: un auteur commun incite à penser que les textes présenteront une certaine unité, plus spécialement lorsque s'y ajoute la proximité physique. Mais que survient-il quand les travaux d'un architecte sont dispersés dans divers endroits? Une telle œuvre ne peut être vue comme un texte unique harmonieux que si elle manifeste une certaine cohérence intrinsèque ou plus exactement, si elle fait naître un sentiment de concordance intérieure répondant à une attente générale. Si Mies van der Rohe avait été un architecte de moindre importance, peu de gens se seraient attendus à ce que ses premières maisons en Allemagne présentent une correspondance avec le Seagram Building. Mais comme Marx ou Freud, Mies est un héros et le niveau d'attente est donc plus élevé. Ces variations du degré d'attente manifestées par la société sont un facteur important, bien que rarement évoqué, dans l'évolution des styles architecturaux et des philosophies. Bien des architectes ignorent

souvent le contexte physique de leurs édifices, en particulier si ceux-ci sont situés dans un environnement urbain présumé sans intérêt car, dans une certaine mesure, ils s'attendent eux-mêmes à cette situation. D'une manière analogue, il se peut que les architectes post-modernes n'aient pas redécouvert notre héritage physique et culturel parce qu'ils le voulaient, mais parce qu'ils y furent contraints pour répondre à de nouvelles attentes de notre société.

Même si l'affirmation de Tigerman selon laquelle les lumières de la scène architecturale de Chicago ne sont pas les élèves légitimes de Mies est quelque peu déroutante, il n'est pas seul à exprimer cette opinion. Il existe encore une autre voix dans la polyphonie de ces *Nouvelles réflexions sur Mies: sa carrière, son héritage et ses élèves* qui indique la même direction:

«Il me semble que l'héritage est pris dans l'engrenage de quelque monstrueuse machinerie broyant tout ce qu'elle rencontre. Nous sommes sur la voie de l'appauvrissement complet.»

Ces mots furent prononcés par Romano Guardini, un guide intellectuel que Mies admirait. D'après Dal Co qui le cite, Mies aurait approuvé son jugement:

Dal Co décrit un Mies assombri qui, au crépuscule de sa carrière, aurait été confronté au dilemme suivant:

«L'appauvrissement croissant de la vie, la dégradation rapide de l'esprit, la folie des choses qui sont dépassées par leur propre utilité... Lorsqu'il remarque que les ombres du soleil couchant s'étendent sur le monde entier et non pas seulement vers l'ouest, il ne jette pas le regard suffisant de celui qui assiste à un naufrage de loin... Comme celles de Guardini, les pensées de Mies sont nostalgiques, mais claires et sans illusion: Ce qui n'est pas totalement authentique en soi-même comme dans notre âme est condamné à l'échec. Il doit en être ainsi. Peut-être sommes-nous même au seuil d'une fondamentalité plus réelle.»

Mais alors que Guardini entretient encore l'ombre d'un doute quant à cette fin prochaine, cela n'est plus vrai pour Mies dont l'architecture dévoile cette fondamentalité pour un «monde futur dans lequel les dieux ne sont plus pensables et où la technologie créée, dans le meilleur des cas, une divinité confuse.»

Les réflexions pessimistes, moralisantes et quasi religieuses de Tigerman concordent avec l'image qu'il se fait du maître vieillissant. Il se peut que, dans sa sagesse, Mies ait pressenti ce qui devait venir; Tigerman par contre annonce seulement, de son point de vue, que la Révélation est devenue réalité.

En dernier ressort, c'est la permanence qui est en question. Per-

manence par la pérennité de la structure physique saisissable que cherchaient déjà les constructeurs des pyramides et qui n'est plus possible en raison de la nature éphémère des bâtiments. Permanence par les élèves qui, formés dans la pensée du maître, l'appliqueront aux générations de constructions futures; ceci était récemment encore une alternative reconnue, mais elle aussi rencontre de plus en plus de difficultés en raison de la nature éphémère des idées de projet. Il existe encore un moyen, encore très confus mais qui, précisément pour cela, est à même de combler la brèche qui subsiste. Il s'agit de la permanence au niveau des débats. Longtemps après la démolition de leurs édifices et l'abandon de leur philosophie de projet, les architectes peuvent encore jouer leur rôle au théâtre de la culture en restant vivants par les conférences, les articles et les livres. Même si les principes de projet de Mies ont perdu leur fécondité, le phénomène Mies subsiste toujours.

J. P. B.