

Formzwang, Freiheit der Form = Forme obligatoire, liberté de la forme = Formal compulsion, formal freedom

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

Objektyp: **Preface**

Zeitschrift: **Werk, Bauen + Wohnen**

Band (Jahr): **80 (1993)**

Heft 10: **Formzwang, Freiheit der Form = Forme obligatoire, liberté de la
forme = Formal compulsion, formal freedom**

PDF erstellt am: **17.05.2024**

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.

Formzwang, Freiheit der Form

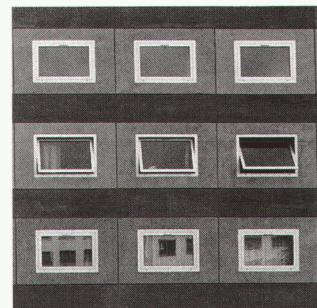
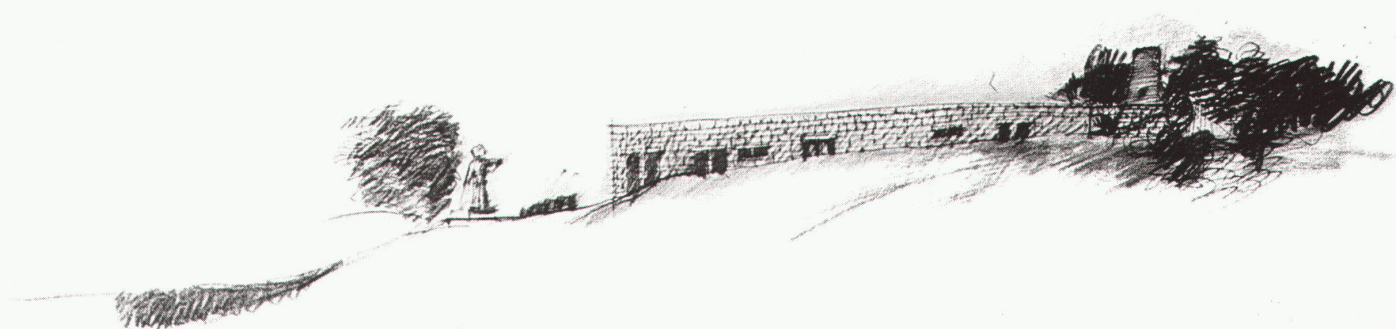
Die Frage nach der Autonomie der architektonischen Disziplin zu stellen scheint in Zeiten der Stararchitekten und der verbreiteten Akzeptanz des Produktes Architektur ein müßiges Unterfangen. Architektur, so möchte man meinen, hat ihren eigenen Geltungs- und Wirkungsbereich zurückerobert, nachdem dieser im Zuge der utilitaristischen Ausrichtung legitimatorischer Leitdiskurse in der Nachkriegsmoderne zu verschwinden drohte. Raum und Form, die spezifische Domäne architektonischer Arbeit, als Resultat quantifizierbarer und reproduzierbarer Bestimmungsgrößen: so der Horizont eines historischen Paradigmas, dessen Wurzeln im zumindest behaupteten Antiformalismus der klassischen Moderne zu suchen sind. Was aber bei Le Corbusier, bei ABC oder einem Hugo Häring beispielsweise, gar bei Gropius, Rhetorik zwecks Vermittlung eines neuen Stils darstellte – unbedingte Funktionalität, Befreiung der Form von schmückendem Beiwerk – geriet danach zum Leitmotiv eines sich bereitwillig der Verwissenschaftlichung und der Technisierung opfernden Fachgebiets.

Nicht als erster und einziger, aber zumindest hierzulande ausgesprochen einflussreich rief Aldo Rossi Mitte der sechziger Jahre die Architektenschaft zum Boykott des «naiven Funktionalismus» auf, unterstrich das Gewicht der Tradition und verteidigte die Autonomie der architektonischen Diszi-

plin, wobei er diese primär aus deren Geschichtsfähigkeit folgerte. Das neu erlangte Selbstbewusstsein der Architektur befreite, insofern es formalarchitektonische Kriterien legitimierte, es verunsicherte aber gleichzeitig, insofern es den Architekten zum Entscheiden anhielt. Anders gesagt, verpflichtete es den Architekten auf die Form – und es liegt auf der Hand, dass dieser Verpflichtung bald einmal auf sehr unterschiedliche Weise nachgelebt wurde: kontextuell, eklektisch, traditionalistisch, technoästhetisch, idealistisch, subjektiv-stilistisch, dekonstruktivistisch...

Solche und andere Spielarten «guter» und «schlechter» Postmoderne standen mehr oder weniger gleichwertig nebeneinander und wurden kaum einmal polemisch gegeneinander ausgespielt – was auch gar nicht notwendig war, weil es für die Disziplin nicht um die Frage von richtiger oder falscher Form ging, sondern darum, die Verfügbarkeit über die Form zu bewahren und notfalls zu verteidigen. Im Klima der kulturbeflissenen achtziger Jahre gelang dies verhältnismässig leicht, zumal der Wohlstand infolge des Wirtschaftsbooms künstlerisch-kulturelle Güter breiten Schichten zugänglich machte und insbesondere Architektur popularisieren half.

Mit der zunehmenden Vermarktung von Kunst und Kultur in der postindustriellen Wirtschaft jedoch wird Form



zum kostbaren Rohstoff, dessen Gewinnung ausgewiesenen Spezialisten vorbehalten bleibt. Was dabei zählt, ist technisches Know-how und Effizienz, Qualitätsdenken und ein feines Gespür für die Bewegungen am Markt der Formen. Wir sprechen – wohlverstanden – nicht von Design, sondern von der Kunst, räumliche Zusammenhänge im weitesten Sinn formal überzeugend zu organisieren und vielschichtige Anforderungsprogramme zu strukturieren. So verstanden, ist die neuartige Funktion und Stellung des Architekten vergleichbar mit derjenigen eines Logistikers, der auf unterschiedliche Rahmenbedingungen und Ansprüche mit unterschiedlichen Strategien und Präferenzen reagieren muss. Form ist dann nicht mehr erzwungen, sie ist aber auch nicht frei (schon gar nicht im Sinne von beliebig), sondern flexibel spezialisiert.

Wir greifen die Frage nach der Autonomie der Form in dieser Nummer von drei Seiten auf: Aldo Rossi äussert sich, wie gewohnt dezidiert und rigoros, in einem Interview mit Bernard Huet zu den damals, 1966, von ihm polemisch eingebrachten Standpunkten. Das bisher kaum bekannte und publizierte Museum für Gegenwartskunst in Vassivière, Frankreich, bildet dazu den illustrativen Hintergrund.

Das längere Gespräch mit Jacques Herzog und Pierre de Meuron gibt Einblick in die inneren Zusammenhänge der

Arbeit von Formlogistikern, deren Entwürfe gerade wegen der sie beherrschenden, souverän arrangierten Organisation immer wieder verblüffen. Die Architektur von Herzog und de Meuron ist tatsächlich konzentriert auf Form und wird wegen ihrer besonderen formalen Dichte gesucht.

Jean Nouvel, Emmanuel Cattani und Partner schliesslich praktizieren einen Stil architektonischen Arbeitens, der einiges über das traditionelle Rollenverständnis des Architekten hinausreicht. Sie vermengen Planung und Design, Team-Management, Interdisziplinarität, postmoderne Werbemethoden und aktive Medienpräsenz zu einer facettenreichen Performance. Die Entwurfsarbeit im klassischen Sinn ist dabei lediglich Teil eines Produktionsapparates, der bezüglich Organisation, Dynamik, Anpassungsfähigkeit (und auch bezüglich seiner latenten Fragilität) einem Firmenprofil gleicht, wie es etwa im amerikanischen Filmbusiness vorherrscht. Nouvel/Cattanis Entwürfe sind denn auch nicht zuletzt deshalb erfolgreich, weil sie ebenso überraschende wie eingängige Themen – Stories – lancieren und in Szene setzen. Der Entwurf für das Luzerner Kultur- und Kongresszentrum, eigentlich eine riesige, von einem schwebenden Dach überdeckte öffentliche Bühne, ist dafür beispielhaft und auch die Strategie, mit welcher dieses herausragende Projekt im Publikum bekannt gemacht wird. *Red.*



Contrainte et liberté de la forme

Il nous semble être une tentative audacieuse et superflue de poser la question de l'autonomie de la discipline architectonique en ce temps des stars de l'architecture et de l'acceptance largement répandue de l'architecture en tant que produit. L'architecture, dirait-on, a reconquis son propre domaine d'application et d'influence après que celui-ci ait été menacé de disparaître dans le courant de la tendance utilitariste des discours dominants légitimatoires durant la modernité d'après-guerre. L'espace et la forme qui sont le domaine spécifique du travail architectonique, résultent des grandeurs déterminatives qui se laissent quantifier et reproduire: tel est l'horizon d'un paradigme historique, dont on doit aller chercher les racines dans l'antiformalisme tout au moins prétendu de la modernité classique. Ce qui, cependant, chez Le Corbusier, chez ABC ou par exemple chez un Hugo Häring, ou même chez Gropius, représentait la rhétorique en tant que moyen de transmission d'un nouveau style – la fonctionnalité absolue et le fait de libérer la forme, des hors-d'œuvres – devint par la suite le leitmotiv d'un domaine qui se sacrifie de plein gré à sa transformation en un domaine scientifique et technique.

Aldo Rossi, qui n'a point été le premier ni le seul à le faire mais qui, du moins chez nous, l'a fait de façon décidément influente fit appel, au milieu des années 60, à tous les architectes pour qu'ils boycottent le «fonctionnalisme naïf»; il souligna l'importance de la tradition et prit la défense de l'autonomie de la discipline architectonique en déduisant celle-ci de sa valeur historique. La conscience de soi nouvellement acquise de l'architecture donnait de la liberté dans la mesure ou elle légitimait des critères d'architectonique formelle, mais en même temps elle donnait de l'insécurité dans la mesure ou elle exhortait l'architecte à prendre une décision. Autrement dit elle obligeait l'architecte à s'attacher à la forme – et c'est l'évidence même que l'on fit bientôt honneur à cette obligation selon des manières différentes: contextuelle, éclectique, traditionaliste, technico-esthétique, idéaliste, subjective et stylistique, déconstructiviste...

Des variétés de ce genre et d'autres de «bon» et «mauvais» postmodernisme coexistaient de façon plus ou moins équivalente et on ne les a même pas dressées les unes contre les autres de façon polémique, car pour la discipline il ne s'agissait pas d'une forme correcte ou incorrecte mais de conserver et, si besoin, de défendre la disponibilité concernant la forme. Cependant avec le marketing croissant de l'art et de la culture dans l'économie post-industrielle, la

forme devient une matière première précieuse dont l'exploitation est réservée aux spécialistes en possession d'un laisser-passer. Ce qui compte ici, sont les connaissances techniques et l'efficacité, une pensée de qualité et un fin sens des mouvements au marché des formes. Nous ne parlons – notons bien – pas du design mais de l'art d'organiser la cohérence spatiale au sens large de façon formelle et convaincante et de structurer des programmes de requête à plusieurs niveaux. Conçue ainsi, la nouvelle fonction et position de l'architecte est comparable à celle d'un logisticien qui doit réagir à des conditions de milieu et à des exigences différentes par des stratégies et priorités différentes. La forme n'est alors plus libre (et surtout pas dans le sens de «quelconque») mais au contraire elle est spécialisée d'une façon flexible.

Dans ce magazine nous attaquons la question de l'autonomie de la forme par trois côtés: Aldo Rossi s'exprime, comme toujours, d'une manière décidée et stricte, dans une interview avec Bernard Huet au sujet des points de vue avancés d'une façon polémique par lui-même à l'époque, en 1966. Le musée de l'art du temps présent à Vassivière, en France, qui jusqu'ici était à peine connu et rendu public, forme le fond illustratif à cela.

L'entretien prolongé avec Jacques Herzog et Pierre de Meuron donne un aperçu des liaisons internes du travail de logisticiens de la forme dont les créations nous ébahissent constamment, justement à cause de l'organisation souverainement arrangée qui les domine. L'architecture de Herzog et de Meuron est en fait concentrée sur la forme et est recherchée à cause de sa densité formelle particulière.

Jean Nouvel, Emmanuel Cattani & Partenaires pratiquent finalement un style de travail architectonique qui dépasse de loin l'appréciation traditionnelle du rôle d'un architecte. Ils mélangent la planification et le design, la gestion d'équipe, l'interdiscipline, les méthodes de publicité post-modernistes et la présence active des médias en une performance riche en facettes. Les créations de Nouvel/Cattani sont couronnées de succès (et ceci pas en dernier lieu) parce qu'ils lancent et mettent en scène des sujets – stories – aussi inattendus que compréhensibles. La création pour le Centre de Culture et de Congrès de Lucerne, qui n'est autre qu'une estrade publique énorme recouverte d'un toit en suspens, en est exemplaire ainsi que la stratégie par laquelle on fait connaître ce projet remarquable au public.

Red.

Formal Compulsion, Formal Freedom

In these times of star architects and the widespread popularity of the architectural product, the question of the autonomy of the discipline of architecture would appear to be somewhat irrelevant. Architecture, it seems, has reclaimed its own sphere of validity and impact, the very existence of which was threatened by the utilitarian orientation of legitimising discourses during the era of post-war modern architecture. Space and form, the specific domains of architectural work, as the results of quantifiable and reproducible determining dimensions: – this was the horizon of an historical paradigm rooted in the antiformalism – real or assumed – of classical Modernism. However, the rhetoric used, for example, by Le Corbusier, ABC, Hugo Häring and even Gropius to elucidate a new style – total functionality, liberation from ornamental detail – subsequently developed into the leitmotif of a professional field which became the voluntary victim of an over-emphasis on science and technology.

Although it was neither unique nor the first of its kind, Aldo Rossi's appeal in the mid-60s to the architectural profession to boycott "naive functionalism" had a strong influence, at least in Switzerland. Rossi emphasised the importance of tradition and defended the autonomy of the architectural discipline, primarily on the grounds of its historical role. In as much as it legitimised formal architectural criteria, architecture's newly achieved self-awareness proved to be both liberating and disconcerting in that it obliged architects to make decisions. In other words, it placed them under an obligation to form – and this obligation was by its very nature open to many different interpretations: contextual, eclectic, traditional, techno-aesthetic, idealistic, subjective-stylistic, deconstructivist...

These and other variations of "good" and "bad" post-modern architecture stood side by side on a more or less equal footing and were seldom played off against each other even polemically – which was in fact not in the least necessary since the architects were not interested in the question of right or wrong but in retaining – and if necessary defending – their right to use form as they thought fit.

With the increasing commercialisation of art and culture in the post-industrial economy, however, form has developed into a precious raw material, the acquisition of which has become the exclusive privilege of proven experts. What counts is technical know-how and efficiency, high standards of quality and a feeling for the form market. We are not, let it be understood, talking about design but about the art of

organising spatial connections in the widest sense of the term in a formally convincing manner, and of structuring them in accordance with multifaceted design briefs. Thus interpreted, the new function and status of the architect is comparable with that of a logistician who has to respond to different conditions and demands with different strategies and preferences. Thus although form is no longer under compulsion, it must be regarded not as free (and certainly not in the sense of being arbitrary), but as flexibly specialised.

In this issue of "Werk, Bauen+Wohnen" we take up the question of the autonomy of form from three different angles: in an interview with Bernard Huet, Aldo Rossi voices his opinion, as usual very decisively and adamantly, on the points of view which he stated polemically in 1966. The illustrations to this interview originate from the little-known and little-publicised Museum of Modern Art in Vassivière, France.

The extended discussion with Jacques Herzog and Pierre de Meuron provides an insight into the inner connections in the work of logisticians of form whose designs – precisely because of the sovereignty of their organisation – never fail to be amazing. The architecture of Herzog and de Meuron is concentrated on form and is much sought after owing to its exceptional formal density.

Finally, Jean Nouvel, Emmanuel Cattani and Partners practise a style of architecture which goes a good bit further than the generally accepted understanding of the architect's role. It combines planning and design, team management, interdisciplinary organisation, post-modern advertising methods and active media presence, and the result is a multifaceted performance. The design work in the classical sense is no more than a part of the production set-up which, in terms of organisation, dynamics and adaptability (and also because of its latent fragility) can be compared to a corporate image such as prevails in the American film business. Nouvel/Cattani's designs owe their success partially to the fact that they introduce themes – stories – which are as surprising as they are ingenious. The design for the Lucerne Cultural and Convention Centre, in fact a huge public stage covered by a suspended roof, is a perfect example of this, and so, too, is the strategy by means of which this outstanding project is being put before the public.

Ed.