

# archithese

## 2|97



## **Stand der Dinge – Etat des Choses**

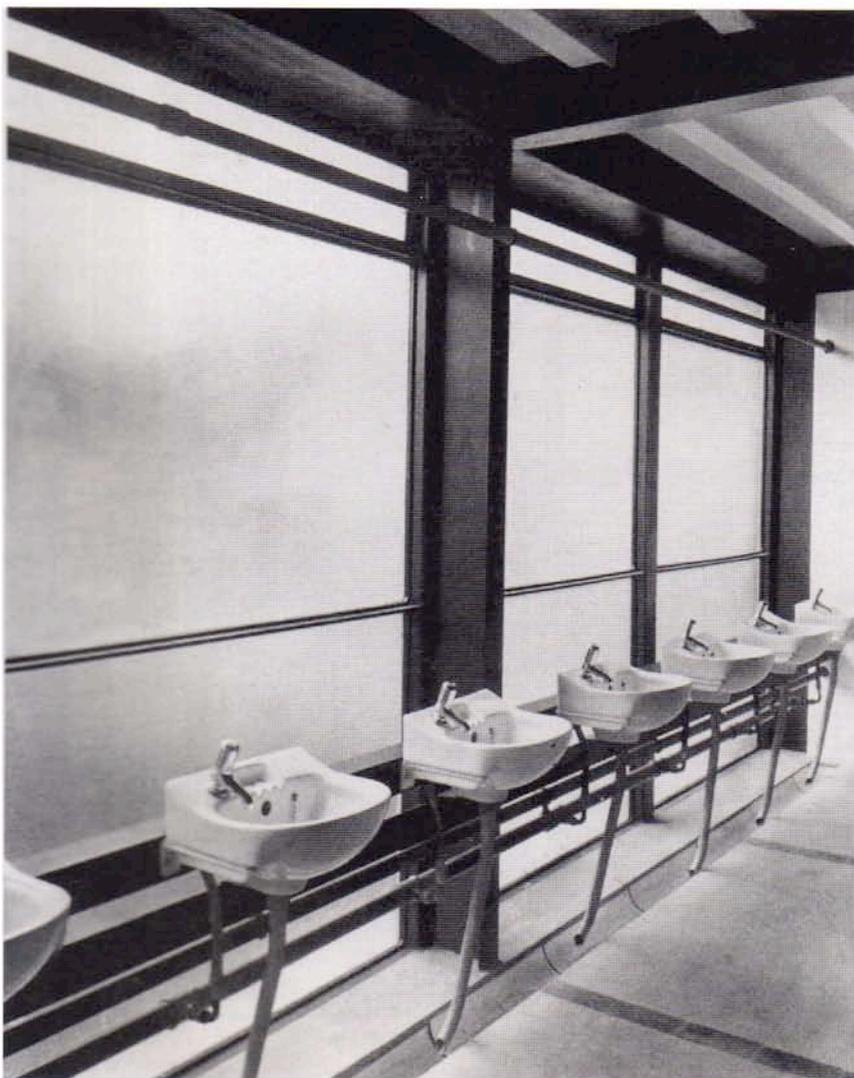
**Junge Schweizer Architektur – A propos de l'architecture récente en Suisse**

## «as found»

Ein aktueller Blick auf den Brutalismus

Die Beziehung, die Thomas Schregenberger zwischen dem Brutalismus der fünfziger Jahre und der aktuellen Schweizer Architektur sieht, betrifft nicht die formale Ebene. Vielmehr geht es um eine bestimmte bejahende Haltung gegenüber der alltäglichen Wirklichkeit.

Die einen sind auf der Suche nach «echter Schönheit» (Ackermann und Friedli),<sup>1</sup> die anderen verstehen Architektur als «Vehikel zur Wahrnehmung und zum Verständnis der sichtbaren Welt» (Herzog & de Meuron).<sup>2</sup> Beide Architektenteams werden zu den Vertretern der Deutschschweizer Architektur gezählt. Kann angesichts zweier so verschiedener Ansätze von einer einheitlichen zeitgenössischen Schweizer Architektur gesprochen werden, oder sind die oben erwähnten Positionen unvereinbar?



1

Schönheit, so Reyner Banham in seinem 1955 erschienenen Essay «The New Brutalism»,<sup>3</sup> «ist etwas visuell Wertvolles, aber nicht nur im Sinne der klassischen Ästhetik. Für Thomas von Aquin war Schönheit «quod visum placet», was dem Blick gefällt. Im Brutalismus aber könnte sie definiert werden als «quod visum perturbat», was den Blick beunruhigt, die Emotionen bewegt.»

Blenden wir zurück ins England der Nachkriegszeit. Anfang der fünfziger Jahre wurden die Vertreter der Moderne in England als Brutalisten beschimpft.<sup>4</sup> Alison und Peter Smithson, die Hauptprotagonisten des Brutalismus, haben diesen Begriff später immer mehr für sich in Anspruch genommen und mit Inhalten gefüllt. Daraus wurde eine Bewegung in Kunst und Architektur, zu der neben den Smithsons auch Eduardo Paolozzi, Nigel Henderson, Sandy Wilson, James Stirling und Magda Cordell gehörten.

Inhaltlich geht der Brutalismus zurück auf die sogenannte «as found»-Ästhetik, welche die Smithsons Anfang der fünfziger Jahre in den fotografischen Arbeiten ihres Freundes Nigel Henderson entdeckten. Judith Henderson, Nigels Frau, arbeitete zu jener Zeit an einer anthropologischen Studie über das Strassenleben in Bethnal Green, einem Arbeiterviertel in Ost-London. Angeregt von diesen Studien begann Henderson das Strassenleben fotografisch festzuhalten. «Wir sahen in seinen Fotografien», so die Smithsons später, «ein scharfsichtiges [perceptive] An-Erkennen der Wirklichkeit, eine neue Sicht des Alltäglichen, Gewöhnlichen.»<sup>5</sup>

Diese neue Sichtweise war prägend für die Architektur des Brutalismus. Architektur im Zusammenhang mit dem Begriff «as found» zu sehen, bedeutete, das Spezifische des Ortes in die Architektur aufzunehmen, in ihr zu verarbeiten. «Mit dem Vorgefundenen», so die Smithsons, «meinten wir nicht nur die Nachbargebäude, sondern all die Zeichen und Markierungen, welche an einem Ort Erinnerungen bilden, welche man lesen kann und mittels deren man herausfindet, wie die existierende Struktur eines Ortes so wurde, wie sie ist. Daher auch unser Respekt für ausgewachsene Bäume als Strukturierung eines Ortes, an welchem das Gebäude Neuzuzüger sein würde.»<sup>6</sup>



2

Die Aufmerksamkeit galt aber nicht nur dem Ort. Im Nachkriegsengland der frühen fünfziger Jahre spielte auch die Findigkeit bezüglich der Materialien eine grosse Rolle. Das Interesse bezog sich vor allem auf die Wahrnehmung der Materialien als das, was sie waren: das Hölzerne des Holzes und die Sandhaftigkeit des Sandes.

Die «as found»-Haltung der Brutalisten stand in klarem Gegensatz zu den städtebaulichen Visionen der CIAM (Congrès Internationaux d'Architecture Moderne). Im Vordergrund stand die Kritik an der «funktionellen Stadt» und an den vier funktionalistischen Kategorien der «Charta von Athen»: Wohnen, Arbeiten, Erholung und Verkehr, denen sie die eher phänomenologischen Kategorien Haus, Strasse, Bezirk und Stadt entgegensetzten. Der «Urban Re-Identification Grill», mit dem die Brutalisten ihre städtebauliche Haltung im Sommer 1953 dem CIAM 9 in Aix-en-Provence präsentierten, war mit Fotografien von Nigel Henderson über das Strassenleben in Ost-London illustriert.

Zwei Ausstellungen, «Parallel of Live and Art» (1953) und «Patio & Pavilion» (1956), wurden zu eigentlichen Manifestationen der «as found aesthetic». Beide waren vom da-

mals unzertrennlichen Quartett, dem Fotografen Nigel Henderson, dem Bildhauer Eduardo Paolozzi und den Architekten Alison und Peter Smithson, zusammengestellt.

Die erste Ausstellung «Parallel of Live and Art», die im Herbst 1953 im Londoner ICA (Institute of Contemporary Art) stattfand, bestand aus Abbildungen aus archäologischen, anthropologischen und zoologischen Quellenwerken, Kinderzeichnungen, Agenturfotos, Röntgenaufnahmen und Mikrographien.

Die Abbildungen waren fotografisch stark vergrössert, bewusst grobkörnig reproduziert und hingen an Drähten von Decken und Wänden. Die Ausstellung war nach Reyner Banham «eine bewusste Verhöhnung nicht nur des konventionellen Begriffs von «Schönheit», sondern auch der üblichen Vorstellung von «guter Fotografie»».<sup>7</sup>

«Patio & Pavilion», die zweite Ausstellung, fand im Sommer 1956 im Rahmen der «This is Tomorrow»-Ausstellung der Independent Group in der Londoner Whitechapel Art Gallery statt. Graham Whitham nannte den Beitrag später «a parody of Nigel Henderson's backyard in Bethnal Green».<sup>8</sup> Alison und Peter Smithson formulierten den Raum und den Schuppen, welche Henderson und Paolozzi mit zumeist gefundenen Objekten füllten. Die Ausstellung repräsentiert, so die Verfasser, «die fundamentalen Erfordernisse des menschlichen Habitats. Das erste Erfordernis ist ein Stück Welt: der Patio. Das zweite Erfordernis ist ein abgeschlossener Raum: der Pavillon.»<sup>9</sup> «Die hineingestellten Objekte repräsentieren die vielfältigen menschlichen Aktivitäten: das Rad, die Bewegung und die Maschine, die Skulptur die Kontemplation, und Hendersons Fotocollage «Kopf» den Menschen selbst als amorph-komplexes Wesen.»<sup>10</sup> Die «as found»-Idee wurde durch die Art unterstrichen, in der die unzähligen von der Gruppe angefertigten und zusammengestellten Objekte auf Sandflächen ausgelegt waren, in einer Weise, die an eine Ausgrabungsstätte mit zur Schau gestellten Funden erinnerte. Die aus aluminiumbe-

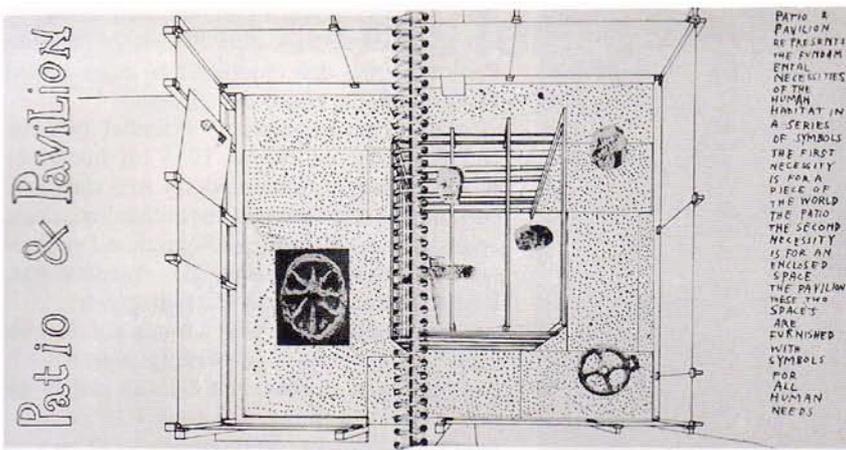


3

1  
Alison und Peter Smithson:  
Secondary School, Hunstanton,  
1949–54. Waschbecken in der  
Garderobe

2  
Nigel Henderson: «children's  
pavement play-graphics»,  
Fotoserie zum Strassenleben in  
Bethnal Green, East-London,  
1949–52

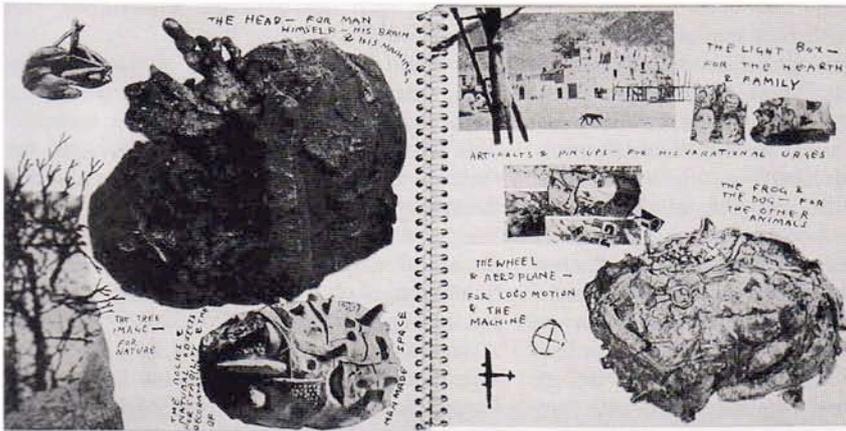
3  
Nigel Henderson, Eduardo Paolozzi,  
Alison und Peter Smithson:  
Ausstellung «Parallel of Live and  
Art», London 1953



4



5



6



7

schichteten Sperrholzplatten bestehenden Innenwände des Patios reflektierten die Ausstellungsbesucher und machten sie zu Bewohnern, zu einem integralen Bestandteil des Szenarios.

«Patio & Pavilion» sollte das letzte Manifest der englischen «as found»-Bewegung in der Architektur sein. Der Brutalismus, damals weit über Grossbritannien hinaus in Mode gekommen, wurde trotz grosser Anstrengung seiner Protagonisten bald nur noch als architektonischer Stil wahrgenommen. Schon Ende der fünfziger Jahre waren erste Anzeichen dafür nicht mehr zu übersehen, dass er seine ursprüngliche Kraft zu verlieren und allzu-rasch ein Opfer modischer Abnutzungser-scheinungen zu werden begann. Er wurde zur Architektur der zur Schau gestellten Baustoffe und unbearbeiteter Oberflächen, zur Architektur des Beton-brut.

Zwischen der «as found»-Architektur der Smithsons und der deutschschweizerischen Architektur gibt es offensichtliche Parallelen. Im Buch *minimal tradition. Max Bill und die «einfache» Architektur 1942-1996*, schreibt Stanislaus von Moos: «Der Unterschied in der Wahrnehmungsweise sollte uns nicht daran hindern, die Analogien in der Entwurfsabsicht zu erkennen, die es zwischen Bill auf der einen und den Smithsons auf der anderen Seite gibt. Beide haben sich für eine Architektur der Gradlinigkeit und des Pragmatismus entschieden, für eine Architektur ohne Utopie.» Weiter schreibt er: «... dass sich Bills Form jedesmal von neuem aus den Bedingungen der spezifischen Aufgabe, der Methoden und der ver-

wendeten Materialien heraus entwickelt, ist eine weitere Analogie zum Werk der Smithsons, und zur Arbeit von Bills jüngerer Schweizer Kollegen ...»<sup>11</sup>

Gemeint sind im speziellen Herzog & de Meuron, die zu den Hauptprotagonisten der neueren Deutschschweizer Architektur gehören. Mit ihren Arbeiten, aber auch in Aufsätzen und Vorträgen wenden sie sich gegen jeden Formalismus, gegen jede Beliebigkeit. In ihrer Architektur versuchen sie, Beziehungen herzustellen und an Bestehendes anzuknüpfen. Ein frühes Beispiel für diese Art von Bezogenheit ist der Fassadenknick in ihrem Sperrholzhaus in Bottmingen. Er richtet sich nach einem bestehenden Baum, einer ausgewachsenen Paulownia. Der am Ort vorgefundene Baum wird zu einem zentralen Element des Projektes, er prägt den leicht geknickten Grundriss und sein Wurzelwerk wird mitunter zum Grund für die vom Boden abgehobene Konstruktion. Das Gebäude wird somit in Beziehung gesetzt zum vorgefundenen Baum, zum vorgefundenen Ort. Die Leichtigkeit der möbelartigen «Sperrholzkiste», die zu schweben scheint über den vorspringenden Holzbalken, schafft aber auch einen Bezug zum Puppentheater, das darin stattfindet.

«Tatsächlich interessiert uns der Architektentwurf und das Architekturwerk als Modell, als eine Art Instrument der Wahrnehmung von Wirklichkeit und der Auseinandersetzung mit ihr», schreiben Herzog & de Meuron. «Hier sehen wir auch den moralischen, politischen Gehalt unserer eigenen Arbeit in einer

4-7 Nigel Henderson, Eduardo Pao-lozzi, Alison und Peter Smithson: Ausstellung «This is Tomorrow», Gruppe 6: «Patio and Pavilion», London 1956

8 Herzog & de Meuron: Sperrholz-Haus, Bottmingen, 1984/85

eher befragenden Haltung. Nicht nur als Haltung während des Entwurfsprozesses, sondern als eine Qualität, die wir als reflexive Qualität ins Bauwerk selbst einzubeziehen versuchen.»<sup>12</sup>

Wenn nun nach der Ursache der Homogenität in der neuen Deutschschweizer Architektur gefragt wird, welche angesichts des vielzitierten Pragmatismus erstaunlich ist, so liegt diese möglicherweise in der angesprochenen fragenden Haltung. Solange die Interpretation spezifischer Prämissen das Hauptanliegen des pragmatischen Ansatzes bleibt, wird diese qualitative Kohärenz erhalten bleiben, weil die konsequente Untersuchung der Prämissen das Entstehen von Formalismen verhindert. Wenn die Suche nach architektonischen Entscheidungskriterien hingegen zugunsten oberflächlicher Schönheitsvorstellungen vernachlässigt wird, schlägt die Homogenität in Uniformität um.

«Ethik oder Ästhetik?» fragt Reyner Banham in seinem 1966 erschienenen Buch *Brutalismus in der Architektur* schon im Untertitel und beantwortet die Frage im Nachwort gleich selbst: «Ich bestreite nicht, von der Ästhetik des Brutalismus verführt worden zu sein, als seinen bleibenden Wert jedoch betrachte ich die weiterlebende Tradition seines ethischen Standpunktes.»<sup>13</sup>

Thomas Schreggenberger ist Architekt in Zürich.

#### Anmerkungen

<sup>1</sup> Martin Tschanz, «Nach echter Schönheit suchend. Zur Architektur von Matthias Ackermann und Markus Friedli», *NZZ*, Nr. 55, 7. März 1997.

<sup>2</sup> «Das Selbe und das Besondere – ein Gespräch mit Jacques Herzog und Pierre de Meuron», in: *Werk, Bauen und Wohnen*, 10/1993.

<sup>3</sup> Reyner Banham, «The New Brutalism», in: *The Architectural Review*, Nr. 708, Dezember 1955.

<sup>4</sup> Woher der Ausdruck «Brutalisten» stammt, wurde nie abschliessend geklärt. Sicher ist, dass die Smithsons daraus den Begriff «The New Brutalism» machten, in Anlehnung an und als bewusste Verhöhnung des damals von Nikolaus Pevsner eingeführten Begriffs «The New Humanism».

<sup>5</sup> Alison und Peter Smithson, «The «As Found» and the «Found»», in: *The Independent Group: Postwar Britain and the Aesthetics of Plenty*, The MIT Press, London 1990.

<sup>6</sup> Ebenda.

<sup>7</sup> Reyner Banham, *Brutalismus in Architektur. Ethik oder Ästhetik?*, Karl Krämer Verlag, Stuttgart 1966.

<sup>8</sup> Graham Whitham, «This Is Tomorrow», in: *The Independent Group: Postwar Britain and the Aesthetics of Plenty*, The MIT Press, London 1990.

<sup>9</sup> Nigel Henderson, Eduardo Paolozzi, Alison und Peter Smithson, *this is tomorrow*, Katalog zur gleichnamigen Ausstellung, ICA, London 1956.

<sup>10</sup> Vgl. Anm. 8.

<sup>11</sup> Stanislaus von Moos, in: *minimal tradition. Max Bill und die «einfache» Architektur 1942–1996*, Verlag Lars Müller, Baden 1996.

<sup>12</sup> Jacques Herzog, Vortrag von 1988, publiziert in: Wilfried Wang, *Herzog & de Meuron*, Artemis Verlag, Zürich 1992.

<sup>13</sup> Vgl. Anm. 7.

