

Zeitschrift: Werk, Bauen + Wohnen
Herausgeber: Bund Schweizer Architekten
Band: 76 (1989)
Heft: 9: Die 60er, danach und heute = Les années 60, après et aujourd'hui =
The sixties : results and influences

Artikel: Das! : zu zwei neuen Werken : Architekten: Jacques Herzog & Pierre
de Meuron
Autor: Steinmann
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-57607>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 02.04.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Das!

Zu zwei neuen Werken

Die einander folgenden Werke von Herzog & de Meuron sind ein gutes Beispiel für eine Arbeit, die einerseits ihre Formen aus den Aufgaben gewinnt – ein *Lagerhaus*, ein Lagerhaus in einem *Steinbruch* –, die andererseits aber bestimmte Themen verfolgt, die nicht durch die Aufgaben bedingt sind (die besondere Form allerdings ist es), grundlegende Themen der Architektur wie die Beziehung eines Hauses zur Erde, seine Beziehung zum Himmel, der Aufbau der Wand... So ist nicht zu übersehen, dass eine Folge von Entwürfen seit 1984 die Schichtung des Hauses thematisieren: das Haus an der Allschwilerstrasse, Lagerhaus in Laufen, 1986, ein Bürohaus in Basel, Entwurf 1987, und das «grosse» Haus an der Gellertstrasse, Entwurf 1988. Angefangen hat die Folge aber mit dem Haus an der Mauer, in einem Hof an der Hebelstrasse, 1984.

Deux œuvres nouvelles

Ces œuvres successives de Herzog et de Meuron donnent un bon exemple de travaux où d'une part, la mise en forme se fait en partant de la tâche à résoudre – un *entrepôt*, un entrepôt dans une *carrière* – et qui d'autre part, s'attachent à des thèmes ne dépendant pas de la fonction (mais dont la forme particulière constitue au demeurant) des thèmes fondamentaux de l'architecture, comme le rapport d'une maison avec le sol, sa relation avec le ciel, la constitution d'une paroi... C'est ainsi qu'on ne peut ignorer que depuis 1984, une série de projets ont pour thème les couches de la maison: l'immeuble de la Allschwilerstrasse, l'entrepôt de Laufen, 1986, un immeuble de bureaux à Bâle, projet 1987, et la «grande maison» de la Gellertstrasse, projet 1988. La série avait d'ailleurs commencé dès 1984 avec la maison contre un mur, dans une cour de la Hebelstrasse.

Two Recent Projects

The consecutive works of Herzog & de Meuron are good examples of a kind of work deducing its forms from its tasks on the one hand – a *warehouse*, e.g. a warehouse in the middle of a *quarry* – on the other hand however pursuing particular topics that are not defined by the tasks thus set (even though their specific form may be), fundamental topics of architecture such as the relationship of a house to the ground it is standing on, its relationship to the sky, the structure of the wall... We cannot possibly ignore therefore that a sequence of their designs created since 1984 is concentrating on the topic of the various layers of a house; examples are: the house at Allschwilerstrasse, Basel, the warehouse in Laufen, 1986, an office building in Basel (1987), and the "large" house at Gellertstrasse (1988). But the entire sequence once began with the house built along a wall, in a courtyard, at Hebelstrasse, Basel (1984).

«Dichter: Du kannst (...) auf alle herabschauen, die (...) glauben, dass ihre Rede durch ihren Inhalt wirklich ist und Wirklichkeit bedeutet. Du aber weisst, dass das Wirkliche einer Rede die Worte sind, sie allein, und die Formen.»

Paul Valéry: *Notizbuch eines Dichters* (1928)¹

In der Architektur von Herzog & de Meuron kann man schwer die Punkte bestimmen, an denen sich die Dinge verändern. Die Veränderung geschieht unmerklich und ist erst nachträglich als Veränderung zu erkennen; nachträglich wird aber auch klar, dass die Dinge schon lange angefangen haben, sich zu verändern: Die neuen Werke lassen die alten in einem anderen Licht erscheinen, sie lassen an ihnen Eigenschaften erkennen, die früher nicht zu sehen waren. Es genügt zum Beispiel, die Bildthematik in Frage zu stellen – was die Entwürfe seit dem Betonhaus, 1986, notwendig machen –, um zu erkennen, dass es schon lange nicht mehr um das Bild geht (falls es einmal

darum gegangen ist), sondern um die Struktur des Bildes: um das, was das Bild konstituiert.²

In der Auseinandersetzung mit dem «Ort» kann man das Haus an der Mauer so sehen, dass es sich auf Bauten von Ernst Egeler³ bezieht, als Bilder, die den Ort⁴ bezeichnen; man kann die Lauben aber auch von ihrem Zweck aus sehen, und man hat möglicherweise recht, möglicherweise war der erste Grund dafür ein praktischer. Die neueren Entwürfe aber, in denen dieser Grund in geringerem Mass gegeben ist, lassen im Bild dieses Hauses die Form jenseits solcher Bedeutungen sehen: die Schichtung.

Der Bau steht, wie gesagt, in einem Hof; man betritt ihn durch ein Tor im alten Haus, das hofseitig zwei kurze Arme aufweist. Mauern führen diese Abgrenzungen des Hofes weiter. An eine von ihnen war ein Wirtschaftstrakt angebaut. Das neue Haus ersetzt diesen Bau. Die Zimmer sind alle nach Westen gerichtet; sie werden durch einen Gang verbunden, der an der Mauer entlang führt.

Das Haus steht im Kontext dieser «inneren» städtischen Räume, die als Gärten oder Höfe genutzt wurden und genutzt werden und die eine eigene (Bilder-)Welt bilden. Holz, grau oder rot – im 19. Jahrhundert auch braun – gestrichen, trifft man viel an. Das neue Haus ist denn auch ein Holzhaus. Trotzdem ist man befremdet, wenn man zum ersten Mal in den Hof tritt. Das liegt am Holz der Wand, an seiner Farbe: Eiche von einem starken gelben Ton, der von der Behandlung des Holzes herrührt.

Holz tritt in vier Formen auf: als Böden, die als Lauben vorspringen, als Stützen, als Balken und als Tafeln für die Wände im ersten und zweiten Stockwerk. Im obersten Stockwerk liegen die Dinge anders: Stützen und Balken bestehen hier aus Eisen, die «Haut» ganz aus Glas, und nur für das Dach über der Laube erscheint von neuem Holz.

Die Kante des Hauses läuft ein wenig schräg zur Mauer. Vom Ende des Hofes folgt ihr die Wand bis zu einem bestimmten Punkt nach vorne, um die

Breite der Laube von 0,80 m zurückgesetzt, und läuft dann wieder nach hinten, um den Anschluss an den Flügel des bestehenden Hauses zu finden. So weist die Laube an der Ecke eine grosse Tiefe auf. Die Wirkung ist die, dass gleich beim Eintreten in den Hof das Thema des Hauses – die Beziehung von Stützen, Balken, Boden und Wand – vorgestellt wird.

Dieses Thema wird mit der Anschaulichkeit eines Präparates vorgestellt, so dass man das Haus an der Mauer in gewisser Weise in die «ersten Hütten» einreihen kann, die die Architekten als Modelle ihres Denkens immer wieder beschäftigt haben. Dabei bringt der Entwurf die genannten Teile durch ihre Form in eine elementare Beziehung, in eine Beziehung andererseits, in der sie ihre Autonomie bewahren: Sie erscheinen wie die Teile eines Baukastens, die für eine Zeit zusammengestellt sind. Die schmalen Tafeln, mit denen die Wand verkleidet ist, weisen Rahmen auf, die sie als *Teile* charakterisieren. Sie reichen nur bis unter die Balken; zwischen diesen ist die Decke der Wohnungen mit schwarzem Eternit verkleidet. So entsteht der Eindruck, dass die vielen Tafeln auf dem Boden der Laube stehen wie ein Paravent: frei. (Die verglasten Türen sind gleich breit und haben Läden von der gleichen Form wie diese Tafeln.)

Man darf das Bild des Baukastens nicht als Ausdruck einer «anderen» Wirklichkeit verstehen. Ich habe das von der Architektur von Herzog & de Meuron schon einmal geschrieben: Die Wirklichkeit liegt nicht *hinter* dem Bild, das Bild ist selber die Wirklichkeit.⁵ Ich habe das Wort *Bild* gebraucht, weil die Formen dieser Architektur dazu neigen, den «Vertrag» von Signifikant und Signifikat zu kündigen, den das andere Wort meint: *Zeichen*: um zu *sein* ohne zu bedeuten, oder besser, ohne etwas *anderes* zu bedeuten als ihr Sein. Roland Barthes hat das die Angleichung von Signifikant und Signifikat genannt.⁶

Ein Mittel dazu ist es, die Zeichen zu korrodieren durch den Gebrauch, den man von ihnen macht. Das Betonhaus ist ein Beispiel dafür: Die Bedeutung der Zeichen kommt in Bewegung, ohne dass

sie Bewegung auf eine andere Bedeutung hin wäre.⁷ Was bleibt als Gewissheit, ist die Form. Und diese Form hat eine Wirkung, nicht eine Bedeutung.

Widersprechen im Haus an der Mauer nicht gerade die spindelförmigen Stützen dieser Aussage? Stützen, die in ihrer Form die Kräfte anschaulich machen? Sicher tun sie das, die Form hat aber auch die Wirkung, die Autonomie der Stützen auch *in* der genannten Beziehung zu wahren. Der Zweck ist *eine* Bedingung für die Form, nicht mehr. Jacques Herzog hat Stützen von dieser Form schon früher in einer Installation verwendet, um die Teile des Raumes und ihre Beziehung anschaulich zu machen, ohne dass sie getragen hätten: Boden, Raum, Decke. Diese Wirkung haben sie auch im neuen Haus.

An einer Stelle allerdings fällt die Architektur aus der Rolle (zugegeben, aus einer Rolle, die *ich* ihr zuweise), nämlich im dritten Stockwerk, wo die eisernen Balken eine Zeichenform haben, eine Form also, die statische Verhältnisse bedeutet. Es ist aufschlussreich, dass die Form von einem Vertreter der analogen Architektur stammt.

Andererseits haben die Teile des Hauses an der Mauer eine so genaue, klare Form, dass man nicht um das Wort Zeichen herumkommt, aber im Sinn des leeren Zeichens, wie es Roland Barthes für Japan, für das «Reich der Zeichen» bestimmt hat, wo nichts dem Nicht-Zeichen überlassen sei, «*mais (cela) ne veut rien dire, en quelque sorte, ne dit rien: il ne renvoie à aucun signifié, et surtout à aucun signifié dernier*».⁸ Das bedeutet die Befreiung des Zeichens aus den Händen der Ideologie, einer Ideologie, die die Form zu *ihrem* Zeichen erklärt, indem sie die Bewegung der Bedeutung an einem bestimmten Punkt anhält wie ein betrügerischer Croupier die Bewegung der Kugel. Aber vielleicht ist dieses Bild falsch: Die Vorstellung des leeren Zeichens besagt, dass es weder *rouge* noch *noir* gibt, auf die die Kugel fallen könnte.

Wenn es also nicht eine «natürliche» – von der Ideologie als «natürlich» erklärte – Bedeutung ist, die die Form bedingt, was ist es dann? Was ist dann der

Grund der Form? Die Form selber? Die Form, die keinen «höheren» Grund braucht als sich selber?

Um eine Antwort zu geben, ziehe ich die Dichtung bei, genauer, eine Äußerung von Paul Valéry über die dichterische Sprache, die ihre Form als Abweichung von der gewöhnlichen Sprache bestimmt; die gewöhnliche Sprache gibt den Massstab für die Abweichung, die bewirkt, dass die Form selber zu einer Mitteilung wird. (Die poetische Mitteilung ist die Mitteilung, die das Schwergewicht auf ihre eigene Form – ihren eigenen Signifikanten – legt.)⁹ So verhindert die dichterische Sprache, dass die Wörter mit dem Verstandenwerden verschwinden, wie es Paul Valéry für die praktische Sprache beschrieben hat: Die Form, «das heisst das Körperliche, Sinnliche der Wörter» überlebe das Verstandenwerden nicht; sie verwandle sich gewissermassen in Bedeutung.¹⁰

Sein Traum war die *poésie pure*. Er bedauert einmal, dass die Wörter – als Zeichen – auf etwas bezogen sind, anders als die Töne. – In der Architektur davon zu sprechen heisst, ein Minenfeld zu betreten. Die Minen sind allerdings gut zu erkennen – die Einwände gegen die Vorstellung einer *architektonischen poésie pure* liegen offen zutage – und zu entschärfen. Die architektonischen Formen sind an Zwecke gebunden, sicher, aber sie sind es nicht mehr als die Wörter, die den Zweck der Bedeutung haben, die im Wörterbuch steht. So nimmt angesichts des Hauses an der Mauer die Vorstellung konkrete Züge an, unter *poésie pure* könne man «eine Bemühung um die Wirkungen verstehen, die sich aus den Beziehungen der Worte oder besser aus den Beziehungen der Resonanzen der Worte ergeben».¹¹

Die Architektur von Herzog & de Meuron stellt sich in meinen Augen die Aufgabe, sich dem Verschwinden der Form in der Bedeutung (in der *letzten* Bedeutung, von der Roland Barthes spricht) entgegenzustellen. Sie tut es, indem sie sich auf ein paar einfache Dinge beschränkt, die sie vorweist wie ein Kind, das nur «das!» sagt.¹² Die Formen beziehen sich nicht auf andere Formen.

Sie sind matt, wie es Glas ist, das lange in einem Bach gelegen hat. Sie verschwinden nicht in dem, was wir durch klares Glas hindurch sehen. Mattheit meint eine Beschaffenheit, die das Körperliche der Dinge unterstreicht. Es ist eigenartig, dass die gläserne Türe zum Haus an der Mauer Streifen aufweist, die matt sind!

Durch ihre Beschaffenheit lassen die Formen die Struktur des Hauses hervortreten. Diese Struktur ist der eigentliche Gegenstand der Poesie: Sie bezeichnet ein Machen, machen aber heisst im Griechischen poiein.¹³

Betrachten wir auch den zweiten neuen Bau von Herzog & de Meuron durch diese Brille. Es handelt sich wie beim ersten um ein Haus in Basel, aber sein Ort ist ein ganz anderer, nämlich ein Quartier mit fünfgeschossiger Randbebauung, das im 20. Jahrhundert entstanden ist. Der Entwurf ersetzt einen «modernistischen» Bau, in dem eine Klichieranstalt untergebracht war (Schwitter; daher der Name des Hauses). Vorne – an der Kreuzung – ist er unmittelbar mit der Zeile der älteren Wohnhäuser verbunden, die er in die Allschwilerstrasse einführt. Hinten dagegen sind es offene, von Stützen und Böden gebildete Räume, die die Verbindung herstellen. Diese Räume sind auf zwei Stockwerken mit rund 2 m

hohen Wänden aus Holz unterteilt und sind zu vermieten: eine Art von Schrebergärten «en l'air».

Sind im ersten Wohnhaus alle Teile aus Holz, so sind sie im zweiten aus Beton (wenn man einmal absieht von den genannten Wänden). Dieses Material tritt in drei Formen auf: als Böden, die aussen in Erscheinung treten, als Stützen und als Tafeln, die zwischen die Stützen gesetzt sind. Auf der Strassenseite sind diese Tafeln schwärzlich gefärbt, auf der Hofseite hingegen grünlich, was ein Licht ergibt, das an einen Hof mit Bäumen erinnert.

Die Teile sind auch hier so geformt, dass sie «das!» sagen; die in der ganzen Breite der Fassade vorspringenden Platten der Böden sind nichts anderes als Platten, die Stützen sind nichts anderes als Stützen... Diese Beschränkung auf das Zeigen ist andererseits schwer zu ertragen. Man sucht nach einem Bild, das Erklärungen bietet, indem man beispielsweise den Raster, den diese Teile bilden, auf die Architektur der 50er Jahre bezieht, die in Basel durch das Realgymnasium von Hans Bernoulli, 1954–1956, vertreten wird. Ich denke aber, dass eine solche Referenz das Wesen des Schwitter-Hauses verfehlt; sie bietet Bedeutungen an, die in Wirklichkeit die Sicht auf seine Formen verdeckt.

Die Stützen laufen gleichmässig vom einen Ende der gebogenen Fassade zum anderen; nur das letzte Feld ist anders, schmaler. Sie heben sich hart von der dunklen Farbe der Tafeln ab. Das verstärkt den Eindruck, dass sie viele sind, aber auch, dass sie geringeres Gewicht haben als die Platten, die wenige sind. In der Tat erweist sich die Beziehung der Teile in diesem Haus als eine gestufte Beziehung und als eine Beziehung, die – wie in einem Stück von Shakespeare – auf einer niedrigeren Ebene wiederholt wird: Die Stirne der Platten, die den Teil eines Kreises beschreibt, wird in einem bestimmten Abstand von (verchromten?) Rohren begleitet, die das Geländer bilden. Diese Rohre «schweben», wie die Platten, weil sich die Stäbe der Verankerung nicht wesentlich von den anderen vertikalen Stäben unterscheiden.

Die Beziehung, welche die Teile auf der einen oder anderen Ebene verwirklichen, erweist sich als Thema des Entwurfes, das nicht an einen Zweck gebunden ist – und durch ihn legitimiert wird. Sie erweist sich – im Sinn von Paul Valéry – als Beziehung der Resonanzen der Teile, der Dinge. *Martin Steinmann*

Anmerkungen siehe Seite 68

1 3

Wohnhaus entlang der Scheidemauer im Hinterhof der Hebelstrasse, Basel / Immeuble d'habitat le long du mur de séparation dans une arrière-cour de la Hebelstrasse, Bâle / Residential house along the separating wall, in the back yard of the Hebelstrasse, project in Basel

1

Blick vom Hofeingang / Vue depuis l'entrée de la cour / View from the entrance to the back yard



1



2



3

Wohnhaus entlang einer Scheidemauer, Basel

Wettbewerb: 1984

Ausführung: 1987–1988, im Hinterhof der Hebelstrasse 11

Mitarbeit: Mario Meier

Das Wohnhaus ist geprägt durch seine Lage entlang einer Scheidemauer im parkähnlichen Hinterhof eines Stadtteils, dessen Strukturen ins 13. Jahrhundert zurückreichen. Die Fassade des länglichen Baukörpers ist in den beiden Untergeschossen mit massiven Eichenverkleidungen ausgestattet; darüber liegt – in der Art einer Aufstockung – ein drittes Geschoss mit Stahlkonstruktion und grossflächiger Verglasung.

2

Hoffassade / Façade sur la cour / Back elevation

3

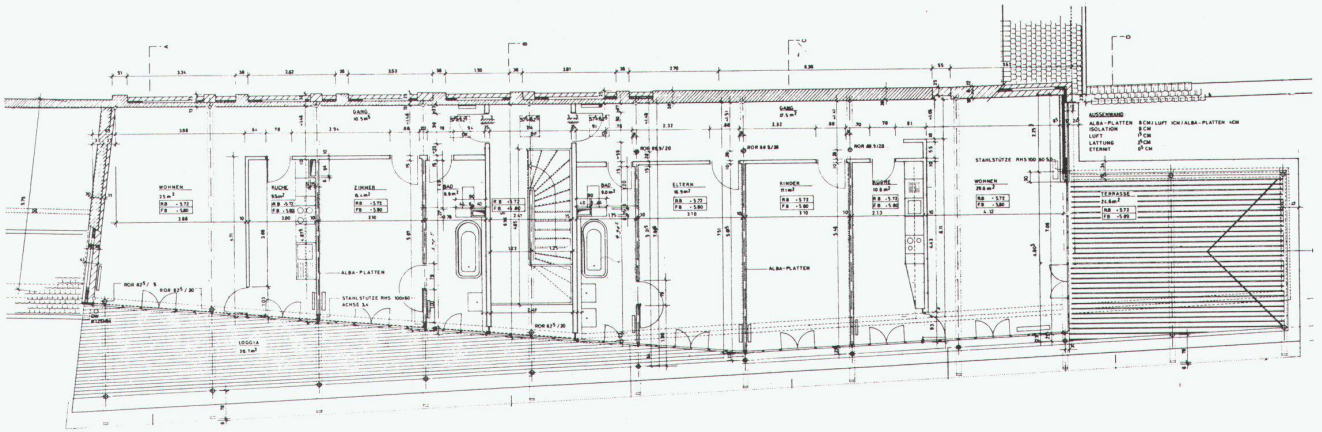
Situation / Situation / Site

4

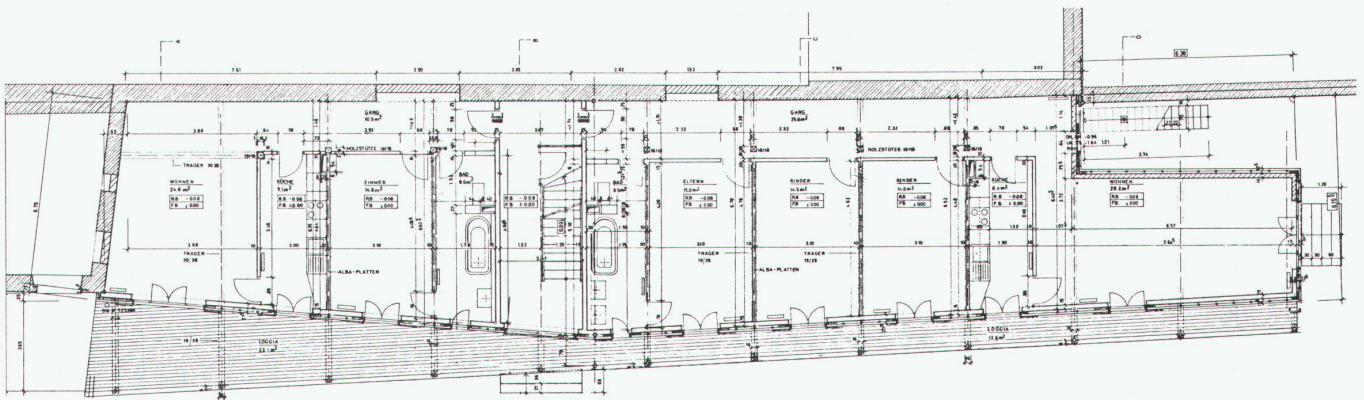
Ansicht von Süden / Vue du sud / View from the south



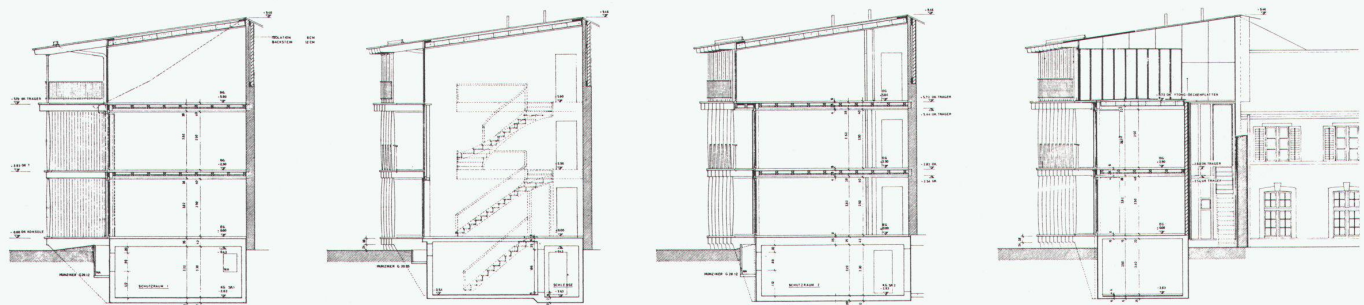
4



5



6



7

5 6 Dachgeschoss und Erdgeschoss / Etage attique et rez-de-chaussée / Attic and ground-floor

8 Loggia mit den vorgelagerten Spindelstützen / Loggia avec les appuis-fuseaux en avancée / Loggia with helical supports in front

7
Schnitte / Coupes / Sections



8



**Wohn- und Geschäftshaus
«Schwitter», Basel**

Wettbewerb: 1985

Ausführung: 1987–1988,

Allschwilerstrasse 90

Mitarbeit: Annette Gigon

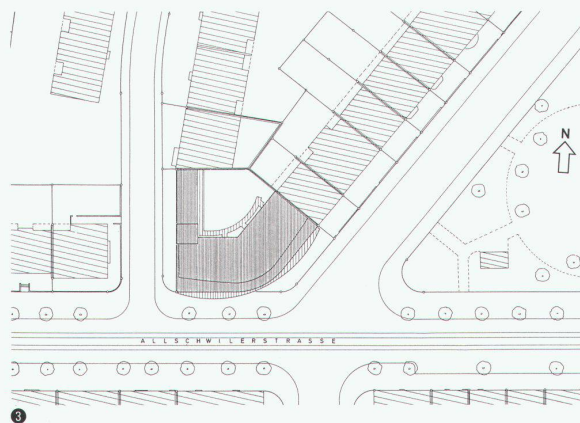
Die Krümmung der strassenseitigen Gebäudefassade wird überlagert durch die kreisförmig auskragenden Balkonscheiben (Interferenzwirkung). Das Zentrum dieser Kreisform liegt im Innern der Wohnanlage, wo stegartige Laubengänge die Wohnungen erschliessen und einen begrünten Innenhof umringen. Die Fassade ist ein Betonskelett mit eingelagerten gefärbten Betonplatten. Auf der Westseite bleibt dieses Skelett dort unverkleidet, wo eine Loggia den Innenhof gegen aussen abschliesst.

1-12

Wohn- und Geschäftshaus «Schwitter», Basel / Immeuble d'habitat et de commerce «Schwitter», Bâle / The "Schwitter" residential and commercial house, Basel

1-2

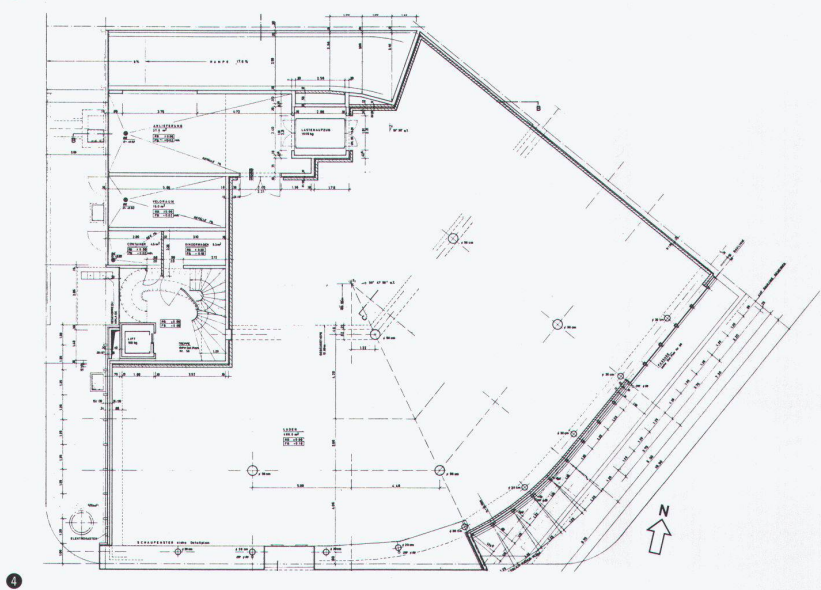
Ansichten von der Hauptstrasse / Vues de la rue principale / Views from the main street

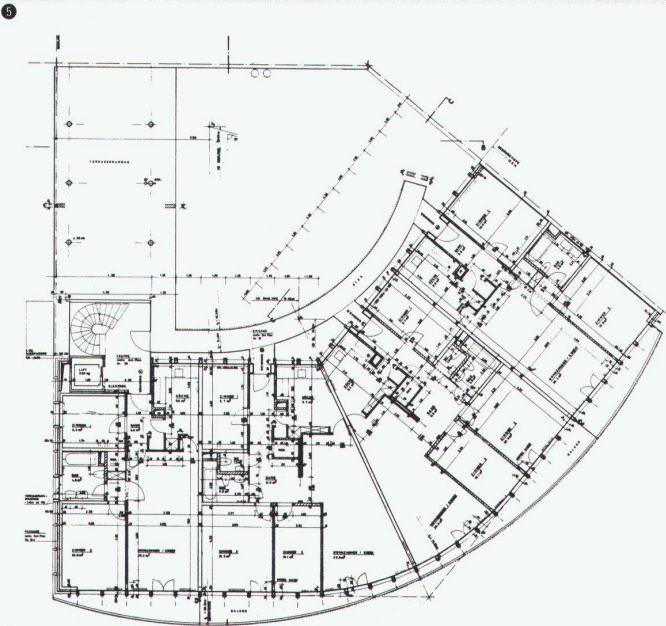
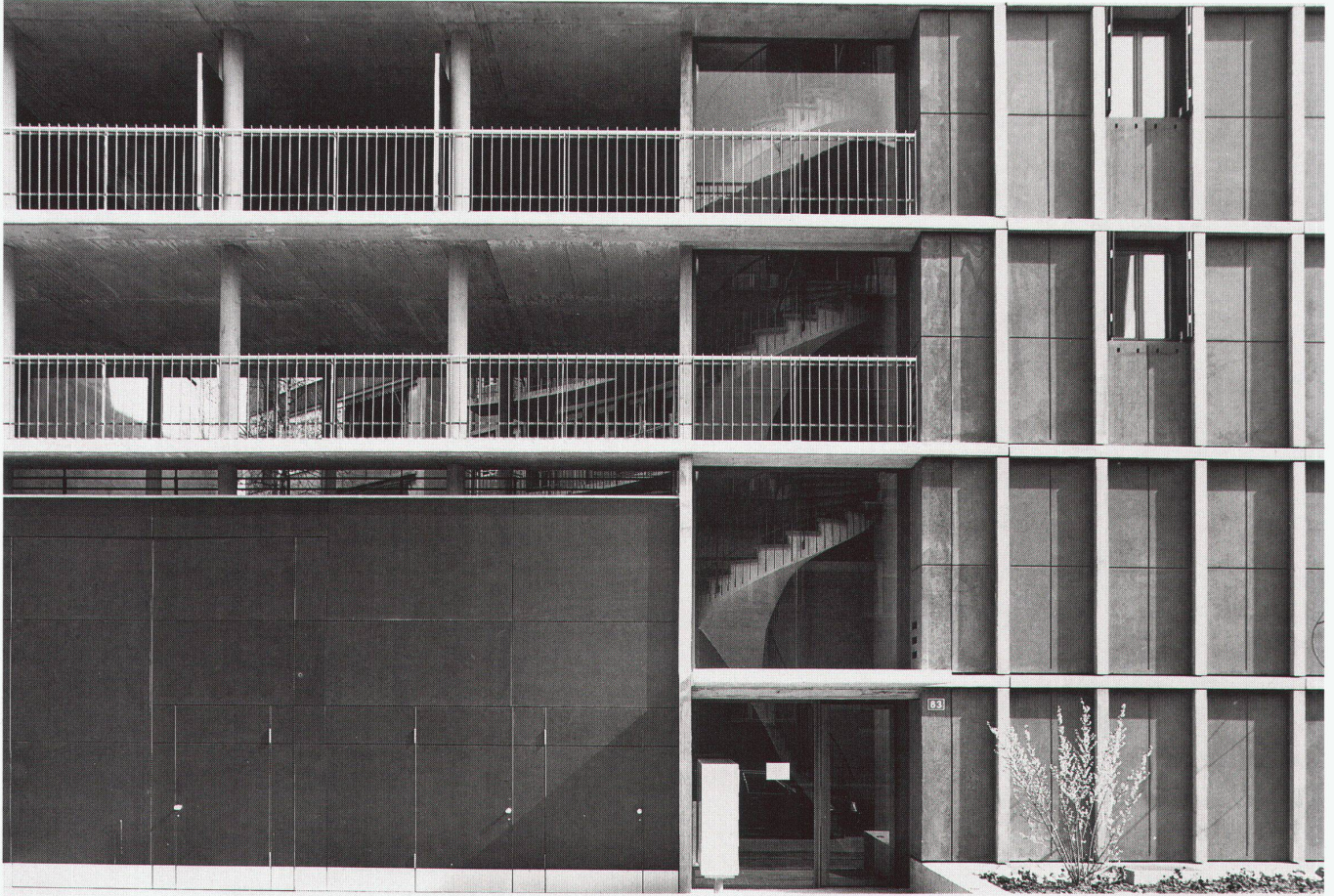




3
Situation / Situation / Site

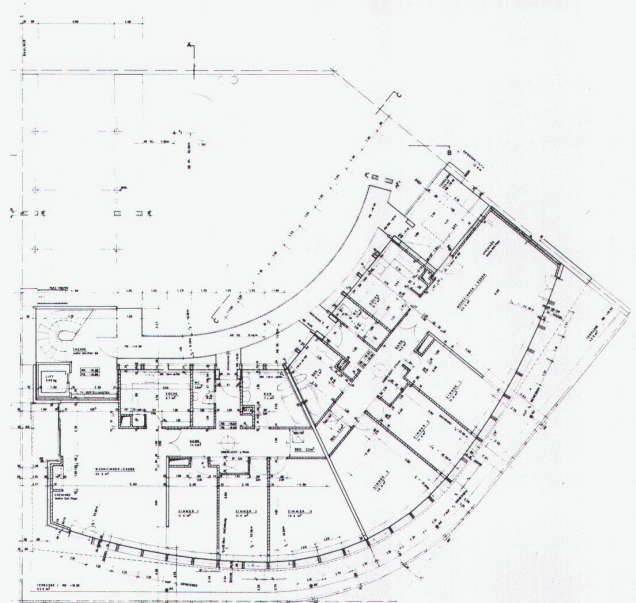
4
Erdgeschoss / Rez-de-chaussée / Ground-floor







6



8

5 6
Loggia an der Nebenstrasse, Strassen- und Hofseite /
Loggia vers la rue secondaire, côtés rue et cour / Loggia
at the bystreet, view from the street and the yard

7
1.-4. Obergeschoss / Etages 1 à 4 / 1st-4th floor

8
Dachgeschoss / Etage attique / Attic

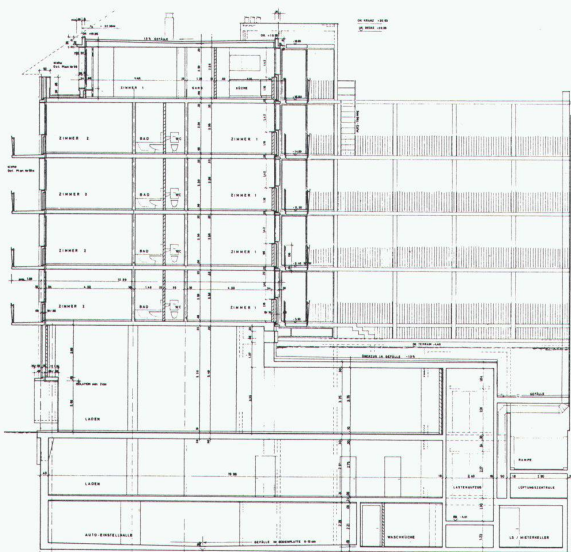


9 10

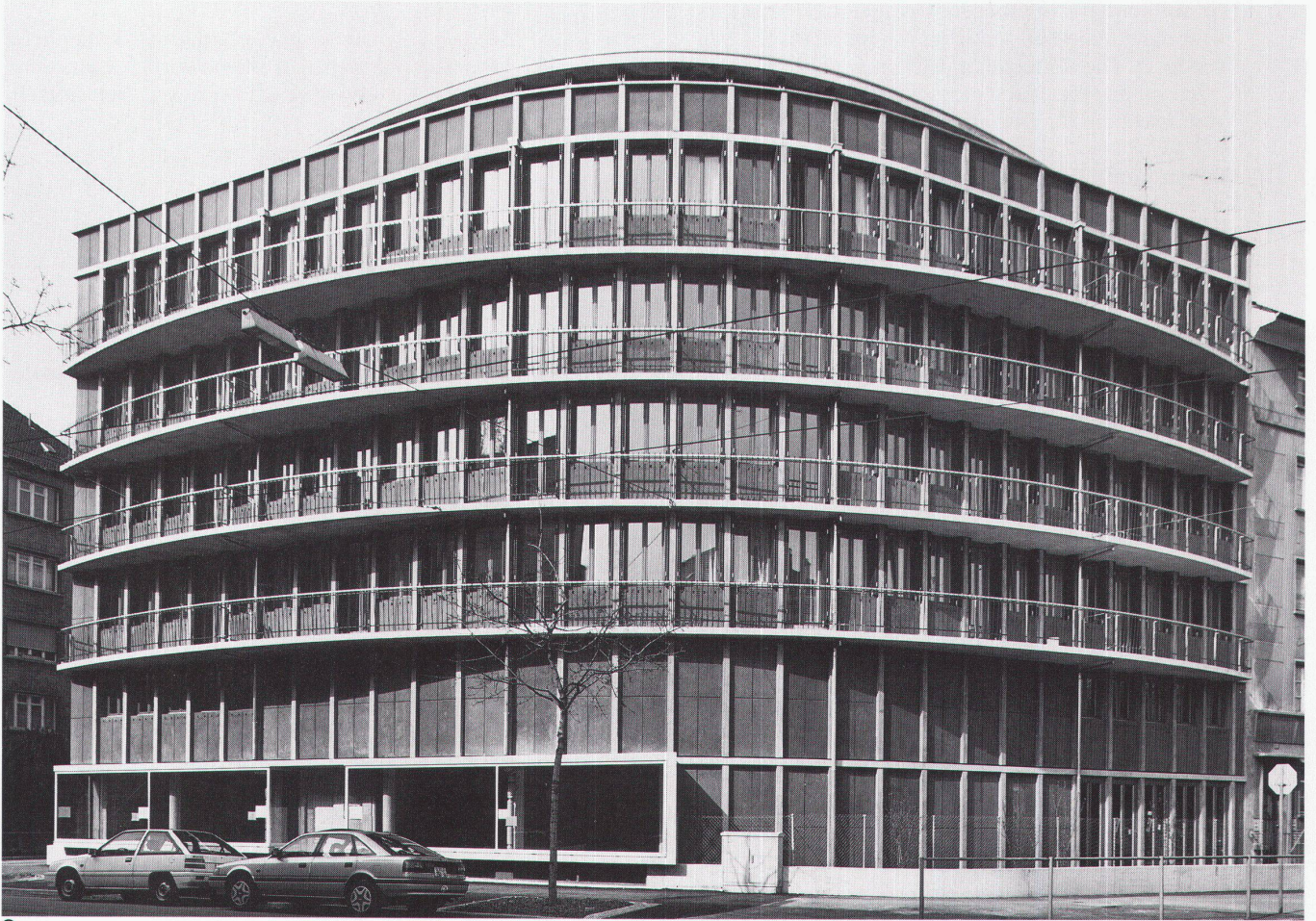
Innenhof mit Laubengang und Gesamtansicht der Strassenseite von Südosten / La cour intérieure avec coursive et vue d'ensemble côté rue depuis le sud-est / Interior courtyard with access gallery; general view of the street elevation from the south-east

11
Schnitt / Coupe / Section

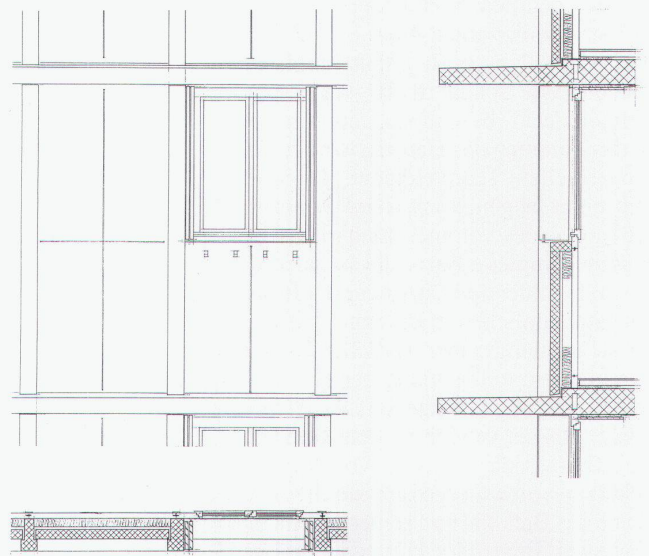
12
Detailpläne, Fassadenausschnitt / Plans de détail, une partie de la façade / Detail plans, detail of the façade



11
56



10



12

Fotos: Margeritha Krischanitz, Wien

Werk, Bauen+Wohnen 9/1989

la «dépense linguistique» la plus réduite possible.

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

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

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

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

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

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

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

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

Anmerkungen von Seite 46

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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