

# I HISTORICITY AND MEANING

DOI: 10.61037/TVA00012  
This chapter is part of: Gabrielle Schaad, Torsten Lange (Eds.)  
*archithese reader. Critical Positions In Search of Postmodernity, 1971–1976*, Zurich 2024.

2

Historism

archithese 11

Denkmalpflege: Th  
\*  
théorie  
rya

**archith**  
16

U.S.a.-

23

Expanding Notions  
of the Past:  
Approaches and Forms  
by Marie Theres Stauffer

38

Architecture Today  
and the Zeitgeist:  
A Critical Retrospective  
by Charles Jencks

62

The Reconstruction of the  
Kornhaus in Freiburg im  
Breisgau and Several  
Observations on Architecture  
and Historical Understanding  
by Jürgen Paul

77

History as a Part of Architectural  
Theory: Notes on New Projects  
for Zurich, Bellinzona, Modena,  
and Muggiò  
by Bruno Reichlin  
and Fabio Reinhart

93

Phase Shifts  
by Stanislaus von Moos

111

Shrunken Metropolis  
by Rosemarie Bletter

# Expanding Notions of the Past

## Approaches and Forms

Marie Theres Stauffer

When an art historian in the early 1970s proposed creating a series of texts on architecture, it is hardly surprising that the historical dimension of building played a role. That aspect probably also benefited from the fact that Stanislaus von Moos founded *archithese* while living in Rome. The presence and significance of the history in that environment need not be especially emphasized. In the Rome of that time, however, other significant factors were also present. Von Moos's choice to live in the Eternal City was connected with a research project on Italian Renaissance architecture.<sup>1</sup> In the context of that project, von Moos was part of a scholarly community whose members maintained a lively exchange while conducting research at various countries' Italy-based study centers.<sup>2</sup> A not insignificant number of scholars from that network later wrote articles for *archithese*. Furthermore, Italian debates on architecture, long conscious of history, had since the 1960s only increased their reflections on the debates' historical dimensions.

Beyond Italy, the significance of the history had increased in international discourses on building as well. Von Moos was thus positioning his series in a broader context and establishing particular emphases by doing so. Accordingly, *archithese* quickly stood out from other specialist journals as both independent-minded and original for its emphasis on text and its broad horizon of cultural history, as well as for the topics it addressed and its formal design. This approach especially differed from the way architecture was reported on in Swiss circles, to which von Moos

attributed a lack of exacting criticism.<sup>3</sup> His view was shared by the architect Hans Reinhard, who, while president of the Fédération Suisse des architectes indépendants / Verband freierwerbender Schweizer Architekten (Swiss Federation of Independent Architects, FSAI), was also involved in the founding of *archithese*.<sup>4</sup> The avowedly pragmatic FSAI was prepared to finance a decidedly theoretical debate in order to “once again focus on architecture as a design problem and as a conveyor of cultural meaning.”<sup>5</sup>

The comments that follow engage with the five essays from various issues of *archithese* that precede this text. Special attention is paid to historicity, which is treated from the viewpoints of “Historicity and the Present,” “Rise and Reversal,” “Cycles,” and “Constants (and Rifts).” In restricting the present discussion to selected aspects, the intent was to better confront the arguments of various authors against a backdrop of separate themes and in their historical cultural context.

### **History and the Present; or, Old and New**

Various contributions to *archithese* emphasize the question of historicity by relating antithetical concepts to one another—“old” and “new” or “historical” and “contemporary.” These antitheses are made even more trenchant by pitting “modern architecture” against “traditional construction” or “inherited building fabric.”

In the essay “Phase Shift,” von Moos presents his own reflections on the relatedness, interdependence, and relativity of “old” and “new.” He uses examples of architectural objects and urban planning phenomena that have enjoyed a certain boom and appeared in various places and times. His title refers to the fact that that which has only just emerged reaches a next stage through enduring presence and lasting use. In such cases, that which broke with conventions at the time it originated will transition over the years into its own convention and eventually into the phase of “being old(-fashioned).” That does not have to be the case, however. From von Moos’s discussions one could also conclude that the new preserves some of its unconventional aspect if it collides with conservative attitudes and is therefore

unable to establish itself. This outcome is revealed, for example, in the disapproving attitude in the “New World” toward architectural innovations: “In the meantime, the sentiments of the ‘common man’ continue to cling to bourgeois ideas of sensual gratification.”<sup>6</sup> By contrast, modernism is “affiliated with the world of business, bureaucracy, and schools — as well as, more recently, with ‘urban renewal’”; under those circumstances, architectural modernism “remains a concern of the intellectual elite; it appears to be unattractive to the majority of people.”<sup>7</sup>

Whether the original difference between the new and the traditional is preserved, one must also consider the fact that, over the years, architectural innovations “grow old” in the sense that they become historical. An additional element comes into play, too, as inadequate maintenance can cause innovative buildings to look disproportionately “outdated,” as von Moos observes of American cities of the 1970s, with their “skyscrapers, freeways, and billboards.”<sup>8</sup> At the time they were built, these constructions were symbols of a (seemingly) unlimited progress based on an extremely liberal economic system that benefited from far-reaching deregulation. In the United States, construction projects are understood primarily as short-term investments — and in that sense also as episodic signs of the efficiency of the market economy. As much as possible, American architects take advantage of the great design freedoms offered by the task of creating a “monument to uniqueness,” but hardly consider questions of durability. Once the “monument” has become a “kind of gigantic scrap,” it has passed its moment of relevance and is at risk of losing even its use value. Two decades into the twenty-first century, this situation has only grown worse, as demonstrated, for example, by the many scaffolds placed over sidewalks in Manhattan to protect passersby from falling facade elements!

Von Moos observes a somewhat inverted correspondence in Switzerland, a country of the “old continent.”<sup>9</sup> There, a discreet but continual progression of architectural modernism is taking place that affects even the worlds of the middle class: the “new” is spreading in parallel, as it were, with the preserved traditions.

As a result of this “sidling” openness to “modern architecture,” broader strata are open to accepting inspiration from the land of unlimited opportunities, only to immediately clothe them in a high “mediocrity” and implement them with “propriety.” But that is not yet enough. In “Phase Shifts,” von Moos also observes that the “highly industrialized” countries of the “old continent” have the ability to make the new even newer: architectural forms and construction methods developed in the New World are assimilated in old Europe after a time—that is, they are “phase shifted.”<sup>10</sup> Once borrowed, however, high-rises, highways, and urban infrastructure become (technologically) more “solid, modern, tasteful, and ‘clean.’ In a word: new.”<sup>11</sup>

### **Rise and Reversal**

Certain preconditions must be met for building types and methods of construction to be adopted in places that are at considerable geographical distance. In the 1960s and 1970s, these preconditions were essentially based on the fact that in the twentieth century the United States had risen to become a world power. This position of political supremacy was also tied to advanced positions in many other sectors, including construction technology. At the latest from the 1950s onward, the latter was a point of reference for building construction in Switzerland and communicated the mythos of the skyscrapers of Chicago and, especially, New York. A broad swath of the Swiss public at the time was impressed, both positively and negatively, by American metropolises and their architectonic monuments. Against the backdrop of this general attitude, which could acquire the features of an idealization, von Moos’s reading is fresh—and deconstructive in the literal sense. It attests both his fundamental critical distance and his personal, on-site exploration, which permitted him a look at and behind the scenes. In the 1970s, when transatlantic flights were expensive, such experiences were available to only a few Europeans, which is why many knew the Manhattan skyline or the multilane viaducts of the U.S. Interstate Highway System only from films and photographs. As Rosemarie Bletter explains in her article “Shrunken Metropolis,” such media put the looming residential and office

towers of urban America in a particularly advantageous light.<sup>12</sup>

In the United States, too, skyscrapers were avowedly objects of self-glorification, as Bletter notes.<sup>13</sup> She addresses the most outstanding examples built during the construction boom of the 1920s in Manhattan with an eye toward a special kind of decor. It consisted of these buildings being made accessible to urban people a second time in the form of models or photographs: “Often these skyscrapers feature lavishly decorated portals” or special decorative elements in the halls on which the building in question is shown in miniature form.<sup>14</sup>

Bletter hypothesizes that the miniature is supposed to offer a more tangible picture of the high-rise, whose overall form is difficult to take in because of its height, the tapering required by the building code, and the building density of the local context. She also notes among those architects who built skyscrapers a certain discomfort resulting from the economic pressure that demanded the optimization of profits and consequently enormous building heights. In Bletter’s view, reproducing the building as a model restored it to a human scale. One may also assume that the architects wanted to illustrate their work fully to passersby and users of the building to ensure that their creative achievement was appreciated. Likewise, the decoration of portals and lobbies must have served the client’s interest in creating a status symbol. The additional financial investment in “miniatures” was surely intended to firmly establish the particular form of a building—whether the Empire State Building or the Chrysler Building—in the visual memory of New Yorkers and thereby give wing to the mythos that had grown up around the tall towers with respect to one’s own building.

If the mythical high-rises of Manhattan were about excessive heights (initially) passed off as futuristic, the later Swiss reception of this building type reveals a combination of excessive height and reversal—though this combination was not perceived as such. In postwar Europe, skyscrapers were considered the building forms of the future.<sup>15</sup>

Another kind of reversal in combination with a certain excessive height concerns the value of historical architecture.

Von Moos opens up both old and new to debate, whereas Bletter, Jürgen Paul, and Bruno Reichlin and Fabio Reinhart express in their texts their appreciation for historical forms of architecture and settlements. Recall that until the nineteenth century the new was preferred. The only exceptions were buildings of high symbolic capital and special meaning for society. Everything else that had existed for a long time and no longer conformed to current taste or was worn out and defective was replaced whenever possible. The existence at the beginning of the twenty-first century of a broad consensus on the cultural meaning and material value of historical buildings is a “modern” approach and the result of a multistage process. What follows is a synthesis of several important aspects of this development that were significant with respect to the situation in the 1970s and hence at the time the *archithese* contributions discussed here were being written.

The first significant factor is the increasing centrality in the second half of the twentieth century of historical architecture and building traditions in debates among specialists but also among a broader public with an interest in culture. This centrality was connected to the loss of historical buildings in the context of the postwar economic miracle and the associated building boom. Interventions in the existing urban fabric that were careless and of dubious quality occurred in many places in industrially advanced Europe, peaking in the period around 1970 especially, as von Moos and Jürgen Paul note in their articles.<sup>16</sup> Criticism of this “destruction” also grew in parallel with its spread.

The increased interest in the historical and the need to protect it led to the founding of institutions such as the International Council on Monuments and Sites (1965), which followed the signing of the Venice Charter (1964). This and other initiatives urged a differentiated approach to architectural heritage, encouraged it to be understood as a witness of its time, and established the foundations for protecting cultural sites and individual structures. One other important factor was that the buildings of architectural modernism were becoming historical artifacts themselves. This was particularly true



of the buildings and projects of the 1920s and 1930s but also for those from the period immediately after the war. The emerging historical distance took on an additional, concrete reality from 1965 to 1976 as the “great masters” of “modern architecture” — Le Corbusier, Walter Gropius, Ludwig Mies van der Rohe, and Alvar Aalto — passed away.

In some European countries of the 1970s, especially in West Germany, the two decades of reconstruction following the Second World War also had a major influence. In many places, the approach had been to replace historical districts that had been heavily or even just slightly damaged with superficially “modern” buildings. Design and sociocultural dimensions were neglected in favor of purely functional and economic considerations. The result was formal impoverishment and monotony on a large scale and for those reasons rightly met with various sorts of resistance.

In his essay on the Kornhaus in Freiburg im Breisgau, which had been built at the end of the fifteenth century, Paul discusses one aspect of the postwar approach to the historical building fabric; namely, the reconstruction of historical buildings that were destroyed in the war.<sup>17</sup> As Paul shows in his text, the historical dimension of lost (monumental) buildings was closely intertwined with their symbolic value, so that approaches to reconstruction also appealed to ethical standards. These crystallized especially in the question of whether to reconstruct the lost monument faithfully or “in the form of a free recreation” based on “specific values of formal structure.”<sup>18</sup>

The practicality of faithful reconstruction depends on adequate documentation of the historical building and whether it can be adapted to the functional, technical, and legal requirements of a later era. All of this led to a construction process that was as complicated as it was expensive and nevertheless resulted in practice in a new building in terms of materials. For that reason, faithful reconstructions are rare. By contrast, the freely recreated landmark building can be built at lower cost using current technologies. One significant disadvantage of this approach, however, is that the reduction to “specific values of formal structure” results in the loss of the

very decoration that was an indispensable source of meaning in the original historical context. For those reasons, the middle road that is often taken is to cloak a “new” core in an “old” shell. This creates a commercially optimized interior that remains hidden beneath the old garb.

Projects from the early twenty-first century such as the Berliner Schloss (Berlin Palace) make clear that the subject has lost nothing of its currency. As in Freiburg, in the German capital a historicizing shell was literally “glued” to a concrete core, but there it does not even extend across all of the facades. Superficial recreation thus results in an incoherent picture. One of the problems posed by—more or less faithful—reconstruction, combined with contemporary facades on the other sides, is that the outcome lacks both architectural and conceptual qualities. The juxtaposition of contrasting architectural forms should ideally generate a tension that has aesthetic qualities. With both the Kornhaus in Freiburg and the Berliner Schloss, however, the resulting side-by-side architectural forms are unconvincing for two reasons. First, the contrast does not succeed on formal grounds; second, the old and new differ in quality. The Berlin newspaper *taz* remarked on historical value: “this architectural hybrid simulates for us a history that we never had.”<sup>19</sup> The author was writing with the Berliner Schloss in mind, but the words also apply to the example in Freiburg. The (naive) will and (understandable) desire to repair “a history that cannot be repaired” quickly become evident in such projects.<sup>20</sup> To find a persuasive solution is incomparably more difficult.

### **Cycles**

Charles Jencks’s essay “Architecture Today and the Zeitgeist” also addresses the theme of reversal, in the sense of a new orientation around a historical approach; specifically, the cyclical emergence of architectural forms in the language of classicism.<sup>21</sup> Jencks associates this periodic phenomenon with repressive power structures, which deserve to be questioned critically.<sup>22</sup> The intent of this essay, however, is to emphasize the historical and its significance, which is why it is more relevant here that the

classical approach, in its reference to the architecture of antiquity, represents a paradigm that has the concerted influence of a centuries-old tradition.<sup>23</sup> The cyclical emergence of classicism is thus manifested on a powerful foundation. Modern architecture, which was not only oriented toward the future in its ideas but also broke with the past by introducing new forms and construction methods, had an incomparably shorter tradition. The relationship between (neo)classical and modern architecture also must be differentiated in another way: modern architecture's approaches to construction and design were above all opposed to nineteenth-century historicism—and to the question of style. Yet admiration for the outstanding monuments of earlier eras was widespread among the great modernist architects. One need think only of Mies van der Rohe's interest in the work of Karl Friedrich Schinkel or Le Corbusier's grappling with the Athenian Parthenon or Rome's monumental historical buildings.<sup>24</sup> The formal idiom of modernism, which countered classical models with abstract forms, asymmetrical dispositions, and refusal of historical decorative elements, can nevertheless echo the earlier models on a structural or typological level. These echoes are, however, downplayed in the look of the buildings and are overshadowed on the discursive level by a rhetoric that presents itself as vehemently futuristic.

### **Constants (and Rifts)**

In his contribution to *archithese*, however, Jencks did not so much address the architectural works of the modern era as the ethical and moral stance of their authors. According to him, it is typical that architects appeal to the zeitgeist and very much bend to it; accordingly, one could speak of a “constant.” As examples, Jencks mentions several of the great figures of the modern movement who tried to come to arrangements with the fascist dictators of the twentieth century or received architectural commissions from them.<sup>25</sup> That these attempts often failed should be seen as a blessing of history; that such efforts should be condemned is beyond question.

Jencks's reproaches, however, are intended to discredit modernism and its architects. The historian was not alone in

that effort but rather was joining in a debate that became widespread in the 1970s. First and foremost, it condemned a specific architectural practice of the postwar period that must be characterized as a vulgarized form of the International Style and placed itself at the service of speculative architecture without spatial quality. One of the prominent voices in the debate was Robert Venturi, who, as early as 1966 in his *Complexity and Contradiction in Architecture*, turned against “orthodox Modern architecture,” by which he meant a superficial and simplified version that was widespread in the United States—although not just there.<sup>26</sup> This condition is often blamed on the first generation of modern architects, and in North America the focus was on those influential representatives who from the late 1930s onward had taught at American universities. Another factor, however, is that numerous large building projects of the New Deal era and, especially, many examples of American public housing were planned without trained architects; that is, they were designed solely by investors and construction companies.<sup>27</sup> Apart from the flat roof and unframed windows of the modern movement, the resulting buildings have no connection to it whatsoever. That does not mean that modern architecture should not be criticized, however, as it was in various ways in the 1970s. Among the more reflective voices were those who criticized the abstract formal language of modern architecture as inaccessible and elitist or found fault with its distance from architectural traditions. Even proponents of the modern movement understood that it could no longer be a universal reference system on which a transformed world could rely.

If the growing esteem for the long history of architecture, in both its outstanding and modest manifestations, corresponds to the zeitgeist of the 1970s, another of Jencks’s contributions in “Architecture Today and the Zeitgeist” was to historicize the use of the zeitgeist as an argument. Jencks related themes from the zeitgeist to “powers” of a specific era: those difficult to recognize factors that emerge only indirectly, of which it is often said that they inevitably determine events and the course of history.<sup>28</sup>

Also characteristic of the 1970s is Jencks’s categorical distancing of himself from the concept of a singular “force”

that can be historically determined, such as “the Marxist appeal to inevitable laws of history” or Sigmund Freud’s concept of a drive that underlies everything and is said to feed on the libido. Jencks thus abandons the idea of one external force or of one internal necessity to which human beings are completely subjected and operates instead with the concept of the “system.” By doing so, he switches from one constant powerful concept to another. The idea of the system spread during the second half of the twentieth century through the reception of publications by Karl Ludwig von Bertalanffy such as *An Outline of General Systems Theory* (1950) and *General System Theory: Foundations, Development, Applications* (1969), as well as Claude Lévi-Strauss’s *Anthropologie structurale* (1958), Arthur Koestler’s *The Ghost in the Machine* (1967), and Fred E. Emery’s *Systems Thinking* (1969).<sup>29</sup>

The concept of the system made it possible to introduce not only complexity but heterogeneity. “The system” was accordingly conceived as a structured set of (extremely) different elements with certain relationships between them. For that reason, Jencks’s concept also includes the idea of the “dissectibility” of the system, a notion of particular interest to the broader idea of historical development. According to this understanding, a given zeitgeist is not simply “replaced” by another zeitgeist, with the human being remaining its unconscious victim. The idea of the system permits instead an analytical confrontation with structure, which can be disassembled so that its individual aspects may be critically assessed. That means, in turn, qualifying the entities thus reflected on, and on that basis “putting the system back together” without its dysfunctional parts.<sup>30</sup>

Jencks’s discussions also contain aspects of the discourses that emerged in the context of the revolts of the 1960s, such as the calls for change and participation. Jencks takes the side here of those demanding participation and intervention in the existing structures. He thus finds himself at odds with his period’s more radical positions, which viewed any constructive intervention in the system as an improvement of a capitalist world order and hence as a task requiring critical distance. The call for active

intervention and participation also has an architectonic dimension; it focuses especially on integrating users in order to break up the architect-investor power relationship. Another point of agreement between Jencks's essay and the radical movements of the 1960s lies in its combative, sometimes polemical tone and preference for commentary and argument over balanced and detailed discussion. At one point, however, Jencks trails far behind issues that would have been current around 1970. He counsels going "along with" and understanding an "inexorable" fate and to that end makes an analogy to rape: when it is "inevitable," he writes, "lie back and enjoy it." Such chauvinistic making light of a serious crime, one that not only feminists of the period but theorists such as Michel Foucault branded as a form of torture, is not just reactionary but discrediting.<sup>31</sup>

### **Constancy and Permanency**

The *archithese* article by Bruno Reichlin and Fabio Reinhart shares with the other texts examined here the great weight placed on the historical dimension. The title already points to this: "History as a Part of Architectural Theory: Notes on New Projects for Zurich, Bellinzona, Modena, and Muggiò."<sup>32</sup> However the distinctive quality of the discourse of these two architects from Ticino is the theme of constancy. This factor concerns the staying power of architectural traditions and their historical-social meanings, which are constitutive not only of approaches to historical preservation but also of new projects. Within this framework, Italian *razionalismo* and, in a broader sense, the modern movement represent a phase of history that the two architects recognize as a specific tradition.

This attitude is expressed when Reichlin and Reinhart explain their project for the Kratz district of Zurich, between Paradeplatz and Bürkliplatz. In their plan for the district, they focus on the historical context, specifically on traditions that are local but linked to significant aspects of a more universal history of architecture. Thus, they refer on the one hand to Gottfried Semper's nineteenth-century plans for the Kratz district, plans that convey a classicistic approach both on the formal level and in the construction type of the

block perimeter. On the other hand, they refer to the modernism of German-speaking Switzerland, which in their eyes also has classicistic aspects.<sup>33</sup> The broader horizon — “contesto in assenza” — of the project in Zurich is ultimately formed by typologically or functionally comparable realizations that are part of the cultural memory of the history of architecture and are mobilized by every architect in a personal way.

The attention the architects from Ticino pay to the context of an architectural brief can be traced back to debates in Italy; for example, over Vittorio Gregotti’s book *Il territorio dell’architettura* (*The Territory of Architecture*; 1962), which discusses the relationship between the architectural intervention and its urban surroundings, as well as that between architecture and history.<sup>34</sup> With reference to Giulio Carlo Argan, Gregotti also took up the theme of typology; that is, of a kind of constant structural basis underlying certain architectural traditions and permanently shaping their disposition.<sup>35</sup>

An even stronger basis for Reichlin’s and Reinhart’s approach were the ideas of Aldo Rossi, with whom they collaborated at the ETH Zurich and beyond. Rossi had pointed out as early as 1966 in his book *L’architettura della città* (*The Architecture of the City*) that “established building types [play a role] in determining the morphological structure of urban form as it develops in time.”<sup>36</sup> Accordingly, Rossi based his projects on historical architectural elements that are “abstracted from the vernacular, in the broadest possible sense.”<sup>37</sup> This implies that the design also integrates an inventory of the surrounding buildings with the idea of inscribing an aspect of memory in the completed building that is formally analogous to its context. In this way, the old lives on in the new; temporary interventions nevertheless guarantee the permanence of that which is established locally. With projects such as the Gallarate apartment block (1968–1976) or the San Cataldo Cemetery in Modena (1971–1984), Rossi demonstrated this mediation between historical traditions and the elementary geometric forms of architectonic rationalism.

Historicity is for Reichlin and Reinhart thus a true point of departure for both their theoretical reflections and their design practice.<sup>38</sup> To some extent, historicity is also the objective of their

work, since, following a dictum of the German philosopher Hans Heinz Holz that they cite in their text, their projects are appropriate to the present “to the extent [they] have absorbed the past,” yet they can also be recognized as being of the present because they both “absorb what we have not experienced ourselves in existing forms ... and expand it.”<sup>39</sup>

## Relations

The wealth of topics discussed here reflects the heterogeneity of the discourses of the 1970s. These diverse debates must be viewed not least as signs of the extent to which architecture and its historiography were undergoing a process of upheaval in those years. With regard to the central question of that era concerning future approaches and architectural forms, which was swallowed by the multifariousness and contradictoriness of various proposals, awareness of the historical seems to have been a kind of leitmotif.

The *archithese* of the 1970s presented an extremely informative selection of contemporaneous themes with an astonishing density. The fact that articles from these years can still be read, discussed, and reflected on in ever-new ways shows that the ideas and hypotheses presented in them have not exhausted their importance for the historical and theoretical discourse today. The “strange seventies” are, however, both a point of contact and a point of repulsion for the important architects of our time, in which the connection to history, too, is present and significant in ever-new ways.

1 See Stanislaus von Moos, *Turm und Bollwerk: Beiträge zu einer politischen Ikonographie der italienischen Renaissancearchitektur* (Zurich: Atlantis, 1974), in which he takes up again the subject of his dissertation at the Universität Zürich.

2 Many nations have research institutes in Italy's capital that focus on art, archaeology, history, and art history, including the American Academy in Rome, the British School at Rome, the

German Bibliotheca Hertziana—Max-Planck Institut für Kunstgeschichte, the Académie de France à Rome, and the Istituto Svizzero. The discussions have been referred to by Kurt W. Forster.

3 Stanislaus von Moos in conversation with the author, November 24, 1997, and October 27, 2007.

4 Before the first issue of the journal appeared, von Moos had already published, at Reinhard's invitation,

contributions to the quarterly journal of the FSAI. On the circumstances of the founding of *archithese*, see Hubertus Adam, “40 Jahre *archithese*,” *archithese* 4 (2011): 38–42; “Fokus: *archithese*: Stanislaus von Moos im Gespräch mit Beatriz Colomina und Marie Theres Stauffer,” *Arch+*, 186–187 (2008): 68–75; Marie Theres Stauffer, “Geschichte der *Archithese*: Kontexte der neueren Schweizer Architektur,” *Kunst und Architektur in der Schweiz*, 4 (2004): 6–14.



- 5 Stanislaus von Moos in Hubertus Adam and Hannes Meyer, "Architektur und Architekturkritik: Ein Gespräch mit Stanislaus von Moos," *archithese* 4 (2011): 48–51; Stanislaus von Moos in conversation with the author, Zurich, November 24, 1997.
- 6 Stanislaus von Moos, "Phase Shifts," 92–108 in this publication, esp. 93. First published in *archithese* 16 (1975), 26–36, esp. 26.
- 7 Ibid.
- 8 Ibid.
- 9 The focus on a comparison between the United States, a country in the "New World," and Switzerland in the "Old World" is made against the backdrop of the issue's theme, but one could also think of Scandinavian countries where similar phase shifts are manifested.
- 10 Von Moos, "Phase Shifts" (see note 6), 92. The "phase shift" of the title refers to a physical phenomenon: the difference in the phases of two waves or vibrations of the same frequency.
- 11 Ibid.
- 12 Rosemarie Bletter, "Shrunken Metropolis," 110–19 in this publication, esp. 117. First published in *archithese* 18 (1974), 22–27.
- 13 Ibid., 110–19.
- 14 German summary of Rosemarie Bletter, "Metropolis réduite," in *archithese* 18, 1974, S. 22; see also Bletter, "Shrunken Metropolis" (see note 12), 113 and figs. 1–5.
- 15 The skyscraper remained a central theme in architecture in the United States as well. The competition to have the tallest building encouraged the development of both construction and formal design.
- 16 Von Moos, "Phase Shifts" (see note 6); Jürgen Paul, "The Reconstruction of the Kornhaus in Freiburg im Breisgau, and Several Observations on Architecture and Historical Understanding," 62–75 in this publication. First published in *archithese* 11 (1976), 10–19.
- 17 Ibid.
- 18 Ibid., 66 (16 in original).
- 19 Esther Slevogt, "Wiederaufbau Berliner Stadtschloss: Neurose aus Beton," in *taz*, September 3, 2016, <https://taz.de/Wiederaufbau-Berliner-Stadtschloss/15332988/> (accessed February 16, 2020).
- 20 Ibid.
- 21 Charles Jencks, "Architecture Today and the Zeitgeist: A Critical Retrospective," 38–61 in this publication. First published in *archithese* 2 (1971), 25–41.
- 22 Ibid., 44–52 (33–35 in original).
- 23 The reading of the writings of Vitruvius, which became available to a broader readership from the fifteenth century onward, established ancient architecture as a reference system—and hence revived discussion of its arguments over and explanations of the construction, structure, and decoration of diverse types of buildings. That happened again and again in ever-new forms over the course of centuries.
- 24 The ABC group, to which architects from Switzerland, the Netherlands, and the Soviet Union belonged, did the most to distinguish itself from historical architecture in the 1920s and 1930s. On this, see, for example, *ABC: Beiträge zum Bauen, 1924–1928*, ed. Mart Stam et al. (Baden: Lars Müller, 1993); Sima Ingberman, *ABC: Internationale konstruktivistische Architektur, 1922–1933*, *Bauwelt-Fundamente* 105 (Wiesbaden: Vieweg, 1995).
- 25 Jencks, "Architecture Today and the Zeitgeist" (see note 21), 44–52 (26–28 in original).
- 26 By contrast, Robert Venturi greatly admired the modern architects of the first generation, such as Le Corbusier and Aalto. See Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, *Museum of Modern Art Papers on Architecture* 1 (New York: Museum of Modern Art; Garden City, NY: Doubleday, 1966).
- 27 On this, see also Von Moos, "Phase Shifts" (see note 6), 26.
- 28 Jencks, "Architecture Today and the Zeitgeist" (see note 21), 25.
- 29 Karl Ludwig von Bertalanffy, "An Outline of General Systems Theory," *British Journal for the Philosophy of Science* 1–2 (1950): 134–65; Karl Ludwig von Bertalanffy, *General System Theory: Foundations, Development, Applications* (New York: George Braziller, 1969); Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale* (Paris: Plon, 1958); Arthur Koestler, *The Ghost in the Machine* (London: Hutchinson, 1967); Fred E. Emery, ed., *Systems Thinking* (London: Penguin, 1969).
- 30 Jencks, "Architecture Today and the Zeitgeist" (see note 21), 38–43, 52–59 (25–26 in original).
- 31 Ibid., 44–52 (26–28 in original).
- 32 Bruno Reichlin and Fabio Reinhart, "History as a Part of Architectural Theory: Notes on New Projects for Zurich, Bellinzona, Modena, and Muggiò," 76–91 in this publication. First published in *archithese* 11 (1976), 20–29.
- 33 Ibid., 77–84 (20–24 in original).
- 34 Vittorio Gregotti, *Il territorio dell'architettura* (Milan: Feltrinelli, 1962).
- 35 Giulio Carlo Argan, "Sul concetto di tipologia architettonica," in G.C. Argan, *Progetto e destino* (Milan: Casa Editrice il Saggiatore, 1965).
- 36 Kenneth Frampton, *Modern Architecture: A Critical History*, rev. ed. (London: Thames and Hudson, 1980), 294. See also Aldo Rossi, *L'architettura della città* (Padua: Marsilio, 1966), translated by Diane Ghirardo and Joan Ockman as *The Architecture of the City* (Cambridge, MA: MIT Press, 1984).
- 37 Frampton, *Modern Architecture* (see note 36), 294.
- 38 On this, see especially the introductory section of Reichlin and Reinhart, "History as a Part of Architectural Theory" (see note 32), 76 (20 in original).
- 39 Ibid.

# Architecture Today and the Zeitgeist

## A Critical Retrospective

Author:  
Charles Jencks

Sources:  
*archithese*, 2 (1971):  
25–41  
Charles Jencks,  
*Architecture 2000:  
Predictions and  
Methods* (London:  
Studio Vista, 1971),  
20–32 (EN)

Translated by:  
Steven Lindberg

### *La trahison perpétuelle des clercs*<sup>1</sup>

The idea that man is an unconscious victim of external forces, or internal necessities, is one of the greatest intellectual orthodoxies of our time. Ever since the waning of traditional religions, men have been convincing themselves of one inevitable necessity after another, until the point has been reached where some of them have actually started to become operative in detail. Whether or not this desire to discover some omnipotent, external force signifies an intellectual rage for order and understanding or rather a deep psychological drive to identify with a superhuman force and avoid responsibility is open to question: but its existence is beyond dispute.

It can be seen in the Marxist appeal to inevitable laws of history, in the Freudian appeal to basic drives of the libido and most recently in the appeal to underlying forces of technology by Galbraith and McLuhan. It might seem at first, with such a superabundance of prime movers, that each one would largely serve to undermine the idea that any one was primary and therefore, perhaps, the whole idea of inevitable fate itself.

But quite the reverse has happened. What we have received is one fundamentalist explanation after another, with each supersession giving added hope to the belief that something really ultimate lies beneath the series of external appearances. Thus history could be seen as the gradual peeling back of layer after layer of partially true explanations which promised an absolute truth as their end. Recently, however, this search for an ultimate prime mover has reversed its direction and it now appears that if there is any such thing as an overwhelming fate it has to be considered as the concatenation of many forces together into a system, but it is even doubtful that this implies necessity.<sup>2</sup> For even within a rigidly deterministic system there always exists the *possibility* of transcendence and this transcendence often has an indeterminate element of chance. In any case, we have continually made the mistake of substituting a single force for the general system and having given up beliefs in a transcendental existence have located it behind and external to us. Thus Karl Marx:

“When a society has discovered the natural law that determines its own movement, even then it can neither overleap the natural phases of

# Heutige Architektur und 'Zeitgeist'

Thomas Jaeger, London

*La trahison perpétuelle  
des élites*

Die Idee, der Mensch sei ein selbstloses Opfer seiner Kultur oder seiner Notwendigkeiten, ist eine der schäblichsten intellektuellen Maximen unserer Zeit. Seit dem Verlassen des hochentwickelten Nihilismus suchen sich die Menschheit ständig von der Lässigkeit dieser oder jener unzuverlässiger Nihilistologie zu verzeihen, bis die Finte erreicht wurde, wie eine davon letztlich begann, die in Erfahrung können versuchte zu werden. Da dieser Mensch, irgendeiner unverschämten besseren Kaufkraft zu arbeiten, gleichgültig ist mit dem menschlichen Schicksal nach Ordnung und Einsicht, oder vielmehr einem tiefgelegenen psychologischen Bedürfnis antwortete, sich mit einer übermenschtlichen Kraft zu identifizieren und Herrschaftung zu vermeiden, ist eine offene Frage: Gibt Existenz ein Jochbrot einer Diktatur?

Es kann herausgefunden werden aus der marxistischen Bezeichnung unerschütterlicher geschichtlicher Gesetze, was die letzte Fiktion von den fundamentalen Arbeitskräften der Lüge sind, die durch sich aus der Kooperation der unerschütterlichen Kraft der Technologie sind bei Calvesch und Moloch. Anzeichen dieser letzten Überfälle im Existenzbereich, könnte man in der Tat annehmen, dass jeder einzelne von ihnen gezeugt wurde, um die Vorstellung, weshalb überhaupt eine dieser Anzeichen als Art, hing abend die Vorkurs zu bringen — und zu ermöglichen die ganze Idee von unerschütterlicher Schicksal überhaupt.

Aber genau das Gegenbild geschah. Was eine beschrift wurde, ist eine fundamentalistische Erklärung nach der anderen, und eine Erklärung erhielt die Hoffnung im Glauben, dass eine neue Hilfe von diesem freischwebenden etwas wirklich Lebendiger entgegen liegt. So konnte die Geschichte als schillerndes Voraussetzung von jenseitigen wahren Erklärungen verstanden werden, das — im Endeffekt — eine ständigen Wachen zu erfinden verspricht. In unserer Zeit können jedoch diese Suche nach einem letzten freischwebenden der Erklärung, und es scheint nicht, dass wenn es

# Kritische Rückschau Rétrospective critique

Il faut reconnaître l'existence de  
certaines tendances de l'art actuel  
qui se sont développées récemment  
dans les pays occidentaux. On ne  
peut pas cependant nier l'existence  
d'une tendance à la fois plus ancienne  
et plus moderne, qui a été appelée  
l'art moderne ou l'art contemporain.  
C'est une tendance qui a été appelée  
l'art moderne ou l'art contemporain  
et qui a été appelée l'art moderne  
ou l'art contemporain.

Il faut reconnaître l'existence de  
certaines tendances de l'art actuel  
qui se sont développées récemment  
dans les pays occidentaux.

Il faut reconnaître l'existence de  
certaines tendances de l'art actuel  
qui se sont développées récemment  
dans les pays occidentaux. On ne  
peut pas cependant nier l'existence  
d'une tendance à la fois plus ancienne  
et plus moderne, qui a été appelée  
l'art moderne ou l'art contemporain.

Il faut reconnaître l'existence de  
certaines tendances de l'art actuel  
qui se sont développées récemment  
dans les pays occidentaux.

Il faut reconnaître l'existence de  
certaines tendances de l'art actuel  
qui se sont développées récemment  
dans les pays occidentaux. On ne  
peut pas cependant nier l'existence  
d'une tendance à la fois plus ancienne  
et plus moderne, qui a été appelée  
l'art moderne ou l'art contemporain.

Il faut reconnaître l'existence de  
certaines tendances de l'art actuel  
qui se sont développées récemment  
dans les pays occidentaux. On ne  
peut pas cependant nier l'existence  
d'une tendance à la fois plus ancienne  
et plus moderne, qui a été appelée  
l'art moderne ou l'art contemporain.



↓ fig. 2 Vehicle Assembly Building, Cape Kennedy, view of interior.  
The VAB, "the largest building in the world," is so large that it creates  
its own weather conditions in its interior.



lassen, so wäre doch auch und gerade nicht! Aber diese Forderung — Beispiele dazu werden im Kurs anhand einiger moderner Architekten gegeben — ist lediglich ein beständiger Determinismus. Er steht nicht einmal auf dem Niveau des strengen Determinismus wie zum Beispiel das Schema, das lehrt, dass das Unbewusste nur Gehalt unauferwählbar ist, weil sich es nicht ändern können. Dieser totaler Determinismus behauptet, dass wir in Wirklichkeit nichts seien, die Neurotiker und die unpolitischen Kritiker sind zu Anfang, obwohl wir sie erkennen können. Freilich trägt er dazu bei, unseren Willen zu schwächen, uns zu erschrecken, und dann, wenn wir endlich, dass es nicht unser Können steht und endlich, im Fall der Verzweiflung, uns in die Stimmung zu versetzen, die es uns erlaubt, diese zu gestalten.

Die Auswirkungen dieser Haltung auf die Zukunft sind offenkundig möglich, dass es die Situation, in der letzten Welt vorbestimmt zu werden, wie es Bertrand de Jouvenot einmal formuliert? Was tatsächlich geschieht ist folgendes: Wir sagen, dass die Wozen um ihre Köpfe uns in die Lage versetzt, irgendwas gegen sie zu unternehmen, wir verwechseln einen unerbittlichen Trend mit einem unabweisbaren Trend und beglückten ein « ja » mit einem « nicht ». Um es in der Sprache der Zukunftsprediktion zu sagen: Wir skizzieren die Vorzüge irgendeines evolutionären Trends, selbst dann, wenn eine der Gegenrechnungen davon besagt, dass es « Nicht » immer mehr und die Wozen mehr immer werden « ?

Welches war nur die Haltung von Architekten und führenden Architekten gegenüber diesen wunden Köpfen oder Entwürfen? Sie war offensichtlich höher versunken: Zugleich kritisch und passiv, nachsichtig und empfindlich. Noch immer gibt es eine sehr lebendige Tradition in der modernen Architektur (und man kann die Tendenzen in die Zukunft prognostizieren), die sich auf den Zeitgeist bezieht. Man könnte sogar sagen, dass es immer wieder dem Wesen gegeben habe, die Gesellschaft zu empfangen und sie zu erziehen, gewisse von Architekten geführte Strömungen zu unterstützen, indem diese als unwiderwärtlich hergestellt werden. Das ist eine allgemein übliche Taktik. Um jedoch klarzustellen, dass sich kein Angriff kennzeichnen gegen bestimmte Architekten oder gar gegen die ganze moderne Baukunst richtet, sondern vielmehr sogar gegen die Haltung eines kritischer Determinismus, so werde ich hier eine Reihe von Architekten nennen, mit denen ich in diesem Zusammenhang zusammenarbeite.

In den Jahren Zwanzigerjahre sagte Le Corbusier: « L'Industrie, considérée comme un flacon qui roule à sa vitesse, pour apporter les outils seuls adaptés à cette époque nouvelle, a besoin d'être corrigée. Le la d'économie générale implique tout autre et non contradictoire ». Dies heißt: Eine neue Art des Fabrik-« Das Industrium » verliert an Bedeutung, sein Schicksal ist nicht länger von Interesse für uns. Die anscheinendsten Leistungen in allen Bereichen sind unerschöpflich und ihre Urheber sind jenseits des Bewusstseins. Die meisten sind am Ende unserer Zeit zur Anonymität, « Jede Auffassung werden zusammengeführt von Nikolaus Pevsner in seiner 1926 verfassten, Rekonstruktion des modernen Zeitalters. Wie dann auch es, der große schöpferische Geist, wird immer können Weg nach in Zeiten von unermesslicher kultureller Energie.

its evolution, nor shuffle them out of the world by a stroke of the pen. But this much it can do: it can shorten and lessen the birth pangs.”<sup>3</sup>

Or as McLuhan later put it: “There is absolutely no inevitability as long as there is a willingness to contemplate what is happening.”<sup>4</sup>

In other words, fate is not altogether fatal as long as we are willing to go along with and understand it. A Czech proverb puts the acquiescence even better: “When rape is inevitable, lie back and enjoy it.” In fact, this fatalism, and the examples of it that will be quoted shortly from modern architects, is merely weak determinism. It doesn’t even have the virtue of strong determinism such as is found in the religion of Islam which argues that the inevitable is only inevitable because we cannot know it. Rather, weak determinism asserts that although we can be aware of natural laws and inevitable trends we are actually powerless to change them. Thus it tends to undermine our will and reconcile us to that which we *think* is beyond our power.

The effects of this attitude on the future are often so unfortunate that, as Bertrand De Jouvenel says, “it deserves to be battered in the most brutal manner.”<sup>5</sup> What effectively happens is that we deny that knowledge of a force allows us to do anything about it; we mistake an *inexorable* trend for an *inevitable* trend and thus implicitly mistake an “is” for an “ought.” Or in terms of a former example, we assume the positive virtues of some evolutionary trend even when its correlation is that the “rich get richer and the poor relatively poorer.”<sup>6</sup>

What has been the attitude of intellectuals and leading architects toward these external forces or pressures? Obviously it has been varied: both critical and passive, moral and acquiescent. Yet there is a very strong tradition in modern architecture, and one can predict its continuance into the future, of appeals to the *Zeitgeist*, or the underlying spirit of history. One might even say there has been an attempt to coerce or stampede society into accepting certain trends which the architect favors, under the guise of making them appear inevitable. I would like to substantiate this statement, but in order to avoid the misunderstanding that I am attacking particular architects or the whole modern movement, rather than an *attitude of weak determinism*, I will cross quote from

a number of architects, all of whom I agree with in other contexts.

In the early twenties Le Corbusier said: “Industry, *overwhelming us like a flood which rolls on toward its destined ends*, has furnished us with new tools adapted to this new epoch, animated by the new spirit. Economic law unavoidably governs our acts and thoughts.” He was followed shortly by Mies van der Rohe’s “*The individual is losing significance; his destiny is no longer what interests us*. The decisive achievements in all fields are impersonal and their authors are for the most part unknown. *They are part of the trend* of our time toward anonymity.” Both attitudes were summarized by Nikolaus Pevsner in his justification of the modern style in 1936: “However, the great creative brain will find its own way even in times of *overpowering collective energy*, even with the medium of this new style of the twentieth century, which, because it is a genuine style as opposed to a passing fashion, is *totalitarian*.” Although the last word was perhaps a slip of the pen and was later changed to “universal,” it is a significant slip, underlining the attitude of “overpowering energy” or “overwhelming flood” which is often connected with a particular style or technological determinism. Indeed we find a continuation of this tradition today in many places. Because of what he terms “an unhaltable trend to constantly accelerating change,” Reyner Banham suggests to the architect that he “run with technology and discard his whole cultural load including the professional garments by which he is recognized as an architect” or else the “technological culture” will “go on without him”<sup>7</sup> or Buckminster Fuller uses the example of the rigorously designed space technology, to chide architects for not keeping up with the *Zeitgeist* and lessening the birth pangs of history. Common to all these prophecies is the appeal to a mixture of both moral choice and amoral inevitability: the conflation of an “ought” with an “is,” or “will be.” This position then leads to a form of pragmatism that says whatever exists, or works, is alright, or successful.

This step to pragmatism is a natural consequence of weak determinism, and its pitfalls have long been pointed out—particularly with respect to intellectuals in Julien Benda’s *La Trahison des Clercs* [The betrayal of the

clerics] (1927) and Noam Chomsky's *American Power and the New Mandarins* (1969). In fact the pitfalls are so well known (*Time Magazine* formulated them explicitly)<sup>8</sup> that only one example among many will suffice to illustrate the problem. It concerns the way in which "the new intellectual elite," the pragmatists of the coming "Post-Industrial Society," discuss the bombing of North Vietnam. Instead of concerning themselves with whether it is moral in principle to intervene in a foreign country and bomb, or whether these principles apply in this particular case, they are concerned with whether or not it can be successful:

"I believe we can fairly say that unless it is severely provoked or unless the war succeeds fast, a democracy cannot choose war as an instrument of policy."

Chomsky comments:

"This is spoken in the tone of a true scientist correcting a few of the variables that entered into his computations—and, to be sure, Professor Pool is scornful of these 'anti-intellectuals,' such as Senator Fulbright, who do not comprehend 'the vital importance of applied social science for making the actions of our government in foreign areas more rational and humane than they have been.' In contrast to the anti-intellectuals, the applied social scientist understands that it is perfectly proper to 'rain death from the skies upon an area where there was no war,' so long as we 'succeed fast.'"<sup>9</sup>

The social scientists whom Chomsky is referring to are the "New Mandarins," or the new class of intellectuals who tend to accept the assumptions and ideology of the *status quo* and then apply themselves to ameliorating its conditions. Their weak determinism consists in accepting the overall system, whatever it might be, and then applying their very real expertise to technological problems, to making the system more efficient, or humane, or smooth-running. Thus they are ready to make their peace with whatever system happens to be extant—whether it be a dictatorship, capitalism or Socialism—claiming, in Daniel Bell's famous terms, "the end of ideology" and the fact that social problems are physical and technical rather than ideological.

The most extreme statement of this view and its consequences for the future comes from Buckminster Fuller:

"It seems perfectly clear that when there is enough to go around man will not fight anymore than he now fights for air. When man is successful in doing so much more with so much less that he can take care of everybody at a higher standard, then there will be no fundamental cause for war ...

Within ten years it will be normal for man to be successful—just as through all history it has been the norm for more than 99 per cent to be economic and physical failures. Politics will become obsolete."<sup>10</sup>

Aside from the naivety in assuming that most, if not all, wars are caused by a scarcity of material wealth, the most dubious part of Fuller's prediction consists in assuming that if man gave up his political power and turned the whole world over to administrators then all would be well. At best we would have well-fed sycophants; at worst we would live under the most successful form of Totalitarianism ever known, where no one was responsible for anything, where all tensions could be blamed on the system and where political action, or shaping collective destiny, had been perverted into occasional outbursts of violence. For, as shown in the study of past government and revolutions, when men hand over their political powers to a party or government which is not directly responsive to their will, they give up their fundamental right to shape their destiny and alternate between passive submission and violent aggression.<sup>11</sup> In politics, as in an individual's way of life, there is no such thing as efficiency or specialization. To say there is would be as absurd as saying that an individual is a specialist at living.

Nonetheless, weak determinists and pragmatists assume this when they accept the present situations of politics. They assume that whoever holds political power at a given time is fated to hold it and that, in any case, the political problems will "wither away" as the increases in production make plenty for everyone. It is therefore not surprising that the advocates of this view, let us call them "service intellectuals," will sell their services to whoever is in power.

For instance, when the Nazis came to power in Germany in 1933, many modern architects such as Gropius, Wassili Luckhardt and Mies van der Rohe made many pragmatic attempts to achieve conciliation.<sup>12</sup> Gropius justified



Ende, sogar mit dem Mittel eines neuen Stils des 20. Jahrhunderts, der sich so sich um einen ursprünglichen Stil und nicht bloß um eine stilistische Laune handelt, sondern um „das Objekt des Interesses“ vielleicht ein amerikanischer Wert und dann auch mittels durch „Erkenntnis“ ersetzt wurde, um ein durch ein historisches Argument, und es gibt „übermäßige Energie“ oder „eine unüberwindlichen Sinne“ zusammenfassen. Die es oft im Zusammenhang mit einem besonders tief oder technologischen Determinismus zum Zeugnis aufgeführt wurden. Tatsächlich finden wir heute bei vielen Autoren eine Fortsetzung dieser Tradition. Wegen des unaufhaltsamen Trends zu immer umfassenderem Vertrauen „empfiehlt Reynar Simonson, Architekten, „den Anschluss an die Technologie zu finden... und sich dieses gerade kulturellen Ballastes zu erlösen, der Hindernisse darstellt, die ihn im Architekturbau konstruieren, zerstören sollten.“, sogar wurde „eine architektonische Kultur ohne ihr was zu sein.“. Bekannteste Folge gelte nicht die Freiheit der im im kurze Detail geplanten Weltanschauung, um die Architekten nicht zu belohnen, dass sie mit dem Zeitpunkt nicht Schritt halten und in der Gesamtheit der Geschichte nicht liefern helfen.

Als dieses Forschungsprogramm gemeint ist die Appel an eine Mischung von mündlicher Entscheidung und archaischer Urteils- weisheit“ der Instanzstellen von „Lobby“ und „eth“ oder „well sein.“ Diese Einstellung führt nicht zu einer Form von Pragmatismus, die bringt, dass über was erlesen oder erlesen in Ordnung oder erfolgreich sei. Diese Schritt hin zum Pragmatismus ist eine historische Konsequenz des tiefen Determinismus, und seine Folgen sind schon lange sichtbar werden — in Hinblick auf die Intellektuellen etwa in Julien Benda's *Le Trahison des intellectuels* (1927) und Hans Christian Andersen's *Passer and the new Star- chichte* (1900). Die Folgen sind in der Tat so gut bekannt (sogar das Tony Mason hat sie aufgeführt<sup>2</sup>), dass ein weiterer Beispiel nicht weiter genügen soll, um den Fortschritt zu illustrieren. Es betrifft die Art und Weise, wie etwa die „eine archaische Ethik“ die Pragmatiker der lateinischen „archaisierten“ Gesellschaft die Sanftmütigkeit Nordwestens diskutieren. Statt sich damit zu befassen, ob es grundsätzlich moralisch sei, in einem fremden Land zu intervenieren und dort ein Meerwesen, oder ob diese Grunddaten im höchsten Fall Anwendung finden, fragen sie sich, ob dies erfolgreich sein könnte oder nicht.

Ich glaube, wir können geschichtswissenschaftler sagen, dass diese Demagogie, selbst sie nicht ernsthaft provoziert wird oder selbst der Krieg nicht so sehr als eine Erfindung ist, der Krieg nicht ein politisches Instrument beizubehalten ist.

Chomsky kommentiert:

„Die Welt ist gewalt im Tod der unvollständigen Wissenschaften, die einige wenige Variationen kognitiver, die in einer Dimensionen eingefangen sind“ und um sicher zu sein, nicht Professor Foot vorher Versichtung auf diese „Antriebskräfte“, wie etwa Seneca folgigt, wurde die totale Befreiung empfindlicher Schatzkassen- schen im Hinblick darauf, die Handlungen unserer Regierung in heutiger Gänze, verantwortlich und verantwortlich zu gestalten. Es ist früher der Fall gewesen, nicht begreifen, im Gegensatz zu diesem Argumentation, versteht die angewandte Sozialwissenschaftler, dass es vollkommen in Ordnung ist, „von Hermet auf ein

„Denn, wie kein König herrscht, von Tod regiert zu sein“, wobei dies „in bestimmtem Erfolg liegt.“<sup>1</sup>

Die Sozialwissenschaftler, auf die sich Cherny bezieht, sind die „New Mandarins“, oder die neue Klasse von Intellektuellen, welche glauben, die Lehrlinge des westl. zw. 19. Jahrhunderts sind sich der Verfassung seiner Voraussetzungen widmen. In kritischer Determinismus besteht darin, dass sie das Gesamtsystem analysieren, wenn es sich nicht selbst zerstört, und ihre sehr hohe Erziehung mit technologischen Praktiken dafür verwenden, das System kulturkritisch oder humaner oder intelligenter zu gestalten. Freilich sind sie keine Propheten zu schweigen von weltlichen Seiten, das zukünftige zu kommen — es ist ein Dilemma, ist es Kapitalismus oder Sozialismus? —, selbst sie mit dem höchsten Glauben von Dänisch hat „das Ende der Ideologie“ sowie die Einsicht zu erkennen, dass soziale Probleme eher physisch und biologisch bedingt sind als ideologisch.

Die gesamte Ausformung dieses Standpunktes und seine Konsequenzen für die Zukunft stammt von Fuller.

„Es scheint vollkommen klar zu sein, dass der Mensch selbst er genügend Platz zum wohnen hat, daher nicht mehr darüber Wert als er jetzt für die Luft nimmt. Wenn die Menschen mit so viel weniger so viel mehr wünschen, dass sie sich auf einem höheren Niveau um jedermann kümmern können, dann wird es keine grundlegende Dilemma mehr geben für den König.“

Im Jahre 1960 wird es für die Menschen normal sein, Erfolg zu haben — genauso wie es durch die ganze Geschichte hindurch für mehr als 90% aller Menschen normal war, wirtschaftliche und physische Bedürfnisse zu sein. „Politik wird sich erledigen.“<sup>2</sup>

Angesichts von der neuen Erkenntnis, dass die meisten, wenn nicht alle Erträge durch den Mangel an materieller Wohlstand entstanden sind, legt die zwieschalteste Seite von Fullers Voraussetzung in der Vermutung, dass es zum allgemeinen Glück und Frieden genügen würde, dass die Menschen auf die politische Gewalt verzichten und die ganze Welt einzigen Versuchen unterwerfen. Im besten Fall wären wir woffigste Hydrophobien, im schlechtesten Fall wären wir gegen die ungeliebtesten Tiere von Tumbulismus, die es je gegeben hat, in der Hoffnung für nichts verantwortlich zu sein ohne Verantwortung dem System zur Last gelegt werden können und von politischer Art — oder die Gestaltung des zukünftigen Schicksals — pervertiert werden in gegenseitige Desorientierung in der Tat, wird das Studium vergangener Menschheitsformen und Revolutionen, dass die Menschen die Grundrechte auf Gestaltung ihres eigenen Schicksals angetan sind zwischen passiver Unterwerfung und heftiger Aggression anzuweisen, selbst es die politische Gewalt ihrer Partei anzuvertrauen. Die besten Wägen nicht unmittelbar entspricht.“ In die Falle, gibt es Alternativen wie im privaten Leben des Individuums (Erfolg oder Spatzenkrieg). Die Behauptung, dass es die Falle, wäre ebenso absurd wie zu sagen, dass ein Individuum ein Spielball in der Hand des Lebens ist.

Trotzdem behaupten diese kritische Deterministen und Polyzynisten, wenn sie die gegenwärtige Lage der Politik akzeptieren, die behaupten, dass, wenn immer zu einer bestimmten Zeit zu, Mitgefühl der politische Gewalt, schließlich, verschwindet. Dies

↑ fig. 3 Ludwig Mies van der Rohe, Reichsbank, Berlin (elevation), 1933. The combination of "modern" and classical architecture in connection with the building of a national bank anticipates the analogous trends of many modern architects in the 1950s.



kommt es und dass es sehr an die gotischen Probleme in dem Masse sich anlehnen werden, als der Proportionszusammenhang zwischen der Fassade und dem Innern sich ergibt. Es kann folglich nicht übersehen werden, dass die Schwere dieses Standpunktes, die sich „Dauerhaftigkeit“ nennen wollen, ihre Dornen nicht vorlassen, die gerade an der Macht ist.

So kommt etwa, als 1933 die Frage an den Reichsbank an die Macht gelangte, manche moderne Architekturstil wie Gropius, Weiskopf, Luckhardt oder Mies van der Rohe verwickelte konstruktive Versuche anstellten um eine Verbindung herzustellen. „Gropius legte, moderne Architektur in nationalhistorischer Terminologie zu verhieltigen, d.h. in der Terminologie des „Deutschtums“. Mies van der Rohe ging zu weit, einen unerbittlichen Appell des Architekten Schulze-Naumburg zu ignorieren, der gerade Recht hat, um seinem jenseitigen Vorlesungen über veraltete Kunst entsprechende Kriterien durch SA-Leute wiederholentlich zu lesen. Wie Siegfried Mühsch-Napp schreibt: „Als er (Mies) im Juli 1933, nach der Machtübernahme Hitlers, der Auftrag für die Reichsbank bekam, war er im Grunde an sich über und im Hinblick an allem, was er im Gebäude fertig. Er unterzeichnete zu dieser Zeit einen patriotischen Aufruf Schulze-Naumburgs, den diese als Kulturbewahrung akzeptiert hatte, wozu die Künstler, Schriftsteller und Besten des Deutschen aufgerufen wurden. Der Aufruf rief die Nation des Nationalsozialismus zu stellen. Ich würde sagen, dass Mies ein Ereignis unter den letzten Realisationserscheinungen unterzeichnet. Und er akzeptierte den Auftrag, das war für ihn ein schrecklicher Dolchstoß in den Rücken.“

„Aber Mies war nicht anwesend, der einzige „Prophet der modernen Bewegung“, der mit der vorherrschenden Machtstruktur seinen Privatstadel schützte. Le Corbusier verbrachte einen Teil des Jahres 1941 in Vohlsdorf, der Marschallensiedlung zu überleben, ihre Arbeit zu geben.“ Frank David Wright bewies auf Einladung der Spezialregierung Rumländ in einem Zehner, die wirtschaftliche Missionen Brückenschlagern den Überlebenswandel zum Opfer fallen. Philip Johnson, der eine demagogische Gruppe nach der beiden unterzeichnete, stand in Gessig einer neuen Gruppe als diese Zeit nachdem Mies in Polen eingestrichelt war und so den zweiten Weltkrieg ausgelöst hatte. „Der Fall der modernen Architekten an feindlichen Stellen war sogar noch komplexer, teilweise weil Futuristen wie Marinetti bei der Art der Macht in diesem waren sie schickte sogar im futuristischen Paraphrasen seine Loh für die „Kritik des Krieges“, nachdem 1934 Antonio Sant'Elia, doch wieder war, und weil Mussolini Techniker als „angehörigen internationalen und technologischen Elementen“ (wie

↓ fig. 5 Kremlin Palace of Congresses, Moscow, 1961.



fig. 4 →  
Guerrini,  
Lapadula,  
Romano,  
Palazzo  
della Civiltà  
Romana, EUR,  
Rome, 1942.



↑ fig. 7 Minoru Yamasaki, Northwestern National Life Insurance,  
Minneapolis, 1965.

↑ fig. 6 Oscar Niemeyer, Palace of the Highland (seat of the president), Brasilia, 1961.



sagen dabei, dass die Züge (sarkastisch abfallen a). Für Selva Neto erbaute Flughafen und praktisch jeder (streubere) Architekt von Niang, von Forni bis Fagnano und Tassinari schenkt in einem oder jenen Moment für das Regime. "Wie so oft in der Geschichte wirken es, dass der Architekt gleich mit der Bürde und ganz im Gegensatz zum Künstler, für die herrschende Ordnung stehen muss, wäre es nicht Beruf machen will.

Die im fachmännischen Aufbau stehende Architekt (Abb. 4, 5) wurde offensichtlich seinem Faszinieren aus dem stilleren, hellblauen Möbeldesign auf, um es über die Jahre hinweg auch etwas überleben, lokalen Bedingungen geschaffen wurde. Man könnte sogar von einem historischen Rückgangswort sprechen, der in Brasilia (Abb. 6), Moskau (Abb. 6), Minneapolis (Abb. 7) und New York (Abb. 10, 12) anwesend ist, und der so glücklich ist, dass er einen das Gebahren rühmlich lobt, es jedoch ein natürlicher Zusammenhang zwischen Form und Inhalt, Ausdruck und sozialer Ordnung ... doch wenn man weiß, dass sich der Zusammenhang zwischen Form und Inhalt nicht sind. "Die Tätigkeit des Architekten, will mit Formieren zu verknüpfen und abgehört, erscheint, kann als ein unvollständiges Quasi, oder doch zumindest ein eine Sache, hoher Wirklichkeitshaft. Jedenfalls



haben sich in der Vergangenheit mehrere Architekten mit einer Zustellordnung beschäftigt, gegen die sie in der Zusammenfassung mehr oder weniger wenig gekämpft haben.

Die Gründe, weshalb es eine ähnliche Zusammenfügung mit Architekten verstanden können, deren Verhalten sozial eher schmerzlos ist, bleiben solange unklar, bis wir uns nicht fertig machen, wie ausdrücklich & implizit - es erscheint auch, ihre Verachtung oder ihr Abscheu gegenüber der Politik macht sie nur dazu unfähig, für die Annahme der politischen Arbeit gut - wenn auch nur um zu bezeugen, dass es in Wirklichkeit gar nicht einfacher und verständlicher zu. Sobald wir erneut diesem Phänomen und seine natürliche Zusammenhänge mit dem Programmierung nähern sollen werden, insbesondere andere wissenschaftliche, historische Zusammenhänge klar. Wir sehen die Parallelen zwischen dem Ausbruch von Mao - Das Individuum wirkt in Richtung: sein Einfluss ist nicht länger von Interesse für uns - und Corbelli dem - Die Verantwortung Pietro zuerst gegenüber anderen Bewegung führt. Bestimmung des Individuums - Oder wie war bei der Peter Johnson Verteidigung der ersten Schussart



↑ fig. 10 Plan drawing for Lincoln Center, New York, 1961. The fact that neoclassicism recurs in twenty- to thirty-year cycles is common to public buildings. The fact that it is normally the result of teamwork makes prediction relatively easy. Unfortunately, it must be said that each of the architects on the team would have been able to produce a better complex as a whole than the one that resulted from collaboration.

fig. 9 →

The architects of Lincoln Center for the Performing Arts in New York.

Left to right:

Wallace Harrison,

Philip Johnson,

Pietro Belluschi,

Eero Saarinen,

Max Abramovitz, and

Gordon Bunshaft.



modern architecture in nationalistic terms, that is in terms of its "Germanness." Mies van der Rohe went so far as to sign a racist appeal from Schultze-Naumburg, an architect who was fascist enough to have dissenting artists "bludgeoned" by stormtroopers when he gave lectures on racist art. In fact as Sibyl Moholy-Nagy has written:

"When he (Mies) accepted in July 1933, after the coming to power of Hitler, the commission for the Reichsbank he was a traitor to all of us and a traitor to everything we had fought for. He signed at that time a patriotic appeal which Schultze-Naumburg had made as Commissar to the artists, writers and architects of Germany to put their forces behind National Socialism. I would say that, of the leading group of the Bauhaus people, Mies was the only one who signed. And he accepted this commission. This was a terrible stab in the back for us."<sup>13</sup>

But Mies was hardly the only "pioneer of modern design" who made his private peace with the dominant power structure. Le Corbusier spent part of the year 1941 in Vichy trying to persuade the puppet regime to give him work.<sup>14</sup> Frank Lloyd Wright toured Russia at the invitation of the Soviet government at a time when one and a half million Bolsheviks were falling victim to the waves of purges. Philip Johnson, who supported one demagogical group after another, paid a visit to Hitler in Danzig just after the latter had invaded Poland to start the Second World War.<sup>15</sup> The case of the modern architects in Fascist Italy was even more conflicted, in part because Futurists such as Marinetti were fascinated by the aesthetic of power (he even wrote a Futurist pamphlet full of praise for the "aesthetic of war" after Ethiopia had been bombarded in 1934), and because Mussolini's Fascism concealed a decidedly rationalist and technicistic element ("he saw to it that the trains run on time"). Pier Luigi Nervi built plane hangars, and practically every "modern" architect of significance, from Ponti to Pagano and Terragni, worked for the regime in one way or another.<sup>16</sup> As so often in history, it seems that the architect—just like the banker and very much in contrast to the artist—*must* work for the ruling order if he wants to practice his profession.

The architecture commissioned by the Fascists (figs. 4, 8) has obvious formal parallels

to the later semiclassical modernism created under similar albeit somewhat more liberal social conditions. One could even speak of a classical style of repression, which can be found in Brasilia (fig. 6), Moscow (fig. 5), Minneapolis (fig. 7), and New York (figs. 10, 12), and which is so similar that it could suggest a natural connection between form and content, expression and social order—even if one knows that such deterministic connections are wrong in theory.<sup>17</sup> The trend of classicism to ally with repression, and vice versa, almost seems to be an unalterable law or at least a matter of high probability. In any case, some architects got involved in a social order in the forties against which they had fought, more or less united, in the twenties.

The reasons why such incidents can occur among architects, who are otherwise rather uncompromising, remains obscure until we remember how explicitly "apolitical" they say they are. Their disdain or hatred for politics makes them all too willing to accept the political status quo—if only to pretend that it really doesn't exist and has withered away. Once we have realized this fatalism as well as its connection to pragmatism, several other structural connections become clear.

We see how Mies's statement "the individual is losing significance; his destiny is no longer what interests us," has parallels with Goebbels' "It is the most essential principle of our victoriously conquering movement that the individual has been dethroned." Or how Philip Johnson's defense of the "new craving for monumentality" under the Nazis is parallel to the "new craving for monumentality" in the United States thirty years later (figs. 7, 10, 12).<sup>18</sup> These parallels can be drawn on social, psychological and formal levels. In fact they allow us to identify structural tendencies and thus in broad outline to predict the future. Thus one could point to the tendency for neo-classicism to recur, in America for instance, every twenty-five years, and its association with public building and communal design, and then predict that the next large revival will occur, significantly enough, around 1984 or so (see the self-conscious tradition). But here we come to the core of determinism and pragmatism, or the difference between an inexorable and inevitable trend.

In fact, it is a characteristic of all open or biological systems to become unbalanced. This is another way of saying that in all life there is always a trend toward something or other. The systematic pessimist about the future, for example, can collect all the negative trends, which he will have little trouble finding: the population explosion, the pollution explosion and the explosive growth of deadly weapons to take a few instances. Indeed, if things keep growing at their present rate, he can say that sometime in the twenty-first century there will not be any room to move in, everyone will be living in one, dense city, everyone will be wearing gas-masks when they leave their fallout shelters and all those people between the ages of twenty-five and thirty-four who are not bureaucrats will be scientific hippies on a jag of LSD doing Research and Development for one large corporation, General, United Dynamics Inc. All the present trends show this to be inevitable; they are all growing at exponential rates. Thus the pragmatic thing to do would be to jump on all combined bandwagons at once—a recommendation that we actually hear from some architects such as Doxiadis.<sup>19</sup> But, in fact, all trends do not continue indefinitely; they always reach a point of equilibrium either because counter-action is taken, because the environment is saturated or because of a counter-trend.

Counter-action depends on our knowing that a trend is inexorable, that if we do not decide to do something rather emphatic about it, it will continue into the future. Thus we may say, contrary to Marx and in accord with Islam, that the only social trends which are inevitable are those which we don't know about, and that the rest are inexorable and subject to our changing them. Fortunately, not all negative trends depend on our knowledge and desire for counter-action to disappear, but rather reach equilibrium because of an equal and opposite trend. For instance, the exponential growth of population, cities and pollution might be countered by a similar growth in contraceptive devices, decentralization, and exhaust converters. Any sophisticated accounting of trends will show how simple-minded it is to generate hysteria over any single trend such as the population explosion.<sup>20</sup> There are always enough balancing forces to make any particular

long-term imbalance improbable. Hence the characteristic S-curve of growth common to so many social and natural phenomena.

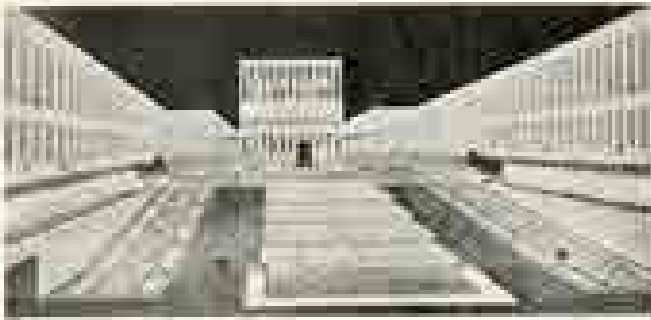
The importance for prediction of the S-curve, or Verhulst curve, cannot be overrated, as it represents the most typical and basic kind of force the forecaster tries to deal with. Essentially it is concerned with the growth of a force across time, or an imbalance or pressure within an open system. Often, as in the case of population growth, it is made up of many smaller growth forces which are usually misunderstood or neglected by initial assumptions. Thus many demographers predicted a population limit at too low a point because they did not assume large break-throughs in medicine, food cultivation and transport. Hence it is often safer to avoid specifying exact breakthroughs in advance and draw an hypothetical "envelope curve" over a series of superimposed S-curves and project this into the future. This method is used in predicting future transport speeds without predicting exact methods of vehicles to attain them.

However, the concept of the S-curve is introduced here not just to explain its general validity for prediction, but to emphasize the point that at any time there are always some imbalances in a system, which are felt as pressures. This overpowering feeling is probably as constant as the imbalances are perpetual. Since all open systems will remain inherently dynamic and unstable, it is quite likely that certain pragmatists and *weak determinists* will remain ready to exploit these changes without regard for their moral consequences. Thus one may postulate a perpetual "*trahison des clercs*" as long as their ideology persists.

Put in an entirely different way, we could say that there will always be "reasonable intellectuals" who regard systems as closed and deterministic, who say that given a trend X, certain consequences Y *must* follow. For instance, given our values of "liberty and equality" in housing, it must follow that we cannot achieve "fraternity." The anthropologist Edmund Leach has argued that the architect's desire to create "communities" based on kinship (or fraternity) naturally conflicts with the social values of democracy, liberty and equality.<sup>21</sup> Thus it is eminently "reasonable" to argue as he did, that one may have either alternative but



† fig. 11 Luigi Moretti, Project for the Piazza Imperiale, EUR, Rome, 1941 (First prize *ex aequo*).



nach Monumentalismus & bei dem Wern in der Versingten-Maßen  
 dritzig-Jahre seine Zersprecher gefahren hat (Abb. 1-  
 10, 12). Diese Pläne sind können auf der sozialen, psychologischen  
 und kulturellen Ebene gesehen werden. Sie erlauben uns in der Tat,  
 soziale Tendenzen zu identifizieren und folglos in beiden  
 Dimensionen der Menschheitsentwicklung. Sie könnten beispielsweise  
 während der Tendenz des Hochkapitalismus zu periodischer Wieder-  
 lebe, in Amerika etwa alle 25 Jahre zum Afters stehen, die  
 höchste modernistische Welle im Jahr 1935 — bezeichneten  
 wird — vorläufigen. Aber damit stehen wir auf dem Rand von  
 Dialektik und Progressivismus, denn auf der Unterseite  
 zwischen einer geschichtlichen und einer massenstrukturalen Tendenz.

Es ist in der Tat ein Material oder offener oder biologischer  
 System, anzuwenden zu werden. Das ist lediglich eine grobe  
 Formulierung der Tatsache, dass in jedem Leben der Mensch zu  
 Injunktoren zu Nothilfe. Wenn jedoch ein systematischer Fortschritt  
 gemacht ist, kann er als separate Tendenzen angesehen, die er  
 mit wenig Aufwand erklärt wird. Beobachtungspersonen, Literatur-  
 geschichte, soziale Zustände, religiöse Welle, usw. . Wenn



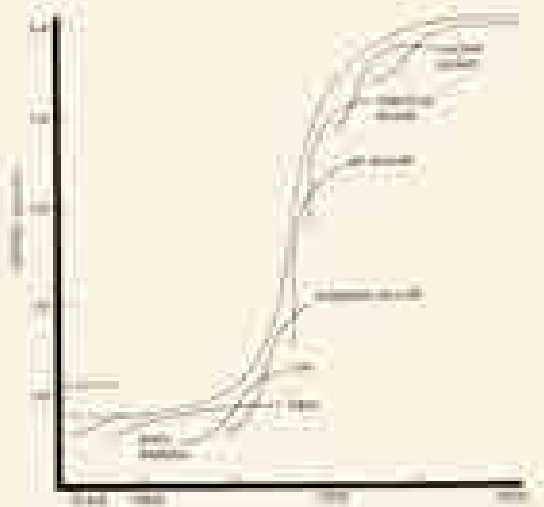
† fig. 12 Lincoln Center for the Performing Arts, New York.

und die Frage zu klären: Tempo weiterentwickeln, so können wir tatsächlich voraussagen, dass irgendwann im 21. Jahrhundert kein Bewegungsmittel mehr übrig bleibt, das außerdem in einer einzigen, dichtbesiedelten Stadt leben wird, dass allgemein Gebrauchsmittel sogar nicht im selben Sinne zu verlassen, und dass die Leute zwischen 20 und 34, die nicht zufällig der Geburtsjahrgang sind, wissenschaftliche Projekte zum Beispiel, ist nur eines: L30 Schwere Forschung und Entwicklung für eine einzige große Gesellschaft mit Namen General Linear Dynamics Inc. (mit Haupt- und Zweitzentrale in New York). Alle gegenwärtigen Tätigkeiten sagen: dass dies wissenschaftlich ist, zu erkennen ist der Fall mit unterschiedlichen Tempo einer Fähigkeit, aber das einzig Vermutliche, sich aber eigentlich, Japan gleichzeitig anzuschließen. — eine Erklärung, die wir gegenwärtig von gewissen Architekten wie etwa David zu lesen bekommen.“ Linder entwickelt sich aber nicht als Zentrenbereich im Umkreis der Stadt, als sondern wenn ein Gleichgewicht, Unstetigkeit weil eine Gegenaktion unter- nommen wird, oder weil die Umsetzung geistig ist oder eine Gegenwirkung entgegensteht.

Was die zwei Alternativen anbetrifft, es hängt an Reagenzien von unserer Wissen davon ab, dass eine Reaktion unendlich ist und dass, als wenn wir nicht etwas Entscheidendes dagegen unternehmen, in die Zukunft immer fortlaufen wird. Wir können dies sagen, im Gegensatz zu Marx und in Einkommensrechnung mit dem Markt, dass nur diejenigen, welche Tendenzen voraus- weisen sind, die wir nicht kennen, und dass alle anderen lediglich unendlich und unsere Bewusstheit, die ist unklar, unvollständig sind. Gleichgewichte sind nicht ein bestimmtes Teilchen von einem Wissen darüber abhängig, wie eine Gleichgewichtsreaktion durchzuführen ist, sondern zwischen unendigen, unendlichen mit Gleichgewicht, ganz einfach, weil ein gleichzeitiger und ungleichge- richteter Trend wirksam ist. So kommt zum Beispiel die Bevölkerungsprognose die Vermehrung und Luftverschmutzung durch einen abnehmenden Zinsfuß an ungleichgewichtigen Aktien, durch Demoralisation und Abschwächen der Produktion werden. Jede vernünftige Zusammenstellung von Tendenzen kann sagen, wie möglich es ist, wenn einer einzelnen Tendenz wie etwa der Bevölkerungsexplosion“ Hinweis zu verstehen. Es gibt immer genügend ungleichgewichtige Kräfte, um jede langfristige Unstetig- keitserwartung unendlichwach zu machen. Vor dieser stand die charakteristische S-Kurve des Wachstums, die ist wieder sozialer und natürlicher Phänomene eigen ist.

Die Bedeutung der S-Kurve (oder Verhulst-Kurve) für die Zukunftsvoraussetzung kann gar nicht überschätzt werden, da sie die Funktion und grundlegende Art der Welt darstellt, mit welcher der Prognose unterliegt. Sie besteht aus unendlich mit einer Wachstum einer Kraft in Abfall der Zeit, oder mit dem Ungleichge- wichte oder dem Druck in einem offenen System. Wie gerade der Fall des Bevölkerungswachstums zeigt, wird sie ständig aus einem Element Wachstumstragen zusammengefasst, die gewöhnlich wegen ungleichgewichtiger Vermehrungen zusammenfallen oder vernachlässigt werden. So sagen viele Demographen eine Bevölkerungsgrenze voraus, die mit 90 hat lag, weil sie die großen Durchfälle in Mexiko, Australien und Kanada nicht voraussahen. Damit ist

↓ fig. 13 This S-curve (Verhulst curve) shows the growing speed of means of transportation over time. Frequently, exponential growth results from the sum of many individual growth trends that cannot be predicted. As a result, it often happens that the summarizing S-curve is placed too low.



es oft schon eines Fachkenntnisses zu vermeiden ist, aus Hypothesen die (zusammenfassend zusammenfassende Kurve) als eine Reihe von überlappenden S-Kurven zu zeichnen und diese in die Zukunft zu projizieren. Diese Methode wird denn auch tatsächlich gebraucht, um zukünftige Transportgesamtwendigkeit abzuschätzen, ohne dass man sich genau auf die Art des Verkehrs bezieht.

Trotzdem wird die S-Kurve hier nicht angegeben, um lediglich ihre allgemeine Gültigkeit für Voraussagen zu illustrieren, sondern vielmehr um hervorzuheben, dass jederzeit irgendwo in einem System Ungleichgewichte vorhanden sind, die als Druck einzuwirken werden. Dieser überwältigende Druck ist wahrscheinlich ebenso beständig wie die Ungleichgewichte selbst. Solange alle offenen Systeme von Natur aus dynamisch sind, besteht also die Gefahr, dass sich ein gewisses Maß an Fragmentierung und Anarchie entwickeln werden, die bewirkt sind durch beständiges Wechsel ohne Rücksicht auf mögliche Konsequenzen auszuüben. Folglich kann man eine beständige Expansion nicht postulieren, solange dem folgende zutrifft:

Von einem völlig anderen Standpunkt aus können wir sagen, dass es immer dynamische Instabilitäten geben wird, die die Systeme als geschlossen und determiniert betrachten, die behaupten, dass bei einem gegebenen Trend X gewisse Konsequenzen Y folgen müssen. So müssen wir z.B. folgern, dass in Anbetracht der gegebenen Werte von «Frucht» und «Gleichheit» im Wachstumsprozess Konsequenzen sind, die «Bruderlichkeit» nicht zulassen werden kann. Der Anthropologe Edward Leach hat insbesondere, dass der Verlust der Antriebe gemeinschaftliche auf Verantwortung (oder Solidarität) aufbauende Lebensformen zu schaffen, naturhistorisch mit dem sozialen Verhalten der Menschen (aber nicht nur Gleichheit) in Kontakt gerät.<sup>11</sup> Deshalb ist es in hervorragender Weise «vernünftig» die Leach zu argumentieren, dass



fig. 15 Rocket Belt developed by Bell Aerosystems.



Annäherung haben können — bis von jeder Anwesenheit, wie als Gesamtheit mehrheitlich zu wissen. Dieses einzelne Beispiel für die Darstellung steht ungenutzt, grundsätzlich zusammenfassend für alle gezeigten Systeme. Diese Anwesenheiten auf die Zukunft untersuchen sich jeweils von demjenigen, der von den meisten Prognostikern verpöndelt werden. Denn es geht damit aus, dass es immer möglich ist, die Systeme in ihre positiven und negativen Komponenten zu zerlegen und mit bestimmter Anordnung die negativen zu überdrücken, solange es für die meisten Systeme die Tendenz gibt, sich zunächst als ungenutzt vorhandene Einheiten in gewisse Richtungen zu bewegen. Um auf ein zusammenfassendes Beispiel zurückzukommen: Dasjenige, was es beim Aufkommen der Atomkraft möglich, gewisse seine negativen Eigenschaften wie Lärm, Verfallstrahlung und Luftverschmutzung vermeiden. Wenn diese Eigenschaften vollständig werden wären, und wenn die Gesellschaft würde gewusst wäre, dass es keinen Preis zu zahlen, dass wäre es keine nicht die entsprechenden Alternativen erforschen.

Die gleiche Art der Dinge beginnt am Ende jeder Tag. So wurde zum Beispiel während der vergangenen zehn Jahre an der Entwicklung verschiedene Formen von Luftfahrzeugen ge-



fig. 16  
Hovercraft  
assault vehicle  
developed  
by Bell  
Aerosystems.

betont die Unabhängigkeit jeder Oberfläche und bewegten Körper (Abb. 14, 15). Diese Fahrzeuge werden von Luftströmungen angetrieben, wobei von den wirklich getriebenen Gesellschaften mit der nötigen Inventionskraft für Spezialkonstruktionen und Produktionskosten abzuweichen. Überdies ermöglicht das mittlere Establish-ment das Projekt, die letzten Fahrzeuge von öffentlichen Bereichen für den Grundstücksgewinn (Abb. 16). Wenn wir Ansatz die übliche Fahrzeugart verwenden, durchdringt das, was heute wenige Menschen, morgen „Allgemeinheit“ ist, dass kann das nicht. Unberechenbar gibt genügend zwischen Verlagerung zwischen Erhaltung und

### “I Guess It Really Is Time To Do Something About This”



1 fig. 17 Surface-free vehicles have the obvious consequence that men can move anywhere independent of streets. This will entail legislation to control traffic and protect the private sphere.

not both. The problem with such thinking is that it does not allow for the fact that all systems can be dissected and restructured—or, in a word, transcended. The fatalism in this case consists in regarding all systems as wholistic rather than dissectible.

### **Dissectibility**

Consider the tendency for all systems to form tightly interrelated wholes: in most societies, for instance, there has been a tight relationship between marriage, sexual pleasure and reproduction. In the large majority of cases, one could not have any part of the system without the whole. Now, however, because of changing values and increased technological control, it is possible to have sex without reproduction, marriage without reproduction and reproduction without sex or marriage. There are so many means at our disposal (including divorce and contraceptive devices),<sup>22</sup> that we can dissect the related parts of the system and have those parts we desire in any new combination we want—freed of the necessity of having them as a whole. This single example of dissectibility holds true for all wholistic systems, at least in principle; and its implications for the future are radically different from those put forward by most predictors. For it assumes that while there *is* a tendency for most systems to move inexorably in certain directions as interrelated wholes, it is always possible to dissect their positive from their negative consequences and, given sufficient effort, suppress the negative ones. To return to a former example, it was theoretically possible when the automobile came into use to foresee some of its negative consequences such as noise, congestion, and pollution. If these consequences had been predicted and if society had been willing to pay a certain price, we would not now be confronted with more costly alternatives.

The same ambivalence of forces confronts us at every moment. For instance, there have been under development for the last ten years various forms of vehicle which move independently of any surface, route, or road (figs. 14, 15). These vehicles are being developed, as Galbraith would predict, by the very largest corporations which can invest the necessary capital in specialist knowledge and production costs. Furthermore, they are being supported

by the military establishment as they have very obvious consequences for use in limited guerilla warfare (fig. 16). If we apply the normal rule of thumb that “what the few have today, the many will have tomorrow” plus a sufficient time-lag between invention and mass-production of thirty years—then we can see that by about 1990 we could have on a large scale the consequences that plague our airports even today (fig. 17). We have to dissect very consciously the obvious positive and negative consequences which these surface-free vehicles imply. On the positive side, they imply that men will be able to move over any surface they wish including ice, water and land and thus be able to cross all boundaries, which have hitherto divided vehicles into specialized types. This will have the effect of cutting some transit times in half, removing interchange points such as ports and stations and lessening such geographic obstacles as have previously constrained location. In short the trade routes will shift, along with political boundaries which are certified by natural obstacles. For instance, the political problems arising from the Suez or Panama Canal will have to move on to other constraints when hovercraft shipping becomes feasible. Cities will become more decentralized and location, due to economic factors, will take on a more even spread. As for the obvious negative consequences, they include the loss of visual and acoustic privacy, the invasion of secluded areas and the various forms of pollution with which we are already too well acquainted.

It is clear from this and other examples that to a large extent we are implicated with, and dependent on, very questionable forces and ideas. A large part of the hardware which we shall use in the future was used first in Vietnam, was developed for warfare by the largest monopolies in the world. Many of the ideas adopted here, such as the postindustrial society, come from those fatalists we have just criticized. The object of dissectibility is to take those consequences and ideas which we favor, cut away those we dislike and project forward the new combinations. This method avoids the either/or fatalism of accepting or rejecting wholistic systems the way they are presented to us. As a method, it is close to that natural evolution on which it depends; but as it demands the presence of human value and

intervention, it should be distinguished from the former concept as the idea of “critical evolution.”

Critical evolution accepts—as the dualistic terminology already suggests—the tendency of inexorable trends to form a baseline for social coexistence; at the same time, however, it denies the fatality of these trends and confronts

them with the desires of society. It proceeds according to the usual scientific analytical method of dissecting an unmanipulable whole into manipulable components but then exceeds the purely scientific foundation in order to establish new combinations based on subjective and cultural values.

## ENDNOTES

1 See Julien Benda, *La trahison des clercs* (1927), an attack on those intellectuals who, leaving their traditional role of criticizing temporal power, have succumbed to various forms of nationalism and fanaticism because of their pragmatic philosophy.

2 For example, in structuralist terms the idea of the langue and in systems theory the idea of the “closed system.” See *Systems Thinking*, ed. F. E. Emery (London: Penguin Books, 1969); Arthur Koestler, *The Ghost in the Machine* (London: Hutchinson, 1967), 197–221. Claude Lévi-Strauss, *Structural Anthropology* (New York: Basic Books, 1962), argues for “historical determinism” (240), but denies “mechanical causality” (233).

3 Preface to *Capital*, quoted from Karl Popper, *The Poverty of Historicism* (London: Routledge and Kegan Paul, 1957), 51.

4 Marshall McLuhan, *The Medium Is the Message* (London: Penguin Books, 1967).

5 Bertrand de Jouvenel, *Forecasting and the Social Sciences*, ed. Michael Young (London: Heinemann, 1968), 121; and Bertrand de Jouvenel, *The Art of Conjecture* (New York: Basic Books, 1967)—an excellent albeit somewhat conservative exposition of the philosophical problems underlying scientific prognoses.

6 For instance, by the year 2000 Herman Kahn predicts that per capita income in the USA will be about \$15,000 and in India \$200, compared to about \$4,000 and \$100 today (in 1965 US dollars).

7 The quotations are from Le Corbusier, *Vers une architecture* (Paris: Éditions Crès, 1923); Ludwig Mies van der Rohe, *Der Querschnitt* (1924); Nikolaus Pevsner, *Pioneers of Modern Design* (1936); and Reyner Banham, *Theory and Design in the First Machine Age* (1960). Italics added by the author.

8 “The Tortured Role of the Intellectual in America,” *Time Magazine*, May 9, 1969.

9 See *The New York Review of Books*, January 2 and 16, 1969. Chomsky’s text was also published in his book *American Power and the New Mandarins* (London: Penguin, 1969).

10 See “2000 +,” *Architectural Design*, February 1967, 63.

11 Hannah Arendt discusses the fact that when men hand over or lose political power they will resort to two species of violence: covert bureaucratic violence and overt coercion. In *Reflections on Violence*; see also *New York Review of Books*, February 27, 1969.

12 See B. M. Lane, *Architecture and Politics in Germany, 1918–45* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1968), 181.

13 Sibyl Moholy-Nagy, *Journal of the Society of Architectural Historians*, March 1965, 84.

14 See Stanislaus von Moos, *Le Corbusier: Elemente einer Synthese* (Frauenfeld-Stuttgart: Huber, 1968), 220, 236, 265–71. Le Corbusier’s faith in authority cannot be discussed here; there are countless incriminating and extenuating arguments.

15 See William Shirer, *Berlin Diary* (New York, 1941), 213 (revealingly, this episode is not mentioned in the version of the book published in England).

16 See Giulia Veronesi, *Difficoltà politiche dell’architettura in Italia* (Milan, 1958).

17 At least since Ferdinand de Saussure’s first contributions to semiology (*Cours de linguistique générale*, 1915), the “random” or “unmotivated” nature of signs is generally known.

18 Philip Johnson, “Architecture in the Third Reich,” *Hound and Horn*, 1934.

19 Indeed, Doxiadis uses the metaphor of jumping on a moving train of trends—a metaphor which is fatalistic and uncritical with respect to the “dissectibility” of forces.

20 The following list of inexorable trends is divided crudely into those we might regard as positive and negative; some of them are mutually balancing:

Positive (?): exponential growth in scientists, intellectuals, universities, computers, education, students; information, knowledge, technology, Research and Development (3% of GNP), mass research, health, recreation, leisure; affluence, tertiary and quarternary services; discoveries, micro-miniaturizations, aerospace, speed, etc.

Negative (?): population, pollution, weaponry; bureaucrats, alienated, dispossessed, relatively poor; overcrowding, urbanization, suburbanization; fashion, pragmatists, middle class; centralization, loss of privacy, spying, waste, ugliness; small wars, change.

21 In a lecture at the Architectural Association, London, May 1, 1969. See *New Society*, May 9, 1969.

22 See G. R. Taylor, *The Biological Time Bomb* (London: Thames and Hudson, 1968). Whenever we do “dissect” holistic systems, we have to pay a very heavy price to make new combinations satisfactorily; another biological analogy of this “dissectibility” is transplant surgery in medicine (where the heavy price is immunosuppressive drugs).



Menschenpopulation von etwa 30 Jahren vorwärts zurückzuführen. Wie wir etwa um 1950 herum in grossen Agglomerationen übermäßig zusammengepresst in engen Behältnissen wohnen, die heute schon kaum Fluchtwege mehrzulassen (Abb. 17). Wie müssen sehr sorgfältig die öffentlichen Arbeiten und notwendigen Folgen davon bedenken, die solche überfülltenverhältnisse Fährnisse mit sich bringen. Auf die positiven Seite steht, dass die Menschen in der Lage sein werden sich über jeder Oberfläche von Wasser oder Land, zu bewegen, und dass Kontakt alle Grenzen überschreiten werden, die heute eine Spezialleistung der Fortschritt nötig machen. Das wird zur Folge haben, dass gewisse Fährnisse fortwähren, dass die natürlichen Orte für Fährnisvermeidung wie etwa Hänge oder Fährhöfen verschwinden und dass schliesslich geographische Hindernisse, die bis jetzt eine Besiedlung gehindert haben, sich verändern werden. Fern Die Handhabung wird wieder etwas einfacher sein als zum zeitlichen Prozess, die durch natürliche Hindernisse bestimmt wurden, sie werden sich zum Beispiel die politischen Probleme, die heute mit dem Tausch oder Pyramidenhand zusammenhängen, andere kritische Punkte suchen müssen, selbst Luftschiffbarkeit möglich sein wird. Die Dinge werden, beizubehalten und die von wissenschaftlichen Fakten bestimmte Besiedlung wird eine weitere Steuerung erfahren. Was die öffentlichen Aufgaben zusammengefasst angeht, so handelt es sich dabei vor allem um das Verbot zu betreiben und abzurufen, was die privaten abzurufenen Gebiete und die verschiedenen Formen von Unzulässigkeiten, mit denen wir mittlerweile sehr stark konfrontiert sind.

Diese Details kann zeigen, dass wir in sehr hohem Ausmassen einbezogen sind abhängig sind von Kritik und Ideen, die notwendig sind. Ein grosser Teil der Fortschritt die wir in Zukunft gebrauchen werden, würde zuerst in Vietnam beobachtet werden, das von den weitestgehenden Möglichkeiten profitieren würde. Von der Idee, die ich hier für die Vorlesung benutzt habe, stammen von jenen Fährnissen, die ich später kritisiert habe. Der Sinn der Zerlegbarkeit besteht darin, die von uns beobachteten Ideen und Folgen zu trennen, die verschiedenen Folgen zu verdeutlichen und diese Funktionen zu verstehen. Diese Methode umgibt die Einzelheiten/Detaillierung, die immer als System als Ganzes abgebrochen oder verweist — so wie sie uns vor Augen geführt werden. Als Methode steht sie gegenwärtigen Evolution nahe, von welcher sie natürlich abhängig ist. Doch da sie die Anwendung menschlicher Werte und menschlichen Willens verlangt, sollte sie unterschieden werden von der heutigen systematischen Vorstellung, die die Idee der evolutionären Evolution ist.

Die kritische Evolution akzeptiert — wie bereits die deutsche Terminologie andeuten — die Forderung geistlicher Temperieren, eine Evolution für das geistlich-moralische Zusammenleben zu fördern, gleichzeitig aber hegt sie die Fährnisse dieser Tendenzen und Konventionen an mit den geistlichen Werten, die seit zwei bis drei Jahren wissenschaftlichen wissenschaftlichen Methoden vorliegen, um die unvollständigen Systeme in menschlichen Zusammenleben zu begreifen, aber sie überschneidet anerkennend die von wissenschaftlichen Grundlagen um diese Komplexität zu verstehen, und nicht aufgrund subjektiver und kultureller Werte,

This earlier version of this lecture appeared in Charles Jencks' *Architecture 2000: Predictions and Methods* (London, 1971). The English version of this paper was first published in the proceedings of the 'Design, Society and Cities' conference, London, November 1977.

#### Wiederabdruck

1988, S. 2, 7, 18, 22  
 The Arts Council, London  
 Department of Architecture, London  
 14, Ave. S. Park, 22  
 1977, S. 2, 7, 18, 22  
 1977, S. 2, 7, 18, 22  
 Art Association, London, 1977

An earlier version of this essay was published in Charles Jencks's *Architecture 2000: Predictions and Methods* (London, 1971). Studio Vista Ltd., London, has kindly granted permission to reprint large sections.

# The Reconstruction of the Kornhaus in Freiburg im Breisgau

## and Several Observations on Architecture and Historical Understanding

Author:  
Jürgen Paul

Source:  
*archithese*, 11 (1974):  
11–19

Translated by:  
Steven Lindberg

In Freiburg im Breisgau, on the north side of the Münsterplatz, which had been completely destroyed during the war, the last remaining gap was closed with the reconstruction of the Altes Kornhaus [Old Granary] (fig. 1) in 1970–71. The building that had stood there until its utter destruction in 1944 had been built in 1497 as a municipal dance hall and granary. Despite several conversions of the interior, most recently into a concert hall, that had also caused changes to the exterior—on the ground floor and the sides—it had preserved its late Gothic form with a stepped gable and elaborate cross windows and was one of the outstanding historical architectural landmarks of old Freiburg (fig. 2).

After its complete destruction, its reconstruction was heatedly debated for years, for reasons of architectural principle and economics. A series of new uses of diverse cultural character were discussed until finally a private group of companies took the problem of its use and funding out of the hands of the city, the building's owner.

An architectural competition was announced to design a historically faithful reconstruction of the two gabled facades. The design, which was carried out with subsidies from the preservation authorities, fulfills this task but has

nothing else in common with the historical building's technique and interior subdivision.

Behind the gabled facades stands a six-story skeleton construction whose two main floors under the gable of the facade contain three interior floors and extends to three-fourths of the roof height. The roof slope up to that height is a concrete shell above which lies a small, doubled remnant of a roof truss that has been flattened on top and contains the ducts. The gabled facades, which were previously made of undressed stone with frames of hewn stone, were constructed from bricks, entirely independently of the structure of the skeleton. The stonemasonry is colored cast stone; the former corner ashlar was simulated with thin slabs. The form of the lower floors was slightly altered to accommodate three floors: the center arch on the ground floor was tripled in front and back. The side facades are modern in design with exposed concrete and washed-concrete infill.

The building, which receives natural light through elongated triangular openings that follow the vanishing lines from the cellars to the ceiling, is used commercially by restaurants, cafés, night bars, smaller shops and boutiques, and a few offices.

# Der Wiederaufbau des Kornhauses in Freiburg i. B.

und einige Betrachtungen über Architektur  
und Geschichtsverständnis



1 fig. 1 Freiburg im Breisgau: the Altes Kornhaus  
[Old Granary] as reconstructed in 1970-71.

1 fig. 2 The Altes Kornhaus (1497) before its  
destruction in 1944.

In dem Jahre 1970/71 wurde an der im Krieg völlig zerstörten Nordseite des Münsterplatzes in Freiburg im Breisgau die erste Lücke durch den Wiederaufbau des vormaligen Kornhauses geschlossen (Abb. 1). Der Bau, der bis zu seiner völligen Vernichtung 1944 an der Stahlgewindestäbe mit 1497 als ständisches Tanzhaus und Kornspeicher errichtet worden. Trotz mehrmaliger innerer Umbauten, zuletzt als Kino, behielt die auch im Innern — im Erdgeschoss und an der Seite — gewisse Merkmale mit sich. Die Fassade hatte es mit den ersten Treppengiebeln und reich profilierten Fensterböden seine spätgotische Form bewahrt und gehörte zu den herausragendsten historischen Bauwerken der alten Freiburg (Abb. 2).

Sein Wiederaufbau war eigentlich die totale Zerstörung eines über die Jahre hinweg umstrittenen, aus prinzipiell architektonischen Gründen und wirtschaftlichen Erwägungen. Im nun neuen Nutzungsinhalt verschiedenen kulturellen Charakteren wurden diskutiert, bis schließlich eine private Firmengruppe dem Besitzer, der Stadt, das Problem der Nutzung und Finanzierung abnahm.

Mit der Auflage der historisch gemauerten Wiederaufbauung der beiden Giebelabschnitte wurde ein Architekturbauwerk ausgeschrieben. Der mit Zeichnungen der Bauabläufe ausgearbeitete Entwurf erfüllt diese Aufgabe. Mit aller Anstrengung in Technik und Innerrichtung mit dem historischen Bau nichts mehr gemeinsam.

Innerhalb der Giebelansätze steht eine sechs-geschosige Betonkernkonstruktion, die in den beiden Hauptgeschossen unter dem Giebel mit der Fassade drei weitere Stockwerke unterbringt und bis in zwei Viertel der Dachhöhe reicht. Die Dachüberzüge bestehen bis zu dieser Höhe aus einer Betonplatte, über der ein kleiner doppelter und oben abgeplatteter Restdach-

stuhl liegt, der die Vordachgeschosse enthält. Die Giebelansätze, früher aus Bruchstein mit Hausteinaufbauten, wurden von dem Baubetrieb konstruktiv ganz unabhängig aus Ziegeln errichtet. Die Stahlscheitelbänke sind in gelbem Sengmauer ausgeführt, die einzelnen Eckmauern durch kleine Platten nur vorgeblendet. Die Mauer der Untergeschosse wurden zur Drahtbringung dieser Strohwerke leicht verändert, die mittlere Erdgeschosshöhe von und herein verdreifacht. Die Scheitelsäulen sind modern gestaltet in Stahlscheitel mit Weischedeckung.

Der Haus ist von dem über die Fassade hinausragenden Keller bis ins Dach hinein, dieses durch langgezogene dreieckig-förmig ausgetragene Geländer belichtet, kommerziell genutzt von Restaurant, Café, Nachbars, Kleiner Geschäft und Boutique, sowie zum Büro.

Orientiert der Wiederaufbau des Freiburger Kornhauses also am wirtschaftlichen Unternehm, und ist bei dem jeder Quadratmeter herbeibringende gelte, ist die Aufgabe nicht die, sondern es ist die, der Stadt ein historisches Bauwerk wiedergeben, ist dieses nicht sehr Kornhaus noch oder wieder ein historisches Bauwerk? (Ist es ein historisches Gebäude, Authentizität zu erhalten ist möglich. Als Aufgabe ist das Kornhaus ein historisches Bauwerk, als Erfüllung der Aufgabe über gleichzeitig im Bau des 20. Jahrhunderts. Es geht in der architektonischen Natur von historischen Bauwerken, die nach der Zerstörung des letzten Krieges wiederaufgebaut wurden. Nach der restaurativen Teiligen. Das Kornhaus ist ein historisches Bauwerk, die historischere Teiligen haben wir um zuweisen, in die gewahrt und aufgehört, viel über sie und die Motivation, die sie hat wiederaufbauen lassen.

### La reconstrucción de edificios históricos en Freiburg-im-Breisgau

La gran parte de Freiburg-im-Breisgau, que desde el 1907 ha sido totalmente destruido en 1944, se ha reconstruido en 1970/71, entre otros edificios históricos. El nuevo edificio fue realizado en concreto armado, sin embargo, se respetó la fachada original, el edificio histórico original, el edificio histórico original, el edificio histórico original.

En un momento de destrucción histórica, se reconstruyó el edificio histórico original, el edificio histórico original, el edificio histórico original, el edificio histórico original, el edificio histórico original.

El edificio histórico original, el edificio histórico original, el edificio histórico original, el edificio histórico original, el edificio histórico original.

Although the reconstruction of the Kornhaus in Freiburg is a business venture in which every square centimeter has been filled to bring in profit, its purpose is to return to the city a historical building. But is this new "Altes Kornhaus" still, or once again, a historical building? It is futile to quarrel over the value of authenticity regarding building history. The Kornhaus is a historical building in its brief; to fulfill that brief, however, it is also a twentieth-century building. It belongs to that immense army of historical architectural landmarks that were rebuilt after the destruction of the last war. After the at times vehement debates of the early postwar years about whether to reconstruct them, we have in the meantime grown used to them and stopped thinking much about them and the motivations that led to their reconstruction. We always view them—both the single building and the restored historical image of the city, with its reconstructed cathedral and reused baroque facade, the Renaissance portal inserted into a new building, or the relocated half-timbered building—with very different eyes, sometimes as authentic documents of history, sometimes as a reflection of something lost, in isolation or as part of an urban-planning context, but always primarily as a historical object. They all have in common that they have not been removed as a worthless ruin but rather restored. As a result, even when their form has regained so very precisely the old image, as sociological products they are twentieth-century architecture. Even when we can scarcely see them as our era's legitimate contribution to the history of architecture, these reconstructed images of history are just as important as an expression of our time—of its self-image and its relationship to the present and to history—as is modern architecture.

The new Kornhaus is the late consequence of the general historical concept of the reconstruction of Freiburg's center. There are, however, fundamental differences between the one and the other in the concern with and criteria for historical architecture that reflect a crucial change in the relationship to history and the historical object in now nearly thirty years of post-war history. This example was chosen in order to make several observations on that subject.

The reconstruction of Freiburg's old town is based on then-municipal director of building

Schlippe's development plan of 1946, which countered the optimistic programs motivated by the impetus in the early days for a radical new order and total rebuilding of the cities on the basis of *tabula rasa* and principles of modern urban planning and modern architecture oriented around economics and technology with a compromise solution seeking to restore the old order.<sup>1</sup> Schlippe's plan for Freiburg represents with rare consistency (plans for nearly all blocks of the destroyed old town had, by that time, been carefully laid out) the attitude and objectives of the conservative side in the embittered conflict then being fought over the question of the reconstruction of historical cities in which both sides postulated their programs as an ethical mission: on the one hand, the requirement of the present and the necessity of vital self-confidence and historical honesty; on the other hand, the obligation to the everlasting, timelessly valid values of the past as a cultural mission.

Schlippe's plan for Freiburg set itself the task of restoring the character of the medieval look of the city by preserving the elements that were perceived as essential: preserving the planned layout of this Zähringer town, which was recognized as an urban-planning work of art, with its lines of streets and facades; preserving a limited and uniform overall height subordinated to the dominance of the cathedral; restoring the small-scale structure of individual homes of burghers; retaining the local housing type on the eave side: steep roof, executed with appropriate masonry technique, coherent surface form, and large windows; restoration of the partially destroyed important architectural landmarks; and reuse of historical architectural parts that had been preserved (figs. 3, 4).

Our concern here is not an architectural or urban-planning assessment of this program, or of that which was offered as an alternative at the time, but rather the question of which principle of the theory of history and art it reveals. A reconstruction like that of Freiburg rejects the reproduction of the city that was destroyed. It was instead intended as a revival of a familiar architectural structure in which one saw not only an artistic value but the expression of a way of life; namely, that of the historical city as the visible and experienceable form of an unbroken historical and national continuity.

The reconstruction was thus justified as the fulfillment of an ethical requirement not to undo the destruction of historicity caused by the catastrophe of the war—as had been done in Warsaw—but to repair the torn historical thread. It was supposed to restore the unity of historicity and contemporaneity in the ideal image of a historical city that can also function as a modern city, as an architectonic image of a compressed historicity, as a historical novel, so to speak, built in a language that freely connects to the past—comparable to, say, Thomas Mann's *Doktor Faustus*; and the spirit of the educated bourgeoisie à la Mann is in fact what was expressed here.

Reading the apologies for this and similar reconstruction programs, one encounters a wealth of biological and musical analogies in which the destroyed city is compared to a multicellular creature whose injuries are healed not by rebuilding the individual destroyed part as a dead backdrop, not by aping faded melodies, but by taking up the old rhythm again, so that the old harmony will resound again, by growing new tissue over the old bone. This vitalist metaphor reveals the antirational philosophy of life with romantic features that runs through the entire nineteenth century as an antithesis to positivism, materialism, and faith in progress and lives on unbroken in twentieth-century architecture alongside and opposed to functionalism and the aesthetic of technology. And the image of *lebensraum* that is recreated in this reconstruction—a medieval city of artisans and the bourgeoisie centered around the church—corresponds to this movement's ideal image of a middle-class society opposed to the metropolis, industrialization, and technology (fig. 5).

Artistically, after all, this image of the city is a reformation of certain aesthetic categories of experience of a modern reception of historical urban planning and architectural history: scale, restricting dimensions and compartmentalization, irregular lines, limited individuality within a larger order, a self-contained structure of open spaces, and an organic ethics of materials. What is revealed here is the urban planning ideal of the aesthetic of empathy of Camillo Sitte and his followers and the principles of the traditionalist architecture movement in the manner of Theodor Fischer and Schultze-Naumburg, with their fierce rejection of functionalist urban planning, the

technological aesthetic, and the high-rise. With an awareness of an unbroken artistic tradition based on timeless values, this urban-planning synthesis of old and new is the model of a social utopia of the identity of history and present, that counters the relentless demands of the modern metropolis of capitalism. That this model could not get far, because it contradicts the social and economic preconditions and was therefore soon overrun by architectural developments, is demonstrated by what the city of Freiburg ultimately became with the increasing alteration of Schlippe's plan and is only too clear just as in all the other reconstructed cities.

The artistic program of Freiburg's reconstruction plan distinguishes, in sternly moral terms, between recreating and copying, between the repeatable and unrepeatable aspects of historical form. The artistic object is thereby divided into two formal spheres: an overall form and an individual form. This corresponds to a specific level of the theory of historical preservation as found, for example, in the statements of Paul Clemens. Very much in contrast to Dehio's positivist stance, Clemens postulates a symbolic value of the historical object that goes beyond its physical existence as an individual document of history. Clemens, who, as we know, lived to experience the destruction of the Second World War, also belongs to the theoretical advocates of a historical reconstruction in the form of a free recreation of specific values of formal structure.

The crucial problem with this concept, from the viewpoint of historical preservation, is defining the hypothetical line between the universal form of the symbolic value that is elevated over the decline of history and the individual form tied to a time. Famously, this line was drawn anew and differently over and over in debates of often moral and ideological vehemence, from the *Prinzipalmarkt* in Münster to the cathedral in Würzburg, from the *Goethehaus* in Frankfurt to the *Marktplatz* in Hildesheim. Several factors play a role in this, having to do with the understanding of style—that is, the aesthetic closeness to or distance from specific historical styles—with the problems of the theory of materials, and with the individual emotional value of the historical object. The most essential criterion was the distinction between architectonic form and decorative form. Despite its claim

nachkommen. Wir betrachten sie, das extreme Bauelement des wiederhergestellten historischen Stadtkerns, den wiedererbauten Dom und die wiederverwendete Backsteinfassade, die in einer Neuform einsteigende Renaissanceorgel wie die umstrittene Fachwerkhäuser mit ganz verschiedenen Augen, nicht als archaische Dokumente der Geschichte, nicht als Reflex von etwas Verfallenen, als Exzentrisches oder als Teil eines städtebaulichen Zusammenhanges, doch immer primär als historisches Objekt. Gemeinsam haben sie aber die, dass sie nicht als wertlose Relikte bewahrt, sondern wiederhergestellt worden sind. Und dadurch sind sie, auch wenn sie in ihrer Form das nie Bild noch so genau zurückschalten lassen, als archaische Produkte Architektur des 20. Jahrhunderts, auch nicht wie sie kaum als negativer Beitrag unserer Epoche zur Geschichte der Baukunst betrachtet, sind diese wiederhergestellten Stücke der Geschichte in die Architektur unserer Zeit, ihre Selbstverwirklichung, ihres Fortschrittes zur Gegenwart und zur Geschichte ebenso wichtig wie die moderne Architektur.

Das neue Katholiken ist die dritte Ebene, die die historische Gesamtsynthese des Wiederaufbaus der Freiburger Innenstadt, im Auftrag und in den Kriterien der Wiederherstellung historischer Architektur, bestehen zwischen diesen und einem aber grundlegende Unterschiede, die einen wesentlichen Wandel des Verhältnisses zur Geschichte und damit historischen Objekt in den fast 50 Jahren der Nachkriegszeit widerspiegeln. Für einige Beobachtungen darüber wurde dieses Beispiel genutzt.

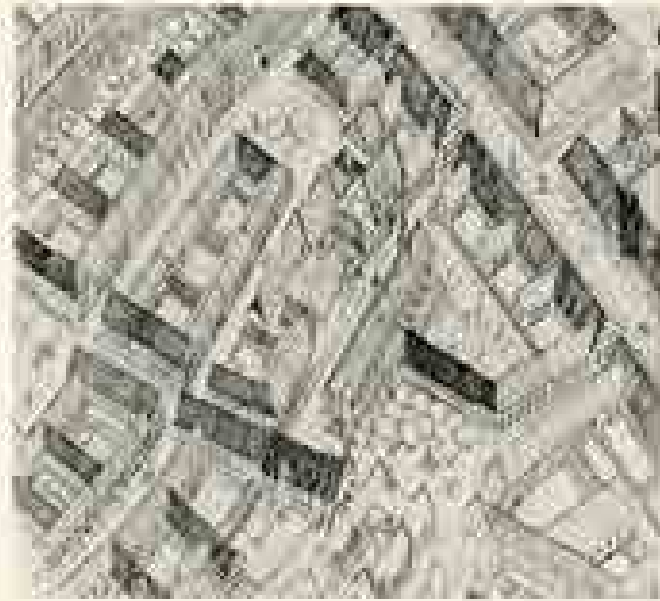
Dem Wiederaufbau der Freiburger Altstadt liegt der Behauptungsplan des damaligen Oberbaudirektors Schilger von 1946 zugrunde, der den von Ingenuus der ersten Stunde genehmigten räumlichen Programmen, die auf der Basis der Arbeit von einer radikale Neugründung und einer totalen Neuauf der Städte nach den in kommunikativen und technischen Funktionen orientierten Prinzipien des modernen Städtebaus mit der modernen Architektur forderten, eine alternative Konzeptionalisierung vorgeschlagen. Der Schilgerische Plan für Freiburg repräsentiert in seiner Komplexität (versteigert) werden damals schon die Einwände der fast alle Baublocke der postional Altstadt festgelegt

die Haltung und Ziele der konservativen Seite in dem städtischen Staat, der um die Frage des Wiederaufbaus der historischen Städte wagen, hatten wurde und in dem beide Seiten ihre Programme als ethische Aufgabe postulierten. Hier die Forderung der Gegenwart, das Gebot von einem Selbstbewusstsein und geschichtlichen Ehrlichkeit, dort die Verpflichtung an die vorübergehenden und selbst geringen Werte der Vergangenheit als kulturelle Aufgabe.

Der Schilgerische Plan für Freiburg setzte sich die Aufgabe der Wiederherstellung des mittelalterlichen Stadtbildcharakters durch Wahrung seiner als wesentlich empfundener Elemente, die Wahrung des als Mittelbau (des Kernbereichs) anerkannten stromlinienförmigen Grundrisses der Zähringer Stadt mit seinen Straßennetzen und Bäufächten, Wahrung einer sich der Domäne der Minusens unternehmender beschränkter und einflussreichen Gesamtfläche, Wiederherstellung der kleinteiligen Struktur (des kleineren Baublockes), Bewahrung des lokalen traditionellen Haustypus mit Ziegelfach, Ausführung in werkzeuglicher Mauerwerk mit geschlossener Oberflächenform und hochformatigen Fenstern, Wiederherstellung der selbstständigen, bedauernden Baublockstruktur und Wiederherstellung erhaltener historischer Bauteile (Abb. 2, 4).

Es soll hier nicht auf eine architektonische oder städtebauliche Bewertung dieses Programms eingegangen werden, was als Alternative dazu damals gegeben war, anzuweisen sondern auf die Frage nach dem geschichtswissenschaftlichen und städtebaulichen Leitbild, das sich hier zeigt. Ein Wiederaufbau wie der Freiburgische hätte die Reproduktion der zerstörten Stadt ab. Er hat vielmehr als Wiederherstellung einer vertrauten architektonischen Struktur gemeint, in der man nicht nur einen kulturellen Wert, sondern darüber hinaus den Ausdruck einer Lebensform sah, nämlich die der historischen Stadt als lesbare und erlebte Form einer bruchlosen, historisch-kontinuierlichen Konzeption. Der Wiederaufbau bezieht sich nicht auf die Erfüllung einer ethischen Forderung, nicht die Zerstörung der tatsächlichen historischen Substanz, wie man es in Warschau tat, sondern die Zerstörung der Geschichtlichkeit durch die Katastrophe des Krieges rückgängig zu machen, den abgelebten historischen Fakten wieder zu tun. Er soll die Erhalt von Geschichtlichkeit und Gegenwart wiederherstellen im Neubild zu

† fig. 3 Joseph Schlippe, development plan for Freiburg im Breisgau (1946).



† fig. 4 Typical street facade based on Schlippe's plan.



der historischen Stadt, die auch als moderne Stadt funktionieren kann, als architektonische Bild einer kontinuitären Geschichtlichkeit, zu sagen wie gewisse historische Rompe, in einer in die Vergangenheit frei zurückgehenden Sprache, verpflichtet statt dem strikten Formalismus von Thomas Mann, und der Geist des Bildungsübergangs Thomas Mannscher Prägung ist es in der Tat, was hier seinen Ausdruck findet.

Lesen man die Apologien dieser und ihrer ihrer Wiederaufbauprogramme nach, so sieht man auf eine Fülle biologischer und sozialistischer Analogien, in denen die zerstörte Stadt mit einem sterblichen Lebewesen verglichen wird, dessen verwundete Organismus geliebt werden, nicht indem der einzelne verschmäht Teil als tote Kaputte wieder aufgerichtet wird, nicht jedes verkümmerte Mitglied nachgeholt werden, sondern indem der alle Rhythmus wieder aufgenommen werden soll, die alle Harmonie wieder aufbringen soll, indem man das als sein mit neuen Gewebe verflochten lässt. Diese in totalitäre Metaphorik sind die auszumachen-

sche Lebensphilosophie mit romantischer Zügen, wie sie als Archetype zu Foucaults, Merleau-Ponty und Fortschrittsgrößen des frühen 19. Jahrhundert durchzieht und im 20. Jahrhundert auch in der Architektur selbst und gegen Funktionalismus und technischer Aesthetik bruchlos weiterlebt. Und das in einem Wiedersehen nachgehoreng Lebensausgangspunkt einer nationalsozialistischen, um die Kirche zerstörten Handwerker- und Bürgerlich erzieht dem mittelalterlichen gegen Umsturz, Industrialisierung und Technik gerichteten sozialen Neuanfang dieser Strömung (Abb. 5).

Kunstlerisch konzentriert ist dieses Gedankbild eine Richtarmut bestimmter katholischer Erlebnisphilosophen einer modernen Neoplaton des historischen Stadtbau und der Architekturgeschichte, Menschlichkeit, Bestimmung der Distanz und Klimastilgen, unregelmäßige Linien, begrenzte Individualität innerhalb einer größeren Ordnung, geschlossenen Präzisionsstruktur und tiefensteht Metaphorik, Was sich hier zeigt, ist das überlebende Bild



Fig. 5 Freiburg im Breisgau: the center of town after reconstruction. Lower right: cathedral.

† fig. 6 Munich, Heiliggeistkirche, after being damaged in the war.

der Entfaltungsgestalt Carlo Scarpa und der „Nüchternen“ und die Prinzipien der modernistischen Architekturschreibung in der Richtung Theodor Fischer und Schube-Faastlmann mit ihrer scharfen Aussage an den funktionalistischen Duktus, die technische Aesthetik und das Hochhaus, im Bewusstsein einer ungetrübten künstlerischen Tradition auf der Grundlage höherer Werte in diese sachbauliche Synthese von Alt und Neu das Modell einer gesellschaftlichen Utopie der Gegenwart vor die schlichte und Dugamerne, die sich gegen die unerbittlichen Forderungen der modernen Großstadt des Kapitalismus stellt. Dass dieses Modell nicht weit kommen konnte, war es dem gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Vorgezwungen widrigsteht, und daher von der deutschen Zerstörung fast überrennt wurde, liegt das heutige Staßbild vor Freiburg, wie es schrittweise in zunehmender Verästelung des Schilpe-Pflanz wurde, so wie das aller über ein wieder aufgebaute Städte überdacht.

Das künstlerische Programm des Freiburger Wiederaufbauprogramms ist eine streng moralisch formulierte Unterscheidung zwischen Nachschaffen und Kopieren, zwischen dem Wiederherstellen und Dokumentieren in der historischen Form. Das künstlerische Objekt wird dabei in zwei formale Bereiche geteilt: in eine Sachform und in eine Individualform. Das entspricht einer bestimmten Stufe der Denkmalspflegelehre, wie sie z. B. in den Ausführungen Paul Demons zu finden ist. Ganz im Gegensatz zur positivistischen Haltung Demons postulierte Clemens einen Symbolwert des historischen Objekts, der über seine physische Existenz als individueller Dokument der Geschichte hinausgeht. Clemens war bekanntlich die Zerstörungen des zweiten Weltkrieges noch unerlebt hat, gehört auch zu den theoretischen Anwälten eines historischen Wiederaufbaus in der Form eines freien Nachschaffens apostrophiert. Formaler Strukturwerts.

Das entscheidende Problem dieses Ansatzes vom Gesichtspunkt der Denkmalpflege ist die Definition der hypothetischen Grenze zwischen der Allgemeinform der über den Verlauf der Geschichte abstrahierten Sachform und der zu die Zeit gebundenen Individualform. Diese Grenze wurde bekanntlich in häufigen Auseinandersetzungen von oft rivalisierenden und weltanschaulicher Wechs von Fall zu Fall vom Prinzipienwerk in Mönster zum Würzburger



Dom, vom Godehaus in Frankfurt zum Hildesheimer Marienplatz immer wieder neu und anders gezogen. Eine Fülle von Faktoren spielen dabei eine Rolle, die mit dem Zufallereicht, also der artistischen Nähe oder Ferne zu dem einzelnen historischen Objekt, mit dem Problem der Materialtheorie und mit dem individuellen geschichtlichen Wert des historischen Objekts zusammenhängen. Das wesentliche Kriterium war die Unterscheidung zwischen architektonischer Form und destruktiver Form. Es ist deutlich, dass auch diese scheinbare Zerlegung des historischen Objekts, trotz ihres historischen Absolutheitsanspruches, eine relative Interpretation ist. Die artistischen Erfahrungsgegenstände, die den exemplarischen Wiederaufstellungen von Staßbildern gleich wie dem kaff. rekonstruierten Dom von Hildesheim, oder dem Betonwunder des neuen Domes von St. Michael in München aufgrund liegen, ist eine Reaktion

Fig. 7 Munich, Heiliggeistkirche after its "restoration" of 1952.



ist die übertriebene Grundstruktur von Körper und Raum. Licht und Umriss, Fläche und Proportionen, wie sie die moderne Kunst verwendet, sind in der Architektur nur dann zu erkennen, wenn sie vollständig oder völlig überstrichenen, überdeckten von benutzten Strukturen, wie der schichtartig umschiffen. Neugestaltung der Münchner Heiliggeistkirche von 1952, die sie mehr als beispielhafte Wiederaufbauung ist (Abb. 5, 7).

Wie verhält sich nun das neue Freiburger Konstrukt zu dem historischen Wiederaufbau programm der Freiburger Altstadt? Das übertrug ein Kubusformal, von dem nichts an aller Substanz, an der man heute anzufangen können, mehr erhalten war, abstrahiert wurde, um selbst selbstständig gegen den topographischen Gedanken einer organischen Heilung der historischen Stadt als identischem Wesen. So hatte man schwarze Horizont in der ersten

Neueröffnung zum Beispiel auf einen Wiederaufbau des Kriechenkonstruktions in Mittelzeiten verführt, weil wieder seine Struktur noch sein Zusammenhang mehr vorhanden war, und die Rekonstruktion des Freiburger Konstruktions von 1949, von Darmstadtfragen und Architekturen häufig behält, musste sich selbstbewusst mit der ausgelegerten Anstellung und vorhandenen Erdgeschossformen verhalten.

Wiederum erreicht das modernistische Freiburger Konstrukt nicht nur in der Konstruktion auf eine organische Verbindung von Licht und Raum, der Formale und materielle Gegenstand der unermesslich aufzunehmenden Eigenschaften der historischen Strukturen und der modernen Lebensformen, der Durchblicke durch die ungenutzten großen Schichten in das moderne Innenleben zeigt ein zeitlich-architektonisches Gesamtkonzept.

In Form des ursprünglichen Wiederaufbaus konzipiert man dieses neue Konstrukt eine einheitliche, ungetriggerte, mittelalterliche Atmosphäre, die immer wieder mit dem, was man wollte. Doch offensichtlich wird die Planung, die die Wiederaufbauung historischer Bauten gestiftet, Ansporn hier überhaupt nicht mehr zu. Die nur verstandene Forderung, die höchste Qualität der Zierde zeigen, dass diese historischen Fassaden gar nichts anderes sein sollen als eine Kopie, eine voll überstrichenen Mittelalterliche Reproduktion, die einen konstruktiven und gestalterisch modernen Bau, der nicht überflüssig wird, vorgeführt ist (das gleiche hat man in den letzten Jahren auch an vorhandenen Fassaden praktiziert).

Ein besonders aufschlussreiches Motiv sind die aufgeführten langen Dreiecke der Dachöffnungen, die wirken im Zusammenhang mit den Giebeln und dem Stahlschiff als spielend verteilte Fingerringe von historischen Dachformen, verteilende Umgestaltung historischer Formen, vertikale Kapsel, auch in modernem Material, und farblicher Gegensatz von Alt und Neu, das sind Empfehlungen, die heute in den verstreuten mittelalterlichen Zusammenhangen begeben: in der Pop Art wie im Wandel der Moderne wie im Wandel der Welt, in der Werbung wie in der Mode, in der Musik (Kegel, Barthelme '70) wie auf dem Theater (der nackte Mensch).

In der Architektur hat sich die programmatische Einheit von Alt und Neu aufgelöst, Aus

der Konformismusvermeidung der ersten Nachkriegsjahre hat sich einerseits eine stärkere historisierende Anpassungs- und Akzeptanzpraxis entwickelt, die sich besonders im Zusammenhang von Altstadterneuerungen auswirkt. Mehr und mehr wird hier vorbildhaft die Gemischtsanstrichart in Beton oder mit vorgelegter Flasterfassade, eine Form, bei der von den früheren komplexen Ansprüchen nur noch die formalen Kriterien von Massstäblichkeit und Linearität übriggeblieben sind (Abb. 8), verdrängt von gestricheltem, splinterartem Verflämungen und Umstrichen historisierter Formen (Abb. 9).

Die zunehmende verfallene Bereitschaft zu demontierbarem Krebs oder Reproduktion zeigt sich ebenso in der plünderlich allgemeinen archaischen Bewertung der früher zentralsten im Westen häufig kunstvoller Wiederaufbau in Polen oder in dem hohen Litz, das der atomare feilig, abgelehnter Wiederaufbau des Frankfurter Gesellschafts nur von Seiten der Denkmalpflege erhält, wie in neueren Wiederherstellungen zerstörte historischer Siedler und Räume. Die Münchner Heiliggeistkirche, obwohl in ihrer letzten Form von 1962 als andächtig gedacht, hat in jüngster Zeit in genauer Detailrekonstruktion von Stück- und Freskorekonstruktion noch weiter erhalten.

Bekanntlich ist dies zum Beispiel, Erzbischofshof und Clemenskirche in Münster, Würzburger und Münchner Residenz, die Klosterkirche in Esslingen in der Schweiz sind nur herausgegriffene Beispiele; die Pläne, das Leitbild nach in Hannover an anderer Stelle zu reproduzieren und das Erkerhausensemble, so wohl sein Platz liegt, lässt es nur doch wie rekonstruieren, sind besonders prägnant.

Es geht in diesen Betrachtungen nicht um eine Bewertung dieser Dinge aus denkmalpflegerischer Sicht oder als künstlerische Produkte. Es soll vielmehr versucht werden, einige zu sagen über die Motive, die sie hervorbringen, die Bedürfnisse, die sie befriedigen. Von dieser Frage her betrachtet gehören Verfallend und Reste historischer Formen zusammen, als Güter, nicht der Geschichte, sondern unserer Verhältnisse zur Geschichte. Die unbegrenzte Freiheit, mit der man sich heute der historischen Objekte bemächtigt, es reproduziert, verändert, seine Formen als ästhetische Assoziation und Verflechtung benutzt, ist zwar eine kollektive Verantwortung des hohen Autonomie-

zugewandten der Kunst und der zunehmend erfallenden Ausweitung der künstlerischen Erfahrung, die mit auch das freie Spiel mit der historischen Form im unversorgten, ungeschützten Maße. Insofern als eine neue, zusätzliche archaische Dimension entdeckt hat. Doch so ist nicht nur eine neue künstlerische oder moralische Gestaltungskraft, sondern es handelt sich hier um ein verändertes Verhältnis zum historischen Objekt, das diesen eine neue Funktion gibt, ein Wesen, die erst in einem langsamen Übergang von der ersten Nachkriegszeit entwickelt hat.

Die Verwendung des historischen, wie wir sie heute finden, ist alles andere als ein isoliertes Historismus, sondern gehört bestimmten abgegrenzten Schichten des Lebens an: dem Kulturbetrieb, der Freizeit und Privatsphäre, jedenfalls nicht der alltäglichen der Wirtschaft, auf der Arbeitswelt. Dass man im Foyer des Kurhaus Bräunerei und andere lokale angeordnet hat und hat alles davon auf dem hier völlig unregelmäßigen neuen Rahmen abgestellter bestanden hat, ist dafür allem bezeichnend wie der jetzt modische Umgestaltungstil von Landhäusern mit viel Holzelementen, Schmelzeisen und gelblichen Stilleisen, wie die Formen exklusiver Ferienquartiere an der Côte d'Azur oder der Wiederaufbau der Münchner Oper nur einmal um mehrere Meter versetzt, doch gewissermaßen als jemals zuvor rekonstruieren zu schauern.

Der historische Wiederaufbau der ersten Nachkriegszeit zeugt von hohem Anspruch, eine totale Einheit von Geschichte und Gegenwart zu schaffen als allgegenwärtige Lebensform, die Kultur und Arbeitswelt in sich vereint. Diese typologische Diktate, getragen vom Geist des Richtungsgeistes, hat sich auch dort, wo sie zwar kaum konnte, umgesetzt in dem diese einzelnen und technischen Fortschritten der Entwicklung, die das Wirtschaftswachstum herbeiführt, ihren sozialen und wirtschaftlichen Veränderungen, deren Optimierung und Fortschrittsfragen – und der damit resultieren den Architektur der Stadt.

Die heutige Mittelklasse und die emotionale Rückkehr zu historischen Formen ist eine Fachtrennung vor deren totalen Konsequenzen, die Bedenken, die in dieser zweiten Phase der Nachkriegszeit geschaffenen technischen Arbeitswelt eine ganz andere, schönere Resonanzwelt entgegenzusetzen, doch nicht als

to historical absoluteness, this aesthetic dissection of the historical object is clearly a passive interpretation. The qualities of historical experience that underlie the simplified reconstructions of cityscapes and the sparsely re-Romanesqued cathedral of Hildesheim or the concrete patterns of the new vault of St. Michael in Munich amount to a reduction to the abstract basic structures of volume and space, line and outline, plane and proportions as modern art employs them. This becomes most clear in the decoratively simplified or completely undecorated reconstruction of baroque interiors, such as the sharp-edged, contour-like redesign in 1952 of the Heiliggeistkirche [Church of the Holy Spirit] in Munich, which at the time was considered an exemplary reconstruction solution (figs. 6, 7).

How does the new Kornhaus in Freiburg relate to the historical reconstruction program for Freiburg's old town? The very fact that an architectural monument of which none of its original fabric remained to which it could be connected was nevertheless reconstructed decidedly violates the philosophy of life that the historical city should be organically healed like a living creature. In the first postwar phase, for example, the idea of reconstructing the Knochenhaueramtshaus [Butchers' Guild Hall] in Hildesheim was abandoned with heavy heart because neither its fabric nor its context existed any longer, and the reconstruction of the Goethehaus of 1949, which was vehemently attacked by preservationists and architects, was guiltily justified with decorations taken from storage and existing remnants on the ground floor.

Moreover, the reconstructed Kornhaus in Freiburg dispensed not only with an organic connection of "old" and "new" in its construction; the formal and material contrast of the directly clashing antitheses of copies of historical gables and modern side facades and the view through the undivided large panes into the modern interior were compelled as qualities of the design.

In the spirit of the original reconstruction concept, this new Kornhaus would have been seen as a dishonest, filled-in, historical mock-up — the exact opposite of what was wanted. Yet clearly the former ambition for the reconstruction of historical buildings was no longer relevant. The merely faked corner ashlar and the faux material of the decorative parts show that these

historical facades are not intended to be anything other than a stage set, a production achieved by economic means, attached to the front of a building of modern design that is displayed as openly as possible (the same thing has been practiced in recent years with existing facades).

One especially revealing motif is the long, unfolded triangles of the roof openings. In connection with the gables and the steep roof, they seem like a playfully defamiliarized paraphrase of historical dormer windows. Defamiliarized implementation of historical forms, literal copy, even using modern materials, and a *recherché* antithesis of old and new — these are the phenomena encountered today in a wide range of artistic contexts: in pop art as well as home decorating (Gothic Madonna in front of a white wall), in advertising, in fashion, in music (Kagel's *Beethoven '70*), and in the theater (*The "Naked" Hamlet*).

In architecture, the programmatic unity of old and new has broken down. The compromise architecture of the early postwar years has evolved, on the one hand, into an abstract, historicizing architecture of adaptation and allusion that is spreading especially in the context of renovating old towns. More and more, gabled house abstraction in concrete or grid curtain facades — a form in which all that remains of the former complex ambitions are the formal criteria of scale and outline (fig. 8) — are superseded by more imaginative, playful defamiliarizations and realizations of historical forms (fig. 9).

The willingness, on the other hand, to faithfully copy or reproduce details is also revealed in the suddenly universal, enthusiastic assessment of the reconstructions in Poland that were previously vehemently criticized, at least in the West, as well as in the high praise that the once equally vehemently rejected reconstruction of the Goethehaus in Frankfurt now gets from preservationists, and in the newer reconstructions of destroyed historical buildings and spaces. The Heiliggeistkirche, whose sparse form of 1951 was considered to be final, has recently been given a precise reconstruction of the details of its stucco and fresco decoration.

Famously, this is not an isolated case: the Erbdrostenhof [High Steward's Court] and the Clemenskirche [St. Clement's Church] in

Münster, the Würzburg and Munich Residences, and the Klosterkirche [Monastic Church] in Kreuzlingen, Switzerland, are just some examples chosen at random. The plans to reconstruct the Leibnizhaus in Hanover in another location and now to rebuild the Knochenhaueramtshaus, even though its place has long since been occupied, are particularly pronounced examples.<sup>2</sup>

The point of these observations is not to evaluate these things from the perspective of historical preservation or as artistic products. Rather, it is intended as an effort to say something about the motifs they produce and the needs they satisfy. Seen from that perspective, the defamiliarization and copying of historical forms go together as documents not of history but of our relationship to history. The unlimited freedom with which the historical object is used today is a logical continuation of the long process of art becoming autonomous and the ultimately excessive expansion of the artistic experience, which has now also discovered free play with historical form in the *musée imaginaire* of universal history as a new, additional aesthetic dimension. It is not, however, merely a new form of artistic or fashionable taste but rather a changed relationship to the historical object that lends it a new function, a transformation that has evolved in a slow transition from the early postwar period.

The use of the historical that we find today is anything but a total historicism and rather belongs to certain, demarcated spheres of life: the cultural scene, the worlds of leisure and privacy, but not to the everyday, the world of the economy and work. The fact that boutiques and chic stores were located in the Kornhaus in Freiburg and that one of them insisted on the name "Ratskeller" [Town Hall Cellar], which makes no sense at all there, is just as characteristic as the now fashionable style of decorating the interiors of restaurants with lots of wood paneling, wrought iron, and turned chair legs, as well as the forms of the exclusive vacation spots on the Côte d'Azur or the reconstruction of the Munich opera house, whose auditorium has been shifted several meters but reconstructed more faithfully than ever before.

The historical reconstruction of the early postwar period set itself the ambitious goal of creating a total unity of history and present as

a universally valid way of living that unites culture and the work world. This romantic utopia, borne by the spirit of the educated bourgeoisie, has, where it could gain a foothold, been assimilated into the economic and technical requirements of the development that resulted from the postwar economic miracle, its social and economic changes, its optimism and faith in progress—and the architecture of the city that resulted from it.

Today's wave of nostalgia and emotional return to historical forms is a flight from its ultimate consequences, reflecting the need for a completely different, more beautiful reserve world to counter the technological work world created in this second phase of the postwar period—not as a total ideological antithesis but merely as a supplement.

The new emotional popularity of preserving old towns results not from a new interest in history that has suddenly seized all social strata. People today prefer to live in modern housing, but they prefer to see old buildings; people satisfy their practical needs with modern architecture, but they spend their leisure time and prefer to see themselves represented by historical architecture. Old towns and historical buildings derive their significance above all from their connection to this reserve world. The Kornhaus in Freiburg would not have been rebuilt so late if it had not been located on the tourist center Münsterplatz. Other historical buildings in remote locations of the same old town were being demolished at the very same time.

Nevertheless, we have begun to develop this sociologically constantly growing reserve world by, among other ways, the now popular use of historical forms for aesthetic appeals. Because the historical object is no longer identified as a document of history (being adopted free of content) and because formal affinities to specific historical styles have also become less significant as a result of aesthetic pluralism, the entire store of history is available for arbitrary use.

#### ENDNOTES

1 Joseph Schlippe, "Der Wiederaufbauplan für Freiburg," *Die neue Stadt* 1 (1947): 115–22; Joseph Schlippe, *Freiburger Almanach* 1 (1950): 13–47; *Freiburger Almanach* 10 (1959): 73–101; and *Badische Heimat* 39 (1959): 214–71.

2 See *Deutsche Kunst und Denkmalpflege*, 1965–68.

↓ fig. 8 "Gable house abstraction in concrete";  
typical street facade of the early years of reconstruction.



↓ fig. 9 "Playful distortion of historical forms";  
typical street facade of the 1960s.



Wiele volkswirtschaftliche Aktivitäten konnten nur als Ergänzung:

Die neue emotionale Popularität der Altstadterhaltung entspringt ja nicht einem plötzlich als Schlüssel ergründeten neuen Interesse an der Geschichte. Die heutigen Menschen wissen heute in moderner Wohnsituation über die letzten Jahre als Bauteil, die befriedigen ihre praktischen Bedürfnisse in moderner Architektur, doch sie verlangen ihre Freizeit und sehen sich veranlassen, haben in historischer Architektur ihre Bedeutung alterer Ansätze und historische Bauten vor allem durch ihren Zusammenhang mit diesen. Neugierig ist das Freizeiterfordernis nicht klein so, weil noch weiteraufgebaut werden, wenn es nicht ein Touristeninteresse des Museumsplatzes stünde. An entgegenes Stelle werden gleichzeitig in der selben Innenstadt vorhandene historische Bauten abgebaut.

Doch ein Name beginnt, dass sowohl auch sich stetig vergrößernde Restaurationsrestaurieren, unter anderem durch die beliebte gewordenen Veranschauligung historischer Formen als archaische Rezipiente. Da eine Identifizierung mit dem historischen Objekt als Dokumentation der Geschichte nicht mehr ausreicht, es ein inhaltliches Vakuum überkommen wird, und da haben auf der Grundlage eines archaischen Phantasien auch teilweise Affirmation zu bestimmten historischen Stilen in Beziehung von Haus, nicht der ganz Fundus der Geschichte zur beliebigen Verwendung zur Verfügung.





# History as a Part of Architectural Theory

## Notes on New Projects for Zurich, Bellinzona, Modena, and Muggiò

Authors:  
Bruno Reichlin  
Fabio Reinhart

Source:  
*archithese*, 11 (1974):  
20–29

Translated by:  
Steven Lindberg

The intent of this article is to roughly outline an approach to architecture based on the following convictions and insights:

- the conviction that the fundamental problems of restoring and building in the historical context are those of architecture as a whole.
- the insight into the need for an “operative critique” that tries to unite thought and action by basing historical analysis, architectural criticism, and design on the same criteria (an approach that has nothing to do, however, with the naive “imperialist” idea of fusing the historical and the architectural disciplines).

These insights or hypotheses are based in turn on convictions: convictions, on the one hand, about the issue that is to be assumed as the specific significance of architecture and, on the other hand, about the consequences that result from the assumption that the semantic content of architecture is defined in each case only within the field of reference of architecture’s own tradition. We understand *tradition* to mean both the works and the understanding we have of them. We refer to the more comprehensive definition that H. H. Holz offers in “Tradition und Traditionsbruch” [Tradition and Breaking with Tradition]: “Tradition is ... an anthropological

category as much as an epistemological one, since we are only present to the extent we have absorbed the past into us, and we know only insofar as we absorb what we have not experienced ourselves in existing forms of thought and expand it.”

These merely suggestively elaborated fundamental reflections on the problem of “significance” in architecture, which are far from forming a coherent theory, stand at the beginning of the studies and efforts that can be discovered in the work of Aldo Rossi (*L’architettura della città* [*The Architecture of the City*]) and his circle, above all in the fields of semiological studies (especially those that appeal to Russian formalism or should be ascribed to structuralism of French influence), and finally in certain orientations of more recent American architecture.

These reflections will be briefly summarized in what follows. Subsequently, we will attempt at least to explain their operative scope for criticism and design in the discussion of designs and buildings.

The study of the architecture of the city, the analysis of modern buildings, and design activity itself represent structurally interrelated attempts

to understand architecture as a sign. Dealing with architecture in this way tends toward an operative discourse on the relationship—and on the nature of this relationship—that ties an empirical object (architecture) to the cognitive experience that belongs to it and that is developed from it. That means, in other words: this empirical object becomes the signifier of a sign that, on the one hand, finds its signified in the most general context of the social life and of the institutions of society in which it occurs. On the other hand, architecture creates its signified itself insofar as every example of architecture essentially reflects its own “nature” (the *autoriflessività* of the work of art). In this view, the significance (signified) of a work of architecture is providing an object with “meaning”: a meaning that is inherent in social use in the broadest framework. In the process, the activities of design and of historical-critical analysis are assigned a categorically preferred role in that they try to capture the meaning of the history of the creation of architecture and the gene-specific significance of their object; that is, its particular quality as an architectural work of art. This significance refers to, on the one hand, a typological, morphological, technological-constructional, functional, iconographic, and finally ideological knowledge and, on the other hand, to the epistemology of architecture as a specific product according to the concepts and categories of the theory of architecture. The task of an architectural semantics would be to develop a terminology that would permit one to describe, study, and classify architectural significances abstractly defined in this way.

For us architects—and this will subsequently represent a necessary restriction—the activity of design stands in the foreground. We try to explain in the process that along with the architectural work its significance is created as well. The synthetic aspect of our study is thus the work, the design; this procedure, however, makes use of diverse, eclectic approaches that are continually modified and perfected as work progresses. This procedure is justified by the conviction (already expressed above) that the fundamental dimension of architectural significance lies in the reference of architectural language to itself (*autoriflessività*). That is, to the same extent that architecture develops on

its own foundation, it signifies its own logical construction. Aldo Rossi elaborates on this, commenting that historical works of architecture such as “Roman monuments, Renaissance Palazzi, Gothic cathedrals, constitute architecture and are part of its construction. As such they will not only come back as history and memory, but as elements of design.” In this view, then, the history of architecture is not an enormous field of stored experiences, design results, and attempted possibilities but the site where the significance of architecture is defined according to our interpretation. Every work refers conversely to the history of its own type, to the relevant reference to technology, to nature, to related figurative phenomena, and so on. Understanding the significance of an architecture work thus means situating it in a dense network of relationships, assigning it a place in a value system. Under such conditions, the concept of context takes on a new, more comprehensive dimension. We can speak of a context *in presenza* (the architecture of the place, the usual “historical” context); we can also supplement this by the context *in assenza* and by that mean, roughly, the architectural imagination that produced a project by way of manifold associations, the formative energies that emerge from grappling with the history of architecture, and so on. Building is thus always a building in context, even if the latter is not physically tangible.

Architectural significance is understood in a way similar to that of a language: it is a system—albeit one that is constantly evolving—a coherent whole of parts whose generative rules have to be learned arduously in practice. We speak this language and are spoken by it. A study that attempts to inventory the typological, morphological, technological-functional norms that are defined by a historically datable collective use obtains an exact meaning in this way. For the design, these insights make possible the articulation of an exact and intelligible discourse insofar as the various codes are updated in an *acte de parole*. This updating is unique and unrepeatable because it is also tied to a specific site and to the architect’s will to express. Given the self-referential, “self-reflexive” language of architecture, it is necessary to explore how this “self-reflexivity”





↓ fig. 1 Reichlin / Reinhart: Project for developing the Kratz neighborhood in Zurich.  
View from Fraumünsterstrasse (1973).



← fig. 2  
Model seen from above. Left:  
the lake; below:  
Limmat River with  
the Bauschänzli  
[artificial island].



← fig. 3  
Gottfried Semper,  
Project for a new  
neighborhood  
in Kratz (1858).



reveals itself. It is like the postulate of an architectural poetics; that is, like a theory immanent to architecture that works out categories that are suitable to grasping simultaneously the unity and difference of all architectural works and hence the poetic procedures that can be found there.

The systematic analysis of works of architecture must lead to the determination of poetic structures and at the same time verify whether concepts such as homology between different systems (typological, distributive, static, constructional, and so on), comparison, norm and the violation of norm, alienation, and so on, are suited to describing the nature of architectural discourse.

### Zurich

The first design we introduce was worked out especially for an exhibition of design studies for the international architecture section of the fifteenth Triennale di Milano. The hypotheses put forward with it were used as an operative model: from the choice of site to the typological form to the morphological and detailed decisions, the project intends to spark a discourse on architecture, on the image of the city of Zurich and, in particular, its built and conceived architectures. We will describe the design from this viewpoint.

If in Zurich, as someone once incisively remarked, culture and bustling public spirit have lent the city, with its Bahnhofstrasse and lakeside quays, an ideological visage, these two elements have also decisively shaped the individuality of the city. In one instance, however, the stubborn will to self-celebration did not provide an architectural solution. Despite repeated attempts, the seam between Bahnhofstrasse and the lakeside quays has remained an unresolved point in the nineteenth-century system for the city.

The difficulties have left their traces in the contradictions of urban planning, in a series of design ideas, and in the unique topographic features of the place.

Indeed, this zone, created largely by a series of land reclamations (from 1834 to 1885) has inspired entire generations of architects to interpret and develop an idea from Gottfried Semper. In a competition in 1858, he had

proposed opening up the city to the lake and freeing it of its traditional orientation toward the river. Although the neighborhood today has preserved Semper's schema in broad outlines, the creation of the quay—by orienting all of the buildings equally toward the lake—deprived it of the significance Semper wanted to give it. Today's modest panorama terrace is merely a stopgap that betrays the embarrassment over this unresolved conflict.

The later proposals explain the nature of the architectural problem. In the competition of 1924, several designers proposed a scenographic doubling of Semper's structure in the lake on the other side of the quay, albeit taking into account the axial structure of the arrangement of the neighborhood. Other designers, in contrast, revealed a greater distance from—if not already a misunderstanding of—the cityscape until that point, seeking the point of departure for their composition solely in the topographical feature—for example, one project would have constructed a seam (caesura) between the river and the lake and completely altered the entire neighborhood with a "romantically" autonomous composition of volumes.

The public spaces facing the lake find their point of reference in the typology of the Kappelerhof and the Zentralhof. The urban and semi-public character of these courtyard structures (in their day, they were called "squares") is radicalized and fused with the image of a rationalist development whose basis is ambivalently assigned a place between nature and architecture. This image has remote but not coincidental points of reference in the ideal construction of the Temple of Solomon by Fischer von Erlach but also in Hilberseimer's concept of the vertical city. Although from the city the project still looks like a large palace closely related to the architecture of the neighborhood, the interior design prefigures an autonomous section of city, with apartments, public buildings, and squares—a city typologically so very different from Zurich that the juxtaposition results in a valid paradigmatic reference. The effectiveness of this synoptic account of the city is sought in a typological and iconographic-emblematic reference: the rationalist development stands for residential architecture; the architecture of the Enlighten-

ment, tempered by a Swiss rationalism that strives for a neoclassicism, stands for public buildings.

The juxtaposition of architecture versus nature finds its continuation in the transformations of the *basamento* [base] that develop the “naturalist” connotations of this element. Already on the street facades, the *rustico* character of the *basamento* is emphasized more than on the buildings in the neighborhood.

Where the building extends to the lake, this element takes on increasingly clear topographical connotations and ends at a steep terrace sloping down toward the water.

The rowhouses of the development are organized on three floors. The drawing of the prospects reveals the analytical nature of the rationalist methods and results to which they refer. The form is supposed to adapt to the trace of the sense—as a paraphrase of Pope’s advice to the poet: “The sound must seem an echo to the sense.”

In the design, we find two inclined levels: the first connects the development and the city by overcoming the height of the base; the other opens the development to the lake. The drawing of the latter—an enlarged fragment of the piazza adjacent to Canova’s temple in Possagno—emphasizes the oriented character of the square.

This project derives its form from the discussion of the previous designs. And by taking up these designs, it ultimately provides an assessment of them. Semper’s idea of an architectural park projecting like a wedge into the lake is achieved by the inclined level, just as it is situated outside the quay, at the fulcrum between the lake and the river; as in Semper’s design, a public building is standing on the main axis of the panoramic terrace.

The design comprises two elements that extend the slightly converging lines of Bahnhofstrasse and Fraumünsterstrasse out to the lake and demarcate, with the short sides where the public buildings are located (the covered square and the pavilion above the lake), an inner, open courtyard. The long, ribbon-like building volumes are divided vertically into two zones: the lower one, accessible from the level of the city, has retail stores on the ground floor and mezzanine. The upper zone, accessed via a

loggia six meters above street level, comprises primarily three-story row apartments and, in the section above the street, office and commercial spaces, as well as, in a small courtyard on the top floor, small apartments.

Corresponding to the hypothesis based on architectural language relating to itself is the will to determine exactly the object and the way of addressing it in one’s own design. The design includes, at least as an *objet trouvé*, the context of reference that it established for itself and that it sets as an example: context *in presenza*—the architecture of the place—and context *in assenza*—the designs and buildings evoked by association (in an iconographic montage). We will go into somewhat more detail about that.

The vertical division of the design into two parts has its precise correspondence in the architecture of the nineteenth-century neighborhood: the Zentralhof and the Kappelerhof with their upscale businesses on the ground floor and mezzanine and prestige apartments on the upper stories propose as models the design of a conflict that emerged along with the capitalist city: the separation of the place of work and that of living. This distributive separation into two relates analogously to the stylistic differentiation of the exterior. Iconographically, the rustic wall assigns the role of the base to the ground floor and mezzanine. The column orders, which are often reduced to ciphers even on main facades, are, as a rule, limited to the upper stories. A revealing juxtaposition in the distribution systems: apartments versus commercial spaces. And iconographic juxtaposition in the system of styles: naturalistic versus nonnaturalistic architectural elements correspond to one another in a “unity of two.”

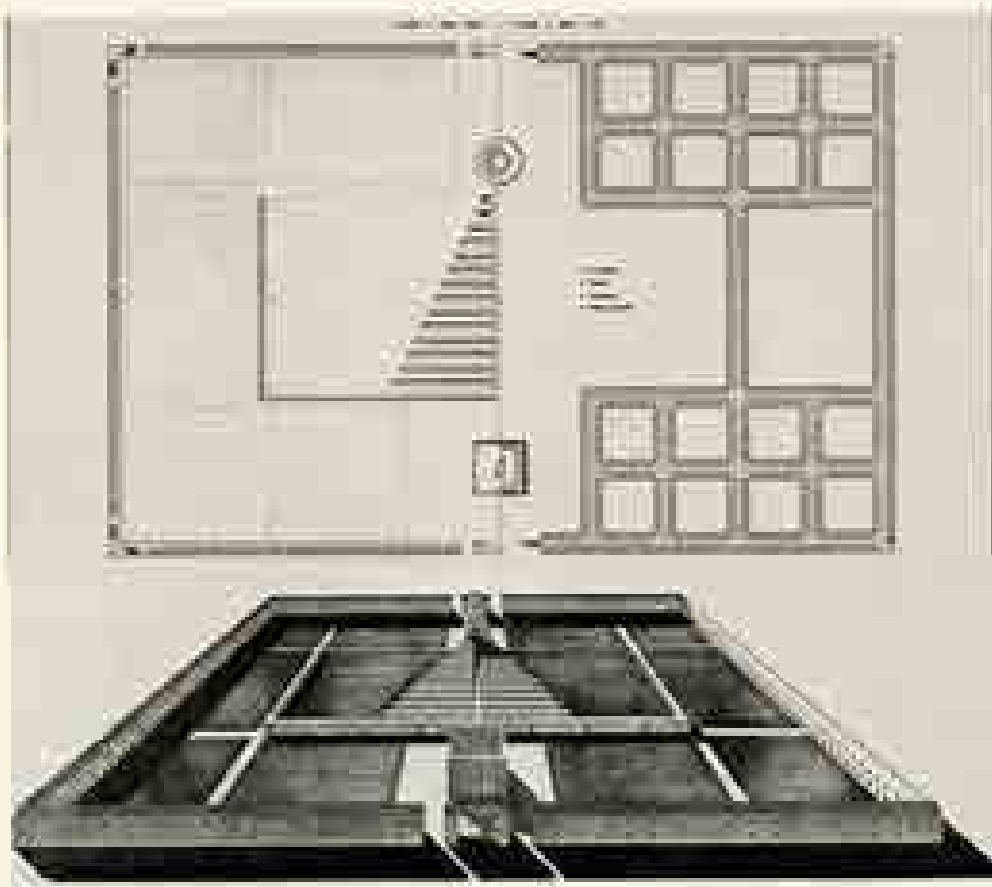
Few requirements of the nineteenth century could be expressed in as unmistakable a building type as the gallery, a creation of private speculation in the retail trade. That a place of honor is granted to this building type in the unbuilt parts of Zurich is no coincidence. One is almost tempted to attribute the later designs of a gallery in the form of an autonomous building on the quay, between cultural institutions, more to a sense of incompleteness than to a real need. A gallery—significantly at the opposite end of Bahnhofstrasse from the train station—completes as an equal element the iconographic







Fig. 11 Aldo Rossi, Cemetery project for Modena (1971).



feld. Die Stufenanlage des Dreiecksbauwerks ist ebenfalls als Profil über dem Boden im Querschnitt zu sehen. Die rechte Seite des Anbaus ist die ursprüngliche Struktur, der zentrale Teil ist ein neuer Anbau, der die ursprüngliche Struktur umschließt. Die Stufenanlage ist ebenfalls ein zentrales Element, das die ursprüngliche Struktur umschließt. Die Stufenanlage ist ebenfalls ein zentrales Element, das die ursprüngliche Struktur umschließt.

in "Altezza" sind im Grunde genommen "architektonische" Antriebe, die als überdimensionale Strukturen mit 24 neuen Funktionen gesehen werden, die die Planung des Castello di Montebello auf dem Prinzip der Antike aufbauen. In der Mitte des Komplexes ist die Piazza zwischen Alt und Neu überlappend und vertikal gestrichelt. Die Stufenanlage ist ebenfalls ein zentrales Element, das die ursprüngliche Struktur umschließt.

des ursprünglichen Bauwerks ist ebenfalls ein zentrales Element, das die ursprüngliche Struktur umschließt. Die Stufenanlage ist ebenfalls ein zentrales Element, das die ursprüngliche Struktur umschließt. Die Stufenanlage ist ebenfalls ein zentrales Element, das die ursprüngliche Struktur umschließt.



outfitting of the nineteenth-century city, which even today offers the flaneur the deceptive image of the metropolis, of cosmopolitan generosity and liberalism. In correspondence with the canonic description of the type, it is connected by two streets, which seem equals on the map but not in actual use: Bahnhofstrasse and Fraumünsterstrasse. The latter remains a torso despite plans proposing to continue it through the entire historical center in parallel with the former.

The insertion of a round element between two slightly converging, tangential volumes, following the arbitrary geometric form of the property, enriches the plan with the compositional complications that yielded many bravura works of nineteenth-century architecture.

### **Bellinzona**

In the second example presented here—the restoration of the Castello di Montebello in Bellinzona—the old Visconti fortification and the new structures seem to be in a relationship of morphological, technological, and static inequality. On closer inspection, these contradictions can be traced back to deliberately calculated analogies in the form of antitheses. The first concerns two static principles (tension and compression): a metal structure is suspended on the thick walls of the tower. The second concerns different technological conceptions: a minimum of differentiation (functional morphology of the rough stone construction of the castle); highest degree of differentiation of the new construction in metal and wood (joints, gears, plates, bolts, double-T profiles, and so on), which are, however, also to be understood as a conscious thematic choice that integrates the overall design. The uniformity of the treatment of the details in the joint areas and the profiles also contrasts with this discontinuous assemblage. The third antithesis concerns the different morphologies: geometric indifference in the irregular old building; perfected geometry with the square as a basic form in the new construction.

In view of an architecture richly laden with meanings, as represented precisely by a medieval castle with all its fabulous backgrounds, the restoration of the Castello di Montebello seeks to bridge the distance between old and new

based on the principle of the antithesis (*figure de style par rapprochement*) and at the same time tries to overcome the limits of a historicizing, adapting restoration that neither leaves free play for the imagination nor believes in the possibilities of a genuine integration. The old and the new structure correspond perfectly in the definition of the common place as a vertically determined, dynamic unity. Accordingly, the entire museum becomes a continuous sequence of spatial cells that follows rhythmically from half-landing to half-landing and avoids the brutal subdivision into one floor boringly stacked above another.

### **Modena**

Few works of architecture mirror so directly and with such great intensity the historical meaning of architectural forms as does Aldo Rossi's project for the San Cataldo Cemetery in Modena. The image evoked is very closely tied to the typological tradition of the cemetery: the city of the dead as the correspondence to the city of the living. Let us follow the architect's description: "Together, all of the buildings read as a city in which the private relationship with death happens to be the civil relationship with the institution. Thus the cemetery is also a public building with an inherent clarity in its circulation and its land use. Externally, it is closed by a fenestrated wall.

The elegiac theme does not separate it much from other public buildings. Its order and its location also contain the bureaucratic aspect of death. The project attempts to solve the most important technical issues in the same manner as they are solved when designing a house, a school, or a hotel. As opposed to a house, a school, or a hotel, where life itself modifies the work and its growth in time, the cemetery foresees all modifications; in the cemetery, time possesses a different dimension. Faced with this relationship, architecture can only use its given elements, refusing any suggestion not born out of its own making; therefore, the references to the cemetery are also found in the architecture of the cemetery, the house, and the city. Here, the monument is analogous to the relationship between life and buildings in the modern city. The cube is an abandoned or unfinished house; the cone

is the chimney of a deserted factory. The analogy with death is possible only when dealing with the finished object, with the end of all things: any relationship, other than that of the deserted house and the abandoned work, is consequently untransmittable. ... Death expressed a state of transition between two conditions, the borders of which were not clearly defined. The urns, shaped like Etruscan houses, and the Roman Baker's tomb express the everlasting relationship between the deserted house and the abandoned work."

### Muggiò

Aldo Rossi's design for the town hall in Muggiò in the province of Milan shows how architecture can find its points of reference in other artistic genres as well, in the realm of the figurative. Because an image in its selective-synthesizing character represents a conscious cultural choice, it can function as a decided point of reference and paradigm in the construction of meaning.

In a context lacking in individualizing architectural and urban planning elements, such as that of a small town on the periphery of Milan, the reference to the Italian squares portrayed by the painter de Chirico can lend individuality to an anonymous urban planning site.

### A Side-Glance at Ernst May and the "Römerstadt" Housing Development

Our final example demonstrates impressively how even the works of modern architecture—that is, a trend with a decidedly antihistorical gesture—obtain their significance through direct and indirect engagement with tradition.

Ernst May's "Römerstadt" is based—in terms of its rational solution to access and other functional problems, which cannot be misled by any specious, pseudopsychological argu-

ments—on the same typology of the development and the building that we know from countless historical developments.

The concise, precise morphology of modern architecture describes the type and lends it the impressiveness of an example. But where the housing development was at risk of being broken up by the intended organic embrace of the topography, Ernst May employed a classic urban planning element: a quay promenade extending toward the Nidda Valley. By doing so, he gave Römerstadt its unmistakable individuality and distinguished its urban character—something that could never succeed in our much more densely built developments. In Römerstadt, the housing development and the quay promenade follow the topography and trace it, but a classical architectural element in the sense of an *embellissement de la ville* draws a precise line between the development and nature, between inside and outside.

These few examples, which are, however, representative of many, should have demonstrated how every example of architecture—the author's conscious intention is not decisive here—and every design expresses a judgment about the architectural tradition, a historical knowledge or ignorance.

Accordingly, restoration and building in the historical context are merely striking aspects of a broader problem: no work can be seen and understood separate from the tradition of architecture.

Restoring and building in the historical context become rather the genuine touchstone of the rational and cognitive value of contemporary architecture.

[Editor's note: For the non-referenced citations, see Aldo Rossi, "Architecture for Museums," in *Aldo Rossi: Selected Writings and Projects*, ed. John O'Regan (London: Architectural Design; Dublin: Gandon, 1983), 21; and Aldo Rossi, "The Blue of the Sky," in *ibid.*, 47.]

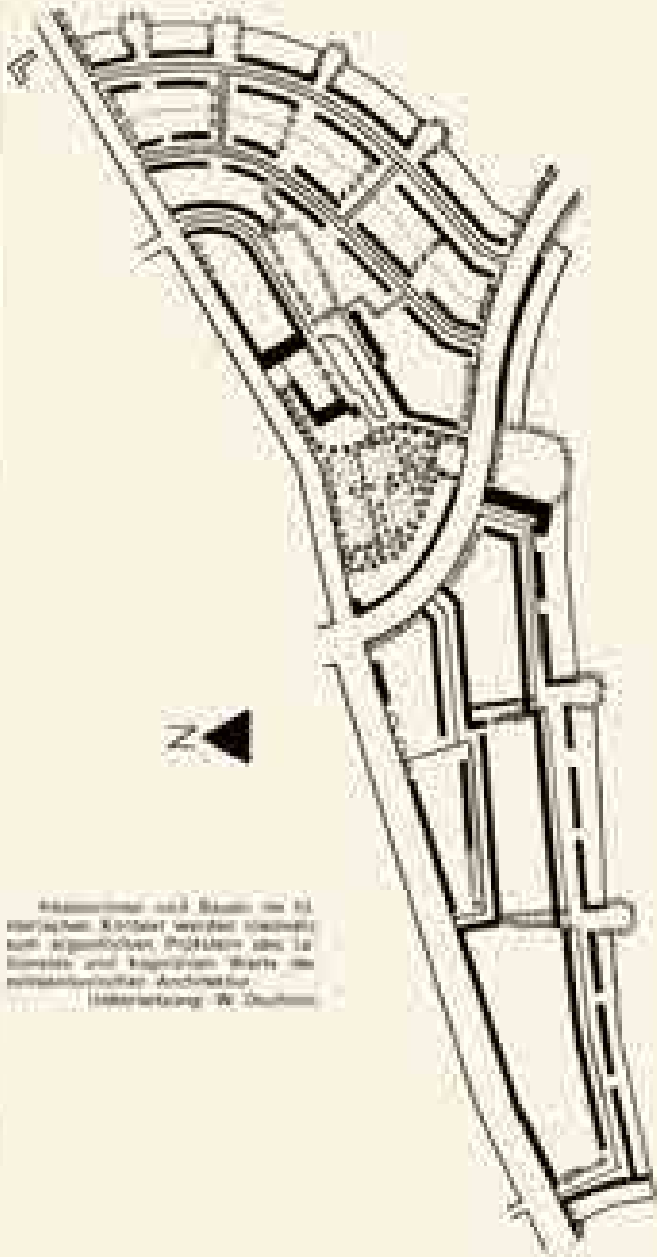
Fig. 13 Giorgio de Chirico, "Semantic reference point" for the design of the center of Muggiò.



Das Zentrum des neuen Stadtviertels befindet sich an der Kreuzung der wichtigsten Verkehrsachsen der Stadt. Es ist ein zentraler Punkt, der die verschiedenen Teile der Stadt miteinander verbindet. Die Planung ist so gestaltet, dass sie die Bedürfnisse der Bevölkerung erfüllt und gleichzeitig die Schönheit der Stadt erhält. Die Architektur ist modern und funktional, mit einer klaren Struktur und einer hohen Qualität der Ausführung.

Die neue Stadtviertel ist ein Beispiel für die moderne Stadtplanung. Es zeigt, wie man die verschiedenen Funktionen der Stadt in einem harmonischen Ganzen vereinen kann. Die Architektur ist ein wichtiger Bestandteil dieser Planung und trägt dazu bei, die Identität der Stadt zu bewahren und gleichzeitig neue Möglichkeiten zu erschließen.

Die Stadtplanung ist ein komplexer Prozess, der viele verschiedene Faktoren berücksichtigen muss. Die Zusammenarbeit zwischen Architekten, Stadtplanern und der Bevölkerung ist entscheidend für den Erfolg. Die neue Stadtviertel ist ein gutes Beispiel dafür, wie man diese Zusammenarbeit erfolgreich umsetzen kann.



Das Zentrum des neuen Stadtviertels befindet sich an der Kreuzung der wichtigsten Verkehrsachsen der Stadt. Es ist ein zentraler Punkt, der die verschiedenen Teile der Stadt miteinander verbindet. Die Planung ist so gestaltet, dass sie die Bedürfnisse der Bevölkerung erfüllt und gleichzeitig die Schönheit der Stadt erhält. Die Architektur ist modern und funktional, mit einer klaren Struktur und einer hohen Qualität der Ausführung.

Abbildung: W. G. Schmitt

Fig. 14 Ernst May, Site plan for the Römerstadt housing development, Frankfurt (after 1926).

# Phasenverschiebungen



## Kis Hintergrund

Der vorliegende Aufsatz stimmt dem (älteren) über Amerika unter die Füsse, um über die Nebenbende, die Situation dahina, in der Schweiz, etwas unverständlicher reden zu können. Es handelt – der Mode zum Trotz – vornehmlich von Aesthetikhalten: von Erziehungswegen und persönlichen Einflüssen. Diese können vielleicht in drei bzw. zusammenhängenden Thesen zusammengefasst werden – Thesen, die für eine Folgebild als Hintergrund dienen sollen:

1.

Die Vorstellung von Amerika als der schnellsten Welt ist sich nicht mehr decken mit der Erfahrung; sie ist veraltet. Wohl ist drüben alles gross und rasch, aber nicht alles. Von dem Zerfall der Städte nicht zu reden; auch die amerikanischen Strassenkreuze, Wägenstrassen, Autobahnen, Plakatsysteme stehen heute Teile herum als eine Art gigantischer Strassen. Es gibt dieselben Dinge inzwischen auch bei uns; oft (zumind. in technischer Hinsicht) modern, mit, doch nachvollziehbar, ausserhalb. Kurz gesagt: Der Boden hat sich verändert; ihm stand, so will es scheinen, mehr Know-How zu Gebote, ist Europa, zumindest der hochentwickelte Teil davon, die neue Welt?

2.

Die moderne Architektur hat in Amerika Fuss gefasst vor allem im Zeichen des New Deal

noch dem militärischen Schock der Krise von 1929) und im Bereich des terrigen Sektors (Bürobauten). Dazu kommt – v. a. seit 1942 – der soziale Wohnungsbau, der die modernen Prinzipien grösstlich in Verfall gebracht hat. Die Wohnkultur, das Sentiment des James Mearns, klammert sich noch wie vor an die hässlichen Zeichen körperlicher Strömung. (Man lese die das Möbelsystem von Good eines populären Wohnmagazins.) Die Moderne, einseitig mit dem Hochschul- und Kunstturgesektor, andererseits mit der Welt des urbanen Anwesens assoziiert, ist fast vollständig eine Sache von Big Business und intellektueller Elite; sie scheint für die Mehrheit nicht existieren zu sein.

Anderer des industriellen Nachkriegs europä, vorab die Schweiz; hier vermochte die Moderne (d. h. die Reformbewegung, die ohne von Bauhaus ausgeht und von den Werkbunden getragen wurde) bis in den Mittelstand hinein Fuss zu fassen. So scheint auch z. B. der Schweizer Kunstgänger (im Gegensatz zum amerikanischen) wohlzufühlen angesichts von guter, zumindest westlicher Grafik. (Man vergleiche MURDS Werbung mit derjenigen von A-F oder FINAST.) «Moderne Gestaltung tritt mit da mit einer perfekten-ökonomischen Vorliebe für exotische Lösungen und mit dem Wohlgefühl an einer Ordnung, wo der Durchschritt hoch, die Hervorragende aber selten ist.



# Phase Shifts

Author:  
Stanislaus von Moos

First published in:  
*archithese*, 16 (1975):  
26–36

Translated by:  
Steven Lindberg

## Background

The present essay takes America as an excuse to speak somewhat more frankly about the obvious; that is, the situation at home, in Switzerland. Albeit going against the trend, it focuses on outward appearance and personal impressions. They can perhaps be subsumed in three loosely connected propositions, which may serve as a background to what then follows.

1.

The notion of America as the “New World” no longer concurs with our experience; it has become outdated. Everything may be bigger and mightier across the Atlantic, but not newer. Not to mention the urban degradation: Today, America’s big cars, skyscrapers, freeways, and billboards are scattered around like colossal pieces of junk. We have those things in our country, too, by now—though in general they come in an impeccably crafted form, solid, modern, tasteful, and “clean.” In a word: new. The boom started later and appears to have benefited from greater know-how. Is Europe (or at least its highly industrialized parts) now the “New World”?

2.

“Modern architecture” in America mainly established itself as part of the New Deal (triggered by the “purgative” shock of the 1929 crash) and primarily so in the tertiary sector (office buildings). The big housing projects followed later—particularly so after 1948—and they did much to seriously damage modernism’s popular reputation. In the meantime, the sentiments of the “common man” continue to cling to bourgeois ideas of sensual gratification (see the furniture ranges in any big department store). Modernism, affiliated with the world of business, bureaucracy, and schools—as well as, more recently, with “urban renewal”—largely remains a concern of the intellectual elite; it appears to be unattractive to the majority of people.

The situation is different in industrialized postwar Europe, and particularly in Switzerland, where modernism (i.e., the reform movement that emerged roughly during the Bauhaus period and was supported by the Werkbund) has managed to gain a foothold in the middle class. As a result, and rather unlike his American counterpart, the Swiss petit bourgeois appears to feel at home with “functional” graphics

(compare MIGROS or CO-OP advertising with campaigns by A+P and FINAST). “Modern design” thus appears as an equivalent to a puritanical preference for “tidy solutions” as well as to an equally visceral delight in the orderly; in short: a rationalized everyday where the average standard is high but outstanding achievement is rare.

3.

The American city gives architecture a leeway that was lost long ago in Europe—if it ever existed in the first place. Office buildings are part of the corporate identity of leading interest groups and trusts. Thus, the nonconformity (with respect to the historical and topographical context), overwhelming scale, and design originality are perceived as desirable, since they contribute to the “visibility” of the respective corporation or patron. Unlike Europe, with its restrictive roof lines, and so on, American zoning regulations encourage the staging of particular achievements.

Thus, architects have “more say” in the USA. They have a greater chance of slipping into positions with *plein pouvoirs* [complete authority]. Although only a few manage to do so, once that status has been reached fewer design boards tend to “meddle” with their work, and the architects are not continually called upon by a grumbling environment of professional jealousy and parochial politics to scale down their dreams. That explains the enthusiasm of many European architects for what they primarily perceive as genuine openness toward imagination and creative endeavor.<sup>1</sup> From a sociological perspective, such generosity, after all, indicates nothing so much as a surviving distribution of roles in society that respects the “master” in the architect. In that sense, too, the New World appears to be functioning as a hothouse for upholding the “old” social order.

Be that, as it may: time and again, the American experience forces one to recognize that the “old” in America—that is, the jungle of *laissez-faire*—produces a vibrancy and a freshness that makes the “newness” in our much more controlled Swiss reality look stale. Such “oldness” enables adventure, while our “newness” merely ensures decency and mediocrity.

## “Environmental Destruction”

What I mean by “phase shifts” can be illustrated by two books. The first of the two is Peter Blake’s *God’s Own Junkyard* (1964). Blake was editor of *Architectural Forum* at the time. The title is a mocking allusion to the notion of the United States as “God’s Own Country.” Architects will be familiar with some of the book’s imagery, though most likely via Venturi, who used them in some of his own works—albeit in miniature format—the best known being the picture of a duck restaurant (figs. 1, 2, 3).<sup>2</sup> The text is worth recalling, both for its content and its rhetoric. The book’s subtitle castigates “The planned deterioration of America’s landscape.” Blake compares the campus of the University of Virginia (which was built by President Thomas Jefferson around 1820) to Canal Street in New Orleans as follows:

“Jefferson’s serene, urban space has been called ‘almost an ideal city’—unique in America, if not in the world. Canal Street, one fervently hopes, has not been called anything in particular in recent times. It is difficult to believe that these two examples of what a city might be were suggested by the same species of mammal, let alone by the same nation. Jefferson called his campus ‘an expression of the American mind’; New Orleans’ Canal Street, and all the other dreary Canal Streets that defile America today, have not been called ‘expressions of the America mind’ by any but this nation’s mortal enemies.”

Other outbursts of rage spice up the text. Blake’s indignation reaches biblical heights when he speaks of the “Moloch” of vehicle traffic:

“Most of them [Blake is referring to ‘highways’] are hideous scars on the face of this nation—scars that cut across mountains and plains, across cities and suburbs, poisoning the landscape and townscape with festering sores along their edges.”

Filtering out some of the tirade’s undisputed journalistic verve and peppering up its apocalyptic fervor with a shot of parochial stubbornness, one finds oneself at about the level of Rolf Keller’s successful *Bauen als Umweltzerstörung* [Building as environmental destruction] of 1973, which, revealingly, was published in Switzerland nearly a decade after Blake’s book. The same themes, the same tacitly accepted concept that the environmental disaster is basically a “moral” issue, and the same angry urge for a change from within, always dangerously close to the involuntary humor of a penitentiary sermon to Boy Scouts, yet this time dressed up in a

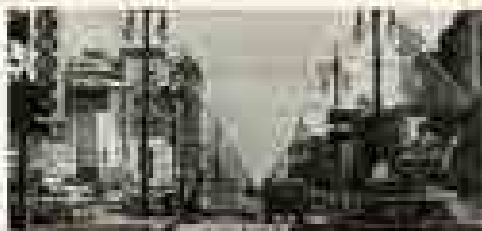
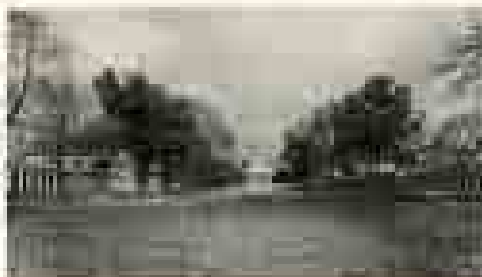
Die amerikanische Stadt gewährt der Architektur einen Spielraum, den sie in Europa längst eingebüßt hat – oder eigentlich gar nie bewies. Bürohäuser sind Teil der korporativen Identität der führenden Interessengruppen und Trusts, Hochhäuser (abgesehen vom formalen wie auch gegenüber dem topografischen Kontext), «Glockentürme» und Originalität des Ortsorts gelten daher als erstrebenswert: sie tragen zur «Dramatisierung des bescheiden Aufstiegsgebers bei, im Gegensatz zu Europa mit seinen restriktiven Bauweisen und deren unerwünschte Zensurenordnungen durch die Konzentration ästhetischer Leistungen zu fördern.

So hat auch der Architekt in den USA mehr zu sagen. Er hat größere Chancen, als Entwurfer in Positionen mit unheimlich gewaltigen finanziellen Möglichkeiten nur wenigen gefolgt: wenn es einmal soweit ist, gibt es weniger mächtige Kontrollinstanzen, die ihm stark zügeln und zensurieren. Man verlässt sich ihnen nicht ständig den Korruptionen. Daher die Begeisterung vieler amerikanischen Architekten in Anwesenheit dessen, was ihnen selbst als «Grosszügigkeit, als Offenheit in schöpferischen Lösungen» erscheint.<sup>1</sup> Soziologisch ist diese «Grosszügigkeit» zunächst nichts anderes als die Überlegenheit einer gesellschaftlichen Schichtenstellung, die den «Massen» im Architekturmarkt spekuliert. Auch diesbezüglich soll einem die neue Welt besonders zu beobachten als Treffpunkt einer kulturellen Ordnung.

Trotzdem zur Amerikanisierung gehört, dass das «Alte» in Amerika, die Dichtung, in neuer Hinsicht vitalisiert und frischer ist als das «Neue» unter herkömmlichen Realitäten. James «Altes» erregt die Aufmerksamkeit dieses «Neuen» garantiert Anstand und aristokratisches Milieu.

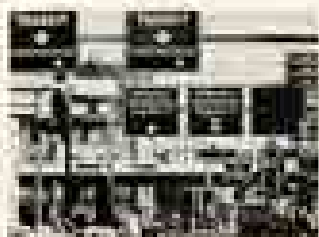
### Umweltzerstörung

Was ist mit Affektverschönerung gemeint, ist anhand von zwei Büchern illustriert zunächst, von Peter Blake: *God's Own Junkyard* (1964). Peter Blake war damals Redakteur des Architekturmagazins *Form* und der *Time* («Gottes eigener Müllhaufen» ist eine recht schmerzliche Anspielung auf die amerikanische Nationalhymne, «God's Own Country», Ehre der Annehmungen aus diesem Buch – formal das Bild eines linken Realismus – «Hätten diese Architekten verträut sein, wenn nicht



gestandeneren auf dem Umweg über Vermont, die sie in solchen Buchen offen hat (I, 2, 3). Aber es lohnt sich, Text und Tonart in einigen Zitierproben zu vergleichen. Der Unterhalt des Buches gewährt viele gefundene Zerstörung der amerikanischen Landschaft. Zu dem Vergleich des neuen Präsidenten Thomas Jefferson (im Jahr 1820 erbauten) Campus der University of Virginia mit der Coral Street in New Orleans lautet es:

«Nur die Jeffersons haben begonnen, Pläne zu zeichnen, die diese Stadt gestalten, die einzig in Amerika, nicht hier in der Welt (das die Coral Street



...entlang, so kann man nur langsam hoffen, dass diese Prozesse in den jüngsten Vergangenheit nicht in gewisse Beschleunigung überfallen hat. Es ist immer zu hoffen, dass diese beiden Beispiele dafür, wie eine Stadt aussehen könnte, von der grössten Spezies von Experimenten, die irgend von Menschen stellen vorgeschoben, aus einem bei Jefferson ebenso wie bei Caruso einen Anstoss der amerikanischen Schicksal. Die Einzel-Dauer in New Orleans und die anderen Canal-Dauer, welche Amerika verlor, werden von bestimmten Anstoss der amerikanischen Kultur kommt, sowie von den Tullisten dieser Nation.

Welche Zusammenhänge werden über die Zeit — und natürlich, bereits die Empfehlung geschätzte, städtische Ziele an, wie von städtisch Verfahren die Rede ist.

Die meisten von ihnen ist in den Anstoss die Natur und städtische Wunden auf dem Zustand dieser Nation. Wunden, die Erde und Leben, Werte und Verhältnisse zerstört, die Länder und Städte werden, aber mit dem städtischen Prozess der Zeit wieder geben.

3. von Mies

**Déplacement de phases**

1. — Un site construit sur le terrain, soumis à deux conditions exactes: dans l'espace ou dans le temps et dans tout le processus et l'usage comme tel.
2. — L'habitatisme moderne est une des formes que prendra bientôt les constructions de la Suisse, de l'Europe occidentale et de l'ouest américain. En ce qui concerne l'habitat, il s'agit de la ville et la ville est la seule manière de voir que peut être influencé par la modernité.
3. — Enfin, il beaucoup d'architectes européens qui, même si agnostiques de l'Amérique, d'idée que le 2. peuvent essayer d'être mieux connus en matière de projets, dans les formes qui est compliquée en Europe, en attendant de Suisse — en l'espace de manière traditionnelle le caractère international de certains et les constructions de toutes sortes.

... Wenn man etwas von dem unbegreiflichen, von unarrationalischen Schicksal dieser geschichtlichen Vision abstrahiert und durch einen Schuss gewöhnlicher Berichtbarkeit ersetzt, findet man sich ungefähr auf dem Niveau des entsprechenden Buches von Rolf Keller, *Bauen als Umweltzerstörung* (1973), das letztlich immerhin nicht ganz im Jargonismus nach dieses amerikanischen Delirium in der Schweiz erschienen ist. Die gleichen Themen, die gleiche, alltagsweitgehend ausgetrennte Vorstellung, dass das Umweltproblem im Grunde ein urbanes (fastes) Problem sei, und der gleiche zornige, fast auch schon laienhafte Umkehr — aber nun auf gestellt in einem Ton, der ungefähr in der Mitte liegt zwischen dem Gerede von BUCH-Schlagzeilen und der professionellen Kurze einer Einpreisrede vor Platschieren?

En quelques opérations sur l'histoire, j'arrive à l'absence de données pour identifier certains plus nombreux de l'architecture, surtout, dans le 19. les années d'une époque entre de l'immense, gravité par de faits pratiques expérimentaux de l'habitat d'un temps de manière constructive, sans être de projet — ce, elles sont toujours en un Point dans une ville (1940) ou par un Rolf Keller en Suisse (1973). D'une part il est fait et j'interprète de ce que les 19. années, il s'agit de l'habitatisme qui sont fait des problèmes d'habitatisme, d'autre part il est fait pour faire d'identifier avec les deux problèmes d'une manière de l'habitatisme qui est en regard avec une l'habitatisme avec les années collaboratives de projet et qui respecte l'habitatisme dans l'espace ou dans un certain les termes d'habitatisme de la 19. années dans le 2. est un caractère constructif traditionnel, un peu-moderne, comme le fait l'habitatisme traditionnel de manière d'habitatisme suisse et d'Espagne suisse.

Uppreis (Kollera Bach) sein notwendig und natürlich, denn die Zustände, die es geschoh, sind plattformal. Aber die Diskussion selbst ist eigentlich über das Altsiedlungsgebiet und die archaischen, belebte Zonen und Morale herausgehen. Wie würde kommen, dass Bäume so gut wie keine Erhebung gelegentlich die Schwere trifft; trotzdem wirkt als streckenweise furchig und irgendwie Irreführung. Kannich ist — in Abwehr der Reaktionen — die gesamte, technische Methode sowie der schmalen unterirdischen Gleise daran, dass die Böck oder Unglück der Menschen von Architektur abhängen. Irreführung über in eine Argumentation, die im Grunde gar keine ist, die als auf großen Versäumnissen und Geben abhängen beruht. Es ist schiefenfalls zu einfach, das Bild irgendeiner amerikanischen (Süden) (Böck, 1964) über eine Schweizerische Straßensituation (Keller, 1972) beschreiben als Beispiel visueller (Umwelt)verschmutzung (B. 8). Aber muss wirklich kein Touring-Club sein um zu wissen, dass Architektur nicht nur Landschaften und Bedingungen verändert, sondern auch Landschaften und Siedlungen erschaffen. Und dass Signal im Straßenraum immer gut noch sichtbar sind, dass sie immer eine wichtige ... was Verkehrsregeln betrifft, sogar eine notwendige ... Form von Organisation und Information im Verkehr selbst darstellen.

Es ist ebenfalls zu sehen, wie Aufnahme von der Sprengung neuer Wohnblöcke in St. Louis abzulesen ein wichtiger Beweis

für die «Verkehrliche» moderne Planungsphilosophie (7). Es scheint nicht mehr als ein Mythen von Unerschöpfbarkeit; um zu sehen, dass das, was in Pruitt Igoe geschaffen ist, nicht archaische Prinzipien sind, sondern die Fähigkeit der Administration, solche Prinzipien mit sozialpolitischer Maßnahmen zu kombinieren. Wäcker (Fennell Böck) in einem ungeschickten Mittelalterwert die Schwerefragen stellen und nicht in einem besonders verstaubten altem Ghetto in St. Louis zu gehören sie wird zu den archaischen und archaischen-geprägten Anzeichen der Zünder-Verstädterung.

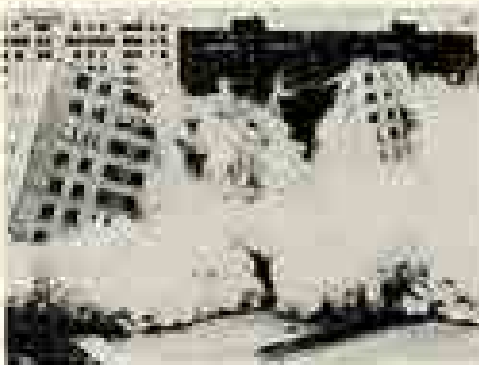
Man muss den Amerikanern zugestehen, dass sie eine gewisse Skepsis gegenüber festem Pflanz haben. Sie sind nicht bei Billen (Keller) von 1964 starrgeblieben; auch wenn sie nicht als nach der Vogel auslegen, um ihre Landschaft zu ändern, die kurz zuvor in Architekturformen noch als Maßstab Amerika galt. Viele gutgeleitete (progressive) Schweizer Journalisten drücken (Keller, ... nach immer ganz im Sinn der besseren Vorstellung, Umgebung und Was man ausreichende Voraussetzungen für eine Diagnose unserer (Umwelt)probleme.

Was werden auch sie sich die Zeit nehmen, die Augen aufzum? Welche wird dann die Schweizerische Las Vegas (das schweizerische (Umwelt)probleme an der Wende) sein? Wird es mehr der Bürgerstock sein, (ein) schweizerische Refugium für private Wäcker und schöne Kolonien?

#### Architektur und Architektur

Hiervon, zwei Dinge hat die Hotelindustrie des Bürgerstocks mit dem (Umwelt)probleme in Nevada gemein (aber man könnte auch an Miami oder irgendeine amerikanische Verstädterung denken; sie wird von einer (Umwelt)probleme) gefördert, die ein höheres (Umwelt)probleme aufweist, und sie verbindet diese (Umwelt)probleme mit Architektur und (Umwelt)probleme, die geeignet sind, ihren (Umwelt)probleme (Umwelt)probleme zu (Umwelt)probleme. Und sie ist (Umwelt)probleme (Umwelt)probleme: je (Umwelt)probleme als jede (Umwelt)probleme (Umwelt)probleme (Umwelt)probleme.

Die Autoren von Learning from Las Vegas haben zum Beispiel den (Umwelt)probleme (Umwelt)probleme von Las Vegas, auf ihre (Umwelt)probleme (Umwelt)probleme untersucht (191).



1 fig. 7 Saint Louis, Missouri: Demolition of residential blocks (Pruitt Igoe), 1972. From Rolf Keller op. cit.

↑ fig. 8 Caesar's Palace, Las Vegas;  
from *Learning from Las Vegas*.



↑ figs. 9–10 Bürgerstock Hotel, Lucerne, driveway.

Die Kriemhild, die sich in einer grossen, unermesslichen Sphäre auf dem Platz vor öffentl. Sitzung (im Grundriss) im Barock-Palast (jetzt im Stock und fast aufwärts) abzeichnet. Der Hauptbau (jetzt in einer Art Giebel-Pavillon) die Skulpturen, die zwischen der Hauptaufgabe sind, erinnern an das Caricatur in Modigliani's Villa in Triest, nur dass die Skulpturen hier in Gips und sogar mehrfach nicht antik, sondern Renaissance-Originals sind. Die vier Springbrunnen schliesslich scheinen den Platz zu fluss überlassen zu wollen, ist ihm bekanntlich nur eine solche Brunnen zu finden sind. So verhält, breiten einer Mass concurrender Wagen, ein Bild spätbarocker Patrizierlichkeit mit Hilfe von abstraktem Ansehen in die Renaissance und ein modernes Model-Herzstück.

Was hier vorliegt, ist eine Architekturmethode, die ihre Aufgabe nicht nur in der abstrakten Qualität, sondern mit Hilfe konkreter Statistiken erfüllt. Im Grunde gerichtet im Rahmen der Bürgerstock-Hotel, genau dasselbe (B. 10). Das Empfangsgebäude (die Bestimmung der Zufahrt) weist auf einen letzten Schimmer. Die Fassade darunter sind allerdings gross und modern, denn was in der Hinführung nicht ist nicht der spätere Rahmen als solcher, sondern seine Kombination mit modernem Comfort. Zu dieser Kombination gehört auch die Buchstabenwahl im Loggenschloß. Buchstabenwahl sind nicht nur Anzeichen an Tugend-Faktoren, sie sind auch und sogar daher etwas aus über dem Sinne des Einheitswertes. Und schliesslich die typische, modernstege Kollage mit dem Springbrunnen, das eine etwas ästhetische Anpassung an Barocke Brunnenlichkeit, zum Verweisen

erlaubt. Diese Räume sind modern. Sie hat Teil an der Wiederholung-Motiv der fünfziger Jahre, aber als etwas auch im ästhetischen Park-hinzuhalten von Roberto Baris Mora. Dass fertig dieses über die Zeit und Erfahrungen dazu, dass im Auto verfahrenen Besucher zu bringen. Im Schritt zu fahren, das wiederum erfüllt der Platz, überaus im Auto zurückfahren, dass man wird mit dem Wagen zusammen gesehen. Ist doch der Wagen, was ist im Ferienkontext, das Abenteuer per excellence, ist weniger dramatischer Persönlichkeit, (früher, wenn man keine Landwagen oder keine Motor des Wagens, (den jährl. nur besser aussieht) des Hotelbesitzer.)

Dass dieser skulpturale ganz Architektural sein wird niemand bestreiten (abgesehen vielleicht von Besten des Bürgerstock's selbst). Er ist geradezu langweilig wie irgendeine Fabrikanlage auf dem Zürichberg (auch im Terrain). Je doch extrem ungenutzte Langeweile ist weniger angebracht als eines Wirtshausens. Und während es gibt keinen zwingenden Grund, warum eine komplexe und vielschichtige Komposition wie die hier vorliegende nicht auch zu einem letzten überaus grossen zusammengeführt werden könnte. Ein schmerzhaftes Beispiel für den selben Vorgang würde ich freilich (noch) nicht aufgeben. Vorderhand sind noch mehrere Lösungen möglich, welche, die ein neue Form erzwungen, tritt als ein

#### Die (nicht mehr ganz) neue Monumentalität

Beispiele von guten und sauberen Platzgestaltungen, die sich mit der zufälligen und zufallenspezifischen Situation auf dem Bürgerstock vergleichen lassen, gibt es viele in der Schweiz. Der PAU ist ein wichtiges Anliegen der

↓ fig. 11 Kallmann, McKinnell  
& Knowles, Boston City Hall (1963).



Schweizer Architektura gewesen, insbesondere legt 1950, und damit auch auf Amerika zu. Jeffrey Glavin (der Schweizer Architekturstudient, der seit 1938 von Harvard studierte), hat in dem Buchlein Architektur und Dienststadt (1954) einige der besten Beispiele für diesen Fallstrick mit dem Platz in Gießen stehen:

Die Funktion der Wohnzone muss genau sein sein. Dies wird möglich sein, wenn die Bebauung der Mittelzone einer Seite in grossen Massstäben durchgeführt und eine Bebauung die Schaffung einer Fläche in der sich überaus viele Zentren entwickeln wird. In diesen offenen Räumen wird die wirtschaftliche Architektur der in gewissen Fällen sein. Denn wenn sich die kommunalen Zentren entwickeln, dann wird diese und andere Zentren als nicht zusammengehörig stehen werden. Das kann immer eine Dienststadt werden sich lösen!

Das Zentrum von Boston wird seinem besten postkarlsoberitalianischen Rathaus (von Kallmann,

↓ fig. 12 Le Corbusier,  
La Tourette convent (1958).



McKinnell und Knowles) kann als eine Art Ausstrom jener ersten Modernität gelten, von der Glavin und andere einige Jahre zuvor im Rahmen der CIAM geschwärmt hatten. Etwas, um dieses heroische Bild urbaner Gemeinschaft revidieren zu können, musste in Boston dann ein Teil der realen städtischen Gemeinschaft aufgefunden, ein gewisses Ghetto zerstört werden. Schritte war in der näheren Zukunft nicht ohne weiteres möglich, weil es nur dann die Präsupposition des Gemeinschaftsbezugs als Anliegen, das in beschleunigter Form praktiziert wurde, in den einzelnen Städten und Dörfern (16, 23) — aber vor allem in Form von kirchlichen Zentren. Man findet hier in zahlreichen Abweichungen Anlagen für Schulen in Boston, die gross durch Präzision und Stoff vermerkt, helles Platte und im Hintergrund das gestirnt herablickende Architektur-Monument (19) ist



↑ fig. 13 Boston City Hall Plaza.



↑ fig. 14 Dolf Schnebli, Catholic church, Oberentfelden, Aargau.



↑ fig. 16 Rolf Keller and Fritz Schwarz, Muttenz town center.

↑ fig. 15 Rolf Keller and Fritz Schwarz, Muttenz town center.

↑ fig. 17 Boston  
City Hall.

↑ fig. 18 Court building,  
Clayton, Missouri.

↑ fig. 21 R.+E. Guyer Stettbach school in  
Schwamendingen district of Zurich.



fig. 19 →  
Töss-Zentrum,  
Winterthur.

fig. 20 →  
Ernst Gisel, School in  
Engelberg, 1965–67.

191. Man kann die gegenförmigen Aussagen des-  
sen, was die Amerikaner «Civil Centers»,  
«Plaza» oder (wennschon) «Platza» nennen, be-  
deutungsvoller für mich heisst als gewisse  
charakteristische. Oder zur «Stufe» der Begeg-  
nung, wie es die Cityverdingungen und Shop-  
ping Centers neuerdings ausdrücken – denn  
diese haben das Thema «Gemeinschaft» inne-  
rlich ebenfalls entdeckt.

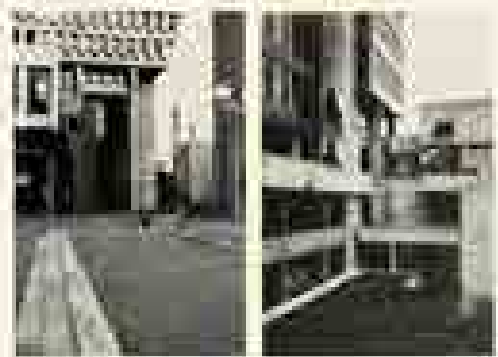
Was diese architektonischen Monumente  
von dem Hochwerk zur dem Bürgersack um-  
schaltet, das ist eben, dass sie nicht nur sind,  
d. h. dass die eine Thematik abändert,  
die architektonisch ist und um die anderen  
Themen von Raum, Form, Konstruktion etc.  
Es gibt bereits gewisse, unterschiedliche Lösun-  
gen, wie etwa der schmale Vestibül einer Kirche  
in Oberentfelden AG (14), aber auch brutale,  
wie etwa das Übergang in Aarau selbst. Me-  
liorant eines Mini-Civil-Centers. Hier wird  
etwas gesagt, wie unerwartet dramatisch es  
trägt, wenn ein Betonpfeiler in die Höhe  
eines Central Walls hinverleht. Auch das hat  
nach von Rosen ist wiederum eine dramatische  
Schäufelung starker Kulte – immerhin  
eine formal kontrollierte (22, 23).

Beim Beispiel werden ein architekto-  
nisches Thema ist, das eigentlich wenig oder  
nicht mit der Funktion und der Bedeutung  
des Bau zu tun hat. Anders als der hat, gehen  
auch sie – jedoch selbst – zum Symbol.  
Symbol zunächst für Absicht, Leistung, Drei-



Symbol für die Bereiche, sich um einen Preis  
vom hierarchischen und topographischen Kontext  
abzuheben. Und schliesslich Symbol für eine  
architektonische Identität, die den Kontakt mit  
den einfachen, unkonventionellen und freud-  
vollen Aspekten des Alltags eingebrochen hat.

Freigewillig an meinen Seiten ist keine,  
dass sie moderne sind. Das wird mit überwie-  
rig im Hinblick auf einen fast antiken Begriff  
Begriff von Modernität. Freigewillig ist, dass sie  
sich in Form als um Herkommen und Originalität  
bewahren – wo doch das mit Wert geändert.  
Nebenbei gänzlich zurecht würde. Das  
Nebenbei, das wäre alles in einem kühl-  
strahlenden wie Mythen (19, 16) ein kühlen-  
kühlender Verfallungsbau, und oben nicht ein  
Selen Dürft in einem Instanzloch selbst-  
leben Land-Sitz.



↑ fig. 22 Boston City  
Hall, detail.

↑ fig. 23 R. Meyer,  
Headquarters of an electric  
company, Aarau, detail.



tabloid genre that borrows its rhetoric from *BLICK* headlines.<sup>3</sup>

Indeed, Keller's book was necessary and useful. The situation it flags is alarming; it needs to be discussed. Often enough, Keller's observations hit the mark—as do Blake's. Nevertheless, in the end both authors' outrage sounds somewhat hollow. In hindsight, and measured against the real challenges at stake, the heroic posture and the apparently irrevocable belief that people's happiness or distress depends on architecture is simply grotesque. Granted the relevance of the issues raised, more often than not the arguments thrown into the debate are based on gross generalization and platitudes. To present a randomly chosen American "Strip" (Blake, 1964) or an ordinary Swiss road junction (Keller, 1973) as an epitome of "environmental pollution" is just too easy (figs. 5, 6). You don't have to be a Touring Club fan to know that freeways not only disfigure landscapes and settlements but also provide access to them. Similarly, road signs are neither good nor bad; as to traffic signs in particular, they are an indispensable means of organization and information along streets and freeways.

Nor are the famous pictures documenting the demolition of new housing blocks in St. Louis, Missouri, the decisive evidence of the "perversity" of modern planning principles (fig. 7).<sup>4</sup> Anyone with a modicum of impartiality can see that what failed in Pruitt-Igoe was not so much architectural principles as the administration's ability to coordinate those principles with sociopolitical measures. Had Yamasaki's blocks been cut half in scale and erected in a European suburb such as Schwamendingen, rather than in an especially neglected black ghetto in St. Louis, who knows whether they might not be regarded as a particularly successful component of Zurich's cooperative housing program.

Luckily, Americans tend to treat false paths with a healthy skepticism. And indeed, Blake's cry of alarm has by no means been this critic's last word. Nor did all his American colleagues choose to move out to Las Vegas to study the landscape that Blake had just labeled as America's junkyard. Meanwhile, in Switzerland, when it comes to architecture,

"progressive" journalism still considers it appropriate to discuss its problems and challenges in terms of moral indignation and metaphysical disgust. When will reporters and critics take the time to open their eyes? What will be the Swiss Las Vegas, the Swiss "mirror on the wall"? Will it perhaps be the Bürgenstock, that elegant retreat for private weekends and well-sponsored congresses in the very heart of Switzerland?<sup>5</sup>

### "Architecture" and Architecture

The hotel landscape of the Bürgenstock has at least two things in common with the entertainment resort in Nevada (though Miami or any other American leisure landscape might also serve as a paragon): it caters to a clientele with a high age profile, and it pampers its customers with architecture and interior decoration capable of pandering to their secret social aspirations. And it does so all the more successfully the more consistent it is in avoiding outré "modern" design. This is how the authors of *Learning from Las Vegas* investigated the architectural symbolism of Caesar's Palace, one of the major casinos in Las Vegas (fig. 8).<sup>6</sup> In its ground plan, the colonnade, which opens out in a large, enveloping gesture toward the car park, recalls Bernini's St. Peter's Square in Rome. In elevation, however, it makes one think of Yamasaki. The main building behind it is a kind of Gio Ponti baroque. The sculptures standing between the columns are reminiscent of the Canopus in Hadrian's Villa in Tivoli, although in this case they are made of plaster and papier-mâché and represent imitations of Renaissance originals rather than examples from antiquity. The four fountains seem to want to outdo St. Peter's Square in Rome (where there are famously only two). Thus, amid a sea of parked cars, an image of late Roman opulence is created with the help of eclectic borrowings from both the Renaissance and modern motel glitz.

What we are dealing with is an architectural environment that fulfils its task not via abstract criteria of "quality" but based on figurative symbolism. The *cour d'honneur* at the core of the Bürgenstock hotel complex basically does the same thing (figs. 9, 10). The reception building (the top station of the funicular railway) flaunts a Lucerne barn roof. As to the windows

beneath it, they are large and modern, because what counts in the hotel business is not the “antique” or the “local” as such but its combination with modern comfort. The quarry-stone wall on the ground floor is part of this architectural combinatorics. Quarry-stone walls do not merely refer to Ticino folklore. They are also expensive and therefore give us a clue as to the status of the establishment. Finally, the coquettish, kidney-shaped border with its fountain, surrounded by a pool—a somewhat meager echo of baroque garden art—invites the passers-by to linger. The border is modern. Its kidney shape, a 1950s cliché, recalls the Brazilian landscape gardens designed by Roberto Burle Marx. At the same time, its indentation and bulging force visitors driving past to travel at a pedestrian pace. That, in turn, increases the thrill of driving there to begin with—as it is only in this way that you are seen in your car. The car, after all, being the ultimate accessory, especially on holiday; it enhances and dramatizes personality (of course, if you are not driving a Lamborghini or a Mercedes, you are more likely to park outside the hotel precinct).

Nobody will claim that this “spa square” is good architecture (apart from perhaps the Bürgenstock’s owner himself). It is as boring as any banker’s villa on Zürichberg or in the Ticino region. But then, first, isn’t unpretentious boredom less annoying than noisy bumbledom? Second (and more important): Why can’t a complex, multifaceted iconography such as the one displayed here be brought together into a convincing formal whole?—To date, I (still) cannot name a single such Swiss example. Tidy solutions remain the trump cards. Such buildings want to be seen as a triumph of pure form over complex program and fuzzy symbolism.

### **The (No Longer Completely) “New Monumentality”**

There are many examples in Switzerland of well-planned urban or village squares that can be juxtaposed to the arbitrary eclecticism of the Bürgenstock “plaza.” Design and orchestration of public space enjoy a high status among Swiss architects, especially since the 1950s, and the same applies to the United States. In his small book *Architektur und Gemeinschaft* (1956)

[published in English as *Architecture, You and Me* (1958)] Sigfried Giedion outlines a number of ideals that appear to have spawned a global fascination with squares:

“Sites for monuments must be planned. This will be possible once replanning is undertaken on a large scale which will create vast open spaces in the now decaying areas of our cities. In those open spaces, monumental architecture will find its appropriate setting which now does not exist. Monumental buildings will then be able to stand in space, for, like trees and plants, monumental buildings cannot be crowded in upon any odd lot in any district. Only when this space is achieved can the new urban centers come to life.”<sup>7</sup>

Boston City Hall and the huge public plaza at its foot are not merely an archetype of 1960s urban design but a key example of the “New Monumentality” that Giedion and others had launched as a concept in the 1940s (architects: Kallmann, McKinnell & Knowles). Unfortunately, the sacrifice to be made for this celebration of the idea of “community” was the de facto eradication of the *real* community that previously occupied this space—in fact, the ruin of an entire neighborhood. Such sweeping measures would be difficult to carry through in tiny Switzerland, given the grassroots culture of direct democracy practiced there. Hence it was in the format of small public spaces in some well-to-do Swiss towns and villages that the “regeneration of public life” was tested as an architectural theme (figs. 16, 23)—to be further refined in church centers, where Boston with its large piazza, “humanized” by cobblestone paving and steps, with a “monument” grimly peering down upon it from behind, is echoed in miniature format (figs. 13 to 16). Elsewhere, the American “civic centers”—or rather “plazas” and (exotic) “piazzas” have been downsized to the more congenial Swiss village square. Or into “Stätten der Begegnung” [sites for encounters], as developers of downtowns and shopping centers like to call them—now that they, too, have discovered the theme of community.

What distinguishes the ecclesiastic or civic “piazzas” just referred to from the Bürgenstock patchwork is the fact that they focus on abstract qualities of space, form, and construction. The spectrum goes from carefully scaled solutions—an example is Dolf Schnebli’s beautiful church forecourt in Oberentfelden, Aargau (fig. 14)—

↓ fig. 24  
Holiday Inn, sign.



↓ fig. 25 Dr. J. Dahinden,  
Catholic church, Dielsdorf,  
Canton of Zurich (1962).



↓ fig. 26 Polynesian restaurant on  
an arterial road of Boston.



#### Schweizer Eisen-Architektur

Die Schweizer Ländlichkeit ist inzwischen angereichert mit Bauten der bewundernswürdigen, ja sogar sehr qualitativsten, Eisen-Architektur. Unter ihnen gibt es viele, die sich vorzügliches Obergeschoss und zeigen, von lächelnd-förmigen, Spalten in die Höhe gehenden. Diese Form, welche die Eisen- für der Swiss-City Hall in Bern, von Le Corbusier (La Tourette) übernommen haben, ist inzwischen zu einer Art international selbst- fähigen Importierschema geworden. Ihre Schönheit ist bereits allgemein anerkannt und bestätigt.



↑ fig. 29 E. Rausser, Church in the Canton of Bern.



↑ figs. 30-31 Gas station in Müstair, Graubünden.

Fig. 32 Walter M. Förderer, Catholic church, Bettlach, Solothurn.

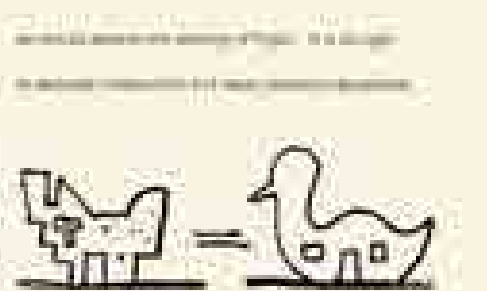


Die Sprache der Struktur des Ornaments ist heute ohne Nachdruck hier fast ein moderner. Architekt. In solchen Fällen wird Konstruktion zum Ornament ihrer selbst. Wenn man, wie Venturi in seiner Zeit, das Feld heutiger Bauern schreit in einem, die applizierte Dekoration aufweisen und welche, die selber plastisch. Insofern Dekoration sind, dann tritt eben das unentbehrliche Ornamentarium von hier England ähnlich in diesem Kategorie wie ein bruta-lexischer Materialismus (33). Dazu Venturi's Bäume jeder im Vergleich mit Schweizer Baum (siehe 11) verweist (schematisiert) Kriechen als Baum — ist diese Form von dem, was im Schweizer Architektur in Einzelheit und Originalität produziert und 1960 mit diesen Begriffen verbunden wurde, eine wichtige Substanz von Gestaltung — oder Ausdrucksform-architektur? Hat der gute alte Peter Meyer am Ende noch Recht?

Technische Form, ohne ein bestimmtes, bestimmtes, stellen sich ein auf die Fläche der Form, und gibt, ist diese eben ein Architektur, positiv des Taten, Geben, die geometrische Form positiv im Sinne — die Dreiecke sind in der Linie auf, bei 100 in einem bestimmten Verhältnis zum Quadrat und ein bestimmtes, ein bestimmtes mit einer bestimmten oder mehreren Teile bzw. Modellen, Gesetzen.

Natürlich hat er Recht, aber er sagt wenig die Hälfte. Denn nicht nur sehen Kirchen wie Ausdrucksformgebung aus, die Rechnung kommt auch in umgekehrter Richtung: Einkaufsreiten präsentieren sich als vorgeschichtliche Heilig-Sinn mit Göttertheorien und Sakraments-hauschen in der Form-plastischer Märkte. Wo! gibt es katholische Gotteshäuser, die — können sie an der Seite 2 nördlich von

Fig. 33 R. Venturi, "The Duck," from Learning from Las Vegas.



Boston — nicht mit einem bestimmten Be-standteil verbunden werden können (38, 36) und das ist auch gar kein Zufall, was doch der hier fragliche Architekt wissen um Gestalteten und Unterhaltungsprozess gewonnen ist. Das untere zeigt gibt es z. B. in Graubünden, Tans stellen, wo die gute Dreiecke und der damit zusammenhängende Bereich ist in einem schlichten, aber doch sehr, seinen Ausdruck findet. Tank-Motoren sind, in deren, bestimmten Formen festgelegt wird (30, 31).

Nun ist es ja nicht so, dass die Ducken Tankstelle ausschließlich als Schütze oder die Zücker Landstraße als Nachricht sich darstellen wird. Gemeint ist in diesen Fällen eine Maßnahme, umweltschützerisch akzeptiert, sehr flexibel. Aber eben die Abende, in ganz aller moderner Tradition (siehe 11) verweilen, ist keine ausreichende Garantie dafür, dass die auch tatsächlich ausbleibt. Es würde sich auch können, einen Versuch zu machen, im später in den GUT zu bekommen, zumindest sehen mit, wichtiger tatsächlich etwa die Bauzüge, Beteiligungen ausgedrückt werden soll.

Es könnte sein, dass, dass diese die besten, seine (unvollständigen) wie auch weniger komplexen Moden der Schuljahr durch sehr viel traditionelle Funktionen bedacht sind. Schön kommt das System eine deutlich größere Gänge eingeschaltet zu haben. Die Punkte der Wäpfele schlingt vielmehr an Drei wie — Spreitenbank, und ebenfalls Zücker. Vor zehn Jahren entstand es ein grosses Einkaufszentrum, welches sehr viel ist in sich ein Architektur, ein menschlich generierter Ausdrucksform eines Flares und Plattenbrücken im Lichte (35). Zehn Jahre, zehn Jahre unent-

to examples of singular banality, such as the recent high court building in Aarau, which functions as the backdrop to a mini civic center. What a glorious spectacle that is: the boldness of a concrete pillar driven into the coattails of a curtain wall. Sure, Boston City Hall, too, is first of all a demonstration of static forces—a highly controlled one in comparison (figs. 22, 23).

Both examples play with architectural themes that are basically unrelated to the function of the given building and even more so to its “significance.” In doing so, they, too, become symbols—whether intentionally or not: first, for dramatizing load-bearing performance; second, for celebrating an architectural aesthetics that has severed its ties to the simple, undramatic, and friendly aspects of everyday life.

What is questionable with buildings like these, however, is not that they are “modern” (whatever that may mean) but that they strive to achieve heroism and originality at any price, where a more obvious solution, perhaps laced with a little humor, would have sufficed. In an industrial suburb like Muttenz, the obvious might have been to highlight the town’s smoothly running administration by way of an elegant curtain-wall office building as would be done in nearby Basel, rather than to drape it as a pepped-up post-Ronchamp-style concrete village (figs. 15, 16).

### Swiss Duck Architecture

In the meantime, the Swiss landscape has been enriched with buildings of the heroic kind, some of considerable design quality. Many of them boast of a massive volume containing one or more floors and placed on supports that allow for generous public space below. Slatted profiles at times dramatize the spectacle, hanging from the upper floors like inverted crenellations. That order seems to have become a universal pathos formula for public buildings. The designers of Boston City Hall derived it from Le Corbusier (La Tourette). Its message is almost as universally understandable as a Holiday Inn sign: it says something like “Attention: Here comes serious architecture.” In such buildings, construction itself becomes ornament. If, as Venturi has done, the field of contemporary building were divided into structures with applied decoration and ones

that are themselves sculpturally staged decoration, then the legendary duck-shaped duck restaurant in Long Island can’t help ending up in the same category as a brutalist monument—be it a city hall, a high school, or a church (fig. 33).

Churches as ducks? Could it be that much of the work produced in the name of creativity and originality in Swiss church building is ultimately to be ranked as a religious subspecies of restaurant and exhibition architecture?—Was good old Peter Meyer ultimately right?

“Technical forms, the *chichi* of exhibition architecture and the *haut-goût* of the graphic designer are applied to the church, which has now become an exhibition pavilion of the Lord, a tasteful travel agency to the beyond—with free brochures presented at the entrance. It fidgets in a permanent St. Vitus dance of architectural geniality and ‘waywardness,’ equipped with super-archaic or infantile sculptures, mosaics, paintings ...”<sup>8</sup>

Of course, he is right, except for telling only half the truth. Not only do churches resemble exhibition pavilions; it works the other way around too: shopping centers present themselves as prehistoric sanctuaries with divine thrones and tabernacles in the form of enormous menhirs. Some Catholic churches in Switzerland, if they stood along Route 1 north of Boston, could easily be mistaken for a Polynesian restaurant (figs. 25, 26). Nor is that a coincidence, since the architect in question is famous for the magic of the gastronomic and entertainment resorts he designed. And there are gas stations in the Grisons where the benefits of their border location and the resulting high gas sales are transfigured into secularized bell towers: gas-station chapels, with tabernacles offering supplies for the journey (figs. 30, 31). Not that the Grisons gas station deliberately intends to resemble a sacred building, or that rural churches in the Zurich region mean to look like nightclubs. Clearly, the intention in these cases is nothing but semantically unburdened “artistic quality.” However, the aim of avoiding symbolism does not prevent it from actually happening. Hence, it would be worth attempting to regain an element of control over that phenomenon—at least so long as architecture is thought to express values relevant to and shared by its users.

Granted that today, with the oil crisis, the luxury rhetoric of bunker sacredness and other less pompous fashions of the sixties may have

to face much more trivial challenges. The system already appears to have initiated a much tougher approach to expenditures altogether. Spreitenbach, just outside Zurich, may be one of the locations where the moment of truth appears in its most naked fashion. Ten years ago, a large shopping center was built there, packed and plastered in a great deal of architecture: with a curved, Moorish envelope in concrete, a piazza as well as a fountain in the atrium (fig. 35). Ten years later, a new version of a shopping center is being erected directly beside it (fig. 36). Architectural packaging is no longer thought to be essential. In the days of discount retailing, design costs are radically

skimmed down. A simple container will do—one of those boxes lying around along our freeways in all colors and sizes. The savings in architecture are canceled out by the additional energy costs: such boxes are completely sealed, both visually and climate-wise. And they are tidy (fig. 37). Architecture, design, form, and symbolism are suddenly reduced to the “cheerful” coloring of facades and the eclectic decor inside: the familiar folklore of good old Swiss graphics and the cool magic of neon light will do the job. The tone has been set: Switzerland is about to show its big brother how to do things better with “ducks and sheds.”

#### ENDNOTES

1 Grumbling about Swiss “thriftiness,” “lack of courage,” and a general feeling of cultural gridlock as opposed to the dynamism of life and art in America is a recurrent theme in statements by returning “expatriates.” See for instance Max Frisch, “Cum grano salis,” *Werk* (October 1953): 325–29.

2 Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture* (New York, 1966), 103; and R. Venturi, D. Scott Brown, and S. Izenour, *Learning from Las Vegas* (Cambridge, MA, 1972).

3 In the meantime, Blake himself has turned the tables on modern architecture, in whose name he castigated the vulgarity of the “Strip” in 1964. His article on “The Folly of Modern Architecture” was even published in *Reader’s Digest* (May 1975) (orig. pub.: “The Folly of Modern Architecture,” *Atlantic Monthly* (September 1974)).

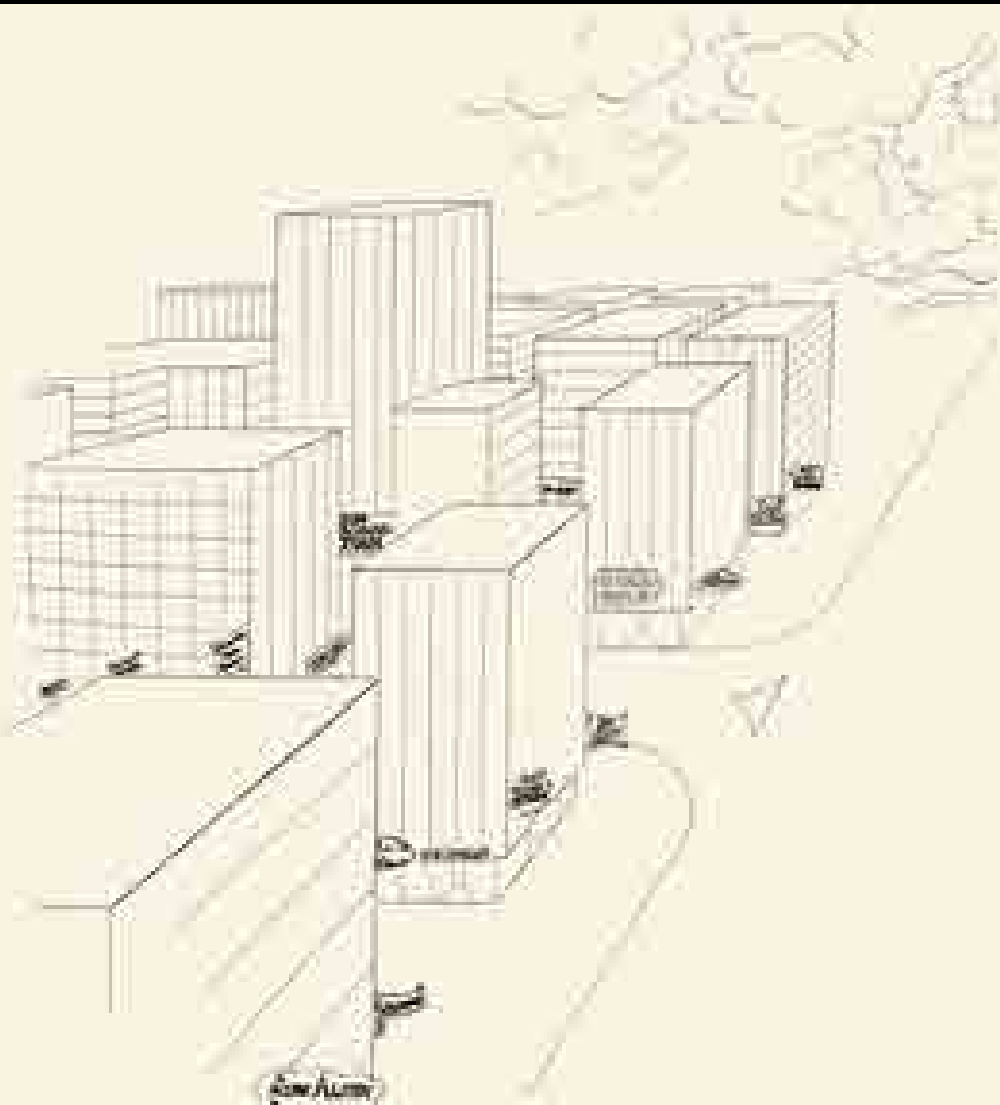
4 The Pruitt-Igoe project is a 36-million-dollar social housing project consisting of 33 eleven-story housing blocks (architect: Minoru Yamasaki; construction began in 1955). In 1969, an average of one murder a week was committed in the new public housing project. As a result, four of the blocks were demolished by the Army Corp of Engineers, and the remaining buildings were evacuated.

5 Bürgenstock was chosen as an example after the present considerations were presented as a conference paper at an FSAI [Fédération Suisse des Architectes Indépendants] seminar held at the Grand Hotel Bürgenstock, June 1975.

6 *Learning from Las Vegas*, 48–51.— See also *archithese*, 13 (1975).

7 Sigfried Giedion, *Architecture, You and Me* (Cambridge, MA, 1958), 50.

8 Peter Meyer, “Lourdes-Grotten und Verwandtes,” *Schweizer Monatshefte* (October 1974), 463ff. The art and architectural historian Peter Meyer was editor in chief of the Swiss architectural journal *Das Werk* from 1930 to 1942.



bei dabei: die neue Version eines Shopping Centers realisiert (30). Auf architektonische Verzahnung kann jetzt verzichtet werden. Im Zeichen des Discount-Geschäfts ist es die Architektur, die nicht substituieren wird, nur, wenn da vorher und höheres zum Ziel mit

einer schlacken Corralles, ist aber jene Schaffens, die bereits in allen Größen und Farben entlang unserer Autobahnen herumtollt. Was nur ein Architektur einseit, das geht nun in Frage, denn solche Basen sind nicht wie überdich verdrängt. Und sie sind





# Erfahrungen mit einem Bauverlauf

Die Erziehungsbauten der Washington University in St. Louis, Mo. \*

Architekten: Schmidt Associates/James Montgomery

Assistenten: W. Huse, Robert Matter

\* 1959 Architektentwurf (Graf-Schmidt),  
Design Associates/James Montgomery; Erbauungs-  
beginn der Washington University, St. Louis, Mo. /

Erweiterung der Washington University, St. Louis, Mo.  
Wohnbauwerk / zentrale 1966 / Ausführung / abgeschlossen  
1970: Holz und Mauerwerk / Kern-4-Störungsplan



# metropolis réduite

«Les gratte-ciel de New York sont trop petits.»

Le Corbusier, 1933

(d'après *Qu'est-ce que les cathédrales étaient blanches?*)

Lorsque l'on considère les réactions des architectes européens face au phénomène du gratte-ciel américain des années vingt, on a l'impression que les architectes américains acceptaient avec complaisance la prolifération de ce type de construction, qui — aux yeux de Le Corbusier par exemple — aurait pu être maîtrisée à son avantage. Bien sûr ces réactions datent d'une époque où l'Europe n'avait pas encore à faire face à cette réalité de la construction de gratte-ciel. Pour un Le Corbusier ou un Erich Mendelsohn le gratte-ciel américain devint un objet à la fois d'envie et de dérision, parce qu'il n'y avait rien de comparable en Europe et parce que les architectes européens avaient l'impression qu'ils auraient pu en faire quelque chose de mieux.

D'avoir part les effets destructifs et même pernicieux de la construction de gratte-ciel commençaient à se faire sentir pour les architectes américains. Même si ces derniers acceptaient et sollicitaient des commissions pour des gratte-ciel, ils manifestaient une certaine ambivalence au sujet d'un développement

apparemment inévitable, influencé plus par des facteurs économiques que par la planification architecturale. L'impression que l'architecture n'était plus contrôlée par la profession architecturale est reflétée dans le livre de Edwin Avery Park, *New Backgrounds for a New Age*, paru en 1927, dans lequel il déclare:

«L'architecture n'est au fond autre chose qu'un jeu de poney qui tente à dépasser le classique. Son travail est nécessaire celui d'un ingénieur financier, il ne peut son but qu'à faire des coupes, à gratter et à manier le ciment-pierre, attendu qu'il perdure quelque chose, sans avoir le temps de se soucier trop de quel il s'agit avec fait... L'art et l'architecture ne fonctionnent plus sur le base du matériel. L'architecture est entrée dans la compétition moderne de la survie par l'adaptation.»

L'idée que l'architecte n'est plus qu'un simple technicien au service du spéculateur foncier a été reprise encore plus crûment par Sheldon Cheney, dans *The New World Architecture*, de 1930:

«Pendant les „Commercialism“ est le travail. On — seulement trop souvent et trop souvent — pour lequel les hommes construisent eux-mêmes leur maisons les plus longues, les plus intéressantes et les plus luxueuses. Pour cette raison ils construisent de plus en plus haut, ils construisent toujours plus d'étages dans un espace de sol toujours plus réduit, détruisent la lumière et l'air du voisin, empruntent plus souvent dans leur chambre l'escalation, qui est le vrai droit de Commercialism.»

## Metropolis: verändert

Die Daseinsfrage leuchtet für New York einen Brennpunkt, insbesondere nach dem Bau von Wolkenkratzen entstanden, deren Dimensionen sich sprunghaft vergrößerten. Häufig zeigen diese Wolkenkratzer einen rechten Parallelogramm — entweder genau oder als Relief, im allgemeinen wird hier ein vertikales Modell des bestehenden Raums angenommen. Diese Modellvorstellung wird offensichtlich zum Baueiner als Klänge und formaler Bild des Raums vermittelt — dessen Form vor allem aufgrund seiner Dimensionen unveränderlich, geformt ist, insbesondere unter den Bedingungen der New Yorker Zonenplanung, die eine stufenmäßige

## Definition des Baubereichs hochsteht.

Darüberhinaus stellt die Verfasserin hier einen Ausdruck des Konflikts und des Übergangs zwischen der Architektur im Antebellum eines Bauern, die sich ständig in gegenwärtigen Anordnungen verhält — je es scheint hier ein Versuch vorzuliegen, die menschlichen Maßstäbe und die Natur in die neue Bauform hineinzubringen — stattdessen eines Quartiers aus den die feste Strukturen werden sind. Diese spezielle Bemerkung der amerikanischen Architekten für die es auch ähnliche Nachweise gibt ist wieder von der Filmgeschichte nach von der Fortsetzung der Epochen aufgegriffen wurden. Dies haben ganz im Gegenteil die amerikanischen und deutschen Aspekte des Wolkenkratzen verabschiedet.

# Shrunken Metropolis

Author:  
Rosemarie Bletter

Source:  
*archithese*, 18 (1976):  
22–27

Translated by:  
Brett Petzer

“New York’s skyscrapers are too small.”  
Le Corbusier, 1935  
(from *When Cathedrals Were White*)

When one considers the reactions of European architects to the American skyscraper phenomenon of the 1920s, one gets the sense that American architects looked on complacently as this new building typology proliferated. Others—for example, Le Corbusier—held that it might have benefited from further refinement. Of course, these reactions date from a time when Europe had yet to be confronted with the reality of skyscraper construction. For someone like Le Corbusier or Erich Mendelsohn, the American skyscraper became an object of envy and derision alike, because nothing in Europe compared to it, and because European architects felt they could have made rather more of it.

On the other hand, the questionable, perhaps even harmful effects of skyscraper construction were beginning to be felt by American architects. Although they accepted and carried out commissions for skyscrapers, they displayed a certain ambivalence toward what seemed like unstoppable growth influenced more by economic factors than by architectural planning

considerations. The impression that architecture was no longer under the control of the architectural profession is reflected in Edwin Avery Park’s 1927 book *New Backgrounds for a New Age*, in which he writes:

“The architect might as well never have wasted his time learning to design. His job is now that of a financial engineer, his time spent cutting, scraping and shoe-horning, trying to produce something, without time to worry too much how that thing will look. ... Art and architecture no longer function upon a basis of patronage. Architecture is competing in the great modern struggle to survive through fitness.”<sup>1</sup>

The idea that the architect had become a mere technician in the service of property speculators was expressed even more bluntly by Sheldon Cheney in *The New World Architecture* in 1930:

“Perhaps Commercialism is the new God, only too powerful and alluring, to Whom men are building today their largest, costliest, and most laudatory structures. In this service they are building higher and ever higher, concentrating more and more activity in less ground space, stealing light and air from their neighbors, piously recording in their structures the exploitation that is [the] right-hand attribute of Commercialism.

At any rate, the skyscraper is the typical building of the twentieth century. New York City, to be sure, ... sees the rise of scores of business buildings larger, more honest in methods of construction and in purpose ..., and more expressive of contemporary living. Business rules the world today, and as long as

business can best be served where many offices are concentrated in one small area, in buildings designed as machines for the efficient discharge of buying, selling, trading, banking, law disputes, gambling, and exploitation, business architecture will be supreme."<sup>2</sup>

American architects were caught between the realities of the market and a cultural mythology that favored agrarian ideals, the notion of a limitless countryside, and Rousseau's belief in the superiority of rural life over city living. The resulting uncertainty found its strongest expression not in the general appearance of the skyscraper but in its architectural ornamentation, an area more likely to escape the kind of control that owners exercised over the building's marketability.

For example, in William Van Alen's Chrysler Building (1928–30), the very elaborate painted ceiling just over the threshold of the lobby depicts a scaled-down Chrysler Building. The lobby of the Empire State Building, by Shreve, Lamb & Harmon (1930–31), includes a metal relief of the building (fig. 1). And above the entrance to 60 Wall Tower by Clinton & Russell and Holton & George (1930–32), one sees a sculpted model of the building itself (fig. 2).

The placement of these miniaturized replicas near street or lobby entrances has an obvious purpose: to give employees a clear understanding of the form of the building they are entering. This is because the general form of the large buildings erected in the 1920s could be appreciated only from a considerable distance. Seen up close, their silhouette is impossible to read due to the effects of foreshortenings and obstructions. From the sidewalk, moreover, everything above the first setback in the facade is generally lost to view. Architects were clearly also invested in maintaining the "legibility" of their buildings despite their immense size. This concern with making architecture tangible was articulated in the nineteenth century by John Ruskin and reworked for the American context by Louis Sullivan. However, while Ruskin's and Sullivan's intention had been to make the overall outline of a building more readily discernible, only in the New York building boom of the late 1920s was it deemed necessary to provide every skyscraper with a diminutive version of itself.

There may be a second reason for these efforts to diminish the scale of the building, one that has nothing to do with a concern for legibility. These scaled-down projections may well reflect the architect's true ideals. That is, this may be a curious reversal of the old convention by which a scale model served as a stand-in for the larger structure that was wanted. Here, the small-scale replicas of these buildings that seemed so colossal at the time may well be closer to the intentions of the architects, who were discomfited by the construction of buildings they saw as oversized.

The 500 Fifth Avenue Building (1930–31) by Shreve, Lamb & Harmon offers one more example of this reduction in scale. In a bas-relief above the entrance, a kneeling figure wearing a peplos presents a model of 500 Fifth Avenue, possibly serving as a kind of Tyche, or protector of the site (fig. 3).<sup>3</sup> In this example, where the architectural model appears alongside a human figure, the building's proportions are even more readily measurable, scaled down to less than human height. If Tyche were standing, 500 Fifth Avenue would reach to about the height of the reeds. The same can be said of the Fuller Building by Walker & Gillette (1928–29). In the presence of two athletic male figures, the stylized "skyline" is reduced to the dimensions of a small decorative balustrade (fig. 4).

These miniature replicas can thus be regarded as commentary on the buildings they decorate. They retain a sense of the human scale that no longer exists in the skyscrapers themselves. Many skyscraper architects seem to have shown some hesitation in taking on the design of mammoth office towers. However, the romantic power and visual drama of the skyline that was starting to emerge in the 1920s still made a deep impression on most American artists, photographers, and filmmakers. For example, in 1922 the artist Charles Sheller and the photographer Paul Strand made a film dramatizing the skyscrapers of Manhattan. Entitled *Manhatta*, after a poem by Walt Whitman, it almost never shows skyscrapers from street level. Instead, the camera is either aimed at the summit, or, for even greater dramatic effect, placed on the roof, plunging straight down to the streets below. Here, human beings are mere minutiae in the cityscape.<sup>4</sup> The exaggerated

Fig. 1 Shreve, Lamb & Harmon, 1930-31. Empire State Building. Lobby.



De plus, certains architectes ont le sentiment d'être en concurrence avec le monde de la sculpture. Le style de Peter Behrens, qui inspirait le langage des institutions communales, s'écroule sous leurs yeux, comme plus tard sous ceux des architectes de l'International et dans toute l'Europe, et plus spécialement de la zone méditerranéenne. Au moment où se font les années les plus riches et les plus fécondes de l'architecture moderne, les architectes de l'Empire State Building ont une partie de leur esprit tournée vers l'architecture classique, dans les modèles que leur offrent les œuvres de la sculpture antique, grecque, romaine, byzantine, des siècles ultérieurs, surtout pour les œuvres de sculpture en haut-relief, monumentales, qui leur offrent un langage si riche.

Les architectes américains étaient pris entre des réalités du monde et une mythologie culturelle qui leur avait été héritée depuis et le moment d'une campagne sans précédent en matière de style, que la moyenne internationale de la population de la vie rurale par opposition à l'urbanisme américain. L'architecture provoque par cette occasion une certaine expression et elle forme son point de vue général de la pratique, mais dans son expression architecturale, un langage plus complexe et plus riche.

Fig. 2 Clinton & Russell, Holton & George, 60 Wall Tower, 1930-32. Detail of the entrance.



du genre de colonne que le projetisme avait fait sur les colonnes de néoclassicisme de Calles.

Par exemple, dans le Chrysler Building de William Van Alen (1928-30), on peut observer dans une peinture très élaborée du plafond, juste à l'entrée de l'entrée, une version à échelle réduite du Chrysler Building. On voit dans le hall d'entrée de l'Empire State Building, de Shreve, Lamb & Harmon (1930-31), on peut voir un relief sculpté illustrant l'Empire State Building (Fig. 1). Et le hall de l'entrée du 60 Wall Tower Building de Clinton & Russell et Holton & George (1930-32) on aperçoit un modèle sculpté de l'édifice qui s'élève (Fig. 2).

Il y a une raison évidente qui explique cet aspect de réplique à échelle réduite près de la porte d'entrée ou dans le hall d'entrée. C'est surtout dû à la volonté des architectes de compléter plus vite de la forme de l'édifice dans l'espace de la peinture. Dans les larges espaces ouverts dans les années vingt la forme générale ne peut être appréciée qu'à grande distance.

La mise en place, leur affaiblissement certain-  
ment incompressible à cause des effets de  
recours et des obstructions, et en général  
du niveau du travail tout ce qui se trouve au  
dessus du premier axe-basculé (même) de la  
façade est perdu pour le regard. Il est déjà  
évident de fait que les architectes avaient insisté  
à ce que leurs constructions respectives aient  
surmonté les obstacles de la taille gigantesque.  
Cette préoccupation de rendre l'architecture  
tangible a été articulée de manière associée  
au dix-neuvième siècle par John Ruskin et fut  
reprise et adaptée au contexte américain par  
Louis Sullivan. Cependant, alors que l'intention  
de Ruskin et Sullivan avait été de rendre la  
différence globale d'une construction plus fa-  
cilement discernable, il semble que le besoin  
de pointer les grattes-ciel de leur propre sur-  
mon structure n'ait pas été ressenti avant le  
boom de la construction à New York à la fin des  
années vingt.

Il peut y avoir une deuxième raison à cette  
tentative de réduire la taille de l'édifice, qui  
n'a rien à voir avec le souci de lecture. En fait,  
des projections, mutations pointaient bien être  
des réflexions sur les vrais idéaux de l'archi-  
tecture. En d'autres termes, on constate un dé-  
faut (souvent) des anciennes conventions,  
sachant lesquelles le petit modèle est d'habitude  
un remplaçant pour la structure plus large  
qui était destinée, tel les parties répétées de ces  
constructions, qui semblaient être gigan-  
tesques, suscitant ainsi le reprocher de l'in-  
tention idéale des architectes, qui étaient in-  
commodés par l'existence de structures qu'ils  
trouvaient trop faibles.

Dans le 500 5th Avenue Building (1930-  
à 1931) de Shreve, Lamb & Harmon, on trouve  
un exemple de plus de cette réduction d'échelle.  
Dans un axe-miel au-dessus de l'entrée une  
figure à pendule, vif d'un poids, présente un  
modèle de 500 5th Avenue — peut-être un sorte  
de Tyché-projection des lieux (Fig. 3). Dans  
cet exemple-ci, dans lequel la moitié architec-  
tonique est associée avec une figure humaine, les  
proportions de l'édifice deviennent encore plus  
clairement mesurables — l'édifice Herb réchit  
à une échelle inférieure à celle de l'homme.  
Si Tyché était debout, 500 5th Avenue attend  
juste à peu près la hauteur des épaules. On peut  
faire la même remarque au sujet de Fuller  
Building de Walter & Cobble (1928-29). Dans  
différentes figures mesurées récemment le



copies stylées des dimensions d'une petite  
statuette idéalisée (Fig. 4).

On peut ainsi considérer ces répétitions  
immutables comme des commentaires sur les  
différences entre les échelles. Elles con-  
servent un sens de l'échelle humaine qui  
n'existe plus dans les grattes-ciel eux-mêmes.  
Cependant, alors que beaucoup d'architectes  
de grattes-ciel semblent avoir mesuré la  
réflexion dans leur conception d'une tour  
gigante pour eux-mêmes, la plupart des artistes  
— écrivains, photographes et cinéastes, étaient  
encore très impressionnés par le puissance  
monumentale et l'apparence dramatique offerte  
par la skyline qui commençait à émerger dans  
les années vingt. Par exemple, en 1922 l'artiste  
Charles Sheffer et le photographe Paul Strand  
firent un film de Manhattan, intitulé «Man-  
hattan», basé sur un poème de Walt Whitman,  
dans lequel les grattes-ciel sont immortalisés. Les  
édifices ne sont presque jamais montrés du  
niveau de la rue, mais le camera est soit pointé  
vers les sommets, ou bien — avec un effet  
encore plus dramatique — placé sur le toit d'un  
gratte-ciel, plongeant verticalement vers l'abîme  
de la rue. Les films humains ne sont plus rien  
que de minuscules incidents dans le paysage  
urbain. Les scènes de vie exemplaire utilisées par  
Sheffer et Strand ont été utilisées de manière  
encore plus dramatique dans le film de Fritz Lang

Fig. 4 Walker & Gillette, Fuller Building, 1928–29. Detail of the entrance.



Manhattan (1926-27), dans l'ouvrage grammé en deux tomes de Manhattan, Long arriva à New York en 1924 et resta au'il était resté à bord avant d'avoir l'autorisation de débarquer — les Allemands avaient alors encore considérés comme des ennemis. « Il observa la ville de son bateau, ainsi que le Hudson River ».

« *Après, dans les deux tomes, indistinctement et au même endroit* » — dit-il. — *James Marston*.

Le même point de vue à l'arrivée, des flammes et des incendies : tel que l'on voyait Charles, Strand et Long, est encore acceptée dans les géographies que Bernard Ashby fit de la ville de New York dans les années trente. Bien, pour tous ceux qui s'étaient pas auparavant familiarisés avec leur contexte — que ce soit les architectes européens ou des artistes et photographes américains — les gratte-ciel conservèrent leur image de murs blancs verticaux et horizontaux, posés dans les années trente.

Il y a encore un autre élément de la décoration architecturale des constructions des années vingt, qui, de même que la réduction du gratte-ciel, jeta un doute sur l'acceptation sans réserve par les architectes du boom de la construction. Au sommet le *Loeb Building in Central Park* (1926) possède au-dessus de son étage une montagne schématisée qui recrée un paysage de gratte-ciel parant de ventiler, avec des arêtes au premier plan (fig. 5). Cette image suggère une vue de Manhattan du haut milieu de Central Park, et l'on peut y voir une référence reconnaissable à la nature car les gratte-ciel y sont représentés bien plus distinctement que les arbres. De même le large bas-relief au-dessus de l'entrée du *Daily News Building* de Raymond Hood (1922 à 1930), réalisé au début des années pour cocher un panorama de gratte-ciel qui était sans cela très impressionnant (fig. 6). Et ces motifs surgissent, de façon tout à fait surprenante, des journaux de presse et des revues, comme si la vérité était une partie du point de vue. L'artère haute et fine d'aspect vertical qui traverse et l'aspect horizontal qui lui est donné par la collation des étages.

De même on peut sentir cet élément de montagne pour une communauté pré-urbaine, ou du moins une incapacité de vouloir l'effacer entre la ville et la campagne, dans les plans

déterminés par Hugh Ferriss dans sa *Metropolis of Tomorrow*, de 1929. Le skyline de Manhattan est souvent rendu de cette manière qu'on est porté à penser à des pics rochers et à des hautes chaînes de montagnes, et cela que montagnes et gratte-ciel aient des étages horizontaux et verticaux, et le relief de terre en choit entre les deux est ainsi évité. Le Rockefeller Center, achevé à la fin des années vingt mais peu affecté avant les années trente, peut être également dans les premières versions de projets à cette échelle urbaine réalisés en Europe. Selon un des premiers projets des *Architects Architects*, les six étages des niveaux inférieurs sont tels qu'ils devaient être utilisés pour des unités supportées reliées par des ponts, et servant de site public. Le plus grand complexe urbain de l'époque devait donc avoir une vue de la terre. Cet aspect de l'édifice, proposé par les architectes, fut toutefois rejeté par les promoteurs dans la dépression économique comme étant trop coûteux.

Après les années vingt, quand les changements architecturaux commencent à être effectués de façon un peu plus fréquemment, le ciel urbain veut voir le gratte-ciel et la ville continue principalement dans les films, qui suivent le mode imaginaire des artistes et les photographes, en faisant une mythologie de ces hauts bâtiments empilés spécifiquement. Les plans de New York dans les années trente sont souvent réalisés. Manhattan y apparaît comme le lieu des vingt étages successifs et des arêtes de millions. La ville en train de se faire, le chaos de l'expérience continue d'apparaître presque jamais. Au contraire, beaucoup de films jouissent d'une typologie dramatique et une forte de la ville. Dans un film typique de 1930, *Manhattan*, de Cecil B. de Mille, le point culminant est un bal organisé à bord d'un hélicoptère qui plane au-dessus de Manhattan. Le scénario décrit l'urgence en ces termes :

... « La ville de nouvelle Angleterre descend le ciel et se fait de plus en plus. L'air est si épais que l'on peut à peine encore effectuer minima. Tous les projets de construction ont été suspendus et la perspective de la destruction effrayante. Sans A et B, les choses à bord d'un hélicoptère sont, depuis qu'il est venu par une catastrophe, en A et B, les films d'un hélicoptère sont étonnants dans leur beauté, les perspectives sont si belles que les avions, les avions sont les seuls à être dans le ciel. Après cela l'air est si épais que toutes les hélices ont été arrêtées par le poids et les films sont faits de ces



perspective used by Sheller and Strand became even more overwhelming in Fritz Lang's *Metropolis* (1926–27), for which the Manhattan skyline was also a primary inspiration. Lang arrived in New York in 1924, and, while waiting on board for permission to disembark—Germans were then still viewed as the enemy—he watched the city from his ship, at anchor in the Hudson River, and

"looked out into the streets at the dazzling lights and the slender buildings—and there ... conceived *Metropolis*."<sup>5</sup>

The same dehumanizing, melodramatic perspective used by Sheeler, Strand, and Lang can still be seen in Berenice Abbott's photographs of New York City in the 1930s. For everyone not directly involved in their construction—whether European architects or American artists and photographers—the skyscrapers thus retained an image of lyrical and spectacular power into the 1930s.

One more element of the architectural decoration of buildings in the 1920s, in addition to the miniaturization of skyscrapers, raises doubts about architects' acquiescence to the building boom. For example, Churchill & Lippmann's Lowell Building (1926) has an octagonal mosaic above its entrance, depicting a landscape of skyscrapers dotted with greenery, with trees in the foreground (fig. 5). This image, suggestive of Manhattan seen from the middle of Central Park, is a nostalgic reference to nature, since the skyscrapers are much less distinctly rendered than the trees. Similarly, the large bas-relief above the entrance to Raymond Hood's Daily News Building (1929–30) employs a screen of clouds to obscure a skyscraper panorama that would otherwise be very striking (fig. 6). Moreover, tennis players and horse riders rise surreally from these clouds in a sort of Nirvana of outdoor pursuits. The ambivalence between the man-made and the natural environment is resolved here by superimposition [*collusion*].

One can likewise discern an element of nostalgia for a preurban community, or at least an inability to choose between town and country, in the drawings of Hugh Ferriss in *Metropolis of Tomorrow*, published in 1929. Here, the Manhattan skyline is often rendered in a way that evokes rocky peaks and high mountain

ranges, so that mountains and skyscrapers become interchangeable images, obviating the need to choose between them. The Rockefeller Center, begun in the late 1920s but not completed until the 1930s, also featured in this urban/exurban schizophrenia, at least in its early incarnations. In one of the first models produced by Associated Architects, the setbacks on the lower levels, as well as on the roof, were to be used for hanging gardens connected by bridges and open to the public. The largest urban complex of its time was thus also intended to take up its place in paradise. However, this proposal by the architects was rejected by Depression-era developers as too costly.<sup>6</sup>

After the 1920s, when architectural ornament began to be used less and less frequently, visual commentary on the skyscraper and the city continued mainly in film. Filmmakers built on earlier work by artists and photographers to create a mythology around these exaggeratedly spectacular representations. As a result, depictions of New York in the 1930s are rarely realistic. Manhattan is presented as a place of underground night clubs and millionaires' lofts. The city is hardly ever shown at street level, at the level of everyday life. On the contrary, many films suggest dramatic hyperbole and escape from the city. A typical film from 1930, Cecil B. DeMille's *Madam Satan*, culminates in a masked ball aboard an airship hovering over Manhattan. The script summarizes the plot in these terms:

"Wealthy socialite Angela Brooks finds she is losing the love of her husband, Bob, to a wild young showgirl named Trixie; ... she sets out to recapture her husband by taking on the personality of the mysterious 'Madam Satan.' At a costume party given aboard a giant dirigible, Angela entrances her husband by her modish vamping, amidst a spectacular electrical ballet in which characters simulate everything from sparkplugs to lightning bolts. After she has successfully ensnared him, the dirigible is struck by lightning, and the guests are forced to parachute from the ship, Angela giving hers to the distraught Trixie. Realizing his love for Angela, Bob gives her his parachute and dives from the ship, suffering only minor injuries by landing in the Central Park Reservoir."<sup>7</sup>

While the architects introduced an element of the human scale into the imagery of architectural ornament, filmmakers had developed a vision of New York as a place where you never have to come down to earth.

## ENDNOTES

1 Edwin Avery Park, *New Backgrounds for a New Age* (New York, 1927), 141–42.

2 Sheldon Cheney, *The New World Architecture* (New York, 1930), 120.

3 This figure, although seemingly ancient in appearance, is not really Tyche, as it does not wear the usual mural crown; instead, it holds something resembling a winged solar disc. The figure therefore suggests the eclectic interests of architects educated in the Beaux Arts tradition more than any specific model.

4 The implications of Paul Strand's imagery are discussed in detail in an unpublished study of Paul Strand by Maria Morris, Department of Art History, Columbia University, 1975.

5 Peter Bogdanovich, *Fritz Lang in America* (New York, 1967), 15.

6 A good summary of the history of the Rockefeller Center and images of this project can be found in William H. Jordy, *American Buildings and Their Architects: The Impact of European Modernism in the Mid-twentieth Century* (New York, 1972).

7 *American Film Institute Catalogue of Feature Films 1921–1930* (Los Angeles, 1971), 471. This information comes from an unpublished study of American cinema in the 1930s by Maite Chaves, Department of Art History, Columbia University, 1975.

Fig. 5 Henry S. Churchill and Herbert Lippmann, The Lowell, 1926. Entrance.

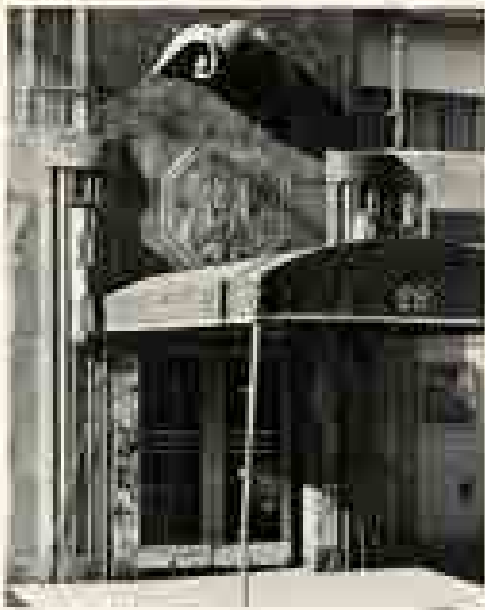


Fig. 6 Howells & Hood, News Building, 1929–30. Detail of the relief above the entrance.



de parer, et Angers était une province à Trier  
 être de principe. Si nous sommes de son pays par  
 Angers. Ne lui donne le nom et plonge tout de l'archi-  
 tect. Au sein de quelques corporations françaises il attire  
 dans la formation de Charles Perle... 21

Mais que les architectes avaient interprété  
 un élément à l'architecture française dans l'ouvrage  
 de l'ouvrage architectural, les architectes de  
 redécouvrent une vision de New York comme  
 un lieu où il n'est pas nécessaire de découvrir  
 son être.

1. *Isaac Avery Park, New Architecture As a Way  
 Ago*, New York, 1927, pp. 141–142.

2. *British Cities, The New World Architecture  
 Series*, New York, 1926, p. 120.

3. Cette figure, souvent d'origine italienne, a été  
 également vue Taylor, qui, en ce point, est l'archi-  
 tecture européenne, dans une forme qui n'est pas  
 accessible à un usage public est. Cette figure suggère

avec une l'œuvre européenne d'architecture italienne  
 est l'œuvre de son style européen.

4. Les implications de l'ouvrage de Paul Beard sont  
 abordées en détail dans l'ouvrage non publié de Paul  
 Beard de Maria Mylon, *Abstraction d'Europe de l'art*,  
 Columbia University, 1978.

5. Peter Hugganville, *First Long in America*, New  
 York, 1967, p. 11.

6. On peut trouver un bon exemple de l'œuvre de  
 Beatrix Crane et les architectes de ce projet dans  
 William H. Jordy, *American Buildings and their Archi-  
 tects: The legacy of European Modernism in the Mid-  
 Twentieth Century*, New York, 1978.

7. *American Film Institute Catalog of Feature Films  
 1929–1968*, 1973, p. 471. Cette illustration provient  
 d'une œuvre non publiée sur le cinéma américain des  
 années 1920, faite par Maria Mylon, département  
 d'histoire de l'art, Columbia University, 1978.

Photo: © 1987 and 1988

8. Les illustrations ont toutes été à des  
 photographes de Carol Robinson.

# Acknowledgments

The publisher and editors thank Verein pro archithese, in particular Christoph Schuepp, for the generous permission to print the facsimile pages and the covers of the issues of *archithese* between 1971–1976.

The editors and the publisher would like to express their sincere thanks to all institutions and foundations for their support, without which the realization of this publication would not have been possible.

Swiss National Science Foundation (SNSF)

Department of Architecture, ETH Zurich

Institute for the History and Theory of Architecture (gta),  
ETH Zurich

Lucerne School of Engineering and Architecture,  
HSLU Lucerne

HSLU Foundation

Pro Helvetia

Dr. Adolf Streuli-Stiftung

Kulturstiftung Kanton Luzern

Kulturstiftung Kanton Nidwalden



## DARCH

Departement Architektur

## gta

**HSLU** Lucerne University  
of Applied Sciences  
and Arts

**HSLU** Foundation

swiss arts council  
**prohelvetia**

KANTON LUZERN  
Kulturförderung  
**SWISSLOS**

**SWISSLOS**  
KULTURFÖRDERUNG  
NIDWALDEN

# Imprint

This chapter is part of:

Gabrielle Schaad, Torsten Lange (Eds.) *archithese reader. Critical Positions in Search of Postmodernity, 1971–1976*, Zurich 2024.

Editors

Gabrielle Schaad, Torsten Lange

Authors (essays)

Irina Davidovici, Samia Henni, Torsten Lange,  
Gabrielle Schaad, Marie Theres Stauffer

Translation

German → English, Steven Lindberg

French → English, Brett Petzer

Italian → English, Shanti Evans

Editing

Gabrielle Schaad, Torsten Lange

Copy-editing and proofreading

Chris Davey

Design concept, layout, and typesetting

Eliot Gisel and common-interest (Nina Paim, Mariachiara De Leo)

Lithography

Carsten Humme, Frank Berger

Printing and binding

DZA Druckerei zu Altenburg

Fonts

CoFo Robert, Univers Next

© 2024 Triest Verlag für Architektur, Design und Typografie, Zürich and the authors.

[www.triest-verlag.ch](http://www.triest-verlag.ch)

For all images of pages and covers from *archithese* printed in this publication: © *archithese*, Verein pro *archithese*.

All rights reserved; no part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording, or otherwise, without the prior written consent of the publisher. Published with the support of the Swiss National Science Foundation. Triest Verlag receives a grant for the years 2021 to 2024 from the Federal Office of Culture as part of the Swiss publishers' subsidies.

ISBN 978-3-03863-059-3

Set	DOI: 10.61037/TVA00010
Introduction	DOI: 10.61037/TVA00011
Section I	DOI: 10.61037/TVA00012
Section II	DOI: 10.61037/TVA00013
Section III	DOI: 10.61037/TVA00014
Section IV	DOI: 10.61037/TVA00015
Section V	DOI: 10.61037/TVA00016
Conversation	DOI: 10.61037/TVA00017

This work is licensed under a Creative Commons

Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

