

**Candide—
Journal for Architectural
Knowledge**

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

Title (English): —

Titel (deutsch): Der neue Brutalismus

[Erstübersetzung ins Deutsche; der Text ist ein Anhang zum
Beitrag von Claire Zimmerman in derselben Ausgabe von Candide.]

Author(s)/Autor(en): Reyner Banham

Translator(s)/Übersetzer: Joseph Imorde

Source: *Candide. Journal for Architectural Knowledge* No. 05 (02/2012), pp. 109–116.

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.

Übertragen ins Deutsche von
Joseph Imorde

„L'Architecture, c'est, avec des matières brutes,
établir des rapports éouvants.“
Le Corbusier: *Vers une Architecture*.

Man führe einen Beobachter ein in ein Feld von Kräften, Einflüssen und Mitteilungen, und das Feld beginnt sich zu verformen. Es ist eine verbreitete Meinung, dass *Das Kapital* dem Kapitalismus dermaßen übel mitgespielt hat, dass Marxisten ihn kaum wiedererkennen, wenn sie ihn sehen; und auch die weite Verbreitung von Freuds Ideen hat in der klinischen Psychologie ein so großes Chaos verursacht, dass jeder einigermaßen intelligente Patient aus seinem Analytiker ein nervliches Wrack machen kann. Welchen Einfluss haben nun zeitgenössische Architekturhistoriker auf die Geschichte der zeitgenössischen Architektur gehabt?

Sie haben die Vorstellung einer Moderne entwickelt – das war auch schon vor Basil Taylors Angriff auf den falschen Historismus bekannt – und darüber hinaus haben sie eine grobe Klassifikation der „Ismen“, der Fingerabdrücke von Modernität, vorgeschlagen und zwar in zwei Haupttypen: Bei dem einen Typus, beispielsweise dem *Kubismus*, handelt es sich um eine Etikette, eine Kennmarke, die von Kritikern und Historikern Werken aufgeklebt wird, von denen angenommen wird, sie seien durch bestimmte einheitliche durchgehaltene Prinzipien miteinander verbunden, ganz abgesehen vom Verhältnis der Künstler untereinander. Bei dem anderen Typus, etwa dem *Futurismus*, handelt es sich um einen Reklamespruch oder Werbeslogan, also um eine bewusst von einer Gruppe von Künstlern eingesetzte Strategie, gänzlich unabhängig von der Ähnlichkeit oder Unähnlichkeit ihrer Produkte untereinander. Und es ist äußerst charakteristisch für den Neuen Brutalismus – unser ersten heimischen Kunstbewegung seit dem Eintreffen der New Art-History [Neuen Kunstgeschichte] –, dass er diese Kategorien verwirrt und zu beiden Typen gleichzeitig gehören will.

Ist das der Kunstgeschichte anzukreiden? Nicht in irgendeiner einseharen, aber praktisch in jeder anderen Weise. Man kann nicht damit beginnen, den Neuen Brutalismus zu studieren, ohne vorher begriffen zu haben, wie tief sich die Neue Kunstgeschichte in die

fortschrittlichen englischen Architekturvorstellungen, in Lehrmethoden und den allgemeinen Sprachgebrauch zwischen Architekten und Architekturkritikern verbissen hat. Was an der abfälligen Fußnote R. Furneaux Jordans zum Neuen Brutalismus interessant ist – „[...] Lubetkin spricht über die Zeiten hinweg mit den großen Meistern, die Smithsons sprechen nur mit sich selbst“ – ist nicht die Tatsache, dass das annähernd richtig ist und dadurch sein Argument ruiniert, sondern dass die Bedingungen der Bewertung historische sind. Der Neue Brutalismus muss vor dem Hintergrund der jüngsten Geschichte der Geschichte gesehen werden und da besonders auch vor dem Hintergrund einer wachsenden Bedeutung der inneren Geschichte der Moderne selbst.

Die Geschichte des Ausdrucks Neuer Brutalismus selbst ist aufschlussreich. Die Form ist deutlich abgeleitet von der Nachkriegstrouaille der *Architectural Review* „The New Empiricism“ [Der Neue Empirismus], ein Begriff, der dazu gedacht war, sichtbare Tendenzen in der skandinavischen Architektur, und deren Abweichen von einem anderen historischen Konzept, dem „International Style“, zu beschreiben. Diese Verwendung, wie jede andere, die das Wort *neu* einschließt, öffnet eine historische Perspektive. Sie postuliert, dass der Historiker einen alten Empirismus ermitteln kann und sich der neue vom alten durch Methoden historischen Vergleichs unterscheiden lässt, die ihn auch von einem bloßen „Empirical Revival“ [Neuaufgabe des Empirismus] absetzen kann. Die Möglichkeit, mit solch feinen Abstufungen historischer Bedeutung umzugehen, ist selbst schon Maßstab unserer heutigen Gewandtheit in der Anwendung historischer Methoden, und der Gebrauch von Ausdrücken wie etwa „Der Neue X-mus“ – wo das X für jedwede adjektivische Vorsilbe steht – wurde in den frühen 1950er Jahren zum Gemeinplatz in den Ateliergesprächen höherer Entwurfssemester und auch an anderen Orten, wo man Architektur diskutiert, nicht aber praktiziert.

Die Leidenschaft solch einer Diskussion ist durch die Klarheit der Polarisierung – Kommunisten versus den Rest – befördert worden, und irgendwo in dieser heftigen Polemik wurde auch der Begriff „Neuer Brutalismus“ erstmals geprägt.¹ Es war zu Beginn ein Schmähbegriff der Kommunisten, dazu gedacht, das normale Vokabular moderner Architektur zu bezeichnen – Flachdächer, Glas, sichtbare Konstruktion – die als moralisch verwerfliche Abweichung vom „New Humanism“ [Neuer Humanismus] verstanden wurden, einem

1 Es gibt einen sich hartnäckig haltenden Glauben daran, dass das Wort *Brutalismus* (oder etwas Vergleichbares) Ende 1950 in den englischen Zusammenfassungen einer Ausgabe von *Bygg-Mastaren* veröffentlicht worden sei. Der Nachweis kann hier nicht überprüft werden, und die Geschichte muss deshalb in den Limbus einer Dämonologie der Moderne verbannt werden, wo Schweden, Kommunisten und die Town and Country Planning Association miteinander als unterschiedliche Ausprägungen des gemeinen ‚Feindes‘ auftreten.

Ausdruck, der in marxistischer Hand etwas anderes meint, als man erwarten könnte. Neuer Humanismus hieß zu der Zeit in der Architektur Mauerwerk, Segmentbögen, Satteldächer, kleine Fenster (oder zumindest eine kleinteilige Unterteilung der Fenster) – pittoreske Detaillierung ohne pittoreske Planung. Es war tatsächlich der sogenannte „William Morris Revival“, der seit Chruschtschow die Partei in Sachen Architektur auf Linie gebracht hat, glücklicherweise dahingegangen ist. Die vollzogene Wende hat allerdings den folgenden Polemiken jedweden Mumm genommen. Doch muss festgestellt werden, dass es sich beim Neuen Humanismus wieder um ein quasi-historisches Konzept handelte, das allerdings fälschlicherweise angelehnt war an die Epoche des mittleren 19. Jahrhunderts, das Goldene Zeitalter des Marxismus, in dem man einen Kapitalisten noch erkennen konnte, wenn man ihn traf.

Die Architekturzirkel Londons sind jedoch ein so kleines Feld, dass man, um irgendeine Polemik zu platzieren, Schmähungen eher auf bestimmte Personen als auf Personengruppen ausrichten muss, denn nur selten (außer bei den Marxisten) herrschte genug Einmütigkeit, um überhaupt eine Gruppe zu bilden. Die Neuen Brutalisten, denen die Marxisten Verachtung entgegenbrachten, konnten benannt und auch wiedererkannt werden, und ebenso deren Freunde in den anderen Künsten. Kaum hatte der Begriff öffentliche Verbreitung gefunden, als sich seine Bedeutung zu verengen begann. In der nicht-marxistischen Gruppierung gab es keine besondere Einmütigkeit zu Programm oder Intention, doch gab es eine Übereinstimmung bei den Interessen, eine Tendenz, sich auf Le Corbusier auszurichten, und so etwas wie *le beton brut* zu kennen, oder von Zitaten, wie dem, mit dem der Artikel überschrieben ist, gehört zu haben, und im Fall der Kultivierteren und ästhetisch Belesenen, etwas zu wissen von Jean Dubuffets *Art Brut* und seinen Pariser Verbindungen. Worte und Vorstellungen, Charaktere und Unbehagen klangen da zusammen, und im Laufe einiger Wochen – lange bevor das Dritte Programm [des BBC] oder die Monatszeitschriften von dem Begriff Wind bekommen hatten – eigneten sich ihn die beiden jungen Architekten, Alison und Peter Smithson, auf eigenen Wunsch und mit öffentlicher Billigung an.

Der Ausdruck veränderte so seine Bedeutung und Verwendung. Nun eingesetzt als etwas, das zwischen einem Werbeslogan und einem Schlag ins Gesicht der Öffentlichkeit rangierte, hörte der Neue Brutalismus auf, ein Etikett für die Beschreibung einer Tendenz fast aller moderner Architektur zu sein, und wurde stattdessen zu einem Programm, einem Banner, obwohl er – sehr begrenzt – den Sinn eines beschreibenden Etiketts beibehielt. Weil er beide Arten von Ismen vereint, entzieht sich der Neue Brutalismus einer präzisen Beschreibung, bleibt aber gleichwohl eine lebendige Kraft in der gegenwärtigen britischen Architektur.

Als beschreibendes Etikett hat er zwei sich überlappende, aber nicht identische Bedeutungen. Nicht-architektonisch bezeichnet er die Kunst von Dubuffet, einige Aspekte von Jackson Pollock und Karel Appel und die Rupfenbilder von Alberto Burri – unter den Künstlern aus dem Ausland – und, sagen wir, Magda Cordell oder Eduardo Paolozzi und Nigel Henderson unter den englischen Künstlern. Mit den beiden Letztgenannten wählten und hängten die Smithsons die Ausstellung *Parallel of Life and Art* im I.C.A. [Institute of Contemporary Arts], die, obwohl sie wahrscheinlich der Prägung des Ausdrucks vorausging, einen *locus classicus* der Bewegung darstellt. Die aufschlussreicheren Aspekte dieser Ausstellung werden später behandelt werden: für den Moment gilt es festzuhalten, dass viele Kritiker (und Studenten der Architectural Association) sich über den absichtsvoll spöttischen Umgang mit Vorstellungen fotografischer Schönheit beschwerten, über einen Kult der Hässlichkeit und das „Leugnen des Spirituellen im Menschen“. Dieser Ton in den Reaktionen auf den Neuen Brutalismus existierte also schon, bevor die ablehnenden Kritiker überhaupt wussten, wie sie ihn nennen sollten, und es gab ein Bewusstsein dafür, dass die Smithsons sich in eine andere Richtung bewegten als die meisten anderen jungen Architekten Londons.

Alison Smithson beanspruchte die Worte erstmals öffentlich als ihre eigenen in der Projektbeschreibung eines kleinen Hauses in Soho (*Architectural Design*, November, 1953), entworfen bevor der Ausdruck existierte, und vordem als „Lagerhallen-Ästhetik“ bezeichnet – eine durchaus treffende Beschreibung für das, wofür der Neue Brutalismus in seiner ersten Phase stand. Über dieses Haus schrieb sie: „[...] hätte man es gebaut, wäre es der erste Vertreter des Neuen Brutalismus in England gewesen, wie die Präambel der Programmbeschreibung zeigt: ‚Es ist unsere Absicht in diesem Haus, die Konstruktion gänzlich zur Schau zu stellen, ohne innere Anstriche, wo praktikabel. Der Bauunternehmer sollte sich bei der nötigen Konstruktion um hohe Standards bemühen wie in einer kleinen Lagerhalle.‘“ Die Veröffentlichung des Projektes führte im Verlauf des Sommers 1954 zu einem lang anhaltenden und nicht selten komischen Meinungs-austausch in verschiedenen Zeitschriften, ein Meinungs-austausch, der sich mehr und mehr von dem Startpunkt entfernte, denn die meisten Autoren diskutierten tatsächlich entweder die Ausstellung *Parallel of Life and Art* oder die (bis dahin) unveröffentlichte Schule in Hunstanton. Als diese dann schlussendlich publiziert wurde (*AR*, September, 1954), nahmen die Auseinandersetzungen einen schärferen und weniger witzigen Ton an, denn hier war in dreidimensionaler und fotografischer Realität und in den klassischen Materialien der Moderne, Beton, Stahl, Glas, das einzige ausgeführte Gebäude der Smithsons. Die Wendung Neuer Brutalismus wurde unmittelbar darauf angewendet, obwohl es im Frühling 1950 entworfen worden war, lang vor dem Haus in

Soho. Die Brutalisten haben allerdings diese Bezeichnung selbst akzeptiert, und es wurde zum Kennwort für Hunstanton, wo immer man das Gebäude auch diskutierte.

Hunstanton und das Haus in Soho können als architektonische Referenzpunkt dienen, wenn es darum geht, den Neuen Brutalismus in der Architektur zu definieren. Was sind die sicht- und verstehbaren Charakteristika dieser beiden Bauten? Beide haben formale, axiale Grundrisse – Hunstanton hat tatsächlich so etwas wie eine echte bi-axiale Symmetrie, und der kleine Turnhallentrakt neben der Schule ist eine Art Musterbeispiel dafür, wie wenig oder wie stark formal die gesamte Anlage hätte sein können –, und diese formalen Eigenschaften sind von außen unmittelbar erkennbar. Beide stellen ihre elementare Konstruktion und bewusst auch ihre Materialien zur Schau – in der Tat ist die Betonung der elementaren Konstruktion so obsessiv, dass viele oberflächliche Kritiker sie bereits für die gesamte Architektur des Neuen Brutalismus gehalten haben. Zugegebenermaßen ist diese Betonung der elementaren Konstruktion wichtig, auch wenn damit nicht die ganze Geschichte erzählt ist. Was dafür gesorgt hat, dass Hunstanton der Öffentlichkeit im Hals stecken blieb, war die Einzigartigkeit unter fast allen modernen Bauten, die darin besteht, dass es aus dem gemacht ist, woraus es gemacht scheint. Was immer auch über ehrliche Verwendung von Materialien in der Architektur gesagt worden ist, die meisten modernen Bauten *scheinen* aus weißem Anstrich oder Patentglasur gemacht, auch wenn sie eigentlich aus Beton und Stahl sind. Hunstanton *scheint* aus Glas, Ziegel, Stahl und Beton gemacht zu sein, und tatsächlich ist sie aus Glas, Ziegel, Stahl und Beton gemacht. Wasser und Elektrizität kommen nicht aus irgendwelchen unerklärten Löchern in der Wand, sondern werden zu ihrem Gebrauchsort in sichtbaren Rohren und unübersehbaren Leitungen geführt. Man kann sehen, woraus Hunstanton gemacht ist und wie es funktioniert, und bis auf das Spiel der Räume gibt es da weiter nichts zu sehen.

Die rücksichtslose Befolgung einer der grundlegenden moralischen Gebote der Moderne – Ehrlichkeit in Konstruktion und Material – hat eine Situation entstehen lassen, der nur die Feder Ibsens gerecht werden könnte. Die Masse der moderaten Architekten, *hommes moyens sensuels*, fanden ihr übliches Vorgehen, auf die Verpflichtungen gegenüber Gewissensregeln zu verzichten, plötzlich in Frage gestellt; sie wurden grob zur Rede gestellt und haben diese Erfahrung nicht gemocht. Natürlich war es nicht allein das Gebäude selbst, das diese Situation hat entstehen lassen, es waren auch die Dinge, die die Brutalisten sagten und taten, aber wie im Fall des vergifteten Kurbads in *Ein Volksfeind* entwickelte sich das Spiel der Persönlichkeiten um ein physisches Objekt.

Die Qualitäten dieses Objekts kann man folgendermaßen zusammenfassen: 1. formale Lesbarkeit des

Grundrisses; 2. klare Zurschaustellung der Konstruktion; und 3. Wertschätzung der Materialien „as found“ [als gegebene]. Mit dieser Zusammenstellung lässt sich die Frage stellen, ob es neben Hunstanton noch andere Gebäude des Neuen Brutalismus gibt? Interessant ist zu bemerken, dass solch eine Zusammenstellung von Eigenschaften wie gemacht scheint, um Marseilles, die Promontory und Lakeshore Apartmentgebäude, das General Motors Technical Centre sowie neuste niederländische Arbeiten und verschiedene Projekte junger, dem CIAM nahestehender englischer Architekten zu beschreiben. Aber mit der möglichen Ausnahme von Marseilles würden die Brutalisten wahrscheinlich die meisten dieser Bauten nicht in den Kanon aufnehmen, und wir auch nicht, denn all diese Bauten stellen einen Exzess von *suaviter in modo* zur Schau, auch wenn ihnen nicht wenig *fortiter in re* anhaftet. Was den Neuen Brutalismus in letzter Konsequenz in der Architektur wie in der Malerei auszeichnet, ist gerade seine Brutalität, sein *je-m'en-foutisme*, seine Gewalttätigkeit. Nur noch ein anderes Gebäude verdeutlicht diese Eigenschaften in der Weise wie Hunstanton, und das ist Louis Kahns Yale Art Centre. Das ist ein Bau, der kompromisslos offen mit seinen Materialien umgeht, der undenkbar ist ohne seine kühn zur Schau gestellten konstruktiven Methode – ein Raumfachwerk aus Beton – das so revolutionär und unkonventionell ist wie die Anwendung der Plastizitätstheorie bei der Berechnung der H-Stahlträger in Hunstanton. Weiterhin ist der Grundriss in der Verteilung der Hauptelemente sehr formal und lässt dabei eine Art von Symmetrie auf Grundlage der beiden klar gezogenen, im rechten Winkel zueinander liegenden Achsen erkennen. Und dies ist ein Gebäude, das einige Brutalisten offensichtlich als maßgebende neu-brutalistische Konstruktion akzeptieren können.

Mit aller gebotenen Zurückhaltung möchte der Autor doch vorschlagen, dass es nicht wirklich den Standards entspricht, die von den Smithsons gesetzt wurden. Zum einen ist die Arbeit der Smithsons geprägt durch einen sehr zurückhaltenden Detailentwurf, und der überwiegende Teil der Wirkung des Gebäudes ist einer vermiedenen Beredsamkeit und dafür einer absoluten Konsequenz zu schulden, etwa bei solchen Bauteilen wie den Treppen oder Handläufen. Im Vergleich ist Kahns Detaillierung kunstbeflissen, und das Treppengeländer und die Brüstung (wenn es denn das Wort für das rostfreie Gewebe sein sollte) sind von einiger Misstönigkeit neben dem grob verschalten Beton des Gebäudekörpers. Das mag ‚nur eine Sache der Detaillierung‘ sein, doch gibt es am Yale Art Centre noch andere Unvollkommenheiten, die sich nicht so einfach vom Tisch wischen lassen. Jeder Entwurf der Smithsons war, offensichtlich oder fast unmerklich, ein schlüssiges und begreifbares visuelles Gebilde, doch dieser Entwurf von Louis Kahn schafft das gerade nicht. Die Innenräume werden durch Stellwände bestimmt, die – der Natur der Anforderungen und ihrer Lösung folgend –

dazu geeignet sein müssen, mobil zu sein, was die formale Klarheit aufs Spiel setzt. Darüber hinaus gelingt es dem Verhältnis von Innen und Außen nicht, den Achsen, die den Grundriss bestimmen, einen Wert beizumessen. Vorhandene Aussichtspunkte, die Platzierung der Eingänge, die Behandlung der Außenmauern – alles tendiert dazu, die Präsenz der Achsenplanung zu verlieren oder herunterzuspielen. Zweifellos gibt es hervorragende funktionale Begründungen dafür, dass die Türen da sind, wo sie sind, und auch hervorragende konstruktive Gründe dafür, dass die Wände so behandelt sind, wie sie behandelt sind – doch wenn diese Gründe so zwingend waren, warum sich dann überhaupt mit einem axialen Plan abgeben?

Hart, dies über ein ernsthaft erdachtes Gebäude eines angesehenen Architekten sagen zu müssen, doch treibt einen die Berührung mit Architektur des Brutalismus zu harten Urteilen. Und eine Sache, die den Smithsons nie vorgeworfen wurde, ist das Fehlen von Logik und Konsequenz im Durchdenken eines Entwurfs. Tatsächlich ist es mehr als alles andere die rücksichtslose Logik, welche die meisten ablehnend eingestellten Kritiker an Hunstanton beunruhigend finden – oder vielleicht ist es die Tatsache, dass diese Logik so offensichtlich daherkommt. Ein Grund für diese aufdringliche Logik ist, dass sie zur Verstehbarkeit und Stimmigkeit des Gebäudes als visuellem Gebilde beiträgt, weil sie dazu beiträgt, das Gebäude zu „einem Bild“ zu machen.

Ein Bild – mit der Nennung dieser beiden Worte überbrücken wir die Kluft zwischen den beiden möglichen Anwendungen des Ausdrucks Neuer Brutalismus als einerseits beschreibender Etikettierung, die bei wandelnden Graden der Genauigkeit zwei oder mehr Bauten betrifft, und andererseits dem Neuen Brutalismus als Slogan. Gleichzeitig sind wir auch dahin unterwegs, die Kluft zwischen der Bedeutung des Ausdrucks einerseits für die Architektur und andererseits bezogen auf Malerei und Skulptur zu überbrücken. Das Wort Bild ist in diesem Sinne einer der sowohl widerspenstigsten als auch nützlichsten Begriffe gegenwärtiger Ästhetik, und deshalb müssen einige Versuche gemacht werden, ihn zu erklären.

Viele Dinge hat man als „ein Bild“ bezeichnet – S. M. della Consolazione in Todi, ein Gemälde von Jackson Pollock, das Lever Gebäude, das Cadillac Cabrio von 1954, die Dachlandschaft der *Unité* in Marseille und jede der hundert Fotografien in *Parallel of Life and Art*. „Bild“ scheint ein Wort zu sein, das alles und nichts beschreibt. Letztendlich meint es aber etwas, das visuell wertvoll ist, allerdings nicht unbedingt nach Maßgabe klassischer Ästhetik. Während Thomas von Aquin glaubte, Schönheit sei das *quod visum placet* (das, wenn gesehen, gefällt),² kann man Bild als das definieren *quod visum perturbat* – das, wenn gesehen, Gefühle bewegt, ein Umstand, der das durch Schönheit verursachte Vergnügen mit einschließen könnte, der aber normalerweise so nicht verstanden wird, denn die Inter-

essen der Neuen Brutalisten für das Bild wird allgemein, das heißt, von ihnen selbst wie auch von ihren Kritikern, als Anti-Kunst verstanden, oder wenigstens als Anti-Schönheit im klassisch-ästhetischen Sinne des Wortes. Von gleicher Wichtigkeit allerdings, als diese besondere Art des Verstehens, ist die Natur der Sache selbst. Was dem heiligen Thomas gefiel, war eine abstrakte Eigenschaft, Schönheit – was einen Neuen Brutalisten bewegt, ist das Ding an sich, in seiner Ganzheit, und mit all seinen Obertönen menschlicher Assoziationen. Diese Ideen liegen natürlich in Reichweite des überwiegenden Teils der gerade aktuellen anti-akademischen Ästhetik, die allerdings nicht mit Michel Tapiés Konzept von *un Art Autre*³ identifiziert werden sollte, auch wenn das Konzept viele Brutalisten vom Kontinent wie auch Eduino Paolozzi einbezieht.

Gleichwohl verbindet dieses Konzept von Bild alle Aspekte des Neuen Brutalismus in England, allerdings birgt die Art, wie es sich in der architektonischen Entwurfspraxis bemerkbar macht, einige überraschende Wendungen. Grundsätzlich setzt es voraus, dass das Gebäude ein unmittelbar verständliches visuelles Gebilde sein soll und dass die vom Auge erfasste Form durch die Erfahrung der Gebäudenutzung bestätigt werden kann. Weiter, dass diese Form sich gänzlich einwandfrei zu den Funktionen und Materialien des Gebäudes in ihrer Gesamtheit verhält. Solch ein Verhältnis zwischen Konstruktion, Funktion und Form ist natürlich das allgemein Verbindende aller guten Bauten, aber der Anspruch, dass diese Form begreif- und erinnerbar sein soll, stellt den Gipfel jenes Nichtallgemeingültigen dar, das gute Bauten erst in große Architektur verwandelt. Die Tatsache, dass diese Verpflichtung zur Formgebung so ins Hintertreffen geraten ist, dass man von einer großen Menge guter Gebäude spricht, als handle es sich um Architektur, weist auf den wirklich verkommenen Zustand englischer Architekturstandards hin. Es ist zu einfach geworden, mit der Annahme davon zu kommen, dass wenn man Konstruktion und Funktion nur bedient, Architektur dabei herauskommen muss – so einfach, dass die bedeutungslose Wendung „konzeptuelles Bauen“ dazu geprägt wurde, minderwertige architektonische Entwurfsarbeit von Routinefunktionalisten zu verteidigen, als ob „konzeptuelles Bauen“ etwas Neues und leicht Verwerfliches in der modernen Architektur sei.

Jede große Architektur war ‚konzeptuell‘, war bildgenerierend – und die Idee, dass alle großen Gebäude, wie etwa gotische Kathedralen, unbewusst aus anonym zusammenwirkender Beachtung von Konstruktion und

2 Eine Paraphrase aus der *Summa Theologica* II (i) xxvii.

3 Siehe dazu sein 1952 veröffentlichtes Buch mit dem gleichen Titel. Eine engverwandte Entwicklung ist die der *musique concrète*, die auch „reale Geräusche“ verwendet, manipuliert in einer Weise, die den Manipulationen einiger Fotografien in *Parallel* ähnelt und sich dabei nicht um Harmonie oder Melodie in irgendeiner erkennbaren Weise kümmert.

Funktion hervorgewachsen seien, ist eine der hinterhältigsten Mythen, die man der Moderne andichtet. Jedes große Gebäude der Moderne war ein konzeptueller Entwurf, besonders solche etwa des Bauhauses, die sich darum bemühten, auszusehen, als seien sie Produkte eines ‚reinen‘ Funktionalismus. Diese aformalen Kompositionen werden gemeinhin von Routinefunktionalisten weiterentwickelt, um das eigene Absehen von architektonischer Verantwortung zu verteidigen. Ein konzeptuelles Gebäude kann allerdings ebenso aformal wie formal sein, wie eine Untersuchung der Post-Hunstanton-Projekte der Smithsons zeigen wird.

Das Formale an Hunstanton ist unverwechselbar Miesianisch, wie Philip Johnson meinte, wahrscheinlich weil IIT eines der wenigen neuen Beispiele konzeptuellen, formgebenden Entwerfens war, dem sich ein junger Architekt während der Planetenstehung zuwenden konnte, und das Formale ihres Coventry-Kathedral-Wettbewerbsentwurfs ist in ähnlicher Weise beeinflusst. Doch kann man hier ohne Frage wieder den Einfluss historischer Untersuchungen behaupten, und – wenn auch die genaue zeitliche Abfolge vom Entwurf der Smithsons und dem Erscheinen von Professor Wittkowers *Architectural Principles of the Age of Humanism* in Frage gestellt wird (von den Smithsons) – nicht übersehen, dass sie zu der Zeit mit den Wittkower'schen Untersuchungen in Berührung gekommen und davon, wie alle anderen auch, begeistert waren.

Der starke Einfluss von Professor Wittkowers Buch auf eine ganze Nachkriegsgeneration von Architekturstudenten ist eines der Phänomene unserer Zeit. Die Darlegung eines wichtigen Teils der Architekturtheorie, in dem Funktion und Form in bedeutsamer Weise durch die objektiven, den Kosmos regierenden Gesetze (wie Alberti und Palladio sie verstanden) verbunden waren, öffnete plötzlich einen Weg aus der Flaute routinefunktionalistischer Verantwortungslosigkeit, und Neo-Palladianismus wurde das Gebot der Stunde. Der Einfluss der *Architectural Principles* hat es – ob nun gut oder schlecht – zum bei Weitem wichtigsten Beitrag eines Historikers zur englischen Architektur seit *Pioneers of the Modern Movement* werden lassen und löste eine ziemliche Auseinandersetzung um die Frage nach den richtigen Anwendungen von Geschichte aus. Die Frage lautet: Soll man den Prinzipien der Humanisten folgen? Oder sind die Prinzipien der Humanisten nur ein Beispiel für neue Prinzipien, nach denen man Ausschau halten muss? Viele Studenten entschieden sich für die erste Alternative und die Routinepalladianisten waren bald so dicht gesät wie die Routinefunktionalisten. Die Brutalisten, die da die Gefahr einer Rückkehr in den reinen Akademismus sahen – in Liverpool stärker ausgeprägt als in London –, schlugen abrupt eine andere Richtung ein und engagierten sich bei der Organisation von *Parallel of Life and Art*.

Als Peter Smithson diese Ausstellung in einer Diskussionsrunde AA Studenten vorstellte, erklärte er: „Wir

werden nicht über Proportion und Symmetrie reden“, und das war seine Kriegserklärung gegenüber dem systembedingten Akademismus der Neo-Palladianer; die anti-brutalistische Fraktion der Schule machte dann deutlich, wie gerechtfertigt sein Verdacht gegenüber dem Krypto-Akademismus war, denn da trat man nicht nur für Palladio und Alberti ein, sondern auch für Plato und das Absolute. Die neue Richtung des brutalistischen Erfindungsgeistes in der Architektur zeigte sich umgehend in den Wettbewerbsentwürfen der Smithsons für Golden Lane und für die Universität Sheffield. Der erste der beiden, an den meist nur deshalb erinnert wird, weil er die Idee des Laubengangs in England wieder verbreitet hat, ist aufgrund seiner Entschlossenheit bemerkenswert, ein stimmiges visuelles Bild ohne formale Mittel zu schaffen, durch Betonung sichtbarer Zirkulation, unterscheidbarer Wohneinheiten und der vollen Anerkennung der menschlichen Gegenwart als Teil des Gesamtbildes – in der Perspektive waren Fotos von Leuten auf die Zeichnungen geklebt, so dass die menschliche Gegenwart die Architektur fast überwog.

Der Entwurf für Sheffield ging da allerdings noch einen Schritt weiter – denn der Aformalismus wird dort zu einer positiven Kraft so wie in einem Gemälde von Burri oder Pollock. *Komposition* erscheint einem bei einem solch offensichtlich lässigen Entwurf als Kraftausdruck, doch handelt es sich hier natürlich nicht um einen ‚konzeptlosen‘ Entwurf, und bei genauerer Betrachtung lässt sich zeigen, dass er *Komposition* besitzt, allerdings eine, die weniger auf elementarer Lineal- und Zirkelgeometrie beruht, wie sie den meisten Architekturkompositionen zu Grunde liegt, als vielmehr auf einem intuitiven Verstehen der Topologie. Als Disziplin hat die Topologie in der Architektur immer ein Schattendasein geführt – Eigenschaften der Durchdringung, Zirkulation, des Innen und Außen waren immer wichtig, doch blieb die elementare platonische Geometrie stets die Hauptdisziplin. In dem Sheffield-Projekt der Smithsons sind nun die Rollen vertauscht, Topologie wird zur dominanten, Geometrie zur untergeordneten Disziplin. Die ‚Vernetzung‘ der Zirkulationswege wird nach außen hin dargestellt und dabei kein Versuch unternommen, dem Gesamtplan eine geometrische Form zu geben; große Blöcke topologisch ähnlicher Räume stehen auf dem Gelände mit dem gleichen schmucklosen Erinnerungswert wie Martello- oder Fördertürme.

Solch eine der Topologie zugewiesene Dominanz – in deren Klassifikation ein Ziegel dieselbe „Gestalt“ wie eine Billardkugel hat (undurchdrungen massiv) und eine Teetasse dieselbe „Gestalt“ wie eine Grammophonplatte (durchgehende Oberfläche mit einem Loch), verhält sich deutlich analog zur Ablösung der Thomistischen „Schönheit“ durch das brutalistische „Bild“,⁴ und Sheffield bleibt der stimmigste und radikalste Punkt, den die Brutalisten überhaupt auf ihrer Suche nach *Une Architecture Autre* erreicht haben. Es ist unwahrscheinlich, dass Sheffield in den Architekturdebatten Hunstan-

ton als das Musterbeispiel für den Neuen Brutalismus ablöst, aber es ist der einzige Gebäudeentwurf, der an die Drohung und das Versprechen von *Parallel of Life and Art* heranreicht.

Und er zeigt, dass die formale Axialität von Hunstanton für die Architektur des Neuen Brutalismus nicht bestimmend ist. Miesianische und Wittkower'sche Geometrie war nur ein *ad-hoc*-Mittel für die Erstellung von „Bildern“, und nachdem *Parallel of Life and Art* den Brutalisten die Möglichkeit gegeben hatte, ihr Verhältnis zur sichtbaren Welt anders als durch Geometrie zu definieren, wurde das Formale ausrangiert. Die Definition eines neu-brutalistischen Gebäudes, das sich von Hunstanton und darüber hinaus vom Yale Art Center herleitet, muss, wenn es zukünftige Entwicklungen beschreiben will, so modifiziert werden, als sei das Formale als Basiseigenschaft auszuschneiden, und sollte lauten: 1. Erinnerbarkeit als ein Bild; 2. Klare Zurschau-stellung der Konstruktion; und 3. Wertschätzung der Materialien „as found“ [als gegebene]. In Erinnerung daran, dass es Bilder sind, die Gefühle hervorrufen, dass Konstruktion im umfassenden Sinne ein Verhältnis von Teilen zueinander meint und dass „gegebene“ Materialien rohe Materialien sind, erreichen wir auf unserem Weg wieder das Zitat, das den Artikel überschrieben hat: „L'Architecture, c'est, avec des matières brutes, établir des rapports émouvants.“ Doch hat uns der Weg bis zu diesem Punkt auch durch eine Bewusstheit von Geschichte und ihrer Anwendungen geführt, dass wir nun verstehen, dass der Neue Brutalismus, wenn es sich denn um Architektur in dem bedeutenden Sinne handeln sollte, den Le Corbusiers Definition nahelegt, auch eine Architektur unserer Zeit ist, nicht seiner Zeit, nicht der Lubetkins und auch nicht jener der Alten Meister. Selbst wenn es richtig sein sollte, dass die Brutalisten nur untereinander reden, macht die Tatsache, dass sie damit aufgehört haben, zu Mansart, zu Palladio und zu Alberti zu sprechen, den Neuen Brutalismus, selbst im privateren Sinne, zu einem der wichtigsten Beiträge zur heutigen Architektur.

- 4 Die Analogie könnte möglicherweise epistemologisch strikter dargestellt werden – beide, Schönheit und Geometrie, bis dahin verstanden als unhintergehbare Eigenschaften des Kosmos, erscheinen nun als linguistisch aufbereitete Fälle von stärker generalisierten Konzepten – Bild und Topologie – die, auch wenn im Kern primitiv, erst durch enorme Kultivierung erreicht wurden. Als man diesen Zustand der Kultivierung erreicht und das neue Konzept verdaut hatte, erschien es plötzlich so einfach, dass es ohne ernsthafte Entstellung vulgarisiert werden konnte; und als praktischen Zugang zur Topologie, ohne die dabei angewandte hochkomplexe Mathematik zu verwenden, kann der Leser nichts Besseres tun, als die Juli-Ausgabe, 1954, von *Astounding Science Fiction* zu erstehen.

Dieser Text wurde zuerst veröffentlicht in der Zeitschrift *Architectural Review*, September 1955. Deutsche Erstveröffentlichung mit freundlicher Genehmigung der *Architectural Review*.

Claire Zimmerman is a historian of modern architecture who teaches at the University of Michigan. She co-edited an essay collection, *Neo-avant-garde and Postmodern: Postwar Architecture in Britain and Beyond* (with Mark Crinson) as Volume 21 in the Yale Studies in British Art (Yale University Press) in Fall 2010. Current projects include essays in *Art History* (forthcoming 2012); in Glenn Adamson and Jane Pavitt, eds., *Postmodernism: Style and Subversion, 1970–1990* (Victoria and Albert Museum, 2011); and in Gerd Gemünden and Johannes von Moltke, eds., *Culture in the Anteroom: The Legacies of Siegfried Kracauer* (forthcoming, 2012). Zimmerman completed a book manuscript on architecture and photography in 2011.

Claire Zimmerman lehrt an der University of Michigan Architekturgeschichte der Moderne. Sie ist mit Mark Crinson Herausgeberin des Aufsatzbandes *Neo-avant-garde and Postmodern: Postwar Architecture in Britain and Beyond*, der 2010 als 21. Band der Reihe „Studies in British Art“ in der Yale University Press publiziert wurde. Im Erscheinen begriffen sind verschiedene Aufsätze etwa in dem Sammelband *Postmodernism: Style and Subversion, 1970–1990* herausgegeben von Glenn Adamson und Jane Pavitt oder in *Culture in the Anteroom: The Legacies of Siegfried Kracauer*, herausgegeben von Gerd Gemünden und Johannes von Moltke. 2011 vollendete Zimmerman ein Buchmanuskript zum Thema Architektur und Fotografie.

Deutsche Übersetzung:
Joseph Imorde.