

Zeitschrift: Werk, Bauen + Wohnen
Herausgeber: Bund Schweizer Architekten
Band: 82 (1995)
Heft: 6: Neuer Alltag Freizeit = Les nouveaux loisirs quotidiens = Everyday's a holiday

Artikel: Architektur als übergeordneter Begriff
Autor: Küng, Moritz / Hofstätter, Michael / Pautzenberger, Wolfgang
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-62258>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 13.05.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Architektur als übergeordneter Begriff

Gerade durch die scheinbare Aggressivität und Egozentrität postuliert die Architektur von PAUHOF (1986 von Michael Hofstätter [1953] & Wolfgang Pautzenberger [1955] gegründet) eine Autonomie, welche auf den Anspruch von baukünstlerischer Wahrheit verweist. Ihre Projekte vermitteln eine Vision und sind als Modelle urbanistischen Denkens zu verstehen. Ihr Vokabular basiert auf grundlegenden Mitteln der Architektur: auf Masse und Leere, auf Transparenz und Verdichtung, auf Schweben und Stützen, auf Punkt und Fläche, Linie und Körper. Diese Verbindungen von Widerstrebendem zeichnet die Intensität ihrer Projekte aus. Was oft als konzeptionelle Härte anmutet, basiert auf sehr feinsinnigen Analysen des städtischen und sozialen Lebens. Das Gespräch mit PAUHOF (Michael Hofstätter & Wolfgang Pautzenberger), Architekten, Wien, führte Moritz Küng.

Moritz Küng: Otto Kapfinger führte einmal in einer Stellungnahme zu euren Projekten ein Zitat von Giuseppe Terragni an, welches mir sehr bezeichnend erscheint: «Wir benutzen den Rationalismus, um zu Architektur zu gelangen, nicht die Architektur, um Rationalismus zu propagieren.» Dies definiert meiner Ansicht nach Architektur als vergeistigten Findungsprozess, der durchaus Fiktionen zulässt. Eure Architektur befindet sich dann auch in einer Art schwebendem Zustand, indem statische Momente, Tragen und Lasten extrem dramatisiert werden. Was versteht ihr unter Architektur, und welche Aufgaben hat sie zu erfüllen?

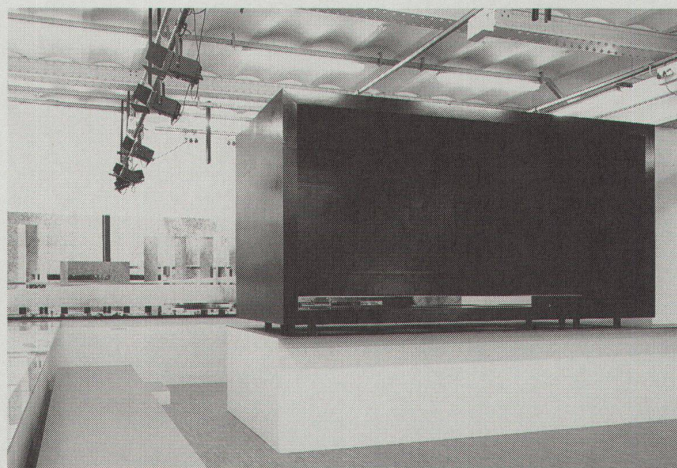
PAUHOF: Uns hat das Zitat aus dem Manifest der «Gruppo 7» im Zusammenhang mit unserer Arbeit nicht überrascht, obwohl wir eher den Begriff des «Non-Relationalen» – einen Begriff der Konzeptkunst – verwendeten. Gerade Terragnis «Casa del Fascio» in Como zeigt, wie weitreichend er das Konzept des Rationalismus in seinem Werk interpretierte; einerseits strahlt der Bau noch immer eine kompromisslose Fremdartigkeit aus, andererseits ist er präzise und hochkomplex in die Umgebung eingebunden und durchkomponiert. Und da gibt es Parallelen zu unserer Entwurfsmethodik, nämlich innerhalb enger konzeptioneller Grenzen intensive Ausdrucksmöglichkeiten zu suchen und gleichzeitig den Prozess des Findens als so offen anzusehen, dass selbst die Destabilisierung oder gar Zerstörung gewohnter Wahrnehmungsmuster akzeptiert werden kann. Die Reduktion, durch welche die Komplexheit erst erfahrbar wird, bleibt dabei aber immer bestimmender Faktor; wobei wir das Rationale – als technischer Begriff im Sinne funktionalistischer Ingenieurarchitektur – nicht erfüllen, ja sogar so weit gehen, auf direkte Lastabtragungen und Kraftverläufe zu verzichten, um eine Spannung zwischen geschlossenen Volumen und offenen, dynamischen Räumen zu erreichen. Um solche Raumgedanken zu konkretisieren, bedienen wir uns oft extremer Auskragungen und Überbrückungen, die an die Grenze der heutigen technischen Möglichkeiten reichen. Der angesprochene Schwebezustand unserer Architektur erklärt sich durch die Trennung der tektonischen Stabilität von der physisch-mechanischen Stabilität. Die Themen Tragen und Lasten werden unserer Meinung nach dadurch aber entdramatisiert, werden vom architektonischen Programm «absorbiert» – wir haben im Dekonstruktivismus immer jenes überschwengliche Hervortreten, die Dramatisierung von statischen Problemen gesehen. Natürlich soll dieses kompositorische Prinzip auch dazu dienen, mit minimalen Formelementen eine maximale Raumwirkung zu erzielen und Themen wie Zeit, Bewegung usw. erfahrbar zu integrieren. Entstehen sollten offene Orte für kollektive und grosszügige Neudefinitionen von städtischen Situationen. Eine Notwendigkeit gerade in den fragmentierten, in den peripheren Bereichen der beinahe regellos gewordenen Stadt, die mit traditionellen Strukturierungen nicht mehr planbar ist. Aber deine Frage könnte sich auch auf unsere derzeitige Arbeitssituation beziehen, denn auch da gibt es den Schwebezustand, nämlich die jahrelange Auseinandersetzung mit konkreten

Projekten, ohne diese gebaut zu haben (mit Ausnahme zweier kleiner privater Aufgaben) – man könnte auch von einer Beschäftigung mit Architektur als übergeordnetem Begriff sprechen.

Mich interessiert in eurem Werk der Findungsprozess, den ihr angesprochen habt. Schon verschiedentlich habt ihr die Wichtigkeit des Entwurfes als eigenständige architektonische Leistung betont. Eure (noch) nicht stofflich gewordene Architektur, eure Projekte, Pläne und Maquettes, verstehe ich dann auch vielmehr als Denkmodelle, eben als übergeordnete Begriffe der Architektur. Ein gutes Beispiel hierfür scheint mir euer Beitrag zur Ausstellung «Application & Implication – modèle de pensée et acte de présence» im Centre National d'Art Contemporain de Grenoble (Le Magasin), wo ihr neben acht anderen Architekten (u.a. Bernd Albers, Ben van Berkel, die Gruppe d'Ecoi oder Enric Miralles) ein 1:1-Objekt gezeigt habt. Diese Arbeit repräsentierte – abstrahierte aber auch – Architektur, so dass sie quasi wie durch einen Spiegel wahrgenommen werden konnte. Ich meine damit, dass ihr etwas tatsächlich gebaut, ein architektonisches Vokabular angewendet habt, dieses Objekt aber eine andere Realität wiedergegeben hat. Ich glaube, dass gute Architektur nur aus einem direkten Realitätsbezug entstehen kann, also aus einer Interaktion zwischen Vorstellung und Tatsache, Vision und Projektion, Traum und Wirklichkeit. Gerade im Findungsprozess spielen die bestehenden geografischen, urbanen und sozialen Voraussetzungen eine wichtige Orientierungshilfe.

Für die Gestaltung der gegenständlichen Umwelt gibt es einen entscheidenden Anhaltspunkt, und das ist die unausweichliche Beziehung zwischen Form und Funktion. Wie diese Beziehung verläuft – wer wem folgt – ist Sache subjektiver Festlegungen. Die Form an und für sich ist aber in der Architektur undenkbar, sich auf formalästhetische Untersuchungen zu beschränken nicht zielführend. Nimmt man die Probleme der Gegenwart ernst, bedarf es der Erfindungen, muss die Schaffung neuer Wirklichkeiten angestrebt werden. Wir ziehen daher das Wagnis dem Gedächtnis, dem Wissen vor. Wir scheuen keine Radikalität, auch wenn sie beim Betrachter Widerspruch hervorruft. Das betrifft speziell den Massstab, den Grad der Abstraktion und das Bizarre im Zusammenfügen der Teile, neben Licht und Material die grundlegenden Mittel, mit denen Architektur zum Ausdruck gebracht werden kann und soll.

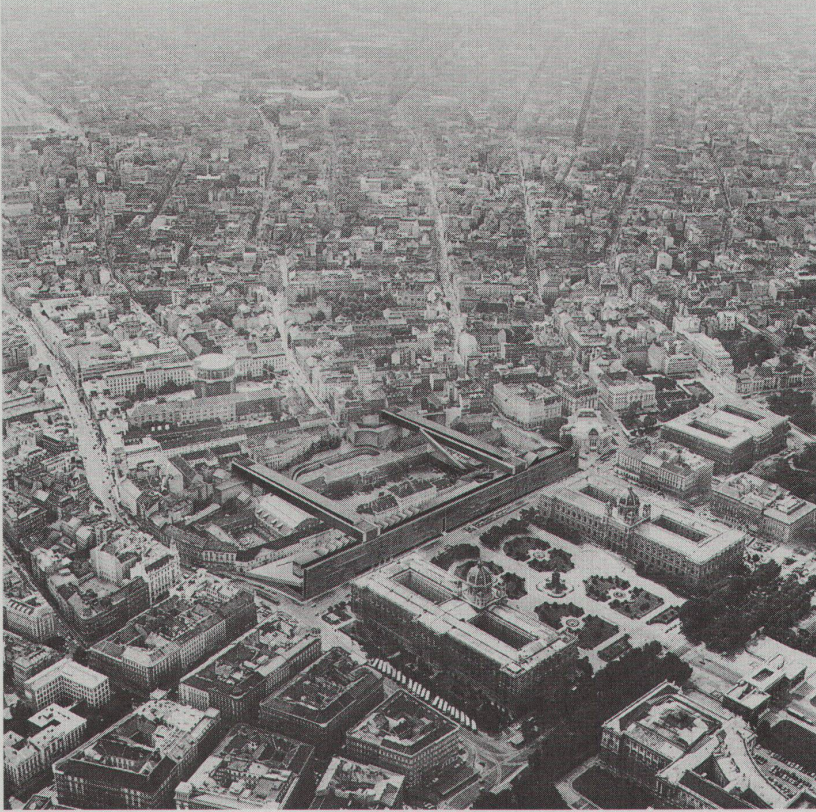
Mit unserem ersten grossen gemeinsamen Projekt, dem Synthese-Museum Wien (1987), ist es uns zwar schon früh gelungen, einige dieser Themen und Absichten



«Wenn die Angst das Lachen erstickt», Beitrag zur Ausstellung «Application & Implication – modèle de pensée et acte de présence» (Grenoble 1993)

exemplarisch ins Bild, ins Modell zu übertragen, erstmals wurde uns aber auch bewusst, wie schwierig es sein wird, mit ganz konkreten, realen Aufgaben herauszufordern. Man trifft auf bestellte Beurteilungsgremien, in denen – speziell in Österreich – die erfolgreichen Pragmatiker der Architektenschaft sitzen und Kritiker, bestenfalls Architekturtheoretiker, die entweder im Vergleich mit jüngst Gebautem (also mit dem Schicken) oder nach akademischen Mustern urteilen. Das Ergebnis sind dann anschauliche Bauten, aber Werke ohne Temperament, ohne Imagination. Nur selten folgt jemand einer Idee und geht geistig durch den Entwurf. Man muss natürlich auch sagen, dass es nur wenige Architektenpersönlichkeiten gibt, die imstande wären, sich in eine dreidimensionale Logik zu versetzen.

Unsere Entwürfe verbleiben demnach in einer Art Zwischenstufe, existieren als Pläne, Texte, Modelle, Fotos von Ausstellungen und Rauminstallationen und können nur über die vermittelte Vorstellungsmöglichkeit der noch nicht vorhandenen Bauten Diskussionen hervorrufen. Zum Beispiel eine über die präzisen «stahl»-harten Metallmodelle, die keine verkleinerte direkte Wiedergabe der Materialität des konzipierten Baus verkörpern, sondern die neben der Proportionierung eine beabsichtigte Stimmung der zukünftigen Situation ausdrücken sollen. Wie du weißt, war die Situation in Grenoble eine andere: Es sollte zum Thema «Application & Implication» ein Denkmodell und seine Erscheinungsform entwickelt und als Objekt realisiert werden. Für uns bestand die spezielle Herausforderung darin, im Kontext des Kunstraumes unsere spezifische Architektursprache zum Ausdruck zu bringen, ohne Kunst machen zu wollen. Eine schwer kalkulierbare Sache, weil die Rezeption in diesem



Synthese-Museum, Wien, 1987

Rahmen von der Kunstthematik stark beeinflusst wird. Wir bauten daher kein 1:1-Modell, auch kein autonomes Objekt, sondern ein Architekturfragment, das aus einem unserer Entwürfe stammen könnte. Konstruktive, funktionale und soziale Kriterien, also die Bedingtheit der Architektur, spielten eine wesentliche Rolle. Es amüsierte uns natürlich, dass bei der Eröffnung der Ausstellung diese «Architektur» irgendwie als Bar diente und die zwölf eingebauten Whiskyflaschen binnen einer Stunde leer (gesoffen) waren. Wir dürfen daher diese Arbeit zu den wenigen Realisierungen zählen und nicht zu den vielen Prototypen. Der Entwurf ist für uns ein synthetischer Prozess, basierend auf der Verbindung der verschiedenen menschlichen Tätigkeiten, der Charakteristik des Ortes, der Stadt usw., aber immer unter dem Gesichtspunkt der Imagination. Wir suchen dabei die Abstraktion, die aber doch das Gefühl des Lebens vermittelt.

Auffallend an euren Projekten ist, dass ihr euch vor allem mit Kunstbauten und/oder städtebaulichen Grossplanungen auseinandersetzt. Beide, Kunst und Stadt, reflektieren in gewisser Hinsicht menschliches Dasein. Gibt es für euch Parallelen in diesen beiden Projektgruppen, ja gar Überlegungen, welche übergreifend sind? Ich denke in diesem Zusammenhang vor allem an die Projekte vom Synthese-Museum Wien und vom Regierungsviertel im Spreebogen, Berlin.

Die Vorstellung, Bauten zu realisieren, die aufgrund ihrer Dimension oder ihrer spezifischen Anforderungen geeignet wären, Leben und Bild einer Stadt entscheidend zu beeinflussen, muss natürlich Herausforderung für jeden Architekten sein. Warum wir uns mit der Stadt, grossen Gebäuden der Öffentlichkeit und speziell mit Kunstbauten beschäftigen, hat aber auch mit Wien und seinem «Klima» zu tun. Als wir 1986 PAUHOF gründeten, gab es hier eine extrem formbezogene, sehr elitäre, geschichtsbeladene Architekturdiskussion. Die ständige Suche nach Motiven, die Raffinessen im Detail, die Verweise auf das Literarische, auf die Kunst, das Geistreiche, führten zu masturbativen Selbstreflexionen und hatten wenig Bezug zur Wirklichkeit. Folge dieser starken künstlerischen Subjektivierung bei den führenden Architekten war die Konzentration auf das Private oder auf eine ausgewählte Öffentlichkeit. Zur wichtigsten, das heisst meist besprochensten Bauaufgabe avancierten die Bar, das noble Geschäft, der neu eingerichtete Kunstraum oder das exklusive Möbelstück. Man beschäftigte sich mit dem Textilien, mit dem kunstvollen Vernähen, mit der Haut... mit Gottfried Semper. Bewundernd blickte man in die Schweiz, wo unter solchen exklusiven Gesichtspunkten doch ganze Bauten – aus kunstvollen Einzelteilen – zusammengesetzt oder vernäht werden konnten.

Für uns war da kein Platz mehr. So konnten wir die Fragen der Architektur anders und grundsätzlicher stellen. Das Kollektive, öffentliche Räume mit gesteigerter Intensität, Orte des Widerspruchs, der Unversöhnlichkeit wurden uns zu bevorzugten Themen. Und dazu gehören neben der Stadt auch die Orte der Kunst. Wir sind uns aber bewusst, dass nur eine neue Stadtidee zu essentiellen Änderungen in der Formensprache der Architektur führen wird. Die Grossstadt ist kein System, sondern ein Organismus, dessen Bedeutung vom ständigen wirtschaftlichen und kulturellen Wandel bestimmt wird. Neue Entwicklungen kommen schnell, sind meist brutal und vernichten Bestehendes. Wir versuchen die Möglichkeiten der Architektur in diesen Prozess einzubringen und auch auszuschöpfen. Die Dringlichkeit der Veränderung, mit der sich die Stadt den neuen Lebensbedingungen anzupassen hat, verlangt schon aus strategischen Gründen nach hypothetischen Stadt-szenarien und Stadtmodellen, um die Öffentlichkeit auf künftige Problemstellungen vorzubereiten und in die Diskussion einzubinden.

Um zurückzukommen auf deine Frage bezüglich der Kunst und der Stadt: neue



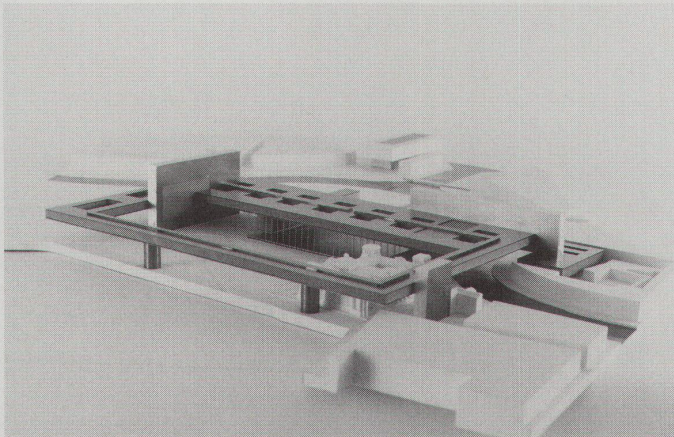
Regierungsviertel im Spreebogen,
Berlin 1993,
Schnitt

Städte und die Kunst der Metropolen sind geprägt von einer gewissen Indifferenz. Man spricht gerade bei der Avantgarde-Kunst von einer Ästhetik der Indifferenz. Nur die Wahrnehmung und der Umgang damit ist ein sehr verschiedener. Inwieweit die gegenwärtige Kunst die Architektur aber beeinflusst, ist weniger direkt erkennbar. Sicher wehrt sich auch der Künstler aus dem ureigensten Selbstverständnis heraus gegen die universelle Neutralisierung der informierten, verwalteten Welt. Nur kann das der Künstler gelassener tun als der Architekt, weil sich die Kunst durch sich selbst definieren kann und weil die Kunst im sozialen System eine autonome Rolle spielt. Der Architekt muss handeln, er hat die Interessen von Nutzern zu vertreten, braucht soziale Ambitionen und Vertrauen in die Gesellschaft. Sein Entscheidungsspielraum ist sehr gering, und er muss daher fast propagandistisch agieren, um überhaupt in Entscheidungsprozesse noch eingreifen zu können.

Architektur bedeutet für uns natürlich eine intensive Auseinandersetzung mit der materiellen und kulturellen Wirklichkeit der Gegenwart, um dem Geist der Zeit und des Ortes zu seiner Form zu verhelfen. Und gerade solche Aspekte haben wir bei der Konzeption der Grossprojekte – dem Synthese-Museum in Wien und den Regierungsbauten im Berliner Spreebogen – einzuarbeiten versucht. Beide Entwürfe befassten sich mit zentralen Stadtbereichen, die derzeit aus unterschiedlichen Gründen unterentwickelt urbanisiert, aber für die Identität der jeweiligen Stadt entscheidend sind. Beide Städte werden mit diesen Bauaufgaben beweisen müssen, ob die Architektur als kulturell wirkende Kraft noch Bedeutung hat, oder ob mit kurzfristigen Kunstspektakeln unter dem Schutz der Politik – wie der Verpackung des Reichstages – von Architekturdefiziten abgelenkt werden soll. Mit beiden Projekten wollten wir offensive Lösungen anbieten, die sich weder der historischen Umgebung noch der Kunst anbiehern. Der Vision des Hauses hätte die Vision der Kunst entsprechen können oder die gegenseitige Polarisation.

Ihr sprecht von einer neuen Stadtidee, von einer neuen urbanen Wirklichkeit, die ihr mit euren Projekten vertreten wollt. Gleichzeitig ist aber gerade die Begrifflichkeit von Stadt immer schwammiger, undefinierbarer geworden. Ich glaube zudem, dass ein Architekt alleine heute keinen entscheidenden Einfluss mehr auf den Lauf der Dinge nehmen kann. Übergeordnete Denkweisen wie die eurigen sind dabei zu stark politischen und kulturellen Mechanismen unterworfen. Die Vision der Stadt widerspiegelt sich heute dann

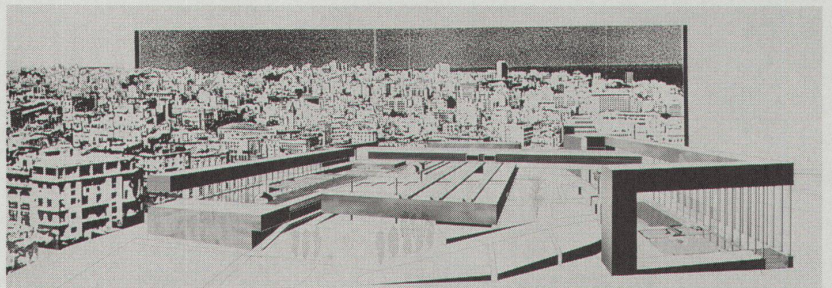
vielmehr im einzelnen Gebäude. Ich denke zum Beispiel an das Centre Georges Pompidou von Piano/Rogers in Paris, an den Flughafen von Foster, an das Eisenbahn-Stellwerk «auf dem Wolf» in Basel von Herzog & de Meuron oder an den Wohnbau Brunnerstrasse in Wien von Helmut Richter. Es ist das Gebäude, das zur Ikone von Stadt geworden ist. Die Idee von Stadt hat sich ja mittlerweile globalisiert und wird über das einzelne Gebäude vermittelt. Dementsprechend werden diese Bauten auch publiziert, freistehend und isoliert, zu 95% losgelöst aus ihrem städtischen Kontext. Eigentümlichkeiten einer Stadt rücken dann auch immer mehr in den Hintergrund, und Stadtzentren unterscheiden sich nur noch über klimatische oder kulturelle Bedingungen.



Regierungsviertel im Spreebogen,
Berlin 1993,
Modell

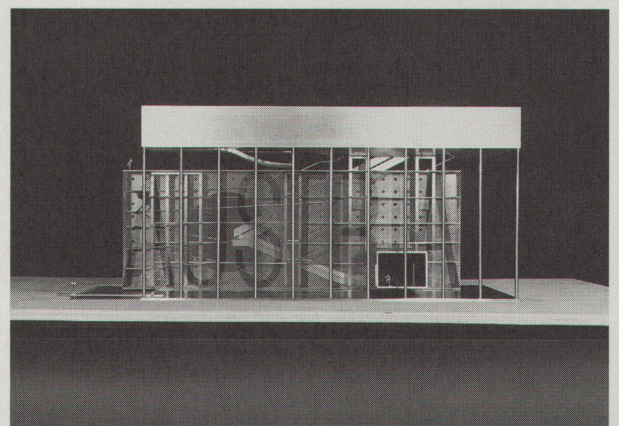
Mir fällt auf, dass ihr eure Bauten nach aussen hin sehr stark abschottet. Ihr beansprucht Terrain, wodurch ihr eine eigenständige architektonische «Welt» schafft. Auffallend dabei sind die lineare Akzentuierung und der Einbezug von «leeren Räumen». Ich denke hier an den Entwurf für den österreichischen Pavillon in Sevilla für die Expo '92, an das Projekt in Beirut oder auch an das Spreebogenprojekt. Könnt ihr anhand dieser Projekte eure «Stadt-idee» präzisieren?

Wenn wir von einer neuen Stadtidee, von neuen Wirklichkeiten sprechen, sprechen wir natürlich von etwas Künftigem, und das heisst auch, dass wir noch keine klaren Bilder von diesen Wirklichkeiten haben, bestenfalls eine Ahnung davon. Unsere bisherige Arbeit zeigt aber doch deutlich, dass es eine konkrete Vorstellung davon gibt, welche Wirkung von den Bauten auf die Stadt auszugehen hätte, wie dem Einzelbau schon der «Bau-plan» für die Stadt implantiert sein könnte, wie kräftig er sein muss, um Ausgangspunkt für Entwicklungen werden zu können. Und vor allem, dass Architektur und Städtebau nicht als Gegensatz zu betrachten sind. Insofern ist für uns das einzelne Gebäude nicht Ikone der Stadt oder Stadt für sich oder in sich, sondern Teil des Plans der Stadt. Daher interessieren uns Bauten wie etwa das Centre Pompidou im Zusammenhang mit städtischen Themen weniger – sie kapseln sich ab, die Bewegung konzentriert sich expressiv (oder depressiv) auf die Fassaden, und die Technik wird stolz gefeiert, wobei aber die Innenräume banal bleiben. Die unleugbare Kraft dieses Hauses liegt in seiner autonomen, technisch hochstilisierten Selbstinszenierung. Aber gerade Paris ist ein gutes Beispiel dafür, was die von dir angesprochene Vermittlung der Stadt über das einzelne Gebäude betrifft. Dort hat man für die Entwicklung der Architektur in den letzten zwanzig Jahren sicher einiges ermöglicht, hat man ein ganzes Netz solcher Einzelarchitekturen über die Stadt gelegt. Der Erfolg dieser Methode ist leicht zu überprüfen: Nur wenn eine Wiederbelebung des jeweils umliegenden, meist indifferenten Stadtteiles gelingt, wenn die Grossform in der Lage ist, urbane Prozesse zu verflechten, zu überlagern, rechtfertigt sich die Massnahme. Gelingt das nicht, so



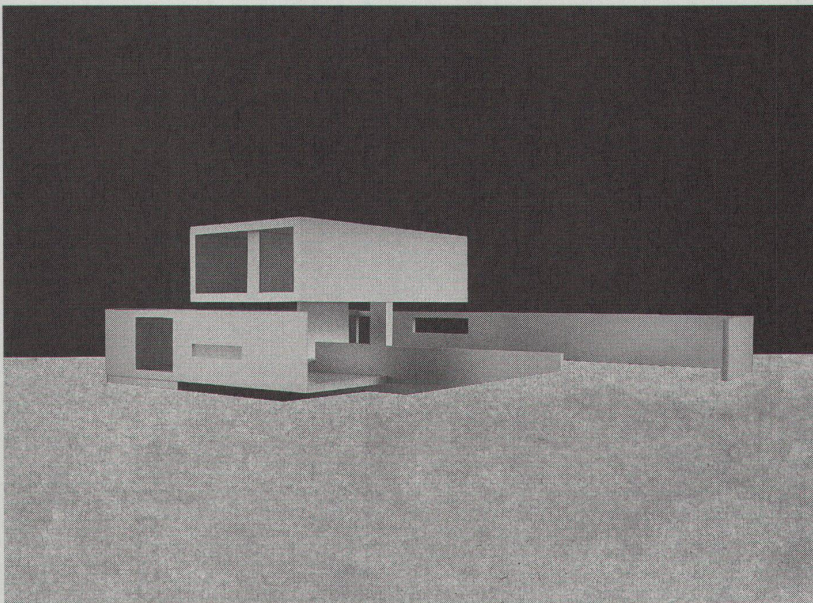
Souks, Beirut, 1994, Perspektive

Österreichischer Pavillon für die Expo '92 in Sevilla
Foto: Paul Giuliani

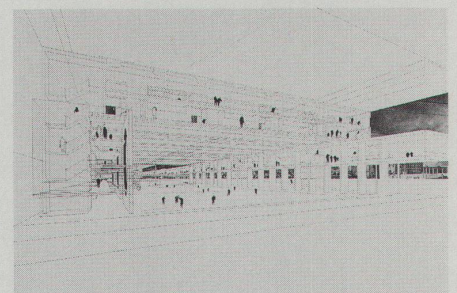


erstarrt alles zur monumentalen architektonischen Pose. Klar, mit übergeordnetem Denken, mit der blossen Ahnung von etwas Zukünftigem – und den falschen Bildern für die Gegenwart – läuft man Gefahr, an den realen Mechanismen vorbeizuproduzieren. Aber die Stadt den Spezialisten zu überlassen, den Verkehrsplanern, den Denkmalschützern, den Soziologen, den nachhaltigen Stadtmissionaren oder den Bürokraten, kann auch nicht einfach hingenommen werden. Die sehen bekanntlich nichts, nicht das Licht, nicht die Bewegung, nicht den Raum. Die bringen nur jene Dinge in einen Zusammenhang, die scheinbar zusammengehören und kontrollieren das, was die bürokratischen Konventionen zu überschreiten droht. Für die Stadt bedeutet das: in den Zentren ist Sentimentalität der bestimmende Faktor, und Stadterweiterungsgebiete werden durch Resignation beherrscht. In der Peripherie funktioniert nicht einmal mehr die Kontrolle, weil sie von ökonomischen Zwängen geprägt wird. Ohne den Willen, die Stadtszenarien zu analysieren und neu zu denken, ohne die Bereitschaft zu unfreiwilligen Opfern und «hässlichen» Ergebnissen ist umfassendes Arbeiten nicht möglich.

Die von dir gesehene äussere Abschottung unserer Projekte müsste sich anhand von einzelnen spezifischen Entwürfen erklären beziehungsweise widerlegen lassen. Das gilt auch für die Darstellung unserer Architektur. Über Fotomontagen, Collagen, grossflächige Modelle zeigen wir immer das Bezugsfeld, auch dann, wenn das neue Gebäude in starkem formalem Kontrast zur Umgebung steht. Sichtbar sollten die Verbindung von Aussen und Innen werden, die meist freien Erdgeschossesebenen, die Rhythmisierung des Raumes, der skulpturale Aufbau und die Unterschiedlichkeit der Orte – ob diese in einer sich räumlich kaum verändernden innerstädtischen Schutzzone oder in einem sich ständig wandelnden peripheren Umfeld liegen. Das Synthese-Museum etwa, im Zentrum von Wien (vor/über/in den ehemaligen Hofstallungen), passten wir nach gründlicher Analyse der Umgebung massstäblich sehr präzise in das bestehende historische Gefüge ein: Der Haupttrakt spannt sich zwischen zwei U-Bahn-Stationen, der Haupteingang erstreckt sich bis hinunter zu einer



Landhaus P., Gramastetten (im Bau)

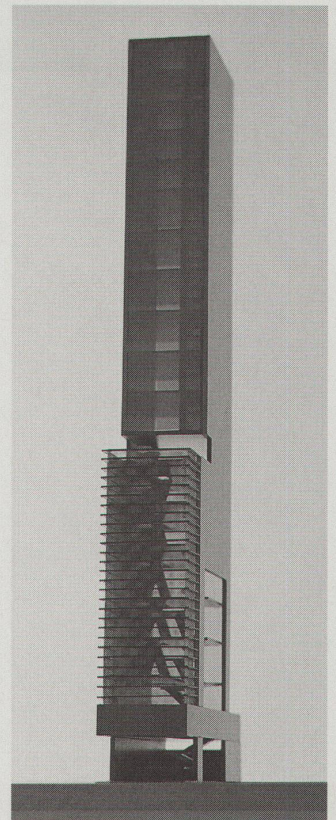


Zentralberufsschule Wien, 1994/95

Station; ein öffentlicher Querweg führt durch das Gebäude, zwei Brückenbauwerke verbinden die Ringstrassenarchitektur mit der gewachsenen Struktur des 7. Bezirkes dahinter; der darunterliegende Messepalast wird mittels Schrägaufzügen wiederbelebt und der Flakturm unterirdisch angebunden. Selbst die Orientierung im Inneren erfolgt über genau kalkulierte Ausblicke auf wichtige Bezugselemente in der Umgebung (Semper-Kuppeln, Flakturm...). Trotzdem attestierte man diesem Entwurf «Frechheit» gegenüber dem Ort. Für uns stellt sich die Frage, ob das mit der Sprache der Architektur zu tun hat oder ob die gleichwertige Einbeziehung der hierarchisch unterschiedlich bewerteten umliegenden Bauten den Unmut hervorgerufen hat oder aber das stark veränderte neue Gleichgewicht. Beim Projekt Regierungsviertel Berlin, Spreebogen, riskierten wir einen radikalen Bruch mit dem Massstab der Stadt. Wir wollten in einem Wechselspiel zwischen beiden Extremen, der Leere des Ortes und der Intensität des Stadtlebens, eine relevante Form für die Gesamtstadt finden. Das immens dichte, komplexe Programm und die spezielle Funktion am Rande einer städtischen Leerzone erleichterte die Entscheidung für die Überhöhung der Relation zwischen Stadtstruktur und Architekturform. Unter der 30m hoch liegenden Regierungsplatte (520×310×14m) befinden sich die räumlich genau definierten, öffentlichkeitsintensiven Bauten, der Reichstag und das Bundeskanzleramt. Offenheit und öffentliche Zugänglichkeit – zum Beispiel zu den tieferliegenden Verkehrsstationen und Infrastruktureinrichtungen – sind kennzeichnend für die Fussgängerebene beziehungsweise Schau- und Blickenebene. Der Tiergarten fließt in den Regierungsbereich ein. In diesem städtischen Leerraum sind die Funktionen nicht vorgegeben – ein Platz für Feste, Demonstrationen, Märkte. In der hochgehobenen Regierungsplatte bildet sich aber eine eigene «abgehobene» Urbanität, die je nach funktioneller Anforderung in sich veränderbar wäre; eine Art flexible Festplatte als Nervenzentrum der Politik.

Eine ganz andere Form kontextueller Einbindung war beim Projekt für den Wiederaufbau der Souks von Beirut notwendig, weil die intensive Vernetzung und Überlagerung mit dem bestehenden Wegsystem beziehungsweise die räumliche Intimität eine Voraussetzung für die ökonomische Rentabilität und soziale Durchmischung bildet. Wiederum völlig anders war der Einfluss der Stadtumgebung bei der Konzeption des Expo-Pavillons für Sevilla oder der von uns zuletzt entworfenen Berufsschule in Wien. Beide Objekte mussten innerhalb eines Blockrasters mit noch nicht bekannter oder unbedeutender Bebauung entstehen. In Sevilla wollten wir unseren Pavillon gegen das zu erwartende sechsmonatige Geschrei der Nationen stellen. Massierte Öffentlichkeit und gleichgültige, beschattete Ruhe sollten keinen Gegensatz bilden, wobei von uns ein kompositorisches Gleichgewicht, gespannt durch implikatorische Bewegung, gesucht wurde. Bei der Schule im dicht verbauten Gebiet eines Wiener Aussenbezirkes reagierten wir zwar ähnlich mit der Thematik des unterhobenen leeren Raumes, aber weniger dramatisch im Zusammenfügen der Baukörper. Trotz der scheinbaren Introversion sollte das Gebäude auf die Umgebung ausstrahlen, ein urbaner Ausgangspunkt werden. Das unter den fünfzig Klassen liegende offene Sportfeld stünde dem gesamten Stadtteil zur Verfügung; diesmal also ein funktionell determinierter Leerraum (der aber vom Programm nicht gefordert war).

Die grossen Gebäude haben nicht nur die Stadt in sich fortzusetzen, die urbane Intensität zu steigern und wellenförmig auszustrahlen, sondern wir erwarten von ihnen, dass sie imstande sind, die neuen Bilder für die Stadt zu evozieren. Das widerspricht der These des beanspruchten Terrains. Wir fordern nur die Freiheit der architektonischen Methode, der formalen Mittel für uns, dieses Ziel zu erreichen. Extraversion ist nur erträglich, wenn es gleichzeitig die introvertierten Bereiche gibt. Das sind bei unseren Projekten die geschlossenen massigen, aber schwebenden Kuben. Le Corbusier spricht vom Spiel der Formen unter dem Licht, wir erlauben uns zu ergänzen: das Spiel mit den Leer- und Zwischenräumen, mit verfremdeter Lagerung, mit einer Abstraktion, die vieles offenlässt.



Austrian Cultural Institute,
New York, 1992

Über die Architekten PAUHOF ist 1994 im Wiese Verlag, Basel, eine 140seitige Monografie erschienen. Eine Übersicht ihrer Arbeiten war kürzlich in einer Ausstellung an der Fondation pour l'Architecture in Brüssel, zu sehen (13. April bis 28. Mai 1995).