

DIE PRODUKTION DES ARCHITEKTONISCHEN RAUMS – EIN GESPRÄCH

ADOLF KRISCHANITZ MARCEL MEILI MARKUS PETER

Ich kenne eure Arbeitsweise von vielen Gelegenheiten her und finde es interessant, wie zwei doch sehr verschiedene Persönlichkeiten an ein Projekt herangehen. Kann man sagen, je unterschiedlicher sie sind, desto grösser ist die mögliche Spannweite und Tiefe der jeweiligen Projektdefinition?

Die Unterschiede zwischen uns sind nur interessant und produktiv im Hinblick auf ein Gemeinsames. Unsere Arbeitstechniken, die wir aus einer persönlichen Freundschaft heraus entwickelt haben, sind sehr diskursiv und beruhen auf einer laufenden Auseinandersetzung darüber, welche Fragen und Ziele wir überhaupt entwickeln wollen.

Ich glaube, dass Architektur an sich eine dialogische Disziplin ist, immer und für jeden, anders als die Kunst. Zusammenarbeit in unserem Fall bedeutet, dass wesentliche Teile dieses Dialoges ins Innere der Arbeit und auf Augenhöhe verlegt werden. Das ist kein «besseres» oder zwingendes Modell, sondern ein persönliches, das irgendwann Verfahren erzeugt, die einem selbst unverzichtbar werden: Man merkt, dass man sich in gewisser Weise geteilt hat.

Man könnte euer Grundverhältnis und eure Art, Dinge gemeinsam zu bearbeiten, als dialektische Verschränkung sehen – also Projekte jeweils von einer als auch von der gegenteiligen Seite zu betrachten. Das andere steht in einer bestimmten Äquidistanz zu euch selbst und zur Ausgangslage. Ist dieser Widerstand nicht die Ästhetisierung des Prozessualen?

Ich glaube, dass jede schöpferische Leistung in ihrem Kern auch dem Widerstand Form gibt, der sich ihr entgegenstellt. Im Laufe der Zeit bin ich aber immer misstrauischer geworden gegenüber einer Architektur, die diesen Widerstand ausstellt, ästhetisiert. Ich denke, dass Architektur, die mich wirklich berührt, die Spuren dieses Prozesses abschüttelt, um in ihrer Form und Struktur zu sich selbst zu finden. In dieser «eleganten Lösung» ist die Geschichte der Genese zwar eingeschrieben, aber der Entwurf verliert seinen Charakter als aufdringlicher Kommentar seiner eigenen Entstehung. Oder anders gesagt: Die Arbeit am Entwurf weist letztlich auch einen verschwörerischen Zug auf.

Inwieweit wirkt sich die Arbeit mit den Studenten auf die eigene Arbeit im Büro aus? Führen die Analysen auf der grossen Massstabsebene im Studio Basel oder die Ergebnisse des konstruktiven Entwerfens an der ETH zu einer breiteren Erkenntnispalette?

Die Arbeit des Studio Basel halte ich mit grosser Absicht in kalkuliertem Abstand und damit in einer dauernden Spannung zu jener im Büro. Das Studio Basel ist eine Art von intellektueller Topografie, ein künstlicher Raum der Reflexion, der sich aus Sicht des Büros nur als Kontur abzeichnet. Nur ein einziges Projekt (S. 484, N° 097) hat sich direkt mit dieser Schnittstelle beschäftigt, wie eine Art Kurzschluss. Das war sehr aufschlussreich, ist aber nicht verallgemeinerbar. Ein Roman wird auch nicht dazu geschrieben, um die Hermeneutik zu verifizieren.

ADOLF KRISCHANITZ MARCEL MEILI MARKUS PETER

Einverstanden mit Marcel über den kalkulierten Abstand, doch was schafft diese Distanz? Die Arbeit an der ETH erzwingt eine Zentrierung auf eine theoretische Praxis, in der Verallgemeinerbarkeit und analytische Distanz entscheidend sind – im Gegensatz zu den tastenden Bewegungen im Entwurfs- und Bauprozess –, macht einen aber kaum zu einem besseren Architekten.

Eine eurer Stärken und auch Risiken ist die Umdeutung der Aufgabe, also die (Neu-)Definition des Projekts. Gleichgültig, ob ein Wettbewerb bearbeitet wird oder ob es sich um einen Direktauftrag handelt, ihr dreht und wendet das Ding so lange, bis es offensichtlich für euch «schön» zu liegen kommt, sodass ihr zupacken könnt.

In der Tat ist nicht so sehr eine «Idee», schon gar nicht eine Skizze, sondern die «Erfindung der Aufgabe» hinter dem Auftrag für uns wahrscheinlich der Schlüsselmoment im Entwurf. Es ist der Augenblick, in dem eine funktionelle, technische oder städtebauliche Fragestellung beginnt, architektonische Eigenschaften anzunehmen, nicht als Form, sondern eher als Provokation zur Form. Es ist ein präziser Moment, in dem sich das Arbeitsfeld unvermittelt auflädt, seinen Aggregatzustand ändert. Noch vor der Entwurfsskizze nimmt also die Frage selbst entwerferische Züge an. Als wir für dieses Buch die alten Projekte wieder hervorholten, haben diese weniger durch ihre Form als durch dieses Potenzial hinter der Ausgangsfrage ihre Vitalität unter Beweis gestellt – oder eben nicht.

Ihr setzt euch in der Regel einem obsessiven Arbeitsprozess aus, der an die Grenzen geht. Wie normal oder verrückt ist eure Arbeitssituation?

Architektur zu machen ist für mich immer schon verbunden gewesen mit der Erfahrung der Ausgesetztheit, vielleicht im Unterschied zu bestimmten intellektuellen oder anderen professionellen Tätigkeiten, in denen die Distanz zwischen sich selbst und der Aufgabe im Voraus bewahrt werden muss. Die Schwierigkeit besteht allerdings im dauernden Wechsel zwischen einer gelassenen Konzentration und der zunehmend notwendigen Verteidigung des eigenen Arbeitsfelds. In unserer gemeinsamen Arbeit verfolgte Hermann Czech oftmals funktionale Belange mit einer Besessenheit, die auch vor formaler Skurrilität nicht haltgemacht hat und die von aussen kaum zu beeinflussen war. Ich sehe aber gerade in dieser Besetztheit eine Qualität, weil sie auch ein Beharrungsvermögen enthält. Dies ist immer mehr eine Voraussetzung für unsere Arbeit, bedingen doch gegenwärtige Ausführungsprozesse neben List, Beweglichkeit und Durchsetzungsvermögen auch ein hohes Mass an Sicherheit gegenüber den selber erarbeiteten Lösungen.

Man könnte auch sagen, dass diese exzessive Versenkung in die Arbeit geradezu gesucht wird, weil die Arbeit an Architektur erst dort Züge von Autonomie annimmt.

Wie weit spielen kollektive Werte für euch eine Rolle?

Ist in der grenzenlosen Sucht nach dem Subjektiven und gleichzeitig

Populären etwas schiefgelaufen?

Wenn man mit «Architettura della città» aufgewachsen ist, so hat sich tatsächlich diese Vorstellung von «Stadt» als Metapher des Kollektiven in 30 Jahren praktisch aufgelöst. Aber umgekehrt wünsche ich mir auch keinen romantischen Rationalismus zurück, denn das gesellschaftliche Verständnis von Architektur wäre heute ein völlig anderes. Zuerst muss man sich fragen, was und wer eigentlich schief läuft beziehungsweise was heute «nicht schief» bedeuten würde. Ich glaube, dass die visuelle Ekstase der Markenarchitektur vor dem Hintergrund der Ortlosigkeit von globaler Stadtproduktion zu verstehen ist. Diese hat ihrerseits eine neue Qualität erreicht: Die Verfahren, mit denen Investoren heute ihre riesigen Programme verwirklichen, werden weltweit immer ähnlicher und austauschbarer. Dieser Redundanz wird in bestimmten Märkten von Konzern- oder Städtekonkurrenz die Erkennbarkeit einer gebrandeten Sponsorenarchitektur entgegengesetzt. Ich glaube, dass unter diesen Voraussetzungen die Beschwörung des Kollektiven als Option eine sehr diffuse Hoffnung geworden ist. Was ist das Kollektive: iPods? Massenausfälle nach Bali? Der Antagonismus zur Globalisierung ist wahrscheinlich nicht das Kollektive, sondern das Spezifische. Durch diesen Gegensatz wird weniger die subjektivistische Unzuverlässigkeit der medialen Architektur kritisiert, sondern eher die Tragfähigkeit des gedanklichen Modells von Globalisierung dahinter. Auch globale Vernetzung wird immer neue Formen von Unterschieden hervorbringen.

Steht die Existenzsicherung vor der kulturellen Essenz,

wie das Sartre behauptet hat, oder ist im Camus'schen Sinn

die Existenz gleich der Essenz?

Die Architektur birgt wohl – anders als die Kunst und anders als nichtkünstlerische Berufe – eine Eigenschaft, welche dieser titanischen Frage einen Hintergrund verleiht: den architektonischen Auftrag. Diese von aussen gestellte Aufgabe, über deren Charakter die Architektur wenig spricht, ist nicht irgendein unvermeidbares Übel, sondern ein unverzichtbares, dialektisches Element unserer Disziplin, welches den innersten Kern unserer Arbeit berührt. Insofern enthält Architektur auch dort, wo sie vollkommen bei sich selbst ist, die kulturelle wie die existenzielle Komponente in nicht zu entflechtender Form – noch lang bevor wir uns zu Heroen des kulturellen Erbes aufschwingen oder als Prostituierte des Marktes diskreditieren lassen.

Welche Rolle spielen Kategorien wie Ethik, Ästhetik und Zufall in eurer

Arbeit? In welchem Verhältnis könnten sie zueinander stehen?

Das scheint mir eine Frage zu sein, die eher an dich selbst zu richten wäre, weil wir viel weniger als du einen produktiven Umgang mit dem Zufall pflegen. Wahrscheinlich liegt uns das auch nicht. Ich nehme an, dass du eine solche Ethik des Zufalls voraussetzt, oder nicht?

Ausgehend von der Ethik – die sich die Fragen nach dem höchsten Gut, dem richtigen Handeln und schliesslich der Freiheit des Willens stellt – kommt man über die Ästhetik als Theorie der sinnlichen Erkenntnis, die die Freiheit in der Erscheinung fordert, zum Zufall, dessen Voraussetzung die Freiheit des Möglichen ist. Alle drei Begriffe stehen nicht nur für die grenzenlose Freiheit menschlichen Handelns, sie zeigen auch deren wechselseitig wirksame Bedingtheiten. Neben dem Zufall als mathematisches Kalkül interessiert hier vor allem der Zufall als gestalterische Möglichkeit. Die per Zufall gemachten Erfahrungen im Entwurfs- und Ausführungsprozess stellen ein zusätzliches Potenzial für die architektonische Erkenntnisarbeit dar. Der eigentliche gestalterische Akt ist die Entscheidung, ob, wie und wann solche Erfahrungsergebnisse umgesetzt werden. Überdies gibt es die Möglichkeit, etwas wie zufällig aussehen zu lassen, um damit eine gestalterisch wirksame Differenz zum umgebenden Rahmenwerk abzubilden. Die «Ethik des Zufalls», um auf deinen Begriff zurückzukommen, führt uns zur unzweifelhaften Absicht, Vorgefundenes oder ursprünglich nicht Vorgesehenes nach Massgabe in die Gestaltungsabsicht zu integrieren. Euer Hauptarbeitsfeld ist bis auf Ausnahmen, die sich in letzter Zeit häufen, die Schweiz. Wie weit ist die Schweiz mit ihrer Tradition Chance, aber auch Belastung?

Man könnte jetzt sagen, dass sich etwa die Konkretheit, die Gegenständlichkeit oder auch die Art, über Dinge zu sprechen oder nicht zu sprechen, in unseren Projekten niederschlagen, selbst der eigenartige zeitliche Rhythmus, den das Land pflegt. Wahrscheinlich ist Herkunft an sich etwas, worin man eher eingespannt ist, als dass man souverän darüber verfügen würde. Es ist also nicht das Land als Voraussetzung der Arbeit, sondern eher «die Schweiz in uns», welche die Arbeit prägt. Und ein Gespräch darüber würde schnell autoanalytische Züge annehmen.

Welche Auswirkungen haben diese anderen Projektstandorte an

kulturell sehr divergierenden Orten in der Steiermark (S. 144),

in München (S. 404), Bremen (S. 420), Wien (S. 296), Paris (S. 388),

Mailand (S. 374) auf eure Arbeiten?

Mehr als eine allgemeine «Fremdheit» gegenüber anderen Kulturen wirkten sich die unterschiedlichen Beziehungen zwischen dem Entwurf und der Realisierung aus. Ausserdem ist die Investorenarchitektur oft viel aggressiver, und sie verfolgt teils recht triviale Branding-Strategien. Schliesslich sind überall die Budgets wesentlich kleiner als in der Schweiz. Das alles verändert die Geschwindigkeit, den Zwang zur riskanten, architektonischen Setzung, die Konzentration auf Hauptfragen.

Und dennoch: Wirklich umwerfend war für mich, wie fremd mir das Arbeitsfeld bereits in München ist. Wir benutzen dieselben Geräte, schauen dieselben TV-Programme und wissen über die Eigenart bayrischer Politik Bescheid. Sobald ich mich aber mit den Leuten über Projekte beuge, zeigen sich diese «Gemeinsamkeiten» als ziemlich vordergründig.

Diese Unsicherheit ist eigentlich aufregend und unterscheidet diese Arbeiten grundsätzlich von heimischer Produktion. Ich glaube, dass genau so unsere Zukunft ausschauen wird: Unter einer globalen Decke von schlechtem Englisch, internationalen Aktienkursen, nervöser Reisetätigkeit und weltweiten Informationen im Flash-Format motten Brechungen und Differenzen, die sich in neue Differenzen verpuppen, schon auf kleinstem Raum. Diese Differenzen spielen in unseren Entwürfen eine Rolle.

Eure Bauten und Projekte erscheinen vielen Rezipienten oft sehr rätselhaft.

Enigmatische Strategien gibt es eigentlich nicht, eher vielleicht eine instinktive Ausweichbewegung gegenüber den Verlockungen einer schnellen Wahrnehmung. Wahrscheinlich trägt auch zur Verwirrung bei, dass sich so wenig wiederholt bei uns, was ich manchmal auch eine Schwäche finde. Die Bauten helfen sich also gegenseitig kaum, sich zu entschlüsseln. Die Projekte sind wie einzelne Gleichungen, deren übergeordnete Parameter nicht sofort ersichtlich sind.

Bei aller Unterschiedlichkeit der Arbeiten scheint euer Interesse für Unspektakuläres, Alltägliches, Banales, Uneitles durchgängig zu sein. Ist das etwa eine subversive Technik?

Ganz zu Beginn gab es so etwas wie ein theoretisches Interesse an der Normalität. Wir suchten nach der Verbindlichkeit einer Sprache, die gegenüber einer exquisit und privat gewordenen späten Moderne die kollektive Dimension von Kultur verteidigt. Diese Absicht hat sich in der Transformation einer Kultur der Achtzigerjahre verloren, welche begonnen hat, Normalität radikal umzudeuten.

Wahrscheinlich hat das Interesse am Unspektakulären in Schattierungen überlebt: Die Kategorie der Gewöhnlichkeit ist heute für uns weniger ein theoretischer Rahmen, sondern eine fast subjektive architektonische Kategorie, mit der wir unsere Entwurfelder willentlich vereinfachen, bis zu einem gewissen Grad vor dem Lärm der Form schützen. Ich glaube auch, dass sich deine und unsere Arbeit in dieser Frage berühren, wobei deine Lust an Provokation in «niederen Sphären» wohl ausgeprägter ist.

Auch wenn ihr manchmal Renderings anfertigen lasst, hat man das Gefühl, ihr nehmt diese nicht ernst oder diese nehmen sich nicht ernst.

Ich hoffe nur, dass du jene der Zeichnungen meinst, die wir tatsächlich nicht ernst genommen haben ... Computerzeichnungen sind für uns oft ein Problem, manchmal ein Ärgernis. Renderings verschieben die Debatte über das Projekt dorthin, wo die neuen Auftraggeber die Architekten haben wollen, als «Manager des visuellen Brand». Visualisierungen haben insgesamt den eigenartigen medialen Zynismus in die Entwurfsarbeit hinein verlängert, weil diese Bilder alles Hypothetische eines Entwurfs unter sich begraben: ein rein rhetorisches Setting im Hinblick auf die Kommunikation gegen aussen.

Für uns sind bis heute Modelle und Modellfotografien die entscheidenden Medien geblieben; zunächst, weil der Grad an Abstraktion im Modell viel klarer den jeweiligen Stand der Überlegungen widerspiegelt; dann natürlich wegen der materiellen Dreidimensionalität und weil das Modell immer seinen provisorischen Charakter als Skizze bewahrt. Und die Fotografie von Modellen vermag Licht in einer Weise zu fassen, die bis heute durch Computer nicht reproduzierbar ist. Diese Fotos manipulieren wir manchmal ein wenig, mit einigem Vergnügen, aber wir belassen die Bilder immer im Status der Künstlichkeit. Offen gesagt, gelingt es uns nur in Ausnahmen, unsere architektonischen Vorstellungen über das Medium des Rendering auszudrücken oder auszuweiten.

Lifestyle will, dass der Mensch wird, was er nicht ist, dass er sich verwandelt nach seinem Bild. Wie zeitgeistig darf Architektur sein?

Es ist vermutlich gar nicht möglich, sich eine Architektur vorzustellen, die nicht «zeitgeistig» ist. Wir erheben ja durchaus den Anspruch, unsere Architektur aus dieser Zeit heraus zu machen. Aber ein Privileg der aktuellen intellektuellen Desorganisation ist es, dass die Frage, wie Architektur Gegenwart verarbeitet, völlig offen ist und selbst Gegenstand des Entwurfs: Zeitgeist ist alles, irgendwie ...

Die Medien, in denen architektonischer Lifestyle synchronisiert wird, sind heute durchaus selbst eine dieser Wirklichkeiten. Dass wir uns dieser Synchronisierung entziehen mit unserem Interesse am Spezifischen, am konkreten Ort, am Zustand einer Kultur, am Gebrauch und an der Dinglichkeit von Architektur, das hat nicht allein theoretische oder gar ethische Gründe. Es ist beinahe eine unbewusste Disposition, in der sich Provokation, Belastung, Ratlosigkeit und Vergnügen vor dem Hintergrund einer einzigen Ahnung verschränken: Die Differenz ist heute wahrscheinlich die wesentlich aufschlussreichere Denkkategorie als das Generische.

Die sogenannte Autorenarchitektur bedient sich bestimmter Eigenschaften wie Egozentrik, Antikontextualisierung und der überangestregten Betonung der subjektiven «Handschrift». Einerseits steht ihr als Architekten abseits dieses Spektakels, andererseits kommentiert ihr dieses auch nicht explizit.

Eigentlich stand ich dieser Autorenarchitektur von Anfang an unberührt gegenüber, weder das Besondere, die Differenz, noch das Verborgene steht zuvorderst, sondern eigentlich die Wiederholung, die erkennbare Gestik. An sich hätte das Verfahren, das sich erkennbar immer wieder um einmal entdeckte architektonische Fragen dreht, eine grosse Tradition in der Architektur. Aber darum geht es bei diesen Handschriften nicht.

Aber etwas muss man dabei einräumen: Einige der Stars verfügen über ein aussergewöhnliches Talent, den Hang zur Personifizierung von Kultur auf aufregende Weise zu bedienen. Auch das ist Gegenwart. Nicht jeder, der das verweigert, könnte dies «eigentlich». Und keiner der Stars, die ich kenne, verfügte nicht über einen beachtlichen, substanziellen Hintergrund.

Aber zweifellos neigt die Theatralik des Metiers dazu, diese Substanz zu entschärfen, immer.

Bei mehreren Projekten habt ihr durchaus mit Genuss mit anderen Künstlern und Architekten zusammengearbeitet. Diese für Architekten eher seltene Eigenschaft, die ich übrigens mit euch teile, muss wohl neben der Sinnfälligkeit für euch auch reizvoll sein.

Da muss ich dir widersprechen. Wir arbeiten eher selten mit Künstlern zusammen, und an einigen Orten ist die gemeinsame Arbeit nur über die ziemlich schwierigen Verfahren von Wettbewerben für die Kunst am Bau entstanden. Das heisst natürlich nicht, dass wir solche Kontakte nicht ausserordentlich schätzen. Aber vielleicht sind wir auch nicht immer zu solchen Höhepunkten fähig wie beispielsweise am Projekt der Swiss Re mit Günther Förg (S. 234). Das Erstaunliche waren seine Züge ins Unvorstellbare, weit weg vom Wiederholbaren und der Vereinnahmung durch den Architekturbetrieb. Rituell und langweilig wird es im Gegenzug, wenn heute ein Farbkonzept in der Architektur nicht mehr ohne Künstler entwickelt werden kann.

In den Projekten Haus Rüegg (S. 160), Swiss Re (S. 234), Villa R. (S. 270) habt ihr grosse Anstrengungen unternommen, die physischen Eigenschaften von bestimmten Materialien zu zeigen. Handelt es sich dabei um die – weil stark forcierte – Heroisierung des Gebrauchswerts eines Materials? Ist es Absicht, die Hegemonie einer plastisch raumbildenden Konstruktion in ihrer elementarsten Form zu installieren?

Diese Absicht, das Material «rein» einzusetzen und das Tragwerk so lange zu bearbeiten, bis es den Raumkörper physisch fasst, entstand durchaus aus diesem Interesse, die Wirkung des Erhabenen für die Architektur zurückzugewinnen. Die Faszination an der Mächtigkeit riesiger Steinquader verband sich mit einer Untersuchung, dieses entfremdete Material für Teile des Tragwerks auf eine gegenwärtige Art wiederzugewinnen.

Beim Hotel Park Hyatt (S. 126) wurde offensichtlich die solide raumbildende Konstruktion gegen die ephemeren, raumbrechenden Scheinformen der Hotelarchitektur eingesetzt. War dieser subversive Akt der Versuch, bestimmte Bauteile auf «ewige Dauer» zu konditionieren, um dem Primat der scheinbar unumgänglichen Equipment-Ästhetik der heute üblichen Hotelausstattung zu entgegen?

Nein, entgegen wird man der Anmassung dieser Oberfläche nicht, denn den «letzten Zentimeter», mit der amerikanische Innenarchitekten diese Stimmung einstellen, ziehen sie natürlich auch über Betonwände. Das raumbildende Tragwerk legt allein die Raumstruktur, wichtige Masse und das Licht fest. In diesen Eigenschaften wollten wir ein «Wahrnehmungsgeriippe» festschreiben, einen räumlichen Rhythmus, der von der Materialmustersammlung aus Atlanta nicht zu vernebeln sein würde. Heute bin ich mir da nicht mehr so sicher. Ein Raum wie das Restaurant, der einer der schönsten Restauranträume von Zürich hätte werden können, ist von der Ausstattung

besiegt worden. Wahrscheinlich gibt es in der Wahrnehmung von Räumen keine wirkliche Hierarchie von primären und sekundären Teilen; die verschiedenen Wahrnehmungsformen sinken gewissermassen ineinander.

Das Bauen findet heute mehr denn je – wahrscheinlich, weil es dabei um viel Geld und Einfluss geht – in einem riesigen Spannungsfeld divergierender Interessen statt. Neben den Bauherren gibt es die Banken, die Behörden, den Total- und Generalunternehmer, die ausführenden Firmen und die Controller etc., die sich alle ein Stück des Auftragskuchens abschneiden. Wie weit ist konkretes Bauen heute mehr Krisenbewältigung als Berufung auf die reine Lehre?

Bauen war immer Auftrag, und die «reine Lehre» der Architektur hat diesen immer mitgedacht. Was die Beziehung zum Auftraggeber tatsächlich in eine Art von institutionelle Dauerkrise stürzt, ist ziemlich genau zu benennen: In erster Linie ist es die Idee des Developments und des Zwischeninvestors, was den Entwurf vom Gebrauch vollständig trennt und einer diffusen Spekulation über Polyvalenz unterwirft – ein Haus mit ungewisser Verwendung muss alles und nichts können; und zweitens ist es die Auftrennung der entwerferischen und der technisch-konstruktiven Planung in verschiedene Träger. In einem durch unzählige Teilzuständigkeiten, Kontrollen und delegierte Verantwortungen aufgeteilten Arbeitsprozess ist dies extrem konflikträchtig. Egal in welcher Sitzung, im Grunde treffen wir nie mehr jemanden an, der selbst wirklich verantwortlich ist.

Raum ist ein historisch und kulturell konditionierter Begriff und damit keine absolute Grösse. Ist er nicht dennoch für uns Architekten das einzig mögliche, primäre Reflexionsmedium?

Ich denke zumindest, dass Raum die einzige Reflexionsebene der Architektur ist, welche sie allein für sich beansprucht. Insofern stellt Raum tatsächlich unser zentrales Reflexionsmedium dar, wenn auch nicht das einzig mögliche. Alle anderen Ausdrucksebenen teilt die Architektur mit anderen Disziplinen. Beim Licht, beim Material, selbst beim plastischen Aufbau liegen Quellen der Architektur oft ausserhalb der Disziplin, es finden Kontaminationen in beide Richtungen statt – und die unscharfen Grenzen der Architektur sind ja gedanklich auch nicht ohne Reiz. Nicht so beim Raum. Dass die Ordnung des Raums in der Zeit und der Kultur spezifisch ist, spräche nicht gegen seinen theoretisch konstituierenden Charakter. Die Sprache, in der sich das Denken verwirklicht, ist genauso an die Zeit gekettet. Was das Reflexionsmedium allerdings auf paradoxe Weise herausfordert, ist die Eigenschaft, dass Raum letztlich gar nicht darstellbar ist, weil seine Wahrnehmung immer an die körperliche Anwesenheit des Betrachters gebunden ist. Das fördert nicht nur die theoretische, sondern auch die praktische Exklusivität des Raums als architektonisches Reflexionsmedium: Die Architekten sind letztlich jene, welche sich diesen nicht abbildbaren Raum dennoch tatsächlich vorstellen können.

Adolf Krischanitz, *1946, Architekt mit Büros in Wien und Berlin, lehrt an der Universität der Künste Berlin