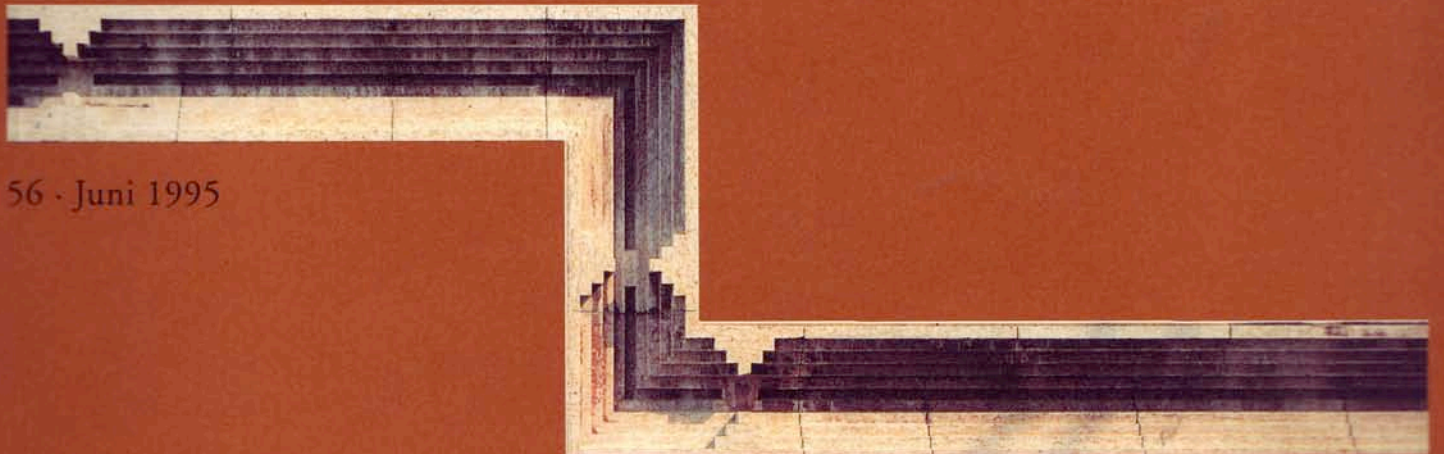




DAIDALOS

Architektur Kunst Kultur



56 · Juni 1995

Magie der Werkstoffe · Magic of Materials

Sanfte Pervertierungen Gentle Perversions

Martin Tschanz

1992 stellte Hans Kollhoff, Professor für Architektur und Konstruktion an der ETH Zürich, sein Wahlfachseminar „Konstruktives Entwerfen“ unter das Thema „Experimentelles Entwerfen mit Industrieprodukten“¹. Die Studenten entwickelten dabei einen Ausstellungs- und Verkaufspavillon für ein Produkt der Bauindustrie, dessen spezifisch konstruktives und gestalterisches Potential im Entwurf zum Ausdruck zu bringen war. In guter Werkbundtradition suchte man dabei die Zusammenarbeit mit der Industrie, um für die jeweiligen Produkte eine eigene Tektonik zu entwickeln, wobei nicht erstaunte, daß die formalen Resultate mit den Musterlösungen der Firmen oft wenig zu tun hatten.² Dem Umstand, daß Industrieprodukte Gegenstand des Interesses gewesen sind, ist keine allzu große Bedeutung beizumessen. Das Pathos des industrialisierten Bauens hat sich längst verflüchtigt, vorbei der Glaube der High-Tech-Zeiten, wonach sich in der Architektur der Stand der Technologie abzeichnen sollte oder auch nur könne.³ Es sind eher pragmatische Gründe, die nach Strategien suchen lassen, sich das unüberschaubare Produkteangebot der Bauindustrie gestalterisch anzueignen.

Durch den Kurs an der ETH hatte sich in einer laborähnlichen Situation institutionalisiert, was seit längerer Zeit schon zu einem Thema besonders in der Deutschschweizer Architektur geworden ist: an oft scheinbar sattem bekannten Produkten und Materialien neue Qualitäten zu sehen und durch eine Neuinterpretation zur Entfaltung zu bringen. Um diese Tendenz – wenn man denn überhaupt von einer solchen sprechen kann – zu verstehen, bedarf es eines Blicks auf die Geschichte und auf die Grundlagen der aktuellen Architektur überhaupt.⁴ Immer wieder treten dabei Arbeiten der Architekten Herzog & de Meuron ins Blickfeld, von denen entscheidende Impulse ausgegangen sind.

Als Ende der 70er Jahre die heute mittlere Generation der Architekten ins Berufsleben eintrat, standen sie unter dem starken Einfluß der Theorien von Aldo Rossi.⁵ Allerdings war das Umfeld, das die Architekten antrafen, nicht die italienische Stadt. Die Tradition, an die sie anknüpfen konnten, mußte erst gefunden werden. Zum Bezugspunkt schweizerische Moderne, in der man sich verwurzelt sah, kam die Rezeption der Peripherie, betrafen doch die Entwurfsaufgaben meist nicht die Kernstädte, sondern das Dazwischen.

Anders als einige Tessiner Kollegen, die sich angeekelt von diesen „Unorten“ abwandten, um entweder introvertierte Privatwelten auszusondern oder aber mit Gewalt Ordnung zu schaffen, versuchten die Architekten in der deutschen Schweiz – ähnlich wie Venturi in den USA – die Peripherie ernst zu nehmen und ihren „diskreten Charme“ nutzbar zu machen. Was sie suchten, waren nicht „certe regole“, sondern das Bild, Impressionen des Beiläufigen und scheinbar Zufälligen. Anregung erhielten sie dabei vom Film, wo z.B. bereits 1966 Jean-Luc Godard in „Deux ou trois choses que je sais d'elle“ die endlosen Vorstädte von Paris durchstreifte, wo Wim Wenders 1973 in „Alice in den Städten“ seine Protagonistin in der weiten urbanen Landschaft des Ruhrgebiets nach ihrer Heimat suchen ließ und Alain Tanner 1978 in „Messidor“ die Schweiz in einem Road-Movie porträtierte. Und hatte nicht schon Aldo Rossi sich die Peripherie durch ihr Bild im Film des italienischen *Neorealismo* vergegenwärtigt?⁶

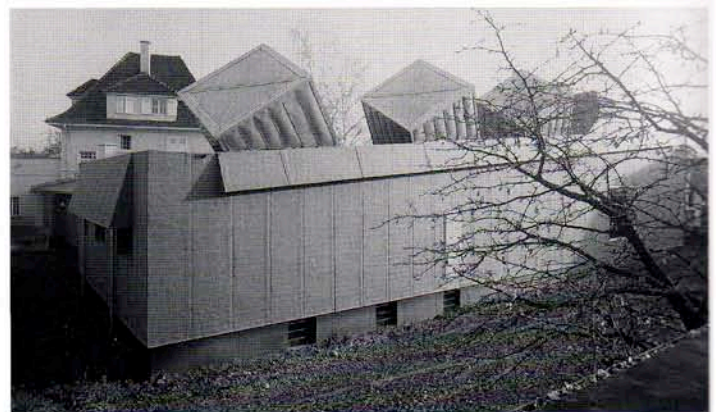
Das so rezipierte Bild der Peripherie ist vor allem geprägt von Räumen, die sich zwischen manchmal prismatisch, oft kompliziert geformten solitären Baukörpern ergeben. Billige Materialien wie Trapezblech, Sperrholz und diverse Kunststoffe bestimmen das Kolorit: ein Hauch von Zufäl-

In 1992 Hans Kollhoff, professor of architecture and construction at the Eidgenössische Technische Hochschule (ETH) in Zurich, organized his elective seminar 'Constructive Design' around the theme 'Experimental Designing with Industrial Products'.¹ In this seminar, the students developed exhibition and sales pavilions for building industry products whose specific constructive and creative potential was to be expressed in the design. In good Werkbund tradition, the point was to cooperate with industry in order to develop a characteristic tectonics for the products in question, though it is not surprising that the formal results often had little to do with the sample solutions of the firms themselves.² No excessive significance should be attributed to the fact that industrial products were the object of interest. The pathos of industrial building has long since dissipated, as has the religion of High-Tech, according to which the state of technology was supposed to, or at any rate could, delineate itself in architecture.³ Rather, it is for primarily pragmatic reasons that strategies are being sought for the creative appropriation of the immense range of products available in the building industry.

The course at the ETH served to institutionalize, in a laboratory-like setting, a concern that has been present already for quite some time, particularly in German-Swiss architecture: to discover new qualities in purportedly familiar products and materials, and, through reinterpretation, to unfold and display these qualities. To understand this tendency – if one can even call it that – one must look at the history and underlying principles of current architecture in general.⁴ Appearing again and again in the field of vision are the works of the architects Herzog & de Meuron, from whom key impulses have arisen.

In the late 1970's, when the now middle generation of architects entered professional life, they stood strongly under the influence of the theories of Aldo Rossi.⁵ To be sure, the context these architects encountered was not the Italian city. A tradition to which they could attach themselves had first to be found. In addition to Swiss Modernism, in which they saw themselves rooted, the reception of the periphery served as a point of reference, since their design projects were mostly concerned not with the nuclei of cities, but with what lay between them.

Unlike some of their Ticinese colleagues, who turned away disgusted from these 'non-places', either carving out introverted private worlds within



Jacques Herzog und Pierre de Meuron,
Fotostudio Frei in Weil am Rhein, 1982.
Die überdimensionierten Oberlichter
führen zu einer Maßstabsirritation

Jacques Herzog and Pierre de Meuron,
Photostudio Frei in Weil am Rhein, 1982.
The over-dimensioned skylights
create a scalar disturbance

ligem und Provisorischem. Das Fotoatelier Frei in Weil am Rhein von Herzog & de Meuron knüpft 1981/82 mit den verwendeten „armen“ Materialien Asphalt und Sperrholz und den schiefen, sperrigen Formen noch recht direkt an dieses Bild an. Es widerspiegelt beinahe überdeutlich als Zeichen eine bestimmte Interpretation des Ortes. Doch bei einer solchen Bauaufgabe oder überhaupt bei einem von Architekten entworfenen Gebäude war man an diese Materialien nicht gewohnt. Diese Verfremdung, die durch zahlreiche fragmentierende Publikationen noch gefördert wurde, erleichtert es, die sinnlichen Qualitäten der gewählten Konstruktionsweisen neu und unbefangen zu entdecken. Nicht primär das Bild von Schuppen und Provisorium wird vermittelt und rezipiert, sondern die überraschenden sinnlichen Qualitäten von Sperrholz und Bitumen.

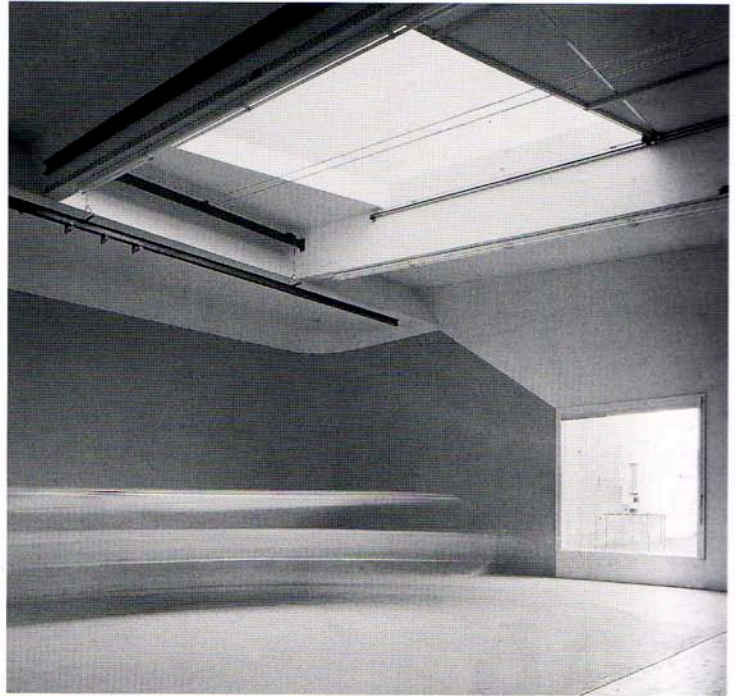
An den Arbeiten von Herzog & de Meuron läßt sich in der Folge gut nachvollziehen,⁷ wie das Interesse am Symbolwert eines Materials oder einer Konstruktionsweise immer mehr zurücktritt hinter ein Interesse an der Gestaltqualität der verwendeten Mittel.⁸ Bereits das Haus für einen Kunstsammler von 1985/86 läßt sich so z.B. auch als eine Studie zum Thema Beton in verschiedenen Erscheinungsformen lesen. Einer Interpretation als Zeichen hingegen entzieht sich das hier evozierte Bild: mit der gehobenen Bauaufgabe läßt sich die Konstruktionsweise mit vorgefertigten Betonplatten, wie sie von Schuppen und in Basel von Bernoullis Notwohnhäusern her bekannt sind, kaum zusammenbringen, geschweige denn erklären.

Was dabei mit zum Ausdruck kommt, ist eine tiefgreifende Erschütterung des Wertsystems. Sie erst ermöglicht eine derartige Neuinterpretation „armer“ Materialien und Konstruktionsweisen. Tatsächlich haben der schwindende Anteil der Material- an den Gesamtkosten, beinahe unbegrenzte Transportmöglichkeiten und neue Technologien zu einem eigentlichen Wertzerfall vieler „kostbarer“ Materialien geführt. Die Kosten spielen offenbar kaum mehr eine Rolle bei der Entscheidung für oder gegen die Verwendung edler Hölzer, spezieller Ziegel oder ähnlichem. Besonders Natursteine sind plötzlich in allen Farben und Mustern aus allen Erdteilen verfügbar, selbstverständlich geworden auch an den Fassaden spekulativer Bürobauten in der Peripherie; ein Marmorbad scheint mittlerweile zum Standard eines mittelständischen Einfamilienhauses zu gehören. In der Folge wird das Einfache, das vermeintlich Ärmliche ein probates Mittel, sich davon abzuheben. Sperrholz und Bitumen halten Einzug in Grafikateliers und Modeboutiquen, bald auch in die Schalterhallen der Banken. Wert kann nicht mehr durch Materialien und Produkte an sich zum Ausdruck gebracht werden, sondern allein – um es altmodisch zu formulieren – durch den Grad der geistigen Durchdringung, der übrigens natürlich nichts mit der Anzahl schöner Details zu tun hat, sehr viel jedoch mit der Fähigkeit, die optischen, taktilen, akustischen, olfaktorischen und nicht zuletzt die konstruktiven Möglichkeiten der verwendeten Materialien zu erkennen und zu nutzen. Dies ermöglicht, für neue oder bekannte Materialien, Produkte und Konstruktionsweisen fremde und oft überraschende Kontexte zu erschließen, die neue, faszinierende Sichtweisen erlauben. Natürlich besteht durch eine Fixierung auf das immer Neue eine gewisse Gefahr des Verschleißes. Sie wird in der Schweiz im allgemeinen gebannt durch eine große Skepsis, ja Scheu gegenüber dem Spektakulären, durch einen Hang zur Pragmatik und zum Soliden. Was bleibt, ist eine stetig sich vergrößernde Palette architektonischer Möglichkeiten.

Die Architekturtheorie hat die skizzierte Entwicklung begleitet. 1988 schreibt Martin Steinmann in einem Aufsatz zu Herzog & de Meuron mit

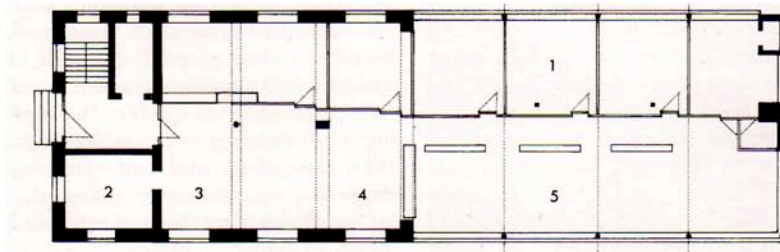
Jacques Herzog und Pierre de Meuron,
belichteter Innenraum des Fotostudios Frei.
Die drei großen Deckenöffnungen bewirken
auch im Innern eine Maßstabirritation

Jacques Herzog and Pierre de Meuron,
light-bathed interior of the Photostudio Frei.
The three large ceiling openings effect a
scalar disturbance on the interior as well



them or seeking to impose order by force, the architects in German Switzerland, like Venturi in the U.S., tried to take the periphery seriously and make use of its 'discrete charm'. What they were seeking was not 'certe regole', but rather the image, impressions of the incidental and the seemingly unintentional. They received inspiration from film, for example 'Deux ou trois choses que je sais d'elle' (1966), in which Jean-Luc Godard roamed the endless suburbs of Paris; Wim Wenders' 'Alice in den Städten' (1973), in which the protagonist sought her home in the vast urban landscape of the Ruhr region of Germany; and Alain Tanner's 'Messidor' (1978), which portrays Switzerland in a road-movie. And hadn't even Aldo Rossi visualized the periphery through its image in the film of Italian Neorealismo?⁶

The image of the periphery derived taken from these sources is marked above all by spaces which emerge between sometimes prismatic, often complexly formed, buildings. Cheap materials such as corrugated metal, plywood, and various synthetics determine the atmosphere: an aura of the accidental and the makeshift. The Frei photography atelier in Weil on the Rhine by Herzog & de Meuron of 1981-82 reflects this image quite directly in its use of 'poor' materials like asphalt and plywood, and in its oblique, bulky forms. As a sign, it reflects almost too clearly a particular interpretation of the site. For this type of building, however, or any building at all designed by an architect, the use of these materials was unusual. This sense of estrangement, reinforced as well by the project's frequent, fragmentating publication, makes it easier to discover the sensual qualities of the chosen constructional methods in a new and unbiased way. It is not primarily the image of shanties and provisional buildings that is communi-



Harry Roos und Thomas Schregenberg,
 Büroeinbau in der Poststraße in Zug.
 Lackarbeiten von Philip Wyrch.
 Grundriß und Blick entlang der Wand
 im Großraumbüro.
 1 Einzelbüros; 2 Sitzungsraum;
 3 Rezeption; 4 Sekretariat;
 5 Großraumbüro

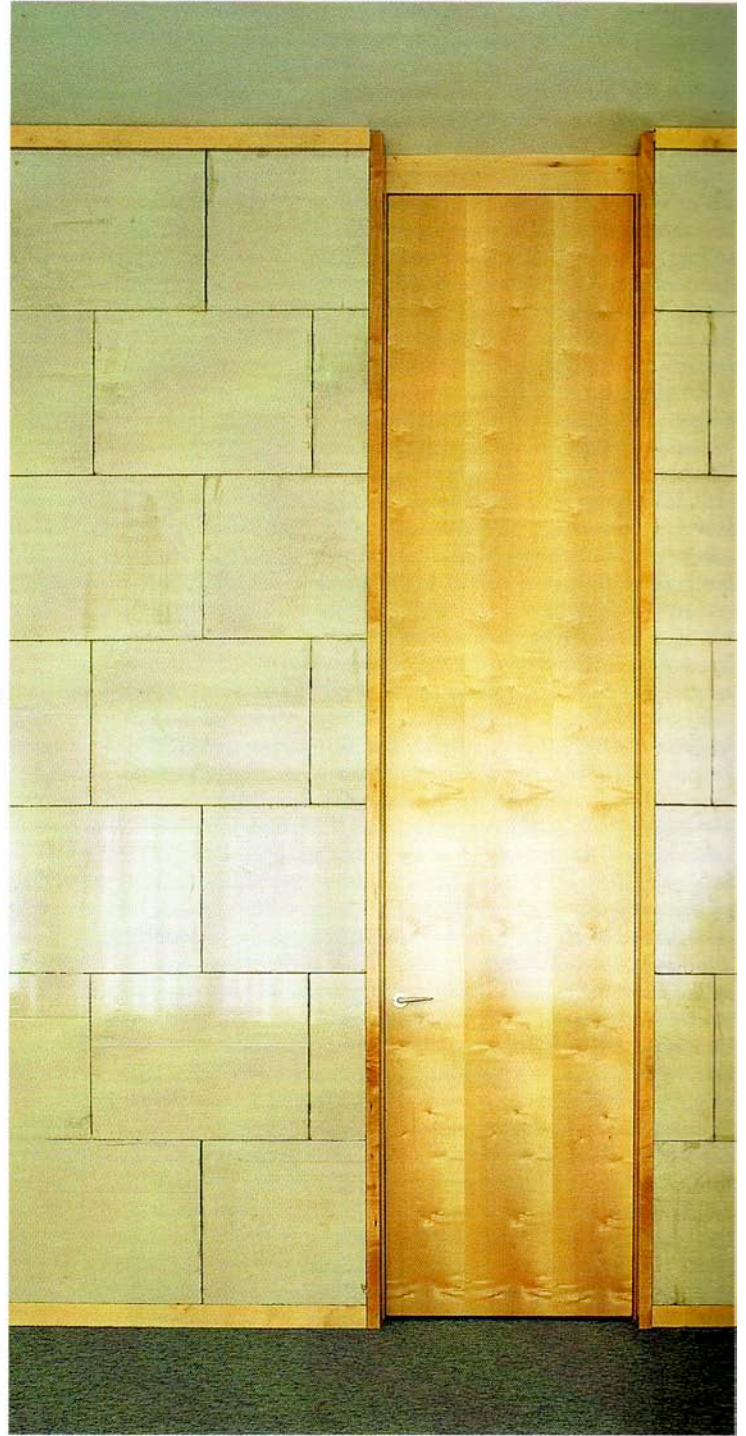
Harry Ross and Thomas Schregenberg,
 Office interior on Poststraße in Zug.
 Lacquer work by Philip Wyrch.
 Plan and view along the wall
 in the open-plan offices.
 1 Private offices; 2 Conference room;
 3 Reception; 4 Secretarial area;
 5 Open-plan offices

dem Titel „Hinter dem Bild: nichts“⁹ von „*animistischen* Eigenschaften (Eigenschaften, die durch keine Auslegung als Bilder verstellt sind)“ der Dinge, und drei Jahre später interpretiert er, selbst lange Zeit eingefleischter Semiotiker, die Lagerhalle in Domat Ems der Architekten Stürm und Wolf als Schlüsselwerk für eine Architektur, die nicht mehr in ihrer Bedeutung, sondern in ihrer Wirkung zu untersuchen sei, wobei als theoretischer Übervater Rudolf Arnheim anstelle von Umberto Eco tritt.¹⁰ Wie wenig Sinn es macht, in der Entwicklung der Architektur einen Paradigmenwechsel zu postulieren oder gar ein Interpretationsmuster gegen das andere auszuspielen, zeigt eine nähere Betrachtung der Beispiele. Gerade bezüglich der verwendeten Materialien und Konstruktionsweisen wird deutlich, wie sich Wirkung und Bedeutung ergänzen und so vielschichtige Eindrücke und Interpretationen ermöglichen; mehr noch als in der aktuellen bildenden Kunst, auf deren befruchtendes Interesse für Phänome der Wahrnehmung zu recht immer wieder hingewiesen wird. In manchen Fällen eröffnet sich so bei den vordergründig einfachen und spröden Bauten eine hintergründige, sinnenfreudige Vieldeutigkeit.

Harry Roos & Thomas Schregenberger (Architektur) mit Philip Wyrsh (Lackarbeit): Büroeinbau Poststraße 4 in Zug, 1991:

Eine Wand im Büro einer Treuhandgesellschaft in Zug, einer ehemaligen Druckerei. Sie verbindet zwei Raumteile mit unterschiedlichem Charakter im Erdgeschoß eines Baus aus der Jahrhundertwende und einem anschließenden, eingeschossigen modernen Anbau von gleicher Breite. Unverstellt sichtbar, halbiert sie die Räume in Längsrichtung, Zellenbüros im Norden von Empfang, Sekretariat und Großraumbüro abgrenzend, wobei sie zwischen den leicht unterschiedlichen Geometrien der Räume vermittelt. Raumhohe Türen unterteilen sie in Scheiben, die im Altbau jeweils um Wandstärke zurückgestuft sind. Dies betont zusätzlich die Längsrichtung, indem die Fläche eine kaum merkliche Bewegung erhält und – im Rückblick zurückweichend – perspektivisch verlängert wird.

Die Wand ist aus handelsüblichen, industriell gefertigten Gipssteinen im Format 65 mal 50 cm gemauert. Doch wurde der Stein nicht wie üblich vergipst oder verputzt, sondern als Sichtmauerwerk belassen und die Oberfläche mit einem transparenten Glanzlack versiegelt. Die Wirkung ist verblüffend: Betritt man den Raum, blickt man in einem flachen Winkel auf die Wand. Dabei treten die Mauerfugen praktisch nicht in Erscheinung, und der Raum spiegelt sich in der glatten Oberfläche. Er wird damit zugleich geteilt und optisch wieder vervollständigt. Blickt man senkrecht auf die Wand, wird das Fugenbild dominanter und tritt – die Größe der Steine abgestimmt auf Armlänge und Muskelkraft der Arbeiter – in Dialog mit der feineren, dem Büroalltag angemessenen Rasterung des Mobiliars. Oberfläche und Farbe der Wand sind irritierend: Die Oberfläche ist einerseits makellos glatt, andererseits bleiben die Spuren und Unregelmäßigkeiten des Produktionsprozesses auf den Steinen sichtbar. Der spiegelnde Lack ist zwar hart, doch bleibt die Weichheit des Gipses erhalten oder zumindest erahnbar. Das an sich banale Industrieprodukt wird damit verfremdet und veredelt, ohne jedoch als solches zu verschwinden. Im Gegenteil: seine Gestaltqualitäten scheinen so erst richtig erfahrbar zu werden. Das Produkt wird zudem, an sich neutral, durch die Bearbeitung der konkreten Situation angepaßt und seine Qualitäten für die bestimmte Aufgabe dienstbar gemacht. Die Gipswand versinnlicht mit ihrem Fugenbild als Leichtbaukon-



Die Wand aus handelsüblichen Gipssteinen ist hier als Sichtmauerwerk belassen und mit Glanzlack versiegelt. Veredeltes Industrieprodukt

The wall, made of standard gypsum blocks, is left as a visible masonry construction and sealed with a high-gloss lacquer. Ennobled industrial product

struktions die Umbausituation, reflektiert mit ihren sichtbaren Unregelmäßigkeiten als billiges Industrieprodukt das minimale Budget und agiert mit der Spiegelung in der konkreten räumlichen Situation. Der Veredelungsprozeß des Lackierens, ausgeführt durch den Zürcher Künstler Philip Wyrsh, der sich auch in seinen freien Arbeiten mit Lasuren, Transparenzen und Oberflächen befaßt, domestiziert dabei das Rohe der Konstruktion, nimmt ihr alles vordergründig Technoide, macht sie kostbar, angemessen der Arbeit, die in den Räumen ausgeführt wird.

Die raffinierte Ambivalenz zwischen einfacher Bastelei und edler Architektur, die sich bei der Behandlung der Mauer zeigt, durchzieht den ganzen Eingriff: Das verwendete Holz ist billige Fichte und der Bodenbelag ein „gewöhnlicher“ grauer Teppich, die Farben jedoch sind sorgfältig auf das warme Grau der Wand abgestimmt. Die Türen sind einerseits sichtlich einfach und billig konstruiert, werden andererseits durch ihre ungewöhnlichen Abmessungen zu wahren Portalen. Sockel und Leibungen fassen die Wand präzise bündig, die Deckenleisten dagegen sind, der Logik des Bauprozesses folgend, als Abdeckung vorgesetzt; der dadurch entstehende Konflikt an den Ecken bleibt unvermittelt.

Durch den einfachen Eingriff entsteht so aus dem bestehenden Raum ein komplexes und vielschichtiges Gebilde. Das kleine Budget ist zwar thematisiert, die Architektur aber trotzdem nicht karg und streng, sondern durch den raffinierten Einsatz der Mittel heiter und elegant.

Jacques Herzog & Pierre de Meuron (Mitarbeiter: André Maeder, Landschaftsarchitekt: Dieter Kienast): Produktions- und Lagergebäude Ricola Europe SA, Mulhouse-Brunstatt:

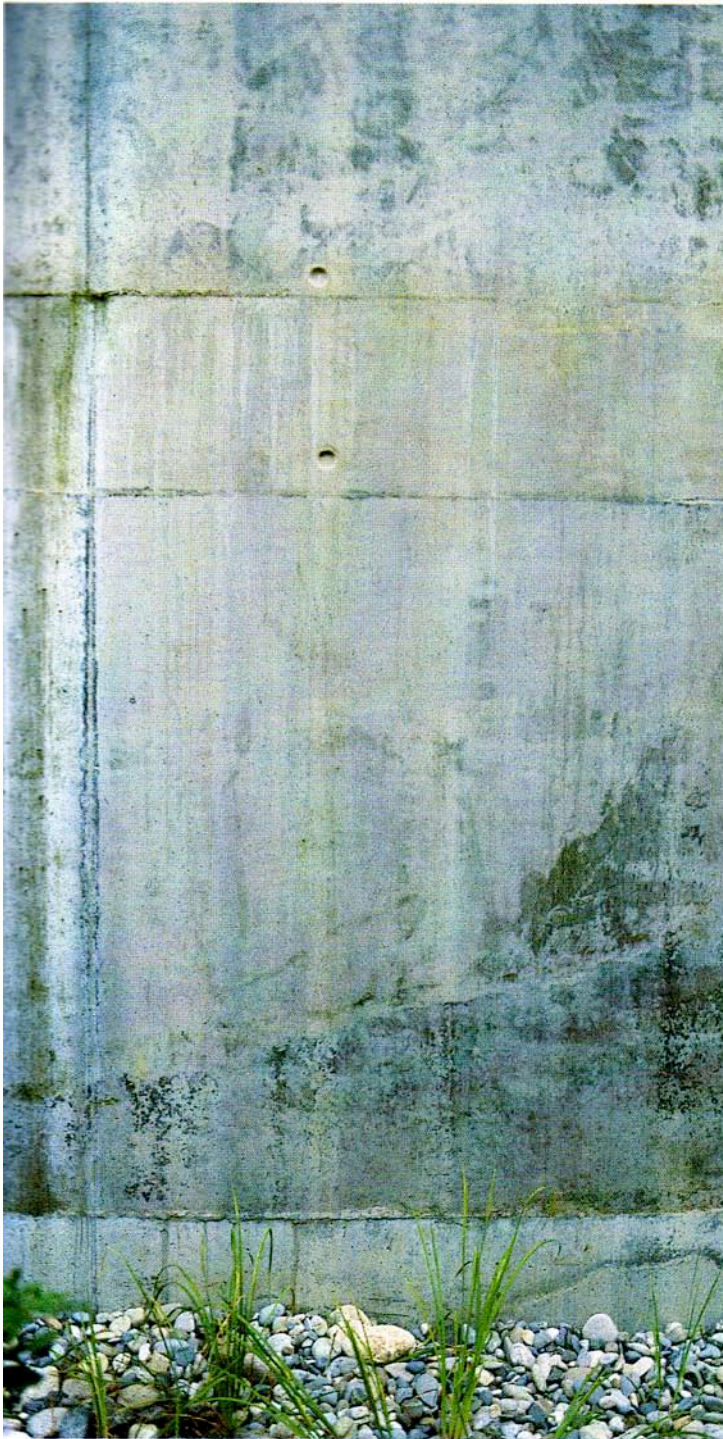
Die breitgelagerte Industriehalle, die als Lager und für Verpackungsarbeiten dient, liegt auf einem idyllischen, baumbestandenen Grundstück zwischen zwei Wasserläufen in der südlichen Peripherie von Mulhouse. Vordächer an beiden Längsseiten, zum Eingangs- und Verladebereich einerseits und zur Landschaft andererseits, entsprechend der Höhe des Gebäudes mächtig auskragend, lassen das Volumen wie „eine liegende Schachtel mit geöffneten Klappdeckeln“¹¹ erscheinen. Die verwendeten Materialien – Beton für die Schmalseiten und Polycarbonat-Stegeplatten für die Vordächer und Längswände – sind für eine solche Bauaufgabe an sich nicht außergewöhnlich. In der großen Fläche kommen die Gestaltqualitäten der transluziden Kunststoffplatten allerdings in besonderer Weise zur Geltung. Bei auffallendem Licht spiegeln sie je nach Situation milde die Umgebung oder nehmen eine mattglänzend graue Farbe an, sich der Farbe der seitlichen Betonflächen angleichend. Durchfallendes Licht dagegen wird diffus gestreut, wobei durch unscharfe Schatten und verschwommene Farbflächen das Außen je nach Lichtsituation in stark wechselndem Grad erahnbar bleibt. Der wandelbare Charakter der Wände wird durch einen Siebdruck auf ihrer Innenseite verstärkt. Von außen bei Tageslicht kaum sichtbar, tritt das verwendete Pflanzenmotiv bei durchscheinendem Licht – tagsüber innen, bei Nacht außen – deutlich in Erscheinung. Das Motiv kann als Hinweis auf die bei Ricola verarbeiteten Pflanzen gedeutet werden, tritt aber auch in unmittelbarem Dialog mit den umgebenden Bäumen und Sträuchern. Durch seine Repetition fügt es sich zu einem Muster, bei dem das einzelne Element jedoch so groß ist, daß es auch als solches präsent bleibt. Man fühlt sich an Textilien erinnert, etwa an die finnisch-japanischen Marimekko-Stoffe. Die Architekten ihrerseits assoziieren dazu einen Vorhang,

cated and received, but rather the surprisingly sensual qualities of plywood and bitumen.

Thus the works of Herzog & de Meuron⁷ serve to demonstrate how the interest in the symbolic value of a material or a method of construction recedes further and further behind the interest in its formal qualities.⁸ The house for an art collector (1985-86), for example, can already be read as a study in concrete in its various manifestations. As a sign, however, the image evoked here eludes interpretation: the method of construction with prefabricated concrete slabs, associated with warehouses and with Bernoulli's temporary housing in Basel, can hardly be reconciled with the nobler character of the commission, much less explained by it.

Also expressed here is a radical upset of the value system. This upset alone makes possible the new interpretation of 'poor' materials and constructional methods. Indeed, the dwindling share of material costs in total expenditures, nearly unlimited transport possibilities, and new technologies have led to an actual devaluation of many 'precious' materials. Cost seems hardly to play a role any more in the decision for or against the use of fine woods, special bricks and tiles, or the like. Natural stone, in particular, in all colors and patterns, is suddenly available from all over the world and is taken for granted even on the façades of speculative office buildings in the periphery; likewise, a marble bath seems to have become a standard feature of the middle-class single-family home. As a result, the use of the simple, the supposedly poor, has become the established method of distancing oneself from this phenomenon. Plywood and bitumen are moving into graphic ateliers and fashion boutiques, soon into the main halls of banks as well. Value can no longer be expressed through materials and products in and of themselves, but only, to put it in an old-fashioned way, through the degree of intellectual penetration, which, incidentally, has nothing to do with the quantity of aesthetic details, but a lot to do with the ability to recognize and use the optical, tactile, acoustic, olfactory, and not least of all the constructive possibilities of the materials in question. This makes it possible for new as well as familiar materials, products, and methods of construction to appear in unusual and often surprising contexts, which allow new and fascinating ways of seeing. Of course a certain danger of attrition exists within a constant fixation on the new. The positive result is a continually expanding palette of architectural possibilities.

Architectural theory has accompanied this development. In 1988, in an essay on Herzog & de Meuron entitled 'Hinter dem Bild: nichts' (Behind the Image: Nothing),⁹ Martin Steinmann wrote of the 'animistic qualities (qualities not disguised through any interpretation as images)' of things. Three years later he himself, a long-time and inveterate semiotician, interpreted the warehouse in Domat Ems by the architects Stürm and Wolf as a key work in an architecture no longer to be investigated for its meaning, but for its effect; Rudolf Arnheim thereby takes the place of Umberto Eco as theoretical *Übervater*.¹⁰ That it makes little sense in this connection to postulate a paradigm shift in the development of architecture, or even to play one pattern of interpretation against the other is shown by closer examination of the examples. Precisely with respect to materials and methods of construction, it becomes clear in successful examples how effect and significance complement each other, giving rise to a multiplicity of impressions and interpretations, comparable to contemporary visual art. Thus in many cases, buildings which on the surface appear simple and spare in fact open up a subtle, sensuous multivalence.



Jacques Herzog und Pierre de Meuron,
Produktions- und Materialhalle von Ricola.
Die Schmalseiten zeigen Beton,
die Längsseiten Polycarbonat Stegplatten

Jacques Herzog and Pierre de Meuron,
Fabrication and Materials Hall, Ricola.
The narrow sides are concrete,
the long sides polycarbonate panels

Harry Roos & Thomas Schreggenberger (architecture) with Philip Wyrsh (lacquer-work): office interior, Poststrasse 4, Zug, 1991:

A wall in the office of a trust company in Zug, a former print shop. The wall joins two sections of space of differing character: the ground floor of a turn-of-the-century building and a single-story modern annex. Undisguisedly visible, the wall bisects the space longitudinally, separating office cubicles in the north from the reception area, secretary, and open-plan office space, and mediates between the spaces' slightly different geometries. Doors as high as the room itself subdivide it into panels recessed by a wall-thickness on the side of the older building. This device further emphasizes the longitudinally: the surface receives a barely perceptible sense of movement and, receding as one looks back, is perspectively lengthened.

The wall is constructed of standard, industrially prefabricated gypsum blocks measuring 65 x 50 cm. The blocks, however, are not plastered or finished in the usual way; rather, the masonry is left visible, its surface sealed with a transparent glossy lacquer. The effect is astounding. Entering the space, one views the wall at an obtuse angle. The joints are practically invisible and the room is reflected in the slick surface. The space is simultaneously divided and optically completed again. When the wall is viewed frontally, the pattern of joints becomes more dominant and, the size of the blocks corresponding to the arm length and muscle power of the workers, enters into a dialogue with the finer matrix of the everyday office furnishings. Both surface and color of the wall are disturbing. The surface is on the one hand flawlessly smooth; on the other hand, traces and irregularities of the production process remain visible in the blocks. The reflective lacquer is hard; but the softness of the gypsum is preserved, or at least remains discernable. The industrial product, in itself banal, is thus rendered estranged and noble, but without disappearing as such. On the contrary, its formal qualities seem only in this way to become fully realizable. The inherently neutral product is accommodated to the concrete situation through the way in which it is handled; its qualities are made serviceable for the particular task at hand. The gypsum wall, with its lightweight construction and pattern of joints, sensually embodies the exigencies of remodeling; as a cheap industrial product with visible irregularities, it bespeaks the minimal budget; in the mirror reflection it interacts with the concrete spatial situation. The finishing process of lacquering executed by the Zurich artist Philip Wyrsh, who is involved with glazes, transparencies, and surfaces in his independent work as well, domesticates the roughness of the construction, relieves it of everything apparently technoid, and makes it precious, appropriate to the work carried out in the space.

The sophisticated ambivalence of simple makeshift and high architecture demonstrated in the treatment of the wall is repeated throughout the entire remodeling. Although the wood used is cheap spruce and the floor covering an 'ordinary' gray carpet, the colors are carefully subordinated to the warm gray of the wall. The doors are, on the one hand, simply and cheaply constructed; on the other, their unusual dimensions make them true portals. Base moldings and jambs embrace the wall precisely and tightly; the ceiling moldings, on the other hand, following the logic of the building process, project out as a coping, whose corner junctures remain unresolved.

Thus through a simple remodeling, the existing space takes on a complex and multi-faceted form. Despite the thematic allusion to the small

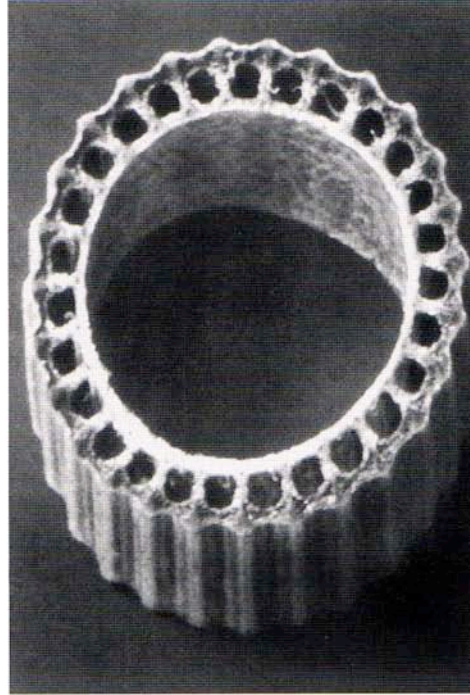
Das im Siebdruckverfahren auf die Stegplatten aufgebraute Blattmotiv geht auf eine Fotografie von Blossfeldt zurück und spielt auf das Firmenemblem an

The leaf motif, transferred by silk screening onto the panels, is based upon a photo by Karl Blossfeldt and alludes to the firm's trademark



Karl Blossfeldt,
Querschnitt durch einen Schachtelhalm.
Aus: *Urformen der Kunst*,
Berlin 1928

Karl Blossfeldt,
Section through a horse willow.
From: *The Original Forms of Art*,
Berlin 1928



ein Rockfutter oder die Auskleidung einer Dose.¹² Eingespannt zwischen die zwei Betonscheiben, die konsequenterweise – und nicht ohne Augenzwinkern – auch die gewaltige Auskragung mitmachen, wirken Wand und Vordach wie ein Kommentar zu Sempers Herleitung der Wand aus den textilen Künsten. Die seitlichen Abschlüsse sind in Kontrast dazu – Thema Mauer – dahingehend gestaltet, möglichst massiv und schwer zu wirken: nicht nur sind sie schwarz eingefärbt, über sie fließt zudem in Schlieren das Dachwasser, was rasch zu einer starken Patinierung mit Dreck und Algenbewuchs führt. Bald werden sie wie uralte, ruinenhafte Fundstücke einen starken Kontrast zu den glatten Kunststoffflächen bilden.

Das verwendete Blattmotiv geht auf eine Photographie von Karl Blossfeldt zurück. Blossfeldts Aufnahmen von Pflanzen zeigen „Urformen der Kunst“, so der Titel des 1928 erschienen ersten großen Tafelwerkes.¹³ Sie offenbaren „die Einheit des schöpferischen Willens in Natur und Kunst“ und „tragen ... zur wichtigsten Aufgabe bei, die uns heute gestellt ist: den tieferen Sinn unserer Gegenwart zu erfassen, der auf allen Gebieten des Lebens, der Kunst, der Technik zur Erkenntnis und Verwirklichung einer neuen Einheit strebt.“¹⁴ Kein Wunder, daß die Bücher, gerade bei Architekten, einen nachhaltigen Eindruck hinterließen. Man mag sich etwa an die berühmte Aufnahme vom Querschnitt eines Schachtelhalmes erinnern – und dabei das Biomorphe in der Struktur der Stegplatten aus Polycarbonat erkennen. Eine Aufnahme Blossfeldts als Ausgangspunkt für ein Muster zu nehmen, ist durchaus naheliegend, entstanden doch die Photographien in Zusammenhang mit seiner Lehrtätigkeit an der Unterrichtsanstalt des Königlichen Kunstgewerbemuseums zu Berlin, wo dieser Modellieren unterrichtete und die Aufnahmen als Anschauungsmaterial für die Vorle-

budget, the architecture is not meager and severe, but rather, through the subtle use of the means available, is cheerful and elegant.

Jacques Herzog & Pierre de Meuron (collaborator: André Maeder; landscape architect: Dieter Kienast): production and warehouse building for Ricola Europe SA, Mulhouse-Brunnstatt:

The broad industrial hall, serving as warehouse and packaging plant, stands on an idyllic, tree-covered site between two watercourses on the south periphery of Mulhouse. Canopies, on both of the building's long sides, face the entrance and loading area on the one hand and the landscape on the other. Powerfully cantilevered in correspondance to the height of the building, they give its volume the appearance of 'a box lying flat with lid flaps open.'¹¹ The materials used - concrete for the short sides and polycarbonate panels for the canopies and the long sides - are not in and of themselves extraordinary for such a building type. Nevertheless, in such large expanses the formal qualities of the translucent synthetic panels are emphasized in a particular way. When light falls on them, depending on the situation they either gently mirror the surroundings or take on a frosted gray color, approximating the color of the concrete surfaces of the short sides. Light passing through the panels, on the other hand, is diffused: depending on the light conditions, the outside is suggested in strongly varying degrees by indistinct shadows and blurred areas of color. The changeable character of the walls is intensified by a screenprint on their interior side. Hardly visible from the outside by daylight, the plant motif appears clearly, by day inside and by night outside, when light shines through the panels. The motif can

sungen verwendete. Sie entstanden mit dem Blick des Strukturs und waren auch dazu bestimmt, wieder Material für dekorative Elemente abzugeben. So erscheint es nun nicht mehr als Zufall, daß in Mulhouse bei der Umsetzung der Photographie im Siebdruck die Plastizität verstärkt wurde und eine starke Reliefwirkung entsteht, ein Kontrapunkt zur textilen Wirkung der Wand. Und: ist das Verfahren von Karl Blossfeldt, in scheinbar so sachlichen Pflanzenphotographien „Urformen“ von „allem Geschaffenen“¹⁵ zum Ausdruck zu bringen, nicht ähnlich dem Umgang der Architekten mit Material und Konstruktion?

Im Industriegebäude der Ricola werden bezüglich der Verwendung der Kunststoffplatten Erfahrungen etwa von Adolf Krischanitz¹⁶ bezogen auf die konkrete Situation weiterentwickelt. Es entstand so ein Gebäude, das in seiner Wirkung von beeindruckender Schönheit ist, die man auch ohne jegliches Vorwissen genießen kann. Darüber hinaus eröffnen sich auf verschiedenen Ebenen Interpretationsmöglichkeiten: bezogen auf den Ort, den Bauherrn, die Bauaufgabe und die „recherche patiente“ der Architekten im Hinblick auf die Verwendung von Reproduktionstechniken, aber auch bezüglich der Geschichte und der Theorie der Architektur. Darüber hinaus beeindruckt die Anlage durch Kohärenz, Bescheidenheit und Angemessenheit.

¹ Hans Kollhoff, Daniel Baumann, Yvonne Rudolf: *Experimentelles Entwerfen mit Industrieprodukten 1* (Katalog), Zürich 1993.

² „Sanfte Pervertierungen“ oder eher schon ein Anknüpfen an das Prinzip „Materialgerechtigkeit“, das von Vorurteilen befreit und auf Industrieprodukte sinngemäß erweitert wird?

³ Vgl. Martin Tschanz: „Entwerfen mit Industrieprodukten: Pathos und Pragmatismus“, in: *archithese 5* (1993), S. 32-45.

⁴ Vgl. besonders: Marcel Meili: „Ein paar Bauten, viele Pläne – Jüngere Deutschschweizer Architektur, eine Standortbestimmung“, in: *Werk, Bauen und Wohnen 12* (1989), S. 26-31 und – ergänzt – in: Peter Disch: „Architektur in der Deutschen Schweiz 1980-1990“, S. 22-27.

⁵ Vgl. z.B. die „Studie Bern“ der Lehrstühle Dolf Schnebli und Paul Hofer, mit einem Beitrag von Aldo Rossi (Red.: Arthur Rüegg), ETH Zürich 1974/75. Sie zeigt sehr schön, wie Methoden zur Lektüre der Stadt entwickelt werden und wie man sich ein Entwerfen in der Altstadt vorstellte.

⁶ Aldo Rossi: „Realismus als Erziehung“, in: *archithese 19* (1976), S. 27-28.

⁷ Vgl. dazu: Arthur Rüegg: „Mysterium der Oberflächen“, in: *Herzog & de Meuron – Das neue Suva-Haus in Basel*, Luzern 1994.

⁸ Vgl. dazu besonders: Martin Steinmann: „Die Gegenwärtigkeit der Dinge – Bemerkungen zur neueren Architektur in der Deutschen Schweiz“, in: Mark Gilbert, Kevin Alter (Hrsg.): *Construction, Intention, Detail*, Zürich 1994.

⁹ Martin Steinmann: „Hinter dem Bild: nichts“, in: *Herzog & de Meuron – Architektur Denkform*, Basel 1988 (Katalog).

¹⁰ Martin Steinmann: „La forme forte – En deçà des signes, dt.: Form für eine Architektur – Diesseits der Zeichen“, in: *FACES 19*, Frühling 1991, S. 4-13 (dt. S. 1-4).

¹¹ Gebäudebeschreibung der Architekten, in: *Werk, Bauen und Wohnen 10* (1994), S. 26.

¹² id.

¹³ Nierendorf, Karl (Hrsg.): *Urformen der Kunst*, Berlin 1928; es folgen: Blossfeldt, Karl: *Wundergarten der Natur*, Berlin 1932 und Blossfeldt, Karl: *Wunder in der Natur*, Leipzig 1942.

¹⁴ id., S. VIII-IX.

¹⁵ „Urformen der Kunst“ – gewiss. Was kann das aber anderes heißen als Urformen der Natur? Formen also, die niemals ein bloßes Vorbild der Kunst, sondern von Beginn an als Urformen in allem Geschaffenen am Werke waren.“ Walter Benjamin: „Neues von Blumen“ (Rezension zu Blossfeldts „Urformen der Kunst“), in: *Gesammelte Werke* Bd.3, Frankfurt 1991.

¹⁶ Ausstellungspavillon an der Traisen in St. Pölten, 1988. Mit Jürg Meister, Rudolf Alvensleben und Oskar Putz.

be interpreted as an allusion to the plants processed by Ricola, but also enters into a direct dialogue with the surrounding trees and shrubs. The repetition of the motif forms a pattern, yet the individual element is large enough to remain identifiable as such. One is reminded of textiles, for example Finnish-Japanese Marimekko fabrics. The architects for their part associate it with a curtain, the lining of a coat, or the sheathing of a can.¹² Stretched between the two slabs of concrete, which for the sake of consistency – if also a little tongue-in-cheek – are likewise powerfully cantilevered, wall and canopy offer a commentary on Semper's derivation of the wall from the textile arts. In contrast, the side closures are formed in such a way as to seem as massive and heavy as possible: not only are they colored black, but roof water flows over them in streaks, quickly producing a heavy patina of dirt and algae. Soon, like ancient, ruinous remains, they will form a strong contrast to the slick plastic surfaces.

The leaf motif goes back to a photograph by Karl Blossfeldt. Blossfeldt's photographs of plants point to the 'Archetypes of Art,' to quote the title of his first major folio published in 1928.¹³ They reveal 'the unity of the creative will in nature and art' and 'contribute to the most important task with which we are faced today: to grasp the deeper meaning of our present, which in all areas of life, art, and technology is striving for the knowledge and realization of a new unity.'¹⁴ It is not surprising that the books left a lasting impression, particularly on architects. One might for example remember the famous photo of the cross-section of a horse willow, and to recognize in it the biomorphic in the structure of the polycarbonate panels. To take an image of Blossfeldt's as the point of departure for a pattern is clear, since the photographs originated in connection with his teaching activities in the education division of the Royal Museum of Arts and Crafts in Berlin, where he taught modeling and used the photographs as visual aids for his lectures. They were taken from the perspective of a stucco worker and were intended as well to provide material for decorative elements. So it no longer appears accidental that in Mulhouse, in the transposition of photography into screenprint, the sense of plasticity was intensified and a strong relief effect was produced, a counterpoint to the textile effect of the wall. And isn't Karl Blossfeldt's procedure of expressing the 'archetypes' of 'everything made'¹⁵ through seemingly objective, matter-of-fact photographs of plants similar to the architects' approach to material and construction?

In the industrial building of Ricola, the experiences for example of Adolf Krischanitz¹⁶ with respect to the use of synthetic panels are further developed in relation to the situation at hand. And so a building of impressive beauty is created which can also be enjoyed apart from any kind of previous knowledge. Above and beyond that, possibilities for interpretation open up on various levels: with respect to the site, the client, the building type, and the 'recherche patiente' of the architects regarding the use of reproduction techniques, but also with respect to the history and theory of architecture. Moreover, the complex is impressive for its coherence, discretion, and appropriateness.