

1

diverse technische Hinweise, Vorbemerkungen

2

CS: Anfang; frühestmögliches Zusammenführen von Architekten und Künstlern ist das Thema. Doch zuerst: Wie ist Eure Zusammenarbeit abgelaufen. Ihr habt einen Wettbewerb gewonnen. Wann ist die Idee für diese Zusammenarbeit zum ersten Mal durch die Köpfe gegangen?

3

MG: Während der Wettbewerbsphase gab es noch keine Kontakte zu irgendwelchen Künstlern. Aber wir haben natürlich gewusst, welche Themen uns bei der Weiterbearbeitung des plastischen Konzepts dieses Gebäudes weiter interessieren würde, dass wir die Körperhaftigkeit des Baus durch die differenzierte Behandlung der Oberflächen weiterentwickeln würden. Dann war ein Jahr Funkstille. Wir haben natürlich von der Frage Kunst am Bau gewusst. Als wir ein Jahr später mit dem Vorschlag, jemanden früh beizuziehen, an die Bauherrschaft gelangt sind, kam uns die Kunstkommission der Stadt sehr entgegen.

4

TP: Wir haben ca. 20 Namen eingebracht, die uns grundsätzlich interessiert hätten; die Kunstkommission ihrerseits auch welche. Bei dieser ersten Auswahl waren wir noch ambivalent in der Frage, jemanden zu nehmen, dessen Arbeit gut auf unser Konzept passen würde, oder jemanden, der unserem Bau mit einem autonomen Beitrag begegnet wäre. Es gab verschiedene Erwartungen.

5

CS: Ihr seid also nicht von Anfang an mit dem Gedanken an Farbe, Oberfläche, Stofflichkeit an die Kunstgeschichte herangegangen?

6

MG: Wir waren von diesen Themen, die uns als Entwurfsgedanken begleitet hatten, natürlich ziemlich eingenommen. Doch gleichzeitig wissen wir, wie wichtig es ist, Distanz zu gewinnen.

CS: Und dann seid Ihr immer wieder zu Eurer Imagination zurückgekehrt?

MG: Wir haben uns auf diese Zusammenarbeit gefreut, die die erste in dieser Form für uns war, und deshalb war auch eine grosse Neugier auf Unbekanntes dabei. Ausserdem die seltsame Angst, mit unserer Wahl automatisch auf viele spannende Beiträge verzichten zu müssen.

7

CS: Man weiss ja auch nie, ob die Chemie stimmen würde.

TP: Am Schluss hatten wir dann noch vier Namen. Und ein Budget, diese Leute nach Bern einzuladen, sie

kennenzulernen. Thomas Schmidt aus Köln, Karin Sanders, Renée Levy und Elisabeth Arpagaus.

CS: Damals hätte Euch die Kommission einen Strich durch die Rechnung machen können?

TP: Die Kunstkommission stand uns bei diesem Verfahren immer sehr hilfreich zur Seite, sogar mit einem Budget. Dabei ist es überhaupt nicht selbstverständlich, auf einen Wettbewerb zu verzichten. Wir hatten eine gute Zusammenarbeit mit der Kommission.

CS: Wie ging es dann konkret weiter? Auf der einen Seite hattet Ihr eine Vision, auf der anderen Seite musste gehandelt werden.

MG: Elisabeth Arpagaus hat sehr schnell unsere Interessen geteilt; wir haben gewissermassen schnell gemeinsamen Boden gefunden. Das müsste noch überhaupt nichts bedeuten.

8

CS: Ich weiche kurz ab, später können wir noch auf die Pigmentgeschichten zurückkommen. Was waren denn ihre Interessen? Hatte sie auch ein räumliches Interesse? Wo seid Ihr Euch begegnet. Das Resultat ist ja nicht a priori räumlich, sondern sehr atmosphärisch, sehr taktil?

TP: Wir haben uns getroffen im Interesse am Handwerklichen, im Arbeiten am und mit dem Material, in der Alchimie der mineralischen Substanzen und der Pigmente. Das Handwerk, das Machen war für beide Seiten interessant. Dann: Raum, seine Stimmung und seine Wirkung hat Elisabeth früh eingebracht. Es war also überhaupt kein Kontrastprogramm, sondern eine Ergänzung, eine enge Zusammenarbeit.

9

CS: War sie, böse gesagt, quasi die Ausführende eines längst entwickelten Konzepts, das Euch schon gar nicht mehr interessiert hat, oder war sie der Input, der aus Eurer Architektur mehr zu machen versprach, als Ihr alleine hättet beitragen können?

TP: Weder noch. Es war wie bei jeder guten Zusammenarbeit, wo man nachher nicht mehr genau weiss, wer jetzt genau welche Idee eingebracht hat.

MG: Wir sind zu dritt in <die gleiche Richtung vorgestossen, auch wenn die Positionen und die Erfahrungshorizonte nicht identisch waren. Wir haben eine gleiche Sprache gesprochen, über monochrome Malerei beispielsweise, über Tiefe nachgedacht. Das sind natürlich unsere *und* ihre Themen, schon nur im Bezug auf die mehrschichtigen Farbaufträge, mit denen sie arbeitet. Tiefenwirkung hat uns gegenseitig beschäftigt. Sie ihrerseits hatte bereits Erfahrung mit Kunst am Bau. Wir haben, weil wir es uns so gewohnt sind, konzeptualisiert, sie hatte eher einen intuitiveren Zugang. Farbe ist ihr Medium, sie hat mit diesem eine langjährige Erfahrung, im Unterschied zu uns. Uns war deshalb die Sicherheit wichtig, die sie uns geben konnte.

10

TP: Es gibt in der Kunst und der Architektur ähnliche Interessen. Raum, Licht, Oberfläche, Struktur sind ur-

architektonische Themen, unser Feld. Elisabeth kommt vielleicht nicht ganz aus der gleichen Richtung wie wir, aber ihre Themen gleichen unseren: Wie verhält sich Farbe, wenn sie über einen Körper gezogen wird im Unterschied zum flächigen Auftrag? Das beschäftigt uns alle, es ist gewissermassen die Grundlage unseres Tuns.

11

Wie ist es dann konkret weitergegangen?

MG: Als die Bohrkerne kamen, war Elisabeth schon mit von der Partie. Ich erinnere mich, wie sie frohlockt hat, als sie die Buntmergelproben zum ersten Mal sah. Ich kann mich nicht erinnern, dass irgendwann nachher noch von anderen Farben gesprochen worden wäre als denen, die wir in diesen angetroffen haben.

TP: Vor dem Zusammenspannen hatten wir von Blau, grau, Grüntönen gesprochen, von der Körnigkeit des Verputzes, über Glimmereinschlüsse im Verputz und die Tiefe, die durch eine heterogene Putzrezeptur entsteht. Das war quasi unser Fachwissen. Natürlich hat man über Grundsätzliches gesprochen, über Gestaltungsprinzipien etc. Wir haben am Tisch abstrakt diskutiert, unsere Interessen deklariert. Der nächste Schritt waren dann tatsächlich die Bodenproben.

12

MG: Elisabeth hat damit begonnen, Farbspektren auf Papier aufzutragen. Diese Töne waren überraschend nahe bei denen, die wir schlussendlich verwendet haben. Überhaupt lief dieser Vorgang sehr schnell ab. Ihr zweiter Entwurf galt den Farbklingen. Dann brachten wir ihr ein Modell nach Frankreich. Natürlich haben wir immer wieder miteinander gesprochen, z. B. ob man aussen warme und innen kalte Töne verwenden könnte oder umgekehrt. Die Setzung, die sie dann gemacht hat, kam schnell, überraschend, und ist später kaum mehr in Frage gestellt worden.

13

CS: Ist das denn unüblich, dass Ihr während des Entwurfs während langer Gespräche sozusagen den Denkraum erschliesst und dann sehr schnell zu Resultaten kommt?

14

TP: Man kann das nicht verallgemeinern. Bei gewissen Entwürfen haben wir unheimlich lange abgewogen. Andere haben sich schön schrittweise, linear entwickelt, nicht ohne Kriterien, aber kontinuierlich und zügig. Mit Elisabeth Arpagaus war es so. Freilich hat auch das mehrere ganze Arbeitstage in Anspruch genommen. Wir haben rund ein Dutzend Workshops gemacht, bei denen man sich einen Tag lang einem bestimmten Thema gewidmet hat. Wir haben verbal, mit Beispielen, mit Modellen etc. gearbeitet.

15

MG: Das kam natürlich auch aus unserer Situation heraus. Da sie in Südfrankreich lebt, mussten wir unsere Zeit jeweils konzentrieren. Eigentlich wissen wir gar nicht, wie lange sie jeweils für sich an der Umsetzung der gemeinsamen Erkenntnisse gearbeitet hat. Die Vorschläge, die sie jeweils angeschleppt hat, waren plausibel und das Meiste hat später auch Bestand ge-

habt. Sowieso kommen die grossen Würfe in unserer Praxis eher selten vor.

16

CS: Ihr habt also dank dieser Zusammenarbeit auch Freiräume genossen, die sonst eher selten sind, wenn sich ein Projekt der Realisierung nähert? Atem geschöpft.

17

TP: Das ist deshalb schwer zu beantworten, weil die LWB unser erster so grosse Bau ist. Wir haben keinen Vergleich. Schön wäre es, in Zukunft für jeden Bau soviel Zeit zu haben. Eigentlich ist unser Büro so organisiert: Wir haben Projektleiter, die sich um eine Arbeit kümmern. Wir selbst haben eine gewisse Distanz und kommen pro Woche ein- zwei Tage zusammen, an denen wir neues Entwickeln und erarbeiten. Termine sind bis jetzt glücklicherweise nie zum Killer geworden.

18

CS: Wie wichtig war die Empirie bei Eurer Arbeit?

19

TP: Nach dem vielem Sprechen steht man schlussendlich auf der Baustelle. Wir haben dort mit viel Empirie gearbeitet, sie zudem mit viel Gespür. Wir haben etwas gesetzt, betrachtet, modifiziert. Wir sind zwar von gewissen Regeln ausgegangen, aber nicht im strengen Sinn von Farbtheorie und Systemen. Wir haben uns immer wieder auf die Wirkung der Dinge konzentriert.

MG: Ich versuche, die einzelnen Schritte aufzuzählen. Zuerst kamen die Bohrkerne. Dann die Farbpapiere. Dann kam etwas wie eine zweite, neue Realität, als wir ans Modell gegangen sind. Dann erneut, als wir erste Materialproben gemacht haben. Manchmal sind wir völlig irritiert vor diesen Mustern gestanden. Heutzutage kann man Farbe analysieren und sowieso alles wissenschaftlich erklären. Aber in unseren Putzmustern haben diese Farben eine neue Realität bezüglich Stofflichkeit, Licht, Absorption, Oberflächenstruktur etc. gewonnen.

20

TP: Wichtig ist zum Beispiel, ob eine Fläche steht oder liegt, so wie beispielsweise ein Blatt Papier bei der Arbeit auf dem Tisch. Wenn eine Probe dann senkrecht steht, kommt das Licht auf einmal anderswoher. Die Realität bringt völlig neue Parameter ein, derer man sich zunächst nicht bewusst ist.

MG: Wir hatten nicht geahnt, wie viele solcher Hürden wir bei unserer Arbeit nehmen würden. Schon nur die Übertragung der Farbmuster auf die Wand... Und schlussendlich, als die Wände auf einmal ein farbiges Vis-à-vis hatten. Je nach Medium, Zustand, Phase, haben sich unsere Farben verändert. Es war nicht möglich, am Anfang etwas zu entwickeln, das bis zum Schluss gleichwertig geblieben wäre.

21

CS: Das ist ja noch immer so. Tageszeit, Jahreszeit, Licht, Wetter führen dieses Spiel der Atmosphären weiter. Ist das für Euch ein Entwurfsthema, oder habt Ihr das an die Künstlerin delegiert?

TP: Diese Themen waren für uns kaum neu. Man trägt ja all dieses theoretische Wissen mit sich herum, teils hatten wir auch schon damit gespielt. Dadurch, dass das unser erster Bau war, haben wir oft richtige Kicks erfahren, wenn Dinge auf einmal vor Ort entstanden sind.

MG: Ein bisschen hat sich ja auch das Projekt anboten. Ich meine das heterogene Raumprogramm. Im Grund hat man alles, was in der alten Shedhalle keinen Platz hatte, in unseren Neubau gepackt. Das wiederum bei einer ganz klar vorgegebenen Volumetrie, die keinen Zentimeter mehr zugelassen hätte. Wir hätten im EG noch einen Sockel bis an die Strasse bauen können, aber das stand nicht zur Diskussion, weil wir immer wollten, dass man spürt, wie tief das Gebäude im Boden steht. Item. Nachher ging es darum, innerhalb des klar vorgegebenen Kubus mit plastischen Massnahmen den Körper zu modellieren und mittels Öffnungen und Licht die Innenräume zu differenzieren. Jede Nutzung hat eine eigene Lichtstimmung erhalten. Diese Ideen haben zum Vorherein zur Weiterentwicklung mittels Farbe eingeladen, was nicht bei jedem Projekt so sein muss.

24

CS: Ich glaube, dass wir bezüglich der LWB von einer kommunikativen, harmonischen Zusammenarbeit sprechen dürfen, bei der alles gewissermassen fugenlos aus dem Vorhergehenden entstanden ist. Gab es also gar keine Überraschungen? Habt ihr gewissermassen genau bekommen, was ihr gewollt hattet? Hat die Wirklichkeit alles so nachgeliefert, wie es Eure Vorstellung gewollt hatte?

25

MG: Man kann das, was wir bekommen haben, nicht simulieren. Die Erfahrung, die das Resultat am Schluss bietet, lässt sich nicht vorwegnehmen. Was beispielsweise passiert, wenn man der sienaroten Wand entlang nach oben geht, ist in diesem Sinn eine Überraschung. Manchmal bin ich auch perplex, wie genau ein Resultat der Idee entspricht. Überhaupt: Wenn man zum ersten Mal etwas realisiert, ist im Grund einfach vieles neu, eine neue Erfahrung.

TP: Aber trotzdem: Die Überraschung ist enorm. Die Frage ist, wie gross das Spektrum ist, das man am Anfang öffnet. Selbst wenn man ein Vorstellungsspektrum stark eingabelt, wie wir es schlussendlich getan haben, sind die Überraschungen enorm. Der Zusammenklang der Flächen und des Lichts ist unvorhersehbar. Man ist sich der Grösse, der Phänomene zuwenig bewusst. Das hat mit Phänomenen zu tun, die sich theoretisch erläutern lassen.

26

MG: Stell Dir vor, Du kommst der roten Wand entlang ins OG. Dann nimmst Du wahr, wie die weisse Wand gegenüber dieses Rot reflektiert. Aufgrund dieser Entdeckung beschäftigen wir uns nun mit solchen Farbreflexionen, vorwiegend auf weissen Flächen.

TP: Wenn Du einmal mit Farbe und Raum gearbeitet hast, weisst Du das alles, aber die Tiefe der Empfindung, die Stärke des Effekts überrascht.

MG: Elisabeth hat in einem Text darauf hingewiesen, wie sie über die Farbe die Sinneswahrnehmung sensibilisieren will. Die Realität, die sie schafft, hat eine Sinnlichkeit, die sich nicht vorwegnehmen lässt. Sie behauptet einen ganz direkten Zusammenhang zwischen der Stofflichkeit eines Raumes und dem Wohlempfinden. Und tatsächlich. Auf einmal kommen all die Leute, die am Anfang vor den Kopf gestossen waren. Der Chef der Metallwerkstatt zum Beispiel war immer ein extrem kritischer Begleiter des Projekts. Einmal hat er erzählt, er brauche nichts als einen Raum zum Arbeiten. Doch auf einmal kommt er und erzählt, wie er eine Küche umbaut, und mit Elisabeths Farben weiter arbeitet. Ich glaube, dass die Geschichte mit der Befindlichkeit keine Phrase ist. Die Farben sickern mit der Zeit ins Bewusstsein der Leute ein.

27

CS: Wir haben noch nicht über den Ort gesprochen. Ist er für Euch ein Thema, für Elisabeth Arpagaus? Fasst Ihr den Ort wie einen Flohmarkt auf, bei dem man etwas findet und daraus etwas entwickelt? Bei Elisabeth Arpagaus ist es ja nicht unwichtig, wo die Pigmente herkommen. Hat sich ihr Interesse mit dem architektonisch zentralen Thema des Orts gedeckt und berührt? Oder ist der Umstand, dass Eure Farben im Untergrund Eures Hauses vorgefunden wurden, eher unwesentlich?

28

MG: Anders als bei einer analogen Architektur, die mit architektonischen Elementen, mit Stilen, Bildern etc. kontextuelle Bezüge herleitet, arbeiten wir ganz stark mit dem Ort. Dabei kann es ohne weiteres auch sein, dass man einmal gegen den Ort arbeitet. Weil unser Haus zur Hälfte im Boden steckt, lag die Idee, mit dem Boden zu arbeiten, natürlich auf der Hand. Abgesehen davon haben wir skulptural sehr stark auf die Räume um das Gebäude, die städtebauliche Situation hin gearbeitet. Deshalb sind alle Seiten des Gebäudes unterschiedlich formuliert, sind Sichtbezüge zwischen innen und aussen wichtig etc. Die Farbe bot die Möglichkeit, auf einer zweiten Ebene eine Geschichte, ein Thema aufzubauen, das den Bau in den Kontext einbindet.

29

CS: Vielleicht genügt es ja, dass die Sinne angeregt werden, den Ort überhaupt wahrzunehmen, ohne eine Übereinstimmung zwischen Ort und Gebäude zu erzwingen. Wie würdet Ihr die Farben charakterisieren, mit denen Ihr gearbeitet habt? Als organische? Es sind nicht reine, ziemlich stark gemischte, dann wieder über feine Nuancen differenzierte, auch „schmutzige“ Farbtöne.

TP: Die meisten Töne sind Metalloxyde. Wir haben blau verwendet, einen ziemlich schwierigen Ton. Am ehesten könnte man von erdnahen Tönen sprechen, ohne jetzt einen Überbegriff für das Spektrum benennen zu müssen.

30

TP: Zur Frage vorher: Ich glaube nicht, dass die Farbe am Gebäude das Primäre war. Ein Entwurf geht in der Regel vom Raum aus, oder von der Frage, welche Funktionen wo zusammenkommt, welche Strukturen die Räume haben, wo ein Licht hereinkommt... Aber es

ist spannend zu sehen, wie wichtig die letzte Oberfläche über die Farbe oder den Duktus für die Empfindung ist, auch im Verhältnis zu allen anderen Kriterien. Das letzte Material bekommt auf einmal die grösste Bedeutung.

Besonders interessant wird es dort, wo zwischen der Architektur und der Farbigekeit eine enge Korrelation zustande kommt. Vielleicht erleben viele Leute unseren Bau deshalb als gelungen, weil seine „Urform“ von der Farbe aufgegriffen, vertieft, potenziert wird.

31

CS: Das tönt fast wie eine erleichterte nachträgliche Rechtfertigung für das Wagnis, mit Farbe gearbeitet zu haben. So plausibel Eure Themen aus der Perspektive des Resultats erscheinen: Das Färben ist nicht unbedingt eine architektonische Selbstverständlichkeit.

TP: Aber doch eine ur-architektonische. Weil ja jedes Material per se eine Farbe und Stofflichkeit hat, ist eine Setzung von Material in jedem Entwurf letztlich eine Setzung von Farbe und Farb Stimmung.

CS: Wir kennen die architektonischen Positionen, die in moralisierenden Kategorien wie Ehrlichkeit usw. gegen die Verwendung von Farbe und Pigmenten vorgebracht werden, oder zumindest vorgebracht worden sind. Wie wichtig war die Mitarbeit einer Künstlerin dafür, in diesem schwierigen ideologischen Feld einen gewissen Rückhalt zu gewinnen?

32

MG: Sie hat uns tatsächlich Sicherheit gegeben, aber nicht unbedingt in diesem Sinn. Natürlich können wir mit Farben arbeiten, haben selber ein Farbempfinden. Aber letztlich hat Elisabeth mit ihrer Sensibilität die entscheidende Bereicherung beigetragen.

33

TP: Farbe ist Teil unserer Disziplin. Als dieses Urthema, denken wir beispielsweise an Semper und seiner Bekleidungslehre, beschäftigt sie uns. Alle diese Geschichten mit der Ehrlichkeit, dem „Zeigen“ der Konstruktion, die die Moderne teils bis zur Absurdität vorangetrieben hat, tragen wir irgendwo in uns. Aber für uns ist Farbe eine Bereicherung, die über diese Polemiken hinausführt.

34

CS: Mich beschäftigen auch Fragen nach dem Sinn und Unsinn von Kunst am Bau. Fragen, die eminent politisch sind. Kann Eure Art, Kunst in den Bau als Statement interpretiert werden: z. B. im Sinn einer objektzentrierten Sichtweise hin zur Reflexion über die Macht, der Grundlagen, die gemeinsamen Grundlagen Eurer beiden Disziplinen. Doch ging es Euch, böse gefragt nicht auch einfach darum, bis am Schluss die Kontrolle aufrecht zu halten?

35

TP: Der Vorwurf, dass die Kunst für einen architektonischen Gedanken instrumentalisiert werden kann, ist nicht ohne Berechtigung. Wir haben diese Kritik von verschiedenen Seiten vernommen. Man kann sich tatsächlich fragen, ob man mit unserem Vorgehen nicht Gefahr läuft, einfach einen Künstler auszunützen. Jedoch: Zunächst muss ein Künstler für sich entscheiden,

ob er Auftragskunst ausführen soll. Dann, ob er sich integrieren lassen will, oder ob er lieber Kontrapunkte zum Bau setzen will.

Im Bezug auf den konkreten Bau finden wir bei aller Kritik, dass die positiven Effekte überwiegen. „Art Intégré“, um einen französischen Terminus herbeizuziehen, umschreibt unser Konzept viel besser als deutsch „Kunst am Bau“ oder bernisch „Kunst im öffentlichen Raum“. Diese Konzepte insinuierten tatsächlich Kunst als etwas Appliziertes, Aussenstehendes. Aber das muss nicht sein.

36:

MG: Das Hauptanliegen liegt tatsächlich darin, dass die Kunst nicht appliziert wird. Das ist der Anspruch, das Bedürfnis, das man heute allgemein hat in der Architektur. Die Beziehung zwischen Kunst und Architektur ist als eine enge erwünscht.

2.1

CS: Ich möchte noch ein bisschen maliziös weiterfragen. Mir scheint, dass in Eurem Haus eine Sehnsucht nach etwas steckt, das man als Totalität bezeichnen könnte. Etwas, das im 19. Jahrhundert wichtig war, Stichwort Gesamtkunstwerk, wo man mit Hilfe von Dekorationen, auch eine eher verpönte architektonische Kategorie, von Musik etc. die Verdichtung, Transzendierung des Werks angestrebt hat. Wenn man Euer Haus anschaut, sieht man einerseits einen rationalen Bau, den man denken muss, um ihn zu verstehen. Wenn man hingegen die Stoffe und Oberflächen anschaut, existiert ein extrem irrationales Moment.

2.2

MG: So lässt es sich tatsächlich umschreiben. Die Sehnsucht, in einem Raum, an einem Ort aufgehoben zu sein, existiert tatsächlich. Mit Licht, Materialien etc. Stimmungen zu erzeugen, kann man nicht im Kopf denken und auf dem Reissbrett entwickeln, zu viele Dinge spielen da hinein. Vielleicht ist unser Vorgehen eine langsame Befreiung von Zwängen, die wir an der Schule gelernt hatten. Die 80er Jahre waren stark von rationalistischem Gedankengut durchdrungen. Eine Gegenposition wäre vielleicht die analoge Architektur gewesen. Aber daneben gab es kaum alternative Positionen. Tatsächlich mag in diesem Klima sowas wie eine Sehnsucht nach dem Andern und die Suche nach Wegen, wie man zu diesem gelangen kann, entstanden sein.

2.3

TP: Wir kennen die Vorstellungen des Arbeitens mit Konzepten auch von der Seite der Lehre her. Das erste Gebot der Schule war, Probleme mittels Konzepten anzugehen. Alternative, vielleicht irrationalere Denkweisen haben wir in Spanien entdeckt. „Il faut salir le projet“ war das Zauberwort. Die Rahmenbedingungen, vom heterogenen Raumprogramm her, aber auch bezüglich der auf allen Seiten unterschiedlichen Situation etc. sind hier eigentlich so komplex, dass man ihnen kaum mit einem klaren, einfachen Konzept beikommt. Das Konzept muss quasi transformiert, die Form „kontaminiert“ werden. Die Form, die an sich Autonomie behauptet, ist räumlich und funktional ein mannigfaltig verknüpftes Gesamtes, dessen Parameter komplexer sind als man auf Anhieb zu verstehen glaubt. Selbst die

klar ablesbaren Elemente sind interpretativ und subjektiv.

#### 2.4

CS: Das ist eine überraschende Argumentation. Am Ende sprichst Du davon, wie die Farbe die Spannungen ableitet, die in Eurem Bau entstehen. Ich hätte erwartet, dass Ihr mit Eurer Architektur den Weg zur Kunst beschritten hättet, und nun sprichst Du von der Auflösung der Widersprüche, von einer Kunst, die gewissermassen versöhnend eingesetzt wird. Das sind die zwei Wege: Die Architektur geht zur Kunst, ergo Baukunst, Die Kunst kommt zur Architektur...

#### 2.5

TP: Ich weiss nicht, ob wir uns in dieses Feld zu begeben wagen würden. Das Feld der freien Kunst... Aber es gibt Berührungen zu unserer Disziplin, wo ähnliche Fragestellungen existieren.

MG: Nochmals, Du hättest erwartet, dass wir...

CS: Ich spreche nicht mehr vom Instrumentalisieren. Die Frage ist, ob die Architektur am Schluss transzendent werden soll oder ob sie alltäglich werden soll. Ich denke an Aussagen Peter Meyers über das Ornament, das gemäss seiner Auffassung dazu da war, harte, gewalttätige Momente, die eine Architektur notwendigerweise hat, herunter zu transponieren, ihr die Schärfe, das Schneidende des Rationalen wieder zu nehmen.

#### 2.6

MG: Eigentlich streben wir diesen Vorgang schon mit unseren Entwurfsstrategien an, und insofern verstehe ich unseren Bau nicht a priori als rational. Ich glaube nicht, dass das Projekt durch und durch systematisch gedacht ist. Bauen ist eine Serie von Regelbrüchen.

TP: Bewussten Regelbrüchen...

MG: Irgendwie haben wir schon an der Schule zu spüren begonnen, dass die Indoktrination des rationalen Entwerfens und seine Kategorien uns nicht weiter führen. Unser Interesse an der spanischen Architektur stammt daher, dass sie rational ist, und gleichzeitig stark im Entwickeln von Geschichten. Der Spruch vom „il faut salir le projet“ stammt von Ortiz; ich erinnere mich noch, wie ich ihn an einer Kritik zum ersten Mal vernommen habe. Erst wenn Du von den Regeln abweichst, beginnst Du in einzelnen Bereichen zu denken, zu akzeptieren, dass eine „Lösung“ nicht alle Probleme bewältigen kann. Darin liegt auch die Legitimation, immer wieder unterschiedlich, neu zu reagieren, komplex zu reagieren. Die Irritation, die entsteht, wenn Dinge nicht mehr sauber herleitbar sind, haben wir bei Freunden gespürt. Aber ich denke, dass wir das mit der Architektur selber machen, und die Kunst dazu nicht unbedingt brauchen. Und was das Instrumentalisieren betrifft: Elisabeth Arpagaus hat etwas ähnliches ja auch mit unserer Architektur gemacht: In einem Massstab gearbeitet, den sie als Künstlerin sonst nicht zur Verfügung hätte. Sie hat gewissermassen die Architektur für die Kunst instrumentalisiert, hat immerhin fast eine halbe Million Material verbauen können...

#### 2.9

MG: ...Aber es waren letztlich die italienischen Gipser, die das Kunstwerk „gemacht“ haben.

TP: Man kämpft immer wieder gegen ein tradiertes Kunstverständnis, das immer noch vom Bild, das man aufhängen kann, das als Objekt etwas darstellt, ausgeht. Aber die Geschichte ist gleichzeitig voller Gesamtkunstwerke, wo sich die einzelnen Elemente nicht isolieren lassen, und damit spreche ich nicht vom verklärten Bild des Homo Universalis. Unsere Haltung ist insofern überhaupt nichts Neues. Die Urfrage, die sich in verschiedenen Gesellschaften immer stellt, was denn Kunst sei, haben wir für unseren eigenen Kontext neu zu formulieren versucht.

#### 2.10

So landet man beim Schluss. Wie würdet ihr zusammenfassen, was die Kunst für den Bau geleistet hat?

#### 2.11

MG: Es gibt keinen Abschluss, keine Schlussfolgerung, kein Ende. Während der Arbeit sind eine Menge von Themen und Fragen aufgetaucht, an denen wir weiterarbeiten, die einen Einfluss auf unsere Projekte haben werden.

#### 2.12

CS: Ihr arbeitet zur Zeit an einem Schulhausprojekt. Das ist auch ein öffentlicher Bau mit einem Kunst-Budget.

TP: Das LWB-Gebäude hat uns extrem Lust gemacht, weiterzuforschen, uns theoretisch weiterzubeschäftigen. Ein Effekt war die Ausgangslage für unser nächstes Gebäude. Zuerst war ganz klar, dass wir nicht gleich arbeiten wollten wie für die Felsenau. Das hat damit zu tun, dass das Haus aus Holz sein wird, ähnlich einer ausziehbaren Zündholzschachtel. Wir wollen spezifisch arbeiten. Erst auf der zweiten Ebene, nachdem wir einen grossen Bogen geschlagen hatten, sind wir wieder bei der Farbe angelangt. Und doch wird das Haus nicht mit der LWB vergleichbar sein. Bei diesem Projekt begleitet uns István Balogh. Er arbeitet an einem grossen Leuchtkasten.

#### 2.12

MG: Man kann durchaus sagen, dass die Phänomene, die wir bei der Arbeit entdeckt haben, uns weiter beschäftigen. Unsere Weiterführung des Themas ist vielleicht auch ein Emanzipationsversuch. Wir sind neugierig darauf, zu sehen was passiert jetzt, wo wir wieder auf uns selbst zurückgeworfen sind. Besonders interessiert uns die Reflexion von Farben. Raumkörper sind prädestiniert für solche Dinge. Auch die Frage nach der Beziehung zwischen Kunstwerk und Gebäude beschäftigt uns erneut: István Balogh wird Fotos von der Baustelle machen. Es ist noch nicht ganz klar, ob er schwarzweiss, monochrom oder vielleicht farbig arbeiten wird, oder ob er, eine Montage herstellen wird.

#### 2.13

TP: Er hat natürlich seine Interessen angemeldet. z. B. an der italienischen Vorrenaissancemalerei. Giotto war ein Thema mit seinen Räumen, die zum Teil collageartig komponiert, anderswo aufgeschnitten sind und phantastische fragmentarische Raumkonstellationen zeigen. Vielleicht findet Balogh auf der Baustelle solche

Motive, vielleicht bleibt es beim Arbeitsthema, vielleicht befreit er sich stark vom Konzeptgedanken. Und dann wird natürlich die Position dieses Kastens im Raum relevant werden.

xxx

2.18

TP: Etwas, das nicht unbedingt im Vordergrund zu stehen braucht, aber immer noch interessant ist: Die Frage nach der Interaktion zwischen Farbe und Raum, was der Raum will, und was die Farbe hier bewirken kann. Es wäre oft wünschenswert, mit Hilfe der Farbe die Wirkung des Raums zu steigern. Über die Behandlung der Oberflächen die Raumstruktur beeinflussen....

CS: Raum, was für Qualitäten, was für eine Wahrnehmung?

TP: Das Thema hat uns beschäftigt und taucht auch in unserem neuen Projekt auf. Soll man einzelne Kammern verstärken, voneinander absetzen, will man Raumteile verschleifen, Vertikalität betonen etc. Solche Themen haben wir diskutiert, sind teils zu Kriterien geworden: Welche Flächen sollen als Flächen stehen, welche sollen körperlich, körperhaft wirken.

2.19

MG: Dieses Feld ist für uns noch längst nicht erschlossen. Wir stehen erst am Anfang und wissen nicht, wohin die Reise geht.

CS: Verstehe ich das richtig, dass Ihr an Wahrnehmungspsychologie und Gestaltpsychologie noch weiterarbeiten wollt?

MG: Dieses Gebiet ist noch längst nicht erschöpft. Es gibt Theorien zur Wirkung von Farben, zu ihrer Interaktion. Doch zur Frage, wie man diese Farben im Raum umsetzt, weiss man wenig, tut sich ein unendlich grosses Feld auf.

2.20

CS: Mir fällt das Phänomen auf, das man beim Betrachten von mittelalterlichen Glasmalereien feststellen kann. Atemberaubende Tiefenwirkungen, von denen man nicht genau weiss, ob sie auf optische Gesetze, auf den Wahrnehmungsapparat etc zurückgehen.

TP: Kandinsky hat im „Geistigen in der Kunst“ davon geschrieben, Goethe in seiner dicken Farbtheorie. Dieses Feld beginnen wir erst gefühlsmässig auszumessen. Wir meinen, gewisse Dinge kontrolliert haben zu können oder machen im Nachgang Beobachtungen. Das spornt uns sehr an, weiter zu arbeiten. Ein Projekt für Biel hat einen sehr horizontalen Raum und einen sehr vertikalen Raum, ein Treppenhaus. Hier erproben wir Farben, um die Wirkung des Raums zu manipulieren. Spannend wird es immer dann, wenn die intendierte Raumform gestalterisch beherrscht wird, wenn der Farbgebrauch dem Raumgedanken entgegen kommt.

2.21

CS: Farbe als Pigment, oder als Eigenwert auch von Materialien?

MG: Nebst der Proportion, dem Raum, dem Licht, ist Farbe für uns quasi zu einer neuen, gleichwertigen Dimension geworden. Beim Entwurf gehen Architekten in der Regel von der Vorstellung eines Raums aus und landen allenfalls bei einem Farbkonzept. Doch es wäre denkbar, dass man einmal mit Farbe beginnt und einen Raum zu dieser entwickelt.

TP: Hier liegt eines unserer deklarierten Elemente unserer Arbeit: Raum, Raumform, Raumfigur. Raum ist nie etwas, das über äussere Einflüsse entsteht, sondern das wir als Form, als Körper, Volumetrie zu gestalten versuchen. Indem man mit Farbe beginnt, den Raum zu traktieren, können wir letztlich unsere Raumvorstellungen verschärfen, besser inszenieren; dahinter steckt ein gewaltiges Potential.

Das wirst du bei allen Projekten sehen: Die Erschliessungsfiguren. Oft sind die Kompartimente gegeben, der Spielraum liegt im Erschliessungsbereich, im Bereich des Ausgesparten, im Raumkörper, der den Besucher führt.

2.22

(...)