

# Künstler in der Schweiz - Schweizer Kunst? : Gespräch zwischen Helmut Federle und Jacques Herzog

Autor(en): **Federle, Helmut / Herzog, Jacques**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Werk, Bauen + Wohnen**

Band (Jahr): **71 (1984)**

Heft 10: **Aus der Sicht der Erben : Gropius und das Bauhaus = Vus par les  
héritiers : Gropius et le Bauhaus = From today's point of view :  
Gropius and the Bauhaus**

PDF erstellt am: **24.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-54294>

## **Nutzungsbedingungen**

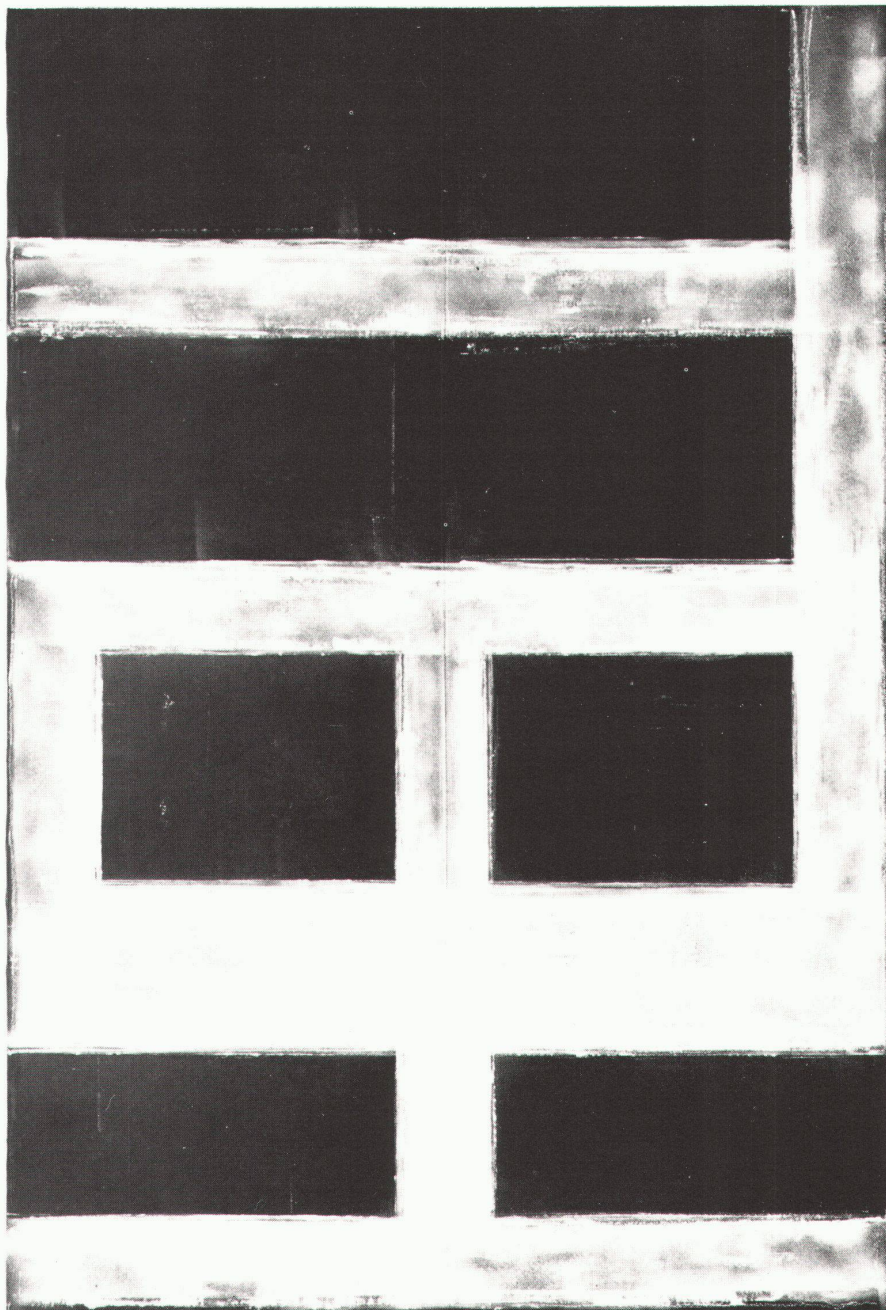
Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

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.



o

## Künstler in der Schweiz – Schweizer Kunst?

### Gespräch zwischen Helmut Federle und Jacques Herzog

Der Bund Schweizer Architekten hatte verschiedene Autoren gebeten, sich Gedanken zu machen über die kulturelle Situation heute hinsichtlich einer gesamtschweizerischen Manifestation 1991. Als erstes veröffentlichen wir ein Gespräch zwischen einem Maler und einem Architekten, in dem beide sehr persönlich davon sprechen, was es heisst, künstlerisch tätig zu sein hier und heute.

### Entretien entre Helmut Federle et Jacques Herzog

La fédération des architectes suisses avait invité divers auteurs à réfléchir sur la situation culturelle actuelle en Suisse dans la perspective de la manifestation nationale 1991. Nous publions un premier texte rapportant l'entretien entre un peintre et un architecte dans lequel ils s'expriment de manière personnelle sur l'activité de l'artiste en Suisse aujourd'hui.

### Discussion Between Helmut Federle and Jacques Herzog

The Swiss Architects' Union has asked several authors to consider today's cultural situation in Switzerland, taking the perspective of a possible Swiss demonstration in 1991 into consideration. The first text to be published is a report on a discussion between a painter and an architect on what they personally, here and now, felt to be the crux of an artist's work.

### Gespräch Helmut Federle – Jacques Herzog

HF: Versuchen wir über unsere gemeinsamen Herkünfte, Bezugspunkte und Sehnsüchte zu reden. Inwiefern macht sich unsere geographische Herkunft in unserer Arbeit bemerkbar?

Woher kommt dieser Identitätsverlust, den wir spüren, dieses Wurzellose? Wird dies durch unsere Herkunft definiert? Wahrscheinlich nur teilweise. In einer Zeit, in der sich die Kunst so stark auf ihre regionalen und nationalen Herkünfte beruft, wird diese Frage besonders aktuell. Man spricht ja heute von italienischer Kunst oder von deutscher Kunst. Was heisst für uns Schweizer Kunst? Gibt es die überhaupt, oder gibt es kulturgeschichtliche Bezüge?

Natürlich kann ich dies alles nur von mir aus beurteilen, und meine Situation ist in keiner Weise allgemein gültig. Ausserdem lebte ich ja die letzten Jahre in New York und zwischendurch einige Monate in Genf. Hier stellt sich sofort die Frage, ob vielleicht genau das typisch für mich sei, dass ich den engen Rahmen der Schweiz sprengen musste.

Wir können hier also nur über unsere eigene Geschichte reden.

JH: Du hast vorhin von italienischer Kunst gesprochen. Es fällt auf, dass einige italienische Maler eine starke kul-

turelle Bindung an ihre Herkunft haben. In der Architektur lässt sich etwas ganz Ähnliches beobachten: Das Problem des Standorts einer Architektur, ihre Beziehung zur Tradition der Stadt und zur Geschichte der Architektur rückt in den Vordergrund. Vereinfachend könnte man sagen, dass eine «abstraktere Situation», wie sie seit den 30er Jahren bis in die 60er Jahre (Neues Bauen, International Style, «Flachdach-Spekulationsarchitektur») abgelöst wurde von einer vorbildhaften, zitierenden, erzählenden Architektursprache. Diese Veränderung wurde im wesentlichen durch das Werk des italienischen Architekten Aldo Rossi (Architettura della Città, 1966) geprägt. Bemerkenswert ist, dass in der Schweiz die wichtigsten architektonischen Impulse der letzten 15 Jahre aus dem Tessin kamen: Für die Tessiner ist Milano die nächstgelegene Metropole mit starker kultureller Ausstrahlung. Diese wichtige Beziehung zu Italien hat die Randsituation des Tessins entscheidend geprägt. Ganz im Gegensatz zu Basel und Genf, geographisch-politisch ähnliche Situationen, die jedoch als Zentren ihrer Region selbst hauptsächliche Kulturträger sind. Im Bereich der Architektur führte die geographische Situation des Tessins zu einer aussergewöhnlichen Intensität der Auseinandersetzung und zu einem spezifischen «Tessiner Klima», welches in den letzten Jahren zunehmend internationale Beachtung fand. In diesem Zusammenhang erinnere ich mich an Luigi Snozzi, der mir sagte, dass Aldo Rossi mit «L'Architettura della Città» den theoretischen

Hintergrund für ihre, das heisst die Tessiner Arbeit schuf.

Der Beginn der 70er Jahre, als Aldo Rossi, Dolf Schnebli, Luigi Snozzi, Bruno Reichlin und andere ans Poly kamen, brachte eine entscheidende Veränderung der Ausbildung der damaligen Architekturstudenten mit sich, zu denen auch Pierre de Meuron und ich gehörten. Die Tatsache, dass Architektur nach der Soziologiephase der Jahre zuvor als selbständige, aus sich selbst zu verstehende Disziplin in den Vordergrund gerückt wurde, faszinierte uns. Die Beziehung der Architektur zur Geschichte der Stadt und zur Tradition des Neuen Bauens wurde zum zentralen Entwurfsmoment.

Die äussere Erscheinung der gebauten Architektur hat sich in den letzten Jahren in eine Richtung entwickelt, die mit Tradition und Geschichtlichkeit zu tun hat. Was sich jedoch nicht verändert hat, das ist das architektonische Denken; das heisst, die Veränderung ist eine äusserliche, das Design betreffende und nicht eine umfassende, die Architektur in einem kulturellen Zusammenhang der Zeit und des Ortes begreifende Sache.

Mich interessiert jedoch genau diese Frage: Aus welchem Denken, aus welchem kulturellen Hintergrund heraus entsteht die architektonische Arbeit? Die Architekten in der deutschen Schweiz reagieren da, wie viele andere, äusserlich nachahmend, beinahe geschmäckerlich auf Impulse wie den Rationalismus der Tessiner und Italiener oder den Postmodernismus der Amerikaner. Es gibt ein paar junge Architekten, die ansatzweise

① Helmut Federle, «Hell», Disp. auf schwarzer Baumwolle, 214/144 cm, 1981. Sammlung Schweizerische Eidgenossenschaft, Bern

eine eigenständige Tendenz erkennen lassen (zum Beispiel im Wettbewerb Erweiterung Uni Zürich, 1982, 1. Preis, oder die drei ersten Preise des Wettbewerbs für ein Hallenbad in Riehen BS von 1981), doch gehen diese Arbeiten in der gebauten, projektierten und publizierten Masse völlig unter. Mit Eigenständigkeit meine ich nicht eine spezifisch schweizerische, sondern eine Eigenständigkeit, die aus einem veränderten Denken, aus dem Sehen der Stadt und den daraus entwickelten Bildern der Architektur erwächst.

HF: Wie ich es sehe, ist unsere Situation in erster Linie an die individuelle, die eigene Tradition gebunden. Wie du sagtest, muss sie nichts mit der speziellen geographischen Situation zu tun haben. Ich möchte auch nicht, dass meine Arbeit als repräsentativ für Schweizer Kunst angesehen wird, und das wird sie wohl auch nicht. Ich arbeite ja auch nicht mit Inhalten, die man als typisch schweizerisch bezeichnen könnte. Das Erzählerische und das Spielerische, das man so oft bei Schweizer Künstlern sieht (zum Beispiel bei Rätz oder Winnewisser), hat mich nie besonders interessiert. Man findet dies jedoch auch bei den jungen Italienern, also kann auch dieser Aspekt wiederum nicht typisch schweizerisch sein.

Meine Arbeit ist von meiner Geschichte her zu verstehen: Da war die Faszination für die Moderne, für das Abstrakte, auf einer nichtintellektuellen Basis. Da gibt es ausserdem einen Zusammenhang zur klassischen modernen Malerei, oder zumindest ist meine Arbeit auch daraus gewachsen. Die russischen Konstruktivisten, der amerikanische Expressionismus, Léger, Mondrian, das liebte ich. Diese Moderne hatte für mich

auch eine soziale Bedeutung. Sie gab mir die Möglichkeit einer Absage an meine soziale Herkunft.

Mich interessiert Kunst auch, die in dem Sinne körperlich ist, dass das Bild als Körper mit einer Bildanatomie zu verstehen ist. Da hat die Kunst ihre eigenen Gesetzmässigkeiten und Richtigkeiten wie zum Beispiel der Druck des Farbauftrages als emotionell fühlbarer Wert.

Meine Arbeit hat viel mit Angst zu tun und mit der Notwendigkeit eines Versuchs zur Überwindung des «Todes» durch die Auseinandersetzung mit der Angst. Dazu fällt mir Handkes «Wunschloses Unglück» oder Stegentritts «Daten, ein heruntergekommener Roman» ein.

Die Zeit der Pubertät war eine entscheidende Zeit. Die 50er Jahre, der Rock'n'Roll, das Tanzen und Küssen in einer Welt innerhalb der auflehrenden amerikanischen Kultur. Natürlich, wenn ich zurückblicke, erscheint diese Zeit sehr widersprüchlich. Meine Welt war nur spekulativ lebbar, meine Realität war eine Traumwelt, und sie stand völlig im Gegensatz zu meiner tatsächlichen Situation. Das war ein Leben in dauernder Spannung, und ich glaube, diese Spannung habe ich nie mehr verloren.

Die Kultur, die man in meinem Elternhaus kannte, war das Fussballspiel, das mich nicht interessierte, oder die Dorfmusik, die auch nicht meine Welt war.

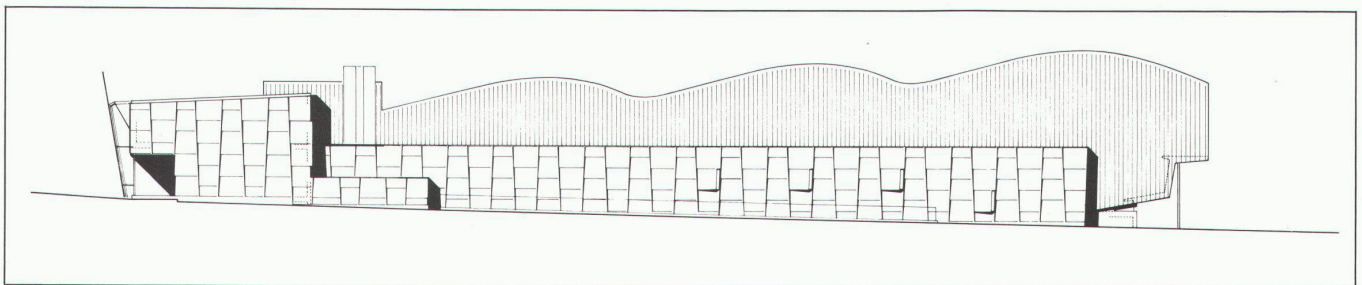
Heute will ich Qualität als etwas sehen, was adäquat zu dieser Spannung zu Zeit und Raum steht, eine Spannung, die erotisch spürbar wird.

Mich interessiert es nicht, mich der Kulturgeschichte unterzuordnen. Sie ist lediglich ein stilistisch verwendbares Mittel. Die persönliche Auseinandersetzung mit der eigenen Erfahrung, den Ängsten

usw. ist mir viel wichtiger. Kulturgeschichtlich können wir uns hier auch nicht auf grosse Epochen berufen, wie zum Beispiel die Italiener mit der Renaissance oder die Deutschen mit dem Expressionismus. Die Schweiz war und wird wohl immer ein Ort sein, wo der Künstler zwangsläufig zum Einzelgänger werden muss. Ich denke dabei an Leute wie Robert Walser, Ludwig Hohl, Hodler oder Meyer-Amden. Ich möchte diese Situation jedoch auch positiv sehen können. Dieses Erbe lässt uns sehr viel offen.

JH: Ich weiss nicht, ob es möglich ist, zu sagen, dass die kulturgeschichtliche Tradition eines Landes für die Arbeit eines Künstlers oder Architekten ein Vorteil oder ein Nachteil sei. Sicherlich sind doch auch die kulturpolitische und die ökonomische Struktur von grossem Einfluss. Während Italien mit seiner Architektur und seiner bildenden Kunst einen wichtigen Beitrag an die aktuelle Kunstszene leistet, scheint in Frankreich, zumindest im Bereich der Architektur, wenig Interessantes zu entstehen, und dies trotz einer grossartigen Tradition mit Viollet le Duc, Perret, Le Corbusier.

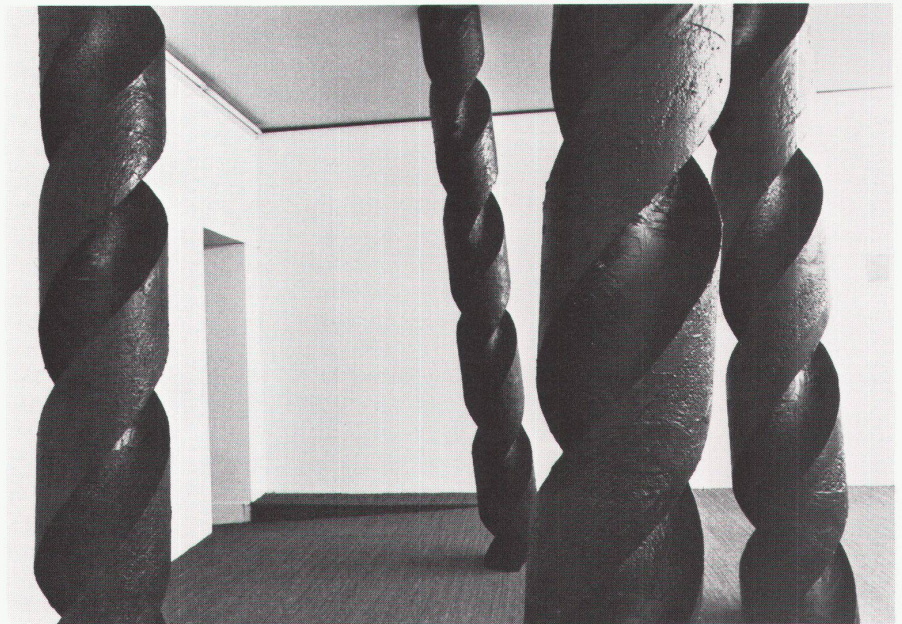
Ich habe vorhin gesagt, die Architekten in der Schweiz reagieren vor allem nachahmend auf das, was man Strömungen nennen könnte. Wenn diese Strömungen im theoretischen Ansatz bei Rossi oder Venturi für einen bestimmten Standort, eine Herkunft oder einen kulturellen Hintergrund (Poebene, Las Vegas, Vernacular) entwickelt wurden, so ist die schweizerische Adaption davon besonders grotesk. Mehr noch als es die Glas/Stahl-Variationen der amerikanischen Bürobauten der 60er Jahre waren, welche in der ursprünglichen Absicht bei Leuten wie Mies van der Rohe oder Gro-



pius im Gegensatz zu heutigen Tendenzen in der Architektur nicht im Zusammenhang mit der Tradition und Kultur eines Bauplatzes, sondern im Gegenteil in der Überwindung dieser hergebrachten Werte, in einem internationalen Stil entwickelt wurden. Mittlerweile sind diese Gebäudetypen im Bild der Schweizer Städte so assimiliert, dass sie einen konkreten und typischen Abschnitt im städtebaulichen Denken der Schweiz der letzten 20 Jahre darstellen. Viele Architekten reagieren auf diese «schlechte und belanglose Architektur» durch eine übertriebene Bezugnahme auf kunsthistorisch und städtebaulich bearbeitete und akzeptierte Perioden der Stadtentwicklung. Mich interessiert die Stadt hingegen in viel umfassenderem Sinn: In allem, was die Stadt ausmacht; die ganze räumliche Situation, Randsteine, Strassen, Häuser, Tafeln, Gerüche und Menschen, die Stadt als architektonische Skulptur. Deshalb reagiere ich mit meiner Architektur nicht mit vermeintlich exaktem, historischem Bezug, sondern mit meinen Bildern und Räumen von der Stadt, innerhalb der Erfahrung meiner eigenen Geschichte. Beim erwähnten Glas-Stahl-Gebäude frage ich mich deshalb nicht, wie schön oder richtig es sei, sondern was mir diese Architektur vermittelt, welche Bilder sie in mir auslöst und wie ich mit meiner Arbeit darauf reagiere. Diese Sehweise steht, wie ich schon erwähnte, eher in der Tradition meiner eigenen Erfahrungen als in einer Tradition des Orts im herkömmlichen Sinne. Dennoch sind meine Bilder immer auch Bilder meiner Generation, also innerhalb eines grösseren Zusammenhangs begreifbar.

HF: Ja, finde ich auch. Es sind Bilder unserer Generation, unserer Zeit und gleichzeitig Bilder unserer Haltung und unserer Absichten.

JH: Dieses Verständnis von Architektur und Tradition vermisse ich in der Schweiz weitgehend, obwohl es mir als Haltung und Reaktion beinahe logisch erscheint. Als ich vor kurzem mit jüngeren Architekten aus Österreich zusammentraf, wurde mir deren enge, beinahe fetischhafte Bindung an ihre reiche bau-



geschichtliche Tradition bewusst. Da empfand ich die relative Traditionslosigkeit der Schweiz als befreiend und beinahe als Vorteil.

HF: Vorteil ist vielleicht etwas übertrieben. Es bleibt eben doch das Bedrückende und das Mittelmass, das schon eine Gefahr in sich birgt, der schale Beigeschmack hier. Da werden individuelle Positionen bezogen, die manchmal nichts anderes können als sich gegenseitig bekämpfen.

Es bleibt nur das Ausleben von Schwierigkeiten; Unruhe als etwas Zentrales in unserem Leben. Diese Emotionalität der Nachkriegsgeneration, dieser No-fun-Generation, bewirkte, dass man auch über die nationalen Grenzen hinweg näher zusammenrückte.

JH: Ich möchte nochmals auf die Tradition zurückkommen.

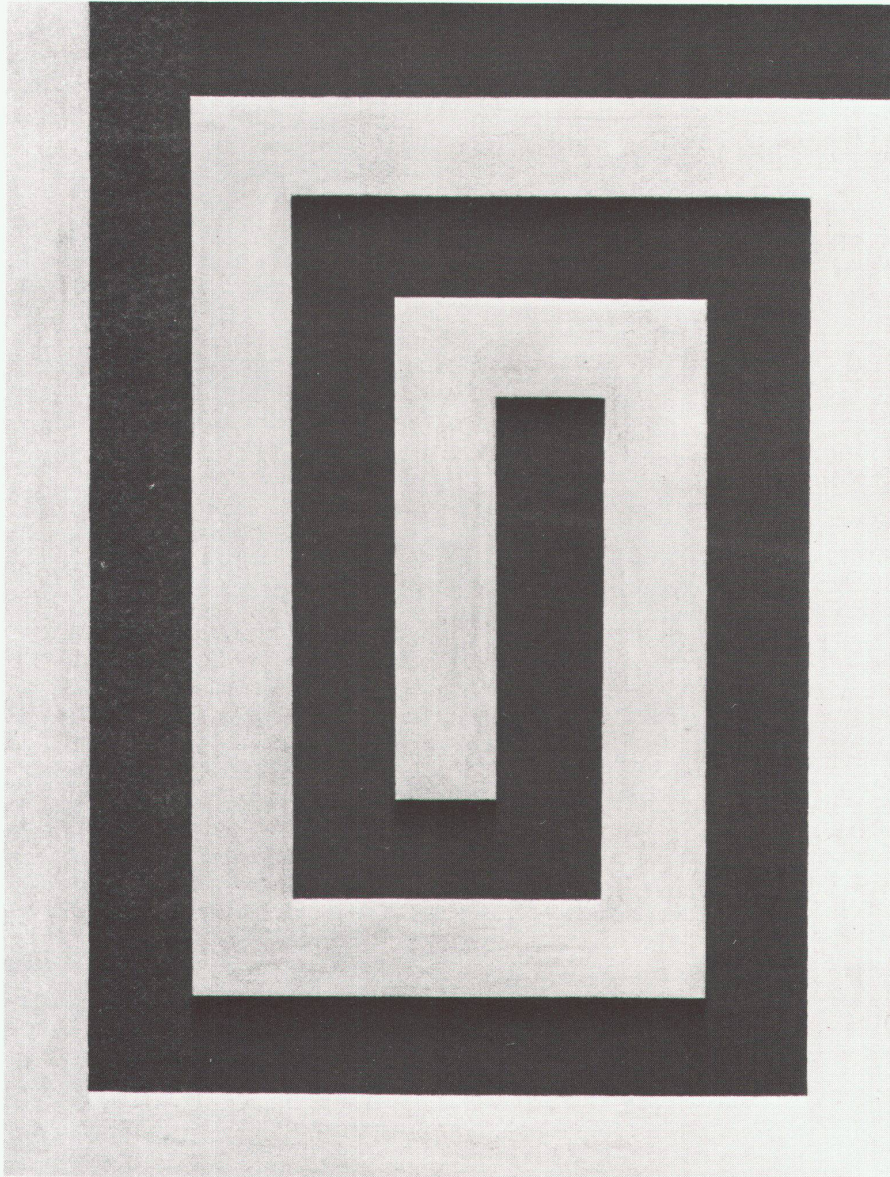
Als ich 1983 für ein Semester als Gastdozent an die Cornell University, Ithaca (N.Y.), eingeladen wurde, hatte ich Gelegenheit, amerikanische Architekturstudenten und Architekten kennenzulernen. Ich war beinahe schockiert, wie sehr die Ausbildung und zunehmend auch das Gebaute auf europäische, historische Vorbilder bezogen sind. Das Wort

«precedent» spielt in der architektonischen Argumentation eine zentrale Rolle. Dabei hatte ich eine viel offenere und eigenständigere Situation erhofft, die aufgrund der faszinierenden Architektur amerikanischer Städte auch zu erwarten wäre. Immerhin sorgt der gigantische Massstab gewisser Bauvorhaben, wie zum Beispiel die in allen möglichen historischen Stilen gemixten Hochhäuser von Bill Peddersen, für eine derartige Bruchsituation gegenüber den traditionellen Vorbildern, was wiederum faszinierend sein kann. Wenn ich aber das Hancock Building in Boston neben dem Entwurf von Peddersen sehe, so ziehe ich die radikale, abweisende, zugleich aber räumlich klare Haltung des Hancock Building der anbietenden Oberflächenarchitektur der heutigen Hochhausdesigner vor.

Ein eindrückliches Erlebnis für die Art und Weise, mit Geschichte umzugehen, war für mich hingegen die Ausstellung von Julian Schnabel bei Castelli im Frühling 1983. Im sehr grossen und hohen Ausstellungsraum standen Bronze-

② Herzog & de Meuron, Frei- und Hallenbad am Mühleleichen in Riehen, Nordfassade, Projekt 1982

③ Jacques Herzog, architektonische Installation (ohne Titel) bei Stampa Basel, 1873. Foto: Pierre de Meuron



4 skulpturen (aufeinandergeschichtete Amphoren, Schilder usw.), und die Wände waren mit riesigen Bildern behangen: Goldfarbe auf purpurrotem Samt. Stilistisch und durch das Material waren Bezüge zur Antike und zum Mittelalter erkennbar, viel von Religiosität, Moralität war zu spüren, und es herrschte eine ganz starke, fast körperlich erlebbare Bruchsituation von Kulturen.

HF: Ich finde die Religiosität und

die Moralität in der Kunst entscheidend. Allerdings dürfen diese Begriffe nicht falsch verstanden werden. Sie haben mit Achtung und Respekt zu tun. Sicher ist auch jede absolute Empfindung, auch eine subversive und anarchistische, religiös. Die Empfindung einer bewussten und notwendigen Bruchsituation hat wahrscheinlich immer einen religiösen Aspekt. Für mich ist zum Beispiel Ryman ein religiöser Maler. Den Amerikanern fällt die Auseinandersetzung mit

der Tradition vielleicht leichter; es wird bei ihnen, wie Pollock sagt, «einfach zum Fenster hinausgeschaut». Eine gewisse Leichtigkeit und ein direkteres, manchmal unbekümmertes Agieren wird möglich. Schau Dir die Arbeiten von Stella als Beispiel an.

Mir fehlt hier manchmal das direkte Agieren oder der subversive, anarchistische Aspekt. Seltsam, dass der 70jährige Altmeister der Logik und Sozialität, Lohse, aggressiver wirkt als die meisten jungen Künstler. Dasselbe spüre ich jedoch auch bei Disler.

Mir scheint, dass für die Mehrheit der Schweizer Künstler die Zeichnung aufgrund der Inhaltlichkeit ihrer Arbeit das bessere Medium ist als die Malerei. Diese Inhaltlichkeit langweilt mich oft, und ich glaube, dass sie ein Feind der Verunsicherung ist. Ich hoffe, dass es junge Künstler geben wird, die sich mit einer «Non-objective-Art» auseinandersetzen werden. Sie müsste jedoch von Grund auf neu überdacht werden und darf nicht auf kühle Rationalität hinauslaufen. Wir brauchen Künstler, die eine Bildauffassung haben, wie sie Elvis Costello oder Glenn Branca in der Musik haben.

Um auf Schnabel zurückzukommen, der sagt ja ganz stolz: «I am an american artist.» Es ist undenkbar, dass wir dasselbe nationale Selbstbewusstsein haben könnten, und wir wollen und brauchen es auch nicht. Gute Arbeiten sind überall machbar, weil es verschiedene Gründe dafür gibt und weil es durch Tausende von Aspekten definierte Wirklichkeiten gibt. Auch ich nehme mir die Freiheit, mich jederzeit neu zu definieren.

JH: Du hast vorher erwähnt, dass gute Arbeiten überall machbar sind. Was kannst Du über die spezielle Arbeitssituation in der Schweiz sagen? Arbeitest Du gerne in der Schweiz? Wohnst Du gerne in der Schweiz? Wo liegen Deine Probleme in diesem Zusammenhang?

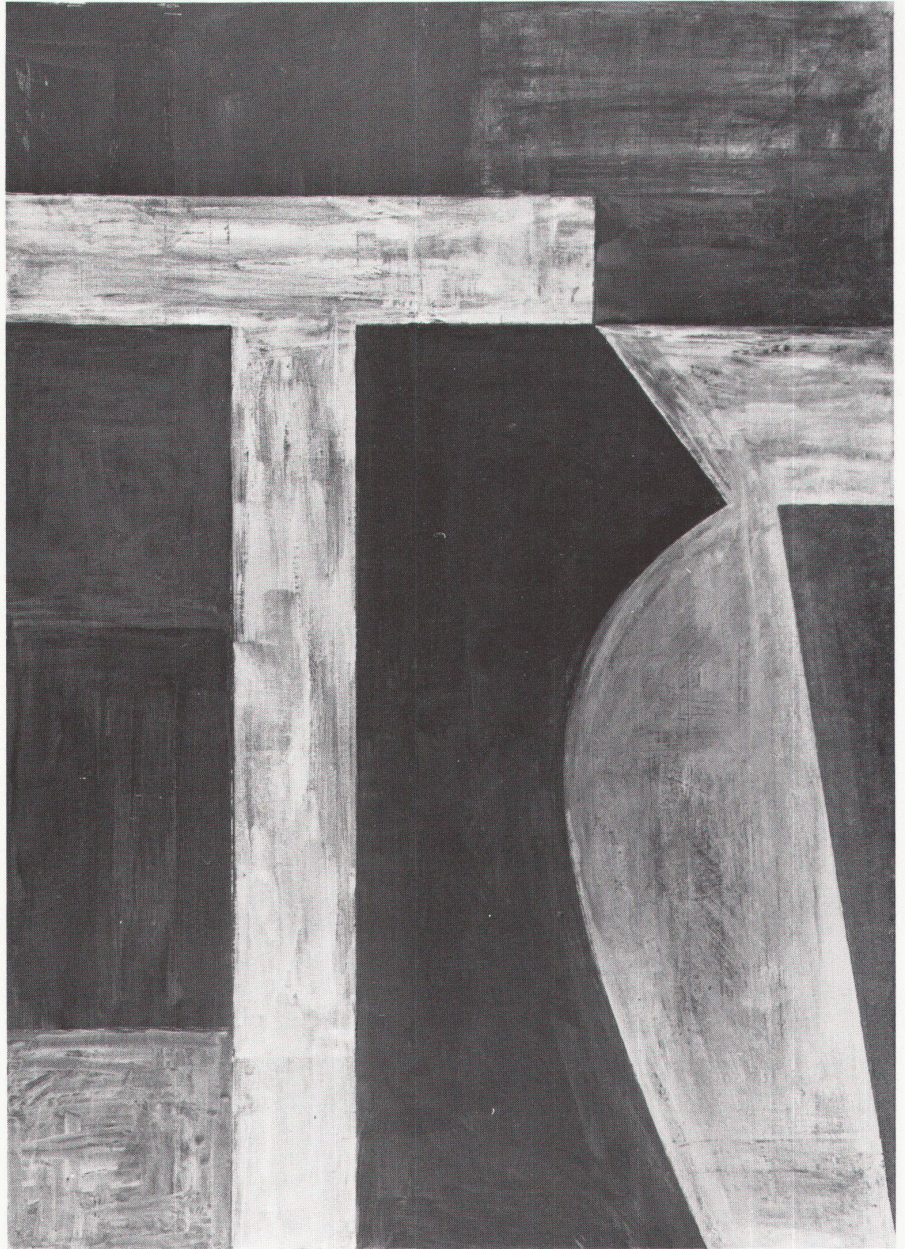
4 Helmut Federle, Spirale (intro), Latex und Tempera auf Leinwand, 61/64 cm, 9.12.1982. Foto: Zindman/Fremont, New York

5 Helmut Federle, The woman and the cross, Dispersion auf Leinwand, 70/55 cm, 1983. Foto: Pino Ala, Zürich

Mich interessiert das, weil Deine Situation doch ganz anders ist als meine, da ich eher stationär bleiben muss, weil ich auf die Infrastruktur eines Büros angewiesen bin.

HF: Es gibt in der Schweiz gute und wichtige Leute. Das Basler Museum finde ich zum Beispiel immer noch eines der besten, und man spürt, dass jemand konkret die Verantwortung dafür trägt. Natürlich ist in New York die kulturelle Präsenz durch die kosmopolitische Situation stärker, besonders im täglichen Leben. Dadurch, dass ich 1979 dorthin ging, hat sich meine Arbeit schon entscheidend verändert. Sie wurde viel präziser und härter; hoffnungslos und hoffnungsvoll zugleich. Die superenergetische Situation des Überlebens, dieses fast animalische Funktionieren hat seine Spuren hinterlassen. Ich glaube auch, dass meine heutige Bildauffassung etwas damit zu tun hat. Insofern stimmt es vielleicht nicht ganz, wenn ich sage, dass gute Bilder überall machbar sind. Wenn ich da nur an die erotische Komponente von New York denke. Als Künstler lebt man ja überall irgendwie ausserhalb, da die dauernde Präsenz der eigenen Innenwelt einen immer in eine gewisse Isolation drängt. Typisch ist auch, dass ich mich in den Monaten, die ich in Genf verbrachte, viel weiter weg fühlte von meinem «inneren Zuhause» als zum Beispiel in New York. Die französische Sprache und Lebensweise ist mir viel fremder. Ausserdem vermisste ich in Genf die professionelle Struktur der Künstlersituation ganz stark trotz guten Leuten wie Adelina von Fürstenberg oder Eric Franck. In der Schweiz wird man nicht getragen, wie das zum Beispiel Deutsche oder Amerikaner mit ihren Leuten tun. Es schmerzt mich natürlich, wenn ich sehe, wie wenig sich unsere Ausstellungsmacher und Kunstvermittler für uns einsetzen.

JH: Die Isolation, von der Du sprichst, erlebe auch ich, wenn auch vielleicht auf eine andere Weise. Ich glaube, dass meine Aufmerksamkeit in den letzten Jahren zugenommen hat. Mein Interesse und auch der Kontakt und die Kommunikation mit Architekten und zeitge-



nössischer Architektur in der Schweiz haben jedoch abgenommen.

In der Schweiz gibt es keine architektonische Kultur im Sinne einer progressiven, offenen Situation (offen auch für bildende Kunst, wie es in den 20er und 30er Jahren etwa der Fall war). Die Architekturschulen funktionieren zu technokratisch oder zu akademisch (was

mit dem sogenannten Berufsbild des Architekten in der Schweiz zusammenhängt). Die Architekturbüros sind durch den Kampf um Aufträge und lokales Ansehen zu Kompromissen mit Behörden und Bauherren gezwungen, die Architekturkritiker und -theoretiker passen sich der schleichenden Mittelmässigkeit an oder verschwinden im Elfenbeinturm.



Architektur ist heute mehr denn je Bauwirtschaft und Bauindustrie, allerdings nicht im sozialutopischen Sinne, wie es Hans Schmidt und andere visionäre Architekten in den 20er Jahren erträumten. Es handelt sich dabei jedoch nicht um ein spezifisch schweizerisches Phänomen. Im Moment sind interessante Architekten auch in anderen Ländern sehr selten, obwohl internationale Galerien wie Protech in New York oder van Roy in Am-

sterdam vermehrt Architektur ausstellen und auch die Medien ein starkes Interesse an Architektur bezeugen. Diese Entwicklung ist nach der unverantwortlichen, durch den Wirtschaftsaufschwung nach dem Krieg ausgelösten Bauerei zwar sehr wichtig; leider reicht sie jedoch nicht über ein verfeinertes Stil- und Materialempfinden, ähnlich konsumierbar wie Kleidermode oder Parfums, hinaus. Eine solche Haltung kann mich nicht in-

teressieren. Da sind mir Künstler wie Maria Nordmann, Siah Armajani, Richard Serra oder Gilbert & George näher als zeitgenössische Architekten, weil sie viel architektonischer vorgehen, und zwar in dem Sinne, wie ich Architektur empfinde und verstehe.

Auch Filmemacher wie Bresson (die Architektur der Zelle in «Un condamné à mort s'est échappé») oder Godard (die Villa Malaparte in «Le mépris») oder Hitchcock in vielen seiner Filme entwickeln eine Wahrnehmung von Architektur, die mich fasziniert. Mein architektonisches Denken ist sehr stark vom unmittelbaren Empfinden der Stadt (das mit Kinobesuch als städtischem Erlebnis zusammenhängt) und der Filmarchitektur geprägt, was wahrscheinlich auch bezeichnend ist für meine Generation.

HF: Wir machen eben Kunst oder Architektur wie Kriminelle. Wir sind ewige Aussenseiter und auf Komplizen angewiesen. Ein Gegenüber zur Vermittlung und Kommunikation, eine Bezugs- und Intimperson innerhalb höchster Unruhe und Spannung ist für uns unerlässlich. Das erinnert mich an den Typ in «Taxi Driver», der mit der Frau, die er liebt, in einen Pornofilm geht. Es tut dies in guter Absicht und weiss nicht, dass das nicht der richtige Kinobesuch ist. Dadurch erliert er sie. Dieses Anstossen, ohne zu wollen, als Folge einer für sich erahnten Wahrheit, die den gesellschaftlichen Gesetzmässigkeiten nicht immer entspricht und deshalb kaum lebbar ist; das betrifft uns doch. Andererseits, möchtest Du jederzeit das Richtige tun und verstehbare Arbeiten machen? Natürlich will jeder verstanden werden, genauso wie man sich nach Liebe, nach einem Komplizen sehnt. Wir sind also zur Gratwanderung innerhalb der kulturellen Situation verurteilt.

Was Du vorhin über Modernität und Design in der Architekturszene gesagt hast, das gibt es natürlich in der bildenden Kunst genauso. Auch hier kann

Herzog & de Meuron, Umbau Verwaltungsgebäude Ricola AG in Laufen, 1983. Detail Eingangshalle. Foto: Pierre de Meuron



man von einer Kunstlobby sprechen. Es entwickelt sich eine Trendsituation, die durch den Markt extrem hochgezüchtet wird und die sich keinen Dreck um wirkliche Intentionen, Sehnsüchte und Aggressionen kümmert. Da bleibt nicht viel Differenziertheit, auf die wir so angewiesen wären. Du sprichst von Mode und Stil. Oft gibt es Entwicklungen, die wichtig sind, wie zum Beispiel die gestische, figurative Malerei. Nach der Langeweile der Konzept- und zum Teil auch der Minimal-Art war dies ein wichtiges neues Moment. Was dann aber alles im Schnellzugtempo unter demselben Hut gebracht wurde, das finde ich widerlich. Das wirkt nur nivellierend und relativierend. Auch die psychische Rechtfertigung der figurativen Chiffren scheint mir meist fragwürdig. Der Markt und die vielen farblosen Leute in offiziellen Positionen tragen einen grossen Teil der Verantwortung. Sie verfälschen das Bild.

Mich interessieren vor allem Künstler, die nicht so einfach konsumierbar sind, wie zum Beispiel Gerhard Merz, Howard Hodgkin oder Armleder. Da ist eine gewisse Widerspenstigkeit zu spüren.

Wie ich schon sagte, gibt es verschiedene Richtigkeiten, die aus verschiedenen Gründen wahr sind. Deshalb kann uns kein Stil oder jeder Stil, keine Mode oder jede Mode interessieren. Nur die wahre Bedeutung im Bezug zur Sache und zum Anspruch ist ausschlaggebend.

JH: Das «Blaue Haus», das wir 1979/80 in Oberwil gebaut haben, illustriert das sehr gut. Viele Leute, auch Architekten, haben damals geglaubt, wir hätten das Blau allein um der Provokation willen verwendet, mit der Absicht, hervorzuheben: Schau, das ist moderne Architektur junger Architekten. In Wirklichkeit war die ultramarinblaue Farbe und der Farbauftrag, eine Art Lasur, die das reine Farbpigment und den Pinselstrich erkennen lassen, Bestandteil einer ganzheitlichen Idee für dieses Haus in dieser speziellen Situation. Es steht in einer typisch schweizerischen Einfamilienhauszone der 70er Jahre, welche durch Erdaufschüttungen und braungefärbte Ziegeldachhäuser geprägt wird,

die sich, gemäss Baukommission und Baupolizei, dem Ort und der lokalen Bautradition anpassen. Die dabei entstehende dumpfe Mittelmässigkeit der Gebäude erschreckte mich. Sie ist in dieser perfekt und kostenmässig aufwendig ausgeführten Art einmalig auf der Welt. (Eine amerikanische Einfamilienhauszone wirkt zum Beispiel unabhängig von einer weiteren Beurteilung schon nur durch die kurzlebige Bauweise ihrer Häuser weniger bedrückend.) Der Bezug zu einer lokalen Bautradition geschieht in der Schweiz anekdotenhaft und nicht als reflektierte Äusserung einer kulturellen Situation. Mit dem «Blauen Haus» reagierten wir auf das Bauen in diesen Einfamilienhaus-Zonen: das Blau und die Konfrontation der Farbe mit der traditionellen, beinahe kindlichen Gebäudeform vermitteln ein Gefühl der Leichtigkeit und stehen im Gegensatz zur Erdhaftigkeit und dem Bodenbezug der beinahe gleichaltrigen Nachbargebäude.

HF: Du sprichst da über etwas sehr Schwieriges und Wichtiges. Ich lehne das Anekdotenhafte prinzipiell ab. Ich muss mein eigenes stilistisches und strukturelles Verhalten jederzeit neu definieren. Du, als Architekt, bist Vorschriften unterworfen, die mir unglaublich erscheinen. Mit einem gängigen erwarteten Formalismus, der übrigens in der Gefühlswelt genauso anzutreffen ist, hätte man wahrscheinlich weniger Schwierigkeiten. Schau Dir doch die Kunstsituation am Beispiel eines Tinguely an. Mir ist diese Folklore genauso unverständlich wie der Zynismus, der sich heutzutage überall breit macht. Den kann man auch nur radikal ablehnen.

JH: Du erwähnst eben Tinguely. Wie siehst Du die Arbeit anderer Schweizer Künstler wie zum Beispiel Lohse oder Bill, in deren Bildern die Geometrie, wenn auch sehr anders als bei Dir, eine herausragende Bedeutung einnimmt?

HF: Mir hat mal jemand gesagt, die Zürcher Konkreten seien für ihn die typischen Schweizer Künstler, weil sie die Sauberkeit der Schweiz so gut vermitteln. Vielleicht ist da sogar etwas dran, ich ha-

be jedoch heftig darauf reagiert, weil ich es falsch finde, die gleich alle in denselben Topf zu werden. Wenn ich ihre Kunst auch nicht sonderlich liebe, so respektiere und achte ich doch zum Beispiel das konsequente und radikale Verhalten von Lohse, der dadurch auch wieder Energie vermittelt. Seine Bilder werden zu Ikonen seines Verhaltens, und dadurch empfinde ich sie auch nicht nur als ein rein formales Produkt. Sie sind Zeugnis eines intensiven Lebens. Natürlich sind mir die Russen trotzdem viel näher.

Auf die Geometrie angesprochen, muss ich sagen, dass es sich dabei eher um abstrakte Formen handelt, mit denen ich sehr gefühlsmässig umgehe. Diese Formen stehen auch immer wieder für anderes. Da gibt es keine grosse logische Überlegung. Meine Arbeit ist nie Illustration meiner Gefühle. Das könnte mich ebensowenig interessieren wie reiner Formalismus. Meine Arbeit ist für mich geheimnisvoll und schwierig. Sie hat, wie gesagt, auch mit Angst zu tun. Martin Kunz hat das in einem Text im Kunstforum sehr gut beschrieben: «Seine Haltung zur Kunst und zur Zeit wird bei ihm zum nicht illustrativen, sondern formalen Inhalt.» Eine Strukturalisierung der Haltung also.

JH: Du hast in einem früheren Gespräch einmal gesagt, dass Du oft Mühe hättest mit dem Schweizerdeutsch und dass Du Dich manchmal lieber auf englisch oder hochdeutsch ausdrücken würdest. Wie ist das genau zu verstehen?

HF: Damit meinte ich, dass ich meine Gefühle und meine Gedanken auf hochdeutsch oder englisch treffender und präziser vermitteln kann als auf schweizerdeutsch. Der folkloristische Aspekt, der dieser Sprache anhaftet, dient mir schlecht. Die Rockmusik hat damit ja auch grosse Mühe gehabt. Meine individuelle Tradition lässt sich mit der kulturgeschichtlichen Tradition meiner Herkunft schlecht zur Deckung bringen, das empfinde ich als Schwierigkeit.

Es ist so, wie Pasolini sagte: Meine Unabhängigkeit ist meine Stärke, und sie setzt meine Einsamkeit voraus, die zugleich meine Schwäche ist.