**Zeitschrift:** Hochparterre : Zeitschrift für Architektur und Design
**Herausgeber:** Hochparterre
**Band:** 31 (2018)
**Heft:** 1-2

**Artikel:** "Du weisst nur, was du siehst"
**Autor:** Bächtiger, Marcel / Schaub, Christoph
**DOI:** https://doi.org/10.5169/seals-816280

**Nutzungsbedingungen**
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

**Conditions d'utilisation**
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

**Terms of use**
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

**Download PDF:** 11.01.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch**

# «Du weisst nur, was du siehst»

**Christoph Schaub ist Ehrengast der Solothurner Filmtage. Der Zürcher Regisseur dreht Filme über Architektur und erzählt, was die Filmkunst mit der Baukunst verbindet.**

Interview:
Marcel Bächtiger
Fotos:
Gerber Loesch

Seinen ersten Architekturfilm, ‹Il Girasole›, drehte der Regisseur Christoph Schaub 1995 gemeinsam mit dem Architekten Marcel Meili. Der Film über eine norditalienische Villa, die sich im Verlauf eines Tages um die eigene Achse dreht, ist zu einem Klassiker des Genres geworden. Einst hatte Schaub das filmische Handwerk bei der Mediengenossenschaft Videoladen Zürich gelernt.

**Sie begannen mit Videofilmen im Umfeld der Zürcher Jugendbewegung von 1980.**

**Christoph Schaub:** Tatsächlich habe ich mich anfangs nicht besonders für Architektur interessiert. Eher im Gegenteil: Als Teil der ‹Bewegig› gehörte ich zur Anti-Beton-Fraktion, die die zeitgenössische Architektur schrecklich anonym fand. Andererseits habe ich mit zwanzig Jahren angefangen, Filme zu machen, und wenn man Filme macht, dann setzt man sich auch mit Räumen und ihrer emotionalen oder psychologischen Aussage auseinander. Kurz vor ‹Il Girasole› hatte ich den Dokumentarfilm ‹Rendez-vous im Zoo› realisiert, einen Essay über zoologische Gärten im Lauf ihrer Geschichte. In Zoos werden Häuser für Tiere gebaut und dabei räumliche Inszenierungen gesucht, die das Verhältnis vom Mensch zum Tier zum Ausdruck bringen. Das hatte mich schon etwas ‹angefixt›. Aber das filmische Interesse am Raum in einem architektonischen oder architekturhistorischen Sinn, das stellte sich erst mit der Arbeit an ‹Il Girasole› ein.

**Welche Rolle spielte dabei Marcel Meili?**

Marcel ist ein guter Freund von mir, und dazumal wohnten wir zusammen in einer Wohngemeinschaft. Er hatte dieses drehende Haus gesehen und brachte die Idee auf, dass ich einen Film darüber machen sollte. Ich fand die Vorstellung seltsam: ein Film über ein Gebäude? Aber Marcel beharrte darauf, und so willigte ich unter der Bedingung ein, dass er mich als Architekt bei den Dreharbeiten begleitet. Marcel kommt von der Architektur her, ich vom Film. Wir haben uns gegenseitig befruchtet. Vielleicht ist ‹Il Girasole› deswegen zu einem Klassiker geworden: Es ist nicht nur ein Film über ein einzelnes Haus, sondern auch ein Film darüber, wie Architektur überhaupt gefilmt werden kann.

**Einen Teil der filmischen Gestaltungsmittel, die Sie in ‹Il Girasole› entwickelt haben, behalten Sie auch in Ihren späteren Architekturfilmen bei: die meist unbewegte Kamera, die ruhigen, fast fotografischen Einstellungen, die Sie in der Montage zu einem zusammenhängenden Bild fügen. Gleichzeitig stellt ‹Il Girasole› eine Ausnahme dar, weil sich dieses merkwürdige Haus ja dreht. Allerdings so langsam, dass es gar nicht wahrnehmbar ist.**

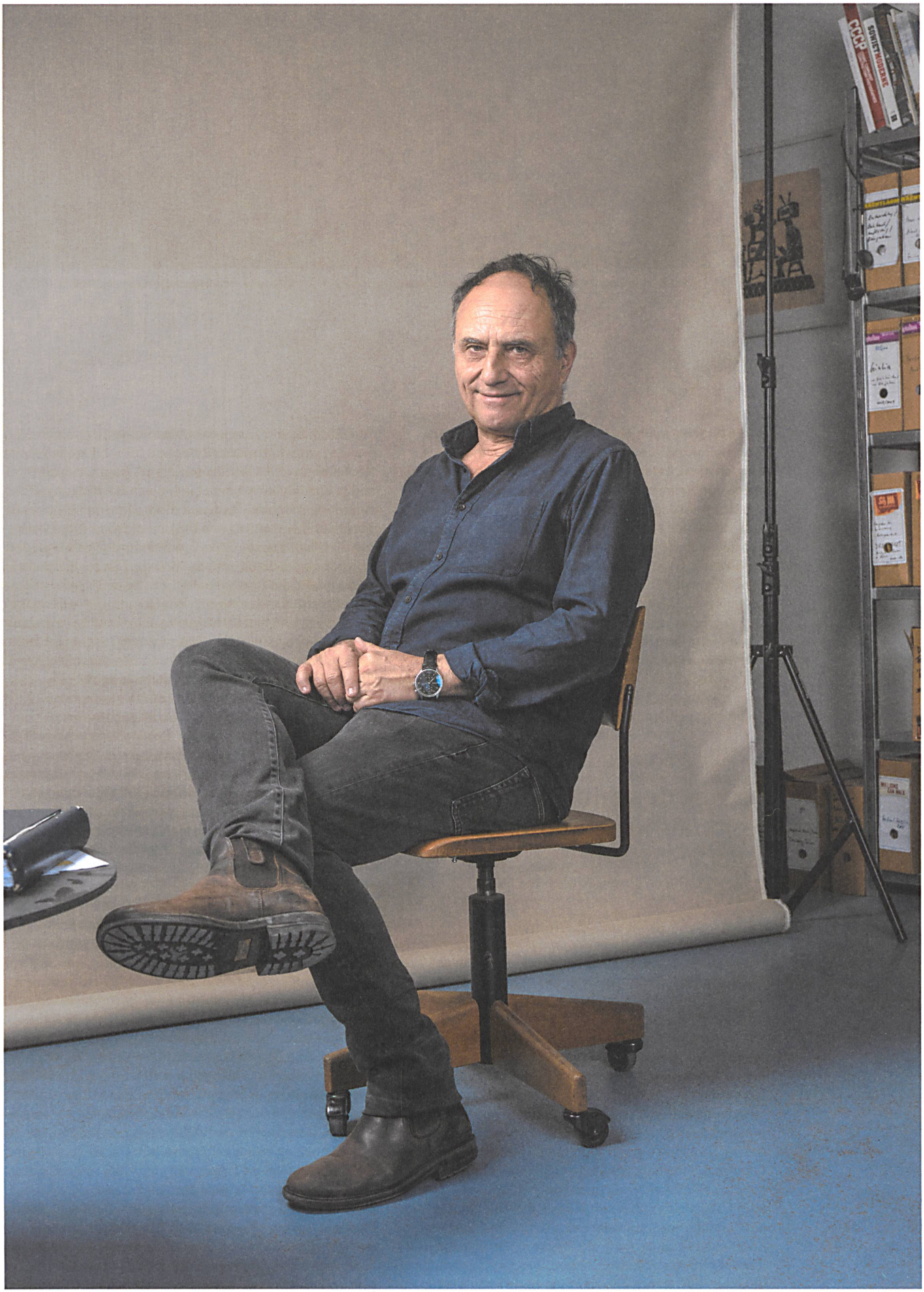
Das ist eben das Verrückte an diesem Film und an diesem Haus. Die Art und Weise, wie das Haus mit Bewegung umgeht, ist meiner Meinung nach stilbildend dafür, wie im Film mit Bewegung umgegangen werden sollte. Das Haus benötigt acht Stunden, um sich um 360 Grad zu drehen. Die Bewegung selbst ist also kaum sichtbar. Was man aber sieht, sind verschiedene Zustände im Verlauf eines Tages. Das Haus ist wie eine Skulptur, die einmal so, einmal anders in der Landschaft steht. Auch von innen nimmt man keine Bewegung wahr, aber jedes Mal, wenn man vom Buch aufschaut und durchs Fenster blickt, hat sich die Aussicht verändert. Es handelt sich also nicht um Bewegung im kinetischen Sinn, sondern um Bewegung als eine Abfolge von verschiedenen Zuständen.

**Und Filme funktionieren nach demselben Prinzip?**

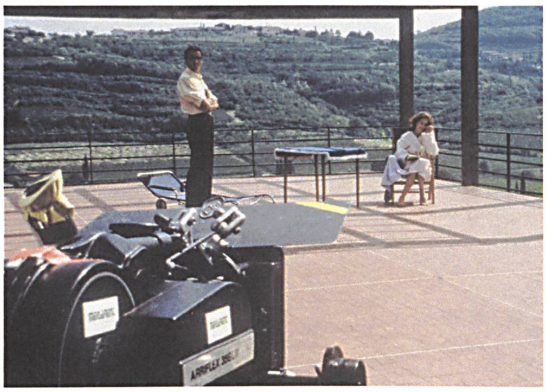
Ja. Der Film erzählt eine Bewegung über verschiedene Einstellungen, die in der Montage zueinander in Bezug gesetzt werden. Natürlich gibt es neben den festen Einstellungen auch solche, bei denen die Kamera in Bewegung ist. Aber das ist zweitrangig, denn das filmische Erzählen funktioniert ähnlich wie die Erinnerung. Zum Beispiel erinnert man sich an seinen Schulweg über einzelne Bilder. Und die Bilder, an die man sich erinnert, haben einen bestimmten emotionalen Wert: der Baum, an dem man jeweils vorbeigelaufen ist, das Gartentor, hinter dem ein Freund gewohnt hat. Mit der gleichen Art emotionaler Bilder arbeitet auch der Film. Ursprünglich zumindest, denn unterdessen hat sich die Filmsprache in Richtung einer unkontrollierten Dynamik der Kamera bewegt, ist sehr volatil und zufällig geworden.

**Sie hätten sich auch vor zwanzig Jahren für eine Super-8-Kamera entscheiden und ‹Il Girasole› aus der Hand heraus filmen können.**

Ja, aber wir stellten fest: Wenn man sich mit einer Kamera bewegt und diese Bewegung nicht durch die Architektur motiviert ist, dann macht man eine Aussage über den, der sich bewegt, aber nicht über den Raum. Es ist eine psychologische Aussage, die in einem Spielfilm unter Umständen Sinn macht, aber nicht in einem Film über Architektur. →



Filmischer Blick auf die Architektur: Christoph Schaub in seinem Zürcher Büro.



Entstehung eines Klassikers: Dreharbeiten zu ‹Il Girasole›.

‹Il Girasole – una casa vicino a Verona› (1995).

→ **Es ist wohl auch ein Irrtum zu glauben, dass die Wahrnehmung von Architektur filmisch simuliert werden kann, indem man mit einer Kamera in der Hand durch den Raum spaziert.**
Die Orientierung ist eine ganz andere: Das Hirn verortet den Menschen ständig im Raum. Wir wissen, was hinter uns ist, auch wenn wir es im Moment nicht sehen. Im Vergleich dazu ist die Kamera eine simple Maschine, die einem nichts anderes als ein zweidimensionales Bild zeigt. Du weisst nur, was du siehst.
**Das Thema der beweglichen Architektur nehmen Sie in Ihrem Film ‹Die Reisen des Santiago Calatrava› von 1999 wieder auf.**
Die beweglichen Elemente in Calatravas Bauten haben mich allerdings nicht besonders interessiert. Was ich bei Calatrava spannend fand, war die Mischung von Ingenieur und Künstler: wie man Kräfte visualisieren, sie zu architektonischer Form bringen kann. Das ist vielleicht auch Calatravas architekturhistorische Leistung: dass er derjenige war, der diese Themen dem Betrachter auf populäre Art nähergebracht hat.

## «Die Aufgabe des Films ist das emotionale Verständnis des Raums.» Christoph Schaub

**Wie kommt man als ehemaliger Aktivist der Zürcher Jugendbewegung dazu, ein Porträt über einen global agierenden Architekten mit Villa am Zürichsee zu drehen?**
Ich mache keine Filme, um jemanden von einer Aussenposition aus zu kritisieren, sondern um jemanden zu verstehen. Deshalb hat der Film über Calatrava viele reportageartige Elemente. Ich zeige nicht nur seine Architektur, sondern begleite ihn zu Sitzungen, auf Baustellen, in die Büros. Er ist eine streitbare Person, die viele Konflikte hat. Auf der anderen Seite steht seine Arbeit als Ingenieur und Architekt, die Suche nach einem künstlerischen Ausdruck. Ich wollte beide Facetten zeigen, was Calatrava auch zugelassen hat. Dennoch war er am Ende unzufrieden mit dem Film. Er war ihm wohl zu wenig hagiografisch. Von der ‹Bewegig› hatte ich mich schon früher distanziert. Im Nachklang von 1980 herrschte eine dogmatische Stimmung, und ich hatte keine Lust, diese Bestätigungsfilme zu drehen: Wir sind cool, und die Bullen sind blöd. Stattdessen drehte ich 1982 den Dokumentarfilm ‹Nachwuchs – Zürcher Teddyscene›. Die Teddies waren Protestjugendliche, aber gleichzeitig standen sie auf Seiten der Polizei, waren gegen die Jugendbewegung, gegen Schwule und so weiter. Dieser seltsame Mix aus unkonventionellen und konservativen Elementen interessierte mich. Innerhalb der ‹Bewegig› hat mir das Werk prompt Kritik eingebracht: Man macht doch keinen Film über den politischen Feind!
**Dieser objektive Standpunkt zeichnet auch Ihre Architekturfilme aus. Man könnte sagen, dass die zurückhaltende formale Gestaltung Ihren respektvollen Umgang mit den Protagonisten spiegelt.**
Es geht immer um die Architektur und um den Menschen dahinter, den Architekten. Ihn muss ich verstehen und inszenieren, aber nicht so, wie ich ihn sehe oder sehen möchte, sondern möglichst so, wie er ist. Demut, Respekt und der Wille zu verstehen sind dabei essenziell, eigener Profilierungsdrang schadet. Sicher, ich habe meine Meinung, meine Persönlichkeit. Das beeinflusst den Film, über die Auswahl der Bilder oder über die Fragen, die ich stelle. So wird der Film am Ende wieder zu meiner Interpretation.
**Der Effekt dieser Zurückhaltung ist, dass Ihre Filme mit der Zeit an Wert gewinnen. Zum Beispiel ist ‹Lieu, Funcziun e furma›, Ihr früher Film über Peter Zumthor und Gion A. Caminada von 1999, historisch interessant, gerade weil er der Architektur und den Architekten Raum zur Entfaltung lässt.**
Die Filme sind eben nicht zeitgeistig. Mein Ansatz ist immer derselbe: Ich versuche, in eine Realität hineinzusehen. Und zwar nicht aus einer eitlen oder prätentiösen Position heraus, sondern über die Figuren, die im Film vorkommen. Mich stört es, wenn man sich als dokumentarischer Filmemacher in den Vordergrund drängt. Es entspricht auch nicht meiner Mentalität. Die Menschen sind wichtig, und alles soll dazu beitragen, sie interessant zu machen: die Musik, die Kamera, der Schnitt.
**Viele Ihrer Architekturfilme gehen über die Architektur im engeren Sinn hinaus. In ‹Das Vrin-Projekt› stehen weniger die Bauten von Gion A. Caminada als die Dorfbewohner im Vordergrund. Sie verlegen den Fokus vom architektonischen auf den gesellschaftlichen Raum.**

‹Die Reisen des Santiago Calatrava› (1999).

‹Bird's Nest – Herzog & de Meuron in China› (2008).

Tatsächlich hat es mich fasziniert, wie im Vrin-Projekt Architektur und Soziologie zusammenkommen, wie ein Architekt mit einer baulichen Vision die sozialen und politischen Probleme zu lösen versucht. Die Person Gion A. Caminadas spielt folglich eine zentrale Rolle, aber ebenso wichtig sind in diesem Film die Menschen, die in Vrin leben und arbeiten. In meinen Filmen geht es selten um den architektonischen Raum allein, sondern um die verschiedenen Aspekte, die sich mit dem Thema Architektur verbinden. Bei ‹Bird's Nest›, dem Film von 2008 über die Entstehung von Herzog & de Meurons Olympiastadion in Peking, ist das Thema der kulturelle Clash, der zu einem kulturellen Austausch wird. Natürlich handelt der Film auch vom Stadion, von seiner Form, seiner Konstruktion und von der Ingenieurleistung, aber der Fokus auf die interkulturelle Dimension des Unterfangens ist stark.

**Sie haben einmal gesagt, man könne von einem Film sowieso nicht erwarten, dass er ein Haus auf dieselbe Weise erklärt, wie es ein Grundriss tut.**

Das war damals ein grosses Thema in den Diskussionen mit Marcel Meili. Man kann einen Film nicht analog zum Grundriss des Hauses aufbauen. Das versteht der Zuschauer nicht. Es ist auch gar nicht möglich, eins zu eins abzubilden, wie Räume zueinander in Beziehung stehen. Aber ich kann vom Rhythmus und von der Dramaturgie eines Bauwerks erzählen. Davon, wie es benutzt und belebt wird, und wie es auf den Menschen wirkt. Und – das ist das Spannende beim Film – ich kann bestimmen, auf welche Weise ich davon erzählen möchte. Über die Montage einzelner Bilder erzeugt der Film eine Spannung, die vielleicht gar nicht der realen Dramaturgie des Raums entspricht. Im Schnittraum werden aus mehreren Räumen einer oder aus einem einzelnen Raum verschiedene. Ich muss bestimmen, was für das Verständnis der Architektur wichtig ist. So gesehen gleicht die Produktion eines Films dem Bau eines Hauses: Während den Dreharbeiten sammle ich das Baumaterial, mit dem ich später den Film konstruiere. So wie der Baumeister Holz, Backstein und Gips braucht, brauche ich Nahaufnahmen, Totalen und Bewegungen, um auf der Leinwand ein Haus erstehen zu lassen. Der Film erzählt mit seinen eigenen Mitteln vom Raum. Auf diese Mittel muss sich der Regisseur verlassen und die wahrheitsgetreue Abbildung vergessen. Das ist nicht die Aufgabe eines Films.

**Was ist denn die Aufgabe eines Films?**

Das emotionale Verständnis des Raums. ●

**Christoph Schaub**

Die ‹Rencontre› der Solothurner Filmtage 2018 ist Christoph Schaub gewidmet. Seit mehr als 35 Jahren zählt der Regisseur zu den prägenden Figuren im Schweizer Film. Zu seinen bekanntesten Werken zählen die Spielfilme ‹Sternenberg› (2004) und ‹Giulias Verschwinden›, mit dem er unter anderem den Publikumspreis am Filmfestival Locarno gewann. Mit ‹Il Girasole – una casa vicino a Verona› (1995) entdeckte er die Architektur als Thema, es folgten Filme über Peter Zumthor und Gion A. Caminada (‹Lieu, funcziun e furma›, 1996) sowie über Santiago Calatrava (‹Die Reisen des Santiago Calatrava›, 1999). Grosse internationale Beachtung erreichte ‹Bird's Nest› (2008), eine Dokumentation über den Bau des Olympiastadions von Herzog & de Meuron in Peking. Die DVDs ‹Peter Zumthor spricht über seine Arbeit› und ‹Il Girasole – ein Haus in der Nähe von Verona› sowie die DVD-Box ‹Christoph Schaub – Films on Architecture› sind aktuell im Handel und bei hochparterre-buecher.ch erhältlich.

**Solothurner Filmtage**

Die 53. Solothurner Filmtage finden vom 25. Januar bis zum 1. Februar statt. Im Programm ‹Rencontre Christoph Schaub› sind unter anderem die Filme ‹Il Girasole – una casa vicino a Verona›, ‹Rendez-vous im Zoo›, ‹Il project Vrin›, ‹Die Reisen des Santiago Calatrava›, ‹Brasilia – eine Utopie der Moderne› und ‹Bird's Nest – Herzog & de Meuron in China› zu sehen. Christoph Schaub ist vom 26. bis 29. Januar in Solothurn anwesend.
Am Samstag, 27. Januar findet die Podiumsdiskussion ‹Architektur filmen› statt. Gäste sind Christoph Schaub, der Architekt Marcel Meili und der österreichische Kameramann Wolfgang Thaler (‹Kathedralen der Kultur›). Rahel Marti, Hochparterre, leitet das Gespräch. 16.45 Uhr, Kino Palace, Hauptgasse 57, Solothurn.