Magazin

Objekttyp: **Group**

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

Band (Jahr): **64 (1977)**

Heft 11-12: **Meccano?**

PDF erstellt am: **28.04.2024**

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

Magazin

Ein Jahr werk • architheses

Dereinst, wenn man mit einer gewissen Distanz auf das erste Jahr von *werk · architheses* zurückblicken wird, dürfte sich der Eindruck eines Versuchsjahres ergeben, oder aber einer Zeitspanne, die unter anderem dazu diente, Illusionen auszuräumen.

Im Herbst 1976, als die Fusion beschlossen wurde, hielten die Herausgeber die einfachste Lösung des Redaktionsproblems auch für die tragfähigste: man beschloss, die beiden Redaktoren – denjenigen des früheren *Werk* und denjenigen der früheren *architheses* – einfach gleichberechtigt an einen Tisch zu setzen. In der Tat hatten beide Redaktoren den Zusammenschluss ihrer Zeitschriften befürwortet; in der Tat waren ihre fachlichen Interessen auf weite Strecken analog, und überdies verstanden sie sich, trotz verschiedenen Arbeitsstils, ausgezeichnet. Erst nach einigen Monaten zeigte es sich, dass die Übereinstimmung der Interessen und das freundschaftliche Einvernehmen nicht ausreichten, um den strukturellen Mangel einer Redaktion, in der die Verantwortlichkeiten nicht klar festgelegt sind, zu überbrücken.

Aber auch die Redaktion selbst war nicht ganz von Illusionen frei. Es schien fürs erste ohne allzu grosse Not möglich, das anspruchsvolle Konzept von thematischen Nummern über 10 Hefte pro Jahr durchzuhalten. Heute ist klar, dass die Redaktion diesen Rhythmus auf längere Zeit hinaus nicht aufrechterhalten kann – es wäre denn unter folgenden Voraussetzungen: einem substantiellen Ausbau der finanziellen und personellen Basis, oder aber einem Zurück zum reinen Verbandsorgan, unter Beschränkung auf die für die Redaktion wenig aufwendige, aber für die Inseratacquisition lukrative Veröffentlichung lokaler Aktualitäten. Beide Bedingungen sind im Rahmen der gegenwärtigen verlegerischen und redaktionellen Konstellation nicht erfüllbar.

Und schliesslich gab es auch Illusionen bezüglich der Architektenverbände, die das Heft als Herausgeber stützen – um genauer zu sein: bezüglich des BSA, des früheren Herausgebers des *Werk*. Ein erster Beschluss der Generalversammlung dieses Verbandes, im Spätsommer 1976, hatte grünes Licht für die Fusion gegeben, und damit für eine partnerschaftliche Zusammenarbeit mit dem FSAI; grünes Licht ebenfalls für eine Zeitschrift, die kein Neubautenkatalog, kein Verbandsblatt, sondern eine Architekturzeitschrift mit klarem intellektuellem und kritischem Profil sein sollte. Ein zweiter Beschluss, diesmal im Rahmen einer «ausserordentlichen Generalversammlung» gefasst – im September 1977 –, machte die kaum ein Jahr zuvor getroffene Vereinbarung wieder rückgängig. Neben Gründen, die vornehmlich psychologischer Art sein dürften, hatte es sich offenbar gezeigt, dass unsere Zeitschrift einem Teil der Mitglieder dieses u.a. an Überalterung krankenden Verbandes nicht passt.

Um bei den Illusionen zu bleiben: als wir im ersten Heft von *werk · architheses* eine Rubrik «Briefe» eröffneten, glaubten wir, dass nicht zuletzt auch die Verbände und ihre Mitglieder von der Möglichkeit, ohne literarische Umschweife über Tagesfragen (und auch über ihre Eindrücke von der neuen Zeitschrift) zu reden, Gebrauch machen würden. Jedoch gingen nur wenige – wenn auch gelegentlich saftige – Stellungnahmen bei uns ein. Einmal mehr triumphierte die gute Schweizer Art: der eidgenössische Dienstweg über Biertisch, Kommissionsgründungen, Generalversammlung, Abstimmung – ohne auch nur eine formelle Kontaktnahme mit den direkt Betroffenen.

•

Es werden also, zum Jahreswechsel, ein paar Massnahmen getroffen, die unsere Zeitschrift auf den Boden der Realität, des real Möglichen zurückbringen sollen. Die Redaktion wird neu strukturiert. Der Schreibende wird als Chefredaktor figurieren; Eva Korazija, cand.phil.1, wird den Magazinteil koordinieren; Otti Gmür, Architekt SWB, wird für die Bauchronik verantwortlich zeichnen. Der Verlag Arthur Niggli wird weiterhin das Redaktionssekretariat führen. Diego Peverelli, seit vielen Jahren Redaktor des *Werk*, verlässt die Redaktion, um einen Lehrauftrag im Ausland anzunehmen; er wird jedoch als Mitarbeiter mit uns im Kontakt bleiben.

Statt der 10 Nummern pro Jahr (davon 2 Doppelnummern) werden 1978 6 Doppelnummern erscheinen. Diese Reduktion ist zunächst einmal das Resultat wirtschaftlicher Überlegungen. Mit ihr geht aber auch ein lang gehegter Wunsch der Redaktion – und ein Wunsch vieler Abonnenten und Mitarbeiter – in Erfüllung. Zehn anspruchsvolle Monografien pro Jahr: das überfordert nicht nur die Redaktion und den Markt, sondern womöglich sogar den Leser. Andererseits ist die «Aktualität» einer Monatszeitschrift längst eine Fiktion, da – zumindest in der Schweiz – gerade dieser Aspekt der früheren Aufgabe von Architekturzeitschriften längst von der Tagespresse wahrgenommen wird. So würden wir auch unter sehr viel günstigeren finanziellen Umständen für eine Konzentration auf 6 Doppelnummern plädieren.

Was den BSA anbelangt, so wird er bis 1978 Mitherausgeber der Zeitschrift bleiben. Dem, was nachher kommt, sehen wir mit grosser Fassung entgegen. Die Lossage von *werk · architheses* wird kaum als ein Ruhmesblatt in die Annalen dieses Verbandes eingehen; vor allem wird sie die Position der Zeitschrift nicht gefährden; im Gegenteil sind die Chancen für eine unabhängige Information durch diese Änderung eher noch besser geworden. Was uns, die Redaktion, anbelangt, so will uns scheinen, dass das Schauspiel offensichtlicher Orientierungslosigkeit, innerer Zerstrittenheit und lächerlicher verbandspolitischer Anmassung, welches in den vergangenen Wochen und Monaten durchgespielt worden ist, Gegenstand einer interessanten journalistischen Arbeit sein könnte. Wir wollen taktvoll sein und mit der Veröffentlichung einer solchen bis 1979 zuwarten.

•

Diego Peverellis langjährige Verdienste um das *Werk* werden in diesem Heft in einer Stellungnahme des SWB gewürdigt – ich schliesse mich ihr voll an. Aber auch *werk · architheses* ist in hohem Ausmasse das Resultat der redaktionellen Arbeit von D.P. Das vorliegende Heft, von ihm

Inhalt Aktueller Teil

	Magazin	67
S. von Moos	Ein Jahr werk · architheses/ Une année de werk · architheses	67
Daniel Reist	Gruss an Diego Peverelli	72
Leonhard Fünfschilling		
Fritz Schwarz	Neues vom BSA	73
Claude Lichtenstein	Totalitäre Architektur im zwanzigsten Jahrhundert	74
Eva Korazija	Die «neue» Hauptpost in Basel	75
Baufried Baulos	Lob der Baufaulheit	75
Marie-Louise Lienhard	Hans Aeschbacher	77
Annemarie Burckhardt	Landschaftskunst	
	Tribüne	79
Alan Colquhoun, Alan Gowans, René Furer, Michael Müller, Vittorio Gregotti, Jean-Marc Lamunière	Amerika, Pop und Volkstümlichkeit in der Architektur	
	Neue Ausstellungen	88
Dominique Gilliard	Lausanne: deux siècles de devenir urbain	88
T.Boga/C.Lichtenstein	Duiker, Wright etc.	90
S. von Moos	Frank Lloyd Wright: Zeichnungen 1887–1959	90
Maria Luisa Madonna	Archéologie industrielle: une étude pilote	92
Maria Luisa Madonna	Spazi: da Brunelleschi a Fontana	92
	Neue Bücher/bibliographie	97
Diego Peverelli	Bedeutsamkeit der Architektur-Historiographie	98
Annemarie Burckhardt	Ein Kritiker des Alltags	99
Franz Füeg	Kontrollieren, Bewerten, Entscheiden	
	Neues aus der Industrie	104
	Wettbewerbe	106

Magazin

vorbereitet und redigiert, dokumentiert sein Engagement und seine Vertrautheit mit der heutigen Architekturszene besser, als schöne Worte es zu tun vermöchten. Wir freuen uns, weiterhin mit seiner Hilfe rechnen zu können und wünschen ihm viel Erfolg im neuen Aufgabenbereich.

Stanislaus von Moos

Une année de werk•architese

Lorsqu'un jour dans l'avenir on considérera avec un certain recul la première année de *werk · architese,* il se peut que l'impression générale sera celle d'une année d'essai, ou encore d'une période qui aura servi, entre autres, à se défaire d'un certain nombre d'illusions.

Lorsque la fusion des deux revues fut décidée, en automne 1976, les divers responsables choisirent de résoudre le problème de la rédaction de la manière la plus simple, croyant qu'elle serait aussi la plus solide, c'est-à-dire en remettant simplement les deux rédacteurs – celui de feu *Werk* et celui de feu *architèse* – à la même table. Les deux rédacteurs avaient été en faveur de la fusion de leurs revues, leurs intérêts professionnels étaient largement convergents, et malgré un style de travail différent ils s'entendaient à merveille. Pourtant, après quelques mois il devint évident que la convergence des intérêts et la coopération amicale ne suffisaient pas à combler les carences structurelles d'une rédaction à l'intérieur de laquelle les charges et les responsabilités n'étaient pas vraiment déterminées.

Mais la rédaction elle aussi s'était fait des illusions. Elle avait considéré l'idée de 10 numéros thématiques par année comme réalisable dans le cadre du budget donné. Or il est devenu évident que la rédaction ne pouvait pas soutenir ce rythme à longue échéance, à moins d'une augmentation substantielle du budget, ou encore en renonçant à l'idée des monographies pour se limiter à une publication d'actualités locales, exigeant peu de soins rédactionnels et attirant les insertions publicitaires. Aucune de ces solutions ne pouvait être envisagée étant donné le modèle qui avait été adopté par la revue, et étant donné les conditions financières.

Et enfin il y avait aussi des illusions sur les organisations professionnelles constituant une partie de l'assise de la revue – pour être plus précis: sur la FAS, précédemment associée à *Werk.* Lors d'une assemblée générale de cette association, en automne 1976, la fusion avait été ratifiée par un vote, donnant ainsi le feu vert pour une collaboration productive avec la FSAI. C'est ainsi qu'était rendue possible une revue qui ne devait être ni un catalogue de réalisations récentes ni un pur organe corporatif, mais un périodique ayant une orientation intellectuelle et critique. Une deuxième décision de cette association, cette fois votée dans une «assemblée extraordinaire» réunie en septembre 1977, annulait les engagements pris à peine une année auparavant. Outre des motifs de nature apparemment psychologique, il semble que notre revue n'ait pas réussi à plaire à certains membres de cette association, dont une des caractéristiques est une moyenne d'âge relativement élevée.

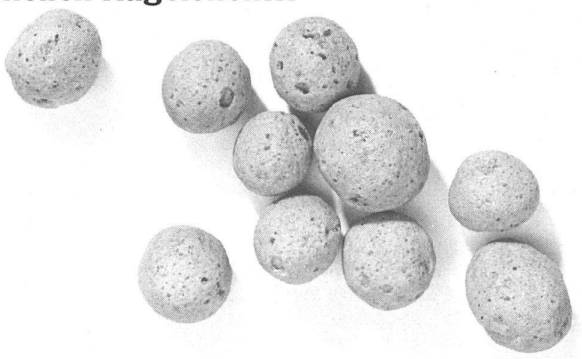
Pour en rester au chapitre des illusions: lorsque nous avons ouvert dès le premier numéro de *werk · architese* une rubrique «lettres», nous avons cru que les organisations professionnelles et leurs membres tireraient parti de cette possibilité de s'exprimer sans détour littéraire sur des questions d'actualité (et, pourquoi pas, de leurs impressions concernant la nouvelle revue). Or les échos qui nous sont parvenus furent rares (quoique parfois savoureux). Une fois de plus c'est la bonne vieille méthode helvétique qui a triomphé: réunions de bistrot, commissions, assemblée générale, vote – sans la moindre consultation avec ceux directement concernés.

●

La rédaction, en collaboration avec le pool *werk · architese,* a donc pris un certain nombre de mesures visant à ramener la revue sur le sol de la réalité, donnant entre autres à sa direction une structure plus efficace. Le soussigné sera rédacteur en chef, Eva Korazija, qui est en train de faire une licence en histoire de l'art, se chargera de la coordination de la partie «Magazine». Otti Gmür, architecte SWB, sera responsable

B&W

Diese leichten, unbrennbaren, dampf- und wasserdichten, druckfesten, säurebeständigen, kleinen, sympathischen, hellen Kügelchen...



... haben einen derart hohen Isolationswert und so viele Anwendungsmöglichkeiten, dass Sie diese Kügelchen unbedingt kennenlernen sollten.

EXPANVER®

die isolierenden Glasschaumkugeln mit der hohen thermischen Dämmung.

Jac. Huber & Bühler
Nachf. Dr. H. + R. Bühler
Mattenstrasse 137 · 2500 Biel
Telefon 032/25 88 33 · Telex 34116

Senden Sie mir eine Handvoll dieser EXPANVER-Kügelchen

Name _____
Firma _____
Strasse _____
PLZ _____ Ort _____

W.A 11/12-77

Magazin

de la «Chronique d'architecture». Le secrétariat de rédaction continuera à être assuré par les Editions Arthur Niggli S.A.. Diego Peverelli, depuis de nombreuses années rédacteur de *werk/œuvre,* quitte la rédaction pour accepter une charge d'enseignement à l'étranger; nous resterons pourtant en contact avec lui en tant que collaborateur.

Au lieu de 10 numéros par an (dont 2 numéros doubles), nous publierons en 1978 6 numéros doubles. Il s'agit là d'une mesure inspirée par des considérations d'ordre économique. En plus, elle résulte directement du programme rédactionnel accepté lors de la fusion. Dix monographies substantielles par an, c'est trop pour la rédaction et pour le marché – et peut-être même pour le lecteur. D'autre part, l'«actualité» d'une revue mensuelle est depuis longtemps chose problématique, étant donné que précisément cet aspect de la tâche est depuis longtemps assumé – du moins en Suisse – par la presse quotidienne. En fin de compte même une situation financière plus solide ne changerait en rien notre détermination de publier dorénavant 6 numéros annuels.

Quant à la FAS, elle restera jusqu'à la fin de 1978 associée à la revue. C'est avec sérénité que nous regardons au-delà de cette date. La rupture avec *werk · archithese* ne fera probablement pas figure d'un épisode glorieux dans les annales de cette association, mais surtout elle ne mettra pas en danger la position de la revue. Au contraire, les chances pour une information indépendante ne peuvent que s'en trouver accrues. De notre côté, il nous semble que le spectacle d'un manque d'orientation flagrant, d'une confusion interne et de prétentions corporatives frisant le ridicule, tel que nous en avons été les témoins, pourrait donner lieu à un travail journalistique non dépourvu d'intérêt. Mais nous ferons preuve de tact et nous nous réservons une telle publication pour 1979.

●

Les mérites de Diego Peverelli en tant que rédacteur de *werk/œuvre* ont été rappelés par le SWB dans un texte publié plus loin – je m'y joins pleinement, et j'ajoute que sans D.P. *werk · archithese* ne serait pas devenue ce qu'elle est. Ce cahier présent, préparé et rédigé par Diego Peverelli, fait preuve de son engagement, sa compétence et sa connaissance intime de la scène architecturale suisse. Nous sommes heureux de pouvoir continuer à compter sur son aide et nous lui souhaitons plein succès dans son nouveau travail.

Stanislaus von Moos

Gruss an Diego Peverelli

Lieber «werk»-redaktor,
lieber Diego Peverelli,

Mit Befremden haben wir im Werkbund zu Beginn dieses Jahres die still und leise vollzogene Fusion der Zeitschriften *Werk* und *archithese* zur Kenntnis genommen. Als Verein, der das *Werk* seit Jahrzehnten als sein offizielles Organ betrachtete, hätten wir zumindest erwartet, über die bestehenden Fusionsabsichten vom BSA frühzeitig orientiert zu werden. Dem war nicht so.

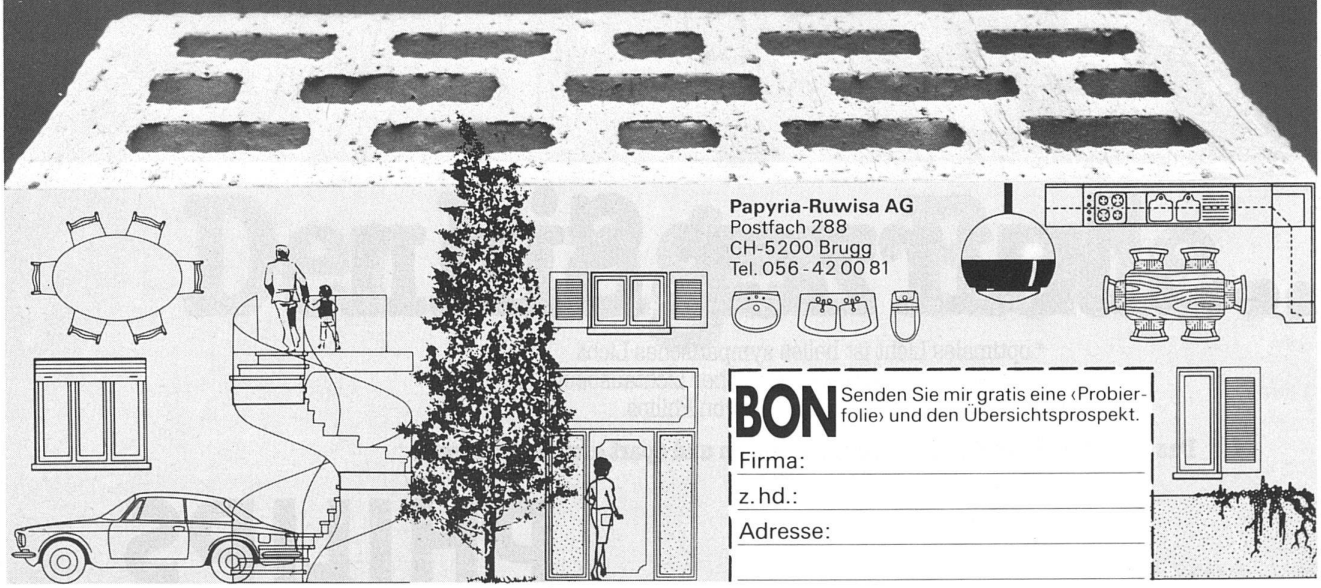
Wenig später haben wir erfahren, dass Sie, lieber Diego Peverelli, die Redaktion der neuen Zeitschrift auf Ende Jahr verlassen werden. Wir bedauern diesen Entscheid zutiefst, und wir sind überzeugt, dass Ihr Ausscheiden aus der Redaktion von vielen ehemaligen *Werk*-Lesern als Verlust empfunden werden wird.

Durch Ihre Handschrift wurden zehn Jahrgänge der Zeitschrift *Werk* mitgeprägt: Ab 1966 waren Sie als Mitarbeiter des damaligen Redaktors Dr. Lucius Burckhardt, später – von 1974 bis 1976 – als verantwortlicher Redaktor zusammen mit Henri Stierlin tätig. Stand am Anfang Ihre verdienstvolle Berichterstattung über das architektonische Geschehen in Ihrem Heimatkanton Tessin im Zentrum Ihrer Tätigkeit, so folgten früh schon einzelne Nummern, die wesentlich von Ihnen gestaltet waren: z.B. das Thema «60 Jahre Schweizer Architektur» (Nr. 1/1968) oder

Was bringen Ihnen, dem Architekten, R41 Durchreibefolien beim Planen und Gestalten?

Zeitersparnis und noch perfektere, anschaulichere Pläne!

Alles, was Sie für die präsentationsreife Gestaltung von Plänen benötigen:
Raster, Symbole, Nomenklaturen, Ornamente, Ausstattungs- und Einrichtungsgegenstände, Menschen, Bäume, Fahrzeuge usw. finden Sie in verschiedenen Massstäben im Grundriss oder in Ansicht (z.T. beide Darstellungen) im R-41 Architektur- und Planungssortiment.
Verlangen Sie R-41 Durchreibe-, Raster- oder Color-Folien in Papeterien.
Wir liefern Ihnen auf Wunsch kurzfristig auch jede Spezialanfertigung nach Ihren Entwürfen.



Papyria-Ruwisa AG
Postfach 288
CH-5200 Brugg
Tel. 056-42 00 81

BON Senden Sie mir gratis eine ‹Probierfolie› und den Übersichtsprospekt.
Firma:
z.hd.:
Adresse:

Magazin

das Thema «Industrialisiertes Bauen» (Nr. 8/1968).

Später, als mitverantwortlicher Redaktor, verstanden Sie es, das *Werk* zu einer aktuellen Zeitschrift für Fragen der Umweltgestaltung zu machen. Wir erinnern hier an *Werk*-Nummern wie «Stadt und Region: Möglichkeiten und Probleme des Verkehrs» (Nr. 6/1974); «Rationalisierung – Industrialisierung» (Nr. 10/1974); «Erhaltung und Restauration» (Nr. 5/1975); «Alterswohnungen» (Nr. 7/1975); «Umnutzung von Bauten» (Nr. 11/1975); «Arbeitsplatz – Arbeitswelt» (Nr. 1/1976); «Lernen – Erkennen» (Nr. 7/8/1976); «Polyvalente Räume» (Nr. 9/1976).

In all diesen Themen kam ein problemorientierter Ansatz zum Ausdruck, der auch nicht vor einer kritischen Darstellung politischer, wirtschaftlicher und sozialer Aspekte zurückschreckte. Dieser Ansatz entsprach in vieler Hinsicht den Intentionen des Schweizerischen Werkbundes. Wir möchten Ihnen deshalb im Namen des Werkbundes herzlich für Ihre Leistungen als Redaktor und insbesondere auch für Ihre stets vorhandene Bereitschaft zur Zusammenarbeit danken.

Wir wünschen Ihnen, lieber Diego Peverelli, dass Ihre Arbeiten im neuen Wirkungskreis ebenso fruchtbar sein werden, wie sie es im bisherigen gewesen sind.

Daniel Reist
Erster Vorsitzender SWB

Leonhard Fünfschilling
Geschäftsführer SWB

Neues vom BSA

Der BSA hat an seiner ausserordentlichen Generalversammlung am 23. und 24. September in Fribourg unerwartet, aber mit deutlichem Mehr innerhalb der Minderheit der anwesenden Mitglieder beschlossen, sowohl aus dem Pool *werk · architese* auszutreten (BSA, FSAI, Verlag Niggli und Buchdruckerei Zollikofer), wie auch sich aus der Konferenz der unabhängigen Architekten und Ingenieure der Schweiz (BSA, FSAI, ASIC) zurückzuziehen.

Der Austritt des BSA aus dem Pool *werk · architese* tritt erst Ende 1978 in Kraft. Es besteht die feste Absicht der übrigen Partner, die Zeitschrift auch nach diesem Datum weiter herauszugeben. Ob sie ohne BSA erscheinen wird oder ob der BSA wieder einbezogen werden kann, dürften zukünftige Verhandlungen ergeben.

Folgende Gründe dürften für den Austritt ausschlaggebend gewesen sein:
– Ein Teil der Mitglieder ist mit dem theoretischen Schwergewicht der Zeitschrift nicht einverstanden. (Bei den Zuschriften an die Redaktion wird allerdings die Kritik durch Lob deutlich aufgewogen.)
– Verschiedene Punkte des vor einem Jahr abgeschlossenen Pool-Vertrages werden kritisiert.
– Die Abstimmung ist ein Misstrauensvotum an den alten Vorstand, der in den Jahren der Hochkonjunktur viele Entscheide ohne breite Rückendekkung von seiten der Mitglieder fällte (die damals auch viel zu beschäftigt waren, um am Vereinsleben aktiv teilzunehmen).
– Von vielen Mitgliedern wird das Zusammengehen mit dem FSAI als Mésalliance empfunden.

Die Konferenz der unabhängigen Architekten und Ingenieure der Schweiz – ein Zusammenschluss von BSA, FSAI und ASIC – wird durch den Austritt geschwächt, aber nicht in Frage gestellt. Die Gründe für den Austritt des BSA liegen ähnlich wie im Falle von *werk · architese*. Darüber hinaus will sich der BSA nicht als Arbeitgeberverband verstanden wissen. Gespräche über Arbeits-Rahmenverträge bilden momentan den Schwerpunkt der Aktivität der Konferenz. Nachdem der SIA als Dachverband nicht mitredet (nur ein Fünftel seiner Mitglieder sind Büroinhaber), stellt sich für die BSA-Mitglieder die Frage, wer ihre Interessen in diesen wichtigen Diskussionen wahren soll.

Fritz Schwarz

GRM
Weil Essen und Trinken die drei schönsten Dinge im Leben sind, sollten Sie auch die schönste Küche auf der Welt haben!
TROESCH SUISSE
Küchen Bäder Sanitär
TROESCH + CIE AG/SA

Köniz/Bern, Sägemattstrasse 1	031 53 77 11
Zürich, Ausstellungsstrasse 80	01 42 78 00
Basel, Dreispitzstrasse 20	061 35 47 55
Lausanne, 9, rue Caroline	021 20 58 61
Thun, Frutigenstrasse 24 B	033 23 24 25
Sierre, 44–46, route de Sion	027 55 37 51
Arbedo, Via del Carmagnola	092 29 01 31
Olten, Aarburgerstrasse 103	062 22 51 51

In Nord-Norwegen und in Äquatorial-Afrika.
Im arktischen Klima Nord-Norwegens und in den Tropen werden an Flachdach-Abdichtungen extrem hohe Anforderungen gestellt. Hier wie dort (und in den verschiedensten Klimazonen anderer Kontinente) bewährt sich **Sarnafil**, die Schweizer Dichtungsbahn, seit Jahren. Verlangen Sie Referenzen.
Sarnafil®
Senden Sie uns Ihre internationale **Sarnafil**-Referenzliste.
Name/Firma:
Adresse:
Sarna Kunststoff AG
CH-6060 Sarnen Postfach 12
Telefon 041 66 23 33
W SF.8.77

Magazin

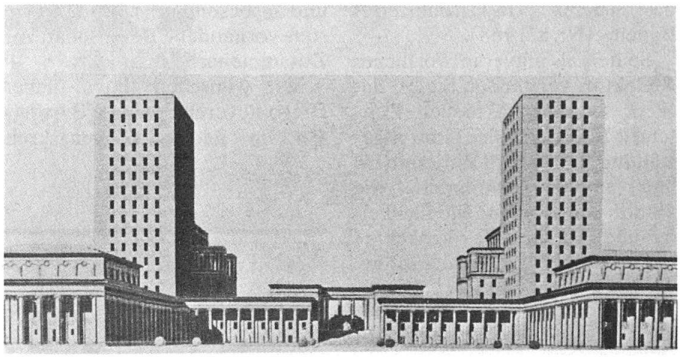
Totalitäre Architektur im zwanzigsten Jahrhundert

Anlässlich einer Ausstellung in der Architekturabteilung der ETH-Z Hönggerberg Sommer 1977

Der Lehrstuhl Prof. Helmut Spieker hat eine Dokumentation zusammengestellt, die seine Beunruhigung über ein bestimmtes Verständnis von Architektur, das in den letzten Jahren eine tückische Wendung genommen habe, zum Ausdruck bringen soll. Er meint in vielen Bauten und Projekten der Gegenwart eine starke Ähnlichkeit zur Architektur totalitärer Epochen der Vergangenheit zu erkennen, vom Kaiserlichen Rom bis hin zu Stalin und Hitler. Und zwar bediene sich die Grundhaltung gegenüber dem Bauen, wie es heute gelehrt und ausgeübt werde, eines ganzen Arsenals von Begriffen, die dazu angetan seien, das künstlerische Ziel, nämlich: totalitäre Architektur zu schaffen, zu verschleiern.

Heute, da viele Architekten, vom Sirenengesang von der künstlerischen Autonomie betäubt und durch den Appell an ihren Intellekt geschmeichelt, vor allem die totalitäre Architektur nachahmenswert fänden – in einem solchen Stadium «muss die Frage nach Übereinstimmung zwischen Architektur, architektonischen Bestrebungen und der dahinter stehenden Geisteshaltung gestellt werden». (H. Spieker anlässlich der Ausstellung.)

Diese Absicht ist lobenswert; denn der Laie fühlt sich ja beständig bedroht von der Attitüde des «Architekten, der sich wieder einmal ein Denkmal bauen wollte». Zum andern zielt die Thematik auch auf eine zunehmende Auseinandersetzung innerhalb der Architekturabteilung, die um Aldo Rossi geführt wird. Schliesslich verdient jedes Unternehmen, das einen bildlichen Sachverhalt mittels der Sprache deuten will, unsere Aufmerksamkeit. Und so nimmt man gespannt Platz um die Arena, in der die Auseinandersetzung zwischen «der Architektur» und «der Sprache» stattfinden soll. Mit der Erläuterung des Anlasses durch Prof. Spieker könnte der Match beginnen; doch die erhoffte Berührung bleibt aus. Zwar tönt es aus einer Ecke vernehmlich: «Totalitarismus als politischer Begriff (Resultat: Gleichschaltung)»; «Totalitäre Erscheinungen im Europa der Vergangenheit und Gegenwart» (Aufzählung geschichtlicher Epochen); «Totalitarismus in der Architektur: Grundhaltung – Legitimation – Resultat (Uniformität und Monotonie)». Der Versuch, über die Architektur zu sprechen, bleibt in formelhafter Leere stecken: «Masse und Menge: Das Setzen von neuen Massstäben führt zu Masslosigkeit an grossen und Gigantismus an kleinen Bauten». Andernorts werden verquälte Begriffe verwendet. Als ein Merkmal der totalitären Architektur wird das Stichwort «Multiplikation» angeführt: «Multiplikation gleicher Elemente: Statt Reihung – Multiplikation. Statt Rhythmus – einfache Metrik. Statt Komposition – Haufen, Stange». Hier werden Begriffe aus der Mathematik und der Musik bedenkenlos verwendet, ohne dass der Versuch gemacht würde, sie in die Sphäre der Architektur zu übertragen und in deren sichtbarer Welt zu belegen.

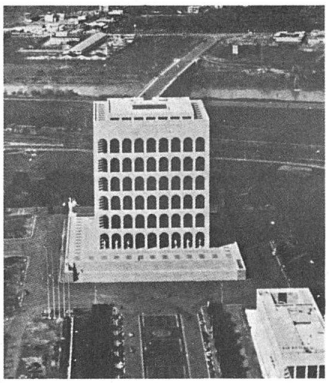


Adolf Loos, Entwurf für die Bebauung des Gartenbauplatzes. Wien 1916

So verwundert es auch nicht, dass umgekehrt die Bildauswahl beziehungslos neben der Welt der Definitionen einhergeht. Den Einwand, sie solle aus sich selber sprechen, mag man nicht gelten lassen bei einem didaktischen Ansatz, der einen schwierigen Sachverhalt erhellen soll. Diese Zusammenstellung bleibt in der Welt von Behauptungen haften. Wer «es» schon gewusst hat, wird durch das vielsagende Augenzwinkern einer in Wahrheit «stummen» Dokumentation in seinem Denkschema bestärkt – die andern fühlen sich nicht angesprochen noch zum Mitdenken aufgefordert.

Dieser Kreuzzug gegen die «Totalitäre Architektur» ist einer gegen «totalitäre Formen». Dass Architektur auch, oder vor allem, tyrannisch sein kann durch schlechte Erschliessung, Klimaanlagen, die niemand will, verlogen durch falsche «Menschlichkeit» und gar «Beseeltheit», das wird hier nirgends erwähnt. Der Betrachter gewinnt den Eindruck, es gehe bei dieser Ausstellung nicht wirklich darum, totalitäre Architektur von der «andern», demokratischen zu unterscheiden (welche vollends im Schatten der Ungenanntheit bleibt), sondern den totalitären Charakter *einer jeden* prägnanten architektonischen Form aufzudecken. Wie anders soll man es sich erklären, wenn hier Louis Kahns Studentenhäuser von Ahmedabad, sicher eine der wunderbarsten Architektur-Realisationen der letzten Jahrzehnte, z. B. mit Speers Zeppelinfeld in dieselbe Schublade gezwängt werden?

Zur Grobschlächtigkeit im Umgang mit der Sache passt schliesslich gut, dass eine Anzahl von Zitaten angeführt wird, ohne jeweils den Autor zu nennen. Erst am Schluss, bei den Literaturhinweisen, findet sich die Notiz, die Zitate stammten von Aldo Rossi, Adolf Hitler, dem Gruppo 7, usw.



EUR, Rom, E42

Wäre diese Dokumentation nicht auf die Architektur des zwanzigsten Jahrhunderts beschränkt – hätte der Lehrstuhl Spieker es wagen können, den Dogenpalast von Venedig nicht zur Totalitären Architektur zu zählen? *Claude Lichtenstein*

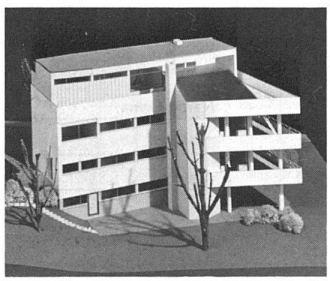
Das Material der Ausstellung ist als geheftete Dokumentation zum Preis von Fr. 12.– zu beziehen beim Lehrstuhl Spieker und der Verkaufsstelle des Verlags der Fachvereine *Pubila* an der ETH.

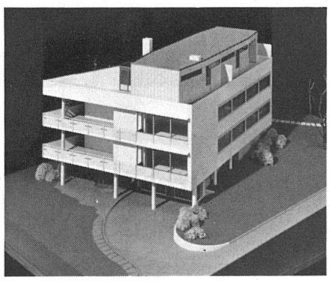
Dr. h.c. Alfred Roth

Anfangs Dezember wird die Technische Universität München Prof. Alfred Roth, Zürich, die Ehrendoktorwürde verleihen. Wir beglückwünschen den ehemaligen *Werk*-Redaktor, SWB-Vorsitzenden und prominenten Architekten zu dieser wohlverdienten Ehrung.

Das Ereignis koinzidiert mit einer weiteren Anerkennung des Schaffens von Prof. Roth: ein Modell der Zürcher Doldertalhäuser ist jetzt ständig im New Yorker *Museum of Modern Art* ausgestellt. Die Dolderhäuser wurden 1935/36 von den Architekten Alfred und Emil Roth und Marcel Breuer gebaut. Das Modell im Massstab 1:50 hat das Zürcher Atelier W. Zabrowsky angefertigt. *Die Red.*

Modellfotos: Peter Grünert, Zürich



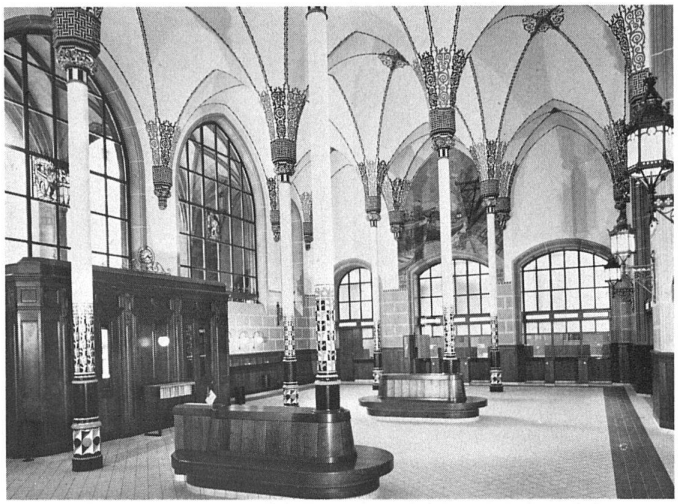


Magazin

Die ‹neue› Hauptpost in Basel

Im Rahmen der tiefgreifenden Sanierungs- und Ausbauarbeiten im Hauptpostgebäude Basel waren auch die Lokalitäten des Postamtes Basel 1 neu zu gestalten. Der Schalterhalle kam dabei besondere Bedeutung zu: dieser Raum ist neben dem Waffensaal des Schweizerischen Landesmuseums in Zürich der bedeutendste profane, neugotische Monumentalbau in der Schweiz. Man hatte auch schon den Abbruch der markanten Deckengewölbe in Betracht gezogen, um den hohen Raum durch Einziehen einer Zwischendecke besser zu nutzen; glücklicherweise hatte sich die Generaldirektion der PTT aber entschlossen, von diesem Vorhaben abzusehen und stattdessen die neugotische Halle renovieren zu lassen.

Ursprünglich war die Schalterhalle nach den Plänen des bauführenden Architekten Friedrich Schmidt aus Wien ausgeschmückt worden; allein die erste Veränderung erfolgte bereits 1910 in Form von zwei Wandbildern, ausgeführt von Burkhard Mangold. Später, 1930, waren die Dekorationsmalereien in den Gewölben, die, wie man annimmt, nach den Entwürfen desselben Künstlers angebracht worden waren, übertüncht. Nun also hat man sich entschlossen, den Zustand von 1910 wiederherzustellen. Der Architekt der Ausbauarbeiten, Rudolf E. Wirz/FSAI, hat sich dabei auferlegt, grundsätzlich nur Materialien zu gebrauchen, die schon zur Zeit der Neugotik zur Verfügung gestanden hatten: es wurden daher vor allem gestrichenes Eisen, keramische Platten, Eichenholz und Glas verarbeitet. An den Fassaden und in der Schalterhalle bemühte man sich, diesen zeitgemässen Materialien auch zeitgerechte Formen zu geben, während die gleichen Baustoffe in den neu geschaffenen Publikumsräumen, wie zum Beispiel der öffentlichen Sprechstation, in durchaus modernen Formen verwendet wurden. Durch diese Einheit des Materials konnte erreicht werden, dass heute Alt und Neu wieder harmonisch zusammenwirken. *kz.*



Renovierte Schalterhalle des Hauptpostgebäudes Basel (Foto: Rolf Jöhr, Basel)

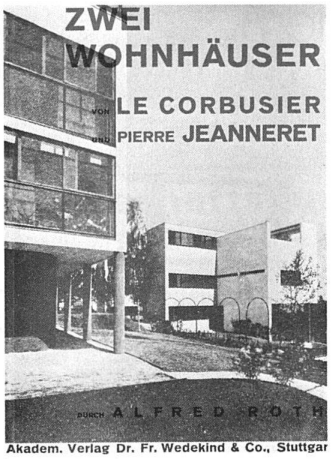
Vor 50 Jahren: Weissenhof

Ein halbes Jahrhundert ist vergangen seit der Eröffnung der Experimentalsiedlung «Am Weissenhof» im Rahmen der «Internationalen Plan- und Modellausstellung neuer Baukunst» in Stuttgart (23. Juli 1927).

Es war eine Grossdemonstration des «neuen bauens» und ihrer internationalen Protagonisten. Mies van der Rohe, Berlin, hatte den Bebauungsplan verfasst; Le Corbusier wurde das beste Grundstück zugeteilt. Dass das Stuttgarter Establishment – Bonatz, Schmitthenner – darüber verärgert war und einige Jahre später zum Gegenschlag (Siedlung Kochenhof, 1933) ausholte, sollte niemanden überraschen.

Die Weissenhof-Bauten sind heute zum Teil wiederhergestellt und das Jubiläum wird u. a. gefeiert durch eine Neuausgabe von Alfred Roths Buch *Zwei Wohnhäuser von Le Corbusier und Pierre Jeanneret*. Nicht das geringste Verdienst dieser Siedlung bestand darin, über die Jahre hin der Diskussion über Wohnungsbau in Deutschland Nahrung und Anschauungsunterricht gegeben zu haben, und heute ist es beileibe nicht mehr möglich, alle kritischen Einwände von damals mit dem Etikett kleinbürgerlicher Reaktion zu erledigen.

Wäre es nicht instruktiv, das Echo auf Weissenhof gelegentlich zusammenzustellen? – Auf die Gefahr hin, dass sich einige der kritischen Stimmen als genauso aktuell erweisen, wie die bahnbrechenden Bauten selbst. *-s.*



Alfred Roth, *Zwei Wohnhäuser von Le Corbusier und Pierre Jeanneret*, mit einem Geleitwort von Prof. Hans Hildebrandt, Stuttgart 1927; Faksimile-Neudruck, Stuttgart, 1977.

Lob der Baufaulheit

(SL) Viele öffentliche Bauten sind zwar keine Zierde der Landschaft, aber sie dienen dem sogenannten Gemeinwohl: Strassen, Gemeinde- und Schulhäuser, Spitäler, Post- und Telephonzentralen, Kirchen, Funk- und Fernsehtürme. Wir wollen den Sinn solcher und anderer Werke nicht leugnen. Aber Hand aufs Herz: Hätte nicht diese oder jene Baute mit weniger Perfektionismus, aber mehr Einordnung in die Umgebung erstellt werden können? Und ist nicht der geheime Wunsch so mancher Amts- und Würdenträger mitverantwortlich dafür, dass immer mehr neue Bauten aufgestellt werden – auch dort, wo es überhaupt nicht notwendig ist oder wo es zumindest der alte Bau auch noch getan hätte? Aber man muss doch schliesslich am Schluss etwas feierlich einweihen, kollaudieren oder wenigstens «abnehmen» können, und seien es nur die letzten zwei Kilometer eines geteerten Feldweges, der nun nicht mehr krumm, sondern schnurgerade durch die Landschaft führt!

Nur – es hat sich herumgesprochen, dass die Folgekosten solcher Denkmalbauten recht teuer sind. Sie belasten die Landschaft, das Ortsbild, und belasten auch die künftigen Betriebsrechnungen der betroffenen Gemeinwesen. Was liegt näher, als einerseits dem Wunsche nach Denkmalsetzung und Einweihung entgegenzukommen, andererseits aber den kostenreichen Weg zwischen erstem Spatenstich mit Superbagger und Denkmal abzukürzen, indem man ganz einfach nur eine Erinnerungstafel enthüllt, die dem Magistraten gewidmet ist, der nichts bauen liess! Die *Schweizerische Stiftung für Landschaftsschutz* richtet deshalb einen dringenden Sammelappell an alle, einen Fonds zu äufnen, aus welchem reihenweise Erinnerungstafeln gestiftet werden können, die beträchtlich weniger Folgekosten für Landschaft und Budgets aufweisen. Sogar ein bescheidener Blumenschmuck liesse sich denken. Freiwillige vor – bei den Spendern und bei den Anspruchsberechtigten in Behörden und Verwaltungen!

Baufried Baulos

Magazin

Hans Aeschbacher

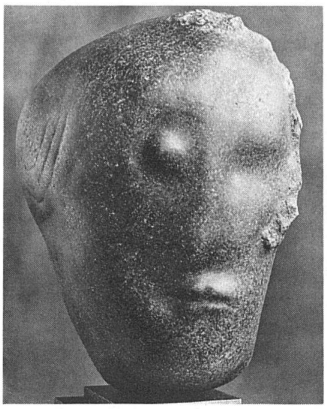
mit dem Kunstpreis der Stadt Zürich ausgezeichnet

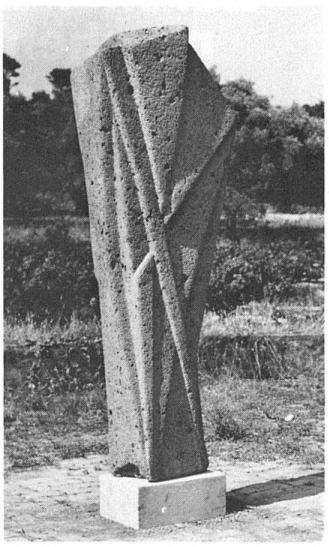
Die Stadt Zürich verlieh am 8. Oktober 1977 die am meisten mit Prestige verbundene ihrer kulturellen Auszeichnungen, den Kunstpreis, an Hans Aeschbacher. Sie vollzog damit – spät – ein Ritual an einem Bildhauer, der bereits vor Jahrzehnten eine mächtige Figur in der Schweizer Kunst war. Das Problematische an einer derartigen öffentlichen Ehrung ist ja, dass sie der Entscheid eines zufällig zusammengewürfelten Gremiums ist, das sich alle zwei, drei Jahre einmal zum Zwecke der Kunstpreisträgerernennung trifft. Dass dabei auch noch andere Faktoren als nur der künstlerische Rang eines Werkes verrechnet werden, ist sicher keine zürcherische Besonderheit. Aeschbachers Haltung im seinerzeitigen Zürcher Giacometti-Streit hat ja bekanntlich dem lokalen Mäzenatentum schlecht in den Kram gepasst. Sie ist womöglich für den späten Preis mitverantwortlich.

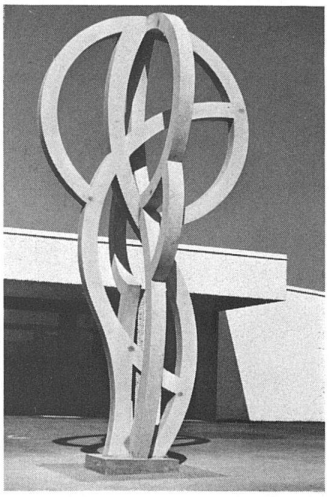
1936: «Ich erwarb für einen Fünfliber einen ganz dummen Stein, einen französischen Marmor, rose de Bourgogne, und schleppte diesen per Leiterwagen in mein Atelier. Ich drückte den Stein auf zwei Kisten hinauf und schloss mich ein... es war wie eine Halluzination. Traumwandlerisch ging ich auf den Stein los und legte sofort ein Gesicht frei. In zehn Minuten tat ich mehr als später in Tagen und Wochen. Ich befreite den Stein. Ein Gesicht kam zum Vorschein, ein weibliches Gesicht, ein Frauengesicht... von nun an war ich Bildhauer.» Damals war Aeschbacher dreissigjährig.

Als Sohn einer Arbeiterfamilie wurde er 1906 in Zürich geboren, besuchte hier die Schulen und arbeitete in verschiedenen Berufen. Als Zwanzigjähriger machte er eine für ihn bedeutsame Reise nach Rom. Wieder in Zürich erlernte er den Gipserberuf. Hauptberuflich als Stukkateur tätig, tastete er sich bis zu seinem dreissigsten Altersjahr in der Freizeit suchend und verwerfend an die Kunst heran. Während des Gipserstreikes von 1936, in der unverhofften mehrmonatigen Freizeit kaufte er seinen ersten Stein... und war von nun an Bildhauer. So wie er in wenigen Minuten das im Stein verborgene Gesicht freilegte, so wurde in ihm selbst mit einem Mal der Bildhauer freigelegt.

Das wesentliche Kennzeichen seines bildhauerisches Schaffens war damit auch schon voll da: das Wegnehmen. Für Aeschbacher muss eine Figur durch Wegnehmen von Material aus dem Stein geholt und nicht durch Zusammenfügen von Einzelteilen aufgebaut werden. Das kernhafte und zugleich gespannte Volumen der Venus Asylstrasse 21 (1944) zeigt durch seine archaische Präsenz, welche Stärke dieser Aeschbacherschen Arbeitsmethode innewohnt. Ende der Vierziger- und anfangs der Fünfzigerjahre folgten die Jahre in der Provence mit dem porös-spröden Lavastein. In diesem Stein entstehen auch die ersten Stelen. Immer mehr verschwinden die organischen vegetabilen Formen, immer mehr setzen sich kristalline, geometrische Formen durch. Sie schwingen aus in den raumumgreifenden musikalischen Betongussfiguren der späten Sechziger- und frühen Siebzigerjahre. Diese Raumskulpturen (mit Recht so genannt, weil sie den umgebenden Raum «behauen») stellen den Endpunkt einer Entwicklung, einer bis ins letzte getriebenen Entmaterialisierung und Vergeisterung der Figur dar. Es ist interessant zu beobachten, dass die jüngsten Figuren Aeschbachers wieder Körper gewinnen, sich zusammenfassen, Volumen sind.







1 Hans Aeschbacher, Gesicht, 1945. Stein (Diabas), Höhe 39 cm (Foto: Hugo Herdeg)
2 Hans Aeschbacher, Figur I, 1954. Stein, Höhe 210 cm. Coll. Pierre Huguenin, Evilard (Foto: Hans Aeschbacher)
3 Hans Aeschbacher, Figur III, 1969. Beton-Freiplastik vor Oberstufenschulhaus «Weidli», Uster ZH (Foto: Hans Aeschbacher)

Aeschbacher gehört zu jenen Bildhauern, die ein wichtiges zeichnerisches Œuvre aufzuweisen haben. Zwar ist es eng mit seinem plastischen Werk verknüpft und begleitet dieses in allen Phasen, immer vermag es aber, als eigenständiger Ausdruck der Kunst Aeschbachers für sich zu bestehen.

Marie-Louise Lienhard

Landschaftskunst

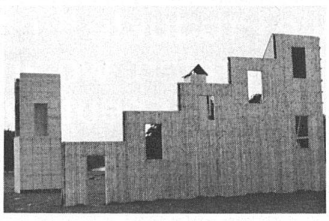
Was bleibt von der Documenta 6 in Kassel?

Wohl das Bemerkenswerteste an der *Documenta 6* in Kassel waren die entlang einem Spaziergang von ca. 3 km aufgereihten Land-Art- und Environment-Kunstwerke in der Karlsaue. Die Wanderung begann am Friedrichsplatz an einer Stelle, die Schöne Aussicht heisst. Dieser Schönen Aussicht verpasste Haus-Rucker-Co. einen Rahmen: wer die Aussicht durch den Rahmen betrachten wollte, erschien selber als eingerahmt, ein Vorgang, der zu allerhand Nachdenkereien anregen machte.

An mehreren Werken vorbei stieg man hinunter auf das Rasenparkett vor der Orangerie mit Objekten und Erdmodellationen, die die schöne Parklandschaft intensivieren und verfremden. Von weitem schon bemerkenswert waren die «minimalen» Häuser der Alice Aycock, die immer von kletternden Kindern erkundet wurden, und das riesige Faltpapierschiff von Anatol, das über Weser und Fulda hierher gezogen wurde. Den Übergang der Rasenfläche zum Wald bildete die eiserne Brücke von Georg Trakas, die sich unter einer Eiche mit seiner Holzbrücke schnitt: an dieser Stelle hat Trakas eine Explosion inszeniert. Mit dem Gedanken der Explosion versanken die neuen Brücken und der historische Park gleichermassen in die Geschichtlichkeit.

Über einen Kilometer misst die Achse von der Orangerie zum Schlossteich, die in den seitlichen Landschaftsräumen weitere Werke enhielt, zuletzt die Steinhaufen von Morris, die den Landschaftspark in eine urzeitliche Stätte verwandelten. Auf dieser Achse und im tempelförmigen Küchenpavillon hat auch zu Beginn der *Documenta* Antoni Mi-

1 Papierfaltschiff von Anatol (Foto: Helmut Böse)



2 Alice Aycock, Anfänger eines Komplexes (Foto: R. Brüderlin)

Die
Zürcher Ziegeleien
machen Ziegel
und
BIBER ALT
rustikaler Tondachziegel in Spitzenqualität
für stilgerechte Restaurationen

Der «Biber alt» ist ein rustikaler Tondachziegel, der in allen Teilen der Spitzenqualität moderner Ziegel entspricht, aber in Form und Farbe dem früheren Handziegel gleicht. So hat er beispielsweise eine «handgestrichene» Oberfläche und erhält vor dem Brennen seine unregelmässige Farbe. Dieser Ziegel eignet sich speziell für die stilgerechte Restauration erhaltenswerter Gebäude.
Der «Biber alt» eröffnet der Dachgestaltung – auch bei Neubauten – interessante Möglichkeiten.

ZÜRCHER ZIEGELEIEN
Ihr Partner
Weil Sie bei uns alle Produkte für den Rohbau finden. Und wir Sie beraten, wo andere nur verkaufen wollen. Und wir heute und morgen für Sie da sind.

Zürcher Ziegeleien
Giesshübelstrasse 40
Postfach, 8021 Zürich
Telefon 01 / 35 93 30

J. Schmidheiny & Co. AG
St. Leonhardstrasse 32
Postfach, 9001 St. Gallen
Telefon 071 / 22 32 62

Baustoffe AG Chur
Pulvermühlestrasse 81
Postfach, 7001 Chur
Telefon 081 / 24 46 46

RÖBEN-KLINKER
CEMFOR
SIPOREX LAMIT
PICCOLIN
preLam
Betonelemente
BIBER ALT
Isodach
prenorm
Zell-Ton

Magazin

ralda seine Zeremonie mit schwarzen Schwänen und gefärbten Mahlzeiten zelebriert.

Diese Darbietungen waren alle nur möglich dank der einzigartigen Grösse dieses Parkes, der eine barocke Anlage darstellt, die um 1790 durch leichte Veränderungen in einen weiträumigen englischen Landschaftsgarten umgewandelt wurde. Allgemein erschreckt hat die Drohung der staatlichen Verwaltung der Schlösser und Gärten Hessens, der grossen Wiese vor der Orangerie, dem sogenannten Bowlinggreen des Landgrafen, wieder ein barockes Gepräge* zu geben. Abgesehen davon, dass solche Zurückrestaurierungen anhand von Kupferstichen recht fragwürdig sind, würde eine solche «Verschönerung» das Publikum in seinem Erholungsraum einengen und künftigen Documenten die Freiheit grossräumiger Gestaltung nehmen. Namhafte Persönlichkeiten, darunter der Direktor der *Documenta 6*, Manfred Schneckenburger, haben gegen die Pläne der staatlichen Verwaltung protestiert.

Annemarie Burckhardt

* siehe auch *Bauwelt* Nr. 28, Seite 943, «Falsche Denkmalpflege in der Karlsaue zu Kassel».

‹Kunst und Sprache›

Kolloquium der «Schweizerischen Vereinigung der Kunsthistoriker», Zürich, Samstag und Sonntag, den 10. und 11. Dezember 1977.

Die erste wissenschaftliche Tagung der 1976 gegründeten «Schweizerischen Vereinigung der Kunsthistoriker» wird von *Dr. Werner Oechslin*, Zürich, vorbereitet und soll am 10. und 11. Dezember 1977 in Zürich durchgeführt werden. An der Vorbereitung und Finanzierung des Unterfangens ist auch die Genossenschaft Migros beteiligt.

Referate folgender Fachleute sind angekündigt: *H. Bauer* (München), *Ph. Junod* (Lausanne), *M. Imdahl* (Bochum), *Ph. Duboy* (Nantes), *E. Kaemmerling* (Berlin), *F. Thürlemann* (Paris/Zürich), *G. Schweikhart* (Würzburg), *O. Bätschmann* (Zürich), *B. Weisshaupt* (Zürich).

Informationen bezüglich Ort und Zeit der Veranstaltung erteilt Dr. Werner Oechslin, Stapferstrasse 11, 8006 Zürich.

Posthume Ehrung von Richard J. Neutra

An der diesjährigen Nationaltagung des *American Institute of Architects AIA*, die im Juni in San Diego stattgefunden hatte, wurde Richard J. Neutra die goldene Medaille als höchste Auszeichnung zugesprochen in Anerkennung seines einzigartigen Beitrages an die Architektur unseres Zeitalters. Die Ehrenurkunde wurde vom Sohn, Dion Neutra, entgegengenommen, der das väterliche Architekturbüro weiterführt. Richard J. Neutra war am 16. April 1970 in Wuppertal BRD an einem Herzversagen gestorben. *a. r.*

Tribüne

nuität mit der Vergangenheit» usw.) – im Gegensatz zu dem malerischen Eklektizismus des späteren 19. Jahrhunderts, welcher jede Art von historischem Ornament an jede Form von Bauwerk verschwendete und deshalb auch zu Recht von den Gründungsvätern des heutigen Avantgarde-Establishments verurteilt wurde. Dass Formen vergangener Architektur im Hinblick auf ihre Bedeutungsassoziationen in der Architektur wiederverwendet werden, das ist allerdings nicht nur typisch für das frühe 19. Jahrhundert, sondern für jede Architektur seit dem Beginn der Geschichte. Jede Architektur, welche von sich behauptet, öffentlich zu sein, d.h. ein institutionelles Muster zwischenmenschlicher Beziehungen darzustellen wie auch dem Bedürfnis nach Angemessenheit, Zweckmässigkeit und künstlerischem Ausdruck zu entsprechen, muss früher oder später Eklektizismus im traditionellen Sinne einbeziehen oder doch zumindest mit überzeugenderen Argumenten für seine Zurückweisung auftreten können als mit der Abneigung gegen seinen zeitweiligen Missbrauch durch Kapitalismus und Bürgertum zu Ende des 19. Jahrhunderts. Aus ihrem neuesten Beitrag über «Funktionalismus ja – aber» (*werk·architheses* 3/77, Seite 33–36) geht hervor, dass die Venturis sich in der Tat rasch auf diese Richtung hin bewegen, wenn sie feststellen, dass «Symbolik und Ornament genauso unvermeidbare und inhärente Eigenschaften der Architektur sind wie die Funktion». *Alan Gowans*

Schockwellen

Die Bedeutung von Venturi & Rauch: Niemand hat innerhalb der vergangenen zehn Jahre derartige Schockwellen in die Fachwelt gesendet. Niemand hat mehr dazu beigetragen, dass wir unsere alltägliche Umwelt noch anders und damit wieder neu zu sehen vermögen. Einzuschliessen sind in diese Anerkennung noch die verschiedenen Möglichkeiten, in dieser Umwelt als Architekt zu wirken, sie durch die Ausnützung der vorhandenen Kräfte zu verändern.

Zum besonderen Thema von *werk·architheses* 7/8: Nach der Art ihrer Wirkung und nach den dafür verwendeten Mitteln lassen sich bei den öffentlichen Bauten von Venturi & Rauch zwei Gruppen unterscheiden. Zu einer ersten Gruppe gehören die «popigen» Entwürfe für den Copley Square in Boston (1966), für «The National Football Hall of fame» (1967), und für das Gemeindezentrum von Thousand Oaks bei Los Angeles (1969). Es ist sehr zu bedauern, dass keine von diesen drei Wettbewerbsarbeiten gebaut werden kann und damit auch tatsächlich überprüfbar wird. In eine zweite Gruppe mit der «Gewöhnlichkeit» anstelle der Popigkeit als Gestaltungsziel gehören auf jeden Fall das Geschäftshaus am Transportation Square in Washington (1968), die beiden Hochschulbauten in Purchase bei New York (1968–70), und das Mathematikgebäude für Yale (1970). Auf die damit eingeführte Unterscheidung wird in der Folge noch eingegangen.

Öffentliche Bauten – popig oder gewöhnlich?

Copley Square ist der bedeutendste Entwurf von Venturi & Rauch, der bisher bekannt geworden ist. Dieser Platz in Boston wurde als «ein Nicht-Platz» gestaltet. Um den Raum zu bilden, wurde er mit dem «nichtdichten Stoff» von Baumkronen gefüllt (C. & C., S. 128). Bei der Gestaltung des Bodenreliefs wurde mit einem allgemeinen Wegmuster begonnen und mit lauter Sonderformen aufgehört. So ist mit diesem Entwurf im Erscheinungsjahr von «Complexity» so ziemlich alles ausgewertet worden, was das Buch seinem Verfasser selber an Einsichten gebracht hat.

Mit den beiden Projekten für die nationale Ruhmeshalle des amerikanischen Fussballs und mit dem Gemeindezentrum für Thousand Oaks schrieben Venturi & Rauch ein weiteres Kapitel in einem ganz anderen Buch, das seit der Jahrhundertwende (Jugendstil) in mehreren Fortsetzungen immer noch im Entstehen begriffen ist: *Von der Kunst zur Architektur* (Henry Russell Hitchcock, 1948). Wenn es darum geht, den Einfluss der Pop Art in unserem Beruf festzustellen, so sind diese beiden Entwürfe auf jeden Fall nicht zu übersehen. Die Zentrumsplanung für California City hat dann sogleich eine Anwendung des Erreichten gebracht, nachdem der Schritt von einem Pop-Bild zu einem Pop-Bau getan war. Der Weg, den Venturi & Rauch bei der Aufnahme der Pop Art in die Architektur zurücklegten, wird mit den beiden Gemeindezentren «für eine Ortschaft in Ohio» (1965, C. & C., S. 124) und demjenigen für Thousand Oaks anschaulich belegt. Sie sind in einem Abstand von vier Jahren entstanden. Zu Thousand Oaks lohnt es sich auch, den ersten Preis von Robert M. Houvener aus San Diego zum Vergleich heranzuziehen: Nach der Typologie von Bau und Raum hat er die gleiche Absicht wie Venturi & Rauch. Weit weg von der nächstgelegenen Town Hall irgendwo in Neu England will auch er hier im fernen Westen ein Einkaufszentrum für den bürgerlichen Bedarf von Automenschen bauen. Er verzichtet bloss auf den popigen Wappenschmuck seiner Kollegen in Philadelphia.

Am Fussball-Museum sind vor allem die beiden so unterschiedlichen Grössenordnungen von Innen- und Aussenraum bemerkenswert. Sie sind voneinander durch die grosse Tafel mit der Yard-Line-Teilung eines aufgeklappten Spielfeldes getrennt. Der Innenraum ist für eine allseitige Tonbildschau als ein überwölbter Langraum mit einer Reihe von seitlichen Nischen angelegt. Der weite Aussenraum hingegen mit seiner «elektrographischen Architektur» (Tom Wolfe, 1969) entspricht dem räumlichen Muster eines Drive-in-Kinos. Vor der frontalen Tafel für die Licht-Ton-Huldigung an einen alle bewegenden Nationalsport liegen das spiegelnde Wasserbecken, die Picnic-Wiese und die flankierenden Parkplätze. Wie immer wieder bei Venturi & Rauch gibt es auch zu diesem Entwurf einen erläuternden Bericht der Verfasser, der wegen seinem Gehalt Kommentatoren nur entmutigen kann.

Wir kommen jetzt zur zweiten der beiden genannten Gruppen von öffentlichen Bauten – und zu einem Vorbehalt. Frühling 1977: Auf dem Purchase-Campus wird das Lehrgebäude für Geisteswissenschaften schon benützt. Beim gegenüberliegenden Bau für Gesellschaftswissenschaften (ebenfalls von Venturi & Rauch) steht die Vollendung bevor. Bekanntlich ist diese ganz neue Universität mit einem Ausbildungsschwerpunkt bei Musik und Theater von Edward L. Barnes geplant worden. Er selber hat den zentralen Platz mit seinen seitlichen Arkaden und die daraufstehende Baugruppe mit der Bibliothek und den Theatern erstellt. Mit den übrigen Lehrgebäuden wurden sehr bekannte Architekten wie Paul Rudolph, Gunnar Birkerts, Philip Johnson/The Architects Collaborative beauftragt. Venturi & Rauch haben ihre Aussichten, sich mit «gewöhnlichen» Bauten gegenüber den andern Architekten durchsetzen zu können, recht zuversichtlich beurteilt: «Wir hoffen, dass diese gewöhnlichen Bauten unter all den aussergewöhnlichen Bauten aussergewöhnlich aussehen werden.» (L.V., S. 149). Diese Wirkung hat sich nicht eingestellt. «Langweilig» ist hier nicht genügend «interessant» geworden. Man mag dafür in den eingeschränkten Möglichkeiten für den Selbstausdruck einen Grund finden, wie sie mit dem Richtplan eingeführt wurden. Jedenfalls ist es schlussendlich Gunnar Birkerts, der hier in Purchase mit seiner aussergewöhnlichen Ballettschule auch eine entsprechende Wirkung erzielt.

Man kann in den beiden Bauten einen Versuch sehen, aus der Rückseite vom Altersheim in Philadelphia (1960–63) ein selbständiges Gestaltungsprogramm zu machen und dieses Potential so aus dem Schatten ins Licht zu rücken. Der Versuch, aus dem frühen «Guild House» noch mehr und auch noch bessere Architektur zu machen, der ist hingegen mit der Brandwache in New Haven ausserordentlich befriedigend gelungen – unter Einbezug der popigen Zutaten von seiner Vorderseite allerdings. Zum Verhältnis zwischen Öffentlichkeit und Gewöhnlichkeit bleibt darüber hinaus noch einiges zu bedenken. Um es mit einem geschichtlichen Beispiel anschaulich zu machen: Die lange und auch «langweilige» Front des Palazzo Quirinale in Rom ist sehr auf die Gegenüberlage der beiden «interessanten» Kirchen von Bernini (St. Andrea) und Borromini (San Carlino) angewiesen. Mehr gegenwartsbezogen liesse sich diese Frage in New Haven an den Türmen von Paul Rudolph, Kevin Roche und Charles Moore diskutieren, welche in einem Dreiecksbezug simultan sichtbar sind.

Tribüne

Direkte Schlüsse

Vincent Scully kam in seiner Einleitung zu «Complexity» sogleich darauf zu sprechen: Im Werk von Venturi & Rauch gibt es sehr direkte Schlüsse von geschichtlichen Vorfällen und auch von ganz rohen empirischen Sachverhalten auf eine neue Formulierung. Der Beobachtung und der Einsicht folgen sogleich eine Absicht und ein Vorschlag nach. Die Wüstenastern für California City (L.V., S. 182) im Stil von Las Vegas und die touristische Werbung für Philadelphia entlang der Autobahn mit kulturellen (anstelle von kommerziellen) Plakattafeln sind Beispiele dafür. Aus dieser Direktheit im Vorgehen wird verständlich, warum in einigen wenigen Fällen der Entwurf nicht viel mehr ist als die Verkörperung eines Konzepts, ein «gebautes Wort» (frei nach Tom Wolfe). Ohne diese sehr direkte Arbeitsweise wäre die Beachtung und damit auch der Einfluss von Venturi & Rauch in diesem Ausmass gar nicht zustande gekommen. Als Trost bleibt dafür: Die Begabung zum Nach- und Ausformulieren scheint ungleich viel häufiger zu sein als die ganz besondere des Erstformulierers. In Robert Stern und mit dem selbständigen Wirken von Stern & Hagmann in New York hat Robert Venturi schon früh eine derart ergänzende Begabung zum weiteren Ausformulieren gefunden.

Zusammenfassend: Im Werk von Venturi & Rauch ist vieles und auch schwer zu Vereinbarendes angelegt. Aus der europäischen Geschichte und aus der amerikanischen Umwelt wurde da viel hereingenommen. Das noch weiter auszutragen ist etwas mehr als nur gerade eine firmeninterne Angelegenheit. Für alle, die daran mitwirken mögen, sind noch Plätze frei. *René Furer*

Widerspruch und Kontinuität

I

Ich gebe gerne zu, dass ich fasziniert war, als ich das erstemal mit der Las Vegas-Architektur Bekanntschaft machte und im *Learning from Las Vegas* herumblätterte. Später fand ich heraus, dass diese Faszination zu einem Gutteil in der Art und Weise begründet liegt, wie hier (zudem amerikanische) Architekten (Robert Venturi und Denise Scott Brown) endlich einmal die Möglichkeiten, die der Architektur in ihrer tradierten ästhetischen Formimmanenz in der kapitalistischen Gesellschaft heute noch verblieben sind, auf ihren wa(h)ren, negativen Begriff gebracht haben. Text und Bild – auch die eigenen Architekturbeispiele, vor allem die «National Football Hall of fame» von 1967 in ihrem bissigen Vergleich zum Bostoner Rathaus (1963) von Kallmann, McKinnell und Knowles – des gemeinsam mit Steven Izenour 1972 herausgegebenen Buches empfand ich in ihrer provokanten Absicht als eine Einheit. Sie sind die schon lange überfällige Absage an die konventionelle Aufgabe der Architektur, mit Hilfe einer fiktiven, vom Architekten entworfenen und autoritativ verfügten Formenlogik jedwede Aussage zu machen.

Was aber setzt Venturi an die Stelle jener überkommenen und von ihm für chancenlos erklärten Architektur? Welches sind die positiven Schlüsse, die aus seiner Absage für eine weiterführende Architektur praktisch gezogen werden können?

Venturis Architektur will ja nicht nur negativ beschreiben, sondern gerade das wiederherstellen, was die Architektur von sich aus nicht mehr zu leisten fähig ist: nämlich lebenspraktische Bezüge zwischen ihrer im weitesten Sinn ästhetischen Gestalt und dem Alltagsleben. Folglich hätte eine an den warenästhetischen Mustern von Las Vegas sich neu orientierende Architektur mehr zu sein, als die blosse vergegenständlichte Ironie («Lachen, um nicht zu weinen», Denise Scott Brown); mehr zu leisten, als die Zersetzung traditioneller Auffassungen; mehr zu veranschaulichen, als die bewusste Affirmation ans Bestehende, in der Absicht, dieses so seiner Brüchigkeit und Verlogenheit zu überführen.

In einem anderen Zusammenhang* habe ich darzustellen versucht, wie sehr Venturis Architektur in der Wiederherstellung lebenspraktischer Bezüge an der Oberfläche bleibt. Dass er – indem er die «Dominanz des Zeichens über die architektonische Form» (Venturi) – behauptet – der Dominanz der Warenästhetik verfällt und damit einer vordergründigen, letztlich sogar erneut der innovativen Kraft und Autorität der Form folgenden Vorstellung vom Alltagsleben aufsitzt. Auch dass diese Architektur eine Versöhnung vortäuscht, indem sie die Aufhebung der Distanz zwischen der Zeichensprache der Architektur und der Lebenspraxis verspricht. Denn diese Architektur überredet, wie auch die Erscheinungswelt von Las Vegas eine einzige Überredung darstellt. Darin liegt auch der vermeintlich «verständliche», die «grosse Allgemeinheit» organisierende Charakter dieser Architektur: sie baut sich auf vorhandenen sinnlichen Assoziationen ihrer Benutzer auf, deren reale Erfahrungsinhalte aber im Bereich des Warenkaufs und der Warenzirkulation liegen. Diesen für die produktive Organisation des Alltagslebens verhängnisvollen Zirkel überschreitet diese Architektur (bzw. ihre Zeichen) nicht.

II

Doch möchte ich diese Kritik in unserem Zusammenhang nicht weiter ausführen. Stattdessen greife ich auf den schon erwähnten Entwurf Venturis für eine Football Hall und das darin thematisierte, zum Problem gewordene Verhältnis der architektonischen Einzelform und der Architektur zurück. Kaum ein anderes Beispiel kann m. E. eindringlicher veranschaulichen, wie sehr aufgrund der «Dominanz des Zeichens über die architektonische Form» ein Gebäude zu einer «einfachen schützenden Hülle» werden kann, «indem die Bedeutung und der künstlerische Ausdruck vom Gebäude selbst getrennt werden» (Venturi). Der tradierte Anspruch auf eine Vereinheitlichung und Versinnbildlichung von «Konstruktion, Raum und Programm» mittels einer dafür angemessenen Architekturform ist gänzlich aufgegeben. Ja, es hat den Anschein, als habe sich Venturi die Brechtsche Einsicht zu eigen gemacht, dass gerade in diesem Jahrhundert die Funktion eines Gebäudes mehr und mehr «in die Funktionale» rutscht – weshalb jeder Rückgriff auf herkömmliche Ausdrucksmittel an der Versinnbildlichung der Funktion der Architektur scheitern muss. Robert Venturi und Denise Scott Brown gehen diesem Problem nicht aus dem Weg. Vielmehr versuchen sie – und darin sehe ich das eigentlich Wichtige ihrer Arbeit – diese Einsicht in die Gründe der wachsenden Ausdrucksunfähigkeit heutiger Architektur (auch das Rathaus von Boston ist ihnen Beleg dafür) neuerlich in Architektur umzusetzen. Da die Architektur sprachlos geworden ist, bemühen sie sich im Zusammenhang mit der Architektur praktisch etwas «Künstliches, Gestelltes» (Brecht) aufzubauen. Und dieses erst noch aufzubauende «Künst-

New York. Broadway bei Nacht. Aufnahme von Erich Mendelsohn, 1924

Tribüne

liche» könnte in der Tat – im Brechtschen Sinn der Montage – einen Weg eröffnen, etwas über die eigentliche Realität, die in der Funktion des Gebäudes enthalten ist, auszusagen. Die affirmative Angleichung bei Robert Venturi und Denise Scott Brown an die Bildsprache der Warenästhetik verhindert jedoch bislang diese kritische Überschreitung des Bestehenden. Das «Künstliche, Gestellte» bleibt dem Gebäude etwas rein Äusserliches.

III

Im Oktober 1924 reiste der Architekt Erich Mendelsohn zu einer Vortragsreise in die USA. Im Anschluss an diese Reise veröffentlichte er eine Reihe Fotos mit einem Kommentar, worin er seine Eindrücke zusanmenfasste. Das Buch erschien 1926 im R. Mosse Verlag, Berlin, unter dem Titel *Amerika*. Einen Abschnitt dieses Buches überschrieb Mendelsohn «Das Groteske» (S. 44 ff.). Ihm ist die hier wiedergegebene Aufnahme des Broadway (N. Y.) bei Nacht entnommen (Abb. 1). Sie könnte man sich ebensogut im *Learning from Las Vegas* vorstellen, etwa als ein weiteres Beispiel neben dem «Golden Nugget» (S. 76).

Gewiss gründet sich die Faszination bei Mendelsohn noch in dem damals an Überraschungen so reichen, überwältigenden Eindruck – gleichsam die Folge permanenter Schocks – dieser amerikanischen Pseudo-Architekturen, deren Formen ihm noch unorganisiert, nicht strukturiert – weil übertrieben – vorkamen. Gleichwohl teilt er die Überzeugung, dass man es immerhin mit einer «phantastischen Schönheit» zu tun habe, die irgendwann einmal (!) vollkommen sein werde. Mendelsohn ist von dem Lichterglanz, dem Übereinander- und Durcheinanderschiessen von Linien und Flächen, deren Kontur nie exakt zu bestimmen sei, beeindruckt. Und deutlich hat er die Korrespondenz dieser «neuen Architektur» zu dem nächtlichen Bewegungsfluss der vielen Wagen und der Bewegung der Massen betont.

Das Phänomen gesehen und zu interpretieren versucht hat ein anderer Vertreter der damaligen Avantgarde, der Architekturkritiker und Sozialist Alexander Schwab. In seinem 1930 erschienenen *Buch vom Bauen* kommentiert Schwab den 1925 erfolgten Fassadenumbau eines Geschäftshauses an der Tauentzienstrasse in Berlin durch Hans und Wassili Luckhardt und Alfons Anker mit folgender Feststellung: «Hinter den beleuchteten Schriftbändern verschwindet die übrige Architektur.»

Schwab hat in solchen Bauten die, wie er sich ausdrückt, «hochkapitalistische Tendenz» gesehen. Doch ist er höchst unentschlossen, was die Bewertung der eigentlichen Formveränderung in der Architektur angeht. Schwab kritisiert deshalb auch nicht, dass die Architektur hinter der Schrift verschwindet; er stösst sich an dem Wie, den Inhalten der die Architektur verdeckenden Reklamebänder. Das in der Architekturentwicklung lagernde prinzipiell Neue solch möglich werdender Integration der Schrift (von Schwab als eine Folge des Funktionalismus im Neuen Bauen gesehen) verrate nämlich ebenso Anzeichen für eine Architektur, die bereits zur Darstellung sozialistischer Inhalte beansprucht werden könnte. Schwab, der deshalb auch vom «Doppelgesicht der modernen Architektur» spricht, zeigt ein seines Erachtens dafür positives Beispiel in Deutschland, daran man den Versuch «zu einem zukünftigen sozialistischen Bauen sehen könnte» – den Ausstellungspavillon der Arbeiterpresse im Rheinpark, Köln (1928), von Hans Schuhmacher. Mit seiner «propagandistisch in die Höhe» strebenden Schrift mag dieses Gebäude unter die Kategorie der *decorated shed* fallen, mit der Robert Venturi und Denise Scott Brown Jahrzehnte später all die Bauten charakterisieren werden, die nicht durch formimmanente architektonische Symbolbildung ihre Funktion zu erkennen geben, sondern vermittels sprachlicher oder dergleichen Zeichen.

Hans Schuhmacher, Ausstellungspavillon der Arbeiterpresse im Rheinpark, Köln, 1928

IV

Damit wäre die Architektur gegen Ende der zwanziger Jahre bereits schon einmal an einem Punkt angelangt, wo die Entwicklung ausserarchitektonischer Formen als Ausdrucksträger architektonischer Inhalte zumindest eingeleitet war. Dass es sich dabei nicht nur um die verrufene Gestalt der Reklame gehandelt hat, sondern ebenso um die Verwendung der neuen Ausdrucksmittel im Sinne propagandistischer und aufklärender Informationen, dafür gibt nicht nur Alexander Schwab ein Beispiel. Begreifen wir diese damalige Entwicklung als Folge von Widersprüchen innerhalb der bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft, so ist die Las Vegas-Architektur in ihrer programmatischen Offenheit das Ergebnis solcher sich zuspitzender Widersprüche. Venturi greift diese Widersprüche an, indem er sie aufgreift. Doch stehen seine Arbeiten deshalb noch nicht im Widerspruch zur Gesellschaft. Sie bewegen sich im Rahmen der Kontinuität eines der Architektur zur Antonomie erstarrten Problems: die Findung einer lebenspraktischen Architektur unter Einbeziehung sinnhafter Bezüge zwischen ihr und ihren Benutzern.

Es ist das Verdienst der Las Vegas-Architektur, diese Problematik erneut benannt und sie in ihrer den Ansprüchen auf «hohe Architektur» gegenüber unwürdigen Stellung wieder diskussionswürdig gemacht zu haben. Dabei wird rückschauend auch eine Bruchstelle in der Architekturtheorie und -praxis des funktionalen Bauens sichtbar: das ungelöste Problem, wie eine Architektur beschaffen sei, die menschliche Erfahrungen versinnbildlicht und zur Anschauung bringt. Die Frage, wie soziale Probleme und Verhältnisse an ästhetische angebunden werden können, so dass schliesslich die Architektur als ästhetische Form in eine lebenspraktische Architektur verwandelt wird, ist durch die Las Vegas-Architektur auf eine erschreckende Weise gestellt worden.

Es ist gewissermassen eine Architektur, die sich darin ernst nimmt, dass sie akzeptiert, nicht mehr ernstgenommen zu werden.

Michael Müller

* Siehe näher Michael Müller, «Architektur als ästhetische Form oder ästhetische Form als lebenspraktische Architektur?» in *Theorie der Avantgarde. Antworten auf Peter Bürgers Bestimmung von Kunst und bürgerlicher Gesellschaft*. Herausgegeben von W. Martin Lüdke, Frankfurt a. M. 1976 (es 825), S. 268–319, insbesondere S. 301 ff.

Ein Konsens in Sachen «Complexity and Contradiction»

Mit grosser Freude will ich Ihrer Einladung Folge leisten, über Bob Venturi und seine Mitarbeiter Denise Scott Brown und John Rauch zu schreiben, mit denen ich durch persönliche Freundschaft und vor allem grosse Bewunderung verbunden bin.

Ich möchte vorausschicken, dass mit der Zeit bei mir eher die

Tribüne

Monomanie des Künstlers als die leidenschaftliche Objektivität des Kritikers stärker wird. Deshalb wird die Art und Weise des Lernens von Venturis Werk mehr als die des Beurteilens durch die Momente und Möglichkeiten ihrer Verwertung, die ich in meine alltägliche Architektenarbeit übertrage, stark verformt. Teils handelt es sich um einen theoretischen und methodologischen Vergleich, teils um eine Reflexion und Verwertung – eher «diagonal» betrachtet –, der morphologischen Ergebnisse und Lösungen. Es ist dennoch notwendig zu erkennen, dass die gegenseitige Möglichkeit dieses Vergleichs und Austauschs die weitläufige Frage nach einer Wahl stellt, die nur wegen Qualitäts- und Geschmacksgründen nicht zu verallgemeinern und zu rechtfertigen ist. Seit mehreren Jahren ist sie aber aufgrund eines präzis definierten Feldes von Arbeiten und Architekten, die untereinander durch einen verworrenen dennoch erkennbaren Faden verbunden sind, gut identifiziert worden.

Die Konfrontation mit Venturi wirft die Frage nach der Identität der architektonischen Kultur meiner Generation und ihres Verhältnisses zur modernen Bewegung auf, welche – wenn auch neu interpretiert, wenn auch als in ihrem Innersten als nicht homogenes System erkannt, voll von Widersprüchen und gedanklichen Gegensätzen – nichtsdestotrotz noch immer das Bezugsfeld für jeden Versuch darstellt, die eben erwähnte Konfrontation durchzuführen.

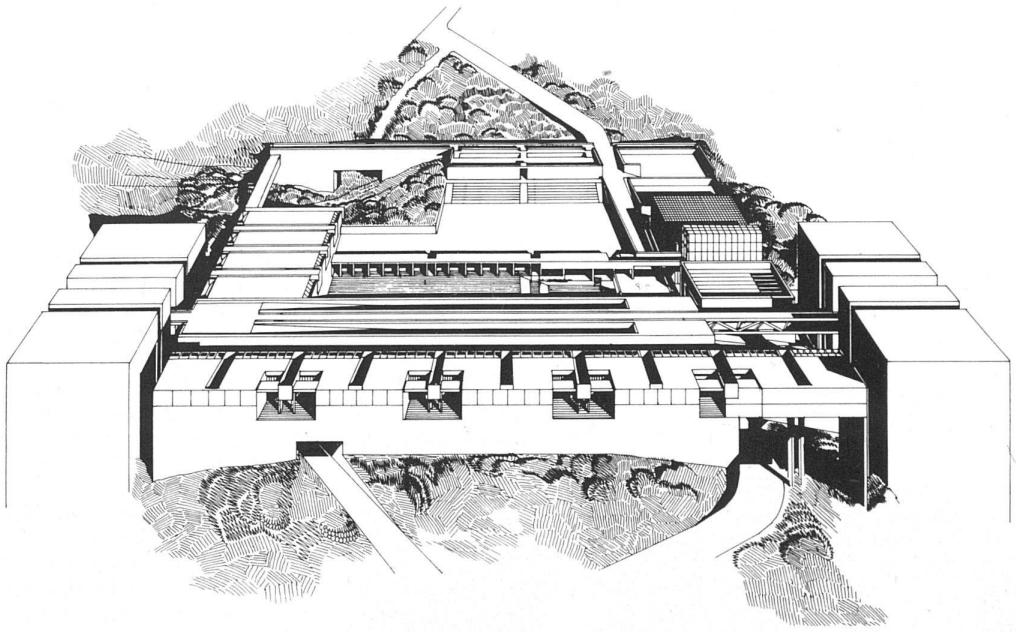
Unabhängig von diesen Überlegungen besteht zweifellos eine Art Konsonanz zwischen meiner Arbeit und derjenigen Venturis, welche darauf beruht, dass wir beide uns für die Aspekte der Bedeutung interessieren (und dass wir beide einer rein syntaktischen Reduktion der Sprache misstrauisch gegenüberstehen). Darüber hinaus verbindet uns eine Sympathie für Komplexität und Widersprüchlichkeit als positive Arbeitshilfe in der Architektur; eine Konsonanz, welche sich zurück bis zum Datum des Erscheinens unserer beiden Bücher im Jahre 1966 verfolgen lässt.*

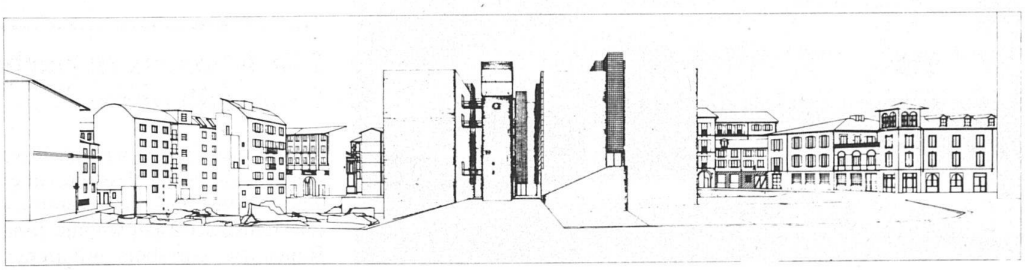
Es handelt sich um eine Leidenschaft auch für die literarischen Aspekte, für den Diskurs über dem architektonischen Werk, vor allem aber für eine gemeinsame Aufmerksamkeit auf die Geschichte und die Tradition als bevorzugte disziplinäre Materialien. Dies entwickelt sich in zwei verschiedene Richtungen. Einerseits als Hervorheben der spezifischen historisch-geographischen Situation im Sinne des Ausgangspunktes zur Identifikation der gesamthaften Bedeutung des Werkes; eine Dimension, die man als geographisch bezeichnen könnte und die ich in den Werken Venturis sehr gerne habe: jene Art von Bauen nach Relationen, mit Materialien, die mehrheitlich nicht Baustoffe sind, das Festlegen von Bezugspunkten, Horizontlinien, das Aufrichten von leichten Trennungen, dünnen Schirmen, flachen Szenen, die sich dann als phantastische Gärten offenbaren. Eine Art Durchqueren aller denkbaren historischen Ebenen des räumlichen und umweltlichen Zustandes, in dem man handelt: und zwar einschliesslich die Gedankenbrükken, die dadurch verlangt werden und auch der Versuch, die Gesamtheit der Verhaltensweisen, der Verhältnisse, der subjektiven Konflikte wieder in Erscheinung treten zu lassen und zu beschreiben, auf dem jenes physische Bild als Hintergrund, aber auch als Träger der Tat verweist.

Auf der anderen Seite hat man den Hinweis auf disziplinäre Antworten, auf die Tradition der Lösungen bis – im Falle Venturis – zum Anspruch, eine Modell-Lösung herauszunehmen und essentiell darzustellen, welche alle vorhergehenden zusammenfasst. Natürlich muss die Modell-Lösung auch eine Ausnahme beinhalten, die die intellektuelle Natur der Handlung suggeriert, durch die man das architektonische Objekt vom «schrägen» Licht der zeitgenössischen Betrachtung, von seiner Optik und seinen Entfremdungsmethoden beleuchtet. Bei Bob Venturi ist dies nicht zufällig für die Wiedererlangung und die vergleichende Prüfung mit den grossen historischen Stilen (das zeitgenössische «international» eingeschlossen) des Bereiches architektonischer Produkte anwendbar, die am weitläufigsten die Kultur des amerikanischen Mittelstandes darstellen, im Sinne der historischen Klasse an der Macht und auf der Suche nach einer ausdrucksvollen Identität.

Es handelt sich um das Unterscheiden, um das Detaillieren von strukturell identischen Dingen, voll von anmutigen Details und in einem weiten Raum verstreut (unwichtig ob unerkennbare Vorstadt oder Darstellung der grossen Leere des Landesinneren), um das Beschreiben anhand des Zeichens, der verbalen Bezugnahme einer Identität, die zugleich zweideutige Identifikation mit dem Kontext wäre.

Dass diese Ähnlichkeit in der Vision und in den Methoden, angewendet auf Bereiche unterschiedlicher Kultur und Interessen sowie auf unterschiedliche Hierarchien von Materialien, zu deutlichen jedoch vergleichbaren morphologischen Resultaten gelangt, erinnert mich an jene Methodologie Walter Gropius', die heute ausser Mode ist und aus der





Gregotti Associati, P. Cerri, V. Gregotti, H. Matsui, P. Nicolin; Mitarbeiter: E. Battisti, F. Purini, B. Viganò; Ingenieure: Tekne V. R. C.; Projekt für die Universität Kalabriens, Sportplatz, 1973

Gregotti Associati, P. Cerri, V. Gregotti, H. Matsui, P. Nicolin; Projekt für ein Forschungsinstitut in Mailand, 1974

Tribüne

zeitgenössischen Architektur etwas anderes als einen Stil unter vielen machen wollte – oder dass die Verbindung mit dem Spezifischen als Geographie und als Geschichte die zeitgenössische Architektur in einen authentischen Stil endlich dabei umzuwandeln sei, ob durch den Verdienst oder die Schuld meiner Generation.

Vittorio Gregotti
(Übers.: D. Peverelli)

* Vittorio Gregotti, *Il territorio dell'architettura*, Feltrinelli, Milano

Existe-t-il un message venturien?

Puisque ce message affectueux ne peut être qu'une sorte de dédicace, précoce et spontané, j'ai hésité à reprendre la lecture des textes (desseins proposés) de Bob et de Denise et de celle de leurs projets (desseins réalisés) avec John.

Une autre fois, je reprendrai les «traits distinctifs» de leur œuvre, s'il fallait engager quelque argument plus convaincant avec l'un ou l'autre de ces iconographes distingués qui pourraient réfuter, très intelligemment sans doute, mon témoignage. Le «donné à voir» des formes écrites, dessinées et construites du discours «venturien» me paraît plus essentiel que les contenus supposés qu'on leur attribue généralement (leurs propres auteurs s'en expliquent parfois trop volontiers). On peut être pris par une sorte d'enchantement, un peu désuet, que l'œuvre précisément nous tend sans cesse, comme un piège.

Il s'agit plutôt d'écouter ce discours et, tout à la fois, de s'écouter répondre à sa provocation: dégager un code ne signifie pas décoder. On essaie ainsi d'approcher davantage «la complexité ambiguë» que la complexe ambiguïté des processus de composition, fussent-ils les nôtres, c'est-à-dire le jeu des relations internes et externes à l'œuvre, tissées par les éléments que l'on peut y distinguer et qui en constituent la configuration (sur le double plan synchronique et diachronique). Ainsi, l'œuvre nous fait nous pencher, par la théorie critique qu'elle implique, sur d'autres processus, dont celui qui nous est propre, les rendant, en quelque sorte, plus explicites et comme décomplexés des fardeaux d'une critique orthodoxe qui ne parvient plus à surprendre, c'est-à-dire à nous faire désirer des recommencements.

Un certain degré d'arbitraire du signe saussurien – de la forme – offre ici tout son entendement car il semble bien que son contraire supposé, la symbolique, dès qu'elle s'affiche (dans le but d'assumer apparemment un message univoque) s'immerge presque aussitôt dans le labyrinthe des rapports associatifs par le jeu des connotations multiples aux destinations plurielles et floues: la grande nébuleuse de Barthes.

Le rire (que c'est bon l'humour!) à destination interne: la famille, l'atelier, les amis. Le clin d'œil au critique, complice. La farce à l'historien, nouveau professeur-juré de Heine. La séduction de l'usager, enfin, comme une sorte de résignation que l'on voudrait partager avec lui devant les rapports de force dans lesquels il se meut.

A travers ce pluralisme des destinataires, les différents aspects signifiants de l'œuvre peuvent être ainsi plus facilement saisis sans qu'ils soient forcément compris, d'une manière unique, comme le voudrait une critique essentiellement positiviste. La symbolique tend ici ses filets trompeurs. Le discours sous-tend constamment la diversité des regards et ne saurait autoriser cette recherche des «mots sous les mots», évoquée par Starobinski, comme l'illusion de retrouver les clés capables d'ouvrir l'œuvre à son contenu véritable.

Le discours est ami, adressé à l'Autre (lecteur semblable et hypocrite comme disait Baudelaire). Il est geste lucide (par les yeux de Denise peut-être), passionné (Bob), concret (par les mains de John sûrement). Il se veut un propos, poétique, de vouloir, par un singulier strabisme, dédoubler le regard en le posant d'une part sur le sang de la naissance et d'autre part sur la peau de l'action.

Œil émigré partout, toujours dans l'Ailleurs. La floraison des lieux et des rencontres est effeuillée par l'œuvre. Cette mémoire est un peu celle des «vases communicants». On fréquente davantage le souvenir de la Nadja de Breton que la réminiscence de la romanité de Chirico. Rien à voir avec l'expressionnisme historiciste.

Le message «venturien» nous tourne un peu la tête. Il adore ce qui le brûle et brûle ce qu'il adore. Son «donné à voir» ne peut jamais se situer dans un quelconque «faire valoir» parce qu'il s'agit d'une pratique théorisée – l'histoire n'est-elle pas une pratique? – beaucoup plus qu'une théorie de la pratique. Une sorte de désir et d'innocence un peu perverse de renverser l'ordre «extraordinaire» par un désordre «ordinaire», de faire se retourner la contemporanéité vers l'histoire et de faire s'écouler le passé dans le présent.

Cette projection n'utilise jamais que les signes les plus «communs», c'est-à-dire les plus associés à la communauté concernée (les plus lisibles par le plus grand nombre).

Cette volonté d'être ainsi perçu (et aimé?) a quelque chose de naïvement démagogique, dans l'espoir un peu insensé d'élever la pratique au niveau de la réalité quotidienne que la société présente pourrait lui consentir. Jamais elle ne se confine à récupérer l'emblématique ésotérique des grands initiés de la culture, instrument de légitimation de la conquête (ou du maintien désormais) du pouvoir par le savoir dogmatique.

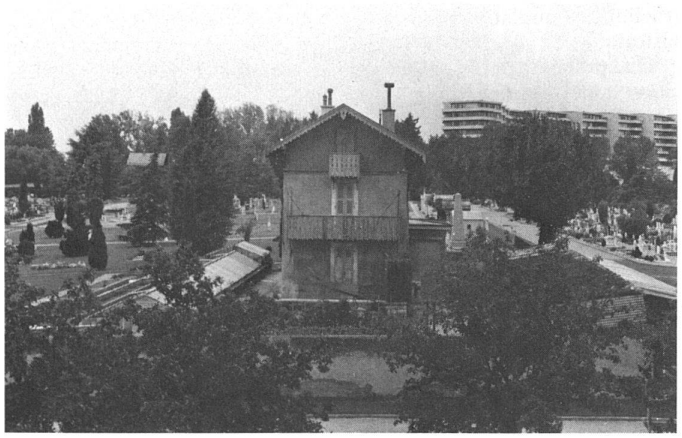
La reconnaissance des «ready-made» architecturaux et leur reconstruction manipulée détruit leur sens supposé pour faire surgir d'autres significations que l'on ne peut qu'arbitrairement codifier en décryptant chaque élément, voire chaque ouvrage, en le renvoyant, séparément, au sens qu'il impliquerait à lui seul.

Le contenu des formes ne peut être que l'évocation, c'est-à-dire les échos, des enchaînements successifs de ces traits distinctifs dont la forme se pare. Bien plus que l'adoption (ou le rejet) d'une loi, l'emprunt des règles – l'attirance pour l'institutionnalisé, qu'il soit banal ou exceptionnel – ne se fait qu'au prix du détournement de celles-ci, de leurs déviations, pourrait-on dire, par trois procédés presque toujours constants et parallèles: la cassure de l'unité signifiante la plus homogène (presque toujours comme un arrachement), la déformation de l'échelle (le surdimensionnement et la miniaturisation (et enfin le «collage» (déchirant ses propres trouvailles).

Parce qu'il semble que ce même langage ne puisse se prolonger comme nouvelle règle, on ne peut le considérer que dans une marginalité encore plus éloignée du conformisme dont exagérément il se réclame et dont il voudrait polémiquement reconnaître la dominance et la centralité.

Pourquoi dois-je penser tout à coup à Scott Fitzgerald, le néobourgeois plus aristocrate que le bourgeois? La tendresse de sa nuit. Cette politesse princetonienne. Cette chaleur émanant d'un contrôle émouvant de ces émotions qui, lorsqu'il le réussit pleinement, laisse transparaître une sorte d'immodeste modestie.

En terminant ces lignes, je regarde une petite et curieuse maison de jardinier, située en face de ma fenêtre; elle est très laide (ce mot a-t-il encore un sens?), hautement perchée sur ses murs gris, hissant les pendentifs de bois peint de son toit et de son balcon. Un jour, je l'ai montrée à Bob et à Denise. Pour rire. Désormais, chaque fois qu'il se pose sur elle, mon regard s'amuse étrangement. *Jean-Marc Lamunière*



... une curieuse maison de jardinier ... (Photo: Jean-Marc Lamunière, Genève)