

Zeitschrift: Trans : Publikationsreihe des Fachvereins der Studierenden am Departement Architektur der ETH Zürich

Herausgeber: Departement Architektur der ETH Zürich

Band: - (2020)

Heft: 37

Artikel: Ein Gespräch mit L/B

Autor: Lang, Sabina / Baumann, Daniel

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-981462>

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: 14.04.2026

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



Ein Gespräch mit
L/B
trans magazin

L/B steht in grossen Buchstaben auf den Containern am Rand der Strasse, die aus Burgdorf hinausführt. Das Künstlerduo hinter dem Kürzel empfängt uns in seinem Atelier im kleinen Berner Vorort. Im lauschigen Hinterhof erzählen sie vom Ausbrechen aus dem Museum, von scheinbarer Funktionalität und von keinen Referenzen.

- TM Eure Arbeiten befinden sich oft im öffentlichen Raum und nicht im abgeschlossenen, exklusiven Rahmen einer Kunstinstitution. Wie geht ihr mit der Präsenz im Stadtraum und der Rolle des Betrachtenden um?
- L/B Das ist schon ein bewusstes Ausbrechen aus dem geschützten Raum des Museums. Wir finden es reizvoll, wenn die BetrachterInnen dort keine Kunst erwarten und ganz anders auf ein Werk zugehen. Wir liefern die Materie «Kunst» sozusagen schutzlos aus. Wichtige Fragen im öffentlichen Raum sind dann: Wie fest oder wie lange kann er besetzt werden? Wie kann Zugänglichkeit geschaffen werden, ohne Zynismus?
- TM Ihr eignet euch die Räume ja schon an. Einer gegebenen Szene wird plötzlich ein Element hinzugefügt, das scheinbar dem gleichen Vokabular entstammt – dadurch wird sie aber umgedeutet. Oft arbeitet ihr dabei mit architektonischen Archetypen, die zwar eine Funktionalität suggerieren, sich schlussendlich aber als unbrauchbar herausstellen.
- L/B Genau, bei den pseudofunktionalen Arbeiten ist es oft so, dass sie auf den ersten Blick Sinn machen könnten.
- Treppen beispielsweise sind sofort wiedererkennbar, zwei Tritte reichen eigentlich, und der Bezug zur Dimension des menschlichen Körpers und der Funktionalität sind sofort erfassbar, selbst wenn sie in der Luft hängen oder komplett unlogisch sind. Diesen Bezug finden wir sehr faszinierend, das ist sozusagen die Essenz der Arbeiten. Auf den zweiten Blick fällt auf, dass das Geländer fehlt oder ein Betreten unmöglich ist. Das wirft dann erst Fragen auf.
- TM In der Architektur wird mit dem Paradigma der Funktionalität wahnsinnig viel legitimiert. Es wird so behandelt, als ob es ein objektives Kriterium wäre. Ihr unterwandert genau dieses Argument.
- L/B Naja, in der Liga der Stararchitekten geht es doch oft nur um Ästhetik. Die Funktion wird später hineingewurstet. Wir hingegen nehmen immer einen Ort als Ausgangslage, mit dem wir in einen Dialog treten. Der Kontext wird dadurch Teil der Arbeit. Dabei wollen wir eine bestimmte Qualität unterstreichen, auch von Orten, die auf den ersten Blick vielleicht hässlich wirken.
- L/B Für die Biennale in Val Gardena machen wir zurzeit eine Arbeit mitten im Dorf. Das Dorf ist ziemlich touristisch, ein bisschen «alpin» und mit einem chaotischen Mix aus Stilen. Eines der wenigen älteren und unrenovierten Hotels am Hauptplatz steht seit 25 Jahren leer. Von aussen ist dem Gebäude nichts anzumerken: Wenn überall Weihnachtsbeleuchtung hängt, dann hängt sie auch dort... Der Schein des Normalen wird aufrechterhalten. An der Ecke hat es im Erdgeschoss eine Bar, die im Innern noch vollgestellt ist mit 60er-Jahre-Mobiliar – nicht übertrieben schön. Es gibt ein Vordach aus Beton, das sich aus der Fassade wölbt und sich abgerundet um die Gebäudeecke zieht. Darin befindet sich ein Lichtkanal, in dem alle 50 Zentimeter Glühbirnen hängen – es ist vorstellbar, dass das ganz reizvoll wäre. Wir realisieren dort eine Fassadenmalerei vom Boden bis zum Vordach – und zwar so, dass die Malerei möglichst integriert wird. Die Beleuchtung des Vordachs reparieren wir auch, dann läufst du dort hin und denkst: «Okay, die Bar ist offen. Gehen wir mal rein.» Aber innen ist immer noch der Moder, wie eh und je, aber durch unseren Eingriff erzeugen wir eine Hoffnung. Er ästhetisiert und spielt mit der Funktion, gleichzeitig leiten wir die Malerei von der Geometrie der Fassade ab. Wir machen so gesehen nichts «Neues» dran. Wir bringen es nur «in Schuss».
- TM Das ist genau wie ein Thomasson! Kennt ihr das Konzept von Hyperart? In den 80er-Jahren ist Genpei Akasegawa, einem japanischen Künstler, aufgefallen, dass es im Stadtraum viele Objekte gibt, die früher zwar gebraucht, aber heute nur noch gepflegt werden. Er hat diese dann Thomassons genannt, nach einem amerikanischen Baseballspieler in der japanischen Liga, der viel zu gross war und nie einen Ball traf, dessen Gage aber alle Rekorde schlug.

- Akasegawa fand, durch seine Nutzlosigkeit sei er so nah an konzeptueller Kunst wie eben diese Relikte in der Stadt. Es gibt zum Beispiel eine Treppe, deren Geländer immer wieder neu gestrichen wird, die aber ins Nichts führt, oder Gleise, die in eine zugemauerte Öffnung laufen. Diese Momente haben uns stark an eure Arbeit erinnert.
- L/B Das ist eine sehr interessante Idee. Eine Funktion anzubieten ist wie eine Einladung. Wenn diese nicht eingelöst wird, dann tritt Irritation ein. Das ist genau der Moment, der uns interessiert. In dieser Enttäuschung wird genauer hingeschaut, und alles darum herum besser wahrgenommen. Wir haben in Biel eine Installation am Turm des Kongresshauses gemacht: Eine Treppe hoch oben an der Fassade, ganz ohne Geländer, die ums Eck führt und scheinbar zwei Türen verbindet.
- TM Und dann wird klar, dass es sicherlich nicht so passieren wird, aber trotzdem so sein könnte – eine zusätzliche Schicht von Realität.
- L/B Uns hatte damals fasziniert, dass dieser modernistische Bau so logisch wirkt, aber eigentlich ganz viel darin verborgen ist, das nicht so sein müsste. Zum einen dieses gigantische C aus Beton, in dem lediglich zwei Kamine verlaufen. Zum anderen dieser Trick im Raster der Fassade, der suggeriert, dass das Haus viel höher ist, als es tatsächlich ist. Unsere Arbeit war ursprünglich temporär gedacht, die Stadt Biel wollte sie dann aber ankaufen, dadurch konnte sie bleiben.
- TM Das passiert ja oft: Bei vermeintlich temporären Strukturen wird viel mehr zugelassen. Auch bei gigantischen Baustelleninfrastrukturen, die locker mal zehn Jahre stehen bleiben, die normalerweise nie akzeptiert worden wären.
- L/B Das ist auch genau die grosse Faszination von Landes- oder Weltausstellungen: Es ermöglicht dir, etwas Gewagtes zu machen, das du dich normalerweise nie trauen würdest. Der Palais de Tokyo in Paris ist auch ein Produkt einer Weltausstellung, gedacht als temporärer Bau. Als wir das Hotel Everland auf das Palais setzen wollten, haben wir kaum Pläne gefunden, weil das damals so schnell errichtet worden war. Wir mussten erst die Säulen röntgen, um herauszufinden, woraus sie bestehen und ob sie das Gewicht des Pavillons überhaupt tragen können.
- TM Das Hotel Everland habt ihr ursprünglich für die Schweizerische Landesausstellung 2002 entworfen. Es stand direkt am See, mit etwas Geld und Glück konnte eine Nacht für zwei Personen gebucht werden. Das exklusive Angebot stand dabei in starkem Kontrast zur Exponiertheit und zur Massenkultur der Grossveranstaltung.
- L/B Genau, das war unser Ausgangspunkt. Im Gegensatz zu den täglich durchgeschleusten tausenden BesucherInnen konnten jeweils pro Nacht nur 2 bis 4 Personen in das Hotel hinein. Uns interessierte aber auch, dass die Grenze zwischen dem Werk und den BetrachterInnen aufgelöst wurde: Sie waren Gäste und Ausstellungsobjekte zugleich. Es war nicht allen klar, dass das ein Kunstwerk ist. Dies zu vermitteln war für uns anspruchsvoll. Einerseits wollten wir den BesucherInnen einen angenehmen Aufenthalt bieten – inklusive freier Minibar, Badetüchern, die geklaut werden durften, oder einem ans Zimmer gelieferten Frühstück. Andererseits unterschied es sich von normalen Hotels durch das Buchungssystem, mit dem pro Gast nur eine Nacht gebucht werden durfte oder durch die fließende Ausgestaltung des Zimmers ohne Türen oder Vorhänge.
- Im Anschluss wurden wir verschiedentlich von Hoteliers kontaktiert, ob wir nicht 50 Stück davon produzieren könnten. Dies hat uns nie interessiert und hätte auch unserer Idee von einem Unikat komplett widersprochen. Hotel Everland lebt ja zudem auch vom Reiz ein Prototyp zu sein – alles ist von Hand gemacht und nicht multiplizierbar.
- TM Das Interieur lehnt sich stark an vergangene Ästhetiken an, inwiefern arbeitet ihr mit Referenzen?
- L/B Bei eurer Anfrage haben wir zufälligerweise gerade das Buch von Mark Fisher *Das Seltsame und das Gespenstische* gelesen. Er ist ja bekannt für seinen Kulturpessimismus und sagt, es wiederhole sich alles nur noch. Das stimmt ja auch zu einem gewissen Grad. Mit diesem Vorwurf werden wir oft konfrontiert. Unser Ansatz hat aber nichts mit einer nostalgischen Attitüde zu tun. Oft geht es uns um Materialien, gegen die die Leute eine Art Allergie entwickelt haben, weil die so präsent gewesen sind und dabei oft schlecht altern – wie etwa der Spannteppich, schlimmstenfalls auch noch orangefarben – oh mein Gott, nein. Für uns macht es Sinn, diese Dinge wieder aufzugreifen und zu versuchen, die Ideen, die damit verbunden waren, weiterzutragen. Teppich beispielsweise erzeugt eine angenehme Akustik im Raum, er kann über alle Oberflächen gezogen werden und die Raumelemente fließend verbinden. Grundsätzlich erfinden wir ja nichts. Wir berufen uns auf das Vorhandene, auf Materialien, die für unsere Ideen und den Ort geeignet erscheinen.

TM Bei uns in der Achitektur ist es weit verbreitet, mit Referenzen zu arbeiten, von etwas auszugehen, ohne dieses zu kopieren. So ein Vorgehen sehen wir bei euch weniger. Eine gewisse Selbstreferenz vielleicht, aber nicht so, dass ihr auf die Kunst schaut und denkt: «Oh, das machen wir jetzt auch noch.» Wie steht ihr dazu?

L/B Ich glaube, die Referenzen beziehen sich nicht auf die Kunst, sondern auf die Architektur, den Ort, auf Entdeckungen im Alltag und darauf, wie sich der Mensch darin bewegt. Wir müssen immer ein bisschen schmunzeln, wenn wir ein Architekturbüro betreten und dann hängt dort so eine «inspiration wall». Manchmal sehen wir sogar ein Foto unserer Arbeiten!

TM Ihr setzt kein bestimmtes Vorwissen voraus, eure Werke erschliessen sich den BetrachterInnen sehr intuitiv.

L/B Genau, ein Werk von uns soll auch ohne Vorwissen eine gewisse Lesbarkeit anbieten. Es setzt nicht voraus, zwingend eine Referenz zu kennen. Gleichzeitig versuchen wir, unseren eigenen Werken nicht zu viel erklärend beizufügen. Beschreibst du deine Arbeit zu opulent, bekommt das einen unangenehmen Beigeschmack. Es soll nicht nur eine Lesart geben. Manchmal erklären wir unsere Sichtweise, aber eher in Bezug auf den Prozess und auf unsere Vorgehensweise. Grundsätzlich ist die Art, wie ein Werk aufgenommen oder gedeutet wird, nicht mehr unter der Kontrolle der KünstlerInnen.

Du bist Teil eines Diskurses, trägst etwas dazu bei und dies nährt sich aus dem, was vorher schon da war. Du kannst nicht jeden Morgen aufwachen mit dem Anspruch, die Welt von Grund auf neu zu erfinden. Der Fundus ist einfach vorhanden. Da gibt es bewusste Erinnerungen, aber auch ganz vieles, das sich einfach einnistet, ohne dass du weisst, was es genau ist und wo es hingehört.