

Architektur, Bild und Entwurf

TONI HILDEBRANDT

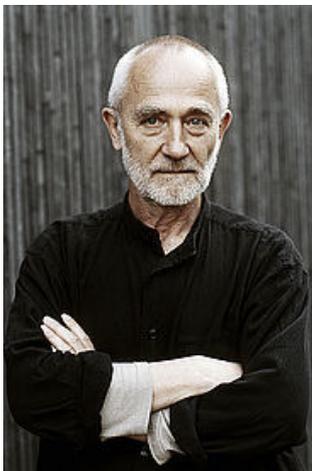


Abb: 1 >



Abb: 2 >



Abb: 4 >

Peter Zumthor und Toni Hildebrandt im Gespräch

T.H.: Ich würde unser Gespräch gerne mit einer Frage eröffnen. In wiefern hat Architektur die Möglichkeit, Orte sichtbarer zu machen? Architektur steht ja in einem interessanten Verhältnis zum Bild. Es gibt Fassaden, Perspektiven und Bauformen, die über eine starke bildliche Wirkung verfügen. Im Gegensatz zu vielen anderen Architekten der Gegenwart scheinen Sie in Ihren Bauten jedoch das Bildpotential der Architektur nicht zu strapazieren. Sie gehen bewusst mit dem spezifischen Ort um – man könnte auch von einer Integration sprechen. Dennoch bauen sie «Autorenarchitektur», Architektur mit einer unverwechselbaren Handschrift. Wollen Sie Ihrer Architektur eine bildliche, ikonische Prägnanz verleihen?

P.Z.: Das ist mehr ein Produkt, ein Resultat der Arbeit. Es ist aber für mich kein Ausgangspunkt, einprägsame Architektur zu machen. Ich arbeite sehr eng am Gebrauch und an der Nutzung des Objektes, das ich zu schaffen habe und versuche das Potential des Ortes zu nutzen, sodass das Objekt dem Ort und dem Gebrauch eher hilft als schadet. Als Produkt kann das dann einprägsam sein.

T.H.: Zunächst spricht dabei die Materialität und die tektonische Komposition des Gebäudes an. Denken Sie folglich im Entwurf anikonisch – etwas zugespitzt formuliert vielleicht sogar ikonoklastisch?

P.Z.: Nein, gar nicht. Ich arbeite ja mit den Bildern. Ich kann nicht alte Bilder kopieren, ich muss neue Bilder erzeugen. Es gibt einen kleinen Teil von neuem Gebrauch an diesem Ort in dieser Zeit. Das gibt von sich aus schon etwas Neues.

Deswegen muss ich auch etwas Neues schaffen. Wenn ich kopiere, wenn das Bild importiert ist, dann stimmt für mich etwas nicht. Aber ich verarbeite viele Bilder. Manche haben in der Therme Vals ein orientalisches Bad gesehen. Es heisst dann nicht, es sei «bilderlos». Es hat dann eher die gleiche «Atmosphäre, wie...» Es ist nicht in den Formen gleich, aber das Gebäude in Vals weiss, dass es türkische Bäder gibt.

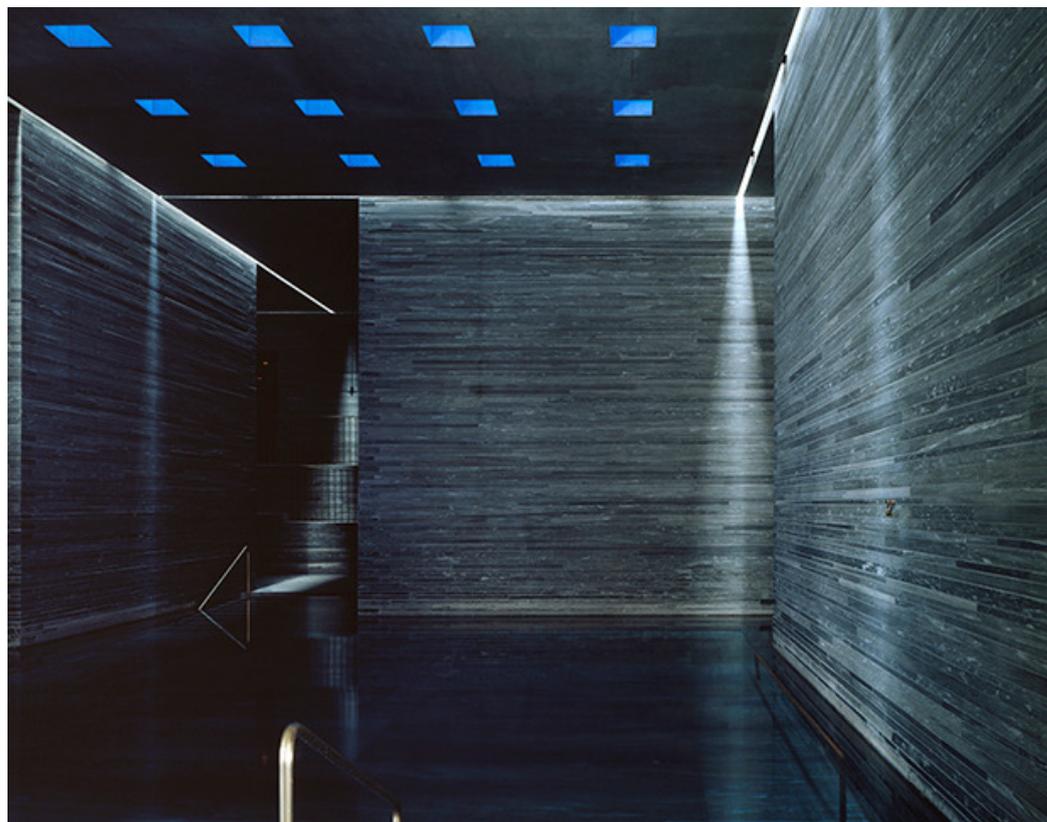


Abb: 2 >

T.H.: Es freut mich, dass Sie bereits die Atmosphäre ansprechen, was uns ermöglicht, das Verhältnis zwischen Architektur und Bild zu vertiefen. Wenn Sie beispielsweise vom Entwerfen in Bildsequenzen sprechen, lässt sich dann dieser Bildbegriff mit dem Begriff der Atmosphäre gleichsetzen, der ja einen mimetischen Bildbegriff ausschliesst?

P.Z.: Nein, es gibt zwei Begriffe: Atmosphäre und Bild. Ich arbeite mit Bildern, aber es sind innere Bilder. Diese sind freier, beeinflusst, verunreinigt und damit ein besseres Ausgangsmaterial als das platte wirkliche Bild. Ich suche das Konkrete und das kann ich mir nur mit einer konkreten Bildqualität vorstellen.

[1]

Peter Zumthor, Architektur
denken, Basel: Birkhäuser
2010, S. 69.

In den Bildern, die mir zufallen, die etwas mit meiner Biographie und unser aller Biographie zu tun haben, ist ein grosses Wissen enthalten. Diese Bilder kann ich analysieren, mit der Frage: Warum wirkt das so auf mich? Dieser Prozess hilft mit, Konkretes zu erfinden und ist eine schöne, notwendige Verankerung in der Geschichte des Lebens mit Räumen und Gebäuden.

Der Begriff der Atmosphäre ist auf der anderen Seite der beste Begriff um zu beschreiben, was mir an der Architektur gefällt. Dies vermittelt sich mir und allen anderen auch.

T.H.: Damit könnte man den Begriff der Atmosphäre auch auf alle anderen Künste, auf Musik und Literatur, ausdehnen.

P.Z.: Ja, damit wäre ich einverstanden. Der Begriff Atmosphäre erschliesst Vieles auf intuitive Weise.

T.H.: Wir versuchen in Basel am NFS Bildkritik «eikones» das Wissen um Besonderheiten, Bedeutungsstrukturen und die Macht der Bilder zu erschliessen. Die zentrale Frage lautet: Wie erzeugen Bilder Sinn? Eine Gruppe beschäftigt sich dabei auch mit dem Entwerfen von Bildern. In einem Ihrer Texte sprechen Sie davon, dass das «Denken in Bildern eine Methode des Entwerfens» ist [1]. Können Sie uns diese Methode, vielleicht auch mit konkreten Bezügen auf Ihre Praxis, näher bringen?

P.Z.: Zunächst gibt es offenbar eine Art plötzliche Intuition. Es braucht einen Reiz, oder Anreiz. Eine zunehmende Konzentration ist wichtig, durch die sich Bilder einstellen. Ich kann diese Bilder befragen und mit ihnen sprechen. Allein, oder auch mit Freunden im Dialog, um Reaktionen zu provozieren und Bilder auszutesten. Das ist eine künstlerische Arbeitsweise, wie Dinge in die Welt kommen – wie auch in Musik, Literatur und bildender Kunst. Es sind aber bei mir keine abstrakten Gedanken, sondern konkrete Bilder und Materialien.

Ich habe eine Methode entwickelt, um mit Modellen zu skizzieren. Ich versuche ein Modell zu bauen, so wie früher ein Bildhauer ein Modell mit dem Ton oder Gips gefertigt hat, um das Material zum Sprechen zu bringen. Wir arbeiten viel mit Materialcollagen hier im Hof oder Garten, um zu schauen wie es reagiert.

T.H.: Hier fällt mir Ihre «Kritik» an der Zeichnung für den architektonischen Entwurf ein. Sie sprechen davon, noch im Material zu entwerfen – mit Modellen zu skizzieren.

[2]
Vgl. Roland Barthes, Cy
Twombly, Berlin: Merve 1982,
S. 92.

[3]
Vitruv, De architectura, I, I, 4.

P.Z.: Das einfachste, was Sie mit dem Zeichnen oder dem Computer machen können, sind zweidimensionale Proportionen. Das hat keinen Geruch, kein Aroma. Das schmeckt man nicht. Was mich aber am Zeichnen sehr interessiert, ist an einem Frühbeginn zu sehen, was einem in die Hand rutscht. Es gibt einen Moment, wo etwas erscheint, was der Körper weiss, aber der Kopf nicht. Man muss lernen, dass durch die Hand ein Strich auf das Papier kommt, den der Kopf noch nicht kennt. Manchmal ist das dumm. Manchmal ist etwas da.

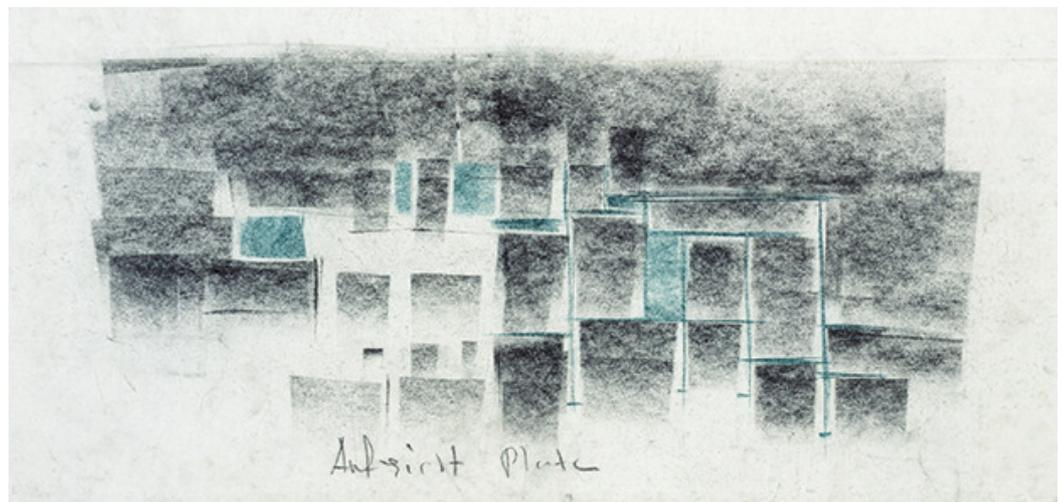


Abb: 3 >

T.H.: Auch Roland Barthes hat an Cy Twombly die Frage gerichtet, wie es wäre, einen Strich zu zeichnen, der nicht dumm ist [2]. Spielt hier auch ein Vorgefühl, eine «Ahnung» im Duktus eine Rolle?

P.Z.: Ja, und auch der Zufall spielt eine Rolle.

T.H.: Dennoch hat die Architekturtheorie immer wieder versucht, eine ursprüngliche Idee im zeichnerischen Entwurf zu verorten. Vitruv schreibt in seinen Büchern über die Architektur, dass der «Architekt die Zeichnung beherrschen soll, damit er befähigt ist, mittels der von ihm ausgeführten Entwürfe die Idee seines Werkes vor Augen zu führen.» [3] Diese Idee hat spätestens seit der Renaissance das theoretische Verständnis vom Entwurf bestimmt. Das Material und der Gebrauch wurden dabei jedoch vernachlässigt.

P.Z.: Vitruv spricht nur von einem Teil, aber alles andere ist für ihn selbstverständlich. Gerade er ist ein unglaublich materialsinnlicher Architekt. Er spricht nicht darüber, aber es war ihm selbstverständlich.

[4]

Peter Zumthor, *Therme Vals*,
Zürich: Scheidegger & Spiess
2007, S. 39.

T.H.: Aber wie würden Sie es sich erklären, dass oftmals die Vorstellung überwiegt, in der Zeichnung liege der Nukleus des architektonischen Entwurfs, die «invenzione», die Idee?

P.Z.: Ich weiss nicht, wo das herkommt. Ich habe noch niemanden gehört, der gesagt hat, in der Partitur von Mozart steckt das Kunstwerk. Alle sagen die Musik ist das Kunstwerk, nicht die Notenschrift.

T.H.: Sie sprechen damit indirekt ein weiteres Projekt unseres Instituts an, bei dem das Wechselverhältnis von Musik, Schriftbildlichkeit und Notation im Mittelpunkt steht – etwa in der New York School bei Komponisten wie John Cage, Earle Brown oder Morton Feldman. Im Bildband zu der Therme Vals gibt es eine interessante Gegenüberstellung von Modellen, Zeichnungen und einer graphischen Partitur von John Cage [4]. Was hat Sie an diesen graphischen Notationen von Cage interessiert?

P.Z.: Das ist relativ unbedeutend – und bedeutend... Bei der konzentrierten Arbeit kommt es einfach dazu, dass man durch Fokussierung bestimmte Dinge sieht und entdeckt. Das können aber auch Artikel in der Zeitung sein.

T.H.: Ich würde nun gern einen völlig anderen Bezug zwischen Architektur und Bild in den Mittelpunkt unseres Gesprächs rücken. Sie haben mit dem Kunsthaus in Bregenz einen eindrucksvollen Museumsbau entworfen. In einem Museum kann mitunter jede räumliche Wand zur Hängungswand werden. Das Museum muss mit dem Bildobjekt rechnen. Hat diese räumliche Interaktion von Bildobjekt und Raum Ihre Architektur in Bregenz beeinflusst?

P.Z.: Ich denke immer an die Dinge, die später in dem jeweiligen Gebäude vorkommen. Es gibt einen «Essence of place» und dazu gehören auch die Dinge. Das Kunsthaus Bregenz ist aber kein Sammlungsgebäude, sondern ein Gebäude für zeitgenössische Kunst, die ständig wechselt. Dass ich die zeitgenössische Kunst der 1970er und 80er liebe, das merken Künstler wie Richard Serra dem Gebäude an. Sie wollen alle dort ausstellen.

T.H.: Wollen Sie Räume schaffen, die für die Kunst eine Öffnung zur Entfaltung bieten, vielleicht sogar dem Besucher eine «kontemplative» Erfahrung ermöglichen? Ich denke hierbei auch an die Feldkapelle Bruder Klaus oder die Kapelle Sogn Benedetg.

P.Z.: Ich hab auch eine schöne Bar gemacht...

T.H.: Ich verstehe, keine Festlegung.

P.Z.: Dort geht es nicht um Kontemplation, sondern um Gedränge. Wenn die Aufgabe eine kulturelle oder soziale Relevanz hat, dann bin ich dabei. Ein Café, ein Hotel, ein Ballsaal...

T.H.: Der NFS «eikones» und die Zeitschrift «Rheinsprung 11» üben «Bildkritik». Wie bereits erwähnt, geht es auch um die Macht und Politik der Bilder in einer weitestgehend medial von Bildern dominierten Welt – folglich auch um eine Kritik dieser Bildwelten. Bildkritik und Architekturkritik stehen in diesem Sinne nahe beieinander. Arbeiten Sie implizit auch an «Architekturkritik»?

P.Z.: Das habe ich vor 20, 30 Jahren eher gemacht. Inzwischen arbeite ich schon lange nicht mehr mit «Kritik» als Beweggrund.

T.H.: Sicher denkt man beim Begriff Kritik zunächst an bestimmte Autoren wie Adorno oder Rancière, aber es gibt doch auch eine Form immanenter Kritik in Ihrer Ästhetik, in Ihrer Art, Gebäude in die Welt zu setzen.

P.Z.: Es wächst sich vielleicht aus zu einer Kritik, aber es fängt nicht dort an. Ich konzentriere mich und mache eine andere Arbeit als andere Kollegen. Dass man bei Architekten Bilder bestellen kann, hat es immer gegeben: Für die Kirche, als Statussymbol, als Zeichen der Macht. Dort ging es weniger um das Wohnen, sondern mehr darum, etwas darzustellen in der Gesellschaft.

Ich habe das noch nicht völlig durchgedacht, aber es gibt unheimlich viele Bilder in der Welt. Sie bedrängen mich aber nicht wirklich. Ich kann mir vorstellen, dass dies für junge Leute anders ist. Ich habe mir jetzt einen Fernseher bestellt. Es gibt 230 Fernsehkanäle. Es endet bei 727 mit den Radiokanälen... Ich habe immer nur DRS 2 gehört.

T.H.: Gestatten Sie einen letzten Versuch zum Thema Kritik. Im Hinblick auf die «Topographie des Terrors» in Berlin haben Sie davon gesprochen, dass Sie ein «semantisches Vakuum» gestalten wollten. Ist damit nicht auch eine Kritik an einer bestimmten Form von Pädagogik, Geschichtsschreibung und Aufarbeitung des Holocaust verbunden?

P.Z.: Indirekt. Es ist ein altes künstlerisches Prinzip der Vielschichtigkeit statt der platten Erklärbarkeit. Das kann man als Kritik lesen. Mit Erklärungen und Didaktik macht man die Kunst sofort kaputt. Mit der «Topographie des Terrors» habe ich gelernt, dass die Historiker zum grossen Teil narrativ sind.

[5]
Georges Didi-Huberman, Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes, München: Fink 1999, S. 98;...

[6]
Symposium «Musik mit Bildern?», 24. April 2010, Musik als Bildkritik. Ein Gespräch zwischen Helmut Lachenmann und Gottfried B...

[7]
Vgl. den Dokumentarfilm «...Wo ich noch nie war»: Der Komponist Helmut Lachenmann, Regie: Bettina Ehrhardt, Deu...

Sie beginnen die Geschichte in einem geschlossenen System – relativ positivistisch – nachzuerzählen. Die Geschichte die mich interessiert, ist die Geschichte, die in den Dingen, im Ort und in der Erde gespeichert ist; daher in Berlin die Auseinandersetzung mit den Narrativhistorikern. Der sinnliche, direkte Zugang zu den Dingen hat die nicht interessiert. Das waren natürlich Welten.

T.H.: Es gibt auch ein bildliches Denkmodell, das von Walter Benjamin ausgeht: das «dialektische Bild» aus dem Passagenwerk. Das dialektische Bild ist in der Lage zu erinnern, ohne zu imitieren, bringt Dinge wieder neu ins Spiel und bleibt gleichzeitig kritisch [5]. Benjamin spricht davon, dass das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft in einer Konstellation zusammentritt.

P.Z.: Das habe ich nie gelesen. Aber es gibt starke biographische Wahrheiten zwischen Geschichte und Denken, die stärker sind als akademische Narrative. Geschichte ist präsent in der Biographie und in der Architektur. In meiner Ausbildung an der Kunstgewerbeschule wurden wir in der Tradition der Moderne erzogen. Da kam die Geschichte nicht vor – oder nur als Feindbild. Das schönste an der Zeit der Postmoderne war, dass Leute wie Aldo Rossi die Architekturgeschichte als biographische Idee, nicht als Rückgriff auf alte Formen, sondern als historisches, kulturelles Denken wieder eingeführt haben.

T.H.: Wie steht es heute. Gibt es jüngere Architekten, die sie faszinieren?

P.Z.: Es gibt in Ihrer Generation viel Talent. Ich schaue mir aber nicht sehr viel an, was Kollegen machen. Es ist für mich besser, wenn ich andere Gebiete der schöpferischen Prozesse und des Machens sehe – in der Literatur und in der Musik. Vermutlich weil ich nicht abwehren muss. Es ist dann keine Konkurrenzsituation, die meine Gedanken einfärbt. Das kenne ich auch von anderen Künstlern, die kaum andere Werke anschauen, um besser bei sich zu bleiben.

T.H.: Vor einiger Zeit war der Komponist Helmut Lachenmann Gast bei «eikones». [6] Lachenmann hat einmal eindrücklich beschrieben, dass für ihn das Entscheidende an musikalischen Prozessen und am Komponieren nicht die eigentliche Aufführung im Konzertsaal darstellt, sondern vielmehr die Probe. Wichtiger als die Interpretation ist die Erarbeitung eines Stückes, das Eindringen in die Strukturen, Zusammenhänge und Klänge [7]. Dieses ästhetische Konzept, dass die Probe bedeutender sei als die Aufführung scheint schwerlich auf die Architektur und ihren Gebrauchszusammenhang übertragbar – oder ist für Sie der «work in progress», das Entwerfen mit Bildern und Materialien auch wichtiger als das eigentliche fertige Gebäude?

P.Z.: Ich hatte Ihnen schon gesagt: Das Erste sind die Bilder. Auch bei Lachenmann gibt es die Hörbilder. Er stellt sich vor, wie es klingt. Ich stelle mir vor, wie es aussieht. Dann muss ich Modelle machen – bis 1:10 oder grosse 1:1-Modelle hier auf der Wiese. Es ist eine ständige Anstrengung, sich das so vorzustellen, wie es dann ist, um es korrigieren zu können. Von daher verstehe ich den Lachenmann gut. Er kann ja nicht alle musikalische Modelle am Klavier nachstellen. Er muss im Raum mit seinen Instrumenten hören. Das kann ich sehr gut nachvollziehen. Aber der Prozess ist letztlich Mittel zum Zweck. Es gibt sicher Lebensbereiche, wo man sagt „der Weg ist das Ziel“ – wenn man nicht gläubig ist –, aber mein Ziel in der Architektur ist das Gebäude.

T.H.: Das ist ein sehr schönes Schlusswort. Ich danke Ihnen sehr für das Gespräch und würde mich freuen, Sie einmal in Basel am NFS Bildkritik «eikones» begrüßen zu können.



Abb: 4 >

Atelier Peter Zumthor, Haldenstein (Schweiz), 13. Oktober 2010

Fussnoten

Seite 141 / [1]

Peter Zumthor, *Architektur denken*, Basel: Birkhäuser 2010, S. 69.

Seite 142 / [2]

Vgl. Roland Barthes, *Cy Twombly*, Berlin: Merve 1982, S. 92.

Seite 142 / [3]

Vitruv, *De architectura*, I, I, 4.

Seite 143 / [4]

Peter Zumthor, *Therme Vals*, Zürich: Scheidegger & Spiess 2007, S. 39.

Seite 145 / [5]

Georges Didi-Huberman, *Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes*, München: Fink 1999, S. 98; Walter Benjamin, *Das Passagenwerk*, in: *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982, Bd. V.1, S. 577.

Seite 145 / [6]

Symposium «Musik mit Bildern?», 24. April 2010, Musik als Bildkritik. Ein Gespräch zwischen Helmut Lachenmann und Gottfried Boehm, Gesprächsleitung Matteo Nanni.

Seite 145 / [7]

Vgl. den Dokumentarfilm «...Wo ich noch nie war»: Der Komponist Helmut Lachenmann, Regie: Bettina Ehrhardt, Deutschland, 2006.

Abbildungen

Seite 139 / Abb. 1

Peter Zumthor, Foto: Gerry Ebner

Seite 140 / Abb. 2

Therme Vals, Graubünden, Schweiz.
Foto: Hélène Binet

Seite 142 / Abb. 3

Peter Zumthor, Blockstudie für die Therme Vals.

Seite 146 / Abb. 4

Therme Vals, Graubünden, Schweiz.
Foto: Hélène Binet