



Daniela Keiser

Peter Märkli

Philip Ursprung

2017

Prix Meret Oppenheim

Schweizer Grand Prix Kunst
Grand Prix suisse d'art
Gran Premio svizzero d'arte
Grond premi svizzer d'art



Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun svizra

Swiss Confederation

Eidgenössisches Departement des Innern EDI
Département fédéral de l'intérieur DFI
Dipartimento federale dell'interno DFI
Departament federal da l'intern DFI
Federal Department of Home Affairs FDHA
Bundesamt für Kultur BAK
Office fédéral de la culture OFC
Ufficio federale della cultura UFC
Uffizi federal da cultura UFC
Federal Office of Culture FOC

Kunst macht Wissen sichtbar. Wenn man diesem Gedanken des Malers Gustave Courbet folgt, wird der Schweizer Grand Prix Kunst / Prix Meret Oppenheim an eigentliche Bild-Wissenschaftlerinnen und -Wissenschaftler verliehen, die einen herausragenden und nachhaltigen Beitrag zur Kunst- und Architekturgeschichte leisten. Der Prix Meret Oppenheim wurde 2001 vom Bundesamt für Kultur in Zusammenarbeit mit der Eidgenössischen Kunskommission ins Leben gerufen. Mit ihm werden Vertreter und Vertreterinnen aus Kunst, Architektur, Kunstvermittlung, Forschung oder Kritik geehrt, denen es gelungen ist, dem Schweizer Kunstschaßen über viele Jahre und über die Landesgrenzen hinaus Leuchtkraft zu verleihen.

Dieses Jahr zeichnen wir die Künstlerin Daniela Keiser, den Kunst- und Architekturhistoriker Philip Ursprung und den Architekten Peter Märkli aus. Das verbindende Element des Prix Meret Oppenheim 2017 ist die Architektur. Alle drei Preisträger treten für eine Durchmischung der Genres ein – das ist ihr gemeinsamer Nenner. Welch ein Glücksfall! Denn die Schweizer Architektur – als Königin der Künste – geniesst weltweit einen hervorragenden Ruf.

Die künstlerische Arbeit von Daniela Keiser erschliesst sich nicht auf den ersten Blick. Sprache und Fotografie bilden die eigentliche Grundlage – und die Architektur ist ein stetig wiederkehrendes Motiv. Die Lektüre ihres Gesprächs mit Thomas Seelig, dem Direktor des Fotomuseums Winterthur, gewährt einen erhellenden Einblick in ihre Arbeit.

Hinter der vordergründigen Zugänglichkeit der Bauten von Peter Märkli verbirgt sich eine Philosophie, die dem zeitgenössischen Architekturdiskurs diametral entgegensteht. Für ihn ist die Architektur der Gegenwart zuweilen so unverständlich wie eine Sprache, deren Grammatik vergessen ging. Peter Märkli hat sich mit Georg Krüger unterhalten.

Philip Ursprung fühlt sich in Grenzzonen zu Hause, sowohl in geogra-

Les beaux-arts sont la connaissance rendue visible. Dans le droit fil du peintre Gustave Courbet, le Grand Prix suisse d'art / Prix Meret Oppenheim récompense ainsi des savantes et savants de l'image qui contribuent de manière brillante et continue à l'histoire de l'art et de l'architecture. Le Prix Meret Oppenheim a été créé en 2001 par l'Office fédéral de la culture en collaboration avec la Commission fédérale d'art. Il honore des artistes, architectes, commissaires, chercheurs et critiques qui font rayonner la création suisse au-delà de nos frontières et à travers les années.

Cette année, nous distinguons l'artiste Daniela Keiser, l'historien de l'art et de l'architecture Philip Ursprung et l'architecte Peter Märkli. Le point commun du millésime Oppenheim 2017 est l'architecture. Les trois lauréats sont des adeptes du mélange des genres – c'est à travers cela qu'ils se rencontrent. Et c'est un coup de chance! Car l'architecture – le premier des arts majeurs – a forgé une formidable réputation à la Suisse.

Le travail artistique de Daniela Keiser ne se définit pas facilement. Le langage et l'image photographique y tiennent une grande part – et l'architecture est l'un de ses motifs récurrents. La lecture de sa conversation avec Thomas Seelig, directeur du Fotomuseum Winterthur, permet d'éclairer sa pratique.

Derrière l'accessibilité de l'architecture bâtie de Peter Märkli repose une philosophie en opposition fondamentale avec le discours architectural contemporain. D'après lui, l'architecture contemporaine serait parfois incompréhensible, à la manière d'une langue ancienne qui aurait oublié sa propre grammaire. Peter Märkli dialogue avec Georg Krüger.

Philip Ursprung se tient à cheval sur les frontières géographiques mais aussi sur les disciplines et les genres artistiques. C'est un fait amusant, pour une personnalité qui est un véritable point de repère dans le paysage culturel suisse. Dans son entretien avec Judit Solt,

Le belle arti sono la conoscenza resa visibile. In linea col pensiero del pittore Gustave Courbet, il Gran Premio svizzero d'arte / Prix Meret Oppenheim ricompensa artiste e artisti esperti dell'immagine che forniscono il loro brillante e continuo contributo alla storia dell'arte e dell'architettura. Il Prix Meret Oppenheim, istituito nel 2001 dall'Ufficio federale della cultura (UFC) in collaborazione con la Commissione federale d'arte, onora artisti, architetti, curatori, ricercatori e critici che fanno risplendere l'operato svizzero nel corso degli anni anche al di là dei nostri confini.

Quest'anno il riconoscimento va all'artista Daniela Keiser, allo storico dell'arte e dell'architettura Philip Ursprung e all'architetto Peter Märkli. L'architettura è il denominatore comune del Prix Meret Oppenheim 2017, un vero colpo di fortuna se si considera che la prima delle arti maggiori ha conferito alla Svizzera una reputazione straordinaria. I due vincitori e la vincitrice sono appassionati del mélange di generi, che rappresenta il loro punto d'incontro.

Il lavoro artistico di Daniela Keiser non è facile da descrivere. Il linguaggio e l'immagine fotografica sono centrali nella sua arte e l'architettura è uno dei suoi motivi ricorrenti. La sua attività è meglio spiegata dalla sua conversazione con Thomas Seelig, direttore del Fotomuseum Winterthur.

L'accessibilità dell'architettura di Peter Märkli si basa su una filosofia in netta opposizione con l'attuale dibattito sull'architettura. Secondo lui l'architettura contemporanea risulta a volte incomprendibile, come una lingua antica la cui grammatica è andata perduta. Peter Märkli dialoga con Georg Krüger.

Philip Ursprung attraversa i confini geografici ma anche le discipline e i generi artistici; un caso particolare per una personalità che rappresenta un vero punto di riferimento all'interno del panorama culturale svizzero. Durante la sua conversazione con Judit Solt fornisce la sua personale interpretazione di

Art is knowledge made visible. Following this notion of the painter Gustave Courbet, the Swiss Grand Award for Art / Prix Meret Oppenheim is awarded to actual "image scholars" who have been making outstanding and lasting contributions to art history and the history of architecture. The Prix Meret Oppenheim was established in 2001 by the Swiss Federal Office of Culture in cooperation with the Federal Art Commission. It serves to honor individuals working in art, architecture, art education, research or criticism who have managed to help make Swiss art shine for many years and beyond national borders.

This year we are honoring the artist Daniela Keiser, the art and architecture historian Philip Ursprung and the architect Peter Märkli. The common element of the 2017 Prix Meret Oppenheim is architecture. All three awardees advocate a mixing of genres—it is their common denominator. Such serendipity! For Swiss architecture—the first of the major arts—enjoys an excellent reputation throughout the world.

The artistic work of Daniela Keiser is not immediately accessible. Language and photography form its real basis—and architecture is a constantly recurring theme. Her conversation with Thomas Seelig, the director of the Fotomuseum Winterthur, provides an illuminating insight into her work.

Underlying the ostensible accessibility of the buildings designed by Peter Märkli is a philosophy that is diametrically opposed to contemporary architectural discourse. To him contemporary architecture is at times just as incomprehensible as a language whose grammar has been forgotten. Peter Märkli talked to Georg Krüger.

Philip Ursprung feels at home in border zones, both geographical ones and those between disciplines—a surprising mobility for a personality who at the same time is such a firm touchstone in Swiss culture. As Ursprung explains to Judit Solt, he regards border zones as

fischen wie in jenen zwischen den Disziplinen. Erstaunlich für eine Persönlichkeit, die als zuverlässiger Orientierungspunkt so fest in der Schweizer Kulturlandschaft verwurzelt ist. Grenzgebiete seien für ihn, so Ursprung zu Judit Solt, «Orte des Austauschs und der Verbindung, nicht nur der Trennung».

Wir gratulieren der Preisträgerin und den Preisträgern herzlich und hoffen, dass die hier erstmals publizierten Gespräche einen Einblick in die Genese ihres Schaffens und Denkens vermitteln. Das BAK dankt allen – ehemaligen wie gegenwärtigen – Mitgliedern der Eidgenössischen Kunstkommission für ihre differenzierten Beobachtungen und ihren enormen Einsatz für die zeitgenössische Kunst.

Léa Fluck
Sektion Kulturschaffen,
Verantwortliche Kunstförderung

il déclare considérer les frontières comme «(des) lieux de liens et d'échanges et pas seulement des lignes de séparation.»

Nous adressons nos sincères félicitations aux lauréat-e-s et espérons que ces entretiens inédits feront mieux voir la genèse de leur création et de leur pensée. L'OFC remercie les membres de la Commission fédérale d'art – les anciens et les actuels – pour la finesse de leurs observations et la force de leur engagement en faveur de l'art contemporain.

Léa Fluck
Création culturelle, responsable
de l'encouragement à l'art

confini definendoli «luoghi d'incontro e di scambio non solo linee di separazione».

Rivolgiamo i nostri migliori auguri ai vincitori e alla vincitrice nella speranza che queste interviste inedite permettano di comprendere meglio la genesi del loro operato e del loro pensiero. L'UFC ringrazia gli ex e attuali membri della Commissione federale d'arte per l'acutezza delle loro osservazioni e per il loro grande impegno nei confronti dell'arte contemporanea.

Léa Fluck
Produzione culturale, responsabile
Promozione artistica

“places of exchange and connection rather than separation”.

We congratulate the award recipients and hope that the conversations, published here for the first time, provide insight into the genesis of their work and thought. The FOC thanks all former and current members of the Federal Art Commission for their nuanced observations and their tremendous dedication to contemporary art.

Léa Fluck
Cultural Production, responsible
for Art Promotion

Für die Eidgenössische Kunskommission ist es stets ein grosses Vergnügen, die Auswahl der Preisträgerinnen und Preisträger des Schweizer Grand Prix Kunst / Prix Meret Oppenheim vorzunehmen. An dieser Kommissionssitzung dürfen wir jeweils ausserordentliche, einmalige Persönlichkeiten der Kultur unseres Landes zu Ehren kommen lassen. Gleichzeitig diskutieren wir bei dieser Gelegenheit immer auch intensiv, engagiert und leidenschaftlich über die fundamentalen Werte der Kunst. Das Vergnügen geht also einher mit einem grossen Verantwortungsbewusstsein, denn wir wollen zwar Persönlichkeiten auszeichnen, gleichzeitig aber auch auf die Exzellenz, Vielfalt und Vielschichtigkeit des Schweizer Kunst- und Architekturschaffens aufmerksam machen. Diese Vielfalt und die daraus entstehende faszinierende Komplexität sind nicht einfach so da, sondern es sind Tugenden, die es zu pflegen und zu schützen gilt. Sie sind die Früchte eines ganzen Systems, das in unserer Zeit mehr denn je bedroht ist und das wir unbedingt verteidigen müssen, wenn wir auch in Zukunft auf herausragende, unvergleichliche Persönlichkeiten wie die Preisträgerin und Preisträger des Jahrgangs 2017 zählen wollen.

Mit der Verleihung des Schweizer Grand Prix Kunst / Prix Meret Oppenheim an Daniela Keiser, Peter Märkli und Philip Ursprung, drei Persönlichkeiten, die uns im Lauf ihrer Karriere mit wunderbaren Werken beschenkt haben, wollen wir einmal mehr der Vision der Vielfalt und Komplexität die Ehre erweisen. Es wurde bereits erwähnt, weshalb die Architektur der gemeinsame Nenner dieses Trios ist. Gerne weise ich nochmals darauf hin, dass gerade der Architekt dieser Gruppe der Kunst in seiner Arbeit immer einen zentralen Platz eingeräumt hat. Peter Märkli hat einerseits eine besondere Beziehung zum Bildhauer Hans Josephsohn gepflegt, die ihren Höhepunkt im Bau eines der eigensten Museen der Schweiz gefun-

L'un des plus grands plaisirs de la Commission fédérale d'art est de désigner les lauréats du Grand Prix suisse d'art / Prix Meret Oppenheim. La séance pendant laquelle est prise cette décision est en effet l'un des instants où nous pouvons non seulement honorer des personnalités exceptionnelles et irremplaçables de la culture de notre pays, mais encore où la Commission a la possibilité de discuter à fond, avec beaucoup de ferveur et de passion, des valeurs fondamentales de l'art. Ainsi le plaisir s'accompagne d'un sens de la responsabilité, notre vœu étant à la fois de couronner des personnalités et de démontrer qu'en Suisse, les milieux de l'art et de l'architecture sont non seulement d'une rare excellence, mais encore hétérogènes et bigarrés. Cependant, cette diversité et la stimulante complexité qui en découle ne sont pas de simples données factuelles, mais des vertus cultivées et protégées, fruits de tout un système menacé comme jamais et qu'il nous faut absolument défendre si nous voulons pouvoir encore compter à l'avenir sur des personnalités aussi brillantes et hors-pair que les lauréats de la cuvée 2017.

En plus de rendre hommage au travail magnifique dont ces personnes nous ont fait cadeau au cours de leur carrière, c'est justement cette diversité et cette complexité que nous entendons souligner une fois encore en décernant le Grand Prix suisse d'art / Prix Meret Oppenheim à Daniela Keiser, Peter Märkli et Philip Ursprung. Dans les pages ci-dessus, il a déjà été relevé que l'architecture semble être le dénominateur commun du trio. Je tiens cependant à souligner à quel point l'architecte du groupe a toujours réservé à l'art une place centrale dans son travail. Pendant toute sa carrière, en effet, Peter Märkli n'a pas seulement entretenue une relation privilégiée avec le sculpteur Hans Josephsohn – qui a culminé dans la construction de l'un des musées sans doute les plus originaux de Suisse, celui de *La Congiunta* à

Uno dei più grandi piaceri della Commissione federale d'arte è quello di compiere la scelta delle vincitrici e dei vincitori del Gran Premio svizzero d'arte / Prix Meret Oppenheim. Infatti la seduta in cui viene presa questa decisione è uno dei momenti in cui possiamo onorare personalità eccezionali e insostituibili della cultura del nostro Paese, oltre che un'occasione in cui la Commissione discute approfonditamente, con grande fervore e passione, sui valori fondamentali dell'arte. Così il piacere viene accompagnato anche da un senso di responsabilità: il desiderio è quello di premiare delle personalità, ma anche di dimostrare quanto la scena dell'arte e dell'architettura in Svizzera sia di rara eccellenza, eterogenea e variegata. Tuttavia questa molteplicità, e l'entusiasmante complessità che ne deriva, non sono meri dati di fatto, ma virtù che vanno coltivate e protette. Sono il frutto di un intero sistema che, mai come in questo periodo, è stato minacciato e che dobbiamo assolutamente difendere, se anche in futuro vogliamo poter contare su personalità brillanti e incomparabili come i premiati della cuvée 2017.

Oltre a rendere onore al lavoro magnifico che queste personalità ci hanno regalato nel corso della loro carriera, è proprio questa visione di molteplicità e complessità che vogliamo ancora una volta sottolineare attribuendo il Gran Premio svizzero d'arte / Prix Meret Oppenheim a Daniela Keiser, Peter Märkli e Philip Ursprung. In queste pagine è già stato evidenziato come sia l'architettura ad apparire il comune denominatore di questo trio. Mi piace tuttavia sottolineare come proprio l'architetto di questo gruppo abbia sempre riservato all'arte una posizione centrale nel suo lavoro. Peter Märkli, infatti, ha coltivato nella sua carriera una relazione privilegiata con lo scultore Hans Josephsohn, culminata nella costruzione di uno degli edifici museali forse più originali della Svizzera – *La Congiunta* a Giornico. Inoltre accompagna la sua

It is always a great pleasure for the Swiss Federal Art Commission to go about selecting the recipients of the Swiss Grand Art Award / Prix Meret Oppenheim. At this commission meeting it is up to us to bestow honor on extraordinary, exceptional personalities in Swiss culture. At the same time it is an occasion for intense, serious and impassioned debate about the fundamental values of art. The pleasure is thus accompanied by a deep sense of responsibility, for while we do want to honor individual personalities, we also aim to draw attention to the excellence, diversity and multifacetedness of Swiss art and architecture. This diversity and the resulting, fascinating complexity do not simply exist by themselves; rather, they are virtues that need to be cultivated and protected. They are the fruit of an entire system that is under greater threat today than ever before and that needs to be defended at all cost, if in the future we want to continue to count on outstanding, incomparable personalities such as the 2017 award recipients.

By awarding the Swiss Grand Art Award / Prix Meret Oppenheim to Daniela Keiser, Peter Märkli and Philip Ursprung—three personalities who in the course of their careers have given us the most marvelous works—we yet again want to pay homage to that vision of diversity and complexity. As mentioned earlier in these pages, architecture is the common denominator of our trio of awardees. Let me point out once more that the actual architect among them has always assigned a central place to art in his work. Peter Märkli has, for one thing, maintained a special relationship with the sculptor Hans Josephsohn, which culminated in the construction of one of Switzerland's most peculiar museums, *La Congiunta* in Giornico; and for another, drawing has always been a focus for him in his internationally recognized practice—one that was by no means confined to sketching his architectural designs.

den hat – *La Congiunta in Giornico* – und andererseits hat er in seiner international anerkannten Tätigkeit als Architekt auch immer intensiv gezeichnet, eine Praxis, die weit über den Rahmen des Skizzierens seiner Entwürfe hinausging. Die Perfektion und Einmaligkeit dieser Arbeiten zeugen von echtem künstlerischem Schaffen.

Mit der Wahl von Philip Ursprung verleiht die Kommission einen Prix Meret Oppenheim an ein ehemaliges Mitglied, vor allem aber an einen unermüdlichen Kunst- und Architekturvermittler. Der Kunsthistoriker hat wie kaum ein anderer in der Schweizer Kunstszenen mit Bravour und Eleganz die unterschiedlichsten Rollen erfüllt, vom Kurator der Kunsthalle Palazzo Liestal in den frühen 1990er-Jahren bis hin zum Professor für Kunst- und Architekturgeschichte an der ETH Zürich. In unzähligen Büchern und Essays und Stunden von Diskussionen mit Kunstschaffenden und Studierenden beeinflusste Philip Ursprung die analytische Fähigkeit vieler. Er lehrte sie alle, das Denken als Vergnügen zu verstehen; als notwendiges Vergnügen, und nicht als elitäres Tun.

Der gleiche Gedanke kommt einem auch angesichts der Arbeiten von Daniela Keiser, die in ihrer künstlerischen Laufbahn immer eine vielschichtige Beziehung zum Bild gepflegt hat. Diese Beziehung ist weit von einer rein intellektuellen Stilübung entfernt und zeugt von einer tiefen Auseinandersetzung mit der uns umgebenden Realität, ohne jedoch die poetischen Aspekte zu vernachlässigen. Daniela Keiser ist eine komplexe Künstlerpersönlichkeit, die nicht leicht zu definieren ist, der es aber aus diesem Grund auch immer wieder gelingt, das Publikum zu faszinieren. Ihr bevorzugtes Medium ist wahrscheinlich die Fotografie, doch ihr Werk ist nicht auf dieses Ausdrucksmittel beschränkt. Es soll hier auf ihre besondere Beziehung zum Kunstbuch verwiesen werden, in welchem Daniela Keiser ein nie banales Gleichgewicht zwischen Wort und Bild findet.

Zum Schluss wollen wir nicht vergessen, dass Daniela Keiser, Philip

Giornico –, mais il complète aussi son activité d’architecte reconnu au plan international par une pratique intense du dessin, qui va bien au-delà des esquisses de brouillons. La perfection et l’unicité de ces feuillets en font en fait de véritables créations artistiques.

En couronnant Philip Ursprung, la Commission décerne un Prix Meret Oppenheim non seulement à l’un de ses anciens membres, mais surtout à un passeur infatigable de l’art et de l’architecture. Historien de l’art, il a su en effet assumer comme peu d’autres – et avec bravoure et élégance – des rôles aussi différents dans le système artistique suisse que celui de curateur de la Kunsthalle Palazzo Liestal, au début des années 1990, puis de professeur d’histoire de l’art et de l’architecture à l’EPFZ. Dans ses innombrables ouvrages et publications, ainsi que dans les heures passées à discuter avec artistes et étudiants lors de séminaires, Philip Ursprung a formé la capacité d’analyse de beaucoup de monde et cultivé le plaisir de penser non comme activité élitaire, mais comme nécessité.

Cette même constatation s’impose devant les travaux de Daniela Keiser qui, au cours de sa carrière, a toujours entretenu une relation complexe avec l’image. Loin d’être un simple exercice stylistique et intellectuel, cette relation atteste d’une confrontation profonde avec la réalité qui nous entoure, sans en négliger les aspects poétiques. Nous nous trouvons donc en présence d’une personnalité artistique complexe et difficile à définir, mais qui, sans doute pour ces raisons mêmes, réussit toujours à surprendre le public. Le médium privilégié de Daniela Keiser est probablement la photographie, mais son œuvre ne se limite pas à cette forme d’expression. Je voudrais plutôt souligner ici son rapport privilégié avec les livres d’artistes, dans lesquels Daniela Keiser parvient à créer un équilibre toujours surprenant entre image et texte.

Pour conclure, il importe de ne pas oublier que Daniela Keiser, Philip Ursprung et Peter Märkli sont aujourd’hui au sommet de leur activité créatrice.

attività internazionalmente riconosciuta di architetto con un'estensiva pratica del disegno, che va ben al di là dello schizzare dei bozzetti. La compiutezza e l'unicità di questi fogli li eleva infatti a una pratica artistica vera e propria.

Scegliendo Philip Ursprung, la Commissione assegna un Prix Meret Oppenheim non solo a un suo ex membro, ma soprattutto a un instancabile mediatore dell’arte e dell’architettura. Lo storico dell’arte, come pochi altri, ha saputo infatti assumere con bravura ed eleganza ruoli tanto differenti nel sistema artistico svizzero: da curatore della Kunsthalle Palazzo Liestal nei primi anni Novanta fino a professore di storia dell’arte e dell’architettura al Politecnico di Zurigo. Negli innumerevoli libri e saggi pubblicati e nelle ore passate a discutere con artisti e studenti all’interno di seminari, Philip Ursprung ha influenzato la capacità analitica di molti e coltivato il piacere del pensiero, non come un’attività elitaria, bensì come un piacere necessario.

Lo stesso pensiero torna davanti ai lavori di Daniela Keiser, che nel suo percorso ha sempre stimolato una relazione complessa con l’immagine. Questa relazione, lungi dall’essere un puro esercizio stilistico e intellettuale, testimonia il profondo confronto con la realtà che ci circonda, senza tralasciarne gli aspetti poetici. Ci troviamo quindi di fronte a una figura artistica complessa, non facile da definire, ma che anche per questo riesce sempre a stupire il pubblico. Il medium privilegiato da Daniela Keiser è probabilmente la fotografia, ma la sua opera non va limitata a questo ambito espressivo. Mi piace invece qui sottolineare il suo rapporto privilegiato con i libri d’artista, nei quali Daniela Keiser riesce a creare un equilibrio mai banale tra immagine e parola.

Per concludere, è importante non dimenticare che Daniela Keiser, Philip Ursprung e Peter Märkli sono oggi nel pieno della loro attività creativa. Il Gran Premio svizzero d’arte / Prix Meret Oppenheim 2017 è assegnato a personalità che non dormono sugli allori e che, ne siamo certi, in futuro ci sapranno insegnare ancora molte cose, ci stupiranno

The perfection and singularity of his drawings testifies to genuine artistic creation.

In Philip Ursprung the commission awards the Prix Meret Oppenheim to a former member, but above all to a tireless communicator and interpreter of art and architecture. Like few others, the art historian has brilliantly and elegantly fulfilled a variety of roles within the Swiss art scene, from curator at the Kunsthalle Palazzo Liestal in the early 1990s to the chair of art history and the history of architecture he holds at the Swiss Federal Institute of Technology (ETH) in Zürich today. In countless books and essays and hours of discussions with artists and students, Philip Ursprung has influenced the analytical skills of many. He taught them all to understand thinking as pleasure, as a necessary pleasure rather than an elitist activity.

The same thought comes to mind vis-à-vis the works of Daniela Keiser who throughout her artistic career has had a complex relationship with the image. A far cry from a purely intellectual exercise in style, this relationship bears witness to profound reflection on our surrounding reality, albeit without neglecting the poetic aspects. Daniela Keiser’s is a complex artistic personality, one who is not easy to define but for this very reason consistently manages to fascinate the public. Her preferred medium is probably photography, but her work is not confined to this means of expression. A medium that holds special importance to Daniela Keiser is the artist’s book in which she strikes a never-easy balance between word and image.

Finally, we should not forget that Daniela Keiser, Philip Ursprung and Peter Märkli are currently in the midst of their working lives. The 2017 Swiss Grand Art Award / Prix Meret Oppenheim is awarded to individuals who do not rest on their laurels and who through their work without doubt still have much to teach us, amaze us and inspire us to view art in fresh ways. As we thank them for—and compliment them on—all they

Ursprung und Peter Märkli heute mitten in ihrem Arbeitsleben stehen. Der Schweizer Grand Prix Kunst / Prix Meret Oppenheim 2017 wird an Persönlichkeiten verliehen, die sich nicht auf ihren Lorbeeren ausruhen und die, seien wir gewiss, uns mit ihrer Arbeit noch vieles lehren, uns zum Staunen bringen und zu neuen Einsichten über Kunst anregen können. Für alles, womit sie uns bis heute beschenkt haben, danken wir ihnen und beglückwünschen sie. Wir freuen uns heute schon auf die vielen Überraschungen, die wir von ihnen noch erwarten dürfen.

Giovanni Carmine
Präsident der Eidgenössischen
Kunstkommission

Le Grand Prix suisse d'art / Prix Meret Oppenheim 2017 est décerné à des personnalités qui ne dorment pas sur leurs lauriers et qui, nous en sommes certains, sauront encore nous enseigner beaucoup de choses à l'avenir, nous étonneront par leur travail et stimuleront de nouvelles réflexions sur l'art. Pour tout ce qu'ils nous ont donné jusqu'ici, nous les remercions et les félicitons. C'est avec grande joie que nous imaginons les nombreuses surprises qu'ils nous réservent encore.

Giovanni Carmine
Président de la Commission
fédérale d'art

con il loro lavoro e stimoleranno nuove riflessioni sull'arte. Per tutto quello che ci hanno finora regalato li ringraziamo e ci congratuliamo con loro. Con grande gioia già proviamo a immaginare le numerose sorprese che ancora ci attendono.

Giovanni Carmine
Presidente della Commissione
federale d'arte

have gifted us to date, we already look forward to the many surprises they are bound to still have in store for us.

Giovanni Carmine
President of the Federal Art Commission



Daniela Keiser





















1

2















Thomas Seelig im Gespräch mit Daniela Keiser

Daniela Keiser arbeitet als Konzept- und Installationskünstlerin in unterschiedlichen Ausstellungs- und Präsentationsformaten mit Fotografie und Sprache. Gerade hat die in Zürich lebende Künstlerin unter dem Titel «In and Out of Translation» ein Übersetzungstreffen auf den Weg gebracht, bei dem ihre verschiedenen, über Jahre entstandenen Textarbeiten aus der Sicht ihrer Übersetzerinnen und Übersetzer diskutiert und in einer in der Edition Fink erscheinenden Publikation zusammengefasst werden. Keiser greift auf ein enges Netzwerk von Leuten zurück, mit denen sie schon Jahre zusammenarbeitet und die ihr Werk in der einen oder anderen Form mitgeprägt haben. Neben dem Wort nimmt das fotografische Bild einen entscheidenden Platz in ihrem künstlerischen Werk ein. In meist umfangreichen Installationen, Gruppen und Serien reizt Daniela Keiser dabei die Wahrnehmungsgrenzen der Betrachter und Betrachterinnen aus.

TS Wir haben uns verabredet und führen ein Gespräch über deine künstlerischen Arbeiten in ihrer Entstehung – räumliche Arbeiten, fotografische Arbeiten, gedankliche Arbeiten, Übersetzungsarbeiten, einzelne Aspekte, auf die wir im Laufe des Gesprächs genauer eingehen. Ich möchte zu Beginn aber den Ort, wo wir miteinander reden, in den Blick nehmen. Ein Ort, der dich schon lange begleitet, dein Atelier. Was bedeutet es für dich?

DK Mein Atelier ist hier in Zürich an einem recht urbanen Ort. Die Hohlstrasse ist stark befahren, auf der einen Seite eine Baustelle, auf der anderen Seite die Bahngleise. Es ist ein guter Arbeitsort für mich, eine Zentrale sozusagen, von der aus ich mit der Welt interagiere.

TS Wie sieht dein Tag im Atelier aus? Gibt es viel zu denken, viel zu tun? Gibt es Phasen?

DK Ja, es gibt schon Phasen, je nach Projekt. Es gibt unterschiedliche Zustände, bei Bildern zum Beispiel. Man kann sich vielleicht vorstellen, dass man zuweilen in einem Bild ertrinkt. Man kommt einfach nicht mehr aus dem Bild heraus und bleibt darin hängen wie in einem geschlossenen Bildraum. Meine Arbeitsprozesse sind recht zeitaufwendig. Ich brauche diese Zeit, auch um Sicherheit zu gewinnen, was das Bild für mich im Jahr 2017 bedeutet.

TS Wenn du morgens das Atelier betrittst, was ist dein Programm? Hast du eine bestimmte Vorstellung, wie: «Ich möchte bis am Abend dieses oder jenes Ziel erreichen»? Oder geht es eher darum, es laufen zu lassen, den Moment auf dich zu kommen zu lassen?

DK Das Atelier ist natürlich ein Raum der Auseinandersetzung. Der Prozess beginnt eigentlich automatisch, ohne dass ich mir sage, «ich beginne jetzt». Es gibt dabei weder einen wirklichen Start noch ein Ende. Es ist alles sehr fliessend und durchlässig und manchmal auch nicht sehr effizient.

TS Wie wichtig ist es, dass du hier lebst?

DK Es hat viele Vorteile, ich muss beispielsweise nicht zwischen Tag und Nacht unterscheiden. Es gibt Phasen, da stehe ich sehr früh auf, und es gibt wieder andere, da gehe ich früher schlafen.

TS Bis heute war ich vier, vielleicht fünf Mal zu Gast bei dir. Und jedes Mal sieht es anders aus. Einerseits nehme ich den Ort als Produktionsraum wahr, ich sehe, dass hier Dinge entstehen und sich Ideen verdichten. Manchmal sehe ich leere Wände, dann gefüllte, dann wieder Testprints. Andererseits bin ich gerade durch ein grosses Archiv gegangen und habe den Eindruck gewonnen, dass sich darin 20, vielleicht 25 Jahre deiner Arbeit manifestieren. Wie wichtig ist es, dass dich alle diese Zustände umgeben?

DK Ich lebe mit all den Bildern und Projekten wie in einem Kosmos. Diese eigene Welt wird allerdings extrem durchs Umfeld geprägt. Mir ist es wichtig, dass dieser Ort urban ist, also nahe bei den Menschen, bei der Gesellschaft. Das führt dazu, dass alles durchblutet ist, belebt, aktiv.

TS Wie stark spielt dein Inventar hier hinein? Wir sprachen einmal von deinen «Bündeln». Sie führen normalerweise hier ein sehr ruhiges archivarisches Leben. Du hast sie wie aus einer Zeitkapsel hervorgenommen, man konnte die Aktivierung förmlich spüren. Es war sehr interessant zu beobachten, wie du diese Objekte gehalten und wie sorgsam du deine Worte gewählt hast.

DK Dieses Aktivieren ist eben sehr wichtig für mich. Ich vernetze teils unvorstellbare Zustände, die sich begegnen. In der Arbeit an den «Bündeln» manifestiert sich dieser Transfer, der Austausch zwischen der ewigen Leihgabe von mir als Produzentin einerseits und dem Gegenüber anderseits. Ich habe dieses entbehrlieche Kleidungsstück erhalten, transformiert und wieder zurückgegeben. Da ich den Überblick über das Wesen der Arbeit habe, ist es wichtig, dass sie mich physisch umgibt. Nach dem Transfer habe ich die Leute für eine Buchpublikation aufgesucht. In dem Buch ging es darum, die «Bündel» nicht einfach als Körper abzubilden. Vielmehr hat mich interessiert, wo und wie die Leute mit diesen Objekten leben.

TS Wie waren die Reaktionen?

DK Es hatte etwas extrem Selbstverständliches. Es ist ja auch eine fröhliche Arbeit, nicht wahr?

TS Du nennst sie ewige Leihgaben?

DK Ja, der Begriff vernetzt diese «Bündel» untereinander. Das war mir wichtig, ein gesellschaftliches und für alle zugängliches Projekt daraus zu machen.

TS Wenn ich mich umschau, dort ein Foto, dort eine Skizze, hier eine Collage: Inwiefern ist dir dieses Zeigen im Atelier wichtig? Geht es um ein gemeinsames Anschauen und Reflektieren? Wie wichtig ist dir diese spezifische Situation?

DK Also heute, zwischen uns, ist das extrem wichtig. Deshalb ist die Situation im Atelier auch nicht konstruiert. Es gibt aber auch Phasen oder Gäste, wo es anders ist, wo ich es bevorzuge, nur Sachen zu zeigen, die ich schon in Museen und Galerien ausgestellt habe, und den ganz offenen Prozess lieber nicht miteinbinde.

TS Dort drüben sehe ich zum Beispiel eine Skizze, eine Idee, aus der möglicherweise einmal ein Werk wird. Sie hat aber jetzt schon den Charakter eines Manifests. Es ist klar, dass da etwas im Entstehen ist.

DK Die Arbeit, von der du sprichst, *Nach Marathon*, verhält sich sehr eigen, richtig. Sie gehört zur Werkgruppe der Fotoarchitekturen. Sie ist nicht einfach so alleine auf die Welt gekommen, sondern es gibt ein Umfeld von anderen Arbeiten, die ihr nahestehen. Daraus gewinne ich die Sicherheit, dass ich das Projekt bis 2018 fertigstellen kann. Es ist eine grössere Arbeit für einen grösseren Raum.

TS In der Sammlung des Fotomuseums haben wir ein Buchobjekt von Boris Mikhailov mit dem Titel *Horizontal Pictures, Vertical Calendars*. Es sind rund 150 lose, von ihm selbst in der Dunkelkammer vergrösserte Fotografien, die er anschliessend mit

Blei- und Farbstift textlich ergänzt hat. Nachdem wir die Arbeit erworben und die Abzüge die Schwelle des Museums überschritten hatten, wurden sie von einem Moment auf den anderen mit weissen Handschuhen und konservatorischer Sorgfalt betreut. Mikhailov erzählte einmal von früheren Ausstellungssituatien. Die waren meist privat, man hat zusammen gegessen, getrunken und irgendwann die Schachtel unter dem Bett hervorgeholt und die Bilder im Kreis herumgezeigt. An deiner Ateliersituation gefällt mir, dass man hier eigentlich auch alles anfassen kann, da die Arbeit nicht abgeschlossen aussieht und es (noch) keinen fixen Zustand gibt.

DK Das ist mir sehr wichtig. Das mit den weissen Handschuhen kenne ich natürlich gut, sobald eine Arbeit in die Ausstellungshäuser und an die Öffentlichkeit geht. Aber im Atelier muss ich ganz bewusst darauf verzichten. Sonst würde mein Schaffen ziemlich absurd, nicht? Ich würde mich total von dem Prozess weg bewegen, den ich ja täglich suche.

TS Kannst du diesen Prozess vielleicht kurz beschreiben?

DK Da ist sicher einmal das Eintauchen in diese Welten hier. Also Bilder, Konstellationen, Formate, Ablageflächen, Höhen der Ablagen, liegende Bilder, Bilder, die an der Wand sind oder schräg an ein Regal angelehnt, Winkel, die entstehen ... Nach intensivem Durcharbeiten und Verwerfen verschiedener Formate, Techniken und Filter kann ich das fertige Resultat am Ende künstlerisch spüren.

TS Du hast gerade die verschiedenen Zustände angesprochen. Im White Cube des Museums findet Kunst gewöhnlich an den Wänden oder auf dem Boden statt. Hier im Atelier kann sie sich viel eher in Ritzen und an Zwischenorten einnisten. Als Skizze, als kleinere oder grössere Behauptung und so weiter. Als Raum generiert das Atelier so eine Menge weiterer Optionen, die am Ende wieder zurückgebrochen werden müssen.

DK Diese Zustände sind in der Tat sehr wichtig für die Bildfindung. Es gibt ja sehr viele schöne Bilder. Aber ich suche eben diese spezifischen Bilder und für diese Findung sind genau diese Zustände extrem wichtig, diese Ritzen, die du erwähnt hast, die Durchlässigkeit oder vielleicht auch die Widersprüchlichkeit in einem Bild.

TS Du stösst in deinem Werk auf Bilder, entweder auf deine eigenen, oder solche, die du dir aneignest. Ich habe beispielsweise deine frühen Diaschauen im Kopf. Jene Bilder waren Teile von Archiven öffentlicher Bibliotheken, wo bestimmte Ordnungen gegeben waren und du neue Gruppierungen und Inszenierungen vorschlagen hast. Inwieweit musstest oder konntest du behaupten, dass dies deine Bilder waren?

DK Das hat mit der Auswahl und der Präsentation der Bilder zu tun. Du stehst in einem Raum, zum Beispiel in der Kunsthalle Basel. Du stehst im Unionssaal und hast ein Dutzend Bilder auf heruntergelassene Fensterstoren projiziert und von draussen hört man den Verkehr. Es ist diese Verbindung, die trägt: dass du an einem Ort, in einem Raum auf unterschiedliche Welten stösst und dies als ein Raumgefühl empfindest.

TS Inwieweit begleitet dich das gefundene Bild in deinem künstlerischen Werk?

DK Das war eine ganz wichtige Phase. Ich kann ja eigentlich mit jeder Kamera fotografieren, nicht wahr? Als mir dies klar wurde, war das eine grosse Erleichterung. Der nächste Schritt ist, dass ein Bild durch das Einbetten in einen Kontext oder ein Projekt zu einem eigenen Bild werden kann, auch wenn es ursprünglich entliehen ist. Das war ein sehr befreiernder Moment. Es ist auch wichtig, mich in dieser Bilderwelt immer wieder frei zu bewegen. Ich möchte immer drum herumschauen, um die Ästhetik, um die Schönheit herum.

TS Damit du die Schönheit überwinden kannst?

DK Die geniesse ich ja ohnehin schon.

TS Aber du möchtest sie hinter dir lassen, durchdringen?

DK Ja, damit wird sie dann schon sehr spannend, die Schönheit. Die Realität ist einfach schön, nicht? Also zum Beispiel heute: das Wetter, der Schnee. Das ist so ein extrem schöner Zustand, da hat es ein schönes Foto neben der Wirklichkeit für mich relativ schwer. Ich gehe zum Beispiel lieber in den Wald, als dass ich den Wald fotografieren würde. Fotografie ist so oder so nur scheinbar ein Abbild der Realität.

TS Ich schlage einmal den Bogen zu den Collagen. Überall redet man heute darüber, dass das Ende der Tageszeitungen unmittelbar bevorstehe. Ich fand es sehr interessant, wie die Collagen von Tageszeitungen mit Bildern von Konferenzen bei dir in Boxen verstaut und je einzeln in Pergaminpapier gehüllt sind und wie im Grunde genommen jedes dieser Papiere – die Hülle, die Box und auch das Papier – ein eigenes Geräusch hat.

DK Ja, es ist schon so, dass diese Collagen alle zusammen über Jahre hinweg nicht nur einen visuellen, sondern auch einen akustischen Raum beschreiben. Es kommen alle diese Reden, diese Versprechen von Staatsleuten mit ihren Selbstinszenierungen vor. Und dieser akustische Raum hat mich dazu bewegt, die Sammlung immer weiter fortzusetzen. Damit die Stimmen kräftiger werden.

TS Du sagst diese Reden verfolgen dich, weil es sie immer geben wird. Das hat etwas Unendliches. Gibt es für dich den Moment in einer Ausstellung oder Publikation, in dem du sagst: «Okay, jetzt kann ich etwas abschliessen»?

DK Montag bis Sonntag oder Libi, die Reihe mit der Wiese und den Kriegsbildern, sind beide offene und umfangreiche Serien, die bei mir einfach weitergehen. Es gibt keine zeitliche Begrenzung. Es sind auch Zustände, mit denen wir immerfort leben.

TS Das Prinzip der Menge ist ja etwas, mit dem du auch in vielen deiner anderen Arbeiten spielst. Wie wichtig ist dir dieses Mehrteilige? Da steckt eine gewisse Nichteindeutigkeit dahinter.

DK Auch Donat Lima Ohio ist eine sehr umfangreiche Serie. Das sind unglaublich viele Bilder und es geht mir darum, dass das Bildergedächtnis beim Betrachten des gesamten Werks an eine Grenze stösst.

Man schaut sich das ganze Werk an, schaut weg und kann sich nicht mehr an alle Bilder erinnern, weil es so viele sind. Dieses Gefühl der Überforderung ist wichtig.

TS In der Ausstellung «This Infinite World – Set 10» haben wir im Fotomuseum Winterthur deine 123-teilige Serie *Nachtkaffee* gezeigt. Du hast die Serie 2010 in Kairo aufgenommen. Vielleicht kannst du kurz erklären, wie du zu diesen Bildern gekommen bist? Du hast sie dort fotografiert und auch vor Ort entwickelt.

DK Ich hatte das Glück, für drei Monate dieses Atelier im Zentrum Kairos in der Nähe des Tahrir-Platzes zur Verfügung zu haben. Innerhalb desselben Hauses habe ich dann auch mehrmals die Etage gewechselt, wir konnten zum Glück in eine grössere Wohnung umziehen. Als ich nach Kairo ging, hatte ich eigentlich nichts Konkretes vor. Ich hatte keinerlei Programm, ich konnte keine Wünsche formulieren und es war extrem gut, sich einfach hinzusetzen und Kaffee zu trinken. Das war meine Ausgangslage und mit der Zeit wurde mir klar, dass ich als Frau auf der Strasse sicherlich keine Bilder machen konnte. Also begann ich im Haus zu fotografieren, zu jeder Tages- und Nachtzeit, von innen nach aussen. Dabei habe ich mir natürlich Gedanken über meine eigene Situation im Haus gemacht. Die Traditionen spielten hinein, ich habe überall dort fotografiert, wo es mir auch wohl war. Eben: im Atelier nach aussen. Und das gab mir einen gewissen Rhythmus. Alle drei Tage ging ich in einer Art Ritual ins Fotolabor und habe wieder ein paar neue Bilder entwickelt. Mit der Zeit hat auch die Verständigung besser geklappt, weil ich ja immer dasselbe wollte. So sind die verschiedenen Prints der Serien alle zusammen entstanden: *Frühstücksgasse*, *Nachtkaffee* und *Cinéma Odeon*. Erst nach meiner Rückkehr habe ich gemerkt, dass es spannend ist, diese umfangreiche Bildersammlung in drei Bereiche aufzuteilen. Also der Blick auf die Frühstücksgasse, wo die Männer frühstücken; das Nachtkaffee, diese Verwandlung von einer Garage zum Nachtkaffee; und schliesslich über die Dächer auf die Fassade zum Kino Odeon. Ich war selbst überrascht, wie oft ich dies fotografiert hatte. Ich war fasziniert von den Dächern, wie sich das Leben dort verselbständigt, dieses ewige Bauen, überall wohnen Menschen und...

TS ... der Staub.

DK Genau. Das Zurückgehen in die Architektur war für mich ein wichtiger Gedanke, auch in diesem Kleinformat. Ich hätte die Bilder ja auch grösser machen können, aber es macht eben keinen Sinn, da ich vielmehr eine architektonische Situation konstruiere. Auch bei der Publikation empfinde ich diesen Körper als einen konstruierten, schweren Körper. Das Buch steht förmlich und hat Stabilität.

TS Du bearbeitest zwei umfangreiche Genres. Einerseits spielt die Landschaft eine Rolle, dann aber auch die Architektur, wie in Kairo oder bei der Serie *Die Stadt*.

DK Die Filmkulissen waren ausschlaggebend für *Die Stadt*. Diese Instabilität und die Illusionsarchitektur haben mich interessiert. Diese Häuser, in denen man ja nicht wirklich leben kann. Sie erwecken nur den Anschein, dass da etwas ist. Im Lauf des Arbeitsprozesses wurde die

Landschaft immer wichtiger. In der Serie, die gerade im Aargauer Kunstmuseum zu sehen ist, sind immer angeschnittene Architekturen und auf der anderen Seite die Wüste zu sehen – das Ausbluten der Architektur in die Wüste. Durch senkrechtes Licht wird auch die Durchlässigkeit der Oberfläche – die durchlässigen Ritzten oder die durch Verwitterung entstandenen Luken – sehr schön sichtbar. Die Bilder sind alle möglichst schattenlos um 12 Uhr mittags fotografiert. Die Landschaft kam später dazu, als Teil der Kulisse. Bei den Filmkulissen gibt es ja dieses Bild aus Potsdam, Babelsberg, diesen Kartonberg. Das war ein ganz wichtiges Bild, weil es mir ermöglichte, eine Stadt zu bauen, hinter einem Berg, die auf eigene Weise eine Dimension erhält. Ich habe eine Schwäche für Architekturen, die keine Funktion erfüllen. Musterbauten, zum Beispiel bei Baustellen. Da muss ich natürlich stehenbleiben, auch weil sie uns etwas vor täuschen und dies für die Kamera ein sehr spannender Moment ist.

TS Nochmals zurück zu den Kairo-Arbeiten. Beide Situationen, das Ausstellen 2014 wie die Publikation 2016, finden streng genommen nach dem arabischen Frühling statt. Du selbst warst ein Jahr zuvor dort. Hat die Revolution irgend etwas mit den Bildern gemacht oder mit den Voraussetzungen, unter denen sie gelesen werden?

DK Es ist natürlich unser Wissen darum, um diese Stadt, um den Frühling. 2009 hatte ich ein anderes Wissen als heute und wenn ich Bilder anschau oder andere Menschen Bilder anschauen, verwenden wir unsere Kompetenz und projizieren unser Wissen in diese Bilder. Oder wir tragen unsere Emotionen mit hinein, wenn wir sie anschauen. Beim Buch kamen ja Gespräche über die jeweiligen Orte mit Leuten hinzu, die dort in den Straßen leben. Die Stimmen sprechen über die Bilder, erzählen was sie berührt und was sich verändert hat. Das war ganz stark ein Bedürfnis aus dem Jahr 2015, also nach der Ausstellung im Fotomuseum. Aber diese Audiogeschichte gehörte 2009 noch nicht zu meinem konzeptuellen Repertoire. Erst durch die Distanz haben sich diese Strassengeräusche herauskristallisiert, bis hin zu Einzelgesprächen.

TS Die gab es ja in anderer Form bereits 2010 in der Publikation *Die Kairo-Übersetzung*. Darin gab es zwölf unterschiedliche Erzählungen, die auf deine fotografische Stimme reagiert haben. Das Ganze wurde von dir zu einer gemeinsamen Aussage amalgamiert.

DK Ja, das ist so. Es gab einen Treffpunkt bei einem Blumenhändler, da sind immer ein paar Leute zusammengekommen. Diese Arbeit ist eigentlich auf der Strasse entstanden. Die Leute haben sich ein Foto ausgewählt und einen handschriftlichen Text geschrieben. Man sieht den Texten an, wie verschieden sie sind oder wie unterschiedlich erzählerisch sie sind. Zum Beispiel ist ganz stark zu spüren, dass die Traumwelt beim Be trachten von Fotografien eine grosse Rolle spielt.

TS War dir damals schon bewusst, dass darin das Potenzial für eine Publikation steckt?

DK Ja, schon. Kurz vor meiner Abreise wusste ich, dass diese handschriftlichen Texte und die zwölf Fotografien gemeinsam eine Arbeit bilden. Nur dank einem guten Freund, Mahmoud Hanafy, konnte diese

Arbeit in Kairo und der ganze Transfer der Fotografien bis in die Schweiz abgeschlossen werden. Das war alles hoch kompliziert, bis die Publikation schliesslich ankam.

TS *Die Kairo-Übersetzung* beinhaltet zwölf Fotografien und handschriftliche arabische Notizen, es gibt deutsche und englische Übersetzungen dazu. Auf diese Weise entsteht ein Dreieck zwischen den Sprachen. Es geht wie in vielen deiner Projekte um Differenz und Bedeutung im Bereich der Sprache.

DK Richtig, ich hatte den Wunsch, an einen Ort zu gehen, wo ich fremd bin. Das war die Ausgangslage. Ich wollte an einen Ort gehen, wo ich die Sprache nicht lesen kann. Also die Zahlen schon, und «Guten Morgen» und «Guten Abend» konnte ich auch sagen. Ich wollte mich auf eine andere Ebene begeben, fern der Gewohnheit, in der ich sonst lebe.

TS Könnte dies erklären, warum sich der dreimonatige Aufenthalt als derart produktiv erwies?

DK Ja, durch das Arbeiten entstehen bei mir automatisch – so wie die Gespräche zum Buch zustandekamen – wieder neue Beziehungen: etwa zur Sprachwissenschaftlerin und Autorin Nevine Fayek, mit der ich unterschieden auch einen Bildwechsel unterhalte. Das ist das eine. Das andere sind die Tagesaktualitäten, die uns ja alle extrem beschäftigen. In der neusten Arbeit, *Hotel Pyramid*, kommt zum Beispiel eine Schminkszene an einem Kindergeburtstag in einem Hotel in einer Satellitenstadt Kaisers vor. Diese Kinderschminkszene hat für mich an Bedeutung gewonnen. Vor allem durch diese medial öffentlich zugänglichen Bilder von Kindern in Syrien. Diese aussichtslosen Situationen. Was sich in letzter Zeit auf der Welt ereignet, hat gewiss auch meine Arbeit beeinflusst. Ich mag zum Beispiel diesen inneren Blick des Kindes auf sich selbst. Es hat die Augen konzentriert geschlossen. Es gibt sich dem Stift hin, der über die weiss geschminkte Haut fährt. Da geht es auch um den Kontrast zu einer anderen fotografischen Medienwelt, mit der wir permanent konfrontiert sind. Ein Geburtstagsfest dauert in Ägypten normalerweise nicht nur eine Stunde, sondern man verbringt einen ganzen Tag in diesem Hotel. Diese gemeinsame Zeit ist in dem Bild spürbar. Es ist vielleicht ein ergänzendes Bild zu den gängigen Medienbildern und es kann nur bestehen, weil es arhythmisch ist oder gegen den Rhythmus der Medien tickt. Erst durch diese Ruhe kann es sich einen Platz als Kontrapunkt zu den Medien erobern, die ja viel zügiger sind.

TS Jetzt steht dieses Bild demnächst im Zentrum einer Tagung, die du mit vorbereitest?

DK Richtig, ich habe schon in ganz verschiedenen Konstellationen Übersetzungsaufgaben gemacht und habe auch schon in Basel und vor zwei Jahren in Zürich ein kleineres Symposium organisiert. Das war unglaublich spannend und alle waren sehr interessiert, denn Übersetzer und Übersetzerinnen arbeiten oft alleine und geniessen es, wenn sie sich über ihre Erfahrungen austauschen können. Die Beschreibung ihrer Sicht ist jeweils sehr spannend. Es gibt ja nun schon einige Übersetzungsaufgaben von mir, da trifft es sich eigentlich gut, in diesem Jahr dieses Übersetzungstreffen zu machen.

TS Welche Rolle kommt den Übersetzerinnen und Übersetzern bei «In and Out of Translation» zu? Sind sie Gäste deines Symposiums, treten sie als Teilnehmende, als Mitstreitende oder vielleicht als Mitautorinnen und Mautoren auf?

DK Sie sind ganz klar Teil dieser Übersetzungsarbeiten und damit Autoren und Autorinnen. Wenn sie beispielsweise in einem Projekt eingebunden sind, wie bei den rätoromanischen Übersetzungen, wird es natürlich sehr spezifisch. Sie haben einen Text, der sie verbindet. Bei diesem Symposium gibt es auch die Transkription, da geht es wirklich um Begriffe, darum, wie etwas gemeint ist, um den drohenden Verlust des Rätoromanischen, um die Übernahme der Wörter in die Gegenwart usw. Das nächste Mal wird es sicher anders werden, viel breiter angelegt, weil es Gespräche über alle Übersetzungsprojekte geben wird, die ich bis heute gemacht habe.

TS Warum interessierst du dich so sehr für das Wort?

DK Die Frage beginnt ja schon bei den Titeln der Bilder. Die werden ja oft nicht übersetzt, weil sie nicht übersetzbare sind. Das sind spannende Momente, wenn eine Übersetzerin sagt, «Das kann ich nicht übersetzen».

TS Oder es nicht übersetzen möchte.

DK In solchen Momenten kommt die Sprache an eine Grenze und das Bild auch. Wenn beispielsweise davon die Rede ist, wie etwas gemeint ist. Es wird übersetzt und auch noch beschrieben, wie es gemeint ist. Bei juristischen Prozessen spürt man deutlich, wenn es um etwas Existenzielles geht. «Darfst du im Land bleiben oder nicht?» Häufig arbeiten Übersetzerinnen und Übersetzer in Gruppen, weil sie auf das Echo von anderen angewiesen sind.

TS Wir haben bei *Frühstücksgasse* damals relativ viel Zeit damit verbracht, über das Volumen an der Wand nachzudenken, über Lichtführung, Blickrichtung, darüber, wie der Raum beschritten wird, und so weiter. Das waren wichtige Fragen rund um die Wandinstallation, die wir damals besprochen haben. Für die Publikation, beim Büchermachen gibt es sicherlich andere Gesetzmäßigkeiten.

DK Das sind ja zwei sehr unterschiedliche Formate. Im Raum ist man auf der Augenhöhe eines Menschen und damit einfach nahe dran. Bei eurer Installation war es jedoch so, dass die obersten Bilder auf fast vier Meter Höhe hingen. Das heißt, dass man sie in diesem kleinen Format anders sieht, aus einem anderen Winkel und weiter weg. Es ist im Raum extrem spannend, ein gezoomtes Bild in einer höheren Situation zu zeigen und damit eine neue räumliche Vermessung in die Inszenierung hineinzubringen. Im Buch verhält es sich anders. Dort ist man eigentlich immer gleich nahe dran, ob man das Buch nun auf den Tisch legt oder in der Hand hält.

TS Das sind aber bereits zwei Zustände. Das Buch liegt auf dem Tisch: passiv. Ich habe es in der Hand: aktiv.

DK Ich könnte noch ergänzen: Wo schlage ich es auf? Welche Position nehme ich ein? Ein Buch hat eine bestimmte Seitenfolge. Und die Mitte

eines Buchs hat Auswirkungen auf die Bildfolge. Im Künstlerheft *Die Kairo-Übersetzung* wird dies sichtbar.

TS Die drei Bücher (*Frühstücksgasse*, *Nachtkaffee*, *Cinéma Odeon*) im Schuber kommen ja fast ohne Texte aus. Die Tonspur, die man im Internet abrufen kann, interessiert mich bei diesem Projekt. Welche Rolle spielt sie? Ich finde den Versuch interessant, den Appendix, der in solchen Publikationen normalerweise vorne oder hinten steht, zu umgehen. Es ist schön, dass es eine andere erzählerische Form als die Schriftsprache gibt, mit welcher Menschen auf Bilder reagieren.

DK Es gibt ja unterschiedliche Gespräche. Deines und auch meines kommen aus einer ähnlichen Perspektive, nämlich aus der Situation eines mit Fotografie arbeitenden Menschen. Es gibt aber auch Gesprächspartner, die es nicht gewohnt sind, Fotografien und Bilder anzuschauen. Das ist für mich auch sehr wichtig: die Bilder loszulösen von Kunst und Fotografie. Daraus sind jetzt zwei sehr unterschiedliche Wahrnehmungen und Betrachtungen geworden. Die Webseite war immer dreisprachig angedacht. Die englische und die arabische Version sind gerade in Produktion. Das braucht Zeit und wird jetzt gerade vor Ort in Kairo gemacht. Die Idee eines Bildbandes war für den Verleger Georg Rutishauser und mich sehr wichtig. Nicht zuletzt dank ihm konnte die Serie *Cinéma Odeon* im Bildband Kairo dazugenommen werden. Uns verbindet schon seit Längerem eine enge Zusammenarbeit, deshalb konnten wir dieses Buchprojekt auch so realisieren.

TS Deine Übersetzungsprojekte der letzten 15 Jahre werden bei diesem Symposium auch wieder zusammengefasst. Das Buch mit der Tonspur wird dann auch in Kairo vorgestellt, richtig?

DK Das heißt, es gibt weitere Gespräche?
So ist es.

TS Wie ist es zu deiner Zusammenarbeit mit Nadine Olonetzky gekommen? Bei der Publikation *bergen*, die bei *The Green Box* veröffentlicht wurde, verbinden sich zwei parallele Stränge – ihre autobiografische Geschichte und deine Arbeit, nicht?

DK Es war so, dass wir uns schon vorher oft gesprochen haben, etwa an Vernissagen. Ich habe sie dann einmal ins Atelier eingeladen. Es war Sommer, so hatten wir etwas Zeit. Ich hatte gerade mit *bergen* begonnen und sie reagierte sehr emotional auf meine Arbeit. Sie selbst hatte zuvor schon einen Text über ihren Vater geschrieben. Ich fand das außergewöhnlich, ein Ateliergast, der so persönlich auf meine Fotografie reagierte. Dann ist fast ein Jahr vergangen und ich habe die *bergen*-Arbeit fertig vergrößert. Als Marco Walser ins Atelier kam und die Bilder sah, meinte er: «Das gäbe auch noch ein schönes Buch.» Ich habe ihm dann erzählt, dass es vielleicht eine Möglichkeit wäre, Nadines Atelierbesuch von vor einem Jahr noch einmal aufzugreifen. Ich wusste eigentlich bereits bevor ich sie anfragte, dass ich unbedingt wollte, dass sie zusagt. Ich war total nervös, weil ich keine Alternative hatte. Ich wünschte mir das plötzlich extrem, obwohl ein Jahr dazwischen lag. Und dann hat sie zugesagt und so wurden dieser Text und diese Bildwelten ineinander verwoben. Ich fand

es spannend, dass ein Atelierbesuch eine so starke Auswirkung haben kann. Es hat mir wirklich keine Ruhe gelassen, diese Trümmerberge einer Autobiografie zum Sprechen zu bringen. Es war ein Projekt, das einfach so geflossen ist.

TS Und wie gehst du mit Widerständen um, wenn mal etwas nicht fliest?

DK Ach, gute Frage. Ich bin konfliktunfähig und versuche sicher, sie mit Genauigkeit anzugehen.

TS Mit harter Arbeit?

DK Mit Genauigkeit, mit genauen Fragen oder Rückfragen oder Präzision. Das Vergessen liegt mir nicht so.

TS Es gibt bei Publikationen normalerweise einen Rahmen mit klaren technischen Vorgaben: Format, Bindung, Technik und so weiter. Bei vielen deiner Publikationen verwendest du Inserts, kleinere Einschübe, andere Bindungsversionen. Immer leicht neben der Norm. Ich habe den Eindruck, dass dadurch deine Druckobjekte erst richtig zum Leben erwachen?

DK Du kannst natürlich mit einem Insert auch das Umfeld stärken, indem du genau diesen Raum zwischen Seite 6 und 7 markierst.

Es gibt dort zwar keine Seitenzahl aber es gibt diesen Raum. Ich kann das Vorhandene so stärker sichtbar und deutlich spürbar machen.

TS Auch bei *Ar & Or* gibt es Inserts – ein Bild, ein Motiv – das von fünf verschiedenen Druckereien unterschiedlich produziert und von dir anschliessend eingeschoben wurde. Auch hier wieder die Situation, dass es bei fünf Bildern kein erkennbares Urbild gibt. Fünf Zustände und die Betrachter können bei keinem sagen, dass dies oder jenes die richtige Übersetzung ist. Inwieweit sind diese kleinen Differenzen für dich wichtig?

DK Dass es sich so verhält, ist das Spannende an der Fotografie. Mit der Zeit macht sie farblich einen extremen Altersschub durch. Alle fürchten sich davor, aber ich empfinde das als Chance für dieses Medium. Alles ist lebendig, das Papier ist lebendig, die Farben sind lebendig und verändern sich. Das ist für mich ein Zeichen von Vitalität.

TS Auf das Insert müssen wir vielleicht nochmals kurz zu sprechen kommen. Was wäre deine Idee, beispielsweise beim Bild dieses Kindes, das sich mit weisser Farbe geschminkt in diese Publikation hineinschneidet? Schmiegt es sich an, bildet es einen Kontrapunkt? Was macht das gefaltete Bild?

DK Die Faltung ist ein extrem spannendes Moment. Es gibt eine Leserichtung von hinten nach vorne und umgekehrt: Von vorne gesehen ist es das Kind und von hinten der Jugendliche. Das ist spannend, wie sich das Bild durch diese zwei Falze gliedert. Ebenso wie die Möglichkeit, dass ein Bild losgelöst sein kann von einem Körper. Eine schöne Freiheit für ein Bild, nicht? Du kannst es zum Beispiel in ein anderes Buch schieben, einen neuen Kontext finden. Vielleicht liest du ein Buch und benutzt es als Lesezeichen. Das Bild nimmt sich sehr viele künstlerische Freiheiten.

TS Man könnte auch sagen: die Freiheit der Prozesse. Die Zusammenarbeit, die du anstrebst, das Übersetzen von Texten, von denen du nicht weisst, was sie bedeuten... Das alles hat mit Vertrauen und mit Zutrauen zu tun. Es scheint mir eine Grundhaltung zu sein, dass bestimmte Dinge einfach auch sein oder werden dürfen; dass nicht alles unter deiner finalen Kontrolle stattfindet; dass du auch diese Momente mitkreierst und diese Möglichkeiten eröffnest. Ja, aus dieser Haltung heraus entsteht meine Arbeit.

DK

Daniela Keiser
Geboren 1963 in Neuhausen, lebt in Zürich.
1988–1991 Studium an der Hochschule für Gestaltung und Kunst Basel sowie an der Hochschule der Künste Zürich. Seit 2008 Lehrauftrag an der Hochschule der Künste Bern. 1998 wurde sie mit dem Manor Kuntpreis in Basel und dem Eidgenössischen Preis für freie Kunst ausgezeichnet. Verschiedene Atelier- und Auslandaufenthalte, u.a. in London, Paris, New York, Berlin, Kairo und in der Türkei. Ihr Werk ist in diversen öffentlichen Sammlungen vertreten, so im Fotomuseum Winterthur, im Museum für Gegenwartskunst Basel und in der Schweizerischen Nationalbibliothek, Bern.

Einzelausstellungen (Auswahl):
1998 «Gute Reise», Unionsaal, Kunsthalle Basel
1999 «Schlafendes Grün», Museum für Gegenwartskunst Basel
2002 «Sweet Spot», Scalo Galerie, Zürich
2005 «Illusions-Architektur», Scalo Galerie, Zürich
2008 «Land Logo Löwe», Kunstmuseum Solothurn und Villa Merkel, Esslingen
2015 «Clugén, Magün, Promiguri», Galerie Stampa, Basel

Gruppenausstellungen (Auswahl):
1995 «Take care», Swiss Institute, New York
1996 «Cabines de bain», Fribourg (attitudes, Genf)
1998 «Gute Reise», rotor, Graz
1999 «Young. Neue Fotografie in der Schweizer Kunst», Fotomuseum Winterthur
2001/
2002 «Der Larsen Effekt/L'effet Larsen», Casino Luxembourg, Luxemburg, und OK Centrum für Gegenwartskunst, Linz
2005 «Welt-Bilder», Helmahaus, Zürich
2009 «Where are you?», Townhouse Gallery, Kairo, Ägypten
2011 «Haut. Mythos und Medium», Kunsthaus Hamburg
2012 «Blick, Künstler/-innen arbeiten mit dem Ringier Bildarchiv», Aargauer Kunsthaus Aarau
2014 «This Infinite World – Set 10 aus der Sammlung des Fotomuseum Winterthur», Fotomuseum Winterthur
2017 «Cinema mon amour, Kino in der Kunst», Aargauer Kunsthaus Aarau

Publikationen (Auswahl):
Collection Cahiers d'artistes, Lars Müller Publishers, Baden 1997; *Die Stadt*, Christoph Merian, Basel 2007; *Land Logo Löwe* (2007), *Die Kairo-Übersetzung* (2010) und *Kairo – Frühstücksgasse, Nachtkaffee, Cinéma Odeon* (2016), alle Edition Fink, Zürich; *bergen*, The Green Box, Berlin 2015.

Thomas Seelig

Geboren 1964 in Köln, seit 2013 Direktor des Fotomuseum Winterthur. Zuvor war er ab 2003 als Kurator/Sammlungskurator am Fotomuseum tätig. Er verantwortete diverse Themenausstellungen, wie «Forschen und Erfinden – Die Recherche mit Bildern in der zeitgenössischen Fotografie» (2007), «Karaoke – Bildformen des Zitats» (2009), «Concrete – Fotografie und Architektur» (2013) sowie Einzelausstellungen von James Welling (2013), Yann Mingard (2014), Peter Piller (2014), Taiyo Onorato und Nico Krebs (2015), Jungjin Lee (2016) u.a.m.

Bildlegenden

Seiten

- 19–21 Atelier, Skizze für *Aus heiterem Himmel, Out of the Blue* (1998–2018), Pappbecher, Geldstücke, Trinkgläser, Glasfläche
- 22 Umgebung Atelier, Zürich
- 23 *Aus heiterem Himmel, Out of the Blue* (1998–2016), Installation Nr. 10, Detail
- 24–25 Atelier, Archivraum, Projektion aus *Hotel Pyramid (In and Out of Translation)* (2017)
- 26–28 Atelier, Zürich
- 29 Klapptisch aus den Installationen *In and Out of Translation* (1998–2001)
- 30–31 *Ost-, Süd- und West-Reservat* (2009/2010), C-Print, Detail
- 36–39 *Kairo – Frühstücksgasse, Nachtkaffee, Cinéma Odeon* (2016), Detail
- 40 *Hotel Pyramid (In and Out of Translation)* (2017), handgefertigte Teetische, Detail
- 41 Skizze für *Hotel Pyramid (In and Out of Translation)* (2017)
- 42–43 *Happy Birthday* (2017), 77 Heliogravüren in verschiedenen Rottönen
- 44–49 *Hotel Pyramid (In and Out of Translation)* (2017), mit Audio-Manuskript
- 50 *Zimmer* (2006), C-Print, Detail

Fotos: Katalin Deér



Peter Märkli





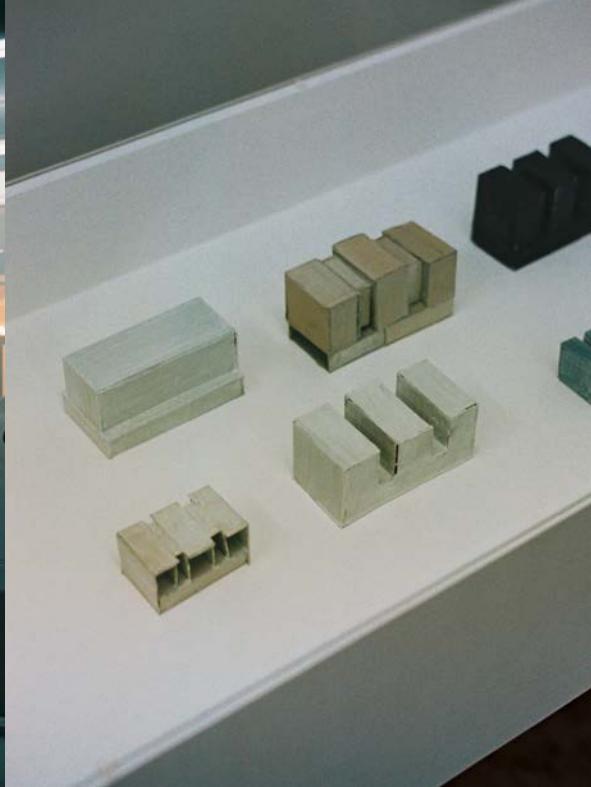










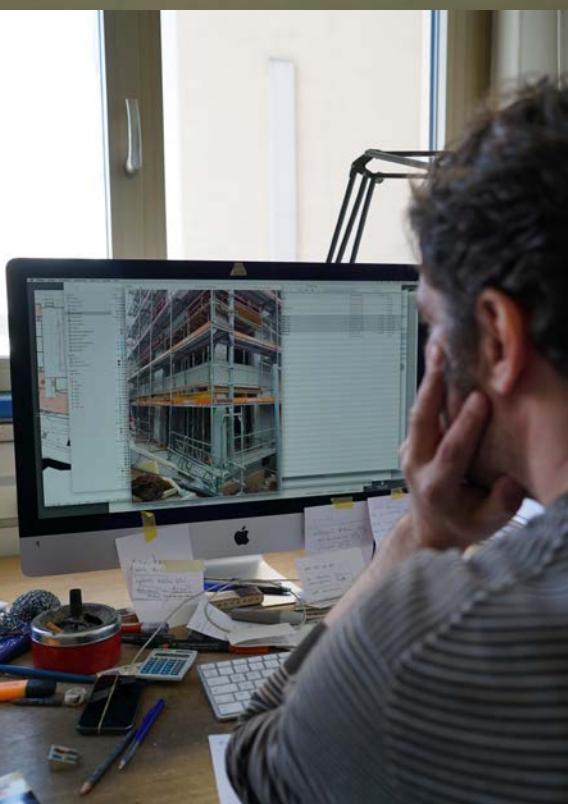
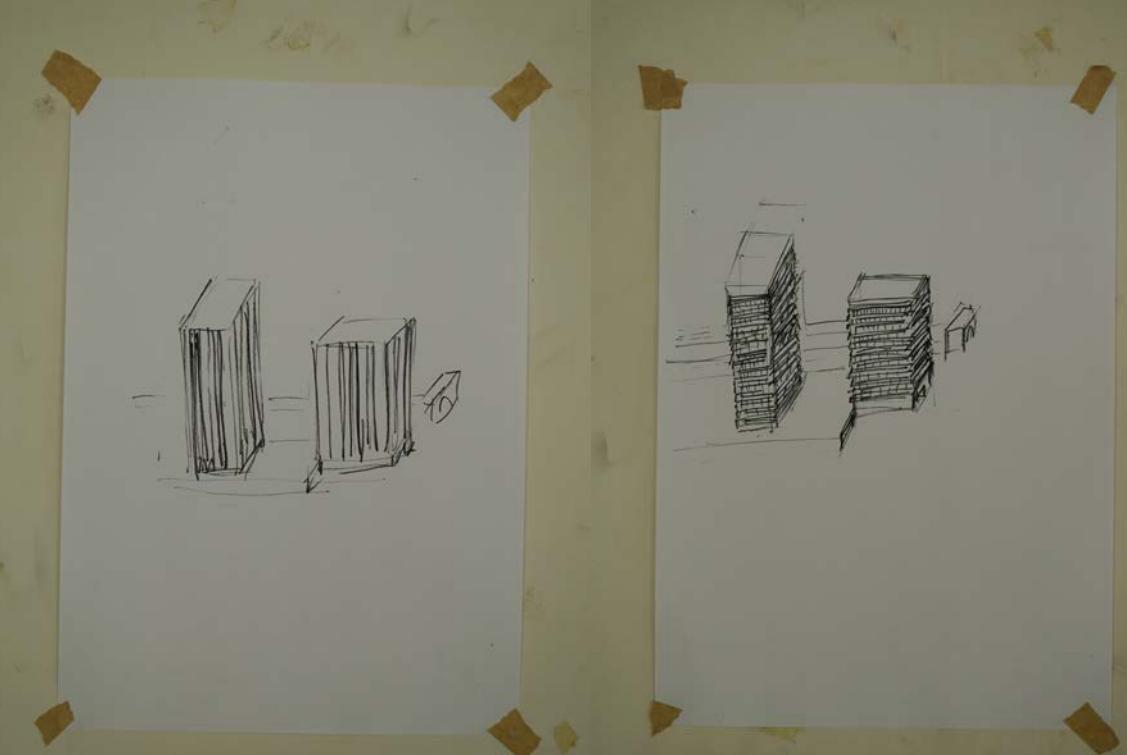




















«Das Sujet bist du selbst»

101

Georg Krüger im Gespräch mit Peter Märkli

Peter Märkli ist einer der prägenden Architekten unserer Zeit. Seine Architektur, seine Zeichnungen wie auch seine Lehre erfahren vor allem in der jüngeren Generation hohe Anerkennung und längst auch international eine besondere Wertschätzung. Sein Verständnis des Berufes folgt dem einer Baukunst, die immer geschichtlich wie gesellschaftlich eingebunden ist, doch zugleich gegenwärtig und in Teilen auch unabhängig sein muss. Die Sonderrolle, die er damit einnimmt, war nie sein Ziel, ebenso wenig wie Ruhm oder Geschäftserfolg. Eigen zu bleiben, gut und ausdrucksstark zu bauen, dabei der Architektur wie dem Leben so manche Antwort zu entlocken auf einfache wie besondere, aber nie aussergewöhnliche oder modische Fragen – das war sein Antrieb und ist es bis heute. Wenn auch nicht ohne den bereichernden Austausch mit anderen, arbeitet er am Entwurf grundsätzlich allein. Auch eine besondere Situation und wie geschaffen, um darin wie darüber ein Gespräch zu beginnen.

GK Die Grundhaltung in diesem Werk ist eine klassische. Anordnung und Ausgewogenheit der Bestandteile sind bis ins Letzte bewusst, ohne in der Bedeutsamkeit zwischen Mensch und Architektur, Landschaft oder Gegenstand zu unterscheiden. Alles zeugt von tiefer Sorgfalt und wirkt doch nicht pedantisch. Es bringt die Kenntnis der spätmittelalterlichen Welt ebenso zum Ausdruck wie das Verständnis der Renaissance und bleibt trotz allem – im Gegensatz zu vielem seiner Zeit – in eigenem Sinne modern. Das Werk ist ein späteres Bild von Nicolas Poussin. Hierin hatte er sich von energischer Bewegung und heroischem Ausdruck abgewandt, etwas anderes schien ihn nun zu bewegen. Kürzlich entdeckte ich bei Braudel diese ebenso grosse wie einfache Aussage von ihm und bin ihr sehr zugetan: «Das Sujet bist du selbst.»

PM Ja, ein toller Satz.

GK Lassen wir den Gedanken walten und sprechen zunächst über seinen Hintergrund: Ist es vor allem die eigene Unabhängigkeit im Arbeiten, die zu solcher Erkenntnis führen kann?

PM Eher das eigene Bewusstsein, das du parallel zur verrichteten Arbeit erreichst. Auch Cézanne hat anders gemalt, als er noch jung war: wild, schwarz, heftige Sachen. Dann hat er sich immer mehr diszipliniert. Am Ende malte er mit den geringsten Mitteln alles, was man malen kann. Als andere noch Kreuzigungen zur Verfügung hatten, reichten ihm ein Tisch und ein paar Birnen, eine Landschaft.

GK Beide scheinen zumindest von gewissen Nöten oder Erwartungen ihrer Zeit befreit gewesen zu sein.

PM Frei zu sein, ist eine Illusion. Wenn du auf diese Art tätig bist, hast du Aufgaben. Die werden dir von der Gegenwart gestellt und betreffen die Zukunft, sind aber nicht privat. Wer sie nicht aufnimmt, ist neben der Zeit, dann sind alle Arbeiten langweilig.

GK Was braucht es, um sich diesen Aufgaben zu stellen: Motivation, Wissen, Talent?

PM Talent ist das eine. Die grosse Frage ist, wie Motivation und Auftrag von jedem selbst zu erbringen sind, die werden heute nicht mehr gestellt. Daran scheitern die meisten Talente: Sie haben keinen Inhalt und er wird ihnen auch nicht durch ein Bedürfnis der Gesellschaft gestiftet. Wilhelm Hauserstein hat über die italienischen Bildwerke geschrieben und festgestellt, dass jede Epoche gleich viel Talent hat. Aber eine eigene Gegenwärtigkeit zu vermögen, das ist es, was wir selbst leisten müssen.

GK Eine starke Verbindung von teils mythischer Vergangenheit und technischer Gegenwart beschreibt auch Carola Giedion-Welcker anhand der Arbeiten von Brancusi.

PM Ja, das obliegt jeder Kunst. Ohne eigene Transformation in die jeweilige, brisante Gegenwart geht nichts. Sie muss auch immer neu sein, da die Bedingungen immer andere sind. Alles beginnt aber in der Beobachtung, die genau sein muss und schon viel mit Erklärung zu tun hat. Oskar Bätschmann hat das wunderbar beschrieben in seiner Einführung zu Michael Baxandalls *Ursachen der Bilder*.

GK Darin legt Baxandall auch den Unterschied dar zwischen der Frage nach dem «warum» im kausalen Sinn und einem Hinterfragen im Sinne von «wie es dazu kam». Sind Betrachten, Hinterfragen und Verstehen nicht auch schon wesentliche Teile des Entwerfens?

PM Wichtig ist, dass wir auch emotional etwas verstehen, nicht nur rational. Die Arbeiten müssen vom Inneren her kommen. Ich kann mich gut an den westlichen Seitenflügel des unschönen Gull-Anbaus an der ETH erinnern. Dort gab es eine Bibliothek mit Architekturbüchern, grossen langen Holztischen und Schränken mit Glasscheiben in den Türen. Du konntest die Bücher selbst herausnehmen, das war ein Luxus. Im Studium habe ich dort das allererste ganze Haus entworfen, keinen Umbau. Ich kenne noch genau meinen Gefühlszustand, ich bin recht eklektizistisch vorgegangen: ein bisschen hiervon, etwas davon, alles war von aussen her gesucht. Das habe ich nach einem bestimmten Ereignis vollkommen verloren, seither stammt alles von innen. Das ist der Hauptunterschied.

GK Darüber würde ich gerne noch sprechen. Zuvor aber etwas noch zum Entwurf: Lässt sich dieser überhaupt nach einer bestimmten Methode «erarbeiten»?

PM In dem Journal von Delacroix gibt es einen grossartigen Abschnitt zur Skizze. Dort schreibt er, dass du ein Bild im Grunde genommen nicht erarbeiten kannst. Fleiss, Können, hier anfangen, dort aufhören – das allein ergibt nie ein fertiges Bild. Eher verliert man sich noch in dem, was heute «Varianten» heisst. Aber die frühe Skizze, die Idee oder Vorstellung vom Ganzen, von Beginn an festgehalten, das ist es, was du brauchst, das ist dein Plan. Damit hast du auch eine Hierarchie und die kann dabei helfen, im Bild am Ende noch etwas von der Frische der Skizze zu haben.

GK Mit seiner Gesellschaft, den Interessen und Leidenschaften seiner Zeit, war Delacroix aber auch von einem endlosen Themenreichtum umgeben.

PM Natürlich entdecken wir heute keine exotischen Länder mehr, behandeln keinen Raub der Sabinerinnen oder Heldentod, keine Schlachten mehr. Stattdessen wird die Gesellschaft vom Konsum beherrscht und es fällt auf, dass kein Politiker darüber redet und keine einzige Partei zu den neuen Fragen auch neue Vorstellungen entwickelt. Aber ist denn die menschliche Figur oder die zwischenmenschliche Beziehung heute kein Thema mehr? In der Literatur wird das ständig behandelt und genauso hat Hans Josephsohn permanent Reliefs gemacht. Nur beschreibt es bei ihm kaum jemand. Er geht darin auf ganz persönliche, konkrete Sachen ein, wie etwa die Bedeutung der Lebenspartnerin. In seinem totalen Heimatentzug ist die Lebenspartnerin für ihn existenziell gewesen. Es gibt keinen Bildhauer, der zuvor mit solchen Themen das Relief besetzen konnte. Wie ein Stillleben, das auch immer mehr ist als ein Stillleben. Oder die Badezimmerszenen bei Bonnard, bei denen es ebenso wenig darum geht, wie die Frau gebadet hat. Der Ansatz in deiner Arbeit kann dabei noch so gering sein, wenn er echt ist, wird er sich behaupten. Ein wunderbares Beispiel ist Morandi mit seinen wenigen paar Gegenständen. Diese hat er aber auf eine Weise gemalt, die auch sehr viel mit der Frage der Existenz zu tun hat.

GK Und auf eine Weise, die Fragen zu Präsenz, Leere und Spannung aufwirft, wie sie auch in der Architektur wiederzufinden sind.

PM Auch in der Architektur geht es vor allen Dingen um eine Haltung zum Leben. So wie diese unser Zusammenleben bestimmt, prägt sie auch unsere Gebäude, Räume und Städte. Im Privaten funktioniert die Wahrheitssuche anders. Aber gerade im Öffentlichen, wie in Geschichte und Politik, braucht es eine Struktur, sonst verliert man sich.

GK Aus dem Studium sind mir dazu vor allem zwei lehrreiche Fragen noch bestens in Erinnerung: «Begreifen Sie sich in Ihrem Glücklichsein als Teil einer Gemeinschaft oder nur als Sie selbst?» und «Ist es Gewohnheit oder eigene Überzeugung, die aus Ihnen spricht?».

PM Und die erste Frage hat mir nie jemand anders beantwortet als mit der Gesellschaft! Andernfalls hätte ich auf dieser Grundlage auch den Entwurf besprochen. Die zweite hingegen hat viel mit dem zu tun, was wir vorhin Gegenwärtigkeit nannten.

GK Die gegenwärtige Architektur offenbart ein extremes Spektrum, das von abenteuerlichen Sonderformen auf der einen bis zu detailgetreuen Rekonstruktionen auf der anderen Seite reicht.

PM Beide Positionen interessieren mich nicht. Ich denke, dass sie letztlich scheitern werden, da sie keine Perspektiven eröffnen. Man kann weder auf die eine noch auf die andere Art Städte bauen. Es ist aber nicht nur der Rückgriff auf das 19. Jahrhundert, der veraltet ist, auch der übliche Bezug auf die Moderne ist «retro». Baxandall beschreibt das wunderbar in seinem Kapitel zu Picasso: Wenn man sich auf etwas bezieht, baut man auf etwas auf. Man arbeitet unter dem Einfluss der eigenen Notwendigkeiten und auf der Grundlage früherer Errungenschaften, die man in der eigenen Arbeit wieder in die Gegenwart bringt und damit noch wichtiger macht.

GK Könnte es sein, dass sowohl die schillernden Neuformungen als auch neue historistische Fassaden letztlich nur verschiedene Indizien für dieselbe Sehnsucht des Auges sind, nach einer bestimmten, stärkeren Beanspruchung?

PM Ich glaube schon, dass es eine Sehnsucht gibt. Man kann auch nicht über Generationen hinweg nur ein monochromes Bild anschauen. Das hat seine Heftigkeit gehabt, aber damals, in einer anderen Welt. Ich mag die Architektur des Fin de Siècle überhaupt nicht, darum verstehe ich alle, die sich dagegen gewehrt haben. Vom Städtebau einmal abgesehen, halte ich Mies van der Rohe und Le Corbusier für zwei Baukünstler ihrer Zeit, also im traditionellen Sinn; zusammen mit Chareau, der kaum etwas gebaut hat. Mies hatte nur wenige Elemente zur Verfügung, weniger geht nicht, aber daraus hat er das Maximale gemacht. Der Irrtum ist, dass man meint, man könne dort stehen bleiben oder sogar noch etwas wegnehmen. Mies hat auf Proportionen und Gliederungen beharrt und auch das Auge noch bestimmend geführt, selbst in einer lokalen Situation. Trotzdem muss man darauf schrittweise weiter aufbauen. Mit einem dermassen minimalen Sprachschatz kann man nicht immer weiterarbeiten.

GK Eigentlich machen es die gesprochenen Sprachen ja wunderbar vor. Jede Generation erlernt das Vorhandene, übernimmt den Grossteil und baut mit eigenen Einflüssen darauf auf, ohne gewisse Grundlagen wie die Grammatik in Frage zu stellen.

PM Genau, denn ohne diese würde auch keiner den anderen verstehen. Fremd sässen alle nebeneinander, ohne zu wissen, was der Nächste meint. Diesem Bild entspricht auch die heutige Architektur, der weite Teile ihrer Sprache abhandengekommen sind. Aber nicht nur das Gebaute zeugt davon, auch die Art, wie über Architektur und Städtebau gesprochen wird. Kein Automechaniker dürfte sich in seinem Beruf erlauben, was sich manche Professoren und Denkmalpfleger an Unpräzision heute leisten können.

GK Das Sprechen erlernen wir ganz beiläufig, lange bevor wir wissen, was Sprache überhaupt ist. Warum verhält es sich mit dem Betrachten oder bildlichen Darstellen nicht genauso?

PM Weil es kein Lebensgefühl mehr ausdrücken muss und schon gar keine Lebensnotwendigkeit mehr ist. Früher gab es ja nicht nur die Malerei. Man hat Indigo-Tücher gefärbt, Schnitzereien gemacht, das sieht alles perfekt aus für mich, bis zum Aufkommen der Konsumgesellschaft. Die Bauern und Handwerker waren eben nicht auf Hawaii und hatten auch keinen Fernseher. Sie haben allen Reichtum und Stolz nach ihrem Lebensgefühl vor Ort gebaut! Heute braucht man das nicht mehr und fühlt sich frei, wenn man ein Auto bewegen kann. Die ganzen Fähigkeiten des Auges haben wir zwar noch, aber sie liegen brach, erlahmt wie ein Muskel.

GK Und wie bei einem Muskel muss auch deren Gebrauch erst veranlasst werden, durch ein gewisses Begehrten.

PM Natürlich, das ist auch beim Sprechen nicht anders. Wenn ich ganz klein bin und unbedingt ein «Glacé» will, bin ich beseelt von diesem Wunsch und ringe mir deshalb die so schwierigen Worte ab. So auch im Grossen: Es müssen unmittelbare Bedürfnisse bestehen, um ein Lebensgefühl zum Ausdruck zu bringen. Keine Hochschule oder sonst wer kann ohne sie etwas bewirken. Solche Bedürfnisse sind nun abgewandert. Auf eine Art sind wir als Architekten heute also Spezialisten, die etwas erhalten wollen, was vielleicht auch wieder kommt. Wer weiß.

GK Dass Architektur gar nicht in «speziell» und «profan» unterteilt werden muss, hat deine Lehre überzeugend vermittelt: Wir sahen die Villa Barbaro neben einem Bündner Bauernhaus, Cimabue neben einem unbekannten Steinmosaik, das Schloss Bothmar neben einer romanischen Kirche in Westfrankreich.

PM Weil all die Inhalte auch etwa gleich sind. Es gibt Bücher über wunderbare Appenzeller Votivmalerei. Wenn ich in einem Vortrag über Malewitsch sprechen sollte, würde ich auch Fritz Frischknecht zeigen, seinen Alpaufzug mit ein paar Ziegen und Kühen. Oder die sogenannte Leichtigkeit von Matisse: man merkt ihr einfach an, wie fürchterlich schwer sie erarbeitet worden ist. Diesem Leichten – in den Austern und so weiter – gingen braune, unglaubliche Schinken voraus, kein Mensch würde Matisse darin erkennen. Das ist wie mit den frühen Sachen von Cézanne. Meier-Graefe bezeichnet sie an einer Stelle als «schwarzen

Barock». Mit «kindlich» und «leicht» hat das bei allen nichts zu tun. Da diese Berufe mit unserem kulturellen Grundverständnis heute nicht mehr verbunden sind, braucht es dafür ein eigenes Bewusstsein und Bildung.

GK Ähnlich wie Bewusstsein und Bildung verhalten sich bei Baxandall auch «Objekt» und «Begriff» zueinander. Der Begriff schärft die Wahrnehmung des Objekts, das Objekt spitzt die Bezugskraft des Wortes zu.

PM Es braucht halt immer beides. Im Studium wäre ich mit den Vorlesungen allein verloren gewesen, teils habe ich ja schon ihre Sprache nicht verstanden. Das Büchlein von der Bauphysiologie habe ich zwar noch, doch nur wegen der Tabelle mit den Massen. Über die würde ich aber einen Proportionsvortrag halten und Zeichnungen von Rembrandt zeigen, dann würden sie plötzlich auch real werden. Darum geht es ja, es muss lebendig sein, uns unmittelbar etwas angehen. Aber grundsätzlich war der geschützte Raum der Schule wichtig für mich während der fünf Jahre. Nur schon die Bibliothek war fantastisch, ich bin ja an einem Ort aufgewachsen, wo es nicht mal eine Bücherei gab. Zudem bestand natürlich der Austausch mit Olgiati und Josephsohn.

GK Könntest du etwas davon erzählen? Diese Erfahrungen waren ja sehr prägend für dich, viel wichtiger als die Hochschule.

PM Einmal hatte ich eine Italienreise unternommen. Für vierzehn Tage, um etwas zu verstehen. Atmosphären und Stimmungen konnte ich schon begreifen, aber die Frage war ja, wie stellt man sie her. Für gewisse Dinge hatte ich dabei tiefe Verachtung empfunden, weil sie meiner menschlichen Vorstellung nicht entsprachen, und andere habe ich geliebt. Nicht gemocht oder schön gefunden, sondern geliebt. Auf dem Rückweg, ich hatte so einen alten Peugeot, den du immer mit Wasser befüllen musstest, bin ich in Flims vorbeigefahren. Ich dachte, ich schaue mir noch ein Haus an, von Olgiati. Und dann, pppack! Es ist nur diese eine Säule gewesen. Das war das Ereignis. In Italien hatte ich nichts wirklich begriffen. Doch dieses archaische, elementare Ereignis, einfach diese Säule, wie sie da stand und was sie bedeutete für das Haus und in dieser Landschaft, das ist der erste Moment einer Erkenntnis gewesen. Dieselbe, von der auch Goethe schreibt und alle, denen bewusst ist, Wissen und Erkenntnis sind zwei verschiedene Dinge.

GK Woran könntest du sie noch beschreiben?

PM Giacometti wäre ein bekannter Fall. Er war unglaublich talentiert, so hat er früh an allem arbeiten können, was sozusagen gerade Mode war. Aber die Erkenntnis, was Bildhauerei ist, hat er erst später gehabt, bei der Beobachtung vis-a-vis eines Menschen, oder genauer, nur seines Gesichts. Aus dieser Erkenntnis heraus sind dann die figürlichen Arbeiten entstanden. Gebildet durch die Museen, kannte er auch die etruskische Stele und weil er aus dem menschlichen Körper allein noch nicht so viel gewinnen konnte, hat er es verstanden, ihn zu verbinden mit diesem wunderbaren Sockel und Fuss, den er erfunden hat.

GK Die akademische Lehre könnte hier einwenden, ebenso Wesentliches von der Säule zu verstehen.

PM Die Wissenschaften enthalten aber auch Richtiges und Falsches. Vor allem die Geschichtsschreibung ist mit kulturpolitischen Haltungen verbunden und mit gewissen Leidenschaften einer Zeit. Die archaische Säule zum Beispiel, die kenne ich. Sie ist auch mit Olgiati ins Spiel gekommen, wurde neu formuliert, sie habe ich auch selbst gebaut. Seit Längerem beschäftigt mich nun der Schaft. Nicht jener der archaischen, sondern der von den anderen Säulen, den eleganten, die dann von den Römern und über zweitausend Jahre hinweg immer wieder verwendet wurden. Die älteste, die ich gesehen habe, noch vor denen der römischen Städte in Lydien, ist die im altpersischen Pasargadae. Woher kommt diese Figur? Wer hat sie das erste Mal gebaut? In griechischen Bauwerken habe ich sie nie so abgebildet gesehen. Seit ich dieser Frage nachgehe, erfahre ich so einiges. Das meiste, was geschrieben wird, geht von einer neuhumanistischen Gedankenwelt aus, die sich nur auf griechische Quellen abstützt. Nun waren die Griechen ja chauvinistisch genug, sich selbst in einem besseren Licht darzustellen als die Perser, die relevanten Konkurrenten waren. Dass die Dorer von der dalmatinischen Küste und aus Albanien eingewandert sind, hatte ich lange Zeit nicht gewusst. Im Grunde müssten all die Neuhumanisten heutzutage Flüchtlinge allein schon deshalb willkommen heißen, weil sie neue gute Dinge bringen. In Athen gab es persische Mode, die Berater waren international, das hatte ich alles nicht erfahren. Es gibt sogar Vermutungen, dass der Städtebau von Persepolis der Akropolis als Vorbild diente. Ich habe viele Vorlesungen an der ETH besucht, doch von so etwas habe ich nie gehört.

GK Architektur können wir einerseits als «Quelle» verstehen, wie Bücher, durch die wir etwas erfahren. Andererseits ist sie aber immer auch «Überrest», der nie abgeschrieben oder versetzt wurde.

PM Und wenn du anhand solcher Überreste einer Frage richtig nachgehst, gewinnst du unter Umständen einen Eindruck, wie Bücher geschrieben und Meinungen gebildet werden. Das geschieht auf eine Art, die dich die heutige Politik und Fragen zur Gesellschaft anders betrachten lässt. Danach lernst du einen Vorgang neu kennen und traust ihm nicht mehr unmittelbar, sondern liest dazu etwas von der einen wie von der anderen Seite und versuchst dir ein Bild zu machen, aber ein eigenes. Das ist die Substanz, die den Studenten zu vermitteln wäre: Ihr müsst frei werden, ihr müsst eigen werden, und vertraut euren Gefühlen! Kant beschreibt das auch, wie mir meine Tochter erzählt hat: Die sinnliche Erfahrung ist neben der geistigen Erfassung gleichermaßen notwendig für Erkenntnis.

GK Also dient das Auge dem Erkenntnisgewinn auch auf direktem Wege?

PM Über das Auge verstehen wir anders. Gerade in Auseinandersetzungen über Architektur gehe ich keine Ideen mehr anschauen. Ich will nur Formen sehen. Über Form Geist erfahren. Es geht darum, Aussagen in die eigene Sprache zu übersetzen. Also muss indirekt mitgeteilt werden, was die Haltung der anderen Person ist. Es ist wie mit dem Sprechen über Landschaft bei Baxandall: Wenn man schreibt, «Es gibt ein Haus, zwei Bäume, einen Berg...», bilden Nordländer eine ganz andere Vorstellung als Osteuropäer oder Menschen aus dem Süden. Zur genauen Verständigung dient unserem Beruf deshalb die grammatischen Ebenen der Geo-

metrie. Ein Kreis ist zunächst für alle ein Kreis. Durch Beschreibungen werden hingegen immer nur Erinnerungen projiziert, also das, was man selbst gesehen hat. Da ist die gesprochene Sprache machtlos.

GK Und auch langsamer...

PM Natürlich! Oft sind es nur Kleinigkeiten, die einen Entwurf plötzlich spannend machen. Hier etwas hinaufschieben, da etwas wegnehmen – das ist eben auch der Beruf. Sehr schnell sieht man etwas, was zuvor noch gar nicht denkbar war. Man wusste nur, das Haus ist irgendwie langweilig. Überlegungen führen zu gar nichts an Stellen, wo das Auge dominant sein muss.

GK Interessant ist, dass die Resultate solcher Arbeiten stellenweise als Erfindungen bezeichnet werden.

PM Ich kann das Wort nicht erklären, ich gebrauche es nie. Heute gehört es eher zum Bereich der technischen Entwicklungen – auch so ein Wort, das ich nicht verwende. Ist es eine Erfindung, wenn Galileo eine Beobachtung macht, die so spektakulär ist, dass er kaum glaubt, was er durch sein Fernrohr sieht, und es mit der Hand aufzeichnen muss, um sich selbst zu trauen? Oder was sagst du, wenn du am Morgen auf einer Reise früh erwachst und noch im Halbschlaf entsteht eine Skizze, in der später ein Freund etwas sieht, und dann erkennst auch du darin ein Haus wieder? Das ist keine Erfindung. Das sind Ablagerungen von Beobachtungen und Arbeit, das geht immer weiter, irgendwann bricht eine Vorstellung durch und dann ist etwas da. Ist es nicht eher eine Geburt?

GK Oder eine Enthüllung? So beschreibt Vittorio Lampugnani in seinem Essay «Die schwierige Leichtigkeit» den künstlerischen Schaffensprozess.

PM In meinen Augen enthält die Kunst sehr viele Erfindungen, man darf es nur nicht so sagen, da man heute etwas komplett anderes darunter versteht. Sicher war das Wort um 1850 bei Flaubert noch anders belegt. Heute reden wir vielleicht eher von Vorstellung oder Idee. Solche Auffassungen haben immer viel mit dem Leben zu tun und damit, was eine Zeit gerade vermittelt. Es hat Epochen gegeben, die hatten ungeheuren Respekt vor Erfindungen im damaligen Sinne. Jedem leuchtete sofort ein: Genau das fehlt uns. Über die Ölfarben von Jan van Eyck, zum Beispiel, wurde in ganz Italien geredet. Dort wollten sie auch dieses Kolorit, das sie mit ihrer Tempera nicht erreichten. Antonello da Messina hat dann auf einer Reise nach Paris von dem neuen Bindemittel erfahren. Spontan ist er van Eyck besuchen gegangen, wurde von ihm auch empfangen, sie wurden Freunde und er bekam die Technik vermittelt. So hat Antonello da Messina die Ölfarben nach Italien gebracht und alle Maler sind regelrecht aufgeblüht. Diese Begeisterung musst du dir etwa so vorstellen wie in dem Moment, als der Motor ins Spiel gekommen ist und keiner das Pferd mehr brauchte. Generelle Begeisterung! Keiner mäkelte an dem Motor herum oder meinte gar, «Das kann ich auch!». Eher noch im Gegenteil: Es gab unglaubliche Maler, die ihren Pinsel wegen eines anderen Werkes weglegten. Das ist natürlich nicht notwendig, aber ich habe grossen Respekt vor einer Zeit, in der die Leute in der Lage waren, so etwas zu beurteilen.

GK Ein Vermögen, das sie auch in der Frage geeint zu haben scheint, was schön ist an ihren Gebäuden und Städten.
 PM Sicher, weil sie auch eine Grundhaltung teilten. Es gibt keine Schönheit, ohne etwas, das hierarchisch höhersteht. Die Gültigkeit eines gemeinsamen Regelwerks ist auch nicht in der Baukunst selbst begründet, sondern in der übergeordneten Haltung der Verfasser. In der Architektur schätze ich derzeit nur wenige Arbeiten. Das ist keine Geschmacksfrage, sondern liegt daran, dass es den meisten an einer politischen Einstellung fehlt. Du siehst ihnen einfach an, welche Grundhaltung der Architekt vertritt. Etwa daran, wie das Gebäude kulturell eingebunden ist, wie es sich zum öffentlichen Raum verhält oder zur Landschaft.

GK Das erwähnte Haus von Olgiati wäre eine dieser wenigen Arbeiten.
 PM Olgiati hat generell ein Nest gebaut. Jede Wohnung bietet in hohem Masse Geborgenheit und entspricht im ursprünglichen Sinn dem Wort «Nest». Das entsprach seinem Typ und war dort auch wichtig. Die Bauchungen, der Ausblick aus einem geschützten Raum, der Kamin, manchmal sogar das Sofa betont – unveränderlich! Und du sitzt dort, im Rücken Schutz, vor dir die Trichter-Ausblicke und dann diese Säule, um den Ort zu markieren in dem grossen Landschaftsraum, und sie ist so archaisch wie die Alphäuser selbst – das ist Olgiati in «Reinkultur»! Und es ist ein reines Nest im Sinne von geborgen, intim und geschützt sein. Es gibt keine höhere Kategorie.

GK Und trotz dieser Leidenschaft entwickelte sich dein Ausdruck stets unabhängig, wie auch schon erwähnt, «eigen».
 PM Mir ist diese Welt zu definiert, ich bin nie dieser Typ gewesen. Ich wollte es etwas anders, ein wenig offener, ich war auch jünger. Aber ja, für mich ist dieser Bezug sehr wertvoll! Einmal hat Olgiati angerufen und gesagt: «Du Peter, ich weiss nicht. Ich habe da Säulen gebaut, ich glaube, die sind zu dünn. Komm doch mal schauen!» Dann haben wir das anschaut, ich hab ihn beruhigt und gesagt, das sei schon gut. Umgekehrt ist er dann gekommen, wir sind zu dem Haus nach Winterthur gefahren, und hat gemeint: «Sehr schönes Haus! Aber du hättest es weiss anstreichen sollen.»

GK Hätte Olgiati je grösser bauen können?
 PM Über diese Frage habe ich mit Josephsohn auch gesprochen. Mit ihm Olgiati anzuschauen, das war grossartig! Wir sprachen lange darüber, wie das Kleine toll ist und das Grössere schnell maniert wirkt. Olgiatis Sprache ist in dem, was sie stark macht, an eine gewisse Größe gebunden. Das hat mit den Ordnungen zu tun. Für Städtebau und grosse Häuser gibt es eine, für kleine Häuser zwei: die strukturierte, wie bei den grossen, und dazu die freie.

GK Warum dürfte es die freie Ordnung bei grossen Häusern eigentlich gar nicht geben?
 PM Weil man Fenster über 100 Meter hinweg nicht einfach irgendwie anordnen kann, das wäre dumm. Der Markusplatz etwa wäre undenkbar mit einer freien Ordnung in den Fassaden der Längsseiten. Will man frei operieren, braucht es einen beschränkten Rahmen und man muss

alle Teile auf einen Blick erfassen können. Man muss die Elemente kennen und sie müssen in einem Format eingespannt sein. Aber wenn der Überblick schon gegeben ist, gilt es auch mit strukturierten Bereichen aufzupassen. Bei dem grösseren der zwei Häuser in Trübbach zum Beispiel ist die Anzahl der Felder noch nicht hoch genug, um sie nicht mehr auf einen Blick zu erfassen. Auch darum braucht es die ungerade Zahl der fünf Säulen, da sonst ein zentrales Mittelfeld entstünde.

GK Also bedingen sich Dimension und Ordnung wechselseitig.
 PM Ja, wie in allen Künsten. Morandi kann auch keine grossen Bilder malen, ähnlich ist es bei Cézanne. Seine Malerei endet bei einer gewissen Größe. Man kann in grossen Formaten nicht alles dermassen beherrschen wollen, das wäre ein Widerspruch. Isaak Babel, dieser Mann aus Odessa, hat über seine Situation Mitte der 30er-Jahre gesagt, für ihn sei es nicht mehr denkbar, wie Tolstoi zu schreiben, ein grosses Epos aus einem Guss. Er könne nur kleine Stücke schreiben. Diese hat er dann aber 2mal umgeschrieben, bis alles messerscharf passte. Er beschreibt ja sehr kriegerisch, wie er einer Frau geholfen hat, Maupassant zu übersetzen. Wie dessen Wörter sich ballen, auffahren wie Armeen, und wie der Punkt ganz am Ende genau so gesetzt sein müsse, als sei er ein Messerstich ins Herz! Das ist doch gut, oder? Er hat das eben so gespürt. Und ich habe gespürt, dass ich Linien gern hab, unseren Beruf.

GK Hinter diesen Skizzen hier drüben vermute ich einen Prozess, wie du ihn bei den Erfindungen beschrieben hast. Ihr Sujet ist erkennbar, scheint aber nicht vorbestimmt gewesen zu sein. Sie geben die grosse Ordnung zu erkennen und zugleich einen ländlichen Kontext.

PM Solche Skizzen entstehen zwischendurch. Ohne genaue Überlegung. Den Städtebau machst du mit anderen Zeichnungen, da werden die Körper städtebaulich gesetzt und die Höhen bestimmt. Bei manchen Skizzen war mir dann nicht wohl, hier etwa, bei diesem Vertikalen, da bräuchte es Brüstungen. Du musst immer den Ort mitdenken. Wenn es in Mailand wäre und sozusagen «bürgerlich», würde ich eine Art von Renaissance-Hochhaus bauen, von unserer Zeit. Aber hier ist es ländlich, alles weit ausgestellt. Intensiv habe ich an den Grundrisse gearbeitet. Die Skizzen machst du so nebenbei, ohne bewusste Absicht.

GK Die Grundrisse erscheinen untypisch für ein Hochhaus.
 PM Ja, normalerweise gibt es einen Korridor und irgendwo landet man in einem Hauptraum, dann folgen die Zimmer. Hier gibt es keinen Korridor, sondern nur diese Diagonale. Sie führt vom Zugang in das Eck, hier ist die Loggia und da die Küche. Die Loggia betrittst du diagonal. Im Prinzip ist es ein Grundriss wie bei einem Landhaus. Es trägt eine recht starke Geografie in sich. Der Entwurf geht inhaltlich auf den Bestand ein und berücksichtigt formell auch die Situation. Als eine Gleichgewichtsfigur verbindet er neue und bestehende Bauten. Durch die Raumbildung kommt es zu einem kurzen Aufbüumen des neuen Ortes und zu einer urbanen Ausstrahlung auf das Areal. In dieser Situation kann nicht einfach eine städtebauliche Typologie behauptet werden.

GK Nun sind die Häuser weit ausgestellt im grossen Landschaftsraum, das Programm ist aber nicht öffentlich. Wie gewährst du hierbei Geborgenheit?

PM Während der Weihnachtszeit, als ich sehr viel arbeiten konnte, bin ich einmal erwacht und habe das hier skizziert: all die liegenden Brüsten erscheinen wie gestufte Dächlein, die dann hinaufführen in das Geschoss. Dort bist du intimisiert. Es gibt auch keine grossen Glasflächen, du kannst jeden Flügel öffnen. Ich möchte Drehzapfenbänder und einen bestimmten Beschlag. Mit dem kannst du zwei Flügel öffnen und den einen dann umfalten, das ist super. Nun gibt es diese Bänder nur für Holzfensster, für Metallfenster noch nicht. Darüber werde ich noch mit dem Hersteller sprechen. Das andere Problem bleibt aber: Die Beschläge werden bisher nur im privaten Bereich eingesetzt. Bei Mietwohnungen besteht die Sorge, das Flügelpaar könnte offen stehen bleiben und die Bänder zu stark belasten, dann wären sie in kürzester Zeit dahin. Mal schauen, was wir machen.

GK Nicht wenige Hochhäuser geniessen heute regelrechten Kultstatus. Zunächst werden viele von ihnen jedoch oft abgelehnt. Warum?

PM Das Vorurteil gegenüber dem Hochhaus stammt aus dem Abgeschartsein im Einfamilienhausquartier. Mich wundert es auch nicht, dass sich gerade dort die Familientragödien abspielen, von denen man in der Zeitung liest. Doch man muss gar nicht in die Peripherie schauen. Schon an der Pfingstweidstrasse sind wir in einer bedenklichen Welt angekommen. Aber wenn wir ganz ehrlich sind, müssen wir lernen, dass Demokratie ein paar relevante Lebensformen nebeneinander zulässt. Ohne Wertung. Die Folge davon wäre aber eine andere Vorstellung von unseren Städten. Dann gäbe es nicht mehr ein paar Hochhäuser hie und da, sondern ein ganzes Quartier, aber ohne Zweistundenschatten. Zudem gäbe es ein anderes mit rekonstruierten Häusern, mir wäre das gleich, solange die Struktur stimmt. Ich vertraue dem Leben und darauf, dass über längere Sicht die guten und echten Teile genutzt werden.

GK Aus seinen Schriften über die Liebe zur Stadt schöpft Jacques Le Goff ebenso viel Optimismus und Vertrauen wie offenbar auch du. Ist es diese Verbindung, die selbst stärkere Veränderungen der Städte zulässt, ohne die Angst, gerade das Geliebte dabei zu verlieren?

PM Absolut, solang es gute Veränderungen sind. Wer sagt denn, wie wir unsere Städte bauen? Es gibt keine Vorstellung mehr von einem gesellschaftlichen Bürgertum, das die Welt beherrscht. Oder von einem Mittelalter, das die Stadt als Kunstgebilde erlebt, in dem sich jeder, ob er Geld hat oder nicht, aufgehoben fühlt, ein Recht hat und stolz darauf ist. Das gibt es alles nicht. Ich bin ein totaler Optimist, aber ich mache mir keine Illusionen. Wenn wir von unserem Beruf reden, haben wir heute einen absolut neuen Zustand, da können wir nichts vereinheitlichen. Es ist nur so: Du bist interessiert und machst etwas. Auf deine Art. Wenn du etwas baust, möchte ich aber, dass nicht nur dein Haus schön ist, sondern dass es auch die Umgebung stärkt. Das ist eben auch Städtebau. Da kannst du wie bei Piero della Francesca unter dem Mantel stehen, bei anderen

Peter Märkli
Häusern, zum Schutz. Aber so verbal darüber zu reden, ist mir fast nicht möglich.

GK Gibt es überhaupt noch Teile der Stadt, die im Allgemeinen als gesichert gelten?

PM Schon das Allgemeine im Sinne des Normalen gibt es nicht mehr. Beiträge und Argumentationen, die darauf aufbauen, halte ich für unseriös. Was wäre denn überhaupt noch gesichert heute? Nicht einmal eine Strasse, das Normalste der Welt, denn die Velofahrer möchten keine Stellplätze, manche wünschen sogar eine Begegnungszone, andere erwarten aber Senkrechtparkierung, und so weiter. Doch aus anderen Motiven, von politischer Natur, sage ich, die Strasse ist städtebaulich zu «schützen». Sie sichert das Nebeneinander und erzeugt Nachbarschaft. Kein einheitliches Fassadenbild wie in Paris, sondern die Häuser zusammenzubauen oder aufzureihen in einer Zeile, das ist der Gedanke. Alles was ich unter Sprache verstehe, muss Nachbarschaft ermöglichen und Abbild eines politisch organisierten Körpers sein. Wie die Häuser konkret aussehen sollen, liesse sich in einer Demokratie nicht einfordern, das wäre sinnlos. Aber die Struktur muss so gelegt sein, dass ein Umbau möglich ist.

GK Widerspiegeln einige Städte nicht weitgehend dieses Bild, wenn wir etwa in Zürich die Kreise 2, 4 und 6 betrachten?

PM Doch, sie zeugen von unterschiedlichen Vorstellungen und ihre Grundstruktur ist identisch, genau das ist erstrebenswert. Hier sind es einzelne Häuser, die aber nah beieinander stehen und Gärten bilden, da sind sie strassenbegleitend gebaut. Doch wenn an einem Waldrand, wie oben beim Radiostudio, jede Arealüberbauung eine andere geschwungene Form bekommt und sie nichts miteinander verbindet, ist das etwas grundsätzlich anderes. Selbst auf dem Zürichberg gibt es Freiräume, die alles miteinander vernetzen. Das ist die Krise, dieses Durcheinander: Arealüberbauung, Gestaltungskommission – und eins hat mit dem anderen nichts zu tun. Autistische Bebauungsweise, das ist ein Gräuel.

GK In Glarus-Nord wird so etwas nun kaum mehr möglich sein, durch ein neuartiges Baureglement, das erstaunlich wenig vorschreibt und erbaulich viel gewährt.

PM Es hilft auch zu bewahren, nämlich die Liebe der Menschen zu ihrem Lebensraum. In den historischen Dörfern stellt der Sockel ein wichtiges Element dar. Anstelle von Wohnungen im Erdgeschoss könnten dort die Autos stehen, die künftig im Haus untergebracht werden müssen. Die Strasse, die ein öffentlicher Raum ist, wird davon dann befreit. Zudem darf man bis zu einer maximalen Höhe bauen und nur einen bestimmten Anteil des Geländes verändern – das sind im Grunde die Bedingungen. Wie die übrigen Baureglemente aussehen, wissen wir ja. Aber wer weiss schon, ob ein Drittel Erkerlänge wirklich schöner ist als zwei Fünftel? Wer hat das eigentlich untersucht?

GK Es folgt wohl eher einer Art Kompromiss, einem Ausgleich im Mittelmass.

PM Ein Mittelmass, das der Durchschnitt ist von allem, muss man immer verachten. Lassen wir doch jede Lebenswelt unserer Tage zur

eigenen Entfaltung kommen. Dann geben wir ihnen etwas Zeit und schauen, wo unsere Enkel leben und wie die Stadtquartiere sich entwickeln. Etwas ganz anderes ist es, eine Relativleistung zu achten. Wer damit nicht leben kann und meint, eine Sache noch besser machen zu müssen, um irgendwas darzustellen, ist ein Hochstapler. Doch Resultate von Leuten, die mit ihren eigenen Fähigkeiten viel geschafft haben, bewundere ich, auch wenn sie weniger gut sind.

GK Solche Auffassungen sind leider rar, selbst an den Zwischen- oder Schlusskritiken der Entwurfssemester.

PM Die Schlusskritiken in der Form, wie sie früher noch an der ETH stattfanden, sind inzwischen verboten worden. Offene Kojen, alle diskutieren, du kannst umherlaufen und da ein wenig zuhören, dort etwas schauen – das war alles unglaublich attraktiv. Es sind ja selbst Besucher aus der Stadt gekommen, die gar nicht studiert hatten. Jetzt wird alles geopfert, das ist gar nicht zu verantworten. Das ganze Resultat der vielen Arbeit: Jeder hockt irgendwo in seinem Loch. Dabei war das doch das Schlussbouquet!

GK Wer weiss, mit dem richtigen, energischen Geist lässt sich vielleicht auch das noch einmal zurückgewinnen!

PM So viel weiss ich, gäbe es in der Stadt Zürich eine städtebauliche Frage, die sehr spannend ist und deren Antwort nicht auf der Hand liegt, würde ich sie sofort mit einem Semester untersuchen! Nach langer Zeit habe ich den Unterschied erkannt: Fünf eingeladene, ausgewählte Architekten führen zu einem guten Resultat. Das Semester hingegen bringt die Leute zufällig zusammen, unter ihnen viele gute, aber auch viele schlechte. Die schlechten Projekte und Auseinandersetzungen erhellen die Situation aber ebenso, auf eine andere Art. Dieser Diskurs – der auch grosse Verantwortung bedeutet, denn du darfst ja keine Fehler machen – ist die beste Untersuchung einer städtebaulichen Aufgabe. Dafür würde ich sofort noch ein Zwischensemester geben.

GK So führt uns dieser aussichtsreiche Moment auch wieder zu Poussin zurück, der ebenfalls im Diskurs die besten Möglichkeiten erkannte, um das Bewusstsein zu steigern und das Urteilsvermögen zu schulen.

PM Ja, solange man sich daran beteiligen kann! Uns muss klar sein, wie privilegiert wir sind, gegenüber denen, die andere Arbeiten erledigen müssen. Da ist jedes Klagen unzulässig. Wir sind die Privilegierten und wer das nicht sowieso weiss, muss es sich jeden Tag sagen. Zudem darf du auch den geschützten Raum nicht vergessen, in dem ich mich persönlich befunden habe. Vor allem dank einer Person, die ich schon seit langer Zeit kenne. Sie ist ein grosser Schutz und hat mir immer den Vorzug des Einfachen gestattet.

Geboren 1953 in Zürich, aufgewachsen in Sargans, drei Geschwister. Frühe Bekanntschaft mit dem Architekten Rudolf Olgati und dem Bildhauer Hans Josephsohn. Häufige Atelierbesuche und prägender Austausch vor allem mit dem 33 Jahre älteren Josephsohn. Bis heute stattfindende Reisen in Europa, vorwiegend nach Italien und Frankreich. Architekturstudium an der ETH Zürich, dabei erste Neubauten in Zusammenarbeit mit Gody Kühnis. Seit 1978 eigenes Atelier, während vieler Jahre zur Untermiete an der Zürcher Spiegelgasse. Zunächst Entwürfe von starker Körperhaftigkeit und nach Gebäudeseiten gewichteter Ausdrucksstärke, wie bei den Häusern in Trübbach, Sargans oder Winterthur. Dazu und bis heute immer kleine Zeichnungen, stets Teil der Entwurfssarbeit und zugleich eigenständig. Über die Zeichnungen auch Begegnung mit Erich Brändle. 1992 Museum für Reliefs und Halbfiguren, *La Congiunta* in Giornico, in Zusammenarbeit mit Stefan Bellwalder – grosse Aufmerksamkeit, mehrfache Auszeichnung und internationale Anerkennung. Dabei stärkere Entfaltung von Raumfiguren über verschiedene gewichtete Baukörper, die sich in Winterthur schon abzeichneten. Weitere Ausprägung auch in strukturierten Arbeiten wie dem Schulhaus *Im Birch* in Zürich. Alle Entwürfe entstehen weiterhin im eigenen Atelier, örtlich getrennt vom Büro der Mitarbeiter. 1992 Geburt der Tochter Anna. 2002 bis 2015 Professur an der ETH Zürich. Lehre des Entwerfens der Architektur von Lebenswelten, dabei Vermittlung von Architekturgeschichte und Konstruktion als integraler Bestandteil. Lehrreiche Architekturkritik durch das Vermögen, konkrete, spezifische Aussagen stets im Allgemeinen verankern und begründen zu können. Für das breite Spektrum des eigenen Werkes zeugen etwa das Synthes-Gebäude in Solothurn, das Projekt für ein Versicherungsgebäude am Mythenquai, die Genossenschaftssiedlung *Im Gut*, das Apartmenthaus an der Hohlstrasse oder die Hotelfachschule am Belvoirpark, alle in Zürich, sowie das Visitors Center oder das Picasso-Haus in Basel. Darüber hinaus verschiedene Häuser in der Schweiz und in Österreich, sowie Erweiterungen, Ausbauten oder der Orgel-Neubau in Basel. Auch die aktuellen Arbeiten befassen sich mit ländlicher wie städtischer Freiraumstruktur. Zudem Engagement in öffentlichen Debatten sowie im neuen Baureglement für Glarus-Nord, Vorträge und Ausstellungen u.a. in Moskau, London, Tokio oder Neu-Delhi sowie Beiträge zur Architekturbiennale in Venedig. Die Publikation *Approximations* ist vergriffen, es folgten weitere Veröffentlichungen zur Lehre wie zu den Zeichnungen. Zuletzt erschien ist eine ausführliche Werkdarstellung im Quart-Verlag. Peter Märkli lebt in Zürich, seit schon langer Zeit zusammen mit Elisabeth Märkli.

Geboren 1984, Architekturstudium an der ETH Zürich sowie an der Hochschule für bilden- de Künste in Hamburg. Ab 2009 Studium bei Peter Märkli und Beschäftigung sowie Austausch mit ihm bis heute. Diplom 2010. Mitarbeit in der Schweiz, in Boston und Mailand. Seit 2016 eigenes Atelier in Zürich.

Bildlegenden

Seiten

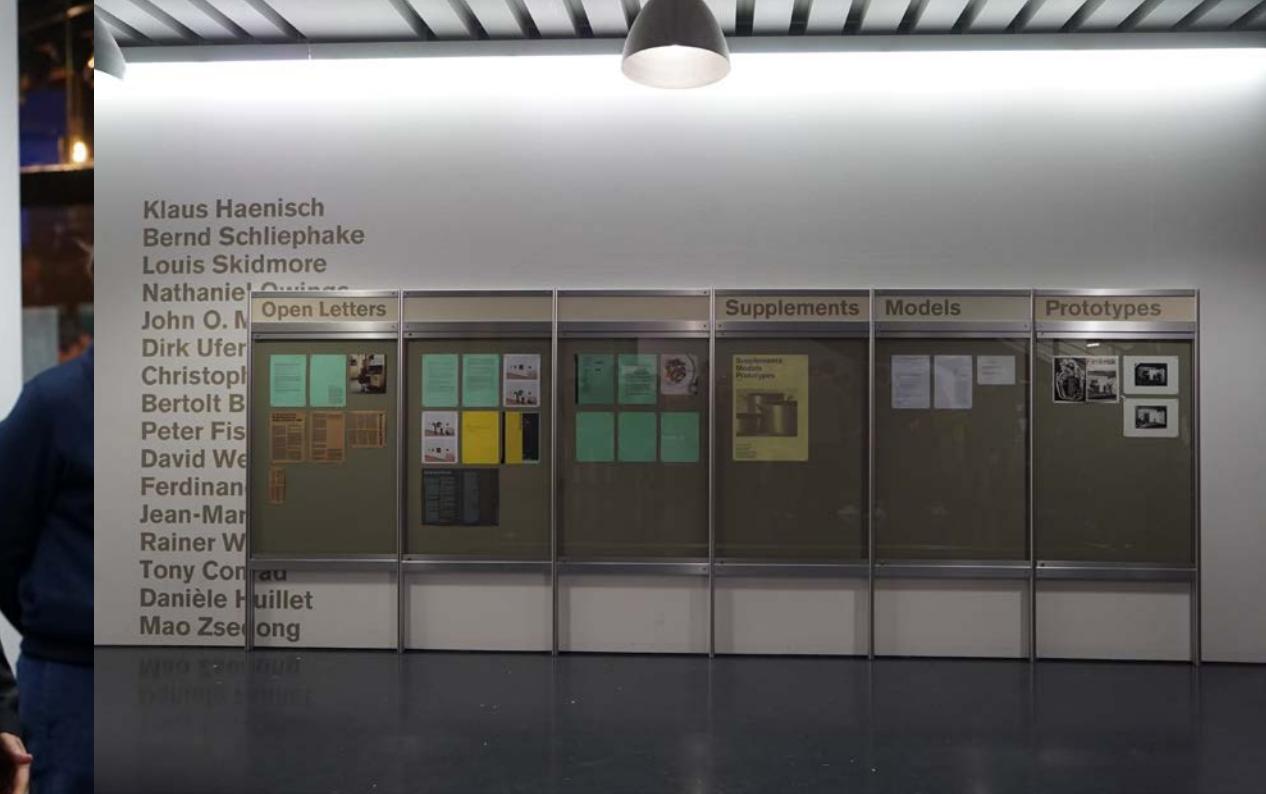
- 69 Zwei Häuser in Trübbach
- 70 Museum *La Congiunta* in Giornico
- 72–73 Haus in Winterthur
- 74–77 Atelierhaus in Rumisberg
- 78–79 Genossenschaftssiedlung *Im Gut* in Zürich
- 80–81 Vortrag im *Barbican* in London, März 2017
- 82–83 Buchvernissage und Ausstellung bei *Betts Project*, London
- 84–89 Atelier Peter Märkli in Zürich
- 90–93 Büro Studio Märkli in Zürich / Entwurfsskizzen
- 94 Hauptamt Synthes in Zuchwil, Solothurn
- 96–99 Hotelfachschule Belvoirpark in Zürich
- 100 Bodengestalt im Haus in Winterthur

Fotos: Katalin Deér

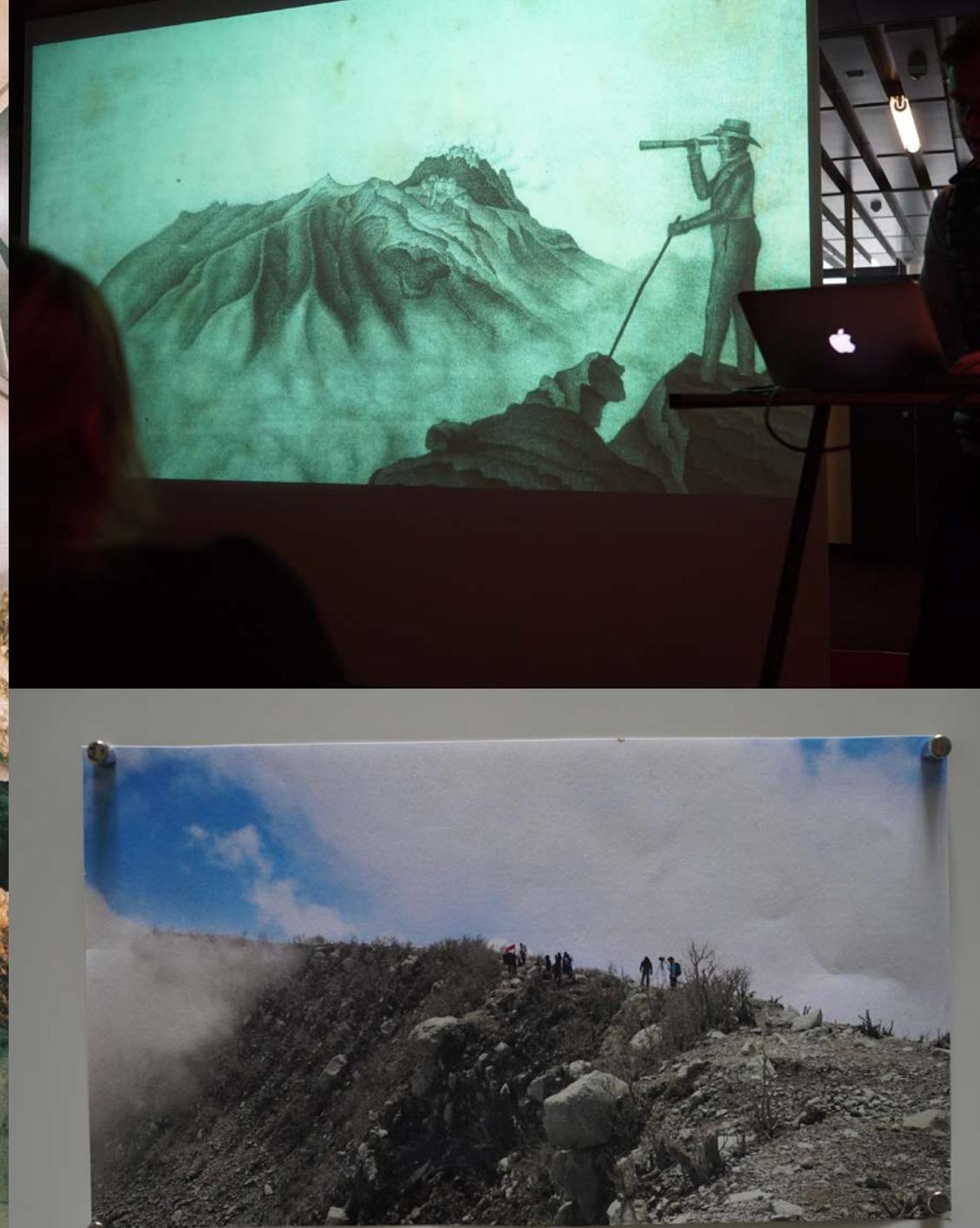


Philip Ursprung



































GUNUNG - MERAPE.

Lith. Anst. v. Winckelmann & Söhne in Berlin.

Judit Solt im Gespräch mit Philip Ursprung

Grenzen suchen, abtasten und überschreiten: Philip Ursprung tut es sowohl innerhalb der eigenen Disziplin als auch über die Disziplinen hinweg. Als Professor für Kunst- und Architekturgeschichte an der ETH Zürich unterrichtet er angehende Architektinnen und Architekten. Anstelle einer Stilkunde vermittelt er ihnen die Sensibilität für jene unscharfen Grenz-zonen, in denen erstarrte Definitionen versagen, vitale Kräfte in Bewegung sind, unerwartete Verbindungen entstehen – wodurch sich neue intellektuelle und gestalterische Freiheiten eröffnen. Die Übertragung von Begrif-fen und Konzepten, die Verschiebung von Perspektiven und experimen-telle Untersuchungsmethoden erlauben es ihm, auch in der Forschung den Fokus des theoretischen Diskurses zu erweitern.

JS Als Professor für Kunst- und Architekturgeschichte an der ETH Zürich unterrichtest du angehende Architektinnen und Architekten. Die Grenzen zwischen den Disziplinen zu überschreiten, gehört zu deiner Arbeit. Du strapazierst aber auch die Grenzen deines eigenen Fachgebiets: Was du in deiner Lehre und For-schung vermittelst, ist keine Kunstgeschichte im Sinn einer Stil-kunde, sondern eine Auseinandersetzung mit Phänomenen, die unsere Wahrnehmung der Welt in Frage stellen, die verunsi-chern und herausfordern. Dies können – müssen aber nicht – Kunstwerke sein.

PU Grenzen beschäftigen mich schon lange, auch die Grenzen der Kunstgattungen und der Disziplinen. Ich verstehe Grenzonen als Orte des Austauschs und der Verbindung, nicht nur der Trennung. Mich interes-siert weniger die Norm oder die Definition dessen, was festzustehen scheint, sondern vielmehr der Bereich, wo Grenzen verhandelt und neu gezogen werden. Wo beginnt die Skulptur, wo hört die Malerei auf? Wann wird Theater zur Skulptur, Szenographie zu Architektur? Wie ver-läuft die Linie zwischen Städtebau und Architektur und wie scharf ist sie? Diese Grenzonen sind veränderlich und eignen sich deshalb beson-ders gut für einen historischen und theoretischen Zugang. Hier versuche ich gleichsam meine Bohrlöcher zu platzieren, um die Verschiebung von Kräften lokalisieren, darstellen und nachvollziehen zu können – und um historische Narrative zu entwickeln.

JS Du hast dich lange mit der Kunst der 1960er- und 1970er-Jahre be-schäftigt, insbesondere mit der Land Art oder dem Happening – Strömungen, bei denen es auch darum ging, den Kunstbegriff zu erweitern, die Kunst aus dem isolierten Raum des White Cube zu holen und in Beziehung zur Welt zu setzen. Gerade bei der Land Art verschwimmt die Grenze zwischen Objekt und Umgebung.

PU Robert Smithson, einer der Protagonisten der Land Art, und Allan Kaprow, der als Erfinder des Happenings gilt, haben mich seit den frü-hen 1990er-Jahren angezogen. Smithsons Texte – seine Auffassung von Sprache als Material, seine Faszination durch Industrieruinen und Bau-stellen, seine Auseinandersetzung mit der Spezifik von Orten – haben mir ganz neue Zugänge zur Kunst und Architektur eröffnet. Kaprows Auf-fassung der Kunst als Handlung, die in der Zeit abläuft, seine Thematik des kollektiven Arbeitens und sein Gespür für unerwartete Schauplätze, wie Kellerräume, Bahnhofshallen oder auch eine Hühnerfarm, haben meinen Horizont erweitert. Beide stellten die Bedeutungshierarchie der Kunst in Frage und präsentierten ihre Werke ausserhalb von Museumswänden, in einem Raum also, den sie unabhängig voneinander als «tatsächli-chen Raum» bezeichneten. Es war – zumindest in den frühen 1990er-Jahren – unklar, wie sie in den kunsthistorischen Kanon passen sollten, lange Zeit galten sie einfach als Ausnahmeerscheinungen. Ich glaube allerdings, dass Ausnahmen gerne als solche erklärt werden, damit man den Kan-on des vermeintlich gesicherten Wissens nicht zu ändern braucht. Mei-ner Meinung nach gehört es zu unserer Aufgabe als Historiker und Theo-retiker, dafür zu sorgen, dass dieser Kanon transformiert wird und nicht erstarrt. Ich habe eine grosse Affinität zur Ausnahme, weil sie die Norm ins Wanken bringt.

JS Hat die Auseinandersetzung mit Architektur deine Interessen als Kunsthistoriker beeinflusst?

PU Meine Forschungsarbeit an der Land Art ist in den 1990er-Jahren am Departement Architektur der ETH entstanden, anderswo wäre sie so gar nicht möglich gewesen. Im deutschsprachigen und anglo-amerikanischen kunsthistorischen Kontext, in dem ich ausgebildet wurde, lag der Fokus damals vor allem auf kunstimmannen Themen. Der Vorteil war eine hervorragende Methodik. Der Nachteil war eine defensive Haltung gegenüber der unmittelbar zeitgenössischen Kunst einerseits, aber auch gegenüber Nachbardisziplinen wie Design, Film oder eben Architektur. Mein Gegenstand lag anfangs im Bereich der Konzeptkunst und der Minimal Art, weil hier die, wie ich fand, vitalste Auseinandersetzung stattfand. Als ich aber als Assistent von Kurt W. Forster den Architekturstudierenden in Vorlesungen und Seminaren darüber berichtete, blieb die Resonanz aus. Sie langweilten sich, wenn ich ihnen von der modernistischen Malerei berichtete oder davon, wie die Neoavantgarden der 1960er-Jahre sich mit den klassischen Avantgarden auseinandersetzten.

JS Ich kann mich an ein gut besuchtes Seminar zur Pop Art erinnern.

PU Ja, die Pop Art und die Body Art fanden sie schon viel anregender. Und Begeisterung zeigten sie, sobald ich über die Land Art oder Happenings sprach, da wurden sie alert und wollten mehr wissen. Die Studierenden haben durch ihre Neugier mein Interesse für Fragen des urbanen und nicht-urbanen Territoriums, für die Bewegung in der Zeit und durch den Raum geweckt – für Themen also, die in der Kunstgeschichte mit wenigen Ausnahmen praktisch nie angesprochen wurden. Die Reaktionen der jungen Leute haben mir gezeigt, wo es sich lohnt, weiterzugraben. Die Arbeit an der Land Art hat mir die Industrielandschaft erschlossen, die Thematik der Brache, der Science-Fiction, der dystopischen Landschaft und die Skepsis gegenüber jeder Idee einer unberührten Natur. Von den Happenings kam ich über Kolleginnen wie Amelia Jones und Peggy Phelan zum Postfeminismus und dadurch zu meinem Konzept einer performativen Kunstgeschichte.

JS Das sind lauter Territorien, die sich in einem räumlichen oder zeitlichen «Dazwischen» oder «Sowohl-als-auch» befinden und sich einer eindeutigen Zuordnung entziehen.

PU Besonders interessiert mich zurzeit die Zone zwischen dem Menschenwerk und dem, was nicht durch den Menschen geformt ist. In den Seminarwochen, die mich jedes Semester mit Studierenden an neue Orte führen, habe ich die Erfahrung gemacht, dass Orte, die gemeinhin als entlegen und peripher gelten – eine Waldlichtung in Polen, eine Sandbank auf dem Mississippi, der Fuss des Vesuvs –, eine fast magnetische Anziehungskraft besitzen. Was bei mir früher ein italienischer Markt oder eine amerikanische Skyline bewirkte, einen Sog, die Gewissheit, dass sich das Leben dort quasi konzentriert abspielt, finde ich nun in der Zone zwischen dem Menschlichen und dem Nicht-Menschlichen.

JS Ist das nicht einfach ein neuer Ausdruck der Bewegung «Zurück zur Natur»?

PU Ich denke nicht. Ein fruchtbare Beispiel für das Interesse an der

Grenze zwischen dem Menschlichen und dem Nicht-Menschlichen ist Henry Thoreaus Buch *Walden* (1854), in dem er beschreibt, wie er in einem genau definierten Zeitraum in einer Waldlichtung lebt und wie diese Erfahrung sich später für das Leben in der Stadt umsetzen lässt. Mein Kollege Gion A. Caminada ist in diesen Bereichen seit Langem tätig. Ich selber habe seine Arbeit zuerst, wie übrigens diejenige von Peter Zumthor auch, als romantisierend missverstanden. Seit der Romantik beruht unsere Haltung zur Landschaft auf der Kombination von zwei gegensätzlichen Vorstellungen: auf der einen Seite die Verklärung einer angeblich heilen Natur, auf der anderen unser modernistischer Anspruch, die Landschaft restlos zu erschliessen und die Natur zu beherrschen. Diese Dichotomie hat insbesondere die Diskussion der Stadt erstarren lassen. Diese scheint mir heute viel zu stark auf das Thema der Innenstadt und die Metropole im europäisch-amerikanischen Sinn fixiert. Die grosse Erzählung der Urbanisierung hat die grosse Erzählung des Fortschritts ersetzt, die das 20.Jahrhundert dominierte. «Verdichtung» gilt als Lösung, obwohl wir jeden Tag sehen, dass dies gleichbedeutend mit «Verdrängung» ist. Ich bin gemeinsam mit vielen anderen, namentlich mit Jacques Herzog und Pierre de Meuron, die diese Thematik am ETH Studio Basel untersuchen, überzeugt, dass die Hegemonie der Innenstadt als städtebauliches Leitbild, die Idee einer radikalen Trennung von Stadt und Land sowie die Pathologisierung des Vororts den Diskurs nicht weiterbringen. Zudem zielen sie auch an der Realität vorbei: Es ist doch so, dass sich immer weniger Menschen leisten können, in Innenstädten zu leben. In der City von London oder im Zentrum von Paris gibt es jetzt schon fast keine erschwinglichen Wohnungen mehr, in Berlin und Zürich ist es bald auch so weit. Wo soll in Zukunft die Mittelklasse leben beziehungsweise die Intelligenzija? Warum nicht in der Kleinstadt oder in verlassenen Einfamilienhaussiedlungen der Vororte, wo sie neue Gebiete des Kommunen erschliessen kann? Das wird ganz neue konzeptionelle und gestalterische Freiheiten eröffnen, auch für Stadtplaner und Architekten.

JS Wie steht es heute mit diesen Freiheiten?

PU Wenn ich mit den Studierenden eine Fabrikruine besichtige, ein obligatorischer Bestandteil jeder Seminarwoche, blüht ihre Phantasie auf. Warum hat das Alte im Entwurfsunterricht keinen Platz? Warum spricht mit Ausnahme meines Kollegen Tom Emerson kaum jemand über Industriaruinen? Warum wird dort erst einmal Tabula rasa gemacht, um Platz für das Neue zu schaffen? Auch wenn wir Orte besuchen, wo die Stadt ins Land ausfranzt, sind die jungen Leute begeistert. Doch die Schweizer Städte verdrängen die Brachen ebenso wie die ausfransenden Ränder. Es gibt keine Brachen. Die Realität ist die Ummauerung, die Definition, die Versiegelung und die Segregation. Es wimmelt in den Entwürfen der Studierenden von Mauern. Natürlich sind sie von ihrer Umgebung geprägt. In Zürich wird derzeit sehr viel gebaut. Nach den Gründerzeitvillen verschwinden nun die alten Genossenschaftssiedlungen. Die 1930er- bis 1970er-Jahre sind fast spurlos getilgt und den 1980ern wird es bald an den Kragen gehen. In meiner Nachbarschaft ist ein Mehrfamilienhaus aus den 1950ern abgerissen und durch ein neues ersetzt worden. Es war keine Perle, zugegeben, aber im Neubau wohnen halb so viele Menschen. Was vom einst grosszügigen Garten übrigblieb, wurde durch eine Serie

von Betonmauern ersetzt, als ob es am Fuss des Zürichbergs von Autobomben wimmeln würde. Um jeden Briefkasten, jeden Fahrradständer, sogar um die Müllheimer sind Festungen hochgezogen worden. Warum eigentlich? Dieses fast zwanghafte Wände-Ziehen ist eine Fixierung, die ich aufzubrechen versuche. Angesichts einer zerfallenen Traktorfabrik in St. Petersburg sage ich den Studierenden: Was ihr hier seht, ist nicht ein Kuriosum, sondern es macht ein zentrales Motiv der architektonischen Arbeit sichtbar, den Umgang mit der Dimension der Zeit. Nehmt eure Begeisterung in die Praxis mit.

JS Was hat das mit Kunstgeschichte zu tun?

PU Warum muss das Alte verschwinden? Und mit «alt» meine ich gar nicht das, was die Denkmalpflege darunter versteht und unter Schutz stellt und musealisiert. Die Musealisierung kann den Zugang zur historischen Dimension genauso verschliessen wie ein Abriss. «Alt» ist doch auch das, was aus der Zeit der Kindheit meiner Studierenden stammt. Ich ermutige sie, ihre Empathie für die Formen der späten 1980er- und die Farbtöne der 1990er-Jahre ins Spiel zu bringen. Ich will den Studierenden zeigen, dass die historische Dimension ein unendlich reiches Terrain ist, das ihnen zur Verfügung steht. Es ist mehr als ein Fundus an «Vorbildern», mehr als ein Arsenal von Formen. Es ist vor allem ein Ort des Experimentierens, denn sie können daraus lernen, wie eine bestimmte Frage zu anderen Zeiten von anderen angegangen wurde. Warum reden wir heute noch über Adolf Loos oder über das Saffa-Haus von Lux Guyer? Wie kommt es, dass bestimmte Themen aktuell erscheinen und andere Fälle zu den Akten gelegt werden? Die Kunst kann uns Wege weisen, erstarrte Begriffe wie das binäre Stadt-Land-Modell hinter uns zu lassen. Der Künstler Gordon Matta-Clark zum Beispiel, mit dem ich mich im Unterricht viel beschäftige, hat mit seinen *Building Cuts* gezeigt, welche kreative Kraft im Widerstand gegen ein engstirniges Architekturverständnis stecken kann. Ich versuche, den Studierenden zu vermitteln, dass sie seine Anarchitektur nicht zwingend als Abweichung oder Ausnahme betrachten müssen; vielmehr können sie seinen experimentellen Zugang zum Thema «Alt und Neu» in ihr eigenes Repertoire aufnehmen. Die Auseinandersetzung mit Kunst kann die Studierenden lehren, neue Möglichkeiten wahrzunehmen und zu nutzen.

JS Sich von den Zwängen der Konvention zu befreien, um neue Einsichten zu gewinnen, ist unbequem. Man muss das Nicht-Eindeutige aushalten können.

PU Natürlich ist die Architektur im Gegensatz zur Kunst vielen Zwängen unterworfen. Es gibt gesetzliche Regelungen, ökonomische Einschränkungen und die Bedürfnisse der Bauherrschaft, das will ich weder ausblenden noch die Anarchie propagieren. Trotzdem ist es mein Ziel, den Spielraum der Einzelnen zu erweitern. Autorität im Sinn von Autorschaft ist wichtig, gerade heute, gerade in einer Zeit, in der Opportunismus vorherrscht und so getan wird, als ob Entscheidungen nicht aktiv getroffen würden. Denn Architektur ist eine Folge von Entscheidungen und hat eine Kolonialisierung des Raums zur Folge. Das muss man verantworten. Architektinnen und Architekten sind von ihrer Bauherrschaft abhängig, aber deswegen brauchen sie sich nicht mit ihr zu identifizieren; sie

sind deren Auftragnehmer, nicht deren Sprachrohr. Diesbezüglich hat die Schweizer Architektur meiner Meinung nach ein grosses Defizit. Sie hat einen ausgezeichneten Ruf, doch der hängt hauptsächlich mit technischen Fertigkeiten zusammen und nicht mit der Kompetenz, neue Spielräume zu erschliessen. Ich finde bei Weitem nicht alles, was in der Schweiz produziert wird, tatsächlich so gut, wenn ich bedenke, welche unglaublichen finanziellen Mittel und gesellschaftlichen Freiheiten dahinterstehen. Die Schweizer Architektur wagt viel zu wenig Experimente und Erneuerung.

JS Weshalb?

PU Ihr fehlt das Insistieren auf einer architektonischen Autonomie im Sinn einer eigenen Gesetzlichkeit der Architektur. Der Opportunismus, der die Autorität der Machtausübung wattiert und abdämpft und Konflikte zu umgehen versucht, schlägt sich auch in der zeitgenössischen Architektur nieder. Sie tut niemandem weh, eröffnet aber auch nichts. Ohne Not lässt sie sich zu einem Instrument der Segregierung machen, statt als Brücke der Verbindung zu fungieren.

JS Dieser grenzüberschreitende Ansatz, Methoden und Erkenntnisse von einer Disziplin auf eine andere zu übertragen, prägt auch dein aktuelles Projekt «Tourism and Cultural Heritage: A Study on Franz Junghuhn» am Future Cities Laboratory der ETH in Singapur. Welche Erkenntnisse erhoffst du dir davon?

PU Dieses Forschungsprojekt, das ich mit meinem Kollegen Alex Lehnerer leite, bietet die Chance, einen neuen Zugang zu Themen des Territoriums zu erarbeiten. Die Methode besteht darin, dem deutschen Naturforscher Franz Wilhelm Junghuhn zu folgen, der zwischen 1836 und 1848 im Dienst der holländischen Kolonialmacht mehrere Expeditionen durch Java unternommen und als einer der ersten die vielen Vulkane der Insel bestiegen hat. Nun reisen wir Junghuhn in einer Reihe von Expeditionen nach und versuchen, die Welt, die wir dort vorfinden, möglichst unvoreingenommen wahrzunehmen. Die Gruppe ist interdisziplinär zusammengesetzt. Sie umfasst die Künstler Armin Linke und Bas Princen sowie Martin Kunz, Stefanie Rubner und Berit Seidel vom Kollektiv U5, aber auch Experten wie den Vulkanologen Clive Oppenheimer sowie Doktorierende, Assistierende und Studierende unseres Departements. Junghuhn ist unser Guide und erlaubt uns, die Vergangenheit mit dem Heute zu verknüpfen. Wir legen die Wege zurück, die er vor uns zurückgelegt hat, und betrachten die Landschaften, die er betrachtet hat. Auf diese Weise wollen wir neue Begriffe entdecken, um die in Stereotypen gefangene und ins Stocken geratene Diskussion über die Stadt zu reaktivieren. Das ist nur möglich, wenn die historische Dimension und die Rolle der Landschaft mehr Gewicht erhalten. Der Fokus auf die Vulkane hat sich bewährt, sie provozieren einen besonders differenzierten Blick auf das Territorium.

JS Woran liegt das?

PU Einerseits trägt jeder und jede das Bild des Vulkans in sich; das Vulkanische fasziniert uns alle von klein auf. Andererseits gehören die Vulkane zu den am wenigsten verständlichen Phänomenen, trotz

aller jüngeren Forschung. Wir wissen sehr wenig über sie. Vulkane wirken scheinbar vertraut und zugleich mysteriös und komplex. Also muss man vorgefasste Meinungen hinter sich lassen und wirklich genau hinschauen. Vereinfacht gesagt: Bei dieser Versuchsanordnung übernimmt die Figur des Vulkans ein Stück weit die Rolle der Stadt als ein immens komplexer Gegenstand, dem wir uns annähern wollen, ohne ihn durch feststehende Begriffe und Analysen zum Verschwinden zu bringen. Wir üben die Annäherung, das Suchen, Besuchen, Darstellen und Interpretieren anhand von 17 Vulkanen, die wir im Lauf des Projekts unter dem Titel «17 Volcanoes» porträtieren. Wir nähern uns diesen Vulkanen, als ob es schwer zu ergründende Persönlichkeiten mit verschiedenen Charakteren wären, die einen spritzig, jugendlich und frech, die anderen melancholisch, unberechenbar und bösartig. Ich hoffe, dass ich damit die Art und Weise, wie wir über Stadt und Architektur diskutieren, etwas auffrischen und verändern kann.

JS Inwiefern?

PU Die 17 Vulkane markieren das Terrain und erlauben uns, Geschichte und Gegenwart Indonesiens zu verschränken. Als politisch, ökonomisch und kulturell geprägte Objekte, die handeln und sich zyklisch verhalten, sind die Vulkane weder städtisch noch ländlich, weder tot noch lebendig, weder vergangen noch gegenwärtig, weder gut noch böse. Ihr ambivalentes Wesen macht sie zu fruchtbaren Gegenständen der Forschung, so wie sie ja auch buchstäblich die Umgebung fruchtbar machen. An ihren Hängen ist die unendlich fein aufgefächerte Landwirtschaft von Java zu beobachten, mit ihren verschiedenen Ebenen von Pflanzungen – von Kartoffeln über Kaffee, Pfeffer, Bananen, Zwiebeln und Kohl, bis hin zu Tabak in den höchsten Lagen. Sie sind landwirtschaftliches Nutzland, stehen aber auch zentral für die Kultur und die Wirtschaftsgeschichte des Landes. Sie zu ersteigen, ermöglicht einen differenzierteren Blick als jedes Studium von Statistiken oder Beschreibungen.

JS Was hat dich am meisten überrascht?

PU Wir haben die Vulkane auch als Rückzugsorte erlebt, als ruhige Parks, fast als Heterotopien – Orte, wo die Menschen ihrem Alltag entfliehen und eine unbeobachtete Zeit erleben können. Man muss ziemlich viel Anstrengung auf sich nehmen, um hinzukommen. In erster Linie das Verkehrschaos: In Java leben 140 Millionen Menschen auf einer Fläche, die nur gerade drei Mal so gross ist wie die Schweiz. Die Volkswirtschaft wächst rasant und es gibt unendlich viele Fahrzeuge, man steckt täglich stundenlang im Stau. Deshalb halten wir unsere Projektsitzungen nicht in einem Büro ab, sondern im Bus, während er im Stau steht; die Pläne und Diskussionen entstehen unterwegs. Auf den Vulkanen ist die Stimmung dann eine ganz andere. Es halten sich vor allem Jugendliche dort auf. Sie wandern ganz langsam und entspannt, sie zelten, hören Musik und geniessen die Pause und die Freundschaft. Es sind auch viele Pärchen dabei, die auf diese Weise ihren Familien und religiösen Zwängen entkommen. Es herrscht eine Atmosphäre der Freiheit und der leichten Verschwörung gegen Autoritäten. Die Vulkane sind Orte mit immensem Zukunftspotenzial: Rückzugsgebiete der Jugend, wo sich vielleicht auch soziale und ökonomische Veränderungen anbahnen können.

JS Gibt es eine Parallele zur klassischen Rolle des urbanen öffentlichen Raums? Sind Vulkane das natürliche Pendant zu den gebauten öffentlichen Räumen, die ebenfalls der Gemeinschaft, der Freiheit und der Bewegung dienen?

PU Ich bin weniger interessiert am Gegenüber von privatem und öffentlichem Raum, weil sich gerade in den letzten Dekaden gezeigt hat, dass der öffentliche Raum genauso überwacht und reguliert ist wie der private. Mich reizt vor allem der kommunale Raum, der Raum also, der sich sowohl der Kontrolle durch die öffentliche Hand als auch derjenigen durch private Interessen entzieht. Ich behaupte, dass die Vulkane am ehesten kommunale Räume sind. Sie sind jedem zugänglich. Ausländische Besucher müssen zwar einen hohen Eintritt bezahlen, weil es meist Naturreservate sind, aber für Inhaber eines indonesischen Passes ist der Eintritt gering. Man überschreitet eine Schwelle und ist fast gänzlich frei. Am Eingang gibt es einige Wärter, aber nachher wird man in Ruhe gelassen, es gibt keine Kontrolle. Ab und zu stösst man auf ein Basislager oder auf sogenannte Positionen, eigentlich Unterstände, die den Aufstiegsrouten entlang verteilt sind, so dass man im Fall eines Unwetters unterkommt. Es existieren keinerlei kommerzielle Nutzungen wie Imbissbuden oder Seilbahnen, nichts. Eine chinesische Projektteilnehmerin war begeistert: In China seien alle Berge erschlossen und kommerzialisiert, sie habe noch nie einen besucht, der nicht schon kolonisiert sei. Die Vulkane dagegen sind kommunale Berge.

JS Welche Erkenntnisse haben die Vulkane in Bezug auf die Schweiz ermöglicht?

PU Sie zeigen, wie obsolet unser binäres Stadt-Land-Modell ist. Um das zu erkennen, muss ich zwar nicht eigens nach Java reisen, und ich kann die Situation in Java auch nicht direkt auf die Schweizer Verhältnisse übertragen – aber die Beobachtungen zu den Vulkanen als kommunale Räumen könnte man auch in der Schweiz nutzen. Wir versuchen hierzulande immer noch, die angeblich unberührte Natur von der besiedelten Landschaft zu trennen. Doch damit kommen wir nicht weiter. Unsere Vorstellung von Naturschutz besteht darin, gewisse Landschaften abzugrenzen, um sie als Panorama für teure Wohn- oder Ferienhäuser zu erhalten. Wir produzieren Kulissen. In Java kann man die Alternative beobachten: wie man bestimmte Orte ganz zurückhaltend kultiviert und in Ruhe lässt, so dass sie effektiv als natürliche Freiräume funktionieren.

JS In der interdisziplinären Expeditionstruppe nach Java sind bildende Künstlerinnen und Künstler gut vertreten. Welchen Beitrag leisten sie zu einem Forschungsprojekt, das auf den Spuren eines Naturforschers neue Erkenntnisse zu Architektur und Urbanismus zu gewinnen sucht?

PU Das hat wieder mit der Überschreitung von Grenzen zu tun und mit dem Erforschen jener Grenzonen, in denen sich die Kräfte noch in Bewegung befinden. Ich habe vorhin von Bohrlöchern gesprochen... Künstlerinnen und Künstler registrieren Veränderungen früh, weil sie unvoreingenommen beobachten. Sie haben eine Freiheit und Experimentiermöglichkeit, die Wissenschaftlern oder Architekten, die viel ziel- und ergebnisorientierter vorgehen, abgeht. Ich will Künstlerinnen und Künstler nicht

als allwissend mystifizieren, aber ich gewinne viele Fragestellungen aus dem Gespräch mit ihnen. Wie übrigens auch aus dem Gespräch mit Studierenden – sie sind jung und neugierig und haben ein besonders feines Gespür für das, was kommt. Wie Antennen helfen sie mir, zu erkennen, wo sich etwas verändert, wofür es noch keine Worte gibt. Hier kann ich als Theoretiker ansetzen. Gute Fragestellungen sind Gold wert. Ich suche nach den Orten, wo Transformation passiert, und versuche, dafür Begriffe zu finden – zu übernehmen, zu transferieren oder neue zu prägen – und so vielleicht den Fokus des theoretischen Diskurses etwas zu erweitern.

JS Es ist nicht das erste Mal, dass du die Perspektive eines Naturforschers wählst und die Kunst beziehst, um dich mit der Gestaltung des Raums auseinanderzusetzen. Die Ausstellung über das Basler Architekturbüro Herzog & de Meuron, die du 2000–2002 im Auftrag des Canadian Centre for Architecture in Montreal kuratiert hast, beschäftigte sich auch mit der unscharfen – und gerade deshalb so inspirierenden – Grenze zwischen Kunst und Architektur. Und das Buch zur Ausstellung trug den Titel «Naturgeschichte» ...

PU Das stimmt, dieses Motiv zieht mich immer aufs Neue an. Die naturhistorischen Museen aus dem 19. Jahrhundert faszinieren mich seit meiner Jugend, weil sie unmittelbar Zeugnis ablegen vom menschlichen Wunsch, Phänomene zu ordnen und in Zusammenhang zu bringen, und zugleich auch belegen, dass das Ergebnis zeitgebunden und teilweise schlicht falsch ist. Heutzutage sind die meisten dieser Museen kuratorisch aktualisiert, aber etwa bis zum Millennium waren einige noch im Urzustand vorzufinden. Diese vergessenen und verstaubten naturhistorischen Museen erlaubten eine fast magische Zeitreise. Man konnte Anteil haben an diesem ersten Moment, in welchem die frisch entdeckten Dinosaurierknochen in der Sammlung eintrafen und der Grösse nach geordnet wurden. Man konnte dem Ordnungsgeist der Menschen über die Schulter blicken und beobachten, wie – beispielsweise im Museum für Naturkunde in Berlin – die Wissenschaftler die Dinosaurier rekonstruierten und in der stolzen Haltung der damaligen deutschen Fürsten darstellten. Der Brachiosaurus, der jahrzehntelang auf seinen Schwanz gestützt in der Haupthalle thronte, wird inzwischen den aktuellen Forschungsergebnissen gemäss neu präsentiert: als ängstliches Wesen, das den Schwanz dazu benutzt, die Balance in der Waagerechten zu halten. Er wird in prekären Lebensbedingungen, in stetiger Flucht geschildert, wie ein Akademiker auf der Suche nach Fördermitteln oder ein Beamter, der sich in den Räumen der Bürokratie durchschlägt.

JS Trifft das nicht auch auf Kunstausstellungen zu?

PU Naturkundemuseen sind für diese Beobachtung ergiebiger als Kunstmuseen, weil letztere häufiger aktualisiert werden. Vor allem aber werden in Kunstmuseen die einzelnen Objekte voneinander isoliert gezeigt. Das einzelne Werk steht im Zentrum, allenfalls im Zusammenhang mit früheren Werken desselben Autors. Im Naturkundemuseum geht es hingegen darum, einen Kosmos auszubreiten, eine Kosmologie zu entwerfen. Das gibt es in der Kunst praktisch nicht, vielleicht am ehesten noch in einigen Kunstgewerbemuseen.

JS Das naturhistorische Museum ist eine Möglichkeit, sich in eine Frühzeit der Wissenschaft zu katapultieren, als die Disziplinen noch nicht so säuberlich getrennt und die Grenzen noch nicht so scharf gezogen waren wie heute.

PU Ja, und das Werk von Herzog & de Meuron hat auch immer dieses synthetische, verbindende Element. Die Faszination für das Naturkundemuseum teile ich übrigens mit Jacques Herzog und wir haben oft darüber diskutiert. Er wollte nicht, dass wir die Ausstellung «Naturgeschichte» nennen, weil dies seiner Ansicht nach dem vorwärts gerichteten Impuls des Büros widersprochen hätte. Aber er hat den Begriff als Titel des Katalogs begrüßt, weil er die erzählerische Struktur einer naturgeschichtlichen Enzyklopädie des 19. Jahrhunderts aufgreift. Es ist wirklich eine Geschichte, eine Art Kosmologie, eine Erklärung von allem, wohl wissend, dass das utopisch ist. Es ging darum, so zu tun, als ob man mit dem Begriff Naturgeschichte alles in Zusammenhang bringen könnte. Das Buch konfrontiert das Werk von Herzog & de Meuron mit Kunstwerken und Themen, die sie beschäftigt haben; und es zeigt den Blick von zeitgenössischen Künstlern auf dieses Werk. Das schien mir eine gute Möglichkeit, um dieses dynamische, komplexe Schaffen zwar nicht zu fassen, aber in ein Buch zu übersetzen.

JS Der naturhistorische Ansatz ist so etwas wie eine Zeitreise, bei der du Denkmäler und Untersuchungsmethoden einer vergangenen Epoche auf einen heutigen Untersuchungsgegenstand rücktest. Mit Franz Wilhelm Junghuhn kommt die Reise durch den Raum hinzu.

PU Ja, und das ist eine einzigartige Erfahrung. Bei diesem Projekt kommt eine neue Methode ins Spiel: die Bewegung, das Wandern, die Forschungsreise. Vor vier Jahren, an der Berlin Biennale für zeitgenössische Kunst, zeigte Natasha Ginwala einige Bücher von Junghuhn in einer Vitrine. Seither haben mich diese Porträts von Vulkanen nicht mehr losgelassen und ich wusste: Diese Naturforschungsreise will ich wiederholen. Ich führte viele Gespräche darüber mit meinem Kollegen, dem Städteplaner und Architekten Kees Christiaanse, der Junghuhn bewundert und in seinem Werk die Präfiguration seiner eigenen Interessen entdeckt hat. Schliesslich habe ich gemeinsam mit Alex Lehnerer beschlossen, ein ganzes Projekt um Junghuhn herum anzulegen. Damit rückte auch die Forschungsreise als Motiv ins Zentrum. Klar war auch, dass wir diese Reisen immer in Gruppen machen würden. Junghuhn selbst ist nie allein gereist, er hatte immer mindestens einen Gefährten und etliche Diener bei sich. Er erforschte die Grenzen des damals Bekannten, er besuchte die geheimnisvolle Welt der Vulkane, aber jemand war immer vor ihm da: Bauern, Sultane, Beamte, Missionare, Regenten, frühere Forscher...

JS Wieder eine unscharfe Grenze?

PU Alles ist erschlossen, das war schon bei Junghuhn so, aber ja: die Grenzfrage interessiert mich auch. Wo ist die Grenze zwischen dem, was erschlossen ist, und dem, was wirklich niemand kennt? Diese zweideutige Situation ist nicht nur für die Forschungsreise typisch, sondern auch für den Tourismus: Immer wartet bereits ein Guide auf mich. Ich will das Forschen gar nicht radikal vom Tourismus trennen; ich glaube,

die beiden Praktiken sind verbunden. Jemand empfängt und führt uns, und wir führen wiederum jemand anderen. Das hat mich interessiert. Und dann die Frage, wie ich die Grenze des Bekannten erreichen kann, ohne in eine koloniale Mythologie zu verfallen und mir so das Terrain zu unterwerfen. Für die Auslotung dieser Grenze ist Java besonders geeignet. Es handelt sich um eine extrem dicht besiedelte und bis ins letzte kultivierte Gegend, wo fast alles seit Hunderten von Jahren durch Menschen transformiert ist, wo immer schon jemand war und ist und sich viele Geschichten überlagern. Und trotzdem gibt es eine Grenze: der Krater des Vulkans. Er ist die Trennung zwischen aussen und innen, eine Grenzlinie, ein Ein-gangspunkt, ein «entry point», wie die Kunsthistorikerin Irit Rogoff sagen würde. Den kann ich lokalisieren, zumindest temporär. Die Grenze ist für eine bestimmte Zeit eindeutig, dann verändert sie sich. Der Vulkan stellt sie immer wieder neu her, in dem er ausricht und seinen Kegel transformiert. Deshalb eignen sich Vulkane besser für meine Untersuchung als etwa die Alpen; Vulkane befinden sich in ständiger Transformation, sie sind performative Landschaften – im Prinzip sind sie auch gar keine Landschaften, wir nennen sie Figuren in der Landschaft, weil nicht klar ist, ob sie statisch oder dynamisch sind, von heute oder aus der Vergangenheit, und weil sie kein Hintergrund sind. Vulkane sind alles andere als passiv.

JS ... und sie zu besteigen, ist alles andere als ungefährlich. Wenn du Junghuhn folgst, begibst du dich auf unsicheres Terrain, physisch wie auch begrifflich. Du verlässt die allgemein anerkannten Wege der Kunstgeschichte und überschreitest die Grenze dessen, was als streng wissenschaftlich gilt. Damit machst du dich angreifbar.

PU Gefährlich sind die Vulkane für die Anwohner, nicht für uns, denn wir würden uns bei Anzeichen von Gefahr nicht hinbegeben. Die Faszinationskraft des Vulkans ist fast so alt wie jene der Kunst, ganz allein stehe ich also nicht da. Aber die Methode ist schon ungewöhnlich. Natürlich verlasse ich die ausgetretenen Pfade, aber das will ich auch. Ich sehe meine Aufgabe darin, neue Wege zu erschliessen und Zusammenhänge zu zeigen, die bisher nicht beachtet wurden. Aber das Projekt steht nicht ganz isoliert da. Es ist nur dank eines sehr grosszügigen Forschungsstipendiums möglich, ich geniesse institutionellen Rückhalt und grosses Vertrauen. Klar gab es auch Kritik, wir würden im Trüben fischen und die Möglichkeit des Reisens missbrauchen. Das nennt man in der Forschung eben «risk» – in der Naturwissenschaft ist das durchaus positiv konnotiert... Ich würde nicht behaupten, dass wir es mit einem «high risk»-Projekt zu tun haben, aber es besteht die Möglichkeit, dass nichts brennend Interessantes dabei herauskommt. Ich bin aber zuversichtlich, weil wir ein ausgezeichnetes, extrem kreatives Team haben. Die Reaktionen fallen unterschiedlich aus. Es gibt hochgezogene Augenbrauen, gerümpfte Nasen, viele Kollegen sind skeptisch. Andere verfolgen das Projekt mit grösstem Interesse und finden, dass sich diese Methode auch auf andere Gebiete übertragen liesse.

JS Das kollektive Reisen zur Aneignung neuen Wissens ist an sich ja nicht neu.

PU Nein, es gehört zu den bewährten Mitteln der Lehre und For-schung. Der Zusammenhang von Gehen und Denken ist seit der Antike ein Thema. Die Aufmerksamkeit ist während einer Reise viel grösser als in den Hör- oder Zeichensälen, eingespannt in die Routine des Curriculums. An der ETH sind die Seminarwochen seit den 1970er-Jahren obligatori-scher Teil der Lehre. Ich selber führe sie seit Mitte der 1990er-Jahre durch, anfangs als Assistent mit Kurt W. Forster. Sie sind, wenn man so will, das Rückgrat der Lehre, der Moment, wo Forschung und Lehre miteinan-der verwoben sind. Es ist ein ständiges Reflektieren über die Methoden des Herausfindens, des Reisens, Forschens, Erzählens. Junghuhn ist ein Alter Ego des Forschers: ein imaginärer Begleiter, aber auch ein Korrek-tiv für unser Tun. Er war als Wissenschaftler unendlich produktiv und hat die Botanik, die Geologie, die Kartografie und die Vulkanologie weiter-gebracht. Er ist sowohl eine Projektionsfigur für unsere Vorstellungen von abenteuerlicher Forschung als auch ein Vorbild für wissenschaftliche Genauigkeit und methodische Originalität.

JS Viele Architektinnen und Architekten sind gern bereit, Begriffe aus anderen Disziplinen zu übernehmen, deren wissenschaftliche Definition sie gar nicht wirklich zu verstehen versuchen, die sie aber als Inspiration nutzen, um ihre Wahrnehmung zu erweitern. Wie reagieren die Architekturstudierenden, die an den Reisen teilnehmen, auf das Forschungsprojekt?

PU Sehr gut. Anfangs wollte ich ein reines Forschungsprojekt durch-führen, aber Alex Lehnerer und die Studierenden haben mich überzeugt, es auch für die Lehre zu öffnen. Wir haben entschieden, mit 30 Studieren-den auf den Merapi zu steigen, den gefährlichsten und zugleich am bes-ten überwachten Vulkan Indonesiens. Die Begeisterung der Studierenden hat für mich das Projekt erst richtig in der Architektur verankert. Den jungen Menschen war völlig klar, dass das Besteigen dieses Vulkans ihnen zentrale Erkenntnisse zu Architektur und Raumgestaltung ermöglichte. Sie haben mir bewusst gemacht, dass der Merapi auch eine Art Gebäude ist. Sie haben beschrieben, welche Geräusche sie hören, welche Raum-empfindung sie haben, wie sich die unterschiedlichen Gesteine anfühlen, was sie riechen, von welchem Punkt an der Vulkan sich in ihren Augen von einem Berg in einen Vulkan verwandelt. Während der letzten halben Stunde des Aufstiegs wurde der Krater als Hohlräum spürbar, wir be-wegten uns wie auf der Kuppel eines Gebäudes. Ich hätte das alleine so nicht wahrnehmen können, erst in der Diskussion der an der Reise Teil-nehmenden hat sich dieser Aspekt der Räumlichkeit für mich erschlossen.

JS Du siehst es als deine Aufgabe als Kunsthistoriker, angehende Architektinnen und Architekten dazu zu bringen, ihre Wahrneh-mung des Raums zu erweitern und zu differenzieren?

PU Ja, denn sie werden diesen Raum gestalten, konzipieren, be-schreiben und verändern. Ich denke nicht, dass Architekten hauptsächlich Aufgaben lösen sollen, die andere ihnen vorgeben. Für mich sind sie Intellektuelle, die eine zentrale Rolle in der Gesellschaft spielen sollten, nämlich dort, wo räumliche, gesellschaftliche, ökonomische und kultu-relle Themen zusammenkommen. Sie sind exemplarische Figuren, sie überblicken grössere Zusammenhänge, auch zeitlich. Im Entwurf üben sie

die Fähigkeit, eine interdisziplinäre Synthese zu schaffen. Die Ausbildung sollte sie dazu befähigen und ermutigen, eine grenzüberschreitende Rolle zu übernehmen, so unbequem diese auch sein mag. Die Arbeitswelt befindet sich seit den 1970er-Jahren in ständigem Wandel. Nach den handwerklichen Berufen sind auch viele Verwaltungstätigkeiten von Maschinen verdrängt worden. Als nächstes wird es die Juristen und Ökonomen treffen, also Funktionen, von denen man bis vor Kurzem dachte, dass sie unersetzlich wären. Architektinnen und Architekten wird es geben, solange Architektur gebaut oder geträumt wird. Es liegt auch in ihren Händen, ob die Gesellschaften den Unterschied zwischen Architektur und bloss Gebautem in Zukunft zu schätzen wissen werden.

Geboren 1963, studierte Kunstgeschichte, allgemeine Geschichte und Germanistik in Genf, Wien und Berlin. Er wurde 1993 an der Freien Universität Berlin promoviert und habilitierte sich 1999 an der ETH Zürich. Er unterrichtete u. a. an der Hochschule der Künste Berlin, der ETH Zürich, der Columbia University New York, der Universität Zürich und am Barcelona Institute of Architecture. Seit 2011 ist er Professor für Kunst- und Architekturgeschichte an der ETH Zürich. Er hat in den 1990er-Jahren mit Hedy Gruber Ausstellungen in der Kunsthalle Palazzo in Liestal kuratiert und war Gastkurator am Museum für Gegenwartskunst in Basel und am Canadian Center for Architecture in Montreal. Er ist Herausgeber der Buchpublikationen *Herzog & de Meuron: Naturgeschichte* (2002) und *Caruso St John: Almost Everything* (2008). Außerdem ist er der Autor von *Grenzen der Kunst: Allan Kaprow und das Happening, Robert Smithson und die Land Art* (2003), *Die Kunst der Gegenwart: 1960 bis heute* (2010), *Allan Kaprow, Robert Smithson, and the Limits to Art* (2013), *Breixas y Conexiones* (2016) sowie *Der Wert der Oberfläche: Essays zu Kunst, Architektur und Ökonomie* (2017). Seit 2015 leitet er das Forschungsprojekt «Tourism and Urbanisation: A Study on the Explorer Franz Junghuhn» am Future Cities Laboratory des Singapore ETH Center in Singapur. 1997–2004 war Ursprung Mitglied der Eidgenössischen Kunstkommission, 2007–2011 Juryvorsitzender der Akademie Schloss Solitude in Stuttgart und 2003–2015 Präsident der Fondation Nestlé pour l'Art.

Judit Solt

Geboren 1969 in Budapest, hat an der Universität Zürich Mathematik und Komparatistik studiert (2. Vordiplom) und an der ETH Zürich ihr Diplom in Architektur erworben. Seit 1998 ist sie als freie Architekturkritikerin tätig und verfasst Fachbeiträge für Zeitungen, Zeitschriften, Bücher und Veranstaltungen. 2000–2007 war sie verantwortliche Redaktorin der architekturtheoretischen Zeitschrift *archithese*. 2004–2007 unterrichtete sie als Dozentin für Architekturkritik an der ETH Zürich, 2007–2008 als Dozentin für Architekturtheorie an der HTW Chur. Seit 2007 ist sie Chefredaktorin der interdisziplinären Fachzeitschrift für Architektur, Ingenieurwesen und Umwelt *TEC21 – Schweizerische Bauzeitung*. Sie ist Mitglied diverser Fachjurys und Sachverständigenkommissionen im Baubereich.

Die meisten Fotos entstanden während der Seminarwoche «Melancholia: Licht und Schattenbilder from Inner Europe» im März 2017.

Seiten

- 119 ETH Hönggerberg
- 120–121 Vernissage von *Christopher Williams. Supplements, Models, Prototypes*, ETH Zürich, 28. Februar 2017
- 122–123 ETH Hönggerberg
- 124–125 «Tourism and Cultural Heritage: A Case Study on the Explorer Franz Wilhelm Junghuhn», Future Cities Laboratory, Singapur
- 126 Atelier Joep van Lieshout, Rotterdam
- 127 *Der Wert der Oberfläche*, 2017
- 128–129 Herzog & de Meuron: Musée Unterlinden, Colmar
- 130 Lucas Cranach, *Melancholia*, Musée Unterlinden, Colmar
- 131 Herzog & de Meuron: Musée Unterlinden, Colmar
- 132–133 Zahra Hadid: Hohenheim-Nord Endhaltestelle und Parkplatz, Strassburg
- 134–135 Architecture-Studio, Paris: Europäisches Parlament, Strassburg
- 136–137 OMA: Congrexpo, Lille
- 138–141 Lacaton & Vassal: FRAC Nord-Pas Calais, Dunkerque
- 142–143 Dunkerque
- 144 Rotterdam office, OMA
- 145 Museumpark Rotterdam
- 146–147 Spaziergang mit Lara Almarchegui, Rotterdam
- 148–149 Neeltje Jans
- 150 Franz Wilhelm Junghuhn: Gunung Merapi

Fotos: Katalin Deér

Die 1965 in Palo Alto (USA) geborene Künstlerin Katalin Deér gelangte über die Bildhauerei zur Fotografie. Sie studierte Bildende Kunst an der Hochschule der Künste in Berlin (1990–1996). Nach dem Studium hielt sie sich zunächst in New York auf, seit 2003 lebt und arbeitet sie in St.Gallen.

"At that point language reaches a limit and so does the image"
Thomas Seelig in conversation with
Daniela Keiser

As a conceptual and installation artist, Daniela Keiser works with photography and language in various exhibition and presentation formats. Just recently, the Zürich-based artist pulled together a translation symposium under the heading "In and Out of Translation" in which text-based works she has created over many years are discussed from the point of view of their translators and collected in a volume published by Edition Fink. Keiser draws on a close network of people with whom she has been working for years and who, in some way or other, have helped shape her work. Aside from text, the photographic image occupies a central place in her artistic work. In usually expansive installations, groups and series Daniela Keiser stretches the viewers' boundaries of perception.

TS We arranged to meet and talk about your artistic works as they are created – three-dimensional pieces, photographic pieces, conceptual pieces, translation pieces, individual aspects that we will discuss in greater detail in the course of this conversation. First, however, I would like to consider the place where we are having our conversation, a place that has been a part of your life for a long time: your studio. What does it mean to you?

DK My studio here in Zürich is located at a place that is quite urban. The street it is on, Hohlstrasse, is busy. It has a construction site on one side and the railroad tracks on the other. It is a good place to work for me, a headquarters, so to speak, from which I interact with the world.

TS What does a day in the studio look like for you? Is there a lot to think, a lot to do? Are there phases?

DK Yes, there are phases, depending on the project. For instance, there are different states with regard to images. Maybe you can imagine drowning in an image at times. You simply cannot get out of the image anymore and are stuck in it like in a closed pictorial space. My work processes are quite time-consuming. I also need this time to gain certainty as to what the image means to me in the year 2017.

TS What is your routine when you enter the studio in the morning? Do you have a particular plan such as "I would like to reach this or that goal by tonight"? Or is it more about letting things take their course, about taking the moment as it comes?

DK The studio is, of course, a space of reflection. The process begins automatically, really. I don't need to say to myself "now I start". There is neither an actual start nor an end. Everything is very much in flux and porous and sometimes also not very efficient.

TS How important is it to you to live here?
DK There are many advantages; for example, I don't have to distinguish between day and night. There are periods when I get up very early and others when I go to bed earlier.

TS Before today I have visited you four or five times, perhaps, and every time things look different. On the one hand, I perceive the place as a production space: I see that things are created here and ideas solidify. Sometimes I see empty walls, sometimes walls filled with stuff and then again I see test prints. On the other hand, I just perused a large archive and have the impression that it reflects twenty or maybe twenty-five years of your work. How important is it to you that all those states surround you?

DK I live with all the images and projects as if in a universe. Yet one's own world is very much shaped by the environment. It is important to me that this place is urban, meaning close to the people, to society. This means that blood circulates through everything, that it is alive, active.

TS How important of a role does your inventory play in this? We once spoke of your "bundles". Usually they live a very quiet archival life here. It is as if you took them out of a time capsule – the activation was literally palpable. It was interesting to observe how you held those objects and how carefully you chose your words.

DK That activation is indeed very important to me. I link states that to some degree are unimaginable and that meet. This transfer, the exchange between the eternal loan from me as the producer, on the one hand, and its counterpart, on the other, manifests itself in the work on the "bundles". I received this expendable piece of clothing and transformed and returned it. Since I have an overview of the nature of the work, it is important that it surrounds me physically. After the transfer I went to see people about a publication. The book was about not simply depicting the "bundles" as bodies. I was more interested in where and how people live with those objects.

TS What was the response like?
DK There was something very natural about it. After all, it is a cheerful work, isn't it?

TS You call them eternal loans?
DK Yes, the term interlinks those "bundles". It was important to me to make it a social project that is accessible to all.

TS When I look around, I see a photo over there, a sketch there, a collage here: to what extent is this display in the studio important to you? Is it about collective viewing and reflecting? How important is this specific situation to you?

DK Well, today, between us, it is extremely important. That is also why the situation in the studio is not construed. But there are also periods or guests where this is different, where I prefer to show only things I have already exhibited in museums and galleries and rather not incorporate the whole open process.

TS Over there, for instance, I see a sketch, an idea that may one day turn into a work. But it already has the character of a manifesto. It is obvious that something is in the making there.

DK The situation with the work you are talking about, *Nach Marathon* (To Marathon), is rather peculiar, that's true. It belongs to the series of photographic architectures. It didn't simply come into the world all by itself; rather, there is a context of other works that are close to it. This gives me assurance that I can complete the project by 2018. It is a larger work for a larger space.

TS We have a book object by Boris Mikhailov titled *Horizontal Pictures, Vertical Calendars* in the collection of the Fotomuseum Winterthur. It consists of some 150 loose photographs which he himself enlarged in the darkroom and to which subsequently added text using pencil and crayon. After we had acquired the work and the prints had crossed the threshold of the museum, they from one moment to the next were handled with white gloves and conservational care. Mikhailov once talked about earlier exhibition situations. Those were usually private: people had been eating and drinking together and at some point a box was pulled from underneath the bed and pictures were shown around. What I like about your studio situation is that you can, in fact, even touch everything, since the work doesn't look finalized and there is no fixed state (yet).

DK This is very important to me. The thing with the white gloves the moment a work enters exhibition venues and goes public is something I am very familiar with, of course. But in the studio I have to very deliberately do without

that. Otherwise, my work would become pretty absurd, no? I would be totally moving away from the very process I seek every day.

TS Could you briefly describe this process?

DK For one thing, there is the immersion in these worlds here. That is, pictures, constellations, formats, shelf spaces, the height of the stacks, pictures lying down, pictures that are on the wall or are leaning against shelves, angles that are created... After intensely working through and rejecting various formats, techniques and filters I can artistically sense the finished result in the end.

TS You just talked about the different situations. In the white cube of the museum art usually takes place on the walls or on the floor. Here in your studio it is much more likely to lodge itself in cracks and interstices – as a sketch, as a smaller or larger statement and so forth. As a space, the studio generates lots of other options in this way.

DK Those situations are indeed very important for coming up with images. After all, there are many beautiful pictures. But I just look for these specific images and those situations, those cracks you mentioned; the porosity, perhaps also the inconsistency in an image are extremely important for that process of conception.

TS In your work you happen upon images, be they your own or ones you appropriate. I have your early slide shows in mind, for instance. Those images were from archives of public libraries where certain arrangements existed and you suggested new groupings and constellations. To what extent did you have to – or were you able to – claim those images as yours?

DK That has to do with the selection and presentation of the images. You are standing in a space, say, in the Basel Kunsthalle. You're standing in the Unionssaal in Basel and you have a dozen images projected onto lowered window curtains and outside you hear traffic. It is this combination that is the point: the fact that you come across different worlds in a place, a space, and perceive this as one sense of space.

TS To what extent does the found image stay with you in your artistic practice?

DK That was a very important phase. I can really use any camera to take photographs, can't I? When I realized this it was a great relief. The next step is that an image, even when it is originally borrowed, can become an image in its own right by embedding it a context or a project. That

was a very liberating moment. It is also important that I keep moving freely in this world of images. I would always want to look around it, around the aesthetic, around the beauty.

TS So you can overcome beauty?
DK I relish that as it is.

TS But you would like to leave it behind, cut through it?

DK Yes, as a result it—beauty—then becomes really fascinating. Reality is just beautiful, no? For example, today: the weather, the snow. That is such an extremely beautiful situation that, in my eyes, a pretty photograph has a rather hard time vis-à-vis reality. I'd rather go into the forest than photograph it, for instance. Either way, photography is only seemingly a reflection of nature.

TS Let me draw a line to the collages. People everywhere talk about the imminent end of daily newspapers. I found it very interesting how the collages from dailies with pictures from conferences are individually wrapped in glassine and stowed away in boxes at your place; how basically each of those papers—the sheet protector, the box as well as the paper—has a sound of its own.

DK Yes, it's true that all those collages taken together over the years not only describe a visual space, but an acoustic one as well. All those speeches, those promises of statesmen with their self-dramatizations appear. And this acoustic space has motivated me to just carry on with the collection. In order for the voices to become stronger.

TS You say those speeches haunt you, because they will always exist. That has something endless to it. Is there ever a moment for you in an exhibition or publication when you say "Okay, now I can bring something to a conclusion"?

DK *Montag bis Sonntag* (Monday till Sunday) or *Libi*, the series with the meadow and the war images, are both open-ended and extensive series that just continue. There is no time limit. They are also situations we constantly live with.

TS The principle of quantity is indeed something with which you play in many of your other works as well. How important is this aspect of the multipartite to you? There is a certain ambiguity behind it.

DK *Donat Lima Ohio* is a very extensive series as well. An incredible number of images are involved and my objective is that pictorial memory reaches a limit when viewing the entire work. You look at the whole work and then look away

and cannot remember all the images, because there are so many. This sense of being overwhelmed is important.

TS In the exhibition "This Infinite World – Set 10" at the Fotomuseum Winterthur we showed your 123-part series *Nachtkaffee* (Night Café). You took those photos in Cairo in 2010. Could you briefly explain how you arrived at those images? You photographed them there and also developed them locally.

DK I was lucky to have this studio available in the center of Cairo near Tahrir Square. In the same house I then changed floors several times and, fortunately, we were able to move into a larger apartment. When I went to Cairo, I didn't have specific plans really. I didn't have an agenda nor did I have any wishes I could articulate; it felt incredibly good to just sit down and drink coffee. That was my initial situation and over time it became clear to me that as a woman on the street I definitely wouldn't be able to take pictures. So I started taking photographs inside the house, at every time of day and night, from the inside outward. Of course, in the process I reflected on my situation in the house. Traditions were a factor; I photographed everywhere where I felt good. As I said: in the studio outward.

And this provided me with a certain rhythm. Every three days I went in a ritual of sorts to the photo lab and developed another couple of new pictures. With time, communication worked out better, because I invariably wanted the same thing. In this way the different prints of the series were all created together: *Frühstücksgasse* (Breakfast Alley), *Nachtkaffee* (Night Café) and *Cinéma Odeon*. Only after my return I noticed that it is fascinating to divide this extensive collection of images into three segments. That is, the view of the breakfast alley where the men have breakfast; the night café, this transformation of a garage into a night café; and, finally, overlooking the roofs at the façade of Cinéma Odeon. I myself was surprised how often I had photographed the latter. I was fascinated with the roofs, with how life there assumes a separate existence, this endless construction, people living everywhere and ...

TS ... the dust.

DK Exactly! Going back into architecture was an important concept to me, even in this small format. After all, I could have made the pictures larger, but it just doesn't make sense, since I construe an architectural situation. In the publication, too, I perceive this body as a construed, heavy body. The book literally embodies and possesses stability.

TS You work with two wide-ranging genres. On the one hand, landscape plays a role, but then so does architecture, as in Cairo or in the series *Die Stadt* (The City).

DK The film sets were crucial for *Die Stadt*. This instability and the illusionist architecture interested me — those houses in which you cannot really live. They merely create the semblance of there being something there. As the work process advanced the landscape became more and more important. In the series currently on view at the Aargauer Kunsthaus you keep seeing truncated architectures and, on the other hand, the desert — architecture bleeding dry into the desert. Due to vertical light the porosity of the surface — the open cracks or the gaps caused by weathering — also shows beautifully. All the photographs have been taken without any shade around noon. The landscape was added later as part of the set. Among the film sets there is this image from Potsdam, Babelsberg, this cardboard mountain. This was a very important image, because it allowed me to build a city — behind a mountain — which takes on a dimension in a special way. I am partial to architectures that do not fulfil a function — prototype buildings, at construction sites for example. I have to stop for those, of course, partly because they simulate something for us and that is a very fascinating moment for the camera.

TS Let's go back to the Cairo works once more. Strictly speaking, both situations — the 2014 presentation as well as the 2016 publication — take place after the Arab Spring. You yourself were there a year before. Did the revolution somehow affect the pictures or the conditions under which they are read?

DK Of course, it is our awareness of it, of the city, of the spring. In 2009 I had a different awareness than today and when I look at pictures or when others look at pictures, we utilize our competence and project our knowledge into those images. Or we carry our emotions along into them when looking at them. In the case of the book there were also the discussions about the particular places with people who live in the streets there. The voices talk about the pictures, relate what moved them and what has changed. This was very much a desideratum in the year 2015, that is, after the exhibition at the Fotomuseum. But in 2009 this audio history was not yet part of my conceptual repertoire. Only as a result of the distance the street noises emerged, culminating in individual conversations.

TS Those already existed in a different form in 2010 in the publication *Die Kairo-Übersetzung* (The Cairo Translation).

It included twelve different narratives in response to your photographic voice. You amalgamated the whole thing into a common statement.

DK Yes, that's right. There was a meeting place at a florist's and there were always a few people who got together there. This work was really created on the street. People selected a photo and wrote a text in longhand. You can see how different the texts are and how distinct in narrative terms. You get a very strong sense, for instance, that the world of dreams plays a major role in the viewing of photographs.

TS Were you already aware at that time that it had the potential for a publication?

DK Yes, I did. Shortly before my departure I knew that those hand-written texts and the twelve photographs together constitute a work. It was only thanks to a good friend, Mahmoud Hanafy, that this work could be completed in Cairo and the whole transfer of the photographs all the way to Switzerland could be brought off. All of that was highly complicated, until the publication finally arrived.

TS *Die Kairo-Übersetzung* comprises twelve photographs and hand-written notes in Arabic, with added German and English translations. This results in a triangle between the different languages. As so often in your projects, it is about difference and meaning in language.

DK Right, I had a desire to go to a place where I am foreign. That was the point of departure. I wanted to go to a place where I can't read the language. The numbers, yes, and I also knew how to say "Good morning" and "Good evening". I wanted to put myself onto a different level, far from the habit in which I usually live.

TS Might this explain why the three-month sojourn proved to be so productive?

DK Yes, new relationships develop automatically through my work — in the same way the conversations for the book came about: for example, with the linguist and author Nevine Fayed with whom I meanwhile maintain an exchange of images as well. That is one side of it. The other side is the current affairs which totally preoccupy all of us. For instance, my most recent work, *Hotel Pyramid*, includes a face-painting scene at a children's birthday party in a hotel in a satellite city of Cairo. To me this face-painting scene with children has taken on greater significance, especially due to the publicly accessible media images of children in Syria — those hopeless situations. What has recently happened in the world has certainly influenced my work, too. For instance, I like this inner gaze of the child at herself. She has closed her eyes and focuses.

She abandons herself to the make-up pencil that moves across her white painted skin. It is also about the contrast with a different photographic media world with which we are confronted non-stop. A birthday party in Egypt usually lasts not just an hour; rather, people spend an entire day at this hotel. This shared time is palpable in the image. Perhaps it is a complementary image to the common media images and it can only endure, because it is arrhythmic or it runs counter to the rhythm of the media. It is only because of this calm that it can secure a place as a counterpoint to the media which is, of course, much faster paced.

TS So now this image is to occupy center stage at an upcoming symposium you are helping prepare?

DK Right. I have done translation pieces in very different constellations before and I have also organized a smaller symposium in Basel and two years ago in Zürich. That was incredibly exciting and everyone was very interested, because translators tend to work alone and enjoy being able to talk with others about their experiences. The respective descriptions of their views are very fascinating. By now there are already a number of translation pieces by me, so it is really quite fitting to do this translator meeting this year.

TS What is the role of the translators in «In and Out of Translation»? Are they guests at your symposium, do they appear as attendees, as fellow soldiers or, perhaps, as co-authors?

DK They are clearly part of these translation pieces and so they are authors. When they are involved in a project such as the Rhaeto-Romanic translations, it gets to be very specific, of course. They have a text they have in common. In the case of this symposium there is also the transcription and it really has to do with terminology, with precise meaning, with the impending loss of Rhaeto-Romanic, with adopting the words into the present and so forth. Next time it definitely will be very different, on a much larger scale, because there will be discussions about all the translation pieces I have done to date.

TS How come you have such strong interest in the word?

DK The issue starts right with the titles of the pictures. They are often not translated, because they defy translation. Those are exciting moments when a translator says "I can't translate that."

TS Or do not wish to translate it.

DK At such moments language reaches a limit and so does the image. For example, when

there is a discussion about what is meant. A translation is done and then a description is provided of what is meant. In legal proceedings you clearly sense when it is about something existential. "Are you allowed to stay in the country or not?" Translators frequently work in groups because they are dependent on the echo of others.

TS With *Frühstücksgasse* we spent quite a lot of time at the time thinking about the volume on the wall, about the direction of lighting, the line of vision, about how the space is entered and so forth. Those were important issues regarding the wall installation that we discussed at the time. Undoubtedly, other rules apply to the publication, to book-making.

DK Those are indeed two very different formats. In a space you are at people's eye level and as a result simply very close. In the case of your installation, however, the uppermost pictures were mounted at a height of almost four meters. This means that you see them differently in this small format—from a different angle and from further away. In a space it is really very fascinating to show a zoomed image at a higher location and, as a result, introduce a new spatial mapping into the constellation. In the book it is different. There you are really always equally close, no matter whether you place the book on a table or hold it in your hands.

TS But we already have two situations right there. The book is lying on the table: passive. I am holding it in my hand: active.

DK I could even add: where do I open the book? What posture do I adopt? A book has a particular order of pages. And the middle of a book also has an impact on the sequence of pictures. This is evident in the artist booklet *Die Kairo-Übersetzung*.

TS The three books (*Frühstücksgasse*, *Nachtkaffee*, *Cinéma Odeon*) in a slipcase almost do without texts. The soundtrack which can be accessed on the Internet interests me in this project. What role does it have? I find the attempt interesting to avoid the appendix which in such publications is usually found in the front or back. It is great that there is a narrative form other than written language with which people respond to images.

DK There are indeed different discussions. Yours and mine come from a similar perspective, that is, the perspective of a person working with photography. But there are also dialog partners who are not used to looking at photographs and pictures. This, too, is very important to me: uncoupling the pictures from art and

photography. These have developed into very different perceptions and ways of viewing. The website was always envisaged to be trilingual. The English and Arabic versions are currently in production. This takes time and is currently done locally in Cairo. The idea of a picture book was very important to the publisher, Georg Rutishauser, and me. Thanks to him, in particular, the series *Cinéma Odeon* could be incorporated in the Cairo picture book. We already have a long history of close cooperation and that made it possible for us to also realize the book project in this form.

TS Your translation projects of the past fifteen years again will be collected at this symposium. The book with soundtrack will also be presented in Cairo, right? This means there will be more discussions?

DK That's right.

TS How did your cooperation with Nadine Olonetzky come about? The publication *bergen*, which was published by *The Green Box*, combines two parallel strands—her autobiographical story and your work, no?

DK What happened is that we had frequently talked to one another before, for instance, at exhibition openings. Then one day I invited her over to my studio. It was summer, so we had some time. I had just started working on *bergen* and she responded very emotionally to my work. She herself had already written a text on her father before. I thought it was extraordinary to have a visitor at the studio who responded so emotionally to my photographic work. Then almost a year passed and I enlarged the finished *bergen* work. When Marco Walser came to the studio and saw the pictures he said: "This would also make for a beautiful book." I then told him that it might be possible to again take up Nadine's visit to the studio from a year ago. I was totally nervous, because I didn't have any alternative. I suddenly had this extreme desire, even though a year had passed since. And then she agreed and so this text and those images were interwoven. I thought it was fascinating that a studio visit could have such a strong impact. It really couldn't stop thinking about getting those rubble mounds of an autobiography to speak. It was a project that just flowed.

TS And how do you deal with resistance, when for a change something doesn't flow?

DK Ah, that's a good question. I am unable to handle conflict and would surely try to approach it with accuracy.

TS With hard work?

DK With accuracy, with precise questions or queries or precision. Forgetting is not really my thing.

TS In the case of publications there is usually a framework with clear technical specifications: format, binding, technique etc. In many of your publications you use inserts or other types of binding. Always just off the norm. I have the impression that your printed objects really come alive as a result of this?

DK Of course, with an insert you can also bolster what is around it by marking exactly this space between pages 6 and 7. There is no page number there, but there is this space. I can make what is there more visible and palpable in this way.

TS In *Ar & Or* there are inserts, too—an image, a motif that is produced differently by five different print shops and subsequently inserted by you. Here, too, we have again the situation that there are five images and no discernible prototype. Five states and in each case the viewers are unable to tell whether this or that one is the correct translation. How important are these small differences to you?

DK That this is how it is, that is the exciting thing about photography. Over time it goes through an extreme age shift in terms of its colors. Everyone fears this, but I see this as a chance for this medium. Everything is alive, the paper is alive, the colors are alive and change. To me that is a sign of vitality.

TS Perhaps we should briefly discuss the insert once more. What would be your idea, for instance, with this image of the child with white painted face that cuts itself into this publication? Does it snuggle in, does it provide a counterpoint? What does the folded image do?

DK This folding is a very fascinating moment. It predetermines a direction of reading from the back to the front and vice versa: viewed from the front it is the child and viewed from the back it is the adolescent. It is fascinating how the image breaks down as a result of those two folds. Just like the possibility that an image can be detached from a body. Nice freedom for an image, no? For instance, you can insert it into another book, find a new context. Maybe you read a book and use it as a bookmark. The image takes a lot of artistic liberties.

TS You could also say: the freedom of the processes. The collaboration you seek, the translation of texts whose meaning you

don't understand. ... All this has to do with trust and confidence. It seems to me to be a basic attitude that particular things are allowed to simply be or become; that not everything is under your final control; that you also help create those moments and open up those possibilities.

DK Yes, my work develops from that attitude.

Daniela Keiser

Born in Neuhausen in 1963; lives in Zürich. From 1988 until 1991 she attended the Basel School of Design and the Zürich University of the Arts. Since 2008 she has held a teaching assignment at the Bern University of the Arts. In 1998 she received the Manor Art Award in Basel and the Swiss Art Award. She completed several studio residencies and residencies abroad, including in London, Paris, New York, Berlin, Cairo and in Turkey. Her work is included in various public collections such as the Fotomuseum Winterthur, the Basel Museum of Contemporary Art and the Swiss National Library in Bern.

Selected solo exhibitions:

- 1998 "Gute Reise", Unionsaal, Kunsthalle Basel
- 1999 "Schlafendes Grün", Museum für Gegenwartskunst Basel
- 2002 "Sweet Spot", Scalo Galerie, Zürich
- 2005 "Illusions-Architektur", Scalo Galerie, Zürich
- 2008 "Land Logo Löwe", Kunstmuseum Solothurn and Villa Merkel, Esslingen
- 2015 "Clugén, Magün, Promigür", Galerie Stampa, Basel

Selected group exhibitions:

- 1995 "Take care", Swiss Institute, New York
- 1996 "Cabines de bain", Fribourg (attitudes, Geneva)
- 1998 "Gute Reise", rotor, Graz
- 1999 "Young. Neue Fotografie in der Schweizer Kunst", Fotomuseum Winterthur
- 2001/2002 "Der Larsen Effekt / L'effet Larsen", Casino Luxembourg, Luxembourg, and OK Centrum für Gegenwartskunst, Linz
- 2005 "Welt-Bilder", Helmhaus, Zürich
- 2009 "Where are you?", Townhouse Gallery, Cairo, Egypt
- 2011 "Haut. Mythos und Medium", Kunsthaus Hamburg
- 2012 "Blick, Künstler/-innen arbeiten mit dem Ringier Bildarchiv", Aargauer Kunsthaus Aarau
- 2014 "This Infinite World – Set 10 aus der Sammlung des Fotomuseum Winterthur", Fotomuseum Winterthur
- 2017 "Cinema mon amour, Kino in der Kunst", Aargauer Kunsthaus Aarau

Selected publications:

Collection Cahiers d'artistes (Baden: Lars Müller Publishers, 1997); *Die Stadt* (Basel: Christoph Merian, 2007); *Land Logo Löwe* (2007), *Die Kairo-Übersetzung* (2010) and *Kairo – Frühstücksgasse, Nachtcafe, Cinéma Odeon* (2016), all published by Edition Fink, Zürich; *bergen* (Berlin: The Green Box, 2015).

Thomas Seelig

Born in Cologne in 1964 and since 2013 Director of Fotomuseum Winterthur where he had previously worked as Curator/Curator of the Collection since 2003. He has been responsible for various themed exhibitions such as "Forschen und Erfinden – Die Recherche mit Bildern in der zeitgenössischen Fotografie" (2007), "Karaoke – Bildformen des Zitats" (2009), "Concrete – Fotografie und Architektur" (2013) as well as solo exhibitions of James Welling (2013), Yann Mingard (2014), Peter Piller (2014), Taiyo Onorato and Nico Krebs (2015), Jungjin Lee (2016) and many others.

Captions

Page

- 19–21 Studio, sketch for *Aus heiterem Himmel, Out of the Blue* (1998–2018), paper cups, coins, drinking glasses, glass bottle
- 22 Area around the studio, Zürich
- 23 *Aus heiterem Himmel, Out of the Blue* (1998–2016), installation no. 10, detail
- 24–25 Studio, archive room, projection from *Hotel Pyramid (In and Out of Translation)* (2017)
- 26–28 Studio, Zürich
- 29 Folding table from the installations *In and Out of Translation* (1998–2001)
- 30–31 Ost-, Süd- und West-Reservat (2009/10), C-print, detail
- 36–39 *Kairo – Frühstücksgasse, Nachtcafe, Cinéma Odeon* (2016), detail
- 40 *Hotel Pyramid (In and Out of Translation)* (2017), hand-made tea tables, detail
- 41 Sketch for *Hotel Pyramid (In and Out of Translation)* (2017)
- 42–43 *Happy Birthday* (2017), 77 photogravures in different shades of red
- 44–49 *Hotel Pyramid (In and Out of Translation)* (2017), with audio manuscript
- 50 *Room* (2006), C-print, detail

Photos: Katalin Deér

"The subject is yourself"

A conversation between Georg Krüger and Peter Märkli

Peter Märkli is one of the defining architects of our time. His architecture, his drawings and his teaching are held in high regard, especially among younger generations, and are greatly respected internationally. His understanding of the profession follows that of *Baukunst* (art of building), which is always integrated into history and society, but must simultaneously be contemporary and in part independent. The special role he has taken on through this has never been his goal, nor has fame, or business success. To remain individual, to build well and distinctively, to elicit answers on architecture and life to simple and particular, but never extraordinary or modish, questions – this has been his impetus and remains so to this day. Though not without the enriching exchange with others, he essentially works on design alone. A peculiar situation, and a perfect place and topic to begin a conversation.

GK The fundamental attitude in this work is classical. The arrangement and balance of the components are conscious to the last detail, without distinguishing between the significance of man and architecture, landscape or object. Everything testifies to profound diligence and yet does not seem pedantic. It expresses the knowledge of the Late Middle Ages as well as an understanding of the Renaissance, and remains modern in spite of everything, in contrast to much of its time. The work is a later painting by Nicolas Poussin. In it he had turned away from energetic movement and heroic expression, something else seemed to move him. I recently discovered this equally open and simple statement by him and am quite taken with it: "the subject is yourself".

PM Yes, a great sentence.

GK Let's take that thought and speak first of all about its background: is it above all one's own independence in working that can lead to this kind of understanding?

PM Rather your own consciousness, which you gain in parallel to the work that you do. Even Cézanne painted differently when he was young: wild, black, violent things. Then he became more and more disciplined. In the end he painted everything that can be painted with the slightest means. While others had crucifixions as subject matter, for him a table and a few pears, or a landscape, were enough.

GK Both at least seem to have been freed from certain needs or expectations of their time.

PM To be free is an illusion. When you are engaged in this kind of work, you have tasks. They are set for you by the present and they concern the future, but they are not private. Those who don't take them on are beside time, and all works are dull as a result.

GK What does it take to set oneself these tasks: motivation, knowledge, talent?

PM Talent is one part. The big question is how motivation and mission are to be generated by everyone individually, as these are no longer provided today. This is where most talents fail: they have no content and it is not given to them through a requirement of society either. Wilhelm Hauserstein wrote about Italian works of art and concluded that every epoch has the same amount of talent. But to establish our own contemporaneity, that is what we have to do ourselves.

GK A strong connection between a partly mythical past and the technical present is also described by Carola Giedion-Welcker through the works of Brancusi.

PM Yes, that's the duty of all art. Without one's own transformation into the respective, explosive present day, nothing works. It must always be new as the conditions are always different. But everything begins with observation, which must be precise and have a lot to do with elucidation. Oskar Bätschmann described this wonderfully in his introduction to the German edition of Michael Baxandall's *Patterns of Intention*.

GK In this, Baxandall also points out the difference between the question of "why" in the causal sense and a questioning in the sense of "how it came about". Are observing, questioning and understanding not also essential parts of design?

PM It is important that we understand something emotionally as well as rationally. The work must come from within. I remember well the western wing of the unlovely Gull extension at the ETH. There was a library there with architecture books, big long wooden tables and cupboards with panes of glass in the doors. You could take the books out yourself, it was a luxury. During my studies, I designed my very first whole house there, not a conversion. I still know exactly how I was feeling, I went about it eclectically: a little bit of this, some of that, everything was brought in from the outside. I lost that after a certain event, afterwards everything came from inside. That's the main difference.

GK I'd like to talk about that. First something else on design: is it even possible for designs to be "worked" according to a particular method?

PM In the Delacroix journal, there is a great section on the sketch. There he writes that you cannot simply work a picture. Diligence, ability, start here, stop there—that on its own never results in a finished picture. More likely one loses oneself in what are called "variations" today. But the early sketch, the idea or vision of the whole, captured from the beginning, that is what you need, that serves as your plan. With it you have a hierarchy and that can help you have something of the freshness of the sketch in your picture at the end.

GK But with the society, the interests and passions of his time, Delacroix was surrounded by an endless wealth of subject matter.

PM Of course we are no longer discovering exotic countries, we are not concerned with the Sabines or heroic death, or battles. Instead, society is dominated by consumption and it's striking that no politician is talking about it, and not one political party is developing new concepts in response to new questions. But is the human figure or the relationship between people not a topic anymore? In literature, this is dealt with all the time and Hans Josephsohn constantly made reliefs about it. Only that with him hardly anyone describes it. He explores completely personal, concrete matters, such as the importance of his life partner. Through having to flee his homeland, his partner became fundamental to his existence. There was no sculptor before him that was able to imbue reliefs with these themes. Like a still life that is always more than a still life. Or the bathing scenes by Bonnard where, in much the same way, it was not about how the woman bathed. No matter how slight the approach in your work, if it is genuine it will assert itself. A wonderful example is Morandi with his small collections of items. But he painted these in a way which also had a lot to do with the question of existence.

GK And in a way that raised questions about presence, emptiness and suspense, which can also be found in architecture.

PM With architecture it is also primarily about an attitude towards life. Just as it determines how we live together, it also defines our buildings, spaces and cities. In private, the search for truth works differently. But precisely in public, as in history and politics, a structure is needed otherwise one loses oneself.

GK From my time as a student, two illuminating questions on this are still very present

in my mind: "do you understand yourself in your happiness to be part of a community, or only you yourself?" and, "is it habit or a personal conviction that speaks out of you?"

PM And the first question has only ever been answered as in society! Had it been the other way round, I would have also discussed the design on that basis. The second, on the other hand, has much to do with what we referred to earlier as contemporaneity.

GK Contemporary architecture reveals a spectrum of extremes, ranging from adventurous one-off forms on the one hand to detailed historic reconstructions on the other.

PM Neither position interests me. I think they will ultimately fail because they do not open up any perspectives. One cannot build cities in either of those ways. But it isn't only the recourse to the 19th century which is outdated, even the usual relationship with Modernism is "retro". Baxandall describes this wonderfully in his chapter on Picasso: when one refers to something, one builds on something. One works under the influence of one's own needs and on the basis of past achievements, which are brought back into the present through one's own work and thus made even more important.

GK Could it be that both the dazzling new forms and new historicist facades are ultimately only different indicators for the same yearning of the eye, for a distinctive, stronger impact?

PM I do think there is a yearning. One cannot only look at a monochrome picture for generations. That had its intensity, but back then, in another world. I don't like Fin de Siècle architecture at all, so I understand all those who railed against it. City planning aside, I regard Mies van der Rohe and Le Corbusier as two *Baukünstler* (building artists) of their time, in the traditional sense; together with Chareau, who hardly built anything. Mies worked with only a few elements, fewer wouldn't be possible, but he made the maximum use of them. The folly is to believe that one can stay there or even take something away. Mies insisted on proportions and order, and guided the eye decisively, even at the smaller scales. Nevertheless one has to continue to build on this incrementally. One can't work forever with such a minimal vocabulary.

GK In fact spoken languages are a wonderful example of this. Each generation acquires the existing, takes on the majority and builds on it with its own influences, without questioning certain basic principles like grammar.

PM Exactly, because without this no one would understand each other. Everyone would sit side by side alienated, without knowing what anyone means. This picture is mirrored in today's architecture, which has lost vast tracts of its language. It is not only what is built that bears witness to that, it is how architecture and city building are spoken about. No car mechanic would allow themselves in their professional life the same imprecision that some professors and building conservationists get away with today.

GK We learn to speak informally, long before we even know what language is. Why is it not the same with observation or visual arts?

PM Because they no longer have to express a *Lebensgefühl* (attitude to life) and they aren't a matter of survival at all anymore. In the past there wasn't only painting of course. They dyed indigo cloth, made carvings, it all looks perfect to me, until the advent of the consumer society. Farmers and craftsmen simply didn't go to Hawaii and they had no television. They built up all their wealth and pride locally according to their own attitude to life! Today no one wants all that and people feel free if they can move a car. We still have all the abilities of the eye, but they lie idle, like a slackened muscle.

GK And as with a muscle, its use must be prompted by a particular desire.

PM Of course, and that is no different to speaking. If as a small child I desperately want an "ice-cream", I am animated by this desire so I wrestle to get the difficult words out. Much the same in the wider sense: there have to be urgent needs in order to express an attitude to life. No university or anyone else can do anything without them. These needs have migrated. In a way, as architects we are now specialists who want to maintain something, something that might come again. Who knows.

GK Your teaching brought across convincingly that architecture does not have to be divided into "special" and "profane". We saw the Villa Barbaro next to a Grisons farmhouse, Cimabue next to an unknown stone mosaic, Bothmar Castle next to a Romanesque church in western France.

PM Because they all have the same things in common. There are books on wonderful Appenzeller votive painting. If I were to give a lecture on Malevich, I would also show Fritz Frischknecht, his alpine cattle drive with a few goats and cows. Or the so-called lightness of Matisse: one sees how terribly hard fought it was. This lightness—as in the oysters and so on—was preceded by unbelievable brown things, no one would recognise Matisse in them. This is

like with the early works of Cézanne. Meier-Graefe describes them at one point as "black Baroque". None of this has anything to do with the idea of "childlike" or "light". These professions are no longer connected with our basic cultural understanding today, so they necessitate an individual awareness and education.

GK Awareness and education have a similar relationship to that of "object" and "concept" in Baxandall's commentary: "The concept sharpens the perception of the object, and the object sharpens the reference of the word."

PM It simply always needs both. While I was studying, I would have been lost with lectures alone, in part I didn't even understand the language. I still have the booklet for *Bauphysiologie* (building physiology), if only because of the table of dimensions. But I could hold a lecture on proportions about them and show drawings by Rembrandt, and they would suddenly become tangible. That is the point, they must be alive, must have something to do with us directly. But the protected space of the school was important to me in principle during those five years. Even just the library was fantastic, I grew up in a place where there wasn't even a book shop. On top of that, of course, there was the exchange with Olgiati and Josephsohn.

GK Could you tell me about this? These experiences were very defining for you, much more important than school.

PM I had gone on a trip to Italy. For a fortnight, to understand something. I was already able to understand atmospheres and moods, but the question was how does one make them. For certain things I felt deep contempt, because they didn't correspond to my idea of what it means to be human, whilst others I loved. Not liked, or thought they were beautiful, but loved. On the way back, I had an old Peugeot which you always had to fill with water, I passed Flims. I thought, I'll just have a look at a house by Olgiati. And then, bang! It was just this one column. That was the event. In Italy, I had not really understood anything. But this archaic, elementary event, simply this column, as it stood there and what it meant for the house and in this landscape, that was the first moment of *Erkenntnis* (cognition). The cognition which Goethe writes about along with all those who are aware that cognition and knowledge are two different things.

GK How else could you describe it?

PM Giacometti would be a well known case. He was incredibly talented, so he was able to work very young on everything that was fashionable at the time, so to speak. But the cognition of what sculpture is only came later, in observa-

tion vis-a-vis a person, or more precisely only their face. His figurative works arose from this cognition. Educated through the museums, he also knew the Etruscan columns. And because he could not gain enough from the human body alone, he understood to link it with that wonderful pedestal and foot he invented.

GK Academia could claim to understand just as much about the essence of the column.

PM But the sciences contain both right and wrong. Historiography, in particular, is associated with cultural-political attitudes and with certain passions of the time. The archaic column, for example, I know well. It came into play with Olgiati, was redefined, I have built it myself too. For a long time now, it has been the shaft that concerns me. Not that of the archaic column, but that of the others, the elegant ones that were used by the Romans and again and again over two thousand years. The oldest I've seen, even before those of the Roman cities in Lydia, is the one from the Old Persian Pasargadae. Where does this figure come from? Who built it the first time? I've never seen any like that in Greek buildings. Since I started pursuing this question I have learnt a lot. Most of what is written proceeds from German New Humanist thought, which refers only to Greek sources. And the Greeks were chauvinistic enough to portray themselves in a better light than the Persians who were serious rivals. For a long time I didn't know that the Darians had migrated from the Dalmatian coast and from Albania. Basically, all those German New Humanists would have to welcome refugees nowadays, if only because they bring new good things. In Athens there was Persian fashion, the counsellors were international; I hadn't discovered any of this. There are even suspicions that the city structure of Persepolis served as a model for the Acropolis. I've attended many lectures at ETH, but never heard anything like that.

GK On the one hand, architecture can be understood as a "source", like books through which we learn something. On the other hand, however, it is always a "remnant", which has never been transcribed or transferred.

PM And if you follow these remnants correctly, you may get an impression of how books are written and opinions are formed. This happens in a way that makes you look differently at today's politics and today's questions about society. Afterwards, you get to know a new process and do not trust it directly anymore, rather you read something from one side as well as from the other and try to make a picture, but your own picture. This is the essence that should be taught to students: you must become free,

you must become individual, and trust your feelings! Kant also describes this, as my daughter recounted to me: sensory experience and intellectual assessment are equally necessary for cognition.

GK So does the eye directly serve the gaining of cognition?

PM We understand differently through the eye. Precisely in discussions about architecture, I no longer look at ideas. I just want to see forms. Experience spirit through form. It is about translating statements into one's own language. In other words, the attitude of the person should be communicated indirectly. It is like speaking about landscape in Baxandall: when one writes, "there is a house, two trees, a mountain...", people from the North form a very different image to eastern Europeans or people from the South. The grammatical aspect of geometry serves precise communication in our profession. A circle is, for the time being, a circle for everyone. Descriptions, on the other hand, only lead to memories being projected, in other words, what people have seen themselves. The verbal language is powerless there.

GK And also slower...

PM Of course! Often it is only small things that suddenly make a design exciting. Push something up here, take something away there—that is the profession among other things. Very quickly one can see something that was not even conceivable before. One only knew that the house was somehow boring. Deliberation leads to nothing in places where the eye has to be dominant.

GK It is interesting that the results of works like that are sometimes described as inventions.

PM I can't explain that word, I never use it. Today, it belongs more to the realm of technical developments—also a term I don't use. Is it an invention when Galileo makes an observation that is so spectacular that he hardly believes what he has seen through his telescope and has to record it with his hand to trust himself? Or what do you say when you're travelling and you wake up early in the morning, and in a half asleep state a sketch is made in which a friend later sees something, and then you yourself recognise a house in it? This is not invention. These are layers of observations and work, it goes on and on, at some point an image breaks through and then something is there. Is it not closer to a birth?

GK Ora revealing? That is how Vittorio Lampugnani describes the artistic creative process in his essay, *La facilità difficile* (The Difficult Ease).

PM In my opinion, art contains many inventions, it's just that one cannot say it in that way, because today people understand something completely different by it. Certainly the word meant something else around 1850 with Flaubert. Today perhaps we are talking about a vision or idea. These understandings always have a lot to do with life and with what a particular time imparts. There have been epochs which had immense respect for inventions in the historic sense. Everyone grasped them immediately: that is exactly what we're missing. The whole of Italy was talking about the oils of Jan van Eyck for example. They wanted to have those hues too, which they had never achieved with their tempura. Antonello da Messina then discovered the new binder on a trip to Paris. Spontaneously, he went to visit van Eyck, was received by him, they became friends and the technique was passed on to him. And so Antonello da Messina brought oil paints to Italy and all the painters positively started blossoming. You have to imagine this enthusiasm as more or less equivalent to the moment the engine came into play and nobody needed the horse anymore. Widespread excitement! No one complained about the engine or said, "I can do that too!" On the contrary: there were incredible painters who put away their brushes because of another work. That isn't necessary of course, but I have great respect for a time when people were able to judge something like that.

GK An asset, which also seems to have united people in the question of what is beautiful about their buildings and cities.

PM Sure, because they shared a basic attitude. There is no beauty without something that is hierarchically elevated. The validity of a common set of rules is not established in the art of construction itself, but in the overarching attitude of the authors. In architecture, I currently admire only few works. This is not a question of taste, but due to the fact that most are lacking a political position. You can see by simply looking at them what the architect's basic attitude is. For example by how the building is culturally integrated, how it relates to the public space or to the landscape.

GK The house by Olgiati we mentioned earlier would be one of those few works.

PM Olgiati generally built nests. Every dwelling offers warmth and security in large measure and corresponds in the original sense to the word "nest". This corresponded to his character and was important to him. The bellying out of surfaces, the view from a sheltered room, the fireplace, sometimes even a sofa in concrete—unchangeable! And you sit there, back protected, in front of you the funnelled views out and then

this column to mark the place in the expansive landscape. And it is as archaic as the alpine houses themselves—that is Olgiati at his finest! And it is a pure nest in the sense of being snug, intimate and protected. There is no higher category.

GK And despite this fervour, your expression developed independently, as already mentioned, "individual".

PM For me that world is too defined, I have never been that type. I wanted things to be a little different, a little more open. I was also younger. But yes, this connection is very valuable to me! Once Olgiati called and said, "Peter, I don't know. I've built columns and I think they're too thin. Come and have a look!" Then we looked, I calmed him and said it was alright. The other way round, he came to me, we visited the house in Winterthur, and he said, "Very beautiful house! But you should have painted it white."

GK Would Olgiati have been able to build bigger?

PM I spoke to Josephsohn about this question too. Looking at Olgiati with him, that was terrific! We talked for a long time about how small is great and how large quickly looks affected. In what makes it strong, Olgiati's language is tied to a certain size. This has to do with the orders. For cities and large buildings there is one order, for small buildings there are two: the structured, as with the large ones, and the free.

GK Why should the free order not exist in large buildings?

PM Because one cannot simply arrange windows however across 100 metres, that would be stupid. St. Mark's Square, for example, would be unthinkable with a free order on the longitudinal facades. If one wants to operate freely, one needs a limited size and it must be possible to capture all parts in one glance. One has to know the elements and they have to be brought together as a whole. But if the overview in one glance is already given, one still has to take care with structured areas. With the larger of the two houses in Trübbach for example, the number of bays is not high enough to no longer capture them in one glance. This is why the odd number of five columns is needed, since there would be a central bay otherwise.

GK So dimension and order are mutually dependent.

PM Yes, as in all the arts. Morandi cannot paint large paintings, it is similar with Cézanne. His painting stops with a certain size. In large formats, one cannot expect to be in control of everything to the same extent: that would be a contradiction. Isaac Babel, this man from

Odessa, said of his situation in the mid thirties that for him it was no longer thinkable to write like Tolstoy, a great epic poured out in one go. He could only write small pieces. But these he then rewrote twenty times, until everything was razor sharp. He describes quite bellicosely how he helped a woman to translate Maupassant. How the words amass, rise like armies, and how the full stop at the end has to be placed as exactly as if it were a stabbing through the heart! That's good, isn't it? That's how he felt it. And I have felt that I like lines, our profession.

GK Behind these sketches over here, I suspect a process as you described with the inventions. Their subject is recognisable, but does not seem to have been predetermined. They indicate the greater order and at the same time a rural context.

PM Sketches like those are created here and there. Without precise consideration. City building you do with other drawings, in which the volumes are positioned with the context in mind and the heights are determined. I wasn't comfortable with some sketches, here for example, with this vertical, it would need parapets. You always have to keep the place in mind. If it were in Milan and "bourgeois", so to speak, I would build a kind of Renaissance high-rise for our time. But it is rural here, everything is in the open. I worked intensively on the plans. You do the sketches on the side, without conscious intention.

GK The plans seem untypical for a high-rise building.

PM Yes, there is usually a corridor and at some point you land in a main space, and after that the rooms. There is no corridor here, just this diagonal. It leads from the entrance to the corner, here is the loggia and there is the kitchen. You enter the loggia diagonally. In principle, it is a floor plan like in a country house. It carries a strong geography within itself. The design reacts conceptually to the existing and formally takes the situation into account as well. As a counterbalancing figure, it connects new and existing buildings. Through its formation of spaces, there is a brief rearing up of the new, and an urban presence is exuded on the site. In this situation, an urban typology cannot simply be asserted.

GK So the buildings are exposed in the open landscape, but the function is not public. How do you impart a feeling of comfort and security?

PM Over Christmas when I was able to work a lot, I woke up and sketched this: all the horizontal parapets manifest as stepped roofs, which lead up each storey. There you have intimacy. There are no large glass surfaces either; you can open each window casement. I want pivot

hinges and a particular fitting with which you can open two casements and fold one over, which is super. You can only get these hinges for timber windows at the moment, not for metal ones yet. I will speak to the manufacturer about this. The other problem remains, however: the fittings are currently only used in the private sector. For rented apartments, there is a concern that the casement pair would be left open and the hinges would be overly strained and broken within a short time. Let's see what we will do.

GK More than a few high-rise buildings enjoy a veritable cult status today. However at first many are rejected. Why?

PM The prejudice against the high-rise stems from being secluded in areas of single family homes. It doesn't surprise me that it is precisely there that the family tragedies you read about in the newspaper unfold. But you don't have to look at the suburbs. Even at the Pfingstweidstrasse we have arrived at questionable territory. If we are honest, we have to learn that democracy allows for a few different ways of life to exist side by side. Without judging. However, the result would be a different conception of our cities. There would no longer be only a few high-rise buildings here and there, but a whole neighbourhood, only without the two-hour shadow rule. Then there would be another one with historicist houses. For me it wouldn't matter, as long as the structure was right. I trust life and trust that over time the good and genuine parts will be used.

GK In his writings on the love of the city, Jacques Le Goff summons as much optimism and trust as you evidently do. Is it this connection that allows for even more substantial changes to cities, without the fear of losing what is loved?

PM Absolutely, as long as they are good changes. Who says how we build our cities? The idea of a social bourgeoisie that dominates the world no longer exists. Or of a Middle Ages that experiences the city as an artificial entity in which everyone, whether he has money or not, feels taken care of, has a right to it and is proud of it. None of that exists. I'm a total optimist, but I don't have any illusions. When we talk about our profession today we have an absolutely new state of affairs, we can't make generalisations. It is like this: you are interested and you do something. In your way. But if you build something, I not only want your house to be beautiful, I want it to strengthen the surroundings. This is city building. Like this you can stand under the cloak like in Piero della Francesca, at other houses, for protection. But to speak about it so verbally is almost impossible for me.

GK Are there any parts of the city that are universally considered sacred?

PM Even the universal in the sense of the normal no longer exists. I believe that statements and arguments based on that are dubious. What would still be sacred today? Not even a street, the most normal thing in the world, because cyclists don't want parking spaces, some even want pedestrian priority zones, others expect perpendicular parking, and so on. But for other reasons, of a political nature, I say that the street should be "protected" in a city building sense. It ensures adjacency and creates commonality. Not a uniform image of facades as in Paris, but the building of houses in a row, either touching or apart, that is the idea. Everything I understand under language, must enable neighbourhood and be a reflection of a politically organised body. How the houses ought to look in concrete terms could not be prescribed in a democracy, that would be futile. But the structure has to be laid out in such a way that a conversion is possible.

GK Don't many cities broadly reflect this picture, when we look at Districts 2, 4 and 6 in Zurich for example?

PM Yes, they bear witness to different attitudes and their basic structure is identical: exactly that is worth striving for. Here they are individual houses but built close to each other and with gardens, there they are built along the road. On the other hand, if at the edge of a forest, like near the radio studio, every new development has a different curvaceous shape and nothing joins them together, that is fundamentally different. Even on Zürichberg, there are open spaces that connect everything. This confusion is the crisis: large site redevelopment, design evaluation committees—and one has nothing to do with the other. A dysfunctional way of building, it is an abomination.

GK In Glarus-Nord, something like that will hardly be possible anymore, thanks to new planning regulations, which prescribe astonishingly little and permit an uplifting amount.

PM They also help to preserve, specifically people's love for their living space. In historical villages, the pedestal is an important element. Instead of apartments on the ground floor, cars could be placed there, which will have to be accommodated inside the house in future. The street, which is a public space, will then be freed from them. After that you can build up to a maximum height and only a certain proportion of the terrain can be changed—these are essentially the requirements. We already know what other regulations look like. Who even knows whether a projecting bay that is one third of a facade is any

more beautiful than one of two-fifths? Has anyone ever investigated that?

GK What results is more likely a kind of compromise, that settles in mediocrity.

PM A mediocrity that is the average of everything should always be disdained. Let every current way of living unfold in its own way. Then give them some time and we will see where our grandchildren are living and how the neighbourhoods have evolved. It is different to respect someone's personal accomplishments. People who can't live with those and think they have to do things better, just to prove something, are frauds. I admire the results of people who have done a lot with their own ability, even if these are less good.

GK Unfortunately, such opinions are rare, even at the intermediate or final critiques of design semesters.

PM The final critiques in the form they previously took at the ETH have been banned now. Open display spaces, everyone discussing, you can walk around and listen a little, look at something over there—that was incredibly attractive. There were visitors from the city that had never been students. Now all that has been given up, it's a disgrace. The result of all that work: everyone squats in their own hole somewhere. When it should really be the grand finale!

GK Who knows, with the right energetic spirit that might be brought back!

PM This much I know: if there was a city building question in Zurich, which was exciting and whose answer was not immediately obvious, I would immediately examine it with a semester! Over the years, I have come to recognise the difference in approaches: five selected architects invited to a competition lead to a good result. The semester, by contrast, brings people together by chance, among them many good but also many bad. The bad projects and discussions illuminate the situation equally, just in a different way. This discourse—which carries great responsibility because you cannot make any mistakes—is the best investigation of a city building task. For that I would immediately teach a semester.

GK This promising moment brings us back to Poussin, for whom the best opportunities to increase awareness and train judgement were also found in discourse.

PM Yes, as long as you can be involved in it! We need to be clear about how privileged we are, compared to those who have to do other work. Any complaints are unacceptable. We are the privileged and whoever doesn't already know this, has to tell it to themselves every day. Besides that, you mustn't forget the protected space. That

is where I found myself personally. Especially thanks to a person I have known for a long time. She is a great protection and has always allowed me to favour the simple.

Peter Märkli

Peter Märkli was born in 1953 in Zurich and spent his early life in Sargans, three siblings. He had an early acquaintance with the architect Rudolf Olgati and the sculptor Hans Josephsohn. Frequent studio visits and formative exchange followed, particularly with the 33 years senior Josephsohn. To today, he travels regularly in Europe, mainly Italy and France. Märkli studied architecture at the ETH Zurich, and worked on new builds during this time in collaboration with Gody Kühnis. He founded his own studio in 1978, subletting for many years at the Zurich Spiegelgasse. His initial designs show a strong physicality, with expression weighted according to elevation, as in the houses in Trübbach, Sargans, or Winterthur. For these and to this day small drawings have been integral to his design work while at the same time being independent. These drawings led to encounters with Erich Brändle. In 1992, Märkli completed the museum for reliefs and half-figures *La Congiunta* in Giornico, in collaboration with Stefan Bellwalder. It drew considerable attention, multiple distinctions and international recognition. The project revealed a stronger unfolding of spatial forms over differently weighted volumes, as already apparent in Winterthur. This approach was manifested further in structured works such as the school *Im Birch* in Zurich. To today all designs originate in his own studio, physically separated from the staff office. In 1992, his daughter Anna was born. From 2002 to 2015, Märkli was a professor at the ETH Zurich, teaching the design of the architecture of living spaces. Architecture history and construction played an integral part in his teaching, as did constructive architecture critique based in the anchoring and substantiating of concrete, specific statements. The broad spectrum of his works can be found in the Synthes building in Solothurn, the project for an insurance building at Mythenquai, the co-operative housing project *Im Gut*, the apartment house on Hohlstrasse or the hotel management school at Belvoirpark, all in Zurich; or the Visitors Centre and the Picasso House; both in Basel. In addition to these, there are various houses in Switzerland and in Austria, as well as interiors, extensions and the building of a new organ in Basel. Current work also deals with rural and urban open spaces. He is involved in public debates as well as in writing the new Glarus Nord planning regulations. He has lectured and exhibited in Moscow, London, Tokyo and New Delhi among other places and has contributed to the Architecture Biennale in Venice. His publica-

tion *Approximations* is out of print; other publications on his teaching and drawings have followed. A detailed monograph was recently published by Quart-Verlag. Peter Märkli lives in Zurich, together with his long time partner Elisabeth Märkli.

Georg Krüger

Georg Krüger was born in 1984. He studied architecture at ETH Zurich and at the University of Fine Arts Hamburg, graduating in 2010. He studied with Peter Märkli from 2009, and has an ongoing exchange with him to today. He has worked in Switzerland, Boston and Milan, and founded his own studio in Zurich in 2016.

Captions

Page

- 69 Two houses in Trübbach
- 70–71 Museum *La Congiunta* in Giornico
- 72–73 House in Winterthur
- 74–77 Atelier house in Rumisberg
- 78–79 Cooperative housing *Im Gut*, Zurich
- 80–81 Lecture at the *Barbican* in London, March 2017
- 82–83 Book launch and exhibition at *Bets Project*, London
- 84–89 Atelier Peter Märkli in Zurich
- 90–93 Office Studio Märkli in Zurich / Design sketches
- 94–95 Synthes headquarters in Zuchwil, Solothurn
- 96–99 Hotel School Belvoirpark, Zurich
- 100 Floor design in house in Winterthur

Photos: Katalin Deér

"I look for places of transformation"
Judit Solt in conversation with Philip Ursprung

Looking for limits and scanning and crossing them is something Philip Ursprung does both within his own discipline and across disciplines. As a professor for the history of art and architecture at the Swiss Federal Institute of Technology in Zurich (ETH Zürich) he teaches prospective architects. Rather than a study of styles, he imparts to them a sense for those blurred border zones where ossified definitions fail, vital forces are in motion and unexpected connections emerge, so that new intellectual and creative freedoms open up. The transfer of concepts, the shift of perspectives and experimental study methods allow him to expand the focus of theoretical discourse also in research.

JS As a professor for the history of art and architecture at ETH Zürich you teach prospective architects. Crossing boundaries between disciplines is part of your work. Yet you also test the boundaries of your own field: what you impart in your teaching and your research is not an art history in the sense of a study of styles but, rather, a reflection on things that question, unsettle and challenge our perception of the world. These may be artworks, but they don't have to be.

PU Limits, including the limits of art genres and disciplines, have long preoccupied me. I regard border zones as places of exchange and connection rather than separation. I am not interested in the norm or definition of what seems to be certain as much as in the area where boundaries are negotiated and redrawn. Where does sculpture begin and where does painting end? When does theater become sculpture and scenography architecture? How is the line drawn between urban planning and architecture and how does it change? These border zones fluctuate and therefore lend themselves particularly well to a historical and theoretical approach. This is where I try to place my boreholes, as it were, in order to be able to pinpoint, illustrate and understand the shift of forces ... and to develop historical narratives.

JS You have long focused on art of the 1960s and 1970s, particularly Land Art and Happening—movements that were also about expanding the concept of art, about taking art out of the isolated space of the white cube and relating it to the world. Especially in Land Art the boundary between object and surroundings becomes blurred.

PU Robert Smithson, one of the protagonists of Land Art, and Allan Kaprow who is regarded

as the inventor of the Happening, have attracted me since the early 1990s. Smithson's texts—his understanding of language as material, his fascination with industrial ruins and construction sites, his reflection on the specifics of sites—opened up completely new approaches to art and architecture for me. Kaprow's concept of art as action taking place in time, his theme of collective work and his instinct for unexpected sites such as basements, train stations or, indeed, a chicken farm have expanded my horizons. Both questioned the hierarchy of relevance of art and presented their works outside museum walls, that is, in a space they independently called «actual space». It was unclear, at least in the early 1990s, how they were supposed to fit into the art historical canon; for a long time they simply were regarded as exceptional. I do believe, though, that exceptions are often declared to be such, so as to not be forced to change the canon of allegedly established knowledge. In my opinion it is part of our job as historians and theoreticians to see to it that this canon is transformed and does not ossify. I have a great affinity for the exception, because it unsettles the norm.

JS Has the study of architecture influenced your interests as an art historian?

PU My research work on Land Art in the 1990s was done at the Department of Architecture of ETH; in that form it would not have been possible elsewhere. In the German and English-speaking art historical context, in which I was trained, the focus at the time was above all on issues immanent to art. The upside of this was an excellent methodology. The downside was a defensive attitude towards immediately contemporary art as well as to neighboring disciplines such as design, film and, indeed, architecture. My focus was initially on the field of Conceptual and Minimal Art, because this was where to me the most vital critical reflection seemed to be taking place. But when, as an assistant to Kurt W. Forster, I told the architecture students about this in courses and seminars there was no resonance. They were bored when I covered Modernist painting or told them about how the neo-avant-gardes of the 1960s critically reflected on the classical avant-gardes.

JS I remember a well-attended seminar on Pop Art.

PU Yes, Pop Art and Body Art were a lot more interesting to them. And they became enthusiastic when I started talking about Land Art or Happenings; at that point they became alert and wanted to know more. Through their inquisitiveness the students aroused my interest in issues of urban and non-urban territory, in movement in time and through space—in other words, for subjects that, with a few exceptions,

were rarely addressed in art history. The responses of these young people have shown me where it is worthwhile to keep digging. The work on Land Art opened up the industrial landscape to me, the issue of the fallow, of science fiction, the dystopian landscape and the skepticism towards any notion of unspoilt nature. Colleagues such as Amelia Jones and Peggy Phelan inspired me to move from the happenings to post-feminism and as a result of this I arrived at my concept of a performative art history.

JS These are all territories that are located in a spatial or temporary "in-between" or "both-and" and that defy clear classification.

PU Currently, I am particularly interested in the zone between the man-made and the non-man-made. During the seminar weeks that take me to new places each semester together with students I have found that places which generally are considered remote and peripheral—a forest glade in Poland, a sandbar in the Mississippi, the foot of Vesuvius—possess an almost magnetic force of attraction. The effect that an Italian market or an American skyline used to have on me, a pull, the certainty that life there happens in concentrated form, as it were—this is something I now find in the zone between the human and the non-human.

JS Isn't that just a new manifestation of the "back to nature" movement?

PU I don't think so. A productive example of interest in the boundary between the human and the non-human is Henry David Thoreau's *Walden* (1854) which describes how the author lived in a forest glade for a precisely defined period of time and how this experience can subsequently be translated into life in the city. My colleague, Gion A. Caminada, has been working in these areas for a long time. I myself at first misunderstood his work, like that of Peter Zumthor, as being romanticizing. Ever since the Romantic period our attitude towards the landscape is based on the combination of two opposing ideas: on the one hand, the idealization of an allegedly intact nature and, on the other, our modernistic aspiration to make the landscape completely accessible and control nature. This dichotomy has rigidified the discussion of the city, in particular, which in my opinion is much too focused today on the issue of the city center and the metropolis in a European-American sense. The grand narrative of urbanization has replaced the grand narrative of progress that dominated the twentieth century. "Densification" is considered a solution, even though every day we see that this is synonymous with "exclusion". Along with many others—in particular Jacques Herzog and Pierre de Meuron

who study this issue at ETH Studio Basel—I am convinced that the hegemony of the inner city as a model of urban planning, the idea of a radical separation of urban and rural space and the pathologization of the suburb do not advance the discourse. Moreover, they are detached from reality: the fact is that fewer and fewer people can afford to live in the inner cities. Even today there are almost no affordable apartments left in the City of London or the center of Paris, and in Berlin and Zürich it will soon be the same. Where is the middle class or the intelligentsia supposed to live in the future? Why not in small towns or in the abandoned single-family developments of the suburbs where they can develop new forms of the communal? This will open up entirely new conceptual and creative freedoms, including for urbanists and architects.

JS What about those freedoms today?

PU When I visit a factory ruin with the students—a mandatory part of every seminar week—their imagination flourishes. Why does the old have no place in design classes? Why is hardly anyone—with the exception of my colleague, Tom Emerson—talking about industrial ruins? Why make a clean sweep first to create space for the new? When we visit places where the city frays into the countryside, the young people are excited. Yet the Swiss cities displace both the fallows and the fraying edges. There are no fallows. The reality is the encircling wall, the definition, the sealing and the segregation. The designs of the students abound with walls. Of course, they are shaped by their surroundings. In Zürich there is a lot of construction going on at the moment. After the Gründerzeit mansions the old cooperative housing developments are next in line to disappear. The decades from the 1930s to the 1970 have been razed almost without a trace and soon it will be the turn of the 1980s. In my neighborhood an apartment building from the 1950s has been torn down and replaced with a new one. It was admittedly not a gem, but now only half as many people live in the new building. What remained of the once spacious garden was replaced with a series of concrete walls, as if the area at the foot of Zürichberg were teeming with car bombs. Fortresses have been raised around every mailbox, every bicycle stand, even around the trash cans. Why is that? This almost compulsive wall-raising is a fixation I am trying to break. At the sight of a dilapidated tractor factory in St. Petersburg I say to the students: what you see here is not a curiosity; rather, it visualizes a central issue of architectural work, the approach to the dimension of time. Take your enthusiasm into your practical work.

JS What does this have to do with art history?

PU Why must the old disappear? And I don't mean "old" in the sense of historic preservation, the kind of "old" that is protected and museumified. Museification can just as much shut off access to the historical dimension as demolition. "Old" is also what dates back to the time of my students' childhoods. I encourage them to bring their empathy for the forms of the late 1980s and the color shades of the 1990s into play. I want to show the students that the historical dimension is an infinitely rich terrain that is available to them. It is more than a rich source of "models", more than an arsenal of forms. It is above all a place of experimentation, for they can learn from it how a particular issue was approached by others at other times. Why are we still talking today about Adolf Loos or about the Saffa house of Lux Guyer? Why is it that certain themes appear relevant today and others are shelved? Art can show us ways to leave rigid concepts such as the binary urban-rural model behind us. The artist Gordon Matta-Clark, for instance, whose work I frequently deal with in my teaching, has demonstrated with his *Building Cuts* what creative power the resistance against a narrow-minded concept of architecture can hold. I try to explain to the students that there is no compelling reason for them to regard his "anarchitecture" as an aberration or an exception; rather, they can incorporate his experimental approach to the issue of "old and new" into their own repertoire. Studying art can teach the students to appreciate and take advantage of new possibilities.

JS Freeing oneself from the constraints of convention to gain new insights is uncomfortable. One has to be able to tolerate ambiguity.

PU Of course, as opposed to art, architecture is subject to many constraints. There are legal regulations, economic restraints and the needs of the clients—I don't want to dismiss this, nor do I want to propagate anarchy. Still, my goal is to increase the maneuvering room for the individual. Authority in the sense of authorship is important—especially today, especially at a time when opportunism prevails and people act as if decisions were not actively made. Because architecture is a series of decisions and entails a colonization of space. One has to take responsibility for that. Architects are dependent on their clients, but that doesn't mean they need to identify themselves with them; they are their contractors, not their mouthpieces. In my opinion Swiss architecture has a considerable deficit in this regard. It has an excellent reputation, but that has to do mainly with technical skill rather than with the ability to opening up new possibilities. I think that by no means everything pro-

duced in Switzerland is really that good considering the unbelievable financial means and social freedoms that are behind it. Swiss architecture risks far too little in terms of experimentation and innovation.

JS Why?

PU It lacks the insistence on architectural autonomy in the sense of following its own rules. The opportunism that pads and cushions the authority of exercising power and seeks to avoid conflict is also reflected in architecture. It doesn't hurt anyone, but also doesn't open up anything. Unforced, it allows itself to be turned into an instrument of segregation, rather than serving as connecting link.

JS This boundary-crossing approach of applying methods and insights from one discipline to another also informs your current project, "Tourism and Cultural Heritage: A Study on Franz Junghuhn", at ETH's Future Cities Laboratory in Singapore. What insights do you hope to gain from this?

PU Headed by my colleague, Alex Lehnerer, and me, this research project offers an opportunity to develop a new approach to issues of territory. The method consists in following in the footsteps of Franz Wilhelm Junghuhn, a German natural scientist who in the service of the Dutch colonial power undertook several expeditions in Java between 1836 and 1848 and was one of the first to climb the island's many volcanoes. Now we follow Junghuhn on a series of expeditions and try to be as unbiased as possible as we take in the world we find there. The group is an interdisciplinary team that includes the artists Armin Linke and Bas Princen as well as Martin Kunz, Stefanie Rubner and Berit Seidel of the art collective U5, but also experts such as the volcanologist, Clive Oppenheimer, and doctoral candidates, assistants and students of our department. Junghuhn is our guide and allows us to connect the past to the present. We travel the distances he has traveled before us and look at the landscapes he looked at. In this way we want to discover new concepts, in order to reactivate the discussion about the city that is caught up in stereotypes and stalled. This is possible only when more attention is given to the historical dimension and the role of the landscape. The focus on the volcanoes has proven fruitful; they elicit a particularly nuanced view of the territory.

JS Why is that?

PU On the one hand, each of us carries the image of the volcano in us; the volcanic fascinates us all from an early age. On the other, volcanoes are, despite all recent research, among the least comprehensible phenomena. We know

very little about them. Volcanoes seem familiar and at the same time mysterious and complex. Therefore, you have to leave all preconceptions behind and really look closely. Simply put, in this experimental set-up the figure of the volcano to some extent takes on the role of the city as an immensely complex object that we want to approach without making it disappear through established concepts and analyses. We practice approaching it, looking for it, visiting, representing and interpreting it on the basis of seventeen volcanoes which we portray over the course of our project titled "17 Volcanoes". We approach these volcanoes as if they were inscrutable personalities with different characters, some lively, youthful and sassy, others melancholy, unpredictable and vicious. In the process I hope to be able to refresh and change a bit the way we talk about the city and architecture.

JS To what extent?

PU The seventeen volcanoes mark the terrain and allow us to interlink the history and present of Indonesia. As politically, economically and culturally informed objects that act and behave in a cyclical manner, volcanoes are neither urban nor rural, neither dead nor alive, neither past nor present, neither good nor evil. Their ambivalent nature makes them productive objects of research, just as they make their surroundings literally fertile. On their slopes one can observe the finely partitioned agriculture of Java with its different levels of plantations from potatoes, coffee, pepper, bananas, onions and cabbage to tobacco at the highest locations. They are agricultural areas, yet also quintessentially representative of the culture and economic history of the country. Climbing them allows for a more nuanced view than any study of statistics or accounts.

JS What has surprised you the most?

PU We have experienced the volcanoes as places of retreat, as quiet parks, almost as heterotopias—places where people escape their everyday lives and can have an unmonitored time. It takes quite a bit of effort to get to them, primarily because of the traffic chaos: 140 million people live on the island Java which has a surface area that is just barely three times the size of Switzerland. The national economy grows rapidly and there are an endless number of vehicles. As a result, you are stuck in traffic for hours every day. Because of this we have our project meetings not in an office but, rather, on the bus as it is standing in a traffic jam; the plans and discussions develop on the road. Afterwards on the volcanoes the mood is very different. Especially young people visit: they walk very slowly and relaxed, they camp, listen to music and enjoy the respite and friendship. Among the visitors

are a lot of couples, too, who escape their familial and religious constraints in this way. The atmosphere is one of freedom and of conspiring a little against the authorities. The volcanoes are places with tremendous future potential, havens for young people where social and economic changes may loom as well.

JS Is there a parallel to the classic role of urban public space? Are volcanoes the natural counterpart to built public spaces which are similarly about community, freedom and movement?

PU I am not much interested in the dichotomy of private and public space, because especially in recent decades it has become clear that public space is just as much monitored and regulated as private space. What appeals to me most of all is communal space, that is, space that defies both the control by public authorities and that by private interests. I would like to argue that the volcanoes are, more than anything else, communal spaces. They are accessible to all. Visitors from abroad do have to pay a steep admission fee, because they are usually nature reserves; but for Indonesian passport holders admission is low. You cross a threshold and you're almost completely free. At the entrance are a few guards, but after that you are left alone: there is no control. Now and then you happen upon a base camp or so-called "positions", shelters really, that are scattered along the ascent routes to give you protection in case of a thunderstorm. There is no commercial use whatsoever, no snack stands, no ropeways, nothing. A Chinese project participant was thrilled: in China, she said, all mountains have been made accessible and commercialized. She had not seen any mountain yet that was not already colonized. The volcanoes, by contrast, are communal mountains.

JS What insights have the volcanoes provided with regard to Switzerland?

PU They show how obsolete our binary urban-rural model is. You don't need to travel all the way to Java to understand this, nor can I apply the situation in Java directly to the Swiss situation—but the observations regarding the volcanoes as communal spaces could also be turned to good account in Switzerland. In this country we still seek to separate allegedly unspoiled nature from the populated landscape. But this doesn't get us anywhere. Our idea of nature protection consists in demarcating certain landscapes to preserve them as panoramas for expensive residences or vacation homes. We produce décor. In Java we can observe the alternative: how people cultivate particular places with great restraint and leave them alone so that they may effectively serve as natural free zones.

JS Visual artists are well represented in the interdisciplinary team of the Java expedition. What do they contribute to a research project that seeks to gain new insights on architecture and urbanism in the footsteps of a natural scientist?

PU This again has to do with crossing boundaries and with exploring those border zones in which the forces are still in motion. Earlier, I referred to boreholes ... Artists register changes early on, because they observe without bias. They have a freedom and capability to experiment that scientists or architects who proceed in a much more goal and results-oriented manner lack. It is not my intention to mystify artists as all-knowing, but I do take away many problem definitions from the dialog with them. Just as I do, by the way, from the dialog with students: they are young and curious and have a particularly keen sense of what lies ahead. Like antennas, they help me realize where something is changing for which are there are no words yet. This is where I, as a theoretician, can start. Good questions are worth a mint. I look for the places where transformation is taking place and try to find—adopt, transfer or coin new—concepts for it and, in doing so, perhaps expand the focus of theoretical discourse a little.

JS This is not the first time you chose the perspective of a natural scientist and involve art to study the organization of space. The exhibition on the Basel architectural firm of Herzog & de Meuron, which you curated for the Canadian Centre for Architecture in Montreal in 2000–2002, was also concerned with the blurred—and precisely therefore so inspiring—boundary between art and architecture. And the publication accompanying the exhibition was titled "Natural History" ...

PU That's right, this theme just keeps appealing to me. The natural history museums of the nineteenth century have fascinated me ever since my youth, because they attest directly to the human desire to order things and relate them to one another, while at the same time establishing that the result is time-bound and to some extent just plain wrong. Nowadays most of these museums have been brought up to date in curatorial terms, but until, say, the millennium some could still be found in their original state. Those forgotten and dusty natural history museums allowed for an almost magical journey through time. You could participate in that first moment when the freshly discovered dinosaur bones arrived at the collection and were organized according to size. You could look over the shoulder of man's spirit of systematization and observe how the scientists at the Berlin Museum für

Naturkunde, for instance, reconstructed the dinosaurs and presented them in the proud posture of German sovereigns at the time. The Brachiosaurus which for decades sat enthroned in the main hall resting on its tail is meanwhile displayed in a new manner consistent with current research findings: as a fearful creature that uses its tail to keep its balance. It is depicted in precarious living conditions, always on the run, like an academic looking for funding or a civil servant slogging through within the confines of bureaucracy.

JS Does this not apply to art exhibitions as well?

PU Natural history museums are more productive for this observation than art museums, because the latter are more frequently brought up to date. Most of all, however, art museums present individual objects in separate from one another. The individual work occupies center stage, at best in connection with earlier works by the same artist. The natural history museum, by contrast, is concerned with unfurling a universe, laying out a cosmology. This practically doesn't exist in art, or if it does, it is most likely to be found in some applied arts museums.

JS The natural history museum is one possible way of catapulting oneself into the early days of science when disciplines were not yet as neatly separated and boundaries not yet as clearly drawn as they are today.

PU Yes. And the work of Herzog & de Meuron always possesses this synthetic, connective element, too. By the way, I share the fascination with the natural history museum with Jacques Herzog and we have had frequent discussions about it. He didn't want us to call the exhibition "Natural History", because in his view it would have contradicted the firm's forward-looking impetus. But he welcomed the term as title of the catalog, because it takes up the narrative structure of a nineteenth-century natural history encyclopedia. It is really a history, a kind of cosmology, an explanation of everything, while being quite aware of the utopian nature of this. It was about pretending that it is possible to relate everything by means of the term natural history. The book confronts the work of Herzog & de Meuron with artworks and issues that have occupied them, and it shows how contemporary artists look at this work. This seemed to me to be a good way to maybe not understand this work but translate it into a book.

JS The natural history approach is like time travel of sorts where you take concepts and study methods of a bygone era and bring them to bear on a contempor-

rary object of study. Journeying through space is added to this through the figure of Franz Wilhelm Junghuhn.

PU Yes, and that is an incomparable experience. In this project a new method comes into play: movement, the hiking, the expedition. In 2014, Natasha Ginwala presented some books by Junghuhn in a display case at the Berlin Biennale for contemporary art. Those portraits of volcanoes have haunted me ever since and I knew: I want to repeat this natural science expedition. I had many discussions about this with my colleague, the urban planner and architect Kees Christiaanse, who admires Junghuhn and discovered the prefiguration of his own interests in the natural scientist's work. Finally, I decided together with Alex Lehnerer to create an entire project around Junghuhn. With that the expedition also became a central theme. At the same time it was clear that we would always undertake these journeys in groups. Junghuhn himself never traveled alone; he always took at least one companion and a number of servants with him. He explored the boundaries of what was known at the time and ventured into the mysterious world of volcanoes, but someone had always been there ahead of him: peasants, sultans, civil servants, missionaries, earlier explorers ...

JS Again a blurred boundary?

PU Almost everything has already been discovered—this was already the case for Junghuhn. But yes, the frontier issue is of interest to me as well. Where is the boundary between what has been made accessible and what is really not known to anyone? This ambiguous situation is typical not just of the exploring journey, but also of tourism: there is always a guide already waiting for me. I by no means want to make a radical distinction between exploring and tourism; I think that both practices are related.

Someone welcomes us and guides and we, in turn, guide someone else. That interested me. And then there is the issue of how I can reach the boundary of the known without falling back into colonial ideology and, as a result, subordinate the terrain to me. Java is particularly well suited to explore this boundary. It is an extremely densely populated area that is cultivated down to the last inch and where everything has been transformed by humans for hundreds of years; a place where someone has always been before and where many narratives overlap. And yet there is a boundary: the crater of the volcano. It is the separation between inside and outside, a borderline, an "entry point" as the art historian Irit Rogoff would put it. This is something I can locate, at least temporarily. For a certain period of time the boundary is clear and then it changes. The volcano keeps remaking itself by erupting and transforming its cone. This is why volcanoes

are better suited for my exploration than, say, the Alps; volcanoes are in constant transformation; they are performative landscapes—essentially, they are not landscapes at all: we call them figures in the landscape, because it is not clear whether they are static or dynamic, and because they are not a backdrop. Volcanoes are anything but passive.

JS ... and climbing them is anything but safe. In following Junghuhn you enter uncertain terrain, both physically and conceptually. You leave the generally accepted paths of art history and cross the boundary of what is considered strictly scientific. As a result you make yourself vulnerable.

PU The volcanoes are dangerous for the local residents but not for us, because at the sign of danger we wouldn't go there. The fascination of the volcano is almost as old as that of art, so am I not alone. But the method is, indeed, unusual. Of course, I leave the well-trodden paths, but this is something I want to do. I see my task as opening up new paths and showing connections that were previously overlooked. But the project does not exist in isolation. It is only possible thanks to a very generous research grant and I enjoy institutional support and confidence. Of course, there was also criticism that we fish in muddy waters and misuse the opportunity to travel. This is precisely what is called "risk" in research, a term that has quite positive connotations in science ... I wouldn't want to say that we are dealing with a high-risk project, but there is a possibility that it will not yield any sizzlingly interesting results. I am confident, though, because we have an excellent and extremely creative team. Responses vary: there are raised eyebrows, turned-up noses and many colleagues are skeptical. Others follow the project with the greatest interest and find that this method could be applied to other fields as well.

JS Traveling in a collective form to acquire new knowledge is, in itself, not new.

PU No, it belongs to the tried and tested means of teaching and research. The link between walking and thinking has been a theme ever since antiquity. During a journey attention is much greater than in lecture or art rooms where one is caught in the routine of the curriculum. At ETH the seminar weeks are a mandatory part of teaching since the 1970s. I myself have been conducting them since the mid-1990s, initially as an assistant with W. Kurt Forster. They are, if you will, the backbone of teaching, the point where research and teaching are interwoven. They involve constant reflection on the methods of figuring out, traveling, researching, narrating. Junghuhn is an alter ego of the researcher: an imaginary companion as well as a corrective

of our actions. He was immensely productive as a scientist and helped advance botany, geology, cartography and volcanology. He is both a figure onto which we project our ideas of adventurous research and a model of scientific accuracy and methodological originality.

JS Many architects are happy to adopt concepts from other disciplines whose scientific definition they really do not try to understand at all, but use as inspiration to expand their perception. How do the architecture students that participate in the journeys respond to the research project?

PU They respond very well. At first I wanted it to be purely a research project, but Alex Lehnerer and the students have persuaded me to open it up to teaching as well. We have decided to climb the Merapi, the most dangerous and at the same time best monitored volcano in Indonesia, with thirty students. For me, it was the students' enthusiasm that really anchored the project in architecture. It was perfectly clear to these young people that climbing this volcano provided an opportunity to gain key insights regarding architecture and spatial design. They made me aware that the Merapi, too, is a kind of construction. They have described what sounds they hear, what sense of space they have, what the different kinds of rocks feel like, what they smell, at what point during the climb, in their eyes, it ceases to be a mountain and turns into a volcano. During the last half hour of the ascent the crater became audible as a hollow space and we were moving as if on the dome of a building. Alone, I would not have been able to perceive all this; that aspect of space became accessible to me only in the discussion of the participants in the journey.

JS You consider it your mission as art historian to get prospective architects to broaden and differentiate their perception of space?

PU Yes, because they will configure, conceive, describe and change this space. I do not think that architects should mainly solve tasks given to them by others. To me they are intellectuals who should play a central role in society, specifically where spatial, social, economic and cultural issues meet. They are exemplary figures and have a grasp of the broad picture, in temporal terms as well. In designs they practice the ability to create an interdisciplinary synthesis. Their training should enable and encourage them to take on a border-crossing role regardless of how uncomfortable it may be. Since the 1970s the workaday world has been in a constant state of change. After the craft professions many administrative activities have been replaced by

machines as well. Next in line to be affected are lawyers and economists, functions that until recently were thought to be irreplaceable. Architects will be around as long as architecture is built or dreamed. And it is also in their hands whether societies in the future will appreciate the difference between architecture and that which is merely built.

Philip Ursprung

Philip Ursprung (b. 1963), studied art history, general history and German philology in Geneva, Vienna and Berlin. He received his Ph.D. from Freie Universität Berlin in 1993 and habilitated in 1999 at ETH Zürich. He has taught at the Berlin University of the Arts, ETH Zürich, Columbia University, University of Zürich and the Barcelona Institute of Architecture, among others. Since 2011 he has been Professor of Art History and the History of Architecture at ETH Zürich. In the 1990s he curated exhibitions with Hedy Gruber at Kunsthalle Palazzo in Liestal and was a guest curator at the Museum für Gegenwartskunst in Basel and the Canadian Center for Architecture in Montreal. He has edited the publications *Herzog & de Meuron: Natural History* (2002) and *Caruso St John: Almost Everything* (2008). And he is the author of *Grenzen der Kunst: Allan Kaprow und das Happening, Robert Smithson und die Land Art* (2003), *Die Kunst der Gegenwart: 1960 bis heute* (2010), *Allan Kaprow, Robert Smithson, and the Limits to Art* (2013), *Breixas y Conexiones* (2016) and *Der Wert der Oberfläche: Essays zu Kunst, Architektur und Ökonomie* (2017). Since 2015 he has headed the research project "Tourism and Urbanisation: A Study on the Explorer Franz Junghuhn" at the Future Cities Laboratory of the Singapore ETH Center in Singapore. From 1997 until 2004 he was a member of the Swiss Federal Art Commission; from 2007 until 2011 he served as jury chairman of Akademie Schloss Solitude in Stuttgart; and from 2003 until 2015 he was president of the Fondation Nestlé pour l'Art.

Judit Solt

Judit Solt (b. in Budapest in 1969), studied mathematics and comparative literature at the University of Zürich (intermediate diploma) and received her diploma in architecture from ETH Zürich. Since 1998 she has been working as an independent architecture critic, writing articles for newspapers and magazines and contributing to books and events. From 2000 until 2007 she was chief editor of *archithese*, the Swiss magazine for architectural theory. From 2004 until 2007 she taught at ETH Zürich as lecturer in architectural criticism and from 2007 until 2008 at HTW Chur as lecturer in architectural theory. Since 2007 she is chief editor of *TEC21 – Schweizerische Bauzeitung*, the interdisciplinary trade journal for architecture, engineering

and environment. She is a member of various expert juries and commissions in the building sector.

Captions

Most photographs were made during the seminar week "Melancholia: Licht und Schattenbilder from Inner Europe" in March 2017.

Page

- | | |
|---------|---|
| 119 | ETH Hönggerberg |
| 120–121 | Opening of <i>Christopher Williams. Supplements, Models, Prototypes</i> , ETH Zurich, 28 February 2017 |
| 122–123 | ETH Hönggerberg |
| 124–125 | "Tourism and Cultural Heritage: A Case Study on the Explorer Franz Wilhelm Junghuhn", Future Cities Laboratory, Singapore |
| 126 | Atelier Joep van Lieshout, Rotterdam |
| 127 | <i>Der Wert der Oberfläche</i> , 2017 |
| 128–129 | Herzog & de Meuron: Musée Unterlinden, Colmar |
| 130 | Lucas Cranach, <i>Melancholia</i> , Musée Unterlinden, Colmar |
| 131 | Herzog & de Meuron: Musée Unterlinden, Colmar |
| 132–133 | Zaha Hadid: Hoenheim-Nord Terminus and Car Park, Strasbourg |
| 134–135 | Architecture-Studio, Paris: European Parliament, Strasbourg |
| 136–137 | OMA: Congrexpo, Lille |
| 138–141 | Lacaton & Vassal: FRAC Nord-Pas Calais, Dunkerque |
| 142–143 | Dunkerque |
| 144 | Rotterdam office, OMA |
| 145 | Museumpark Rotterdam |
| 146–147 | Walk with Lara Almarcegui, Rotterdam |
| 148–149 | Neeltje Jans |
| 150 | Franz Wilhelm Junghuhn: Gunung Merapi |

Photos: Katalin Deér

Born in Palo Alto in 1965, artist Katalin Deér arrived at photography by way of sculpture. She studied visual arts at the Berlin University of the Arts (1990–1996). After graduating, she initially lived in New York; since 2003 she lives and works in St.Gallen.

Diese Publikation wird vom Bundesamt für Kultur im Rahmen seiner Förderung des schweizerischen Kunstschaffens herausgegeben und finanziert. Sie erscheint in Zusammenarbeit mit dem Verlag Schweizer Kunstverein, als kostenlose Beilage zum Kunstbulletin Nr. 7–8/17. Die Eidgenössische Kunskommission ist beauftragt, das Bundesamt für Kultur in allen Fragen der Kunst- und Architekturförderung des Bundes zu beraten. Sie bildete die Jury bei der Verleihung des Schweizer Grand Prix Kunst / Prix Meret Oppenheim.

Cette publication éditée et financée par l'Office fédéral de la culture dans le cadre de son soutien à la création artistique en Suisse paraît en collaboration avec la Société suisse des beaux-arts, comme supplément gratuit du Kunstbulletin n° 7–8/17. La Commission fédérale d'art a pour mission de conseiller l'Office fédéral de la culture dans toutes les questions touchant à l'encouragement fédéral de l'art et de l'architecture. Elle fait office de jury pour l'attribution du Grand Prix suisse d'art / Prix Meret Oppenheim.

Il presente volume, edito e finanziato dall'Ufficio federale della cultura nel quadro del suo sostegno alla creazione artistica in Svizzera, è pubblicato in collaborazione con la Società svizzera di belle arti come supplemento gratuito del Kunstbulletin 7–8/17. La Commissione federale d'arte ha il compito di consigliare l'Ufficio federale della cultura in tutte le questioni inerenti alla promozione dell'arte e dell'architettura da parte della Confederazione. La Commissione federale d'arte costituisce la giuria per l'attribuzione del Gran Premio svizzero d'arte / Prix Meret Oppenheim.

This publication was produced and financed by the Swiss Federal Office of Culture as part of its support for the arts in Switzerland. It is included as a free supplement with Kunstbulletin Nr 7–8/17, in cooperation with the Verlag Schweizer Kunstverein. The Federal Art Commission has the task of advising the Federal Office of Culture on all matters concerning federal support for art and architecture. The Commission also acts as jury for the Swiss Grand Award for Art / Prix Meret Oppenheim.

Eidgenössische Kunskommission
 Commission fédérale d'art
 Commissione federale d'arte
 Federal Art Commission

Nadia Schneider Willen
 Präsidentin, Présidente, Presidente, President

Giovanni Carmine
 Julie Enckell Juillard
 Anne-Julie Raccourcier
 Andreas Reuter
 Anselm Stalder
 Noah Stolz

Gabriela Mazza
 Aldo Noll
 Experten Architektur, experts en architecture,
 Esperti di architettura, Architecture Experts

Léa Fluck
 Sekretärin, Secrétaire, Segretaria, Secretary

2001	Peter Kamm Ilona Rüegg George Steinmann	2009	Ursula Biemann Roger Diener Christian Marclay Muda Mathis & Sus Zwick Ingrid Wildi Merino
2002	Ian Anüll Hannes Brunner Marie José Burki Relax (Marie-Antoinette Chiarenza, Daniel Croptier, Daniel Hauser) Renée Levi	2010	Gion A. Caminada Yan Duyvendak Claudia & Julia Müller Annette Schindler Roman Signer
2003	Silvia Bächli Rudolf Blättler Hervé Graumann Harm Lux Claude Sandoz	2011	John Armleder Patrick Devanthéry & Inès Lamunière Silvia Gmür Ingeborg Lüscher Guido Nussbaum
2004	Christine Binswanger & Harry Gugger Roman Kurzmeyer Peter Regli Hannes Rickli	2012	Bice Curiger Niele Toroni Günther Vogt
2005	Miriam Cahn Alexander Fickert & Katharina Knapkiewicz Johannes Gachnang Gianni Motti Václav Požárek Michel Ritter	2013	Thomas Huber Quintus Miller & Paola Maranta Marc-Olivier Wahler
2006	Dario Gamboni Markus Raetz Catherine Schelbert Robert Suermondt Rolf Winnewisser Peter Zumthor	2014	Anton Bruhin Catherine Quéloz Pipilotti Rist pool Architekten
2007	Véronique Bacchetta Kurt W. Forster Peter Roesch Anselm Stalder	2015	Christoph Büchel Olivier Mosset Urs Stahel Stauffer & Hasler
2008	edition fink (Georg Rutishauser) Mariann Grunder Manon Mario Pagliarani Arthur Rüegg	2016	Adelina von Fürstenberg Christian Philipp Müller Martin Steinmann

196 Die Preisverleihung 2017 fand am 12. Juni 2017 in Basel statt. Die Preisträgerin und Preisträger wurden geehrt von:

La remise des prix 2017 a eu lieu le 12 juin 2017 à Bâle. Les lauréats ont été honorés par:

La cerimonia di premiazione 2017 si è svolta a Basilea il 12 giugno 2017. Hanno reso omaggio alle vincitrice e ai vincitori:

The award ceremony took place in Basel on 12 June 2017. The prizes were awarded by:

Dr. Katharina Ammann, Abteilungsleiterin Kunstgeschichte Schweizerisches Institut für Kunswissenschaft (SIK-ISEA), Zürich (Daniela Keiser)
Georg Krüger, Architekt, Zürich (Peter Märkli)
Dr. Jacqueline Burckhardt, Kunsthistorikerin, Mitherausgeberin der Kunstzeitschrift Parkett, Zürich (Philip Ursprung)

Herausgeber, Editeur, Edito da, Publisher
Bundesamt für Kultur, Office fédéral de la culture,
Ufficio federale della cultura
Hallwylstrasse 15, CH-3003 Bern

Redaktion, Rédaction, Redazione, Editor
Manuela Schlumpf, Zürich
Suzanne Schmidt, Zürich

Übersetzung, Traduction,
Traduzione, Translations
Sprachdienst BAK, Service linguistique de l'OFC, Servizio linguistico dell'UFC
Bram Opstelten, Berlin
Astrid Smitham, London

Korrektorat, Relecture, Rilettura, Proofreading
Sprachdienst BAK, Service linguistique de l'OFC, Servizio linguistico dell'UFC
Suzanne Schmidt, Zürich

Gestaltung, Conception,
Progetto grafico, Graphic Design
Larissa Kasper, Rosario Florio,
Samuel Bänziger, St.Gallen

Fotografien, Photographies,
Fotografie, Photographs
Katalin Deér, St.Gallen

Schriften, Caractères, Caratteri, Typeface
Unica77

Druck, Impression, Stampa, Printed by
Neidhart + Schön AG, Zürich

Auflage, Tirage, Tiratura, Print run
12 200

ISBN 978-9522703-4

© 2017 Bundesamt für Kultur, Bern, sowie die Autorinnen und Autoren für ihre Texte, Katalin Deér für die Fotografien.



Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun svizra

Swiss Confederation

Eidgenössisches Departement des Innern EDI
Département fédéral de l'intérieur DFI
Dipartimento federale dell'interno DFI
Departament federal de l'intern DFI
Federal Department of Home Affairs FDHA
Bundesamt für Kultur BAK
Office fédéral de la culture OFC
Ufficio federale della cultura UFC
Uffizi federal da cultura UFC
Federal Office of Culture FOC

Prix Meret Oppenheim

**Schweizer Grand Prix Kunst
Grand Prix suisse d'art
Gran Premio svizzero d'arte
Grond premi svizzer d'art**

2017



Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun svizra

Swiss Confederation

Eidgenössisches Departement des Innern EDI
Département fédéral de l'intérieur DFI
Dipartimento federale dell'interno DFI
Departament federal da l'intern DFI
Federal Department of Home Affairs FDHA
Bundesamt für Kultur BAK
Office fédéral de la culture OFC
Ufficio federale della cultura UFC
Uffizi federal da cultura UFC
Federal Office of Culture FOC