

PROBLEME UNSERER ENTWURFSARBEIT

Harvard Lecture USA von Marcel Meili, Juli 2002

Vor etwa drei Jahren hat Josep Lluís Mateo in «Quaderns» über den Stand der europäischen Architektur gesagt: Ein gemeinsames Kennzeichen der Projekte ist ihr Rückzug aus der Diskussion zur Stadt. Diese Aussage ist eine Polemik. Wörtlich genommen wäre sie absurd, denn sie bedeutete, dass es möglich wäre, Architektur nicht mehr als ein Strukturproblem zu begreifen, sondern als Objekt des Designs, wie Fernseher etwa. Wichtig scheint mir, dass Mateo damit eine Krise eines rationalistischen Denkens anspricht, die für uns einen erkenntnistheoretischen Wert hat. Ich denke, dass diese Krise sehr stark mit unseren Entwurfserfahrungen in den europäischen Städten verbunden ist, und ich möchte deshalb eine Reflexion über diese Fragen mit Problemen verknüpfen, die wir uns in den Projekten stellen.

Wenn wir den Plan einer Stadt betrachten, so sind wir in der Lage, in groben Zügen die städtebauliche Struktur zu beschreiben. Wir wenden dabei die Instrumente an, welche die Städtebaugeschichte in den letzten 20 Jahren erarbeitet hat, fixieren die Areale und Monumente, finden Wachstumsstrukturen und Achsen. Wir haben gelernt, unsere Projekte mit diesen Erkenntnissen in ein Verhältnis zu setzen. Diese Erfahrung war für die Architektur bedeutend, aber sie hat massive Zweifel zurückgelassen über die entwerferische Interpretation der sogenannten «Stadtlektüre». Scharf ausgedrückt: Wir erkennen zwar die physischen Objekte der Stadt, wir vermögen vielleicht eine historische Genese mit unseren Projekten zu beschreiben, aber wir haben die grösste Mühe, die Vielfalt und die Dispersität der Beziehungen zwischen den Architekturen zu erkennen, welche die heutige Wirklichkeit einer Stadt prägen – geschweige denn, dass wir sie ordnen könnten. Als Architekt komme ich mir oft wie ein Schachspieler vor, der nur die Figuren kennt.

Aus dieser Erfahrung heraus erscheint mir heute die rationale Stadtanalyse weniger durch ihre Wissenschaftlichkeit geprägt als durch ihre Sehnsucht. diese Stadtlektüren wecken Hoffnungen auf eine Stadt, deren logische und kollektive Grundzüge die Zeit im Wesentlichen überdauert haben. Heute vermag ich nur noch Spuren dieser Logik zu erkennen, und im Grunde muss ich zugeben, dass mich die Fehler und die Mängel ebenso interessieren. Ich glaube, wir haben oft unsere Fähigkeiten zur intellektuellen Analyse der Stadt überschätzt. Mir scheint es heute gar nicht mehr möglich zu sein, ein umfassendes Verständnis der Städte zu entwickeln, das für den Entwurf eine Bedeutung hat. Viel eher betrachte ich den Entwurf selbst als einen Erkenntnisprozess. Vielleicht ist es wichtig, bescheidener zu sein: Entwerfen heisst für mich, unter den gegenwärtigen Bedingungen die Welt wahrzunehmen, indem wir sie interpretieren und weniger indem wir sie verändern. So gesehen ist jedes unserer Projekte eine Recherche, ein Versuch, von Neuem das Geflecht der Beziehungen aufzuspüren, in welches das Gebäude eingreift. In einem allgemeineren Sinn gleichen sich Wahrnehmung und Entwurf gegenseitig an. Der Entwurf widerspiegelt die Erfahrung, die wir selbst von der Stadt haben, nicht nur als Architekten, sondern weil wir darin leben.

Es geht mir weniger um die Subjektivität. Vielmehr scheint mir wichtig, die Architektur nicht als eine Technik zu erkennen, sondern als ein Medium. Als Studenten bei Aldo Rossi waren wir noch begeistert von den Möglichkeiten, zwischen unserem spärlichen geschichtlichen Wissen und unseren Zeichnungen eine Beziehung herstellen zu können. Im Rückblick muss ich zugeben, dass wir von Rossi den unwichtigsten Teil verstanden haben. Architektur war uns kein Medium, sondern Beweismittel für die Geschichtlichkeit einer Stadt, die nicht mehr die unsere ist. Die Architektur als Medium zu begreifen,

bedeutet anzuerkennen, dass darin eine eigenständige Art der «Welterfahrung» begründet ist, ähnlich jener der Sprache, der Malerei oder der Naturwissenschaft. Für mich ist dies heute die bedeutendste Frage geworden: Sich klar zu werden darüber, welche Erkenntnisse wir in der Architektur und durch den Entwurf hervorbringen vermögen. Anhand eines Projekts möchte ich ein paar Fragen aufrollen, die uns in diesem Zusammenhang beschäftigen.

Dieses Projekt war eine Planungsstudie im Rahmen der Internationalen Sommerakademie in Karlsruhe, Deutschland. Die Aufgabe bestand darin, ein architektonisches Konzept für ein Tal im Schwarzwald ausserhalb von Ettlingen zu finden. Ettlingen selbst ist eine schöne mittelalterliche Stadt am Ende dieser riesigen Hügellandschaft, deren Täler sehr alte Industrien beherbergen. Dieses Tal wird im Moment von einer politischen Krise beherrscht, von einem Streit zwischen der Stadt und den Fabriken, weil die Stadt aus ökologischen Gründen ein Bauverbot erlassen will. Dabei spielt ein Talwind eine bedeutende Rolle. Ein Gutachten weist nach, dass dieser thermische Wind, der täglich das Tal herunterweht, für das Klima der Stadt eine wichtige Funktion aufweist.

Als Architekten neigen wir natürlich dazu, solche Einwände als moralisierende Weltverbesserung abzutun, zumal solche paternalistischen Industrieansiedlungen für uns eine grundlegende typologische Bedeutung haben für die Struktur der Landschaft. Es reizte uns aber gerade, dieses Natursyndrom als eine Figur des Gleichgewichts zu erforschen, gewissermassen wie ein Monument über einen Kreislauf. Wir versuchten, ein komplexes System zusammenzufügen, in dem die Figur der «Strömung» sowohl im wissenschaftlichen wie im metaphorischen Sinn die unterschiedlichsten natürlichen und kulturellen Manifestationen des Tals prägt: das Wasser, die Tektonik, die Architektur. Wir teilten durch eine Mauer das Tal in Längsrichtung, um die dichten Verkehrsstränge von den offenen Gebieten abzutrennen. Alle Bauten wurden in die Bewegungsrichtung des Tals eingesetzt. Die offenen Gebiete wurden mit Wasserkanälen durchzogen, die mit der Feuchtvegetation ihrerseits den Kühlwind der Stadt befeuchten. Auf diese Weise entstand eine Kreislauffigur, deren Funktionsfähigkeit wir von Biotechnikern überprüfen liessen. Der entscheidende Schritt für uns war aber die Form. Die feuchten Pflanzenbänder sind keine *Natura naturans*, sondern sie integrieren lediglich die existierenden Elemente einer kultivierten und technisierten Natur des Schwarzwalds in ein neues Bild. In ihm verwachsen die Farben der archaischen Vegetation mit einer alten technischen Idee des Wassers. Auf den Dächern der alten Fabriken treten die Pflanzen als Schutz gegen die Wärme sogar wie Tücher im Wind in Erscheinung.

In analoger Art ist die Mauer mit den Industrien und den Wohnungen entworfen. Es lag uns daran, diesen Bauten strömungstechnisch eine optimale Form zu geben, ohne die Aerodynamik zum Formprinzip zu erheben. Aufgrund der physikalischen Empfehlungen der Wissenschaftler bauten wir eine Struktur von schlanken, gegeneinander verschobenen Scheiben auf mit einer sehr kleinen Stirnfläche. Auch diese Figur hat schnell das Feld der Wissenschaft aufgebrochen. Zusammen mit der Schwingung des Tals entwarfen wir ein Gebäude ähnlich einer Windfahne, deren Amplitude gegen aussen immer mehr zunimmt. Darin eingeschrieben ist ein Wachstumsprinzip, das ja letztlich das Thema des gesamten Entwurfs ist. Bautiefe, Geschosshöhe und Säulenabstand nehmen gegen Ende hin zu, die Funktionen verändern sich und verbinden damit den Rhythmus der Körper und Räume mit jenem der alten Fabriken. Dieser Vorgang wird gedehnt bis zum Moment, in dem das Ende abreisst und seinerseits ein eigenes Gebäude wird.

Ich glaube, es ist offensichtlich, dass dieser Entwurf wenig zu tun hat mit der bildlichen Realität der alten Architektur des Tals, nicht einmal mit dessen Typologie im engeren Sinn. Trotzdem spielt die

Interpretation der architektonischen Struktur eine bedeutende Rolle. Nur scheinen uns heute die erzählerischen Anspielungen auf die Tradition nicht besonders wichtig. Überlegungen zur Natur oder zur Funktion, wie sie im Karlsruher Projekt eine Rolle spielen, sind letztlich nichts anderes als ein Versuch, das strukturanalytische Feld des Entwurfs auszuweiten. Sie haben kein anderes Ziel, als sich grössere Klarheit über die Beziehungen der architektonischen Teile in der heutigen Stadt zu verschaffen. Dies war auch immer die Richtung der rationalistischen Stadtanalyse: Der Versuch, die möglichst allgemeinen, kollektiven Züge der Stadt zu isolieren und zu beschreiben. Auf drei Fragen, die ich gestreift habe, möchte ich nun genauer eingehen: Die Stadtstruktur, die Funktion und die Bedeutung von Form.

1. Stadtstruktur

Kehren wir nochmals zum Stadtplan zurück. Ich habe erwähnt, dass wir mit den Mitteln der Stadtanalyse in der Lage sind, die groben Züge eines Plans zu beschreiben. Wir halten Bebauungstypen fest und unterscheiden Zonen. Wir müssen uns aber fragen, was wir von einer Stadt wirklich begreifen, wenn wir sie mit diesen Begriffen beschreiben. Im Grunde müssen wir eingestehen, dass wir die Form der Stadt nur in ihren älteren Teilen wirklich zu verstehen vermögen, oder dies mindestens glauben. Dort, wo der Körper einer Stadt eine deutliche Konsistenz erlangt, dort vermögen wir seine Struktur als Ausdruck eines langen Prozesses zu erklären, wir verbinden die Stadt mit dem Zustand einer sozialen Kultur und mit dem Zustand der politischen Kräfte. Dafür brauchen wir ein Wissen über eine abgeschlossene Epoche, die nicht mehr die unsere ist. Die Ratlosigkeit der meisten Entwürfe in diesen Zentren legt Zeugnis ab davon, wie schwierig es uns fällt, diese geschichtlichen Monumente von einer Architektur für sich in eine Architektur für uns zu verwandeln.

Ich denke, dass zwischen diesem Syndrom und den Schwierigkeiten, die jüngere Stadt, die Stadt des 20. Jahrhunderts zu beschreiben, ein direkter Zusammenhang besteht. Auf dem Plan nehmen wir sie meist als amorphe, zuweilen organische Struktur wahr, alles Begriffe, die keine Aussage machen. Früher waren wir noch fasziniert von diesen verlorenen Orten, weil sie eine eigentümliche vage Poetik ausstrahlen und weil sie unseren Projekten einen doppeldeutigen Raum liessen. Diese Faszination scheint mir heute gefährlich, weil diese Doppeldeutigkeit vor allem das Resultat einer mangelhaften Kenntnis ist über die widersprüchlichen Kräfte, die diesen diffusen Architekturen Form verleiht. Der Begriff «Peripherie» hat in der Architektur einen zynischen Klang gewonnen. Oft muss der «dirty realism» eines Jarmusch zur Begründung von Projekten herhalten, als ob es der Architektur mehr um die Abbildung des Lebens als um die Existenz im Leben ginge. Der unbegrenzte Nachdruck auf den architektonischen Metaphern oder Metonymien verschleiern wohl, dass wir von dieser, unserer Stadt vermutlich kein Modell haben. So bleibt der Blick an der Physis der Objekte hängen wie an einem Foto aus einer fremden Kultur.

Ein Modell? Es mag sein, dass wir gar keines zu bilden vermögen, zumindest nicht im naturwissenschaftlichen Sinn. Ich denke aber, dass der Entwurf selber eine Art Modell ist, wenn auch nicht in diesem wissenschaftlichen Sinn. Wenn wir im Projekt nicht zuerst das Objekt sehen, sondern die Absicht, unsichtbaren Strukturmerkmalen eine Form zu geben, dann nehmen Wahrnehmung, Analyse und Entwerfen gemeinsame Züge an. Die Entwürfe selbst werden zu Modellen dieser Untersuchung. Sie geben der Erkenntnis Form, indem sie diese zum Vorschein bringen. Erkennen, indem wir entwerfen, und entwerfen als Modell von Erkenntnis: Die Verschränkung von Erkennen und Entwerfen macht die wirkliche mediale Kraft der Architektur aus. Ich denke, dass wir als entwerfende Architekten mehr zum

Verständnis der modernen Stadt beitragen könnten denn als Historiker. Vielleicht sind wir wie Archäologen: Wir tragen Hinweise zusammen und legen Schichten frei.

Untertitel ((wie nachher, welches ist das erste Projekt, siehe nachher))

Dazu möchte ich ein Beispiel aus meiner Stadt aufführen: Die Vorstädte von Zürich gehen im Wesentlichen auf den empirisch-organischen Wohnungsbau der 40er-Jahre zurück, ähnlich wie in Skandinavien. Im Gegensatz zum rationalistischen Modell hat hier die Natur keine ausgesprochen kollektive Bedeutung. Die Pläne verbinden einen modernen, fließenden Raum mit ausgesprochener Bodennähe und auch der Gedanke des Wachstums aus alten Dörfern heraus gibt deutliche Hinweise auf die ruralen Quellen. In der Verschränkung von funktioneller Segregation und vernakularer Tradition scheint Ende der 40er-Jahre die Zeit für einen Moment stillgestanden zu sein.

Heute wirken diese Quartiere wie Residuen, wie Anekdoten ihrer eigenen Idee. Die Gebiete sind durchschnitten von Autobahnen und in den Leerräumen haben sich die Industrie und andere Nutzungen eingenistet. Suburbia in Zürich ist, wie anderswo auch, ein Gebiet, das kaum noch Ordnung erkennen lässt.

Tatsächlich widerspiegeln diese Gebiete in ihrer diffusen Erscheinung die vage Identität der Nachkriegsgesellschaft. Wir erkennen darin viele der Muster einer Anonymisierung des politischen Lebens und die Unentschiedenheit der kollektiven Kultur bis hin zu den ungeklärten Beziehungen der persönlichen Existenz. Vielleicht können wir diese Stadt poetisch verklären wie ein Fotograf, aber ihre Form und ihr System von Bedeutungen lässt sich in städtebaulichen Begriffen nicht mehr beschreiben. Auf der anderen Seite haben uns die Projekte auch ganz andere Erscheinungen entdeckt und reflektieren lassen. Naturgemäss liegen viele unserer Entwürfe in diesen Gebieten und wie der Druck eines Arztes die Empfindlichkeit evoziert, haben diese Arbeiten hinter der Unordnung eine Reihe von Beziehungen zum Vorschein gebracht.

Es scheint nämlich, als ob sich zur konzentrischen Ordnung der Stadt eine Art Gegenordnung herausbilde. Zwar schafft das ungeheure Tempo der Veränderungen absurde urbane Konfrontationen, aber die Ensembles, die Häusergruppen in ihrem inneren Aufbau blieben völlig intakt. Die Quartiere der 40er-Jahre sehen noch aus wie auf den Zeichnungen der Architekten, genauso wie die alten Bauerndorfkerne noch bestehen und wie sich neue Inseln gebildet haben. Es gibt in diesen Gebieten einen zellularen Aufbau, der im Widerspruch zur hierarchischen Struktur der Stadt steht. Diese Zellen weisen einen homogenen inneren Aufbau aus und verhalten sich gegen aussen vollkommen indifferent. Ihre Nachbarschaft ist zufällig und das Verhältnis kann sich in ein paar Jahren mehrfach völlig verändern. Diese Koexistenz von übergeordneter Indifferenz und lokaler Persistenz beherrscht den räumlichen und volumetrischen Rhythmus dieser Stadtteile. Die Teile scheinen in der Stadt zu schwimmen wie Holzstücke in einem Moor.

Heute fällt es uns noch schwer, in dieser Entwicklung einen positiven Wert zu erkennen. Die Verteidigung und der Ausbau der zellularen Strukturen geht in der Schweiz weitgehend auf ein kollektives kulturelles Selbstverständnis von Gruppen zurück, und dieses hat oft engstirnige, kleinbürgerliche Züge: Es schert sich um den grossen Zusammenhang und baut eine Idylle. Nicht nur die Bilder verraten die ländliche Herkunft. Die Quelle zeigt sich auch in der Form der Zellen und in der Art, wie sie mit Bedeutung besetzt sind. Ihre Determinierung ist im Zentrum am grössten und nimmt nach aussen hin ab, ähnlich einem offenen Bauernhof und dessen Verhältnis zum freien Land.

Trotzdem: Das Phänomen ist Ausdruck einer schwachen Gegenkraft zur Spekulation und zum Zufall der Peripherie. Wir erkennen in ihr die Elemente einer Ordnung angedeutet, die langsam bestimmte Typen von Räumen, von Flächen und von ungewöhnlichen Beziehungen von Körpern herausbildet. Natürlich werden wir uns hüten, die schwierigen politischen Implikationen zu rechtfertigen, indem wir die Apologeten dieser Struktur werden. In ihnen kommt aber, wie mir scheint, ein ungleich dichteres Verhältnis zu den vagen heutigen Identitäten zum Ausdruck als in den Reissbrettentwürfen der Städteplaner.

Wie gesagt, an diesen Phänomenen fasziniert uns nicht die Vielfalt und nicht die Anekdote. Wir suchen nach dem Typischen, in dem sich der Zustand der Stadt als Prozess verdichtet. Auch wenn mir bewusst ist, dass dieser Ausdruck verfänglich ist, so scheint mir darin die ungebrochene Bedeutung des Begriffs Typus zu liegen. Als Instrument der Erkenntnis richtet er die Wahrnehmung immer vorbei am reinen Objekt auf die «unsichtbaren» Eigenschaften des Gegenstandes, in denen sich die kulturellen Prozesse verallgemeinern.

Heute hat der Begriff des Typus in der Architektur einen ambivalenten Klang. Mit ihm verbinden wir die Serie und die Wiederholung in einem negativen Sinn. Darin liegt wohl ein grundlegendes Missverständnis. Ich denke, dass der Typus in der gesamten modernen Architektur viel eher ein erkenntnistheoretisches Instrument war als ein entwerferisches. Die grundlegenden Elemente der Architektur zu bestimmen, das heisst: Sich klar darüber werden, welche Kräfte und welche Bedeutungen in diesen Elementen zusammenlaufen. Wahrscheinlich ist deshalb die heimliche Analogie zur Natur in vielen typologischen Konzepten der Moderne absolut kein Zufall. Viele wichtige Architekten, selbst so weit entfernte wie etwa Taut und Ridolfi, wurden deshalb als naiv diffamiert, weil sich in ihren Arbeiten natürliche Strukturen wiederfanden. Man kritisierte die Verwischung der Grenze zwischen Natur und Kultur, aber dieser Einwand erscheint mir heute formal. Viel wichtiger ist es, darin eine gedankliche Versuchsanordnung zum Typus zu sehen, indem sie das Objekt nicht als reine Form erkannten. Es sollte Ausdruck sein von Kräfteverläufen, von Prozessen und materiellen Beziehungen. Wenn wir uns etwa Tauts Buch über sein eigenes Haus anschauen, so mag uns vieles heute wirklich sentimental und naiv erscheinen. Zweifellos ist es aber eine bedeutende und minutiöse Untersuchung eines Architekten, der den kulturellen Zerfall der bürgerlichen Wohnung wahrnimmt. Der Entwurf wie der Text sind eine akribische Forschung darüber, welche Bedeutung den Räumen und den Gegenständen des täglichen Lebens in einem modernen Lebenszusammenhang zukommen könnte. Die Typisierung von Aussagen ist letztlich nichts anderes als ein Modell. Es reduziert die Form auf ein Mass, wo sie die Qualität der neuen Lebensprozesse zum Ausdruck bringt, wie eine naturwissenschaftliche Zeichnung einen biologischen Vorgang. In seiner Zeit war es mehr als ein glitzerndes Objekt, sondern Ausdruck einer entwerfenden Untersuchung.

Zentrum Schwamendingen

Das zweite Projekt, das ich erläutern möchte ist vielleicht am direktesten mit den Fragen konfrontiert, die ich angesprochen habe. Es wurde als Gemeinschaftszentrum entworfen und liegt mitten in einem Aussenquartier an einem Ort mit kaum definierbarer Identität. Mit der Zeit haben wir gesehen, dass das Areal eine Art Zwischenraum zwischen verschiedenen zellularen Einheiten bildet, zwischen Resten eines alten Bauerndorfs, zwischen alten Arbeiterhäuschen und modernen Blocks. Der Zusammenprall in diesen Ensembles ist gekennzeichnet von fast surrealen räumlichen Eigenschaften und einer vollständigen Konfusion von Richtungen. Aber das Stakkato von sehr engen und sehr weiten Distanzen, das seltsame

trompetenartige Räume entstehen lässt, ist oft von grossem poetischem Reiz. Die Einschnitte ermöglichen eine Wahrnehmung in die Tiefe aus der Bewegung heraus, ähnlich wie die Baulücken in Berlin.

Es schien uns wichtig, diese Leerstelle nicht auszufüllen, sondern den labilen Status des Objekts sichtbar zu machen. Deshalb haben wir das Prinzip des langgezogenen, konischen Raums bis ins Innere des Gebäudes fortgesetzt. Wie in der Umgebung prallen dabei die Weite und die Nähe übergangslos aufeinander. Der Aufbau aus zwei aneinandergedrückten, erratischen Volumen erinnert in vielem an die vermeintlichen Zufälle ineinander verkeilter Gebäude in der Peripherie. Die funktionale Trennung und die plastische Verschmelzung sind aber weit mehr als ein Zufall an diesen Orten: Sie bilden so etwas wie eine anonyme architektonische Technik in der Bewältigung von Problemen des Übergangs. Auf diese Frage haben wir schliesslich alles reduziert. Es schien uns nicht wichtig, die Form des Gebäudes stilistisch zu präzisieren, weil die Konfusion der Formen sich in dieser Vorstadt gegenseitig bis zum Schweigen aufhebt. Stattdessen wollten wir dadurch, dass wir eine Eigenheit des Aussenraums als Innenraum eines Gemeinschaftsgebäudes interpretierten, diesen Raum als positives kollektives Faktum spürbar machen.

Stuag und Barcelona

Den Werkhof und das Projekt für Barcelona möchte ich zusammen betrachten, weil sie deutlich machen, dass das, was ich mit Zürich erläutern wollte, weder an die Schweizer Städte noch an die Peripherie gebunden ist. Die Stuag war ein Typenentwurf für 20 Lagerplätze von Baumaterialien an unterschiedlichsten Standorten irgendwo in der Schweiz. Statt mit einer lauten Architektur gegen den diffusen Lärm der Bebauung anzukämpfen, haben wir die Ablagerung selbst zum Thema des Projekts gemacht. Wir haben lediglich die Tragstruktur nach oben gewendet, um sie wie eine liegende Skulptur von überall weither sichtbar zu machen. Das geschichtete Prinzip des Materials setzt sich in der Architektur fort, die eigentlich keine mehr ist. Uns schien es wichtiger, das eindrückliche Phänomen eines Lagerplatzes in seiner Identität auszuspielen, auch wenn dieses nicht im engeren Sinn ein architektonisches ist. Die Besetzung mit aufgeschichteten oder abgelegten Dingen ohne Fundament ist für uns eine sehr allgemeine Art einer ersten Besitznahme von Flächen, und sie zeichnet die Orte weit ausserhalb der Städte wie wenig anderes aus. Ein Lagerplatz ist ein Monument, weil er dieses Prinzip sichtbar macht.

Das Barcelona-Projekt hatte denselben Anspruch. Wir haben den Entwurf mit Jacques Herzog und Pierre de Meuron gemacht, einige mögen ihn schon kennen. Eigentlich hätten wir eine Verlängerung der Diagonale durch den Hinterhof der Stadt entwerfen sollen. Stattdessen haben wir vorgeschlagen, einen natürlichen Kreislauf aus Wasser, Luft und Pflanzen anzulegen, um ein System von Parks für eine spätere Urbanisierung zu schaffen. Barcelona ist eine phantastische, aber ziemlich schmutzige Stadt. Deshalb haben wir eine Form gesucht, die den Gedanken eines natürlichen Prozesses auszudrücken vermag. Das Herz ist ein natürliches Klärbecken auf dem Areal eines ausgedienten Bahnhofs. Von ihm aus führen artesische Brunnen in abgesenkte Parks mit einer dichten, feuchten Vegetation. Die Regeln dieser Formen haben natürlich eine Menge zu tun mit der geschichtlichen Struktur, bestimmten konkreten Gegebenheiten und Perspektiven. Es war aber immer unsere Absicht, dass sich der Entwurf von diesen Bedingungen zu lösen vermag, um den Prozess als Idee deutlich zu machen.

Das Projekt wurde oft als ökologische Architektur ausgelegt. Ich denke aber, dass es dies höchstens zum Teil ist. Für uns war aber immer die Form das zentrale Problem. Mit dem Wasser der Klärbecken und den

farbigen Bändern der Pflanzen, mit den unterirdisch gespeisten Flecken der Parks haben wir eine Figur gesucht, welche die Übergangsstelle zwischen Prinzipien der Natur und der Logik im Ablauf eines technischen Vorgangs in einer Stadt beschreibt. Dieser Ort ist natürlich voller Konflikte. Für uns ist dieses Projekt aber ebenso ein Denkmal wie ein ökologischer Eingriff.

2. Funktion und Teilung

Ich habe angetönt, dass die Architektur heute dabei ist, vor der Komplexität der Stadtstruktur zu kapitulieren, um sich der Aura des Objekts zu verschreiben. Ich denke, dass es zu dieser Isolierung, die ja primär eine intellektuelle und künstlerische ist, eine komplementäre Figur gibt auf der Ebene der Technik und der Funktion. Etwas überspitzt ausgedrückt könnte man sagen: Je unklarer die Verhältnisse zwischen den Architekturen und den Gegenständen sind, umso feiner scheinen die Gegenstände selbst durchgezeichnet zu sein.

Unser Verhältnis zu den Gegenständen hat heute einen Grad an Abstraktion erreicht, der eine fast schrankenlose Manipulation des Materials und der Teile erlaubt. Die heutigen Produktionsmethoden und die Technologien ermöglichen die Anfertigung von Gegenständen fast in jeder beliebigen Form. Diese Entwicklung hat in keiner Weise zu einer Klärung der Teile geführt, im Gegenteil. Die Ausdifferenzierung führt zu immer grösserer Unschärfe. Es spielt kaum noch eine Rolle, welche theoretische Form ein Gegenstand hat. Die Dinge erscheinen hybrid und in einer seltsamen Art funktional. In beliebiger Weise werden Funktionen aufgeteilt oder zusammengefügt, ohne dass sie dadurch eine klare Identität erhalten würden. Die Schwierigkeit dieser Entwicklung können wir nachvollziehen, wenn wir sehr nahe an einen technischen Gegenstand herangehen oder Teile aus einem Zusammenhang lösen. Dabei ist es unwichtig, ob es sich um einen Schnitt durch eine Curtainwall handelt oder um ein japanisches Motorrad. Es ist dann fast unmöglich, sich über die Funktion und die Bedeutung eines Teils Klarheit zu verschaffen. Er erscheint hochkomplex und gleichzeitig stumm. Dieselbe Erfahrung vermittelt uns eine Schuttmulde von modernen Geräten oder neueren Häusern. Wenn Roland Barthes recht hat, dass die Dinge ihre wahre Bedeutung im Zustand des Weggeworfenseins offenbaren, dann vermittelt dieser Blick eine ziemlich genaue Diagnose der Kultur der Gegenstände. Auch für einen Fachmann sind diese Teile im Kopf nicht mehr zu rekonstruieren und sie haben deshalb auch keine Bedeutung mehr.

Natürlich könnten wir dies als ökologisches Problem beschreiben, aber eigentlich berührt es viel weitergehende Fragen. Die komplizierte Struktur der Dinge wie der Architekturen schlägt im Grunde eine rein technologische oder ökonomische Perspektive vor, deren Zustand uns heute in einem sehr abstrakten Sinn den Status eines Konsumenten aufzwingt. Das will sagen: Wir geben die gedankliche Souveränität gegenüber den Gegenständen auf, um an einer Entwicklung teilzuhaben, die wir nicht mehr verstehen.

Dieser Entwicklung misstraue ich, und ich betrachte den Entwurf und besonders die Konstruktion als ein Stück Widerstand dagegen. Konstruieren bedeutet immer, einen als Ganzes gedachten Gegenstand in Teile zu zerlegen und deren Verhältnis untereinander zu definieren. Genau wie bei den Gegenständen des Alltags tendieren die modernen Technologien des Bauens dazu, diese Teilungen mit konstruktiven Mitteln zu verschleifen und zu verwischen und die Teile als Material ihrer Eigenständigkeit zu berauben. In unseren Projekten tun wir genau das Gegenteil: Die Konstruktion ist für uns der Versuch, die physischen Elemente des Bauens auf einem möglichst prinzipiellen Niveau zu identifizieren. Das

bedeutet, dass wir diese Teile möglichst als Ganzes in Erscheinung treten lassen, nicht zerschnitten und die Übergänge nicht durch komplizierte Fugen verwischt. Dies mag ein Grund sein, warum die Projekte oft additiv erscheinen und selten einen klassischen hierarchischen Aufbau der konstruktiven Elemente aufweisen. Oft scheinen sie nur zusammengeschoben wie Bauten von Kindern oder Provisorien. Solche Bauten strahlen oft eine viel grössere Modernität aus als die Hightech-Bauten, weil sie zwar technisch sehr einfach sein mögen, aber in der Offenheit ihrer Anordnung einen grossartigen Beziehungsreichtum offenbaren.

Letztlich drückt aber die Technik selbst nur eine wesentlich abstraktere Tendenz der Aufteilung und der Synthese in der architektonischen Komposition aus. Ein analoges Gegenstück dazu von gleicher Bedeutung können wir in der Funktion beschreiben. Auch die Funktion ist eine Gliederung der Architektur, eine sehr theoretische, die nicht so einfach zu verstehen ist. Natürlich hat die Funktionalismuskritik der 70er-Jahre einen wichtigen Widerstand gegen die funktionellen Techniken im Projekt formuliert, aber heute scheint mir die Frage an einer seltsamen Lähmung zu leiden. In vielen europäischen Städten, insbesondere in den historischen Zentren, können wir eine Art anonymen Funktionalismus als Ausdruck verworrener städtischer Lebensweisen beobachten. Dort findet sich ein unwahrscheinlicher Grad an Spezialisierung des Gebrauchs, egal ob es sich um Wohnungen handelt oder Läden oder anders. Diese Funktionen überziehen unterschiedslos alle Typen der Architekturen. Ihr rasanter Wechsel und die ständigen, präzisen Anpassungen durch die Innenarchitektur reflektieren den diffusen Status des Gebrauchs.

Funktionalismus, das bedeutet für mich die Aufteilung und Abtrennung von Lebensprozessen und deren Synthetisierung in einem berechneten Zusammenhang. Dies ist es, was sich in den Städten fortsetzt. Genau wie die heutige Technik scheint der Gebrauch der Architektur zu einer Verwischung der Teile beizutragen. Die Benutzung differenziert die Architektur vollkommen aus und verbindet die Teile zu einem undeutlichen Konglomerat, das nur noch scheinbar eine Individualität ausstrahlt. In den spekulativen, polyvalenten Architekturen spiegelt sich dieser Funktionalismus auf perverse Art wieder: Sie werden schliesslich für jeden Gebrauch zurechtgebogen. Ich denke, wir können diese Tendenz bedauern, aber wir können sie nicht ignorieren. Der Gebrauch von Architektur war in jeder Zeit mehr als ein praktisches Problem. Er ist eine Sprache, in der sich unser Verhältnis zu den Gegenständen ausdrückt. Der heutige Gebrauch der Architektur täuscht eine genau durchgezeichnete Gesellschaft vor. In Wirklichkeit kommt in den Exzessen der Innenarchitektur und in den hastigen Veränderungen eine grosse Unsicherheit und eine Bedrohung der Identität zum Ausdruck.

Die Auseinandersetzung mit diesen Fragen des Gebrauchs spielte in unseren Projekten immer eine Rolle. An einem Funktionsprogramm interessieren uns zunächst weniger die Zusammenhänge als die Elemente in ihrer isolierten Form. Viele unserer Entwürfe sind Versuche, eine «Entität», eine Ganzheit auf sehr elementarem Niveau zu definieren. Oft geht es um die Frage, welche Funktionsgruppen einen bestimmten Gebrauch räumlich symbolisieren können, ähnlich wie ein Hammer verschiedene Gebrauchskulturen in seiner Form ausdrückt. Dies führt natürlich meist zu einer Auflösung funktioneller Beziehungen. Diese Trennung scheint mir sehr wichtig. Sie unterbindet einen endlosen Prozess der Überlagerungen, weil sie versucht, verschiedene Typen des Gebrauchs in möglichst allgemeiner Art auf ganz einfache, manchmal fast archaische Formen zurückzuführen. Die Vorstellung, dass alles mit allem etwas zu tun hätte, ist eine Chimäre. Eine Tätigkeit besteht auch im eigenen Recht, genauso wie ein Gegenstand. Ich denke, dass die präzise Kenntnis dessen, was in einem Haus nicht

aufeinander bezogen ist, was nebeneinander steht und schweigt, dass diese Kenntnis für den Entwurf fundamental ist.

Im Grunde bedarf die Frage der Funktion heute noch einer Radikalisierung. Ich habe zuvor von den Entwicklungen in den europäischen Städten gesprochen. Neben allen Problemen haben diese Bewegungen auch positive Aspekte. Die alten Regeln der funktionalistischen Aufteilung der Stadt werden allmählich ausser Kraft gesetzt. Diese Vermischungen haben natürlich keine stabile Form erreicht, aber ein Feld von Überlegungen eröffnet. Ich denke, dass es notwendig ist, den zukünftigen Gebrauch der Architektur noch viel weitergehend offen zu lassen, weil wir ihn kaum mehr abzuschätzen vermögen. Dabei interessiert mich weniger die Frage der Flexibilität als vielmehr der Konzentration. Eine Architektur, welche die unvorhersehbaren Bewegungen des Gebrauchs nur noch schwach bestimmt, ist nicht zwangsläufig eine ungenaue. Ebenso gut können wir uns in dieser Situation fragen, mit welchen Elementen wir letztlich die Qualität der Architektur präzise bestimmen. Ich denke dass diese Konzentration auf wenige Grundentscheidungen ein Gegenzug ist zur ständigen Verfeinerung des Systems. Die Elemente zu bestimmen, das halte ich wie gesagt heute für wichtiger.

St. Gallen und Agy

Dieser Bürobauwettbewerb hat die Frage nach der Totalität einer Erweiterung in besonderer Schärfe gestellt. Und bei keinem Projekt sind wir in der Frage der Auflösung von Teilen bisher so weit gegangen. Ein Bürogebäude aus den frühen 70er-Jahren musste in seinem Volumen fast verdoppelt werden: Eine sehr schwache, beliebige Architektur, in einem sehr schönen Park gelegen.

Das Programm war zwar kompliziert, aber im Grunde enthielt es nichts anderes als eine Unzahl von grossen und kleinen Büros. Wir haben uns eigentlich nicht für diese Räume interessiert, sondern für die Körper, die entstehen, wenn wir die kleinstmögliche funktionelle Einheit zusammenfassen. Für diese Körper von 40–50 m Länge haben wir ein Anordnungsprinzip gesucht. Dieses System bildet ein riesiges Betonskelett einfachster Ausformung, das – ähnlich italienischer Rohbauten – grob die grosse Form fixiert. Wie ein enormes Regal erlaubt es die Einlagerung von Bürokörpern als Einzelteile. Das Interesse lag nun ausschliesslich auf der Entwicklung von Regeln der äusseren und inneren Anordnung dieser Körper. Funktionell würde das heissen: der Erschliessungsräume.

Im Grunde entsteht der gesamte Innenraum aus Lücken. Verschiebungen und Auslassungen der Körper. Die Anordnung ist so ausgelegt, dass keine unbelichteten Gänge und keine negativen Ecken entstehen, so dass jeder Körper von innen und aussen einzeln plastisch in Erscheinung tritt. Es entsteht das Bild eines nicht vollständig ausgefüllten Hochregallagers, in dem durch die Lücken der Güter das Licht nach Innen tritt. Wichtiger als die gesamte Form sind die auslaufenden Decken unterschiedlicher Tiefe, die mal als Brise-Solei, mal als Fluchtweg, mal als Aussichtsterrasse dienen. Die Platten sind die elementare Verdichtung des Entwurfsgedankens: Sie lassen in ihrer zufälligen Besetzung das Prinzip der Stapelung nach aussen treten und legen die Geometrie fest. Dieses Prinzip ist der Körperlichkeit des Baues, der sich wie eine Hand um das alte Kreuz legt, übergeordnet.

Für uns ist das Projekt eine Kritik des alten Systems durch die Kontrastierung durch ein vollkommen konträres Bildungsgesetz. In diesem Gesetz ist natürlich die elementare Rückführung der Teile und deren Isolierung augenfällig: die Türme mit den vertikalen Teilen, Decken, Büroräume, sonst nichts. Dies entspringt selbstverständlich auch einer funktionellen Betrachtung im engeren Sinne, aber geht darüber hinaus. Letztlich versuchen wir durch diese Form eine bestimmte Kultur des Arbeitens und einen bestimmten Typ der sozialen Beziehungen architektonisch sichtbar zu machen. Diese Kultur weist

zwar gegenwärtige Spezifitäten auf, im Grunde aber lässt sie sich, wie die Lebenskultur jeder Zeit, auf ganz wenige wesentliche Grundelemente zurückführen. Mag sein, dass wir in Agy eine Grenze erreicht haben. Dort sind es nur noch die Kompressionen und Dehnungen in den Stützfeldern, die in der Plastik des Körpers eine Ahnung geben vom spekulativen Gebrauch dieser Architektur.

Habis Royal

Ein älteres Projekt mag den Weg dieser Arbeit erläutern. Im Gegensatz zum Projekt in St. Gallen spielt bei diesem Bürohausentwurf im Zentrum Zürichs die Ikonografie und Wahrnehmung eine viel wichtigere Rolle als die Funktion. Wir wurden aufgefordert, eine Alternative zu einer vollständigen Aushöhlung eines alten Geschäftshauses zu erstellen. Gewissermassen als Polemik gegen die Verschleierung der neuen Räume durch die alte Fassade haben wir versucht, das Haus in jene drei Teile aufzulösen, in denen die Kräfte an diesem Ort in Erscheinung treten: Der Sockel erscheint wie ein Relikt des alten, abgebrochenen Hauses, der Rückteil schliesst an die zeitlosen Techniken an, mit denen in unseren Altstädten üblicherweise eingegriffen wird, und die Front bildet ein moderner, fast pragmatischer Anbau. Das Herz des Entwurfs aber bildet ein Lichthof, eine Art Leerstelle, um die sich alle Teile drehen.

Diese gegenseitige Isolierung wichtiger architektonischer Aspekte war das Thema des Entwurfs. Auf der einen Seite waren wir daran Interessiert, die extrem gegensätzlichen Bilder in diesem Entwurf nicht über die Form zusammenzubringen, sondern allein über einen abstrakten Raum. Zwar ist der Bau nach klassischen Regeln der Dreiteilung aufgebaut, aber die Risse sind offensichtlich, und der Fluss des Raums ist das Einzige, was den Teilen einen Sinn abringt, wie so oft in unseren alten Städten. Darüber hinaus ist das Projekt eine Art Collage, eine schroffe Konfrontation wie im Comic. Die unterschiedlichen Wahrnehmungsarten aus der Bewegung heraus, ähnlich einem Clip, stellten wir bewusst den hierarchisch-zeitlichen Ordnungsvorstellungen der Denkmalpflege gegenüber. Die offensichtliche Gewalt bei den Einbrüchen in die bestehende Stadt scheint uns eher ein Thema architektonischer Darstellung zu sein als die wohlgeordnete Camouflage historischen Anstands.

3. Über Form

Von zwei Dingen habe ich bisher gesprochen: Dass wir erstens unsere Arbeit stark analytisch begreifen und dass wir dabei die Architektur, das Entwerfen selbst, als ein Medium verstehen, das unsere Wahrnehmung prägt und gleichzeitig Erkenntnisse, Zusammenhänge zum Ausdruck bringt. Und zweitens, dass wir versuchen den Teilen, den Objekten eine Identität zu lassen in einem Geflecht von Beziehungen. Die beiden Figuren zusammen mögen ein Bild von der Absicht geben. Ich denke, wir haben keine andere Möglichkeit, als geduldig nach den Spuren einer Ordnung zu suchen, die wir ohne Pathos und mit einiger Vorsicht zum Ausdruck bringen wollen.

Über die Form selbst habe ich bisher wenig gesagt, nicht weil sie für uns unwichtig wäre, sondern weil sie nur eine Bedeutung hat vor dem Hintergrund dieser analytischen Absichten. Eine Form zu bestimmen, heisst andere Formen verstehen. Architektur entsteht nicht aus dem nichts, und wir wollen sie auch nicht erfinden. Aber es bleibt zwischen Erfahrung und Entwurf eine Differenz, bei der es sich lohnt, sie zu verstehen.

Wenn ich durch eine Stadt schlendere, dann mag ich die Steine und den Verputz und die Bäume, wie viele, die damit zu tun haben. Ich lasse mich an dies und das erinnern, und ich baue mir im Kopf eine kleine Ordnung zusammen oder eine Geschichte, welche die Dinge zusammenfügt. Je besser ich eine

Stadt aber kenne, umso mehr beginnen die Dinge auseinanderzufallen. Sie reizen mein Wissen und ich merke, dass sie nur scheinbar zusammengehören, dass die Gewohnheit oder die Tradition, die sie verbindet, nur eine oberflächliche ist. Ein Dach mag der Ausdruck einer handwerklichen Tradition sein, aber diese Tradition hat ihre Bedeutung verloren. Ich kann sie beschreiben, wie ich die Logik eines Stahlskeletts beschreiben kann, aber ich erkenne unsere Zeit nicht mehr in diesen Logiken. Unsere Manie, die Formen der Architektur zu beschreiben, ist das Spiegelbild zur Erfahrung des Zerfalls an Bedeutungen.

Natürlich könnte man nun fordern, dass wir die Formen zur heutigen Zeit entwerfen. Ich glaube, dass dies vollkommen sinnlos ist. Nicht der Mangel an Formen ist das Problem, denn dieses Feld ist heute uferlos wie die Töne eines Synthesizers. Vielleicht ist es so, dass die Dinge nicht bedeutungslos geworden sind, sondern zu viele Bedeutungen angenommen haben, die sich zu schnell ändern und den Gegenstand in einer Unschärfe zurückgelassen haben. Wenn die Tradition verschwindet, die den Dingen und den Architekturen einen selbstverständlichen Wert gibt, dann bleiben sie letztlich dem Zufall oder der subjektiven Beschwörung ausgesetzt. Wohl gemerkt, ich rede nicht allein vom Mittelalter. Wer mag sich heute noch die komplexen Überlegungen zur Natur vor Augen führen, die einst im Bandfenster erarbeitet wurden. Je genauer ich mich mit den Dingen auseinandersetze, umso mehr erlebe ich die Dinge mit ihrer eigenen Geschichte, und ich erkenne, dass diese Geschichte mit der Geschichte anderer Dinge immer weniger zu tun hat. Sie rücken auseinander und geben einem ständigen Wechsel von unscharfen Verhältnissen Raum.

Ich denke, dass dieser Zustand heute unausweichlich ist, und er ist eine Provokation, auch für die Architektur. Er ist der Grund für unser Misstrauen allen stilistischen Problemen gegenüber, und er bewirkt eine Art Fremdheit gegenüber den emotionalen Eigenschaften des Materials und der Form. Natürlich sind die Formen Teil einer kollektiven Erfahrung, und die können wir beschreiben. Aber uns interessiert noch mehr der Abstand dieser Geschichte zu unseren heutigen Erfahrungen. Wenn Beschreiben der Versuch ist, einen Gegenstand in seinen überlieferten Bedeutungen zu erfassen, dann ist Entwerfen für uns der Versuch, diese Bedeutungen aufzubrechen, um sie der Gegenwart zugänglich zu machen.

Vielleicht kann ich diesen Vorgang mit einer Analogie zur Literatur erläutern. Max Frisch, einer unserer wichtigsten Schriftsteller, hat einmal über das Kompositionsprinzip einer Romanfigur gesagt, die Figur mache Erfahrungen und suche sich anschliessend die Geschichte, die zu dieser Erfahrung passe. Diese Geschichten wechselt sie ständig aus, und erst zusammen geben sie der Erfahrung ein Gesicht. Und wörtlich sagt der Held: «Und manchmal stelle ich mir vor, ein anderer habe genau die Geschichte zu meiner Erfahrung.»

Ich glaube, wir verhalten uns ähnlich im Entwurf. Wir machen Erfahrungen in der Gegenwart, und ihr Ursprung liegt, wie gesagt, oft ausserhalb der Architektur. Für diese Erfahrungen suchen wir uns Formen mit ihrer eigenen Geschichte. Wir probieren sie aus, wechseln und verändern sie. Durch die Arbeit verlieren die Formen allmählich ihre klare Bedeutung, ihre Aussage wird immer mehrdeutiger. Der Entwurf tendiert darauf, allmählich die stilistischen Bindungen zu durchstossen, um etwas anderes, Dahinterliegendes mit möglichst grosser Schärfe freizulegen. Weniger das Interesse an der Form selbst hält also die Arbeit zusammen als der Versuch, um es mit Frisch zu sagen, «für einen Gedanken eine Geschichte zu finden». Oft sind es nur kleine Verschiebungen oder ein ungewöhnlicher Zusammenhang,

der unser Projekt von etwas Existentem unterscheidet. Und selten sind die Manipulationen nachdrücklich.

Natürlich sind in diesem Verfahren die manieristischen Züge nicht zu übersehen. Mehr als die Formen sind es aber gerade diese Züge, die wir als eine moderne Erbschaft in unserer Arbeit betrachten. Vielleicht sehen viele unserer Projekte «modern» aus, aber dies hat mehr zu tun mit unserem Interesse an den physischen Fakten der Stadt, den modernen wie den anderen. Aus zeitlicher Distanz, wenn wir die Moderne als Geschichte akzeptieren lernen, werden uns aber ihre kritischen Aspekte gegenüber der Sensation des damals Neuen immer wichtiger. In der Skepsis gegenüber jeder Authentizität der Form vermögen wir heute viel eher den Manierismus zu erkennen als die Erfindung. Würde die Zeit reichen, könnten wir dies bei Mies erörtern oder auch bei weniger bekannten wie Moretti oder Rudolf Schwarz. Wir würden sehen, dass sie in ihrer Zeit eine Welt der Formen durchbrechen, die sich immer fester gefügt hat, nicht um dahinter etwas grundsätzlich Neues zu entdecken, sondern die immer gleiche Geschichte in anderer Form. Wir müssten uns mit dem 19. Jahrhundert befassen, mit der Romantik und mit den Kompositionsregeln des Barock. Natürlich sieht man dies den Formen jener Häuser nicht sofort an, denn die ist absolut aus der Zeit geboren, oft nicht mal besonders ungewöhnlich. Sie werden aber in Beziehungen gebracht, die ihnen völlig neue Bedeutungen abringen.

Aber lassen wir dies Geschichte sein. Jede Zeit hat ihre eigenen Verfahren im Umgang mit dem Erbe. Die Gegenwart scheint mir von einer extremen Verfügbarkeit und Vermischung der Formen geprägt. Was bleibt uns anderes zu tun, als das Existierende zum Ausgangspunkt unserer Entwürfe zu nehmen? Wir versuchen uns zu beschränken auf die wenigen Dinge, die uns wirklich berühren, die Dinge, die wir als wichtig kennengelernt haben. Wir erkennen sie als Teil unserer Wirklichkeit, und wir spüren, dass sie unsere Erfahrung doch nicht mehr auszudrücken vermögen. Deshalb beginnen wir sie zu zerlegen und wieder zusammzusetzen, bis sie eine neue, eine eigene architektonische Realität schaffen. Wenn es gelingt, dann werden, um bei Max Frisch zu bleiben, die Erfahrungen erlebbar.

Aarau

In dieser Installation war die Auseinandersetzung mit einem modernen Raum in der Aufgabe enthalten. Wir sollten vor einem Kunsthaus der 60er-Jahre ein Symbol für die Jubiläumsausstellung des Architektenverbandes entwerfen. Wir haben vorgeschlagen, einen Bau aus profansten Baustellenmaterialien wie Schalungsbretter und Gerüststangen aufzustellen. Der Boden sollte eine Art doppelt geneigte Bühne sein für die Festveranstaltungen und für die Ausstellung grosser Maschinen. Auf zwei Seiten sollte der Bühnenraum mit einem halbtransparenten Vorhang aus Gerüststoff abgeschlossen werden.

In erster Linie war der Entwurf eine Auseinandersetzung mit dem Platz. Solche eigenartigen Plätze, die aus einer vagen Vorstellung von modernem Raum entstanden sind, gibt es in der Schweiz viele. Sie haben etwas seltsam Schweres, Lastendes, und die Skulpturen sind darauf parkiert wie Autos. Wir haben nun den imaginären Kubus des Platzes gleichsam als halbdurchsichtigen Körper gemacht, wobei dieser Körper sein Volumen wegen des Vorhangs je nach Licht am Tag und unter Scheinwerferlicht vollkommen unterschiedlich ausspielt. Natürlich hätte man dies auch mit völlig abstrakten Mitteln machen können. Wir haben das Ganze aber sehr schlampig und gauklermässig konstruiert, wie eine fahrende Truppe, die für ein paar Wochen ein Stück vorführt und wieder abzieht. Das Stück war die Öde eines Raums und wir wollten sie durch Verhüllung vorführen, Verhüllung von etwas Leerem. Alle Elemente, die existierenden und unsere hinzugefügten, waren aber Versatzstücke.

Ftan und Altishofen

Die letzte Arbeit ist sehr klein und sie ist eine Arbeit für einen Freund. Es ist eine Werkstatt für einen jungen Malermeister, der in seinem Beruf fast ein Künstler ist. Wie Ftan ist dieser Entwurf nicht viel anderes als eine Umschichtung von vorgefundenem oder existentem Material.

Das Projekt liegt auf dem Areal einer schönen alten Sägemühle. Dafür haben wir ein Holzhaus entworfen, das nur auf dem Boden aufliegt, auf ein paar Betonbalken. Auf den ersten Blick sieht es wie ein De-Stijl-Haus aus, es hat keine Fenster, besteht aus Platten – von denen einige übrigens beweglich sind, auch das Dach – und behandelt Dächer, Wände und Boden im Wesentlichen gleich. Bei genauerer Betrachtung werden jedoch die Unterschiede immer wichtiger. Das Holz ist gewissermassen ausgestellt und in der Behandlung des Materials fehlt jeder Zug ins Abstrakte. Die Teile, auch die paar Balken, sind Teil für Teil vollständig sichtbar, und sie sind völlig additiv aneinander gelehnt oder aufeinandergelegt. Jeder Teil weist eine eigene Ordnung der Fugen auf und die Holzarten unterscheiden sich. In offenem und in geschlossenem Zustand sind es eigentlich völlig unterschiedliche Projekte, das eine mal spielt die Körperlichkeit des Raums eine Rolle, das andere Mal jene des Materials.

Die «De-Stijl-Seite» des Problems war also allenfalls die Hälfte dessen, was uns beschäftigt hat. Wir haben versucht, diese Tradition, die für uns eine bedeutende Forschung zum Raum ist, mit ganz konkreten Interessen zu konfrontieren. Uns haben schon lange die Holztechnologien der Fertighäuser interessiert, in denen ganze Fassaden am Stück aus der Fabrik auf die Baustelle transportiert werden, und wir wollten dieses Verfahren auf die einfachst mögliche Form reduzieren, die flache Platte. Dies hatte natürlich auch ökonomische Gründe. Wir hatten also das Haus so in Platten aufzuteilen, dass die Fugen dazwischen gleich als Lichtquellen dienen konnten. Daraus wollten wir eine Raumvorstellung entwickeln, die eher einem Atelier gleicht, und darauf beziehen sich auch die Öffnungen von Mel'nikov.

Vielleicht hat dies alles aber gar nicht mehr viel mit Architektur zu tun. Das Projekt ist auch ein Spielzeug geworden mit der Labilität eines Kartenhauses oder eine Bubenhütte. Wahrscheinlich ist es eher eine Art Dramaturgie für die Lebensverhältnisse eines Freundes, in dem die Bäume und die Geräte ebenso eine Rolle spielen wie die Holzstapel und die Wände der Werkstatt.
