

Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (2003)

Heft: 67: [Collaborations] John Bock, Peter Doig, Fred Tomaselli

Artikel: Die Erfindung des Schaulager : das neue Schaulager der Laurenz-Stiftung für die Sammlung der Emanuel Hoffmann-Stiftung in Basel - Gespräch mit Theodora Vischer, Direktorin des Schaulagers und Jacques Herzog, Architekt von Herzog & de Meuron = The invent...

Autor: Vischer, Theodora / Herzog, Jacques / Schelbert, Catherine

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-680231>

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: 04.04.2026

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

Die Erfindung des

SCHAULAGER[®]

Das neue Schaulager der Laurenz-Stiftung für die Sammlung der Emanuel Hoffmann-Stiftung in Basel – Gespräch mit THEODORA VISCHER, Direktorin des Schaulagers und JACQUES HERZOG, Architekt von Herzog & de Meuron.

PARKETT: Wie kam man auf die Idee des Schaulagers?

THEODORA VISCHER: Maja Oeri hatte die Grundidee. Sie ist Präsidentin der Emanuel Hoffmann-Stiftung und Gründerin der Laurenz-Stiftung, welche ihrerseits Trägerin des Schaulagers ist. Seit langem machte sie sich Gedanken darüber, wie die 70 Jahre alte, dauernd anwachsende Sammlung, die nur bruchstückhaft im Kunstmuseum und im Museum für Gegenwartskunst in Basel zu sehen ist, integral zugänglich sein könnte. Sie fand zum einen, es mache keinen Sinn, eine Erweiterung oder ein neues Museum zu bauen, denn das bestehende Museum für Gegenwartskunst habe eine gute, menschliche Grösse. Ein neues Museum wäre zudem in fünf Jahren bereits wieder zu klein. Sie erkannte zum anderen, dass der konservatorische Zustand der Sammlung mit besonderer Aufmerksamkeit zu beobachten sei, denn über die Haltbarkeit der Medien und Materialien vieler Werke zeitgenössischer Kunst weiss man relativ wenig. Bleiben Kunstwerke jahrelang unkontrolliert in Kisten verpackt, kann man böse Überraschungen erleben. So entstand die Idee des Schau-

lagers. Statt unter den für traditionelle Kunst üblichen Verhältnissen und verschlossen sollten die Werke jederzeit zugänglich und unter ihnen angemessenen Bedingungen aufbewahrt werden. Das Schaulager ist also in erster Linie ein Zuhause für die nicht im Museum ausgestellten Werke aus der Sammlung der Emanuel Hoffmann-Stiftung.

PARKETT: Die Raumaufteilung entspricht weder jener eines Museums noch der eines normalen Lagerhauses. Habt ihr zuerst die Raumaufteilung für die rund 600 Werke entwickelt und erst später allmählich gemerkt, welches Potenzial in der Erfindung des Schaulagers liegt?

THV: Die primäre Vorgabe war, optimale konservatorische Bedingungen für die neuartige Aufbewahrung der Sammlung zu schaffen. Die Raumaufteilung wurde überhaupt erst Thema, nachdem eine Reihe anderer Fragen konzeptioneller und architektonischer Art gelöst waren.

JACQUES HERZOG: Ich finde «Raumaufteilung» ein unglückliches Wort. Es geht um ein Raumprogramm. Dieses musste erst entwickelt werden, weil dieser Typus eines Gebäudes absolut neuartig ist. Letztlich stand aber am An-

Oben / Top: Schaulager Basel, Bildmontage der Architekten, Vorderansicht mit weisser Stahlfassade, LED-Screens und Torhaus / Composite image showing front view with white steel façade, LED screens, and gatehouse. (COMPOSITE IMAGE: HERZOG & DE MEURON)
Unten / Below: Schaulager Basel, Rückansicht Ende April 2003 / Back of building. (PHOTO: ADRIAN FRITZSCH, ZÜRICH)



fang die Frage nach dem Ort, dem Grundstück. Die Beantwortung dieser Frage war für die Grundidee und die Funktion dieses Gebäudes entscheidend.

THV: Maja Oeri suchte zuerst einen Ort in der Nähe des Museums, in der Stadt. Nach und nach kam sie dann zur Überzeugung, nicht eine weitere Institution schaffen zu wollen, die sich ins alte Zentrum drängt, sondern aus der Stadt hinauszugehen, in eine Situation mit einer ganz anderen Atmosphäre. Sie begann an der Peripherie zu suchen, bis ihr die Christoph Merian-Stiftung ein Gelände anbot, das den Vorstellungen genau entsprach. Ein Ort in einem Areal, das von diversen gewerblichen und kommerziellen Nutzbauten besetzt und dennoch nur 15 Minuten vom Stadtzentrum entfernt ist. Es ist keine Erholungspark-Situation, sondern dort herrscht Arbeitsatmosphäre.

JH: Genau genommen ist es noch extremer: Der Ort ist hässlich, ein Unort ohne eigene Identität an der Nahtstelle zwischen Kernstadt und anstossender Vorortgemeinde. Erst seit kürzester Zeit ist die dort ansässige industrielle und gewerbliche Nutzung im Umbruch. Es entwickelt sich ein bunt gemischtes Quartier, vergleichbar mit dem erst neulich rege belebten Zürich-West-Quartier. Dank grossflächiger Zonenaufteilung und industrieller Räume hat das

Gebiet ein grosses Potenzial. Für das Schaulager bietet die bevorstehende Urbanisation spannende Perspektiven: Es kann zum wichtigen Kristallisationspunkt werden und eine Vielfalt anderer Funktionen generieren.

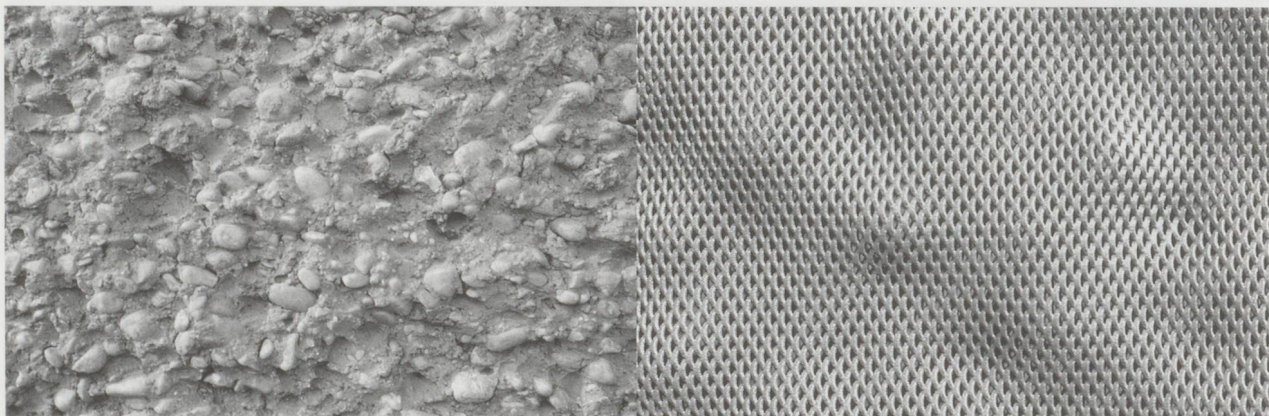
Als Maja Oeri mit ihrer Idee auf uns zukam, fiel es uns wie Schuppen von den Augen: Nur in Paris, New York oder London macht das grossmassstäbliche Erweitern von Museen Sinn, denn nur in diesen Metropolen sind die Besucherzahlen hoch genug, um riesige Museen wie Tate, Centre Pompidou oder MoMA zu füllen. Alle anderen Städte sind zu klein. Basel lässt sich vom Niveau der bildenden Kunst her zwar durchaus mit diesen Metropolen vergleichen, nicht aber in Bezug auf Bevölkerungszahlen und Touristenfluss. Es wäre absurd, hier ein weiteres Museum bauen zu wollen. Tatsache ist aber, dass die vorhandene Sammlung einen Raum von beinahe der Grösse der Tate Modern bespielen kann. Deshalb ist die Erfindung des Schaulagers so spannend. Entscheidend für die Identität dieses Ortes ist die Frage, wie öffentlich das Schaulager sein soll. Es kann sich völlig abschotten, wie ein wissenschaftliches Forschungsinstitut, kann aber auch zum Publikumsmagnet werden.

PARKETT: Das Schaulager ist ein Hybrid: weder Museum noch traditionelles Lager. Es steht an einem Unort und ist dennoch ein spektakuläres, neues Gebäude wie etwa Frank Gehrys Guggenheim-Museum in Bilbao. Weder spielt es wie andere Publikumsmaschinen mit einem Anbieteringseffekt, noch befindet es sich an einer Kulturmeile. Hier betritt man Neuland, ein Labor, von dem man noch nicht weiss, wie es sich entwickeln wird. Die ungeahnten Möglichkeiten werden sich wohl erst zeigen, wenn es benutzt wird?

Unten links / Below left: Detail der Aussenwand, für die Aushubmaterial verwendet wurde / Detail of façade consisting of recycled excavation material.

Rechts / Right: Detailansicht der Wandverkleidung im Auditorium, welche die Struktur der Fassade aufnimmt / Detail of metal grille cladding the auditorium which echoes the structure of the façade.

(PHOTOS: ADRIAN FRITSCHI, ZÜRICH)



THV: Ja, so ist es. Das gilt für das Gebäude und den ungewöhnlichen Standort, insbesondere aber für das Konzept Schaulager, das im Grunde so nahe liegend und einfach ist, bisher aber in dieser autonomen Form nicht existiert hat. Wohl gibt es in einzelnen Museen zugängliche Lagerräume, dass aber eine Institution dafür gegründet wird, die ganz neue Funktionen übernehmen kann, ist bisher einmalig.

JH: Für uns stellte sich bei der Projektierung zunächst die Frage, wohin sich das Gebäude orientieren sollte. Schliesslich haben wir uns für eine fast lapidare, pragmatische Platzierung im Grundstück entschieden. Der Grundriss ist eine Folgeerscheinung der Parzellenform. Wir setzten den Eingang in die Ecke zur Tramhaltestelle hin, weil wir diese Seite als die öffentlichste ansahen. Wie das Goetheanum¹⁾ schaut der Bau zum Birstal hin, das als eine Art «heilige» Landschaft der Schweiz gilt und zugleich ein Ausfalltal der Stadt Basel ist. Erst spät wurde uns klar, dass im Rücken des Schaulagers ein neues Quartier entsteht. Heute wäre deshalb zu überlegen, ob der Bau nicht vielleicht janusköpfig sein sollte.

PARKETT: Betrachtet man nur die Fassade, hat man den Eindruck, es sei eine Art Acker mit einer Furche in die Vertikale gekippt worden. Dann erkennt man aber das Hightech-Innere... Wie reagierst du, Jacques, auf ein Stichwort wie «das Rohe und das Gekochte»?

JH: Solch scheinbar unversöhnliche Gegensätze wie Acker und Hightech widerspiegeln das Hybride des Unternehmens Schaulager, das vorhin angesprochen wurde. In unseren Projekten finden sich aber auch sonst immer wieder derartige Konstellationen und Konfrontationen.

PARKETT: Ist dieser Grundriss, ein Pentagon, allein von der Parzelle her bestimmt oder gibt es da eine Anspielung auf die anthroposophischen Formen des Goetheanums?

JH: Das Goetheanum war kein formales Vorbild. Aber immerhin schauen sich die beiden Objekte an, und in beiden Fällen kann man von Monumentalbauten sprechen, jedenfalls für Schweizer Verhältnisse. Der fünfeckige Grundriss wurde pragmatisch gewählt, aber dennoch ein bisschen manipuliert – eine Strategie, die wir häufig anwenden. Es macht keinen Sinn, solche Formen symbolisch einzusetzen, aber wenn sie sich sozusagen von selbst ergeben, kann man sie manipulieren und auch verstärken.

PARKETT: Wir sind geprägt von den 70er Jahren – du, Theodora, hast eine Dissertation über Beuys geschrieben. In den 70er Jahren war zeitgenössische Kunst noch kein

Massenereignis; man suchte elitäre Orte der Kunst auf, wo Differenzierung und Komplexität gepflegt wurden, die aber auch nach aussen in die Gesellschaft hineinwirken wollten. In Basel wird seit Jahrzehnten intensiv über zeitgenössisches Kunstgeschehen informiert und reflektiert. Seit 33 Jahren kommt ein grosses Publikum alljährlich hierher zur weltweit wichtigsten Kunstmesse, der ART. Auch an der ART herrscht in gewisser Weise eine «Schaulager-Situation», im Sinne von Verzicht auf stimmige Installationen oder geistige Verbindung der Kunstwerke. Vor kurzem haben Herzog & de Meuron das neue Fussballstadion gebaut²⁾, ein weiterer Ort des Massenerlebnisses *par excellence*. Vor diesem Hintergrund ergibt sich vielleicht eine Logik für die Entstehung des Schaulagers, nämlich, dass ihr euch zu sagen getraut habt: «Halt, wir machen etwas ganz langsam. Wir brauchen die Massen nicht um den Preis der Selbstaufgabe. Wir sind ihnen ohnehin nah.»

JH: Wir brauchen vor allem das Fussballstadion. (*Gelächter*)

THV: Mit der Idee des Schaulagers ist der Wunsch nach Verlangsamung von Anfang an engstens verbunden gewesen. Der Hinweis auf die Kunstmesse ist insofern anschaulich, als das Schaulager das pure Gegenteil darstellt. Hier ist die Kunst dem Marktgeschehen entzogen – auch in unseren Köpfen. Doch steht das Schaulager nicht für eine Anti-Haltung, sondern es will einen Ort für Kunst schaffen, an dem man Zeit hat, sich mit ihr zu beschäftigen.

PARKETT: Es gibt in Basel also viele «Eingeweihte» in Sachen zeitgenössischer Kunst oder sie kommen her, nicht zuletzt – wie gesagt – wegen der ART. Das Konzept Schaulager würde nicht in jedem gottverlassenen Städtchen funktionieren, denn es braucht dafür die hier glücklicherweise gegebenen Voraussetzungen: ein besonderes Klima in Sachen Kunst und Umgang damit.

THV: Dazu hat sicher auch die Emanuel Hoffmann-Stiftung beigetragen: Vor 70 Jahren wurde sie gegründet und es war der Wille der Gründerin, Maja Sacher, dass ausschliesslich zeitgenössische Kunst angekauft würde – dies wohlgernekt 1933 – und dass diese immer zugänglich bliebe. Im Grunde genommen setzt das Schaulager diese Vorgabe unter Einbezug der gemachten Erfahrungen und der heutigen Gegebenheiten in innovativer Form um.

PARKETT: Dazu kommt auch noch die durch die Laurenz-Stiftung neu institutionalisierte Assistenzprofessur für zeitgenössische Kunst an der Universität Basel.

THV: Die kontinuierliche Verbindung mit der Universität ist ein wichtiger Aspekt des Schaulagers, der auch ein we-

nig Symbolcharakter hat. Die Erforschung und Vermittlung der zeitgenössischen Kunst und mit ihr verbundener Fragen ist ein zentrales Anliegen und ein langfristiges Projekt im Schaulager.

JH: Vielleicht sollten wir jetzt noch etwas ausführlicher auf das Raumprogramm zu sprechen kommen: Am Anfang gab es die Idee des Schaulagers ohne konkrete Raumvorstellung. Wir wollten uns zunächst auch möglichst frei und ohne Scheuklappen auf das Thema einlassen. So entstand eine erste radikale räumliche Vorstellung für ein Schaulager: Es sollte aus einem einzigen Boden und einer einzigen riesigen Wand bestehen, auf der man die Exponate wie bei einem Adventskalender öffnen oder wie auf dem Computerbildschirm hätte heranzoomen können. Das sah auf dem Papier natürlich verlockend aus, liess sich aber nicht umsetzen.

THV: Es wäre nicht praktikabel gewesen.

JH: Ja, es war sozusagen eine endlose horizontale Fläche, auf der man alles auslegen kann, und eine theoretisch unbegrenzte Wandfläche. Auf einem Skyworker hätte man sich zum gewünschten Werk hinfahren lassen können, das wäre natürlich spektakulär gewesen.

THV: Eben! Das ist ja genau das, was dem Gedanken des Schaulagers total widerspricht, das Spektakel...

JH: Wir werden das anderswo ausleben können! (*Gelächter*) Jedenfalls stellte sich die Frage, welcher Bautypus besonders geeignet wäre. Heutzutage ist ein Lagerhaus nur noch ein computergesteuertes Metallgestell mit einer Blechhülle. Wir haben uns vorgestellt, dass in dem Gebäude vielleicht in fünf Jahren Bananen lagern. Die Bauherrschaft hat immer betont, dass es einfach ein Lager sein sollte, etwas ganz Pragmatisches. Dieser Aspekt kam immer wieder knallhart rein.

PARKETT: Es schlichen sich dann allerdings doch all die wunderbaren Details ein. Da gibt es die knorrigen Handläufe mit ihren Gummiüberzügen, all diese Raffinessen wie die Verkleidung des Auditoriums mit Metallgeflecht usw. ...

JH: Das ist eine andere Geschichte. Uns ist aufgefallen, dass man in einem Lagerhaus nie weiss, wo man ist. Deshalb haben wir entschieden, dass die Stockwerke treppenartig versetzt werden. Das bedeutet, dass man beim Eintreten einen vertikalen Raum vor sich hat, vergleichbar mit den haushohen Hotelfoyers in Atlanta. Das schafft eine gewisse Öffentlichkeit. Die Bauherrschaft betonte zu Beginn stets, dass es ausser dem Abwart mit dem Hund niemanden im Hause geben werde. Das war eine schon fast karikie-

rende Formulierung des Programms. Von dieser Vorstellung blieb das kleine Haus vor dem Bau übrig.

PARKETT: Ein kleines Wächterhaus?

JH: Ja, es steht da wie ein Wachhund. Uns hat der unterschiedliche Massstab interessiert inmitten dieser heterogenen Landschaft und die kristalline Form, die sozusagen fertig ausgebildet ist, während das grosse Haus des Lagers rudimentär bleibt, ein Stumpf. So gesehen sind das zwei Formen, die sich aufeinander beziehen.

PARKETT: Einerseits gibt es aussen auf vier Seiten eine robuste Kruste, die wie erwähnt die Vorstellung eines Ackers evoziert. Dann erscheint – wie ein Einschnitt in die Weichteile – die äusserst fragil wirkende, weisse Flanke mit den beiden LED-Screens, und es ist, als wolle das Wachhund-Pförtner-Häuschen diesen fragilen Einschnitt schützen.

JH: Ja, dieser Teil erscheint wie weggeschnitten. Irgendwann wurde auch diskutiert, ob das kleine Haus nicht zu sehr zur Anekdote werde, ob es nicht weggelassen werden könnte. Aber ohne dieses Häuschen hätte es nicht funktioniert. Die weisse Wand – übrigens eine lackierte Stahlwand – erschien so nackt, so ausgesetzt, es brauchte diesen «Stein» davor. Typologisch verwandt ist diese Seite auch mit einem Drive-in-Kino irgendwo in der Peripherie. Der grosse Screen evoziert eine gewisse Öffentlichkeit und eine Fremdartigkeit gegenüber der Banalität dieser typisch schweizerischen Peripherieästhetik. Ursprünglich sollte auf den LED-Screens gezeigt werden, was sich im Innern anbietet.

THV: Die Bauherrschaft hat diese Idee schon sehr früh eingebracht, LED-Screens als virtuelle Fenster des sonst eher geschlossenen Gebäudes.

JH: Man wollte zwar möglichst wenig Öffentlichkeit, aber dennoch mit diesen Screens nach aussen treten. Der Bau hat wenige Fenster, nur diese horizontalen «Risse» in der Fassade, hinter denen sich die Fenster eigentlich verstecken. Fenster waren kein Thema, jedenfalls nicht wie bei einem Bürohaus. Stattdessen brachte die Bauherrschaft die Idee der LED-Screens ein, die wie Facettenaugen wirken. Dies umso mehr, als von den ursprünglich als Triptychon ausgebildeten drei Screens nur ein Paar übrig blieb. Allerdings sind es blinde Augen, die keinen realen Austausch anbieten, sondern vielmehr eine Information nach aussen tragen. Erst mit der Zeit ergab sich ihre fast ikonische Bedeutung für das Projekt.

PARKETT: Und welche Videos zeigt ihr darauf?

THV: Es geht nicht darum, Videoprogramme zusammenzustellen und vorzuführen. Es ist die Idee des virtuellen

Fensters, welche die Wahl der gezeigten Bilder bestimmen wird. Die Screens sind nicht nur Teil der Architektur, sondern auch Teil der Institution Schaulager. Jetzt, im Zusammenhang mit der Eröffnungsausstellung zu Dieter Roth, zum Beispiel, werden die LED-Bilder sich auf diese Retrospektive beziehen. Wie so vieles im Schaulager stellen die Screens ein Potenzial dar, das wir langfristig entwickeln werden.

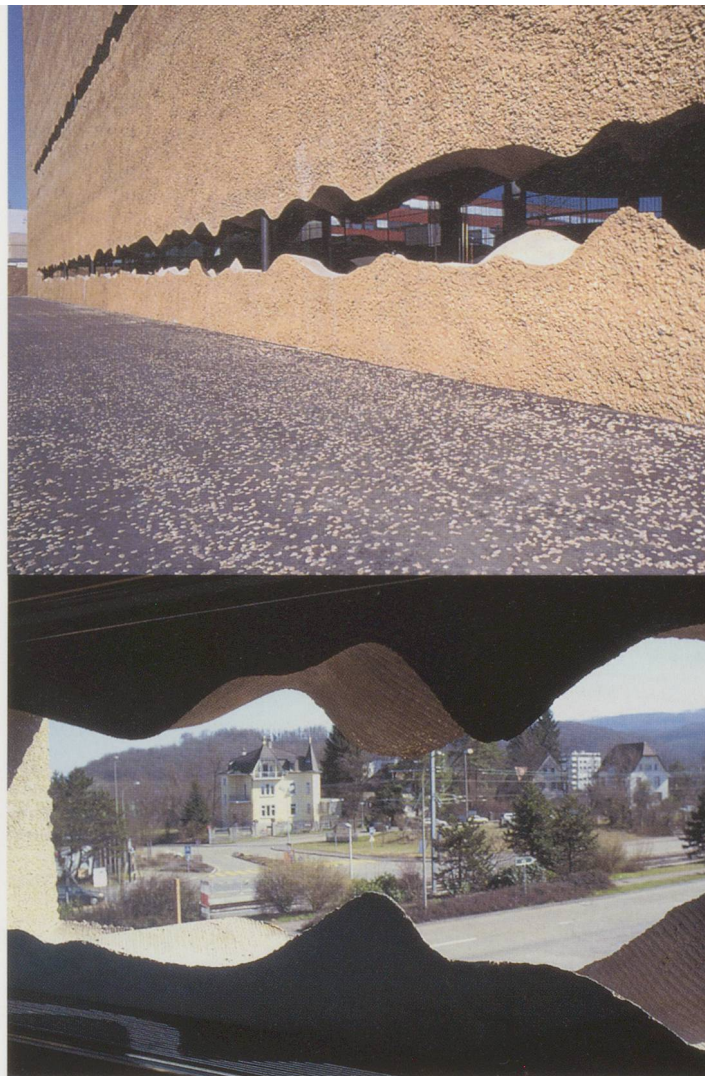
PARKETT: Im Schaulager wird das einzelne Werk relativ isoliert gehängt. Vergegenwärtigt man sich hingegen die Situation im Museum, hat man dort immer die kanonischen Zusammenhänge, Museen sind grosse stilgeschichtliche Ordnungsmaschinen. Gegenüber diesen Ordnungen hegt man mittlerweile gewisse Zweifel. Ihr hingegen ordnet weder nach Epochen noch nach Stilrichtungen, sondern aus praktischen Gründen nach Gattungen. Welches Potenzial birgt diese Praxis, bei der es keine Hängung im eigentlichen Sinne gibt?

THV: Man muss sich Folgendes vergegenwärtigen: Das Schaulager entzieht nicht die Kunstwerke dem Museum, sondern es befreit die Kunstwerke aus der Abgeschiedenheit des Lagers. Es werden sich hier kaum neue Ordnungsmodelle für Hängungen ergeben, die für das richtige inhaltliche oder sinnliche Verstehen der Werke sinnvoll wären. Oder dann wäre dies ein Zufall. Aber die neuartige Präsentation der Werke im Schaulager, sozusagen hinter den repräsentativen Kulissen des Museums, schafft natürlich unerwartete Möglichkeiten der Begegnung mit Kunst.

PARKETT: Weil hier viele Arbeiten aufbewahrt werden, die sich nur aus ihrem Kontext heraus verstehen lassen, werden die Besucher vorwiegend Sachverständige und Kenner der Kontexte sein oder Studierende, die in diese Kontexte eingeführt werden. In der Form der integralen Hängung liegt aber auch das grosse Potenzial für die sorgfältige Erweiterung der Sammlung. Sammler verlieren ja oft den Überblick über ihre Sammlung, und hier ist dieser wie kaum anderswo gewährleistet.

THV: Ja, genau.

PARKETT: Es scheint uns wirklich der ideale Zeitpunkt gekommen, um diese neue Form von Institution zu erfinden. Denn will man heute etwas über ein Bild oder einen Künstler erfahren, holt man sich die Information am Computer über *Google* oder sonstwo. Vor 40 Jahren gab es diese Informationsfülle nicht einmal ansatzweise. Wie lange hat es doch gedauert, bis nach dem Krieg endlich das erste Buch über den Surrealismus auf Deutsch erschien. Aber



Aussen- und Innenansicht der horizontalen «Risse», die als Fenster dienen / Outside and inside view of horizontal window "cracks." (PHOTOS: ADRIAN FRITSCHI, ZÜRICH)

immer noch haben die Museen heute diesen Gestus des Alles-erklären-Wollens: Das Bild muss unbedingt hier hängen, sonst begreift man es nicht oder begreift die Stilepoche nicht. Dabei vergisst man, dass der Mensch heute ganz anders konditioniert ist. Er kommt nicht mehr als Naivling daher und wird dank einer bestimmten Hängung die Kunstgeschichte mit einem Schlag begreifen.

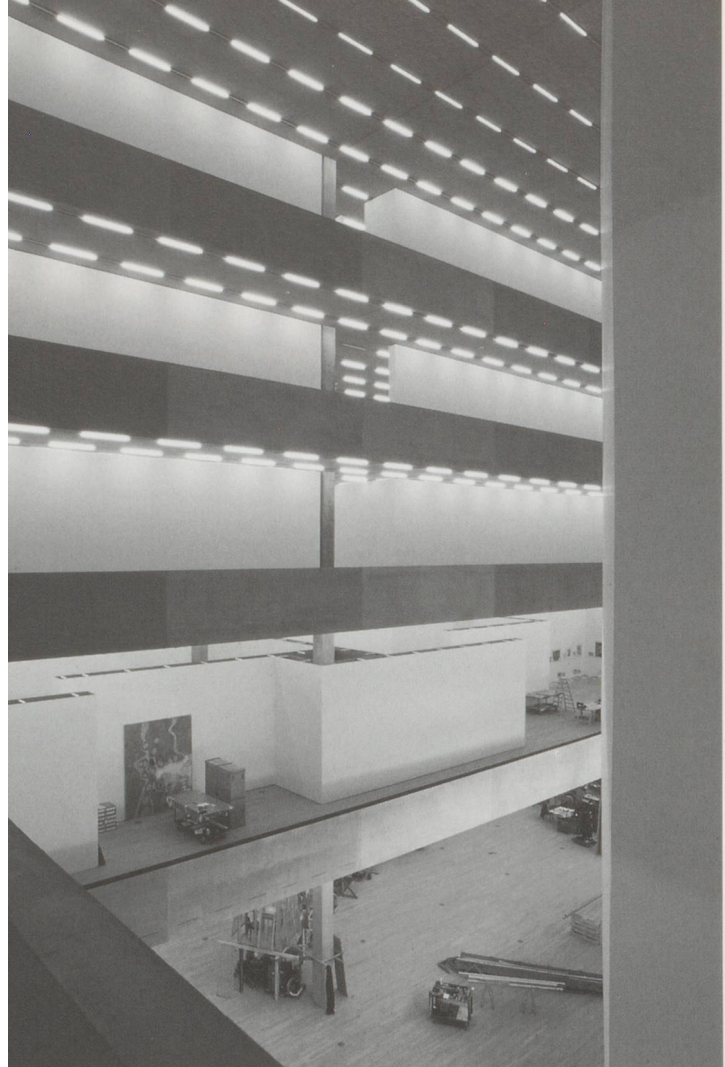
Gibt es hier eine Datenbank zu den gelagerten Werken?

THV: Ja.

PARKETT: Und ist die zugänglich?

THV: Vorläufig noch nicht.

PARKETT: Damit sind wir wieder beim Raumprogramm und bei der Frage, wie viel Raum gibt man den Werken, die



Schaulager Basel, Innenansicht / inside view.

(PHOTO: ADRIAN FRITSCHI, ZÜRICH)

Räume sind dort höher, sechs Meter hoch, und haben eine Spannweite wie wohl in keinem der grösseren Museen der Schweiz. Hätten wir von Anfang an gewusst, dass diese Geschosse wie ein Museum beispielbar sein sollen, hätten wir es wohl kaum gewagt, das Licht so brutal direkt zu installieren.

THV: Es sieht aber so aus, dass die Beleuchtung gerade in ihrer «Direktheit» eine gute Qualität erreichen wird.

JH: Ja, natürlich, wir haben sie dann ja auch angepasst. So gelang es, Lichtführung und Lichtfarbe auf die Farbe des Betons und die übrigen eingesetzten Materialien vor Ort abzustimmen. Wie in den meisten unserer Projekte testeten wir auch alle übrigen Schlüsseldetails in akribisch gebauten *Full-Scale*-Modellen. Vergleichbar mit der in der Industrie praktizierten Verfahrenstechnologie kann auf diese Weise nicht nur die Qualität des Produkts, sondern auch die einfachste Herstellungsweise erprobt werden.

Vieles in diesem Projekt entstand durch Ausprobieren mittels *trial and error*, oder vielmehr in einem intellektuellen Ping-Pong mit der Bauherrschaft. Ideen, Dinge zu vereinfachen oder unkonventionell anzugehen, wurden diskutiert und manchmal auch wieder verworfen. Zum Beispiel gab es mal die Idee, das Auditorium im gleichen Raum unterzubringen wie die Anlieferung. Wir stellten uns vor, dass man da einfach Stühle reinstellen und wieder rausnehmen könnte. Aber das liess sich dann doch nicht durchführen, weil das Auditorium schliesslich viel mehr Gewicht im Gesamtkonzept des Schaulagers erhielt.

THV: Das war in der Anfangsphase, als wir glaubten, das Auditorium würde nur zwei, drei Mal im Jahr benützt.

JH: Eben, so hat sich das Raumprogramm erst im Lauf der Planung herauskristallisiert. Der Abwart fiel weg, aber sein Haus blieb wichtig. Zuerst dachte man, das wäre vielleicht ein Ort für Künstler, aber dann schien es absurd, Künstler in dieses Häuschen sperren zu wollen. So wurde es zu einer Art Eingangsgebäude mit einem Potenzial, sich für diese oder jene Ausstellung in unterschiedlichen Rollen anzubieten. Der Bauherrschaft war es auch wichtig, dass nicht jeder Quadratmeter vorbestimmt ist.

THV: Maja Oeri hat auf das Ganze stark und auf gute Weise Einfluss genommen. Das Raumprogramm hat sich mit dem Konzept entwickelt und sollte immer möglichst offen bleiben.

ja wohl absoluten Vorrang haben? Wie seid ihr dieses Problem angegangen?

JH: Alles ist auf eine optimale Schau-Lagerung und nicht auf eine optimale museale Präsentation der Werke angelegt. Deckenhöhen und Raumgrössen mussten nicht museal sein. Wir haben aber festgestellt, dass es unterschiedliche Geschosshöhen braucht, weil es innerhalb des Gebäudes mehr oder weniger öffentliche Raumzonen gibt. Wir wollten keine Depotsituation schaffen wie in einem Museums-lager mit Gestellen, sondern der offene Eingangsbereich sollte schon beim Eintritt Übersicht gewähren. Die drei obersten Geschosse sind tatsächlich als Schaulager-Schaulager mit einer stur linearen, repetitiven Zellenstruktur ausgebildet. Entsprechend sind auch die Leuchten an den Decken extrem linear angeordnet, so, dass sich auf den ersten Blick eine fast surreale Perspektive ergibt. Darunter befinden sich zwei riesige Geschosse, die für Ausstellungen sowie für temporäre Veranstaltungen genutzt werden. Die

PARKETT: Jacques, seid ihr auch ermuntert worden, die Designdetails und Raffinessen auszuarbeiten? Oder gehört das mittlerweile ganz einfach zu eurer Praxis?

JH: Wir haben ja schon früher für die gleiche Bauherrschaft gearbeitet, das heisst, beide Seiten wussten, was sie erwarten durften. Detailpflege ist da selbstverständlich; in einer üblichen Form jedoch für alle Beteiligten längst nicht ausreichend. Das Projekt war in seiner ganzen Fragestellung so neu und komplex, dass es nach einer weitgehenden Infragestellung des herkömmlichen Bauprozesses, der Raumprogramme, der Details sowie der Materialisierung verlangte. Wir wussten, dass wir in der Bauherrschaft einen präzisen und sehr anforderungsreichen Partner hatten, der uns den nötigen Freiraum gewährte, das Potenzial des Neuen zu erkunden und sinnvoll umzusetzen. Vieles wurde noch nie so gemacht, wurde neu erfunden: die Fenster- risse, die Stahlwand ...

PARKETT: ... und die Aussenmauer?

JH: Auch die ist so noch nirgendwo gemacht worden. Wir haben für den Bau der Mauern das Aushubmaterial wieder verwendet. Der ganze Bau ist sozusagen aus dem Boden extrudiert. Wir haben bei diesem Projekt Dinge gemacht, die zwar anderswo ähnlich erscheinen, zum Beispiel, in einer uralten traditionellen Architektur, aber nie mit solch radikal zeitgenössischen Mitteln und in dieser Ausformung. Es handelt sich um eine Art digitale Architektur, die zugleich archaisch ist. Der Entwurf stand auch in dieser Hinsicht nicht von Anfang an in aller Klarheit fest: Die Fenster etwa wollten wir zuerst rechteckig machen, merkten dann aber, dass sich diese traditionelle Form nicht mit dieser spezifischen Betonmauer verträgt. Wir wollten sie deshalb als Risse entwerfen, hatten aber keine Ahnung, wie wir die bauen sollten. Wir versuchten es zuerst auf ganz primitive Art, indem wir einfache Stahlrohre verbeulten und in die Schalung einlegten. So entstanden in der Betonmauer tatsächlich horizontale Schlitz- e, welche das menschliche Auge als Risse lesen konnte. Aber die entstandenen Riss- formen waren «dumm» beziehungsweise mussten erst in- formiert werden, um den Erfordernissen von Fenstern – und nicht bloss skulptural – zu genügen. Also haben wir die Formen digital nachgerechnet. Daraus entstanden digitale Landschaften, das heisst: intelligente Formen, die wir ma- nipulieren konnten, damit u.a. kein Regenwasser stehen bleibt. Wir haben die Form mehr und mehr rationalisiert. Es entstand ein Fenster, das sozusagen als Ersatz für die ba- nale periurbane Landschaft draussen eine eigene Land-

schaft anbietet. So fanden wir schliesslich eine dem Bau an- gemessene Fensterform, die in enger Beziehung zur Mauer steht, welche selbst wiederum aus dem Kiesmaterial der im Fenster ausgedrückten Fensterlandschaft gebaut ist.

Die Fensterrisse verkörpern ausserdem eine ganz neue Fenstertypologie, welche das klassische Verhältnis von Innen- und Aussenraum in Frage stellt. Das Fenster ist wie ein eigener Raum oder eine eigene Welt, vergleichbar mit den Alpmodellen, die wir aus Vitrinen des neunzehnten Jahrhunderts kennen.

PARKETT: Man hat das Gefühl in einen gänzlich fremd- artigen Baukörper einzutreten, der innen nicht wie ein fest ruhendes Gebäude erscheint. Die bewegte Zeichnung der Fensteröffnungen macht die Aussicht auf die an sich total banale Umgebung aufregend, man glaubt zu fahren oder gar zu schweben.

JH: Solche Lösungen waren Schlüsselmomente in der Ent- wicklung des Gebäudes. Das haben wir aber erst später durch die Konsequenzen gemerkt. Ein Riss in einer Stein- mauer reflektiert immer die innere Struktur der Mauer. Ein Riss in einem Stück Butter, in Granit oder Kalkstein sieht jeweils ganz spezifisch anders aus. Er enthüllt die mo- lekulare Struktur des Materials. Auch die digital manipu- lierte Landschaft der Fenster enthüllt die gegossene Masse der Mauer. Wie diese Risse gehören auch weitere Details im Innern, etwa die Frottagen – formal oder linguistisch – zur gleichen Familie; auch die weisse Tropfsteinhöhle, in die sich das Café einnistet. Sie gehören sozusagen in die glei- che Genealogie. Das sind Dinge, die wir noch nie so weit getrieben haben. Das kann man natürlich nur mit einer Bauherrschaft tun, die das sieht und unterstützt. Eine Bau- herrschaft, die so radikal zeitgenössische Kunst sammelt und ausstellt, wie jetzt zur Eröffnung die von Dieter Roth, kann ja nicht plötzlich bei architektonischen Fragen in Biederkeit verfallen.

THV: Genau.

JH: All unsere gelungensten Lösungen sind jeweils aus ei- ner Konstellation entstanden, wo die Bauherrschaft extrem bewusst und auch fordernd war. Ich denke, ein wichtiges Projekt kann man nur machen, wenn man den Wahnsinn mit der Bauherrschaft teilt. Programmatisch, inhaltlich, aber auch formal ist das Bauen immer mit extremem Widerstand verbunden. Das ist auch das Faszinierende daran. Die grosse Schwierigkeit ist, dass diese Operation mit so vielen Leuten verbunden ist und man buchstäblich Material bewegen muss.

PARKETT: Kommen wir nochmals auf die Materialien zurück: Da gibt es die Zeitreise vom Archaischen bis zu neusten Technologien. Es gibt aber auch das Spiel mit der Massstäblichkeit. Vor diesem Gebäude fühlt man sich wie ein Insekt, das in einen gigantischen Erdklotz eindringen will. Dann steht das Wachhundhäuschen da und lässt wiederum eine ganz andere Massstäblichkeit spüren.

JH: Das haben wir bei der Tate Modern lernen müssen, weil dort dieses gigantische Kraftwerk gegeben war. Man kann nicht solch ein Riesending bauen, ohne gleichzeitig auch ganz andere, der Monumentalität entgegenwirkende Räume anzubieten. Sonst entsteht ein Monumentalismus, an dem Herzog & de Meuron nie interessiert waren. Das Spannendste an der Architektur ist, all diese massstäblichen und sinnlichen Dinge in einem Projekt auszuloten und zur Entfaltung zu bringen. Jedes Projekt hat seine eigene Geschichte, sein eigenes Potenzial. Und jedes Projekt bietet die Chance, dieses Potenzial zu entfalten. Wird diese Chance nicht genutzt, entsteht Routine und Stil, Wiedererkennbarkeit und so genannte Handschrift, oder anders ausgedrückt: die totale Langeweile.

PARKETT: Du formulierst jetzt etwas, wovon wir im Zusammenhang mit dem isolierten Werk gesprochen haben, wo man sich auch auf das Einzelne, auf sein Dasein einlassen muss und nicht auf die ganzen Bezüge. In eurer Architektur feiert auch jedes einzelne Bauwerk sein eigenes Dasein und wird aus einer Idee entwickelt, das heisst nicht in Bezug auf irgendwelche übergeordneten Geschichten, sondern aus Erfahrungsmomenten heraus. So gesehen bildet ihr mentalitätsmässig wirklich ein ideales Gespann mit der Bauherrschaft und baut dieses Schaulager zum richtigen Zeitpunkt.

JH: Ob jetzt der richtige Zeitpunkt für ein Schaulager gekommen ist, kann ich weniger gut beurteilen als ein Kunsthistoriker. Aber ich glaube, dass dieses sehr reflektierte Modell in einem unglaublich spannenden Moment auftaucht, in einem schwierigen Moment am Anfang des einundzwanzigsten Jahrhunderts. Andere Modelle, teils Eitelkeitsmodelle wie Privatmuseen und Privatsammlungen, wirken fast abgestanden daneben. Wir haben diese verschiedenen Modelle im Lauf der Zeit zum Teil aktiv mit-

geprägt, darunter auch sehr schöne, gute Lösungen wie etwa die Sammlung von Ingvild Goetz. Dennoch könnte ich mir nicht vorstellen, dass heute jemand wie sie kommt und von uns einen Bau für seine Sammlung will. Dafür ist jetzt nicht der Moment. Es braucht etwas anderes. Und es war unheimlich schwierig, so etwas Neues zu machen. Deshalb ist das Entstehen dieser Institution so wichtig.

PARKETT: Noch eine Frage an dich, Theodora. Zwei grosse Installationen, eine von Katharina Fritsch und eine andere von Robert Gober, werden fest installiert bleiben. Das kann natürlich auch kunsthistorisch als ein klares Statement ausgelegt werden. Kannst du dazu was sagen?

THV: Der offensichtlichste Grund für die permanente Einrichtung der beiden Arbeiten ist ihre Grösse. Gober kann man gar nicht verschieben und woanders zeigen, es wäre unverhältnismässig aufwändig. Auch für den RATTENKÖNIG von Fritsch gibt es kaum einen anderen Raum in geeigneter Grösse. Beide Künstler bezeichnen aber auch innerhalb der Sammlung wichtige Positionen, und es ist kein Zufall, dass sie bei uns diesen Platz einnehmen. Fritsch und Gober sind auch eine wunderbare Kombination.

PARKETT: Irgendwann könnte doch aber der Augenblick kommen, wo neue Künstler ähnliche Positionen einnehmen. Was dann?

THV: Dafür ist nichts geplant.

PARKETT: Weshalb wird im Prospekt zum Schaulager die erste Ausstellung, die Dieter Roth gewidmet ist, als exemplarisch bezeichnet?

THV: Die Dieter Roth-Retrospektive ist exemplarisch, weil es sich hier um ein grandioses, dabei schwer zugängliches, noch weitgehend unbearbeitetes und konservatorisch nicht einfaches Werk handelt. Das Schaulager soll ein Ort sein, an dem derartige Schätze gehoben, gezeigt und gehegt werden können.

1) Das nach anthroposophischen Grundsätzen gebaute Goetheanum in Dornach ist der Stammsitz der von Rudolf Steiner (1861–1925) gegründeten Allgemeinen anthroposophischen Gesellschaft.

2) Herzog & de Meuron bauten in Basel das neue St. Jakob-Stadion; zudem hat ihr Entwurf für das grosse Olympiastadion in Peking dieses Frühjahr den ersten Preis gewonnen.

Das Schaulager Basel feiert seine Eröffnung mit einer "Dieter Roth-Retrospektive" (25. Mai bis 14. September 2003). Siehe auch im Internet unter: www.schaulager.org



*Obere drei Stockwerke mit den eigentlichen Schaulager-Lager- bzw. Schauräumen /
The three upper floors with the actual Schaulager for in-storage viewing.*

(PHOTO: ADRIAN FRITSCHI, ZÜRICH)

The Invention of the SCHAULAGER[®]

The new Schaulager of the Laurenz Foundation for the collection of the Emanuel Hoffmann Foundation in Basel. A Conversation with THEODORA VISCHER, director of the Schaulager and JACQUES HERZOG, Architect of Herzog & de Meuron.

PARKETT: How did the idea of a Schaulager originate?

THEODORA VISCHER: Maja Oeri came up with the original idea. She is the president of the Emanuel Hoffmann Foundation and founder of the Laurenz Foundation, which in turn funds the Schaulager. The collection of the Emanuel Hoffmann Foundation is now 70 years old and still growing. It can only be seen piecemeal in Basel at the Kunstmuseum and the Museum für Gegenwartskunst. For years Maja Oeri has been thinking about how the collection could be made accessible in its entirety. She rejected the idea of building an extension or a new museum because

the size of the existing Museum für Gegenwartskunst is so well proportioned for visitors. Besides, in five years a new museum would have already been too small again. On the other hand, she also realized that the conservation of the collection requires special attention because little is known so far about the durability of many media and materials used in contemporary art. If works of art remain packed in boxes for years, the results could be disastrous. That's what inspired the idea of a Schaulager. Instead of being stored away like traditional art, the works of the Emanuel Hoffmann Foundation would be unpacked and preserved un-

Ein Teil der gitterverkleideten Wand des Auditoriums wird hier auch von aussen sichtbar; das Entrollen der Filmleinwand im Innern stoppt den Lichteinfall und verdunkelt den Raum bei Filmvorführungen / Part of the metal grille cladding the auditorium can also be seen from the outside; when the screen is lowered in the auditorium, it blocks incoming daylight and darkens the room for film projections.
(PHOTO: ADRIAN FRITSCHI, ZÜRICH)

der adequate conditions. The Schaulager is therefore primarily the home of those works in the collection that are not on display in the museum.

PARKETT: The spatial arrangement is neither like that of a museum nor like that of an ordinary warehouse. The collection comprises about 600 works. Did you develop ideas on how to divide up the space for these works first and only later realize how much potential there was in the invention of a Schaulager?

THV: The primary objective was to create the best possible conservatorial conditions for this new way of keeping a collection. The question of how to divide the space was not addressed until a series of other questions regarding the concept and the architecture had been resolved.

JACQUES HERZOG: I don't think "dividing up the space" is the right phrase. Actually we also had to invent a spatial program because this type of building is entirely unprecedented. Ultimately, however, the very first question was the site, the piece of land. The answer to this question had a decisive effect on the basic idea and the function of this building.

THV: Maja Oeri originally tried to find a location near the museum. Gradually she came to the conclusion that she did not want to squeeze another institution into the old center of town but would prefer to move out of town into a situation with an entirely different atmosphere. She started looking for a sight on the outskirts of town until the Christoph Merian Foundation offered her a piece of land that exactly suited her requirements. The property was in a location occupied by diverse buildings used for small trades and commercial purposes. And it was only 15 minutes from the center of town. In addition, it is not a recre-

ational area but rather a location where a working atmosphere prevails.

JH: To be precise, it is even more extreme. It's an ugly place, a nonplace with no identity of its own, situated on the seam between the center of town and the adjoining suburbs. Only very recently has the region begun to shift away from industrial and trade use. It is becoming a colorful mixed-use neighborhood comparable to recent developments in Zürich-West, a neighborhood also once dominated by industry. Thanks to re-zoning and large industrial spaces, the area has great potential. Growing urbanization





offers exciting prospects for the Schaulager. It could become an important point of crystallization and a host of different functions.

When Maja Oeri approached us with her idea, it dawned on us: only in Paris, New York, or London does the large-scale expansion of museums make sense because there are enough people visiting museums in cities of that size to fill giant venues like the Tate, the Pompidou, or MoMA. All other cities are too small. Basel can certainly vie with these places as far as the quality of the art is concerned, but not in terms of population and tourist flow. It would be absurd to build another museum here, but the fact is that the present collection could practically fill the Tate Modern. That makes the invention of a Schaulager so exciting. A decisive factor in generating the identity of this site is the question of how public the Schaulager is going to be. It can function as an insular academic research institute but it can also become a crowd puller.

PARKETT: The Schaulager is a hybrid, neither a museum nor a traditional warehouse. It is located in a nonplace, and yet it's a spectacular new building like Frank Gehry's

*Die so genannte «Tropfsteinhöhle», in der sich das Café befindet /
The so-called "stalactite cave" which houses the coffee shop.*

(PHOTO: ADRIAN FRITSCHI, ZÜRICH)

Guggenheim Museum in Bilbao, for instance. It neither caters to a mass public, nor is it part of a "culture belt." It has ventured into uncharted territory, into a laboratory situation with an open-ended outcome. Only time and use will probably show where this potential will lead.

THV: Yes, that's right. That applies to the building and its unusual location but most of all to the concept of the Schaulager, which is basically obvious and simple although nothing of this kind has ever existed before. There are a few isolated museums whose storage space is accessible to the public but the idea of creating an autonomous institution that can fulfill entirely new functions is unique.

JH: In planning the project, one of the first questions we had to resolve was which direction the building should face. We finally settled on an almost mundane, pragmatic placement of the building with a ground plan based on the shape of the lot. We placed the entrance in the corner near the tram stop because we felt this was the most public side

of the lot. Like the Goetheanum¹⁾ the building faces the Birstal, which is something like a “sacred” landscape in Switzerland and also one of the valleys that leads into the city of Basel. Only later did we realize that a new neighborhood was emerging behind the Schaulager. Today it would be worth considering whether the building should perhaps be Janus-faced.

PARKETT: When you look at the façade, you get the impression that it’s like a field with a furrow in it, but seen vertically. Then you discover the high-tech interior... Jacques, how do you react to the terms “raw” and “cooked”?

JH: Such supposedly irreconcilable opposites mirror the hybrid character of the Schaulager enterprise that you mentioned before. Combinations and confrontations of that kind have always characterized our projects.

PARKETT: Is the shape of the ground plan, a pentagon, determined only by the lot itself or does it also allude to the anthroposophical forms of the Goetheanum?

JH: The Goetheanum was not a formal model. But the two objects do face each other and they are both of monumental dimensions, at least by Swiss standards. The pentagonal ground plan was a pragmatic choice but it is also slightly manipulated, which is a strategy we often use. It makes no sense to exploit shapes like that symbolically but if they are more or less givens, they can be manipulated and also enhanced.

PARKETT: The seventies were seminal for us. You wrote your dissertation about Beuys, Theodora. In those days contemporary art was not yet a mass event; art venues were elite places that cultivated discernment and complexity but that also wanted to have an impact on society. Basel has been intensely involved in contemporary artistic developments for years. The city has hosted the world’s most important art fair, ART, for 33 years, which attracts huge crowds. The fair might also be seen as a kind of Schaulager situation, where the form of presentation and the links among works of art do not have top priority. Recently Herzog & de Meuron built a new football stadium in Basel,²⁾ another site of mass experience *par excellence*. Maybe there is a logic and a coherence involved here that applies to the Schaulager as well, namely, that you had the courage to say, “Wait a minute, we’re going to do something very slowly. We don’t need to curry the favor of the masses, we’re close to them anyway.”

JH: Above all, we need a football stadium. (*Laughter*)

THV: The desire to slow things down has always been very

much part of the idea behind the Schaulager. Reference to the art fair is illuminating inasmuch as the Schaulager represents the exact opposite. The art in the Schaulager has been withdrawn from the marketing context—in our minds as well, though not in the sense of taking an antagonistic stand. The objective is to establish a place for art that really gives people time to study it.

PARKETT: So there are a lot of “adepts” in contemporary art in Basel or, as mentioned, they go there, attracted, among other things, by the ART fair. The concept of the Schaulager could not work in any godforsaken little place because it needs what Basel fortunately has to offer, namely, a special climate and approach to artistic matters.

THV: And the Emanuel Hoffmann Foundation has contributed to that climate. When it was founded by Maja Sacher, she specifically stipulated that acquisitions should focus on contemporary art—and that was already back in 1933—and that the holdings should always be accessible to the public. Given the developments over the past 70 years and the current situation, the Schaulager does just that and in a highly innovative fashion.

PARKETT: In addition, there is the post of assistant professor for contemporary art at Basel University, which has recently been instituted by the Laurenz Foundation.

THV: Yes, ongoing contact with the University is an important feature of the Schaulager; it is also, to certain extent, of symbolic significance. The research and mediation of contemporary art and the issues it raises are central concerns of the Schaulager’s long-term agenda.

JH: Maybe it’s time to talk in greater detail about the spatial program; when the idea of a Schaulager first cropped up, there was no concrete spatial concept yet. We wanted to approach the question as freely as possible and without any preconceptions. The first extremely radical idea entailed one single floor and one gigantic wall, where windows would open on to the exhibits like an advent calendar or where one could zoom in on them on a computer screen. That looked extremely appealing on paper but it was not feasible.

THV: It wouldn’t have worked in practice.

JH: Yes, it was an endless horizontal surface, so to speak, on which everything could be spread out, along with one single, theoretically unlimited wall. A skyworker would have transported visitors to the desired exhibit, which would have been spectacular, of course.

THV: That’s the point! A spectacle is the exact opposite of what the Schaulager wants to achieve...

JH: We can act that out elsewhere! (*Laughter*) In any case, we had to determine which type of building best suits the requirements. Warehouses today consist only of a shell that contains nothing but computer-controlled metal shelves. We imagined that maybe bananas would be stored in the building in five years. The client always stressed that it should be only a warehouse, something extremely pragmatic. This aspect was an absolute must.

PARKETT: But a number of wonderful details crept into it anyway. For instance the gnarled, rubber-clad handrails and sophisticated things like cladding the auditorium with a metal grille...

JH: That's a different story. We noticed that you never know where you are in a warehouse. For this reason we decided to stagger the floors. That meant that when you walk in you're faced with a vertical space comparable to the hotel foyers in Atlanta that run the height of the building. That generates a kind of public atmosphere. At first the client consistently emphasized that there would be no one in the building except the superintendent with a dog. That was almost a caricaturing description of the program. The little gatehouse in front of the building is all that is left of that idea.

PARKETT: A little gatehouse?

JH: Yes, it sits there like a watchdog. We were interested in the difference in scale in the midst of this heterogeneous landscape and the crystalline shape, which is polished so to speak, in contrast to the rudimentary appearance of the large warehouse building—like a stump. In this respect they are like two shapes that refer to each other.

PARKETT: On one hand, there is a sturdy crust on four sides, which we've compared to the idea of a plowed field. And then cutting into it, as if into a body's soft parts, there is this extremely fragile, white flank with the two LED screens. So it almost looks as if the little watchdog gatehouse were protecting this fragile incision.

JH: Yes, that part looks as if it's been cut away. At some point there was also talk of eliminating the little house because it was too much like an anecdote, but the project wouldn't have worked without it. The white wall—made, incidentally, of lacquered steel—looked so naked, so exposed that it needed this "stone" in front of it. Typologically, this side of the building is also reminiscent of a drive-in movie. The large screen evokes a public atmosphere and a kind of strangeness in contrast to the banality of the aesthetic that typifies peripheral urban areas in Switzerland. Originally, the

LED screens were going to show what people would see inside.

THV: The client came up with the idea of the LED screens early on, as virtual windows in the basically monolithic building.

JH: The objective was a minimum of public contact while still being able to address the outside world with these screens. There are not very many windows in the building, only these horizontal "cracks" in the façade behind which the windows are essentially hidden. Windows were not an issue, or rather, not as they would have been in an office building. Instead the client came up with the idea of LED screens, which are like faceted eyes, especially since the originally planned triptych of three screens ended up as a pair. But the eyes are blind; they do not offer a real exchange but simply transmit information to the outside world. Only gradually did they acquire almost iconic significance for the project.

PARKETT: So what videos will you show there?

THV: It's not a matter of selecting and presenting video programs. It's the idea of a virtual window that will define the choice of pictures to be shown. The screens are not only part of the architecture, they're also part of the Schaulager as an institution. To start with, the LED pictures will refer to our first exhibition, a Dieter Roth retrospective. Like so many other aspects of the Schaulager, the potential of the screens is a question of long-term development.

PARKETT: In the Schaulager, works will be hung in relative isolation. In museums, the situation is different because canonic relationships determine the way works are hung. Museums are great ordering machines of stylistic history. Recently certain doubts have been raised regarding this order. In your case, practical considerations take priority, which means arranging the works by genre rather than by epoch or style. Is there an unsuspected potential in this practice of not officially hanging the works?

THV: There's one important aspect to keep in mind. The Schaulager does not withdraw works of art from the museum but rather releases them from the seclusion of the warehouse. It's unlikely that new models for classifying or hanging art will emerge and provide new insights on understanding the content or meaning of the works. That would be an accidental byproduct. But the new mode of presentation in the Schaulager, behind the scenes of the museum, so to speak, naturally generates unanticipated ways of approaching art.

PARKETT: Many of the works preserved in the Schaulager can only be understood within a specific context, so visitors are more likely to be professionals or students who are there to learn about the contextual ramifications. The integral hanging of the collection also facilitates acquisitions. Collectors sometimes lose track of their holdings, but that is brilliantly remedied in this unique situation.

THV: Exactly.

PARKETT: It really does seem to be the ideal moment for the invention of this new form of institution. Nowadays you go straight to the computer, to *Google* or to another search engine, if you want to find information about a picture or an artist. Forty years ago no one even dreamed of such a wealth of information. Just think how long it took for the first book on Surrealism to be published in German after the Second World War. But museums still tend to do too much explaining: a picture supposedly has to hang in a certain place in order to understand it or at least the period to which it belongs. We forget how differently people are conditioned today; they are not as naive anymore, nor are they suddenly going to grasp the history of art just because of the way the pictures are hung. Is there a database here of the works in storage?

THV: Yes.

PARKETT: Can it already be accessed?

THV: Not yet.

PARKETT: That takes us back to the use of the space, to the question of how much is allotted to the works, which are, of course, the first priority. How did you approach that issue?

JH: The entire project is geared towards optimizing the combination of storage and visibility rather than the museum-like presentation of the works, which also applies to the height and size of the rooms. But we realized that the floors have to vary in height to meet the needs of the more or less public nature of the zones within the building. Instead of the shelves ordinarily used for storage in a museum warehouse, an open foyer provides an overview as soon as one enters the building. The top three floors, with their strictly linear, repetitive structure of cells, contain the actual Schaulager for in-storage viewing. The lighting on the ceiling is also strictly linear in arrangement so that an almost surreal perspective is generated at first sight. Then there are two gigantic floors underneath that will be used for exhibitions and other temporary events. The rooms are higher there, six meters high in fact, and with a span that is

unlikely to be found in any major museum in Switzerland. Had we known from the beginning that these two floors would function like a museum, we would probably never have dared install such brutally direct lighting.

THV: But it looks as if the quality of the lighting is going to be more than adequate—maybe precisely because it's so direct.

JH: Of course, we did adapt the illumination. The distribution and coloring of the light is designed to suit the color of the concrete and the other building materials. As in most of our projects, we also tested all of the other key details in meticulously constructed full-scale models. In this way, as in industrial process technology, we can test not only the quality of the product but also the simplest modes of production.

This project developed largely by trying things out, by trial and error, or rather through a kind of intellectual Ping-Pong exchange with the client. Ways and means of simplifying things or taking an unconventional approach were discussed and sometimes discarded again, such as the idea of using the delivery bay as an auditorium. We imagined that one could simply set up seating and then take it down again. The idea did not pan out because the auditorium ended up carrying much more weight in the overall concept of the Schaulager.

THV: That was in the early phase when we still thought that the auditorium would be used only two or three times a year.

JH: Exactly. So the spatial program actually took concrete shape in the course of planning. The idea of a superintendent was discarded but not the gatehouse. First thoughts were that it might be a place to house artists but then it seemed absurd to lock artists up in such a small building. So it became a kind of introductory structure with a multi-functional potential, for example, it might play different roles in different exhibitions. It was also important to the client not to have every square meter rigidly predefined.

THV: Maja Oeri exerted a strong and extremely fruitful influence throughout. The allocation of the spaces evolved along with the concept and was always meant to be as flexible as possible.

PARKETT: Jacques, were you encouraged to work out all the details and intricacies of the design? Or has that simply become part of your standard procedure?

JH: We've worked for the same client before, so both sides knew what to expect. The cultivation of details is self-

evident, but we all agreed that the conventional approach to them was totally inadequate. The project, the entire concept, and the goals were all so new and complex that conventional methods had to be reevaluated, specifically the building process, spatial program, details, and materialization. We knew that we were working with an extremely precise and exacting client, a partner who would give us the leeway required to chart new territory and exploit the potential of our shared findings. Much had never been done before, much was newly invented: the cracks for the windows, the steel wall...

PARKETT: ... and the outside wall?

JH: That's never been done before either. We recycled the material excavated on site to build the walls. The entire building looks as if it had been extruded. We have done things in this project that may look familiar, resembling ancient traditional architecture, for example, but that have never been done with such radically contemporary means or with comparable results. You might describe it as a kind of archaic-digital or digital-archaic architecture. And in this respect the design was not a clear-cut given. Originally, we wanted to make rectangular windows but then we noticed that this traditional shape is not compatible with the specific quality of the concrete walls. That is why we wanted to design these cracks but we had no idea how to construct them. At first we tried a very rudimentary approach by simply bending steel pipes and placing them in the formwork. In that way we actually produced horizontal slits in the concrete wall that the human eye would be able to read as cracks. But the resulting cracks were "dumb," that is they had to be informed so they could satisfy the needs of windows and not just be purely sculptural. So we made a digital calculation of the shapes, which in turn led to digital landscapes, in other words, intelligent shapes that we could manipulate so that no rainwater would accumulate, for example. The shape became more and more efficient until we had a window that offered a landscape of its own, as a substitute you might say for the mundane periurban landscape outside. So we finally arrived at a shape for the windows that suits the building and is closely related to the wall, which is in turn constructed out of the gravel of the landscape expressed in windows.

In addition, the window cracks embody an entirely new type of window, which essentially undermines the classical relationship of inside and outside space. The window is like a space of its own or a world of its own, something like the

display cases of the 19th century that contained models of the Alps.

PARKETT: You have the feeling that you are walking into a completely alien structure, and inside, the building does not seem to be resting firmly on the ground. The movement in the window openings makes the view of the utterly banal surroundings extremely exciting and makes you feel as if you're moving or even floating.

JH: Finding solutions of that kind were key moments in the development of the building, although we didn't realize it until later when we noticed the consequences. A crack in a stone wall always reflects the inner structure of the wall. A "crack" in a piece of butter, in granite or in limestone always has a specific and distinctly different appearance. It reveals the molecular structure of the material. But the digitally manipulated landscape in the windows also reveals the poured mass of the walls. Like these cracks, other details inside belong to the same family, formally or linguistically, for instance the frottage or the white stalactite cave, which houses the coffee shop. We've never gone that far before. You can only do that with a client who understands and supports what you're doing. A client who is such a radical collector of contemporary art and whose opening exhibition is devoted to Dieter Roth is not likely to suddenly withdraw into bourgeois respectability when it comes to architectural questions.

THV: Exactly.

JH: All of our most successful solutions have been the product of a situation in which the client was extremely aware and also demanding. I think you can only implement an important project if you and your client share the same madness. In terms of a program, in terms of both content and form, architecture always involves extreme opposition. That's what makes it so fascinating. The great difficulty is that this operation involves so many people and you literally have to move material.

PARKETT: Let's return to the materials. For one thing, there is the voyage through time, from archaic materials to the latest technologies. But there's also the treatment of scale. The building makes you feel like an insect that is trying to penetrate a gigantic clod of earth. And then there's the little watchdog gatehouse that generates an entirely different sense of scale.

JH: We had to learn how to deal with scale while doing the Tate Modern because there, a gigantic powerstation was an inescapable given. You can't build such a gigantic thing

*Blick auf den Eingangsbereich mit weiss lackierter Stahlfassade, LED-Screens und Torhaus /
View of entrance zone with white laquered steel façade, LED screens, and gatehouse. (PHOTOS: ADRIAN FRITSCHE, ZÜRICH)*



*Vorderseite mit LED-Screens, Torhaus und Tramhaltestelle /
Front of building with LED screens, gatehouse and tram stop.*

without providing other spaces of an entirely different nature to counteract the monumentality. Otherwise you end up with a kind of monumentalism that has never appealed to Herzog & de Meuron. The most exciting thing about architecture is being able to explore all those questions of scale and sensuality in a single project and then to see them unfold. Every project has its own history, its own potential. Every project represents an opportunity to explore and exploit that potential. When you stop taking advantage of such opportunities, chances are you're in a rut, which means the utter boredom of recognizability and a so-called signature style.

PARKETT: What you are talking about is related to something we mentioned earlier in connection with the isolated work, where you have to deal with the existence of one single thing and not with all the contextual trappings. In your architecture, each individual project also celebrates its own existence and grows out of an idea, that is it does not develop in reference to any larger, overarching factors but rather in reference to the experience of the moment. In this respect you really have an ideal partnership with your client, and the timing of the Schaulager is ideal as well.

JH: An art historian is probably a better judge than I am of whether or not the time is right for a Schaulager, but I do believe that this extremely carefully deliberated model has emerged in an incredibly exciting and difficult period at the beginning of the twenty-first century. Other models, some of them vanity projects like private museums and private collections, almost seem stale by comparison. We have been actively involved in various models over the years including some very fine and beautiful solutions, for example, the collection of Ingvild Goetz. But I cannot imagine anyone like that coming to us today and asking us to design a building for their collection. This is not the moment for that. Something else is needed. And it was unbelievably

difficult to come up with something new. That is why the emergence of this institution is so very important.

PARKETT: One more question for you, Theodora. Two large installations, one by Katharina Fritsch and the other by Robert Gober, will be permanently installed, which can, of course, be interpreted as an unequivocal statement in art historical terms. Can you comment on that?

THV: The most obvious reason for the permanent installation of these two works is their size. It would be much too complicated to move the Gober and present it elsewhere. And there is practically no space large enough for the adequate presentation of Fritsch's RAT KING. Both artists also represent important positions within the collection so it's not pure accident that they take up so much space. Fritsch and Gober are also a wonderful combination.

PARKETT: But at some point the time might come when new artists will occupy similar positions. What then?

THV: No provisions have been made for that.

PARKETT: Why is the first exhibition, which is devoted to Dieter Roth, described as exemplary in the brochure of the Schaulager?

THV: The Dieter Roth retrospective is exemplary because it is an extraordinary, imposing, but not easily accessible oeuvre. In addition, it has yet to be thoroughly studied and it is also a great conservatorial challenge. The Schaulager is meant to be a place where treasures of this kind can be preserved, shown, and prized.

(Translation: Catherine Schelbert)

- 1) The Goetheanum in Dornach, built in keeping with anthroposophic principles, is the headquarters of the General Anthroposophical Society founded by Rudolf Steiner (1861–1925).
- 2) Herzog & de Meuron recently completed the new St. Jakob Stadium in Basel and have just been awarded the first prize for their design of the Olympic Stadium in Beijing.

The Schaulager in Basel is celebrating its inauguration with a "Dieter Roth Retrospective" (May 24 to September 14, 2003). There is also a website: www.schaulager.org