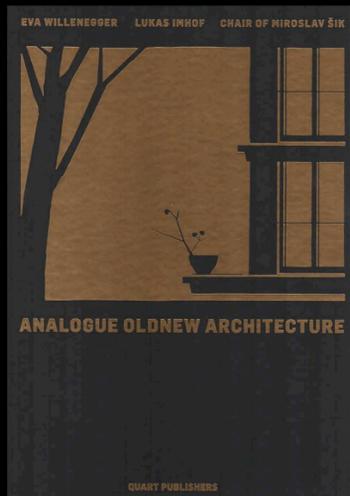


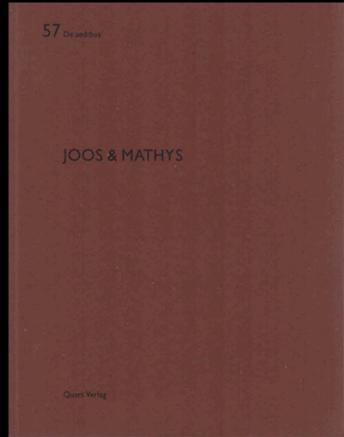
Tradition – Kubus – Maschine – Chaos; Produktive Widersprüche im Werk von Kazuo Shinohara; Artikel mit T. Joanelly; werk, bauen + wohnen 12/2015



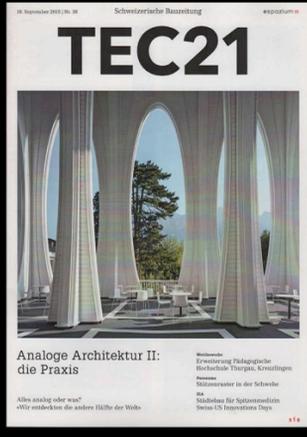
Identifikation mit einer gemeinsamen Baukultur; Interdisziplinäre Zusammenarbeit Ingenieure und Architekten; ZHAW, Institut Konstruktives Entwerfen, Winterthur 2018



Die Leidenschaft des Vermittelns; Analoge Altneue Architektur; Miroslav Šik, Eva Willenegger, Quart Verlag Luzern 2018



Wohlt temperierte Ausbrüche in Gegenwellen; Joos & Matthys; 57 De aedibus; Quart Verlag Luzern 2015



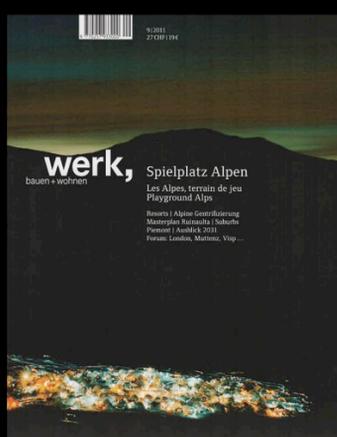
„Wir entdeckten die andere Hälfte der Welt“; TEC 21; Analoge Architektur II: die Praxis; 18 September 2015; Nr.38



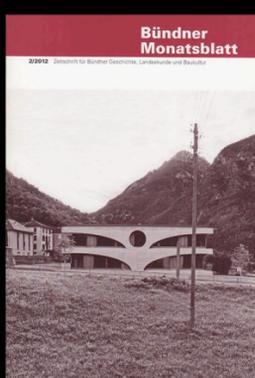
Textbeitrag zu: Angelo Mangiarotti. La tettonica dell'assemblaggio; Franz Graf, Francesca Albani (Hrsg.); Textbeitrag zu: Neue Silhouetten; Marcel Meili, Markus Peter (Hrsg.); in Elementare Bücher zum konstruktiven Entwerfen; Park Books Zürich



Das Schulhaus im Kornfeld; Paspels; Architekt Valerio Olgiati; Edition Dino Simonetti, 1998



Zeitgenössische Wohnraumkonzeption; Haus in Küsnacht von Käferstein Meister; werk, bauen + wohnen 9/2011



Schulhaus Grono; Tragwerkkonzept des Architekten Raphael Zuber und der Ingenieure Conzett Bronzini Gartmann; Bündner Monatsblatt; 2-2012



Heimaten machen; Textbeitrag mit M. Bühler, F. Dettli, E-M Rieping, M. Šik, J. Smolenicky, D. Studer in Paris-Architecture et Utopie, Projets d'urbanisme pour l'entrée dans le 21ème siècle; édité par Kristin Feireiss, Ernst & Sohn Berlin 1989



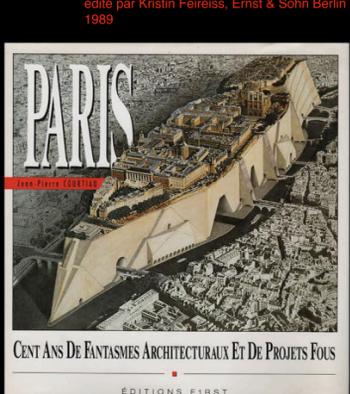
Architetti dal Ticino; l'industria delle costruzioni n. 391, settembre-ottobre 2006



Lernen aus ganzheitlichen Erfahrungen; Loipahöhta; Institut für Architektur und Raumentwicklung, Universität Liechtenstein Vaduz 2012



Exposition The Modern City in Europe 1870-1996; Urban Visions of Artists and Architects; Museum of Contemporary Art Tokyo 1996



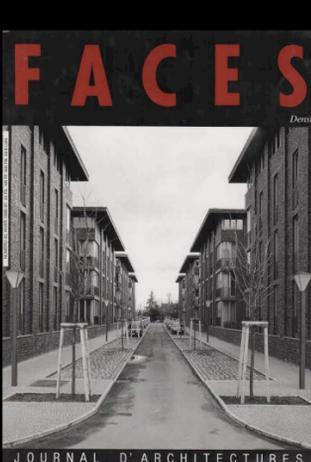
Paris cent ans de fantasmes architecturaux et de projets fous; édité J.P. Courtiau, Paris 1990



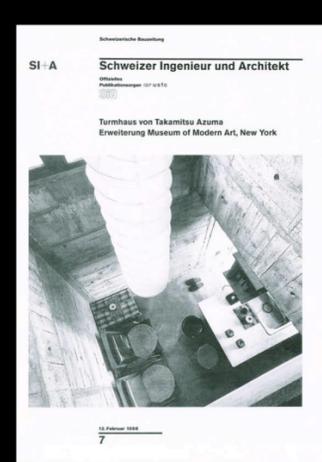
Spazio ed Identità; Textbeitrag im Katalog der Ausstellung Architettura di Passaggio, Sguardi sull'architettura dal Ticino, 2006



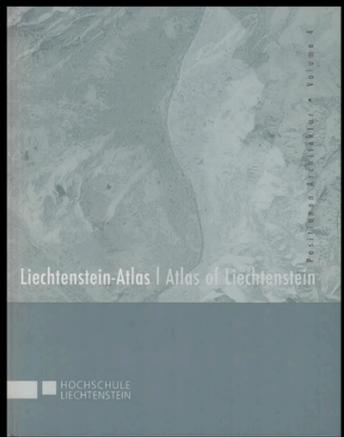
2000 In der Schwebe, gelassen; Altneu, Miroslav Šik; De aedibus, Quart Verlag Luzern, 2000



Le tout est supérieur à la somme de ses parties; la cité Malchowweg à Berlin-Hohenschönhausen; Architectes H.Kollhoff et H. Timmermann; FACES n. 40, hiver 1996-9



Ein Haus der Weite; Turmhaus vom Architekten Takamitsu Azuma; Schweizer Ingenieur und Architekt Nr. 7, 12. Februar 1998



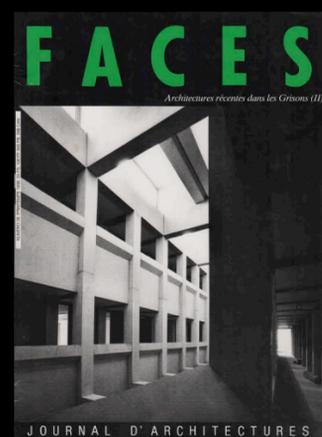
Wohnungsbau – Eine kontinuierliche Reinterpretation archaischer Bedürfnisse; Positionen Architektur - Volume 4, Lichtenstein-Atlas; Michael Imhof Verlag GmbH & Co. KG 2008



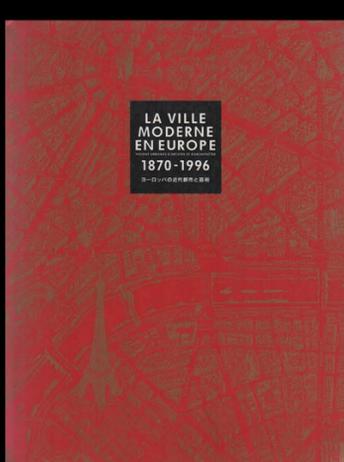
Doppelte Wirklichkeit; Erweiterung Schulanlage Rüschtikon von Ramser Schmid Architekten; werk, bauen + wohnen 10/2007



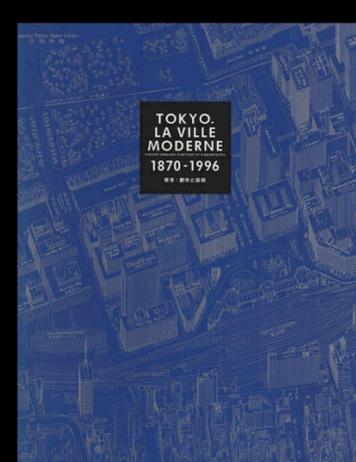
Haus Gartmann und die städtebauliche Bedeutung seiner innenräumlichen Konfiguration; Koordinaten der Architektur #1, Edition a-b.ch 2002



Ambiances; Centre catholique romain St. Antonius, Egg; Architecte M. Šik; FACES n. 38, printemps 1996



The Modern City in Europe 1870-1996; Urban Visions of Artists and Architects; Museum of Contemporary Art; Three Light Co, Ltd, Tokyo 1996



Tokyo, the Modern City 1870-1996; Urban Visions of Artists and Architects; Museum of Contemporary Art; Three Light Co, Ltd, Tokyo 1996



Eine Giraffe, die Kopfstand macht; Textbeitrag im Katalog der Ausstellung The Modern City in Europe 1870-1996; Museum of Contemporary Art; Three Light Co, Ltd, Tokyo 1996

Kazuo Shinohara
篠原一男

12-2015

Tradition – Maschine – Mysterium –
Meister und Schüler – Schönheit
des Chaos – und: Normengeschichte,
Copper Lane in London

werk,
bauen+wohnen





«Eine Maschine, die progressive Anarchie produziert»: Das *House in Yokohama*, das Shinohara als Büro und Teehaus nutzte, erbaut 1985. Blick aus dem mit zwei

Tatami-Reisstrohmatten ausgelegten Zimmer im Untergeschoss. Die architektonischen Elemente erscheinen völlig voneinander entkoppelt. Bild: Terutaka Hoashi

Tradition Kubus Maschine Chaos

Produktive Widersprüche im Werk von Kazuo Shinohara

Das eigene Schaffen hat der japanische Meister-Architekt selber in vier Stile unterteilt. Sein Entwurfsinteresse bewegte sich dabei von einer konzeptuellen Sicht auf die japanische Architekturtradition hin zu einer Auseinandersetzung mit der chaotischen Grossstadt Tokio. Nebst einem ungewöhnlichen Blick auf die eigene Arbeit faszinieren im Werk von Shinohara die enge Bindung von Praxis und Theorie sowie eine Haltung, die die eigene Arbeit bewusst in ein Spannungsverhältnis zu kulturellen und gesellschaftlichen Themen setzt.

Alberto Dell'Antonio und Tibor Joanelly

Gemessen am bedeutenden Einfluss, den der 1925 geborene Kazuo Shinohara auf mehrere Generationen japanischer Architekten ausübte, ist sein Werk im Westen erstaunlich wenig bekannt. Die Gründe dafür mögen im experimentellen Charakter seiner Arbeitsweise liegen, wie auch in der engen Verschränkung seines gebauten Werks mit eigenen theoretischen Schriften. Bei der Lektüre der wenigen ins Deutsche oder Englische übersetzten Texte fügen sich verschiedenste intellektuelle Perspektiven zu einem mehrdimensionalen Bild ähnlich einem kubistischen Gemälde. Es erfordert, dass man sich auf Unbekanntes einlässt.

Beim Zugriff auf das gebaute Werk ergibt sich eine Vielzahl von Schwierigkeiten: Viele Bauten sind nicht zugänglich oder existieren nicht mehr. Die zu meist kleinen Wohnhäuser präsentieren sich abstrakt,

sperrig und untereinander widersprüchlich, und ohne ihren theoretischen Hintergrund zu kennen, verleiten sie zu oberflächlicher Rezeption und Interpretation. In der Gesamtsicht vereinigen sie sich aber – einer Reihe von Laborversuchen gleich – von selbst zu einem Untersuchungsfeld, das sich zwischen den komplementären Begriffspaaren Haus und Stadt, Tradition und Funktion sowie sogar zwischen Individuum und Gesellschaft aufspannt. Der Heterogenität von Theorie und Bauten begegnet Shinohara ab Mitte der 1970er Jahre mit dem Begriff des «Stils»: Seither unterteilt er das eigene Schaffen in aufeinanderfolgende Perioden, es werden zuletzt vier sein. Jeder Stil entspricht einem Forschungsabschnitt, der eine bestimmte Raumkonzeption an der gesellschaftlichen Situation in Japan spiegeln soll.¹

Gegensätze

Shinoharas erstes Haus, das *House in Kugayama* (1954) ist eine eigentliche Hommage an Ludwig Mies van der Rohe. Zugleich erscheint es als ein Akt der Reverenz zu Kenzo Tanges eigenem Wohnhaus, das dieser etwa zur selben Zeit gebaut hat (vgl. S. 33). Die formale Reduktion dieses Erstlingswerks zeigt wichtige Aspekte des *Ersten Stils*.² Das Haus kann als Versuch gesehen werden, die materielle und spirituelle Essenz des traditionellen japanischen Raums in der Zeit weiterzuentwickeln. Zugleich grenzt sich Shinoharas Ansatz ab vom zu jener Zeit in Japan vorherrschenden Versuch der Anreicherung funktionalistischer Architektur mit traditioneller Symbolik.

Als ausgebildeter Mathematiker begegnet Shinohara der Tradition mit konzeptionellen Begriffen (etwa «männlich-weiblich», vgl. das Interview von Christian Kerez mit Shuntaro Tanikawa auf S. 21–26), die schliesslich in ein abstraktes Raumkonzept münden.³ Dabei erscheint er stark durch Sigfried Giedion beeinflusst, dessen Buch *Raum, Zeit, Architektur* 1955 ins Japanische übersetzt wird, und den er für die Fähigkeit bewundert, die Entwicklung der westlichen Architektur historisch in eine Beziehung zum jeweiligen mathematischen Denken zu setzen.⁴ Allerdings – und das ist typisch für seine Arbeitsweise – verneint Shinohara die Möglichkeit einer direkten Übertragung von Giedions Konzepten auf Japan. *Raum, Zeit, Architektur* ist mehr Anstoss zu eigenen grundsätzlichen Überlegungen als ein verbindlicher geistiger Kontext, innerhalb dessen eine Theorie entwickelt werden könnte. Die westliche Denkweise

1 Eine grafische Übersicht über die vier Stile findet sich zusammen mit der Auflistung von Bauten, Texten und Ausstellungen, in: *The Japan Architect* 93, Frühling 2014.

2 1954–1969, vom *House in Kugayama* bis zum *South House in Hanayama*.

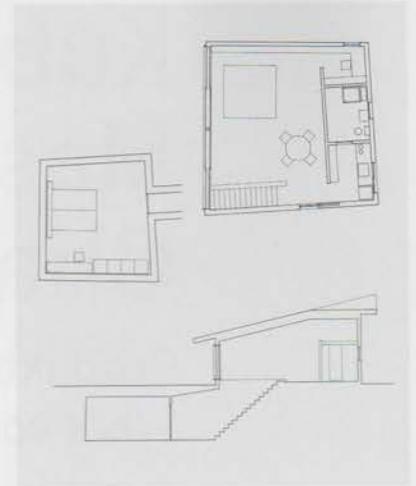
3 Kazuo Shinohara, *The Three Primary Spaces*, in: *The Japan Architect*, Tokio, August 1964. Es handelt sich dabei um einen topologischen Raum, der von den Eigenschaften «funktional», «ornamental» und «symbolisch» definiert wird.

4 Kazuo Shinohara, *The Japanese Conception of Space*, in: *The Japan Architect*, Tokio, Juni 1964.

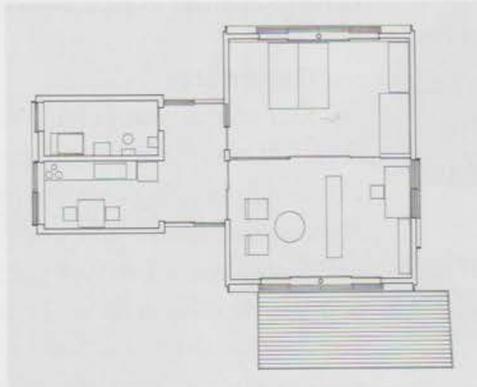
1



House in Kugayama
Bild: Chuji Hirayama



House of Earth



Tanikawa House



House in White
Bild: Shigeo Okamoto ©Shokokusha Photographers



South House in Hanayama
Bild: Koji Taki



Umbrella House
Bild: Osamu Murai

- 1954 House in Kugayama
- 1958 House in Kugayama No. 2
- 1958 Tanikawa House
- 1960 House in Chigasaki
- 1960 House in Komae

- 1961 House with a Big Roof
- 1961 Umbrella House
- 1963 House with an Earthen Floor
- 1965 North House in Hanayama
- 1966 Asakura House

- 1966 House in White
- 1966 House of Earth
- 1967 Yamashiro House
- 1968 South House in Hanayama
- 1968 Suzusho House

dient als eine Art Gegenform, an der die japanische Wirklichkeit und ihre kulturelle Grundlage gemessen und zugänglich gemacht werden. Die aus dem traditionellen japanischen Bauen gewonnenen konzeptionellen Möglichkeiten versucht Shinohara im *Ersten Stil* systematisch von einem Entwurf zum nächsten auszuloten, was zu einer Reihe programmatischer Bauten führt, an denen er seine theoretischen Überlegungen gleichermaßen entwickelt und überprüft.

Die rekursive Arbeitsweise führt Shinohara um 1970 dazu, mit der Tradition zu brechen und sich mittels eines «Antistils» ihrem «Gegenraum» zu widmen. Mit dem *Zweiten Stil*⁵ tritt eine konzeptionelle Räumlichkeit ganz an die Stelle des konkreten Denkens. Wenn die Hinwendung zur Tradition zuvor immer auch eine Abkehr vom japanischen Mainstream der Nachkriegszeit war – auch von der Architektur des Metabolismus –, so kann Shinoharas «Antistil» wiederum als eine gesuchte Gegenposition gesehen werden. Ironischerweise erfolgt dieser Wandel gerade in dem Moment, in dem sich viele Architekten im Zuge der auch Japan erschütternden studentischen Unruhen um 1968 der Tradition zuwenden.

Produktive Anverwandlungen

Shinohara bezieht sich während seiner ganzen Schaffenszeit gerne auf Einflüsse anderer Fachbereiche und Kulturen. Dabei handelt es sich jeweils weniger um eine direkte Übertragung integraler Konzepte als um die Anverwandlung von Inspirationsquellen ausserhalb der Architektur oder des eigenen kulturellen Kontexts – oder von dessen Rändern. Der freie und widersprüchliche Umgang mit Quellen findet in seinem Denken eine Entsprechung in der postulierten «Akzeptanz irrationaler Tatsachen», die Shinohara als Bestandteil des menschlichen Wesens sieht und auch auf den Entwurf seiner Bauten anwendet, um den «Filter zwischen sich und den physischen Dingen» periodisch zu verändern.⁶ Es ist genau dieses Verfahren des Manipulierens von Einflussgrößen, das zu einem sprunghaften Wechsel von Versuchsanordnungen zwischen den vier unterschiedlichen «Stilen» und letztlich zu einem äusserst heterogenen Werk führt.

So stellt Shinohara mit der Einführung des «Gegenraums» im *Zweiten Stil* dem tradierten, durch handwerkliche Regeln bestimmten japanischen Raum bewusst das Konzept eines an die amerikanische *Minimal Art* erinnernden weissen Kubus entgegen und legt damit die Basis für seine, nach eigenem Bekun-

den sehr persönliche, antithetische und durch eine ambivalente Haltung geprägte Arbeitsweise.⁷ In seinen Texten pendelt Shinoharas Denken zwischen der Schilderung einer inneren Gefühlswelt und der Rolle des aussenstehenden Betrachters⁸ und lässt den Leser Zeuge eines intimen Prozesses werden, der sich in Wechselwirkung von Rationalität und Intuition entfaltet. Die japanische Kultur, bekannt für ihre eigenwillige Assimilationsfähigkeit gegenüber Fremdem und der Koexistenz von Widersprüchen, erlaubt es Shinohara, in seiner Denkweise beweglich zu bleiben ohne sich dabei selber in Widersprüche zu verstricken. Ähnlich der «räumlichen Spaltung»⁹ in den Häusern des *Zweiten Stils*, die sich gleichermaßen trennend und verbindend auf die Raumkomposition auswirkt, gelingt es ihm, eine Brücke zu schlagen zwischen dem Archaisch-Menschlichen auf der Ebene des Individuums und dem Programmatisch-Abstrakten auf der Ebene der Gesellschaft.

Produktion von Bedeutsamkeit

Auf der Suche nach einer Raumkonzeption im Gleichschritt mit den rasanten gesellschaftlichen Veränderungen lässt sich Shinohara in seinem *Dritten Stil*¹⁰ von der französischen (post-)strukturalistischen Philosophie inspirieren. Die Begegnung mit dem Denken von Claude Lévi-Strauss, Roland Barthes, Gilles Deleuze und Félix Guattari leitet einen Paradigmenwechsel ein. 1974 erscheint die japanische Übersetzung von Deleuzes Studie über Marcel Prousts monumentalen Roman *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*.¹¹ Man könnte sagen, dass Deleuzes Erkundung der proustschen Poetik – einer «antilogischen» Montage von in sich geschlossenen Episoden und Textelementen – die bisweilen sprunghafte Arbeitsmethode Shinoharas, seine räumlichen Absichten und die Reflexion über das eigene Werk auf ein neues theoretisches Niveau hebt. Die Begriffe «Stil» und «Maschine» sind direkt Deleuzes Buch entliehen. In gleicher Weise wie sich Shinohara an der Wende vom *Ersten* zum *Zweiten Stil* mittels des Konzepts des «abstrakten Kubus» zugleich von der japanischen Tradition und vom europäischen Funktionalismus der 1920er und 1930er Jahre abgrenzt, will er den Begriff der «Maschine» vorerst nicht in einem modernistischen Sinne als Verneigung vor der Technologie verstanden wissen, sondern als architektonischen Mechanismus, der auf die Produktion von Bedeutsamkeit in Räumen ausgerichtet ist.

5 Den *Zweiten Stil* fixiert Shinohara zwischen 1970 und 1974 und den Bauten *Uncompleted House* und *Prism House*.

6 Kazuo Shinohara, *Beyond Symbol Spaces*, in: *The Japan Architect* 174, Tokio, April 1971, S. 88.

7 Vgl.: Kazuo Shinohara, *Die wilde Raummaschine*, in: Reinhard Gieselmann (Hg.), *Prolegomena* 33, Wien 1980, S. 44: «Ich kam zu der Erkenntnis, dass man das alte System zunächst verneinen muss, um seine Existenzberechtigung in der heutigen Gesellschaft zu gewährleisten. Von jener Zeit an ist eine solche ambivalente Haltung einem Gegenstand gegenüber einer der Grundsätze meiner Architekturmethode.»

8 Kazuo Shinohara, wie Anm. 6, S. 82.

9 Kazuo Shinohara, wie Anm. 6, S. 88.

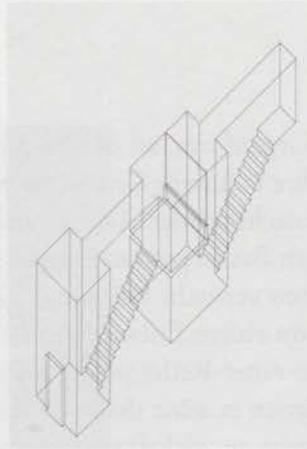
10 1976–1983, von der *Tanikawa Residence* bis zum *Higashi-Tanigawa Complex*.

11 *Puruusuto to shiinyu: Bungaku kikai toshitenno «ushitnawareta toki wo motomete»*, dt.: *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit als Literaturmaschine*, Hosei 1974; Deutsch: *Proust und die Zeichen*, Frankfurt am Main, Berlin 1978. Zu den Wechselwirkungen zwischen Poststrukturalismus und japanischer Architektur: Gary Genosko, *Felix Guattari, An Aberrant Introduction*, London, New York 2002.

2



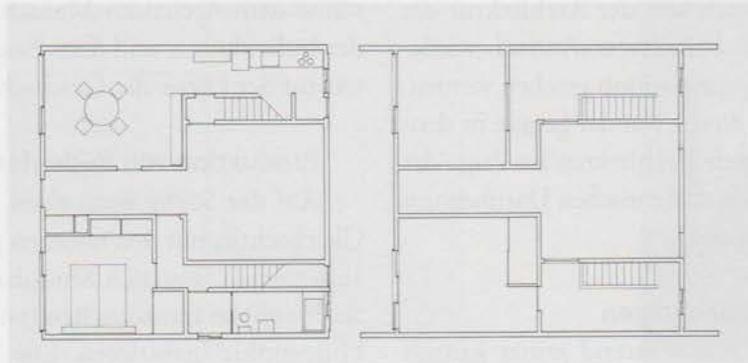
House in Higashi-Tamagawa
Bild: Masao Arai
© The Japan Architect



Repeating Crevice



Cubic Forest
Bild: Shigeo Okamoto ©Shokokusha Photographers



Shino House



House in Seijo
Bild: Hiroaki Tanaka



The Uncompleted House
Bild: Osamu Murai © Shokokusha Photographers

- 1970 Shino House
- 1970 The Uncompleted House
- 1971 Cubic Forest
- 1971 Repeating Crevice

- 1971 Sea Stairway
- 1971 Sky Rectangle
- 1972 House in Kugahara
- 1973 House in Higashi-Tamagawa

- 1973 House in Seijo
- 1974 Prism House

Mit der Fertigstellung der *Tanikawa Residence* entfaltet die Maschine als begriffliches Zentrum des *Dritten Stils* eine ungekannte Kraft. Das Haus für einen sehr bekannten japanischen Dichter überlagert kontrastierend eine abstrakt wirkende Dachform mit dem schräg abfallenden, erdbelassenen Boden zu einer Art Sinn-Generator, der in erster Linie durch die Bewegung einer Person durch den Raum aktiviert wird (vgl. das Interview von Christian Kerez mit Shuntarō Tanikawa auf S. 21–26).

Haus und Stadt

Ein vergleichbares kontrastierendes Prinzip wendet Shinohara dann beim darauf folgenden Haus an, dem *House in Uehara* im Orbit des Eisenbahn- und Metroknotens Shibuya, einem Subzentrum von Tokio. Zwei frei stehende und vier in eine monolithische Betonhülle eingebettete, verzweigte Betonstützen ermöglichen dort die Einhaltung der möglichen Bauhöhe und das Auskragen des Volumens über einen Carport und den Eingang. Die Trennung von Tragstruktur und räumlicher Artikulation durch einen Holz-Zwischenboden erzeugt eine Wahrnehmung, die zwischen Chaos und Ordnung oszilliert. In Anlehnung an Lévi-Strauss' «wildes Denken»¹² spricht Shinohara nun über «Wildheit». Verstärkt wird diese intellektuelle Bezugnahme, weil der Bauherr noch während der Bauphase ein Kinderzimmer auf dem Dach fordert, das nicht mehr in die Gesamtkonzeption integriert werden kann. Lévi-Strauss' Gedanken zur *Bricolage*¹³ scheinen hier nicht nur ein Angebot für die Lösung eines Entwurfsproblems gewesen zu sein, sondern auch eine Antwort auf die architektonische Herausforderung der chaotischen Grossstadt Tokio. Die merkwürdig erscheinende, unvermittelte Art, in der das Dachzimmer auf die Betonhülle des Hauses gesetzt ist, wird für Shinohara zu einem Ausdrucksmittel, das die «Wildheit» des unübersichtlichen Innenraums mit dem «Dschungel» der Metropole aussen verbindet.

Die Isolierung und Rekombination der beiden Begriffe «Wildheit» und «Maschine» zur «Wilden Raummaschine» führt Shinohara Anfang der 1980er Jahre zu generellen Betrachtungen über die japanische Stadt (vgl. den Artikel von Mathias Müller und Daniel Niggli auf S. 38–45). In Gedankengängen dieser Art spiegeln sich Anstrengungen, deren ungeplante Form zu verstehen und für die eigene Arbeit verfügbar zu machen. Die Problematik der urbanen Planung siedelt

Shinohara dabei zwischen der Lösung einer mathematischen Formel mit sehr vielen Variablen¹⁴ und der Erkenntnis an, dass es sich bei Tokio um ein «Phänomen» handle und somit um ein irrationales System¹⁵, dem nicht mit den herkömmlichen Instrumenten des (westlichen) Städtebaus beizukommen sei. – Findet diese Haltung nicht ein Bild in der berühmten *Grossen Welle* auf einem Holzschnitt von Hokusai, deren Kraft sich Fischerboote geschickt aussetzen?

In Analogie zur Mondfähre des amerikanischen Apollo-Programms oder zum Mitte der 1970er Jahre modernsten Kampfflugzeug der US Navy setzt Shinohara das Haus des *Vierten Stils*¹⁶ in Bezug zu einem System höherer Ordnung. Er sieht das Wohnhaus als «die Nasenspitze eines viel grösseren Maschinengefüges», dessen funktionale Logik ein irrationales Aussehen hervorbringe, weil innere Verbindungen nicht sichtbar seien.¹⁷ Entgegen früheren Beteuerungen «huldigt» nun Shinohara direkt der «Maschine, die sich aus dem Geist der 1920er Jahre kristallisierte».¹⁸ Er verbindet sie mit der «progressiven Anarchie» der japanischen Stadt, die eine positive Kraft verkörpere: «Eine Stadt, die unaufhörlich solche Vitalität hervorbringt, ist der Menschheit grossartigste, unabsichtlich geschaffene Maschine.»¹⁹ Die Entkopplung von Form und Funktion wird so zum bestimmenden Kriterium von Shinoharas *Viertem Stil*.

Chaos

Es erstaunt nicht, dass Shinoharas erste Auslandsreise nach Afrika führt und nicht nach Europa. Er erhofft sich, dort jene «Wissenschaft vom Konkreten»²⁰ vorzufinden, die in der Sicht des Anthropologen Lévi-Strauss für viele nichteuropäische Stammesgesellschaften charakteristisch ist und gemäss Shinoharas Meinung ebenso auf die japanische Kultur zutreffen muss. Im japanischen Alltag gehen automatisierte Hochtechnologie und archaisches Shinto-Ritual scheinbar nahtlos ineinander über.²¹ In der besonders kreativen Schaffensperiode nach dem *House in Uehara* gleichen einige Bauten tatsächlich archaischen Ritualobjekten, so etwa das *House in Hanyama No. 3*, das in der Giebelansicht seltsam wesentliche Züge trägt. Mit zunehmender internationaler Bekanntheit und Reisetätigkeit begegnet Shinohara auch der europäischen Stadt – allerdings dient ihm diese wiederum als «Gegenform», um zu einem konzeptionell nutzbaren Verständnis der ungeordnet erscheinenden Grossstadt Tokio zu kommen.

12 Claude Lévi-Strauss, *Das wilde Denken*, Frankfurt am Main 1973.

13 Claude Lévi-Strauss, wie Anm. 12, S. 29.

14 Kazuo Shinohara, wie Anm. 7, S. 55.

15 Kazuo Shinohara, wie Anm. 7, S. 53.

16 1984–2006, vom *House in Yokohama* bis zum Projekt für ein *House in Tateshina*.

17 Kazuo Shinohara, *Auf dem Weg zur Architektur*, in: *Baumeister* 11/1984, München, S. 47.

18 Kazuo Shinohara, wie Anm. 17, S. 51.

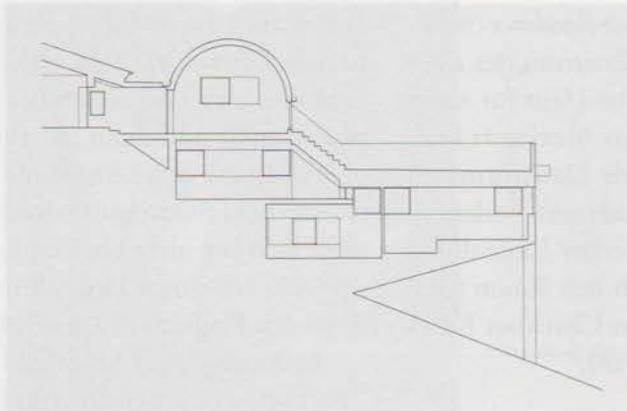
19 Kazuo Shinohara, wie Anm. 17, S. 49.

20 Claude Lévi-Strauss, wie Anm. 12, S. 11–48.

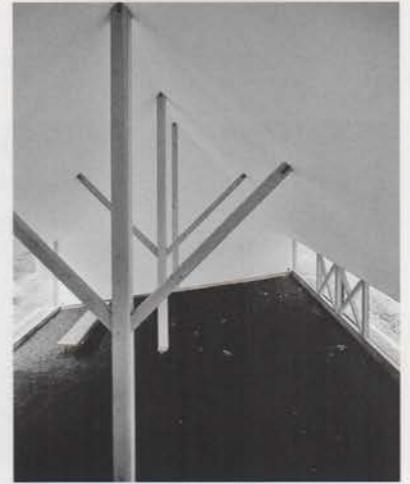
21 Mit heutiger Kenntnis der erst 2011 publizierten Aufsätze von Lévi-Strauss zu Japan erscheint Shinoharas Afrika-Reise zusätzlich bedeutend, weil es gerade Lévi-Strauss war, der in Japan eine «humane Moderne» zwischen entwickelter und primitiver Zivilisation verwirklicht sah.

Vgl.: Claude Lévi-Strauss, *Die andere Seite des Mondes*, Frankfurt am Main 2012.

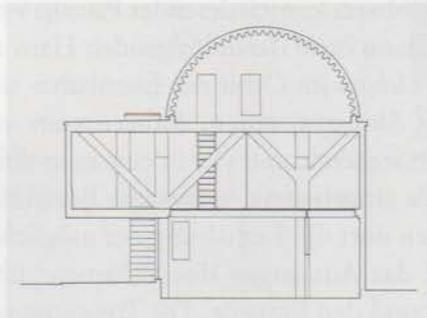
3



House in Hanayama No. 4



Tanikawa Residence
Bild: Masao Arai © The Japan Architect



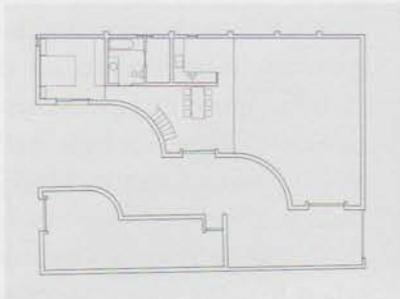
House in Uehara



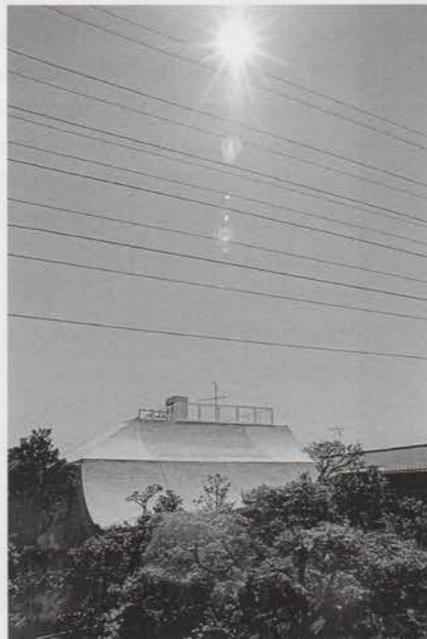
House in Hanayama No. 3
Bild: Tomio Ohashi



House on a Curved Road
Bild: Tomio Ohashi



House in Kuruizawa



House under High-Voltage Lines
Bild: Tomio Ohashi

- 1974 Tanikawa Residence
- 1975 House in Karuizawa
- 1976 House in Itoshima
- 1976 House in Uehara
- 1977 House in Ashitaka

- 1977 House in Hanayama No. 3
- 1978 House on a Curved Road
- 1980 House in Hanayama No. 4
- 1981 House under High-Voltage Lines
- 1982 Higashi-Tamagawa Complex

- 1982 Ukiyo-e Museum Matsumoto
- 1980 DOM Headquarters Köln (unbuilt)
- 1981 Goto House (unbuilt)

22 Kazuo Shinohara, *Chaos and Machine*, in: *The Japan Architect: Shinkenchiku* 373, Mai 1988, Tokio, S. 27.

23 Kazuo Shinohara, wie Anm. 22, S. 31.

24 Im Aufsatz *Chaos and Machine* erwähnt er den russischen Physikochemiker und Nobelpreisträger Ilya Prigogine, dessen Buch *Order out of Chaos*, New York 1984, er wohl kannte.

25 Insbesondere an *Nouvelle Vague* von 1990 und an *Hélas pour moi* von 1993.

Das kleine *House in Yokohama*, das er etwa zeitgleich mit der *Centennial Hall* des Tokyo Institute of Technology für sich selber baut, leitet den *Vierten Stil* ein. Der Bau ist die radikalste Umsetzung der an der Wende vom *Zweiten* zum *Dritten Stil* festgelegten Paradigmen. Wie im kubistischen Gemälde mischen sich darin verschiedenartige, einander nicht logisch zuordenbare Elemente: Flächen und Volumen, funktionale und symbolische Teile, abstrakte Formen und collagierte Realitätsfragmente. Shinohara vergleicht die Wirkung der stark voneinander unterschiedenen Teile mit «Zufallsrauschen», mit einem chaotischen Zustand in der Akustik, entsprechend der Wahrnehmung der japanischen Grossstadt. Die naheliegende Feststellung, dass reines Chaos nicht direkt in Architektur und Städtebau umgesetzt werden könne, münzt er um in das Postulat einer Schönheit, die aus einem zufälligen Zustand von Objekten entstehe.²² Er ist freilich «interessiert am Mechanismus innerhalb des Chaos, der eine neue Form von Energie» hervor-

bringe, vergleichbar mit den «Qualitäten eines Organismus».²³ Diesen sieht er nun generell als Ausdruck steter Bewegung und Veränderung, fassbar durch die Erkenntnisse von Biologie und Chaostheorie.²⁴ Die «progressive Anarchie» des *House in Yokohama* erinnert nicht zuletzt an Filme der 1990er Jahre von Jean-Luc Godard, in denen Bilder und Tonspur entkoppelt sind.²⁵

Nach wenigen Jahren eigener Nutzung wird das *House in Yokohama* abgerissen, weil sein Grundstück verkauft werden muss. Ironie des Schicksals: Wie es seine Architektur vorgibt, so löst sich das späte Meisterwerk im Chaos von Gross-Tokio auf und kann heute nur noch aus unendlicher Ferne beschrieben werden. Doch das mit ihm kurzzeitig erfüllte Versprechen einer Architektur der vitalen Veränderung, die die Verhältnisse von Haus und Stadt, Tradition und Moderne sowie Individuum und Gesellschaft in ein spannungsvolles Ganzes versetzt, hilft, diesen Verlust zu verschmerzen. —

Alberto Dell'Antonio (1962) ist Architekt in Zürich. Er unterrichtet an der ZHAW Entwurf und Konstruktion. 1996 traf er Kazuo Shinohara für ein längeres Architekturgespräch in Tokio.

Résumé

Tradition – cube – machine – chaos Contradictions productives dans l'œuvre de Kazuo Shinohara

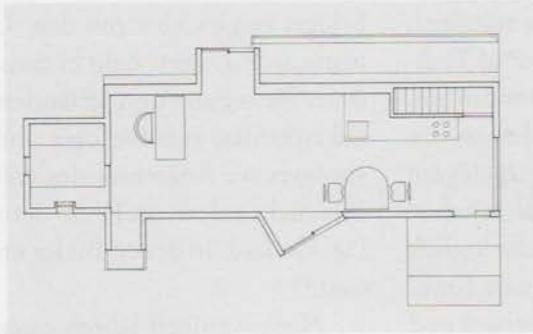
Le maître japonais de l'architecture né en 1925 a divisé lui-même son œuvre en quatre styles. Son intérêt de créateur s'est donc déplacé d'une vision conceptuelle de la tradition architecturale japonaise vers une confrontation avec la métropole de Tokyo. Ce qui caractérise le travail théorique et pratique de Shinohara, c'est une remise en question constante de ses propres représentations. Chaque construction le conduisait à formuler un problème architectural fondamental comme un devoir qu'il réalisait de manière programmatique lors de sa prochaine construction. Alors que la tentative de concilier impact et construction de maisons traditionnelles avec un mode de vie moderne a marqué le *premier style* de Shinohara, il essaya, dans son *deuxième style*, de se démarquer de la tradition par l'abstraction et la non-matérialité. Avec son *troisième style* commença une enquête profonde des concepts du (post-)structuralisme français. Le *quatrième style* mena Shinohara à ce qui'il nomma le *Modern Next* – un mode de travail pour capturer les conditions de la métropole à la limite de la virtualisation. Tous ses styles et toutes ses constructions ont en commun sa capacité d'exacerber des contradictions culturelles, technologiques et artistiques et d'en faire quelque chose de productif.

Summary

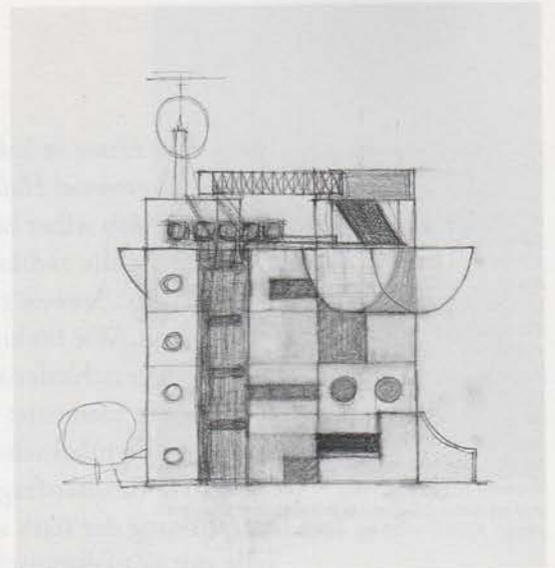
Tradition – Cube – Machine – Chaos Productive Contradiction in the Working Methods of Kazuo Shinohara

The Japanese master architect, born in 1925, himself divided his creative work into four styles. His interest as a designer shifted from a conceptual view of Japanese architectural tradition to an examination of the chaotic metropolis of Tokyo. Shinohara's theoretical and practical way of working was marked by a constant verification of his own ideas. With each completed building he formulated a basic architectural problem as a task to be re-examined and implemented both experimentally and programmatically by his next building. Whereas Shinohara's First Style is strongly shaped by an attempt to reconcile the impact and construction of traditional houses with modern lifestyle, in his Second Style he sought to distance himself from tradition through an increase of abstraction and non-materiality. With the Third Style he began a deeper investigation of a number of terms extracted from French post-structuralism. The Fourth Style led Shinohara to what he called the Modern Next – a mode of working set to capture the circumstances of the modern megacity at the threshold of virtualisation. All four styles and the individual buildings they comprise share an ability to pinpoint technological and cultural contradictions and recast these in strikingly productive ways.

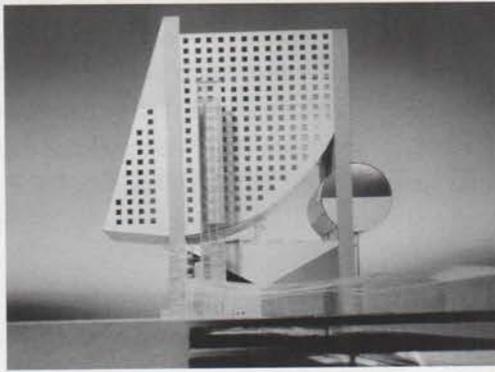
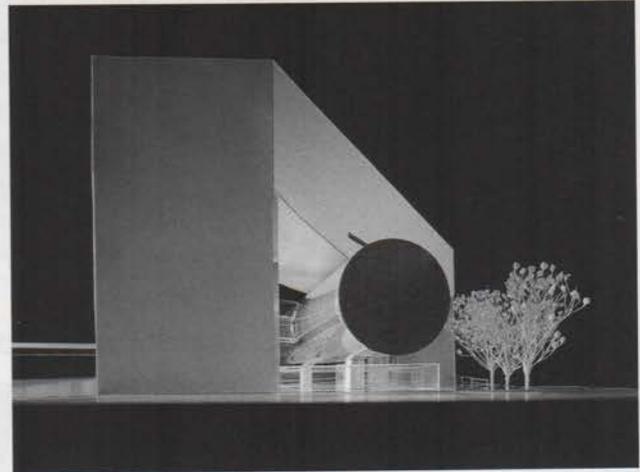
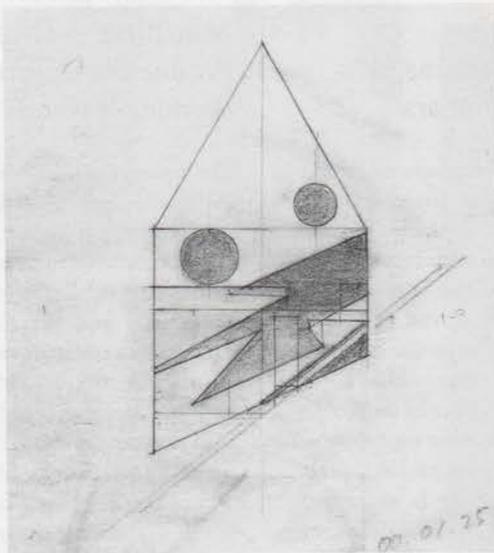
4



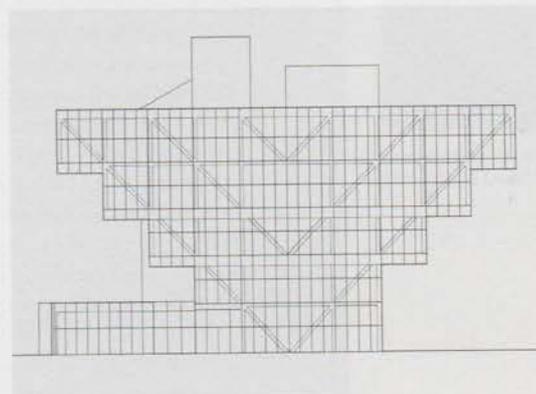
House in Yokohama



Centennial Hall Tokyo Tech

Euralille Hotel Project
Bild: Terutaka HoashiHelsinki Contemporary Art Museum Project
Bild: Terutaka Hoashi

House in Tateshina Project



Kumamoto-Kita Police Station

1985 House in Yokohama
1987 Centennial Hall Tokyo Tech
1988 Clinic in Hanayama
1988 Hanegi Complex
1988 Tenmei House
1990 K2 Building
1990 Kumamoto-Kita Police Station
1986 The 2nd National Theatre Project
1986 Tokyo Opera House Project

1989 Paris: Circus on Seine Project
1990 Agadir Convention Center Project
1991 Repeating Crevice Annex Project
1992 Euralille Hotel Project
1992 New Addition to Ukiyo-e Museum Project
1992 Uncompleted House Annex Project
1993 Helsinki Contemporary Art Museum Project

1993 Project for Hamburg Urban Vision Project
1995 Yokohama International Port Terminal Project
2006 House in Tateshina Project



Ausblick auf einen *Fünften Stil*? Mit spitzem Giebel und einem andeutungsreichen, zart-kraftvollen Innenraum scheint das letzte Projekt Shinoharas für ein

House in Tateshina «auf dem Weg zur Architektur» gewesen zu sein. Bild: © Kazuo Shinohara Estate, Tokyo Institute of Technology

INTERDISZIPLINÄRE ZUSAMMENARBEIT INGENIEURE UND ARCHITEKTEN
INTERDISCIPLINARY COOPERATION ENGINEERS AND ARCHITECTS

GKE | VONEINANDER LERNEN:
GRUNDLAGEN
KONSTRUKTIVES ENTWERFEN

LEARNING FROM EACH OTHER:
PRINCIPLES OF
CONSTRUCTIVE DESIGN

GUL | EIN WERKSTATTBERICHT:
GRUNDLAGEN
URBAN LANDSCAPE

A STUDIO REPORT:
PRINCIPLES OF
URBAN LANDSCAPE

Zürcher Hochschule
für Angewandte Wissenschaften

zh
aw

Architektur, Gestaltung
und Bauingenieurwesen

GKE | VONEINANDER LERNEN:

GRUNDLAGEN

INTERDISZIPLINÄRE ZUSAMMENARBEIT INGENIEURE UND ARCHITEKTEN
INTERDISCIPLINARY COOPERATION ENGINEERS AND ARCHITECTS

KONSTRUKTIVES ENTWERFEN

LEARNING FROM EACH OTHER:

PRINCIPLES OF

CONSTRUCTIVE DESIGN

Zürcher Hochschule
für Angewandte Wissenschaften

zh
aw

Architektur, Gestaltung
und Bauingenieurwesen

Institut Konstruktives Entwerfen

| IDENTIFIKATION MIT EINER GEMEINSAMEN BAUKULTUR

IDENTIFICATION WITH A SHARED CULTURE OF BUILDING

Alberto Dell'Antonio

Allen Sinnkrisen zum Trotz, die sich in der bewegten Zusammenarbeit zwischen den zwei Teildisziplinen Bauingenieurwesen und Architektur abgespielt haben, wird die gebaute Umwelt durch unsere bewusste oder unbewusste Vorstellung von Baukultur geprägt. Vor dem Hintergrund der damit verbundenen Verantwortung lassen sich die achtjährigen Bemühungen im Pflichtfach «Grundlagen Konstruktives Entwerfen», das die Architektur- und Bauingenieurstudierenden im ersten Studienjahr gemeinsam besuchen, als eine Bewusstseinsbildung für die übergeordnete Bedeutung unserer Baukultur verstehen.

Dementsprechend ist diese gemeinschaftliche Arbeit durch die kontinuierliche Veränderung der Rollenverteilung von Architekt und Bauingenieur geprägt. Ein Blick auf deren geschichtliche Entwicklung in der Neuzeit und der darauffolgenden Industrialisierung offenbart eine zunehmende Spezialisierung, die als Konsequenz aus der Wechselwirkung zwischen der gestiegenen Komplexität der Bauaufgaben und der Ausweitung der wissenschaftlichen Fachgebiete zu betrachten ist. Es gibt jedoch Anzeichen dafür, dass diese Fragmentierung der baulichen Fachkompetenz der verschiedenen Berufsgattungen durch einen kompensatorischen Vernetzungsprozess unserer Informationsgesellschaft relativiert werden könnte. Trotz der Irreversibilität dieses über weite Strecken selbstorganisiert verlaufenden Wandels liesse sich jedoch durch entsprechende Weichenstellungen eine neue Form von Zusammenarbeit zwischen Bauingenieuren und Architekten etablieren, die sich innerhalb des Spezialisierungsprozesses ihrer Teildisziplinen synergetisch weiterentwickeln könnte. Eine solche Perspektive nährt die Hoffnung, dass sich eine neue ganzheitliche Baukultur entwickeln könnte, ähnlich der vorindustriellen Baukultur, die von der nostalgisch verklärten Figur des Baumeisters personifiziert wurde. Mit dem Fach «Grundlagen Konstruktives Entwerfen» soll eine Weiche im Bereich der Lehre gestellt werden. Dies soll dazu beitragen, dass sich Architekten und Bauingenieure von ihrer Statistenrolle emanzipieren und eine aktivere, verantwortungsbewusstere Rolle einnehmen, was die gemeinsame Gestaltung unserer gebauten Umwelt betrifft. Damit sie sich als Teil einer gemeinsamen Baukultur wiedererkennen können, ist ein Verständnis ihrer Arbeit in Bezug auf das komplementäre andere Fachgebiet von grundlegender Bedeutung. Dies lässt sich mit dem Postulat von Theodor W. Adorno illustrieren, das er für die Künste formuliert hat und das sich hervorragend für die Übertragung auf die Baukunst eignet: «Lässt sich kein Werk verstehen, ohne dass seine Technik verstanden wäre, so lässt sich diese ebensowenig verstehen ohne Verständnis des Werkes.»¹

So wie die Bauwerke der Praxis stellen auch die Werkstücke in Form von Plänen und Modellen, von analytischen und entwerferischen Übungen eine Manifestationsform des gemeinsamen kreativen Prozesses von Bauingenieuren und Architekten dar. In ihrem Herstellungsprozess kommen die Studierenden sowohl mit der empirisch-deduktiven als auch mit der rationalistisch-induktiven Vorgehensweise in Berührung und lernen

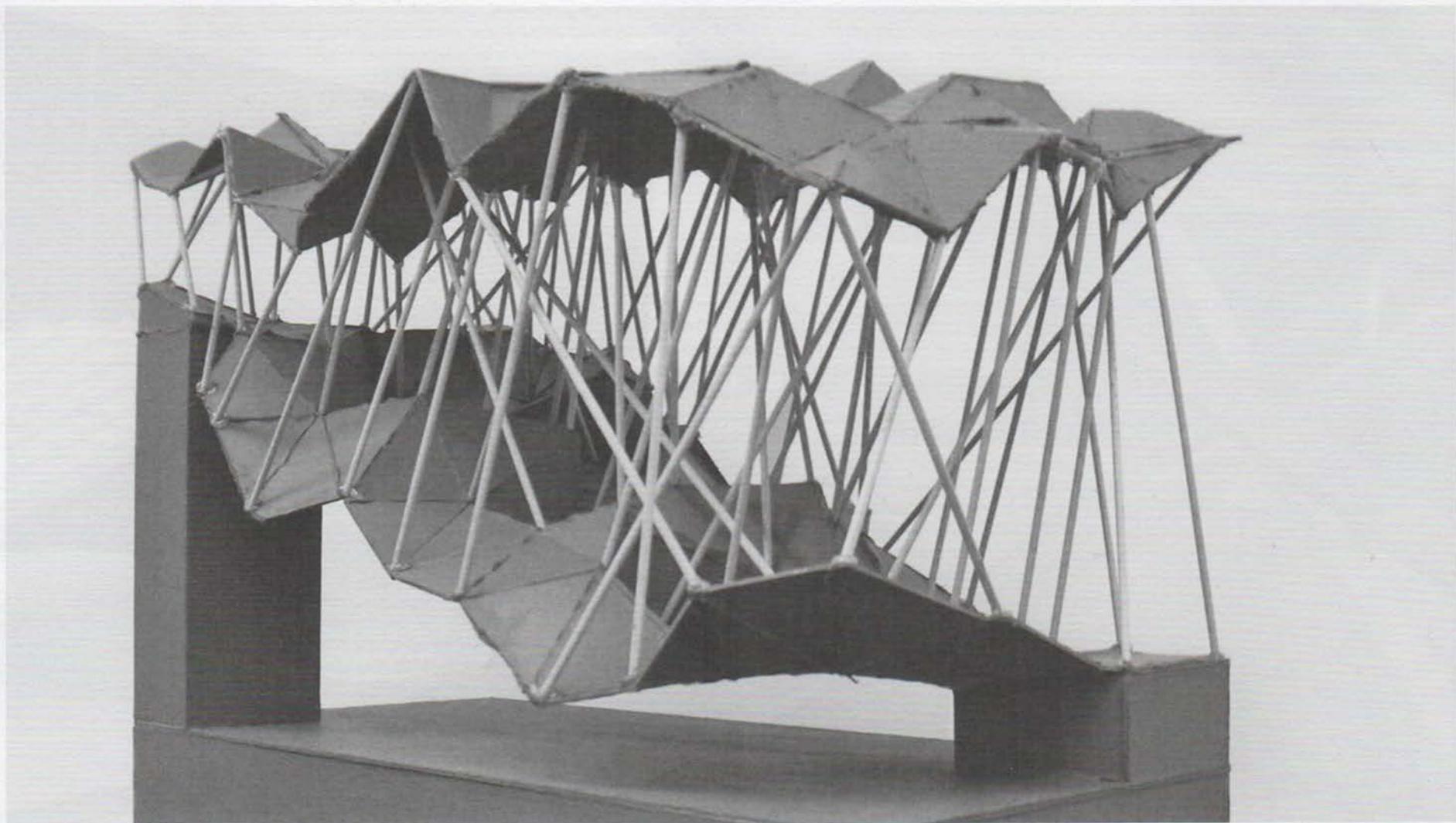
Despite all the crises of meaning that have occurred in the eventful course of collaboration between the two related disciplines of civil engineering and architecture, the built environment is still shaped by our conscious or unconscious notions of a culture of building. Against the background of the responsibility that this involves, the work over a period of eight years in the compulsory course "Principles of Constructive Design", which architecture and engineering students attended together during the first year of their studies, can be viewed as a contribution to developing an awareness of the overriding importance of our culture of building.

Accordingly this joint work is shaped by the continual changes in the allocation of roles between architect and civil engineer. A look at the history of development in early modern times and the industrialisation process that followed reveals a growth in specialisation, which can be seen as a consequence of the interaction between the increased complexity of building projects and the growth of specialist knowledge. There are, however, also indications that this fragmentation of competence among the different professions in the field of building could be compensated for by a networking process that is offered by our information-based society. Despite the irreversible nature of these changes, many of which take place in a self-organising way, by establishing the appropriate structures a new form of collaboration between engineers and architects could be created, which could then develop further within the specialisation process of their related disciplines. This perspective offers hope that a new, integrated culture of building could develop, similar to the pre-industrial culture of building as personified by the nostalgically romanticised figure of the master builder. The course "Principles of Constructive Design" is intended to indicate a direction in the area of teaching. This should help to emancipate architects and civil engineers from their role as "extras" and enable them to take a more active and responsible role in jointly shaping our built environment. If they are to see themselves as part of a joint culture of building an understanding of their own work in relation to the other, complementary specialist area is of fundamental importance. This can be illustrated by using Theodor W. Adorno's postulate, which he formulated for art but which is also very applicable to architecture: "although no work can be understood without understanding its technique, the latter, equally, cannot be understood without an understanding of the work".¹

In much the same way as buildings, the work-pieces from the analytical and design exercises in the form of plans and models represent a manifestation of the joint creative processes of civil engineers and architects. In the production process the students come into contact with the empirical, deductive as well as the rationalist, inductive ap-

Entwerferische Übung «Pavillon», Herbstsemester 2010, Fotoaufnahme der Modelle im Massstab 1:20
Design exercise "Pavilion", autumn semester 2010, photograph of the models; scale 1:20





Abstrakte Entwurfsübung II, Herbstsemester 2004, Fotoaufnahme des Modells im Massstab 1:50
Abstract design exercise II, autumn semester 2004, photograph of the model; scale 1:50

damit, die duale Denkart im Entwurfsprozess anzuwenden. Diese zwei Arbeitsweisen, die bis zu einem gewissen Grad auch für die unterschiedlichen Denkweisen von Architekten und Bauingenieuren stehen, sollen von den Studierenden beider Studiengänge zur Förderung einer gegenseitigen Empathie angewendet werden.

Während bei der Bearbeitung der analytischen und entwerferischen Übung das Rollenspiel von Architekten und Bauingenieuren sowohl von Dozierenden als auch von Studierenden kultiviert wird, werden bei der Vermittlung der Grundlagen der Tragwerkslehre in den Vorlesungen die Tragwerksmodelle anhand von exemplarischen Bauten von den Architektur- und Bauingenieurdozenten gemeinsam aus der jeweiligen fachspezifischen Perspektive aufgeschlüsselt.

Die Übungen stellen gewissermassen ein Vehikel für das Verständnis der Wechselwirkung von «Technik und Werk» dar, wobei die Übungswerkstücke selbst zu Identifikationsobjekten werden. Das moderierte Rollenspiel im geschützten Rahmen der Schule bildet den didaktischen Fokus des Moduls. In der Förderung eines synergetischen Gedeihens einer in mancher Weise intuitiv verlaufenden Zusammenarbeit liegt die Herausforderung des Kurses und sein vermutlich grösstes Entwicklungspotenzial. So unterschiedlich die Mentalitäten der Akteure aus den beiden Tätigkeitsgebieten erscheinen mögen, so unverzichtbar ist ihre Identifikation mit den Entwurfs- bzw. Bauobjekten für die Sinnggebung einer zukünftigen verantwortungsvollen professionellen Arbeit, die im Bewusstsein ihrer gesellschaftlichen Relevanz ausgeübt wird.

In den Gruppenarbeiten der GKE-Übungen der letzten acht Jahre, in denen eine solche gemeinsame Identifikation spürbar ist, hat der interdisziplinäre Austausch auf lustvolle und engagierte Weise stattgefunden. Die zahlreichen positiven Bekenntnisse der Dozierenden beider Studienrichtungen täuschen jedoch nicht darüber hinweg, dass die gemeinsame Ausbildung, die an einem generalistischen Berufsbild sowohl für die Architekten als auch für die Bauingenieure festhält, ein ehrgeiziges Projekt ist. Einerseits weil die interdisziplinäre Arbeit den Studierenden ein ganzheitliches Verständnis ihres Faches zu einem frühen Zeitpunkt abverlangt. Andererseits weil der Aufbau einer nachhaltigen Zusammenarbeitskultur zwischen Bauingenieuren und Architekten, die den höchsten Ansprüchen genügen soll, einen auf lange Sicht angelegten Prozess darstellt, der über den anfänglichen Mut zur Zusammenarbeit hinaus auch grosse Ausdauer für die dafür notwendige kontinuierliche Entwicklung von den Lehrgangverantwortlichen fordert.

1 Theodor W. Adorno, «Ästhetische Theorien»: Band 7 der Gesamtausgabe, Frankfurt a. M., 1970, S. 318.

proach and can learn to use this dual way of thinking in the design process. These two ways of working, which to a certain extent also represent the different ways in which the architect and the engineer think, should be used by students of both courses as way of developing mutual empathy.

Whereas in the analytical and design exercise the role play of architects and civil engineers is cultivated by both teachers and students, in using exemplary buildings to convey the basis of structural design the architecture and engineering lecturers examine and dissect structural models jointly, each from their own specialist perspective.

In a sense the exercises represent a vehicle for understanding the interaction of "technology and work", whereby the work-pieces themselves become objects of identification. The directed role play within the protected setting of the school forms the didactic focus of the module. The challenge of the course, and most probably its greatest potential, lies in encouraging the synergetic flourishing of a kind of collaboration that, in some ways, follows an intuitive course. Despite how different the mentalities of the actors from the two areas may seem to be, their identification with the design and building objects is indispensable in giving a meaning to their responsible professional work in the future that will enable them to carry it out with an awareness of its social relevance.

In the group works of the GKE exercises in the last eight years, in which this kind of joint identification is noticeable, interdisciplinary exchange took place in an enjoyable and committed way. The numerous positive statements by teachers from both disciplines cannot, however, conceal the fact that joint education which is committed to a generalist image of the profession of both architect and civil engineer is an ambitious project. This is due, on the one hand, to the fact that interdisciplinary work demands from the students a holistic understanding of their subject at too early a stage. And, on the other, because building up a sustainable culture of collaboration between civil engineers and architects that can meet the most stringent demands is a long-term process. As well as calling for a certain initial daring to embark on the venture of working together, it also requires great stamina from those responsible for the course in order to ensure the continuous development that is necessary.

1 Theodor W. Adorno, "Ästhetische Theorie": vol. 7 of the complete edition, Frankfurt a. M., 1970, p. 318.

EVA WILLENEGGER LUKAS IMHOF PROFESSUR MIROSLAV ŠIK



ANALOGE ALTNEUE ARCHITEKTUR

QUART VERLAG



5 NACHBLEIBSEL
von Miroslav Šik

ANALOGE ALTNEUE ARCHITEKTUR
von Lukas Imhof

9 VORBEMERKUNG

ANALOGE ARCHITEKTUR

- 11** Aldo Rossi und das analoge Entwurfsverfahren
- 12** Die Analoge Architektur entsteht
- 14** Die Phase der Wirren 1982–1985
- 16** Die Zeit der Klassiker 1986–1991
- 20** Regionalismus: Die Entdeckung des Schmutzes 1988–1991
- 22** In der Peripherie 1989–1991
- 25** Analoge Methodik
- 26** Bildwelten
- 31** Atelierprinzip, Gruppenbildung und Old Boys
- 32** Analogie
- 34** Tradition, Ort, Realismus

37 VON ANALOG ZU ALTNEU – EIN JAHRZEHT DER PRAXIS

ALTNEU – ZURÜCK AN DER ETH

- 41** Konstruktiver Realismus
- 43** Mischen
- 45** Midcomfort und Reform
- 46** Altneue Methodik:
- 46** Entwurf als Collage und Bild
- 47** Entwurf als ganzheitliche Simulation
- 49** Verfremdete Referenzen
- 49** Altneu, Mischen, Kontext

- 52 PROJEKTE**
Ausgewählte Studentenarbeiten.

- 56** Analoge Architektur
- 206** Zwischenphase
- 210** Altneue Architektur

TEXTE

Beiträge ehemaliger Studenten.

- 343** Alberto Dell' Antonio
- 350** Andreas Hagmann
- 354** Christoph Mathys

GESPRÄCHE

Auszüge aus Gesprächen mit ehemaligen Studenten.

von Eva Willenegger

- 361** Manuel Schupp
- 363** Paola Maranta, Quintus Miller und Katrin Gromann
- 366** Joseph Smolenicky
- 369** Conradin Clavuot
- 372** Christian Kerez
- 375** Robert Lüder
- 377** Caroline Fiechter
- 379** Christoph von Oefele und Clemens Nuyken
- 382** Christoph Helbling
- 383** Beat Loosli

386 HANDWERK

Jaxontechnik – Schritt für Schritt zur grossen Perspektive.

von Christoph Mathys

APPARAT

- 403** Semesterchronologie
- 434** Register der Aufgabenstellungen
- PDF** Aufgabenstellungen
Erhältlich über quart.ch

ANHANG

- 437** Vorlesungen
- 438** Ausstellungen
- 444** Seminarwochen

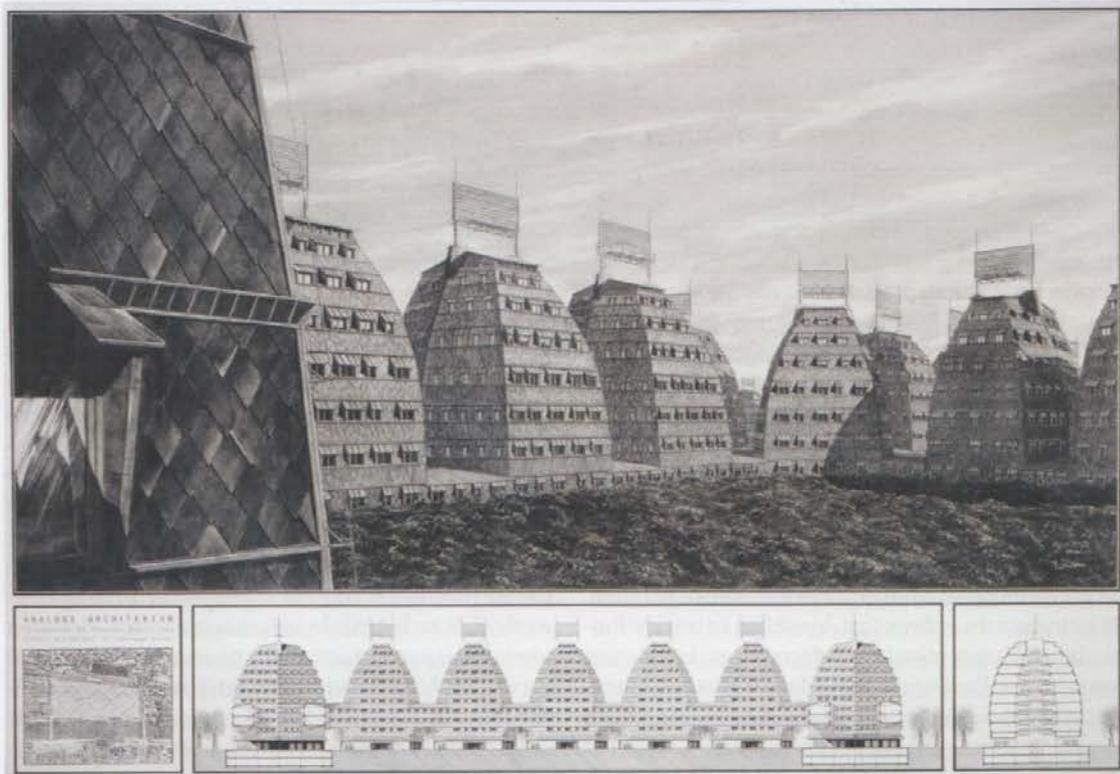
REGISTER

- 455** Orte
- 457** Namen
- 461** Typologien
- 464** Glossar

DIE LEIDENSCHAFT DES VERMITTELNS

von Alberto Dell'Antonio

Mit fast kindlicher Vorfreude sah ich meinem vierten Studienjahr in den frühen 1980er-Jahren am Lehrstuhl Fabio Reinhart entgegen. Zu jener Zeit war Miroslav Šik dort Assistent. Ich erlebte eine intensive Zeit – als ob meine Passion für die Architektur ein zweites Mal einfach worden wäre. Die zeitbezogenen Fragestellungen der Architektur schienen wir hier direkter anzugehen, als ich es in den vorhergehenden Studiensemestern erlebt hatte. Hier spürte ich eine Lust, zu debattieren und nach Wegen zu suchen, die mit den bisherigen Gewissheiten brachen, um die mit zunehmender Vehemenz auftretenden Sinnfragen jener Jahre beantworten zu können. Nicht nur mit seiner Architekturauffassung erwies sich der Lehrstuhl als Entdeckung, sondern auch durch den Atelierbetrieb. Ich ahnte, dass hier ein Experiment im Gang war, das das brennende Interesse von Lehrenden und Studierenden antrieb. Hier wurde nicht ein bewährtes didaktisches Programm wiederholt – man war erst im Begriff, eines zu entwickeln. Die dafür notwendige Bewegungsfreiheit verschaffte man sich, indem man eine Gegenposition zu den Lehrmeinungen und Lernformen, die damals an der ETH gängig waren, einnahm. Was mir im vorhergehenden Semester als Student des Lehrstuhls Mario Campi – von aussen – als hermetische Gemeinschaft mit zum Teil anachronistischem Habitus erschienen war, erwies sich nun – von innen betrachtet – als grosszügiger Entfaltungsraum. Paradoxerweise motivierte uns gerade die von Aussenstehenden als Korsett bezeichnete Arbeitsmethode dazu, komplexe Entwurfsprobleme zu erforschen. Statt einschränkend zu wirken, bildeten



Kolorieren einer A0-Perspektive in Mischtechnik für den Ausstellungsbeitrag «Paris – Architecture et utopie», Alberto Dell'Antonio und Fortunat Dettli, 1989

1 Vgl. Miroslav Šik, «Ein Arbeitsalphabet – Grundlagen für den städtischen Entwurf 1997», in: *Archithese* Nr. 6/1997, Zürich, S. 46f.

2 «Realismus lebt von den Widersprüchen in der Realität. Realismus macht daraus poetische Konflikte und Kontraste und sucht anschliessend nach deren formalen Darstellung und organischer Verschmelzung.» Vgl. Miroslav Šik, «Jene analoge Stadt», in: *Werk und Zeit*, Nr. 4/1987, S. 14/15.

gerade die gut platzierten methodischen Zaunpflocke des Lehrstuhls den nötigen geschützten Rahmen, in dem unsere Untersuchungen mit den unterschiedlichsten Formensprachen der Architektur stattfinden konnten. Die methodischen Hilfestellungen in Form einfacher Arbeitsschritte wie auch aufwendigerer Verfahren¹ motivierten und bewahrten uns zugleich davor, uns im weiten Raum der Möglichkeiten zu verlieren.

Im Banne der Form

Die Projekte des Ateliers wiesen ungewohnt expressive Formen auf, die aus den Tiefen der Architekturgeschichte zu stammen schienen. Ihre geheimnisvolle Aura übte eine grosse Anziehungskraft auf mich aus und versprach, meine Gedankenwelt zu erweitern. Obwohl die verwendeten Formensprachen teilweise aus dem Alltag vertraut waren, wirkten sie im schulischen Kontext fremd. Anfänglich konnte ich mir nicht vorstellen, eine solche Formenvirtuosität und Darstellungsfertigkeit entwickeln zu können: ehrfurchteinflössende Zeichnungen, die an kraftvolle Perspektiven der Expressionisten oder an kolorierte Schnittdarstellungen mit detailreichen Innenansichten der Wiener Sezessionisten erinnerten. Meine Fragen wurden allmählich beantwortet, als ich erlebte, wie das Atelier während des Semesters funktionierte. Im Umgang mit Referenzen aus der Architekturgeschichte lernten wir, längere Verkettungen von funktionalen, formalen und atmosphärischen Zusammenhängen zu überblicken und sie für unsere Semesterprojekte zu nutzen. Das förderte auch unseren Entdeckergeist. Wir durchforsteten die Baubibliothek und Bücherantiquariate auf der Suche nach unbekanntem oder vergessenen Architekten und Architekturen. Dies hatte zur Folge, dass wir uns mit sehr unterschiedlichen Darstellungsweisen auseinandersetzten. In dieser Hinsicht erwies sich das Atelier nicht primär als Ansammlung parallel entwerfender Studierender, sondern als eigentliche Tauschbörse der eigenen Entdeckungen. Der Analoge Entwurf begann mit einer Bildcollage, die an der ersten Semesterzwischenkritik zu präsentieren war. Sie musste eine Aussage zu drei geforderten Themen machen: städtebauliche Analogie, Bild und Motiv. Der Vorteil dieser normierten Vorgehensweise war, dass wir für die Themen des Semesterprogramms, der Tischbesprechungen und der Kritiken eine gemeinsame Begrifflichkeit entwickelten. Die Arbeitsmethode half zudem, während des Entwurfsprozesses den Überblick zu behalten. Sie liess im Gegenzug auch Raum für unsere persönliche Entfaltung und die Pflege eigener Vorlieben, die gelegentlich irrationale Züge annehmen konnten. Sie mündeten in aufwendige, bisweilen entrückte Projektdarstellungen mittels grossformatigen, kolorierten Perspektiven. Die Detaillierung der A0-Formate mit realistischer Materialdarstellung und ihrer konstruktiven Fügung verlangte uns viele Entscheidungen während des Zeichnens ab. So mussten wir bei der Übertragung

des Projektes von den Plänen in die räumliche Darstellung weiterentwerfen. Wir kolorierten die Fassadenflächen mit unterschiedlichen Glanzgraden und Schattentwürfen, um ihre Beschaffenheit wiederzugeben. Das gab uns gleichzeitig Gelegenheit, die Raumstimmung und die poetische Wirkung unseres Gebäudes zu überprüfen. Während wir die pastöse Ölkreide auftrugen, sie durch Zerreiben, Schaben und Ritzen verarbeiteten, blieb uns viel Zeit, um die gewählten Materialien und die Gesamtkomposition auf uns wirken zu lassen. Ich erinnere mich gerne an den Duft der Ölkreide, an die intensiven Momente, in denen sich durch das nochmalige Eintauchen in den Entwurf ein magischer Denkraum auftat (vgl. Bilder vorangehende Seite). Erst da erahnte ich die effektive Tragweite der zuvor intuitiv und bisweilen impulsiv gewählten Entwurfsmassnahmen. Zwar waren mir intensive Gefühlszustände bei der Vertiefung der Entwurfsarbeit nicht neu, dennoch fühlte ich mich den Dingen, die ich entworfen hatte, zum ersten Mal so nahe, dass ich sie auch emotional «berühren» konnte.

Anders sehen lernen

Indem ich die Aufmerksamkeit auf die taktile wie auch die emotionale Dimension des Entwurfs lenkte, veränderte sich meine Architekturrezeption: von einer akademischen Disziplin zu einer angewandten Form der Weltaneignung. Die Bandbreite meiner Wahrnehmung trug dazu bei, dass ich die Qualität einfacher, alltäglicher Dinge zunehmend zu schätzen begann. Selbst gewöhnliche Bauten – vom steril unterhaltenen bis hin zum hässlich verfallenen – wurden zu relevanten Bestandteilen, aus denen die Welt komponiert war. Die poetische Kraft des Gewöhnlichen mit all seinen Widersprüchen wurde zum Schlüssel einer emotional wahrgenommenen architektonischen Realität, die es dann aber auch rational zu erfassen und zu benennen galt. Die Hinwendung zum Realismus² schien einen direkteren Zugang zu den Dingen und eine breitere Handlungsfähigkeit zu ermöglichen. So begann man, sich als Studierender nicht primär über seine Wissensdefizite, sondern über seine Lust am Agieren und Erforschen zu definieren. Dies motivierte uns unter anderem, andere kulturelle Bereiche unseres Alltags wie Film, Fotografie oder Popkultur mit unseren architektonischen Betrachtungen zu verbinden. Dabei wiesen uns die dezierten wie auch teilweise überspitzten Stellungnahmen den Weg, mit denen Miroslav Šik wie auch Fabio Reinhart Kulturkritik betrieben. Ihre Lehrmeinung widersprach allem, was an den übrigen Lehrstühlen der ETH vertreten wurde, und sie trugen sie dementsprechend polemisch vor, ein eigentlicher Paradigmenwechsel. Mittels Artikeln in Fachzeitschriften, Debatten sowie einer ersten Ausstellung über Analoge Architektur 1987 im Architekturforum Zürich suchte hauptsächlich Miroslav Šik einen Rezeptionsraum ausserhalb der Schule, den er mit seiner im Entstehen begriffenen Architekturvorstellung konfrontierte.³

3 «Raus aus dem Inzwischen eng gewordenen Reagenzglas, rein in die profane und populäre Praxis.» Vgl. Miroslav Šik, «Analoge Architektur», in: *Archithese* Nr. 6/1997, Zürich 1997.

Wettbewerbsprojekt für das Pfarreizentrum St. Antonius in Egg, Miroslav Šik, 1988



Projektrealisation für das Pfarreizentrum St. Antonius in Egg, Miroslav Šik, 1988 - 1997



Ein Labor der Lehrmethode

Mit meinem Diplomabschluss 1988 wandelte sich meine Perspektive: von derjenigen eines Mitglieds des Ateliers Reinhart zu jener eines Assistenten der Dozentur Ivo Trümpy, die die Semesterprojekte des Ateliers Reinhart in baukonstruktiver Hinsicht betreute. Die Atelierbegleitung über einen Zeitraum von sechs Semestern machte mir begreiflich, wie wichtig der Atelierbetrieb für die Entwicklung der Arbeitsmethode und den theoretischen Hintergrund war und mit welcher Intensität hier gearbeitet wurde. Bei jeder Semester Einführung werteten Fabio Reinhart und Miroslav Šik die Resultate des vorhergehenden Semesters aus, formulierten die Spielregeln um und definierten die Untersuchungsthemen neu: Dies konnte sich beispielsweise darin äussern, dass man die architektonisch-for-

malen Einflüsse des Ortes umgewichtete oder die Faktoren für die Verfremdung eines Entwurfs neu bestimmte. Das Erfolgsrezept für das laborartige Funktionieren schien aus einer Wechselwirkung von einem klaren, überschaubaren Regelwerk und der Bereitschaft, dieses neu zu definieren, zu bestehen. Mit diesen wandelbaren didaktischen Zielsetzungen wurde uns die Zeitbezogenheit der Architekturauffassung exemplarisch vorgelebt. Das im damaligen Kontext nonkonformistische Verhalten des Lehrstuhls in Kombination mit einem herausfordernd geführten Architekturdiskurs trug dazu bei, die Ablehnung der alteingesessenen Professoren zu schüren. Das Wissen darum, dass die Tage des Ateliers Reinhart an der ETH gezählt waren, verlieh dem Experiment eine zusätzliche Dynamik und bewahrte es zugleich vor der Eigenabnutzung.

4 Miroslav Šik, Daniel Studer, Altneu, Luzern 2000.

Mit der Erarbeitung der ersten Bauprojekte begann eine Zusammenarbeit zwischen Miroslav Šik und dem Architekten Daniel Studer, die 17 Jahre andauerte.

Konstruierte und nachkonstruierte Raumstimmung

Als der Lehrauftrag von Fabio Reinhart an der ETH Zürich endete, tat sich ein neues Kapitel für Miroslav Šik auf: Neben seiner Lehrtätigkeit an der EPF Lausanne und der Technischen Universität Prag folgten die baulichen Umsetzungen der Wettbewerberfolge in Egg und Morges. Die erste Publikation von Miroslav Šik über seine realisierten Bauten markierte einen Wendepunkt, der sich gleichsam in Theorie, Praxis und Lehre vollzog.⁴ Im formalen Ausdruck der Projekte wie auch in ihrer räumlich-volumetrischen Gliederung fiel eine Vereinfachung auf, die auf diese ersten Bauerfahrungen zurückzuführen war. Ich erinnere mich an meine Irritation, dass Šik bei der Weiterbearbeitung des Wettbewerbsprojektes für den Saal des Gemeindezentrums in Egg auf Expressivität verzichtete. Die plastisch geformte Dachlandschaft mit Oberlichtlaternen ersetzte er im Ausführungsprojekt durch eine ruhige Dachform (vgl. Bilder vorangehende Seite). Hatten mich seine analogen Entwürfe während meiner Studienzeit mit ihrem Realismus ausdrucksstarker, poetischer Bilder bezaubert, artikulierte sich die «altneuen» Projekte unscheinbarer und subtiler. Auch die Referenzen hatten sich geändert. So begann eine intensivere Beschäftigung mit Architekturen, die eine Weiterentwicklung des Ensembles der spektakulären formalen Episode vorzogen und den Einklang mit dem Ort anstrebten: etwa die Schweizer Architektur der 1940er-Jahre, jene der Shaker sowie weitere Reformarchitekturen. Mit einer reduzierten Expressivität distanzierte er

sich zunehmend vom scharf umrissenen Zitat zugunsten einer harmonisierenden Anspielung. Diese Reduktion liess sich einerseits als Tribut an den Kontext und die ökonomisch-ökologischen Forderungen der Baupraxis, andererseits aber auch als Teil eines künstlerischen Prozesses begreifen, der nach einer knappen, poetischen Form strebte und durch Kombinieren weniger Elemente reichhaltige, assoziative Räume eröffnete. Bei den Studentenarbeiten an der ETH-Professur Šik liess sich eine Formensprache beobachten, die nach wie vor auf Vertrautes verwies, deren Referenzen durch gezielte Verfremdung unzuordenbar in der Schwebeliege blieben. In der Unschärfe der Entwurfskompositionselemente manifestierte sich die Absicht des «altneuen» Verfahrens, die Spuren der Komposition zu verwischen – in der Šik'schen Terminologie als «Verschmelzung» bezeichnet. Als Gegenstück zu diesem, den gegenständlichen Elementen zuordenbaren Begriff stösst man – nach Änderung des Aggregatzustandes – weiter auf den Begriff der «Raumstimmung». Sie beschreibt die räumlich-atmosphärischen Eigenschaften der Projekte, die aus einer Sublimation der für die Baugestaltung verwendeten Kompositionselemente – Form, Material und Konstruktion – entstehen. Die Raumstimmung spielte in der «altneuen» Phase eine zunehmend wichtigere Rolle, um Projekte zu betrachten. Ich erinnere mich an lebhaft Diskussionen während der Semesterschlusskritiken, die sich sowohl um das intuitiv zu fassende Thema der Raumstimmung als auch um das konstruktive Fügen von Bauteilen drehten: Inwieweit prägt die Wahl der Konstruk-

Haus Ashitaka, Kazuo Shinohara, 1977



5 Vgl. Alberto Dell'Antonio und Tibor Joanelly, «Tradition – Kubus – Maschine – Chaos», S. 11–19 / Christian Kerez, «Ich hatte eine Skulptur erworben», in: *Werk, Bauen + Wohnen*, Nr. 12/2015, Zürich, S. 20–27.

6 «Mit den für den Architektenberuf charakteristischen Ausdrucksmitteln gilt es, einen Raum zu schaffen, der den unformen Typ überwindet und sich etwas stark irrationalen zuwendet: das tiefe menschliche Fühlen inmitten der heftigen Überschwemmung materieller Produktion ist dabei mit einzubeziehen. Technik ist natürlich etwas wunderbares, aber letztendlich nur die Summe ihrer Teile. Folglich strebt der Architekt, sich durch aus einer Auswahl von Technik bedienend, nach etwas über dieser Gesamtsumme liegendem, Technik ist wunderbar. Nach wunderbarer ist aber das menschliche Leben», aus: Kazuo Shinohara: «Idee und Ausdruck des Raumes», in: Kazuo Shinohara Schriften, hrsg. von Assistenzprofessor Christian Kerez, ETH Zürich 2008, S. 64; Das Wohnhaus in Shinjuku, Juli 1967.

tion bei einem bestimmten Entwurf die Atmosphäre oder umgekehrt? Es war auch klar, dass wir uns bei der Besprechung der atmosphärischen Eigenschaften eines Projektes nicht auf räumliche Fragen beschränken wollten. Einem chinesischen Dosenspiel ähnlich berührten wir in der Diskussion über die räumliche Stimmung eine Vielzahl ineinander verschachtelter Aspekte und Unterasspekte. Ein Gespräch konnte etwa mit der Materialwahl und den damit verbundenen haptischen und ästhetischen Qualitäten beginnen, dann über die Veränderbarkeit der Materialien während des Alterungsprozesses weiterführen, um schliesslich bei der Bedeutung des Materials und seiner Patinabildung innerhalb eines bestimmten Kontextes zu landen. Der Überbegriff der Raumstimmung ermöglichte es, eine weit verästelte Themengruppe hinsichtlich ihrer Angemessenheit für die Bauaufgabe zu untersuchen. Die Gesamtwirkung, die ein Projekt erzielen sollte, war ebenso Teil unserer Reflexionen wie der zu beschreibende Weg – via Umcodierung und dem Abstimmen von Referenzen – dorthin. Dies geschah etwa, indem Materialien und Farben nobilitiert oder Japonismen herangezogen wurden. Der japanische Kulturraum war schon früh als Inspirationsquelle präsent. Bereits im Atelier Reinhart hatten wir uns mit den Werken verschiedener japanischer Architekten wie Togo Murano oder Kazuo Shinohara auseinandergesetzt, die einige junge Analoge im Zuge ihrer emsigen Recherchearbeit entdeckt hatten (vgl. Bild links und Diplomarbeit Christian Kerez D 148). Insbesondere Kazuo Shinoharas Werk übte eine Faszination aus, die bei einigen ehemaligen Atelierrmitgliedern bis heute anhält.⁵ Seine Arbeit zeichnete sich durch eine kulturkritische Haltung aus. Und sein eigenständiger Umgang mit den Konflikten und Widersprüchen seiner Zeit zeigte interessante inhaltliche Parallelen zu Fragestellungen auf, die uns damals im Atelier Reinhart beschäftigt hatten: In der Zweiten Nachkriegszeit, als Japan enormen technologischen und gesellschaftlichen Umwälzungen ausgesetzt war, sah Shinohara seine Hauptaufgabe als Architekt darin, das stark verunsicherte Individuum zu stützen. Mit seiner Forderung nach einer Restauration des Irrationalen⁶ und der Realisierung symbolischer Räume versuchte der japanische Architekt, zwischen Mensch und Fortschritt zu vermitteln, und wandte sich gegen die technologiengläubigen, metabolistischen Systemvisionen seiner Kollegen.

Alchemie des Umdenkens

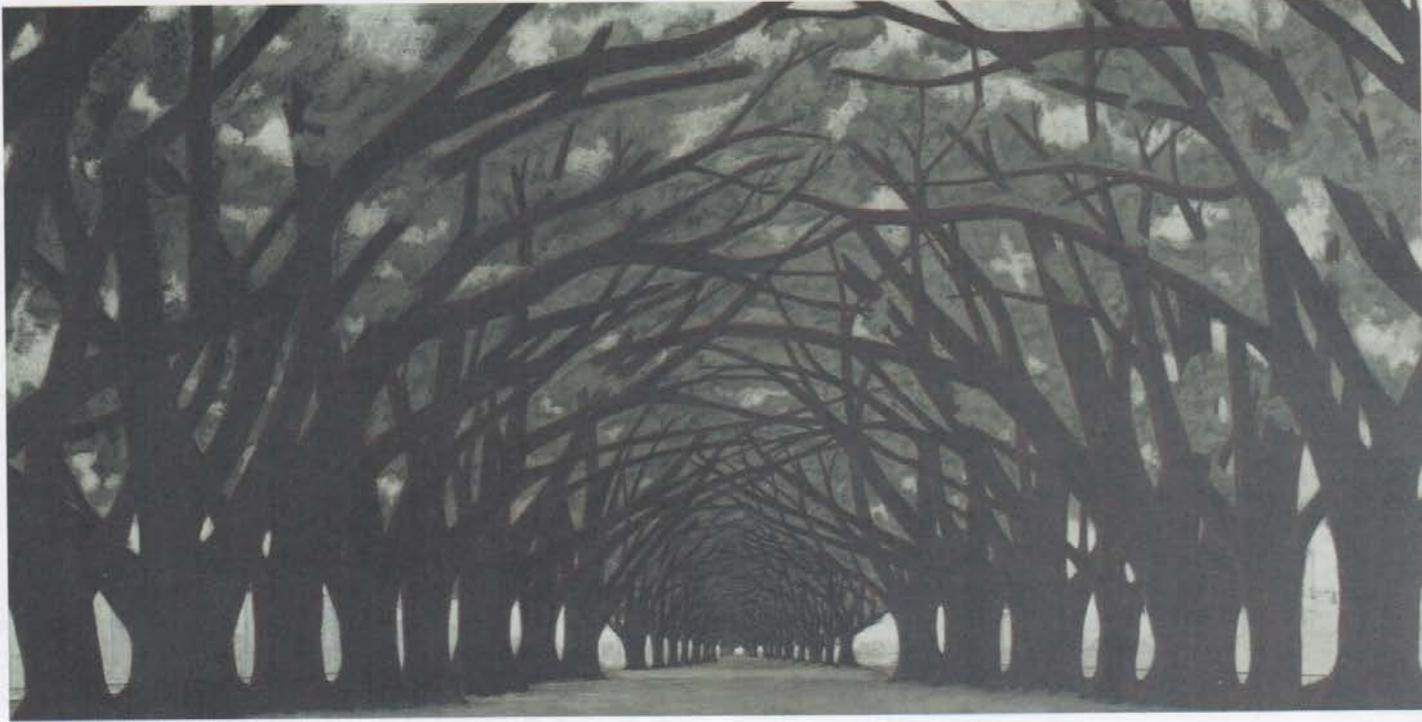
Während seine Lehre über die Jahre eher durch Kontinuität bestimmt war, wirkt Šiks Projektarbeit deutlich sprunghafter. An ihr lässt sich die Reaktion auf Zeitgeschehnisse unvermittelter ablesen. In einem kürzlich mit ihm geführten Gespräch erinnert sich Šik, wie tiefgreifend die Reaktorkatastrophe von Tschernobyl 1986 seine Anschauungen beeinflusste⁷. Nach dieser Zäsur scheinen seine Arbeiten von einem sonderbaren Mix bestimmt, die man aus einem Nachhall

der Rhizom-Metapher von Gilles Deleuze und Felix Guattari⁸ – die Šik als jungen Forscher am GTA-Institut der ETH Zürich fasziniert hatte – und einer wiederentdeckten ökologischen Verhaltensweise in der Tradition von Adalbert Stifter⁹ definieren könnte. Darin vermengt sich eine fortschrittsskeptische, postmodern-poststrukturalistische Haltung mit einem materiellen wie auch geistigen Ressourcenbewusstsein. Der Versöhnungsversuch des technologischen Fortschritts – mittlerweile ein bedrohlich gewordener Faktor – mit archaischen menschlichen Bedürfnissen bildet eine wichtige Prämisse für die «altneue» Denkweise. Anzeichen dieses Umdenkens lassen sich schon in einem frühen Wettbewerbsbeitrag aus dem Jahre 1988 für den Hollywood Highway in Los Angeles finden. 52 Eichen, die als Symbol für die US-amerikanischen Staaten zu einer Allee gepflanzt werden, bilden das monumentale Gegenstück der Einhausungskonstruktion des darunterliegenden Highways. In den kolorierten Wettbewerbsperspektiven sind mächtige Laubbäume in ausgewachsenem Zustand dargestellt. Sie formen einen domartigen Aussenraum, der sich in der Ferne verliert (vgl. Bilder nächste Seiten). Sein Anblick vermittelt gleichsam etwas Vertrautes wie auch Erhabenes: Von der Allee – ein vertrautes Element unserer Kulturlandschaft – geht eine starke poetische Ausstrahlung aus. Um sie zu realisieren, braucht es aber beträchtliche Vorinvestitionen sowie zeitliche und bauliche Ressourcen. Denn die dargestellte räumliche Wirkung der Eichen wird sich erst nach hundert Jahren richtig entfalten – ihre erhabene Wirkung wird also der Architekt, der sie geplant hat, kaum erfahren dürfen. Ferner erfordert die Tragstruktur der Autobahneinhausung einen beträchtlichen Bauaufwand: Nebst dem Gewicht des Humus hat diese auch den gewaltigen Windlasten standzuhalten, die sich bei einem Sturm von den Bäumen auf die Überdachung übertragen. In den Schnittdarstellungen des Projektes wird die Hinwendung zur konstruktiven Problemlösung augenfällig. Die Tragwerksplanung, die Šik zusammen mit dem Ingenieur Chris Luebckeman entwickelte, geht über die expressive Darstellung statischer Erfordernisse, wie sie in früheren Projekten betrieben wurde, weit hinaus. Das Zusammenkommen des poetischen Bildes mit der anspruchsvollen konstruktiven Ausarbeitung verleiht dem Projekt einen starken Realitätsbezug und spricht in seiner monumentalen Zeitspanne gleichzeitig Utopisches an – ebenso wie im Versuch, die Geschwindigkeiten der baulichen Realisation und des Wachstums der Eichen koexistieren zu lassen. Šiks Bewusstsein für die unterschiedlichen Geschwindigkeiten der Disziplin manifestiert sich in seinem Ringen, das Zeitgeschehen und seine Widersprüche zu verstehen. Dabei stellt er seine Reflexionen in Form von Essays über Architektur und Städtebau jeweils in einen grösseren gesellschaftlichen Zusammenhang. Mittels Bezügen zu ausserarchitektonischen Einflüssen wie Film, Fotografie und Popkultur gelingt es

7 Gespräch von Alberto Dell'Antonio mit Miroslav Šik am 16.11.2015 in Zürich.

8 Rhizom (griech. «Wurzel») ist ein zentraler, in den 1970er-Jahren von Gilles Deleuze und Félix Guattari entwickelter Begriff der Philosophie. Er dient als Metapher für ein postmodernes beziehungsweise poststrukturalistisches Modell der Wissensorganisation und Weltbeschreibung, das ältere, durch eine Baummetapher dargestellte, hierarchische Strukturen ersetzt. Vgl. wikipedia.org • Rhizom (Philosophie) (zuletzt besucht am 1.4.2016).

9 Ein wesentlicher Begriff im Werk des Dichters Adalbert Stifter (1805–1808) ist das «sanfte Gesetz», das im Zusammenhang mit der Beurteilung bestimmter Weltbetrachtungen, Naturauffassungen o. Ä. gelegentlich zitiert wird.



10 «Die Menschen sollen nie mehr zurück zu irgendetwas, was zurückliegt. Sie sollen nur nicht abreißen, ich will sie ein bisschen mehr mit dem verketten, was ist. Aber ich will nicht etwas rekonstruieren. Ich will nur fortfahren mit dem, was ist.» Aus: «Die Stimmung ist die SIA-Norm», Interview von Axel Simon und Hendrik Tieben mit Miroslav Šik, in: *transReal* Nr. 7, 2000, S. 36/37.

11 Vgl. Lukas Imhof, «Komfort durch Programm, Gestalt und Stimmung», in: *Midcomfort* N° 01-06, Professur Šik, ETH Zürich, 2006-2011.

12 Axel Simon und Hendrik Tieben: «Aus der Thematisierung von Bautechnik und Normen mag Poesie hervorgehen, aber ebenso gut auch simple Konformität.» Miroslav Šik: «Man hat früher schon gesagt, wir seien konform. Ich glaube, die normalen Leute empfinden Ablehnung gegenüber unseren Projekten genauso wie angesichts von anderen utopischen Architekturen. Konformität ... Nein, aber immer das Arbeiten mit bestimmten Formen der Realität. Das hat sich nicht verändert.» Interview von Axel Simon und Hendrik Tieben mit Miroslav Šik, in: *transReal* Nr. 7, 2000, S. 36/37.

ihm, eine Brücke zu langfristigen Entwicklungen zu schlagen, ohne dabei den schnelleren Puls kultureller, aktueller Geschehnisse zu verlieren.

Die Frage, auf welche Weise Neues integriert und Bewährtes adaptiert werden kann – ohne dabei den Faden zwischen dem, was ist, und dem, was war, abreißen zu lassen¹⁰ – tritt in nachfolgenden Projekten zunehmend in den Vordergrund. Um das Gefälle zwischen den Antagonismen zu bewältigen, wird ein Mittelweg erkennbar. Er verbindet eine moderate technologische Innovation, die das direkte Abbild der jeweiligen gesellschaftlichen Situation meidet, mit einer kritischen Restauration von Bewährtem, die sich nicht ausschliesslich auf eine Tradition bezieht. Šiks Vorstellung einer gegenwarts- und zukunfts-fähigen Architektur beinhaltet vielmehr die Pflege unterschiedlicher Traditionsstränge, die aufgabenspezifisch in unterschiedlichem Mass für den Entwurf «aktiviert» werden können. Wert- und Qualitätsvorstellungen aus unterschiedlichen Traditionen ergänzen die Entwurfskomposition aus poetisch-atmosphärischen Setzungen. Vergleichbar mit der Farbtonmischung zur Chiaroscuro-Abstimmung bei unseren früheren Ölkreideperspektiven, die sich relativierend auf das Bild auswirkte, tragen dauerhafte Materialien, das massvolle Integrieren von erprobtem Komfort¹¹ oder eine besonnene Anwendung des spröden SIA-Normenwerks¹² zu einer ausgewogenen Gesamtkomposition bei.

Umgang mit einem Dilemma unserer Zeit

Indem er Widersprüchlichkeiten einbindet und kompensiert, will Šik in letzter Konsequenz die avantgardistischen Einflüsse in der Architekturentwicklung

reformieren: Durch schnelllebige Innovationen hervorgerufen, sind sie verantwortlich für eine Überzeichnung der Gegensätze. Damit verschreibt er sich einer postmodernen Sichtweise, die sich davon distanziert, sich bedingungslos mit einer Progressivität zu identifizieren, wie dies im modernen Zeitalter gepflegt wurde. Vielmehr versucht er, mit seiner Arbeit einen Umgang mit einem zunehmend grösser werdenden Dilemma zu finden: Der Mensch des 21. Jahrhunderts erlebt einen rasanten Fortschritt, mit dem er sich immer weniger zu identifizieren vermag. Der Mensch, diese zunehmend «träge Biomasse»,¹³ wird von den leichten, smarten Produkten, die Produktdesigner entwickeln, von allen Seiten überholt. Anders als in der Moderne, als die Forderung erhoben wurde, der Mensch habe sich an den Fortschritt anzupassen, nimmt Šik mit seiner Arbeit eine Vermittlerrolle zwischen Mensch und Technik ein.

Die Grundfrage nach einer adäquaten Assimilationsstrategie lässt unseren Blick erneut nach Japan schweifen, wo diese Fragestellung tiefgreifend reflektiert wird. Wie in keinem anderen Land wechselten sich in der Geschichte des Inselstaates Epochen der Isolation mit jenen der Öffnung ab. So wurde Japan immer wieder mit abrupten kulturellen und technologischen Importen konfrontiert, die assimiliert werden mussten. Das ästhetische Resultat dieses Verinnerlichungsprozesses fasziniert nicht zuletzt aus arbeitsmethodischen Gründen. Und die angedeutete Affinität zwischen den Mitgliedern des Ateliers Reinhart und Kazuo Shinohara lässt sich auch auf die Arbeit von Miroslav Šik ausweiten. Auch wenn ein direkter Vergleich zwischen Shinoharas und Šiks Werk nicht naheliegend scheint,

Wettbewerb für den Hollywood Highway in Los Angeles, Miroslav Šik, 1988

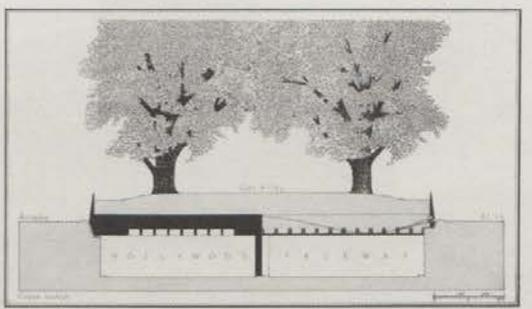
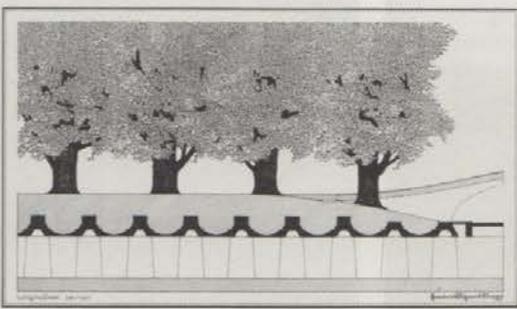
13 Vgl. «Film For People», Interview mit Ronald Glasbergen mit Peter Sloterdijk über sein neues Buch «Die schrecklichen Kinder der Neuzeit» auf YouTube (zuletzt besucht am 1.4.2010)



14 Die Arbeitsweise von Schweizer Architekten wie Peter Zumthor und Herzog & de Meuron bezeichnete Shinohara als «hart». Im Gegensatz dazu betrachtete er die eigene Architekturauffassung und jene von Rem Koolhaas als «weich». Gespräch von Alberto Dell'Antonio mit Kazuo Shinohara am 5.10.1996 in der Centennial Hall im Tokyo Institute of Technology.

lässt sich bei beiden Architekten – über den ihnen eigenen Widerstand gegen Architekturtrends hinaus – eine «weiche»,¹⁴ intuitive geleitete Arbeitsweise ausmachen. Sie erinnert an Köche, die sich an ein grobes Rezept halten, sich im Gegenzug aber auch Raum zum Experimentieren gewähren, in dem sie sich suchend treiben lassen – bereit, die Ausgangskonzeption aufzuweichen und sie allenfalls dem Findungsprozess zu opfern. Indem er formale Analogien verfremdet und verschmilzt, relativiert und vervollständigt Šik seine Arbeitsmethode. Es lässt sich darüber streiten, inwieweit die daraus resultierenden Kompositionen die Widersprüchlichkeiten ihrer Zeit aufzulösen vermögen. Indem sie aber zu einem wesentlichen Bestandteil seiner Entwurfsbetrachtung werden, legt Šik die Voraussetzung für eine vielschichtige Architekturauffassung mit zahlreichen Anknüpfungsmöglichkeiten: Sie ermöglichen es letztlich, dem Wandel gerecht zu werden. Die Vielschichtigkeit und die Leidenschaft für die Disziplin waren für mich entscheidende Studiererfahrungen, die meinen Horizont öffneten. Vergleichbar einer

chemischen Formel mit vielen Valenzen, die ich mitnehmen konnte, liess sich die Ateliererfahrung im späteren Berufsleben mannigfaltig verwerten. Die Vielfalt der Architekturpositionen ehemaliger Ateliermitglieder belegen die Ausbaufähigkeit der damaligen Ausgangslage. Bei einem Abendessen nach meinem Studienabschluss erzählte Miroslav Šik, was ihn während seines Studiums geprägt hatte und wie er als ETH-Student von Aldo Rossis Charisma mindestens so viel profitiert habe wie von seinen Lehrinhalten. Die Passion für die Architektur, die er vom Mailänder Maestro mitgenommen habe, sei es aber letztlich gewesen, die ihn in den folgenden Jahren am meisten angetrieben habe. Diese Leidenschaft hat Miroslav Šik mit seiner Arbeit, Lehre und Forschung seinerseits über die Jahre kultiviert und an mehrere Architektengenerationen weitergegeben.



57 De aedibus

JOOS & MATHYS

Quart Verlag

Wohltemperierte Ausbrüche in Gegenwelten

Alberto Dell'Antonio

Einem architektonischen Schlüsselerlebnis gleich hat sich die Ansicht der evangelischen Filialkirche Cresta Ausserferrera an einem regnerischen Herbsttag in mein Gedächtnis eingeprägt. Als ich in Begleitung von Peter Joos am Ende einer schmalen Schotterstrasse das auf einer Hangterrasse gelegene Dorf erreichte, erblicken wir auf einer sanften Anhöhe die älteste Kirche des Tals. Umgeben von Nebelschwaden und einer Friedhofmauer, die die Hügelchwünge nachzeichnet, bildet das Bauwerk aus dem 12. Jahrhundert einen ebenso unverrückbaren Bestandteil der Landschaft wie die Berge selbst.

Über die biografischen Bezüge hinaus, die Peter Joos und Christoph Mathys mit diesem Bau verbinden, eignet sich die Betrachtung seines Zusammenwirkens mit der Landschaft dafür, um einige grundsätzliche Überlegungen über die beiden Architekten anzustellen. Dies auch, weil die Instandsetzung des romanischen Sakralbaus auf die Anfangsjahre ihrer Tätigkeit zurückgeht, die hauptsächlich von Projekterfahrungen in den Kantonen Zürich und Graubünden geprägt waren. Jahre, in denen die Neubauten des Werkhofes und des Schulhauses in Andeer entstanden – Aufgaben, die den Architekten eine intensive Auseinandersetzung mit einer sehr präsenten lokalen Baukultur abverlangten.

Bei der Sanierung des Kirchleins beschränkten sich die Architekten auf feine, aber wirkungsvolle Korrekturen des 800-jährigen Bestands und verzichteten fast vollständig auf eine eigene Handschrift. Dies lässt sich etwa beim Rückbau früherer Renovationsmassnahmen beobachten: beim Entfernen der maschinell gesägten Kronenplatten der Bruchstein-Friedhofmauer und der Wandvertäfelung des Kirchenraums. Weitere ebenso entscheidende wie unauffällige Eingriffe – das Absetzen des Chorbogens von der Decke und das Austarieren der Raumproportionen – haben Joos & Mathys bewerkstelligt, indem sie die vorgefundene Holzdecke leicht anhoben. Bei aller Zurückhaltung liessen sie es sich jedoch nicht nehmen, mit der Gestaltung der Holzbänke und des Taufsteins einflussreiche und dezidierte formale Akzente zu setzen. Damit ergänzten sie die überlieferte Bausubstanz auf lebendige Weise und schrieben die Baugeschichte des Kirchleins fort.

Das gegenseitige Abwägen zwischen Einfühlungsvermögen und Gestaltungsdrang zieht sich wie ein roter Faden durch die Projekte, von der Sanierung in Cresta Ausserferrera bis zum Ringhof im periurbanen Raum von Zürich. In diesen und in den dazwischenliegenden Projekten kultivierten die

Well-Tempered Outbreaks into Contrary Worlds

Alberto Dell'Antonio

Like a key architectural experience, the view of the Cresta Ausserferrera protestant daughter church left an indelible mark in my memory one rainy autumn day. Peter Joos accompanied me as we reached the village at the end of a narrow pebble road on a hillside terrace and I perceived the oldest church in the valley on a gentle rise. Surrounded by banks of mist and a cemetery wall that follows the contours of the rolling hills, the twelfth-century building forms an element of the countryside that is as immovable as the hills themselves.

Going beyond the biographical ties that connect Peter Joos and Christoph Mathys to this building, we can study its interaction with the landscape to derive a few underlying considerations with respect to the two architects. This is also true because the restoration of the Romanesque church is one of their early works, which were mainly characterised by project experience in the Cantons of Zurich and Grisons. During that period, new workshops and school facilities were constructed in Andeer – tasks that required the architects to intensively study the extremely immanent local building culture.

In restoring the small church, the architects limited themselves to fine, but effective corrections of the 800 year-old existing structures and almost completely refrained from any hallmarks of their own. That can for instance be seen in the reversal of earlier renovation measures: the removal of the machine-sawn slabs on the quarrystone cemetery wall and the wall-panelling inside the church. Other equally decisive, yet inconspicuous measures include the lowering of the chire arch from the ceiling and the balancing of spatial proportions, which Joos & Mathys achieve by slightly raising the existing wooden ceiling. Despite their reserved approach, they did not refrain from highlighting accents when designing the wooden benches and the font. In doing so, they complemented the remaining building substance in a vibrant way, thereby continuing the building history of the little church.

A mutual balance between empathy and the drive to design is a common theme throughout their projects, from the renovation in Cresta Ausserferrera to the Ringhof in a peri-urban area of Zurich. In the two projects and those in between, the architects cultivated further thematic strands – in a similar way to the “Ragn da Ferrera”, the Avers Rhine, which continuously gains in power and breadth on its way from its source to the sea as it is fed by tributaries. The calm surface of the mingled tributary waters

Architekten weitere Themensträngen – ähnlich dem «Ragn da Ferrera», dem Averser Rhein, der von der Quelle bis zum Meer durch Zuflüsse kontinuierlich an Stärke und Breite zulegt. Auf der ruhigen Oberfläche der ineinandergeflossenen Zuläufe spiegelt sich eine heute selten gewordene, beinahe anachronistisch anmutende Genügsamkeit. Sie zeichnet die Entwürfe dadurch aus, dass sie, unabhängig vom Massstab der bearbeiteten Aufgabe, die Weiterentwicklung des architektonischen Ensembles höher wertet als die aufsehenerregende Einzellösung. Wenn auch die kontinuierliche formale und thematische Entfaltung eines Büros ein nahe liegendes Resultat innerhalb der Bau- und Berufskultur ist, weist der Werdegang von Joos & Mathys im Vergleich mit anderen Architekten aus demselben Kulturraum doch ungewöhnlich beharrlich Züge auf. Als entscheidender Einfluss ist ihre akademische Formung in der Schmiede der «Analogen»¹, an den ETH-Lehrstühlen von Fabio Reinhart und Miroslav Šik, hervorzuheben. Unter deren Einfluss entwickelten die beiden Architekten einen Bezug zu den Vorläufern der Moderne sowie auch zu deren Reformbewegungen, etwa zum Kritischen Regionalismus². Auf geschichtliche Kontinuität ausgerichtete Architekturströmungen eröffneten ihnen auch den Zugang zu Aldo Rossis Rezeption der «architetture minori». So sehr sich die Projekte von Joos & Mathys im architektonischen Ausdruck von den Architektur-Ikonen des Mailänder Meisters und Theoretikers unterscheiden, so unbestritten ist sein Einfluss auf die Schweizer Baukultur der letzten vierzig Jahre und auch auf die Entwürfe von Joos & Mathys. Dies ist unter anderem an der Vorgehensweise zu erkennen, die sich auf vielfältige Weise des Verfremdungseffekts als Stilmittel bedient – eine Methode, die die beiden Architekten bei unterschiedlichen Bauaufgaben projektspezifisch angewendet haben.

Freiheit und Grenzen ausloten

Die Holzbauten des Forstwerkhofs und des Feuerwehrgebäudes in Andeer lehnen sich in ihrer Disposition, aber auch in der formal-konstruktiven Ausbildung der Fassaden an Wirtschaftsgebäude und an die benachbarte Holzbrücke über den Rhein an. Verzerrungen und massstäbliche Skalierungen verfremden sie allerdings leicht. Versprünge und Verschleifungen gliedern auf eigenwillige Weise ihre Fassaden- und Dachflächen. Die daraus resultierenden plastischen Verformungen beschränken sich nicht, wie im Falle des tympanonartigen Dachvorsprungs des Feuerwehrgebäudes, auf die Gebäudeform. Sie prägen auch den Ausdruck der inneren Hallentragstruktur und deren Gerichtetheit. Mit einfachen Mitteln entsteht so eine Hierarchisierung der Fassaden in Haupt- und Nebenfronten. Die Neubauten erhalten einen formalen Reichtum, und ihre Aussenräume schliessen wie selbstverständlich an die bestehende Bebauungsstruktur an.

reflects an almost anachronistic modesty that has become rare today. One characteristic of the designs is the way they prioritise the further development of the ensemble, regardless of the scale of the task, compared to high-profile individual solutions. In view of the fact that the continuous formal and thematic development of an architectural office is the natural result within a building and professional culture, the career of Joos & Mathys shows unusually tenacious attributes compared to other architects from the same cultural region. One decisive influence during their formative academic education in the forge of the «Analogues»¹, were the ETH Chairs of Fabio Reinhart and Miroslav Šik. Under their influence, the two architects developed a relationship with the precursors of Modernism and their reform movements, such as Critical Regionalism². Architectural movements aligned towards historical continuity also made them accessible to Aldo Rossi's reception of «architetture minori». Although projects by Joos & Mathys contrast greatly with the architectural icons of the Milanese maestro and theoretician in terms of their architectural expression, his influence on Swiss building culture in the last forty years, including designs by Joos & Mathys, is undisputed. Among other aspects, this can be seen in the approach of using diverse alienation effects as a stylistic means – a method that the two architects have applied in differing building tasks in a project-specific way.

Sounding out freedom and limits

The timber buildings of the forestry workshops and the fire brigade building in Andeer are inspired by their disposition, while the formal-structural expression of the façades reflect the local utility buildings and neighbouring wooden bridge over the Rhine. They are however alienated by distortion and scale-shifts. Projections and blurring structure their façades and roof surfaces in an unconventional way. The resulting sculptural deformations are not, as in the case of the tympanum-like projecting roof of the fire brigade building, limited to the building's form. They also characterise the expression of the interior hall structures and their directionality. Simple means are used to create a hierarchy of façades in the main and side walls. The new buildings achieve a formal wealth while their exterior spaces naturally join with the existing developed structure.

The architects applied the same care in integrating the extension buildings of the school in Andeer into the existing structures. In that network of buildings with wings that are grouped around a new covered concourse, a dominant expression of refining treatment of the massive buildings characterises the architectural expression: The architects gave the windows and wall surfaces subtle colour distinctions. The homogeneous building fronts integrate them

¹ Vgl. Miroslav Šik (Hrsg.), *Analoge Architektur* (Ausstellungskatalog), Zürich 1987.

² Der kritische Regionalismus ist eine Richtung der modernen Architektur, die funktionale regionale Besonderheiten im Entwurf berücksichtigt. Anders als im Historismus oder in der Postmoderne wird Tradition nicht oberflächlich zitiert, sondern in den Mittelpunkt der Ausführung gerückt.

¹ Cf. Miroslav Šik (Ed.), *Analoge Architektur* (exhibition catalogue), Zurich 1987.

² Critical Regionalism is a movement in modern architecture that takes functional and regional specifics into account in its design. Unlike Historicism or Post-Modernism, tradition is not cited superficially, but becomes central to its implementation.

Mit derselben Sorgfalt haben die Architekten die Erweiterungsbauten für die Schule in Andeer in den Bestand eingefügt. In diesem Gebäudegefüge mit Trakten, die sich um die neue gedeckte Pausenhalle gruppieren, prägt eine nobilitierende Behandlung der Massivbauten den architektonischen Ausdruck: Die Architekten haben Fenster wie auch Wandflächen einer subtilen farblichen Differenzierung unterzogen. Die homogenen Gebäudefronten gliederten sie in der lokalen Tradition der Verputzgestaltung im Bereich des Sockels und der Öffnungen. Bauteile wie Dachrand und Dachuntersicht vereinheitlichten sie. Besonders augenfällig wird dies bei den Dachvorsprüngen an den Stirnseiten des Schulzimmer- und des Turnhallentraktes. In Kombination mit der ausgeprägten Dachausladung entfaltet die abstrahierte Detaillösung der Traufe eine stark verfremdende Wirkung; unterstützt wird sie von der expressiv-geschwungenen Dachentwässerung. Auch in den Innenräumen des Schulhauses ist die Wechselwirkung zwischen Abstraktion und Veredelung anzutreffen: zwischen den glatt wirkenden weissen Putzflächen und den sorgfältig gezeichneten hölzernen Einfassungen von Türen und Fenstern, aber auch an den Materialübergängen zu Oberflächen, die stärker beanspruchten werden, etwa Griffe, Handläufe, Sockel oder Brüstungen. Da ist die Analogie zum klassischen Schulmobiliar mit den mit Kunstharz beschichteten Arbeitsflächen und den Vollholzkanten, die wir aus der eigenen Schulzeit kennen, kaum zu übersehen. Indem Joos & Mathys die Materialien sorgfältig auswählen und kombinieren, verleihen sie dem Schulhaus eine schlichte und zugleich würdevolle Repräsentativität, die über rein funktional-gestalterische Anforderungen hinausgeht. Darin manifestiert sich letztlich auch eine wesentliche Aufgabe der Baukultur, insbesondere bei einem öffentlichen Gebäude: die Wertvorstellungen der Gesellschaft, die sie hervorgebracht hat, zu materialisieren.

Die Methode der Nobilitierung, der man in unterschiedlicher Ausprägung in fast allen Entwürfen von Joos & Mathys begegnet, findet in der Sanierung des Rathauses in Sarnen einen Kulminationspunkt. Die Anforderungen für eine zeitgenössische Nutzung des Repräsentationsbau, nämlich ein behindertengerechter Umbau und die Anpassung an verschiedene Sicherheitsnormen, waren der Anlass für einen dezidierten Eingriff in den Bestand. Die Architekten gingen mit einer ebenso eigenständigen wie emphatischen Formensprache vor und stellten sie der tradierten Bausubstanz gegenüber. Damit gelang es ihnen, die Gesamtkomposition in ihrem Ausdruck zu überhöhen und in die heutige Zeit zu überführen. Einige der verwendeten Ingredienzen entlehnten sie dem Bestand. Die klassische Profilierung der Edelholzeinfassungen verfremdeten sie, indem sie sie mit Kunstleder bezogen, und

into the local tradition of plaster design in the zone of the base and openings. Building elements such as the roof's edge and underside have a unifying effect. This is particularly apparent in the projecting roof areas at the gable ends of the classroom and sports hall wings. Combined with the strongly protruding roof, the abstracted detailed solution of the eaves develops a strongly alienating effect; it is supported by the expressively sweeping roof drainage system. The interior spaces of the school building also reveal interaction between abstraction and refinement: in between the smooth appearance of the white plaster surfaces and the carefully designed wooden fittings of doors and windows, as well as the material transitions to surfaces that are subject to greater wear, such as handles, railings, bases and balustrades. The analogy to classic school furniture can hardly be overlooked, with synthetic resin coating for the worktops and the solid wood edges that we remember from our own school days. Joos & Mathys carefully select and combine materials to give the school a simple and yet respectfully presentable appearance that goes beyond purely functional and design requirements. Therein ultimately lies a significant task of building culture, especially in a public building: materialising the perceived values of the society that has produced it.

The method of refinement, which can be found in different manifestations in almost all designs by Joos & Mathys reaches a climax in the renovation of the Town Hall in Sarnen. The requirements of a prestigious building's contemporary utilization, namely barrier-free conversion and adaptation to a range of security regulations, were used as an opportunity to carry out targeted measures to the existing building. The architects approached the task with both an independent and emphatic formal language as a counterpart to the traditional building substance. In this way they were able to exaggerate the expression of the overall composition and transfer it to today's times. Some of the ingredients used for this purpose were derived from the existing structures. They alienated the classic profiling of the precious wood skirting by covering them in artificial leather and also framing the room-high glass swinging doors with the material. That and the combination of crystal bars for the new lighting and the lift-cladding with Baroque-like door frames all create a formal resonance with which to mutually enhance and combine the existing and extended structures.

rahmten die raumhohen Glasschwingtüren damit. Daraus wie auch aus der Kombination von Kristallstäben für die neuen Leuchtkörper und der Liftverkleidung mit barockisierenden Türzargen entstand eine formale Resonanz, in der sich Bestand und Ergänztes gegenseitig aufwerten und verbinden.

Die gegenseitige Bereicherung von Bestand und Neubau ist auch Thema der Renovation und Erweiterung an der Bauherrenstrasse in Zürich-Höngg. Die Sanierung des bestehenden Hauses aus dem frühen 20. Jahrhundert wurde schlicht gehalten, die solide Materialisierung bewahrt, wie es bei Eingriffen in die Bausubstanz dieser Epoche üblich ist. Die Materialpalette des Anbaus veredelten Joos & Mathys gegenüber derjenigen des Bestandes insoweit, dass die Übergänge zwischen Alt und Neu gerade noch wahrnehmbar werden: In den neuen Wohnungen setzt ein Fischgratparkett aus Eiche die Douglasieriemeln des Altbaus fort. Der Rillenaussenputz des Bestandes wird durch eine gleichfarbige, vertikal gekämmte Putzstruktur erweitert. Eigene Wege gehen die Architekten bei der Formatwahl der neuen Fenster: Mit einer deutlich grosszügigeren Gestaltung schaffen sie einen Mehrwert. Dabei überrascht, dass sich trotz der andersartigen Gliederung von Flügeln und Brüstungselementen eine Balance zu den mit Läden bestückten Fenstern des Altbaus einstellt. Die Veredelungsmassnahmen am Erweiterungsbau lassen sich weiter bis auf die neue Dachterrasse verfolgen, die mit einem Terrazzoboden versehen ist. Als Absturzsicherung fungieren wie beim darüberliegenden bestehenden Balkon Brüstungsstaketen, die allerdings durch eine barocke Verdrehung dekorativ aufgeladen werden. Den Anschluss zwischen den beiden Baukörpern bewältigen die Architekten mit einem vespentailenartigen Übergang, der die Aussentreppe vom ersten Geschoss in den Garten elegant fasst. Die geschwungene Wand charakterisiert das angebaute Wohnzimmer und bildet zugleich ein räumlich-formales Element, das ein zweites Mal für die Modifikation des Altbaugrundrisses verwendet wird. Durch diese formale Rückkoppelung vom Neubau auf den Altbau gelingt eine Verschmelzung der beiden Teile zu einem Ensemble mit einem neuformatierten, gemeinsamen Erbgut.

Nährten sich die Entwürfe der bisher beschriebenen Bauten aus Bildern, die vorwiegend aus der Formenwelt der Architektur stammen, kann man das Projekt des Lido in Sarnen, aber auch jenes des Novartis Day Care Center auf Gegenstände zurückführen, von denen eine ikonenhaft-karikaturale Ausstrahlung mit verfremdender Wirkung ausgeht. Diese Freiheit im Umgang mit formalen Analogien eröffnet sich dadurch, dass sich beide Realisationen ausserhalb eines historisch geprägten, urbanen Umfelds befinden.

The mutual enrichment of existing structures and new elements is also the theme of the renovation and extension in Bauherrenstrasse in Zurich-Höngg. The renovation work on the early 20th-century building was kept simple, retaining the solid materials, as is usual for measures to buildings from that period. Joos & Mathys enhanced the material range of the extension compared to the existing building to allow the transitions between the old and new elements to be just visible: In the new building, an oak fishbone parquet continues on from the Oregon pine match boarding in the old building. The grooved exterior plaster of the existing building is extended using a combed plaster structure. The architects take their own path in the choice of format for the new windows, creating added value through a significantly roomier design. It is surprising that a balance with the shuttered windows of the old building is nevertheless achieved despite the different organisation of the wings and balustrade elements. The refining measures to the extension can be traced on to the new rooftop terrace, which has terrazzo flooring. As with the opposite balcony, balustrade paling acts as a safety barrier, which is however charged with Baroque decorative twisting. The architects manage the joint between the two buildings in a wasp-waist transition that elegantly frames the outside steps leading from the first floor to the garden. The sweeping wall characterises the extension's living room and also provides a spatially formal element that is used a second time to modify the old building's floor plan. That formal reverberation from the new to the old building achieves a merging of the two parts to create an ensemble with a reformatted, common inheritance.

While the designs of the buildings described above were inspired by images that mainly derived from the formal world of architecture, one can trace the bathing complex project in Sarnen and the Novartis Day Care Center back to objects with an iconic, caricaturistic radiance that has an alienating effect. That freedom in handling formal analogies is possible because both implemented projects exist outside a historically shaped, urban environment.

Joos & Mathys used such independence with respect to the bathing facility in Sarnen to propose a building that is like an aircraft carrier. It condenses all functions of the swimming complex in one concise volume, while also spatially structuring the landscape in the area of the promontory at the Melchaa delta.

For the Day Care Centre in an area of new development on the Novartis Campus, instead of manifesting itself on a large scale, the iconic aspect is apparent in the ground plan design and the expressive formal

³ Aldo Rossi, *Il libro azzurro – i miei progetti*, 1981.

Beim Lido in Sarnen nutzen Joos & Mathys diese Ungebundenheit, um einen flugzeugträgerartigen Bau vorzuschlagen. Damit verdichten sie sämtliche Funktionen der Badeanstalt in einem prägnanten Volumen und gliedern die Landschaft im Bereich der Landzunge beim Melchaa-Delta räumlich.

Bei der Kinderkrippe im Neubaugebiet des Novartis Campus manifestiert sich das Ikonenhafte nicht in der Grossform, sondern in der Grundrissgestaltung und in der expressiven Formensprache des Innenausbau. Beim Anblick der mäanderförmigen Raumdurchdringungen, die an die Faltungen des Mutterleibes erinnern, in denen sich das Leben einnistet, kann man sich die Entwerferhand, die die Wände lustvoll zum Schwingen bringt, geradezu vorstellen. Die so entstandenen Nischen werden zu Orte der Geborgenheit, des Aufenthaltes und des Spiels. Darin können sich die Kinder im Innern eines überdimensionalen Spielzeugs wähen, ihren Tagträumen nachgehen oder durch die lupenartigen Fenster einen Blick in die Welt des Erwachsenseins erheischen.

Diese Massstabsprünge erinnern an die surrealen Skizzen im «Libro Azzurro»³, an die Darstellungen des Mailänder Maestros und Übersetters der Deutschschweizer Architektur, in denen Rossi metaphysische Stimmungen heraufbeschwört, die ihrerseits poetische Freiräume eröffnen. Eine Kaffeemaschine verwandelt sich in eine Kirchenkuppel und der Monumentalbau wird zum Puppenhaus.

Nüchtern und gelassen präsentiert sich die grösste und letzte in dieser Publikation abgebildete Realisierung. Wie ein Fluss, der vor dem Erreichen des Meeres breit und ruhig fliesst, spürt man in diesem Entwurf die ganze Erfahrung des zurückgelegten Weges. Im vorstädtischen Kontext eingebettet entfaltet das Wohn- und Geschäftshaus Ringhof in Wallisellen seine genügsame Gestaltungskraft unter Einsatz einfacher Mittel. Deutlicher als bei den vorhergehenden Projekten kommt hier ein direkter, ungezwungener Umgang mit Putz, Stein, Faserzement und Metall zum Ausdruck. Die Materialien wurden zu Bauteilen mit einer verhaltenen Expressivität verarbeitet, die vordergründig dem Regelwerk einer zeitlosen Architektursprache verschrieben sind, diese aber zugleich unterlaufen. Wie einfache Grundmassnahmen subtil gestört werden, lässt sich etwa in der rhythmischen Gliederung der repetitiven Fassaden beobachten, die durch feine Abknickungen gebrochen werden. Ferner auch in den Variationen der Fensterabstände in den Strassenfassaden und der Loggienbreiten im Hof: Leicht versetzt angeordnete Faserzement-simse unterbrechen oder flankieren die lisenenartigen Pfeiler abwechslungsweise. Ein Blick auf die Zwischenstadien der Fassadenentwürfe geben Aufschluss über die kontinuierliche Reduktion der architektonischen Mittel im Laufe des Planungsprozesses, um die verfremdenden Irritationen zu

language of the interior furnishing. The sight of the meandering form of spatial permeations, which recall the folds of a womb in which life is embedded, makes one literally imagine the creative hand that inspires the walls to life. The niches created in this way become places of security, gathering and playing. Thus children can feel as though they are inside an oversized toy, live out their daydreams or take a look at the grown-up world through the magnifying-glass windows.

Such leaps of scale recall the surreal sketches in the «Libro Azzurro»³, presentations by the Milan maestro and father figure of German-Swiss architecture, in which Rossi conjures up metaphysical moods that themselves open up poetic spaces. A coffee machine transforms into a church dome and the monumental building becomes a doll's house.

The final piece documented in this volume presents itself in a sober, relaxed way. Like a river flowing broadly and calmly as it approaches the sea, one can feel in this design all the experience of the journey behind it. Embedded in a suburban context, the Ringhof residential and commercial building in Wallisellen radiates its modest design power using simple means. A direct, unconstrained approach to plaster, stone, fibre cement and metal is expressed more clearly than in previous projects. The materials have been refined into building elements with a reserved expressiveness that is predominantly dedicated to the rules of timeless architecture, while also undermining them. One can see how simple basic measures are subtly disrupted by the rhythmical organisation of the repetitive façades, which are broken using fine folds. The varied distances between the windows in the street façade and the breadths of the loggias in the courtyard have a similar effect. Slightly staggered fibre cement window ledges alternately interrupt or flank the pilaster-like columns. Looking at the interim stages of the façade designs reveals the continuous reduction of architectural means in the planning process to achieve such alienating irritations. Going beyond the compositional aspect, the design strategy also displays a creative handling of economic underlying conditions under which the building had to be constructed.

Poetic space for development

The room to manoeuvre that architects have achieved in developing their canon of forms results from the continuous interpretation of aspects that are familiar in collective memory. By pursuing different thematic strands in their projects, they sound out the limits of convention on the one hand, while also creating poetic counter-worlds on the other. An independent formal language with allusions, sensory contributions, veiling and blurring contains multiple significance. And yet the emblematic, symbolic, ergonomic and structurally required elements remain in balance, without allowing a material or construction

bewirken. Die Gestaltungsstrategie zeugt über den kompositorischen Aspekt hinaus auch von einem erfinderischen Umgang mit den ökonomischen Rahmenbedingungen, unter denen der Bau realisiert werden musste.

Der poetische Entfaltungsraum

Der Bewegungsspielraum, den sich die Architekten bei der Entwicklung ihres Formenkanons erarbeitet haben, resultiert aus ihrer kontinuierlichen Interpretation des im kollektiven Gedächtnis Vertrauten. Indem sie in ihren Projekten unterschiedlichen Themensträngen nachgehen, loten sie einerseits die Konventionen aus und kreieren andererseits, indem sie sie überschreiten, poetische Gegenwelten. Die eigenwillige Formensprache mit ihren Anspielungen, sinnlichen Zuwendungen und Verschleifungen beinhaltet verschiedene Bedeutungen. Dabei bleiben das Zeichenhaft-Symbolische, das Ergonomische und das Konstruktionsbedingte in Balance, ohne dass ein Material oder eine Konstruktion sich für einen kurzlebigen Effekt hervortun könnte. Die in dieser Weise entwickelten Formen und vielschichtigen Bedeutungsträger bleiben voraussichtlich über eine längere Zeit und von unterschiedlichen Gesellschaftsschichten lesbar. Trotzdem sind nicht alle darin enthaltenen Aussagen ohne Weiteres zugänglich. Denn die Anspielungen an Formensprachen aus der Architekturgeschichte haben auch etwas Antithetisches, das gegen den Strom geht und unsere Wahrnehmung verfremdet. In der Rezeption stellt sich ein leicht anachronistisches, geheimnisvolles Gefühl ein, das – wie der Musikautor Paolo Conte über seine Lieder einmal gesagt hat – «uns dazu bringt, nach den Resonanzen unserer Identität zu suchen»⁴. Diese Kombination aus Verständlichkeit und emotionaler Berührung ist in den Projekten von Joos & Mathys deutlich zu spüren. Dank ausgewogener Gewichtung unterschiedlicher thematischer Strängen und architektur-sprachlicher Konventionen gelingt es ihnen, den Bezug zur Vergangenheit herzustellen wie auch Wiederhall in der heutigen Gesellschaft zu finden. Damit legen sie ein solides Fundament für die Zukunft ihrer Praxis.

Die weitere Entwicklung von Joos & Mathys ist mindestens so stark von der Gesellschaft abhängig wie der Fluss von der Topografie, die er durchfließen wird. Deshalb darf man darauf gespannt sein, welchen Umgang die Architekten mit künftigen Unwegsamkeiten und Herausforderungen finden werden und wie dies ihre poetische Raumbildung verändern wird.

to upstage them for a short-term effect. The forms and multilayered carriers of significance developed in this way will remain for a long time and are legible by different social strata. Nevertheless, not all of the statements are immediately accessible. Allusions to the formal language of architectural history also have an antithetical aspect that goes against the grain and alienates our perception. In our reception, a slightly anachronistic, secretive feeling arises, which – as the musician Paolo Conte once said about his songs – “make us seek the resonances of our identity”⁴. That combination of comprehensibility and emotional touch is clearly evident in projects by Joos & Mathys. The balanced weighting of different thematic strands and conventions of architectural language allows them to create a reference to the past and find an echo in today’s society. They thereby lay a solid foundation for the future of their professional practice.

The further development of Joos & Mathys is at least as strongly dependent on society as a river is on the topography through which it flows. Thus we can look forward to the way in which the architects handle future obstacles and challenges and how these will change their poetic spatial development.

⁴ «Tutte le mie canzoni nascono con questo spirito: scrivere una musica fuori moda, un po’ segreta, che vada a cercare in fondo a noi le risonanze della nostra identità», Interview mit Paolo Conte, in: l’Unità, 27. Dezember 2011.

⁴ «Tutte le mie canzoni nascono con questo spirito: scrivere una musica fuori moda, un po’ segreta, che vada a cercare in fondo a noi le risonanze della nostra identità», Interview with Paolo Conte in: l’Unità, December 27, 2011.

TEC21



Analoge Architektur II: die Praxis

Alles analog oder was?
«Wir entdeckten die andere Hälfte der Welt»

Wettbewerbe
Erweiterung Pädagogische
Hochschule Thurgau, Kreuzlingen

Panorama
Stützenraster in der Schwebe

SIA
Städtebau für Spitzenmedizin
Swiss-US Innovations Days

VON DER LEHRE ZUR PRAXIS

«Wir entdeckten die andere Hälfte der Welt»

In der Lehre entwickelte die Analoge Architektur pointierte Positionen. Doch wie sieht ihre Umsetzung in der Praxis aus? Die fünf Architekten, deren Studentenarbeiten letzte Woche im Heft zu sehen waren, reflektieren im Gespräch, wie Theorie und Praxis aufeinandertrafen.

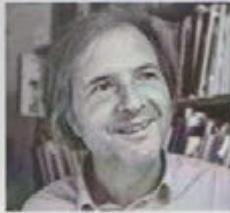
Interview: Marko Sauer



Umbau und Aufstockung des alten Hospizes St. Gotthard, 2010, Miller&Maranta Architekten.



Conradin Clavuot, 1962 geboren in Davos; Architekturstudium an der ETH Zürich; Diplom 1988 bei Prof. Fabio Reinhart, Assistent Miroslav Šik; 1988 Gründung eines Architekturbüros in Chur; 2003–2006 Gastdozentur an der ETH Zürich; seit 2010 Gastprofessur an der Universität Liechtenstein, Vaduz.



Alberto Dell'Antonio, 1962 geboren in Triest; Architekturstudium an der ETH Zürich; Diplom 1988 bei Prof. Fabio Reinhart, Assistent Miroslav Šik; 1990 Gründung eines Architekturbüros in Zürich; 2003–2008 Dozent an der Hochschule Liechtenstein; seit 2009 Dozent für Entwurf und Konstruktion an der ZHAW Winterthur.



Peter Joos, 1960 geboren in Thusis; Architekturstudium an der ETH Zürich; Diplom 1989 bei Prof. Fabio Reinhart, Assistent Miroslav Šik; 1991 Gründung eines Architekturbüros mit Christoph Mathys in Zürich.



Quintus Miller, 1961 geboren in Aarau; Architekturstudium an der ETH Zürich; Diplom 1987 bei Prof. Fabio Reinhart, Assistent Miroslav Šik; 1994 Gründung eines Büros mit Paola Maranta. Seit 2009 ordentlicher Professor an der Accademia di Architettura der Università della Svizzera Italiana.



Joseph Smolenicky, 1960 geboren in Bratislava; Architekturstudium an der ETH Zürich; Diplom 1989 bei Prof. Fabio Reinhart, Assistent Miroslav Šik; 1992 Gründung eines Architekturbüros in Zürich, 1995 Dozent für Architektur an der Université de Genève.



Foto: Ruedi Walz

TEC21: Wie war Ihr Start nach dem Studium? Konnten Sie die Prinzipien der Analogen Architektur gleich umsetzen?

Conradin Clavuot: Bei den ersten Wettbewerben hatte ich mit «analogen» Entwürfen keine Chance. Das war damals wohl noch zu sehr 19. Jahrhundert. Die Projekte mussten so weit runtergekocht werden, bis die Jury sich noch auf den Entwurf einlassen wollte und ihre eigenen Vorstellungen darin projizieren konnte.

Alberto Dell'Antonio: Je nachdem hat es sogar eine Abwehrhaltung provoziert, wenn die Juroren die Analoge Architektur bereits gekannt haben.

Joseph Smolenicky: Was Conradin sagt, stimmt genau – und es hatte Auswirkungen auf unsere Praxis: Mit den ersten beiden Wettbewerben kriegst du einen heftigen Schlag auf den Hinterkopf. Und in einem vorauseilenden Darwinismus verwässerst und trimmst du deine Projekte, damit du wenigstens durch den Wettbewerb kommst. Wir mussten uns aber auch klar werden, dass wir mit vielen Realitäten umgehen mussten.

Inwiefern?

Smolenicky: Mein erstes Projekt war 1992 ein Coiffuresalon – total farbig, so in Richtung Pop-Art. Ich hatte die Analoge Architektur immer so verstanden, dass man als Architekt fähig sein muss, in eine fremde Welt einzutauchen. Auch wenn diese Welt eine hippe, poppige, verspielte, latent kitschige Welt ist. Mit dieser Interpretation war Miroslav Šik (vgl. Interview TEC21 37/2015) sicher nicht einverstanden.

Quintus Miller: Bei der Brücke in Sevelen von 1989, einer der ersten Arbeiten von Paola und mir, die wir später zusammen mit Christoph Mathys haben realisieren können, haben wir es genau so gemacht, wie wir es bei Miroslav gelernt hatten: Schritt für Schritt. Und es hat funktioniert. Wir hatten ein Thema und eine Vorstellung, die wir wie eine Ge-



Alters- und Pflegeheim Neugut, Landquart, 2014, Joos & Mathys Architekten, in Zusammenarbeit mit Schmid Schärer Architekten.

schichte über den Ort erzählen konnten. Damit gelang es auch, die Denkmalpflege zu gewinnen. Das ist eine Erfahrung, die mich bis heute prägt. Ich will meine Auftraggeber auf eine Reise mitnehmen. Dabei erfahren sie eine Geschichte, die sie verstehen und nachvollziehen können.

Peter Joos: Ich glaube, wir funktionieren noch nach derselben Methode, die wir als Studenten gelernt und über die Jahre verfeinert haben. Wir fragen uns im Büro ja immer, was das Gebäude am jeweiligen Ort soll. Wie machen wir die Eingriffe, damit aus einer einfachen Aufgabe etwas Spezifisches wird? Manchmal erkennt man das erst auf den zweiten Blick.

« Wir haben eine vergleichbare gesellschaftliche Entwicklung wie im späten 19. Jahrhundert. Man ist sehr bild- und formgläubig. »

Quintus Miller

War dies das Besondere am Studium bei Fabio Reinhart und Miroslav Šik?

Joos: Sie haben uns gezeigt, dass alles vor Ort vorhanden ist. Man muss nicht alles über Renaissancepaläste wissen, wenn man in Zürich Riesbach

baut. Der Fundus in der Umgebung genügt, um das Projekt zu entwickeln. Natürlich ist es gut, wenn man die Geschichte kennt, aber primär ist es wichtig, dass man vor Ort Bescheid weiss: Wo geht das Trottoir durch? Wie steht das Haus zur Strasse? Wie baut man in Riesbach? Was sind die Materialien?

Clavuot: Und du musst kein Künstler sein, um mit der Arbeit beginnen zu können.

Dell'Antonio: Der Bezug zum Metier und zum kulturellen Kontext war sehr präsent. Ich lernte, dass auch das Umfeld einen Einfluss auf meine Entwürfe haben kann. Das war eine Bewusstseinssteigerung im dem Sinn, dass die Alltagsarchitektur viel breiter wurde als das, was bis dahin den Rahmen bildete. Der Blick wurde plötzlich verfeinert. Man lernte, das zu lesen, was in der Nähe ist.

Clavuot: Ich denke, das sind die Wurzeln des «analogen» Denkens. Ich muss mich fragen: Wie kann ich so entwerfen, dass die Leute verstehen, was ich meine?

Miller: Nach den ersten vier Semestern an der ETH war mir nicht klar, weshalb ich 400 Meter lange Schlitten mit Bandfenstern und runden Stützen machen sollte. Warum gab es nur diese eine modernistische Sprache? Mit Fabio, Miroslav und Luca waren endlich Leute da, die uns erklären konnten, was uns Dinge sagen und was die Bedeutung dessen war, was wir taten.

Smolenicky: In dem Moment, als ich die ersten Versuche der «Analogen» gesehen habe, merkte ich: Das ist lebendig! Das hat mit der Welt zu tun!

Wir gehen raus und entdecken, was es da alles gibt: Sinnlichkeit, Materialität, Formen, Identität. Und all dies in irgendwelchen Hinterhöfen. Alles, was die akademische Welt eines Mario Campi damals an der ETH nicht gekannt hat, ist auf einmal greifbar geworden. Mir haben sich die anderen 50% der Welt erschlossen, von denen niemand sonst gesprochen hatte.

Joos: Zudem war auch die anonyme Architektur gültig. Es mussten nicht mehr die Werke der Klassik herangezogen werden. Man konnte sich vor Ort orientieren.

Clavuot: Und es wurde viel räumlicher als bei den Postmodernen. Es ging nicht mehr nur um Zeichen und die Fassaden, sondern man wollte konsistente Welten kreieren.

« Ich gehe nach Dänemark und finde mich in Zürich Oerlikon wieder. Ich gehe nach New York und finde mich in Zürich Oerlikon wieder. Ich bin ständig in Zürich Oerlikon. »

Joseph Smolenicky

Daneben wurden auch unentdeckte Archive durchforstet.

Miller: Das ist ein ganz wichtiger Aspekt. Im Atelier hat man geschaut, was da für neue Bücher im Umlauf waren. Auch Miroslav hat sich immer dafür interessiert. Wir waren wie Schwämme und haben alles aufgesogen. Wir waren immer in dem Teil der Bibliothek unterwegs, für den sich sonst niemand interessierte.

Smolenicky: Es herrschte Goldgräberstimmung bei unseren Streifzügen durch die Bibliothek. Davon hat auch Miroslav profitiert – in einem Ausmass, wie es eine Einzelperson gar nicht schaffen kann. Während wir die Grundlagen zusammengetragen haben, hat er daraus gleichzeitig die Prinzipien der Analogen Architektur formuliert.

Dell'Antonio: Darin lag für mich die grösste Faszination. Ich war als Student an einer Schlusskritik, und die Diskussionen dort waren unglaublich engagiert. Da habe ich gemerkt: Da ist echtes Interesse dahinter! Dort wird nach etwas gesucht und experimentiert. Es hatte eine grosse Anziehungskraft, dass die Gruppe gemeinsam geforscht und gesucht hat.

Miller: Wir haben dann mit den Jaxon-Bildern angefangen. Erst wusste niemand so recht, wie man das macht. Ich bin in die Stadt gefahren und habe das Vogue-Magazin gekauft. Ich wollte verstehen, wie Licht und Schatten auf guten Bildern funktionieren, wie Materialien wirken. Was ich bei Miroslav gelernt habe, ist, ganz genau hinzuschauen. Die Dinge genau zu hinterfragen, um danach zu wissen: Was willst du, und wie kannst du das erreichen?

Smolenicky: Genau! Das war eine Wahrnehmungsschule. Wir haben mit dieser Form der Darstellung architektonische Primärerfahrungen gemacht in Bezug auf sinnliche Phänomene, die die Architektur bestimmen: Licht, Schatten, Oberflächen, Material. Doch die «Analogen» sind immer über die Form diskutiert worden, nie über ihre konzeptionelle Relevanz, nie über ihre Inhalte und ihre Untersuchungen zur Wahrnehmung. Das kommt in der Diskussion immer zu kurz.

Und genau diese Art von Formensprache taucht nun vermehrt in aktuellen Wettbewerben auf.

Miller: Du kannst heute in Deutschland Renderings machen lassen, die den Jaxon-Perspekti-



Wohnhaus, Morcote, 2005, Alberto Dell'Antonio.



Umbau Coiffuresalon, Zürich, 1992, Joseph Smolenicky.

ven von damals sehr ähnlich sehen. Sie sind auf hohem technischem Niveau gemacht, ihr Charakter ist aber einem anderen Zusammenhang entlehnt und nicht mehr kongruent zum Projekt.

Joos: Früher konntest du nicht einfach ein Rendering bestellen, da mussten wir noch voneinander anschauen, wie das gemacht wird. Aber es ist sehr einfach geworden, Bilder mit ein bisschen abartigen Dächern zu erzeugen. Doch es ist nicht mehr aus der Konstruktion oder aus der Funktion heraus abgeleitet, sondern nur vom Bild her gedacht.

Dell'Antonio: Vielleicht müssen wir da schon von Manierismus sprechen. Dies ist ja immer wieder Teil einer Bewegung, und das hat wenig mit den spezifischen Inhalten zu tun. Selbst wenn die Bilder ähnlich sind, transportieren sie aber eine vollkommen andere Botschaft als damals.

Miller: Wir haben eine vergleichbare gesellschaftliche Entwicklung heute wie im späten 19. Jahrhundert. Man ist sehr bild- und formgläubig. Der Inhalt erfährt nicht die notwendige Wertschätzung. Form und Inhalt klaffen meist weit auseinander. Wir leben in einer Zeit, in der die Vermittlung von Inhalt über ein fahles Abbild genügt, weil der Weg vom Inhalt zur Form nicht interessiert.

« Ich muss mich fragen:
Wie kann ich so entwerfen,
dass die Leute verstehen,
was ich meine? »

Conradin Clavuot

Läuft man da nicht Gefahr, dass es nun überall auf der Welt gleich aussieht, wenn diese Bilderflut globale Ausmasse annimmt?

Smolenicky: Genau das macht die Analoge Architektur relevant. In einer Welt, die dazu tendiert, die Hypes einfach mal kreuz und quer über den ganzen Globus zu reproduzieren, ist es immer mehr die Aufgabe eines Architekten, eine spezifische Identität zu erzeugen. Ich gehe nach Dänemark und finde mich in Zürich Oerlikon wieder. Ich gehe nach New York und finde mich in Zürich Oerlikon wieder. Ich bin ständig in Zürich Oerlikon, wenn ich irgendwo neue Wohnbauten anschauen gehe.

Miller: Es gibt viele Dinge, die sind überall zu finden. Und es gibt ganz viele Sachen, die sind nicht überall. Wenn du reist, dann realisierst du, dass die kulturellen Unterschiede enorm gross sind. Die Globalisierung dauert eher noch tausend als hundert Jahre, bis sie sich global vollzogen hat.

Smolenicky: Es gibt aber auch grosse Veränderungen bei uns. Wir betrachten erst seit ein paar Jahren unser Land auch als urbanes Phänomen. Damals hatte die Analoge Architektur überhaupt keine Antworten darauf. Sie liebte diese kleinen Welten.

Clavuot: Ich glaube, das war nie das Ziel.

Die Stadt war einer der Feinde aus der Welt der Moderne. Beim Diplom hat niemand ein städtisches Thema gewählt, alle haben sich immer für das Objekt entschieden. Miroslav konnte da auch nicht besonders weiterhelfen. Ich glaube, das hat ihn nicht interessiert.

« Ich glaube, man kann mit
den Methoden der «Analogen»
keinen klassischen Städtebau
in grossen Dimensionen
machen. »

Peter Joos

Es gibt tatsächlich keine grösseren Planungen der Analogen Architektur. Kann man mit der Methode nicht auf Ebene der Stadt operieren?

Joos: Ich glaube, man kann mit den Methoden der «Analogen» keinen klassischen Städtebau in grossen Dimensionen machen. Wenn alles gleichzeitig erstellt werden soll, widerspricht das ihren Prinzipien.

Clavuot: Wir haben aber immer wieder Quartierplanungen wie die Bernoulli-Siedlung in Zürich besprochen. Aber die «tabula rasa» war kein Thema, und wir haben nie eine chinesische Neugründung für 400000 Menschen diskutiert. Da gäbe es nichts, worauf man sich beziehen könnte.

Miller: Ich glaube schon, dass es möglich ist. Wir konnten den Beweis nicht antreten, aber das Projekt für Andermatt wäre ein gutes Siedlungskonzept geworden. Miroslav und wir waren auf dem ersten Platz, und wir konnten zusammen einen dichten Masterplan entwickeln. Aber den wollten sie nicht wirklich, und so sind wir nach anderthalb Jahren aus dem Projekt ausgestiegen.

Joos: Das ist genau das, was ich meine. Analoge Architektur im grossen Massstab ist nicht investorentauglich. Wir schaffen über Wettbewerbe kleinere Einzelbauten, Schulen, öffentliche Bauten. Aber sobald es gross wird, dann sind wir mit unserem Ansatz zu widerspenstig. Das wird nicht akzeptiert.

Hat sich deshalb die Analoge Architektur nie auf breiter Basis durchgesetzt?

Smolenicky: Ich glaube, wir hatten nie eine Lobby. Der Modernismus hatte immer Leute wie Herzog & de Meuron, Diener oder Hotz, die ihre begabten Leute unterstützt haben. Bei den «Analogen» hat sich nie eine Kultur entwickelt, in der man sich gegenseitig hätte beschützen können. Bei den grossen Projekten haben sich immer nur Moderne durchgesetzt.

Joos: Beim Bauen gibt es viele Akteure. Da hörst du einzelne Figuren wie die Vertreter der



Citybauten «Otto und Alex», Bahnhofplatz Chur, 2005–2008, Conradin Clavuot.

Analogen Architektur gar nicht. Ausser es gibt einen Multiplikator, der diese Positionen mitträgt. Den gibt es aber nicht, und so ist jeder von uns einfach ein Einzelkämpfer.

Clavuot: Dafür hat sich die Methode in der Lehre etabliert. In jeder Schule präsentieren die Studenten zunächst eine Analyse des Ortes mit Stimmung, Identität und spezifischen Faktoren. Das hat sich in der ganzen Breite durchgesetzt und stabilisiert. Früher waren das soziologische Studien und funktionelle Nutzungsschemata. Heute wird der Ortsbezug schon fast übertrieben, und alle behaupten, dass nur genau dieses Projekt hier stehen kann.

Smolenicky: Methodisch ist das «Analoge» ein Erfolgsmodell. Das referenzielle Arbeiten ist an vielen Lehrstühlen inzwischen eine verankerte, aber auch inzwischen stark differenzierte und erweiterte Entwurfsmethode geworden.

« Ein Teil dieses Schwungs, den wir durch das Studium erhalten haben, war doch dem manifestartigen Charakter zu verdanken. »

Alberto Dell'Antonio

Wenn sich die Methode an den Schulen durchgesetzt hat, dann müssten doch eigentlich die Anliegen der «Analogen» und deren entwerferischer Furor gegenwärtig eine grosse Verbreitung finden?

Dell'Antonio: Ein Teil dieses Schwungs, den wir durch das Studium erhalten haben, war dem manifestartigen Charakter zu verdanken. Das hatte eine Kraft, auch wenn es überspitzt und plakativ war. Doch die Zeiten sind heute ganz anders. Es war früher viel einfacher, eine Antithese zu formulieren.

Miller: Zürich hat nach der Jahrtausendwende mit der internationalen Öffnung der Märkte und der S-Bahn einen grossen Entwicklungsschub erfahren. Wir hatten keine Gelegenheit, daran aktiv teilzuhaben. Ich glaube aber nicht, dass es am «analogen» Ansatz lag, denn der hat für mich seinen Wert nicht im Formalen, sondern in der Vermittlung von Inhalten. Es lag eher darin, dass wir in Zürich nicht so vernetzt waren. Hingegen haben wir in Basel an verschiedenen städtebaulichen Fragestellungen mitgearbeitet, die nun kurz vor der Realisierung stehen: Charakter und Stimmung sind sehr wohl städtebauliche relevante Argumente.

Joos: Oder man schafft es einfach nicht, an diese Projekte heranzukommen mit einer «analogen» Strategie. Was Conradin über die Wettbewerbe gesagt hat, gilt wohl immer noch. •

Marko Sauer, Redaktor Architektur

Elementare Bücher

einzelv vorgestellt
und kommentiert

zum konstruktiven Entwerfen

Institut Konstruktives
Entwerfen
ZHAW Departement
Architektur,
Gestaltung und Bau-
ingenieurwesen
Eva Stricker, Patric
Furrer, François
Renaud, Andreas
Sonderegger, Astrid
Staufer (Hrsg.)



Architekten lieben Bücher – und das aus gutem Grund. Viele Büros hüten ihre Bibliothek als rege genutzten Schatz, der elementares Handwerkszeug ist und unverzichtbare Quelle für Inspiration und Wissen. Das Institut Konstruktives Entwerfen der Zürcher Hochschule für Angewandte Wissenschaften ZHAW will diese fruchtbare Liebe fördern.

Mitarbeitende des Instituts und namhafte Gäste wie Martin Tschanz und Jürg Conzett haben deshalb ihren Bücherschatz geöffnet. Rund 100 Literaturempfehlungen mit konstruktivem Schwerpunkt sind so zusammengekommen, die mit Einblicken in das jeweilige Buch und persönlichen Kommentaren vorgestellt werden. Gegliedert ist dieser Literaturführer in die Kapitel «Theorie und Geschichte», «Tragwerk und Struktur», «Konstruktion und Bautechnik», «Baustoff und Bauteil», «Beispielbauten» und «Belletristik und literarische Bagedanken». Die Auswahl reicht vom grundlegenden Standardwerk bis zum Geheimtipp.

Mit Beiträgen von
Oya Atalay Franck
Guido Brandi
Ingrid Burgdorf
Jürg Conzett
Alberto Dell'Antonio
Philipp Esch
Sabine von Fischer
Patric Fischli-Boson
Adrian Froelich
Patric Furrer
Hartmut Göhler
Pinar Gönül
Jürg Graser
Andreas Hagmann
Thomas Hasler
Gian-Marco Jenatsch
Marion Klein
Marc Loeliger
Christian Meier
Daniel Meyer
Stefanie Müller De
Pedrini
Niko Nikolla
Werner Oechslin
Franco Pajarola
Tanja Reimer
François Renaud
Alexis Ringli
Alain Roserens
Lando Rosσμαier
Matthias Schmidlin
Andreas Sonderegger
Astrid Stauer
Eva Stricker
Martin Tschanz
Beat Waeber

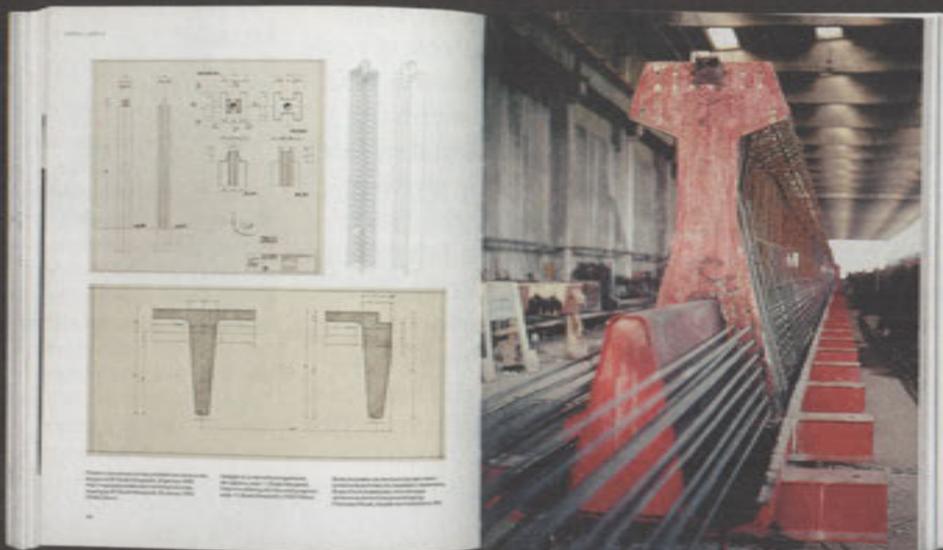
Printed in Germany
ISBN 978-3-03860-125-8



zhaw

Architektur, Gestaltung
und Bauingenieurwesen

Institut Konstruktives Entwerfen



Angelo Mangiarotti. La tettonica dell'assemblaggio. The Tectonics of Assembly

Franz Graf, Francesca Albani (Hrsg.)

Die Publikation beschäftigt sich mit Angelo Mangiarotti, einer der eigenwilligsten und erfindungsreichsten Figuren der italienischen Nachkriegsarchitektur. Mangiarottis experimentelles Schaffen im Kontext der kreativ-industriell geprägten Mailänder Architektur weist auf neue Möglichkeiten der industriellen Fertigung im Bereich des Bauwesens und des Möbel- und Produktdesigns. Begegnungen mit Konrad Wachsmann, Fritz Haller, Max Bill und Jean Prouvé sowie die Zusammenarbeit mit bedeutenden Bauingenieuren verliehen seiner Arbeit nachhaltige Impulse. Die Monografie *La tettonica dell'assemblaggio* (Die Tektonik des Fügens) zeigt anhand von zehn Schlüsselwerken aus den Jahren 1961 bis 1979, wie Angelo Mangiarotti mit Mitteln der Vorfabrikation auch repräsentativen Ansprüchen gerecht zu werden wusste. Ideenskizzen, Konstruktionspläne und Bildmaterial dokumentieren ausführlich die Herstellung von Bauteilen und deren Montage. Weiterführende Beiträge verschiedener Autoren beleuchten unter anderem den Entstehungs- und Alterungsprozess der Bauten Mangiarottis und machen die Monografie zu einer wertvollen Ergänzung bereits existierender Publikationen.

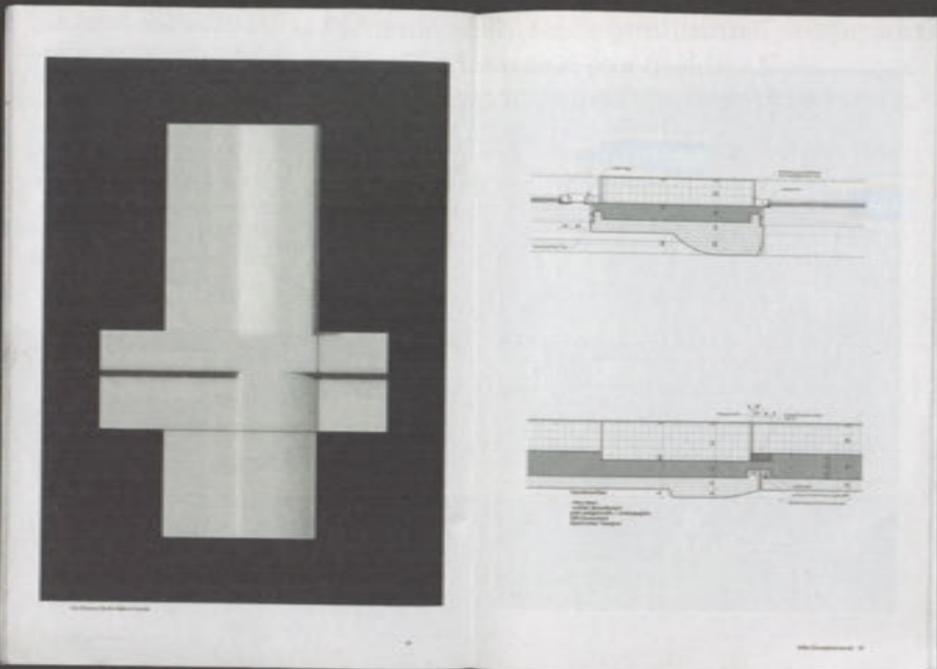
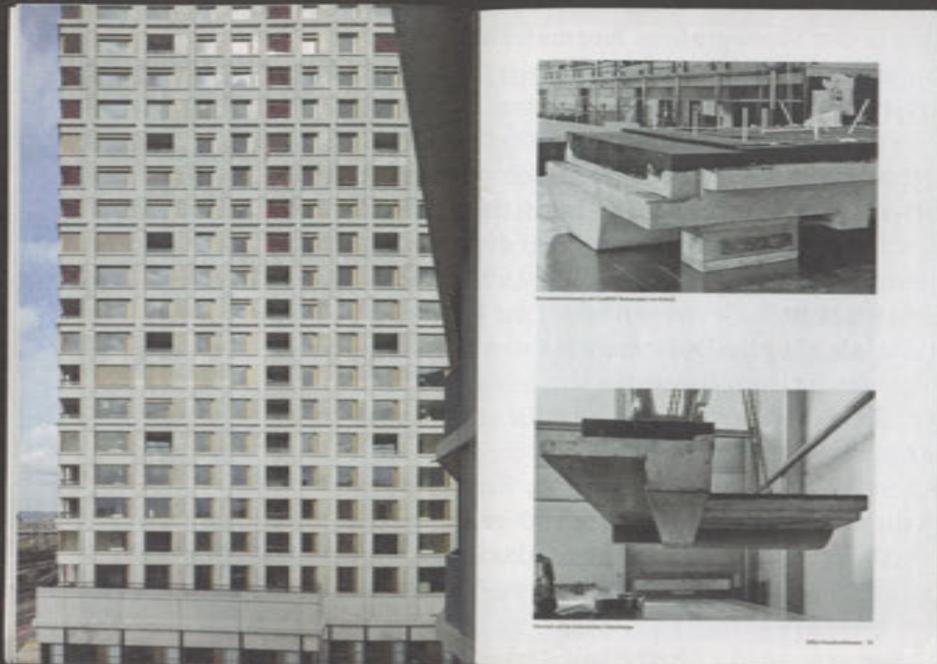
– Alberto Dell'Antonio

Vgl. Nardi, Guido: *Mangiarotti, Angelo: Angelo Mangiarotti. Técnica e progetto*, Rimini 1997
 Finessi, Beppe: *Su Mangiarotti: architettura, design, scultura: 72 progetti, 227 inediti, 3 contributi critici*, Mailand 2002

Mendrisio Academy Press
 Mendrisio 2015
 Italienisch / Englisch

Das Buch erschien begleitend zur gleichnamigen Mangiarotti-Ausstellung der Accademia di Architettura in Mendrisio. Nach essayistischen Annäherungen an den Pionier der Betonpräfabrikation werden zehn seiner Bauten ausführlich illustriert und mit knappen Projektbeschreibungen vorgestellt.





Neue Silhouetten. Projekte von Marcel Meili, Markus Peter Architekten in City West Zürich

Marcel Meili, Markus Peter Architekten (Hrsg.)

Die Publikation dokumentiert die Bauten der Architekten Marcel Meili und Markus Peter in Zürich West. Der Fokus richtet sich auf das 20-stöckige Wohnhaus Zölly, das bezüglich seiner Tektonik und seiner räumlichen Disposition neue Wege beschreibt. Besonders ausführlich wird der Entwurfs- und Produktionsweg der dreidimensionalen Fassade mit ihrer tragenden Sandwich-Konstruktion dargelegt. Konstruktionspläne und eine fotografische Sequenz dokumentieren die Herstellung der tragenden Formteile und ihre Montage. Die Bilder zeigen, wie das Fassadenrelief aus einer Vielzahl von Formteilvarianten komponiert wurde. Die verschiedenen Teile wurden in einem kontrollierten Gussverfahren mit anpassbaren Schalungsmodulen aus glasfaserverstärktem Kunststoff hergestellt. Ein Gespräch zwischen den Architekten und Patrick Gmür, zu dieser Zeit Direktor des Amts für Städtebau der Stadt Zürich, ergänzt die Erläuterungen zur konstruktiven Beschaffenheit des Wohnturmes. Die städtebaulichen, politischen, ökonomischen und räumlich-ästhetischen Hintergründe setzen das Bauwerk in einen übergeordneten Zusammenhang, die reichhaltigen Illustrationen tragen zum Verständnis von spezifischen Eigenschaften und Bedingungen der Fassadenkonstruktion in schwerer Vorfabrikation bei. – Alberto Dell'Antonio

Vgl. Gigon, Annette; Guyer, Mike; Jerusalem, Felix (Hrsg.): *Residential Towers*, Zürich 2016
von Ballmoos, Thomas; Krucker, Bruno et al.: *von Ballmoos Krucker Architekten. Register, Kommentare*, Zürich 2007

Park Books
Zürich 2015
Deutsch

Marcel Meili, Markus Peter Architekten dokumentieren in diesem reich bebilderten Heft ihr 2014 fertiggestelltes Hochhaus Zölly mit Farbfotografien, Projekt- und Detailplänen. Auch ihre angrenzenden Wohnhäuser werden kurz gestreift. Ein Essay von André Bideau sowie ein Gespräch mit Patrick Gmür zum Hochhausbau in Zürich dienen der kontextuellen Einordnung.





Valerio Olgiati PASPELS

Edition Dino Simonetti

DAS SCHULHAUS IM KORNFELD

Denke ich an den Besuch des Schulhauses in Paspels zurück, so kommen mir erst in zweiter Linie die sorgfältig ausgeführten Sichtbetonfassaden in den Sinn, ein Material, das uns Architekten nur selten erlaubt ist und vielleicht darum eine besondere Anziehungskraft auf uns ausübt. Auch die schlichte, aber bestimmte Gebäudekubatur – so wohlthuend sie in einer Zeit formalistischer Exzesse sein mag – würde ich nicht als die wirklich einprägsame Eigenschaft bezeichnen.

Der stärkste Eindruck, der vom Besuch bleibt, ist eher mit einer Stimmung als mit einem Bild zu beschreiben, einer Stimmung, die aus der Begegnung von Gebäude und Landschaft entsteht, die sich gegenseitig in ihrer Wirkung steigern.

Ein vollkommener Postkartenanblick bietet sich an jenem strahlenden Junitag, als ich mit Valerio Olgiati im Bündnerdorf im Domleschg ankomme. An der Kreuzung am Dorfrand erblicken wir in einem reifen Kornfeld das neue Schulhaus, das sich in der sommerlichen Hitze von den ersten Wochen Betrieb auszuruhen scheint. Seine imposante und zugleich ausgewogene Volumetrie strahlt ein angemessenes Mass an Öffentlichkeit aus. Sie wird unterstrichen durch die topografisch bedingte Erhöhung gegenüber dem direkt davor plazierten alten Schulhaus. Als Schlussmarke des Dorfes und dem landwirtschaftlichen Umfeld auf natürliche Weise zugehörig, entzieht sich das neue Schulgebäude geschickt der Konfrontation mit dem alten.

Über den klassisch anmutenden Anstieg des natürlichen Gebäudesockels erreichen wir die Eingangstür unter dem einladenden, grosszügigen Vordach.

Die derbe Einfachheit der Sichtbetonfassaden charakterisiert das Äussere des Gebäudes und begleitet uns weiter in die Eingangshalle, ein länglicher, tief in die Gebäudemasse eingelassener Raum. Eine breite Treppe im hinteren Bereich bildet dessen räumliche Fortsetzung zu den oberen Geschossen. Natürliches Licht scheint in einem ungewöhnlich warmen Ton herab und lädt zum emporsteigen ein. Die Treppe mündet so dicht vor einer Fensterscheibe, dass deren Ausdehnung im ersten Moment nicht zu erfassen ist und somit zum Verschwinden gebracht

wird. Als sässen wir in den vordersten Reihen eines Breitleinwand-Kinos, haben wir den Eindruck, uns mitten in einem Kornhang wogender Ähren zu verlieren und vergessen einen Augenblick lang, dass wir uns in einem Innenraum befinden. Das ansteigende Gelände verstärkt die atemberaubende Wirkung und begünstigt die Reflektion des Lichtes vom Kornfeld in die Halle. Die Betonoberflächen, aus denen der Raum ausschliesslich gebaut ist, leuchten in einem Goldlicht. Der suggestive Anblick lässt ahnen, wie das jahreszeitlich sich ändernde Gewand des Kornfeldes die Pausenräume bespielen und sie abwechselnd in weissem, grünem oder goldenem Licht erstrahlen lassen kann.

Gleichzeitig zur Nahsicht des Kornfeldes schweift der Blick beim nächsten Treppenansatz die breite Treppe hinauf in die fast doppelgeschossige, oberste Pausenhalle und weiter durch das Fenster bis zu den Bergspitzen hinauf.

Je nach Grösse und Ausrichtung der Fenster in den Räumen, manifestieren sich immer wieder andere Aspekte der Landschaft im Gebäude und tragen zur gegenseitigen Vernetzung bei. Die Entdeckung der Innenräume hält so mit der das Haus umgebenden Landschaft Schritt. Die vielfältigen Eindrücke aus der näheren und fernerer Umgebung des Schulhauses bereichern die Wahrnehmung seines Inneren und setzen sich im Laufe des Gebäuderundganges unzertrennlich zu einer einheitlichen Komposition zusammen. Dabei wird das innige Verhältnis, das Gebäude und Landschaft verbindet, sukzessiv preisgegeben.

Von der Halle her bleiben die einzelne Räume als Bausteine des Gebäudes in Grösse und Proportion noch vor ihrem Betreten erkennbar. Die kreuzförmige Anordnung der Erschliessung ergibt sich aus der Stellung der Schul- und Vorbereitungszimmer. Wie durch geologische Kraffteinwirkung überträgt sich die Verzerrung der Gebäudeaussenhülle auf die schluchtartigen Gänge und wirkt sich dort auf ihre perspektivische Wahrnehmung aus. In deren Kreuzungspunkt bilden die Kanten der Schulzimmerkuben kristalline, approximative Fluchten, wie man sie von dörflichen Gebäudegruppierungen her kennt. Geschossweise verschoben, wiederholt sich die prägnante Erschliessungsform des Hallenraumes, teilt und verbindet die Schul- und Pausenräume zu einem Ganzen.

Wie verschieden grosse Steine eines Natursteinmauerwerks, die versetzt übereinander geschichtet sind, bleiben die Schulzimmer einzeln erkennbar, verschmelzen aber zu einer statischen Einheit. Dieser innere Aufbau ist räumlich erfahrbar und findet seinen gestalterischen Niederschlag in der Fassade, wo sich die Klassenräume durch ihre spezifische Ausrichtung zur Landschaft abzeichnen.

Der Wechsel vom kühlen öffentlichen Gang in die Geborgenheit des Schulzimmers wird atmosphärisch betont und weckt Erinnerungen an alte Schulhäuser. Die einfache und direkte Materialisierungsart steigert die Wahrnehmung der zwei Bereiche ins Gegensätzliche. Sämtliche Innenraumboflächen, der von der Halle her als Betonkuben wahrnehmbaren Schulzimmer, sind mit gehobelten Lärchenholzbrettern verkleidet. Das Hervorheben der urtümlichen Materialeigenschaften – vor allem der akustischen – vermag hier die Stimmung der Räume aufzuladen.

Wenn man beim Betreten des Schulzimmers den Eindruck bekommt, aus der Dorfgasse direkt in die gemütliche Stube hineinzutreten, so öffnet sich eine weitere, diesmal metaphorische Verbindung des Gebäudes mit dem Aussenraum.

Über seinen Zweck hinaus legt das Schulhaus in Paspels als architektonische Interpretation seiner Umgebung die charakterlichen Wesenszüge der Landschaft frei und trägt zu deren Erlebnis entscheidendes bei.

Seine Erscheinungsform bleibt dabei stets zurückhaltend, so dass es bei dessen Anblick den Eindruck vermittelt, es sei schon immer dort gestanden, und bei dessen Begehung, als hätte man es schon immer gekannt.

ALBERTO DELL' ANTONIO

SCHOOLHOUSE IN A WHEAT FIELD

Looking back on visiting the schoolhouse in Paspels, I do not think primarily of the carefully executed raw concrete of the facades, a material we architects are rarely permitted to use and therefore probably find all the more alluring. Nor would I single out the plain but resolutely cubed structure as the most striking feature – as pleasing as this may be in an age of formalist excesses.

The strongest impression made by that visit does not lie in an image that can be described but rather in the mood that was generated by the mutually enhancing encounter between building and landscape.

A perfect picture-postcard panorama greeted us that radiant day in June when Valerio Olgiati and I arrived at the little town in the Domleschg region of the Grisons. At the intersection outside the village, we saw the new schoolhouse, against a ripe field of wheat, as if resting up in the summer heat after its first few weeks of use. Its imposing and well-balanced shape radiated an appropriate measure of civic dignity, underscored by its topographically defined elevation in relation to the old school house directly opposite. As the last building in the village and naturally incorporated in the agricultural surroundings, the new school skillfully avoids confrontation with its old counterpart.

Walking up the natural, suggestively classical rise, we reach the entrance under a large, inviting portico.

The unabashed simplicity of the raw concrete facades characterizes the exterior of the building and accompanies us into the hall, an oblong space set into the mass of the building and spatially extended at the back by a wide staircase leading up to the other floors. Daylight suffuses the stairs with an unusually warm tone and invites us to climb them. They end so close to a windowpane that, at first sight, the extent of the window and thus its very existence escapes perception. Like sitting in the first row of a wide-screen movie house, we have the impression of being immersed in a sloping field of swaying wheat, forgetting, for a split second, that we are inside a building. The ascending terrain heightens the breathtaking effect and intensifies the reflection of the light from the wheat field inside the hall. The concrete surfaces,

of which the walls consist throughout, radiate in a golden light, suggestively indicating what must happen as the wheat field changes its attire with the seasons, turning the light that plays in the recess rooms into white or green or golden yellow.

From the close-up of the wheat field, the gaze is drawn at the next landing into the almost two-storey high recess hall on the top floor and through the window up to the mountain peaks in the distance.

Depending on the size and orientation of the windows, the rooms each afford views of different landscapes, an effect that contributes to the animated interaction between building and nature. The discovery of the spaces inside is juxtaposed with that of the surrounding countryside. The diverse impressions of the schoolhouse environment, both near and far, are inseparably intertwined with the perception of the interior, yielding a harmonious composition in the course of touring the building. The intimate relationship that unites building and landscape is gradually revealed.

From the hall, the size and proportion of the single rooms as the building blocks of the structure is visible before entering them. Their placement also defines the cross-shaped layout of the circulation areas. As if through geological forces, the distorted shape of the building is mirrored in the canyon-like hallways with their vanishing-point perspective. Where they intersect, the corners of the classroom cubes form crystalline alignments, resembling the grouped buildings characteristic of village architecture. Differing from floor to floor, the striking shape of the circulation area divides and unites classrooms and recess spaces to form a compelling whole.

Like the overlapping pattern of large, irregular blocks in natural stone masonry, the classrooms remain individually perceptible elements that blend into a structural unity. The configuration of the interior yields a spatial experience that is reflected in the design of the facade, where the classrooms are distinguished by their particular orientation towards the landscape.

The transition from cool corridor to the sheltering classroom is atmospherically emphasized and evokes memories of old schoolhouses. Simple and direct materialization heightens the antithetical effect that

distinguishes the perception of the two areas. The classrooms, perceived as concrete cubes from outside, are clad inside with planed larch boarding. The emphasis on the archaic properties of materials – especially acoustic ones – charges the atmosphere of the rooms.

The impression, on walking into a classroom, of stepping from the village street directly into a cozy parlor, establishes yet another and, in this case, metaphorical link with the space outside.

Beyond its specific function as a schoolhouse, the building's architectural interpretation of its surroundings in Paspels reveals the character of the landscape and contributes substantially to our experience of it. The reticence of its appearance throughout makes the schoolhouse look as if it had always been there and, once inside, as if one had entered long familiar terrain.

ALBERTO DELL' ANTONIO



OBERSTUFENSCHULHAUS PASPELS

Bauherrschaft: Gemeinde Paspels/GR, Präsident Baukommission: Edwin Riedi; Projektleitung Planung: Iris Dätwyler, Projektmitarbeiter: Raphael Zuber, Gaudenz Zindel; Bauleiter: Peter Diggelmann, Bauingenieur: Gebhard Decasper.

DIE GEMEINDE PASPELS

Die Gemeinde Paspels liegt 757 M.ü.M. im Domleschg im Kanton Graubünden, rund 20 km südlich der Kantonshauptstadt Chur, an der San Bernardino-Route; der Ort zählt ca. 400 Einwohner. Die Oberstufenschüler des Kreises Ausserdomleschg (das sind die Gemeinden Almers, Rodels, Pratval, Rothenbrunnen, Tornils, Scheid, Feldis, Trans) besuchen seit April 1998 das neue Schulhaus. Auf Einladung der Gemeinde Paspels fand im Sommer 1996 ein Projektwettbewerb nach SIA-Richtlinien statt, das Projekt von Valerio Olgiati überzeugte und gewann den ersten Preis. Die darauf folgende Realisierung des Bauwerkes ist vor allem dem Mut und der klaren Haltung der Gemeinde Paspels zu verdanken.

DER ARCHITEKT

Valerio Olgiati (*1958) wuchs in Flims und Chur auf. Während des Studiums an der ETH Zürich baute er sein erstes Haus (Haus Fiala in Chur, 1983-84). Für das 'grüne Haus' (Haus Kucher in Rottenburg a./N. 1988-91) erhielt Olgiati eine Anerkennung des Deutschen Architekturpreises. 1983-95 weilte er in Los Angeles und führte zusammen mit Frank Escher ein Architekturbüro. Diverse Projekte wurden geplant, z.B. das Wettbewerbsprojekt zum Wiederaufbau der Souks in Beirut, oder der Quartierplan für das Gebiet Cuncas in Sils im Engadin (die 'Marmorwolkenkratzer'). 1994 und 1995 erhielt er das Eidgenössische Kunststipendium. Das Rüstzeug für seinen Beruf holte sich Valerio Olgiati nicht zuletzt von der Zusammenarbeit bei diversen Renovationen und Neubauten mit seinem Vater Rudolf Olgiati (1910-1995). Seit 1996 führt Valerio Olgiati ein Architekturbüro in Zürich, sein aktuellstes Projekt ist der Umbau des 'Gelben Hauses in Flims'. Seit Herbst 1998 lehrt er als Gastdozent an der ETH Zürich.

DER AUTOR

Alberto Dell' Antonio (*1962 in Triest, Italien) lebte vor seinem Architekturstudium an der ETH Zürich einige Jahre im Kanton Graubünden. Assistenz für Entwurf und Konstruktion an der ETH Lausanne und Zürich. Führt ein eigenes Architekturbüro in Zürich. Ein Wohnhaus im Veneto steht vor der Fertigstellung. Gelegentlich schreibt Alberto Dell' Antonio über Architektur (hervorzuheben ist der Artikel über das Turmhaus von Takamitsu Azuma in Tokyo in der Zeitschrift SI+A vom 12. 2.1998).

SECONDARY SCHOOL PASPELS

Client: Town of Paspels/GR; president of the Building Council: Edwin Riedi; project management and planning: Iris Dätwyler; project assistants: Raphael Zuber, Gaudenz Zindel; construction supervisor: Peter Diggelmann; construction engineer: Gebhard Decasper.

THE COMMUNITY OF PASPELS

The community of Paspels is situated at an altitude of 757 m in the Domleschg region of the Grisons on the San Bernardino route, some 20 kilometers south of the cantonal capital, Chur. The town has a population of 400. The secondary pupils of the Ausserdomleschg District (including the villages of Almers, Rodels, Pratval, Rothenbrunnen, Tornils, Scheid, Feldis, Trans) started attending school in the new building in April 1998. The community of Paspels invited architects to submit proposals based on the guidelines of the SIA in the summer of 1996. Valerio Olgiati's compelling project won the first prize. The subsequent execution of the project is indebted above all to the courage and clear-cut attitude of the community of Paspels.

THE ARCHITECT

Valerio Olgiati (b. 1958) grew up in Flims and Chur. While studying at the Federal Institute of Technology in Zurich, he built his first house (Haus Fiala in Chur, 1983-84). For his 'green house' (Haus Kucher in Rottenburg a./N. 1988-91), Olgiati was awarded special mention of the German Prize for Architecture. He ran an architectural office in Los Angeles with Frank Escher from 1983-95. Diverse projects were planned, such as the competition for the reconstruction of the souk in Beirut, or the district plan for the Cuncas area in Sils, Engadine (the 'marble skyscrapers'). In 1994 and 1995 he was awarded the Artist's Grant of the Swiss Federation. He acquired many of the skills for his profession by working on renovations and new buildings in collaboration with his father Rudolf Olgiati (1910-1995). In 1996, he established himself in Zurich; his most recent project is the renovation of the 'Yellow House in Flims'. Since the fall of 1998, he has been teaching at the Federal Institute of Technology as a guest lecturer.

THE AUTHOR

Alberto Dell' Antonio (b. 1962 in Trieste, Italy) lived in the Canton of Grisons for several years before he started studying architecture at the Federal Institute of Technology in Zurich. Assistant for design and construction at the Federal Institutes of Technology in Lausanne and Zurich. Has his own offices in Zurich. A house in Veneto is nearing completion. Occasionally publishes writings on architecture (notably, an essay on Takamitsu Azuma's tower building in Tokyo in the magazine SI+A, Feb. 2, 1998).



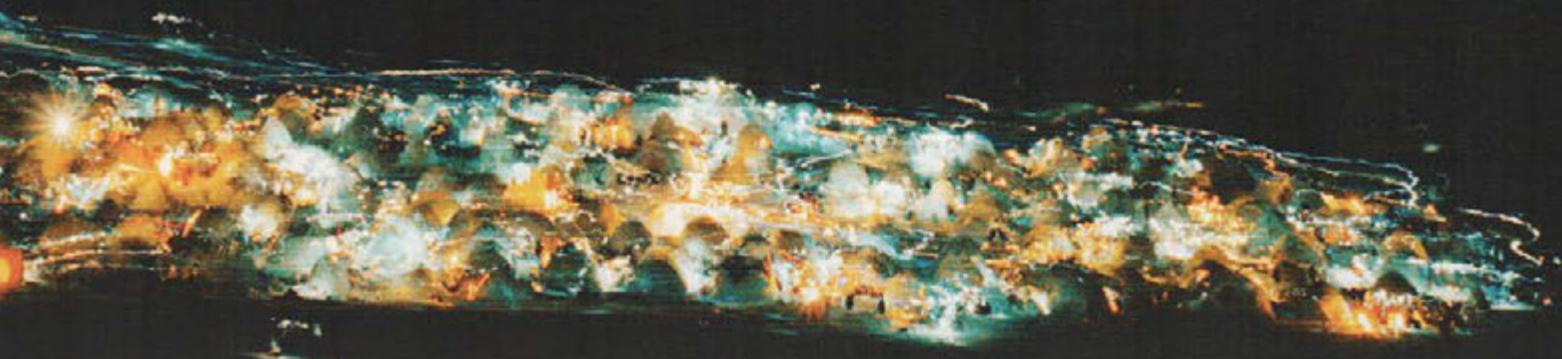
9|2011
27 CHF | 19 €

werk,
bauen + wohnen

Spielplatz Alpen

Les Alpes, terrain de jeu
Playground Alps

Resorts | Alpine Gentrifizierung
Masterplan Ruinaulta | Suburbs
Piemont | Ausblick 2031
Forum: London, MuttENZ, Visp ...





Zeitgenössische Wohnraumkonzeption

Haus in Küsnacht von Käferstein Meister

Am Waldrand über Küsnacht gelegen, irritiert das Gebäude bereits von weitem durch seine schroffe Präsenz. Fassadenmaterial und Befensterung lassen eine andere Nutzung vermuten als das für das Quartier typische Wohnen. Durch die Vermauerung der Steinquader zu Wandflächen, Fensterstürzen und gitterartigem Verbund entsteht eine reliefartige Differenzierung und Raffinesse, die an urbane Architektur anklängt. Das baumeisterliche Regelwerk der Strassenfront wird auf unberechenbare Weise durch den Kamin, die Dachversprünge und die frei platzierten Fenster spannungsvoll erweitert: In seinem Habitus erinnert das Gebäude an Aussenposten städtischer Architektur, etwa an die englischen Landhäuser von Charles Voysey oder von Edwin Lutyens.

Im Schutz des verhalten auskragenden Vordachs über dem Eingang empfängt einen die in Schreinerarbeit ausgeführte Eschenholz-Eingangstür. Sie bildet den Auftakt der inneren Raumfolge, deren Dramaturgie durch den Einsatz währschafter und zeitlos wirkender Materialien bestimmt wird. Putz, Keramik, Kirchheimer Muschelkalk sowie unterschiedliche Holzsorten halten sich in jeweils unterschiedlicher Gewichtung die Balance inner-

halb des grossmassstäblichen Raumkontinuums, das sich über das ganze Haus erstreckt. Abgestufte Geschossversätze zeichnen die Topographie des Grundstückes nach. Es entstehen unterschiedliche räumliche Schwerpunkte, in denen sich der Besucher sofort zurechtfindet, und die dem Bewohner jene «Vielfältigkeit» für seine persönliche Entfaltung bieten, für welche Josef Frank in seinem legendären Essay «Das Haus als Weg und Platz» plädiert hat.

Über die räumlich-funktionelle Vielfalt hinaus steht das Sinnbild der Stadt, das Josef Frank auf die Innenraumkonzeption eines Gebäudes übertragen hat, auch für kulturelle Vielfalt. Dieselbe Metaphorik lässt sich im Küsnachter Wohnhaus nachzeichnen. Vielfältige Bezüge zur Wohnhaus-tradition, zu heutigen Lebensweisen und nicht zuletzt zum biographischen Hintergrund der im internationalen Kulturraum verwurzelten Auftraggeber manifestieren sich in den Wohnräumen. Ihre gediegene Ausstrahlung rührt vom Erfahrungsschatz der eingangs erwähnten englischen Landhaus-tradition. Ausgehend von ihrer regionalen Bedeutung an der Schwelle zum 20. Jahrhundert führte ihre Erfolgsgeschichte zur Modernisierung des abendländischen Wohnhauses und erlangte, unter anderem über die Kolonialbauten von Edwin Lutyens auf dem indischen Subkontinent, eine globale Dimension. Dieser geschichtliche Aspekt enthält Anknüpfungspunkte zur globalisierten Lebensweise in den heutigen peri-

urbanen Gebieten, die sich, was die Komplexität und die Widersprüchlichkeiten betrifft, in der Küsnachter Residenz widerspiegelt.

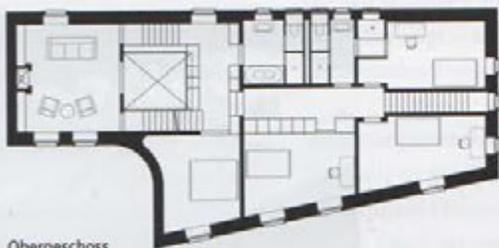
Im Gegenzug zu den akzidentistischen Diskontinuitäten des Grundrisses bildet die mehrgeschossige Halle über der Küche den räumlichen Angelpunkt des inneren Parcours. Diesem introvertierten Raum verleihen Vertikalität und Belichtung einen sakralen Charakter. Über seine Repräsentativität hinaus symbolisiert er einen Ort des Rückzugs. Einer «moralischen Stütze» für die Bewohner gleich, entfaltet die Halle eine kompensatorische Wirkung, die zwischen der Gegensätzlichkeit von Individuum und Gesellschaft vermittelt, so wie es der japanische Architekt Kazuo Shinohara in seiner Schrift «Theorie der Wohnarchitektur» gefordert hatte. Aus dieser engen Verbindung von Wohnkonzeption und Lebensweise des heutigen Menschen geht eine ganzheitlich-humanistische Haltung hervor, welche die Arbeit der Architekten Käferstein & Meister in jene Tradition des Wohnbaus einreicht, die sich mit dem Dilemma von der zunehmend durch Technologie geprägten Gesellschaft und den mit ihr verbundenen heftigen emotionalen Konsequenzen befasst.

Alberto Dell'Antonio

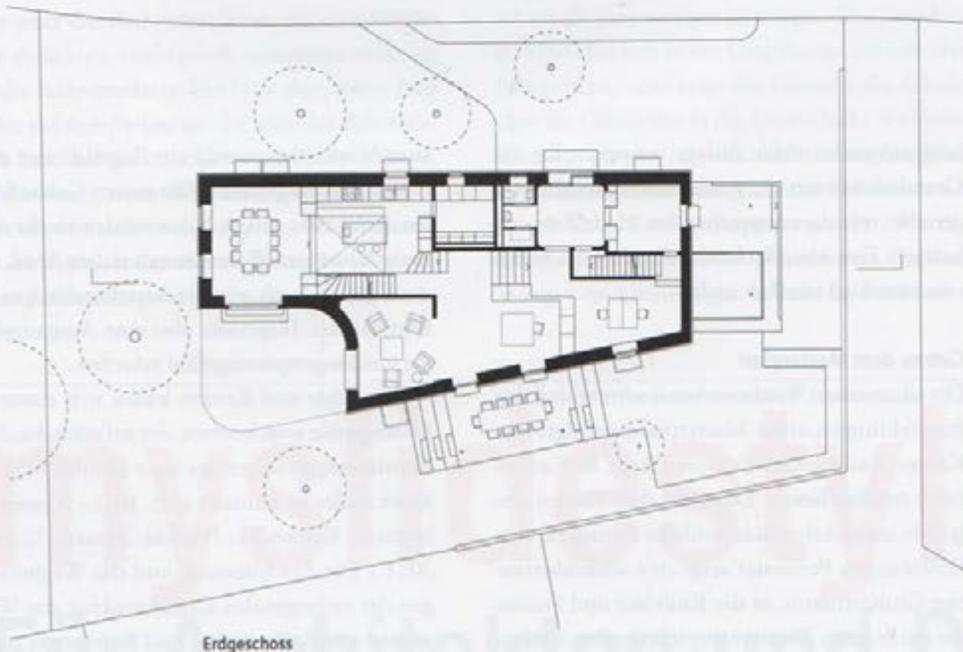
Bauherrschaft: Privat
Architekten: Käferstein & Meister Architekten, Zürich
Bauingenieure: Gruppe Bau Dornbirn, Eugen Schuler
Termine: 2008–2011



Längsschnitt



Obergeschoss



Erdgeschoss



Bilder: Corwin Schwenzinger

Oben: Blick in den überhohen Küchenraum
Mitte: Küche mit Blick in den Essraum
Unten: Wohnraum im Erdgeschoss

Bündner Monatsblatt

2/2012 Zeitschrift für Bündner Geschichte, Landeskunde und Baukultur



Schulhaus in Grono

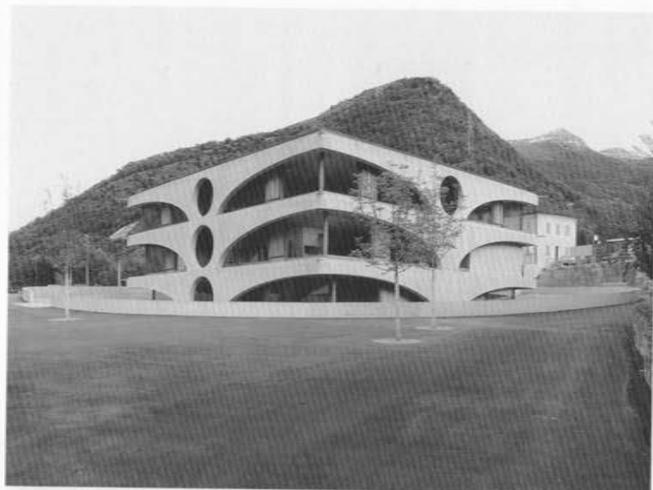
Alberto Dell'Antonio

In Grono haben der Architekt Raphael Zuber und die Ingenieure Conzett Bronzini Gartmann ein Schulhaus realisiert, das seinen prägnanten architektonischen Ausdruck durch ein aussergewöhnliches Tragwerkskonzept erhält.

Vertraut und fremd zugleich mutet das Schulhaus in Grono in seiner städtebaulichen Setzung an. Die Dorfmitte mit einem neuen Gravitationspunkt – der möglicherweise bis in die Landschaft hinaus strahlt – zu besetzen ist eine lapidare Massnahme, die so verständlich wie auch provokant ist. Die monumentale Kraft des einfach gegliederten Volumens mit dem quadratischen Grundriss und der kreisförmigen Umgebungsgestaltung wirkt auf den Betrachter vertraut, weil sie an die Ursprünge der Architektur anklängt. Sie findet aber auch weitere Parallelen in der lokalen Architektur wie zum Beispiel in den Palazzi, die von reparierten, erfolgreichen Söldnern und Kaufleuten im 15. und 16. Jahrhundert in den Südtälern errichtet wurden. Als «Mischlinge» zwischen der lokalen architektonischen Kultur und fremden Einflüssen verkörperten sie gleichermaßen das Heimische wie auch das Exotische. Der Duft der weiten Welt, die diese Repräsentationsbauten in der ruralen Landschaft an der Grenze zu Norditalien verströmten, weckte Sehnsüchte, die auch die lokale Baukultur nährte. Die Baugeschichte dieser Täler wurde in verschiedenen Epochen durch Architekturimporte geprägt, die im Verlauf der Zeit assimiliert wurden und dann im kollektiven Bewusstsein als zutiefst einheimisch empfunden werden. So scheint auch das Schulhaus Grono zwei Seelen in seiner Brust zu tragen: eine archaische und eine moderne.

Parallelen zu Louis Kahn

Der architektonische Ausdruck, der diese beiden Seelen deutlich widerspiegelt, greift die Thematik auf, die auch im Werk des Architekten Louis Kahn verfolgt wurde.¹ In der schroffen Präsenz seiner schmucklosen Bauten kommen sowohl die technologischen Errungenschaften der modernen Welt als auch das Erbe der Antike zur Darstellung. Auf eindrucksvolle Weise ist dieses Erbe in den Ziegelsteinfassaden mit den schattigen, an Ruinen erinnernden Zwischenräumen, die auf dem indischen Subkontinent

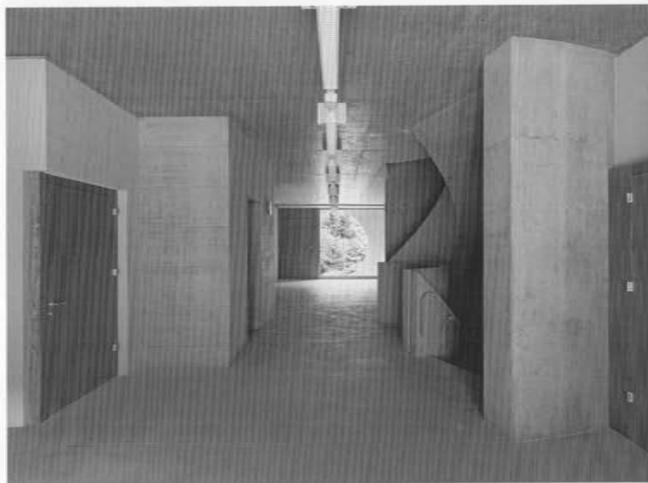


Aussenansicht (Foto: Javier Miguel Vermeil)

realisiert wurden, enthalten. In den kolossalen Rundöffnungen dieser Mauerwerkskonstruktionen deklinierte Kahn die römische Bogenkonstruktion in unterschiedlichen Variationen. Einer seiner berühmten Parabeln folgend, dass ein nach seinem Wesen befragter Backstein seine Sehnsucht nach dem Bogen äussere², strahlen die monumentalen Komplexe aus Ahmedabad und Dakka auf elementare Weise zugleich etwas Modernes wie auch Zeitloses aus. So augenfällig in Grono die Parallelen zu Louis Kahns Arbeit auch sein mögen – man denke an die Vorliebe für die geometrischen Primärformen und an die raumhaltige Fassade – so entschieden verfolgten die Projektverfasser im Umgang mit Material, Tragstruktur und Form ihren eigenen Weg.

Kompositorisch-statische Manipulationen

Die in grosszügigem Schwung aus den Betonscheiben ausgeschnittenen kreis- und ellipsenförmigen Öffnungen der Fassaden



Gang im ersten Obergeschoss (Foto: Javier Miguel Verme).

scheinen das Resultat einer abstrakten, auf grafischer Ebene ausgeführten Verfremdungsoperation zu sein. Es scheint, als wäre eine «Kahn'sche Fassade» mit ihrer kolossalen Kreisöffnung halbiert und die Bogensegmente zu Ellipsensegmenten verzerrt und neu zusammengesetzt worden, sodass sich diese von der Fassade mitte zu den Gebäudekanten geschossweise emporschwingen können. Interessant dabei ist, dass diese neue Tragwerksform nichts von der Expressivität und der Symbolik der kreisförmigen Ausgangsform eingebüsst hat. Selbst nur als Ausschnitt betrachtet bleibt sie für den ersten Blick als eine mit der Antike assoziierbare Wandkonstruktion identifizierbar. Erst bei näherer Betrachtung erweist sich diese aus einer brachialen Operation resultierende Fassade als eine durchwegs konsequent durchgeführte formale Umsetzung eines neuen, in sich funktionierenden Tragwerks. Seine geschwungenen Kragarmscheiben können auch als überdeckte Bogenöffnungen gelesen werden. Die Faltung des klassischen, zweidimensionalen Druckbogens hat eine konstruktive Übersetzung von einer Mauerwerks- in eine vorgespannte Stahl-



Schulzimmer (Foto: Javier Miguel Verme).

betonkonstruktion erforderlich gemacht. Der im Bogenseitelpunkt platzierte Schlussstein, der den stabilisierenden Druck in der zweidimensionalen Mauerwerkskonstruktion gewährleistet, wurde in der überdeckten Stahlbetonkonstruktion des Schulhauses durch das Vorspannkabel ersetzt. Die Vorspannung setzt das Ellipsensegment dermassen unter Druck, dass die auf den Kragarm einwirkenden Zugkräfte überdrückt werden. Damit erhält das Ellipsensegment eine formale Legitimation, die über ihre archaische Konnotation hinaus als folgerichtiger Ausdruck eines vorwiegend auf Druck beanspruchten Tragwerks zu lesen ist.

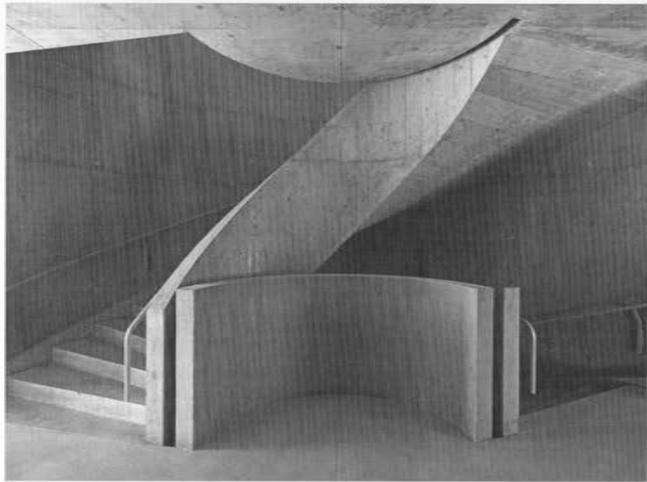
Wechselwirkung zwischen Struktur und Raum

Die ausgeprägte Formensprache des Tragwerks lässt es abgelöst von der architektonischen Gesamtkomposition erscheinen. Diese autonome Wahrnehmung der verschiedenen Bauteile wird weiter



Handarbeitszimmer (Foto: Javier Miguel Vermeil).

durch die additive Fügung der mit einfachsten Mitteln hergestellten Ausbauelemente unterstrichen, die sich den Stahlbetonscheiben überlagern ohne sich mit ihnen optisch zu verbinden. Die aus den gleichen oder ähnlichen Lattenprofilen gezimmerten Fenster- und Türrahmen sowie die Belüftungsgitter, Garderobenmöbel und Beleuchtungskörper sind als aufgesetzte Elemente lesbar ohne jedoch die Dominanz der Tragstruktur in Frage zu stellen, die sich in der Aussengestalt des Gebäudes durch die starke Präsenz der Gesamttragstruktur manifestiert. Im Gebäudeinnern hingegen zeigt sie sich in den Teilansichten der geschwungenen Stahlbetonscheiben, die wiederum auf die äussere Gesamttragstruktur verweisen. Die punktuell in der Fassadenmitte abgestützten Kragsscheiben prägen die Raumempfindung der Anlage entscheidend: Sie ermöglichen facettenreiche Ausblicke in den Aussenbereich des Dorfzentrums und lassen umgekehrt die Innenraumgestalt des Gebäudes von aussen erkennen. Die Tragwerksdimensionen zur Bewältigung der beachtlichen Auskragungen wirken sich derart bestimmend auf den räumlichen Übergang zwischen



Treppenaufgang (Foto: Javier Miguel Vermeil).

Innen- und Aussenraum aus, dass trotz der Durchlässigkeit der Konstruktion die Klassenzimmer räumlich gefasst wirken. Obwohl der Grundriss des Gebäudes eher auf eine Skelettbau-Konzeption mit der typischen Kräftebündelung auf kleinem Konstruktionsquerschnitt hinweist, deuten die Ansichten mit den grosszügig ausgeschnittenen Fassadenscheiben eher auf einen Massivbau hin.

Durch Synthese zu einer neuen Form

Die Zweideutigkeit, die eine Kategorisierung des Schulhauses als Skelett- oder Massivbau erschwert, findet eine Entsprechung in den zwei Seelen, die ihm innewohnen. Sie können wie bei jedem anderen Gebäude aus der Nachauflärungszeit als Widerspiegelung gesellschaftlicher Umwälzungen aufgefasst werden, die mit dem Aufbruch von der vormodernen in die moderne Zeit einhergehen. Mit dem Rückgriff auf eine archaische Baukunst statt auf

Bauten aus einer jüngeren vormodernen Architekturepoche wird von der starken Symbolik ursprünglicher Architektur geschöpft, die im Verlaufe der Zeit von unserem kollektiven Kulturverständnis assimiliert wurde. Diese tiefe Verwurzelung in der Symbolik entfaltet sich, in Verbindung mit den Möglichkeiten der heutigen Tragwerksplanung, einerseits in den Innenräumen und andererseits in den monumentalten Fassaden des Schulhauses. Obwohl sowohl die archaische als auch die moderne Seele des Gebäudes in ihrer unterschiedlichen Charakteristik erkennbar bleiben, materialisieren sie sich nicht etwa in einer Kollage zweier Prinzipien, sondern verschmelzen zu einer neuen, eigenständigen Formensprache. Als Synthese von zeitgemässen, poetischen und repräsentativen Werten verleiht sie dem Schulbau ihren prägnanten architektonischen Ausdruck.

Alberto Dell'Antonio, geboren 1962 in Triest, erwarb sein Architekturdiplom an der ETH Zürich. Er arbeitet in Zürich und ist Dozent an der ZHAW in Winterthur.

Adresse des Autors: Alberto Dell'Antonio, dipl. Arch. ETH, Neuhausstrasse 9, 8044 Zürich

Endnoten

1 Kenneth Frampton, Louis Kahn and the French Connection, «Oppositions», 22, Herbst 1980, Neudruck von Latout, S. 249. «Kahns Arbeit zeichnet sich durch zwei komplementäre Prinzipien aus, die grundsätzlich entgegengerichtet sind. Das erste ist kategorisch anti-progressiv und baut auf das abstrakte kollektive architektonische Gedächtnis, in dem die bewährten Typologien in ihrer reinsten Form ewig präsent sind. Das zweite ist emphatisch-progressiv und zielt auf die Erneuerung der architektonischen Formen auf Basis der fortschrittlichen Technologien. Es scheint, dass Kahn glaubte, dass dieses zweite Prinzip, das den neuen Aufgaben und Nutzungen entspricht, mit dem ersten kombiniert zu einem angemessenen architektonischen Ausdruck führen könnte, das im Stände sein sollte, neue poetische und institutionelle Werte in einer konkreten Form zu synthetisieren.» (Übersetzung aus dem Italienischen: A. Dell'Antonio)

2 Louis Kahn: «And if you think of Brick, for instance, and you say to Brick, 'What do you want Brick?'. And Brick says to you 'I like an Arch.' And if you say to Brick 'Look, arches are expensive, and I can use a concrete lintel over you. What do you think of that?'. Brick says: '... I like an Arch.'».

Rezension

Die Welt steht Kopf

Ivo Berther. «Il mund sutsura – Die Welt steht Kopf». Alpine Peripherie und Moderne am Beispiel der Landsgemeinde Disentis 1790–1900. (Quellen und Forschungen zur Bündner Geschichte, Bd. 25). Chur, Kommissionsverlag Desertina, 2011. 521 Seiten. ISBN 978-3-85637-409-9.

Beim vorliegenden Werk handelt es sich um eine Dissertation der Universität Zürich aus dem Jahr 2010. Sie untersucht am Beispiel der Cadi, wie ein peripherer alpiner Raum, der einerseits durch ein heterogenes Umfeld und beschränkte Ressourcen, andererseits durch frühe und ausgeprägte kommunale Autonomie und politische Mitsprache geprägt ist, im kulturellen und politischen Denken und Handeln auf den Innovationsdruck der Moderne im 19. Jahrhundert reagiert. Ausgangspunkt bildet das Unverständnis resp. kategorische Ablehnung zahlreicher Modernisierungsideen in den alpinen Peripherien, Ideen, welche die tradierten Überlebensstrategien «auf den Kopf» stellten. Als «Alpine Peripherie» werden hierbei die Gebiete subsummiert, welche den Anschluss an Industrialisierung resp. Tourismus im 19. Jahrhundert nicht schafften und darum von der Modernisierung nicht profitierten.

Wie bei heutigen Doktorarbeiten üblich, leiten ausgiebige theoretische Betrachtungen zur Geschichte als Forschungsgegenstand, zum Thema und zum Handwerkzeug zu dessen wissenschaftlicher Erforschung das Werk ein. Für die Deutung der politischen Partizipationsmittel – um einen Teilbereich auszuwählen – bieten sich an: die Kontinuitätstheorie und die Verdrängungstheorie (deren Gegenpol), sowie eine Mittelposition, die Verschmelzungstheorie. «Die vorliegende Studie beobachtet die Entwicklung aus der Innenperspektive der ehemaligen Landsgemeindedemokratien und lehnt sich ebenfalls an die Verschmelzungstheorie an.» Soweit zur Klärung der theoretischen Position des Verfassers.

Die Grundstruktur des Werks besteht aus drei Brennpunkten politisch-kultureller Entwicklung der Surselva: die Zeit um 1800, 1850 und 1900.





Paris - Architecture et utopie
Projets d'urbanisme pour l'entrée dans le
21ème siècle

édité par Kristin Feireiss

Paris - Architektur und Utopie
Städtebauliche Entwürfe für den Aufbruch
in das 21. Jahrhundert

herausgegeben von Kristin Feireiss

- William Alsop, John Lyall
Analoge Architektur
Architecture-Studio
Atelier Parisien d'Urbanisme
Jurij Avvakumov
Donald L. Bates
Ben van Berkel
Helge Bofinger, Margret Bofinger
Jean-Pierre Buffi
Valerij Bugrov
Augusto Romano Burelli
Peter Cook
Steven Forman
Massimiliano Fuksas
Gigantes Zenghelis Architects
Steven Holl
Johannes Peter Hölzinger
Kazuo Iwamura
Carsten Juel-Christiansen
Helle Juul & Flemming Frost
Daniel Karpinski
Josef Paul Kleihues
Hans Kollhoff
Wojciech Kosinski
Akira Koyama
Christoph Langhof
Le Boursicot, Loth, Testas, Robert
Thomas Leeser
Lars Lerup
Daniel Libeskind
Yves Lion
Romuald Loegler
Rodolphe Luscher
Mark Mack, Christine Macy
Christoph Mäckler
Martorell, Bohigas, Mackay
Fernando Montes
Morphosis
Gernot Nalbach, Johanne Nalbach
Manolo Nuñez-Yanowsky
Claude Parent
Gustav Peichl
Hani Rashid, Lise Anne Couture
Andreas Reidemeister, Joachim Glässel
Kazuo Shinohara
Marina Stankovic
Franco Stella
Peter Stürzebecher
Vladimir Tjurin
Benedict Tonon
Charles Vandenhove
Jean Paul Viguier, Jean François Jodry
Doris Wälchli, Ueli Brauen
Ingrid Webendoerfer
Peter Wilson
Lebbeus Woods
Riken Yamamoto, Ryo Higashi
Günter Zamp-Kelp/Haus-Rucker-Co
Klaus Zillich
Pavel Zverina

Analoge Architektur (Zürich)

Martin Buehler, Alberto Dell'Antonio, Fortunat Dettli, Eva-Maria Rieping, Miroslav Šik, Josef Smolenicky, Daniel Studer

Heimaten

Un enfant prend déjà conscience instinctivement qu'une nouvelle chose, si elle doit devenir un élément de la nature elle-même, ne doit pas s'éloigner trop des formes de cette nature. La force de l'art de la construction à venir ne réside pas dans le placement égoïste des corps et espaces urbains les uns à côté des autres et encore moins dans une âpre opposition de ceux-ci, mais dans une intégration souple, respectueuse et libre du nouveau à l'ancien et, en conséquence, dans une incorporation sans préjugés de toutes les habitudes, conventions et des commandements naturels, qui ont été créés et éprouvés par les générations passées. Ce qui constitue un tel héritage ne doit pas être estompé par la nouvelle architecture, mais mis en valeur de façon poétique et cultivée.

Un traditionalisme contemporain – et l'Analoge Architektur se considère comme en faisant partie – se mesurera à de telles prémisses. Il s'agit en premier lieu, au niveau de l'idéologie, d'une intégration douce des nouveaux bâtiments dans la tradition existante de la ville. Et en second lieu, au niveau de la poésie, il s'agit de l'intensification de la beauté et de la particularité déjà existante de ces traditions, même si ce n'est souvent pas visible.

Nous illustrons par nos projets pour le faubourg parisien ce que l'Analoge Architektur comprend par une notion d'intégration et d'intensification. Nous avons choisi comme emplacement de construction la zone industrielle actuellement en friche de Tolbiac, derrière la Gare d'Austerlitz: nous avons été moins intéressés par la mélancolie d'un paysage technique en train de mourir lentement que par le caractère de faubourg régional de la zone et, partant, son soi-disant vide culturel et chaos de la composition. Le faubourg de Paris est-ce sa proverbiale périphérie et suburbia? Tout à cet endroit n'est-ce vraiment que le chaos et le contraste, l'état de destruction et la banalité, le hasard et la spéculation, comme veulent nous le faire croire les esprits méchants de la «déconstruction»? Devrait-on réaliser notre projet d'un avion ou d'une voiture passant à toute allure pour n'apercevoir encore qu'un amoncellement gris-vidéo avec d'insolantes mouchetures multicolores et des tours de l'épaisseur d'un crayon?

Pour Analoge Architektur, le faubourg représente une diversité de «Heimaten» en soi harmonisées et vitales qui expriment d'une façon directe et pénétrante la tragédie optimiste de notre vie. Et des «Heimaten» que l'on vit et aime on ne les «déconstruit» pas, on ne les traite pas de façon maniérée et l'on ne les utopise pas. Des «Heimaten» que l'on vit et aime, on les transforme en un lieu que nos sages ancêtres appelaient *locus amoenus*, un lieu d'une particularité et d'une grâce que l'on ne peut

Analoge Architektur (Zürich)

Martin Buehler, Alberto Dell'Antonio, Fortunat Dettli, Eva-Maria Rieping, Miroslav Šik, Josef Smolenicky, Daniel Studer

Heimaten machen

Schon ein Kind gewinnt instinktiv die Erkenntnis, daß eine neue Sache, wenn sie zu einem Stück der Natur selbst werden soll, sich nicht allzu weit von den Formen eben dieser Natur entfernen darf. Nicht im egoistischen Nebeneinander der urbanen Körper und Räume und schon gar nicht im verbissenen Gegeneinander liegt die Stärke der kommenden Baukunst, sondern im freiwilligen und respektvollen Anschmiegen des Neuen an das Alte und daher in dem vorurteilslosen Einverleiben aller Ülichkeiten, Konventionen und natürlichen Gebote, welche die vergangenen Generationen geschöpft und überprüft haben. Das, was dieses Erbe ausmacht, soll nicht durch die neue Architektur verwischt, sondern kultiviert und poetisch ausgebildet werden. Ein zeitgenössischer Traditionalismus – und die »Analoge Architektur« versteht sich als ein solcher – wird sich an diesen Prämissen messen. Es geht erstens auf der weltanschaulichen Ebene um die sanfte Integration der neuen Bauten in die vorhandene Tradition der Stadt. Und zweitens geht es auf der poetischen Ebene um die Intensivierung der bereits vorhandenen, wenn auch oft unscheinbaren Schönheit und Eigenart dieser Tradition. Was die »Analoge Architektur« unter Integration und Intensivierung versteht, illustrieren wir durch unsere Projekte für Paris. Als Bauort haben wir das gewerbliche und inzwischen brachliegende Areal »Tolbiac« hinter dem Gare d'Austerlitz gewählt. Es hat uns weniger die Melancholie einer langsam absterbenden Techniklandschaft interessiert als vielmehr der regionale Vorstadtcharakter des Areals und damit seine angebliche Kulturlosigkeit und Chaotik der Komposition. Ist die Vorstadt von Paris die sprichwörtliche Peripherie und suburbia? Ist hier tatsächlich alles nur Chaos und Kontrast, Kaputtheit und Banalität, Zufall und Spekulation, wie uns die bösen Buben der Dekonstruktion weismachen wollen? Sollte man aus dem Flugzeug oder aus einem vorbeiflitzenden Auto entwerfen, um nur noch einen videograuen Haufen mit kecken Buntsprengeln und bleistiftdünnen Hochhäusern wahrzunehmen? Für die Analoge Architektur stellt die Vorstadt eine Vielfalt von in sich stimmigen und vitalen Heimaten dar, welche die optimistische Tragödie unseres Lebens auf eine unmittelbare und eindringliche Weise zum Ausdruck bringen. Und Heimaten, die man lebt und liebt, dekonstruiert man nicht, maniert man nicht und utopisiert man nicht. Heimaten, die man lebt und liebt, verwandelt man in einen Ort, den unsere weisen Vorfahren als *locus amoenus* bezeichneten, als einen Ort der unwiederholbaren Eigenart und Anmut.

Harmoniser ici, compenser là

Un traditionalisme contemporain ne peut entretenir comme auparavant uniquement une seule tradition. Au contraire, tout ce qui nous est transmis aujourd'hui fait partie de l'héritage. Il ne s'agit donc pas d'un univers, mais de la diversité de mondes de monades et ces mondes ont tous besoin d'un traitement individuel. L'un est déjà définitivement construit et exige des traditionalistes uniquement la protection contre des interventions radicales et une rénovation régulière. L'autre attend un achèvement minimal et une reconstruction et le troisième souffre de trop grands contrastes, et suscite chez les traditionalistes l'idée de proposer une réduction stylistique dans le sens d'un ensemble. Et finalement les extrémistes sont toujours à l'œuvre et détruisent sans compassion les «Heimaten» vivantes. Le traditionaliste intervient ici en jouant un rôle compensatoire. La synthèse, représentant pour lui la valeur la plus élevée, est accomplie par celui-ci par la confrontation avec les modernistes dans la mesure où il fait rétablir les «Heimaten» perdues sur d'autres lieux de la région. Il serait faux de supposer que les modernistes représentent l'unique danger. La momification de l'entretien des monuments apparaît aux traditionalistes tout aussi absurde. La conservation du monde en tant que musée n'est-elle pas un paradoxe? Celui qui est sensible à la conservation de sa ville, comprendra cette conservation comme un renouvellement évolutif constant, comme un compromis persistant dans le cadre duquel les forces de conservation et la modernisation trouvent un compromis.

La plupart des faubourgs parisiens sont menacés de la destruction postmoderne et aujourd'hui «déconstructiviste». Ils présentent de simples traditions de petite culture dont ne se préoccupent pas longtemps le secteur économique privé et l'élite académique dans les ministères. Les «vieux faubourgs» constituent les premiers faubourgs parisiens, avec leurs villages et petites cités, les lieux du plaisir aristocratique frivole, avec les bâtiments de l'activité artisanale sale, les tanneries et les bordels.

Le second faubourg parisien est la «Heimat» du «Lumpenproletariat»: le bidonville. Des logements provisoires «bricolés», des baraques, des terrains vagues, des orties de haute taille, une terre «ridée». Les grands axes à plusieurs voies sont les signes avant-coureurs du troisième, le plus bruyant et le plus sale des faubourgs parisiens, Techniklandschaft. Des terrains industriels s'étendent le long des voies de triage et canaux d'eau, au-dessus des murs d'usines s'étendant à l'infini se dressent des cheminées et des grues, entourées de silos rouillés et de gazomètres gris argentés.

Les résidus d'un monde métropolitain se dressent solitaires dans un monde à échelle réduite, les publicités commerciales et les graffiti ont pris possession de leurs murs coupe-feu dénudés.

Harmonisieren hier, kompensieren dort
Ein zeitgenössischer Traditionalist kann nicht wie früher nur eine einzige Tradition pflegen. Im Gegenteil gehören heute alle Überlieferungen zum Erbe. Es geht also nicht um ein Universum, sondern um die Vielfalt von Monadenwelten. Und diese Welten benötigen jeweils eine individuelle Behandlung. Die eine ist bereits definitiv gebaut und erfordert vom Traditionalisten lediglich den Schutz vor radikalen Angriffen und eine regelmäßige Renovation. Die andere wartet auf eine minimale Vollendung und Rekonstruktion, und die dritte leidet unter allzu großen Kontrasten – und bringt den Traditionalisten auf den Gedanken, eine stilistische Reduktion im Sinne eines Ensembles vorzuschlagen. Und schließlich sind die Radikalen immer noch am Werk und zerstören ohne Mitleid lebendige Heimaten. Hier greift der Traditionalist kompensierend ein. Die Synthese, die ihm als der höchste Wert vorschwebt, bewerkstelligt er in der Auseinandersetzung mit den Modernisten dadurch, daß er die verlorenen Heimaten am andern Ort der Region wieder auferstehen läßt. Es wäre falsch, anzunehmen, daß die Modernisten die einzige Gefahr darstellen. Genauso widersinnig erschienen dem Traditionalisten die Mumifizierungen der Denkmalpflege. Ob die Erhaltung der Welt als Museum nicht ein Paradoxon ist? Wem an der Bewahrung seiner Stadt etwas liegt, wird die Bewahrung als eine ständige evolutionäre Erneuerung verstehen, als einen andauernden Kompromiß, in dem erhaltene und modernisierende Kräfte einen Ausgleich finden.

Die meisten Pariser Vorstädte sind von der postmodernen und heute dekonstruktivistischen Zerstörung bedroht. Sie weisen bloß kleinkulturelle Traditionen auf, mit denen sich die Privatwirtschaft und die akademische Elite in den Ministerien nicht lange beschäftigen.

Die Vorstadt ist die Heimat der Vorstädter

Die ersten Pariser Vorstädte bilden die alten faubourgs mit ihren Dörfern und Kleinstädten, den Orten des aristokratischen frivolen Vergnügens, mit den Bauten des unreinen Gewerbes, den Gerbereien und Bordellen.

Die zweite Pariser Vorstadt ist die Heimat des Lumpenproletariats: la bidonville. Zusammengeschusterte Notunterkünfte, Baracken, verwildertes Gras, hochschießende Brennesseln, zerfurchte Erde. Die mehrspurigen Magistralen sind die Vorboten der dritten, lautesten und schmutzigsten der Pariser Vorstädte, der Techniklandschaft. Industrieareale dehnen sich entlang den Rangiergeleisen und Wasserkanälen aus, über den schier endlosen Fabrikmauern ragen Kamine und Kräne empor, konturiert von verrosteten Silos und silbergrauen Gasbehältern. Die Überreste einer metropolitanen Welt stehen solitär in der kleinmaßstäblichen Welt, ihre kahlen Brandmauern werden von den kommerziellen Reklamen und den Graffiti in Besitz genommen. Diese aus der Innenstadt verpflanzten

Ces fragments transplantés du centre-ville constituent le quatrième faubourg parisien. Ensuite vient encore le plus grand des faubourgs parisiens, l'anti-ville, la ville de la fuite urbaine. Au XIXe siècle, les nouveaux riches fuyèrent vers la nature régénératrice et «innocente» de leurs résidences, accompagnés des petits bourgeois et de leur «villetes». Les plus pauvres compensèrent l'iniquité de la ville par des «jardins ouvriers» et des animaux domestiques. Le soir et durant les week-ends, l'ensemble de la ville afflua sur les aires de pique-nique et les places de cirques, les terrains de moto-cross ainsi que les célèbres petits bois des amoureux. Font partie de l'anti-ville, les villes-jardins du début du siècle, les «habitations à bon marché», les gigantesques villes-satellites de la période de l'après-guerre avec leurs centres commerciaux, leurs surfaces de parking et leurs stations-service. Le dernier chapitre est constitué des tapis des pavillons individuels, qui mètre par mètre englobent encore tout le terrain libre. Au cours des dernières années, tous les quartiers de faubourgs furent détruits les uns après les autres, ceci toucha en dernier lieu le ravissant quartier ouvrier de Bercy, se situant en face du lieu de notre projet. Dans le sens d'une synthèse compensatoire, nous nous préoccupons des espaces, couleurs et surfaces de cette tradition petite bourgeoise et prolétaire, nous nous intéressons à cette verdure qui a poussé spontanément dans ce «Niemandland», nous fondons des éléments des halls et dépôts industriels et faisons chevaucher ce monde à échelle réduite avec les grandes constructions des immeubles de logements sociaux.

Le réalisme n'est pas la réalité

La personne passant rapidement ne peut être sensible au moindre charme du faubourg parisien avec ses formes quotidiennes. Il lui est l'élément le plus familier, qu'il utilise et use chaque jour et qu'il sacrifie de façon trop insouciant au profit d'une architecture chatoyante. La tâche d'un architecte traditionaliste devrait consister à rendre accessible le charme caché à tous les profanes et semi-profanes. Et afin d'y parvenir, cette tradition trop familière doit être transformée en une tradition qui n'est pas totalement familière. C'est dans ce processus de «Verfremdung» que réside la partie essentielle de la poésie de l'Analoge Architektur. Si nous nous souvenons des paroles de Sergej Eisenstein, une bonne œuvre d'art devrait constamment fonctionner avec un conflit compositionnel. C'est ainsi que dans l'Analoge Architektur nous entrecroisons des «Ortsbilder» héritées avec des images régionales voire classiques, nous réduisons les ensembles stylistiques à un minimum de caractéristiques. C'est à dire dans le sens d'une composition «pars pro toto». Enfin, nous insérons au style spécifique de la «Heimat» des motifs étrangers et mystérieux. Le travail de loin le plus important de l'artiste réside toutefois dans la perception de particularités ne pouvant se renouveler, de

Fragmente bilden die vierte Pariser Vorstadt. Und dann noch die größte der Pariser Vorstädte, die Antistadt, die Stadt der Stadtflucht. Im 19. Jahrhundert flüchteten Neureiche in die regenerierende und unschuldigmachende Natur ihrer Sitze, begleitet von den Kleinbürgern und ihren »villetes«. Die Ärmern kompensierten die Unbill der Stadt in Laubenkolonien und Kleintierhaltungen. Am Abend und am Wochenende strömte die ganze Stadt auf die vorstädtischen Picknickwiesen, Zirkusplätze, Motocrosshalden und in die berühmten Liebeswäldchen. Zur Antistadt gehören die Gartenstädte der Jahrhundertwende, die Habitations à Bon Marché, die gigantischen Satellitenstädte der Nachkriegszeit mit ihren Einkaufszentren, Parkierungsflächen und Tankstellen. Und das letzte Kapitel bilden die Teppiche der Einfamilienhäuser, die Meter für Meter das noch freie Land verschlingen. In den letzten Jahren wurde ein Vorstadtquartier nach dem anderen zerstört, zuletzt traf dies das zauberhafte Arbeiterviertel Bercy, das vis-à-vis von unserem Projektierungsort lag. Im Sinne einer kompensatorischen Synthese beschäftigen wir uns mit den Räumen, Farben und Oberflächen dieser kleinbürgerlichen und proletarischen Tradition, greifen auf das spontan wachsende Grün des Niemandlandes zurück, schmelzen Elemente der industriellen Hallen und Depots ein und überlagern die kleinmaßstäbliche Welt mit den größeren Bauten des sozialen Wohnungsbaus.

Realismus ist nicht Realität

Der vorbeieilende Mensch vermag der Pariser Vorstadt mit ihren alltäglichen Formen keinerlei Anmut zu entlocken. Sie ist ihm das Naheliegendste, das er alltäglich benutzt und abnutzt und das er allzu sorglos zugunsten einer schillernden Architektur opfert. Die Aufgabe eines traditionalistischen Architekten müßte darin liegen, die verborgene Anmut allen Laien und Halblaien zugänglich zu machen. Und damit das gelingt, muß die allzu vertraute Tradition in eine nicht ganz vertraute Tradition umgewandelt werden. In diesem Verfremdungsverfahren liegt der wichtigste Teil der analogen Poetik. Wenn wir uns an die Worte von Sergej Eisenstein erinnern, so müßte ein gutes Kunstwerk stets mit einem kompositionellen Konflikt arbeiten. Daher lassen wir in der Analogen Architektur tradierte Ortsbilder mit regionalen oder gar klassischen Bildern zusammenprallen, reduzieren die Stilensembles auf einige wenige Merkmale, sozusagen im Sinne einer Pars-proto-Komposition. Und schließlich fügen wir dem heimat-spezifischen Stil geheimnisvolle fremde Motive hinzu. Die allerwichtigste Arbeit des Künstlers liegt jedoch in der Wahrnehmung von unwiederholbaren Eigenheiten, kleinen Abweichungen und Pathologien, die oft den Reiz des Ortes ausmachen, aber am meisten im Lärm der großen Kunst untergehen. Eine mehrfach übermalte Wand, eine eher zufällige Konfiguration von Anbauten, das Überwuchern von Kletterpflanzen und die aus dem

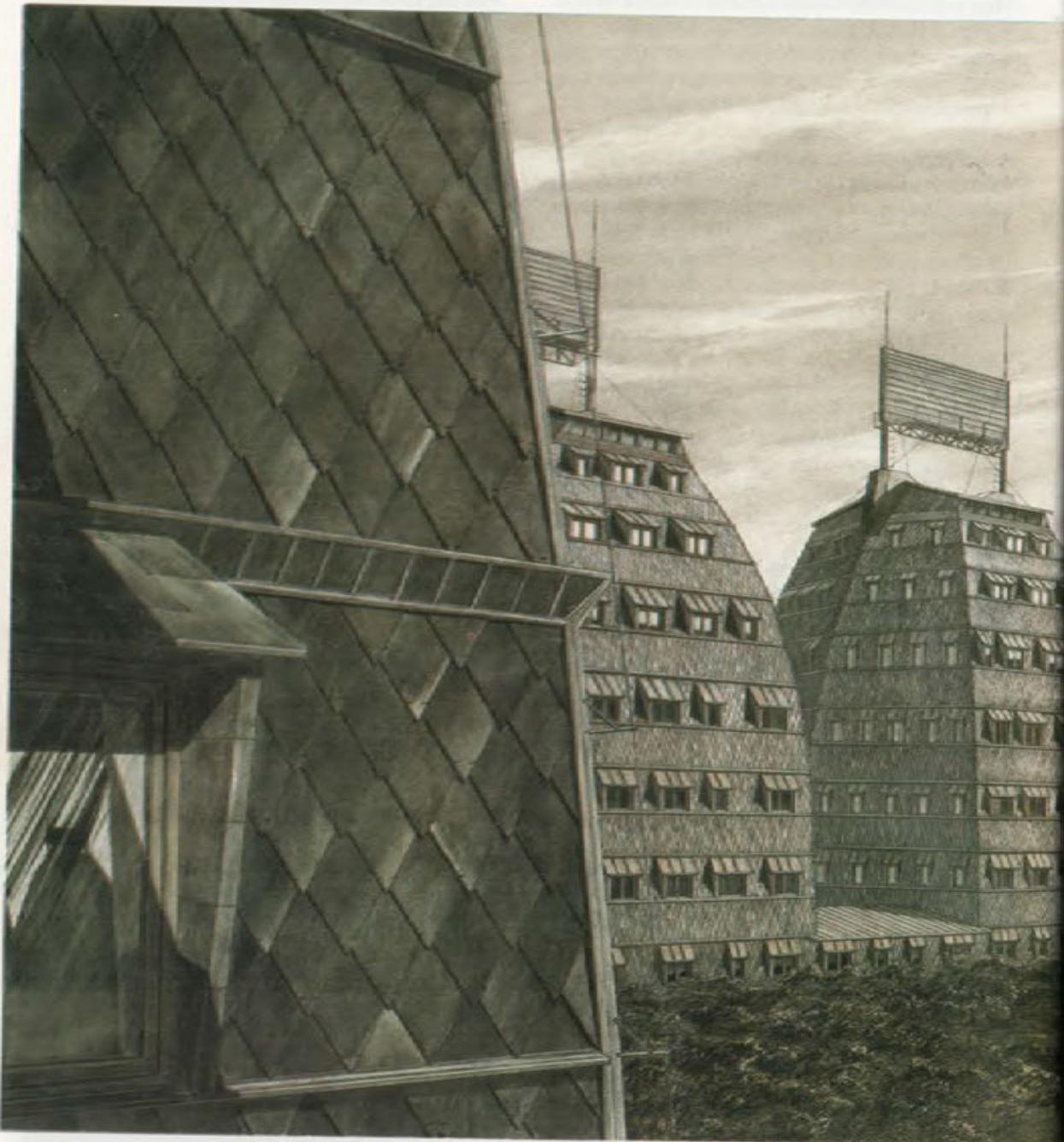
petits écarts et pathologies, qui suscitent souvent l'attrait du lieu mais sont dans la plupart des cas engloutis dans le bruit du grand art. Un mur plusieurs fois repeint, une configuration plutôt due au hasard de constructions, l'envahissement de plantes grimpanes et une tige sortant d'un buisson, une utilisation différente d'espaces qui révèle un nouveau type d'association. Le régionaliste allemand de la «Süddeutsche Schule», Paul Schmitthenner, appelait ce procédé poétique la loi douce de l'architecture. Mais pourquoi devons-nous faire ressortir sensuellement et spirituellement la beauté intérieure cachée de la réalité pour les gens du quotidien? Pourquoi renonçons-nous, les Analoges Architekten, à l'avant-garde courante? Parce que, en tant que traditionalistes, nous sommes intéressés par la conservation de ce monde, par ses valeurs fascinantes, naturelles et civilisatrices. Et parce que nous n'atteindrons ce but que si nous sautons par-dessus le fossé élitair. Car seul un art allant au-devant des masses peut compter sur le large soutien de leur point de vue idéologique et esthétique. Et nous savons entre-temps très bien qu'il s'agit là d'un numéro d'équilibre sur la corde extrêmement risqué. Il ne nous reste néanmoins, compte tenu des immenses catastrophes écologiques et culturo-écologiques, pas d'autre voie ouverte que la voie traditionaliste.

Gestrüpp herausragenden Stangen, eine Umnutzung von Räumen, welche eine neuartige Assoziation offenbart. Der Regionalist der Süddeutschen Schule, Paul Schmitthenner, nannte dieses poetische Verfahren das sanfte Gesetz der Architektur. Warum müssen wir aber die innere verborgene Schönheit der Realität für die alltäglichen Menschen sinnlich und geistig zum Entspringen bringen? Warum entsagen wir als Analoges Architekten dem üblichen Avantgardismus? Weil wir als Traditionalisten an der Bewahrung dieser Welt interessiert sind, an deren faszinierenden natürlichen und zivilisatorischen Werten. Und weil wir dieses Ziel nur dann erreichen, wenn wir den elitären Graben überspringen. Denn nur eine Kunst, welche auf die Massen zugeht, kann mit der breiten Unterstützung ihrer ideologischen und ästhetischen Auffassungen rechnen. Und daß dies ein risikoreicher Balanceakt auf dem Seil ist, wissen wir inzwischen sehr gut. Nichtsdestoweniger bleibt uns angesichts der riesigen ökologischen und kulturökologischen Katastrophen kein anderer Weg offen als der traditionalistische.

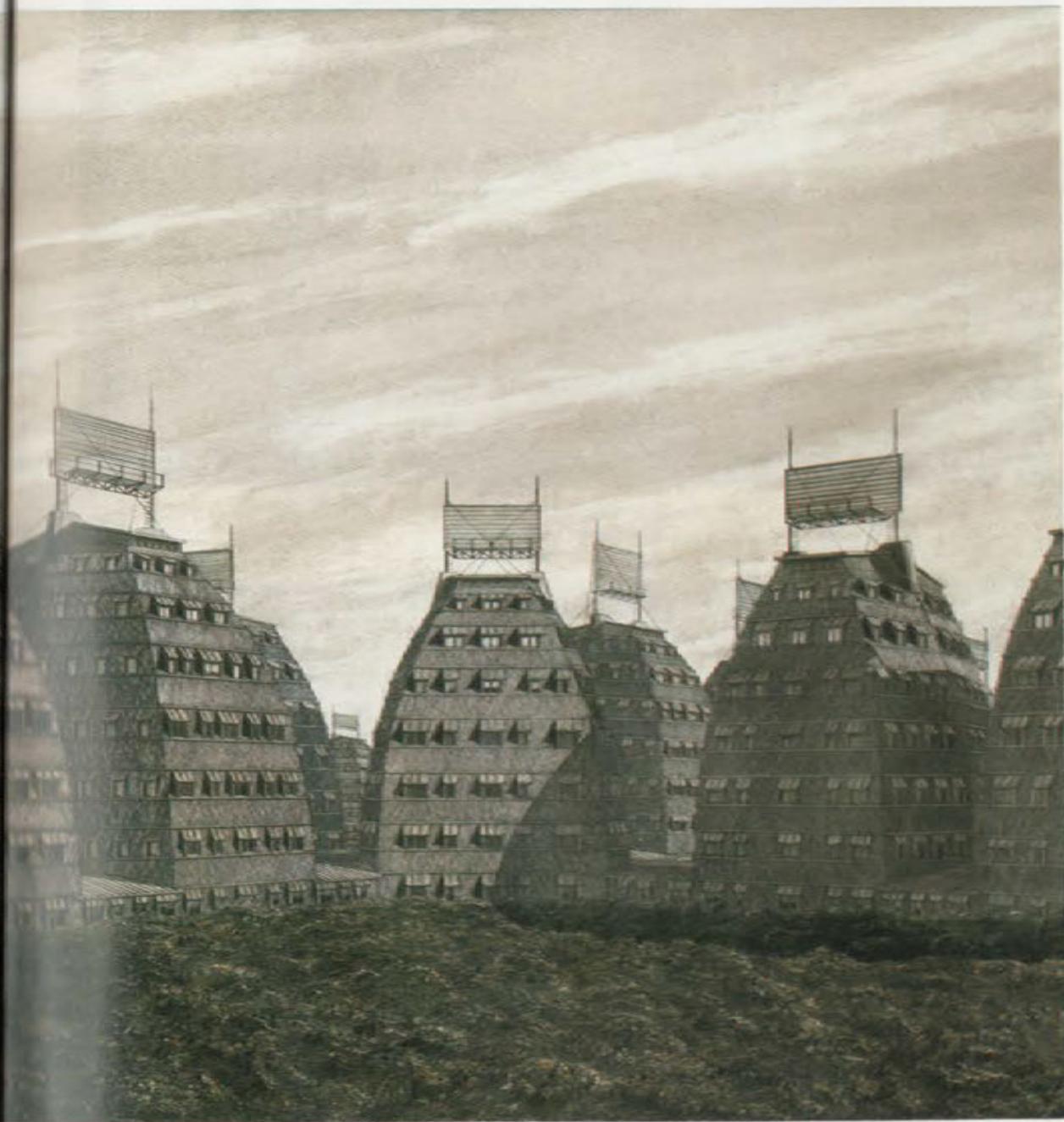
Miroslav Šik, Banlieue de Tolbiac
Miroslav Šik, Vorort Tolbiac



Alberto Dell'Antonio & Fortunat Dettli, Banlieue de Tolbiac



Alberto Dell'Antonio & Fortunat Dettli, Vorort Tolbiac





Daniel Studer, Banlieue de Tolbiac
Daniel Studer, Vorort Tolbiac



Martin Buehler, Banlieue de Tolbiac
Martin Buehler, Vorort Tolbiac



Evamaria Rieping, Banlieue de Tolbiac
Evamaria Rieping, Vorort Tolbiac



Josef Smolenicky, Banlieue de Tolbiac
Josef Smolenicky, Vorort Tolbiac

391 l'industria delle costruzioni
RIVISTA TECNICA DELL'ANCE

SPAZIO E IDENTITÀ

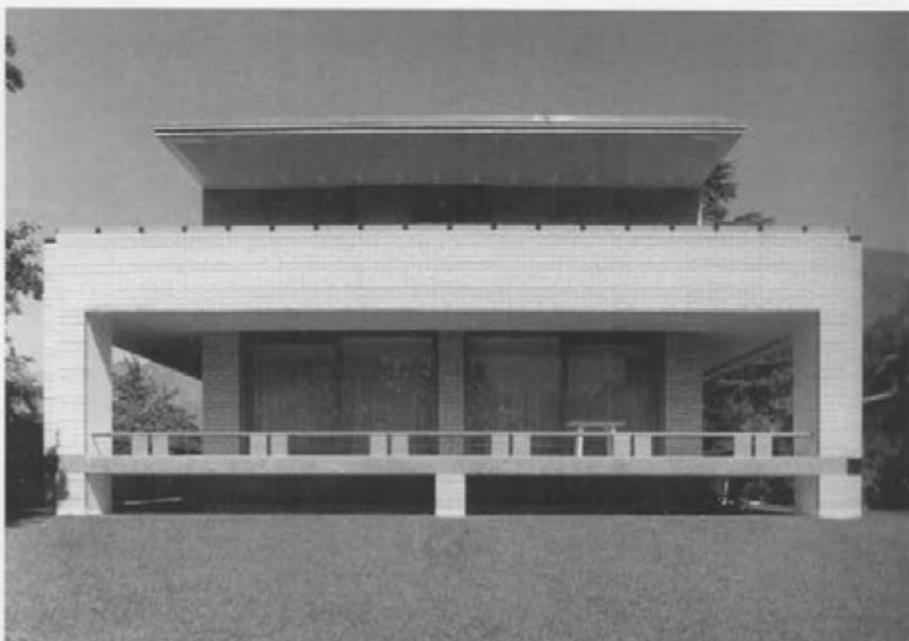
testo di Alberto Dell'Antonio

Un'inquadratura statica del paesaggio che scorre via, uno sguardo continuo da una macchina lanciata in corsa lungo l'autostrada. Qual miglior metafora per sintetizzare l'obiettivo di questa pubblicazione sugli sviluppi dell'architettura contemporanea ticinese che quella dello sguardo dall'autostrada¹. Oltre ad essere un manufatto emblematico per la cultura di questo cantone, essa rappresenta uno dei motori di sviluppo insediativo, sviluppo che da decine di anni sta trasformando in modo irreversibile il territorio. Nonostante il cantone sia attraversato per intero, questo modo di percepirlo non è in grado di rendere una visione completa del Ticino. Altrettanto specifico è da considerare lo sguardo qui rivolto all'architettura del Ticino, non mirato a catturare il panorama completo della produzione architettonica, ma piuttosto indirizzato a quel segmento che già in passato da autorevoli critici è stato paragonato ad un "laboratorio". Anche le considerazioni degli architetti nel rispondere alla domanda sull'essenza dell'architettura ticinese rendono possibile un'osservazione di questo laboratorio da due prospettive opposte: dall'esterno come pure dall'interno. Da questi sguardi reciproci e dalle riflessioni che ne seguono emerge uno degli argomenti cardine in architettura: quello relativo alla ricerca d'identità. Mentre ogni formazione d'identità avviene quasi impercettibilmente in sottofondo, la presa di coscienza di questo processo a lungo termine spesso avviene in maniera brusca. Così come avviene nel caso della trasformazione del territorio lungo l'autostrada dove si può avere l'impressione di una realtà urbana mutata di colpo, mentre ad essere cambiato improvvisamente è solo il nostro modo di vederla. Gli sguardi sull'architettura dal Ticino sono sguardi finalizzati ad una nuova percezione della propria identità che viene sottoposta ad un processo di ridefinizione continua e mirata ad affrontare la sfida della contemporaneità.

L'EREDITÀ DELLA TENDENZA

In termini generazionali, i sei studi d'architettura presentati in questa pubblicazione possono essere considerati i "nipoti" dei protagonisti della "Tendenza"². Dalle loro prese di posizione durante le interviste ne traspare un rapporto ambiguo. Sebbene questa parentela sia ben percepibile e dal loro lavoro emergano chiari aspetti di continuità con i temi dell'architettura ticinese degli anni '70 e '80, si rivelano delle rotture inequivocabili con alcuni dei temi chiave della Tendenza. Di fronte al quesito sull'identità, se esista o no oggi un'architettura ticinese, nel dare risposta essi non sembrano esitare a fare riferimento agli architetti di quel periodo – quasi come la personificazione dell'architettura ticinese – per sottolineare in seguito, con altrettanta fermezza, la loro autonomia progettuale, affermando che per la loro generazione, che ha potuto godere di esperienze culturali extraterritoriali, l'identificazione con un pensiero ticinese comune ha perso ogni significato. Vista dall'esterno, la tematica di continuità più esplicita dei lavori esposti è forse individuabile nel trattamento volumetrico degli edifici, nel quale sembra persistere una preferenza per i volumi primari compatti. Preferenza degli architetti ticinesi che Jacques Lucan nel suo saggio intitolato "La lezione del Ticino"³ identifica come una specie d'ossessione per il prisma e che in seguito interpreta come rifiuto ad abbandonarsi alla frammentazione della forma architettonica, caratteristica dell'architettura vernacolare locale. Nelle opere esposte colpisce l'attenzione

Livio Vacchini,
Casa Fumagalli, Ascona,
1985



Mario Campi e
Franco Pessina,
Parcheggio pubblico,
Vico Morcote, 1990
(foto Eduard Hueber)



Luigi Snozzi, Casa Diener,
Ronco, 1989-1990
(foto Filippo Simonetti)



prestata nell'elaborare la materialità e la spazialità dei fabbricati messe in risalto dalle loro semplici volumetrie. In particolare il trattamento dello spazio interno come materia di lavoro primaria ha subito nell'ultimo ventennio un approfondimento notevole che lo vede oggi protagonista dei progetti. Questa consacrazione del loro lavoro ad un valore essenziale della disciplina, tramite l'articolazione dello spazio architettonico interno, trova conferma nella dichiarazione degli intervistati di volersi dedicare ai valori fondamentali ed universali dell'architettura. Nella sua immaterialità lo spazio risulta essere complementare, in senso fisico e metaforico, al costruito. Attraverso il suo concetto astratto, esso forma una sintesi in grado di condensare le molteplici discipline che compongono l'architettura.

Nonostante le affinità formali dei "nipoti" con le preferenze volumetriche della Tendenza, la scelta del prisma assume per questi ultimi un significato differente. Se per i maestri questa preferenza rappresentava un rifiuto ad abbandonarsi al pittoresco, il prisma nei progetti contemporanei rispecchia un interesse dei giovani architetti per i valori classici e atemporali della disciplina. Valori che si rivelano universali, se interpretati ed applicati in chiave contemporanea.

INTROVERSIONE E SCONFINAMENTO

Rispetto a trent'anni fa, la prassi operativa professionale dei giovani architetti in Ticino è fortemente cambiata. A differenza degli esponenti della Tendenza che dopo gli studi accademici si sono formati soprattutto presso gli studi professionali locali, gli esponenti di questa rassegna hanno raccolto buona parte del loro bagaglio culturale esercitando la professione presso gli studi d'architettura in diversi paesi del mondo. Se gli intervistati parlano di "un superamento dell'architettura ticinese intesa come stile" o di "un orientamento ad un mondo culturale senza confini", viene evidenziato come il loro bisogno di evadere la cultura architettonica locale e di assoggettarsi a stimoli distanti necessiti sull'altro piatto della bilancia di una ridefinizione d'identità che li metta in grado di posizionarsi di fronte ad un mondo globalizzato.

Essenzialmente, l'esercizio della loro professione sembra quindi essere teso tra due poli: lo sconfinamento nella globalizzazione culturale alla quale fanno spesso riferimento da una parte e l'atteggiamento di carattere introverso, rivolto ai valori intrinseci della disciplina stessa dall'altra. Entrambi i poli di natura apparentemente opposta sono correlati dal denominatore comune di un contesto ampliato.

Per quanto incisivi possano essere gli effetti della globalizzazione nella loro capacità di trasformare fino alla trasfigurazione le tematiche di base dell'architettura ticinese del periodo del dopoguerra, non credo siano in grado di eliminarle. Come si è potuto constatare nel caso della metamorfosi subita dal significato del prisma, anche altre tematiche cardinali per la Tendenza, come quella del contesto e del territorio, sono state sottoposte ad un processo di trasformazione indirizzato ad estenderne il significato.

Visto in un'ottica globale, l'ampliamento del contesto ha portato ad un livellamento della produzione architettonica ticinese in quanto più sintonizzata con un linguaggio architettonico internazionale mentre, se si passa ad un'ottica locale, si può constatare che le esperienze professionali pluriculturali hanno contribuito piuttosto a rendere più eterogenea la scena ticinese degli architetti.

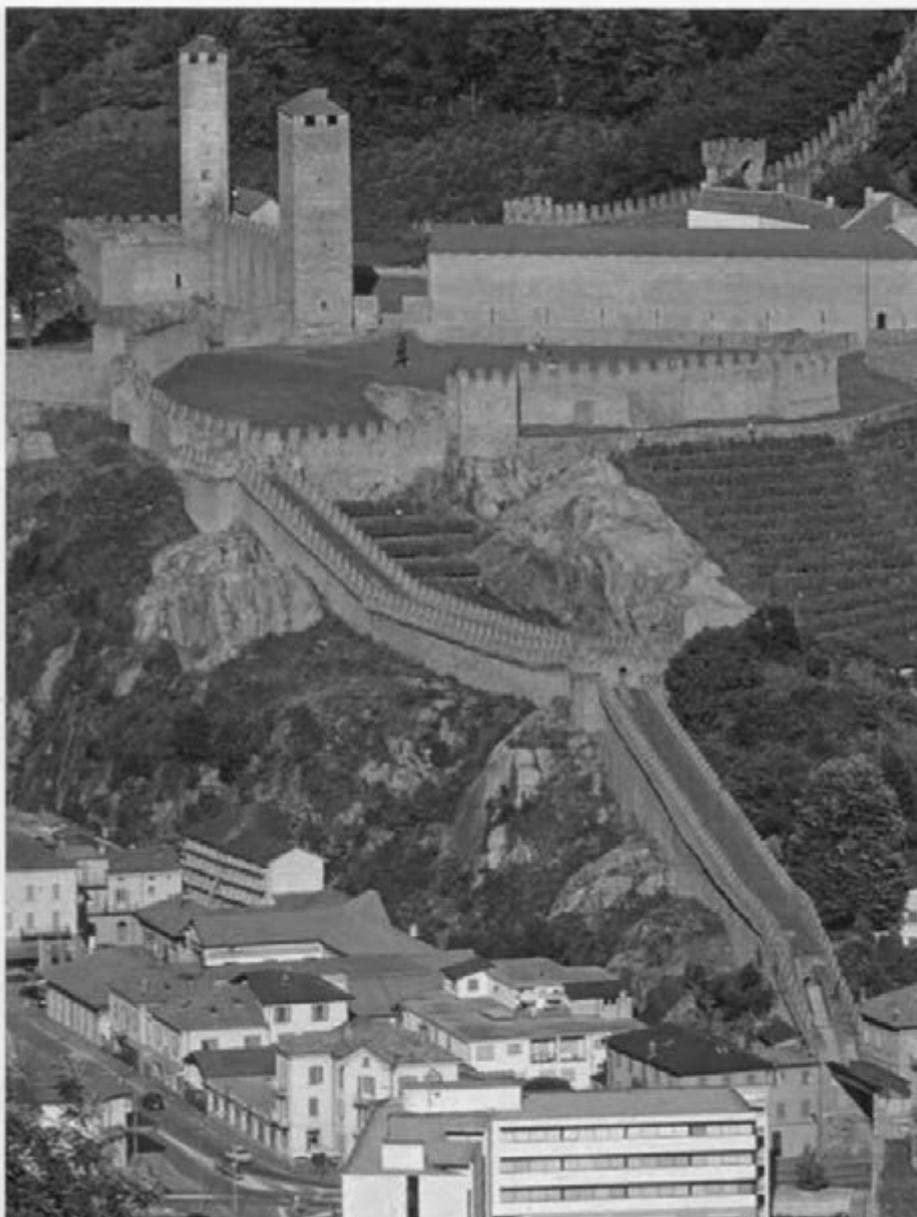
LA SFIDA DELLO SPAZIO URBANO

Se dalla considerazione dello spazio interno trattato dagli architetti in maniera intima e introversa si passa allo spazio esterno, il peso del contesto locale assume un rilievo ancora maggiore. Ulteriormente complessi e molteplici si profilano i meccanismi che regolano lo spazio urbano e in maniera specificamente locale, s'impongono le costellazioni di problematiche che ne definiscono le misure da adottare su scala urbanistica.

Per quanto nell'ultimo decennio lo spazio interno e quello imminente prossimo all'edificio siano stati assiduamente approfonditi, non è avvertibile altrettanto interesse nei riguardi dello spazio su grande scala⁴. In Ticino, forse più che altrove, le giovani generazioni soffrono delle limitate possibilità di accedere a grosse committenze, anche perchè gran parte delle infrastrutture pubbliche sono state realizzate all'epoca della Tendenza. A questa ristretta possibilità di intervenire a

Aurelio Galfetti,
Castelgrande, Bellinzona,
1990

Il Castelgrande di Bellinzona fa parte di un sistema di fortificazioni destinato a controllare il passaggio fra il Nord e Sud delle Alpi; la sua posizione e la sua presenza scultorea ne hanno fatto da sempre un elemento cardine del paesaggio ticinese. Aurelio Galfetti interviene consapevolmente su questa doppia valenza di oggetto e di sistema: da un lato lascia ben leggibile la fortezza come forma forte nello skyline della valle, dall'altro, ad una scala più raccolta, opera come all'interno di una struttura urbana, creando una sequenza variata di luoghi di passaggio e di arrivo, di azione e di riposo



Luigi Snozzi,
trasformazione in scuola
dell'ex-convento,
Monte Carasso, 1989-1993
(foto Filippo Simonetti)



Mario Botta, Chiesa di San
Giovanni Battista, Mogno,
1986-1998



Flora Ruchat-Roncati,
Autostrada Transjurane
N16, 1989-1998
(foto Heinrich Helfenstein)



livello urbanistico viene ad aggiungersi anche una certa diffidenza nei confronti di questo tipo di progetti essenzialmente dovuta alla perdita di controllo sui dispositivi che determinano una realtà costruita, sempre più alienata rispetto agli ideali della pianificazione.

Assistiamo oggi a chiari segnali di una crescente attenzione degli architetti nei riguardi dell'urbanismo. A testimoniare questo interesse risvegliato ci sono vari studi fatti recentemente sul territorio svizzero⁵ con l'obiettivo di individuarne le determinanti e i tratti fisionomici. Agli occhi degli architetti incominciano così a stagliarsi i nessi che, fino ad alcuni anni fa, si presentavano come caotici e indecifrabili. Al di là di questo nuovo modo di vedere i fenomeni che ormai da decenni stanno mutando il territorio, subentrano nuove dinamiche che

¹ Mario Botta, *Per Rino Tami*, in: *Rino Tami, Segmenti di una biografia architettonica*, Zurigo 1992.

² fortunata definizione nata dal titolo di una svoltasi nel 1975 presso il Politecnico di Zurigo. Vedi Martin Steinmann und Thomas Boga, *Tendenzen: neuere Architektur im Tessin*, Zurigo 1975.

³ Jacques Lucan, *La lezione del Ticino*, in: *Architettura recente nel Ticino*, Peter Disch, Lugano 1996.

⁴ Rem Koolhaas, *What Ever Happened to Urbanism?* in: *S M L XL*, Rem Koolhaas and Bruce Mau, New York 1995.

⁵ Angelus Eisinger, *Stadt-Land Schweiz*, Basel 2003.

Die Schweiz, Ein Städtebauliches Portrait, ETH Studio Basel, Institut Stadt der Gegenwart, Basel 2006.

⁶ Sigfried Giedion, *Spazio, Tempo ed Architettura*, Cambridge 1941.

condizionano la struttura del Ticino individuato come uno dei punti cruciali nel ritratto urbanistico svizzero. È caratterizzato, infatti, da un insieme di problematiche particolari, correlate alle regioni del Norditalia e al loro sviluppo in ambito europeo. Oggi, il ruolo dell'architetto sulla scena della pianificazione è drasticamente cambiato rispetto ai tempi della Tendenza. Da quello di figura quasi eroica con ambizioni di protagonista a quello di uno fra più attori impegnati sulla scena. Esso assume oggi piuttosto il ruolo dell'osservatore attento, sensibile agli sviluppi indotti dalle molteplici forze agenti all'interno della collettività ed impegnato a tradurle in forma progettuale. Se esiste questa nuova consapevolezza in grado di individuare più concretamente i meccanismi di queste dinamiche esiste di conseguenza il presupposto per una nuova concezione dello spazio urbano contemporaneo. Come lapidariamente decretato nel titolo dell'opera epocale "Spazio, Tempo ed Architettura"⁶, ogni epoca richiede una propria interpretazione dello spazio. Concentrandosi sulle regole della disciplina, gli architetti ticinesi indirizzano il discorso dell'architettura verso lo spazio senza per questo privarlo della sua dimensione multidisciplinare che risulta invece sintetizzata all'interno della disciplina stessa in un valore autonomo e superiore alla somma delle discipline che lo costituiscono. Questa è la materia nella quale essi da generalisti si possono riconoscere specialisti. Svolgendo i loro compiti progettuali su varie scale, essi li plasmano in stretta sintonia alle esigenze locali di un contesto territoriale ampliato. Nella sfida lanciata attraverso la riorganizzazione della regione ticinese giace a mio avviso il potenziale per un pensiero comune degli architetti coinvolti in questo processo, inteso come identità che viene a costruirsi a pari passo con l'interpretazione che essi danno al "loro" spazio contemporaneo.



Livio Vacchini, Edificio
"Ferrera", Locarno, 2003
(foto Gabriele Basilico)

LOIPAHÖTTÄ



Lernen aus ganzheitlichen Erfahrungen – Alberto Dell'Antonio

Bei ihrer Begleitung der Projektarbeit „Langlaufhütte Valüna-lopp“ strebten Professor Urs Meister und Dozentin Carmen Rist eine enge Wechselwirkung zwischen konzeptuellem Entwurf, konstruktiver Planung und handwerklicher Realisation in „Kleinstprojekten“ an und führten somit die Studierenden schon zu Beginn ihrer Ausbildung an eine ganzheitliche Erfahrung heran. Gegenüber den Studentenarbeiten des ersten Studienjahres mit starkem Materialbezug wurden bei der Langlaufhütte nicht nur die Grösse und die Komplexität des Objektes selbst gesteigert, sondern auch der Kreis der am Projekt beteiligten Akteure erweitert. So wurden für das Projekt von David Dudler und Gabriela Wäger neben den sonst üblichen Dozenten und Fachplanern zusätzlich noch Behörden und Mitstudierende aus dem erstsemestrigen Entwurfskurs unter der Leitung von Professor Hansjörg Hilti miteinbezogen, um die bauliche Umsetzung des Projektes mit der Frommelt Zimmerei Holzbau AG bewerkstelligen zu können.

Die Aufgabenstellung bestand darin, ein kleines, geheiztes Gebäude in der Nähe des Gänglees in Steg zu entwerfen, das bei Langlaufveranstaltungen als Wettkampfbüro und Vorbereitungsraum dienen soll. Die daran verknüpfte Anforderung nach Mobilität erforderte eine vertiefte Auseinandersetzung mit den Konstruktionsthemen der Vorfertigung, des Transports und der Montage. Themen, welche auch bei der Herstellung von Militär- und Baubaracken sowie Notunterkünften in Katastrophengebieten eine zentrale Rolle spielen.

Dank seines geringen Volumens (Länge: 8m, Breite: 3m, Höhe: 3,40m) konnte das Kernstück des in Brettstapelbauweise hergestellten Baus – einschliesslich seiner als Möblierung nutz-

baren Innenraumverkleidung – per Tieflader von der Werkhalle zu seinem Bestimmungsort transportiert werden. Nach erfolgter Platzierung in Steg wurde das containerartige Kernstück mit einer schneelasstauglichen Dachstruktur aufergüstet, die dem Gebäude seinen alpinen Charakter verleiht. Künftigen Nutzungsbedürfnissen sollten mit weiteren Aufrüstungskomponenten begegnet werden, die bereits Teil der planerischen Auseinandersetzung waren.

Das Thema des mobilen Provisoriums lässt an eine Fülle konstruktiver und formaler Untersuchungen denken: Etwa an Richard Buckminster Fullers „Dymaxion Deployment Unit“ für die British War Relief Organization aus dem Jahre 1940 oder an Konrad Wachsmanns und Walter Gropius präfabrizierte Unterkünfte für die Kriegsveteranen aus dem Jahre 1941-47 oder an Jean Prouvé's legendäre „Maison Tropicale“. Angesichts des weiten Spektrums an Lösungsansätzen, das der architekturgeschichtliche Fundus bereit hält und der Beiträge der Entwurfsklasse eines vorausgegangenen Semesters mit der gleichen Aufgabenstellung, mag es auf den ersten Blick erstaunen, dass sich die Projektverfasser der Langlaufhütte am Urbild des Hauses orientiert haben.

Die Robustheit, die dem Archaischen innewohnt, scheint den Bau vor formalen Extravaganzen bewahrt zu haben. Dementsprechend lässt sich die Wirkung, die die Langlaufhütte auf den landschaftlichen und kulturellen Kontext hinterlässt, mit Begriffen wie Kompatibilität, Selbstverständlichkeit, Angemessenheit und paradoxerweise vielleicht sogar Neutralität beschreiben. Die formalen Merkmale des Urhauses wurden auf den kleinen Massstab dieser Baukategorie übertragen und in ihren Proportionen verzerrt, was eine beinahe stereotype Überhöhung seines architektonischen

Ausdrucks bewirkt. Durch diese verfremdende Wirkung wurden die formal-konstruktiven Interpretationsräume des Projektes erweitert und damit ein Transformationsprozess der tradierten Formensprache des Hauses vollzogen. Durch das Austarieren der Wechselwirkung von Tradition und Neuinterpretation setzten sich die Projektierenden auf lebendige Weise mit der überlieferten Baukultur auseinander und gewannen damit eine ganzheitliche Lernerfahrung, die über die ausführungsorientierte Arbeit hinausging.



Alberto Dell'Antonio, geboren 1962 in Triest (Italien), erwarb sein Architekturdiplom an der ETH Zürich. Arbeitet in Zürich und ist Dozent an der ZHAW in Winterthur.



LA VILLE MODERNE

VISIONS URBAINES D'ARTISTES ET D'ARCHITECTES

1870-1996

近代都市と芸術展



Centre
Georges Pompidou



19世紀後半以降のヨーロッパ近代都市のモダニズムをめぐって、芸術と都市計画との関わりをテーマにした「都市(LA VILLE)」展を、ポンピドゥーセンターでは1994年パリとバルセロナで開催。そのユニークな視点が国際的な関心を引き、同年の“世界最優秀美術展賞”を受賞しました。本展は、この「都市」展をポンピドゥーセンターが再構成し、新たにPart2「東京：都市と芸術」を東京都現代美術館が企画構成して開催するものです。

Part1「ヨーロッパの近代都市と芸術」では、1870年から今日に至るまで、都市が発展し激しく変貌する中、芸術家が何を感じ、都市や都市の様相をどのように表現したのかを、また、各時代の建築家が新しい創造性をもってどのように都市整備・都市拡張・都市改造を計画し

たのかをたどります。

この130年間の約20カ国におよぶヨーロッパ主要都市を対象とした芸術活動・都市計画の潮流を、ポンピドゥーセンターのオリジナル所蔵作品61点を含む、ヨーロッパ、アメリカ、日本の67都市116の所蔵者から借用した約330点の作品で構成・展示いたします。

さらにPart2「東京：都市と芸術」では、同一コンセプトのもと、同時代すなわち明治維新直後から今日に至るまでの“東京”の多様な姿とその変遷を、日本の芸術家、建築家の視点から、約140点の作品でたどります。都市を舞台に、芸術家と建築家は互いに影響を与えながら創作活動をしてきました。本展は、都市を芸術・文化および建築・都市計画という側面から幅広く展望する日本で初めての画期的な展覧会です。

EUROPE 1870~1939

ARTS VISUELS



エドワード・ムンク/カール・ヨハン通りの夕暮れ(1892)



カミーユ・ピサロ/ルーン、ボワエルテュー橋、夕陽、霧の時(1896)



フェルナン・レジェ/「都市の円盤」のための予備著作(1920)

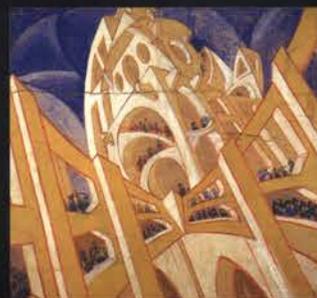


エルンスト・ルートヴィヒ・キルヒナー/ノードルフ広場(1912)

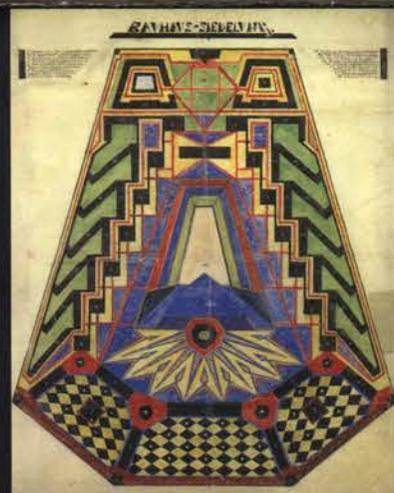


ヴァシリー・カンディンスキー/キエフの大門(1928)

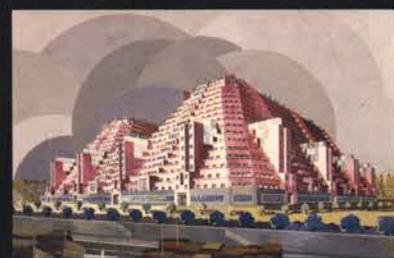
URBANISME



ワルター・グロピウス/航空機から見た建築物(1919)



ワルター・グロピウス/ハウハウスと呼ばれる居住地区のための計画(1920)



アンリ・ツヴァーゾバ/リ、セーヌ川に面する階段状建築物の計画(1928)

EUROPE 1940~1996

ARTS VISUELS



ゴットフリート・セムパー/街の夜明け(1940)



マルク・シャガール/街の聖堂(1945)



パブロ・ピカソ/カンヌ湾(1958)

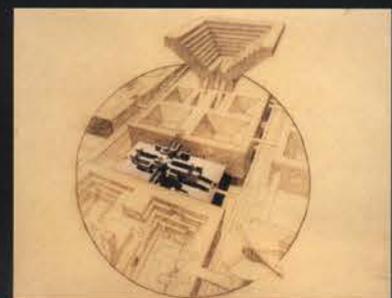


ジャン・デュビュッフェ/目抜き通り(1961)

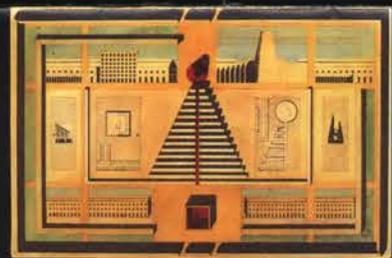


ロベール・コンパス/バベルの塔(1990)

URBANISME



ハンス・ホライン/溪谷の都市(1964)



アルド・ロッシ、ジャンニ・ブラキエリ/モナコサン・カタルド墓地のプラン(実現)(1973)



ズー・セガリス、レム・コールハウスの保存された地球の都市(1976)



アルベルト・デル・アントニオ/バリ、トルビアク地区(1989)

**Architetture
di Passaggio**

Sguardi
sull'architettura
dal Ticino

a cura
di Alberto Alessi

**Arassociati
Milano**

**Andrea Bassi
Ginevra**

**Buzzi e Buzzi
Locarno**

**Durisch+Nolli
Lugano**

**Luca Gazzaniga
Lugano**

**Giraudi-Wettstein
Lugano**

Testi critici

Alberto Alessi

Gian Paolo Torricelli

Alberto Dell'Antonio

Roman Hollenstein



Istituto
Svizzero
di Roma
Centro
Culturale
Svizzero
di Milano
Spazio
Culturale
Svizzero
di Venezia

16.02-26.03.06

Istituto Svizzero di Roma
Via Ludovisi 48
I-00187 Roma
Telefono +39 06 481 42 34
Fax +39 06 48 90 40 76
E-mail roma@istitutოსვizzera.it
www.istitutოსვizzera.it

11.05-24.06.06

ISR-Centro Culturale Svizzero di Milano
Via Vecchio Politecnico 3
I-20121 Milano
Telefono +39 02 76 01 61 18
Fax +39 02 76 01 62 45
E-mail milano@istitutოსვizzera.it
www.istitutოსვizzera.it

21.09-28.10.06

ISR-Spazio Culturale Svizzero di Venezia
Campo S. Agnese - Dorsoduro 810
I-30123 Venezia
Telefono +39 041 241 18 10
Fax +39 041 244 38 63
E-mail venezia@istitutოსვizzera.it
www.istitutოსვizzera.it

Enti Finanziatori

Ufficio Federale
per la Cultura

Ufficio Federale
delle Costruzioni
e la Logistica

Fondazione
Svizzera
per la Cultura
Pro Helvetia

Segreteria di Stato
per l'educazione
e la ricerca

Canton Ticino

Partner

Banca del Gottardo

Un'inquadratura statica del paesaggio che scorre via, una ripresa video da una macchina lanciata in corsa lungo l'autostrada, un discorso di architettura in sottofondo. Nell'arco di tempo necessario per attraversare il Ticino da Airolo a Chiasso, vengono così illustrate le posizioni degli architetti di sei studi sul loro modo di fare e vedere l'architettura. Qual miglior metafora per sintetizzare l'obiettivo di questa mostra sugli sviluppi dell'architettura contemporanea ticinese che quella dello sguardo dall'autostrada¹. Oltre ad essere un manufatto emblematico per la cultura di questo cantone, essa rappresenta uno dei motori di sviluppo insediativo, sviluppo che da decine di anni sta trasformando in modo irreversibile il territorio. Nonostante il cantone sia attraversato per intero, questo modo di percepirlo non è in grado di rendere una visione completa del Ticino.

Altrettanto specifico è da considerare lo sguardo rivolto, tramite questa mostra, all'architettura del Ticino, non mirato a catturare il panorama completo della produzione architettonica, ma piuttosto indirizzato a quel segmento che già in passato da autorevoli critici è stato paragonato ad un "laboratorio". Le considerazioni degli architetti, alle quali è riservato ampio spazio in questa rassegna, rendono possibile un'osservazione di questo laboratorio da due prospettive opposte: dall'esterno come pure dall'interno stesso. Da questi sguardi reciproci e dalle riflessioni che ne seguono emerge uno degli argomenti cardine in architettura: quello relativo alla ricerca d'identità. Mentre ogni formazione d'identità avviene quasi impercettibilmente in sottofondo, la presa di coscienza di questo processo a lungo termine spesso avviene in maniera brusca. Così come avviene nel caso della trasformazione del territorio lungo l'autostrada dove si può avere l'impressione di una realtà urbana mutata di colpo, mentre ad essere cambiato improvvisamente è solo il nostro modo di vederla.

Gli sguardi sull'architettura *dal* Ticino sono sguardi finalizzati ad una nuova percezione della propria identità che viene sottoposta ad un processo di ridefinizione continua e mirata ad affrontare la sfida della contemporaneità.

L'eredità della tendenza

In termini generazionali, i sei studi d'architettura esemplificati in questa mostra possono essere considerati i "nipoti" dei protagonisti della Tendenza². Dalle loro prese di posizione durante le interviste ne traspare un rapporto ambiguo. Sebbene questa parentela sia ben percettibile e dal loro lavoro emergono chiari aspetti di continuità con i temi dell'architettura ticinese degli anni '70 e '80, si rivelano delle rotture inequivocabili con alcuni dei temi chiave della Tendenza. Di fronte al quesito sull'identità, se esista o no oggi un'architettura ticinese, nel dare risposta essi non sembrano esitare a fare riferimento agli architetti di quel periodo - quasi come la personificazione dell'architettura ticinese - per sottolineare in seguito, con altrettanta fermezza, la loro autonomia progettuale, affermando che per la loro generazione che ha potuto godere di esperienze culturali extraterritoriali, l'identificazione con un pensiero ticinese comune, abbia perso ogni significato.

Vista dall'esterno, la tematica di continuità più esplicita dei lavori esposti è forse individuabile nel trattamento volumetrico degli edifici, nel quale sembra persistere una preferenza per i volumi primari compatti. Preferenza degli architetti ticinesi che Jacques Lucan nel suo saggio intitolato "La lezione del Ticino"³ identifica come una specie d'ossessione per il prisma e che in seguito interpreta come rifiuto ad abbandonarsi alla frammentazione della forma architettonica, caratteristica dell'architettura vernacolare locale. Nelle opere esposte colpisce l'attenzione prestata nell'elaborare la materialità e la spazialità dei fabbricati messe in risalto dalle loro semplici volumetrie. In particolare il trattamento dello spazio interno come materia di lavoro primaria ha subito nell'ultimo ventennio un approfondimento notevole che lo vede oggi protagonista dei progetti. Questa consacrazione del loro lavoro ad un valore essenziale della disciplina, tramite l'articolazione dello spazio architettonico

interno, trova conferma nella dichiarazione degli intervistati di volersi dedicare ai valori fondamentali ed universali dell'architettura. Nella sua immaterialità lo spazio risulta essere complementare, in senso fisico e metaforico, al costruito. Attraverso il suo concetto astratto, esso forma una sintesi in grado di condensare le molteplici discipline che compongono l'architettura.

Nonostante le affinità formali dei "nipoti" con le preferenze volumetriche della Tendenza, la scelta del prisma assume per questi ultimi un significato differente. Se per i maestri questa preferenza rappresentava un rifiuto ad abbandonarsi al pittoresco, il prisma nei progetti contemporanei rispecchia un interesse dei giovani architetti per i valori classici e atemporali della disciplina. Valori che si rivelano universali, se interpretati ed applicati in chiave contemporanea.

Introversione e sconfinamento

Rispetto a trent'anni fa, la prassi operativa professionale dei giovani architetti in Ticino è fortemente cambiata. A differenza degli esponenti della Tendenza che dopo gli studi accademici si sono formati soprattutto presso gli studi professionali locali, gli esponenti di questa rassegna hanno raccolto buona parte del loro bagaglio culturale esercitando la professione presso gli studi d'architettura in diversi paesi del mondo. Se gli intervistati parlano di "un superamento dell'architettura ticinese intesa come stile" o di "un orientamento ad un mondo culturale senza confini", viene evidenziato come il loro bisogno di evadere la cultura architettonica locale e di assoggettarsi a stimoli distanti necessiti sull'altro piatto della bilancia una ridefinizione d'identità che li metta in grado di posizionarsi di fronte ad un mondo globalizzato.

Essenzialmente, l'esercizio della loro professione sembra quindi essere teso tra due poli: lo sconfinamento nella globalizzazione culturale alla quale fanno spesso riferimento da una parte e dall'altra l'alteggiamiento di carattere introverso, rivolto ai valori intrinseci della disciplina stessa. Entrambi i poli di natura apparentemente opposta sono correlati dal denominatore comune di un contesto ampliato.

Per quanto incisivi possano essere gli effetti della globalizzazione nella loro capacità di trasformare fino alla trasfigurazione le tematiche di base dell'architettura ticinese del periodo del dopoguerra, non credo siano in grado di eliminarle. Come si è potuto constatare nel caso della metamorfosi subita dal significato del prisma, anche altre tematiche cardinali per la Tendenza, come quella del contesto e del territorio, sono state sottoposte ad un processo di trasformazione indirizzato ad estenderne il significato.

Visto in un'ottica globale, l'ampliamento del contesto ha portato ad un livellamento della produzione architettonica ticinese in quanto più sintonizzata con un linguaggio architettonico internazionale mentre, se si passa ad un'ottica locale, si può constatare che le esperienze professionali pluriculturali hanno contribuito piuttosto a rendere più eterogenea la scena ticinese degli architetti.

La sfida dello spazio urbano

Se dalla considerazione dello spazio interno trattato dagli architetti in maniera intima e introversa si passa allo spazio esterno, il peso del contesto locale assume un rilievo ancora maggiore. Ulteriormente complessi e molteplici si profilano i meccanismi che regolano lo spazio urbano e in maniera specificamente locale, s'impongono le costellazioni di problematiche che ne definiscono le misure da adottare su scala urbanistica.

Per quanto nell'ultimo decennio lo spazio interno e quello imminente prossimo all'edificio siano stati assiduamente approfonditi, non è avvertibile altrettanto interesse nei riguardi dello spazio su grande scala¹. In Ticino, forse più che altrove, le giovani generazioni soffrono delle limitate possibilità di accedere a grosse committenze, anche perchè gran parte delle infrastrutture pubbliche sono state realizzate all'epoca della Tendenza. A questa ristretta possibilità di potere intervenire a livello urbanistico viene ad aggiungersi anche una certa diffidenza nei confronti di questo tipo di progetti essenzialmente dovuta alla perdita di controllo sui dispositivi che determinano una realtà costruita, sempre più alienata rispetto agli ideali della pianificazione.

Assistiamo oggi a chiari segnali di una crescente attenzione degli architetti nei ri-

guardi dell'urbanismo. A testimoniare questo interesse risvegliato ci sono vari studi fatti recentemente sul territorio svizzero⁵ con l'obiettivo di individuarne le determinanti e i tratti fisionomici. Agli occhi degli architetti incominciano così a stagliarsi i nessi che, fino ad alcuni anni fa, si presentavano come caotici e indecifrabili. Al di là di questo nuovo modo di vedere i fenomeni che ormai da decenni stanno mutando il territorio, subentrano nuove dinamiche che condizionano la struttura del Ticino individuato come uno dei punti cruciali nel ritratto urbanistico svizzero. È caratterizzato, infatti, da un'insieme di problematiche particolari, correlate alle regioni del Norditalia e al loro sviluppo in ambito europeo.

Oggi, il ruolo dell'architetto sulla scena della pianificazione è drasticamente cambiato rispetto ai tempi della Tendenza. Da quello di figura quasi eroica con ambizioni di protagonista a quello di uno fra più attori impegnati sulla scena. Esso assume oggi piuttosto il ruolo dell'osservatore attento, sensibile agli sviluppi indotti dalle molteplici forze agenti all'interno della collettività ed impegnato a tradurle in forma progettuale. Se esiste questa nuova consapevolezza in grado di individuare più concretamente i meccanismi di queste dinamiche esiste di conseguenza il presupposto per una nuova concezione dello spazio urbano contemporaneo. Come lapidariamente decretato nel titolo dell'opera epocale "Spazio, Tempo ed Architettura"⁶, ogni epoca richiede una propria interpretazione dello spazio.

Concentrandosi sulle regole della disciplina, gli architetti ticinesi indirizzano il discorso dell'architettura verso lo spazio senza per questo privarlo della sua dimensione multidisciplinare che risulta invece sintetizzata all'interno della disciplina stessa in un valore autonomo e superiore alla somma delle discipline che lo costituiscono. Questa è la materia nella quale essi da generalisti si possono riconoscere specialisti. Svolgendo i loro compiti progettuali su varie scale, essi lo plasmano in stretta sintonia alle esigenze locali di un contesto territoriale ampliato. Nella sfida lanciata attraverso la riorganizzazione della regione ticinese giace a mio avviso il potenziale per un pensiero comune degli architetti coinvolti in questo processo inteso come identità che viene a costruirsi a pari passo con l'interpretazione che essi danno al "loro" spazio contemporaneo.

¹Mario Botta, *Per Rino Tami*, in: Rino Tami, *Segmenti di una biografia architettonica*, Zurigo 1992.

²Martin Steinmann und Thomas Boga, *Tendenzen: neuere Architektur im Tessin*, Zurigo 1975.

³Jacques Lucan, *La lezione del Ticino*, in: *Architettura recente nel Ticino*, Peter Disch, Lugano 1996.

⁴Rem Koolhaas, *What Ever Happened to Urbanism?* in: *Small, Medium, Large, Extra-Large*, Rem Koolhaas and Bruce Mau, New York 1995.

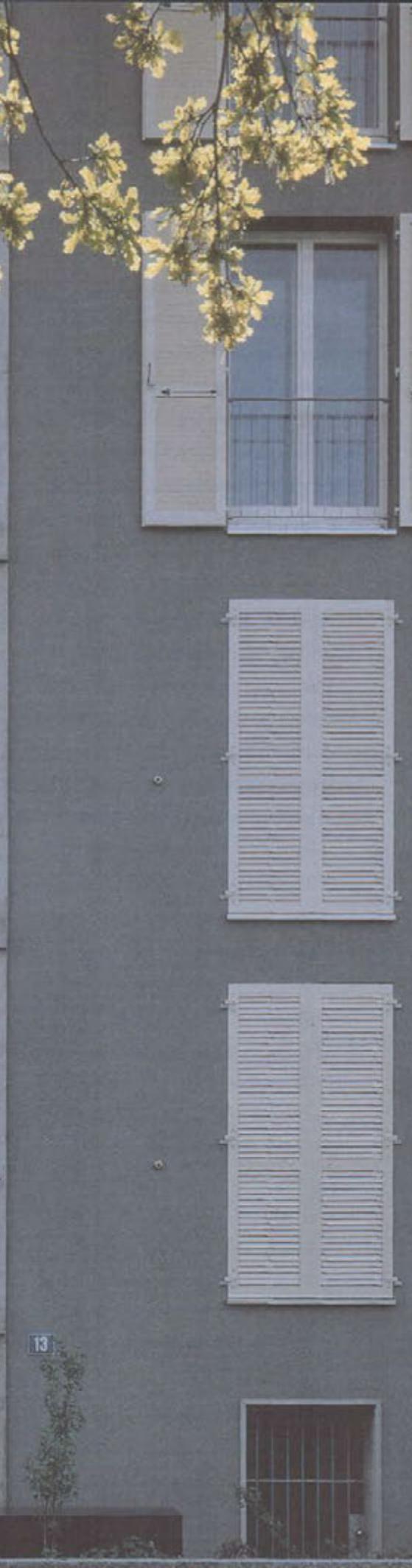
⁵Angelus Eisinger, *Stadt-Land Schweiz*, Basel 2003.
Die Schweiz, Ein Städtebauliches Portrait, ETH Studio Basel, Institut Stadt der Gegenwart, Basel 2006.

⁶Sigfried Giedion, *Spazio, Tempo ed Architettura*, Cambridge 1941

2 De aedibus

Altneu
Miroslav Šik

Quart Verlag



13

In der Schwebe, gelassen

Musikerwohnhaus, Bienenstrasse, Zürich, 1992–1998

Alberto Dell'Antonio

Das Musikerwohnhaus an der Bienenstrasse in Zürich-Aussersihl ist Miroslav Šiks jüngste Realisation und seine erste im städtischen Kontext. Der langjährige Dialog in Projekten und Texten, den er als Architekt wie auch als Lehrer mit der Stadt an der Übergangsstelle zur Peripherie geführt hat, wird durch das Gebaute in einer bereichernden Form fortgesetzt. Dieser spezifische Kontext lässt sich in seiner Arbeit wie ein roter Faden verfolgen und eignet sich, den Wandel zum Unscheinbaren hin nachzuvollziehen, der diese in den letzten Jahren charakterisiert.

Šiks primäres städtebauliches Anliegen gilt der Bindung von Konflikten. Diese Vorgehensweise hält er spezifisch für die mitteleuropäische Stadt, von der Grösse Zürichs, für angebracht. Dabei nimmt er an, dass die grössten Wachstumsschübe, die zur unkontrollierten Ausdehnung der Kernstadt in der Peripherie geführt haben, mittelfristig abgeschlossen sind. Deshalb spielt sich ihre gegenwärtige Entwicklung nach innen ab, vorwiegend in den schnell entstandenen Aussenbezirken, in Form von Umstrukturierung und Konsolidierung. In der jungen Peripherie drückt sich städtische Vielfalt im Nebeneinanderstehen architektonischer Versatzstücke aus. Hier sind die Beziehungen unter den Fragmenten noch in Bewegung. Der grosse Bedarf nach Ausbau und Verdichtung fördert ihr Heranwachsen zur «reifen» Stadt, in welcher Form auch immer das stattfinden wird. Unter diesem Gesichtspunkt ist die junge Stadt eine aufregende und unberechenbare Stadt, die dem entwerfenden Architekten ein reiches Feld an Anknüpfungspunkten bietet. Šik nimmt diese Herausforderung mit seiner Bereitschaft innezuhalten wahr. Er lässt die Atmosphäre des Ortes in seiner Ganzheit auf sich einwirken, ohne sich vom Belläufigen und Banalen irritieren zu lassen, um so verborgene Schönheit zu entdecken. Nach ihm gilt es, die Fährte der aufgespürten Schönheit aufzunehmen und in einem nächsten Schritt weiterzuentwickeln, um sie nicht der Banalität wie sie aus der Perspektive des auf der Autobahn dahin rasenden Autos wahrgenommen wird, zu überlassen.

Mit architektonischen Bildern aus der unmittelbaren Umgebung komponiert Šik «Vertrautes». Dabei bezieht er Architekturen mit ein, die am Verschwinden sind und im Sinne des Denkmalschutzes als nicht erhaltenswert eingestuft werden, aber mit ihren pejorativen Eigenschaften die Atmosphäre des Quartiers prägen. Fielen solche Elemente in früheren Projekten durch ihre Ausgefallenheit und expressive Prägnanz provokativ auf, so werden sie jetzt mittels atmosphärischer Integration einem Nobilitierungsprozess unterzogen. Durch ihren verhaltenen Ausdruck sind sie mehrdeutiger geworden, ihre stärkere Einbindung im Ort begünstigt eine harmonische Ergänzung des städtischen Gefüges.

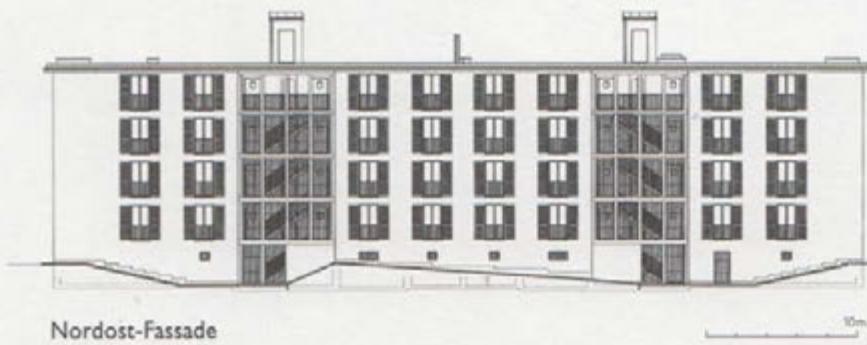
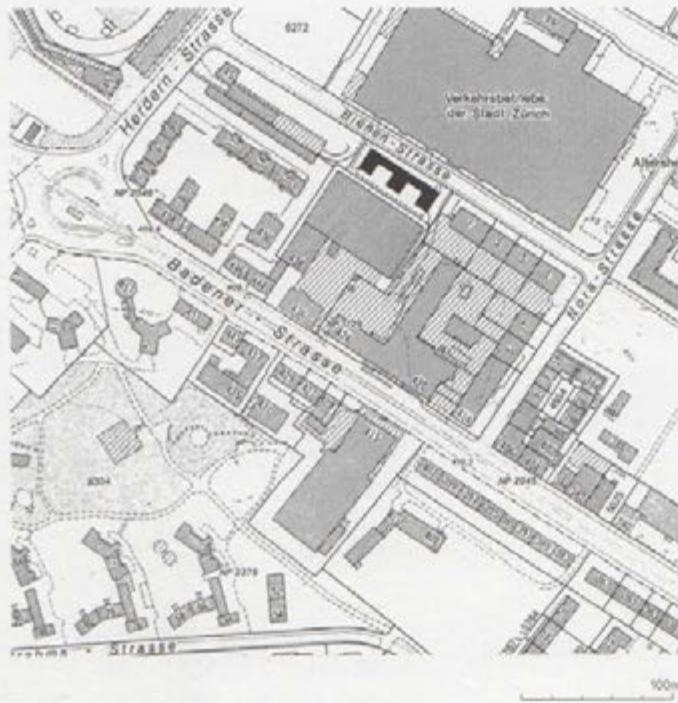
Verlässt man die verkehrsreichen Ausfallstrassen Aussersihls in Richtung Bienenstrasse, mündet man in eine vorwiegend von Wohnblöcken geprägte Gegend zürcherischer Überschaubarkeit. Unmerklich legt man eine langsamere Gangart ein und bewegt sich entlang der langen Fassade des Tramdepots vorbei, bis man an das gegenüberliegende Musikerwohnhaus gelangt. Die Platzierung nah an der Strasse wie auch die Proportionen der grauverputzten Fassade mit regelmässig verteilten, gleich grossen Fenstern, die von offen ausgebildeten Treppenhäusern akzentuiert wird, verleihen dem Gebäude städtische Präsenz. Eine sanft absteigende Treppe und zwei Rampen führen entlang der Strassenfassade zu den Hauseingängen. Sie modulieren den efeubewachsenen Vorbereich und brechen die Strenge der Strassenfassade. Diese Art des Zuganges unterscheidet sich von den direkten Wegen, die das Distanzgrün der umliegenden Wohnblöcke durchqueren und verweist auf gewerbliche Anlagen, wie man sie in der Umgebung vorfindet. Im Hauseingang kreuzt man den offenen Durchgang, der längsseitig des Gebäudes die zwei Wohnhöfe verbindet und die gemeinschaftlich genutzten Kellerräume um sich gruppiert. Beim Übergang vom kargen, vergitterten Treppenhaus in den Loggienraum wirkt die wohnliche, fast mediterran anmutende Atmosphäre des Hofes wie ein Kontrapunkt der zur Strasse gewandten Erschliessung. Die Loggien schliessen den in warmer Farbe getauchten Hofraum gegen das Treppenhaus ab. Die gleich hohen, aber breiter als in der Strassenfassade bemessenen Fenster bestimmen das Hofbild und lassen auf eine Einbindung der Bewohner in das Gemeinschaftliche schliessen. Läden und Verputz kommen hier mit sandfarbiger Farbgebung zur Übereinstimmung und mindern die ausbreitende Geste der Fenster auf der Fassade. Von diesem grosszügigen, offenen Eingangsraum gelangt man ohne weitere Vorplätze direkt in die Wohnküche, die über eine verglaste Doppeltüre mit dem Wohnzimmer in Verbindung steht. Die Minderung der Repräsentation durch das unvermittelte Betreten der Wohnung wird durch den aus der Zusammenlegung von Eingang und Wohnküche geschaffenen Raumgewinn aufgewogen. Die Grundrissdisposition ist einfach und erprobt. Auf vornehme Weise verbindet der seidenmatt glänzende Eichenparkett die hellen Räume innerhalb den nach aussen gespreizten Zeilen des Hofes. Ähnlich einem freistehenden Haus schafft die grosse Fassadenabwicklung, je nach Wohnung, Bezüge zu drei bis vier Aussenseiten. Französische Fenster übernehmen die für diese Wohnungsbaukategorie luxuriöse Raumhöhe von zwei Meter siebenzig. Trotz grosszügiger Blicke, die sie in die Umgebung gewähren, bleiben die Räume auf angenehme Weise gefasst. Die Planung eines Wohn- und Arbeitsgebäudes für Musiker stellt den Architekten vor eine nicht alltägliche Aufgabe. Es mag überraschen, dass der spezielle Verwendungszweck nicht zum Anlass genommen wurde, dies in der Gestalt des Gebäudes zum Ausdruck zu bringen. Augenfällige Hinweise, die über den Verwendungszweck Aufschluss geben, reduzieren sich auf Roland Fässlers künstlerische Gestaltung des Treppenhauses. Auf dessen Fassadengitter regelmässig verteilt, vollziehen hybride Musiktiere aus einer Märchenwelt ihre Metamorphosen. Die Übungsräume selbst



sind direkt dem Treppenhaus angegliedert, treten aber sonst von aussen nicht speziell in Erscheinung. Die akustischen Massnahmen, die in ihnen ergriffen wurden, beschränken sich auf das Nötigste, so dass sich diese nicht wesentlich von einem gewöhnlichen Zimmer der Wohnung unterscheiden. Sogar die Schrägstellung einer Wand zur günstigeren Verteilung der Eigenresonanz wurde durch ihre Einbindung in die Geometrie des Hofes heruntergespielt. Auf eine explizite Inszenierung der gemeinsamen Tätigkeit der Bewohner wurde verzichtet.

Zählt man die Bauteile, aus dem das Haus besteht, genügen die Finger einer Hand. Ihre Gestalt deckt sich mit dem jeweiligen Urbild des Wortes: Ein überformatiges Fenster mit Läden, wie es ein Kind zeichnen würde, Stakettenbrüstungen und ihr verzerrtes Bild als geschosshoher Abschluss des Treppenhauses, verputzte Wände, auskragendes Dach. Diese Architektur konstituiert sich aus weitgehend neutralcodierten Bauteilen, deren Symbolik sich im Verlauf eines langen Assimilationsprozesses kulturell verwurzelt hat. Ihre Expressivität ist so alltäglich geworden, dass sie von den Augen eines Betrachters aus unseren Kulturkreisen kaum noch als solche empfunden wird und zeitlos erscheint. Aus dem Gefüge der Bauteile sind zahlreiche Allusionen an klassische, Landstil-, Industrie-, aber auch mediterrane Architekturen vom architektonisch geschulten Auge auszumachen. Somit ist das Gebäude in der Lage, Geschichten, die sich im Verlauf der Zeit angehäuft haben, zu «erzählen» und sich mit seiner Umgebung zu verweben. Dennoch sind diese Spuren durch die Verschmelzung soweit verwischt, dass die Komposition überwiegt, in der die architektonischen Präsenzen in Form einer dem Quartier innewohnenden Vielfalt eine neue physische Gestalt annehmen. Die dafür verwendete Formensprache ist vertraut und auf eine bewusste Pflege des Mittelmasses bedacht. Ihre Einfachheit produziert keine eigene Ästhetik im Sinne des Minimalismus. Weder Formen noch Materialien bringen Überraschungen oder ausgeprägte Verfremdungseffekte hervor, kein Teilaspekt wird gegenüber anderen aus der Balance gehoben. Zur Festlegung eines kleinsten gemeinsamen Nenners, der dem Verbraucher die Basis für das Verständnis seiner Bauten verbreitert, arbeitet Šik auf eine Emotionalisierung der Architekturrezeption hin. Seinen atmosphärischen Operationen haftet etwas Diffuses an, das sich einer präzisen Zuordnung verwehrt. Mit dieser Strategie des Weder-Nochs steigert er die Kompatibilität seines Eingriffes gegenüber der gebauten wie der noch zu bauenden Stadt. Beim Betrachten des Musikerwohnhauses empfindet man eine Aufhebung der zeitlichen Distanz und wird an De Chiricos Bilder aus der Periode der Pittura Metafisica erinnert. Mit Schwebezustand, Erwartungszustand oder zeitlichem Stillstand beschreibt der Künstler die atmosphärische Aufladung seiner Bilder. Seine eingefrorenen Darstellungen anonymer Architektur drücken schwelgerische Nostalgie für die Heimatstadt Ferrara aus und geben preis, was ihn zum Malen angetrieben hat.

Beim Betrachten der heterogenen zeitgenössischen Architekturproduktion kann einen tatsächlich die Sehnsucht nach Zeiten eines vermeintlich grösseren Überblicks

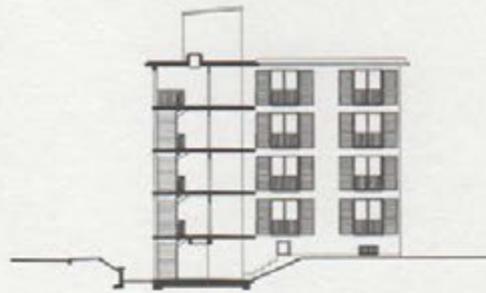




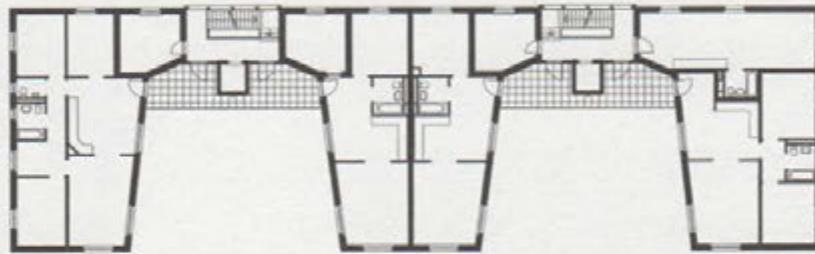
befallen. Unzählige Tendenzen entwickeln sich in den Nischen architektonischer Spezialgebiete und reflektieren episodenhaft einzelne Facetten unserer Kultur. Oft beziehen sich diese einseitig auf jeweils eine der Parallelwelten Geschichte, Kunst, Technik oder Freizeit. Der damit aufgeworfenen Frage nach dem Verhältnis zwischen den Teilen und dem Ganzen folgt diejenige nach dem Verhältnis zwischen dem Neuen und dem Überlieferten. Diese Fragen stellen sich heute im kulturellen Gebiet insofern in verschärfter Form, als sich die Teilgebiete durch ihre rasante Entwicklung zunehmend voneinander entfernen und damit eine sukzessive kulturelle Integration von Neuerungen erschweren. Eine Architektur, die für sich in Anspruch nimmt, dem kulturellen Wandel zu folgen und nicht zum Abbild eines ihrer Teilgebiete zu verkommen, kann diese nur hintergründig, mit gewisser Verzögerung, zum Ausdruck bringen. Es müsste damit gegeben sein, dass mit zunehmender Geschwindigkeit sich verändernde Teilgebiete diese zunehmend indirekt, zeitlich verzögert, in Architektur dargestellt werden können. Damit würden die Aspekte verschwinden, die Architektur vordergründig einer bestimmten Zeit zuweisen.

Die heute als homogen empfundene Formensprache vergangener Epochen mag als Projektionsfläche für das verlorene Paradies, einer vergangenen, anders strukturierten und sich wandelnden Gesellschaft herhalten. Dadurch werden wir jedoch nicht von der Suche nach Formen der Kompatibilität entbunden, die Architektur in ein ganzheitliches Verhältnis zur zeitgenössischen Kultur zu bringen. Entsprechend jedem evolutiven Prozess, der für seine Selbsterhaltung ein beschränktes Mass an Mutationen zulässt, müssen Bruch und Konsolidierung einer funktionsfähigen architektonischen Entwicklung in einem effizienten Verhältnis zueinander stehen. Radikale

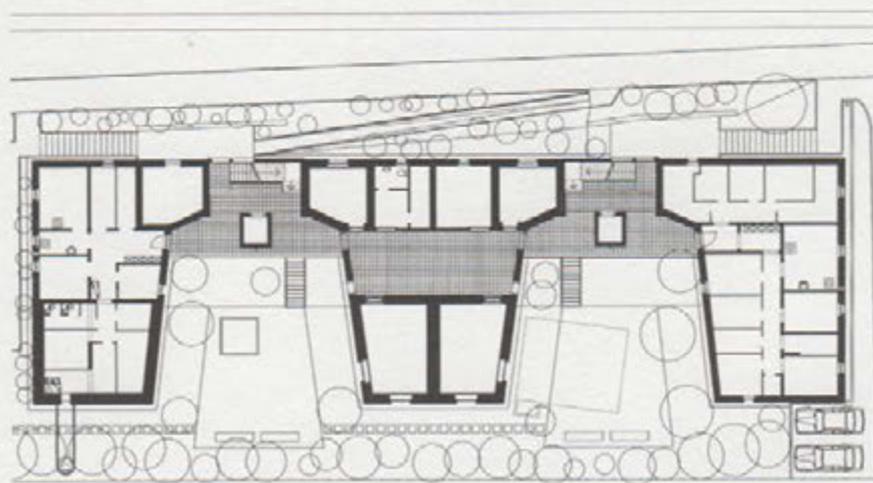




Querschnitt



1.-3. Obergeschoss



Erdgeschoss



Brüche sind naturgemäss fast immer episodenhafte Erscheinungen, die kurz danach von einem breiteren Prozess wieder eingeholt werden. Ein radikaler, auf breiter Ebene vollzogener Bruch hätte das Einfrieren jener architektonischen Vergangenheit zur Konsequenz, die heute physisch präsent ist.

Šiks Auseinandersetzung mit der atmosphärischen Wahrnehmung operiert bewusst mit architektonischen Unschärfen, um die kontextuelle Kompatibilität seiner Eingriffe zu dehnen. Damit begibt er sich auf ein weitgehend brach gelassenes Feld seines Faches, wobei er die Rolle eines Experimentators übernimmt. Mit seiner Hinwendung zur Emotionalisierung von Architektur greift er ein von Berufskollegen oft als fortschrittshinderliche Altlast bezeichnetes Bedürfnis menschlichen Seins auf und vollzieht damit einen Balanceakt über den Abgründen der Belanglosigkeit. Die Qualität seiner Arbeit lässt sich letztlich trotz ausgeprägter architektonischer Handschrift an der Dichte der von ihr ausgehenden Emotionen ausmachen. Diese erheben in Miroslav Šiks Arbeit den Anspruch, gleichsam Ausgangspunkt und Endprodukt zu sein.



Altneu
Miroslav Šik
2. Band der Reihe «De aedibus»

Herausgeber: Heinz Wirz, Luzern
Konzept: Miroslav Šik, Zürich
Texte: André Bideau, Alberto Dell'Antonio, Martin Tschanz, Miroslav Šik
Fotos: Christian Kerez, Zürich;
Walter Mair, Zürich (Seiten 26/27, 45, 50)
Grafische Gestaltung: Jürg Meyer, Luzern
Lithos und Druck: Beag Druck, Emmenbrücke

© Copyright 2000
Quart Verlag Luzern, Heinz Wirz
Alle Rechte vorbehalten
ISBN 3-907631-01-3

Quart Verlag GmbH
Rosenberghöhe 4, CH-6004 Luzern
Telefon ++41 41 420 20 82, Telefax ++41 41 420 20 92
E-Mail books@quart.ch, www.quart.ch

Printed in Switzerland

FACES

Densité

Text



NUMÉRO 40. HIVER 1996-97. 24 FS. 100 FF. 600 FB. 29 \$ CAN

JOURNAL D'ARCHITECTURES



Photos Ulrich Schwarz

LE TOUT EST SUPÉRIEUR À LA SOMME DE SES PARTIES

*La cité Malchower Weg à Berlin-Hohenschönhausen
Architectes: Hans Kollhoff et Helga Timmermann*

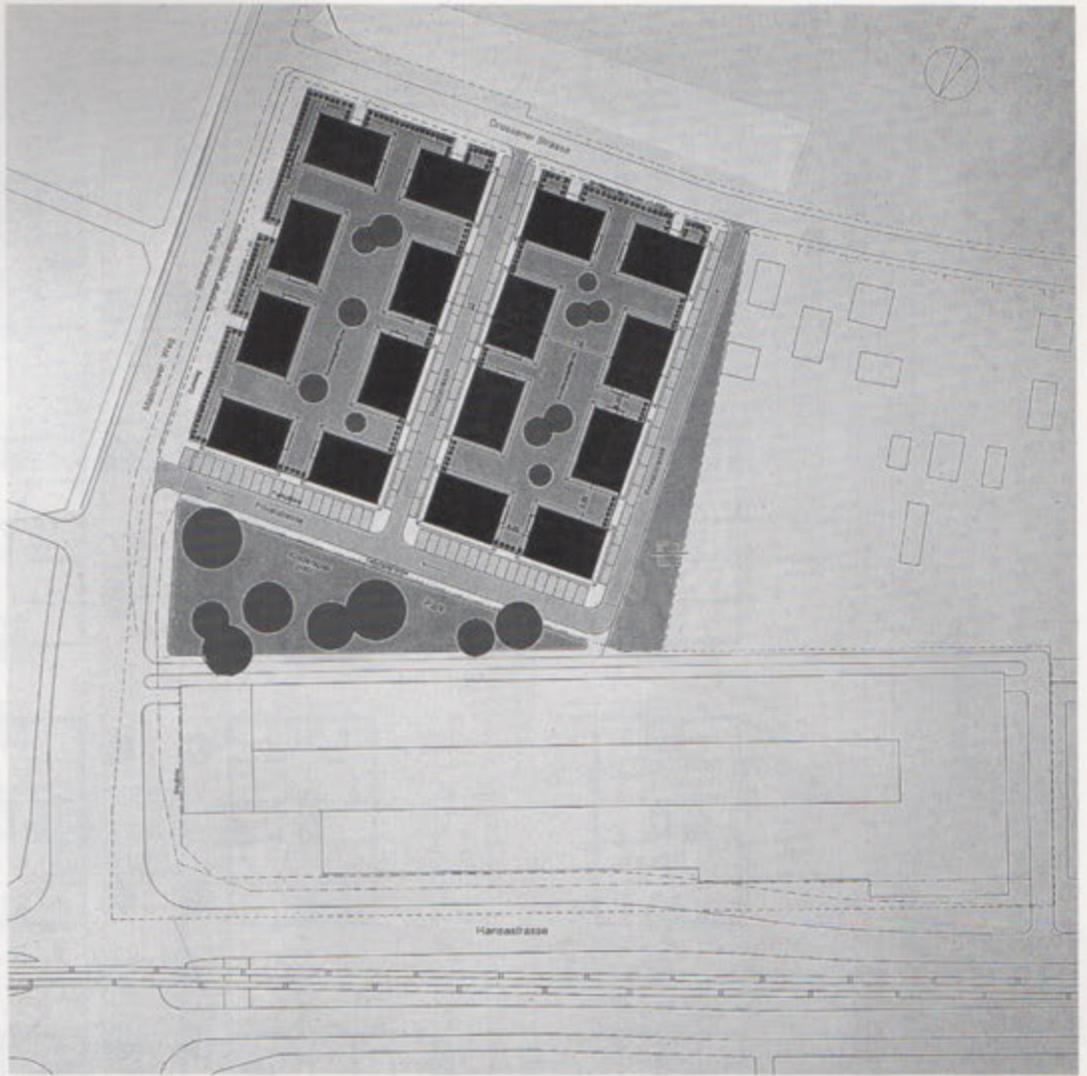
LE COMPLEXE AUTARCIQUE brave le paysage de la périphérie berlinoise et évoque des images d'architecture urbaine. Par analogie avec une fondation de ville idéale fermée sur elle-même à la manière d'une île, il a été conçu comme un tout achevé.

Dans le cadre d'une lecture plus fine, on remarque que ses auteurs n'ont pas utilisé de moyens exceptionnels dans leur conception: division parcellaire régulière, rue calme, soigneusement pavée et bordée d'arbres, le long de laquelle des bâtiments identiques, réalisés en matériaux plaisants à regarder et confirmés par l'usage, dotés d'un accès clairement identifiable, ont été alignés en respectant des intervalles réguliers. Cette minutie rappelle certains quartiers urbains du tournant du siècle.

Une telle retenue volontaire, qui détermine également l'échelle du projet, peut surpren-

dre dans un lieu marqué par des sauts d'échelle importants, dans lequel le cabanon avoisine la barre locative. Le rythme calme des espaces intermédiaires créé par l'implantation de cubes dépouillés, dont la répétitivité est encore soulignée par des ouvertures en façades régulières, exprime une retenue presque étrangère au site. C'est ainsi qu'a été créée une composition, associant maisons et espaces libres, exceptionnellement dense pour une banlieue.

Si l'anticipation de Kollhoff et de Timmermann se concrétisait et si le futur centre de Hohenschönhausen devait se développer ici, il est peu vraisemblable que cela puisse se réaliser par une répétition de ce même tissu. L'ensemble se décomposerait de la même manière qu'un atome se désagrège en particules, lorsque, par l'adjonction d'un élément supplémentaire, l'équilibre des forces est



rompu. La poursuite d'une telle structure pré-suppose une stratégie qui tienne compte de son caractère autonome. Le recours au principe de la «città per parti», tel que le décrit Aldo Rossi dans son ouvrage *L'architettura della città*, pourrait parfaitement être mis en œuvre dans ce cas. «Città per parti» signifie l'association de quartiers différents, autonomes, en un tout. L'auteur souligne que les relations générales avec l'ensemble du tissu urbain revêtent une importance primordiale.

La prégnance avec laquelle la cité Malchower Weg se démarque des autres quartiers d'habitation permet d'imaginer que le complexe nouvellement créé attirera, en tant que futur secteur de la ville, l'attention des promeneurs. L'impression première d'une distribution apparemment non hiérarchisée des volumes prismatiques s'efface lors d'une lecture plus attentive. Les règles de composition, qui confèrent sa richesse à cet objet, deviennent apparentes. L'uniformité initiale fait progressivement place à une attribution claire des espaces extérieurs.

Au phénomène lapidaire du groupement des bâtiments, qui assure la cohérence de l'ensemble, se superpose un deuxième principe d'organisation. Ce dernier consiste à faire pivoter les bâtiments implantés en limite de l'ensemble sur les deux faces latérales parallèles. En contradiction avec l'alignement des bâtiments, ceci permet de créer deux espaces présentant un caractère de cour intérieure, qui ne sont pas immédiatement perceptibles de l'extérieur. Leur qualité spatiale élevée résulte dans une large mesure du fait

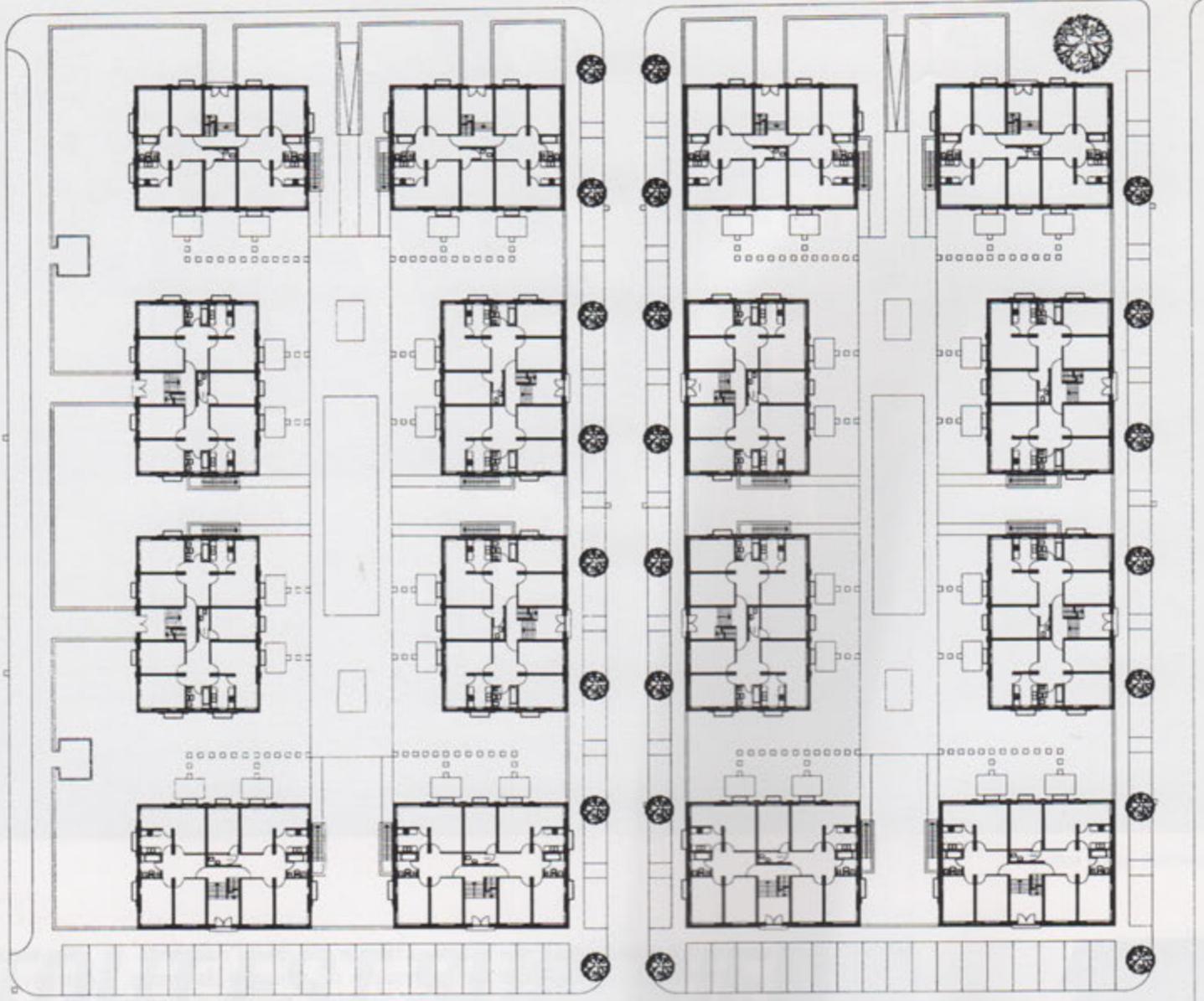
que l'ensemble de la parcelle domine le niveau des voies. Contrairement à de nombreuses réalisations, où un tel dispositif découle de la création d'un garage souterrain, il s'agit ici d'une mesure destinée à réduire les vues sur les maisons et les jardins et à permettre une relation de plain-pied entre toutes les pièces des logements inférieurs et le jardin. La protection de l'intimité des habitants implique que l'usage des jardins s'accompagne de tolérance et de courtoisie réciproques. Des espaces avec différents degrés de privacité qui s'interpénètrent librement sont conçus de manière traditionnelle, avec des revêtements en dur à l'emplacement des bancs, du gravier, du gazon et des bouleaux dans les jardins.

La relation entre les bâtiments et le socle se modifie le long des voies qui le délimitent. Parfois, le socle prolonge directement la façade – comme le long de la nouvelle voie coupant l'ensemble en deux, par exemple. Parfois, le socle dépasse largement l'emprise du bâtiment et crée un premier plan de gazon, puis il recule tout à coup afin de conserver un ancien bouleau. Le socle paraît être relié aux bâtiments et former un monolithe avec eux, de telle sorte que l'on est tenté de considérer l'ensemble comme une pièce fraisée dans un gigantesque bloc de matière brute.

La disposition symétrique, modulaire en plan se répète à travers toute la réalisation et s'adapte, par réflexion, aux diverses orientations propres aux différents bâtiments. Dans le cas des façades aussi, nous découvrons la même limitation à une typologie et à sa

Drossener Strasse

Malchow Weg



Plan du rez-de-chaussée





déclinaison. Des fenêtres à deux vantaux, munies de garde-corps métalliques solidement dimensionnés, se répètent dans tout l'ensemble. Les fenêtres d'angle, dont les diagonales enrichissent les perspectives, poursuivent, de façade en façade, sur tout le prisme, le principe qui régit sa composition. Son traitement renouvelle le thème de l'entrelacs, qui se révèle déjà à petite échelle dans l'assemblage des briques individuelles pour constituer un mur, en l'étendant à toute la façade. L'association contradictoire entre des prismes massifs, d'une part, et une transparence pouvant d'autre part être associée à un entrelacs, sous le généreux débord du toit, permet de rompre la massivité propre au matériau, sans mettre en cause sa solidité. Malgré le pourcentage important de la surface occupée par les fenêtres, l'expression architecturale n'est pas menacée d'être fragilisée et conserve à travers toute l'opération une certaine lourdeur. Les saillies verticales et les bandeaux des fenêtres en béton qui rythment la façade constituent l'écho constructif de la structure additive-cellulaire qui caractérise l'intérieur du bâtiment.

Des matériaux de façade expressifs contribuent largement à l'idée urbanistique qui caractérise l'ensemble et doivent, leur forte présence au groupement serré des bâtiments. Si l'on tient compte des moyens limités dont l'architecte dispose dans le cadre du logement subventionné, ils paraissent presque luxueux. Ils ont été choisis sur la base de leur aspect tactile, de leur solidité, de leur facilité d'entretien et de leur caractère intemporel. Les matériaux intérieurs: carreaux en terre cuite, parquets en chêne et fenêtres en bois s'inspi-

rent du même principe. Les parois enduites en blanc réduisent quelque peu leur expressivité et garantissent à l'occupant une certaine neutralité des pièces.

Du séjour, le regard traverse successivement les fenêtres du jardin d'hiver, allant du sol au plafond, et découvre les alentours immédiats, composés des maisons elles-mêmes. Comme dans un jeu surréaliste, les habitants se donnent l'illusion d'une répétition à l'infini de leur propre maison.

A tous les niveaux du projet, un principe de composition additif a été appliqué, qu'il s'agisse de l'implantation des prismes à l'échelle urbaine, de la division intérieure des logements, de la disposition des fenêtres dans la composition de la façade, et jusqu'à l'assemblage de chacune des briques. La neutralité des éléments utilisés permet précisément la multiplicité de leur mise en œuvre, ce qui fait, en fin de compte, la richesse de l'ensemble. De façon analogue à une ville, dont l'âme réside dans toutes ses pierres et ses ruelles, le renvoi constant et réciproque des éléments à l'ensemble et leur interdépendance sont omniprésents. A la manière de deux miroirs disposés l'un en face de l'autre, deux objets en soi banals, qui créent un effet déconcertant et dépassent les limites du quotidien, cette réalisation se transforme, grâce à l'utilisation de moyens ordinaires, en un ensemble résidentiel profondément original et est ainsi confronté à notre univers quotidien.

Alberto Dell'Antonio
Traduit de l'allemand par
Françoise et Jean-Pierre Lewerer



Mehr als die Summe aller Teile

Wohnungsbau Malchower Weg, Berlin Hohenschönhausen, Hans Kollhoff und Helga Timmermann, Projektleitung Christine Zeeb, 1991-1994

Selbstsicher trotz der autarken Komplex der Berliner Peripherielandschaft und evoziert Bilder städtischer Architektur. Ähnlich den inselhaft in sich geschlossenen Ideal-Stadtgründungen wurde er als fertig geschlossenes Ganzes konzipiert.

Bei genauerem Betrachten bemerkt man, dass sich die Autoren bei ihrer Gestaltung keineswegs ungewöhnlicher Mittel bedient haben: Eine regelmässige Landparzellierung, eine ruhige, sorgfältig gepflasterte, von Bäumen umsäumte Strasse, an die in gleichbleibenden Abständen identische Gebäude in schönen, währschaften Materialien mit klaren Adressen gereiht wurden. Diese Sorgfalt erinnert an innenstädtische Wohnquartiere um die Jahrhundertwende.

Solche selbstauferlegte Einschränkungen, die auch die Masstäblichkeit des Projektes bestimmen, mögen an einem Ort mit Masstabsprüngen vom Schrebergartenhäuschen bis zur Plattensiedlung vielleicht verwundern. So strahlt die ruhige Rhythmisierung der Zwischenräume durch einfache Baukuben, deren Repetitivität noch durch die regelmässige Fassadenbefensterung unterstrichen wird, eine fast ortsfremde Verhaltenheit aus. Dadurch entsteht ein für die Peripherielandschaft ungewohnt dichtes Konglomerat von Häusern und Aussenräumen.

Würde sich Kollhoffs und Timmermanns Voraussage bewahrheiten und sich hier das zukünftige neue Zentrum von Hohenschönhausen entwickeln, so wird dies mit einer beliebigen Wiederholung des hier gewählten Bebauungsmusters kaum zu erreichen sein. Die Anlage würde zerfallen, ähnlich einem Atom, das in seine Partikel zerfällt, wenn durch Hinzufügen eines zusätzlichen Teiles das Spannungsgleichgewicht gestört wird. Das Weiterbauen an einer solchen Struktur setzt eine Strategie voraus, welche deren Eigenständigkeit Rechnung trägt. Eine Anwendung des Prinzips der "città per parti", wie es Aldo Rossi in seinem Buch "L'architettura della città" beschreibt, wäre hier gut vorstellbar. "Città per parti" bedeutet die Vereinigung verschiedener eigenständiger Stadtteile zu einem Ganzen. Es wird dabei unterstrichen, dass ihr übergeordneter Bezug zum gesamten Stadtkörper von vorrangiger Bedeutung ist.

Durch die Prägnanz, mit der sich der Wohnungsbau Malchower Weg von sonstigen Wohnquartieren abhebt, ist es gut vorstellbar, dass der bestehende Komplex als zukünftiger Stadtteil die Aufmerksamkeit flanierender Spaziergänger auf sich lenken wird. Der vordergründige Eindruck einer scheinbar hierarchielosen Verteilung der Baukuben lässt bei längerer Betrachtung nach. Die Kompositionsregeln, welche den Reichtum dieser Anlage ausmachen, werden sichtbar. Aus der anfänglichen Gleichwertigkeit beginnen sich klare aussenräumliche Zuordnungen herauszubilden.

Dadurch überlagert ein zweites Ordnungsprinzip das lapidare Phänomen der Gruppenbildung durch die Gebäude, welches für den Zusammenhalt des Komplexes verantwortlich ist. Dieses beruht auf einer einfachen Ausdrehung der Randbauten entlang zweier Paralleleseiten der Anlage. Der durchlässigen Anordnung der Häuser zum trotz bilden sich dabei zwei von aussen nicht sofort wahrnehmbare hofartige Raumkonstellationen. Entscheidend für deren überzeugende räumliche Qualität ist das Anheben des gesamten Grundstückes über das Strassenniveau. Dies ist nicht wie oft in anderen Fällen die Konsequenz aus einer sich darunter befindenden Tiefgarage, sondern eine Massnahme, die strassenseitig Einblicke in Haus und Garten erschwert und den direkten Zugang aus allen Räumen der untersten Wohnungen zum Garten ermöglicht. Zur Wahrung der Intimität der Bewohner wird für dessen Benutzung gegenseitige Rücksichtnahme und Toleranz vorausgesetzt. Fließend ineinander übergehende Bereiche unterschiedlicher Privatheit sind herkömmlich gestaltet, Hartbelag für die Sitzplätze, Kies, Rasen und Birken für den Hofgarten.

Das Verhältnis zwischen Häusern und Sockel ändert sich entlang der angrenzenden Strassen. Manchmal setzt der Sockel flächenbündig die Hauswand fort - wie zum Beispiel die neuangelegte, die Anlage zerteilende Strasse. Manchmal ragt der Sockel weit vor und schafft Distanz als Rasenfläche, dann wieder springt er zurück, um eine bestehende alte Birke zu schonen. Der Sockel scheint sich monolithisch mit den Häusern zu verbinden, so dass man versucht ist, das Ganze als ein aus einem gigantischen Rohling herausgefrästes Ensemble zu betrachten.

Der symmetrische, modulare Aufbau des Grundrisses ist durchgehend wiederholt und durch Spiegelung an die verschiedenen Orientierungen des jeweiligen Gebäudes angepasst worden. Auch bei den Fassaden begegnen wir wieder der gleichen Beschränkung auf eine Typologie und deren Wiederholung. Geschosshohe französische Fenster mit robust dimensioniertem Stahlgeländer wiederholen sich über die ganze Bebauung. Die Eckfenster, deren Diagonale bereichernde Weitblicke eröffnen, führen das fassadenbildende Prinzip über die Gebäudekante weiter um den ganzen Kubus herum. Deren Behandlung wiederholt das Thema des Geflechtes, das schon beim Mauern der einzelnen Klinkersteine zu einer Wand kleinmassstäblich zum Ausdruck kommt, in einem grösseren Masstab auf der Fassade. Die Vereinigung der Widersprüchlichkeit zwischen einer Massivität einerseits und einer geflechtartigen Durchlässigkeit andererseits unter der grosszügigen Auskrugung des Daches ermöglicht es, die dem Material innewohnende Geschlossenheit aufzubrechen, ohne seine Solidität in Frage zu stellen. Trotz des grossen Fensteranteils läuft der architektonische Ausdruck nicht Gefahr, fragil zu werden und behält stets eine gewisse Behäbigkeit. Die die Fassaden rhythmisierenden Lisenen und Betonfensterstürzen bilden das konstruktive Echo des additiv-zellularen Aufbaus im Gebäudeinnern.

Die ausdrucksvollen Fassadenmaterialien leisten einen wichtigen Beitrag zur städtebaulichen Idee der Anlage und verdanken ihre starke Präsenz der engen Gebäudestellung. Angesichts der beschränkten Mittel, die beim subventionierten Wohnungsbau zur Verfügung stehen, muten sie einen luxuriös an. Sie wurden unter dem Gesichtspunkt von Taktilität, Solidität, Unterhaltsfreundlichkeit und Zeitlosigkeit ausgewählt. Dem gleichen Prinzip folgen die Materialien Tonbodenplatten, Eichenparkett und Naturholzfenster im Innenraum. Die weissverputzten Wände nehmen deren Expressivität etwas zurück und gewähren eine angemessene Neutralität der Wohnräume.

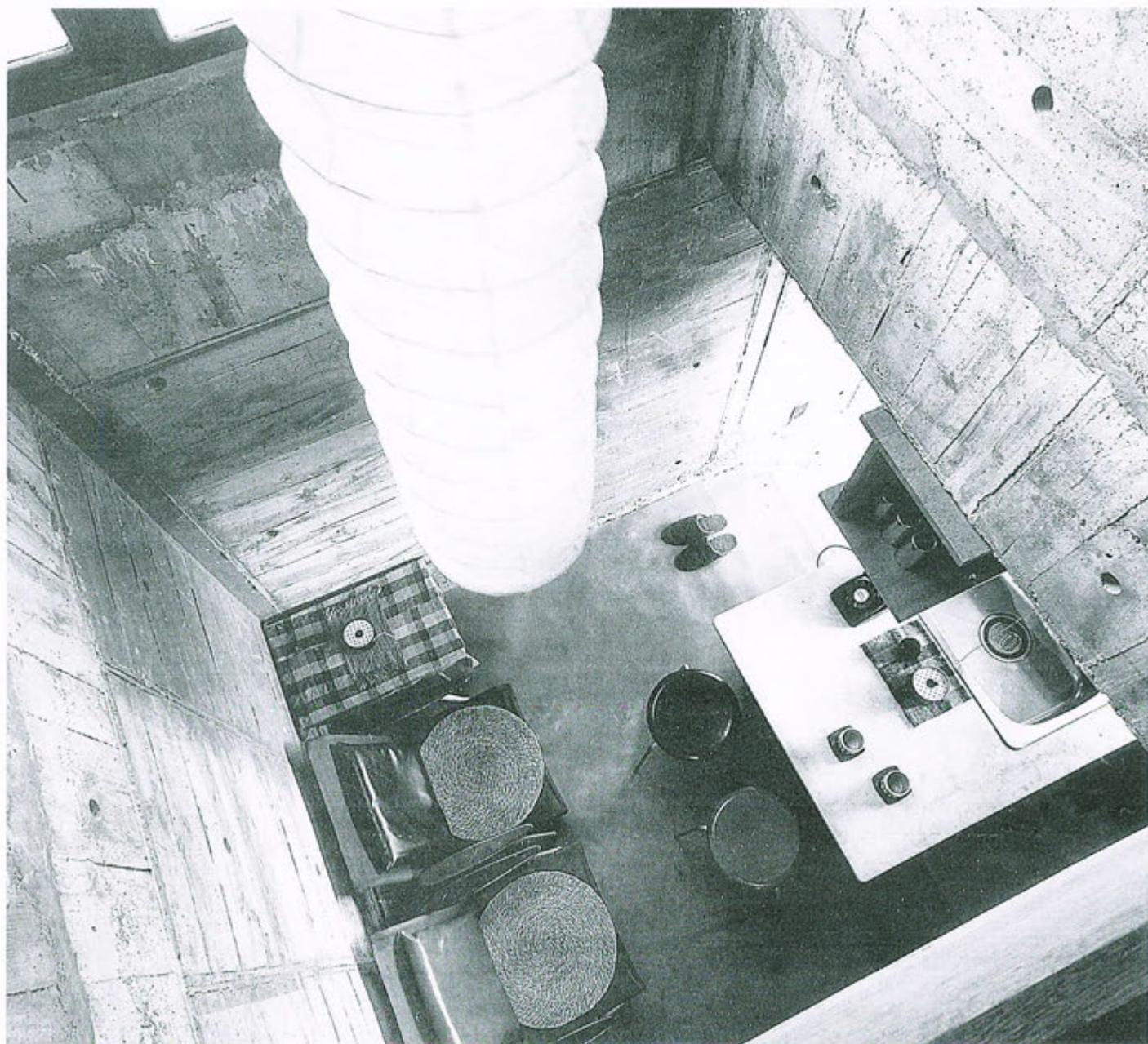
Vom Wohnzimmer aus durchquert der Blick die hintereinander gestellten, geschosshohen Holzfensterverglasungen des Wintergartens und fällt auf die unmittelbare Umgebung, die aus den Häusern selbst besteht. Wie in einem surrealen Spiel geben sie dem Bewohner die Illusion einer unendlichen Wiederholung seines eigenen Hauses.

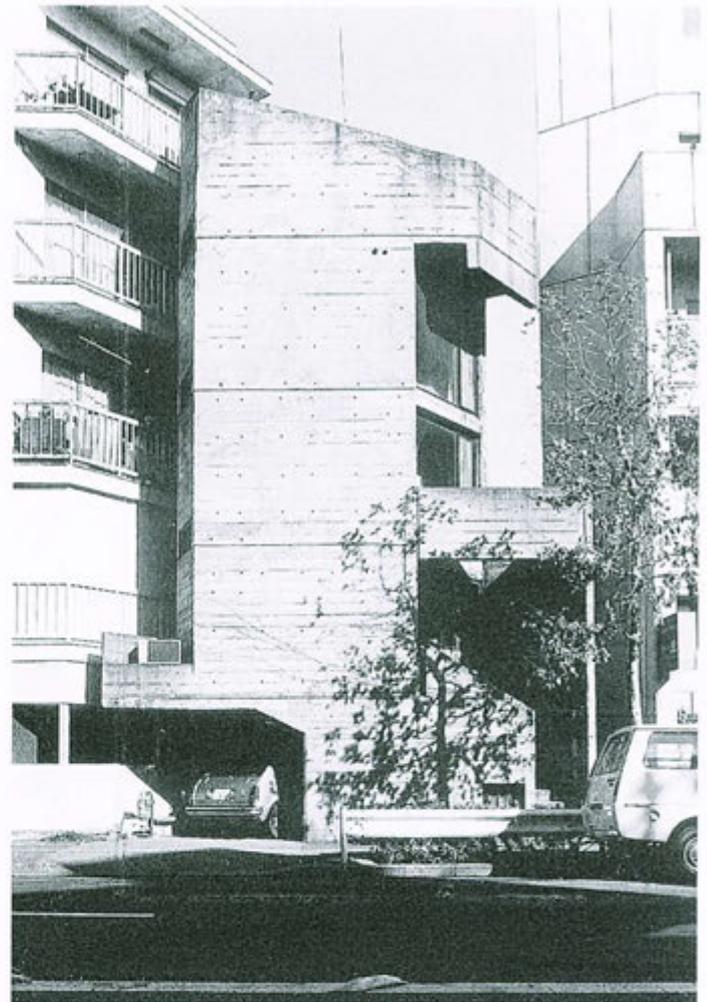
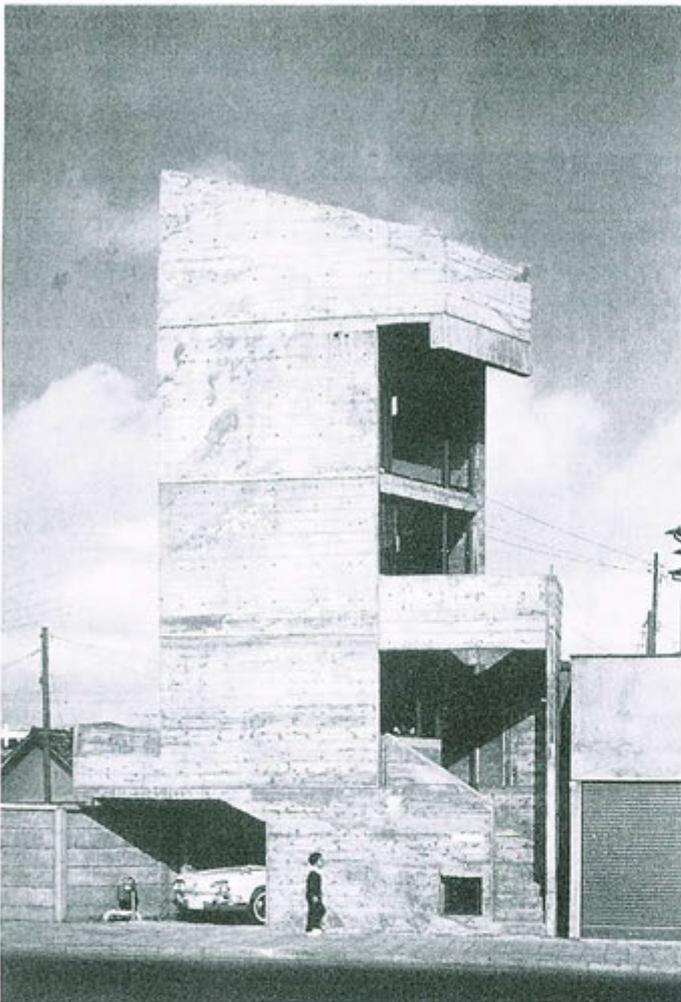
Auf alle Ebenen des Projektes wurde das additive Kompositionsprinzip linear angewendet: Die städtebauliche Disposition der Baukuben, die innenräumliche Aufteilung der Wohnungen, die Fensteranordnung des Fassadenaufbaus, bis hin zum konstruktiven Gefüge der einzelnen Klinkersteine. Gerade die Neutralität der dabei verwendeten Bestandteile ermöglicht deren vielfältigen Einsatzbereich, was letztendlich den Reichtum der Anlage ausmacht. Analog einer Stadt, deren Geist allen Steinen und Gassen innewohnt, ist der ständige, wechselseitige Hinweis der Einzelteile auf das Ganze und ihre gegenseitige Bedingtheit omnipräsent. Wie zwei einander gegenüber aufgehängte Spiegel im Barbierladen, zwei an sich alltägliche Gegenstände, eine verfremdende Wirkung erzielen und die Grenze des Gewohnten überschreiten, so wurde bei diesem Wohnprojekt mit der Verwendung gewöhnlicher Mittel ein verblüffend ungewöhnliches Gebäudeensemble realisiert und dem Alltag ausgesetzt.

Alberto Dell'Antonio



**Turmhaus von Takamitsu Azuma
Erweiterung Museum of Modern Art, New York**





Alberto Dell'Antonio, Zürich

Ein Haus der Weite

Besuch im Erstlingswerk des Japaners Takamitsu Azuma

Im Turmhaus des 1933 geborenen Architekten Takamitsu Azuma kommt die Zusammenwirkung persönlicher, kultureller und städtebaulicher Aspekte, die seine Arbeit kennzeichnen, auf singuläre Weise zum Ausdruck. In seinem Erstlingswerk, das zu den Meilensteinen der japanischen Nachkriegsarchitektur gehört, sind bereits viele Grundsätze vorhanden, die sein späteres Schaffen bestimmen, das sich eingehend mit Wohnungsbau im städtischen Kontext befasst.

Als lauten Protest gegen die urbane Zersiedlung entwarf Takamitsu Azuma das Turmhaus, das bei seiner Entstehung im Jahre 1966 totemartig über das zweistöckige Häusermeer des Tokioter Shibuya-

Stadtteils hinausragte. Wegen seiner beschränkten finanziellen Möglichkeiten erwarb Azuma damals eine Parzelle an einer stark befahrenen Strasse, die nur knapp grösser als ein Parkplatz war. Zudem, meinte Azuma in einem Gespräch, sei die physische Wahrnehmung der Urbanität für sein Wohlbefinden wichtig. Wenn er sich länger in ländlicher Umgebung aufhalte, werde er von einem seltsamen Gefühl befallen, das er als Sehnsucht nach städtischer Dichte deute. Ein weiteres Anliegen sei ihm, die ständigen Umwälzungen der Stadt aus nächster Nähe zu beobachten und sie im Austausch mit Kollegen zu reflektieren.

Azuma überbaute dieses Grundstück mit einem begeh- und bewohnbaren Betongebilde aus fünf über- und einem unterirdischen Geschoss. Ähnlich einem Aggregat in einem dicht bepackten Moto-

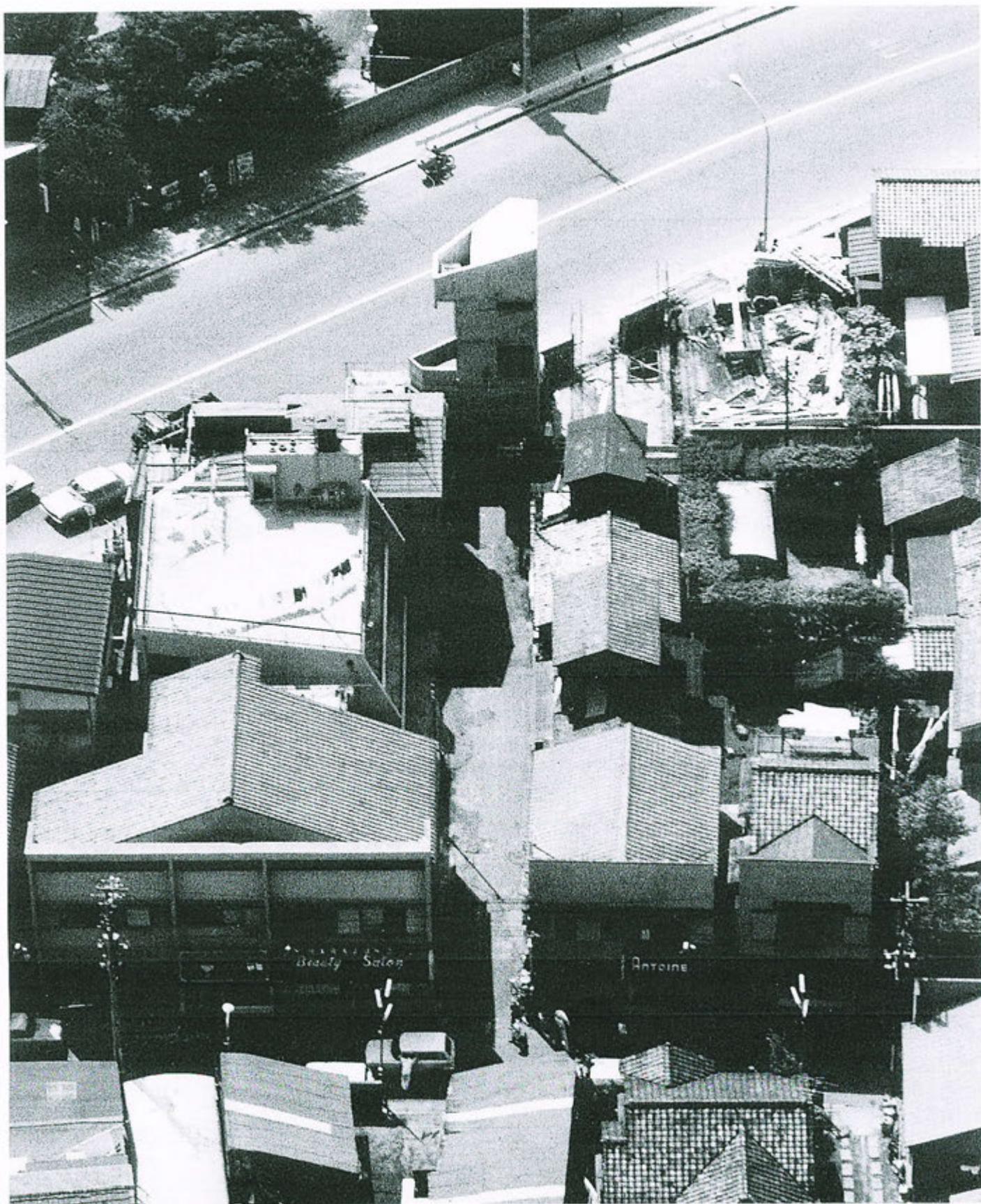
renraum schiebt sich das Gebäude in die ihm zugewiesene Aussparung präzise ein. Auf den ersten Blick scheint seine Beziehung zu dem übergeordneten städtischen Geflecht nicht über das Besetzen dieser Leerstelle hinauszugehen. Die expressive, zeichenhafte Form gewährt dem Haus aber ein beständiges Erscheinungsbild innerhalb des Kontexts einer japanischen Stadt, der sich in kurzen Zeitabschnitten verändert.

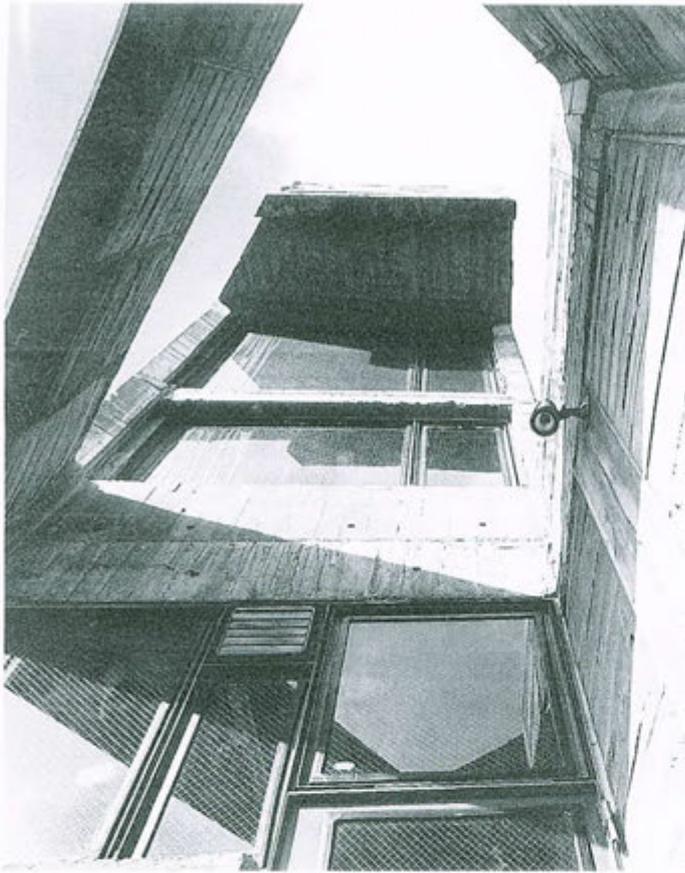
Generationszyklus und Koexistenz

Denn die Lebensdauer der Gebäude, die im Durchschnitt zwanzig bis dreissig Jahre nicht überschreitet, ist – nebst dem Wüten einer zügellosen Spekulation der Nachkriegsjahre – aus tradierten Bauepflogenheiten erklärbar. Auch Naturkatastrophen wie Erdbeben, Taifune oder Feuersbrünste sind mitverantwortlich für diese seit jeher auf Vergänglichkeit ausgerichtete Architektur, deren Bauten im Generationszyklus abgerissen und neu errichtet werden. Diese Kurzlebigkeit, kombiniert mit dem Nichtvorhandensein umfassender Pla-

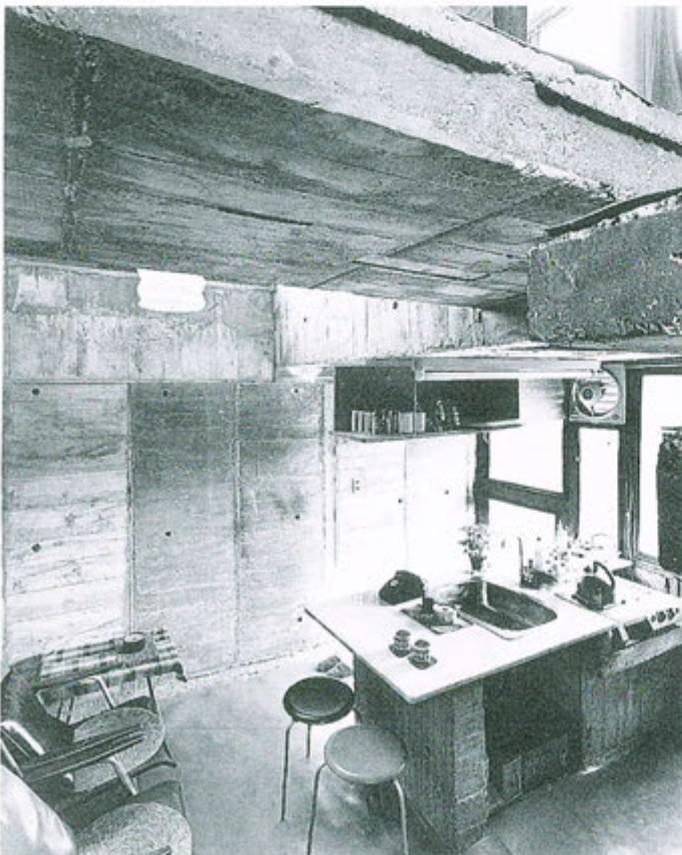
Luftaufnahme aus den 60er Jahren (unten/Bild: Yutaka Suzuki).
Strassenansicht aus den 60er Jahren (links aussen/Bild: Takamitsu Azuma) und heute (links/Bild: Osamu Murai)

Sämtliches Bildmaterial wurde uns freundlicherweise vom Architekten – Takamitsu Azuma – unentgeltlich zur Verfügung gestellt, wofür wir uns an dieser Stelle herzlich bedanken möchten





Eingangsbereich (oben). Küchen- und Wohnraum (unten/Bilder: Osamu Murai)



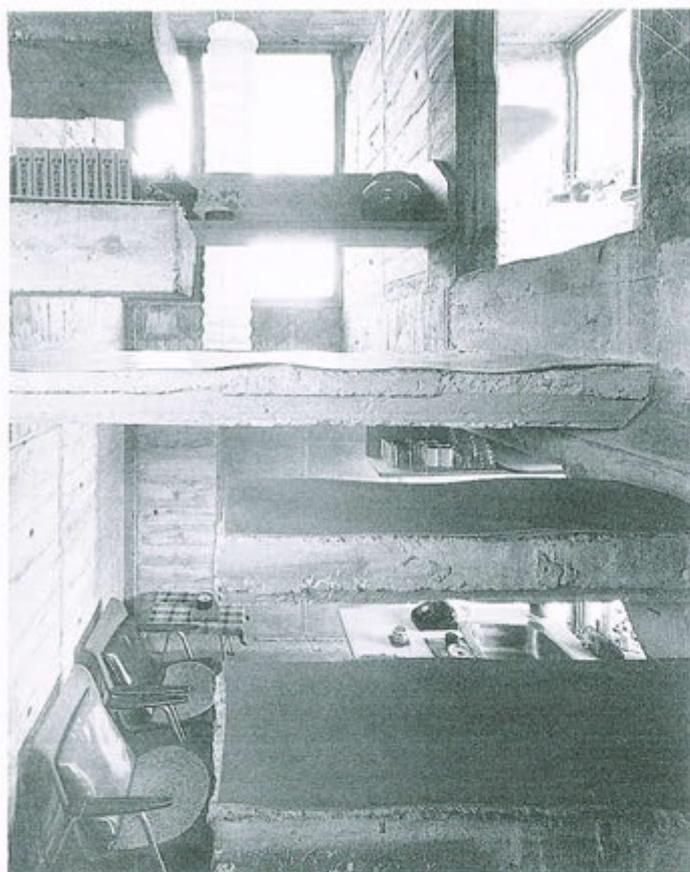
nungsinstrumente, verleiht den japanischen Städten eine ausserordentliche Vitalität, die sich im unkontrollierten Ausbreiten der Agglomeration in die Landgebiete wie in der grossen Flexibilität bei der Neubildung, Umstrukturierung und Vernetzung städtischer Brennpunkte äussert.

Oft wird Tokio als Megalopolis aus 10000 Dörfern bezeichnet. Das soll nicht nur ein Hinweis sein auf die dort herrschende Koexistenz von verschiedenen städtebaulichen Massstäben, die von gigantisch-entrückt bis zu dörflich-familiär reichen, sondern auch auf die soziale Struktur der Stadt. Die Wohngebiete bestehen bis heute aus einer Anhäufung kleiner Zellen, in denen dörfliche soziale Verhältnisse herrschen. Die Koexistenzfähigkeit von einerseits sozial autonomen Wohngebieten und der sich dazwischenschiebenden grossmassstäblichen Infrastruktur wie der Dienstleistungsbetriebe ist vermutlich eine der Voraussetzungen, dass ein städtisches Gebilde solchen Ausmasses überhaupt funktionieren kann.

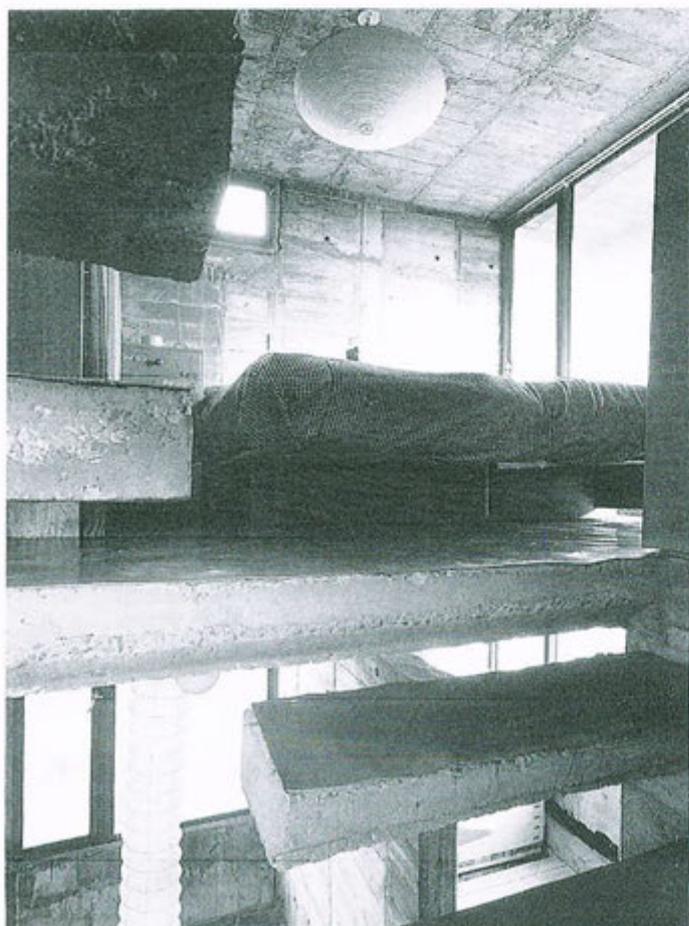
Azuma hat diese Koexistenz als Ausgangspunkt für das Projektieren seiner Bauten gewählt, die in ihrer Vielschichtigkeit verschiedene Lese- und Interpretationsarten offenlässt. Er verwendet dabei den Begriff der Polyphonie: «I am embarked on a journey of polyphonic, multipolar expression in the world of architecture. At present I am striving for a polyphonic expressive method permitting various different elements to exist and sing their own melodies in a single architectural space and to allow people to perceive that space and hear their own individual melodies. I wish to incorporate the method of complex principles in a single piece of architecture.»¹

Die Wechselwirkung von Enge und Weite in den Raumsequenzen

Den Ausgangspunkt zu seiner polyphonen Reise setzte Azuma mit dem Bau des Turmhauses. Hier legte er das Fundament für Entwurfsthemen, die er im Verlauf seiner Arbeit weiterentwickelte und an denen er bis zum heutigen Tag festhält. Vergleichbar einem Mönch, der sich der Hektik der Tokioter Geschäftsviertel meditierend aussetzt, gewährt das Turmhaus die Azuma notwendige Distanz zu seiner Nachbarschaft. Zur Hauptstrasse hin verhält es sich mit seiner geschlossenen, panzerartigen Schale entsprechend abweisend: Die Fensteröffnungen sind in den Wandflächen so angeordnet, dass sie die spitzen Winkel des Grundstückperimeters anschneiden. Vom Gebäudeinneren aus



Küchen- und Wohnraum (oben). Elternschlafzimmer (unten/Bilder: Osamu Murai)



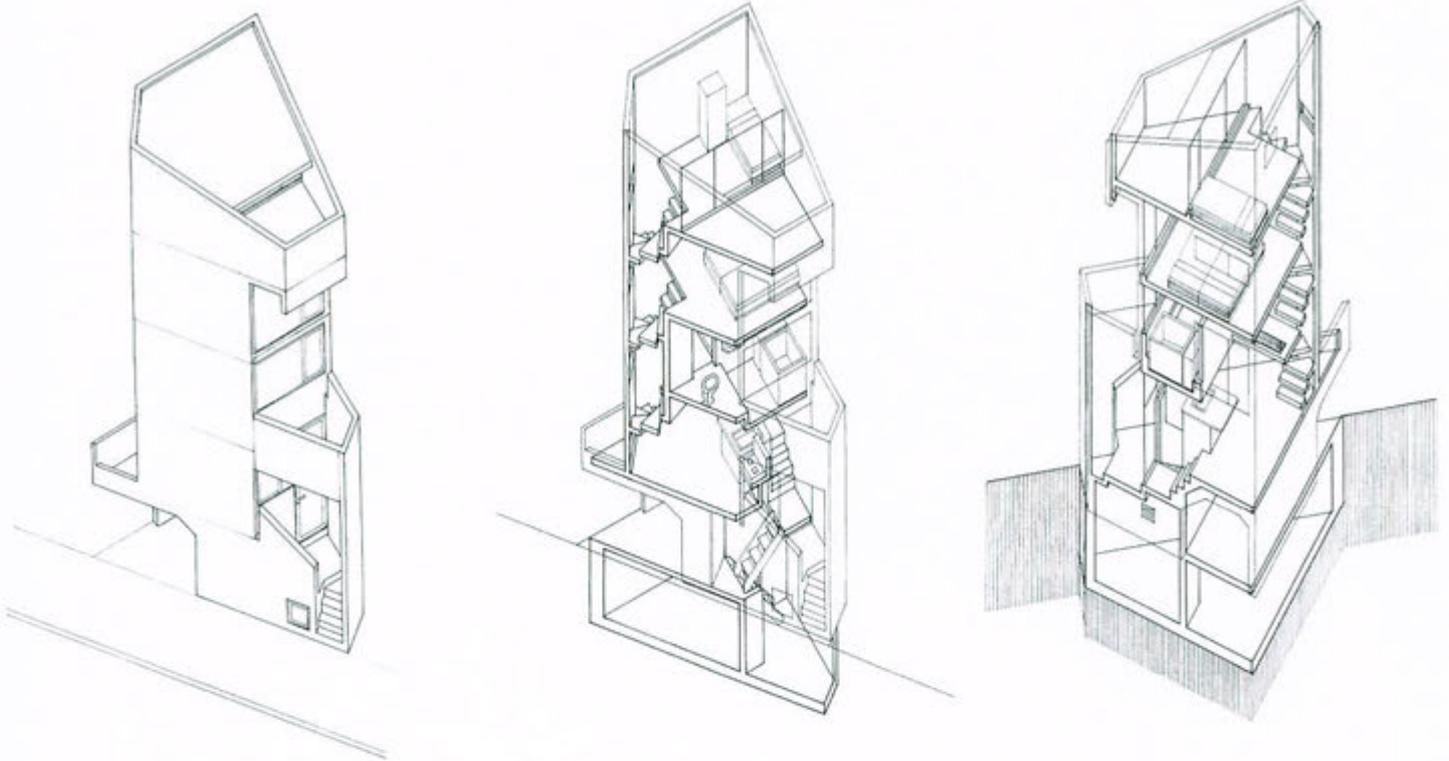
kann der Blick weit in Richtung des Strassenverkehrs schweifen.

Ergänzend zu seiner typologiebedingten Fernausrichtung entstehen durch plastische Deformationen des Turms - trotz minimaler Platzverhältnisse - wertvolle Aussenräume im Nahbereich. Ähnlich wie die Vorhöfe in der traditionellen japanischen Architektur schaffen diese gleichermaßen eine Verbindung wie eine Distanz zur Strasse. Setzt man die Reise in die Eingeweide des Turmes fort, so bewegt man sich durch eine kontinuierliche Abfolge türloser Räume. Die schraubende Bewegung, die dabei beschrieben wird, ist in der Verdrehung der äusseren Gestalt auf seltsame Weise eingefroren. Die vertikale Raumdilatation, die im Eingangshof den Blick auf die Fassade lenkt, wiederholt sich im Küchen- und Wohnzimmerbereich und löst die engen Platzverhältnisse im Innern der Betonschale gewissermassen auf. Beim Emporsteigen der Treppe öffnen sich die Räume aus ungewöhnlicher Froschperspektive. Der Blick gleitet zunächst der Decke entlang, um sich beim Betreten des jeweiligen Raumes wieder nach unten zu senken. Wie beim Betrachten eines Kartonmodells dramatisiert die ständig wechselnde Augenhöhe die räumliche Wirkung im Innern. Durch die engen Platzverhältnisse wechseln sich Nah- und Fernsicht auf die rohen Betonoberflächen ab und verleihen ihnen eine ungeahnte Tiefe.

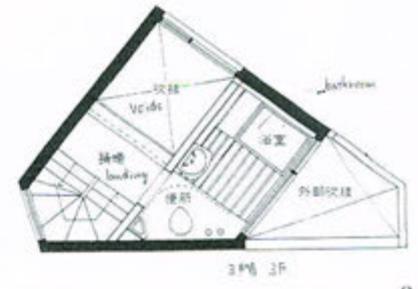
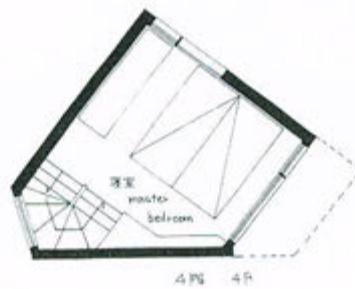
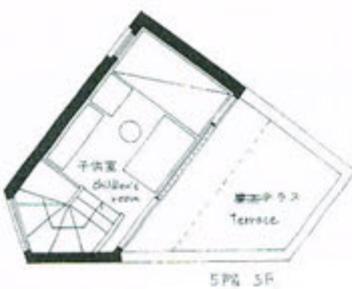
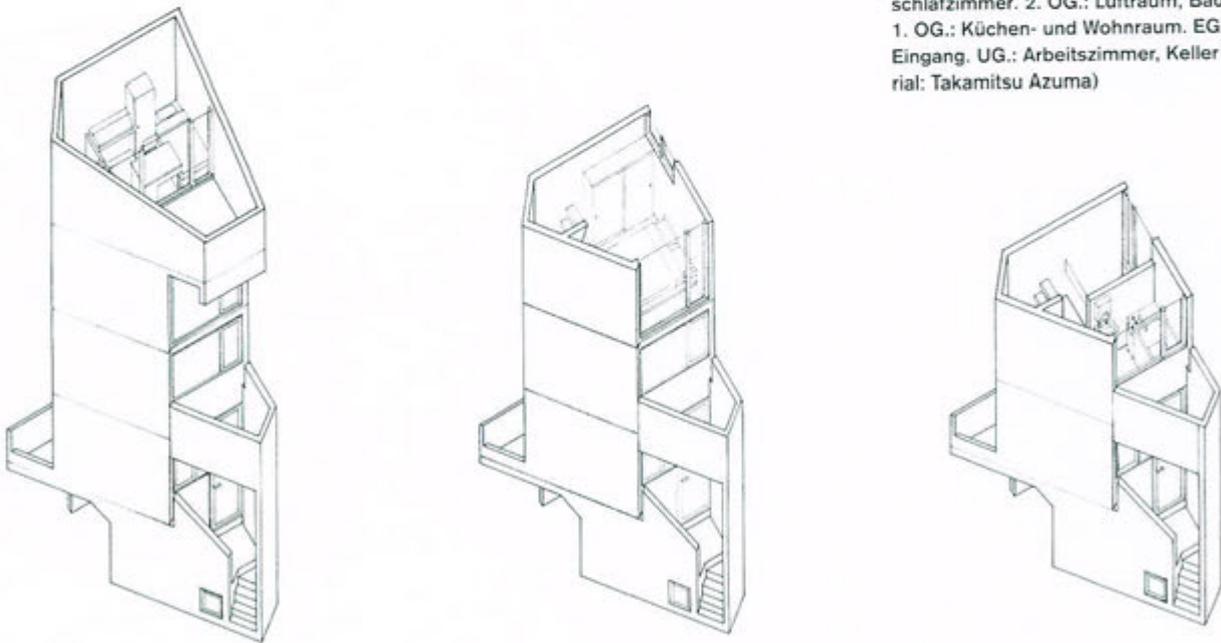
Das additive Prinzip des Fassadenaufbaus, durch die Arbeitsfugen des Giessvorgangs markiert, ist in den Innenräumen nicht mehr zu spüren. Einzelne Elemente wie Treppenstufen, Podest oder Galleriebrüstung sind als Einzelteile zwar erkennbar, bleiben jedoch mit der übrigen Betonmasse fest verwachsen, als ob sie in nur einem Giessvorgang erstellt worden wären. Ausgeprägte Reliefs, entstanden als Abdrücke der unbekümmert zusammengeagelten Bretterschulung, kommen durch die geringen Abmessungen der Wandflächen stark zum Ausdruck und verleihen dem Material skulpturale Qualität. Linoleumstücke wurden unbefestigt auf Boden und Treppenstufen gelegt. Sie zeichnen die Unebenheiten des direkt darunterliegenden rohen Deckengusses in poetischer Weise nach und weisen auf das Unfertige im Hause hin. «I'm still nailing the furniture»², sagt Azuma, und meint damit die für ihn nie abgeschlossene Auseinandersetzung mit der Thematik des Wohnungsbaus.

Kultureller Kontext

Der brachialen Erscheinung des Sichtbetons und des unfertigen Zustands des In-



Unterste Zeile, von links nach rechts: 4. OG.: Kinderzimmer und Dachterrasse. 3. OG.: Elternschlafzimmer. 2. OG.: Luftraum, Badezimmer. 1. OG.: Küchen- und Wohnraum. EG.: Parkplatz, Eingang. UG.: Arbeitszimmer, Keller (Planmaterial: Takamitsu Azuma)



nenausbaus zum Trotz vermittelt das Haus keineswegs den Eindruck des Unvollendeten. Das Aufeinandertreffen grober Rohbauästhetik und fein angefertigter Alltagsgegenstände weckt im Betrachter die Erinnerung an traditionelle japanische Ästhetikmerkmale: Die Präsenz von Störungen oder Gegensätzen, die in einer Komposition der Dissonanz vereint werden und nur scheinbar die Harmonie verweigern, ist ein Charakteristikum, das sich über weite Teile dieser Kultur erstreckt.

Auch auf der bildlichen Ebene lässt die Oberflächenbeschaffenheit des Sichtbetons Assoziationen zur japanischen Bautradition zu. Seine wolkenhaft variierenden Oberflächenzeichnungen evozieren die Tiefen und Weiten der Nebellandschaften, wie sie etwa auf raumtrennenden Schiebewänden in den Tempeln des Zen-Buddhismus anzutreffen sind. Diese Schiebewände, die ihrerseits ein Gefühl von Weite vermitteln, sind in der Kontinuität der vertikalen Raumfolgen in Azumas Turmhaus mit ihrem Geist gegenwärtig.

Azumas polyphonische Architektur verfolgt einen Ast innerhalb des Spektrums der Interpretationsmöglichkeiten der japanischen Architekturtradition, die zurzeit in seinem Land vertreten sind. Für die Prägung der kulturellen Vergangenheit Japans spielte seine Insellage eine entscheidende Rolle. Die stark autark ent-

wickelte Kultur wurde in Zeiten wirtschaftlicher und politischer Öffnung immer wieder mit kulturellen Einflüssen aus dem asiatischen Raum konfrontiert. Lange Perioden der »Enthaltbarkeit« schürten jeweils den Importhunger, so dass Einflüsse aus dem Ausland zwar bereitwillig aufgenommen, im Laufe der Zeit aber wiederum einem »Japanisierungsprozess« unterzogen wurden. Entsprechend lassen sich gleichzeitig verschiedene Assimilationsstadien fremder Einflüsse beobachten, die von der Replik fremder Vorbilder bis zum als authentisch einheimisch Empfundnen reichen.

Die Akzeptanz des Nebeneinanderbestehens von Alt und Neu wird in der japanischen Kultur durch ein differenzierteres Verständnis dieser zwei Begriffe ermöglicht. Im exemplarischen Beispiel der rituellen, periodischen Erneuerung des vielzitierten Ise-Schreines werden die Grenzen zwischen Alt und Neu sogar aufgehoben: Diese Kultstätte in Ise wird seit ihrem Entstehen im Jahre 804 im Generationenzyklus alle zwanzig Jahre abgerissen, um mit den alten Handwerkstechniken auf dem daneben bereitstehenden Areal identisch wiederaufgebaut zu werden.

Die Faszination, die von der japanischen Stadt und ihrem Umgang mit zeitgenössischen Städtebauproblemen ausgeht, kann sich für uns Europäer nur auf

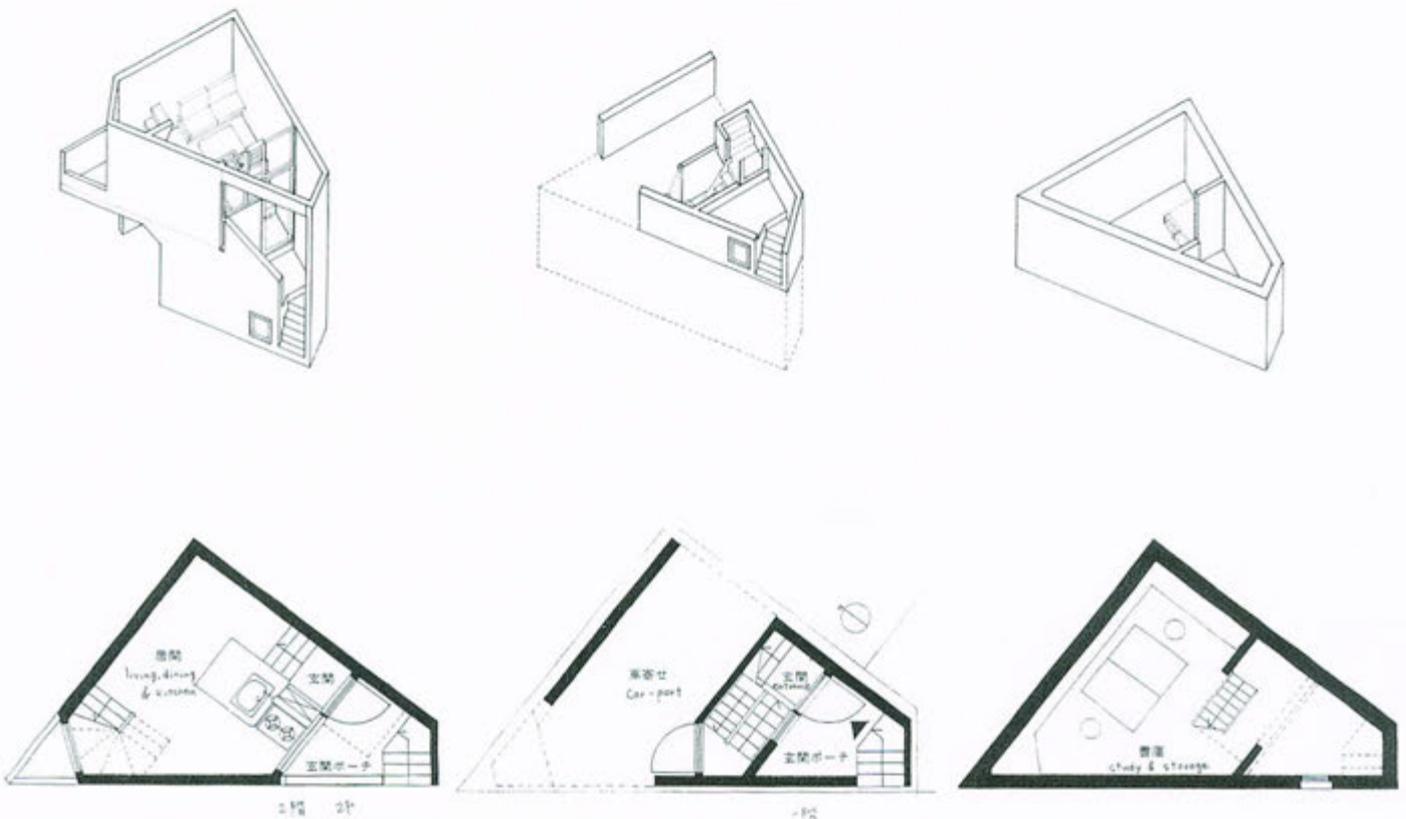
die Betrachtung der faszinierenden Zusammenhänge dieses für uns fremden Modells beschränken. Die Kurzlebigkeit der Bauten ist kulturgeschichtlich verankert, sie generiert eine sich ständig erneuernde Stadt, die sich im Gegensatz zur europäischen nicht mit der historischen Bausubstanz der Städtezentren auseinandersetzen hat. Ihre infrastrukturellen und wirtschaftlich bedingten Problemstellungen können dadurch nicht nur direkter gelöst werden, sie werden sogar gewissermassen zu Katalysatoren unter den treibenden Kräften im japanischen Städtebau, der zuweilen Blüten wie Azumas Turmhaus hervorbringen vermag.

Adresse des Verfassers:
Alberto Dell'Antonio, dipl. Arch. ETH, Neuhausstrasse 9, 8044 Zürich

Anmerkungen

¹Vgl. Quaderns Nr. 202, S. 80

²Vgl. The Japan Architect Nr. 8302, S. 38



Positionen Architektur • Volume 4

Liechtenstein-Atlas | Atlas of Liechtenstein

HOCHSCHULE
LIECHTENSTEIN

WOHNUNGSBAU – EINE KONTINUIERLICHE REINTERPRETATION ARCHAISCHER BEDÜRFNISSE RESIDENTIAL ARCHITECTURE – A CONTINUOUS REINTERPRETATION OF ARCHAIC NEEDS

Alberto Dell'Antonio

Die Schriften des japanischen Architekten Kazuo Shinohara regen als alternatives Denkmodell zur Architekturreflektion an, einem sich stetig verändernden Raumverständnis nachzugehen.

Das Haus als Kulturkritik

„I would like for the houses I make, to stand on this earth forever“. Mit diesen Worten beginnt der japanische Architekt Kazuo Shinohara (1925 – 2006) seinen Essay „A Theory of Residential Architecture“¹. Der Aufsatz wurde im Jahr 1967 in der Blütezeit der japanischen Metabolistenbewegung in den führenden japanischen Zeitschriften *Shinkenchiku* und *Japan Architect* publiziert. Bei dieser im damaligen kulturellen Kontext sehr provokativen Aussage ging es Shinohara weniger um eine Positionierung seiner Bauten als Denkmale, sondern um die Formulierung einer Antithese zu den technokratischen Visionen der Metabolisten, deren Entwürfe von Megastrukturen er als „Wegwerfarchitektur“ bezeichnete. Seine Kritik am metabolistischen Standpunkt, der aus heutiger Perspektive als frühes Beispiel für einen bewussten Umgang mit materiellen Ressourcen erscheinen mag, gründete in erster Linie in seiner Überzeugung, dass Wohnraum mit den komplexen gesellschaftlichen Zusammenhängen verbunden zu sein hatte. In diesem Sinne betrachtete Shinohara den Wohnungsbau als eigenständiges Medium zur Erforschung komplexer menschlicher Wertesysteme. Im Metabolis-

The writings of the Japanese architect Kazuo Shinohara constitute an alternative school of thought and encourage reflections on architecture; exploring the ever-changing concept of space.

The house as cultural criticism

„I would like for the houses I make to stand on this earth forever“. These are the introductory words of the Japanese architect Kazuo Shinohara (1925 – 2006) in his essay „A Theory of Residential Architecture“¹. The essay was published in 1967, the heyday of the Metabolist Movement in Japan, in the renowned Japanese journals *Shinkenchiku* and *Japan Architect*. With this statement, which was particularly provocative in the cultural context of his time, Shinohara did not seek to monumentalize his buildings but to propose an antithesis to the technocratic visions of the Metabolists. He referred to their designs for megastructures as disposable architecture.

His criticism of the Metabolist approach, which from a contemporary perspective can be seen as an early manifestation of material resource preservation, was based on the idea that living space should mirror the intricate relations of society. Shinohara saw residential architecture as an independent medium for exploring complex human values. Metabolism was for Shinohara a radical manifestation of functionalism, which reduced architecture to its technical dimension and led

1 „A Theory of Residential Architecture“, *The Japan Architect*, Oktober 1967
„A Theory of Residential Architecture“, *Shinkenchiku*, July 1967

1 „A Theory of Residential Architecture“, *The Japan Architect*, October 1967
„A Theory of Residential Architecture“, *Shinkenchiku*, July 1967

mus sah Shinohara eine radikale Umsetzung der funktionalistischen Architektur, die durch die Reduktion auf ihre technologische Dimension zu einer Verarmung der Disziplin führte. Er war überzeugt, dass Technologie allein, deren Notwendigkeit als Bestandteil einer evolutionären Erneuerung von Architektur er aber anerkannte, niemals im Stande sein konnte der Architektur jene metaphysische Dimension zu verleihen, die er für Wohnbauten forderte. Vor dem Hintergrund der damaligen gesellschaftlichen Situation, legte Shinohara sein Augenmerk auf das Individuum, das er in Folge der gewaltigen technologischen, wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Umwälzungen des Nachkriegsjapans als zutiefst verunsichert und orientierungslos wahrnahm. Entsprechend sah er die Rolle des Architekten in einer moralischen Stütze des Individuums, in einer kompensatorischen Kraft als Ausgleich zum gesellschaftlichen Druck. Mit seinen Bauten der Nachkriegszeit, die er in Einklang mit der traditionellen japanischen Wohnkultur plante, wollte er der Kurzlebigkeit des damaligen Bauwesens entgegenwirken, das die Spitzentechnologie ausgiebig für die industrielle Massenproduktion einsetzte ohne andere Inhalte zu verfolgen. Da Shinohara die metaphysische Dimension für den Wohnungsbau für unabdingbar hielt, beanspruchte er für das Wohnhaus den Status eines Kunstwerkes, das seine Kraft einerseits aus seiner vielschichtigen Bindung an seine Entstehungsperiode, andererseits aus seiner tiefen kulturellen Verwurzelung schöpfte.

Der Denk – Raum

Um sich über den architektonischen Raum philosophisch äußern zu können, konzentrierte sich Shinohara während mehreren Jahrzehnten ausschließlich auf die Planung und Realisierung von privaten Wohnhäu-

to the impoverishment of the discipline. He was convinced that technology alone, which he recognized as a necessary aspect of architectural evolution, was not able to generate the metaphysical dimension in architecture that he sought to accomplish in his dwellings. In light of the social climate of the times, Shinohara focused his attention on the individual, perceiving him as confused and disoriented following the profound technical, economic and social changes that had transpired in post-war Japan. Consequently, he saw the role of the architect as a provider of moral support to the individual; a compensating force to mitigate social pressures. With his post-war buildings, planned in accordance with traditional Japanese cultural standards, Shinohara wanted to demonstrate a resistance to a building culture based on obsolescence and the use of modern technology for the mass production of functional dwellings void of any other content.

For Shinohara, the metaphysical dimension was indispensable for residential architecture. Dwellings were a work of art for him, sourcing their power on the one hand from complex ties to their time of origin and on the other hand from a deep cultural rootedness.

The mental space

For several decades Shinohara dedicated himself exclusively to the planning and building of private residences so as to philosophically advance the theme of the architectural space. He divided his collective body of work into four phases, referring to them as spaces or styles. They correspond to four distinct concepts of space, which were developed through more than thirty house designs. These concepts emerge through the interaction of systematic research and intuition - with the aim of achieving concordance with the lifestyles of

sern. Sein Gesamtwerk unterteilte er in vier Abschnitte, die er Räume oder auch Stile nannte. Diesen entsprachen vier verschiedene Raumkonzeptionen, die er anhand von über dreißig Wohnhausentwürfen in Wechselwirkung zwischen systematischer Forschung und Intuition entwickelte – dies in der Absicht, sie mit der Lebensweise ihrer Bewohner in Übereinstimmung zu bringen. Shinoharas eigenwilliges Raumverständnis wird in starkem Maße vom Bewusstsein des Betrachters bestimmt, das dem Zeitwandel unterworfen ist. In den zahlreichen Texten², in denen Shinohara methodisch über seine Bauten reflektiert, nimmt er jeweils die Perspektive eines Beobachters ein, der mit seismographischer Sensibilität den feinsten Regungen seiner eigenen Wahrnehmung nachspürt. Damit beabsichtigt er diejenigen Aspekte seiner Entwürfe zu erfassen und zu beschreiben, die sich seiner eigentlichen Entwurfsabsicht entzogen haben. Beim Lesen der Texte lässt sich hautnah Shinoharas Faszination für die Wucht menschlicher Emotionen und für ihre kreative Umsetzung nachfühlen. In seinen Gedankengängen und seinen akribischen Beschreibungen von Gefühlsregungen, bei denen er strenge Methodik mit irrationaler Vorgehensweise kombiniert, bleibt immer ein gewisses Maß an Offenem, Unerklärtem bestehen. Vor allem an den Übergangsstellen zwischen den verschiedenen Beschreibungen der Raumkonzeptionen sind so etwas wie emotionale Initialzündungen auszumachen, die sich auf eigensinnige Weise ereignen und nicht weiter ausgeführt werden. Solche Initialzündungen kommen beispielsweise bei den Schilderungen zufälliger Erlebnisse wie dem Anblick einer Straßenszene während einer Afrikareise zum Ausdruck und leiten jeweils einen Bewusstseinswandel in der Raumwahrnehmung ein, der zur Voraussetzungen für die Formulierung der Arbeitshypothesen des darauf folgenden Raumkonzeptes wird. In der Impulsivität

the residents. Shinohara's singular conception of space is strongly determined by the consciousness of the spectator, conditioned within the context of changing times. In numerous writings², Shinohara methodically reflects on his buildings, tending to adopt the perspective of the spectator who explores the most delicate nuances of his own perception by employing a kind of seismographic sensibility. He seeks to identify those aspects of his designs that diverge from his design intentions. Shinohara's texts reveal his fascination for the power of human emotions and their creative expression. His line of thought and meticulous descriptions of emotions, combining strict methodology with an irrational approach, always leave something open and unexplained. In particular, the transitions between the descriptions of different concepts of space expose emotional sparks that appear randomly, without being explained.

Such sparks depict recollections of random experiences, like witnessing a road scene during a trip to Africa, and provoke a shift in sensibility relative to space perception that is requisite for generating a working hypothesis for the subsequent concept of space. In the spontaneity of the above-mentioned transitions lies an immense fascination. It reflects as well the "Restoration of Irrationality", which becomes his working hypothesis for the first space and which appears in the paradigm shifts of the later concepts of space. For Shinohara, this is ultimately a tribute to humanity, which, as repeatedly expressed in his essays, is the focus of his work.

Aspects of the contemporary conception of space
Explorations of contemporary conceptions of space
tend to revolve exclusively around geographical and

2 Auswahl einiger Essays von Kazuo Shinohara: „Houses are Art, Shinkenichiku“, May 1962
„Upon Quest for Another Viewpoint to the Living Space“, Shinkenichiku, 1962
„For human Realm“, Kindaikenichiku, 1962
„When Styles are Made“, Design, 1962
„It's the Resonance of the Space that has been Lost“, Kindaikenichiku, 1962
„Memo for the Decorative Space“, Shinkenichiku, 1963
„Identity of House Design“, Kenchiku, 1964
„The Three Primary Spaces“, Shinkenichiku, 1964

2 A selection of essays by Kazuo Shinohara: „Houses are Art, Shinkenichiku“, May 1962
„Upon Quest for Another Viewpoint to the Living Space“, Shinkenichiku, 1962
„For human Realm“, Kindaikenichiku, 1962
„When Styles are Made“, Design, 1962
„It's the Resonance of the Space that has been Lost“, Kindaikenichiku, 1962
„Memo for the Decorative Space“, Shinkenichiku, 1963
„Identity of House Design“, Kenchiku, 1964
„The Three Primary Spaces“, Shinkenichiku, 1964

der oben erwähnten Übergänge liegt eine große Faszination. Darin spiegelt sich auch jene „Restauration der Irrationalität“, die er als Arbeitshypothese des ersten Raumes formuliert und in den Paradigmenwechsel der darauf folgenden Raumkonzeptionen wiederzufinden ist. Sie bedeutet für Shinohara letztlich auch ein Tribut an den Menschen, der, wie er in seinen Essays immer wieder betont, im Zentrum seines Schaffens steht.

Aspekte unseres zeitgenössischen Raumverständnisses Beim Nachdenken über unser heutiges Raumverständnis ist man geneigt, es nur auf einen bestimmten geografischen oder soziokulturellen Kontext zu beziehen. Aktuelle Publikationen zur Raumplanung wie „Stadtland Schweiz“³ oder die „Die Schweiz – ein städtebauliches Portrait“⁴ zeigen auf, dass über die lokalen Eigenarten hinaus, welche das jeweilige Raumverständnis prägen, einschneidende und verallgemeinerbare Faktoren auszumachen sind, die eng mit dem Wandel unserer Wohn-, Arbeits-, und Freizeitform zu tun haben. Das Lebensmodell, das heute unter anderem auch im Fürstentum Liechtenstein vorherrscht – das heisst Arbeiten in einem Ballungszentrum und Wohnen in einem der ausgedehnten Einzugsgebiete – weist eine starke Erweiterung des individuellen Lebensraumes auf. Vergewärtigen wir uns das Erscheinungsbild dieses erweiterten Raumes, können wir feststellen, dass er aus einer Vielzahl von uns vertrauten Arten von Innen- und Außenräumen besteht. Da es weniger die Erscheinungsbilder der einzelnen Räume, sondern vielmehr ihre Verteilstruktur betrifft, die sich in den letzten 40 Jahren verändert hat, lässt sich dieser Wandel auch kaum bildlich festhalten. Erst wenn man sich darin bewegt, erfasst man die disperse Verteilung dieser Lebensräume. Diese Verlagerung könnte man als Prozess darstellen: von einer ehemals monozentrischen Raumstruktur,

socio-cultural aspects. Recent publications in urban planning such as “3 or “4 show that there are critical general factors beyond local influences that shape the perception of space and that are closely connected to changing forms of living, working and leisure.

The contemporary lifestyle – working in an urban center and living outside in the greater metropolitan area – is also predominant in the Principality of Liechtenstein and is characterized by an expansion of the individual living space. Taking a closer look at this expanded space reveals that it consists of myriad types of interior and exterior spaces that are already familiar to us. Therefore, it is not the characteristics of individual spaces that have changed over the last 40 years, but rather their distribution, rendering the changes difficult to comprehend.

One can understand the dispersion of these spaces only by exploring them. Such a shift can be illustrated as a process: From a former mono-centric space structure, where living and working coexisted, to a polycentric structure, characterized by individual, dispersed and easily accessible work centers. The restructuring of living spaces leads to a change in the understanding of the transition between public and private space. On the one hand outdoor recreational activities facilitate the conquest of outside space, while on the other hand public activities that used to be performed outdoors – such as shopping or exercising – are increasingly transferred to the inside of the building. Another shift of public attention to interior space can be observed through interiors that are widely publicized in the media. While these spaces used to be private, today intimate details are shared via online diaries and

3 „Stadt-Land Schweiz“, Angelus Eisinger und Michael Schneider (Hg.), Birkhäuser, 2003

4 „Die Schweiz – Ein Städtebauliches Portrait“, ETH Studio Basel, Birkhäuser, 2006

3 „Stadt-Land Schweiz“, Angelus Eisinger und Michael Schneider (Hg.), Birkhäuser, 2003

4 „Die Schweiz – Ein Städtebauliches Portrait“, ETH Studio Basel, Birkhäuser, 2006

in welcher Wohnen und Arbeiten am gleichen Ort stattfanden, zu einer polyzentrischen Struktur, die punktuelle, weit zerstreute und relativ schnell erreichbare Aktivitätszentren aufweist. Mit dieser Umstrukturierung der Lebensräume geht ein verändertes Verständnis vom Übergang zwischen öffentlichem und privatem Raum einher. So lässt sich einerseits eine Eroberung des Außenraumes durch outdoororientierte Freizeitaktivitäten beobachten und andererseits eine Verlagerung von Tätigkeiten des öffentlichen Raumes, die früher im Freien stattfanden – wie etwa Shopping oder Fitness –, ins Gebäudeinnere beobachten. Ein weiteres Beispiel für die Verlagerung von Öffentlichkeit in den Innenraum ist bei der medialen Zurschaustellung von Innenräumen, die bisher zur intimsten Privatsphäre zählten, verfolgbar, so zum Beispiel bei Internettagebüchern und bei Reality Shows. Andy Warhols Diktum aus dem Jahre 1968 „In Zukunft wird jeder fünfzehn Minuten lang berühmt sein“ beschreibt mit erstaunlicher Weitsichtigkeit die Anfänge einer Bewusstseinsveränderung des Individuums, die sich heute über weite Strecken vollzogen hat und als Folge der Zusammenwirkung einer zunehmend technologisch bedingten größeren Bewegungsfreiheit und eines fortschreitenden Demokratisierungsprozesses betrachtet werden kann.

Kontinuierlicher Reinterpretationsprozess

Die Bedeutung der soziokulturell bedingten Bewusstseinsänderung für die Wahrnehmung des Raumes zeigt sich auch bei der Nutzung von Bauten, die aus früheren Epochen stammen. Sie zeigt sich vor allem, wenn man sich die Anpassungen vergegenwärtigt, die erforderlich sind um Altbauten bewohnbar zu machen ohne, dass ein Gefühl von Anachronismus entsteht. Es genügen beispielsweise verhältnismäßig wenige Eingrif-

fehlungen. Andy Warhol predicted in 1968, "In the future, everyone will be famous for fifteen minutes." This statement offers a farsighted description of a change in individual attitudes that are manifested in a wide range of areas, and that can be seen as the result of the increased opportunities brought about by technology and advancing democratization processes.

Continuous reinterpretation

The meaning of socio-culturally induced changes in attitudes toward the perception of space becomes also evident in the use of buildings from previous eras. It becomes particularly apparent once we take a closer look at the adaptations that are necessary to retrofit old buildings without creating a sense of anachronism. A few interventions suffice to turn an old factory building from an assembly hall into a loft, where a time-specific form of living can emerge that retroactively lends a new identity to the building. With the creation of living space in both old and new buildings, the changing sensibility of the occupants produces an updated expression of archaic needs that are always in relationship to contemporary circumstances.

The redefinition of historically distinct and variously valued housing needs is one of the prevalent topics in the context of housing design in our culture, which is increasingly characterized by technology. It is reminiscent of the performance of an equilibrist who attempts to reconcile profound inner emotions with the external stream of industrial materialism⁵. If in reality things play out less dramatically, it is due to the slow response time of residential architecture that reflects both the present and indirectly the past, although along universally valid lines. Thanks to its level of abstraction, Shi-

fe damit eine alte Fabrik nicht mehr als Produktionsgebäude aus den Gründerjahren, sondern als Loft wahrgenommen wird, in der sich eine zeitspezifische Wohnform entfalten kann, die dem Gebäude rückwirkend eine neue Identität verleiht. Bei der Schaffung von Wohnraum sowohl mit alter, als auch mit neuer Bausubstanz zieht das sich ändernde Bewusstsein der Bewohner eine fortwährende Aktualisierung seiner archaischen Bedürfnisse mit sich, die fortlaufend in Beziehung zu den gegenwärtigen Gegebenheiten gebracht werden. Diese Neudefinierung, historisch sehr unterschiedlicher und verschieden gewichteter Bedürfnisse innerhalb der Wohnkultur ist vielleicht eines der vordergründigsten Themen innerhalb des Wohnungsbauentwurfes unseres Kulturkreises, der sich in einer Zeit fortschreitender Technologisierung befindet. Sie erinnert an die Vorführung eines Equilibristen, der zwischen tiefer, innerer Emotionalität und reißendem, äußerem Strom des industriellen Materialismus, einen Spagat zu vollbringen hat⁵. Wenn sich die Dinge in Wirklichkeit jedoch weit weniger dramatisch abspielen, hat dies mit der trägen Reaktionszeit der Wohnarchitektur zu tun, in der sich sowohl Gegenwart als auch Vergangenheit indirekt, aber dafür umso allgemeingültiger, widerspiegeln. Shinoharas zeitabhängiger Raumbegriff bildet Dank seines Abstraktionsgrades eine Synthese der Teilaspekte der Architektur und bietet somit ein interpretations-offenes, alternatives Denkmodell. Damit lässt sich einerseits über die gegenständliche Welt reflektieren, die sich im architektonischen Ausdruck manifestiert, andererseits der immaterielle Bestandteil der Disziplin erfassen. Das heisst diejenigen Entwicklungsvorgänge, die sich jeglicher bildlichen Darstellung entziehen, die aber für die Veränderung in unserer Architektur- und Städtebauauffassung bedeutend sind.

92

Dipl. Arch. ETH Alberto Dell'Antonio ist Dozent für Entwurf und Konstruktion am Institut für Architektur und Raumplanung der Hochschule Liechtenstein und arbeitet als selbständiger Architekt in Zürich.

Shinohara's time-dependent notion of space forms a synthesis of the distinct aspects of architecture, affording an alternative school of thought that is open to interpretation.

This allows reflections on the material world, which becomes manifest in the architectural expression, while acknowledging the immaterial aspects of the discipline. These are development aspects that evade visual manifestation, but still shape our notion of architecture and urban planning.

Dipl. Arch. ETH Alberto Dell'Antonio is an adjunct professor of Design and Construction at the Institute of Architecture and Planning of the Hochschule Liechtenstein. He works as an independent architect in Zurich.

5 „A Theory of Residential Architecture“, The Japan Architect, Oktober 1967, S. 42

5 „A Theory of Residential Architecture“, The Japan Architect, Oktober 1967, p. 42

Für die Jugend et cetera

Pour la jeunesse
For Young People

10
2007

Graber Pulver Architekten | Pablo Horváth
Uwe Schröder | Boltshauser Architekten
Ramser Schmid Architekten
Vann Molyvann
Forum: Berlin, Erlenbach, Männedorf ...

werk,
bauen + wohnen





räume eine gewisse Labilität der vordergründigen Situation erahnen. Diese bestätigt sich dann beim Entdecken des schwindelerregenden Abgrundes, der sich im Innern der bodenlosen Häuschen eröffnet. Das Aufeinandertreffen der kleinmassstäblichen Raumfolge des Pausenplatzes und der voluminösen Doppelturnhalle entlarvt die Häuschen als Oberlichter eines darunter liegenden Grossraumes und verleiht dem Projekt eine gewisse Doppelbödigkeit – sowohl im wörtlichen als auch im übertragenen Sinne. Wie bei den Werken des Surrealismus, in denen die bewusst wahrgenommene Wirklichkeit und diejenige des Unterbewusstseins durch einen doppelten Boden verbunden sind, werden bei diesem Bau die sichtbare Aussen- und die verborgene Innenwelt so verknüpft, dass Denk- und Sehgewohnheiten durchbrochen und das Ganze poetisch überhöht wird.

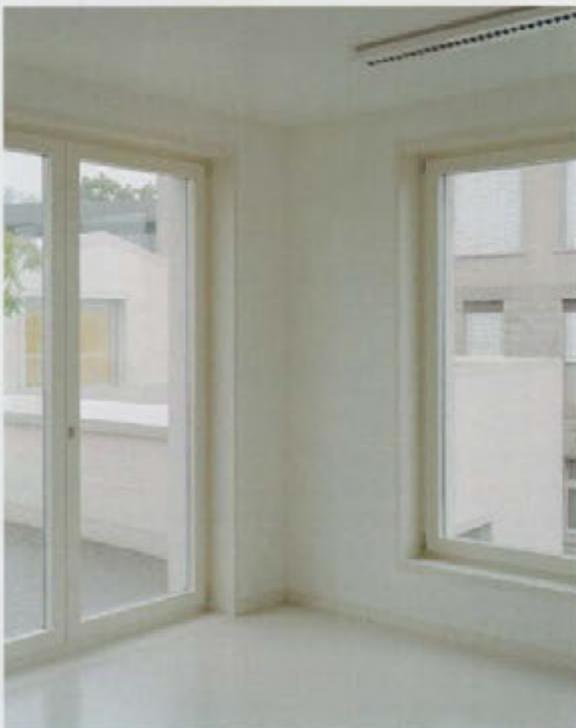
Diese Verknüpfung der Aussen- und Innenwelt erfolgt in Rüschtikon über eine Vereinheitlichung, die bei der Gebäudehülle in konkreter und bei den Innenräumen in abstrakter Form zum Ausdruck kommt. Das Äussere wird durch die Textur des geschlammten Sichtmauerwerks geprägt. Diese überzieht sämtliche Fassaden der Anlage und setzt sich optisch durch eine Übernahme der Farbgebung auch auf die Dachflächen fort. Diese Vereinheitlichung und der Verzicht auf jegliche Reliefs oder Dachvorsprünge hebt die Plastizität der übergeordneten, karosserieartigen Gesamtform hervor. Die Oberlichthäuschen, die in ihrer Grösse mit den Dachgauben des alten Schulhauses korrespondieren, werden – trotz ihrer Zeichenhaftigkeit – als Bestandteil dieser Karosserie wahrgenommen und besit-

zen deshalb keine innenräumliche Eigenständigkeit. Entsprechend den unterschiedlichen Funktionen, die sich unter der gleich bleibenden Gestalt abspielen, können diese entweder zum Bestandteil eines ausgedehnten Raumes werden, wenn sie die Turnhalle beleuchten, oder sich als bescheidene Durchgangskammern präsentieren, wenn sie als Windfang des viergeschossigen Gebäudes dienen.

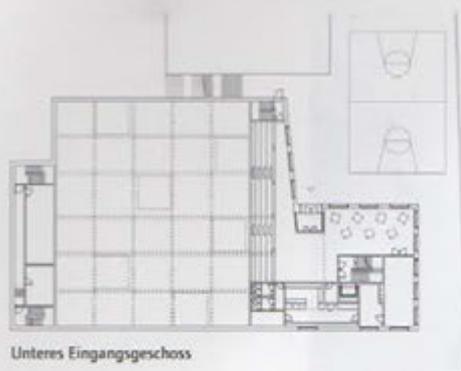
Auch bei den Innenräumen kann man feststellen, dass die Reduktion der architektonischen Elemente und deren einheitliche Verwendung innerhalb der Anlage Kontinuität erzeugen. So entspricht die kleinteilige und repetitive Innenstruktur der Erweiterungsbauten der Vereinheitlichung der übergeordneten Gesamtform. Die Innenräume sind durch eine nüchterne, neutrale Stimmung charakterisiert. Mit Ausnahme des Erschliessungsbereichs werden sowohl für die Turnhalle als auch für die Räume im viergeschossigen Gebäude ähnliche Materialien und Farbtöne verwendet. Die durchgehende Befensterung, die für alle Räume – vom WC bis zum Esssaal – Variationen desselben Fenstertypus aufweist, schafft ähnliche Lichtverhältnisse und gewährt dadurch eine flexible Nutzung der Räume.

Enttarnende Tarnung

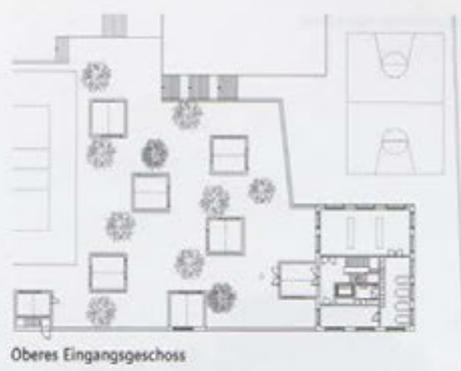
Während der neutrale Charakter der Innenräume einem gewissen Streben nach Abstraktion entspricht, wird die äussere Gestalt des Komplexes durch das konkrete Bild eines stereotypisierten Hauses bestimmt. Seine Gegenständlichkeit suggeriert eine derart eindeutige Lesart, dass sie den Betrachter ein Stück weit



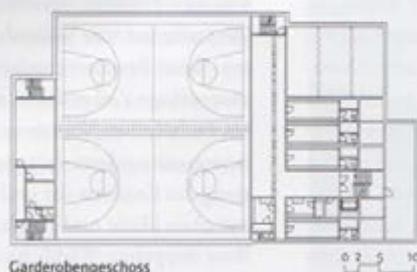
Links: Schulraum, rechts: Treppenhaus



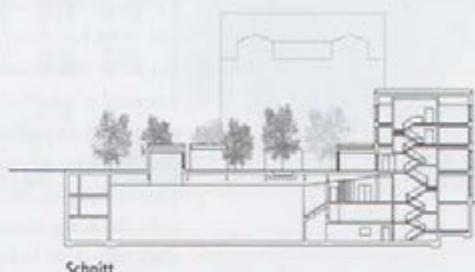
Unteres Eingangsgeschoss



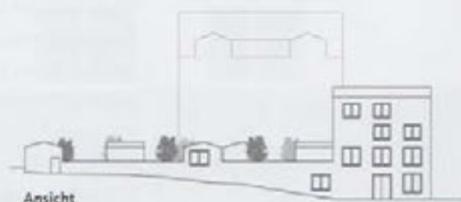
Oberes Eingangsgeschoss



Garderobengeschoss



Schnitt



Ansicht

auf eine falsche Fährte zu locken vermag, wenn dieser in den Turmhallenoberlichtern eine Ansammlung harmloser Häuschen sieht. Die offensichtliche Absicht, die voluminöse Halle unter einer Gebäudehülle zu tarnen, wird jedoch durch mehrere verfremdende Massnahmen unterlaufen. So wirken sich zum Beispiel die bereits erwähnten Manipulationen – etwa der Massstäblichkeit der Häuschen oder der Uniformierung der Fassadengestaltung – relativierend auf die Effizienz der Tarnung aus, da sie den darunterliegenden Grossraum ankünden.

Wie bei vielen anderen architektonischen Eingriffen, die mit der Aufgabe konfrontiert wurden, ein grosses Raumprogramm in eine dörfliche Struktur einzupassen, hat man sich in Rüslikon einer hierzulande gängigen Strategie bedient. Diese besteht in einer Aufteilung des Projektes einerseits in eine städtebaulich wirksame Gebäudevolumetrie, die auf den Massstab der dörflichen Umgebung eingeht, andererseits in einen von dieser Umgebung abgetrennten, unterirdischen Inhalt. Im Vergleich zum Regelfall, bei dem die sperrige Baumasse diskret vergraben wird, wird hier ein Schritt weiter gegangen, indem die Baumasse auf raffinierte Art und Weise durch eine surreal übersteigerte Verharmlosung enttarnt und damit zum Ausdruck gebracht wird. Somit wird hier der Gegensatz zwischen Hülle und Inhalt, der anderorts zwispältig bleibt, zum Ausgangspunkt des Entwurfes.

Diese Zweideutigkeit des Projektes widerspiegelt sich auch in der Interpretation des Fensters – wie das Auge ein beliebtes Sujet des Surrealismus. So dienen die Fenster der Häuschen, die sich auf den Pausenplatz



orientieren, auch als Öffnungen, um in das eigentliche Gebäude hineinzuschauen. Wie vertraute Augen, in die man hineinschaut, um die Seele zu ergründen – doch sie offenbaren einem eine haltlose Leere. Dieses traumähnlich Bodenlose, das sich einem anstelle der ersehnten Sicherheit eröffnet, resultiert aus der Gegenüberstellung zweier eigenständiger Wirklichkeiten von surrealistischer Schärfe. Das stereotypisierte, archaische Bild der menschlichen Behausung in Kombination mit dem komplex formulierten Raumprogramm der Doppelturnhalle vermag dem Projekt eine ausserordentliche Spannung zu verleihen. Die fotografische Detailschärfe der Ästhetik erinnert an die Gegenständlichkeit der surrealistischen Malerei. Was dabei entsteht, ist ein Vorschlag für einen alternativen, städtebaulichen Umgang mit einem ehemals ruralen Agglomerationsgebiet.

Die Vollendung des Kontextes

Durch den raffinierten Balanceakt des Sowohl-als-auch, der sich auf mehreren Ebenen des Projektes vollzieht, gelingt es den Architekten, über den üblichen Pragmatismus vergleichbarer Lösungen hinauszugehen und ein gesundes Mass an subtiler Provokation in das Projekt einfließen zu lassen. Das Projekt erhält seine klar umrissene Identität durch die konsequente Zweideutigkeit, die sich deutlich von einer dehnbaren Mehrdeutigkeit abgrenzt. Entsprechend der Doppelhaftigkeit seiner Natur entpuppt sich diese klar umrissene Identität sowohl als Stärke als auch als Einschränkung: Wie bei einem mit zusammengekniffenen Augen betrachteten Gemälde, in dem die scharf gezeichneten Konturen den Interpretationsspielraum des Bildes verringern, schränkt das hohe Mass an Spezifität der austarierten Lösung ihre Allgemeingültigkeit ein.

Wenn man das Wesen von Architektur und Städtebau insofern als dynamisch begreift, als jeder Eingriff nur innerhalb eines temporären Zustandes erfolgt und als mit jedem neuen Entwurf die bestehenden Verhältnisse aufgenommen und neu geschaffen werden, wirft jeder neue Entwurf nicht nur die Frage nach seinem Bezug zum existierenden Kontext auf, sondern auch diejenige nach dem Zusammenhang mit seiner zukünftigen, sich entwickelnden Umgebung. Je nach

dem wie spezifisch die Lösungen sind, können die jeweiligen Projekte entweder auf eine Weiterentwicklung oder auf eine Vollendung des Kontextes hinarbeiten. Beim Erweiterungsbau in Rüslikon wurde das zwiespältige Ziel erreicht, ein grosses Raumprogramm als verhaltenes Volumen erscheinen zu lassen: Die massgeschneiderte Lösung stellt somit eine Vollendung des Kontextes dar und thematisiert den Gegensatz zwischen Hülle und Inhalt, indem sie ein scharfes Bild ihrer doppelten Wirklichkeit zeichnet. ■

Alberto Dell'Antonio, geb. 1962 in Triest, Diplom an der ETH 1988.
Seit 1990 als Architekt in Zürich tätig, Dozent für Entwurf und Konstruktion an der Hochschule Luzern seit 2003.

résumé L'image précise d'un double niveau de réalité

L'extension du groupe scolaire Pilgerweg à Rüslikon de Ramser Schmid architectes, Zurich Le groupe scolaire à Rüslikon dégage une atmosphère familière. Ses constructions, issues de trois périodes différentes, semblent indépendantes mais aussi en relation les unes avec les autres. Pourtant, le nouveau bâtiment n'est pas aussi anodin qu'il ne le paraît de prime abord. Comme les éléments subtils qui suscitent l'épouvante dans un film d'action, les rapports d'échelle inhabituels dans le préau suggèrent une certaine labilité des apparences. Et, de fait, les petites maisons se révèlent comme n'ayant pas de fond: Elles ouvrent sur un abîme vertigineux servant à l'éclairage zénithal d'une double salle de gymnastique. Dans les œuvres surréalistes, la réalité perçue consciemment et la réalité du subconscient sont liées par un double-fond. Il en va de même dans ce bâtiment où le monde visible extérieur et le monde caché intérieur sont liés si bien que les habitudes de penser et de voir sont rompues et investies d'une aura poétique.

L'extérieur est unifié par une texture homogène et un enduit qui recouvre tout. L'absence de relief ou de toitures en saillie renforce davantage la plasticité d'une forme d'ensemble qui évoque une carrosserie. Les maisonnettes qui assurent l'éclairage zénithal ont, en tant que maisons archétypiques, une qualité signalétique manifeste. Mais on les perçoit aussi comme des composantes de cette carrosserie, ce qui légitime l'absence d'autonomie de leur espace intérieur. Elles apparaissent tour à tour comme composantes d'un vaste espace, comme lieux de passage modestes, comme réduits.

C'est une stratégie habituelle en Suisse que d'intégrer un programme important dans une structure villageoise en le ré-

partissant dans des bâtiments de volume restreint et dans une zone souterraine. Mais, dans le cas présent, une banalité teintée de surréalisme révèle et exprime, de manière raffinée, l'importante masse construite. L'opposition entre l'enveloppe et le contenu constitue ici le point de départ de la démarche et le projet acquiert une identité claire grâce à une ambivalence revendiquée (qui se distingue clairement d'une polysémie extensible). ■

summary **Sharply Drawn Image of a Double Reality**

extension to Pilgerweg school complex in Rüschiikon by Ramser Schmid Architekten, Zürich The school complex in Rüschiikon seems somehow familiar, the buildings from three different epochs are independent, yet harmonise with each other. But the new building is not quite as harmless as it may seem at first glance. Like the subtle tones of horror in a thriller the unusual scale in the recess yard suggests that something is not quite what it seems. And in fact the small houses turn out to have no floor and open up a dizzying abyss, as they are actually roof lights to a double gymnasium that lies below. As in surrealist works in which the consciously perceived reality and the reality of the subconscious are connected by double layers of meaning, in this building the visible exterior and hidden internal worlds are linked in a way that shatters and poetically distorts habitual ways of thinking and seeing.

The exterior is given a uniform quality through the homogeneous texture and a wash that covers everything, as well as by the lack of any suggestion of depth or roof projections, which emphasises the sculptural quality of the major, bodywork-like form. Despite their clear symbolic quality as archetypical houses the roof light "houses" are still perceived as part of this bodywork which means that they have no interior independence. At some places they are parts of an extensive space, at others passageways or even storage spaces.

The strategy of fitting a large programme into a village structure by breaking it up into small scaled building volumes and an underground area, is normal in this country. Here, however, the bulky building mass is cleverly exposed by a surreally exaggerated innocuousness and thus acquires an expressive quality. The contrast between shell and content is the starting point of the design; through its consistent equivocality that differs essentially from a flexible polysemy the project achieves a clearly defined identity. ■



Bauherrschaft: Schulpflege Rüschiikon

Planung: Ramser Schmid Architekten, Zürich; Mitarbeiter: Markus Horn, Susanne Frank, Hannes Luz

Baumanagement: b+p baurealisation, Zürich

Landschaftsarchitektur: Kuhn Truninger Landschaftsarchitekten, Zürich

Bauingenieur: Dr. Lüchinger + Meyer Bauingenieure, Zürich

Lichtplanung: Priska Meier Lichtkonzepte, Tuggi

Wettbewerb/Ausführung: 2002/2003-2006

ASCHWANDEN SCHÜRER ARCHITEKTEN

HAUS GARTMANN

47° 03'22" N / 09°26'45" O

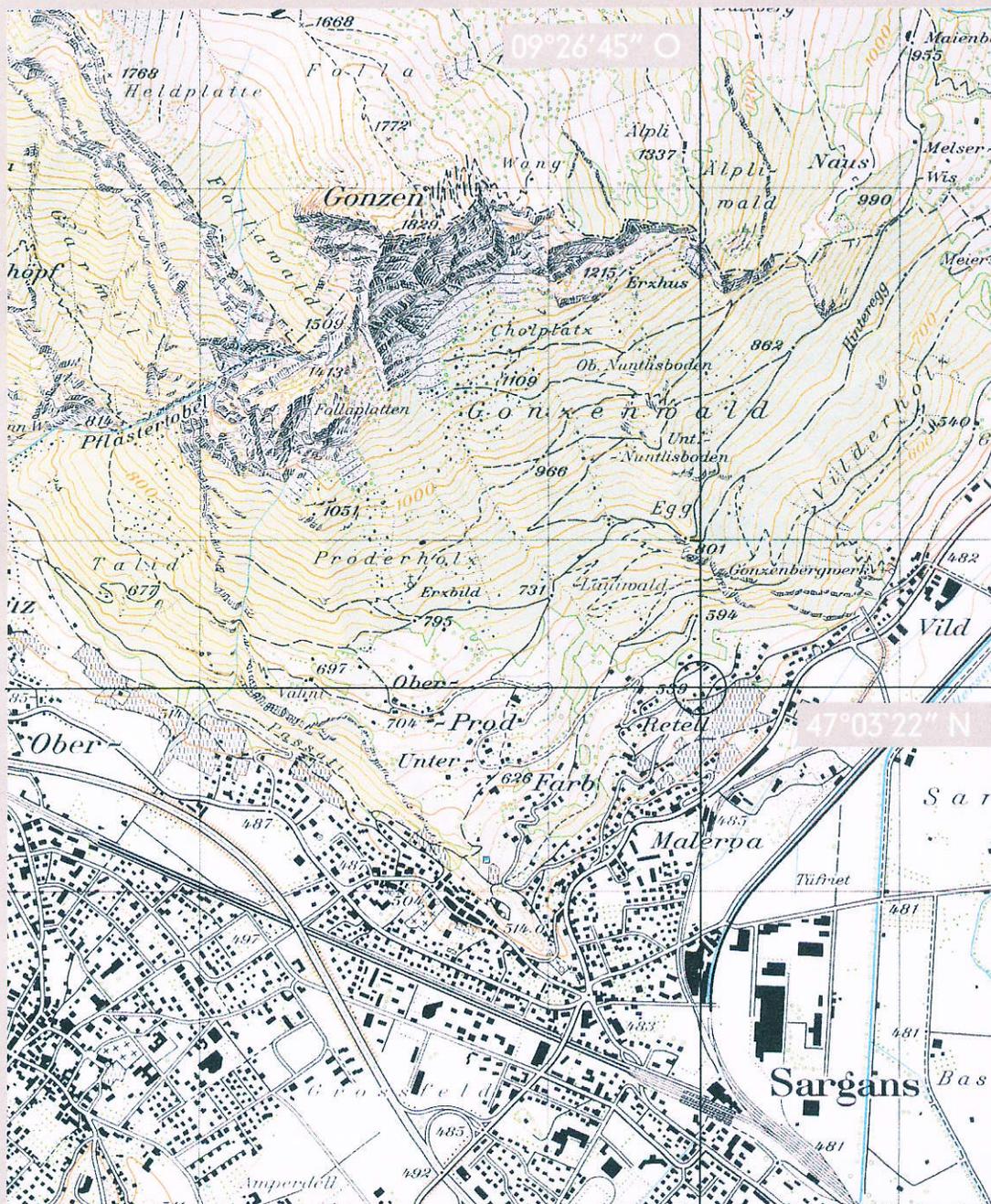


ASCHWANDEN SCHÜRER ARCHITEKTEN

HAUS GARTMANN

UND AUSGEWÄHLTE PROJEKTE 1993 - 2005

MIT EINEM ESSAY VON ALBERTO DELL'ANTONIO



HAUS GARTMANN UND DIE STÄDTEBAULICHE BEDEUTUNG SEINER INNENRÄUMLICHEN KONFIGURATION

Essay von Alberto Dell'Antonio

DIE KRAFT AUS DEM INNENRAUM

Während des steilen Aufstiegs zum Haus Gartmann ist der Blick in Richtung Hang gerichtet, einen Augenblick lang erscheinen das Haus und der Gonzen in gleicher Grösse nebeneinander. Durch die perspektivische Verkürzung und die vergleichbare Masse werden links das Haus und rechts der dahinter liegende Berg zu einem Paar gleichwertiger Akteure in der Landschaft. Beim Betreten des Hauses erlebt man die Abkoppelung vom Aussenraum wie einen scharfen Schnitt. Kaum hat man die Haustür hinter sich geschlossen, befindet man sich schon im Bann der spiralförmigen Treppe. Das durch das Treppenauge auf das Betongeländer einfallende Zenitallicht verstärkt die Wirkung der Mehrgeschossigkeit, indem es dem Raum eine beinahe sakrale Zentriertheit verleiht. Von dieser Erschliessungsspirale erfasst, steigt man fast unmerklich die Treppe empor. Bei jeder Treppenwindung erscheint eine neue Abfolge von offenen, untereinander kommunizierenden Räumen. Durch diese Durchblicke, die sich quer über den Treppenraum hinweg öffnen, erhalten die in der Höhe versetzten Räume einen beinahe fliessenden Charakter, und man ist überrascht, dass das eben von Aussen her wahrgenommene, kompakte Gebäude derart offene Räume in seinem Innern birgt. Es scheint, als halte nicht die Aussenhülle die Innenräume zusammen, sondern eine zum Zentrum strebende Kraft.

DAS ZUSAMMENSPIEL VON INNENRAUM UND LANDSCHAFT

Das ganze Ordnungsprinzip des Hauses Gartmann gründet auf der Idee einer autarken Achse, die sich vom Untergeschoss bis zum Dach hinauf zieht und um die herum sich die Innenräume in die Höhe schrauben. Sämtliche Gebäudezutritte schliessen unmittelbar an diese Raumachse an ohne jedoch räumlicher Bestandteil von ihr zu werden. Diese Fokussierung auf die Vertikalerschliessung des Hauses wird weiter vom Prinzip des Loos'schen Raumplanes überlagert ¹.

Zu diesen Grundsätzen, die durch die Raumdisposition gegeben sind und das Hausinnere betreffen, gesellt sich eine nach aussen gerichtete Komponente, die durch die Bewegung des Betrachters sichtbar wird und die sich auf die Landschaft bezieht. Wie bei einem Zusammenspiel stellt der Betrachter beim Begehen des Hauses in seinem Kopf die verschiedenen Räume, die um die Erschliessungsachse angeordnet sind, zusammen. Dieses gleiche Puzzlespiel wiederholt sich mit den verschiedenen Ausblicken auf die Landschaft. Die Unterschiedlichkeit der Raumhöhen, der Standort der Räume innerhalb des Hauses und ihr spezifischer Bezug zur Landschaft unterstreichen die starke Individualität der verschiedenen, in Formensprache und Materialisierung einfach gehaltenen Räume. Von jedem Zimmer aus wird die Umgebung aus einer anderen Perspektive erlebt. Somit entspricht jedem Raum ein spezifischer Landschaftsausschnitt und den verschiedenen Räumen kommt dadurch eine Art Vermittlerrolle zwischen Innen- und Aussenwelt zu: Je nach der Ausrichtung der einzelnen Zimmer – einmal zur Gebäudemitte, einmal zum Aussenraum hin – ändern sich die räumlichen Übergänge. Während im Innern des Gebäudes fliessende und kontinuierliche Raumabfolgen vorherrschen, erfolgt wegen der klar umrissenen Gebäudehülle der Übergang von Innenraum zu Aussenraum auf eine unmittelbare Art und Weise. Hangtopographie und Gebäude stossen direkt, ohne Übergangszone aufeinander. Dadurch wird der nahe Garten dem Einfluss der Privatsphäre des Innenraumes entzogen. Auch die Platzierung der Fenster macht die Umgebung primär als Aussicht und nicht als Übergang zwischen dem Innen und dem Aussen erlebbar. Die ausgeprägte Eigenständigkeit des Innenraumes in Kombination mit einer Fernsicht erinnert an die Situation wie man sie bei den Befestigungstürmen der Region antrifft: Ähnlich wie diese blendet das Wohnhaus wegen der Geschlossenheit seiner Hülle die Wahrnehmung der unmittelbaren Umgebung aus, um die Sicht auf die entferntere Landschaft, d.h. in die Ebene und zu den Bergen zu verlagern.

Diese Polarisierung zwischen innenräumlicher Dichte und umgebender Landschaft lässt sich anhand einer chronologischen Betrachtung von Projekten der Architekten Aschwanden und Schürer verfolgen.

DIE VERLAGERUNG DES RÄUMLICHEN SCHWERPUNKTES IN DEN INNENRAUM

Bei drei Projekten, dem Primar- und Oberstufenschulzentrum „Erlen“ (Tafel 1), der Kantonalen Strafanstalt Saxerriet (Tafel 2) und der Heilpädagogischen Schule Rapperswil (Tafel 3), definiert die Gruppierung der einzelnen Gebäude oder Gebäudetrakte jeweils einen Aussenraum, der das Zentrum der Anlage bildet. Die Gebäudedisposition bestimmt einen hofartigen Raum, der eine gewisse Offenheit hat und dennoch genügend gefasst ist, um den Fokus der Gesamtanlage zu bilden. Da sich diese Projekte



Tafel 2

ausserhalb eines urbanen Kontextes befinden, sind diese „Höfe“ nicht einer innerstädtischen räumlichen Situation zuzuordnen, sondern entsprechen eher dem Willen der Architekten, ein ordnendes Element innerhalb der Anlage zu konstituieren. Was hingegen die beiden Wettbewerbsbeiträge für die Heilpädagogische Schule „Allenmoos“ (Tafel 4) und die Musikschule Triesen (Tafel 5) betrifft, so markieren sie eine Wende zum kompakten Volumen mit introvertiertem Zentrum. Bei diesen Projekten ist insofern ein Strategiewechsel



Tafel 3



Tafel 5



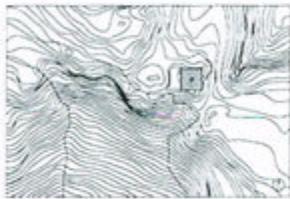
Tafel 1



Tafel 4

der Architekten im Umgang mit dem Raum zu sehen, als das Gebäudezentrum von einer Halle besetzt wird, die eine analoge Funktion hat wie die öffentlichen Aussenräume bei den früheren Projekten. Während sich die ersten Projekte der beiden Architekten in dispersen Besiedlungsstrukturen situieren und einen gefassten, hofartigen Aussenraum definieren, knüpfen die neuen Arbeiten stärker an die vorgefundenen räumlichen Gegebenheiten an. Die äusserst prägnanten, monolithischen Gebäude nehmen gewissermassen die vorstädtischen räumlichen Muster auf und signalisieren durch ihre Kompaktheit, dass sich die Öffentlichkeit nun im Innern des Gebäudes abspielt.

Diese Verlagerung des räumlichen Schwerpunktes von aussen nach innen lässt sich auch bei den kleineren Projekten, wie zum Beispiel bei der SAC-Hütte auf dem Cristallina-Pass (Tafel 6), beim Haus Loretan (Tafel 7) oder eben beim Haus Gartmann beobachten. Die beiden letztgenannten weisen starke Gemeinsamkeiten auf: unter anderem ihre Hanglage und die geschlossene Volumetrie. Bei einem Vergleich ihres inneren Aufbaus stellt man hingegen eine Reihe von Divergenzen fest. Im Gegensatz zum Haus Gartmann, wo sich die Räume nach allen Seiten hin richten, wird die Orientierung des Hauses Loretan von der Fallrichtung des Hanges bestimmt. Auch die Vertikalerschliessung wird nicht in einer strengen Axialität, sondern der Topographie des Hanges folgend angelegt. Was die Planimetrie betrifft, so sind die



Tafel 6



Gemeinsamkeiten zwischen dem Haus Gartmann und der SAC-Hütte erwähnenswert. Durch ihre aussergewöhnliche Lage ist die Hütte schon aus einer weiten Entfernung erkennbar.

Ihre wahrhaft kristalline Volumetrie mit radialem Bezug zur Landschaft entspricht einer planimetrischen Kongruenz von Grundriss und Schnitt wie sie auch beim Haus Gartmann festzustellen ist. Die Innenräume sind windmühleartig um ein quadratisches Zentrum herum angeordnet, das den Grundriss des Gebäudes bestimmt. Einzig die nicht im Zentrum platzierte Treppe widerspricht der angestrebten geometrischen Vollkommenheit des Grundrisses. Erst beim Haus Gartmann wurde die Vertikalerschliessung in die Mitte des Hauses verlagert, um als



Tafel 7



zentraler, eigenständiger Raum eine Reihe von Raumsequenzen miteinander zu verbinden und das Organisationsprinzip des ganzen Gebäudes zu bilden. Die spiralför-

mige Treppe löst die Hermetik des geschichteten Geschossaufbaus, den man bei der SAC-Hütte vorfindet, auf, um das Gebäude als Progression von Räumen mit unterschiedlichen Deckenhöhen in der dritten Dimension erlebbar zu machen. Dank ihrer Prägnanz muss die Erschliessung auch nicht präzise in der geometrischen Mitte des Grundrisses situiert sein, um zum räumlichen Schwerpunkt des Gebäudes zu werden. Die somit ins Spiel gebrachte Verzerrung der Planimetrie lässt grössere Freiheiten für die Anordnung der Innenräume zu, ohne dass das Gebäude jene Dichte und Strahlkraft verlieren würde, die es mit seiner Umgebung in Beziehung bringt.

DER URBANE HINTERGRUND DES EINFAMILIENHAUS-QUARTIERS

Die unmittelbare Umgebung des Hauses Gartmann ist das „Retell“. Als Einfamilienhausquartier stellt es eine Form jener Nachkriegsurbanisierung dar, die sich ausserhalb städtebaulicher Visionen auf weitgehend spontane Art und Weise abgespielt hat. Dabei handelt es sich um einen aus der planerischen Kontrolle geratenen Verstädterungsprozess, dem die Fachkreise jegliche Urbanität aberkannt haben und der letztlich das Resultat einer demographischen Entwicklung ist, die zu einem veränderten Verständnis der Begriffe Stadt und Land geführt hat². Als vielleicht gravierendsten Mangel dieser Bebauungsform wird der Verlust des gefassten öffentlichen Raumes empfunden, wie man ihn aus der Kernstadt kennt.

Die Vorgängerin und theoretische Wegbereiterin des heutigen Einfamilienhausquartiers ist die Gartenstadtbewegung, die während der Industrialisierung in England stattgefunden hat. Auch wenn die Besiedlungsform der Gartenstadt keinen öffentlichen Raum in räumlich gefasster Form und keine innenstädtische Dichte aufwies, konnte sich darin öffentliches Leben entfalten: So spielte die Grünraumgestaltung eine entscheidende Rolle für die Identifikation der Gartenstadtbewohner, wie auch für deren Sozialleben, deren Freizeitaktivitäten und deren Erholung³. Die Howardsche Gartenstadt war unter anderem Ausdruck der Sehnsucht einer Städtergemeinschaft nach Arbeiten und Wohnen im Grünen und hatte kulturell gesehen – wie es der Name sagt – einen eindeutig urbanen Hintergrund. Obwohl in den heutigen Einfamilienhausquartieren der gemeinschaftliche Grundgedanke der Gartenstadtbewegung nicht mehr auszumachen ist, bleibt der metropolitane Hintergrund als gemeinsamer Kern dieser zwei verwandten Besiedlungsformen bestehen. Insofern können die Bewohner unseres Quartiers am Fuss des Gonzen als Städter bezeichnet werden, die eine fortschreitende Verstädterung des Landes herbeiführen und durch ihre Lebensweise und ihren kulturellen Hintergrund zu einer Auflösung des Stadt-Land-Antagonismus beitragen.

DIE METAMORPHOSE DES ÖFFENTLICHEN RAUMES

Wenn wir den Aussenraum des Retell mit demjenigen der Gartenstadt vergleichen, können wir feststellen, dass der öffentliche Raum des Quartiers oberhalb von Sargans fast ausschliesslich auf seine Funktion der motorisierten Erschliessung reduziert wurde. Arbeit, Freizeit, Sozialleben und somit auch öffentliches Leben findet ausserhalb des Quartiers statt: Entweder spielt es sich wie bisher in den Städten ab,

wie etwa in Zürich oder Chur, oder es hat neue Entfaltungsformen gefunden. Abgesehen von den bekannten virtuellen Formen der Öffentlichkeit in den Bereichen Medien und Telekommunikation können wir zwei unterschiedliche Entwicklungen beobachten, in denen sich Öffentlichkeit in räumlich-architektonischer Dimension manifestiert. Wenn wir uns auf die Erlebnis- und Einkaufszentren besinnen, welche für die Kommerzialisierung der Freizeitaktivitäten beträchtliche Räume der Agglomeration in Anspruch nehmen, oder auf die Zurschaustellung privater Innenräume, wie sie in Reality Shows stattfindet, so lässt sich auf der einen Seite eine Verlagerung des öffentlichen Raumes ins Gebäudeinnere erkennen. Halten wir im Aussenraum Ausschau, so können wir auf der anderen Seite eine Ausdehnung des öffentlichen Raumes in den Ballungsräumen feststellen. Diese Ausdehnung, die gleichzeitig auch eine „Ausdünnung der Öffentlichkeit“ mit sich bringt, trifft selbst auf jene Landschaft zu, die noch kaum durch bauliche Eingriffe berührt wurde.

Diese Landschaft, die bisher als Naturlandschaft galt, ist inzwischen als urbaner Freizeit- und Erholungsraum längst zum Bestandteil eines mit der Stadt symbiotisch funktionierenden Systems geworden ⁴. An diesem „urbanen Landschaftsraum“, mit dem sich Bewohner solcher Einfamilienhäuser identifizieren, wo sie sich erholen und sportlich betätigen, orientiert sich auch das Haus Gartmann. Mit seinen fließenden Innenräumen könnte es auch an ein Schul- oder Gemeindehaus erinnern, oder sogar an den Schauplatz einer Big Brother Sendung.

Das Haus Gartmann formuliert Öffentlichkeit, indem es dem räumlichen Bezug des Gebäudes zu seiner Umgebung einen hohen Stellenwert beimisst. In seiner Interaktion mit der Landschaft ist insofern ein „urbanes Verhalten“ auszumachen, als die Landschaft die Rolle des städtischen öffentlichen Raumes übernimmt.

Auch wenn die umgebende Tallandschaft von Sargans in ihrer räumlichen Dimension schon immer so vorhanden war, ist sie erst durch die Umdeutung ihrer kulturellen Dimension dem Wandel zum öffentlich Raum unterlegen. So ist diese Reinterpretation des Aussenraumes Teil eines umfassenden Prozesses, der im Bewusstsein der Gesellschaft stattfindet. Erst indem dem Aussenraum Öffentlichkeitscharakter gegeben wird, erhält das Einfamilienhausquartier seine urbane Identität und somit eine städtebauliche Relevanz, die es zum Bestandteil eines übergeordneten metropolitanen Systems werden lässt.

ANMERKUNGEN

1 Vgl. dazu Heinrich Kulka:

„[...] das Komponieren der miteinander in Beziehung stehenden Räume zu einem harmonischen, untrennbaren Ganzen und zu einem raumökonomischen Gebilde. Die Räume haben je nach ihrem Zweck und ihrer Bedeutung nicht nur verschiedene Grössen, sondern auch verschiedene Höhen.“

In: Adolf Loos. Burkhardt Rukschcio Roland Schachel, Salzburg und Wien 1982

2 Vgl. dazu Rem Koolhaas:

„Die allseitige Urbanisierung hat das städtische Sein bis zur Unkenntlichkeit verändert. Die Stadt gibt es heute nicht mehr. Da die Vorstellung von dem, was eine Stadt ist, in beispielloser Weise verändert und erweitert wird [...]“

In: Stadtkultur an der Jahrtausendwende. Stuttgart 1999

3 Vgl. dazu Leonardo Benevolo:

„Die wichtigsten Seiten der Howardschen Unternehmungen sind vielleicht diejenigen, welche die Kontrolle des Landschaftsbildes betreffen: die Vorschriften der Städte Letchworth und Welwyn über die Zäune, die Kulturen, die Bepflanzungen, die Unterhaltungen der öffentlichen Plätze und Gärten, die erlaubten und nicht erlaubten Varianten innerhalb der Bebauung und die Lärmbekämpfung.“

In: Geschichte der Architektur des 19. und 20. Jahrhunderts, München 1982

4 Vgl. dazu Interview von Maja Peter mit Marcel Meili und Jacques Herzog:

„In unseren Augen wohnen die Leute selbst dann in der Stadt, wenn sie glauben, auf dem Land zu leben. Vielleicht hat es dort mehr Apfelbäume und Wiesen, aber die Lebensform mit dem Pendlerverkehr, Einkaufszentren und so weiter ist städtisch.“

In: Auch Ostermundiger sind Städter. Weltwoche Ausgabe 13/2002

FACES

Architectures récentes dans les Grisons (II)



NUMERO 38. PRINTEMPS 1996. 24 FS. 100 FF. 600 FB. 29\$ CAN

JOURNAL D'ARCHITECTURES

AMBIANCES

CENTRE CATHOLIQUE ROMAIN ST. ANTONIUS, EGG

EN ROULANT en direction d'Egg sur la rive droite du lac de Zurich, sur le sommet de la colline du Pfannenstiel, le voyageur est surpris par la transition rapide, presque brutale, entre la ville et la campagne. Durant plus d'une demi-heure, il emprunte des voies secondaires traversant des zones rurales idylliques et jouit de la perspective sur le lac de Zurich et le paysage de montagnes en arrière-plan. Il est possible de rejoindre Egg plus rapidement et de manière moins spectaculaire par l'autoroute qui franchit le Zollikerberg. Les deux trajets créent une atmosphère différente qui, en arrivant à Egg, influence la perception que l'on peut en avoir.

En 1987, Miroslav Sik gagna le concours pour l'extension du centre paroissial catholique romain St. Antonius à Egg. Le centre paroissial constitue le dernier et le plus important bâtiment d'un complexe agrandi précédemment à plusieurs reprises. Le point de départ est constitué par l'église édifée en 1921 à l'usage des catholiques de la région. A la suite des vagues successives d'immigrations résultant du chômage dans les régions de la Suisse centrale et orientale, la petite chapelle destinée aux pèlerins fit l'objet d'importants agrandissements dans les années 1930 et 1940. Les architectes Josef Löhlein et Karl Schneider construisirent successivement dans le prolongement du sanctuaire d'origine une salle de pèlerinage baptisée «aula» et un chemin de croix ouvert sur la route. En 1945, Schneider édifia la «nouvelle cure», détachée des autres bâtiments. Le revêtement de ces bâtiments en bardeaux, un matériau totalement inconnu dans la région, souligne leur appartenance commune et rappelle l'origine de la communauté religieuse de Suisse centrale et orientale. Le choix du matériau de façade, qui marque fortement l'architecture, a été repris par Sik dans son projet de concours.



Plan de situation

Paradoxalement, cette attitude d'intégration souligne la différence et l'individualité culturelle du complexe par rapport à son environnement.

Lors de la mise au point du projet, la couverture surmontée de lanternes d'aspect expressionniste fut remplacée par un toit à croupe rabattue à faible pente, plus calme. Ce choix déterminant unifie la silhouette des toits qui, à l'origine, était composée de volumes articulés entre eux. L'intégration améliorée dans le complexe existant transforme la succession des bâtiments groupés autour de l'église en un principe d'ordonnement. Grâce à la manière harmonieuse de s'inscrire dans le complexe existant, la nouvelle construction réussit à s'insérer dans la nouvelle composition générale de manière organique.

Depuis le parvis de l'église, on remarque à peine cette nouvelle extension. L'aspect de l'ensemble se présente toujours de la manière dont l'architecte Schneider l'a conçu. Ce n'est qu'en avançant en direction de la cure que l'on prend conscience d'une place glissée à l'arrière-plan, entre la cure et l'église. Puis on emprunte le chemin qui grimpe en pente légère le long de la longue paroi habillée de bardeaux du nouveau bâtiment de liaison avant de rejoindre la cour de l'église sur l'arrière.

A cet endroit se situe la maison de paroisse, caractérisée par un toit dont les rives descendent très bas, partiellement enfoncée dans le sol. Par sa hauteur et la dimension de ses façades, le bâtiment se tient très en retrait par rapport à la cour de l'église. Il acquiert ainsi une présence presque secondaire, ce qui garantit une participation équilibrée de tous les bâtiments à la définition de la place. Le nouvel espace extérieur ainsi créé, avec son chêne légèrement excentré, est marqué par une atmosphère calme, presque villageoise, qui invite à la flânerie.

Les espaces extérieurs ainsi créés présentent des caractères différents, de telle manière que la perception du nouveau bâtiment paroissial est également variée. Depuis la cour de l'église, la vision de la façade n'est que partielle. Malgré cela, la relation avec la taille du bâtiment se crée par la cassure qui la marque et l'importante surface du toit. Du côté du jardin de l'église, la dimension du

bâtiment est reprise grâce à la conception polygonale de la façade, qui s'inspire ainsi de l'expression du complexe existant. Côté versant par contre, le bâtiment révèle toute son étendue. Dans un mouvement protecteur, il se glisse devant le complexe. Le vaste toit, qui rappelle une arche, semble planer sur d'innombrables fenêtres de taille identique. La conception intérieure bénéficie, contrairement à l'extérieur, fortement subordonné à l'ensemble, d'une grande indépendance. Ici aussi, le bâtiment est soumis à l'analogie de l'arche, avec son vaste toit qui recouvre tout. L'affirmation de l'arête du faitage, qui correspond à l'intérieur à la poutre faîtière, ainsi que la combinaison des nervures en bois et des lambrissages, se justifie en partie sur le plan constructif, mais répond avant tout à l'objectif formel d'un rappel de la construction navale. De même, les divers locaux s'inscrivent, comme dans un bateau, en tant que boîtes fermées situées à l'intérieur de la forme très définie du volume extérieur.

Le principe constructif homogène basé sur des arcs à trois articulations réalisés en lamellé-collé demeure visible dans tous les locaux, totalement ou en tant que fragments, et signale ainsi leur appartenance à la forme d'ensemble. La hauteur totale de l'espace demeure partout visible, ce qui crée des locaux aux proportions inhabituelles. Par l'ouverture de parois coulissantes entre la salle et le foyer, une extension d'une grande générosité spatiale peut être créée à certaines occasions. Sinon, les espaces intérieurs, par leur géométrie et l'utilisation répétitive des éléments définissant l'espace, expriment le calme et le recueillement.

La salle, qui occupe toute la largeur du bâtiment, permet la vue sur divers espaces extérieurs, ce qui est néanmoins secondaire pour la compréhension de son caractère intérieur. La finesse des fenêtres contraste avec succès avec l'échelle imposante du bâtiment, la profondeur des percements étant créée par une superposition de matériaux divers. Des pièces de bois de toutes sortes, peintes, badigeonnées, laquées, teintées de multiples couleurs sont associées. Elles ne sont pas seulement intégrées à la composition sur la base de leur traitement de surface, que ce soit par la couleur ou la texture, mais plus particulièrement pour leur signification variée. Ainsi, le bois «technique de l'ingénieur» des porteurs contraste avec le bois «intime» évoquant le logement, dans lequel la fenêtre se combine au banc sous lequel est glissé le corps de chauffe, qui est à nouveau opposé au bois «plus noble et plus froid» des bandeaux en chêne.

Dans le choix des teintes du mobilier, des allèges des fenêtres



Perspective du projet lauréat du concours

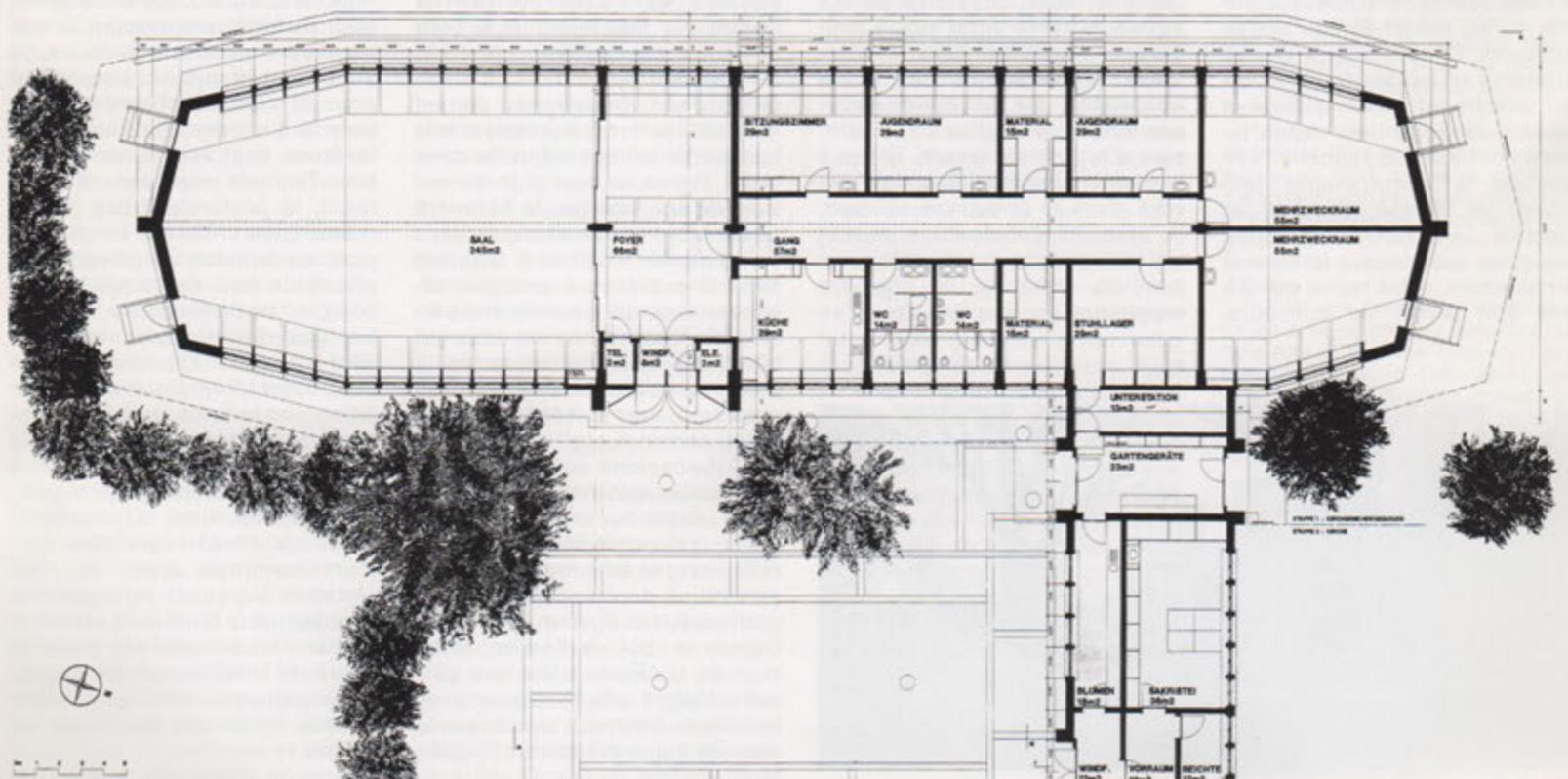
peintes dans différents tons de vert, des bancs logés dans les embrasures, des armoires murales et des portes, l'architecte renonça aux couleurs primaires. Pour le tissu des sièges, l'on fit appel à un rouge atténué, lumineux, pour les tables à un jaune clair, soulignant ainsi l'ambiance claire et gaie de l'espace.

Le mode d'éclairage crée également diverses ambiances. La lumière des lanterneaux opaques qui tombe de haut renforce le caractère introverti de l'espace, de même que les proportions inhabituelles du couloir. Dans les autres espaces, la lumière du jour est amenée par-dessus les porteurs en lamellé-collé et souligne leur caractère répétitif, rythmique. La lumière artificielle est assurée d'une part en éclairage direct, à l'aide de luminaires disposés de manière décorative au plafond, d'autre part en éclairage indirect, par des tubes néon posés au-dessus des embrasures des fenêtres, derrière l'habillage du plafond. Ainsi, la structure porteuse devient le soir aussi la protagoniste conceptuelle de l'espace. Prudemment, comme dans une formule chimique, les architectes se sont approchés de la combinaison juste, celle qui provoque le point de cristallisation de l'ambiance spatiale recherchée.

Les matériaux utilisés sont mis en œuvre avec des détails parfaitement banals, presque désuets. Les angles arrondis signalent l'empathie, le plaisir de toucher et contribuent à l'ambiance confortable qui caractérise la zone des embrasures. Malgré l'utilisation d'un nombre élevé de matériaux qui ponctuent le bâtiment sur un espace réduit, la juxtaposition



Architecte: Miroslav Sik
Collaborateur: Daniel Studer
Direction du chantier: I+B
 Architekten, Zurich
Concours: 1987
Réalisation: 1995



d'embrasures de dimension réduite éveille l'impression d'une matérialisation homogène et unitaire. Le sol continu en dalles de calcaire de Solnhofen assure la liaison entre les différents espaces. Il s'apparente par sa teinte au bois et allège par sa surface tachetée et organique, ainsi que par la pose en damiers, la rigueur répétitive du principe constructif.

La démarche conceptuelle qui sous-tend les différents niveaux du projet semble constamment se contredire et par là se relativiser, avant de se fondre dans une forme architecturale cohérente. La flexibilité de la conception ainsi obtenue permet d'intégrer dans le projet diverses influences aussi bien que des données contradictoires. L'aspect formel du bâtiment, qui évite le piège d'un principe dominant trop évident, est ponctué par une quantité de demi-tons, avec toutes leurs nuances.

Un objectif et une démarche analogues qui conduisent à la fusion de principes différents peuvent être observés dans le «Landstil», courant architectural qui s'est développé à l'époque de l'exposition nationale de 1939. Le Kongresshaus de Zurich et l'hôpital cantonal de Häfeli, Moser, Steiger incarnent les exemples les plus typiques de ce courant. Leurs architectes étaient également préoccupés par un assouplissement de la rigueur conceptuelle du mouvement moderne. Les tenants de l'«orientation médiane» de l'époque parlaient d'un «réchauffement de l'architecture» du mouvement Neues Bauen. La redécouverte de la sensualité dans les matériaux, les teintes et la lumière sous l'influence de coloris régionaux et selon un dosage propre à chaque programme contaminèrent le principe moderne, fonctionnel, technique grâce à une représentation sophistiquée, élégante de type Arts and Crafts ou Werkbund et une décoration folklorique et intimiste. Le but recherché était de développer un nouveau langage architectural, disposant d'un répertoire élargi de moyens architectoniques et permettant d'aborder également grâce à sa finesse des programmes plus raffinés exigeant un certain appareil. Les architectes d'Egg soulignent également la polysémie de l'œuvre architecturale qui, malgré une certaine identification des motifs utilisés, résiste à un décryptage complet. Cette démarche se situe à l'opposé du postmodernisme d'un Venturi, qui se préoccupe également de clarté et s'est orienté vers une façade de type sémiologique – une composition basée sur le collage d'images fortement contrastées et démonstratives.

Par la mise en œuvre de matériaux traditionnels et de modes de construction artisanaux, qui se sont imposés dans le domaine de la construction contemporaine,



Photos Christian Kerez

les architectes d'Egg tentent également de s'opposer par un renouveau contrôlé au déferlement d'images qui caractérise l'avant-garde. Conformément à cette démarche, ils légitiment les éléments qu'ils mettent en œuvre, tels les panneaux perforés du plafond, tant sur le plan décoratif que technique, puisqu'ils servent également à la ventilation et au contrôle de l'acoustique. L'intégration des constructions existantes favorise une démarche urbanistique calme et mesurée, aux antipodes d'une approche polémique. Elle ne s'inscrit néanmoins pas uniquement dans une démarche de pure sauvegarde empruntée à la conservation, mais recherche le consensus avec un lieu en croissance continue par le biais de la fusion, une intention qui correspond à une vision réaliste du développement d'un lieu. Elle exprime la foi en un travail avec l'ambiance d'un lieu, qui se cache derrière la banalité apparente des objets quotidiens (à comparer également avec les changements dans les niveaux de réalité engendrés par l'utilisation du zoom dans les films de David Lynch). Ces modulations fines de l'ambiance, qui s'exercent à travers des modifications quasi imperceptibles, corrigeant, accentuant, retouchant l'un ou l'autre élément, correspondent au credo architectural du concepteur: un renouvellement architectonique qui s'exerce dans le cadre d'une «démarche douce», celle-là même qui a marqué le centre catholique romain d'Egg depuis sa création.

Alberto dell'Antonio
Traduit de l'allemand par
Françoise et Jean-Pierre Lewerer

Stimmungen

*Miroslav Sik mit Daniel Studer: Römisch-Katholisches Zentrum
St. Antonius, Egg
(Bauleitung: I+B Architekten Zürich)*

Wenn man dem rechten Zürichseeufer entlang nach Egg fährt, nicht durch die Villengebiete des Seeufers, sondern etwas erhöht über den Hügelrücken des Pfannenstiels, so wird man durch den schnellen, beinahe übergangslosen Wandel zwischen Stadt und Land überrascht. Dabei fährt man mehr als eine halbe Stunde über Nebenstrassen durch idyllische, landwirtschaftlich genutzte Gebiete und geniesst den Weitblick auf den Zürichsee und die dahinterliegende Berglandschaft. Schneller und unspektakulärer kann man Egg via Autobahn über den Zollikerberg erreichen. Beide Fahrten versetzen den Reisenden in unterschiedliche Gemütszustände, die bei der Ankunft in Egg dessen Wahrnehmung mitprägen.

Solche widersprüchlichen Eindrücke entsprechen der Realität vieler Gemeinden ruralen Ursprungs im Raum Zürich. Durch schnelle Verkehrsverbindungen rückten sie der Stadt näher und wurden zur bevorzugten Wohnlage für landliebende Städter. Entsprechend sieht man den wuchernden Neubaugebieten ihre Doppelnatur als städtische Implantate in ländlicher Umgebung an.

1987 gewann Miroslav Sik den Wettbewerb für die Erweiterung des römisch-katholischen Gemeindezentrums St. Antonius in Egg. Das von 1994-95 realisierte Kirchgemeindegebäude ist der jüngste und grösste Bau der mehrmals zuvor erweiterten Anlage.

Ausgangspunkt bildete die 1921 gebaute Kirche für die katholische Diaspora-Gemeinde. Infolge der durch Arbeitslosigkeit in der Ost- und Zentralschweiz bedingten Einwanderungswelle und des damit verbundenen Bevölkerungswachstums erfuhr die ursprünglich kleine Wallfahrtskapelle Ende der 30er und in den 40er Jahren bedeutende Erweiterungen. Die mit den Erweiterungen beauftragten Architekten Josef Löhlein und Karl Schneider bauten nacheinander an die bestehende Kirche eine "Aula" genannte Pilgerhalle und einen zur Strasse geöffneten Kreuzgang an. Freistehend daneben errichtete Schneider 1945 das "Neue Pfarrhaus". Das Verkleiden dieser Bauten mit den für die Region fremdartigen Holzschindeln verdeutlicht deren Zusammengehörigkeit und weist auf die Ostschweizer und Innerschweizer Herkunft der Glaubensgemeinschaft hin.

Diese den Ausdruck prägende Materialwahl der Fassade übernahm Sik in seinem Wettbewerbsprojekt. Paradoxe Weise verdeutlicht

dieses integrative Verhalten in der Gestaltung des Neubaus die Andersartigkeit und kulturell bedingte Eigenständigkeit der Anlage gegenüber ihrer Umgebung.

Bei der Überarbeitung des Projektes wurde das expressionistisch anmutende Laternendach durch ein ruhiges, flachgeneigtes Walmdach ersetzt. Diese entscheidende Massnahme vereinheitlicht die ursprünglich volumetrisch gegliederten Dachvolumen zu einer Grossform. Die verbesserte Eingliederung ins Bestehende erhebt die damit entstandene Abfolge um die Kirche gruppierter Bauten zum ordnenden Prinzip. Durch seine feinfühlig Abgewogenheit gegenüber der bestehenden Anlage vermag der Neubau sich trotz seiner Grösse organisch in die neue Gesamtkomposition einzuordnen.

Betrachtet man die Anlage vom Kirchenvorplatz her, so wird man dieser jüngsten Erweiterung kaum gewahr. Das Gesicht der Anlage präsentiert sich immer noch so, wie es von Architekt Schneider geprägt wurde. Erst wenn man sich Richtung Pfarrhaus bewegt, nimmt man einen Vorplatz wahr, der im Hintergrund zwischen Pfarrhaus und Kirche eingeschoben ist. Man steigt den leicht geneigten Weg empor, der langen, mit Holzschindeln überzogenen Gebäudewand des neu erstellten Verbindungstraktes entlang, zu dem hinteren, zurückversetzten Kirchenhof.

Hier befindet sich das durch ein tief heruntergezogenes Dach charakterisierte Kirchgemeindegebäude, das partiell in den Erdboden eingelassen ist. In seiner Höhe und Fassadenausdehnung nimmt es sich dem Kirchenhof gegenüber weitgehend zurück. Damit kommt ihm eine fast beiläufige Präsenz zu, was eine ausgewogene Beteiligung aller Gebäude an der Platzbildung ermöglicht. Der so neu entstandene Aussenraum mit seiner leicht aus der Mitte gepflanzten Eiche ist von einer ruhigen, fast dörflichen Stimmung geprägt, die zum Verweilen einlädt.

Die entstandenen Aussenräume weisen unterschiedliche Charakteren auf, entsprechend verschieden ist auch die Wahrnehmung des neuen Kirchgemeindegebäudes. Vom Kirchenhof her hat man nur partielle Sicht auf die Fassade. Trotzdem erschliesst sich durch deren Abknicken und durch die Sicht auf die ausgedehnte Dachfläche die Dimension des Baus. Diese wird zum Kirchgarten hin wieder zurückgenommen: dank der polygonalen Ausformulierung der Fassade, die damit den Ausdruck der bestehenden Anlage übernimmt. Hangwärts hingegen offenbart das Gebäude seine ganze Ausdehnung. In schützender Geste stellt es sich vor die Anlage. Das grosse, an eine Arche erinnernde Dach scheint auf unzähligen gleichgrossen Fenstern zu schweben.

Der inneren Gestalt wird im Vergleich zum Ensemble-verpflichteten Äusseren eine grössere Eigenständigkeit im Ausdruck gewährt. Auch hier wird das Gebäude von der Archen-analogie des grossen, alles überspannenden Daches geleitet. Die Präsenz des Dachreiters, dessen innere Entsprechung der Firstbalken ist, sowie das Zusammenspiel von Holzrippen und Täferverkleidung sind konstruktiv zwar bedingt erklärbar, folgen aber primär dem bildlichen Zweck, an Bootsbau zu erinnern. Auch die Innenräume nehmen wie in einem Schiff ihren Platz als abgeschlossene Sektoren innerhalb der prägnanten Form des Aussenvolumen ein.

Das durchgehende Konstruktionsprinzip des Dreigelenkbogens aus Brettschichtholz bleibt in allen Räumen ganz oder als Fragment sichtbar und verweist so auf deren Zugehörigkeit zur Gesamtform. Die volle Raumhöhe bleibt stets erhalten, was ungewöhnliche Raumproportionen entstehen lässt. Durch das Öffnen von Schiebewänden zwischen Saal und Foyer kann bei besonderen Anlässen eine grosszügige räumliche Erweiterung hergestellt werden. Ansonsten wirken die Innenräume durch ihre Geometrie und die repetitive Verwendung der raumbildenden Elemente ruhig und auf sich selbst bezogen.

Der Saal, der die ganze Gebäudebreite einnimmt, ermöglicht den Blick auf verschiedene Aussenräume, was jedoch für das Verständnis des Innenraumcharakters zweitrangig ist. Die Feingliedrigkeit der Fenster kontrastiert erfolgreich die Grossmasstäblichkeit, wobei die Tiefe der Nischen von einer geschichteten Abfolge von Materialien erzeugt wird. Holzteile verschiedener Art, farbig gestrichen, geölt, lackiert, lasiert, werden miteinander kombiniert. Sie werden in der Komposition nicht nur aufgrund ihrer Oberflächeneigenschaften wie Farbe und Textur, sondern besonders ihrer unterschiedlichen Bedeutungen wegen eingesetzt. So kontrastiert das "technische, ingenieurmässige" Holz der Träger mit dem "gemütlichen" Holz der an Wohnungsbau erinnernden Kombination von Fenster mit Sitzbank und darunterliegendem Heizkörper, das wiederum gegen das "gehobene, kühlere" Holz der Eichenleisten ausgespielt wird.

Bei der Farbgebung der Möbel, der in verschiedenen Grüntönen gestrichenen Fensterleibungen, der Fenstersitzbank, der Einbauschränke und Türen wurde auf Primärfarben verzichtet. Für die stoffüberzogenen Stühle wählte man ein gebrochenes, leuchtendes Rot, für die Tische ein helles Gelb, und unterstreicht dadurch das helle, fröhliche Ambiente der Räume.

Auch die Lichtführung erzeugt verschiedene Stimmungen. Das von weit oben herabfallende Licht der Opalglas-Oberlichter verstärkt den introvertierten Charakter sowie die ungewöhnlichen Raumproportionen des Ganges. In den übrigen Räumen wird das Tageslicht über die Brettschichtholzträger hineingeleitet und betont deren repetitive, rhythmische Gestaltung. Das künstliche Licht wird einerseits direkt durch dekorativ an der Decke verteilte Beleuchtungskörper, andererseits indirekt durch oberhalb der Fensternischen hinter der Deckenverkleidung angebrachte Leuchtröhren gewährleistet. Somit wird auch abends die Tragstruktur zum gestalterischen Protagonisten des Raumes. Vorsichtig, wie bei einer chemischen Formel, tasteten sich die Architekten an die richtige Kombination heran, die zum Kristallisationspunkt der gesuchten Raumstimmung führt.

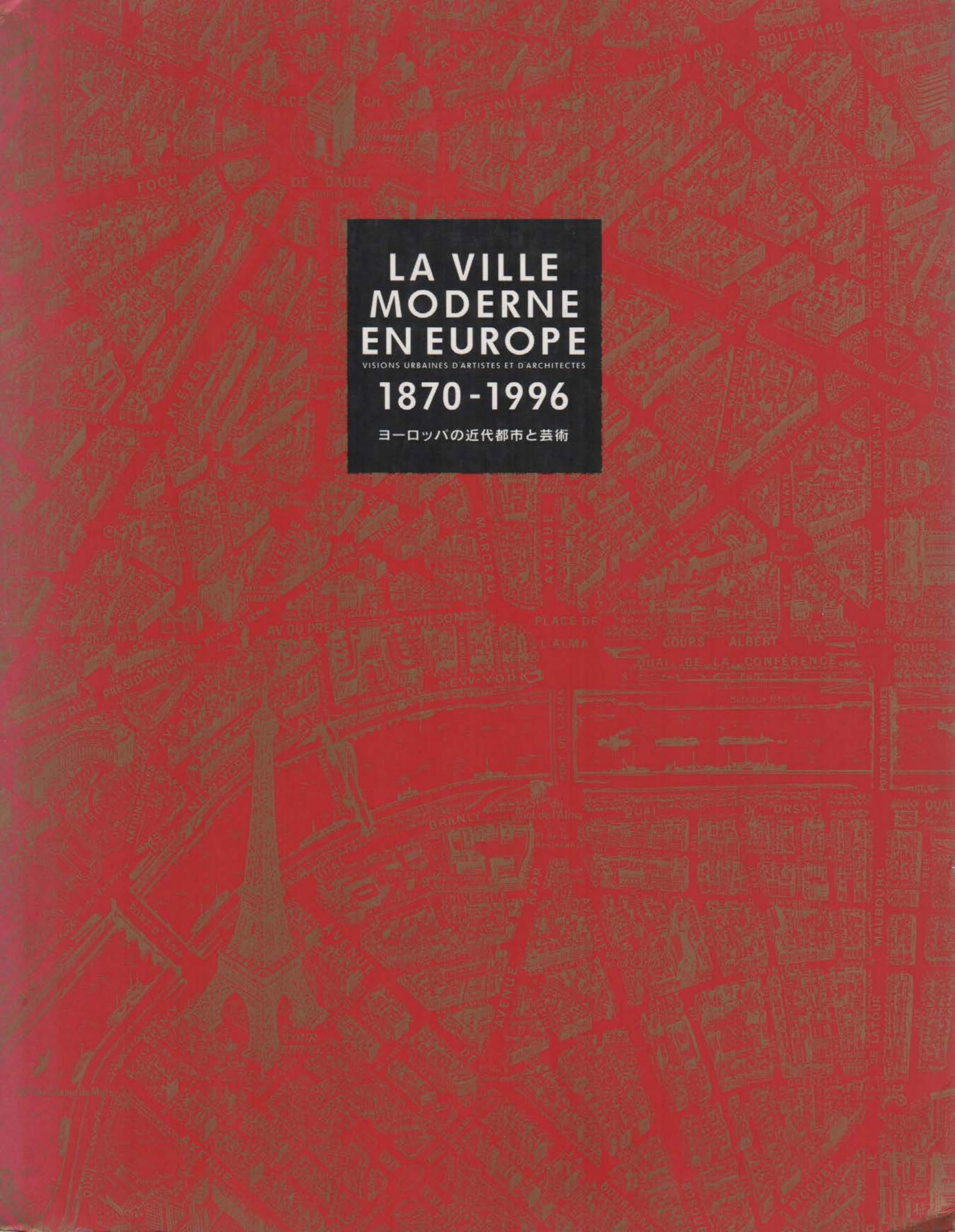
Die verwendeten Materialien werden mittels ausgesprochen gewöhnlicher, fast altmodischer Detaillierung einander vermittelt. Die abgerundeten Profilkanten signalisieren Zuwendung und Berührungsfreundlichkeit und tragen zur Wohnlichkeit im Nischenbereich bei. Trotz der grossen Anzahl gebäudeprägender Materialien auf engem Raum entsteht durch die Aneinanderreihung dieser kleinmassstäblichen Nischen der Eindruck einer homogenen und einheitlichen Materialisierung. Der durchgehende Boden aus Solnhofener Kalksteinplatten verbindet zusätzlich alle Räume. Er gleicht sich im Farbton dem Holz an und lockert durch seine fleckig-organische Musterung und die schottische Verlegeart die Strenge des repetitiven Konstruktionsprinzips auf.

Auf verschiedenen Ebenen des Projektes scheinen sich die ihm zugrundeliegenden entwerferischen Operationen ständig zu widersprechen und damit gegenseitig zu relativieren, um dann in einer kohärenten architektonischen Form zu verschmelzen. Die damit erreichte entwerferische Flexibilität erlaubt es, viele Einflüsse und widersprüchliche Gegebenheiten in den Entwurf zu integrieren. Das formale Erscheinungsbild, das die Überdeutlichkeit eines beherrschenden Prinzipes vermeidet, wird von einer Anzahl verschiedener Zwischentöne und deren Schattierungen gekennzeichnet.

Ähnliche Zielsetzungen und Verfahrensweisen in der Verschmelzung verschiedener Prinzipien kann man im "Landstil" beobachten, eine Architekturströmung, die zur Zeit der Landesausstellung 1939 entstanden ist. Am besten nachzuvollziehen ist diese am Zürcher Kongresshaus und am Kantonsspital von Häfeli, Moser, Steiger. Auch ihnen war das Aufweichen der konzeptuellen Strenge der Moderne ein Anliegen.

Vertreter der damaligen "Mittleren Richtung" sprachen von einer "Erwärmung der Architektur" des Neuen Bauens. Die lustbetonte Wiederentdeckung der Sinnlichkeit in Materialien, Farben und Licht unter dem Einfluss regionalen Kolorits und in einer von der Bauaufgabe abhängigen Dosierung kontaminierte das moderne, technisch-funktionale Prinzip mit einer gehobenen, eleganten Repräsentation (Arts and Crafts, Werkbund) und mit der volkstümlich-gemütlichen Dekoration. Das Ziel war, eine neue Architektursprache erwachsen zu lassen, die über ein erweitertes Repertoire architektonischer Mittel verfügt und - feiner abgestuft - auch auf Aufgaben festlicher und repräsentativer Art eingeht. Eggs Architekten setzen auch auf die Mehrdeutigkeit des architektonischen Werkes, das sich trotz einer gewissen Erkennbarkeit der verwendeten Motive der eindeutigen Aufschlüsselung verwehrt. Dies steht im Gegensatz zur ebenfalls um Verständlichkeit bemühten venturianischen Postmoderne, die auf eine bedeutungstragende Fassade - eine collageartige Komposition kontrasterzeugender, plakativer Bilder - setzte.

Durch die Aufnahme tradierter Materialien und baumeisterlicher Konstruktionsweisen, die sich im Bereich des zeitgenössischen Bauens bewährt haben, versuchen Eggs Architekten, mit gemässigtem Erneuern einem avangardistischen Bildersturm entgegenzuwirken. Entsprechend legitimieren sich die verwendeten Bauteile, wie zum Beispiel die perforierte Deckenverkleidung, sowohl als dekoratives Gestaltungselement wie auch als technisches, der Akustik und der Raumentlüftung dienendes. Die Aufnahme des Bestehenden gibt der stillen, Ensemble-fördernden städtebaulichen Haltung den Vorzug gegenüber der polemischen. Sie verschreibt sich aber auch nicht dem blossen Konservieren im denkmalpflegerischen Sinne, sondern sucht den Konsens mit dem Gewachsenem mittels Verschmelzung, deren Weiterführung und stetige Veränderung eine dem Realismus verpflichtete Vorgehensweise ist. Sie glaubt an ein Arbeiten mit den Stimmungslagen, die sich hinter der scheinbaren Banalität alltäglicher Dinge befinden (vgl. auch den durch zooming eingeleiteten Wechsel der Realitätsebenen in David Lynchs Filmen). Diese feinen Stimmungsmodulationen, die durch kleinstmögliche Veränderungen am Rande des Wahrnehmbaren korrigierend, akzentuierend, retouchierend, verfremdend eingreifen, entsprechen dem architektonischen Credo der Verfasser: die nach einem "sanften Gesetz" sich vollziehende architektonische Erneuerung, wie sie für das römisch-katholische Zentrum in Egg seit seiner Entstehung prägend war.



**LA VILLE
MODERNE
EN EUROPE**

VISIONS URBAINES D'ARTISTES ET D'ARCHITECTES

1870-1996

ヨーロッパの近代都市と芸術

Imperial Palace Outer Garden
皇居外苑

UCHIHORI-DORI AVE 内堀通り

Kikyo Moat 桔梗澤

TOKYO, LA VILLE MODERNE

VISIONS URBAINES D'ARTISTES ET D'ARCHITECTES

1870-1996

東京：都市と芸術

Bahasaki Moat 馬場
池

Tokyo
Kojimachi
東京外苑
Tokyo
Bldg
東京ビル

New Tokyo
Bldg
新東京ビル

Tokyo International
Forum
東京国際フォーラム

Tokyo Bldg
東京ビル

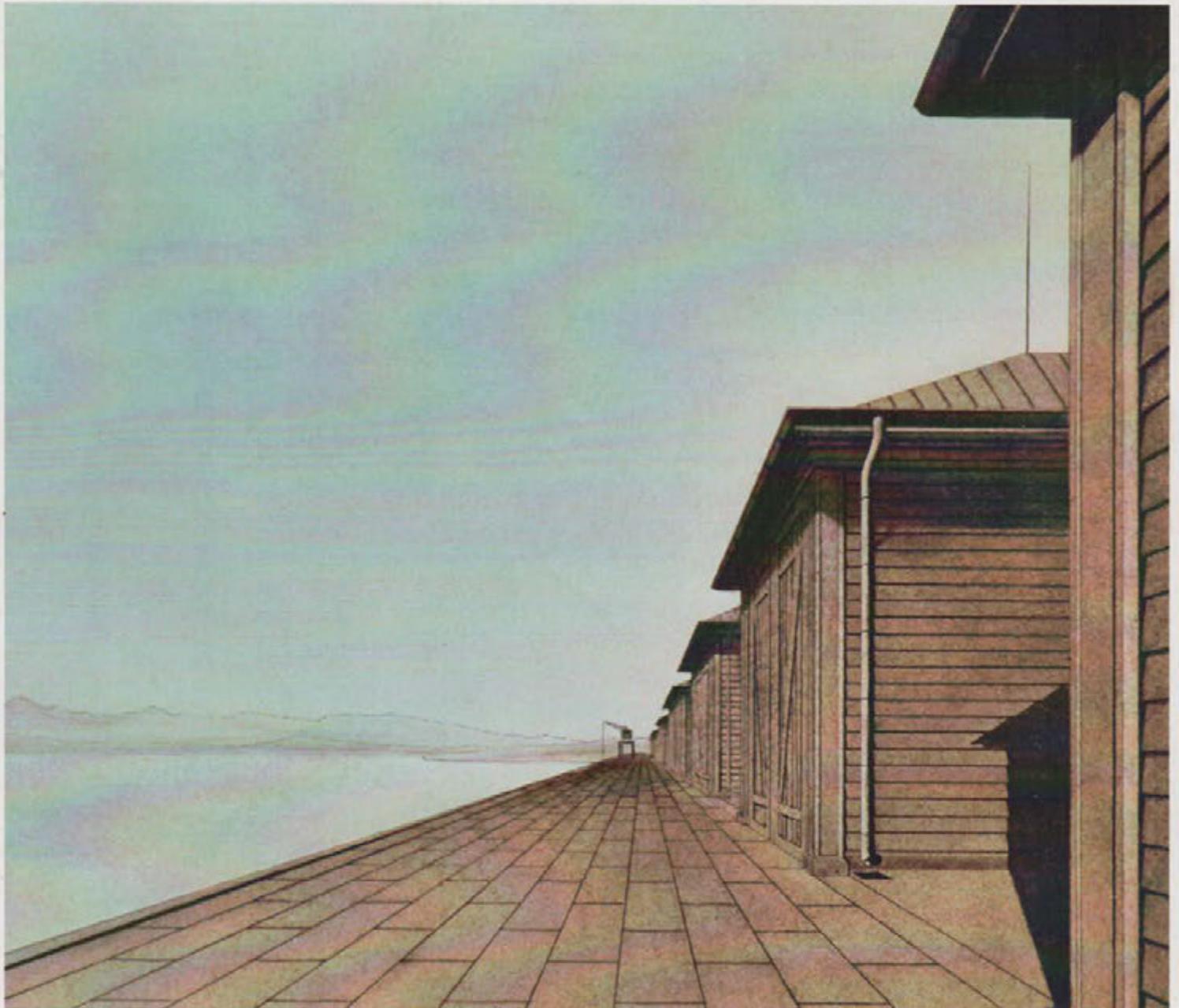
KAZU-BASHI
築地橋

TOKYO STATION
東京駅

大丸アパルト
メント

Mitsubishi Bank Bldg
三菱銀行ビル

TEC21



Analoge Architektur I: die Lehre

Analogien und Attitüden
«Wir antworten mit leisen Tönen»

Wettbewerbe
Atuprix 2015

Panorama
Ohne Messwerte keine Prognose
Denkraum für Baukultur

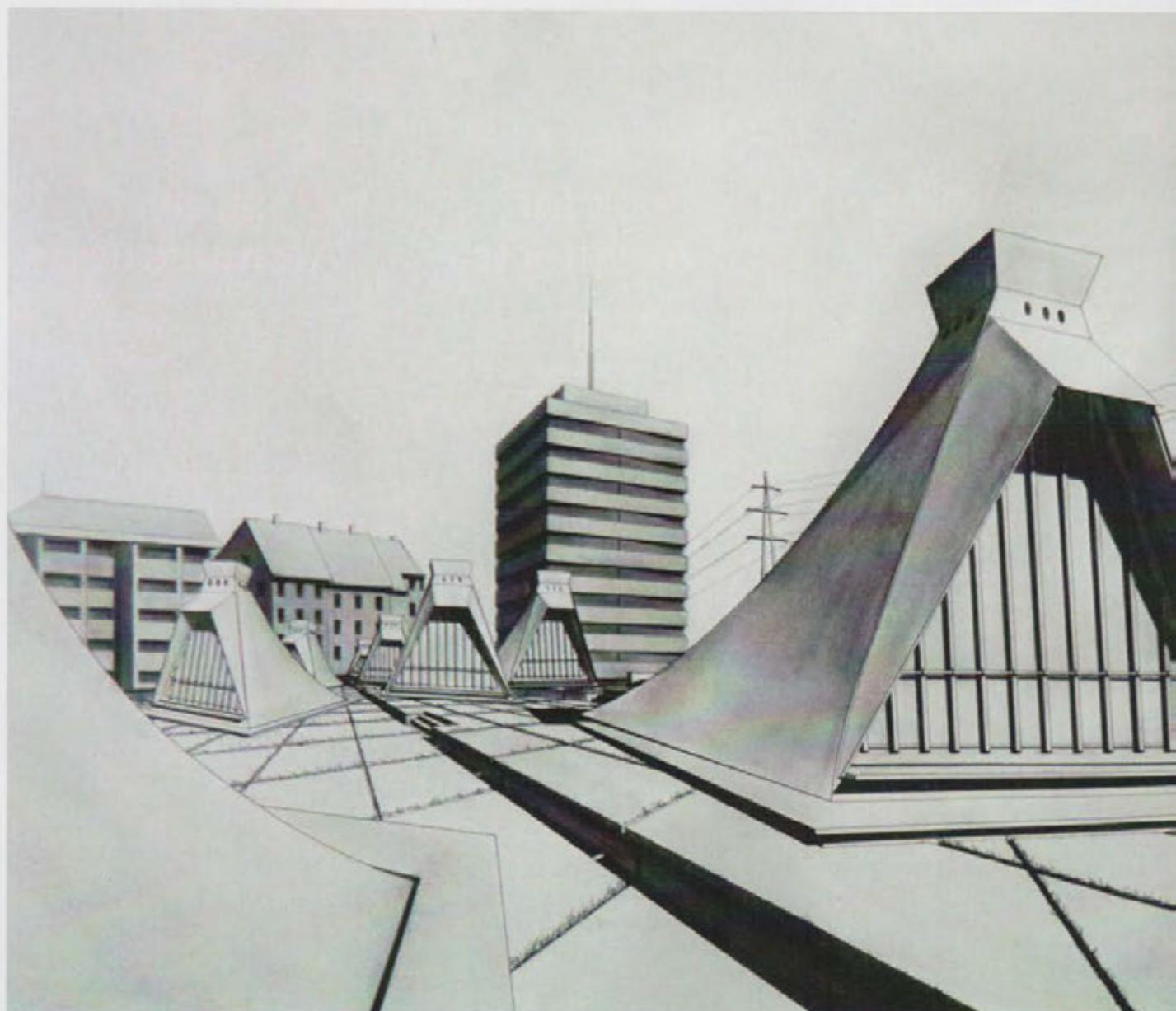
SIA
Umsicht an der Expo
Hart am Wind über die Wellen

ARCHITEKTURTHEORIE

Analogien und Attitüden

In den 1980er-Jahren hat die Analoge Architektur an der ETH Zürich die Entwurfsmethoden revolutioniert. Die Projekte und deren Darstellung waren neu und eigenwillig. Ein Versuch, die «Analogen» in Theorie und Geschichte einzuordnen, illustriert mit Bildern ehemaliger Studenten.

Text: Ákos Moravánszky



Das Konzept der Analogie begleitet das menschliche Denken seit der Antike. Es beruht auf der Erkenntnis, dass der Verstand die Fülle und Komplexität der Welt nie direkt, sondern nur mit reduzierten, aber mit den Erscheinungen im Proportionsverhältnis stehenden Bildern begreifen und darstellen kann.¹ Vitruv interpretiert Analogie als Übereinstimmung der Proportionen: «Die Formgebung der Tempel beruht auf Symmetrie, an deren Gesetze sich die Architekten peinlich genau halten müssen. Diese aber wird von den Proportionen erzeugt, die die Griechen *ἀναλογία* nennen.»²

Für die Theologie wurde das Konzept der Analogie besonders wichtig: Sie wurde als Versuch gedeutet, den radikalen Unterschied zwischen Schöpfer und Geschöpf für das Denken zu bewältigen. Eine Betrachtung «von Angesicht zu Angesicht» bleibt uns versagt; es

geht um eine Annäherung, die Repräsentationen müssen immer unvollständig, unangemessen bleiben. Im Spätmittelalter und in der Renaissance entstanden zahlreiche Darstellungen, die die philosophische bzw. theologische Argumentation der ikonografischen und allegorischen Tradition entsprechend vor Augen führten.

Der Massstab als Werkzeug der Projektion aus dem Bereich der Ideen in den Raum der realen Welt der Gegenstände gehört ins Instrumentarium des analogen Denkens, das die Einfügung des gedachten oder entworfenen Objekts in die Wirklichkeit ermöglichen soll.³ Analogie als Proportionalität entspricht der Harmonie der Welt, die der Renaissancegelehrte Leon Battista Alberti als *concinnitas*, Ebenmass, die richtige Kombination von Zahl, Dimension und Form bezeichnet wurde.⁴ Es ist die Aufgabe der *concinnitas*, die Verbindung zwischen Naturgesetz und architektonischer Form herzustellen.

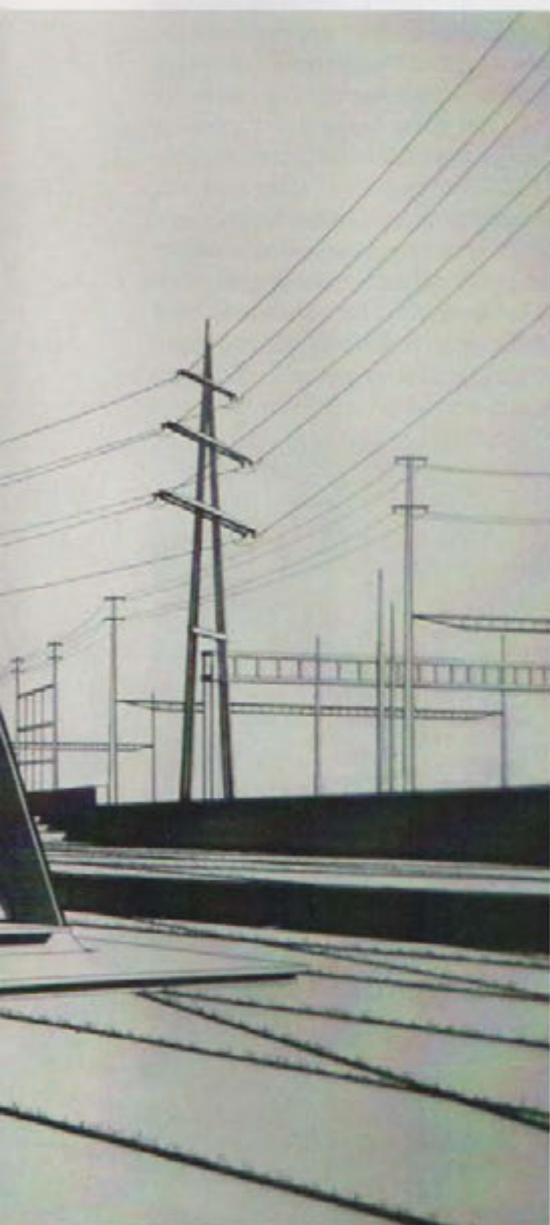
Analogie ist jedoch der übergeordnete Begriff und erschöpft sich nicht in Harmonielehren. Es gibt organische Analogien neueren Datums, die das harmonische Proportionskonzept verwerfen, um dynamischere Modelle (z. B. Formen des Wachstums, «Tropismen») vorzuschlagen.⁵

Das poetische Potenzial der Unschärfe

Peter Collins (1920–1981), ein in England geborener und hauptsächlich in Kanada tätiger Architekturtheoretiker, hat in seinem 1965 veröffentlichten Buch «*Changing Ideals in Modern Architecture 1750–1950*» die Fähigkeit der Architektur betont, Begriffe und Konzepte aus der Biologie, Physik oder Philosophie schwammartig durch Analogien aufzusaugen. Die Unschärfe ist dabei immer Teil des Spiels: «Es scheint, dass die Analogie immer unbestimmt und poetisch sein muss», schreibt Collins.⁶

Gerade wegen ihres unscharfen, approximativen und intuitiven Charakters ermöglicht die Analogie, Lösungen für komplexe Aufgaben zu finden, ohne alle Aspekte des Systems in Erwägung ziehen zu müssen. Der englische Architekturhistoriker Geoffrey Scott (1884–1929) brachte es in seinem Buch «*The Architecture of Humanism*» auf den Punkt: «Die wissenschaftliche Methode ist nützlich, verstandesmächtig und praktisch, aber der naive, der anthropomorphe Weg, der die Welt humanisiert und diese in Analogie mit unseren Körpern und unserem Willen interpretiert, ist immer noch der Weg der Ästhetik, sie bildet die Basis der Poetik und die Grundlage der Architektur.»⁷

Trotzdem gab es immer wieder Versuche, anstelle der Analogie eine wissenschaftliche Methode zu verwenden. Der 1936 geborene US-amerikanische Architekt, Architekturtheoretiker und Philosoph Christopher Alexander hat in seinen «*Notes on the Synthesis of Form*» vorgeschlagen, die komplexen Zusammenhänge in Wirtschaft, Kultur, Verkehr, Wohn- und Gesundheitswesen eines indischen Dorfs in einem Katalog von 142 Anforderungen zu erfassen.⁸ Die Verbindungen zwischen den einzelnen Anforderungen als Grundlage von Planungsentscheidungen sollten mit einem Computer modelliert



Sommersemester
1987: Autohaus
Oerlikon, Student:
Conradin Clavuot.

und ausgewertet werden. Alexander musste erkennen, dass solche Aufstellungen der Anforderungen, wie ausführlich sie auch immer sein mögen, letzten Endes willkürlich bleiben. Als Konsequenz des Scheiterns ist Alexander zum analogen Denken als Methode zurückgekehrt: In seinen späteren Büchern betrachtet er die feinen Ornamente von alten türkischen Teppichen als Modelle für eine architektonische «Mustersprache».⁹

Aus einer ähnlichen Motivation heraus sieht heute Jean-Pierre Chupin, Forscher an der Universität von Montreal, die Rolle der Analogie in der Architektur: Durch die Zusammenführung der sprachlichen, visuellen und stofflichen Bezüge in einer analogen Matrix kann das architektonische Denken der Komplexität der Aufgabe gerecht werden.¹⁰

Das Eigenleben des Bilds

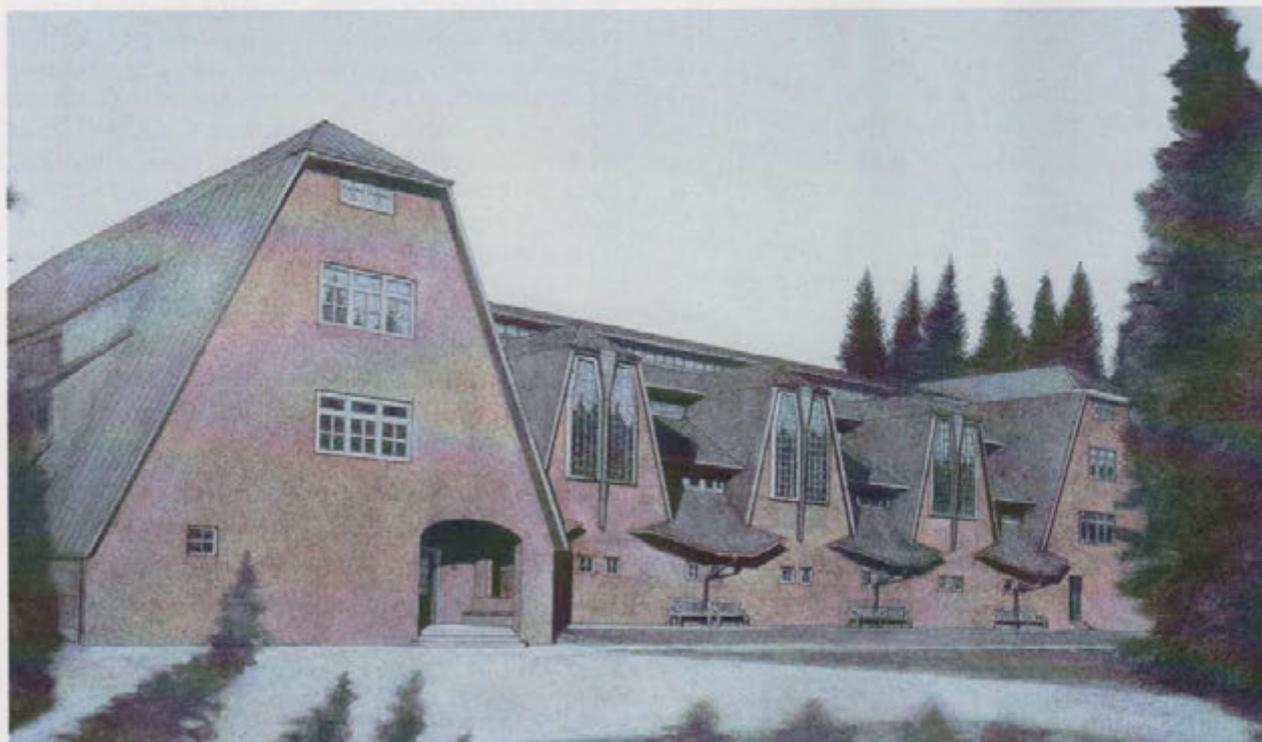
Die Entwicklung des Analogiekonzepts in der Architektur zeigt die wesentlichen Züge des erwähnten theologischen Analogiegedankens. Wir können sogar vermuten, dass die philosophische Diskussion von Spekulationen über Projekt und Projektion befruchtet wurde – es geht ja um eine morphologische Erfassung der Dinge der Welt: der Gebrauchsobjekte, Häuser und Städte als erschaffene Dinge, die wir als Projektionen, als «Ent-Würfe» einer grossen, alles bestimmenden Ordnung beziehungsweise eines Plans betrachten können.

Die Fragen der sichtbaren Welt und deren Repräsentationen sind diesbezüglich besonders wichtig, weil Bilder, Entwurfspläne oder Modelle nicht bloss Notationen oder Anweisungen zur Ausführung sind, sondern über eigene analoge Fähigkeiten verfügen. Die

Entwürfe der Revolutionsarchitekten Claude-Nicolas Ledoux und Étienne-Louis Boullée, obwohl sie in ihrem gigantischen Massstab uns «verrückt» erscheinen mögen, werden meistens mit Ideen der Aufklärung, der Vernunft, mit dem Rationalismus in der Architektur in Verbindung gebracht, weil strenge Geometrie und Symmetrie seit Platon als bildhaftes Modell der Vernunft und Ordnung gelten.

Rossis ahistorische Permanenz

Aldo Rossis Vorschlag, die Morphologie der Stadt mit der panoptischen Bildstrategie eines Kunstkabinetts zu verbinden, ist diesbezüglich besonders lehrreich und steht ebenfalls mit dem neoplatonisch-christlichen Analogiekonzept in enger Beziehung. Die Entwicklung dieses Konzepts in seinem Werk war für die Schweizer Architektur besonders folgenreich. Rossis analoge Stadt, die *città analoga* (1976), ist noch ganz in der Tradition der spätmittelalterlichen Emblematis verwurzelt und blendet die Historizität der Stadt zugunsten der Permanenz der Typen aus. Schon die Form der Komposition als Segment eines grossen Rads suggeriert die ewige Wiederkehr der gleichen Grundkonfigurationen. Es ist gerade das enthistorisierende Zusammenfügen des Diokletianspalasts in Split mit Giovanni Battista Piranesi visionärer Archäologie der Stadt Rom und mit Rossis eigenem Entwurf für den Friedhof in Modena, das das Wesen des Städtischen *per analogiam* sichtbar macht.¹¹ Die sichtbaren Übereinstimmungen von Formen, die aus verschiedenen Epochen stammen und unterschiedliche Funktionen behausen, sollen einerseits die Autonomie, die Unabhängigkeit der Architek-



Wintersemester 1986/87, Augenklinik in Zürich, Student: Quintus Miller.

tur von solchen geschichtlichen oder nutzungsbedingten Faktoren belegen, andererseits die architektonische Imagination befördern. Die formale Analogie zwischen scheinbar verschiedenen Bauaufgaben wie Wohnhaus, Strandkabine und Grabstätte führen in Rossis Werk diesen Gedanken – und auch die Umwandlung, die Zirkularität der Zeit – suggestiv vor Augen.

Die späteren Texte, Projekte und Grafiken Rosi (vor allem sein Buch «Wissenschaftliche Selbstbiografie»¹²) überschreiben diese Stadtgeschichte ohne Zeitdimension mit einer neuen, vom Psyche-Konzept Sigmund Freuds und vor allem von C.G. Jung beeinflussten Deutung der Analogie. Rossi beschreibt die Stadt nicht mehr als Sammlung der in der kollektiven Erinnerung gespeicherten Formen, sondern als Spur persönlicher Eindrücke. Er deutet Begriffe um, Wissenschaftlichkeit wird zu Kontingenz, Rationalität in Exaltiertheit umgewandelt. Es geht nicht mehr um das Potenzial der Analogie, von der Welt ein Bild zu schaffen, sondern um ihre Unangemessenheit, ihre Unschärfe; um die Erkenntnis, sich von der Wahrheit sogar zunehmend zu entfernen. «Dieses ist lange her», notiert Rossi ein Zitat des österreichischen Dichters Georg Trakl auf eine seiner Radierungen.¹³

Robert Venturis Ironie

In dieser Entwicklung spielt wahrscheinlich die amerikanische Postmoderne eine Rolle, genauer: eine ähnliche Verschiebung in der Theorie von Robert Venturi. Wir können Venturis erstes Buch «Complexity and Contradiction» (1966) als eine Antwort auf die bereits skizzierte Herausforderung verstehen, dem Problem des Entwerfens in seiner ganzen Komplexität gerecht zu werden. *Contradiction*, die Zulassung und Ästhetisierung von unaufgelösten Widersprüchen im Werk, war hier die Antwort.¹⁴ Dann, in «Learning from Las Vegas» (1972), revidieren Robert Venturi, Denise Scott Brown und Steven Izenour diese Position, wahrscheinlich unter dem Einfluss der populistischen Tendenzen jener Zeit. Die durchwegs kommerzialisierte Welt der Vorstädte und sogar die Lehren aus der Glücksspieloase Las Vegas können in der «high architecture» verwendet werden, behaupten Venturi und seine Koautoren.¹⁵

Was hier als analoges Denken erscheinen mag, erweist sich jedoch bei näherer Betrachtung als Simulacrum. War ein Architekt der Moderne wie Adolf Loos noch überzeugt, dass er mit seinem sicheren Geschmack und seinem schillernden Auftritt (Skandal um das Haus am Michaelerplatz in Wien) die Gesellschaft erziehen könne, lässt sich der postmoderne Architekt in ein «Als-ob-Schauspiel» mit seinem Auftraggeber ein: Er scheint dessen Geschmack zu applaudieren und ist bereit, Formen der «low culture» in seine Architektur einfließen zu lassen. Andererseits zwinkert er seinen Berufskollegen zu: Es gehe ihm nicht wirklich um die Wertschätzung des Alltäglichen, vielmehr um ironische Kommentare aus der höheren Perspektive des Intellektuellen. Damit wird die Grundlage einer analogen Beziehung unterminiert.



Wintersemester 1986/87, Augenklinik in Zürich, Student: Alberto dell'Antonio.

Die Analoge Architektur an der ETHZ 1983–1991

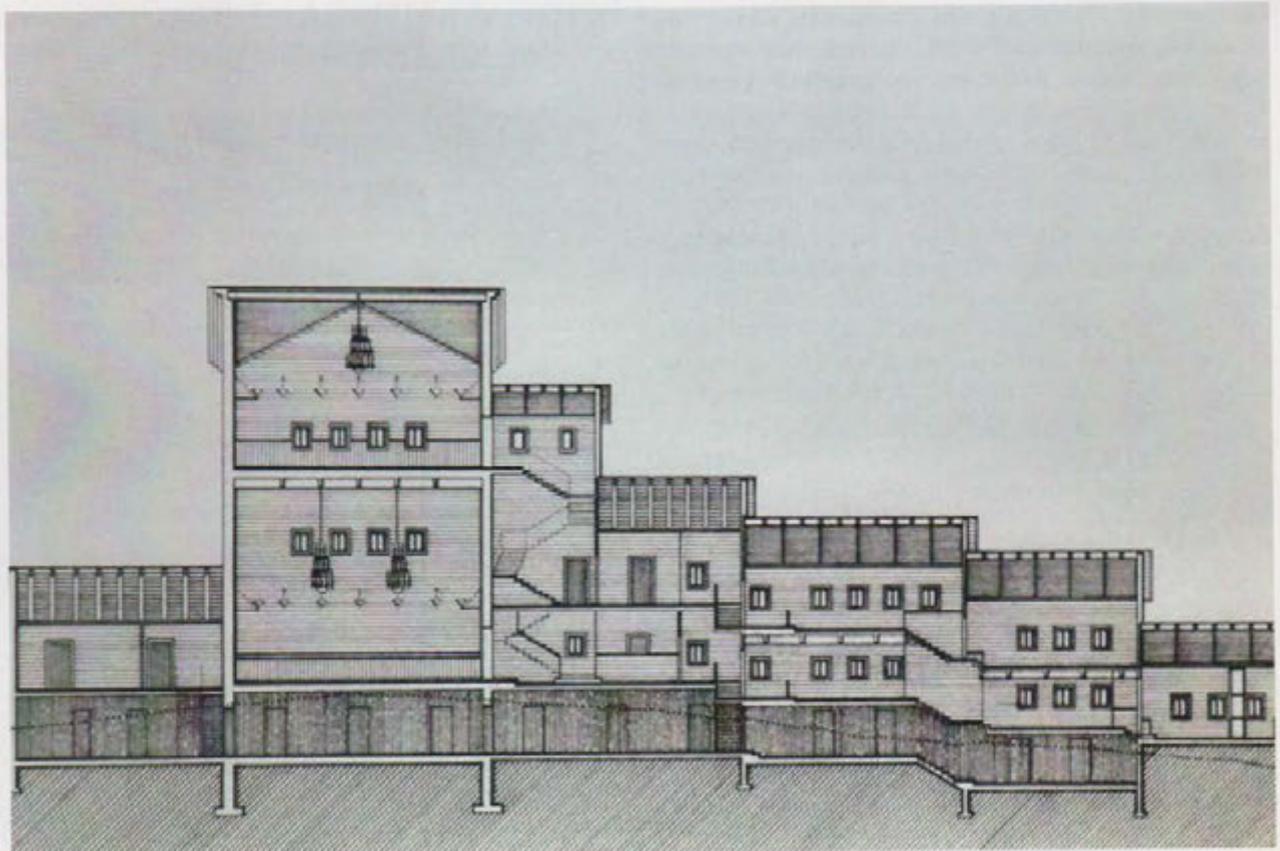
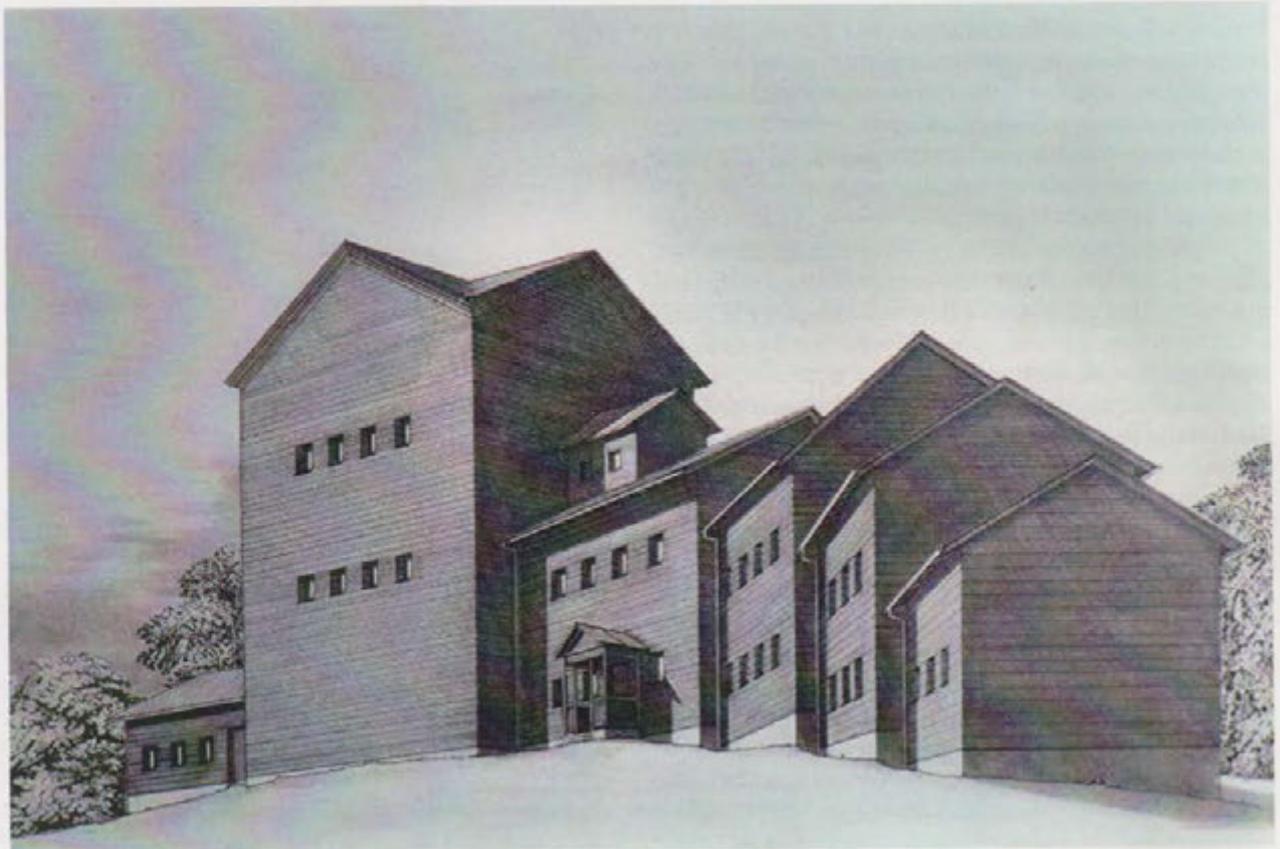
Die Analoge Architektur wird von 1983 bis 1991 am Lehrstuhl von Fabio Reinhart an der ETH Zürich entwickelt, formuliert und gelehrt. Als Entwurfsmethode sucht sie ebenso eine Antwort auf die Moderne, wie sie einen Ausweg aus der Postmoderne aufzeigen will.

Den Dreh- und Angelpunkt der Analogischen Architektur bilden die Arbeit mit Referenzen und deren poetische Verfremdung. Dabei halten Elemente der Alltagskultur (Film, Theater, Fotografie) Eingang in den architektonischen Entwurf. Neben der Erforschung vergangener Architekten und Architekturströmungen werden ebenso anonyme Architekturen als Bezugspunkte aufgegriffen.

Eine zentrale Rolle in der Ausformulierung der Grundsätze der Analogischen Architektur spielten die beiden damaligen Assistenten Luca Ortelli (von 1983 bis 1986, heute Professor an der EPFL) und Miroslav Šik (von 1983 bis 1991, heute Professor an der ETHZ).

Die Analoge Architektur lässt sich grob in fünf Phasen unterteilen: zunächst die *Zeit der Klassiker*, in der die Analogien vorgegeben waren. Es folgt die *Zeit der Wirren*. In dieser Phase erforschen die Studierenden die Archive und tragen neue Strömungen zusammen. Darauf kommt die *Epoche des Regionalismus*, in der erstmals lokale Architekturen als Referenzen beigezogen werden. Die Phasen der *Heterogenität* und die der *Peripherie* setzen sich mit der Vielgestaltigkeit der Schweizer Realität auseinander.

2016 wird am Lehrstuhl von Miroslav Šik eine Publikation erscheinen, die die Entstehung und Entwicklung der Lehre Miroslav Šiks von 1983 (Analoge Architektur) bis heute (Altneue Architektur) beleuchtet und erklärt. (ms)



Wintersemester 1985/86: Russische Botschaft in Zürich, Student: Joseph Smolenicky.

Vom Bild zur Referenz

Hier nehmen die Schweizer «Analoge» den Faden auf. Obwohl Venturis Einfluss in der Schweiz noch zu wenig erforscht ist, können wir annehmen, dass seine Ideen nicht zuletzt dank Stanislaus von Moos und der Zeitschrift *archithese* präsent waren. Das Themenheft «Las Vegas etc. oder: Realismus in der Architektur» erschien 1975, also genau zwischen den zwei Perioden von Aldo Rossis Lehrtätigkeit an der ETH in Zürich (1972–1974 bzw. 1976–1978).¹⁶ Rossi war in der zweiten Phase bereits ein «Starchitect» – er unterrichtete im Frühjahr 1976 und im Herbst 1979 auch in den Vereinigten Staaten. Seine Ausstellung in Peter Eisenmans «Institute for Architecture and Urban Studies» in New York fand 1979 statt. Seine Zürcher Studenten und Studentinnen, und später jene des Gastprofessors und früheren Rossi-Assistenten Fabio Reinhart beziehungsweise seines Assistenten Miroslav Šik, haben Rossis Analogiekonzept weiter umgewandelt und aus seiner epistemologischen Verankerung in der ersten Phase gelöst. Die Signifikanz des Bilds für den frühen Rossi wird in eine Suche nach Referenzen umgewandelt (Popkultur, Star Wars, Marvel-Comics etc.).

Der Regression entkommen

Referenz hat jedoch mit Analogie nur scheinbar etwas zu tun. Der entscheidende Unterschied ist, dass bei der Referenz das Bewusstsein für die Unangemessenheit der Analogie aufgegeben, ja nicht einmal wahrgenommen wird. Die Dinge der Welt – die Kaffeekannen, Häuser und Städte, die für Rossi den objektiven Tatbestand der erschaffenen Welt darstellten – existierten jetzt für die Schweizer «Analoge» als verinnerlichte, persönliche Fakten, subjektive Erinnerungen, collagiert aufgrund individueller Präferenzen, die nicht weiter begründet werden müssen und deshalb irgendwie immer adäquat sind. Auch die vielbeschworene graue Vorstadt war vor allem Stimmung und damit eher etwas subjektiv Gespürtes als soziale Wirklichkeit. Bereits Rossis Entwicklung nach seiner amerikanischen «Entdeckung» zeigte in diese Richtung. Der Titel seines Beitrags in «Perspecta» von 1997, der Zeitschrift der Architektur- und Urbanistik der Yale-Universität, ist diesbezüglich vielsagend: «Architecture, furniture and some of my dogs».¹⁷ In dem Interview mit dem französischen Architekten und Urbanisten Bernard Huet (1932–2001) zu dieser Sammlung von Zeichnungen und Lithografien verwirft Rossi in seinem Schlusssatz jegliche Verbindung zwischen seiner Arbeit mit Referenzen und dem früheren Analogiegedanken: «For me, architecture is a whole, and I take the good wherever I find it.»¹⁸

Rossis Kabinett der Espressomaschinen, Pferdeskelette und Strandkabinen wird zunehmend zum Museum der Obsessionen und seine Typenlehre zum Kult der Attitüden, die jederzeit zu Form werden können.¹⁹ Das grosse Versprechen der Postmoderne, aus der Komplexität der Aufgabe und aus den inneren Widersprüchen der Wirklichkeit eine kohärente Ästhetik heraus-

zudestillieren, wurde weder im Werk Venturis noch in den Projekten Rossis eingelöst. Auch die Technik bedeutete für Rossi und die «Analoge» vor allem die «alte» Technik: die Maschine, das Gerüsthafte – und für die «Analoge» die Bilderwelt der Science-Fiction-Filme.

Die Regression in Richtung gepflegter Melancholie, Innerlichkeit und Subjektivität war und bleibt für das analoge Denken eine Gefahr, der aber viele (ehemalige) «Analoge» dadurch entkamen, dass sie die Vorstadt oder die Technik nicht als blosser Bilder betrachteten, sondern das erste als Aufgabengebiet, das andere als Instrument. Die Stadtforschung, die Zusammenarbeit mit Soziologen und Ingenieuren haben es ermöglicht, zur ursprünglichen Bedeutung der Analogie zurückzufinden, die ohne Referenzen auskommt. Die menschliche Kognition kann nämlich durch das Netzwerk der Analogie eine Ranke in Richtung des noch Unbekannten strecken, ohne auf Formen der Vergangenheit zurückgreifen zu müssen. •

Dr. Ákos Moravánszky, Prof. für Architekturtheorie am Institut gta der ETH Zürich, akos.moravanszky@gta.arch.ethz.ch

Anmerkungen

- 1 Vgl. Platons Erklärung des analogen Wesens des Guten und der Verhältnisse im Bereich des Sichtbaren und des Denkbaren in seiner *Politeia* Buch VI, in: Platon. Sämtliche Werke Band 2, Reinbek 1994, S. 414–417.
- 2 Vitruv, *Zehn Bücher über Architektur*, übers. von Curt Fensterbusch, Darmstadt 1964, S. 137.
- 3 Vgl. Philippe Boudon, *Échelle(s). L'architectureologie comme travail d'épistémologie*. Paris 2002.
- 4 Leon Battista Alberti, *Zehn Bücher über die Baukunst*, übers. von Max Theuer, Wien 1912, S. 492.
- 5 D'Arcy Wentworth Thompson, *Über Wachstum und Form*, Frankfurt am Main 1982; Ton Verstegen, *Tropisms: Metaphoric Animation and Architecture*. Rotterdam 2001.
- 6 Peter Collins, *Changing Ideals in Modern Architecture 1750–1950*, London and Montreal, S. 153.
- 7 Geoffrey Scott, *The Architecture of Humanism: A Study in the History of Taste*. 2. Aufl. London 1924, S. 218.
- 8 Christopher Alexander, *Notes on the Synthesis of Form*. Cambridge, Mass. 1964.
- 9 Christopher Alexander, *A Foreshadowing of 21st Century Art: The Color and Geometry of Very Early Turkish Carpets*. New York, Oxford 1993.
- 10 Jean-Pierre Chupin, *Analogie et théorie en architecture: De la vie, de la ville, et de la conception, même*. Gollion 2010.
- 11 Vgl. Carsten Ruhl, «Im Kopf des Architekten: Aldo Rossi La città analoga», in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 69 (2006), Nr. 1, S. 67–98.
- 12 Aldo Rossi, *Wissenschaftliche Selbstbiografie*, übers. von Heinrich Helfenstein, Bern/Berlin 1988.
- 13 Vgl. Martin Steinmann, «Dieses ist lange her. Notizen zu Aldo Rossi», in Ákos Moravánszky, Judith Hopfengärtner, Aldo Rossi und die Schweiz. *Architektonische Wechselwirkungen*. Zürich 2011, S. 183–196.
- 14 Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York 1966.
- 15 Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour, *Learning from Las Vegas: The Forgotten Symbolism of Architectural Form*. 2nd revised ed.: Cambridge, Mass. 1977.
- 16 Vgl. *archithese* 13 (1975): Las Vegas etc. oder: Realismus in der Architektur.
- 17 Aldo Rossi, «Architecture, furniture and some of my dogs», in: *Perspecta: The Yale Architectural Journal* Nr. 28 (1997), S. 94–113.
- 18 Ebenda, S. 111.
- 19 «Live in Your Head: When attitudes become form» war der Titel einer wichtigen Ausstellung von Harald Szeemann in der Kunsthalle Bern im Jahre 1969.

[Lehre]

Modelle, die Menschen zusammen bringen

Mit dem Modul «Grundlagen Konstruktives Entwerfen» gelingt im Studium der beiden Disziplinen Architektur und Bauingenieurwesen ein Schulterschluss der besonderen Art – einzigartig in der Schweizer Fachhochschul­landschaft.

RETO HÜGLI

Seit je her bauen die Menschen: Brücken, Kirchen, Stadien und Paläste. Baumeister hiessen die Generalisten, die dafür verantwortlich sind, dass die Statik stimmt, das Tragwerk hält und die Bauten den ästhetischen Ansprüchen ganzer Generationen genügen. Bis ins 19. Jahrhundert waren die Baumeister vom Entwurf bis zur Realisierung für ein Bauwerk zuständig. In der Regel unterschieden sie sich von Architekten dadurch, dass sie zusätzlich zum meist eigenen Entwurfsatelier auch eine eigene Bau­firma zur Verfügung hatten.

Im Zeitalter der Industrialisierung bildete sich der Beruf des Architekten als eigene akademische Disziplin heraus. Aufwändige Bauwerke (Monumental- und Repräsentationsbauten, Industriebauten, Infrastruktur- und Verkehrsbauten) und neue wissenschaftliche Grundlagen wie Statik und ingenieurtechnische Berechnungen erforderten eine theoretische Ausbildung an Architekturschulen und -akademien.

Die akademischen Berufe des Architekten und Bauingenieurs entwickelten sich durch die zunehmende Komplexität des Bauwesens und die immer grösser werdenden Ansprüche an Fragen der Konstruktion (inklusive Statik) und Architektur. Das seinerzeitige Aufgabengebiet eines Baumeisters umfasste die heutigen Berufsfelder des Architekten, des Bauingenieurs und die eines Projektmanagers. Mit dem Splitting des ur-



Alberto Dell'Antonio:
«Das Modell dient
als intuitiver Einstieg
in die Materie.»

prünglichen Berufs des Baumeisters haben sich eigene Charaktere und eine unterschiedliche Fokussierung bei Bauingenieuren und Architekten entwickelt.

Beide müssen aber eng zusammenarbeiten. Aus diesem Grund integriert das Zentrum Konstruktives Entwerfen (ZKE) des ZHAW-Departementes Architektur, Gestaltung und Bauingenieurwesen seit 2003 in den beiden Bachelorstudiengängen Architektur und Bauingenieurwesen das Modul «Grundlagen Konstruktives Entwerfen» (GKE).

Dieses Modul vermittelt den Studierenden der beiden Fachrichtungen bereits im ersten Jahr im gemeinsamen Unterricht die Dimensionen von Tragwerk und Raum. Städtebauliche und verkehrsplanerische As-

Die ZHAW-«Bauschule»

Die Studierenden des Bachelorstudiengangs Architektur und des Bauingenieurwesens seien ganz unterschiedliche Typen von Menschen – das findet Christoph Wieser, der Leiter des ZKE. Das Zentrum ist in der ehemaligen «Kesselschmiede» der Firma Sulzer in Winterthur untergebracht, in einem schönen Beispiel von Industriearchitektur. Wo früher geschweisst wurde, beschäftigen sich heute Studierende mit dem Analysieren von Objekten und dem Planen und Bauen von Modellen – in einer befruchtenden historischen Umgebung. Das ZHAW-Departement sieht sich als «Bauschule» mit einem gesamtheitlichen Ansatz und fördert mit dem GKE- und GUL-Modul die Zusammenarbeit, das soziale Verhalten und das gegenseitige Verständnis für die spätere Praxis, wo Architektinnen und Bauingenieure gemeinsam Herausforderungen meistern müssen. «Die Interessen von Bauingenieur- und Architektur-Studierenden sind sehr unterschiedlich», erklärt ZKE-Leiter Wieser. Die Architekturstudierenden seien eher bereit, sich auf Wagnisse einzulassen, während die angehenden Bauingenieure handfeste Lösungen bevorzugen. Der gemeinsame Unterricht bedeutete auch Neuland für die Dozierenden: Die Vorlesungen werden durch Dozentinnen und Dozenten aus beiden Bereichen gemeinsam gehalten. Deren Einsatz beschränkt sich nicht auf die Betreuung der Studierenden: Das Modul wurde von Vertretern beider Fachrichtungen gemeinsam erarbeitet – was für alle Beteiligten sehr bereichernd war.

pekte werden im Modul «Grundlagen Urban Landscape» (GUL) behandelt, das vom Zentrum Urban Landscape angeboten wird. Diese Form der Zusammenarbeit in der Lehre ist in der Schweiz einzigartig. Speziell für das Studienmodul wurde vom Dozenten für Tragwerksplanung, Daniel Meyer, ein «Skizzenbuch» herausgegeben. Das Arbeitsbuch erklärt die Begriffe, die Kräfte und die statischen Modelle. Entsprechend gut ausgerüstet sind die Studentinnen und Studenten im ersten Studienjahr: Einerseits, um reale Gegenstände wie eine Beisszange, einen Hühnerknochen oder eine Holzbrücke in zeichnerische Modelle zu «verwandeln» und damit ihre Funktion zu veranschaulichen und zu begreifen. Sie lernen von der Natur und abstrahieren, was hinter diesen scheinbar banalen Objekten steckt, etwa das Zusammenwirken von Form und Kräftefluss – eine analytische Übung. Andererseits werden die Studierenden mit einer konkreten planerischen Aufgabe konfrontiert – einer entwerferischen Übung. Das kann ein Sprungturm sein, ein Pavillon, die Überdachung einer Industriehalle oder ein Freilaufstall für Hühner.

«Die Planung und der Bau des Modells sind ein Training, wie eine Idee umgesetzt werden kann, damit der Empfänger sie versteht», sagt Architekt Alberto Dell'Antonio, der das GKE-Modul seit 2010 leitet. «Das Modell dient als intuitiver Einstieg in die Materie.» Beim Bauen komme ein kontinuierlicher Optimierungs- und Verbesserungsprozess in Gang. Dell'Antonio empfindet die Mentalitäten der beiden Studentengruppen als unterschiedlich. Mit der gemeinsamen Arbeit am Modell soll ein langfristiger Beitrag zur Annäherung der beiden unterschiedlichen Berufsgruppen geleistet werden. Ingenieure

Projektarbeiten für Pavillonbauten.

und Architekten lassen sich bei Entwürfen von anderen Kernfragen leiten: Der Architekt stellt Nutzung, Raumbildung und Lichtführung in den Vordergrund. Der Bauingenieur orientiert sich an messbaren Grössen wie Tragsicherheit und Gebrauchstauglichkeit, Nutzung und Dauerhaftigkeit. Diese Spannungsfelder müssen in die Projektarbeit einbezogen werden und spiegeln sich in den Modellen der Studierenden wider. Das Modul vermittelt eine konstruktionsbetonte Gesamtsicht auf das Bauwerk und seine Funktionen, seine Bedeutung und Qualität. Damit gelingt vielleicht auch der Weg zurück zum «Baumeister», zum integralen Meister der Verwirklichung von Bauwerken – auch für künftige Generationen. ■



Eine Giraffe, die Kopfstand macht

„Paris – Architektur und Utopie“
in der Berliner Kunsthalle

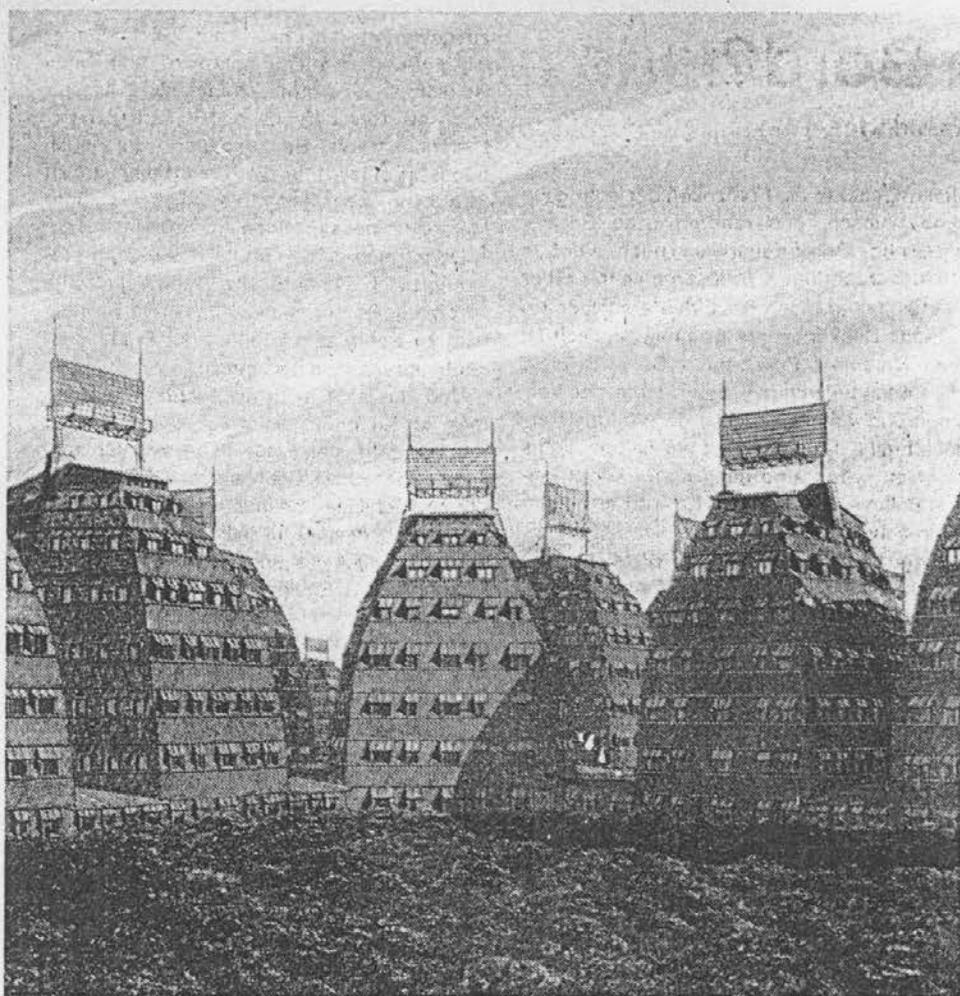
Im vorigen Jahr, als Berlin die „Kulturstadt Europas“ war, gab es hier die Ausstellung „Berlin – Denkmal oder Denkmödel? / Architektonische Entwürfe für den Aufbruch in das 21. Jahrhundert“. Von September an wird sie in Paris gezeigt. Von dort kam, ebenfalls von Kirstin Feireiss konzipiert und realisiert, im Gegenzug eine Schau in die mögliche alt-neue deutsche Hauptstadt: „Paris – Architektur und Utopie / Städtebauliche Entwürfe für den Aufbruch in das 21. Jahrhundert“. In der Staatlichen Kunsthalle Berlin gegenüber der Gedächtniskirche bietet sie Skizzen, Zeichnungen, Pläne und Modelle von sechzig Architekten aus dreizehn Ländern.

„Frei von allen Zwängen“ sollten, so steht's im Katalog, die in der Pariser Ausstellung präsentierten Architekturentwürfe sein, unwichtig, ob sie „realisierbar oder utopisch sind“. – „Laßt uns utopisch sein!“ forderte Max Taut nach dem Ersten Weltkrieg, und es gibt guten Grund daran zu erinnern, wieviele Anregungen die Architekturen der Welt gerade den Konzeptionen verdanken, die Traum oder Theorie geblieben sind: die des vorchristlichen Römers Vitruv, ideale Pläne der Renaissance und Phantasien des Barock, die französische Revolutionsarchitektur von Boullée und Ledoux, die allermeisten Entwürfe frühsozialistischer Architekten und Künstler wie El Lissitzky und Tatlin, der deutschen Architektenvereinigung „Die gläserne Kette“ mit den Gebrüdern Taut und Hans Scharoun, des Bauhauses schließlich bis – den Blick wieder nach Frankreich gewendet – hin zu den vernünftigen Planungen Le Corbusiers. Kein Wort gegen Utopien in der Architektur! Deren historische Praxis ist ohne sie nicht denkbar.

Zu den realisierten Utopien gehört ja auch der Eiffelturm, die kühne Konstruktion zur Pariser Weltausstellung 1889. „Paris – Architektur und Utopie“: Ist es jetzt Kühnheit oder Tollerei, wenn Gustav Pechl aus Wien offenbar doch allen Ernstes formuliert: „Zweihundert Jahre Französische Revolution, hundert Jahre Eiffelturm sind Auftrag, ein ‚revolutionäres‘ neues Wahrzeichen für die französische Hauptstadt zu planen... Es ist an der Zeit, daß der Eiffelturm auf die Spitze gestellt wird?“ Pechl bietet dafür gleich zwei Vorschläge an: entweder den bestehenden Turm abzutragen und sozusagen kopfunter wiederzuerrichten oder aber ein ganz neu zu bauendes Werk. Dieser Eiffel-Pechl-Turm, der die Stützkonstruktion spreizbeinig gen Himmel reckt, sähe aus wie eine Giraffe, die Kopfstand macht...

Halbwegs vernünftig liest sich, was in Zürich vereinigte Architekten der Schweiz, der Tschechoslowakei, Italiens und der Bundesrepublik unter dem Begriff „Analoge Architektur“ verfechten: keinen „üblichen Avantgardismus“ mehr, sondern „zeitgenössischen Traditionalismus“, um „Heimat“ zu schaffen – so im Pariser Vorort Tolbiac. Aber was entwarfen sie? Gleichförmige Häuser, manche mit hohen Dachformen wie Zelte aus Stein, andere, die Lagerhallen in Hafenstädten ähneln, wieder andere sind schlicht „in Reihe“ gebaut oder ringförmig angeordnet wie in einem römischen Kastell. Schlechterdings ungläubhaft, daß Menschen sich darin niemals wohlfühlen könnten!

Jurij Awakumow aus Moskau konstruierte einen „Roten Turm der Fliegenden Proletarier“; Tatlin und El Lissitzky haben Pate stehen müssen. An Querstreben und Kränen sollen Flugexperimente stattfinden oder auch Freilichtübungen, „zum Beispiel Tauziehen“ (so wörtlich!), und das Ganze von vornherein und unumwunden als eine Attraktion des Architekturtourismus in Konkurrenz zum Eiffelturm. Ganz deutlich und gänzlich naiv hat der spätrevolutionäre Sowjetarchitekt nichts als Geld im Sinn. Eine „Kathedrale der Revolution“ ersann auch Daniel Karpinski mit den Wohnsitzen in Breslau und Berlin. Ausgerechnet mitten in die Seine möchte Christof Lang aus Berlin ein „planetarisches Forum“: einen sich oben in freischwebenden Geschossen verbreitenden Turm. Die Idee ist wiederum bei El Lissitzky abgekupfert.



ANALOGE ARCHITEKTUR: ein Entwurf für den Pariser Vorort Tolbiac von Alberto Dell'Antonio und Fortunat Dettli

Foto: Katalog

Kazuo Iwamura aus Tokio erträumte einen „Schwimmenden Markt von Paris“, den er in seinem Text sogar in der ersten Person sprechen läßt: „Ich bin der Wassermarkt“, „Ich bin ein Markt der Möglichkeiten“. Pathetische Poesie! Mehrere Berliner Architekten stellten sich gewaltige Lichtinstallationen mit Laserstrahlen und Flugobjekten vor, angepriesen als: „Leuchtende Visionen, Lichtskulpturen, die zum Manifest eines Zukunftsgedankens werden: Optimismus und Warnung zugleich.“ Der New Yorker Woods wünscht sich ein „Schwebendes Paris“: Menschen in Flugkörpern, angebunden freilich wie Fesselballons an den offenbar unumgänglichen Eiffelturm. Paris – eine Stadt der Laien-Astronauten?

„Fertigmachen zur Landung“ betitelt Massimiliano Fuksas eine Idee, die ihm im Flugzeug zwischen Rom und Paris gekommen sei, beseelt von dem Wunsch, „unseren Städten... ein wenig Zauber hinzuzufügen“. Wie, lassen seine wirren Zeichnungen allerdings nicht ahnen. Schon bei der Ausstellung „Berlin – Denkmal oder Denkmödel?“ wartete er mit einer Umgestaltung des Flughafens Tempelhof auf, grandios und buchstäblich nebulös benannt als „Architektur für eine Wolke“.

Man entdeckt nicht wenige Architekten – und manche mögen sich auch bloß so nennen –, die sich, wie zuvor an der Berliner Ausstellung, nun an jener aus Paris beteiligt haben – beide Male allerdings, ohne sich auf die Gegebenheiten der jeweiligen Stadt einzulassen. Ginge es nach ihnen, sähen die französische und die deutsche Metropole im einundzwanzigsten Jahrhundert sicher furchtbar ähnlich aus. Zugegeben, das mag in gewissem Maße kaum zu vermeiden sein, doch daß dies nun eine Utopie, ein wünschbares Ziel wäre – nein, das mag man sich doch wirklich nicht ohne Wenn und Aber unterjubeln lassen! (Bis 5. September)

Jürgen Beckelmann