



Martin Steinmann: Auf die Gefahr hin, die Schlussfolgerung unseres Gesprächs an den Anfang zu stellen: Was ist für euch Architektur? Was macht ein Bauwerk zu gelungener Architektur?

Marcel Meili: Der Raum, das Material und das Licht!

MS: Diese grundlegenden Kategorien möchte ich in unserem Gespräch nachgehen. Nun werden architektonische Entscheidungen nicht frei getroffen und nicht in abstracto. Entwerfen geschieht in einem festgelegten Rahmen. Aufgaben, Ort, Auftraggeber- auch Reglemente aller Art- stellen bestimmte Bedingungen, die beim Entwerfen zusammengefasst werden müssen.

MM: Die Frage nach diesem Rahmen ist entscheidend. Abgesehen davon, dass es ein Entwerfen ohne Einschränkungen nicht gibt, würde es mich schrecklich langweilen. Ich bin froh um die Bedingungen, viele von ihnen entwickeln eine entwerferische Motorik, sie reizen die Fantasie. Ein Architekt muss fähig sein, die Einschränkungen, wenn man sie si nennen will, zu filtern und auch ihre Möglichkeiten abzutasten, um Form hervorzubringen. Hans Kollhoff hat das – als Frage – so formuliert: Drängen die Bedingungen zur Form? Ihren Formcharakterzug zu entdecken, muss eine wesentliche Fähigkeit des Architekten sein.

Markus Peter: Das setzt ein architektonisches Wissen, eine Erfahrungheit voraus, die erlaubt, den Bedingungen neue architektonische Möglichkeiten abzubringen, manchmal in einer Weise, die uns selbst überrascht. Eine unserer ersten Arbeiten bestand darin, in einen Gewerbebau Wohnungen einzurichten. Für Wohnungen gab es damals Konventionen, die deutlich von den 16 Metern Tiefe dieses Gewerbebaus abwichen. Heute ist eine solche Tiefe schon fast die Regel. Und er hatte eine tragende Struktur aus Stützen, deren Raster von seinem Zweck, dem Arbeiten bedingt ear, nicht vom Wohnen. Beim Entwerfen aktivierten wir also Prinzipien des Skelettbaus, wo Tragen und Trennen nicht zusammenfallen müssen.

Dafür gibt es Vorläufer in der Geschichte: Der plan libre war die gedankliche Voraussetzung für den Umgang mit diesen Gegebenheiten. Noch extremer war die Situation im Freilager, wo die Tiefe 24 Meter beträgt. Auch hier galt es, in die Struktur Wohnungen einzupassen. Diese besteht dort aus weit auskragenden Pilzstützen. Der plan libre im Kopf gab uns die Freiheit, die Wände frei in den Raum zu stellen. Manchmal drängt sich ein Bezug auf und man greift auf gespeicherte Bilder zurück, um daraus neue zusammenzustellen, manchmal aber muss man eine Lösung ertasten. Man kann nicht immer auf einen Bestand von Bildern zurückgreifen.

MS: Ich komme nochmals auf das Gewerbehaus zurück. Es wurde gerade wegen der Tiefe der Wohnungen viel diskutiert, die die Schlagworte des Neuen Bauens, Licht, Luft, Öffnung, ausser Kraft setzen. Es gibt in den Wohnungen eine dämmrige Zone im Inneren, die eine neue Qualität bedeutet.

MM: Was Markus vom Freilager sagt, galt auch hier. Entscheidend war, dass wir eine tragende Struktur vorfanden. Unsere Arbeit bestand darin, die gegebene Struktur räumlich dienstbar zu machen: die Struktur zu erhalten und den Stützen im Raum eine Bedeutung zu geben, dass sie nämlich die Türe zum Bad abschirmen.

MP: Die geringe Breite der Tragachse zwang uns, einen Typ zu entwickeln, der den Wohnraum wie eine Diele mitten durch die Wohnung spannt. Die Zimmerwerden dadurch in der Diagonale auseinandergerissen, eine Tag-NachtTrennung unter Verletzung der Diskretion aufgehoben. Dabei haben sie Schiebetüren. Diese räumliche Öffnung trägt wesentlich zu einem entspannten Raumempfinden bei.

MM: Es gibt an diesen Wohnungen etwas zu lernen: Die Bewohner lieben sie, aber sie haben beträchtliche Schwierigkeiten, den grossen Raum zu möblieren. Viele von ihnen sind Freunde, aber ich habe wenige Einrichtungen gesehen, die das Potenzial der inneren Zone nutzen.

Titelbild
Swiss Re Global Centre for Dialogue Rüschlikon, 1995–2000:
Gang im Seminargebäude
Fotografie: Margherita Spiluttini

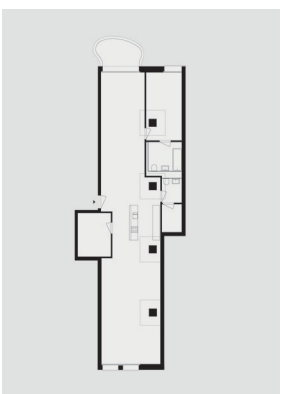
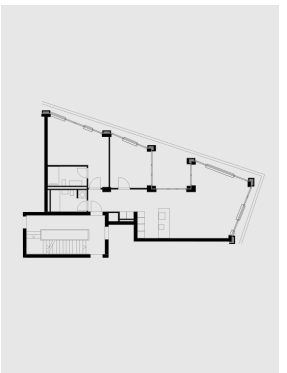
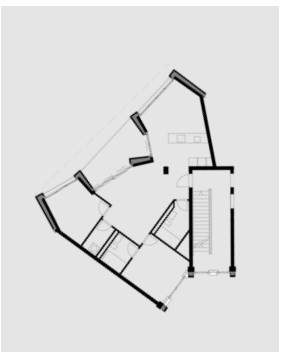
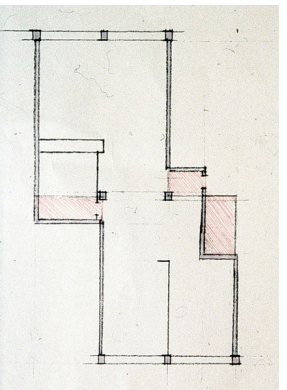
Wohn- und Atelierhaus
Zypressenstrasse Zürich, 1994–1997: Aufweitung des Korridor-
wohnraums zur Fassade
Fotografie: Heinrich Helfenstein

Grundrissstudie für Durch-
schusswohnung
Skizze: MMMP, Charles Tashima

City West Areal Zürich,
2009–2014: Haus A, die Stütze
zentriert den Wohnraum, der
durch Wandscheiben gegliedert
wird
Fotografie: Walter Mair

City West Areal Zürich,
2009–2014: Haus C, überdimen-
sionierte Stützen bilden ein
übergreifendes Raster
Fotografie: Walter Mair

Freilager Albisrieden Zürich,
2008–2016: Pilzstützen in
Durchschusswohnung
Fotografie: Yohan Zerdoun



MS: War das Erkennen ihrer räumlichen Bedeutung für euch der Grund, solche Stützen auch in Wohnungen zu verwenden, wo die Tragstruktur von euch entworfen wurde? Ich denke an die drei grossen Wohnhäuser in Zürich-West.

MM: Die Stützen dort sind mit den Worten von Bernhard Hoesli «raumdefinierende Elemente». Wir haben ihre Bedeutung an den Gewerbehäusern verstanden, die wir umgebaut haben, aber wir haben sie später nicht als Anspielung darauf verwendet, sondern weil Stützen Raum bilden können. Das ist die Erfahrung, die man an einem griechischen Tempel machen kann. Diese Wirkung hat mich sehr beschäftigt. Darum waren die Stützen in den Wohnungen von Zürich-West ein wesentliches Mittel, um die Grundrisse zu organisieren.

MP: Die Stützen haben noch einen weiteren Grund, nämlich die Angst vor einer gewissen Beliebigkeit des Raums, die mit schräg gestellten Wänden verbunden scheint. Wenn die Stützen wie beim Freilager gegeben sind, ist das einfach auch wenn es aufwendig ist, damit umzugehen. Sie haben die Stärke, die für ein Lagerhaus statisch notwendig ist. Das ist bei den Wohnhäusern in Zürich-West nicht der Fall. Wie die Pfeiler in den Hallenkirchen von Rudolf Schwarz haben wir sie stärker als notwendig dimensioniert, um ihnen eine starke körperliche Präsenz zu geben. Sie sollen den Raum zusammenhalten.

MM: Es stimmt natürlich, dass die Stützen für Wohnhäuser viel zu stark dimensioniert sind. Aber es ging uns nicht um Statik. Wir haben so lange an ihren Dimensionen gearbeitet, bis sie angefangen haben, den Raum um sich zu aktivieren. Die Kraft, welche die Stützen durch ihre Dimensionen ausstrahlen, war ein wesentlicher Faktor beim Entwerfen.

MS: Im Wohnhaus C -dem ersten -bilden die Stützen einen Raster, der innen wie aussen erkennbar ist. Das ist im Wohnhaus A und auch B nicht der Fall. Hier besteht die Tragstruktur aus Stützen und Wänden, und in jeder Wohnung gibt es nur eine Stütze. Darin sehe ich eine entscheidende Entwicklung von einer «Erklärung» der Tragstruktur hin zu etwas ganz anderem. Paradoxiert bildet die Stütze nun die räumliche Mitte der Wohnung. Sie sondert sich durch ihre Farbe von den Wänden ab, beide tragen, aber sie scheinen nicht derselben Regie unterworfen.

MP: Das ist ein interessanter Punkt. Die Wirkung dieser Stütze entsteht durch die Isolierung und Betonung von

Tragen und Lasten als dem grundlegenden tektonischen Sachverhalt. Ihre räumliche Präsenz geht einher mit der Absenz der Struktur als Ganzes. Das bringt mich zu einem Vergleich mit der Skelettbauweise, die Mies van der Rohe in seinem Wohnhaus in Stuttgart Weissenhof verwendet hat. In einer von ihm und Lilly Reich eingerichteten Wohnung demonstriert er eine freie Teilung der Fläche mit Sperrholzwänden. Allerdings schafft er damit keine «normalen» Wohnungen mit zwei Schlafzimmern. Der freie Grundriss scheint räumlichen Luxus zur Folge zu haben.

MS: Bei Mies van der Rohe, etwa im Deutschen Pavillon in Barcelona, sind die Stützen nicht raumbildend. Sie sind schlank, kreuzförmig und mit verchromtem Blech ummantelt, sodass sie immateriell wirken. Bei euch sind sie hingegen sehr materiell. Ihr habt schon früher, im Haus Rüegg, Stützen als raumbildende Elemente eingesetzt, massive Stützen aus rotem Stein. Ich vermute, dass ihre Dimensionen schon hier statisch nicht notwendig sind.

MM: Die Stützen haben durchaus eine syntaktische Rolle, sie tragen die «Kiste» des Obergeschosses. Wir wollten die verlangte räumliche Offenheit nicht mit viel Glas ausdrücken, sondern mit sieben schweren Pfeilern aus Stein, die sich zwischen Boden und Obergeschoss stemmen, wie in einer Säulenhalle. So wird die Grenze des Wohnraums weniger durch die Fenster fixiert als durch diese Pfeiler und durch die Flächen von Boden und Decke.

MP: Die Artikulation folgt Paul Valerys Beschreibung des griechischen Tempels: «Fürs Auge bestimmte Partien - Visuelle Strukturen. Deutlich gesonderte Zuweisungen.» Technologisch war es ein Risiko, das Obergeschoss auf steinernen Pfeilern zu lagern. Es wäre natürlich möglich gewesen, Stützen aus Beton zu verwenden, aber sie hätten sich visuell mit der «Kiste» verbunden. Die Artikulation von Tragen und Lasten wäre nicht gegeben. Uns hat aber auch das Material gereizt: Pfeiler aus Stein, die wirklich tragen, sind ungewöhnlich. Und sie waren technologisch eine Herausforderung, da die Pfeiler ausschliesslich zur Aufnahme von Druckkräften auszulegen waren. Die Ingenieure mögen Stein nicht, er ist nicht homogen und erfordert darum höhere Sicherheitszuschläge.

MS: Bedeutete es für euch eine technische, aber auch formale Herausforderung, wenn es keine fertigen Lösungen gibt? Ihr habt auch schon vorgespannte Scheiben aus Stein verwendet.



Haus Rüegg Wallisellen, 1993–1995: «Kiste» auf Natursteinstützen

Basaltsäulen in Regla, Mexiko aus: Alexander von Humboldt; 1810: Pittoreske Ansichten der Cordilleren und Monumente amerikanischer Völker



Mursteg Murau, 1993–1995: Montage des Vierendelträgers (links) Fotografien: MMMP, unbekannt

Belastungsversuch des Holzträgers auf Druckkräfte (rechts) Fotografie: MMMP, unbekannt



MP: Ein Material einzusetzen, das sich nur zur Aufnahme von Druckkräften eignet wie der Stein, erzwingt neue konstruktive Kombinationen wie etwa eine Vorspannung, um Zugkräfte einzuführen, oder aber die Auflösung von Verbindungen. Bei den Pfeilern im Haus Rüegg mussten wir elastische Lager ausbilden, damit nur vertikale Lasten auf sie einwirken.

MM: Ein emblematisches Projekt für die Frage nach neuen konstruktiven Lösungen ist die Brücke in Murau. Und für noch etwas ist sie das, nämlich für die Zusammenarbeit von Architekt und Ingenieur. Der Entwurf ist entstanden aus dem Überlagern des Wissens von Architekt und Ingenieur.

Jürg Conzett hatte einen Vierendelträger vorgeschlagen, dessen vertikalen Verbindungen mit dem mächtigen Ober- und Untergurt als geschosshohe Scheiben ausgebildet waren. Unser Beitrag bestand darin, diese Scheiben, welche die Bewegungen aufnehmen, gegeneinander zu versetzen. Damit konnten wir sie im Raum verspannen. Aber es war ganz klar eine ingenieurmässige Lösung.

MS: Auch mit einem guten Einfühlungsvermögen in die Wirkung von Kräften ist die Brücke nicht verständlich.

MP: Das Beispiel zeigt, dass man viel wissen muss, um ein Material eine neue Form abzurufen. Blesse Einführung reicht nicht, um einen einfeldrigen Vierendelträger zu verstehen, man versteht nicht, oder nicht gleich, was trägt. Trotzdem bedeutet der riesige Fensterraum in der Mitte der Brücke eine elementare Erfahrung. Im Fall dieser Brücke bestand die Neuerung darin, die Technologie der Vorspannung auf grosse Konstruktionen aus Brettschichtholz zu übertragen.

MM: Die Leistung von Jürg Conzett war generativ. Man sieht bei ihm etwas Wichtiges: In der Zusammenarbeit der Disziplinen ist man als Architekt nur erfolgreich, wenn man sich in die Arbeit des Ingenieurs hineinendenken kann; man muss einen Teil seiner Arbeit für sich beanspruchen: als Wissen. Das gilt auch umgekehrt. Conzett schlug zuerst einen mittigen Fachwerkträger vor. Die vier Bewegungen, die auf der Brücke zusammenkommen, schliessen einen solchen Fachwerkträger eigentlich aus, weil er einen Wechsel von der einen zur anderen Seite behindern würde.

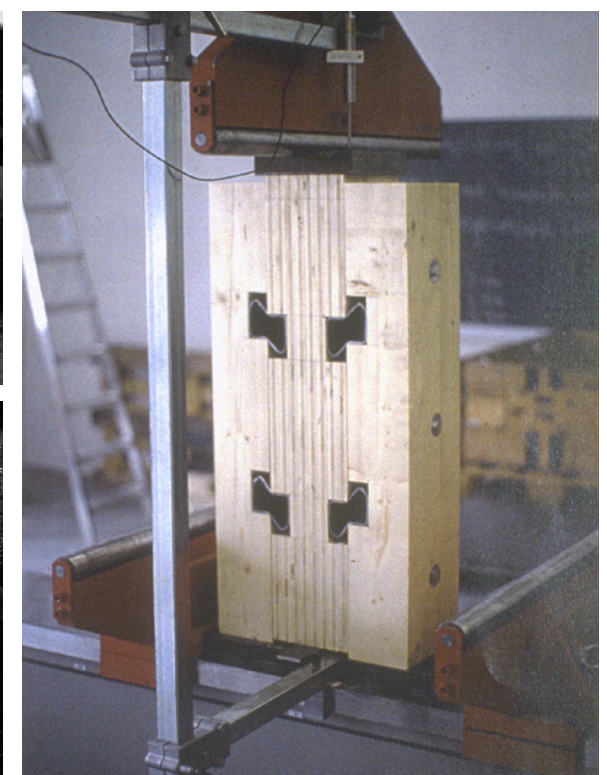
Auf unsere Kritik hin brachte er an einem Sonntag, am Küchentisch, den Vorschlag mit diesem Vierendelträger. Es gibt darin noch andere konstruktive Delikatessen, die hier aber zu weit führen.

MP: Bei unserer Arbeit folgen wir keinesfalls der Figur des Bricoleurs, der mit dem auskommt, was er zur Hand hat, oder der, wie Claude Levi-Strauss schreibt, mit einer begrenzten Anzahl von Mitteln operiert, die in keinem Zusammenhang mit seinem Projekt stehen. Ich sehe in Conzett eher einen Virtuosen, der schnell und intuitiv arbeitet und aus dessen Abweichen und Abschweifen von bekannten, berechenbaren Lösungen sich Momente ergeben, die selber die Findung von Form bewirken.

MM: Ich denke, dass wesentliche Spielräume für unsere Arbeit im Bereich der Konstruktion liegen. Mit Ingenieuren, die zuhören, tun sich oft weite Arbeitsfelder und mehr noch Forschungsfelder auf. Ich halte die tragende Struktur für eines der wichtigsten davon. Dabei spielen neue Arten von Material und Materialbearbeitung eine bedeutsame Rolle.

MS: Welche Rolle spielte dabei die Form? Es geht ja nicht nur um konstruktive Richtigkeit, sondern auch um das Bild, das sich daraus ergibt. Nehmen wir die Perrondächer, die den Hauptbahnhof Zürich seitlich begrenzen. Ich hatte anfänglich kritisiert, dass die schweren schrägen Stützen nichts als einen Lattenrost tragen, und nicht einmal das, sondern darin verschwinden, ohne dass man sieht, was sie tragen. Ich habe meine Meinung unterdessen geändert: Wichtiger als die Tektonik ist die Geste oder, mit Rudolf Arnheim gesprochen, das Muster anschaulicher Kräfte, das die Stützen und Flächen bilden.

MP: Dieses Projekt haben wir zusammen mit Axel Fickert und Kaschka Knapkiewicz entwickelt. Die Hohlkörperstützen aus Beton tragen eine Stahlkonstruktion, die von dem durchlaufenden hölzernen Rost abgedeckt wird. Dabei war die Frage tatsächlich: kann man die Stützen in diesem Rost einfach verschwinden lassen? Sie stellt sich bei jeder abgehängten Decke und betrifft die Artikulation. Wir haben den hölzernen Rost eingeführt, weil wir realisiert haben, dass die Dächer als homogene Flächen wirken müssen, die alles dahinter zusammenfassen. Sie



steigen gegen den Rand hin an und die schrägen Stützen stellen sich ihrer Bewegung entgegen, sodass die anschaulichen Kräfte in ein spannungsvolles Gleichgewicht kommen.

MM: Ich halte die Perrondächer für eine unserer besseren Arbeiten. Die Auskragung versammelt die vielen Dinge, die auf den Perrons herumstehen. Das war die Entwurfsidee. Es hat mit der Höhe zu tun.

MP: Damit wird ein städtischer Massstab eingeführt ...
MM: ... und die Stadt wird in den Bahnhof hineingezogen.

MS: Wir sind dabei, über die Struktur als Träger von Aus-
druck zu sprechen. Ihr bildet sie oft so aus, dass sie als
Geste wirkt, wie eben bei den Perrondächern.

MP: Beim neuen Firmensitz der Schokoladenfabrik Max
Felchlin in Ibach SZ spielt die bewegte, japanisch wirk-
ende Dachstruktur eine vergleichbare Rolle. Ohne in
Gestaltismus zu verfallen bleibt für uns eine elementa-
re Voraussetzung der Form, dass sie als Ganzes erfasst
werden kann, als Gestalt. Dieses Verhältnis der Teile zum
Ganzen, das sie bilden, zeigt sich hier besonders im Inner-
en. Das Dach der Räume im obersten Geschoss -Demonstra-
tions- und Gemeinschaftsräume - wird durch eine zeltför-
mige Konstruktion aus Holz gebildet, in die Oberlichter
eingefügt sind. Der weit gespannte Dachstuhl aus über-
lagerten Fach- und Sprengwerken ist nur an den Ecken

abgestützt, um einen unverstellten Blick in die Berge zu
gewähren. Für die Wirkung der Räume war entscheidend,
dass seine Struktur sichtbar bleibt. Darum befreien wir
ihn von allem, was ein Dach heute aufnehmen muss. Das
war eine prägende Erfahrung: Erst das Herauslösen der
Struktur aus diesen Schichten erzeugte die Evidenz ihrer
Teile in dem fragilen Ganzen. Die Struktur eines Bauwerks
ist beim Entwerfen einer der umkämpften Punkte. Damit
eine architektonische Aussage zu machen, ist wirtschaft-
lich oft schwierig.

MM: Es gibt von uns kein Projekt, das die Struktur so nach-
drücklich freispielt wie es etwa Christian Kerez macht.
Die laborierteste Struktur in unserer Arbeit hat das
HyattHotel, aber sie ist nicht zu Form gemacht. Es ist die
Struktur eines Kartenhauses, wie es das Hause of Cards
von Charles und Ray Eames ist. Die tragenden Scheiben
sind alternierend aufeinandergestellt und spielen so die
Geschosse frei.

MS: Ihr sagt, dass die statische Struktur beim Hyatt-Hotel
in der räumlichen Struktur aufgehoben ist und allgemeiner
in der Ganzheit des Bauwerks. Das führt zu einer näch-
sten Frage, nämlich: Wie weit sollen die verschiedenen
Bedingungen beim Bauen explizite Form werden?

MM: Wir neigen nicht dazu, diese Bedingungen an einem
Bauwerk zu erklären, wir sehen den Entwurf auch nicht als
Kommentar seiner eigenen Entstehung. Jedes Bauwerk ist

in Bedingungen eingespannt, Bauplatz, Geld, Baugesetz ...
Sie vorzuzeigen wie Wundmale ist uns fremd.

MS: Wäre es also eine Definition von gelungener Architek-
tur, dass sie die teils widersprüchlichen Bedingungen des
Bauens in der Form so zur Deckung bringt, dass keine von
ihnen heraussteht wie ein «loser Faden»?

MM: Wir versuchen, Bedingungen entwerferisch frucht-
bar zu machen. Das ist der Anspruch, den wir von Anfang
an hatten. Dabei bleibt der Raum der Ausgangspunkt un-
serer Arbeit. Wenn ich es mir überlege, gibt es doch ein
Projekt, wo die Bedingungen in überraschender Form
sichtbar werden: das Klanghaus in Wildhaus, ein Haus für
die sogenannte Oberton-Volksmusik. Der Aufgabe waren
genau gefasste funktionale Anforderungen unterlegt, sie
betreffen die Entfaltung des Tons im Raum. Im Grunde ha-
ben wir nichts anderes gemacht, als diese Anforderungen
so ernst zu nehmen wie Hugo Häring die Kühe in seinem
Stall auf dem Gut Garkau. Der Raum «muss» so sein, wie er
ist. Man kann also sagen, dass die Architektur diese Bedin-
gung «erklärt». Dabei waren die Bedingungen präzise ge-
fasst, die Leute, die das Klanghaus bauen, wussten genau,
was sie klanglich wollen. Das war für uns eine grossartige
Gelegenheit, mit dem Raum, den wir entwarfen, den ge-
forderten Klang zu erarbeiten. Ob uns das gelingen ist,
zeigt sich, wenn das Klanghaus einmal steht.

MS: Die Verwirklichung von technischen und - unaus-
gesprochen - wirtschaftlichen Bedingungen ist das eine,
das andere ist die Form, die sich dabei ergibt, oder ge-
nauer die Wirkung, welche die Architektur über den un-
mittelbaren Zweck hinaus hat: als Form. Worin besteht
diese Wirkung? In Gesprächen mit euch ist mehr als ein-
mal die Rede von einer «Architektur, die mich berührt».

MM: Architektur bleibt eine machine à émouvoir. Für
uns war das schon immer elementar: dass Architektur
imstande ist, Emotionen zu wecken. Räume können das:
Durch die Bewegung, die sie suggerieren, wecken sie Em-
otionen und fassen diese. Wie sie das tun, ist schwer zu sa-
gen. Sicher sind eng und weit, gross und klein, hoch und
niedrig Eigenschaften, die emotionale Wirkungen haben.
Und sicher haben Räume mit solchen Eigenschaften unter-
schiedliche Wirkungen.

MP: Wenn man annimmt, dass das so ist und dass der Kern
der Architektur darin besteht, Emotionen zu wecken, so
fragt sich, wie man solche Wirkungen entwerfen kann.
Unsere Annäherung besteht darin, dass wir sehr viele
Modelle bauen. Wir entwickeln ein Projekt nicht mit Ren-
derings, sondern mit Modellen, an denen wir die Wirkung
unserer Räume kontrollieren können - soweit das möglich
ist. Allerdings bleibt vieles unsicher, denn die Wirkung
kennt man erst im Massstab 1:1. Wenn das Material und
das Licht auf einen wirken, wenn man den Raum körper-
lich erlebt. Das Hyatt-Hotel bedeutete in dieser Hinsicht

eine Grenze. Die dreigeschossige Hotelhalle war hart um-
kämpft. Sie entspricht der Tradition solcher Räume. Die
Leute von Hyatt versuchten, ihre räumliche Spannung zu
streichen. Dabei ist sie ganz wesentlich für die Stimmung
einer Hotelhalle, die das komplexe räumliche Gefüge ord-
net, das ein Hotel ist. An dieser Halle entzündete sich eine
erste Auseinandersetzung mit der Wirkung von Räumen,
die sofort übergriff auf die Verantwortung für deren
Bekleidung. Diese Verantwortung wurde uns entzogen. Die
Räume, wie sie nun sind, mit einer Bekleidung, die nicht
in Erinnerung bleibt, zeigen schlagend: Die räumliche Er-
fahrung, das, was an einem Raum berührt, hängt stark von
seiner Materialität ab.

MS: Ihr habt eingangs Architektur als Raum, Material und
Licht definiert. Damit sagt ihr, dass Raum nicht abstrakt
ist. Auch in einem Modell ist er das nicht in der Vorstel-
lung muss der Karton durch ein Material oder eine Farbe
konkretisiert werden, so gut es geht. Die Eigenschaften
seiner Grenzen arbeiten für oder gegen den Raum. Le
Corbusier hat sich um 1920 eingehend mit der Wirkung
von Farben beschäftigt. Le bleu fuit schreibt er etwa und
streicht später in der Villa Savoye die Wand am Ende des
Wohnraums hellblau.

MM: Ein Beispiel bietet der breite Gang im Semi-
nargebäude der Swiss Re. Ohne die Materialisierung würde
er nicht die starken Emotionen wecken, die er tatsächlich
weckt, wie wir wissen. Struktur, Material und Licht wirken
zusammen. Für mich ist das ein Raum, der vieles erfüllt,
von dem ich träume: Er schafft Bedingungen, denen man
emotional ausgesetzt ist. Die Stützen aus Beton bilden
eine Folge, die zeigt, dass tragende Elemente durch ihre
Form die Wahrnehmung von Raum verändern. Bildlich
gesprochen kann man mit Spannungen malen wie mit
Farben und damit eine räumliche Wirkung erzielen. Die
Stützen sind tief, eigentlich Schotten, und schaffen so
eine Beziehung zum Park. Sie bilden eine Zone zwischen
innen und aussen.

MP: Die Frage, die wir uns immer wieder stellen: Wodurch
wirkt ein Raum? Durch die Materialien? Durch die Dimen-
sionen? Durch die Proportionen?

MS: Welches sind die theoretischen Grundlagen, die euch
erlauben, in dieser Frage Entscheidungen zu treffen?

MM: Die Erfahrung ist eine Möglichkeit, oder genauer die
Einfühlung. Es ist so: Man versteht die Wirkung von Bau-
werken, wenn man versucht, sich in ihre Form einzufühlen.

MS: Habt ihr euch beispielsweise mit Theodor Lipps be-
schäftigt, der in seiner Grundlegung der Ästhetik eine Ein-
führungstheorie entwickelt?

MP: Einfühlung versucht eine «innerliche» Aneignung der
räumlichen Wirkungen und tektonischen Kräfte. Nun ja,

Neuer Firmensitz Max Felchlin
AG Ibach, 2015–2019: Ansicht
Nordfassade mit Dachsilhouette
(links)
Fotografie: Georg Aerni



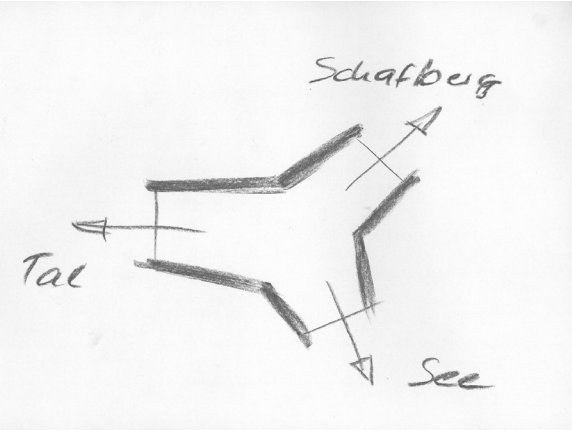
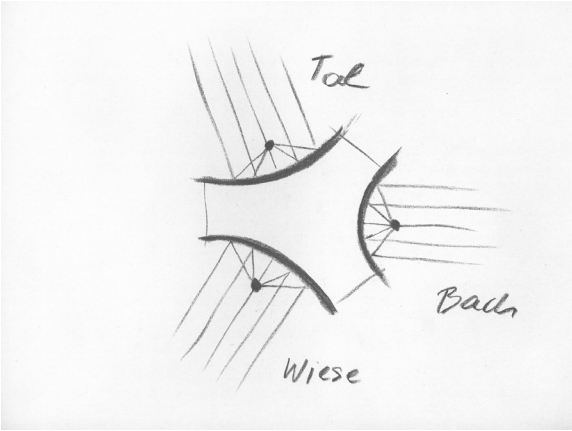
Dachstuhl mit Fach- und Spreng-
werk im Hauptsaal (rechts)
Fotografie: Karin Gauch, Fabien
Schwartz



Perrondächer Hauptbahnhof
Zürich, 1995–1997 (mit Knap-
kiewicz & Fickert): geneigte-
Hohlkörperstützte aus Beton
trifft unvermittelt auf den
hölzernen Lattenrost.
Fotografie: unbekannt



Klanghaus Toggenburg, seit
2010 (mit Staufer-Hasler):
die Geometrie des dreifach
konkaven Gebäudekörpers
richtet sich nach den Klängen
und Ausblicken der umgebenden
Landschaft
Skizzen: MMMP, Marcel Meili



ich beziehe mich lieber auf eine Stelle bei Gottfried Semper, wo er über Stein schreibt, über den Kontrast von rau und glatt und über die Steigerung der Wirkung durch den Kontrast. Wenn man vor seinem Haus Fierz steht und die Fassade betrachtet, wecken die riesigen, derben Steine, die den Sockel bilden, starke Emotionen. Die Höcker sind kaum bearbeitet. Die Emotionen werden durch ihren Kontrast zu den glatten Steinen der Wand darüber noch verstärkt. Der Kontrast ist ein Mittel, das uns sehr interessiert. Wir haben beim Haus Rüegg lange daran gedacht, als Stützen sechseckige Basaltsäulen zu verwenden, wegen der Spannungen, die dieses rohe Material als Kontrast zum Beton schafft. Es gibt mittelalterliche Kirchen, die solche Basaltsäulen haben. Sie bedeuten eine Erfahrung des Rohen. Solche Erfahrungen interessieren uns sehr. Sie zu studieren ist Teil unserer Lust am Entdecken von Wirkungen, die man mit Material erreichen kann.

MS: Ihr habt eben von Semper und vom Haus Fierz gesprochen. Das bringt mich zur Frage nach der Bedeutung von Geschichte für das Entwerfen.

MP: Geschichte muss man sich aneignen. Jede Generation muss ihren eigenen Blick darauf richten, um sie fruchtbar zu machen. Geschichte ist nicht für jede Generation in gleicher Weise brauchbar.

MM: Es bedeutet eine grundsätzliche Erkenntnis, dass man beim Entwerfen nicht bei null anfängt. Mit jedem Strich arbeiten wir, bewusst oder unbewusst, historische Erfahrungen in unseren Entwurf ein. Wenn es bewusst geschieht, ist die Geschichte - wie auch die Theorie - in der Lage, die Entwurfssfelder zu strukturieren. Ohne ein klares theoretisches Verständnis der Eigenschaften der Architektur lassen sich die Bewegungsräume, die uns unter den Bedingungen eines Projekts zur Verfügung stehen, nicht ausnutzen. Es gibt eine enorme Menge von Bauwerken, an denen man Erfahrungen macht, die für das Entwerfen fruchtbar sein können. Für uns sind das etwa die Bauten von Carlo Mollino. Dabei ist entscheidend, dass wir in einem Feld operieren, aus dem wir nicht flüchten kön-

nen. Viele Erfahrungen sind schon gemacht, es gibt viele Dispositive mit denen wir arbeiten können.

MS: Was ist für euch wichtig an Mollino?

MM: In seinen Bauten kommt eine Fähigkeit zu spontanen, nicht von Regeln geleiteten Entscheidungen zum Ausdruck, die mich manchmal neidisch macht. Ganz in einer romantischen Tradition sucht Mollino «die gebrechliche Schönheit jenseits eines intellektualistischen Programms». Er entdeckte diese Spur etwa im skurrilen Konstruktivismus von Alessandro Antonellis Mole oder in Gabriele D'Annunzios Villa Capponcina und nicht zuletzt in Le Corbusiers Salon von Charles de Beistegui.

MP: Für uns war es nicht möglich, an die Schweizer Moderne anzuknüpfen; sie galt als die Domäne der vorhergehenden Generation. Darum hat uns die häretische Tradition mehr interessiert. Sie gehört ebenso zu den elementaren Erfahrungen des 20. Jahrhunderts. Diese Tradition ist nach dem Zweiten Weltkrieg in Italien in grosser Breite aufgebrochen. Die modernen Lebensweisen und ihre polygonalen Raumformen faszinieren uns als eine Kultur, die nicht mehr hoffte, in einem modernen Stil einen Halt zu finden. Auch in Deutschland haben wir uns mit den Häretikern beschäftigt, etwa Hans Scharoun. Die wichtige Erkenntnis war, dass die Architektur ein viel breiteres Spektrum an Möglichkeiten des Ausdrucks bietet als die Moderne, die man uns in der Schule vermittelt hat.

MM: Das ist eine kulturosoziologische Frage. Es gibt in der Schweiz eine fast genetische Moderne. An sie hat man uns herangeführt. Im Zusammenhang mit Aldo Rossi bedeutete das eine grundlegende Erfahrung: dass man ohne geschichtliches Bewusstsein keine Beziehung zum eigenen entwerferischen Umfeld entwickeln kann.

MP: Das war die eine Seite: die Auseinandersetzung mit dem Material, das uns die Architektur des 20. Jahrhunderts geliefert hat. Die andere Seite betrifft das Material der «Architektur ohne Architekt», das sich im kollektiven

Gedächtnis abgelagert hat, etwa die Baubaracken auf der Grimsel, die auch Rossi inspiriert haben. Dieses anonyme Material haben wir anders rezipiert als die Analoge Architektur. Aber es ging auch uns darum, den Sprachverlust der späten Moderne zu reflektieren, um für das Entwerfen bestimmte Ausdrucksformen zurückzugewinnen.

MS: Diese Architektur bedeutet eine Kritik an der Moderne der Bauwirtschaft.

MM: Sie hat viel zu tun mit der Ausbildung an der ETH damals, die von den Vertretern einer späten Moderne beherrscht war. An ihnen haben wir uns abgearbeitet.

MS: Ihr habt gesagt, dass ihr mit «Gewöhnlichkeit» anders umgeht als die Analoge Architektur, die sie romantisiert. Was bedeutet sie für euch?

MM: Es geht uns nicht um das Bild ...

MP: ... sondern um die Resonanz des anonymen Materials. Das gilt zwar auch für die Analoge Architektur, dort wird es aber ästhetisiert. Wir denken, dass es eine «anästhetische» Haltung braucht, die dieses Material nicht sogleich in Bilder verwandelt. Seine Weigerung zu sprechen muss so lange als möglich gewahrt werden. Wie geschieht das? Wie kann man verhindern, dass sein Schweigen doch zum Bild wird? Man kann es, indem man Gewöhnlichkeit anders versteht. Ich denke dabei an Ingenieurbauten der 1920er-Jahre, an Werner Lindners Buch mit diesem Titel. Die Fotografien in diesem Buch machen eine kollektive Vorstellung vom 20. Jahrhundert anschaulich. Auch in dieser Hinsicht kann man von Mollinos Bauten sehr viel lernen. Seine Casa Capriata ein vorgefertigtes Ferienhaus in den Bergen greift nicht nur die Urhütte von Marc-Antoine Laugier auf, sondern auch das A-Frame-Haus als Traum vom Leben in der Natur, wie ihn die Ferienhausindustrie in Amerika ausmalt. Aber auch die Casa Capriata bedient sich in ihren Motiven aus einem solchen Katalog von Bildern oder besser Klischees.

MM: Deine Frage kann man auch in einer anderen Weise beantworten: Die Beschäftigung mit der gewöhnlichen Architektur war der Versuch, unsere Lebenswelt zu erobern. In welchem Feld arbeiten wir denn? Wir fanden es so schweizerisch und so bieder, dass es uns gerade deswegen interessiert hat.

MS: Ihr habt einmal gesagt: «Gewöhnlichkeit ist eine Kategorie, mit der wir unsere Entwurfssfelder vereinfachen, um uns vor dem Lärm der Form zu schützen.»

MM: Das widerspricht dem eben Gesagten nicht. Es bedeutet, dass man die Form von einer vorgegebenen Ausdruckhaftigkeit befreit. Das Projekt für die Universität Zürich zum Beispiel hat mehr mit Industriearchitektur zu tun als mit der Aufgabe. Es war der Versuch, an eine

sehr gewöhnliche Welt anzuknüpfen, allerdings in einer expliziten Weise, die wir inzwischen überwunden haben.

MS: Das Buch von Lindner über Industriebau oder eben dieses Projekt referieren auf die *esthétique de l'Ingenieur*, die Ästhetik des Ingenieurs als eines «edlen Wilden».

MP: Entgegen der These von Sigfried Giedion, dass die Konstruktion das Unterbewusstsein der kommenden Form darstelle, erkennt Boris Grays den Zwang der Kunst zur Innovation. Um neues Material zu gewinnen, welches das alte, verbrauchte ersetzt, wertet sie immer wieder das Profane auf. Diesem Vorgang unterliegt auch die Architektur. Eine solche Erneuerung aus dem gewöhnlichen Bauen begleitet die Architektur seit der Mitte des 19. Jahrhunderts. Es geht darum, aus dem «blassen Bauen» Stoff für eine neue Sprachlichkeit zu gewinnen. Uns geht es aber noch um etwas anderes, nämlich zu verhindern, dass sich die Form verselbständigt. Darum versuchen wir, unsere Entwurfssfelder breit anzulegen und sie nicht zu viel zu wiederholen. Das gehört mit zu unserer Strategie: durch neue Forschungsfelder neue Bedingungen für das Entwerfen zu gewinnen. Diese Frage ist für uns zentral.

MS: Das hängt mit etwas zusammen, das wir vorher besprochen haben: die vielfältigen Bedingungen zu dem fragilen Ganzen von Material, Raum und Licht zusammenzuführen, in dem sie selbstverständlich werden.

MM Dieses Ganze herzustellen ist Forschung. Sie ist mit Absichten verbunden und muss bei jedem Entwurf neu gesucht werden, weil die Bedingungen, die man zusammenführen muss, jedes Mal andere sind. Die Frage, wie sie zu einer Ganzheit werden, bewegt uns.

MP: Wir reden hier vom Kampf «mit» technischen, wirtschaftlichen, gesellschaftlichen und anderen Bedingungen. Es gibt aber auch den Kampf «um» diese Bedingungen. Es gibt eine Welt, in der uns die Ausführungsplanung entzogen wird, das ändert die Sache entscheidend. In der Schweiz sind wir in dieser Hinsicht noch privilegiert, das haben wir beim Hyatt-Hotel gemerkt. In den Hallen der Architekturschulen stösst man auf Schritt und Tritt auf die Frage: Was ist Architektur? Forderungen nach einer Definition, was Architektur denn sei, vergessen eines: Die Einheit, die wir beanspruchen, zerfällt in Wirklichkeit in unterschiedliche Bereiche, die unterschiedliche Ausbildungen zur Folge haben, und oft auch getrennte Auftragsverhältnisse. Das wird von vielen nicht verstanden. Im Gegensatz dazu denke ich, dass wir das Terrain der Architektur in seiner ganzen Breite beanspruchen müssen. Wir müssen uns einmischen, schon bei der Definition der Aufgabe.

MM: Einmischen bedeutet als Erstes, gewissen Bedingungen nicht zu glauben, die uns gestellt werden.



Park Hyatt Zürich, 1993–2004:
Eingangshalle mit charakteris-
tischer Schnittfigur
Fotografie: Heinrich Helfenstein