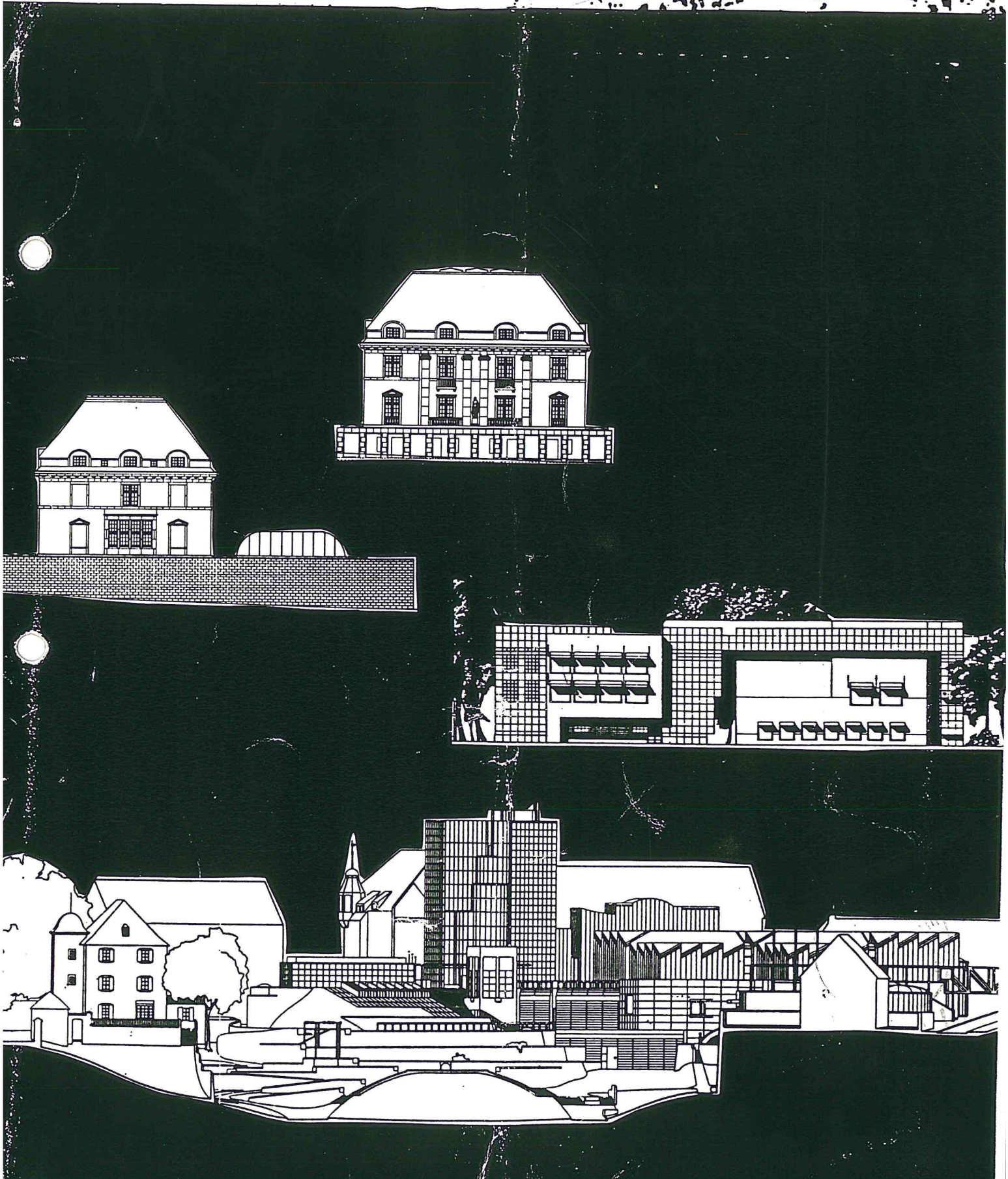


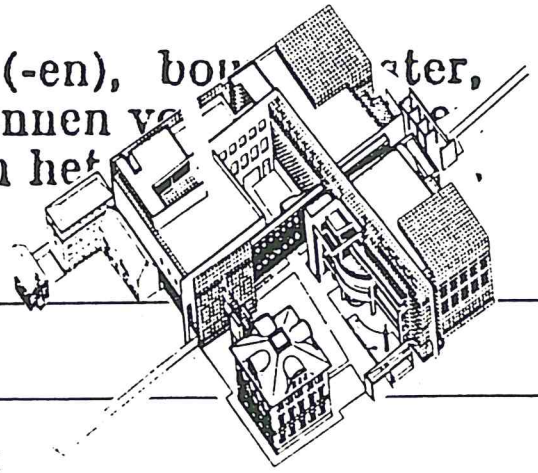
JUNI 1985

Archipel



ar'chipel (<Gr.-Lat.), m. (-s), 1. zee waarin een groot aantal eilanden en eilandengroepen niet zeer ver van elkaar verwijderd liggen; — 2. de eilanden zelf: *de Griekse, de Oostindische Archipel*.

architect' (architekt) (<Gr.), m. (-en), bouwmeester, bouwkundig ingenieur, iem. die de plannen voor een gebouw ontwerpt en op de uitvoering daarvan het toezicht voert.



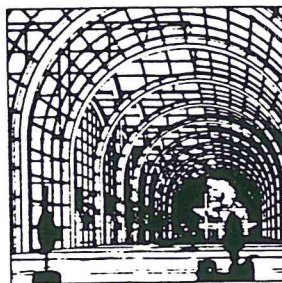
AFSPRAKEN ARCHIPELTRIP 7-8-9 JUNI 1985

- . Gelieve stipt aanwezig te zijn op VRIJDAG 7 JUNI
 - om 6u.45 in ROESELARE - Station
 - om 7u.15 in AALTER - parking - oprit - pompstation
 - om 7u.45 in GENT - rondpunt de "Sterre"
- . pick-nick voor de eerste middag meebrengen
- . Duitse Marken meenemen :
 - inkom musea, eetmalen enz... zijn niet inbegrepen in de reiskost; eventueel zal gevraagd worden een kleine "bijpas" te doen ivm de reissom, afhankelijk van het aantal deelnemers.
- . het programma is voor lichte wijzigingen vatbaar.
Konkrete afspraken worden op de bus medegedeeld.
Het uurschema op het programma is uiteraard slechts een gissen.
- . Terugkeer vermoedelijk tegen zondag 22 à 23 uur ?

reisorganisatie : Marc Felix, Jan Vandewalle, Filip Cardinael

deelnemers : (stand op 28 mei '85) :

dhr. en mevr. Rik Scherpereel, dhr. en mevr. Dirk Van Becelaere,
dhr. en mevr. Johan Tribou, Didier & An Michiels, Herman Jult, Liliane Vandenheede,
dhr. en mevr. Ivan Claeys, Walter Barbier, Filip Cardinael, Jean-Claude Lerouge,
Stellamans, Bernard Missine, dhr. en mevr. Jan Vandewalle, dhr. en mevr. Koen Coelus
Marc Felix, Marc Demeyer, Toon Breyne, Vanlangenhove, Dirk Raes, Bart Geeroms,
Luc Vanheste, Paul Vandenberghe, Luc Glorieux, Johan Beyne ...



ARCHIPELTRIP NAAR DUITSLAND

VRIJDAG 7 JUNI

- . 7.00 vertrek uit Roeselare (samenkomst 6.45)
- . 7.30 vertrek uit Aalter (samenkomst 7.15)
- . 8.00 vertrek uit Gent (samenkomst 7.45)

_____ 8.00 bus _____

.11.00 MÜNCHEN-GLADBACH

- . MUSEUM ABTEILBERG H. HOLLEIN (1982)
- vrij bezoek
- pick-nick

_____ 14.30 bus _____

.15.00 BENSBERG

- . RATHAUS G. BOHM (1963)
- rondleiding

_____ bus _____
(eventueel)

- . (KINDERDORF) G. BOHM

_____ 16.30 bus _____

.18.30 FRANKFURT

- . STADSRENOVATIE ROMERSBERG - BANGERT, JANSEN, SCHOLZ, SCHULTES
- stadswandeling
- avondmaal
- hotel GARNIE TOURISTE
- Bazelerstrasse 23, Frankfurt
- 00-49-69-233-095

ZATERDAG 8 JUNI

. 9.00 FRANKFURT

- vrij bezoek aan de musea aan de Main
- . MUSEUM FÜR KUNSTHANDWERK R. MEIER (1985)
- . ARCHITEKTURMUSEUM O.M. UNGERS (1984)
- . FILM MUSEUM
- middagmaal cafeteria filmmuseum

_____ 14.00 bus _____
(eventueel)

- . (FRANKFURTER MESSE) O.M. UNGERS (1984)

_____ bus _____
(eventueel)
(DARMSTADT)

- . (HOCHZEITURM & AUSTELL. GEB.) J.M. OLBRICH (1907)

_____ bus _____

.16.30 BERGISCH GLADBACH

- . KULTUR UND FESTZENTRUM G. BOHM (1980)
- rondleiding

_____ 17.30 bus _____

.18.00 KÖLN

- WOONWIJK CHORWEILER-MATAREWEG G. BOHM (1980)
- avondmaal
- hotel : BERLIN
- Domstrasse 10, Köln
- 00-49-221-123-051

ZONDAG 9 JUNI

. 9.00 KÖLN

vrij bezoek

. DOM (1270-1322)

. RÖMISCH-GERMANISCHES MUSEUM

M. VAN DER ROHE

11.00 bus

vrij bezoek

. MUSEUM FÜR ÖST-ASIATISCHE KUNST

K. MAYEKAWA

middagmaal

13.30 bus

ALTERNATIEF A.

AKEN

. HOSPITAAL

WEBER, BRAND

ALTERNATIEF B.

HORNU

. LE GRAND HORNU

. L'AMPHITEATRE DE HADES

GUCHEZ-NUMÉZ

WASMES

. INSTITUT PSYCHO PEDAGOGIQUE

GUCHEZ-NUMÉZ

terug rond 23 uur ?

- Het programma is nogal vol. De afstanden niet gering. Het is dus niet zeker of het zal verlopen zoals hierboven geschetst.
 - voor de laatste dag hebben we de toestemming nog niet ontvangen om het pedagogisch instituut in Wasmes binnen te bezoeken. Vandaar dat er een alternatieve reisroute is via Aken.
In Aken is het grootste hospitaal in Europa gebouwd als een gigantisch "machine à guérir" in een soort futuristische high-tech waarbij Beaubourg een klein broertje is.
-

bronnen :

- Architectural Design (7/8 - 1983)
- Das Haus
- Brochure Bensberg
- Die Neubauten zwischen Dom und Römer (1984)
- NRC Handelsblad (3/5/85)
- Art & Design (3-85)
- Das Revision des Moderne - H. Klotz (1984)
- Architectural Design (2-1982)
- Global Architecture - Modern Architecture, nr. 2
- Detail (5-81)
- Neuf (1984)

HANS HOLLEIN

Städtisches Museum Abteiberg, Mönchengladbach, 1976–82

The Museum as Acropolis

The museum has now emerged as the pre-eminent building type of this century. Temple, church, town hall, skyscraper, new university—these have previously been the protagonists of architecture, holding the institutions which have sanctioned architecture as an art. But their power has dwindled with their declining credibility. Few citizens celebrate politics in the age of television candidates; few faithful have survived the commercialisation of religion. A chronic recession has dampened socialist, as much as capitalist, ardour and it is said that New Yorkers are no longer interested in sex. Even worse, they're bored by gossip.

What survives this near-total agnosticism? A belief, however hesitant, in the role of the artist, in the unfolding of present-day culture, in the immanent expression of the soulless spirit, the wanderings of the unrestrained intellect and imagination, the vagaries of the Modern Zeitgeist. Collections of Modern art are still built up with a consuming personal faith; or at least a belief in the exchange value of art. The Modern artist such as Joseph Beuys is still regarded with the kind of awe primitive societies reserve for the shaman. If he doesn't provide an incomprehensible epigram (or a three-hour performance) on the state of Modern society, Reaganomics and brotherhood, we feel cheated. As Matthew Arnold observed long ago, art is becoming the new religion, and this means, for architects, that the new museum is its cathedral.

The first museum buildings (as opposed to single galleries) did not resemble cathedrals, or even churches, but were rather a cross between temple and palazzo. Soane's Dulwich (1811),

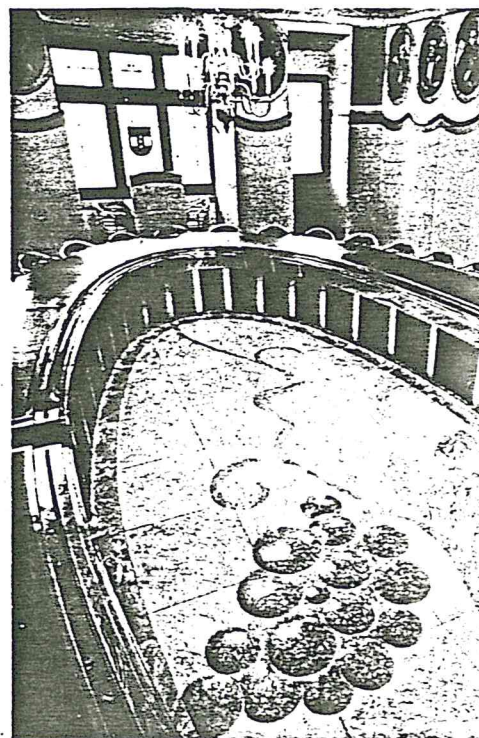
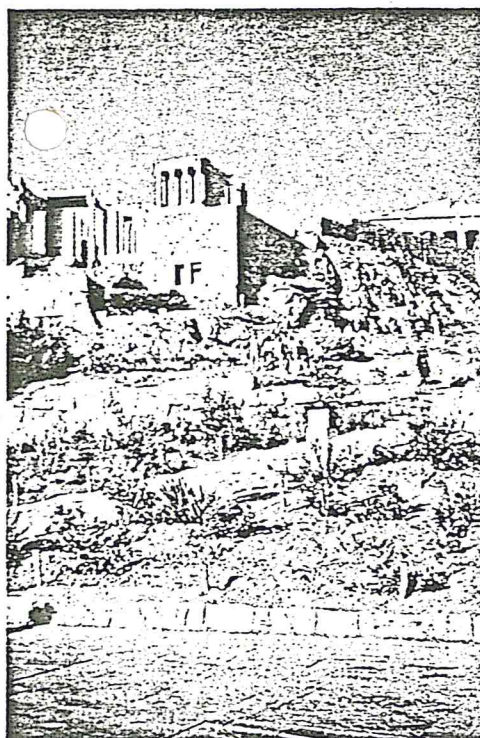
Von Klenze's Glyptothek (1815), Schinkel's Altes Museum (1823), and Smirke's British Museum (1823), all had that peculiar Neo-Classical mixture. It might be a temple front plus long gallery wall, as in the Glyptothek, or the implication of a temple order tied to an arcade, as in the case of Dulwich, but most of the early museums had a hierarchical set of rectangular rooms—the temple cella—pivoting around a central arrival point—the grand salon of the palace. The reasons were various. First, Durand had fixed the type in a functional way as the addition of measured, top-lit units, organised on axes around a central rotunda (Précis, 1802–09). Secondly, the palace and temple had a specific architectural solemnity befitting to a public collection. Lastly, the associations were correct: what was right to house the Athenian treasures was right to house the Elgin Marbles, what was suitable for the Medici collections was proper for the national patrons, whether Ludwig I or, later, Queen Victoria.

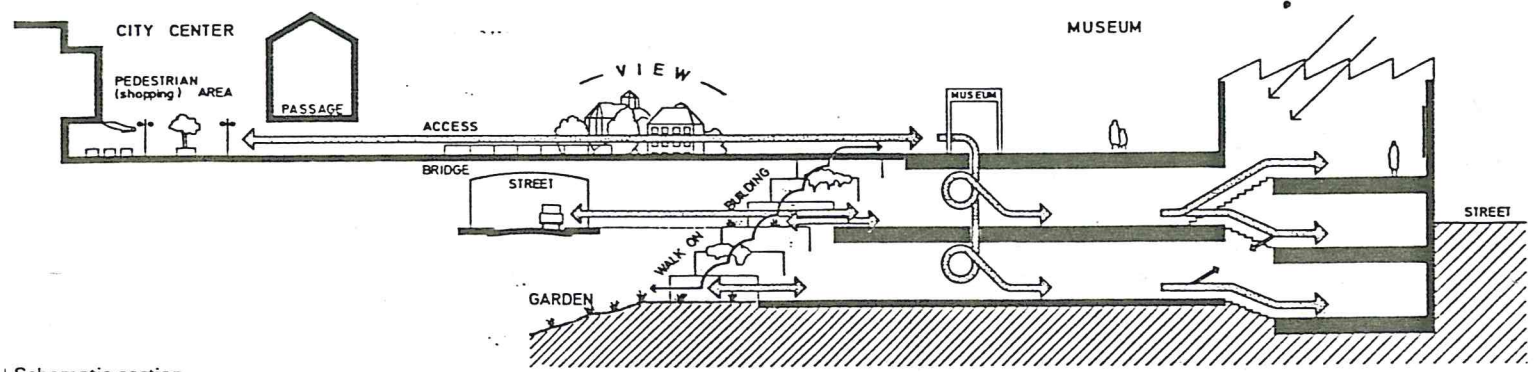
This 'temple palace' type dominated well into the twentieth century until Frank Lloyd Wright challenged it with his enigmatic sculptural whirlpool, the Guggenheim Museum (1959)—almost the first of many mysterious objects which, windowless, relate

1 The Acropolis, Athens. The volumes shift in importance as one ascends the zig-zag path; the Parthenon, dramatic culmination, goes in and out of view. (pt Jencks)

2 Hans Hollein, Israel Verkehrsbüro, Vienna, 1979–80. Palm trees on a grid of sand surround an oasis of water. Eroded nature set against right-angled culture is an old convention which Hollein has made particularly his own.

3 Hans Hollein, Perchtoldsdorf Town Hall, Austria, 1975–76. Chrome seats and grid are set against marble grid and stylised grapes and vine—all put together with a craftsmanlike precision. (ph Jerzy Surwillo)

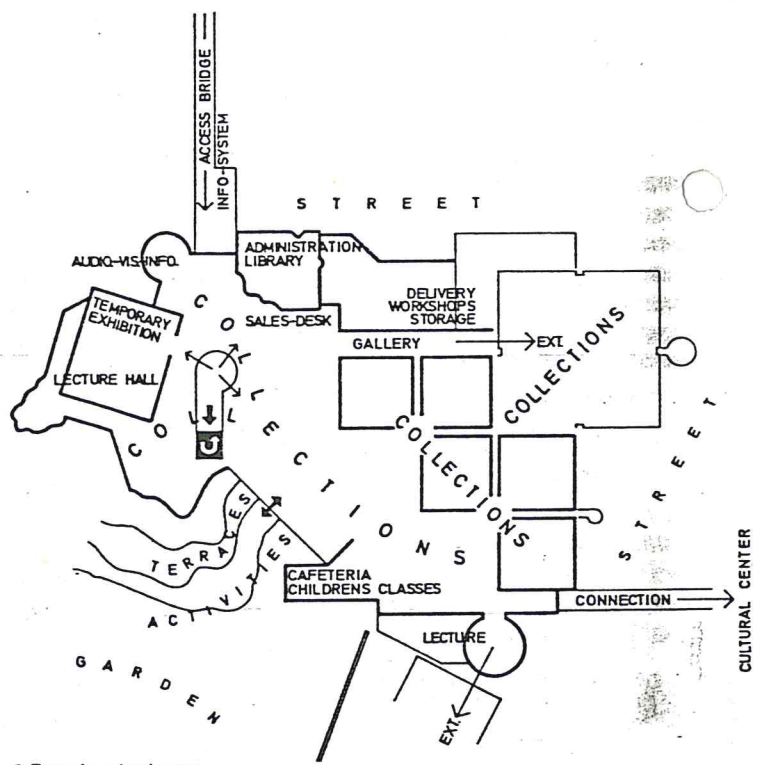




1 Schematic section.

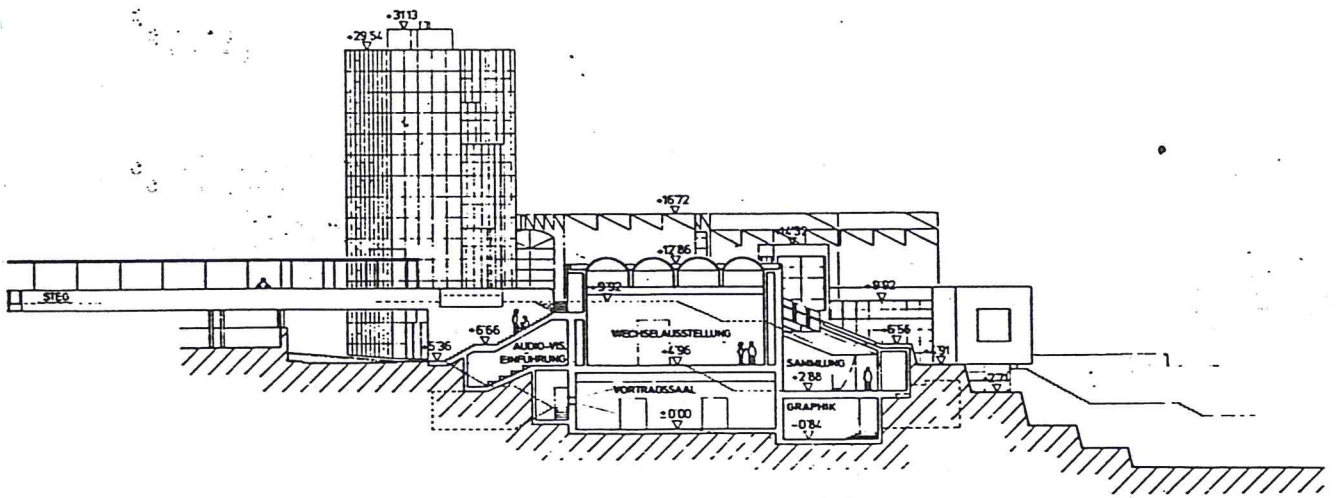


2 Site plan.
3 Garden level plan.



6 Functional scheme.
8 Air view.





12-14 Sections

not at all to the urban context. The point of the Late-Modern Museum, as Breuer knew well, is to be a startling contrast, a magnificent non sequitur like a John Cage silence, the Cattle-Prod, as well as Shock of the New. I M Pei's monumental East Wing of Washington's National Gallery (1978) induces the kind of insensate euphoria Freud once described as the Great *Cathartic* Feeling. The disjunctive epiphany, in cultural terms a church of miracles, remains one model for the museum, which we often see realised as the sculptural monument. The other is exemplified in the Pompidou Centre with its isotropic loft space, conceptually a warehouse and superior supermarket. Thus two basic functional and two associational types remain as an uneasy amalgam for today's museum: the monument/warehouse and the temple/cathedral. It is Hollein's virtue that he has seen through these implicit codes and combined all four in his acropolis.

Fragmentation of Types

The entrance to the Museum, supposing you approach it from the city of Mönchengladbach, is understated to the point of obscurity: my taxi driver missed it despite a very explicit map. At the moment, it consists of an almost unmarked pedestrian bridge leading to the 'piazza' or 'rooftop', which in turn leads to the 'Propylaeum', which is indeed the unmistakable gateway. This does not have a classical pediment, but like Le Corbusier's similar pavilion-entrance to the Salvation Army, there are no doubts about its function. Stainless-steel column, white marble, geometry, placement—all announce as strongly as a triumphal arch the beginning. In this space, both 'Propylaeum' and 'Temple of Nike', a lighting fixture is carved like the Victory of Samothrace to underline the associations with the Acropolis, but

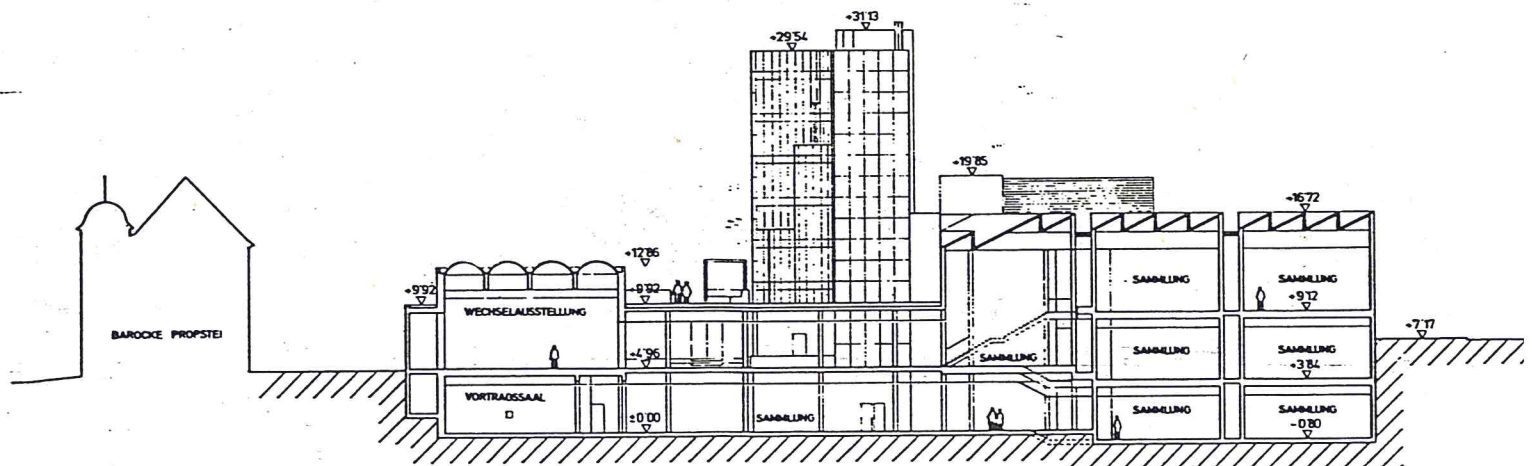
as is the case with all my terms in inverted commas, so far and to follow, the associations are indirect and fragmented. In fact the building, designed in 1972 and finished ten years later, is a labyrinth of veiled associations, and fragmented types. If the references appear more than usually hidden, it is a consequence of this time lag. They are, however, nonetheless present.

Crowning the scheme is an eroded tower, the administrative head which wags the sprawling body and tail. It's a four-square rectangular block with sandstone stereometry and then two ripples of glass—one which falls out to the north, the other which breaks back to the south, the garden and view. Conceptually, this embodies the fundamental opposition between nature (curved and eroded) and culture (right-angled and complete) that will be taken up elsewhere—primarily in the 'vineyards' terraced down the hill, versus the square galleries. We recognise this tower: a flat-top office, a glass, steel and masonry business centre. The type may be fragmented, but it is no less identifiable for that.

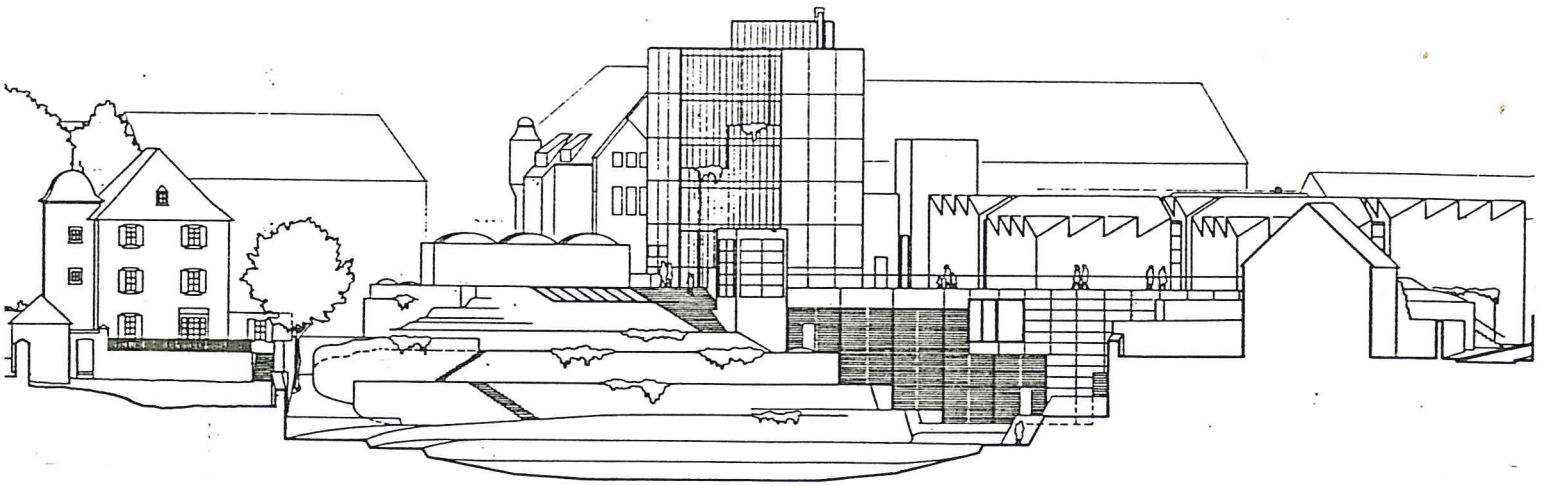
The same is true of the saw-toothed galleries towards which we first descend under the 'Propylaeum'. These are top-lit rooms, familiar since Soane's Dulwich Picture Gallery, but made slightly odd by combination with the north-facing zig-zag lighting of a factory. Saw-toothed boxes, modified perhaps from Stirling and Gowan's Leicester University Engineering Building were later strung out by Stirling in a classical U-shape around his Stuttgart Museum. Both Stirling and Hollein promote the regeneration of classical culture by its combination with industrial realism. If we expect seven galleries under the seven boxes we are partly surprised, for what happens is a rather complete set of combined types resulting in further fragmentation.

Only five of the boxes shelter defined squares, and these are

13



114



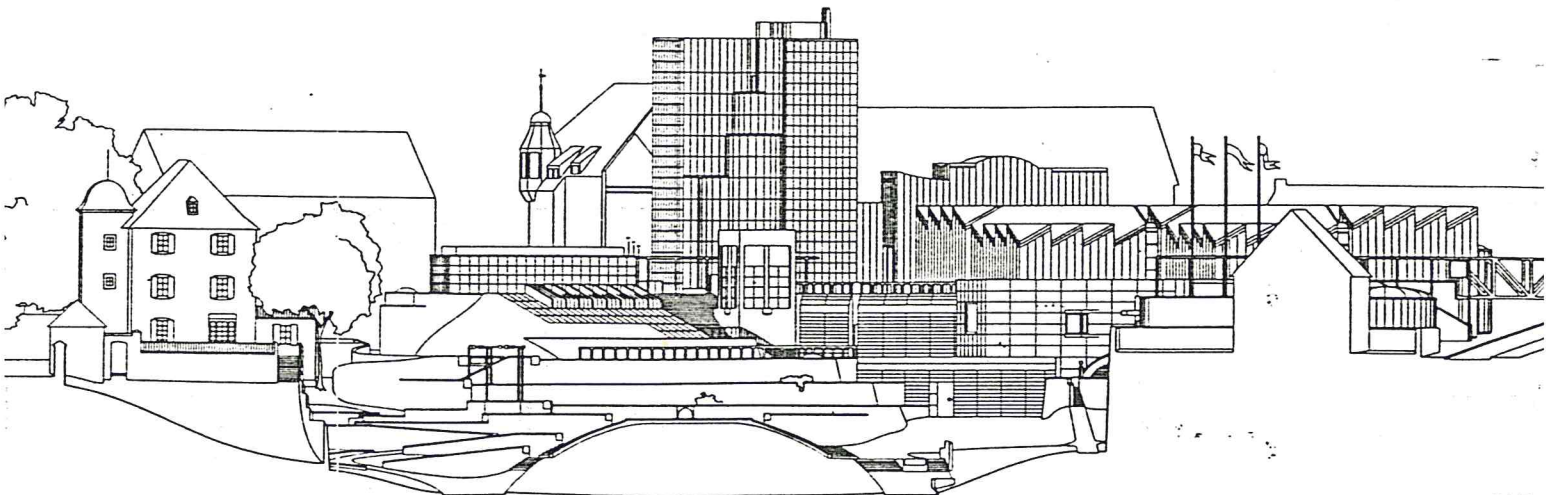
14

traversed, against all expectations on the diagonal. The remaining two are placed above free-flowing, double-height open space. This provides a combination of warehouse/temple which is encountered after the descent from the entrance. It is momentarily confusing; indeed, one might think, surveying the ambiguous white space unfolding in all directions, that it is as formless as the history of Modern Art: no beginning, middle or end, all a wandering search dependent on sensation and the imminent development of an idea. The fact that a few inscrutable Beuys and further abstractions of André, Judd and Serra fan out in all directions only confirms the suspicion. This, the European MOMA, appears at first like an endless rambling narrative. Happily, however, it's a 'second-glance' architecture which is always disconfirming, or modifying, an initial hypothesis.

On the top floor is a relatively traditional set of rooms which allow large canvases and sculpture to be seen in a stable atmosphere. The view across diagonals, an idea which relates this to Dutch Structuralist works of the 1960s, focuses on sculpture placed centrally in the square. At the same time one can focus obliquely on the huge paintings of, for instance, Frank Stella. Thus a double order is immediately apparent—two grids shifted at 45°—which gives a new life to the basically classical room.

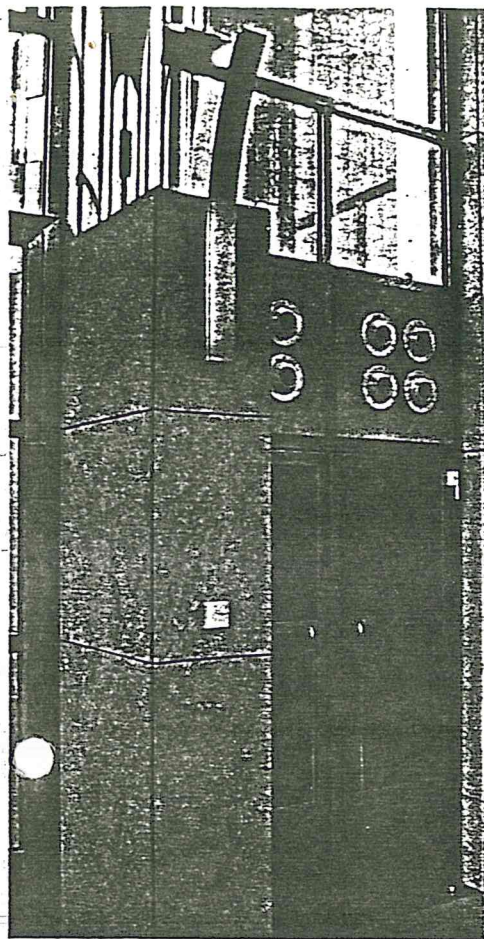
Modern artists generally want the mixture of spatial types Hollein has provided: large and small, formal and informal, flexible and permanent, foreground and background. Indeed, the dialectic between these fragmented types is the obvious answer to the varied requirements of Modern Art—so obvious that one wonders why recent museums have not institutionalised it already, or conversely why they have remained immured in a monosemantic type.

15 South elevation



Generally speaking, the Mönchengladbach Museum develops a typically Post-Modern space with its varied set of cues: indistinct boundaries, skews and diagonals, ambiguous or overlapping orders, layering, surprise, contrast and dramatic movement—almost every spatial convention of Post-Modernism is here. The Modern free plan, where it does exist, is actually incorporated within a set of other orders—circular stair platforms and column and wall grids. Where rotated grids don't mesh, or where superincumbent stairs are rotated away from each other, there is a left-over *poché* space. One of these 'Expressionist' spaces was originally intended to show painters from that school. Unfortunately, however, this initial semantic matching of space to art was not followed through, and we do not quite have the nineteenth-century personalised museum with the rooms tailor-made for the objects. Rather, there is a rich system of differences within a white aesthetic.

As one explores further and further into the building, finally reaching under the undulating 'vineyards' on one side, or theatre and enclosed squares on the other, a growing impression is confirmed. The building has, if not one ending, then several culminations; if not one ordered sequence, then three or four distinct routes. This overlapping of separate orders is particularly appropriate to Modern Art, which often consists in the transformation of singular traditions or separate concepts: De Stijl into Geometric and Hard Edge Abstraction, Suprematism into Minimalism and Conceptual Art, and so forth. There is no single plot to Modern Art, just as there is no guiding patronage, or iconographic programme. It is all imminent development—follow the inherent visual or conceptual idea—without necessarily a beginning or termination, without hierarchy or (much) value judgement. The 'sieve' space of Hollein, the mul-



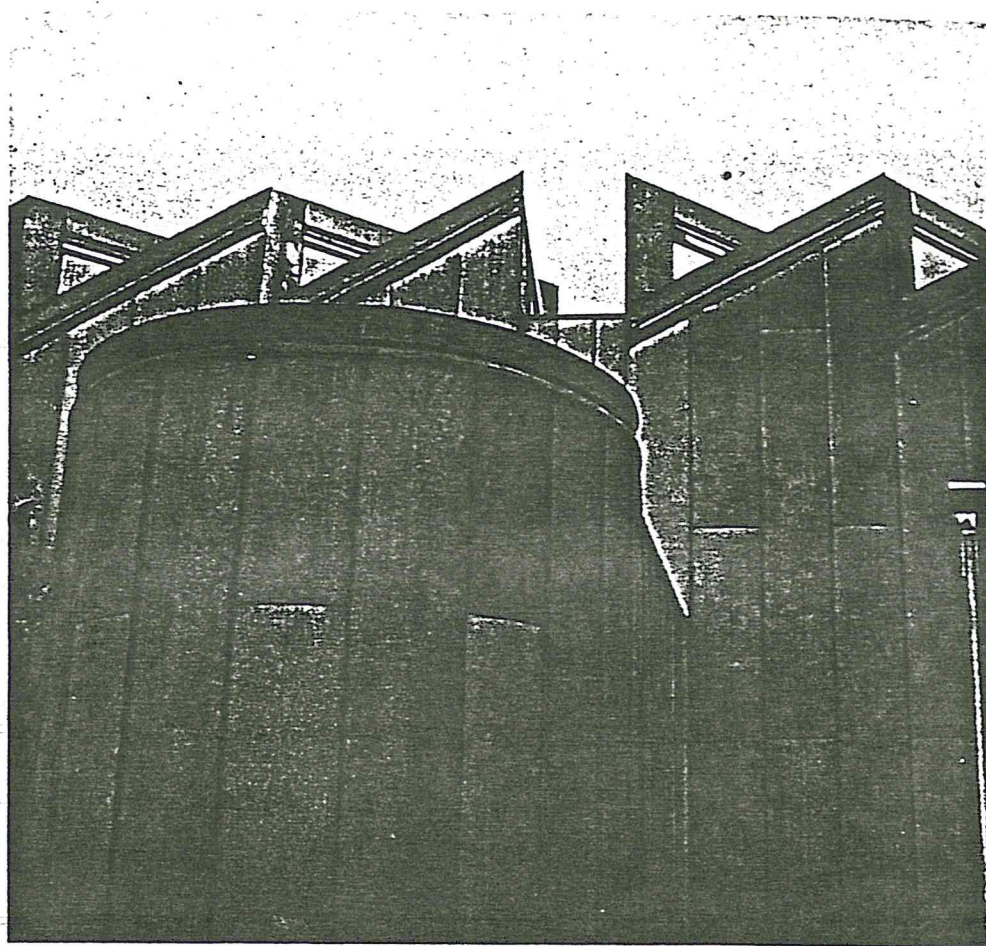
19

tidirectional routes, allows these coherent avenues to be followed in their meandering criss-cross, and yet at the same time and quite surprisingly it also manages to achieve beginnings, middles and several ends.

It isn't until we have traversed the site to the bottom garden and then retraced our steps up the zig-zag path, catching reflections of fragments in mirrorplate, that the overall conception becomes entirely clear. For now the Acropolis image is compelling. The cafeteria, a pristine rectangle of polished aluminium, juts out aggressively, a temple set at right angles to the 'Propylaeum'. As we climb this acropolis, four main rectangles alternate in counterpoint, set off as they are against each other. Some are obliquely placed—an Erechtheum against the Parthenon—to compress space, but all these flat-topped forms are fragments of whole figures, not totally free-standing monuments. However, like the temple on the Acropolis they come into view and disappear, dramatically, as one climbs the hill. If there is no single Parthenon to cap this architectural promenade then that, once again, merely underscores the pluralism of an art form where no single orthodox rules or dominates.

Influence and Abstraction

This, Hollein's first building of any size and civic importance, has been a long time in the making. Economic uncertainties have held it up, but throughout this long period its director, Johannes Cladders, in a sense the real patron of the building, has played a significant role. Without his continued support, and detailed advice, the museum would not be the finely tuned instrument that it is. The organisation of the collection and rooms, the variety of lighting systems, the 'syntax of options', were all worked out and discussed with him. If his influence can be felt, so can that of a host of architects. The difficulty of determining this influence is caused by the protracted period of



20

19 The Victory of Samothrace is implicitly recalled by adopting her curves and wings into the curve of the lighting fixture; here Hollein allows himself or ornament that refers to the Athenian prototype. (ph Jencks)

design, which resulted in mutual borrowings back and forth. But no doubt the strength of the museum results from the richness of architectural ideas. And these have a necessary history. Aside from the building types already mentioned, we find the sources predominantly Modernist.

The tower, for instance, has an eroded cut reminiscent of Aalto's gentle undulations, Stirling's cascade of glass at Leicester and Hollein's own previous erosions. The violent opposition between stereometric sandstone and mirrorplate, between honey-coloured masonry and glass and steel, is reminiscent of Le Corbusier's strong juxtapositions. Violent contrasts, *concordia violentes*, heighten the presence of each part, a rhetoric of opposites developed equally by Charles Moore and his theory of the architectural geode (hard and tough outside, soft and sparkling inside). No doubt the tower is a geode too, but the crystalline insides which are broken apart also spill over the top of the building to the other side.

These contrast with what is, effectively, another current preoccupation—the abstract gridded wall, either in sandstone or polished aluminium. The former is reminiscent of Le Corbusier's stereometric schemes of the 1930s as well as of much Schinkel-esque work today, while the latter relates to Richard Meier's and Arata Isozaki's grey gridded buildings. To trace an influence on Stirling's Stuttgart Museum, or Isozaki's Kitakyushu Museum (which has similar square jutting windows held inside grids) is perhaps to miss the point since the scheme was developed over the many years this solution-type was in the air. It does mean, however, that today it seems a little less fresh than it would have been six years ago, when such forms were first built. Time has slightly blunted the cutting edge that these



21

20 Galleries are top-lit by factory lighting, and covered with a zinc which will take on a darker tone with time. (ph Jencks)
 21 Aerial view (photomontage).

shapes originally had.

The same is also true of the diagonal, Structuralist organisation worked out by Louis Kahn and certain Dutch architects in the mid-1960s, when the motif was an exciting violation of the corner, and a practical principle of in-between space. Today at Mönchengladbach it is a more proven formula. What is lost in freshness is, however, regained in maturity. The diagonal grid of the top floors, for instance, is made more emphatic by the diagonal factory lighting which sets up clear binary oppositions between each grid.

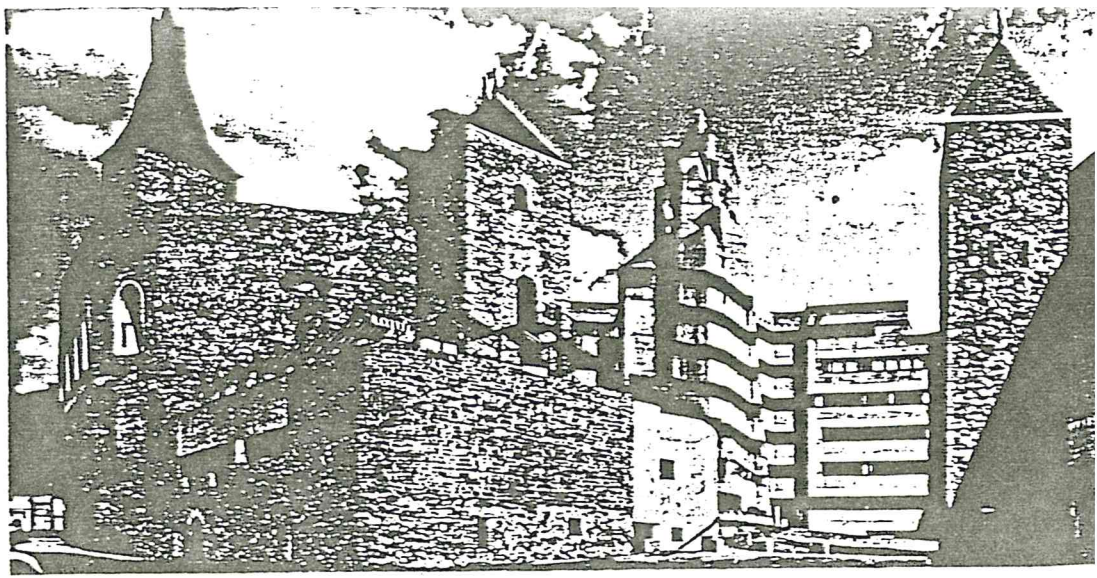
Whether Stirling's Stuttgart Museum owes its skylights and pedestrian way to this building, or whether Hollein owes his experiments in light and space to Louis Kahn's Fort Worth, is a speculation of small importance compared to the central question: does the architect transform his sources and prove them in the present context? Certainly here there is no diminution of expressive strength, and the consummate Hollein detailing is up to Stirling's and Kahn's. In the handling of marble, slick-tech and lighting equipment, it is even superior to its progenitors, perhaps due to Hollein's long experience with interior design at a small scale. Most of his previous work, since his early Reti Candle Shop of 1965, has been precious interior detailing.

The question of transforming sources is best considered as a consequence of abstraction. Square, rectangle, saw-tooth ridge, flat roof, undecorated steel column—all the elements have been used in an archetypal way so that they recall not so much any particular building, but a general type. Memory of previous architecture is no doubt involved in the conception and perception, but it is always kept at the most fundamental level. Personally, I would have preferred one or two explicit

signs to heighten this implicit symbolism—perhaps some specific icon on the tower top (as an Art Nouveau architect such as Olbrich might have attempted). After all this is as powerful a building type as the cathedral next door with its spires, and it seems wrong that the twentieth century can't declare the faith in art which it so much betrays. But perhaps this muteness is caused by the social uncertainty of art as religion, and also by the fact that the building was designed before Post-Modernism became self-confident with iconic gestures.

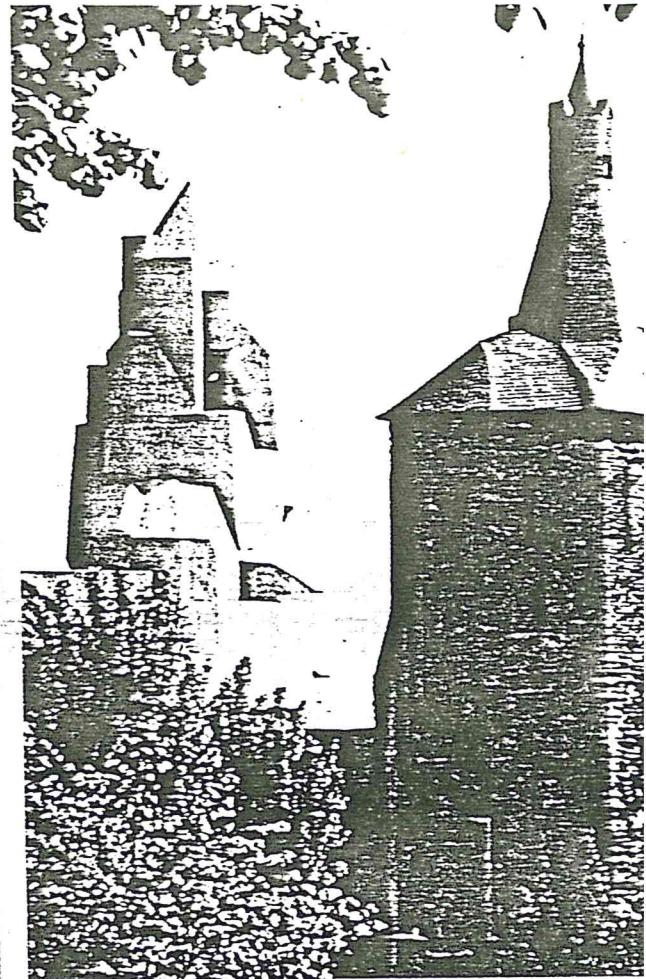
Even without explicit signs and ornament, it will probably become recognised as the significant breakthrough it is: one of the first new museums to encompass a variety of spaces, lighting conditions and exhibition attitudes into a dialectic. Variety, flexibility, pluralism—the clichés of the 1960s—have not recently produced great museums because the architect has become too enthralled by a formal or repetitive solution to these very legitimate demands. They have produced monuments, or loft spaces, or essentially monosemantic designs. Instead, here at Mönchengladbach, they receive an abstract, eclectic solution, one that relies on opposition as a method, and one which is particularly detailed, carried through by someone who clearly loves built architecture. The Acropolis with its sacred enclosure, its votive columns, statues, stoas, and treasures, was also a place where art was worshipped. The Propylaea had the Pinacotheca, the Parthenon its statue by Phidias; the whole, ancient stronghold hovered on its rugged hill as a Doric 'sign of reason'. Hollein's subdued classicism also contrasts its quiet dignity with a moving landscape; perhaps after all this acropolis of art is a rather inevitable culmination of an agnostic age.

CJ

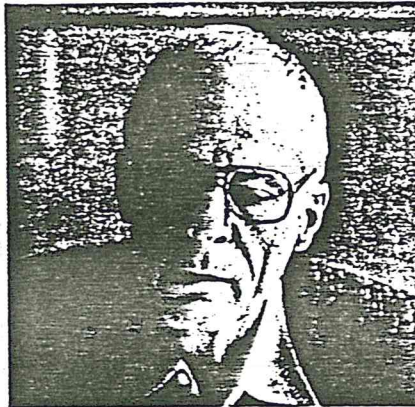


Bauwerke in Bensberg bei Köln: das Rathaus und das Kinderdorf. Das eine zeigte den beherzten Umgang mit der Historie, die am Triumph der Moderne genas, zugleich eine Apotheose des Bürgerstolzes und der Demokratie. Das andere ist der geglückte Versuch, Kindern Geborgenheit in einem Dorf von herber Traulichkeit zu geben. Das Rathaus ist ein temperamentvoll gegliederter, schwungvoller Betonbau, der der Topographie und den Umrissen der alten Burg folgt und

seinen dramatischen Höhepunkt in einem kantigen Treppenturm erfährt; seine Haube endet, als schne sie sich nach den aufgeregten Brechungen nach Ruhe, in einer prismatischen Spitze: ein dissonanter Akkord von erheblichem Wohlklang – Echo auf den seltsam verformten Helm des alten Bergfrieds gegenüber. Dieses Rathaus auf dem Schloßberg ist Inbegriff der Stadtkrone, wie er den Expressionisten nicht strahlender hätte einfallen können.



Gottfried Böhm

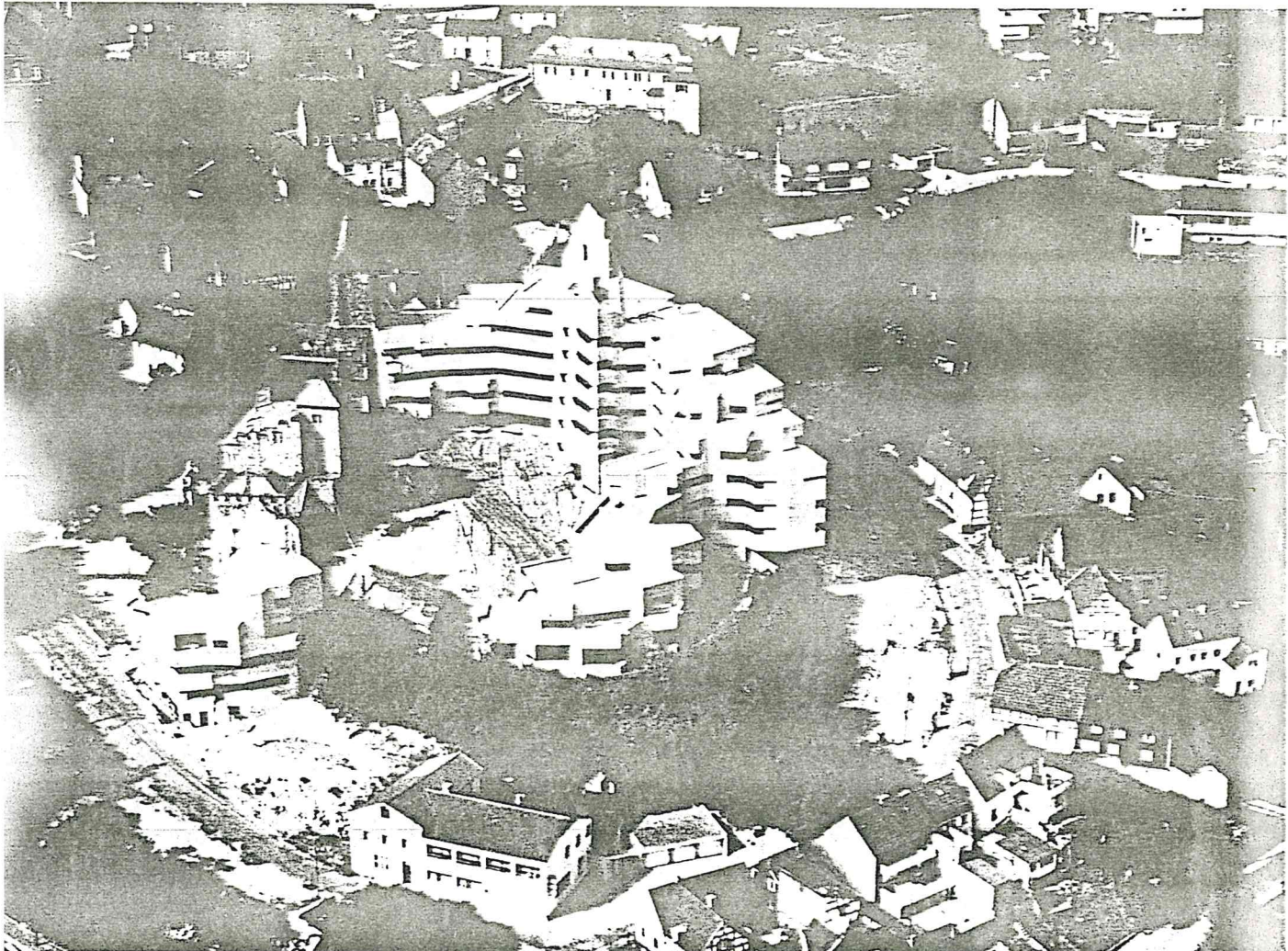


Im April 1962 beschloß der Rat auf Vorschlag des Stadtdirektors, einen Ideenwettbewerb durchzuführen. Dem Wettbewerb wurden folgende Voraussetzungen zugrunde gelegt:

„Das neue Rathaus soll auf dem Gelände des alten Schlosses errichtet werden. Das alte Schloß ist als historisch bedeutsames Baudenkmal ein ausdrucksvolles Zeugnis der weit zurückreichenden Geschichte Bensbergs. Die Bedeutung des alten Schlosses in Verbindung mit dem neu zu bauenden Rathaus soll dazu beitragen, die aus 9 Stadtteilen zusammengefügte Stadt Bensberg geistig und politisch stärker zu zentrieren. Die historisch wertvolle Bausubstanz muß bei der Neuplanung gebührend berücksichtigt werden.“

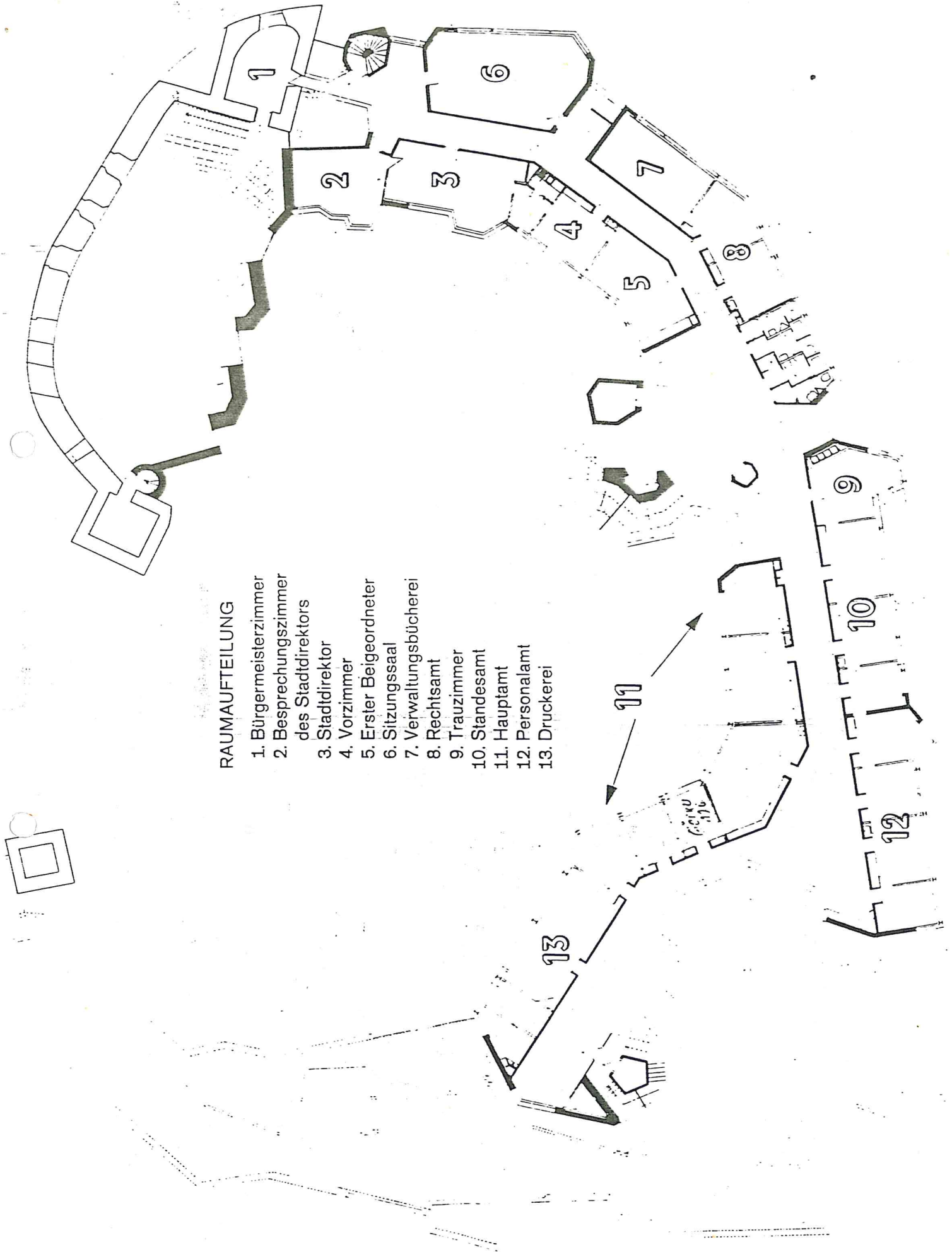
Das Preisgericht sprach im Dezember 1962 Herrn Dipl.-Ing. Professor Gottfried Böhm, Köln, den ersten Preis mit der Feststellung zu, daß seine Lösung in besonders eindrucksvoller Weise dem Wesen der Aufgabe gerecht werde und der Verfasser verdiene, mit der Ausführung beauftragt zu werden.

Der Rat der Stadt Bensberg beschloß am 17. Januar 1964, der Empfehlung des Preisgerichtes folgend, Professor Böhm mit der Planung und Ausführung seines Entwurfes zu beauftragen.



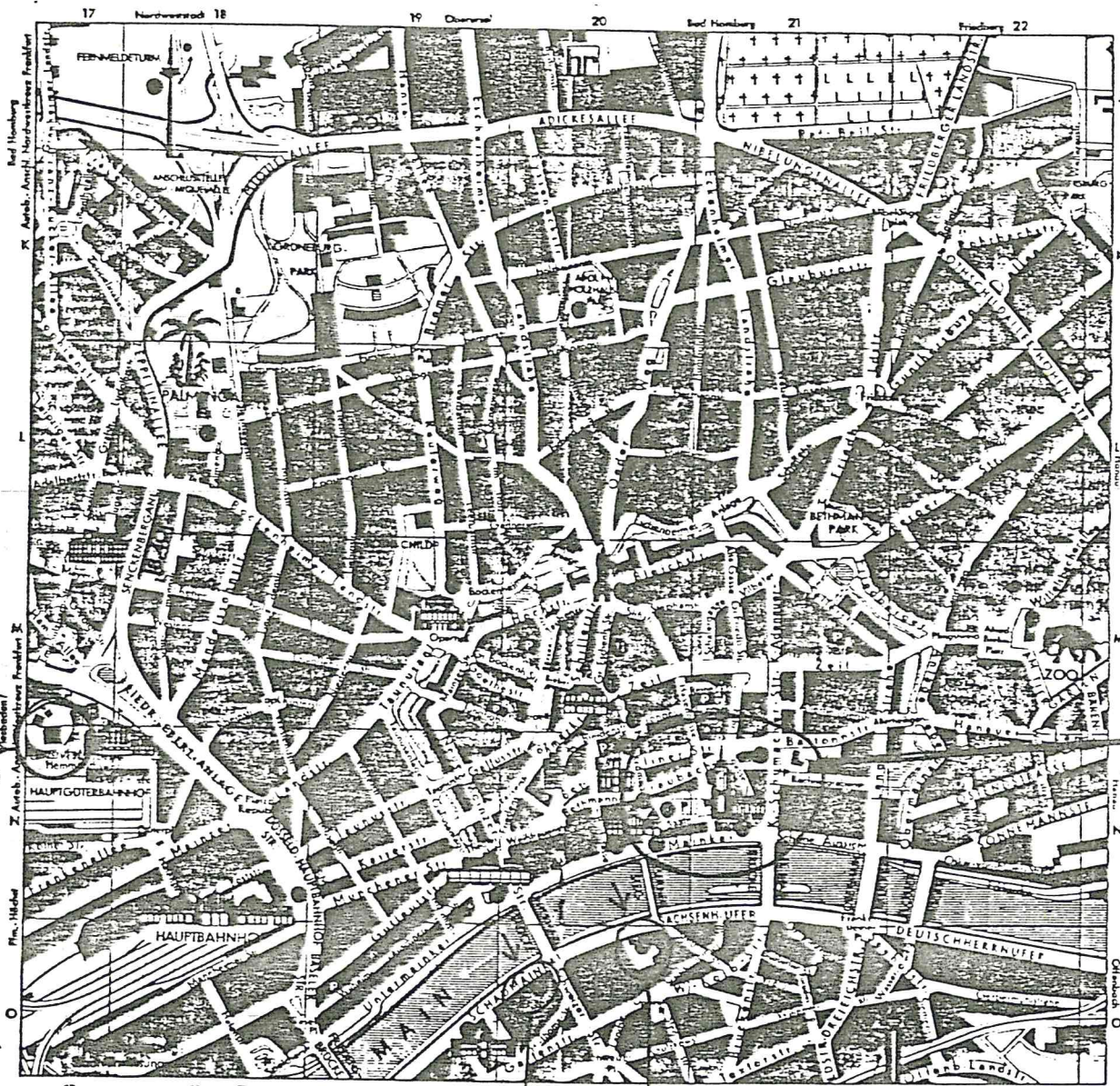
RAUMAUFTeilung

1. Bürgermeisterzimmer
2. Besprechungszimmer des Stadtdirektors
3. Stadtdirektor
4. Vorzimmer
5. Erster Beigeordneter
6. Sitzungssaal
7. Verwaltungsbücherei
8. Rechtsamt
9. Trauzimmer
10. Standesamt
11. Hauptamt
12. Personalamt
13. Druckerei



F R A N K F U R T

Stadsplan



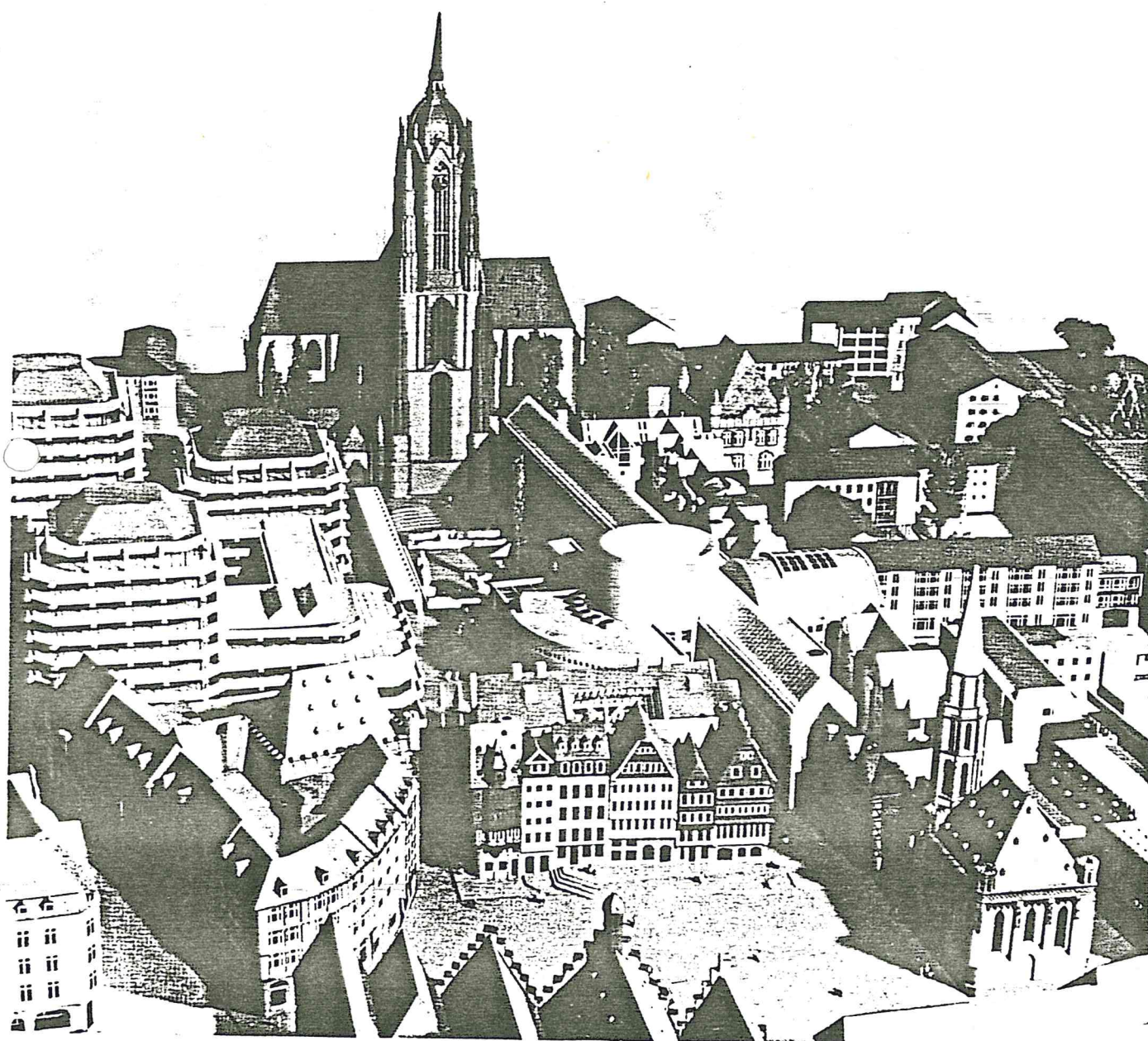
Museen und Sehenswürdigkeiten

- | | | | | |
|--------------------|-----------------------|----------------------------|--------------------------------------|---|
| 1 Römer | 8 Liebfrauenkirche | 15 Eschenheimer Turm | 21 Palmengarten | 27 Röm. Anst. „Jüdisch-Moschee“ |
| 2 Dom | 9 Alte Nikolaikirche | 16 Alte Oper | 22 Fernmeldeturm | 28 Museum für Kunsthandwerk |
| 3 Paulskirche | 7 St. Leonhardskirche | 17 Hauptbahnhof | 23 Museum für Früh- u. Vorgeschichte | 29 Museum für Volkskunde |
| 4 Katharinenkirche | 8 Karmeliterkloster | 18 Festh. He. Messiasgilde | 30 Zoologischer Garten | 31 Bundespostmuseum |
| | | 19 Heintz-Hofmann Museum | 32 Henninger-Turm | 33 Städt. Kunstmuseum u. städt. Galerie |
| | | 20 Naturmuseum Senckenberg | 34 Alt-Sachsenhausen | 34 Liebieghaus |

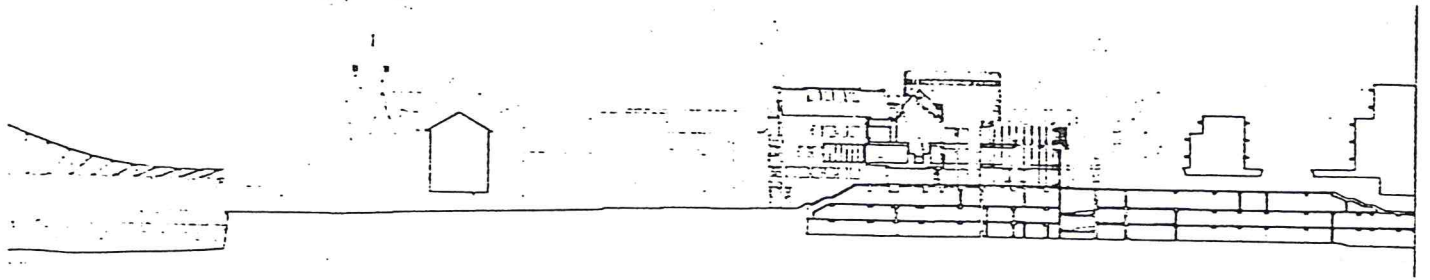
UNGERS

MEIER

Wilfried Borchers
Der neue Römerberg



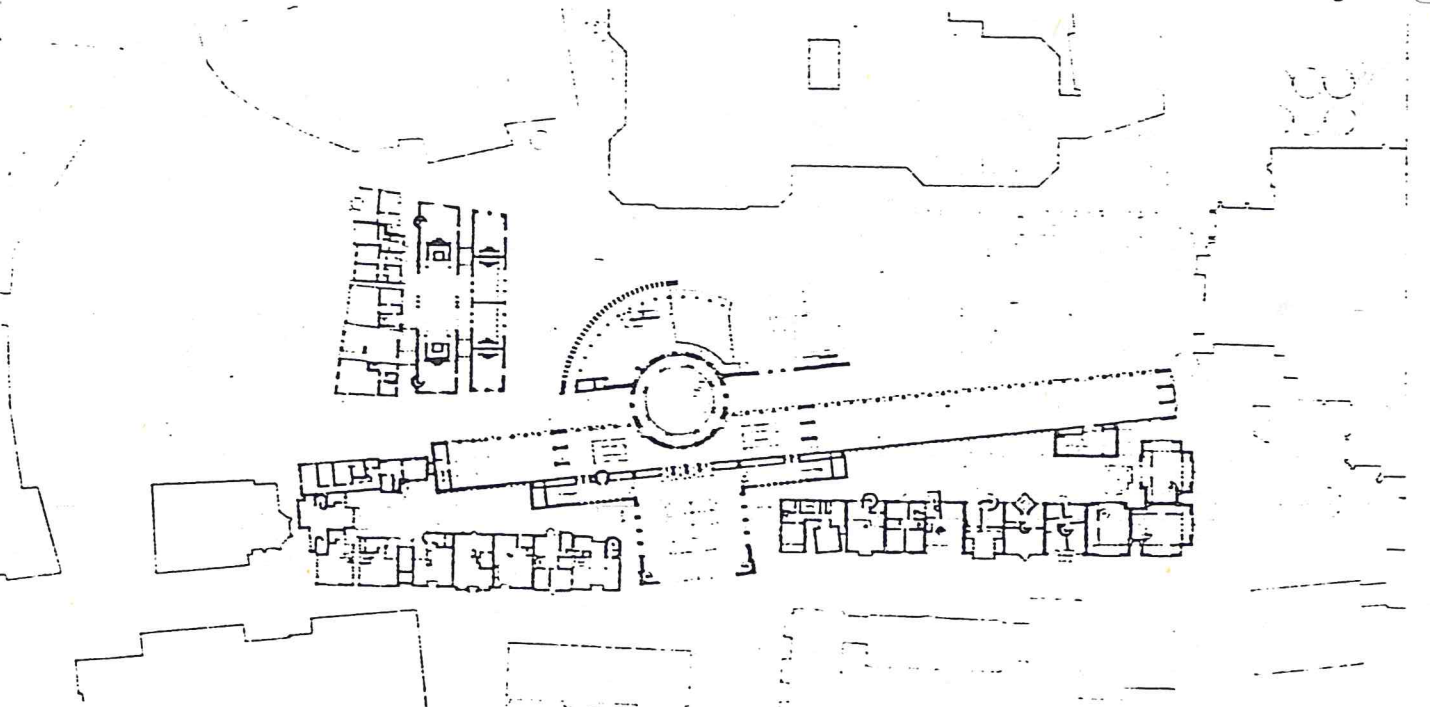
Die Neubauten zwischen Dom und Römer
Bangert, Jansen, Scholz, Schultes

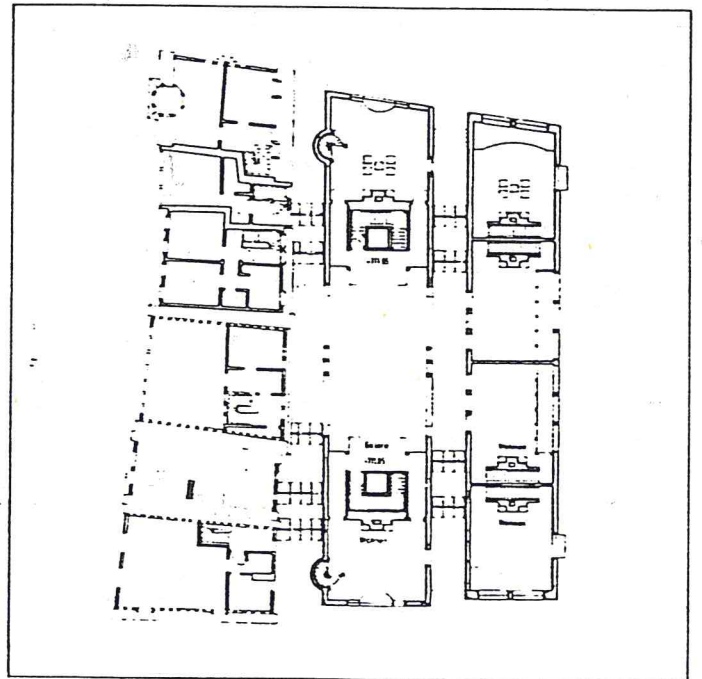
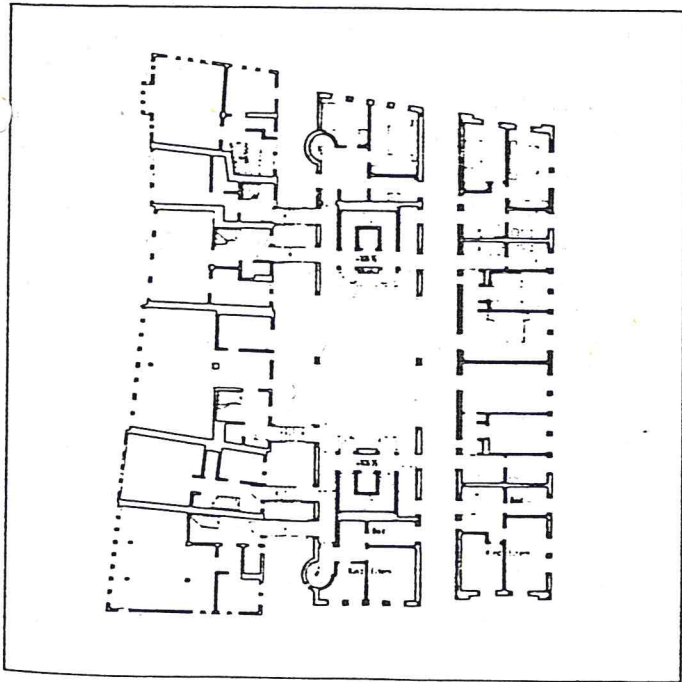
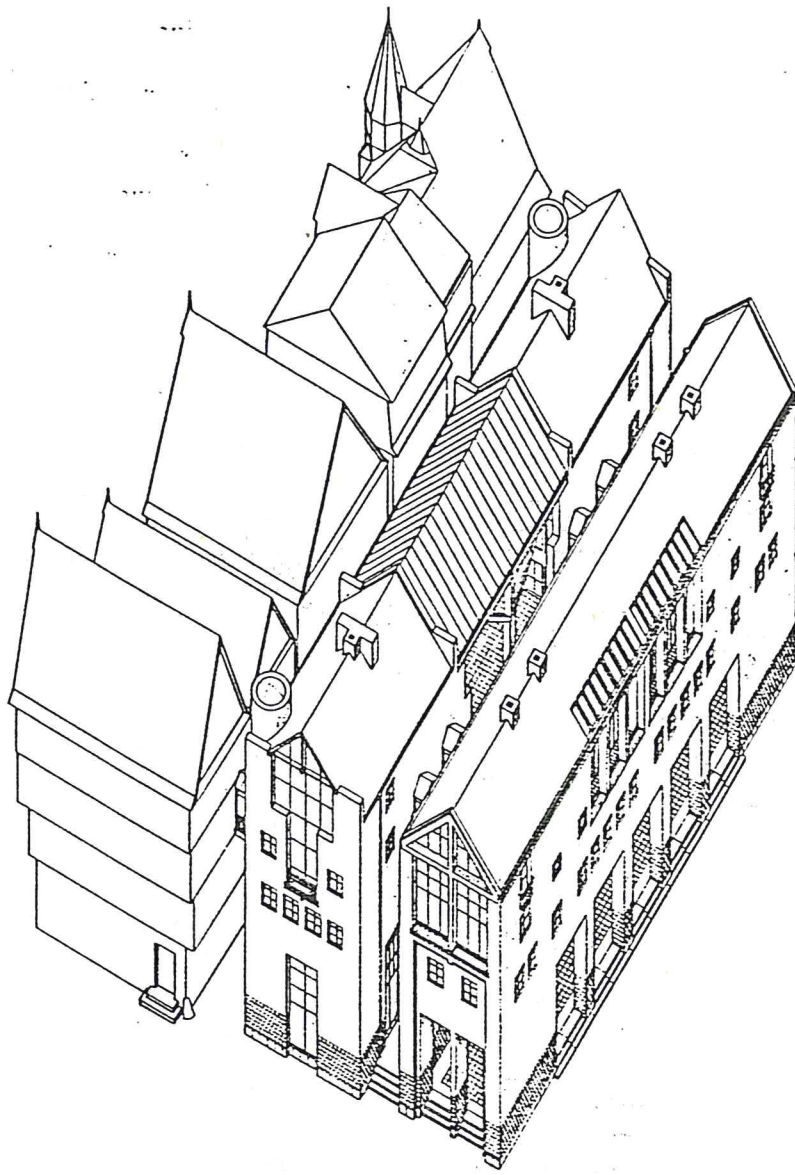


Schnitt Lange Schirm
1. Obergeschoß



2. Obergeschoß



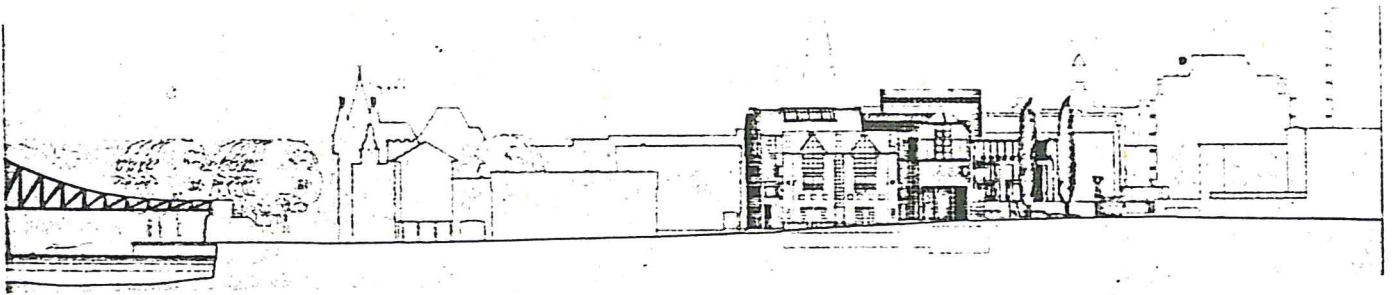


Das neue Programm an alter Stelle schließt damit unmittelbar an die kommunikativen Qualitäten der Vergangenheit an, deren steinerne Zeugen allein schon diesen Ort zu einem Ort der lebendigen Erinnerung machen. Denn selten ist ein Ort so wie dieser durch seine Gestalt in den Stationen seiner Geschichte präsent:

- Die Kriegszerstörung legte vor dem Dom die Grundmauern von Bauten aus römischer und karolingischer Zeit frei.
- Dom, Leinwandhaus, Nikolaikirche, Steinernes Haus und Rathaus-Römer repräsentieren wesentliche Elemente des mittelalterlichen Stadtkerns.
- Die Erweiterung des Römers in formaler Anlehnung an das historische Stadtbild und eine Wohnbebauung im Bereich des Mainufers erinnern an Wunsch und Wirklichkeit der sogenannten Wiederaufbauphase.
- Historisches Museum und Technisches Rathaus, Bauten der späten sechziger Jahre, sind Fragmente einer geplanten Gesamtbebauung. Als Vorgriff auf diese Gesamtbebauung überdeckt eine zwei- bis dreigeschossige Tiefgarage den ganzen Bereich.
- Die Rekonstruktionen der Fachwerkbauten »Ostzeile« und »Schwarzer Stern« stehen als extreme Symbole eines gegenwärtigen Wunsches nach historischer Identitätsfindung.
- Von der Qualität des Ortes Gebrauch machen bedeutet an dieser Stelle für unser Entwurfskonzept, daß es die Heterogenität des Ortes und die Gleichzeitigkeit von Geschichte, die Idee des städtischen Raumes als imaginäres Museum aufgreift und aus der Besonderheit der Topographie und der Gebäudeindividuen einen ganzheitlich erfassbaren Ort in der Stadt entwickelt. Das heißt – sofern wir alle Stationen dieser Geschichte wohl oder übel, aber aufrichtig respektieren –, daß unser städtebauliches Konzept in undogmatischer Weise eine Antwort auf die Qualität der örtlichen Situation versucht: die Selbstdarstellung ihrer alten und neuen Komponenten und deren Interpretation im räumlichen Zusammenhang. Da die Wahrnehmung des städtischen Environments, das Stadterlebnis überhaupt, wesentlich dem städtischen Außenraum zugehört, widmen wir ihm unsere besondere Aufmerksamkeit. Er steht im Mittelpunkt des Konzepts, alle Bauwerke stehen zunächst im Dienst der Inszenierung von öffentlichem Raum. Erlebniswert und Aufenthaltsqualität sind die zentralen Kriterien

Dazu formulieren wir drei Leitlinien:

1. Wir benutzen das Spannungsfeld zwischen Dom und Römer, das nicht nur an die Kaiserkrönungen des Mittelalters, sondern hier im frontalen Gegenüber an die Polarität von kirchlicher und weltlicher Macht als konstituierendes Element der mittelalterlichen Stadtgestalt erinnert, für einen großmaßstäblichen Raumzusammenhang. Durch deutlich formulierte Raumkanten und Wegebeziehungen bleibt dieser übergreifende Zusammenhang in allen Teilbereichen erfassbar und wirksam.
 2. Wir entwickeln die verschiedenen Bereiche der Bebauung jeweils für sich, ihrer thematischen Anlage entsprechend, und stellen sie als neue, eigenständig ausgeprägte Stadtbaulemente den bestehenden zur Seite.
 3. Wir übernehmen von den vorhandenen Bauwerken die Gegensätzlichkeit ihrer Gestalt und ihres Maßstabs in die eigenständigen Elemente unseres Entwurfs. Damit formulieren wir den Stadtraum als Ort der dialektischen Wechselbeziehung aller seiner Komponenten und ihrer harmonischen Synthese.
- Diese Grundprinzipien sind damit eindeutig aus diesem Ort und für diesen Ort entwickelt. Ihrer Umsetzung und Visualisierung folgt die formale und funktionelle Disposition der einzelnen städtebaulich-architektonischen Elemente. Untersuchungen, wie sie in den sechziger Jahren z. B. von Kevin Lynch unternommen wurden, zeigen, daß der Städter seine Umwelt zunächst in der Zuordnung und Abfolge von Nutzungsinhalten beschreibt, vielleicht auch überwiegend so erlebt. Der Ort zwischen Dom und Römer existiert aber primär als Collage signifikanter Versatzstücke, die zeichnerhaft den Wechsel der Zeit und mit ihr den Wechsel ihrer Werte und Maßstäbe – die Stationen von Stadtentwicklung – simultan darstellt. Die Priorität der visuellen Vermittlung, die für diesen Ort charakteristisch ist, folgt unsere architektonische Formulierung der einzelnen Elemente. Sie sind thematisch und typologisch einfach, Merkmale; man kann sie aufzählen:
- Treppe und zentrales Plateau als topographische Basis des Bezugfeldes zwischen Römer und Dom. Ausgeschnitten die tiefere Schicht des »Historischen Gartens«;
 - Arkadengebäude (Werkstatt- und Ausstellungs-



Ansicht vom Dom

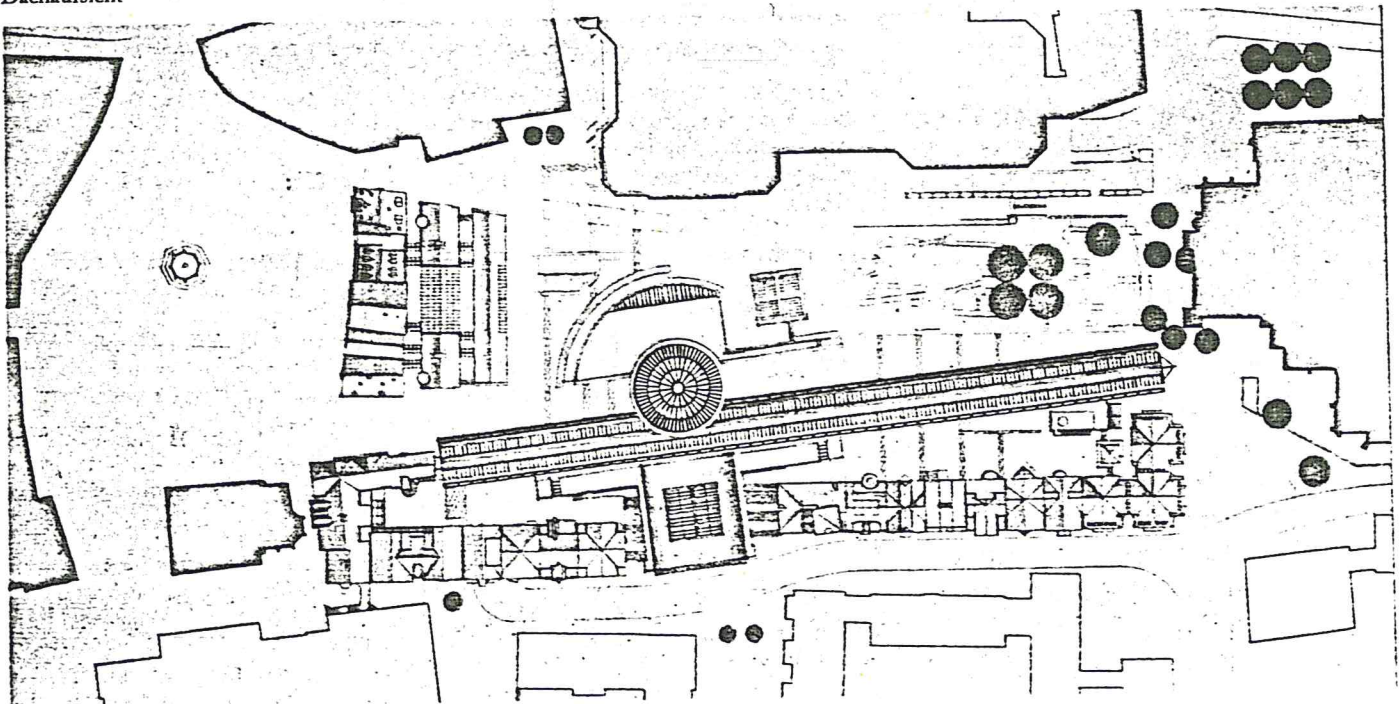
- bereich der »Kulturschirm«) als südliche Platzwand und gebauter Weg zwischen Nikolaikirche und Dom und als Erinnerung an die historische Bendingasse;
- freistehendes, extrovertiertes Gebäude als Insel im öffentlichen Raum (»Schirntreff«). Tisch, zugleich Vordachgebäude und Aussichtsterrasse auf dem zentralen Plateau;
 - glasgedeckte Rotunde mit umlaufender Galerie als Zentrum der »Freizeit- und Kulturschirm« und zentraler, offener Ort zwischen Römerberg und Dom;
 - kreuzförmige Disposition der Hauptbaukörper in Korrespondenz zu den wesentlichen Wegebeziehungen und Räumen der Umgebung und als Typus eines öffentlichen Gebäudes, das alle benachbarten Bereiche tangiert: Römerberg, Weckmarkt, Krönungsweg und Saalgasse. Intern ein Nutzungskreuz aus linearem Werkstatt- und Ausstellungsbereich und flächig disponierten Mehrzweck- und Foyerbereichen;
 - »Historischer Block«, bestehend aus der rekonstruierten »Ostzeile« und zwei ergänzenden Parallelbauten, die die Struktur der ehemaligen Häuserzeilen und

Gassen an dieser Stelle wieder aufnehmen. Wohnungen, Läden und eine offene Pfeilerhalle am Platz in der Front zum Dom in freier Abwandlung einer regional überlieferten Bauform;

- Randbebauung entlang der Saalgasse in Ergänzung des Wohnquartiers am Mainufer. Kleinteilig parzellierte, individuelle Hauseinheiten als Typ des Bürgerhauses in der Stadt, in Korrespondenz zu den rekonstruierten, mittelalterlichen Häusern und in bewußtem Kontrast zum Maßstab der öffentlichen Gebäude. Im Sinne der Vielgestaltigkeit der ehemaligen Altstadt werden die Häuser von verschiedenen Architekten geplant.

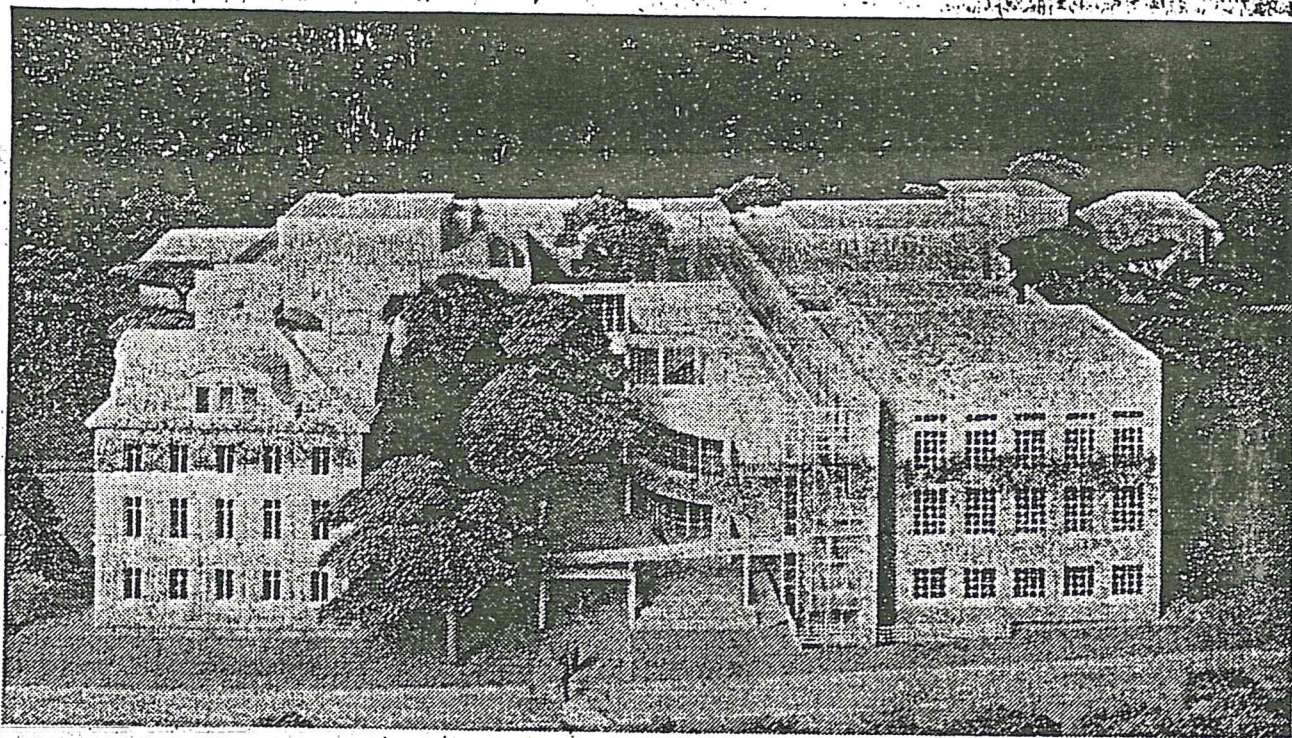
Die baulichen Elemente und ihre grundsätzliche Disposition zu benennen, soll hier Hinweis genug sein auf die Wechselwirkung zwischen Gebäude und Stadtraum und uns – bevor wir ins Detail gehen – die Trivialität der sogenannten postmodernen Architekturdiskussion ersparen. Die Inszenierung von öffentlichem Raum, die sich an diesem Ort in früherer Zeit in homogen gewachsener Form darstellt, bleibt das zentrale Thema. Der

Dachaufsicht



Een parelsnoer van musea langs de Main

MONUMENTEN VAN BURGERTROTS



Maquette van het museum voor kunstnijverheid

In Frankfurt is vorige week een nieuw museum voor kunstnijverheid geopend, een opzienbarende schepping van de Newyorkse architect Richard Meier. Tegelijk begon in het Frankfurter architectuurmuseum een expositie over recente Westduitse museumbouw. De nieuwe musea zijn geen 'neutrale grijze dozen' meer, maar de 'Gesamtkunstwerke' van de twintigste eeuw ingenieuze bouwwerken die evenveel aandacht trekken als de kunst die zij herbergen. Hans van Dijk bezocht de 'Museumsufer' te Frankfurt, waar tussen andere kunstpaleizen het verblindend witte gebouw van Meier verrees

Door Hans van Dijk

Er bestaat een aardig sprookje over een prins die een gigantisch paleis liet bouwen rondom het graf van zijn pas overleden geliefde. Zijn smárt en liefde waren zo groot dat alleen de beste architecten en handwerkslieden daaraan uitdrukking konden geven. De prins liet de duurste materialen toepassen en het gebouw werd het mooiste van het land. Toen het al was liep hij door de vertrekken en plotseling werd hij getroffen door een gevoel van onbehagen. Er was iets dat hem stoorde. Het was het graf. Ommiddellijk liet hij het verwijderen.

Markus Lüpertz haalt dit sprookje aan in de catalogus van de tentoonstelling *Neue Museumsbauten in der Bundesrepublik Deutschland*. Deze expositie, die in het vorig jaar geopende architectuurmuseum in Frankfurt te zien is, toont maquettes, foto's en tekeningen van achttien Duitse musea.

Met het sprookje wil Lüpertz stelling nemen tegen de tendens om de museumarchitectuur steeds mooier en rijker te maken. Volgens hem willen architecten zich tegenwoordig laten leiden door de wens

dat ze zich (outer) in dienst moeten stellen van politieke eisen of de kwaliteit van de dagelijkse omgeving. In de jaren zestig onderdrukten ze hun artistieke neigingen en verfoeiden ze iedere vorm van prima-donnagedrag.

Maar nu het tot hen door begint te dringen dat ze helemaal geen onmisbare rol spelen bij het tot stand komen van de dagelijkse omgeving van iedereen, wenden ze zich weer tot de kunst. Ze tekenen niet alleen plattegronden en doorsneden, maar ze tekenen ook als kunstenaars. Ze schrijven niet alleen rekeningen maar ook poëzie. Gelukkig, voegt Lüpertz eraan toe, zijn er maar weinig architecten die schilderen.

Deze verschuiving komt het duidelijkst tot uiting in de nieuwe Duitse musea. Het klassieke museum bestond uit vier wanden om schilderijen aan op te hangen, het kreeg licht van boven en het had een ingang en een uitgang. Dit principe is verlaten ten gunste van de architectuur als zelfstandige kunstuiting. Architecten willen, samen met museumdirecteuren, kunstenaars zijn. De echte kunstenaars lijken overbodig te worden. Deze conclusie gaat misschien wat ver, maar Lüpertz staat niet alleen in zijn mening. Indirect is zijn aandacht gericht op het museum Am

Abteiberg in Mönchengladbach dat drie jaar geleden in gebruik werd genomen. Met dit gebouw vertolten directeur Joseph Cladders en de Weense architect Hans Hollein welbewust het museumconcept van de neutrale, grijze doos. Ze wilden het conflict tussen de ruimtelijke elken van zowel kunst als architectuur oplossen door het museum tot *Gesamtkunstwerk* van de twintigste eeuw te verheffen. Niet het kunstwerk speelt de hoofdrol, maar de mise-en-scène in een opeenvolging van zorgvuldig ontworpen ruimtes.

Alte Pinakothek

Het museum in Mönchengladbach heeft een voornamelijk plaats in de expositie gekregen. Hetzelfde geldt voor de Neue Staatsgalerie in Stuttgart van de Britse architect James Stirling. Het zijn beide hoogtepunten van een ontwikkeling die in de jaren vijftig begon met het herstel van de Alte Pinakothek in München. Dit 19de eeuwse gebouw, ontworpen door de classicist Leo von Klenze, werd in de oorlog zwaar beschadigd. In 1957 konden de bezoekers er weer terecht en de architect Hans Döllgast heeft onmiddellijk tot uiting gebracht dat hij zich niet met restauratie maar met reparatie heeft bezig gehouden.

In de jaren zestig probeerden de architecten nieuwe museumgebouwen in de bestaande stad te inte-

greren door middel van aanpassingen in schaal en ritme. Het Historisch Museum van Dieter Oesterlin in Hannover is daarvan het beste voorbeeld. In die tijd discussieerden ook in Duitsland museumdeskundigen over de wenselijkheid van een 'open' museum.

Maar tegenwoordig lijkt het alsof 'drempelvrees' een achterhaald begrip is. De musea in Mönchengladbach en Stuttgart zijn dan wel opgevat als stedelijke landschappen, waar openbare voetgangersroutes doorheen slingeren, maar ook is de monumentale verhevenheid, die vanouds de kunstliefhebber in de juiste stemming moest brengen, teruggekeerd. Desondanks zijn deze musea grote publiekstrekken en vaak komen de bezoekers eerder de architectuur dan de kunst bekijken.

Bouwkunst

Wie de meest recente geschiedenis van de architectuur — misschien is het ouderwetse woord *bouwkunst* weer op zijn plaats — wil schrijven, zal vele Duitse musea als hoogtepunten moeten aanmerken. Dat heeft twee oorzaken. Ten eerste zijn er nogal wat gerenommeerde architecten bij betrokken. In Duitsland is het gebruikelijk voor dit soort opdrachten besloten prijzen uit te schrijven, waarvoor een paar Duitse en ook enkele internationaal bekende architecten

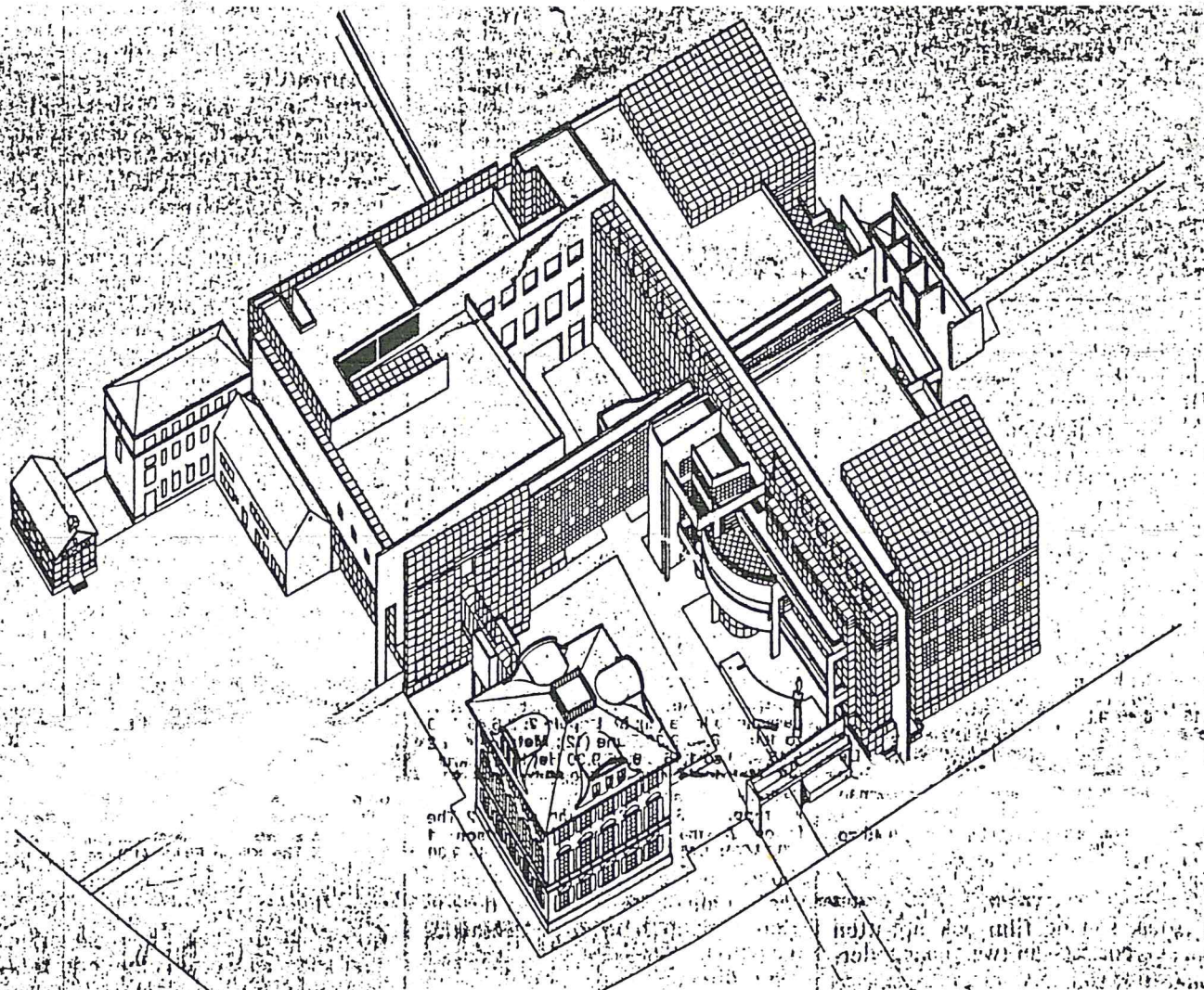
worden uitgenodigd. Door hun reputatie en hun herkenbare handschrift hebben de laatstgenoemden vaak al een voorsprong.

Ten tweede is de museumopgave voor een architect een uitdaging om optimaal zijn kunstenaarschap te demonstreren. Vooral in de federale Bondsrepubliek zijn de musea monumenten van plaatselijke burger trots en politiek prestige, waarvoor vaak ruime budgetten beschikbaar zijn.

Het duidelijkst blijkt dat in Frankfurt. Deze stad heeft de oorlogsschade nagenoeg hersteld. Ze heeft ruime inkomsten door haar centrale plaats in het geldverkeer en het beurswezen. De geldverslindende metro zit inmiddels onder de grond en in de gemeenteraad blijkt

de cultuur-politiek het belangrijkste bindmiddel te zijn.

De zuidelijke oever van de Main is omgedoopt tot *Museumsufer* en de gemeentelijke voorlichtingsdienst spreekt daarover trots als 'het parelsnoer van musea' en 'het idee van de eeuw'. Inderdaad gebeurt er nogal wat aan de Schaumainkai — de officiële naam van de museumoever. Een aantal bestaande musea wordt uitgebreid: het beroemde Städtisches Kunstinstitut, het sculptuurmuseum Liebieghaus, het museum voor volkenkunde en het Postmuseum. Daarnaast zijn er sinds vorig jaar twee nieuwe instituten bij gekomen: het filmmuseum en het architectuurmuseum.



In de oude stad, aan de overkant van de Main, wordt gewerkt aan musea voor oudheden, joodse geschiedenis en moderne kunst, en ook is er een grote hal voor tijdelijke exposities in aanbouw. Alles bij elkaar is er 218 miljoen mark voor uitgetrokken, maar cultuurwethouder Hilmar Hoffmann laat weten dat de Frankfurter gemeenteraad de beste kunstlobby is die hij zich kan voorstellen.

De jongste toevoeging aan de museumoever mag met recht een parel worden genoemd. Het is het Museum für Kunsthandwerk van de Newyorkse architect Richard Meier, dat vorige week op 25 april werd geopend. Met zijn wit-gesmailleerde panelen en grote glaspuien is het de meest in het oog lopende nieuwbouw aan de Mainoever, die elders gedomineerd wordt door de strenge villa's uit de vorige eeuw.

De verblindende witheid maakt het tot een letterlijk schitterend gebouw, vooral als de zon een handje helpt. Het is het eerste in Europa gerealiseerde werk van de Amerikaan en tijdens de perspresentatie liet hij zich behaaglijk fotograferen en interviewen. Bij die gelegenheid moest ik denken aan een gezelschapsspelletje dat Nederlandse architectuurjournalisten wel eens onder elkaar spelen. Daarbij eist de één van de ander om zonder omhaal van woorden en zonder na te denken direct antwoord te geven op de vraag wiens architectuur gewoontemooi is. In veel gevallen komt dan de naam Richard Meier over de lippen.

Le Corbusier

Richard Meier borduurt in zijn gebouwen voort op de moderne architectuur van de jaren twintig en dertig, vooral op het werk van Le Corbusier. Het herinnert daarom aan zowel de artistieke als de ideologische zuiverheid van de avantgarde, waar veel Nederlandse critici, mijzelf niet uitgezonderd, mee zijn opgevoed. Maar Meier gelooft allang niet meer in de vaak dogmatische stellingen van de vroege modernisten. Hij heeft hun vormtaal verrijkt tot een betoverend manierisme en hun ascese omgezet in pathos. Hij voegt schermen, vlakken en volumes samen tot uiterst gecompliceerde composities die vijftig jaar geleden ondenkbaar zouden zijn geweest. De perfectie van de detaillering maakt het allemaal extra overtuigend; er is aan te zien dat de architect tot op de laatste millimeter precies wist wat hij deed.

Het Museum für Kunsthandwerk is op dit alles geen uitzondering. Toch heeft Meier voor het eerst een concessie gedaan ten opzichte van de allesbeheersende witheid.

In het basement en aan de bovenzijde van de gevels lopen horizontale banden van grijs graniet, die een antwoord vormen op de plint en de daklijst van de uit 1803 daterende classicistische villa Metzler, die in het complex is opgenomen. Tot nu toe was het museum uitsluitend in deze villa gevestigd, waar het slechts vijf procent kon uitstallen van de totale collectie meubels, textiel en gebruiksvoorwerpen van metaal, porselein en glas.

Meier zag dat de villa precies paste in een denkbeeldige kubus met een ribbe van 17.60 meter en heeft er drie kubussen aan toegevoegd. Het museum bestaat zo uit vier kwadranten, waar de oude villa er één van is. Vervolgens heeft hij tussen deze vier blokken een stelsel van voetwegen aangelegd, die doorlopen tot het omringende park. Omdat de Main hier een flauwe bocht maakt zijn deze paden heel licht (3½ gr.) gedraaid ten opzichte van de kubussen, een hoekverdraaiing die je op veel plaatsen niet opmerkt, maar die heel nadrukkelijk werkt bij de ingang en op sommige punten in het park, waar wigvormige paden eindigen bij fontein- en paviljoentjes. Het gebouw lijkt om die punten te roteren, maar het raadselachtige is dat er meer draaipunten te vinden zijn. De drie nieuwe kubussen zijn onderling verbonden door gebouwdelen die iets lager zijn en geperforeerde schermen die er bovenuit steken. De oude villa is via een glazen lichtbrug vanuit de nieuwbouw te bereiken.

Wandelen

Net als bij de musea in München, Gladbach en Stuttgart kun je tussen de gebouwdelen door wandelen zonder het museum binnen te gaan. Maar liefst lijkt het wandelen het uitgangspunt van de architect te zijn geweest. Uit de ingangshal kan men de hogere verdiepingen bereiken via lange hellingbanen, die zich tussen een geperforeerde wand en een glasgevel bevinden. Het stijgen en dalen wordt zo een kunstmatig verlengde, ruimtelijke belevenis, waarbij de blik in het interieur, het uitzicht op de stad en de nabijheid van de oude villa elkaar afwisselen. Eenvoudige zalen of gangen heeft het gebouw nauwelijks. Steeds nodigt het spel van schermen, loopbruggen, sculpturale vitrines, en sokkels uit tot verder wandelen.

Le Corbusier sprak ooit van een *promenade architecturale*, maar dit gebouw is een architectonisch wandelpark. Er is wel een voorkeursroute langs de opeenvolgende stijelperioden, maar iedereen kan naar eigen inzicht door het gebouw dwalen. Een labirynth is het echter

niet. Steeds omkadert het witte gebouw een uitzicht op de buitenwereld, het park of de kastanjabomen in de binnenhof. De bezoeker weet zo steeds waar hij is, maar de architectuur maant hem aan niet te lang op dezelfde plek te blijven staan.

Wie zo door het gebouw loopt, komt haast bij toeval de produkten van kunstnijverheid tegen waar het allemaal om begonnen is. Op dit moment is er een openingstentoonstelling gewijd aan Turkse kunst en cultuur uit het Ottomaanse tijdperk, maar het gebouw zou even fascinerend zijn als het leeg was gebleven.

Foto's

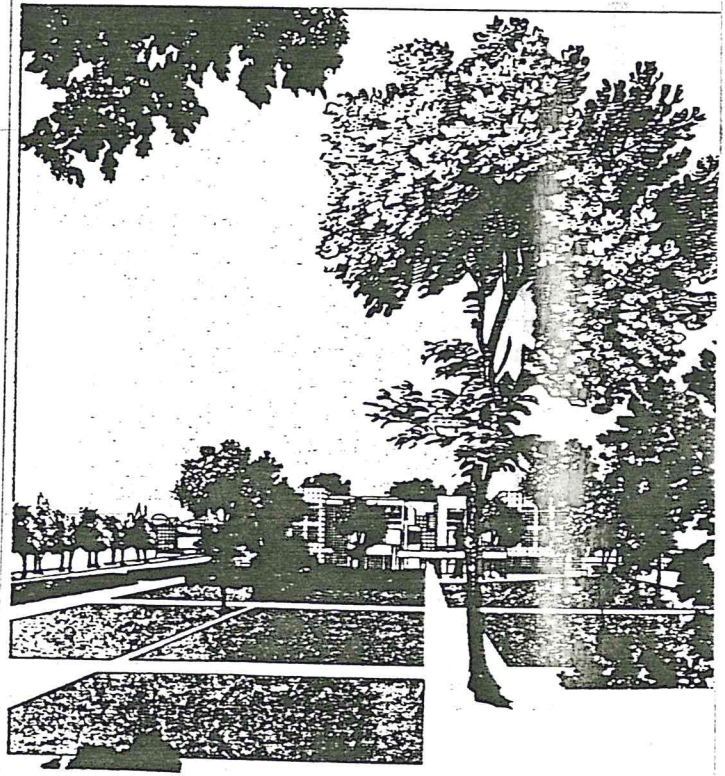
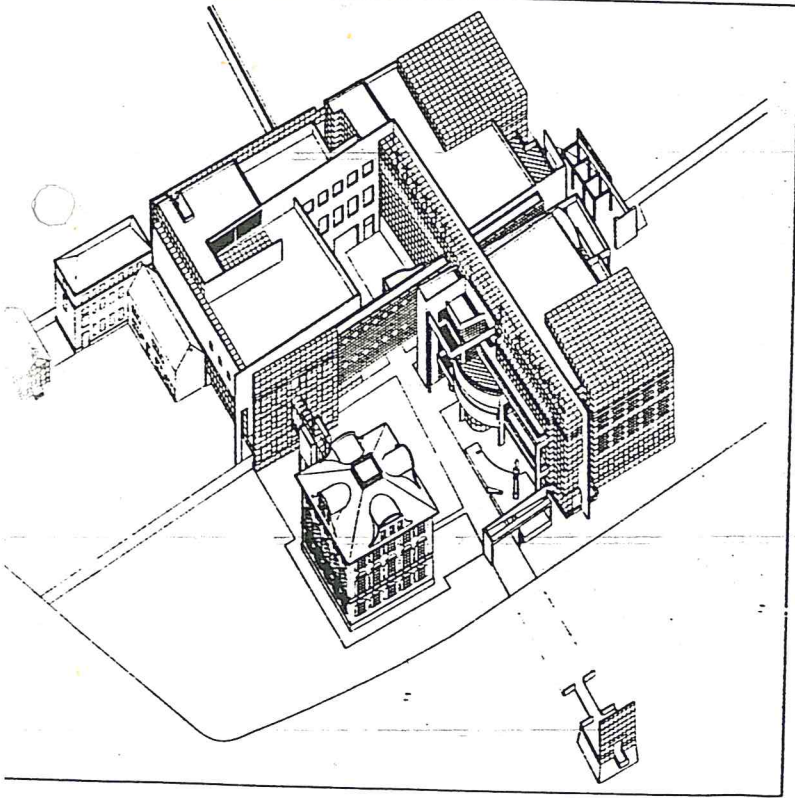
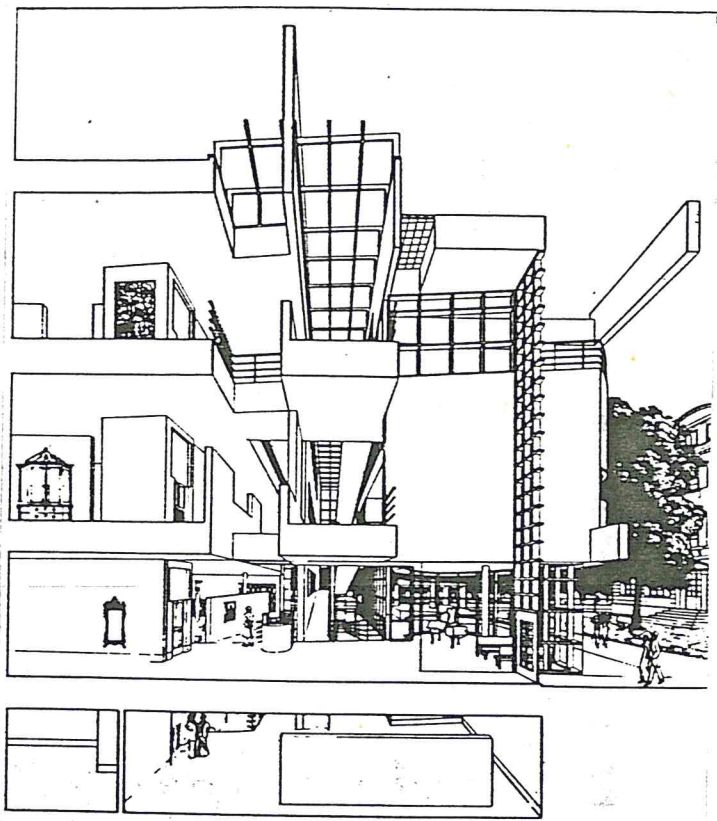
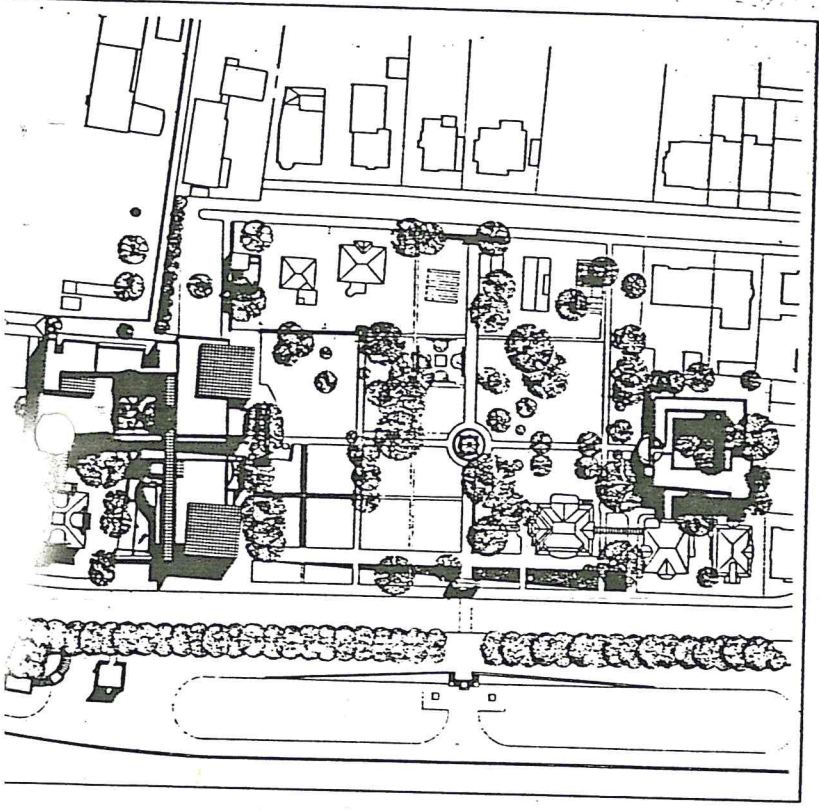
Terug in het 500 meter verderop gelegen architectuurmuseum steekt de tentoonstelling over museumbouw wat schraal af tegen de pracht van Meiers schepping. Natuurlijk was de opening van het kunstnijverheidsmuseum de aanleiding voor deze expositie over Duitse musea. Om het toch enigszins origineel te maken heeft Heinrich Klotz, directeur van het architectuurmuseum, de fotografe Waltraud Krase gevraagd haar eigen visie op de verschillende kunstpaleizen weer te geven. Maar de foto's zijn meestal braaf en documentair. Het naast elkaar tonen van kleur- en zwart-wit opnamen vanuit hetzelfde standpunt levert ook geen nieuwe inzichten op.

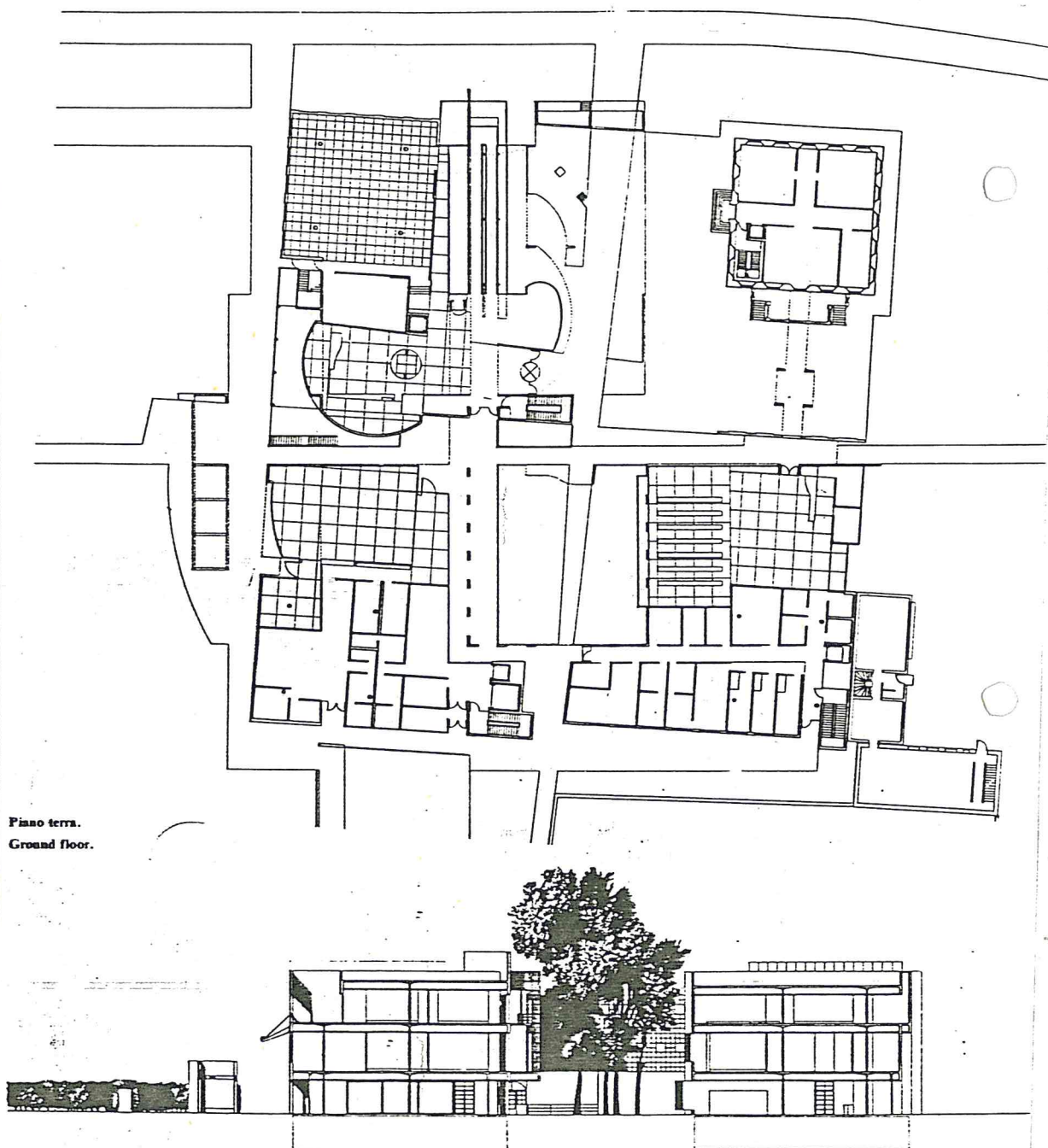
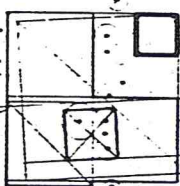
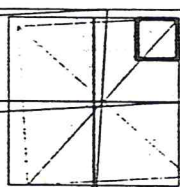
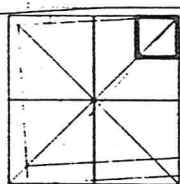
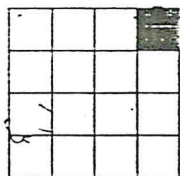
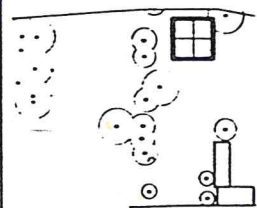
Van het architectuurmuseum zelf — een oude villa waarvan het binnenwerk is gesloopt en waarin architect Oswald Mathias Ungers een nieuw, wit huisje van drie verdiepingen heeft gezet — is de begane grond voldoende om de expositie te huisvesten. Aangemoedigd door de bordjes 'Ausstellung' bestijg ik de trappen naar de hogere verdiepingen. Maar de bordjes hangen er kennelijk permanent, want boven is geen tekening, foto of maquette te bekennen. Stralend wit staat Ungers' huisje hier in zijn cocon. Op bijna etherische wijze exposeert het architectuurmuseum zo zichzelf. Eén kort moment begriep ik hoe voldaan de prins uit het sprookje zich moet hebben gevoeld toen hij het graf van zijn geliefde uit het paleis had weggehaald.

'Neue Museumsbauten in der Bundesrepublik Deutschland'. Tot 24 mei in het Deutsches Architekturmuseum, Schaumainkai 43, Frankfurt.

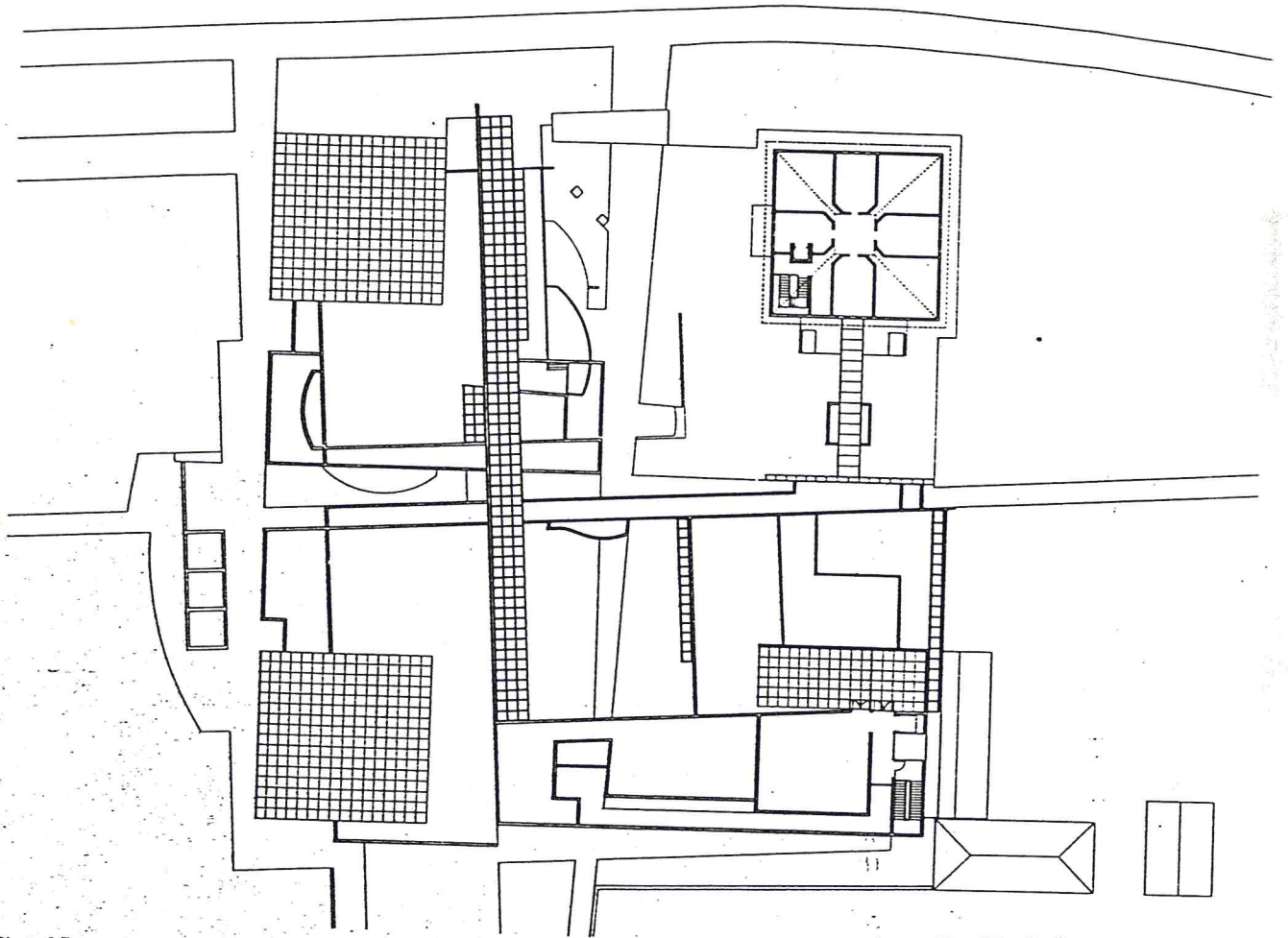
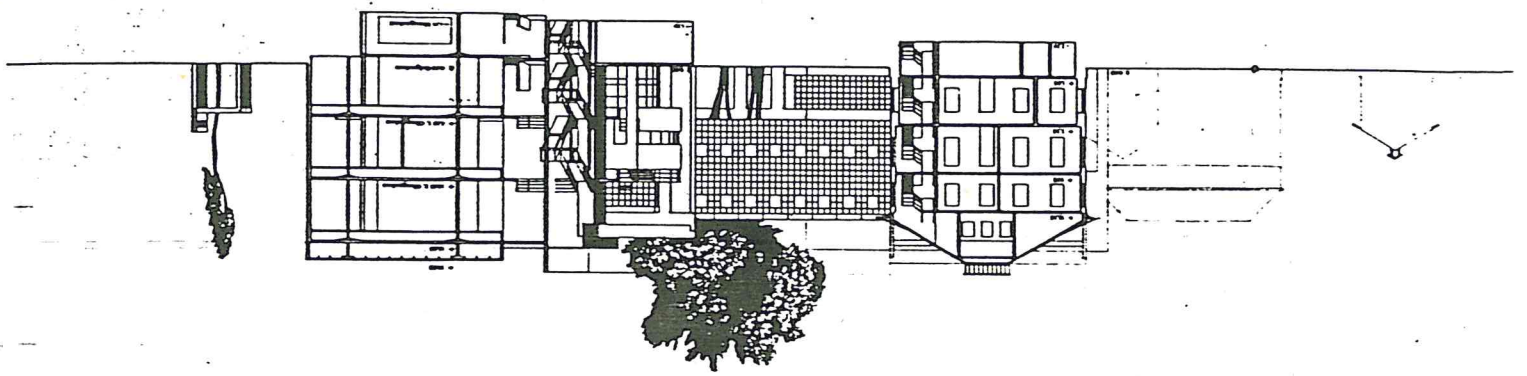
'Türkische Kunst und Kultur aus osmanischer Zeit'. Tot 30 juni in het Museum für Kunsthandwerk, Schaumainkai 15, Frankfurt.

Richard Meier and Partners
con / with: Gunter R. Standke, M. Palladino,
P. Donnelly, S. Förman, D. Woolf

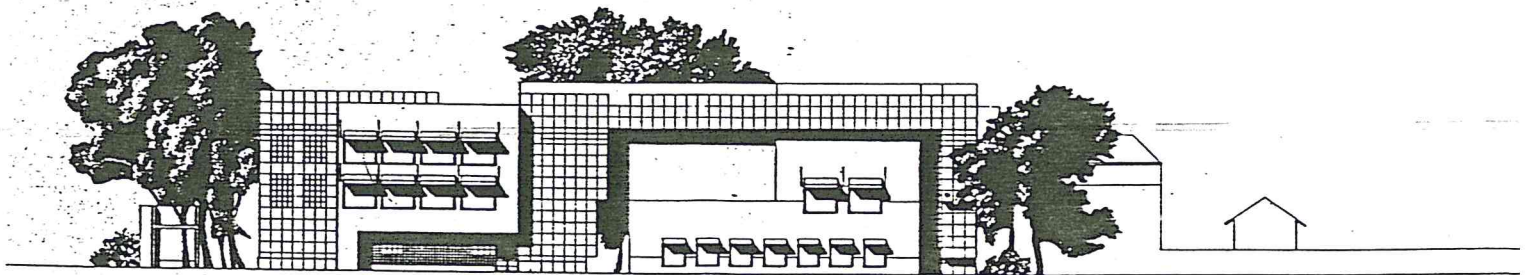




Pinco terra.
Ground floor.

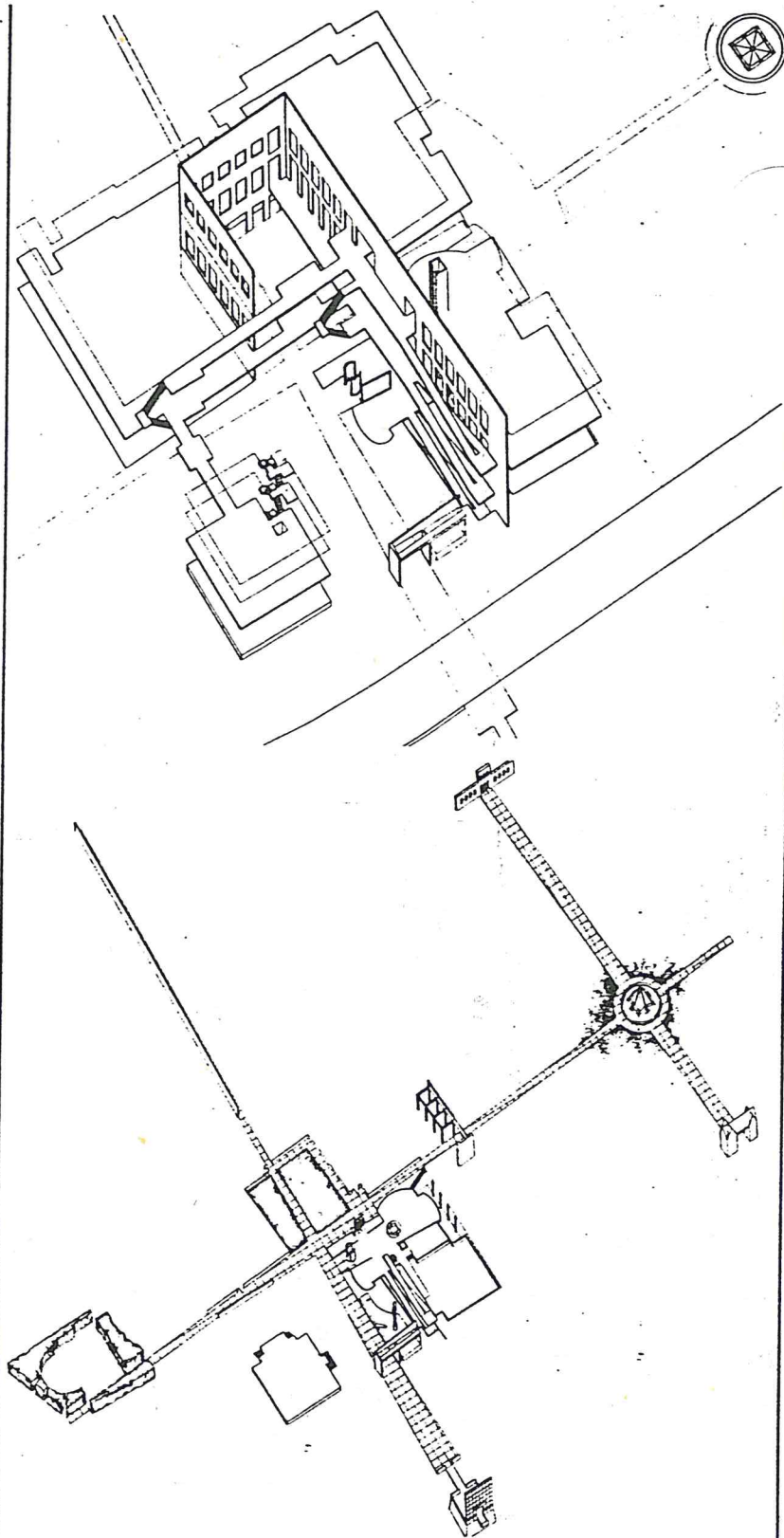


Pianta delle coperture.
Roof plan.





Percorsi ed ingressi pedonali.
Pedestrian ways and entries.

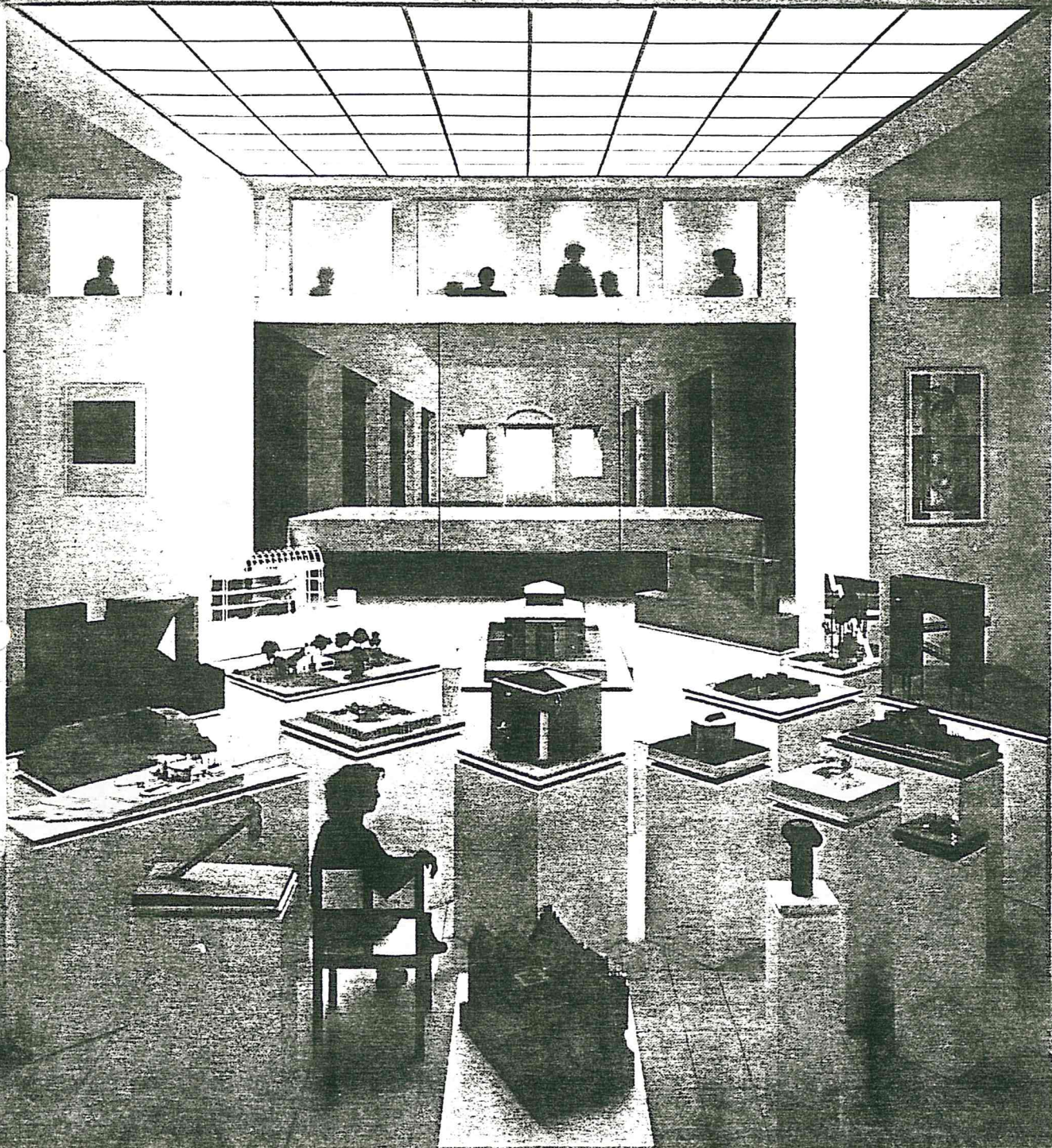


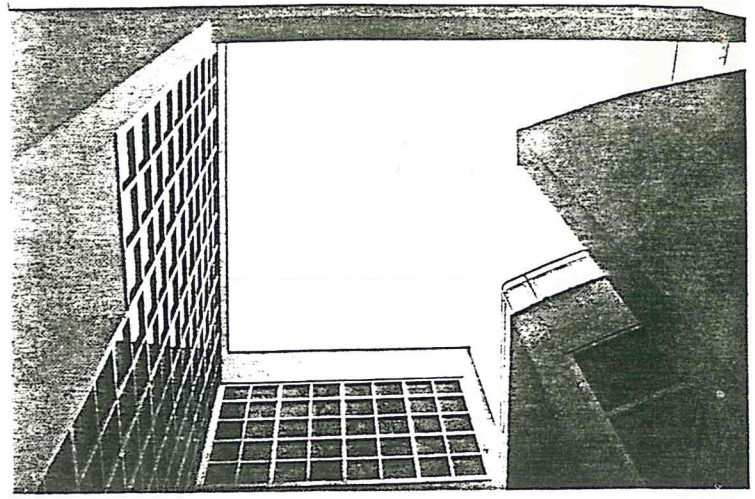
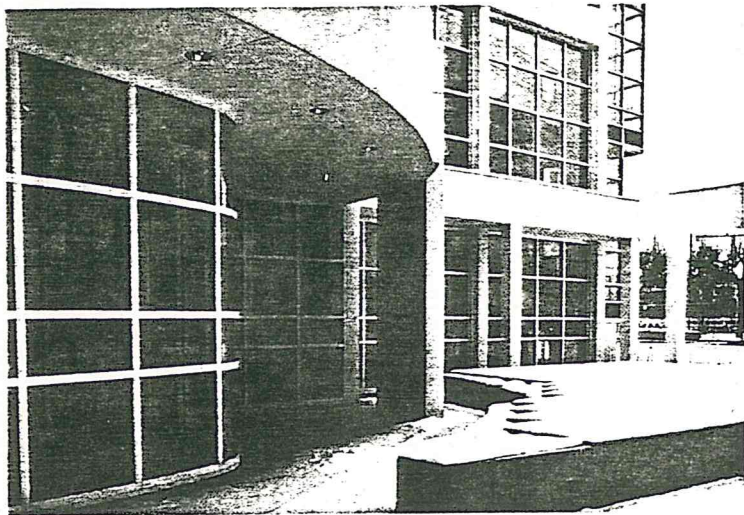
Sistema di circolazione dei visitatori.
Visitor circulation system.

The Miracle Mile

CHARLES JENCKS INTERVIEWS HEINRICH KLOTZ

In this interview Charles Jencks and Heinrich Klotz discuss the new museums built along the River Main in Frankfurt, of which Klotz's German Architecture Museum is just one. This cultural development is quite unique to Frankfurt and a model for other cities now that the museum has emerged as the building type of the eighties. The full interview will be published in Architectural Design Magazine on the German Architecture Museum.





CJ I'd like to ask you about your setting up of the German Architecture Museum because it reflects a unique combination of your personality and that of its architect, O M Ungers.

HK Well, first of all, when you have an idea like that you have to find the right politicians to go along with you . . . and convincing them was quite an enterprise. It could only happen by presenting a whole programme of several museums together – we call it 'the museum mile'. Since we had these old buildings along the river, and the city didn't know what to do with them, we gave them new functions as museums. We didn't build one large Pompidou Centre, but dispersed all the functions over all the different existing buildings. That was the major idea.

CJ Whose idea was that?

HK My idea. That was in 1976.

CJ And how did you have that idea?

HK Well, there were some other citizens in

Frankfurt with whom I discussed this, and actually it was more of a conservationist idea: we wanted to preserve some very fine historical buildings. Peter Iden, a journalist from the *Frankfurter Rundschau*, went along and supported this project, and later became the Director of the Museum of Modern Art in Frankfurt. At first we didn't even really dare suggest using all those villas as museums. It was a very daring, very funny and incredible idea: it couldn't happen. Well, we found another politician, Hilmer Hoffmann, from the Social Democrats, and with him and Peter Iden I went to the Christian Democrat mayor who had just newly come into office and presented this whole programme to him. And he said: 'We are going to do it.' It was very funny. We drove in a Mercedes up and down along the River Main and we decided well, this one is going to be the Post Museum, this one is going to be the Ethnological Museum, this one is going to be the Film Museum, and that one is going to be the Architecture Museum . . . 'Which one do you want, Heinrich?' . . . I replied 'Well, the smallest one.' That was how things happened. Actually it was a bit like a fairy tale.

CJ So, you had a very good idea, but also the time was right, and Frankfurt was right. Because it wouldn't have happened in any other city.

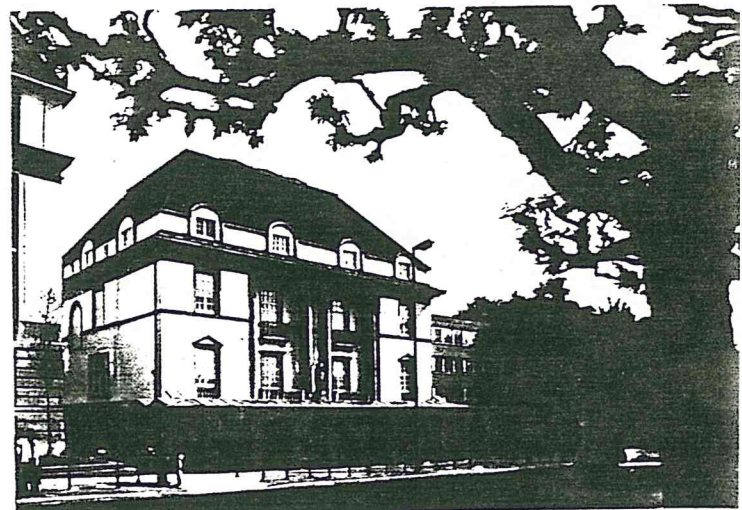
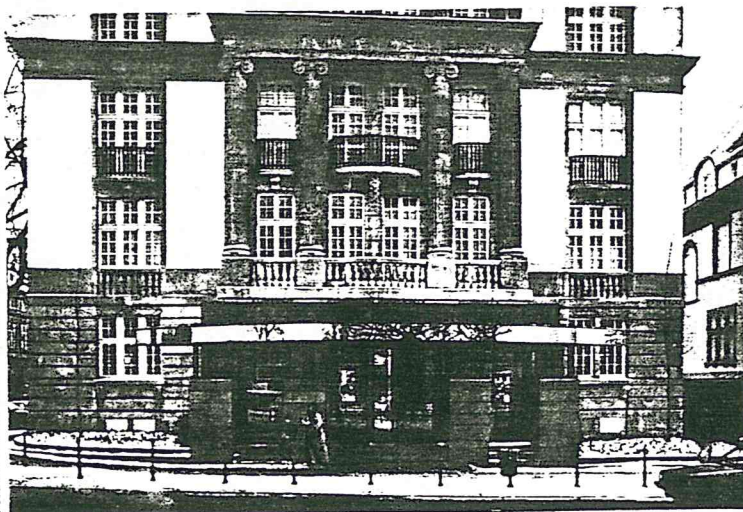
HK The last six or seven years in Frankfurt were. I think, *universal* years where everything came together even as far as international architecture was concerned, and all the different ideas which the Berlin International Building Exhibition is trying to establish were actually realised in Frankfurt. It happened that we could bring in Matthias Ungers, Paul Josef Kleihues, Richard Meier, Hans Hollein and other architects. It was our initiative to get the best architects from all over the world.

CJ You couldn't have done it in England, or even in America or Japan.

HK Why not?

CJ Because although many people may have had similar ideas (such as John Harris), the cultural situation wasn't ripe. In other words, it takes the person with the idea – you – but it also takes the right cultural situation. Because Germany had for twenty years after the war been searching for its identity, it was in a position economically and culturally to do the kind of thing that you were doing. And that is always true when visionary things happen: there is a very lucky coincidence between the man with the right idea and the economic and cultural situation. No other country – Japan or America – has produced many museums as Germany. As you've said, there's

Opposite: The central hall of the Frankfurt Architecture Museum with models from the exhibition 'Die Revision der Moderne'. *Above:* The newly completed Arts and Crafts Museum by Richard Meier. *Below left:* The Film Museum. *Below right:* The Architecture Museum by O M Ungers.



kind of inflation of museums.

HK Well, it's not only the museums, of course. It's the Frankfurt Fair and the reconstruction of Old Frankfurt, a preservation enterprise. It's building the large exhibition hall in the centre of Frankfurt. There are so many things happening.

CJ But also, thinking of Berlin and the IBA programme, it's the way a certain country suddenly becomes dynamic that's fascinating.

HK There are certain dependencies one cannot deny, it's something in the air. First of all there are wonderful people, even the bureaucrats are wonderful – that's very strange... I'm very much an enemy of bureaucracy, but in this case the bureaucracy was very enlightened and that was a very important factor.

CJ What would you say was the relation between the Christian Democrats and the Socialists? Wasn't there a kind of conflict?

HK No there wasn't, they went together. Normally in Germany the Socialists and the Christian Democrats are enemies. But in Frankfurt the Christian Democrats are liberal and the Social Democrats tend towards compromise. They are very open-minded towards tradition. And that means a lot...

CJ Why did you choose Ungers?

HK Well, Ungers is a very important architect who has not been recognised during the last seventeen years although he has influenced, by his drawings and concepts, a whole new generation of architects not only in Germany, but also in Italy and to some extent America. Ungers is a very great teacher, but he hadn't been getting commissions.

CJ Why else did you go to Ungers?

HK When I interviewed him for a book on German architecture I suddenly met someone with an opinion about architecture which nobody else had – a kind of humanist opinion. He knew about architectural theory and the newest developments around the world, and he also knew about the continuity of theory from Alberti to Gropius. He could extend knowledge further back than the Bauhaus... I suddenly realised that there was a very strong connection between us, because I thought in these terms too. It was a meeting somehow between lonesome people who recognise each other.

J The German Architecture Museum is a good building because it's half you as a client and half him as an architect. In fact, I think it's his best building to date, and I wonder how much of you is it?

K He is the architect and the prime mover. He built the building, not me. The role of the client is to stay in constant contact and discuss every detail.

J One thing that has created a controversy in Germany is that it doesn't look very Post-Modern because it has no explicit ornament. It's very white and abstract, and Ungers believes in the New Abstraction...

K I think the building is not as abstract as Ungers believes. There is very little ornament, but the building is very 'fictitious', as I have defined it... It has a theme, it has a story. It happens out of a four-columned space down below, by

constant mutations from storey to storey, a building finally grows. That is the story, how the 'house in the house' comes about. That is not Functional or Modern.

CJ No, but it's Modern in the sense that it believes in the autonomy of architecture and it concentrates on architectural themes... Both Ungers and Rossi have been partly in the Modernist and Late-Modernist camp. Both of them are part of the New Abstraction, and they both look on extra-architectural things as negative.

HK Well, in my opinion there are different aspects of Post-Modernism, and I think Rossi's and Ungers' way of understanding Post-Modernism, or their architecture (which is not Modern any more), is a very different way from your way or Venturi's way. You are much more pictorial, you bring in many more values from outside the



Heinrich Klotz

architectural world. You work with attributions, whereas Rossi and Ungers work with the typology of architecture itself as a narrative, fictitious potential.

CJ In a way, however, it's not so different from Mark Rothko's paintings about painting. Jackson Pollock was always painting the subject of painting and Mallarmé, who has to be considered the Modernist poet, defined Modern poetry as pure poetry; poetry about sounds, about the language of writing and speaking. And in a way de Stijl and Peter Eisenman have been very conscious, as Modernists, in focusing on the autonomous language itself. In that sense Rossi and Ungers are partly Late-Modern, and my whole critique of what you've done is to obscure those differences both now and in your exhibition.

HK From your point of view you are right because you have a very distinct, and rather

narrow, definition of Post-Modernism, whereas I widen it out.

CJ I'm sorry that's not true – I widened it out.

HK I used Post-Modernism in a more general way.

CJ You may have done that, but I have listened to Rossi calling himself a Modernist and even denying he's a Post-Modernist. In my writing I have tried to be very general and talk about the whole movement, and try not to exclude people. I am an inclusivist, but I must say that a series of architects from Van Eyck to Stirling to Venturi to Rossi to Ungers have all, at various times in the last five years when I have called them Post-Modernists, denied their Post-Modernism and claimed to be Modernists. And when they do that they are pointing to real continuities with the past which, it seems to me, your typology of 'fiction' obscures. My typology of Late-Modernism makes the distinction clear, and I think one of your problems in your exhibition and theory on Post-Modernism is that you put in people like Richard Meier, who is in no way a Post-Modernist...

HK Well I used him as an opposition to Post-Modernism... I move out of Post-Modernism again... I extend the concept so it becomes clear that Post-Modernism has another aspect to it, that it can carry on the tradition of Modernism in a certain respect.

CJ And that's why you called it 'Second Modernism' when we first talked about your exhibition in 1981.

HK But that of course is only one aspect of it.

CJ Well, I've always said that Post-Modernism is partly Modern...

HK Where you say Late-Modernism I would include part of this tendency in Post-Modernism.

CJ Why? What do you call it?

HK Because you cannot explain Ungers and Rossi by calling them 'Modernists'. They use white walls and don't have ornament, and yes, that appears Modern, but at the same time their major attitude is to change the Modernist tradition. They all object to the word 'Post-Modernist', though... In Late-Modernism, you still have the continuity, the Modern tradition is still going on...

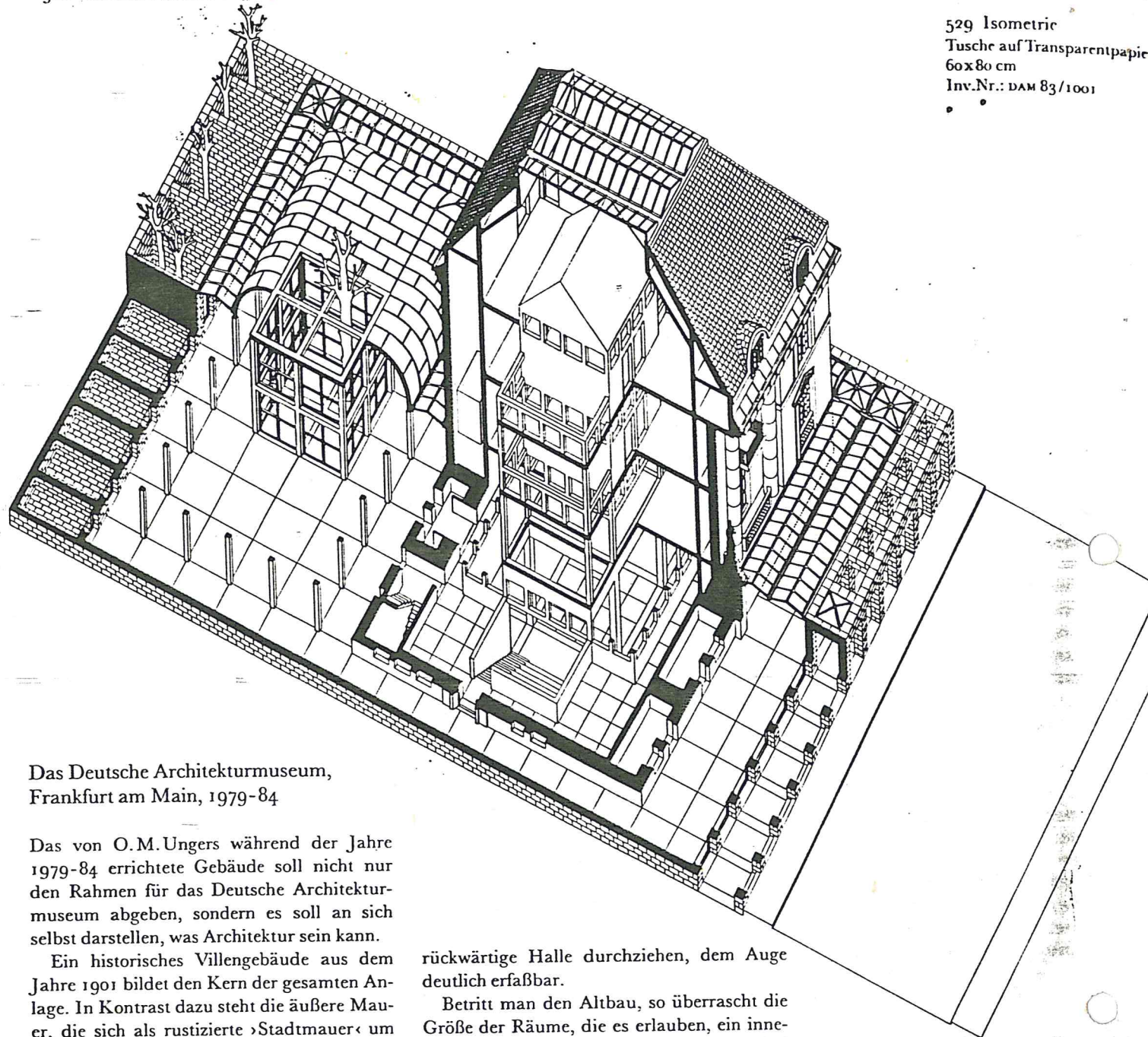
CJ But Richard Meier is also very 'Late', because he takes all of Le Corbusier and mannerises him. He goes for double-height space and Le Corbusier motifs and exaggerates them.

HK But he relates back to the early work of Le Corbusier. He does not care for the later developments in Le Corbusier's work, that is for Brutalism. He also 'historicises', he restores early Modernism.

CJ You don't have to take up the last moment and develop it. What you have to do is take the ideology and the language of the period and exaggerate it: that's what makes it 'Late'.

HK I think it's a wonderful thing that we have already museums by Hollein and Stirling and I think it will be even better when Richard Meier's building is finished.

CJ And of course yours pulls it all together as the Vatican, or at least Museum, of Post-Modern Architecture.



Das Deutsche Architekturmuseum, Frankfurt am Main, 1979-84

Das von O.M. Ungers während der Jahre 1979-84 errichtete Gebäude soll nicht nur den Rahmen für das Deutsche Architekturmuseum abgeben, sondern es soll an sich selbst darstellen, was Architektur sein kann.

Ein historisches Villengebäude aus dem Jahre 1901 bildet den Kern der gesamten Anlage. In Kontrast dazu steht die äußere Mauer, die sich als rustizierte »Stadtmauer« um das Grundstück legt und an der Fassadenseite zu einer einladenden Loggia wird, die vollen Einblick gewährt bis in die rückwärtigen Teile des Gebäudekomplexes hinein. Dort an der Rückseite der Mauer, wo die Kastanien und Eschen stehen, reihen sich kleine, zum Himmel offene Höfchen auf, die einerseits den Bäumen einen Raum zum Weiterwachsen bieten und andererseits als kleine Environments für die Ausstellung von Architekturteilen und Freilichtexponaten genutzt werden können.

Die Fassadenflächen des Hofes bilden einen im Quadratraster geteilten gläsernen Würfel, der auch nach oben hin die architektonische Figur des vierfach geteilten Quadrats beibehält. An dieser Stelle werden die Proportionen und Maße, die die gesamte

rückwärtige Halle durchziehen, dem Auge deutlich ersatzbar.

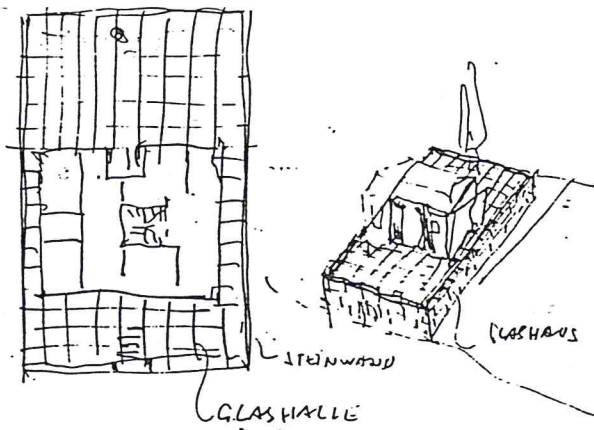
Betritt man den Altbau, so überrascht die Größe der Räume, die es erlauben, ein inneres Gehäuse hineinzusetzen und vertikal durch das Haus ein zweites Haus hindurchzuziehen, ein Haus im Haus.

Doch wird man auf den unteren Ebenen zunächst dieses inneren Kerns nur andeutungsweise gewahr. Im Untergeschoß erblickt man vier freistehende Stützen, die wie ein Lichtbaldachin in den Raum hineingestellt sind. Ringsum läuft ein von Öffnungen perforierter Wandrahmen, der als Schale um den »Vierstützenraum« herumgreift. Hier beginnt Ungers das »Thema« der Architektur zu artikulieren und den Gedanken vielfältig ineinandergestellter Räume und Schalen zu verdeutlichen.

Darüber auf der Erdgeschoßebene öffnet sich ein weiterer Raum, der von sechs Stützen gegliedert wird. Der Eindruck einer in drei

Schiffe geteilten Halle entsteht. Im Zentrum aber konzentriert sich der Raum, denn hier werden vier Stützen zu einem inneren Gehäuse zusammengefaßt. Mit dem Gürtel der quadratischen Öffnungen unter der Decke wird das Gliederungsmotiv des Untergeschoßes wieder aufgegriffen. Es entsteht so etwas wie ein nach oben abschließendes Raumgitter mit dem das innere Stützenquadrat herausgehoben wird. Der im Untergeschoß liegende Vierstützenraum kehrt hier – verdichtet – wieder.

Die außen stehenden Stützen markieren die äußeren Eckpunkte von Deckendurchlichtungen. Mit dem sich aufwärts richtenden Blick erkennt man, daß der Kernraum, der vom Vierstützenbaldachin, in die folgenden Geschosse



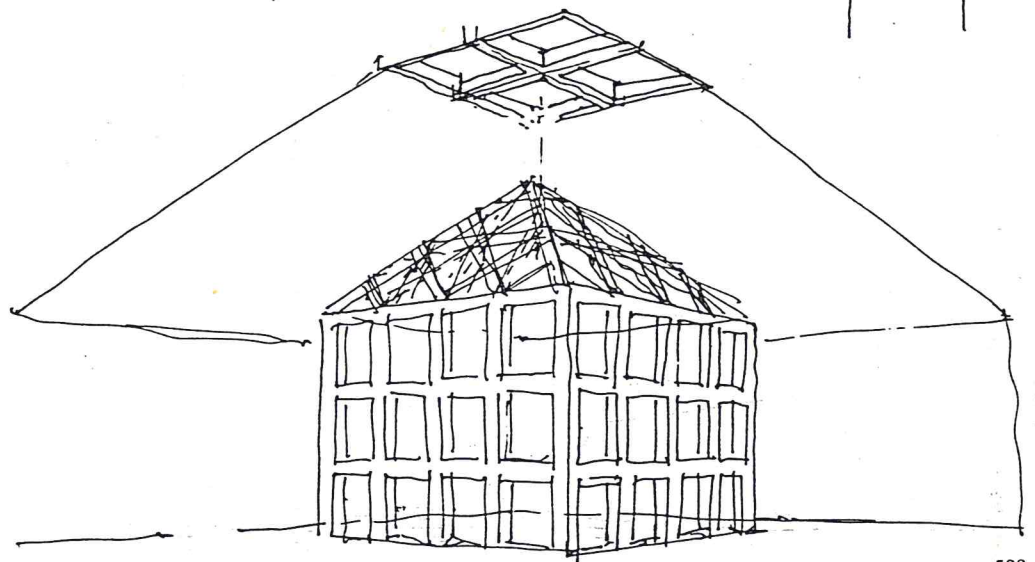
530

531

ARCHITEKTUR MUSEUM FRANKFURT
1. SKIZZE. 2.9.79
O.M.U.

530 Erste Ideenskizze
Kugelschreiber auf Papier
10,3 x 18,7 cm
bez.: Architekturmuseum Frankfurt 1. Skizze
sign. und dat. u. r.: 2.9.79 O.M.U.
Leihgabe aus Privatbesitz

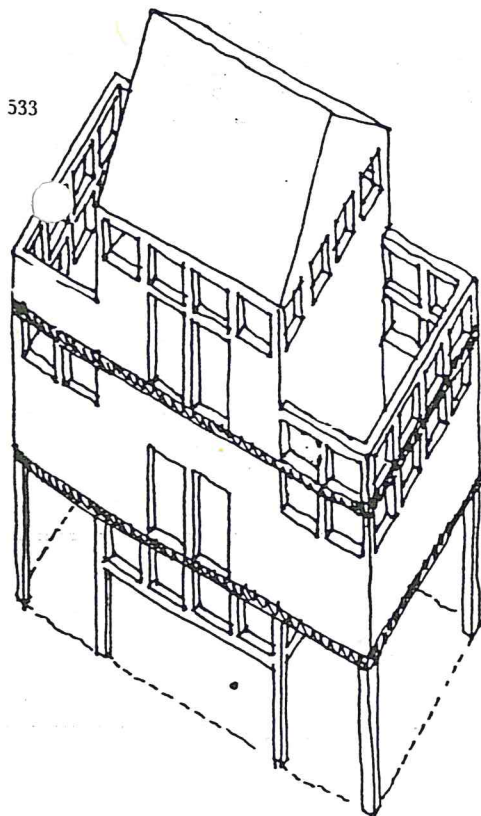
531 Skizze der Gesamtanlage
Filzstift über Bleistift auf Papier
19,6 x 21,2 cm
Inv.Nr.: DAM 83/1002



532

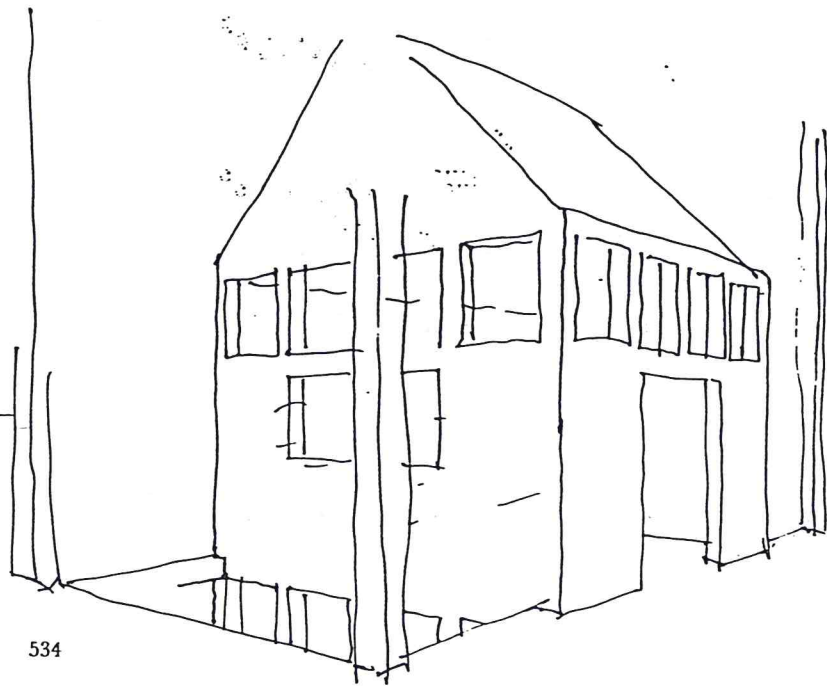
533 Das ›Haus im Haus‹,
Variante
Filzstift über Bleistift auf Papier
21,6 x 19,4 cm
Inv.Nr.: DAM 83/1004

532 Das ›Haus im Haus‹, Variante mit
pyramidalem Dach
Filzstift über Bleistift auf Papier
19,8 x 21,4 cm
dat. u. r.: 29.4.82
Inv.Nr.: DAM 83/1003

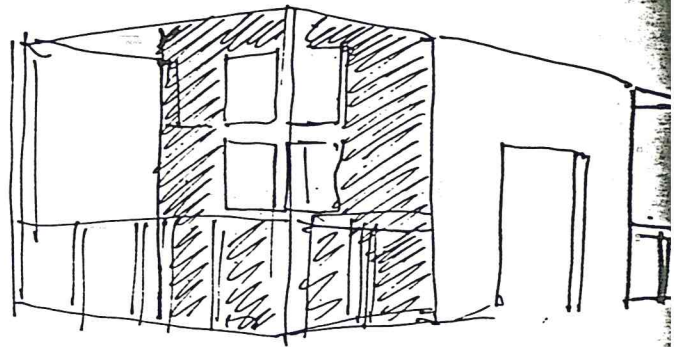


hineinsteigt, dort aber sich zunehmend schließt, bis er sich endlich auf der fünften Ebene, im Obergeschoß, in ein von Wänden umstelltes, von quadratischen Fensterketten durchlichtetes Haus verwandelt und nun seine bildhaft-symbolische Explikation erfahren hat. Man blickt durch alle Obergeschosse seitlich an der Giebelseite hinauf und erkennt hoch oben das kleine Haus, das sich als das Finale dieser Transformation des Vierstützenraums zu erkennen gibt.

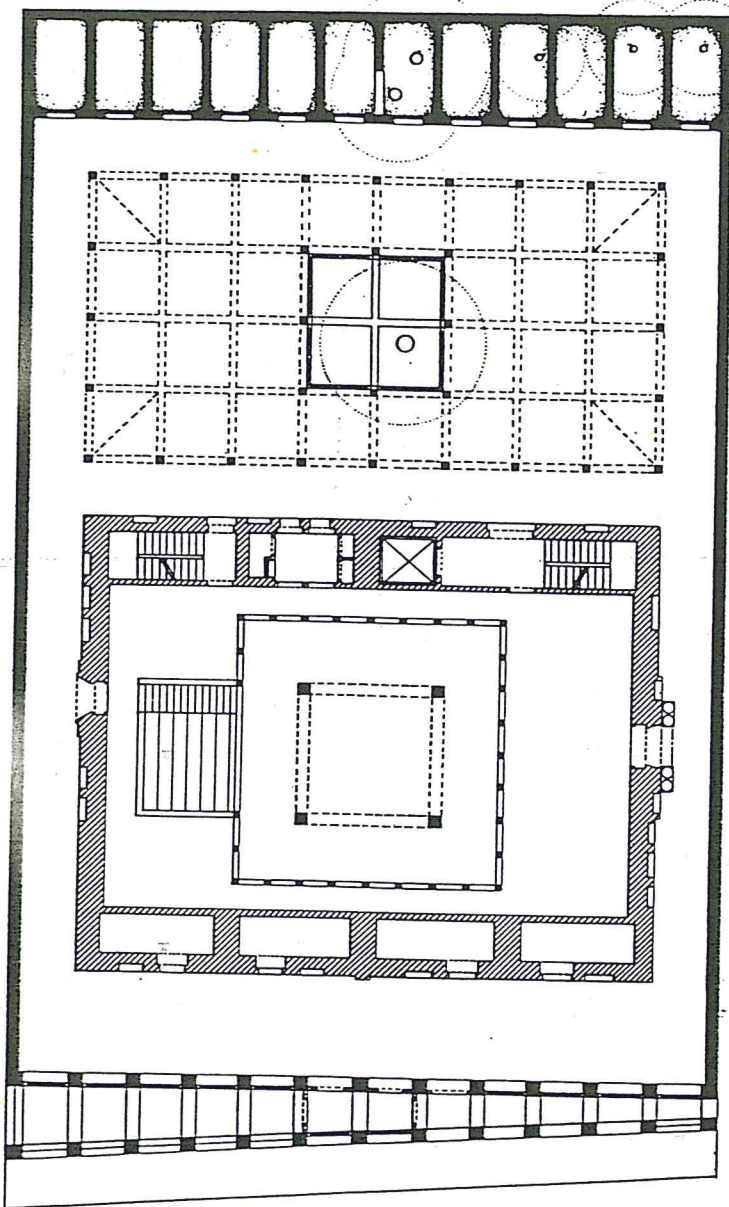
Mit dem Bau dieses Hauses hat Ungers zum erstenmal seine Architekturtheorie einer Entfaltung des Themas, einer transformatorischen Morphologie, verwirklicht. Nicht die unbeweglich-reglose Statik der Räume ist hier angestrebt und nicht die abstrakte Hülle als Schutzfunktion allein gewollt, sondern die Architektur hat über ihre bloße Nutzerfüllung hinaus einen abbildenden Charakter gewonnen und ist zum ›Bedeutungsträger‹ einer darstellbaren Fiktion geworden. (hk)



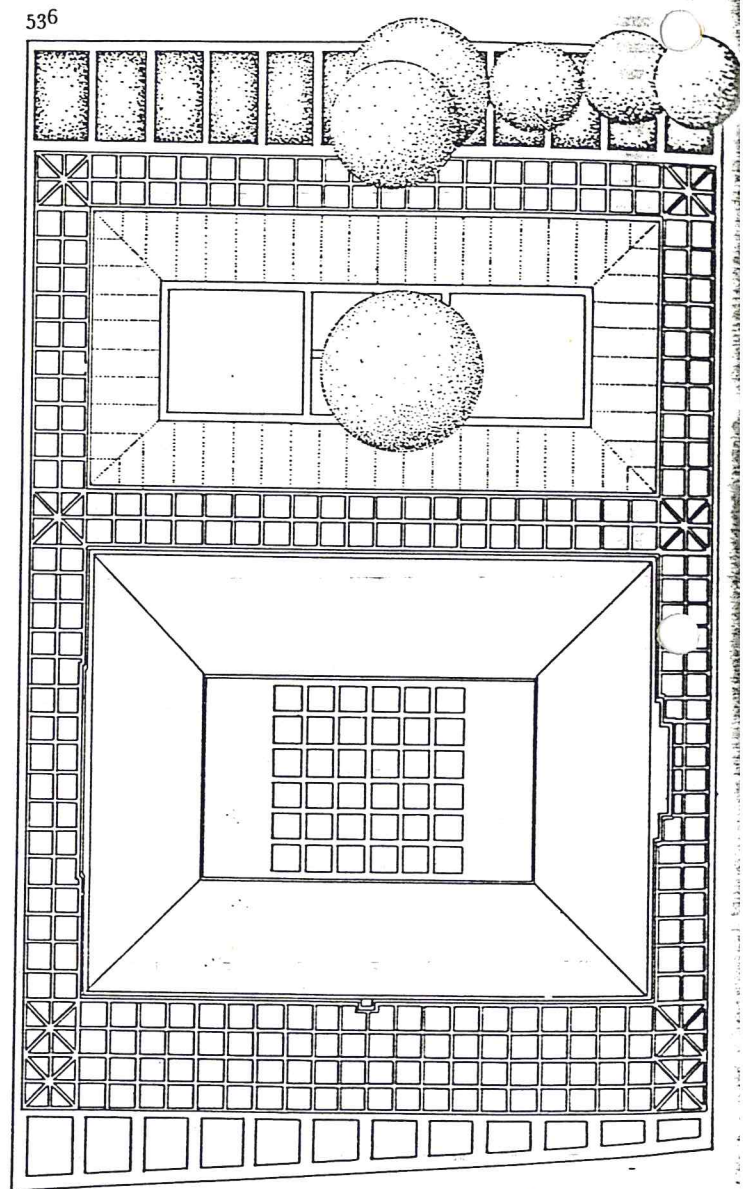
534



535



536





537 Vier Ansichten
Tusche auf Transparentpapier
Inv.Nr.: DAM 83/1007

534 Das ›Haus im Haus‹

Filzstift auf Papier

18,2 x 22,6 cm

Inv.Nr.: DAM 83/1005

535 Grundriß der Erdgeschoßebene

Tusche auf Transparentpapier

Inv.Nr.: DAM 83/1006

536 Dachaufsicht

Tusche auf Transparentpapier

Inv.Nr.: DAM 83/105

538 Perspektivische Ansicht der großen

Ausstellungshalle mit Lichthof

Tusche auf Transparentpapier

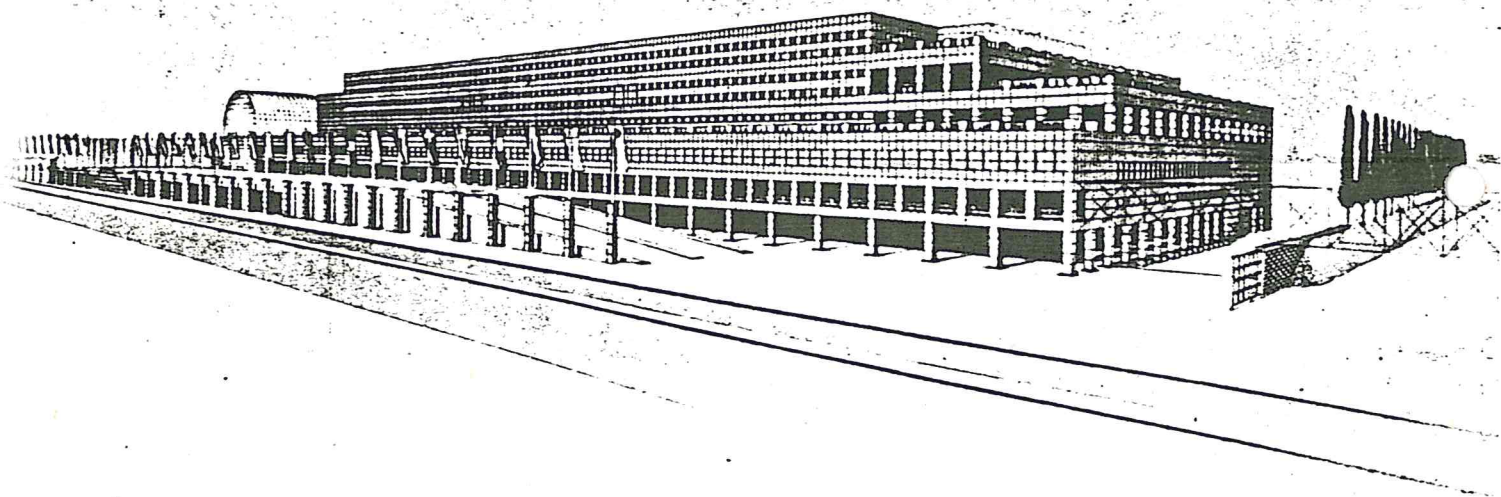
Inv.Nr.: DAM 83/1008



538

O M UNGERS

Frankfurt Fair Hall and Galleria, Frankfurt-am-Main, 1979-82



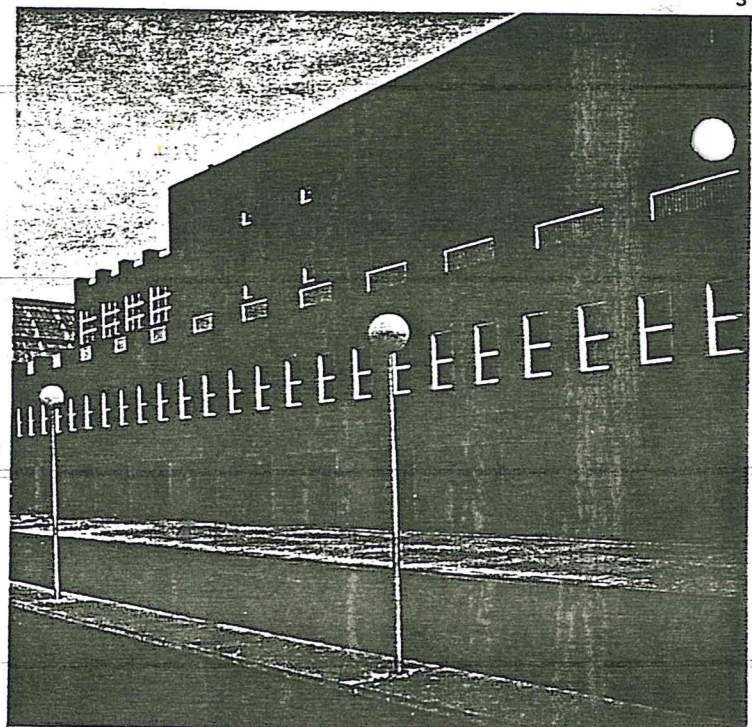
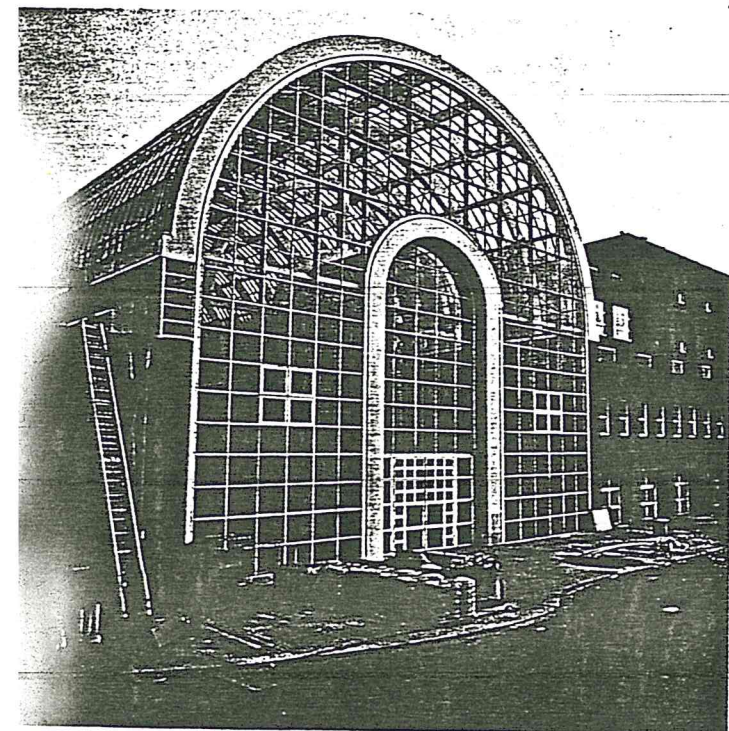
Perspective from the main street shows the tiers of staccato elements and a flat roof for parking. The wide-open blue sky is now a regular feature of Ungers' *edute*. Like eighteenth-century topographical painters, Canaletto and Bellotto, he uses a white-blue sky above a wide-angled view to suggest a world open to leisure and exploration.

2

2 View of arrival point by car or bus, the galleria to the left and row of entrances extending down the long 'front'. (ph Waltraud Kräse)

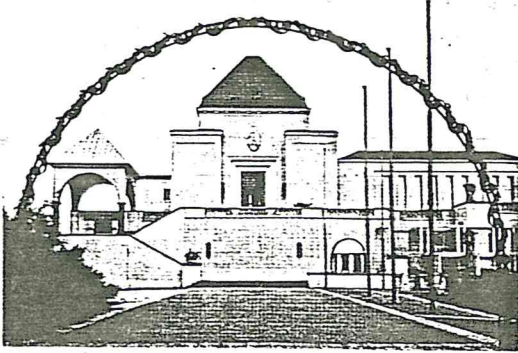
3 Extreme repetition, like that of Late-Modernists and Aldo Rossi, results in an 'architecture of shadows' for the many entrances. Planters await their cypresses. (ph Waltraud Kräse)

3

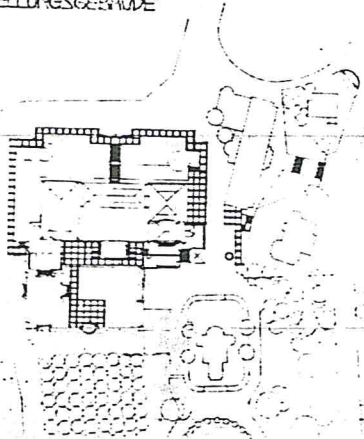


This tower, together with its adjacent pavilions, was built on the embanked earthworks of a disused reservoir, overlooking the Darmstadt Artists' Colony. As such, it may be read as Olbrich's farewell to the city which had so faithfully patronized his work over the previous decade. This complex, completed barely a year before his untimely death in 1908, represents a transitional phase in his style just before he turned to work in Düsseldorf in a manner that was unexpectedly derivative in tone — his Neo-

Gothic Tietz department store and his Neo-classic Feinhals Villa, both of 1908. Against the assured air of these "historicist" pieces, the Hochzeitsturm seems exploratory and tentative. The tower itself (built in celebration of Ernst Ludwig's marriage), is patently mediaeval in its Baltic and Hanseatic references, while the pavilions are *atectonic* and crypto-classical as any building by Behrens or Hoffmann of comparable date (cf. Behrens's Oldenburg Pavilions and Hoffmann's Palais Stoclet both of 1905). No two

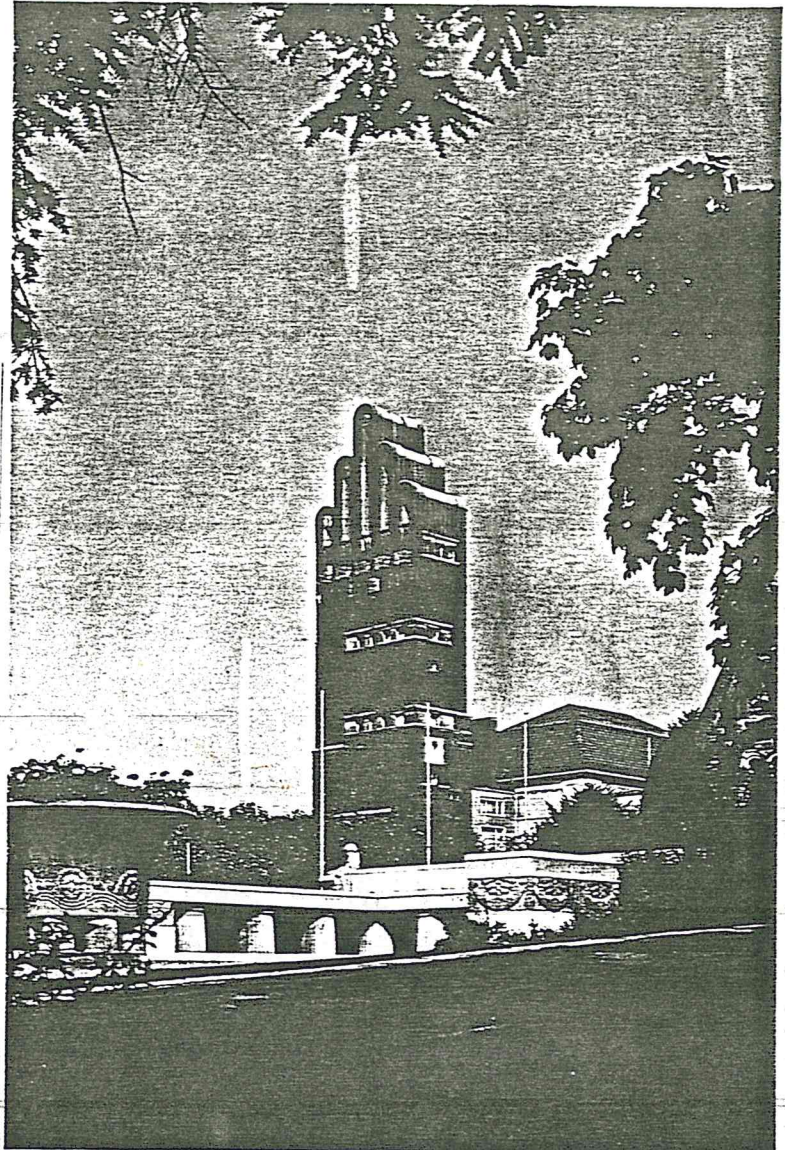


HAUSTELLUNGSGEBÄUDE



1907

JOSEF MARIA OLBRICH
Hochzeitsturm & Exhibition Bldg.
Darmstadt, Germany



works from the same hand and built at the same time could be more unlike than the tower and its attendant pavilions — the one of red brick and roofed in burnished copper, with asymmetrical fenestration and a blue and gold mosaic sun dial, the other a pyramidal composition of silent, rendered surfaces amounting to asymmetrical crypto-classical masses, capped by rather incongruous high-pitched Germanic roofs. This altogether disparate assembly of elements was given a certain unity by a series of

stepped reinforced concrete pergolas. Olbrich obviously thought of this stepped form (which incidentally never seems to have been properly planted) as the turns of a mythic mountain/labyrinth from which, presumably, the future energy of the Artists' Colony was destined to flow.

Bürgerhaus »Bergischer Löwe« Bergisch Gladbach

Architekten: Prof. Gottfried Böhm,
Hans Linder, Köln
Mitarbeiter: Stefan Abelen, Stefan Conrad,
Günther Kaintoch, Franz Rolf Kilian,
Hans Klumpp

Planungsansatz: Dieses für den rheinisch-bergischen Kreis konzipierte Bürgerhaus ist eines von vier Versuchsprojekten dieser Art, mit denen die Landesregierung die Tauglichkeit solcher kultureller Treffpunkte prüfen möchte. Sie sollen ein mannigfaltiges sozial-kulturelles Programm ermöglichen und die »soziale Gemeinschaft fördern«. Der »Bergische Löwe« ist zugleich Teil einer umfassenderen städtebaulichen Operation, die dem Stadtzentrum wieder mehr Freundlichkeit geben soll.

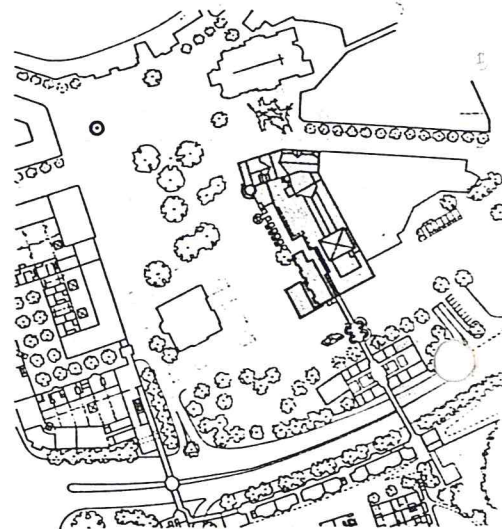
Städtebauliche Situation und gegebene Baulichkeiten: Der überholungsbedürftige alte Theater-

und Hotelkomplex »Bergischer Löwe« im Zentrum der Stadt (erbaut 1903 im Stil der Neurenaissance) wurde zum Ansatzpunkt für das neue Bürgerhaus, das als Treffpunkt der gesamten Bürgerschaft konzipiert ist.

Es faßt in seiner mäßigen Höhe die marktplatzähnliche Ortsmitte nach Osten hin ein und schließt eine Lücke in dem aus den vergangenen 100 Jahren stammenden Architekturensemble Villa Zanders, Rathaus und Laurentius-Kirche. Vor dem Haupteingang liegt ein Fußgängerbereich mit einigen alten Bäumen. Teile der alten Baulanlage wurden abgerissen, Teile blieben stehen und wurden in den Neubau mit einbezogen, so das ehemalige Restaurant und Hotel an der Hauptstraße, die Dach- und Stützenkonstruktion des ehemaligen Zuschauerraumes und das Bühnenhaus des Theaters.

Bau- und Raumprogramm: Der Komplex mit 44 400 m³ umbautem Raum ist funktionell untergliedert in eine Tiefgarage, den Gewerbebereich mit Café, Restaurant, Läden und Arztpraxen und den kulturellen Bereich mit großem Theatersaal, Foyer und Bühnenhaus. Das zweigeschossige Café mit 120 Plätzen bildet im Erdgeschoß zum Bürgerhaus eine Passage zwi-

schen Marien- und Adenauerplatz. In den alten Restaurant- und Hotelbau wurden integriert ein Restaurant mit 120 Plätzen, eine Schänke mit 70 Plätzen, 3 Läden im Erdgeschoß und 1. Obergeschoß, 2 Praxen im 2. und 3. Obergeschoß und 2 Wohnungen im 3. Obergeschoß.



Der Zuschauerraum des ehemaligen Theaters wurde zu einem Saal mit 580 Sitzplätzen erweitert und neu gestaltet; er kann bei Festveranstaltungen auf 650 Tischplätze ausgedehnt und mit dem Foyerbereich zu einem Großraum mit 1300 Sitzplätzen zusammengefaßt werden.

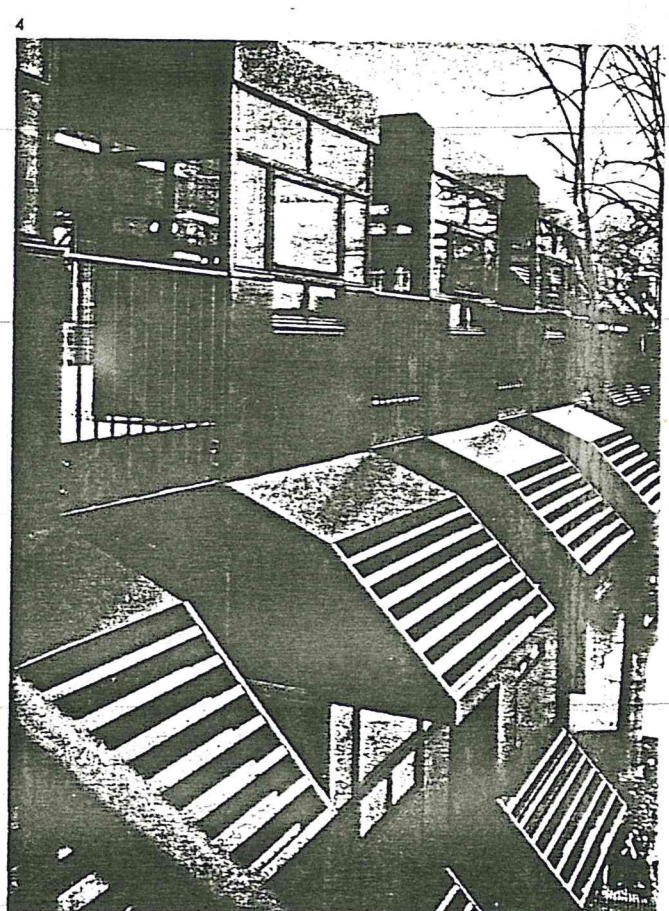
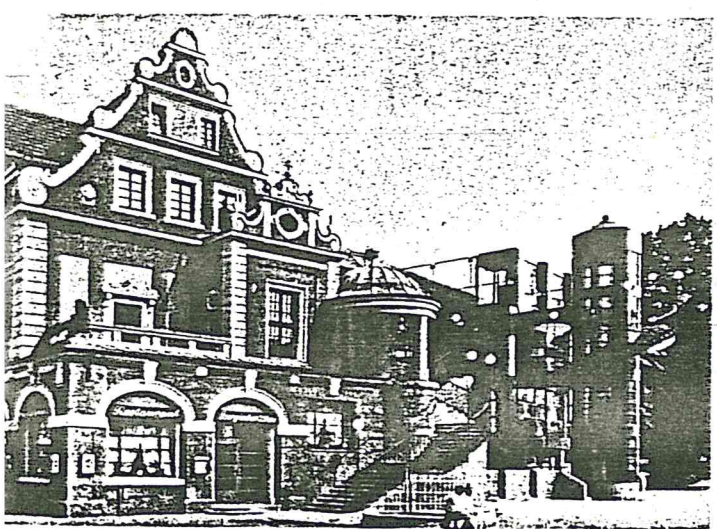
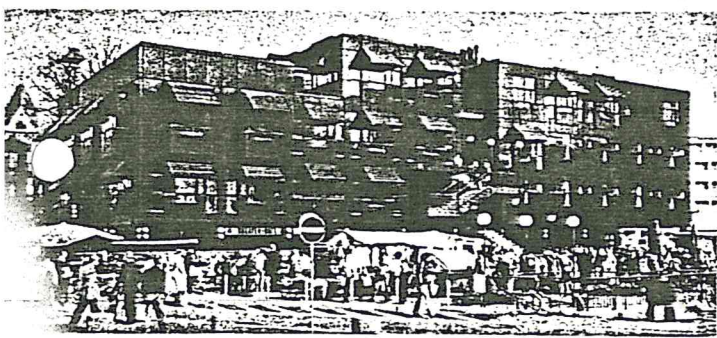
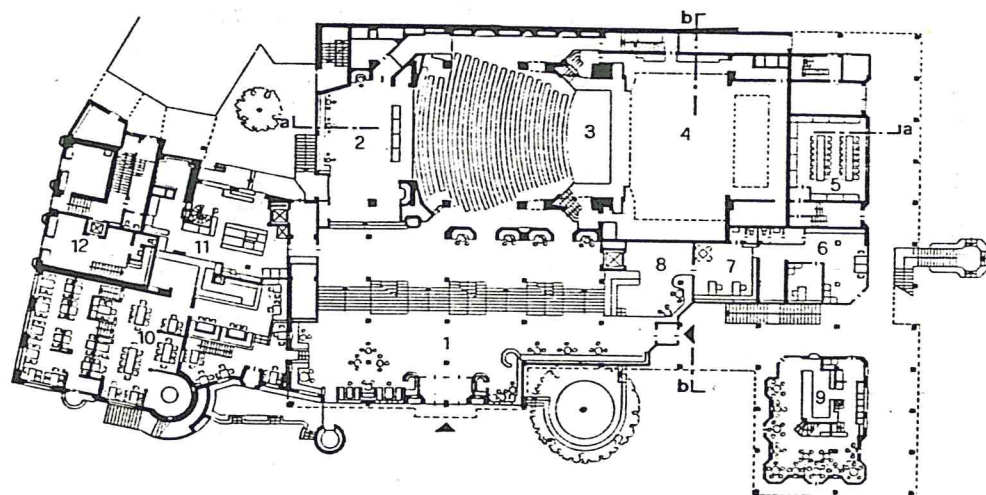
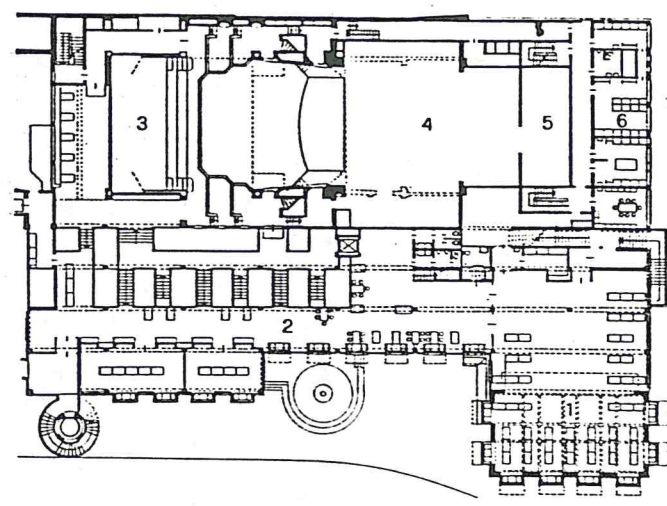
Die neue Saalempore erweitert sich nach unten abgestufte Ränge. Das im Hinblick auf Mehrfachnutzung ebene Parkett kann hinteren Drittel mit einschiebbaren Podeststufen versehen werden. Eine mobile Rückwand erlaubt die Saalerweiterung im Parkett, 6 einschiebbare Stufen die Erweiterung der Empore. Das Orchesterpodium dient auch zum Transport von Tischen und Stühlen. Das sich in drei Geschossen zweiseitig um das Theater lagernde Foyer dient als Saalerweiterung bei Großveranstaltungen und ist Großraum für vielfältige Aktivitäten (Ausstellungen, Spiel, Lesen, Konzert, Gymnastik, Altentreff u. a.). Ihm sind angegliedert im 2. und 3. Obergeschoß 6 Gruppenräume (10 bis 12 Plätze) sowie im 2. Obergeschoß ein kleiner Saal mit 250 Plätzen. Das Foyer hat zwei Zugänge im Erdgeschoß und einen Zugang über die Außentreppe im 2. Obergeschoß. Die Terrasse mit Penthouse wird für besondere Veranstaltungen genutzt. Im Untergeschoß liegt auf der Höhe des Marienplatzes Musiktheater, Unterbühne, Stuhllager, Zuschauergalerie und 2 Kegelbahnen.

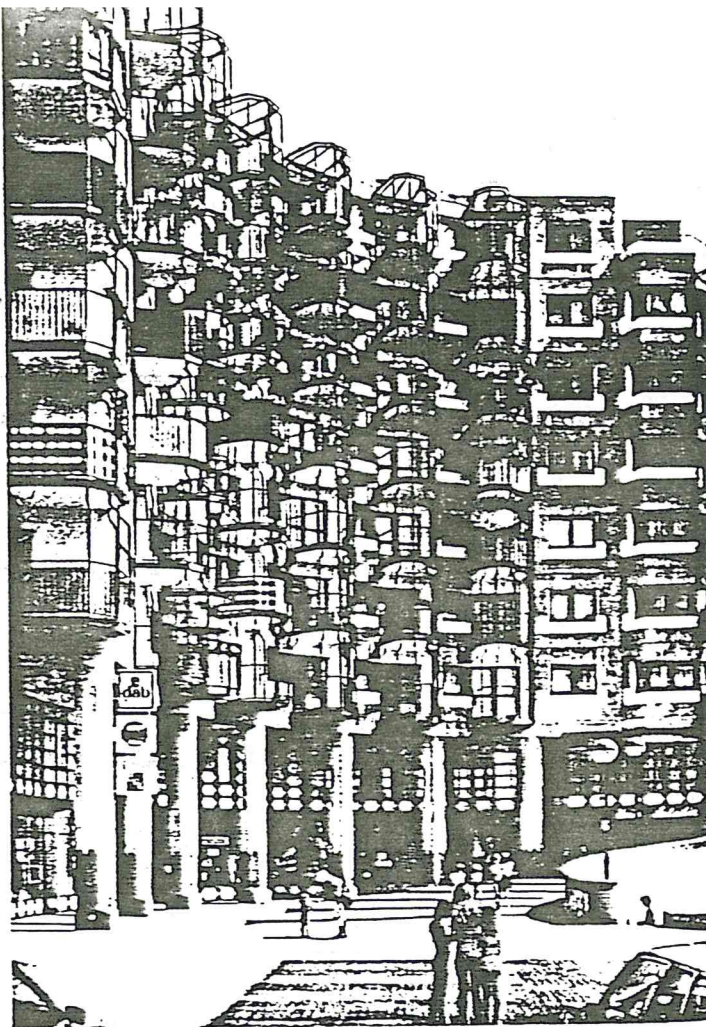
Das vorhandene Bühnenhaus wurde seitlich erweitert, die Bühnenöffnung vergrößert.

Grundrisse M 1:750

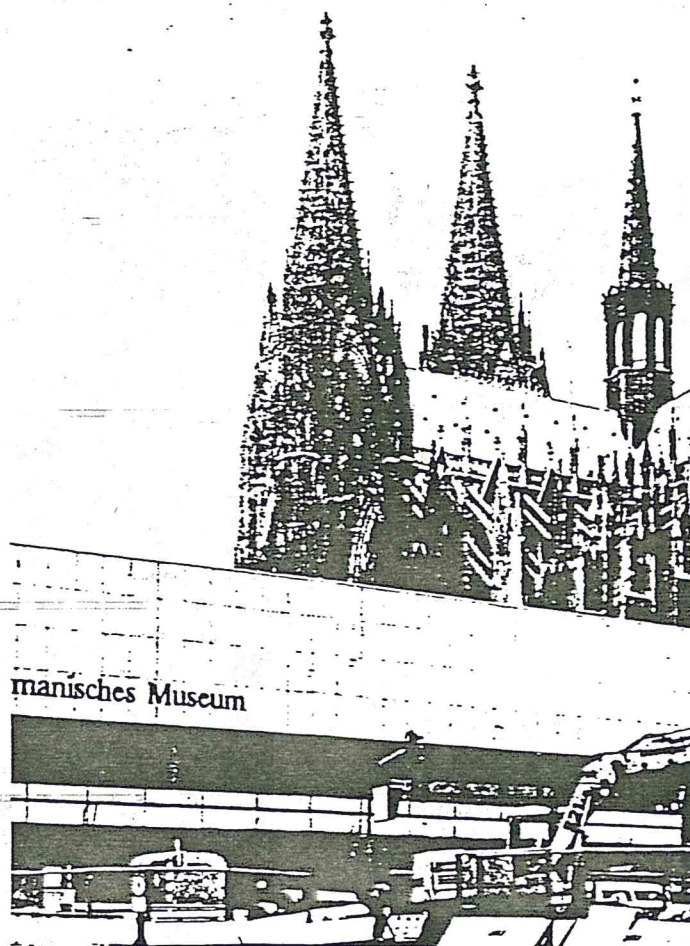
- 2. Obergeschoß
- 1 kleiner Saal
- 2 Foyer
- 3 Empore
- 4 Luftraum Bühne
- 5 Luftraum Magazin
- 6 Umkleiden

- Erdgeschoß
- 1 Foyer
- 2 Saalerweiterung
- 3 großer Saal
- 4 Bühne, 5 Musiker
- 6 Verwaltung
- 7 Betriebsleitung
- 8 Forum
- 9 Café
- 10 Restaurant (Altbau)
- 11 Küche, 12 Läden





Köln-Chorweiler (1972-1973): Sozialer Wohnungsbau von großer Einfallskraft – strahlender Höhepunkt einer tristen Trabantenstadt



manisches Museum

Les ateliers du Grand-Hornu: philosophie, recherches et réalisations

Fondés par H. Guchez, les Ateliers du Grand Hornu s'organisent comme une nouvelle "Académie", libre et vivante. Equipe multinationale regroupant des peintres, sociologues, cinéastes, archéologues, sa démarche est celle de la recherche d'un "choc culturel international" et du rejet de toute "internationalisation" de l'architecture. Ces "chemins d'un autre ailleurs" sont les garants d'une constante souplesse et mouvance, le refus de la sclérose des acquis ou celle des lamentations.

Lieu privilégié entre tous, endroit d'inspiration où nous oeuvrons avec humour aux choses de la vie et de l'art sans nous limiter à la stricte architecture, grâce par laquelle l'ennui n'est pas encore venu jusqu'à nous.

Eloignés et indifférents volontaires aux critiques comme aux jugements, sans appartenance aucune, tout à la joie de découvrir la réalisation de nos rêves et de les voir s'inscrire dans la roche stable des monuments. (H. Guchez)

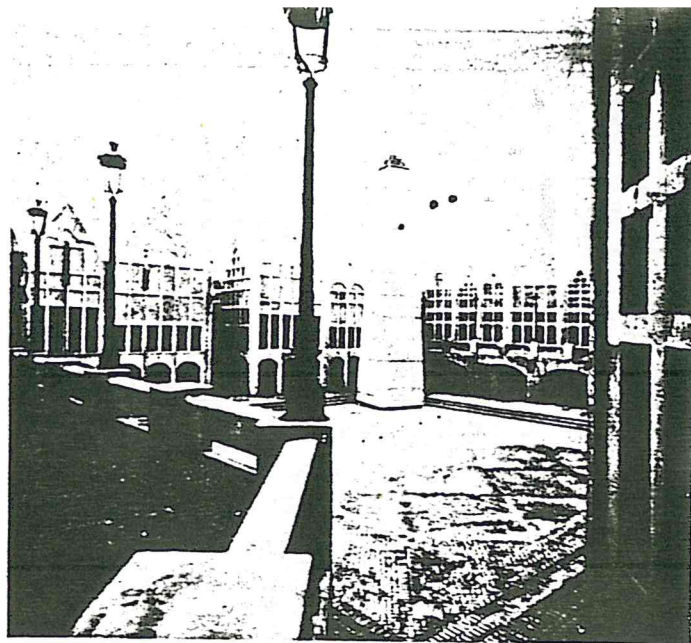
INSTITUT PSYCHO- PÉDAGOGIQUE DE WASMES

De loin, l'I.P.P. à WASMES, école pour enfants handicapés dans le sud du pays, ressemble à l'image que se ferait un enfant d'un vaste temple, ses yeux n'ayant pu en capter toute la hauteur, le bâtiment semble s'étendre à n'en plus finir bien au-delà de son champ de vision, tel un tableau de Magritte. D'énormes colonnes se dressent le long de ses flancs, elles semblent disproportionnées par rapport aux fenêtres encadrées dans les murs. En y regardant de plus près, on s'aperçoit

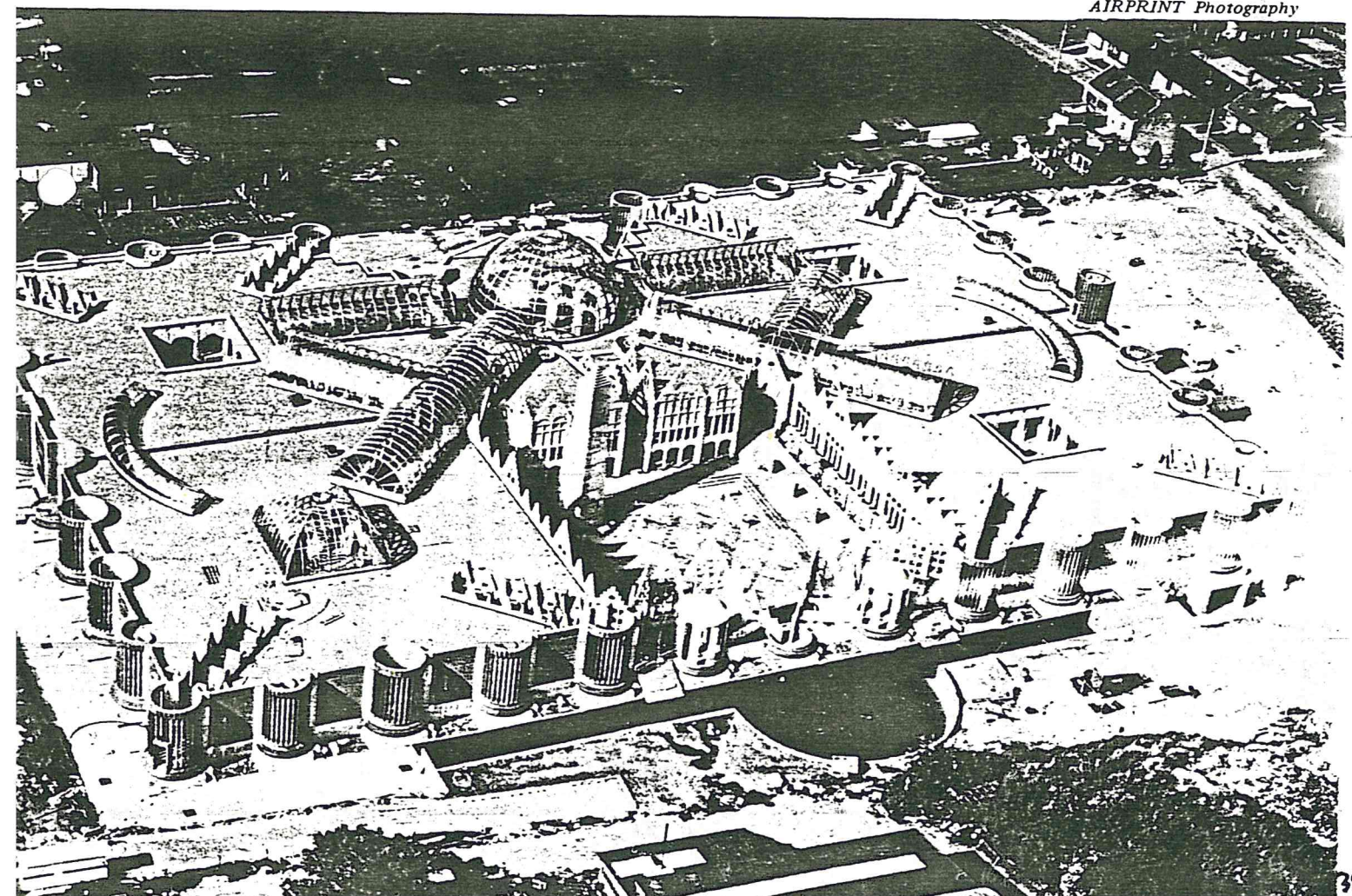
que les cannelures des colonnes sont évidées par des séries de meurtrières longues et étroites, alors qu'une des colonnes pleine et opaque, sert de cage d'ascenseur.

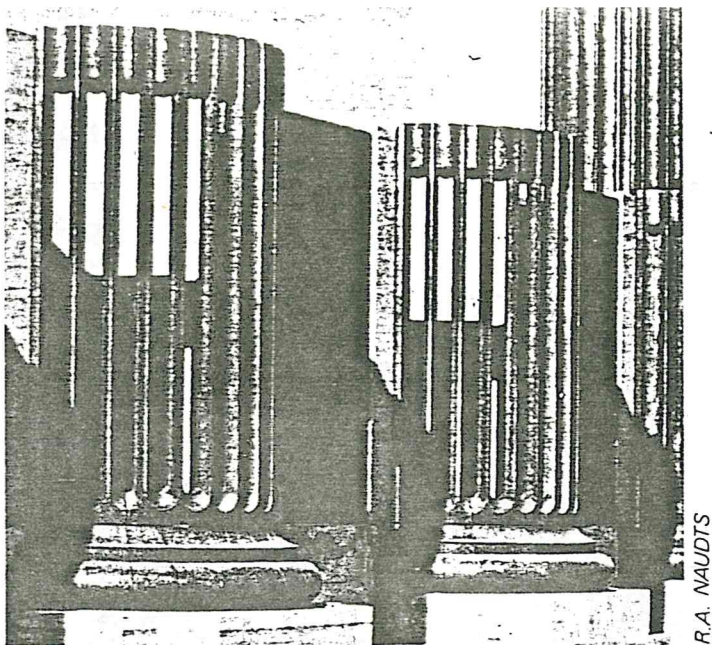
Pour H. Guchez: "l'I.P.P. a été conçu comme un rêve, une fiction de l'imagination, en opposition volontaire à l'approche traditionnelle et fonctionnelle de l'Architecture institutionnelle."

WASMES, petite ville en bordure de la frontière française connaît un environnement hétéroclite: friches industrielles, terrils dévorés, pans de murs, restes de cathédrales industrielles. Il fallait éviter d'ajouter de l'anarchie au chaos existant. L'école devant être construite sur un terrain d'une superficie de 2,5 ha, l'exiguïté du site et l'ampleur du programme imposèrent un projet compact. Celui-ci comprend 15.000 m² bâtis répartis entre un sous-sol, un étage, divers espaces de jeux et de réunions



AIRPRINT Photography





R.A. NAUDTS

et des ateliers. Le projet comprenait aussi des installations thermiques, la ventilation et la planification de l'éclairage zénithal au moyen d'un imposant dispositif de coupôles de toutes formes.

Dans son texte explicatif du projet, l'Architecte dit: "L'école doit être monument dans la ville ou la cité. L'enfant doit ressentir avec fierté son appartenance à une des constituantes authentiques de l'ambiance urbaine autour de laquelle s'organise le souvenir du passé et l'espoir d'avenir".

"Or, trop souvent, les personnes âgées et les handicapés sont exilés du centre de leur ville et n'ont plus de ville. Pourtant il leur faut un environnement urbain, avec toute la gamme d'activités que cela implique. Pour cette raison, je voulais que la nouvelle école apporte aux enfants handicapés une ville qui leur appartienne; ainsi, comme les autres enfants, ils auraient le droit à la ville et à ses ac-

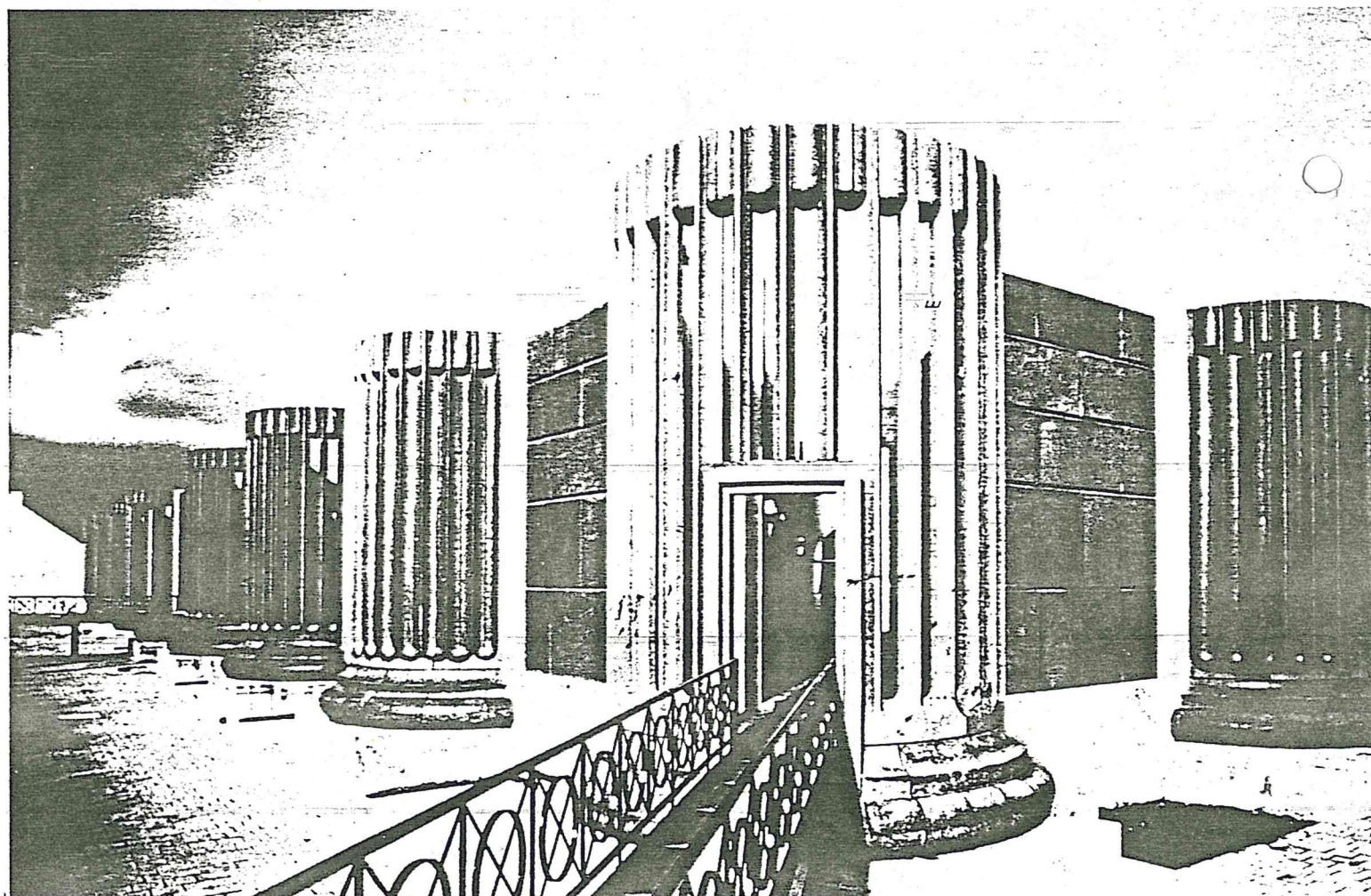
tivités, à l'éducation qu'elle procure et la formation civique qu'elle exige. Dans cet ordre d'idées, l'I.P.P. reflète également un thème de vie, le couloir des classes et devenu une rue, tantôt large, tantôt étroite, la cour de récréation est devenue théâtre, place publique avec obélisque et coupole; l'école, vue de l'extérieur est devenue Temple. Tout se conjugue, se croise, se rencontre, se sépare ou se rejoint, comme dans la vie d'un homme. Les rampes sont thèmes d'existence avec ses montées, ses descentes, ses chutes, mais aussi ses paliers divers d'adolescents, d'adultes et de sénescents."

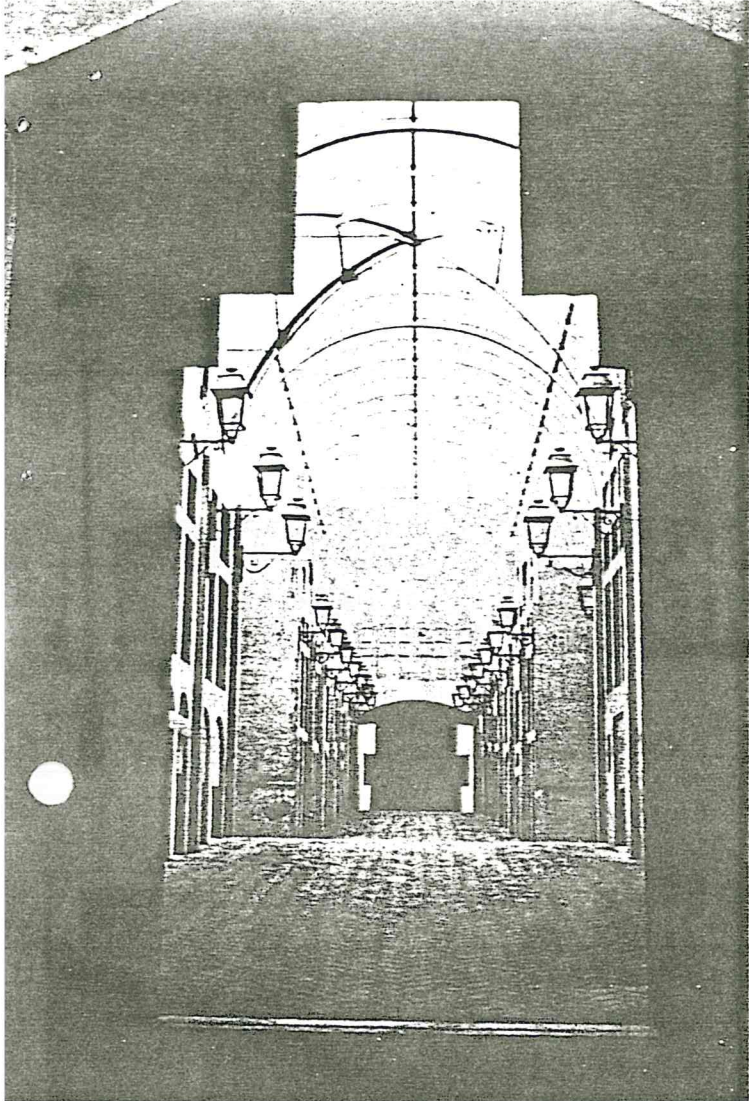
PARTI TECHNIQUE

La structure principale du bâtiment est constituée de voiles en béton armé, sur lesquels reposent des planchers, de forme trapézoïdale, d'une dimension variant de 14 à 24 mètres de portée. Ces planchers sont modulés, dans les deux sens, donnant l'impression d'un nid d'abeilles. De plus, vu les grandes dimensions, tous les planchers sont postcontraints, avec mise en tension, sur place. Tous les éléments préfabriqués, panneaux extérieurs, colonnes et façades, ont été réalisés en usine. Leur assemblage sur chantier s'est fait à l'aide de douilles et de crantages, permettant la liaison entre les différents panneaux. Ces panneaux extérieurs, aux couleurs rouges, ont été fabriqués avec un tel souci artistique, que bien des observateurs ont cru erronément que la construction avait été exécutée en granit ou marbre rouge. En réalité il s'agit de béton armé utilisant des gravillons rouges provenant d'Italie et du massif central.

Sur plan, le bâtiment prend la forme de deux rectangles reliés par une cour et un rond-point d'où rayonnent des couloirs (rues) qui s'entrecroisent, rencontrent d'autres sections du bâtiment, et mènent à d'autres places, galeries courbes et au monde extérieur.

Les "rues" sont larges et les murs qui les longent ressemblent aux façades à pignons, typiques de l'architecture nordique de Bruges à Amsterdam. Comme l'éducation des enfants comprend un programme de travaux manuels, il y a des vitrines et des échopes où les travaux peuvent être exposés.





La conception, la réalisation et l'exécution de l'école IPP de Wasmes sont l'oeuvre des

ATELIERS DU GRAND-HORNU

Henry Guchez, Manolo Nunez, Eric Ruelle, Jean-Claude Boursiez, Gilbert Roussau, Raymond Guardia, Claude Coquelet, Daniel Leclercq. Les cabinets d'ingénieurs-Conseils : la société Techna à Bruxelles pour toutes les techniques spéciales, et pour la stabilité Marc-André Cantillon, Ingénieur-civil résidant à Mons.

Cette oeuvre architecturale a été construite par la s.a. Bageci (entreprise pilote), Delens et Ferret en association momentanée.

FOURNISSEURS

Façades et colonnades extérieures

s.a. C.B.R. Béton - 1170 Bruxelles
chaussée de La Hulpe, 185

Protection incendie et compartimentage

Vanderplanck Metalworks - 7710 Bois d'Haine
rue Neuve, 45

Etude des planchers postcontraints sur chantier

s.a. Copreco - 1850 Grimbergen
chaussée d'Eppegem, 29

Réalisation en usine de tous les éléments précontraints

CIPEC, Division de CBR - 4400 Herstal
rue de la Clawenne, 121

Façades intérieures en béton industrialisé fabriquées en usine

Batindus - 7750 Warcoing
rue du Zoning

Toitures - éclairage zénithal - feuilles acryliques Perspex

ICI Belgium

Réalisation coupoles

Maison Rouge - 1020 Bruxelles
rue Fransman, 78

Chauffage statique, radiateurs aérothermes et rayonnement au sol Ventilation avec récupération de calories - Régulation et électricité des installations de chauffage et de ventilation - Installations sanitaires

Fläkt - Dulière - 6510 Morlanwelz
rue Prince Albert, 120

L' AMPHITHEATRE D'HADES - projet complet

Hadès est réalisé par la société nationale du logement à Bruxelles et la société "Le Foyer d'Hornu à Hornu".

HADES est construit sur un terrain d'une superficie de 1 ha. 50 a. résultant de l'arasement de friches industrielles - puits de mine n° 7 du Grand-Hornu - terrain disponible à la construction en 1970 - arrêt d'exploitation des mines en 1950 - études 1977-1980 - réalisation 1980-1984.

HADES comprend 138 appartements - 100 parkings - les appartements sont du type habitations duplex - chauffage individuel 12 studios - 31 habitations à 1 ch. - 13 habitations à 2 ch. - 78 habitations à 3 ch. - 3 habitations à 4 ch. - 1 habitation à 5 ch. - équipements divers: rues suspendues - accès handicapés - ascenseurs - isolation thermique - cuisines équipées espace socio-culturel.

HADES respecte en tous points les normes en vigueur du logement social - surfaces des logements et coûts limités de construction.

Créer à côté de la première cité ouvrière du Grand-Hornu un complexe de logements sociaux type S.N.L.; cela obligeait "Les Ateliers du Grand-Hornu" à revoir toute la pensée évolutive de l'habitat collectif, de s'inscrire sans rupture dans la structure des espaces existants, d'en créer de nouveaux, et de soutenir l'interaction entre l'ensemble des bâtiments dans leurs aspects formels et volumétriques, poursuivre par l'idée et la réalité, la continuité d'une pensée philosophique engagée depuis plus d'un siècle. L'Amphithéâtre d'Hadès ou la ville continuée.

L'occasion existait de sortir le logement dit social des stéréotypes éculés en refusant de souscrire aux canons internationaux et aux systèmes constructifs modulés, producteurs de laideurs anonymes, véritables insultes à la société.

Travail élaboré en deux groupes, un groupe pour contraindre et assembler les données esthétiques avec les données d'un nouvel habitat social, individuel et communautaire, produire par le logement social l'espace qualifié d'activités et de délectation; maîtriser par le deuxième groupe les techniques et les prix et influencer en amont de la machine pour rendre possible la production d'une esthétique et son incorporation dans des oeuvres considérées comme mineures ou ayant cessé d'être significatives et signifiantes.

Murs porteurs - constructions traditionnelles - dalles béton armé - pré-dalles - maçonnerie en briques rouges de terre cuite - béton manufacturé brut à peindre - cloisons bois - double vitrage - pré-dalles en béton armé - menuiseries en bois à peindre - double vitrage - chauffage individuel - isolation thermique des murs et planchers - ingénieurs en stabilité - Bureau d'études N.M.V. - Ingénieur en techniques spéciales - C.T.E.S. - Ingénieur acoustique: P. Bogaert.

Le logement social doit contribuer à enrichir la ville.

Tout regard est interrogation ou néant - pensée ou vide - présence d'absence.

Aussi, je me surprends souvent d'errances, par regards et pensées interposés, occupé de quérir dans le labyrinthe de la pensée des Hommes et de leurs oeuvres signifiantes et commises : appui, écho, refus; à la limite du possible, la réponse à de propres tourments.

Par je ne sais quelles fusions, quels amalgames étranges, pervers et compliqués, j'aboutis sur image d'évidence, l'infini deviné.

C'est donc dans la vision de toutes choses, de tous objets, dans la dialectique de la pensée qu'il inclut, dans la recherche de ses contradictions contenues, et sous des chocs, discordants et d'évidences anarchiques que naît le chemin des lumières... plutôt que des dessins immédiats, prétentieuses technicités

dont la débilité affligeante des procédés et des systèmes découvre à tout quiconque sait voir et regarder sa dernière ressource justificative dans la magie obsolète d'un mot: fonctionnel! qui n'offre que le dérisoire et le provisoire au dialogue de l'histoire avec le monument.

Rationalisme, technologie, fonctionnalisme... tout semblait peu à peu dans l'éphémère décadent... la poubelle des mots, le vide; il restait "Les chemins d'un autre ailleurs"... le chemin difficile de la pensée. Les références aux actes d'architecture connus à travers l'Histoire.

Ainsi, la visible cité du Grand-Hornu, l'invisible charbonnage et l'insolite accès aux enfers du fantastique, recelaient les riches symboles contenus et inscrits dans la matérialité de l'oeuvre, puissance étrange et muette, rayonnante d'un passé d'où sourd l'éternel présent.

Le thème de l'amphithéâtre d'Hadès était là... naissant... d'unifiant à la prosopopée du Grand-Hornu.

Hadès. Dieu du monde souterrain, des trésors secrets qu'enferment les entrailles de la terre. Les saisons en enfer, la pollution, le relief interne - il est la métamorphose et non la fixité, la destruction suivie de reconstruction, la renaissance sur le pouement - il est la vie et le renouveau.

Hadès a pour toujours élu domicile et palais au fond du Tartare. Qui sacréfiât dans les ténèbres, des victimes noires - têtes noires vers la terre. "vous qui descendez ici, oubliez toute espérance".

Ante Alighieri fait écho dans nos pas, nous qui marchons aujourd'hui aveugles et sourds à ceux qui nous étaient.

Aujourd'hui sur le Tartare éteint, les ténèbres vaincues, les gouffres clos, les espérances achevées, dalle sous laquelle tout est repos et silence, il est déposé sur toi un espace de fête, de convivialité, un théâtre habité, fait du logis des Hommes, perfectibles lieux du combat éternel - espace de foi d'amour et d'espérance.

Enfin... te voilà Hadès souhaité de quelques uns, juste toléré des autres.

H. Guchez.

