Professur für Architektur
und Konstruktion Annette Gigon
ETH Zürich Mike Guyer

HIL E 15
Stefano-Franscini-Platz 5
CH 8093 Zürich
Tel +41 44 633 20 09

FASSADE – RAUM

DOKUMENTATION ANALYSE FS16

ANALYSE FASSADEN

Die Absicht der Analyse war eine gemeinsame Wissensbasis zu schaffen, um über die Fassaden und deren Themen sprechen zu können: Übergang aussen/innen, Raumhaltigkeit, horizontaler Aufbau, Struktur, Elemente, Verhältnis offen/geschlossen, Proportionen, Tektonik, Materialien, Fügungen, Details, Farbtöne.

Dazu ausgewählt wurden Fassaden von 15 wichtigen Gebäuden aus der Architekturgeschichte, die diese Themen in unterschiedlicher Weise zeigen. Sie waren bereits in der Aufgabenstellung jeweils mit Bild, Plänen und Texten dokumentiert, die die Relevanz der Fassade aufgezeigt und in einen grösseren architekturgeschichtlichen Zusammenhang gestellt haben.

Die Fassaden sollten von den Studierenden jeweils mit einen detaillierten Ansichtsplan und einem weissen Modell dargestellt und zusammen mit einer Bildpräsentation vorgestellt werden.

Die Fassaden mussten dazu vollständig oder mit einem relevanten Ausschnitt in der Ansicht sowie den wichtigen vertikalen und horizontalen Schnitten im Masstab 1:50 aufgezeichnet werden. Ihre Tiefe und Struktur waren in der Ansicht mit Licht/Schatten und Materialfarbtönen darzustellen. Das Modell war im gleichen Ausschnitt und Masstab in Karton und Holz mit allen Vor- und Rücksprüngen zu bauen und weiss zu spritzen.

Die Pläne und Modelle waren bei der anschliessenden Entwurfsarbeit während des Semesters als mögliche Inspirationsquellen immer präsent. Dabei ging es bei den Entwürfen nicht um direkte Übernahmen oder Abwandlungen – sondern um Interpretationen und Umsetzungen der analysierten Entwurfsprinzipien in eine zeitgenössische Architektur, die in der heutigen Stadt und Kultur verankert ist.

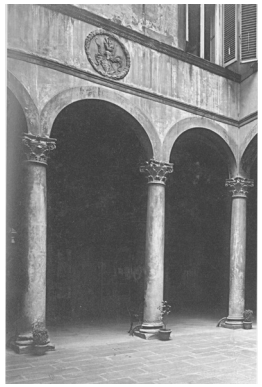
1 PALAZZO RUCELLAI

Palazzo Rucellai, Florenz, Italien, 1455 (Fassade)
Leon Battista Alberti

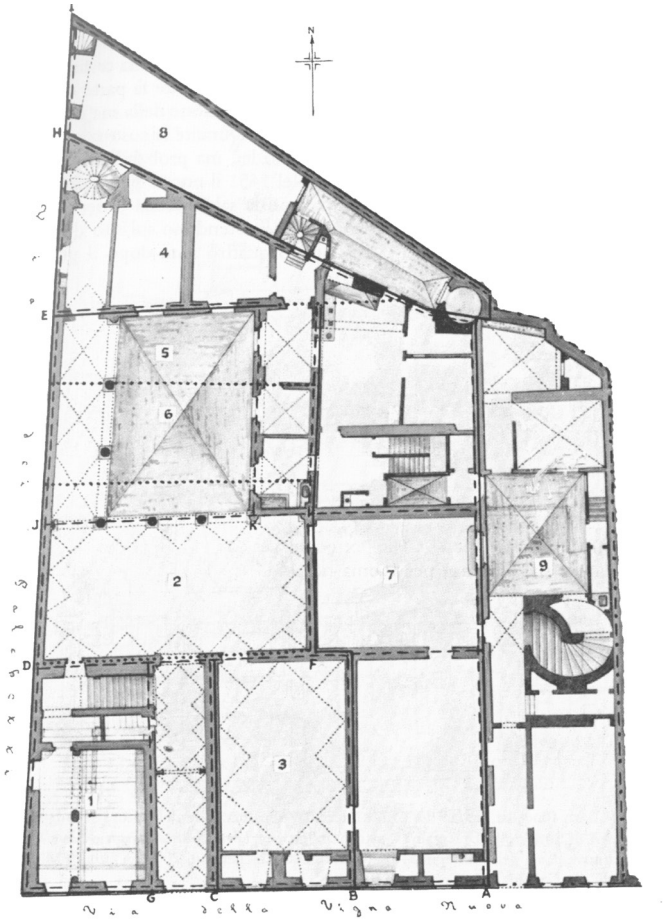
„[...] und wie beim Lebewesen Glied zu Glied, so soll auch beim Bauwerk Teil zu Teil passen. Daher stammt der bekannte Satz, daß zu großen Bauten auch große Bauglieder gehören. [...] So soll auch jedes Bauglied seine geeignete Stelle und seine passende Lage haben; es sei nicht größer, als es der Zweck, nicht kleiner, als es sein Wert erfordert; es sei nicht auf einem Platze, der zu ihm fremd und beziehungslos ist, sondern an seinem und dem ihm zugehörigen Platz, daß es an anderer Stelle nirgends passender angeordnet sein könnte. [...] Um die allgemeine Anerkennung und Bewunderung des Bauwerkes noch zu befestigen und zu erhöhen, sollen sich die einzelnen Glieder desselben auch so aneinanderreihen, daß nicht in einem allein aller Schmuck aufgewendet erscheint, während die anderen ganz vernachlässigt geblieben sind; sondern sie sollen untereinander so zusammenpassen, daß das Ganze eher als ein einheitlicher Körper als eine verzettelte und zerstreute Zahl von Gliedern erscheint. [...] Man baue daher so, daß man an Gliedern nie mehr wünscht, als vorhanden sind, und nichts, was vorhanden ist, irgendwie getadelt werden kann."

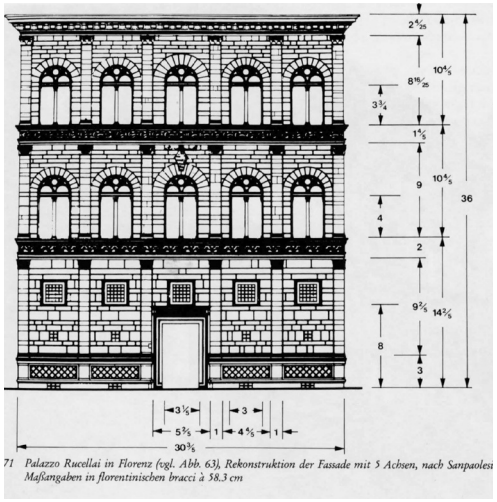
Leon Battista Alberti, *Zehn Bücher über die Baukunst (De re aedificatoria)*, ins Deutsche übertragen und herausgegeben von Max Theuer, Darmstadt 1991, S. 48–49.

Wenige Jahre nach dem TEMPIO MALATESTIANO entwarf ALBERTI die Fassade des PALAZZO RUCELLAI IN FLORENZ, die wahrscheinlich ab 1455 errichtet wurde. Im Gegensatz zu den betont einfachen Proportionen des TEMPIO MALATESTIANO, die im wesentlichen auf den Zahlenverhältnissen von Oktave und Quinte beruhen, hat ALBERTI an der Fassade des PALAZZO RUCELLAI alle übrigen Intervall-Verhältnisse zu einem kunstvollen Proportionsgefüge verknüpft. Der Kontrast zwischen den elementaren Proportionen des TEMPIO MALATESTIANO und den höchst differenzierten der RUCELLAI-Fassade scheint die Vielfalt der in musikalischen Zahlenverhältnissen gegebenen Proportionierungsmöglichkeiten geradezu programmatisch vorzustellen.
Die dreigeschossige, durch Pilaster und Gesimse gegliederte Fassade des PALAZZO RUCELLAI ist heute 7 Achsen breit, war aber ursprünglich wohl auf eine Breite von 5 Achsen konzipiert. Die Maßeinheit, der florentinische braccio à 58.3 cm wird sichtbar in der Breite der fein gezeichneten Pilaster, die zusammen mit den Gesimsbändern die Wandfläche in eine rasterhafte Ordnung gliedern und die dadurch entstehenden „Schauflächen" rahmen. Dieser Raster (vgl. Kapitel ill/3) ist hier aber keineswegs ein gleichförmiges Maschennetz, sondern wird durch die Variierung der Geschoßhöhen und der Achsenbreiten subtil differenziert: die durch das Portal akzentuierte mittlere Achse ist gegenüber den übrigen Achsen im Verhältnis eines Ganztones verbreitert (52/ 5:44/5 = 9:8). Zieht man das Maß dieser Verbreiterung, 3/5 br., von der Gesamtbreite (303/5 br.) ab, erhält man das runde Maß 143 von 30 br., das zur Gesamthöhe im Verhältnis einer kleinen Terz steht (36:30 = 6:5). Das Komplementärintervall zur kleinen Terz, der Proportion der Fassadenfläche insgesamt, ist die große Sexte. Sie bestimmt die Proportion der zentralen, mit einem Wappenschild ausgezeichneten Schaufläche im 1. Obergeschoß, dem Piano Nobile (9:52/5= 5:3). Die Schauflächen der übrigen Achsen sind im 1. Obergeschoß nach dem Verhältnis der großen Septime, im 2. Obergeschoß nach dem der kleinen Septime proportioniert, während die Schaufläche der mittleren Achse im 2. Obergeschoß das Verhältnis einer kleinen Sexte darstellt, das in einer quasi spiegelbildlichen Entsprechung auch aus dem Verhältnis von Portalhöhe zu Portalbreite (einschließlich Gewände) gebildet wird. Die Hochrechtecke der Fensteröffnungen wiederholen die Form der Schauflächen; sie ergeben die Verhältnisse von Quarte und großer Terz. Sext- und vor allem Terz-Verhältnisse bestimmen schließlich auch die vielfältigen Beziehungen der Vertikalmaße untereinander und zum Ganzen: die Proportionen der Pilaster- zu den Gesimshöhen, des Erdgeschosses zu den Obergeschossen und der einzelnen Geschosse zur Gesamthöhe. Bemerkenswert an der Proportionierung dieser Fassade ist nicht nur die nahezu ausschließliche Verwendung solcher musikalischen Verhältnisse, die nach PYTHAGORÄISCHER Lehre als unkanonisch gelten, sondern auch das Verfahren, die subtile Variierung vor allem der Schauflächen-Proportionen durch „Sprengung" der in der Fassadenfläche gegebenen Grundproportionen zu erreichen.

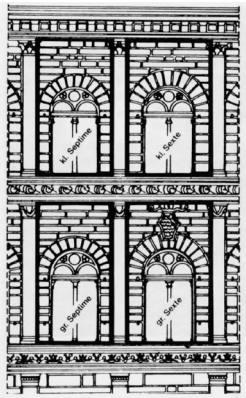


Paul von Naredi–Rainer, *Architektur und Harmonie. Zahl, Maß und Proportion in der abendländischen Baukunst*, Köln 2001, S. 168–172.

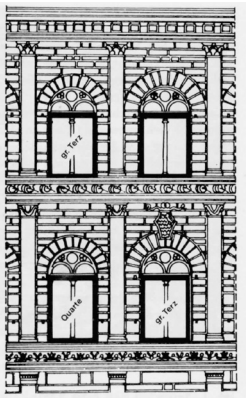




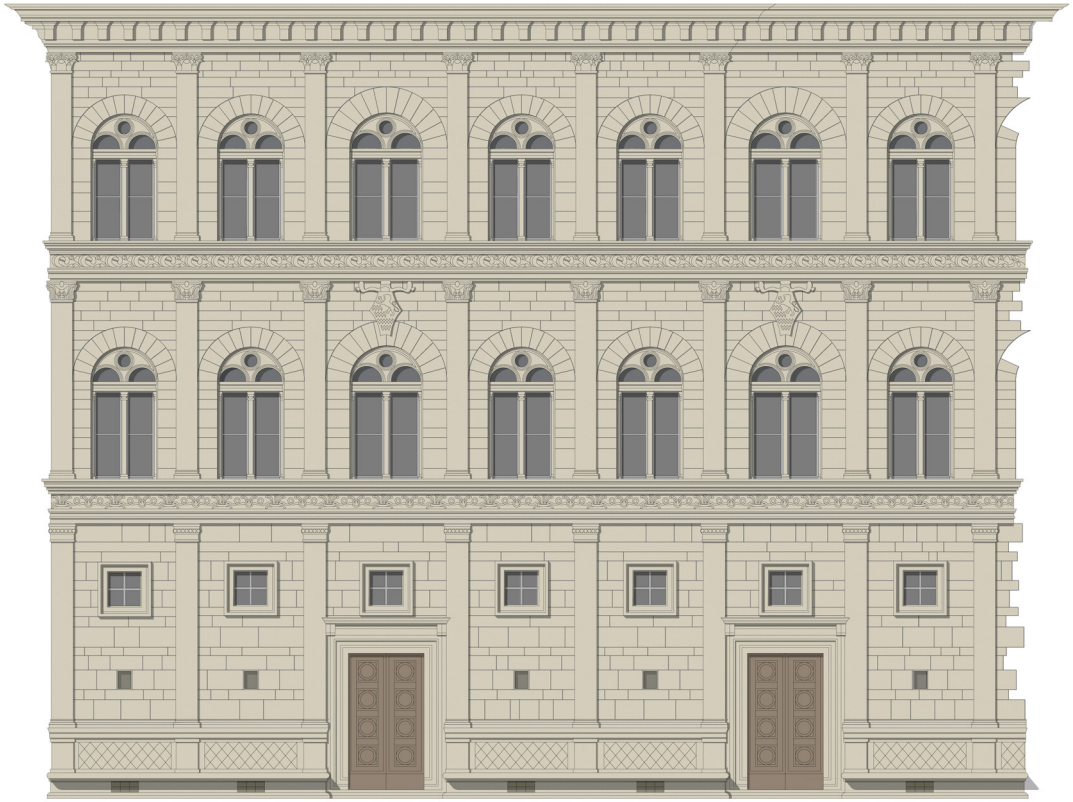
71 *Palazzo Rucellai in Florenz (vgl. Abb. 63), Rekonstruktion der Fassade mit 5 Achsen, nach Sanpaoles Maßangaben in florentinischen bracci à 58.3 cm*

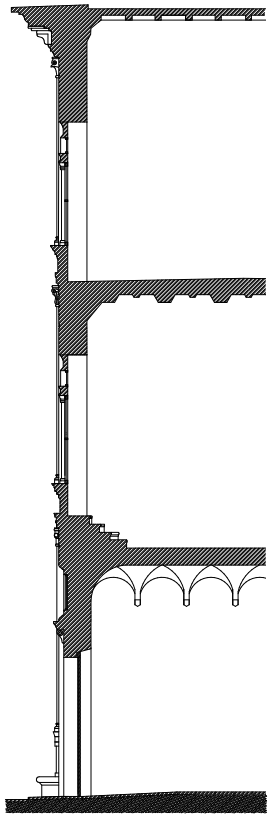


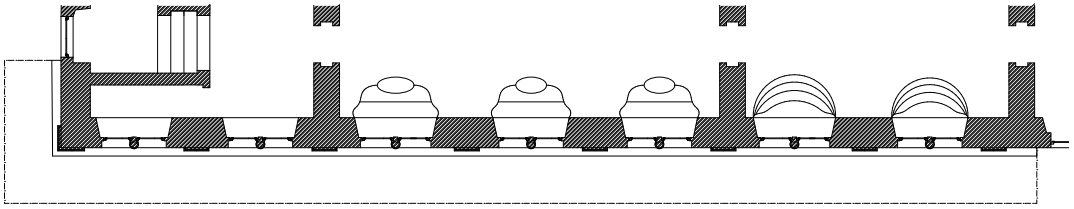
72 *Palazzo Rucellai in Florenz, Fassadenausschnitt, Proportionsschema der von Pilastern und Gesimsen gerahmten 'Schauflächen'*

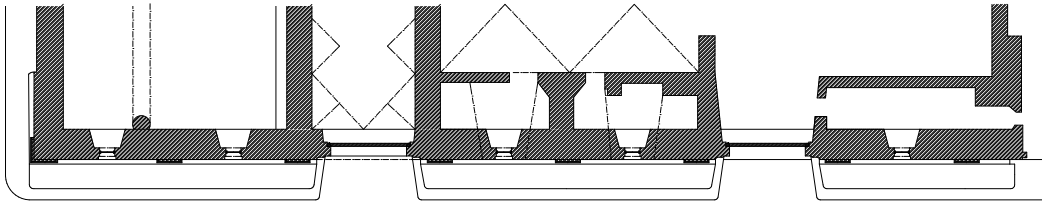


73 *Palazzo Rucellai in Florenz, Fassadenausschnitt, Proportionsschema der Fensteröffnungen*

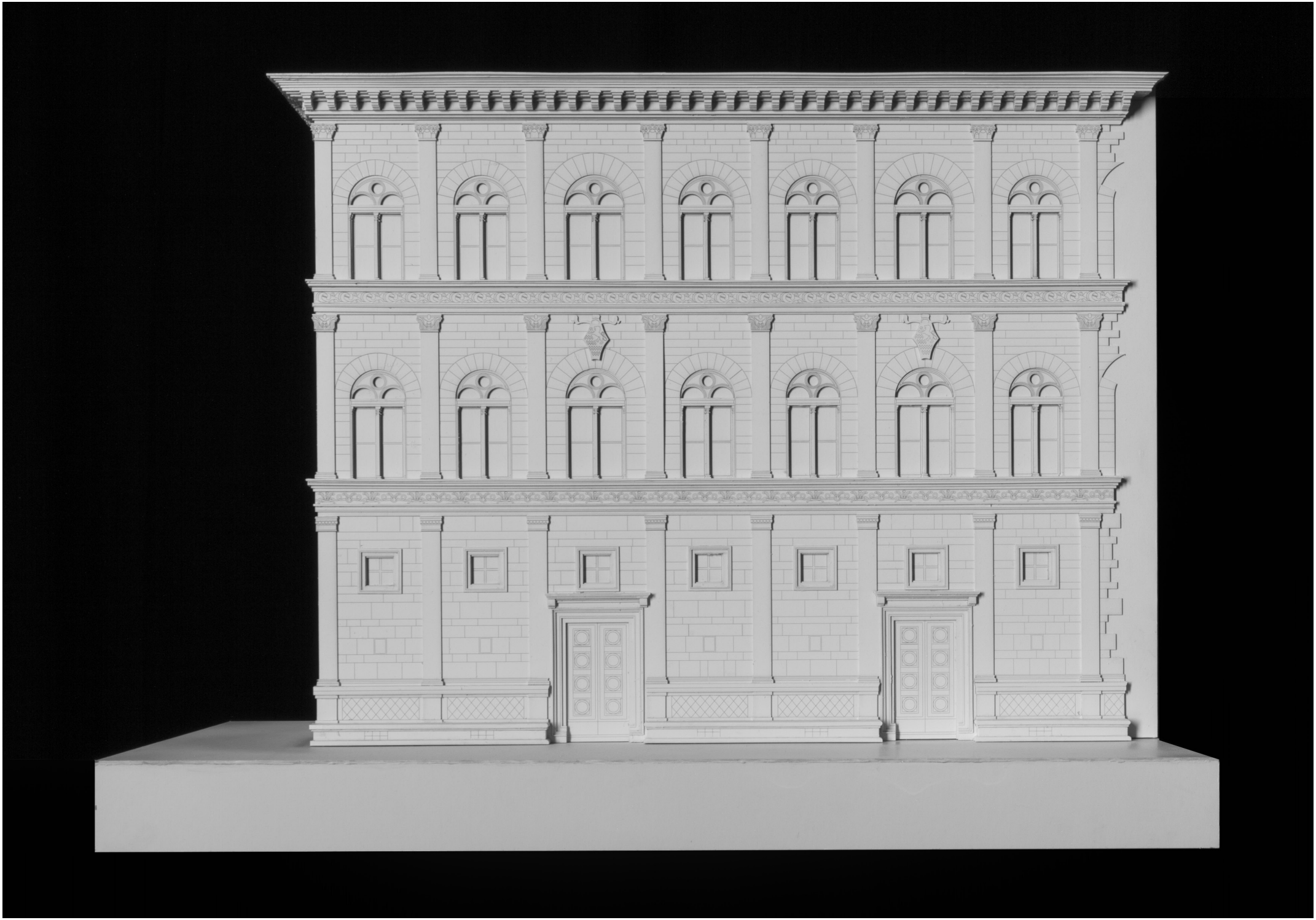


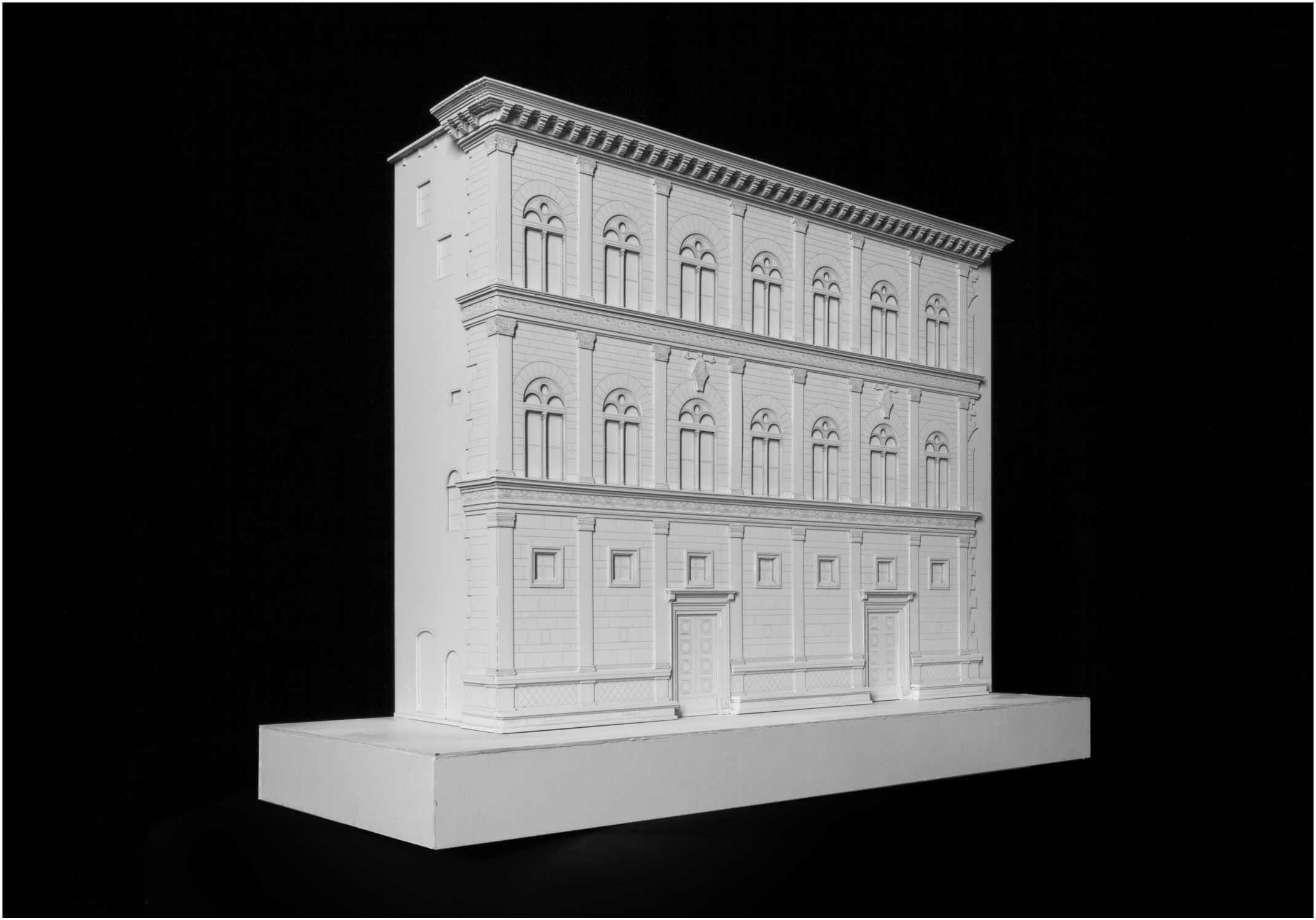






Massstab: 1/200





2 PALAZZO DELLA RAGIONE

Palazzo della Ragione, Vicenza, Italien, 1549 (Loggien)
Andrea Palladio

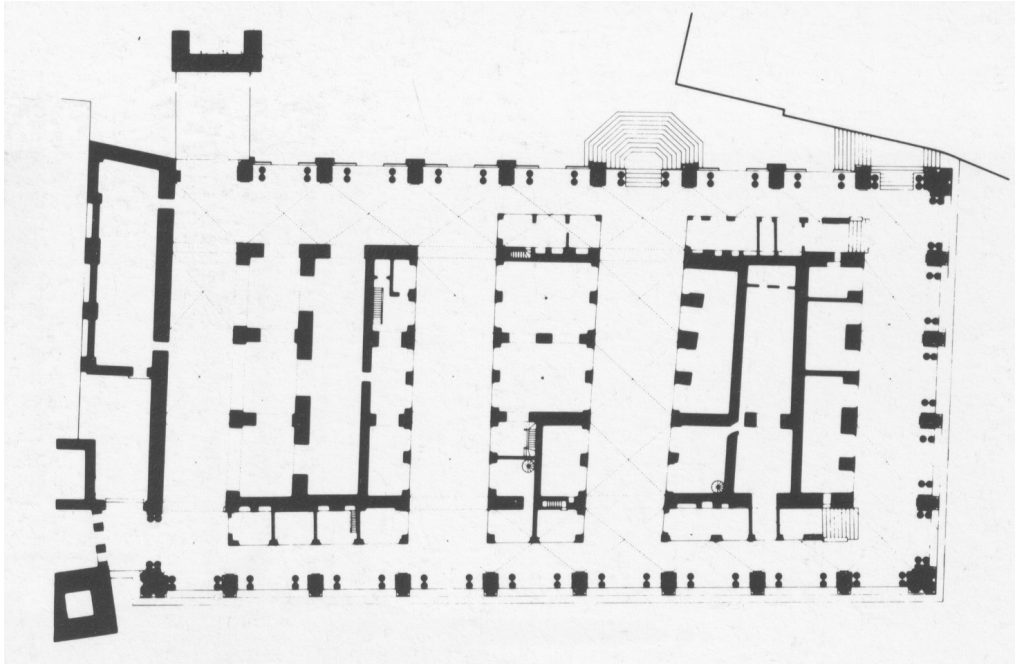
„Da die Alten ihre Basiliken zu dem Zweck errichteten, dass die Menschen im Winter wie im Sommer einen Platz hätten, an dem sie bequem ihre Dinge und Geschäfte verhandeln konnten, so baut man auch in unserer Zeit in jeder Stadt in Italien und auch außerhalb dieses Landes einige öffentliche Säle, die man mit Recht Basilika nennen kann, da ganz nah bei ihnen die Behausung des obersten Magistrats liegt und sie somit zu ihm gehören. Eben deshalb bedeutet dieser Name «Basilika» «königliches Haus». Man spricht auch darum von Basilika, weil darin die Richter das Recht sprechen. Die Basiliken unserer Zeit sind darin von den antiken unterschieden, dass sie nicht wie diese zu ebener Erde liegen, sondern über Bögen errichtet werden, in denen die Läden für verschiedene Handwerker und Händler der Stadt eingerichtet werden und in denen man auch Gefängnisse und andere Orte, die dem öffentlichen Nutzen dienen, unterbringt. Darüber hinaus hatten jene Portiken im Innern, wie wir in den vorangestellten Zeichnungen gesehen haben, während unsere Basiliken solche entweder gar nicht besitzen oder aber außen, über dem Platz. Von diesen modernen Sälen befindet sich ein bemerkenswerter in Padua, in jener für ihren antiken Ursprung und die Pflege der Wissenschaften in aller Welt bekannten Stadt, in dem sich die Edelleute jeden Tag versammeln. Dieser Saal diente den Leuten als überdachte Piazza. Einen anderen, der an Größe und Schmuck bewundernswert ist, hat neuerdings die Stadt Brescia errichten lassen, die in all ihren Unternehmungen Wunderbares vollbringt. Ein weiterer Saal befindet sich schließlich in Vicenza, und nur von diesem habe ich Zeichnungen angefertigt, da die umlaufenden Säulenumgänge nach einem Entwurf, der von mir stammt, ausgeführt worden sind und weil ich keine Zweifel habe, dass dieser Bau mit den antiken verglichen werden kann und unter den größten und schönsten Bauten, die seit der Antike bis heute errichtet worden sind, genannt wird, sei es seiner Ausdehnung oder seines Schmucks wegen, oder auch aufgrund des benutzten Materials, nämlich allerfestesten Natursteins, der mit größtem Fleiß zusammengesetzt und verbunden worden ist. Es ist nicht notwendig, dass ich die Maße eines jeden Einzelteils anführe, da sie in den Zeichnungen jeweils an ihrem Ort stehen.

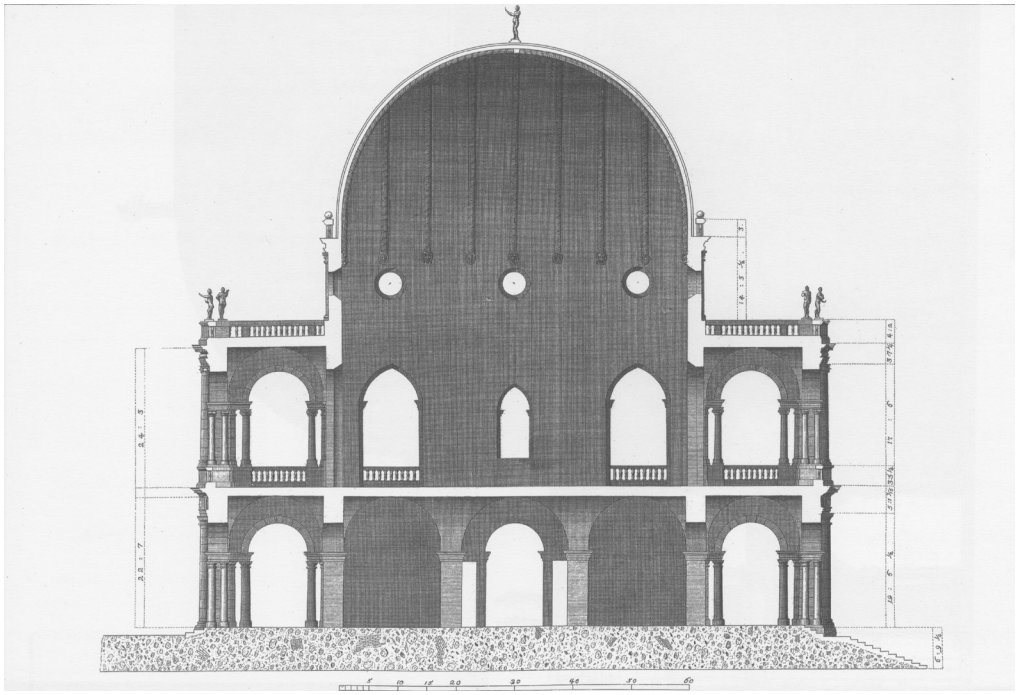
Auf der ersten Tafel ist der Grundriss, der Aufriss und der Grundriss eines Teils der Pilaster in großem Format angegeben.

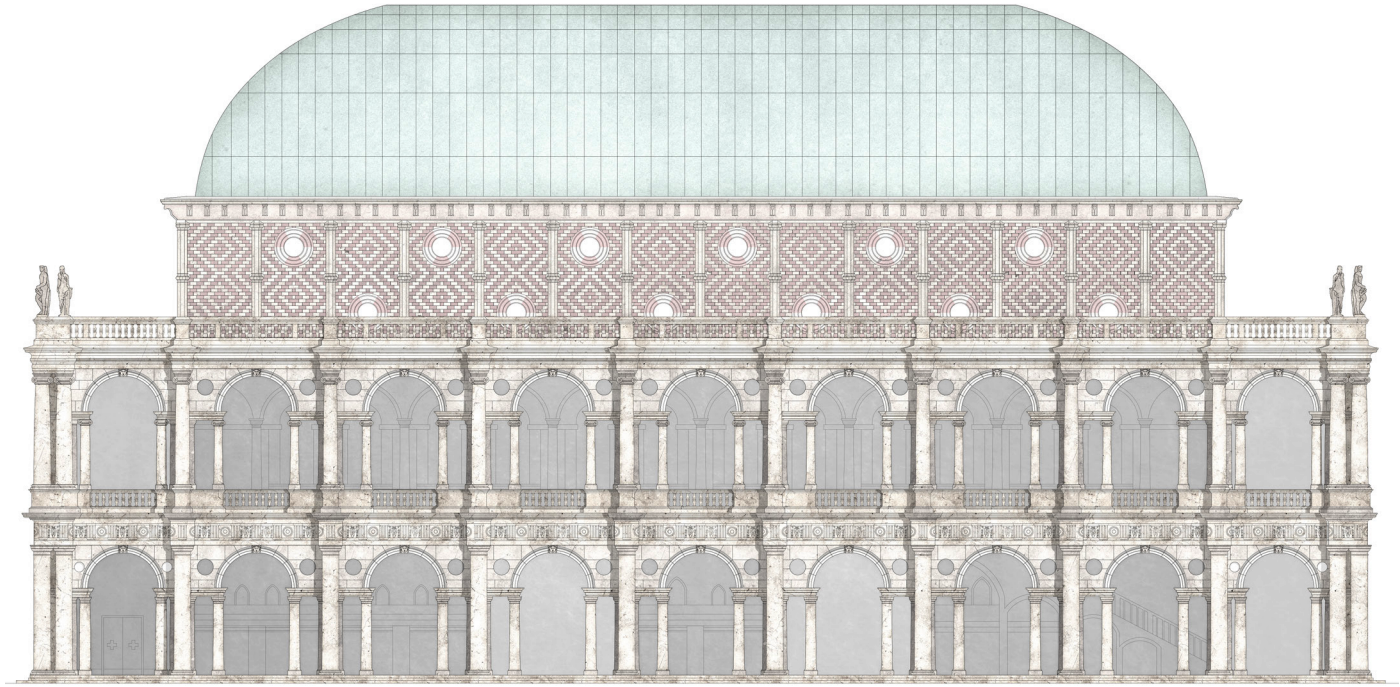
Auf der zweiten Tafel ist ein Teil des Aufrisses in großem Format gezeichnet."

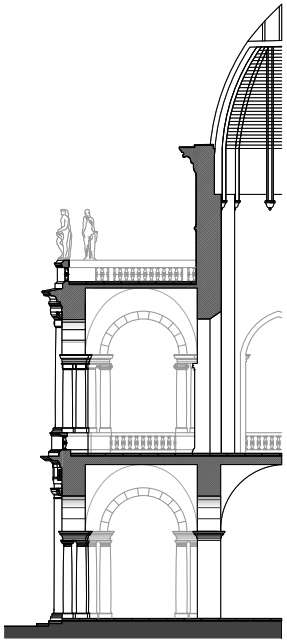
Andrea Palladio, „Von den Basiliken aus unserer Zeit und von den Zeichnungen der Basilika in Vicenza", in: ders., *Die vier Bücher zur Architektur*, ins Deutsche übertragen und herausgegeben von Andreas Beyer und Ulrich Schütte, Basel 2001, 259–261.

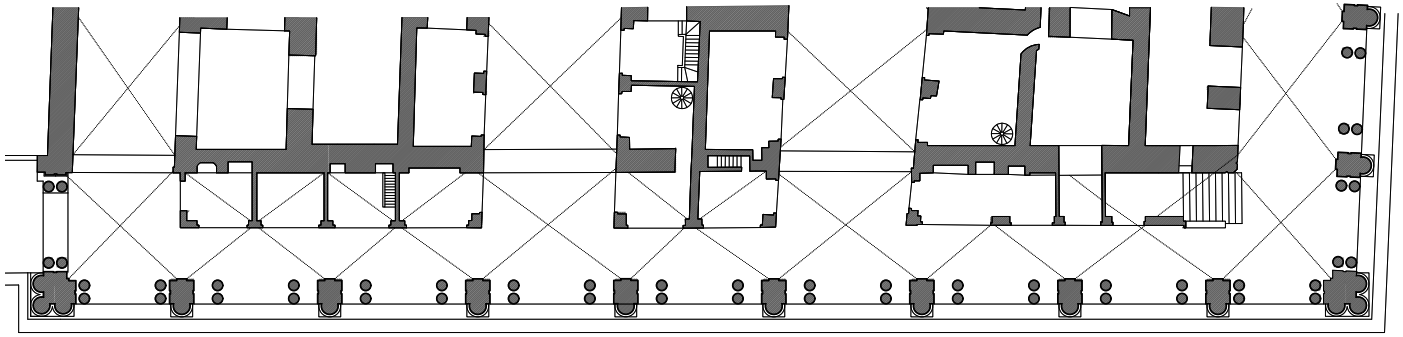
Bild: 114 aus: Bruce Boucher, Palladio. Der Architekt in seiner Zeit 1994, S. 113.



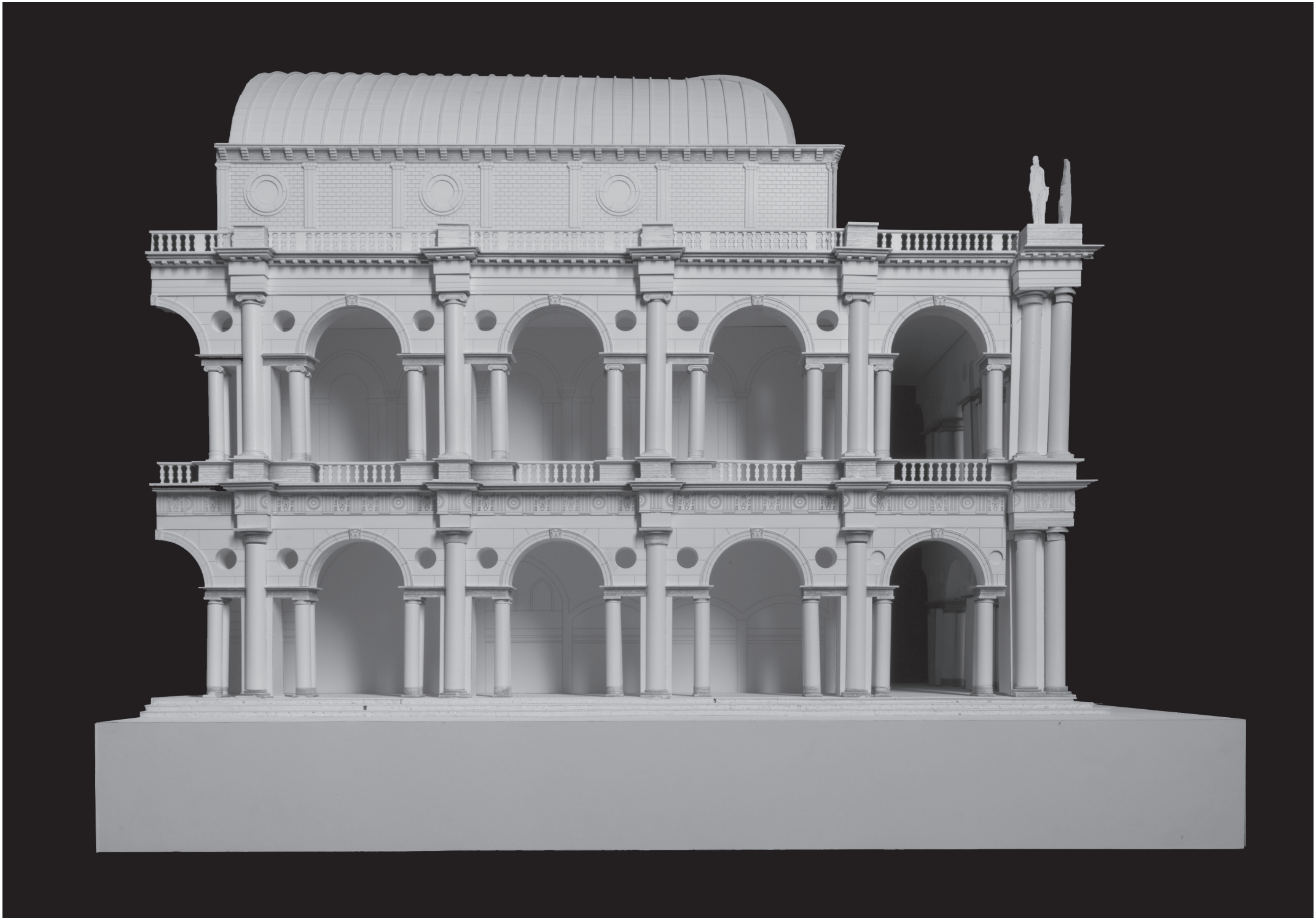








Massstab: 1/400



3 BAUAKADEMIE

Bauakademie, Berlin, Deutschland, 1836
Karl Friedrich Schinkel

„Der Bau wird in Backstein aufgeführt, und bleibt in seinem Aeußern ohne Uebertünchung und Abputz. Das Material ist deshalb mit besonderer Sorgfalt bearbeitet worden, alle Gliederungen und Simswerke, alle Ornamente und Basreliefs, die hermenartigen Stützen in den breiten Fenstern, und die von ihnen getragenen Bogenausfüllungen sind in gebrannter Erde auf das genaueste ausgeführt, und treten in den Bau selbst erst jedesmal dann ein, wenn die rohe, aber sorgsam ausgeführte Construction ihnen ihren Platz gesichert und jeden Druck des sich setzenden Mauerwerks von ihnen abgewiesen hat."

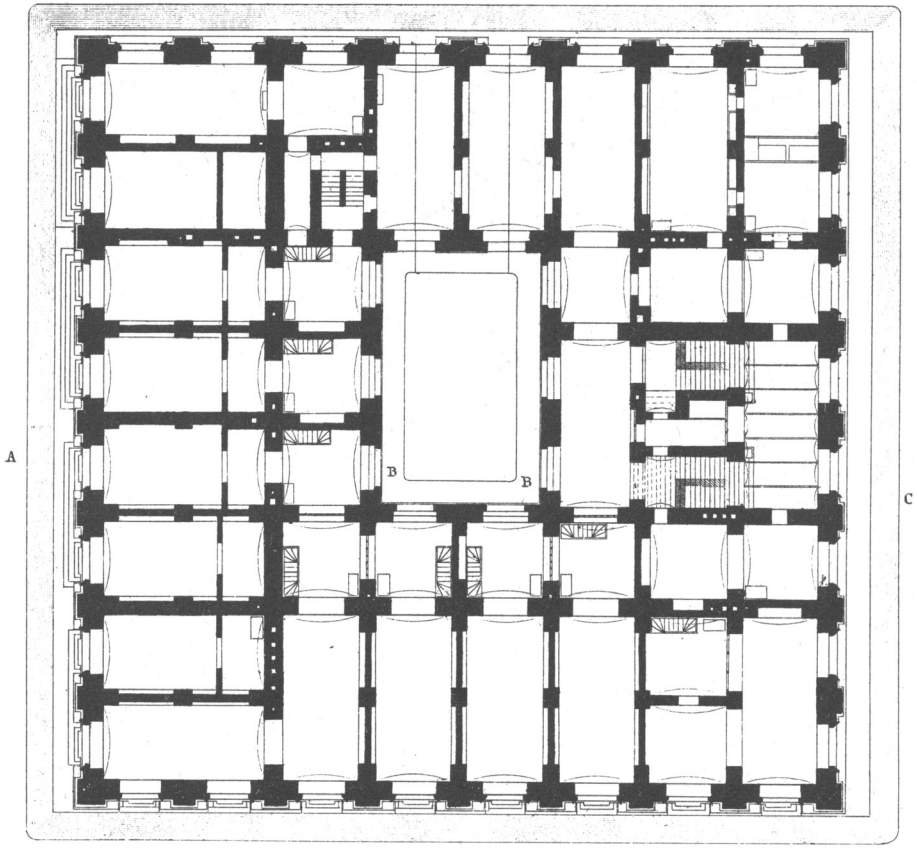
Karl Friedrich Schinkel, *Sammlung architektonischer Entwürfe*, herausgegeben von Alfons Uhl, Nördlingen 2005, S. 206.

Die Aufgabe, Feuersicherheit für eine kostbare Bibliothek, für Plan- und Modellsammlungen zu schaffen, führte zum Ziegelbau. Der Bau ist durch und durch aus dem heimischen Backstein, die Wände und auch die Decken. Aus Sandstein sind nur die Treppenstufen und im Innern die Säulen und bestimmte Kämpferstücke, aus Eisen die Zuganker, die unsichtbar im Mauerwerk liegen, aus Holz der Dachstuhl und einige Decken im Obergeschoß, wo es auf Feuersicherheit nicht ankam. Alles übrige ist Backstein, auch die Fassaden. Sie sind mit roten und streifenweise eingelegten glasierten violetten Klinkern, also besonders hart gebrannten Ziegeln, verblendet. Selbst der Schmuck der Fassaden, die feinen Reliefs mit Figurenwerk und Pflanzenwerk, ist aus gebranntem Ton. Nach über zweihundert Jahren Putzbau mit Stuckdekoration - was beides ja eigentlich Stein vorstellen sollte - war dieser Ziegelbau die ganz bewußte Rückkehr zur Gediegenheit und Echtheit, wie man sie in den Werken der heimischen Backsteingotik sah.

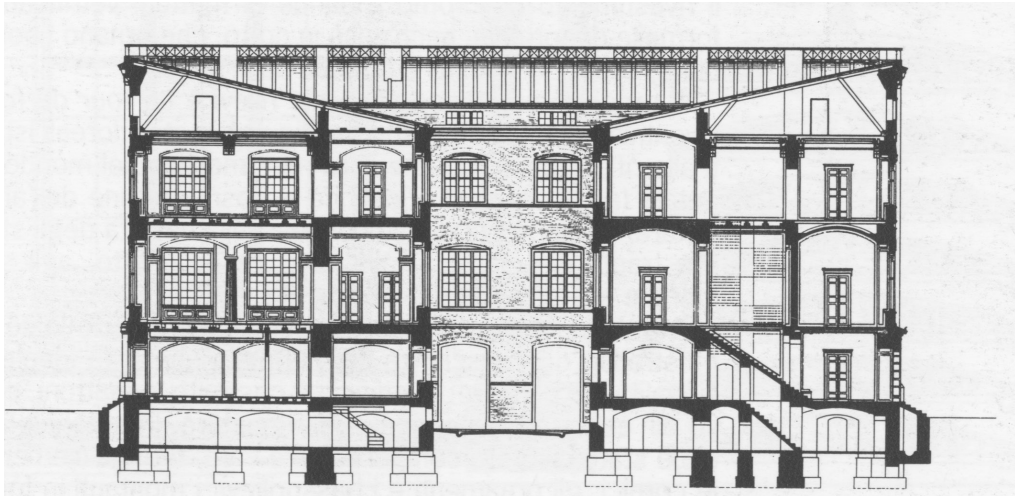
Die Ziegel der Konstruktionsteile wie der meisten Schmuckterrakotten sind Serienarbeit, Fabrikware. Während schon damals und bis heute die sentimentalen Klagen über die Seelenlosigkeit der Industriegesellschaft und ihrer Produkte, über Vermassung und Technisierung ertönen, gab Schinkel den modernen Produktionsverfahren ihren Platz in seiner Ordnung. [...]

Die Bauschule ist nicht nur aus Ziegeln gebaut, sondern auch danach konstruiert: In den Fassaden des quadratischen Baublocks von jederseits acht Achsen sind die Schmuckreliefs genau von der Konstruktion unterschieden. Sie gehören zu den Fensterrahmen und -brüstungen aus gebranntem Ton und sind mit -diesen zusammen in das fertige Gerippe des Baus eingesetzt worden, ebenso die Portal-Rahmungen. Denkt man sich nun alle diese Füllungen aus der Konstruktion der Fassaden fort, so bleibt, immer noch von einigen Profilen, Friesen und Konsolen geschmückt, ein Gerippe übrig, bestehend aus den Pfeilervorlagen und den Wandstücken beiderseits davon, die zusammen mit einer entsprechenden inneren Vorlage im Grundriß kreuzförmige Pfeiler ergeben, wie sie sich ähnlich zwischen den Fenstern gotischer Kirchen finden. Diese Pfeiler sind geschoßweise durch Segmentbögen verbunden, auch im Mezzaningeschoß, wo allerdings die Verblendung über die Öffnungen weggeht. [...] Die Außenwände der Bauakademie sind Skelettfassaden mit vorfabrizierter Ausfachung. Hinter den „vier gleichen Fassaden" vermutet man nun eine gleichmäßige quadratische Stützenstellung mit quadratischen Gewölben, etwa Kreuzgewölben oder Kuppeln. Indessen findet man Segmentkappen, über zwei Rasterfelder laufend, parallel zu den Fronten gespannt, also die offene Seite zu den Fenstern. Die Kappen und ihre günstigste Spannweite ergaben das Achsmaß des Entwurfs, indem nämlich die Stärke von einem halben Stein, mit einigen versteifenden, einen Stein starken Rippen, gerade noch diese Spannung zuläßt; eine weitere Spannung hätte schon doppelt dicke Gewölbe erfordert, eine engere die Kappen „nicht voll ausgenutzt". Die Kappen ruhen an den Kämpferlinien auf Gurtbögen, die quer zu den Fassaden laufen. Die Säle und Zimmer haben eine kräftig ausgeprägte Richtung . Auf den Quadratraster des Grundrisses sind sie dadurch gebracht, daß die Spannweite der Gurte gleich der der Kappen angenommen ist. Nur auf diese Weise konnte Schinkel den Bau gut um die Ecken führen. [...] Die innere Disposition zeigt genau wie die Fassadenausfachung und die Materialverwendung industrielle Züge, nur daß hier besonders deutlich wird, was diese technischen Reihungen beispielsweise von den Achsreihungen der Renaissancearchitektur unterscheidet. Anstelle der dünnen Linien der Geometrie sind Ziegeldicken und Holzstärken getreten.

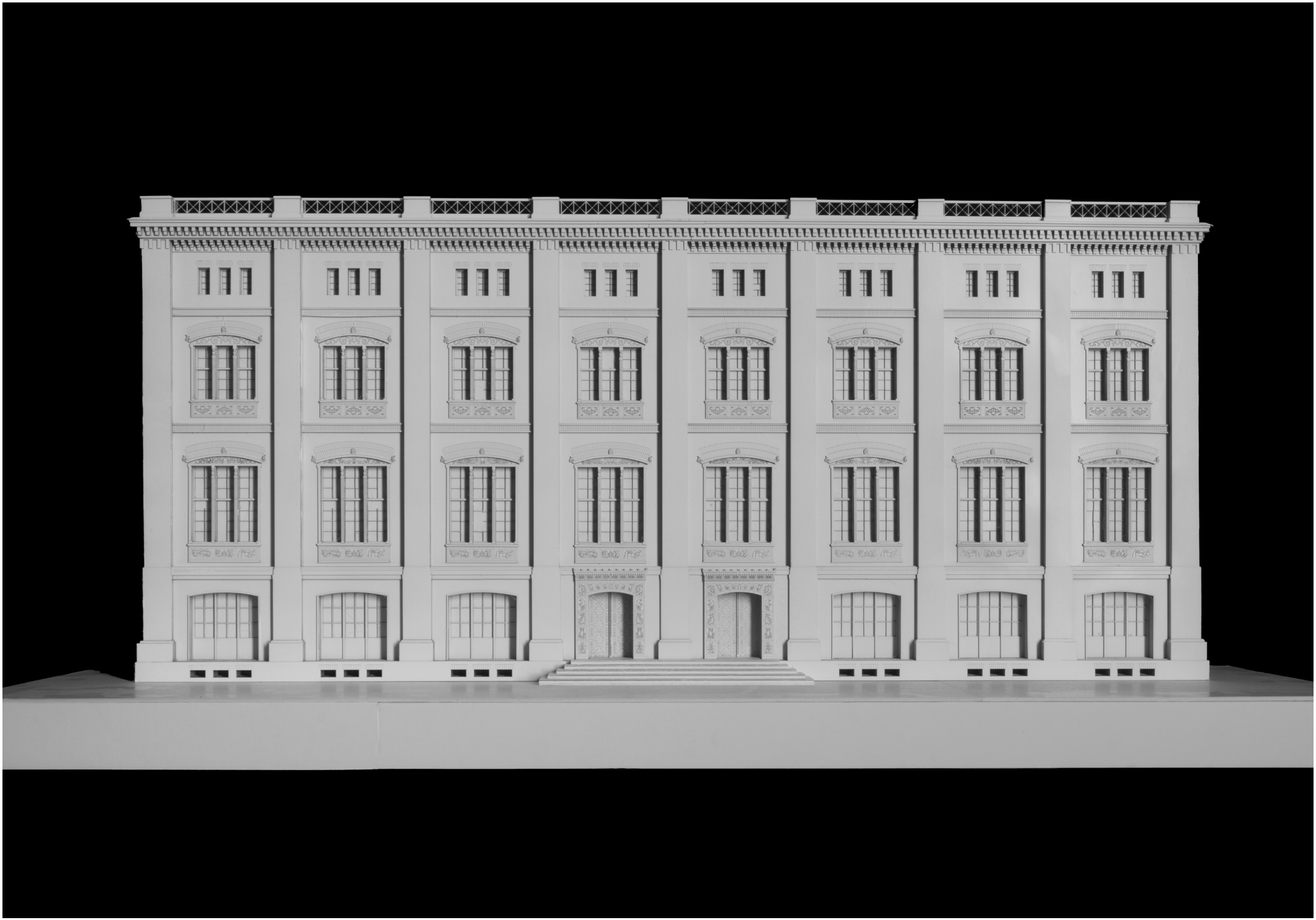
Goerd Peschken, „Schinkels Bauakademie in Berlin", in: Frank Augustin (Hg.), *Mythos Bauakademie. Die Schinkelsche Bauakademie und ihre Bedeutung für die Mitte Berlins*, Berlin 1997, S. 219–222.



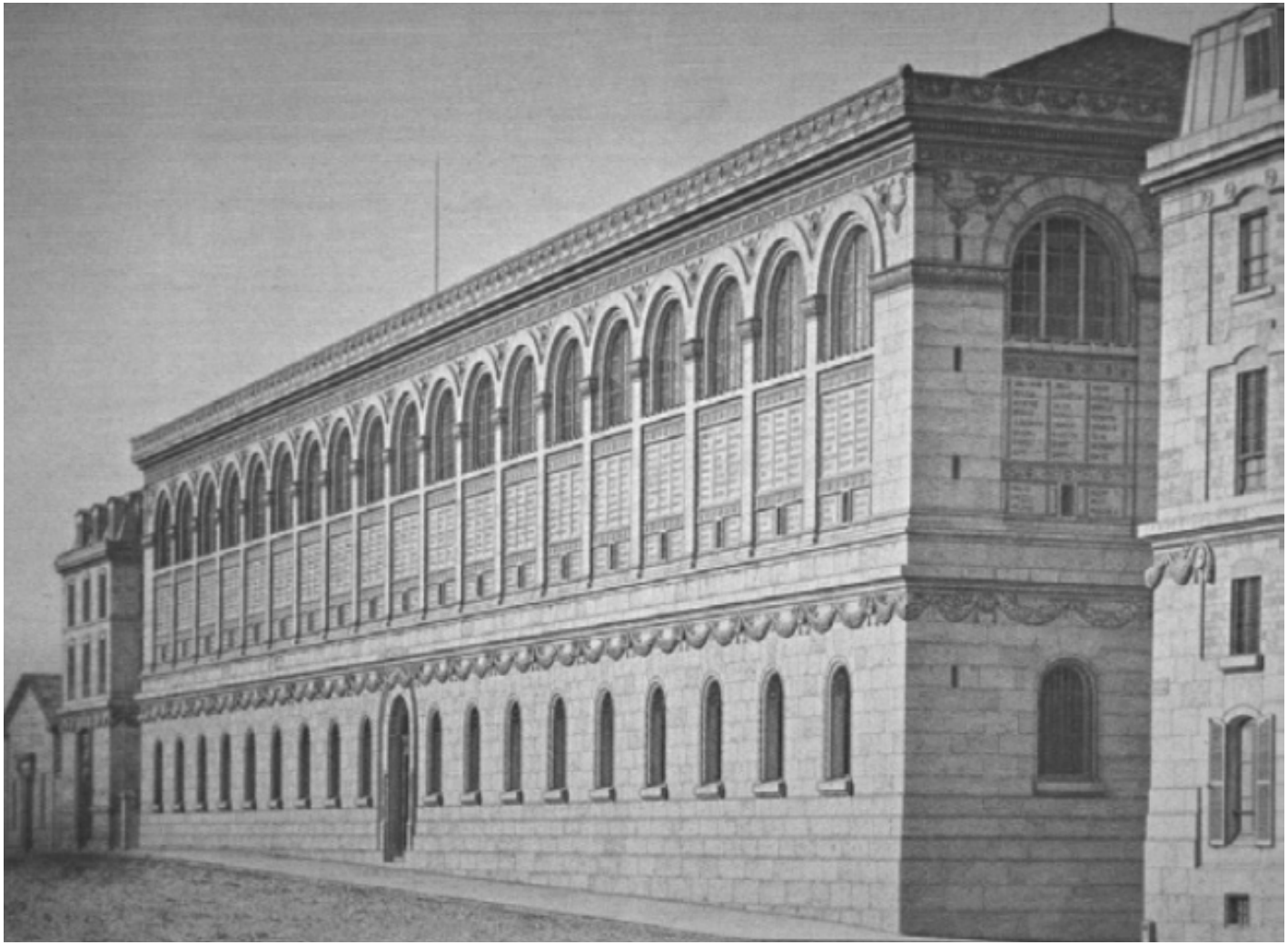
Grundriss Erdgeschoss



Massstab: 1/200



4 BIBLIOTHÈQUE SAINTE-GENEVIÈVE



Bibliothèque Sainte-Geneviève, Paris, Frankreich, 1851
Henri Labrouste

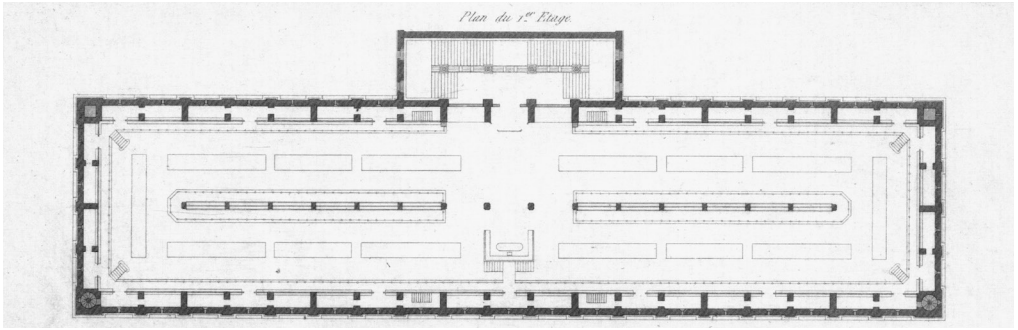
The reflexivity of interior and exterior in the Bibliothèque Sainte-Geneviève was based on a realism of expression that finds its correlate in the new concept of the decoration of construction, a deliberate inversion of the earlier classical principle of the construction of decoration. The working drawing for the stereotomy of the library's upper story (fig. 4.40) illustrates the degree to which the stone structure itself provided the framework on which and in which decorative details were inscribed to inform, elaborate, or otherwise embellish the specific structural or programmatic role each element had to play. Everything is tied to or derived from a real, functioning member of the construction. Well before Pugin began his campaign for the decoration of construction as revealed in Gothic architecture- a campaign that barely predated the Berlin architect and historian Karl Bötticher's (1806-1899) analysis of Greek architecture in terms of a distinction between the structural mechanics of form (what he called the kernform or werkform) and the decorative dressing or elaboration of form (what he called the kunstform) - Labrouste had advanced this same idea, as early as 1830, as the basis for the teaching method he was pursuing in the atelier he had just opened in Paris. The students, he wrote to his architect brother Theodore, „must first clearly see the purpose for which their building is intended and arrange the parts according to the importance it is reasonable to give them." „Once they know the first principles of construction," he continued, „I tell them that they must draw out from the construction itself a rational and expressive ornamentation. I repeat to them often that the arts have the power to embellish everything.

Neil Levine, *Modern Architecture. Representation & Reality*, New Haven 2009, S. 142–144.

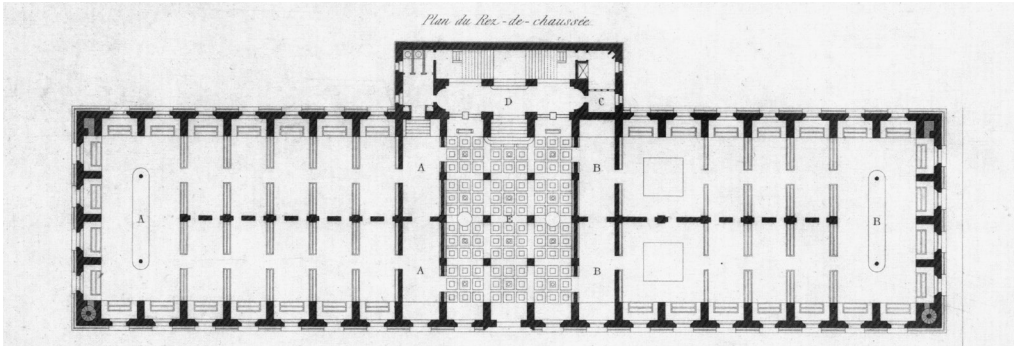
„Sur la façade de l'édifice et dans la partie du premier étage qui correspond aux armoires intérieures qui contiennent les livres, sont inscrits en grands caractères les noms des principaux auteurs ou écrivains dont les œuvres sont conservées dans la bibliothèque. Ce catalogue monumental est la principale décoration de la façade, comme les livres eux-mêmes sont le plus bel ornement de l'interieur. 810 noms sont iscrits sur les façades, chronologiquement depuis Moïse jusqu'à Chateaubriand et Berzelius."

Henri Labrouste, „A M. le Directeur de la Revue d'Architecture", in: Revue générale de l'architecture et des travaux publics 1852, Sp. 583.

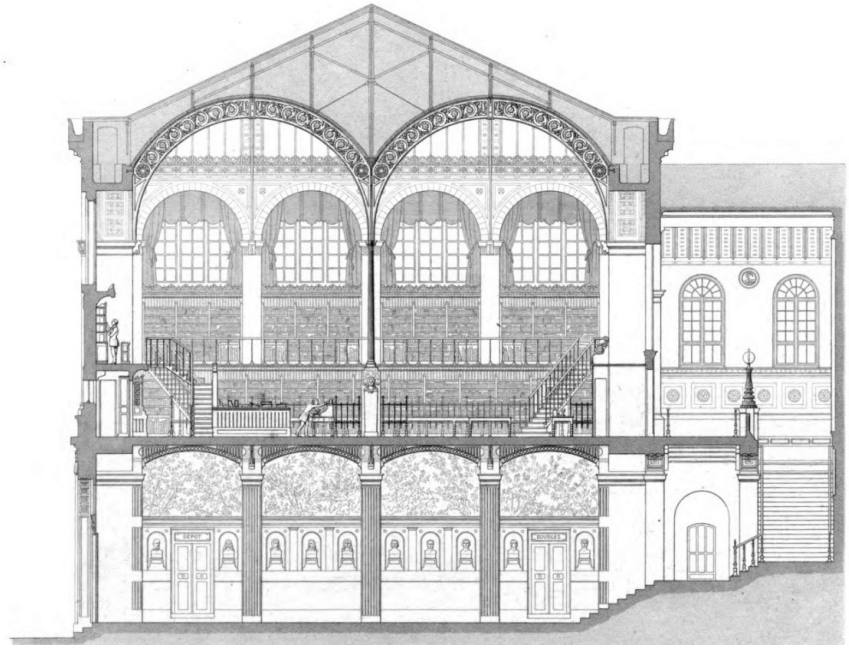
Bild: 4.3 aus: Neil Levine, *Modern Architecture. Representation & Reality*, New Haven 2009, S. 138.

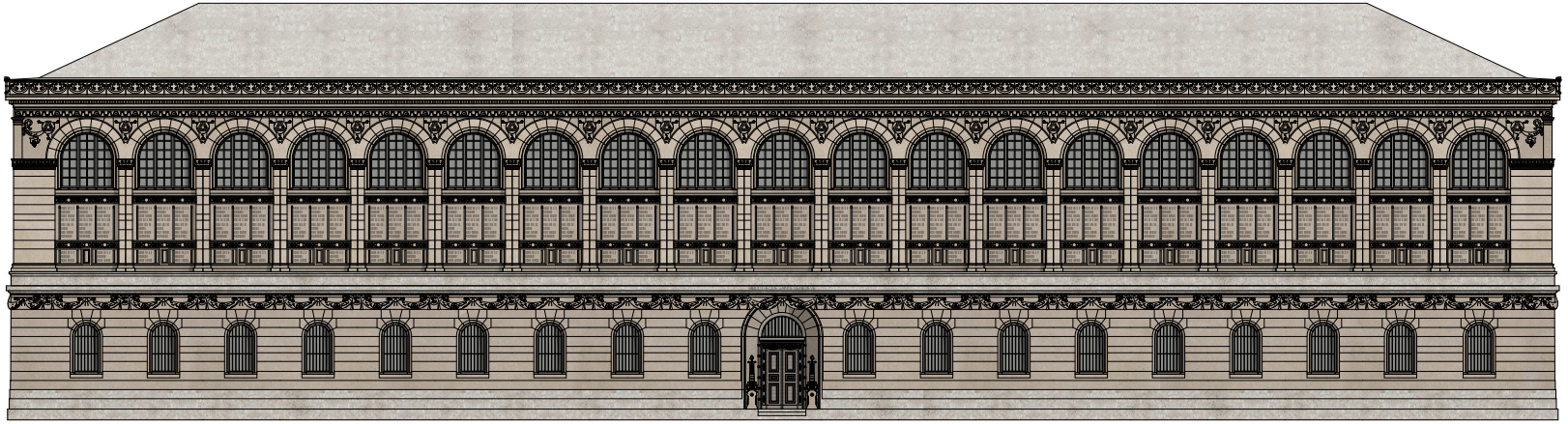


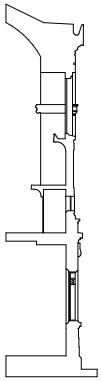
Grundriss Obergeschoss

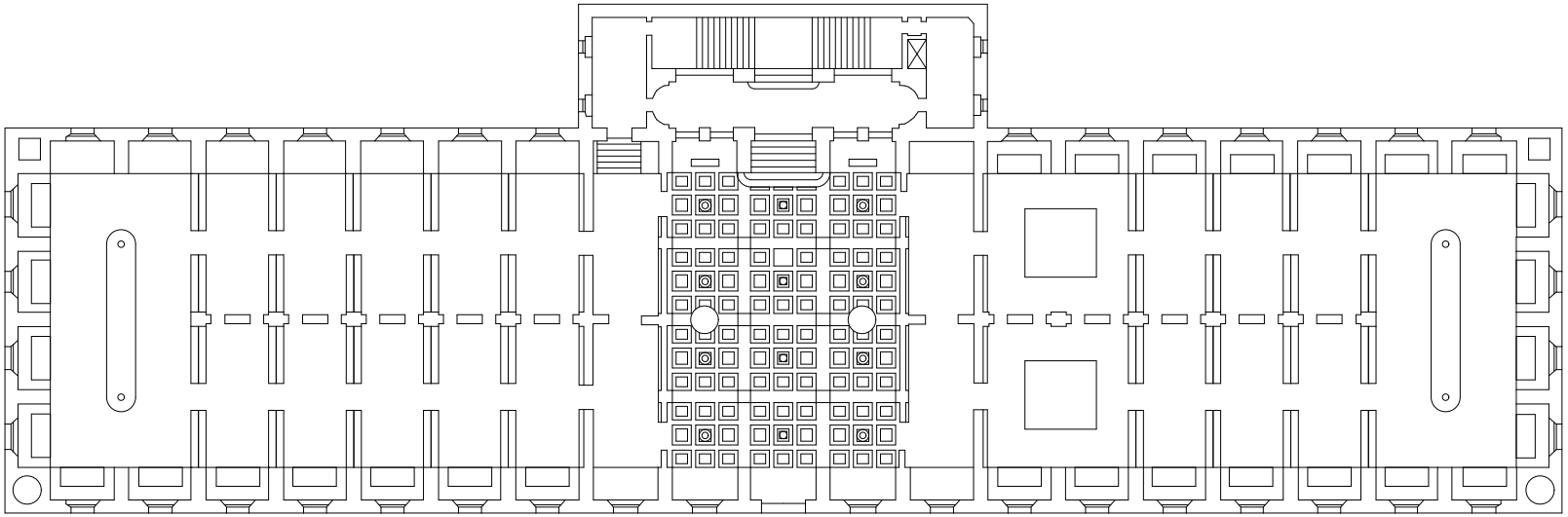


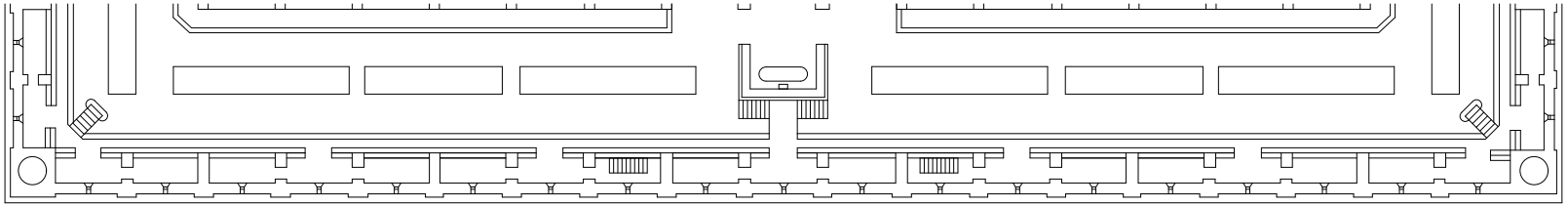
Grundriss Erdgeschoss



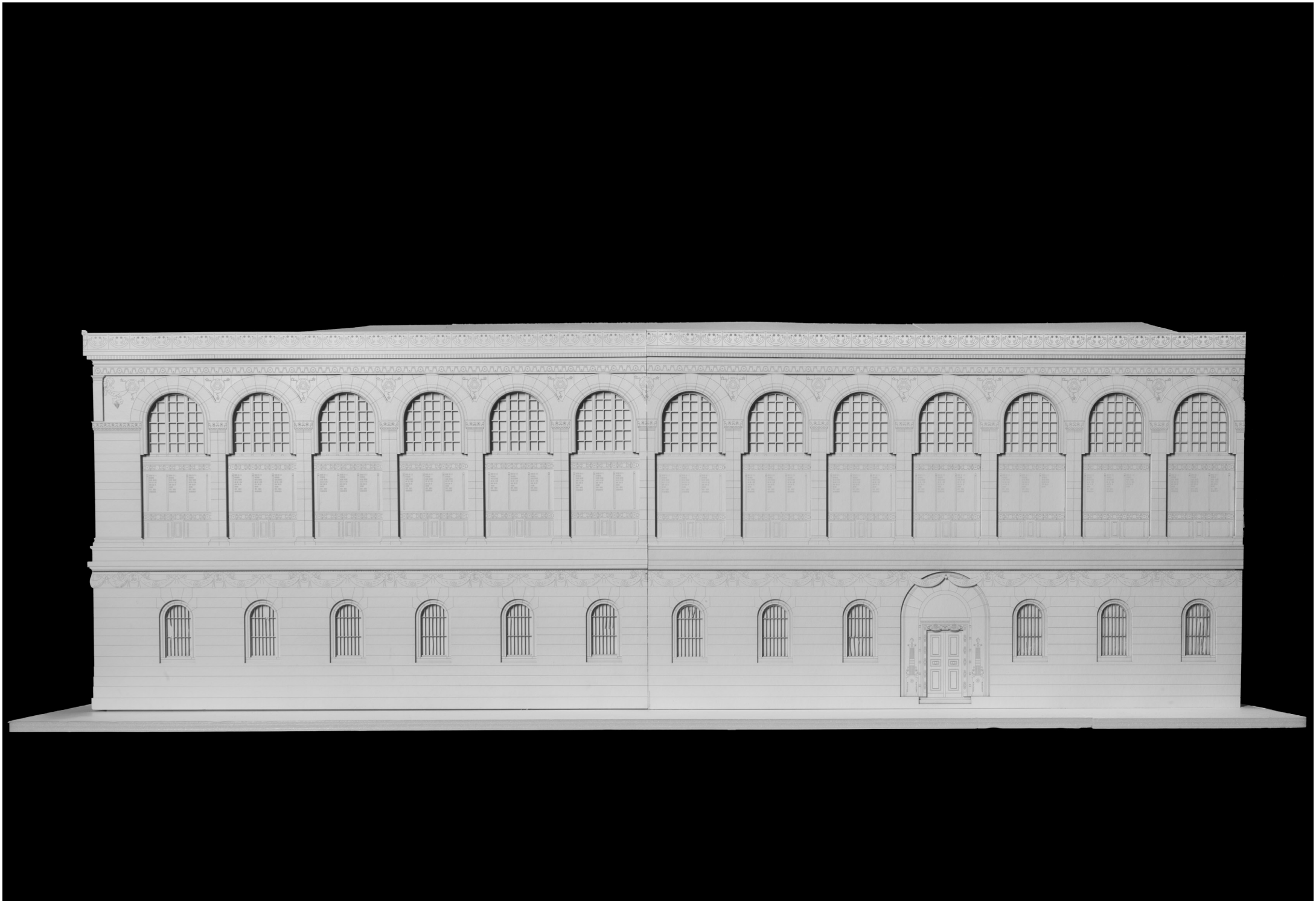


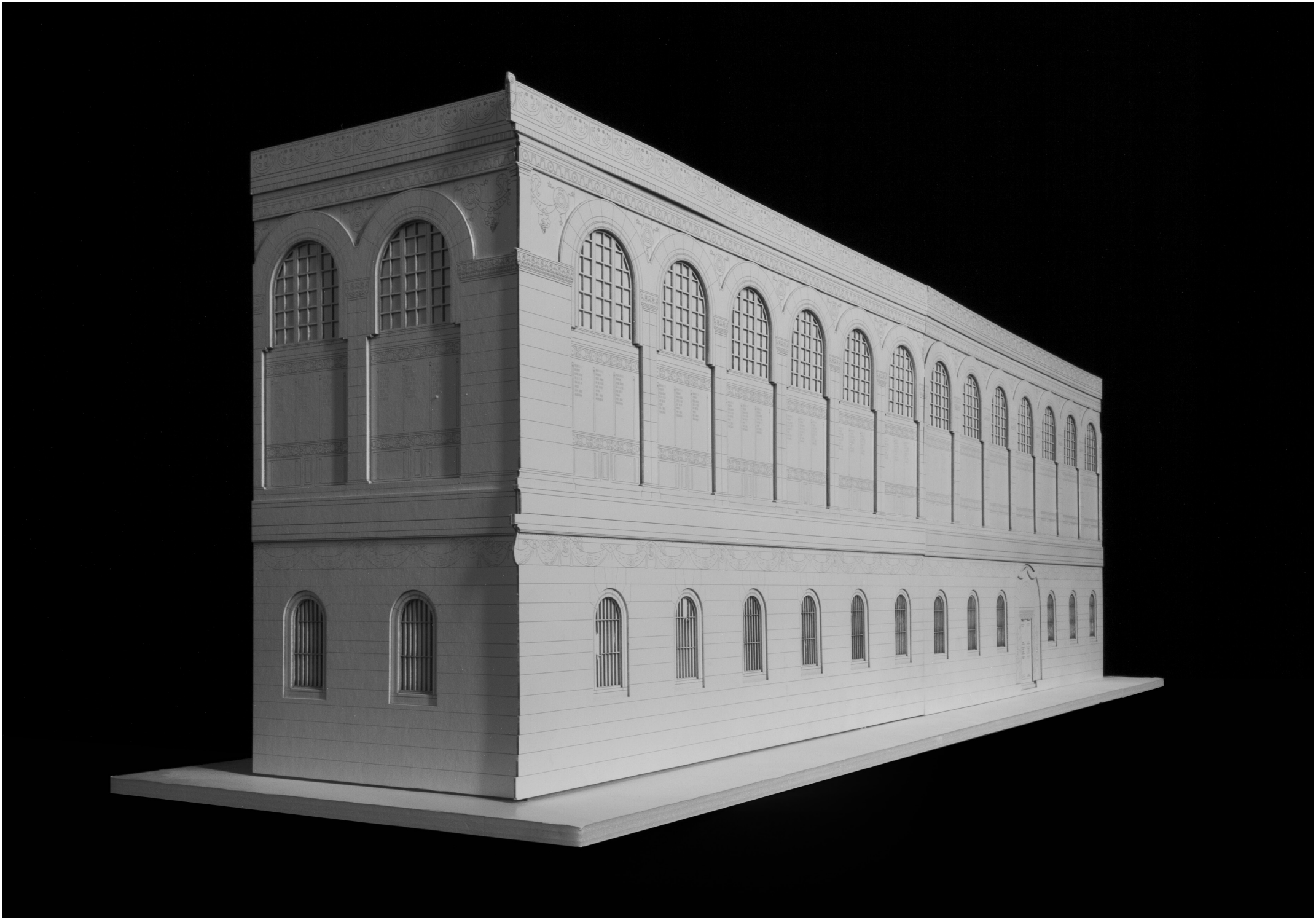


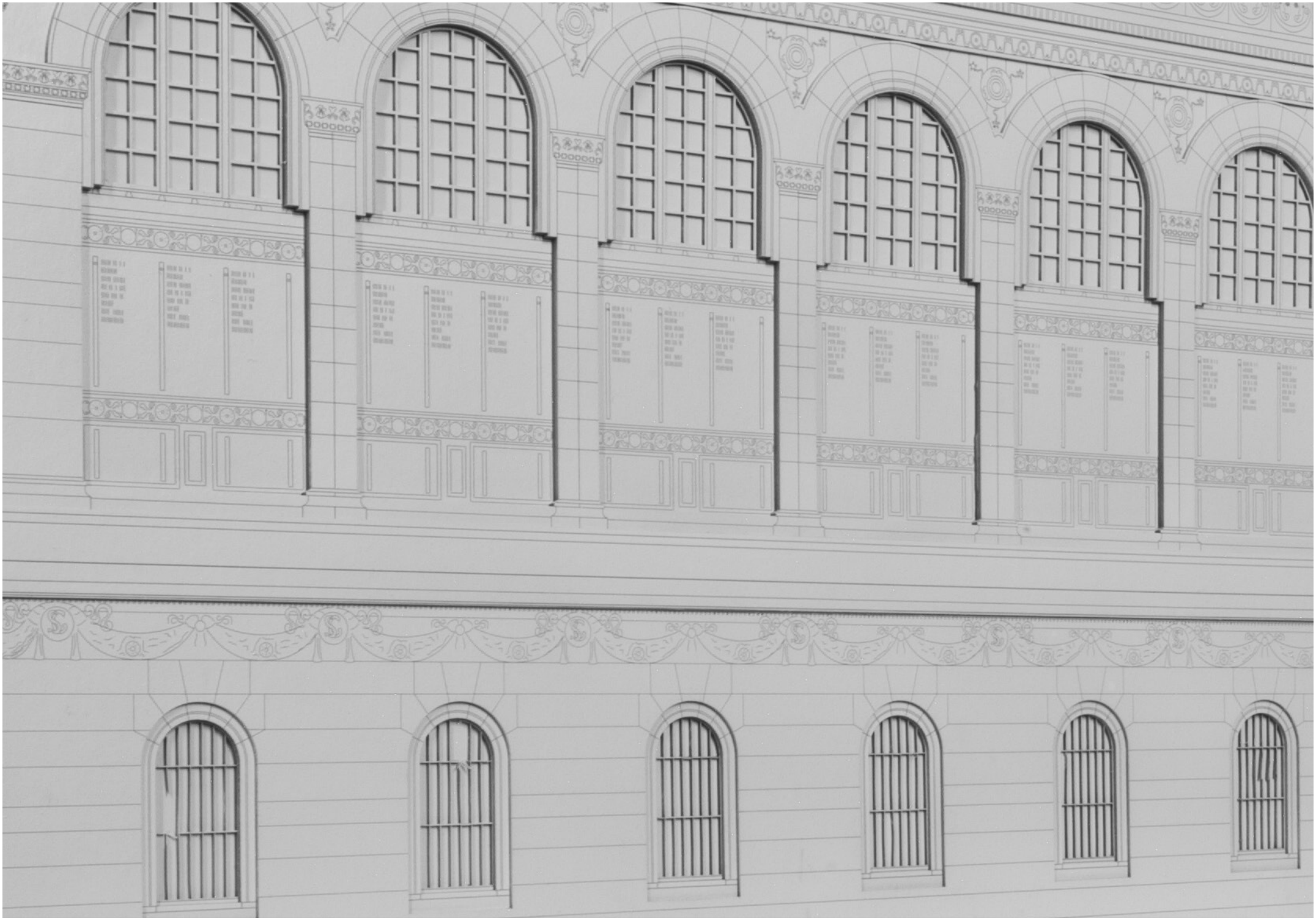




Massstab: 1/400







5 WIENER POSTSPARKASSE

Wiener Postsparkasse, Wien, Österreich, 1906
Otto Wagner

„JEDER NEUE STIL IST ALLMÄHLICH AUS DEM FRÜHEREN DADURCH ENTSTANDEN, DAS NEUE KONSTRUKTIONEN, NEUES MATERIAL, NEUE MENSCHLICHE AUFGABEN UND ANSCHAUUNGEN EINE ÄNDERUNG ODER NEUBILDUNG DER BESTEHENDEN FORMEN ERFORDERTEN."

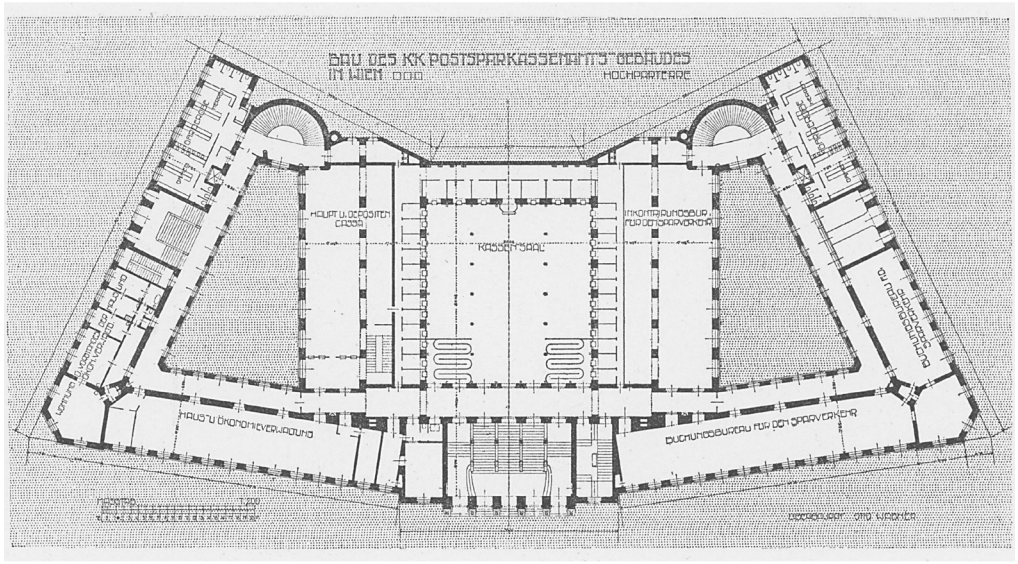
„DINGE, WELCHE MODERNEN ANSCHAUUNGEN ENTSPROSSEN SIND [...], STIMMEN VOLLKOMMEN ZU UNSERER ERSCHEINUNG; NACH ALTEN VORBILDERN KOPIERTES UND IMITIERTES NIE."

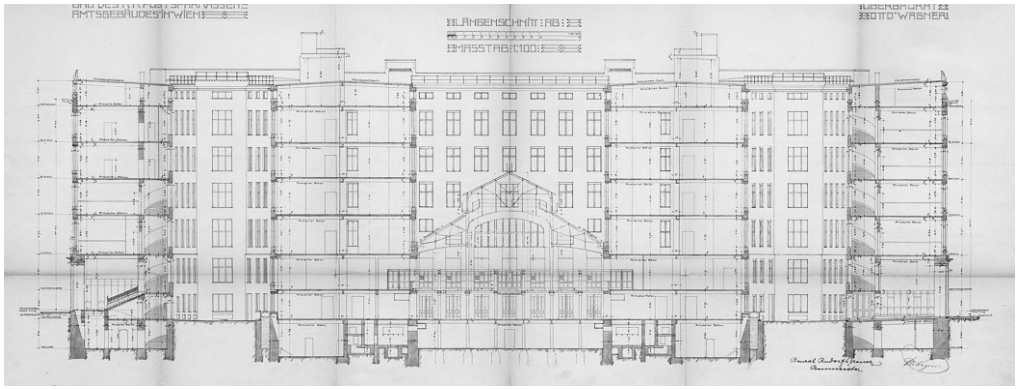
„JEDE BAUFORM IST AUS DER KONSTRUKTION ENTSTANDEN UND SUKZESSIVE ZUR KUNSTFORM GEWORDEN [...]. ES KANN DAHER MIT SICHERHEIT GEFOLGERT WERDEN, DASZ NEUE ZWECKE UND NEUE KONSTRUKTIONEN NEUE FORMEN GEBÄREN MÜSSEN."

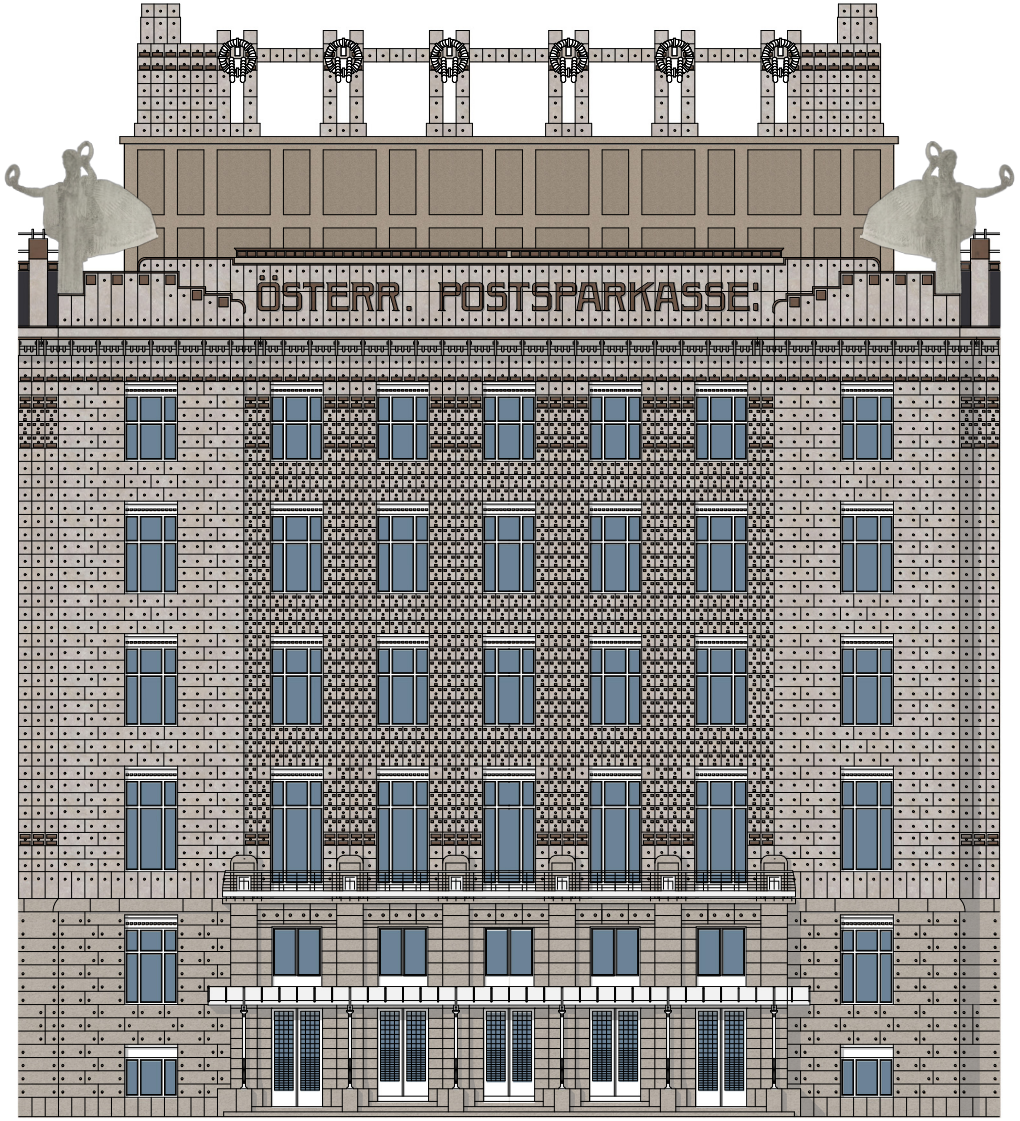
Otto Wagner, *Die Baukunst unserer Zeit*, Wien 1914, S. 31; 36; 60

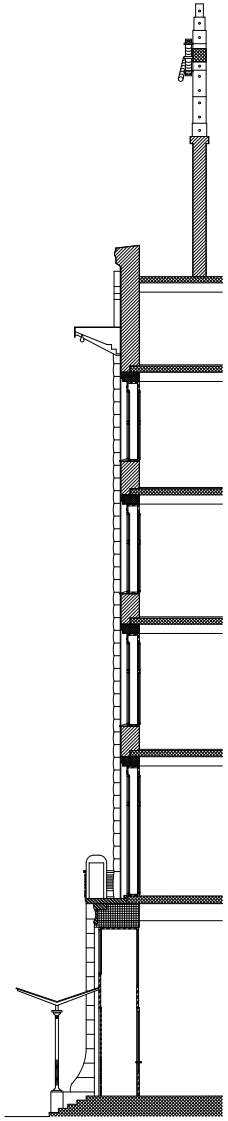
Paradoxerweise eines der letzten Ringstrassenprojekte, verkörpert der Bau in bislang ungewohnter Konsequenz das Zusammenspiel von funktionaler Architektur und moderner Ästhetik. Anders als in den Wienzeilenhäusern, in denen sich der Dekor noch unabhängig vom konstruktiven Gerüst entfaltete, demonstrierte Wagner in der Postsparkasse technizistischen Rationalismus. Bereits 1895 hatte er in seinem Buch „Moderne Architektur" die Ablehnung alles „Unpraktischen" gefordert; Materialien seien entsprechend ihrer Kosten und Widerstandsfähigkeit zu wählen, jede künstlerische Formverfeinerung sei letztlich überflüssig. Die „ins Monumentale erhobene Uniformität" sei der Stil der modernen Zeit und ihrer Massengesellschaft.
Freilich ist man ob dieser radikalen Thesen überrascht, dann doch einen mit traditionellen Elementen spielenden, gar von symbolistischen Victorien (Othmar Schimkowitz) überhöhten Finanztempel vorzufinden. Wagners architektonische Revolution bestand nicht in der Ablehnung der Tradition, sondern in der Sichtbarmachung der Ingenieurskunst, der „Aufrichtigkeit" von Material und Technik. So sind die Fassaden des Baus, ähnlich wie in den Wienzeilenhäusern, in ein doppeltes Sockelgeschoss sowie vier Obergeschosse gegliedert und hier mit einer „triumphalen" Attikazone abgeschlossen. Anders als die vegetabile Maskierung der Mietshausbauten sind die Fronten der Sparkasse mit dünnen Marmorplatten verkleidet, die mittels deutlich sichtbarer und äusserst dekorativer Aluminiumbolzen an das Stahlbetonskelett gehängt sind. Die Blumenmotive, die noch kurz zuvor eine romantische Einbindung in die Natur signalisieren sollten, sind nun einer freilich ebenso ästhetizistischen Beschwörung der Konstruktionstechnik gewichen.
Die Postsparkasse erhebt sich über annähernd trapezförmigem Grundriss. Der Hauptfassade zum Georg-Coch-Platz ist ein zweistöckiges Vestibül vorgelegt, das ein schlichtes, aber ungemein elegantes Stiegenhaus birgt; an den Flanken des Vierecks liegen Büros, die Mittelachse öffnet sich in einer monumentalen Schalterhalle, die von Annex- und Geschäftsräumen gesäumt wird. Sie ist das Herz des Baus und Wagners unbestrittenes Meisterwerk: Glas, Eisen und Aluminium bestimmen den durchlichteten Raum, dessen technische Kühnheit und nahezu aufreizende Materialästhetik jeden Besucher in den Bann schlagen. Nicht mehr der Rang klassischer Säulenordnungen nobilitiert den Bau, vielmehr sind es die „Durchschaubarkeit"der Konstruktion, die Diaphanie des Glases, die Kraft der Eisenträger und der sanfte Glanz des Aluminiums, die von einer schönen, neuen Architekturwelt künden. „Merkwürdig, wie gut die Menschen hineinpassen", bemerkte dazu der Kaiser.
Selbst das kleinste Detail gehorcht den Prinzipien gestalterischer „Aufrichtigkeit": Seien es die metallenen Wandleuchten, die im Grunde bewusst gefertigte Lampenfassung sind, die Lehnstühle aus aluminiumbeschlagenem Bugholz, das bestechend klare Schalterdesign oder die berühmten Warmluftgebläse, die wie futuristische Skulpturen wirken. Wagners Devise „artis sola domina necessitas", „die Notwendigkeit ist die einzige Meisterin der Kunst", ist hier in ästhetischer, äusserst konsequenter Weise umgesetzt.

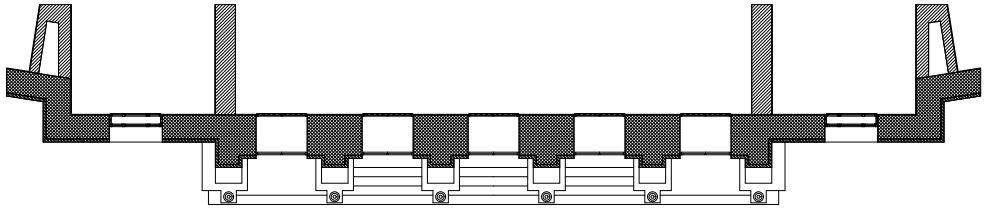
Rolf Toman (Hg.), *Wien. Kunst und Architektur*, Köln 1999, S. 288–291.





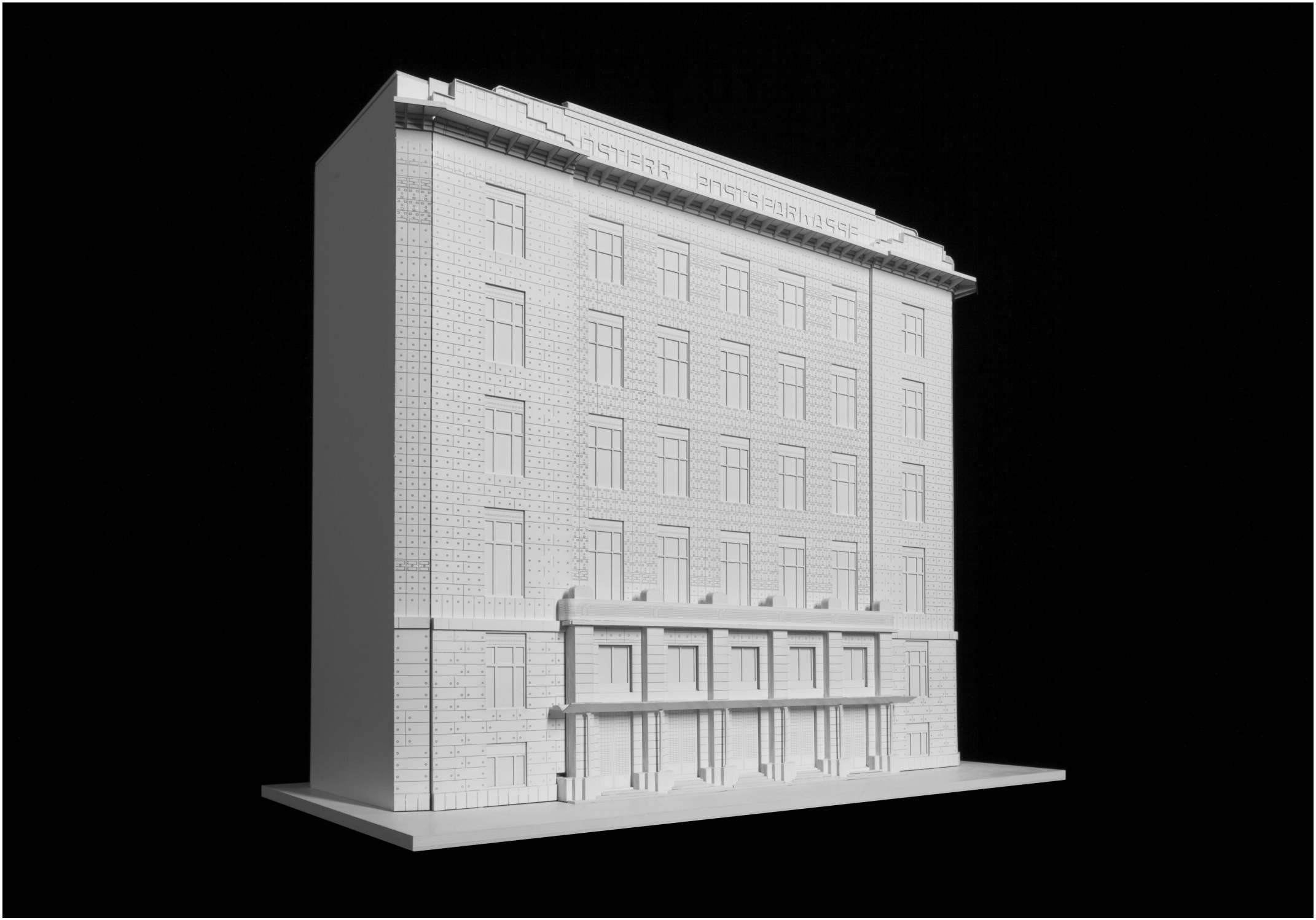


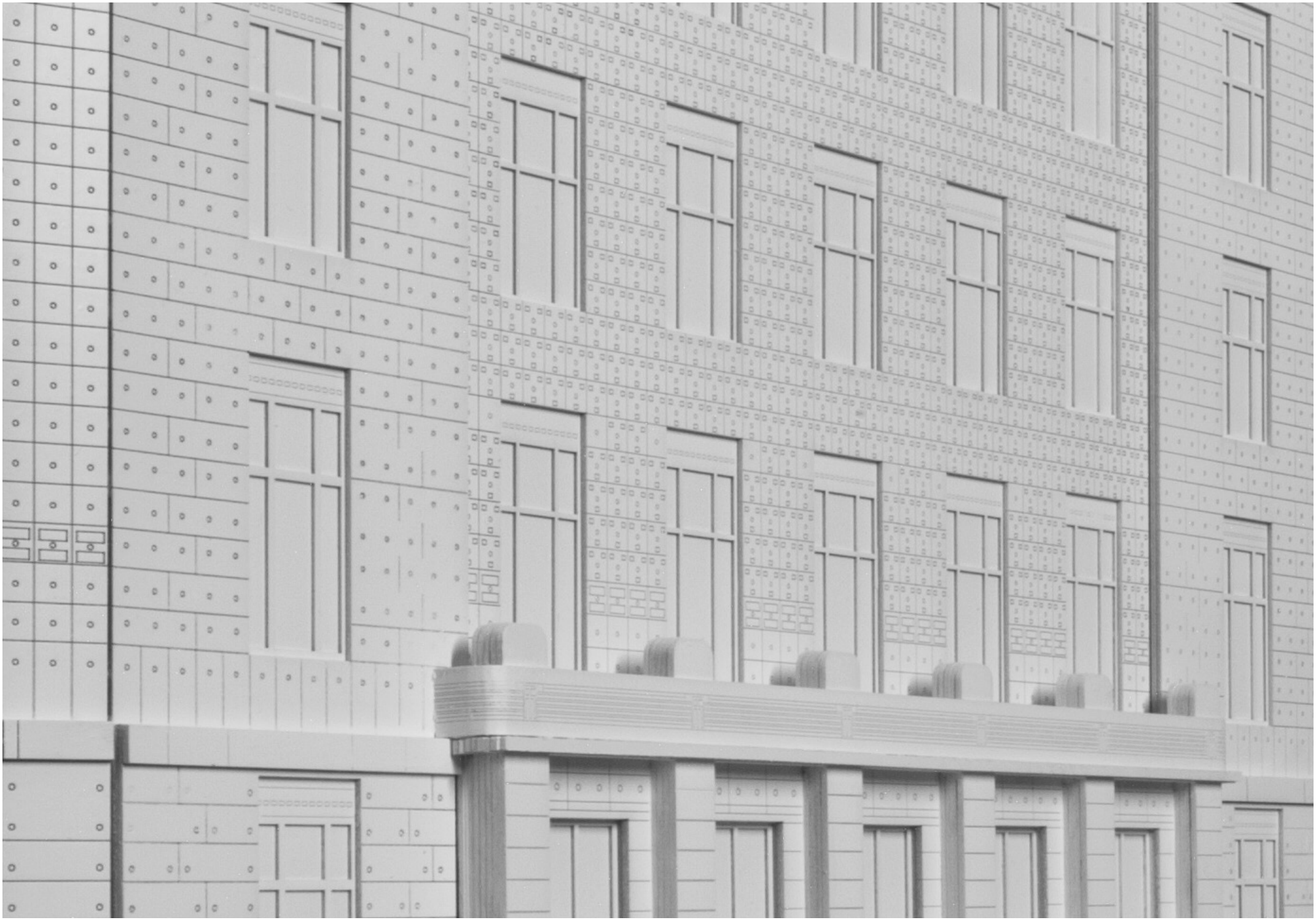




Massstab: 1/250

ÖSTERR. POSTSPARKASSE





6 HAUS AM MICHAELERPLATZ

Haus am Michaelerplatz, Wien, Österreich, 1910
Adolf Loos

„Ich will einiges über die Lösung der Fassade sagen. Die Hauptpfeiler sind 122 cm breit und 80 cm tief. Die schmalen Pfeiler sind 80 auf 80. Dadurch erreichte ich den mathematischen Rhythmus, ohne den es keine Architektur gibt. Um aber dem Bauwerke die schwere Monumentalität zu nehmen, um zu zeigen, daß ein Schneider, wenn auch ein vornehmer Schneider, sein Geschäft drin aufgeschlagen hat, gab ich den Fenstern die Form englischer Bow-windows, die überdies durch eine kleine Scheibenteilung mir eine intime Wirkung im Innern verbürgten. Alle diese Scheiben haben ein Quadratmaß von 171 m/ m. Auch dadurch ist dieser mathematische Rhythmus unterstützt, und ich bin stolz darauf, daß, als eine Lehrerin den Kindern als Assoziationsaufgabe das Wort Loos-Haus stellte, eine Antwort Mathematik und eine Sonate lautete. Eine Belohnung für viele am Rechentisch verbrachte Nächte.

Aber diese Bow-windows haben noch zwei Funktionen zu erfüllen. Die erste ist eine ökonomische. Obwohl die Stärke der 80 cm starken Mauermasse voll zum Ausdruck gelangt, wird durch das Vortreten der Fenster bis zur Baulinie wenig Raum verloren. Die zweite Funktion ist aber eine ästhetische. Ich habe am Kohlmarkt nur zwei Fensteraxen, zwei Öffnungen, die der leichteren Vermietbarkeit für Wiener Verhältnisse entsprechen. Oben aber habe ich drei Fensteraxen, drei Fenster, die wieder der Zimmereinteilung entsprechen mußten. Und nun tat ich etwas, auf deren Lösung ich mit Recht stolz bin: Die Fensteraxen des Parterres und Mezzanins entsprechen nicht denen der Wohnstockwerke. Wohnhaus und Geschäftshaus sollten schon durch Material und Ausbildung streng getrennt werden. Die Nichtübereinstimmung der Axen unterstützen dieses Bestreben. Nun galt es, dies Wagnis ästhetisch zu lösen.

Es gibt eine Anekdote von Bruckner, in der er seinen Schülern der Harmonielehre folgendes zuruft: „Und nun komme ich zu dem größten Fehler, der in der Musik gemacht werden kann. Er ist der und der. Das mir den niemand macht. Es ist das Schrecklichste. Dieser Fehler kommt in der ganzen Musikgeschichte nur zweimal vor, in der soundsovielten Beethovensonate und in meiner zweiten Symphonie."

So ist es auch hier. Wer diesen Fehler so lösen kann, wie in diesem Falle, so daß er auf den naiven, nicht übelwollenden Beschauer nicht unästhetisch wirkt, soll ihn nur machen. Die unter 45 Grad vorspringenden Fenster, in lauter gleiche Teile geteilt, verwirren den Blick für die Axenprüfung. Die hineingestellten Säulen tun das übrige. Diese hineingestellten Säulen, ein altes Wiener Motiv, das in ähnlicher Anordnung so herrlich bei den Gartenportalen zum Liechtenstein-Palais in der Rossau vorkommt und auch von Otto Wagner bei den Stadtbahnhöfen verwendet wurde, wurden angeklagt, nichts zu tragen."

Adolf Loos, „Mein Haus am Michaelerplatz", in: *Parnass* Sonderheft 2: Aufbruch zur Jahrhundertwende. Der Künstlerkreis um Adolf Loos, 1985, S. VI–VII

„Der weg der kultur ist ein weg vom ornament weg zur ornamentlosigkeit. Evolution der kultur ist gleichbedeutend mit dem entfernen des ornaments aus dem gebrauchsgegenstand."

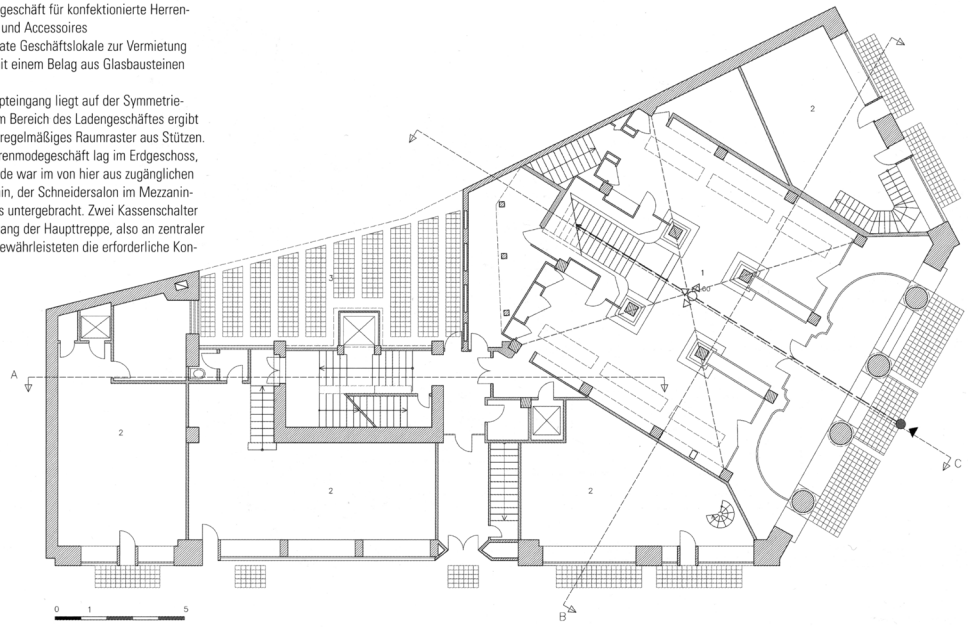
Adolf Loos, *Trotzdem*, Innsbruck 1931, S. 95–96

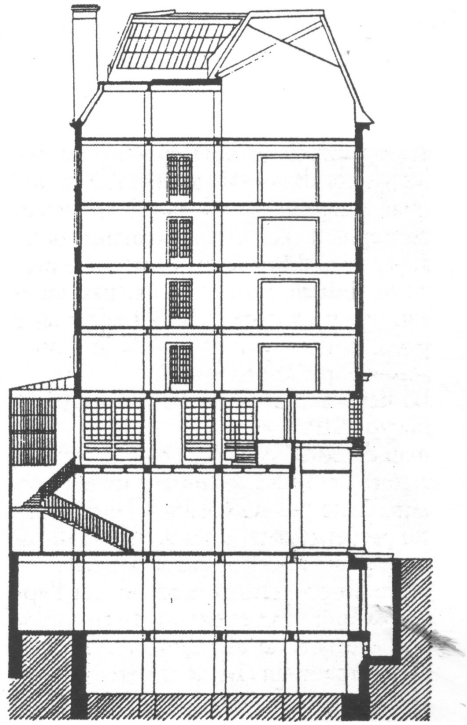
„Als mir nun endlich die aufgabe zu teil wurde, ein haus zu bauen, sagte ich mir: Ein haus kann sich in der äußeren erscheinung höchstens wie der frack verändert haben. Also nicht viel. Und ich sah, wie die alten bauten, und sah, wie sie sich von jahrhundert zu jahrhundert, von jahr zu jahr vom ornament emanzipierten. Ich mußte daher dort anknüpfen, wo die kette der entwicklung zerrissen wurde. Eines wußte ich: ich mußte, um in der linie der entwicklung zu bleiben, noch bedeutend einfacher werden. Die goldenen knöpfe mußte ich durch schwarze ersetzen. Unauffällig muß das haus aussehen. Hatte ich nicht einmal den satz geprägt: modern gekleidet ist der, der am wenigsten auffällt. Das klang paradox. Aber es fanden sich brave menschen, die diesen wie so viele andere meiner paradoxen einfälle sorgfältig aufhoben und von neuem drucken ließen. Das geschah so oft, daß die leute sie schließlich für wahr hielten."

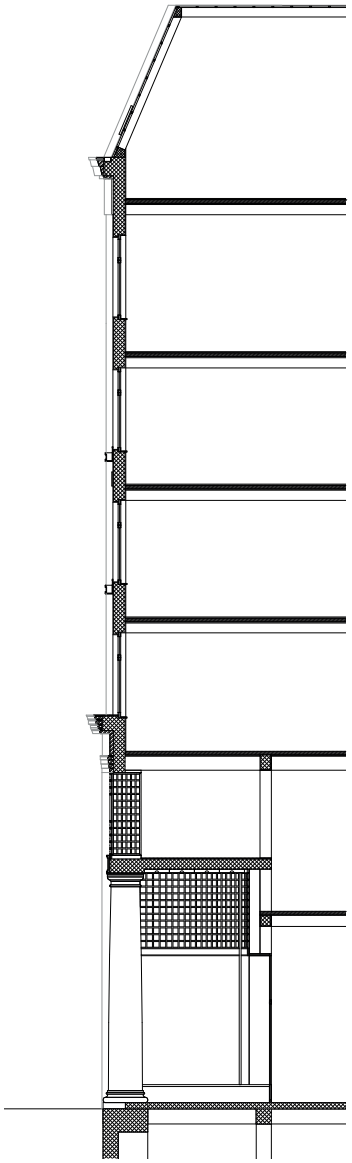
Adolf Loos, *Trotzdem*, Innsbruck 1931, S. 104-105

Erdgeschoss
1 Ladengeschäft für konfektionierte Herrenmode und Accessoires
2 Separate Geschäftslokale zur Vermietung
3 Hof mit einem Belag aus Glasbausteinen

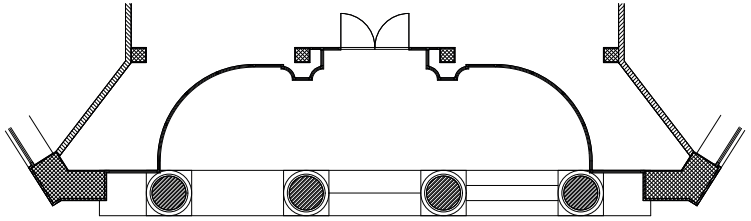
Der Haupteingang liegt auf der Symmetrieachse; im Bereich des Ladengeschäftes ergibt sich ein regelmäßiges Raumraster aus Stützen. Das Herrenmodegeschäft lag im Erdgeschoss, Sportmode war im von hier aus zugänglichen Souterrain, der Schneidersalon im Mezzaningeschoss untergebracht. Zwei Kassenschalter am Aufgang der Haupttreppe, also an zentraler Stelle, gewährleisteten die erforderliche Kontrolle.







Vertikalschnitt



Massstab: 1/200

GOLDMAN & SALATSCH
GOLDMAN & SALATSCH

GOLDMAN & SALATSCH
GOLDMAN & SALATSCH

GOLDMAN & SALATSCH
GOLDMAN & SALATSCH

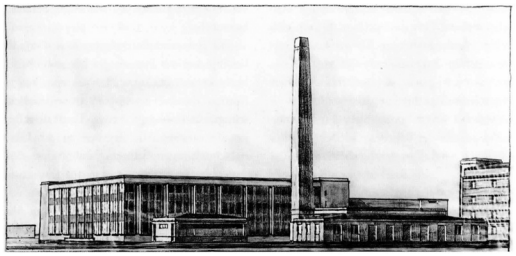
7 FAGUS-WERK

Fagus-Werk, Alfeld an der Leine, Deutschland, 1911
Walter Gropius

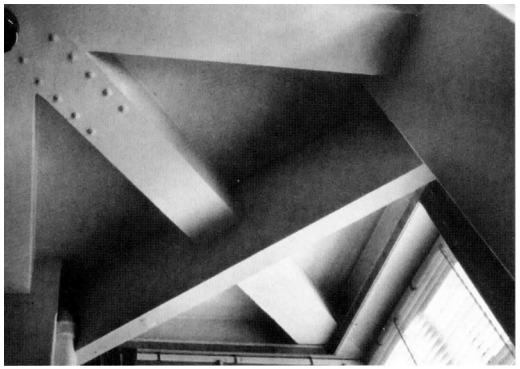
Auffälliges Merkmal des Hauptgebäudes bilden die über alle drei Geschosse reichenden vertikalen Fensterfelder. Dank subtiler Details wirken sie wie herabhängende Vorhangbahnen. Maßgeblich für diesen Eindruck sind die - im Vergleich zum Vorentwurf - nun in den Baukörper geböschten Pfeiler, die als Verbindung zu den senkrechten Fensterbahnen eine Keilform erzeugen. Unter diesen Umständen fällt auch die zuvor geplante Abschrägung der Fenster weg, vielmehr wird der Anschluß zum Pfeiler jetzt rechtwinklig ausgebildet. Dadurch verlieren sie die Ähnlichkeit mit Erkern und wirken in ihrer Flächenhaftigkeit wie eine geschoßübergreifende Glashaut. Effektsteigernd sind die Fensterrahmen am Sturz um feine zwei Zentimeter zurückgesetzt und kommen im Ergeschoß vor dem Brüstungsbereich zu liegen, wo sie balkenförmig enden . Bedingt wird dieses Überhängen durch ein leichtes Hervortreten der Attika. Trotz gegenteiliger Behauptung von Gropius, der sich die Literatur meist ungeprüft angeschlossen hat, kann beim Hauptgebäude des Fagus-Werks nicht von einer Vorhangfassade gesprochen werden. Vielmehr handelt es sich um eine in äußerst große, von Decke zu Decke reichende Fenster aufgelöste Fassadenhaut.

Kühner als die weit getriebene Verglasung ist aber die stützenlose Ecke. Hier scheint die Fassade in der Mitte einer Fensterachse rechtwinklig um den Bau zu knikken. Gropius und Meyer brechen mit der üblichen, auch in Werners Entwurf enthaltenen Vorstellung, einen Bau an seiner statisch sensibelsten Stelle erkennbar, d.h. auch gestalterisch verstärkt auszubilden und dadurch einen optischen Halt zu geben. Vielmehr kehren sie dieses Prinzip um, indem anstelle von Stabilität schwebende Leichtigkeit tritt, in ihrer Wirkung unterstützt durch den dunklen Sockel und das Material Glas. Obwohl auch hierfür in der Literatur immer wieder eine innovative Konstruktion - Stahlskelett oder Stahlbeton - vorausgesetzt wird, weist das Gebäude eine vollkommen herkömmliche Bautechnik auf, die aus den Planungen von E. Werner übernommen werden muß. Es handelt sich um einen einfachen Mauerwerksbau, wobei sich zwischen den unbewehrten geböschten Pfeilern und der Gebäuderückwand jeweils ein eiserner Deckenträger spannt.

Annemarie Jäggi, *Fagus. Industriekultur zwischen Werkbund und Bauhaus*, Berlin 1998, S. 29

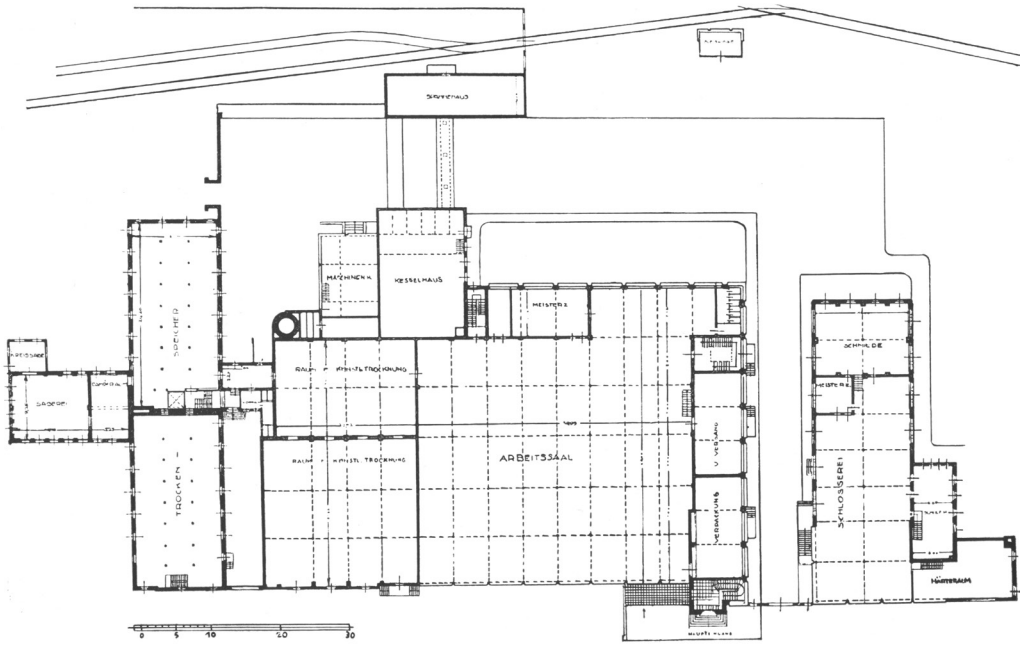


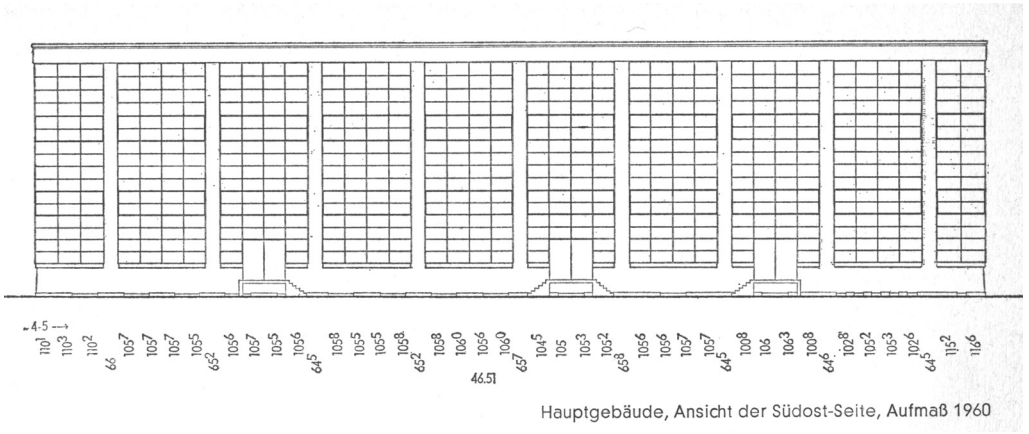
Walter Gropius
und Adolf Meyer
Vorprojekt,
Perspektive von der Bahn
Planungsstand März 1911



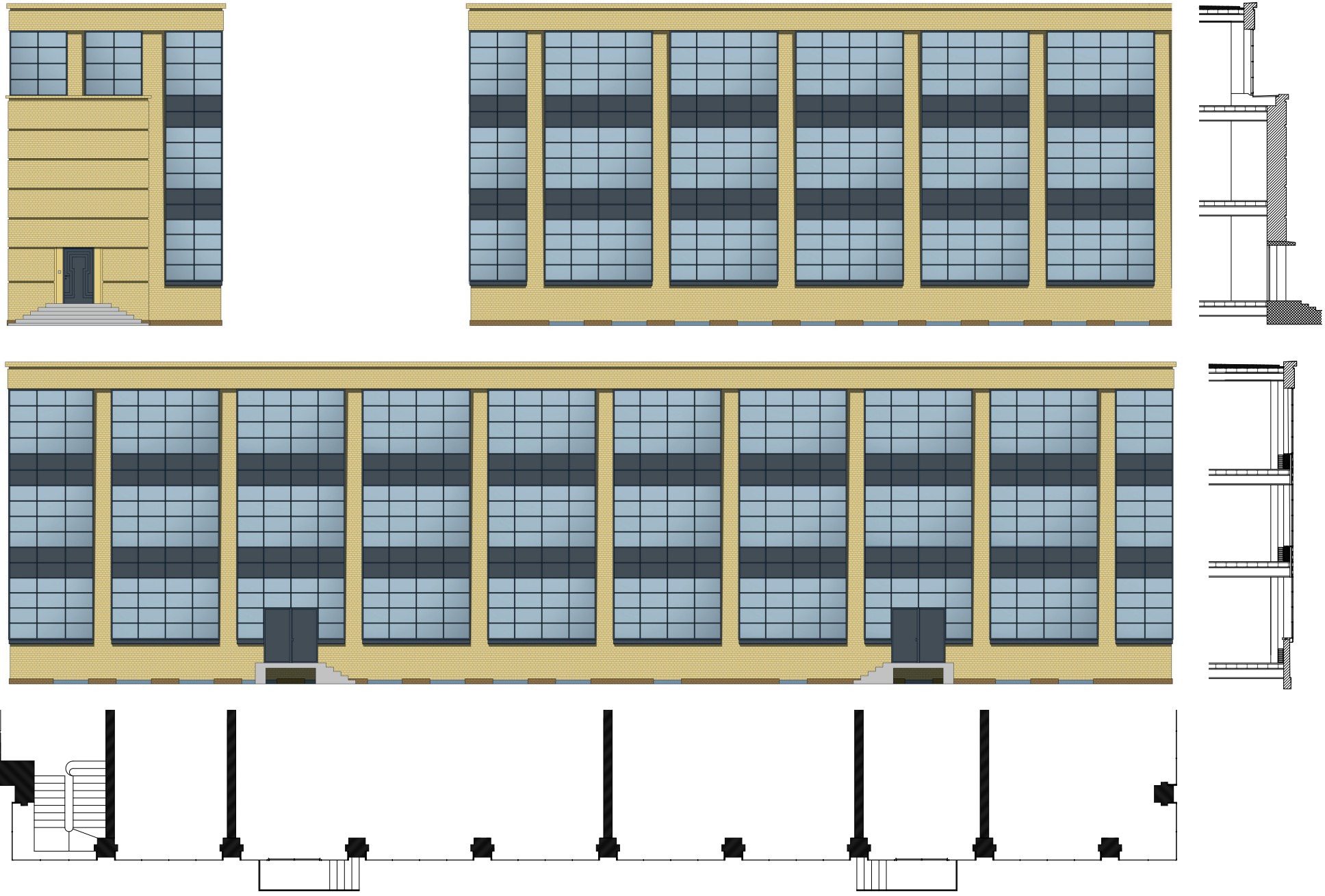
Der ›Gropius-Knoten‹
Deckenkonstruktion
der Ostecke

Hauptarbeitssaal
Foto Edmund Lill
1912

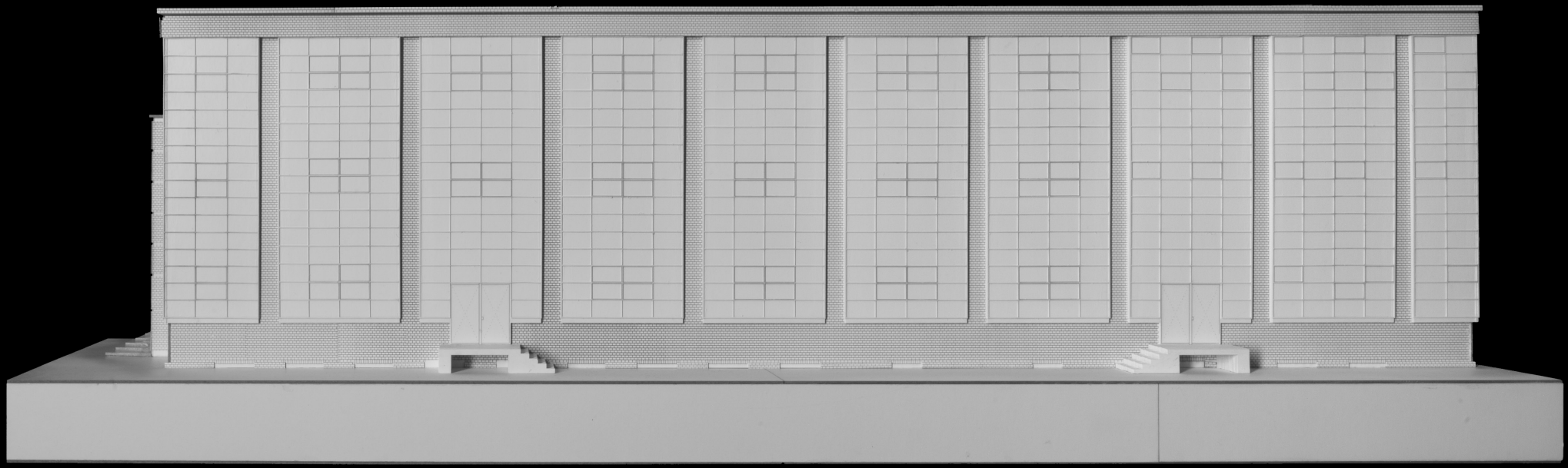


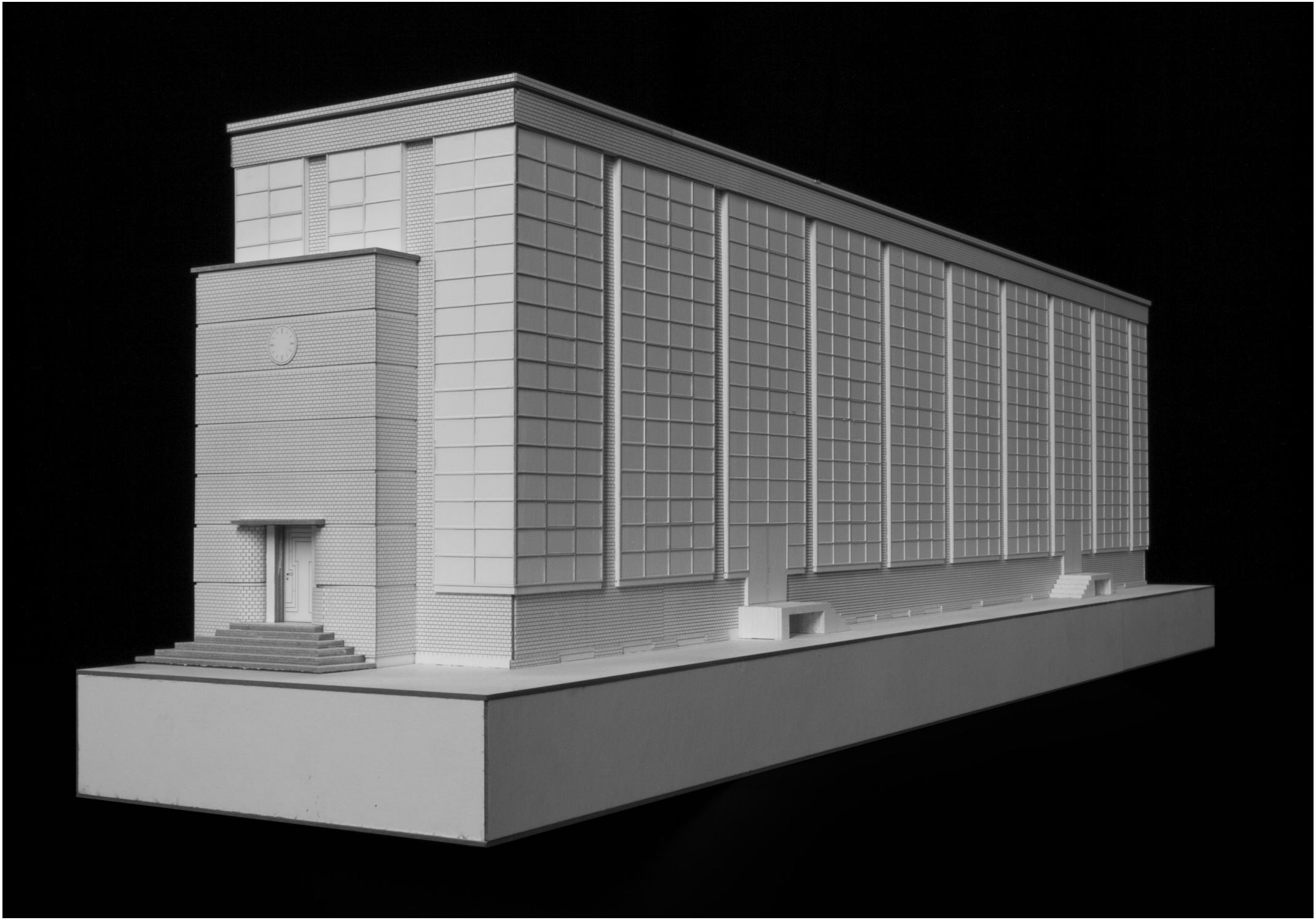


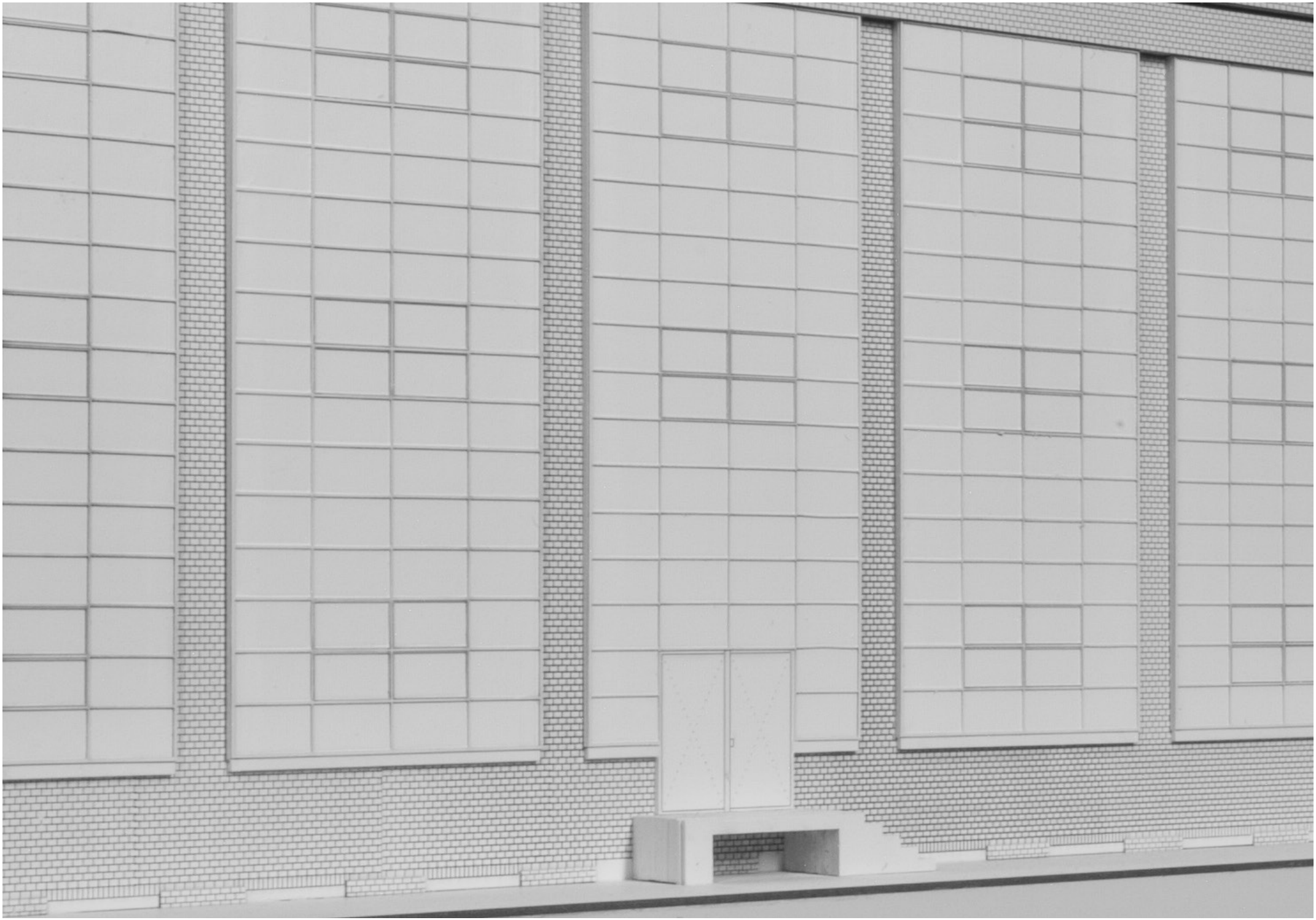
Hauptgebäude, Ansicht der Südost-Seite, Aufmaß 1960



Massstab: 1/200







8 CASA DEL FASCIO

Casa del Fascio, Como, Italien, 1936
Giuseppe Terragni

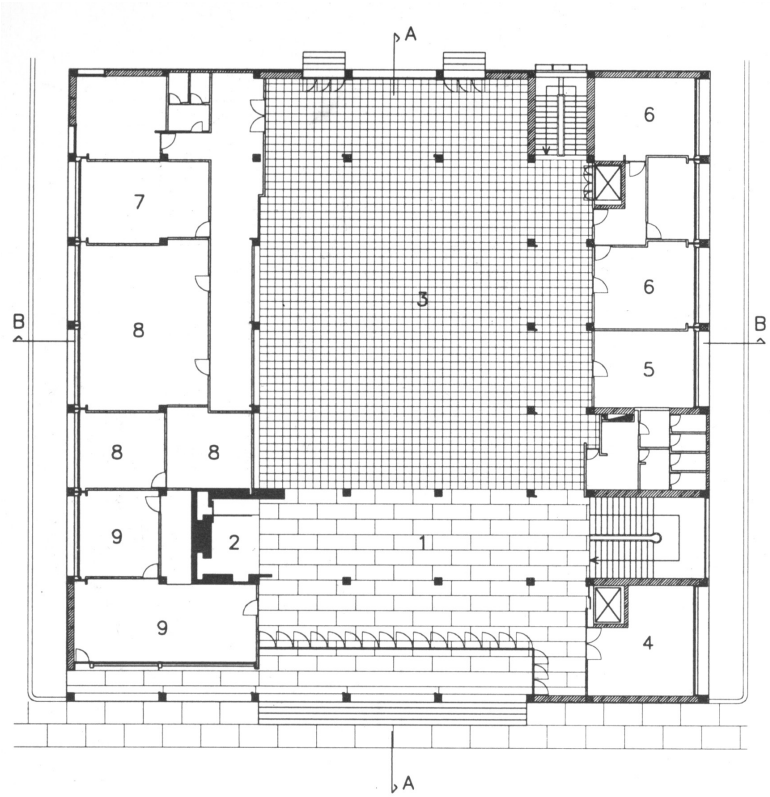
Seit den griechischen Philosophen des fünften und vierten Jahrhunderts vor unserer Zeitrechnung gelten die elementaren Körper und Figuren Kugel, Kegel, Zylinder, Pyramide, Quader und Würfel als unumstößliche Wesenheiten harmonischer Weltgesetzlichkeit. Mathematisierung und Geometrisierung der Natur erschienen damals nicht als von Menschen ausgedacht und erklärt, sondern als gefundener Bestandteil göttlich-ewiger Wahrheit; diese war vom Menschen lediglich anzunehmen, zu reproduzieren und so zu materieller Vollendung zu bringen. Es erstaunt nicht, daß die Bauwerke der Herrscher aller Zeiten jede elementaren Grundformen aufweisen mußten: Als materialisierte Umsetzung ewiger Gesetze waren sie Bedeutungsträger vom Menschen nicht zu bemächtigender Gestaltungskräfte. Hier ist zu vergegenwärtigen, daß Bauwerke - Tempel, Basiliken, Stadien oder Paläste - durch ihre zwingende Sichtbarkeit, ihre materielle Präsenz und ihre physische Spürbarkeit, durch Lagebestimmung und Materialwahl immer auch Demonstrationsorte von Macht sind. Zweieinhalb Jahrtausende später schrieb der Gruppo 7, daß die Architektur, welche den Namen ‚Roms' mit Weltruhm erfüllte, auf diesen wenigen elementaren Bautypen basierte, diese wiederholte und im Selektionsprozeß perfektionierte. Terragni und seine Gruppe setzten diese Sicht direkt in ihre Arbeit um: Absolute Begrenzung der Zahl der verwendeten Bauelemente, maximale Perfektion in ihrer materiellen Ausgestaltung, abstrakte Reinheit ihrer Zusammensetzung. Was bedeutet dies nun im Hinblick auf die Casa del Fascio in Como? Der Bau ist nicht nur mit einer Seitenlänge von 33,20 Metern (Abweichungen: ± 5 cm) und einer Gebäudehöhe von einer halben Seitenlänge genau als halber Würfel proportioniert, sondern auch in allen Kanten und Eckpunkten des Quaders materiell präzise definiert, also als Elementarform ablesbar. Die ausgestanzten ‚Löcher' in Fassadenfront und Dachgeschoß, aber auch im Innern folgen rhythmischen Regeln; die Gliederung des Volumens gehorcht einem horizontal und vertikal strengen und einfachen Takt. Auf diese Weise werden Teilquader geschaffen, die den Gesamtkörper ausmachen. Die dadurch entstehenden Raumzellen, seien sie umschlossen oder offen, sind wiederum durch materielle, statisch wirksame Elemente wie Stützen, Träger und Platten in ihren Kanten, Ecken und Flächen genau determiniert. Jeder Teilquader hat eine eigene Funktion : Er ist Büroraumzelle, Teil der Erschließungszone, umfaßt im Verbund mit anderen Einheiten Versammlungsräume, auch die große Innenhalle bildet den Rahmen für den Durchblick zum Dom, zur Città murata (centro storico) oder gegen den Himmel. Obwohl die Aufteilung und der Rhythmus der Grundfigur Eigengesetzlichkeiten und Asymmetrien folgen, ergeben sich im Gesamtzusammenhang wirksame reguläre Figuren in Teilbereichen, welche die Gesamtordnung widerspiegeln und variantenreich in neue Qualitäten umsetzen. Wie der Leser sicher bemerkt hat, sind wir unübersehbar den Regeln der Baukunst des alten Vitruv gefolgt, indem wir versuchten, die Interpretation des Zusammenspiels von ‚firmitas' (Festigkeit), ‚utilitas' (Zweckmäßigkeit) und ‚venustas' (Anmut) im materiellen Aufbauprinzip der Casa del Fascio herauszuschälen. Ist dieser elementare Bautyp des halben Würfels Überbringer und messaggio der ägyptisch-griechisch-römischen Antike? Hat die Casa del Fascio eine antike Komponente? Wesentliche materielle Elemente, die den Bau konstituieren, verweisen auf die Antike und wurden von Terragni bewußt als Entwurfsfaktoren mit dieser Erinnerungsbedeutung eingesetzt.

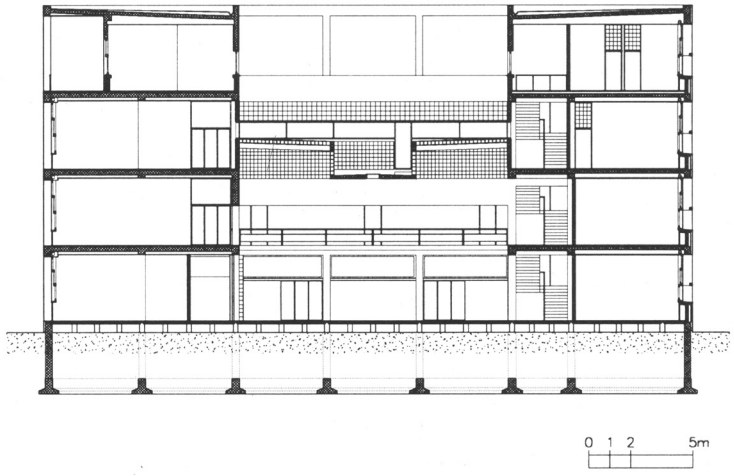
Ulrich Pfammatter, *Moderne und Macht. „Razionalismo": Italienische Architekten 1927–1942*, Braunschweig 1996, S. 41–42

„Thus Mussolini's concept of fascism as a glass house into which everyone can peer gives to this interpretation which is a continuation of the former: no obstacles, no barriers, nothing between the political leader and his people."

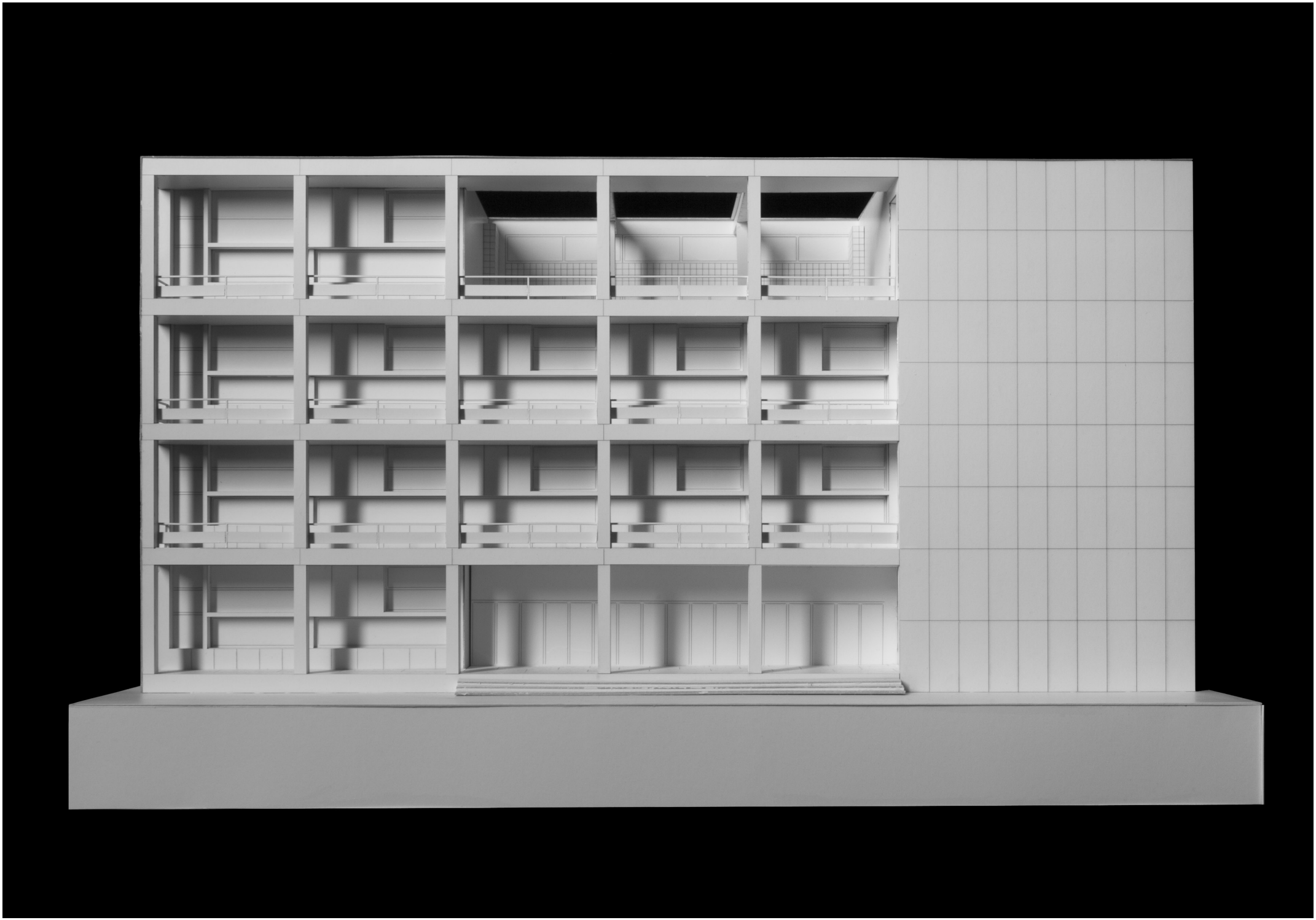
„The system that I predetermined is totally independent of perimeter walls and internal divisions. It is the type of construction defined by Le Corbusier as „tres généreux," giving a clear evidence of the very regular skeleton of the structure leaving ample freedom for spaces and voids (never any protrusions) in the walls enclosing the building."

Thomas L. Schumacher, *Surface & Symbol. Guiseppe Terragni and the Architecture of Italian Rationalism*, New York 1991, S. 143–153





Massstab: 1/200



9 I.S.A.I. LE HAVRE

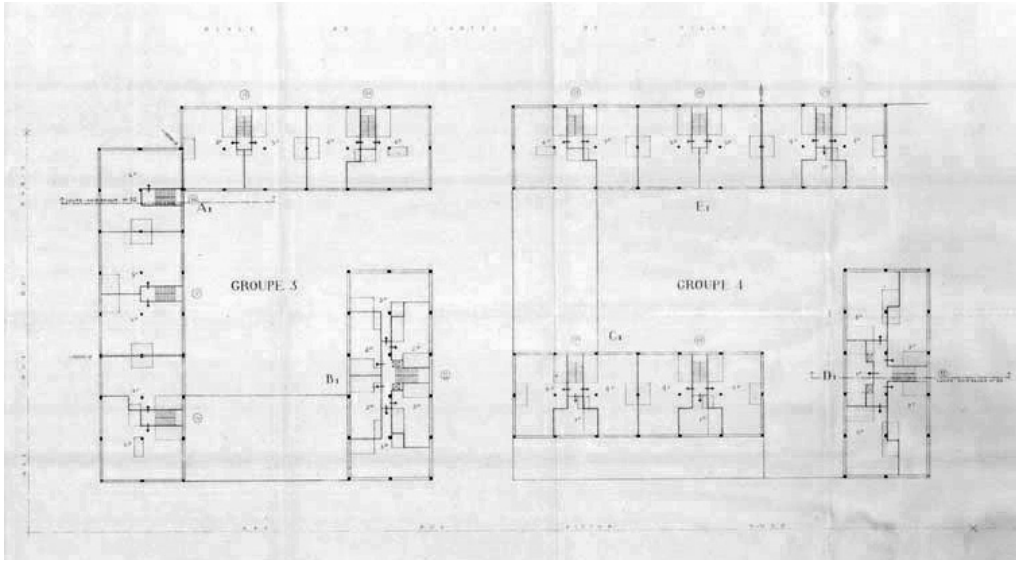
I.S.A.I. Le Havre, Frankreich, 1950
Auguste Perret

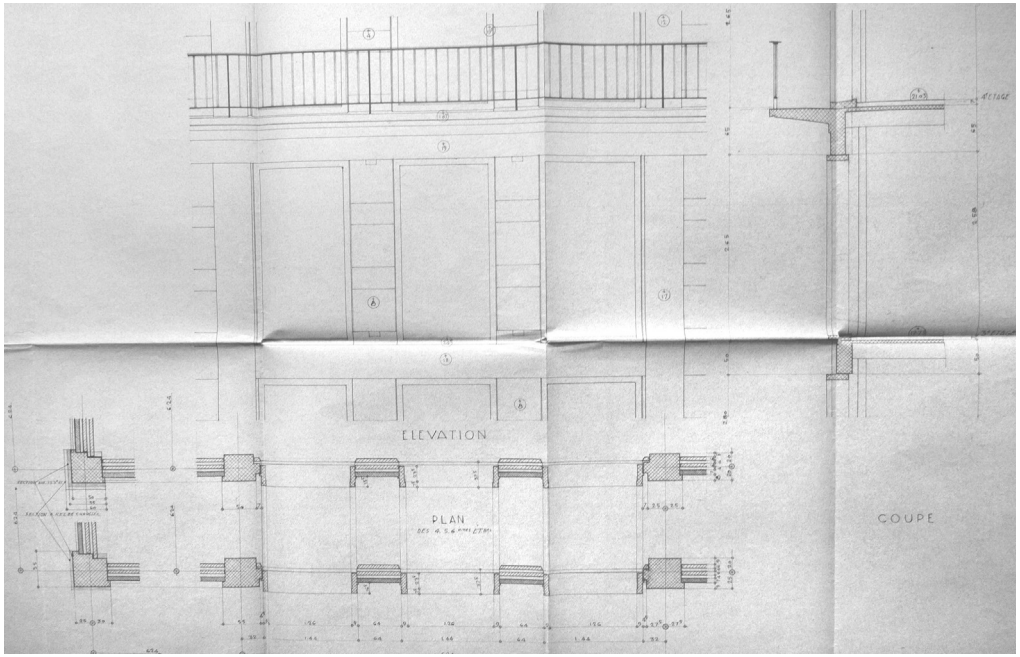
Die Geometrie des quadratischen Straßenrasters, der übrigens exakt in Nord-Süd- respektive Ost-West-Richtung verläuft, verweist dabei auf eine feinere Einteilung: jene des Moduls von 6,24 mal 6,24 Metern, das Perret bereits in Amiens verwendet hat und das sowohl seiner Besessenheit von der exakten Konstruktion als auch seinem Streben nach harmonischer Ordnung entgegenkommt. [...] Sämtliche Gebäude in Le Havre sollten mit einem durchgehenden Balkon oberhalb des Erdgeschosses versehen werden. Davon versprach sich Perret nicht nur Schutz vor dem in der Normandie häufigen Regen, sondern auch eine formale Einheitlichkeit und eine bessere Proportionierung der Bauten. [...] Dazu trägt in entscheidendem Maß die Konstruktionstechnik bei: ein durchgängiges System von tragenden Betonstützen und Betondecken mit ebenfalls aus (meist mit Zuschlagstoffen veredeltem) Beton gegossenen Ausfachungsplatten, in welche die Fenster als stehende Rechtecke eingelassen sind. Dieses System wird nach den ästhetischen Regeln des strukturellen Klassizismus angewendet, wie ihn Perret vor dem Krieg entwickelt hatte. [...] Die Fassaden [des ersten Bauabschnitts] sind einfach und streng, die sichtbar belassene Tragstruktur aus Stahlbeton ist formbestimmend. Über das Erdgeschoss kragt ein zierlicher durchlaufender Balkon aus, Wetterschutz und optisches Vereinheitlichungselement zugleich; das Motiv wird zwei Stockwerke darüber wiederholt und bei den Türmen noch einmal drei Stockwerke weiter. Die stehenden Fenster, die zum festen Repertoire der Perretschen Architektur gehören, verleihen den bereits durch Vor- und Rücksprünge fein gegliederten Fassaden eine zusätzliche Rhythmik und eine ernste, klassizistische Physiognomie.

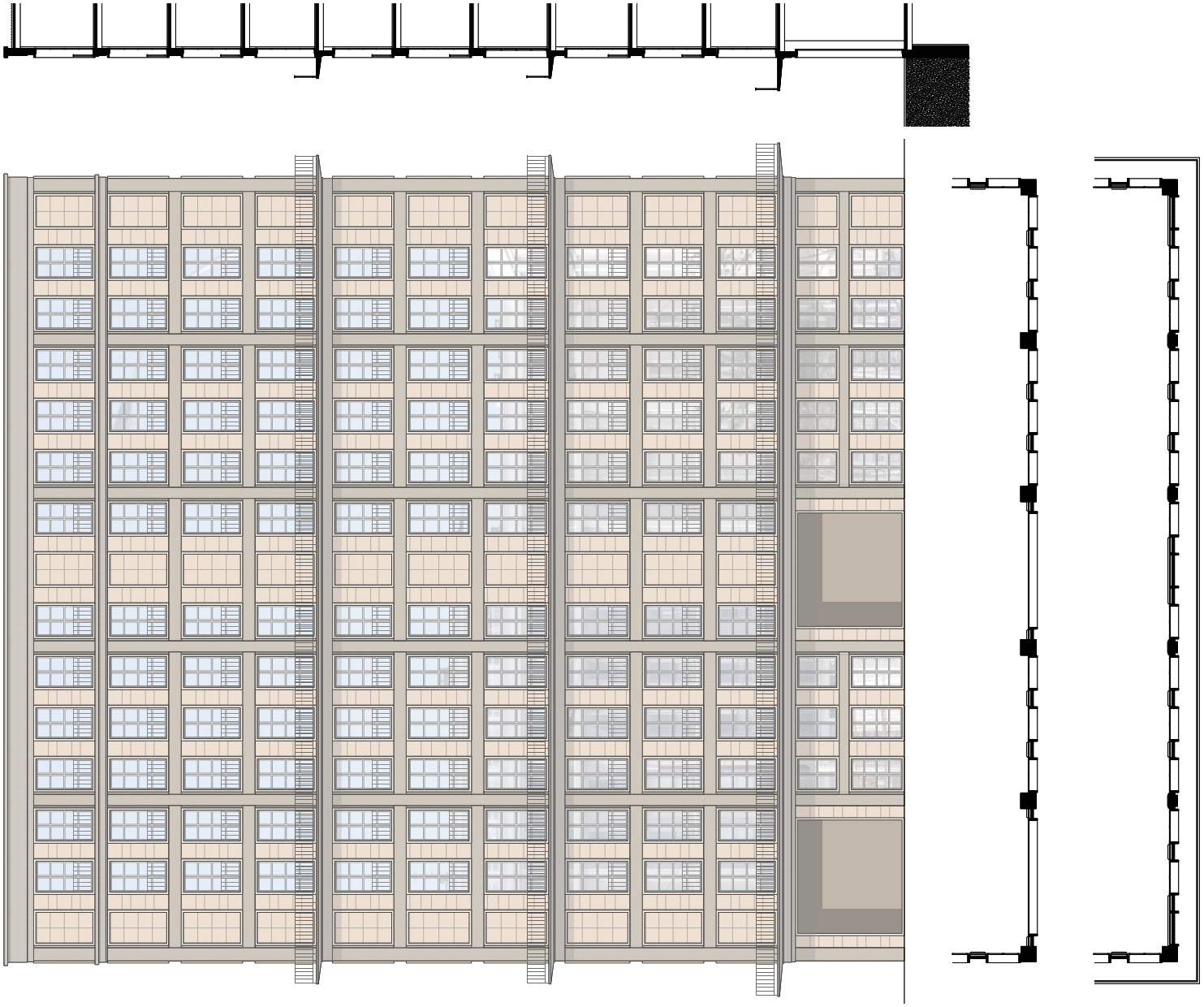
August Perret, zitiert nach: Vittorio Magnago Lampugnani, *Die Stadt im 20. Jahrhundert. Visionen, Entwürfe, Gebautes*, Berlin 2010, S. 650

„Dieses unsichtbare Gerüst [der Raster von 6,24 auf 6,24 m] lässt vollständige Freiheit, aber erlaubt die strengsten Regelungen. [...] Auf die Konstruktion selbst übertragen, bringt es auch Ökonomie hervor, weil es die Standardisierung fördert."

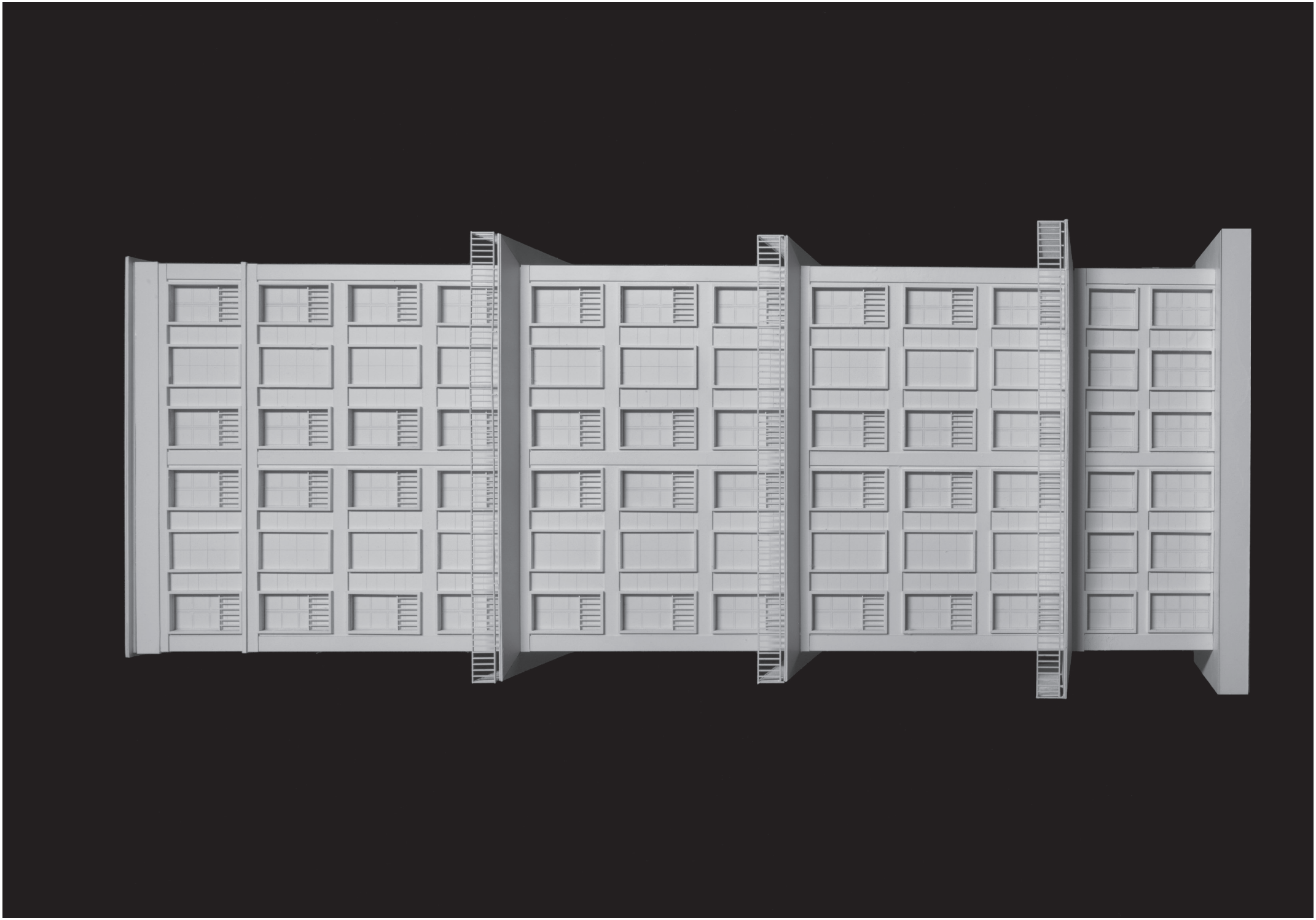
Vittorio Magnago Lampugnani, *Die Stadt im 20. Jahrhundert. Visionen, Entwürfe, Gebautes*, Berlin 2010, S. 646–649

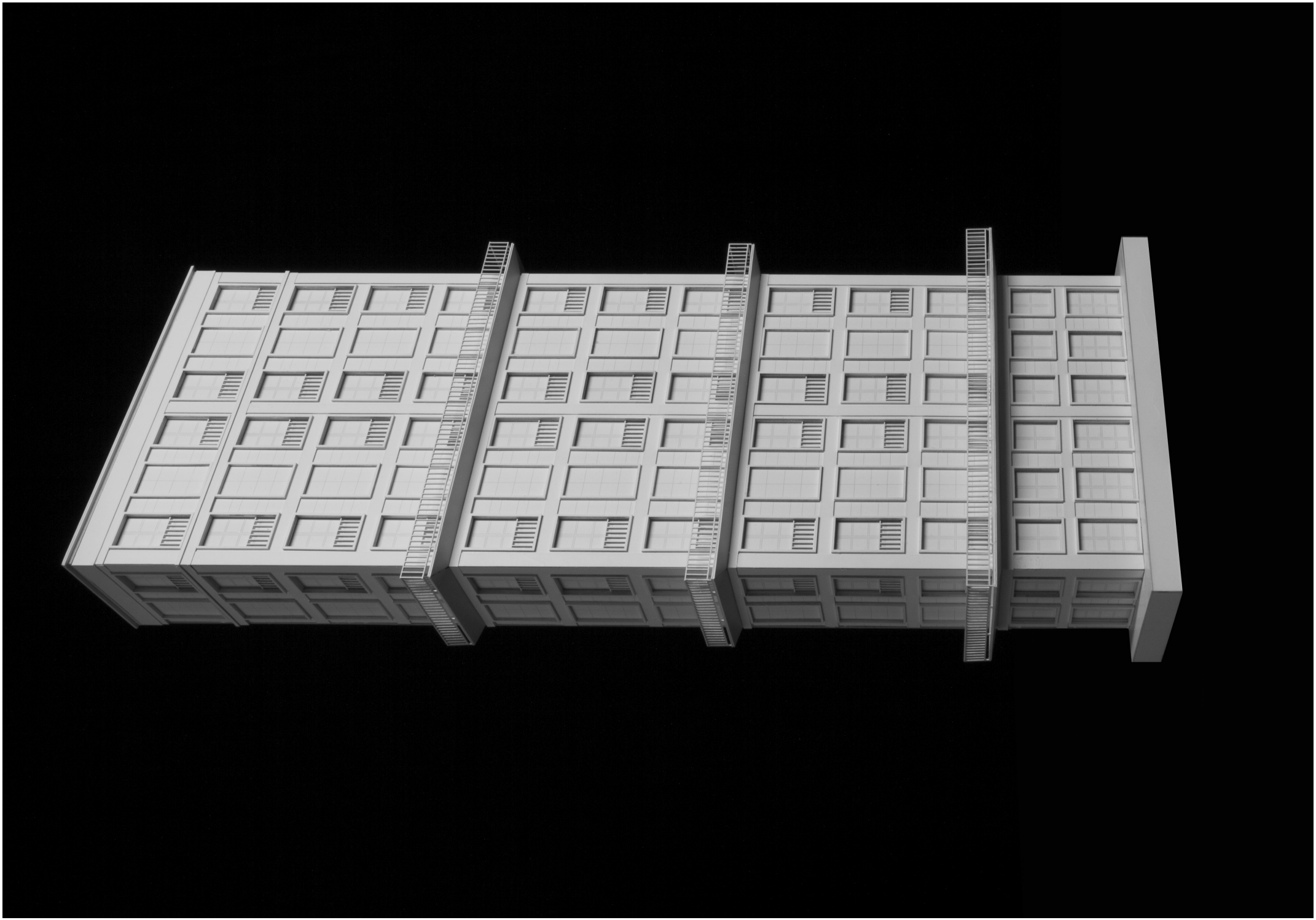


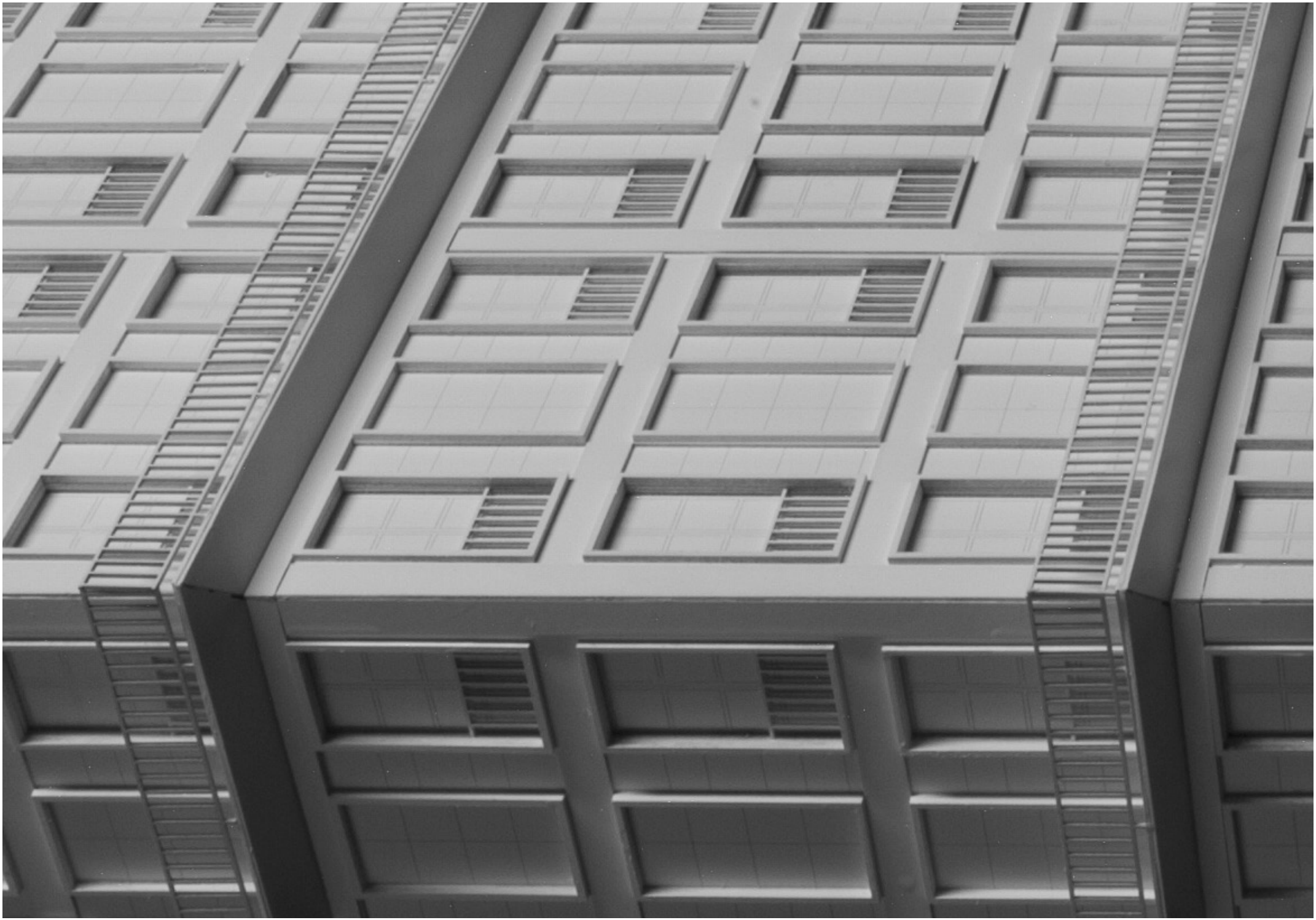




Massstab: 1/250







10 LAKE SHORE DRIVE APARTMENTS

Lake Shore Drive Apartments, Chicago, USA, 1951
Ludwig Mies van der Rohe

In der schönsten Gegend von Chicago, am Michigansee nahe beim Stadtzentrum sind zwei Wohntürme entstanden, deren Projekt wir im Heft 9/1951 gezeigt haben. Unwesentliche Änderungen am Grundriß zeigen gegenüber dem Projekt kleine Verschiebungen der Erdgeschoßlösung. Im Südturm befinden sich 5-Zimmer-Wohnungen, im Nordturm 2,/4-Zimmer-Wohnungen. In den durchgehenden Glasflächen der Fassaden hebt sich die Stahlkonstruktion in kontrastreichem Schwarz ab. Nach der Montage des Stahlskelettes wurden die Fassaden von oben herab montiert. Die Elemente umfassen je vier Fenster. Vor die Skeletthaupt- und eckpfeiler sowie vor die Zwischenpfeiler zwischen den einzelnen Fenstern wurden zusätzlich Normal-I-Profile geschweißt. „Es war sehr wichtig, den Rhythmus der Stahlprofile, der den ganzen Bau beherrscht, zu wahren und einheitlich durchzuführen. Wir betrachteten das Problem am Modell, und der Bau schien ohne die aufgesetzten Profile vor den Pfeilern nicht vollständig. Diese Träger hatten in zweiter Linie die Funktion, die Deckplatten der Pfeiler zu versteifen, damit sie sich nicht wellten, und außerdem dienten sie bei der Montage der Fenstereinheiten zur Verstärkung."

ohne Autor, „Lake Shore Drive Apartments, Chicago", in: *Bauen + Wohnen* 10,1956, S. 218–221, hier S. 219.

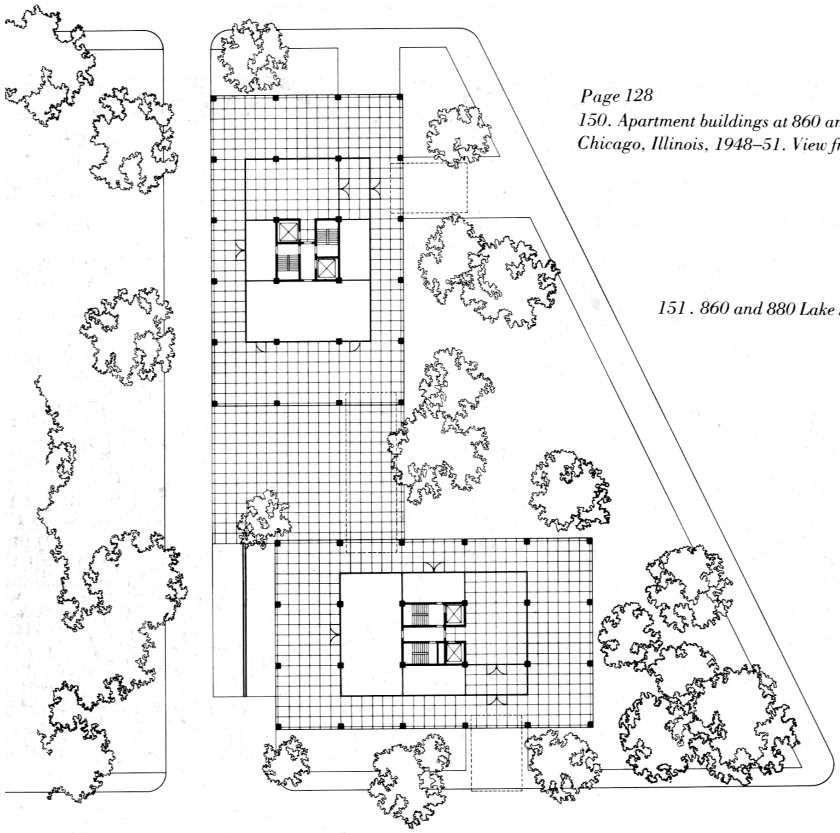
In these [two early IIT buildings], for the first time, Mies externalized the steel structure of the buildings as an essentially decorative and representational construct, acknowledging the applied, indeed collaged, character of the elements by stopping them just short of the ground. For reasons of fireproofing, he had to encase the I-shaped steel columns in concrete. But unlike earlier Chicago architects such as Louis Sullivan who had faced the same problem, Mies believed that to give the structure visible expression he had to represent or replicate it in the same material on the building's surface. As Mies later commented, there was what might be called a „good reason" for such a solution, and then there was the „real reason." The „good reason," in this case, was that the channels of exposed I-beams could act as receptables for the aluminum window mullions and brick infill panels. But the „real reason," as is made evident again, even more clearly, in the plan of 860–880 North Lake Shore Drive (1948–51), was an aesthetic one. There, the attached I-beams, which do serve to stiffen the frame, set up an insistent and overall rhythm of vertical elements that represent the concealed structure for expressive purposes.

Neil Levine, *Modern Architecture. Representation & Reality*, New Haven 2009, S. 237–238.

„The columns and mullions determine window width. The two central windows are, therefore, wider than those adjacent to the column. These variants produce visual cadencies of expanding and contracting intervals: column – narrow window – wide window, then reversing, wide window – narrow window – column, and so on, of an extraordinarily subtle richness. And to this is added the alternative opacity of the steel and reflectivity of the glass caused by the blinker quality of the mullions en masse. [...] Before Mies's „860" solution, there were two clear basic possibilities for the enclosure of skeleton frame buildings. Either the skin acted as an infill between the structure or hung in front of it."

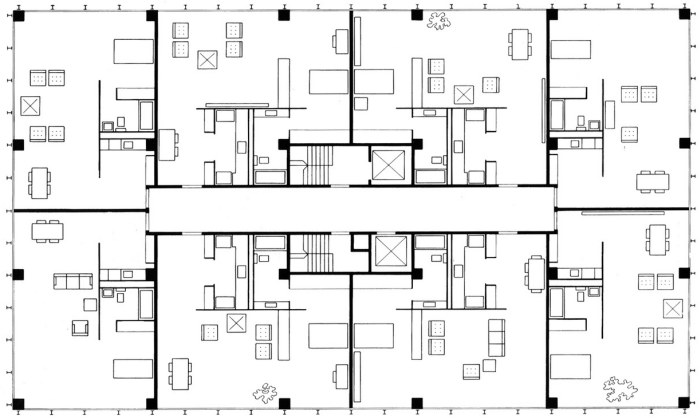
Peter Carter, zitiert in: Kenneth Frampton, *Studies in Tectonic Culture: The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture*, Cambridge MA 1995, S. 192.

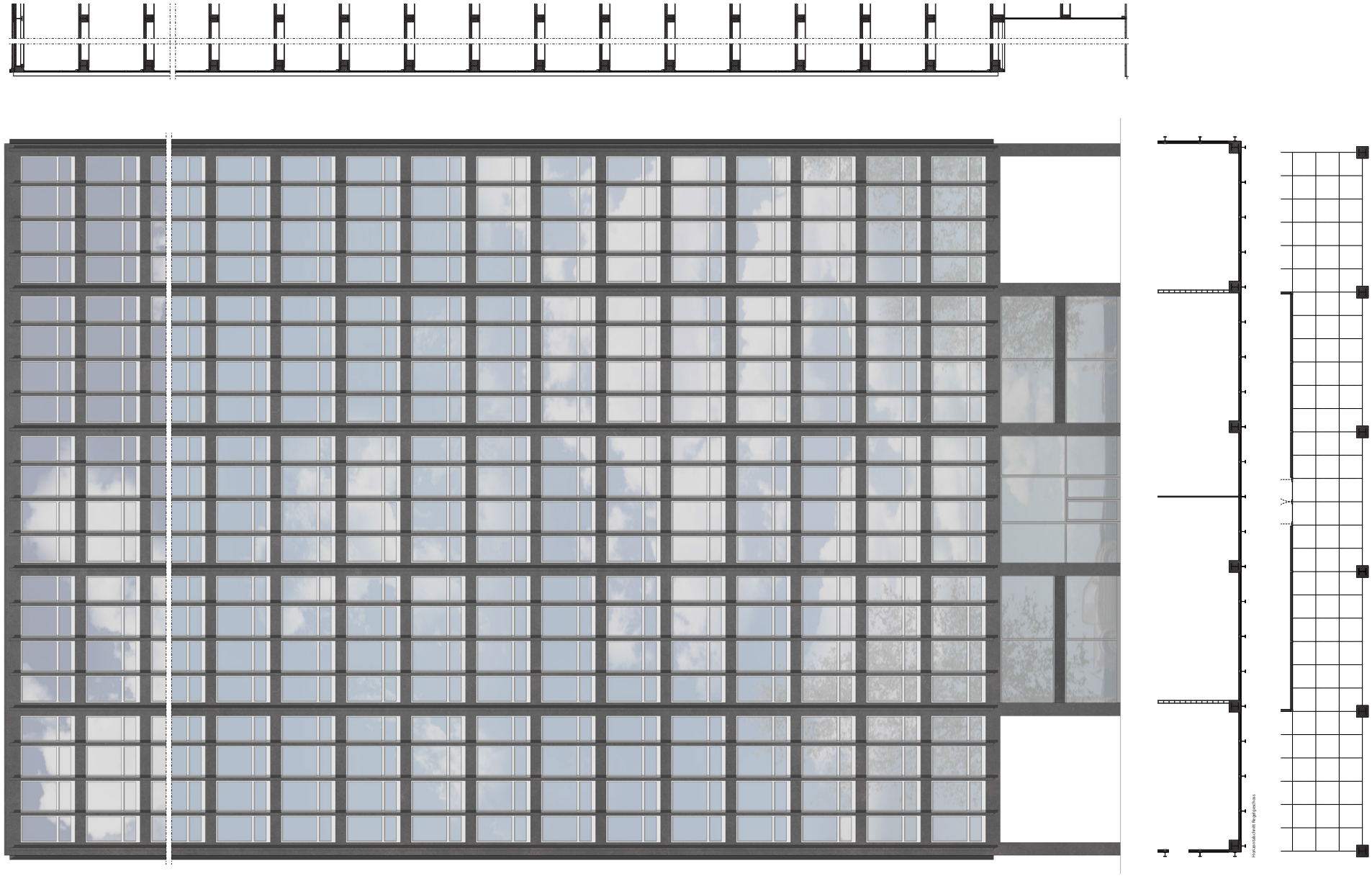
Bild: 7.38 aus: Neil Levine, *Modern Architecture. Representation & Reality*, New Haven 2009, S. 239. (Bildunterschrift wie im Buch.)



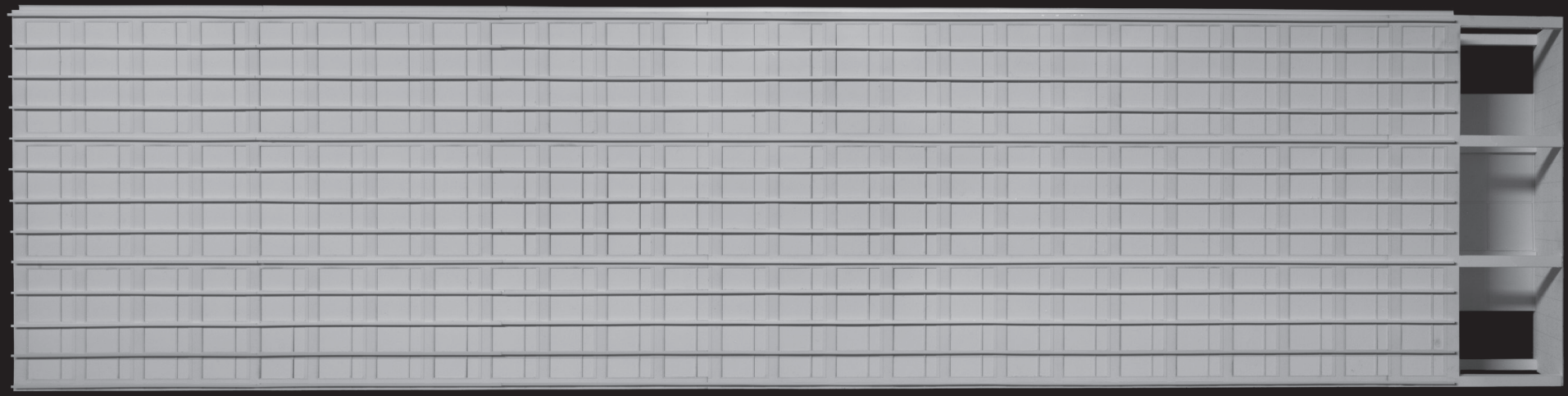
Page 128
150. Apartment buildings at 860 and 880 Lake Shore Drive, Chicago, Illinois, 1948–51. View from Lake Michigan.

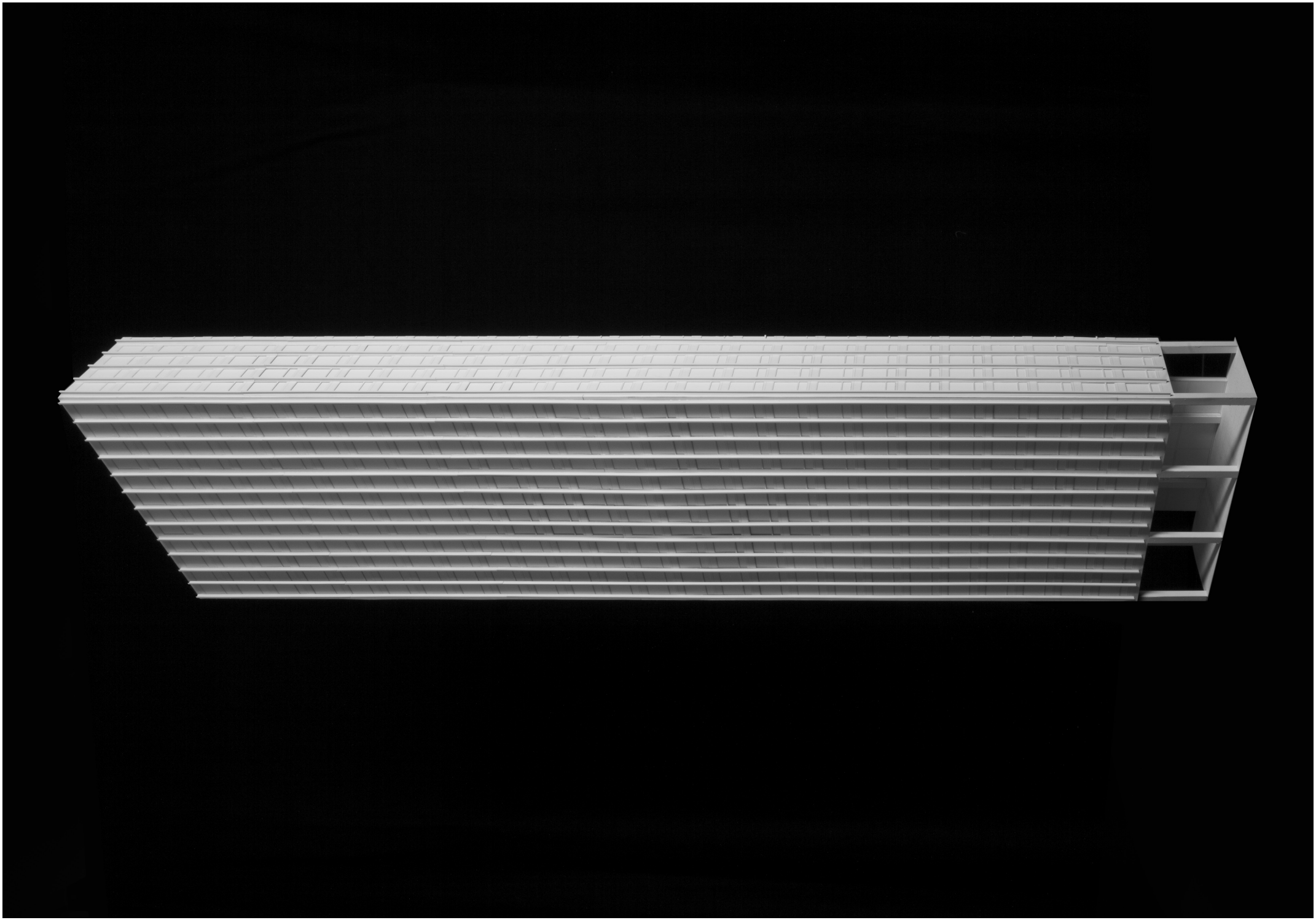
151 . 860 and 880 Lake Shore Drive. Site plan.





Massstab: 1/250





11 MILL OWNER‘S ASSOCIATION BUILDING

Mill Owner‘s Association Building, Ahmedabad, Indien, 1954
Le Corbusier

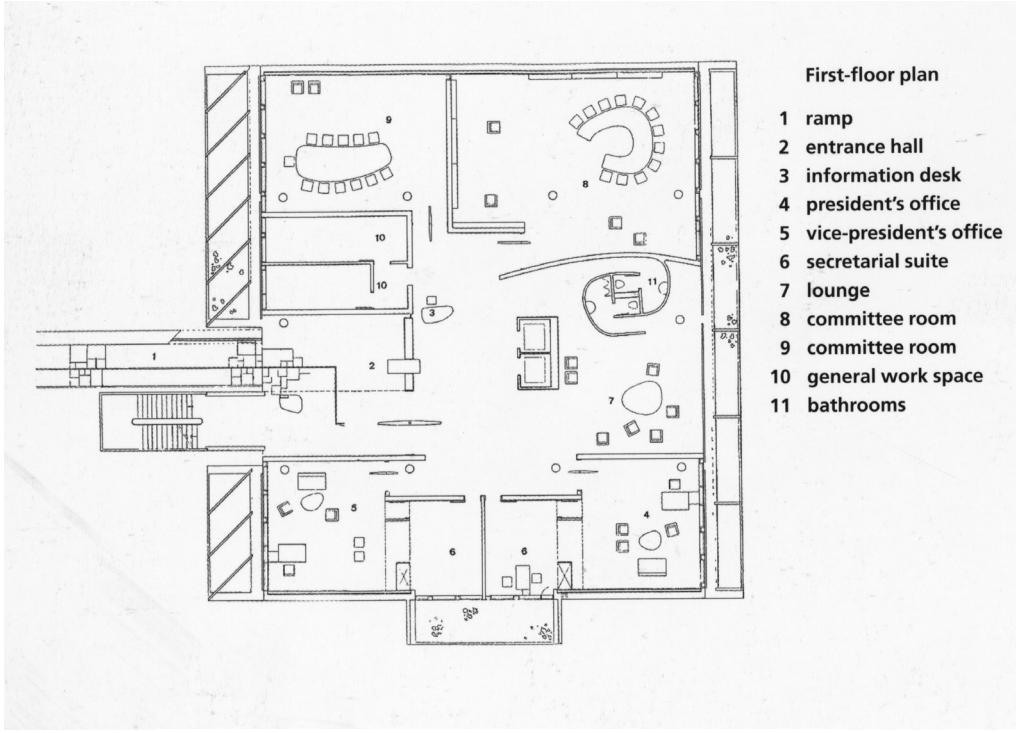
Das Gebäude wurde für eine Gruppe der grössten Baumwollspinnereien Indiens gebaut. Es beherbergt die Lokale für die Zentralverwaltung und die Generalversammlungen. Alle Räume sind ausgesprochen repräsentativ. Das Haus liegt in einem Garten über einem Fluss, an dem die Färber ihre Baumwolle waschen und auf dem Ufersand trocknen. Reiher, Kühe, Büffel und Esel, die sich im Wasser erfrischen, leisten ihnen Gesellschaft. Es lag dem Architekten daran, von allen Etagen Ausblicke auf dieses malerische Schauspiel zu gewähren, das den Rahmen bei der täglichen Arbeit und den nächtlichen Festen auf dem Dach bildet.

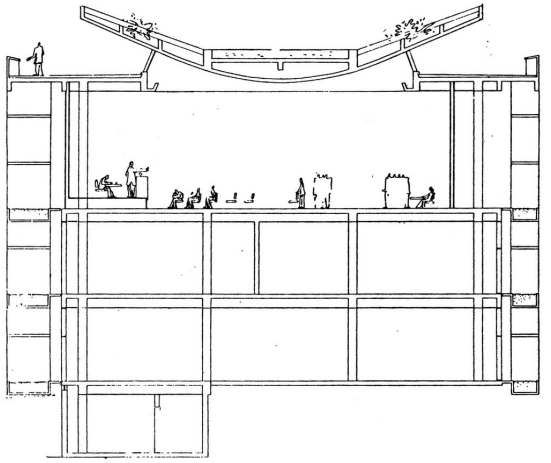
Die Konstruktion ist streng; das Gebäude ist nach den dominierenden Winden ausgerichtet. Genau dem Breitengrad Ahmedabads und dem Sonnenlauf entsprechende Sonnenbrecher befinden sich an der West- und Ostfassade, während die Süd- und Nordfassaden keine (oder nahezu keine) Öffnungen aufweisen. Dach und Bar werden bei den nächtlichen Festen benützt. Die Wände des Versammlungssaales bestehen aus einer Unterkonstruktion aus Backsteinen und einer Verkleidung aus Sperrholz (dessen Maserung die Photographie zu stark betont). Die Photographien sind vor der Möblierung aufgenommen, die aus einem Podium, frei oder in Reihen bestehenden Sitzen und zwei aus akustischen Gründen vertikal von der Decke hängenden Tapisserien besteht. Der Saal wird durch Reflektieren der gewölbten Decke indirekt beleuchtet; die Decke wird durch ein Wasserbassin und zwei Dachterrassen kühl gehalten.

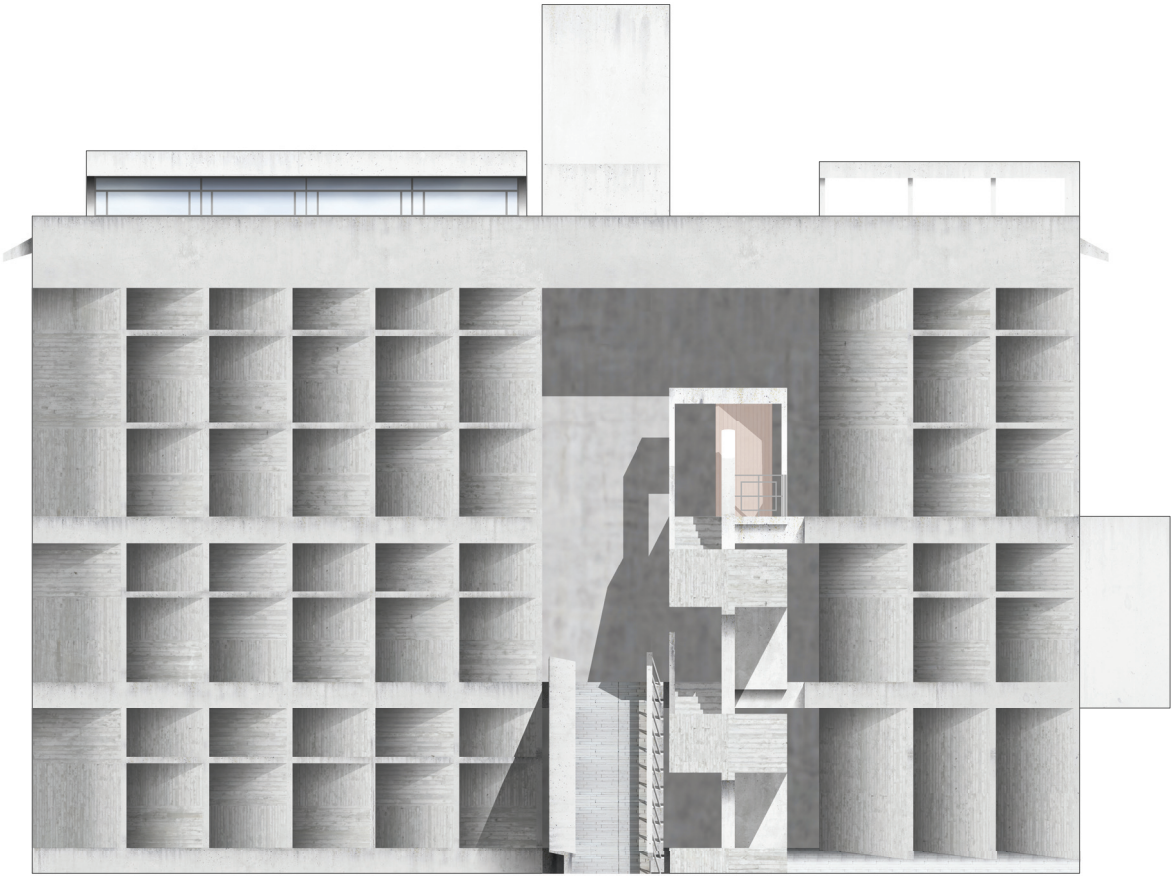
Zirkulation : Vom Untergeschoss bis zum Dach bedient eine doppelte Liftanlage sämtliche Stockwerke. Eine lange Fussgängerrampe verbindet die Etage der Direktionsräume mit den Autohaltestellen. Zur Monsunzeit halten die Autos direkt an den bis zum Boden reichenden Sonnenbrechern. Materialien : Nord- und Südfassaden unverputzter Backstein ; Ost- und Westfassaden Beton mit Holzverschalung bei den Sonnenbrechern und Blechverschalung zum Eingiessen des Betons bei den Mauern.

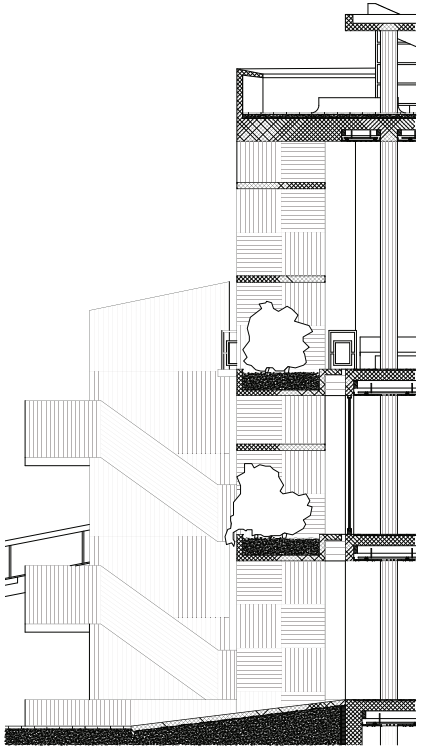
Für die Fussböden wurden Steine aus Delhi (Morak stone) verwendet, die nach dem System «Optimalbelag Modulor» verlegt sind . Dieser Belag ist an den Stirnwänden links und rechts in allen Etagen bis zur Decke hinaufgeführt und bildet in den Direktionsbüros und auf der Terrasse des Versammlungssaales Tapisserien aus Steinen.

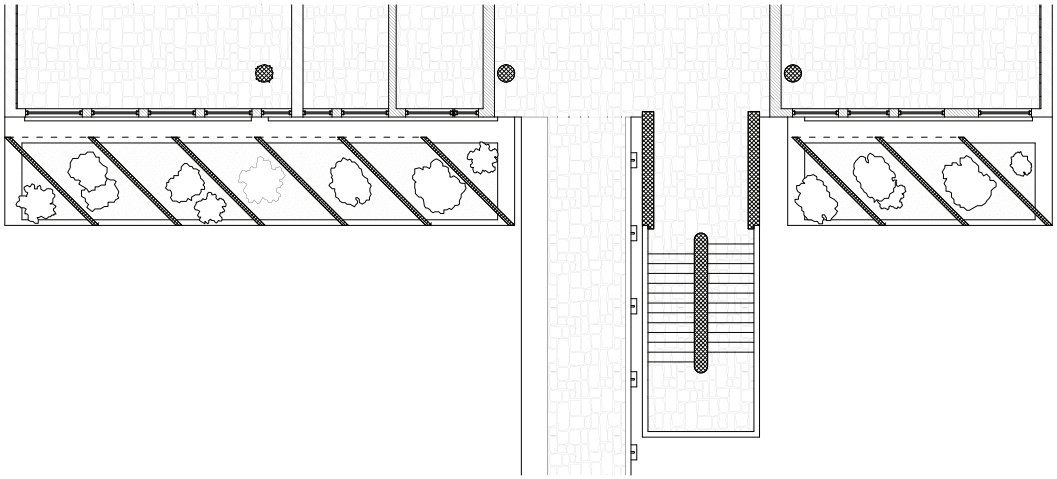
Le Corbusier, *Œuvre complète. Band 1952–1957*, Zürich 1957, S. 144



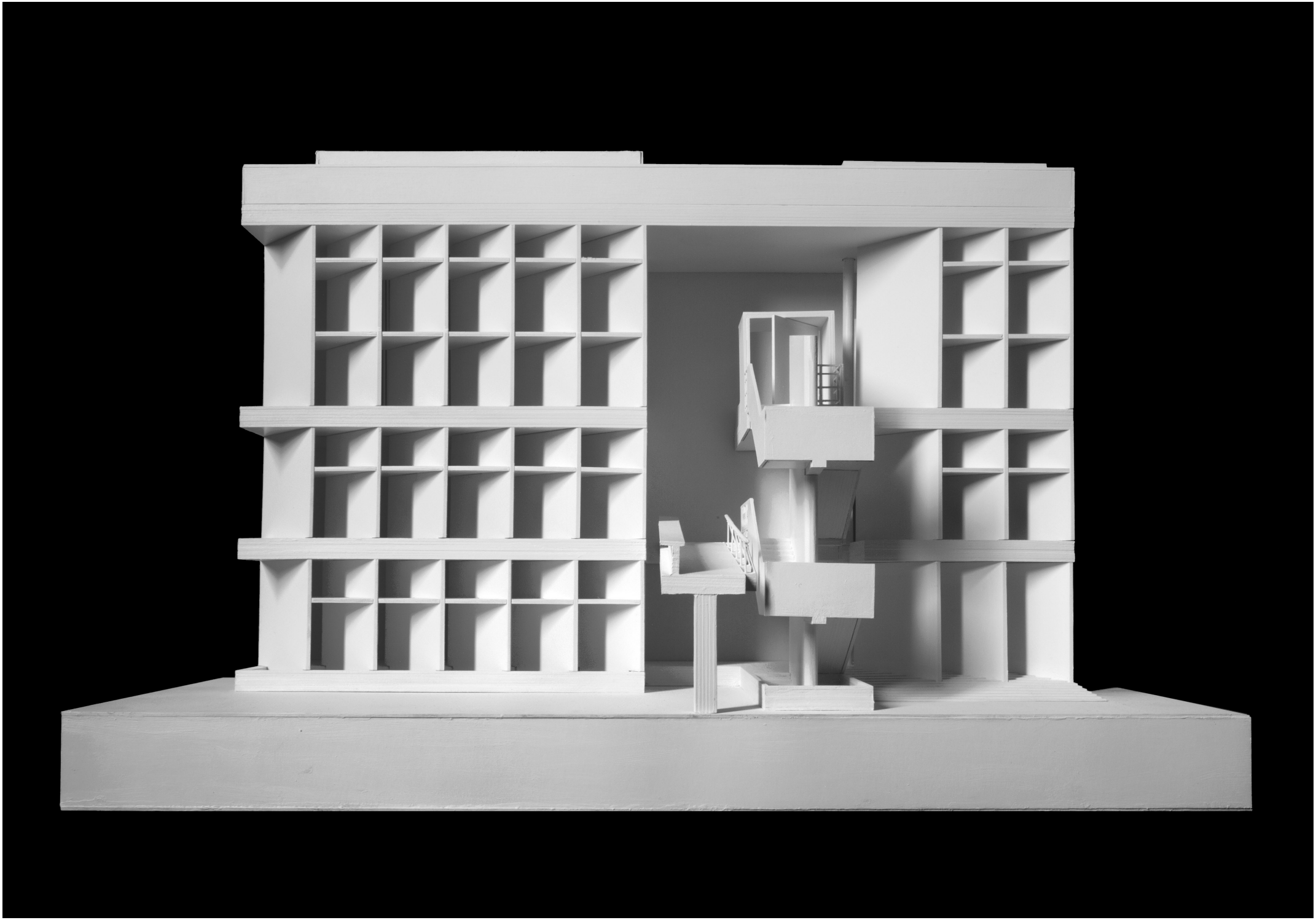


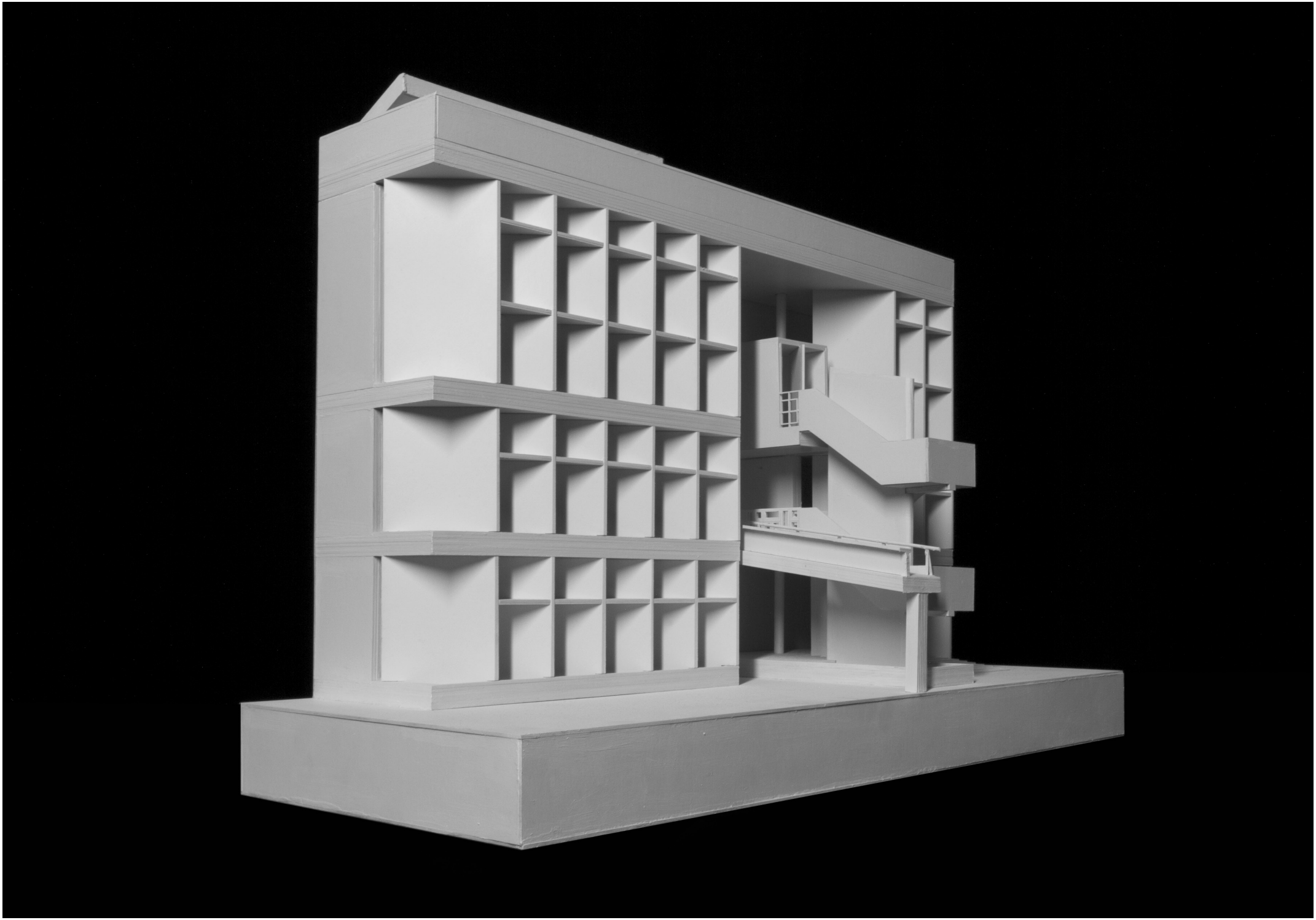






Massstab: 1/200





12 VIA ALBRICCI 10

Via Albricci 10, Mailand, Italien, 1958
Asnago e Vender

Once the relationship of the space between windows and the windows themselves was defined as „empty and full“: full because the wall was a solid, empty because the windows were a hole ... Today the wall is no longer a true wall, a solid, full: it is a surface; it is a facing on top of a framewok of reinforced concrete, or of iron (a void): the window today has been brought forward until it is flush with the outer surface, it is no longer deep, and has grown large, predominant ... With the flush window [...] the hole, the void, has vanished; there is only one plane and only the full; architecture is just solid, integral volume: and the architecture is a crystal plane, opaque here and transparent there. The volume is no longer perforated. The relationship between void and solid has been replaced by the relationship between opaque and transparent. [...] When our architecture is reduced, of necessity, to facades we are not practising architecture, we are making up the windows in the facade as is it were a page: we are doing Mondrian with sheets of glass. Asnago Vender page up beautiful facades, they design a surface as graphic art: it is not of nothing that Persico came to architecture from making up pages.

Giò Ponti, zitiert nach: Cino Zucchi, „Asnago Vender: Everyday Abstraction“, in: Adam Caruso und Helen Thomas (Hg.), *Asnago Vender and the Construction of Modern Milan*, Zürich 2014, S. 63

Yet in Asnago Vender's facades, at least initially, there is more Bruckner than Berg, more dissonance than atonality, more Melotti or Morandi than Radice. The alignment of windows of various sizes at once confirms their differences from the neo-classical hypothesis and the constant subtle presence of a rule, which is then loosely contradicted where necessary. In the city, the ultimate effect of these calculated alterations is perceived not as a disruption of formal order, but rather as an impression of naturalness. Asnago Vender's buildings always succeed in avoiding the mechanical and repetitive character of Rationalist composition, which is a side effect of the pure stacking of standard units. Despite their marked difference in form, their buildings often look unusually continuous with the buildings of the pre-nineteenth-century city – as if their free syntax created the sort of patina that belongs to things that have been found, rather than made.

Cino Zucchi, „Asnago Vender: Everyday Abstraction“, in: Adam Caruso und Helen Thomas (Hg.), *Asnago Vender and the Construction of Modern Milan*, Zürich 2014, S. 72–73.)

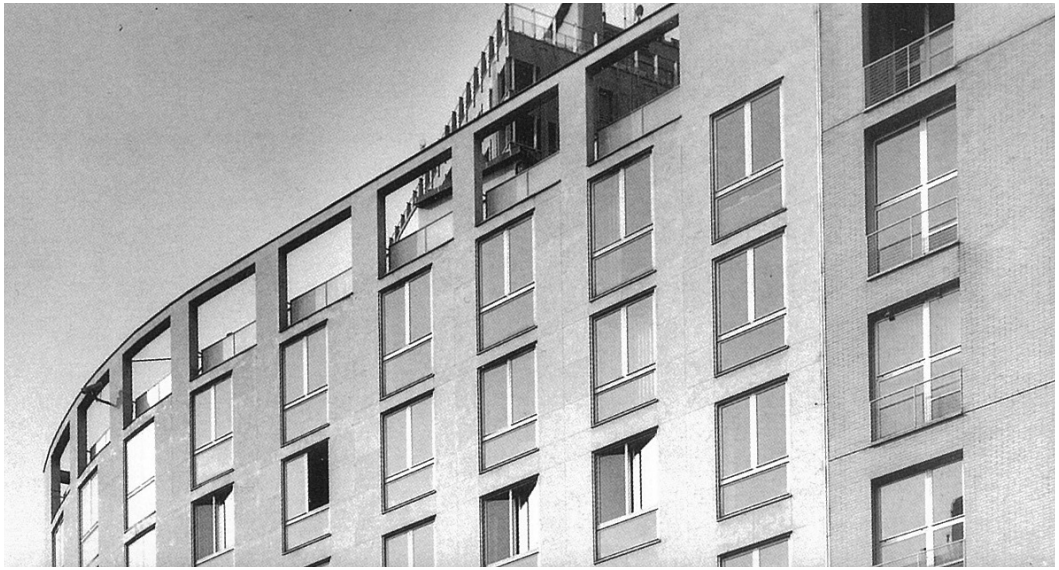
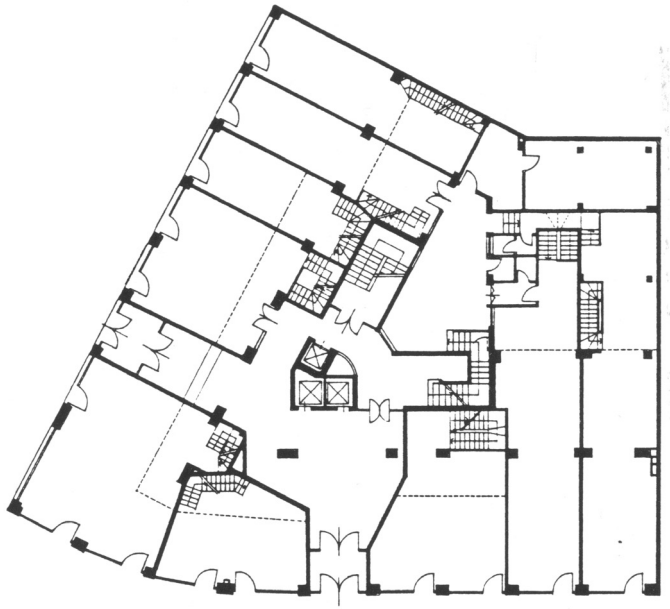
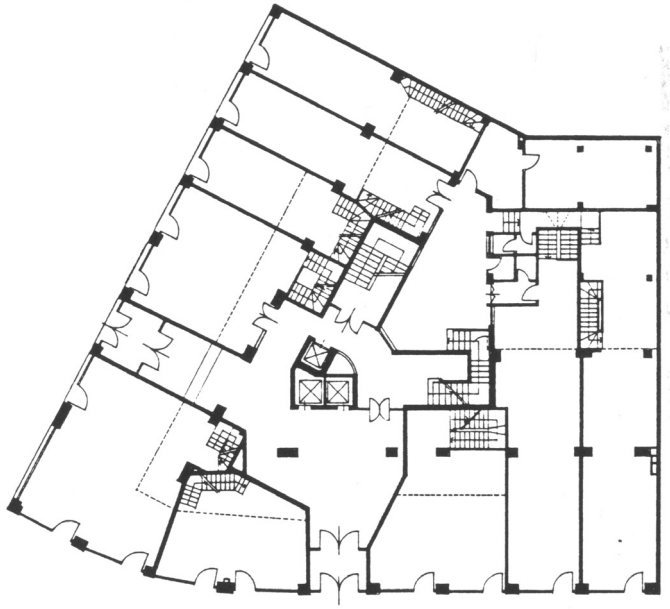


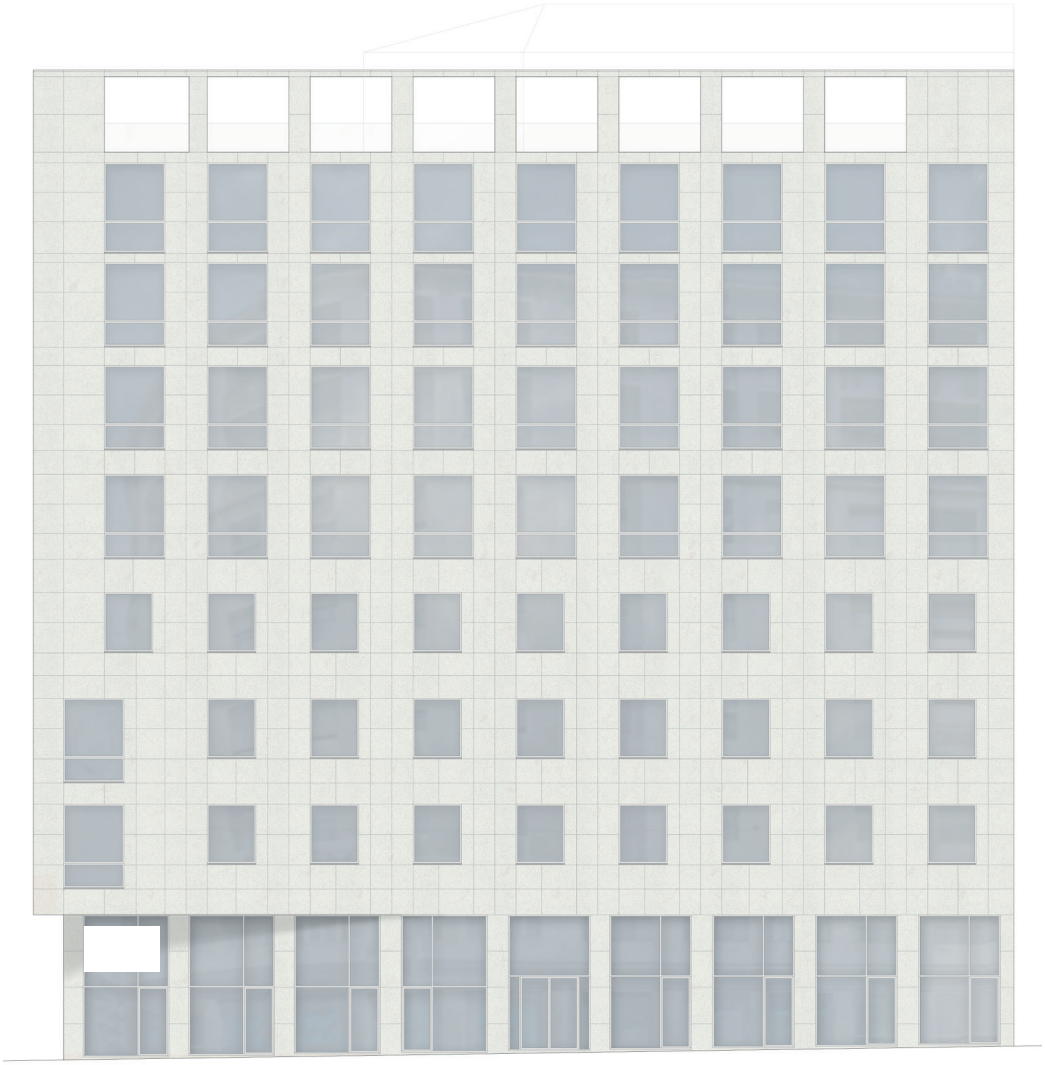
Bild: 36 aus: Lorenzo Consalez & Silvia Peirone, *Asnago e Vender. L'Isolato di Via Albricci a Milano*, Florenz 1994, S. 35.

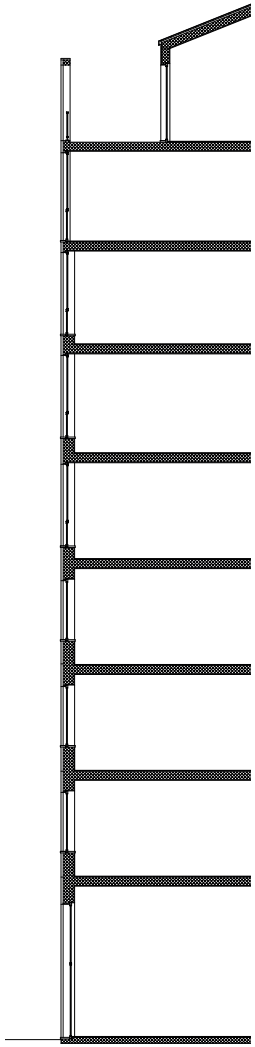


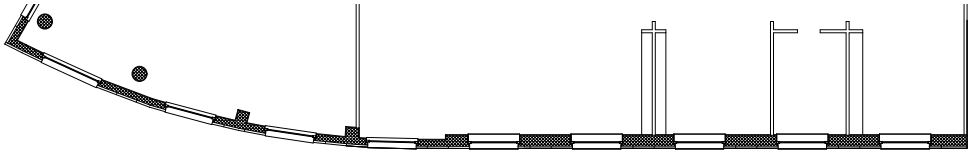
Grundriss Erdgeschoss

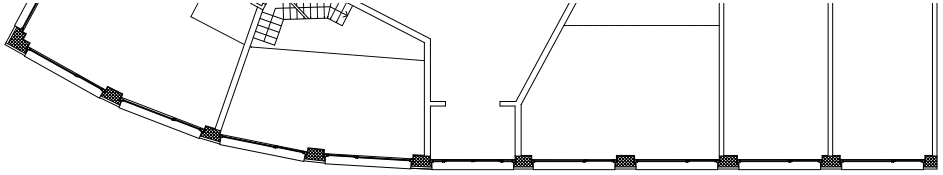


Grundriss Regelgeschoss

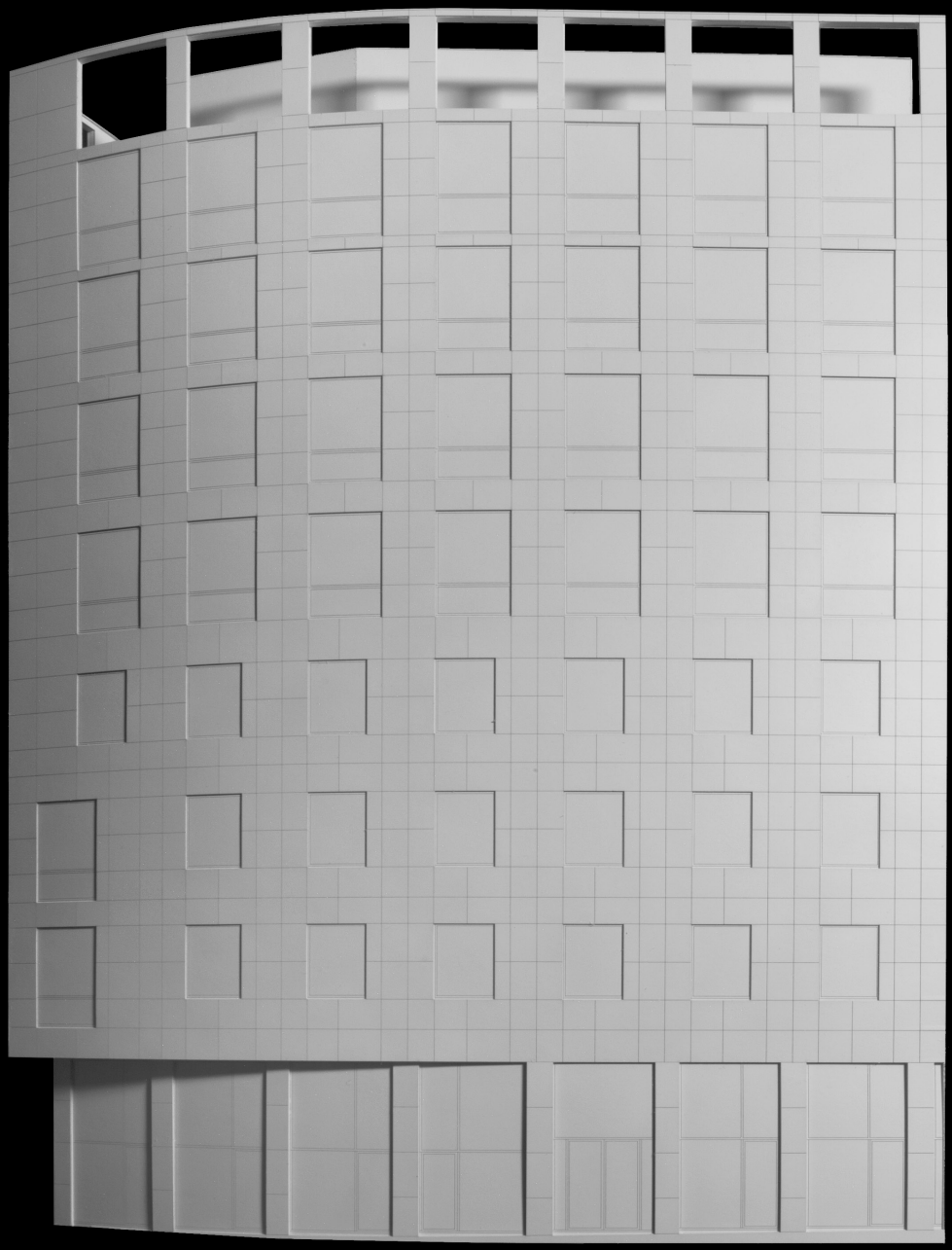


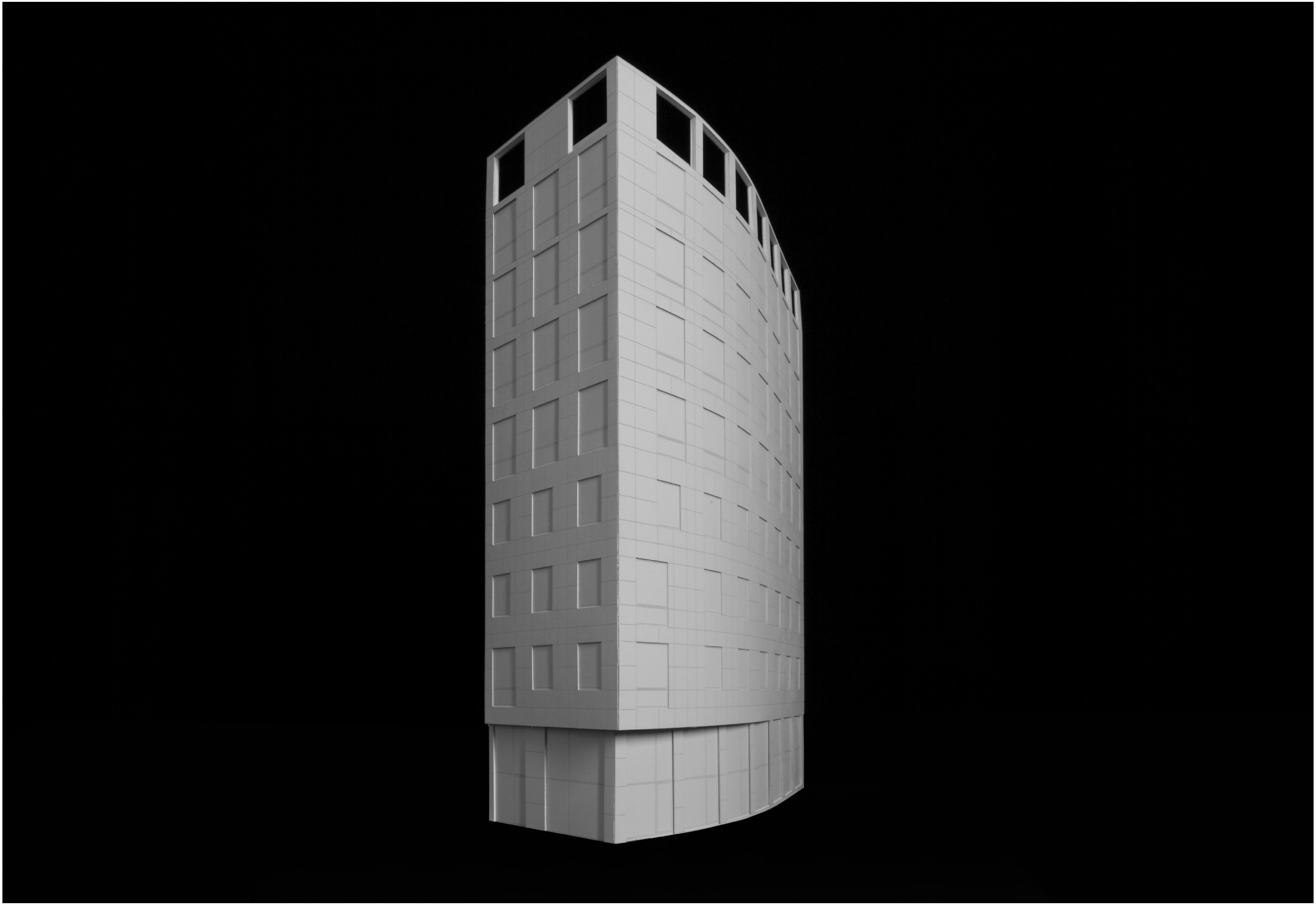


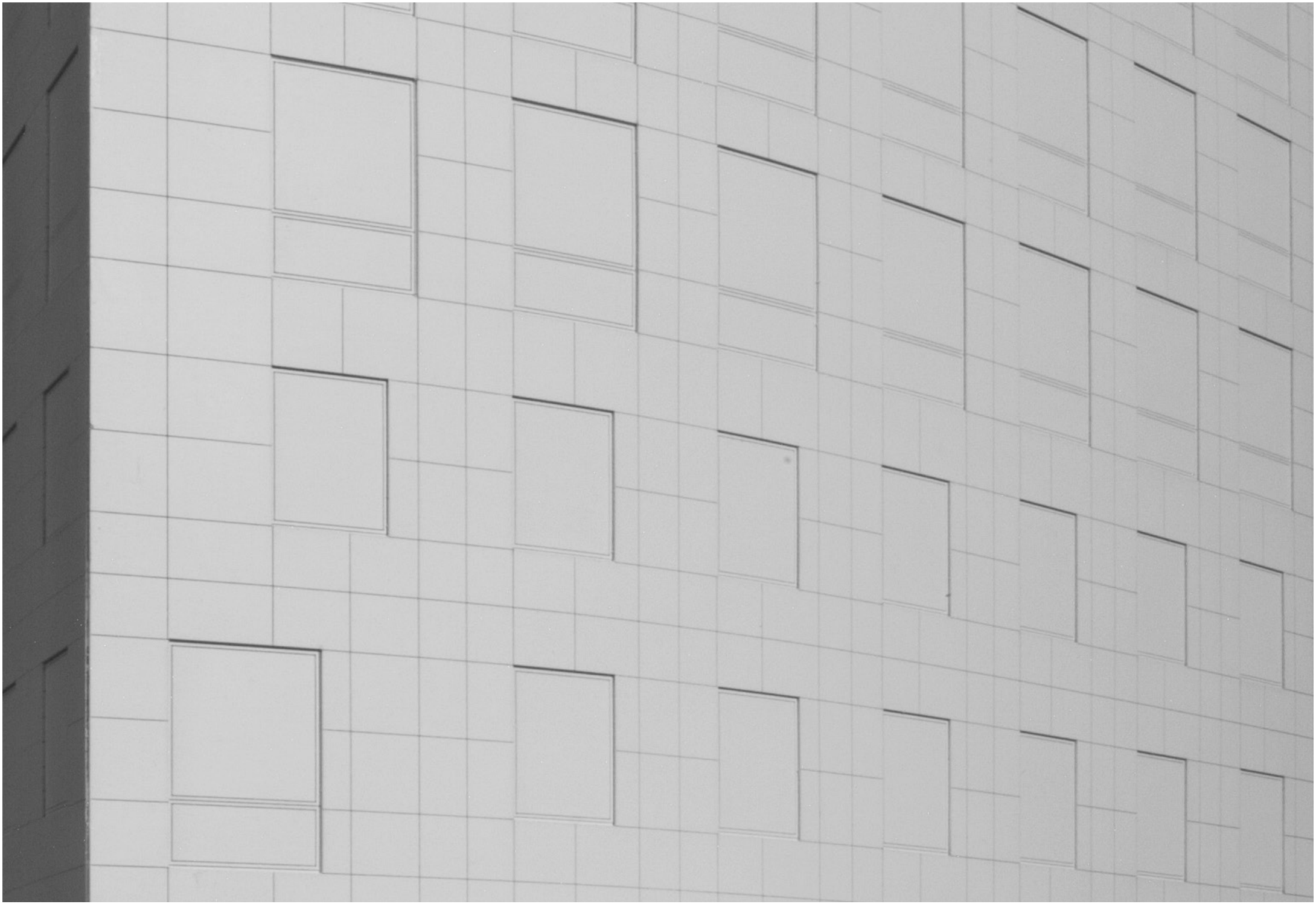




Massstab: 1/250







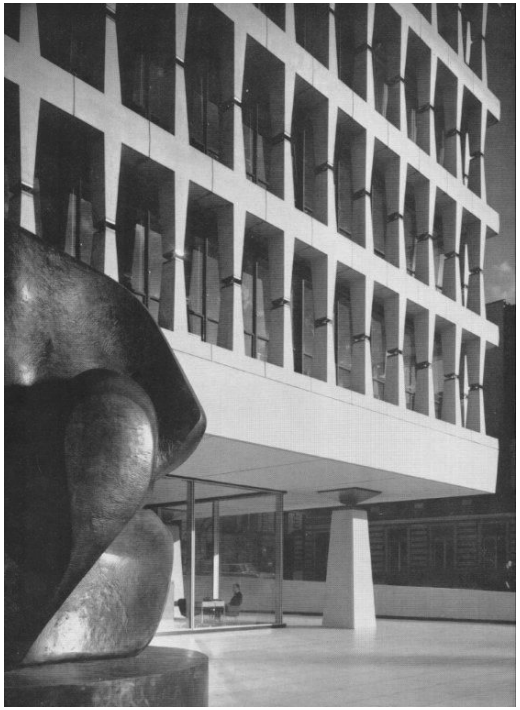
13 BANQUE LAMBERT

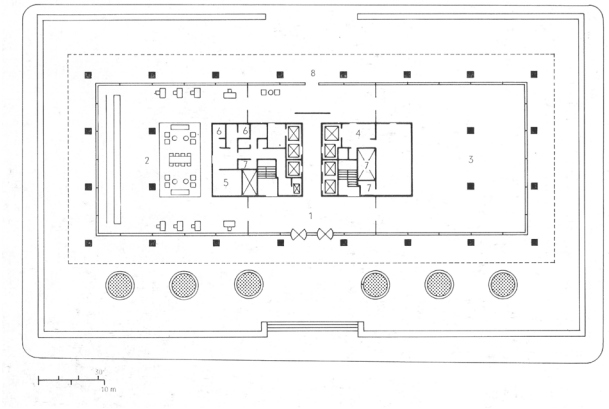
Banque Lambert, Brüssel, Belgien, 1965
SOM (Gordon Bunshaft)

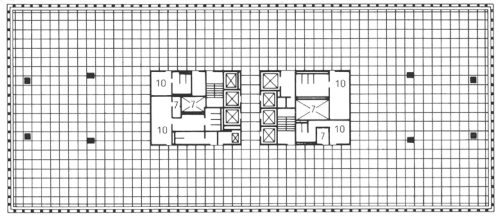
The building occupies a whole block fronting on to the Avenue Marnix, which is part of the inner ring of boulevards surrounding the centre of Brussels. The requirements were for flexibly planned office space for the headquarters of the bank and its associated companies, together with staff cafeteria, etc., a main banking hall, vaults and safe-deposits, parking space and residential accommodation for the Baron Lambert. The whole of the glass-enclosed ground floor is allocated to entrance foyers and banking halls. Above this are seven identical office floors, each with two parallel corridors on either side of a central service core and lift-hall, with the office space between corridors and window walls laid out on a 5 ft. module in each direction. This module determines the spacing of structural units and window mullions; also of the lighting units, which include fluorescent lights recessed into an acoustic tile ceiling. Movable partitions can subdivide the space as needed. Private offices and secretarial space occupy the two long sides of the building and open-type general offices the spaces at either end.

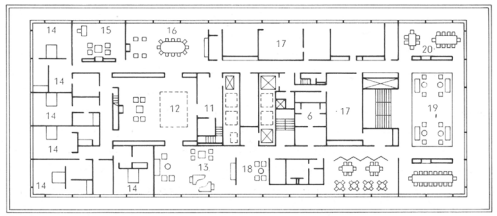
The reinforced concrete structure consists of interior columns along the line of the walls of the central core and precast storey-height units forming the facades, spaced at the modular interval of 5ft., outside the glass wall. These facade units are cross shaped, with the horizontal member acting as a spandrel beam to receive the floor slab (for which they acted as formwork during construction) and the vertical member transmitting the perimeter floor-loads directly downwards. Where the units join half-way between floors the load is transmitted through a polished steel ball-and-socket hinge joint, which is cast into the unit. These facade units have an exposed aggregrate of marble chips, polished after casting. They begin at first floor level, where there is a deep cantilevered concrete slab, which transmits the perimeter loads to columns placed 15ft. back from the facade. The penthouse roof structure is cantilevered from the interior columns.

Banque Lambert, Brussels", in: *Architectural review* 139 (Mar 1966), S. 193–200, hier S. 195.

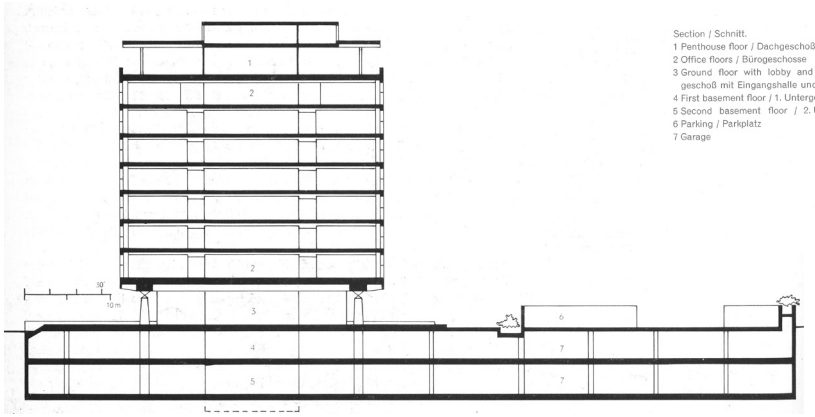




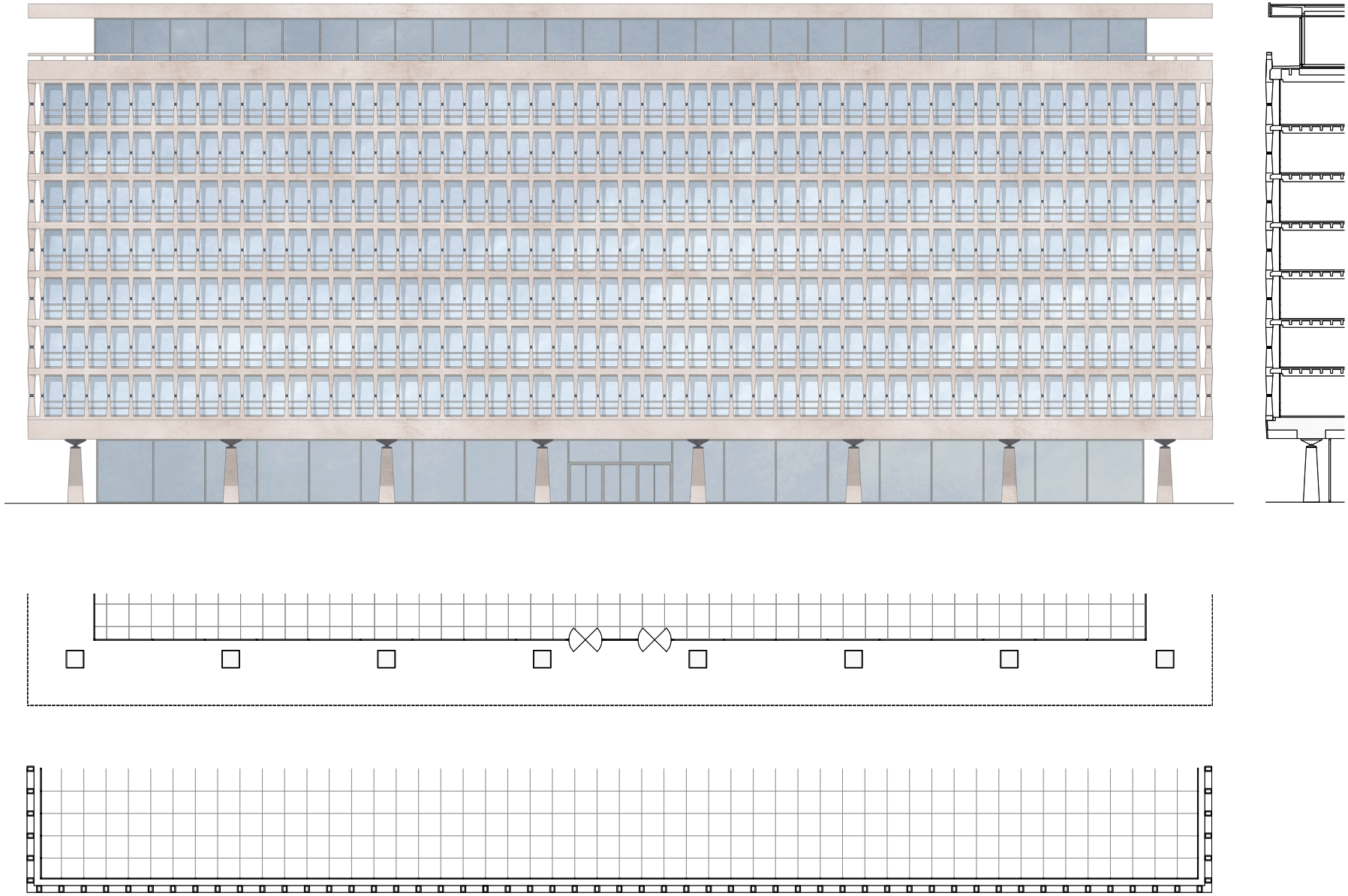




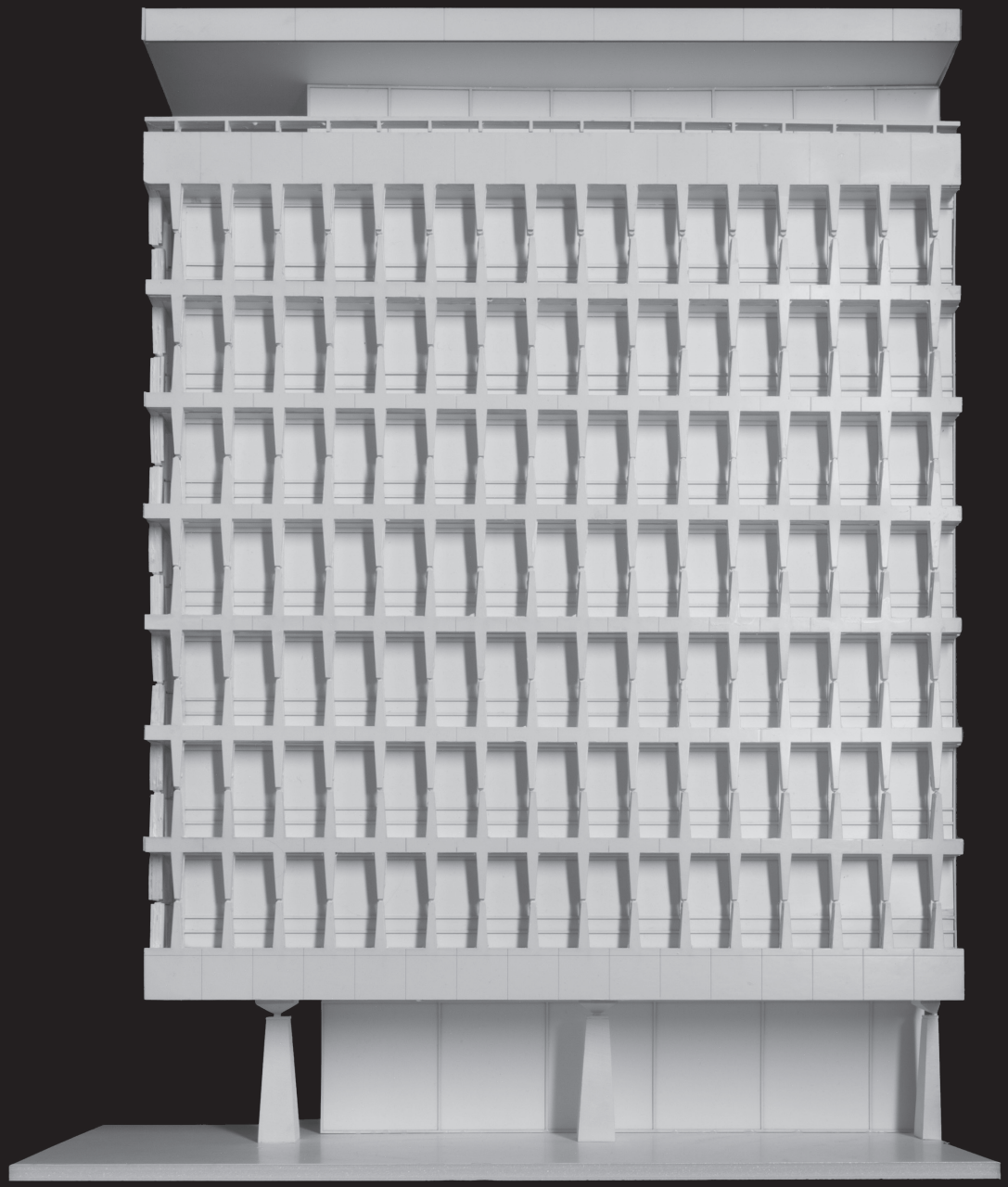
Plan, ground floor / Grundriß Erdgeschoß.
Plan, typical floor / Grundriß Normalgeschoß.
Plan, Penthouse / Grundriß Dachgeschoß.

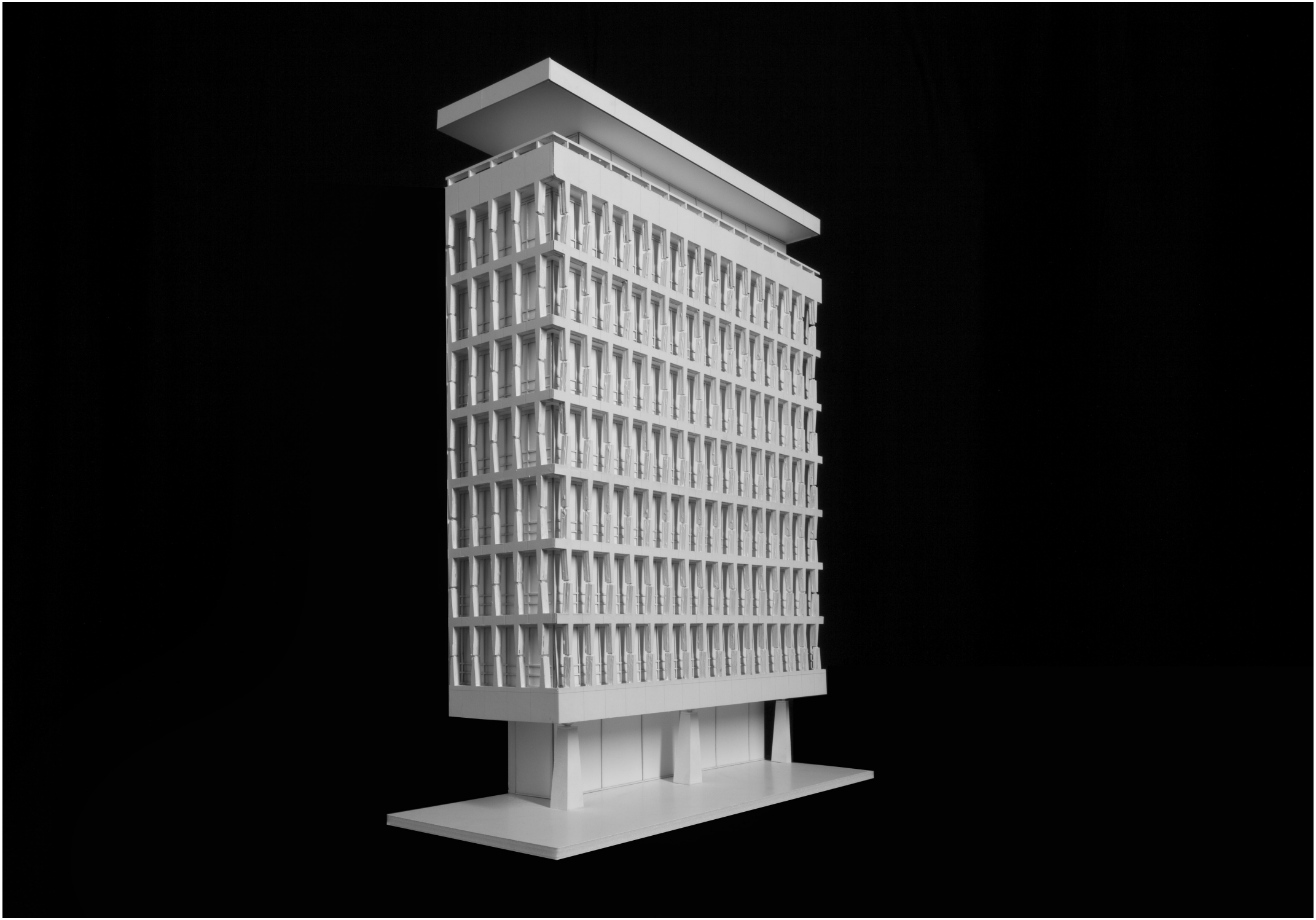


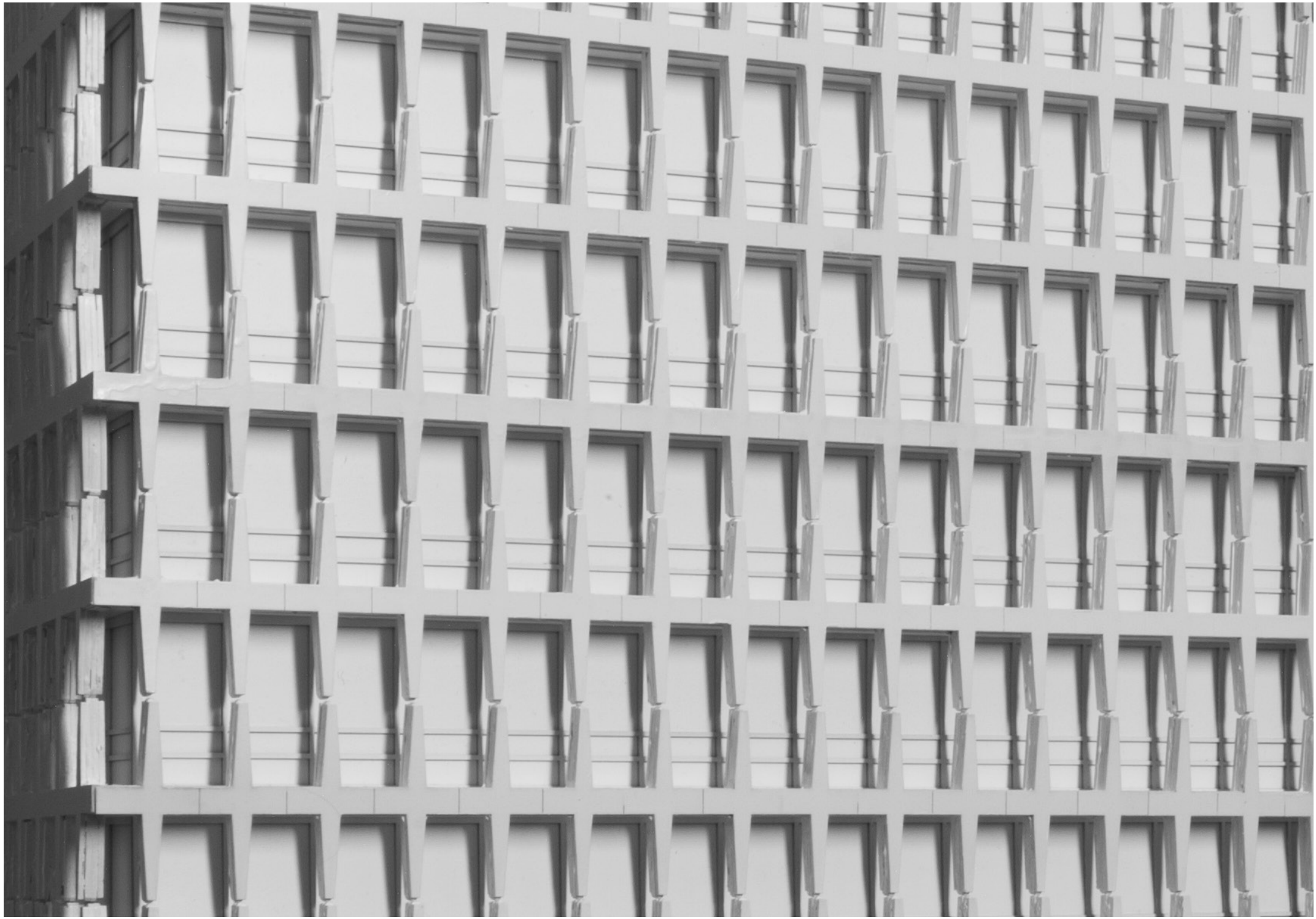
Section / Schnitt.
1 Penthouse floor / Dachgeschoß
2 Office floors / Bürogeschosse
3 Ground floor with lobby and bank / Erdgeschoß mit Eingangshalle und Bank
4 First basement floor / 1. Untergeschoß
5 Second basement floor / 2. Untergeschoß
6 Parking / Parkplatz
7 Garage



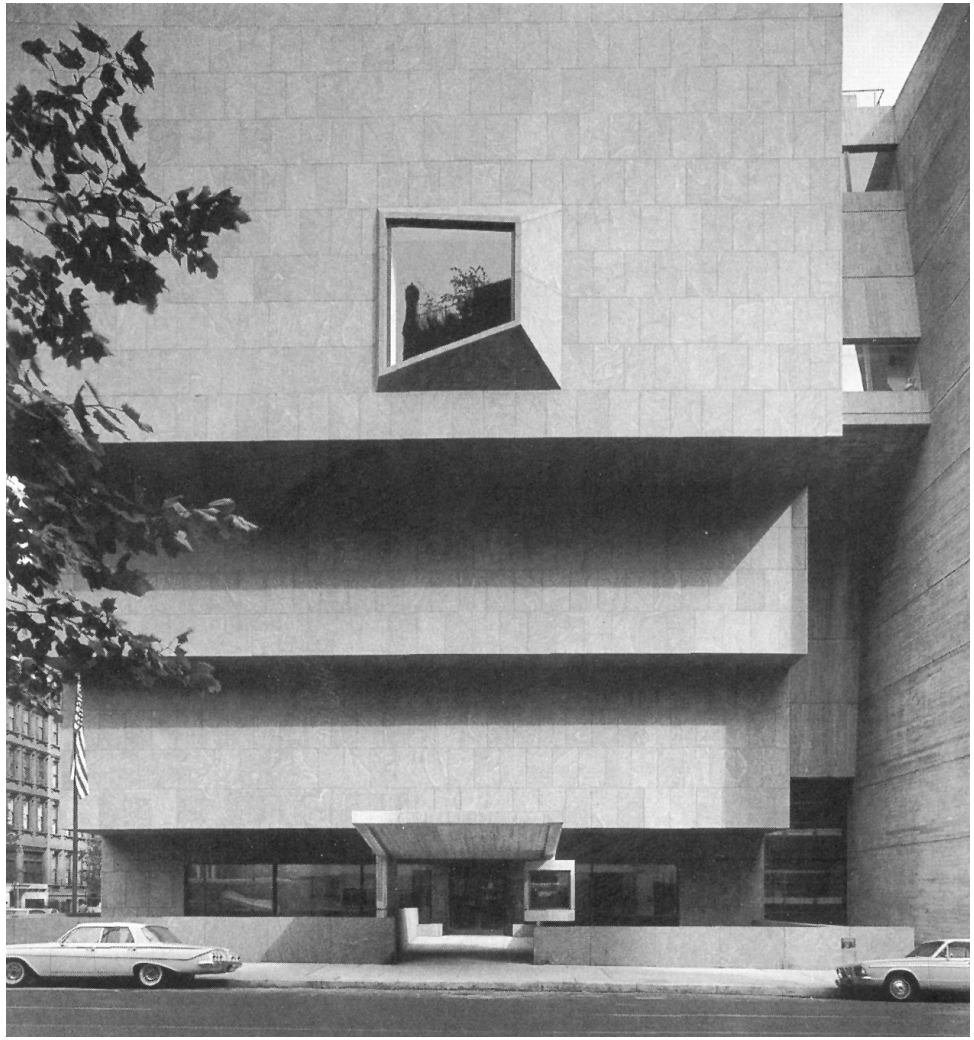
Massstab: 1/400







14 WHITNEY MUSEUM



Whitney Museum, New York, USA, 1966
Marcel Breuer

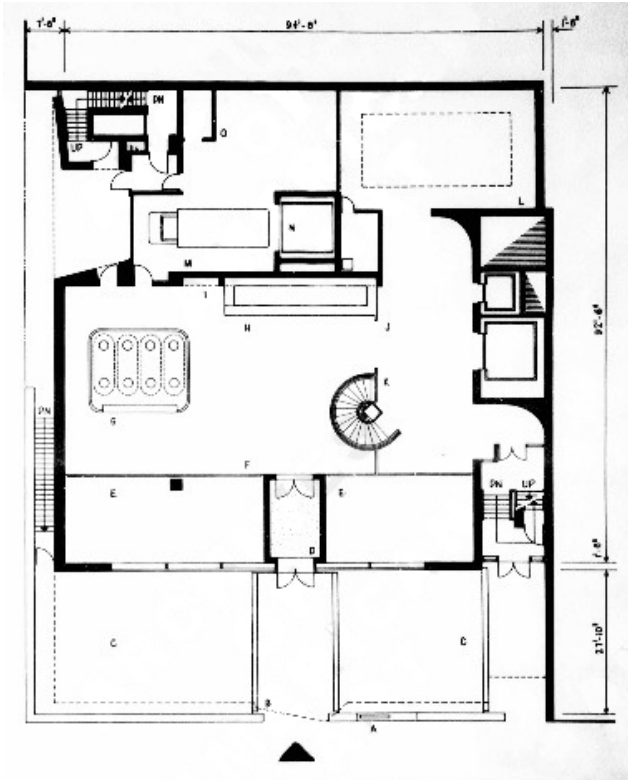
Das Whitney Museum of American Art] erhielt zwischen dem Gehweg und dem Gebäude einen tiefer gelegenen Hof für die Freiplastiken, der von einer Eingangsbrücke überspannt wird. Die Skulpturengalerie hinter der Glasfront der Eingangshalle sorgt für den Kontakt mit der Straße und den Vorübergehenden. Während die umgekehrte Pyramide der Gebäudemasse die Aufmerksamkeit auf das Museum und seine besondere Bestimmung lenkt, ist die Oberfläche des Baus aus einem ruhigen und zugleich sehr dauerhaften, widerstandsfähigen Material: Es ist warmer grauer Granit, auf dem sich eine leichte Widerspiegelung der Umgebung erkennen läßt.

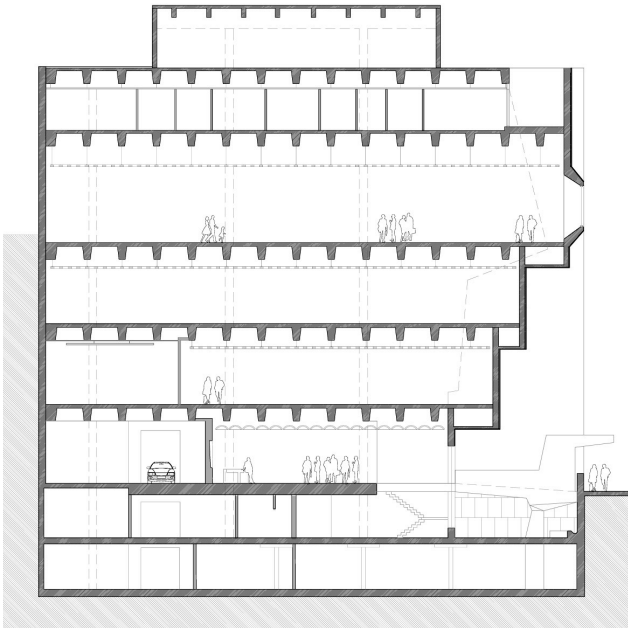
Um die architektonische Form zu betonen, sind die Granitfassaden an beiden Straßen von den benachbarten Fronten durch Scheiben getrennt. Das Verschmelzen des Eckgebäudes mit dem Baublock soll auf diese Wiese verhindert werden. Der Entwurf verwandelt das Bauwerk zu einer Einheit, einem selbständigen Element, einem Mittelpunkt und er gibt ihm eine Richtung entlang der Madison Avenue. Das gesamte Gebäude mit seinem Granitüberzug und seinen „Augen", die aus der Oberfläche herauswachsen, ist selber eine Skulptur; jedoch eine Skulptur mit wichtigen funktionellen Anforderungen."

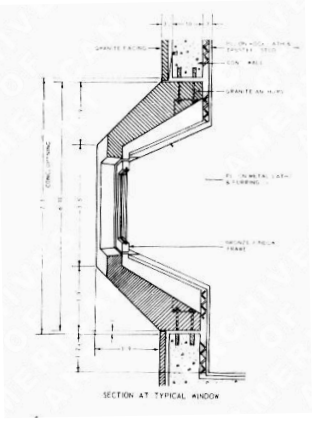
Whitney Museum in New York", in: *Deutsche Bauzeitung* 100 (Dec 1966), S. 1059–1062, hier S. 1059.

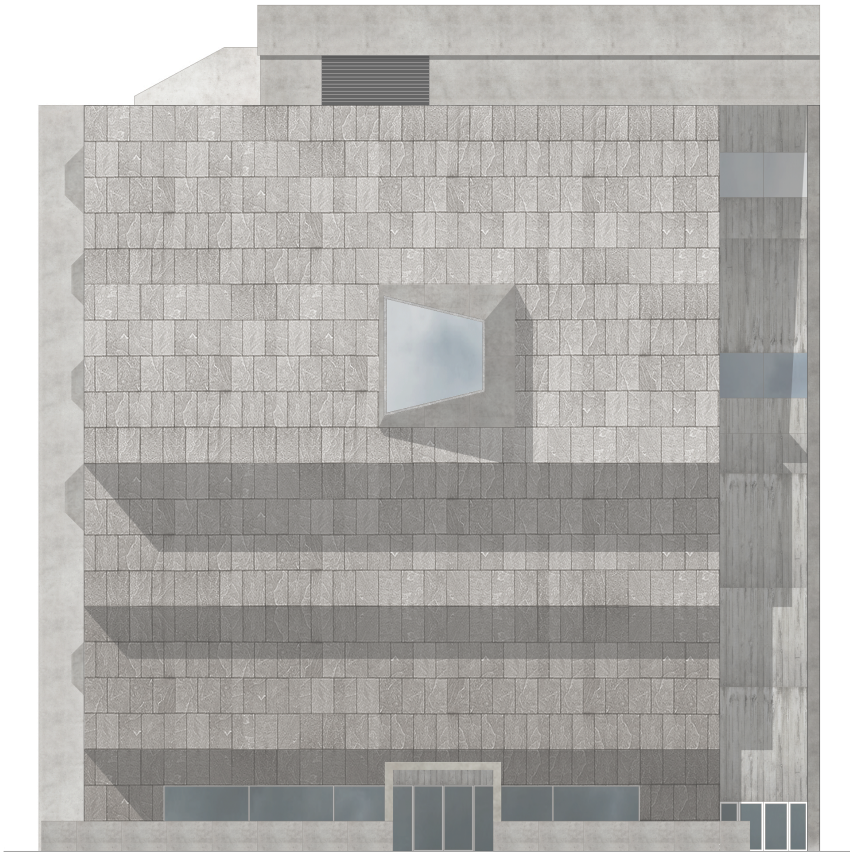
Die Architektur nähert sich der Plastik an, und die Plastik nähert sich der Architektur. [...] Das Volumen erhält wieder eine Bedeutung, wie es sie zu Beginn der Hochkulturen besaß: es wird von neuem zu einem aktiv ausstrahlenden Körper. [...] Während der ersten Phase der gegenwärtigen Entwicklung stand die Malerei im Vordergrund. In der zweiten Phase ist es die Plastik. Von vielen Seiten kam die berechtigte Warnung, daß das Beispiel von Ronchamp, von einem Durchschnittsarchitekten befolgt, einen verheerenden Einfluß haben könnte. Das Geheimnis des Werkes von Le Corbusier liegt darin, daß er auch Maler, Bildhauer und Poet ist. Diese Begabungen sind heute meistens nicht in einer Person vereinigt. Der gewöhnliche Architekt weiß meist nicht, wie Volumen in den Raum gestellt werden sollen, und noch weniger versteht er sie so zu modellieren, daß sie zu Beziehungswerten werden. Was fehlt, ist die Brücke zwischen Bildhauer und Architekt. Gewöhnlich wird der Künstler erst hinzugezogen, wenn der Architekt in seinem Bau alles festgelegt hat und dem Künstler ein Platz angewiesen wird, den er „dekoriert".

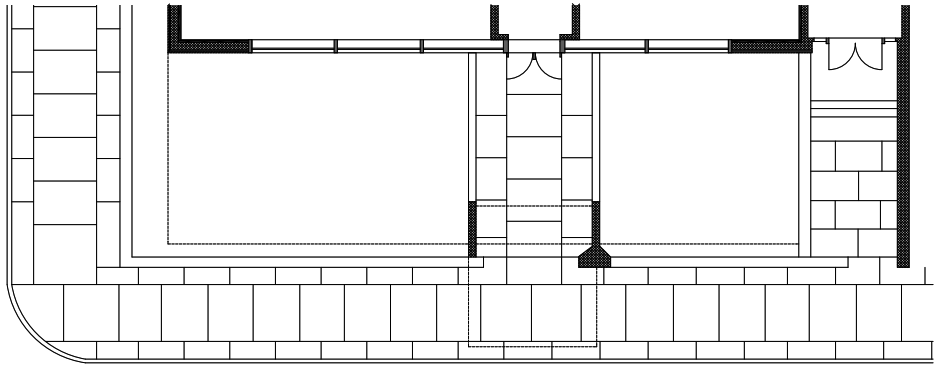
Sigfried Giedion, *Raum, Zeit, Architektur. Die Entstehung einer neuen Tradition*, Basel 1976, S. 29–30.

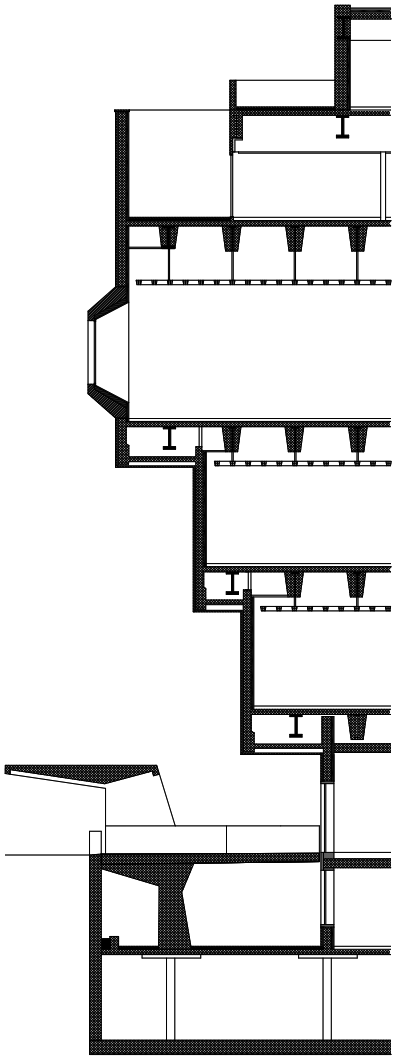




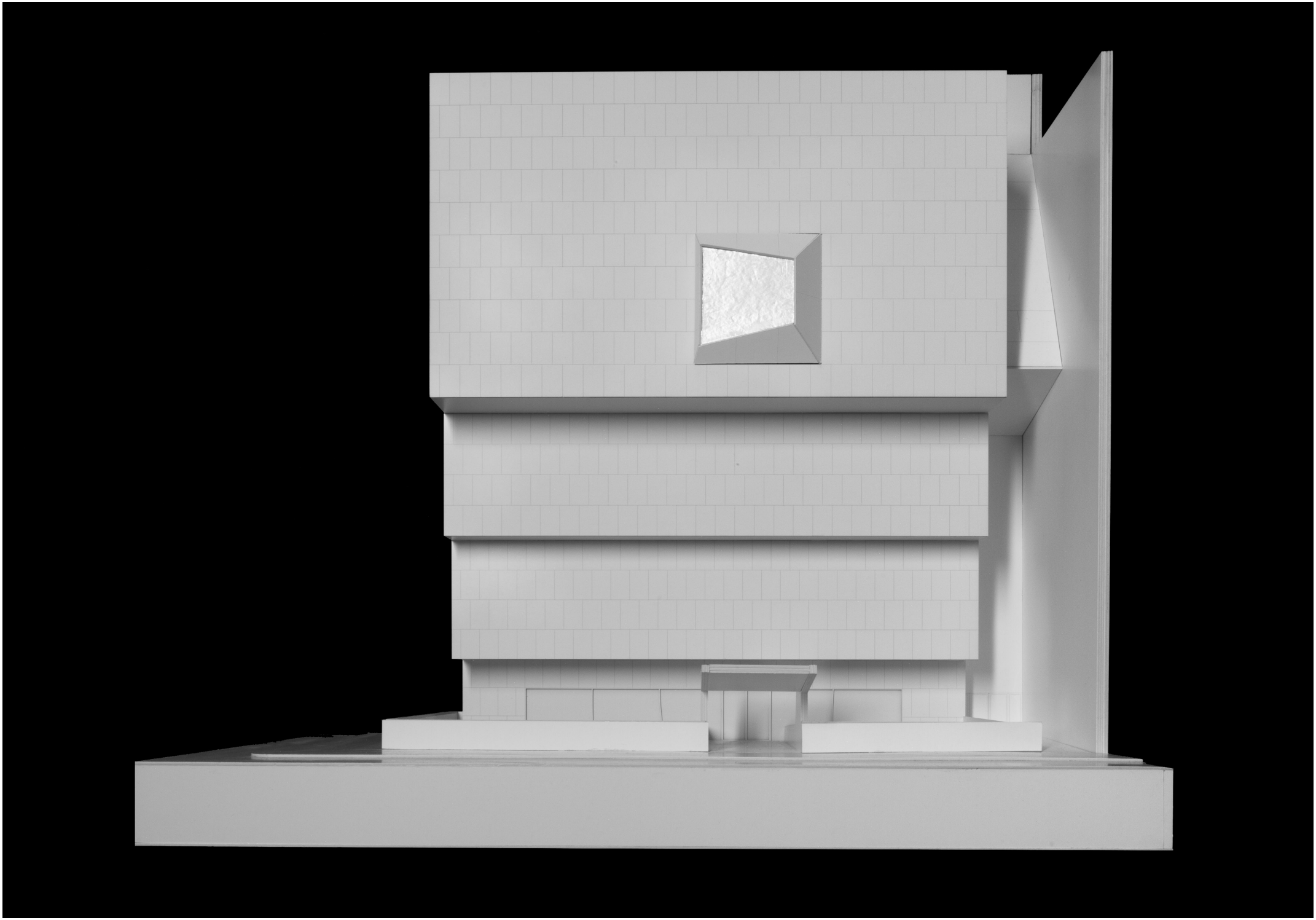


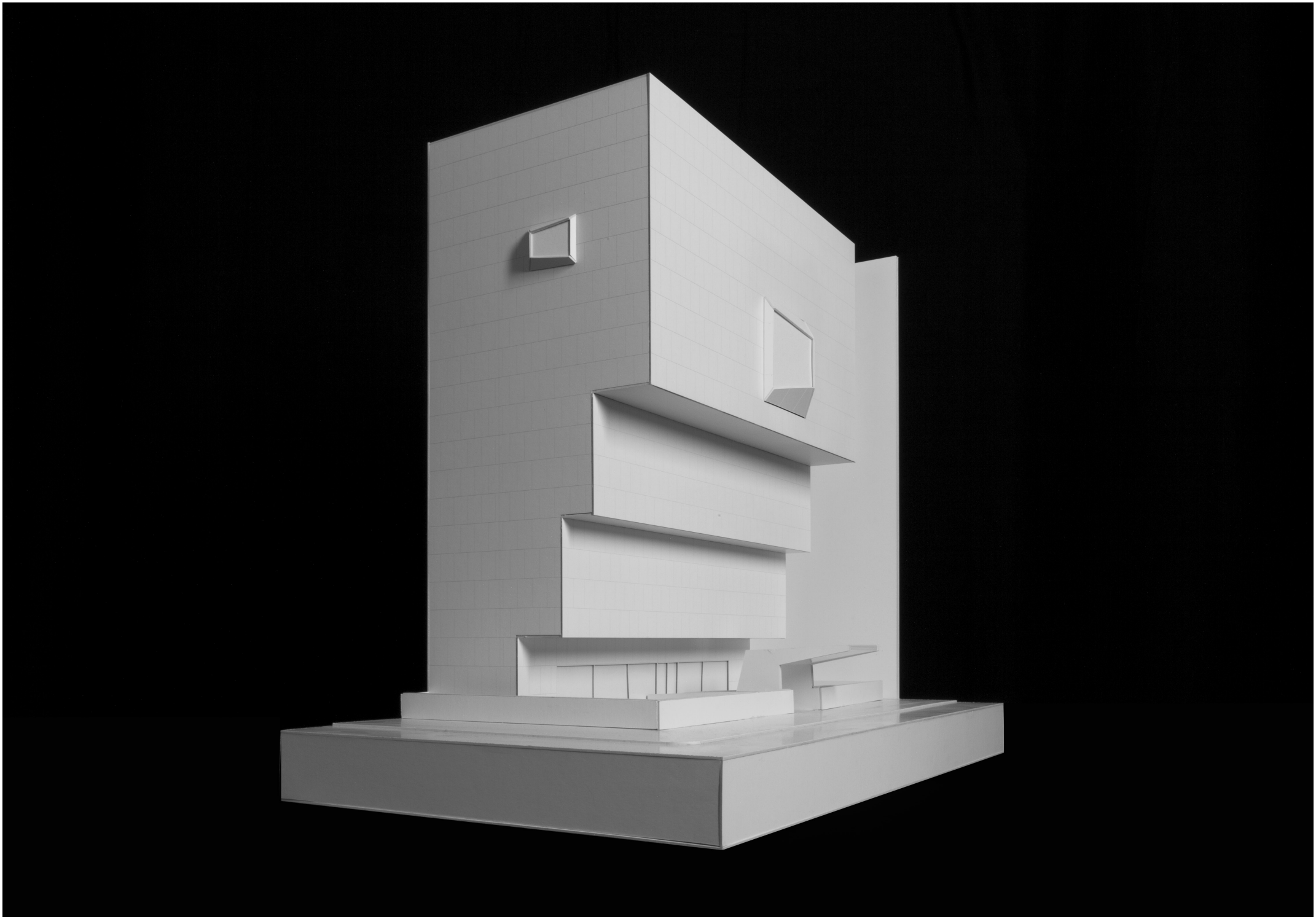


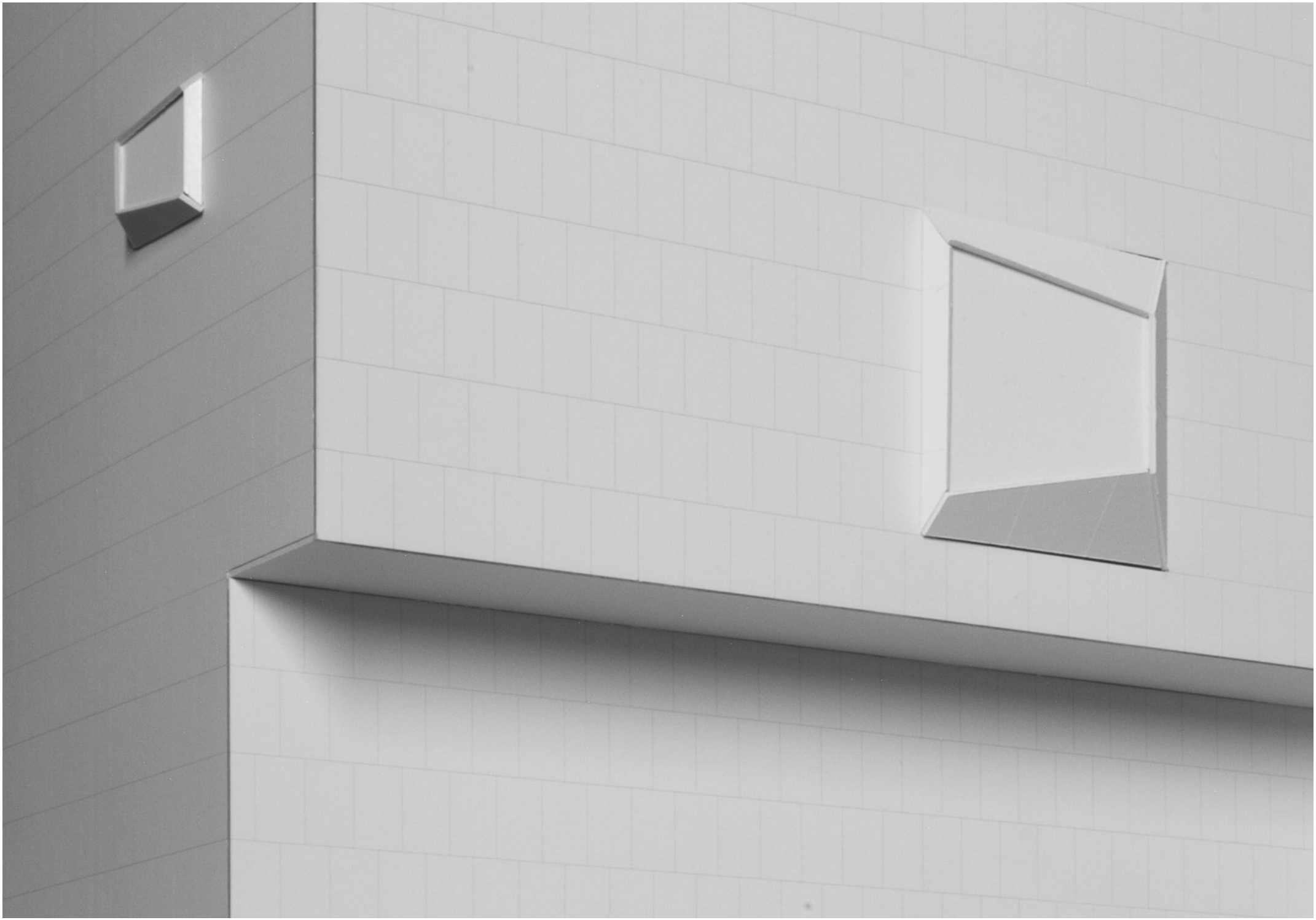




Massstab: 1/300







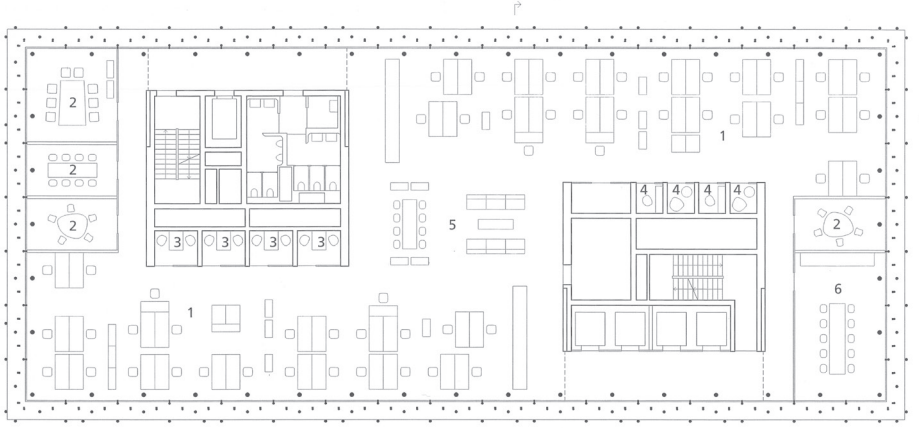
15 ASKLEPIOS 8, NOVARTIS CAMPUS

Asklepios 8, Novartis Campus, Basel, Schweiz, 2015
Herzog & de Meuron

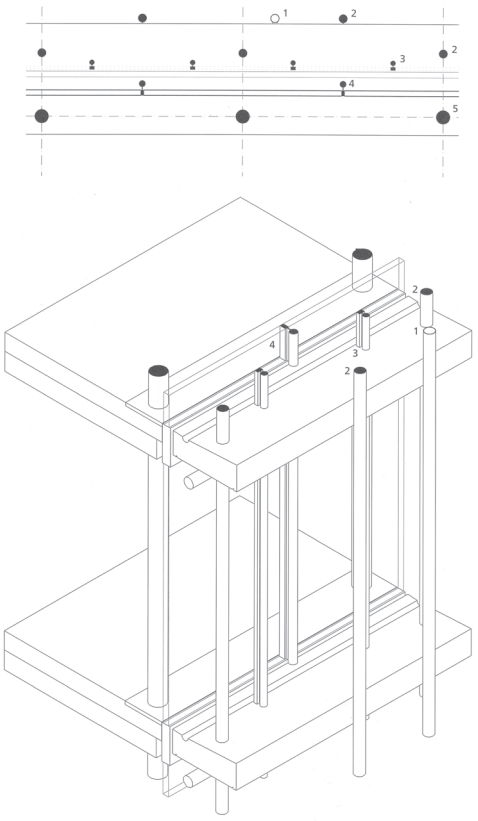
Die Architekten schlugen vor, die vorgegebene Gebäudehöhe in ihrem Haus am Ufer zu verdoppeln, zwei Baukörper übereinander, der untere sechsgeschossig, der obere siebengeschossig, mittig verbunden durch einen besonderen etwas schlankeren Teil, eine ‚Taille', die einen dreigeschossigen Kern birgt. Dieses hohe Haus tritt optisch nicht gewichtig oder schwer auf, es wirkt elegant und irritiert sogar wegen seiner scheinbaren Leichtigkeit und Transparenz. Diese wird dank eines besonderen Kunstgriffs erzeugt. Die Fassaden bestehen nicht wie im Campus üblich aus Glas und stützenden, meist metallenen Profilen, wie man sie in der Tradition klassischer Hochhäuser beispielsweise von Mies van der Rohes Lake Shore Drive Apartments in Chicago (1949- 1951) oder seinem New Yorker Seagram Building (1954- 1958) kennt, sondern aus einem ‚Gewirr' von Stützen, hinter denen das Glas zu verschwinden scheint. Die flirrende Anzahl von feinen Stützen auf leicht auskragenden Deckenplatten erfüllt alle Anforderungen an die Statik. Die statische Struktur ist so schlank gemacht und ausgedünnt, dass statt einer Stütze drei vorkommen. Die Vielzahl der Stäbe, scheinbar willkürlich hinter- oder nebeneinander angeordnet, schafft eine Irritation, die den Eindruck der Leichtigkeit verstärkt. Dennoch erfüllen diese vielen Teile, die das menschliche Auge im ersten Moment nicht als Ordnung wahrnimmt, die nötigen Erfordernisse. Auch den Schutz vor Regen oder Sonneneinfall gewährt dieser Stützenwald. Die Glasfassade selbst liegt, oder besser steht, dahinter im Schatten und reflektiert nicht. Das Glas tritt als Material so nicht in Erscheinung. Es wird in seiner eigentlichen ursprünglichen Funktion als ‚nicht existierende Materie' eingesetzt, die - im wörtlichen Sinn - durchschaubar ist und damit grösstmögliche Transparenz schafft. Heute üblicherweise verwendete Gläser sind mehrschichtig, eigentliche Glaswände, sie reflektieren stark und widersprechen so den Intentionen der Erbauer. Der feine Schleier, mit dem die vielen Stäbe das Haus optisch umhüllen, trägt dazu bei, dem Gebäude auch aus der Ferne Eleganz und Transparenz zu verleihen. Auch das Thema der Transparenz bearbeiten die Architekten von Anfang an. In ihrer Ausstellung ‚Architektur Denkform' 1988 im Architekturmuseum Basel bedruckten sie die Glaswände der Räume mit Siebdrucken von Fotografien ihrer Häuser, dadurch verschmolzen die durchsichtigen Abbilder und der reale Stadtraum zu einer neuen Einheit.

Ulrike Jehle-Schulte Strathaus, „Die erträgliche Leichtigkeit der Architektur", in: dies. (Hg.), *Novartis Campus – Asklepios 8. Herzog & de Meuron*, Basel 2015, S. 10–11

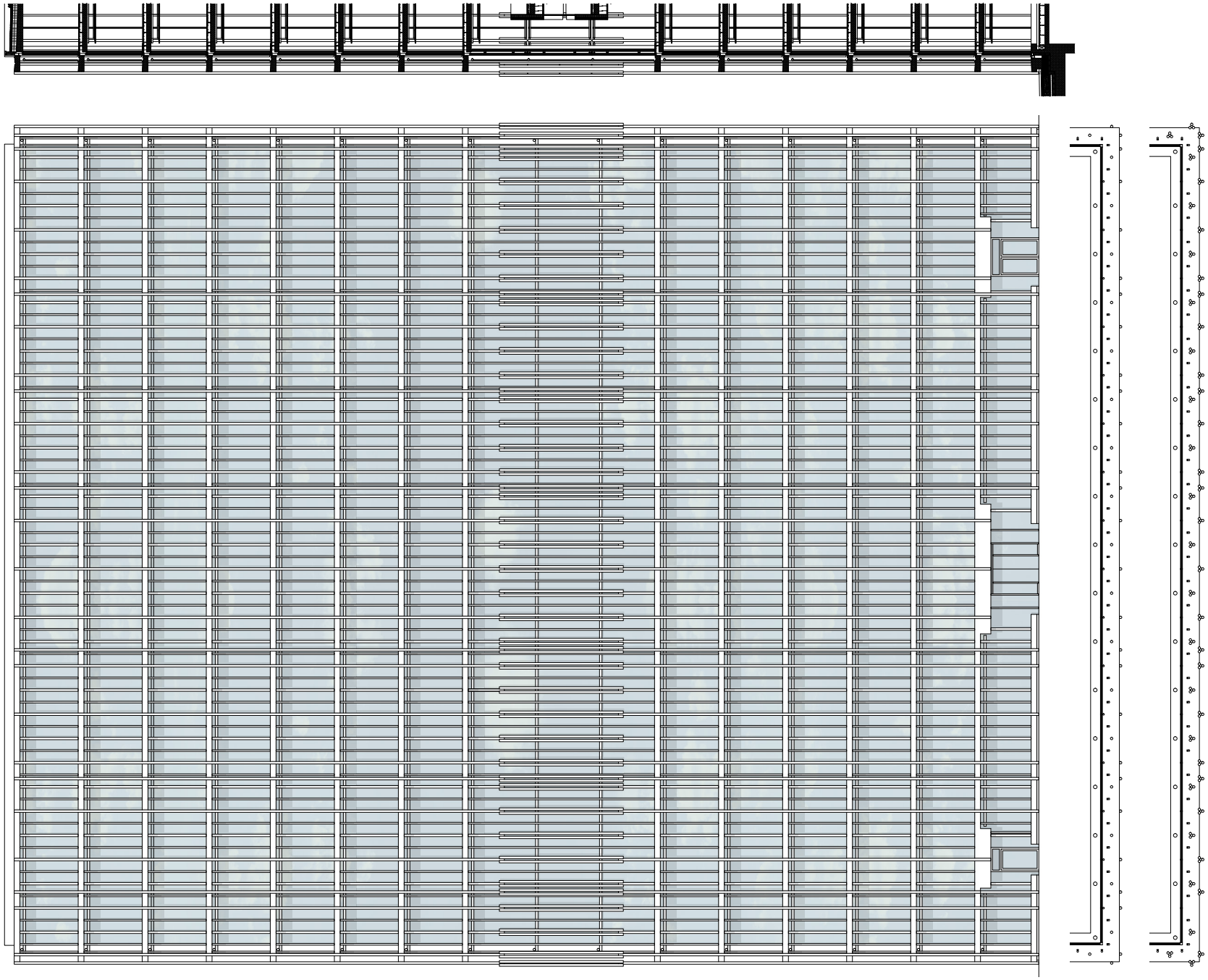
Bild aus: Ulrike Jehle-Schulte Strathaus (Hg.), *Novartis Campus – Asklepios 8. Herzog & de Meuron*, Basel 2015, S. 40.



1. Obergeschoss / 1st floor



Wasser (Regenwasserrohr) / Water (rain water pipes)
Baukörper (Aussenseite Betonplatte) / Structure (exterior concrete slab)
Sonnenschutz (Schiene für Sonnenblenden) / Sun protection (rails for sunblinds)
Licht (Pfosten-Riegel-System für Vertikalverglasung) / Light (mullion system for vertical glazing)
Baukörper (Innenseite Bodenplatte) / Structure (interior floor slab)



Massstab: 1/333