

# L'OPERA SOVRANA

**L'opera sovrana**

**Studi sull'architettura del XX secolo  
dedicati a Bruno Reichlin**

**Etudes sur l'architecture du XX<sup>e</sup> siècle  
offertes à Bruno Reichlin**

**Studien über die Architektur des XX. Jh.  
für Bruno Reichlin**

Mendrisio  
Academy Press

SilvanaEditoriale

Archivio del Moderno  
Accademia di architettura  
Università della Svizzera italiana

# L'opera sovrana

Studi sull'architettura del XX secolo  
dedicati a Bruno Reichlin

Etudes sur l'architecture du XX<sup>e</sup> siècle  
offertes à Bruno Reichlin

Studien über die Architektur des XX. Jh.  
für Bruno Reichlin

*Il volume è stato realizzato dall'Archivio del Moderno di Mendrisio  
in collaborazione con la Fondation Le Corbusier, Paris*



*Coordinamento*  
Annalisa Viati Navone

*Redazione dei testi in italiano,  
francese e inglese*  
Tiziano Casartelli  
Alessandra Pfister  
Marta Valdata

*Redazione dei testi in tedesco*  
Dorothea Deschermeier

*Bibliografia di Bruno Reichlin*  
a cura di Annalisa Viati Navone

*Impaginazione e gestione immagini*  
Sabine Cortat

*Comitato promotore*

Martin Boesch  
Franz Graf  
Roberta Grignolo  
Nicola Navone  
Adolph Stiller  
Christian Sumi  
Letizia Tedeschi  
Annalisa Viati Navone

*La pubblicazione del presente volume ha ricevuto  
il generoso contributo di:*

E. & M. Boesch Architekten, Zürich  
Prof. Arch. Mario Botta, Mendrisio  
burkhalter sumi architekten, Zürich  
Catherine Dumont d'Ayot Architekt, Zürich  
Ing. Jürg Conzett, Chur / Conzett, Bronzini, Gartmann AG, Chur  
Prof. Arch. Franz Graf, Genève  
Quintus Müller e Paola Maranta, Basel  
Staufer & Hasler Architekten, Frauenfeld  
Letizia Tedeschi, Mendrisio  
Ruggero Tropeano Architekt, Zürich

Progetto grafico della copertina  
Giancarlo Iliprandi

© 2014 Fondazione Archivio del Moderno,  
Mendrisio  
© FLC / 2014, ProLitteris, Zurich

## SOMMARIO

- |     |                                                                                                                                                                                                   |     |                                                                                                                        |
|-----|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 8   | Premessa                                                                                                                                                                                          | 117 | Architektur und Kunst,<br>Künstler und Architekt?<br><i>Ulrike Jehle-Schulte Strathaus</i>                             |
| 15  | L'engagement d'un architecte<br><i>Antoine Picon</i>                                                                                                                                              | 125 | Du centre vers le pourtour.<br>Figures de la perception en expansion<br><i>Paolo Amaldi</i>                            |
|     | <b>«le angosce,<br/>o i ragnateli d'officina»</b>                                                                                                                                                 | 137 | Der architektonische Raum in seiner<br>gesehenen und gedachten Dimension<br><i>Thomas Hasler</i>                       |
| 19  | Die Reise zum „Mont Analogue“.<br>Erinnerung an eine<br>Architekturdiskussion,<br>die nicht wirklich stattfand<br><i>Werner Oechslin</i>                                                          | 145 | Erinnerungsnebel<br><i>Hartmut Frank</i>                                                                               |
| 51  | Una modernità sotto tutela.<br>Diario asimmetrico<br>di una generazione<br><i>Carlo Olmo</i>                                                                                                      | 155 | Von der Unmöglichkeit,<br>Architektur zu beschreiben<br><i>Friedrich Achleitner</i>                                    |
| 61  | Il disegno.<br>«Come la testa recisa di Orfeo»<br><i>Daniele Vitale</i>                                                                                                                           | 161 | À propos des accidents,<br>mécaniques et numériques<br><i>Mario Carpo</i>                                              |
| 75  | De l'intérêt des faux-amis<br><i>Yve-Alain Bois</i>                                                                                                                                               |     | <b>«studiare e quasi annusando<br/>intuare la materia<br/>con che costruisci»</b>                                      |
| 91  | Versuch über Stimmung –<br>Für Bruno Reichlin<br><i>Martin Steinmann</i>                                                                                                                          | 173 | Die Entdeckung der Schale.<br>Johann Wilhelm Schwedler und die<br>dreidimensionale Konstruktion<br><i>Jürg Conzett</i> |
| 101 | La decostruzione dell'immagine visiva<br>nella lettura del Caravaggio di Luigi<br>Moretti.<br>Criticità dell'architettura moderna<br>nel rispecchiamento con la storia<br><i>Letizia Tedeschi</i> | 187 | L'ingegneria italiana<br>e la scomparsa delle lucciole<br><i>Sergio Poretti</i>                                        |
|     |                                                                                                                                                                                                   | 195 | Voiles<br><i>Jean-Pierre Cêtre</i>                                                                                     |

- 217 Un jeu d'enfant.  
Considérations sur la fortune  
de la préfabrication dans la France  
de l'après-guerre  
*Yvan Delemontey*
- 225 Guérir la tuberculose pulmonaire.  
Le sanatorium entre type médical  
et projet esthétique  
*Philippe Grandvoisinnet*
- 233 Werner Hegemann, direttore di  
"Wasmuths Monatshefte", 1924-1932  
*Marko Pogacnik*
- 247 Cesare Cattaneo e il suo tempo storico  
*Giorgio Ciucci*
- 259 Klassizismus im vernakulären Gehäus.  
Ein unbekanntes Frühwerk  
Le Corbusiers  
*Arthur Rüegg*
- 269 Combinaison et assemblage.  
Notes sur la valeur des mots  
chez Le Corbusier  
*Jacques Lucan*
- 277 De La Chaux-de-Fonds  
au Monde entier.  
Croisées aux Antipodes de l'unité  
*Guillemette Morel Journal*
- 287 «L'architecture est le jeu...»  
*Tim Benton*
- 301 Comment magnifier les choses.  
Le Corbusier, le Brésil ou l'oasis  
*Ana Tostões*
- 311 À propos de la  
« poétique des objets techniques »  
chez Jean Prouvé et Marco Zanuso  
*François Burkhardt*
- 321 Dalla conoscenza delle tecniche  
alla progettazione di  
«oggetti tecnici concreti».  
L'esperienza di Marco Zanuso  
*Roberta Grignolo*
- 331 Interni milanesi degli anni Cinquanta  
*Alberto Grimoldi*
- 341 Luoghi della musica  
*Carlo Piccardi*
- «occasioni d'esercizio  
al tartufare aguto dei critici»**
- 349 Architecture « climatique »  
et tectonique du confort:  
Jean Prouvé en Afrique (1949-1958)  
*Franz Graf*
- 359 « Vues cubées » :  
interpretazione critica della  
Villa Schwob attraverso la fotografia  
*Roberto Gargiani*
- 373 Asplund e Lewerentz:  
opere a confronto  
*Luca Ortelli*
- 381 Enrico De Angeli,  
il faticoso contrappasso del '900  
a Bologna  
*Giuliano Gresleri*
- 389 L'edificio di Piazzale Istria  
di Giulio Minoletti.  
Un'analisi "intertestuale"  
*Annalisa Viati Navone*
- 405 „Kind of Blue“ – Arcadia Garden  
von Giulio Minoletti in Mailand 1959  
*Christian Sumi*
- 417 Un caso di ricezione wrightiana:  
il Villaggio San Michele  
di Franco Ponti  
*Nicola Navone*

439 « Gut oder zeitgemäss? »  
La chapelle du cimetière des Rois  
à Genève  
*Christian Bischoff*

451 « Architecture is a good business ».  
Marc J. Saugey et Mont-Blanc Centre :  
l'invention de l'immeuble commercial  
multifonctionnel  
*Catherine Dumont d'Ayot*

465 Eduardo Souto de Moura:  
The Knight's Move  
*Kenneth Frampton*

**«alle sponde  
del tempo consunto»**

475 Encore et toujours  
la question de l'authenticité  
*France Vanlaethem*

485 Monuments dé-localisés.  
Un patrimoine à la dérive  
*Joseph Abram*

493 Diversity in Modern Movement  
heritage preservation.  
The restoration of Rietveld's  
Biennale Pavilion (1953-1954) in  
Venice compared to Sanatorium  
Zonnestraal (Duiker, 1926-1928) and  
the Van Nelle Factory (Brinkman  
& Van der Vlugt, 1925-1931)  
*Wessel de Jonge*

503 Talmi, Tombak und Dergleichen –  
Ein Bericht aus Hamburg-Dulsberg  
*Martin Boesch*

**«un soprappiù d'energia critica  
e chiaroveggente ragione»**

519 Bribes d'une autobiographie  
pas très scientifique  
*Jean-Louis Cohen*

529 Per Bruno:  
cinque avventure di rilievo epidermico  
*Ruggero Tropeano*

537 Une dédicace :  
la femme à l'œillet rouge et  
un carnet de croquis de music-hall...  
*Danièle Pauly*

543 Architektur *ausstellen*  
und mit Architektur *arbeiten*.  
Nebst Erinnerungen an *Lehr-*  
und *Wanderjahre*  
*Adolph Stiller*

551 Per i 70 anni di Bruno  
*Aurelio Galfetti*

552 Per Nebru  
*Ivo Trümper*

554 Un disegno  
*Mario Botta*

556 Una fotografia  
*Heinrich Helfenstein*

**Apparati**

559 Biografia

561 Scritti di Bruno Reichlin 1969-2013

573 Indice dei nomi

Questo volume raccoglie saggi inediti sulla teoria e la storia dell'arte e dell'architettura del XX secolo, scritti in omaggio a un maestro a cui tutti noi siamo legati da riconoscenza e affetto: Bruno Reichlin.

Architetto e professore in diverse università, egli ha sviluppato un approccio personale e inedito all'analisi dell'architettura, muovendo anzitutto dall'oggetto, scomponendolo in ogni sua parte per descrivere le molteplici relazioni che a diversi livelli si stabiliscono fra gli elementi costitutivi, come Roman Jakobson aveva fatto nel campo della critica letteraria, elaborando e applicando la nozione di "parallelismo". Dalla critica del testo letterario Reichlin mutua diversi "strumenti critici", applicandoli di volta in volta all'interpretazione delle opere più diverse, per affinare e mettere alla prova un procedimento interpretativo, talvolta demistificante di luoghi comuni, che rende l'opera "sovrana". Il titolo di questa raccolta vuole dunque essere un omaggio a questa sua originale postura critica, compendiata dallo stesso Reichlin nel principio secondo cui «all'inizio sta l'opera», ed è poi la qualità, il valore, la particolare conformazione di quest'ultima, la difficoltà conoscitiva che pone a sollecitare la scelta dello strumento critico appropriato.

Per Bruno Reichlin la storia dell'architettura è scritta a partire dall'osservazione delle opere nell'insieme e nel dettaglio, cambiando continuamente la focale, mettendo in relazione le parti con il tutto, e viceversa; e poi il tutto, che è l'opera stessa, a quel mondo di riferimenti esterno, attinente alla temperie culturale più ampia di cui partecipa, e di cui l'opera stessa è debitrice, come asseriscono i teorici dell'"intertestualità", nozione di cui Reichlin è strenuo fautore. Un tale approccio obbliga dunque a mettere sotto analisi il processo creativo che svela tali rimandi, come pure la ricezione, cioè le infinite possibilità d'interpretazione di un'opera che si stima "aperta", che si fa e si disfa sotto differenti sguardi.

Intertestualità, tettonica, Raumgestaltung, parallelismo, stile, l'ampio repertorio delle figure della retorica classica nonché gli strumenti più recenti della semiologia e della critica letteraria concorrono dunque a definire (come egli ama

ripetere) «tutti i modi di esistenza» (Simondon) dell'oggetto d'architettura, partendo «dal centro, dal punto cioè in cui siamo colti dal fatto dell'arte» (Ejchenbaum), per ritrovare nel tessuto dell'opera i fili delle tante culture che l'hanno conformata, e di cui dunque l'autore si è servito, consapevolmente o meno, e che ha «cannibalizzato».

Il secondo polo di interesse di Bruno Reichlin è tutt'oggi la salvaguardia del Moderno, di quelle architetture del XX secolo sempre più spesso fragili e inermi dinanzi alla consunzione del tempo e alla mano dell'uomo, per le quali si batte senza tregua, come critico, esperto in numerose commissioni deputate all'esame di progetti di restauro e riabilitazione, e pioniere, ancora una volta, nella messa a punto di procedimenti che possano dare un fondamento scientifico alle decisioni nel campo della tutela. Anche qui la storia dell'architettura è proposta in una differente declinazione, essendole demandato il delicato compito di portare alla luce i tanti «utilizzi» dell'oggetto: fattuale, culturale, sociale, ideologico, psicologico, talvolta politico; poi i tanti significati per le generazioni che ne hanno fruito; e ancora le componenti innovative, o simboliche, o metaforiche di un certo modo di comporre, di una certa cultura del progetto o di costruire (le «parti dure», com'egli le definisce); nonché quelle sacrificabili, modificabili (ovvero «molliti»), perché meno impregnate del significato originario del progetto, della volontà dell'autore, perché meno inficianti i tanti valori che l'opera rappresenta, se oggetto di trasformazione nel processo di adeguamento ai nuovi requisiti.

Il presente volume ha inteso rispecchiare i luoghi di esercizio del pensiero di Bruno Reichlin, e il tempo ch'egli ha prediletto, per l'appunto il XX secolo. E ha inteso pure rendere omaggio ad una delle sue passioni letterarie, mutuando i titoli delle sezioni, in cui i saggi trovano la propria collocazione tematica, all'eloquio dotto e al contempo ironico di Carlo Emilio Gadda, con cui Reichlin ha sempre avvertito, e confessato, affinità e empatia. Come lavoro è il titolo dello scritto gaddiano da cui è tratta la maggior parte di tali citazioni e in cui è espressa una modalità di creazione dell'opera letteraria straordinaria-

mente affine a quella propugnata da Bruno Reichlin per l'esercizio critico:

«Accade che tanto l'operazione conoscitiva, [...] quanto gli impulsi (espressivi) che ne vengono liberati alla pagina, siano perturbati dal sistema storico (e gnoseologico) ambiente, da accadimenti del tutto esterni al processo analitico-sintetico che costruisce il testo, che intesse il tessuto del testo. In parole povere: i fatti registrabili da una biografia esterna e, in modo più lato, da una storiografia dell' "ambiente", sovvertono in misura orrenda, fino qualche volta ad annientarle, nobili costellazioni d'agganciamenti interni, dovuti all'operosità nativa dello spirito. Fatti fisici, urti e strappi, lacerazioni del sentire, violenze e pressioni dal "di fuori", ingiurie e sturbi del caso, dagli "altri", coartazioni del costume, inibizioni ragionevoli e irragionevoli, estetiche e etiche, dal mondo non nostro, eppure divenute nostre come per contagio, voi vedete, pesano siffattamente sull'animo, sull'intelletto, che l'uscire indenni dal sabba non ci è dato. Non mi è dato affermare. La limpidezza naturale dell'affermazione più nostra, più vera, è devirtita ed è imbrattata in sul nascere. Una mano ignota, come di ferro, si sovrappone alla nostra mano bambina, regge senza averne delega il calamo: lo conduce ad astinenti lettere e pagine, e quasi alle menzogne salvatrici».

Non è forse in questo che consiste la critica intertestuale che negli ultimi anni è diventata uno degli strumenti prediletti da Bruno Reichlin, tanto da entrare come principale elemento ordinatore delle esposizioni ch'egli ha curato (Perret, Prouvé, Moretti)?

«Le angosce, o i ragnateli d'officina» introduce una serie di riflessioni che si inseriscono nell'ambito della teoria dell'arte e dell'architettura. «Studiare e quasi annusando intuire la

materia con che costruisci» raccoglie testi consacrati a temi generali in cui la storia dell'architettura e dell'ingegneria si articola, quali i mutamenti dei procedimenti costruttivi conseguenti all'introduzione di nuovi materiali, tecniche e tecnologie, il design dell'oggetto tecnico nel dopoguerra, i tanti aspetti dell'opera di Le Corbusier. «Occasioni d'esercizio al tartufare aguto dei critici» è sezione dedicata all'analisi monografica di una o più opere, dal primo Novecento al contemporaneo. «Alle sponde del tempo consunto» raccoglie i contributi dedicati alle diverse questioni, metodologiche e pratiche, sollevate dal restauro e dal riuso del Moderno. «Un sovrappiù d'energia critica e chiaroveggente ragione», infine: chi non riconosce in questa breve ma efficace descrizione l'anima, l'essenza dell'infaticabile studioso fuoriclasse che è Bruno Reichlin? Testimonianze e omaggi alla sua forza intellettuale (fra cui uno schizzo di Mario Botta e un ritratto fotografico di Heinrich Helfenstein) concludono questo corale e affettuoso omaggio all'uomo, allo studioso e al maestro, grande e generoso, a cui siamo profondamente riconoscenti.

Infine, è nostro desiderio esprimere gratitudine a coloro che hanno contribuito alla realizzazione di questo volume: agli autori, che con entusiasmo e gioia hanno accolto l'iniziativa, a coloro che ne hanno generosamente sostenuto la realizzazione, e a quanti vi hanno lavorato a diverso titolo.

Il Comitato promotore:

|                  |                       |
|------------------|-----------------------|
| Martin Boesch    | Adolph Stiller        |
| Franz Graf       | Christian Sumi        |
| Roberta Grignolo | Letizia Tedeschi      |
| Nicola Navone    | Annalisa Viati Navone |

*Ce volume réunit des essais inédits sur la théorie et l'histoire de l'art et de l'architecture du XX<sup>e</sup> siècle, écrits en hommage à un maître auquel nous sommes tous attachés par un lien de reconnaissance et d'affection: Bruno Reichlin.*

*Architecte et professeur dans diverses universités, il a élaboré une méthode personnelle et singulière d'analyse de l'architecture, en partant avant tout de l'objet, en le décomposant jusque dans ses moindres parties, pour décrire les multiples relations qui s'établissent à plusieurs niveaux entre ses éléments constitutifs, comme Roman Jakobson l'avait fait dans le domaine de la critique littéraire, en élaborant et en appliquant la notion de « parallélisme ». À la critique du texte littéraire, Reichlin emprunte plusieurs « instruments critiques » en les appliquant au fur et à mesure à l'interprétation des œuvres les plus diverses pour affiner et mettre à l'épreuve un procédé d'interprétation, qui démystifie parfois des lieux communs, et rend surtout l'œuvre « souveraine ». Le titre de ce recueil se veut par conséquent un hommage à cette démarche critique originale, que Reichlin a lui-même résumée dans le principe selon lequel « au commencement il y a l'œuvre », et c'est ensuite la qualité, la valeur, la conformation particulière de cette dernière et la difficulté cognitive qui imposent le choix d'un instrument critique approprié.*

*Pour Bruno Reichlin, l'histoire de l'architecture est écrite à partir de l'observation des œuvres dans leur ensemble et dans le détail, en changeant continuellement l'axe focal, en mettant en relation les parties avec le tout, et réciproquement – et ensuite le tout, c'est-à-dire l'œuvre en tant que telle, avec le monde de références externes, qui se rapporte au climat culturel plus vaste dont elle relève et auquel l'œuvre même est redevable, comme l'affirment les théoriciens de l'« intertextualité », notion dont Reichlin est un inlassable partisan. Une telle méthode contraint par conséquent à analyser le processus de la création qui révèle ces références, de même que la réception, c'est-à-dire les possibilités infinies d'interprétation d'une œuvre qui s'estime « ouverte », qui se fait et se défait sous différents regards.*

*Intertextualité, tectonique, Raumgestaltung,*

*parallélisme, style, le vaste répertoire des figures de la rhétorique classique ainsi que les instruments plus récents de la sémiologie et de la critique littéraire concourent par conséquent à définir (comme il aime le répéter) « tous les modes d'existence » (Simondon) de l'objet d'architecture, en partant « du centre, c'est-à-dire du point où nous sommes saisis par le fait de l'art » (Eichenbaum), pour retrouver dans le tissu de l'œuvre les fils des nombreuses cultures qui lui ont donné forme, et dont l'auteur s'est par conséquent servi, consciemment ou non, et qu'il a « cannibalisées ».*

*Le second centre d'intérêt de Bruno Reichlin est aujourd'hui encore la sauvegarde du moderne, de ces architectures du XX<sup>e</sup> siècle de plus en plus fragiles et désarmées face à l'usure du temps et face à la main de l'homme, pour lesquelles il se bat sans relâche, comme critique, expert en nombreuses commissions assignées à l'examen de projets de restauration et de réhabilitation, et pionnier, une fois encore, dans la mise au point de procédés qui puissent donner un fondement scientifique aux décisions dans le domaine de la sauvegarde. Ici aussi, on se propose de décliner l'histoire de l'architecture d'une manière différente puisqu'on lui assigne la tâche délicate de mettre en lumière les nombreuses « utilisations » de l'objet : factuelle, culturelle, sociale, idéologique, psychologique et parfois politique ; puis les nombreuses significations pour les générations qui en ont bénéficié ; et aussi les composantes innovatrices, symboliques ou métaphoriques d'une certaine manière de composer, d'une certaine culture du projet ou de la construction (les « parties dures », comme il les définit) ; sans compter les composantes qui peuvent être sacrifiées, modifiées (autrement dit « molles »), parce que moins imprégnées de la signification originelle du projet, de la volonté de l'auteur, et parce qu'elles invalident moins les nombreuses valeurs que représente l'œuvre, s'il s'agit d'un objet de transformation dans le processus d'adéquation aux nouvelles qualités requises.*

*Ce volume se propose de refléter les lieux d'exercice de la pensée de Bruno Reichlin, et l'époque qu'il a privilégiée, le XX<sup>e</sup> siècle, justement. Et il se propose aussi de rendre hommage*

à l'une de ses passions littéraires en empruntant les titres des parties, où les essais trouvent leur juste place thématique, à l'éloquence à la fois érudite et ironique de Carlo Emilio Gadda, avec lequel Reichlin a toujours eu des affinités et une empathie, comme il l'a avoué. Come lavoro (« Comment je travaille ») est le titre du texte de Gadda d'où sont extraites la plupart de ces citations et où l'écrivain expose une modalité de la création de l'œuvre littéraire singulièrement analogue à celle que défendait Bruno Reichlin pour l'exercice critique :

« Il se trouve que l'opération cognitive, [...] aussi bien que les impulsions (expressives) qui s'en libèrent sur la page, est perturbée par le système historique (et gnoséologique) environnant, par des événements complètement extérieurs au processus analytico-synthétique qui élabore le texte, qui trame le tissu du texte. Autrement dit, les faits enregistrables par une biographie extérieure et, de manière plus large, par une historiographie de l'« environnement », bouleversent dans une horrible mesure, au point parfois de les anéantir, de nobles constellations d'agencements intérieurs, dus à l'activité naturelle de l'esprit. Des circonstances physiques, des coups et des accrocs, des déchirements de la sensibilité, des violences et des pressions provenant du « dehors », les injures et les perturbations du hasard, des « autres », les contraintes de l'habitude, les inhibitions rationnelles et irrationnelles, esthétiques et éthiques, d'un monde qui n'est pas le nôtre, mais qui n'en sont pas moins devenues les nôtres comme par contagion, voyez-vous, pèsent de telle sorte sur l'âme, sur l'intellect, qu'il ne nous est pas donné de sortir indemnes du sabbat. Il ne m'est pas donné d'affirmer. La limpidité naturelle de l'affirmation qui nous appartient le plus, la plus vraie, est dévoyée et souillée à sa naissance. Une main inconnue, une main de fer, dirait-on, se superpose à notre main d'enfant et tient la plume sans en avoir eu la procuration : elle la conduit à écrire des lettres et des pages chastes, et presque des mensonges salvateurs. »

N'est-ce pas en cela que consiste la critique intertextuelle qui, pendant les dernières années de sa vie, est devenue l'un des instruments préférés de Bruno Reichlin, au point d'être le prin-

cipal élément ordinateur des expositions dont il a été le commissaire (Perret, Prouvé, Moretti) ? « Les angoisses ou toiles d'araignée d'atelier » introduit une série de réflexions qui s'inscrivent dans le cadre de la théorie de l'art et de l'architecture. « Étudier et devenir, en la humant presque, la matière avec laquelle on construit » rassemble des textes consacrés à des thèmes généraux où s'articule l'histoire de l'architecture et de l'ingénierie, comme les changements de procédés de construction dus à l'introduction de nouveaux matériaux, de nouvelles techniques et de nouvelles technologies, le design de l'objet technique après la Seconde Guerre mondiale, et de nombreux aspects de l'œuvre de Le Corbusier. « Occasions d'exercice sur le goût marqué de truffer des critiques » est une partie consacrée à l'analyse monographique d'une ou de plusieurs œuvres, du début du XX<sup>e</sup> siècle à aujourd'hui. « Sur les rives du temps consommé » réunit les contributions consacrées aux diverses questions, méthodologies et pratiques qu'ont soulevées la restauration et le recyclage du Moderne. « Un excédent d'énergie critique et de raison clairvoyante », enfin : qui ne reconnaît pas dans cette description brève, mais efficace, l'esprit, l'essence de cet infatigable érudit hors pair qu'était Bruno Reichlin ? Des témoignages et des hommages à sa force intellectuelle (dont une esquisse de Mario Botta et un portrait photographique de Heinrich Helfenstein) concluent cet hommage collectif et affectueux à l'homme, au chercheur et au grand et généreux maître auquel nous sommes profondément reconnaissants.

Enfin, nous souhaitons exprimer toute notre gratitude à ceux qui ont contribué à la réalisation de ce volume : aux auteurs, qui ont accueilli cette initiative avec joie et enthousiasme, à ceux qui en ont généreusement soutenu la réalisation, et à ceux qui y ont participé à divers titres.

Le Comité promoteur :

|                  |                       |
|------------------|-----------------------|
| Martin Boesch    | Adolph Stiller        |
| Franz Graf       | Christian Sumi        |
| Roberta Grignolo | Letizia Tedeschi      |
| Nicola Navone    | Annalisa Viati Navone |

Diese Festschrift enthält bislang unveröffentlichte Essays über die Theorie und Geschichte der Kunst und Architektur des 20. Jahrhunderts, geschrieben als Hommage an einen Meister, dem wir alle Sympathie und Dankbarkeit entgegenbringen: Bruno Reichlin.

Als Architekt und Professor an verschiedenen Universitäten hat er einen persönlichen und neuartigen Ansatz für die Analyse der Architektur entwickelt. Er geht zunächst vom Objekt selbst aus, zerlegt es in alle seine Teile und beschreibt dann die vielfachen Beziehungen, die auf unterschiedlichen Ebenen zwischen den Bestandteilen entstehen, ähnlich wie einst Roman Jakobson in der Literaturkritik durch die Weiterentwicklung und Umsetzung des Begriffs „Parallelismus“. Reichlin entlehnt mehrere „kritische Instrumente“ aus der Literaturkritik und verwendet sie zur Interpretation unterschiedlichster Gebäude, um ein Interpretationsverfahren zu verfeinern und auf den Prüfstand zu stellen, und enthüllt damit manchmal Gemeinplätze, um dem Bauwerk «Souveränität» zu verleihen.

Der Titel dieser Textsammlung versteht sich daher als Hommage an diese eigenständig kritische Haltung, die Reichlin selbst in dem Grundsatz zusammenfasst: „Am Anfang steht das Werk“. Darauf folgen Qualität, Wert und besondere Gestaltung desselben, wie auch die Schwierigkeiten, vor die es den Betrachter bei der Wahl des geeigneten kritischen Instrumentes stellt.

Für Bruno Reichlin wird Architekturgeschichte ausgehend von der Betrachtung des Bauwerks als Ganzes und im Detail unter ständiger Änderung der Brennweite und durch die Inbeziehungsetzung der Teile mit dem Ganzen und umgekehrt geschrieben. Dann muss das Ganze – also das Bauwerk selbst – mit der externen Welt in Zusammenhang gesetzt werden, auf die es Bezug nimmt, und die mit dem allgemeinen kulturellen Umfeld in Verbindung steht, zu dem es gehört und von dem das Bauwerk selbst beeinflusst wurde, wie die Theoretiker der Intertextualität betonen, deren Anhänger Reichlin ist. Ein solcher Ansatz verpflichtet demnach zu einer Analyse des schöpferischen Prozesses selbst, aus dem solche Verweise her-

vorgehen. Das gilt auch für die Rezeption, also die unbegrenzten Interpretationsmöglichkeiten eines Werks, das als „offen“ gilt und unter verschiedenen Blickwinkeln konstruiert und dekonstruiert wird.

Intertextualität, Tektonik, Raumgestaltung, Parallelismus, Stil und das umfassende Repertoire der Stilmittel der klassischen Rhetorik sowie die neuesten Instrumente der Semiologie und der Literaturkritik tragen folglich alle zu einer Definition (wie er gerne wiederholt) «aller Existenzweisen» (Simondon) von Architekturobjekten bei, ausgehend von „dem Kern, also dem Punkt, an dem wir von dem Kunstereignis gepackt werden“ (Eichenbaum), um in dem Gewebe des Werks die Fäden vieler Kulturen wiederzufinden, die es gestaltet haben und die der Autor dazu bewusst oder unbewusst verwendet und „kannibalisiert“ hat. Der zweite Interessenschwerpunkt von Bruno Reichlin ist bis heute der Denkmalschutz der Architektur des 20. Jahrhunderts, die dem Zahn der Zeit und der Beanspruchung durch den Menschen immer empfindlicher und ungeschützter gegenübersteht. Dafür kämpft er unermüdlich als Kritiker, als Experte in zahlreichen Kommissionen von Restaurierungs- und Instandsetzungsprojekten und einmal mehr als Pionier für die Entwicklung von Verfahren, die den Entscheidungen des Denkmalschutzes eine wissenschaftliche Grundlage verleihen. Auch hier wird die Geschichte der Architektur aus einem anderen Blickwinkel dargestellt. Sie hat die heikle Aufgabe, die verschiedenen „Verwendungen“ des Objekts zum Vorschein zu bringen – faktisch, kulturell, sozial, ideologisch, psychologisch, manchmal auch politisch. Das gilt auch für die zahlreichen Bedeutungen, die solche Bauwerke für die Generationen besitzen, die sie genutzt haben, und für die innovativen, symbolischen oder metaphorischen Komponenten einer bestimmten Kompositionsform, einer bestimmten Planungs- oder Baukultur (laut seiner Definition die „harten Teile“) sowie für die veränder- oder opferbaren Teile (die «weichen Teile»), die weniger von der ursprünglichen Bedeutung, von der Absicht des Urhebers durchdrungen sind und die vielen Werte, die das Werk darstellt,

weniger schwächen, wenn es im Zuge der Anpassung an neue Anforderungen transformiert werden muss.

Diese Festschrift soll die Gedankenwelt Bruno Reichlin's, gemeinsam mit der von ihm favorisierten Epoche, dem 20. Jahrhundert, widerspiegeln. Gleichzeitig möchte diese Schrift eine seiner literarischen Leidenschaften ehren. Der gelehrten und gleichzeitig ironischen Sprache Carlo Emilio Gaddas, für die Reichlin immer Affinität und Empathie empfunden und diese auch zum Ausdruck gebracht hat, sind die Kapitelüberschriften, denen die Essays thematisch zugeordnet sind, entlehnt. «Wie ich arbeite (Come lavoro)» ist der Titel der Schrift Gaddas, der die meisten der Zitate entnommen sind, und in der eine Form der Schöpfung des literarischen Werks zum Ausdruck kommt, die ausserordentlich affin ist zu derjenigen, die Bruno Reichlin für seinen kritischen Interpretationsansatz befürwortet:

«Sowohl der Vorgang der Erkenntnis, (...) wie auch der (expressive) Impuls, den sie der geschriebenen Seite mitteilt, kann freilich Störungen erfahren: Störungen, verursacht von der historischen (und gnoseologischen) Ordnung der Umwelt, von Ereignissen also, die mit dem analytisch-synthetischen Prozess, der den Text aufgebaut und sein Gewebe flicht, nicht das mindeste zu schaffen haben. Mit einfachen Worten: die Fakten, wie sie in der äußeren Biografie, und, in einem weiteren Sinn, in der Geschichtsschreibung der Umwelt auftauchen, zerrütten auf das entsetzlichste die hohen Konstellationen, die der Geist, mit seiner angeborenen Regsamkeit, in unserm Innern knüpft – und manchmal vernichten sie sein Werk ganz und gar. Physische Tatsachen, Stöße, Risse, zerfleischende Gefühle, Gewalttaten und Pressionen «von außen», Schmähungen und Verwirrungen, die der Zufall, die «die andern» bringen, Sittenzwänge, vernünftige und unvernünftige, ästhetische und ethische Verbote aus einer andern Welt, nicht der unsern, Verbote, die wir uns dennoch zu eigen machen wie durch Ansteckung: seht, dies alles lastet derart auf unserem Gemüt, auf unserem Intellekt, dass es uns nicht beschieden ist, diesem Hexensabbat mit heiler Haut zu entrinnen. Mir

ist es nicht beschieden, ja zu sagen. Von allem Anfang an ist unser eigenstes, unser wahrstes Ja in seiner natürlichen Klarheit verführt und versudelt worden. Eine unbekannte Hand legt sich, schwer wie Eisen, auf unsere Kinderhand, lenkt uns ungefragt die Feder und führt sie zu den allzu maßvollen Buchstaben und Seiten, ja den rettenden Lügen zu».

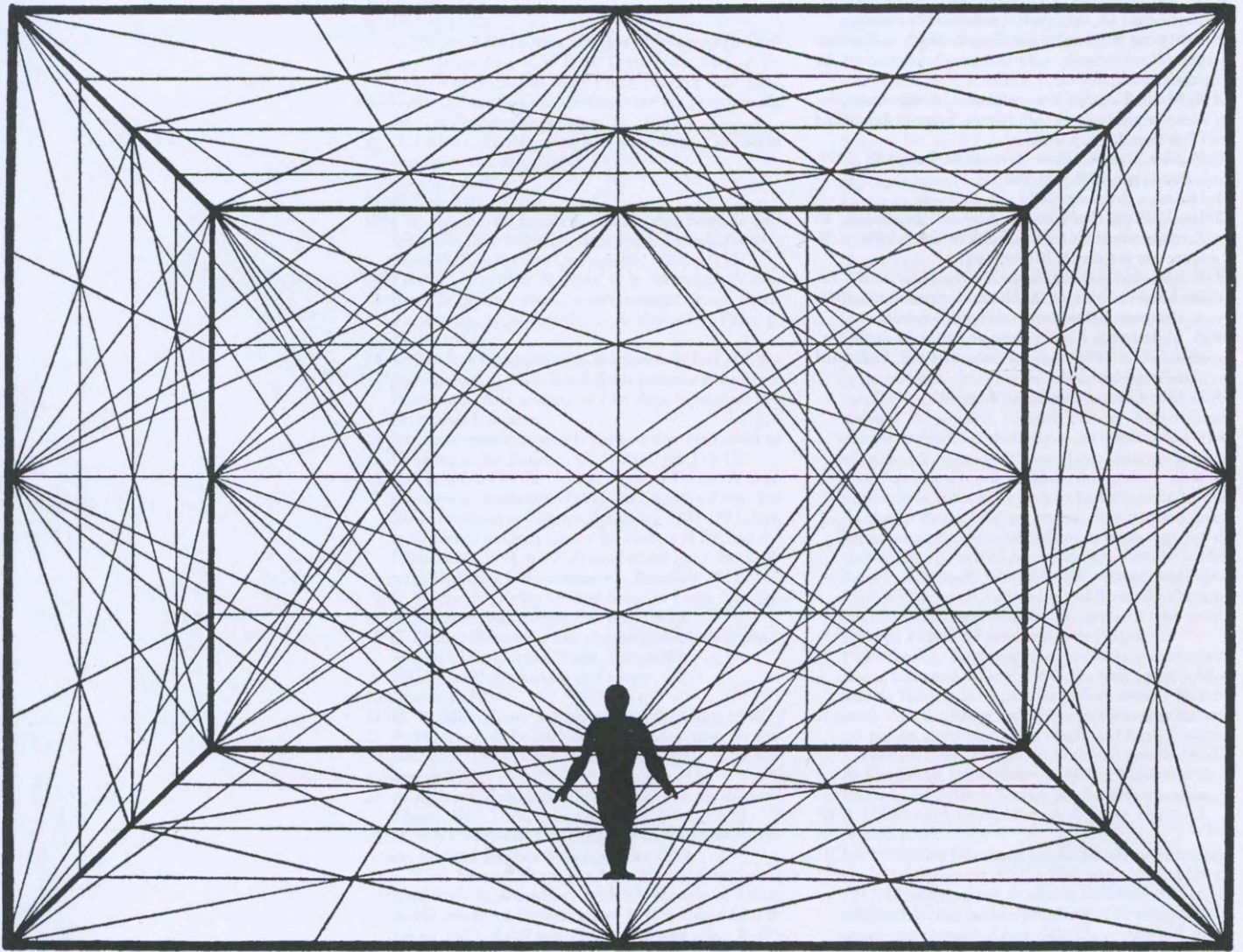
Ist dies nicht der Kern der intertextuellen Kritik, die in den letzten Jahren zu einem der bevorzugten Instrumente von Bruno Reichlin und zu einem der wichtigsten Gestaltungselemente der von ihm kuratierten Ausstellungen (Perret, Prouvé, Moretti) geworden ist?

«Werkstattängste oder Werkstatt-Spinnweben» ist eine Einführung in eine Reihe von kunst- und architekturtheoretischen Überlegungen. «Lernen und fast durch Riechen den Werkstoff erfahren, mit dem man baut» enthält Texte zu allgemeinen Themen der Geschichte von Architektur und Bauingenieurwesen wie die Veränderungen der Bauverfahren nach der Einführung von neuen Werkstoffen, Techniken und Technologien, das Design von technischen Objekten der Nachkriegszeit sowie die zahlreichen Aspekte des Werks von Le Corbusier. «Ein Übungsfeld für das tüftelnde Tartuffieren der Kritiker» ist der Titel des Abschnitts mit monografischen Analysen von einem oder mehreren Bauwerken aus der Zeit vom frühen 20. Jahrhundert bis zur Gegenwart. «An den Gestaden der aufgebrauchten Zeit» enthält Beiträge zu verschiedenen methodologischen und praktischen Fragen im Rahmen der Restaurierung und Umnutzung der Architektur der Moderne. Und schliesslich «Ein Überschuss an kritischer Energie und hellstichtigem Verstand»: Wer erkennt in dieser kurzen, aber wirksamen Beschreibung nicht den Kern, das eigentliche Wesen des unermüdlichen und herausragenden Gelehrten Bruno Reichlin wieder? Zeugnisse und Würdigungen seiner intellektuellen Stärke (darunter eine Skizze von Mario Botta und ein Fotoporträt von Heinrich Helfenstein) runden diese kollektive und liebevolle Hommage an den Menschen, den Gelehrten und den grossen und grosszügigen Meister ab, dem wir alle zutiefst verbunden sind.

*Abschliessend möchten wir allen danken, die zur Realisierung dieser Festschrift beigetragen haben, den Autoren, die das Projekt mit Begeisterung und Freude aufgenommen haben, all jenen, die dessen Umsetzung grosszügig unterstützt haben, sowie den Personen, die mit unterschiedlichen Aufgaben daran mitgewirkt haben.*

*Der Festschriftausschuss*

|                  |                       |
|------------------|-----------------------|
| Martin Boesch    | Adolph Stiller        |
| Franz Graf       | Christian Sumi        |
| Roberta Grignolo | Letizia Tedeschi      |
| Nicola Navone    | Annalisa Viati Navone |



Mensch im Raum, in ein vielfaches Beziehungsnetz  
zu den ihm gegenüberliegenden Begrenzungen hineingespant.  
Oskar Schlemmer, *Mensch und Kunstfigur*  
(aus F. Molnar et al. (Hrsg.), *Die Bühne im Bauhaus*, Mainz und Berlin 1925).

## DER ARCHITEKTONISCHE RAUM IN SEINER GESEHENEN UND GEDACHTEN DIMENSION

Thomas Hasler

Der Mensch mit seinem eigenen „Raumgebilde“ ist für August Schmarsow der Dreh- und Angelpunkt für die Wahrnehmung des architektonischen Raumes. Dabei spielt seine Lebendigkeit, sein Sehen, seine Bewegung, seine physische und psychische Interaktion mit dem Räumlichen die entscheidende Rolle.<sup>1</sup> Diese Art von Raumbesprechung ist heutzutage rar geworden. Klar ist allen, dass der Innenraum im Architekturwerk neben der äusseren Form von zentraler Bedeutung ist. Die Möglichkeiten aber, diesen auch vergleichend zu besprechen, scheinen recht eingeschränkt zu sein. Viel zu selten sind bedeutende Forschungen zu diesem Thema. Wohl finden sich Kommentare zu Grundrissen, zu funktionalen Zusammenhängen oder zu Materialwirkungen. Wie allerdings das eigentliche Erleben des Raumes, die gefühlte Dimension zustande kommt, dies ist offenbar ungleich schwerer zu fassen. Das Komplexere des Räumlichen ist ja, dass es nicht bloss das Produkt einer Grundfläche mal einer Höhe ist. Der Raum ist leer. Er bildet sich nicht aus sich selbst, sondern entsteht erst aus den ihn umfassenden Elementen. Böden, Wände, Decken begrenzen ihn, und erst sie verleihen ihm seine geometrische Gestalt. Nach welchen Regeln sie das tun, das entscheidet über seine Qualität, und damit auch über die Qualität des raumbildenden architektonischen Prozesses.

Raumbegrenzungen sind die sichtbaren Teile des an sich unfassbaren Raumvolumens, lassen jenes erst sichtbar erscheinen. Dieses Erscheinen aber ist kein mathematischer Ablauf, keine rechnerische Festlegung euklidischer geometrischer Volumen, sondern ein interaktiver Vorgang von räumlichen Phänomenen und menschlicher Aktion. Denn das

gebildete statisch Räumliche wird voller Dynamik, sobald der Mensch mit seiner Wahrnehmung hinzukommt. Alle gesehenen oder gefühlten Elemente des Baus, die Wände und Stützen, die Böden und Decken, die Fenster und Geräte stehen in einem Bezug zu uns und setzen unsere räumliche Wahrnehmung in Gang. Räumliche Bezüge zwischen dem Hier (dem wahrnehmenden Menschen als Subjekt) und dem Dort (den nahen und fernen Bauelementen als Objekte) erzeugen die spezifische Dynamik oder die Lebendigkeit eines architektonischen Raumes.

Im christlichen Sakralbau beispielsweise wurden die räumlichen Phänomene exemplarisch und über lange Epochen untersucht. Sie gehörten seit langer Zeit zusammen mit Plastik und Malerei zu den kräftigsten Darstellungsmitteln sakraler Kommunikation. Die Dynamik des Räumlichen, die Interaktion zwischen dem Hier und dem Dort wurde in den Dienst der zentralen theologischen Aussage gestellt. Nichts weniger als der Gegensatz diesseitig begrenzten Lebens und jenseitiger Ewigkeit sollte hier ausdruckschaft zur Darstellung gebracht werden – und dies, ohne dass eine dem Volk oft unzugängliche theologische Argumentation nötig gewesen wäre. In der Entfaltung einer ausdruckschaftigen Darstellung „ohne Worte“ liegt das entscheidende Potential des Räumlichen. Denn Raumwirkungen entstehen spontan und benötigen kein erlerntes Vokabular beim Bewohner. Im Laufe der Kulturgeschichte wandelten sich die architektonischen Mittel des Sakralbaus, die Aussage aber blieb mehr oder weniger konstant. War dies nun das romanische Introvertiertheit ausdrückende schwere Mauerwerk, das nur durch wenige Fenster – spärlich eingesetzte Hinweise auf die andere Welt „da draussen“

– durchbrochen wurde, sei es die ohne einen Gedanken an Sparsamkeit erzeugte gotische Vertikaldynamik oder sei es die Opulenz barocker Kuppelbauten mit ihren nicht enden wollenden Himmelsgewölben: Alle Verfahren suchten letzten Endes die gleiche dynamische Struktur – im Hinblick auf eine interaktive Wahrnehmung, welche die Fesseln fester (irdischer) Verortung auflösen sollte. Ähnliche theologisch untermauerte räumliche Denkfiktionen bildeten später auch die Basis von modernen Sakralräumen wie etwa denjenigen von Rudolf Schwarz.

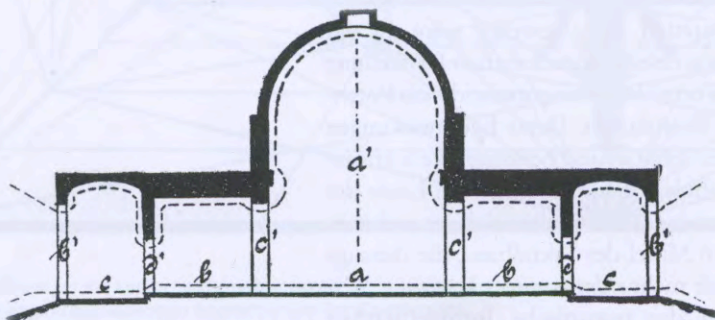
Die über Jahrtausende erforschten räumlichen Verfahren des Sakralbaus können auch für die heute vorherrschenden Profanbauten sehr lehrreich sein. Man müsste jene Vorbilder nur mit der nötigen Unvoreingenommenheit betrachten, dann liesse sich ihr allgemeingültiger Charakter erkennen. Dass räumliche Phänomene im Sakralbau überhaupt derart ernsthaft theoretisiert und mit unglaublichen Mitteln gebaut wurden, liegt an der – wenn man so sagen darf – theologischen funktionalen Bedeutung der zur Darstellung gebrachten räumlichen Dynamik. Auch wenn man vielleicht denken mag, dass angesichts heutiger medialer Fluchtmöglichkeiten der architektonische Raum als Kommunikationsinstrument in den Hintergrund getreten sei, so hat sich dennoch nichts gewandelt am Umstand, dass wir uns in Räumen aufhalten,

deren geometrische Beschaffenheit eine erstaunliche geschichtliche Konstanz aufweist, und dass daher auch die überlieferten Inhalte der Raumbildung aktuell bleiben.

Solche Beständigkeit und auch unsere Wertschätzung tradierter räumlicher Formung kann aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass das Bewusstsein, wie und warum Räume so oder anders zu bilden seien, geschwunden ist. Beim Sakralbau ist das verständlich, weil die theologische Funktionalität einer dynamisch räumlichen Jenseits-Beziehung kaum mehr gefordert wird. Gleichermassen schwindet dieses Wissen wohl aber ganz generell, was auch auf das profane Raumschaffen seine Auswirkungen haben dürfte. Denn tiefere räumliche Wirkungen, die mehr sind als einfache volumetrische Festlegungen, werden weder bestellt noch besprochen und treten meist hinter einfach darstellbaren formalen Auffälligkeiten zurück. Die Leere des Raumes lässt sich schlecht darstellen, und es fehlt auch eine eigentliche Raumsprache samt Mess- und Überprüfbarkeit. Vielleicht wird dies ja durch die Feng-Shui-Protagonisten abgelöst, die ein Vokabular pflegen, welches imaginäre, gedachte Bewegungen im Raum zu benennen versucht. Offenbar entsteht dort ein Ersatz bildhafter Beschreibung von Energieflüssen (Drachenflucht statt Himmelfahrt), um die mythischen Komponenten des Raumschaffens im Vokabular der heutigen Zeit zu verankern. Jenseits solcher esoterischer Pfade gibt es heute wenig, was uns Hinweise auf ein tiefes räumliches Forschen liefert. Aber obwohl uns meist die Worte fehlen, so sind wir uns trotzdem bewusst, dass im Räumlichen die elementarsten architektonischen Grundfragen liegen – mit dem Potential, über das Wohl- oder Unwohlsein in Räumen zu entscheiden.

Stabilität und Dynamik sind ein unzertrennliches Paar. Es sind die beiden gegensätzlichen Zustände in der Raumbildung. Die Stabilität bringt uns die Ruhe, am Ort bleiben zu wollen. Die Dynamik erzeugt die nötigen potentiellen Fluchtpunkte, um dieses Bleiben aushalten zu können. Dies mag die folgende Vorstellung veranschaulichen: Viele

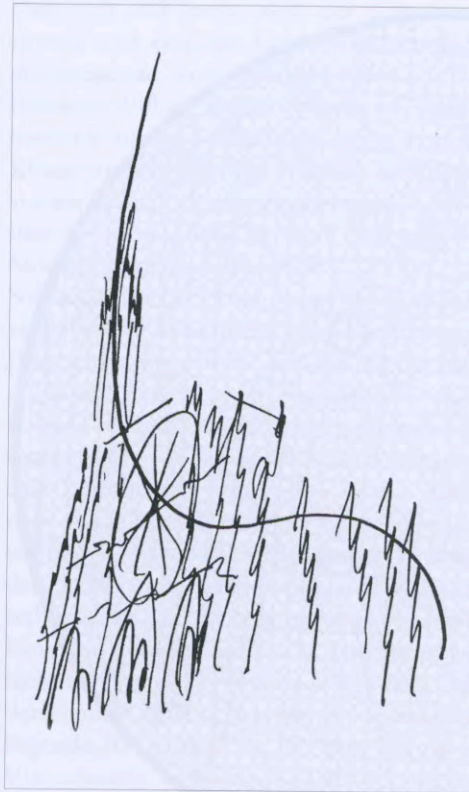
Eigenständiger Hohlraum, im barocken Raumgefüge eingeschrieben. Der Raum dringt von aussen herein, wird von der Vorhalle empfangen, in einem Übergangsraum komprimiert, um sich schliesslich im zentralen Raum zu ansehnlicher Grösse auszudehnen (aus A.E. Brinckmann, *Plastik und Raum als Grundformen künstlerischer Gestaltung*, München 1922).



8. Schematischer Aufriß der Barock-Raumgruppe

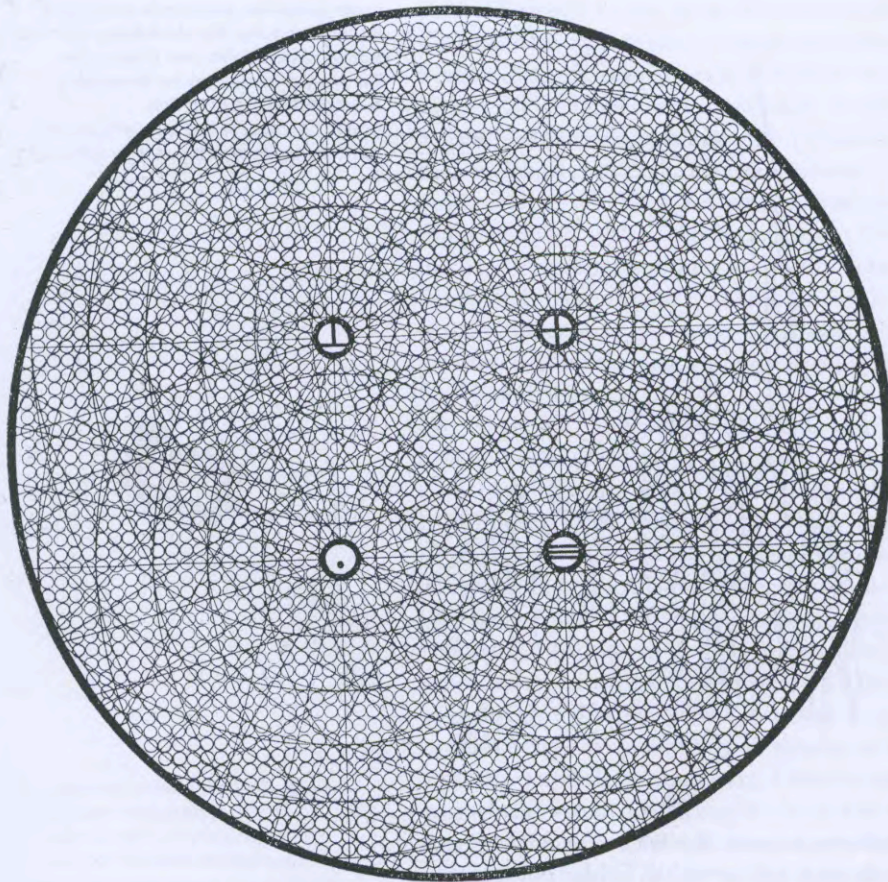
Zeitgenossen sitzen gerne im fahrenden Zug und entwickeln dort eine erstaunliche Kreativität, können sich überdurchschnittlich gut konzentrieren und in Welten eintauchen, die ihnen in den eigenen vier Wänden oft verwehrt bleiben, obwohl es dort viel kontrollierter zugeht. Im Innern des Zuges entsteht Stabilität und Dynamik, also das Hier und Dort, in ganz ausgeprägtem und offensichtlicher Masse. Während der eigene Körper in aller Ruhe im bequemen Sitz relativ zum Zug stabil verortet ist, fliegt die Landschaft vorbei und erlaubt es dem Passagier, jederzeit eine flüchtige Reise nach draussen zu unternehmen, um sich dann wieder ganz seinem Gedankenfluss und der vor ihm liegenden Tätigkeit zuzuwenden. Interessanterweise wirken diese flüchtigen Reisen nach draussen nicht als Ablenkung oder Störung, sondern als Bereicherung und Stimulation zugunsten der Konzentrationsfähigkeit. Hier zeigen sich offenbar Gesetzmässigkeiten, denen eine gewisse Allgemeingültigkeit nicht abgesprochen werden kann. Das Zusammenspiel des Hier und Dort, der physischen Verortung und der geistigen Mobilität ist ein Phänomen, dem im idealen Falle eine Kraft innewohnt, die Wohlbefinden und geistige Energie hervorruft. Nicht zu verwechseln ist dies mit dem gemeinhin überschätzten gedanklichen Ortswechsel im digitalen Raum. Es ist nicht die Informationsreise, die hier gemeint ist, sondern die Befindlichkeit räumlichen Daseins, welches das Potential für weiterführende Empfindungen und Tätigkeiten bereitstellt.

Im Gegensatz zum fahrenden Zug bewegt sich der architektonische Raum allerdings nicht. Das Angebot an Fluchträumen oder bewegten Bildern ist kleiner, aber durchaus vorhanden. Einfachstes denkbare Beispiel für die Vorstellung beider Pole des Hier und Dort ist der quaderförmige Raum mit einem Fenster. In dieser Anlage ist die räumliche Interaktion im Grundsatz eingerichtet, auch wenn damit noch nichts über die Qualität der Raumszene ausgesagt ist. Aber ausgehend von diesem Beispiel, das die Struktur örtlicher Dualität bereits beinhaltet, lassen sich weitere Anlagen denken. Denn räumliche Konstel-



In der gotischen Kathedrale vollzogene Raumbewegung. Der Hochdrang setzt sich aussen in den Fialen und Türmen fort. Der Mensch nimmt an der Bewegung durch Blick und Gefühl teil. (aus R. Schwarz, *Skizze zur Dynamik des fünften Planes*, Notizen, Archiv Schwarz).

lationen können ähnlich reichhaltige Szenen erzeugen, wie wenn die Bilder physisch bewegt wären. Dabei ist aber nicht das Mehr an Komplexität massgebend, sondern das Vorhandensein des Verhältnisses zwischen räumlicher Stabilität und einer gedachten räumlichen Ortsverschiebung. Wahrscheinlich sind es ähnliche Wirkungen, die von sogenannten „magischen“ Orten ausgehen. Naturräume, Fernsichten boten vielerorts den Rahmen für ausgesuchte Stätten. Durch gebaute Hinzufügungen wurden solche örtliche Gegebenheiten zusätzlich mit dem architektonischen Raum verbunden, um deren Wirkung zu potenzieren. Ohne Zweifel spielten dabei Grösse und Erhabenheit eine Rolle; aber auch weniger spektakuläre Orte und Räume können durch eine Art innerer Kraft zum Verweilen anregen. Ähnliche Wirkungen dürften es gewesen sein, die Schriftsteller aus den eigenen vier Wänden in die grossen Kaffeehäuser der Hauptstädte getrieben haben. Auch wenn sich jene Räume weder ins



Die Stadt: „Dieser vollständige Grundriss ist ein Spannungsfeld, das nach mehreren Mitten in Sternform gewoben ist“ (aus R. Schwarz, *Von der Bebauung der Erde*, Heidelberg 1949).

Unendliche erweiterten und sich auch nicht physisch bewegen, so war doch das Dynamische rundherum vielfach inszeniert.

Das Phänomen des gedachten Ortswechsels und dem damit sich einstellenden eigenen Ruhezustand ist aber nicht auf visuelle Reize beschränkt. Das Fenster mit Aussicht alleine macht das räumliche Bezugsnetz und dessen Reichtum noch nicht aus. Die relative Verortung des Ichs spielt hier eine weitere Rolle. Allein schon das Wissen um das räumliche Umfeld kann ebenfalls dynamische Gedankengänge auslösen. Der Philosoph Elmar Holenstein macht unter dem Titel „Der Nullpunkt der Orientierung“<sup>2</sup> interessante Aussagen zu diesem Thema. Den Nullpunkt als Ausgangspunkt denkenden Seins sieht er nicht konstant im eigenen Leib verortet, sondern springend, je nach gestalteter oder gebauter Umgebung. Demnach kann sich dieser

Nullpunkt (man könnte auch vom Zentrum des Interesses sprechen) von einem Zimmer, in dem man gerade verweilt, beim Anblick des Fensters hinaus auf die Mitte des davorliegenden Platzes verlagern. Von dort aus kann er auch noch weiter, zu einem wichtigeren Platz in der Stadt springen, ohne dass jener überhaupt ins Blickfeld gelangen muss – das Denken wird hier nur durch gebaute Andeutungen, Hinweise oder sogar nur durch früher erlebte Kenntnisse stimuliert. So betrachtet können selbst einfachste Räume ein dynamisches Potential entfalten, das die sichtbaren Elemente des Raumes alleine nicht zu erzeugen vermögen. Auch wenn dieses Beispiel auf die Interaktionen in den kontrollierbaren „eigenen vier Wänden“ und im weitgehend unkontrollierbaren städtebaulichen Organismus ausgelegt ist, betrifft diese Art des Raumdenkens auch den auf einen engeren räumlichen Rahmen beschränkten Architekturentwurf. Alles hängt am grundsätzlichen Verständnis, wie Spannung im Raum oder im Raumgefüge zustande kommt. Und dafür braucht es die Erkenntnis komplexer Interaktion von Sehen und Denken. Gesehene Elemente bilden die Ausgangslage räumlicher Dynamik, sind aber nicht deren Endprodukt.

Die sichtbare architektonische Form ist also verantwortlich für das Herstellen eines Spannungsfeldes, eines räumlichen Bezugsgeflechtes, um visuelle und gedachte Interaktion zu starten. Der wahrnehmende Mensch wird selbst Teil des räumlichen Bezugsnetzes. Die Raumbegrenzung, die dem Menschen vis-à-vis stehende architektonische Form, muss die formale Kapazität, den Ausdruck aufbauen, um das Spannungsfeld zu evozieren. Der abstrakte Euklidische Raum ist tot, erst durch ausdrucksstarke Gestaltung seiner Umfassung wird er zum Leben erweckt. Die Kenntnis einer adäquaten Gestaltung der Bauelemente im Hinblick auf das Schaffen eines räumlichen Spannungsfeldes lässt sich wissenschaftlich nur schwer herleiten; hier ist künstlerische Arbeit gefragt. Dass die Bauteile durch Gestaltung auch zu Gestalt, also zu sprechender Form werden, stellt die wesentliche Herausforderung für die Architekten

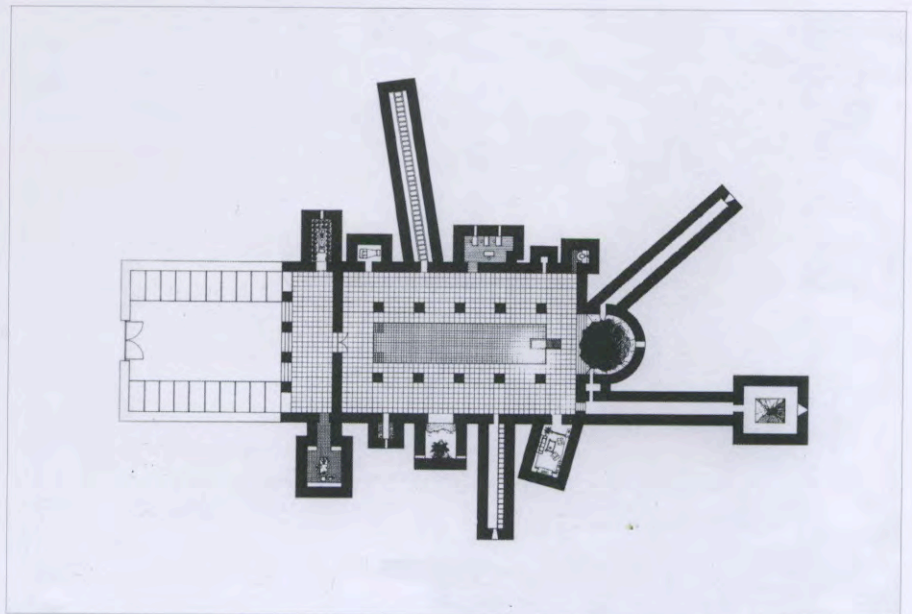
dar. So interessant Holensteins strukturelle Beschreibungen räumlichen Denkens sind, das Herstellen solcher räumlichen Konstellationen und die Wahl der Darstellungsmittel bleiben als Aufgabe bei den Gestaltern zurück. Immerhin nennt der Philosoph einige wenige exemplarische Formen oder Gestalten, die ihm geeignet erscheinen, raumzentrierende Kräfte freizusetzen: Strasse, Allee, Platz. Detailliertere Architekturelemente mit ähnlichen Wirkungen nennt er kaum.

Diesbezüglich ergiebiger ist die Kunstwissenschaft um die vorletzte Jahrhundertwende. Hier werden räumliche Phänomene recht ähnlich als sich verselbständigende Artefakte beschrieben, aber zusätzlich bedeutend bildhafter und auch in einem architektonisch-räumlichen Kontext. Die Wechselwirkung zwischen Ruhe und Bewegung, die sich einstellende Dynamik im stabilen Raumgebilde wird dort reich und auch unkonventionell beschrieben. Der Raum, der in „eigenartig thätiger Ruhe“ verharrt oder Bauteile, die sich durch „ästhetische Mechanik“ im Gleichgewicht halten oder auch übersteigern, das sind typische Vorstellungen, wie sie beispielsweise Theodor Lipps verfolgt hat.<sup>3</sup> Auch wenn solche Denkmodelle fast ausschliesslich in kunsthistorisch bedeutenden Räumen Anwendung finden und daher eigentlich nur Spezialfälle behandeln, sind sie auch für uns interessant, weil sie konkret Bauteile und deren Wirkung beschreiben und somit auf das eigentliche Handwerkszeug des Architekten eingehen. Mit der Vorstellung einer „gefühlten“ Tätigkeit legten beispielsweise die Vertreter der sogenannten Einfühlungstheorie Methoden vor, die menschliche Wahrnehmung und Bauelemente in Verbindung brachten. Ob es zutrifft, dass wir uns fühlen, als wären wir „diese tragenden Säulen und atmen tief und voll, als wäre unsre Brust so weit wie diese Hallen“ (Wölfflin),<sup>4</sup> ob es stimmt, dass uns der Bau gewissermassen ständig um Mithilfe bei seiner tragenden Tätigkeit bittet, das bleibe zwar dahingestellt, dennoch eröffnen solche Imaginationen sofort neue Gedankenfelder. „Unter der feurigen Bewegung dieser Linien krümmt sich das gerade Gebälke, es

biegt sich und spaltet sich, der Giebel zerspringt und eine der Lieblingsformen wird die steigende und fallende, rollende und fließende Volute.“<sup>5</sup> Ob der kritische Zeitgenosse ob solcher Beobachtungen von Ludwig Klages sogleich den Boden unter den Füßen verliert, wäre noch zu untersuchen. Sicherlich liegt in solchen Schilderungen Potential für Modelle räumlicher Dynamik.

Solche Schreibtradition mit einem heute vielleicht als schwülstig wahrgenommenem Beigeschmack hatte mit dem Einzug der Moderne ein Ende. Die Zielsetzungen der Gestaltung räumlicher Gebilde im Dienste des dynamischen Raumes hatten jedoch durchaus eine Fortsetzung, formal nun jedoch unter dem anspruchsvollen Diktat eines reduzierten und gereinigten Formausdrucks. Hier lag der eigentliche Schlüssel moderner Formgestaltung: bei der Erzeugung der Formwirkung mit reduzierten Mitteln. Die Form war nicht als formaler Selbstzweck gemeint, sondern immer im Hinblick auf das dazwischen liegende Räumliche, das es ohne formalen Überschwang zum Leben zu erwecken galt. Die Formgestaltung der Umfassung blieb dabei insofern wichtig, als sie, gestaltet mit den reduzierten Mitteln von Proportion, Materialität und Farbe, das Gleichgewicht räum-

Präsenz eines vielfachen Raumsystems um den organisierenden Hauptraum. Grundriss als reichhaltiges und unergründliches Gebilde, das nur in Teilen gesehen und als Ganzes nur gedacht werden kann (aus H.D. Schaal, *Denkgebäude*, Braunschweig 1984).



licher Interaktion erzeugen sollte. Die Kritik der Moderne am Neoklassizismus lag, vereinfacht gesagt, darin, dass jener das Räumliche vor lauter übertriebener Ornamentik verloren habe. In der weiteren geschichtlichen Entwicklung zeigten sich allerdings bald auch die Kinderkrankheiten der formalen Neuerung. Die modernen Verfahren wurden meist pamphletartig und falsch beschrieben und segelten fortan unter der Flagge von funktionalistischen und reduktionistischen Schlagwörtern, weshalb der Wert und die Notwendigkeit ausdrucksstarker Gestaltung im Dienste des Raumes vielerorts verloren gingen.

Die Raumbildungsgesetze sollten wieder vermehrt ins Bewusstsein gebracht werden. Das dazugehörige Mass an Gestaltung umgrenzender Bauteile sollte dabei nicht über- aber auch nicht unterschritten werden. Betrachtet man die abstrakten Raumbeschreibungen eines Theodor Lipps, der vom „lebendigen, geformten Raum“ spricht oder durch Formung den mit „Kraft und Leben erfüllten Raum“ entstehen sieht, so bedarf es eigentlich nur

noch des richtig geformten und dimensionierten materiellen Trägers, damit spannungsvolle Räume entstehen können.

Durch den abstrahierenden Akt der Beschreibung historischer Räume – und nicht durch deren Abbildung – lässt sich eine räumliche Essenz extrahieren, die durchaus als gedankliche Basis für zeitgenössische Formgestaltung dienen kann. Auf diese Weise gelingt es eher, der Raumstruktur, oder besser, der Raumdramaturgie auf die Spur zu kommen, als wenn kunsthistorische Details besprochen würden. Da es sich hier um schwierig messbare und wohl teilweise auch individuelle Wahrnehmungen und Empfindungen handelt, ist die bildhafte Sprache äusserst hilfreich, um räumliche Vorstellungen in Gedanken nachvollziehen zu können. Wenn August Schmarsow von „atmenden Räumen“, wenn Adalbert Stifter vom „hoch oben hereinwallenden Sonnenstrom“, wenn Rudolf Schwarz von Apsiden spricht, die einem „entgegentreten“, dann klingen Aspekte einer dramaturgischen Interaktion, oder einfacher gesagt, eines lebendigen Raumes an.

