

# Klassizistische Tendenzen heute : viel Beispiele

Autor(en): **Furer, René**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Werk, Bauen + Wohnen**

Band (Jahr): **73 (1986)**

Heft 6: **Aktueller Klassizismus = Classicisme actuel = Today's classicism**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-55477>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

# Klassizistische Tendenzen heute

## Vier Beispiele

Der Begriff «Klassizismus» und sein Adjektiv «klassizistisch» sind in den letzten Jahren in der Architekturdebatte viel gebraucht worden. Was genauer darunter zu verstehen ist, wenn «klassizistische» Tendenzen in einem zeitgenössischen Bauwerk erkannt werden, bleibt meist vage. Auch so flotte Formulierungen wie «Post-Modern Classicism» oder «Free-Style Classicism» tragen nicht zur Erhellung der Wortinhalte bei. Wir haben deswegen Architekten und Architekturkritiker gebeten, anhand eines Baus ihrer Wahl zu beschreiben, was heute «klassizistisch» genannt werden könnte.

## Quatre exemples

La notion de «classicisme» et son adjectif «classicisant» ont été abondamment utilisés dans les débats architecturaux des dernières années. Mais ce que l'on peut comprendre exactement, lorsque des tendances «classicisantes» sont décelées dans un édifice contemporain, reste le plus souvent très vague. Même les formules élégantes telles que «Post-Modern-Classicism» ou «Free-Style-Classicism» ne contribuent guère à expliquer le contenu du mot. Nous avons donc prié des architectes et des critiques d'architecture de nous décrire, dans le cadre d'un édifice de leur choix, ce que l'on peut aujourd'hui taxer de «classicisant».

## Four Examples

The term "classicism" and its adjective "classicistic" have been frequently employed in the debate on architecture over the last few years. What exactly is meant when "classicistic" tendencies are recognized in a contemporary building often remains vague. Even such slick formulations as "post-modern classicism" or "free-style classicism" do not contribute anything to an elucidation of what the terms really mean. For this reason we have asked architects and architectural critics to define, on the basis of a building of their choice, what might be called "classicistic" today.

## Transmoderne Aneignungen

In der Nachfolge zu Colin Rowe hat Kenneth Frampton Verdienste für das bessere Verständnis von Le Corbusiers Entwurf zum Völkerbundspalast erworben. Wenn in diesem Zusammenhang noch etwas eine lobende Erwähnung verdient, so ist es die ganz unbestechliche Berichterstattung des jungen Peter Meyer über die Nachwehen zum internationalen Wettbewerb von 1927, in der Schweizerischen Bauzeitung.<sup>1</sup>

Frampton verglich 1968 das Völkerbundsprojekt von Le Corbusier & Pierre Jeanneret mit demjenigen von Hannes Meyer & Hans Wittwer.<sup>2</sup> Das Projekt aus Basel diente ihm als Kontrastmittel, um ein humanistisches Ideal gegenüber der idealisierten Zweckmäßigkeit zur Geltung zu bringen. Vom Verhältnis zur Landschaft und der Ordnung des Ganzen, über die Ankunft und Wegführung bis hin zur Wahl der Baustoffe, stellt Frampton zwischen den beiden Entwürfen weitgehende Unterschiede fest. Während LC & PJ auf die Situation, die

Komposition und den Prozess eine beachtliche Sorgfalt verwenden, sind Meyer & Wittwer bestrebt, gerade diese Merkmale zu vermeiden. Diese abgegriffene Beaux-Arts-Sprache gehörte für sie zum alten Eisen. Hannes Meyer trat 1927 als radikaler Verfechter der Moderne auf, während Le Corbusier ihr ebenso radikaler Vermittler war. Le Corbusier brachte in dem Sinne eine ganzheitliche Lösung, dass er das Neue mit dem Überlieferten verband. In einem Wettbewerb, der viele klassizistische Entwürfe brachte, kam so auch eine klassische Lösung zustande, die das scheinbar Gegensätzliche versöhnte und das schwer zu Vereinbarende mit einbezog. – Von hier aus fällt jetzt ein erster erhellender Lichtstrahl auf den Titel zurück.

### Die Staatsgalerie

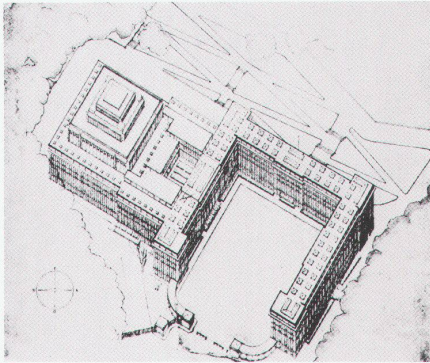
Im Resultat scheint immer noch etwas von der frühen Auslegung des Raumprogramms auf dem Bauplatz durch. Von Westen her, über die Konrad-Adenauer-Strasse hinweg, sieht man auf den ersten Blick die verschiedenen

Teile. Neben dem Museum mit seiner Bibliothek gehören auch das Kammertheater und die Musikhochschule dazu. Jedenfalls sind die Einzelheiten ausgemacht, lange bevor sich der Sinn für das Ganze einstellt. Ein dramatisch zugespitztes Verhältnis zwischen den Teilen und dem Ganzen war schon das Merkmal des ersten bedeutenden Entwurfs dieses Architekten, daran erinnert man sich jetzt. Das war 1953 das Universitätsgebäude für Sheffield, eine Unité d'éducation.

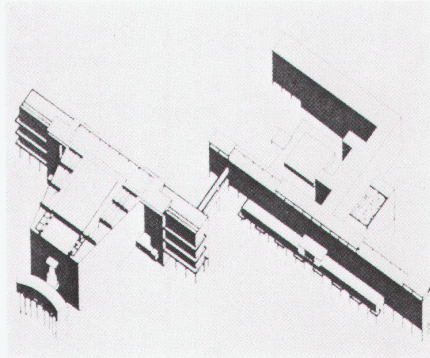
Der Weg vom Bahnhof und vom Schlossplatz zum zentral gelegenen Hauptzugang geht über die beiden Flanken, vorbei an herausgefallenen Steinen. Nach dieser grotesken Episode sind auch die Eingangsvordächer als ein ebenso vordergründiger Einwand gegen den tektonischen Rationalismus formuliert worden. Obwohl wir es hier mit einem ganz ausgesprochenen Wegmuseum zu tun haben, ist es nicht angezeigt, diese Spur sogleich weiterzuverfolgen. Sie bringt nämlich die grundlegendsten Merkmale dieses Entwurfs nicht zum Vorschein.

<sup>1</sup> 9. Juli 1927 (S. 13) und 24. März 1928 (S. 151).

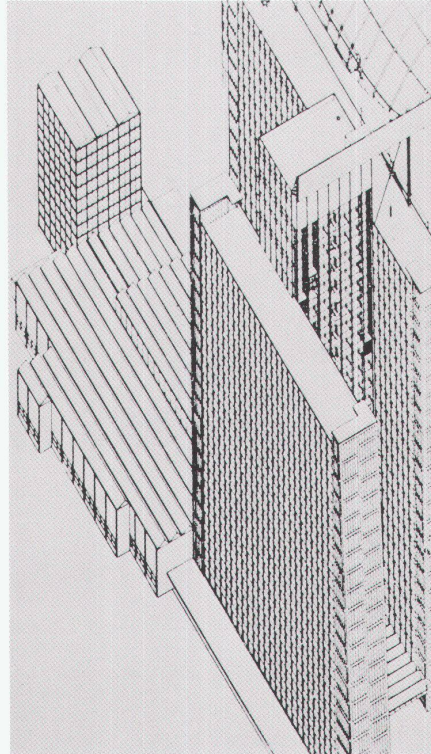
<sup>2</sup> Arch. Design, März 1968.



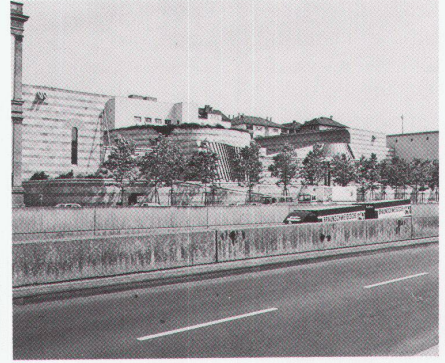
1



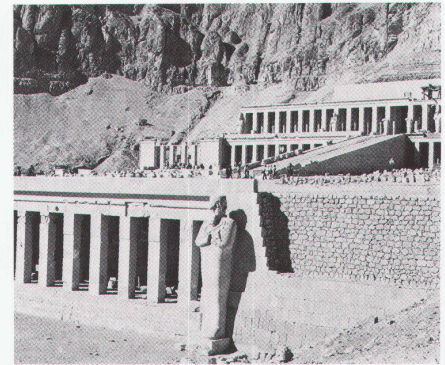
2



3



4



5

Darauf weist ein anderer Aspekt hin: Wie ausgedehnt und wie niedrig die ganze Anlage ist! Dieser Hochbau ist ein ausgesprochener Flachbau. Mit seinem Parkhaussockel, dem Eingangsgeschoss und dem Museum selber als Belétage ist sein Schnitt eine Dreistufentreppe. Die Staatsgalerie ist ein Terrassentyp. Weil wir in Stuttgart und nahe bei Richard Döcker sind, wollen wir das so nennen. Das Zurückstufen begegnet der Lärmbe-lästigung der davorliegenden Verkehrsstrasse, und dieser grundlegende Ent-scheid war folgenreich. Wenn es bei die-sem Bau eine gewisse Baukörperschwä- che und eine noch etwas grössere Fassadenschwäche gibt, so ist beides darauf zu-rückzuführen. Obwohl die Staatsgalerie frontal angelegt ist, fällt es schwer, sie zu konfrontieren, ihr gegenüberzutreten. Die Terrassenstufen haben mit Klassizis-mus weniger zu tun als mit dem Toten-tempel der Königin Hatschepsut in The-ben, der ebenfalls in einer Hangfusslage steht. Der Klassizismus wird erst in zwei-ter Linie, dafür aber mit Nachdruck, ins Spiel gebracht. Er liegt im Binnenbe-

reich, der für die vollplastischen Bildwer-ke geschaffen wurde. Der wird von der Bildergalerie umrahmt, die U-förmig ausgelegt ist. Die Hohlkehle des mächtigen Dachgesimses verstärkt die Rahmen-wirkung um die obere Terrassenbucht, und dazu gesellt sich die einprägsame Form des runden Hofes. Die Rotunde bringt neben dem zentralen Schwerpunkt die typen hafte Entsprechung zu Schin-kels Altem Museum in Berlin. Die Aus-richtung des Ganzen auf seine Mitte hin war der zweite Entscheid, und der ist der vorausgegangenen Wahl einer linearen Stufenfolge der Geschosse überlagert worden.

Der Hatschepsut-Schnitt und der Schinkel-Plan sind die beiden Vorausset-zungen für die Wegführung, und die wickelt sich über drei Ebenen in einem dop-pelten Rahmen ab. Mit seinen Treppen und Rampen, Terrassen und Raumfol-gen, lädt dieser Bau vor allem dazu ein, begangen zu werden. Das kann in drei Abschnitten geschehen. Der Auftakt da-zu ist ein bilderreicher Architekturspa-ziergang, und mit einem Kunstspazier-

1-3 Völkerbundpalast, Wettbewerb, 1927 / Palais des Nations, concours / Competition: the League of Nations' Palace

1 Projekt von Auguste Perret / Projet d'Auguste Perret / Project by Auguste Perret

2 Projekt von Le Corbusier & Pierre Jeanneret / Projet de Le Corbusier et Pierre Jeanneret / Project by Le Corbusier & Pierre Jeanneret

3 Projekt von Hannes Meyer & Hans Wittwer / Projet de Hannes Meyer et Hans Wittwer / Project by Hannes Meyer & Hans Wittwer

4 Staatsgalerie, 1984, Architekten: James Stirling und Michael Wilford / Galerie Nationale, 1984, architectes: James Stirling et Michael Wilford / State Gallery, 1984, architects: James Stirling and Michael Wilford

5 Totentempel der Königin Hatschepsut in Theben / Temple funéraire de la reine Hatschepsut à Thèbes / Queen Hatschepsut's sepulchre in Thebes

gang entlang einer klassischen Enfilade geht es dann im Museum weiter. Abschliessend wird im Hof die Verbindung des Architektur- und Kunsterlebnisses mit der Plastik unter freiem Himmel vollzogen.

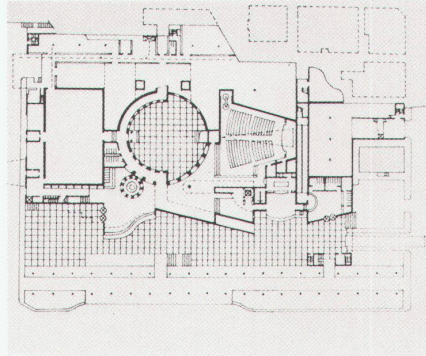
Die drei Wegabschnitte sind von einer zweifelsfreien Eindeutigkeit, und bei der Ankunft wird das sogleich mit überlebensgrossen Handläufen unterstrichen. Das ist beim zentral gelegenen und öffentlichen Aufgang zur Urbanstrasse so, den das Programm forderte, und das ist in den Museumsräumen nicht anders. Dem inneren Verhältnis zwischen der Halle und den Ausstellungsräumen entspricht im Hof das Zusammenwirken der Rotunde mit den sie umgebenden Terrassen. Über die strenge Trennung der Wege hinweg bestehen zwischen dem Hofbereich und dem öffentlichen Durchgang reizende Sichtbezüge. Das Begehen der äusseren Wege ist sehr ereignisreich, das Blickfeld immer gut möbliert.

Dieser einzelne Bau ist auch als Gesamtwerk, als kumulatives Resultat aus drei Jahrzehnten eines persönlichen Werdegangs zu sehen. Niemand kann gerade das und kaum jemand im gleichen Mass wie sein Verfasser. Klassizistische Merkmale sind Teil einer umfassenden Kultur, und das Verhältnis zwischen Weg und Raum, zwischen Fortbewegung und Aufenthalt gehört zu den beständigen Interessen. Das ist mit wenigen Aussagen und mit vielen Skizzen belegt.

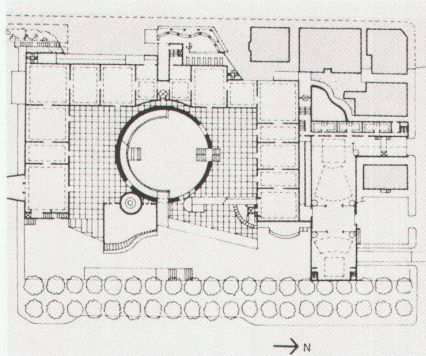
### Klassizismus

Auf ihrer flachen Kometenbahn scheint sich unsere Kultur wieder einmal dem Pol zu nähern, wo alles jederzeit zugleich möglich ist. Die Neigung zum Beliebigen geht mit voreiligen Stellungnahmen und überstürzten Formulierungen einher. Klassische Lösungen werden von diesem Umfeld nicht begünstigt; die liegen fern. Weil mit ihnen etwas bewältigt wird, wirken sie zwingend und göltig. Sie sind aber nicht schnell zu haben.

Schnell zu haben sind Verwandlungen und Manierismen, auch oppositionelle und polemische Entwürfe. Dafür gibt es heute viele und gewiss auch gelungene Beispiele. Während man Gegenstellungen einfach beziehen kann, müssen Ein-



6

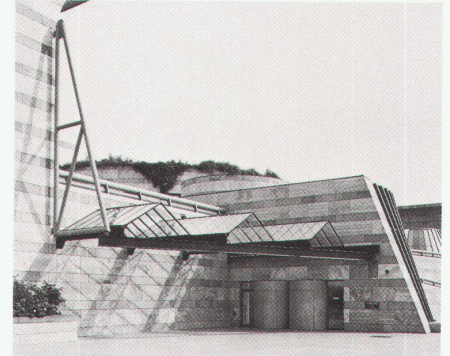


8

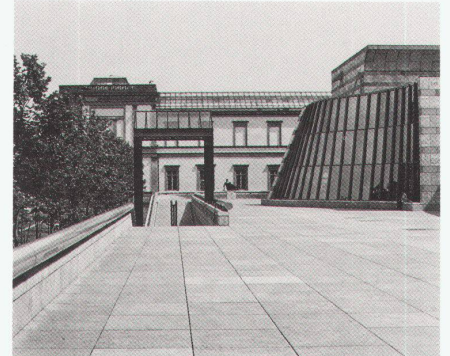
stellungen zuerst geschaffen werden. Es ermangelt zwar nicht gerade der Folgerichtigkeit, wenn das trabantenhafte Mondlicht für die Sonnenstrahlung gehalten wird; aber es ist trotzdem nicht sehr instinktsicher. Schnell zu haben sind auch Klassizismen, das Streben nach dem Klassischen im abgekürzten Verfahren und entsprechende Motive. Man kann so das Fernliegende und deshalb auch schwer Erreichbare anstreben und davon etwas einbringen in ein Werk, das einen ganz anderen Grundzug hat.

### Transmodern

Le Corbusier mit dem Völkerbundspalast und James Stirling mit der Staatsgalerie vertreten nicht eine autarke Sicht der Moderne, ein selbstgenügsames Eigenverständnis ihrer Zeit. Im Abstand von 50 Jahren zeigen sie einen Weg, wie sich die Moderne durchsetzen kann, ohne sich der Überlieferung gegenüber abzusetzen. Sie stehen auch in einem Verhältnis zum Vorgefallenen und Vorgebildeten; sie sind offen zur Geschichte. Den



7

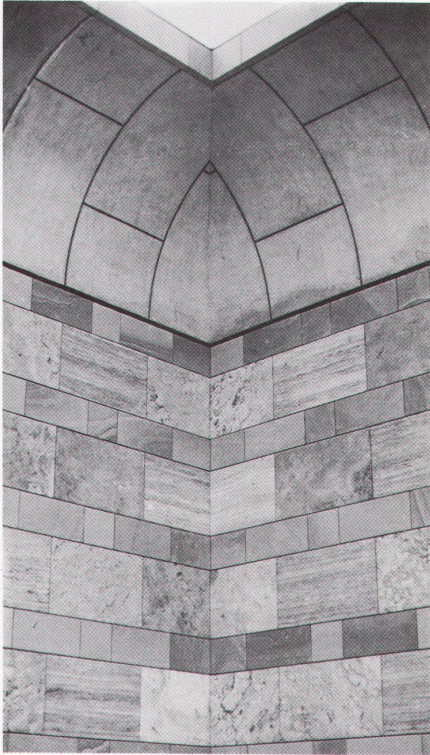


9

Rückzug auf das Gegenwärtige hat es in ihrem Falle gar nicht gegeben.

Vom Rückzug auf die Gegenwart ist es ein weiter Weg bis zu ihrer Ausklammerung; aber auch das hat seine Vertreter. Leon Krier ist nicht der einzige, sondern bloss der heftigste Fach- und Zeitgenosse, der die Moderne insgesamt – Industrialisierung, Französische Revolution und Aufklärung mit inbegriffen – zu einem grossen Missverständnis erklärt. Sein Entwurf für den Tegeler Hafen in Berlin zeigt den Weg, auf dem er mit Hilfe von Gleichgesinnten wie Quinlan Terry aus dieser vermeintlichen Sackgasse wieder hinausführen will. Das mag als Stellungnahme sehr pauschal und undifferenziert sein. Da ist eine Begabung einer Versuchung erlegen.

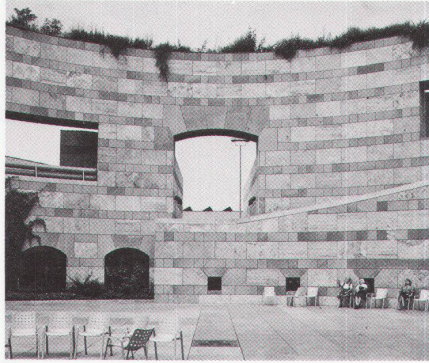
Der Rückblick aus der Gegenwart in die Geschichte wird nicht anders als perspektivisch sein können. Mit einem Interesse für die Hintergründe sind die Vordergründe keineswegs aus der Welt zu schaffen. Zu einem Standpunkt, zum Hier und Jetzt gehört das Umfeld des Nahen und Gestrigen. Zwischen uns und



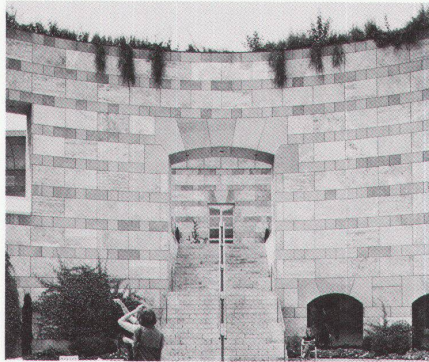
10

Delacroix' Bild der Freiheit auf den Barrikaden steht Picassos «Guernica» und wirkt als Filter. Für ein erspriessliches Verhältnis zur Geschichte wird man die Moderne nicht wie eine Klippe oder ein Kap umschiffen können; dafür ist sie zu mächtig. Der Weg führt durch sie hindurch, und die Aktualisierung, als Vergegenwärtigung des Überlieferten, ist die Bewältigung einer schwierigen Transportaufgabe. Das transmoderne Aneignen ist kein Erfolgsrezept, sondern ein Hinweis auf einen möglichen Weg, und der ist anspruchsvoll. Grobschlächtige Routine führt da nicht weit. Was Stirling in Stuttgart vollbrachte, das ist mit der parallelen Aufgabe der Erweiterung des Fogg-Museums nicht gleichermaßen gelungen. So bleibt das Interesse für klassizistische Aspekte der Gegenwartsarchitektur ein Teil der allgemeineren Frage nach unserem Verhältnis zur Geschichte und nach den Möglichkeiten des kultivierten Umgangs damit.

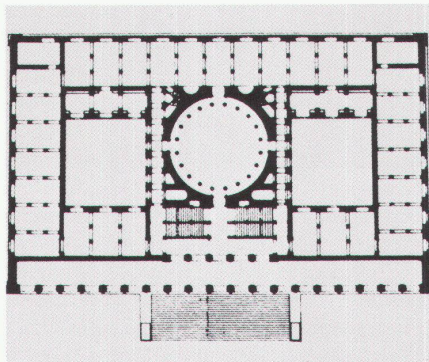
R. F.



11



12



14

6 8 Eingang- und Museumsebene / Niveau de l'entrée et du musée / Level of entrance plus museum level

7 9

Eingangsterrasse, Museumseingang / Terrasse d'accès, entrée du musée / Entrance terrace, entry to the museum

10

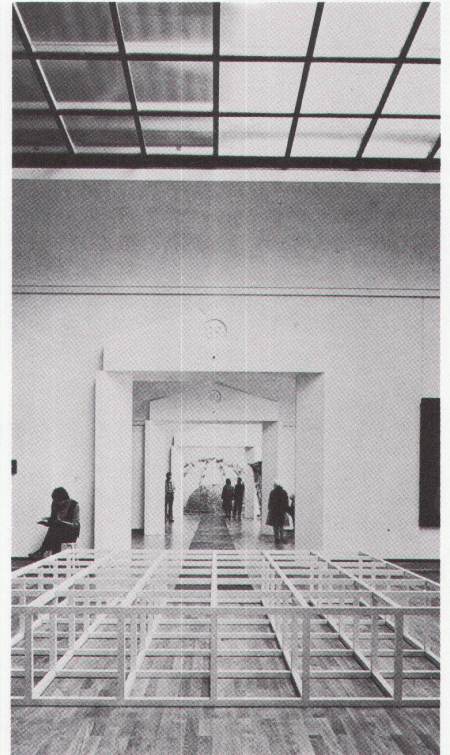
Rahmen der oberen Terrasse / Cadre de la terrasse supérieure / Upper level terrace structure

11 12

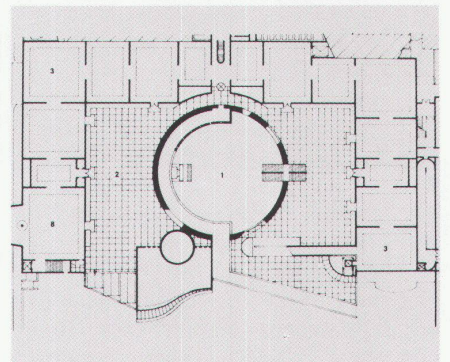
Sichtverbindungen über dem Rundhof / Liaisons optiques au travers de la cour circulaire / Visual contacts above the circular courtyard

13

Enfilade / Enfilade / Enfilade



13

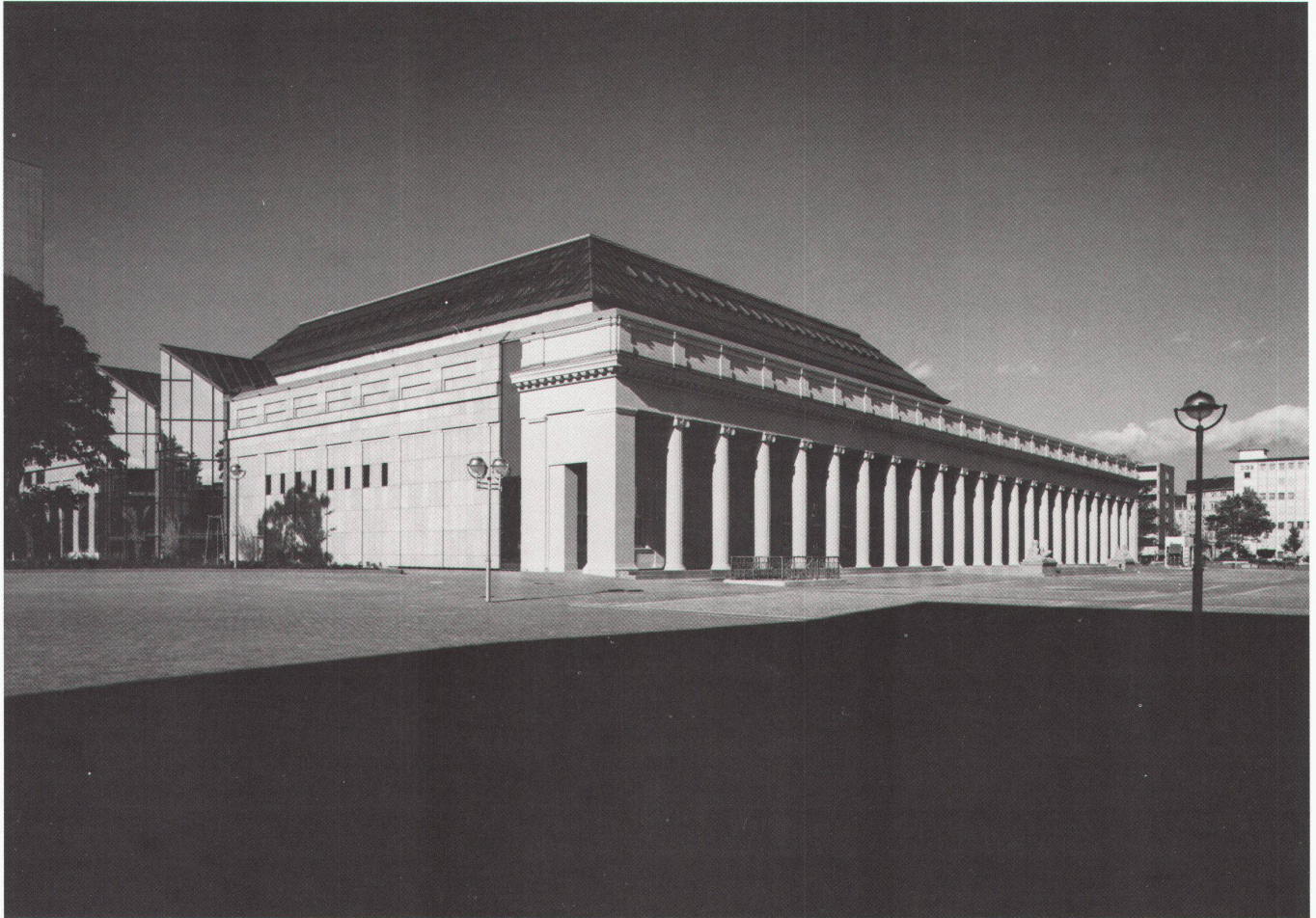


15

14 Altes Museum, Berlin, 1824, 1. Obergeschoss, Architekt: K.F. Schinkel / Ancien musée, Berlin 1984, 1er étage / The «Altes Museum» in Berlin, 1824, 1<sup>st</sup> floor

15 Staatsgalerie, Galeriegeschoss / Galerie Nationale, étage-galerie / State Gallery, the gallery floor

## Vom Umgang mit dem Neoklassizismus



1

### Die neue Stadthalle Karlsruhe, 1985

Karlsruhe spielt für die Entwicklung des Neoklassizismus zu Beginn dieses Jahrhunderts eine wichtige Rolle. Hier lehrte Friedrich Ostendorf und veröffentlichte 1913 die ersten drei seiner «Sechs Bücher vom Bauen», die als Manifest der neuen Stilrichtung verstanden wurden. Ausgehend von der Vorstellung, dass der Klassizismus die letzte «intakte» Stilform vor dem Eklektizismus des 19. Jahrhunderts sei, postuliert Ostendorf wieder die Regelhaftigkeit der Baukunst. Es ist sicherlich kein Zufall, dass Ostendorf in der Stadt Weinbrenners, des bedeutenden süddeutschen Klassizisten, mit dessen Bauten und Stadtanlagen täglich konfrontiert, diesen Text verfasste. Der Rückgriff auf die Zeit um 1800 ist zu

verstehen als Reaktion auf den die Individualität des Künstlers propagierenden Jugendstil. Vorbereitet war das theoretische Terrain durch die Veröffentlichung von Paul Mebes mit dem Titel «Um 1800», die 1908 erschienen war. Der Versuch der Objektivierung der Baukunst, der Versuch, Regeln und Normen zu etablieren, die als Kanon weitergegeben werden konnten und verbindlich waren, hatten grossen Einfluss.

Karl Moser, der bis 1915 in Karlsruhe tätig war, und sein Partner Robert Curjel hatten die Stadthalle ganz im Sinne des Neoklassizismus errichtet.

In dem Wettbewerb für eine neue Stadthalle sollte der denkmalgeschützte Portikus des Moserschen Baus erhalten bleiben. Er wurde zum Ausgangspunkt

des Entwurfs hinsichtlich seiner Grösse, Gliederung und Proportion. *U.J.*

### Das Architekturkonzept

Aus dem von der Stadt Karlsruhe ausgeschriebenen zweistufigen Wettbewerb zum Neubau der Stadthalle am Festplatz im Jahre 1978 sind die Architekten Herman Rotermund und Christine Rotermund-Lehmbruck aus Karlsruhe als erste Preisträger hervorgegangen. Dieses Team wurde Ende 1979 mit der Planung beauftragt. Baubeginn war im Juni 1981, Grundsteinlegung im Juni 1982, Richtfest im November 1983. Die Einweihung des Neubaus fand am 23. August 1985 statt.

Der Entwurf der Architekten für die neue Stadthalle integriert die unter Denkmalschutz stehende Säulenfront der



②

alten Stadthalle von Curjel und Moser aus dem Jahre 1915. Das vielschichtige Programm mit insgesamt sieben Sälen für rund 5000 Sitzplätze, einem Restaurant für 300 Sitzplätze, einem Pressezentrum sowie den Foyers und Nebenräumen wurde von den Architekten in eine überschaubare Raumkomposition gebracht. Sie nutzten dabei die Idee der «Haus im Haus»-Bauweise mit der gleichzeitigen Aufweitung des Foyerraumes. Die fünf Hauptsäle liegen im zentralen Saalbau, dem Haus im Haus, in drei Ebenen übereinandergeschichtet.

Der Saalbau ist von dem ringförmig umlaufenden Foyerbau durch eine fünf Meter breite und 24 Meter hohe Lichtschneise mit Oberlicht vollkommen getrennt als Skulptur frei in den Raum gestellt. Seine Verkleidung mit kristallweis-

sem Marmor reflektiert das Licht in die Foyers. Mit der Fassade des Saalbaus wird der Besucher bewusst auf den zentralen Ort des Geschehens, also auf die Säle, vorbereitet.

Ziel der Planung war es, einen urbanen Raum zu schaffen als kleine Stadt in der Stadt mit hohem Erlebniswert, der eine Atmosphäre der Sammlung und der Freiheit zugleich bietet. Die durchgängige Struktur des Bauwerks wird abgeleitet aus der Massordnung der historischen Säulenhalle und ist bis ins kleinste Detail konsequent entwickelt.

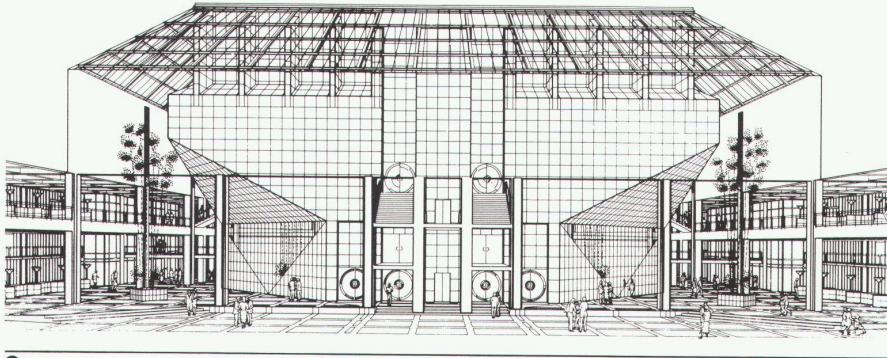
Die neue Stadthalle unterscheidet sich trotz ihrer Grösse (sie ist nach dem ICC Berlin und dem CCH Hamburg die drittgrösste Halle dieser Art in Deutschland) von vergleichbaren Objekten durch ihre Massstäblichkeit und durch die Qua-

lität der Gestaltung. Die Architektur des Neubaus ist der Stadt Karlsruhe und der Karlsruher Architekturschule mit ihrer klassischen Bautradition verpflichtet.

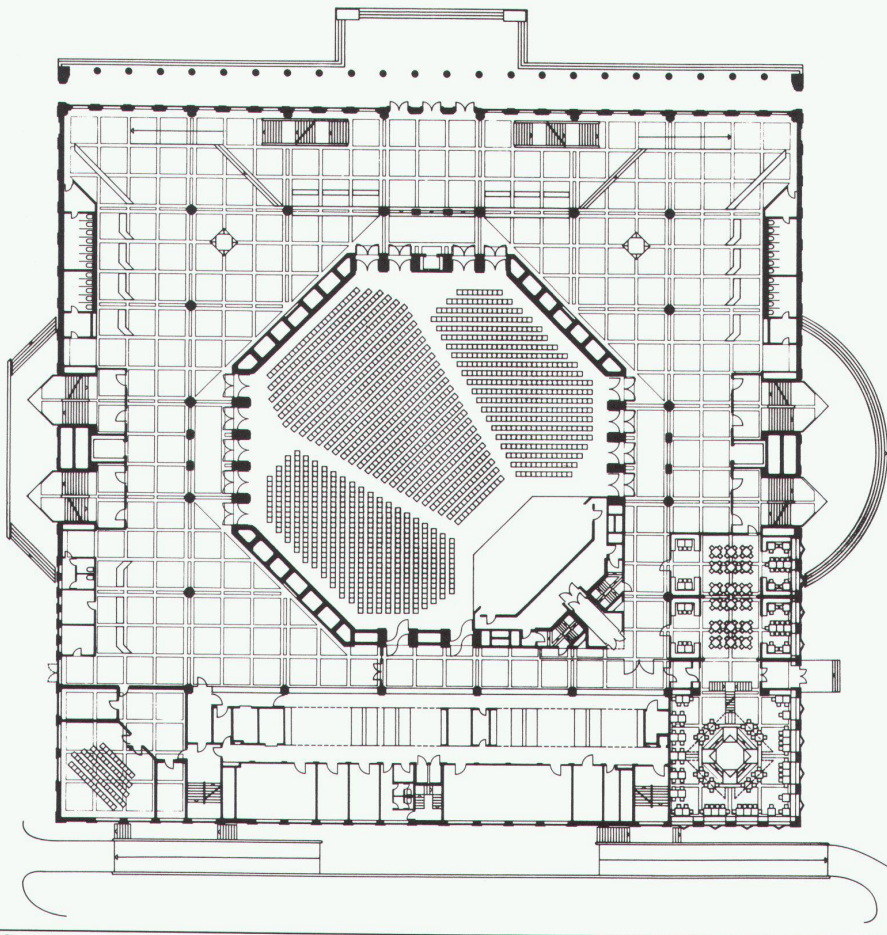
H.R.

① Gesamtansicht von der Strasse / Vue générale de la rue / General elevation view from the street

② Gesamtansicht vom Platz / Vue générale de la place / General elevation view from the square



3



4

3 Schnitt / Coupe / Section

4 Grundriss Erdgeschoss / Plan du rez-de-chaussée / Plan of ground floor

5 Blick in die Erschliessungsgalerie / Vue dans la galerie de desserte / View into the access gallery

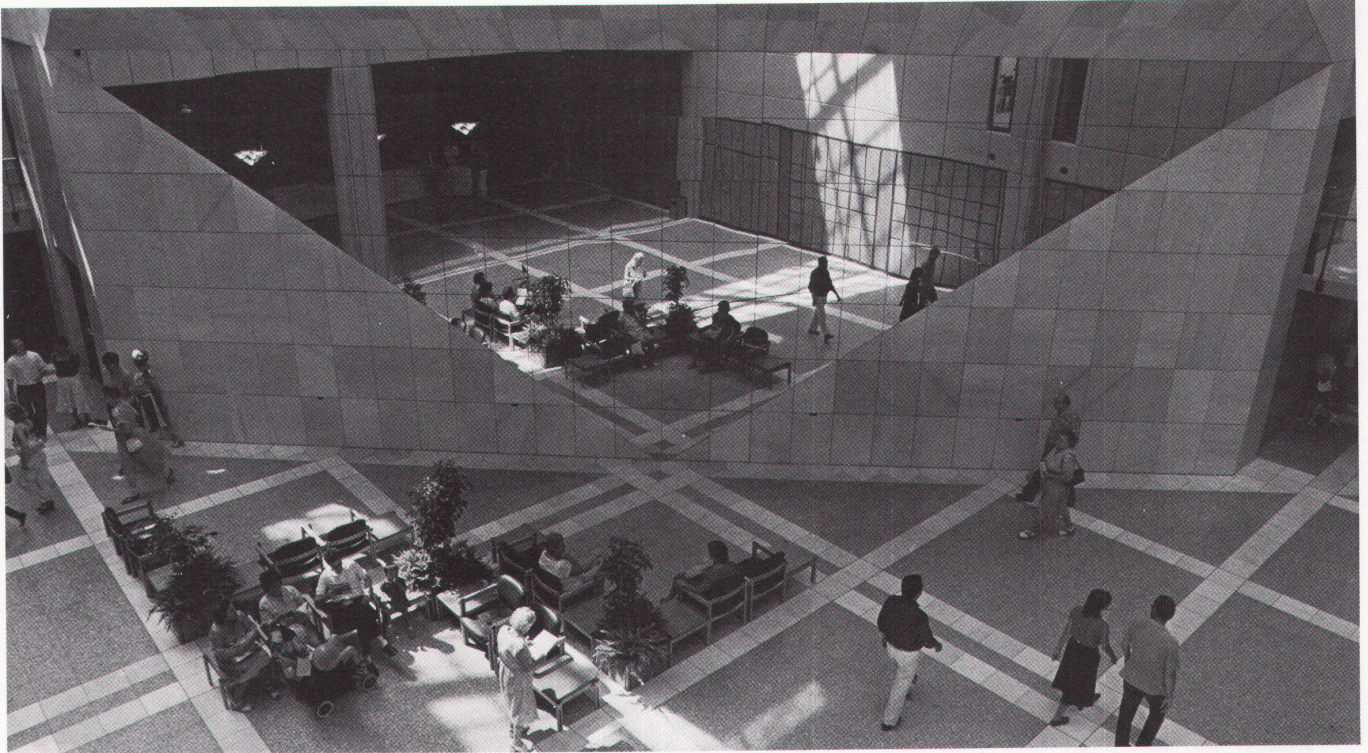
6 Foyer

7 Axonometrie / Axonométrie / Axonometry

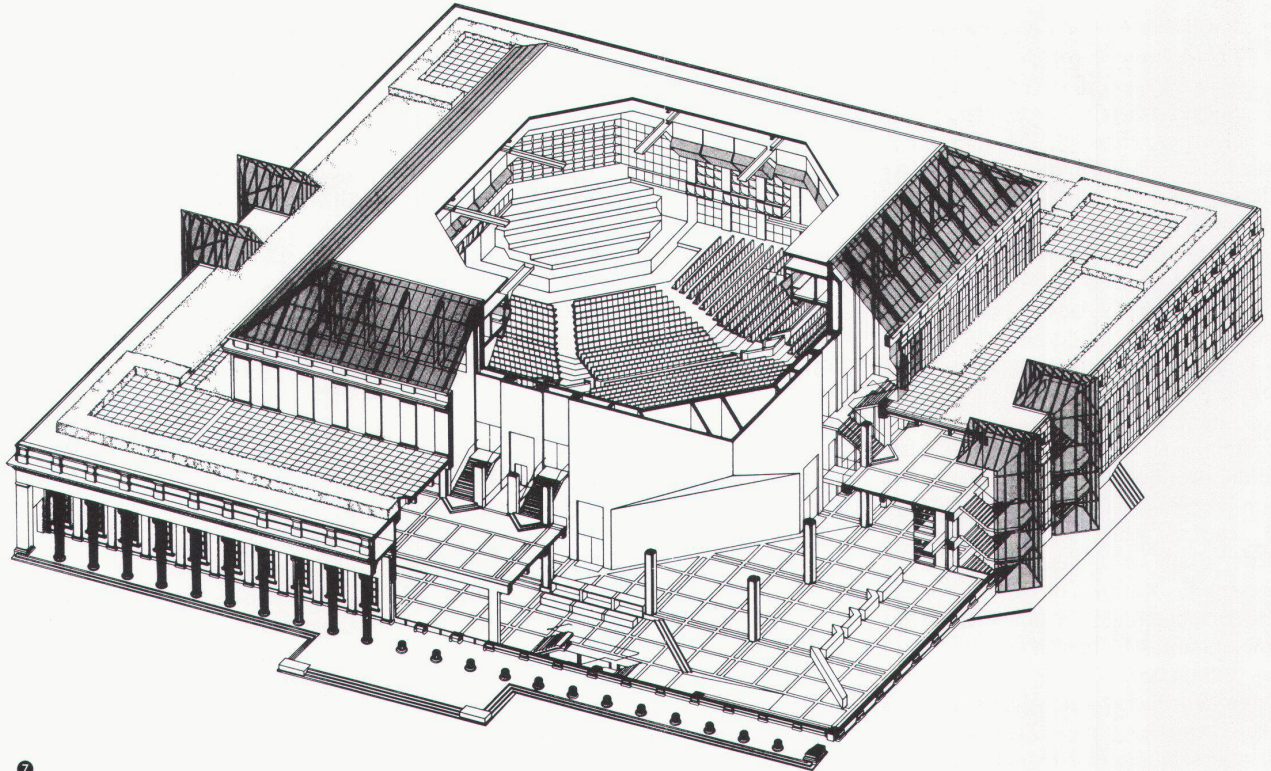


5

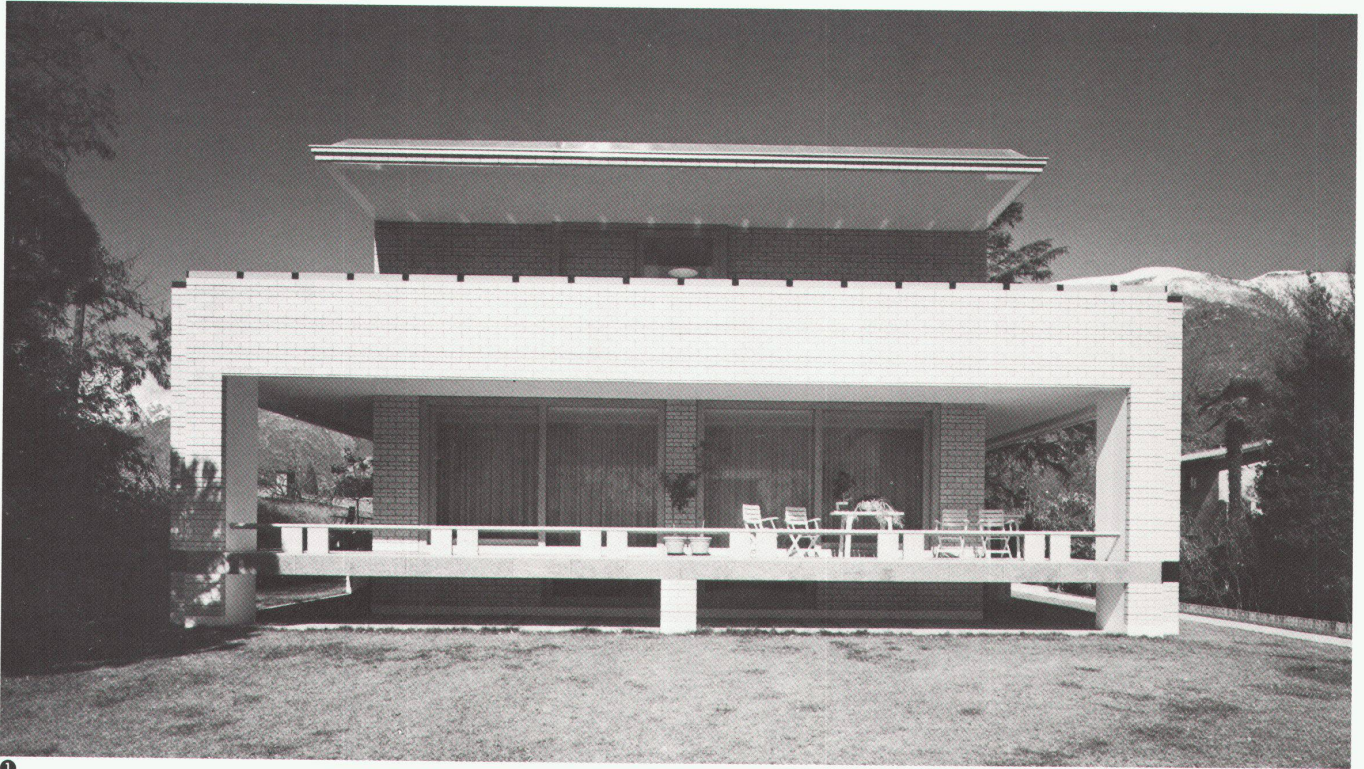




6



7



**Zwei Bauten von Livio Vacchini**  
(Texte français voir page 58)

Sockel, Mittelteil, Abschlussmotiv. Erde, Körper, Himmel. Die Dreiteilung ist die klassische Form der vertikalen Artikulation eines Gebäudes. Villa und Werkstatt gehorchen dieser Regel. Aber dennoch würde man auf der Suche nach Gemeinsamkeiten diese nicht spontan anführen. Es ist die Achtung der gemeinsamen Regel, die es den beiden Gebäuden erlaubt, sich zu unterscheiden, dem einen, ein Haus, dem anderen, eine Arbeitsstätte zu sein.

Um einen Meter erhöht, verlängern die drei Felder eines grossen U-förmigen Portikus die Wohnräume der Villa und schützen ihre Abgeschlossenheit. Auf der Etage zerschneiden die Fensterfüllungen das Karnies, das an das romantische Erscheinungsbild einer Mansarde erinnert; dann schiebt sich ein kurzer, offener Balkon unter die Auskragung eines leichten Vordachs. Die Vertiefung des Sockelgeschosses, das Zurückweichen der Etage schaffen eine dynamische Ord-

nung, in der das Zentralmotiv dominiert.

Die drei Geschosse der Werkstatt sind gleich, dreimal 2,26 m. Geschieht dies, um die gegenseitige Ergänzung der drei Teile auszudrücken, aus denen sich heute ein Architekturbüro zusammensetzt: der unverzichtbare Wageneinstellplatz, die Büros, die Archive? Die Stützen aber, die die lange funktionelle Glasfront der Büros erhebt oder auch verankert, die Träger, die über dem Zeichensaal die ringförmige Galerie der Archive stützen, wahrhaft obskure Kuppel, Raum mit umgekehrter Belichtung, was sagen diese nicht alles über die Projektbearbeitung zwischen der Erde dieses Landes und ihrer eigenen Erinnerung!

Die Regel für die Dreiteilung der vertikalen Artikulation ist keine Formel, sie ist eine Problematik. Sie fragt: Welches sind die drei Teile einer Villa, einer Werkstatt, eines Tempels oder eines Wolkenkratzers? Es ist ein Test, ein wirklicher Prüfstein in der Architektur, dessen fertige mechanische Antworten auf direktem Weg zur Nachäfferei führen.

Trotz der Evidenz seiner Form ist es nur schwer vorstellbar, dass der parallelepipedäre Block der Werkstatt das Ergebnis einer mechanisch funktionalistischen oder einfachen A-priori-Vorgehensweise ist. Stützen und Fenster nehmen in der Länge einen Platz innerhalb einer Struktur ein, die nichts zu tun hat mit der des Domino-Hauses. Es sind zwei beeindruckende, 28 Meter lange Vollwandträger, die den Grundriss der Werkstatt frei machen, sie sind es, die diesen Querschnitt erzeugen, in dem der moderne, abstrakte und fliessende Raum die alte basilikale Form wiederfindet: Mittelschiff, Seitenschiff, Empore. Unter dem Stützensystem verliert sich das Abstrakte und Fliessende, und es entsteht ein wahrer Raum, in dem Sinn, den Kahn diesem Wort beimass, er verdichtet sich: zwei Betonschalen formen zwei Trapeze, die dem Raum greifbare Tiefe verleihen. Die Aussentreppe selbst ist mehr als ein Instrument, sie ist ein zusätzlicher Raum.

Das ausgesprochen einfache Prisma der Werkstatt ist so ein kritisches Instrument, an dem sich die architektoni-



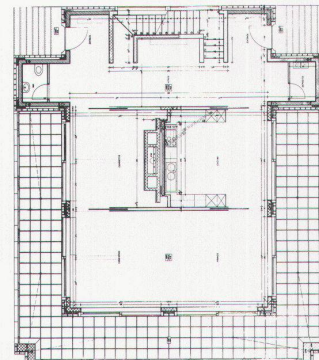
2

schon Lichten brechen, die sich von extrem klassisch bis zum extremen Corbusier verstehen.

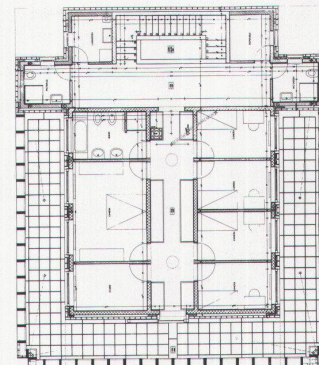
Das Haus Ascona fragt den Typ Villa ab, der uns aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts vererbt wurde. Balkon, Vordach, Portalvorbau, Portikus: es schlachtet das abwechslungsreiche Spektrum architektonischer Möglichkeiten aus, die als Verbindungsglieder zwischen Innen und Aussen dienen und dieser typologischen Tradition eigen sind. Die asymmetrischen Seitenfassaden, kleine Anbauten, die sich über die Eingangstüren am frontalen Vordach erheben, werden von einer quasi animalischen Energie beseelt – die Villa ist im Begriff, einen Satz zu machen –, die weder Viollet-le-Duc noch Wright zurückweisen würden. Wenn man die Villa betritt, nachdem man, wie es sich gehört, sie unter den Gesichtspunkten bewundert hat, die die winkligen Ansichten bevorzugen, so wird man, an den Fassaden entlangehend, einen dynamischen Raum entdecken, einen veränderlichen Grundriss, in dem grosse verglaste Rahmen aus den Holz-

trennwänden hervortreten oder darin verschwinden, um Küche, Wohnraum, Feuerecke abzuschliessen oder zu öffnen. Der Grundriss der Wohnräume, ein Quadrat mit 9,60 m Seitenlänge, ist frei von jeglichen Stützen; sie sind in den Randbereich verlagert. Ein zylindrischer Pfosten in der Mitte des Sockelgeschosses trägt den Fussboden, während die durch ein offenes Tragwerk in grosse Felder unterteilte Decke an den Stahlbetonschalen der Etage aufgehängt ist. Die Dynamik der Villa lässt das Volumen des Gebäudes, beherrscht von einem Portikus, der an dorische Vorbilder erinnert und aus pentelischem Marmor gehauen ist, nicht bersten.

Es scheint, als hätten Villa und Werkstatt beschlossen, dieser falschen Diskussion, in der man Erfindung und Nachbildung gegenüberstellt, ein Ende zu bereiten und sie durch eine Vorgehensweise zu ersetzen, bei der die Kenntnis der Geschichte das Nachdenken über die Probleme von heute nährt. Einige der «modernen» Architekten hatten diesen Weg in das Unverständnis beziehungs-



3



4

weise die Feindlichkeit gegenüber der Kritik geöffnet, aber das sind nicht solche, die am wenigsten Interesse verdient hätten. Dazu zählen Le Corbusier, Mies van der Rohe und Louis Kahn. Vielleicht müsste man darauf warten, dass, nachdem die sterile Nachäfferei ausser Atem geraten ist, die infantile fortschrittliche Gesinnung in eine Krise gerät, um die Tiefgründigkeit ihrer Werke zu verstehen.

Diese Vorgehensweise ist keine eklektische, sie sucht in der Geschichte ih-

1-6

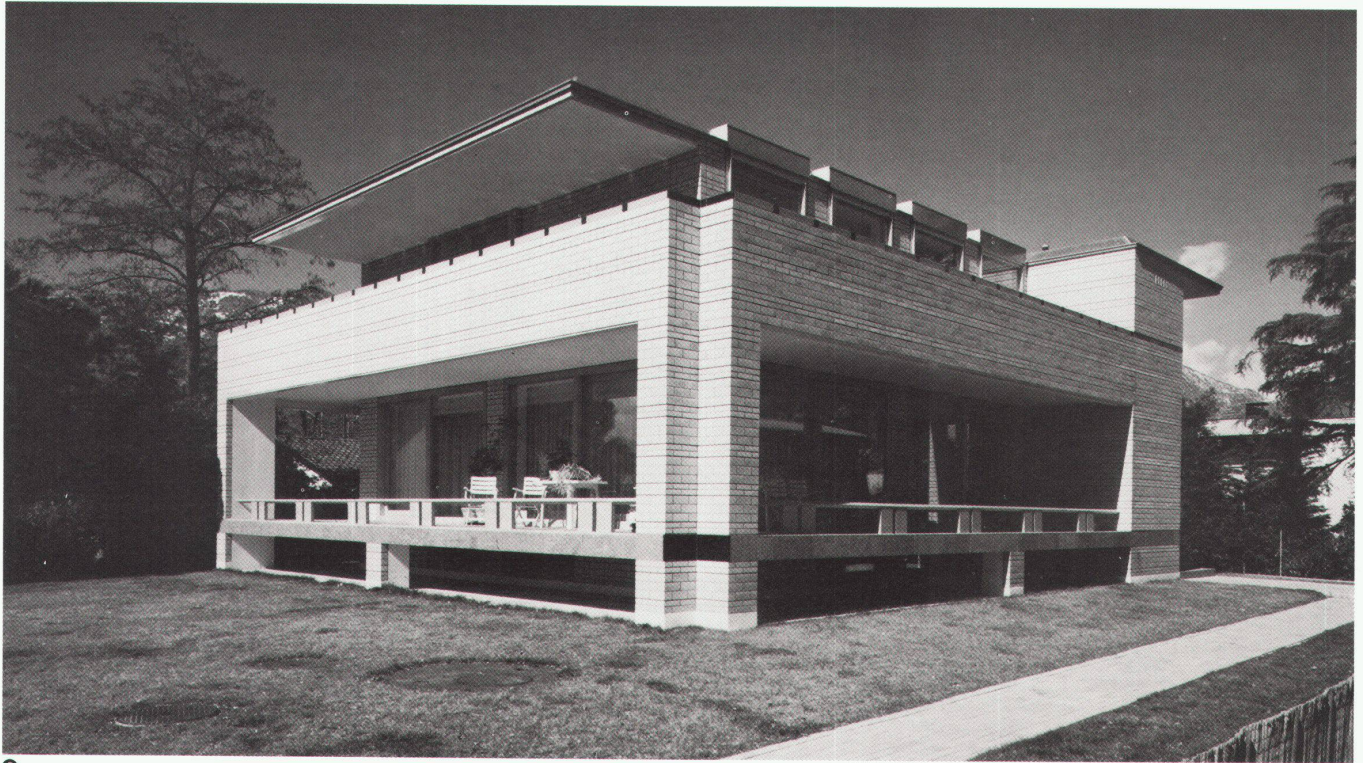
Architekt Livio Vacchini: Einfamilienhaus in Ascona, 1984 / Habitation familiale à Ascona / Detached house in Ascona

1 Ansicht von Süden / Vue du sud / Elevation view from south

2 Ansicht von Nordwesten / Vue du nord-ouest / Elevation view from northwest

3 Grundriss Erdgeschoss / Plan du rez-de-chaussée / Plan of ground floor

4 Grundriss Obergeschoss / Plan du rez-de-chaussée / Plan of upper floor



5

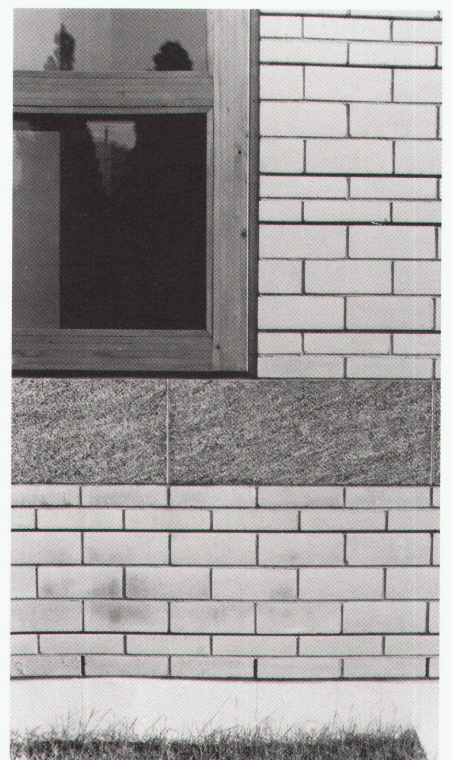
re Lektion aus Werken zu ziehen, aus denen sich ihr Prinzip entwickelt: der Klassizismus. Das ausser Gebrauch gekommene Formelbuch der fünf Ordnungen fusst auf der Problematik der Komposition, auf der Dialektik von Ordnung und Harmonie. Die verschiedenen Elemente des Gebäudes müssen eine geordnete Gesamtheit bilden. Die Villa und die Werkstatt sind auf symmetrischen Grundrissen gebaut. Die Symmetrie verordnet die Volumetrie der Werkstatt, während die asymmetrische Einfügung der beiden Treppen die Folgerichtigkeiten von Gebrauch und Anordnung auf dem Grundstück dort einführt.

Die Villa gestaltet sich auf einer doppelten Ordnung, einer geraden und einer ungeraden. In der ersten trifft die Symmetrieachse auf eine Masse, das Material, in der zweiten auf eine Leere, das Licht, wie in den seitlichen und frontalen Fassaden des Parthenon. Die Hauptordnung ist gerade: in der Mitte jeder Quadratseite der Wohnräume erhebt sich ein Pfeiler, und, was ein noch überraschenderes Phänomen ist, es gibt zwei Türen.

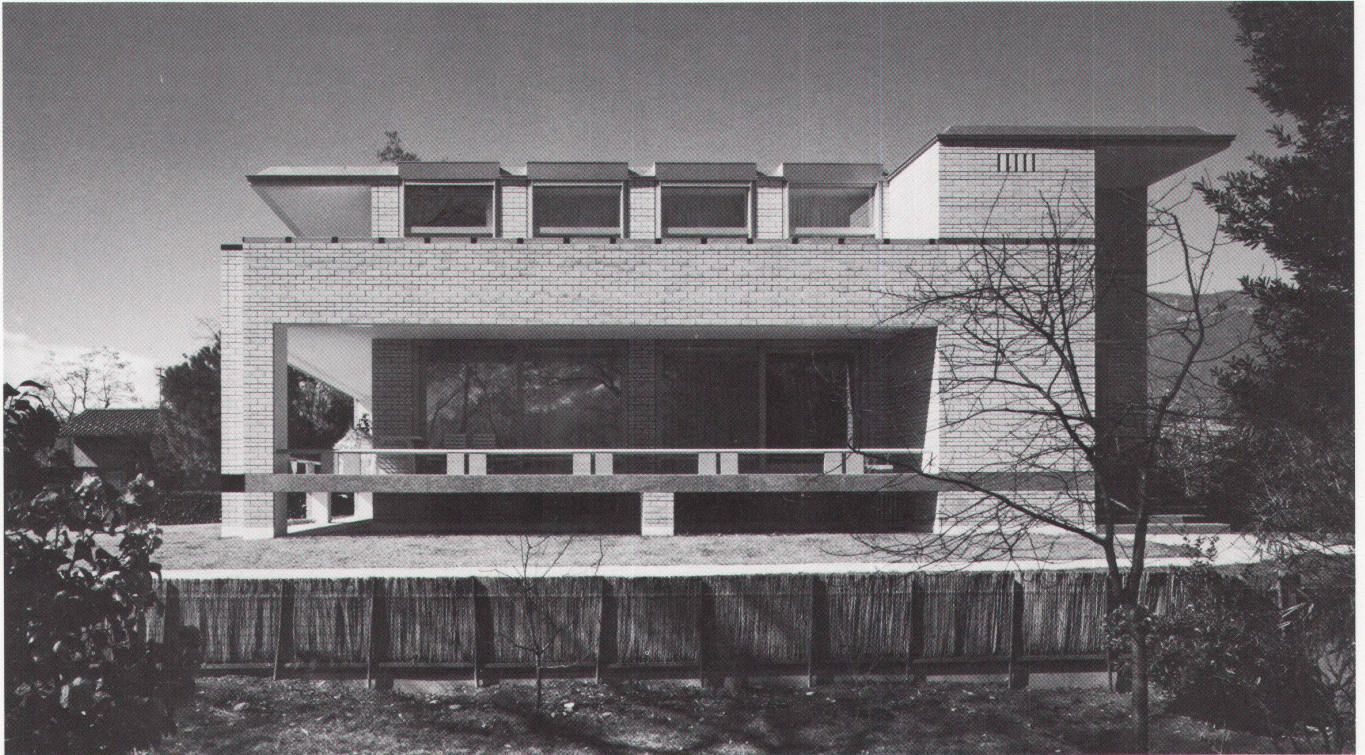
Man weiss, dass in einer ersten Version die Etage durch eine zentrale Schale zweigeteilt war. Diese völlige Gleichheit entspricht der Lage der Villa auf dem Grundstück. In der Mitte eines Häuserblocks gelegen, umgeben von Bauwerken unterschiedlicher Stilrichtungen, ist sie nur durch eine enge Passage mit der Strasse verbunden.

Ihre Ordnung ist nur komplett, ternär, wenn man die losgelöste, an die Strasse gesetzte Vorhalle miteinschliesst. Diese Vorhalle und die beiden Eingänge scheinen das Gelände dreiteilen zu wollen, wie, um diese diffizile Situation zu beherrschen. Portikus und Fassade der Halle beruhen jedoch auf einer ungeraden Ordnung. Man wird indessen feststellen, dass die Schreinerarbeit der Öffnungen, die eine Belichtung der Treppe ermöglichen, gerade ist. Der Wechsel zwischen den beiden Ordnungen ist im Grundriss der Mauer ebenso anzutreffen wie in der Stärke des Portikus.

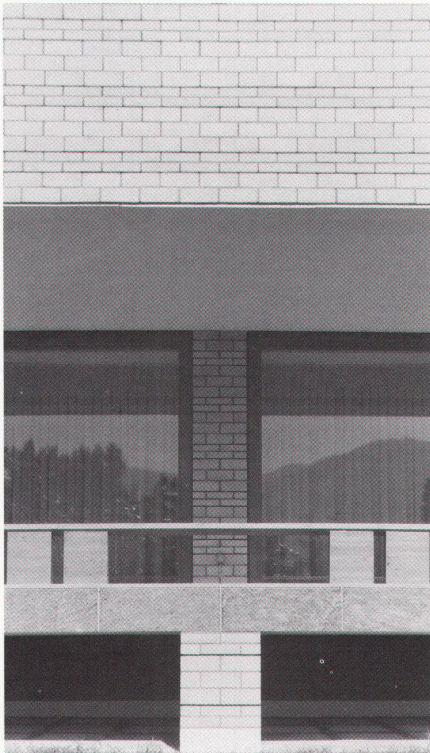
Mit der ungeraden Ordnung gewinnt der Portikus an Monumentalität zurück, so, als ob er den Kreis der be-



6



7



8

nachbarten Häuser einschüchtern wollte. Die Villa sondert sich in ihrem monumentalen Portikus ab wie die Cella des griechischen Tempels.

Durch die Schule von Montagnola und das Casa Maria von Dietlikon wurde bereits die Wirksamkeit dieser Gegenüberstellungen von geraden und ungeraden Ordnungen bewiesen. Der Eingang zu der Werkstatt befindet sich an einem äussersten Punkt der Fassade, man müsste einen Punkt in der Achse finden, also eine gerade Zahl von Feldern. Man zählt ihrer zehn plus die beiden Halbfelder, die die Reihe abschliessen. Das Stützensystem, das man durchschreiten kann, zählt nur fünf Felder. Die beiden Rhythmen stützen sich auf ein gleiches vertikales Raster, ebenso wie das Steinmuster der Travertinverkleidung. Zwischen Mauer-schichten, an denen Platten horizontal verlaufen, bilden andere, vertikal verlaufende, einen Fries. Eine helle römische Travertinplatte folgt auf eine dunklere aus Siena. Durch den Rhythmus, ähnlich dem der Triglyphen und der Metopen des dorischen Frieses, verleiht die Verklei-

dung dem Träger aus Stahlbeton einen Massstab, an dem sich das Auge erfreut, einen Massstab, den die Technik nicht mehr geben kann. Wie Le Corbusier geschrieben hat, hat der Stahlbeton die freie Fassade geschaffen. Das Travertin der Werkstatt bringt diese Freiheit mit grosser Strenge zum Ausdruck.

Die Stahlbetonschalen der Ascona-Villa sind mit zwei unterschiedlich formati-gen, silikathaltigen Kalksteinen verkleidet, gemauert mit vollen oder offenen Fugen. Auf ihnen kann das Licht spielen wie auf alten Gemäuern aus Stein. Granitstreifen, die mit schwarzem Marmor eingelegt sind, unterstreichen die Dreiteilung der Fassade. Die Setzstufen der Vortreppen vor den beiden Eingangstüren werden mit schwarzem Marmor her-

5 Ansicht von Südosten / Vue du sud-est / Elevation view from southeast

6 8 Details der Fassade / Détail de façade / Details of elevation

7 Ansicht von Osten / Vue d'est / Elevation view from east



9 vorgehoben, passend zu der achsenverschobenen Einfügung der Türen oder um daran zu erinnern, dass die Gegenüberstellung von Vertikale und Horizontale ein Hauptfaktor in der Architektur ist. Ein in das helle Holz der Tür eingelassener Granitstreifen macht diese Hypothese plausibel.

Die klassischen Ordnungen waren sehr leistungsstarke Mittel. Sie verliehen dem Raum Struktur, regelten seine Proportionen und, dies gratis dazu, ihr Repertoire an kodifizierten Profilen garantierte dem ungenauesten Entwurf, zu einem gut aussehenden und würdigen Gebäude zu werden. Selbst wenn man anerkennen muss, dass die Geldgeber immer die verwirrende Vielfarbigkeit eines Amadéo dem Schwarz und Weiss – Pietra serena und Putz – eines Brunelleschi vorgezogen haben.

Und dann hat die moderne Vereinfachung der Gliederung diese kalten und hochmütigen Architekturen hervorgebracht, mit denen Piacentini das faschistische Regime und die Architekten des Trocadéro die schöne Pariser Welt ver-

blüfften. Le Corbusier wählte dann die Stille des weissen Putzes bis zur Richtigstellung der Sonnenschutzwand. Endet nicht die Strophe des Gedichts über den rechten Winkel, das diese Einrichtung feiert, mit den Worten: «... Und Vignole – endlich – ist erledigt! Danke! Sieg!», Worte, die das Ende einer geduldigen Suche beschreiben, die Suche nach einem ornamentalen System, das ebenso reichhaltig und streng wie die Ordnungen sein soll. Aber in der Verwirrung des Ziels und des Mittels machte man aus der Stille einen Stil. Und die Frage des Ornaments verschloss sich in einer falschen Alternative: Muss man welche anbringen oder nicht? Die Postmoderne hat diese Diskussion wieder angekurbelt, indem sie ihre Werte umkehrte.

Die Architektur von Vacchini verlegt die Frage des Ornaments auf ein anderes Gebiet, das der Komposition. Die Frage wird bei ihm: Ist das Ornament mit der Gebäudeordnung verwandt, macht es sie deutlich. Demjenigen, der sich Zeit nimmt für eine Betrachtung, enthüllt es tatsächlich die strategischen Punkte, an

denen die Architektur die Herrschaft über Raum und Material gewinnt in einer Schlacht, die niemals im voraus gewonnen wird. Denn an dem er öffnet es das Vergnügen des Lichts. Denn wenn der Klassizismus die Intelligenz der Form ist, dann ist das nicht zwingendermassen eine Asketik. J.C.V.

9-15 Architekt Livio Vacchini: Atelier in Locarno 1985 / Atelier à Locarno / Studio in Locarno

9 Nordfassade und Eingang / Façade nord et entrée / North elevation and entrance

10 Ostfassade / Façade est / East elevation

11 Innenansicht / Vue intérieure / Interior elevation view

12 Detail Geländer/Fenster/Fassade / Détail de garde-corps/fenêtre/façade / Detail of railing/window/elevation

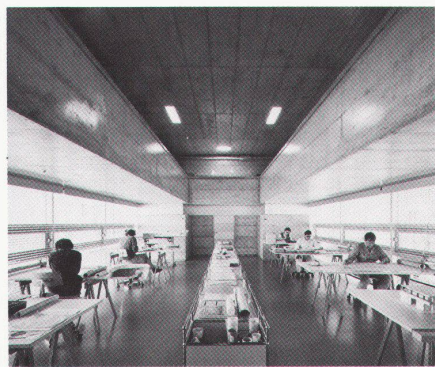
13 Treppe an der Ostfassade / Escalier de la façade est / Stairs on the east elevation

14 Westfassade / Façade ouest / West elevation

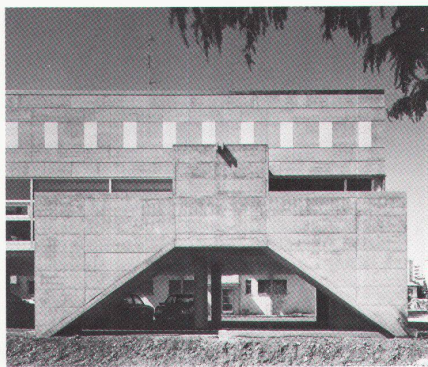
Fotos: Giorgio Tognola (1, 6, 7, 11) und Alberto Flammer (4, 5, 8, 9, 12, 13, 14)



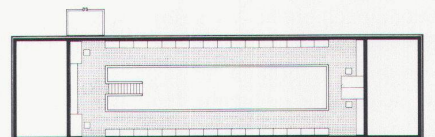
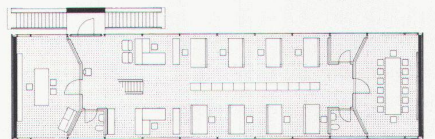
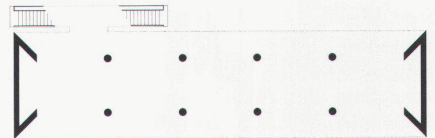
10



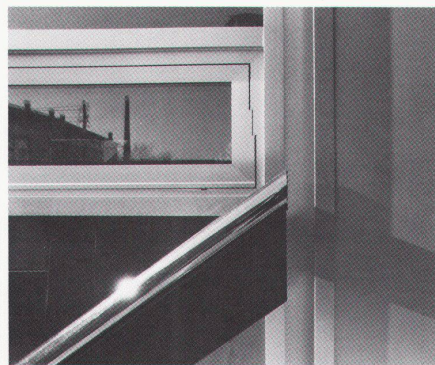
11



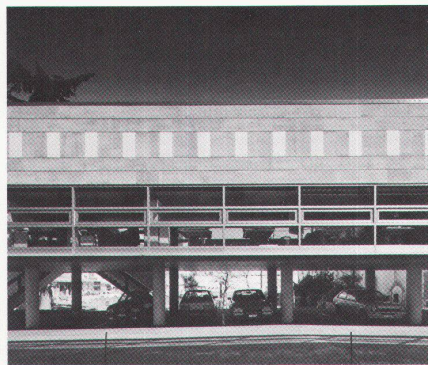
13



15



12



14

15 Grundrisse Erdgeschoss (oben) mit Parking, 1. Obergeschoss (Mitte) für Atelier und 2. Obergeschoss (unten) für Archiv / Plans du rez-de-chaussée (en haut) avec parking, du 1er étage (au centre) avec atelier et du 2ème étage (en bas) avec archives / Plans of ground floor (above) with parking area, 1st floor (centre) for studio and 2nd floor (below) for records

matière de construction en avance sur les goûts et sur la technologie de l'époque. Aujourd'hui, c'est évident, le contexte culturel est différent tout comme le sont les problèmes à résoudre. Non seulement la technologie, désormais, n'est plus remise en cause mais, surtout, cette géométrie qui, jadis, servait à inventer et à se démarquer, sert aujourd'hui à apporter un certain ordre à l'urbain et une certaine logique au rationnel.

Paolo Fumagalli

Ulrike Jehle

## Un classique incontesté

Voir page 28



«Le petit nombre de ses édifices monumentaux et leur caractère local ont fait que la renommée de Berri a fini par s'éteindre. Seul le musée construit Augustiner-gasse à Bâle peut prétendre au rang européen. De plus, Berri ne s'est distingué ni comme enseignant, ni comme publiciste».<sup>1</sup> C'est ainsi que, dans son importante et récente publication consacrée à Berri, Georg Germann nous explique la faible notoriété de l'architecte.

À l'aide d'exemples provenant du riche héritage de dessins qu'il a laissé, nous désirons montrer ici que l'œuvre de Melchior Berri mérite réellement que l'on s'y arrête. Nous remercions le cabinet des estampes du Kunstmuseum de Bâle et les Archives de la Ville d'avoir soutenu et encouragé notre projet.

Melchior Berri, dont le père était pasteur, naquit en 1801 à Münchenstein. En 1764, son grand-père était devenu citoyen de la Ville de Bâle toute proche, en dépit des objections avancées, car il était «ménétrier et maître de danse». Le père de Berri, qui était doué pour les mathématiques, assura lui-même la formation de son fils. Hormis une année passée à l'institut de La Neuveville, Berri n'a suivi aucune école. Adolescent, il voulait devenir ingénieur militaire au service de Napoléon «pour construire des fortifications et des ponts», ainsi qu'il le déclarait. À l'âge de seize ans, Berri arriva à Karlsruhe, non pas pour aller chez le célèbre Friedrich Weinbrenner, mais d'abord chez son neveu, Johann Jakob Christoph Arnold; il n'entrera à l'ate-

lier de Weinbrenner que deux ans plus tard. Là, l'enseignement consistait essentiellement à copier des dessins de monuments antiques effectués par Weinbrenner en Italie, à pousser à la perfection la représentation perspective, à affiner le dessin stéréométrique des corps, à modeler avec le jeu de la lumière et de l'ombre et à acquérir la maîtrise des constructions en pierre et en bois. La curieuse nature morte en perspective trompe-l'œil (vue 1), que Berri pourra fièrement montrer plus tard comme chef-d'œuvre de compagnon, provient de ce séjour à Karlsruhe. Il lui avait adjoint une sorte de visière en carton permettant de corriger l'image déformée perçue par l'observateur.

Dès 1823, en passant par Cologne, la Hollande et la Belgique, Berri se rendit à Paris où il étudia deux ans de plus en prenant Jean-Nicolas Huyot et Jakob Ignaz Hittendorf pour modèles. Finalement, comme nombre de ses contemporains, il va en Italie et ramène à Bâle des relevés d'édifices antiques, du Moyen Âge et de la Renaissance soigneusement dessinés. En 1828, il se fixe définitivement à Bâle où il fonde une entreprise de construction. Là, il travaillera pendant 25 ans, mais ne réussira à atteindre la notoriété internationale que grâce au musée qu'il bâtit Augustiner-gasse, sur la colline de la cathédrale. Par ailleurs, les déceptions se succéderont. Ses projets d'hôtels de ville pour Berne et Zurich ne seront pas réalisés; ses plans de quartiers pour Bâle et Lucerne n'eurent pas la grâce de plaire aux politiciens. Après l'achèvement du musée de Bâle, de nombreuses grandes commandes resteront sans suite. En 1854, Melchior Berri mettra fin à ses jours.

### Les dessins de l'époque de Karlsruhe

Parmi les copies exécutées par Berri à Karlsruhe d'après les plans de Weinbrenner, nous présentons ici celles du théâtre de Baden-Baden achevé en 1811 et démolé dès 1822 (vues 3-6). Ces copies illustrent d'une manière saisissante la méthode d'enseignement de Weinbrenner et le talent de Berri dans le maniement de la plume et du lavis. C'est encore à Karlsruhe que furent dressés les plans d'une église (vues 7-9), un vaste ensemble symétrique au centre duquel s'élève une sorte de coupole de panthéon derrière un narthex et un portique. Indépendamment du langage architectural «profane», un campanile signale la «fonction» chrétienne de l'édifice.

En 1821, probablement dans le cadre des intentions de la Société du Casino de Bâle, Berri projeta un théâtre combiné à un casino (vues 10-13). Le jeune architecte a sans doute dessiné les plans avant qu'un emplacement ait été choisi. Partant d'un volume massif, d'aspect fermé et couvert d'un toit à deux pentes, des

avants-corps ayant des «contenus» différentes se développent latéralement. Rusticalisés soit par des bandeaux, soit par des joints horizontaux et percés de fenêtres en plein cintre ou d'arcades, les étages du soubassement s'articulent conformément à ces contenus, «casino» et «théâtre». Le noyau central, assurant la cohésion de l'ensemble, est d'un aspect nu et presque sans relief.

### Bâle

Berri réussira finalement à construire un casino à Bâle, à l'angle Barfüsserplatz/Steinberg, là où se trouve maintenant l'édifice qui l'a remplacé.<sup>2</sup> La première pierre de ce bâtiment, démolé en 1939, fut posée en 1824. Le dernier projet de façade (vue 14), que Berri envoya de Paris à la Commission des Constructions en 1824, ne fut finalement pas retenu pour l'exécution. Celui-ci prévoyait d'unifier la partie médiane de la façade à l'aide d'un avant-corps formé de deux rangées d'arcades aux proportions semblables. Arguments de Berri: «... une étude approfondie a épuré mon goût pour Weinbrenner... et c'est ainsi que j'ai projeté les légers changements et simplifications sur la façade...» Parmi les propositions non exécutées, on trouve aussi les projets de décoration murale inspirés des fresques de Pompéi (vues 15, 16), ramenées par Burri de son voyage en Italie et qui correspondaient à la mode de l'époque.

En 1833, la ville de Berne organisa un concours pour un hôtel de ville. Berri remporta le second prix avec un volume bâti articulé en un bloc central et deux ailes latérales plus petites et en retrait. Côté rue, la partie centrale est précédée par un front en forme de temple comportant neuf travées dont le fronton s'appuie sur le mur d'attique. Pour le talus côté Aar vers l'arrière, Berri avait imaginé un corps central en forme de tour posé sur un socle.

Un an plus tôt déjà, pour Zurich, Berri avait projeté un hôtel de ville au «Hirschengraben» (vues 19, 20). Le vaste demi-cercle de la salle du conseil forme un demi-cylindre tourné vers le Hirschengraben. À l'intérieur, le jeu de la lumière rappelant l'ambiance spatiale du panthéon, la colonnade ionienne et la coupole plate à cassettes illustrent la volonté qu'avait Berri de répondre par des formes pathétiques au thème de la démocratie parlementaire.

Entre 1844 et 1849, se construisit le musée de la «Augustiner-gasse» à Bâle. En récompense de son travail, Berri devint Docteur honoris causa de l'université. Le concept est le résultat d'un concours. L'ensemble de Berri doit être considéré comme un «édifice culturel» (vues 21, 22). Selon Berri, le vocabulaire architectural devait correspondre à l'importance du contenu. Sur le terrain de l'ancien cloître des augustins, au mi-

lieu de petites parcelles gothiques, Berri érigea un grand bloc à trois niveaux se développant symétriquement autour d'un portail de grande hauteur, occupant la travée centrale dans une rangée de sept entraxes. Pour le reste, le rythme est donné par des triples fenêtres de forme régulière... un écho à l'école de Schinkel de Berlin.

L'attique est décoré par des reliefs en céramique représentant des figures allégoriques se rapportant aussi bien au thème du musée qu'à celui des instituts universitaires que le bâtiment devait abriter.

Deux œuvres exécutées plus tard montrent que Berri ne s'intéressait pas qu'aux seules formes classicisantes et ne considérait pas le classicisme comme un style universel unique. Selon la circonstance, un recours aux formes du Moyen Âge lui semblait également digne d'intérêt.<sup>3</sup> En 1844, il réalise la porte pour le chemin de fer d'Alsace (vue 25), que les Bâlois ferment le soir comme une porte urbaine du Moyen Âge. En 1853, dans le cadre du remplacement du pont en bois sur le Rhin, il dessine des portails d'accès construits en feronnerie. «Ce seront des architectures gothiques élégantes, dans le genre des entrées d'honneur pour places de fête, composées de piliers minces en pierre couronnés de figures allégoriques et d'arcs filigranés ajourés, réalisés en structure métallique»<sup>4</sup> (vues 23, 24). U.J.

Jean Claude Vigato

## La villa et l'atelier de l'architecte Livio Vacchini

Voir page 46



Un socle, une partie centrale, un motif terminal. La terre, le corps, le ciel. La tripartition est la forme classique de l'articulation verticale d'un édifice. La villa et l'atelier obéissent à cette règle. Pourtant qui chercherait leurs points communs ne citerait pas spontanément celui-là. C'est que le respect de la règle commune permet aux deux bâtiments de se différencier et d'être l'un une maison, l'autre un lieu de travail.

Surélevées d'un mètre, les trois travées d'un large portique en U



prolongent les pièces de séjour de la villa et protègent leur intimité. A l'étage, les caissons des fenêtres découvrent la corniche évoquant l'image romantique d'une mansarde, un balcon court à ciel ouvert puis se glisse sous le porte-à-faux d'un mince auvent. L'enfoncement du sous-sol, le retrait de l'étage, créent un ordre dynamique où le motif central est dominant.

Les trois étages de l'atelier sont égaux, trois fois 2 m 26. Est-ce pour dire la complémentarité des trois lieux dont est fait un atelier d'architecture aujourd'hui: l'indispensable abri à voitures, les bureaux, les archives? Mais les pilotis qui élèvent, ou enracinent, le long vitrage fonctionnel des bureaux, mais les murs-poutres qui suspendent au-dessus de la salle de dessin la galerie annulaire des archives, véritable coupole obscure, chambre à lumière inversée, que ne disent-ils pas du travail de projet entre la terre de ce pays et sa propre mémoire!

La règle de tripartition de l'articulation verticale n'est pas une formule, c'est une problématique. Elle questionne: de quoi sont faites les trois parties d'une villa, d'un atelier, d'un temple ou d'un gratte-ciel? C'est un test, véritable pierre de touche de l'architecture, les réponses toutes faites, mécaniques, mènent tout droit à l'académisme.

Malgré l'évidence de sa forme, il est difficile de penser que le bloc parallélépipédique de l'atelier procède d'une démarche mécaniquement fonctionnaliste ou d'un simple a priori. Pilotis et fenêtre en longueur prennent place dans une structure qui n'a rien à voir avec celle de la maison Domino. Ce sont deux impressionnants murs-poutres de vingt-huit mètres de long qui libèrent le plan de l'atelier, eux qui engendrent cette coupe transversale où l'espace moderne abstrait et fluide retrouve la vieille forme basilicale: nef, bas-côté, tribune. Sous les pilotis, il perd abstraction et fluidité et devient une véritable pièce au sens que donne Kahn à ce mot, il se solidifie: deux voiles de béton dessinent deux trapèzes qui en rendent la profondeur palpable. L'escalier extérieur lui-même est plus qu'un instrument, c'est encore un espace. Le prisme si simple de l'atelier est ainsi un appareil critique où se diffractent des lumières architectoniques qui s'étendent de l'infra-classique à l'ultra-corbuséen.

La maison d'Ascona interroge le type de la villa, hérité de la seconde moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle. Balcon, auvent, porche, portique: elle exploite la gamme variée des dispositifs architecturaux intermédiaires entre intérieur et extérieur spécifiques de cette tradition typologique. Les façades latérales dissymétriques, des ailettes qui surmontent les portes d'entrée à l'auvent frontal, sont animées d'un dynamisme quasi animal – la villa va bondir – que ne rejetteraient ni

Violet-le-Duc, ni Wright. Lorsque l'on y entre, après l'avoir admirée selon des points de vue qui privilégient les vues angulaires, comme il se doit, c'est encore pour découvrir, en longeant les façades, un espace dynamique, un plan transformable, où de grands chassis vitrés sortent des cloisons menuisées ou y disparaissent pour fermer ou ouvrir la cuisine, le séjour, le coin-feu. Le plan des pièces de séjour, un carré de 9 m 60 de côté, est libre de tout point d'appui, ceux-ci sont rejetés en périphérie. Un poteau cylindrique, planté au milieu du sous-sol porte le plancher alors que le plafond, divisé en larges caissons par une poutraison apparente, est suspendu aux voiles de béton armé de l'étage. Mais la dynamique de la villa ne fait pas exploser le volume de l'édifice contenu par un portique qui se souvient de ses semblables doriques, taillés dans les marbres du Pentélique.

Il semblerait que la villa et l'atelier aient décidé de mettre fin à ce faux débat où l'on oppose invention et imitation et de lui substituer une démarche où la connaissance de l'histoire nourrit la réflexion sur les problèmes d'aujourd'hui. Quelques-uns parmi les architectes «modernes» avaient ouvert cette voie dans l'incompréhension voire l'hostilité de la critique, mais ce ne sont pas les moins dignes d'intérêt. Le Corbusier, Mies van der Rohe, et Louis Kahn sont de ceux-là. Peut-être fallait-il attendre qu'après l'essoufflement de l'académisme stérile, le progressisme infantile entre en crise pour comprendre la profondeur de leur œuvres.

Cette démarche n'est pas éclectique, elle cherche dans l'histoire les leçons des œuvres qui développent son principe: le classicisme. Le formulaire des cinq ordres tombé en désuétude, elle se fonde sur la problématique de la composition, la dialectique de l'ordonnance et de l'harmonie. Les divers éléments de l'édifice doivent former une totalité ordonnée. La villa et l'atelier sont construits sur des plans symétriques. La symétrie ordonne la volumétrie de l'atelier alors que l'implantation dissymétrique des deux escaliers y introduit les logiques de l'usage et de l'implantation sur la parcelle.

La villa se construit sur un double ordonnance paire et impaire. Dans la première, l'axe de symétrie rencontre un plein, la matière, dans la seconde, un vide, la lumière, comme dans les façades latérales et frontales du Parthénon. L'ordonnance principale est paire: au milieu de chaque côté du carré des pièces de séjour se dresse un pilier et, phénomène plus surprenant, il existe deux portes. On sait que dans une première version l'étage était divisé en deux parties par un voile central. Cette parité répond à la situation de la villa sur son terrain. Au centre d'un îlot, encerclée de bâtisses de

styles divers, elle n'est reliée à la rue que par un passage étroit. Son ordonnance n'est complète, ternaire, que si l'on y intègre le porche détaché, implanté sur la rue. Ce porche et les deux entrées semblent vouloir triangler le terrain comme pour maîtriser cette situation difficile. Mais, c'est sur une ordonnance impaire que sont dessinés le portique et la façade du vestibule. On notera cependant que la menuiserie de la baie éclairant l'escalier est paire. Les échanges entre les deux ordonnances se retrouvent aussi bien dans le plan du mur que dans l'épaisseur du portique.

Avec l'ordre impair, le portique retrouve la monumentalité comme s'il voulait intimider le cercle des maisons voisines. La villa s'isole dans son portique monumental comme la cella du temple grec.

L'école de Montagnola et la Casa Maria de Dietlikon ont déjà prouvé l'efficacité de ces oppositions entre ordonnances paires et impaires. L'accès à l'atelier se situant à une extrémité de la façade, on devrait trouver un point dans l'axe, donc un nombre de travées pair. On en compte dix, plus les deux demi-travées qui ferment la série. Les pilotis, que l'on peut traverser, ne comptent que cinq travées. Les deux rythmes s'appuient sur une même trame verticale ainsi que le calepinage du revêtement de travertin. Entre des assises où les plaques sont posées horizontalement, d'autres dressées verticalement dessinent une frise. Une plaque de travertin romain clair succède à une plaque de travertin siennois plus sombre. Sur un rythme semblable à celui des triglyphes et des métopes de la frise dorique, le revêtement donne au mur-poutre de béton armé une mesure que l'œil peut apprécier, une mesure que la technique ne peut plus donner. Comme l'a écrit Le Corbusier, le béton armé a créé la façade libre. C'est avec une grande rigueur que les travertins de l'atelier chantent cette liberté.

Les voiles de béton armé de la villa d'Ascona sont revêtus de briques silico-calcaires de deux dimensions, maçonneries à joints pleins et creux. La lumière peut y jouer comme sur les vieilles murailles de pierre. Des bandes de granit incrustées de marbres noirs confirment l'articulation tripartite de la façade. Les contre-marches des perrons devant les deux portes d'entrée sont soulignées de marbre noir pour accompagner l'implantation désaxée des portes ou pour rappeler que l'opposition de la verticale et de l'horizontale est un fait architectural majeur. Une bande de granit enchassée dans le bois blond de la porte rend cette hypothèse plausible.

Les ordres classiques ont été des instruments très performants. Ils structuraient l'espace, en réglant les proportions et, en cadeau, leur répertoire de profils codifiés garantissait

au dessin le moins précis qu'il deviendrait un édifice présentable et digne. Même s'il faut reconnaître que les commanditaires ont toujours préféré la polychromie brouillonne d'un Amadéo au noir et blanc – pietra serena et enduit – d'un Brunelleschi.

Et puis, la simplification moderne de la modénature a enfanté ces architectures froides et hautaines dont Piacentini épata le régime fasciste et les architectes du Trocadéro le beau monde parisien. Le Corbusier a alors choisi le silence des enduits blancs jusqu'à la mise au point du brise-soleil. La strophe du poème de l'angle droit qui célèbre ce dispositif ne se termine-t-elle pas par ces mots: «... Et Vignole – enfin – est foutu! Merci! Victoire!», des mots qui disent la fin d'une recherche patiente, celle d'un système ornemental qui soit aussi riche et rigoureux que les ordres. Mais dans la confusion de la fin et du moyen, on fit du silence un style. Et la question de l'ornement s'est enfermée dans une fausse alternative: Faut-il en mettre ou n'en faut-il pas? Le post-modernisme a relancé ce débat en inversant les valeurs.

L'architecture de Vacchini déplace la question de l'ornement sur un autre terrain, celui de la composition. La question devient: l'ornement participe-t-il de l'ordre de l'édifice, le rend-il visible. Pour qui prend le temps de regarder, il dévoile en effet les lieux stratégiques où l'architecture conquiert la maîtrise de l'espace et de la matière, dans une bataille qui n'est jamais gagnée d'avance. Aux autres il offre les plaisirs de la lumière. Car si le classicisme est l'intelligence de la forme, ce n'est pas forcément un ascétisme.

J.C.V.