

Aus Basel

Herzog & de Meuron

Die Fotografien von George Dupin [GD] und Pierre de Meuron [PDM] sind in den Bildlegenden durch Initialen in Klammern jeweils speziell gekennzeichnet.

Konzept und Redaktion: Jean-François Chevrier, Élia Pijollet
In Zusammenarbeit mit Herzog & de Meuron: Jacques Herzog, Pierre de Meuron,
Aliénor de Chambrier, Stefanie Manthey, Esther Zumsteg
Übersetzung vom Französischen ins Deutsche: Beate Susanne Hanen
Projektkoordination: Petra Schmid
Herstellung: Katja Jaeger, Amelie Solbrig
Layout, Covergestaltung und Satz: Filiep Tacq

Library of Congress Cataloging-in-Publication data
A CIP catalog record for this book has been applied for at the Library of Congress.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

Dieses Werk ist urheberrechtlich geschützt. Die dadurch begründeten Rechte, insbesondere die der Übersetzung, des Nachdrucks, des Vortrags, der Entnahme von Abbildungen und Tabellen, der Funksendung, der Mikroverfilmung oder der Vervielfältigung auf anderen Wegen und der Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen, bleiben, auch bei nur auszugsweiser Verwertung, vorbehalten. Eine Vervielfältigung dieses Werkes oder von Teilen dieses Werkes ist auch im Einzelfall nur in den Grenzen der gesetzlichen Bestimmungen des Urheberrechtsgesetzes in der jeweils geltenden Fassung zulässig. Sie ist grundsätzlich vergütungspflichtig. Zuwiderhandlungen unterliegen den Strafbestimmungen des Urheberrechts.

Dieses Buch ist auch als E-Book (ISBN 978-3-0356-0700-0) sowie in französischer (ISBN 978-3-0356-0830-4) und englischer (ISBN 978-3-0356-0814-4) Sprache erschienen.

© 2016 Birkhäuser Verlag GmbH, Basel
Postfach 44, 4009 Basel, Schweiz
Ein Unternehmen der Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston

Gedruckt auf säurefreiem Papier, hergestellt aus chlorfrei gebleichtem Zellstoff.
TCF ∞

Printed in Germany

ISBN 978-3-0356-0813-7

9 8 7 6 5 4 3 2 1
www.birkhauser.com

Aus Basel

Herzog & de Meuron

Jean-François Chevrier

in Zusammenarbeit mit Élia Pijollet

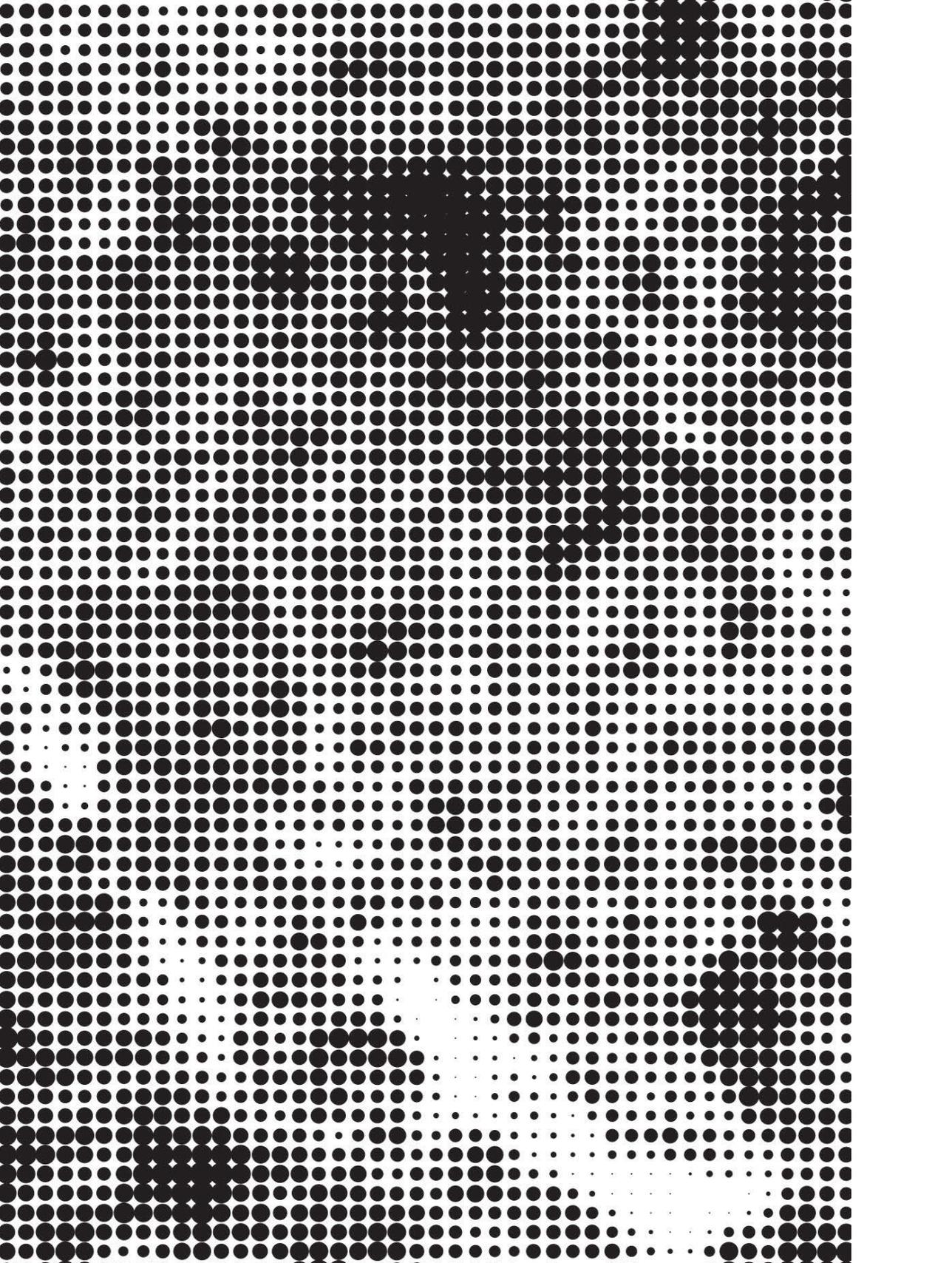
70 unveröffentlichte Fotografien von George Dupin

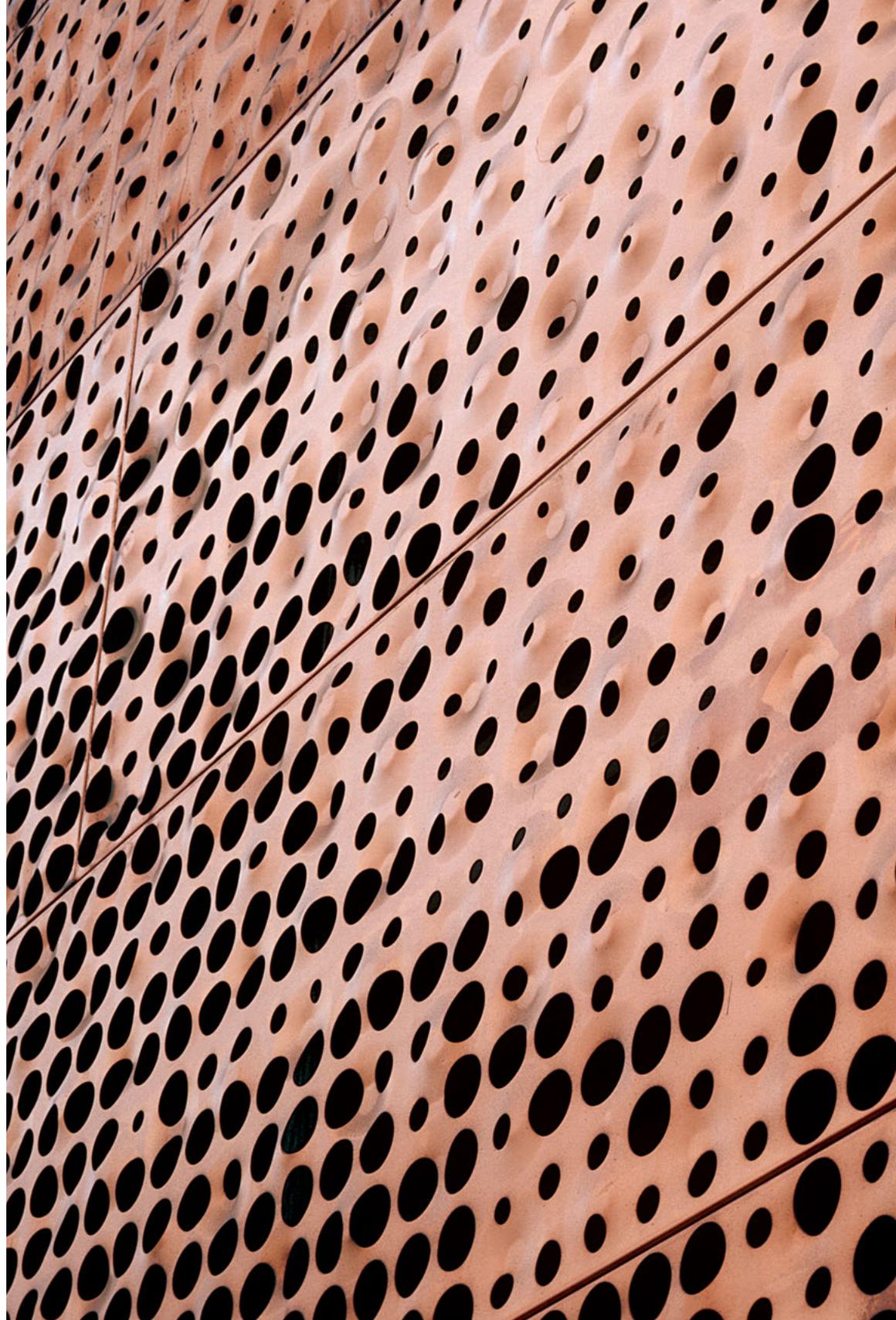
Birkhäuser

Basel



- S. 008 **I. Lokal/global** – 1. Das Büro –
2. Orientierungen – 3. Aufträge und
Geschick, die soziale Frage – 4. Die
vernakuläre Architektur – 5. Der Kubus –
6. Körperbild – 7. Territoriale Intimität
und Mobilitätsmaßstab – 8. Ornament(e) –
9. Die Natur als Vorbild für Komplexität
- S. 044 **II. Parallelporträts. Der Aufbau einer
urbanen Biografie. Text-/Bildmontage**
- S. 228 **III. Gespräch. Jacques Herzog,
Pierre de Meuron, Jean-François Chevrier.
Basel, 3. und 4. Juni 2015**





Lokal/global

Die in diesem Text von Jacques Herzog und Pierre de Meuron zitierten Äußerungen stammen aus verschiedenen Gesprächen, die sich über einen Zeitraum von etwa zehn

Jahren erstreckten. Sie wurden zum Teil in der Zeitschrift *El Croquis* (2006 und 2010) veröffentlicht.

1. DAS BÜRO

Wie bereits der Name verrät, geht das Büro Herzog & de Meuron auf die Begegnung zweier Personen zurück: Jacques Herzog und Pierre de Meuron. Beide sind sie Basler, wurden im Jahr 1950 geboren und auch sonst weisen ihre Biografien erstaunliche Übereinstimmungen auf. Das in Basel angesiedelte Büro nimmt heute Aufträge aus allen oder beinahe allen Regionen der Welt an (Afrika ist eine große Ausnahme). Herzog & de Meuron beschäftigt heute (Juni 2016) dreihundertfünfzig Architekten. Die Gründer haben neun Partner, die zugleich Teilhaber sind, darunter die drei Senior Partner Christine Binswanger, Ascan Mergenthaler und Stefan Marbach, die bereits seit über zwanzig Jahren mit Jacques Herzog und Pierre de Meuron zusammenarbeiten. Mit zunehmendem Erfolg des Büros entwickelte sich nach und nach eine weitverzweigte hierarchische Struktur.

Pierre und ich, erzählt Jacques Herzog, waren sehr jung, als wir begannen, zusammenzuarbeiten. Wir gewöhnten uns daran, zu zweit zu sein. Das schafft bereits einen gewissen Unterschied an Interessen, Charakteren et cetera. Das ist vielleicht der Grund, weshalb wir mit Partnern arbeiten können.

Für die Mehrzahl der Projekte wird ein zuständiger Partner bestimmt, mit dem zusammen Jacques Herzog und Pierre de Meuron das Projekt entwickeln. Die Partner betreuen und verfolgen täglich die Projekte und organisieren die Arbeit der Teams. Die Auswahl der neuen Projekte wird gemeinsam getroffen, doch haben sich Jacques Herzog und Pierre de Meuron die ausschlaggebende Stimme vorbehalten.

Wir müssen den Drang verspüren, an jedem einzelnen der in Betracht gezogenen Projekte zu arbeiten und diese Arbeit im Kontext der anderen laufenden Projekte zu entwickeln. Unsere Arbeit ist die Gesamtheit der Projekte. Unser Büro ist in der glücklichen Lage, die Projekte auswählen zu können. Wie ein Wein, der vom Terroir abhängt, bietet auch jedes Projekt ein gewisses Potenzial, welches abhängt vom Kunden, vom Budget, von der Landschaft, dem Programm und der Möglichkeit, dieses Programm zu entwickeln.

Die Führung des Büros ist auch mit zunehmender Größe im Wesentlichen bei den beiden Gründern geblieben, die sich ihre anfängliche Freiheit bei der Formulierung strategischer Entscheidungen bewahrt haben. Pierre de Meuron steht dafür, dass das Büro effektiv geführt wird. Jacques Herzog ist der mobile Pol. Der Versuch, zu definieren, was dem einen oder dem anderen in der Initiative oder dem Verlauf der Projekte zusteht, ist zwecklos.

Unsere Rolle, sowohl Pierres als auch meine, besteht darin, Konzeption und Inspiration in die Projekte zu bringen. Wir denken unterschiedlich, sehen aber

beide mit einem Blick, was einem Projekt fehlt. Das hat auch mit der Unabhängigkeit zu tun, die wir uns gegenüber allen Projekten bewahren: Projekte brauchen manchmal Zuneigung wie Menschen, man sollte aber auch unnachgiebig sein, sie verwerfen, kritisieren, verändern. In einem Rhythmus, der dem der Universität oder Schule ähnelt: während der intensiven Phasen von Konzept und Entwurf sehen wir jede Arbeitsgruppe einmal pro Woche oder alle vierzehn Tage. Später dann weniger. Wir machen aber keine «Gruppentherapie», nicht alle Partner kommen für die Betreuung jedes einzelnen Projektes zusammen. Das wäre absurd, es würde eine Art partizipative Demokratie schaffen, die falsch wäre: Das architektonische Schaffen ist nicht demokratisch, genauso wenig wie das künstlerische Schaffen. Dagegen ist es wichtig, mit Partnern zu arbeiten, die eigene Talente und unterschiedliche kulturelle Hintergründe haben und einbringen. Das ist eine Arbeitsstruktur, die Unterschiede innerhalb des Büros garantiert.

Das Büro übernimmt durchschnittlich zwanzig Projekte pro Jahr. Das verlangt drakonische Entscheidungen. Ein Projekt kann nur dann angenommen werden, wenn es auf das Interesse von Jacques Herzog und Pierre de Meuron stößt; zudem muss einer der Partner bereit sein, die Leitung des Projektes zu übernehmen. Bei den Auswahlkriterien scheint sich ein Konsens eingebürgert zu haben: Das Büro vermeidet es, sich mit skrupellosen Baulöwen oder zu bürokratischen Verwaltungen einzulassen. Ebenso werden regelmäßig Anfragen abgelehnt, die nur Variationen von realisierten Projekten wären, erst recht wenn die finanziellen Bedingungen oder das Profil des Auftraggebers Anlass zur Besorgnis für das zukünftige Projekt geben.

Seit Beginn der 1990er-Jahre haben die städtebaulichen Projekte für das Büro an Bedeutung gewonnen, zur selben Zeit entwickelte sich eine intensive Auseinandersetzung mit der Urbanität von Architekturprojekten in Europa, aber auch in den «aufsteigenden» Zentren der Weltwirtschaft (in Asien und Brasilien). Es ist bezeichnend, dass dieses Engagement in Fragen der städtebaulichen Planung und Entwicklung durch die Studie «Basel, eine Stadt im Werden?» (1991–1992) seinen entscheidenden Impuls erhielt. Heute noch mehr denn je werden die Basler Vorschläge mit besonderer Aufmerksamkeit erwartet. Mit den im Laufe von etwa dreißig Jahren vor allem im trinationalen Agglomerationsgebiet verwirklichten Projekten konnte sich das Büro recht spektakulär in seine historische Umgebung einschreiben. Dieser Aspekt wird im Hauptteil dieses Buches behandelt.

Architektur ist ein opportunistisches Gewerbe, das Hellsichtigkeit in einem an die Bedingungen des Auftrags adaptierten Prozess erfordert. Der so erzielte Mehrwert durch den Architekten ist nicht mit strikten Kennzahlen im Rahmen einer Bilanz quantifizierbar, er ist größtenteils symbolischer Natur und ist es immer gewesen. Doch die Architekten sind – bedingt durch die fortschreitende Metropolisierung, die durch die liberale Expansion des Marktes

stimuliert wird – mehr denn je Produzenten eines «Images». Traditionell beteiligt sich die «ikonische» Architektur an der Symbolik der Macht, fördert aber auch die Konkurrenz der Territorien (Städte, Regionen) bezüglich ihrer Attraktivität. Herzog und de Meuron sind sich dessen offensichtlich bewusst.

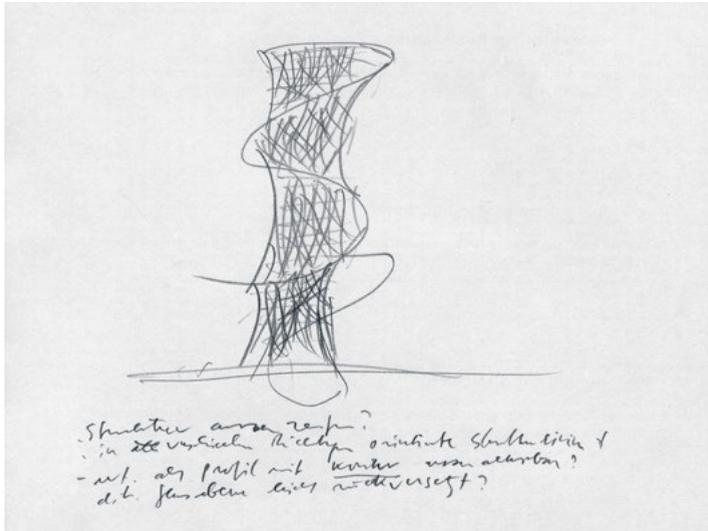
Ein Büro, das international tätig ist, ist in diffizile Machtspiele involviert, die viele Menschen betreffen. Es ist allen Arten von Manipulationen ausgesetzt, ebenso wie von ihm Zugeständnisse erwartet werden, die die Rezeption des Projektes in Mitleidenschaft ziehen können: So kam etwa beim Stadionprojekt in Peking der Vorwurf auf, ein autoritäres Regime zu legitimieren.

Das Interesse des Büros an der urbanen Dimension der Architektur verstärkte sich mit zunehmender Sichtbarkeit seines Wirkens: mit Projekten wie der Tate Modern (1994–2000) und dem Olympiastadion in Peking (2002–2008). In den 1980er-Jahren hatte die Stadtsoziologie eine beträchtliche Entwicklung genommen, die schließlich die Formfindung hemmte. Herzog und de Meuron entschieden sich damals, den Fokus ihrer Arbeit auf die Schaffung autonomer Objekte zu legen. Doch die Situation hat sich dann ins Gegenteil verkehrt: Stararchitekten fabrizieren spektakuläre amnesische Objekte – ohne urbane Eingliederung. Das Büro Herzog & de Meuron hat auf diese Tendenz reagiert und sein Aktions- und Forschungsfeld auf dem Gebiet des Städtebaus ausgebaut.

S. 146, 208, 224,
252

Die Auswahl der Projekte und die Art und Weise, wie diese innerhalb des Büros geleitet werden, sind also kennzeichnend für dieses Büro. Jedes Projekt ist wandelbar und kann zur programmatischen Weiterentwicklung beitragen. Diese Möglichkeit ist übrigens eines der Kriterien, nach denen das Büro Auftragsanfragen bewertet. Die evolutive Dimension des Projektes entspricht der experimentellen Richtung, die von den beiden Gründern zum Prinzip des Büros erhoben wurde. Jacques Herzog bemerkt hierzu:

Wie Forscher oder Sportler verlässt auch Architekten manchmal die nötige Energie. Im Idealfall gibt ein Partner einem Projekt so viel, dass Pierre oder ich nicht intervenieren müssen. Wir sind manchmal mit der Situation konfrontiert, dass sich die Teams unserer Kritik verschließen. Dann müssen wir wirklich eingreifen, Neues hinzufügen oder sogar alles verwerfen, was schon entwickelt worden ist. Manchmal ist es unerträglich, zu sehen, wie ein Projekt beinahe abgeschlossen ist, als wäre es schon gebaut worden und als könnte nichts mehr geändert werden. Der Architekt arbeitet nicht allein, und es kommt immer ein Zeitpunkt, an dem er nicht mehr verwerfen kann, was er gemacht hat, an dem er nicht bei null anfangen kann. Weil viel Geld eingesetzt wurde und viele Menschen als Planer eingebunden sind. Diese Beharrungstendenz ist eine Gefahr, aber auch eine interessante Voraussetzung. Manchmal ist es für diejenigen, die lange an einem Projekt gearbeitet haben, nur schwer zu ertragen, wenn es angegriffen wird. Sie neigen dazu, es zu verteidigen. Ich verstehe dies sehr



OBEN: Skizze von Jacques Herzog für den Roche-Turm (Bau 1), Standort Basel (erstes Projekt 2006–2008, nicht realisiert). «Struktur aussen zeigen? / in verschiedene Richtungen orientierte Strukturlinien – evt. als Profil mit Kontur aussen ablesbar? d. h. Glasebene leicht zurückversetzt?»
UNTEN: Visualisierung des Roche-Areals mit dem Bau 1 im Hintergrund (Projekt 2009–2011, Realisierung 2011–2015) und den seit dem Jahr 2015 in Arbeit befindlichen Projekten Bau 2 und pRED Center

gut. Als ich Student war, traf es mich sehr, wenn der Professor mein Projekt verriss. Ich hatte noch nicht verstanden, dass zwischen dem Werk und einem selbst immer eine Distanz geschaffen werden muss, um ihm eine autonome Qualität zu verleihen.

2. ORIENTIERUNGEN

Die Geschichte des Büros hat seit dem Jahr 1978 immer wieder Wendepunkte erfahren, Richtungswechsel. Oder auch ein Hin und Her zwischen einer anfänglichen, vorgefassten Meinung von Schlichtheit, die als «minimalistisch» charakterisiert wurde, und einer Komplexität, wie sie besonders in der Hamburger Elbphilharmonie sichtbar wird. Die in diesem Fall insbesondere durch die Artikulation eines multifunktionalen Programms verursachten Mehrkosten haben die Notwendigkeit einer Rückkehr zu einer Schlichtheit erkennen lassen, die auch durch die Finanzkrise 2008 (mit dem Konkurs von Lehman Brothers) naheliegend war. Im selben Jahr wurde auch der für die Firma Roche in Basel entworfene Büroturm von der Firmenleitung verworfen. Das Projekt musste revidiert und vereinfacht werden. Pierre de Meuron erzählte im August 2010:

Das von uns vorgeschlagene Projekt mit zwei sich umschlingenden Spiralen wurde von der Firmenleitung abgelehnt. Das Projekt war baureif, als der Bauherr bewusst wurde, Roche nicht mit einer Architektur repräsentiert sehen zu wollen, die so stark mit dem bestehenden architektonischen Erbe kontrastiert, vor allem einem Hochhaus und dessen Sichtbarkeit im städtebaulichen Kontext Basels. Wir haben ihre klare, deutliche Botschaft schnell verstanden und den Dialog glücklicherweise fortsetzen können. Letzten Endes ist der Turm höher geworden, aber in seinem formalen Ausdruck zurückhaltender. Aus der Sicht der Mehrheit hat das Projekt durch die Vereinfachung gewonnen, aus der Sicht einiger weniger wurde es dadurch banalisiert. Die weniger spektakuläre Form hat sich in diesem Fall als gute Herangehensweise erwiesen, weil sie im weiteren Verlauf eine für die folgende Phase der Arealentwicklung in die Vertikale überzeugende Lösung hervorgebracht hat. Gewisse Umstände erlauben spektakulärere Lösungen, in diesem speziellen Fall war es ratsam, beim äußeren Erscheinungsbild nach Zurückhaltung und Bescheidenheit zu streben, insbesondere weil das Innere von einer Komplexität ist, die dem ausgeführten Bau entspricht. Roche Bau 1 bietet im Inneren wie im Äußeren Raumqualitäten, die für ein Gebäude dieser Höhe ungewöhnlich sind, insbesondere die für die Mitarbeiter zugänglichen Freiluft-Terrassen und die jeweils drei Geschosse übergreifenden Zonen für interne Kommunikation, die über das gesamte Gebäude verteilt sind.

S. 50-51, 98-99,
126-127, 143,
197, 198, 232

Bei einem weiteren Projekt, dem Parrish Art Museum in New York, gab es eine ähnliche Entwicklung, wenn auch in kleinerem Maßstab und im Wesentlichen aus finanziellen Gründen. Nach Pierre de Meuron hat das Projekt durch die Straffung gewonnen.



OBEN: Modell des ersten Entwurfs für das Parrish Art Museum (Projekt 2005–2008)

UNTEN: Parrish Art Museum, Water Mill, Long Island, Staat New York (Projekt 2009–2010, Realisierung 2010–2012)

Der erste Entwurf des Parrish Art Museum war recht spektakulär, konnte aber aus finanziellen Gründen infolge der Börsenkrise von 2008 nicht umgesetzt werden. Die Museumsleitung hat uns gefragt, ob wir bereit wären, über einen neuen Vorschlag nachzudenken, der mit einem Drittel des ursprünglichen Budgets auskommt. Das Projekt, das seitdem umgesetzt wurde, besteht in einer sehr starken, nicht weniger überzeugenden Lösung, die ich für eine treffende Antwort auf alle Arten protziger Projekte zeitgenössischer Architektur – insbesondere Museen – halte. Das erste Projekt war letztendlich eine Art Übung, die uns erlaubt hat, die unterschiedlichen Künstlerateliers von Long Island zu entdecken und zu studieren, ihre Raumdispositionen und die Lösungen für ihre Beleuchtung mit natürlichem Licht und Kunstlicht. Das war die erste, lehrreiche und unerlässliche Etappe für die Arbeit am zweiten Projekt. Wenn wir ausschließlich an dem realisierten Projekt gearbeitet hätten, hätte ihm die konzeptionelle Klarheit und offensichtliche Ausdruckskraft gefehlt.

Im Laufe desselben Gesprächs erwähnte Jacques Herzog einen Kurswechsel, den das Büro bei der Entwicklung dieser beiden Projekte vorgenommen hatte.

Die neuen Projekte des Büros sind vor allem sehr viel geometrischer und klarer geworden. Die Idee geometrischer Klarheit hat uns aufs Neue fasziniert, nachdem wir eine Zeit lang davor zurückschreckten, sie in großem Maßstab anzuwenden. Der Grat zwischen Klarheit und Purismus auf der einen Seite und monumentalem Heroismus auf der anderen ist schmal. Mit unserem Hintergrund der «bescheidenen Schweiz» ist eine gewisse Monumentalität immer verlockend und zugleich abschreckend. Immer wieder suchten wir aber eine Schlichtheit und Direktheit.

Eine Spiralbewegung vermochte diese neue Schlichtheit eher zum Ausdruck bringen als eine Rückkehr zu den anfänglichen Planungen des Büros. Wie wichtig Flexibilität – auch innerhalb des Büros – ist, zeigt sich im Entwicklungsprozess beider Projekte: beim Roche-Turm wie beim Parrish-Museum.

Wenn Probleme auftauchen und eventuell einen Kurswechsel erforderlich machen, fährt Pierre de Meuron fort, wirken sie sich nicht nur auf das Verhältnis zum Auftraggeber, sondern auch auf die internen Abläufe im Kern des Büros aus. Wir vertrauen auf das Leistungsvermögen und die Fähigkeiten jedes Teams und jedes einzelnen Mitarbeiters. Das Büro ist gemessen an seiner Größe flexibel genug, aber manchmal beobachte ich eine gewisse Trägheit, eine gewisse intellektuelle Unbeweglichkeit, der es an Ideen, Kritik und Selbstkritik mangelt. Das ist damit vergleichbar, einen Ozeandampfer zu steuern. Jacques und ich geben den konzeptionellen Kurs vor, wir skizzieren die Ideen, diese werden im Inneren der Firma in verschiedenen Projekten aufgegriffen, und plötzlich wird man sich bewusst, dass sich alle am Quadrat orientieren, weil Kreisformen nicht erlaubt sind – also muss man wieder ein Gleichgewicht herstellen, wieder Anpassungen vornehmen, Missverständnisse auflösen – und das braucht

Zeit. Es ist eine größere Herausforderung, einen Ozeandampfer zu steuern – mit der Qualität der Architektur auf höchstem Niveau als oberstem Ziel. Wir könnten entscheiden, uns auf die großen Linien zu konzentrieren, viel mehr zu delegieren, zum Beispiel die Ausführungsplanung und die Bauleitung. Aber wir wollen nicht, dass es auf eine einzig gültige Methode zu arbeiten und einzugreifen hinausläuft. Wir wünschen uns etwas viel Flexibleres, Offeneres.

Die Projekte sind Ausdruck einer gewollten Diversität, die eine einseitige Fokussierung verbietet. Das Experimentieren lässt sich nicht auf ein striktes Forschungsprogramm reduzieren. Herzog & de Meuron ist es gelungen, Prozesse einzuleiten, die einen größeren Spielraum für Experimente zulassen. Ungeachtet dessen ist das Büro ein Unternehmen. Es ist kein Künstleratelier und kein Laboratorium, auch wenn das manchmal so wirken mag (übrigens können sogar Ateliers und Laboratorien eine industrielle oder semi-industrielle Dimension annehmen). Man muss sich vielmehr ein Laboratorium vorstellen, das in eine Unternehmensstrategie eingebunden ist. Das Experimentieren findet auf mehreren Ebenen statt, Strategie inbegriffen.

S. 93 *Letzten Endes arbeiten wir in einem sehr weiten Spektrum. Ein Extrem ist das VitraHaus [2006–2009], bei dem wir für alles zuständig waren, bis in das kleinste Detail alles selbst im Blick hatten und entsprechend für eventuelle Fehler auch allein verantwortlich sind. Das andere Extrem sind die städtebaulichen Projekte in China: wir liefern eine Idee, ein Konzept, ein Vorprojekt, das von anderen umgesetzt wird; im besten Fall wird das Projekt von einem lokal ansässigen Architekten umgesetzt, dabei unterstützt von einem unserer Teams vor Ort, das die Bauentwicklung begleitet. Für uns stellt dieser Fall eine Herausforderung dar, weil wir herausfinden wollen, ob wir auf solche Weise arbeiten können, nicht nur in einer geografischen und kulturellen, sondern auch in einer physischen Distanz. Bestimmte Architektenkollegen haben entschieden, sich ausschließlich auf die Projekte zu konzentrieren, bei denen sie alles kontrollieren können (so wie wir es beim VitraHaus gemacht haben). Nichtsdestotrotz schien uns diese Perspektive zu eingeschränkt, weil wir unseren Aktionsradius und die Gebiete, in denen wir Erfahrungen haben, erweitern wollen. Um auf die Projekte in China zurückzukommen, im Fall des Qingdao-Projektes wurde unser Konzept bedauerlicherweise vom Auftraggeber wieder aufgegriffen und ohne dass wir davon wussten und ohne unser Einverständnis an irgendein chinesisches Büro weitergegeben.*

Eine der Besonderheiten in der aktuellen Linie des Büros ist die Suche nach einem Gleichgewicht zwischen Freiheitsansprüchen und Improvisationsmöglichkeiten, wie sie dem künstlerischen Wirken eigen sind, und der Funktionsweise eines Unternehmens, die auf Produktionsnormen zu reagieren hat. Die Lösungen variieren je nach Projekt, es gibt keine feste Regel, kein Patentrezept. Jacques Herzog und Pierre de Meuron sind der Meinung, dass es Architektur auch ausmacht, mit Ungewissheiten und chaotischen

Gegebenheiten konstruktiv umzugehen; sie wollen bewusst nicht diejenigen sein, die über allem stehen und von vornherein eine Antwort auf alles haben. Dementsprechend versuchen sie auch, industrielle Produktion und handwerklich-künstlerische Dimension miteinander zu verbinden. Seit etwa zwanzig Jahren ist das Projektvolumen des Büros konstant erhöht worden, um Interventionen im großen Maßstab – in Metropolen und Landschaftsräumen – zu ermöglichen; der wirtschaftliche Erfolg gibt zudem Handlungsspielraum für schwierige, wenig rentable, sogar defizitäre Projekte. Die Probleme, auf die man während des Baus der Hamburger Elbphilharmonie stieß, konnten so aufgefangen werden. Ähnliches gilt für die in einer Favela von Natal (Brasilien) gebaute Sporthalle – eine solidarische Gemeinschaftsaktion, an der die Bewohner, ein soziales Zentrum, die städtischen Behörden, die Universität und eine Stiftung beteiligt sind. Die Originalität des Projektes, das Konzept hat das besondere Interesse des Büros geweckt. Die Lehrtätigkeit hat Jacques Herzog und Pierre de Meuron ermöglicht, einen anthropologischen Zugang zur Architektur zu pflegen.

S. 24, 248

3. AUFTRÄGE UND GESCHICK, DIE SOZIALE FRAGE

Jacques Herzog erinnert gerne daran, dass die meisten guten Projekte des Büros von einer vertrauensvollen Beziehung zu den Auftraggebern profitiert haben; er erwähnt das Schaulager mit Maja Oeri, das VitraHaus (bei dem ihnen Rolf Fehlbaum volles Vertrauen schenkte), die Aufträge von Miuccia Prada aber auch die Tate Modern (Nicholas Serota), das Weingut Dominus (Christian und Cherise Moueix), Actelion (Jean-Paul Clozel), außerdem die vielen Projekte für Ricola und Roche – bei diesen Unternehmen aus dem Großraum Basel gab es einen regelmäßigen persönlichen Austausch mit den Direktoren. Diese Beobachtung gilt allerdings nicht nur für das Büro Herzog & de Meuron, sondern für alle Büros, die ungeachtet aller standardisierten Prozesse und Produkte einen Anspruch an Innovation und handwerkliches Experimentieren bewahrt haben. Gleichwohl bleibt es ein Luxus, wenn sich der Auftraggeber persönlich einbringt. Diese optimale Ausgangslage erheben Herzog & de Meuron daher nicht zur Voraussetzung.

S. 93

S. 252

S. 22, 218/S. 97

S. 40, 202-207/

S. 12, 46-47,

50-51, 98-101,

122-123, 126-143,

232

Das auf vollstem gegenseitigem Einverständnis mit dem Auftraggeber gründende Nullrisiko als Ideal einer freien Handhabung ist ohnehin nur Fiktion. In der Architekturgeschichte wurde der Traum vom idealen Auftraggeber im Allgemeinen Wirklichkeit in einem narzisstischen Spielespiel zwischen Kunst und Macht. Der Kult des genialen schöpferischen Schaffens ist mit einem Bild des Künstlers verknüpft, das nur schlecht mit der Idee einer «Kunst für die Öffentlichkeit», wie sie in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts entstand, in Einklang zu bringen ist.

Der Gedanke, dass die Kunst sich an die gesamte Öffentlichkeit richtet und nicht an eine bestimmte Gemeinschaft, eine Institution oder Persönlichkeit, geht auf die Zeit der Aufklärung zurück. Sie ist nicht unvereinbar mit der Vorstellung des künstlerischen Wirkens als Recherche, Experiment, Laborarbeit. Daniel-Henry Kahnweiler, der Kunsthändler von Braque und Picasso, war zum Beispiel überzeugt, dass die Werke dieser beiden Künstler, die zunächst nur einer glücklichen Minderheit zugänglich waren, die umgebende Kultur verändern sollten und aus diesem Grund für alle von Bedeutung sein würden. Diese Idee spiegelt sich auch in der Strategie des Büros Herzog & de Meuron wider. Selbstverständlich müssen in der Architektur die auferlegten Restriktionen des jeweiligen Auftrages berücksichtigt werden, doch Kahnweilers liberale Idee findet ihr Pendant in einer progressiven Konzeption des Designs (und des Projektes), das formale Innovation mit den Normen der Kultur (einschließlich Arbeit) verbindet.

In den 1980er-Jahren träumten die postmodernen Architekten oft davon, die Architektur als Disziplin in der Form wiederherzustellen, wie sie in der Idee der schönen Künste zum Ausdruck kam, in der die Architektur neben der Malerei und der Bildhauerei stand. Herzog und de Meuron hielten sich von dieser Bewegung eines akademischen Revivals fern. Aus ihrer Sicht braucht die Architektur aufgeklärte Auftraggeber, um einerseits eine Banalisierung des Bauens durch gewissenlose Geschäftemacher zu überdauern und um sich andererseits nicht von den Standards einer kleinen Elite vereinnahmen zu lassen.

Doch steht das Ideal des aufgeklärten Auftraggebers nicht nur im Widerspruch zur Idee der Kunst für die Öffentlichkeit; es widerspricht auch dem Prinzip einer Architektur für alle. In Deutschland entwickelten die Aktivisten der sozialen Architektur in den 1920er-Jahren einen Standard für die «Wohnung für das Existenzminimum». Der Begriff wird heute noch falsch verstanden. Es ging darum, eine konstruktive Ethik auf der Basis eines allgemeinen Komforts zu gründen, im Gegensatz zu den einer Minderheit von Privilegierten vorbehaltenen Affektiertheiten. Das Hygienekriterium war dabei eine zentrale Komponente. Das Prinzip einer rationalen Organisation des Wohnraums basierte auf der Forderung, den Wohnraum im Hinblick auf ein Maximum an Lebensqualität für alle zu geringsten Kosten zu optimieren. Dieses Ideal einer puristischen Ergonomie, das von der Rationalisierung der industriellen Arbeit geprägt war, wurde bis zum Überdruß angeprangert. Die Kritik konzentrierte sich auf die theoretischen Konzepte, vernachlässigte aber dabei die Analyse der Gebäude. Im Gegensatz dazu studierten Herzog und de Meuron die Basler Siedlungen und die Prototypen-Häuser von Hans Schmidt

S. 147, 156-185 und Paul Artaria eingehend.

Das Ideal einer guten Architektur für alle stand Ende der 1990er-Jahre hinter dem Projekt in der Rue des Suisses in Paris: ein Experiment im Wohnungsbau, welches das Büro Herzog & de Meuron aus verschiedenen Gründen leider

nicht weiterentwickeln konnte. Insbesondere ließen sich die Leitlinien des Büros nicht mit den konstruktiven, finanziellen und technischen Normen des sozialen Wohnungsbaus vereinbaren. Dennoch wird im Hauptteil des Buches deutlich, wie stark sich das Interesse an den rationalisierten Formen der Siedlungsarchitektur auf die Geschichte des Büros ausgewirkt hat. Bis heute ist die präzise, detaillierte Beachtung aller Grundbestandteile der Konstruktion eine Konstante im Vorgehen des Büros geblieben. Diese Bestandteile sind «Elemente» im Sinne der Konstruktivisten des 20. Jahrhunderts. Als solche überschreiten sie die hierarchischen Kategorien der Baukunst, die sich in akademischen Doktrinen finden; sie betreffen jeden Gebäudetypus und schließen die standardisierte Familienwohnung nicht aus.

Herzogs und de Meurons Ansatz der sozialen Architektur ist der Demagogie kaum verdächtig. Ihr Interesse galt dem Einsatz von Qualitätsstandards im Wohnungsbau. Es scheint, als hätten sie sogar über ein beständiges Interesse am Haus als primäre oder fundamentale Form des Wohnens eine «modernistische» Tradition auf ihre Weise fortbestehen lassen können, ohne sich, wie es einige postmoderne Ideologen gemacht haben, auf eine prämoderne «Baukunst» zu berufen. Das Prinzip der «Materialgerechtigkeit», von John Ruskin ursprünglich als *truth to materials* bezeichnet, kann als eine traditionalistische, dem Kunstbegriff feindlich gegenüberstehende Lehrmeinung angeführt werden. Herzog und de Meuron haben dieser Norm nicht zugestimmt, sich aber doch auf der Basis einer minutiösen Beobachtung konstruktiver Elemente eine eigene ergonomische Disziplin erarbeitet, die den Pionieren auf dem Gebiet des sozialen Wohnungsbaus sehr viel verdankt.

4. DIE VERNAKULÄRE ARCHITEKTUR

Herzog und de Meuron haben, was unter sehr bekannten Architekten selten vorkommt, einen Sensus für das Vernakuläre, das Einheimische, und dessen Potenzial für technologische Recherche. Dieses Verständnis trägt eher die Merkmale einer experimentellen Methode als eines Festhaltens an traditionellen Werten. Vom heutigen Wertediskurs, der auf dem Unbehagen an der Globalisierung beruht und Züge einer kulturellen und politischen Reaktion trägt, hat das Büro Herzog & de Meuron, einer der hervorragendsten und respektabelsten Vertreter der globalisierten Architektur, Abstand genommen. Seine Methode kombiniert Pragmatismus und Nüchternheit, sie setzt einige letztlich recht einfache Prinzipien voraus, die im Übrigen nie Anlass zu großen theoretischen Abhandlungen gegeben haben. Vorbedingung jedes Projektes ist eine Analyse des Kontextes, dies ist auch und vor allem eine Reflexion des Programms bis in seine immateriellsten Elemente (insbesondere die Psychologie des Auftraggebers) und eine Durchdringung territorialer Gegebenheiten über den unmittelbaren Standort hinaus. Diese Haltung erlaubt einen Eingriff in die unterschiedlichsten Situationen, weil sie auf



Sozialer Wohnungsbau an der Rue des Suisses, Paris (Wettbewerb 1996, Projekt 1997–1998, Realisierung 1999–2000): Fassade zur Rue des Suisses und Blick in den Innenhof, September 2015 [GD]

starre Prinzipien und Methoden, die bei jeder Gelegenheit angewendet werden müssen, verzichtet.

Die Entwicklung des Büros ist vergleichbar mit jener der Firma Ricola, die ebenso ein Knowhow exportiert, das auf lokalen Ressourcen gründet (die Analogie erklärt übrigens zum Teil den Erfolg der für diese Firma konzipierten Gebäude auf allen Ebenen, einschließlich Kommunikation). Mit seinem Gitterwerk, das auf einheimische Steine zurückgreift, ist das Weingut Dominus ein weiteres Beispiel vernakulärer Architektur. Die Idee, dass das Baumaterial der Einschreibung des Gebäudes in seine Umgebung dient, wurde schon mehrfach praktisch umgesetzt, im Raum Basel vor allem mit dem Schaulager (1998–2003) und mit dem Kräuterzentrum von Ricola (2010–2014).

S. 22, 218–219

S. 204–207

Pierre de Meuron weist darauf hin, dass die Konzeption dieses Gebäudes eine Interpretation des spezifischen Metiers der Firma Ricola ist und nicht den allgemeinen (schlechten) Grundsätzen folgt, die sonst bei der Konzeption von Industriegebäuden vorherrschen:

Der Prozess der Kräuterherstellung ist der Herstellung von Wein ähnlich, es ist eine lineare Kette von Transformationen eines natürlichen Produkts. Die Kräuter werden von den Bauern geliefert, isoliert gelagert, durchlaufen verschiedene Trocknungsstufen und werden schließlich in Säcke verpackt. Später werden sie je nach Rezept zu einer bestimmten Mischung zusammengestellt und anschließend erneut gelagert. Alles ist automatisiert, nicht mehr als fünf Angestellte werden benötigt.

Die Ingenieure denken nicht gesamtheitlich, sie haben eine Abfolge von Maschinen und Funktionen im Kopf, eine Art konkretisiertes Diagramm. Das Resultat ist ein gebautes, unförmiges Monster. Wir haben unsererseits eine schlichte Form vorgeschlagen – ein rechtwinkliges Prisma. Wir haben an unserem Vorschlag festgehalten und konnten letztlich den Auftraggeber und die Nutzer überzeugen. Eine einfache Struktur mit großen neutralen Volumen ist der Kern eines Industriegebäudes. Zwanzig oder fünfzig Jahre später kann es leergeräumt und einer neuen Funktion angepasst werden.

Die landwirtschaftliche und lokale Bedeutung der Ricola-Produktion kam uns sehr entgegen. Wir wussten, dass es sich um ein Industriegebäude beträchtlicher Größe handeln würde. Wir haben uns für Lehm, genauer Stampflehm, als Material für den Bau der äußeren Hülle entschieden. Ein Material, mit dessen Herstellung wir uns schon bei früheren Verwendungen auseinandergesetzt, aber bis zum jetzigen Zeitpunkt nicht das Projekt gefunden haben, das es vollkommen rechtfertigt. Der Stampflehm ist, ähnlich wie Beton, ein Baumaterial, das sich aus unterschiedlichen Bindemitteln und natürlichen Zuschlagstoffen zusammensetzt, die aus lokalen Steinbrüchen, Lehm und Kiesgruben geliefert werden konnten, die weniger als zehn Kilometer entfernt sind. Die Lehm-Fassade wurde aus Blöcken aus Stampflehm gebaut, die vor Ort vorproduziert wurden. Wir haben bei den Transportkosten extrem sparen können. Die physischen



Schaulager, Laurenz-Stiftung, Basel/Münchenstein, Kanton Basel-Landschaft (Projekt 1998–1999, Realisierung 2000–2003), September 2015 [GD]. OBEN: Haupteingang an der Ruchfeldstrasse; UNTEN: Detail der Betonwand und einer Tür aus Metallflechtwerk

Qualitäten des Stampflehms sind sehr interessant, insbesondere die thermische Trägheit, die Differenzen zwischen Außen- und Innentemperatur des Gebäudes ausgleicht und dadurch den Bedarf zusätzlicher Klimatisierung reduziert. Die notwendige Energie wird hauptsächlich von den Solarzellen auf dem Dach erzeugt. Die Mehrkosten für die Fassade, die ungefähr fünf Prozent des Gesamtbudgets ausmachen, stellen eine zusätzliche Investition dar, die vom Auftraggeber im Bewusstsein der offensichtlichen, qualitativen wie quantitativen Vorteile akzeptiert wurde.

Die Ähnlichkeit mit dem Konstruktionsprozess des Schaulagers ist offensichtlich. Die inneren wie die äußeren Wandflächen sind sichtbar. Der Eindruck von Porosität erinnert an die Gabionen des Moueix-Weinkellers. Dieser Konstruktionsweise schlossen sich teilweise auch die entwerfliche Entwicklung der kulturellen Einrichtungen von Santa Cruz de Tenerife (die über eine Zeitspanne von etwa zehn Jahren, zwischen 1999 und 2008, realisiert wurden) und die Planung der Ciudad del Flamenco in Jerez (ein Projekt, das seit 2009 stockt) an. In diesen ganz verschiedenartigen Situationen ist die geografische Einschreibung, angefangen bei den geologischen Gegebenheiten, sehr markant. S. 24

In Jinhua, China, haben Herzog & de Meuron für ein Projekt im städtischen Maßstab (die Planung eines neuen, in Reisfeldern am Stadtrand gelegenen Wohnquartiers) eine Bauweise vorgeschlagen, die eine lokale Technik wieder aufblühen lassen sollte: das Bauen mit Ziegeln. Bis zum Bau der Sporthalle in der Favela Mãe Luíza von Natal hat das Büro – mit Ausnahme der mit Studenten des ETH Studio Basel durchgeführten Workshops in Kairo, Casablanca, Damaskus, Beirut, Belo Horizonte oder Kalkutta – allerdings nicht gezielt auf Methoden des Selbstbaus oder auf die Verwendung recycelten Materials gesetzt. Solche Bauweisen sind heute von besonderem Interesse für Architekten, die sich in den entlegenen Regionen der Weltwirtschaft (oder sogenannten Schwellenländern) engagieren. S. 186–193, 224
S. 24, 248

5. DER KUBUS

Jacques Herzog und Pierre de Meuron hüten sich vor «Repräsentation» und Symbolismus. Sie setzen auf Klarheit und eine schlichte Form, die Kompositionseffekte entbehrt, aber eine komplexe Struktur aufweist. Obwohl sie die Dramatisierung der Materialien bei Joseph Beuys durchaus schätzen, haben sie sich von der «minimalistischen» Kunst inspirieren lassen und sich insbesondere mit dem von Rémy Zaugg analysierten Œuvre Donald Judds auseinandergesetzt. Diese Diskrepanz hat ihre Entwicklung entscheidend geprägt. Dank Zaugg glorifizieren sie die angeblich «minimale» Unpersönlichkeit nicht als eine Form hypermoderner geometrischer Schlichtheit. Ihr Misstrauen gegenüber Dogmen ließ sie die puritanische Norm überwinden, S. 80–86



OBEN: TEA, Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife, Kanarische Inseln
(Projekt 1999–2007, Realisierung 2002–2008)
UNTEN: Sport- und Freizeitzentrum Arena do Morro, Mãe Luíza, Natal, Brasilien
(Projekt 2011–2012, Realisierung 2012–2014)

mit der sie, in Basel lebend, notgedrungen arbeiten mussten. Für Herzog und de Meuron muss eine moderne Form nicht puristisch sein, sie muss nicht auf jegliches Pathos und jegliche psychologische Resonanz verzichten.

Wir haben oft über die psychologische Komponente gesprochen. Die vom Objekt hervorgerufene perzeptive Erfahrung war für sie von noch größerem Interesse als die Form an sich, die zu häufig auf einen substanzlosen Geometrismus reduziert ist. Seit den von Vertretern des Minimalismus häufig gelesenen und zitierten Analysen von Maurice Merleau-Ponty (*Phénoménologie de la perception*, 1945) ist der Kubus zu einer Art idealen Form erklärt worden, ähnlich wie der Kreis für die theologische Literatur. Für Herzog und de Meuron gibt es keine geometrische Figur, die einer anderen überlegen ist; sie verfolgen nicht den Traum einer mathematischen Umsetzung der physischen Welt. Es sei daran erinnert, dass auch Galilei es ablehnte, die geometrischen Figuren zu hierarchisieren (wiewohl er sich verpflichtet fühlte, den Kreis zu bevorzugen). Für Herzog und de Meuron ist der Kubus zunächst eher eine Form als eine Figur, die einem Zuschnitt, einem Volumen, einer eventuellen Mobilität (Würfel) entspricht. Und auch mehr noch als ein architektonischer Formtypus, der mit der Vorstellung eines rein geometrischen Volumens übereinstimmt, ist der Kubus ein «Wahrnehmungsmodul».

In Rémy Zauggs Beschreibung der im Kunstmuseum Basel ausgestellten sechs Kuben von Donald Judd fanden sie einen Gegenentwurf zu den sogenannten puristischen Bestrebungen.¹ Zaugg betonte die konstruktive Strenge der metallischen Kisten: «Das Werk ruft im ersten Augenblick eher die Vorstellung fabrikmässiger Gegenstände als die einer Skulptur hervor. Aus einfach aneinandergeschweissten vulgären Stahlplatten konstruierte Kisten sind tatsächlich in der Kunst ungebräuchlich. Weder dieses Material noch diese Konstruktionsweise verleihen den Gegenständen das Aussehen eines Kunstwerks. Es handelt sich da um Eigenschaften von Industrieprodukten, nicht aber von Skulpturen.» Und er fuhr fort: «Das Werk beschränkt sich nicht darauf, die Vorstellung von serienweise fabrizierten Gegenständen herbeizurufen, sondern erinnert auch an vorfabrizierte Bauelemente. Die würfelförmigen Gegenstände weisen nicht nur auf einen beliebigen Seriegegenstand hin, sie ähneln auch gewissen Bauelementen. Man stellt sich vor, sie könnten das Glied eines Vorgangs sein, bei dem nur der Abschluss zählt, beispielsweise einer Brücke, eines Gebäudes oder einer Fabrik. Das gibt ihnen einen Charakter von Zwischenprodukten [das unterstreiche ich], von unentschiedenen, provisorischen und unvollendeten Dingen, kurz, von Dingen, mit denen noch alles zu tun bleibt und auch getan werden kann.»²

Natürlich kann die Architektur diesen Aspekt nur bedingt aufgreifen. Der Architekt ist angehalten, ein abgeschlossenes Produkt zu liefern, und das Büro Herzog & de Meuron wird gerade für die Sorgfalt bei technischen Fragen und

beim letzten Feinschliff geschätzt. Das Bild des «Zwischenproduktes» entspricht ihnen nicht. Und dennoch verleitet das von Zaugg beschriebene Werk zu der Vorstellung eines Prozesses, die der Alleinstellung vom Werk als Objekt widerspricht. In der zeitgenössischen Malerei wurde diese Idee seit Anfang der 1950er-Jahre ostentativ, nahezu illustrativ, in der Art eines Fetischs vorgebracht. Architekten verweist sie auf die Realität des konzeptuellen Sicherantastens (Basteln?), das die Entwicklung eines Projektes charakterisiert. Das Wagnis besteht darin, durch das Nebeneinanderstellen von Hightech-Formen und «armen», vernakulären Materialien oder solchen, die aus irgendeinem Katalog mit standardisierten Industrieprodukten entnommen sind, ein manieristisches Äquivalent intermediärer Formen zu schaffen. Dieser Manierismus ist in der zeitgenössischen Architektur weit verbreitet. Für Architekten wie Herzog und de Meuron geht die vollkommene Form aus einer Aufeinanderfolge von Regulierungen, Annäherungen hervor, die im finalen Ergebnis erkennbar bleiben muss, ohne deswegen ostentativ zur Schau gestellt zu sein: Der Wandlungseffekt der Kuben von Judd ist eine Komponente der experimentellen Herangehensweise, die die Gesamtheit der Projekte (und nicht etwa dieses oder jenes Projekt gesondert betrachtet) begleitet.

6. KÖRPERBILD

Es gab eine Zeit, in der Künstler, in den Vereinigten Staaten und darüber hinaus, Objekte schufen, die weder zur Malerei noch zur Bildhauerei zählten. Diese von Judd als «specific objects» bezeichneten Objekte (1965) entstanden an der Schnittstelle von Assemblage, Pop-Art und einer Geometrie, die sich (besten- und schlimmstenfalls) von utopischen Zielen der europäischen Bewegung der Moderne befreite. Diese Objekte sind nicht notwendigerweise «abstrakt», sondern weisen oft einen figurativen Gehalt auf. Sie stellen keine Repräsentation des Körpers dar, sind aber insofern dessen Äquivalent, als sie die Grundzusammenhänge von Organismus und «Körperbild» behandeln: Trennung und Interaktion zwischen innen und außen, Sensibilität der Oberfläche als gespannte Haut, Spannung zwischen (funktionaler) Gesamtheit und mehr oder weniger dissoziierten Fragmenten et cetera.

In Europa haben Herzog und de Meuron für ihre Zwecke eine analoge Situation geschaffen, ohne nach Äquivalenten im zeitgenössischen Architekturschaffen zu suchen. Ihr Experimentieren mit Kubus und Kiste führte sie zu einer Neudefinition der Fassade als eine Penetration der Oberfläche ins Volumen, mit mannigfaltigen Wirkungen von Stärke und Ausstrahlen (durch die Farbe), Aushöhlen und Transparenz. Ihre aktuellen Studien, insbesondere mit Materialien, sind Teil dieser Untersuchung des Körperbildes – in der Bedeutung, die diesem Begriff seit Paul Schilders Werk *The Image and Appearance of the Human Body*⁵ in der Sprache der Psychoanalyse zukommt.