Die historischen Dimension vergegenwärtigen

Autor(en): **Züger, Roland / Ursprung, Philip**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Werk, Bauen + Wohnen**

Band (Jahr): **99 (2012)**

Heft 4: **Commons**

PDF erstellt am: **29.04.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-349094

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Die historische Dimension vergegenwärtigen

Ein Gespräch mit Philip Ursprung

Nach fünf Jahren am Kunsthistorischen Institut der Universität Zürich ist Philip Ursprung 2011 als Nachfolger von Werner Oechslin an das Institut für Geschichte und Theorie der Architektur (gta) an der ETH Zürich zurückgekehrt, an dem er zuvor schon als Oberassistent und SNF-Förderungsprofessor lehrte. Im Gespräch äussert er sich über die Beziehung von Kunst und Architektur, von Forschung und Lehre, über den Eingang des Zeitgenössischen in das Archiv und die Neue Räumlichkeit der Schweizer Architektur.

wbw Wie verändern sich Ihre Arbeitsfelder nach dem Übertritt von der Uni an die ETH und wo sind die Kontinuitäten?

Philipp Ursprung Das Umfeld der Architekturschule ermöglichte es mir in den 1990er Jahren, mich von den Zwängen der Kunstgeschichte zu befreien. Die deutschsprachige Kunstgeschichte war damals sehr konservativ und auf sich selbst bezogen. Es gab kaum Öffnungen gegenüber der zeitgenössischen Kunst. Die Architekten hingegen waren interessiert an den Zusammenhängen zwischen der Kunst und ihrer Zeit. Ich gelangte dank dem Austausch mit Kollegen und Studierenden zu ganz neuen Themen und Fragestellungen, die ich 2005 an die Uni mitnehmen konnte. Dort lag mein Schwerpunkt auf der amerikanischen und europäischen Kunst seit den 1960er Jahren, und ich konnte viel von der Nähe zur allgemeinen Geschichte, der Film- und der Literaturwissenschaft profitieren. Der Wechsel zurück an die ETH führt mich vermehrt zu den Zusammenhängen zwischen visueller Kultur und Urbanismus, Landschaft, Naturwissenschaft und Ökonomie. An der Stossrichtung, meine Fragen aus der heutigen Zeit heraus zu entwickeln, hat sich aber nichts geändert.

In den 1990er Jahren sagte Jacques Herzog, die Kunst sei der Architektur um Meilen voraus. Wie sieht dieses Verhältnis heute aus?

Bis zur Jahrtausendwende orientierten sich die Architekten stärker als heute an der Kunst. Einerseits war die Rolle des Bildes für die «Signature Architecture» der 1990er Jahre zentral. Andererseits bot, in Abwesenheit einer ernstzunehmenden architektonischen Theorie, die bildende Kunst eine Art Theorieersatz für viele Architekten. Die Kunst war ins Zentrum der Gesellschaft gerückt. Heute ist es umgekehrt. Architektur und Städtebau gehen voraus, und die Künstler orientieren sich an deren Fragestellungen.

Woran ist die Veränderung heute erkennbar?

Die Stararchitektur symbolisiert die Autorität der Architektur. Die Gesellschaft erwartet von den Architekten, dass sie den Blick für grosse Zusammenhänge haben, sich exponieren und engagieren. Während man früher Philosophen um Rat fragte, wendet man sich heute an Rem Koolhaas. Ein grosser Bereich der zeitgenössischen Kunst hingegen hat sich von der Mittelklasse entfernt und ist von einem Medium des Experiments und der gesellschaftlichen Synthese zu einem Medium der Exklusion und der sozialen Distinktion geworden. Natürlich wurde Kunst immer in erster Linie für die Besitzenden geschaffen. Aber diese haben sich mit der wachsenden Distanz zwischen den ökonomischen Klassen verändert und die Kunst mit sich genommen.

Worin liegt nun konkret der Vorsprung der Architektur gegenüber der Kunst?

Die Themen, welche viele der in meiner Sicht interessantesten Künstlerinnen und Künstler verfolgen, also beispielsweise die Transformation der Städte, die Artikulation von räumlichen Atmosphären und die Mechanismen der sozialen Interaktion – Stichwort «relational aesthetics» –, stammen aus der Architektur. Die Diskussion der Repräsentation – etwa das Verhältnis zwischen Konzept und Ausführung oder zwischen Fotografie und Ereignis – gehören ebenfalls in diesen Bereich. Die Problematik von Partizipation am Politischen und Sozialen ist ein weiteres Feld, welches die Kunst heute bearbeitet und das seit jeher zu den Voraussetzungen der architektonischen Praxis gehört.

In mancher Hinsicht können Fragen im Medium der bildenden Kunst natürlich radikaler formuliert werden, weil die Prozesse der Herstellung eines Kunstwerks einfacher und schneller ablaufen als in der Architektur. Aber die Verhaftung in der eigenen Geschichte – die Historizität – und die Dynamik des Kunstmarktes haben die Kunst heute vom «Leben» entfernt, während die Architektur mitten drin steht.

Wie fliessen die Standpunkte der Kunst in die Architekturausbildung ein?

Ein Hemmnis für die Architekturdiskussion ist, dass die gebaute Architektur gegenüber der imaginierten sehr viel höher gewertet und das Experiment vernachlässigt wird. Wenn sie nur an Resultate und «Lösungen» denkt, riskiert die Architektur opportunistisch zu werden und ihr kulturelles Kapital wieder zu verspielen. In dieser Hinsicht können die Architekten von der künstlerischen Praxis profitieren. Ich glaube, dass die Studierenden sich zum Beispiel deshalb so stark für Gordon Matta-Clark interessieren, weil er Felder öffnet, die jenseits der Erfüllung von Aufgaben liegen und mit seiner Praxis dazu aufruft, die Autonomie der Architekten zu schützen. Ich stelle darum die zeitgenössische Kunst ins Zentrum der Lehre.

Wie sieht das konkret aus?

Die Strukturen der Lehre, die wir derzeit entwickeln, hängen eng mit der Praxis der Performance zusammen. Die Seminarwochen beispielsweise konzipieren wir bewusst so, dass Studierende und Lehrende sich gemeinsam einer komplexen Situation aussetzen und neue Fragen entwickeln, wie politische und ökonomische Veränderungen sich auf den alltäglichen Raum auswirken. Im Oktober 2011 fuhren wir zum Beispiel unter dem Titel «Landna(h)me» nach Israel und in die besetzten palästinensischen Autonomiegebiete. Diese Lehrveranstaltung war keine Exkursion, an der wir Wissen vermittelten, sondern ein gemeinsames Projekt, bei dem wir das Nicht-Wissen ins Zentrum stellten. In dieselbe Richtung zielt unser Lehrexperiment «Lehrcanapé – nimm Platz!», bei dem die Studierenden ihre Ausbildung teilweise selber in die Hand nehmen.

Das bringt wahrscheinlich frischen Wind und sprengt den engen Zirkel von Gelehrten.

Mir liegt viel daran, dass das gta neben der Pflege der historischen Forschung auch für die zeitgenössische Diskussion eine Plattform bietet. Das derzeit wichtigste Projekt ist die Schaffung eines permanenten Programms für Doktorierende. Die Doktorierenden sind die Motoren der Forschung. Wir möchten nicht weiter zusehen, wie unsere besten Studierenden in deutsche und amerikanische Programme abwandern, sondern für sie möglichst gute Bedingungen schaffen, um auch international exzellente Doktorierende gewinnen zu können. Dank der rund zehnjährigen Vorbereitung durch Vittorio Magnago Lampugnani und Andreas Tönnesmann und der Hilfe der Schulleitung der ETH und dem Departement Architektur, sind wir in der glücklichen Lage, im Herbst 2012 das Doctoral Program for the History and Theory of Architecture starten zu können. Gemeinsam mit dem Doctoral Program for Architecture and Technology bildet es die Basis für die geplante Graduate School of Architecture.

Wie ist Ihr Verständnis von Forschung und Lehre in Bezug auf das Archiv?

Das Archiv ist ein ausserordentlich wichtiger Bestandteil der Schule und ein riesiger Fundus für die internationale Forschung. Es ist kein passives Lager von Daten, sondern ein dynamischer Ort der Wissensproduktion. Wir bemühen uns derzeit, die Bedingungen der Forschung auch in diesem Bereich zu verbessern. Das Archiv platzt aus allen Nähten und braucht dringend eine bessere Infrastruktur, möglichst in einem Neubau. Wegen der schlechten Klima- und Sicherheitstechnik muss man, um einen Plan von Semper anzusehen, heute nach München reisen.

Auf welchem inhaltlichen Stand ist derzeit das Archiv?

In der frühen Phase ging es neben dem Semperbestand vor allem um die klassische Moderne – Schwerpunkt CIAM. Seit den 1990er Jahren gehen wir aktiv auf noch lebende Architekten zu, auch um die sogenannten Vorlässe zu gewinnen. So liegt der Schwerpunkt jetzt auf den Hochkonjunktur-Architekten der 1970er Jahre, wie Fritz Haller oder Ernst Gisel. Im Unterschied zum Getty Institute oder zum Canadian Centre for Architecture interessieren wir uns für Gesamtbestände, zu denen beispielsweise auch Bibliotheken gehören, und nicht nur für einige wenige Rosinen.

Welche Aspekte finden in Zukunft Einlass ins Archiv?

Wir möchten, dass das Archiv zu einem Gedächtnis der Schule wird und es so ausbauen, dass wir Film- und Videoarchive erschliessen und auch die Resultate von Seminarwochen und studentischen Forschungsarbeiten sowie die Arbeit von Gastdozierenden und Gastreferenten verfügbar machen können. Zudem baue ich seit 2007 ein Archiv zur Oral History der zeitgenössischen Kunst auf, das ich an der Universität Zürich lanciert habe, weil in Europa ein solches Archiv bisher fehlte – im Unterschied zu den USA, wo die Archives of American Art seit den 1950er Jahren systematisch ausgebaut werden. Unsere Interviewpartner sind nach thematischen Schwerpunkten ausgewählt. Die Interviews sind nicht redigiert und als historische Quelle für alle Interessierten frei auf dem Internet verfügbar.

Von der Gegenwart her analysierten Sie anlässlich Ihrer Einführungsvorlesung auch den jüngsten Paradigmenwechsel in der Schweizer Architektur. Sie sprachen von einer neuartigen Räumlichkeit am Beispiel der Architektur von Herzog & de Meuron und Peter Zumthor. Woran machen Sie diese fest?

In den 1990er Jahren blühten in der Schweiz gleichzeitig zwei der interessantesten Architekturbüros der Welt. Beide vereint, dass man ihren Erfolg nicht historizistisch erklären kann, also dass ihre Bauten nicht als Reaktion auf frühere Architektur interpretierbar sind. Ich glaube dennoch nicht, dass etwas einfach aus dem Nichts heraus entsteht. Deswegen bin ich von dem fast anekdotischen Befund ausgegangen, dass beide ihren Durchbruch in den 1980er Jahren mit vergleichsweise bescheidenen Gebäuden gemacht hatten, die gewissermassen kein Inneres aufweisen. Der Innenraum des Laufener Lagerhauses ist nicht betretbar, und die Churer Schutzbauten erheben sich über weitgehend verschwundenen Spuren der Vergangenheit. Mich interessiert, dass es bei diesen Projekten keine Kontinuität zwischen dem Innen und dem Aussen gibt.

Wie begründen Sie diese Behauptung?

Ich stütze mich auf den Theoretiker David Harvey, der postuliert, dass mit dem Ende der Golddeckung des Dollars und des fixen Währungssystems eine grundsätzliche Krise der Repräsentation einsetzt. Wenn man so will, beginnt Anfang der 1970er Jahre nicht nur die Phase der globalisierten Wirtschaft mit ihren Eckpfeilern der Deregulierung von Finanz- und Arbeitsmärkten, sondern die Kontinuität von Raum und Zeit als solches

Exkursion nach Israel/Palästina im Herbst 2011: Strassenüberführung in Bethlehem und die Mauer auf Palästinensischer Seite.

Bilder: Mathias Brühlmann

bricht auseinander. Diskontinuität oder, um mit Robert Smithson zu sprechen, «Entropie» wird zum neuen kulturellen Paradigma. Mich interessieren deshalb jene Phänomene der visuellen Kultur, welche diese räumliche und zeitliche Diskontinuität artikulieren, das ist in den beiden Bauten von Herzog & de Meuron und Zumthor sehr früh und radikal formuliert.

Was bedeutet die Krise der Repräsentation für den architektonischen Ausdruck?

Das Lagern, oder Ablagern, ist der eigentliche «Inhalt» beider Gebäude. Dies führt zu einem zweiten Aspekt der Diskontinuität, der mich interessiert. Denn in den 1970er Jahren bricht nicht nur das Raum-Zeit-Kontinuum auseinander, sondern es setzt auch jenes Phänomen der Verdrängung der historischen Dimension unter einer Art von permanenter Gegenwart ein, welches die Theoretiker Michael Hardt und Antonio Negri in ihrem Buch «Empire» im Jahr 2000 untersuchten. Ihr «Empire», also ihre Definition des expandierenden Kapitalismus, ist durch die Nivellierung und Homogenisierung von Raum und Zeit charakterisiert. Es bewegt sich tendenziell auf einen Zustand hin, der von einer ewigen Gegenwart gekennzeichnet ist. Man kann, aufbauend auf Hardt und Negri, postulieren, dass die historische Dimension quasi getilgt wird – und damit zu einem raren, kostbaren, kaum mehr darstellbaren Gut. Sowohl Jacques Herzog und Pierre de Meuron wie auch Peter Zumthor waren als junge Praktiker fasziniert von Fragen der Ortsinventarisation und Denkmalpflege. Ihr Interesse kreiste um das Alte, was für damals 25–30-jährige Architekten sehr erstaunlich ist. Sie erfuhren in einer entscheidenden Phase ihrer Karrieren in Basel und in Graubünden, wie die historische Dimension verdrängt wurde und suchten nach Wegen, diese zu erhalten und sichtbar zu machen. Hier trifft sich die Intention der praktizierenden Architekten mit den Aufgaben des Archivs und meiner eigenen Praxis als Historiker. Wir haben Sympathie für das, was vom Verschwinden bedroht ist und streben danach, es zu schützen und zu vergegenwärtigen.

Interview: Roland Züger

Wunderkammer mit Stadtutopie

Ausstellung von Andrea Branzi in Antwerpen

«Ich finde, dass es eine der Aufgaben des Designs ist, die gebaute Welt nicht um sinnlose Dekoration, sondern um autonome Räume zu bereichern – Mikro-Orte, die sich dem widmen, was überflüssig erscheinen mag, aber ohne das alles andere wertlos ist.» Mit diesen Worten eröffnete Andrea Branzi einmal eine Ausstellung in Mailand. Er hätte sie aber genau so gut anlässlich der Eröffnung seiner aktuellen Schau im Kulturzentrum De Singel in Antwerpen sagen können, denn dort hat er einen ebensolchen Ort geschaffen. Ein einziger, überschaubarer Raum beherbergt einen abgeschlossenen Kosmos voller scheinbar nutzloser, etwas befremdlicher, vor allem aber poetischer Dinge. Und über allem wabern kontinuierlich die ätherischen Klänge der isländischen Band Sigur Rós.

Branzi ist einer der grossen alten Herren des italienischen Designs – wobei Design hier als das «disegno» der Renaissance zu verstehen ist, als künstlerische Idee und Entwurf im weitesten Sinne des Wortes. 1938 in Florenz geboren, studierte Branzi zunächst in seiner Heimatstadt Architektur und zog 1973 nach Mailand. In den 1960er Jahren gehörte er zur Avantgarde-Bewegung «Radical Architecture» und war 1966 einer der Begründer der Gruppe «Archizoom», die mit ihren Entwürfen für strukturalistische, anti-modernistische Stadtutopien bekannt wurde. In den 1980er Jahren bewegte er sich im Dunstkreis der Memphis-Gruppe um Ettore Sottsass und Alessandro Mendini, gründete 1982 die Domus Academy in Mailand, deren Direktor er zehn Jahre lang war, und gab von 1982 bis 1984 die Zeitschrift MODO heraus. Bis 2009 war er Professor an der Designfakultät des Politecnico di Milano.

Subversives Weltbild

Als veritabler «uomo universale», der sich in seiner langen Karriere mit industriellem und experimentellem Design, mit Architektur, Städtebau, Entwurf, Lehre und Theorie beschäftigte, hat Branzi auch die Ausstellung mit dem Titel «Objecten en Territoria» selber konzipiert. Dabei ist eine höchst persönliche kleine Schau herausgekommen, die zu betreten sich beinahe anfühlt, wie in Branzis Hirn zu kriechen. Was sie darlegt, ist weniger ein Architektur- als vielmehr ein Weltbild. Eigentlich ist Architektur sogar die grosse Unbekannte in dieser Ausstellung, denn zu sehen sind Designobjekte und Stadtentwürfe – nur der Massstab zwischen den beiden fehlt.

Sympathisch an Branzi und seiner Ausstellung ist, dass er im Alter von 73 Jahren noch immer dieselbe Subversivität an den Tag legt, mit der er Jahrzehnte zuvor bekannt wurde. 1972 machte «Archizoom» Furore mit dem Konzept der «No-Stop-City», einer ironischen Kritik an der Architektur und dem Städtebau der Moderne. In diesem Konzept interpretierte er die Stadt als immaterielles, grenzenloses Territorium entsprechend den Dimensionen des Weltmarktes – und erscheint damit im Nachhinein beinahe hellsichtig. Angesichts der Globalisierung, der zunehmenden Komplexität unserer Welt und der Realität der Megastädte ist die Idee der «No-Stop-City» so aktuell wie nie zuvor. Dass das Gedankengut der 1960er Jahre ohnehin wieder angesagt ist, dürfte spätestens klar sein, seit Architekten wie Rem Koolhaas sich mehr für die wuchernden Slums von Lagos oder São Paulo interessieren als für Planstädte. Mit seiner Faszination für informelle Entwicklungen und seiner Abneigung gegenüber hohler Architekturproduktion, die nur den Gesetzen des Marktes gehorcht, trifft auch Branzi den Nerv der Zeit. Einzig der Strukturalismus seiner Stadtvisionen scheint noch sehr den Sechzigern verpflichtet, kann aber auch als durchaus zeitgemässe Kritik am architektonischen Grossprojekt verstanden werden.

Stadt als pulsierender Organismus

Im Zentrum der Ausstellung steht ein Film, der einige von Branzis jüngeren utopischen Architekturmodellen zeigt, und in dem die «10 Vorschlä-