

Zeitschrift:	Trans : Publikationsreihe des Fachvereins der Studierenden am Departement Architektur der ETH Zürich
Herausgeber:	Departement Architektur der ETH Zürich
Band:	- (2011)
Heft:	19
Artikel:	"...Dort sind wir eben wirklich unabhängig." : Ein Gespräch zwischen Peter Märkli und Andreas Tönnesmann
Autor:	Märkli, Peter / Tönnesmann, Andreas
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-919287

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: 15.01.2026

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

«... DORT SIND WIR EBEN WIRKLICH UNABHÄNGIG.»

Ein Gespräch zwischen Peter Märkli und Andreas Tönnemann

„...dort sind wir eben wirklich unabhängig.“

020

Andreas Tönnemann (AT): Was heisst eigentlich Komposition, was bedeutet Komposition? Im Grunde genommen muss man bei der Musik anfangen. Der Begriff Komposition wurde von der Musik erst auf die Architektur, die Malerei und auf die Poesie übertragen. Wörtlich genommen bedeutet Komposition ‹zusammenstellen›. Das heisst, Komposition ist ein Begriff, der voraussetzt, dass es Material gibt, das sich zusammenstellen lässt. Beim Komponisten sind es die Töne, die dieses Material bilden. Könnte man dies auch auf die Architektur übertragen? Ist man als Architekt der Organisator eines Materials?

Peter Märkli (PM): Nein, zunächst nicht. Ich denke, dass ein Architekt mittels Horizontalen und Vertikalen eine räumliche Gestalt bildet. Persönlich kenne ich den Begriff in meinem Beruf nicht und verwende ihn auch nicht. Würden wir über den Begriff, bezogen auf die bildende Kunst, sprechen, würde er etwas Immaterielles bezeichnen: Etwas, das nichts kostet, etwas, das kein Ding ist, auch keine Form, sondern nur den Willen ausdrückt, Beziehungen zwischen den Dingen zu schaffen, um daraus ein Ganzes zu bilden.

Bei Bildern spricht man von Komposition, bei der Architektur würde ich eher, von aussen her gesprochen, das Wort Gestalt dagegen setzen. Denn die Gestalt ist keine Form, sondern die Gestalt fügt sich, beispielsweise aus vertikalen und horizontalen Elementen, oder eine Gestalt bildet sich, indem eine Ebene Öffnungen bekommt.

AT Mich hat der Begriff Komposition vielleicht doch immer mehr angesprochen als der Gestaltbegriff, weil bei der Gestalt unwillkürlich die Gestaltwerdung mitklingt. Es steckt also ein passives Element in diesem Begriff, als ob sich etwas von selbst entwickelt und da bin ich eben skeptisch. In der Komposition hingegen steckt die Setzung. Es gab ja Phasen, in denen auch die Architektur sehr unter dieser Vorstellung des Werdens gestanden hat, gerade in der organischen Architektur der 1930er bis 1950er Jahre. Inzwischen wissen wir natürlich, dass diese Architekturen auch nicht weniger Setzungen sind, nur weil sie nicht so viele rechte Winkel haben. Der Architekt setzt immer etwas, er kann gar nicht anders. Letztlich entscheidet er sich bewusst dazu, etwas zu setzen, mit allen Risiken. Damit steckt in der Setzung immer auch die Übernahme einer Verantwortung für das, was der Architekt schafft. Vielleicht ist das der Grund, warum mich der Begriff interessiert.

Michel Frei (MF): Peter Märkli sagt, er verwende den Begriff in seiner Arbeit nicht. Wie ist das bei Ihnen Herr Tönnesmann, haben Sie den Begriff bei der Beschreibung von Bauwerken schon einmal verwendet?

AT Ich habe das sicher schon getan, jedoch nicht emphatisch, sondern wahrscheinlich eher aus konventionellen Gründen. Bei der Beschreibung von Bauwerken wird der Begriff meist ganz banal, im Sinne der Massenkomposition verwendet. Dieser Begriff ist wahrscheinlich aber falsch und unangemessen. Die Vorstellung, dass der Architekt hier die Masse dahin setzt und dort woanders hin, ist zu simpel. Je mehr man mit Architekten zusammenarbeitet, desto mehr bemerkt man, dass jedes Bauwerk, das auch eine Beschreibung lohnt, etwas Komplexes ist, und es damit nie eine isolierte Entscheidung gibt. Je länger ich mich als Kunsthistoriker mit Architektur befasse, desto unwichtiger wird für mich die Fassade und desto wichtiger wird die Räumlichkeit. Die Räumlichkeit ist das Problem, an dem wir uns am meisten abarbeiten – auch begrifflich. Es ist bis heute eigentlich nicht gelungen, eine wirklich gute Definition des Raums zu formulieren. Wir besitzen vielleicht eine physikalische Definition des Raums, aber eine architektonische, die auch nur annähernd so komplex wäre, wie man sie bräuchte? Die kenne ich zumindest nicht. Für mich wird der Begriff der Komposition erst dann interessant, wenn man den Stoff bereits in die Idee mit hinein denkt. Beim Künstler ist es auch so, dass die Idee alleine die Kunst noch nicht ausmacht. Was dazu kommen muss, ist der Stoff, in den man die Idee übersetzen kann. Wir kennen das von der idealistischen Kunsttheorie, die auch in der Architektur eine grosse Rolle gespielt hat, wo hinterher das ‹Erfinden› wie ein abstrakter Vorgang erklärt wurde.

PM Ich denke, wenn du etwas bildest – und das ist das grosse Geheimnis unseres Berufs – darfst du nicht nur von den materiellen Dingen ausgehen. Du musst die Leere mitdenken, das was eigentlich immateriell ist. Das ist das Entscheidende und macht den Unterschied aus zwischen einem sehr guten Bauwerk und einem Bauwerk, das einen in der Seele nicht berührt. Denn du kannst ein Bauwerk haben mit Öffnungen und du kannst ein Bauwerk haben mit Öffnungen und es sind zwei 100% verschiedene Ausdrücke. Das macht die eigentliche Arbeit aus, wie du die Dinge untereinander in Beziehung setzt und wie du die Leere für das Auge elektrisierst. Einen Raum stellt man sich nicht über die einzelnen Wände vor, sondern der Raum ist eigentlich das, was nicht gebaut ist. Wenn der Raum wunderbare Proportionen hat, dann empfindest du das nicht, indem du nur die Öffnungen in der Wand anschaust. Auch einen Städtebau kannst du nicht machen, wenn du denkst, da hat es so und so viele schöne Häuser, sondern zuerst musst du die Leere denken – das Grossartige einer Strasse. Die Strasse selbst ist gewissermassen leer, und daran partizipieren dann einzelne Gebäude, die den Raum bilden.

Die Epochen unterscheiden sich nicht allein über Stilelemente. Sondern vielmehr und grundsätzlicher über die Proportionen der Gebäude und Strassenräume, über

die Betonung der Horizontalen oder der Vertikalen, über die Abmessungen und die Leere zwischen den architektonischen Elementen, über die Masse der Öffnungen. Diese elementaren Entscheide bilden den Wandel der Lebensgefühle der Menschen ab.

Und darin liegt auch unsere eigene Stärke: Wir können nicht weniger als die Alten, wir können genau gleich viel und wir können genau gleich grosse Kunstwerke produzieren. Der wesentliche Gehalt kommt über die Dinge zustande, über die wir uns gerade unterhalten – über die Komposition oder die Gestalt. Und diese Dinge kosten nichts, sondern sind Ausdruck der jeweiligen Begabung. Ich denke, jede Gegenwart hat ihre eigenen Bedingungen. Wenn man diese akzeptiert und zu lesen versucht und wenn man den Beruf als ungeheuer reich begreift, gibt es für nichts eine Entschuldigung.



fig. a
Andreas Tönnesmann.

MF Müsste man damit nicht sagen, dass die Unterteilung der Geschichte in einzelne Epochen, wie man sie aus der Lehre und aus der allgemeinen Wahrnehmung kennt, eigentlich kontraproduktiv ist? Versperrt nicht das Denken in Stilbegriffen gerade den Blick auf das Elementare, auf dasjenige, was sich durch die ganze Geschichte hindurch entwickelt hat und dem immer ein Wert zukommt?

AT Ich glaube, es muss beides sein. Ich verstehe den Bedarf, das Elementare liefert zu bekommen, aber man darf nicht vergessen, dass die Wahrnehmung des Elementaren sehr stark dem subjektiven Empfinden unterliegt. Je abstrakter, je emanzipierter die Wahrnehmung der konkreten Form, der konkreten Situation, desto subjektiver muss diese Definition erfolgen. Die Geschichte als Wissenschaft oder, man könnte auch sagen, als Kommentar zur Architektur, ist eigentlich zum Umgekehrten verpflichtet. Sie zeigt das nicht Wiederholbare. Ich verstehe das immer so: Mein Unterrichtsfach, die Kunst- und Architekturgeschichte, ist gerade das, was man im Entwurf nicht anwenden kann. Da muss sich die Wahrnehmung auch trennen von der Produktion. Die Geschichte ist kein Materialreservoir, woraus man einfach schöpfen kann – als Architekt oder Künstler darf man das gar nicht –, das sollte eigentlich verboten sein.

Ich will gleichwohl niemandem vorschreiben, wie er das einzelne Werk der Geschichte verstehen muss. Was die Wissenschaft jedoch versuchen sollte, ist, methodische Möglichkeiten des Verstehens von Geschichte aufzuzeigen. Ich denke, das ist für Architekten sehr wichtig. Ein Architekt, der selbstbewusst, kreativ arbeitet, kann gar nicht anders, als sich mit Geschichte auseinanderzusetzen.

Ich will nicht den Stilbegriff an sich verteidigen. Man kann andere Möglichkeiten der Ordnung finden. Man wird aber nicht auf die Ordnung des Gegebenen verzich-

ten können, weil das historische Material ansonsten immer anonym bliebe und man keine Möglichkeit hätte, das Spezifische zu verstehen.

PM Wenn jemand etwas schafft, hat er eine andere Grundvoraussetzung zur Geschichte wie du als Kunsthistoriker. Ich habe überhaupt keine Verpflichtungen, die ihr in hohem Masse habt und am Schluss sagt man dann, meine Haltung sei subjektiv. Alles was mich anregt, wo ich Erfahrung sammeln und mich bilden kann, ist die Betrachtung der Vergangenheit – die junge Vergangenheit gleich wie die sehr alte. Da können Epochen, die 2000 Jahre zurückliegen und Epochen, die fünfzig Jahre zurückliegen, gleichzeitig das eigene Leben und die eigene Arbeit beeinflussen. Ich frage mich auch, wie viel Zeit ich eigentlich in der Gegenwart verbringe? Ich denke, ich bilde mich in der Vergangenheit und meine Vorstellungen liegen in der Zukunft – aber wo ist dann meine Gegenwart?

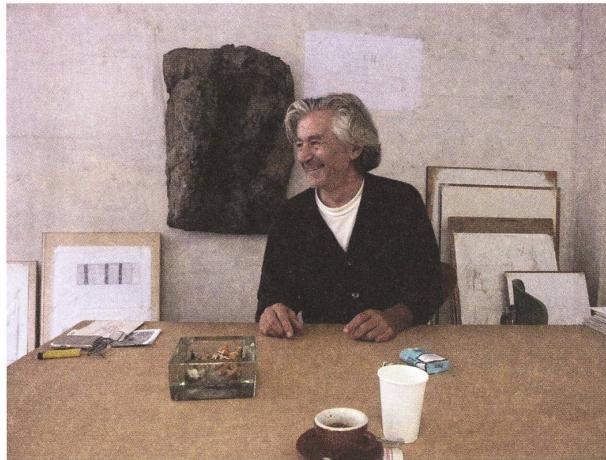


fig. b
Peter Märkli.

Um auf den Begriff der Komposition zurückzukommen; ich denke, wir verstehen dasselbe darunter: dass wir nicht einfach Teile willkürlich nebeneinandersetzen, sondern, dass alles zueinander in Beziehung stehen muss. Diese Beziehung der einzelnen Teile untereinander ist ungeheuer ökonomisch – sowohl im baukünstlerischen wie auch im materiellen Sinne –, weil alles sogleich mehr wird, als nur das, was es eigentlich selbst ist. Beim griechischen Tempel zum Beispiel sehen wir diese Kraft wunderbar.

Andererseits, nehmen wir den Grundrissplan eines frühgriechischen Tempels: Mir fällt es sehr schwer, wenn ich diesen Plan vor Augen habe, von einer Komposition zu sprechen.

AT Das ist sicher richtig, weil das auch eine Elementarform von Architektur ist, die man kaum mehr reduzieren kann.

PM Ist es möglicherweise das Wissen um den Raumplan, weswegen man nicht an eine Komposition denkt?

AT Ich sehe, worauf du hinaus willst. Man denkt eigentlich die Komplexität immer mit, wenn man an den Begriff Komposition denkt. Es muss verschiedene Elemente geben, die man verschieden zueinander ordnen kann.

PM Aber nehmen wir einmal an, ich würde an einem Grundriss arbeiten. Ich hab noch NIE nur im Geringsten gedacht, dass ich damit irgend eine Komposition erzeuge...

MF Uns hat der Begriff interessiert, weil er den Architekten als Erschaffer einer Welt stärker in den Vordergrund rückt und dadurch bewusst auch abgrenzt von Tendenzen in der Architektur, die den Computer als Gestalter vorschieben. Darüberhinaus schliesst die Komposition immer auch die Regel, im Sinne der Kombinatorik, mit ein und lässt den Aspekt der Konvention mitschwingen.

AT Das finde ich sehr überzeugend gesagt und leuchtet mir auch ein. Ein bisschen ist Komposition aber auch ein Reizwort, würde ich sagen.

MF Kein Architekt würde sich als Komponisten bezeichnen.

AT Damit wären wir sozusagen wieder bei der Musik angelangt. Dem Begriff der Komposition könnte man den Begriff der Improvisation gegenüberstellen. Davon ausgehend liesse sich sagen, dass die Komposition immer einen Werkanspruch hat, einen gewissen Anspruch auf Durchformulierung. Das heisst, ich stelle mit einer Komposition etwas in die Geschichte, was ich mit einer Improvisation nicht tue. In der Musik bedeutet Komposition: Ich schreibe etwas auf. Dies müsste man eigentlich nicht tun. Man kann in der Musik sehr gut auch improvisieren und hinterlässt dadurch sozusagen keine Spuren, hat auch weniger Verbindlichkeiten, weniger Verpflichtung. Könnte man diesen Unterschied in der Architektur auch so setzen?

PM Es gibt eben Hierarchien – in der Architektur, wie in allen künstlerischen Berufen – wichtige Dinge, weniger wichtige Dinge. Das ist etwas, das man begreifen muss. Im Entwurfsprozess arbeiten wir an den Proportionen, dem Ausdruck, der Gestalt eines Hauses und geben den einzelnen Elementen Masse. Hierbei haben wir keine Möglichkeit zur Improvisation, weil wir den Entwurf über abstrakte Zahlenwerte nach aussen geben müssen.

Man muss wissen, wo man die Energien investiert. Wenn man die Energien in eine hundert Meter lange Fuge hineinsteckt, die immer fünf Millimeter breit sein muss, dann ist man weit weg von diesem Beruf. Diese äussere Ästhetik, die interessiert nicht, die ist auch nicht realisierbar. Sondern unsere Aufgabe ist, einer guten Idee Masse zu verleihen und eine Gestalt zu schaffen – oder eben eine Komposition. Die Dinge müssen etwas miteinander zu tun haben, damit ein solides Gerüst entsteht. Auf dem Bau geschehen dann gewissermassen diese Improvisationen, weil das Bauen ein Gemeinschaftswerk ist. Es passieren auch sogenannte Fehler. Wenn aber das Grundgerüst eine Stabilität hat und einen Charakter, dann kann man solche Fehler auch stehen lassen. Man muss dann nicht immer wie ein Polizist auf der Baustelle stehen.

Gebäude entwickeln auch in sich Variationen. Wenn ich ein Haus entwerfe, kenne ich das Haus in seinen wesentlichen Teilen. In der weiteren Ausarbeitung kann ein Entwurf aber auch Varianten erfahren. Wichtig ist, dass der Charakter und der Ausdruck des Gebäudes bestehen bleiben.

MF In diesem Fall gibt es per se kein Richtig oder Falsch in der Architektur?

PM Nein, wenn gewisse Grundbedingungen erfüllt sind, gibt es das nicht.

AT Also Palladio hätte natürlich gesagt, das gibt es.

PM Das kann schon sein. Wir haben heute generell andere Grundvoraussetzungen als damals. Das heisst, wir können nie so sein, wie irgendjemand davor gewesen ist. Und das war auch die Renaissance nicht, die hat auch nicht im alten Rom gelebt. Es ist absolut wesentlich, dass man heute lebt und die Dinge eine zeitgemäss Transformation erfahren.

AT Du beschäftigst dich sehr stark mit Palladio. Wenn man über Palladio und die Renaissance spricht, spielt der Begriff der Komposition eine grosse Rolle. In der Renaissance wird der Begriff ein erstes Mal verwendet, dies auch deswegen, weil er mitunter in den Komplex der Kodifizierung hinein gehört. Damit ist etwas angesprochen, was wir heute vermissen. Man könnte sagen, die klassische Moderne hat uns zurückgelassen ohne Kodifizierung. Das war einerseits eine grosse Befreiung, und andererseits spürt man auch, dass damit eine Last auf uns zu liegen kam, weil es natürlich ohne Kodifizierung schnell heisst: «anything goes». Wie kommt man aber zu neuen, freiwilligen, vernunftbestimmten Konsensansätzen? Hierbei könnte vielleicht der Begriff der Komposition helfen.

Ich frage mich auch, ob das mitunter zur Aktualität Palladios beiträgt? Ich selber brauchte lange – das muss ich zugeben –, um Palladio wirklich lieben zu können. Ich habe mich natürlich immer mit ihm beschäftigt, aber ich gestehe, dass mir Palladio lange Zeit über zu uniform, vielleicht auch zu leichtgewichtig erschienen ist, ohne diese grosse Monumentalität der römischen Tradition. Inzwischen empfinde ich das viel stärker als Qualität, zum Beispiel die Uniformität ist eine ungeheuer reizvolle Problemvorgabe. Bei genauerem Hinsehen gibt es nichts Uniformes bei Palladio, er hat ja nichts wiederholt. Vielmehr hat er Ähnlichkeiten formuliert, die manchmal auf den ersten Blick täuschend sind. Es gibt aber immer die Differenz. Darin liegt eine hoch reizvolle Technik des Entwurfs und des Umgangs mit den Materialien.

PM Bewusst gesehen habe ich Palladio noch nicht so lange. Dann hat es aber ‹klick› gemacht und ich habe ihn als grossen, freien Baukünstler erkannt, der sehr pragmatisch gebaut hat. Er ist dadurch irrsinnig aktuell, dass er nicht immer das Teuerste genommen hat, sondern die Dinge ganz ökonomisch eingesetzt hat – sowohl künstlerisch als auch materiell verstanden. Palladio hat auch vieles offen gelassen, wo er an das Auge appellierte, die Dinge zu ergänzen. Von diesem Verständnis von Baukunst habe ich enorm profitiert. Der Klassizismus dagegen ist in sich abgeschlossener, nicht so offen, viel starrer, darum interessiert mich der nicht. Palladio aber, das ist eine wirklich künstlerische Figur.

AT Du hast anfangs gesagt, das Entscheidende kostet eigentlich nichts in der Architektur. Das zeigt uns Palladio ganz augenfällig. Er kann aber auch eine Antwort liefern auf die Frage, wie diese kulturelle Dimension von Bauen auf gesellschaftliche Bedürfnisse reagiert. Er machte plötzlich die Baukultur verfügbar für ganze Schichten, die sich das bis dahin gar nicht hätten leisten können. Die Villenbesitzer, das waren nicht die Oligarchen, das waren Leute aus einer sicherlich wohlhabenden Schicht, aber denen war es nicht egal, wie viel Geld sie ausgaben für ein Haus. Palladio zeigt uns wunderbar, dass man mit allerhöchstem Anspruch bauen kann, ohne dass es immer das Maximum kosten muss.

Darin spiegelt sich eine Qualität, die ich Komposition nennen würde. Der Umgang mit den materiellen Ressourcen des Bauens. Wie verteile ich das, was ich an Stoff habe, in meinem Bauwerk? Die richtige Platzierung des angemessenen Materials. Damit beschäftigt sich auch der Komponist. Er hat seine fünf Zeilen des Notensystems und eine bestimmte Anzahl von Noten in verschiedenen Wertigkeiten. Damit, so stellt man fest, gibt es eine ganz objektive Materialbasis, mit welcher der Komponist arbeiten muss. Die klassische Notation hat sich seit 500 Jahren nicht wesentlich verändert. Alle Versuche, sie zu revolutionieren, haben letztlich nicht funktioniert, und ich glaube, das ist beim Bauen ganz ähnlich. Es sind Äusserlichkeiten, die sich verändert haben. Die Organisationsform des Materials hingegen bleibt sehr beschränkt. Die grosse Kunst liegt nun darin: Wie kann ich mich innerhalb dieser Möglichkeiten, die ich vorfinde, organisieren, ohne einfach nur zu wiederholen? Das ist eine schwierige Aufgabe. Ich stelle mir vor, dass diese Last von Geschichte auch erdrückend sein kann. Wie soll ich da noch meine eigene, begründete Position finden in diesem riesigen Angebot von Positionen?

PM In meinen Augen unterscheiden sich ein guter und ein schlechter Architekt unter anderem in der Massgebung und der Proportionierung voneinander. Im Unterschied zu einem bildenden Künstler, der seine Arbeit ständig vor Augen hat und korrigieren kann, muss der Architekt anderen Leuten eine abstrakte Zeichnung mit Zahlenwerten in die Hand geben, woraus dann das Haus entsteht. Wenn diese Zahlen aber in der Seele nichts bedeuten, dann kann man 30 Säulen nehmen und es wird doch kein gutes Haus.

Wenn man diese Aufgabe präzise sieht, dann wird man auch unabhängig von gewissen Produktionsmethoden. Ein Totalunternehmer zum Beispiel, interessiert sich vorderhand nicht für die Massgebung. Man kann die längste Zeit daran arbeiten – ein Zentimeter nach unten, ein Zentimeter nach oben, nach rechts, nach links – es kostet nichts! Wenn man seinem Haus ein Gerüst verleiht, das in sich schon Gehalt hat – und eben nicht über die Oberflächen, sondern in sich selber –, dann ist man quasi unverletzbar.

Und schliesslich hat unser Beruf mit Kultur zu tun. Wenn ich von Kultur spreche, meine ich auch, dass es eine Bildung gibt – man wird nicht einfach geboren und steht dann da. Man hat eine Bildung in sich, eine Prägung, und man hat ein Gefühl den Dingen gegenüber. Das heisst, all unsere wunderbaren Bauernhäuser, die kann ich von jeder Seite her anschauen und denke dabei: Wo sind heute die Architekten geblieben? In diesen Häusern widerspiegelt sich ein Kulturgut. Wenn aber dieses Kulturgut nicht mehr gefragt ist, um Lebensinhalte darzustellen, geht etwas Grundsätzliches verloren und das Bauen wird willkürlich und beliebig.

Jede Zeit steht somit gleichermassen in einer Verpflichtung. Alles ist für mich Baukunst, und im Zentrum steht immer das Leben. Es gibt keine Entschuldigung, dies und das sei halt nicht möglich. Man muss sich bewusst machen, was heute machbar ist, und mit diesen Mitteln muss man arbeiten. Und noch einmal: Viele Dinge, die wir tun, die ausmachen, dass ein Gebäude wunderbar wird, die sind unabhängig von ökonomischen Bedingungen.

MF Ganz zu Beginn unseres Gesprächs stand die Musik, von der aus der Begriff der Komposition auf die Architektur, die Malerei und auf andere Künste übertragen wurde. Aus dieser Beziehung lässt sich auf eine Art Verwandtschaft in den Grundoperationen der einzelnen Disziplinen schliessen. In welchem Verhältnis zueinander sehen Sie Architektur und Malerei, worin unterscheiden sie sich?

PM Der grosse Unterschied zwischen Architektur und Malerei liegt darin: Der Maler hat – wenn man von einem Bild ausgeht – für sich innerhalb des Bildformats im Grunde genommen die Grenzen eines Universums gesetzt. Die Welt ist quasi da drinnen, innerhalb dieses Feldes. Der Architekt hat diese Grundvoraussetzung nie, sondern der Architekt steht mit all seinem Tun in einem kontextuellen Bezug zur Nachbarschaft – zwingend! Der Architekt kann nie einen Bilderrahmen um sich herum bauen, und darum fordere ich für meinen Beruf eine Konvention – zwingend! Darin liegt auch die Schönheit unseres Berufs und es ist eben nicht Mangel an Fantasie, Mangel an Kreativität, sondern jeder Beruf hat seine Eigenarten.

Die Hängung von Bildern in den Museen, die funktioniert zum Teil nur, weil die einzelnen Gemälde von Bilderrahmen begrenzt und gleichzeitig durch diese wiederum verbunden werden. Ganz anders verhalten sich all die originalitätssüchtigen Bauwerke an einem Strassenzug – diese zerstören wesentlich den kollektiven Raum. Solche Originalitäten können nur in der Ausnahme gültig sein. Bevor man aber eine Ausnahme baut, muss man die Regel kennen und sich die Frage stellen: Was ist unsere Vorstellung von Gemeinschaft?

AT Diese Verletzung der Anstandsregeln von Nachbarschaft, die du damit ansprichst, hat vielleicht auch etwas mit gesellschaftlichen Wertsetzungen – oder entglittenen gesellschaftlichen Wertsetzungen zu tun. In dem Sinne ist Konvention

auch kein Regelwerk, das man aufstellen und einfach befolgen kann, sondern Konvention meint eine Übereinkunft, eine kollektive Meinungsfindung. Diese ist nur begrenzt steuerbar und braucht auch ihre Zeit, bis sie greifen kann. Darin enthalten sind letztlich politische und gesellschaftliche Wünsche, ohne die es auch in der Architektur nicht funktionieren kann. Man wird in der Architektur keine heile Welt bilden können, die es in der Wirklichkeit nicht gibt. Der Begriff der Konvention ist immer ein ambivalenter. Er hat eine absolut negative Seite, wenn die Konvention einfach nur bindend ist, wenn Konvention schlicht Affirmation bedeutet. Konvention aber im Sinne eines kulturellen Niveaus, das gewissermassen als Minimalanspruch verstanden werden könnte, da wären wir alle dafür. Die grosse Frage ist allerdings, wie kriegt man das hin? Man kann nicht einfach das Problem der Normierung auf die Ästhetik übertragen. Das hat auch schon bei Palladio nicht funktioniert. Auch damals waren sich die Architekten nicht einig, wie ein Bauwerk aussehen muss.

Wir haben vorhin über den Architekten im Unterschied zum Maler gesprochen. Wie würdest du aber zum Ingenieur die Grenze ziehen? Hinsichtlich dieser Frage, hat die Architektur ja schon ein Legitimationsproblem – auch in der öffentlichen Wahrnehmung. Es gibt Leute, die sich fragen, wofür braucht es eigentlich den Architekten? Wir haben doch Ingenieure, die hervorragend konstruieren können, wir haben Generalunternehmer, die sehr viel selber abdecken. Man kann sozusagen Architektur zu einem grossen Teil ausrechnen und optimieren. Wozu braucht es den Architekten im Unterschied zum Ingenieuren?

PM Ich muss dazu wieder auf die Komposition und auf die Masse zurückkommen. Wir Architekten müssen den Elementen, die eine materielle Bedingung haben und dadurch eine gewisse Dimension erlangen, eine Gestalt geben. Das heisst, wir dürfen diese Elemente auch vergrössern, wir müssen sie nicht unbedingt in ihren Minimalmassen belassen. Wir haben eine ganz andere Verantwortung zu tragen. Wirkliche Architektur hat nie die Lastabtragung thematisiert. Hätte sie das getan, dann hätte man den Inhalt des Bauwerks konkurrenzieren. In der Vergangenheit wurde eine ungeheure Vielfalt an Ideen und sehr viel Kreativität gerade darauf verwendet zu entmaterialisieren, zu überspielen. Der wichtige Inhalt, den wir formulieren, ist ein Lebensraum, ein räumliches Ereignis für eine gewisse Funktion, welche der Mensch braucht.

AT Das ist eine sehr wichtige Bemerkung. Im Zusammenhang damit möchte ich noch einmal auf den Begriff Komposition zurückkommen. Man kann die Komposition nämlich auch als einen Begriff verstehen, der das Kombinatorische benennt, das, so glaube ich, auch ein wichtiges Element der Komposition darstellt. Wir haben in der Architektur Baukästen, und das ist oft ein grosses Problem. Diese Baukästen verführen natürlich dazu, sich einfach nach Standardmethoden daraus zu bedienen. Der verantwortungsvolle Architekt wird das jedoch nicht tun, sondern er wird mit dem Begriff der Komposition eben auch in die Kombinatorik einen hohen Anspruch legen, der letztlich vom Ganzen bestimmt wird und nicht von der Addition der Einzelteile. Darin sehe ich eine Chance, den Begriff produktiv einsetzen zu können.

PM Ich denke, die grundlegenden Operationen in einem Entwurf sind unabhängig von den äusseren Umständen. Das bedeutet, dass man die wesentlichen Teile, die das Gebäude ausmachen, in einer gewissen Unabhängigkeit entwirft. Man muss wissen, welche Freiheiten man in der heutigen Zeit wo hat und wie man diese nutzen kann. Darin ist etwas ganz Bedeutungsvolles enthalten, das man unter Umständen Gestalt oder Komposition nennt; die Ausarbeitung der wichtigen Teile im Gebäude untereinander, in welcher Dimension und Proportion sie zueinander stehen. Es kann sich niemand entschuldigen, wenn er dies nicht wahrnimmt.

Die Kunst ist in sich nicht beschränkt, sondern sie ist unendlich. Wer weiss, was es da noch für Möglichkeiten gibt? Da bin ich sehr hoffnungsvoll. Diese elementaren Dinge, welche die Gestalt bilden oder unter Umständen den Begriff Komposition tragen, machen den Architekten nach wie vor unabhängig, egal ob er heute baut oder mit einem TU baut oder wie auch immer. Es ist deine Zeit und deine Emotion, die das Gebäude schliesslich prägt.

AT Das ist ein wunderbares Fazit, ich würde jedes Wort unterschreiben.
Das ermutigt mich.

MF Dieses Gespräch stimmt doch eigentlich sehr hoffnungsvoll für den Architekten. Ich denke, man spürt in diesem Versuch den Begriff Komposition zu ergründen, wieso es den Architekten eigentlich braucht und wieso es ihn auch in Zukunft noch brauchen wird.

PM Aber sicher, in diesem wesentlichen Teil unserer Arbeit sind wir doch unabhängig.

Das Gespräch wurde am 14. Juli 2011 im Atelier von Peter Märkli geführt und von Michel Frei aufgezeichnet.

Peter Märkli, geb. 1953
Architekturstudium an der ETH
Zürich. Während des Studiums
Bekanntschaft mit dem Architekten
Rudolf Olgati und dem Bildhauer
Hans Josephsohn. Seit 1978 eigenes
Atelier in Zürich. Seit 2003 Professur
für Entwurf an der ETH Zürich.

Andreas Tönniesmann, geb. 1953
studierte Kunstgeschichte und
Literaturwissenschaften an deutschen
und italienischen Universitäten. 1980
an der Universität Bonn promoviert
und 1989 an der TU München habili-
tiert. Seit 1991 Professor an den
Universitäten Bonn und Augsburg und
seit 2001 ordentlicher Professor für
Kunst- und Architekturgeschichte an
der ETH Zürich. Von 2006 bis 2010
Vorsteher des Instituts für Geschichte
und Theorie der Architektur.