

Patina, Pasticcio, Palimpsest, Patent

Autor(en): **Hartmann Schweizer, Rahel**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Tec21**

Band (Jahr): **138 (2012)**

Heft 42-43: **13. Architekturbiennale**

PDF erstellt am: **26.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-309284>

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.

PATINA, PASTICCIO, PALIMPSEST, PATENT

In der Zeitung, die einem am Kiosk von Case Studio VOGT ausgehändigt wird (vgl. «Un-Common Venice», S. 33), ist ein Artikel von Jan Pieper publiziert, in dem der Bauhistoriker darlegt, wie der unsichtbare Untergrund Venedigs die sichtbare Stadt bedingt. Die 13. Architekturbiennale scheint ihrerseits auf einen solchen «sottosuolo» gebaut zu sein, einen unterirdischen Strom, der die Installationen im Arsenale, in den Giardini und in der Stadt «unterpült». Dieser Fluss mäandriert zwischen den Leerstellen ungenutzter Potenziale, dem Terrain der sozialen Interaktion und den «musées imaginaires» der Inspirationsquellen der Architekturschaffenden. Das ist es, was einen dieses Jahr mitreisst.

Titelbild

Abbildungen von Inspirationsquellen im Schweizer Pavillon (Foto: js)

COPYCAT. EMPATHY AND ENVY AS FORM-MAKERS

(Copycat. Empatia e invidia come generatori di forma, 2012)

Cino Zucchi, Cino Zucchi Architetti

(aw) Der Mailänder Architekt Cino Zucchi erhielt für seine Installation, eine analytische Sammlung von Objekten und Formen in Architektur und Natur, von der Jury der 13. Architekturbiennale eine besondere Erwähnung. In grossformatigen stählernen Vitrinen, die an das Zurschaustellen von Objekten in einem Museum erinnern, sind jeweils Sammlungen einer Gattung – von Insekten über Kleidungsstücke bis hin zu Fotografien von Fenstern in Wohnhausfassaden – zu sehen.

Zucchi bezieht sich mit seiner Arbeit dabei u. a. auf eine Aussage von Adolf Behne. In «Der moderne Zweckbau» (1927) führe Behne an, dass ein Mensch isoliert in der Natur kein Bedürfnis nach Form oder Gestaltung habe. Dieses entstehe erst, wenn zwei Menschen aufeinandertreffen. Behne, so Zucchi, verstehe Form als eine Art Sozialvertrag. Für den Mailänder Architekten ist dafür die Kommunikation, der Austausch in der Gesellschaft, Voraussetzung. Er geht davon aus, dass die Menschen, um zu kommunizieren, etwas teilen müssen, dass sie gemeinsamer Eindrücke und Erfahrung bedürfen, eines gemeinsamen kulturellen Gedächtnisses. Seine Installation ist der Versuch, aufzuzeigen, was dieses Gedächtnis bildet. Gleichzeitig möchte Zucchi dokumentieren, wie Architektur, die unter Berücksichtigung dieses kulturellen Gedächtnisses entsteht, Produkt eines kontinuierlichen Verständigungsprozesses ist und nicht ausschliesslich auf sich selbst referenziert.

Dass Case Studio VOGT den Auftakt des Parcours durch den Arsenale bildet, ist glückliche Fügung. Denn die Installation lässt sich als Dreh- und Angelpunkt lesen, materiell, weil der reale Kiosk an der Riva dei Sette Martiri zwischen den beiden Ausstellungsgeländen – dem Arsenale und den Giardini – liegt, inhaltlich, weil man sich von ihm aus vom Strom treiben lassen kann, um immer wieder auf verheissungsvolle Inseln gespült zu werden – 69 im Arsenale und im Padiglione Centrale in den Giardini auf einer Fläche von 10000 Quadratmetern. Es ist erbaulich, dass das Schaulaufen, die Selbstdarstellung und -bespiegelung vergangener Ausgaben der Reflexion gewichen sind. Die Architekturschaffenden besinnen sich auf ihre Wurzeln. Der «sottosuolo» der diesjährigen Biennale sind die Referenzen – oder «Resonanzen», wie der Präsident der Biennale, Paolo Baratta, es ausdrückte. Wie man Venedig erkundet, indem man sich allenthalben umdreht, empfiehlt sich immer wieder der Blick zurück. Denn auf Schritt und Tritt begegnet einem die Frage nach Original und Kopie, Referenz oder Rekonstruktion – in unterschiedlichsten Ausprägungen, mittel- und unmittelbar, unverhohlen und kaschiert, spielerisch und mit tierischem Ernst, emotional und intellektuell, (fast) immer aber geistreich.

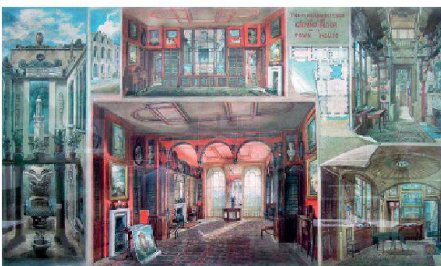
MOCK-UP UND COPY & PASTE

Das setzt ein beim erwähnten Kiosk von Case Studio VOGT, der draussen am Quai im Original bespielt wird. Drinnen im Arsenale lässt sich dessen bronzefarben glänzendes Mock-up umwandeln. Aires Mateus' Stahlplastik hat die Wurzeln im Titel. «Radix» nennt er die mit Goldfinish versehene Referenz an den Gaggiandre, die beiden von Arkaden gesäumten zwischen 1568 und 1573 wohl von Jacopo Sansovino erbauten Docks (Abb. 6). Er versteht sie als Vorschlag zur Ergänzung des imposanten Bauwerks. Vielleicht ist es diesem prägnanten Auftritt zu verdanken, dass einem im Padiglione Centrale die von Wolfgang Wolters illustrativ dokumentierende Präsentation eines «unsichtbaren» Architekten, Mario Piani, nicht entgeht, der u. a. die Instandsetzung des Gaggiandre bewerkstelligt hat.

Nur eine kleine Lautverschiebung von Mateus' «Radix» entfernt ist «Redux» von FAT, die sich mit der Installation «Villa Rotunda Redux» unverhohlen der Kopie verschreiben. Das aus zwei Teilen bestehende, Palladios Capolavoro konterkarierende Modell ist gleichzeitig Innen- und Aussenraum, Positiv- und Negativform. FAT betrachten die Architekturkopie als janusköpfig: Denn sie verankerte die Baukunst gleichermassen im Common Ground – man denke an Palladios «Quattro libri dell'architettura», 1570 in Venedig gedruckt –, wie sie diesen auch verschandelte (Abb. 8).



01



02



03



04

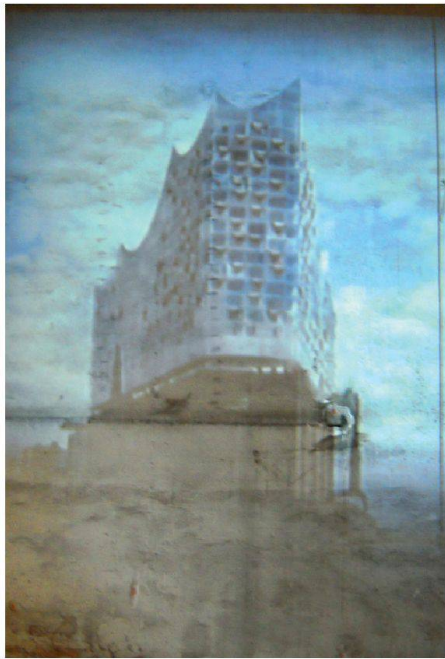
- 01** OMA, «Public Works: Architecture by Civil Servants»: Wiederbelebung verödeteter «Untergrund»-Plätze durch Graffiti-Kunst – eine Abwandlung von Jan Piepers Beobachtung, dass der «wässrige» Untergrund der Serenissima die Kunst der dekorativen Plattenbeläge an der Oberfläche hervorgebracht hat
- 02** Caruso St. John, «Pasticcio»: Vedute des Museums von John Soane
- 03** Noero Architects mit The Keiskamma Trust Hamburg Women's Co-operative, «Keiskamma After Guernica»; der Wandteppich wird sekundiert von Jo Noeros Plan der «Transformation of Red Location» (Fotos 1–3: Walter Schweizer)
- 04** Farshid Moussavi, «Architecture and Affects»: Der einzige gemeinsame Nenner sind für Moussavi die Sinne, die er mit seinen Projektionen von Tragwerken und Fassadenhüllen ansprechen will (Foto: Francesco Galli)

Der empfohlene Blick zurück schweift zu Valerio Olgiatis weissem Tisch, auf dem er die «musées imaginaires» von Architektenkollegen ausgelegt hat – in quadratischen Tafeln gerahmte Fotografien von deren Inspirationsquellen. Gleich nebenan kann man sich diese bei San Rocco kopieren und sein individuelles «Book of Copies» aus einer Auswahl von ihrerseits aus Büchern vervielfältigten Abbildungen zusammenstellen, die Architekten zu verschiedenen Themen vorgenommen haben. Inez Weizmans Installation «Repeat Yourself: Loos, Law and the Culture of the Copy» schliesslich dokumentiert die Odyssee einer Recherche nach dem Copyright für das Modell von Adolf Loos' Projekt für Josephine Baker. Pikanterweise wird das Video dazu auf einem Bildschirm desjenigen Elektronikkonzerns ausgestrahlt, der kurz zuvor von einem amerikanischen Geschworenengericht für schuldig befunden worden war, Urheberrechte verletzt zu haben.

COMMON GROUND ODER PUBLIC DOMAIN?

Der Schutz, der dem Modell gewährt wird, überträgt sich nicht auf das realisierte Bauwerk: Es gehört zum Common Ground – der hier auch mit Public Domain zu übersetzen ist. Davon kann man sich anhand der Werbeplakate überzeugen, die Bernard Tschumi 1976/77 kreierte und auf denen Kopien prangen. Sie wirken auf den ersten Blick als ironische Kommentare zum Thema Reproduktionsarchitektur in Gestalt einer Parkhausrampe à la Guggenheim-Museum oder des Nachbaus in Las Vegas – aktueller wäre das «Duplikat» im südchinesischen Macau. (Derweil kaufen Chinesen das Original auf, und manche Touristen wähnen sich in der Lagunenstadt in der Kopie!) Genauer besehen bleibt einem das Lachen auch nach über einem Vierteljahrhundert seit der Entstehung im Hals stecken. Common Ground und mithin die für diesen kreierte Architektur kann missbraucht werden – für einen Massenaufmarsch etwa vor Giuseppe Terragnis Casa del Fascio in Como.

Ganz anderer Art ist die Unterwanderung in dem von Alison Crawshaw unter dem Titel «The Politics of Bricolage» thematisierten illegalen – mithin «sottosuolo» laufenden – Bauen in Rom. Wenn sich die Menschen selber helfen, die Bauruine des in den 1990er-Jahren als Bankenhauptsitz geplanten Hochhauses in Caracas besetzen und zum Wohnraum umfunktionieren (Urban Think Tank), den öffentlichen Raum selber gestalten, wie es der amerikanische Pavillon dokumentiert oder das Atelier d'Architecture Autogéré: Wie lange ist es illegal oder wenigstens subversiv, und wann wird es Common Ground?



05



06



08



07



09

05 Herzog & de Meuron, «Elbphilharmonie – The construction site as a common ground of diverging interests»: Die Projektion der Visualisierung der Elbphilharmonie wirkt wie aus einer fernen Zeit. Ihr Bild hat sich im kollektiven Gedächtnis so eingeprägt, als stünde sie schon seit Menschengedenken

06 Aires Mateus, «Radix»: Die Stahlplastik mit Goldüberzug ist eine Hommage an den von Jacopo Sansovino zwischen 1568 und 1573 erbauten Gaggiandre im Hintergrund

07 Alvaro Siza de Viera, «Percurso»: Das Gebiet erinnert an einen Campo; es fasst sowohl den Innen- als auch den Aussenraum (Fotos 5–7: Walter Schweizer)

08 FAT, «Villa Rotunda Redux»: Das zweiteilige, Palladios Capolavoro reflektierende Modell ist gleichzeitig Innen- und Aussenraum, Positiv- und Negativform (Foto: Francesco Galli)

09 O'Donnell + Tuomey Architects, «Vessel»: Die Architekten verstehen ihr Gefäss sowohl als Lichttrichter als auch als Laterne – es sauge Licht an und sende es aus (Foto: Walter Schweizer)

OMA rückt den Prozess der Besetzung im Zentralen Pavillon anhand von einst verwaisten, verödeten «Souterains» öffentlicher, von «städtischen Bürokraten» errichteter Bauten in den Fokus. Graffiti-sprayer haben sie in künstlerische Tableaux verwandelt (Abb. 1).

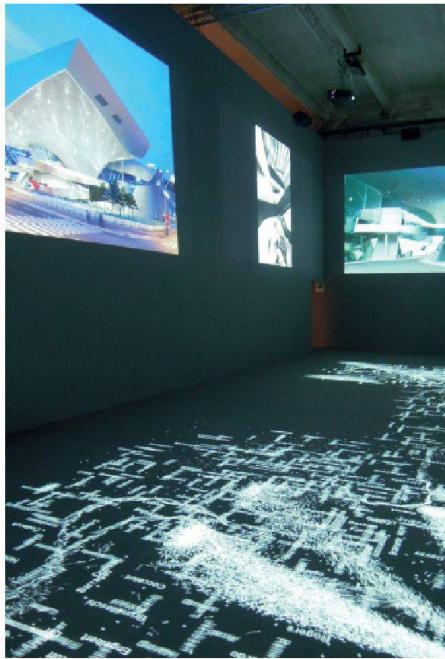
Vereinnahmung widerfährt indes auch Hochglanzarchitekturen. Gigon & Guyers Prime Tower etwa – so veranschaulicht die Kamera im Zeitraffer – behauptet sich als Solitär im urbanen Getöse ebenso, wie er vom Strom der Menschen und Autos mitgerissen wird (Abb. 11). Irgendwann wird er aus dem Stadtbild nicht mehr wegzudenken sein.

HIGH UND LOW

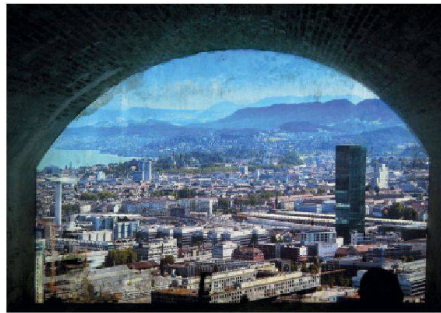
Engagiert widmen sich Kazuyo Sejima und Ryue Nishizawa (Sanaa) dem «sottosuolo» und seinen Auswirkungen auf den Common Ground an der Oberfläche. In einem riesigen Modell haben sie die Verheerungen nachgebaut, die der von dem Erdbeben Tōhoku verursachte Tsunami im März 2011 auf der japanischen Insel Miyato-Jima in der Präfektur Miyagi angerichtet hat. Es ist eine beeindruckende Landkarte, auf der die Hälfte der 260 Häuser, die von den Wellen weggespült wurden, nur noch als Footprints eingetragen sind. Auf freiwilliger Basis engagieren sich Sanaa für den Wiederaufbau – ein Prozess, der auf der gemeinsamen Erinnerung und der kollektiven Hoffnung auf die Zukunft basiert. Ebenfalls um urbane Verheerungen geht es in Jo Noeros in mühevoller Handarbeit gezeichnetem Stadtplan des ehemaligen Zwangsumsiedlungsgebiets Red Location in Port Elizabeth und in dem an Pablo Picassos «Guernica» angelehnten Wandteppich, der, gefertigt von einer Frauenkooperative in der Provinz Ostkap, die Geissel Aids in Südafrika thematisiert (Abb. 3).

Ein Dialog verschiedener Blickwinkel entspinnt sich in «London Streets and Skies» von Gort Scott, Robert McKillop und Renzo Piano Building Workshop. Das filmisch aus der Distanz eingefangene Quartier, das sich zu Füßen des Wolkenkratzers «The Shard» ausbreitet, gewinnt Kontur in den zehn perspektivischen Zeichnungen von Fiona Scott, die nah heranzoomt an das Alltagsleben, den «sottosuolo» der geschliffenen Scherbe.

Peter Märkli rückt den Massstab zurecht und stellt den mächtigen Säulen der Halle Skulpturen von Hans Josephson zur Seite, die wiederum eine Bronze von Bruno Giacometti umkreisen (Abb. 19). Märkli achtet das Gebot, wonach Common Ground nur da ist, wo eine Beziehung zwischen Menschen und Dingen entsteht. Unfreiwillig bewirkt er eine Irritation: Giacomettis «Femme de Venise VIII» (1956) steht unter den Argusaugen eines Wachmanns. Dass die Besucher der Biennale auf Schritt und Tritt im Fokus von Kameras sind, wird einem hier bewusst. Seltsam: Die Überwachung des öffentlichen Raums, so zentral für den Common Ground bzw. seine Einschränkung, zeitigt keinerlei Spuren an dieser Schau. Während



10



11



12



13

10 Norman Foster, «Gateway»: Die Fotografien dokumentieren die potenzielle Nutzungsvielfalt des öffentlichen Raums im Friedlichen wie im Martialischen – vom Müsiggang bis zum Krawall. Bei der Betrachtung wird man temporär mit den Namen des Who's who der Architekturgeschichte tätowiert

11 Gigon & Guyer, «Bürohochhaus Prime Tower»: der Tagesablauf seines Baus im Zeitraffer; er wird bald im kollektiven Gedächtnis gespeichert sein (Fotos 10–11: Walter Schweizer)

12 Anupama Kundoo, «Feel the Ground. Wall House: One to One»: «Wiederaufbau» des im südindischen Auroville im Jahr 2000 errichteten Hauses mit Blick auf die mit dem Goldenen Löwen ausgezeichnete Installation von Urban Think Tank (Alfredo Brillembourg, Hubert Klumpner), Justin McGuirk und Iwan Baan: «Torre David/Gran Horizonte» (Foto: Francesco Galli)

13 Zaha Hadid Architects, «Arum»: Dank einer nicht ganz schlüssigen Rückversicherung kommt man in den Genuss zweier Modelle von Heinz Isler (Foto: Walter Schweizer)

Märkli dem Genius Loci durch die Positionierung der Figuren im Raum Tribut zollt, negiert ihn Farshid Moussavi. Mit seinen Projektionen von dekorativ gerenderten Tragwerken und Fassadenhüllen löst er die Wände auf (Abb. 4).

Für Herzog & de Meuron werden die Mauern zu Trägern einer Wandzeitung. Sie tapezieren sie mit grossformatig reproduzierten Zeitungsausschnitten, welche die Debatte über den Bau der Elbphilharmonie illustrieren – von den Lobgesängen auf einen grossen Wurf bis zu den Schmähreden über die Kostenexplosion: eine Klagemauer der Architekten oder ein Hymnus auf den Common Ground der demokratischen Auseinandersetzung? Daneben prangt die Projektion der schon zur Ikone gewordenen Visualisierung auf der geschundenen Wand (Abb. 5), sodass sie aussieht wie ein Geisterschiff an der Elbe und – als ob sie nicht nur schon gebaut wäre, sondern gar angejährt – wie eine Ruine mit der Ausstrahlungskraft einer Vedute des italienischen Kupferstechers und Architekten Giovanni Battista Piranesi!

WASSER UND SONNE

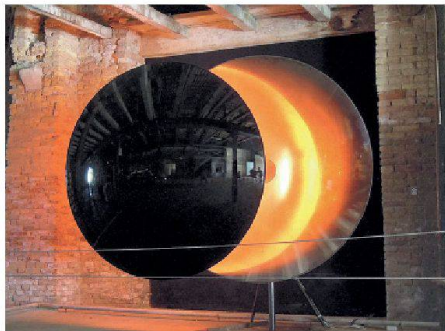
Wo Schiffe sind, sind auch Brücken. Diese sind in der Stadt Venedig der Kontrapunkt zum «sottosuolo». An seiner berühmtesten, der Rialto, scheint sich Jean Nouvel ein Beispiel genommen zu haben für sein Projekt «Meeting Lines». Als Verbindung zwischen dem Eiland der Stockholmer Altstadt Gamla Stan und der südlich davon gelegenen Hauptinsel Södermalm hat er drei Brücken entworfen – einen Freizeitstreifen, eine Restaurantkette und eine Einkaufsmeile. Die Referenz illustriert er mit einer Fotomontage, auf welcher der schwedischen Hauptstadt der Dogenpalast und die Markuskirche einverleibt sind.

Nach der Einkaufsmeile bietet sich eine Verschnaufpause an Günther Vogts Kiosk an. Von dem auch als Wasserspender figurierenden Kiosk, der zugleich eine architekturhistorische Genealogie vom Zelt über den Pavillon bis zu den Tempietti im englischen Landschaftsgarten verkörpert, ist es mental nicht weit zu Olafur Eliassons Sonnenenergiekapsel «Little Sun» (vgl. «Kettenreaktion aus Sonnenenergie», S. 26). Mythisch mutet das Video des philippinischen Filmemachers Khavn de la Cruz an, in dem ein Froschmann, mit diesen Leuchtkörpern ausgerüstet, aus der Kanalisation in die Dunkelheit der Nacht an die Oberfläche aufsteigt und sich einen Weg sucht zwischen Leuchtreklamen, Strassenlaternen und Autoscheinwerfern (Abb. 15). Der Streifen zeitigt eine Rückkopplung zu Vogt, der sein Projekt zunächst an einer Litfasssäule präsentieren wollte – Portal in die Kanalisation im Spielfilm «Der dritte Mann». Treibt es einen jedoch vorwärts, ans andere Ende der Raumflucht von Coderie und Artigliere, verschwägert sich Mario Nannis «La luce dell'utopia» mit «Little Sun». Wieder sind es Wasser und Licht, die zwei der berückendsten Installationen in dem ehemaligen

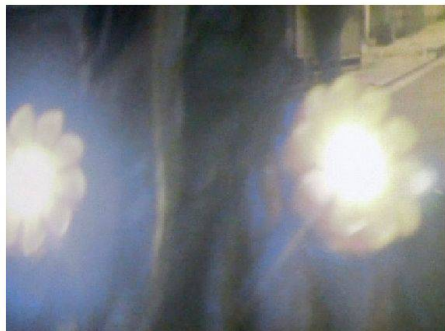
14 Mario Nanni «La Luce dell'utopia»: künstlich geschaffene Sonnenfinsternis

15 Olafur Eliasson, «Little Sun»: Ein Froschmann macht die Leuchtwirkung der Lampe sichtbar; Filmstill aus dem Video des philippinischen Filmemachers Khavn de la Cruz

(Fotos: Walter Schweizer)



14



15

Lagerhaus, genannt «Isolotto», ausmachen: die mechanisch betriebene, aus zwei Parabolspiegeln gebildete Sonnenfinsternis (Abb. 14) und der Brunnen, scheinbar ausgehöhlt vom steten Tropfen, der von der Decke fällt, der seinerseits bei Schattenwurf eine Eklipse aufweist.

PIRANESI, CAPRICCI, WUNDERKAMMER

Schiff man sich auf einem andern Kanal ein, ausgehend vom Ursprung des berühmten Stadtplans von Rom, den Giambattista Nolli (1701–1756) 1748 publizierte und mit dem Vogt seine Studierenden jeweils konfrontiert, um ihnen ein Sensorium für den öffentlichen Raum zu vermitteln, landet man unweigerlich in dem von Peter Eisenman, Dogma, Yale University School of Architecture, Jeffrey Kipnis und Ohio State University Knowlton School of Architecture kuratierten Saal im Padiglione Centrale. Unter dem Titel «The Piranesi Variations» delectieren sich vier Teams an Giovanni Battista Piranesi (1720–1778) Stichsammlung «Campo Marzio dell'antica Roma» aus dem Jahr 1762. (Piranesi war seinerzeit treibende Kraft beim Druck der verkleinerten Fassung von Nollis «La Pianta Grande» 1748.)

Eisenman & Co. haben die 47 Tafeln in vier massstabsgetreue Modelle gegossen – alimentiert von erläuternden Plänen: Variation I, «The Project of Campo Marzio» (Yale University School of Architecture), ist ein golden schimmerndes Modell, eine stereolithografische Übersetzung – und Neuerfindung von Piranesis Arbeit, denn der Urheber des Plans fabrizierte nur drei perspektivische Stiche (Abb. 16). Variation II, «A Field of Diagrams» (Eisenman Architects), ist als Palimpsest zu lesen, auf dem sich das imperiale Rom mit dem heutigen überlagert.

Variation III, «A Field of Walls», fokussiert auf die Wände, welche die Bauten in Piranesis Darstellung begrenzen. Dogma unterziehen sie einer Streckung, formen sie in eine Flut von 16 Wandscheiben um, die den Stadtgrundriss traversieren, dabei aber wie Brücken wirken. Variation IV, «A Field of Dreams», stammt von Jeffrey Kipnis und der Ohio State University Knowlton School of Architecture. Dieses Modell ist mit schwarz glänzenden, an Pop-Art-Objekte oder Follys erinnernden Objekten bestückt – Kirchen, Galerien, Bibliotheken als Schachfiguren mit speziellen Charakteren, wie die Namen verraten: Stars of Heaven, Chiocciolo, The Snake, The Monkey, Happy March, Sad March, Gates of Hell, Mount Olympus, Celestial Observatory. Man assoziiert sie mit zeitgemässen Varianten von Piranesis Capricci. Der Sprung zu Caruso St. Johns «Pasticcio» drängt sich auf. Er widmet sich John Soane

KETTENREAKTION AUS SONNENENERGIE

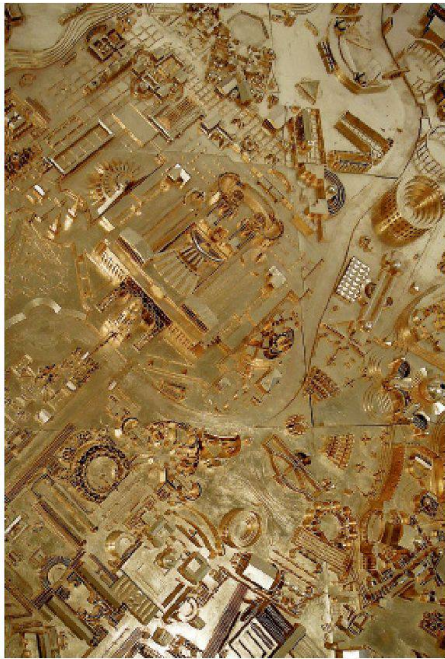
(rhs) Sie ist – neben dem Wasser (vgl. «Un-common Venice», S. 33) – das Leben spendende Element und diejenige Energie, der sich der Künstler Olafur Eliasson verschrieben hat. Mit «The Weather Project», das er im Jahr 2003 in der Londoner Tate Modern installierte, machte er Furore. Mit 200 Monofrequenzleuchten, 3000 Quadratmeter Spiegelfolie und Trockeneisnebel simulierte er in der ehemaligen Turbinenhalle eine riesige Sonne. Nun hat er sie gewissermassen auf Taschenformat «eingedampft»: eine Pocket-Sonne für alle. Er hat das Kollektive in eine individuelle Form gegossen – mit einem erheblichen Unterschied: «The Weather Project» war im wahrsten Sinn des Wortes eine Vorspiegelung, «Little Sun», wie er die gelbe, an eine von Kinderhand gezeichnete Sonnenblume erinnernde Kapsel nennt, lädt, speichert und verstrahlt tatsächlich Sonnenenergie. Das Gehäuse birgt drei Batterien, ein Fotovoltaikplättchen und eine LED-Leuchte. Entwickelt hat sie Eliasson mit seinem Büro, um Licht, das ein gemeinsames Gut ist, kollektiv zugänglich zu machen, das heisst, auch ärmeren Bevölkerungsschichten insbesonde-

re in Entwicklungsländern Zugang zu einer Energie zu verschaffen, die es ermöglicht, die Qualität des sozialen und wirtschaftlichen Lebens zu erhöhen. Im Sommer hat er in der Tate einen Stromunterbruch inszeniert, um «Little Sun» zu lancieren. Besucherinnen und Besucher waren auf den Miniaturleuchtkörper angewiesen, was ihnen ein Gefühl für den Wert des Lichts geben sollte.

«Das Klima», sagt Eliasson im Gespräch, «ist ein Raum, den wir teilen.» Um sich wirklich nachhaltig zu verhalten, brauche es einen Sinn für die Gemeinschaft, die Community. Um die Sensibilisierung dafür sei es ihm im «Weather Project» gegangen. Im kleinen Massstab gilt das auch für «Little Sun». Ihr Licht reiche aus, um das gemeinsame Nachtessen zu erhellen, drei Schülern zu ermöglichen, Hausaufgaben auch nach Sonnenuntergang zu machen, den Gemüsestand bis in die Nacht hinein offen zu halten oder einer Heimarbeit nachzugehen. Im Gegensatz zur Kerosinlampe, deren Licht kaum für eine Person ausreiche, habe «Little Sun» also sowohl einen sozialen als auch einen wirtschaftlichen Effekt.

Letzteren befördert er, indem er Produktionsstätten und Läden eröffnet, die einem Microbusiness zum Durchbruch verhelfen sollen. Mit den ersten hat er in Addis Abeba gestartet. Nach Äthiopien folgten Zimbawe und Kenia, dann Indien und die Philippinen. Ausserdem werde das Geld, das die Menschen für Kerosin ausgegeben hätten, für etwas anderes frei. Es könne beispielsweise ein weiteres Kind zur Schule gehen. «Es löst eine ökonomische und eine ökologische Kettenreaktion aus.»

Eliasson legt Wert darauf, dass das Projekt nicht als karitativ missverstanden wird. «Little Sun» wird nicht gratis abgegeben, sondern günstig verkauft: «Little Sun is not about aid.» Das käme der Trennung von Arm und Reich gleich. Er dagegen betont das Gemeinsame, das er mit dem Begriff «connectivity» fasst, die «sameness» gegenüber der «exclusiveness». Dass er dies ausgerechnet mit dem Licht anstrebt, hat nicht zuletzt auch mit dessen Eigenschaft zu tun, einerseits in hohem Mass funktional zu sein, andererseits aber auch etwas Spirituelles in sich zu tragen – ein weiterer Aspekt des Common Ground.



16

16 Peter Eisenman, Dogma, Yale University School of Architecture, Jeffrey Kippnis und Ohio State University Knowlton School of Architecture, «The Piranesi Variations»: Das aus der Stichsammlung «Campo Marzio dell'antica Roma» abgeleitete Modell ist ebenso original-getreu wie eigenkreativ

17 Cino Zucchi, «Copycat. Empatia e invidia come generatori di forma»: Schaukästen mit Schätzen von Inspiration

18 Aldo Rossi, «Teatri», Ausstellung im Magazzino del Sale der Fondazione Emilio e Annabianca Vedova, vgl. «Un-common Venice», S. 33

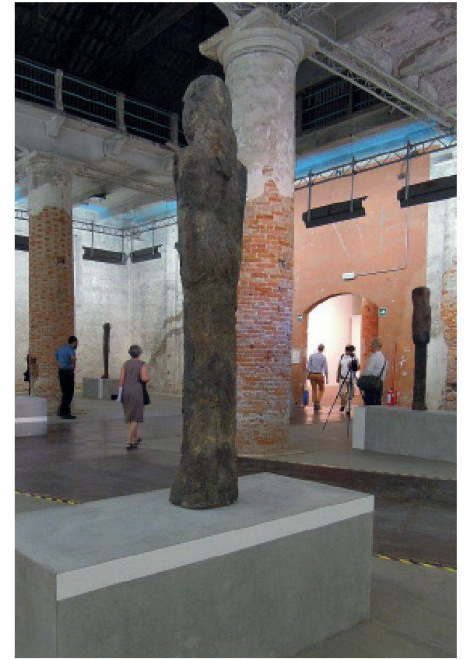
19 Peter Märkli: Skulpturen von Hans Josephson stellen die Beziehung zwischen Architektur und Mensch her (Fotos: Walter Schweizer)



17



18



19

und dessen Museum. In diesem befinden sich übrigens 8000 grossformatige Zeichnungen von Robert Adam, dem Piranesi die Stichsammlung gewidmet hatte. Als Pendant dazu figuriert das Kuriositätenkabinett von Tod Williams und Billie Tsien, die Quellen der Inspiration von 36 Kollegen – Bücher, Dias, Artefakte, Pigmente (Peter Zumthor) – sammelten und in einer intimen Schau präsentieren. Diese «Präparate» verbrüdern sich mit Cino Zucchis Wunderkammern – Vitrinen, in denen u.a. Modelle berühmter Bauwerke lagern (Abb. 17) – nicht zuletzt jener antiken Bauten, die Piranesi verewigt hat (vgl. «Copycat. Empathy and envy as form-makers», S. 22). Dessen Pantheon ist vielleicht die am häufigsten reproduzierte all seiner Veduten. Sie dient den Machern des russischen Pavillons als Raster, um sie mit illuminierten QR-Codes zu übersäen. Jeden einzelnen zu scannen, um alles über das russische Silicon Valley in Skolkovo zu erfahren, ist Herkulesarbeit. Dem ziehen wir die leiseren Töne bei Diener&Diener im Zentralen Pavillon vor, wo ebenfalls über QR-Codes Audioversionen der Essays abgerufen werden können, die namhafte Autorinnen und Autoren über die in «animierten» Schwarz-Weiss-Fotografien von Gabriele Basilico eingefangenen Pavillons der Giardini verfasst haben.

Wo Piranesi ist, kann Laugier nicht weit sein:¹ Alberto Campo Baeza, für den das Haus als Metapher für die Disziplin insgesamt steht – «An Architect is a House» – beruft sich auf den Abbé. Wenn Baeza ein Haus ist, dann ist Luigi Snozzi eine Stadt und der vielleicht pointierteste Rebell gegen die Kapitulation vor dem metropolitanen Chaos, dem er Orientierung und Identität entgegensetzt. Im Gespräch betont er, ausschliesslich nicht realisierte Projekte zu zeigen: den Common Ground der verpassten Chancen.

Rahel Hartmann Schweizer, hartmann@tec21.ch

Anmerkung

¹ Welch innige Verbindung «das unterkühlte Wesen Laugiers und die hitzige Unruhe Piranesis, das Frostige und das Heisse» immer wieder eingingen und wie «Piranesis Ideen durch die Lehren Laugiers sowohl auf die Spitze getrieben als auch gezähmt wurden», hat Colin Rowe vor über einem Vierteljahrhundert anschaulich illustriert. Vgl. Colin Rowe, Die wundersamen Wandlungen des Klassizismus, in: ders., Die Mathematik der idealen Villa und andere Essays, Basel, 1998, S. 155–189, hier S. 166