Zeitschrift: Werk, Bauen + Wohnen
Herausgeber: Bund Schweizer Architekten
Band: 86 (1999)
Heft: 3: Neues Wohnen II : Individualisierung und Spezialisierung

Artikel: Haus Rudin
Autor: Hubeli, Ernst
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-64559

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 11.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Ernst Hubeli

Haus Rudin

Auch wenn der Entwurf aus Kinderhand zu stammen scheint, glaubt niemand im Ernst, dass es sich tatsächlich um eine Kinderzeichnung handelt. Vielmehr geht es um die Beschaffenheit und Wirkungsweise der Architektur, die gerade durch Verstösse gegen die professionellen Regeln der Tektonik und der Trends erkennbar werden. Da die Verstösse nicht versteckt sind, werden sie als Fälschungen anschaulich gemacht – und dadurch bestätigen sie wiederum die Regeln. In Kenntnis der biografischen Daten der Autoren weiss man auch, dass das von ihnen geschaffene ursprungsmythologische Zeichen täuschend ist.

Mit der Distanz zur eigenmächtigen Kreativität findet eine Umkehrung der üblichen Verhältnisse von Autor und Werk statt. Nicht die Autoren bringen das Werk hervor, sondern das Werk macht Autoren – mit anderen Worten: Das Haus schaut das Publikum an.

Das Nebeneinander und die Wechselwirkungen von Falsch und Echt, von Täuschung und Wahrheit gehören heute zu den Alltagserfahrungen mit den Medien. Zeichen und ihre Zuordnungen erscheinen verschwommen, Bilder werden als Bruchstücke wahrgenommen, die eine Vermittlung zu einem Ganzen verunmöglichen. Niemand kann seiner Wahrnehmung trauen: Was sichtbar ist, gilt mehr als das, was ist – mit dem Vorteil, dass die Zeichen und Symbole an Macht verlieren. Fälschungen waren und sind keineswegs die Dunkelstellen aufgeklärter Architektur, sondern Bestandteil von Bilderstrategien, die umso faszinierender sind, wenn Wahrheit und Lüge nicht auf den ersten Blick durchschaubar sind.

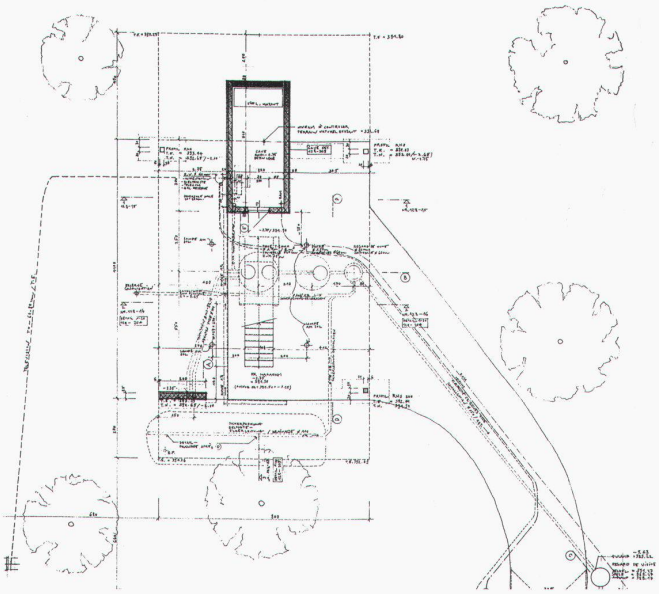
Mit der medialen Sprache ist freilich eine Entwirklichung verbunden, die Sehnsüchte nach authentischen Gegenwelten wachruft. In der Architektur manifestieren sie sich im Jargon des Eigentlichen – in der rhetorischen Figur der «Aura-Hotellerie», die heute vor allem in Museen und Kultbauten zelebriert wird: Profunde Erlebnisse und Begegnungen mit essentiellen Fragen und reinen Formen, wahren Aussichten und echten Materialien entschädigen für die Entzauberung der Bildschirmwelten. In der Welt der Medien aber sind architektonische Fälschungen vorsätzlich.

Das Haus Rudin in Leymen ist wie von einem Kind gezeichnet und trägt die monumentale Bedeutungslast einer Casa Malaparte. Die archetypische Grundform, die normalerweise aus Mauern und Dach besteht, erscheint wie aus einem Guss – ein geschliffener, künstlicher Steinbrocken, der souverän in der Landschaft steht, so als ob es sich um das architektonische Urereignis von Stonehenge handelte. Auf den zweiten Blick verliert das Haus seine Standfestigkeit und schwebt als selbstironisches Objekt über dem Boden, als wolle es seine Schwere verleugnen, die Natur unberührt lassen und an einem falschen Ort Le Corbusiers stelzenförmige Vision von Urbanität rezitieren.

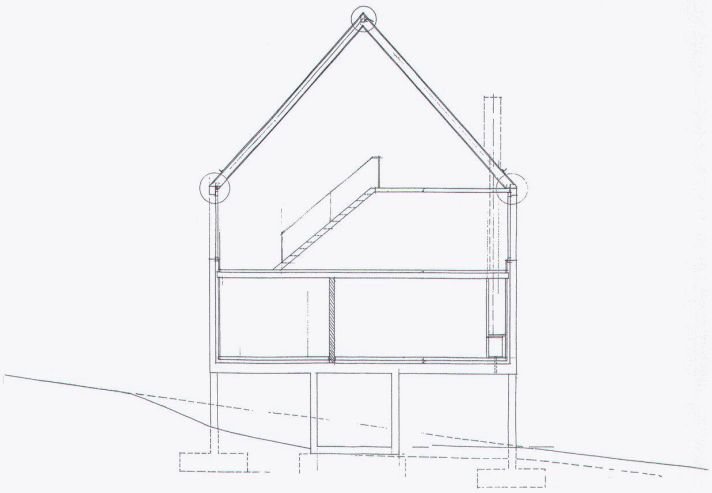
Die kühne Erzählung von merkwürdigen Zuständen wäre keine, würde sie sich nicht auf handfeste Fakten beziehen. So muss man wissen, dass in dieser Region die Häuser in ihrem Sockelbereich oft unfertig aussehen, da die Steuern nur bei fertigen Häusern eingefordert werden (so wie etwa auch in Griechenland eine Siedlungslandschaft aus Armierungsantennnen entstanden ist, die Zeichen geduldeter Steuerhintertreibung sind). Auch das spätmoderne Pathos fliegender Baukörper wird durch den sichtbaren Bodenkontakt mit gewöhnlichen Stahlrohrstützen säkularisiert. Eine andere Umbewertung erhalten die auskragenden Terrassen. Sie dienen nicht als Sitzplätze, sondern als Bühne für den Tanz dekorativer Naturfunktionen.

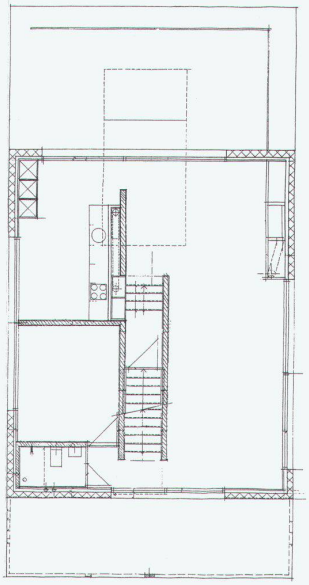
Im Innern weicht das Prosaische der Anschaulichkeit räumlicher Modulationen, die körperhaft, mit genuin architektonischen Mitteln ausgebildet und patiniert sind (Adobe, Rosa- und Silberfarben). Tritt man aus der Finsternis des leiterförmigen Eingangs in das Haus, empfängt einen unvermittelt ein irisierender Lichtblitz aus heiterem Himmel – in einem mattweiss abgetönten Raum von überraschender Höhe und Enge, die beim Eintritt in den Wohnraum zu einem weiten Panoramausblick aufbricht.

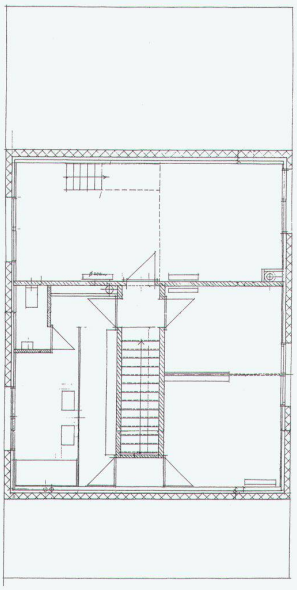
Situation ▷ Site

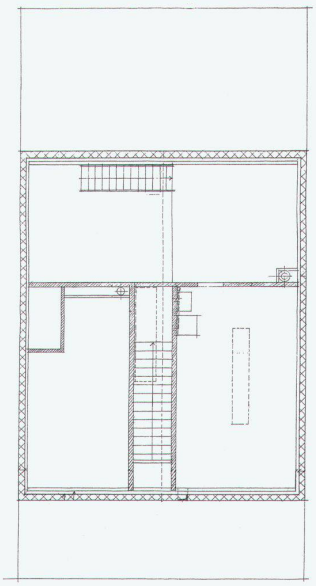


Haus Rudin, Leymen, Frankreich, 1998
Architekten: Herzog & de Meuron, Basel
Mitarbeit: Lukas Bögli



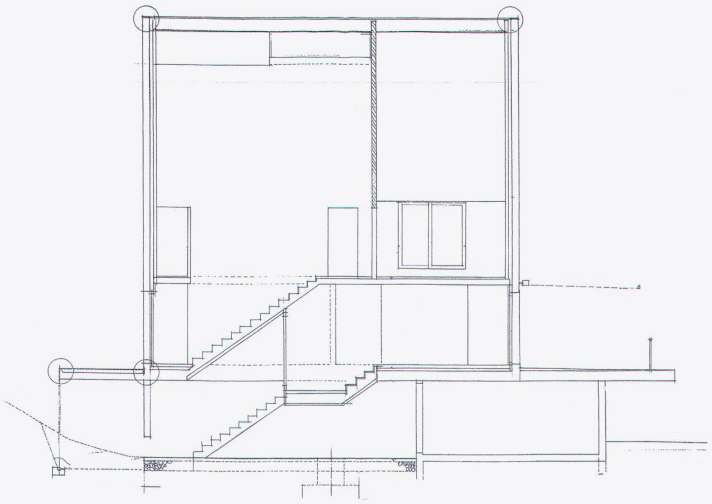






Niveau 1, 2 und 3 ▷ Niveaux 1, 2, et 3 ▷ Levels 1, 2 and 3

Schnitt ▷ Coupe ▷ Section



Aus der überhöhten Hausform entstehen im Innern beiläufig Räume mit ungewöhnlichen Motiven – ein Badezimmer etwa, wo durch einen oberen Lichtschlitz im Korridor die steil abfallende Decke erhellt wird, an die ein bandartiges Fenster anschliesst.

Rigorose Vereinfachungen monumentalisieren die harmlose Kinderzeichnung: homogene Materialisierung (auch das Dach war in Beton gedacht) und die Vermeidung von als gewöhnlich ins Auge stechenden Bauteilen, wie etwa Vordach und Regentraufe. Dadurch sind anderseits unvermeidliche Aufsätze überbetont.

Mit der äusserlichen Modulation erscheint das Haus zugleich abstrakt und konkret. Scheinbar von selbst deutet es sich in ein Naturereignis um: ein Felsbrocken, auf dem das Regenwasser grünlich werdende Spuren hinterlässt.

Bei diesem Sowohl-als-Auch der Zeichen und Bilder handelt es sich keineswegs um jenen so genannten Minimalismus zeitgenössischer Architektur, der aus sprachlosen Formen die Essenz materieller Natürlichkeiten destilliert. Es geht um eine Art Camp-Version klassischer Tektonik[1]: Der Uraufbau des Hauses mit Sockel, Wand und Dach wird dekomponiert, um die zerlegten Teile neu zu konfigurieren, was weniger an den analytischen Kubismus erinnert als an Videoclips, die MTV tagtäglich ausstrahlt – Stars und ihre Accessoires zerstückeln und zerfliessen, um sich in ungeahnten Verformungen neu zusammenzusetzen.

Höhe, Enge, Weite, Panorama, Abstraktion und Bewegung sind Attribute der modernen Architektur, die nur einige Aussenseiter – wie Loos, Molino und Libera – mit dem Glamour der mondänen Theater- und Sportwelt unverschämt aufgeladen haben. Ikone dieser Outsorced-Moderne ist die Casa Malaparte[2] auf Capri, welche in einem Baukörper fast alle gesellschaftlichen und intellektuellen Befindlichkeiten ihrer Zeit – mitsamt den männlichen Obsessionen eines vermeintlichen Meisters des literarischen Surrealismus – veranschaulicht. Kern des Entwurfes ist die Verschmelzung zweier Gegensätze: Die Festung auf einem steil ins Meer abfallenden Felsvorsprung ist durch die Einpassung der Ferne *durchsichtig*.

In den Räumen von äusserster Kargheit gibt es nichts, auch keine Bilder. Sie sind durch die Ausblicke aus grossen, massiv gerahmten Fenstern ersetzt, die den gewohnten Weitblick des Meisters bezeugen. Die Architektur monumentalisiert die Dauer seines Werkes, in dem Malaparte das selbst inszenierte Zentrum ist. Im Film *«Le Mépris»* dient das Haus Jean-Luc Godard als Modell, um die künstlerische Antithese zur Häuslichkeit darzustellen. Malaparte war vom Gedanken besessen, dass Kreativität die Selbstbefreiung von Heim und Frau voraussetze. Den Gedanken spiegeln insbesondere streng hierarchisierte Räume – unter anderem das Arbeitszimmer, das nur durch Malapartes Schlafgemach erreichbar ist. Bedeutendes äusseres Merkmal ist eine Fassade, die als breite und nach oben enger werdende Treppe ausgebildet ist, welche den Aufgang zur Dachterrasse mit unendlichem Meeresausblick ritualisiert.

Im Entwurf für das Haus Rudin verschmelzen Collage-Künstlichkeiten der TV-Wirklichkeit und Monumente der Architekturgeschichte zu unschuldigen, naiven Formen, welche Neugierde und Entdeckerfreuden wecken. Bei dieser Architektur geht es nicht um Inhalte, sondern um Zustände; sie ist ein Text, eine Redeweise, welche diesseits der komplexen Mischform aus medialen und wirklichen Bildern, Räumen und Effekten kommuniziert: Die Realität wird durch die Folie des Medialen – und das Mediale durch die Folie der Realität wahrgenommen.

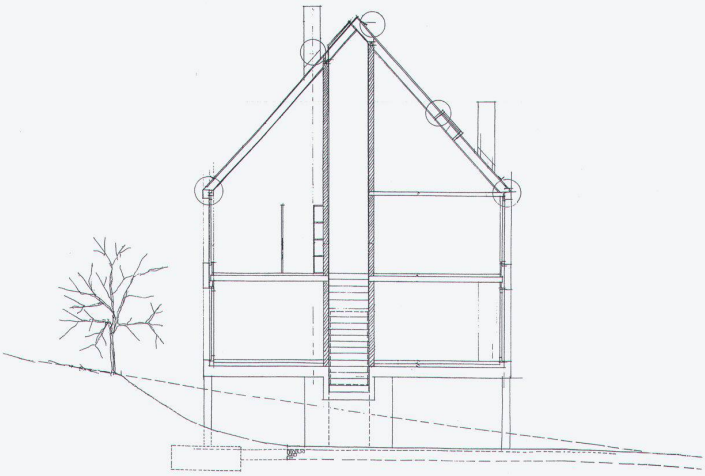
Diese Herausforderung setzt ein neues Verhältnis von Autor, Werk und Publikum voraus. Ein simples, eindeutiges Verhältnis, in dem der Autor im Zentrum verharrt, lässt das aufgeklärte Kulturpublikum verstummen. Es will weder von Autoren noch von ihren Werken belehrt werden. Je mehr sich der Autor vom Werk entfernt, desto eher wird es zum Hintergrundphänomen, um einen Spielraum von Deutungen zu eröffnen. In der Architektur kann das Autorenverhältnis in der expliziten Komplizenschaft von Fälscher und Publikum bestehen, was nicht die Form, die Reinheit, die Erfindung, sondern die Generatoren der Kommunikation erneuert.

Das Fussballspiel kann als evidentes Produkt der Kulturindustrie neue Verhältnisse von Autor und Werk veranschaulichen. Viel wichtiger als das Spiel selbst ist sein Potential für unendlich viele Interpretationen, sodass die Rede über den Fussball seine Essenz ausmacht. Die Einsicht, die italienische Semiotiker in den Sportzeitungen verbreiten, hat ihren wahren Kern darin, dass der Aufstieg des Fussballs zur unangefochtenen Medienattraktion auf diese Tatsache zurückzuführen ist. Entscheidend ist aber, dass der Fussball nicht bloss ein vieldeutiges Spiel ist, sondern dass er alle – wirklich oder scheinbar – zu Autoren des Spiels macht. E. H.

1 Camp bedeutet: «Der Dandy alten Stils hasst das Vulgäre. Wo der Dandy unentwegt abgestossen und gelangweilt wäre, fühlt sich der Kenner des Camp unentwegt amüsiert, erfreut. Der Dandy neigt zur Ohnmacht ... der Kenner des Camp saugt den Gestank ein und rühmt sich seiner starken Nerven...; er glaubt, dass es den guten Geschmack im schlechten Geschmack gibt.» (Susan Sontag)
Camp bedeutet auch, den Zustand der Moderne kritisch zu reflektieren.

2 Das Vorprojekt von Libera wurde von Malaparte fast zur Unkenntlichkeit verändert.

Schnitt ▷ Coupe ▷ Section



Fotos: Christian Richters, Münster