

Minimalismus und Ornament

Herzog & de Meuron im Gespräch mit Nikolaus Kuhnert und Angelika Schnell

Minimalism and Ornament, p. 115

ARCH⁺: In Amerika gibt es offensichtlich zur Zeit eine provokative Rezeption der Nordschweizer Architekten als 'Deutschschweizer'. Während der Diskussion, die im Anschluß an die Eröffnung der MoMA-Ausstellung 'Light Construction' stattfand, soll Greg Lynn von den Nordschweizer Faschisten gesprochen haben.

Herzog & de Meuron: Ich glaube, es war Peter Eisenman, der von den 'Swiss Fascists' sprach und damit waren durchaus auch wir gemeint. Manche Kritiker stellen uns vom ideologischen Standpunkt her auf die rechte Seite, während z.B. Kenneth Frampton uns in derselben Gesprächsrunde in die spekulative, dekorative verwiesen hat. In gewisser Weise ist das ja erfreulich, aber es ist auch absurd und zeigt, wie sehr die Rezeption der gleichen Sache von unterschiedlichen Kulturen und Wahrnehmungsarten abhängig ist.

Woher resultiert denn das Mißverständnis?

Es hat zunächst politische Gründe. Unsere Architektur ist Teil eines großen Markts, und jeder will seinen Anteil am Kuchen haben. Die Amerikaner bauen nicht und wollen deshalb zumindest theoretisch eine gewisse Dominanz bewahren. Seitdem wir den Wettbewerb für die Tate Gallery gewonnen haben, stoßen wir auf sehr viel heftigeren Widerstand als früher, als wir noch nicht so wichtig waren. Wir haben jetzt ganz massiv den Fuß auf dem Tisch von anderen Leuten. Aber das ist wohl nicht anders möglich.

Andererseits sind ideologische Mißverständnisse und Vorwürfe auch eine Herausforderung. Man muß sich damit auseinandersetzen, um Klarheit zu schaffen. Wir gehen ja ins Ausland, um zu verstehen, warum Leute in Japan, in New York oder in Wien, in Deutschland oder in der Schweiz das gleiche ganz anders verstehen, ganz konträr. Es ist für uns schon ein Thema, wie eine Arbeit international verständlich sein kann und trotzdem in Basel, in diesem lokal abgegrenzten Raum wachsen und entstehen kann. Es ist heutzutage doch grundsätzlich entscheidend, global verstanden zu werden und gleichzeitig die eigene Identität zu behalten.

Eure eigene Identität geht offensichtlich für andere in einem regionalen Zusammenhang auf. Die Wiederentdeckung der regionalen Identität durch die Postmoderne hat nicht nur zur Liberalisierung (vom Dogma des Internationalen Stils) geführt. Die Architektur wird mancherorts in eine Rolle gezwungen, in der sie die Bilder liefern soll, nach denen andere ihr Weltbild ausrichten, z.B. durch den städtebaulichen Rückgriff in die Geschichte, um gegenwärtige Unsicherheiten zu überspielen. Die regionale Identität wird so zur politischen Ideologie. Das Beispiel Berlin mit seiner 'Berlinischen Architektur' (Neue Einfachheit) ist zwar sattem bekannt, aber euch geht es als 'Nordschweizer' oder auch 'Deutschschweizer' nicht anders. Wie verhaltet ihr euch dazu, durch gesellschaftliche Gruppen vereinnahmt zu werden, in einer Zeit, in der andere Bereiche (Kultur, Politik, Wirtschaft) sich gerade dieser Ideologisierung entziehen?

Tradition

Grundsätzlich wenden wir uns gegen alle Ideologien. Beuys hat gesagt, Ideologien sind erstarrte Formen, über die es nichts mehr zu sagen gibt. Wir interessieren uns für Ideen, nicht für Ideologien. Ideen sind offener, sie bieten Spielraum für Gestaltung, weil man jeweils individuelle Strategien sucht und sich auf einzelne Situationen einläßt. Unsere Arbeit zeigt, daß wir nie an einem dieser reduzierten ideologischen Bilder festzumachen sind, weder am Bild der 'Nordschweizer' noch an einer festen Vorschrift, wie eine Stadt gebaut werden soll. Solche Regeln taugen – leider – nichts mehr. Berlin wird sich einer solchen Vereinnahmung widersetzen, ob die Architekten es wollen oder nicht. Die Stadt wird sich nie ins Gefängnis des 19. Jahrhunderts sperren lassen. Ideologien sind nur dazu da, zerstört zu werden, denn sie sind nicht lebbar. Die Stadt mit ihrem enormen Energiepotential widerspricht der Ideologie von vorneherein...

Nicht ganz ohne Ironie beziehen sich die Berliner neuen Einfachen gerne auf ihre Erfahrungen mit der Schweiz, auf die hier noch vorhandene Baukultur. Es gibt einige personelle Verflechtungen, Berliner Studenten, die entweder Kollhoff nach Zürich folgen oder hier arbeiten, und Schweizer Architekten, die in Berlin Erfolg haben. Alle betonen, daß sie in der Schweiz gelernt haben, was sie jetzt machen: nämlich einfache und klare Fassadengliederung, Verwendung von traditionellen Materialien etc. Wie verhaltet ihr euch zu dieser inhaltlichen Inanspruchnahme, zu dieser germanischen Umarmung, wie wir es nennen? Ihr seid das Zitat.

Dieses Zitat beruht sicher auf einem totalen Mißverständnis. Aber natürlich können wir nur für uns antworten. Mit Hans Kollhoff sind wir befreundet; dennoch sehen wir seine Arbeit auch kritisch. Wir schätzen seine Arbeit, besonders wenn er einen relativ isolierten Riesenstein gleichsam als Findling in die Stadt stellt und damit gegen das angeht, was er als Chaos ansieht. Das Piräusgebäude in Amsterdam oder sein Backsteinklotz am Potsdamer Platz haben diese Qualität. Sie haben auch etwas Trauriges, etwas Melancholisches, wie einzelne Gebäude von Roger Diener, dessen steinernes Schulhaus in Basel z.B. von der architektonischen Haltung her so quer in der Landschaft steht, daß es gar nicht mehr als Ideologie wirksam werden kann (was auch gar nicht seine Absicht ist). Roger Dieners Gebäude provozieren Leserbriefe in den Zeitungen, denn die Leute hassen genau diese Art von Architektur und finden grausliche Spekulationsgebäude zum Teil viel schöner. Vielleicht geht ihr viel zu sehr von der Architekturdiskussion aus und vergeßt dabei die Realität der Städte, die ja nicht so ist, wie Hans Kollhoff es sich wünscht. Wenn Spekulanten ihr Zeug aus Stein bauen, dann wird es zur Ideologie, und das ist verheerend. Hans Kollhoff kann gute Gebäude hinstellen, mit einer Ethik und einem Anspruch an Handwerkslichkeit und Qualität, hinter denen auch wir stehen könnten. Schlecht ist es nur, wenn eine Haltung ideologisiert wird und man glaubt, die Städte müßten ihre alte Funktionstüchtigkeit wieder zurückhaben. Das hält wohl niemand in der Schweiz für machbar. Die deutsche Geschichte, auch die Kulturgeschichte, neigt zur Polarisierung, sie tendiert immer ins Extreme.

Stahl, Glas ist modernistisch, Stein ist traditionell und richtig...

Das war aber auch schon früher so, in der Romantik, zu Goethes Zeiten. Die Polarisierung beherrschte immer den Diskurs, das ist ein deutsches Phänomen.

In der Schweiz fehlt eine solche Kultur der Radikalität völlig. Deshalb eignet sich die Schweiz schlecht als Beispiel, man kann von der Schweiz keine urbane Großsituation ableiten. Das Bild von einer Schweizer oder Nordschweizer Architektur ist eine Erfindung. Schweizer Künstler, Architekten

und Schriftsteller lassen sich kaum auf ähnliche Weise nationalen oder lokalen Zusammenhängen zuordnen, wie die 'Brücke'-Künstler oder 'Der Blaue Reiter' oder die Bauhaus-Architekten Deutschland repräsentieren oder auch die Architekten der AA London. Die ETH in Zürich ist für junge Architekturstudenten natürlich ein starker und wichtiger kultureller Anziehungspunkt, und Basel mit seinem reichhaltigen Angebot auf dem Gebiet der zeitgenössischen Kunst hat uns sicher sehr geprägt. Aber trotzdem haben wir nie eine besondere Affinität zu einer kulturellen Identität verspürt, die spezifisch schweizerisch wäre. Im Gegenteil, an Basel gefiel uns immer, daß es am Schnittpunkt dreier Länder liegt, und nicht, daß sein historisches Zentrum schweizerisch ist. Das Fehlen einer starken nationalen Identität haben wir als etwas Befreiendes empfunden. In unseren Arbeiten sind wohl immer vielfältige kulturelle Einflüsse festzustellen, weil für uns der spezielle Charakter eines Projektes immer wichtiger war als der Stil einer bestimmten Schule oder ein 'persönlicher Stil'. Heutzutage können Architekten mit einem typischen persönlichen Stil ihre Produkte eine Zeitlang besser verkaufen, weil ihre Gebäude wie Firmen-Logos wirken. Aber wenn der Zeitgeist dahin ist, kann man sie nicht mehr sehen.

Wenn ihr für euch eine lokale Identität als Instrument der Praxis ablehnt, wie ist dann eure Einstellung zur Tradition?

Tradition existiert nicht mehr. Das gilt nicht nur für die Architektur, sondern auch für die meisten anderen kulturellen Bereiche. Ein Architekt kann sein Werk nicht mehr auf überlieferte Informationen gründen. Damit ist jegliche Sicherheit und Selbstverständlichkeit verschwunden, wie sie für die Arbeit des Architekten in traditionellen Kulturen Voraussetzung war. Ein Architekt muß sein Werk also auf etwas anderes gründen. Aber was? Vor zehn oder zwanzig Jahren hoffte die Moderne noch auf eine neue moderne Tradition, und die Postmoderne versprach, die Bildersprache vergangener Epochen zu erneuern. Heute aber ist die Herstellung eines Bauwerkes jedesmal ein neues Problem. Was ist ein Theater? Wie sieht ein Fenster aus? Wie sollte ein Eisenbahndepot oder sogar etwas so Simplex wie ein Bürogebäude aussehen?

Wir beklagen den Mangel an Tradition nicht, weil sich der Architektur dadurch neue, früher nicht vorhandene Möglichkeiten eröffnen, z.B. die Verwendung neuer Materialien und neuer Hilfsmittel wie Video und Computer. Das bedeutet nicht, daß wir eine Abneigung gegen traditionelle Objekte hätten. Wir lieben traditionelle Architektur – Schweizer Gebirgshütten genauso wie japanische oder arabische Häuser mit Innenhof. Diese Architektur verrät uns eine Menge über Architektur. Wir sollten uns jedoch der Kräfte bewußt sein, die eben gerade jetzt in dem Zeitalter, in dem wir leben, wirksam sind. Zeitlose Werte gibt es nicht. Zeit ist eine unleugbare Realität; Zeit ist Teil des Projektes. Die Zeit wandelt sich, nicht sehr schnell, aber in konstantem, kaum sichtbarem Rhythmus. Vielleicht ist Zeit für Architekten weniger ein Thema, weil sie sich nicht in ihre Bauten einbringen läßt. Filmemacher und Schriftsteller können 'Zeit' ausdrücken, können sie in ihrer Arbeit als Werkzeug benutzen.

Das hört sich so an, als ob ihr gar nicht so weit entfernt seid von Themen, die in den USA diskutiert werden. Als Zeitschriftenmacher interessiert uns die starke theoretische Ausrichtung von Leuten wie Sanford Kwinter, Greg Lynn, Peter Eisenman, aber auch jüngeren, und der Versuch, die Architektur im Zusammenhang mit dem Paradigmawechsel in den Naturwissenschaften zu sehen. Durchschnittliche amerikanische jüngere Architekten der Ostküste würde man nicht nach dem Ort des Studiums beurteilen, sondern ob sie Deleuze gelesen haben. Und Fragen der Kontinuität und Differenz, des Fließens von Energien und Informationen, das Aufbrechen der

überkommenen Ordnungen, die Kritik an den klassischen Repräsentationsmodellen sind ja nicht nur in Europa, in Frankreich, aufgeworfen worden, sondern sie berühren sich auch mit Fragestellungen von euch.

Licht und Transparenz

Es kommt immer sehr darauf an, wie man das alles versteht. Das Thema des Fließens ist uns z.B. sehr wichtig: Wir möchten die Stadt sozusagen deblockieren, d.h. durchlässig machen (vgl. unsere städtebaulichen Entwürfe für Stuttgart-Viesenhäuserhof, den Campus von Dijon oder die Studie über eine trinationale Stadt Basel). Dabei gehen wir aber immer von einer phänomenologischen Perspektive aus. Wir orientieren uns an der Natur und an dem, was vorhanden ist, nicht an einer Ideologie, egal ob sie nun an Deleuze oder andere Franzosen angelehnt sei. All unsere Projekte basieren auf beobachtender und beschreibender Wahrnehmung. Die Lösungen für unsere Projekte haben wir sozusagen auf der Straße gefunden. Wir projizieren unsere Wahrnehmung auf unsere Architektur. Das ist auch der Grund, warum sich unsere Gebäude so sehr voneinander unterscheiden. Unser Blickwinkel ist nie derselbe und die Wahrnehmung deshalb immer wieder anders. Unsere Arbeit besteht im wesentlichen aus der Beobachtung und Analyse dessen, was vorhanden ist.

Natürlich gibt es auch Konstanten in unserer Arbeit. Diese wiederkehrenden Elemente tauchen immer wieder auf, wie Attraktoren in natürlichen Prozessen. Allerdings handelt es sich bei diesen Attraktoren weder um Stilmerkmale noch um ontologische Kategorien. Klassifizierungen helfen nicht, unsere Architektur besser zu verstehen.

Der Umgang mit Licht ist ein elementares Mittel für eine multiple Wahrnehmung von Objekten. Offensichtlich ist es das, was den Organisator der Ausstellung 'Light Construction', Terence Riley, an eurer Arbeit interessiert. Er beabsichtigt, wie er in der Einleitung zum Katalog formuliert, über die Argumentation von Rowe und Slutzky hinauszugehen, um eine neue Form von Transparenz (was es eigentlich gar nicht mehr ist) zu entwickeln, die er mit dem Begriff des Schleiers, der Verschleierung, kennzeichnet.

Wenn etwas interessant ist an dieser Ausstellung, dann ist es, daß sie aufzeigt, wie Transparenz körperhaft werden kann. Das Glas formt nicht nur eine Fläche, sondern wird als Volumen erlebbar, und beim Licht geht es nicht mehr nur darum, daß es einen Raum durchflutet, sondern es hat auch eine statische Seite und wird damit als Form sichtbar.

Das ist genau das Neue. Rowe und Slutzky zitieren als positives Beispiel die sogenannte phänomenologische Transparenz von Le Corbusier, bei dessen Gebäuden man hinter der Fassade die räumliche Struktur durch Unterbrechung erkennen kann. Die Ausstellung will zeigen, daß man das auch mit einem Glasbau erreichen kann, d.h. sie kritisiert Rowes falsches Verständnis von Gropius. Glas wird nicht mehr ausschließlich als etwas Durchsichtiges begriffen: das Innere wird dem Blick von außen dargeboten. Sondern es handelt sich jetzt um zwei oder mehrere Schichten von Glas oder um transluzente Elemente, die den Röntgenblick verhindern. Man erkennt nur die Kontur von etwas, was durchscheint, und damit entsteht etwas Geheimnisvolles.

... etwas Magisches und Geisterhaftes ... Licht und Transparenz wirken auf den Menschen ganz klar anziehend und zwar wahrscheinlich weil dabei eine erotische, eine physiologische Komponente wirksam wird. Allerdings ist zu sagen, daß in der Diskussion zur Ausstellungseröffnung wenig davon die Rede war. Im Englischen bedeutet 'light' nämlich sowohl Licht als auch leicht. Für Toyo Ito z.B. bedeutete das 'light weight', also Leichtbau, wenig Gewicht und Masse. Aber so what? Für mich ist das kein Fortschritt. Manchmal möchte

ich ein richtig schweres Haus bauen, weil Schwere genauso eine Qualität ist wie Leichtigkeit. Es ist doch überholt, ideologische Richtungen nach formalen Kategorien zu benennen. Wir wollen mit unserer Architektur den Wahrnehmungsprozeß unterwandern. Um die Wahrnehmung sozusagen ins Schwingen zu bringen, setzen wir Licht ganz bewußt ein. Denn je nach Lichteinfall, Tages- oder Jahreszeit tritt dir ein Gebäude immer wieder anders entgegen. Das SUVA-Gebäude erscheint z.B. entweder als Glas- oder als Steinhaus. Die Wahrnehmung wird derart irritiert, daß man sich zwangsläufig die Frage stellt: Was ist ein Gebäude, wo sind seine physischen Grenzen? Diese Diskrepanz aufzuzeigen zwischen dem, was da ist, und dem, was man wahrnimmt, das interessiert uns. Aus diesem Grund hat die Sammlung Goetz solchen Erfolg. Die hat so etwas Magisches. Wärme und Licht ziehen uns an. Das Haus hat aber durchaus auch eine gewisse Hinterhältigkeit. Bei gewissen Gebäuden von Mies gibt es dieses Phänomen auch. Bei oberflächlicher Betrachtung sind sie stur und langweilig und seriell und repetitiv, aber Mies treibt das so auf die Spitze, daß es plötzlich kippt und etwas ganz anderes daraus wird. Natürlich hat das wiederum mit Kultur und den eigenen Vorlieben zu tun. Das Demonstrative, das in der österreichischen Architektur immer wieder auftaucht, ist uns zugegebenerweise sehr fremd: dieses Auskotzen, dieses Expressive, was in der österreichischen Aktionskunst das Blüten ist, Christus am Kreuz und diese Darstellungssucht. Aber akzeptieren können wir das trotzdem. Auch die weißen Riesen-Barockkirchen in Bayern sind uns fremd. Aber wir finden sie trotzdem großartig. Wir sind auch fasziniert von Frank Gehry, obwohl wir das selbst nie machen würden. Aber wir finden es gut, wenn in der Welt verschiedene Qualitäten existieren. Langweilig ist all das, was dazwischen angesiedelt ist.

Ist diese Grenze zwischen Normalität und Brüchigkeit der Moment, wo 'Die verborgene Geometrie der Natur', also das Unsichtbare der Materie sichtbar wird?

Mannigfaltige Wahrnehmungen

Was wir über chemische Prozesse gelesen und über kristallographische Beschreibungen erfahren haben, hat uns für unsere Architektur weitergebracht. Dort beurteilt man Mikrostrukturen gleichzeitig nach ihren 'unsichtbaren' Strukturen wie dem atomaren Aufbau der Materie und nach ihren 'sichtbaren' Aspekten und Eigenschaften, die diese Substanzen im täglichen Leben haben. Die unsichtbaren Strukturen entscheiden über Form, Farbe oder Festigkeit von Materialien. Darum ist es so wichtig, die physikalischen Eigenschaften der Materialien zu kennen. Der chemische Aufbau der Materie ist ja grundsätzlich immer gleich, nur die Energien, die Dichte der Molekularstruktur, also die Kristallisationsform unterscheidet sich von Fall zu Fall.

Licht ist das Medium, das Unterschiede und Ähnlichkeiten zum Vorschein bringt. Hinter jedem unserer Projekte steht deshalb ein Wahrnehmungskonzept; d.h. jedes Projekt ist ein Versuch, Unterschiedlichkeiten und Ähnlichkeiten zu projizieren und sichtbar werden zu lassen. Bei der Bibliothek in Eberswalde drucken wir Photos von Thomas Ruff sowohl auf die äußeren Betonflächen als auch auf das Glas, so daß die Materialien scheinbar ineinander übergehen. Etwas Ähnliches haben wir bei der Sammlung Goetz gemacht: Sperrholz, sandgestrahltes Glas und Aluminium gehen bündig ineinander über und unterscheiden sich je nach Licht kaum oder sehr stark. Diese Fähigkeit, Materialien ganz ähnlich erscheinen zu lassen und dann wieder ganz verschieden, das interessiert uns. Denn das kann die Architektur noch leisten.

Wird dieser Effekt der gleichzeitigen Nähe und Distanz nicht auch durch eine gewisse Maßstabslosigkeit, einen Prozeß der Selbstähnlichkeit erzeugt, nach dem man in jedem Maßstab

des Projektes einem analogen Typ von materieller Organisation begegnet?

Es gefällt uns, wenn Gebäude den Maßstab ihrer Nachbarschaft in Frage stellen. Was heißt schon groß oder klein? Warum hat man den Eindruck, daß etwas lang oder kurz ist? Das Ricola Lagerhaus oder das mit Kupfer verkleidete Stellwerk sind Beispiele für solche Untersuchungen. Unsere Gebäude sind nicht ohne Maßstab, aber sie bestätigen unsere gewohnten Erwartungen nicht. Computer haben keinen Maßstab. Sie kalkulieren und komputieren riesige Informationsmengen, und an keinem Punkt auf dieser endlosen Linie hat diese Information irgendeine 'Bedeutung', die sie von anderen Punkten unterscheidet. Aber man kann natürlich Programme schreiben, die wie eine organische Struktur funktionieren, die selbstähnliche Details durch Iteration generieren. Solche 'natürhaften' Computerprogramme sind eigentlich nahe verwandt mit der Entwicklung von Gebäudedetails mit solchen selbstähnlichen Bildern, wie wir sie suchen - in traditionellen Kulturen haben Baumeister aufgrund jahrhundertalter Überlieferung solche Details in minimaler Abwandlung weiterentwickelt, d.h. Tradition ist eigentlich nicht etwas Statisches, sondern wesensverwandt mit der Idee der Iteration.

Auch haben wir uns der Idee von struktureller Analogie (d.h. Selbstähnlichkeit) zwischen organischen und gebauten Strukturen bereits 1984 genähert, als wir 'Die verborgene Geometrie der Natur' schrieben. Das Entwerfen und Detaillieren eines Gebäudes wird dadurch zum geistigen Trip ins Innere des Gebäudes. Das Äußere wird wie das Innere, und die Oberfläche wird zum Raum. Die Oberfläche wird 'attraktiv', d.h. während du sie entwirfst, wirkt sie wie ein Attraktor. Du durchdringst geistig das Gebäude, um zu wissen, was das Gebäude werden will.

Die Tiefe der Oberfläche und deren Wahrnehmung weckt bei vielen Kritikern die Assoziation zur Minimal Art. Rosalind Krauss charakterisiert Minimal Art anhand der Arbeit von Agnes Martin als Geometrie ohne Zentrum, oder besser gesagt, mit einem verborgenen Zentrum, das zur Oberfläche zwingt, zum Spiel des Lichts oder zur Textur des Materials. Anderswo wird das 'Ausstieg aus dem Bild' genannt, indem man das Sein des Bilds, also die Leinwand, das Material, die Farbe etc. selbst zum Thema macht.

In den 70er Jahren haben wir die Arbeiten von Donald Judd studiert, und das hat uns sicher beeinflusst. Dasselbe gilt für die theoretischen Themen, die damals hauptsächlich in der amerikanischen Kunst viel früher und radikaler diskutiert wurden. Da wir in einer Informationsgesellschaft leben, haben wir uns bereits vor 15 Jahren mit den Fragen des fehlenden Zentrums oder der Abstraktion beschäftigt. Bei den heutigen Epigonen des Minimal hingegen geht es bloß um Reduktionismus. Obwohl es scheinbar um das Einfache geht - und da berührt sich unsere Arbeit mit der Minimal Art -, war es nie die Idee der Minimal Art, einfach zu sein. Die Künstler der 60er Jahre wollten möglichst vorbildlos sein, wollten möglichst keine Bilder evozieren, die es schon gab. Das hatte etwas mit der damaligen Zeit zu tun, mit der neuen Gesellschaft, die man gründen wollte. Das ist wie ein Rest der Moderne: ohne Vorbild etwas Neues schaffen. Vor allem wollten die Amerikaner etwas machen, das nicht europäisch war. Der abstrakte Expressionismus reflektiert die Weite der amerikanischen Landschaft (Barnett Newman). Und Minimal Art ist in Amerika erfunden worden. Deshalb ist die Abwehrhaltung von Eisenman, Lynn und anderen gegen uns eigentlich nicht nachvollziehbar. Beim Eingang zur Ausstellung 'Light Construction' hängen vier oder fünf dieser ganz feinen Bilder von Agnes Martin. Bei der Ausstellungseröffnung ging jeder daran vorbei, doch kaum einer beachtete sie. Als bei der Podiumsdiskussion dann die Rede war von Langeweile, Einfach-

heit und Geometrie, habe ich diese Bilder als Beispiel genommen. Agnes Martin ist in New Mexico zu Hause und von der Indianerkultur und deren Webstrukturen beeinflusst. Ihre Bilder sind etwas vom eindrücklichsten in der heutigen Kunst, und ich habe gesagt, wenn diese Art von Langeweile gemeint ist, sind wir gerne langweilig.

Braucht ihr diese Langeweile oder Einfachheit, insbesondere der Form, nicht auch, um die ideologische Besetzung des Materials zu verhindern, weil es euch darum geht, ihm spezifische Botschaften anstatt von allgemeinen zu entlocken, die durch den Ort, durch die Wahrnehmung (von Licht z.B.) und auch durch seine eigene Physikalität entstehen?

Auffallenderweise benutzt ihr in den meisten Projekten eine simple Form, die rechteckige Kiste, die als einzige geometrische Grundform profanisiert ist. Die starke Form und der Körper müssen unterdrückt werden, damit das Material dieser Form nicht untergeordnet wird und physisch und sinnlich wirksam werden kann?

Häufig wählen wir dann einfache Baukörper, wenn wir die Aufmerksamkeit auf die Oberfläche lenken wollen. Selbst die geometrischen Grundformen sind uns zu symbolbeladen. Die Ando-, Botta-Generation liebt das, weil sie darin eine Archaik sieht, die angeblich in der Menschheit verankert sein soll. Wir glauben aber nicht an eine Stil- oder Formtradition, die uns vor der chaotischen Realität, in der wir leben, schützen könnte. Unser Ansatz ist anders. Objekte existieren nur durch ihren Kontext. Die Bibliothek in Eberswalde beispielsweise ist verwandt mit der Sammlung Goetz: ein einfacher rechteckiger Körper mit bündigen Fassadenflächen. Durch die Bedruckung von Beton und Glas wirkt die Fassade einerseits sehr einheitlich, andererseits wird sie aber durch die Fenster klar strukturiert. Bei manchen Fensteröffnungen schaut man raus, bei anderen fällt das Licht rein. Wenn das Licht von innen nach außen fällt – wir haben Modellaufnahmen, die das zeigen –, wirkt das Gebäude wie ein Container von übereinandergelagerten Tellern oder Ebenen, in denen Bücher stehen. Gleichzeitig laufen die aufgedruckten Bilder wie eine Filmsequenz ums Gebäude herum. Es ist klar, daß eine solche Überlagerung verschiedener Lesarten nur bei dieser Schlichtheit der Form wirksam werden kann. Das ist jedoch nicht der einzige Grund. Hätten wir in Eberswalde eine allzu komplizierte Form hingestellt, wäre das Gebäude weniger gut in die städtebauliche Situation einzufügen gewesen. In der Umgebung der Bibliothek stehen sehr unterschiedliche Gebäude, die aber alle schön und präzise gesetzt sind, ungefähr wie Schmucksteine in einem russisch-orthodoxen Armband: hier ein roter Klunker, da ein grüner und ein viereckiger etc. Ein schönes einfaches Städtebaumuster. Unser Gebäude erscheint mit seiner banalen Rechteckform auf den ersten Blick zwar brutal und hart, aber es wird die Aufmerksamkeit durch das Licht und die Bilder auf sich ziehen. Viele werden die Rechteckform gar nicht mehr sehen. Das Gebäude wird ein weiteres, unverzichtbares Stück des 'Armbands' werden.

Die Härte der Form überlagert sich mit der Bearbeitung der Textur...?

Wir wollen in unserer Architektur mit der Oberfläche die Form in Frage stellen, so daß du gar nicht mehr weißt, ob das jetzt ein Rechteck ist oder nicht. Das heißt, Oberfläche und Form relativieren einander gegenseitig so stark, daß gar nichts mehr eindeutig ist, weil Eindeutigkeit sich doch meist als trügerisch erweist. Eine klare, einfache Rechteckform muß ich nicht weiter rechtfertigen, obwohl sie gleichzeitig durch das Bild, auf der Oberfläche, wieder relativiert wird, denn nicht einmal dieses Rechteck möchten wir als Behauptung stehen lassen.

Das bestätigt die These von Terence Riley. Die Postmoderne hat sich im formalen Zierat erschöpft, deshalb befinden wir uns im Augenblick am Übergang von der Form zur Oberfläche und deren vielfältigen Wahrnehmungsweisen. Arbeitet ihr darum auch so eng mit Photographen und bildenden Künstlern wie Thomas Ruff und Rémy Zaugg zusammen?

Ornament

Wir arbeiten von Anfang an mit Künstlern zusammen. Rémy Zaugg kennen wir seit über 20 Jahren und mit Thomas Ruff wollen wir zusammenarbeiten, weil er sich mit Fragen der Wahrnehmung beschäftigt, wie sie auch für uns entscheidend sind. Tatsächlich gibt es Analogien zwischen der Arbeit von Thomas Ruff und unserer. Seine neue Serie z.B. heißt 'Andere Porträts'. Es sind Siebdrucke von photographischen Porträts, die auf eine bestimmte Art manipuliert wurden. Gesichtsteile werden ausgetauscht oder überlagert mit anderen Gesichtern, wie bei Phantombildern. Tatsächlich hat er dafür eine alte Phantombildmaschine der Polizei verwendet. Die Überlagerungen in diesen Gesichtern sind wie unsere Fassaden. Du merkst, etwas stimmt nicht, aber du kannst nicht genau sagen, was. Wenn du dir die Bilder anschaust, die er von unseren Projekten gemacht hat, dann merkst du, daß alles falsch ist, was so anständig aussieht, daß z.B. Nachtszenen in Tagbilder hineinkopiert sind und überhaupt alle Bilder mit dem Computer nachträglich bearbeitet worden sind. Fast könnte man von genetischen Operationen sprechen. Unser erstes Projekt, das wir gemeinsam machen, werden bedruckte Beton- und Glasplatten für die Bibliothek in Eberswalde sein. Unsere Idee war die Tätowierung eines Gebäudes, und er hat die Bilder dazu beigesteuert. Sie stammen aus seiner Werkgruppe der 'Zeitungsbilder'. Er sammelt seit Jahren solche Pressebilder und hat davon mittlerweile ein Privatarchiv angelegt. Es ist interessant, wie diese Bilder sich verändern, wenn sie aus dem Beton rauskommen. Plötzlich wird das körperhaft.

Ist die Auseinandersetzung mit der Kunst eine Möglichkeit, sich vor ideologischer Vereinnahmung zu schützen?

Schon möglich. Kunst hat uns immer mehr fasziniert als Architektur. Das ist keine Attitüde. Ich lese wenig über Architektur und kenne mich schlecht aus, weil ich mich nie richtig dafür interessiert habe. Hingegen kann ich sehr viel lernen, wenn ich in einer Stadt hinausgehe, irgendwohin; von Dingen und Details, die nicht bewußt geplant worden sind. Architektur hat viel mehr damit zu tun als mit Vorbildern oder Zitaten. Nichts ist langweiliger als Kunst über Kunst oder Architektur über Architektur.

Natürlich entsteht durch die Zusammenarbeit mit Künstlern immer etwas Dekoratives, aber das ist eher ein Nebeneffekt; als 'Abfallprodukt' bekommst du ein Bild. Tatsächlich geht es aber nicht ums Bild oder um seinen Inhalt, sondern um die Vermittlung des Bildes, d.h. seine Technik. Thomas Ruff arbeitet zur Zeit auch an stereoskopischen Bildern. Eines hat er für unsere Ausstellung bei Peter Blum in New York gemacht: das Bild vom SUVA-Gebäude besteht aus zwei Bildern, die bei einer bestimmten Sicht räumlich wirken.

Dann sind Barockkirchen ja das schönste Vorbild, oder auch Designer wie David Carson, der mit dem Computer Schriften und Bilder hinter- und übereinanderschichtet. Die Textur, bzw. die Oberfläche vermittelt sich als eine Art gedankliche Schicht über dem Körper? Sie soll räumlich und tief werden?

Interessant ist es, wenn du tatsächlich in die Materie eindringen kannst. Das Abschreiten des Raumes soll dir ein Bewußtsein für deine eigene Bewegung und deine eigene Wahrnehmung geben. In die Photos von Eberswalde dringst du fast physisch ein, weil du das Bild in bezug zum ganzen Körper

wahrnimmst. Diese Form des Eindringens in eine Tiefe finde ich interessant, weil sie dir deine eigene Physis, dein eigenes Dasein in Erinnerung ruft. Nach einem Tag Sitzung für die Tate Gallery oder andere Großprojekte spürst du gar nicht mehr, daß du noch existierst. Dann mußt du dich kneifen oder joggen gehen, damit du überhaupt merkst, daß du noch da bist.

Nebenbei habt ihr vom Tattoo gesprochen. Es geht euch um die Wiedereinführung des Ornaments?

Tattoos finden wir interessant - in archaischen Kulturen ebenso wie heute. Deshalb empfinden wir das, was Loos darüber zu berichten hat, ziemlich reaktionär und schwer nachvollziehbar. Das Ornament ist immer dann interessant, wenn es eine geistige Dimension hat, also einen Sinn ergibt - obwohl es altmodisch klingt, ist es eben nach wie vor wichtig, daß etwas einen Sinn hat! Tatsache ist, daß bei den Jungen, z.B. in der Rap-Szene, die Symbolik wieder eine gewisse Rolle spielt.

Die Graffitis...

Uns ist das eher fremd, aber die Bilder interessieren uns, weil sie etwas Geheimnisvolles, manchmal Subversives haben. Wenn Kenneth Frampton den Teufel an die Wand malt, wenn man als Architekt Bilder einsetzt, ist das doch nichts anderes als eine Art ideologischer Bildersturm unter dem moralischen Deckmantel der Moderne. Beim Entwurf für die griechisch-orthodoxe Kirche haben wir uns mit diesen Fragen auseinandergesetzt. Was ist ein Bild? Was ist eine Ikone? Was ist der Ursprung von Bildern? Die ganze Idee der Ikone kommt ja aus dem Platonismus: Es gibt Urbilder, die unabhängig vom Künstler existieren. Das sind die wahren religiösen Bilder, die der Künstler als Mittler hervorbringt. Deshalb haben sie die Bilder über Jahrhunderte nach einem Kanon repetiert. In den orthodoxen Kirchen hat alles seine Bedeutung wie auch in den romanischen: die Farben, die Formen, die Positionierung im Raum etc. Z.B. ist der Nikolaus in einer orthodoxen Kirche immer am gleichen Ort. Wenn man auf den Chor schaut, meistens rechts in der Mitte... Aus diesen Erkenntnissen haben wir ein Konzept gemacht. Photographische Bilder werden repetitiv auf transluzenten Marmor geätzt. Das ganze Gebäude besteht aus einem Kanon von Bildern. Bezeichnenderweise haben die orthodoxen Bischöfe das nicht kapiert, obwohl (oder gerade weil?) wir keineswegs leichtfertig mit Bildern und Dekorationen umgehen.

Durch Repetition und Serialität werden Bilder von ihrem figürlichen Charakter befreit. Das Verwaltungsgebäude für Ricola in Mulhouse z.B. erinnert eher an Arbeiten von Andy Warhol.

Wir verwenden oft Ausdrucksmittel, die nicht unmittelbar der Architektur angehören, z.B. Siebdrucke oder Photos, Texte etc. Aber wir bearbeiten sie so, daß sie am Schluß nur noch Architektur sind. Wenn sie so transformiert sind, daß ihre ursprüngliche Herkunft kaum mehr spürbar ist, ist es am interessantesten. Die Photos der einzelnen Blattform von Ricola sind zur Mauer geworden. Das hat mit Dekoration nichts mehr zu tun.

Der Vergleich mit Andy Warhol ist natürlich schmeichelhaft. Für mich ist er einer der großen Künstler der letzten Jahre. Es gibt Bilder von ihm, die trotz der Serialität und billiger Technik eine Ausstrahlung auf den Betrachter haben wie bei einem alten Meister. Er baut einen Kontext auf, der das Bild zur Ikone werden läßt. Seine Arbeit übersteigt das, was man normalerweise unter Popkunst versteht. Warhol ist nicht eigentlich ein Popkünstler, obwohl er populäre Techniken und Motive verwendet. Gewöhnliche Popkunst dagegen hat heute all ihre Brisanz verloren.

Ikone hat aber mittlerweile außer der zeichentheoretischen auch noch eine alltägliche Bedeutung, z.B. 'Ikone der Popkultur'. Geht es euch nicht genau um solche 'populäre' Sachen?

Klar. Es ist uns wichtig, daß die Leute uns richtig verstehen und etwas mit unserer Arbeit anfangen können. Wir wollen die Leute nicht schockieren. Wir haben z.B. Kupfer als Material für das Stellwerk verwendet, weil das allgemein verständlich ist; es hat auch etwas Edles, Kostbares wie eben die fragilen Computeranlagen im Gebäude drin, welche durch das Kupfer wie durch einen Faradaykäfig vor Strahleneinwirkung geschützt werden. Genauso ist die Blattform bei Ricola fast ein popmäßiges Element. Allerdings streben wir nicht nach simpler Illustration, sondern wir versuchen, das verwendete photographische Motiv, das wir ja aus dem Zusammenhang gerissen haben, damit es ein Stück Architektur werden kann, in einen neuen Sinnzusammenhang zu stellen, ähnlich wie das bei den alten Ikonen der Fall war.

Kunsthistorisch betrachtet, ist mit Ikone ein Bild gemeint, das in einem liturgischen Kontext steht. Eine Ikone darf man nie isolieren, alleine an die Wand hängen, wie das so häufig gemacht wird. Eine Ikone ist architektonisch so interessant, weil sie immer Teil eines Raumes ist, der real nicht mehr existiert, sobald die Ikone weg ist. Ikone, Raum, Geruch, Gesang und Liturgie sind Teil einer ganzheitlichen Weltidee. Die ist heute natürlich zerstört.

Macht ihr euch über solche Fragen Gedanken? Offensichtlich versucht ihr ganz anders an die Menschen ranzukommen als über Abstraktionen wie Geometrie, technische Systeme etc.?

Eigentlich ist Abstraktion und Reduktion überhaupt nicht unser Thema.

...sondern die Herstellung eines emotionalen Kontaktes zwischen dem Gebäude und dem Menschen...

Von emotionalem Kontakt zu sprechen ist auch wieder fragwürdig. Wenn Abstrahieren bedeutet, daß etwas Reichhaltiges oder Organisches immer weiter beschnitten und reduziert wird, um auf etwas scheinbar Wesentliches zu verweisen, wie beispielsweise bei Franz Marc, empfinden wir das als uninteressante graphische Übung. Abstraktion kann aber auch das Gegenteil von Reduktion bedeuten, etwas, das nicht schon als (Natur)form existiert, sondern erst durch das Bild, durch die geistige Arbeit des Künstlers entsteht. Ad Reinhardt oder Malewitsch haben solche Versuche unternommen.

Bei uns gibt es ja auch Projekte, die geradezu brutal einfach sind und beinahe abstrakt wirken, wie z.B. das Studentenwohnheim Dijon oder das Sportzentrum Pfaffenholz in St.Louis. Es war aber nie unsere Absicht, etwas Abstraktes in dem Sinn der bildenden Kunst zu machen, sozusagen eine creatio ex nihilo, was an nichts erinnert. Das würde in der Architektur so auch nie funktionieren, weil Architektur naturgemäß sehr physisch ist und immer gewisse Erinnerungsmomente auftauchen. Einfachheit und Selbstverständlichkeit sind uns schon eher Anliegen - und mehr noch: eine unabdingbare Forderung, an die sich jeder Architekt zunehmend halten müssen. Damit meinen wir auch technische Einfachheit.

Das Selbstverständliche und Einfache scheint weniger aus der Übernahme eines lokalen Typus zu resultieren, sondern aus der Übernahme eines bestimmten Organisationsmusters, das man auch am Ort finden kann. Bei diesem Wechselspiel zwischen Offenheit und Festlegung fungiert die Fassade als vermittelnde Oberfläche. Wird die Oberfläche und ihre Materialien in Zukunft als wahrer Schauplatz der Ereignisse im urbanen Raum an Bedeutung gewinnen, während die Innenräume so konventionalisiert sind, daß sie als gegeben angesehen werden können?

Städtebauliche Muster

In gewissen Entwürfen von uns sind die Fassaden ziemlich diskret, verschwinden fast im Kontext der Stadt, während sie für andere Projekte als riesige Zeichen oder Monitore völlig bestimmend sind. Wir glauben nicht, daß eine dieser Positionen richtiger ist oder zukunftsorientierter als die andere. Die Architektur wird sich in Zukunft nicht in eine einzige Richtung entwickeln und immer die fortschrittlichste Technik nutzen und plastisch präsentieren. Viel realistischer scheint uns die Parallelität und Gleichzeitigkeit verschiedener Techniken und Ausdrucksmittel: Traditionelle Formen und Materialien wie Ziegel, Adobe oder Sperrholz sind heute ebenso aktuell und hochinteressant wie eine ferngesteuerte, serigraphierte Glaswand. Wir benutzen tatsächlich alles, was verfügbar ist – Ziegel und Beton, Stein und Holz, Metall und Glas, Worte und Bilder, Farben und Gerüche. Seit wir mit unserer Arbeit begonnen haben, versuchen wir, das Reich der Architektur zu erforschen und zu erweitern, versuchen zu verstehen, was 'Architektur' ist. Das Material definiert das Gebäude, aber das Gebäude macht das Material erst 'sichtbar'. Material und Gebäude gehen immer eine spezifische Verbindung ein. So gesehen gibt es überhaupt keinen Unterschied zwischen den Steinwänden des Hauses in Tavole und den Textfassaden der zwei Bibliotheken für den Jussieu Campus. In beiden Fällen drängen wir das Material zu einem Extrem, so daß es nur noch sich selbst repräsentiert.

Allerdings arbeiten wir nicht nur an den Materialien der Fassade oder an der Oberfläche. Die Villa Koechlin z.B. ist aus einer rein räumlichen Figur entstanden. Wir wußten lange nicht, was wir für eine Fassade machen wollten. Bei den meisten Projekten entscheiden wir das sehr früh. Schließlich haben wir beschlossen, die Fenster wie auf eine Haut aufzukleben, als ob es ihre Aufgabe wäre, von außen nach innen anstatt von innen nach außen zu schauen. Damit wollten wir das klassische räumliche Konzept eines Wohnhauses 'umkrepeln'. Dabei ignorieren wir das Gebäudeinnere keineswegs. Wir meinen sogar, daß zwischen der Oberfläche und dem Inneren eines Hauses immer ein Zusammenhang bestehen sollte. Aber nicht so einspurig, daß das Äußere das Innere 'ehrlich' widerspiegeln muß. Es gibt vielfältige Verbindungsmöglichkeiten, und genau darin besteht die Herausforderung für die Architekten. Es ist sogar möglich, Raum wie Oberfläche zu behandeln. Wir versuchen immer, möglichst verschiedene Verbindungen herzustellen. In unseren besten Projekten läßt die Komplexität und Vernetzung jedes Element mit jedem in Verbindung treten und macht es damit sozusagen 'unsichtbar'. Das fahle Weiß des Sperrholzes der Außenfassade der Sammlung Goetz z.B. bezieht sich auf die Sammlerin Ingvild Goetz, die diese Bäume liebt und dieses nordische Element selbst auch in sich trägt.

Ein anderes Beispiel ist unser Entwurf für die Spitalapotheke: Hier projektieren wir ein Hofsystem mit willkürlichen Ausschnitten, das sich als Prinzip endlos ausdehnen könnte. Diese äußerliche Form ist aber auch von innen her, ausgehend von einem Raumsystem oder einer Raumstruktur entwickelt worden. Die Oberfläche war dabei weniger wichtig. Die Idee der Oberfläche hat mit dem Überlagern verschiedener Teile zu tun. Vertikale Metallteile werden so eng nebeneinanderstehen, daß sie sich zur Wand verdichten, wireframeartig, wie eine Computerzeichnung. Dadurch erhält sie einen räumlichen Aspekt. Die Oberfläche selbst ist wieder viel einfacher, ist einfach Glas. Der Raum verdichtet sich zur Oberfläche, und umgekehrt geht bei den anderen Projekten die Tiefe der Oberfläche in den Raum über.

Ihr schafft in euren Projekten immer eine Anzahl von Querweisen oder auch Vernetzungen mit der Umgebung, weil das Objekt nur durch seinen Kontext existiert. Ist das auch euer Konzept für die Stadtplanung?

Wie in der Architektur gibt es auch in der Stadtplanung nicht mehr nur eine Richtung. Neben herkömmlichen, typologisch passenden Lösungen kann manchmal auch genau das Gegenteil sinnvoll sein. Brüche im urbanen Gefüge, die auf den ersten Blick gewalttätig wirken mögen. Aber in jedem Fall suchen wir einen Bezug zu dem, was da ist. Das Projekt für ein Kulturzentrum in Blois, das eigentlich nur aus elektronischen Bändern mit Zeichen besteht, ist ein Beispiel hierfür. Bei diesem Projekt existiert, was man als Architektur bezeichnet, das Haus 'an sich', scheinbar gar nicht. Der Ort, wo das 'Objekt' einmal stehen soll, ist heute noch städtisches Niemandsland. Die Stadt gibt es dort noch nicht. Aber durch die Leuchtkraft und Prägnanz der Zeichenbänder wird das Gebäude eine Beziehung zur gegenwärtigen Stadt herstellen. Dieser einfache architektonische Kunstgriff verleiht dem Kulturzentrum eine gewichtige Präsenz im Vorfeld der Stadt und macht es zum möglichen Ausgangspunkt für die zukünftige Stadterweiterung.

Das heißt, daß die Architektur zu einem Minimum an Festlegung tendiert und es demnach die Hauptbestimmung des Architekten ist, innerhalb des Entwurfs intelligente Muster zu etablieren?

Eine mögliche künftige Aufgabe des Berufsstandes besteht in der Tat darin, intelligente Muster für fundamentale städtische Konzepte zu entwickeln. Wir können davon ausgehen, daß die Entwicklung der telematischen Kommunikation, die irgendwann jeden mit Fax, PC und Video-Telefon ausstatten wird, nicht vor den Einrichtungen und Hüllen von Gebäuden Halt macht. Es gibt diesbezüglich verschiedene Hypothesen, und niemand weiß wirklich, welche einmal Gültigkeit haben wird. Wird die telematische Verbindung eingleisig verlaufen und das Individuum in die rein passive Rolle des Empfängers einiger weniger Informanten verweisen, oder wird der Kommunikationsfluß wechselseitig, so daß unzählige einzelne Sender aktiviert sind und in der Folge auch nach außen, der Stadt gegenüber, visuell in Erscheinung treten? Falls im urbanen Kontext ein derart explosiver Zuwachs individueller Ausdrucksmöglichkeiten entstehen sollte, könnte das möglicherweise wie in traditionellen und archaischen Architekturen werden, etwa indianischen Pueblos oder mittelalterlichen europäischen oder arabischen Städten, in denen die Menschen eng zusammenlebten, Seite an Seite oder übereinander, und sich kein Haus vom anderen unterschied. In einer solchen urbanen Anlage, neutral wie ein Stück Natur, wie die Erdoberfläche, kann sich Individualität nur durch die alltäglichen Gewohnheiten der Bewohner ausdrücken, nicht durch die Kreationen eines Designers oder Architekten. Individualität wird zum Beispiel in der Wäsche auf einer Leine vor dem Fenster über einer öffentlichen Durchgangsstraße sichtbar oder in der Art und Weise, wie sich Leute auf der Straße bewegen.

Es ist vorstellbar, daß die Menschen in Zukunft ihr eigenes Zuhause auf ihren PCs selbst entwerfen. Es wird eine Matrix für die lokalen Bauvorschriften geben sowie Software-Programme mit anpassungsfähigen Elementen einer modularen Architektur, die von Baufirmen entwickelt werden. Jedes Gebäudeelement kann hinzugefügt oder entfernt werden, und die entsprechenden Baukosten lassen sich ebenso schnell berechnen wie die räumliche Gesamtwirkung von außen und innen, von der Straßenecke oder vom Wohnzimmer aus. Das ist weder gut noch schlecht: es ist einfach die logische und vorhersehbare Folge des Speicherns digitaler Daten. Aber in einer solchen arithmetischen Realität gibt es keine Differenzen, keine Bewertung, nichts, was etwas von der Totalität oder Kohärenz oder von 'form follows function' an sich hätte, und nichts mehr steht in Beziehung zur Tradition des Bauhandwerks oder zu industriellen Bauverfahren.

Wenn es bei der Stadtplanung darum geht, Aktivitäten vorzuschlagen, wie sieht das dann konkret aus?

Die Studie für Basel z.B. enthält einen langen Text, den wir mit Rémy Zaugg geschrieben haben. Darin schlagen wir fast archaische Mittel vor: je nach Standort z.B. Randbebauung oder Hochhäuser etc. Diese Vorschläge entstehen ausschließlich ausgehend von der Beobachtung dessen, was schon vorhanden ist. Wir versuchen also nicht, irgendeinen formalen Kanon aufzustellen. Alle städtebaulichen Modelle, auch die von Rem, haben formalen Charakter und sind dadurch eigentlich noch mit der Moderne verbunden. Wir geben lediglich an, wo ein Akzent zu setzen ist. Wir analysieren, wo sich dieser Brei der Stadt manifestiert und wo man ihn zur Seite schieben könnte. Das ist alles. Das ist so einfach, daß man es fast nicht glaubt. Wir rieten, entlang der Geleise oder dem Fluß zu bauen, weil die Stadt schon immer durch diese Krümmung des Flusses charakterisiert wurde. Dort ist das Zentrum, dort steht ja auch das Münster, und eigentlich wurde die Stadt stets nur dort gebaut; flußaufwärts oder weiter unten franst die Stadt aus, als ob sich die Leute da nicht mehr an den Fluß wagten. An den Fluß gehen ist bis heute mehr als eine symbolische Sache. Deshalb wollen wir die Stadt auch da haben. Stadträumlich ist es da immer noch am interessantesten, es sei denn, man baue an Eisenbahnlinien oder anderen Zonen, die wir als städtebaulich sinnvoll erkannt haben. Unser Ansatz besteht einfach darin, genau hinzuschauen und zu fragen, warum etwas so ist und nicht anders, was eigentlich passiert in dieser Stadt. Diese Form von Intuition und Beobachtung finden wir nach wie vor wichtiger als irgend ein Rückgriff auf Philosophie oder Ideologien, weil das dann immer schon vorfabrizierte Bilder sind. Du zwingst deinem Denken von vorneherein eine Form auf.

Die Idee der intelligent patterns (intelligenten Muster), die spezifische Aktivitäten oder Ausfüllungen zuläßt, weil nur Beziehungen organisiert werden, stammt ja von Rem Koolhaas (Parc la Villette oder Melun Senart)...

Richtig, aber in Lille zum Beispiel geht sein Städtebau der Zukunft oder der Gegenwart nach wie vor von klassischen Bildern aus: Dort ist der Schnittpunkt und da muß es knallen. Rem inszeniert ein Monument dieses Zusammenpralls, auf dekonstruktive Art. Wir finden das zu dramatisch, zu sehr gebautes Bild. Ein Zusammenprall ist doch nur interessant, wenn er sich von selbst ergibt. Das Leidige in der Architektur ist die Dramatisierung von Phänomenen, die in der Realität gar nicht so dramatisch sind.

Dagegen gibt es beispielsweise in Miami unzählige Straßen mit völlig banaler Architektur, was die stark gemischte Bevölkerung, Schwarze, Hispanos, Weiße etc., nicht davon abhält, auch da eine unglaubliche Aktivität und Power zu entfalten. Auf diese Art städtische Energie kommt es an, und nicht auf die architektonische. Deshalb meinten wir eingangs des Gesprächs über Berlin, daß die Energie der Stadt die Ideologien der gegenwärtigen Debatte zerstören wird. Während man sich redlich bemüht, die Stadt nach einem analogen, der Geschichte entlehnten Bild zu bauen, welches eine funktionierende Stadt beschwört, werden andere das Bild wieder konterkarieren.

Architekten sind nicht subversiv, sondern nur die Leute, die da leben?

Als Architekt kannst du gar nicht so viel machen. Du kannst gute einzelne Häuser bauen, und es gibt Orte, wo es sinnvoll ist zu bauen, und andere, wo es nicht sinnvoll ist. So einfach ist es im Grunde genommen. Wir finden es allerdings wichtig, gegen Ideologien anzugehen, damit die Leute nicht in monotone Quartiere verbannt werden. Daraus ist aber nicht auto-

matisch eine Heilsbotschaft abzuleiten. Wir suchen parallel nach verschiedenen Strategien, die je nach Ort und Situation eingesetzt werden können. Dieser Weg der unterschiedlichen Strategien ist allerdings schwierig, weil Städtebau auch sehr viel mit Politik und Eigentum und damit mit irrationalen Kategorien wie Geld etc. zu tun hat. Es ist fast nicht möglich, einer Stadt sinnvolle Planungsschritte vorzuschlagen. Das funktioniert nur auf der Basis einer Idealstadt, und die ist absurd, weil es sie nicht gibt. Die Alternative dazu ist, daß man aus dem Nichts heraus plant, so wie Rem, aber wir meinen, daß das auch nicht geht.

Koolhaas' Konzept ist das Konzept des Leerraums, der Leerstelle, die als Potentialität gesehen wird und nicht als Wüstenei. Das ist nur eine andere Akzentuierung. Das müßte euch nicht so fremd sein.

An bestimmten Orten der Stadt ist es vorstellbar, jegliche Vorbilder zu ignorieren. Das wäre dann eine von verschiedenen möglichen Strategien. Das muß man nicht ausschließen. Unsere Studie für Basel heißt: Eine Stadt im Werden? Wir formulieren also eine Frage. Es gibt unterschiedliche Überlegungen zu den Formen der Stadt, zu kristallinen, zu offenen etc. Im Prinzip sind diese Formen ja so einfach zu verstehen. In Stuttgart haben wir Kurven vorgeschlagen, die von unterschiedlichen Architekten besetzt werden sollten, weil uns eine konzeptionelle Arbeit mit starken Formen schon interessiert. Allerdings ist es wichtig, daß die Form sich wie von selbst ergibt. Rémy Zaugg ist darin ein großer Meister. Daneben liebt er auch das Drama, 'mal laut, 'mal leise, aber er möchte die Formen nicht selbst erfinden, weil die große Geste lächerlich wirkt. Aber die Form zu erkennen und sie als etwas Gefundenes selbstverständlich wirksam werden zu lassen, das ist zwar sehr schwierig, aber phantastisch, wenn es gelingt. Auch im Städtebau. Rémy Zaugg hat z.B. in Münster 1986 als Bildhauer im öffentlichen Raum gearbeitet. Er hat zwei oder drei alte bronzene Reiterfiguren, die einst in einer wichtigen städtischen Einfahrtsstraße standen, aber in den 60er Jahren aus 'verkehrsplanerischen' Gründen abmontiert und irgendwo in einem Hof eingelagert wurden, auf grau gestrichenen Holzsockeln wieder aufgestellt. Er hat sie so brisant positioniert, daß dadurch das ganze Desaster der Verkehrsplanung anschaulich sichtbar wurde und die Skulptur als Skulptur im öffentlichen Raum wieder in Erscheinung trat. Dabei war die Gestaltung des Objekts ja nicht von ihm. Die ganze Sinnlichkeit entstand, ohne daß er dem Objekt seine Form gab. Aber sein formendes Eingreifen erzeugte einen neuen brisanten Spannungsraum. Das hat nichts mit Arrangement oder Dekoration zu tun. Aber man kann durch Überlegung einer Sache einen Sinn geben...

Jacques Herzog, Pierre de Meuron, Harry Guggler, Christine Binswanger