

Konzipiert von
Ilka & Andreas Ruby

Erzählt von Mathias Müller
und Daniel Niggli

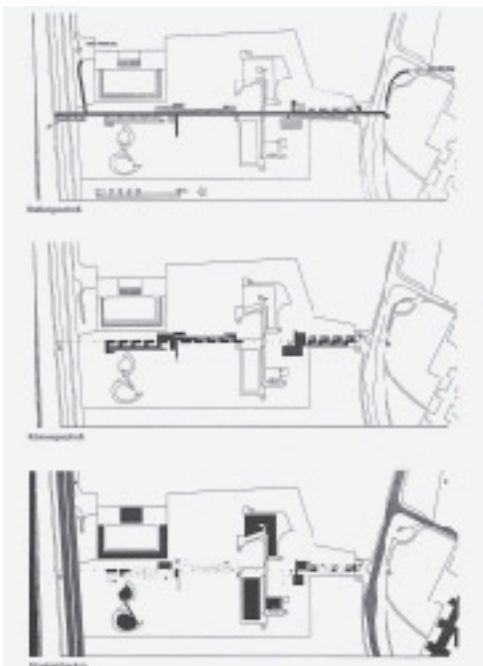
Wie wir wurden, wer wir sind

Eine professionelle Biografie von EM2N

Mathias Müller (M) Daniel und ich kennen uns seit dem ersten Tag des Studiums an der ETH Zürich im Jahr 1989. Damals gingen pro Jahrgang zirka 350 Studenten an, Architektur zu studieren. Wir waren per Zufall in der gleichen Koje. Im ersten Jahr studierte man obligatorisch bei Herbert Kramel. Bernhard Hösli hatte den «Grundkurs» neu erfunden und damit die ganze Architekturausbildung der ETH Zürich umgepolt. Er hatte auf eine sehr lebendige und flexible Weise unterrichtet. Unter Kramel verkrustete diese lebendige Auffassung von Lehre zusehends. Über Jahre wurde immer in Sabbioneta, einer Idealstadt in Oberitalien, an einem unbebauten Quadranten gearbeitet, nach strengem pädagogischen Konzept. Man bekam Schlaufen aus Papier, die man so biegen und knicken sollte, dass sie ein Volumen ergeben. Man hat zehn davon gebastelt, sie zueinander positioniert und mit dem Assistenten über Zwischenräume und Serien gesprochen. Der Ort Sabbioneta mit seiner ganzen Bedeutung als Idealstadt der Renaissance wurde absurderweise nie thematisiert. Im Prinzip hätte das Ganze auch an der Peripherie von Zürich stattfinden können, weil man semesterweise eh nur Schlaufen herumgeschoben hat.

Daniel Niggli (D) Das einzige, was mir geblieben ist von Kramel, ist der Spruch von Karl Kraus, den er immer zitiert hat: «Gemütlich bin ich selbst»¹ – den haben wir sogar schon mal bei Bauherren gebraucht, als ihnen der Entwurf atmosphärisch zu kalt war. Das erste Jahr war alles in allem ein verlorenes Jahr, ganz im Gegenteil zum Erstjahreskurs, den Marc Angélil dann in den späten 1990er Jahren aufgebaut hat. Da gab's einen ganz anderen Drive, eine ganz andere Intensität. Die Studenten werden gefordert, mit Entwurfstechniken, Literatur und Theorie konfrontiert und sind dementsprechend auch motiviert, etwas Aufregendes zu machen. Die Atmosphäre bei Kramel war einfach total lasch. Da war niemals ein Funke von Dringlichkeit, niemals das Gefühl, dass man etwas verpassen könnte. Im zweiten Jahr wurde es dann spannender, mit den unterschiedlichen Professuren von Arthur Rüegg, Flora Ruchat und Helmut Spieker.

M Flora Ruchat war interessant, ihre Badeanlage in Bellinzona hat uns immer wieder beschäftigt. Sie vertrat die damals noch recht frische «Tendenza». Es gab dieses grosse rote Buch, das Thomas Boga



Aurelio Galfetti, Flora Ruchat-Roncati, Ivo Trümpy,
Badeanlage Bellinzona,
1967–1970

im Eigenverlag herausgegeben hatte, in dem die ganzen Projekte drin waren.² Am Wochenende ist man mit der Vespa ins Tessin runtergefahren und hat sich die Häuser von Snozzi und Galfetti angeschaut, ist da im Garten rumgekrabbelt und hat sich kollektiv am Beton beauscht.

⌞ Arthur Rüegg ist ein profunder Kenner der klassischen Moderne, insbesondere von Le Corbusier. Ein richtiger Forscher und Lehrer! Sein Jahreskurs baute stark auf konstruktivem Denken auf, klar strukturiert und systematisch, eigentlich der perfekte Mann für das erste Jahr.

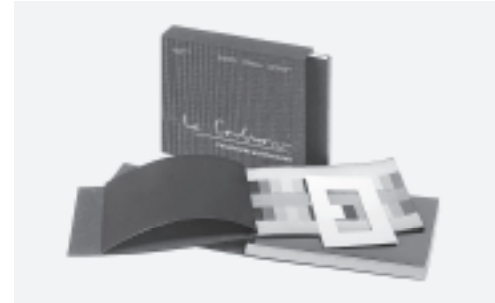
⌞ Zu Helmut Spieker wollte eigentlich niemand – prompt sind wir bei ihm gelandet. Aber das war für uns kein Problem, er war ein charismatischer Typ, wache Augen, weisse buschige Augenbrauen, ein toller Geschichtenerzähler, rhetorisch stark. Als Kettenraucher machte er aus jedem Zigarettenanzünden eine kleine Performance, indem er das Streichholz nach dem Anzünden so lang in der Hand hielt, bis die Flamme fast seine Finger berührte. Mit einer schneidenden Bewegung wurde dann die Flamme ausgelöscht, Streichholz und Asche fielen vor den gebannten Zuhörern auf den Nadelfilzteppich. Spieker hat angefangen als «Systemfritze». Von ihm stammt das Marburger Bau-system. Sein Ansatz war eigentlich hochphilosophisch und hat uns indirekt beeinflusst. Er wollte nicht primär individuelle Objekte entwerfen, sondern dachte in formalen und städtebaulichen Prinzipien, fast wie Lego. Zuerst entwirft man das Legosystem und aus dem kann man dann alles Mögliche entstehen lassen. Wir merkten natürlich schnell, dass dieser Ansatz seine Limiten hat: Was auch immer man damit produziert, es wird nie ein Unikat, sondern immer eine Ableitung des Systems sein.

⌞ Als guter alter Modernist war er darin natürlich auch sehr dogmatisch. Das massive Haus war für ihn tabu, er sah das richtig politisch. Sein Buch *Totalitäre Architektur* ist eine Abrechnung mit jeder Art von Monumentalität.³ Für ihn gab es immer nur das modernistische Skelett-Haus, das durch Fügen von Teilen entstand – Stütze, Platte, Vorhangsfassade. De Stijl hat ihn zutiefst beeinflusst, so wie die ganze holländische Moderne, Egon Eiermann war vermutlich sein Gott. Der Begriff «Ort» kam bei ihm gar nicht vor.

⌞ Auf ziemlich absurde Weise deutlich wurde das in einer Übung zum integrierten bildnerischen Gestalten, bei welcher die Studenten auf ihren Bauplatz gehen und «Impressionen» des Genius Loci einfangen sollten. Spieker, für den das postmoderne Blödsinn war, hat uns dann extra einen Bauplatz im Zürcher Agglomerationsbrei gegeben, in Bassersdorf; im Wesentlichen ein Acker in einem Industriegebiet, neben einem Tenniscenter, zwischen der Bahnlinie und ein paar Cash-and-Carry-Märkten. Wir haben dort eine Woche lang skizziert. Das Ganze war ungewollt komisch, aber hat uns dennoch tief geprägt, ohne dass wir es zunächst verstanden haben.

⌞ Später, während des Vorbereitungssemesters auf unser freies Diplom haben wir diese Übung wiederholt. Wir hatten damals eine diffuse Ahnung, dass es da draussen zwar nichts Besonderes zu «erspüren» gab, aber dass die Realität, die dort existiert, trotz allem eine Realität ist, mit der man arbeiten kann. Aus heutiger Sicht betrachtet, war es eine Mischung aus dem «As Found» der Smithsons, mit ihrer echten Empathie für alles Existierende, und dem «Dirty Realism» von Koolhaas, mit seiner heimlichen Sympathie für die Unfälle des Realen. Wir haben damals begonnen, uns nicht allein auf das Grundstück zu fixieren, sondern uns auch dafür zu interessieren, was rundherum abgeht. Und vor allem, dass man aus allem etwas machen kann. Wenn du eine Woche lang in Bassersdorf steckst, dann machst du halt aus Bassersdorf irgendwas.

Arthur Rüegg (Hg.),
*Polychromie architecturale –
Le Corbusiers Farbenklaviatur
von 1931 und 1959,*
Basel 1997



Helmut Spieker, *Universitäts-
bauten Marburg, 1964*





Axel Fickert, Marcel Meili,
Miroslav Šik, *Börse Selnau*,
Zürich, 1980



Hans Kollhoff, *Völkerkunde-
museum*, Frankfurt, 1982



Claude Paillard, *Stadttheater*,
St. Gallen, 1968



Claude Paillard, *Terrassen-
haus Eierbrechtstrasse*,
Zürich, 1959



Claude Paillard, *Wohnhaus*,
Zürich, 1978–1981

M Zur gleichen Zeit waren an der ETH auch die Jünger von Miroslav Šik und Fabio Reinhardt unterwegs. Für Spieker waren das die Totalitären, so eine Art Sekte. Sie haben fette A0-Perspektiven gezeichnet und nächtelang mit Jaxon-Kreide eingefärbt. Das ganze Geschoss war von diesem typischen Geruch erfüllt, man konnte fünfzig Meter gegen den Wind riechen, wo der Šik hängt. Das hat uns natürlich total interessiert. Zur Schlusskritik von Šik kam man kaum in die Besprechungskoje rein, so viele wollten zuschauen. Vorn der Meister mit seinem diabolischen Grinsen, ihm zu Füssen die kettenrauchenden Satansjünger, sehr intensiv. Daraus sind eine Menge guter Architekten hervorgegangen – Andrea Deplazes, Christian Kerez, Valerio Olgiati, Andreas Hild und viele andere.

D Wahrscheinlich sind Šik und Reinhardt prägende Figuren für eine ganze Generation von Absolventen der ETH gewesen, vergleichbar etwa mit Rossi Jahre davor. Mit ihrem Interesse für das Alltägliche, Atmosphärische und Traditionelle sind sie eigentlich gar nicht so weit weg von «As Found» und «Dirty Realism». Und dann war da natürlich Hans Kollhoff, in seiner wilden Phase. In dieser Zeit sind tolle Projekte entstanden, und viele der Studenten kennt man heute noch. Von den Spieker-Jüngern ist dagegen kaum noch einer voll im Beruf. Der Lehrstuhl Spieker war schon ein etwas abartiges Biotop, da sind sicher einige unserer architektonischen Grundreflexe irreversibel beschädigt worden.

M Nach dem zweiten Jahr mit Spieker kam das Praktikum, das ich in der Architekturabteilung von Karl Steiner verbracht habe. Das war einer der ganz grossen Generalunternehmer der Schweiz, der die Vision vom «total contractor» hatte und Architektur und Bauen aus einer Hand anbieten wollte. Spieker war sein Chefarchitekt ...

D Ich ging zuerst zu Claude Paillard, der das Stadttheater in St. Gallen gebaut hat, ein wirklich tolles Bauwerk. Er war stark von Alvar Aalto beeinflusst, und er hatte ein unglaubliches Gefühl für die «promenade architecturale». Seine Räume sind innere Landschaften, ein Thema, das für uns später sehr wichtig geworden ist. Als Typ war er etwas merkwürdig, sass immer allein oben in seinem Zimmer, nur sein Hund war bei ihm, alle Mitarbeiter waren schon ewig da, und als Praktikant bekam man ihn kaum zu Gesicht. Dafür habe ich in seinem Archiv richtig spannende alte Projekte und Wettbewerbe entdeckt. Von seinen realisierten Bauten hat mich das Terrassenhaus Eierbrechtstrasse in Zürich beeindruckt. Und in seinem eigenen Wohnhaus konnte man durch runde Schiebewände den Wohnraum verändern. Ich glaube, da ist einiges an Eindrücken hängengeblieben, eher unbewusst, aber heute sehe ich, wie prägend das war.

M Nach einem halben Jahr bei Karl Steiner hatte ich dann genug und hab mit einem Kollegen ein Einfamilienhaus im Berner Oberland gebaut. Das war auch so ein Erweckungserlebnis, zum ersten Mal ein Haus zu bauen, Details zu zeichnen, die wirklich realisiert werden.

D Ich bin dann in die USA zu Scott Marble und Karen Fairbanks, und nachher zu Tod Williams und Billie Tsien; das Geld dafür habe ich mir auch bei Steiner verdient.

M Nach dem ersten Praktikumsjahr standen wir wieder vor der grossen Frage, bei wem wir eigentlich studieren sollten. Bis dahin hatte man ja noch nicht wirklich viel gelernt. Als ich dann hörte, was die anderen in ihren Praktika erlebt hatten – die Coolen waren bei OMA gewesen und bei Herzog & de Meuron, die damals gerade so im Kommen waren –, da schwante mir, dass ich in dem Jahr vielleicht etwas verpasst hatte. Mittels Computerwahlverfahren wurde man einem Lehrstuhl zugeordnet. Ich landete bei Walter Arno Noebel, der Ungers Messe in Frankfurt verbrochen hat. Erst Spieker, dann ein Ungers-Schüler, ungleicher hätte es nicht sein können. Auf dem Programm standen

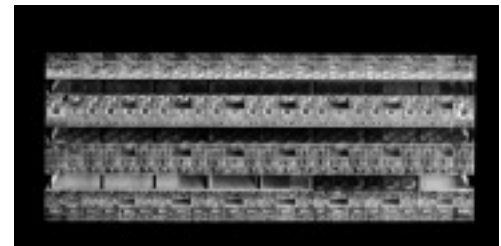
fette Häuser, ein Warenhaus auf der Sechseläutenwiese, und dann habe ich diese heilige Zürcher Wiese einfach zugestellt mit einem tiefen Baukörper. Das Wichtigste an dem Studio war für mich der Kontakt mit den Assistenten, Erik Steinbrecher und Thomas Dietzsch. Thomas war der Sohn des Bürochefs von Ungers. Er nahm mich unter seine Fittiche, wir haben auch zusammen einen European gezeichnet. Er riet mir, noch einmal ein Praktikum zu machen, und hat den Kontakt zu Herzog & de Meuron hergestellt. Im Nachhinein habe ich das Gefühl, dass mein Studium eigentlich dort erst begann. Bei Herzog & de Meuron arbeiteten damals etwa 35 Leute, man konnte Jacques und Pierre wirklich erleben. Sie bearbeiteten gerade Eberswalde. Die Idee, etwas auf die Häuser aufzudrucken, fand ich absolut unmöglich, unarchitektonisch sozusagen. Ich hab das Jacques natürlich auch gesagt, herrlich naiv. Dass das ein kalkulierter Tabubruch war, habe ich damals nicht richtig verstanden. Irgendwann wurde mir klar, dass sie ständig die «Benimmregeln» der Architektur in Frage stellen und auf intelligente Weise brechen. Die Freiheit, die man sich als Architekt nehmen kann, habe ich dort extrem erfahren. Nach zwei Semestern Noebel bin ich für ein Semester zu Mirko Zardini gegangen, der jetzt Direktor des Canadian Centre for Architecture in Montreal ist. Der hatte zwar ein Büro, hat dort aber nie viel entworfen, sondern eher getextet und theoretisiert. Er vertrat Mario Campi temporär. Seine Entwurfsaufgaben waren im Kontext der ETH Zürich völlig abgefahren, wieder ging es um die Peripherie und ihre scheinbaren Unorte. Wir haben beispielsweise eine Ikea umgebaut, räumliche Umsetzungen eines Ikea-Katalogs entwickelt oder einen Parkplatz gezeichnet, der wie ein Hafen funktioniert, um das Ankommen mit dem Auto stärker zu inszenieren. Die Resultate waren schrill, bunt und auch relativ unkontrolliert.

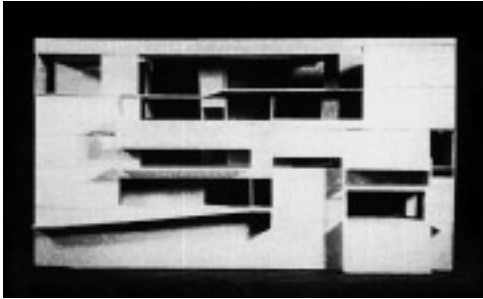
▫ Als Mathias bei Noebel war, bin ich zu Adrian Meyer gegangen. Da bin ich zum ersten Mal voll mit der Deutschschweizer Szene in Berührung gekommen, in den Gastkritiken sassen Roger Diener, Peter Märkli und solche Leute. Die Studenten entwarfen in Dienerschen Formen, ziemlich gut imitiert. Ich hab schnell gemerkt, wie weit ich mit meinen Interessen von dem entfernt war, was in der Schweiz gerade en vogue war. Leute wie Paillard waren hier nicht angesagt. In dem Semesterprojekt ging es um ein altes Industrieareal in Zürich, das Schöller-Areal. Ich fand das aufregend und habe am Bestand herumgefickelt, Übergänge zwischen Alt und Neu gesucht und mich intensiv mit Erschliessungsstrukturen beschäftigt. Viele haben den Bestand erst mal abgeräumt und dann mit Schweizer Markenarchitektur besetzt. In einem Akt von Masochismus bin ich danach zum «neuen» Kollhoff gegangen, das volle Kontrastprogramm, ein überflüssiges Semester. Das Projekt war in Berlin, irgendwo im Osten; Kollhoff hatte den Städtebau vorgegeben und wir hatten jeder ein Haus zu bearbeiten. Aber auch das war schon ganz klar bestimmt – tektonische Steinfassaden – und so war der Entwurf eigentlich schon fertig, bevor man ihn begonnen hatte. Dann kam die zweite Schicht Praktikum. Zuerst war ich im Büro von Dolf Schnebli, um von da wieder in die USA zu gehen für ein Austauschsemester an die Rhode Island School of Design (RISD) in Providence. Das war zwar ziemlich absurd, aber extrem inspirierend, einfach eine völlig andere Welt. Die RISD ist eigentlich eine Kunsthochschule mit einer kleinen Architekturabteilung. Das Semesterprojekt war ziemlich abstrus. Die ersten drei Wochen hat man erst mal nichts anderes gemacht als Platon, Derrida und Deleuze zu lesen. Man debattierte lang und breit über «the inside, the outside and the other side». Über das Letztere konnten wir uns nie abschliessend einigen. Letztlich musste man aus den Texten heraus Konzeptmodelle bauen, einen Bauplatz suchen und ein Programm erfinden. Ich hab das versucht, aber wie und warum das so sein sollte, war mir völlig

Mathias Müller, Semesterprojekt Warenhaus Sechseläutenwiese, Zürich, Prof. Walter Arno Noebel



Herzog & de Meuron, Bibliothek der Fachhochschule Eberswalde, 1998





Daniel Niggli, Semesterprojekt an der Rhode Island School of Design (RISD), Prof. Philip Parker



Abb. 1.9

Abb. 1.8

Abb. 1.1–1.33

Abb. 1.16

Abb. 1.10

Abb. 1.13

unklar, und ist es bis heute geblieben. So habe ich entworfen, was mir gefiel – komplexe Raum- und Schnittfiguren, die einen Weg durch das Haus beschreiben. Für mich war das extrem weit weg von der ETH, aber meinem Lehrer dort war es immer noch viel zu konkret, viel zu architektonisch ... Aber es war eine wertvolle Erfahrung, weil ich mir darüber klar geworden bin, dass ich Räume aus der Architektur heraus entwerfen und nicht aus Texten von Deleuze ableiten will.⁴

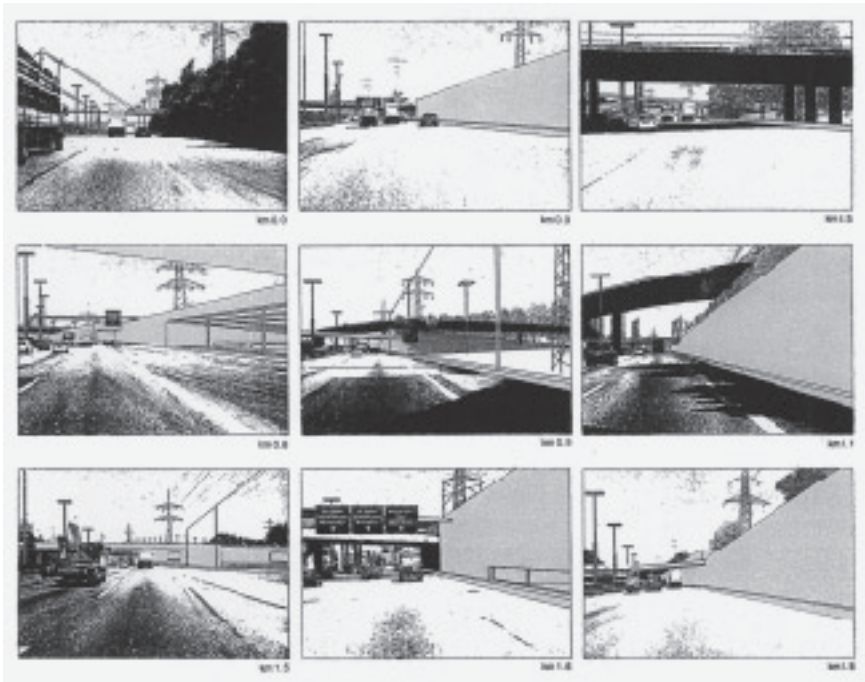
Ich habe dann zum ersten Mal *Delirious New York*⁵ gelesen und gemerkt, dass mir diese Art der Beobachtung und Interpretation von Realität mehr bringt als die Beschäftigung mit Philosophie. Aus demselben Grund fand ich Robert Venturi sehr anregend. Mathias hat das gleichzeitig bei Zardini mitbekommen, als sie den Nolli-Plan, den Venturi mit seinen Studenten für Las Vegas gezeichnet hatte, als Instrument auf einen Entwurf in Spreitenbach angewendet haben. Als ich aus den USA zurückkam, haben wir unser freies Semester vor dem Diplom gemacht und diese ganzen Impulse intensiv vertieft. Wir haben uns von der Stadt entfernt und das Periurbane gesucht; das Populäre und das Nicht-Schöne – die Agglomerationsfotografien von Fischli/Weiss waren eine wichtige Inspiration.

Infrastrukturen und Landschaft

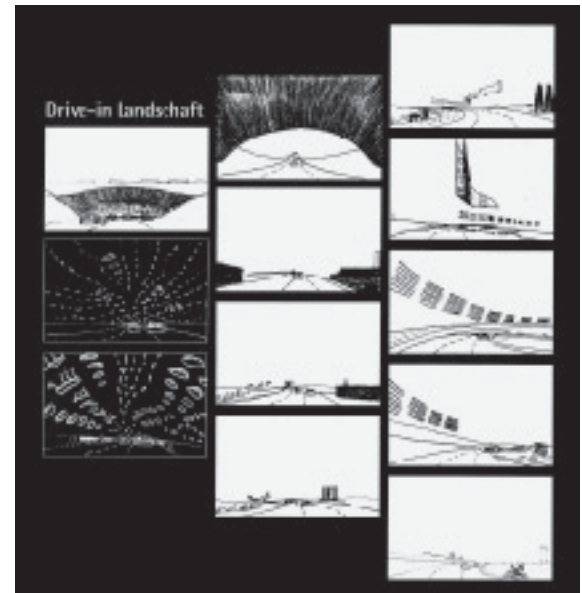
M Aber etwa auch Kevin Lynchs *The Image of the City*.⁶ Wir haben unsere eigene Seminarwoche organisiert und sind nach Barcelona gefahren, um dort periphere Stadträume anzuschauen und zu dokumentieren – die Autobahnparkanlagen wie etwa Nu del Trinitat oder Olympiaprojekte wie Vall d'Hebron. Uns hat fasziniert, wie eine Infrastruktur zu öffentlichem Raum werden kann. Das funktioniert nur, wenn man Landschaft und Verkehrsinfrastrukturen – in welcher Form auch immer – prinzipiell als Teil der Stadt anerkennt und nicht als ihr Gegenteil klassifiziert. An Orten, wo das urbane Gewebe ausfasert, erreicht man mit Landschaft mehr als mit Gebäuden, weil der in Frage stehende Raum so gross ist, dass man ihn mit Gebäuden gar nicht mehr richtig in den Griff bekommt. Es geht nur mit Programmen, die in Charakter und Massstab landschaftsbezogen sind.

D Für den Umgang mit städtischem Raum, der nicht durch Gebäude besetzt, aber dennoch definiert wird, gab es für uns zwei wichtige Referenzen, die uns auch über das Diplom hinaus nicht mehr losgelassen haben: Das Melun-Sénart-Projekt von OMA, ein Manifest für den leeren Raum, der nicht leer und unbestimmt ist, sondern voll von Potenzial und spezifisch gefasst. Die verschiedenen Verkehrsinfrastrukturen und öffentlichen Grünräume werden dabei zu den generierenden Elementen der Stadt, während die gebaute Masse der Häuser unbestimmt bleibt. Und die Studie über Basel – «Eine Stadt im Werden?» von Herzog & de Meuron –, die sich mit den landschaftlich, geografischen und geologischen Bedingungen der Stadt auseinandergesetzt hat. Interessant war für uns, wie unterschiedlich diese zwei Studien die Stadt gelesen haben: Herzog & de Meuron näherten sich der Stadt auf der phänomenologischen Bildebene und OMA auf der pragmatischen Infrastrukturebene. Wir fanden beide Geschichten spannend und haben versucht, sie übereinanderzulegen.

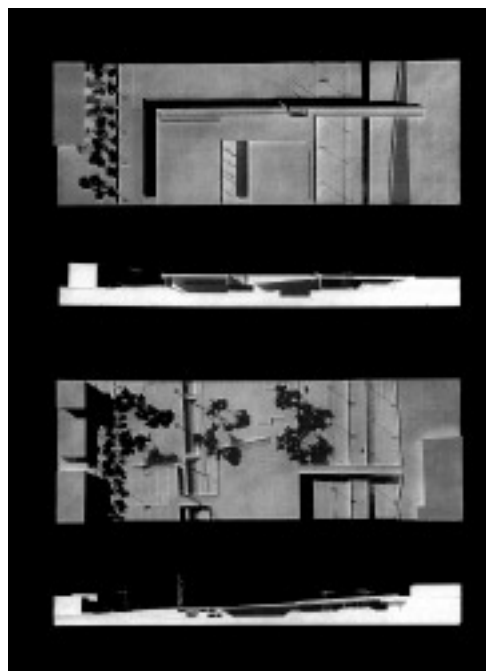
M Eine Konsequenz für uns war die Erkenntnis, dass man die Realisierung eines städtischen Raums über einen Zeitraum von zehn oder zwanzig Jahren strecken kann. In diesem Prozess ist es auch nicht unbedingt die Architektur, die den Anfang macht, sondern unter Umständen erst mal temporäre Events, die den Ort im Bewusstsein verankern. Später kommen Landschaftselemente wie beispielsweise Baumkörper dazu, die den urbanen Raum bereits vorstrukturieren. Bäume werden so stadtraumbildendes Material, das sich durch das Wachstum



1.1



1.2



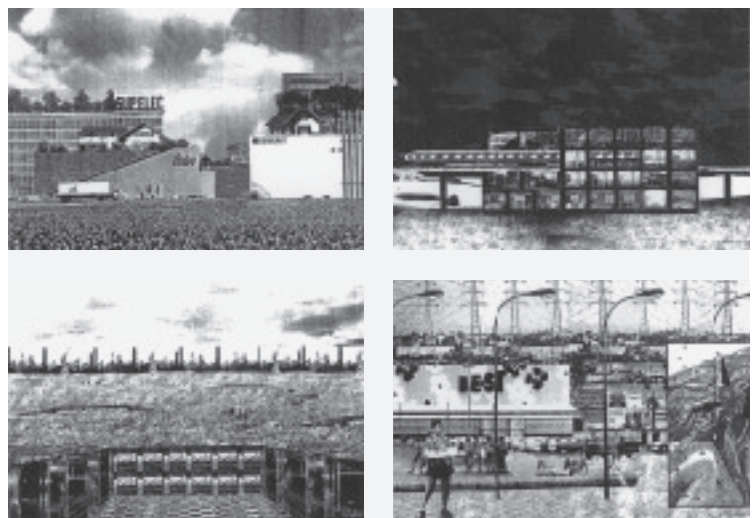
1.1



1.3

Infrastrukturen und Landschaft

- 1.1 Mathias Müller, Daniel Niggli, Robert Begun, *Freies Semesterprojekt*, Prof. Adrian Meyer
- 1.2 *Drive-in Landschaft*, ARCH+ 112 (1992)
- 1.3 *Disneyland Park*, California
- 1.4 Hans Kollhoff, *Zurück in die Zukunft*, Berlin-Moabit, 1988
- 1.5 O.M. Ungers (mit Rem Koolhaas, Hans Kollhoff u. a.), *Stadt in der Stadt: Berlin Stadtarchipel*, Berlin, 1977
- 1.6 Joël Tettamanti, Fotos aus dem Buch *Stadtland Schweiz*, Basel 2003
- 1.7 Robert Venturi, *Dream of an Architect*, (Fotomontage auf Original von Thomas Cole), 2004
- 1.8 Peter Fischli, David Weiss, *Siedlungen, Agglomeration*, 1993
- 1.9 Robert Venturi, Denise Scott Brown, *Analyse des Las Vegas Strip*, 1972



1.1



1.4



1.4



1.5



1.6



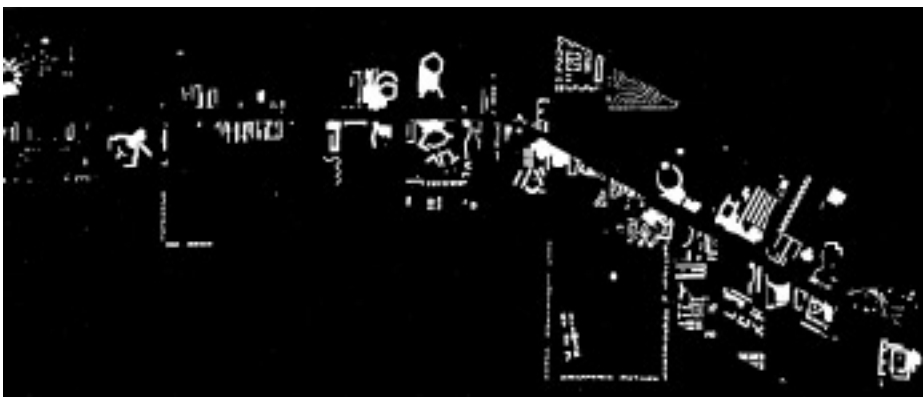
1.6



1.7



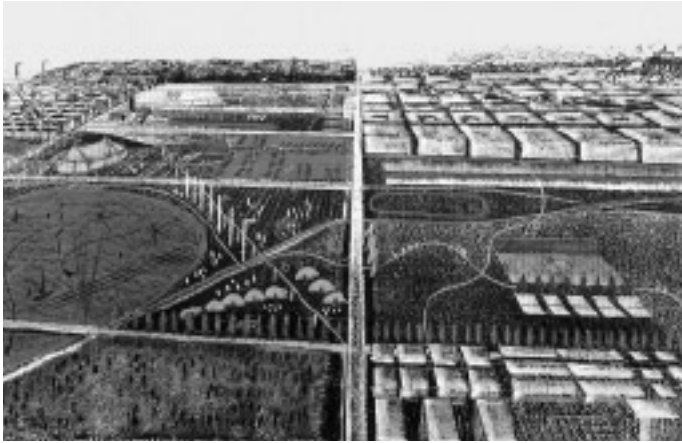
1.8



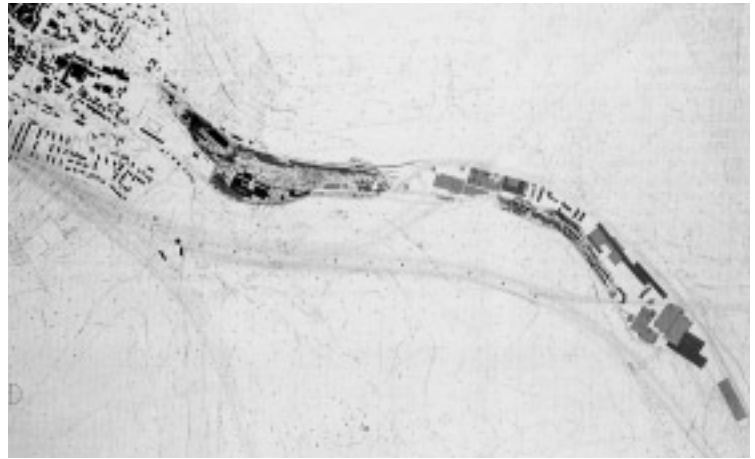
1.9

	Raum-Maßstäblichkeit	Geschwindigkeit	Symbol Zusatz-Symbol (bei Freisicht)
LEBE-STRASSE BALKON		3 m/h	
MITTEL-TIERISCHE STRASSE		3 m/h	
HAUPTSTRASSE		3 m/h, 27 m/h	
SEHR-WEIT- STRASSE		3 m/h	
DECK-STRIP VON 1.87 WEITEN		3 m/h	
EINGANGS- ZEITRAUM		3 m/h, 30 m/h	

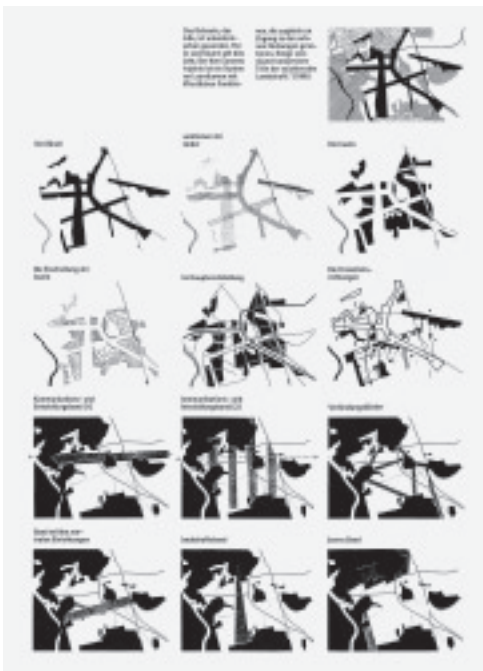
1.9



1.10



1.11



1.10



1.12



1.13



1.15



1.14



1.16

der Bäume selbst verdichtet. Erst zu einem relativ späten Zeitpunkt wird das teure Strassennetz realisiert, als direkte Voraussetzung für die Gebäude.

☐ Wir sind ja auf völlig paradoxe Weise zur Stadt gekommen: über die Peripherie zum Zentrum, über das «Nichts» zur Stadt. Dabei brachte Marcel Meili's «Brief aus Zürich» etwas Licht in diese Angelegenheit.⁷ Er beschrieb darin die Kräfte, welche die Schweiz formen. Später realisierten Meili, Peter die Albtalstudie (1990/91), die für uns eine völlig neue städtebauliche Denkweise darstellte. Sie setzten darin die Häuser derart in den Raum, dass der durch das Tal kommende Wind präziser kanalisiert wurde. Im Zusammenspiel mit einem neuen Park und verschiedenen Bewässerungssystemen hätte die Stadt Ettlingen (D) über diese Windströme ein anderes Klima erhalten. Das ist für uns bis heute eines ihrer kräftigsten Projekte, zusammen mit Diagonal Barcelona von 1989, das sie zusammen mit Herzog & de Meuron konzipiert hatten. Die Idee, eine Kläranlage als Park zu artikulieren, hat uns enorm fasziniert, auch weil dadurch der Begriff von Städtebau radikal erweitert wurde: nämlich, dass Städtebau die integrative Vernetzung von Architektur, Infrastruktur, Landschaft und Ökologie sein könnte, und nicht nur einfach das, was man in einem weissen 1:500-Modell sehen kann, wie es Urs Primas einmal formuliert hat.

☐ Letztlich geht es dabei um die Aktivierung von Aussenraum – ein Thema, das uns grundsätzlich sehr interessiert. Das hat mit dem spezifischen Figur-Grund-Verhältnis der Stadt im Schweizer Kontext zu tun, das oft eher eine Ansammlung von Gebäuden als ein durchgehendes Gewebe ist. Der architektonische Raum kann sich deswegen nicht auf den von einem Gebäude umschriebenen Raum beschränken, sondern muss auch den von ihm adressierten Freiraum einschliessen. Dieses anhaltende Interesse am Freiraum ist einerseits ein Resultat unseres freien Semesters zur periurbanen Stadtlandschaft. Andererseits entspringt es einem intensiven Dialog mit den Landschaftsarchitekten Rainer Zulauf und Lukas Schweingruber, mit denen wir vor allem städtebauliche Fragestellungen diskutieren. Wenn wir in städtebaulichen Aufgaben ein undefiniertes Programm hatten oder sehr langfristige Entwicklungszeiträume, haben wir uns anfänglich oft mit Grünmasse, also mit Bäumen und anderen Landschaftselementen beholfen. In Projekten wie der Sphinxmatte in Solothurn oder Easy Olten haben wir auf diese Weise die räumliche Struktur des Ortes überhaupt erzeugt.

☐ Später haben wir irgendwann realisiert, dass man die Leere nicht immer füllen muss, sondern auch mit einem einzigen, spezifisch geformten architektonischen Objekt so in Spannung versetzen kann, dass der Raum nicht mehr undefiniert wirkt. Ähnlich wie in den konvex geformten barocken Anlagen kommt der räumliche Schwerpunkt des architektonischen Objektes ausserhalb des Objektes selbst zu liegen. Rudolf Arnheim erklärt dieses räumliche Phänomen und seine Anwendungen in *Die Dynamik der architektonischen Form*.⁸ Unser Wettbewerbsentwurf für eine Schulhauserweiterung in Rüti war unter anderen ein solcher Versuch. Einen weiteren Ansatz hat Martin Steinmann mit dem Begriff der «Konstellation» umschrieben, womit im Wesentlichen das räumliche Potenzial der Kraft- beziehungsweise Beziehungsfelder von individuellen Körpern oder Objekten zueinander beschrieben wird. Im Grunde sind alle diese Strategien verschiedene Formen eines urbanen «management of constraints». Da wir in unseren Breiten nur selten mit dem Masterplan Städtebau betreiben, sondern an der bereits gebauten Stadt immer wieder ein Stück hinbauen, ist jedes Projekt, egal ob architektonisch oder urban im Massstab, einem Kräftefeld von verschiedensten Vorgaben ausgesetzt, mit denen man sich auseinandersetzen muss. Das hat uns auch dazu gebracht, einen Teil unserer Projekte als «relationale Objekte» zu beschreiben.

Abb. 1.11

Abb. 1.12

Abb. 1.19

Abb. 1.20

Abb. 2.1–2.4

Abb. 2.5–2.7

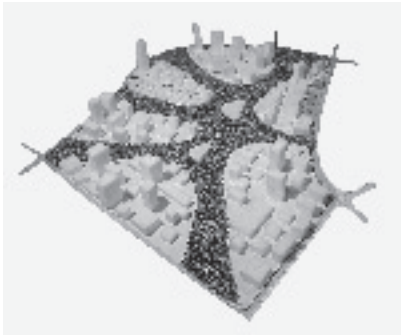
- 1.10 OMA Rem Koolhaas, *Wettbewerb Melun-Sénart*, Paris, 1987
- 1.11 Marcel Meili, Markus Peter, *Studie Albtal*, 1990/91
- 1.12 Herzog & de Meuron, Meili, Peter, *Park für die Avenida Diagonal*, Barcelona, 1989
- 1.13 Herzog & de Meuron, Rémy Zaugg, *Eine Stadt im Werden?*, Basel, 1991/92
- 1.14 Alison und Peter Smithson, Peter Sigmonde, *Berlinplan*, 1957
- 1.15 Mathias Müller, Daniel Niggli, Robert Begun, *Freies Semesterprojekt, Dreieck Schwamendingen – Dübendorf – Wallisellen*, Prof. Adrian Meyer
- 1.16 Enric Batlle, Joan Roig, *Parque de la Trinitat*, Barcelona, 1990–1993



1.17



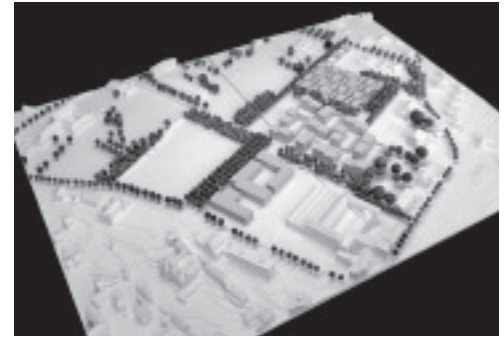
1.18



1.20



1.21



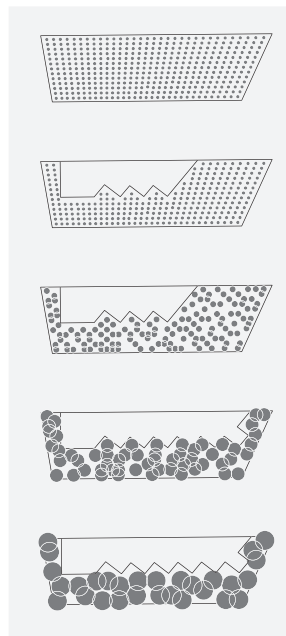
1.19



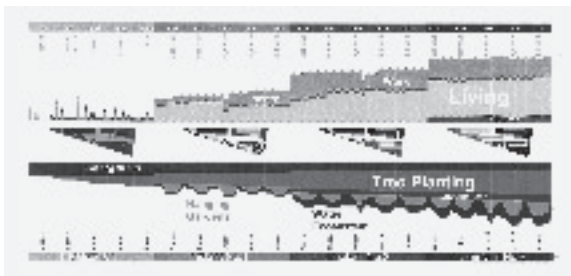
1.20



1.22



1.24



1.23



1.23



1.25



1.26



1.27



1.28



1.29



1.30



1.32



1.31



1.33

- 1.17 Fritz Schumacher, *Stadtspark*, Hamburg, 1911
- 1.18 Esteban Boutelou, *Gärten La Granja San Ildefonso*, Segovia, 1721
- 1.19 EM2N, Schweingruber Zulauf, Zulauf Schmidlin, *Sphinxmatte Solothurn*, Studienauftrag 2001/02
- 1.20 EM2N, Urs Primas, Schweingruber Zulauf, *Olten Süd-West*, Studienauftrag 2002
- 1.21 Louis Carrogis Carmontelle, *Park Monceau*, Paris, 1769
- 1.22 *Noordoostpolder*, Niederlande
- 1.23 EM2N, *Europas 5*, Wettbewerb 1998
- 1.24 EM2N, *Primarschule*, Niederhasli, Wettbewerb 1999
- 1.25 EM2N, Schweingruber Zulauf, *Glattpark*, Wettbewerb 2002
- 1.26 Enrique Browne, *House on Paul Harris Street*, Santiago, 1980–1982
- 1.27 Haefeli Moser Steiger, *Kongresshaus*, Zürich, 1937–1939
- 1.28 Roche Dinkeloo, *Oakland Museum*, Oakland, 1961–1968
- 1.29 Lina Bò Bardi, *Casa de Vidrio*, São Paulo, 1950/51
- 1.30 James Stirling, *School Assembly Hall*, Camberwell, 1958–1961
- 1.31 Haus und Hecke
- 1.32 EM2N, *Schreberkicken*, Zürich, Studie 2002
- 1.33 EM2N, *Staatsarchiv Kanton Basel-Landschaft*, Liestal, 2002–2007



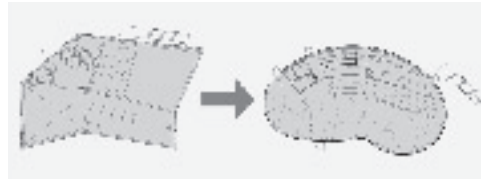
2.1



2.1



2.2



2.2



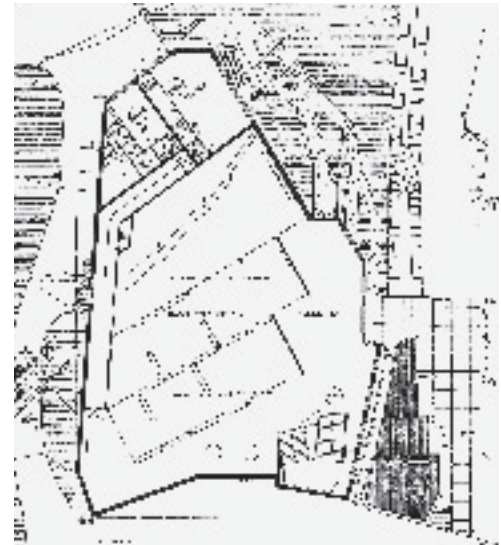
2.2



2.3



2.4



2.4



2.5



2.6



2.7

Konvex/konkav

- 2.1 Antonio Filarete, *Piazza Ducale*, Vigevano, 1492
- 2.2 EM2N, *Quartierzentrum Aussersihl*, Zürich, 1999–2004, Wettbewerbsentwurf, Überarbeitung Grundriss, ausgeführtes Projekt
- 2.3 Filippo Raguzzini, *Piazza di S. Ignazio*, Rom, 1727–1735
- 2.4 Alvar Aalto, *Alvar Aalto Museum*, Jyväskylä, 1973

Konstellationen

- 2.5 Hugo Häring, *Gut Garkau*, Ostholstein, 1924–1926
- 2.6 Piero della Francesca, *The Ideal City*, 1475
- 2.7 Bernd Becher, Hilla Becher, *Zeche Hannover*, 1973

Abb. 1.23

M Bei unserem Europan haben wir dann zum ersten Mal auch auf einer städtebaulichen Ebene versucht, verschiedene Probleme und Fragestellungen in einem Projekt zu verknüpfen. Diese haben uns auch in späteren Projekten immer wieder beschäftigt. Das Grundstück war eine halbverwilderte ehemalige Graphitfabrik. In den Hallen wuchsen überall Birken. Diese verrückte Natur in den halb verfallenen Gebäuden war ein faszinierender Zustand, den wir nicht sofort wieder mit Architektur domestizieren wollten. Wir beschlossen, lieber zuerst die Natur zu verstärken und in den ersten vier Jahren nur Raves zu veranstalten. Der Rest sollte einfach zuwachsen. In diese gewollte Verwilderung des Orts wollten wir Häuser als Implantate einsetzen, später kamen noch hängende Gärten und ein Wassersystem hinzu. Der Wald im Haus sollte wie eine natürliche Klimaanlage für die Büronutzung funktionieren; mit der von den Büros erzeugten Wärme hätte man die Gewächshäuser heizen können. Schliesslich hätte die Belaubung der Bäume auch als Sonnenschutz funktioniert, der sich im Winter automatisch runterreguliert. Alles miteinander wäre zu einer Art Ökosystem geworden.

D Diese Strategie haben wir kurz darauf in einem deutschen Wettbewerb für ein «Traumhaus» zu einem urbanen Gebäudetyp verdichtet. Die Ausschreibung des Wettbewerbs zielte im Prinzip darauf, ein Einfamilienhaus in der Stadt zu machen. Wir fanden das zu suburban und eindimensional und haben mehrere Häuser gestapelt, ganz im Sinne von Le Corbusiers «Immeuble-Villas» von 1924 in Genf. Das resultierende grosse Haus wäre sehr autonom geworden und hätte als Lärmschutztypologie eingesetzt werden können.

→ S. 22/23

Otto Kolb

M Eine ganz wesentliche Inspiration und Referenz für dieses integrale Verständnis von Architektur war das Haus Kolb in Wermatswil von Otto Kolb. Das Thema Nachhaltigkeit war an der ETH Zürich eigentlich noch kaum präsent, die ersten Ökohäuser in Deutschland fanden wir wirklich schlimm. Otto Kolb hat das Thema aber mit Lifestyle verknüpft. Kolb fuhr mit seinem Maserati ins Ökohauser, und das Haus war dementsprechend entworfen. Ökologie war auf einmal nicht mehr gleichbedeutend mit Lustverzicht.

D Bei unserem ersten Besuch in den frühen 1990er Jahren haben wir die Radikalität des Projektes überhaupt nicht begriffen, da war es einfach nur ein cooles rundes Glashaus. Zehn Jahre später haben wir uns das Haus noch mal angeschaut und waren fasziniert. Unser erstes Bürostatement ist direkt durch dieses Haus inspiriert worden: «Wir suchen nach einer komplexen und vernetzten Architektur, einer Verbindung von Lifestyle, Ökologie und Ökonomie. Ein gutes Projekt erzählt eine vernetzte Geschichte, die über eine reine architektonische Intervention hinausgeht. Je mehr externe Fakten in ein Konzept einfließen, desto stärker ist das Resultat.» In der Verknüpfung all dieser Themen ist das Haus Kolb bis heute extrem zeitgenössisch.

M Kolb hatte in Chicago Design unterrichtet und ein paar sehr schöne von Mies van der Rohe beeinflusste Häuser gebaut. Nach seiner Rückkehr in die Schweiz hatte er Mühe, als Architekt Fuss zu fassen. Die Rettung kam mit einer Systemtreppe, die er erfand, patentierte und auch selbst produzierte. Aus den Überresten der Treppenproduktion baute er sich während den ruhigen Produktionsphasen zusammen mit seinen Arbeitern sein eigenes Traumhaus.

D Das Haus ist ein komplettes Recycling-Produkt. Die Steine stammen aus dem Aushub vor Ort, das Metall ist Abfall aus seiner Fabrik. Das Haustechnikkonzept integriert alle Teile. Im Zentrum des Hauses sitzt ein grosser Wasserspeicher, der mit Dachwasserkollektoren auf-

geladen wird. Die Mauerscheiben funktionieren als Wandheizung. Lifestyle-Elemente wie das offene Cheminée werden ins Energiekonzept eingebunden, da es über den mit Wasser durchströmten Feuerrost die Heizung unterstützt. Im halbkreisförmigen Aussenpool kann man nach der Sauna baden, er ist aber auch energetisch sinnvoll, da er die Sonne ins Haus reflektiert.

☐ Schlussendlich ist das Haus aber auch sehr formal. Es entstand ganz klar aus der Idee des runden Hauses. Und es ist eine soziale Vision, ein Haus ohne Wände, befreites offenes Wohnen (das natürlich den einen oder anderen Familienknatsch beschert). Alles in allem ein absolut vernetztes Statement.

☐ Gleichzeitig ist das Haus Kolb auch total gefriemelt, weil es schon fast bricolagemässig zusammengesetzt ist. Aber die Architektur hält diese Friemelei gut aus, weil sie auf dieser einen robusten Grundidee beruht: die Treppe in der Mitte, um die herum sich alles konzentrisch entwickelt (Sitzgrube, Wasserring, Zirkulationsring). Dieses Totalprinzip ist so stark, dass es eben auch Ausnahmen und Spezialgeschichten erlaubt.

Vom Friemeln

☐ Die im Haus Kolb überall spürbare Ambivalenz aus Prinzip und Abweichung interessiert uns sehr. Wir beginnen in unserer Architektur auch häufig mit einer starken Setzung, brechen deren Schroffheit im Verlauf dann aber wieder. Dieser methodische Widerspruch erzeugt oft die eigentliche Spannung eines Projektes.

☐ Bei uns gibt es ganz wenige «reine» Projekte. Unser erstes grosses Projekt, die Siedlung Hegianwandweg, ist vielleicht noch ein relativ reines Projekt, aber alles, was danach kommt, ist immer mehr oder weniger konzeptionell und strukturell kontaminiert. Wenn wir unsere architektonischen Aha-Erlebnisse Revue passieren lassen, etwa von Architekten wie Venturi, Asplund, Aalto, Soane, Lautner oder Koolhaas, dann sind das alles Architekten, die keine reinen Systeme praktiziert haben, also eher dem «both-and»- als einem «either-or»-Prinzip verpflichtet sind.

☐ Die Spannung zwischen dem formalen Totalprinzip und dem Friemeln, das diese Totalität in Frage stellt, beschäftigt uns permanent. Friemeln ist ja eher eine Geisteshaltung. Es geht darum, ein Ding anzudenken, dann trotzdem wieder über den Haufen zu werfen, Kompromisse einzugehen, auch mental. Friemeln hat häufig damit zu tun, dass man Probleme anerkennt, sie im Projekt einbaut, aber auch weiterdenkt. Letztlich geht es um die Frage, wie man sich architektonisch zu Zwängen verhält. Ob man sich gegen Zwänge wehrt oder sie eher im Entwerfen zu absorbieren und zu instrumentieren versucht. Es hat deshalb auch sehr viel mit Zweifeln zu tun. Die Frage ist ja, warum man friemelt. Weil man charakterlich nicht die Gnadenlosigkeit hat, sich über Zwänge hinwegzusetzen? Mies und in gewissem Sinne auch Niemeyer haben ja oft alles, was ihnen nicht in den Kram passte, einfach beiseitegeschoben, damit sie ihr Konzept kompromisslos durchsetzen konnten.

☐ Diese Art von totalem Anspruch hat natürlich eine unheimliche Erotik, aber in der Realität gibt es dafür viele Dinge, die dabei auf der Strecke bleiben. Eine Gegenposition dazu besetzen Architekten wie etwa Aalto oder Asplund, die versuchten, möglichst viele Dinge irgendwo im schwierigen Ganzen⁹ unterbringen, ihre Entwürfe versuchen oft, viele widerstreitende Momente in ein Gleichgewicht zu bringen. Die Projekte gewinnen so an Tiefe, werden über mehrere Bedeutungsebenen angereichert. Die Kunst dabei ist es, immer noch ein formales und konzeptionelles Ganzes zu erhalten, ohne dass dieses

Otto Kolb, *Wohnhaus*,
Wermatswil, 1982

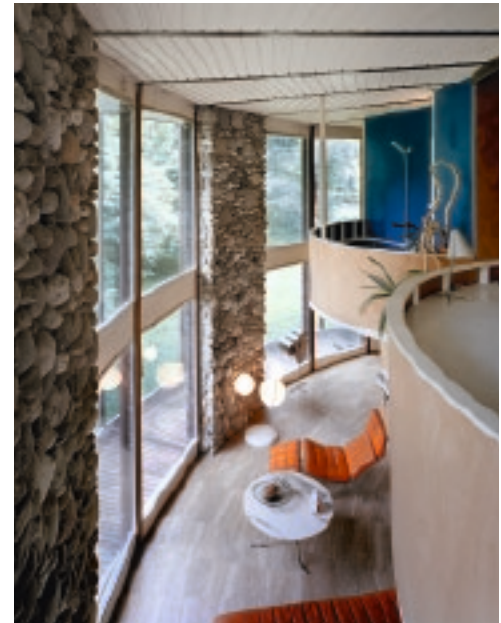


Abb. 3.1–3.13





Otto Kolb, *Wohnhaus*,
Wermatswil, 1982,
Obergeschoss, Erdgeschoss,
Untergeschoss

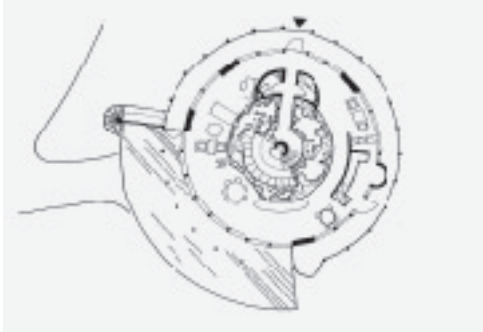


Abb. 8.13

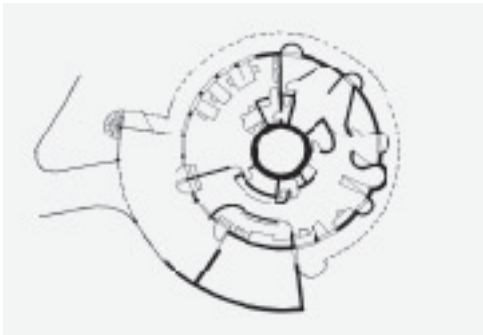


Abb. 8.17



Abb. 8.14

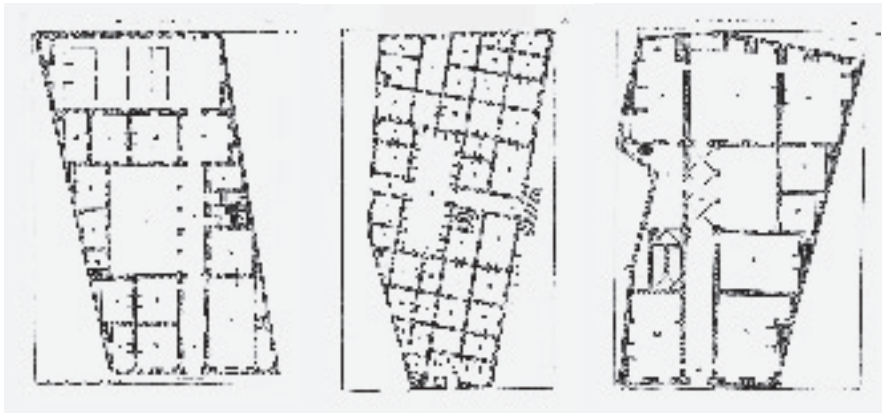
Abb. 3.1

schwierige Ganze gefriemelt aussieht. Wenn ein Friemler wie Scharoun eine Schule entwirft, dann entwirft er nicht einfach nur ein Gebäude für das Raumprogramm einer Schule. Wenn man die Traktate von Scharoun liest, dann merkt man, dass er sich ganz viele Gedanken über die Form des Unterrichts gemacht hat, weil er nach einer leistungsstarken architektonischen Hülle für einen modernen Unterricht gesucht hat. Für uns ist es ein Lustgewinn, wenn man bei einem Projekt viele Dinge lösen kann und es dabei trotzdem kräftig bleibt. Das ist unser Versuch einer Win-Win-Situation zwischen der Verantwortung des Architekten gegenüber der Gesellschaft, die wir nicht ignorieren wollen, und unserem eigenen architektonischen Lustprinzip, das wir nicht ignorieren können.

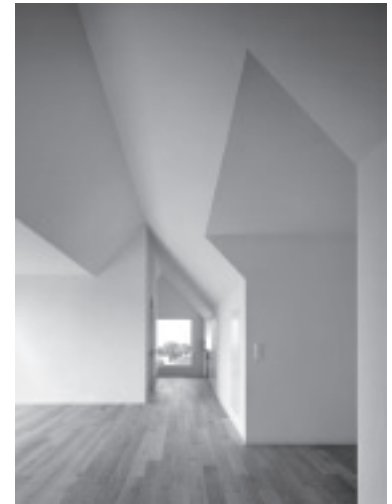
☞ Das Friemeln erzeugt auch oft eine Umkehrung von aussen und innen, was man bei Aalto sehen kann, welcher die Monumentalität der Architektur vom Aussen- in den Innenraum verlegt. Auch bei uns ist der Innenraum oft wichtiger als die grosse Geste nach aussen. Das Staatsarchiv in Liestal zum Beispiel ist von aussen in gewissem Sinne unscheinbar, aber wenn man in das Gebäude hineingeht, findet man sich auf einmal, und ohne darauf vorbereitet zu sein, in diesem Wahnsinnstrepfenraum wieder. Das Ferienhaus Flumserberg ist ähnlich. Man betritt das Gebäude über eine fensterlose Garage, eine Höhle aus Beton. Eine Etage höher kommt man in den Schlafraum aus Holz mit klitzekleinen Fenstern. Ganz oben schliesslich erreicht man den Wohnraum mit seinen riesigen Fenstern. Die unvermutete Nähe der Berge haut einen vollkommen um.

☞ Dieses Spiel zwischen Regel und Verstoss interessiert uns mehr als eine Architektur, die sich sklavisch einer totalen Idee unterwirft, wie man das in den späten Bauten von Ungers sehen kann. Bei ihm stimmt alles innerhalb der kosmologischen Privatmythologie, die er sich über die Jahrzehnte zusammengebastelt hat, um sein für uns viel interessanteres Frühwerk zu überwinden. Aber sobald das System mit einem Element in Kontakt kommt, das es nicht kennt – Funktion zum Beispiel, oder menschliche Benutzung – bricht alles zusammen. Übrig bleibt nur die heroische Inszenierung einer Ordnung, die keiner ertragen kann. Und ein schaler Nachgeschmack von Leblösigkeit, ganz zu schweigen von der abartigen Abwesenheit von Atmosphäre – der Eingang des Wallraf-Richartz-Museums in Köln hat ja die Aura eines Arbeitsamts. Noch schlimmer ist die Bibliothek in Karlsruhe, man vergleiche das mal mit der Bibliothek von Asplund in Stockholm. Aber Asplund hat sich eben keiner kosmologischen Idee unterworfen, er hat die Ausnahme und den Widerspruch toleriert. Wobei auch seiner Bibliothek eine kräftige Idee zugrunde lag, nur darf die bei ihm immer wieder angepasst und auch subversiv attackiert werden. In diesem Zusammenhang finden wir auch Sebastiano Serlio hochbrisant, der bereits im 16. Jahrhundert im siebten Band seiner *Sieben Bücher zur Architektur* exemplarisch demonstrierte, wie sich ideale Typologien in besonderen Situationen korrumpieren lassen dürfen, ja sogar sollen.

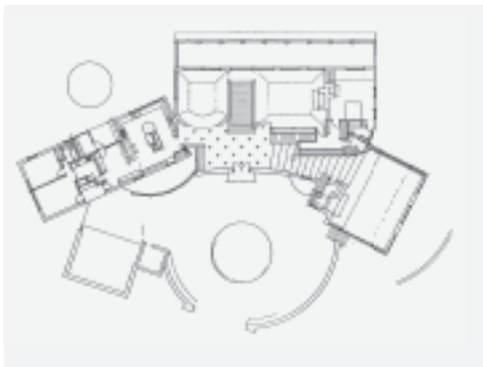
☞ Natürlich hegen wir insgeheim auch eine tiefe Bewunderung für die heroischen Architekten. Ich beneide die Chuzpe von Mies, der sich nicht darum scherte, dass es bei der Neuen Nationalgalerie im Winter zu beträchtlichem Schwitzwasser an den kalten Innenseiten der Glasfassaden kam, aber die Museumsleitung zusammenstauchte, die das Wasser am Fussboden vor den Glasscheiben mit ausgelegten Militärdecken auffangen wollte.¹⁰ Aber ich selbst könnte das nicht, irgendwie widerstrebt das meiner Persönlichkeitsstruktur. Wir sind da relativ altmodisch im Sinne von firmitas, utilitas, venustas. Wir finden es nicht so schlecht, wenn Architektur am Ende auch noch funktioniert. Und weil wir so sind, beneiden wir Niemeyer für seine Leichtigkeit, wahrscheinlich aus einer gewissen melancholischen Ahnung heraus,



3.1



3.2



3.3



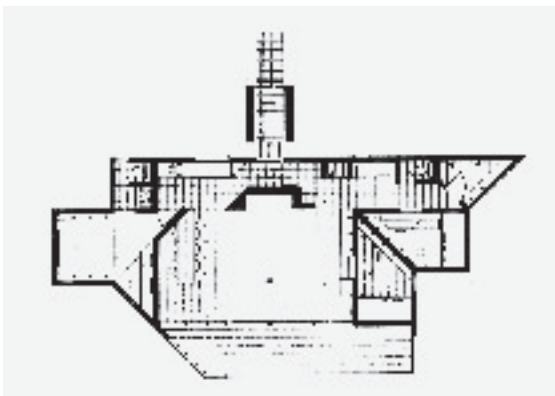
3.7



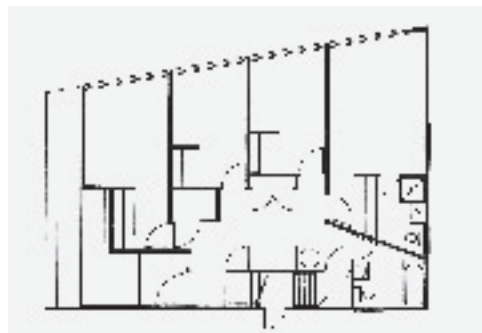
3.4



3.6



3.5



3.6



3.8



3.9



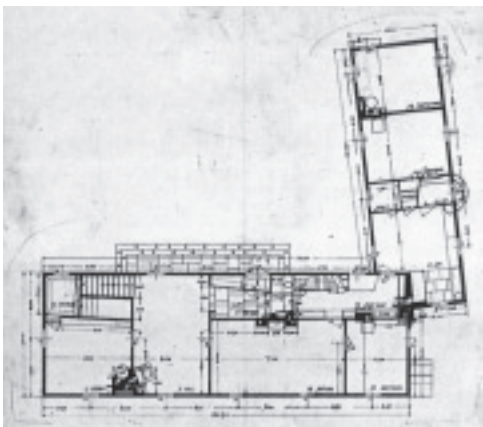
3.11



3.9



3.10



3.11



3.10



3.12



3.13

Vom Friemeln

- 3.1 Sebastiano Serlio, *Sette libri d'architettura*, Bd. VII, 1584
- 3.2 EM2N, *Umbau Geobotanisches Institut, Stiftung Rübel*, Zürich, 2006–2008
- 3.3 Venturi und Rauch, *Brant House*, Tuckers Town, Bermuda, 1975–1977
- 3.4 Venturi und Rauch, *Trubek House*, Nantucket Island, 1970–1972
- 3.5 Robert Venturi, *Strandhaus*, 1959
- 3.6 Robert Venturi, *Lieb House*, New Jersey, 1967–1969
- 3.7 Erik Gunnar Asplund, *Gerichtshaus*, Lister, 1917–1921
- 3.8 Shinohara Kazuo, *Hanegi-Komplex*, Tokio, 1985–1988
- 3.9 Arnold von Westfalen, *Umbau Burg Meissen*, Albrechtsburg, 1471–1483
- 3.10 Francesco Borromini, *San Carlo alle Quattro Fontane*, Rom, 1638–1677
- 3.11 Erik Gunnar Asplund, *Villa Snellman*, Stockholm, 1917/18
- 3.12 Rudolf Olgiati, *Wohn- und Geschäftshaus Urech*, Chur, 1972/73
- 3.13 Rudolf Olgiati, *Wohnhaus Dr. D. Witzig*, Flims, 1966

dass wir diese Leichtigkeit nie haben werden. Mit John Lautner ist es dasselbe, an ihm zerschellt man als Schweizer Architekt permanent. Alles, was man zeichnet, ist maximal ein Drittel so cool wie seine Bauten. Man hat die Bauherren nicht, die Landschaft nicht, das Klima nicht, auch nicht die Programme – man hat einfach nichts von all dem, was er zur Verfügung hat.

☐ Deswegen haben wir vielleicht auch diese Affinität zu Robert Venturi. Insbesondere *Complexity and Contradiction in Architecture* war eine Schlüsselerfahrung, ein Buch, das wir interessanter finden als *Learning from Las Vegas*.¹¹ Venturis frühe Projekte sind noch ganz direkt von diesen Erkenntnissen in *Complexity and Contradiction in Architecture* beeinflusst. Da geht es noch stärker um Fragen des architektonischen Raums und nicht ausschliesslich um Symbolik und Ikonographie wie in späteren Schriften. Man muss sich einmal die Grundrisse seiner frühen Projekte ansehen, das sind teilweise grossartige Entwürfe. Einige kommen einem Meisterwerk wie Asplunds Villa Snellmann schon nahe. Bei den späten Projekten, bei denen er dann nur noch Fassaden draufklebt, vergeht uns dann oft der Spass, aber wo er die Projekte in ihrer ganzen Tiefe informiert, wo die Ambivalenz wirklich aus der Architektur heraus entsteht, da wird es für uns spannend. Das Lieb House zum Beispiel finde ich fantastisch, seine Massstabssprünge, Brüche und Zitate. Die Riesentreppe, die sich in das Haus reinfrisst, und dieses Fenster, das über zwei Geschosse geht. Diesen Massstabssprung hat er auch im Haus für seine Mutter angewandt. Grossartig, wie da Geometrien zusammenkommen und die Symmetrie dekonstruieren, die man auf den ersten Blick in dem Haus zu erkennen meint.

☐ Es gibt bei ihm eine Form von Hässlichkeit, die interessant ist. Wir lieben Hässlichkeit, oft steckt in ihr eine rohe Energie, die uns inspiriert – es muss halt richtig gut hässlich sein. Michael Graves' Arbeiten sind sicherlich hässlich, aber grottenhässlich. Venturi dagegen ist inspirierend hässlich. Die Stuttgarter Staatsgalerie von Stirling, die ist borderlinehässlich, das schmerzt – aber es schmerzt eigentlich gut.

☐ Da ist natürlich insbesondere der öffentliche Weg durch das Museum hochinteressant ... Gewisse neue Projekte von Venturi, Scott Brown and Associates (VSBA) finde ich allerdings nicht uninteressant. Die National Gallery in London, zum Beispiel, finde ich spannend, dieser manieristische Effekt der Kolonnade, die sich perspektivisch verdichtet – als hätte es beim Bügeln ein Problem gegeben. Natürlich stellt man sich dabei auch immer die Frage, ob das jetzt nur noch Ironie ist. Aber wenn man das im Kopf einfach mal von den klassizistischen Elementen befreit, kann man darin eine sehr direkte, konzeptionell starke Art und Weise erkennen, mit dem Eckproblem umzugehen. Bei manchen späten Projekten von VSBA kommt interessanterweise wieder ein programmatischer Aspekt hinein. Da lesen sie Häuser städtebaulich, holen die Stadt ins Haus hinein durch öffentliche Räume, die betont und derart materialisiert werden, dass sie wie Aussenräume wirken.

Haus als Stadt, Stadt als Haus

☐ Wir beschäftigen uns oft damit, wie sich Form erklären lässt und was ein Designprozess eigentlich ist. In diesem Zusammenhang haben wir auch Christopher Alexanders *A Pattern Language* wieder einmal zur Hand genommen.¹² Er ist Mathematiker und er spricht nicht nur darüber, was die Patterns formal leisten, sondern auch, was sie sozial leisten. Beispielsweise das Pattern «Promenade», bei dem es darum geht, wie in der sequenziellen Erschliessung von Räumen immer verschiedene Privatheitsstufen und Übergangsräume ausgebildet werden können. In unserem Hegianwandweg-Projekt findet man genau diesen

John Lautner, *Arango Residence*, Acapulco, 1973



Abb. 3.11

Abb. 3.6

Abb. 3.5

Abb. 5.7

Venturi, Rauch, Scott Brown, *Erweiterung Sainsbury-Flügel*, National Gallery, London, 1985–1991



Abb. 4.1–4.4

Abb. 5.2

Weg. Ihm entlang gibt es unterschiedlich dimensionierte Räume in Abstufungen von öffentlich und privat, von den kollektiven Plätzen über die Eingangshallen und Treppenhäuser bis zu den Wohnungsentrees. Und auch die Wohnung selbst ist nichts anderes als ein transitorischer Raum zwischen der Privatheit des Kerns, dem kollektiveren Wohnbereich und schliesslich dem Balkon als Übergang zum Aussenraum, mit dem sich die Schleife wieder schliesst. Diese «degrees of publicness», wie es bei Alexander heisst, sind uns sehr wichtig und spielen in vielen Projekten eine Rolle, auch weil es den rein öffentlichen oder rein privaten Raum selten gibt. An anderer Stelle spricht Alexander von «university as a market place» – also dem Versuch, eine Universität als ein hybrides Programm zu sehen, bei dem es um mehr geht als nur ums Studieren. Die Frage, was einen Raum des Lernens heute ausmacht, hat uns beim Toni-Areal und in unserer Schule in Ordos in China beschäftigt. Ist sie primär eine Institution oder ein Ort? Scharoun beschrieb seine Grundschule in Darmstadt übrigens ganz ähnlich, wie wir Ordos beschrieben haben.

→ S. 74

→ S. 154



Hans Scharoun, *Entwurf für eine Grundschule in Darmstadt*, 1951

Abb. 5.5

□ Scharoun sieht die Schule als dorfähnliches Gebilde oder als städtischen Organismus, als einen Ort der Sozialisierung. Diese Gleichsetzung von Raum mit sozialem Raum fanden wir später bei den Protagonisten der Paulista-Schule wieder. Vilanova Artigas hat dabei Albertis Formulierung übernommen: «die Stadt wie das Haus, das Haus wie die Stadt». Wenn wir wie im Toni-Areal das Haus öffnen und damit die Stadt ins Haus holen beziehungsweise das Haus in die Stadt bringen, interessiert uns das nicht nur als eine typologische Mutation, sondern auch im Sinne des sozialen Mehrwerts, der dadurch ermöglicht wird. Es geht uns darum, einen Raum zu schaffen, in dem sich das Individuum als Teil einer Gemeinschaft erfahren kann. Wenn man den Innenraum als sozialen Raum begreift, geht es im Prinzip auch nicht mehr um typologische Bedeutungen von «Haus» und «Stadt», sondern vielmehr um die Frage, ob man ein Haus genauso als sozialen Raum wie die Stadt verstehen kann.

Abb. 5.1–5.11

Weg durch das Haus

■ Wir wollen, dass das Toni-Areal nicht nur eine Schule ist, sondern ein Teil der Stadt wird. Das ist vielleicht etwas naiv, aber bei der Grösse dieses Gebäudes wäre es einfach verschenkt, wenn man es als autistisches Objekt in der Stadt konzipieren würde. Wir stellen uns das Toni-Areal als perforiertes urbanes Objekt vor, das man durchwandern kann wie jeden anderen Teil der Stadt. Dem Weg als «promenade architecturale» in und durch das Haus hindurch wird dadurch natürlich eine zentrale Bedeutung beigemessen, im Sinne einer gegenseitigen Durchdringung und Vernetzung. Natürlich würde man das Haus am besten 24 Stunden geöffnet halten. Wir haben öffentliche Programme wie Konzertsäle, Ausstellungsräume, Jazzclub, Kino und so weiter an der Peripherie des Gebäudes, also an der Schnittstelle zwischen Gebäude und Stadt platziert. Nach einem Konzert sollen die Leute auch den Aussenraum beleben ...

□ ... so dass das Gebäude mit seiner Umgebung in einen physischen Austausch tritt. In Ordos haben wir deswegen versucht, den Schulcampus in Form von städtischen Quartieren zu organisieren, die auch mit der Stadt darum herum verknüpft sind – einfach, weil die Schule so gross ist, dass sie unweigerlich selbst zu einem Stadtteil wird. Auf diese Weise wird die Schule zu einer urbanen Infrastruktur für die Allgemeinheit. Dieses Prinzip der programmatischen Vernetzung zwischen Gebäude, Programm und der Stadt beziehungsweise dem öffentlichen Aussenraum hatten wir vorher schon öfter eingesetzt, beispielsweise bei den beiden Hardau-Schulen in Zürich.

→ S. 144



4.1



4.1



4.2



4.3



4.3



5.1



5.2

Haus als Stadt, Stadt als Haus

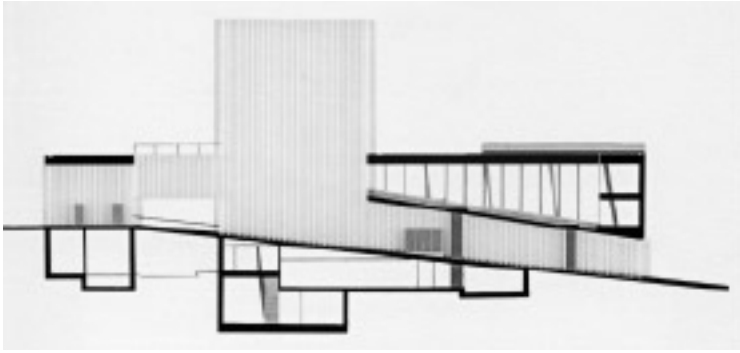
- 4.1 Hans Scharoun, *Staatsbibliothek*, Berlin, 1967–1978
- 4.2 Alvar Aalto, *Opernhaus*, Essen, Entwurf 1959, ausgeführt 1988
- 4.3 Kazuo Shinohara, *Haus*, Higashi-Tamagawa, 1973
- 4.4 Alvaro Siza, *Cargaleiro Foundation*, Lissabon, 1993

Weg durch das Haus

- 5.1 Le Corbusier, *Carpenter Visual Center*, Cambridge, 1961–1964
- 5.2 «Building Thoroughfare», aus: Christopher Alexander, *A Pattern Language*, New York 1977
- 5.3 OMA Rem Koolhaas, *Kunsthil*, Rotterdam, 1987–1992
- 5.4 Claude Parent, *Complexe Culturel*, Charleville, 1965
- 5.5 EM2N, *Toni-Areal*, Zürich, Konzeptmodell
- 5.6 João Batista Vilanova Artigas, *Architekturfakultät*, Universität São Paulo, 1961–1968
- 5.7 James Stirling, *Neue Staatsgalerie*, Stuttgart, 1984
- 5.8 Haefeli Moser Steiger, *Hochhaus zur Palme*, Zürich, 1964, Parkdach
- 5.9 Michaelangelo Buonarroti, *Bibliothek Laurentiana*, Florenz, 1560
- 5.10 Frank Lloyd Wright, *Marin County Civic Center*, San Rafael, 1957
- 5.11 OMA Rem Koolhaas, *Niederländische Botschaft*, Berlin, 2004



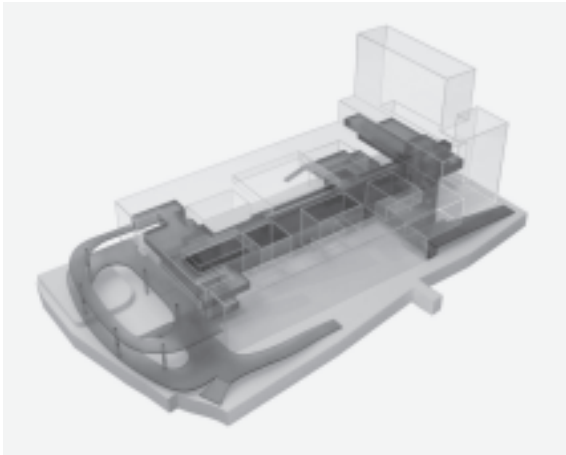
4.4



5.3



5.4



5.5



5.6



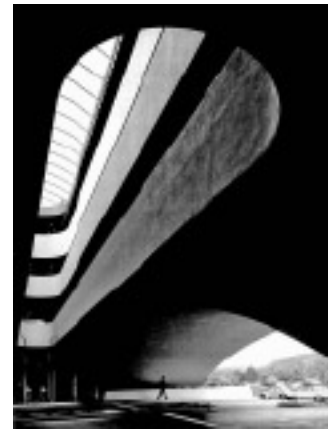
5.9



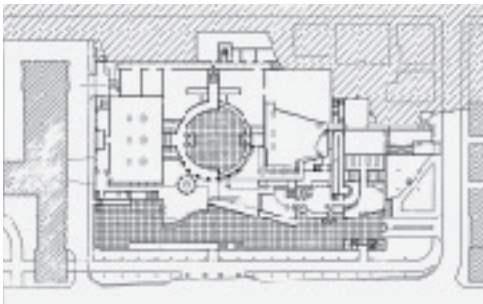
5.7



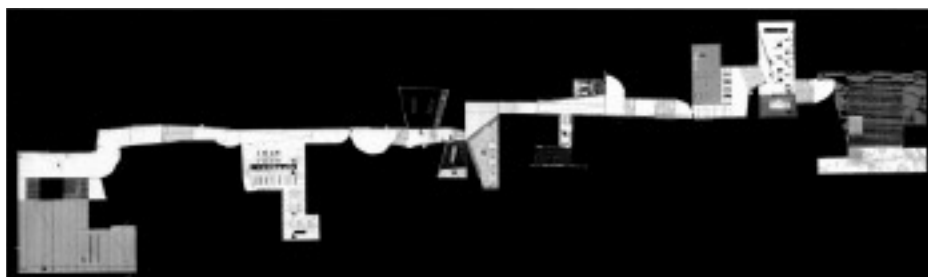
5.8



5.10



5.7



5.11

M Die Tate Modern von Herzog & de Meuron war in dem Zusammenhang ein Schlüsselerlebnis für uns – in Bezug auf die Monumentalität, die Dimensionen der Innenräume, aber auch wegen der öffentlichen Durchwegung. Im Gegensatz zu OMAs Kunsthall in Rotterdam, in welcher der Weg durchs Haus nichts verbindet und deshalb eher ein symbolisches urbanes Statement bleibt, führt bei der Tate im Endausbau ein öffentliches Wegkreuz durch die Turbinenhalle. Deshalb hat Olafur Eliassons Weather Project auch so perfekt in diesem Raum funktioniert. Mich hatte das an diesen Sundowner-Treff in Florida erinnert, wo am Abend alle hingehen, sich den Sonnenuntergang anschauen und aus den Kofferräumen der Autos was trinken. In Eliassons gigantischer Rauminstallation haben sich die Menschen auch nicht wie normale Museumsbesucher verhalten.

D Diese Ambivalenz zwischen aussen und innen, zwischen Privatheit und Öffentlichkeit, dieser Kippeffekt von Stadt und Haus interessiert uns sehr. Indem man ein Haus öffentlich durchschreiten kann, wie das im Carpenter Center von Le Corbusier in Cambridge, Massachusetts, möglich ist, entsteht eine starke Verflechtung mit dem urbanen Gewebe. Das Erschliessungssystem der Stadt und dasjenige des Hauses werden dabei partiell kurzgeschlossen. Daraus entsteht dann oft auch das strukturelle Gerüst für die innere Organisation eines Gebäudes, wobei die Erschließungsfigur aus Gängen, Hallen, Plätzen, Höfen und Treppenanlagen – die Infrastrukturelemente des Hauses sozusagen – der Funktion der Strassen- und Platzräume einer Stadt entspricht. Hans Scharouns Staatsbibliothek in Berlin verfügt auf sehr anregende Weise über eine solche urbane Szenerie oder Atmosphäre. Ein solches Haus ist letztlich also urbanistisch gedacht, und wir haben für eigene Projekte im Büro dafür den Arbeitsbegriff «innerer Urbanismus» geschaffen.

M An der Gleichstellung von Stadt und Haus interessiert uns natürlich auch das räumlich architektonische Potenzial. Oft spielen dabei zwei zusätzliche Aspekte eine wichtige Rolle: Grösse und Programm. Grösse und hybrides Programm an sich sind allerdings nicht zwingend eine Voraussetzung für ein urbanistisch gedachtes Haus. Alvaro Siza, Kazuo Shinohara oder auch Otto Kolb zeigen uns in kleinen (monofunktionalen) Projekten, wie mit architektonischen Mitteln komplexe urbane Raumstimmungen erzeugt werden können.

D Richtig grosse Häuser funktionieren jedoch an sich oft selbst wie Städte, es sind eigentliche Stadtmaschinen! Insbesondere dann natürlich, wenn ein hybrides Programm zur Verfügung steht. Die Verdichtung solcher Nutzungshybride in grossen Häusern, wie wir sie aus New York oder Chicago kennen, führt in einem gewissen Sinne zu einer modellhaften Form eines städtischen Organismus oder sogar zu einer Art Hyperurbanität. In sehr kompakter Form kann hier Stadt mit komplexen Räumen und Erschließungsfiguren das Neben- und Über-einander von unterschiedlichen Programmen und deren Proximität zueinander inszeniert werden. Es entstehen konglomerite Gebilde mit unterschiedlichen Raumkörnungen, Tragstrukturen, Massstabsprüngen und übertiefen Grundrissen.

Schwammartige Strukturen

M John Soanes Bank of England, die leider abgebrochen wurde, ist in dieser Hinsicht und aus vielen anderer Gründen eines unserer absoluten Lieblingsprojekte, ebenso sein eigenes Wohnhaus in Lincoln's Inn Fields in London. Beide Bauten waren beziehungsweise sind Bricollagen aus bestehenden und neuen Teilen, welche von ihm zu einem neuen Ganzen zusammengefügt wurden. Die innere Dichte aus porösen Schichten, Raumabfolgen, prekären Übergängen, abrupten Massstabs-

Abb. 5.3

Olafur Eliasson, Weather Project, Tate Modern, London, 2003/04

Abb. 5.1

Abb. 4.1



Abb. 6.1–6.9

Abb. 7.1–7.8

Abb. 7.6

Abb. 7.2

Hybride Häuser

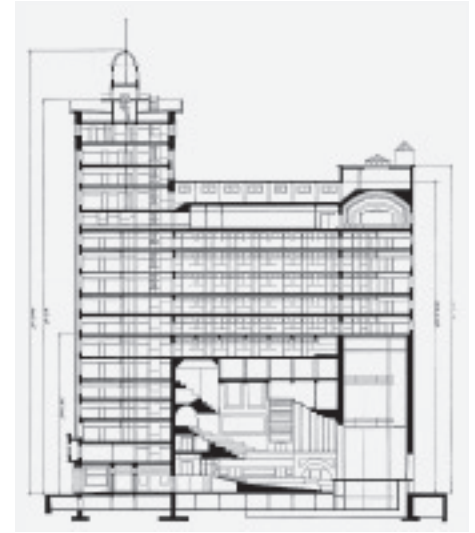
- 6.1 EM2N, Toni-Areal, Zürich, Schnittmodell Hochbau
- 6.2 EM2N, Aqui Park Hürlimann-Areal, Zürich, Studienauftrag 2004, Schnittmodell
- 6.3 Dankmar Adler, Louis Sullivan, Schiller Building, Chicago, 1892
- 6.4 OMA Rem Koolhaas, Public Library, Seattle, 2004
- 6.5 Hans Kollhoff, Atlanpole, Nantes, Wettbewerb 1988
- 6.6 Jean Nouvel, Oper, Tokio, 1986
- 6.7 Peter Celsing, Kulturhuset, Stockholm, 1966–1971
- 6.8 Renzo Piano, Richard Rogers, Gianfranco Franchini, Centre Georges Pompidou, 1977
- 6.9 Paul Rudolph, Yale University, 1958–1961



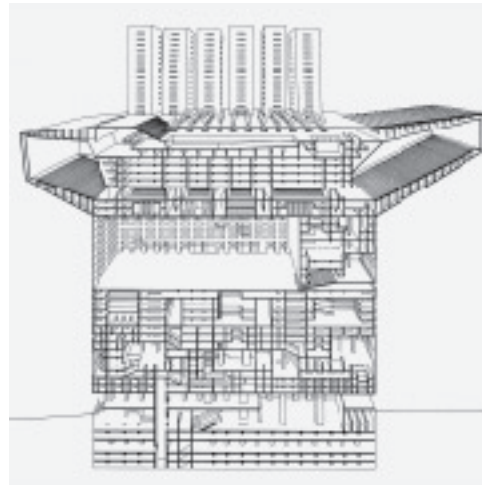
6.1



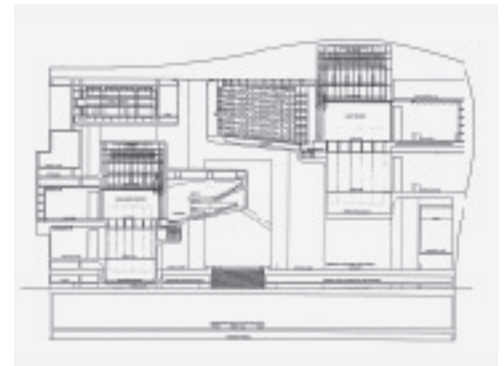
6.2



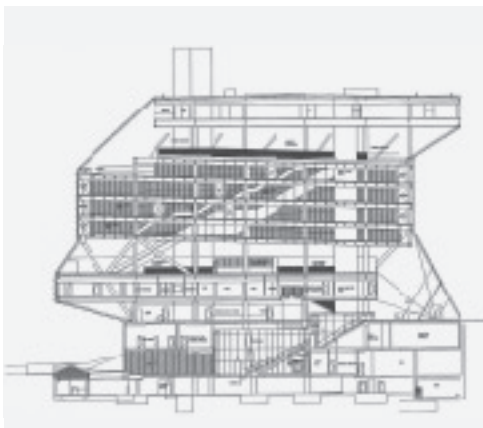
6.3



6.5



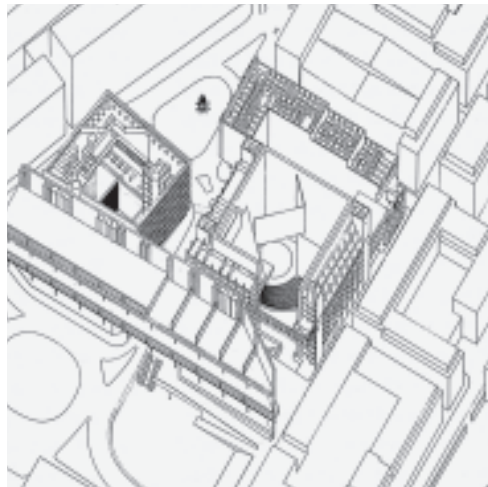
6.6



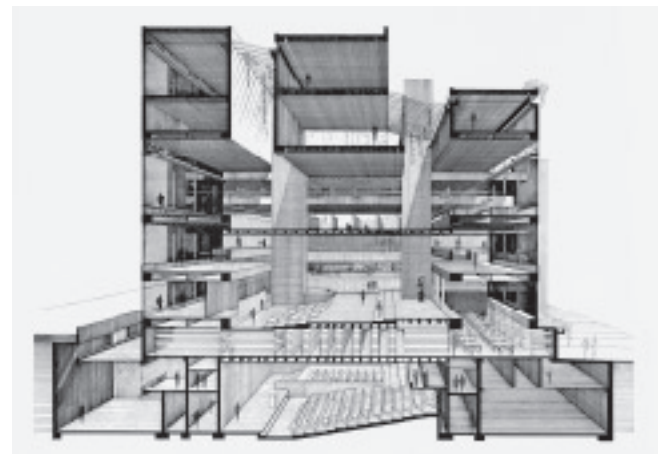
6.4



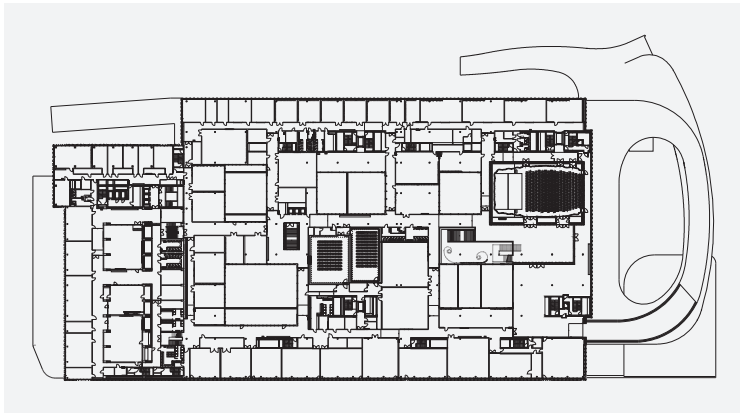
6.8



6.7



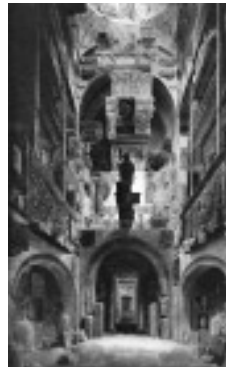
6.9



7.1



7.2



7.4



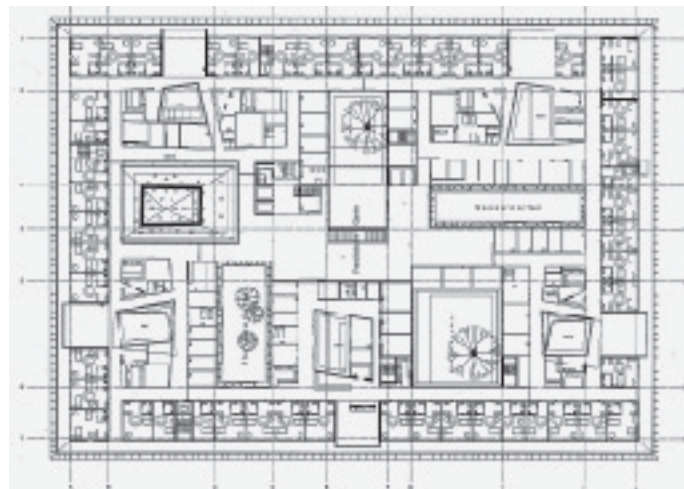
7.3



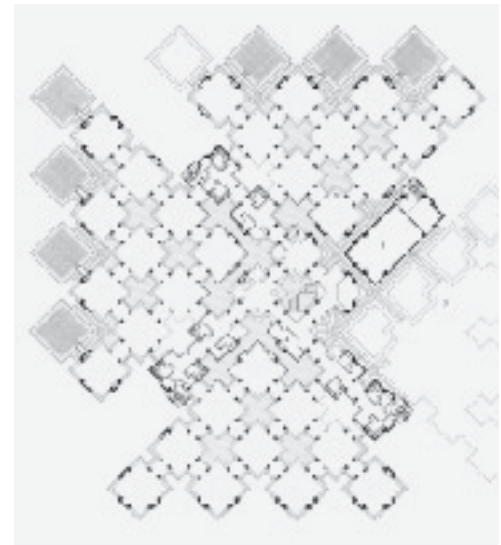
7.5



7.6



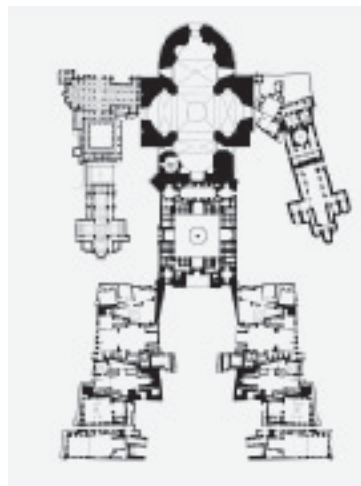
7.7



7.5



7.6



7.8

Abb. 7.7

wechsellern, absurden Details oder überraschenden Wendungen ist überwältigend. Bei «Schwämmen» erwarten uns im Innern oft solche Überraschungen wie innere Fassaden, seltsame Beziehungen von Nutzungen zueinander oder morphologisch völlig fremde «objets trouvés». Das Badehäuschen in der Reha-Klinik von Herzog & de Meuron beispielsweise ist so ein «Ding im Ding», um wiederum Venturi zu zitieren. Die Reha-Klinik ist ebenfalls wunderbar schwammartig und unmonumental.

□ Die tiefen Fassaden lassen ausserdem das Aussen und das Innen stark miteinander verschmelzen. Weil das Haus für die dort untergebrachten Patienten quasi einen Weltersatz darstellt, ist es wichtig, dass diese Welt reichhaltig ist. Die Reha-Klinik ist eine Insel, die in ihrem Innern eine Vielzahl von Welten enthält. Schulen funktionieren eigentlich ähnlich. Sie sind ein Weltausschnitt, in dem die Schüler in einem sicheren Rahmen für später proben. Um diesen Weltausschnitt herzustellen, ist der tiefe Grundriss perfekt. Es gibt unglaublich viele Möglichkeiten, Aktionen räumlich zu verknüpfen und dennoch die räumliche Struktur niemals aufzuweichen.

Abb. 7.5

■ Wenn man den Schwamm allerdings zu wörtlich nimmt, verliert man sich in einem Mechanismus, in dem überall alles gleich aussieht. Hertzbergers strukturalistisches Centraal Beheer ist zum Beispiel so ein Gebäude, da fehlt irgendwo die ordnende Struktur. Durch unsere Faszination für schwammartige Grundrisse haben wir angefangen, über Schwämme zu recherchieren und fanden dabei heraus, dass das zellenartige «Schwammprinzip», das wir etwa aus der Gründerzeitwohnung kennen, biologisch gesehen nur bedingt stimmt. Was wir Schwamm nennen, ist nur das Skelett des Meeresbewohners, ohne Weichteile. Aber Schwämme haben natürlich innere Organe. Übertragen auf die Architektur heisst das, es gibt zum einen die Struktur und darin eingebettet Organe, die diese Struktur versorgen. Beim Toni-Areal sind die «Organe» ganz klar die Erschliessungsräume wie die Kaskade, die grosse Halle, die Rampe und so weiter.

□ Diese Versorgungsstrukturen liegen beim Toni-Areal im Innern. Aussen herum sind die generischen Schichten organisiert, der «Speck».

Abb. 8.1–8.21

Flexibler Raum versus ikonischer Raum

Abb. 8.4

■ Ein grosser Teil dieser Flächen ist an sich möglichst neutral und nutzungsflexibel ausgelegt, wie bei vielen banalen Bürogebäuden. Wie soll man generell mit solchen unspezifischen Programmen umgehen? Das freie Bürogeschoss, Archizooms No Stop City, die pure horizontale Bespielung der Fläche – das ist für uns räumlich an sich uninteressant, weil diese Räume tendenziell eigenschaftslos werden. Für uns sollten Räume als Räume erkennbar sein.

□ Andererseits wird der Mies'sche Raum dann wieder interessant, wenn man ihn mit dem «iconic space» kombiniert, dem flexiblen Raum also etwas ganz Spezifisches einschreibt beziehungsweise entgegengesetzt. Der Begriff der «Ikone» wird heute praktisch ausschliesslich im Bezug auf die Aussenwirkung eines Gebäudes verwendet. Mit dem Begriff «iconic space» versuchen wir, dem Innenraum ein ähnliches Potenzial zuzuschreiben. Beim Toni-Areal haben wir dem unbestimmten Raum der grossen Funktionen die spezifischen Erschliessungsräume als Identitätsstifter gegenübergestellt und beide miteinander verheiratet. Das Projekt Universal Studios von OMA, in welchem die vertikalen Kerne total programmiert wurden und diese damit ein Gegengewicht zu dem unbestimmten Grossraum der Büros bilden, ist ein interessantes Beispiel dafür. Oder die Très Grande Bibliothèque, bei welcher in den Würfel mit den gestapelten flexiblen Flächen das

Abb. 8.2

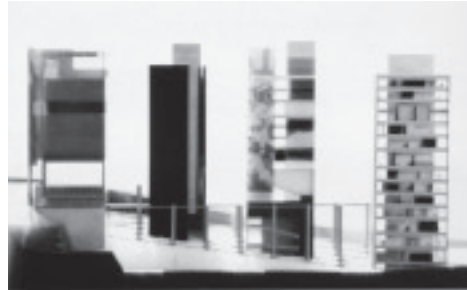
Abb. 8.1

Schwammartige Strukturen

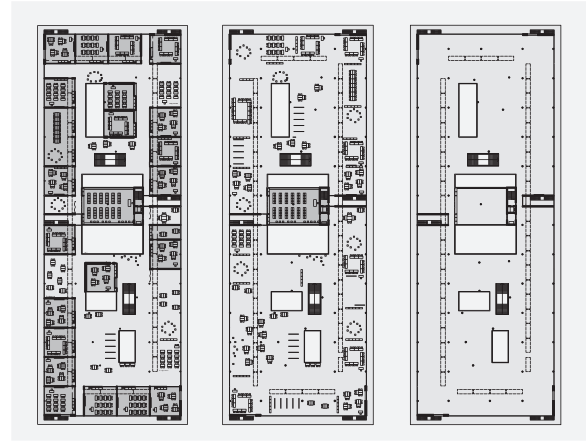
- 7.1 EM2N, *Toni-Areal*, Zürich, Grundriss
- 7.2 John Soane, *Haus Lincoln's Inn Fields*, London, 1837
- 7.3 EM2N, Weber Brunner, *Thermalbad*, Schruns-Tschagguns, Wettbewerb 2006
- 7.4 Joseph Michael Gandy, *Soane's Dome*, 1811
- 7.5 Herman Hertzberger, *Bürogebäude Centraal Beheer*, Apeldoorn, 1968–1972
- 7.6 John Soane, *Bank of England*, London, 1833
- 7.7 Herzog & de Meuron, *REHAB*, Basel, 1998–2001
- 7.8 Peter Rentz, *Architect Archibots*, 1999



8.1



8.2



8.3



8.4



8.5



8.6



8.7



8.5



8.8

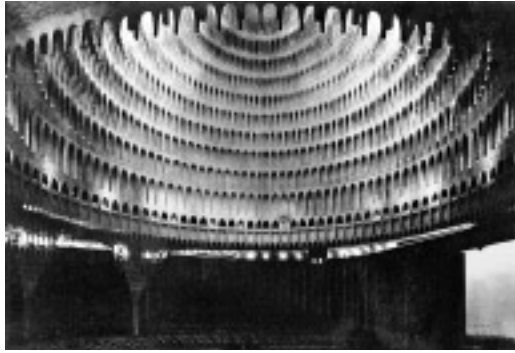


8.9

Flexibler Raum versus ikonischer Raum

- 8.1 OMA Rem Koolhaas, *Très Grande Bibliothèque*, Paris, 1989
- 8.2 OMA Rem Koolhaas, *Universal Studio Headquarters*, Los Angeles, 1996
- 8.3 EM2N, *Schulen Leutschenbach*, Zürich, Wettbewerb 2002
- 8.4 Archizoom, *No Stop City*, 1969
- 8.5 Paul Rudolph, *Elementary School*, Middletown, 1964–1969
- 8.6 Le Corbusier, *Kongresshaus*, Strassburg, Wettbewerb 1964
- 8.7 James Stirling, *Gebäude der Ingenieurkultät*, Leicester, 1959–1963
- 8.8 Mies van der Rohe, *Weissenhofsiedlung*, Stuttgart, 1927
- 8.9 Alison und Peter Smithson, *Secondary School*, Hunstanton, 1949–1952
- 8.10 Hans Poelzig, *Umbau Grosses Schauspielhaus*, Berlin, 1918/19
- 8.11 Kazuo Shinohara, *Uncompleted House*, Tokio, 1970
- 8.12 Karl Moser, *Halle Universität Zürich*, 1911–1914
- 8.13 EM2N, *Staatsarchiv Kanton Basel-Landschaft*, Liestal, 2002–2007
- 8.14 Erik Gunnar Asplund, *Stadtbibliothek*, Stockholm, 1926–1928

- 8.15 Gottfried Semper, Karl Hasenauer, *Semper-Depot*, Wien, 1874–1877 (heute Atelierhaus der Akademie der Bildenden Künste Wien)
- 8.16 EM2N, *Toni-Areal*, Zürich, Grosse Halle, 2007
- 8.17 EM2N, *Ferienhaus Flumserberg*, 2002/03
- 8.18 Lacaton & Vassal, *Palais de Tokyo*, Paris, 2001
- 8.19 Alison und Peter Smithson, *Wayland Young Pavilion*, Bayswater, 1959
- 8.20 EM2N, *Quartierzentrum Aussersihl*, Zürich, 1999–2004
- 8.21 Erik Gunnar Asplund, *House*, Stennäs, 1937



8.10



8.11



8.12



8.14



8.13



8.15



8.16



8.17



8.18



8.19



8.20



8.21

öffentliche Programm als kräftige Raumkörper eingeschrieben ist. Da wird Raum tatsächlich ikonisch, und zwar nicht als Skulptur mit Auswirkung, sondern als (Leer-)Raum, verstanden. Das Prinzip, das Spezifische mit dem Generischen zu mixen, führt auch zu einer gewissen Befreiung beim Entwurf, weil man die Energie auf bestimmte Punkte fokussiert. In einem Haus muss nicht jede Ecke und jede Fläche perfekt sein. Es kann sein, dass es irgendwo zu brodeln anfängt, und da wird es dann sehr konkret und spezifisch. Und diese Brennpunkte überdauern auch die Zeit, wenn sich andere, weniger determinierte Stellen im Gebäude ändern. Ein solches Haus wird aneignungsfähig.

Ⓜ Uns interessiert der Gedanke, der Tragstruktur eines Gebäudes einen Grad von Autonomie zu verleihen. Die Struktur erhält so eine gewisse architektonische beziehungsweise räumliche Robustheit, während andere Teile mehr Flexibilität behalten können. Problematisch wird es natürlich, wenn Häuser bewusst so zusammengepuzzelt werden, dass man in Zukunft keine Wand mehr herausreißen kann, ohne dass man über drei Ecken die Statik des Hauses kontrollieren muss; denn damit verwehrt sich das Gebäude jeglicher Aneignung. Als Architekt kann man das natürlich als Strategie anwenden: Meili, Peter haben beim Hotel Hyatt in Zürich absichtlich einen statisch komplexen Raum gemacht, der aus vorgespannten Scheiben besteht, die man nicht mehr verändern kann. Sie wollten auf diesem Weg räumliche Qualität sichern und verhindern, dass später ein Hotelarchitekt kommt, der den Raum verunstaltet.

Ⓛ Wobei sie mittlerweile selbst Zweifel hegen, ob diese Strategie eines kräftigen «WahrnehmungsgeriPPes» (Meili, Peter) letztlich tragfähig genug ist, um dem letzten Zentimeter Innenarchitektur beziehungsweise der Ausstattung erfolgreich zu trotzen. Maximale Flexibilität als alleiniges Prinzip ist allerdings genauso uninteressant wie totale Kontrolle. Beim Entwurf der Siedlung Hegianwandweg haben wir ausführlich darüber diskutiert, wie oft Wände überhaupt von den Nutzern verändert werden. Wir finden die grundsätzliche Veränderbarkeit von Räumen zwar gut, glauben aber, dass diese Flexibilität eher über längere Zeiträume – zwanzig, dreissig Jahre – angelegt sein sollte, etwa, um die Räume an demografische Verschiebungen oder Veränderungen im Lebensstil adaptieren zu können. Bestehende Bausubstanz aus den 1950er und 1960er Jahren lässt sich meist nur durch massive Eingriffe verändern, weil alle Wände tragend sind. In unserer Siedlung Hegianwandweg sind deshalb nur die Kerne und die Fassade tragend; die Innenwände können völlig frei konfiguriert werden. So entsteht eine relativ grosse Vielfalt an Typen, obwohl die Struktur an sich relativ einfach ist, vergleichbar etwa mit Mies van der Rohes Wohnblock in der Weissenhofsiedlung.

Ⓜ Aldo Rossi vertritt die Idee der Kontinuität der Typologien, wonach sich Programme viel schneller verändern als Gebäudetypen. Der Typus der Basilika zum Beispiel hat sich über Jahrhunderte hinweg erhalten, auch wenn sich ihre Nutzung stark verändert hat: von der römischen Markt- und Gerichtsbasilika über die frühchristliche Kirche, der zeitweiligen Nutzung als Spital bis zur heutigen Interpretation des Typus etwa als Bildungsstätte. Letztlich können solche Typologien so verschiedenartige Funktionen vor allem deswegen adoptieren, weil sie von ihrer Massstäblichkeit und räumlichen Konfiguration her mehrfach lesbar sind. In seiner eigenen Architektur, vor allem in seinem Spätwerk, besitzt Rossi diese Mehrfachlesbarkeit oft nicht. Da finden wir Venturis Haltung interessanter, der den «wigggle room» anstelle der «gloves» fordert.

Ⓛ Der Streit zwischen den Vertretern einer absoluten und einer relationalen Architektur dreht sich im Grunde ja um die Frage, welche Form der Architektur besser in der Lage ist, das Wechselbad der Zeit-

EM2N, Wohnüberbauung
Hegianwandweg, Zürich,
1999–2003, Wohnungsmatrix

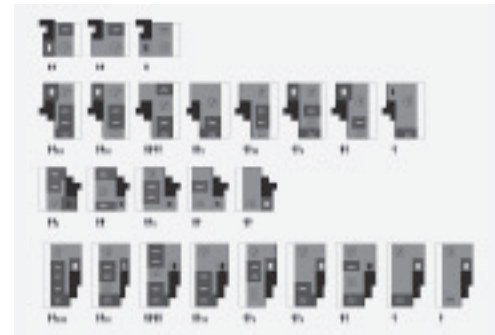
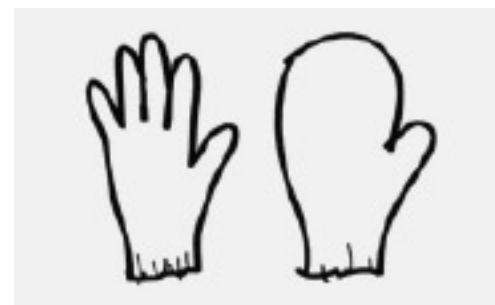


Abb. 8.8

Zeichnung «the glove and the mitten», aus: Robert Venturi, Denise Scott Brown, *Architecture as signs and systems*, Cambridge 2004





Jean Nouvel, Wohnanlage
Nemausus, Nîmes, 1986



Lacaton & Vassal,
Haus Latapie, Floriac, 1993

Abb. 9.1–9.31

läufe zu überdauern. Ist es jene, die versucht, auf alle konkreten programmatischen und zeitgeistig-ästhetischen Anforderungen mit massgeschneiderten Formen zu antworten? Oder ist es diejenige, welche sich sperriger gebärdet, sich den kurzfristigen Anforderungen zum Teil verweigert, um Formen und Strukturen zu schaffen, die aus sich selbst heraus stark sind, sich auch durch ihre Mehrfachlesbarkeit besser akkommodieren lassen. So interessant und up to date Scharoun's Vorstellung von Lehre und Schulpraxis in den Nachkriegsjahren war, heute ist sie möglicherweise überholt. Dann kann die Architektur nur überleben, wenn sie in ihrer räumlichen Struktur so stabil ist, dass auch andere Nutzungsszenarien möglich sind. In diesem Zusammenhang kann man sich heute auch fragen, wie all die Blob-Experimente einmal alt werden mögen. Manchmal frage ich mich, ob sie nicht schon veraltet sind, bevor sie fertig gebaut sind. Das sind ja kinetische Ereignisse, die festgefroren werden. Von «wiggly room» keine Spur.

■ Eine wichtige Referenz für die Frage nach einer solchen praktikablen Flexibilität im Bereich des Wohnungsbau war für uns beispielsweise Nemausus von Jean Nouvel. An dem Bau haben uns immer zwei Sachen besonders fasziniert: Zum einen die Tatsache, dass alle Wohnungen zweigeschossig sind und einen eigenen Eingang haben, wodurch das soziale Wohnen eine seltene Grosszügigkeit erhält, weil es eben nicht auf der Etage stattfindet, sondern die Würde eines richtigen Hauses hat, das gestapelt worden ist. Nouvel praktiziert dort ja praktisch das corbusianische Stapeln von Einfamilienhäusern, aber – und das ist der andere Aspekt, der uns an dem Projekt fasziniert – viel härter und direkter, mit einer rohen Kraft, die eher aus dem Industrie- und Schiffsbau kommt als aus dem Wohnbau. Im Innern funktioniert es wie ein Regal, das abgetrennt und verschieden bespielt wird. Das Projekt hat die Direktheit einer Industriegarage: Dimension, Grösse, Veränderbarkeit. Trotzdem wird es nicht zu einer partizipatorischen Kompromissarchitektur weichgespült, weil es in seiner Rohheit jede Adaption der Nutzer verträgt. Ich kann mir sehr gut vorstellen, dass es dort wirklich gut kommt, wenn jemand Sachen aus dem Baumarkt heimschleppt und dann anfängt, selbst in seiner Wohnung zu wüten.

□ Nouvel sagt ja: «Eine gute Wohnung ist eine grosse Wohnung.» Entsprechend steckte er das Geld in die Quadratmeter oder den Raum anstatt in die Oberfläche – es gibt also ganz klare Prioritäten in der Hierarchie der verschiedenen Anliegen. Lacaton & Vassal führen solche Strategien der Raummaximierung in ihren Projekten sehr erfolgreich weiter. Die Verwendung von industriellen Produkten und das rotzige Detail sind natürlich eine Konsequenz der einschneidenden ökonomischen Rahmenbedingungen. Gleichzeitig aber verfügt diese radikale Industrieästhetik über ein enormes atmosphärisches Potenzial. Gerade diese Affinität der Moderne zum Symbolismus der Industriearchitektur war Venturi schon immer ein Dorn im Auge (er nannte es «industrial vernacular» oder «industrial rocaille»). Wir haben da jedoch keinerlei Berührungspunkte.

Tiefe Oberflächen

□ Im Grunde wirken auf alle Projekte gleichzeitig immer äussere und innere Kräfte ein, die ein Projekt morphologisch, strukturell und konstruktiv zu formen versuchen. Die Fassade als Schnittstelle vermittelt dabei letztlich auch in beide Richtungen. Koolhaas beschreibt in *Delirious New York*, wie sich die Fassaden der Wolkenkratzer von ihrem programmatischen Inhalt emanzipieren, und verwendet dafür den medizinischen Begriff der «Lobotomie». Zu Rossis These der Permanenz der Form existieren da durchaus gewisse Parallelen. Schlussendlich

ist man nicht mehr weit weg von klassizistischen oder manieristischen Fassaden, bei denen das Innere oft nur wenig zu tun hatte mit dem Äusseren. Anstatt in einem funktionalistischen Sinne à la «Form folgt Funktion» mit der Fassade die Funktion oder Konstruktion des Hauses abzubilden, versuchen wir oft, der Fassade eine architektonische Eigenständigkeit zuzugestehen, die zwischen Haus und Stadt vermittelnd agieren kann.¹³

M Die Fassade entscheidet natürlich auch wesentlich über die Sichtbarkeit eines Gebäudes. Beim Quartierzentrum in Zürich ging es uns zum Beispiel darum, das Gebäude möglichst im Park verschwinden zu lassen. Wir wollten unbedingt das Bild von der Kiste im Park mit sauber gesetzten Öffnungen vermeiden, weil das gewirkt hätte, als wäre ein Häuschen aus dem Häusermeer in den Park hineingehüpft. Wir suchten stattdessen nach einem paradoxen Gebäude, das sich als Ikone gebärdet und dennoch unsichtbar bleiben will. Dies haben wir mit einer Membranfassade versucht, im ersten, nicht ausgeführten Entwurf noch mit dem Konzept einer durch Spiegel und Glashülle erzeugten Camouflage, im ausgeführten Bau dann mit einer mehrschichtigen Fassade, die innen und aussen verschleift.

D Die zurückgesetzten Fenster sitzen hinter einer flächenbündig eingebauten Plexiglasscheibe, die das Loch in der Fassade schliesst und den Körper des Hauses zur Membran vervollständigt.

M Die Skulptur des Gebäudes wird dadurch feiner perforiert, als es mit einem Lochfenster möglich wäre. Indem man die Massstäblichkeit der Fassade in einer gewissen Weise unterdrückt, umgeht man auch die rhetorischen Codes, die «Haus» symbolisieren. Auf diese Weise kann das Gebäude einen ambivalenteren Charakter entwickeln. Es ist ein grünes Etwas im Grün des Parks, das wir nicht sofort einordnen können und das uns deswegen anzieht. In Flumserberg funktioniert die typologische Tarnung der Öffnungen in der Fassade über eine massstäbliche Verzerrung: Dadurch, dass die Fenster im ersten Obergeschoss winzig klein sind, im zweiten Obergeschoss dann aber monströs gross, sieht man sie nicht mehr als Fenster. Die grossen Fenster oben werden zu Augen, während die kleinen unten fast in der Haut verschwinden. Übrig bleibt das Haus als skulpturales Objekt.

D Unsere Gebäude haben selten komponierte Lochfassaden, ebenso wenig sind sie klassisch gegliedert. Oft sind unsere Fassaden von oben bis unten gleich. Beim Theater 11 ist die Fassade eine «Allover»-Hülle, wobei die Fenster und das Fassadenmaterial von den vertikalen Fassadenflächen mühelos in die geneigten Dachflächen springen. Die Haut wird zu einem durchschimmernden Kleidungsstück mit entsprechend textilem Charakter. Beim Toni wird dieses Interesse für das Textile durch den Faltenwurf des perforierten Materials zusätzlich gesteigert. Auch eine Rasterfassade, wie wir sie in Prag machen, ist ja im Grunde nichts anderes als ein riesengross aufgeblasenes Streckmetall, eine überproportionale Membran oder eine porenoffene Haut, die einfach so lange skaliert wird, bis eine Pore Raumgrösse hat. Dabei spielt auch die Tiefe der Fassade eine entscheidende Rolle. Eine konventionelle Schichtfassade mit Backstein innen und Dämmung aussen ist da viel zu wenig. In Prag machen wir die Fassade bis zu achtzig Zentimeter tief, damit wird sie selbst zum Raum und nicht nur Hülle für den Raum dahinter. Die Winery von Herzog & de Meuron ist so eine tiefe Fassade, die zudem intelligent ist. Die Architekten machen ein solides Haus wegen der Speichermasse und verknüpfen das mit einem unheimlich attraktiven Effekt. Die Wand wird porös, schimmert durch – das Paradoxon vom leichten Stein. Dass ein massives Material wie Stein oder Beton textil und weich wirken kann, fasziniert uns auch bei Bauten der Renaissance oder später etwa bei Miguel Fisac. Wir haben ein Faible für tiefe Oberflächen!

EM2N, Quartierzentrum
Aussersihl, Zürich,
Wettbewerbsentwurf 1999



Abb. 9.8

→ S. 74

Tiefe Oberflächen

- 9.1 EM2N, Haus Gross, Greifensee, Heimkino, 2007
- 9.2 Dan Graham, Public Space / Two Audiences, 1976
- 9.3 Oscar Niemeyer, Palácio da Alvorada, Brasília, 1958
- 9.4 realities:united, MuseumX, Mönchengladbach, 2006
- 9.5 Erwin Hauer, Design 5, First National Bank of Miami, Miami, 1956
- 9.6 Adolf Loos, Haus am Michaelerplatz, Wien, 1910/11
- 9.7 Kupferzelt, Schlosspark Drottningholm, Nähe Stockholm
- 9.8 EM2N, Theater 11, Zürich, Modell, 2006
- 9.9 Marcel Breuer, Erweiterung Hunter College, Lecture Hall, Universität New York, 1956–1961
- 9.10 Shigeru Ban, Curtain Wall House, Tokio, 1995
- 9.11 EM2N, Wohnüberbauung Biarritz Condominiums, Horgen, Wettbewerb 2002, Modell
- 9.12 Luigi Moretti, Wohngebäude San Maurizio, Monte Mario, Rom, 1962
- 9.13 Franz Füg, Kirche St. Pius, Meggen, 1960–1966

Abb. 9.19



9.1



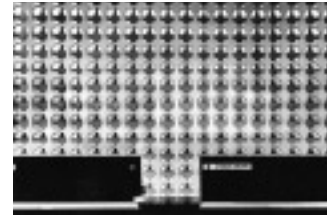
9.2



9.3



9.4



9.5



9.6



9.7



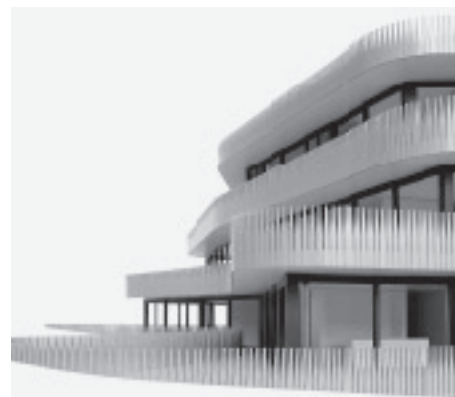
9.8



9.9



9.10



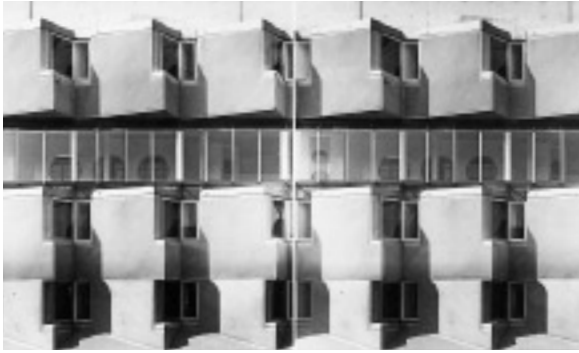
9.11



9.12



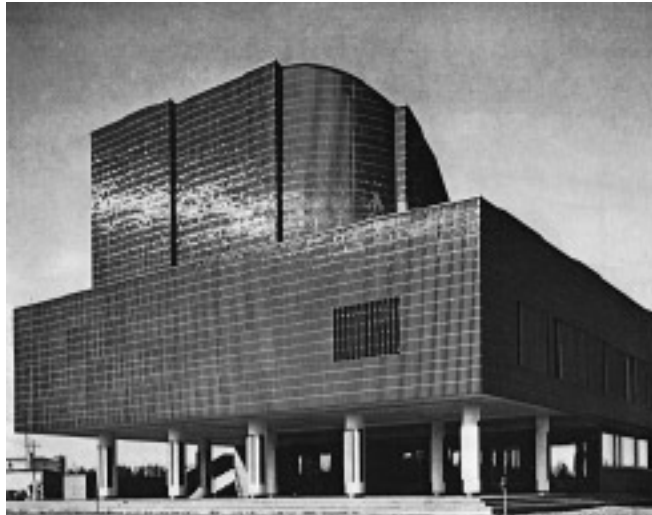
9.13



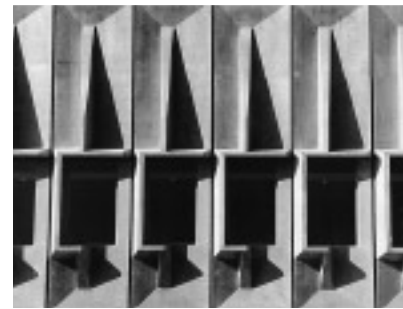
9.14



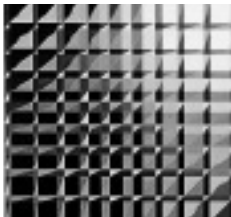
9.15



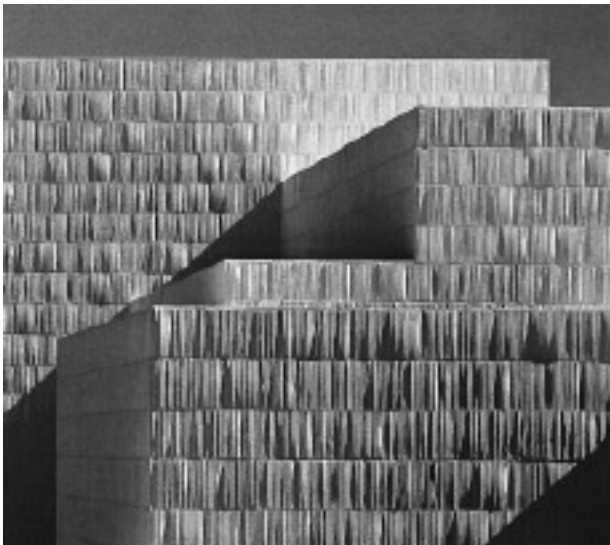
9.16



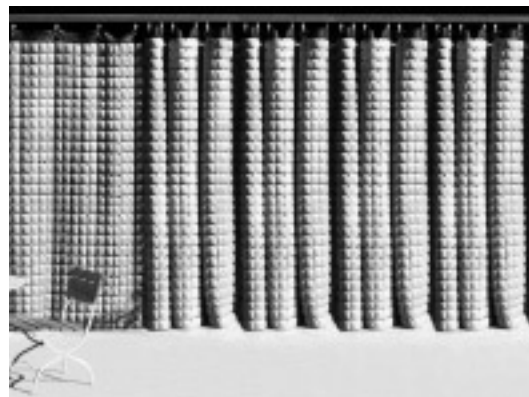
9.17



9.18



9.19



9.20



9.21

- 9.14 James Stirling, *Studentenwohnheim, Universität St. Andrews*, St. Andrews, 1964–1968
- 9.15 Marcel Breuer, *Saint Bernard Hall, Saint John's University*, Colledgeville, 1967
- 9.16 Alvar Aalto, *Gemeindezentrum*, Seinäjoki, 1963–1965
- 9.17 Marcel Breuer, *Torin Corporation Building*, Oakville, 1953
- 9.18 Joachim Ickrath, o.T. und Jahr
- 9.19 Miguel Fisac, *Kulturzentrum Casilblanco de los Arroyos*, Sevilla, 2000
- 9.20 Memux Thomas Mennel, Reinhard Muxel, *Betonvorhang*, 2006
- 9.21 Peter Celsing, *Reichsbankgebäude*, Stockholm, 1967–1975
- 9.22 EM2N, *Rivergardens Z3*, Prag, Modellfoto Fassade 2005
- 9.23 Diener & Diener Architekten, *Bürohaus Hochstrasse*, Basel, 1986–1989
- 9.24 Gordon Bunshaft, *Beinecke Rare Book and Manuscript Library*, New Haven, 1963
- 9.25 Peter Celsing, *Olaus Petri Kirche*, Stockholm, 1959
- 9.26 EM2N, *Leutschenbach 52–56*, Zürich, Wettbewerb 2006, Gittermodell
- 9.27 Hans-Jörg Ruch, *Chesa Albertini*, Zuoz, 2005
- 9.28 Gunnar Henriksson, *Arkitekturskolan KTH*, Stockholm, 1967–1969
- 9.29 W. Wladimirow, *Projekt Kaufhaus MIGI*, 1923
- 9.30 Giuliano da Sangallo, *Palazzo Gondi*, Florenz, 1490–1501
- 9.31 EM2N, *Ferienhaus Flumserberg*, 2002/03



9.22



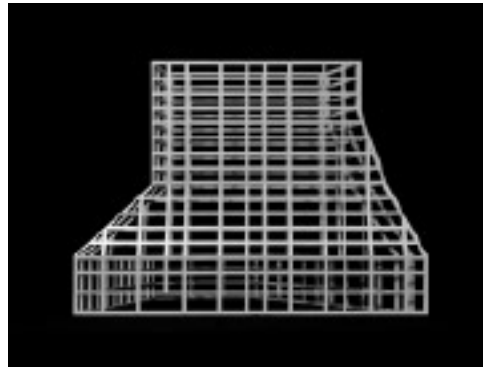
9.23



9.24



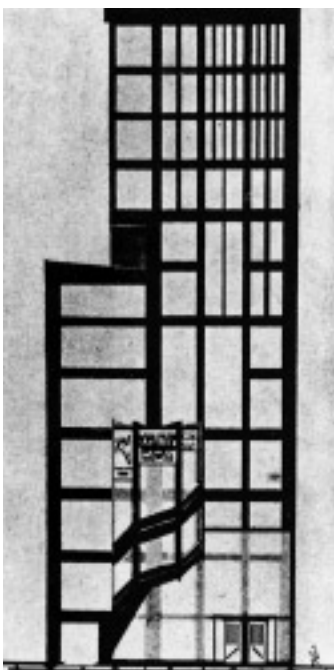
9.25



9.26



9.27



9.29



9.28



9.30



9.31

Die Distanziertheit gegenüber der klassischen Lochfassaden und traditioneller Fassadengliederung ist bei mir sicher auch biografisch bedingt. Ich bin in Nürnberg aufgewachsen, wo nach dem Krieg genau diese Lochfassaden mit kleinen Fensterchen zur Herstellung der Strassenräume kilometerweise durchgemetert wurden. Das hat etwas unglaublich Armseliges, Monotones und Tristes für mich. Dass man mit diesem konventionellen Gewebe dennoch intelligent umgehen kann, habe ich eigentlich erst durch Roger Dieners Projekte verstanden. Anfangs fand ich seine Sachen fürchterlich, diese trockenen Fassaden mit den Lochfenstern. Dann hatte ich aber ein Schlüsselerlebnis mit seinem *Vogesen-Schulhaus*. Diese Schule hat auf den ersten Blick eine ganz normale Lochfassade. Als ich das auf Plänen sah, fand ich das langweilig. Aber bei einem Baustellenbesuch habe ich gemerkt, was für eine Spannung die Fassade durch die besondere Proportionierung der Fenster erhält – die Fenster sind ja drei mal vier Meter gross! Diese Massstabsveränderung verfremdet den Charakter des Fensters vollkommen.

Interessant bei Diener ist, dass er es geschafft hat, die Fenster irgendwann so gross zu machen, dass man nicht mehr sagen kann, ob sie Löcher in der Wand darstellen oder ob umgekehrt die übrig gebliebenen Wandpartien ein Raster bilden. Die klassische Figur-Grund-Logik der Fassade wird suspendiert und mehrfach lesbar. Diese Strategie, mit ganz traditionellen Mitteln zu arbeiten und dann über gezielte Verschiebungen wirklich aussergewöhnliche Wahrnehmungen zu erzeugen, haben wir von Roger Dieners Arbeiten gelernt. Seine Architektur kann man nicht einfach in Büchern anschauen. Diese ruhige Qualität muss man erleben, man muss sie eins zu eins auf sich wirken lassen, um sie zu verstehen. Einen Libeskind, der mit viel spektakuläreren Mitteln operiert, kann man dagegen auf Fotos sehr gut verstehen. Wahrscheinlich muss ich den Gehry in Bilbao in meinem ganzen Leben nie sehen, weil mir schon klar ist, was da abgeht. Aber zu einem Diener-Bau, da muss man selbst hin.

Transformationen

Das Thema der Ambivalenz beschäftigt uns auch sehr stark bei unseren Umbauprojekten. In unserem Kontext, wo die Stadt eigentlich fertig gebaut ist, muss man als Architekt eine Haltung zu der Frage entwickeln, wie man mit Bestand umgeht. Das war natürlich schon immer so, der Petersdom, die Uffizien in Florenz, eigentlich die meisten bekannten Gebäude der Architekturgeschichte waren alles permanente Umbauprojekte. Der Dogenpalast war ein einziger Riesenumbau – alles zusammengebastelt, aber natürlich nie denkmalpflegerisch didaktisch. Oder der Diokletianspalast in Split etwa, wo die römisch-antike Palastanlage über die Jahrhunderte von den Nutzern angeeignet, infiltriert und umgenutzt wurde. Das dialektische Trennen zwischen Alt und Neu interessiert uns nicht. Spannend ist hingegen die Frage, wie Alt und Neu zu einem neuen Ganzen werden.

Häufig werden verwendbare Teile eines zu erweiternden Gebäudes einfach einverleibt, sie werden dabei ganz selbstverständlich Teil des neuen Organismus. Plečniks *Kirche* in Bogojina ist ein fantastisches Beispiel dafür. Die Überlagerung beziehungsweise Überformung der alten Kapelle mit dem quer daran anschliessenden neuen Kirchenschiff führt zu einem unglaublich interessanten und ambivalenten Raum. Solche widersprüchlichen Räume und Strukturen würde man in dieser Form bei einem Neubau wahrscheinlich gar nicht denken können. Erst die Interaktion mit beziehungsweise der aktive Widerstand gegen existierende Strukturen führt zu solchen unerwar-

Diener & Diener Architekten,
Vogesen-Schulhaus, Basel,
1993/94



Abb. 10.1–10.12

Abb. 10.1

Abb. 10.5



EM2N, *Theater 11*, Zürich,
freigestellter Bühnenturm des
Vorgängerbaus

→ S. 60

Abb. 10.8

Abb. 10.4

tenden und unkonventionellen Lösungen. Beim Theater 11 gab es zum Beispiel den Bühnenturm, der noch funktionierte. Also haben wir ihn in unser Projekt integriert, und zwar so, dass er mit dem Neubau symbiotisch zu einem Ganzen verschmilzt. Es wäre unnötig gewesen, ihn architektonisch als Bestand zu betiteln.

M Beim Kongresshaus Thun war das anders. Da wollten wir lieber nichts zu tun haben mit dem mittelmässigen 1980er-Jahre-Bau. Ehrlich gesagt hätten wir das Ding gerne abgerissen, hatten aber nicht das Geld dazu. In diesem Projekt haben wir das Mittel der formalen Trennung gewählt, um uns vom Bestand zu distanzieren.

D Natürlich ist die Trennung rein architektonisch, funktional verbinden sich Alt- und Neubau zu einem Organismus, wie in Asplunds Gerichtsgebäude in Göteborg. Aussen sieht man ihm an, dass es dialektisch aus mehreren Einzelgebäuden zusammengesetzt ist. Aber im Grundriss spürt man davon wesentlich weniger. Es ist interessant, sich zu vergegenwärtigen, wie Asplund das Projekt über mehr als ein Jahrzehnt entwickelt hat. Die verschiedenen Planstände zeigen schon fast lehrbuchartig die Möglichkeiten zum Umgang mit Bestand auf, von der kompletten Überformung und Verschmelzung bis zum dialektischen Nebeneinander von Alt und Neu mit einer subtilen Spannung zwischen Klassik und Moderne.

M Dieses Oszillieren zwischen Gegensätzen fasziniert uns. Man kann die verschiedenen baulichen Bestandteile zwar unterscheiden, liest sie aber gleichzeitig auch als einen Gesamtraum. Absolut genial in dem Zusammenhang ist Lina Bò Bardis Fábrica da Pompéia in São Paulo. Ich habe lange nicht begriffen, dass der Turm ein Neubau ist. Man muss sich vor Augen führen, was für eine verrückte Operation sie da vorgenommen hat: Zum einen gibt es die Weite dieses Industrieareals mit den Hallen, die man im Normalfall ja abreißen würde. Sie aber lässt alles bestehen, und weil deswegen für die Sporthallen zu wenig Platz übrigbleibt, stapelt sie diese übereinander. Die absurde Hyperverdichtung von Programm auf der einen Seite korrespondiert mit einer absurden Überdehnung von Programm auf der anderen Seite. Der zweifach kombinierte «Schwachsinn» wird in der Summe zur Qualität. Durch ihre Entscheidung, die Erschliessung der Sporthallen in einen eigenen Turm auszulagern, lesen sich die vertikalen Bauten wie umgenutzte industrielle Silos.

D Der Gürzenich in Köln von Rudolf Schwarz und Karl Band ist ein anderes tolles Beispiel. Er ist dialektisch in der Hinsicht, dass man sieht, was alt und was neu ist, doch es existieren mehrere Zeitschichten. Den Raum zwischen der Ruine der im Zweiten Weltkrieg zerstörten romanischen Kirche Sankt Alban und dem spätgotischen Festsaal des Gürzenichs hat Schwarz zu einer Erschliessungshalle programmiert. Sie schwingt sich in einer grossen Bewegung von der Westfassade bis zur umlaufenden Apsis des Chors von Sankt Alban. Dieser gesamte neue Raum ist im Architekturvokabular der 1950er Jahre artikuliert worden, aber von der Erschliessung und seiner räumlichen Entwicklung her wirkt er geradezu Barock – 1950er-Jahre-Wiederaufbau-Barock. Formal sind alle Schichten getrennt lesbar, räumlich verbinden sie sich aber zu einem einzigen Gewebe.

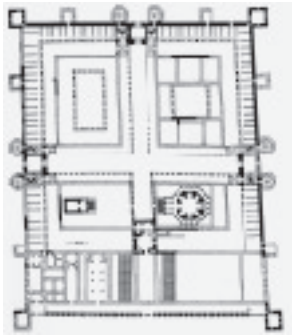
M Das ist eine Strategie des Infiltrierens, in der zwei Kreisläufe unmerklich aneinandergelagert werden, so dass plötzlich dasselbe Blut durch beide zirkuliert. Wir finden es oft spannender, etwas Bestehendes zu erweitern oder umzubauen als auf der grünen Wiese zu planen. Das hat vielleicht auch mit unserer Vorliebe für komplexe, vielschichtige Lösungen zu tun, mit unserem Bedürfnis, möglichst viel an Vernetzung in ein Projekt hineinzupacken. Oft bringen uns äussere Zwänge auf spezifischere, weniger offensichtliche Lösungen. Der Architekt wird dabei sozusagen zum Entfesselungskünstler.



10.1



10.1



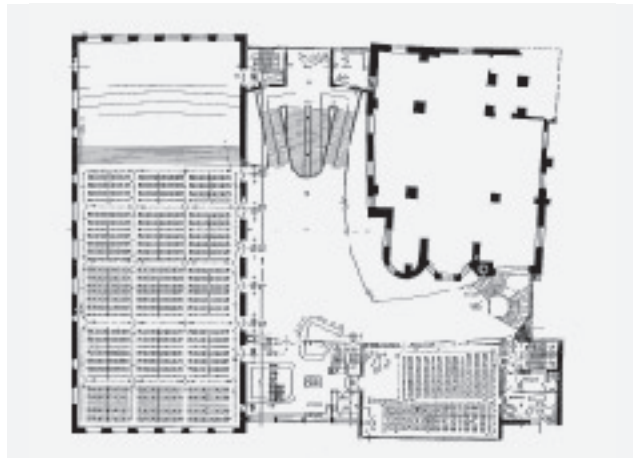
10.1



10.6



10.2



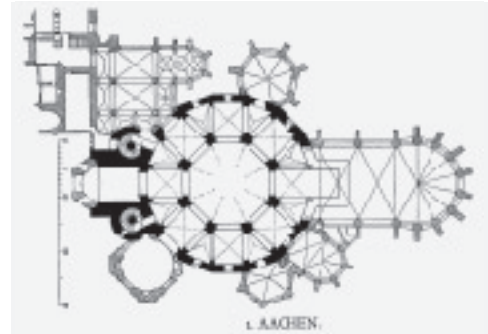
10.4



10.4



10.3



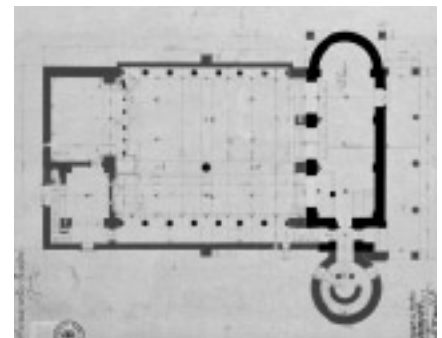
10.3



10.5



10.5



10.5



10.7



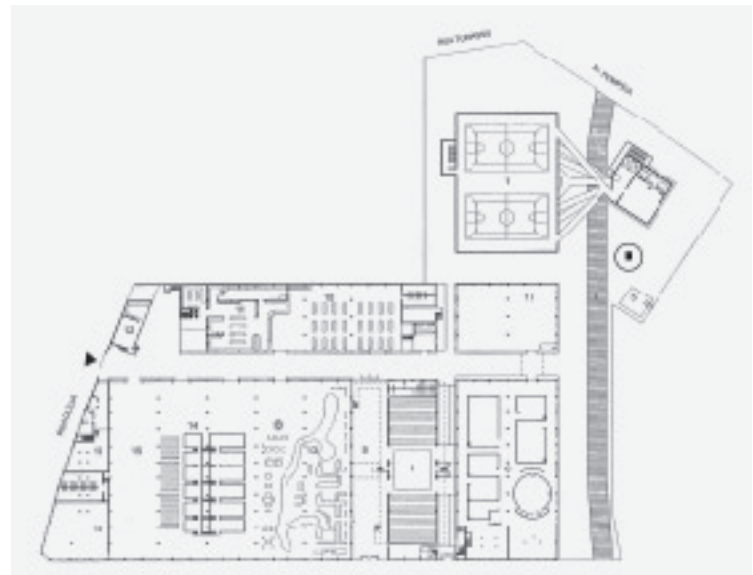
10.8



10.9



10.10



10.8



10.11



10.12

Transformationen

- 10.1 Über Jahrhunderte verändert: *Römischer Diokletianspalast*, Split
- 10.2 *Gotischer Dogenpalast*, Venedig
- 10.3 *Aachener Dom*, ab 8. Jh.
- 10.4 Karl Band, Rudolf Schwarz, *Rekonstruktion und Erweiterung Gürzenich*, Köln, 1952–1955
- 10.5 Jože Plečnik, *Renovation und Erweiterung Kirche Christi Himmelfahrt*, Bogojina, 1925–1927
- 10.6 Joseph Michael Gandy, *Soanes Bank of England als Ruine*, 1830
- 10.7 *Kathedrale Saint-Etienne*, Toulouse
- 10.8 Lina Bò Bardi, *Kultur- und Sportzentrum Fábrica da Pompéia*, São Paulo, 1977–1986
- 10.9 Peter Märkli, *Umbau Hoteldependance*, Walenstadtberg, 1991/92 und 1999
- 10.10 Gottfried Böhm, *Rathaus*, Bensberg, 1964–1969
- 10.11 EM2N, *Hardau-Schulen*, Zürich, 2002–2005
- 10.12 EM2N, *Umbau Geobotanisches Institut, Stiftung Rübel*, Zürich, 2006–2008

□ Wir haben uns kürzlich den Aachener Dom angeschaut und waren fasziniert von dieser Bricollage aus unterschiedlichen Raumordnungen verschiedener Zeitepochen mit teilweise harten Brüchen im architektonischen Vokabular. Aber das Material bleibt immer Stein, und deswegen funktioniert es wieder als ein Ganzes. Wenn man da heute anbauen würde, müsste man sicher auch in der gleichen oder einer ähnlichen Materialität agieren. Glas wäre absolut tabu, genauso wie irgendein Mehrschichtenmonstrum à la verputzte Kompaktfassade oder vorgehängter Stein. Es müsste unbedingt ein Massivbau sein, Dämmbeton zum Beispiel, roh, hart, archaisch.

■ Also du würdest den Aachener Dom mit Dämmbeton erweitern?

□ Ja. Beispielweise. Da geht es ja um genau dieselbe Frage wie bei Zumthors Kolumba Museum, diese direkte physische Fortsetzung eines Bestandes, ohne grosses didaktisches Rezitieren der Baugeschichte. Das Projekt ist wirklich interessant in seiner Herangehensweise, aber in der Materialisierung vielleicht eine Spur zu dick gepudert. Die Oberfläche des Backsteines des neuen Baukörpers ist irgendwie zu perfekt für die Ruine darunter. Da bekommt das Fragment auf einmal etwas Dekoratives. Das ist wie die Bruchsteinwand in der Pizzeria, von der man gar nicht glauben kann, dass die echt ist.

■ Gut, was heisst echt? Die Frage nach der «Echtheit» und «Authentizität» stellt sich uns tatsächlich in vielen Projekten immer wieder neu. Die denkmalpflegerische Absicht, auch der nächsten Generation eine Lesbarkeit der Vergangenheit zu ermöglichen, ist natürlich legitim und wichtig. Dem steht aber logischerweise der Anspruch der heutigen Generation gegenüber, sich selbst in der Welt einzurichten, Altes wegzuräumen oder zu verändern, um Neues zu schaffen. Ob das Neue das Alte verdrängen, verändern, schlucken, beseitigen soll, muss man individuell bei jedem Projekt neu abwägen. Dabei bringt uns oft die Frage nach der denkmalpflegerischen Korrektheit nicht weiter. Was wäre beispielsweise der «korrekte» Zustand des Kölner Doms? Mit oder ohne die Komplettierungen des 19. Jahrhunderts? Ein, zwei Jahrhunderte zuvor hätte man den Dom sehr wahrscheinlich in einem zeitgemässen Stil fertig gebaut und nicht auf die wieder aufgetauchten Fassadenpläne zurückgegriffen. Ähnliche Fragen stellen sich letztlich auch in unserer Gegenwart, selbst dann, wenn der Bestand von eher mittelmässiger Qualität ist – das Theater 11 zum Beispiel, ein Gebäude, das schon in Teilen verändert und korrumpiert war. Soll man das nun erhalten? Kann man das kannibalisieren oder abreißen – oder muss man das auf den Originalzustand zurückbauen? Das lässt sich aus unserer Sicht in den meisten Fällen fast nur über eine Qualitätsdiskussion klären, unter Einbezug von architektonischen Kriterien und auch im Hinblick auf die Nutzbarkeit des Gebäudes.

□ Grundsätzlich glaube ich jedoch, dass sich die Diskussion über Denkmalschutz relativieren wird, weil die heute gebauten Häuser gar nicht mehr so lange halten werden. Im Gegenzug werden die alten Sachen immer stärker werden, weil sie in Europa als kulturelle Identitätsträger immer wichtiger werden. In Asien dagegen sind Tempel oft aus Holz. Der Ise-Schrein wird alle zwanzig Jahre abgerissen und auf einem Baufeld daneben identisch neu errichtet. Die Authentizität des Tempels ist in Japan nicht eine Funktion der Kontinuität des gebauten Raums. So etwas wäre bei uns undenkbar, wir hängen an der Authentizität des Materials.

■ Der Begriff der Authentizität ist natürlich ungemein ambivalent. Wenn ich mir zum Beispiel die Zürcher Altstadt anschau, wirkt das auf mich wie ein riesiges Shoppingcenter ohne Überdachung. Was hat das mit Authentizität zu tun? Die ursprüngliche durchmischte Stadt ist kaum mehr erlebbar. Inwiefern ist das authentischer oder besser als

Abb. 10.3

Kölner Dom, ab 13. Jh.





Jon Jerde, *Newport Beach*,
1989

ein Shoppingcenter irgendwo auf der Welt, das über seine Innenarchitektur als europäische Stadt verkleidet wird?

□ Es hat die Patina der Geschichte. Natürlich wurde da viel umgebaut und transformiert, aber die Dimension der Gassen, die Räume, die Stimmungen der Fassaden sind geblieben. Das ist eine Atmosphäre, die man nicht im Shoppingcenter herstellen kann. Da kann Jon Jerde noch so viele italienische Piazze imitieren. Ein Stein, der 2000 Jahre alt ist, hat eine materielle Authentizität, die in keiner anderen Form reproduzierbar ist. Man kann Geschichte als Bild imitieren oder emulieren, aber nicht in ihrer physischen Präsenz. Das ganze Papiermaché ist am Ende leblos und seelenlos. Deswegen ist die Rekonstruktion von Gebäuden auch viel schwieriger als die Erhaltung von Gebäuden, die noch existieren.

▮ Letztes Jahr war ich nach zwanzig Jahren zum ersten Mal wieder in Nürnberg. Als Jugendlicher habe ich viel Zeit im Stadtzentrum verbracht, das zu neunzig Prozent im Zweiten Weltkrieg zerstört worden war. Es stand so gut wie nichts mehr. Ich hatte die Stadt in meiner Erinnerung als eine mittelalterliche Stadt abgespeichert. Erst jetzt beim neuerlichen Durchwandern der Stadt ist mir aufgefallen, dass fast alle Häuser nach 1945 gebaut wurden und viele davon auch deutlich als moderne Häuser erkennbar sind. Neben Bürobauten aus den 1950er Jahren steht ein Karstadt mit einer Blechfassade aus den 1980ern. Dennoch liest sich die Stadt in ihrem räumlichen Gefüge als mittelalterliche Stadt, obwohl fast keine authentische Substanz mehr vorhanden ist. Hier ist es nicht die materielle Kontinuität, die das Gefühl von historischer Authentizität erzeugt, sondern die Kontinuität der Strassen- und Platzräume und ihrer Proportionen. Wenn wir Städtebau machen, dann erzeugen wir oft Dichte, Enge, Kompaktheit. Im Grunde agieren wir da sehr konservativ, wir schätzen traditionelle Stadträume.

□ Es ist das Oszillieren zwischen Gegensätzen wie archaisch-traditionell und modern, das eine Spannung erzeugt, die jedes der Prinzipien für sich allein nie schaffen könnte. Nur modern ist genauso langweilig wie nur traditionell.

▮ Wir machen ganz klar moderne Häuser. Wir materialisieren modern und erzeugen moderne Stimmungen, aber häufig bauen wir in unsere Häuser quasi vormoderne Räume ein. Das Ferienhaus Flumserberg zum Beispiel ist zeitgenössisch in seiner Materialisierung – Beton im Erdgeschoss, OSB im ersten Obergeschoss, und ganz oben die grössten Fenster, die wir kriegen konnten. Aber die Räume sind eher urchig, und genau diese Differenz macht das Haus interessant.

□ Wenn man vor einem alten Haus steht, das immer noch eine Kraft hat, kommt man schon ins Grübeln. Wir pilgern zu Bauten, die Jahrhunderte überlebt haben und schauen manchmal schon etwas neidisch auf die Zeit zurück, als man ein Haus noch aus einem Material bauen konnte. Das geht heute nicht mehr, da pappen wir aus technischen Gründen Schichten aufeinander, um «Probleme» zu lösen – Energie hier, Feuerpolizei da. Da fragen wir uns, unter welchen Bedingungen ein Haus heute noch eine dauerhafte Präsenz entwickeln kann.

▮ Ich fand es unglaublich aufregend, Gaudís Casa Milà in Barcelona zu erleben, dieses steinerne Wahnsinnsteil. Ein grosser Stadtblock, extrem stattlich, riesenhohe Räume, die Fassade aus massiven Felsklötzen, die an eine Tragstruktur aus Stahl angehängt sind. Trotz seiner bewegten Fassade hat das Haus eine unglaubliche Präsenz, so leichtschwer. Der Stein ist heftig, tonnenschwer, massiv vermörtelt. Irgendwie ein Gehry in echt, mit vierzig Zentimeter dickem Granit.

□ Das ist halt ein dauerhaftes Haus, das steht auch in hundert Jahren noch. Wenn du dir die ganzen Häuser anschaust, die heute mit neuester Technologie gebaut sind, da weiss ich ehrlich gesagt nicht, wie die in zehn oder fünfzehn Jahren aussehen werden. Wie lange wird es



Antoni Gaudí, *Casa Milà*,
Barcelona, 1906–1910

wohl dauern, bis all diese Kompaktfassaden wieder runterkommen? Die Frage ist, unter welchen Bedingungen ein Haus heute eine dauerhafte Präsenz entwickeln kann. Oder sollen wir nur noch Häuser für eine Nutzungsdauer von zwanzig, dreissig Jahren bauen? Bei gewissen Bauaufgaben ist das sicher unvermeidlich, aber ich kann mir nicht vorstellen, dass das zum Standard wird.

M Wir haben bisher ja noch nie eine massive Steinfassade gemacht. Die Berufswahlschule in der Hardau ist aus Sichtbeton, die steht auch in fünfzig Jahren noch da. Die Primarschule nebenan, die wir gleichzeitig gebaut haben, hat eine Aussendämmung. Aus finanziellen Gründen konnten wir sie nicht anders materialisieren. Und das hat sich gerächt. Die Gegend ist sozial ziemlich rau, und das konnte man bald auch am Gebäude ablesen – es wurde teilweise angekokelt. Die Fassade ist so weich, da kannst du mit dem Fuss eine Delle reintreten. Bei der Berufswahlschule nebenan geht der Beton sauber in den Boden rein, da kannst du dranschlagen wie du willst, da geht nichts kaputt.

→ S. 144

1 «Ich verlange von einer Stadt, in der ich leben soll: Asphalt, Strassenspülung, Luftheizung, Warmwasserleitung. Gemütlich bin ich selbst.» Karl Kraus

2 Thomas Boga, *Tessiner Architekten. Bauten und Entwürfe 1960–1985*, Zürich 1986.

3 Helmut Spieker, *Totalitäre Architektur*, Stuttgart 1981.

4 «By working steadfastly within the protocols of architectural materiality, HdM achieves a far more convincing realization of architectural dematerialization than Peter Eisenman, who pursued that idea in his architecture for over two decades. Eisenman, steeped in a post-structural account of architecture as an endless system of references by immaterial signs, theorized that the tradition of materiality in architecture was a perversion manifest either as fetishism or nostalgia. Accordingly, he sought to render his forms as pure signs by constructing them as empty shapes in indifferent materials, e.g. EIFS or gyp-board. As a result, more often than not, his buildings fail to insist themselves and are easily dismissed as unreal, like stage sets or amusement parks.» aus: Jeffrey Kipnis, *The Cunning of Cosmetics*, in: *El Croquis* 84 (1997), S. 28.

5 Rem Koolhaas, *Delirious New York. A Retroactive Manifesto for Manhattan*, New York 1978.

6 Kevin Lynch, *The Image of the City*, Cambridge 1960.

7 Marcel Meili, Brief aus Zürich, in: *Quaderns* (1988), Nr. 177.

8 Rudolf Arnheim, *Die Dynamik der architektonischen Form*, Köln 1980.

9 «It is the difficult unity through inclusion rather than the easy unity through exclusion.» aus: Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York 1966, S. 88.

10 Jürgen Mayer H., Bettina Vismann, Schwitzwasser oder die Neue Nationalgalerie zwischen Kaltwetterfronten, in: Adam Szymczyk u.a. (Hg.), *When things cast no shadow*, Zürich 2008, S. 78–98.

11 Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York 1966; Denise Scott Brown, Robert Venturi, Steve Izenour, *Learning from Las Vegas*, Cambridge Massachusetts 1972.

12 Christopher Alexander, *A Pattern Language*, New York 1977.

13 «Häufig ist auch der Zweck eines Bauwerkes ein durchaus prosaischer, so dass viele einfache Räume von mässiger Höhe aneinandergereiht und vielleicht in mehreren Stockwerken wiederholt werden müssen. Hierbei müsste das treue Darlegen des Inneren notwendig auch eine prosaische, langweilige Gestalt des Aeusseren ergeben. In diesem Fall ist es gewiss nicht nur gestattet, sondern geboten, das Innere zu verleugnen [...]. Besser ein interessantes, hübsch vorgetragenes Märchen als ein durchaus wahrheitsgetreues Protokoll über eine langweilige Raumsammlung!» aus: Adolf Göller, *Was ist Wahrheit in der Architektur*, Stuttgart 1887.