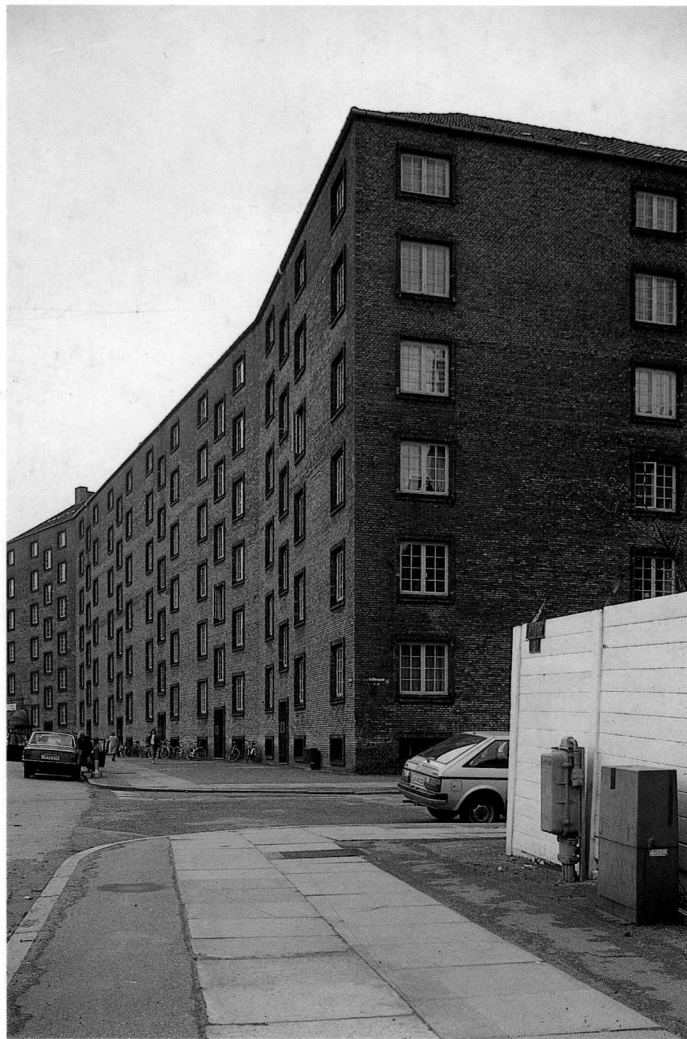


Martin Steinmann

## **Forme forte**

Ecrits / Schriften 1972–2002



Birkhäuser

La publication de ce livre a reçu le soutien de / Die Herausgabe dieses Buches wurde freundlicherweise unterstützt durch:



et de la Fédération des Architectes Suisses, section romande / und durch den Bund Schweizer Architekten, Sektion Westschweiz

Conçu et réalisé par le Laboratoire de Théorie et d'Histoire de l'Institut d'Architecture et de la Ville de la faculté ENAC de l'EPFL / Erarbeitet und herausgegeben vom Labor für Theorie und Geschichte des Instituts für Architektur und Stadt der Fakultät ENAC der ETH Lausanne.

Conception graphique et maquette / Gestaltung und Satz:  
Adrien Besson

Contrôle rédactionnel / Redaktionskontrolle:  
Arlette Rattaz

Traductions de l'allemand en français / Übersetzungen aus dem Deutschen ins Französische:

Léo Biétry: tous les textes sauf / alle Texte ausser:

Françoise et Jean-Pierre Lewerer: pp. 59-63, 173-186, 247-258

Françoise et Jean-Pierre Lewerer / Léo Biétry: pp. 67-77, 189-208, 209-225

Séverine Gueissaz / Léo Biétry: pp. 93-109

Traductions du français en allemand / Übersetzungen aus dem Französischen ins Deutsche:

Christa Zeller: Préface / Vorwort, Postface / Nachwort.

A CIP catalogue record for this book is available from the Library of Congress, Washington D.C., USA

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Dieses Werk ist urheberrechtlich geschützt. Die dadurch begründeten Rechte, insbesondere die der Übersetzung, des Nachdrucks, des Vortrags, der Entnahme von Abbildungen und Tabellen, der Funksendung, der Mikroverfilmung oder der Vervielfältigung auf anderen Wegen und der Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen, bleiben, auch bei nur auszugsweiser Verwertung, vorbehalten. Eine Vervielfältigung dieses Werkes oder von Teilen dieses Werkes ist auch im Einzelfall nur in den Grenzen der gesetzlichen Bestimmungen des Urheberrechtsgesetzes in der jeweils geltenden Fassung zulässig. Sie ist grundsätzlich vergütungspflichtig. Zuwiderhandlungen unterliegen den Strafbestimmungen des Urheberrechts.

© 2003 Birkhäuser – Verlag für Architektur, Postfach 133, CH-4010 Basel, Schweiz  
Ein Unternehmen von Springer Science+Business Media  
Gedruckt auf säurefreiem Papier, hergestellt aus chlorfrei gebleichtem Zellstoff. TCF ∞

Printed in Germany  
ISBN 3-7643-6793-8

9 8 7 6 5 4 3 2 1

[www.birkhauser.ch](http://www.birkhauser.ch)

	<b>Préface / Vorwort</b>	7
	Un récit inaccompli... / Eine unvollendete Erzählung... Jacques Lucan, Bruno Marchand	9
<b>1</b>	<b>Architectes / Architekten</b>	17
	Hans Schmidt	19
	Hans Schmidt	
	«...Un homme qui recherchait le simple et le normal» «...Ein Mensch, der das Einfache und Normale wollte.»	29
	La tradition de l'objectivité et l'objectivité du traditionalisme Die Tradition der Sachlichkeit und die Sachlichkeit der Tradition	49
	Une architecture pour la ville Eine Architektur für die Stadt	59
<b>2</b>	<b>Tendances / Tendenzen</b>	65
	Weiterbauen	67
	Weiterbauen	
	A la recherche d'une normalité Auf der Suche nach einer Normalität	79
	Architecture récente en Suisse alémanique Neuere Architektur in der Deutschen Schweiz	93
	La présence des choses Die Gegenwärtigkeit der Dinge	111
<b>3</b>	<b>Idées / Ideen</b>	133
	Architecture	135
	Architektur	
	La réalité en tant qu'histoire Wirklichkeit als Geschichte	143
	L'architecture en tant que langage Architektur als Sprache	153
	Images Bilder	165
	La leçon des choses Die Lehre der Dinge	173
	La forme forte La forme forte	189
	Les dessous de Madonna Die Unterwäsche von Madonna	209

**4****Architectures / Architekturen**

227

Les bains d'Allenmoos  
Das Allenmoos-Bad

229

La forme de la baraque  
Die Form der Baracke

241

Le regard producteur  
Das produktive Sehen

247

Connaître par les sens  
Erkenntnis durch die Sinne

259

*You see what you see*  
*You see what you see*

267

Un tout formé de parties qui forment un tout  
Ein Ganzes aus Teilen, die ein Ganzes sind

279

**Postface / Nachwort**

291

Il était une fois... / Es war einmal  
Bernard Zurbuchen

293

**Annexes / Anhang**

297

## L'architecture en tant que langage

«J'aimerais devenir comme celui qu'un autre a été un jour»

## Architektur als Sprache

«ich möchte ein solcher werden wie einmal ein anderer gewesen ist»



R. Kraus: The sculptor in the open field.  
Skulptur besetzt nicht das Feld,  
was S. nicht rot (neg. besetzt)

Vous reconnaîtrez la phrase que j'ai choisie comme titre; c'est la phrase que Gaspard Hauser put prononcer lorsqu'il apparut à Nuremberg le 26 mai 1828, et par laquelle commence également la pièce de Peter Handke «Gaspard». Je ne vais pas traiter du personnage historique de Gaspard Hauser, qui fascinait ses contemporains, parce qu'il avait grandi «sans langage»<sup>1</sup>; son nom prend ici valeur de métaphore pour la question du langage «naturel» en architecture. Dans sa pièce, Peter Handke montre «comment, en parlant, on peut amener quelqu'un à parler»<sup>2</sup>, c'est-à-dire comment on fait l'expérience de la réalité comme étant ce pourquoi il existe des phrases.

Le recours à des phrases ou, plus généralement, à des formes toutes prêtes n'est donc pas qu'une question de compréhension. Comme l'écrit un autre Hauser, le sociologue de l'art Arnold Hauser, c'est effectivement pour pouvoir communiquer plus facilement nos pensées que nous employons de telles formes; celles-ci ne servent toutefois pas simplement à communiquer des pensées pour ainsi dire «toutes prêtes», mais elles transforment ces pensées: «en devenant les voies toutes tracées de la pensée, elles nous amènent à développer nos pensées suivant la direction de ces voies (...)»<sup>3</sup>. La nature dialectique de la conscience veut que le langage doive suivre les pensées, mais que les pensées doivent à leur tour, comme l'écrit Arnold Hauser, «se faire» au langage pour pouvoir être exprimées.

Sie werden den Satz erkennen, den ich als Titel gewählt habe; es ist der Satz, den Kaspar Hauser sprechen konnte, als er am 26. Mai 1828 in Nürnberg erschien und der Satz, mit dem auch das Stück «Kaspar» von Peter Handke beginnt. Ich will nicht auf den historischen Kaspar Hauser eingehen, der seine Zeit in ausserordentlichem Mass beschäftigte, weil er «ohne Sprache» aufgewachsen war<sup>1</sup>; sein Name steht hier als Metapher für die Frage der «natürlichen» Sprache in der Architektur und Peter Handke zeigt mit seinem Stück, wie er schreibt, «wie jemand durch Sprechen zum Sprechen gebracht wird»<sup>2</sup>, das heisst, wie jemand die Wirklichkeit erfährt als das, für was es Sätze gibt.

Das Verwenden von fertigen Sätzen oder allgemeiner von fertigen Formen ist somit nicht nur eine Frage der Verständlichkeit. Wie ein anderer Hauser, nämlich der Kunstsoziologe Arnold Hauser schreibt, verwenden wir zwar solche Formen, um unsere Gedanken leichter mitteilen zu können: Sie dienen aber nicht einfach dazu, gewissermassen «fertige» Gedanken mitzuteilen, sondern sie formen diese Gedanken um: «indem sie zu den geschliffenen Bahnen des Denkens werden, bringen sie uns dazu, die Gedanken der Richtung dieser Bahnen entsprechend (...) zu entwickeln.»<sup>3</sup> Es gehört zum dialektischen Wesen des Bewusstseins, dass sich nicht nur die Sprache nach den Gedanken richten muss: die

Le fait que Gaspard Hauser ait grandi «sans langage» a probablement des raisons politiques et n'a rien à voir avec mon sujet. Mais certaines expériences de ce genre ont été menées: ainsi Frédéric II a-t-il fait élever des enfants par des nourrices qui n'avaient pas le droit de parler, pour voir si ces enfants développeraient un langage naturel.

L'art a toujours cherché ce langage, car les pensées, devant «s'y faire», perdent une partie de leur contenu. Toute l'histoire de l'art peut être comprise comme une lutte contre cette perte, une lutte menée pour exprimer la réalité de façon immédiate, et non par le biais de conventions.

Dans la première partie de mon exposé, j'entends montrer que l'intérêt que continue de susciter l'«architecture sans architecte» relève de cette lutte, cet intérêt pouvant du reste avoir plusieurs raisons. J'entends notamment le faire à l'exemple d'une page de la revue *Heimatschutz* de 1912: celle-ci montre, en bas, une maison simple, construite avec les formes simples du 19<sup>ème</sup> siècle, et, en haut, la même maison, transformée dans l'esprit des tentatives de l'époque pour réaliser la maison «nationale», en recourant à des signes connotant la «simplicité». Cette argumentation à l'aide d'«exemples» et de «contre-exemples» s'inspirait des livres de Paul Schultze-Naumburg, ces derniers en fournissant également les fondements idéologiques. Que ces tentatives puissent toutefois aussi représenter une libération des conventions académiques «internationales», c'est ce que démontrent les premières villas que Charles-Edouard Jeanneret construisit entre 1906 et 1908.

Friedrich Achleitner établit, à juste titre, une distinction entre construction «régionale» et construction «régionaliste». Si l'on peut dire que toute construction est régionale dans la mesure où elle se fonde sur les conditions du lieu, la construction régionaliste se distingue par le fait qu'elle veuille à tout prix être régionale<sup>4</sup>. On peut dire aussi, dans une perspective idéologique, qu'elle veut à tout prix être «naturelle», comme l'écrit Arnold Hauser à propos du romantisme. Elle a pour cela créé un dictionnaire de conventions, qui fut bientôt plus éculé que n'importe quel dictionnaire antérieur<sup>5</sup>. Le nouveau romantisme confirme aujourd'hui cette assertion.

Mais l'«architecture sans architecte» peut aussi avoir d'autres visages. Elle peut être l'architecture du «sauvage» comme celle de l'ingénieur (même s'il conviendrait ici de mettre le mot architecture entre guillemets). Toutes deux ont en commun la «nécessité», telle que Hans Schmidt l'évoque dans sa célèbre définition selon laquelle la construction n'est pas l'architecture mais une affaire de nécessité: «La construction a cessé d'être l'affaire de l'art; elle a, partout où elle est viable, adopté les méthodes de la technique (...). Nous autres architectes n'avons rien à y ajouter (...). – Mais nous connaissons la résistance des milieux de la protection du patrimoine envers tout ce qui relève de la technique; nous savons (...) qu'ils ne voient pas que les bâtisseurs de nos villages (...) ont procédé, avec

Gedanken selber müssen sich, wie Arnold Hauser schreibt, «nach der Decke strecken», um ausgedrückt werden zu können.

Dass Kaspar Hauser «ohne Sprache» aufwuchs, hatte wahrscheinlich politische Gründe und hat nichts mit meinem Thema zu tun. Aber es gab auch Experimente dieser Art: So ließ Friedrich II. Kinder von Kinderfrauen aufziehen, die nicht sprechen durften, um zu sehen, ob sie eine natürliche Sprache entwickeln würden.

Die Kunst hat immer wieder nach dieser Sprache gesucht, denn Gedanken, die sich «nach der Decke strecken» müssen, verlieren dabei einen Teil ihres Inhaltes. Die ganze Geschichte der Kunst kann als ein Kampf gegen diesen Verlust verstanden werden, ein Kampf, der darum geführt wird, die Wirklichkeit unvermittelt – nicht durch Konventionen vermittelt – auszudrücken.

Im ersten Teil will ich zeigen, dass die Aufmerksamkeit, die die «Architektur ohne Architekt» immer wieder findet, ein Teil dieses Kampfes ist, wobei die Aufmerksamkeit verschiedene Gründe haben kann. Ich will es beispielsweise mit der Zeitschrift *Heimatschutz* von 1912 tun. Sie zeigt unten ein mit den einfachen Formen des 19. Jahrhunderts gebautes einfaches Haus, oben das gleiche Haus, umgebaut unter Verwendung von Zeichen, die «Einfachheit» konnotieren im Sinne der damaligen Bemühungen um das «nationale» Haus. Die Argumentation mit «Beispiel» und «Gegenbeispiel» folgt den Büchern von Paul Schultze-Naumburg, die auch ideologisch die Richtung weisen. Dass diese Bemühungen aber auch eine Befreiung aus «internationalen» akademischen Konventionen bedeuten konnten, belegen die ersten Villen, die Charles-Edouard Jeanneret 1906 und 1908 baute.

Friedrich Achleitner unterscheidet mit Recht zwischen «regionalem» und «regionalistischem» Bauen: in gewissem Sinne sei alles Bauen regional, indem die Bedingungen eines Ortes seine Grundlage bilden, das regionalistische Bauen aber zeichne sich dadurch aus, dass es um jeden Preis regional sein wolle.<sup>4</sup> Man kann auch sagen, in seiner ideologischen Auslegung wolle es um jeden Preis «natürlich» sein, wie Arnold Hauser hinsichtlich der Romantik schreibt. Dafür habe sie ein Wörterbuch von Konventionen geschaffen, das bald abgegriffener war als je ein früheres Wörterbuch.<sup>5</sup> Die gegenwärtige neue Romantik – Stichwort Seldwyla – bestätigt diese Aussage.

Die «Architektur ohne Architekt» kann aber auch andere Gesichter haben: sie kann die Architektur des «Wilden» ebenso sein wie die Architektur des Ingenieurs (wobei man Architektur in Führungszeichen setzen müsste). Beiden gemeinsam ist eine «Notwendigkeit», wie sie Hans Schmidt in seiner bekannten Definition anspricht: Bauen sei nicht Architektur, sondern eine Sache der Notwendig-

*versch. Richtungen an die ursprüngl. Sprache heranzukommen.  
versch. Richtungen bezogen auf V. S. S. S.*



Ch.- E. Jeanneret: Villa / Haus Fallet, La Chaux-de-Fonds, 1906-1907

leurs propres moyens, de façon aussi conséquente que le fait la technique actuelle avec les siens»<sup>6</sup>. C'est précisément là que s'établit la relation avec l'«architecture sans architecte»!

Et plus loin: «La construction a cessé d'être la mise en forme d'une beauté dont la compréhension nécessite un niveau d'éducation supérieur (...)». Ces idées vous sont connues, ce sont celles du *Neues Bauen* radical. Je les cite parce qu'elles expriment la recherche d'une compréhension immédiate. Si l'on admet que l'architecture est un langage, alors elle est, selon cette vision des choses, un langage naturel, c'est-à-dire un langage qui n'a pas besoin d'être appris<sup>7</sup>.

Après 1932, le fer, qui devait être importé, n'était plus disponible qu'en quantités limitées. Le bois s'y substitua largement. On explique volontiers par des raisons idéologiques l'importance que revêtit ce matériau indigène. Or, ce n'est pas nécessairement le cas. Quelques œuvres parmi les plus remarquables du *Neues Bauen* des années trente montrent que l'utilisation du bois était motivée par ses propriétés pour ainsi dire industrielles: les différents éléments pouvaient être standardisés, préparés en atelier et assemblés ou «montés» à sec sur le chantier, autant de propriétés qui permettaient

keit. «Das Bauen hat aufgehört, eine Sache der Kunst zu sein, es hat überall, wo es wirklich lebensfähig ist, die Arbeitsweise der Technik übernommen (...) Wir haben als Architekten nichts dazuzutun (...). – Aber wir kennen den Widerstand der Heimatschutzkreise gegen alles Technische, wir wissen (...), dass sie nicht einsehen, dass die Erbauer unserer Dörfer (...) mit ihren Mitteln ebenso konsequent vorgegangen sind, wie dies die heutige Technik mit ihren Mitteln tut.»<sup>6</sup> Da ist die Beziehung zur «Architektur ohne Architekt»!

### 1) DAS NEUE BAUEN

Und weiter: «Das Bauen hat aufgehört, Gestaltung einer Schönheit zu sein, für deren Verständnis wir höhere Bildung nötig haben (...)» Diese Gedankengänge sind Ihnen bekannt, es sind die Gedankengänge des radikalen Neuen Bauens; und ich zitiere sie, weil sie die angestrebte Unmittelbarkeit des Verständnisses zum Ausdruck bringen. Sofern eingeräumt wird, dass Architektur eine Sprache ist, dann ist sie dieser Auffassung nach eine natürliche Sprache, das heisst eine Sprache, die nicht gelernt zu werden braucht.<sup>7</sup>

Nach 1932 stand beispielsweise Eisen nur noch beschränkt zur Verfügung, da es eingeführt werden musste; stattdessen wurde viel Holz verwendet. Die Bedeutung, die dieses einheimische Material erlangte, wird gerne ideologisch erklärt. Das ist nicht notwendig so. Einige der bemerkenswertesten Werke des Neuen Bauens in den 30er Jahren zeigen, dass es die gewissermassen industriellen Eigenschaften waren, die für die Verwendung von Holz sprachen: die Teile konnten standardisiert, in der Fabrik vorbereitet und auf der Baustelle trocken zusammengesetzt bzw. «montiert» werden, lauter Eigenschaften also, die erlaubten, die Ideen des Neuen Bauens auch unter den eingeschränkten Bedingungen der Krise zu verwirklichen. So entstand eine Art von regionalem Bauen.

### 2) PARALLEL ZU NEUEM BAUEN

Daneben gab es in den gleichen Jahren auch ein regionalistisches Bauen, das sich in den Formen der heimatischen Architektur der Bedeutung versichern wollte, die sie damals hatten: Die Besinnung auf diese Architektur war Teil des Kampfes um einen «Ausdruck eigenen Wertes», wie es die Landesausstellung von 1939 sein sollte, von der der Begriff «Landi-Stil» abgeleitet ist. Die heimatische Architektur erscheint als «natürliche» Architektur; die Bedeutung der Formen, die in deren Gebrauch durch die Gesellschaft begründet ist, wird naturalisiert: sie erscheint als Eigenschaft der Formen selber. Ich will diesen Gedanken an dieser Stelle nicht ausführen; Bruno Reichlin und ich haben es in unserem Beitrag zu «Die Ware Landschaft» getan.<sup>8</sup>

### 3) REAKT. AUF DAS NEUE BAUEN

Das nächste Bild zeige ich, weil es die Frage der Bedeutung «mit anderen Vorzeichen stellt: Dieses Haus ist Teil einer Siedlung, die Hans Schmidt 1946 baute! Es spiegelt seine Weigerung, die Formen des Neuen Bauens wegen

donc de concrétiser les idées du *Neues Bauen* malgré la pénurie des années de crise. C'est ainsi que vit le jour un genre de construction régionale.

A la même époque existait également une construction régionaliste, qui voulait s'assurer, en recourant aux formes de l'architecture autochtone, la signification que ces dernières possédaient autrefois. Le retour à cette architecture faisait partie de la lutte pour l'«expression des valeurs propres», telle que devait la permettre l'Exposition nationale de 1939, dont est tirée la notion de «*Landstil*». L'architecture autochtone apparaît comme une architecture «naturelle»; la signification des formes, fondée sur l'usage que la société en fait, est naturalisée: elle apparaît comme la propriété des formes elles-mêmes. Je ne vais pas développer cette idée ici; Bruno Reichlin et moi l'avons fait dans notre article sur l'architecture du paysage<sup>8</sup>.

Je montre l'image qui suit parce qu'elle pose la question de la signification d'un autre point de vue. Cette maison fait partie d'une *Siedlung* construite par Hans Schmidt en 1946! Elle reflète son refus de recourir aux formes du *Neues Bauen* pour le progressisme qu'elles connotent, alors que ce progressisme n'avait plus aucune assise technique véritable. Schmidt se référait à cet égard à Adolf Loos<sup>9</sup>, selon qui il faut porter son attention sur les formes utilisées par le paysan pour construire sa maison; mais «si les progrès de la technique permettent de les améliorer, c'est toujours cette amélioration qu'il faut adopter»<sup>10</sup>. Schmidt suivit effectivement cette «règle», mais dans sa formulation négative.

der Fortschrittlichkeit zu verwenden, die sie konnotieren, auch wenn diese Fortschrittlichkeit technisch nicht gegeben war. Er berief sich dabei auf Adolf Loos<sup>9</sup>, der schrieb, man solle auf die Formen achten, in denen der Bauer sein Haus baut; aber «haben die Fortschritte der Technik eine Verbesserung der Formen möglich gemacht, so ist diese Verbesserung zu verwenden.»<sup>10</sup> Diese «Regel» befolgt er mit negativem Vorzeichen.

→ DIESE ANSATZ BIS HEUTE WEITERVERFOLGT...

Die einfache Architektur vieler Siedlungen, die in den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg in der Schweiz entstanden,<sup>11</sup> verdient unsere Aufmerksamkeit, weil eine vergleichbare Architektur, als Entgegnung auf den Funktionalismus aus zweiter Hand – auf die Konventionen dieses Funktionalismus –, zu den bemerkenswertesten Erscheinungen in der gegenwärtigen Auseinandersetzung gehört. Ich werde davon noch sprechen.

In dieser Auseinandersetzung hat die Beziehung zum «Ort» ein neues Gewicht bekommen. Ich denke, dass es dafür zwei Möglichkeiten gibt, die ich in einem Artikel mit den Begriffen «einfache» und «gewöhnliche» Architektur zu unterscheiden versucht habe.<sup>12</sup> Im zweiten Teil stütze ich mich auf diesen Artikel.

① Im einen Fall handelt es sich darum, von den Mitteln auszugehen, die an einem Ort zur Verfügung stehen. «Regionalismus» kann nicht davon absehen, dass neue Bauweisen an die Stelle der alten treten und dass damit auch die Formen neue sind. Was die Formen aber ver-

v. d. Kersch.  
an'sje Land



F. Scheibler: Maison / Haus, Flaach ZH, 1939

L'architecture simple d'un grand nombre des *Siedlungen* qui ont vu le jour en Suisse après la Deuxième Guerre mondiale<sup>11</sup> mérite notre attention, parce que c'est une architecture comparable qui, en réponse à un fonctionnalisme de seconde main – ou aux conventions de ce fonctionnalisme –, apparaît comme l'une des manifestations les plus remarquables dans le débat actuel. J'y reviendrai.

Dans ce débat, la relation au «lieu» revêt une importance nouvelle. Je pense qu'il existe à cet égard deux possibilités, que j'ai tenté de distinguer, dans un article, par les notions d'architecture «simple» et d'architecture «ordinaire»<sup>12</sup>. La deuxième partie de mon exposé s'appuie sur cet article.

Dans le premier cas, il s'agit de partir des moyens disponibles en un lieu donné. Le «régionalisme» ne peut pas ignorer le fait que de nouvelles méthodes de construction remplacent les anciennes et que, par conséquent, les formes se renouvellent aussi. Ce qui relie toutefois ces formes, c'est le fait qu'elles renvoient à elles-mêmes – à leur «raison»<sup>13</sup>. Elles sont «entières» et paraissent univoques. C'est ce qui fait l'attrait de l'«architecture sans architecte». Dans le second cas, il s'agit de reconnaître que les formes sont équivoques, parce que notre culture se compose de «morceaux» qui – comme dans un kaléidoscope que l'on tourne – produisent des images différentes. Ainsi le «régionalisme» peut-il également partir des images qui déterminent un lieu.

Ce sont Robert Venturi et Denise Scott Brown qui ont introduit dans le débat la notion d'architecture ordinaire. L'attention que leur a valu leur «théorie du laid et de l'ordinaire»<sup>14</sup> s'explique en bonne partie par le contexte dans lequel ils l'ont développée: la «*Main Street*», l'architecture de la ville américaine et de la société de consommation. Les conséquences pratiques semblent cependant peu importantes, car la théorie est trop fortement identifiée avec les signes particuliers analysés par les Venturi. Ces signes appartiennent entièrement à la culture américaine; ils constituent l'iconographie à laquelle se réfèrent les Venturi dans leurs projets, pour «proposer des significations concrètes par la voie d'expériences déjà faites»<sup>15</sup>.

Ce qui importe, c'est qu'ils analysent cette iconographie (ou une autre). Ils s'inscrivent ainsi dans la réflexion menée depuis longtemps par la sémiologie sur la signification de l'architecture, c'est-à-dire sur l'architecture en tant que «système de significations». Ce qui leur confère un poids particulier, c'est qu'ils mènent cette réflexion en recourant également aux moyens propres à l'architecture, c'est-à-dire au projet.

Les architectes baignant dans une autre culture sont contraints de partir d'une autre iconographie pour créer une relation significative au lieu – avec tout ce que comprend cette notion: les choses et la manière – socio-culturellement déterminée – dont les choses sont perçues.

bindet ist, dass sie auf sich selber – auf ihren «Grund»<sup>13</sup> – verweisen. Sie sind «ganz» und scheinen eindeutig. Das macht die Verlockung der «Architektur ohne Architekt» aus. Im anderen Fall handelt es sich darum, zu erkennen, dass die Formen vieldeutig sind, weil unsere Kultur aus «Stücken» besteht, die wie in einem Kaleidoskop, das gedreht wird, unterschiedliche Bilder ergeben. So kann «Regionalismus» auch von diesen Bildern ausgehen, die einen Ort bestimmen. *v. B. Colon angehend.*

Die Venturis haben den Begriff der gewöhnlichen Architektur ins Gespräch gebracht. Sie fanden mit der «Theorie des Hässlichen und Gewöhnlichen»<sup>14</sup> eine Aufmerksamkeit, die zu einem guten Teil dem Kontext zuzuschreiben ist, in dem sie diese entwickelten: die «*Main Street*», die Architektur der amerikanischen Stadt, die Warenwelt. Die praktischen Auswirkungen aber scheinen gering, da die Theorie zu stark mit den besonderen, von den Venturis untersuchten Zeichen identifiziert wird: Diese Zeichen gehören ganz und gar der amerikanischen Kultur an; sie bilden die Ikonografie, auf die sich die Venturis in ihren Entwürfen beziehen, «um konkrete Bedeutungen auf dem Wege schon gemachter Erfahrungen vorzuschlagen».<sup>15</sup>

Wichtig ist, dass sie diese (oder eine andere) Ikonografie untersuchen: Damit reihen sie sich ein in die Auseinandersetzung mit der Bedeutung der Architektur, bzw. mit der Architektur als «système de signification», wie sie von der Semiologie seit längerem geführt wird. Was ihnen ein besonderes Gewicht gibt, ist, dass sie diese Auseinandersetzung auch «in den Begriffen der Architektur» das heisst in Entwürfen führen.

Architekten in einer anderen Kultur haben notgedrungen von einer anderen Ikonografie auszugehen, um eine bedeutungsvolle Beziehung zum Ort zu schaffen, mit allem, was dieser Begriff einschliesst: die Dinge und die – soziokulturell bedingte – Weise, in der die Dinge wahrgenommen werden.

Die Venturis unterscheiden auf klare Weise zwei Arten von gewöhnlicher Architektur: «Architektur kann gewöhnlich – oder besser konventionell – auf zwei Arten sein: wie sie gebaut ist oder wie sie gesehen wird.»<sup>16</sup> Im ersten Fall heisst das, gewöhnliche Elemente zu verwenden in der Erwartung, technisch gut und wirtschaftlich zu bauen. Im zweiten Fall werden Elemente gewöhnlicher Architektur wegen ihrer Symbolik verwendet. Unter den Entwürfen, die ich zeigen will, finden sich beide Arten. Um sie auseinanderzuhalten, ist einerseits – wegen der verwendeten Mittel – von «einfacher», andererseits von «gewöhnlicher» Architektur die Rede. Das heisst, der Begriff der «gewöhnlichen» Architektur ist auf die Entwürfe beschränkt, in denen die entsprechende Symbolik untersucht wird.

Les Venturi distinguent clairement deux genres d'architecture ordinaire: «L'architecture peut être ordinaire – ou, pour mieux dire, conventionnelle – de deux manières: selon comment elle est construite ou comment elle est perçue»<sup>16</sup>. Dans le premier cas, des éléments ordinaires sont employés dans le but de construire de façon économiquement et techniquement satisfaisante. Dans le second cas, des éléments de l'architecture ordinaire sont employés en raison de leur symbolique. Parmi les projets que je vais montrer, on trouve les deux genres. Pour les distinguer clairement, il sera question soit – en raison des moyens employés – d'architecture «simple», soit d'architecture «ordinaire». La notion d'architecture «ordinaire» ne s'applique donc qu'aux projets dont est analysée la symbolique.

Dans les projets issus d'une réflexion sur l'«architecture sans architecte», par exemple dans la maison de Michael Alder, les formes n'ont pas pour but de connoter la simplicité ou la «naturalité»; elles dénotent les règles sur lesquelles elles se fondent, et connotent la pensée technique et architectonique que ces règles concrétisent. Sur un autre plan, elles connotent pourtant tout de même la simplicité: «Cette sémantisation est fatale: dès qu'il y a société, tout usage est converti en signe de cet usage»<sup>17</sup>.

Ce n'est certainement pas par hasard qu'Alder enseigne dans une école d'ingénieurs parallèlement à son activité d'architecte, qu'il doit donc transmettre une pensée technique et architectonique. Il a analysé avec ses élèves différents cas d'«architecture sans architecte» (Val Verzasca, Val Calanca, entre autres)<sup>18</sup> pour en dégager les conditions du métier. Inversement, ces conditions déterminent dans une certaine mesure la «transmissibilité de l'architecture», pour reprendre l'expression de Giorgio Grassi: «Leur relation directe aux caractères de l'architecture est fixée dans le temps, mais puisqu'elles sont le résultat d'innombrables expériences et épreuves, elles offrent la garantie des moyens et des solutions convenables, nées de nécessités fixes: comme l'outil représente la forme incontestée et établie par l'usage»<sup>19</sup>. Alder décrit dans un article ce qui, selon lui, donne à cette architecture toute sa signification, à savoir l'unité provenant du fait que tant le hangar entier que chacune de ses formes sont déterminés par la meilleure utilisation possible des matériaux, travaillés avec les outils et les connaissances – c'est-à-dire le métier – nécessaires<sup>20</sup>.

Ces projets renvoient également à l'«architecture sans architecte» du point de vue de la manière dont elle est utilisée. Alder écrit que la décoration – en référence au «hangar décoré» des Venturi – devient sans importance là où la vie s'exprime (il pense ici aux «signes de la vie» que représentent par exemple les changements, etc.). Ceci implique en premier lieu une condamnation du bâtiment en tant qu'objet totalement déterminé sur le plan de l'usage, comme le voulaient les plans d'un *Neues Bauen* rigide (rigide en raison de la nécessité économique), dans lesquels chaque fonction trouvait sa place exacte. Ceci implique en second lieu une condamnation du bâtiment en tant qu'objet entièrement déterminé sur le plan

*schwer beide auseinanderhalten.*

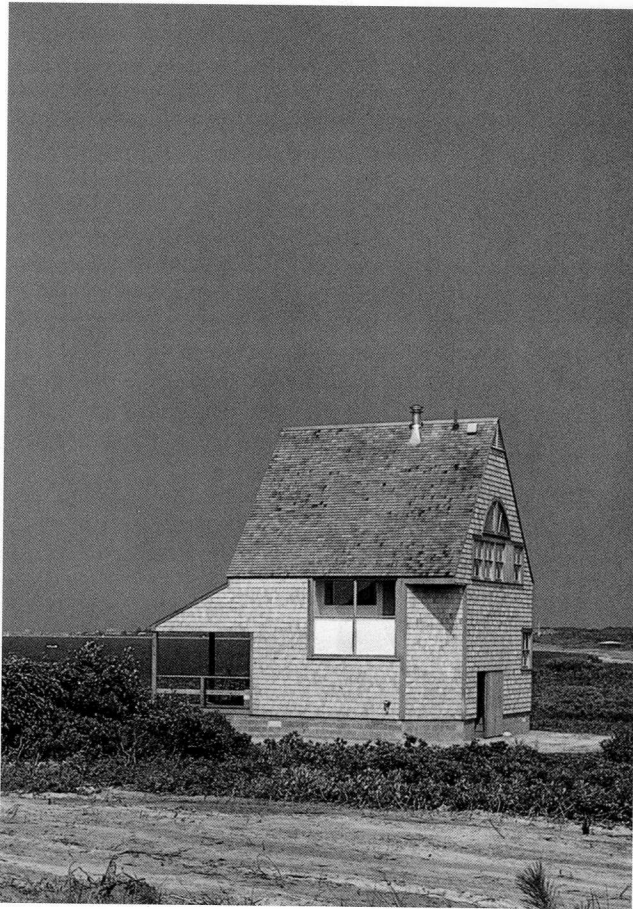
In den Entwürfen, die aus der Auseinandersetzung mit der «Architektur ohne Architekt» hervorgegangen sind, beispielsweise in diesem Haus von Michael Alder sollen die Formen nicht Einfachheit oder Natürlichkeit konnotieren; sie denotieren die Regeln, die ihnen zu Grunde liegen, und konnotieren das technische und architektonische Denken, das diese Regeln konkretisieren. Auf einer nächsten Ebene konnotieren sie allerdings doch Einfachheit: «Diese Semantisierung ist unausweichlich: allein deshalb, weil es Gesellschaft gibt, verwandelt sich aller Gebrauch in ein Zeichen für diesen Gebrauch.»<sup>17</sup>

<sup>17</sup> Es ist wahrscheinlich nicht Zufall, dass Michael Alder neben seiner Arbeit als Architekt auch an einer Ingenieurschule lehrt, dass er also technisches und architektonisches Denken vermitteln muss. Er hat mit seinen Schülern verschiedene Fälle von «Architektur ohne Architekt» untersucht (Val Verzasca, Val Calanca, u.a.)<sup>18</sup>, um an dieser Architektur die Bedingungen des Metiers zu erkennen. Umgekehrt verkörpern diese Bedingungen gewissermaßen die «Vermittelbarkeit der Architektur», wie Giorgio Grassi schreibt. «Da wir diese Bedingungen nur kennen, weil sie das Ergebnis zahlloser Erfahrungen sind, geben sie die Sicherheit von (Form-) Entscheidungen, die sich aus den Notwendigkeiten ergeben und ihnen angemessen sind: so wie das Werkzeug die selbstverständliche Form seines Gebrauches ist»<sup>19</sup>.

Alder beschreibt in einem Artikel, was diese Architektur für ihn bedeutet: die Einheit, die dadurch zustande kommt, dass der ganze Schopf ebenso wie seine einzelnen Formen von der besten Ausnutzung der Mittel, verarbeitet mit den Werkzeugen und mit den Kenntnissen, die dafür nötig sind – eben dem Métier –, bestimmt werden.<sup>20</sup>

«Architektur ohne Architekt» ist auch hinsichtlich der Art, wie sie gebraucht wird, ein Beziehungspunkt dieser Entwürfe. Michael Alder schreibt Dekoration – er bezieht sich auf den «dekorierten Schopf» der Venturi – werde unwichtig, wo sich Leben zum Ausdruck bringe, und er meint damit die «Zeichen des Lebens», wie sie Veränderungen usw. darstellen. Das bedeutet erstens die Absage an das Bauwerk als einen Gegenstand, der in seinem Gebrauch vollkommen festgelegt ist, wie es die Grundrisse des strengen (unter der wirtschaftlichen Notwendigkeit strengen) Neuen Bauens waren, in denen jede Funktion ihren genauen Platz hatte. Zweitens bedeutet es die Absage an das Bauwerk als einen architektonisch festgelegten Gegenstand. Le Corbusier hatte den soziokulturellen Gebrauch der Architektur in seiner Siedlung in Pessac erfahren: die nach den «Fünf Punkten» gebauten Häuser wurden nach und nach so verändert, dass sie den bürgerlichen-kleinbürgerlichen Vorstellungen besser entsprachen bzw. der Ikonografie, in der sich diese Vorstellungen konkretisierten.

*gehört im Zus. zu Venturi*



Venturi, Rauch: Maisons d'été / Sommerhäuser, Nantucket Island, MA, 1970

architectural. Le Corbusier avait fait l'expérience de l'usage socio-culturel de l'architecture avec sa cité de Pessac: les maisons, construites selon les «cinq points», furent petit à petit transformées pour mieux correspondre aux idées bourgeoises ou petites-bourgeoises, respectivement à l'iconographie dans laquelle se concrétisaient ces idées.

L'architecture que je nomme, à titre d'essai, «simple», partage sur un point essentiel la vision du Neues Bauen. Ce point concerne l'architecture en tant que langage. L'architecture «ordinaire» représente au contraire une critique de cette vision, qui échange les règles du style ou, plus généralement, de la forme, contre des bases plus «naturelles», susceptibles de représenter la réalité de façon immédiate – c'est-à-dire sans l'intermédiaire de règles. Comme le note Alan Colquhoun, cette vision se heurte nécessairement au fait que la réalité et la représentation de la réalité sont deux choses différentes<sup>21</sup>. L'architecture «ordinaire» explore ces règles dans l'iconographie de l'architecture ordinaire, pour le dire de façon tautologique, parce qu'elles y apparaissent, du fait de leur forte conventionnalité, de façon plus simple et claire que dans l'architecture «extraordinaire».

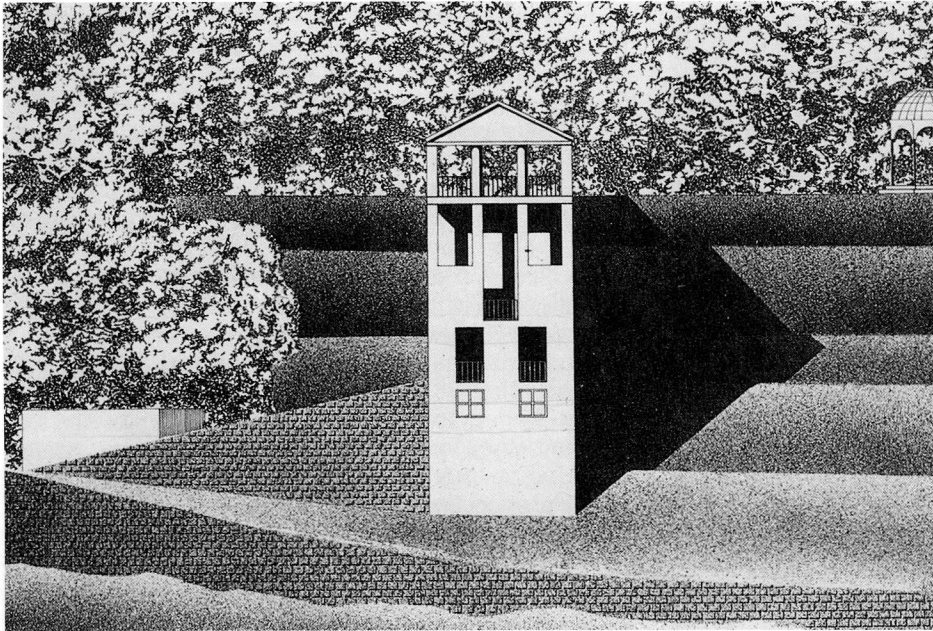
In einem wesentlichen Punkt teilt die Architektur, die ich versuchsweise «einfach» nenne, die Auffassung des Neuen Bauens: der Punkt betrifft die Architektur als Sprache. Im Gegensatz dazu stellt die «gewöhnliche» Architektur eine Kritik an dieser Auffassung dar, die die Regeln des Stils oder allgemeiner der Form gegen «natürlichere» Grundlagen vertauschte, mit denen die Wirklichkeit unvermittelt – nicht durch Regeln vermittelt – darzustellen wäre. Wie Alan Colquhoun bemerkt, stösst diese Auffassung notgedrungen auf die Tatsache, dass die Wirklichkeit und die Darstellung von Wirklichkeit zwei verschiedene Dinge sind.<sup>21</sup>

Die «gewöhnliche» Architektur untersucht diese Regeln in der Ikonografie der gewöhnlichen Architektur, wie man mit einer Tautologie sagen kann, weil sie dort, auf Grund ihrer starken Konventionalisierung, einfacher und klarer in Erscheinung treten als in der ausssergewöhnlichen Architektur.

Die Venturis haben dies, wie gesagt, in vielen Entwürfen getan, und zwar, indem sie die scheinbar natürliche Beziehung zwischen Form und Bedeutung denaturalisierten. Die beiden schönen Häuser auf Nantucket Island tun es durch die demonstrative Verwendung gewöhnlicher Fenster, durch den demonstrativen Pragmatismus, mit dem sie angeordnet sind, durch die Verwendung von Formen, die Prestige bedeuten, was schon immer ein Merkmal der gewöhnlichen Architektur war. Eines der Mittel ist die Verfremdung, wie sie die übermässige Grösse der Fenster bewirkt. Sie gibt die «Gewöhnlichkeit» der Häuser als etwas zu erkennen, das «gemacht» ist. «Kunst ist ein Mittel, das Machen einer Sache zu erleben», schrieb Victor Sklovskij in seinem Artikel «die Kunst als Verfahren», der als Manifest des Formalismus gilt.<sup>22</sup> Der Begriff «Verfremdung» kommt dort erstmals vor.

*unschlagen der gewöhnlichen, des* In den neueren Entwürfen scheinen die Formen aus der gewöhnlichen Architektur indessen mehr und mehr sich selber zu genügen: Die aus Brettern geschnittenen «Säulen» sind kaum zu unterscheiden von den Stilformen, die man im Warenhaus kaufen kann, um das Heim zu dekorieren. Statt eine verkehrte Wertordnung blosszustellen, wie das Robert Venturi als Möglichkeit der «gewöhnlichen» Architektur vorschlug<sup>23</sup>, verfallen diese Entwürfe selber dieser Wertordnung. Das gleiche ist in der Pop Art festzustellen, die ebenfalls die Zeichen der Warenwelt zum Gegenstand hat: Die Frauenbeine von Allan Jones, die einmal eine Auseinandersetzung mit der Darstellung der Frau in der Werbung waren, kehren an einer Brandmauer in Basel wieder...

Das Problem, das dadurch entsteht, ist kein moralisches, sondern ein Problem der Kunst: Die Sprache der Pop Art fällt hier zusammen mit der Sprache der Werbung. Ohne einen kritischen Abstand, in beiden Bedeutungen des



B. Reichlin, F. Reinhart: Maison / Haus, Vezio, 1975

Comme nous l'avons dit, les Venturi se sont livrés à de telles explorations dans de nombreux projets, en dénaturant la relation apparemment naturelle entre forme et signification. Les deux belles maisons de Nantucket Island le font à travers l'utilisation démonstrative de fenêtres ordinaires, à travers le pragmatisme démonstratif avec lequel celles-ci sont disposées, à travers l'emploi de formes qui connotent le prestige – ce qui a toujours été une caractéristique de l'architecture ordinaire. L'un des moyens utilisés est l'effet de distanciation provoqué par la taille extrême des fenêtres. Le caractère «ordinaire» des maisons est ainsi donné à voir comme quelque chose de «fait». «L'art est un moyen d'expérimenter le faire d'une chose», écrivait Victor Sklovskij dans son article «Die Kunst als Verfahren», qui passe pour être le manifeste du formalisme<sup>22</sup>. La notion de «distanciation» y apparaît pour la première fois.

Dans les projets plus récents des Venturi, les formes de l'architecture ordinaire semblent cependant de plus en plus se suffire à elles-mêmes. Les «colonnes» découpées dans des planches se distinguent à peine des formes stylistiques que l'on peut acheter au magasin pour décorer sa maison. Au lieu de mettre à jour une échelle de valeurs renversée<sup>23</sup> – ce qui constitue pour Robert Venturi l'une des possibilités de l'architecture «ordinaire» –, ces projets succombent eux-mêmes à cette échelle de valeurs. On constate le même phénomène dans le Pop Art, qui a également pour objet les signes de la société de consommation. Les jambes de femme d'Allan Jones, qui constituaient à l'époque un commentaire sur la représentation de la femme dans la publicité, réapparaissent sur un pignon borgne à la gare de Bâle...

Wortes, ist aber keine Auseinandersetzung mit der Sprache der Werbung mehr möglich: die Frauenbeine sind Werbung. (Selbst wenn sie ironisch gemeint wären, lässt ihr Kontext eine solche Deutung nicht zu.) Auf gleiche Weise sind die «Säulen» in den genannten Entwürfen der Venturis gewöhnlich und keine Auseinandersetzung mit der Ikonografie der gewöhnlichen Architektur mehr.

Das gilt auch für den einen Teil der «gewöhnlichen» Architektur bei uns, beispielsweise für die Post von Aurelio Galfetti, die sich auf eine Baumeister-Architektur bezieht, wie sie sich in vielen Dörfern im Tessin findet. – Der andere Teil dagegen verwendet die stilistischen Merkmale der Verfremdung, der «répétition différente» usw. Diese Entwürfe lassen zwei Interessen erkennen, die ihre Auseinandersetzung mit den Merkmalen des Ortes bestimmen und die einander bedingen: Einerseits schafft diese Auseinandersetzung ein immer genaueres Wissen über die Bedeutung der Architektur, die auf die Architektur selber verweist, weil sich die «ausserarchitektonische» Wirklichkeit nur in den Strukturen der «innerarchitektonischen» Wirklichkeit konkretisieren kann<sup>24</sup>, andererseits macht sie klar, auf welche Weise dies geschieht.

Die Entwürfe von Bruno Reichlin und Fabio Reinhart für einige Häuser im Tessin zeigen, was gemeint ist: Die Beziehung zum Ort besteht in der Beziehung zu den Elementen, die als paradigmatische Vorläufer der Besiedlung mit alleinstehenden Häusern betrachtet werden können. Diese Vorläufer – die Villen von Emigranten – entstanden in der Regel am Rand der Dörfer, an bevorzugten topo-

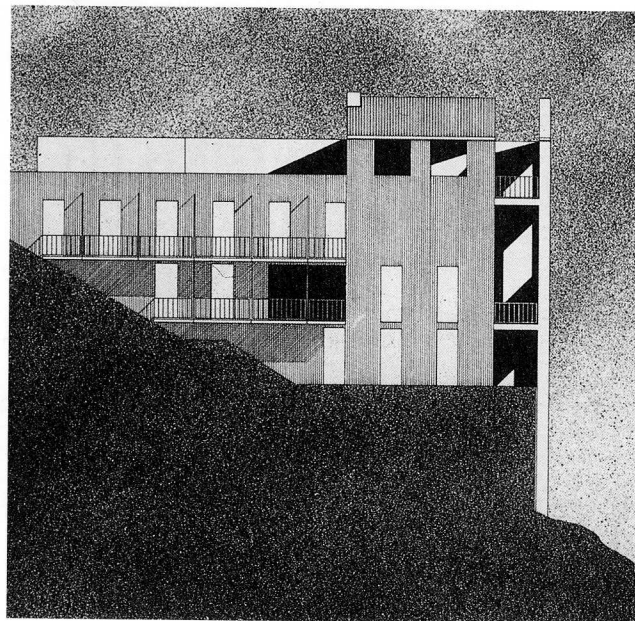
Le problème qui en résulte n'est pas d'ordre moral, mais d'ordre artistique. Le langage du Pop Art coïncide ici avec celui de la publicité. Sans distance critique, aucune réflexion sur le langage de la publicité n'est cependant plus possible: les jambes de femme sont de la publicité (même si elles relevaient de l'ironie, leur contexte ne permettrait pas une telle interprétation). De la même manière, les «colonnes» des projets cités sont ordinaires, et non plus un commentaire sur l'iconographie de l'architecture ordinaire.

Ceci s'applique également à une partie de l'architecture «ordinaire» de chez nous, par exemple à la poste d'Aurelio Galfetti, qui se réfère à une architecture d'entrepreneur comme on en trouve de nombreux exemples dans les villages du Tessin. L'autre partie utilise en revanche les traits stylistiques de la distanciation, de la «répétition différente», etc. Ces projets traduisent deux intérêts, qui déterminent leur prise en compte des caractéristiques du lieu et se conditionnent mutuellement. Cette prise en compte conduit, d'une part, à une connaissance toujours plus précise de la signification de l'architecture qui renvoie à l'architecture elle-même, parce que la réalité «extra-architecturale» ne peut se concrétiser que dans les structures de la réalité «intra-architecturale»<sup>24</sup>; d'autre part, elle met en évidence la manière dont cela se produit.

Les projets de Bruno Reichlin et Fabio Reinhart pour quelques maisons au Tessin montrent ce que cela signifie. La relation au lieu consiste dans la relation aux éléments qui peuvent être considérés comme les précurseurs paradigmatiques de l'urbanisation sous forme de maisons isolées. Ces précurseurs – les villas d'émigrés – ont en général été construits à la périphérie des villages, dans des sites privilégiés sur le plan topographique. Sur le plan typologique et morphologique, ils reproduisent, en les simplifiant, les modèles urbains. Il s'agit de volumes hauts et compacts, dont les formes se réduisent à des signes. Comme beaucoup de ces villas, le projet non construit de Reichlin et Reinhart présente une façade terminée par un fronton classique, qui s'avère être un masque – tout comme les formes de ces mêmes villas. Ainsi le signe est-il démasqué en tant que signe.

Dans la troisième et dernière partie de mon exposé, je souhaite tirer quelques conclusions de ce qui vient d'être dit. Je pense qu'il existe une relation entre le «régionalisme» tel que je l'ai défini et le débat architectural contemporain, qui porte sur les notions clés d'«histoire», de «mémoire», d'«architecture en tant que langage», etc. Christian Norberg-Schulz a récemment avancé à propos de la relation au lieu – au *genius loci* – que cette relation ne pouvait être réalisée par des signes, le langage de l'architecture ne se composant pas de signes, mais de «choses architecturales» qui expriment le sens d'un bâtiment<sup>25</sup>. Cela n'exclut toutefois pas que la forme particulière de ces choses devienne un signe.

Il écrit pour illustrer son propos qu'une rose n'a pas besoin d'être vue comme quelque chose d'«autre» pour faire sens. Nous le savons: «a rose is a rose is a rose...»<sup>26</sup>; mais nous savons aussi



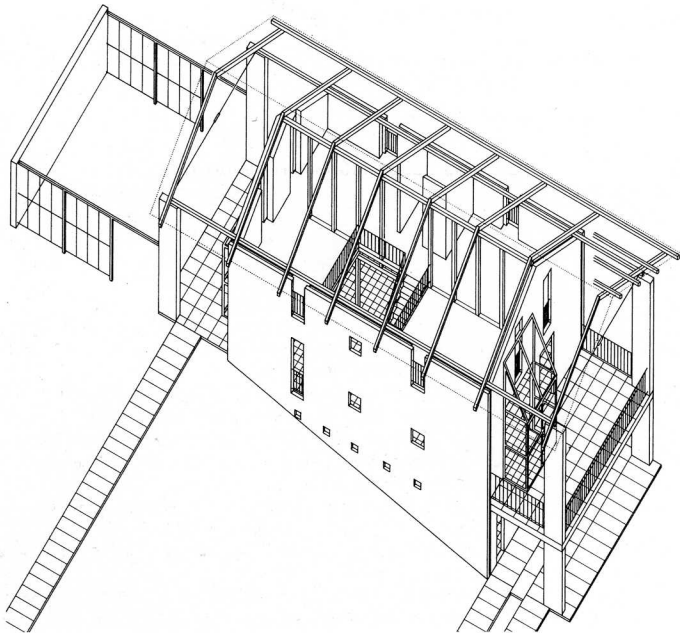
B. Reichlin, F. Reinhart: Maison / Haus, Vezio, 1975

grafischen Stellen. Auf der typologischen und morphologischen Ebene geben sie in Vereinfachung die städtischen Vorbilder wieder: Es handelt sich um hohe, geschlossene Baukörper mit Stilformen, die auf Zeichen reduziert sind. – Wie viele dieser Villen hat das nicht gebaute Haus in Vezio eine Seite, die von einem klassischen Giebel abgeschlossen ist und die sich als eine Blende erweist, wie auch die genannten Formen den Villen nur vorgeblen sind. So aber wird das Zeichen als Zeichen enttäuscht.

*SCHULZ u. Plädoyer für das Geschlo-*

Im dritten Teil will ich schliesslich einige Folgerungen daraus ziehen. Ich denke, dass «Regionalismus» in diesem Sinn in Zusammenhang steht mit dem gegenwärtigen architektonischen Gespräch, dessen Stichworte «Geschichte», «Erinnerung», «Architektur als Sprache» usw. sind. Christian Norberg-Schulz hat vor kurzem über die Beziehung zum Ort – zum *genius loci* – geäußert, diese Beziehung könne nicht durch Zeichen verwirklicht werden, denn die Sprache der Architektur bestehe nicht aus Zeichen, sie bestehe aus «architektonischen Dingen», die den Sinn eines Bauwerkes zum Ausdruck bringen.<sup>25</sup> Das schliesst aber nicht aus, dass die besondere Form dieser Dinge zum Zeichen wird.

Als Illustration schreibt er, eine Rose brauche nicht als etwas «anderes» gesehen zu werden, um sinnvoll zu sein. Wir wissen: «a rose is a rose is a rose ...»<sup>26</sup>; wir wissen aber auch, daß die Rose, auf Grund von Konventionen, auch ein Zeichen ist (das möglich macht, zu sagen, «ich liebe dich», aber auch, dabei zu lügen ...). Davon absehen heisst, vom gesellschaftlichen Gebrauch einer Sache absehen: von der



M. Alder: Maison / Haus, Rodersdorf, SO, 1979

que la rose est également, par convention, un signe (qui permet de dire «je t'aime», mais aussi de mentir en le disant...). Ignorer cela revient à ignorer l'usage social d'une chose – l'histoire de cette chose. Ce qui est cependant essentiel dans le débat évoqué, c'est qu'il comprend les formes comme quelque chose qui renvoie au souvenir, ou à la signification que ces formes revêtent pour nous sur la base du souvenir que nous en avons.

N'est-ce pas sa signification qui fait d'une chose «notre» chose? Je reviens ainsi à mon point de départ: au rapport entre langage et réalité, tel qu'il est exprimé dans la pièce de Handke par la remarque adressée à Gaspard selon laquelle il peut ramener chaque objet à une phrase, et qu'«avec cette phrase, tous les objets sont tiens»<sup>28</sup>. Mais nous sommes en même temps socialisés par le langage. En utilisant le langage, nous devenons – en simplifiant – «comme celui qu'un autre a été un jour». Est-ce un piège, comme le dit à la fin Gaspard: «Déjà avec ma première phrase je suis tombé dans le piège»?

C'est un piège tant que nous ne comprenons pas comment une société produit des signes, «c'est-à-dire des combles d'artifice, qu'elle consomme ensuite comme (...) des combles de nature», pour reprendre la description de Roland Barthes<sup>28</sup>. Mais si nous le comprenons, nous accédons à la seule liberté à laquelle nous puissions prétendre: offrir ces signes de manière à ce que l'illusion et le mécanisme qui produit cette illusion soient perçus, sans que le plaisir pris à l'un ne détruise le plaisir pris à l'autre. Je pense que c'est ce que font les meilleurs projets de l'architecture que j'ai qualifiée d'«ordinaire».

Geschichte der Sache. Wesentlich am genannten Gespräch aber ist gerade, dass es Formen als etwas versteht, das auf die Erinnerung verweist, auf die Bedeutung, die Formen für uns – auf Grund der Erinnerung – haben.

Wird eine Sache nicht erst durch diese Bedeutung zu «unserer» Sache? Damit bin ich wieder beim Punkt, von dem ich ausgegangen bin: beim Verhältnis zwischen Sprache und Wirklichkeit, wie es im Stück «Kaspar» ausgedrückt ist mit der an Kaspar gerichteten Bemerkung, er könne alle Gegenstände zu einem Satz machen, «mit diesem Satz gehören alle Gegenstände dir»<sup>27</sup>. Gleichzeitig werden wir aber durch die Sprache sozialisiert: indem wir die Sprache gebrauchen, werden wir – vereinfacht gesagt – «ein solcher, wie einmal ein anderer gewesen ist». Ist das eine Falle, wie Kaspar am Schluss sagt: «Schon mit meinem ersten Satz bin ich in die Falle gegangen»?

Es ist eine Falle, solange wir nicht verstehen, wie eine Gesellschaft Zeichen hervorbringt, «das heisst äusserste Formen des Künstlichen, die sie dann konsumiert wie (...) äusserste Formen des Natürlichen», wie Roland Barthes sie beschreibt.<sup>28</sup> Wenn wir es aber verstehen, erlangen wir die einzige Freiheit, die uns möglich ist: diese Zeichen so anzubieten, dass die Illusion und der Mechanismus, der die Illusion bewirkt, erlebt werden, ohne dass das Vergnügen am einen das Vergnügen am anderen zerstört. Ich denke, dass die besten Entwürfe der Architektur, die ich als «gewöhnlich» bezeichnet habe, eben das tun.

Publié dans *Um Bau*, n° 3, 1980

Version remaniée d'une conférence donnée le 24 juin 1980, à l'occasion du Wiener Architekturgespräch.

- 1 Cf. Jochen Hörisch, éd., *Ich möchte ein solcher werden wie...*, Francfort, 1979.
- 2 Peter Handke, *Gaspard*, Paris, 1972, p. 9.
- 3 Arnold Hauser, *Kunst und Gesellschaft*, Munich, 1973, p. 43.
- 4 Friedrich Achleitner, «Region, ein Konstrukt?», *Architektur aktuell*, n° 3, 1995, republié in Friedrich Achleitner, *Region, ein Konstrukt?*, Bâle, 1997, pp. 101-111.
- 5 Arnold Hauser, *Kunst und Gesellschaft*, op. cit., p. 49.
- 6 Hans Schmidt, «Bauen ist nicht Architektur», *Das Werk*, 1927, pp. 139-142.
- 7 Cf. Alan Colquhoun, «Regeln, Realismus und Geschichte», *archithese*, n° 19, 1976, pp. 12-17.
- 8 Bruno Reichlin et Martin Steinmann, «Die Architektur der Landschaft», in *Die Ware Landschaft*, Salzburg, 1977, pp. 49-57.
- 9 Hans Schmidt, discussion avec les étudiants de l'EPFL, 1972.
- 10 Adolf Loos, «Regles pour celui qui construit dans les montagnes», in *Paroles dans le vide / Malgré tout*, Paris, 1979, pp. 236-237.
- 11 Cf. Julius Maurizio, *Der Siedlungsbau in der Schweiz 1940-1950*, Erlenbach, 1952.
- 12 Martin Steinmann, «Von "einfacher" und "gewöhnlicher" Architektur», *archithese*, n° 1, 1980, pp. 8-13.
- 13 Adolf Loos, op. cit.: «Prends garde aux formes de construction qu'utilise le paysan (...). Mais cherche la raison de ces formes».
- 14 Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour, «Ugly and Ordinary Architecture, or The Decorated Shed», in *Learning from Las Vegas* (1972), Cambridge, 1977.
- 15 Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour, «Ugly and Ordinary Architecture, or The Decorated Shed», op. cit., p. 129.
- 16 *Ibidem*, p. 12.
- 17 Roland Barthes, *Eléments de sémiologie*, cité in Umberto Eco, *Le Signe*, Bruxelles, 1988, p. 45.
- 18 Cf. Val Calanca Baukultur, Muttenz, 1979.
- 19 Giorgio Grassi, *L'architecture comme métier et autres écrits*, Bruxelles, 1979, p. 176.
- 20 Michael Alder, «Elementare Architektur», *archithese*, n° 1, 1980, pp. 18-19.
- 21 Alan Colquhoun, «Regeln, Realismus und Geschichte», op. cit.
- 22 Victor Sklovskij, «Die Kunst als Verfahren, 1916», in Jurij Striedter, *Russischer Formalismus*, Munich, 1969, pp. 3-35.
- 23 Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in architecture*, Cambridge, 1966, p. 52.
- 24 Cf. Bruno Reichlin et Martin Steinmann, «Zum Problem der innerarchitektonischen Wirklichkeit», *archithese*, n° 19, 1976, pp. 3-11.
- 25 Christian Norberg-Schulz, «Sinn und Architektur», *Der Architekt*, n° 9, 1980, pp. 404-405.
- 26 Gertrude Stein, poème consistant dans la répétition de «a rose is...».
- 27 Peter Handke, *Gaspard*, op. cit., p. 18.
- 28 Roland Barthes, *Leçon*, Paris, 1978, p. 32.

Veröffentlicht in *Um Bau*, H. 3, 1980

Überarbeitete Fassung eines Vortrages, gehalten anlässlich des Wiener Architekturgespräches am 24. Juni 1980.

- 1 Vgl. Jochen Hörisch, Herausgeber: *ich möchte ein solcher werden wie...*, Frankfurt 1979.
- 2 Peter Handke: *Kaspar*, Frankfurt 1972.
- 3 Arnold Hauser: *Kunst und Gesellschaft*, München 1973, S. 43.
- 4 Friedrich Achleitner: *Region ein Konstrukt?*, in: *Architektur aktuell*, H. 3, 1995, wieder abgedruckt in: F. Achleitner, *Region ein Konstrukt? Regionalismus, eine Pleite?*, Basel, Boston, Berlin 1997, S. 101-111.
- 5 Arnold Hauser, op. cit., s. 49.
- 6 Hans Schmidt: *Bauen ist nicht Architektur*, in: *Das Werk*, 1927, S. 139-142
- 7 Vgl. Alan Colquhoun: *Regeln, Realismus und Geschichte*, in: *archithese*, H. 19, 1976, S. 12-17.
- 8 Bruno Reichlin und Martin Steinmann: *Die Architektur der Landschaft*, in: *Die Ware Landschaft*, Salzburg 1977, S. 49-57.
- 9 Hans Schmidt, Gespräch mit Studenten der EPF Lausanne, 1972; wahrscheinlich bezog sich Hans Schmidt auf die «Regeln für den, der in: den Bergen baut».
- 10 Adolf Loos: *Regeln für den, der in: den Bergen baut*, 1913, in: *trotzdem*, Innsbruck 1931, 2. Auflage, S. 131-132.
- 11 Vgl. Julius Maurizio: *Der Siedlungsbau in der Schweiz 1940-1950*, Erlenbach, 1952.
- 12 Martin Steinmann: *Von "einfacher" und "gewöhnlicher" Architektur*, in: *archithese*, H. 1, 1980, S. 8-13.
- 13 Adolf Loos, op. cit.: «Achte auf die Formen, in denen der Bauer baut (...). Aber suche den Grund der Form auf.»
- 14 Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour: *Hässliche und alltägliche Architektur oder der dekorierte Schuppen*, in: *Lernen von Las Vegas* (1979), Basel 2000.
- 15 Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour, op. cit., S. 129.
- 16 Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour, op. cit., S. 12.
- 17 Roland Barthes: *Eléments de sémiologie*, zitiert in: Umberto Eco: *Zeichen*, Frankfurt 1977, S. 43.
- 18 Vgl. Val Calanca Baukultur, Muttenz 1979.
- 19 Giorgio Grassi: *Architekturprobleme und Realismus*, in: *archithese*, H. 19, 1976, S.18-24.
- 20 Michael Alder: *Elementare Architektur*, in: *archithese*, H. 1, 1980, S. 18-19.
- 21 Alan Colquhoun, op. cit.
- 22 Victor Sklovskij: *Die Kunst als Verfahren, 1916*, abgedruckt in: Jurij Striedter: *Russischer Formalismus*, München 1969, S. 3-35.
- 23 Robert Venturi: *Komplexität und Widerspruch in der Architektur* (1966), Basel 2000.
- 24 Vgl. Bruno Reichlin und Martin Steinmann: *Zum Problem der innerarchitektonischen Wirklichkeit*, in: *archithese*, H. 19, 1976, S. 3-11.
- 25 Christian Norberg-Schulz: *Sinn und Architektur*, in *Der Architekt*, H. 9, 1980, S. 404-405.
- 26 Gertrude Stein, Gedicht, das aus der Wiederholung von "a rose is ..." besteht.
- 27 Peter Handke, op. cit., S. 17.
- 28 Roland Barthes: *Leçon/Lektion*, Frankfurt, 1980, S. 49.