

Zeitschrift: Werk, Bauen + Wohnen
Herausgeber: Bund Schweizer Architekten
Band: 95 (2008)
Heft: 3: Archaismen = Archaïsmes = Archaisms

Artikel: Capolavori : Texte von Livio Vacchini
Autor: Vacchini, Livio
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-130773>

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: 16.03.2025

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

Capolavori

Texte von Livio Vacchini, übersetzt von Nott Caviezel

Im letzten Jahr ist Livio Vacchini gestorben (Nachruf in *wbw* 6 | 2007). Er hat uns Werke hinterlassen, deren Ernst und Strenge seine Art, Architektur zu denken und umzusetzen auf eindrückliche Weise belegen. Posthum ist in italienischer Sprache das kleine Büchlein mit dem Titel «Capolavori», Meisterwerke, erschienen, in dem Aufzeichnungen von Vacchini versammelt sind, die er eigentlich nicht für eine Publikation gedacht hatte. Es sind Betrachtungen, die er auf seinen Reisen, manchmal auch erst danach aus der Erinnerung notierte, Notate für seine Nächsten. Beschreibend und meditierend verdichtet Vacchini seine Beobachtungen und Empfindungen in eine konkrete Sprache, die aber auch poetische, zuweilen gar religiöse Züge trägt. Es ist deshalb nur folgerichtig, wenn in den Texten sein «Credo» aufscheint, und dennoch: Die *Capolavori* stellen keinen Katechismus dar, aber in gewissem Sinne ein Glaubensbekenntnis und gesprochenes Vermächtnis des bedeutenden Architekten.

Von den 12 veröffentlichten Texten publizieren wir in diesem Heft erstmals fünf in deutscher Übersetzung, begleitet von Fotografien aus der persönlichen Sammlung Vacchini: Vier Meisterwerke und Überlegungen, die der Architekt über sein eigenes Schaffen gemacht hat, Betrachtungen, die wie seine gebauten Werke bezeugen, wie sehr er dem wenigen Grundsätzlichen zugetan war, aus dem alles Neue hervorgeht. Der Respekt vor dem, was andere seit Urzeiten geschaffen haben, wird zur Obsession, dieses anders und doch in gleicher Weise zu erneuern. Das Streben nach Perfektion und Wahrhaftigkeit ist dabei der gemeinsame Nenner, der die Meisterwerke ausmacht.

Nott Caviezel

Livio Vacchini est décédé l'année dernière (chronique nécrologique dans *wbw* 6 | 2007) en laissant derrière lui des œuvres qui attestent du sérieux et de la rigueur de sa conception architecturale. De manière posthume est paru, en langue italienne, le petit livre intitulé «Capolavori», Chefs-d'œuvre, qui réunit des notes que Vacchini ne destinait au fond pas à une publication. Il s'agit de réflexions notées lors de voyages, mais parfois aussi seulement de mémoire à posteriori, des notations destinées à ses proches. Par la description et la méditation, Vacchini donne de l'épaisseur à ses observations. Sa langue est concrète, mais a aussi des traits poétiques, parfois presque religieux. Il est donc logique que les textes laissent transparaître son «credo». Et pourtant, les *capolavori* ne représentent pas un catéchisme, mais sont, d'une certaine manière, une profession de foi et un testament écrit de l'architecte.

Dans ce numéro, nous publions, pour la première fois en allemand, cinq des douze textes parus avec des photographies provenant de la collection personnelle de Vacchini: quatre chefs-d'œuvre et réflexions que l'architecte a fait sur son propre travail de création. Ses considérations comme ses œuvres construites attestent de son attachement à quelques aspects fondamentaux desquels procède toute nouveauté. Chez lui, le respect des créations produites depuis des temps immémoriaux à pour corollaire l'obsession de les renouveler différemment et pourtant de manière similaire. La quête de perfection et d'authenticité est ici un dénominateur commun, c'est elle qui détermine les chefs-d'œuvre.

Livio Vacchini died last year (obituary in *wbw* 6 | 2007). He has left us works with a seriousness and severity that provide most impressive evidence of his way of thinking about architecture and its making. The small book titled *Capolavori* (masterpieces) appeared posthumously in Italian. It compiles notes made by Vacchini that he in fact never intended for publication. These are observations he made on his travels, in some cases they were made later from memory, notations for those close to him. In a descriptive and meditative way Vacchini condenses his observations and sensibilities in a concrete language that has poetic and at times even religious traits. It is therefore only logical when in his texts his «creed» appears and nevertheless: *Capolavori* is not a catechism but in a certain sense a profession of faith and a spoken legacy of this important architect.

Of the twelve published texts we are publishing five in this issue in a German translation, accompanied by photographs from Vacchini's personal collection: four masterpieces and a reflection that the architect made on his own creative work; observations, which, like his built works, testify how closely tied he was to the few essentials from which everything new emerges. The respect for what others have created since ancient times becomes an obsession to renew this differently and yet in the same way. The striving for perfection and truthfulness is the common denominator that constitutes these masterpieces.

Stonehenge

In Stonehenge wurde vor fünftausend Jahren die Architektur geboren. Nach dem Setzen des ersten Architravs entstand eine Form menschlicher Erkenntnis, deren wahres Wesen die Gestaltung des Lichts war.

In Stonehenge erstarrt der Augenblick, und die Rührung wächst, während vor uns nach und nach mit gewaltiger Kraft die drei grundlegenden Modalitäten des Bauens erscheinen: Die Erdkruste verändert sich, sie bäumt sich auf, sie schliesst sich zum Himmel.

In Stonehenge geschieht die Verwandlung des natürlichen Geländes in ungewohnter und, soviel ich weiss, in einzigartiger und aussergewöhnlicher Weise. Man wollte keinen waagrechten Grund; der Sockel ist eigentlich eine riesige geneigte, von konzentrischen Kreisen durchfurchte Fläche.

Dies bewirkt, dass das Werk nicht wie auf einem Plateau dargereicht erscheint, das es von der natürlichen Umgebung isoliert, sondern eher als künstliche Verlängerung des Geländeverlaufs. Dieser Kunstgriff lässt den Komplex wie einen Grundriss lesen, ein wenig, wie dies bei gewissen Bühnen der Fall ist, die anstatt horizontale eigentlich geneigte Flächen sind. Keine geringe Erfindung. Wer sich auf dieser Fläche befindet, ist auf der Bühne: Der Mensch wird zum Darsteller.

Wäre der Stylobat im Verhältnis zum Verlauf des ihn umgebenden Terrains als Waagrechte gebaut worden, so hätte man es als notwendig empfunden – allenfalls in einzelnen Teilen – architektonische Elemente aufzurichten, die in ihrer Geometrie mit genaueren und bestimmteren Profilen perfekt gehauen gewesen wären. Als glatte Horizontale hätte der Unterbau eine sorgfältige Bestimmung der vertikalen Elemente erfordert und im Sinne der formalen Einheit eine analoge Behandlung aller Bestandteile des Bauwerks verlangt.

Der Architekt des Neolithikum, unser erster Architekt, wollte aber die ganze Kraft des Monolithischen. Er wollte die Einheit des Werks, ohne den Ausdruck der Mühen zu tarnen, die mit dem «Entwurzeln» der Monolithe und ihrem Transport von weit her verbunden waren. Unser erster Architekt wollte die nie erreichte Ausdrucksstärke des natürlichen Monolithen nicht verlieren, wie die Vielfalt des Rhythmus' und des Lichts, die Schönheit des rohen Materials, den von Monolith zu Monolith wie von Baum zu Baum geworfenen Schatten.

Der Trilith erscheint hier in seiner ursprünglichen Expressivität, mit seinen enormen Pfeilern und den mächtigen, kraftvollen Stützen. In eine Säule verwandelt, hat sich hier die Mauer schliesslich zum Licht geöffnet. Man glaubt es kaum, dass seit der Erfindung, die das Licht einfängt, erst fünftausend Jahre vergangen sind.

Genauerer Hinsehen offenbart mir weitere Überraschungen. In diesen wenigen ausgerichteten Steinen finde ich alles, was meinen Beruf betrifft: die Zeichnung; die Zahl; die Struktur als Evidenz, Licht, Form

und Raum; es gibt hier den Typ, das Öffentliche, das Private; die Präzision; die konstruktive Wahrheit; die Ethik; die Technik; die Ordnung ... alles ist da.

Der Ort, an dem ich mich befinde, ist Ausdruck des Gedankens, der im Ursprung dieses Werks liegt: der Gedanke, Struktur zu sein. Die Architektur ist der Gedanke und der Gedanke ist die logische Struktur, eigentlich Konstruktion. So scheint mir, dass zwischen der Architektur der Gedanken und der gebauten Architektur kein Unterschied besteht.

In der Architektur herrscht ein einfaches Verhältnis zwischen Form und Konstruktion. Deshalb ist die Wahl des statischen Systems von erster Bedeutung. Dagegen wird die Technik oder die Art, das ausgewählte konstruktive System zu realisieren, nur selten in die Wertschätzung des Monuments einfließen. Dennoch: Es gibt kein Meisterwerk, bei dem nicht die Intelligenz der Anstrengung etwas schuldet.

In Stonehenge waren die Wahl des Systems mit Trilithen und der Entschluss, grosse Steine von weit her zu bringen, bestimmend. Die Art und Weise des Transports und wie man die Steine aufstellte, beeinflusste die Qualität des Werks nicht.

Warum also diese Steine Hunderte Kilometer transportieren? Stellen wir uns vor, dass Stonehenge gleich im Steinbruch, wo das Material gebrochen wurde, erstellt worden wäre: Die Kunstfertigkeit wäre kaum wahrzunehmen, es würden der Zauber und die wunderbare Erscheinung des Monuments fehlen; die Geste wäre begrenzt, es bliebe die Technik, der praktische Sinn überträte den geistigen. Stellen wir uns umgekehrt Stonehenge mitten in der Sahara vor: Nach einem Transport der Steine über mehrere Tausend Kilometer wäre die Wirkung eines solchen Aufwands nicht mehr zu übertreffen. Das Monument würde den höchsten Grad an Abstraktion und Spiritualität erreichen.

Während ich sinniere, gleitet mein Blick von den senkrechten Monolithen zu den waagrechten. Zwischen dem, was trägt und dem, was getragen wird, erfüllt sich ein Verhältnis. Das ist Bauen.

Die Architektur ist unnützer als man gemeinhin meint. Ihr einziger unverzichtbarer praktischer Zweck ist, ein Dach zu tragen. Wenn nun, wie in Stonehenge, dieser einzige und grundlegende praktische Nutzen fehlt, so stellt das Monument stolz seine ganze Bedeutung zur Schau. Deshalb, weil die Zeit ihre zerstörerische Kraft geltend gemacht hat, und wir uns nicht mehr an die ursprüngliche Bestimmung des Bauwerks erinnern, behauptet sich das Monument und überdauert.

Um seine Zeitlosigkeit zu beweisen, braucht das Monument seine Zeit. Anstatt ihm den Untergang zu bringen, gewährt ihm die Zeit verlängertes Leben, damit es, von seinen Funktionen befreit, sich immer neuen Interpretationen öffne.

Gerade deshalb offenbart sich in Stonehenge der Architekt als Mensch des Gedankens, als jener, der einen Gedanken bauen kann, weil sein eigenes Denken Bauen



ist, als einer der erklären kann, warum eine Sache so und nicht anders gemacht ist. Es ist nicht das angehäuften und definitive Wissen, welches das Denken des Architekten nährt, der weder das, was er bereits weiss, noch das, was er noch gerne wüsste, wirklich beherrscht. Der Architekt baut kontinuierlich an seinen Gedanken. Diese Art Verstand impliziert viel Unwissen, welches die Arbeit erst möglich macht, unsere Arbeit und jene derer, die nach uns kommen werden.

Architektur ist also ihre Geschichte, und in Stonehenge beginnt sie. Aber was ist denn ein Meisterwerk? Das, was alle grossen Werke nach Stonehenge verkörpern wollten: eine zunehmende Näherung an die Perfektion, eine Näherung, welche die Möglichkeit offen lässt, Unwissenheit durch folgende Meisterwerke zu tilgen.

Der Parthenon

Die Akropolis. Man erreicht sie über die grosse Treppe, die durch die Propyläen hinauf führt. Eine Säulenfront gegen aussen, eine gegen innen, und dazwischen ein gedeckter Raum, der beiden gehört. Ein Januskopf. Zu Seiten der sehr steilen Treppe Bauten, die riesig scheinen und nicht symmetrisch, sondern gemäss ihrem Gewicht angeordnet sind. Sie spielen ein «fortissimo». Dann überschreitet der Fuss die Schwelle zum heiligen Bezirk und damit hin zur Stille. Die Achse des Zugangsbauwerkes bezieht sich auf keines der dahinterliegenden Gebäude, die wie regungslose Gestalten auf einer metaphysischen Bühne auftauchen. Unter ihnen der prächtige Parthenon. Er ist etwas schräg gesetzt, wie es sich für einen öffentlichen, richtungslosen Bau geziemt, bei dem keine seiner Achsen bevorzugt werden darf.

Jetzt begreife ich, warum für den Bau dieses Meisterwerks die höchste Stelle eines Felsens gewählt wurde: Der Zugang zum heiligen Raum ist nur von einem Punkt aus möglich. Dies erlaubt eine genaue und be-

rechnete Inszenierung, in der die Wegstrecken wirken, ohne sie vorweg zu zeichnen, in der man einzig vom Anblick der Gebäude und ihren volumetrischen Beziehungen geleitet wird. – Das Ganze liegt ausserhalb der realen Welt.

Während ich den Parthenon betrachte, denke ich an Stonehenge. Welch einen Weg hat sein Trilith doch in nur 2500 Jahren zurückgelegt, von England bis nach Griechenland. Elegant, raffiniert und kultiviert ist er geworden. Man sagt mir auch, dass er seinerzeit geschminkt war, aber vielleicht sind es nur Lästermäuler, die solches behaupten. Ich sage mir, dass der Parthenon gerade weil seine Schminke verblichen ist heute noch so präsent ist. Eines können wir uns gewiss sein: Nie hätte man den Sockel bemalt.

Der Trilith: der Sockel, die Säulen, der Architrav. Der Sockel bzw. der Stylobat, auf dem der Bau steht, ist auf das Nötigste reduziert. Seine obere Begrenzung trifft auf den Fuss der Säulen. Rundherum ist das Gelände in seinem natürlichen Zustand belassen. Dennoch sieht man gut, dass der Sockel zur Erde gehört. An gewissen Stellen sind seine Stufen sogar in denn Fels gehauen. Welche Frechheit! Der Sockel ist keine Zugangstreppe zum Portikus, seine Stufen sind nicht für den menschlichen Schritt gedacht, sondern ganz und gar in Funktion des heiligen Raums.

Auf dem Stylobat die dorischen Säulen, mit denselben Kanneluren wie diejenigen in Sakkara. Sie scheinen dazu da, Licht und Schatten ausgeglichen über die Säule zu verteilen, und bewirken damit, dass diese als Monolithe erscheinen. Ein Kunstgriff, da wir doch wissen, dass die Säulenschäfte aus einzelnen Trommeln gefügt sind.

Dann der Architrav, der zum Himmel abschliessen sollte. In ihm erkennt man die Horizontale und das Gewicht. Er ist in den Rhythmen und seinen Proportionen genau und löst gar eines der kompliziertesten Probleme der Architektur: das Problem der Eckgestaltung.

Unerwarteterweise sieht er sich mit Metopen und Triglyphen versehen, welche das Traufgesims und die Balken des Dachs tragen, ein einfacher skulpturaler Schmuck. Warum diese unnütze Zutat am Gebälk? Warum diese aus konstruktiver Sicht überflüssige Zugabe? Weshalb ein Giebel, der mit seiner Ausrichtung dem eigentlich korrekten Wesen des nicht orientierten öffentlichen Gebäudes zuwider läuft? Warum sich der überecken Ansicht widersetzen, die auf der Akropolis vorherrscht? Für eine Antwort auf diese legitimen Fragen mussten abermals 2500 Jahre vergehen, bis zu Mies' Nationalgalerie in Berlin. Die Widersprüche des Parthenons neu interpretierend gelang es Mies, Architrav, Decke und Dach als richtungsloses Ganzes zu gestalten.

Manchmal scheinen Meisterwerke mit dem einzigen Zweck zu überdauern, aus ihren eigenen Widersprüchen heraus neue Interpretationen auszulösen. So sehr, dass wir den Drang verspüren, das Ungelöste, an das sie uns erinnern, mit unseren Fähigkeiten nochmals anzugehen.



Jede neue Beobachtung an einem alten Monument bringt ein neues Werk hervor. Nur so werden die schönen Dinge weiterhin erfreulich sich erneuern. Die Geschichte ist wie ein verzweigter Baum gemeinsamer Erfahrungen, in dem jedes Meisterwerk die folgenden erleuchtet. Jedes Werk ist deshalb gleichermassen ein neues Ereignis und die Lösung eines alten Problems. Die Architektur ist die Geschichte vieler Fragen.

Die Kirche Sant'Ivo in Rom

Zehn Jahre nach dem Tod Sinans wird Borromini geboren. Wenn ich an Sant'Ivo denke, erscheint mir die Kirche stets als definitive und endgültige Antwort auf die Fragen, die zuerst in der Hagia Sophia und dann im folgenden Werk Sinans offen blieben.

Die Gebäude des türkischen Architekten basieren auf dem Quadrat. Im Zentrum erhebt sich die grosse Kuppel, die von vier Halbkuppeln begleitet wird. In den vier Ecken ebenso viele unbestimmte Resträume, weil sich alles um die Zahlen eins und zwei dreht, um eine numerische Reihe. Das diffuse Licht dringt in direkter Art in den Raum. Von aussen ist der Bau nur in seinem oberen Abschluss, der Kuppel, wirklich lesbar.

Betritt man Sant'Ivo, überrascht einen eine ganz andere Wahrnehmung. Hier ist ein einziger Raum, die Eins beherrscht den Bau. Es gibt nichts Überflüssiges, es gibt keine Ecken. Die Grundfigur ist das Dreieck. Im Zentrum die sechseckige Kuppel mit ihren drei halbkuppelartigen Fächern und Gräten. Die Wahl der Zahl drei ist die grundlegende Voraussetzung, um hier die Eins und die Einheit auszudrücken, und wenn es wie Borromini meisterhaft gelingt, die drei Halbkugeln und die drei Gräte zu einer zentralen Struktur zu verschmelzen, so nähert man sich der Perfektion, die ohne gleichen Bewunderung auslöst.

Zentral zum Raum hin, wo die Kuppel ansetzt, sind als Teil der Struktur die Fenster eingelassen. Das nicht diffuse Licht ist ein auf die Struktur gerichtetes Licht und erst in zweiter Linie ein den ganzen Raum ausleuchtendes. Der untere Teil der Kirche bleibt im Halbdunkel und erhält nur seitlich indirektes Licht. Gleitet der Blick von oben nach unten, zeigt sich ein zunehmend gedrosseltes Licht, wie wenn die strahlende Kraft vom göttlichen Himmel zur Erde des Menschen herunter zunehmend schwächer würde.

Was für eine Präzision! Was für eine Pracht! Welche Meisterschaft im Umgang mit jedem Mass, mit dem Massstab und dem Licht! Die Kontinuität des Raums ist unübertrefflich. Es ist, als ob der Hohlraum, dort wo

die Struktur seine Starre aufweicht, sich explosionsartig ausdehnen würde. Obwohl die Kuppel aus einem Sechseck heraus entwickelt ist, besteht sie nicht aus sechs gleichen Teilen, sondern aus drei grösseren und drei kleineren. Als Euphorie von konkaven und konvexen Linien, Vor- und Rücksprüngen führen sie das Licht im richtigen Rhythmus zum Boden.

Von aussen ist der Körper des Baus – zum ersten Mal in der Architekturgeschichte – als positive Form des Innenraums lesbar. Die Aussenfassade wird so zum Negativ der inneren, deren Eigenschaften beibehalten werden. Das Äussere und das Innere werden derart zum unauflösbaren Ganzen. Die tragende Struktur schliesslich zeigt sich als wellender Schwung, der den ganzen Kontext der Stadt mit ungewohnten Perspektiven wie ein Strudel in Bewegung zu setzen scheint. – Ein lästerlicher Vergleich: Immer wenn ich einen Peperone aufschneide und betrachte, wie sein Inneres dem Verlauf des Äusseren folgt, muss ich schmunzelnd an das Meisterwerk Borrominis denken.

Die Strenge und synthetische Intelligenz von Sant'Ivo machen die Kirche zum modernen und heutigen Bau, weil er im Einklang mit unseren Obsessionen steht: dem Wunsch, den Dingen soweit es uns gestattet ist auf den Grund zu gehen, dem Wunsch, uns in den Anfängen menschlichen Denkens wiederzufinden, neue Interpretationen zu nähren, die jenseits aller Vorurteile und Gewohnheiten zu den Ursprüngen zurückführen – dem Wunsch, das Wesentliche in synthetischer Weise auszudrücken, als ob unser Werk der Schaffung einer neuen Natur gleich käme. Sant'Ivo ist dies alles: Durst nach der Einfachheit. Borromini hat die Architektur nicht mittels der Form erneuert, er tat es indem er die Grenzen des Bewusstseins erforschte und erweiterte.



Die Neue Nationalgalerie in Berlin

Eine Basis, ein Schatten, ein Gebälk: ein Frontalangriff auf den Parthenon. – Der Stylobat aus Marmor, der ganze Rest aus Stahl. Schwarz. Der Sockel ist riesig und nimmt die Vorgaben der Säulen nicht auf. Er ist ein Platz und gehört zur Stadt. Es ist der Grundriss der Stadt, der hier verändert wird, und nicht die Erdkruste. Ganz Berlin ist virtuell einbezogen, und es gibt hier nicht nur einen einzigen Eingang wie am Parthenon.

Acht Säulen tragen das Dach, zwei auf jeder Seite des Quadrats. Und: Sie sind gezeichnet und entworfen und bestehen nicht aus industriellen Doppel-T-Profilen. Sie sind eigens für den Bau gewalzt worden, entsprechen also nicht einem Standardprodukt wie diejenigen am Haus Farnsworth. Es ist das Licht, das sie modelliert, nicht die Statik. Sie tragen das Dach, sie sind geschmiedet, eine kraftvolle Enthasis.

In diesem letzten Werk Mies van der Rohes folgt die Technik dem Gedanken und nicht umgekehrt, denn seit Beginn des industriellen Zeitalters haben gusseiserne Säulen glauben lassen, dass jedwelche Form erlaubt sei, auch wenn sie nicht authentisch ist. Damals entstand der Kitsch, der noch heute die modische Architektur beherrscht. Mies erkannte die Gefahren, widersetzte sich seiner eigenen Philosophie und zeigte den Weg zum metageschichtlich Wesentlichen. Er klärte die Verhältnisse zwischen Architektur, Ingenieurwesen und standardisierter Produktion. Er erneuerte das Verhältnis, das unsere Arbeit mit der Geschichte pflegen muss.

Zum Beispiel ist es so, dass die Kanneluren der Säulen der Neuen Nationalgalerie in Berlin derselben Logik folgen wie diejenigen des Parthenons, von Luxor und Sakkara. Nur dass es hier lediglich vier Kanneluren gibt, entsprechend den vier Fronten des Gebäudes. Vier, das Minimum. Die Zahl der Vertiefungen steht nicht mit der Säule selbst in Beziehung, sondern mit deren An-

zahl. In Berlin sind die Säulen fest und stark, weil es wenige sind und ihre Kapitelle nur eine Fuge, ein Schatten im Schatten. Warum nicht eine einzige, wo dies doch technisch machbar gewesen wäre? Weil eine einzige in der Achse stünde, und in der Achse könnte dann keine Türe sein, kein Eingang, kein Zugang zum Portikus.

Wie beim Parthenon: die gerade Zahl an der milderer Seite, wo der Zugang ist, und die ungerade an der «unzugänglichen» Hauptseite. Das Gebälk ist ein Unikum: Sturz, Decke, Dach. Im Sturz lösen sich Metopen, Triglyphen, Eierstab und Simse auf. Für immer verschwinden Tympanon und die Vorstellung, dass die Skulptur von der Architektur Besitz ergreifen könnte. Es ist die Synthese, auf die man 2500 Jahre gewartet hat. Es gibt keine einzige Ecksäule, die Struktur kreist, das Gebäude hat keine Ausrichtung, es ist öffentlich. Borromini wäre einverstanden.

Der Bau ist nur Struktur, es wird nicht gefüllt. Die Glasfronten sind stark zurückversetzt, wie wenn sie gar nicht da wären. Um das Gebäude anhand seines Negativs, seiner Leere lesbar zu machen, ist die Struktur schwarz. Die Fensterrahmen sind schwarz, wie der Schatten der Säulenhalle. Die Verwendung natürlicher Materialien beherrscht den Bau.

Das Meisterwerk will nicht verunreinigt sein, es will nichts Zusätzliches, es sucht die Wahrheit, Reinheit. Bei einem Meisterwerk konnte man nichts Anderes tun als getan wurde; weil das Meisterwerk die Funktionen verachtet, weil es vom «Weniger» geprägt ist und diese Haltung immer versucht, die Komplexität in Schranken zu weisen und sie zu beherrschen. Hier gehört die Schönheit dem Werk und nicht demjenigen, der sie betrachtet.



Machen und Wissen

Gewöhnlich ist die zu erfüllende Aufgabe banal. Beim Arbeiten wird die Banalität der Pflicht bald einmal überwunden, und sie verwandelt sich in eine Notwendigkeit geistiger Art: die Notwendigkeit, einen Gedanken zu entwickeln.

Entwerfen heisst, sich dem Genuss hinzugeben, am Gefüge der Gedanken zu arbeiten. Am Anfang und während der Arbeit ist es das Bewusstsein um das eigene Unvermögen, das diesen Prozess in Gang setzt. Es ist das Bedürfnis, sich von dieser Enttäuschung zu befreien, das uns vorankommen oder zumindest fortfahren lässt. Am Anfang steht das Nicht-Wissen, und diesem widerstehend wollen wir wissen. Die Lust entsteht, wenn man sich befreit fühlt. Aber die Befreiung stellt sich nicht sofort ein, denn es braucht viel Geduld, und die Zeit, die man mit einem schlechten Projekt verbringt, ist lang. Zu einem guten Resultat gelangt man aber nur über ein schlechtes Projekt. Dieses bringt uns weiter. Oft kann man sich eines schlechten Projektes nur entledigen, indem man es realisiert. Der Irrtum führt zur Wahrheit. Man könnte aber auch sagen, dass es die Wahrheit ist, die uns von den Fehlern Abstand gewinnen lässt.

Arbeiten bedeutet, mit Hartnäckigkeit ein perfektes Bild zu verfolgen; eine Recherche, die ohne Begeisterung und Besessenheit nicht möglich ist. Die Obsession verhindert, dass wir uns mit unwichtigen Dingen beschäftigen. Wir müssen von der Idee ausgehen, dass jede auch noch so begrenzte Handlung eine Erfindung sein muss. Entwerfen heisst Berechnen. Die Form ist nur das Resultat dieses Rechnens. Aber es gibt nicht nur eine Berechnung, und wenn dem nachträglichen Blick die Rechnung falsch erscheint, so mache ich sie nochmals. Es gibt keine Rechnung, die wahrer ist als die andere, es gibt nur eine nützlichere. Wir tun alles im Hinblick auf das Resultat.

Alles, was ich weiss, stammt aus meiner Arbeit, und ich weiss nur, was ich auch machen kann. Nur das Machen nährt meine Gewissheit. Vom Wissen halte ich wenig; es ist die Erkenntnis, die ich schätze, denn diese beschreibt meine Fähigkeiten. Ich liebe nicht das Viele, ich erstrebe das Wenige. Es gefällt mir, nachzudenken, einen Gedanken an den anderen zu fügen, daran zu glauben, dass eine Idee nur das Versprechen für eine andere ist. Es gefällt mir, das Irrationale auf ein Minimum zu reduzieren, das Rationale an seine äussersten Grenzen zu führen. Meine Welt ist logisch, verständlich und übertragbar. Es gefällt mir, darüber zu sprechen, im Wissen, wie gefährlich es ist, ein gutes Projekt dem

Urteil der Ahnungslosen auszusetzen. Das Machen entsteht im Umfeld zweier Elemente: des Credos oder des unverrückbaren Dogmas und der Theorie oder der Regel und Berechnung.

Das Credo ist an die Persönlichkeit des Einzelnen gebunden, während die Theorie mit dem Projekt verknüpft ist, und jedes Projekt besitzt seine Regel. Es ist die Theorie, die ein Werk aus der Belanglosigkeit hervorhebt. Das praktische Resultat ist nie kalkulierbar, aber nur dieses ermöglicht, die Theorie präzisierend und erweiternd zu korrigieren. Die Wahrheit kann man nicht im Voraus kennen. Sie muss erworben werden und macht vielleicht deshalb den Anschein einer objektiven Wahrheit.

Ohne Regel, ohne Theorie ist unser Geist unfähig zu bauen, auf unterschiedliche Weise auf verschiedenartige Situationen zu reagieren, den Zufall zu nutzen. Es ist die Theorie, die uns erlaubt, die Verhältnisse zwischen scheinbar unterschiedlichen Elementen und die Unterschiede zwischen scheinbar identischen Elementen herauszufinden. Im Gegensatz zur Theorie verleiht das Credo einem Werk keine grössere oder mindere Bedeutung. Es ist eher die Basis, auf der sich der Aufbau der Gedanken vollzieht. Das Credo an sich verleiht dem Werk noch keine Qualität, obwohl die Theorie nicht vorankommt, wenn jemand sie nicht mit dem eigenen Credo erneut ins Spiel bringt.

Einige Punkte meines eigenen Credo will ich nennen: Die Architektur ist ein Ritual, eine ethische und keine ästhetische Frage, eine geistige Frage, ein Instrument. Sie hat keine eigene Zeit, sie bestimmt den Kontext. Die Qualität ist objektiv und die Form ein Resultat, kein Ziel. Deshalb ist die Qualität grundlegend. Die Ordnung ist ihr immanent. Das Ganze ist nicht die Summe der einzelnen Teile, unanfechtbar aber deren Synthese. Das Licht ist Geometrie und die Struktur bemisst sich folglich am Licht.

Ich habe stets versucht, mein Denken auf das Althergekommene zurückzuführen oder besser auf das Ursprüngliche der Architektur. Dies, um zu Neuem zu gelangen und derweise der Überlieferung dessen nachzuleben, was gegenwärtig ist seit eh und jeh. Arbeiten bedeutet, an einem Ritual teilzuhaben und die Arbeit derer zu würdigen, die vor uns waren, deren Gedanken zu erneuern und sie am Leben zu erhalten. Denn Architekturen haben keinen anderen Zweck als die Dauer zu suchen.

Bild: Livio Vacchini, Grundriss Mehrzweckhalle in Losone, 1997

