

**Candide—
Journal for Architectural
Knowledge**

You have downloaded following article/
Sie haben folgenden Artikel heruntergeladen:

Title (English): From Legible Form to Memorable Image:
Architectural Knowledge from Rudolf Wittkower to Reyner Banham

Titel (deutsch): Von der lesbaren Form zum erinnerbaren Bild:
Architektonisches Wissen von Rudolf Wittkower bis Reyner Banham

Author(s)/Autor(en): Claire Zimmerman

Translator(s)/Übersetzer: Joseph Imorde

Source: *Candide. Journal for Architectural Knowledge* No. 05 (02/2012), pp. 93–108.

Published by: Actar, Barcelona/New York on behalf of *Candide*.

Stable URL: tbc

The content of this article is provided free of charge for your use. All rights to this article remain with the authors. No part of the article may be reproduced in any form without the written consent of the author(s) and *Candide. Journal for Architectural Knowledge*.

For further details, please see www.candidejournal.net.

Claire Zimmerman
From Legible Form
to Memorable Image:
Architectural Knowledge
from Rudolf Wittkower
to Reyner Banham

Claire Zimmerman
Von der lesbaren Form
zum erinnerbaren Bild:
Architektonisches
Wissen von Rudolf
Wittkower bis Reyner
Banham



Juxtaposing the work and effect of the architectural historian Rudolf Wittkower and the critic Reyner Banham, Claire Zimmerman identifies a shift of focus in architectural knowledge in Britain between the early 1940s and the late 1950s. During the Second World War and in its aftermath, architectural historian Wittkower proffered “legibility of form” in architecture as the way to an immanent and coherent order, linking form to social identity and giving it the status of truthful representation. By 1955, however, Banham put forward a different kind of architectural knowledge. Banham discarded the phrase “legibility of form” in favor of “memorability as an image.” Truth-value receded, but memory-value became decisive. Banham registered a change in architecture culture; the relationship between visible appearance and form was superseded by the notion of memorable images that might, or might not, relate to other aspects of building. To introduce Banham through a discussion of Wittkower’s writing is to approach the space of postmodernism – where the identity of an image inheres in how it looks the way it looks, not whether it means what it says. The story of this transition is connected to photography, which performed a similar delamination of appearance from concrete objects in twentieth-century architecture.

1 Cover

Board 79 of the last version of Aby Warburg's *Bilderatlas Mnemosyne*, October 1929. The full title reads, “Mnemosyne, A Picture Series Examining the Function of Preconditioned Antiquity-Related Expressive Values for the Presentation of Eventful Life in the Art of the European Renaissance.”

Tafel 79 der letzten Fassung von Aby Warburgs *Bilderatlas Mnemosyne*, Oktober 1929. Der Gesamttitel der Reihe lautet “Mnemosyne, Bilderreihe zur Untersuchung der Funktion vorgeprägter antiker Ausdruckswerte bei der Darstellung bewegten Lebens in der Kunst der europäischen Renaissance.”

Mit der Gegenüberstellung der Positionen des Kunsthistorikers Rudolf Wittkower und des Architekturkritikers Reyner Banham markiert Claire Zimmerman einen Wandel innerhalb des Wissensdiskurses zur Architektur in Großbritannien zwischen den frühen 1940er und den späten 1950er Jahren. Wittkowers Vorstellung einer „Lesbarkeit der Form“, entwickelt in den Jahren und in der Folge des Zweiten Weltkriegs, schrieb der Architektur eine ihr innewohnende harmonische Ordnung zu, in der die formale Organisation und die soziale Identität dermaßen miteinander verbunden seien, der Architektur einen Status wahrhaftiger Repräsentation zu verleihen. 1955 schlug Banham dann eine andere Art der architektonischen Wissenskonstitution vor. Er verwarf die „Lesbarkeit der Form“ und favorisierte dagegen die Vorstellung einer „Erinnerbarkeit als Bild“. Der Wahrheitsgehalt nahm dabei ab, dafür aber der Erinnerungswert zu. Banham wies auf diesen Wandel in der Baukultur hin und glaubte, dass der Konnex von sichtbarer Erscheinung und Form mehr und mehr durch erinnerbare Bilder ersetzt werde – durch Bilder, die zwar noch mit verschiedenen Aspekten des Gebäudes verbunden sein konnten, es aber nicht mehr zwingend sein mussten. Banhams Position vorzustellen, indem man diese mit Wittkowers Texten konfrontiert, heißt auch, sich der Postmoderne zu nähern, in der sich die Identität eines Bildes recht eigentlich dadurch konstituiert, dass es eben aussieht, wie es aussieht, und nicht dadurch, dass es meint, was es sagt. Der hier thematisierte Wandel ist dabei eng verbunden mit dem Medium Fotografie, das sich im 20. Jahrhundert in ähnlicher Weise wie die Architektur von der Wiedergabe der Form eines bestimmten Objekts zu lösen beginnt.

Let's link the architects James Stirling (1924–1992) and Alison and Peter Smithson (1928–1993 and 1923–2003 respectively), as if their work might demonstrate the difference between late modernism and postmodernism. Part of what might interest readers in such an idea are ostensible points of connection between early “New Brutalist” projects such as the Smithsons house in Soho (Alison and Peter Smithson, 1950) and the housing at Ham Common by Stirling and Gowan (1955–1958) set against the remarkable differences of their later projects. Another evident link was a mutual interest in the history of British architecture. According to his biographer Mark Girouard, Stirling was deeply impressed with a large and richly illustrated book that appeared in 1948, *British Art and the Mediterranean*.¹ The Smithsons, too, appear to have been influenced by the remarkable array of images assembled in this single publication.² The large-format photographic book accomplished two contrasting objectives: it showcased a wide range of objects and places made in the British Isles; and it simultaneously undermined nationalist narratives by pointing to the interaction between those British things and their Mediterranean antecedents. Both in its earliest version as an exhibition in 1941, and its published version of 1948, *British Art and the Mediterranean* countered narratives of nationalism with an inherently internationalist perspective [fig. 2].

One of the authors of the publication was the German art and architectural historian Rudolf Wittkower (1901–1971). Wittkower studied Renaissance buildings and English neoclassicism after his emigration to England in 1933.³ The year after he arrived in London, he obtained an unpaid position as a researcher at the Warburg Institute, the institutional legacy of the German art historian and de facto cultural anthropologist Aby Warburg (1866–1929), recently transferred from Hamburg to London in

a remarkable removal from National Socialist Germany. After the outbreak of war in 1939, Wittkower collaborated with Warburg director, Fritz Saxl (1890–1945), on a photographic exhibition entitled “English Art and the Mediterranean,” which showed painting and sculpture that had been stowed away for the duration of the war, but also included architecture. It was mounted in 1941 in London and then traveled widely to provincial museums.⁴ Photography provided a means of access as well as an organizational structure that was already embedded in the large collections of the Institute, the visible legacy of Warburg himself and his memory project, *Mnemosyne*, itself composed entirely of photographs and photomechanical reproductions.⁵ The photographic material appeared in the book version in 1948 in an unusual thematic organization. Similar to the ordering system used to catalog Warburg’s extensive collection of photographs—devised by Wittkower and the art historian Edgar Wind from Warburg’s original topographical system—the book is roughly chronological within its iconographic organization.⁶ It covers a vast expanse of time, beginning from the prehistoric age. More than an exhibition catalog, the book is also less than a book; it is like a heavily annotated photographic essay, or a heavily illustrated, very large

- 1 Girouard 1998: 37, 47/48. Colin Rowe taught Stirling and Robert Maxwell at Liverpool University in 1948 after returning from the Warburg Institute, where he studied with Rudolf Wittkower. Maxwell’s thesis project was a Warburg-Courtauld Institute for which Wittkower acted as client.
- 2 The evidence for this connection is based on the sources themselves. The Smithsons were early defenders of Wittkower’s 1949 book, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, in the architectural press. Their own Hunstanton School shows their interest in English precedents in the centrality of a multi-functioning “hall”. Examples of such halls appeared in *British Art and the Mediterranean*, detailing the importance of this feature of British design. The photographs, probably taken by Helmut Gernsheim, resemble those of Hunstanton’s central space in their framing and the angle of view from which they were taken. See Saxl/Wittkower 1948: plate 59.
- 3 Wittkower’s *Architectural Principles* was one of many projects, as he followed in the tradition of Aby Warburg, tracing the diffusion of forms over space and time. For a biographical summary, see Masheck 1998.
- 4 One of four such exhibitions, “English Art and the Mediterranean” was the only one to result in a major publication such as *British Art and the Mediterranean*.
- 5 This incomplete project was only recently published from reproductions of Warburg’s original exhibition boards. See Warburg 2000.
- 6 <http://warburg.sas.ac.uk/photographic-collection/subject-index/> (accessed October 10, 2011).

Zu Beginn möchte ich die Architekten James Stirling (1924–1992) sowie Alison und Peter Smithson (1928–1993 und 1923–2003) so miteinander in Beziehung setzen, als könnte ein Vergleich ihrer Werke den Abstand zwischen Spätmoderne und Postmoderne ausmessen. Was den Leser eingedenk der auffälligen Unterschiede zwischen den späten Projekten an diesem Gedanken interessieren könnte, sind die sichtbaren Verbindungslinien innerhalb der frühen Arbeiten des „New Brutalism“ wie etwa dem Haus in Soho der Smithsons (1950) und der Wohnanlage Ham Common von Stirling und Gowan (1955–1958). Allerdings verband die Architekten mehr als das, so zum Beispiel ein gemeinsames Interesse an der Geschichte britischer Architektur. Glaubt man dem Biografen Mark Girouard, beeindruckte Stirling besonders das übergroße und reich illustrierte Buch *British Art and the Mediterranean*,¹ das 1948 auf der Grundlage einer 1941 erstmals gezeigten Ausstellung erschien. Auch auf die Smithsons scheint die erstaunliche Breite des Abbildungsmaterials dieses Bandes seinen Einfluss nicht verfehlt zu haben.² Mit den großformatigen Fotografien wurden zwei sehr unterschiedliche Ziele verfolgt – zuerst einmal stellten sie auf den britischen Inseln hergestellte Gegenstände und Orte vor, um mit dem Verweis auf deren Vorbilder im Mittelmeerraum zugleich eine nationalistische Vereinnahmung dieser Dinge zu unterminieren. Sowohl in der Ausstellung als auch in der publizierten Form begegnet *British Art and the Mediterranean* möglichen nationalistischen Geschichtserzählungen mit einer grundsätzlich internationalen Ausrichtung. [Abb. 2]

Einer der Autoren des Buches war der deutsche Kunst- und Architekturhistoriker Rudolf Wittkower (1901–1971). Nach seiner Emigration nach England im Jahr 1933 wandte sich Wittkower vor allem der Renaissancearchitektur zu und erforschte zudem den englischen Klassi-

zismus (Neoclassicism).³ 1934 trat Wittkower eine unbezahlte Stelle am Warburg Institute an, dem Vermächtnis des aus Hamburg stammenden Kunst- und Kulturhistorikers Aby Warburg (1866–1929), dessen Bibliothek bemerkenswerterweise im Dezember 1933 noch aus dem nationalsozialistischen Deutschland nach London hatte ausgeführt werden können. Nach Ausbruch des Krieges, 1939, begann Wittkower mit dem Direktor des Warburg Instituts, Fritz Saxl (1890–1945) an einer Fotoausstellung zu arbeiten, die den Titel „English Art and the Mediterranean“ trug und die nicht nur Aufnahmen kriegsbedingt eingelagerter Gemälde und Skulpturen versammelte, sondern auch Architektur integrierte. Die Ausstellung wurde 1941 in London gezeigt und wanderte dann durch verschiedene Museen Englands.⁴ Das Medium Fotografie machte dabei die eingelagerten Gegenstände weiterhin zugänglich, ermöglichte aber auch eine gestaltende Struktur, die sich aus den Sammlungen des Instituts gleichsam ergeben musste, da Warburgs Projekt zur bildlichen Erinnerung, Mnemosyne, selbst gänzlich auf Fotografien und fotomechanischen Reproduktionen fußte.⁵ Das fotografische Material wurde in dem 1948 erschienenen

- 1 Girouard 1998: 37, 47/48. 1948 studierten Stirling und Robert Maxwell unter Colin Rowe an der Universität Liverpool, der dorthin nach einem Aufenthalt am Warburg Institute zurückgekehrt war. Rowe hatte dort bei Rudolf Wittkower studiert. Maxwells Diplomarbeit war ein Warburg-Courtauld Institute, für das Wittkower als Bauherr fungierte.
- 2 Die Hinweise auf eine enge Verbindung sind schlagend und lassen sich anhand der Quellen belegen. Die Smithsons verteidigten Wittkowers 1949 veröffentlichtes Buch *Architectural Principles in the Age of Humanism* in schriftlichen Aussagen. Ihre Hunstanton School zeigt zudem ein Interesse an englischen Vorbildern etwa in der Verwendung der erschließenden „Halle“. Beispiele für die Verwendung der „Halle“ sind in *British Art and the Mediterranean* erschienen, wobei dort die Wichtigkeit dieses architektonischen Elements für die britische Architektur unterstrichen wird. Die Fotografien, vermutlich von Helmut Gernsheim, ähneln in der Einstellung und im Blickpunkt denjenigen des zentralen Raumes von Hunstanton. Siehe Saxl/Wittkower 1948: Tafel 59.
- 3 Wittkowers *Architectural Principles* war nur eins von vielen Projekten, mit denen er die Methode Aby Warburgs aufgriff, in der die Verbreitung von Formeln durch die Geschichte hindurch verfolgt wird. Biografische Hinweise finden sich in Masheck 1998.
- 4 „English Art and the Mediterranean“ war die einzige von vier ähnlichen Ausstellungen, die dann als Buch auch publiziert wurde.
- 5 Das nur in Teilen realisierte Projekt erschien erst vor Kurzem aufgrund von Reproduktionen von Warburgs originalen Stellwänden. Siehe Warburg 2000.

Buch auf ungewöhnliche Weise thematisch gegliedert. Auf der Grundlage von Warburgs topografischem System, ordneten Wittkower und der Kunsthistoriker Edgar Wind die Aufnahmen im Buch in ihren jeweiligen ikonografischen Kontexten grob chronologisch.⁶ Das dort versammelte Material deckt beginnend mit der Vor- und Frühgeschichte enorme Zeiträume ab. Dabei stellt der Band mehr als einen Ausstellungskatalog und gleichzeitig weniger als ein Buch dar, kommt eher als ein stark kommentierter Fotoessay daher oder auch als ein überdimensionierter Führer zur Kunst des Mittelmeerraums in britischen Sammlungen.

Im Vorwort erklären Saxl und Wittkower die Konzentration auf die Zeit nach 1500 mit folgenden Worten: „In dem kaleidoskopischen Überblick, der sich vor den Augen des Lesers entfaltet, ähnelt die erste Hälfte den kinematografischen Bildern, in denen die Entfaltung einer Blüte aus der Knospe in fortlaufender Bewegung gezeigt wird, während die Aufnahmen in der zweiten Hälfte gleichsam den Satz eines Pferdes über einen Zaun so vorführen, dass jede einzelne Position des springenden Tiers festgehalten wird.“⁷ Der erste Teil des Buches hat, um es anders zu sagen, die Form der Zeitrafferfotografie, während der hintere Teil den chronofotografischen Ansätzen von Étienne-Jules Marey oder Eadward Muybridge gleicht. Das Buch bringt so die Annahme einer sich über die Geschichte hinweg beschleunigenden Sammlung von Wissen zur Anschauung – eine Annahme, die den eigenen historischen Ort ebenso sehr wie den Inhalt der Ausstellung zu bedenken scheint. Während die Fotoausstellung Werke präsentierte, die im Krieg unzugänglich waren, bietet das Buch dem Leser einen vergleichenden Blick auf die Gegenstände, und das heißt folglich auch einen Blick auf die Bewertungen und Verknüpfungen der Autoren und damit auf Bilder, mit denen und durch die Geschichte geschrieben werden könnte.

Zwischen der Ausstellung von 1941 und der Publikation von 1948 verfasste Wittkower eine Reihe einflussreicher Artikel zu Säulenordnungen und Proportionssystemen in der Architektur der Renaissance, die scheinbar unterschiedliche Absichten verfolgten. In diesen Arbeiten behauptete er etwa eine Übereinstimmung zwischen sichtbarer Geometrie (ob nun

in der Zeichnung oder im Gebäude selbst) und der Weltanschauung der Humanisten. Die Renaissance-Architektur verstand Wittkower als eine Verdinglichung philosophischer und religiöser Überzeugungen durch Geometrie. Kraft der harmonischen Proportionen und Säulenordnungen seien Gesetzmäßigkeiten nicht nur aufgestellt und repräsentiert, sondern auch „lesbar“ gemacht geworden. In den fertigen Gebäuden habe das beobachtende Auge metrische Ordnung und Harmonie erfahren können.⁸ Die Bauten der Renaissance begriff Wittkower als Orte der Wechselbeziehungen äußerer Erscheinung, innerer Ordnung und symbolischer Bedeutung. Erst diese Wechselwirkung gab der dinglichen Erscheinung ihre Lesbarkeit auf philosophischer, sozialer wie auch funktionaler Ebene. Wittkower versuchte das anhand von Ansichtszeichnungen und Fotografien zu belegen und bemerkte dazu, dass sich eine vollkommene Geometrie in räumlicher Erfahrung nicht gänzlich bestimmen lasse und deshalb das Lesen von Grund- und Aufriss notwendig sei, um so die geometrische Ordnung vor Ort doch wahrnehmen zu können. Das Wissen, auf dessen Grundlage Wittkower schrieb, setzte sich dabei aus verschiedenen Herangehensweisen zusammen, beinhaltete sowohl das Studium von Zeichnungen und Fotografien wie auch das Erleben der Gebäude in situ. In Verbindung mit einem Fotoessay zu britischen Übernahmen eher abgelegener mediterraner Vorbilder, zusammengestellt aus älterem Bildmaterial, stellt sein 1949 erschienenes Buch *Architectural Principles in the Age of Humanism* (1969 auf Deutsch als *Grundlagen der Architektur im Zeitalter des Humanismus* erschienen) eine Frage, auf die *British Art and the Mediterranean* möglicherweise schon eine Antwort zu geben versucht, nämlich inwieweit der Ideentransfer mittels zweidimensionaler Repräsentationen gänzlich neue konzeptuelle Gebilde hervorbringen kann.⁹

6 <http://warburg.sas.ac.uk/photographic-collection/subject-index/> (Zugriff am 10. Oktober 2011).

7 Saxl/Wittkower, „Preface.“ In: Saxl/Wittkower 1948, o. S. Siehe auch McEwan 2005; Anderson 2011.

8 Wittkower 1953: 289.

9 Dasselbe Argument verwendet Wittkower in den *Architectural Principles*, dort weist er auf die Wichtigkeit antiker Vorbilder hin, betont aber auch den starken Gehalt christlicher Vorstellungen und humanistischer Gedanken bei der schöpferischen Verarbeitung dieser Modelle. Siehe Wittkower 1949: 4–6.

guidebook to Mediterranean art in British collections.

In the preface, Saxl and Wittkower explain the book's greater emphasis on material after 1500 as follows: "In the kaleidoscopic survey, therefore, which is unrolled before the eyes of the reader, the first half resembles those cinema pictures where the opening of a flower from the bud is shown as a consecutive movement, while the second half is like those which show a horse jumping a fence, in a number of shots recording every single position of the leaping animal."⁷ In other words, the first half of the book is like time-lapse photography; the second half, like the analytic stop-action photographs of Étienne-Jules Marey or Eadward Muybridge. Thus the book demonstrates acceleration in the accumulation of knowledge over time—a notion that reflected its own historical moment as much as that of the exhibition's contents. The photographic exhibition showed material that could not be seen during much of the war; in the book that followed, the reader sees a comparative body of material through which the curators established taxonomies and made connections—images with and through which history might be written.

Between the exhibition of 1941 and the publication of 1948, Wittkower was in the process of publishing a series of influential articles on order and ordering systems in Renaissance architecture that were seemingly focused on very different goals. In this work he articulated a correspondence between visible geometry (whether in drawing or building) and the conceptual worldview of Renaissance thinkers. The architecture of the Renaissance, Wittkower contended, was also the repository of philosophical and religious beliefs that were articulated geometrically. These truths were enacted and represented through harmonic proportion and order; as a result, they were "legible" in finished buildings, where "the observing eye perceives metrical order and harmony throughout space."⁸ Renaissance buildings were sites of exchange between external appearance, internal organization, and symbolic meaning—an exchange in which *how things looked* provided legible indicators, both of what they meant philosophically or socially, and how they worked, in a practical sense. Wittkower

provided evidence in the form of orthographic drawings and photographs, noting that perfect geometry could not definitively be verified in the spatial experience of a building, but only by reading plan and section, yet that geometric order could be perceived on the ground nevertheless. The knowledge of which he wrote could only be gained by collating multiple formats: drawing, photograph, and *in situ* experience. Together with a photo-essay on British borrowings from remote Mediterranean sources that had been relayed through earlier images, his 1949 book *Architectural Principles in the Age of Humanism* implicitly sets up the question for which *British Art and the Mediterranean* had already suggested an answer: how the transfer of ideas through two-dimensional representation brings entirely new conceptual constructs into being.⁹

Modern architects absorbed Wittkower's notion of legibility in the 1950s; the relationship between his writings and the work of Alison and Peter Smithson is well known.¹⁰ Among contemporary historians of modernism, Reyner Banham (1922–1988) took up the challenge that was contained in Wittkower's 1940s work and was so suggestive to young architects: that of a "legible" architecture that also reflected its own philosophical and social moment in time. He worked his way to very different results, rejecting Wittkower's neoplatonic immanence between meaning and form as a concept that was inadequate to the more mobile "Second Machine Age" in which Banham claimed to find himself.¹¹ First, though, he harked back to foundational interwar discourse such as that surrounding hard-line functionalism, focusing his attention on how the image of technological form had substi-

7 Saxl/Wittkower. "Preface." In: Saxl/Wittkower 1948, n.p. Also see McEwan 2005; Anderson 2011.

8 Wittkower 1953: 289.

9 The same point is reflexively made within the pages of *Architectural Principles* itself, where Wittkower emphasizes the importance laid on antique models, even as he also points to the strong influence of Christian and Renaissance worldviews in the creative adaptation of those models. See Wittkower 1949: 4–6.

10 This confluence does not capture the breadth and complexity of Wittkower's work on images and architecture over the course of his long career. Also see Payne 1994; Millon 1972. Also see Wittkower's preface in the 1962 edition of *Architectural Principles*.

11 Banham 1960: 9–12. This Introduction was replaced in the 1980 edition.

Chiswick House was built by Lord Burlington for himself and it therefore the best example from which to measure what Palladio meant to him and his circle. The inspiration for the general plan—a villa over a perfect square with four-angled pavilions and several domed half-ruins—comes from Palladio's Villa Rotonda (see 2 and 4). But Burlington's house is not a copy. He wanted something at the same time more festive and more classical than the Rotonda. His deviations from Palladio are, however, not free inventions but based on other models. He sought to achieve an architectural whole out of a mass of single members, each of which is copied by one or more subsidiary Palladio, Scamozzi and Leoni. Some provide the chief models and were regarded as interpreters of the true spirit of classical antiquity.

In Palladio's *Quattro libri* the four façades are identical and echo the arrangement of the interior. The building has an octagon and block-like quality which is typically Italian. In Burlington's villa the facade sets relieve from one another and succeed, not the staircase is only barely removed with the main body of the building. There is here a mechanical treatment towards the creation of distinct balanced surface patterns (see 25).

Palladio's arrangement, which served domestic requirements, has been left out, and this summer, with the great pavilion, the Carillon tower, and the high three emphasize the more formal character of the house. Burlington methodically moved to go beyond even Palladio's classical and to create by redress one the ancient villa solution.

7. Front of Chiswick House. Designed by Lord Burlington before 1727; the interior of the house was finished with the help of William Kent.

A comparison with the Villa Rotonda (see 2) shows that Burlington did not slavishly follow Palladio. The octagonal stone with segmental Roman windows with medallions, as well as other features of the facade, were borrowed from Scamozzi. The Carillon tower's profile was found in several classical models and the capitals with the stems under the row greenleaf intercolumn are faithful reproductions of those of the Forum and Pallad. Temple in Rome. All these ancient buildings had been published in Palladio's *Quattro libri*. To the rectangular ground-plan with a single door and small windows on each side, Burlington followed Palladio's Villa Minimozzo.

8. Palladio's Villa Rotonda near Vicenza, built about 1570.

9. The original garden front with the old staircase, after Kent's *Designs of George Jones* (1727).

10. The garden front in its present state, without the staircase. The wings added by Wyatt and not shown. The front with the repetition of three identical "Vignacian" windows under sharply cut relieving arches derives from two drawings in Burlington's collection, probably by Scamozzi (see 2 and 3), but attributed by Burlington to Palladio. Burlington regarded the Venetian solution as a Roman model, adapted by Palladio to modern domestic use.

11. The garden front of Chiswick with its three large windows because the model for some of facade between 1727 and 1730.

12. Palladian drawing (Scamozzi?) from Burlington's collection. Now in the Royal Institute of British Architects, London. Burlington took from this drawing the three column windows in a plain wall, with small arched niches between them.

13. Engraving after a Palladian drawing (Scamozzi?) from Burlington's collection. Now in the Royal Institute of British Architects, London.

Burlington and the drawing suggested at his own expense. In the garden front of Chiswick, he used the same relationship between the size of the window and the angle of the wall and a similar relief doorway and staircase, with any of which remain of two Bagnin. For the grouping of entrance, staircase and Venetian windows, Burlington had also the authority of Leoni. Jones who had used a similar arrangement in the garden front at Wilton, probably from the same model, there in Jones' collection.

The Palladian image provided also the medallion windows of the dome and some features of the ground-plan.

14. Ground-plan of Chiswick in its original state, before the additions built by Wyatt.

Compare this plan with Palladio's plan of the Villa Rotonda (see 2), in which the same group of two rooms is repeated four times. By contrast with this "static" plan, Burlington's has a dynamic quality. A main of rooms, opened and occupied rooms form the garden. The only Palladian feature which remains is the long passage connecting the pavilion with the capsa tower. The pattern of the spatial rooms actually connected with the temple tower is borrowed from the design, Fig. 12, which sequence of differently shaped rooms were familiar to Burlington from Palladio's reconstruction of Roman houses in his collection (see 23, 4). Groupings similar to that of the garden front occur also in the reconstruction of the Roman house adopted by Palladio for Barbara's edition of Vitruvius (see 14, 15).

15. Ground plan of Palladio's Villa Rotonda near Vicenza (see 2).

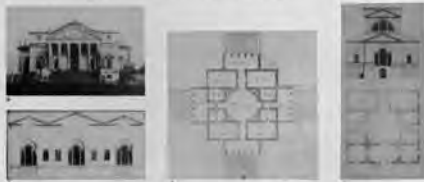


Plate 54, "The English Interpretation of Palladio: Chiswick House" from Fritz Saxl and Rudolf Wittkower, *British Art and the Mediterranean*, 1948.

Tafel 54, "Die englische Interpretation von Palladio: Chiswick House", aus Fritz Saxl und Rudolf Wittkower, *British Art and the Mediterranean*, 1948.

tuted for a true machine age architecture. This was by way of setting the stage for his final point: that such architecture could only be realized in his own present, as Wittkower's "legibility of form" gave way to "memorability as an image." To understand this seemingly illogical point—why machine age architecture should be dependent on memorable images—we must traverse the ground between Banham's commentary on the Smithsons' Hunstanton School of 1954, and his groundbreaking book of 1960, *Theory and Design in the First Machine Age*.

In his 1955 essay titled "The New Brutalism" published in *Architectural Review*, Banham championed the Smithsons and noted their debt to the older historian.¹² In the course of an essay that would later achieve canonical status, Banham articulated one of the criteria of British

New Brutalism as "formal legibility of plan," a criterion of formal organization. The phrase was drawn from Wittkower. By the conclusion of the same essay, however, Banham had emended this criterion, settling instead on "memorability as an image" as the more salient third term in a trio that also included valuation of "materials for their inherent quality 'as found,'" and "clear exhibition of structure." All three of his criteria resonate with photographic representation, which accords value to apparent correspondence between visible appearance and information. But the first of the three, the one that changed in the course of the article, is perhaps the most provocative. With a simple shift in locution within the passages of a single article,

¹² Banham 1955. Also see Zimmerman 2010; Zimmerman 2012.

In den 1950er Jahren setzten sich Architekten der Moderne stark mit Wittkowers Vorstellungen zur Lesbarkeit von Baukunst auseinander. So weiß man etwa von dem Einfluss, den Wittkowers Schriften auf das Werk Alison und Peter Smithsons ausübte.¹⁰ Unter den zeitgenössischen Architekturohistorikern griff Reyner Banham (1922–1988) die in Wittkowers Arbeiten der späten 1940er Jahre enthaltene Herausforderung auf, die eine so starke Wirkung auf die jungen Architekten ausübte, nämlich jene einer „lesbaren“ Architektur, die in sich selbst ihre je eigene, zeitgebundene philosophische und soziale Position thematisiert. Doch kam Banham unter anderem deshalb zu deutlich anderen Ergebnissen, weil er Wittkowers neoplatonische Zusammenschau von Bedeutung und Form als ein ungeeignetes Konzept für seine eigene, bewegtere Zeit, das „Zweite Maschinenzeitalter“, wie er sie nannte, bewertete.¹¹ Zuerst ging er allerdings auf grundlegende Diskurse der Zwischenkriegszeit ein, etwa auf einen allumfassenden Funktionalismus, und konzentrierte seine Aufmerksamkeit dabei auf die Frage, wie das Bild technologischer Form an die Stelle der eigentlichen Architektur des Maschinenzeitalters hatte treten können. Dieser Gedanke bereitete die Bühne für Banhams wichtigsten Punkt, dass nämlich Wittkowers „Lesbarkeit der Form“ in der Architektur der Gegenwart durch eine „Erinnerbarkeit als Bild“ ersetzt worden sei. Um die scheinbar unlogische Behauptung – die Architektur des Maschinenzeitalters sei abhängig von erinnerbaren Bildern – zu verstehen, bietet es sich an, Banhams Gedankengang nachzuvollziehen, beginnend mit dem Kommentar zu der von den Smithsons entworfenen Hunstanton School aus dem Jahr 1954 bis hin zu dem bahnbrechenden Buch *Theory and Design in the First Machine Age* von 1960 (1964 als *Die Revolution der Architektur: Theorie und Gestaltung im ersten Maschinenzeitalter* auf Deutsch erschienen).

In seinem Essay „The New Brutalism“, der 1955 in der *Architectural Review* veröffentlicht wurde, machte sich Banham für die Smithsons stark und unterstrich dabei den Einfluss Wittkowers auf ihr Entwerfen.¹² In dem Text, der später kanonischen Status erreichen sollte, bestimmte Banham eines der Merkmale des

britischen New Brutalism als „formale Lesbarkeit des Plans“ (formal legibility of plan) und wies damit hin auf ein Kriterium formaler Organisation. Die Wendung stammte von Wittkower. Am Ende desselben Essays verwarf Banham allerdings diese Bestimmung und sprach demgegenüber von der „Erinnerbarkeit als ein Bild“ (memorability as an image) und stellte dieses Merkmal neben zwei weitere Kriterien, nämlich das der „Würdigung der ‚vorgefundenen‘ Materialien“ (valuation of materials ‚as found‘) und das der „klaren Zurschaustellung der Konstruktion“ (clear exhibition of structure). Seine drei Kriterien finden einen Widerhall in fotografischer Repräsentation, denn diese setzt auf eine Korrespondenz von sichtbarer Erscheinung und Information. Doch ist das erste Merkmal, das sich im Verlauf des Artikels ändert, vielleicht das provokativste von den dreien. Mit der Änderung einer einzigen Formulierung innerhalb seines Artikels, beschrieb Banham einen wichtigen Wandel, der sich in der Architektur seiner Zeit vollzog. Die Wendung „Erinnerbarkeit als ein Bild“ wurde 1955 publiziert, das heißt, zu einer Zeit, in der Sichtbarkeit und Lesbarkeit der Form durch eine andere Haltung ersetzt wurden – die Aufmerksamkeit verschob sich mehr und mehr vom architektonischen Objekt hin zum architektonischen Bild. [Abb. 3a, 3b]

Auch wenn Banham darauf hinwies, dass Gebäude selbst nichts anderes seien als eine Art dreidimensionaler Bilder, kaum unterscheidbar von einem Chevrolet oder einem neu gestalteten Toaster, war ihm doch klar, dass es sich bei den architektonischen Bildern überwiegend um massenhaft reproduzierte Fotografien handelte, und das gerade im Großbritannien der Nachkriegszeit. Während in dem Artikel „The New Brutalism“ das Wort Fotografie nicht auftaucht, beschwört der Begriff „Bild“ (dessen Unschärfe Banham zwar benennt, aber auch beibehält), dass die Architektur des „Zweiten

10 Dieser Gedanke bildet natürlich nicht die Breite und Komplexität von Wittkowers lebenslangem Nachdenken über das Verhältnis von Bild und Architektur ab. Siehe dazu Payne 1994; Millon 1972. Siehe auch Wittkowers Einleitung zur Ausgabe der *Architectural Principles* von 1962.

11 Banham 1960: 9–12. Die Einführung wurde in der Ausgabe von 1980 durch eine andere ersetzt.

12 Banham 1955. Siehe auch Zimmerman 2010; Zimmerman 2012.

Maschinenzeitalters“ in stärkster Weise abhängig war von schnell aufkommenden und schnell wieder verschwindenden Konzepten und Gegenständen in ihrer zweidimensionalen Darbietung. Gleichzeitig betont Banham eine mathematische Vorstellung von Topologie und ersetzt damit Wittkowers geometrische Untersuchungen. Bei diesem Vorgehen kommt der Verwendung des Wortes „Bild“ etwas Mehrdeutiges zu. Der Leser von Banhams Text versteht zwar dessen wissenschaftliche Implikationen, wie sie von Laurent Stalder in einem Artikel zum Thema überzeugend dargelegt wurden, doch verliert der Begriff „Bild“ zum Ende von „The New Brutalism“ mehr und mehr an Klarheit. Es scheint, als habe Banham die Grenze seines eigenen, zeitgebundenen Verstehens erreicht und versuche nun, die offensichtliche Wichtigkeit von Bildern in der Baukultur anhand neuer Projekte zu belegen.¹³

Abgesehen von der Tatsache, dass beide Autoren sich für die Erscheinung von Gebäuden interessierten, unterschieden sich ihre Ansätze grundsätzlich. Wittkower zog in seinen Arbeiten der 1940er Jahre Form und Bedeutung zusammen und behauptete eine sich gegenseitig bedingende Beziehung von Funktion, Form und symbolischer Absicht, die in unterschiedlichster Ausprägung von verschiedenen Kulturen aufgegriffen und geteilt worden sei. Banham nahm in seinem Aufsatz von 1955 hingegen an, dass die eigentliche, der Erscheinung innewohnende Bedeutung – als etwas Dauerhaftes und deshalb Erinnerungsbares – bis zu einem bestimmten Grad von anderen Bedingungen unabhängig sei. In diesem Sinne könnten architektonische Diskurse auch durch die schnell wechselnden Bilder in Zeitschriften und Büchern beeinflusst sein, das heißt durch Bilder, die kaum Verbindungen zur Funktion oder zum Kontext des jeweils dargestellten Gebäudes offenlegten. Bauten konnten so allein schon durch ihre Erscheinung Vorstellungen heraufbeschwören, ohne dabei auf konventionellere architektonische Anliegen Rücksicht zu nehmen.¹⁴

In dem Artikel „The New Brutalism“ wies Banham mit Nachdruck auf eine neue Voraussetzung der modernen Architektur hin, nämlich auf die Wichtigkeit ihrer erinnerbaren Geschichte, das heißt, auf das Ausmaß ihrer in Bildern niedergelegten Historizität.¹⁵ Später, in *Theory and Design*, kam er auf die moderne Architektur

der Zwischenkriegszeit zu sprechen und stellte die Unabhängigkeit der äußeren Form von Funktion oder Programm als den wichtigsten Unterschied zu den Forderungen der technischen Moderne heraus. Eine Bildungseinrichtung wie das Bauhaus konnte das Bild einer Fabrik auch dazu entwerfen, Assoziationen zu erzeugen, die so möglicherweise vorher nicht denkbar gewesen wären – Assoziationen die in keiner Weise im Bezug zur Funktion des Gebäudes standen (höhere Entwurfsausbildung), die aber vom Architekten durchaus absichtsvoll gewählt werden konnten, um in einen Dialog sowohl mit der Vergangenheit (etwa mit der Turbinenhalle von Behrens oder der Bauakademie von Schinkel) oder auch mit der Gegenwart einzutreten (mit dem Fordismus oder der Industrialisierung). Die Flexibilität innerhalb der formalen Bedeutung moderner Architektur brachte Vorstellungen zum Vorschein, die nicht notwendigerweise mit architektonischen Inhalten zusammenhängen mussten, nicht mit dem Programm eines Gebäudes, nicht mit der statischen Funktion und auch nicht mit dem sichtbaren Ausdruck. Solche Zusammenhänge konnten nun durch die Anwendung von neuen und unerwarteten äußeren Zeichen eingeführt werden. Banham nahm direkten Bezug auf die 1920er Jahre und übersprang

13 Zu Banhams Verständnis von Topologie und zum Kontext, in welchem der Artikel „The New Brutalism“ erschien, siehe Stalder 2008. Mein Aufsatz versucht Themen zu entwickeln, die Stalder nicht abzudecken versuchte – nämlich Themen wie architektonische Massenmedien, architektonische Industrieproduktion usw. Vgl. Stalder 2008: 278. Für eine vorläufige Anthologie von Texten zum New Brutalism und eine Reihe wichtiger Beiträge zu verwandten Themen, siehe *October* 136 (2011), herausgegeben von Alex Kitnick.

14 Es wäre falsch zu behaupten, Wittkower habe die um die Jahrhundertwende erschienenen Arbeiten Ferdinand de Saussures, die sich kritisch mit den Ansätzen der „Junggrammatiker“ auseinandersetzen, nicht gekannt. In einer längeren Version dieses Aufsatzes wäre darzustellen, wie Wittkower selbst versuchte, „Zeichen“ in der Architektur zu analysieren, sei es nun in Bauten, Texten oder Bildern, und wie sehr sein Vorgehen auf die Arbeiten Aby Warburgs rekurrierte. Zum Verhältnis von Saussure und Architekturgeschichte, siehe Schaffer 2003, Kapitel 3: „Ornament and Language“.

15 Zur Vernachlässigung der Geschichte in der Architekturausbildung in der Nachkriegszeit, siehe Herdeg 1985. Abgesehen von dem Einfluss, den Nachkriegsideologien auf die Geschichtswissenschaften ausübten, stellt die Untersuchung der Geschichte der Moderne selbst etwas Neues dar, zumindest im Zusammenhang solcher Bewegungen wie dem Futurismus oder übergreifenden Konzepten wie dem Funktionalismus, was Banham in seinem Buch von 1960 darstellt. Der Begriff „neo-avant-garde“ kennzeichnet einen historischen Ansatz, der dem des New Brutalism nicht unähnlich ist.

Banham articulated a consequential change that was then taking place in architecture. He published the phrase “memorability as image,” in 1955, as visibility and legibility of form gave way to something else, as attention was gradually shifting from architectural object to architectural image [fig. 3a, 3b].

Although Banham pointed to the fact that buildings themselves were a form of three-dimensional image not unlike a Chevrolet or the designed shape of a new toaster, he knew that architectural images were also overwhelmingly mass-printed photographic images, particularly in postwar Britain. While “The New Brutalism” makes no mention of photography, Banham’s use of the term “image” (whose imprecision he both notes and perpetuates), suggests that architecture in the “Second Machine Age” was inordinately dependent on rapidly circulating, rapidly obsolescent concepts and objects received two-dimensionally. At the same time, Banham resorted to the mathematical notion of topology to replace Wittkower’s geometrically based investigations. In the process, his use of the term “image” became vaguely ambiguous. The reader of Banham’s article understands its scientific undertones, pointed out so cogently by Laurent Stalder in an article on this subject, but the meaning of the critical term “image” has begun to lose clarity by the end of “The New Brutalism.” Banham, it appears, had reached the end of his own historically-based understanding, and sought to reconcile the evident importance of images in contemporary architecture culture with new architectural production.¹³

Despite the fact that both writers shared an interest in a building’s appearance, Wittkower’s 1940s work and Banham’s 1955 proposition differed profoundly. Wittkower tied form and meaning to one another in a causal rhythm between function, form, and symbolic intention accessed through multiple formats and shared across cultures. Banham suggested, rather, that substantive meaning—in its duration as something that was memorable—inherited in appearance that retained a degree of independence from other concerns. Thus discourse on architecture might take shape from free-floating images circulating rapidly in journals, books, and magazines, with a mere nod to building function or context. Buildings might conjure ideas primar-

ily through appearance, with selective regard to more conventional architectural concerns.¹⁴

In “The New Brutalism,” Banham implicitly pointed to a new condition of modern architecture: the importance of its own memorable history, and the degree to which that history was available in published images.¹⁵ Later, in *Theory and Design*, he reflected on interwar modernist architecture, pinpointing its mutability of appearance in relation to function or program as a basic contradiction in the claims made for technological modernity. An educational institution like the Bauhaus, for example, could project the image of a factory precisely for the purpose of creating associations that might not have existed otherwise, that did not accrue to the building’s function (postsecondary education), but were actively sought by its architect in dialogue with the past (with Behrens’s Turbinenhalle and Schinkel’s Bauakademie, specifically) and present (with Fordism and industrialization). The flexibility of formal signification in modern architecture meant that buildings might conjure ideas not necessarily connected to architectural matters such as building program, structural function, or even external expression, or that such connections might be reconfigured by the application of new and unexpected external signs. Banham referred directly back to the 1920s—skipping over the wartime and postwar interval in which Wittkower’s alternative propositions had appeared.

13 For Banham’s exposition of topology, and more on the context within which “The New Brutalism” appeared, see Stalder 2008. The present essay takes up where Stalder left off: with architectural “mass media, industrial production, and so forth”—topics that were outside the scope of Stalder’s investigations. Cf. Stalder 2008: 278. For a preliminary anthology of texts on New Brutalism, and a series of important articles on related topics, see *October* 136 (2011), edited by Alex Kitnick.

14 It would be wrong to claim that Wittkower was unaware of or unresponsive to the delamination of signs that Ferdinand de Saussure had investigated at the century’s turn, revising the work of the “Neo-grammarians” (Junggrammatiker) of his day. A longer version of this essay might explore how Wittkower himself parsed architectural “signs”—whether buildings, texts, or images—building on the work of Aby Warburg, but within architectural discourse. On de Saussure and architectural history, see Schaffer 2003, Chapter 3: “Ornament and Language.”

15 For postwar neglect of history in architectural education, see Herdeg 1985. Regardless of postwar ideology with respect to the study of history, the history of modernism itself was new, at least in relation to movements such as futurism, and concepts such as functionalism, as Banham’s 1960 book made clear. The term “neo-avant-garde” similarly indicates a historical engagement akin to that of the New Brutalists.

From our perspective, Banham's proclamations, both in "The New Brutalism" and in *Theory and Design*, were at the same time retrograde and radical. He narrated core ideas of modern architecture as already past, and yet at the same time called into question the degree to which they had ever existed at all. If notions of function had always been largely metaphorical, the fixity of 1920s pronouncements on modern architecture melted into air. We might follow Banham and accept that concepts such as form and function in modernist architecture had never been more fixed than the components of other sign systems, that they were to be used dynamically in the creation of new meanings. From a historiographical perspective, Wittkower's 1940s work begins to seem like a strange temporary interlude in the evolving discourses of modernism, a brief moment in which form and image might be collapsed together like an object and its photograph. Wittkower's subject matter allowed him this latitude—he wrote of Renaissance buildings. But the notion of architecture as the transparent index of social relations that Wittkower described in his unassailable prose was a powerfully attractive idea in the wake of catastrophic uncertainty and cynical appropriation, both characteristics of the years between 1933 and 1945. It certainly appealed to young architects like the Smithsons, partly due to the impossibility of finding positive examples of such relationships in mid-twentieth-century Western culture after 1945. Taking a broader look at twentieth-century modernism, the moment at which Wittkower asserted correspondence between form, social identity, function, and appearance also reverberates in the work of Louis Kahn, the only other architect accepted into the "New Brutalist" canon by Banham in 1955 (whether this was a serious canon or a hilariously small one is less clear). But this moment was brief; we might almost interpret it today as a shock reaction to the trauma of post-1933 events.

Ten years after the end of the war, Banham's essay articulated a shift from Wittkowerian transparency to something else that looked simultaneously ahead and backward. Banham bid goodbye to legibility of form, and heralded the arrival of the memorable image—buildings as immediately recognizable signs or aggregates

thereof, but also as "moving images," meant literally as well as figuratively: "Remembering that an Image is what affects the emotions...we have worked our way to this point through such an awareness of history and its uses that we see that The New Brutalism...is also architecture of our time."¹⁶ He initially claimed similar correlations between building form, function, and social order to those that had been articulated by Wittkower, a correspondence that he later denied the interwar modernist past. But in trying to articulate a concept of "image" appropriate to his own present, Banham defaulted to miscellaneous and nonconnective ideas: to Le Corbusier, to topology, to the array of images included in the 1953 Independent Group show, "Parallel of Life and Art," to the Smithsons' work at Sheffield, not Hunstanton. In his search for true machine/electronic age architecture, Banham sought (vainly, perhaps) for a resolution between technology and media culture in notions of process and acceleration, both in buildings, and in their images.¹⁷ Regardless of inconsistencies, Banham reflected upon a new historical moment with his 1950s writings, one that extended far beyond the specific activities of New Brutalist architects.

If Banham connected his own unfolding present to the modernism of the 1920s, how did the 1950s differ? Specifically, how had the

16 The full sentence reads: "Remembering that an Image is what affects the emotions, that structure, in its fullest sense, is the relationship of parts, and that materials 'as found' are raw materials, we have worked our way back to the quotation which headed this article, 'L'Architecture, c'est, avec des Matières Bruts [sic], établir des rapports émouvants,' but we have worked our way to this point through such an awareness of history and its uses that we see that The New Brutalism, if it is architecture in the grand sense of Le Corbusier's definition, is also architecture of our time and not of his, nor of Lubetkin's, nor of the times of the Masters of the past." Banham 1955: 361. Also see Kitnick 2011 and Vidler 2011.

17 Others did not share Banham's view of this matter, and he was forced to disown his own words by the time his book on New Brutalist architecture, *The New Brutalism: Ethic or Aesthetic?*, appeared in 1966. He had, he claimed in the postscript to the book, "Memoirs of a Survivor," made claims in 1955 that had not been borne out. He wrote of his disappointment with the ultimate results of Brutalism, noting about his own original contribution, "In retrospect, it reveals only too clearly my attempt to father some of my own pet notions on the movement." Banham 1966: 134.

18 Vidler 2011.

19 The phrase is associated with Francis Fukuyama, but is also a common refrain in texts on postmodernism. See Fukuyama 1992. Also see Martin 2010.

damit die Kriegs- und Nachkriegszeit, in der Wittkowers Überlegungen erschienen waren.

Aus heutiger Perspektive waren Banhams Überlegungen in „The New Brutalism“ wie auch in *Theory and Design* ebenso rückwärtsgewandt wie radikal. Kernideen der modernen Architektur stellte er nicht nur als überwunden dar, sondern fragte darüber hinaus auch, zu welchem Grad sie überhaupt jemals existiert hatten. Angenommen, Ansichten zur Funktionalität zeichne wirklich überwiegend ihr metaphorischer Charakter aus, so müssten sich auch die entschiedenen Aussagen zur modernen Architektur der 1920er Jahre in Nichts auflösen. Man könnte Banham vielleicht in diesem Punkt folgen und eingestehen, dass Konzepte wie Form und Funktion im Diskurs zur modernen Architektur nie wirklich stärker verankert waren als Elemente anderer Zeichensysteme und dass sie gerade deshalb in dynamischer Weise zur Hervorbringung neuer Bedeutungen zur Verfügung standen. Aus historiografischer Perspektive gesehen, erscheinen einem Wittkowers Arbeiten der 1940er Jahre heute als eine Art seltsam zeitgebundenes Intermezzo im Kontext der sich entfaltenden Diskurse zur Moderne, als ein Moment, in dem Form und Bild für kurze Zeit so in Übereinstimmung zu bringen waren, wie ein Objekt und dessen Fotografie. Wittkowers Forschungsgegenstand erlaubte ihm diese Freiheit – er schrieb über Gebäude der Renaissance. Das von Wittkower so unmissverständlich dargelegte Verständnis von Architektur als einem klaren Indikator sozialer Verhältnisse musste in der heraufziehenden Zeit katastrophaler Verunsicherung und zynischer Gleichschaltung, also zwischen 1933 und 1945, eine starke Anziehungskraft entwickeln. Sicher ist, dass es junge Architekten wie die Smithsons ansprach, und das unter anderem auch aufgrund der Unmöglichkeit, andere positive Beispiele ähnlicher Verbindungen in der westlichen Kultur nach 1945 aufzufinden. Schaut man auf die gesamte Entwicklung der Moderne im 20. Jahrhundert, wird deutlich, dass jenes von Rudolf Wittkower postulierte Wechselverhältnis von Form, sozialer Identität, Funktion und äußerer Erscheinung einen Nachhall etwa auch in den Arbeiten von Louis Kahn fand, dem einzigen weiteren Architekten, den Banham 1955 in die kleine Gemeinschaft des „New Brutalism“

aufnahm. Allerdings war der Einfluss von kurzer Dauer, und man ist heute geneigt, ihn als Reaktion auf das Trauma der Jahre nach 1933 zu verstehen.

Zehn Jahre nach Ende des Zweiten Weltkriegs artikulierte Banham in seinem Artikel eine Verschiebung, weg von der Wittkower'schen Transparenzannahme und hin zu etwas anderem, das sich sowohl auf die Vergangenheit als auch auf die Zukunft bezog. Er verabschiedete die Lesbarkeit der Form und postulierte an deren Stelle die Erinnerbarkeit als Bild – verstand Gebäude als unmittelbar erkennbare Zeichen oder auch Zeichenansammlungen, aber auch als „bewegte (bewegende) Bilder“ und das im buchstäblichen wie übertragenen Sinne. „Man muss sich erinnern, dass es Bilder sind, die Empfindungen hervorrufen [...] wir haben es durch unser Wissen um und durch die Anwendung von Geschichte dahin gebracht, zu erkennen, dass New Brutalism [...] auch eine Architektur unserer Zeit ist.“¹⁶ Banham konnte zu Beginn noch die von Wittkower formulierten Annahmen, wie Verbindungen von Form, Funktion und sozialer Ordnung in der Architektur aufscheinen, mittragen, verneinte diese aber für die von ihm betrachtete Moderne der Zwischenkriegszeit. Banhams Versuch, eine zeitgemäße Vorstellung von „Bild“ zu artikulieren, nahm Bezug auf verschiedene, nicht miteinander verbundene Ideen: auf Le Corbusier, auf Topologie, auf Bilder aus der Independent Group-Ausstellung „Parallel of Life and Art“ von 1953, auf die Arbeit der Smithsons in Sheffield, aber nicht auf die in Hunstanton. Auf seiner Suche nach einer Architektur für das Maschinen- oder besser das Elektronikzeitalter suchte Banham (wohl vergebens) nach dem verbindenden Element zwischen Technologie- und Medienkultur unter Begriffen des Prozesshaften und Beschleunigten – und das sowohl

16 Der ganze Satz lautet im Original: „Remembering that an Image is what affects the emotions, that structure, in its fullest sense, is the relationship of parts, and that materials 'as found' are raw materials, we have worked our way back to the quotation which headed this article, 'L'Architecture, c'est, avec des Matières Bruts [sic], établir des rapports émouvants,' but we have worked our way to this point through such an awareness of history and its uses that we see that The New Brutalism, if it is architecture in the grand sense of Le Corbusier's definition, is also architecture of our time and not of his, nor of Lubetkin's, nor of the times of the Masters of the past.“ Banham 1955: 361. Siehe auch Kinick 2011 und Vidler 2011.

in der Architektur selbst als auch in Bildern eben dieser Architektur.¹⁷ Abgesehen von den vorhandenen Widersprüchen kennzeichnete Banham in den Texten der 1950er Jahre einen neuen historischen Moment, einer der weit über das spezifische Vorgehen der Architekten des „New Brutalism“ hinausging.

Sollte es so sein, dass Banham Probleme seiner eigenen Zeit in die 1920er Jahre hineinprojizierte, wäre danach zu fragen, was die 1920er von den 1950er eigentlich unterschieden? Genauer: Wie hatte sich der Status des „Bildes“ in der Zwischenzeit geändert? Die nächstliegende Antwort wäre wohl: durch Verbreitung. Es gab schlichtweg mehr Bilder in Zeitungen und Architekturzeitschriften, Bilder, die da zur Sinnerzeugung dienen konnten, wo ältere Bedeutungssysteme im Niedergang begriffen waren. Deutlich wurde die Verschiebung der Aufmerksamkeit von architektonischem Objekt zum architektonischen Bild (ob nun zweidimensional oder dreidimensional) an einer ganzen Gruppe neuer Bauten. Nicht nur Architekten, sondern auch die Öffentlichkeit interessierten sich nun mehr für die sicht- und erinnerbaren Eigenschaften eines Gebäudes, Eigenschaften, die sich sowohl vor Ort wahrnehmen als auch in Zeitschriften oder Büchern nachvollziehen ließen. Banhams Position vorzustellen, indem man diese mit Wittkowers Texten konfrontiert, heißt deshalb auch, damit zu beginnen, sich der Postmoderne zu nähern, in der sich die Identität eines Bildes dadurch konstituiert, dass es eben aussieht, wie es aussieht, und nicht dadurch, dass es meint, was es sagt. Wenn Banham 1955 eher unbewusst das Ende der Moderne verkündete, war das ein Faktum, das doch weitestgehend unbeachtet blieb. Doch kann man diesem Umstand, das heißt, dem Umstand der ausbleibenden Beachtung, selbst hilfreiche Hinweise auf Entwicklungen der Zeit entnehmen. Auch wenn die Postmoderne mit dem fundamentalen Statuswandel des Bildes in der Architektur recht eigentlich ihren Anfang nahm (man überführte das Bild von der zweidimensionalen Oberfläche zurück in das dreidimensionale Gebäude), ließen die Postmodernisten doch nicht von ihren modernen Überzeugungen, wie Anthony Vidler vor Kurzem gezeigt hat.¹⁸ Zwar verschob die Vielzahl von Bildern das Feld der Architektur in Richtung auf neue visuelle und

ideelle Bedingungen, doch hatten diese deutliche historische Referenzpunkte in der Moderne. [Abb. 4a, 4b.]

Dieser Zustand simultaner historischer Realitäten wurde auch schon mit dem „Ende der Geschichte“ verbunden; doch mag damit auch einfach ein Zustand einer bis dahin ungekannten Vielgestaltigkeit in der modernen Architektur angesprochen sein.¹⁹ Banhams Vorstellung vom Gebäude als Bild beschwört das Ende einer Phase der Architektur, um zur gleichen Zeit den Beginn einer neuen auszurufen, in der die Regelfestigkeit der Moderne von postmoderner Relativität abgelöst wird – und das nicht etwa durch ein Weggehen, sondern vielmehr durch das Addieren von Komplexität in der Auswahl von Möglichkeiten. 1955 war die Wichtigkeit von Bildern schlichtweg nicht mehr zu übersehen. Möglicherweise kannte Banham die Arbeiten Aby Warburgs; sicher kam er durch seinen Betreuer Nikolaus Pevsner in Kontakt mit einem Wiederaufleben pittoresker Vorstellungen; er sah und unterstützte die Ausstellung „Parallel of Life and Art“; und er wird wohl auch das Übersichtswerk *British Art and the Mediterranean* wahrgenommen haben, um hier den Bogen zum Beginn des Essays zu schlagen.

Eingedenk der gekennzeichneten Entwicklung wäre zu fragen, wo wir heute mit unserem architektonischen Wissen stehen? Durch die sich weiter vollziehende Ausdifferenzierung architektonischer Aufgaben hat die Verbreitung von Bildern dermaßen zugenommen, dass wir in einer Flut von Repräsentationen unterzugehen drohen. Mittlerweile schätzt man das, was nicht fotografiert werden kann, sei es, dass es sich der Sichtbarkeit entzieht, sei es, dass es einen

17 Andere teilten Banhams Ansicht nicht, und er selbst verwarf frühere Wendungen in dem Buch zum New Brutalism, *The New Brutalism: Ethic or Aesthetic*, das 1966 erschien. Wie er im Nachwort des Buches „Memoiren eines Beteiligten“ (im Original „Memoirs of a Survivor“) schrieb, habe er 1955 unfertige Ansichten vertreten. Er beschrieb dort seine Enttäuschung über das, was der „Brutalism“ hervorgebracht habe, und bemerkte zu dem von ihm selbst geleisteten Beitrag: „In der Rückschau enthüllt er nur allzu deutlich meinen Versuch, einige meiner eigenen Lieblingsvorstellungen von der Bewegung ins Leben zu rufen.“ Banham 1966: 134.

18 Vidler 2011.

19 Diese Wendung bezieht sich auf Francis Fukuyama, lässt sich aber in vielen Texten zur Postmoderne auffinden. Siehe Fukuyama 1992 und Martin 2010.

status of an image changed? Most obviously, through proliferation—there were simply more images circulating in the popular and architectural press, which meant more images to make sense of with ever-declining assistance from traditional indices of meaning. A new volume of production subtended a subtle shift of attention from architectural objects to images, whether two- or three-dimensional. Architects and the public paid more attention to the visible, memorable qualities of buildings, since these qualities could be apprehended either on site or on the pages of journals and books. To introduce Banham through a discussion of Wittkower's writing is to begin approaching the space of postmodernism—where the identity of an image inheres in how it looks the way it looks, not whether it means what it says. But if Banham unconsciously announced the end of modernism in 1955, this was not a fact that has been commonly acknowledged—and this lack of recognition also supplies useful information about the changes of this period. Just as postmodernism began with a fundamental shift in the status of the image in architecture (releasing it, once again, from the two-dimensional surface to the three-dimensional building), postmodernists did not, in fact, abandon modernist commitments, as Anthony Vidler has recently shown.¹⁸ A plurality of images gradually shifted the field of architecture toward a new visual and ideational condition with reference points in the modernist past [figs. 4a, 4b].

Such a condition of simultaneous historical realities has been associated with an “end of history”; it might also simply denote a condition of unprecedented plurality in modern architecture.¹⁹ Banham's building-as-image, heralding the end of one phase of architecture, inaugurated a new one that pushed the very idea of modernist orthodoxy into postmodernist relativity—not necessarily by taking anything away, but merely by adding more, and more complexity, to the list of possible choices. The evidence of images was all around in 1955: Banham might have looked back into the work of Aby Warburg; he certainly had close contact with the revival of picturesque imagery from the work of his advisor Nikolaus Pevsner; he saw, and endorsed the “Parallel of Life and Art” show. And he, too, must have known the compendium,

British Art and the Mediterranean, with which this essay began.

Where does this leave architectural knowledge today? In the ever-differentiating specialization of architectural activities, images have proliferated, clustering into aggregates, families, and clouds. A growing appreciation has appeared for that which cannot be photographed, simply because it lies beyond visibility or provides respite from the meaningless blur of too many pictures. Do images still provide a possible means of connectivity between seemingly unrelated enterprises, as they have since the days of Aby Warburg and his remarkable image banks [fig. 1]? Like other architectures of architecture, the photographic image once populated a connective network allowing rapid communication across densely striated space. Today, images impede as much as aid us—partly due to multiplicities of type, character, and volume, and to transitory fluidity, but partly also thanks to the remarkable rhetorical skill of many who wield them. We are challenged to find the (invisible) connectivity, articulate it anew, and divine the future as we recalibrate what has happened since Banham (not on his own) cut us loose.

My thanks to Susanne Schindler and Axel Sowa for their thoughtful comments and rigor, to the anonymous readers of this text, whose comments were essential in the development of the argument herein, and to Joseph Imorde, for linguistic and other support.

für eine bestimmte Zeit der Wahrnehmung von zu viel bedeutungsloser Unschärfe zu vieler Bilder enthebt. Zu fragen wäre, ob Bilder immer noch ein Mittel darstellen, scheinbar unverbundene Bereiche miteinander in Beziehung zu setzen, wie das etwa durch Aby Warburgs außergewöhnliche Bildersammlungen nahegelegt worden war? [Abb. 1.] Wie vordem schon andere „Architekturen“ von Architektur besetzte das fotografische Bild zu einem gewissen Zeitpunkt das kommunikative Netzwerk und erlaubte einen beschleunigten Austausch von Informationen in mittlerweile zerfurchten Diskursfeldern. Heute behindern Bilder uns ebenso stark, wie sie uns zu befördern verstehen. Das hat seinen Grund sowohl in ihren vielfältigen Erscheinungsformen, in der Variabilität ihres Charakters, in ihrer schieren Menge und natürlich in ihrem permanenten Auftreten und ihrer oft allzu perfekt beherrschten rhetorischen Gestaltung. Wir sind aufgefordert, einen

(möglicherweise unsichtbaren) Zusammenhang zu finden, diesen neu zu formulieren und auf dessen Grundlage die Zukunft vorherzusagen, während wir gleichzeitig eine Entwicklung neu zu bewerten haben, die möglicherweise 1955 ihren Anfang nahm, als Banham (und nicht er allein) uns von ihr abtrennte.

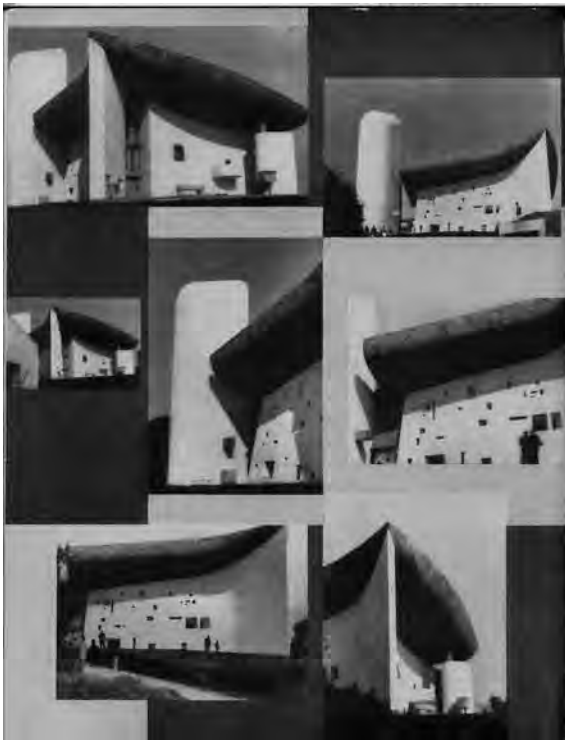
Vielen Dank an Susanne Schindler und Axel Sowa für wichtige Kommentare und ihre editorische Strenge. Vielen Dank auch an die anonymen Leser des Textes, die ausschlaggebende Hinweise für die Entwicklung des Arguments beisteuerten und an Joseph Imorde für nicht nur sprachliche Unterstützung.

References/Literatur

- Anderson, Christy. 2011. "War Work: English Art and the Warburg Institute." *Common Knowledge* (Winter 2012) 18(1): 149–159.
- Reyner Banham. 1955. "The New Brutalism." *Architectural Review* 118 (1955), 354–361.
- . 1960. *Theory and Design in the First Machine Age*. London: Architectural Press. DEUTSCH: 1964. *Die Revolution der Architektur: Theorie und Gestaltung im ersten Maschinenzeitalter*. Wolfram Wagmuth, Übers. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- . 1966. *The New Brutalism: Ethic or Aesthetic?* New York: Reinhold. DEUTSCH: 1966. *Brutalismus in der Architektur: Ethik oder Ästhetik?* Nora von Mühlendahl, Übers. Stuttgart: Karl Krämer.
- Fukuyama, Francis. 1992. *The End of History and the Last Man*. New York: Free Press. DEUTSCH: 1992. *Das Ende der Geschichte. Wo stehen wir?* Helmut Dierlam, Übers. München: Kindler.
- Girouard, Mark. 1998. *Big Jim. The Life and Work of James Stirling*. London: Chatto & Windus.
- Herdeg, Klaus. 1985. *The Decorated Diagram*. Cambridge, MA: MIT Press. DEUTSCH: 1988. *Die geschmückte Formel*. Johann Sauer, Karin Wilhelm, Übers. Braunschweig/Wiesbaden: Vieweg.
- Kitnick, Alex. 2011. "The Brutalism of Life and Art." *October* 136 (Spring 2011), 63–86.
- Martin, Reinhold. 2010. *Utopia's Ghost: Architecture and Postmodernism, Again*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Masheck, Joseph. 1998. "Rudolf Wittkower." In: Michael Kelly, ed. *Encyclopedia of Aesthetics, Oxford Art Online*. <http://www.oxfordartonline.com> (accessed: October 16, 2011).
- McEwan, Dorothea. 2005. "Exhibitions as Morale Boosters: The Exhibition of the Warburg Institute, 1938–49." In: Shulamith Behr, Marian Malet, eds. *Arts in Exile in Britain 1933-1945: politics and cultural identity*. Amsterdam: Rodopi, 267–299.
- Millon, Henry A. 1972. "Rudolf Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism*: Its Influence on the Development and Interpretation of Modern Architecture." *Journal of the Society of Architectural Historians* 31: 2 (May 1972), 83–91.
- Payne, Alina. 1994. "Rudolf Wittkower and *Architectural Principles in the Age of Modernism*." *Journal of the Society of Architectural Historians* 53: 3 (Sept. 1994): 322–342.
- Saxl, Fritz/Wittkower, Rudolf. 1948. *British Art and the Mediterranean*. Oxford: Oxford University Press.
- Schafter, Debra. 2003. *The Order of Ornament, the Structure of Style*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Stalder, Laurent. 2008. "'New Brutalism,' 'Topology,' and 'Image': some remarks on the architectural debates in England around 1950." *Journal of Architecture* 3: 13, 263–281.
- Vidler, Anthony. 2011. "Another Brick in the Wall." *October* 136 (Spring 2011), 105–132.
- Warburg, Aby. 2000. *Der Bilderatlas Mnemosyne*. Martin Warnke, Claudia Brink, eds. Berlin: Akademie.
- Wittkower, Rudolf. 1949. *Architectural Principles in the Age of Humanism*. London: Tiranti. DEUTSCH: 1969. *Grundlagen der Architektur im Zeitalter des Humanismus*. George Lesser, Übers. München: Beck.
- . 1953. "Brunelleschi and 'Proportion in Perspective.'" *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 16: 3/4 (1953), 275–291.
- Zimmerman, Claire. 2010. "Photographic Images from Chicago to Hunstanton." In: Mark Crinson, Claire Zimmerman, eds. *Neo-avant-garde and Postmodern: Postwar Architecture in Britain and Beyond*. New Haven, CT: Yale University Press, 203–228.
- . 2012 (forthcoming). "Photography into Building in Postwar Architecture: the Smithsons and James Stirling." *Art History* 34.4

Figures / Abbildungen

- 1 Copyright: Warburg-Institute, London.
- 2 Copyright: Oxford University Press.
- 3 Copyright: Architectural Review, London.
- 4 Copyright: Karl-Krämer-Verlag, Stuttgart.



In the shape of Notre-Dame de Paris at Barbican, Le Corbusier's plan, generally left in its original form, has been preserved and encasing building of its own. In the first phase of construction the unexpected, however, has been expressed at the very least in a matter of layout: the narrow glass windows and the wide concrete bands are not the same as the original plan. The second phase of construction will be able to maintain the original plan, but for the reasons of the greater effect, the original plan must be maintained. The original plan will be able to maintain the original plan. The original plan will be able to maintain the original plan.

Reyner Banham

THE NEW BRUTALISM

Introduction: 'I've got my priorities here, I shall be supporting movements.' Le Corbusier: 'I've got my priorities here, I shall be supporting movements.'

Introduce an observer into any field of forces, influences or communications and that field becomes distorted. It is common opinion that Dan Kozminski has played odd hands with capitalism, so that Marxism can hardly recognize it when they see it, and the widespread diffusion of Freud's ideas has wrought such havoc with clinical psychology that any intelligent patient can make a nervous wreck of his analyst. What has been the influence of contemporary architectural historians on the history of contemporary architecture?

They have created the idea of a Modern Movement—this was known even before Basil Taylor took up arms against false historicism—and beyond that they have offered a rough classification of the 'isms' which are the thumb-print of Modernity into two main types: One, like Cubism, is a label, a recognition tag, applied by critics and historians to a body of work which appears to have certain consistent principles running through it, whatever the relationship of the artist; the other, like Futurism, is a banner, a slogan, a policy consciously adopted by a group of artists, whatever the apparent similarity or dissimilarity of their products. And it is entirely characteristic of the New Brutalism—our first native art-movement since the end of the New Art-History arrived here—that it should confound these categories and belong to both at once.

Is Art-History to blame for this? Not in any obvious way, but in practically every other way. One cannot begin to study the New Brutalism without realizing how deeply the New Art-History has bitten into progressive English architectural thought, into teaching methods, into the common language of communication between architects and between architectural critics. What is interesting about R. Furneaux Jordan's criticism

103

Reyner Banham: THE NEW BRUTALISM

walls—all tend to lose or play down the presence of planning axes. No doubt there are excellent functional reasons for the doors being where they are, and excellent structural reasons for the walls being treated in the way they are—but if those reasons were so compelling, why bother with an axial plan anyhow?

This is a hard thing to have to say about a seriously considered building by a reputable architect of some standing, but contact with Brutalist architecture tends to drive one to hard judgments, and the one thing which the Smithsons have never been accused of is a lack of logic or consistency in thinking through a design. In fact it is the ruthless logic more than anything else which most hostile critics find deterring about Humberstone—or perhaps it is the fact that this logic is worn on the sleeve. One of the reasons for this obsessive logic is that it contributes to the appreciability and coherence of the building as a visual entity, because it contributes to the building as an image.

An image—with the utterance of these two words we bridge the gap between the possible use of the New Brutalism as a descriptive label covering, in varying degrees of accuracy, two or more buildings, and the New Brutalism as a slogan, and we also go some way to bridge the gap between the meaning of the term as applied to architecture and its meaning as applied to painting and sculpture. The word image in this sense is one of the most intractable and the most useful terms in contemporary aesthetics, and some attempt to explain it must be made.

A great many things have been called 'an image'. S. M. della Concolosio at Todi, a painting by Jackson Pollock, the Lever Building, the DSM Cadillac convertible, the robescape of the Unité at Marseille, any of the hundred photographs in *Parade of Life and Art*. 'Image' seems to be a word that describes anything or nothing. Ultimately, however, it means something which is visually valuable, but not necessarily by the standards of classical aesthetics. Where Thomas Aquinas supposed beauty to be good *inasmuch as* (that which, even, pleasant) image may be defined as *quod rursus per se*—that which, seen, affects the emotions, a situation which could subsume the pleasure caused by beauty, but is not normally taken to do so, for the New Brutalist interests in image are commonly regarded, by many of themselves as well as their critics, as being art-art, or at any rate anti-beauty in the classical aesthetic sense of the word. But what is equally as important as the specific kind of response, is the nature of its cause. What pleased St. Thomas was an abstract quality, beauty—what moves a New Brutalist is the thing that is its totality, and with all its overtones of human association. These ideas of course lie close to the general body of anti-Aquinas aesthetics currently in circulation, though they are not to be identified exactly with Michael Taylor's concept of an *Art Aube*, even though that concept covers many Continental Brutalist

as well as Eduardo Pichon.

Nevertheless this concept of image is common to all aspects of The New Brutalism in England, but the manner in which it works out in architectural practice has some surprising twists to it. Basically, it requires that the building should be an immediately appreciable visual entity, and that the form grasped by the eye should be confirmed by experience of the building in use. Further, that this form should be entirely proper to the functions and materials of the building in its entirety. Such a relationship between structure, function and form is the basic commonplace of all good building of course, the demand that this form should be appreciable and memorable is the special circumstance which makes good building into great architecture. The fact that this form-giving obligation has been so far forgotten that a great deal of good building can be spoken of as if it were architecture, is a mark of a seriously decayed condition in English architectural standards. It has become too easy to get away with the assumption that if structure and function are served then the result must be architecture—so easy that the meaningless phrase 'the conceptual building' has been coined to defend the substantial architectural practices of the reaction-functionalist, as if 'conceptual buildings' were something new, and something faintly reprehensible in modern architecture.

All great architecture has been 'conceptual', has been image-making—and the idea that any great buildings, such as the Gothic Cathedral, grew automatically through anonymous collaborative attention to structure and function is one of the most modern myths with which the Modern Movement is saddled. Every great building of the Modern Movement has been a conceptual design, especially those like the Houses, which go out of their way to look as if they were the products of 'pure' functionalism, whose formal responsibilities are commonly advanced by reaction-functionalist in defence of their own abdication of architectural responsibility. But a conceptual building is no likely to be formal as it is to be formal, as a study of the Smithsons' post-Humberstone projects will show.

Humberstone's formality is unmistakably Minimal, as Philip Johnson pointed out, possibly because ITT was one of the few recent examples of conceptual, form-giving design to which a young architect could turn at the time of its conception, and the formality of the Coventry Cathedral competition entry is equally marked, but here one can safely post the interference of historical studies again, for, though the exact identity of date is between the Smithsons' design and the publication of Professor Wittkower's *Architectural Principles of the Age of Humanism* is disputed by the Smithsons, it cannot be denied that they were in touch with Wittkower's studies at the time, and were as excited by them as anybody else.

The general impact of Professor Wittkower's book on a whole generation of post-war architectural students is one of the phenomena of our time. Its explication of a body of architectural theory to which objective history governing the Canon (as Albert and Palladio understood them) suddenly offered, a

(Continued on page 101)



3a, 3b
 Sprints from Reyner Banham's essay
 "The New Brutalism," published in 1955
 in *Architectural Review*.

Seiten aus Reyner Banham's Essay
 „The New Brutalism“, der 1955
 in *Architectural Review* erschien.