"Monotonie" 1962-1977 : drei Beispiele = Trois Exemples

Autor(en): **[s.n.]**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Werk - Archithese : Zeitschrift und Schriftenreihe für Architektur und Kunst = revue et collection d'architecture et d'art**

Band (Jahr): **65 (1978)**

Heft 17-18: **Monotonie : Infragestellungen eines Reizwortes = Les dessous d'un slogan**

PDF erstellt am: **24.04.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-50114

Nutzungsbedingungen

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

Haftungsausschluss

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

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

3. «Monotonie» 1962–1977

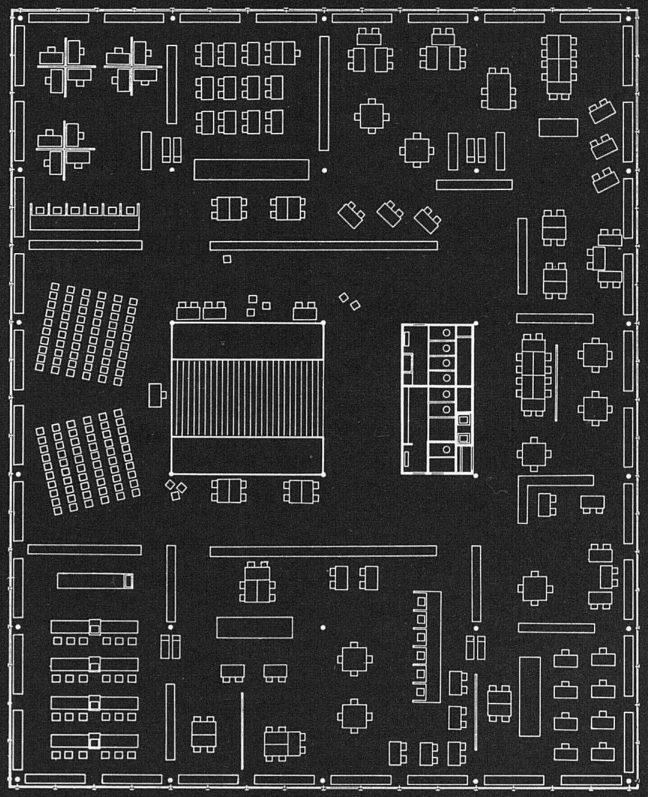
Drei Beispiele
Trois exemples

Die hier vorgeführten drei Bauten und Projekte haben wenig miteinander gemein, ausser dass sie (erstens) symptomatisch sind für wichtige Tendenzen der Gegenwartsarchitektur und (zweitens) auf den ersten Blick vielleicht «monoton», «langweilig» oder «gewöhnlich» aussehen.

Auf den zweiten Blick könnte es sich erweisen, dass gerade darin – d.h. in ihrer scheinbaren Indifferenz – eine ihrer besonderen Qualitäten liegt. *Die Red.*

Les trois réalisations et projets présentés ici ont peu de chose en commun, en dehors du fait que, primo, ils sont symptomatiques de tendances importantes de l'architecture actuelle et que, secondo, ils ont peut-être l'air, à première vue, d'être «monotones», «ennuyeux» ou «ordinaires».

Au deuxième regard il pourrait peut-être s'avérer que c'est justement dans cette indifférence apparente que réside une de leurs qualités. *La Réd.*



64 A. Barth und/et H. Zaugg, Architekten BSA SIA (Mitarbeiter/collaborateurs U. Wildi, A. Rusterholz): Abschlussklassenschule Frauenfeld / école de fin d'études Frauenfeld (1967–68). Schulzimmer / salle de cours.
65 Grundriss Obergeschoss / plan d'étage supérieur.

Abschlussklassenschule in Frauenfeld,

Frauenfeld TG, 1967–68.

Architekten/architectes:
A. Barth und H. Zaugg
(Mitarbeiter/collaborateurs
U. Wildi und/et A. Rusterholz).

Die Abschlussklassenschule in Frauenfeld geht auf einen Wettbewerb von 1962 zurück, wurde aber erst 1967–68 ausgeführt. Heute, zehn Jahre danach, geht von der Unerbittlichkeit dieser Architektur eine fast magische Wirkung von Offenheit aus. Das liegt wahrscheinlich nicht daran, dass sie «zeitloser» wäre als irgendeine andere, auch nicht an der lakonischen Absolutheit des Anspruchs, den die Architekten anmelden – sie sagen:

«Wir möchten einfach *bauen*.»

66 A. Barth und/et H. Zaugg, Architekten: Abschlussklassenschule/école de fin d'études Frauenfeld. Werkstatt/ateliers.

Es dürfte vielmehr daran liegen, dass die Trivialität fast aller Vorfabrikationssysteme, die in den letzten Jahren das Land überschwemmt haben, den Sinn neuerdings geschärft haben für das, was möglich ist, wenn eine ingenieurmässige Konstruktion – hier: ein einfacher Stahlrahmen – einem strengen architektonischen Konzept unterworfen wird.

Barth und Zaugg sind unter den Architekten des Jurasüdfusses wohl die strengsten Praktiker einer Architektur des minimalsten Zeichenaufwandes. Nicht nur haben diese Architekten – im Gegensatz etwa zu Haller und Haller – keine Konzessionen an irgendwelche Formen von Styling gemacht; sie scheinen die Ästhetik ihrer Bauten sogar noch hinter das «less is more» eines Mies van der Rohe zurücknehmen zu wollen. Bisweilen vermeiden sie es sogar, aus den selbstverständlichsten räumlichen und formalen Implikationen bestimmter konstruktiver Lösungen «etwas zu machen»; es ist, als wollten sie sagen, die konstruktiven Bauformen müssten für sich sprechen, ohne jede formale und räumliche Dynamisierung.

Vor dem Hintergrund der «Sandkastenspiele» heutiger Schweizer Architektur wirkt die Arbeit von Barth und Zaugg wie eine Architektur des Verzichts. Freilich muss ein Verzicht auf lautstarken Exhibitionismus von «Originalität» 1978 nicht unbedingt so aussehen wie die Schule von Frauenfeld. Aber diese so

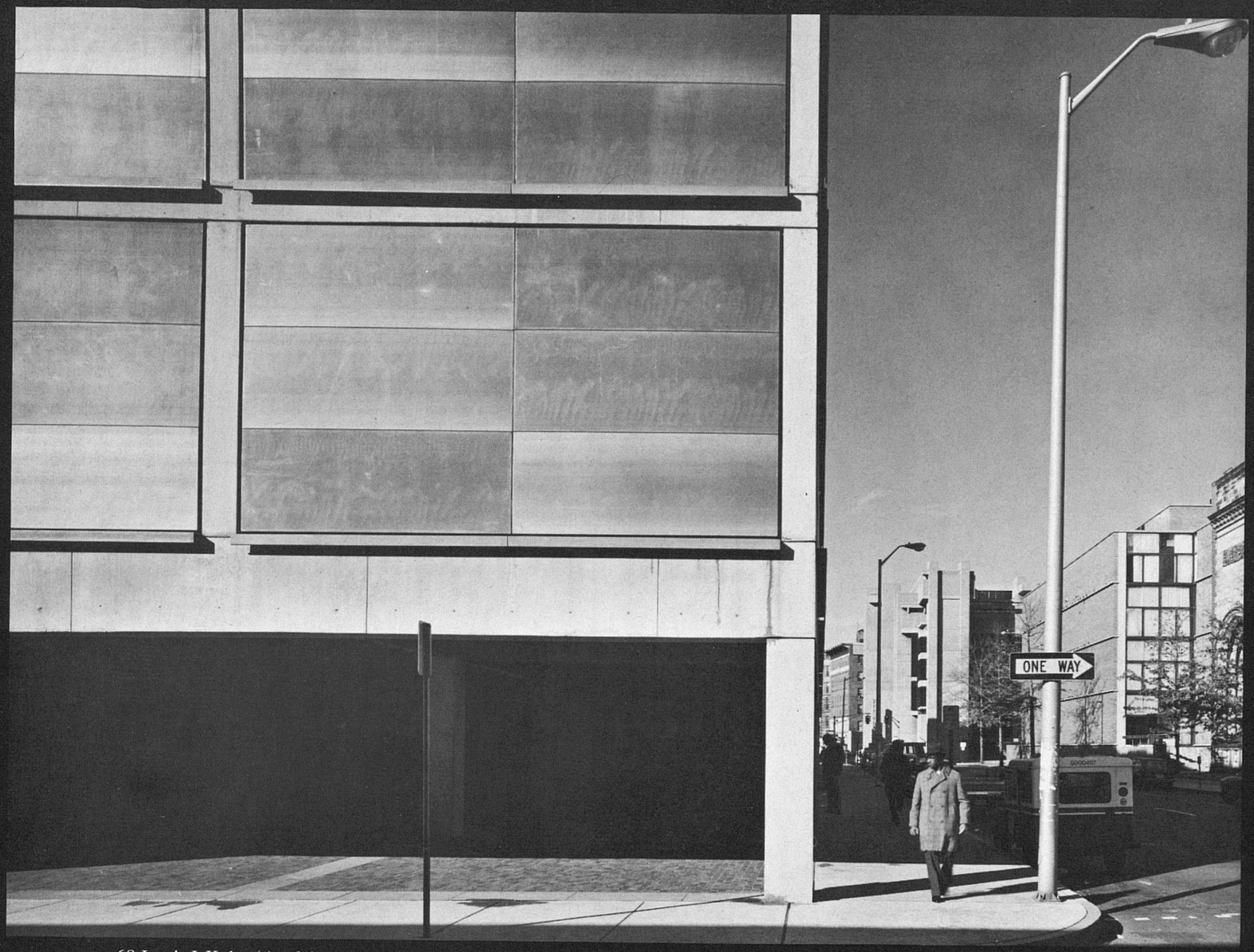
67 Turnhalle/salle de gymnastique.

wenig «aktuelle» Architektur erinnert uns daran, dass ein öffentlicher Bau, der Vielfalt in der Benutzung erlauben soll, nicht unbedingt «vielfältig» und «interessant» aussehen muss.

●

L'école de fin d'études à Frauenfeld a été le sujet d'un concours en 1962, mais la réalisation n'a eu lieu qu'en 1967–68. Si, dix ans après sa réalisation, cette architecture semble exercer un attrait presque magique, ceci est dû probablement au fait que la trivialité de presque tous les systèmes de préfabrication qui ont inondé le pays ces dernières années a aiguisé la sensibilité pour ce qui est possible lorsqu'une construction d'ingénieur – par exemple une simple ossature d'acier – est soumise à un concept strictement architectural.

Sur le fond des «jeux de sable» de l'architecture contemporaine suisse, le travail de Barth et Zaugg apparaît comme une architecture de renonciation. Il est vrai qu'une renonciation à l'exhibitionnisme tapageur d'«originalité» ne doit pas, en 1978, suivre nécessairement les mêmes options que l'école de Frauenfeld. Mais ce qui importe c'est la leçon de cette architecture, qui montre qu'un édifice public, qui doit permettre une diversité dans l'utilisation, ne doit pas nécessairement avoir une forme «diversifiée» et «intéressante». *S.v.M.*



68 Louis I. Kahn (Ausführung/exécution: Pellechia und/et Meyers): Yale Center for British Art, New Haven, Conn. (1973–77). Rechts die Yale Art Gallery von Louis Kahn / à droite la Yale Art Gallery par Louis Kahn; im Hintergrund Paul Rudolphs Art and architecture Building / au fond le Art and Architecture Building par Paul Rudolph (Foto: Cervin Robinson).

Yale Center for British Art

New Haven, Conn., USA, 1973–1977.
Architekt/architecte:
Louis I. Kahn
(Fertigstellung nach Kahns Tod durch Pellecchia und Meyers. Ingenieure/ingénieurs: Pfisterer, Tor & Associates).

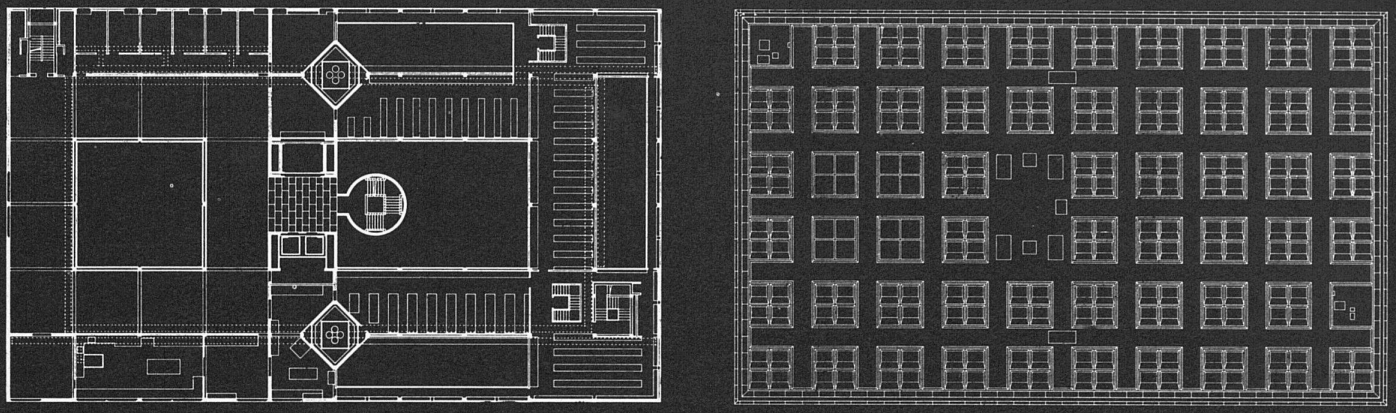
Zum Zeitpunkt seines plötzlichen Todes (17. März 1974) hatte Louis Kahn eben die wichtigsten Entscheidungen für diesen seinen letzten Entwurf getroffen. Durch einen Zufall befindet sich das Yale Center for British Art genau gegenüber der Yale Art Gallery. Kahns letzter Bau steht so im Angesicht jenes Baus, der den späten Beginn seiner internationalen Berühmtheit markierte. Durch einen merkwürdigen Zufall erscheinen beide Bauten als lakonische rechteckige Blöcke, die ganz nah an die Chapel Street herantreten und so ihre hauptsächliche Funktion im Sinne einer städtebaulichen Unterstützung der Strasse unterstreichen.

Auf den ersten Blick liegt das Überraschende am Center darin, dass jede Art von Überraschungseffekt vollkommen fehlt. Keinerlei skulpturale Akzentuierung im Hinblick auf die Artikulation von bedienten und bedienenden Räumen – ein in fast allen Werken von Kahns reifer Zeit zentrales Thema. In Anbetracht des komplizierten Programms für das Center hätte man durchaus das Gegenteil erwarten können: Kombination von Museum und Studienzentrum mit Läden im Erdgeschoss, um den Charakter der Ladenstrasse zu respektieren und um Mieteinkäufe zu sichern. Abgesehen von den Läden ist das Erdgeschoss von einem Auditorium besetzt. Darüber erheben sich die zwei eigentlichen Bauteile: der Museumsflügel und der Unterrichts- und Bibliotheksflügel.

Fast nichts von der Kompliziertheit des Inneren ist aussen ablesbar. Ganz im Gegenteil: man empfindet den Bau auf den ersten Blick als ein Betonskelett, das mit nicht tragenden Fassadenplatten und Glas ausgefacht ist. Ein paradigmatisch modernes Bild, tief verankert im Bewusstsein der modernen Bewegung, mindestens seit jener Zeit, als Le Corbusier in *Vers une architecture* den «Augen, die nicht sehen», jene amerikanische Fabriken unterbreitete.

Das Center ist in verschiedener Hinsicht Kahns konser-

69 Inneres/intérieur (Foto: Cervin Robinson).



70 Louis I. Kahn: Yale Center for British Art Grundrisse 1. Obergeschoss und Dach / plan du 1er étage et du toit.

vativster Bau. In der Tat ist seine Rahmenkonstruktion in einem konservativeren Sinne «klassisch»-modern als diejenige des Museums auf der gegenüberliegenden Seite der Strasse. Was sein Äusseres anbelangt, so ist der traditionelle Charakter durch den Ernst der Form unterstrichen. Obwohl deutlich akzentuiert, erscheint der Beton-Rahmen nicht als ein gegenüber der «Füllung» vortretendes, dominierendes Element; er ist im Gegenteil Teil der Wand. Diese Qualität ist zum Teil das Resultat der Art, wie das präzis proportionierte konstruktive Gerüst an der Fassade sichtbar wird. Zum Teil hängt das mit nahtloser Nebeneinanderfügung der matten Fassadenplatten in rostfreiem Stahl zusammen, die an bestimmten Stellen beinah rahmenlosen wie zufällig angeordneten Fenstern Platz machen. Kahn liebte es, diese matte, schieferartig-silberne Oberfläche mit dem Begriff «Zinn» oder «Blei» zu kennzeichnen.

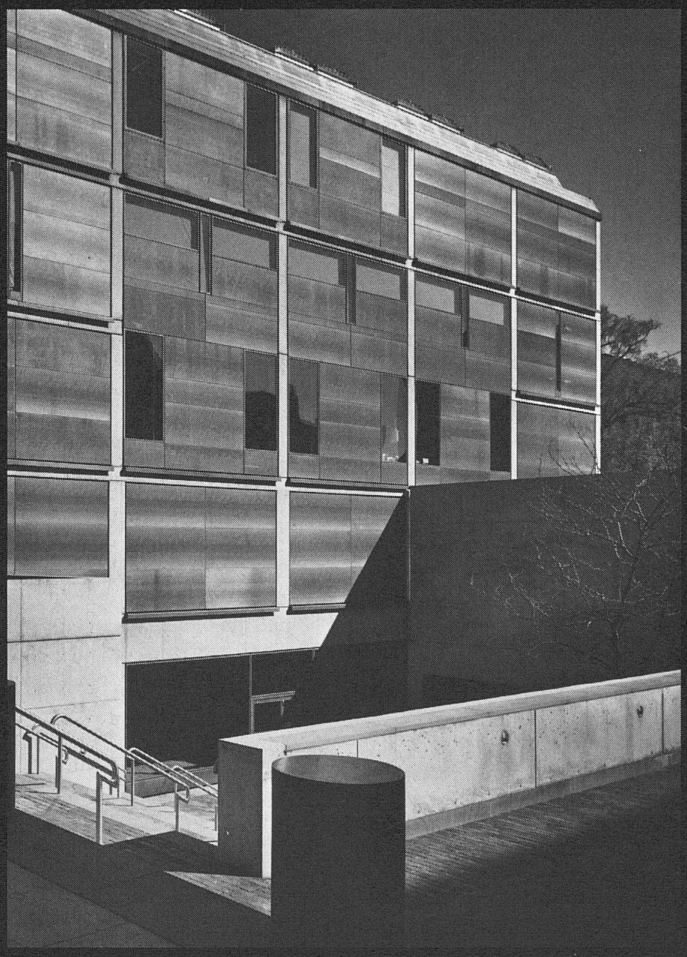
«An einem grauen Tag wird es wie eine Motte aussehen; an einem sonnigen Tag wie ein Schmetterling.»

So oder so denkt man eher an eine Motte als an einen Schmetterling, eher an etwas Düsteres denn an etwas Glitzerndes. Metall, Glas und Beton fügen sich zudem in einer Weise zusammen, die an die Stereotomie von Beaux-Arts-Architekturen erinnert.

Der abgeschrägte Dachabschluss lässt an ein handwerklich gearbeitetes Gehäuse denken, das kleinere Raumkuben enthält. Wer immer ein aufsehenerregendes Gebäude erwartet, der wird enttäuscht sein – zumindest solange er noch nicht bis in die grossen Innenräume vorgedrungen ist. Wer aber mit diesem Gebäude lebt und arbeitet, wird sich zunehmend seiner Autorität und seiner Integrität bewusst; ja am Ende will einem das Art Center wie eine Antwort auf den theatralischen Tumult der z.T. von Kahn inspirierten Türme des nahen Art and Architecture Building von Paul Rudolph erscheinen.

●

Au moment de sa mort inattendue (17 mars 1974) Louis Kahn venait de prendre des décisions importantes pour son dernier projet. Grâce à une coïncidence, le Yale Center for British Art se trouve directement en face de la Yale Art Gallery. Ainsi la dernière réalisation de Kahn se trouve en face du bâtiment qui a marqué le commencement tardif de sa renommée internationale. Grâce à une curieuse coïncidence, les deux bâtiments se présentent comme de simples blocs rectangulaires laconiques.



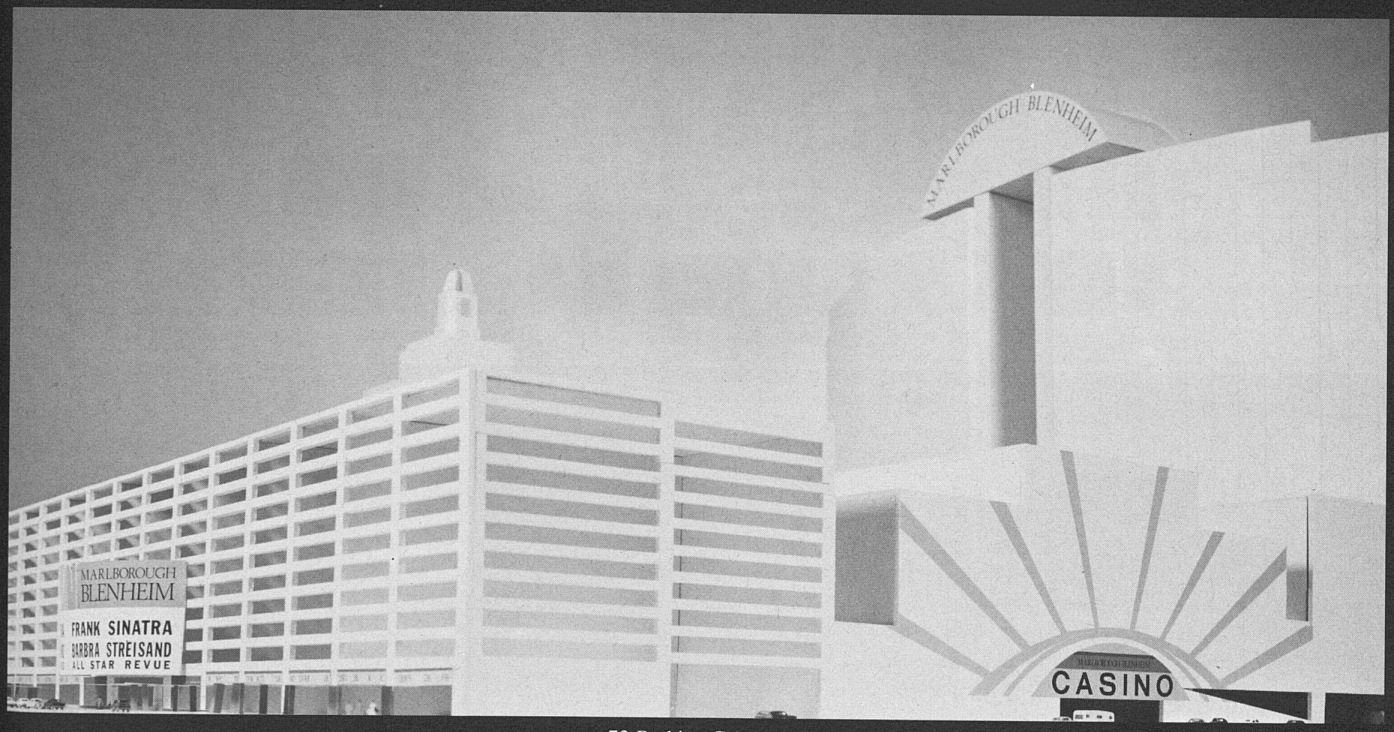
Ce qui frappe de prime abord dans le Art Center c'est l'absence totale de tout élément frappant. La complexité de l'intérieur n'apparaît presque pas sur la façade. Au contraire, ce qu'on voit c'est une ossature de béton où s'encastrent des plaques d'acier et de verre.

Quoique clairement accentuée, l'ossature de béton n'apparaît pas comme prépondérante par rapport aux éléments non structurels de la surface; elle constitue au contraire un élément de la paroi plate. Kahn aimait à caractériser cette surface à la fois argentée et mate avec les termes de «plomb» et «étain».

«Lors d'une journée grise elle aura l'air d'une mite; lors d'une belle journée ensoleillée elle aura d'air d'un papillon.»

William Jordy.
(gekürzte Fassung seines Aufsatzes in *The Architectural Review*, Juli 1977)

71 Venturi und Rauch, Architekten/architectes, Philadelphia: Projekt für ein Hotel-Casino in Atlantic City, N.J., USA (1976–77). Eingang zum Casino / entrée du Casino.



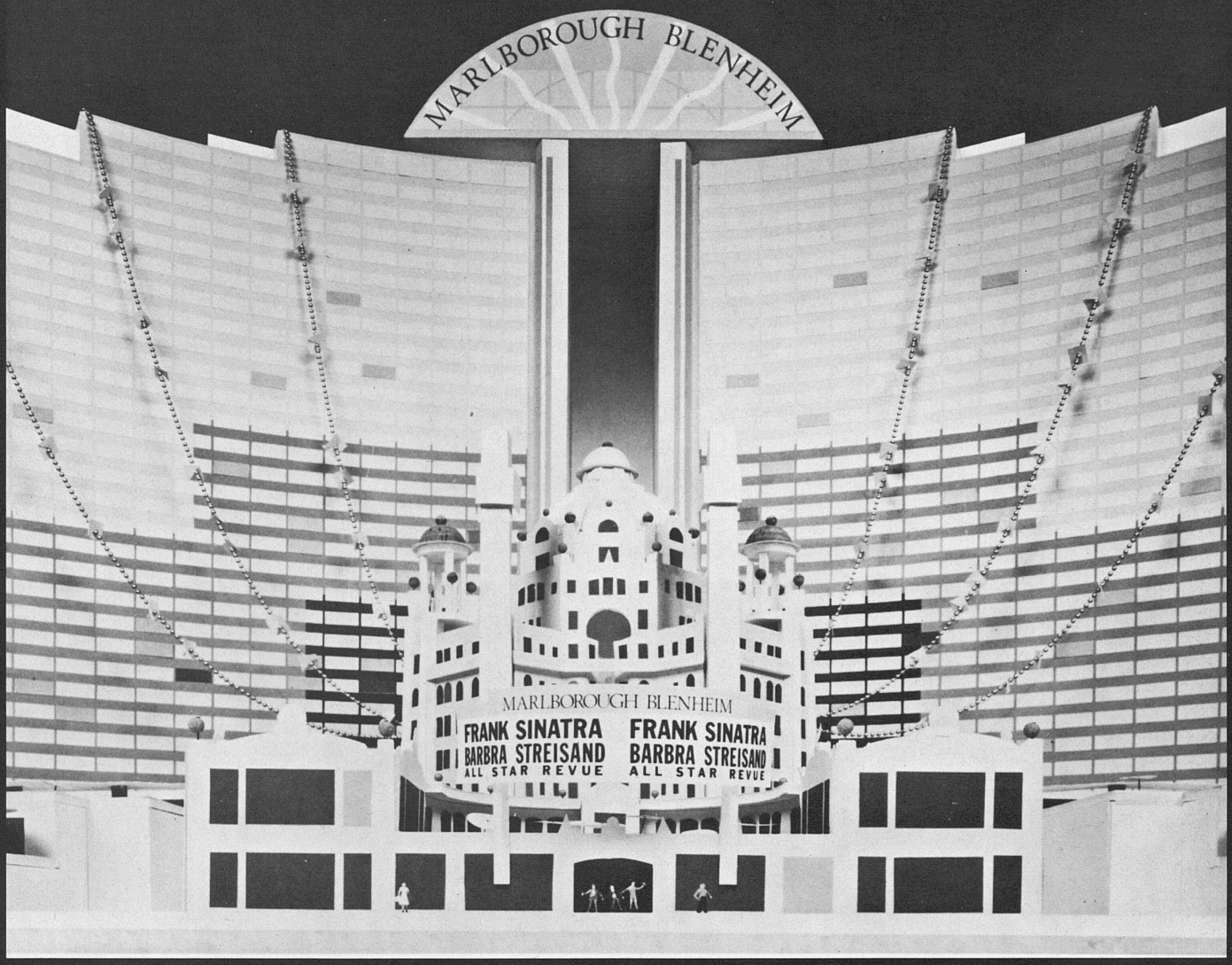
72 Parking Garage.

Hotel-Casino in Atlantic City, N.J.

Atlantic City, N.J.; 2. Projekt, 1976–1977
(nicht ausgeführt).
Architekten/architectes:
VENTURI & RAUCH,
Philadelphia.

Das Grundstück entspricht den gegenwärtigen Standorten des Marlborough Hotel, des Blenheim Hotel und des Dennis Hotel. Das Programm umfasst ein Spielkasino sowie ein Hotel mit 1500 Zimmern in der Form eines bogenförmig eingebuchteten Scheibenhochhauses. Die Anzahl von Hotelzimmern im Verhältnis zur Grösse des Kasinos und seiner Nebenräume entspricht den neuen Vorschriften für Spielkasinos in Atlantic City.

Das Projekt schlägt vor, die ornamentale, überkuppelte Frontpartie des Blenheim Hotels (Architekt: William Price, Philadelphia, 1906) zu erhalten. In den unteren Geschossen sind Eingangshalle, Kongresssäle und Läden vorgesehen sowie das Casino selbst und die Parkgarage. Auf dem «Deck» dieses liegenden Bau-



73 Vorderansicht mit dem erhaltenen Kuppelbau des alten Blenheim-Marlborough-Hotels von William Price (1906) / Façade principale avec la coupole de l'ancien Hôtel Blenheim-Marlborough par William Price (1906).

traktes sind, auf der dem Meer zugewandten Seite, Terrassengärten, Schwimmbassins sowie Erholungsräume vorgesehen – zu Füssen des gewaltigen Hotelflügels. Das alte Blenheim Hotel enthält spezielle Raumfluchten und/oder Konferenzräume. Grosse Teile des liegenden Bauteils sind direkt von den Anforderungen des Fahr- und Fussgängerverkehrs sowie vom Rahmen der lokalen Spielhöllengesetze diktiert.

Was die Architektur dieses Projektes anbelangt, so spielt Oranament eine grosse Rolle. Im Mittelpunkt steht dabei das juwelartige Fragment des ursprünglichen Baus, das durch die «hängenden Gärten» zu seinen Füssen und die gekuryte Wand des Hotelflügels dahinter wirkungsvoll in Szene gesetzt wird. Der Hotelflügel selbst ist durch blaue Klinkerplatten in verschiedenen Farbstufen verkleidet.

Ist der Bau «monoton»? – Als Ganzes nein; aber das neue Scheibenhochhaus für sich genommen ist es bis zu einem gewissen Grade, mit seinem repetitiven Endlosmuster von Fenstern, das die Folie darstellt für das üppige «Juwel» des früheren Baus. Andererseits ist die polychrome Fassade und die aufgelockerte Silhouette «interessant».

●

Le programme comporte un casino ainsi qu'un hôtel à 1500 chambres. Ce dernier s'articule en tant que plaque courbée derrière l'ancienne façade du Blenheim Hotel (architecte: William Price, Philadelphie, 1906).

En ce qui concerne l'architecture de ce projet, l'ornement y joue un rôle principal. Au centre des situe le fragment du bâtiment original qui est mis en scène de manière théâtrale par les jardins suspendus qui se déploient à ses pieds, et par la façade en courbe de l'aile de l'hôtel qui sert de fond.

S'agit-il d'une architecture «monotone»? – Dans sa totalité non; mais la plaque de l'hôtel en tant que telle est dans une certaine mesure monotone avec sa répétition infinie de fenêtres qui servent de toile de fond pour le riche joyau de la réalisation antérieure. Par contre, la façade polychrome et la silhouette agitée sont «intéressantes».

Venturi & Rauch ■