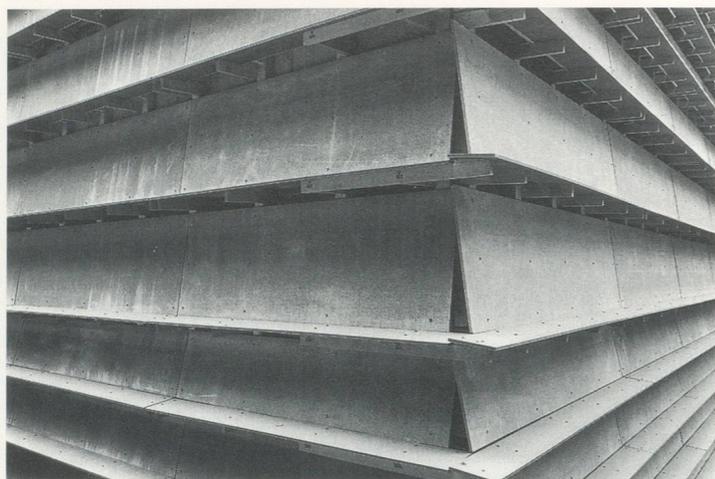


« LES INFOS DU PARADIS »



(PHOTO: MARGHERITA KRISCHÄNTZ)

Zur Architektur
von Herzog
& de Meuron

Gespräch zwischen JACQUES HERZOG und THEODORA VISCHER

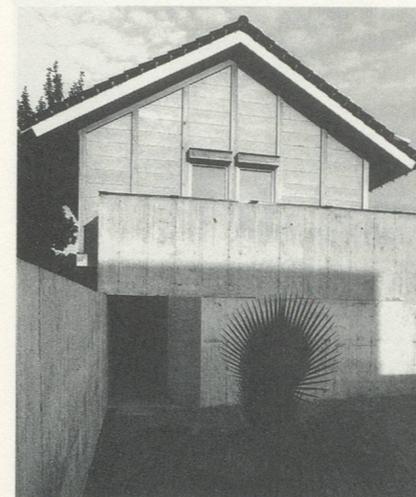
TV: Jeder Eurer Bauten hat ein eigenes Gesicht. Zwischen den einzelnen Bauten – zum Beispiel dem Haus im Hinterhof, dem Haus Schwitter und dem Haus für einen Kunstsammler oder dem Lagerhaus Ricola und der Wohnsiedlung in Wien – lassen sich nicht klar sichtbare Verbindungen in bezug auf die Form und auf die Materialien ziehen. Es gibt also nicht einen Stil «Herzog & de Meuron», an dem man sich orientieren kann. Wie kommt es zu dieser äusserlichen Uneinheitlichkeit?

JH: Diese äusserliche Uneinheitlichkeit unserer Architektur bezieht sich auf die äusserliche Uneinheitlichkeit unserer Umwelt, das heisst derjenigen Orte, denen wir begegnen, die wir durch unsere Arbeit beeinflussen und verändern wollen. Diese Beeinflussung und Veränderung zielte bisher meistens in die Richtung, die wir als vorhandene Qualität eines Ortes erkennen konnten; wir benutzten sozusagen vorhandene, aber vielleicht nicht allen Leuten in gleichem Masse zugängliche oder sichtbare Gesichtslinien, um einem Ort eben einen spezifischen Ausdruck zu geben. Ein Beispiel für einen solchen Ort ist jener Hinterhof, wo wir für ein Wohnhaus entlang einer bestehenden Hofmauer eine hölzerne Architektur entwickelten, die wie eine Remise oder ein vor diese Wand gestelltes Möbelstück wirkt. Wir entwickelten also einen Typ von Architektur, der auf dieses wichtige Architekturelement – die Hofmauer – verweist und ebenso auf die der Strasse abgewandte, geschützte Situation des Hofes. Demgegenüber entspricht das Schwitter-Haus seinem viel städtischeren Standort, einer Kreuzung verschiedener Strassenachsen, aus dem eben ganz andere, «härtere» Formen in unserem Kopf entstanden.

Das Lagerhaus Ricola steht direkt auf dem Kalkfels eines ehemaligen Steinbruchs. Bevor wir unsere von der Idee der Schichtung geprägte Architektur entlang der grossen Felswand aufgerichtet haben, war auf dem bestehenden Fabrikareal von diesem einzigartigen Ort gar nichts zu spüren. Jetzt ist er zum vielleicht eindring-

HERZOG & DE MEURON IN COLLABORATION
WITH ANNETTE GIGON, HAUS FÜR EINEN
KUNSTSAMMLER / HOUSE FOR A COLLECTOR,
THERWIL, SWITZERLAND, 1985-86.

(PHOTO: RUTH HIMMELSBACH)



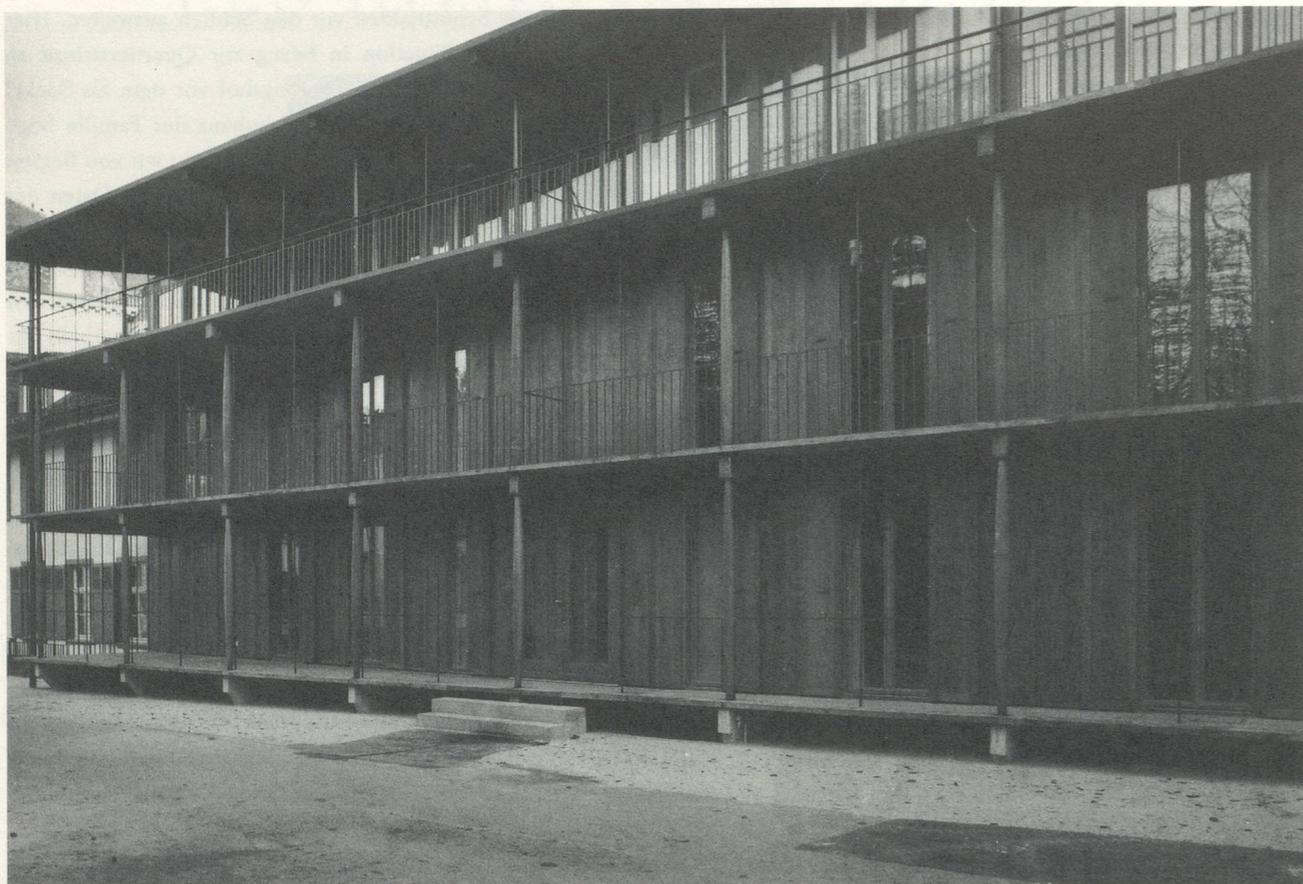
TV: Offensichtlich entstehen bei Euch oder in Euch für jede Aufgabe bestimmte Bilder, verdichten sich Eindrücke zu einem bestimmten Bild, das Euch nicht mehr verlässt. Wie Du das z. B. für die Wiener Siedlung beschrieben hast, scheint das Bild fast zu einer Obsession zu werden, die den ganzen Entwurfsprozess begleitet und für Euch unausweichlich ist. Wie aber lasst Ihr das Bild, oder die Obsession, die ja etwas nicht Fassbares, auch durchaus etwas Subjektives ist, konkret werden, wie wird sie zu Architektur?

lichsten architektonischen Raum geworden, den wir bisher machen konnten. Das Haus für einen Kunstsammler steht in einem jener typischen schweizerischen Einfamilienhausquartiere, die sich wie Schutthalden vor den Städten ausweiten. Hier versuchten wir, eine möglichst klare Situation in bezug zur Quartierstrasse zu schaffen: Es entstand ein ummauerter, gekiefter Eingangshof vor dem als Sockel ausgebildeten Ausstellungsraum, über welchem das Wohnhaus der Familie liegt. Bei der Siedlung schliesslich, die wir in Wien bauen werden, waren wir von Beginn weg fasziniert von dieser grossartigen flachen Landschaft, die sich im Osten der Stadt, wo sich das Baugelände befindet, ausbreitet. Wir suchten eine Form für die Siedlung, welche diese Offenheit und Weite, die von der Topographie her vorgegeben ist, auszudrücken vermag. Die langgestreckten, einfachen Häuserzeilen sind leicht gekrümmt. Die Krümmung ist ein Mittel zur Orientierung innerhalb der Siedlung. Die gekrümmten Häuserzeilen orientieren sich aber auch auf eine Art Mitte der Anlage, welche allerdings nur vage in Erscheinung tritt und von den fließenden Strassen- und Gartenräumen konkurrenziert wird. Diese beiden Aspekte der fließenden, repetitiven Häuserzeilen und gleichzeitig der sich vage auf eine Mitte konzentrierenden Gesamtform interessierten uns hier als städtebaulicher Ausdruck für eine kollektive Wohnform, die heute noch möglich bzw. lebbar ist.

JH: Diese Bilder sind eigentlich nur für uns wichtig, vor allem zu Beginn, sie sind eine Art Anfangsenergie. Sie führen uns hinein in das Werk, das entsteht. Sie sind Reaktion auf unsere erste Wahrnehmung eines Ortes, und sie verändern sich durch unsere vertiefte Auseinandersetzung. Wie sich das im einzelnen abspielt, lässt sich so allgemein ja kaum formulieren.

Ich kann zum Beispiel sagen, dass wir beim Lagerhaus im Steinbruch die Idee einer grossen überdeckten Beige wie auf Holzlagerplätzen oder an ähnlichen Orten im Kopf hatten. Dieses Bild einer Schichtung, welches ja auch im Kalkfels als Ablagerung der verschiedenen Sedimente real vorhanden ist, veränderten wir in Richtung eines Gestells, dessen vertikale Struktur, Holzpfosten mit Holzkonsolen, direkt auf den Kalkfels zu stehen kommt. In dieses Gestell, das den Blechkörper des Lageraums umfängt, sind dann die eigentlichen Fassadenteile, industrielle Normplatten aus Holzzement, hineingestellt, sozusagen eingelagert wie Bücher in einer Bibliothek oder das Lagergut auf den Gestellen im Innern des Lagerhauses.

Ein anderes Beispiel ist das Haus für den Kunstsammler. Dort war zu Beginn die Idee, über den massiven Betonsockel, der den Ausstellungsraum enthält, und über dem vorgelagerten Hof eine hölzerne Baracke zu stellen. Das Bild der Baracke als Idee für das Wohnen an diesem Ort und für diese Familie war für uns alle irgendwie richtig, bis sich aus der Überlegung, dass wir im Hof und im Sockel Beton in verschiedenen Erscheinungsformen verwenden, die Notwendigkeit ergab, das daraufgestellte Haus stärker einzubinden in diese assoziative Reihe des Materials. Wir fanden dafür eine Konstruktion mit vorfabrizierten und angeschraubten Betonplatten. Gleichzeitig schoben wir das Haus seitlich etwas über die untere Abschlusswand des Sockels, wodurch wieder ein provisorischer Charakter in die Konstruktion hineinkommt.



HERZOG & DE MEURON IN COLLABORATION WITH MARIO MEIER,
WOHNHAUS IN EINEM HINTERHOF / BACKYARD APARTMENT BLOCK, BASEL, 1984–88.

TV: Beim Wohnhaus im Hinterhof habt Ihr Holz verwendet. Da hast Du ja die Assoziation des Möbelstücks, auch des Innenraums genannt.

JH: Wir dachten an jene vertrauten, hölzernen Remisen, die als Flügelbauten oft den massiven strassenseitigen Häusern angebaut waren. Die Intimität des Hofes mit der langgestreckten Mauer hat ja etwas von einem Innenraum – daher auch dieses Bild des möbelartigen Gebäudes, das da vor dieser Wand stehen sollte. Tatsächlich ist dann diese Wand zum bestimmenden Moment des ganzen Entwurfs geworden: vom Grundriss her in den linear angeordneten, zum Hof hin gerichteten Räumen; von der Struktur her in den horizontalen Balken, die von der Wand ausgehend auf eine Reihe von gedrechselten Säulen treffen. Die hölzernen Füllungen sind wie einzelne, aneinandergereihte Türen in diese Balkenstruktur vor der Hofmauer hineingestellt. Sie bilden also nicht, wie etwa bei einem Schrank, die hauptsächliche Aussenseite. Das ursprüngliche Bild des Möbelstücks hat sich verändert zugunsten einer Struktur, wo diese hölzernen Füllteile vielleicht noch an ein Möbelstück erinnern, tatsächlich aber ganz etwas anderes geworden sind.

TV: Diese Beispiele zeigen, dass das anfängliche obsessive Bild höchstens gerade noch als Erinnerung vage vorhanden ist, dass es das Aussehen und die Wirkung eines Baus aber nicht bestimmt, sondern dass dabei seine architektonische Struktur ins Zentrum rückt. Ihr macht also in Eurem Entwurfsprozess eine Entwicklung vom privaten subjektiven Bild zum konkreten allgemeinen Bau. Daran schliesst sich meine nächste Frage: Wenn man zwar sagen kann, dass Eure Bauten in ihren Elementen auf ihre Umgebung rückführbar sind oder auf der Tektonik immanente Gesetze, so scheint mir doch gerade für Eure Arbeit sehr entscheidend, dass immer ein Rest von suggestiver Ausstrahlung unauflösbar übrigbleibt. Ist es das, was Du einmal als eigene Wirklichkeit der Architektur bezeichnet hast, ist das ihr «immaterieller Wert»?

Ich kann das an einem Beispiel ausführen, wo das besonders klar zum Ausdruck kommt, nämlich am Lagerhaus in Laufen. Die Architektur des Lagerhauses – es handelt sich ja nur um die Hülle des Gebäudes – lässt sich, wie Du das schon beschrieben hast, rückführen auf gewisse strukturelle Elemente wie Tragen und Lasten oder das Verhältnis von Bretterbeige und Steinbruch etc., der ganze Bau ist sehr klar analysierbar und verstehbar. Und doch, auch wenn man das weiss, bleiben die Eindrücke des Monumentalen vorhanden, des auch Fremden, des Monolithischen, das lässt sich durch diese klaren Strukturen nicht erklären. Das meine ich mit der suggestiven Ausstrahlung Eurer Bauten.

JH: Du sprichst da etwas an, was uns immer sehr faszinierte an gewissen Architekturen, dieses suggestive Moment und gleichzeitig etwas, das dieser Suggestivität irgendwie entgegenarbeitet – für mich von jeher an gotischen Kathedralen besonders ausgeprägt erlebbar. Sichtbar sind Steine, festgefügt und behauen, unverputzt, aufgeschichtet in einer ganz selbstverständlichen Art zu Pfeilern, Wandstücken, Gewölben, eine ganz starke Präsenz von Material und nichts von Illusion. Erst in der Wahrnehmung der Beziehungen, welche diese materiellen und konstruktiven Gegebenheiten eingehen, entsteht die suggestive Wirkung. Sie ist ein immaterieller Wert, der auf Grund von materiellen Voraussetzungen erst entstehen kann. Dieser immaterielle Wert ist eigentlich das Gedankliche, das Denken, das in der Architektur drin ist.

Dieses gedankliche Moment ist für uns so wichtig geworden, weil die Tradition, die früher eine vermittelnde Grundlage war, heute nicht mehr existiert.



HERZOG & DE MEURON IN COLLABORATION WITH ANNETTE GIGON, WOHN- UND GESCHÄFTS-
HAUS «SCHWITTER» / APARTMENT AND OFFICE BLOCK «SCHWITTER», BASEL, 1985–88.

«Die Wirklichkeit der Architektur ist nicht die gebaute Architektur. Eine Architektur bildet ausserhalb dieser Zustandsform von gebaut/nicht gebaut eine eigene Wirklichkeit, vergleichbar der autonomen Wirklichkeit eines Bildes oder einer Skulptur. Die Wirklichkeit, die wir meinen, ist also nicht das real Gebaute, das Taktile, das Materielle. Wir lieben zwar dieses Greifbare, aber nur in einem Zusammenhang innerhalb des ganzen (Architektur-)Werks. Wir lieben seine geistige Qualität, seinen immateriellen Wert.» (Aus: J. Herzog, «Die verborgene Geometrie der Natur», Vortragstext 1988.)

TV: So wird Eure Entwurfsarbeit stark geprägt von Überlegungen, die immaterielle Werte betreffen. Du sprichst in diesem Zusammenhang auch von der autonomen Wirklichkeit der Architektur. Da stellt sich mir die Frage, wie Ihr vor diesem Hintergrund mit dem unumgänglichen Nebeneinander von Autonomie und Funktion in der Architektur umgeht.

JH: Fragen wie die, wo eine Türe hin zu kommen hat oder wie eine Treppe beschaffen sein muss oder wieviel ein Projekt kosten darf, all diese Fragen haben wir von jeher als so selbstverständlich betrachtet, dass wir uns nie daran störten oder uns von ihnen eingeschränkt fühlten. Im Gegenteil, solche Vorgaben sind fast die einzigen selbstverständlichen Dinge, die noch übrig sind in der Architektur. Danach fängt alles ja erst an, all die Unsicherheiten. Da spürt man erst das Fehlen jeglicher Tradition, die ja früher eine gewisse Ausgangsbasis, ein gewisses Niveau sozusagen garantierte.

Wenn ich von «Autonomie» der Architektur spreche, meine ich die Absage an eine Architektur, die nur im Dienst von etwas anderem steht: im Dienst der Funktion, der Ökonomie, des Baugesetzes. Dabei sollte es umgekehrt sein: Architektur erfüllt sich selbst, Architektur ist nur Architektur. Das war zu allen Zeiten so, auch im sogenannten Funktionalismus der zwanziger Jahre, bis die Entwicklung vor allem seit 1945 die Ideen des Funktionalismus und des Neuen Bauens verriet und banalisierte. Was als Reaktion darauf folgte, die sogenannte postmoderne Architektur, ist im Grunde nichts anderes als dieselbe banalisierte, degenerierte Haltung, getarnt mit einem aufwendigen Dekor, was diese Architektur häufig nur noch unerträglicher macht. Man kann aber die Dekoration ebensowenig verselbständigen wie die Funktion eines Gebäudes oder seine ökonomischen Bedingungen.

TV: Dann geht es nicht darum, Autonomie und Funktion gegeneinander auszuspielen, da beide einander bedingen, sondern ihr Nebeneinander muss – gerade vor dem Hintergrund der abgebrochenen Tradition – neu bewusst gemacht und erarbeitet werden?

JH: Das Bewusstsein der Verlorenheit, die durch das Fehlen von Tradition entstanden ist, schafft wieder die Voraussetzung für eine eigenständige und sinnvolle Ausdrucksweise in der Architektur.

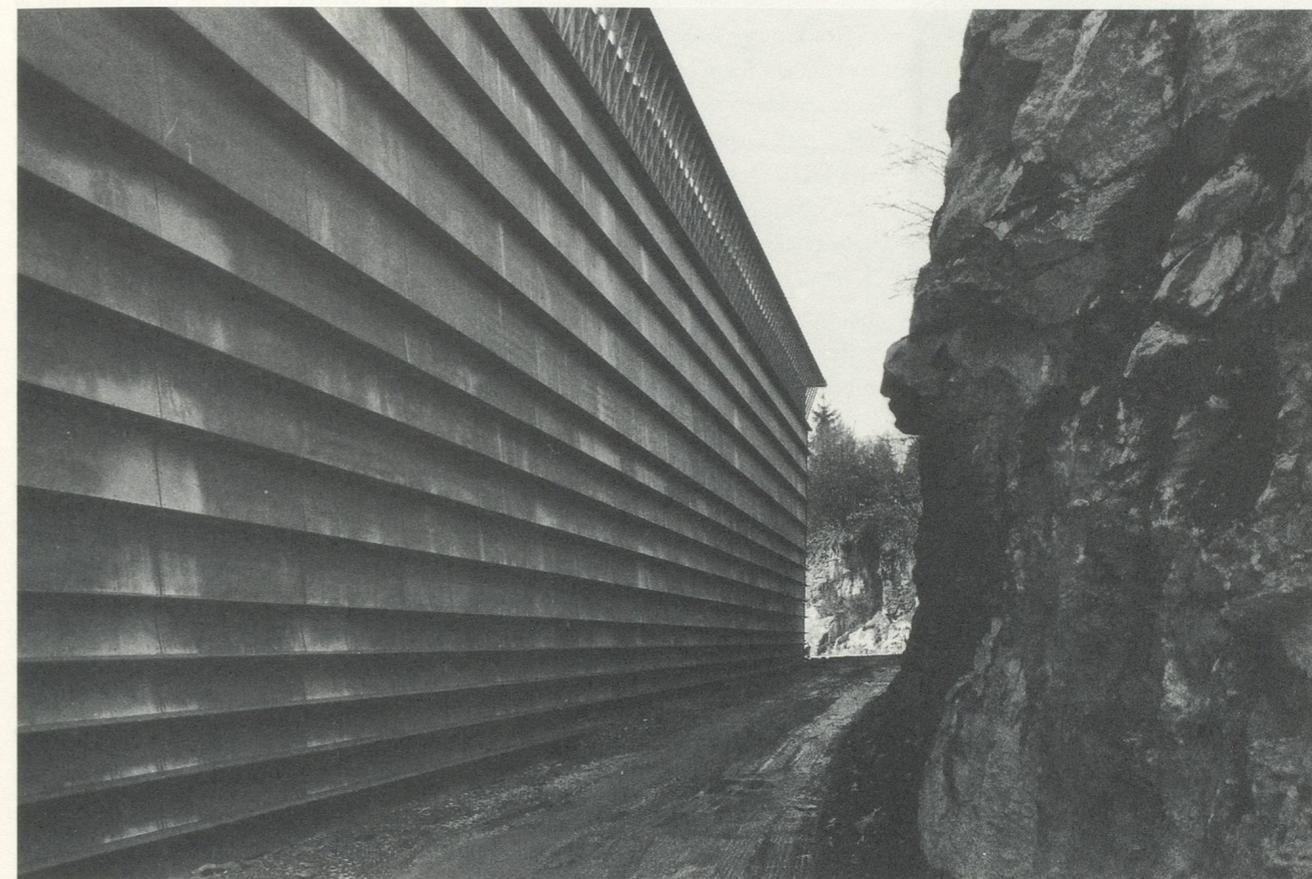
THEODORA VISCHER ist Kunsthistorikerin in Basel und Autorin des 1983 im Verlag Walther König, Köln, erschienenen Buches «Joseph Beuys und die Romantik».

JACQUES HERZOG & PIERRE DE MEURON, beide 1950 in Basel geboren, ETH Zürich bei Lucius Burckhardt, Dorf Schnebli und Aldo Rossi, gemeinsames Büro in Basel seit 1978, Gastprofessuren an der Cornell University, Ithaca, N.Y. (1983), und an der Harvard University, Cambridge, Mass. (1989).

EINE AUSSTELLUNG ZUR ARCHITEKTUR VON HERZOG & DE MEURON FAND ENDE 1988 IM ARCHITEKTURMUSEUM BASEL STATT UND GEHT 1989 IN VERÄNDERTER FORM NACH LONDON (GH GALLERY), PARIS (INSTITUT FRANÇAIS DE L'ARCHITECTURE) UND BARCELONA (COLLEGI D'ARQUITECTOS DE CATALUNYA). ES ERSCHIEN EIN KATALOG IN DEUTSCH, DER 1989 AUCH IN ENGLISCH, FRANZÖSISCH UND ITALIENISCH PUBLIZIERT WIRD.

Architecture by
Herzog & de Meuron

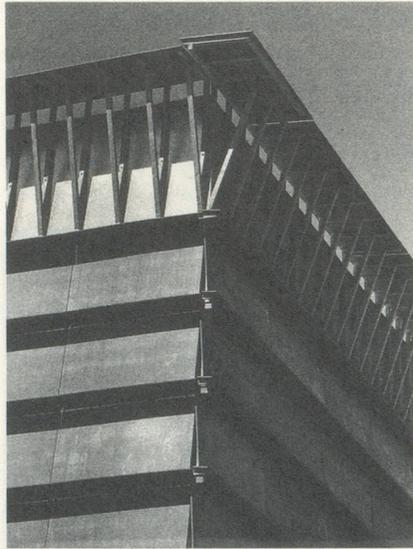
A Conversation between
JACQUES HERZOG and
THEODORA VISCHER



HERZOG & DE MEURON, LAGERHAUS RICOLA IN EHEMALIGEM KALKSTEINBRUCH /
THE RICOLA WAREHOUSE IN DISUSED LIMESTONE QUARRY, LAUFEN, SWITZERLAND, 1986-87.

TV: Every one of your buildings has a face of its own. It is hard to find any visible affinities, whether in form or in material, to link the individual buildings – whether the backyard house, the Schwitter house and the house for an art collector, or the Ricola warehouse and the residential scheme in Vienna. So there is no “Herzog & de Meuron Style” to use as a point of reference. How does this lack of external unity come about?

JH: This lack of external unity in our architecture relates to the lack of external unity in our environment, or, specifically, in the places that we encounter, influence and try to change through our work. This influence and this change have mostly worked along with our perception of the existing quality of a place. We have made use of existing – though perhaps not universally accessible or visible – visual contours, in order to give a location its own specific expressive form. An example of such a location is the backyard in which we built a dwelling house in timber, along the yard wall; it looks like a remise or a piece of furniture standing against the wall. What we have done is to evolve a type of architecture that relates to this important architectural element – the yard wall – and also to the sheltered situation of the yard, away from the street. The Schwitter House, on the other hand, is a response to the much more urban location in which it is placed, on the intersection of a



number of streets, and this gave rise to very different, and "harder," forms in our minds.

The Ricola warehouse stands directly on the limestone foundation of a former quarry. Before we built our warehouse in front of the quarry cliff with an architectural structure based on the idea of stratification, the existing factory layout gave absolutely no idea that this extraordinary location existed. It has turned out to be perhaps the most striking architectural space we have ever made. The house for an art collector is in one of those typical Swiss neighborhoods of single-family homes that lie scattered round the cities like piles of debris. Here we tried to relate the house as clearly as possible to the local street. The result was a walled, graveled entrance yard in front of an exhibition room designed as a plinth, with the family residence on top of it. In the project we shall be building in Vienna, we were fascinated from the first by the magnificent flat landscape that spreads out to the east of the city, where the site is. We tried to give the development a shape that would express the wide open nature of the topography. The plain rows of houses are slightly curved; this is a way of helping people to get their bearings. The curved rows of houses are also oriented around a kind of center, which is no more than hinted at, and which has to compete with the flowing lines of the street and garden spaces. These two concurrent aspects – flowing, repetitive rows of houses and an overall form that vaguely concentrates on a center – interest us here as an urban expression of a collective pattern of living that is still possible, and livable, today.

TV: Clearly, for every project, specific images emerge in your minds: your impressions concentrate into a specific image that then stays with you. According to your own account of the process – as it relates to the Vienna project, for instance – the image seems almost to become an obsession, which accompanies the whole design process, and it is impossible for you to get away from it. But given this shared image, or this obsession – which remains elusive and thoroughly subjective – how do you make it tangible? How does it turn into architecture?

JH: These images matter only to us, especially at the very start. They give us an initial impulse, a surge of energy. They get us into the new work. They are a response to our initial impressions of the place, and they change as our work proceeds. It's not really possible to generalize about the way this works out in detail.

I can say, for example, that when we did the quarry warehouse we had in our minds the idea of a big stack of wood, covered over, as it might be in a lumberyard. We took this image of something layered, which is present in the rock strata of the limestone cliff itself, and evolved it into a rack with vertical supports, wooden posts with wooden consoles, that stand directly on the rocky ground. This encloses the metal cladding of the storage space, and the facade components themselves, standard panels of industrial woodwool, are slotted into it like books in a bookcase – or like the goods stored on the racks inside the warehouse.

Another example is the art collector's house. The initial idea there was to top the front yard and the massive concrete plinth, which contains the exhibition space, with a wooden shack. The idea of building a shack for this particular family, in this location, somehow seemed right to all of us. But then, because we were using concrete in various forms in the courtyard and in the plinth structure, we felt the need to bond the house more tightly into the same sequence, in material terms. The solution was a construction with prefabricated concrete panels screwed onto it. At the same time we shifted the house a little, so that it projects over the edge wall of the plinth below, and this gives the structure back something of its temporary, makeshift quality.

TV: In the backyard house you used wood. And here you mentioned the association with furniture, and also with interior space.

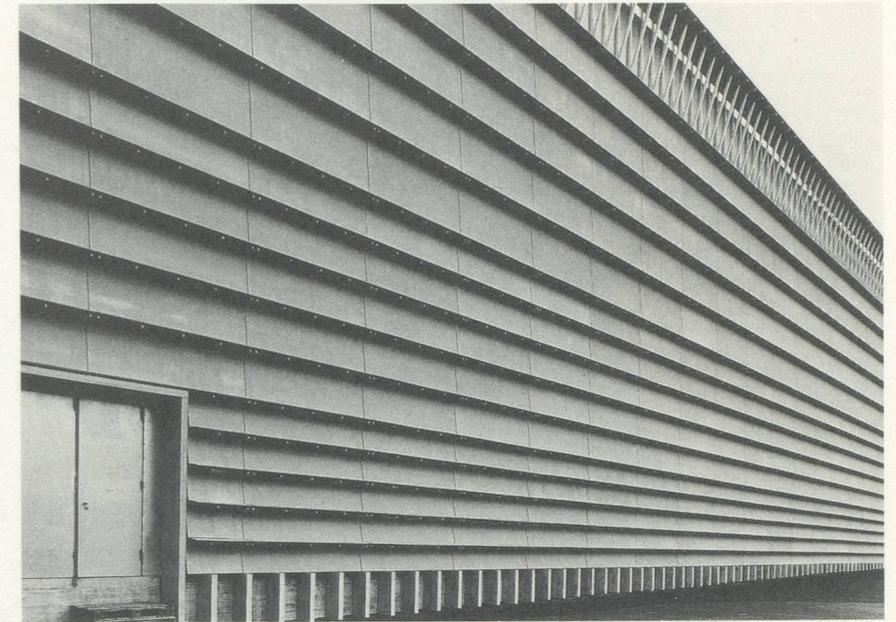
JH: We were thinking of those familiar wooden sheds that were often built as rear extensions of buildings that turned a massive face to the street. The intimacy of the yard, with its long stretch of wall, has something of an interior quality to it – hence the image we had of a structure we could stand up against that wall like a piece of furniture. And, in

LEFT AND TOP RIGHT/ LINKS UND OBEREN RECHTS: HERZOG & DE MEURON, ZWEI ANSICHTEN LAGERHAUS RICOLA, LAUFEN, 1986–87.

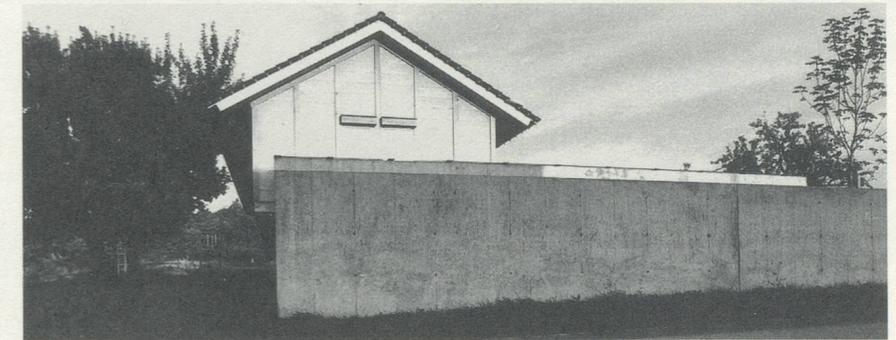
(PHOTO: MARGHERITA KRISCHANITZ)

LOWER RIGHT/ UNTEN RECHTS: HERZOG & DE MEURON IN COLLABORATION WITH ANNETTE GIGON, HOUSE FOR A COLLECTOR / HAUS FÜR EINEN KUNSTSAMMLER, THERWIL, 1985–86

(PHOTO: RUTH HIMMELSBACH)



fact, this wall then became the crucial factor in the whole design: in plan, with rooms arranged in line to face the yard; and in structure, with horizontal beams springing from the wall to meet a row of turned posts. The wooden panels are inserted into this post-and-lintel structure like a row of doors. So they do not form the principal external aspect, as for example in a closet. The original image of a piece of furniture has given way to a structure in which these wooden elements, although they may still look like furniture, have turned into something quite different.

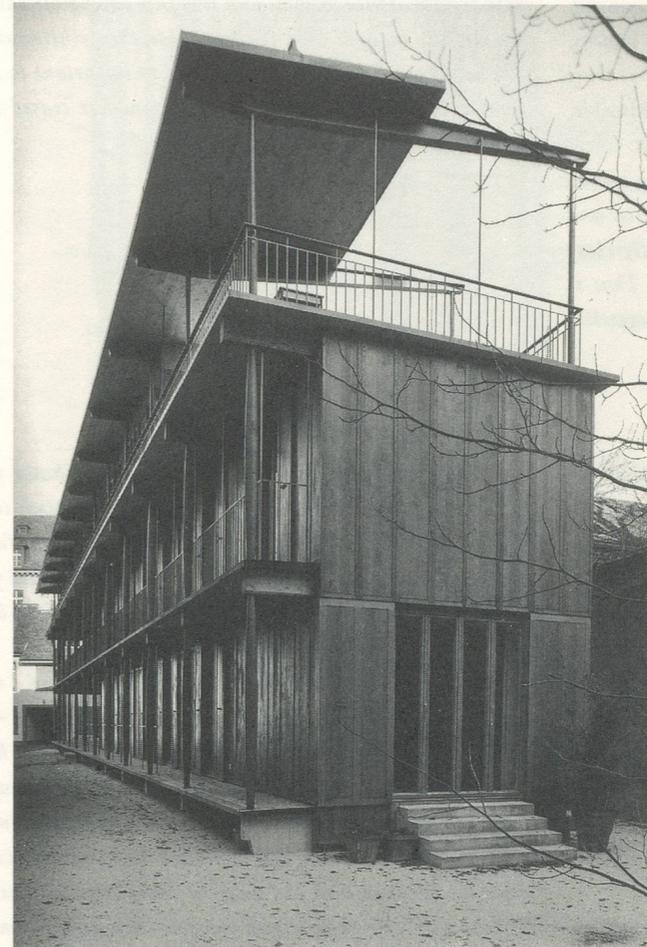


TV: These examples show that the initial obsessive image recedes into a vague reminiscence at best: it does not determine the appearance or the effect of a building, which is a function of its architectural structure. In your design process you go through an evolution from a private, subjective image to a material, shared structure. This brings me to my next question. Your buildings can be said to be the products of their surroundings, or of the inherent laws of structure; but it does seem to me, with your work in particular, that there is always an allusive, suggestive element as well. Is that what you yourself once

The reality of architecture is not architecture as built. A work of architecture is a reality in itself, quite divorced from the state of being built or unbuilt, and comparable to the autonomous reality of a painting or a sculpture.

What we mean by reality is not the actual building, the palpable material object. We cherish this tangible thing, but only in the context of the (architectural) work as a whole. We cherish it for its spiritual quality, its intangible value.

(J. Herzog: "The hidden geometry of nature," 1988.)



HERZOG & DE MEURON IN COLLABORATION WITH MARIO MEIER,
WOHNHAUS IN EINEM HINTERHOF / BACKYARD APARTMENT BLOCK, BASEL, 1984-88.

described as the essential reality of architecture, its "intangible value"?

I have an example that illustrates this particularly well: the warehouse at Laufen. The architecture of the warehouse – it is just the shell of the building – can be traced back to structural features such as loads and stresses, or to the relationship between a stack of planks and a quarry, and so on. The whole building is very clearly analyzable and comprehensible. And yet, even if one knows this, there remains an impression of something monumental, and also of something alien and monolithic, for which this perfectly clear structure affords no explanation. That is what I mean by an allusive, suggestive quality in your works.

TV: So your design work is strongly marked by considerations that relate to intangible values. In this connection, you yourself also talk about architecture as something that has its own autonomous reality. So it occurs to me to wonder how you approach the inescapable coexistence of autonomy and function in architecture.

TV: So it is not a question of playing autonomy and function off against one another – they are mutually dependent – but of promoting awareness of their affiliation and working out its consequences, now that the link with tradition has been broken.

JH: What you're talking about is something that has always fascinated us about certain buildings: this suggestive element, combined with something that somehow counteracts it. This is a feeling I have always had when looking at Gothic cathedrals. What you see is so many stones, firmly bedded and dressed, not rendered, piled in a perfectly straightforward way into piers, walls, and vaults: a strong material presence, with no illusion involved. The suggestive factor emerges only when you start to become aware of the relationships between these various material and structural elements. It is an intangible value that depends on material factors. And it is this intangible value that constitutes the conceptual element, the thought that resides inside the architecture.

The conceptual element has become so important to us because the basis in tradition, which used to serve a mediating function, has ceased to exist.

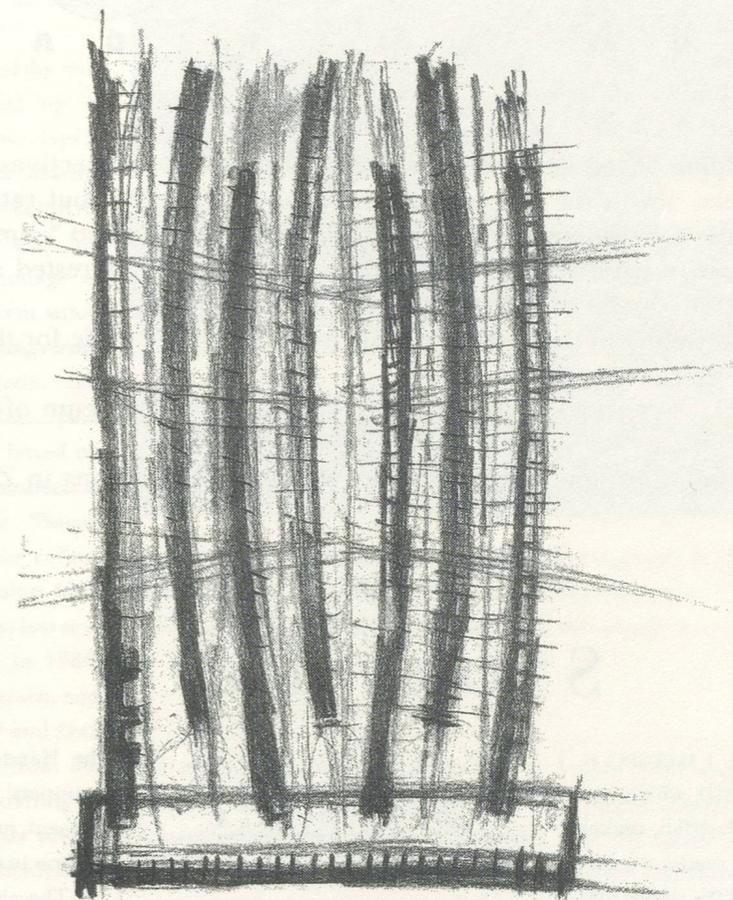
JH: Questions like where to put a door, or what a staircase ought to be like, or how much a project is allowed to cost: all these are questions that we have always taken so much for granted that they have never bothered us or made us feel circumscribed. On the contrary, these are almost the only things left in architecture that you can take for granted. It's then that the uncertainties start, and you feel the lack of the kind of tradition that once used to provide a benchmark, something to start from.

When I talk about the "autonomy" of architecture, I mean the rejection of any architecture that regards itself as subservient to something else – whether that something is function, or economics, or the building code. The reverse is how it ought to be. Architecture is self-fulfilling; architecture is just architecture. This has always been so, and it applied even to the so-called Functionalism of the 1920s; but subsequent developments, especially after 1945, conspired to betray and trivialize the Functionalist and Modernist ideals. The reaction that followed took the shape of what is called Postmodernist architecture, which is fundamentally the same trivial and debased approach, but now camouflaged by a profusion of ornament that makes it even harder to bear. Decoration can no more stand on its own than a building's function can – or its economics, for that matter.

JH: Once we become conscious of the disorientation that springs from the disappearance of tradition, then there is a prospect of autonomous and rational expression in architecture.

(Translation: David Britt)

HERZOG & DE MEURON, ENTWURF FÜR EINE GARTENSIEDLUNG /
SKETCH FOR APARTMENT HOUSING ESTATE, WIEN ASPERN, 1987.



THEODORA VISCHER is an art historian and author of "Joseph Beuys und die Romantik", published in 1983 by Walther König, Cologne.

JACQUES HERZOG & PIERRE DE MEURON, both born 1950 in Basel, studied at the ETH Zurich with Lucius Burckhardt, Dolf Schnebli and Aldo Rossi, partnership in Basel since 1978, guest professorship at Cornell University Ithaca, N.Y. (1983), and Harvard University, Cambridge, Mass. (1989).

THE ARCHITECTURE MUSEUM OF BASEL HAD AN EXHIBITION OF WORK BY HERZOG & DE MEURON AT THE END OF 1988. WITH SOME FEW CHANGES, THE EXHIBITION WILL BE ON TOUR IN 1989 IN LONDON (GH GALLERY), PARIS (INSTITUT FRANÇAIS DE L'ARCHITECTURE) AND BARCELONA (COLLEGI D'ARQUITECTOS DE CATALUNYA). A CATALOGUE HAS BEEN PUBLISHED IN GERMAN; IT WILL BE ISSUED IN ENGLISH, FRENCH AND ITALIAN IN 1989.