

darauf beharren, daß die Wiederbelebung und neue Ideologiesierung eines Stiles der Vergangenheit weniger originell sei oder eine geringere Leistung darstelle als die Forderung, daß vereinfachte Formen einer vage definierten 'Moderne' entsprechen sollten, solange wir diese vereinfachte Zeitgeist-Philosophie verfolgen — sie selbst natürlich ein Kind des 19. Jahrhunderts —, versperren wir uns dem Verständnis vieler Strömungen des 19. Jahrhunderts.

Ein attraktives Element des Heskettischen Buches sind die vielen und diversen Illustrationen, die weitgehend eine Wiederholung des Altbekannten vermeiden, wobei allerdings viele der Farbbildungen etwas unscharf erscheinen. Eine wesentliche Behinderung eines wissenschaftlichen Gebrauchs des Buches liegt aber im Mangel an Herkunftsangaben bei den meisten Illustrationen. — Obgleich es viel Interessantes und Nachdenkenswertes enthält, kommt der Rang dieses Beitrages von John Heskett nicht an den seiner früheren Publikationen heran, etwa an Umsicht und Systematik von *Industrial Design* (London 1980), der wohl immer noch besten Einführung zu diesem Gebiet, oder seiner Untersuchung zum Design im Nationalsozialismus.

Stefan Muthesius

REYNER BANHAM, *A Concrete Atlantis, U. S. Industrial Buildings and European Architecture*. MIT Press Cambridge, Mass. and London \$ 25.00.

Keines der späteren Bücher Banhams leistet einen so umfassenden und fundamentalen Beitrag wie sein erstes Werk *Theory and Design in the First Machine Age*. Dafür aber sind sie lockerer geschrieben, oft weit ausgreifend und häufig mit persönlichen Reflexionen und Erlebnissen durchsetzt. Auch *Concrete Atlantis* ist keine umfassende Monographie, sondern ein Komplex von Diskussionspunkten, allerdings einer der wichtigsten in der Geschichte des Modern Movement. Der Haupttitel zeigt klar an, worum es geht: erstens um ein Kapitel in der Geschichte der amerikanischen Betonkonstruktion und zweitens um die Idealisierung einiger jener Bauten in den frühen europäischen Schriften zur modernen Architektur.

Natürlich geht Banham bei der Erörterung der Getreidesilos und Fabrikbauten sehr selektiv vor. Eine eigentliche Begründung der Auswahl wird nicht gegeben; auch eine eingehende Behandlung der Auftraggeber oder eine breitere Geschichte der Konstruktionspatente fehlt. Was Banham bietet, ist eine abgewogene Beschreibung der Bauten und ihrer Konstruktion, die nach den jeweiligen praktischen Vorteilen der Methoden fragt. Sein Fazit: um 1903—1905 hört der ältere Fabriktyp der USA auf — Eisen oder gemischte Innenkonstruktion mit tragenden Backsteinmauern außen und vielfach noch hölzernen Schiebefenstern. Er wird abgelöst durch die „Daylight Factory“: eine feuersichere Eisen- oder Stahlbetonkonstruktion mit Metallfenstern, die die ganze Breite der Intervalle ausfüllen. Etwas früher wandelte sich auch die Konstruktion der großen Getreidesilos vom Stahl- zum Betonbau.

Das Hauptthema im zweiten Teil des Buches sind die zahlreichen Illustrationen solcher Bauten, die 1913 im *Jahrbuch des Deutschen Werkbundes* erschienen (wobei Banham auf die zahlreichen südamerikanischen Bauten nicht eingeht). Sie dienen als allge-

meine Bebilderung eines Aufsatzes von Gropius, der sich höchst enthusiastisch mit amerikanischem Fabrikbau befaßt. Banham vermutet, daß Gropius, der damals Amerika noch nicht bereist hatte, seine Kenntnisse durch Carl Benscheidt vermittelt bekam, der sich in seiner neuen Schuhleistenfabrik in Alfeld an der Leine in vielem an amerikanische Vorbilder hielt. Banham versucht, der deutschen Wertung der amerikanischen Bauten auf den Grund zu gehen. Es ging ihnen vor allem um die „großen, knapp gebundenen Formen“, ... den „alten Ägyptern vergleichbar“. Ein Einfluß Worringers und seines Buches *Abstraktion und Einfühlung* wäre denkbar. In der Tat, Worringer spielt in einem späteren Buch, nämlich der *Ägyptischen Kunst*, kurz selbst auf die amerikanischen Bauten an (1927) und bringt sogar ein Bild — und zwar eines, das Le Corbusier in seinem Buche *Vers une Architecture* von 1923 benutzte; Le Corbusier hatte den Bau allerdings nach seinen eigenen Formvorstellungen etwas abgeändert.

Im nächsten Jahr brachte auch M. Ginzburg (*Stil i Epoka*) Abbildungen von amerikanischen Fabriken als Beispiele vorbildlicher moderner Bauten, und schließlich — als einziges Gegengewicht aus der Praxis — beschreibt Banham die ihn äußerst amerikanisch anmutende berühmte Fiat-Lingotto Fabrik in Turin (1914—1926). Ob die frühen deutschen Beton-Getreidesilos ebenfalls direkt von Amerika beeinflußt waren, wird nicht erörtert.

Man könnte zu dem Schluß kommen, daß zwischen den beiden Themen eigentlich gar kein wesentlicher Bezug besteht, außer der vagen Bezeichnungen der Abbildungen als „amerikanisch“. Die Photos erlangten, sozusagen, Weltruhm; die Bauten selbst aber blieben völlig unbekannt. Architekten und Kritiker benutzten die Bauten formal-metaphorisch für ihre globalen Argumente, während die Auftraggeber und Konstrukteure der Bauten selbst von alledem wohl überhaupt nichts ahnten und an solchen Gedanken wohl gar nicht interessiert waren; ihnen ging es fast ausschließlich um Ökonomie und Praxis. Wie Banham darüber hinaus nachzuweisen versucht, verkannten die Europäer das Wesentliche in der Entwicklung des amerikanischen Fabrikbaues, wo schon um 1915 das mehrstöckige Gebäude aus der Mode kam und vom einstöckigen Shed-Typ abgelöst wurde. Weiterhin übersahen die Europäer in ihrer Suche nach „archaischen“ Blockformen, daß viele der amerikanischen Bauten wenigstens eine minimale klassische Dekoration zeigen. Allerdings war dies auf dem relativ kleinen, schlecht reproduzierten Bildern nur schwer zu erkennen. Andererseits stellt Banham jedoch fest, daß auch die deutschen Fabrikarchitekten der Avantgarde ihre Bauten nicht nach rein utilitaristischen Prinzipien entwarfen. In seiner Beschreibung von Gropius' Faguswerken heißt es etwas salopp: „There is an inordinate amount of architectonics and aesthetics going on“, zum Beispiel bei den zurückgelegten Backsteinpfeilern des Bürobaus. Banhams einfache Beschreibung der Formen und der Baugewohnheiten fördert hier interessante Vergleiche zutage, etwa die Feststellung, daß man in Amerika jene leicht gerundete Form der Backsteinkonstruktion nicht erwarten könne; dort wird die Reduktion der Mauer stets durch Rücksprünge vorgenommen, und die Umrisse bleiben senkrecht.

Hier kommen wir zu einem Fragenkomplex, der Banham in letzter Zeit besonders interessiert hat, dem Zusammenhang zwischen High Tech Design und Vernacular, d. h. dem Verhältnis zwischen dem raschen Wandel der Konstruktionsmethoden und den herkömmlichen Konstruktions- und Handwerkstechniken. Auch für ihn stehen die älteren

amerikanischen Fabriken in einer Jahrhunderte alten Tradition des europäischen Speicherhauses. Bis zu einem gewissen Grade schließt sich Banham dabei der Argumentation der europäischen Moderne an; auch dort ging es ja um die Begründung des „Funktionalismus“ in der Tradition „natürlicher“ und „unverbildeter Sinne“, wie Gropius schrieb. Der Kern von Banhams Analyse liegt aber darin, diese Sprache der Moderne nicht wörtlich zu nehmen, sondern — wie er bereits in seinem ersten Buch tat — sie als metaphorisch-symbolische Äußerungen zu untersuchen. Gerade in der Sprache der Moderne, in ihrer Argumentations- und Anschauungsweise liegt das Neue. Dies waren die Mittel, mit denen anonyme Zweckbauten zu Meisterwerken des modernen Design hochstilisiert werden konnten. Eine konkrete Utopie schien gefunden. Banham vertieft die Beziehung mit der Wahl von Francis Bacons Bezeichnung von Utopia, Atlantis.

Stefan Muthesius

THOMAS E. CROW, *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris*. New Haven & London: Yale University Press 1985, 290 S. mit 6 Farbtafeln und 123 Schwarzweißabbildungen.

Crow versucht, ein Stück „Prozeß der Zivilisation“ zu rekonstruieren. Ganz im Sinne von Norbert Elias, den er zitiert, fragt er, welche konkreten Praktiken die im „Grand Siècle“ etablierte kulturelle Ordnung Frankreichs seit Beginn des 18. Jhs. destabilisiert haben und welche persuasiven Ersatzstrategien im Bereich der Kunst seitdem erfunden und angewandt wurden. Unter diesem Aspekt werden Salon und Straße, Académie des Beaux-Arts und Académie française, Markt und Theater anhand teilweise abgelegener zeitgenössischer Schriften untersucht. Aufhorchen läßt schon die einleitende These (S. 5), daß in den eben genannten „public spaces“ allenthalben *Wahrnehmungsdebatten* („disputes over perception“) geführt wurden; niemand kannte sie bisher. Wesentlich auch der Abschied von der Vorstellung einer kontinuierlich aufklärerischen Entwicklung mit zunehmendem Selbstbewußtsein des Bürgertums. Welch starken Widerständen der fast timide La Font de Saint-Yenne begegnete, als er 1747 öffentlich Kunstkritik nach dem Vorbild der literarischen Kritik forderte, ist aus der Sicht von 1770/80 ebenso erstaunlich wie die Liste der Gegenmaßnahmen, die ihm den Wind aus den Segeln nehmen sollten. Zu ihnen zählte die Einrichtung einer Jury, die keineswegs Transparenz sichern, sondern Angriffe auf angesehene Maler abwehren sollte. Eine moderne Kunstzeitschrift, wie sie Laugier damals forderte, wurde verhindert. Diderots Salonkritiken waren nur für den kleinen Zirkel der Abonnenten der *Correspondance littéraire* des Melchior Grimm geschrieben, so daß sie keineswegs das aufgeklärte Publikum insgesamt erreichten, wie es Laugier mit seiner Zeitschrift vorschwebte. Erst die Revolution hat diesen Kreis ganz erfaßt — und sogleich überfordert. Zunächst aber gab es mit dem 1737 im Sinne einer kontinuierlichen Institution eingerichteten Salon „a public arena, yet no public speech“ (S. 10). Daß Kritik zur Existenzvernichtung fähig war, wurde offenbar von Anfang an scharf gesehen, vor allem aber wurde das Eindringen des „people“ in den Regelkanon der aristokratisch-bürgerlichen Oberschichten befürchtet — des „people“, den man andererseits, um sich zu verlustieren, dringend benötigte. Auf allen Ebenen, im Salon wie