Der Architekt und sein Werk

Autor(en): **Durrer, Werner**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Werk, Bauen + Wohnen**

Band (Jahr): **84 (1997)**

Heft 5: **Alejandro de la Sota (1913-1996)**

PDF erstellt am: **19.03.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-63586

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

Entwicklung und Kontinuität

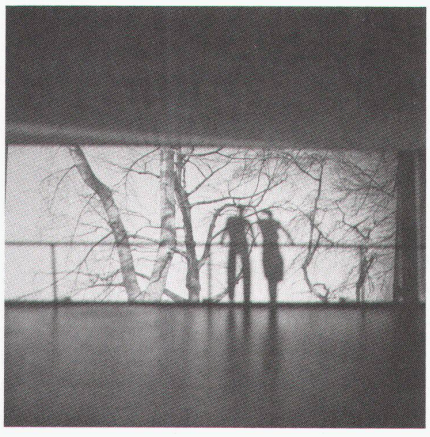
Die Madrider Architekten der Generation de la Sotas beginnen ihr Studium einige Jahre vor dem Bürgerkrieg (1936–1939). An einer Schule, die von den verschiedensten Ideen geprägt ist, werden sie einerseits mit der eklektizistischen, neoimperialistischen Madrider Kultur konfrontiert, anderseits von den ersten modernen Bauten in Spanien beeinflusst. Sie beginnen ihre berufliche Laufbahn nach dem Studienabschluss Anfang der vierziger Jahre unter Bedingungen, die alles andere als günstig sind und das architektonische Geschehen dieser Jahre stark prägen: einerseits soll unter dem politischen Druck des Franco-Regimes ein offizieller national-monumentalistischer Baustil entwickelt werden und anderseits fehlt es aufgrund der vom Bürgerkrieg stark in Mitleidenschaft gezogenen Wirtschaft Spaniens an elementarsten Baustoffen, Technologie und Know-how. Die politische Situation führt jedoch dazu, dass die Architekten trotz dieser klar umrissenen, für alle gleichen Ausgangslage keine gemeinsame Haltung einnehmen, sondern ein jeder nach seinen eigenen Ansätzen und Lösungen sucht. De la Sotas Entwicklung lässt sich demzufolge nicht mit derjenigen seiner Kollegen derselben Generation vergleichen und stellt einen ganz persönlichen, einsamen Weg dar.

Von 1948 bis 1952 arbeitet er im «Instituto Nacional de Colonización» (INC), einem Institut, das dem Wiederaufbau der ländlichen Gebiete dient, als Angestellter. Im INC werden in Zusammenarbeit von traditionalistischen und modernen Architekten ganze Dörfer entworfen und gebaut. Es handelt sich dabei um Projekte, die auf einem rationalistischen Planungsschema aufbauen und nach Bildern der volkstümlichen Architektur konstruiert werden. Die Traditionalisten sind an der volkstümlichen Architektur wegen ihres «nationalen Stils» interessiert, während die Modernen in ihr vor allem eine adäquate Anwendung von Konstruktion und Mitteln sehen. Die Arbeit im INC kommt de la Sota sehr gelegen. Er entdeckt in der volkstümlichen Architektur eine Möglichkeit, sich der aktuellen Architekturdebatte zeitweilig zu entziehen. Für ihn entspricht sie den echten physischen und geistigen Bedürfnissen des Menschen. Ihn fasziniert die Tatsache, dass der Mangel an zur Verfügung stehenden Mitteln zu Lösungen geführt hat, die auf alles Überflüssige verzichten, aber auch die Anonymität, welche diese Architektur umgibt: Der Autor tritt hinter das Werk zurück; beides Themen, die de la Sota in seinem gesamten Schaffen immer konsequenter verfolgt.

Als letztes einer Reihe von Dörfern, die de la Sota für das INC baut, entsteht Esquivel (1953). Bei diesem Projekt steht nicht die konstruktive Absicht an sich im Vordergrund, vielmehr interessieren ihn die Variationsmöglichkeiten, welche diese Bauweise erlaubt. Spielerisch setzt er sie ein, um bestimmte visuelle und plastische Qualitäten zu erreichen: Für die verschiedenen Elemente wie Balkone, Geländer, Fenster entwirft er verschiedene Varianten und kombiniert diese für jedes Haus durch Losentscheid.

Nur ein Jahr später, 1954 baut de la Sota ein Haus in der Avenida Dr. Arce, bei welchem der Einfluss der volkstümlichen Architektur, aber auch sein Interesse für die organische Architektur deutlich zu spüren sind; Tendenzen, die sich auf seine späteren Projekte kaum mehr formal auswirken, sondern allenfalls noch abstrakt und auf wenige Aspekte reduziert in den Entwurfsprozess einfliessen. In diesem Projekt zeichnen sich aber auch verschiedene Themen ab, die für das weitere Schaffen von de la Sota charakteristisch werden: das Wohlbefinden des Benutzers als wichtige Prämisse der Architektur, das Streben nach der grösstmöglichen Plastizität und räumlichen Qualität einfacher Volumen, die Verneinung der Fassade als repräsentatives Element und das Erforschen der Grenzen eines Materials bis zum äussersten. «Mit dem Bau dieses Hauses hatte ich die Möglichkeiten, mit Backstein zu bauen, ausgeschöpft.»[1] Die Pläne des Hauses an der Avenida Dr. Arce zeigen die räumliche und konstruktive Realität, sind noch nicht die graphischen Schemen seiner späteren Werke, die das Versprechen in sich tragen, bei ihrer Umsetzung dieselbe Abstraktion wie die Zeichnung zu erreichen.

Will man einen Bruch beziehungsweise einen Anfang im Werk de la Sotas bezeichnen, ist dieser sicher in der zweiten Hälfte der fünfziger und Anfang der sechziger Jahre zu suchen, eine Zeit, in der er verschiedene Bauaufgaben angeht: zwei Industriebauten, TABSA (1957) und Clesa (1961), das Regierungsgebäude in Tarragona (1954–1957) und die Turnhalle für das Colegio Maravillas (1961). Zu den Hauptqualitäten des Hauses an der Avenida Dr. Arce – Konstruktion, Plastizität und Komposition – kommt



Bankunión, Madrid, Projekt, 1970
■ Projet
■ Project

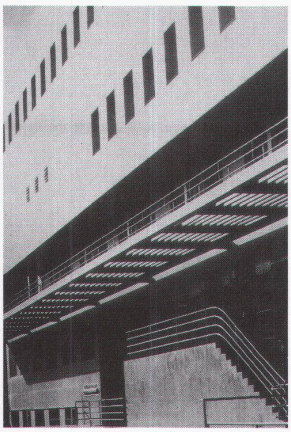
Post- und Telekommunikationsgebäude, León, 1981
■ Bâtiment de poste et de télécommunications, León, 1981
■ Post and telecommunications building, León, 1981

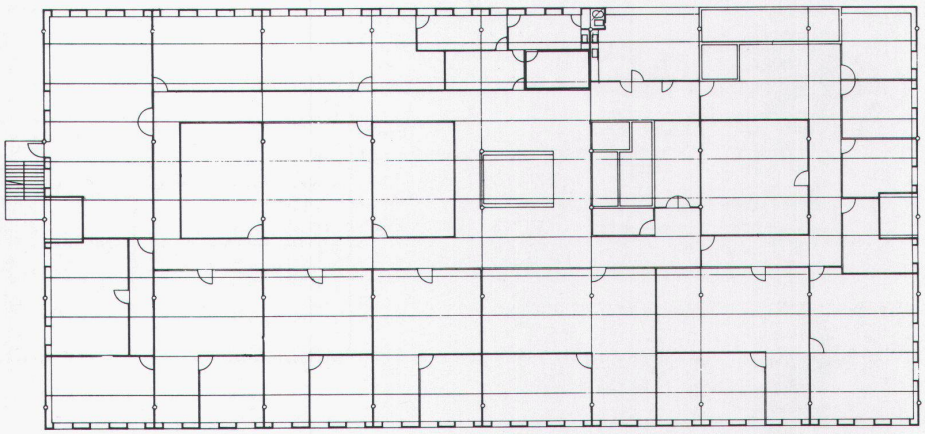
bei diesen Projekten seine Passion für das Verfolgen einer Idee, die in Form einer schematischen Zeichnung oder Skizze vorliegt.

Die Hauptidee der Turnhalle für das Colegio Maravillas liegt im Schnitt: Das Gebäude ist eine eigentliche «Brücke», welche die untere Strasse mit dem bereits existierenden Schulhaus verbindet. Das diagonal einfallende Licht und die Thematisierung der Luft, die quer durch das Gebäude zieht, dienen dazu, den Eindruck von Schwerelosigkeit zu unterstützen: Der Hörsaalkörper scheint wie durch ein Wunder auf diesem Luftkissen zu schweben. All dies kommt bereits in der ersten Skizze des Schnittes zum Ausdruck. Wie eine erste Matrix des Projektes beinhaltet sie eine übergeordnete Idee, der sich alle weiteren Entscheide unterordnen (siehe Seite 24, M.A. Baldellou). De la Sota dominiert die Räume mit äusserster Präzision und erreicht trotz schwierigster Umstände – ein steil abfallendes, ungeometrisches Grundstück und ein dichtes, komplexes Programm – eine kompakte Einheit. Die Fähigkeit, die verschiedenen Teile trotz ihrer Unterschiedlichkeit zu einem Ganzen werden zu lassen, zeigt sich auch bei der Materialisierung der Idee: de la Sotas Unvoreingenommenheit gegenüber Konstruktionssystemen und Materialien erlaubt ihm, bei der Turnhalle die unterschiedlichsten Baustoffe, wie die eisernen Fachwerkträger, die rohen, als sichtbare Verkleidung eingesetzten Isolationsplatten und den edlen, lackierten Riemenboden unmittelbar nebeneinander zu verwenden. Erst die geschickte Komposition dieser Materialien lässt ein einheitliches Ganzes entstehen, das pragmatische Nachlässigkeit und sorgfältiges Design in sich vereint. Das Verhältnis zwischen einzelnen, fast unabhängigen Teilen und dem Ganzen der Turnhalle ist ein eindrückliches Beispiel für de la Sotas ausgeprägtes Gefühl für das Gleichgewicht, das ihm ermöglicht, die Ambiguität gegensätzlicher Eigenschaften auszuspielen und für die Gestaltung zu nutzen.

Der gegensätzliche Gebrauch schwerer und leichter Materialien ist ein Thema, das sich im Werk de la Sotas immer wieder findet: Bei der Turnhalle des Colegio Maravillas verwendet er den Backstein völlig anders als sieben Jahre zuvor beim Haus an der Avenida Dr. Arce: Die Backsteinwand, die den Boden nicht berührt, scheint sich schwerelos auf die Ventilationslamellen abzustützen. Dasselbe gilt für das Regierungsgebäude in Tarragona, wo die in der Fassade verwendeten Marmorplatten wie eine Haut wirken. Langsam erobert de la Sota die leichte Konstruktion. Die Materialien, die de la Sota jeweils verwendet, entsprechen den neusten, in Spanien zur Verfügung stehenden technischen Mitteln und Möglichkeiten. Beim Wettbewerbsprojekt für die «Bankunión» in Madrid (1970) setzt er das Glas als Abschluss des Raumes ein, als eine Mauer aus Luft. «Bankunión» ist einer der anregendsten Vorschläge für Bürogebäude. Der moderne Raum, jener, der den freien Grundriss maximal ausnützt, wird in seiner extremen Radikalität vorgeschlagen. Aber genau das machte ihn undurchführbar. Beim Projekt für «AVIACO» in Madrid (1975) schafft de la Sota eine Mauer aus Licht: Die Idee zu diesem Projekt benutzt als Metapher eine Strassenlaterne, die immer heller leuchtet, je mehr die Dämmerung hereinbricht. Man will die Präsenz eines Bürogebäudes in der Nacht verstärken, damit es den bildhaften Wert, den es am Tag hat, nicht verliert. Bei der Postsparkasse in Madrid (1973) und beim Postgebäude in León (1981) verwendet de la Sota schliesslich Blech, mit dem er, ohne die Qualität der Leichtigkeit zu verlieren, eine Resistenz erreicht, die das Glas bei «Bankunión» und «AVIACO» nicht hat. Die Idee der Wand als dünne Haut lässt sich mit dem Blech erstmals realisieren: Die Fassade der Postsparkasse ist eine Membran, die über die Tragstruktur gespannt ist. Damit erreicht er eine materielle Leichtigkeit, wie er sie im Regierungsgebäude für Tarragona nur vortäuschen konnte: Die Verkleidung aus vertikal angeordneten Steinplatten scheint leicht zu sein. Die grossen Öffnungen, die sich an einem Punkt berühren, unterstreichen den Eindruck von Schwerelosigkeit. In León hingegen werden die Platten aus Blech wie grosse Steine behandelt: Durch das Versenken der Fenster in der Aussenwand wird aus der dünnen Blechschicht eine Raumschicht und erweckt so den Eindruck einer dicken Wand. Indem de la Sota schwere Materialien so behandelt, wie wenn sie leicht wären, und leichte, wie wenn sie es nicht wären, entsteht ein spannungsreiches Gleichgewicht zwischen dem Material und dem erzeugten Ausdruck.

Dieselbe Sensibilität für das Gleichgewicht zeigt sich auch in seinem Spiel mit Symmetrie und Asymmetrie. Die Elemente der Hauptfassade des Regierungsgebäudes in Tarragona sind aus der starren Symmetrie herausgetreten und haben stattdessen ein dy-



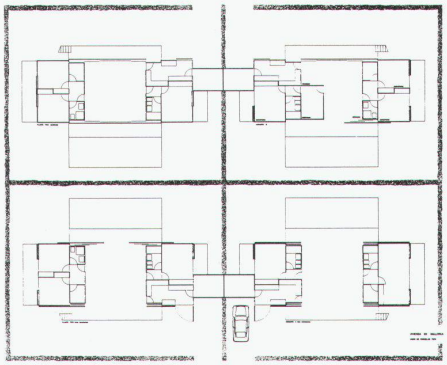


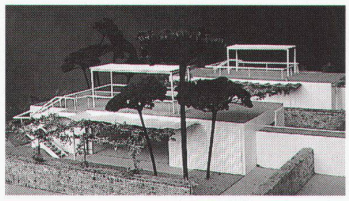
namisches Gleichgewicht erreicht. Das Verschieben der mittleren Öffnung aus der Symmetrieachse zieht eine Veränderung der Lage anderer Elemente, wie der Sitzbank vor dem Gebäude, nach sich. Auch der Grundriss des Institutsgebäudes der Universität in Sevilla (1972) beruht auf einer ursprünglich symmetrischen Anordnung der verschiedenen Programmteile. Die Störung dieser Ordnung durch das asymmetrische Hinzufügen der Kantine und des Auditorium Maximum löst einen Prozess aus, bei dem sich alle Teile solange gegeneinander verschieben, bis der Schwerpunkt des Grundrisses wieder eine Gleichgewichtslage erreicht hat. Beim Studentenwohnheim «César Carlos» (1968) und bei der Postsparkasse in Madrid (1973) geht er auf eine andere Art mit der Symmetrie um: beide Projekte weisen zwei symmetrisch angeordnete Körper auf, lassen aber den Raum in der Mitte, die Symmetrieachse, leer.

De la Sota spielt mit der Dualität zwischen einer starren Ordnung und totaler gestalterischer Freiheit. Dabei ist es gerade die Starrheit der gewählten Ordnung, die es ihm ermöglicht, diese bei der Umsetzung zu durchbrechen. Beim Haus Guzmán in Santo Domingo (1974) zeigt de la Sota, wie er mit einer starken, durch die Konstruktionswahl gegebenen Ordnung umgeht: Spielerisch macht er Ecken und Vorsprünge im Grundriss, die auf den ersten Blick unlogisch und wirr erscheinen, in der Realität aber nützlich sind und gar nicht wahrgenommen werden. «Baut man ein Haus, muss es so logisch erscheinen, dass niemand denkt, es könnte auch anders sein.»[2] Die räumliche Einteilung dient, gleich wie im Haus der Avenida Dr. Arce, in erster Linie dem Wohlbefinden der Bewohner und der Zweckmässigkeit der Einrichtung. Ein deutlicher Unterschied besteht aber darin, dass sich im Haus Guzmán die räumliche Disposition gegenüber der Struktur verselbständigt hat. De la Sota zeigt dies, indem er die Ecken durch seitliches Verschieben der Stützen freispielt, wie zum Beispiel beim Eckfenster des Dachaufbaus. Ein weiteres Thema dieses Projekts ist in der Haltung de la Sotas zum örtlichen Kontext zu finden: Das Haus in Santo Domingo steht auf einem Hügel mit einer fantastischen Rundsicht. Die Anordnung der Räume muss sich dieser Gegebenheit des Ortes unterordnen, richtet sich nach dem Ausblick. Der Dachaufbau ist ein eigentlicher «Aussichtshorst», dessen Fenster Landschaftsbilder einrahmen. Das Gebäude materialisiert das Potential eines Ortes und macht seine Eigenschaften fassbar. «Man baut etwas, das gefehlt hat.»[3] Das Haus als Ergänzung des Ortes lässt dieses zu einem Teil der Landschaft werden. Der Bodenbelag, der über die Grundfläche des Hauses Guzmán hinausgeht, verkörpert dieses Verschmelzen der Umgebung mit dem Haus und schafft den Übergang zwischen Innen und Aussen. «Das Haus scheint in der Landschaft zu schwimmen, als ob es sich auf und ab bewegt hätte, um schliesslich im Gleichgewicht zu verharren.»[4] Die Gleichberechtigung zwischen der Natur und dem Artefakt legitimiert den Eingriff in die Landschaft. Sogar die Topografie des Geländes um das Haus ist konstruiert, muss sich der neuen Situation anpassen. De la Sota lässt das Terrain gegen den Parzellenrand ganz leicht abfallen, um einen kontinuierlichen Übergang in die Landschaft zu erhalten, oder leicht ansteigen, um so einen perspektivisch verlängerten künstlichen Horizont zu schaffen. Ein späteres Projekt, das nochmals ähnliche Themen aufnimmt, ist der Entwurf für eine Feriensiedlung in Mallorca (1982). Hier findet aber eine deutliche Zweiteilung statt: Der Dachaufbau ermöglicht allen den Ausblick über die anderen Häuser hinweg aufs Meer. Der untere Wohnteil bezieht sich nur auf die unmittelbare Umgebung. Der Bodenbelag, der ebenfalls grösser ist als das Haus, verbindet den Wohnraum mit dem dazugehörigen Aussenraum der eingegrenzten Parzelle.

In anderen Projekten entsteht die Idee oder eine Grundstimmung, die de la Sota im Projekt erreichen will, aus der Interpretation des Bauprogramms. Die Skizzen zum Projekt für das Regierungsgebäude in Tarragona beinhalten ein erstes Programmlayout, das dann im Projekt zu einer horizontalen Trennung der Nutzungen in einen öffentlichen und einen privaten Bereich führt. Beim Studentenwohnheim «César Carlos» in Madrid (1968) trennt er das ganze Programm in Schlaf-/Arbeitsteil und Gemeinschaftsteil. Es entsteht eine Art Clubhaus neben den beiden Wohntürmen. De la Sota meint dazu: «Den Studenten für einen Moment die Möglichkeit geben, der Anspannung der Arbeit zu entfliehen, wie wenn man hinuntergeht auf die Strasse, um in der Bar an der Ecke einen Kaffee zu trinken.»[5] Den scheinbar funktionalen Aspekten, nach denen er ein Programm aufteilt, wie «Arbeitsteil» oder «Wohnteil», liegt meistens auch eine existentielle Thematik zu Grunde: Die Polarität zwischen Rückzug und Aktivität, zwischen Privatheit und





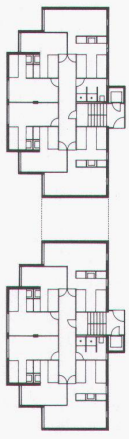


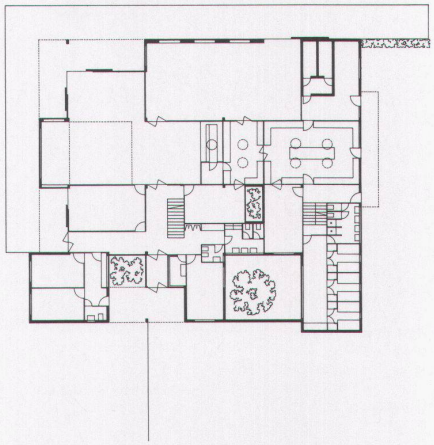
Feriensiedlung, Mallorca, Projekt, 1984
- Ensemble de vacances, projet
- Holiday settlement, project

Gemeinschaft. Das Trennen des aktiven vom passiven Teil des Programmes beim Haus «La Cayera» in Pontevedra (1975) ist de la Sotas Umsetzung seiner eigenen Vorstellung von Leben: Der in die Erde hineingegrabene Teil ist verbunden mit dem Sich-Zurückziehen, dem Schlaf, der Welt der Träume und des Unbewussten. Der aus der Erde herausragende Teil hingegen bezieht sich auf das Sich-Öffnen und auf die Aktivitäten. Beim Haus «La Cayera» dient die horizontale Aufteilung in zwei Baukörper auch dazu, einen eher chaotischen Teil des Gebäudes in der Erde verschwinden zu lassen, um dafür den herausragenden Teil in einer um so klareren Form zu erhalten, einem reinen Kubus. Diese Möglichkeit nutzt er auch bei der Postsparkasse in Madrid, wo sich der grösste Teil des Programmes unter der Erde befindet und nur die beiden Bürokuben herausragen. Beim Institutsgebäude der Universität von Sevilla sind die Hörsäle unterirdisch, so dass ein einfacher Baukörper entsteht.

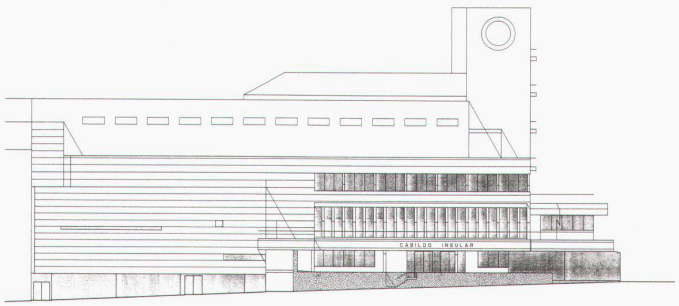
Im Projekt für das Museum in León (1984) ist der de la Sota der achtziger Jahre, der noch abstrakter und noch pragmatischer ist, klar zu erkennen; der Entwurf zeigt den «Stand der Dinge». Viele schon früher aufgetauchte Themen sind hier wieder präsent: Der freie Grundriss, das Licht, das wenn immer möglich von oben kommt, die hohen Erker (Miradores) und vor allem das «Container-Konzept» der Architektur. Die neue Herausforderung für de la Sotas Sensibilität besteht darin, ein Gleichgewicht zwischen der alten, zum Teil zerfallenen Klosteranlage und dem neu zu errichtenden Museum zu finden. In einer Zeit, in welcher der Umgang mit historischer Bausubstanz auch in Spanien weitgehend vom Denkmalschutz geprägt ist, macht er einen Vorschlag, der in seiner Radikalität kaum zu übertreffen ist: statt einer Restauration des sich in schlechtem Zustand befindenden inneren Teils schlägt de la Sota vor, für das Museum einen neuen reinen Kubus zu erbauen, einen Vorgang, den er selbst mit der Implantation eines neuen Organes vergleicht. Dabei geht es ihm darum, den Gegensatz zwischen dem Neuen und dem Alten in ein Gleichgewicht zu bringen, so dass das Neue vom Alten absorbiert wird. Daher muss die Form sehr einfach sein. De la Sota meint: «Das Museum ist als Kubus zu verstehen, als Behälter für Funktionen.»[6] Der Bezug auf den Würfel, der Wille, mit dieser Figur zu arbeiten, ist dabei das Hauptinteresse, das stärker ist als alles andere. Der Würfel ist jedoch im streng modernen Sinn zu verstehen, das heisst, als elementares Volumen, als die perfekte Gestalt. So verstanden, erklärt seine Äusserung eher sein Interesse an der abstrakten Idee eines Würfels als an dessen Form. Etwas macht dieses Projekt jedoch noch spezieller als andere und kommt de la Sota sicher gelegen: Die dicken Mauern des alten Klosters verdecken die Architektur, bilden ein Versteck für den «Tresor», das Museum. Genau in dieser Tatsache zeigt sich eine spannende Ambiguität, die in de la Sotas Werk immer wieder erscheint: Durch das Verstecken der «Architektur» inszeniert er sie um so mehr (am liebsten würde er keine machen); man muss seine Architektur entdecken.

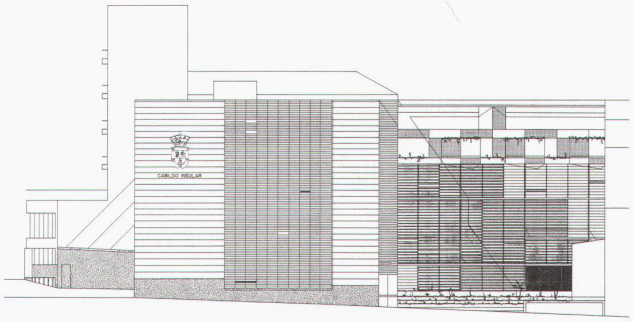
Dies erklärt auch de la Sotas Haltung zur Fassade, deren repräsentative Funktion er stets verneint oder zumindest herunterzuspielen versucht, indem er sie in ihrem Massstab verfremdet (Regierungsgebäude in Tarragona), sie als scheinbar dimensionslose Haut über eine Tragstruktur spannt (Turnhalle Maravillas), entmaterialisiert (Bankunión) oder hinter Jalousien versteckt (Haus Guzmán). In seinem letzten bis zum Ausführungsprojekt ausgearbeiteten Entwurf für die Erweiterung des Sitzes der Inselregierung von Gran Canaria in Las Palmas (1993–1995) kommt der Art und Weise, wie er die Hauptfassade löst, eine besondere Bedeutung zu: Der Anbau an das in den dreissiger Jahren vom Architekten Miguel Martín erbaute rationalistische Gebäude erfordert einen äusserst klaren Eingriff, der in der Lage ist, Alt und Neu zu einem ausgeglichenen Ganzen werden zu lassen, ohne den Ausdruck der prägnanten Hauptfassade des alten Gebäudes zu zerstören. Die Qualität von de la Sotas Vorschlag besteht darin, dass er, anstatt eine Fassade zu entwerfen, ein geschlossenes, über einem verglasten Raum schwebendes und durch zwei seitliche Lichtschlitze losgelöstes Volumen vorschlägt, das sich diskret in das volumetrische Spiel des bestehenden Gebäudes eingliedert. Die Leichtigkeit dieses Volumens steht in angenehmem Kontrast zur schweren Strenge des rationalistischen Gebäudes, ohne dabei in den Vordergrund treten zu wollen. Die übrigen im Projekt vorgesehenen Fassaden verstecken sich hinter Lamellen (Hommage an Coderch) oder sind als dünne, aus Blech- und Glasbändern bestehende Haut über das Volumen gespannt. Wie bei vielen früheren



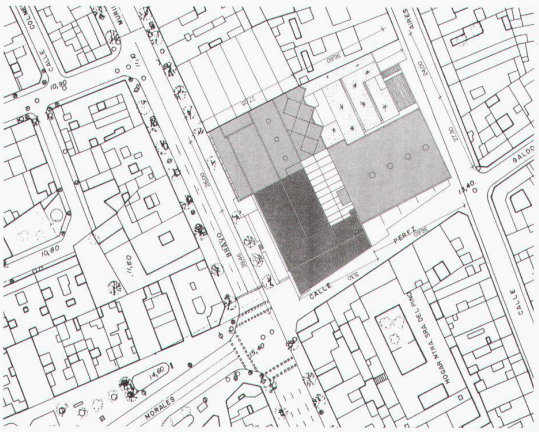


Studentenwohnheim
César Carlos, Madrid
Bettenhaus (Normalgeschoss)
und Servicegebäude (Erdgeschoss)
■ Foyer d'étudiants, Madrid
Bâtiment des chambres
(étage courant) et aile de service
(rez-de-chaussée)
■ Students' home, Madrid
Sleeping accommodation
(standard floor) and service building
(ground floor)



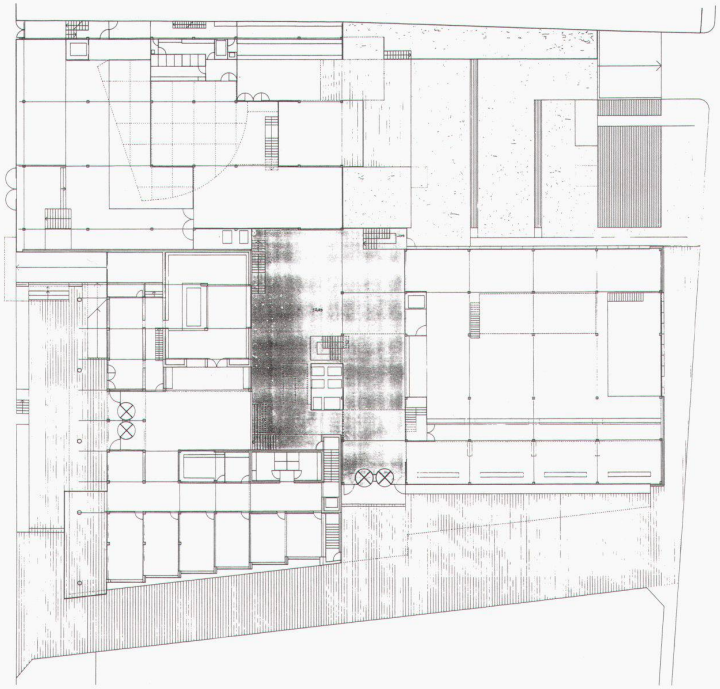


Das letzte Projekt:
Regierungsgebäude Las Palmas,
Gran Canaria 1993
■ Le dernier projet:
bâtiment gouvernemental
■ The final project:
government building



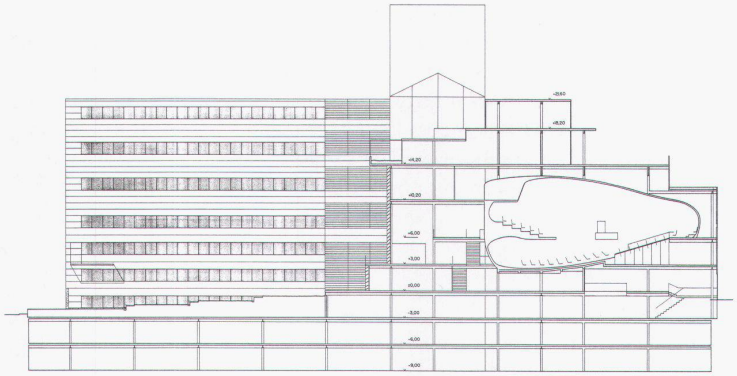
Ansicht von Norden
■ Vue du nord
■ View from the north

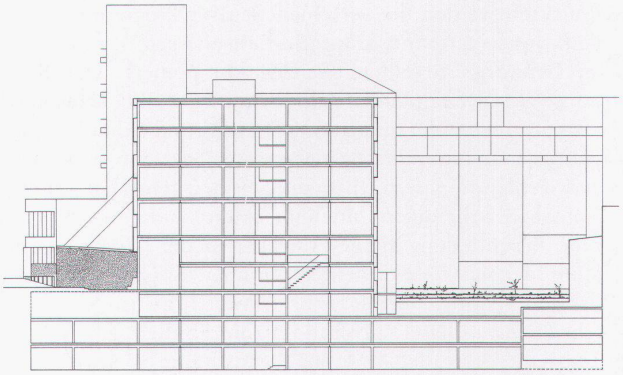
Situation
■ Site



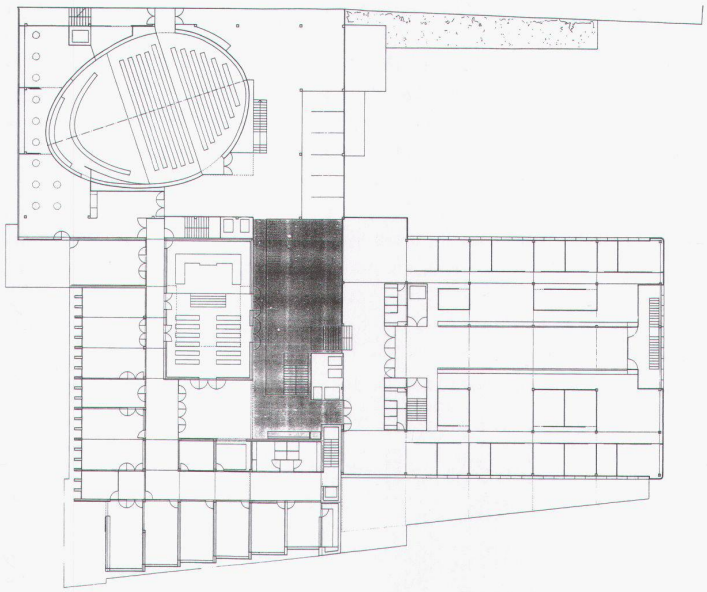
Ansicht von Süden
■ Vue du sud
■ View from the south

Erdgeschoss
■ Rez-de-chaussée
■ Ground floor

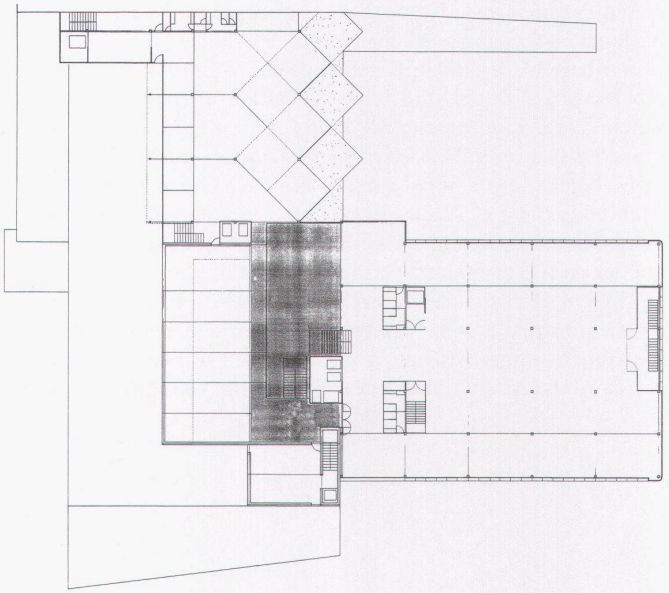




Schnitte
- Coupes
- Sections



Erstes Obergeschoss
- Premier étage
- First floor



Drittes Obergeschoss
- Troisième étage
- Third floor

Projekten werden die verschiedenen im Programm aufgeführten Funktionen getrennt, proportioniert und geformt und schliesslich im Grundriss zu einem Ganzen komponiert: Der Repräsentationstrakt (der Kopf), der Administrationstrakt (Arme und Beine), die kulturellen Nutzungen (der Magen) und ein hofartiger Garten teilen sich in die vier fast gleich grossen Sektoren des Grundstückes und werden in dessen Mitte durch einen zentralen vertikalen und von oben belichteten Innenhof (Herz) miteinander verbunden. Eine Besonderheit dieses Projektes ist der neue Versammlungsraum, der sich im Kulturtrakt befindet: Er ist als eine im Grundriss und Schnitt eiförmige, zur Tribüne hin ansteigende scheinbar schwerelose «Blase» ausgebildet, die ähnlich den Hörsälen der Turnhalle des Colegio Maravillas im Raum zu schweben scheint. Viel wichtiger als diese Wirkung jedoch ist die von de la Sota geplante totale Abstraktion des Innenraums, eine Idee, die aus einem Wettbewerbsvorschlag für den Konzertsaal des nationalen Musikauditoriums in Madrid stammt: Das übergangslose Kontinuum sämtlicher Raumbegrenzungen soll den Betrachter aus dem dreidimensionalen Raum und somit aus dem Alltäglichen herausreissen und ihn ganz dem Geschehen auf der Tribüne zuwenden.

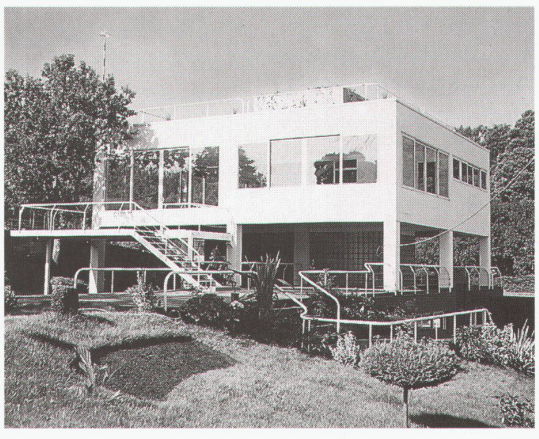
Arbeitsprozess und Architekturauffassung

De la Sotas Architekturauffassung wird im Arbeitsvorgang besonders deutlich. Der Entwurf beginnt mit der Analyse der gegebenen Perimeter wie Klima, Sonne, Programm, Kontext usw., die nach neuen Gesichtspunkten untersucht werden. De la Sotas wichtigstes Kriterium für den Entwurf ist das Wohlbefinden der späteren Benutzer. Dabei sind seine Ansichten über das Menschsein, welche die Erinnerung an die Philosophie Kahns wachrufen, von grosser Bedeutung. Dies zeigt die Geschichte eines Studenten, der eines Tages zu de la Sota kam und ihn nach einem Rezept für gute Architektur fragte. Nach einigen Überlegungen gab er dem Studenten den Rat, sich überall, im Bus, in der Schule, zu Hause oder auf der Strasse in einem Notizbuch aufzuschreiben, weshalb er sich an diesem Ort gut oder schlecht fühle. Wenn er nun ein Projekt mache, müsse dieses für das Wohlbefinden seiner Benutzer alle im Notizbuch aufgeschriebenen guten Seiten aufweisen. Der Entwurfsprozess ist aber kein linearer Vorgang, sondern ein komplexer Mechanismus von Wechselwirkungen. Die Prioritäten verändern sich, wechseln sich ab und beeinflussen sich gegenseitig, so dass sie sich nach und nach in das entstehende Projekt einpassen.

De la Sota geht beim Entwurf nicht vom Ganzen, sondern von Elementen aus, die sich aus der Analyse des Programmes ergeben haben, formt und proportioniert sie und fügt sie zu einem neuen harmonischen Ganzen zusammen. Dabei werden die verschiedenen Teile des Programmes wie die einzelnen Stimmen einer Partitur nebeneinandergestellt; sie sollen ablesbar bleiben und nicht miteinander verschmelzen. Das Ziel besteht nicht darin, eine Synthese zu erreichen, sondern bei der Analyse zu bleiben. Diese Vorgehensweise nennt de la Sota selbst eine «physikalische», keine «chemische». Eine physikalische Architektur ist aus erkennbaren Elementen zusammengesetzt, ist fast demontierbar, während eine chemische Architektur entsteht, wenn die gegebenen Elemente sich als Reaktion auf etwas verwandeln und schliesslich nicht mehr zu erkennen sind. Die Transparenz des Vorganges geht dabei verloren. Bei dieser Art von Unterscheidung, die de la Sota macht, wird auch deutlich, dass er im Entwerfen einen wissenschaftlichen Vorgang sieht.

Der Entwurfsprozess wird von de la Sotas Leidenschaft für die Idee dominiert. «Ich will noch einmal betonen, dass es kein Werk ohne Idee gibt und dass Idee und Werk gleichzeitig sind.»[7] Das Finden einer Idee im Spannungsfeld zwischen einer ganz konkreten Aufgabe und der von Idealvorstellungen geprägten verinnerlichten Welt ist für de la Sota der eigentliche schöpferische Akt. Als ordnende Kraft muss die Idee die Lösung für alle nachfolgenden Arbeitsprozesse und Problemstellungen enthalten und dennoch einen möglichst grossen Spielraum offenlassen. Der Ausdruck von Picasso: «Ich suche nicht, ich finde» trifft auch auf de la Sota zu. Die Ideen zu seinen Entwürfen scheinen Einfälle, eigentliche «objets trouvés», zu sein. Der Einfall für den auf zwei Arten benutzbaren Stuhl kam ihm beim Spielen mit zwei Haarnadeln seiner Frau. Meist geht diesen «Einfällen» jedoch eine lange Zeit des Analysierens, Denkens und Brütens voraus.

Die Zeichnung spielt im Entstehungsprozess eines Projektes eine zentrale Rolle: Sie ist das Plasma der Idee. De la Sota sucht die Linien, welche die Idee in die Realität umzusetzen vermögen.

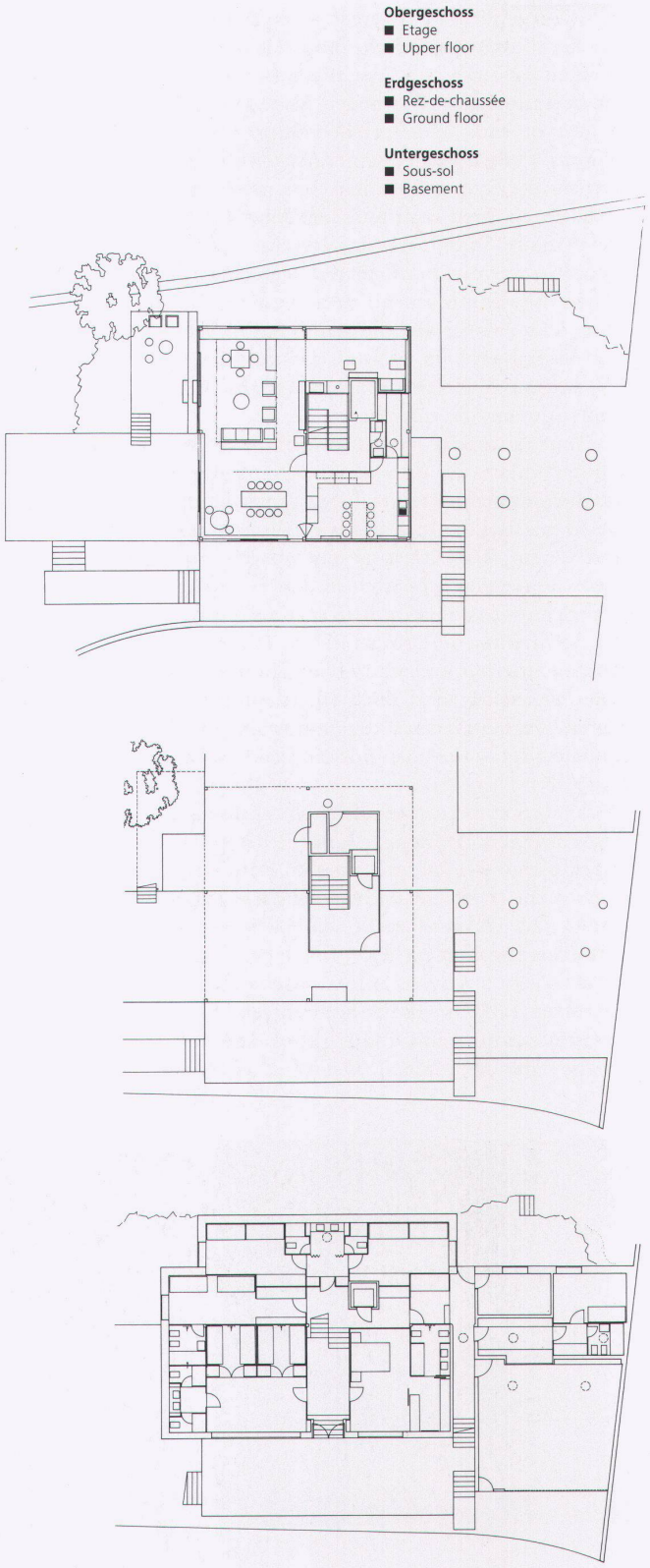


Villa Sr. Domínguez, Pontevedra, 1976

Die Zeichnung ist nicht etwa eine Abstraktion der Realität. Vielmehr soll die abstrakte Zeichnung zur Realität werden (siehe Seite 30, Pedro de Llano). Um das Essentielle eines Entwurfes zu unterstützen, werden die Pläne im Verlauf des Arbeitsprozesses von allem Entbehrlichen gereinigt; «das Gezeichnete sollte einen an alles erinnern können, die konkreten Ausschmückungen hat man jedoch im Kopf.»[8] Sogar die konstruktive Realität fällt diesem Läuterungsprozess zum Opfer. Die Konstruktionssysteme werden sorgfältig ausgewählt, im Kopf – selten auf Handskizzen – bis ins Detail studiert und erst auf der Baustelle unter Einbezug der Handwerker mit der Realität konfrontiert (siehe Seite 40, Víctor López Cotelo). Sieht man nach dem Bau nochmals die Pläne an, bemerkt man, wie präzise sie de la Sotas Absichten enthalten.

De la Sota bezieht sich beim Entwerfen hauptsächlich auf die volkstümliche Architektur und auf die Moderne: Mit der volkstümlichen Architektur verbindet ihn die funktionale Schönheit, Natürlichkeit und Anonymität. Noch stärker identifiziert sich de la Sota mit der Bewegung der Moderne. Sie ist für ihn die zeitgenössische, aus dem Fortschritt entstandene Antwort auf dieselben Fragen und Problemstellungen, wobei die Technologie dem Menschen und der Architektur ganz neue Möglichkeiten in die Hand gegeben haben.

De la Sota kommen Technologie und Ingenieurkunst zwar gelegen, aber seine Rolle ist viel mehr die eines Vermittlers zwischen Kultur, Kunst, Humanismus und Technologie als die eines High-Tech-Spezialisten. Sein leidenschaftliches Interesse für den Flugzeugbau als Beispiel (siehe Seite 37, E. Guzmán) führt ihn nicht dazu, technische oder konstruktive Lösungen auf die Architektur zu übertragen, sondern beschränkt sich auf die metaphysische, konzeptuelle Ebene: Ihn interessiert die Herausforderung, an die Grenze des Möglichen, des noch Machbaren vorzustossen. Seine Vorliebe für neue Konstruktionssysteme verbindet sich mit dem Vertrauen in neue Materialien, Vorschläge für eine neue Architektur zu finden. «Es gibt heute viele neue Materialien, die eine neue Architektur erlauben; und ich glaube, dass es die einzige ist, die man heute machen kann. Der Mensch macht das, was er schon immer gemacht hat, nämlich die Materialien gebrauchen, die er zur Hand hat. Neue Materialien bringen eine neue Schönheit mit



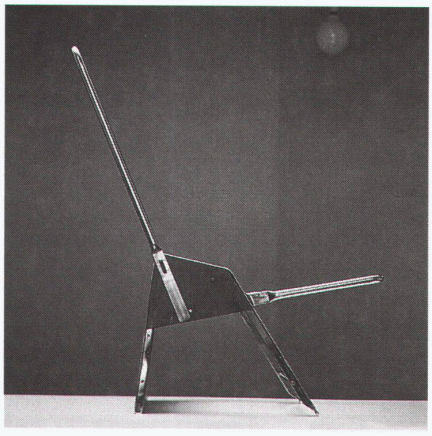
sich, die nichts mit der vergangenen zu tun hat. Heute können wir uns nicht mehr vorstellen, inmitten von New York ein Haus aus Stein zu bauen. Es sind vor allem die Mittel, welche die Architektur beeinflussen.»[9] Die neuen Materialien und Konstruktionssysteme, von entscheidender Bedeutung für die Entwicklung von de la Sotas Werk, kommen seiner Architekturauffassung sehr gelegen: Er zieht die «unpersönlichen» Materialien vor, das heisst jene, die nicht durch ihren traditionellen Gebrauch mit Bedeutungen belastet sind und ihre Bedeutung erst durch die Verwendung in einem Gebäude gewinnen. Die materialgerechte Verarbeitung der Materialien hilft den Massstab zu unterstützen, während eine Verkleidung oder ein Verputz die «reine Form» verstärkt und vom Massstab abstrahiert. De la Sota setzt das Material auch ein, um den Massstab auszugleichen: kleinmassstäbliches Material bei grossen Dimensionen und umgekehrt.

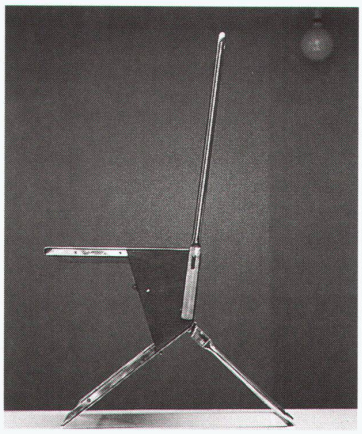
Dass de la Sota in sich sowohl die Qualitäten eines geschickten Technikers als auch die eines sensiblen Künstlers vereint, ist für die Umsetzung seiner Ideen sehr wichtig. Die Technik liefert die Mittel, um die Idee zu materialisieren, die Kunst prägt die Art und Weise. «Die Kunst ist eine ausgereifte Sensibilität, die dem Menschen ermöglicht, sich in den Feinheiten der Welt zu bewegen.»[10] Für de la Sota ist die Kunst eine unentbehrliche Bedingung der Architektur. Die Kunst alleine reicht jedoch nicht aus, damit gute Architektur entsteht. «Die Schönheit muss das Resultat unserer Sensibilität sein, doch vor allem muss ein Bau gut funktionieren, das heisst, das Programm muss gut organisiert und umgesetzt und die Materialien müssen exakt und ökonomisch eingesetzt sein.»[11]

De la Sota betrachtet die Architektur als das «objektive» Lösen von einzelnen Problemstellungen, die plastischen und visuellen Aspekte eines Gebäudes als dessen Resultat. «Die Architektur existiert nicht als solche, sie entsteht mit jedem Problem, das man löst.»[12] Die Formensprache seiner Projekte, die sich an der Moderne orientiert, ist nicht der Inhalt der architektonischen Aussage, sondern geht aus der architektonischen Idee hervor, um sie zu unterstützen: «Man muss die Formen verweigern, wenn sie nicht das Resultat der inneren Ordnung sind. Form als Selbstzweck scheint mir beinahe unehrlich.»[13] Der «Zeitgeist», der sich in de la Sotas Bauten deutlich abzeichnet, ist das Resultat seiner Architektur und steht somit nicht im Widerspruch zu seiner Ablehnung gegenüber der willkürlichen Verwendung von Formen und Stilen zeitgenössischer Architektur.

Der Architekt

De la Sota hat nur wenig Kontakt mit der Madrider Architekturszene. In seinen fünfzig Jahren Tätigkeit arbeitet er fast nie mit anderen Architekten zusammen. Eines der wenigen Beispiele ist das Projekt für ein Kinderheim in Miraflores (1957), das in Zusammenarbeit mit Corrales und Molezún entsteht. Im Laufe der Zeit zieht er sich immer mehr aus der Öffentlichkeit in die Abgeschlossenheit seines Büros zurück. Dieses, in einem halb abgesenkten Geschoss gelegen, versinnbildlicht seine Haltung klar: Die Arbeitsräume öffnen sich ausschliesslich auf einen Innenhof, und sein eigenes innenliegendes Büro, einer Höhle ähnlich, wird nur von einem kleinen Oblicht und einem Verbindungsfenster zu den übrigen Räumen spärlich erhellt. Seine Abkehr von der Wirklichkeit ist Verweigerung, ist Flucht vor den Zwängen der Realität in eine innere Freiheit. De la Sota ist ein sehr feinfühliger, verinnerlichter Mensch, der mit einem festen Willen und einem unerschütterlichen Glauben nach seinem eigenen, nur auf sich selbst bezogenen Weg sucht. Seine Bescheidenheit, sein Charme und sein subtiler Schalk sind seine Art, mit der harten Realität umzugehen. In seiner Arbeit als Architekt äussert sich diese Haltung in einer immer radikaleren Askese, die man als «architektonischen Nihilismus» bezeichnen könnte. De la Sotas Äusserungen, möglichst keine Architektur machen zu wollen, erinnert an die «Anti-Kunst» des Dadaismus. Eine Reihe seiner Bauten und Projekte vom Centro de Cálculos über den Wettbewerb der Bankunión in Madrid dokumentieren diese Entwicklung, die zu immer schematischeren Konzepten führt und im Projekt für das Museum in León fast zum Organigramm wird. Das Lebensgefühl, in dem die dadaistischen Künstler ihren eigentlichen Ausdruck sahen, steht auch bei de la Sotas Schaffen im Vordergrund, und zwar sowohl in bezug auf das Resultat wie auch in bezug auf den Arbeitsprozess: Der Losentscheid für die Elemente in Esquivel zeigt, dass de la Sota den Entwurfsprozess auch als Spiel auffasst. De la Sota ist kein





Sitz- und Liegestuhl
■ Siège et chaise-longue
■ Adjustable lounger

Utopist und hat keine Zukunftsvision, die der Architektur den Weg weisen soll. Er ist vielmehr ein individueller Idealist, der seine ganz persönlichen Wertvorstellungen und Interessen entwickelt. Diese in seinen Werken zu verwirklichen, ist ein Anspruch, den er an sein Schaffen stellt und mit äusserster Selbstdisziplin und seiner subtilen Fähigkeit zu verführen, zu erreichen sucht. «Die Arbeiten haben vielleicht keinen anderen Wert als die Ehrlichkeit, mit der sie in einer so unklaren Zeit geschaffen wurden.»[14]

Nur auf sich selbst gestellt, greift de la Sota auf die Natur als Quelle der Inspiration zurück. Seine Wahl mit der funktionalen Logik der Natur als Resultat eines Jahrhunderte dauernden Evolutionsprozesses rechtfertigend, entzieht er sich den architektonischen Tendenzen des «Equipo» (einer Vereinigung von Architekten, welche die offizielle Linie vertreten), die ihre Vorbilder im Historizismus und im Patriotismus suchen. «Die Natur ist funktional geprägt. Die obere Seite der Blätter ist glatt, um den Staub nicht festzuhalten. Der Stamm und die Zweige eines Baumes sind flexibel; sie müssen sich im Wind biegen können, in demselben Wind, der den Pollen der Blüte transportiert. Die Blüte in ihren wundervollen Farben ist auch funktional. Die Natur ist auch, was die Schönheit betrifft, funktional, und wie!»[15] Sein fast romantisierendes Naturverständnis grenzt ihn aber auch gegenüber der Moderne ab. Für de la Sota ist die Natur eine Manifestation der universellen Ordnung. Diese Ordnungen zu finden und zu materialisieren und damit etwas von der «Vollkommenheit» der Natur einzufangen, betrachtet er als Aufgabe und Ziel der Architektur. «Es ist wirklich wunderbar, die Ordnung zu entdecken, die es in den Werken der Genies gibt. Ich weigere mich, dies «Kunst» zu nennen, weil es vielmehr ist als nur ein Wort, etwas, das den Geist zutiefst berührt.»[16] De la Sota forscht mit «wissenschaftlichen» Methoden nach diesen Ordnungen. «Die Natur wird uns immer so dienen, wie wir sie wahrnehmen; ich würde sagen, es hängt von der Distanz ab, aus der wir sie betrachten. Makroskopie und Mikroskopie, realistische Kunst, abstrakte Kunst, dieselbe Sache aus verschiedener Distanz.»[17]

Isaiah Berlin sagt in seinem Buch «Der Fuchs und der Igel»: «Der Fuchs weiss viele Dinge, aber der Igel weiss eine grosse Sache.» Der Igel beschäftigt sich mit einer übergeordneten Idee, der Fuchs mit der Vielfalt von Anreizen. De la Sota ist ein «Igel». Sein Glaube an das Absolute, Reine und unbeirrbares Vertrauen führen ihn auf seiner Suche nach allgemeingültigen Gesetzen, nach einer Wahrheit, die allen Dingen zu Grunde liegt. Im Gegensatz dazu sind der Dogmatismus und die Ideologie de la Sotas nur die «Stacheln des Igels». Durch sie wehrt er alles ab, was auf ihn zukommt und seine persönliche Integrität verletzen könnte. Sie sind nicht die Grundlage seines Schaffens, sondern ein Schild, hinter dem er sich verbirgt, um seine sensible Persönlichkeit zu schützen. Dies erklärt die Diskrepanz zwischen seinen polemischen Aussagen und seinem von pragmatischen Haltungen gekennzeichneten Werk; das, was er durch seine Projekte mitteilt, ist leichter zugänglich und begeistert mehr, als was er sagt.

Das Bestreben, den Dingen auf den Grund zu gehen und das Wesentliche, die Essenz ans Licht zu bringen, führt de la Sota zum Verzicht auf alles Überflüssige, Oberflächliche – zur Askese. Sie verlangt die Absage an das Banale und Alltägliche, das heisst, die erfahrbare Welt auf ihre grundlegenden Gesetzmässigkeiten zu abstrahieren. «Es ist wichtig, die Dinge zu geniessen, wo sie kaum mehr sind, wo die Oberflächlichkeit verschwindet.»[18] Er betrachtet sich als Vermittler von etwas, das schon immer existiert hat, aber entdeckt und materialisiert werden muss. Daher bemüht er sich mit allen Mitteln, jede persönliche Spur aus seinen Projekten verschwinden zu lassen. «Ich fühle mich nicht als Vater meiner Werke. Entweder leben sie aus sich selbst, oder sie leben gar nicht. Schauen sie sich den Palast Gelmirez an; wen interessiert es, wer ihn gebaut hat?»[19] Das Werk bewegt sich somit in Richtung einer totalen Abstraktion bis zu deren Grenzen, die versuchen, das Objekt aus seinem Umfeld zu reissen, es von jeder Willkür zu reinigen und damit seinem absoluten Wert zu nähern. Durch Objektivität sollen seine Werke jene Vollkommenheit und Natürlichkeit erreichen, die sie Teil der Evolution und somit der Schöpfung werden lassen. «Schaffen, etwas aus dem Nichts erzeugen, kann im Grunde nur Gott; das Schaffen des Menschen ist nur eine Annäherung; sein Werk ist um so vollkommener, je besser ihm diese Annäherung an die Schöpfung gelingt. Das Überdauern eines Kunstwerkes hängt von dieser Vollkommenheit, von der Reinheit des Konzeptes ab. Der Wert eines Werkes misst sich an seinem Überleben und sei es nur als Idee.»[20]

Nicht nur das gesamte Werk de la Sotas, sondern auch seine Person beruht auf scheinbaren Gegensätzen, die sich zu einem anregenden Gleichgewicht ergänzen: Der intellektuelle Asket wird auf seinem Weg vom sensiblen Künstler geführt; dass de la Sotas Bestreben nach Anonymität allem Willen zum Trotz zu Resultaten führt, die kaum persönlicher sein könnte, ist ebenso charakteristisch für sein Werk wie der scheinbare Gegensatz zwischen seiner Liebe zur Abstraktion und seinen sehr konkreten Lösungen, die durch ihre Einfachheit und ihre Vielfalt verblüffen. Die Ambiguität dieser zwei Aspekte verkörpert das Dilemma zwischen de la Sotas eher kontemplativem Temperament und seinem inneren Zwang zum Schaffen. Oteiza, ein baskischer Bildhauer, sagte einmal: «Ich suche für eine Statue eine leere Einsamkeit, eine räumlich-offene Ruhe, einen geistigen Abstellplatz, Rückzug und Schutz…» Damit drückt Oteiza etwas aus, das an die Person und die Arbeit de la Sotas erinnert. *W. D.*

1, 2, 4, 6, 8, 12 Aus einem Gespräch mit A. de la Sota. A. Stalder und W. Durrer im März 1988
3 Aus dem Projektbeschrieb (memoria) zum Wettbewerbsprojekt für ein Kongresszentrum in Salamanca. Madrid 1985
5 Aus «Arquitectura» Nr. 233, Nov./Dez. 1981
7 Aus dem Projektbeschrieb für das Haus «La Caeyra» in Pontevedra. Madrid 1976
9, 10, 15, 16, 17, 20 De la Sota, Alejandro: «Arquitectura y Naturaleza». Vortrag gehalten an der ETSA Madrid 1959
11, 13, 18, 19 Aus einem Interview mit Alejandro de la Sota von Pilar Rubio. Madrid 1987
14 De la Sota, Alejandro: «Einige Gedanken zur Architektur», geschrieben 1987 als Einführung zum Katalog einer Ausstellung über ihn an der Harward University.

Dieser Text ist eine Überarbeitung und Aktualisierung eines 1988 von Adriana Stalder und Werner Durrer im Rahmen einer Wahlfacharbeit abgefassten Textes.