

Ein Rückblick auf einen Ausblick : Fragen an die Architekten = Une rétrospective dans une perspective, un entretien : questions aux architectes

Autor(en): **Herzog, Jacques / Meuron, Pierre de / Diner, Roger**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Werk, Bauen + Wohnen**

Band (Jahr): **76 (1989)**

Heft 9: **Die 60er, danach und heute = Les années 60, après et aujourd'hui = The sixties : results and influences**

PDF erstellt am: **26.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-57604>

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 Rückblick auf einen Ausblick

Fragen an die Architekten

Die Verfasser und Verfasserinnen der Projekte und Bauten (die wir auf den folgenden Seiten vorstellen) gehören der Generation an, die als erste berufliche Erfahrung mit der Architektur der 60er Jahre und ihrer Kritik konfrontiert war. Sie beteiligten sich an den nachfolgenden Debatten in den 70er Jahren und überprüfen heute ihre Vorstellungen auf Baustellen. Der Rückblick auf den gemeinsamen biographischen Ausgangspunkt fragt nach dem heutigen Standort in den gegenwärtigen Debatten.

Questions aux architectes

Les auteurs des projets et bâtiments (que nous présentons dans les pages qui suivent) appartiennent à la génération qui, lors de sa première expérience professionnelle, fut confrontée à l'architecture des années 60 et à sa critique. Ils participèrent aux débats qui se développèrent au cours des années 70 et aujourd'hui, ils vérifient leurs conceptions sur les chantiers. La rétrospective sur le point de départ biographique commun pose la question de la position actuelle dans les débats d'aujourd'hui. (*Texte français voir page 66.*)

Questions We Put to the Architects

The authors of the projects and buildings presented on the following pages belong to a generation that found itself first challenged by the architecture of the sixties and then confronted with its criticism. They participated in the debates following in the 70ies and are today evaluating their concepts and notions on building sites. This retrospective view of the mutually existing biographical point of departure is searching for a definition of a present-day point of view in contemporary debates.

W, B+W: Dem Postulat am Ende der 60er Jahre, die Architektur als selbständige Disziplin aufzuheben, wurde (fast gleichzeitig) eine «Neufundierung» gegenübergestellt. Aldo Rossis Lehrtätigkeit an der ETH-Zürich war für viele Studenten ein solcher neuer Ausgangspunkt, der sowohl einen Bruch zur Architektur der 60er Jahre darstellte, als auch ein neues Verständnis der Disziplin vermittelte, die ihre Legitimation aus der eigenen Geschichte (und weniger aus anderen, sozialwissenschaftlichen oder philosophischen Disziplinen) bezieht. Nach der Tessiner Tendenz lässt sich die «Neufundierung» – zumindest in der Deutschschweiz – nicht einer bestimmten Lehre oder Schule zuordnen. Es scheint, dass ein individuelles Verhältnis zur Architektur gesucht wird, das sich aus den eigenen, generationsspezifischen Erfahrungen definiert und entwickelt. Eine solche erste, nahe Erfahrung wurde mit der Kultur und Architektur der 60er Jahre gemacht. Inwieweit hat die damalige Auseinandersetzung und Kritik heute – in Ihrer Arbeit – noch eine Bedeutung?

Jacques Herzog und Pierre de Meuron: Wie man heute, aus zwanzigjähriger Distanz erkennen kann, sind beide Haltungen, die um 1970 an der ETH-Z vertreten wurden – also die eher soziologisch-philosophische, disziplin-kritische, vermittelt durch Gastdozenten aus der

BRD, wie auch die darauffolgende, welche durch das Auftauchen von Aldo Rossi, Dolf Schnebli und Luigi Snozzi Begeisterung an den traditionellen Werten der Architektur auslöste –, zu verstehen als eine Abwendung, als eine notwendige Ablösung von der Idee der Moderne, deren Scheitern in diesen Jahren unübersehbar und offensichtlich geworden war. Auch wenn wir damals tatsächlich durch das phönixgleiche Auftauchen Aldo Rossis stark geprägt wurden, so galt das für uns eher in bezug auf seine charismatische Persönlichkeit als auf seine Lehre. Seine Idee der Typologie und der Permanenz der Monumente ist heute ebenso unbrauchbar geworden wie der *decorated shed* von Venturi oder der Versuch, Architektur von ausserhalb liegenden Disziplinen wie Soziologie und Verhaltensforschung begründen zu wollen. Dennoch sind wir überzeugt, dass gerade die Zeit an der ETH vor der erwähnten «Neufundierung», die Zeit der politischen Aufbruchstimmung, der architektonischen Verunsicherung, die Zeit der Vermittlung von Soziologie und Philosophie von ebenso grosser Bedeutung war für unser heutiges Denken. In dieser Zeit vor der «Neufundierung» war der Philosoph Lucius Burckhardt die herausragende Persönlichkeit an der Schule (ein Denker von solcher Qualität ist leider seither nicht mehr an die Architekturfakultät zugelassen worden). Burckhardts Den-

ken hat etwas Ab-bauendes, Unsinnliches, etwas, das Architekten jedenfalls verunsichert; wir hatten manchmal den Eindruck, Architektur sei für ihn nur eine letzte Möglichkeit, ein unvermeidliches sichtbares Mittel, nachdem die unsichtbaren Mittel ausgeschöpft waren. In dieser befragenden, unterwandernden gedanklichen Haltung sehen wir unsere Arbeit ebenso sehr begründet wie in der sinnlichen, suggestiven Welt, die uns durch die Person von Aldo Rossi vermittelt wurde. Dass aus dieser Konstellation keine *Tendenza* abzuleiten sei, war für uns seit jeher klar und kommt sicher früh zum Ausdruck in unserem Aufsatz von 1982 «Das spezifische Gewicht der Architekturen», in dem wir den Begriff der Bilder erstmals auf die Architektur anwenden und damit die Bilder der eigenen Erfahrung meinen, die wir als eine Ausdehnung des herkömmlichen Architekturverständnisses einsetzen.

Roger Diener: Um 1950 geboren, haben wir um 1970 begonnen, uns mit der Praxis und der Kritik der Architektur zum ersten Mal auseinanderzusetzen, jeder von uns auf seine Weise, jeder an einem andern Ort. Das Studium der Geschichte der Architektur für das Entwerfen, wie es Rossi oder auch Ungers damals eingeführt haben, hat uns erst erlaubt, uns zu orientieren und unsere Arbeit auszurichten. Da wir wohl gleich alt waren,

aber sehr verschiedene Erfahrungen gemacht hatten, liessen es erst diese rationalen Theorien zu, dass wir gemeinsam arbeiten und entwerfen konnten. Die individuellen Erfahrungen mit den Lehrern, in Zürich auch mit Snozzi, reichen weiter, doch lassen sie sich nicht verallgemeinern. Was die andere Position betrifft, die sozialwissenschaftliche Ausrichtung, die zuvor auch an der ETH-Zürich vertreten worden ist und die wir noch zuvor mitverfolgt haben, hat uns auch weiter beschäftigt. Sie hat es uns erlaubt, die unmittelbare gesellschaftliche Realität unserer Arbeit zu erkennen. Die kritische Auseinandersetzung mit der marktwirtschaftlich organisierten Bauproduktion, wie sie ausgetragen worden ist, hat die Frage nach dem Sinn gestellt und deren Verweigerung aufgeworfen. Es waren später andere, die die grundsätzliche Kritik auch architekturtheoretisch gefasst haben, wie Michael Müller, die uns weiter beschäftigt haben. In der Praxis haben wir den soziologisch ausgerichteten Diskurs nicht wieder aufgenommen. Das Interesse für die Beziehung zwischen der Architektur und ihren gesellschaftlichen Bedingungen hat uns weitergeführt zu den Fragen, die allgemeiner die Wahrnehmung von Architektur betreffen. Diese Thematik hat für uns das Thema «nach innen» erweitert, sie handelt von der Architektur in allen ihren Dimensionen. Es ist noch ungewiss, wie weit es möglich ist, diese Recherche methodisch für das Entwerfen zu verwenden. Die zwei in der Frage angeführten Positionen beeinflussen – beide in verschiedener Art – unsere Arbeit heute. Es ist auch nicht zuletzt die Auseinandersetzung mit diesen theoretischen Positionen, die uns davor bewahrt, ein primär individuelles, persönliches Verhältnis zur Architektur zu suchen.

Marianne Burkhalter und Christian Sumi: Das Dilemma, die Frustration Anfang der siebziger Jahre bestand darin, politisch-kulturelle Anliegen und Metier nicht mehr in einen sinnvollen Zusammenhang bringen zu können, was Formfragen gegenüber zu einem völlig verkrampft-neurotischen Verhältnis führte.

Es war bekanntlich die Leistung Rossis und der *Tendenza*, Analyse und Entwurf in einen neuen Zusammenhang zu stellen und die politisch-kulturellen Anliegen mit einer künstlerisch-architektonischen Haltung zu verbinden. Im übrigen ermöglichte sie einen kritisch-operativen Zugang zur Moderne beziehungsweise zu deren sich zum Teil widersprechenden Entwurfsverfahren. Es entstand das Bedürfnis, anhand monographischer Untersuchungen einzelnen Entwurfsfragen auf den Grund zu gehen. Geblieben von 68 beziehungsweise der *Tendenza* ist der eigene Standpunkt, das Interesse an einer weiteren Theoriebildung ausgehend von den eigenen Entwurfserfahrungen, die Lust am analytischen und spekulativen Denken. Geblieben ist auch das Interesse am Grundsätzlichen, aber auch am Unerwarteten und das Interesse an einer ständigen Debatte und einer polemischen Sicht der Dinge, in der Absicht, die eigene Arbeit immer wieder von neuem zu hinterfragen. Die siebziger Jahre bedeuten für uns auch, soziales Engagement und politische Verantwortung wahrzunehmen.

Marie-Claude Bétrix und Eraldo Consolascio: Dieser Meinungsstreit ergibt für uns keinen Sinn. Wir haben schon seit jeher eine Architektur vertreten, die wir als autonome Disziplin verstanden, und wir sind auch heute noch überzeugt, dass die Hauptbedeutung eines Werks vor allem auf seinen kompositorischen Charakteristika und Eigenschaften sowie auf einer Konstruktionslogik beruht, die ihre Berechtigung in der Architektur- und Kunstgeschichte findet. Betrachtet man die Architektur als zweckmässige Entwicklung des «Aufbaus» dieser Disziplin, verliert die chronologische Folge an Bedeutung. Die Fragen des Stils, der Einordnung und der Signatur, für die sich einzelne Kritiker so begeistern, interessieren uns nicht besonders. Diese Betrachtungsweise ist nicht neu, wenn auch keineswegs unbestritten; hier geht es um eine lange und harte Debatte, denn die Stadt und ihre Architektur sind auch heute noch einem schnellen Zerfallsprozess unterworfen. Wir haben die Bedeutung

echter Interventionen etwas vergessen. Es genügt nun einmal nicht, einige Werke der Vergangenheit zu verteidigen, um die kollektive Erinnerung daran am Leben zu erhalten. Darüber hinaus muss man in der Lage sein, sich mittels neuer Stadtarchitekturen direkt mit jenen zu messen. Angesichts der heutigen Situation, in der Spezialisten, Konservatoren aller Art, Politiker usw. dazu neigen, den Architekten aus seiner Position zu verdrängen, muss letzterer mehr denn je darauf achten, seines historischen wie philosophischen Erbes nicht verlustig zu gehen, das allein – durch fortschrittliche Entwicklungen und Forschungsprojekte erweitert – in der Lage ist, aufgrund einer grossen Menge ungeordneter und unvollständiger Daten und Parameter zu einer wahrhaft architektonischen Synthese zu gelangen.

W, B+W: Die Kritik an der Stadtzerstörung war ein Anlass für die «Neufundierung» der Architektur. Aus der Forderung für eine kontinuierliche Stadtentwicklung wurden «Orte» (anstelle von «Objekten») zum Fixpunkt des historischen und architektonischen Denkens. Das sogenannte «Bauen im Kontext» gilt inzwischen als ein Allgemeinplatz für die gesellschaftliche Legitimation der Architektur. Daraus ist auch ein stilistischer Umgang mit der Geschichte entstanden. Die in diesem Heft vorgestellten Arbeiten bringen teilweise eine andere Haltung zum Ausdruck. Von Interesse scheint das Nichtarchitektonische, Stimmungen, Ereignisse, Texturen und weniger Bautypen. Als Bezeichnung dafür kommt uns eine konzeptionelle Architektur (und Kontinuität) in den Sinn. Oder wäre diese Art, Architektur in Beziehung zu setzen, anders zu definieren?

Jacques Herzog und Pierre de Meuron: Wir haben vorher das Auftauchen des Begriffs der Bilder im Diskurs der Architektur erwähnt. Das Ungewisse, Verschwommene, das diesem Begriff anhaftet, hat zu tun mit der Absicht einer Ausdehnung dessen, was unter Architektur zu verstehen sei. Bilderreichtum ist gemeint für den Versuch, eine möglichst

offene, umfassend ausgreifende Situation zu schaffen für den Prozess der Arbeit. Das Medium selbst, die Architektur, fordert ja dann die Umwandlung dieser Bilder in eine andere, in eine architektonische Form; die Bilder sind also nur eine Art Anfangsenergie, eine Art Trägermolekül für Gedanken und Konzepte, die in veränderter Form als Architektur erscheinen. Diese «Trägerfunktion» der Bilder, wodurch sie sich erst in ein Beziehungssystem integrieren lassen, ist entscheidend für die Präzision, für das spezifische Gewicht sozusagen einer Arbeit. Das erwähnte Beziehungssystem von Bildern und Gedanken ist demzufolge das architektonische Potential einer Arbeit. Die einst als Anfangsenergie des Architekten eingebrachten Bilder verschwinden, verblassen zugunsten anderer, immer neuer Bilder, welche im Betrachter, Benützer entstehen werden. Seine Bilder sind ja nicht unsere Bilder. Er würde sie auch nicht verstehen, unsere Bilder, oder sie würden ihn langweilen, wenn sie so direkt, so biographisch, so figurativ angewendet worden wären. Eine figurative, narrative Haltung ist zwar ganz typisch für die Schweizer Architektur; man könnte sagen, dass die gegenwärtige Schweizer Szene davon geprägt ist, so wie sie es früher schon war bei Haefeli, Moser, Salvisberg, Hoffmann + Co. In ihrer Architektur und erst recht in der gegenwärtigen scheint eine stilistische Vielfalt kennzeichnendes Merkmal zu sein. In Wirklichkeit handelt es sich jedoch um stilistische Präferenzen der Architekten, um ein direktes, stark biographisch bedingtes Einsetzen der Ausdrucksmittel, also um eine willkürliche Einschränkung derselben, und nicht um eine Befreiung zugunsten des gestellten Problems. Der Einsatz der elektronischen Medien beispielsweise ermöglicht eine Verfügbarkeit und eine Kombination von Bildern und Stilen, wie sie bisher undenkbar waren. Dies wird uns hilfreich sein bei der Entfaltung neuer Beziehungssysteme, und es wird andererseits die vorherrschende Architektur in noch stärkerem Masse in ein Unterhaltungsmedium verwandeln. Generell bleibt zu sagen, dass die theoretischen

Überlegungen eines Architekten nur Gültigkeit haben können, soweit sie aus der Arbeit am Projekt, aus der Architektur selbst heraus entwickelt und nicht etwa als Wunsch retrospektiv darauf projiziert worden sind. Deshalb ist jedes Wort und jeder Satz abzuwägen mit jedem Stein und jedem Maueraufbau.

Roger Diener: Wenn wir versuchen, unsere Projekte in einem weiteren Sinn auf die Stadt zu beziehen, verwenden wir dazu in unserem Büro die Elemente, die wir in einer typologischen Analyse ermitteln konnten. Das *Nicht-architektonische* scheint uns ein uninteressanter Ansatz, um zu entwerfen. Die sensible Sinneswahrnehmung und die Stimmungen, die sie auszulösen vermag, können die rationale Analyse nicht ersetzen. Jede Entwurfsarbeit ist auch autobiographisch, aber wir hüten uns vor einer unmittelbaren anekdotischen Inanspruchnahme der eigenen Erfahrung für den Entwurf. Allein die Notwendigkeit einer kollektiven Arbeit schliesst ein solches Vorgehen aus.

Marianne Burkhalter und Christian Sumi: Der Begriff einer konzeptionellen Architektur tönt verheissungsvoll, ist schmeichelhaft und scheint uns gerade auf die besten Arbeiten von Rossi und die offene, nichtsanktionierte *Tendenza* zuzutreffen. Nicht die mimetische Rekonstruktion von Stimmungen, sondern Bilder als Vehikel in der Formfindung; die Suche nach Schlüssigkeit und Kohärenz im Entwurf, welche sich auf einer Ebene jenseits der Bilder definiert. Unsere Anliegen wären auch weniger gehobener Anstand, sprich Styling, aber auch weniger Manifesthaftes, dafür mehr «angemessene Querschlager». Die Möglichkeiten, Orte aufzuspüren und zu erfassen, sind reicher und komplexer geworden, nach wie vor interessiert uns jedoch die künstlerische Auseinandersetzung mit Themen wie Reduktion und Ökonomie, verstanden als Fähigkeit, das zu präzisieren, was man zu sagen hat, und nicht als Vorwand, einfach und verständlich zu bleiben. Konkret auf den Entwurf bezogen heisst dies Vernetzen der verschiede-

nen Entwurfsebenen, keine Episoden, dafür der Versuch des Zentrierens des Entwurfes um einen inneren Kern mit möglichst geringem «sprachlichem Aufwand».

Marie-Claude Bétrix und Eraldo Consolascio: Zugegeben, man hat das Wort *Kontext* zum Allheilmittel erklärt. Man trifft es überall an, aber es sagt nichts mehr aus. In manchen Kontexten kann es sogar wichtig sein, dem Objekt eine Vorzugsstellung zu verleihen. Manche glauben auch, im Kontext eine Projektlegitimierung zu finden; das ist etwa gleich, wie recht naiverweise zu glauben, dass eine gute Situationsanalyse in der Lage sei, a priori auch ein gutes Projekt zu liefern...! Aber es gibt auch einen Kontext *in absentia*, eine inhärente Möglichkeit des Orts selbst, die man deutlich hervorheben muss; und man sollte sich auch bewusst sein, dass eine Intervention niemals unvoreingenommen sein kann und immer eine Transformation, Umwandlungen des Bestehenden, nach sich zieht. Der Kontext *in absentia* umfasst auch Regeln; diese müssen im Realkontext studiert und kontrolliert werden. Auch ein Einbezug alles Nichtarchitektonischen ist keineswegs neu. Wir sind ja an allem, was die Bewusstwerdung oder die Sinne unterstützt, interessiert; gleichgültig, ob es sich dabei nun um eine Umgebung, Strukturen, um einen Film oder ein Alltagsphänomen handelt. Aber das mindert keineswegs die fundamentale Bedeutung des Typs und der Typologie. Man muss allerdings auch die Gründe kennen, die dazu führen, dass man einmal die Regel, ein anderes Mal hingegen die Ausnahme bevorzugt.

W, B+W: Was F.L. Wright als Nature of Materials bezeichnete, scheint heute einer Architektur zu entsprechen, die ihre Sinnggebung in den Dingen selbst sucht. Diese Position scheint der semantischen Beredsamkeit und Bilderflut eine stumme Dingsprache entgegenzuhalten. Die immanente Architektursprache verzichtet auf alles Symbolische, verweigert die stilistische Erörterung zugunsten einer Freisetzung von Bedeutungen.

Der angemessene Umgang mit (neuen) Materialien und Produktionsmitteln begründete die Entwicklung der modernen Architektur, zugleich die Opposition gegen Industriekitsch und Historizismus. – Welche Bedeutung haben in Ihrer Arbeit die Materialwahl, das Konstruieren unter den heutigen Produktionsbedingungen des Bauens?

Roger Diener: Eine stumme Dingsprache können wir uns nicht vorstellen. Das Material, seine Verwendung, die Art des Zusammenfügens stehen an, um wahrgenommen und interpretiert zu werden. Wir können keine neue Unschuld in Anspruch nehmen. Wie wollen wir uns einer stilistischen Erörterung entziehen? ... ist doch auch schon das Wort vom *Arte-povera-Kitsch* geprägt worden. Was bleibt, ist das schiere Darstellen einfacher Sachverhalte innerhalb der Architektur unserer Projekte. Ihr Thema bleibt die Architektur selbst, ohne dass wir darin eine Einengung der Ausdrucksform erkennen. Die aufgeklärte Verwendung der Materialien und Konstruktionen erlaubt uns erst den Umgang mit der ganzen physischen Realität der Architektur, die ihr immer schon eigen war und immer noch ist. Die Auseinandersetzung zwischen der Produktion und den kritischen Fragen nach ihrem Sinn ist heute, zwanzig Jahre später, vergessen. Es wird in konstruierbaren Konzepten gedacht, der Sinn, selbst die Verweigerung, wird noch projiziert. Es ist offensichtlich das Resultat eines neuen Vertrauens in die Verfügbarkeit der Architektur. Ihre Ausdrucksmöglichkeiten scheinen unbegrenzt. Ein feingefilterter Umgang mit Bildern scheint die kritische Auseinandersetzung mit der Realität abgelöst zu haben. Ein Revival der Moderne können wir darin nicht erkennen.

Marianne Burkhalter und Christian Sumi: Die Meinung, durch vertiefte Auseinandersetzung mit Fragen der Materialien und Konstruktion den Entwurf in die «sicheren Gefilde des richtigen Bauens» zu überführen, scheint die schweizerische Antwort auf die Verunsicherung durch die Postmoderne. Wir denken, diese Meinung ist fatal und glau-

ben, die Sichtbarmachung der Konstruktion ergibt sich nicht aus der Sache selbst, sondern bleibt weiterhin im Ermessen des Verfassers. Interessant in diesem Zusammenhang finden wir die Konzeption einer *denaturalisierten Architektur*, wie sie Bruno Reichlin anhand von de Stijl diskutiert. Ob stumme Dingsprache oder neuer Essenzialismus, wie man dies auch nennen könnte, eine Möglichkeit ist, sich der semantischen Beredsamkeit zu entziehen, wissen wir nicht genau, der Vergleich mit den zwanziger Jahren erscheint uns vermessen. Bezüge bestünden für uns allenfalls in einem nach wie vor ungebrochenen Interesse für die Dekomposition der Bauaufgaben und schlüssiger Raum- und Volumenkompositionen, wobei wir uns bezüglich möglicher aufklärerischer Wirkungen keine Illusionen machen, was uns weiter jedoch auch nicht stört.

Marie-Claude Bétrix und Eraldo Consolascio: Wir erleben zurzeit eine diachronische Evolution verschiedener Materialtypen. Einerseits ist da die Industrie und deren Herstellung von Maschinen oder Objekten aus neuen, in hochentwickelten Laboratorien produzierten Materialien; andererseits die Architektur, die sich vor allem traditioneller Materialien bedient. Aber auch diese sind einer immer komplexeren Verwendung unterworfen, man denke nur an die schon rein physischen an ein Gebäude gestellten Anforderungen. Die Architektur, die leider nur allzu oft durch eine einseitige und engstirnige Betrachtungsweise, wenn nicht gar durch zweifelhafte kommerzielle Interessen, dominiert wird, verwendet immer öfter neue Materialien, die sich in bezug auf die Baukunst manchmal zwar als sehr leistungsfähig, manchmal aber auch als ausgesprochen gefährlich erweisen. Die technologische Entwicklung neigt immer mehr dazu, den Menschen den direkten Zugang und Bezug zu vielen Dingen zu verwehren (etwa zum Herstellungsprozess, der Berührung, den Gesten usw.). Die neuen Materialien sind nicht mehr mit offen erkennbaren Erfahrungen verbunden, sondern stammen aus Labors und führen ebenso fremdartige wie un-

verständliche Namen. Man denke bloss an all die dem Durchschnittsbürger so vertrauten und bedeutungsvollen Bezeichnungen wie Holz, Glas oder Stein. Vergleichen wir diese inhaltliche Bedeutung doch einmal mit den Namen neuer Materialien, wie zum Beispiel Polymethylmethacrylat (Polymethacrylsäuremethylester), Polyvinylchlorid und Polyäthylenterephthalat. Und doch berühren wir diese Materialien beinahe jeden Tag (TV, Verpackungsmaterialien, Flaschen usw.). Wer kann schon den Unterschied zwischen einem amorphen und einem kristallinen Polymer feststellen? Was bedeutet es für den Verwender eines Rasierapparates schon zu wissen, dass er mit einer Griffplatte ausgerüstet ist, die durch Formung eines thermoplastischen Polyurethanelastomers auf einer Polycarbonatschale hergestellt wurde. Wir werden vermutlich mehr und mehr mit Materialien konfrontiert werden, die einer für den Normalbürger feststellbaren Identität ermangeln. Diese Materialien, Abkömmlinge der Welt der Chemie und der High-Tech-Technologien, werden niemals über eine den traditionellen Materialien vergleichbare Identität verfügen, da sie oft unidentifizierbar bleiben. Um sie dennoch identifizieren zu können, müssen wir zu Vergleichen oder Nachbildungen greifen. (Wir sagen: das gleicht... diesem oder jenem bekannten Material.) Zwischen dem Erscheinungsbild und der Identität besteht keine direkte Beziehung mehr. Parallel zu diesen technologischen Leistungen fragt die Ökobiologie nach der Stichhaltigkeit von Herstellungsweisen und der Berechtigung von Anwendungen. Wir leben also in einer schwierigen Epoche voller neuer Fragen, im Verlaufe derer wir wohl werden lernen müssen, falsche Probleme zu vermeiden und zu versuchen, vielleicht doch eine Typologie von Materialien zu erstellen, oder einen neuen Sinn in dem zu finden, was unsere Vorgänger architektonische Ehrlichkeit nannten.

Les fragments dans le projet

Au sujet du dernier livre d'Aldo Rossi, publié en Allemand sous le titre «*Wissenschaftliche Selbstbiographie*» (Verlag Gachnang & Springer, Bern-Berlin, 1988); en Français sous le titre «*Autobiographie scientifique*» (Editions Parenthèses, 1988). Voir page 21.

Il y en a qui affirment que l'apport le plus important d'Aldo Rossi à l'architecture contemporaine tient à ses écrits et, en premier lieu, à son «*Architecture de la ville*». Pour notre part, nous ne partageons pas ce point de vue. En effet, selon nous, on peut dire que, dans son œuvre, architecture construite, architecture dessinée et écrits, mis ensemble, constituent à l'intérieur du projet un «*corpus*» indissociable où, dans chacun de ces domaines, Rossi a su apporter des réponses d'une extrême importance, même si chaque domaine constitue à lui seul un mode d'expression spécifique et autonome mais dont les inter-relations sont variées et intenses. Cette «*Autobiographie scientifique*» en fournit la preuve: même plus, Rossi lui-même veut voir dans cet écrit un fragment parmi les fragments architectoniques qui forment son œuvre.

Cette autobiographie est alors scientifique dans la mesure où Rossi ne se raconte pas selon une chronologie, comme c'est l'habitude, mais s'interroge sur ses propres idées, se sert d'une auto-analyse pour voir ce qui a déterminé sa pensée et sa manière de faire dans l'éternel mouvement de balancier entre ce qui s'apprend – se voit – et ce que l'on élabore. «*Sans doute, écrit-il, l'observation des choses a-t-elle constitué l'essentiel de mon éducation formelle; puis, l'observation s'est transformée en mémoire des choses. Aujourd'hui, j'ai l'impression de voir toutes ces choses observées, disposées comme des outils bien rangés, alignés comme un herbier, un catalogue ou un dictionnaire. Mais cet inventaire, inscrit entre imagination et mémoire, n'est pas neutre: il revient sans cesse à quelques objets et participe même à leur déformation ou, d'une certaine manière, à leur évolution.*»

Les souvenirs de voyage et les choses observées, les visites pour

revoir avec un œil nouveau des architectures du passé, les recherches sur les villes, le vécu quotidien à Milan et en Lombardie, les années passées à Zurich, les rencontres, les leçons d'architecture sont autant d'expérience qui s'accumulent et s'additionnent pour former le monde des objets qui occupent sa mémoire et qui, au moment du projet, réaffluent, chargés d'une autre signification. Ces fragments de la mémoire participent au projet dès qu'ils perdent leur signification originale pour en assumer une nouvelle, dans un autre contexte, avec d'autres relations. «*L'objet est devenu l'architecture retrouvée. Cette architecture retrouvée fait partie de l'histoire de notre société. Toute invention gratuite est écartée; forme et fonction sont désormais identifiées dans l'objet; l'objet, qu'il soit partie de la ville ou de la campagne, est constitué par une relation des choses entre elles. Il n'existe pas de pureté du dessin qui ne soit la recombinaison de tout cela, et à la fin, l'artiste peut dire, comme Walter Benjamin: «je suis cependant déformé par les liens avec tout ce qui m'entoure ici.» L'émergence des relations entre les choses, plus que les choses elles-mêmes, instaure de nouvelles significations.*»

Ce sont des concepts que Rossi a déjà exprimés ailleurs et de manière plus approfondie. Mais l'intérêt de ce livre réside dans le fait que ces concepts sont ici rappelés et qu'ils viennent se mêler à des souvenirs et à des réflexions qui ont accompagné ses différents projets, tels que ses logements du Gallarate à Milan, le cimetière de Modène, le projet pour la maison des étudiants à Chieti, le théâtre du Monde qui, en 1980, a flotté sur les eaux vénitienes, devant Saint-Marc. Architectures, certes connues, mais, toutefois, neuves parce que repropoées sur un mode différent. «*La compulsion à répéter – écrit Rossi – peut signifier un manque d'espoir, mais il semble aujourd'hui que continuer à faire la même chose pour parvenir à des résultats différents est plus qu'un exercice, c'est la liberté unique d'inventer.*»

Paolo Fumagalli

Une rétrospective dans une perspective, un entretien

Voir page 28

W, B+W: *Au postulat de la fin des années 60 réclamant que l'on renonce à l'architecture en tant que discipline autonome, fut (presque simultanément) opposé un nouveau fondement – pour le moins de étudiants, l'enseignement d'Aldo Rossi à l'ETH de Zurich fut le nouveau point de départ marquant une rupture avec l'architecture des années 60, en même temps qu'il transmettait une nouvelle compréhension de la discipline se légitimant surtout à partir de son histoire propre (et moins dans d'autres disciplines socio-scientifiques ou philosophiques). Après la tendance tessinoise, ce nouveau fondement – pour le moins en Suisse alémanique – ne peut être attribué à une doctrine ou une école définie. Il semble que l'on y recherche un rapport individuel avec l'architecture, se définissant et se développant à partir des expériences spécifiques propres à la génération. La culture et l'architecture des années 60 ont donné lieu à une première expérience immédiate de ce genre. Dans quelle mesure le débat et la critique d'alors ont-ils, encore aujourd'hui, une signification dans votre travail?*

Jacques Herzog et Pierre de Meuron: Comme on peut le reconnaître aujourd'hui, après vingt années de recul, les deux attitudes défendues vers 1970 à l'ETH de Zurich, celle plutôt socio-philosophique, critique quant à la discipline, enseignée par des professeurs venus de RFA, de même que la suivante qui, avec l'entrée en scène d'Aldo Rossi, de Dolf Schnebli et de Luigi Snozzi, déclencha l'enthousiasme pour les valeurs traditionnelles de l'architecture, pouvaient toutes les deux être comprises comme un rejet, comme un divorce devenu nécessaire des idées du moderne dont l'échec était flagrant et manifeste au cours de ces années. Même si à l'époque nous fûmes effectivement fortement marqués par l'apparition du phénix Rossi, il en allait plus pour nous du prestige de sa personnalité que de sa doctrine. Ses idées sur la topologie et la permanence des monuments sont maintenant devenues aussi inutilisables que le *decorated shed* de Venturi, ou comme la volonté de vouloir fonder l'architecture sur des disciplines exté-

rieures comme la sociologie ou la science du comportement. Pourtant, nous sommes convaincus que précisément l'époque de l'ETH avant le «*nouveau fondement*» évoqué, ce climat de rupture, d'incertitude architectonique, cette époque où l'on enseigna la sociologie et la philosophie fut aussi d'une grande importance pour notre pensée actuelle. A cette époque précédant le «*nouveau fondement*», le philosophe Lucius Burckhardt était la personnalité dominante de l'école (depuis, aucun penseur de cette qualité n'a été appelé à la faculté d'architecture). La pensée de Burckhardt était la chose de réducteur, d'immatériel, quelque chose qui en tout cas fait douter les architectes; nous avions parfois l'impression que pour lui, l'architecture n'était que l'ultime moyen, un moyen inévitable, visible, venant après que les moyens invisibles aient été épuisés. Nous voyons notre travail tout autant fondé dans cette attitude interrogative, investigatrice, réflexive, que dans le monde sensible, suggestif que nous communiqua la personne d'Aldo Rossi. Pour nous, il a toujours été clair que cette constellation ne permettrait pas qu'on en déduise une *tendenza* et nous l'avons exprimé suffisamment tôt dans notre exposé de 1982 «*Le poids spécifique des architectures*» dans lequel, pour la première fois, nous appliquons la notion des images à l'architecture, en entendant par là les images de notre propre expérience que nous mettons en œuvre comme une extension de la compréhension traditionnelle de l'architecture.

Roger Diener: Nés en 1950, nous n'avons commencé à nous préoccuper de la pratique et de la critique architecturale qu'en 1970, chacun à sa manière, chacun en un lieu différent. Ce fut l'étude de l'histoire de l'architecture pour le projet, telle que Rossi et aussi Ungers l'ont introduite à l'époque, qui nous a permis de nous orienter et de diriger notre travail. Etant donné que même si nous avions le même âge, nos expériences étaient très différentes, ce furent ces théories rationnelles qui nous permirent de travailler et de projeter en commun. Les expériences de chacun avec les professeurs, également avec Snozzi à Zurich, allèrent plus loin encore, mais ne peuvent être généralisées. Quant à l'autre attitude, celle de nature socio-scientifique qui fut aussi enseignée auparavant à l'ETH de Zurich, et que nous avons d'abord pu suivre, elle a continué

aussi à nous préoccuper. Elle nous a permis de reconnaître la réalité sociale immédiate de notre travail. L'analyse critique d'une production architecturale organisée selon l'économie de marché, telle qu'elle fut présentée, a engendré la question de sa signification et de son refus. Plus tard, d'autres comme Michael Müller en ont élaboré la critique fondamentale, y compris sur le plan de la théorie architecturale et ceci a continué à nous préoccuper. Dans la pratique, nous n'avons pas repris le débat d'orientation sociologique. L'intérêt pour le rapport entre l'architecture et ses conditions dans la société nous a conduit aux questions plus générales de la perception de l'architecture. En traitant de l'architecture dans toutes ses dimensions, cette thématique a, pour nous, ouvert le thème «vers l'intérieur». On ne peut encore savoir dans quelle mesure il est possible d'utiliser méthodiquement ces recherches au profit du projet. Les deux attitudes évoquées dans la question ont eu, chacune à leur manière, une influence sur notre travail actuel. Et c'est notamment l'analyse de ces positions théoriques qui nous empêche de rechercher une relation essentiellement individuelle et personnelle avec l'architecture.

Marianne Burkhalter et Christian Sumi: Le dilemme, la frustration du début des années soixante-dix, résidait en ce qu'il était devenu impossible de trouver une cohérence valable entre les aspirations politico-culturelles et le métier ce qui, au plan des questions formelles, avait conduit à une attitude pleine de crispation et de névrose. On sait que Rossi et la *tendenza* ont su remettre analyse et projet au sein d'une nouvelle cohérence et retrouver un lien entre ces aspirations politico-culturelles et une attitude artistique en architecture. De plus, ils ont permis un accès critique effectif au moderne, notamment à ses méthodes de projet dont certaines se contredisaient. Sur la base de recherches monographiques, le besoin se fit sentir d'explorer à fond certaines questions de projet. De 68, respectivement de la *tendenza*, subsistent le point de vue propre de chacun, l'intérêt pour une poursuite de la réflexion théorique partant d'une expérience de projet individuelle, le plaisir de la pensée analytique et spéculative. Demeurent aussi l'intérêt pour le fondamental, mais aussi pour l'inattendu, de même que le goût pour un débat permanent et une vision polémique des choses ayant pour objectif de

toujours remettre son propre travail en question. Pour nous, les années soixante-dix signifient aussi l'engagement social et la prise de conscience de la responsabilité politique.

Marie-Claude Bétrix et Eraldo Consolascio: Cette controverse n'a pour nous aucun sens. Nous avons depuis toujours souscrit à une architecture comprise comme discipline autonome et nous sommes convaincus aujourd'hui encore que l'intérêt majeur d'une œuvre se fonde avant tout sur ses caractéristiques et qualités compositives et sur une logique constructive qui trouvent une légitimation dans l'histoire de l'architecture et dans l'histoire de l'art. Considérant l'architecture comme un développement rationnel de «construction» de l'art, la succession chronologique perd de son importance. Les questions de style, de classification et de signature qui passionnent certains critiques ne nous intéressent pas beaucoup. Cette façon de voir n'est pas nouvelle et pourtant loin d'être acquise; il s'agit d'un long et dur débat car la ville, son architecture sont aujourd'hui encore soumis à un rapide processus de dégradation. Nous avons perdu le sens des véritables interventions. Il ne suffit pas de défendre quelques œuvres du passé pour conserver vivante la mémoire collective. Encore faut-il être capable de se mesurer directement avec elles, à travers de nouvelles architectures urbaines. Dans la situation actuelle où spécialistes, conservateurs de toute sorte, politiciens, etc. tendent à se substituer à l'architecte, celui-ci doit plus que jamais veiller à ne pas perdre son héritage historique et philosophique seul capable à travers développement et recherche de progrès, de faire une synthèse architecturale fondée d'une masse de données et de paramètres désordonnés et informes.

W, B+W: La critique dénonçant la destruction des villes donna l'occasion de redonner un nouveau fondement à l'architecture. L'exigence d'un développement urbain continu fit que des «lieux» (et non plus des «objets») devinrent le point fixe de la pensée historique et architectonique. La formule «construire dans le contexte» est entre-temps devenue une banalité permettant de légitimer l'architecture dans la société. Il en est résulté un rapport stylistique avec l'histoire. Les travaux présentés dans ce numéro expriment une autre attitude. L'intérêt semble se porter sur le non-architectonique, les ambiances, les événements, les

textures et moins sur les types bâtis. Pour désigner cela, nous pensons pouvoir parler d'architecture conceptuelle (et de continuité). Ou bien, devrait-on définir différemment cette manière de mise en relation de l'architecture?

Jacques Herzog et Pierre de Meuron: Nous avons précédemment évoqué l'avènement de la notion des images dans le débat sur l'architecture. L'incertain, le flou qui s'attache à cette notion est en relation avec l'intention d'élargir ce que l'on comprend habituellement comme architecture. La richesse d'images est là pour essayer de créer la situation la plus ouverte possible et d'une portée très générale pour le processus de travail. Le médium lui-même, l'architecture, favorise ensuite la transformation formelle de ces images en une forme architectonique; les images ne sont donc qu'une manière de stratégie de départ, une sorte de molécule porteuse de pensées et de concepts qui apparaissent en tant qu'architecture sous une forme modifiée. Cette «fonction porteuse» des images qui leur permet de pouvoir s'intégrer à un système de relations, est décisive pour la précision, le poids spécifique d'un travail, pour ainsi dire. Le système de relations d'images et de pensées évoqué constitue donc le potentiel architectonique d'un travail. Les images, d'abord apportées comme énergie initiale de l'architecte, disparaissent, pâlisent, au profit d'autres images toujours nouvelles qui se forment chez l'observateur, l'utilisateur. Les images de celui-ci ne sont d'ailleurs pas nos images et il ne les comprendrait pas ou elles l'ennuieraient si leur présence était si directe, si biographique, si figurative. Cette attitude figurative, narrative est certes typique de l'architecture suisse; on pourrait dire que la scène actuelle de la Suisse en est marquée, tout comme elle le fut jadis par Haefeli, Moser, Salvisberg, Hoffmann + Co. Une variété stylistique semble être la propriété caractéristique habitant leur architecture et encore plus celle de notre époque. En réalité, il s'agit seulement de penchants stylistiques des architectes, d'une mise en œuvre directe fortement biographique du moyen d'expression, donc d'une limitation arbitraire de celui-ci et non pas de sa libération au profit du problème posé. L'introduction des médias électroniques par exemple, permet de disposer d'images et de styles et de les combiner d'une manière jusqu'à présent

impensable. Cela nous aidera au déploiement de nouveaux systèmes de relations mais par ailleurs, transformera toujours plus fortement l'architecture actuellement prédominante en un médium de distraction. Pour achever, il reste à dire que les réflexions théoriques d'un architecte ne peuvent valoir que dans la mesure où elles se développent à partir du travail au projet, à partir de l'architecture elle-même, et non pas comme un vœu projeté rétrospectivement. C'est pourquoi chaque parole et chaque phrase doit être pesée avec chaque pierre et chaque pan de mur.

Roger Diener: Lorsque nous tentons, dans un sens plus large, de mettre nos projets en rapport avec la ville, notre bureau utilise les éléments que nous avons pu définir par une analyse typologique. Le non-architectonique nous semble un élément sans intérêt pour le projet. La perception sensorielle sensible et les ambiances qui en résultent ne peuvent remplacer l'analyse rationnelle. Tout travail de projet est aussi autobiographique, mais dans ce domaine, nous nous gardons de toute exploitation anecdotique immédiate de notre expérience propre. A elle seule, la nécessité d'un travail collectif exclut une telle manière de faire.

Marianne Burkhalter et Christian Sumi: La notion d'architecture conceptuelle prend une résonance prometteuse, elle est flatteuse et nous semble justement concerner les meilleurs travaux de Rossi et l'aspect ouvert non consacré de la *tendenza*. Non pas la reconstruction mimétique d'ambiances, mais des images-véhicules dans le processus de mise en forme; la recherche d'évidences et de cohérence dans le projet qui se définit sur un plan situé au-delà des images. Nos objectifs seraient de créer moins de qualité conventionnelle, autrement dit de Styling, mais aussi moins de manifeste et pour cela plus «d'objections appropriées». Les possibilités de déceler des lieux et de les comprendre sont devenues plus riches et plus complexes; mais comme auparavant, l'analyse artistique continue à nous intéresser avec des thèmes comme la réduction et l'économie, compris comme la capacité de préciser ce que l'on veut dire et non pas comme prétextes pour rester simples et compréhensibles. Appliqué concrètement au projet, ceci veut dire connecter les différents niveaux du projet, non pas des épisodes de ce dernier; tenter de centrer ce projet autour d'un noyau interne à l'aide de

la «dépense linguistique» la plus réduite possible.

Marie-Claude Bétrix et Eraldo Consolascio: Admettons que l'on a fait du mot *contexte* une panacée. On le retrouve partout mais il ne veut plus rien dire. Dans certains contextes d'ailleurs il peut être pertinent de privilégier l'objet! Certains croient pouvoir trouver dans le contexte la légitimation du projet; cela revient à croire, un peu naïvement qu'une bonne analyse de la situation sera capable de livrer à priori un bon projet...! Mais il existe aussi un contexte *in absentia*, une potentialité du lieu qu'il faut réussir à mettre en évidence, prendre conscience aussi qu'une intervention n'est jamais innocente et entraîne toujours une transformation, des modifications de l'existant. Le contexte *in absentia* comporte aussi ses règles; celles-ci doivent être étudiées et contrôlées dans le contexte réel. Une certaine attention pour le non-architectural n'est pas nouvelle. Tout ce qui peut développer la prise de conscience, mais aussi les sens, qu'il s'agisse d'ambiance, de textures, de cinéma ou de vie quotidienne nous intéresse. Mais cela n'enlève rien à l'importance fondamentale du type et de la typologie. Mais il faut aussi connaître les raisons qui font qu'on privilégie un jour la règle et l'autre l'exception.

W. B+W: Ce que F.L. Wright définissait par Nature of Materials semble aujourd'hui correspondre à une architecture cherchant à s'interpréter dans les choses elles-mêmes. Cette position oppose un langage des choses silencieux à l'éloquence sémantique et au flot d'images. Ce langage architectural immanent renonce à tout symbole, refuse l'allusion stylistique au profit d'une libération de significations. Le traitement convenable des (nouveaux) matériaux et moyens de production fut à la base du développement de l'architecture moderne, en même temps qu'il s'opposa au kitsch industriel et au néo-historicisme. – Quelle importance le choix des matériaux, la construction dans le cadre des conditions de production du bâtiment actuel ont-ils dans votre travail?

Roger Diener: Nous ne pouvons nous représenter un langage des choses silencieux. Le matériau, sa mise en œuvre, l'art de l'assemblage existent pour être perçus et interprétés. Nous ne pouvons recourir à une nouvelle innocence. De quelle ma-

nière voulons-nous échapper au débat stylistique... la formule *Arte-povera-Kitsch* n'a-t-elle pas déjà été prononcée? Ce qui subsiste est la pure représentation d'états des choses simples au sein de l'architecture de nos projets. Leur thème reste l'architecture elle-même, sans que nous y percevions un resserrement de la forme d'expression. Seule l'utilisation claire des matériaux et des constructions nous permet d'aborder toute la réalité physique qui a toujours été et reste encore le propre de l'architecture. Au bout de vingt ans, la confrontation entre la production et les questions critiques quant à sa signification est maintenant oubliée. On pense en concepts constructibles, le sens et même le refus sont aussi intégrés au projet. Il s'agit manifestement d'une nouvelle confiance en la disponibilité de l'architecture. Ses possibilités d'expression semblent illimitées. Un recours finement filtré à des images paraît avoir remplacé l'analyse critique de la réalité. Nous ne pouvons y déceler un retour du moderne.

Marianne Burkhalter et Christian Sumi: L'opinion croyant pouvoir ramener le projet dans «l'Elysée de la véritable architecture» par une analyse approfondie des matériaux et de la construction, semble être la réponse suisse à l'incertitude apportée par le postmoderne. Nous pensons que cette opinion est fatale et croyons que la vérité de la construction ne provient pas de la chose elle-même mais reste du ressort de l'auteur de projet. Dans ce contexte, nous trouvons intéressante la conception d'une architecture *dé-naturalisée* telle que Bruno Reichlin en discute sur l'exemple du mouvement de Stijl. Nous ne savons pas vraiment si un langage des choses silencieux ou un nouvel essentialisme, comme on pourrait aussi le nommer, est une possibilité permettant d'échapper à l'éloquence sémantique; la comparaison avec les années vingt nous semble pourtant audacieuse. A notre avis, on pourrait s'y référer tout au plus dans l'intérêt persistant pour la décomposition des tâches de construction et les compositions évidentes d'espaces et de volumes; ce faisant, nous ne nous faisons guère d'illusions quant à des effets explicatifs, ce qui d'ailleurs ne nous gêne pas particulièrement.

Marie-Claude Bétrix et Eraldo Consolascio: Nous assistons ac-

tuellement à une évolution diachronique des différents types de matériaux. D'un côté l'industrie et la production de machines et d'objets fabriqués à partir de matériaux nouveaux nés de laboratoires sophistiqués; de l'autre l'architecture utilisant avant tout des matières traditionnelles; mais celles-ci sont soumises à une utilisation toujours plus complexe, si l'on pense par exemple aux exigences de la physique du bâtiment. Cette dernière discipline – trop souvent dominée par un point de vue unilatéral et étroit quand ce n'est pas par des intérêts commerciaux douteux – fait intervenir toujours plus de matériaux nouveaux, parfois très performants, parfois dangereux dans l'art de construire. Le développement technologique tend toujours plus à éloigner l'homme de rapports et relations directes (fabrication, toucher, gestuelle, etc.) avec la matière. Les nouvelles matières ne sont plus liées à des expériences ouvertes à tout le monde mais sortent de laboratoires avec des noms aussi étranges qu'incompréhensibles. Que l'on pense au pouvoir évocateur de noms tels que bois, verre ou pierre sur l'homme de la rue, et comparons-le à des noms de matières nouvelles par exemple polyméthacrylate de méthyle, polychlorure de vinyle ou polytéréphtalate d'éthylène. Pourtant nous touchons ces matériaux tous les jours (téléviseurs, emballages, flacons, etc.)! Qui est capable de faire la différence entre un polymère amorphe et un polymère cristallin? Que signifie pour l'utilisateur d'un rasoir de savoir qu'il est équipé d'une semelle anti-dérapante réalisée par moulage d'un elastomère thermoplastique de polyuréthane sur une coque de polycarbonate? Nous serons probablement toujours plus confrontés à des matériaux en perte d'identité. Ceux-ci, issus du monde de la chimie et de la haute technologie n'auront jamais une identité comparable aux matériaux traditionnels, parce que souvent inidentifiables. Pour les identifier quand même, nous procédons par comparaison ou par imitation. (Nous disons: ça ressemble à... tel ou tel matériau connu!) Entre image et identité, il n'y a plus de rapport direct. Parallèlement à ces performances technologiques, l'écologie nous interroge sur le bien-fondé de leur fabrication et de leur emploi. Nous vivons donc une période difficile, pleine de questions nou-

velles et au cours de laquelle il faut savoir éviter les faux problèmes, chercher à établir peut-être une typologie des matériaux, essayer de trouver un sens nouveau à ce que nos prédécesseurs appelaient l'honnêteté constructive.

Anmerkungen von Seite 46

1 Paul Valéry: Notizbuch eines Dichters, in «Zur Theorie der Dichtkunst – Aufsätze und Vorträge», deutsche Ausgabe, Frankfurt 1987, S. 100

2 Vgl. Martin Steinmann: (Die Form der Baracke) – Ein Lagerhaus und das Haus eines Sammlers, in «Werk, Bauen+Wohnen», 1987, H. 10, S. 50–57

3 Gemeint sind einerseits Ernst Egelers eigenes Haus, das in gleicher Weise an eine Mauer in einem Hof angebaut ist, andererseits die Laubenhäuser, s. Ulrike Jehle-Schulte Strathaus in «werk-archi- these», 1979, H. 27–28, S. 53–56

4 «Wir haben bei Rossi studiert und haben diese Dinge bei ihm gelernt. (...) Wir haben den Begriff des Ortes aber ausgeweitet. Wir haben begonnen, andere Aspekte eines Ortes zu sehen, zu spüren. Unsere Erfahrung hat einen ganz anderen Hintergrund als die von Rossi. Wir sind stark geprägt von Basel, wo ganz andere Bilder auftauchen.» Jacques Herzog im Gespräch mit Theodora Fischer, in «Herzog & de Meuron – Architektur Denkform», Basel 1988, S. 40–50

5 Vgl. Martin Steinmann: *Hinter dem Bild: nichts*, in «Herzog & de Meuron», Basel 1988, S. 14–19

6 Roland Barthes: «Das Reich der Zeichen», deutsche Ausgabe, Frankfurt 1981; die Aussage steht im Abschnitt *Die Befreiung vom Sinn*, S. 100–104

7 Vgl. Martin Steinmann: (Die Form der Baracke) – Ein Lagerhaus und das Haus eines Sammlers, in «Werk, Bauen+Wohnen», 1987, H. 10, S. 50–57

8 Roland Barthes: «Le grain de la voix – Entretiens 1962–1980», Paris 1981; die Aussage steht im Gespräch *Sur «S/Z» et «L'empire des signes»*, S. 82

9 Roland Barthes spricht von Roman Jakobson «qui appelle poétique tout message qui met l'accent sur son propre signifiant»; Roland Barthes: *Le retour du poéticien*, in «Le bruissement de la langue». Darin schreibt er, dass die Poetik drei «Patrons» habe, Aristoteles, Valéry und Jakobson.

10 Paul Valéry: *Dichtkunst und abstraktes Denken*, 1939, in «Zur Theorie der Dichtkunst – Aufsätze und Vorträge», deutsche Ausgabe, Frankfurt 1987, S. 150

11 Paul Valéry: *Poésie pure*, 1928, in «Zur Theorie der Dichtkunst»; op.cit. S. 81–82