

BAUNETZWOCHE #345

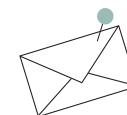
Das Querformat für Architekten, 6. Dezember 2013

Special:
**TALKING
HEADS**

Donnerstag

Es war 1946, als die italienische Architektin Achillina Bo den Galeristen und Kunstkritiker Pietro Maria Bardi sich treffen und kennenlernen. Sie verlieben sich sofort, heiraten und emigrieren zusammen nach Brasilien. Später sagt Achillina Bo darüber in einem Interview: „Ich wollte niemanden heiraten, aber Pietro sagte, du kannst nicht nicht heiraten! Und er hatte Recht. Also heirateten wir, behielten aber beide unsere Freiheiten, wenn Sie verstehen, was ich meine.“ Es passt zu der selbstbewussten Persönlichkeit, dass die Architektin ihren Namen in der Ehe nicht aufgibt, sondern einen Doppelnamen annimmt: Aus Achillina Bo wird Lina Bo Bardi. Ihr Werk erschließt sich erst seit ihrem Tod 1992 nach und nach – am 5. Dezember wäre die Architektin und Designerin 99 Jahre alt geworden.

Mehr zu Lina Bo Bardi in der [Baunetzwoche#229](#) „Lina Bo Bardi“



[BAUNETZWOCHE-Newsletter bestellen!](#)

” TALKING

Unsere Lieblingsinterviews — Editor's Choice

HEADS “

*Der Eine leidet an Hypersensibilität,
der Andere verschwendet keine Zeit mit
überflüssigen Dingen, und die Dritte hatte
ein gebrochenes Bein und so ihren Mann
kennengelernt. Von wem hier die Rede ist,
lesen Sie in den besten Interviews von
BauNetz, Designlines und uncube.*

- 01/ Denise Scott Brown
- 02/ Rafael Horzon
- 03/ Philippe Rahm
- 04/ Junya Ishigami
- 05/ SANAA
- 06/ Luigi Snozzi
- 07/ Anne Lacaton
- 08/ John Pawson
- 09/ Madelon Vriesendorp
- 10/ UN Studio
- 11/ Marianne Panton
- 12/ Tadao Ando
- 13/ Wolf D. Prix
- 14/ Ken Adam
- 15/ Rolf Eden



01/ Denise Scott Brown



Selbstportrait, Santa Monica, 1960er Jahre
(Foto: Denise Scott Brown)

Learning from Shanghai?

Wann waren Sie das letzte Mal in Vegas?
2009.

Wie sind Sie eigentlich darauf gekommen,
sich in den 1960er Jahren ausgerechnet
für diese Stadt zu interessieren?

Das liegt in der Familie: Meine Mutter hatte Las Vegas bereits in den 50ern besucht und ein Video über die vielen Lichter dort gemacht. Coney Island, Disneyland, Las Vegas – meine Familie hatte schon immer eine Schwäche für Themenparks. Später waren es meine Stadtplanungslehrer an der amerikanischen Ostküste, Sozialwissenschaftler wie Herbert Gans und William Wheaton, die sagten: „Es ist arrogant, dass Architekten immer zu wissen meinen, was gut für die Menschen ist: Niemand sollte einfach behaupten,



Los Angeles oder Las Vegas seien hässlich, sondern versuchen zu verstehen, warum die Menschen diese Orte mögen. Warum fährst du nicht hin und findest es heraus?“ Das habe ich dann im Januar 1965 getan. Das war die erste meiner vier Reisen nach Las Vegas, bevor ich im November 1966 Bob fragte, mich zu begleiten. Im „Learning from Las Vegas“-Studio haben wir dann ab 1968 unterrichtet.

Sie sind in Sambia geboren, in Südafrika aufgewachsen und betonen, dass ihre Sicht auf Las Vegas die einer Afrikanerin sei. Bob hingegen ist Amerikaner mit italienischer Abstammung. Wie wichtig sind Ihnen Ihre Wurzeln?

Ich bin Afrikanerin und Jüdin. Meine Familie kam aus Lettland und Litauen. Wir kamen zwar von verschiedenen Kontinenten, hatten aber beide einen Migrationshintergrund, so haben wir prima in die Familie des jeweils anderen gepasst. Unsere Ausbildungen, Bobs in den USA und in Italien und meine in England und Afrika, haben uns immer zu ähnlichen Ansätzen gebracht – und die unterschieden sich meist von denen anderer Architekten.

In Ihrem fotografischen Werk spielen Orte wie die Wüste und die Weite der Vorstädte eine Rolle. Wann haben Sie angefangen, sich für die Fotografie zu interessieren?

Robert Scott Brown, mein erster Mann, und ich haben beide in Südafrika begonnen zu fotografieren. Er

hatte das als Kind von seinem Vater gelernt und mir dort beigebracht. Im Architekturstudium wurde immer betont, wie wichtig das Reisen sei, um sich die Bauwerke anzuschauen, um die es in der Lehre ging, und um unsere eigene Arbeit als zukünftige Architekten zu dokumentieren.

Ihre Fotografien erinnern an die von Ed Ruscha.

Ich liebe seine Sachen! 1965 bin ich zum ersten Mal in einem kleinen Laden auf dem Santa Monica Boulevard auf seine Bücher gestoßen und war sofort begeistert. Kurze Zeit später habe ich sechs seiner Bilder verwendet, um einen meiner Artikel über „Pop Art, Permissivität und Planung“ zu illustrieren. Das war vielleicht die erste publizierte Würdigung seiner Arbeit. Jedesmal, wenn ich seine Fotostreifen vom Sunset Strip sah, dachte ich, dass er sich das von den traditionellen Faltpostkarten, die es zum Beispiel vom Rhein in Deutschland gibt, abgesehen hatte – ich hatte mir 1952 so eine auf einer Schiffsreise den Rhein hinunter gekauft. Während unseres Learning from Las Vegas-Studio haben wir unsere Strip-Komposition deshalb „Ed Ruscha“ genannt.

Sind Sie Ruscha mal begegnet?

Ja, in Los Angeles. Als wir mit unseren Yale-Studenten auf Exkursion waren, besuchten wir Ruscha in seinem Atelier. Damals sprach er nur zögerlich über seine eigenen Arbeiten, zum Schluss haben alle zusammen Bier getrunken.

Wenn Sie sich heute einen Ort zum Erforschen aussuchen würden, wäre das immer noch Las Vegas?

Ich denke ständig über mögliche Forschungsprojekte und Entwürfe nach, die ich gerne in die Lehre aufnehmen würde. Man könnte zum Beispiel die Zugstrecke zwischen Philadelphia und New York genauer untersuchen: eine Landschaft, die sich über 90 Kilometer erstreckt. Dort sind die Hinterlassenschaften des einst größten industriellen Zentrums der Welt – größer als das Ruhrgebiet. Diese verlassenen Strukturen aus den frühen 20ern haben so eine elegische Schönheit. Nicht wenige Graffiti-Künstler haben diesen Abschnitt zu ihrem Museum gemacht.

Auch Shanghai ließe sich spannend erforschen: besonders die multikulturelle Geschichte der Stadt und ihren ungewöhnlichen Bautypen. Es wäre interessant herauszufinden, ob diese auch an anderen Standorten funktionieren könnten. Wie würden sich Lilongs, die sich einst aus Londoner Hofhäusern entwickelten, oder die kleinen, von Mauern umgebenen chinesischen Gelehrten-Gärten, die Unendlichkeit verkörpern sollen, wohl in New York machen?

*Das Interview führte
Luise Rellensmann,
erschieden im Juli 2013
in der [Baunetzwoche#327](#)
„[Denise Scott Brown](#)“*



02/ Rafael Horzon

Ich leide an Hyper- sensibilität

Sie haben sich mit Ihrem Unternehmen Modocom ein kleines Imperium aufgebaut: Was ist Ihr Antrieb?

Ich habe einen sogenannten „flamboyanten“ Lebensstil – ausschweifende Parties, luxuriöse Reisen, kostspielige Geschenke für meine anspruchsvolle Frau ... Im Grunde genauso wie Christian Wulff, als er noch mit Bettina zusammen war, nur dass ich eben keine Bekannten in der Filmbranche habe. Ich muss alles selbst verdienen.

Woher kommen alle Ihre Geschäftsideen?

Ich hatte mit meiner ersten Geschäftsidee, der Möbelhauskette Moebel Horzon, vom ersten Tag an einen unfassbaren Erfolg. Und diesen Erfolg wollte ich dann wiederholen, ich gründete ein Unternehmen



„Helene Hegemann hat mein Buch geschrieben“ – Rafael Horzon und sein Bestseller „Das weiße Buch“
(Foto: Patricia Woerler-Horzon)



nach dem anderen, es war wie eine Sucht. Leider waren alle Unternehmen nach Moebel Horzon absolute Fehlschläge, aber die Sucht blieb. Alle Einnahmen aus meiner Möbelkette steckte ich in völlig erfolglose Projekte, etwa meine Partnertrennungsbüro oder die Fassadenverschalungsfirma Belfas. Letztes Jahr begab ich mich dann in psychotherapeutische Behandlung, seitdem bin ich von meiner Sucht geheilt. Jetzt genieße ich mein Leben als Rentner.

Sie haben aber doch vor wenigen Wochen schon wieder ein neues Unternehmen auf der Berliner Torstraße eröffnet, Horzon's Spülen Sparadies, einen Großhandel für Edelstahlspülen. Und außerdem planen Sie die Eröffnung einer Flugschule, gemeinsam mit Mathias Rust, dem Kreml-Flieger ...

Woher wissen Sie das?

Ein Bekannter von mir war letzte Woche bei Ihrem Vortrag in Zürich. Wie kam es zu der Zusammenarbeit mit Rust?

Wir waren zu einem gemeinsamen Gespräch eingeladen, von der Design-Abteilung der Kunsthochschule Zürich, genauer gesagt von Professor Trüby vom Lehrstuhl für Urbane Intervention. Ich fand Rust sehr sympathisch, und der Plan, eine Flugschule zu eröffnen, war schnell gefasst. Leider hat Rust lebenslanges Flugverbot, und ich habe noch keinen Pilschein, werde ihn aber in diesem Jahr machen.

In dieser Flugschule werden dann Sie selbst unterrichten, und Rust ...

Rust könnte sich auf buchhalterische Aufgaben konzentrieren, er arbeitet ja mittlerweile als Finanzanalyst und professioneller Pokerspieler in der Südsee ...

Was haben Ihr Fachgeschäft für Apfelkuchenhandel, Ihr Lüftungsunternehmen System-Lüftung und Ihre Partnertrennungsbüro Separitas gemeinsam?

Gar nichts. Außer dem Wunsch, mit diesen Unternehmen reich zu werden.

Viele Ihrer Entwicklungen finden sich im Designbereich. Wollen Sie die Welt neu gestalten?

Ich leide an Hypersensibilität. Viele Dinge, die anderen Menschen nicht auffallen, oder an die sie sich im Lauf der Jahrzehnte gewöhnt haben, machen mich krank. Zum Beispiel das Stadtbild Berlins. Berlin ist ja auch heute noch die hässlichste Stadt der Welt. Und vor zehn Jahren war es noch viel schlimmer, heterogener: Heruntergekommene Altbauten neben misslungenen Neubauten, dazwischen Bombenkrater aus dem letzten Krieg. Ich wollte also Abhilfe schaffen und Berlin mit einfachsten Mitteln ein homogenes Stadtbild verschaffen.

Mithilfe Ihrer Fassaden-Verschalungsfirma Belfas ...

Genau. Mithilfe unserer patentierten Verschalungsmodule könnte man ganz Berlin in kurzer Zeit ein völlig homogenes Stadtbild verschaffen. Wir haben die Kosten für die Verschalung Gesamt-Berlins kürzlich noch einmal überschlagen, es geht um etwa 3,579 Billionen Euro, viel weniger als zum Beispiel für den Abriss und Neuaufbau der gesamten Stadt nötig wäre.

Woran ist dann Belfas letztlich aber gescheitert?

Am mangelnden Interesse der Politik. Stattdessen wird das Geld für Projekte wie den Wiederaufbau des Stadtschlösses verpulvert, oder für die jahrzehntelange Sperrung der Kreuzung Friedrichstraße/ Unter den Linden. Für diese Projekte hat der Bürger kein Verständnis. Aber die Politik schert sich nicht darum, sie handelt wie ein absolutistischer Diktator.

Was steckt hinter Ihrem Unternehmen Redesigndeutschland?

Es geht hier um den Wunsch, nicht nur klassische Designfelder zu bearbeiten wie den Entwurf von Stühlen, Radios oder Autos, sondern alle Felder, die seltsamerweise von Designern nie angetastet werden. Felder wie zum Beispiel die Sprache oder die Zeitrechnung.

Wie genau soll die Sprache neu designt werden?

Die deutsche Grammatik ist ja viel zu kompliziert, sie hat über 1200 Regeln und fast ebenso viele Ausnahmen, deshalb ist es so schwierig, Deutsch zu lernen. Wir haben deshalb eine Grammatik entwickelt, die nur zehn Regeln hat.

Und die Zeitrechnung?

Auch so etwas, was man aus Gewohnheit einfach hinnimmt, obwohl es sich, wenn man genau hinsieht, um völligen Irrsinn handelt: Ein Jahr von 365 Tagen, bestehend aus 12 Monaten mit 28, 29, 30 oder 31 Tagen. Die Wochen bestehen aus 7 Tagen. Und diese Tage bestehen aus 24 Stunden von je 60 Minuten. In einigen Jahrzehnten wird niemand mehr glauben, dass die Menschen diese absurde Zahlenmystik jahrhundertlang einfach hingenommen haben. Wir haben das Jahr also in 1000 Tage unterteilt, jeder Tag hat 100 Stunden, jede Stunde hat 100 Minuten, jede Minute hat 100 Sekunden.

Sie haben also das Dezimalsystem auf die Zeitrechnung angewendet ...

Ja, und das nicht ohne Grund! Denn das Dezimalsystem geht auf die Tatsache zurück, dass der Mensch zehn Finger hat, und nicht etwa 7, oder 28, oder 365!

Vor kurzem haben Sie Ihre erste Single veröffentlicht. Weiß Ihr Therapeut davon?

Es ist keine Single, sondern eine LP namens „Me, My Shelf and I“. Bei diesem Titel handelt es sich übrigens um ein so genanntes Wortspiel.

Ich hatte außer diesem einen Song noch kein weiteres Stück gehört ...

Wir hatten zwölf Songs geplant, von denen es nur einer auf die Platte geschafft hat. Wir wollten die Platte unbedingt noch vor Weihnachten in die Läden bringen, deshalb haben wir die restlichen 40 Minuten der LP mit Applaus gefüllt.

Vom Paketboten zum erfolgreichen Möbelhersteller: Der Berliner Unternehmer Rafael Horzon hat auf seinem Weg zum Frührentner eine ganze Reihe von Geschäftsideen in die Tat umgesetzt – nicht alle mit so viel Erfolg wie Moebel Horzon, eine Möbelhauskette, die den Regalklassiker „Modern“ hervorgebracht hat.



*Das Gespräch führte
Tim Berge, erschienen
Januar 2013 auf
www.designlines.de*



03/ Philippe Rahm



*Alles ist
verdunstet –
Philippe Rahm
im Gespräch mit
Robert Wilson*

*Philippe Rahm im Photobooth von
uncube, November 2013*



Im Zeitalter des Klimawandels sind die Begriffe Klima und Raum für die Erneuerung der Architektur wesentlich geeigneter als Form und Funktion.

Man liest, Sie wollen die Sprache der Architektur durch das Klima erneuern. Wie hat man sich das vorzustellen?

Na ja, es heißt doch immer, in der Architektur gehe es um den Raum. Wenn wir uns aber den Umgang der Architekten mit Raum in der Praxis anschauen, dann stellen wir fest, dass es tatsächlich eher um das Entwerfen der Hülle geht, die den Leerraum umgibt, nie um diesen Raum selbst. Was passiert, wenn wir dieses Verhältnis einmal umkehren? In dem Moment, wo ich anfangen möchte mit der Gestaltung des Raums selbst zu befassen, bin ich auch schon beim Klima und damit beim eigentlichen Ursprung der Architektur. Denn am Anfang stand ja der Wunsch, bei großer

Hitze für einen kühlen Rückzugsort zu sorgen oder umgekehrt – also eine Art Mikroklima zu schaffen, das anders geartet ist als das Klima draußen. Im Zeitalter des Klimawandels sind die Begriffe Klima und Raum für die Erneuerung der Architektur wesentlich geeigneter als Form und Funktion.

Bei Ihren Entwürfen sind die Übergänge zur Außenwelt oft fließend, fast flüchtig. Bedeutet der Primat des Räumlichen vor dem Körperlichen in Ihrer Architektur auch, dass Sie versuchen, die Grenzen zwischen Innen- und Außenraum weitgehend abzubauen oder sogar niederzureißen?

Räumliche Abgrenzung vollzieht sich ja nicht nur durch physische Grenzen, sondern auch durch chemische und biologische Eigenschaften. Das interessiert mich. Früher war die Grenze zwischen innen und außen durch Wände, durch Mauern aus Stein definiert. Steine waren zugleich eine körperliche, physische Grenze, aber auch ein Schutz vor Hitze, Regen und Geräuschen. Wenn wir heute bauen, benötigen wir eine ganze Reihe von unterschiedlichen Materialien, um diese Funktionen zu erfüllen. Die thermische Grenze wird nicht mehr einem Material wie Stein überlassen, weil das einen schlechten Transmissionskoeffizienten hat. Für die Wärmedämmung benutzt man heute Materialien mit einer

höheren Energieeffizienz wie Steinwolle oder Ähnliches, für eine wasserdichte Hülle sorgt Elastomer-Bitumen und so weiter. Das heißt aber auch, dass die Grenze zwischen Innenraum und Außenraum aus vielen verschiedenen Schichten besteht, von denen jede eine ganz bestimmte Funktion übernimmt. Was mich interessiert, ist diese Definition eines Gebäudes als Schichtung von Grenzen. Das heißt nicht, dass ich Grenzen verwischen oder auflösen will, sondern eher, dass ich mir genauer anschauen will, um welche Grenzen es sich dabei im Einzelnen genau handelt und welche wir brauchen.

Städtebaulich wäre es doch zum Beispiel einmal interessant, die Außenfassaden von Häusern zugleich als Innenwände der Straße zu betrachten. Es ist denkbar, für diese Wände andere Materialien zu benutzen, damit sie Sonnenlicht absorbieren, die gespeicherte Hitze abgeben, im Winter für eine Erwärmung der Außentemperatur und im Sommer für Abkühlung sorgen könnten, während sie zugleich als Lärmschutzwand und Luftverschmutzungsfilter funktionieren, also die Straße zu einem wesentlich angenehmeren öffentlichen Raum machen.

In gewisser Weise lässt sich Ihre Architektur als Prozess der Materialisierung von Luft verstehen. Interesse an Materialität ist ja eine Spezialität der Schweizer Architektur. Sehen Sie sich selbst in dieser Tradition?

Ich habe in der Schweiz studiert, bei Miroslav Šik, der schon damals vom Geruch und von der Haptik von Materialien gesprochen hat. Insofern stehe ich auf jeden Fall in der Tradition der Schweizer Architektur der letzten 30 Jahre mit ihrem ausgeprägten Interesse an Materialien. Nur, dass ich dabei statt an Kupfer und Beton eben an Luft denke: Mein Ziel ist ein anderes. Mir geht es nicht um den Baukörper, sondern um den Leerraum. Demnach konzentriere ich mich in meinen Projekten auf Konvektion und Verdunstung, so wie Herzog & de Meuron sich auf Holz, Stahl und Beton konzentrieren.

Sie erproben Ihre Ideen häufig erst im städtischen Raum, bevor Sie sie auf Gebäude übertragen. Dafür steht zum Beispiel der Taichung-Gateway-Park.

Als wir 2011 den Wettbewerb für diesen 69 Hektar großen Park in Taichung gewonnen haben, der die Fläche eines ganzen Stadtteils einnimmt, war unser größter bisheriger Auftrag ein 70 Quadratmeter großes Appartement für einen Arzt aus Lyon. Bei diesen enormen Größenunterschieden kann man seine Ideen nicht auf ein und dieselbe Weise umsetzen.

Unserem Entwurf für den Park liegt die Idee zugrunde, dass wir vielleicht jetzt schon nicht mehr in einer natürlichen Umgebung leben. Wir wärmen ja nicht mehr nur unsere Häuser, sondern bereits den ganzen Planeten. Im Grunde heißt das, dass auch die Natur bereits künstlich verändert ist, also eine Natur an sich nicht mehr existiert. Auch in unserem Park stehen noch Bäume, die ihren Anteil an Klimaregulierung in dieser heißen, feuchten Umgebung leisten, aber daneben haben wir mit Photovoltaik betriebene technische Installationen – „climatic devices“ – vorgesehen. Das sind Apparate, die die Luft durch Verdunstung kühlen und Wasserdampf aus der Luft absorbieren, oder katalytische und Plasmaanlagen, die Schadstoffe aus der Luft filtern, oder Springbrunnen, die künstlichen Regen hervorbringen. Im Januar beginnen die Bauarbeiten, im Juli 2015 soll alles abgeschlossen sein.

*Aus dem Englischen von Anne Vonderstein.
Die Architektur Galerie Berlin zeigt noch bis zum 14. Dezember 2013 die Ausstellung „Philippe Rahm – Constructed Atmospheres“. Zur Eröffnung ist der Architekt in die Stadt gekommen – eine gute Gelegenheit für uncube-Redakteur Robert Wilson, Philippe Rahm in den „Photobooth“ zu setzen.
Erschienen im November 2013 auf www.uncubemagazine.com*



1

WWW.IMM-COLOGNE.DE



Living Interiors

Das Event für Bad, Boden, Wand, Licht auf der imm cologne.

 **WOHNEN. EINRICHTEN. LEBEN.**
 DIE INTERNATIONALE EINRICHTUNGSMESSE
 13.-19.01.2014



Koelnmesse GmbH, Messeplatz 1, 50679 Köln, Tel. 01806 913 131*, Telefax 0221 821-99 1180, imm@visitor.koelnmesse.de
 * 0,20 Euro/Anruf aus dem dt. Festnetz, max. 0,60 Euro/Anruf aus dem Mobilfunknetz

04/ Junya Ishigami

Ich lebe im Augenblick

Er liebt Radiohead, erinnert mit seinem schwarzen, eng geschnittenen Jacket und dem extravagan-ten Kragen irgendwie an den King of Pop und schafft mit seinen weißen Modellen abstrakte Gedankengebäude. Junya Ishigami zählt zu denjeni- gen, die niemals erwachsen werden – dennoch dürfte er Architekturgeschichte schreiben.

Warum sind die meisten ihrer Modelle und auch Gebäude weiß?

Ich mag Weiß als Textur, nicht als Farbe. Oft probie- ren wir andere Farben und können uns nicht ent- scheiden: deshalb Weiß. Mir gefallen natürliche Tö- ne besser – ich mag die Farbe der Pflanzen, der Steine und des Betons.



Japanisches Wunderkind: Junya Ishigami (Foto: Jeanette Kunsmann)



Zwischen Natur und Architektur gibt es für Sie keinen Unterschied. Was genau ist Architektur und was ist Natur?

Für mich als Japaner ist Natur immer artifiziell. Es gibt keine echte Natur – selbst Wälder und Landschaften sind künstlich angelegt. Natur beinhaltet immer auch eine Form von Architektur und umgekehrt.

Ihre Bauten sind offene Räume, ohne Hierarchie und erkennbare Struktur. In der Praxis bedeutet in einem Ishigami-Gebäude zu leben und zu arbeiten, den Raum so zu adaptieren, wie man ihn braucht und wie er gerade passt – auch eine Form von Nachhaltigkeit?

Wie gesagt, ich möchte, dass meine Gebäude so natürlich wie möglich sind – da spielt Nachhaltigkeit immer eine Rolle – aber ich beschäftige mich nicht mit ökologischem Bauen. Das Thema Nachhaltigkeit ist generell viel zu systematisch. Nachhaltiges Bauen hat zu viele Auflagen und Regeln, auch der europäische Denkmalschutz ist viel zu präzise – da bleibt wenig Raum für Veränderung. Ich suche in meiner Architektur nach neuen Möglichkeiten, einer neuen Natürlichkeit.

Wenn Sie an die Zukunft denken: Wie werden wir in zwanzig Jahren wohnen und arbeiten? Werden sich die Gebäude verändern oder müssen wir unsere Gewohnheiten ändern?

Ich weiß nicht, was die Zukunft bringt – ich lebe im Augenblick.

Darf ich fragen, wie Sie wohnen, schlafen und arbeiten?

Ich lebe in Tokio, in einem gewöhnlichen Apartment.

Also ganz anders als Ihre Gebäude?

Ja, das stimmt. (grinst)

Bevor Sie ihr eigenes Büro gegründet haben, haben sie vier Jahre in dem Büro von SANAA gearbeitet. Welche Architekten außer Kazuyo Sejima und Ryue Nishizawa haben Sie beeinflusst?

Mies van der Rohe und Le Corbusier – sie waren ihrer Zeit voraus. Ich bewundere ihre Arbeiten!

Haben Sie ein Lieblingsgebäude?

Oh ... (überlegt) Ich glaube, am meisten hat mich der Parthenon beeindruckt: ein sehr pures Gebäude, eine pure Architektur, ein purer Raum – und zwar zwischen Landschaft und Gebäude gleichermaßen. Ich mag Ruinen, also mag ich den Parthenon.

Sie haben keine Webseite, man findet nur Ihren Kontakt: Ist das Absicht – Herzog & de Meuron hatten ja lange auch bewusst keine Webseite?

(hustet, kurze Pause) Ja, wir haben gerade keine richtige Webseite. Dafür fehlte uns bisher die Zeit, und wir konnten uns nicht entscheiden, wie wir alle Arbeiten am besten präsentieren. Man muss sich bewusst sein, dass die Informationen im Netz kontrolliert sind und werden – ich habe keine Angst vor dem Internet, aber es kann sehr riskant, wenn man sich nur auf diese Informationen verlässt.

Ist das Internet denn Architektur oder Natur?

Ich denke, dass die Informationen im Internet natürlich sind, also ist das Internet schon auf eine bestimmte Art Natur – ähnlich wie auch die Wirtschaft ein natürliches System ist, das sich jeden Tag ändern kann, wie das Wetter.

Das Gespräch führte Jeanette Kunsmann im Rahmen der Ausstellungseröffnung „Junya Ishigami: How small? How vast? How architecture grows“ im deSingel Internationale Kunstcampus in Antwerpen im Februar 2013. Erschienen in der [Baunetzwoche#308](#) „Junya Ishigami“



05/ SANAA



*Ryue Nishizawa und Kazuyo Sejima bei der
Eröffnung ihres runden Logistikgebäudes für Vitra
(Foto: Bettina Matthiessen, ©Vitra Design Museum)*

*Kazuyo Sejima
und Ryue
Nishizawa*



Welche Rolle spielt der Mensch in Ihrer eigenen Architektur?

Sejima: Jedes Gebäude wird von Menschen benutzt. Und wir wollen, dass die Menschen gerne Zeit in unseren Gebäuden verbringen – ganz gleich, ob es sich um eine Fabrik, ein Wohn- oder ein Bürogebäude handelt. Natürlich besitzt jedes Gebäude seine Besonderheiten. Doch eine wichtige Aufgabe ist, dass die Architektur ihrer Umgebung dient und nicht für sich alleine steht. Darum ist es wichtig, Gebäude von innen heraus nach außen zu denken und nicht anders herum. Wir versuchen jetzt seit 25 Jahren, unsere Gebäude mit der Umgebung zu verbinden. Doch selbst eine Fassade aus Glas erzeugt noch immer nicht das Maß an Kontinuität, das wir erreichen wollen.

An welchem Punkt in Ihrer Karriere haben Sie gemerkt, dass Sie von Ihrer Profession leben können?

Sejima: Ich kann mich noch gut daran erinnern, als wir 1999 die Wettbewerbe für das Kunstmuseum in Kanazawa und das Kulturzentrum in Almere gewonnen haben. Da dachte ich zum ersten Mal, dass wir die nächsten zwei Jahre überleben können. Dennoch ist die Zukunft immer noch unvorhersehbar. Wir denken immer noch darüber nach, wie wir morgen überleben werden.

Nishizawa: Im Moment haben wir 30 Mitarbeiter in unserem Büro, für die wir ständig neue Projekte brauchen. Vor fünfzehn Jahren waren wir nur zu

fünft. Wenn man klein ist, kann man von zwei Aufträgen schon gut leben. Heute würde das nicht im Ansatz ausreichen. Darum nehmen wir jeden Monat an mindestens einem Wettbewerb teil.

Also wäre ein kleineres Team eher von Vorteil?

Sejima: Nicht unbedingt. Mitunter verlangen die Kunden mehr Mitarbeiter, damit man überhaupt zugelassen wird, an größeren Projekten teilzunehmen. Darum versuchen wir, die Größe von vierzig, fünfzig Angestellten beizubehalten. Selbst dann müssen wir unsere Kapazitäten genau koordinieren. Ein Großprojekt ist in Ordnung, wenn die anderen etwas kleiner sind. Für drei oder vier Großprojekte sind wir zu klein.

Was macht einen guten Raum für Sie aus?

Sejima: Ich denke, dass sich Räume nie für sich allein beurteilen lassen. Entscheidend ist vielmehr die Wahrnehmung von Kontinuität.

Kazuyo Sejima und Ryue Nishizawa sind smarte Modernisten. Nach ihrem Architekturstudium an der Japan Women's University gründete Sejima (*1956) ihr eigenes Büro in Tokio, in dem Nishizawa (*1966) 1990 zu arbeiten begann. Der Absolvent der Yokohama National University stieg zum Partner des Büros auf, das 1995 in SANAA umbenannt wurde. Mit Projekten wie dem Rolex Learning Center in Lausanne, dem New Museum in New York oder dem Museum für Kunst des 21. Jahrhunderts in Kanazawa gehören sie zu den wichtigsten Protagonisten zeitgenössischen Bauens. Wir trafen Kazuyo Sejima und Ryue Nishizawa in Weil am Rhein und sprachen mit ihnen über Harmonie, Nachbarschaft und Größe.

Lässt sich die Kontinuität, von der Sie sprechen, auch als Schönheit bezeichnen?

Nishizawa: Schönheit ist für mich sehr visuell besetzt. Aber wir denken an mehr als nur das Visuelle. Wir wollen, dass unsere Räume für jeden offen sind. Natürlich hängt diese Frage von der Funktion des Gebäudes und der Haltung des Bauherrn ab. Ich bin mir aber nicht sicher, ob man das Schönheit nennen kann. Darüber haben wir bislang noch nie diskutiert. Ich denke, dass der Begriff Harmonie besser zutrifft. Wir wollen, dass unsere Gebäude ein harmonisches Verhältnis zwischen Architektur und Natur, Architektur und Mensch herstellen.

Das Gespräch führte Norman Kietzmann, erschienen im Mai 2013 auf www.designlines.de

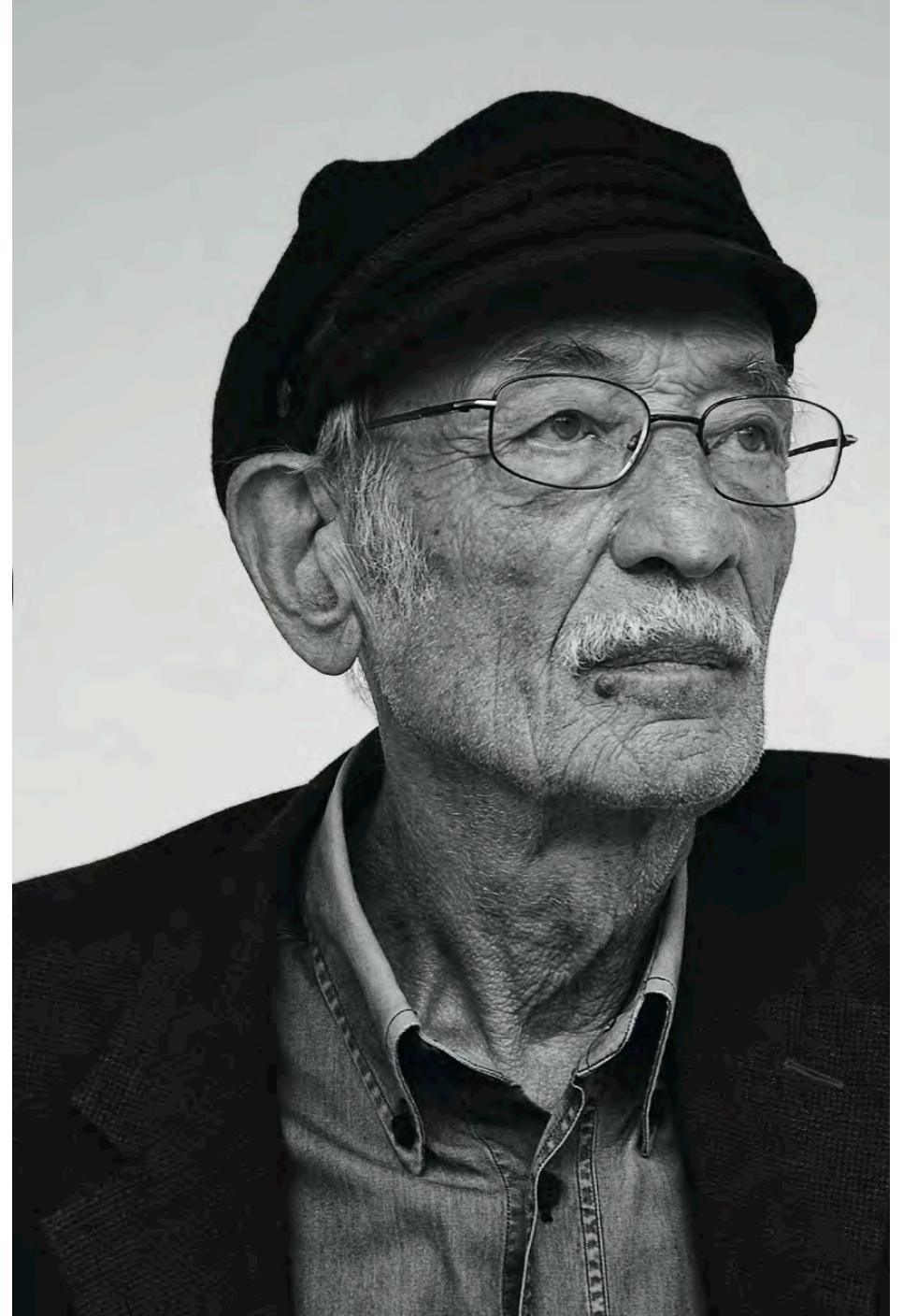


06/ Luigi Snozzi



*„Mir gefällt es,
zu zerstören!“
Ein Gespräch mit
Luigi Snozzi in
Lausanne*

*Luigi Snozzi, 2010
(Foto: Stefania Beretta)*





Wir sind hier im Learning Center der EPFL von SANAA. Wie finden Sie das Gebäude? Hätte das auch ein Student von Ihnen so bauen können?

Ob ein Student von mir es hätte bauen können, das weiß ich nicht. Aber auf alle Fälle halte ich es für ein interessantes Gebäude, sehr interessant!

Wie ist es städtebaulich? Sie haben sich ja viel mit dem Gelände hier beschäftigt ...

Städtebaulich hat es einige Probleme. Aber das betrifft das ganze Polytechnikum hier.

Das Département d'Architecture ist von der Innenstadtlage in der Avenue de l'Eglise Anglaise hier auf den Campus gewechselt. Sie waren immer dagegen.

Ja, wir waren dagegen, obwohl ich ja in den siebziger Jahren bei einem Wettbewerb für diesen neuen Standort mitgemacht habe. Wir waren insbesondere gegen die Lösung, die sie hier verwirklicht haben. Grundsätzlich ist es sicher besser, in der Stadt zu bleiben, aber wenn dort der Platz nicht mehr ausreicht, muss man halt umziehen. Aber nicht in so ein Gebäude wie das, das man da geplant hat.

Die Rekonstruktionsausstellung in München von Winfried Nerdinger ergreift Partei für die Rekonstruktion von zerstörten Gebäuden. Ihr Hauptwerk Monte Carasso wird dort gezeigt, obwohl es kein Rekonstruktionsprojekt ist. Die Gebäude waren ja noch da, oder es sind andere Elemente von Ihnen frei erfunden worden wie die Ringstraße. Fühlen Sie sich zu Unrecht vereinnahmt?

Nein. Man kann einen weiten Begriff von Rekonstruktionen haben. Das Kloster in Monte Carasso ist in Teilen ein Umbau, in anderen Teilen hingegen ein Neubau: Ein Flügel ist komplett neu, den gab es vorher nicht. Es ist also eine Mischung verschiedener Arten, damit umzugehen.

Sie haben Ihren alten Aphorismus „Bauen bedeutet Zerstören, zerstöre mit Verstand“ für diese Ausstellung erweitert um „... zerstöre mit Verstand und Freude“.

Wird Luigi Snozzi auf seine alten Tage zum lustvollen Zerstörer von Architektur?

Mir gefällt es, zu zerstören. Nur muss man wissen, was man zerstört. Jeder Architekt, ob er will oder nicht, ist gezwungen zu zerstören. Das Problem ist nicht die Zerstörung, sondern die Frage, was und warum man zerstört. Wer auf einer Wiese baut, muss als ersten Akt diese Wiese zerstören, obwohl sie Teil der Erde ist und die Früchte trägt, die die Menschen brauchen. Wenn Einer nicht fähig ist, gute Architektur zu machen, darf er nicht zerstören. Das ist ein ethisch-moralisches Problem.

Sie haben ein Zitat von Max Frisch in der Ausstellung gebracht, da geht es um Widerstand. Können Sie den zentralen Satz daraus noch einmal sagen?

Der zentrale Satz vom Widerstand? Ich erinnere mich nicht mehr an meinen zentralen Satz! (lacht)

Vive la résistance ... Es lebe der Widerstand!

*Das Gespräch führte
Benedikt Hotze,
erschienen im November 2010
in der [Baunetzwoche#198](#)
„Luigi Snozzi, professeur“*



07/ Anne Lacaton

Die Zukunft ist jetzt!

Das Haus am Cap Ferret, der Platz in Bordeaux, die Schule in Nantes, das Palais de Tokyo und der Tour Bois le Prêtre: Alles sehr unterschiedliche Projekte. Gibt es eine typische Handschrift von Lacaton & Vassal?

Wir entwickeln unsere Projekte immer von innen nach außen. Das Palais de Tokyo war aber ein komplett anderes Projekt als der Tour Bois le Prêtre. Das Erdgeschoss ist nicht als Ausstellungsfläche ausgelegt, es ist ein dunkler Raum – sieht man nur den Plan, ist es wirklich kein Ort, um Kunst auszustellen. Wir sind den gesamten Raum abgegangen und kannten jeden Quadratmeter. Wenn man aber in dem Gebäude ist, den Raum spürt und sich vorstellt, wie er auch sein könnte, wendet sich das ganze Projekt.



„Wer ein Gebäude abreißt, um es an gleicher Stelle in zeitgemäßem Look wieder aufzubauen, hat prinzipiell gar nichts gewonnen.“ Die Architekten Frédéric Druot, Anne Lacaton und Jean-Philippe Vassal haben 2012 mit dem Unbau des Tour Bois le Prêtre für Aufsehen gesorgt. (Foto: Till Budde/ DAZ Berlin)





Anne Lacaton (Foto: Till Budde/ DAZ Berlin)

Das Haus in den Bäumen, das wir 1998 am Cap Ferret gebaut haben, ist genauso. Wenn man die Situation mitten zwischen den Bäumen nicht spürt, wird man nicht verstehen, wie wichtig diese für das gesamte Haus sind. Uns war von Anfang klar, dass wir keinen einzigen Baum fällen, nicht einen. Genau so wie in dem Tour Bois le Pretre: Die Bewohner sind wie Bäume im Wald – welches Recht habe ich als Architekt, dies zu verändern und zu entscheiden, was gut und was schlecht ist?

Stichwort Nachhaltigkeit: Wie gehen Sie damit um?

Das ist eine wichtige Frage. Architektur sollte auf eine bestimmte immer nachhaltig sein. Aber Nachhaltigkeit ist mehr als Energie sparen – all die technische Regulationen sind nicht besonders interessant, sie halten lediglich den Wettbewerb am Laufen und bewirken oft das Gegenteil. Nachhaltiges Bauen ist heute mehr und mehr ein Thema von Politik und Wirtschaft geworden: Nachhaltigkeit ist eine Marketing-Strategie. Ein Modell, das man durchaus kritisch betrachten muss; es gibt ja bereits erste Diskussionen und Seminare, die das Label der Nachhaltigkeit hinterfragen.

Wie werden wir in Zukunft wohnen? Haben Sie eine Vision?

Ich frage mich nicht, wie die Zukunft sein wird. Warum zwanzig Jahre weiter denken? Die Zukunft ist jetzt! Ich denke, gerade ist es für Architekten sehr wichtig, über Wirtschaftlichkeit nachzudenken. Wie produziere ich mehr für weniger? Mehr Raum zu generieren – viele Menschen leben in engsten Verhältnissen – ist aber keine Frage des Budgets! Wir müssen umdenken.

*Das Gespräch führte
Jeanette Kunsmann,
erschieden im Februar 2013
im BauNetz*





*Gehen
Minimalismus
und Glauben
Hand in Hand?*

John Pawson verschwendet keine Zeit mit überflüssigen Dingen. Der Pate minimalistischer Architektur entwirft Boutiquen für Calvin Klein, asketische Landhäuser und sogar ganze Klöster. Zur 55. Kunstbiennale von Venedig ist er mit seiner Installation „Perspectives“ an prominenter Stelle vertreten – unter der Kuppel von Andrea Palladios Basilica di San Giorgio Maggiore.

John Pawson: der Pate minimalistischer Architektur (Foto: Catherine Pawson)

Herr Pawson, zur 55. Kunstbiennale von Venedig zeigen Sie eine Meniskuslinse mit 40 Zentimetern Durchmesser. Erzählen Sie uns, was es mit dem Projekt auf sich hat.

Die Linse ist ein Instrument, mit dem sich Räume auf intensivere Weise erfahren lassen. Es ist mir wichtig, die Arbeit nicht als Kunstwerk zu betrachten. Sie dient lediglich dazu, dass sich das Auge in ihr ausruhen und auf visuellem Wege meditieren kann.

Und wie haben die Mönche des Benediktinerklosters reagiert, dem die Kirche untersteht?

Für die Mönche ist die Kunstbiennale oft ein großes Problem. Denn Kunst ist eine intellektuelle Angelegenheit, bei der es um starke Ideen und um Provokation geht. Die Leute sollen zum Nachdenken gebracht werden und nicht dazu, sich näher bei Gott zu fühlen – zumindest nicht in der zeitgenössischen Kunst. Kirchenleute mögen Dinge, die sie stärker auf Gott fokussieren lassen wie das Kreuz, Jesus, Madonna und so weiter. Dennoch waren die Mönche sehr glücklich mit der Installation, weil sie die Leichtigkeit und Schönheit von Palladio Bauwerk besser vor Augen führt. Genau darum ging es bei diesem Projekt. Die Leute sollen nicht kommen und sagen: „Das ist aber ein schönes John-Pawson-Ding.“ Sie sollen sagen: „Wow, diese Kirche ist sogar noch schöner, als ich gedacht habe.“

Wie sind Sie überhaupt an diesen Ort gekommen? Jeder Architekt träumt davon, eines Tages in einem Bauwerk von Andrea Palladio auszustellen.

Anfangs dachte ich auch, dass es unmöglich wäre. Doch dann war ich in Vicenza und habe eine Lesung in Palladios Teatro Olimpico gehalten. Wir haben im Anschluss darüber nachgedacht, etwas in der Villa Rotonda zu machen, was aber nicht funktioniert hat. Dann sagte plötzlich jemand, dass er die Mönche in der Basilica di San Giorgio Maggiore kennt. Und sie sagten tatsächlich zu. Das war ein sehr glücklicher Zufall.

Zu Ihren bekanntesten Arbeiten gehört der Umbau des Klosters Nový Dvůr (2000–04) in Tschechien. Dem sakralen Umfeld sind Sie ebenso mit jüngsten Bauprojekt treu geblieben: der Renovierung der im April 2013 wiedereröffneten St.-Moritz-Kirche in Augsburg. Gehen Minimalismus und Glauben Hand in Hand?

Wenn mit Minimalismus ein klarer Blick und Geradlinigkeit in der Planung gemeint sind, bin ich mit dieser Bezeichnung sehr glücklich. Das bedeutet aber nicht, dass es allein um leere Räume geht. Natürlich braucht man in einer Kirche Altar, Tabernakel und die Jungfrau Maria. Statt etwas Neues hinzuzufügen, ist es besser, sich auf das zu konzentrieren, was bereits vorhanden ist. Oft reichen wenige Eingriffe, um die Wirkung eines Raumes radikal zu verändern. Den Menschen wird damit geholfen, ganz gleich, aus welchem Grund sie in die Kirche kommen. Die einen wollen sich näher zu Gott fühlen, andere suchen Trost oder Ruhe. Wenn ihnen die räumliche Atmosphäre dabei hilft, habe ich mein Ziel erreicht. Die Leute sollen sich in dem Gebäude wohlfühlen.

In den neunziger Jahren haben Sie die Boutiquen von Calvin Klein in New York, Paris, Seoul und Tokio geplant. Mit ihrer spartanischen Kargheit verströmen die Geschäfte ebenfalls die Anmutung von Sakralbauten. Absicht oder Zufall?

Eine Kirche kann im Grunde jeder Raum sein. Als Jesus gelebt hatte, hielt er Messen in den Küchen einfacher Leute ab, bei denen der Küchentisch als Altar diente. Wenn Mönche reisen und nicht in die Kapelle ihres eigenen Klosters gehen können, nutzen sie einfach irgendeinen anderen Raum, um dort ihre Messe abzuhalten – sei es ihr Schlafzimmer oder was auch immer. Aber Sie haben Recht. Bevor ich gefragt wurde, das Kloster Nový Dvůr umzubauen, haben die Mönche Fotos der Calvin-Klein-Boutique in New York gesehen. Sie haben Qualitäten in ihr erkannt, die sie sich gut für ihre Räume vorstellen konnten.

An welchem Ort würden Sie gerne Ihre nächste Installation umsetzen: in der Villa Rotonda?

Nein, ich denke, wir sollten ruhig den Architekten wechseln: Das Pantheon wäre ein fantastischer Ort (lacht).

Das Gespräch führte Norman Kietzmann, erschienen im Juni 2013 auf www.designlines.de



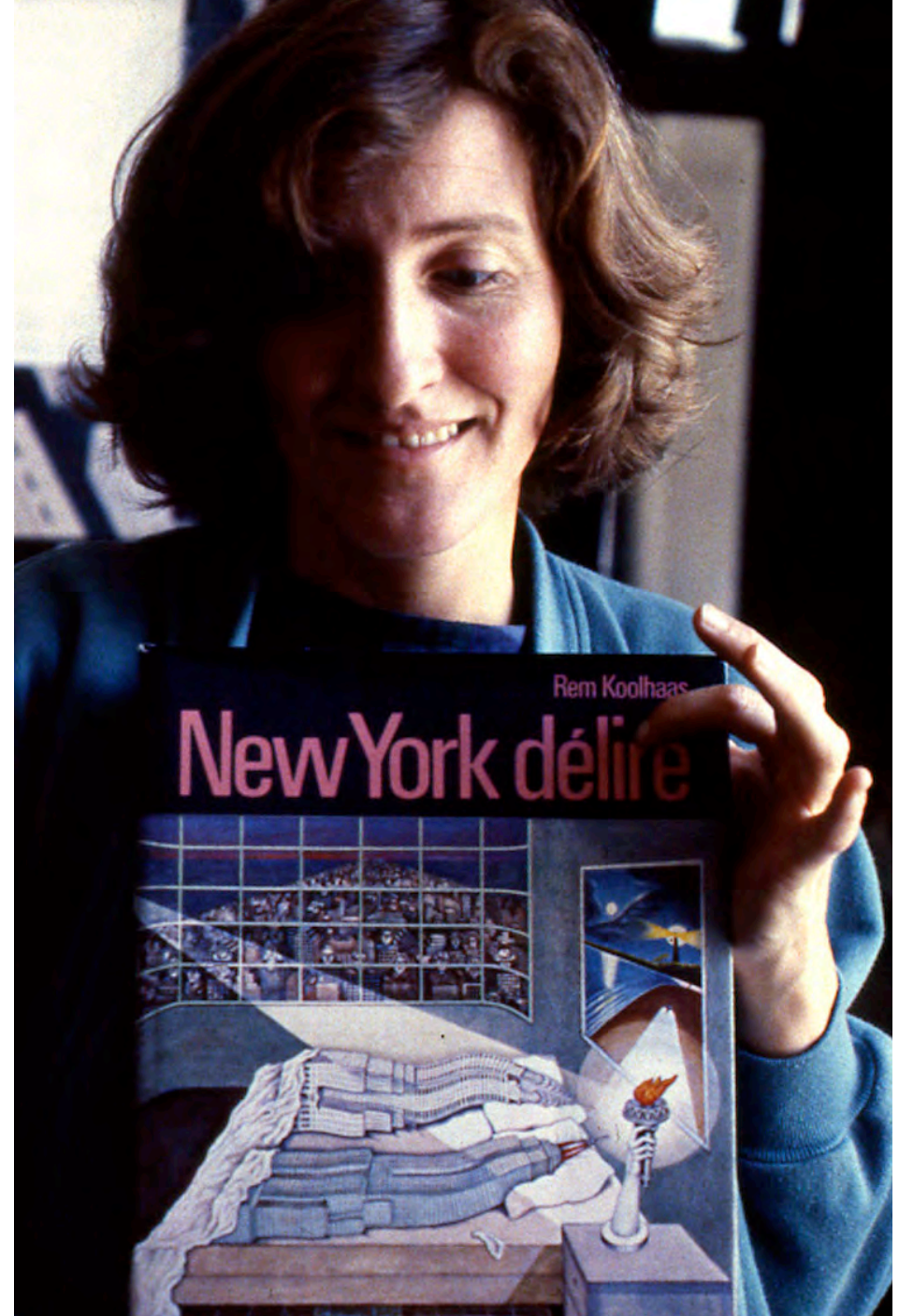
09/ Madelon Vriesendorp



Sie malt surreale Hochhäuser im zerwühlten Bett und ist die Ehefrau von Rem Koolhaas. Madelon Vriesendorp über Sex, Drugs und Rock'n'Roll.

Interview von Stephan Trüby und Shuman Basar

Madelon Vriesendorp mit der französischen Ausgabe von „Delirious New York“, 1978



Wie hast du deinen Ehemann Rem Koolhaas kennengelernt?

Zum ersten Mal traf ich ihn mit siebzehn. Rems Tante war eine Schulfreundin meiner Mutter auf der Kunstschule. Sie gaben eine Riesenparty, und wir saßen den ganzen Abend zusammen und unterhielten uns. Ich dachte: Wow, was für ein großartiger Junge zum Reden, so intelligent und so interessiert an allem! Zwei Jahre danach, als ich nach Amsterdam umzog, fand ich eine sehr bestimmende Notiz an meiner Tür: „Komm morgen in meine Wohnung!“ Und das tat ich dann.

Hat dich das ganze 68er-Ding geprägt?

Ja klar. Es gab eine Riesen-Protestwelle. Rem war Journalist und schrieb in der Haagse Post. Er war auch in Prag dabei, als die Panzer einmarschierten. Dann gingen wir nach Paris, raus auf die Straße, fanden uns mitten in den Straßenkämpfen und bei den Barrikaden wieder. Ganz Europa schien sich für den Protest gegen Autoritäten, Amerika und den Vietnamkrieg zu engagieren.

Welche Aspekte der zeitgenössischen Kunst in den Sixties beeindruckten dich am meisten?

In der Kunstschule waren alle versessen auf Sex. Es war eine Brutstätte für heißen Sex einfach überall (lacht). Ein bekannter Schriftsteller stellte sich damals auf der Straße auf eine Seifenkiste und rief: „Die Leute müssen mehr bumsen!“ Und natürlich

gab es Drogen: LSD, Gras und so weiter. Ein Freund von mir kam nach einer durchgemachten Drogen-Party eines Morgens zur Schule mit einem großen, roten Gemälde in den Händen und rief: „Mein Gott, gestern war das Bild viel besser!“

Würdest du dich selbst als Surrealistin bezeichnen?

Ich würde es vorziehen, mich als gar nichts zu bezeichnen. Aber meine Tochter Charlie schlug kürzlich vor, ich solle mein Werk „Spielplatz-Surrealismus“ nennen. Das tat ich dann wirklich.

Wie kam OMA zusammen?

Die Zusammenarbeit begann mit unserem Beitrag für den 1972 von der Casabella veranstalteten Wettbewerb „The City as Meaningful Environment“. Rem und Elia [Zenghelis] nannten ihn „Exodus or the Voluntary Prisoners of Architecture“. Für Rem war es seine Abschlussarbeit an der AA, und für Elia, Rems Tutor, war es der Weg zurück zur Architektur. So sind seine Frau Zoe und ich dazugekommen.

Kannst du uns mehr erzählen über die Arbeitsaufteilung in den frühen OMA-Jahren zwischen dir, Rem, Elia und Zoe Zenghelis?

Die frühen OMA-Jahre waren geprägt von kollektiver Hektik: Ständig Abgabetermine, niemals genug Zeit für alles. Jeder, der zur Tür reinkam, wurde als ‚helfende Hand‘ eingespannt. Zaha [Hadid] zum Beispiel arbeitete mit an dem Wettbewerb für das niederländische

Parlament. Rem war eindeutig ein Anstifter zu Ideen, während Elia immer sein eigenes Ding laufen hatte: Er arbeitete in Ruhe am genialen Entwurf, immer auf der Suche nach der ultimativen Zeichnung, nach der keine weitere mehr kommen könnte. Oft begann Elia etwas Neues, bevor wir das ganze Ding abgegeben hatten, übrigens immer singend. Ohne die neuesten Songs mitzusingen, konnten wir gar nicht arbeiten: Stevie Wonder, Marvin Gaye, Roberta Flack ...

Welche Rolle spielte OMA im Umfeld der AA in den frühen siebziger Jahren?

Das Frühwerk von OMA kann nur als Reaktion auf provinzielles Hippietum und sentimentalen Humanismus verstanden werden, auf den „menschlichen Maßstab“ und den „Have-Fun“-Stil von Archigram mit Massen von hübschen, glücklichen Leuten auf den Collagen. Für uns war das eine abstoßende Lieblichkeit.

Um 1968 hattet ihr gegen Amerika protestiert, und schon 1972 geht ihr in die Staaten. Warum entscheidet ihr euch nach den russische Konstruktivisten zum „Go west“?

New York war ein unbeliebtes Pflaster damals. Das ganze Sixties-Ding ging immer gegen „Big Business“ und die „inhumanen“ Wolkenkratzer von New York. Die Gründe für uns, dorthin zu gehen, waren Rems frühe Obsession für New York, sein Vorhaben, darüber zu schreiben – und natürlich sein Wunsch, bei Oswald Mathias Ungers an der Cornell University in Ithaca im Staat New York zu studieren.

Die Gründer des OMA:
Madelon Vriesendorp,
Rem Koolhaas, Elia Zenghelis
und Zoe Zenghelis



Rem Koolhaas veröffentlichte „Delirious New York“ 1978. Kannst du deinen Beitrag zu dem Buch beschreiben?

Ich habe einige Zeichnungen dafür gemacht, und ich war in die Recherche eingebunden. Die Recherche war das Aufregendste dabei. Wir fanden ein Pärchen, das in Geneva, New York, in einem Wohnwagen lebte, und das nichts außer Postkarten besaß. Auf jedem Bord in diesem Wohnwagen standen Schachteln mit wunderbaren Postkarten.

Kannst du den Bezug zwischen „Delirious New York“ und deinen Bildern beschreiben?

Nun, diese Bilder sind ja offensichtlich nicht die Illustrationen zu dem Text. Es ist lustig, dass Rem alle drei Bilder verwendet hat; zuerst hatte er nur „Flagrant délit“ nehmen wollen, und dann fand er aber in jedem etwas. Die Produktion meiner Bilder ging einher mit Änderungen der Argumentation in dem Buch. Auch wenn die Entscheidung, diese Bilder in das Buch aufzunehmen, erst in der letzten Phase seiner Produktion fiel, waren die Bilder auf eine gewisse Weise eine Verifizierung seiner Theorien.

Seit 1976 lebst du – zusammen mit Rem und bis vor kurzem auch mit euren beiden Kindern Charlie und Tomas – in einer Wohnung im Norden Londons. Zwischen 1976 und 1980 war diese Wohnung auch das Büro von OMA. Jeder, der die Wohnung kennt, weiß, dass sie ein ganz besonderer Ort ist – nicht nur, weil deine Gemälde hier hängen, sondern auch wegen einer wunderbaren Sammlung von Nippes –Gebäudeminiaturen und verrückten Figuren. Wie kamst du dazu, so etwas zu sammeln?

Das begann in den Siebzigern. Es ist Teil meiner Arbeit, Dinge zu finden, die mich inspirieren. Da fing ich an, Wolkenkratzer-Modelle in Amerika zu sammeln. Jeder Künstler sammelt.

Es ist nicht ganz einfach zu beschreiben, was du eigentlich sammelst ...

Wirklich schöne oder erfolgreiche Sachen sprechen mich nicht so sehr an. Ich will immer sehen, was die Leute anstreben und wie sie scheitern. Je höher der Anspruch, umso „besser“ das Scheitern – das kann einem dann das Herz brechen ...

Du hast zwei Tische mit Figuren und Mini-Architekturen. Alle blicken in die selbe Richtung, wie die Manhattan-Skyline im Fenster von „Flagrant délit“. Man hat den Eindruck, dass die Figuren dich beobachten. Da kommt einem das Wort Paranoia in den Sinn ...

Sicherlich braucht man ein gewisses Maß an Verrücktheit, um so etwas zu machen. Jeder nährt in gewisser Weise seine eigene Verrücktheit. Jeder Künstler sucht für sich nach einer alternativen Realität.

Das Gespräch fand am 3. August 2008 in der Vriesendorp-Koolhaas-Wohnung in London statt. Leicht gekürzt und aus dem Englischen übersetzt von Benedikt Hotze. Erschienen in der [Baunetzwoche#69](#) „Madelon Vriesendorp“



10/ UN Studio



Neustart nach der Postmoderne – Caroline Bos und Ben van Berkel im Gespräch

Die 80er Jahre gelten als sehr ideologisch geprägt: Die Postmoderne war noch in vollem Gange, während Koolhaas und andere sich schon wieder der Moderne zuwandten. Sie haben 1988 – mitten in diesen Zeiten – Ihr Büro gegründet. Mussten Sie sich freischwimmen?

Ben van Berkel: Interessante Frage! Man darf nicht vergessen, dass diese ideologischen Spannungen ihren Ursprung in der Architectural Association hatten. Unsere Dozentin war Zaha Hadid – wir waren also eine jüngere Generation, zusammen mit Nigel Coates, der bei Bernard Tschumi gelernt hatte. Heute könnte man diese Gruppe vielleicht unter dem Titel „Narrative Architektur“ zusammenfassen.

Caroline Bos und Ben van Berkel
(Foto: Lucie Jansch/ Aedes)



Caroline Bos: Neben unserer theoretischen Arbeiten haben wir von Anfang an versucht zu bauen. Zaha Hadid hatte noch nicht ein Gebäude realisiert, da hatte Ben bereits einige Bauten abgeschlossen. Man hatte fast den Eindruck, dass sogar etablierte Architekten Angst davor hatten, beim Bauen Kompromisse machen zu müssen. Aber Architekten müssen praktizieren – sonst sind sie nie in der Lage zu bauen.

Frau Bos, Sie wurden einmal als „kritischer Motor“ von UN Studio bezeichnet. Wie kamen Sie zusammen, was dachten Sie damals über Bens Ansatz und wie sehen sie seine Arbeit heute?

Caroline Bos: Noch kritischer! (lacht)

Sie sind Kunsthistorikerin – wie muss man sich ihre Zusammenarbeit vorstellen?

Caroline Bos: Wir hatten zu Anfang keine Ahnung, dass wir einmal zusammen arbeiten würden, kannten uns aber schon, bevor wir nach London gingen. Als wir eine Ausstellung besprechen sollten, haben wir entdeckt, dass wir zwar unterschiedliche Betrachtungsweisen haben, dass die sich aber gut ergänzen. Mir gefallen Bens Ideen und Visionen; wir stimulieren uns auf eine intellektuelle Weise.

Was erwarten Sie von Ihrer Architektur? Wie sieht der perfekte Raum aus?

Ben van Berkel: Ein perfekter Raum ist unperfekt. Bei unserer Architektur geht es mehr um das Nachbild: Was in Erinnerung bleibt, ist wichtiger als das, was wir sehen oder erwarten. Es ist wie mit Büchern oder Filmen – wenn sie gut sind, will man sie immer wieder lesen oder noch einmal sehen.

Box vs. Blob: Vor etwa 15 Jahren gab es noch einen ausgeprägten Konflikt zwischen diesen beiden Strömungen, heute scheint in der Architektur alles möglich, und es wird kaum noch diskutiert. Vermissen Sie die Debatte?

Caroline Bos: Ich denke, weniger entscheidend als der eigentliche Konflikt war es, neue Ideen zu entwickeln. Vielleicht sind wir heute nicht mehr so involviert, aber ich vermisse schon eine generelle Auseinandersetzung. Die neuen Computerprogramme waren aber nicht nur die Basis für Blob-Architektur, sondern auch für effizienteres und schnelleres Arbeiten.

Ben van Berkel: Box oder Blob, wen kümmert das schon? So lautete schon damals unser Statement. Wir wollten die Architektur von stilistischen Referenzen befreien, umdenken und neue Gedanken und Ansätze zusammenbringen. Insofern sind wir vielleicht auch mitschuldig daran, dass es heute weniger Diskurs gibt. Und vielleicht braucht es nun wieder mehr Sinn und Verantwortung.

Sie haben nicht nur Gebäude entworfen, sondern auch Möbel und städtebauliche Masterpläne. Gibt es für Sie einen Unterschied zwischen Design, Architektur und Städtebau?

Ben van Berkel: Selbstverständlich gibt es Unterschiede. Wir denken aber kaum in einzelnen Maßstäben, sondern in Aspekten und Kategorien. Uns ist aufgefallen, dass sich diese fast immer übertragen lassen: vom Großen ins Kleine und umgekehrt. Der Burnham Pavilion in Chicago ist dafür ein gutes Beispiel. Er sieht aus wie ein Tisch und hat uns deswegen zu einem Möbelentwurf inspiriert: dem „Sit-in-Table“.

Beeinflusst Modedesign Sie als Architekten?

Ben van Berkel: Architekten können keine Mode, aber vielleicht ein Kleid für die Zukunft entwerfen. Man kann von jedem Gebiet etwas lernen und sich inspirieren lassen.

Nach 25 Jahren nimmt man UN Studio immer noch als „junge Architekten“ wahr – was ist Ihr Geheimnis?

Ben van Berkel: Wir lehren beide – das hält frisch! Außerdem sind alle unsere Mitarbeiter deutlich jünger.

*Das Gespräch führten
Jeanette Kunsmann und
Stephan Becker, erschienen
im Mai 2013 im BauNetz*



11/ Marianne Panton

Im gebrauchten Porsche durch Europa. Mit einem Stuhl auf der Rückbank, an den keiner so recht glauben wollte. Ein Gespräch mit der Frau neben Verner Panton darüber, wie alles begann.



Marianne und Verner Panton auf der Ausstellung Visiona 2 in Köln, 1970



Zusammen mit Ihrem Mann haben Sie ein spannendes Kapitel Designgeschichte aus unmittelbarer Nähe erlebt. Wie haben sie sich kennengelernt?

Das war 1962 auf Teneriffa. Ich hatte mir zuvor bei einem Verkehrsunfall das Bein gebrochen. Die Ärzte sagten mir schon, dass sie mein Bein amputieren würden. Dann durfte ich es doch behalten, und sie haben es geflickt. Danach ging ich zweieinhalb Jahre auf Krücken. In dieser Zeit hat mich eine Freundin in ihr Haus auf Teneriffa eingeladen. Sie war eine finnische Baroness und hat in der Mode gearbeitet. Leute wie Yves Saint Laurent kamen zu ihr und haben ihr Kleider sehr geschätzt. Sie war eine fantastische, tolle Frau. Ich konnte mich bei ihr ein wenig auskurieren, während sie Modenschauen für die Touristen organisiert hat.

Wie ging es dann weiter?

Ihr Haus war aus Holz gebaut mit vielen Ornamenten. Das war sehr hübsch anzusehen. Eines Tages kam ein Mann, der ganz in Blau gekleidet war. Er fragte mich auf Englisch, ob er sich das Haus anschauen dürfe und ich ein wenig mit ihm herumgehen könne. So haben wir uns kennengelernt. Erst am Schluss haben wir herausgefunden, dass wir beide Skandinavier waren. Er Däne und ich Schwedin. Auf meinen Krücken konnte ich ja nicht davonlaufen. Also bin ich 35 Jahre mit ihm zusammengeblieben (lacht).

Warum sind Sie kurz darauf in die Schweiz gezogen?

Der Grund war eigentlich der *Panton Chair*, der damals aber noch nicht so hieß. Wir suchten einen Produzenten und fuhren mit einem ersten Prototypen durch halb Europa. Verner hatte einen alten, gebrauchten Porsche. Mehr Platz als für uns beide und diesen Stuhl gab es in diesem kleinen Auto nicht (lacht). Es stellte sich heraus, dass die Produktion eine sehr kostspielige Angelegenheit sein würde. Schlussendlich gab es eine Besprechung mit Herman Miller in Südfrankreich, an der auch Willi Fehlbaum von Vitra und Fernando de Padova aus Italien teilnahmen. Irgendwie hat Verner einen guten Draht zu Willi Fehlbaum bekommen und wir sind dann nach Basel gefahren, um mit ihm über das Projekt zu sprechen. Er war der Einzige, der nicht sofort „Nein, Nein, Nein!“ gesagt hat (lacht).

Beschreiben Sie einen typischen Arbeitstag im Hause Panton.

Verner hat immer von zuhause aus gearbeitet und nie ein eigenes Büro gehabt. Er hat morgens lange geschlafen und in der Nacht sehr lange gearbeitet. Nachts hörte er immer ganz leise Musik. Vor allem klassische Musik hat er gemocht, ebenso Swing und Jazz. Aber keine psychedelische Musik, wie viele dachten. Wenn Stan Getz in der Nähe ein Konzert gegeben hat, sind wir immer hingefahren. Ansonsten haben wir viele Platten gehört. Dass Verner immer zuhause gearbeitet hat, war manchmal ein wenig mühsam. Wenn er nachts wach wurde, hat er eine Idee sofort in einen Skizzenblock auf den Nachttisch skizziert und danach wieder das Licht ausgemacht. Aber so war das bei uns. Ich habe bis heute mein Büro zuhause.

Verner Panton wurde oft als schüchtern beschrieben.

Das war er auch. Ich kann mich an einen Abend erinnern, kurz bevor er 1998 gestorben ist. Wir hatten zu dieser Zeit noch eine Wohnung in Kopenhagen. Da sind wir ins Designmuseum gegangen, wo ein befreundeter Architekt einen Vortrag halten sollte. Dort saß die gesamte dänische Elite. Und wir standen ganz hinten. Er wollte sich nie nach vorne drängen. Er sagte: „Wir bleiben hier. Wir stehen gut hier.“ Plötzlich hat der Redner Verner gesehen und vor allen Anwesenden gesagt: „Ich sehe, wir haben sehr prominente Besucher heute Abend! Verner, komm doch nach vorne.“ Er wollte das nicht.

Warum?

Es war ihm nicht peinlich, aber irgendwie unangenehm. Er hat nie versucht, sich mit seinem Namen nach vorne drängen. Anfang der neunziger Jahre wurde er gebeten, verschiedene Vorträge an Universitäten in Dänemark zu halten. Die jungen Leute waren wahnsinnig begeistert von den Dia-Vorträgen, die er gezeigt hat. Zu sehen, dass es wieder ein starkes Interesse an ihm gab, war sehr schön. Im Nachhinein hätte ich mir gewünscht, ihm schon etwas früher einen Tritt gegeben zu haben. Es wäre vielleicht gut gewesen, wenn wir uns in all den Jahren etwas deutlicher gezeigt hätten.

Das Gespräch führte Norman Kietzmann, erschienen im August 2013 auf www.designlines.de



12/ Tadao Ando



Die Schönheit des Sichtbeton

Tadao Ando hat Beton wieder salonfähig gemacht. Geboren 1941 in Osaka, begann er als Jugendlicher eine Laufbahn als Profiboxer und arbeitete nebenbei als Lastwagenfahrer. Der Architektur näherte er sich mit Mitte Zwanzig als reiner Autodidakt. 1968 gründete er sein eigenes Architekturbüro in Osaka; der Durchbruch gelang ihm 1976 mit einem Wohnhaus für die Familie Azuma in Sumiyoshi.



Sie sprechen über Ihre Bauten von einer „kraftvollen Einfachheit“. Was genau meinen Sie damit?

Die europäische Architektur ist sehr dekorativ in ihrem Umgang mit Fassaden. Als ich mein Büro in den sechziger Jahren gegründet habe, wollte ich etwas in derselben Art kreieren. Erst später habe ich selbst die Einfachheit erlernt, die einen zugleich über den Prozess des Bauens nachdenken lässt. Als ich begonnen habe, Sichtbeton für Außen- und Innenräume zu verwenden, wirkte das zunächst sehr radikal. Eine solche Raumwahrnehmung gab es in der Architektur zuvor nicht. Darum wurde ich auch stark kritisiert, weil sich niemand vorstellen konnte, der in einer solchen Umgebung zu leben. Es macht mich sehr glücklich, dass sich diese Wahrnehmung heute verändert hat und viele Menschen Strenge und Einfachheit auch als Schönheit wahrnehmen.

Also ist Einfachheit gleichbedeutend mit Schönheit?

Wenn ein Gebäude die Menschen dazu bringt, sich zu treffen, miteinander zu sprechen und an diesem Ort zu verweilen, dann ist das die Schönheit der Architektur. Darum sind auch sakrale Bauwerke in ihrer Wirkung so stark. Nehmen Sie den Mailänder Dom. Der ist wirklich überwältigend! Der schönste Moment ist für mich, wenn ein Gebäude fertig ist und die Menschen zum ersten Mal durch die Räume gehen und sie auf ihre eigene Weise zu nutzen beginnen.

Wie wichtig ist die Zeichenhaftigkeit der Architektur?

Für die Stiftung des Modedesigners Issey Miyake haben wir vor einigen Jahren ein Ausstellungsgebäude in Tokio geplant. Eine Besonderheit von Miyakes Arbeit ist das Konzept, ganze Kleider aus nur einem einzigen Stück Stoff herzustellen. Diesen Ansatz haben wir mit den Dächern des zweigeteilten Baus aufgegriffen. Sie bestehen aus je zwei Dreiecken, die wir aus einem Stück Stahl konstruiert haben. Auf diese Weise konnten wir Miyakes Idee der Mode symbolisieren. Das ist wichtig, um einen Ort eine Identität zu geben. Umgekehrt ist es häufig besser, die Gesten zu begrenzen – vor allem bei historischen Gebäuden. In einen Bau wie der Punta della Dogana in Venedig eine minimalistische Architektur einzufügen, bringt sowohl die alte Architektur zum Leben wie auch das Neue. Es tut nicht gut, einem Gebäude aus dem 15. Jahrhundert einfach etwas überzustülpen oder zu versuchen, es zu übertrumpfen.



*Das Interview führte
Norman Kietzmann,
erschieden im April 2013
auf www.designlines.de*



13/ Wolf D. Prix

Ich verliere mich nicht im Detail.

Herr Prix, welche Bedeutung hat Berlin für Sie – immerhin haben Sie hier noch nie gebaut ...

Ich werde auch wahrscheinlich hier in dieser Bunkerstadt nichts bauen!

Bunkerstadt ist gut!

Selbst die neuen Gebäude schauen aus wie Bunker – mit Schießscharten!

Gehen wir von Berlin nach Venedig. Im Sommer haben Sie mit ihrer Kritik an der Architekturbiennale für Aufregung gesorgt – „hohl, anstrengend, ermüdend, öde und langweilig“ wäre die Kurzform.

Ja, ja, ja... Also: Erstens habe ich nicht die Biennale als solche so bezeichnet, sondern ich habe das Statement von dem Biennale-Kommissar kritisiert – nämlich, dass die kritische Haltung und der Widerstand der Architekten uns in die aktuelle Situation gebracht haben.



*Wolf Dieter Prix
(Foto: Manfred Klimek)*





Heute ein Federhalter, früher die Zigarre – Wolf D. Prix (Foto: Elfie Semotan)

Was würden Sie denn an solchen Events wie der Biennale verändern?

Ich denke, dass die Biennale nach so langer Zeit neu organisiert werden müsste. Rem Koolhaas soll der nächste Kommissar werden, habe ich gehört – hoffentlich! Er hat zur Bedingung gestellt, dass er zwei Jahre Vorbereitungszeit hat – das halte ich für extrem wichtig! Die Biennale sollte nicht ‚nur‘ eine Ausstellung sein, sondern ein lebendiges Forum und Netzwerk!

Von Baukultur ist heute oft keine Rede mehr, man könnte es eher als eine ‚Beschuldigungskultur‘ bezeichnen. Man müsste den Hintergrund stärker beleuchten, als die Auswirkungen, und zum Beispiel bei Projekten wie Stuttgart 21 mal Gegner und Befürworter diskutieren lassen. In anderen Worten: Was wir heute

diskutieren, ist immer nur die Spitze eines Eisbergs. Die unsichtbare Architektur wird nie diskutiert – das sollte ein Thema der Biennale sein!

Sind Sie zufrieden mit Ihrem Werk? Was fehlt noch in Ihrer Projektliste?

Es ist immer das nächste Projekt, das mich am meisten interessiert. Ich würde gerne eine Universität oder eine Schule bauen. Oder habe ich das schon?

Die Highschool in L.A.?

Ja, stimmt. Ich meine aber eher eine klassische Volksschule – eine Wissensstätte.

Bei vielen Projekten Ihres Büros wirken die Details ein wenig grob, auch und gerade beim Aufeinandertreffen von Alt und Neu wie beim Gasometer in Wien oder der EZB in Frankfurt. Mögen Sie keine Details?

Ich verliere mich nicht im Detail.

Stichwort „Beyond the Blue“: Ist Blau wirklich Ihre Lieblingsfarbe?

Über Blau gibt es viele philosophische Auseinandersetzungen – alle treffen zu. Himmelblau ist aber keine Farbe, sondern eine Idee! Mehr sage ich dazu nicht.

*Das Gespräch führten
Jeanette Kunsmann und
Benedikt Hotze, erschienen
im Dezember 2012 im BauNetz*



14/ Ken Adam

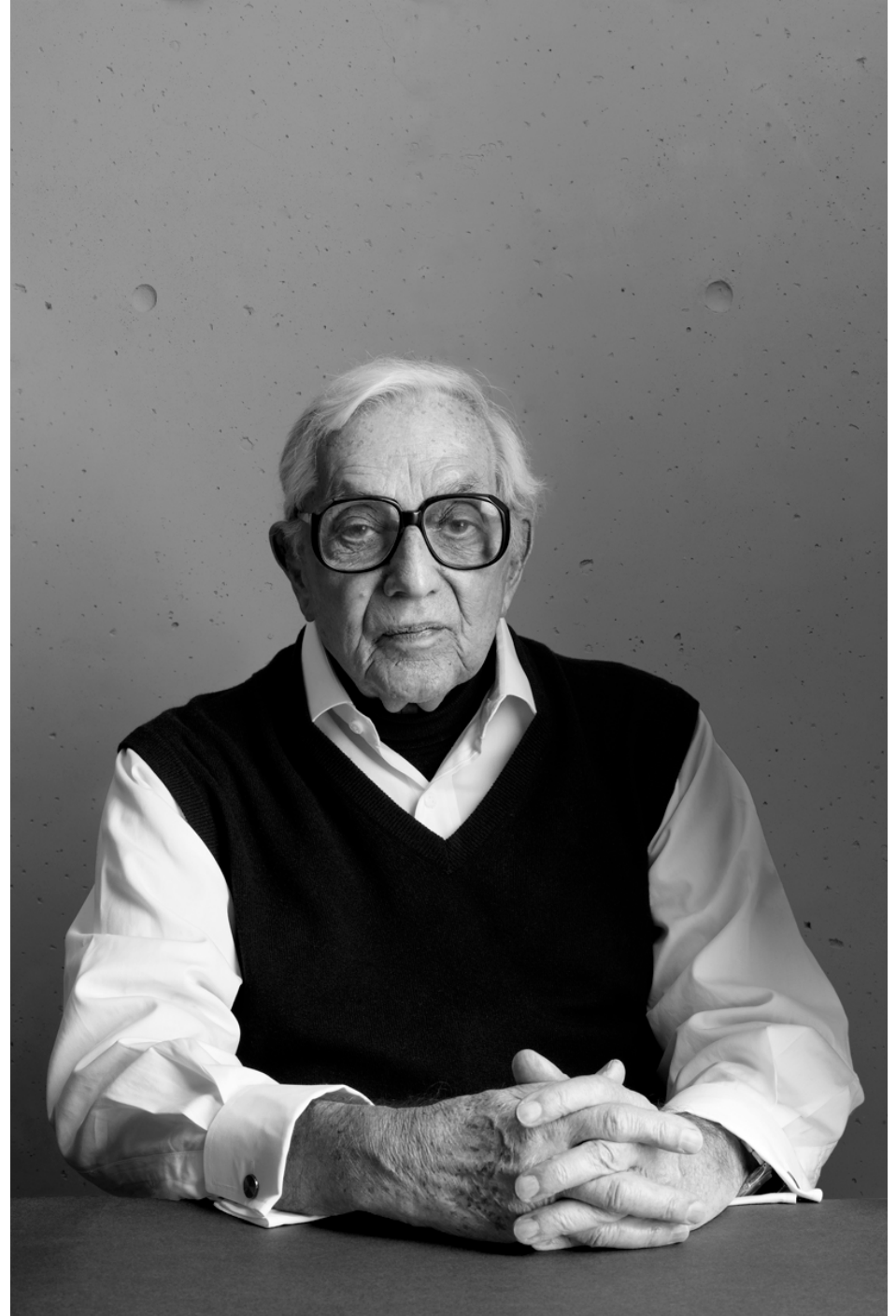


Die Wirklichkeit kann sehr langweilig sein

Die Darsteller von James Bond kamen und gingen – erst Ihr Set-Design hat den Filmen ihren wiedererkennbaren Charakter gegeben. Wie sind Kulissen entstanden, beispielsweise das berühmte Gefängnis aus „Dr. No“?

Ich will Ihnen eines verraten: Das Gefängnis war reine Glückssache – wir hatten das Dekor für diesen Raum komplett vergessen. Ungefähr drei Tage vor Drehschluss fiel uns erst ein, dass wir ihn für diese Szene noch bräuchten. Ich habe dann ganz schnell eine Skizze gemacht und fertig war der Entwurf. Wir haben die Kulisse dann auf einer Plattform in einer verzerrten Perspektive gebaut, sodass man das große kreisrunde Oberlicht auch wirklich sehen kann. Ich habe dann mit dem Kameramann gesprochen, damit er das Gitter in dem Kreis so filmt, dass es wie ein Spinnennetz aus-

*Ken Adam
(Foto: Henry Bourne)*



Ken Adam hat James Bond zum Mythos gemacht. Geboren 1921 als Klaus Hugo Adam in Berlin, emigriert seine Familie 1934 nach London, wo er an der Bartlett School Architektur studiert. Nach seinem Militärdienst bei der Royal Air Force beginnt er 1951 als Szenenbildner für den Film zu arbeiten und sammelt erste Erfahrungen bei Produktionen wie „Around the World in Eighty Days“ (1958), „Ben Hur“ (1959) oder „The Trials of Oscar Wilde“ (1960). Mit der eleganten, unverwechselbaren Ausstattung, die er 1962 für „Dr. No“ entwirft, legt er den Grundstein für den bis heute andauernden Erfolg der James-Bond-Filme.



sieht. In einem gewissen Sinne war es das erste „Minimal-Set“, das ich entworfen habe. Es gab eine Tür, einen Stuhl und den Kreis an der Decke. Nicht mehr. Als die Kamera zurückfuhr, kam der Tisch mit dem Käfig der Tarantel ins Bild. Viele von meinen früheren Kritikern haben gesagt, dass dieser Raum den Stil der zukünftigen Bond-Filme geprägt hat.

Die Verteilung der Bond-Kulissen verläuft alles andere als gerecht: Die Bösewichte haben immer die schöneren Räume ...

(lacht) Warum sollen die Bösewichte nicht auch schöne Räume haben? Es hat mich amüsiert. Aber ich hatte auch das große Glück, meine Ideen durch-

zusetzen, ohne dass mir irgend jemand über die Schulter geschaut hat. Dadurch kam dieses recht spezielle Design zustande, das eine Mischung aus Gegenwart und Zukunft war. Aber immer mit einem gewissen Humor. Ich glaube, das war auch der Erfolg dieser Dekors. Trotzdem hat das Publikum die Sachen mitunter sehr ernst genommen. Als der erste Bond-Film auch aus kommerzieller Sicht ein großer Erfolg wurde, haben die Produzenten zum ersten Mal erkannt, auf was für einer Goldgrube sie sitzen. Glücklicherweise haben sie auch verstanden, dass die Kulissen dafür sehr wichtig waren. Also haben sie mich weiter machen lassen. Mit „Goldfinger“ kamen dann auch die ersten Gadgets hinzu.

Vor allem der mit allerhand Waffen und Effekten ausgestattete silberne Aston Martin DB5 hat „Goldfinger“ zum Publikumsliebbling gemacht. Sie selbst sind ja auch ein bekennender Autofan ...

Ja, ich glaube, ich war mein ganzes Leben lang irgendwie ein Pfadfinder, obwohl ich ja nie einer war. An Dingen zu basteln hat mich immer fasziniert. Der bewaffnete Aston Martin hat aber auch eine kleine Vorgeschichte. Denn ich hatte zu dieser Zeit selbst einen Sportwagen, einen Jaguar E-Type. Doch jedes Mal, wenn ich ihn in London geparkt habe, wurde er von irgendjemanden geschrammt oder gar zerbeult. Also habe ich Rache genommen. Die Gad-

gets wurden fortan zu einem wichtige Bestandteil der James Bond Filme. Doch natürlich habe ich sie nicht alleine entwickelt. Ich hatte einen fantastischen Ingenieur für Spezialeffekte, der alle meine Ideen in die Wirklichkeit übersetzt hat.

Sie haben einst auch für drei Jahre an der Londoner Bartlett School Architektur studiert, waren aber doch sehr schnell davon gelangweilt. War dies auch ein Grund für Sie zum Film zu gehen: den Zwängen des Bauens zu entfliehen?

Ja, aber Kulissen sind natürlich etwas ganz anderes als gebaute Architektur. Denn man entwirft sie nicht für Menschen, die in ihnen wohnen, sondern einzig für die Kamera. Als ich an der Bartlett School in den dreißiger Jahren studierte, war sie eine unglaublich konservative Schule, ganz im Gegensatz zu heute. Ich habe es geliebt, mich mit meinen 17 Jahren mit meinen Professoren anzulegen. Zur gleichen Zeit habe ich in einem Architekturbüro gearbeitet. Einer der jüngeren Partner in diesem Büro war ein ehemaliger Assistent von Erich Mendelson. Er hat mich immer ermutigt und mir gesagt, dass ich keine Angst zu haben brauche. Gleichzeitig habe ich für die „Mars Group“ gearbeitet, die eine Art Splittergruppe des Bauhauses waren. Ich habe also eine Ausbildung bekommen, die alles andere als konventionell war. Doch dann musste ich mich von all diesen Dingen wieder ein wenig befreien, um mich auf meine Art und Weise ausdrücken zu können.

Wann haben Sie die Entscheidung getroffen, zum Film zu gehen?

Während des Krieges. Als ich für einen Urlaub zurück nach Hause kam, traf ich ein paar Filmleute. Für sie war ich so etwas wie ein Held, weil ich in der Royal Air Force flog. Sie haben mir alles versprochen. Als der Krieg dann vorüber war, hat das natürlich alles nichts mehr gegolten. Das war fürchterlich, und ich wurde sehr deprimiert. Meine Schwester hat damals bei der amerikanischen Gesandtschaft in London gearbeitet. Eines Tages fragte sie jemand, ob sie nicht jemanden kenne, der amerikanische Waffen für einen Film nachbauen könnte. Da hat sie mich als ihren jüngeren Bruder vorgeschlagen und gesagt, dass ich gerade aus der Royal Air Force kam und gerne beim Film arbeiten würde. So bin ich zum Film gekommen. Ohne irgendwelche andere Hilfe.

Welche Erinnerungen haben Sie noch aus der Zeit vor dem Krieg? Ihre Jugend haben Sie in Berlin der turbulenten 20er Jahre erlebt.

Ich hatte einen älteren Bruder, und wir gingen beide auf das französische Gymnasium. Ich war in der sechsten Klasse und er schon in der 13. Er war mit dem Sohn von Max Reinhardt gut befreundet, Gottfried Reinhardt. Die beiden sind immer ausgegangen und haben mich ab und an auch mitgenommen. Das hat mich sehr beeinflusst, obwohl ich ja nur 12 Jahre alt war. Und so lernte ich Max Reinhardt und viele anderen Leute am Deutschen Theater kennen. Es war eine unglaubliche Aufbruchstimmung in Berlin

in jenen Jahren, ob am Theater, in der Kunst, im Film, in der Literatur oder am Bauhaus. Vor allem ein Film hat mich besonders beeinflusst: „Das Kabinett des Dr. Caligari“. Der Film war ja eine Zusammenarbeit von vielen expressionistischen Künstlern, was mir schon damals sehr gelegen hat. Auch später, als ich anfang zu arbeiten, war ich mir nie ganz sicher, ob ich für den Film oder nicht doch für das Theater entwerfen möchte. Das „Kabinett des Dr. Caligari“ hat mir die Möglichkeit gegeben, einen Kompromiss zwischen beiden Disziplinen zu finden. Wenn ich Dekors wie Fort Knox für „Goldfinger“ oder den Tanker für „The Spy who Loved me“ entwerfe, dann ist das ja nicht die Realität. Das ist meine Realität, eine fast theatralische Realität, die aber für das Publikum oft mehr gilt als die Wirklichkeit. Denn die Wirklichkeit kann mitunter sehr langweilig sein.

*Das Gespräch führte
Norman Kietzmann;
erschieden im Dezember 2008
auf www.designlines.de*



15/ Rolf Eden



Rolf Eden auf Achse (Foto: Tim Berge)

*Auf
Spritztour
mit
Rolf Eden*



Rolf Eden, dessen jüdische Eltern nach Palästina emigriert waren, wuchs in Haifa auf, kam 1949 nach Paris und 1957 nach Berlin. Er gilt als Erfinder der deutschen Diskotheken. (Foto: Tim Berge)



Niemand hat das Nachtleben Berlins über einen so langen Zeitraum geprägt wie Berlins heimliches Maskottchen Rolf Eden, gebürtiger Tempelhofer und ehemaliger Besitzer des legendären Big Eden. Wir wagten eine gemeinsame Spritztour mit ihm – von einem Ende des Ku’damm zum anderen.

Gibt es etwas, das Sie am Kurfürstendamm verändern würden?

Nein. Außer vielleicht: Die Busspuren müssten weg! Das ist doch so ein Quatsch, das ein Arbeitsloser im Bus schneller unterwegs ist als ich im Rolls Royce. (Rolf Eden fährt während des Gesprächs konsequent auf der Busspur.)

Finden Sie den Ku’ damm schön?

Wunderschön, ganz fantastisch!

Wenn der Ku’damm eine Frau wäre, hätte sie Chancen auf eine feste Beziehung?

Natürlich, dann hätte ich sieben Kinder mit ihr gemacht.

*Gespräch und Fotos:
Tim Berge, erschienen
in der [Baunetzwoche#313](#)
„Der Ku’damm kommt“*



Tipps

Von Anfallpunkt bis Zwangsläufigkeit

... über Ausbreitversuch und Aufschiebling, Klangprobe und Trommeltest, Schneckengetriebe und Waalformat informieren mehr als 4.000 Glossarbeiträge von A bis Z im Fachlexikon Baunetz Wissen.

www.baunetzwissen.de





* Haus in der Wüste: Phillip K. Smith III, Lucid Stead, Desert of Joshua Tree, California (Foto: Steven King Photography)
www.pks3.com