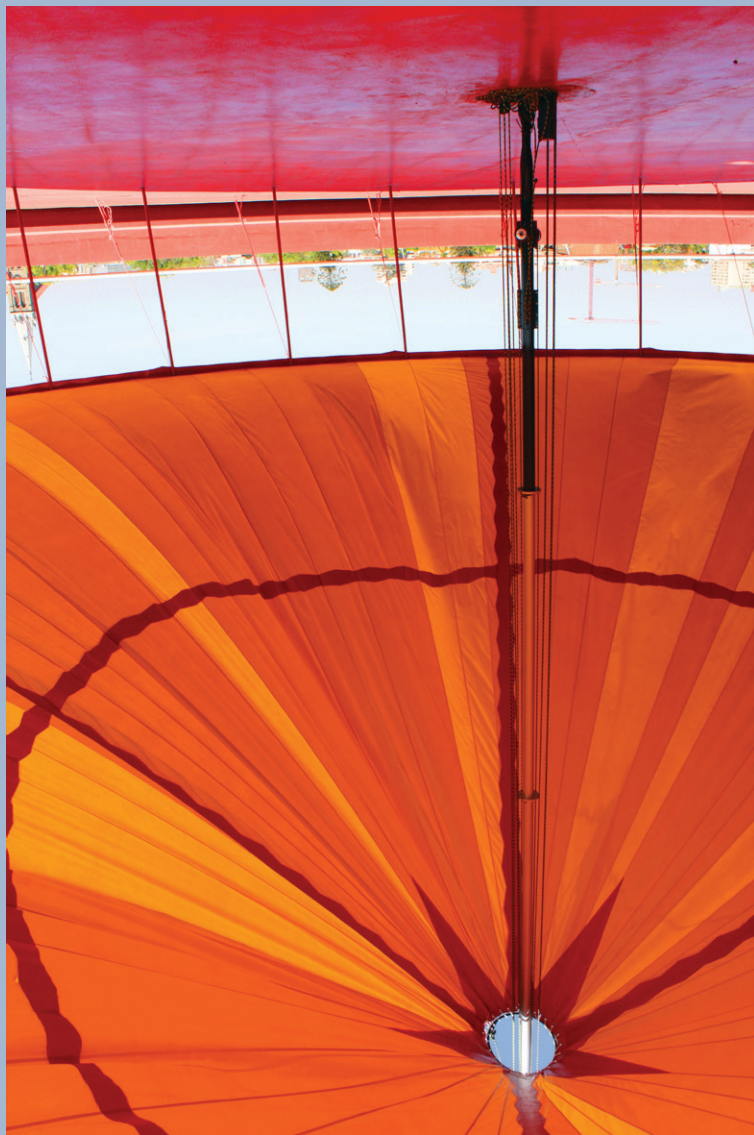


VALERIE HOBERG

KÜNSTLERISCHE REFLEXIONEN IN DER ARCHITEKTUR



EDUARDO CHILLIDA
UND AIRES MATEUS
ENSAMBLE STUDIO
SMILJAN RADIĆ

KÜNSTLERISCHE REFLEXIONEN IN DER ARCHITEKTUR

Eduardo Chillida und Aires Mateus, Ensemble Studio, Smiljan Radić

Von der Fakultät für Architektur und Landschaft
der Gottfried Wilhelm Leibniz Universität Hannover

zur Erlangung des akademischen Grades

Doktor der Ingenieurwissenschaften (Dr.-Ing.)

genehmigte Dissertation von

Valerie Hoberg, M.Sc.
2023

Referentin	Prof. Dr.-Ing. habil. Dr. phil. Margitta Buchert
Korreferentin	Prof. Dr. ir. Klaske Havik
Tag der Promotion	22.11.2022

DOI

<http://dx.doi.org/10.15488/15191>

URL

<https://www.repo.uni-hannover.de/handle/123456789/15310>

LEGAL NOTICE

Apart from the images already licensed under CC, all images without exception are excluded from the CC license.

Images for which the rights do not belong to the author or fall under §59 UrhG are cited as scientific image quotations according to §51 UrhG. The respective rights holders are named to the best of knowledge. If, despite intensive research, rights holders wish to assert a need for corrections, the author kindly asks you to contact her.

RECHTLICHER HINWEIS

Abgesehen von den bereits unter CC lizenzierten Abbildungen sind ausnahmslos alle Abbildungen von der CC-Lizenz ausgeschlossen. Abbildungen, bei denen die Rechte nicht bei der Autorin liegen oder unter §59 UrhG fallen, werden als wissenschaftliche Bildzitate nach §51 UrhG zitiert. Die jeweiligen Rechteinhabenden werden nach bestem Wissen und Gewissen benannt. Sollten trotz intensiver Recherche Rechteinhabende Korrekturbedarfe geltend machen wollen, bittet die Autorin freundlich um Kontaktaufnahme.

KÜNSTLERISCHE REFLEXIONEN IN DER ARCHITEKTUR

Eduardo Chillida und Aires Mateus, Ensamble Studio, Smiljan Radić

Die Beziehung von Kunst und Architektur ist seit Jahrhunderten Teil vielfältiger Diskurse in Theorie und Praxis auch über die beiden Disziplinen hinaus. Insbesondere seit den Avantgarden des 20. Jahrhunderts sind Grenzziehungen kaum noch möglich, woraus ein Feld vielfältiger Schnittstellen resultiert. Die Arbeit interessiert sich für deren produktiven Momente und fragt über ‚architektonische Kunst‘ und ‚künstlerische Architektur‘ hinaus – als Inhalt verschiedener Ausstellungen und Publikationen – nach Erscheinungsformen des Künstlerischen in der Architektur.

Die Kunst – als Praxis des Interpretierens der Welt und ihrer Erfahrung – nutzt Impulse und Wissen anderer Disziplinen als elementares Repertoire. In Bezug zur Architektur haben künstlerische Auseinandersetzungen mit der gebauten Umwelt und körper- sowie raumbezogene Fragestellungen eine Tradition in verschiedenen künstlerischen Disziplinen. In der zeitgenössischen Architekturpraxis kommen auf die Gestaltung oder Wahrnehmung bezogene Qualitäten ebenso wie visionär-konzeptionelle, experimentelle bis hin zu forschenden Ansätzen häufig zu kurz, sodass das Potenzial zur Schaffung von Umwelten, die intensive Selbst- und Welterfahrungen auslösen und das Verständnis dafür ermöglichen, oft nicht ausgeschöpft wird. Die Spezialisierung der Kunst auf die Artikulation und sinnliche Erfahrung der Relation von Menschen zur Welt und ihr oft postuliertes Suchen nach ‚Anderem‘ ist Anlass, in der Kunst mehrwertbildende Impulse für die Architektur zu vermuten.

Es erfolgen also keine disziplinären Zugehörigkeitsbeschreibungen, sondern in der Kunst verankerte Denkweisen, Methoden, Eigenschaften von Artefakten, deren Wirkungsweisen und Rezeption sowie Wissensproduktionen werden aufgezeigt und in ihrem Potenzial für die zeitgenössische und zukünftige Architektur untersucht. Dazu werden Strategien der Reflexivität herausgestellt, als erkenntnisproduzierender Modus, welcher der Kunst als Möglichkeit zugeschrieben wird.

Die Arbeit gliedert sich in mehrere aufeinander aufbauende Teile. Zentrale Forschungsmethoden sind die Single Case Study zur künstlerischen Konzeption des Bildhauers und Grafikers Eduardo Chillida sowie drei Multiple Case Studies zu den Architekturkonzeptionen von Aires Mateus (Portugal), Ensamble Studio (Spanien/USA) und Smiljan Radić (Chile). Die Fokussierung auf verschiedene Praxisbeispiele dient dazu, theoretische Beschreibungen zu exemplifizieren und in der vergleichenden Beispielbetrachtung übergreifende Phänomene zu erkennen.

Eduardo Chillida artikuliert selbst einen Bezug seiner Kunst zur Architektur, was sich in vielfältigen Werkgattungen mit einem spezifischen Materialkanon und einer Auseinandersetzung mit raumbezogenen Phänomenen zeigt. Chillidas Werk ist die Grundlinie der Arbeit und kann als ‚umgekehrte Case Study‘ beispielhaft architektonisches in der Kunst aufzeigen. Die untersuchten Architekturkonzeptionen benennen Chillida als Referenz. Sie werden darüber hinaus ausgewählt auf Grund der Formulierung eines Werkkörpers mit vielfältigen künstlerischen Bezügen, der ein qualitätsorientiertes Arbeiten in der Konzeption und Produktion zeigt. In allen Fallbeispielen wird vor allem nach Transformationen von Konventionen gesucht – einer Eigenschaft, die dem Künstlerischen fast paradigmatisch zugesprochen wird.

Zunächst werden im Forschungsstand Diskursfelder von Kunst und Architektur in Theorie und Praxis aufgezeigt. Anhand dessen können Eingrenzungen des Forschungsgegenstandes im breiten Feld der Relationen erfolgen und Themen der folgenden Beispielbetrachtungen aufscheinen.

Der Forschungshintergrund ist zweigeteilt und erarbeitet auf einer allgemeinen sowie auf einer beispielbezogenen Ebene Beobachtungsgrößen für die Case Studies: Aus der Kunsttheorie sowie Literatur zum künstlerischen Forschen werden theoretische Grundlagen zur Wissensproduktion und Reflexivität in der Kunst zusammengefasst. Die Kunst wird damit als epistemische Praxis untersucht, deren Erkenntnisse und dazu führende Prozesse auch in anderen Disziplinen wirksam werden können. Darauf aufbauend werden Betrachtungsgrößen für

Erscheinungsformen des Künstlerischen sowie der Reflexivität herausgearbeitet, die untereinander eng verknüpft sind. Diese theoretischen Annahmen leiten die Analyse der Fallbeispiele und strukturieren die Erkenntnisse.

Im zweiten Hintergrundkapitel – die Single Case Study Chillida – wird der Forschungsstand zu Eduardo Chillida aufbereitet und auf potenziell architekturrelevante Eigenschaften untersucht. Die Auseinandersetzung mit relationalem Raum und Material zur Schaffung von Orten sind wesentliche architekturbezogene Inhalte seines Werks; dazu können spezifische Konzepte sowie die Reduktion als vielfältig verstandene Methode als Impulse in die Architektur wirken.

In den architektonischen Fallbeispielen werden – aufbauend auf einer Beschreibung der jeweiligen Grundkonzeption und charakteristischer Werkbeispiele sowie einer Analyse ausgewählter Referenzen, Medien und Ausstellungsbeiträge – künstlerische Eigenschaften der Entwurfsvorgänge, der Entwurfsprodukte sowie begleitender oder übergeordneter Wissensproduktionen untersucht. Die Kontextualisierung durch die Referenz Chillida stellt eine gemeinsame Basis her, die sowohl eine Synthetisierung wiederholender Parallelen ermöglicht als auch in den Differenzierungen unterschiedliche Impulse beschreibbar macht. Am Ende jeder Case Study werden die eng verwobenen künstlerischen Eigenschaften spezifisch interpretiert und dabei entstehende Momente der Reflexivität beschrieben.

Die jeweiligen Parallelen zu Chillida in den Fallbeispielen werden im ersten Teil des Outcomes zusammengefasst betrachtet, da sich stellenweise deutliche Überlagerungen zeigen. Über diese Inhalte können Erkenntnisse gewonnen werden zu architektonischen Eigenschaften der Kunst Chillidas sowie ihrer möglichen Bedeutung als Referenz für Architekturschaffende. Der zweite Teil des Outcomes baut erneut auf diesen Erkenntnissen auf und bezieht darüber hinausgehendes Künstlerisches ein. Es werden übergreifende Denk-, Handlungs- und Wirkungsweisen aufgezeigt, die nicht exklusiv in der Kunst auftreten, aber spezifisch durch sie befördert werden und darüber für vielfältige Herausforderungen der zeitgenössischen und zukünftigen Architektur qualitative Strategien bilden können. Die folgende Zusammenfassung der reflexiven Momente setzt die herausgearbeiteten Erscheinungsformen des Künstlerischen in Beziehung zueinander und reflektiert das daraus hervorgehende Potenzial für Erkenntnisgewinne in der Architektur.

Der abschließende Ausblick befragt brachliegende Potenziale für weitere Forschungen einer nicht nur inhaltlichen, sondern auch methodischen Auseinandersetzung mit dem Künstlerischen und im Weiteren die Anwendungsbereiche der Forschungsergebnisse.

Ziel der architekturtheoretischen Arbeit ist es, Erscheinungsformen und Wirkungsweisen des Künstlerischen im Allgemeinen sowie in der zeitgenössischen Architektur aufzuzeigen. Die Erkenntnisse können in der Forschung, Lehre und Praxis beider Disziplinen genutzt werden und sind darüber hinaus für anderweitig gestaltende oder konzipierende Disziplinen zugänglich, indem übergreifende Strategien expliziert werden.

Es werden kreative Prozesse, qualitative Eigenschaften daraus hervorgehender Artefakte – sowohl in gebauter als auch anderweitig medial kommunizierter Form – und deren Rezeption sowie Prozesse der Erkenntnisuche beschrieben und analysiert. Das darin enthaltene Wissen wird herausgestellt, wodurch die konzeptionelle, entwerferische und gestalterische Kompetenz sowie die Sensibilität für Qualitäten der von Menschen gestalteten Umgebung gestärkt werden. Aus der Beschreibung und Analyse ‚weicher‘ Parameter können übertragbare Strategien expliziert werden, insbesondere in Bezug auf die Erzeugung von Reflexivität. Daraus gehen Erkenntnisse zur (möglichen) Wissensproduktion in künstlerischen, architektonischen, aber auch anderweitig materiell und immateriell entwerfenden Disziplinen hervor, die prozessuale und Werkqualitäten dieser Disziplinen steigern können.

Mit einem spezifischen inhaltlichen Fokus wird die bislang nicht untersuchte Bedeutung Chillidas als Referenz für Architekturschaffende erforscht und darüber zugänglich. Hieraus können zudem Erkenntnisse über die Rolle von Referenzen sowie Ableitungen über deren Einsatz in der Architekturpraxis gewonnen werden.

ARTISTIC REFLEXIONS IN ARCHITECTURE

Eduardo Chillida and Aires Mateus, Ensemble Studio, Smiljan Radić

For centuries, the relationship between art and architecture has been part of diverse discourses in theory and practice, also beyond the two disciplines. Since the avant-gardes of the 20th century in particular, it is hardly possible to draw boundaries, which results in a wide range of diverse interfaces. The work is interested in their productive moments and beyond ‚architectural art‘ and ‚artistic architecture‘ - which are the subject of various exhibitions and publications - asks about manifestations of the artistic in architecture.

Art – as a practice and mindset of interpreting the world and its experience – uses impulses and knowledge from other disciplines as an elementary repertoire. In relation to architecture, artistic examinations of the built environment and body and space-related issues have a tradition in painting, graphics, sculpture, performance and other artistic disciplines. In contemporary architectural practice, qualities related to design or perception as well as visionary-conceptual, experimental and research-based approaches are often neglected. Built things often have to meet economic and ecological requirements above all, so that their potential for creating environments that trigger intensive experiences of oneself and the world as well as enabling understandings is often not exhausted. The specialization of arts in the articulation and sensual experience of the relationship between people and the world and their often postulated search for the ‚other‘ is reason to assume that art creates impulses with added value for architecture.

Therefore the goal doesn't consist in disciplinary descriptions of affiliation. The research focuses ways of thinking, methods, properties of artefacts anchored in art and their modes of action and reception as well as knowledge production, which are shown and examined in their potential for contemporary and future architecture. Overall, strategies of reflexivity are highlighted as a knowledge-producing mode, which art has been ascribed to as a possibility since around the beginning of the 20th century.

The work is divided into several parts that build on one another and refer back to each other. Central research methods are the single case study on the artistic conception of the sculptor and graphic artist Eduardo Chillida as well as three multiple case studies on the architectural concepts of Aires Mateus (Portugal), Ensemble Studio (Spain/USA) and Smiljan Radić (Chile). The focus on various practical examples serves to exemplify theoretical descriptions and to recognize overarching phenomena in the comparative example consideration.

Eduardo Chillida himself articulates a connection between his art and architecture, which is evident in the diverse genres of work with a specific canon of materials and an examination of space-related phenomena. His artistic conception is the basic line of the research and, as a ‚reverse case study‘, can show examples of architectural topics and properties in art. The examined architectural concepts name Chillida as a reference. Additionally, they are selected on the basis of the formulation of an independent body of work with diverse artistic references, which shows quality-oriented work in conception and production. All three case studies are guided by the search for transformations of different conventions as a property that is almost paradigmatically ascribed to the artistic.

At the beginning, the research status shows fields of discourse in theory and practice on the relationship between art and architecture. On the basis of this, the object of research can be narrowed down in the broad field of relations and topics of the following example considerations already appear.

The research background is divided into two parts and develops observation variables for the case studies on a general and a more example-based level: The theoretical foundations for knowledge production and reflexivity in art are summarized from art theory and literature on artistic research. Art is thus

understood as an epistemic practice whose findings and processes that lead to them can also have an effect in other disciplines. Based on this, consideration parameters for manifestations of the artistic as well as reflexivity, which are closely linked to each other, are worked out. These theoretical assumptions guide the analysis of the case studies and structure the findings.

In the second background chapter - the single case study on Chillida - the state of research on Eduardo Chillida is processed and examined for potentially architecturally relevant properties. The examination of relational space and material for the creation of places are essential architecture-related contents of his work; in addition, specific concepts and reduction as a method that is understood in a variety of ways can act as impulses in architecture.

In the architectural case studies – based on a description of the respective basic conception and characteristic examples of works as well as an analysis of selected references, media and exhibition contributions – artistic characteristics of the design processes and products as well as accompanying or superordinate knowledge productions are examined. The contextualization through the reference Chillida establishes a common basis that both allows a synthesization of repetitive parallels and makes varying impulses describable in the differentiations. At the end of each case study, the closely interwoven artistic characteristics are interpreted and the resulting moments of reflexivity are described.

The respective parallels to Chillida in the case studies are considered in summary in the first part of the Outcome, since in some cases clear overlaps become apparent. This can be used to gain insights into the architectural properties of Chillida's art and its possible importance as a reference for architects.

The second part of the Outcome builds on these findings and includes additional artistic phenomena. Overarching ways of thinking, acting and working are shown that do not occur exclusively in art, but are specifically promoted by it and can form qualitative strategies for the diverse challenges of contemporary and future architecture. The following summary of the reflexive moments relates the worked out manifestations of the artistic to each other and reflects the resulting potential for knowledge gains in architecture.

The concluding outlook examines untapped potential for further research not only in terms of content, but also methodologically dealing with the artistic as well as the areas of application of the research results.

The aim of the architectural theory work is to show the manifestations and modes of action of the artistic in general and especially in contemporary architecture. The findings can be used in research, teaching and practice in both disciplines and are also accessible to other creative or conceptual disciplines by explicating overarching strategies.

Creative processes, qualitative properties of the resulting artifacts - both in built form and in other media forms - and their reception as well as processes of the search for knowledge are described and analyzed. The knowledge contained therein is highlighted, whereby the conceptual, drafting and design competence as well as the sensitivity for qualities of the human-designed environment are strengthened. From the description and analysis of ‚soft‘ parameters, transferrable strategies can be explicated, especially with regard to the generation of reflexivity. This results in findings on (possible) knowledge production in artistic, architectural, but also other material and immaterial design disciplines, which can increase the procedural and product qualities of these disciplines.

With a specific thematic focus, the hitherto unexamined importance of Eduardo Chillida as a reference for contemporary architects is explored and made accessible. From this, knowledge about the role of references as well as derivations about their use in architectural practice can be gained.



00 Valerie Hoberg Analysezeichnung 2019
Eduardo Chillida Toki egin [Raum schaffen] 1989 Madrid

Kurzfassung / Abstract	2
1 EINLEITUNG	11
1.1 THEMA	14
1.2 FRAGEN UND ZIELE	16
1.3 BEGRIFFE	18
1.4 FORSCHUNGSSTAND	20
1.4.1 Eduardo Chillida	
1.4.2 Kunst und Architektur: disziplinäre Verflechtungen	
1.4.3 ...in der Praxis	
1.4.4 ...in der Theorie	
1.5 FORSCHUNGSDESIGN	42
1.5.1 Gliederung	
1.5.2 Methoden und Quellen	
1.5.3 Medien	
1.5.4 zu Chillida	
1.5.5 zu den architektonischen Fallbeispielen	
2 DAS KÜNSTLERISCHE?	59
2.1 KUNST ALS EPISTEMISCHE PRAXIS	64
2.2 REFLEXIVITÄT DER KUNST	68
2.3 BEOBACHTUNGSGRÖSSEN	78
2.3.1 Differenzierungsprozesse	
2.3.2 Erfahren erfahren	
2.3.3 Anderes und anders Wissen wollen	
3 EDUARDO CHILLIDA: DER ARCHITEKT DER LEERE	93
3.1 EINLEITUNG	96
3.2 WERKSPEKTRUM	100
3.2.1 Konzepte	
3.2.2 Materialien der Skulptur	
3.2.3 Zeichnung und Grafik	
3.2.4 Sprache	
3.3 WERKBEISPIELE IM ARCHITEKTURKONTEXT	125
3.3.1 Raumakzent: La sirena varada, Madrid	
3.3.2 Aufenthaltsräume: Zabalaga und Tindaya	
3.3.3 Stadtraum: Peines del Viento, San Sebastián	
3.4 HETERODOXE ARCHITEKTUR	134
4 AIRES MATEUS: DAS SKULPTURALE ALS METHODE	137
4.1 EINLEITUNG	140
4.1.1 Chillida als Referenz	
4.1.2 Profil	
4.2 GRUNDLINIEN	142
4.2.1 In Räumen	
4.2.2 Modellentwurf	
4.3 WERKBEISPIELE	148
4.3.1 Zwischenraum: Casa, Alenquer	
4.3.2 Wegräume: Architekturfakultät, Tournai	
4.3.3 Ortsensemble: Museo Farol de Santa Marta, Cascais	
4.4 REFERENZEN, AUSSTELLUNGEN, MEDIEN	160
4.4.1 Kunstreferenzen	
4.4.2 Ausgewählte Ausstellungsbeiträge	
4.4.3 Künstlerische Medien: Grafik + Fotografie	
4.5 KÜNSTLERISCHES IM WERK	169
4.5.1 Skulpturpraxis	
4.5.2 Zwischenraum und Fragmente	
4.5.3 Case Study Casa	

5	ENSAMBLE STUDIO:	
	DER ENTWURF DES PROZESSES	183
5.1	EINLEITUNG	186
5.1.1	Chillida als Referenz	
5.1.2	Profil	
5.2	GRUNDLINIEN	189
5.2.1	Parallelen: Erde + Prototyp	
5.2.2	Material: Experimentelle Prozesse	
5.3	WERKBEISPIELE	197
5.3.1	Prototyp: Hemeroscopium House, Madrid	
5.3.2	Erde: Structures of Landscape, Tippet Rise	
5.3.3	Mischung: SGAE, Santiago de Compostela	
5.4	REFERENZEN, AUSSTELLUNGEN, MEDIEN	208
5.4.1	Kunstreferenzen	
5.4.2	Ausgewählte Ausstellungsbeiträge	
5.4.3	Künstlerische Medien: Videos	
5.5	KÜNSTLERISCHES IM WERK	218
5.5.1	Prozess-Konstruktion	
5.5.2	Standard + Spezifik	
5.5.3	Spekulation: Zukunft der Disziplin	
6	SMILJAN RADIĆ:	
	DAS SAMMELN DER VERGÄNGLICHKEIT	229
6.1	EINLEITUNG	232
6.1.1	Chillida als Referenz	
6.1.2	Profil	
6.2	GRUNDLINIEN	237
6.2.1	Fragile Konstruktionen	
6.2.2	Sammlungen	
6.3	WERKBEISPIELE	243
6.3.1	Ensemble: Casa para el Poema del Ángulo Recto+, Vilches	
6.3.2	Raumgerüst: Teatro Biobío, Concepción	
6.3.3	Diskontinuität: Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago de Chile	
6.4	REFERENZEN, AUSSTELLUNGEN, MEDIEN	259
6.4.1	Kunstreferenzen	
6.4.2	Ausstellungen	
6.4.3	Illustrationen	
6.4.4	Texte	
6.5	KÜNSTLERISCHES IM WERK	278
6.5.1	Transkription	
6.5.2	Offene Vielfalt: Ambiguität	
6.5.3	Alltagssammlung	
7	ARCHITEKTUR BEI CHILLIDA	
	CHILLIDA IN DER ARCHITEKTUR	289
7.1	PROZESSE:	
	KREATIV-RATIONALE WECHSELWIRKUNGEN	292
7.2	WERKE: RAUM-KONZEPTE	296
7.3	ERKENNEN UND ERKENNTNIS	304
8	DAS KÜNSTLERISCHE	
	UND SEINE REFLEXIONEN	313
8.1	KÜNSTLERISCHE PRAXIS IN DER ARCHITEKTUR	316
8.1.1	Unsichtbares Sichtbares	
8.1.2	Konzentrierte Unkonzentriertheit	
8.1.3	Gestimmte Unbestimmtheit	
8.1.4	Imaginierte Realitäten	
8.2	REFLEXIVITÄT: PRODUKTIVE DIFFERENZEN	332
	Vers une autre...	
9	OUTRO: Perspektive	339
10	ANHANG	345

1
KUNST
UND ARCHITEKTUR
Einleitung

Relationen von Kunst und Architektur beschäftigen Theorie und Praxis beider Disziplinen seit Jahrhunderten. Insbesondere mit den Avantgarden des 20. Jahrhunderts sind Grenzverwischungen von großer Bedeutung. Hat sich die Moderne um eine Synthese der Künste bemüht, wird in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts eher ein geeinter Pluralismus angestrebt.¹ Die Ränder der Kunst – auch zu anderen Disziplinen – sind mittlerweile so unscharf, dass abgrenzende Definitionen kaum möglich sind und wenig Erkenntnisgewinn versprechen.² Von Interesse sind im Folgenden genau diese Übergangsbereiche sowie Schnittstellen und ihre produktiven Momente.

¹ Vgl. Spyros Papapetros und Julian Rose (Hrsg.), Introduction, in: *Retracing the expanded field: encounters between art and architecture*, Cambridge, MA: The MIT Press 2014, vii

² Vgl. Thomas Kaestle, *Wo ist die Kunst? zur Geographie von Schnittstellen*, in: ders. (Hrsg.), *Wo ist die Kunst? zur Geographie von Schnittstellen*, Bielefeld: Kerber 2004, 13

1.1 THEMA

Die wesentlich auf den Alltag bezogene und von Konventionen und Normen geprägte Architektur steht grundlegend unter der Vorherrschaft des Gebauten. Im zeitgenössischen Praxisalltag muss dies vor allem ökonomischen oder ökologischen Anforderungen genügen. So kommen auf die Gestaltung oder Wahrnehmung bezogene Qualitäten ebenso wie visionär-konzeptionelle, experimentelle oder forschende Ansätze häufig zu kurz. Das Risiko besteht, dass unter derartigen zeitgenössischen Bedingungen die Architektur zu einer lediglich funktionserfüllenden Hülle degradiert und ihr Potenzial zu intensivierter Selbst- und Welterfahrung nicht ausgeschöpft wird. Schon 1941 beklagt der Architekturhistoriker Sigfried Giedion in ‚Raum, Zeit, Architektur‘ in ähnlicher Form: Es gebe einen Vorrang von Industrie und Wissenschaft, wodurch Gefühle, die er als mit der Kunst verbunden assoziiert, aus dem alltäglichen Leben entfielen und dieses dadurch aus dem Gleichgewicht gerate.³

Künstlerisches Arbeiten ähnele Erfinden und könne danach fragen, wie die Welt zu bewohnen sei, so wird es durch den Philosophen Peter Sloterdijk beschrieben.⁴ Die Kunst kann damit in Bezug zum menschlichen Leben und als eine Praxis und Denkweise des Interpretierens der Welt und ihrer Erfahrung gesehen werden. In diesem Zusammenhang wird häufig von der Erfahrung von ‚etwas Anderem‘ durch die Kunst gesprochen.⁵

Die Kunst scheut grundsätzlich nicht vor Übertragungen von Fragestellungen, Methoden oder Wissensformen aus anderen Disziplinen zurück, sondern nutzt sie als elementares Repertoire. Die Kunst nimmt Bezug auf alle Dimensionen des Lebens; sie wirkt immer in sich selbst hinein und auf außerhalb Liegendes.⁶ Sie kann Kritik an gesellschaftlichen Zuständen üben und über innovative, andersartige Möglichkeiten nachdenken.⁷ Gerade im Angesicht von Krisen kommt Kunst eine bedeutsame Rolle der Kommentierung, Visualisierung und damit Bewusstmachung und Aktivierung zu.⁸ In Bezug zur Architektur haben künstlerische Auseinandersetzungen mit der gebauten Umwelt und körper- sowie raumbezogene Fragestellungen eine Tradition in Malerei und Grafik sowie in Skulptur und Installation.

Finden solche Auseinandersetzungen in der zeitgenössischen Architektur statt, werden sie häufig nicht als Teil der Architektur, sondern separiert als Theorie oder eben ‚Kunst‘ betrachtet, ohne Einbindung dieser in die ‚eigentliche‘ Praxis. Im Gegensatz dazu haben die Avantgarden der Moderne auch das Gebaute mit manifestartigen Thesen mit gesellschaftlicher Bedeutung verbunden.⁹

Architektur – im Verständnis von Baukunst – ist als Disziplin mit dem Gestalten menschlicher Lebenswirklichkeit befasst. Es gehört zu ihren Charakterzügen, funktionale und pragmatische Anforderungen mit ästhetischen Bedürfnissen und kulturellen Ansprüchen zu vereinen. Es stellt sich also die Frage, wie aktuelle, das Bauen, die Stadt und das menschliche Leben in Räumen tangierende Problemstellungen ökologischer, ökonomischer oder – im Angesicht diverser globaler Krisensituationen – gar existenzieller Art durch die Architektur qualitativ behandelt werden können und dabei den Anspruch erfüllen, sinnlich anregende Räume für den Aufenthalt und die Begegnung von Menschen zu schaffen. Es geht um die Interaktion mit den unterschiedlichen Herausforderungen der Architektur, um sie nicht nur zu beantworten, sondern produktiv und innovativ zu handeln.

Das Promotionsvorhaben folgt der Annahme, dass die Kunst – spezialisiert unter anderem auf die Artikulation und sinnliche Erfahrung der Beziehung der Menschen zur Welt –, für die Architektur Impulse liefern kann, welche dieses Potenzial in ihr befördern.¹⁰ Es wird die These formuliert, dass innerhalb der bildenden Künste Denkweisen, Methoden, Medien, Entwurfs- und Produktionsprozesse sowie Werkeigenschaften aufzufinden sind, welche als Impulse für eine Architekturkonzeption im oben beschriebenen Sinne wirken können.¹¹

Ausgehend von einem vagen ‚Innovationspotenzial‘, welches einer transdisziplinären Übertragung der Kunst in andere Disziplinen häufig zugesprochen wird, soll nach Relationen und Wechselwirkungen zur Architektur gesucht werden.¹² Das System ‚Kunst‘ schwingt als Hintergrund mit, der Blick richtet sich aber auf Künstlerisches als vielfältige Eigenschaften, die sich in anderen Disziplinen ebenso zeigen können.¹³ Es wird nach Erscheinungsformen des Künstlerischen, dessen Produktions- und Wirkungsweisen für die zeitgenössische Architektur gesucht. Dabei wird der Blick fokussiert auf reflexive Potenziale des Künstlerischen: Auf welche Weise kann das Künstlerische Reflexivität erzeugen, das in der Architekturarbeit Selbstbestimmung, kritische Anstöße sowie Wissen produziert?¹⁴

¹² Vgl. Borries u. a. (2011), op. cit. (Anm. 8) 212–215, 218, 220

¹³ Vgl. Margitta Buchert/Bernhard Leitner/Marc Maurer/Nicole Maurer/Heinz Paetzold/Beatrix von Pilgrim/Philippe Rahm/Ludger Schwartw/Carl Zillich, Forum, in: Margitta Buchert und Carl Zillich (Hrsg.), *Performativ? Architektur und Kunst*, Berlin: jovis 2007, 132

¹⁴ Vgl. zu Kunst als reflexive Praxis Georg W. Bertram, *Kunst als menschliche Praxis: eine Ästhetik*, Berlin: Suhrkamp 2018, insbes. 211–219 und passim

³ Vgl. Sigfried Giedion, *Raum, Zeit, Architektur. Die Entstehung einer neuen Tradition*, Zürich et al.: Artemis 1992, 278

⁴ Vgl. Peter Sloterdijk, *Versuch über das Leben der Künstler*, in: Sigmar Polke, *Ausstellungskatalog Stedelijk Museum Amsterdam 1992*, 92–96, zitiert bei Margitta Buchert, *Anderswohnen*, in: dies. und Carl Zillich (Hrsg.), *Performativ? Architektur und Kunst*, Berlin: jovis 2007, 40

⁵ Vgl. Dieter Mersch, *Kunst und Epistémè*, in: *what's next?*, September 2013 auf: <http://whatsnext.net/10223.09.2021>

⁶ Vgl. Christoph Schenker, *Einsicht und Intensivierung*, in: Elke Bippus (Hrsg.), *Kunst des Forschens: Praxis eines ästhetischen Denkens*, Zürich et al.: Diaphanes 2009, 85

⁷ Vgl. Matthias Böttger und Friedrich von Borries, *Avantgarde ohne Kunst?*, *archithese*, 4 (2007), 30

⁸ Vgl. Friedrich von Borries u. a., *Tom Holert/Harald Welzer: Kunst als Krisenlöser?*, in: dies. (Hrsg.), *Klimakunsthochforschung*, Berlin: Merve 2011, 212 und passim

⁹ Vgl. Böttger und von Borries (2007), op. cit. (Anm. 7) 30

¹⁰ „[...] anders als Architektur definiert Kunst sich nicht über den Modus der Produktion, sondern über das Verhältnis Werk/Rezipient und Produzent/Gesellschaft.“ ebd. 30

¹¹ Auch historisch spielen für die Architektur Impulse aus benachbarten Feldern eine Rolle. Vgl. Papapetros, *Rose* (2014), op. cit. (Anm. 1) ix

1.2 FRAGEN + ZIELE

Die Arbeit produziert Erkenntnisse zu den Relationen von Kunst und Architektur und widmet sich zeitgenössischen und praxisbezogenen Untersuchungsgegenständen. Fallbeispiele und deren individuelle Konzeptionen exemplifizieren theoretische Überlegungen. Dabei werden die folgenden Fragestellungen und Zielsetzungen verfolgt.

Chillida als Referenz

Das Praxisbeispiel Chillida bietet die Möglichkeit, über sein Werk und in seiner Referenzierung durch Architekturschaffende etwas über das Verhältnis von Kunst und Architektur herauszufinden. Das künstlerische Werk Chillidas weist vielfältige Bezugnahmen zu architektonischen Charakterisierungen auf, die in der Sekundärliteratur bereits verschiedentlich behandelt werden. Häufig geht es dabei vor allem um den Raumbezug. Die Arbeit möchte dazu einen Überblick liefern. Es soll aufgezeigt werden, welches Potenzial in Chillidas Arbeit als Referenz für zeitgenössische Architekturarbeit liegt. Es werden intendierte Bezugnahmen durch Architekturschaffende einbezogen, aber insbesondere nach (vermutlich) unbewussten Parallelen zwischen den Werken gesucht. Welche Aspekte des Werkes Chillidas können Einfluss auf die Architekturarbeit nehmen und wie wirken sich diese aus? In dieser Frage kann ein Anknüpfungspunkt gesehen werden, um künstlerisches, architekturbezogenes Wissen in Chillidas Werk zu identifizieren. Wie ist dieses Wissen charakterisiert, wie wird es artikuliert und in welcher Form kann es für zeitgenössische Architekturkonzeptionen urbar gemacht werden?

Diese Perspektive ermöglicht, Architektonisches in Chillidas Werk auf neue Weise zu betrachten. Es wird nicht nur danach gefragt, welche architekturbezogenen Fragestellungen der Künstler bearbeitet, sondern nach einer transdisziplinären Schnittmenge.

Erscheinungsformen des Künstlerischen

Diese spezifischen Beispiele übergreifend ist als Gegenstand der Arbeit die Frage danach, was das Künstlerische in der zeitgenössischen Architektur in unterschiedlichen Ausprägungen sein kann. Erscheinungsformen und Wirkungsweisen des Künstlerischen sollen spezifisch analysiert und in der vergleichenden Betrachtung als Strategien und Qualitäten charakterisiert werden. Potenziale für Architekturkonzeptionen und damit verbundene Herausforderungen werden diskutiert. Über gestalterische Parameter architektonischer oder künstlerischer Architekturwerke werden grundlegende Konzeptionen und Referenzen, Methoden und künstlerische (Kommunikations-)Medien in die Betrachtung einbezogen. Eine besondere Rolle spielen außerdem Ansätze künstlerischen Forschens sowie unterschiedliche künstlerische Werke, welche von Architekturschaffenden produziert werden und den Begriff ‚Architekturpraxis‘ über das Gebaute hinaus erweitern. Von Interesse sind insgesamt die vielfältigen möglichen Auswirkungen: Welche Einflüsse haben solche Schnittstellen im und auf das Arbeiten von Architekturschaffenden?

Die Suche nach dem ‚Anderen‘ in unterschiedlicher Ausprägung sowie die mit der Kunst und ihrem Denken verbundene Transformation von Konventionen leiten die vorliegenden Untersuchungen. Auf welche Weise und für welche Herausforderungen der zeitgenössischen und der zukünftigen Architektur bietet das Künstlerische Potenziale zur Erzeugung von Qualitäten?

Künstlerisches Wissen

Begleitend zu diesen Fragestellungen wird im Hinblick auf reflexive Potenziale danach gefragt, welches Wissen das Künstlerische in der Architektur erzeugen kann. Zielsetzung ist, Wissensproduktionen auch in ihren möglicherweise nicht explizierbaren Bestandteilen als solche zu artikulieren und die damit entstehenden Möglichkeiten übertragbar zu machen.

Es sind dabei Betrachtungsweisen inbegriffen, die Konzeptionierung, Analyse, kreativen Entwurf und Interaktion zwischen den Menschen und den Werken ebenso einbeziehen wie den Aufbau individueller Wissensbestände. Es wird danach gefragt, für welche Herausforderungen der Architektur(-Praxis) das Künstlerische Ansatzpunkte und Strategien liefern kann. Welche Methoden und Denkweisen lassen sich herauskristallisieren? Ästhetische Mehrwerte werden als Resultat vorausgesetzt, allerdings in ihrer Spezifik erläutert. Welche gestalterischen Qualitäten entstehen durch das Künstlerische in der Architektur? Wie werden sie produziert und wie lässt sich deren Wirkung beschreiben?

Der Blick richtet sich schließlich auch auf komplexe Herausforderungen, Alltagsbedürfnisse, pragmatische Fragestellungen und Abhängigkeiten sowie (er-)forschende Tätigkeiten. Es besteht die Zielsetzung, das Künstlerische in der Architektur nicht lediglich als etwas ‚Andersartiges‘ zu beschreiben, sondern für dessen Wirkungsweisen Charakterisierungen ausfindig zu machen.

1.3 BEGRIFFE

Vor Einführung in den Forschungsstand wird der Blick auf zwei für die Untersuchungen bedeutsame Begriffe gerichtet: Kunst und Raum. Ziel sind keine Begriffsdefinitionen, sondern das Aufzeigen ihrer Rahmung für die folgenden Untersuchungen.

Kunst

Unter ‚Kunst‘ kann eine große Bandbreite von Disziplinen, Werkformen, Handlungs- und Denkweisen gefasst werden. Der Bezug zur Kunst, beziehungsweise zum Künstlerischen, kann in der Folge nur mit einem begrenzten Fokus erfolgen. Zwar wird in der Erarbeitung der Betrachtungsgrößen auf allgemeine Kunstverständnisse zurückgegriffen, die potenziell möglichst viele künstlerische Disziplinen und Werkformen abdecken. Hingegen basiert die Betrachtung künstlerischer Eigenschaften in den Fallbeispielen auf einer Perspektive der bildenden Künste und hierbei insbesondere der Skulptur sowie in Teilen der Grafik und Fotografie. Außerdem spielen die Literatur und am Rande die Performancekunst eine Rolle. Der Blick ist gerichtet auf Kunst des 20. Jahrhunderts in einem westlich-internationalen Diskurszusammenhang. Begründet ist dies vor allem durch das zentrale Beispiel Eduardo Chillida sowie die bei ihm und in den Architekturbeispielen auftauchenden Werkformen und Referenzierungen.

Es ist davon auszugehen, dass eine andere künstlerische Perspektive auch andere künstlerische Eigenschaften in der Architektur hervorbrächte. Dies ist unter anderem bedingt durch jeweils unterschiedliche Modalitäten des Vermittelns und Wahrnehmens der künstlerischen Gattungen und zeigt sich im Folgenden in Ansätzen bei der Beschäftigung mit der Literatur: Anders als insbesondere die Skulptur, aber auch Bildkünste, lebt sie nur wenig von einer materiellen Präsenz des Werkes und umso stärker von ihrem imaginativen Potenzial. Auch stärker konzeptbetonte Kunstformen, zum Beispiel Performances, die im Folgenden nur angeschnitten werden, brächten andere Wertsetzungen, Methoden und künstlerische Eigenschaften hervor.

Für die folgenden Untersuchungen spielen gattungsspezifische Zuordnungen keine entscheidende Rolle. Die Suche nach ‚künstlerischen‘ Eigenschaften ist nicht auf Gattungen und Werkformen der Kunst beschränkt. Daher wird im Folgenden eben von ‚Künstlerischem‘ als einer Eigenschaft und nicht von ‚Kunst‘ als Kategorie gesprochen. Gleichwohl spielt die Perspektive der oben beschriebenen Rahmung insofern eine Rolle, dass sie zentrale Themen in den untersuchten Werken evozieren, darunter insbesondere der Raum.

Raum

Die nachfolgenden Betrachtungen, sowohl im Forschungsstand als auch den anfolgenden Fallbeispielen, sind durchzogen von Bezügen zum ‚Raum‘. Der Raum ist Thema für verschiedenste Disziplinen, von Natur- über Geowissenschaften bis hin zu bildenden und darstellenden Künsten und spielt ebenso für Politik, Ökonomie, soziale und Geschlechterfragen oder (neue) Medien eine Rolle. Einen Überblick zu diesen verschiedenen Konnotationen gibt zum Beispiel der Medientheoretiker und Philosoph Stephan Günzel in ‚Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch‘ (2010). Er thematisiert dabei den Paradigmenwechsel des ‚spatial turn‘ in den Kulturwissenschaften der 1990er Jahre, der Hinwendung zum ‚Raum‘.

¹⁵ Vgl. Adrian Forty, *Words and buildings: a vocabulary of modern architecture*, London 2004, 256

¹⁶ Vgl. Margitta Buchert, *Fließende Räume*, in: dies. und Carl Zillich (Hrsg.), *In Bewegung... Architektur und Kunst*, Berlin: Jovis 2008, 106–107

¹⁷ Vgl. Margitta Buchert, *Inklusiv. Architektur und Kunst*, in: dies. und Carl Zillich (Hrsg.), *Inklusiv. Architektur und Kunst*, Berlin: Jovis 2006, 11

¹⁸ Vgl. insgesamt Margitta Buchert, *Spielräume im Unbestimmten*, in: ebd., 57

¹⁹ Einen Überblick zu den verschiedenen Bedeutungsfeldern des Raumes im Kontext von Architektur und Kunst sowie der Beziehung zum Körper und in Bewegung Sein geben die Beiträge in den folgenden Publikationen: Margitta Buchert und Carl Zillich (Hrsg.), *Inklusiv. Architektur und Kunst*, Berlin: Jovis 2006; Buchert, Zillich (2007), op. cit. (Anm. 4); Margitta Buchert und Carl Zillich (Hrsg.), *In Bewegung... Architektur und Kunst*, Hannover: Jovis 2008

²⁰ Vgl. Buchert (2006), op. cit. (Anm. 17) 9

In Verbindung auch zur Frage nach ‚Form‘, ist der Raum eines der thematischen Felder, in dem sich die Begegnung von Kunst und Architektur ereignen kann. Der Raumbegriff, trotz seiner zeitgenössischen Präsenz in der Architektur, ist keine immerwährende historische Konstante, sondern beschäftigt die Disziplin erst seit etwa zu Beginn des 20. Jahrhunderts in dieser Weise. Vorher ist er eher Denkgegenstand der philosophischen Ästhetik.¹⁵

Doch auch seitdem sind Raumbegriffe von paradigmatischen Verständnisswechseln begleitet, unter anderem beeinflusst durch Erkenntnisse aus den benannten anderen Disziplinen. Gerade der Fokus auf den Raum, der sich bei Chillida ebenso wie bei vielen Kunstschaffenden seiner Generation zeigt, folgt Bewegungen im Raumverstehen, die sich als Reaktion auf naturwissenschaftliche Erkenntnisse wie zum Beispiel Alberts Einsteins Raum-Zeit-Gefüge finden lassen - auch in der Architektur. Die Dekonstruktion der Schachtel Frank Lloyd Wrights, der fließende Raum Ludwig Mies van der Rohes oder die Promenade Architecturale Le Corbusiers sind unterschiedliche architektonische Konzepte, die den Raum nicht mehr als eine geschlossene, eindeutig zustandsgetrennte Identität auffassen, sondern jeweils Übergänge, Verbindungen und Beziehungen von Elementen untereinander zur Raumschaffung fokussieren. Dazu werden die sinnlichen Erfahrungsqualitäten der Menschen in die Raumgestaltung einbezogen.¹⁶

Einen umfangreichen Überblick über sich wandelnde Verständnisse des Raumes in der Architektur gibt der Architekturhistoriker Adrian Forty in ‚Words and buildings. A vocabulary of modern architecture‘ (2000). Er zeichnet als zwei wesentliche Grundlinien der anfolgenden Raumauseinandersetzung im 20. Jahrhundert Gottfried Sempers Idee des Raumes als Umfassung sowie Immanuel Kants Verständnis von Raum als mentales Apriori, durch das die Welt wahrgenommen werde, nach. Für die folgenden Untersuchungen ist zwar der Raum als physische, gestaltbare Realität von Bedeutung, lässt sich allerdings kaum trennen von dem, was Forty unter ‚spatiality‘, Räumlichkeit, beschreibt und die Wahrnehmung des Raumes umfasst. In dieser phänomenologischen Perspektive ist Raum ist nicht nur physikalisch fundiert, sondern er ist erlebter Raum anhand des ‚leiblichen‘, also körperlichen, Seins.

Der Körper ist ab Ende des 19. Jahrhunderts damit nicht mehr nur Empfänger sinnlicher Reize, sondern konstituiert die Welt aktiv durch sein Handeln.¹⁷ Bei dem französischen Phänomenologen Maurice Merlau-Ponty ist der menschliche Leib im Raum essenzielle Voraussetzung der Identitäts- und Sinnstiftung für die Wahrnehmung und das Verständnis des räumlichen Kontexts. Diese leiblich konstituierte Perspektive schlussfolgert außerdem, dass unterschiedlich viele Räume nebeneinander bestehen können, beziehungsweise Raumverständnisse ineinandergreifen. Hiermit verbunden sei auch die Möglichkeit, die konkrete physische Realität zu überschreiten und in einen Zwischenbereich aus dieser und einer anderen Wahrnehmung zu gelangen und damit zu einer möglichen alternativen Realität.¹⁸

Diese Perspektive ist auch für das Folgende entscheidend:¹⁹ Die unterschiedlichen Ebenen der physischen Verfasstheit des Raumes, des leiblichen Wahrnehmens mittels aller Sinne und der immateriellen Wahrnehmungsvorgänge wie Assoziationen, Erinnerungen oder Imaginationen überlagern sich dabei und produzieren so viele ‚Räume‘ wie es menschliche Raumerfahrungen gibt.²⁰

In allen Fallbeispielen finden Auseinandersetzungen damit statt, wie diese unterschiedlichen Ebenen gedacht und in zwei- und dreidimensionalen (bis zu sogar vierdimensionalen) Medien der produzierten Grafiken, Skulpturen, Modellen übermittelt, aber auch assoziativ mittels Referenzen und Texten angesprochen werden können. Die jeweiligen Schwerpunktsetzungen variieren, beziehen aber auch bei Auseinandersetzungen mit physischen Parametern immer das wahrnehmende Subjekt ein, um über bekannte Raumvorstellungen hinauszugelangen.

1.4 FORSCHUNGSSTAND

Für die folgenden Untersuchungen sind verschiedene Forschungsfelder relevant: In einem eher enger umgrenzten Rahmen ist dies zunächst die Forschung zu Eduardo Chillida, insbesondere im Hinblick auf architekturelevante Fragestellungen. Wesentlich größer und kaum eingrenzbar sind die Forschungen zu den Beziehungsfeldern von Kunst und Architektur. Sie werden zunächst in den disziplinären Verknüpfungen skizziert, anschließend im Hinblick auf beispielhafte, bereits erforschte Praxispositionen sowie besonders relevante theoretische Positionen des 20. und 21. Jahrhunderts thematisch aufgespannt und enden mit Publikationen, die ähnlich der hier eingenommenen Perspektive die Schnittstellen auf vielfältigen Ebenen theoretisch denken.

1.4.1 EDUARDO CHILLIDA

Eduardo Chillidas Werk ist umfassend erforscht, dokumentiert und selbstverständlich ausgestellt. Es existieren rund 200 Ausstellungskataloge, Monografien und Publikationen seiner Schriften, dazu kommen zahlreiche Einzelartikel und Erwähnungen in Sammelbänden sowie Videomaterial.²¹ Chillida war ein baskischer Bildhauer, der eine Zeit lang Architektur studiert hat und in seinem Werk vor allem Fragen des Raumes in vielfältiger Form wiederholend bearbeitet hat. Er produzierte kleinere und monumentale Skulpturen im Außenraum sowie Druckgrafiken, Collagen und Zeichnungen und schrieb begleitend dazu. (Abb. 01) In Kooperation mit Architekturschaffenden sind verschiedene Platzgestaltungen entstanden. Besonders hervorzuheben ist das autobiografische Museum Chillida-Leku in der Nähe von Chillidas Wohnort San Sebastián, das der Künstler selbst initiierte. An einem Bestandsgebäude auf dem Grundstück betätigte er sich zudem selbst als Architekt. Hier findet sich nicht nur ein umfangreicher Museumsbereich, der die vielen Werkformen Chillidas erleben lässt, sondern auch das Chillida-Archiv sowie die dazugehörige Forschungsabteilung. Die Beziehung zur Architektur in Chillidas Werk ist offenkundig und tatsächlich kommt kaum einer der zahlreichen Texte ohne einen Verweis auf die Nähe seines Werkes zur Architektur aus.

Die folgenden Untersuchungen beziehen zentrale Publikationen, Primärquellen in Form der Schriften sowie zweier Interviewbücher und Publikationen zu architektonischen Themen, Bezugnahmen und Kooperationen ein. Gerade Arbeiten im Außenraum werden darin insbesondere in ihrem Verhältnis zu Ort und Architektur als ortsspezifische Skulpturen diskutiert, doch auch kleinere Skulpturen im Museum werden unter dieser Perspektive betrachtet.²²

Dazu einige beispielhafte Nennungen:

Der vom Kunsthistoriker Alexander Klar herausgegebene Katalog ‚Eduardo Chillida. Architekt der Leere‘ versammelt anlässlich einer Ausstellung in Wiesbaden 2019 eine Werkschau über Chillidas gesamtes Schaffen.²³ In den Texten zu der Beziehung zwischen Skulptur und Raum werden die Eigenschaft der Monumentalität in Relation zu menschlichen Maßstäben betrachtet und zu Chillidas Selbstbeschreibung als ‚Architekt der Leere‘ architekturelevante Parameter und Skulpturengattungen seines Werks erkundet. Es werden, auch in den weiteren Texten, verschiedene Eigenschaften, Begriffe und Konzepte in Chillidas Werk deutlich, die eine Wahrnehmung als etwas ‚Architektonisches‘ hervorrufen können.

Die Dissertationsschrift der Kunsthistorikerin Sabine Maria Schmidt ‚Eduardo Chillida: die Monumente im öffentlichen Raum‘ aus dem Jahr 2000 ist eine Inventarisierung aller Monumente im Außenraum, sowohl geplanter als auch realisierter Art, die mit ihren Entstehungsgeschichten aufgearbeitet werden. Parallel weist Schmidt verschiedentlich auf architektonische und stadträumliche Bezüge im Werk hin und arbeitet dann insbesondere anhand der Betonskulpturen die Charakterisierung einer ‚architektonischen Skulptur‘ heraus. Auch in diesem Fall werden der Umgang mit dem Maßstab und die Monumentalität als architektur-spezifische Eigenschaften des Werkes herausgestellt.

²¹ Vgl. z.B. das sehr umfangreiche, allerdings bereits 20 Jahre alte Literatur- und Quellenverzeichnis bei Sabine Maria Schmidt, Eduardo Chillida: die Monumente im öffentlichen Raum, Mainz: Chorus 2000, 504–558

²² Vgl. ebd. 246–247

²³ Vgl. Eduardo Chillida, Eduardo Chillida. Architekt der Leere, Alexander Klar (Hrsg.), Köln: Walther König 2018

²⁴ Vgl. Ina Busch, Eduardo Chillida – Architect of the void. On the synthesis of architecture and sculpture, in: Centro de arte Reina Sofia (Hrsg.), Chillida: 1948–1998, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia 2000, 64 und 72

²⁵ Vgl. Markus Müller, Eduardo Chillida. Der Architekt der Leere, in: ders. (Hrsg.), Eduardo Chillida, München: Hirmer 2011, 15 und 51

²⁶ Vgl. ebd. 33

²⁷ Vgl. Beatriz Matos Castaño, EDUARDO CHILLIDA, arquitecto, (Madrid, Universidad Politécnica de Madrid, 2015) auf: https://oa.upm.es/39814/1/BEATRIZ_MATOS_CASTANO.pdf 08.10.2021

²⁸ Eine entsprechende Einschätzung erfolgt durch Nausica Sanchez beim Besuch der Autorin im monografischen Museum Chillida-Leku am 14. September 2017.



01 Eduardo Chillida Estela a Rafael Ruiz Balerdi 1992
Pico del Loro, Paseo de La Concha San Sebastián

Insbesondere in Eduardo Chillidas Heimatstadt San Sebastián rund um die Bucht La Concha, an deren Ende sich auch die ‚Peines del viento‘ (1976) befinden, (siehe 3.3.3) sind verschiedene Skulpturen im Außenraum, im Kontext zur Stadt, aber insbesondere auch zur Natur zu erleben.

In dem für die Publikation ‚Chillida: 1948–1998‘ verfassten Text ‚Eduardo Chillida – Architect of the void. On the synthesis of architecture and sculpture‘ sieht die Kunsthistorikerin Ina Busch das architektonische Konzept der Arbeiten Chillidas in der Interaktion zwischen Material und Raum vermittelt. Dabei sei es insbesondere das Verhältnis zwischen einem Innen und Außen in den Skulpturen, das sie architektonisch wirken ließe.²⁴

In ganz ähnlicher Form umreißt der Kurator und Professor für Kunstgeschichte Markus Müller in seinem Katalogessay ‚Eduardo Chillida. Der Architekt der Leere‘ die architektonische Identität des Werkes, die er im Dialog aus Fülle und Leere und der Existenz eines Binnenraumes zeige. Diesen Binnenraum vernimmt er auch in den Zeichnungen Chillidas, die Hände in unterschiedlichen Konstellationen zeigen, damit aber nicht anthropomorph zu verstehen seien: Sie helfen Chillida im direkten Wortsinn dabei, den Raum zu ‚begreifen‘.²⁵ Die Wandlung zur architektonischen Skulptur sieht Müller mit den späten Eisenskulpturen beschränkt, die – anders als die frühen expressiv und dynamischen in den Raum reichenden Eisenskulpturen – eine verschachtelte Tektonik aus einzelnen kubischen Modulen besäßen.²⁶

In der Dissertation ‚Eduardo Chillida, arquitecto‘ von Beatriz Matos Castaño (Universidad Politécnica de Madrid, 2015) werden, ausgehend vom leeren Raum, der als zentrale architektonische Charakterisierung in Chillidas Werk angesehen wird, verschiedene Konstruktionsweisen dieses Raumes betrachtet: das maßstäbliche Denken, der innere Raum, der Raum zwischen Oberflächen, die Landschaft als Ort und schließlich das Beispielprojekt Tindaya (siehe 3.3.2). Matos Castaño nimmt an, dass die Architektur ein Ursprung des Werkes Chillidas sei und dieses umgekehrt auch Ursprung für architektonische Werke sein könne.²⁷

Es wird in diesem Überblick deutlich, dass Chillidas Werk in Relation zur Architektur auf Basis gestalterischer Eigenschaften und formulierter Konzepte herausgestellt wird. Diese auch von Chillida artikulierten Bezugnahme ist allerdings bislang nicht in ihrem Potenzial als Referenz für zeitgenössische Architekturkonzeptionen diskutiert worden, wie es auch Matos Castaño vorschlägt.²⁸ Parallelen im Denken und Handeln zwischen zeitgenössischen Architekturschaffenden und Chillida und daraus entstehende Mehrwerte werden als – vermutlich nicht intendierte – Latenzen seines Werkes aufgezeigt.

1.4.2 KUNST & ARCHITEKTUR: VERFLECHUNGEN DER DISZIPLINEN

Die Beziehung zwischen Kunst und Architektur existiert auf zahlreichen Ebenen. Der folgende Überblick zeigt Facetten und beispielhaft dazugehörige Literatur auf. Viele Publikationen in diesem sehr weitläufigen Feld besitzen eine Fokussierung auf die Artefakte, die in den Disziplinen produziert werden, sowie dabei thematisierte Inhalte. Die hier eingenommene Perspektive greift diese Aspekte auf, soll aber darüber hinausgehen.

Ein Panorama der Schnittstellen, die im Beziehungsfeld von Kunst und Architektur eine Rolle spielen, spannt die Architekturtheoretikerin Margitta Buchert in ihrem Beitrag für den Sammelband ‚Wo ist die Kunst? Zur Geographie von Schnittstellen‘ (2004) auf.²⁹ Die Publikation intendiert, Orte der Kunstaktivität zu identifizieren und macht sich dabei vor allem auf, die ‚Peripherie‘ der Kunst zu erkunden, also Schnittstellen mit anderen Disziplinen und deren Ausprägung. Buchert widmet sich zunächst dem Zusammentreffen der Disziplinen im Werk einzelner Personen, multidisziplinären Gruppen oder Büros sowie der Zusammenarbeit. Es entstehen medien-, disziplin- und maßstabsübergreifende Gestaltungen. Während jedoch die Architektur dabei immer im Kontext der Architektur handele, also den Prozess von Idee zum Gebauten einschließe, eigne sich die Kunst die Architektur in vielfältiger Form an: Die gebaute Umwelt als Kulisse oder Umgebung bis in zu Medienräumen, körper- und raumbezogene Kunstwerke wie Skulpturen, Objekte, Installationen und Environments sowie die Auseinandersetzung mit existenziellen Erfahrungen des ‚Bewohnens der Welt‘ und Alternativen zu Konventionen und alltäglichen Erfahrungen werden als Beispiele benannt. Dabei seien es insbesondere die selektierenden Perspektiven der Kunst, die Wahrnehmungskonventionen aufbrechen und dadurch neue, noch unbekannte Dimensionen öffnen könnten, die auch in der Architektur wirksam würden. Damit seien die Schnittstellen auch am kraftvollsten, wenn auf solchen und anderen Ideen aufbauende künstlerische Konzepte, zum Beispiel auf die Alltagswelt oder Phänomene der Raumbildung bezogen, in der Architektur transformiert wirksam werden. Buchert betont abschließend das Potenzial des Künstlerischen, neue Wahrnehmungsdimensionen zu aktivieren, um in ein produktives Verhältnis zur Welt zu gelangen, wobei insbesondere Irritationen und Sensibilisierungen für Differenzen von Bedeutung seien. Wie sich dieses Potenzial spezifisch in der zeitgenössischen Architektur, ihrem Denken, Handeln und Wissen ausprägen kann, zeigen die vorliegenden Untersuchungen auf.

Die verschiedenen Dimensionen des Beitrags von Buchert können eine Grundlage für die folgenden Ausführungen zum Forschungshintergrund bilden.

Personen und Werke

Es ist auffällig, dass in allgemeinen Publikationen zu künstlerischen Phänomenen, Persönlichkeiten oder Strömungen der Kunstgeschichte in der Regel auch die Architektur eine Rolle spielt.³⁰ Die gemeinsame Betrachtung unterstreicht disziplinäre Parallelen. In der mit der Verbindung der Disziplinen befassten Literatur werden vor allem hybride Werke und Grenzüberschreitungen betrachtet, zum Beispiel künstlerische Artefakte von Architekturschaffenden oder auf vielfältige Weise mit der Architektur assoziierte Werke von Kunstschaffenden. Es sind Beispielsammlungen, die historische Entwicklungen aufzeigen oder thematisch ausgerichtet sind.³¹

Insbesondere die intensiven Entwicklungen des 20. Jahrhunderts sind in zahlreichen Publikationen untersucht. Sie haben viele künstlerische Gattungen und Konzeptionen hervorgebracht, die in der Betrachtung der Beziehung von Werk und Wahrnehmenden, der Rolle von Material, Licht oder Form im Kontext zum Raum, der Bewegung, Veränderbarkeit oder von Fragmenten architekturbezogene Themen bearbeiten.³² Parallele Umbruchprozesse in der Architektur sorgen darüber hinaus für unterschiedliche Interrelationen; Architektur- und Kunstschaffende kooperieren, interagieren, referenzieren oder kritisieren einander in - je nach Position - individuell ausgeprägter Weise.³³

Vereinigung, Kollaboration, Mischung

Dazu gesellen sich ebenso zahlreiche Monografien über Kunstschaffende, in deren Werken sich Bezüge zur Architektur in unterschiedlicher Art finden lassen sowie über Architekturschaffende, deren Personalstil auf eher landläufige Weise als ‚künstlerisch‘ deklariert wird, zum Beispiel durch eine skulpturale Wirkung. Weiterhin können sich Kunst und Architektur auch in Personen oder Institutionen zusammengeführt finden. In der Vergangenheit finden sich verschiedene Universalgelehrte wie Michelangelo (1475–1564), Leonardo da Vinci (1452–1519) oder Leon Battista Alberti (1404–1472), in denen sich zum Beispiel Architekt, Künstler, Ingenieur und Philosoph und weitere Rollen in einer Person vereinigen.³⁴ Grund hierfür ist die noch nicht vollzogene disziplinäre Trennung und ein Verständnis der Disziplinen, das sich vom heutigen unterscheidet. Daher beziehen sich gerade historische Untersuchungen zu Kulturen, Städten oder Perioden im Allgemeinen sowohl auf kunst- als auch auf architekturgeschichtliche Entwicklungen.

Kooperative Phänomene zwischen den Disziplinen erzeugen weitere Untersuchungsspektren: Kollaborative oder symbiotische Werke finden sich zum Beispiel als Kunst am Bau, Kunst im öffentlichen Raum, Ausstellungsgestaltungen oder -beiträge, besonders prominent bei der Architekturbienale in Venedig, bis hin zu gemeinsamen Einflüssen auf andere Disziplinen wie das Bühnenbild.

Auch in Werken gibt es Mischungen, vor allem zwischen Skulptur und Modell oder Zeichnung, Malerei, Grafik, Collage und Plänen. Es entstehen Artefakte, die bei den Disziplinen angehörig sein und gänzlich neue Gattungen erzeugen können. In Publikationen zu Medien in der Architektur werden solche künstlerischen Produkte oft als besonders aussagekräftige oder spezifische Beispiele mitbetrachtet.³⁵

³⁴ Vgl. ebd. 9

³⁵ In Publikationen zu Medien in der Architektur werden zum Künstlerischen weisenden Beispiele i.d.R. mitbetrachtet. Vgl. z. B. Helen Thomas, *Drawing architecture*, London: Phaidon 2018; Teresa Fankhänel und Lisa Rosenblatt, *Das Architekturmodell: Werkzeug, Fetisch, kleine Utopie*, Frankfurt am Main: Dt. Architekturmuseum 2012; Margitta Buchert (Hrsg.), *Entwerfen Gestalten: Medien Der Architekturkonzeption; Shaping Design: Media of Architectural Conception*, Berlin: jovis 2020

²⁹ Vgl. Margitta Buchert, *Kunst Architektur – Denkform*, in: Thomas Kaestle (Hrsg.), *Wo ist die Kunst? zur Geographie von Schnittstellen*, Bielefeld: Kerber 2004, 100–102

³⁰ Vgl. insbesondere die umfangreiche Anthologie Hal Foster u.a., *Art since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, London: Thames & Hudson 2016; oder Heinrich Klotz, *Geschichte der deutschen Kunst*, Bd. 3 *Neuzeit und Moderne 1750–2000*, München: C.H.Beck 2000; sowie id., *Kunst im 20. Jahrhundert. Moderne, Postmoderne, Zweite Moderne*, München: C.H.Beck 1994; oder selbst in kompakten Überblicken wie bei Philip Ursprung, *Die Kunst der Gegenwart: 1960 bis heute*, München: C.H.Beck 2010

³¹ Vgl. als Beispielsammlungen z.B. Philip Jodidio, *Architecture: Art*, München, New York: Prestel 2005; Klaus Jan Philipp, *ArchitekturSkulptur: die Geschichte einer fruchtbaren Beziehung*, Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 2002; Markus Bröderlin und Friedrich Teja Bach (Hrsg.), *ArchitekturSkulptur: Dialoge zwischen Architektur und Plastik vom 18. Jahrhundert bis heute*, Riehn: Fondation Beyeler 2004

³² Vgl. Eduard Trier, *Bildhauertheorien im 20. Jahrhundert*, Berlin: Gebr. Mann Verlag 1984, VII–XI; sowie Carola Giedion-Welcker, *Plastik des XX. Jahrhunderts. Volumen- und Raumgestaltung*, Stuttgart: Hatje 1955; einen Überblick zu diversen Phänomenen der Grenzüberschreitung zwischen Architektur, Design und Kunst in der Mitte des 20. Jahrhunderts gibt außerdem Mathias Listl, *Gegenwürfe zur Moderne: Paradigmenwechsel in Architektur und Design 1945–1975*, Köln et al.: Böhlau 2014

³³ Vgl. Buchert (2006), op. cit. (Anm. 17) 9

Institutionelles

Dazu bestehen institutionelle Verflechtungen, bei denen die Disziplinen aus eher pragmatischen Gründen aufeinandertreffen, wenn wirtschaftliche oder Vermarktungsinteressen dominieren: Die Kunst kann für die Architektur ein ökonomischer Faktor sein, indem sie Aufträge für Galerie- oder Museumsarchitektur bedingt oder über Kontakte zu in der Kunstwelt vielfach vorhandener zahlungskräftiger Kundschaft Aufträge ermöglicht. Aus einer ‚künstlerischen Etikettierung‘ kann ein gewisser Habitus für das architektonische Werk entstehen, der vermarktungsfördernd wirkt.³⁶

In eine ähnliche Richtung weist auch die Entwicklung ab den 1970er Jahren, als in Folge einer krisenhaften Situation der Baubranche Architekturschaffende verstärkt Theorien und in dem Zusammenhang Bilder produzieren, die als Ausstellungsobjekte bedeutsam werden. Diese Medien des Architektorentwurfs oder der Architekturpräsentation werden nicht lediglich im Rahmen architektur-spezifischer Ausstellungen gezeigt, sondern hängen mitunter gleichberechtigt als Kunstwerke in Museen oder Galerien; es hat sich gar ein eigener Kunstmarkt dafür etabliert. Die im Vergleich zu Kunstproduktionen dieser Zeit leichter zugänglichen Werke werden darüber nobilitiert und andere Aspekte als ihre Baubarkeit in den Vordergrund gerückt. Vor allem stärken sie aber die Bekanntheit der jeweiligen Architekturschaffenden und leiten möglicherweise sogar eine Star-Kultur in der Architektur ein.³⁷

Eine attraktionssteigernde Bedeutung kann die Kunst für Städte und ihren öffentlichen Raum in Form von öffentlichen Kunstwerken, Ausstellungen, Festivals oder temporären Installationen und Interventionen sowie Kunst am Bau haben.³⁸ Über ein inhaltliches Interesse hinaus finden Kunstschaffende in architektonischen Strategien die Möglichkeit eines großen Maßstabs und öffentlichkeitswirksamer Arbeitsweisen.³⁹ Darin werden Versuche deutlich, der Ökonomisierung des Kunstmarktes zu entkommen und andererseits werden, indem die Werke für die Öffentlichkeit zugänglich sind, Demokratisierungsbemühungen deutlich.⁴⁰

³⁶ Vgl. dazu z. B. Hubertus Adam, *Kunst und Architektur*, archithese, 4 (2007), 14–19

³⁷ Vgl. Andreas Denk und Uwe Schröder, *Das Romantische in der Architektur. Fragmente aus Gesprächen*, in: *geheimnis im gewöhnlichen. zum romantischen in der architektur*, der architekt, 6 (2021), passim. Dazu gibt es auf Architektur(-Zeichnungen) spezialisierte Galerien und Museen wie Aedes (Berlin), das von Heinrich Klotz gegründete Deutsche Architekturmuseum (Frankfurt) oder die Tchoban Foundation (Berlin); vgl. Papapetros, Rose (2014), op. cit. (Anm. 1) ix

³⁸ Vgl. Hal Foster, *The Art-Architecture Complex*, London: Verso 2013, VII; sowie Adam (2007), op. cit. (Anm. 36) 14–15

³⁹ Vgl. Adam (2007), op. cit. (Anm. 36) 14

⁴⁰ Vgl. Brian O'Doherty, *In der weißen Zelle*, Wolfgang Kemp (Hrsg.), Berlin: Merve 1996, insbes. 99–100

⁴¹ Vgl. Hal Foster, *The new museums of art*, in: ders. u. a. *Art since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism*, London: Thames & Hudson 2016, 837

⁴² Es kann allerdings auch diskutiert werden, dass gerade diese Anpassung eine Schwächung von Raum und Architektur bedeutet, da sie durch die Konfrontation - von Material, Form, Maßstab - eine Wirkungsverstärkung erfahren. Vgl. Christian Bjone, *Kunst und Architektur: Wege der Zusammenarbeit*, Basel et al.: Birkhäuser 2009, 132–134

⁴³ Vgl. Jonathan Hill, *Building art: Donald Judd at Marfa*, taking the architecture out of a Texan town, in: *The Journal of Architecture*, 3, 2 (Januar 1998), 129 und 131

⁴⁴ Vgl. Patrick Werkner, *Kunst seit 1940: von Jackson Pollock bis Joseph Beuys*, Wien et al.: Böhlau 2007, 157

⁴⁵ Vgl. Foster (2013), op. cit. (Anm. 38) 107–123, insbes. 112

Ausstellung und Museum

Das Ausstellungssystem und die dazugehörigen Räume können zentraler und zunächst pragmatischer Verflechtungsaspekt sein. Dazu erzeugt dieser aber auch Untersuchungsfelder, die sich in thematischer Hinsicht mit dem Aufeinandertreffen von Ausstellungsarchitektur und Kunstwerken auseinandersetzen.

Durch die Diversifizierung künstlerischer Gattungen und der immer größer werdenden Maßstäbe im 20. Jahrhundert werden Präsentationsmöglichkeiten abseits traditioneller Gemädegalerien und Ausstellungssalons notwendig, wie sie im 19. Jahrhundert entstanden. So etabliert sich im 20. Jahrhundert der leere, weiße Raum, der ‚White Cube‘, als abstrakter Raum für die neuartigen Kunstformen, die eine Fokussierung der Aufmerksamkeit ermöglichen.⁴¹ In den als ‚In der weißen Zelle‘ 1996 auf Deutsch und 1976 als englische Erstausgabe in einem Band zusammengefassten Essays diskutiert der Konzeptkünstler und Autor Brian O'Doherty die Präsentation von Kunstwerken in weißen Räumen. Er untersucht die ästhetischen, kulturellen und ökonomischen Dimensionen und befragt, ob die Architektur überhaupt noch eine Neutralität besitze oder der ‚ideale‘ weiße Raum nicht durch seine Ikonizität die Kunstwerke dominiere, er selbst zum Kunstwerk geworden sei.

Alternativen zur ‚weißen Zelle‘ sind Museumsorte, an denen Kunstwerke und gebaute Räume miteinander interagieren; Räume werden explizit für Kunstwerke oder Kunstwerke für Räume geschaffen: Der Bildhauer Richard Serra produziert 1994–2005 unter dem Sammeltitle ‚The matter of time‘ spezifisch für das Guggenheim Museum in Bilbao acht monumentale Stahlskulpturen, die eine veränderte Raumerfahrung ermöglichen. Sie bilden modulierte Wege aus Spiralen, Wellen und unterschiedlich gekrümmten, ineinander verschachtelten Ellipsen. Sie machen durch ihre Formen räumliche Konditionen wahrnehmbar und transformieren diese zum Beispiel durch Dimensions- oder Richtungsmodulationen in der Vertikalen. Erzeugt werden soll das Gefühl einer Vertigo. Der Raum ist ebenso spezifisch auf die Kunst hin konzipiert und ergänzt sie, indem er als langgezogene, leicht modulierte Passage die Durchwegung der Skulpturen unterstützt.⁴² (Abb. 02)

Es existieren verschiedene Ausstellungsorte, die insgesamt auf dieses Zusammenwirken hin konzipiert sind: Paradigmatisch ist dafür die vom Künstler Donald Judd 1973 auf dem ehemaligen Militärgelände in Marfa, Texas, etablierte Chinati-Foundation. Sie spiegelt als ‚ideales Museum‘ seine Vorstellung einer Einheit von Kunst und Architektur wider. Gebäude und Werke sind nicht voneinander zu trennen und werden von Judd als ‚spezifische Objekte‘ bezeichnet. Die Werke innerhalb der Bauten erzeugen eine ähnliche Konstellation wie die Bauten in der umgebenden Landschaft. Die Werke selbst, gleichsam Architekturen, haben eine entsprechende Bedeutung wie die Beziehung zwischen ihnen und den Gebäuden. Sie sind Raum und Teil eines Raumes.⁴³

Insbesondere viele Werke der Minimal Art stehen auf Grund ihrer Konstitution mit formaler Reduktion, Fokus auf Material, Reihung oder Verwendung industrieller Produkte in einer Beziehung zur Architektur. Sie interagieren dabei mit den Ausstellungsräumen, die zum Teil des Werkes werden. Raumdimensionen oder -phänomene können über die Werke verständlich und nachvollziehbar werden, so zum Beispiel das Werk ‚The broken kilometer‘ von Walter de Maria (1979), das 500 Messingstangen von je zwei Metern Länge in fünf Reihen à 100 Stangen im Ausstellungsraum auslegt. (Abb. 03) Sie messen den Raum auf eine Art, die sich von üblichen Maßsystemen der Architektur entfernt und erschaffen ein Bild aus dem eigentlich abstrakten Maß.⁴⁴ Es entspinnt sich ein reziprokes Verhältnis zwischen Werk und Architektur, bei dem beide füreinander sowohl Rahmung als auch Artikulation sind.⁴⁵

Die Beispiele werfen Schlaglichter auf Berührungspunkte der Disziplinen. Sie können allesamt Bestandteil von Forschungen zu den Schnittstellen von Kunst und Architektur sein. Für die folgenden Untersuchungen wirken sie als Rahmung.

02 Richard Serra *The matter of time* 1994–2005
Guggenheim Museum, Bilbao



03 Walter de Maria *The broken kilometer* 1979



1.4.3 ...IN DER PRAXIS

Die große Zahl Kunstschafter, die sich in ihrer Arbeit mit architekturbezogenen Themen und Fragestellungen auseinandersetzen, wird umfangreich unter anderem in den einleitend benannten Beispielsammlungen dokumentiert. Für den umgekehrten Fall der hier betrachteten Integration des Künstlerischen in die Architektur zeigt die folgende Skizzierung die Bandbreite der Schnittstellen im 20. und 21. Jahrhundert wobei es sich selbstverständlich lediglich um einige Beispiele in einem breiten Feld handeln kann.

Künstlerarchitekt

Die direkteste, scheinbar eindeutigste Schnittstelle findet sich in der Vereinigung der Disziplinen in einer Person. Als dafür bekanntestes Beispiel kann womöglich der Schweizer Architekt, Maler und Schriftsteller Charles-Édouard Jeanneret-Gris (1887–1965) gelten, der sich selbst Le Corbusier nannte und sich sowohl der Kunst als auch der Architektur gleichermaßen widmete. Allerdings erreichte er zu seinem Leidwesen primär für sein architektonisches Werk Anerkennung.

Sein Werk veränderte sich über seine Schaffenszeit hinweg stark: War er anfangs noch von der Arts-and-Crafts-Bewegung beeinflusst, propagierte er ab den 1920er Jahren eine Orientierung der Architektur am Maschinenzeitalter und erzeugte in seinem späteren Werk organische Formen. Mit seinem ‚Pavillon de l'esprit nouveau‘ auf der Exposition Internationale des Arts Décoratifs setzte er 1925 einen Gegenpunkt zum damals vorherrschenden Art déco. Als modulares Teilstück eines ‚Immeuble villas‘ gedacht und aus den neusten Materialien bestehend, ist der Pavillon einerseits selbst zusammen mit Industriemöbeln ein Ausstellungsobjekt und andererseits mit kubistischen Kunstwerken ausgestattet gewesen und hat ausgelegtes Strandgut, Le Corbusiers ‚Objets à réaction poétique‘ sowie seine städtebaulichen Konzepte gezeigt. Le Corbusier setzte mit diesem Ausstellungsbeitrag also sein Verständnis zukünftiger Architektur in einen engen Bezug zu Industrie, Natur und eben auch Kunst. (Abb. 04)

Bevor er allerdings Aufträge in der Architektur erhält, verdient er Geld mit Malerei und entwickelt Prinzipien, die er ebenfalls in seinen Gebäuden anwendet, so zum Beispiel seine Idee einer ‚Promenade architecturale‘.⁴⁶ Auch führt die Beschäftigung mit der Durchdringung von Innen und Außen, die sich in der Malerei als Überlagerungen von Linien und Flächen, die aus Darstellungen von Alltagsobjekten erwachsen und sich zu gemalten Architekturen verselbstständigen, in seiner Architektur zu internen Raumrelationen und zu Verbindungen nach außen.⁴⁷ Le Corbusier entwickelt mittels seiner Malerei eine andere Art Räumlichkeit, die nicht beschreib- und bis dato nicht baubar ist. Die Malerei kann damit als eine Art ‚Raumforschung‘ charakterisiert werden, die surreale Strategien sowie kubistische Zerlegungen nutzt, um den bis dahin bekannten Raum aufzulösen und diesem neue Raumkonzeptionen zur Seite zu stellen.⁴⁸ Dies sorgt in seiner Architektur für einflussreiche Neuerungen. Das gemeinsame Fundament bildet Le Corbusiers Raumkonzeption, die dann in Architektur und Malerei als gleichberechtigte Disziplinen erprobt wird.⁴⁹



04 Le Corbusier Pavillon de l'esprit nouveau 1925

46 Vgl. Yve-Alain Bois, The Art Deco exhibition, in: Hal Foster u. a. Art since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism, London: Thames & Hudson 2016, 221–222; zur Malerei als erste Profession vgl. Stanislaus von Moos, Le Corbusier: Elements of a Synthesis, Rotterdam: nai010 2009, 47

47 Vgl. Giedion (1992), op. cit. (Anm. 3) 327–329; Moos (2009), op. cit. (Anm. 46) 52

48 Vgl. Niklas Maak, Der Architekt am Strand. Le Corbusier und das Geheimnis der Seeschnecke, München: Hanser 2010, 94–95

49 Vgl. Giedion (1992), op. cit. (Anm. 3) 327–329

50 Vgl. Jean Louis Maubant, Zur Aktualität einer Verwandtschaftsbeziehung, in: Gerald Matt und Kunsthalle Wien (Hrsg.), Die Schrift des Raumes: Kunst, Architektur, Kunst, Wien: Kunsthalle Wien 1996, 10

51 Vgl. Gerald Matt und Kunsthalle Wien (Hrsg.), Die Schrift des Raumes: Kunst, Architektur, Kunst, Wien 1996, 14–86

52 Vgl. Frédéric Migayrou, Kunst, Architektur: Prinzipien einer Sammlung ohne Gegenstand, in: ebd., 103

53 Vgl. Adrian von Buttlar, Revolutionsarchitektur, in: Frank Büttner (Hrsg.), 1789. Aspekte des Zeitalters der Revolution, Kiel: Heidelberg University Library 1990, 108–111

Die Schrift des Raumes

Das Begegnungsfeld des Raumes steht auch im Zentrum der Ausstellung ‚Die Schrift des Raumes. Kunst Architektur Kunst‘, die 1997 in der Kunsthalle Wien in Kooperation mit dem Nouveau Musée Villeurbanne und dem FRAC Orléans gezeigt wird. Anhand von über 120 Exponaten aus Architektur und Kunst sollen die Grenzen der Disziplinen in Frage gestellt werden und dabei insbesondere der Raum als Ort der Artikulation der disziplinären Beziehung. Das Kuratorteam kritisiert, dass in der Kooperation von Kunst und Architektur kaum nennenswerte Tiefe erreicht werde; sie verbleibe im direkten Wortsinn an der Oberfläche.⁵⁰

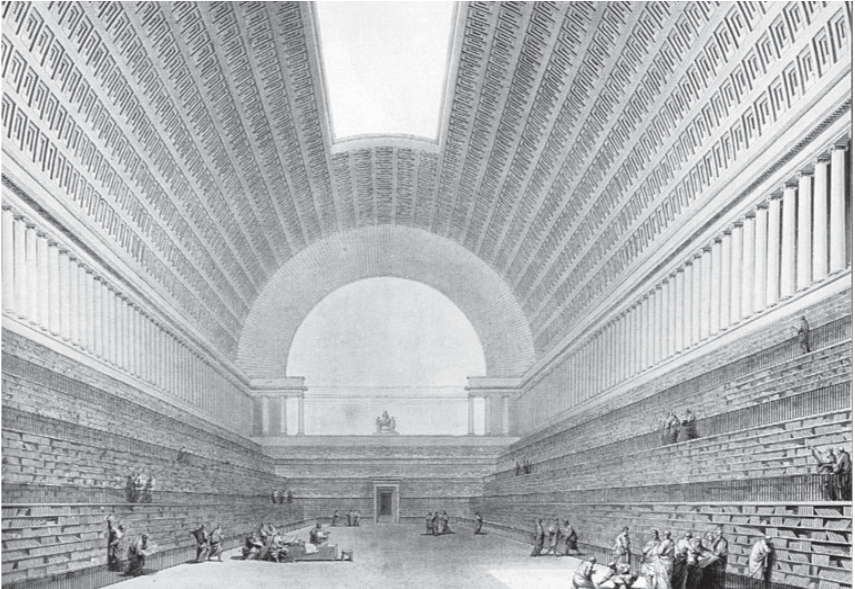
Die ausgestellten Exponate sind Werke in unterschiedlichen Medien von Dan Graham, Gordon Matta-Clark, Robert Smithson, André Bloc, Absalon, Tadashi Kawamata oder Betty Bui über Architekturmodelle von Daniel Libeskind, Coop Himmelblau, Zaha Hadid oder Rem Koolhaas bis zu Fotografien Bernd und Hilla Bechers und ihren Schülern Thomas Struth oder Thomas Ruff.⁵¹

Vermutlich auch beeinflusst durch die topologische Wende ab Ende der 1980er Jahre werden die Werke dem Titel der Ausstellung entsprechend vor allem im Hinblick auf ihre Auseinandersetzung mit dem Raum thematisiert. Darüber hinausgehende künstlerische Fragen oder Methoden der Architekturschaffenden oder architektonische Referenzierungen und Manifestierungen der Kunstschafter spielen – auch in den begleitenden Essays – nur am Rande eine Rolle. Die formulierte These allerdings, dass das ‚Werk‘, weder in der Kunst oder der Architektur, noch in der Ausstellung, sich nicht im physischen Objekt erschöpfe, sondern spekulativ und im Werden sei und dabei Ereignisse produziere, wird in der hier eingenommenen Perspektive geteilt, die über das Gebaute hinaus auf transdisziplinäre Verwebungen für die Zukunft der Disziplin schauen möchte.⁵²

Papierarchitekturen

Insbesondere in nicht auf das Bauen fokussierten Werken entstehen Raumerforschungen: Grafiken der Revolutionsarchitektur vom Ende des 18. Jahrhunderts von Claude-Nicolas Ledoux, Étienne-Louis Boullée und Jean-Jacques Lequeu zeigen visionäre, geometrisch dominierte und megalomane Bauten und Stadtideen, die unrealisiert bleiben. (Abb. 05) Es wird eine ‚Architecture parlante‘ angestrebt, die im Sinn der Aufklärung eine neue Weltsicht vermittelt.⁵³ Die Revolutionsarchitektur bezieht sich unter anderem auf Grafiken Giovanni Battista Piranesis, der Mitte des 18. Jahrhunderts nicht nur druckgrafische Ansichten von Rom erstellt, sondern 1749 durch die Serie ‚Carceri d'invenzione‘ Bekanntheit erlangt. Die imaginären ruinösen, kerkerartigen Räume inspirieren bis heute Kreative und insbesondere Architekturschaffende (vgl. 6.4.1). Auch die ‚Papierarchitekturen‘ der russischen Avantgarde vom Anfang des 20. Jahrhunderts verbleiben unrealisiert und reflektieren in der Architekturzeichnung gesellschaftlich relevante Themen, Technologien oder begehren gegen Autoritäten auf. Die – potenziell – künstlerischen Medien werden genutzt, um Diskurse anzustoßen und visionär Neuartiges zu entwickeln. Das Loslösen von der Realisierung befreit die Denkmöglichkeiten.

05 Étienne-Louis Boullée Projekt für die Nationalbibliothek Paris 1785



Visionenkonstruktionen

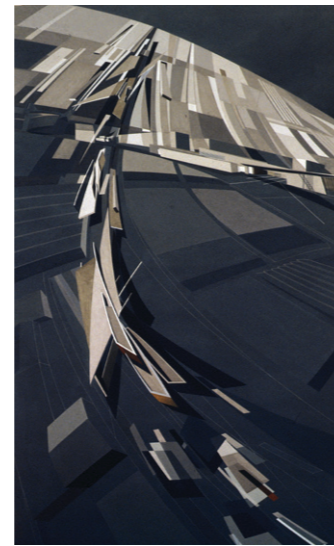
Mit Papierarchitektur in Form zahlreicher Zeichnungen und Malereien startet auch die irakische Architektin Zaha Hadid ihren Werdegang. Bereits in ihrer Diplomarbeit bezieht sie sich auf die ‚Architektona‘ des russischen konstruktivistischen Künstlers Kasimir Malewitsch und überträgt die darunterliegenden Prinzipien in ihren Entwurf.⁵⁴ Nach ihrem Studium findet sie mittels Skizzen und der Malerei durch die Erprobung geometrischer Variationen, die sich auch durch ihre Erstausbildung als Mathematikerin bedingen, eine Sprache für ihre architektonische Praxis. Dabei entfernt sie sich zunehmend von der konstruktivistischen Raumauflösung. Sie zeigt dynamische Bewegungen und scheint Kraftverläufe auf den Grundstücken nachzuspüren.⁵⁵

Ihre Architektur folgt diesen Entwicklungen in der Malerei: Ihre erste Realisierung, die Vitra-Feuerwache in Weil am Rhein (1991), besteht noch aus additiven Fragmenten mit einem dynamischen Richtungsvektor. Sie entwickelt diese Raumkonfiguration, die unter Spannung zu stehen scheint, unter anderem mit einem Ölgemälde im Entwurfsprozess. (Abb. 06) Für das Gebaute werden daraus unter anderem spitze Winkel und Fugen zwischen den Elementen abgeleitet, die den fragmentarischen Charakter betonen.

Ihre späteren Werke zeigen dann vielmehr kontinuierliche, organische Konturen, die durch parametrische Entwurfsmöglichkeiten bedingt sind. Dabei ist ihre Malerei innovativ im Hinblick auf Konstruktionsmöglichkeiten – für den Bau der komplexen Kubatur des Phaeno Science Center in Wolfsburg (2005) wird selbstverdichtender Beton erstmals erprobt – sie will aber auch die Konventionen der Architekturdarstellung befragen und sucht nach einer größeren Dynamik als in Projektionsdarstellungen üblich. Über die Experimente der Moderne will sie neue Felder des Bauens erschließen und schafft komplexe, intensivierte und gleichzeitig befreite Räume in ihrer Malerei. Die Perspektive wird vervielfältigt; mehrfache Blickpunkte und Richtungen, die den Zusammenhang von Raum und Zeit betonen, erschließen sich den Wahrnehmenden.⁵⁶

Gerade als visionäre Imaginationen existieren zahlreiche künstlerische Auseinandersetzungen mit der Architektur: Superstudios monumentales ‚Continuous monument‘ (1969) ist eine visionäre Architektur mit stadträumlichem Maßstab in Form von Konzeptkunst.⁵⁷ Constant Nieuwenhuys entwickelt unter dem Titel ‚New Babylon‘ von 1959-1974 Strukturen einer antikapitalistischen Stadtgesellschaft neben Modellen über Zeichnungen und Grafiken. Für eine zukünftige Gesellschaft imaginiert er anpassbare Architekturen, die sich auch von traditionellen Raum-Zeit-Vorstellungen befreien (siehe 6.4.1).⁵⁸

06 Zaha Hadid Vitra Fire Station 1993 Ölgemälde



54 Vgl. Peter Cook, Drawing: The Motive Force of Architecture, AD Primers Chichester: Wiley 2014, 80–81

55 Vgl. Foster (2013), op. cit. (Anm. 38) 80

56 Vgl. ebd. 71–75

57 Vgl. ebd. 9

58 Vgl. Fredi Fischli, Niels Olsen, Valentina Ehnimb, Introduction, in: ders./ders. (Hrsg.), Cloud '68. Paper voice: Smiljan Radić's Collection of radical architecture, Zürich: gta 2020, 6

59 Vgl. Marc M. Angéil, Anarchitektur: Arbeiten von Gordon Matta-Clark, in: Werk, Bauen + Wohnen, 79 (1992), 26

60 Vgl. ebd. 28–30

61 Einen umfangreichen Überblick zu solchen und ähnlichen Werkformen gibt z. B. Mathias Listl: ent-funktionalisierte Möbel, pneumatische Architekturen, fotografische Inventarisierungen baulicher Beiläufigkeiten, Land Art oder Papierarchitekturen Listl (2014), op. cit. (Anm. 32) 260–297

62 Vgl. Philip Ursprung, Die Präsenz der Landart, in: archithese, Landart | Erdarchitektur, 4 (2018), 9–10

63 Vgl. Yve-Alain Bois, Smithson and entropy, in: Hal Foster u.a. Art since 1900: modernism, antimodernism, post-modernism, London: Thames & Hudson 2016, 581–582

Anarchitektur

Visionäre Arbeiten finden sich im Werk des US-amerikanischen Künstlers und Architekten Gordon Matta-Clark (1943-1978) ebenfalls. Gleichfalls intensiv arbeitet er an prekären Zuständen der Architektur, hinterfragt Handlungs- und Raumkonventionen sowie politisch-wirtschaftliche Regularien. Er prägt dafür den Begriff ‚Anarchitektur‘, einem Neologismus aus Anarchie und Architektur, der eine Umformung dieser erprobt und an den Grenzen der Architektur nach ihren Eigenschaften sucht. Es wird problematisiert, alltäglich Triviales wie Grundstückszuschneide oder Abrissbauten in den Fokus gerückt und es werden materielle sowie auch konzeptionelle Grundlagen der Disziplin ins Bewusstsein gebracht.⁵⁹ Am meisten Bekanntheit erlangten dabei räumliche Schnitte, welche Matta-Clark an vakanten Gebäuden durchführt und sie so ihrer eigenen konstruktiv-räumlichen Logik beraubt. Diese eigentlich destruktiven künstlerischen Arbeiten wirken produktiv in die Architektur, indem sie Raumvorstellungen hinterfragen und neu produzieren, gewöhnliche Bestandteile der Architektur poetisch in Wert setzen. Die Arbeiten sind, so wie sie Zerstörung, ruinöse Zustände oder Prekäres als Ausdruck evozieren, überdies nur temporär. Sie bestehen in Zeichnungen und Fotografien fort, die zudem in komplexen Collagen wieder eine neuartige Raumerfahrung produzieren.⁶⁰ In Matta-Clarks Werk wird das kritische Potenzial der Kunst deutlich, die in der Architektur durch die Bearbeitung ihrer eigenen Bedingungen Konventionen kritisiert.

Diese ‚Auflösung‘, als grenzgängisches Arbeiten, das am Fundament der Architektur rütteln kann oder zumindest für Wandel der vermeintlichen stabilen Architektur sensibilisiert, findet sich auch in weiteren künstlerischen Positionen. Gerade ab den 1960er Jahren setzen sich Kunstschaffende mit verborgenen oder nicht angesehenen gestalterischen Eigenschaften auseinander und versuchen mittels eines Aufbegehrens gegen funktionalistische Gestaltungsprinzipien reformerisch in der Architekturdisziplin tätig zu werden.⁶¹

Unter anderem beschäftigt sich der US-amerikanische Maler und Künstler der Land Art Robert Smithson zeitlebens mit dem Konzept der Entropie, der zwangsläufigen Auflösung jeglicher Organisationsform. Er entwickelt 1966 im Essay ‚Entropy and the new monuments‘ und 1967 in ‚A tour of the monuments of Passaic, New Jersey‘, einer fotografischen Tour durch seine industriell geprägte Heimatstadt, die Idee der umgekehrten Ruine.⁶² Während die romantische Ruine zerfalle, nachdem sie gebaut wurde, erhebe sich die umgekehrte Ruine bereits vor ihrem Bau dazu. Smithson entwickelt daraus unter anderem 1970 eines der bekanntesten Land Art-Kunstwerke, die ‚Spiral Jetty‘ in Utah: Aus schwarzem Basalt, Salzkristallen, Erde und Wasser gefertigt, ändert sich das Kunstwerk durch sich verändernde Wasserstände stetig. (Abb. 07) Kern dieser Entropie-These ist, dass alle Dinge zeitlos irgendwann den gleichen Zustand erreichten, damit keine Wertsetzungen bestünden und die von Menschen geschaffene, hierarchielose Welt labyrinthenhähnliche, unendliche Erkundungsmöglichkeiten bereithielte.⁶³

07 Robert Smithson Spiral Jetty 1970 Great Salt Lake, Utah



Eine weitere Dimension stellt eine Beschäftigung mit dem ‚Heim‘, als einer der Urfunktionen der Architektur, dar. Gill Perry gibt darüber in seinem Beitrag ‚Dream houses: installations and the home‘ (2004) einen Überblick und dokumentiert zum Beispiel Installationen von Louise Bourgeois, die in zellen- oder käfigartigen Raumstrukturen assoziativ belegte Alltagsobjekte oder Möbel zeigt, Rachel Whitereads materialisierte Abdrücke von Innenräumen, die als ambigues Objekt äußerlich an sentimental besetzte Ideen eines ‚Heimes‘ zu erinnern mögen und sich diesen Zuschreibungen dann in der Unzugänglichkeit entziehen, oder Verfremdungen alltäglicher Möbelobjekte von zum Beispiel Doris Salcedo. Perry konstatiert, dass sich in den künstlerischen Auseinandersetzungen das Zuhause nicht als vertrauter, sondern als psychologisch verstörender Ort und ambig, instabile Umgebung zeige.⁶⁴

Diese verschiedenen, an der – physischen oder psychischen – Destabilisierung interessierten Kunstwerke weisen in Richtung übergreifender Beschäftigungen mit dem Alltag sowie in Zusammenhang dazu mit dem Ort.

Annäherung: Ort und Alltag

Mit dem Heraustreten aus den Galerie- und Museumsräumen und dem Arbeiten in und mit der Landschaft ab etwa der Mitte des 20. Jahrhunderts wurde eine Etablierung von Kunstmarkt und -system angestrebt – obwohl auch diese Werke grundsätzlich ähnlich gehandelt wurden.⁶⁵

Insbesondere in der Land Art kulminieren dabei zahlreiche Bewegungen und streben nach einer Entgrenzung von Raum und Material. Kunstschaffende der Land Art, vornehmlich in den USA, arbeiten mit der Landschaft und dem dort Vorgefundenem und produzieren mit diesen reduzierten Mitteln große Gesten, die Naturerfahrungen ermöglichen. Es werden Bezüge zwischen dem menschlichen Körper in Bewegung zum Ort und zum Vergehen der Zeit aufgebaut. Es entstehen Werke, die in ihrer Maßstäblichkeit an architektonische Setzungen erinnern können (oder diese sogar deutlich überschreiten) und sich, wie auch die Minimal Art, entfernt vom Kunstwerk als ikonisches Objekt für den Schaffensprozess interessieren.⁶⁶

Doch auch die ‚herkömmlichen‘ Skulpturen werden größer und bewegen sich hinaus: Ab 1971 entwickelt sich bei Richard Serra das Konzept der ‚Ortsspezifität‘. Die Debatte um Ortsspezifität wird vor allem durch seine Skulptur ‚Tilted arc‘ (1981-1989) losgetreten, deren raumprägende Wirkung heute nur noch auf Fotos zum Beispiel wie über die Luftaufnahme von Ann Chauvet erlebt werden kann: (Abb. 08) Während befürwortende Stimmen in der 36 m langen und dreieinhalb Meter hohen Skulptur auf der Foley Federal Plaza in Manhattan eine entscheidende Erweiterung des Skulpturbegriffs sahen, sahen andere in ihr eine Zerstörung des Ortes und setzten sich für ihre Entfernung ein. Serra wiederum äußerte, dass eine Ortsveränderung eine Zerstörung der Skulptur bedeute, woraufhin die Skulptur nach ihrer Entfernung 1989 nie wieder öffentlich ausgestellt wurde. In der ortsspezifischen Skulptur wird der Ort zum untrennbaren Teil der Skulptur, informiert sie und erhält gleichzeitig durch die Skulptur eine Wertung. Die Auswahl des Ortes ist ebenso Teil des künstlerischen Akts wie die Artefaktproduktion.⁶⁷ Krauss argumentiert, dass eine Ortsspezifität nicht Zielsetzung, sondern vielmehr Medium sei. Skulpturen würden dadurch zu einer vermittelnden Instanz zwischen den verschiedenen Ebenen des Ortes und Subjekt, wodurch eine Re-Definition des Ortes entstünde.⁶⁸

Anhand von Serras Werk wird das Spannungsfeld deutlich, in dem sich Kunst befindet, die sich aus ihrer institutionellen Kontextualisierung herausbewegt: Im öffentlichen Raum trifft sie auf ein beiläufiges und in der Regel unspezifisches, möglicherweise uninformiertes Publikum. Es lässt sich die Frage ihrer Bedeutung und Wirkung für ihren Kontext stellen – über eine möglicherweise zu erzielende gestalterische Aufwertung hinaus. Kunst kann Raum und Menschen bewegen und Impulse setzen, sie kann Kontexte stabilisieren ebenso wie verändern und dabei vertraute Wahrnehmungen irritieren.⁶⁹ Somit kann ihre Qualität im öffentlichen Raum vor allem darin liegen, solche besonderen, aus dem Alltäglichen herausgehobenen sinnlichen und imaginativ anregenden Wahrnehmungen zu initiieren, die Alternativen zum konkret Vorhandenen aufzeigen.⁷⁰

⁶⁴ Vgl. Gill Perry, *Dream houses: installations and the home*, in: ders./Paul Wood (Hrsg.), *Themes in Contemporary Art*, New Haven et al.: Yale University Press 2004, 271

⁶⁵ Vgl. Werkner (2007), op. cit. (Anm. 44) 160

⁶⁶ Vgl. Foster (2013), op. cit. (Anm. 38) 138–140

⁶⁷ Vgl. Schmidt (2000), op. cit. (Anm. 21) 247. Etwa zu einem ähnlichen Zeitpunkt wie Serra bemüht sich auch Chillida bei seiner Skulptur ‚La sirena varada‘ um eine Errichtung am spezifischen Ort (siehe 3.3.1).

⁶⁸ Vgl. Rosalind Krauss, *Richard Serra/Sculpture*, in: Richard Serra: Props, Duisburg: Wilhelm Lehmbruck Museum 1994, 12, zit. in: Foster (2013), op. cit. (Anm. 38) 140

⁶⁹ Vgl. Margitta Buchert mit Carolin Rosenheimer, *Entsorgungspark für Kunst im öffentlichen Raum (Interview)*, in: Thomas Kaestle (ed.), *Wann ist die Kunst. Prozess Moment Gültigkeit*, Bielefeld: Kerber 2005, 145

⁷⁰ Vgl. ebd. 146

08 Richard Serra Tilted Arc
Federal Plaza New York 1981
Foto: Ann Chauvet



⁷¹ Vgl. Foster (2013), op. cit. (Anm. 38) 1

⁷² Vgl. Hal Foster, *Postmodern architecture*, in: ders. u. a. *Art since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism*, London: Thames & Hudson 2016, 636–640

⁷³ Vgl. Margitta Buchert, *Anderswohnen*, in: dies. und Carl Zillich (Hrsg.), *Performativ? Architektur und Kunst*, Berlin: Jovis 2007, 44–45

⁷⁴ Vgl. ebd. 48

⁷⁵ Einen umfangreichen Überblick dazu gibt die Onlinepräsenz des Büros mit dem Projekt-Index. Hier werden den fünf architektonischen Kategorien ‚Cultural, Public space, Education, Residential, Commercial‘ fünf künstlerische Kategorien ‚Installation, display, objects, performance, publications‘ gegenübergestellt. Es entsteht ein Eindruck der Interaktion der Projekte miteinander. Vgl. [⁷⁶ Vgl. Margitta Buchert, *Kunst in der Architektur - Spurensuche am Ende des 20. Jahrhunderts*, in: Maïke Kozok \(Hrsg.\), *Architektur, Struktur, Symbol: Streifzüge durch die Architekturgeschichte von der Antike bis zur Gegenwart*, Petersberg: Imhof 1999, 468–470](https://dsrny.com/?index=true§ion=projects&tags=, 14.09.2021; Zu Verwebungen vgl. Foster (2013), op. cit. (Anm. 38) 95</p>
</div>
<div data-bbox=)

⁷⁷ Vgl. Foster (2013), op. cit. (Anm. 38) 89–92; sowie Kenneth Frampton, *In der (De)-Natur der Werkstoffe: Bemerkungen zum Stand der Dinge*, in: Daidalos, *Magie der Werkstoffe II*, 56 (1995), 17

⁷⁸ Vgl. Margitta Buchert, *Fotografie. Photography*, in: dies. (Hrsg.), *Entwerfen gestalten: Medien der Architekturkonzeption; Shaping Design: Media of architectural conception*, Berlin: Jovis 2020, 197

Darin wird deutlich, dass im Bezug zum Ort oft ein Bezug zum Alltäglichen inkludiert ist. Dahinter steht ein Interesse für zum Beispiel Nebensächliches, Beiläufiges oder Gewohntes, das sich in verschiedenen Strömungen der Kunst, aber auch der Architektur seit dem 20. Jahrhundert feststellen lässt: Besonders exponiert wird in der Pop Art die akademische Kunst mit dem Alltäglichen verbunden und ist von Beginn an auch eng mit der Architektur verknüpft. Die Ideen werden in den frühen 1950er Jahren zum Beispiel durch die Independent Group entwickelt, einen Zusammenschluss junger Kunstschaffender sowie Kunstkritikerinnen und -kritikern gemeinsam mit Architekturschaffenden und Architekturhistorikerinnen und -historikern.⁷¹ Besonders einflussreich wird ‚Learning from Las Vegas‘ (1972) von Denise Scott Brown, Robert Venturi und Steven Izenour, eine Untersuchung der Alltagsarchitektur von Las Vegas sowie deren Symbole und Bildhaftigkeit. Ein Bezug auf die Symbole der alltäglichen Werbung sowie Kultur der Massenmedien findet sich in der Folge insbesondere in der postmodernen Architektur, die Ironie zu einem wesentlichen Mittel erklärt, um verschiedene Werte der pluralistischen Gesellschaft in die Architektur integrieren zu können.⁷²

Um die Jahrhundertwende herum wiederum finden alltägliche Qualitäten in viel grundsätzlicherer Weise Einzug in architektonische Konzeptionen, zum Beispiel beim niederländischen Büro OMA. Dem Gewöhnlichen, Gewachsenen, das üblicherweise nur beiläufig und unvollkommen wahrgenommen wird, wird in den architektonischen Konzeptionen Aufmerksamkeit als spezifische ästhetische Erfahrung zuteil. Das Ziel ist, authentische Atmosphären zu erweitern oder zu erzeugen.⁷³ Eine ausschnittshafte Fokussierung der unvollkommenen Anteile der Lebenswelt wird hier als schöpferischer Motor genutzt.⁷⁴

Alltag, Ort (und Zeit) in räumlichen – wenn auch nicht zwingend kartesischen – und sinnlich wahrgenommenen Kontexten sind also konnektive, sich auch zeitgenössisch vielfältig entfaltende Themenfelder, welche die Praxis – und Theorie – beider Disziplinen berühren.

Konventionenkritik

Disziplinäre Befragungen der Architektur mittels künstlerischer Strategien kennzeichnen das Werk von Diller Scofidio + Renfro, die sich selbst als interdisziplinäres Entwurfsbüro beschreiben. Sie haben neben architektonischen Realisierungen zahlreiche Arbeiten im Kontext zu bildenden und darstellenden Künsten produziert und nutzen die künstlerischen Praktiken, um komplexe Verwebungsebenen mit der Architektur zu erzeugen.⁷⁵ Diese zeichnen sich durch Experimentieren und die Analyse anderer Disziplinen in ihrem Verhältnis zur Architektur wie Kunst, Gesellschaft, Körperkultur oder Institutionen aus, und haben bei ihnen häufig sogar Vorrang in der Praxis.⁷⁶

Architektur ist nicht zwingend das Gebaute, sondern wird unter dem Begriff ‚Antiarchitektur‘ zum Instrument, um die Wirklichkeit unter Bezug auf die zeitgenössische Kultur zu interpretieren oder überhaupt erst zu konstruieren.⁷⁷

Dies zeigt sich in ihrer Arbeit ‚Slow House‘ aus dem Jahr 1991, die als schematisches Modell für ein Haus am Strand von Long Island konzipiert ist. Es basiert auf einer runden Bewegung, die sich panoramaartig vom ankommenden Auto über den schmalen Eingang bis zum Schaufenster und darüber auf ein Seestück erweitert. In einem weiteren Modell werden Fotografien auf Glasscheiben in das Modell geschoben und lokalisieren darüber alltägliche Nutzungen im Haus.⁷⁸ Es entsteht eine künstlerische Auseinandersetzung mit der Architektur, die sich vom gebauten Objekt löst und Handlungskonventionen in den Fokus nimmt. In anderen Arbeiten werden ebenso alltägliche Objekte und deren Verwendung wie Monogramm-Handtücher in ‚His/Hers‘ (1993) oder gebügelte Hemden in ‚Bad Press‘ (1993) ironisch oder kritisch verfremdet.



09 Herzog & de Meuron und Thomas Ruff
Bibliothek Eberswalde 1999 Fassadendetail
Fotografien auf Beton und Glaselementen
als versinnbildlichtes Wissen

Kooperation

Nicht nur in Einzelpositionen, auch in Kooperationen finden sich Schnittstellen: Die Architekten Jacques Herzog und Pierre de Meuron assistieren nach dem Studium Joseph Beuys, durch den sie angeregt werden, nach dem Schönen im vermeintlich Hässlichen zu suchen und Wirklichkeit nicht nur im Sichtbaren aufzufinden.⁷⁹ Beuys' Materialbeschäftigung ist ein entscheidender Impuls für Herzog & de Meuron. Ebenso spielen Einflüsse der Minimal Art eine Rolle, zum Beispiel von Donald Judd, sowie die As-Found-Haltung Alison und Peter Smithsons, die in Kooperation mit Kunstschaffenden ab den 1950er Jahren ebenfalls gewöhnliche Alltagsphänomene thematisieren.⁸⁰

Herzog & de Meuron sehen bei Kunstschaffenden die Kapazität, die Relation von Oberflächen zu Volumen und umgekehrt differenziert zu betrachten und Dinge neu zu analysieren sowie andersartig zu behandeln. In ihren Architekturen werden folglich Materialien in ungewohnter Weise eingesetzt oder in der phänomenologischen Wirkung verändert. Es geht darum, eindringliche Erfahrungen mittels der so bezeichneten ‚spezifischen Realität‘ der Architektur zu schaffen.⁸¹ Sie wird als Instrument verstanden, um gegen kulturell bedingte Reduktionen sinnlicher Erfahrungen zu wirken.⁸²

Sie kooperieren zum Beispiel mit Rémy Zaugg, Thomas Ruff, Dan Graham oder Ai Weiwei, wodurch sie eine kritische Distanz zu ihrer Arbeit und Disziplin gewinnen.⁸³ In den Werken manifestieren sich über gewohnte Architekturvorstellungen hinausgehende Ideen und Wahrnehmungen. Oft sind es allerdings ‚oberflächliche‘ Auseinandersetzungen mit dem Material, ästhetisierend auf die Fassade beschränkt und – oft unter Einsatz von Bildern – selbst ‚nur‘ ein Bild produzierend, so wie beispielsweise bei der Kooperation mit Thomas Ruff für den Bibliotheksbau in Eberswalde, der zwar nur eine einfache Box ist, aber durch Fotos auf der Fassade, kuratiert aus Ruffs Archiv, ein prägnantes Äußeres erhält.⁸⁴ (Abb. 09)

79 Zu sichtbaren und unsichtbaren Aspekten vgl. Buchert (1999), op. cit. (Anm. 76) 474

80 Vgl. ebd. 473; Foster (2013), op. cit. (Anm. 38) VIII; vgl. außerdem sowie zum ‚As found‘ Margitta Buchert, Formation und Transformation von Orten. Formation and transformation of place, in: dies. und Laura Kienbaum (Hrsg.), Einfach entwerfen: Wege der Architekturgestaltung. Simply design: ways of shaping architecture, Berlin: Jovis 2013, 49

81 Vgl. Buchert (1999), op. cit. (Anm. 76) 473–476

82 Vgl. Buchert (2013), op. cit. (Anm. 80) 49

83 Vgl. Philip Ursprung, Herzog & de Meuron ausstellen, in: ders., Herzog & de Meuron und Canadian Centre for Architecture (Hrsg.), Herzog & de Meuron - Naturschichte, Baden: Müller 2005, 16

84 Vgl. Buchert (1999), op. cit. (Anm. 76) 475–476; zur Bedeutung des Bildes vgl. Foster (2013), op. cit. (Anm. 38) 123–124; sowie zu Eberswalde vgl. Margitta Buchert, Fotografie, in: dies. (Hrsg.), Entwerfen gestalten. Medien der Architekturbaukonzeption, Berlin: Jovis 2020, 193

Konkrete Architektur: Max Bill bei Hans Frei

Im Sinn der in dieser Arbeit eingenommene Perspektive, die nach grundsätzlichen konzeptionellen, methodischen und reflexiven Erscheinungsformen des Künstlerischen in der Architektur sucht, hat der Theoretiker und Architekt Hans Frei in seiner Dissertation 1991 eine beispielhafte Untersuchung vorgelegt. In ‚Konkrete Architektur? Über Max Bill als Architekt‘ setzt sich Frei mit dem schweizerischen Architekten und Künstler Max Bill auseinander und stellt das Auftauchen von Aspekten der Konkreten Kunst – als Gegenentwurf zur Abstrakten Kunst – sowohl in dessen künstlerischem als auch in übertragener Form im architektonischen Werk dar.⁸⁵

Die Architekturkonzeption referenziert die Leitidee der Konkreten Kunst, von abstrakten, allgemein gehaltenen Ideen zu Ausprägungen struktureller Art und der Beziehung der Teile im Ganzen ohne semantische Bedeutung zu gelangen. Hans Frei beschreibt daraus resultierende Erfindungen im architektonischen Gefüge, die über gewöhnliche konstruktive und funktionale Belange hinausgehen und dadurch die Gestaltung prägen. Er stellt heraus, dass Ideen der Konkreten Kunst dazu genutzt würden, zum Beispiel funktional oder strukturell die Gebäudekonzeption zu begründen, wodurch ein bestimmter gestalterischer Ausdruck evoziert werde.⁸⁶

Dem entgegen setzt Hans Frei Persönlichkeiten der ‚Neuen Einfachheit‘ um die Jahrtausendwende, deren Architekturen formal zwar denen Max Bills ähnelten, jedoch eher der Formschaffung der Abstrakten Kunst folgen und auf der Ebene rein formaler Bezüge verbleiben würden. Er kritisiert die nostalgische Materialität, die zeitgenössische konstruktive Möglichkeiten ignoriere und die Gebäudehülle als einzig verbleibende Betätigung für Architekturschaffende.⁸⁷ Frei vermutet, dass auf Grund eines architektonischen Traditionsverlusts in der postindustriellen Entwicklung entsprechenden Architekturschaffenden die Kunst als ‚rettende Insel am Horizont‘ erschienen sei, die Entscheidungs begründungen ermögliche.⁸⁸ Rein formale Bezüge zur Kunst seien also nicht ausreichend für eine Sinnggebung in der Architektur.

Zeitgleich kritisiert auch der Architekt und Historiker Kenneth Frampton ein ‚verunklärendes künstlerisches Gehabe‘ der damals jüngeren schweizerischen Architekturszene, welche dadurch in kulturelle Gleichgültigkeit und formale Kraftlosigkeit abzusinken drohe.⁸⁹ Frei folgert, dass künstlerische Verfahren in der Architektur durchaus einen sinnhaften kulturellen Kontext erzeugen könnten. Die Kunst müsse aber über formale Referenzierungen hinaus aus grundsätzlichen, konzeptionellen Überlegungen transferiert werden.⁹⁰

Die thematischen Ausrichtungen der Praxispositionen zeigen zentrale architektonische sowie gleichzeitig künstlerische Themen auf, die sich auch in den folgenden Beispielen wiederfinden lassen, so insbesondere der Ort, der Alltag und damit zusammenhängende Handlungen, Material, Raum und Raumverständnisse sowie visionäres Denken und Imaginationen. Freis Forschungen zu Bill können außerdem vorbildhaft für die folgenden Untersuchungen stehen, die ebenfalls direkte formale Übertragungen eher als Randerscheinungen betrachten. Das Künstlerische kann, so wie Frei es beschreibt, katalysierend, kausal und sinnstiftend wirken. Es kann Denk- und Handlungsvorgänge der Architektur als komplexe künstlerische Tätigkeit hervorheben und wieder neu zu entdeckende Zusammenhänge aufdecken.⁹¹

Diese Ideen zum sinnstiftenden Potenzial des Künstlerischen klingen in verschiedenen theoretischen Positionen des 20. und 21. Jahrhunderts an. Anhand des folgenden Überblicks werden weitere Themen deutlich.⁹²

85 Vgl. Hans Frei, Konkrete Architektur? Über Max Bill als Architekt, Baden: Lars Müller 1991

86 Vgl. Hans Frei, Neuerdings Einfachheit, in: Bundesamt für Kultur (Hrsg.), Minimal tradition: Max Bill und die ‚einfache‘ Architektur 1942–1996, Baden: Lars Müller 1996, 118–120

87 Zur Materialität vgl. ebd. 126; zur Fassade vgl. ebd. 122

88 Frei (1996), op. cit. (Anm. 86) 122

89 Frampton (1995), op. cit. (Anm. 77) 19

90 Vgl. Frei (1996), op. cit. (Anm. 86) 121–129

91 Vgl. Catharina Dyrssen, Navigating in heterogeneity: architectural thinking and art-based research, in: Michael Biggs und Henrik Karlsson (Hrsg.), The Routledge companion to research in the arts, London et al.: Routledge 2012, 224–225

92 Vgl. zu disziplinären Schnittstellen diverser Natur z. B. die Essaysammlung Kaestle (2004), op. cit. (Anm. 2) passim

1.4.4 ...IN DER THEORIE

Seit der Antike galt die Architektur gleichwertig als Kunst wie auch als Wissenschaft. Es bestand die Perspektive, dass die Architektur enzyklopädisch sei und damit verbunden eine Art ‚Allwissenheit‘ besäße. Ihr kam die Aufgabe zu, den Kosmos als einheitliche, harmonische sowie sinnvolle Ordnung zu zeigen.⁹³ Erst im 18. Jahrhundert vollzieht sich eine Separierung der Universalwissenschaft in ‚Architektur‘ und ‚Kunst‘ sowie andere Disziplinen. In der weiteren Entwicklung wird die Architektur zu einer Teildisziplin der Kunst erklärt. Der Architekturtheoretiker Alberto Pérez-Gómez kritisiert, dass dadurch Rituale und spezifische Programme verloren gegangen seien. Die Architektur sei fortan nicht mehr als spatio-temporäre, also vor allem zu erlebende Situation, sondern als eine Angelegenheit der Komposition betrachtet worden.⁹⁴

Der Architekt und Kritiker Adolf Loos schreibt noch 1920 im Artikel ‚Art et architecture‘ darüber, dass Architektur keine Kunst mehr sei, da sie benutzt werde und, anders als Kunst, modisch sein müsse, um zu gefallen.⁹⁵ Er betont so vor allem die Grenze zwischen den Disziplinen. Parallel existieren aber ebenso individuelle wie institutionelle Hinwegsetzungsversuche über diese Trennung, um die Kunst wieder stärker in die Architekturdiziplin einzubeziehen:

Als Vereinigung von Kunst und Handwerk werden zum Beispiel im 1919 in Weimar durch Walter Gropius gegründeten ‚Bauhaus‘ die verschiedenen bildenden, darstellenden und angewandten Künste verbunden. Im ersten Bauhaus-Manifest, das zur Gründung der Schule entsteht, wird artikuliert, dass unter der in der Romantik entstandenen Leitidee des Gesamtkunstwerks in der Architektur alle Künste miteinander kulminieren sollen.⁹⁶ Und die siebte Ausgabe der Kongresse für Architektur und Städtebau CIAM, die 1949 in Bergamo stattfindet, hat ‚Kunst und Architektur‘ zum Thema, nachdem die vorherigen Ausgaben sich weniger mit ‚baukünstlerischen‘ Fragen auseinandersetzen, sondern zum Beispiel mit dem Existenzminimum, dem Wiederaufbau, rationalen Bebauungsweisen sowie, beim CIAM IV, mit der funktionalen Stadt als Ausgangspunkt der Charta von Athen.

Raumarbeit

Ausgangspunkt der Beziehung von Kunst und Architektur ist also eine ursprünglich geeinte Disziplin, in der durch Diversifizierung jeweils eigene Felder besetzt werden. Die erneute Annäherung im 20. Jahrhundert kann daher auf ursprünglich einende Charakterzüge zurückgreifen, bietet aber ebenso die Möglichkeit der Neubestimmung des Verhältnisses. Es sind Annäherungsversuche, die von beiden Disziplinen aus vollzogen werden und sich in der Kunst zunächst vor allem in der Skulptur zeigen. Als dreidimensionale, materielle Praxis ist die Skulptur den Modalitäten der Architektur besonders verwandt. Die Raumarbeit ermöglicht beiden Disziplinen, ihr Verhältnis auszuloten.

Der Raum ist Medium und Konstrukt zugleich und in letzterer Funktion mindestens seit der topologischen Wende, dem Spatial turn, in sozial- und kulturwissenschaftlichen Forschungen von Bedeutung. Ebenso können philosophische Beiträge zum Raum im Kontext des Verhältnisses von Kunst und Architektur gelesen werden.⁹⁷ Wie oben eingeführt, ist allerdings die heute so allgemeingültige Bestimmung von Architektur als Produzentin eines erlebten Raumes – ähnlich wie dessen Beachtung in der Kunst – noch gar nicht so alt und bildet sich erst zum Ende des 19. Jahrhunderts heraus.⁹⁸ Mittlerweile sind der erlebte Raum, körperliche Erfahrungen und dazugehörige mentale Prozesse aber wesentlicher Bestandteil theoretischer Diskurse in Kunst und Architektur.⁹⁹

Wiederum kann der Ursprung der Skulptur als künstlerische, im Raum handelnde Gattung im Mahn-, Denk- oder Grabmal und damit im Markieren eines bestimmten Ortes, einer bestimmten Funktion oder eines bestimmten Ereignisses gesehen werden. Häufige Voraussetzung ist der Sockel, der über das Emporheben die symbolische Bedeutung überhöht.¹⁰⁰ Als Initialmoment einer Veränderung der Skulptur und einer damit einhergehenden Annäherung an raumbezogene Fragestellungen wird die plastische Arbeit Auguste Rodins und seiner Behandlung des Sockels angesehen. So schlägt er für die Skulpturengruppe ‚Die Bürger von Calais‘ (1889) vor, dass sie entweder nahe dem Boden oder aber auf einem deutlich

⁹³ Vgl. Gerd Bruyn und Wolf Reuter, *Das Wissen der Architektur: vom geschlossenen Kreis zum offenen Netz*, Bielefeld: transcript 2011, 19–20

⁹⁴ Die eigentliche Aufgabe von Architektur, ebenso wie von Kunst und Literatur sei es, Stimmungen in unserer Lebenswelt hervorzubringen. Vgl. Alberto Pérez-Gómez, *Language, literary approaches and architectural meaning*, in: Kláske Havik u. a. (Hrsg.), *Writingplace: investigations in architecture and literature*, Rotterdam: nai010 2016, 59–61

⁹⁵ Vgl. Adolf Loos, *Art et architecture*, in: Adolf Opel (Hrsg.), *Adolf Loos. Gesammelte Schriften*, Wien: Lesethek 2010, 544 und passim

⁹⁶ Vgl. Hal Foster, *The Bauhaus*, in: ders. u. a. *Art since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism*, London: Thames & Hudson 2016, 209

⁹⁷ Im Folgenden von besonderer Bedeutung ist Martin Heidegger, *Die Kunst und der Raum. L'art et l'espace*, Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann 2007

⁹⁸ Vgl. zur Schnittstelle des erlebten Raumes in Kunst und Architektur Margitta Buchert, *Fließende Räume*, in: dies. und Carl Zillich (Hrsg.), *In Bewegung... Architektur und Kunst*, Hannover: jovis 2008, bes. 108–109

⁹⁹ Vgl. zum Ursprung der Raumfokussierung in der Architektur Philippe Rahm, *Immediate architecture*, in: Margitta Buchert und Carl Zillich (Hrsg.), *Performativ? Architektur und Kunst*, Berlin: Jovis 2007, 11; Vgl. als Beispiele zu Raumdiskursen in den Disziplinen Matthias Burhardt u. a., *Raum - atmosphärische Informationen: Architektur und Wahrnehmung*, Irmgard Frank (Hrsg.), Zürich: Park Books 2015; Sabiene Autsch und Sara Hornák (Hrsg.), *Räume in der Kunst: künstlerische, kunst- und medienwissenschaftliche Entwürfe*, Bielefeld: Transcript 2010; Buchert, Zillich (2007), op. cit. (Anm. 4); Wolfgang Meisenheimer, *Das Denken des Leibes und der architektonische Raum*, Köln: König 2006; Matthias Flügge, Robert Kudielka und Angela Lamert (Hrsg.), *Raum: Orte der Kunst*, Berlin et al.: Akademie der Künste/Verlag für Moderne Kunst 2007

¹⁰⁰ Vgl. Rosalind E. Krauss, *Site-specific art*, in: Hal Foster u. a. *Art since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism*, London: Thames & Hudson 2016, 618

¹⁰¹ Vgl. dazu Carola Giedion-Welcker, *Rolle und Prägung des Sockels bei Brancusi*, in: *Sozialer Wohnungsbau, Das Werk: Architektur und Kunst*, 46, 1 (1959), 25–30, passim

¹⁰² Vgl. Giedion-Welcker (1955), op. cit. (Anm. 32) XI

¹⁰³ Vgl. ebd. XXIX

¹⁰⁴ Vgl. ebd. X–XIV, XX–XI und passim

¹⁰⁵ Vgl. ebd. XVII–XVIII und XXIV–XXV

¹⁰⁶ Vgl. Buchert (2008), op. cit. (Anm. 98) 107

¹⁰⁷ Vgl. Carola Giedion-Welcker, *Eduardo Chillida*, in: *DU*, 29 (1969), 276–289



10 Auguste Rodin *Die Bürger von Calais* 1885
Die Skulptur steigt vom Sockel.

erhöhten Sockel platziert würden. (Abb. 10) Es ist der Beginn eines sich in der Moderne fortsetzenden spielerischen Umgangs mit dem Sockel; als eigene Werkform gar zu finden beim Bildhauer und Fotograf Constantin Brâncuși.¹⁰¹ Doch auch in der Demokratisierung der Skulptur, dem Verzicht auf Hauptansichten sowie in seiner Sujetwahl stößt Rodin Veränderungen an: Seine skulpturalen Körperdarstellungen stellen Bewegungen und Proportionen des menschlichen Leibes als Volumen im Raum dar.¹⁰²

Im 20. Jahrhundert entfernt sich die Skulptur dann von figürlichen Darstellungen und befragt derart ihre Voraussetzungen. Dies wird in verschiedenen theoretischen Positionen reflektiert.

Architektonische Skulptur

In ‚Plastik des XX. Jahrhunderts. Volumen und Raumgestaltung‘ beschreibt die Kunsthistorikerin Carola Giedion-Welcker erstmals 1937 und in Erweiterung 1954 diese Veränderungstendenzen der damals zeitgenössischen bildhauerischen Arbeiten. Als Konsequenz von ‚Ent-Heorisierungen‘ und einer stärkeren Objektivierung des Menschen konstatiert sie eine Befreiung der Plastik von literarischen oder psychologischen Zuschreibungen. Insbesondere die architektonisierende und entpersönlichte Methode des Kubismus‘ räumliche Beziehungen darzustellen, sei dabei entscheidend.¹⁰³ Es sei nunmehr Einfaches von Bedeutung und Parameter wie Volumen, Proportion, Material, Licht und die räumlichen Verhältnisse zueinander werden zum Thema der Skulptur. Es fänden Auseinandersetzungen mit elementaren und neu erfundenen Formen sowie Abstrahierungen statt, die innerhalb einer vermuteten Eigengesetzlichkeit des verwendeten Materials operieren. Mitschwingend seien in vielen der Strömungen die synthetisierende Verbindung von Kunst und Alltag, Irrationalem und Rationalem oder auch Traum und Wirklichkeit sowie eine Hinwendung zum Verhältnis von Raum und Zeit.¹⁰⁴ Daraus folgten der Ausdruck von Dynamik und Bewegung, kinetische Kunstwerke und Versuche, solide Materie optisch aufzulösen. Die Skulptur werde in dem Sinne architektonisch, da es nicht mehr das Umkreisen von Skulpturen als Polarität der Wahrnehmenden zu den Objekten gebe, sondern sie durch Öffnungen, Durchdringungen oder Transparenzen simultan erschlossen werden und sich Werk und Rezipierende in einer gemeinsamen Raumkonstellation befinden.¹⁰⁵ Dies kann zudem sinnlich erlebbare und imaginative Raumqualitäten umfassen.

Es wird bei Giedion-Welcker deutlich, dass Veränderungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts die schon immer räumlich wirksame Kunstform der Skulptur stärker auf das menschliche Raumerleben fokussieren. Komplexe Zusammenhänge des Räumlichen, die mehr als die reine materielle Artikulation umfassen und Relationen, Übergänge und Durchdringungen einbeziehen, öffnen die Skulptur potenziell für Fragestellungen der Architektur.¹⁰⁶ Giedion-Welckers Publikation erscheint zu Beginn des künstlerischen Schaffens Eduardo Chillidas; sie veröffentlicht zudem bereits 1969 einen Essay über Chillidas Werk und analysiert seine Materialverwendung zum Ausdruck des Raumes. Dazu beschreibt sie den Wechsel in seinem Frühwerk von eher feingliedrigen Skulpturen, die den Raum aktivieren, hin zu massiven, versammelnden Skulpturen und gibt einen Ausblick auf die sich abzeichnende Monumentalisierung seines Werks und die Arbeit im Stadtraum.¹⁰⁷ Es zeigt sich hieran beispielhaft, dass die beschriebenen Phänomene auch für das im weiteren Verlauf eingehender beschriebene Werk Chillidas eine Rolle spielen.

Methodengleiche

Parallelen Entwicklungen der Disziplinen widmet sich der Schweizer Architekturhistoriker Sigfried Giedion in seiner mittlerweile zum Standardwerk avancierten Veröffentlichung ‚Raum, Zeit, Architektur. Die Entstehung einer neuen Tradition‘ (1941). Giedion widmet sich darin der Suche nach Konstanten in der architekturhistorischen Entwicklung, die er mit zeitgenössischen Phänomenen verknüpft. Es geht ihm einerseits darum, aufzuzeigen, dass sich bestimmte Elemente und Fragestellungen unabhängig von sozialen Kontexten und historischen Bedingungen entwickeln. Andererseits sucht er nach einer neuen Synthese aus Intellekt und Emotionalität im Bauen.

Einen Ansatzpunkt hierfür vernimmt er in einer Parallelität von Methoden unter anderem von Architektur, Konstruktion, Kunst und Wissenschaft, von ihm als Methodengleiche bezeichnet. Im Werk des Ingenieurs Robert Maillart, der flächige Tragelemente im Brückenbau auf eine neuartige Weise einsetzt, stellt Giedion Parallelen zu Entwicklungen des Konstruktivismus und verwandten Strömungen fest. (Abb. 11) Er zeigt das Geflecht auf, in dem wiederum diese künstlerischen Entwicklungen mit physikalischen Erkenntnissen oder architektonischen Raumkonzeptionen Hand in Hand gehen. Die neuen wissenschaftlichen Erkenntnisse würden neue Ausdrucks- und Darstellungsmittel erfordern, die durch Kunstschaffende hervorgebracht werden könnten – in diesem Fall unter anderem Fragment, Simultaneität und Durchdringung von Innen und Außen. Umgekehrt jedoch seien Kunstschaffende auch in der Lage, neue Ausdrucksmittel zu entwickeln, die erst im Nachhinein durch technische Erfindungen realisierbar würden. Genau dieses imaginative, flexible Denken, das sich vom Denken einer reinen Statikbetrachtung unterscheidet, findet Giedion bei Maillart.¹⁰⁸

Er formuliert die These, dass Kunstschaffende, zwischen emotionaler Innenwelt und Außenwelt vermittelnd, in der Lage seien, durch Imagination und Erfindung neue Methoden zu entwickeln, die zu veränderten Raumvorstellungen und dadurch Innovationen führten. Seine Zielformulierung ist die Synthese unterschiedlicher Disziplinen und insbesondere jene von Kunst- und Architekturschaffenden. Giedion sucht nach Eigenschaften in der Arbeitsweise und den Werken, die Unterscheidungen zwischen einfacher Konstruktion und Architektur ermöglichen.

Erweitertes Feld der Skulptur...

Unterscheidungsbemühungen leiten auch die Kunsttheoretikerin Rosalind Krauss. Die von Giedion-Welcker beschriebenen Entwicklungen der Skulpturgattung werden ab Mitte des 20. Jahrhunderts immer vielfältiger. In ‚Passages in modern sculpture‘ (1977) analysiert Krauss noch eine zunehmende Verzeitlichung und Prozessualisierung skulpturaler Objekte, die ein Erleben der Raumzeit erwirken wollen – hier finden sich Parallelen zu Giedion-Welcker.¹⁰⁹

In ihrem bedeutsamen Essay ‚Sculpture in the expanded field‘ (1979) postuliert sie dann aber eine derart starke Öffnung der Skulptur, dass diese als Kategorie selbst obsolet geworden sei und sich durch Negationen und nicht durch einschließende Definitionen konstituiere.

Sie beschreibt eine mit Rodin einsetzende Ortlosigkeit der Skulptur, die sich zu einer rein auf sich selbst bezogenen formalen Anordnung entwickle. In der Konsequenz schlägt sie eine Neuausrichtung vor, die ‚Skulptur‘ als historisch determinierte Gattung mit dem Monument in Verbindung setzt. Dazu arbeitet sie weitere Kategorien heraus und stellt eine konstellative Beziehung der Skulptur zu Architektur und Landschaft auf. Aus ihrer These, dass die zeitgenössische Skulptur weder das eine, noch das andere, sondern eben die Negation beider sei, konstruiert sie ein strukturalistisches Modell, das aus zwei Gegensätzen (Architektur/Nicht-Architektur und Landschaft/Nicht-Landschaft) eine Vierergruppe aufbaut, die über die Konnektoren sowohl/als auch sowie weder/noch erschlossen werden können. Es ergeben sich in diesem Feld nun drei weitere Kategorien, die gleichberechtigt neben der Skulptur stehen: ‚Marked sites‘ als Kombination aus Landschaft und Nicht-Landschaft, ‚Site construction‘ als Kombination aus sowohl Landschaft als auch Architektur und schließlich ‚Axiomatic structures‘, bestehend aus Architektur und Nicht-Architektur.¹¹⁰

Krauss geht es in ihrem Essay darum, entgegen des sonst präsenten vermengenden Pluralismus die Entwicklungen der Skulptur nach der Moderne als Beziehungsgefüge zu kartieren. Neben der Bestimmung der (Nicht-)

11 Robert Maillart Salginatobelbrugg Prattigau 1930



¹⁰⁸ Vgl. zum gesamten Absatz Giedion (1992), op. cit. (Anm. 3) 29–47, 278–303 und passim

¹⁰⁹ Vgl. dazu Michael Lüthy, Expanded Field / Rosalind Krauss, in: Brigitte Franzen, Kasper König und Carina Plath (Hrsg.), skulptur projekte münster 07, Köln: Walther König 2007, 356

¹¹⁰ Vgl. Rosalind Krauss, Sculpture in the expanded field, October, 8 (1979), 36–38; und ebenso Krauss (2016), op. cit. (Anm. 99) 619–620

¹¹¹ Vgl. zu (Nicht-)Beschaffenheit und Kombinationsmöglichkeiten Papapetros, Rose (2014), op. cit. (Anm. 1) vii

¹¹² Vgl. Krauss (2016), op. cit. (Anm. 100) 620

¹¹³ Vgl. Rosalind Krauss, Architects' drawings/artists' buildings, in: Janet Kardon (Hrsg.), Drawings: The pluralist decade, Philadelphia: University of Pennsylvania/Institute of Contemporary Art, 1980, 33–54, beschrieben bei Papapetros, Rose (2014), op. cit. (Anm. 1) xii

¹¹⁴ Vgl. Anthony Vidler, Architecture's expanded field, Artforum International, 42, 8 (2004), passim

¹¹⁵ Vgl. dazu das Ziel der Erzeugung einer ‚wahren ökologischen Ästhetik‘ ebd. 148

¹¹⁶ Vgl. Papapetros, Rose (2014), op. cit. (Anm. 1) xiii–xv

Beschaffenheit der Skulptur aber auch der anderen Disziplinen soll insbesondere deutlich werden, welche Veränderungsmöglichkeiten sich durch die Kombination der Disziplinen ergäben, wodurch auch Möglichkeiten zum Wechsel innerhalb einer spezifischen künstlerischen Praxis resultieren.¹¹¹ Außerdem läge der Fokus in der Skulptur nicht mehr auf der spezifischen Erarbeitung eines räumlichen Objekts, sondern auf den kulturellen Konditionen.¹¹²

Die Perspektive, dass der Kern der Disziplin nicht nur in der Produktion eines spezifischen Objekts liegt, wird von Krauss auch in weiteren Essays betont. So stellt sie zum Beispiel 1980 in ‚Architects' drawings/artists' buildings‘ heraus, dass sich Architektur und Kunst in parallele Richtungen bewegen und dabei insbesondere auf konzeptionelle und nicht etwa physische Aspekte der Architektur abheben. Sie zeigt dies zum Beispiel an Werken von John Hejduk und Peter Eisenman oder Jackie Ferrara und Joel Shapiro auf.¹¹³ Diese auch hier angenommene Perspektive findet sich ebenfalls in einer der zahlreichen ‚Antworten‘, die auf Krauss' erweitertes Feld entstehen, beim Kunst- und Architekturhistoriker und -kritiker Anthony Vidler.

...und der Architektur

Vidler reagiert 2004 auf Krauss' Essay mit seinem Artikel ‚Architecture's expanded field‘. Ähnlich wie Krauss es für die Skulptur beschreibt, bemerkt er in der Architektur um die Jahrhundertwende eine Öffnung der referenziellen Bezüge hin zu drei wesentlichen Themen: landschaftliche Ideen, biologische Analogien und neue programmatische Konzepte. Dabei seien nicht mehr dualistische Begriffspaare wie Form und Funktion, Historismus und Abstraktion oder Utopie und Realität entscheidend, sondern innovationsbefördernde Kombinationen. Es entstünde ein neues Handlungsfeld für die Architektur, das Vidler anhand von Krauss' diagrammatischem Vorbild zu strukturieren sucht.

Neue Kombinationen aus Architektur und Landschaft, Biologie oder Programm könnten neue Versionen der Nicht-Landschaft, Nicht-Skulptur sowie Nicht-Architektur produzieren. Dabei ginge es nicht um eine rein formale Zitation, sondern ein Studium der jeweiligen Inhalte, die daraus innerhalb der Logik der Disziplin innovative Zugänge produzierten. Die Möglichkeit für diese Erweiterung der Architektur schreibt Vidler der vorhergegangenen Öffnung der Skulptur zu und sieht Potenzial für eine Vereinigung der räumlichen Künste, um neuartige programmatische und formale Bedingungen zu entwickeln.¹¹⁴

Die folgenden Untersuchungen sehen eine ganz ähnliche Prämisse und Zielsetzung vor: Der Blick wird nicht auf formale Zitate oder direkte Übertragungen gerichtet, sondern auf Verwebungen der Disziplinen, die nicht das eine zum anderen werden lassen, sondern innerhalb der disziplinären Logik Innovationen produzieren können – und dies durchaus auch für große Krisenfragen, die Vidler in den Blick nimmt.¹¹⁵

Der Einfluss, den Krauss' Text hat, ist groß und es entstehen weitere Reaktionen darauf, sodass er heute als kanonische Grundlagenliteratur gelten kann – auch wenn die strukturalistische Denkweise und die eindeutigen Oppositionen ebenso Kritik erhalten.¹¹⁶ Sie fundieren aber ein hier ebenfalls relevantes Verständnis eines disziplinären Verhältnisses, das durch ein Schnittstellendenken bestimmt ist.

12 Diller Scofidio + Renfro Blur Building
Yverdon-les-Bains 2002



Unbestimmte Räume

Dasselbe Anliegen verfolgt der französische Philosoph und Soziologe Jean Baudrillard in seinem 1999 im Künstlerhaus Graz gehaltenen Vortrag ‚Architektur: Wahrheit oder Radikalität?‘, in dem er zur Betrachtung von Problemstellungen in der Architektur vergleichend die Kunst heranzieht.¹¹⁷ Er vermisst in zeitgenössischen Architekturen und Stadträumen eine über ihre reine gebaute Realität und funktionelle Bedingtheiten hinausgehende Illusion, Dramaturgie und geistige Verführung, zu denen Menschen eine duale Beziehung eingehen können.

Er beschreibt dafür relevante Phänomene des Widerspruchs in der Nutzung, Destabilisierungen von Wahrnehmungen oder eine Gleichzeitigkeit von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit. Durch eine virtuelle Realität der Architektur, die eine technische Verfügbarkeit von Formen und Materialien meint und sich zum Beispiel in bezugslosen Kombinationen, digital erzeugten Formationen oder sich weltweit gleichenden funktionalen oder pittoresken Bauten ausdrückt, befürchtet Baudrillard den Verlust poetisch wirksamer Räume mit vielfältigen Dimensionen der Unbestimmtheit, die auf die Anwesenheit von Menschen ausgerichtet sind. Eine mögliche Strategie zur Erlangung solcher sieht er in der Beziehung der Architektur zum Ort und dem poetischen Transfer damit zusammenhängender Eigenschaften.

(Welt-)Erfahrung

Diese Fragen nach sinnlicher Wahrnehmung spielen unter anderem auch beim Kunsthistoriker und Publizist Hal Foster eine Rolle. Er beschreibt in ‚The art-architecture complex‘ (2013) die Vereinigung von Kunst und Architektur als charakteristische Eigenschaft zeitgenössischer Kultur. Er verfolgt eine verschiedene Beispiele inkludierende Auseinandersetzung mit Ausprägungen dieser Symbiose: In drei Teilen werden zunächst drei von Foster so benannte ‚Global Style‘-Entwurfspraktiken – von Richard Rogers, Norman Foster und Renzo Piano – als Erben des International Style beschrieben, anschließend Architekturkonzeptionen betrachtet, für die Kunst ein Ausgangspunkt ist – darunter Zaha Hadid, Diller Scofidio + Renfro sowie Herzog de Meuron als stellvertretend für von der Minimal Art beeinflusste Architekturschaffende – und schließlich zeitgenössische Veränderungen der künstlerischen Medien Malerei, Skulptur und Film analysiert. Foster befragt, an welchen Stellen die disziplinäre Vereinigung lediglich spektakuläres Bild (imageability) sei und wann hingegen eine tatsächliche sinnliche Erfahrung von Situationen und Orten ermöglicht werde.¹¹⁸ Eine solche umfängliche sinnliche Erfahrung hat das Blur Building in Yverdon-les-Bains (2002) ermöglicht: Es löscht visuelle und akustische Bezugspunkte durch einen Nebel feiner Wassertropfen auf. Die Masse des Nebels produzierte das Gebäude. Innerhalb dieser Atmosphären-Architektur des Ausstellungspavillons im Schweizerischen Yverdon-les-Bains wird die menschliche Abhängigkeit vom Sehinn bei der Orientierung in der Welt offengelegt – ein genuin künstlerisches Anliegen. (Abb. 12) Diese Erzeugung einer intensiven (Welt-)Erfahrung, die keine oberflächliche Inszenierung ist, sondern sich auf Grundlage der jeweiligen konzeptionellen Setzungen als eingebunden in die pragmatischen Aufgaben der Architektur ergibt, soll für die hier untersuchten Beispiele vorausgesetzt werden.

117 Vgl. Jean Baudrillard, *Architektur: Wahrheit oder Radikalität?*, Graz: Droschl 1999

118 Vgl. insgesamt Foster (2013), op. cit. (Anm. 38) sowie einleitend VIII und XI-XII

119 Vgl. Niklas Luhmann, *Weltkunst*, in: *Unbeobachtbare Welt: Über Kunst und Architektur*, Bielefeld: Haux 1990, insbes. 12-23 und passim

120 Vgl. ebd. 33

121 Vgl. Eduard Führ, Hans Friesen und Annette Sommer (Hrsg.), *Architektur im Zwischenreich von Kunst und Alltag*, Münster et al.: Waxmann 1997

122 Vgl. Karsten Harries, *Warum überhaupt Architektur?*, in: ebd., 41-43

Vor allem aus soziologischer Perspektive wird diese durch die Kunst ermöglichte Welt-Konstruktion zwischen den Soziologen Niklas Luhmann, Dirk Baecker und dem Künstler Frederick D. Bunsen debattiert. Das Produzieren von Kunst wird von Luhmann als ‚Beobachten‘ verstanden: Kunstschaffende artikulieren mit ihren Werken ihre Beobachtungen und Menschen erhalten anhand der Beobachtung von Kunstwerken – womit nicht ausschließlich visuelle Wahrnehmungen zu fassen sind – eine alternative Weltwahrnehmung. Grundlegendes Prinzip sei die Differenzzeugung, sowohl bei der Produktion des Werkes als auch beim Rezeptionsvorgang, worüber das Beobachten ermöglicht werde.¹¹⁹ Essenziell sei dafür die Zeit, da die Unterscheidungen ‚Zwei-Seiten-Formen‘ erzeugen und die Beobachtenden von einer Seite zur anderen gelangen müssten. Würde diese Unterschiedlichkeit wiederum in einer Gleichzeitigkeit artikuliert, könne daraus ein ‚paradoxiertypisches Oszillieren‘ entstehen, das die Aufmerksamkeit weg von der eigentlichen Beobachtung lenke und andere Bedeutungen hervorhebe.¹²⁰

Diese Bedeutung der Kunst für Weltwahrnehmungen wird immer wieder herausgestellt. Es ist spezifisch zu untersuchen, in welcher Form sich dies in der Architektur als mögliches Künstlerisches manifestieren kann. Das Oszillieren und Erzeugen von Paradoxien könnten Strategien zur Erzeugung dieser anderen Weltwahrnehmungen sein.

Zwischenbereiche

Im von Eduard Führ, Hans Friesen und Anette Sommer herausgegebenen Sammelband ‚Architektur im Zwischenreich von Kunst und Alltag‘, der aus einem Symposium an der BTU Cottbus 1996 resultiert, wird sich diesem Potenzial ebenfalls gewidmet.¹²¹ Aus der zunächst etwas banal erscheinenden Gleichsetzung von Kunst mit Ästhetik sowie Alltag mit Funktion entfalten sich Erkundungen des Verhältnisses der Disziplinen zueinander und ihrer jeweiligen Grundsätze. Dabei kommen insbesondere Fragen des Raumes zur Sprache, so des Bildraumes, des leiblich wahrgenommenen im Gegensatz zum medialen Raum oder verschiedener philosophischer Raumkonzepte. Der Philosoph Karsten Harries kommt in seinem Beitrag ‚Warum überhaupt Architektur?‘ auf Grundlage der Theorien von Kant, Hegel, Heidegger sowie Loos zu dem Schluss, dass die Trennung, die zwischen Kunst und Alltag trotz gegenseitiger Bezugnahmen bestehe und sogar bestehen müsse, die Bewegungslinie der Architektur sei. Indem Architektur, im Unterschied zu funktionalem Bauen, immer auch eine Selbst-Präsentation im Sinne ethischer Werte und Ideale besitze, sei sie zwar an den Alltag gebunden, suche zu dieser Wirklichkeit aber immer wieder Abstand.¹²² Worin dieses Abstandnehmen in der Architektur bestehen, wie es sich erzeugen lassen kann und welche qualitätsvollen Eigenschaften möglicherweise darauf entstehen können, verbleibt bei Harries offen und stellt eine der Fragestellungen dieser Arbeit dar.

In eine ähnliche Richtung weisen drei weitere Symposien, die unter dem Titel ‚connect‘ in den Jahren 2005–2007 an der Leibniz Universität Hannover stattfanden. Die daraus hervorgehenden Publikationen zeigen anhand spezifischer, transdisziplinärer praktischer und theoretischer Perspektiven Zwischenräume der Disziplinen Kunst und Architektur sowie Philosophie auf. Dabei spielt der Raum eine zentrale Rolle und wird zudem in seiner Beziehung zum menschlichen Körper sowie zur Frage nach der Bewegungswahrnehmung thematisiert.

Vor allem im Beitrag ‚Anderswohnen‘ (2007) von Margitta Buchert finden sich Anknüpfungspunkte für die folgenden Untersuchungen: Im Kontext der existenziellen Dimension des Wohnens widmet sich Buchert der theoretischen und baulichen Praxis des niederländischen Architekten Rem Koolhaas und seinen sich ergänzenden Büros OMA und AMO. Sie spürt in dieser zwei Pole auf, von denen sich einer eher der Stabilisierung von Traditionen, der andere aber dem Fremden und Uneindeutigen widmet und dabei nach einer Erweiterung des ästhetischen Spektrums mittels der Stärkung atmosphärischer, sozio-kultureller und imaginativer Qualitäten strebt. Dazu treten Fragen nach dem Künstlerischen in der Architektur in den Vordergrund, das mit einer Suche nach dem ‚Anderen‘ beschrieben wird und sich zwar zu Teilen immer entziehe, aber dadurch eine schöpferische Produktivkraft entfalte.¹²³ Buchert nutzt unterschiedliche Bestandteile von Koolhaas‘ architektonischer Praxis, um die ‚Minimalbestimmung‘ künstlerischen Tuns, die im Eröffnen von Möglichkeitsräumen gesehen wird, in der Architektur aufzuzeigen und ihr gleichzeitig eine größere Spezifik zu verleihen.

Ein vergleichbares Ziel streben auch die folgenden Untersuchungen an: Übergreifenden Aussagen zum Künstlerischen sollen mittels der Fallbeispiele Exemplifikation verliehen werden. Die Praxisrelevanz der Künste und damit verbundener abstrakter Vorstellungen können für die Architektur und möglicherweise auch weitere Disziplinen aufgezeigt werden.

Wissen produzieren?

Die Architekturhistorikerin und Autorin Jane Rendell nutzt in ‚Art and architecture: a place between‘ theoretische Ideen, insbesondere des Geografen Edward Soja und seiner Triade aus Raum, Zeit und Sozialem, um in architektonischen und künstlerischen Projekten außerhalb von Galerieräumen Orte zwischen den Disziplinen aufzuspüren. Sie thematisiert Neudefinitionen von Raum und Ort in der kulturellen Geografie, die Erfahrung zeitlicher Unterschiede zwischen Gegenwart und Vergangenheit sowie Beziehungen zwischen Subjekten, Objekten und Bedeutungsräumen. In der Interpretation der Praxisbeispiele mittels der theoretischen Ideen sind die mehrwertbildenden Konsequenzen für die Architektur nicht immer nachzuvollziehen.

Rendells abschließende These ist, dass die Kunst – vor allem außerhalb von Ausstellungsräumen – als ein Modus kultureller Produktion, die ökonomische und soziale Belange zu trennen weiß, in der Architektur die Möglichkeit bietet, eine kritische räumliche Praxis zu etablieren, welche die eigene Disziplin reflektieren kann. In der Betonung der Notwendigkeit, auch das Handeln in diese Betrachtungen einzubeziehen, schließt Rendell mit dem Vorschlag, das Schreiben als einen Pfad zwischen Kunst, Architektur und Theorie zu verstehen, das als kritische räumliche Praxis wirken könne.¹²⁴ An Rendells Intention lässt sich eine weitere Fragestellung der Arbeit anbinden: In welcher Weise kann Künstlerisches in der Architektur zu Wissensproduktionen führen? Welches Wissen ist damit verbunden, wie entsteht es und wie wird es wirksam?

Hieran lassen sich weitere Forschungsbeiträge anschließen, die neben Kunst und Architektur auch Fragen des Wissens, der Forschung oder der Naturwissenschaft einbeziehen.¹²⁵ Ausgehend von einem zunehmenden Interesse für die Möglichkeiten des Forschens in der Architektur wird in ‚Experiments. Architektur zwischen Wissenschaft und Kunst‘ (2011), herausgegeben von Ákos Moravánszky und Albert Kirchengast, das Experiment als landläufig mit dem wissenschaftlichen Kontext verbundene Methode – und darüber hinaus recht unscharf in einer Vielzahl von Interpretationen verwendet – in seiner Bedeutung für die Architektur untersucht. Unter Einbeziehung künstlerischer Charakteristika wird das Experiment als Erfahrungstypus verhandelt, der über Unsicherheiten oder Vorläufigkeiten verfügt. Damit sei das Experiment in der Architektur nicht mit einer Ästhetik oder aber einer konzeptionellen ‚Verwissenschaftlichung‘ verbunden, sondern eröffne in alltäglichen Lebensumständen Entfaltungsmöglichkeiten.¹²⁶

Die Rolle der Methode Experiment, sowohl in der Kunst als auch in der Wissenschaft für jeweils unterschiedliche Erkenntnisse sorgen zu können, macht sie potenziell auch für Forschungsbestrebungen in der Architektur fruchtbar und sollen daher im Folgenden als Möglichkeit der Wissensproduktion untersucht werden. Wenn naturwissenschaftlich-technische Experimente in der Architektur messbare Ergebnisse hervorbringen, welche die Entwurfsarbeit leiten können, wird in diesem Kontext zu fragen sein, wie sich die Resultate möglicher künstlerischer Experimente charakterisieren lassen und wie sie in das Entwerfen eingebunden sein können.

Vor dem Hintergrund dieses Forschungsstandes lässt sich die hier eingenommene Perspektive auf das komplexe Verhältnis der Disziplinen wie folgt charakterisieren. Zugehörigkeitszuschreibungen ebenso wie Separierungen oder auch Gemeinsamkeiten und Unterschiede können weder eindeutig definiert werden, noch sind sie entscheidend für die Forschungsfragen, die systemische Bezugsebenen lediglich am Rande betrachten. Fokussiert wird die künstlerische und architektonische Praxis über die Erzeugung des Einzelobjekts hinaus und im Hinblick auf die entstehenden Spannungsfelder: die Denkweisen von Themen, die gestaltende Hervorbringung oder die Erzeugung und Artikulation von Bedeutungen.¹²⁷ In diesem Zusammenhang spielen die Wirkungsweisen und die Rezeption eine Rolle. Im Hinblick auf die beispielhaft benannten Positionen aus Theorie und Praxis ist zu vermuten, dass Raum und Material, damit verbunden Konstruktionsweisen, sowie der Ort und der Alltag thematische Schwerpunkte bilden können. Neben einem Interesse für die Arbeit an spezifischen Projekten sollen vor allem Potenziale der kritischen, befragenden Praxis als mit dem Künstlerischen verbundene Mechanismen herausgestellt werden, da damit potenziell Veränderungen erwirkt und Wissensbestandteile hervorgebracht werden können.

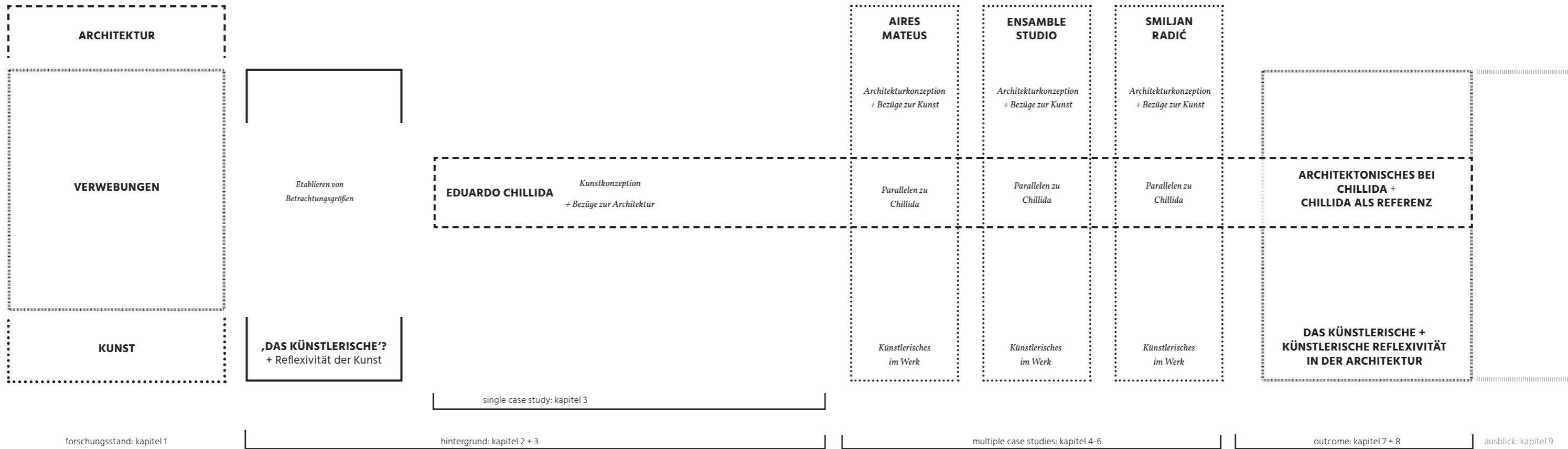
¹²³ Vgl. Buchert (2007), op. cit. (Anm. 73) passim und 48

¹²⁴ Vgl. insges. Jane Rendell, *Art and architecture: a place between*, London et al.: I. B. Tauris 2006, und insbes. 191–193

¹²⁵ Mit einem Blick auf die globale Klimakrise betrachtet die von Friedrich von Borries, Christian Hiller und Wilma Renfordt herausgegebene Publikation ‚Klimakunstforschung‘ (2011) ein Spektrum künstlerischer Arbeiten zum Thema ebenso wie die Möglichkeiten künstlerischen Forschens und schließt dabei die Architektur in vielen Beiträgen mit ein. Vgl. Friedrich von Borries, Christian Hiller und Wilma Renfordt (Hrsg.), *Klimakunstforschung*, Berlin: Merve 2011; Ebenso bezieht das Kunstforum International Themenheft ‚Leonardo im Labor – Kunst & Wissenschaft im 21. Jahrhundert‘ KUNSTFORUM International 277 Materialeexperimente in der Kunst ein, die zu architektonischen Konstruktionen führen. Vgl. u.a. Sabine B. Vogel, *Leonardo im Labor – Kunst & Wissenschaft im 21. Jahrhundert*, in: KUNSTFORUM International, 277, Oktober (2021), 52–73

¹²⁶ Vgl. Albert Kirchengast und Ákos Moravánszky (Hrsg.), *Experimentalismen. Zur Einführung*, in: *Experiments: Architektur zwischen Wissenschaft und Kunst*, Berlin: jovis 2011, 23

¹²⁷ Vgl. Buchert (2006), op. cit. (Anm. 17) 10



1.5 FORSCHUNGSDESIGN

Die Arbeit steht in der Tradition einer phänomenologisch-hermeneutischen Forschungsmethodik. Es handelt sich um eine qualitative Forschung, die im Hauptteil über die Triangulation von Case Studies verschiedene Perspektiven aus der Architekturpraxis zur Erkenntnisgenese nutzt. Sie fügt sich ein in die Forschungsperspektive des Reflexiven Entwerfens, die den Aufbau von Wissen als wesentlichen Teil der Entwurfspraxis versteht und nach wissensproduzierenden Prozessen sucht.

1.5.1 GLIEDERUNG

Die Arbeit gliedert sich in drei übergeordnete Teile: den Forschungshintergrund, die Fallstudien sowie das Outcome. Als Teil des Forschungshintergrundes, Bezugspunkt der architektonischen Fallstudien und selbst ‚umgekehrte Single Case Study‘ zur Bezugnahme der Kunst auf die Architektur führt Eduardo Chillidas Werk als Leitlinie durch die gesamte Arbeit. (Abb. 15)

Es ergeben sich im Einzelnen sieben Unterkapitel. Einleitend ist im breiten Forschungsfeld der Relationen von Kunst und Architektur anhand von Literaturrecherchen eine Eingrenzung auf die hier eingenommene Perspektive auf künstlerische Phänomene in zeitgenössischer Architektur erfolgt. Dafür sind zentrale Positionen und Entwicklungen betrachtet worden, welche die zeitgenössischen Verhältnisse der Disziplinen in den Fokus nehmen. Beispielhafte Positionen aus Kunst und Architektur skizzieren ein Spektrum der Schnittstellen. Daraus ergeben sich mögliche Untersuchungsperspektiven, die in den Case Studies vergleichend und tiefergehend untersucht werden.

Im zweiten Kapitel, dem Forschungshintergrund, werden Suchfelder und Identifikationskriterien für das Künstlerische etabliert. Der Schwierigkeit einer umfassenden Definition von Kunst wird dabei mit einem Blick auf Literatur zum künstlerischen Forschen begegnet: In ihrem Versuch, künstlerische Praktiken als forschend zu deklarieren, können aus dieser Literatur umgekehrt Verständnisse über künstlerische Praktiken gewonnen werden. Außerdem wird darin die Kunst als eine epistemische Praxis verstanden, deren Wissen übertragbar ist – eine Perspektive, die Ansatzpunkte für die Betrachtung dieser Arbeit des transdisziplinären Aufkommens des Künstlerischen in der Architektur liefert. Mit dem Entstehen von Wissen der zeitgenössischen Kunst ist grundsätzlich ein Modus der Reflexivität verbunden. Dessen unterschiedliche Ebenen werden aufgearbeitet und darauf aufbauend mögliche Eigenschaften des Künstlerischen als Untersuchungsrahmen für die folgenden Fallbeispiele erarbeitet.

1.5.2 METHODEN UND QUELLEN

Daran schließt sich im dritten Kapitel eine Beschreibung und Analyse des Werks Eduardo Chillidas an. Hierbei werden zunächst zentrale Konzepte, Praktiken und Charakterisierungen herausgearbeitet. Der Forschungshintergrund zu Chillidas Werk wird aufgearbeitet und es werden potenziell für eine Referenzierung durch Architekturschaffende relevante Aspekte herausgestellt – basierend auf Interpretationen thematischer Kohärenzen und ästhetischer Analogien, auf Primäraussagen Chillidas, auf Deutungen der Sekundärliteratur sowie Analysen und Interpretationen von Chillidas vielfältigen Werkformen.

Es folgen in drei Kapiteln die zentralen architektonischen Fallstudien (Beschreibung des detaillierten Aufbaus siehe 1.5.5). Als deren gemeinsamer Bezugspunkt dient die künstlerische Konzeption Chillidas, die durch die Architekturschaffenden referenziert wird und ihre Vergleichbarkeit ermöglicht. Auftretende Parallelen im Denken und Handeln der Architekturschaffenden zu Chillida werden begleitend beschrieben und verglichen. Ob es sich dabei um bewusste Referenzierungen oder Korrelationen als Konsequenz handelt, spielt im Hinblick auf die übergreifenden Fragestellungen keine entscheidende Rolle. Den Abschluss jeder Case Study bilden individuelle Zusammenfassungen der jeweiligen künstlerischen Erscheinungsformen. Dafür wird auf die in Kapitel 2 erarbeiteten Betrachtungsgrößen zurückgegriffen und Reflexivität begleitend aufgezeigt.

Im anschließenden ersten Teil des Outputs in Kapitel sieben werden Erscheinungsformen des Architektonischen in der Kunst Chillidas als Single Case Study interpretiert. Diese bilden das Potenzial seines Werkes ab, als Referenz und Impuls für zeitgenössische Architekturkonzeptionen zu dienen. Dazu werden die in den Fallstudien auftretenden Parallelen zu Chillida, die sich in den Fallbeispielen teilweise ähneln, analysierend gruppiert. Auch hierfür wird auf die Betrachtungsgrößen aus Kapitel 2 zurückgegriffen. Damit lassen sich bereits erste Erscheinungsformen des Künstlerischen in der Architektur konstatieren, die allerdings eine große Spezifik in ihrem Gebundensein an die Beispiele aufweisen.

Der zweite Teil des Outputs erweitert diese Betrachtung auf über die Parallelen zu Chillida hinausweisende Erscheinungsformen des Künstlerischen. Mit der Zusammenfassung der reflexiven Ebenen, die sich über die Gesamtheit der Arbeit hinweg zeigen, wird abschließend eine Charakterisierung der auftauchenden Formen künstlerischen Wissens in den Architekturbeispielen erstellt.

Im Ausblick werden die Erkenntnisse in ihrer Relevanz für zeitgenössische Herausforderungen der Architektur kritisch befragt, die Untersuchungsmethoden reflektiert und mögliche Anknüpfungspunkte aufgezeigt.

128 Grundlegende Eigenschaften von Forschungsmethoden werden in den von Prof. Buchert geleiteten Promotionskolloquien kennengelernt und in Workshops erarbeitet. Hier spielen insbes. der Workshop ‚Research Methods‘ am 14.11.2014 sowie der Workshop zu methodischen Beschreibungen am 17.07.2020 eine Rolle.

129 Zu Eigenschaften qualitativer Forschung vgl. Linda Groat, *Qualitative Research*, in: dies./David Wang *Architectural Research Methods*, New York, NY: Wiley 2013, 218–222

130 Vgl. Tobias Schöttler, *Hermeneutik*, in: *Netzwerk Bildphilosophie* (Hrsg.), *Bild und Methode: theoretische Hintergründe und methodische Verfahren der Bildwissenschaft*, Köln: von Halem 2014, 57

131 Vgl. zum sog. „hermeneutischen Zirkel“ ebd. 59–60

132 Zu Phänomenologie-Definitionen nach Alfred Schutz und John Creswell vgl. Groat (2013), op. cit. (Anm. 129) 227–228

133 Vgl. Lars C. Grabbe und Patrick Rupert-Kruse, *Phänomenologie/Asthetik*, in: *Netzwerk Bildphilosophie* (Hrsg.), *Bild und Methode: theoretische Hintergründe und methodische Verfahren der Bildwissenschaft*, Köln: von Halem 2014, 97

134 Vgl. Groat (2013), op. cit. (Anm. 129) 228

135 Vgl. Schöttler (2014), op. cit. (Anm. 130) 59–60

136 Vgl. zu grundlegenden Charakteristika von Case Studies Linda Groat, *Case Studies and Combined Strategies*, in: dies. und David Wang *Architectural Research Methods*, New York, NY: Wiley 2013, 418–419 und passim

137 Während intrinsische Case Studies spezifische Fälle besser verstehen wollen, richten instrumentelle Case Studies den Fokus auf die aus den Case Studies entstehende Theorie. Unterscheidung nach Robert Stake, vgl. ebd. 430

Die architekturtheoretische Arbeit verfolgt eine qualitative Forschung, bei der Phänomene der zeitgenössischen Architektur beschrieben, analysiert und interpretiert werden.¹²⁸ Untersucht werden Artefakte in ihren verschiedenen Kontexten und ihrer Wirkung, die sie erzeugenden Entwurfsprozesse und das Wissen, das architektur- und kunstpraktische Handlungen begleitet oder das sie hervorbringen. Auf induktive Weise werden die Forschungsfragen über den Prozess hinweg weiterentwickelt und vertieft, um am Ende Erscheinungsformen und Strategien des künstlerischen Reflexiven vorzuschlagen.¹²⁹

Diese Charakterisierung findet eine Entsprechung in einer phänomenologisch hermeneutischen Forschungstradition. Die bereits in der Antike entstehende Hermeneutik beschäftigt sich mit Arten, Bedingungen und Problemen für ein Verstehen, wobei Voraussetzungen und Dimensionen verstehender Interpretationen eine Rolle spielen.¹³⁰ Für die Hermeneutik ist damit ein informierender Forschungshintergrund von Bedeutung: aus einzelnen Beispielen wird ein Verständnis des Ganzen ermöglicht, das umgekehrt ermöglicht, Einzelnes zu begreifen.¹³¹ Die durch Edmund Husserl etablierte Phänomenologie als beschreibende und evidenzbasierte Methode sucht in den wahrnehmbaren Erscheinungen, den Phänomenen, nach Erkenntnissen; sowohl in den äußeren Erscheinungen als auch inneren Bedeutungen, um ein Verständnis der komplexen Lebenswelt erhalten zu können.¹³² Es wird angenommen, dass die Realität der Dinge in ihrer subjektiv wahrgenommenen Bedeutung liegt, wodurch Husserl einen Fokus auf das korrelative Verhältnis von Formen der Erfahrung zu den Gegenständen der Erfahrungen formuliert.¹³³ Die Phänomenologie ist damit insbesondere geeignet für Forschungen in der Architektur.¹³⁴

Die phänomenologische Hermeneutik wiederum entsteht zu Beginn des 20. Jahrhunderts und wird durch Martin Heidegger in Bezug auf Husserl begründet und durch Hans-Georg Gadamer erweitert, um dabei einen verstehenden Umgang mit der Welt, den Dingen oder eben Phänomenen zu verfolgen. Ein Vorverständnis wird zur Voraussetzung für das Verstehen. Dabei werden die unterschiedlichen ‚Horizonte‘ von Vorverständnis und dem zu Verstehenden verschmolzen.¹³⁵

Aus den Eigenschaften dieses methodischen Hintergrunds resultiert das Vorgehen der Arbeit. Im Forschungshintergrund werden mittels kunsttheoretischer Literaturrecherchen mögliche Eigenschaften für das Künstlerische erarbeitet und daraus folgend Betrachtungsgrößen erarbeitet, die als Vorverständnis eine Betrachtung der Fallbeispiele ermöglichen. Das Künstlerische Praxisbeispiel Chillidas ist gleichzeitig Teil des Hintergrunds, indem es einen Bezugsrahmen für alle architektonischen Praxisbeispiele bildet. Diese werden darauf aufbauend analysiert, interpretiert und übergreifend erklärt.

Betrachtung von Fallbeispielen

Die Case Study bietet als zentrale Forschungsmethode der Arbeit die Möglichkeit, anhand von Praxisbeispielen Phänomene unter Beibehaltung ihrer Komplexität und Einbettung in ihren Kontext zu erforschen. Sie dienen als Exemplifizierung theoretischer Annahmen und können komplexe kausale Verbindungen erläutern. Durch die vergleichende Betrachtung mehrerer Case Studies können Erkenntnisse als übertragbares Wissen formuliert werden.¹³⁶ Relevant sind dafür die Nutzung vielfältiger Quellen und die Etablierung von Untersuchungskriterien oder Fokussierungen, welche die Komplexität des Forschungsgegenstandes nicht eliminieren, aber für das Erkenntnisinteresse reduzieren.

In der Arbeit finden sich sowohl eine singuläre als auch multiple Case Studies. Die eher intrinsische, singuläre Case Study Eduardo Chillida beinhaltet eine eingehende Betrachtung eines spezifischen Beispiels im grundsätzlich vielfältig erforschten Feld der künstlerischen Bezugnahme auf die Architektur.¹³⁷ Damit ist Chillida einerseits noch Teil des Forschungshintergrundes, da sich durch die Analyse seines Werkes Spezifikationen der Analysekriterien ergeben. Andererseits ist er selbst auch ‚umgekehrtes Fallbeispiel‘ zur Relation von Kunst und Architektur: Explorativ wird das Architektonische im Werk Chillidas gesucht.

Quellen zu Chillida

Dafür wird die umfangreiche Sekundärliteratur betrachtet, wobei sich auf häufig zitierte, zentrale Werke fokussiert sowie zusätzlich Literatur einbezogen wird, die einen Bezug seiner Kunst zur Architektur herstellt. Eine Dokumentation kann als filmische Sekundärquelle sowie – vermittelt O-Tönen und Dokumentationen des Arbeitsprozesses – als eine Art Primärquelle verstanden werden. Als Primärliteratur stehen sowohl Interviews in ‚Hablando con Chillida. Vida y obra‘ (1975) von Martín de Ugalde sowie ‚Chillida: dudas y preguntas‘ (1995) von Luxio Ugarte als auch eigene Texte des Künstlers zur Verfügung, die auf Spanisch in ‚Escritos‘ (2016) sowie auf Deutsch in anderer Ausgabe in ‚Eduardo Chillida, Schriften‘ (2009) von Tony Cragg herausgegeben wurden. Eine große Bedeutung spielen Wahrnehmungen vor Ort: Der Besuch verschiedener Skulpturen im Außenraum sowie in Museen und vor allem im monografischen Museum Chillida-Leku in Zabalaga ermöglichen als teilnehmende Beobachtung mittels der eigenen körperlichen Wahrnehmung eine phänomenologische Untersuchung und interpretative Deutung wahrnehmungsbezogener und ästhetischer Eigenschaften sowie von Konzepten oder Kontextualisierungen der Werke. Zielsetzung ist, über Beobachtungen und Dokumentationen mittels Fotografien und Handzeichnungen ein umfassendes Verständnis der Werke zu erlangen.¹³⁸

In Chillida-Leku wird außerdem am 14. September 2017 mit Nausica Sánchez ein Gespräch geführt. Die Kunsthistorikerin leitet das dortige Dokumentationszentrum, das außerdem ein Archiv und eine Bibliothek zu Chillida enthält, und hat zahlreiche Essays über das Werk Chillidas veröffentlicht. Es wird ein halboffenes Interview geführt, bei dem einerseits durch die Autorin vorbereitete Fragen gestellt werden und sich andererseits ein narratives Gespräch entwickelt. Durch den langen Kontakt von Sánchez mit dem Werk und der Familie Chillidas können Interpretationen verifiziert und Verknüpfungen hergestellt werden. Es bleibt durch die Sekundärquelle gleichwohl eine wissenschaftliche Distanz gewahrt.

Quellen zu den Fallbeispielen

Die dann folgenden multiplen Case Studies zeigen Parallelen auf und heben durch die affirmative Wiederholung Aspekte hervor. Ebenso artikulieren sie über die Unterschiedlichkeit der Beispiele die Komplexität des Untersuchungsgegenstandes.¹³⁹ Sie wirken als Exemplifikationen aus der Praxis für theoretische Ideen. Um die Offenheit, die durch die vor allem explorative Forschungsfrage gegeben ist, dennoch zu übertragbaren Erkenntnissen, also einer Theoriebildung, zu führen, ist die Etablierung von Untersuchungskriterien von Bedeutung. Für die architektonischen Case Studies ergeben sich diese aus dem Forschungshintergrund sowie ergänzend aus der singulären Case Study Eduardo Chillida.

¹³⁸ Zu Eigenschaften von Beobachtungen vgl. David Alan Kopec/Edith L. A. Sinclair/Bruce Matthes, *Evidence based design. A process for research and writing*, Upper Saddle River, NJ u. a.: Pearson Prentice Hall 2012, 141–142

¹³⁹ Vgl. zum Verhältnis multipler Case Studies zueinander Groat (2013), op. cit. (Anm. 129) 432

¹⁴⁰ Dies sind Valerio Paolo Mosco, *Ensamble Studio*, Rom: Edilstampa 2012; Enrico Molteni (Hrsg.), *Architettura fisica, Ensamble Studio*, Melfi: Libria 2013

¹⁴¹ Vgl. im Einleitungstext Smiljan Radić, *Obra Gruesa/Rough Work, Illustrated Architecture by Smiljan Radić*, Santiago de Chile: Puro/Hatje Cantz 2019, o. S.

Auch für die architektonischen Case Studies werden vielfältige Quellen verwendet. Je nach Beschaffenheit des Fallbeispiels erhalten sie unterschiedliche Gewichtungen. Sekundärliteratur in Form von Monografien und Zeitschriftenartikeln ist in jeweils unterschiedlich hoher Zahl vorhanden.

Insbesondere zu Aires Mateus sind zahlreiche Monografien erschienen, so zwei El Croquis-Ausgaben ‚Aires Mateus: 2002-2011, Construir el molde del espacio, Building the mould of space‘ (2011) und ‚Aires Mateus: 2011-2016, En el corazón del tiempo, At the heart of time‘ (2016), eine 2G-Ausgabe im Jahr 2003 und das von Carlotta Tonon herausgegebene ‚L'architettura di Aires Mateus‘ (2011), das auch Bezüge zu Chillida in Sekundärtexten aufzeigt. Dazu kommt eine von Aires Mateus gemeinsam mit Delfim Sardo und Diogo Seixas Lopes herausgegebene Monografie mit dem Titel ‚Aires Mateus‘ (2005), bei der die Architekten gestaltenden Einfluss auf die Art der Präsentation nehmen.

Zu Ensamble Studio entstehen erst 2021 zwei größere Monografien: eine 2G-Ausgabe, herausgegeben von Moisés Puente sowie ‚Radical logic. on the work of Ensamble Studio‘, herausgegeben von Iker Gil mit umfangreichen fotografischen Dokumentationen durch James Florio. Vorher beschränkt sich die Literatur auf kleinere Publikationen, die vordergründig Projektsammlungen sind und nur wenig Text beinhalten, sowie Zeitschriftenartikel.¹⁴⁰ Dafür publiziert das Büro selbst zahlreiche Videos und Fotos sowie umfangreiche Projektbeschreibungen auf seiner Website sowie im Rahmen von Vorträgen, worauf für die Recherche zurückgegriffen werden kann.

Zu Smiljan Radić sind ebenfalls zwei El Croquis-Publikationen entstanden, ‚Smiljan Radic, 2003 - 2013: El juego de los contrarios, The game of opposites‘ (2013) sowie ‚Smiljan Radić, 2013-2019: el peso del mundo. the weight of the world‘ (2019), außerdem eine 2G-Publikation im Jahr 2007. Von besonderer Bedeutung sind die von Radić selbst herausgegebenen Publikationen mit seinen Schriften ‚Cada tanto aparece un perro que habla, y otros ensayos‘ (2018, gemeinsam mit Patricio Mardones), die Monografie ‚Smiljan Radić. Bestiary‘ (2016), die Projekte und Holzmodelle thematisch ordnet. Entscheidend, da das Buch auch als eigenes Entwurfsartefakt betrachtet werden kann, ist ‚Obra gruesa/Rough work, Illustrated architecture by Smiljan Radic‘ (2019), das ausgewählte Werke zeigt, dazu zahlreiche Texte Radićs, Essays anderer, Zeichnungen, Referenzfotografien und weitere Produkte seines Schaffens. Er beschreibt den Inhalt als Essenz seines Werkes, wozu auch ‚Kritzeleien‘, akademische Übungen und ‚frustrierte Projekte‘ gehören, als ‚Erinnerung an ein Vergessen‘.¹⁴¹ In keiner anderen Publikation verdichten sich Werkbestandteile im Hinblick auf die Produkte, ihre Ursprünge, Prozesse und Abwege so deutlich.

Schnittstellen zwischen Architektur und Kunst in Radićs Werk sind bereits 2010 vom argentinischen Architekten Pedro Livni in der Magisterarbeit ‚Campos compartidos‘ beschrieben worden. Obwohl nicht veröffentlicht, wird die Arbeit in verschiedenen Quellen zitiert und deshalb hier ebenfalls herangezogen. In fünf Teilen untersucht Livni Correas Zusammenarbeit mit Radić, insbesondere ihre gemeinsamen Veröffentlichungen, bezieht Lehrveranstaltungen und von Radić benannte Referenzen ein, zeigt Medien und Entwurfsstrategien auf und destilliert Themen im Werk heraus, deren Bezüge zu verschiedenen Kunstdisziplinen aufgezeigt werden. Die vorliegenden Betrachtungen führen die auf das Werk Radićs fokussierten Untersuchungen fort. In der gegenüberstellenden Betrachtung zur künstlerischen Konzeption Chillidas sowie den weiteren Case Studies werden hier die Perspektiven erweitert und übergreifende Strategien aufgezeigt.

Aufzeichnungen von Vorträgen der Architekturschaffenden aus unterschiedlichen Jahren ergänzen die Literatur. Durch die persönlichen Präsentationen der Projekte, der Aktivitäten oder von Werkthemen werden individuell gesetzte Schwerpunkte oder Perspektiven stärker deutlich.

Wie auch bei Chillida wird über teilnehmende Beobachtung in verschiedenen Kontexten ein tieferes Verständnis der Artefakte möglich. Besucht werden einerseits Ausstellungen, im Wesentlichen Architekturbienalen, bei denen alle Architekturschaffenden der Fallbeispiele Beiträge leisten, und andererseits gebaute Werke.

Die Auswahl dieser besuchten Orte richtet sich vor allem nach Besuchsmöglichkeiten, so werden ausschließlich öffentliche oder halböffentliche Bauten sowohl von außen als auch von innen besichtigt. In der beispielhaften Analyse von Werken in den Case Studies werden dann primär besuchte Gebäude betrachtet, die allerdings durch zentrale Werke ergänzt werden. Die Besuche werden in der Regel als distanzierte Beobachtungen durchgeführt, nur selten entstehen Interaktionen mit Nutzenden. Teilweise ergab sich über private Führungen die Gelegenheit zu intensiverem Austausch über die alltägliche Nutzung der Gebäude. In der Regel haben die Führenden keine architektur-spezifische Expertise, allerdings oft Kenntnisse der Werkkonzeption oder sogar den Entstehungsprozess der Gebäude miterlebt. Hier entstehen teilweise interaktive Gesprächssituationen, bei denen auch anekdotische, nicht publizierte Informationen erfahren werden können.

Ursprünglich nicht durch die Autorin als Forschungsbestandteil intendiert war ein Gespräch mit Antón García-Abril, des Gründers von Ensemble Studio, das sich in Folge einer Besuchs-anfrage am 30.12.2019 in der sogenannten Fábrica ergibt, einem Standort des Büros. (Abb. 14) Es wird vordergründig ein narratives, qualitativ ausgerichtetes Interview durchgeführt, das als teilstandardisiertes Interview auf der individuell gestalteten Erzählung des Interviewten basiert und durch die aktiv zuhörende Autorin ergänzt wird: Nach einer einleitenden Erläuterung des Forschungsthemas und -interesses erzählt García-Abril frei; Verständnisfragen der Autorin ergänzen das Gesagte.¹⁴² Zum Abschluss des Gesprächs werden einige vorbereitete Fragen gestellt, worüber relevante Informationen über die Referenzierung Chillidas gewonnen werden. Insgesamt dient dieses Interview dazu, Annahmen und bereits erarbeitete Erkenntnisse zu prüfen und möglicherweise uneindeutig Verbliebenes zu klären.

Die Führungen und das Interview mit García-Abril werden handschriftlich protokolliert und durch Handzeichnungen und Gedanken kommentiert.

¹⁴² Vgl. zu Eigenschaften narrativer Interviews Christel Hopf, Qualitative Interviews - ein Überblick, in: Uwe Flick, Ernst von Kardorff und Ines Steinke (Hrsg.), Qualitative Forschung: ein Handbuch, Reinbek: Rowohlt 2000, 351-352, bes. 355-357

¹⁴ Vor-Ort-Besuch in Ensemble Studios Fábrica 30.12.2019



1.5.3 MEDIEN

Text und Fotografien

Die Forschung wird sprachlich erarbeitet. Es werden Beschreibungen, Analysen und Interpretationen formuliert und mit Begriffen Charakterisierungen vorgenommen. Zielsetzung ist, mittels der Sprache vor allem qualitative Inhalte zu abstrahieren und darüber verständlich und übertragbar zu explizieren, ohne dabei dem Thema inbegriffene Vagheit zu eliminieren.

Als Ergänzung wirken selbst erstellte Fotografien. Diese dokumentieren vor Ort erlebte Erfahrungen und können visuell erklären. Daher sind sie insbesondere dann wirksam, wenn es um sprachlich nur schwer fassbare Aspekte geht, insbesondere sinnlich Wahrnehmbares und ‚Atmosphären‘. Nicht besuchte, aber untersuchte Werke werden durch externe Bildzitate ergänzt. Über den Bildausschnitt, Fokus und Kombination der Fotografien miteinander sowie mit dem Text ist ein komplexeres Verständnis der Beschreibungen und Analysen möglich. Als weitere Abbildungen werden Referenzen oder Abbildungen aus Publikationen der Architekturschaffenden herangezogen. Diese dienen einem Verständnis des Bezugssystems und weiten den Blick auf Bestandteile des Werks über produzierte Artefakte hinaus.

Synthesegrafiken

Zum Aufzeigen von Wirkungsweisen künstlerischer Erscheinungsformen sowie reflexiver Momente werden strukturelle Diagramme eingesetzt. Diese basieren auf einfachen grafischen Elementen, die Beziehungen und prozessuale Abläufe aufzeigen. Sie können durch die grafische Reduktion Zusammenhänge verdeutlichen und konstatieren (Zwischen-)Erkenntnisse. Die Erarbeitung dieser Darstellungen geschieht in Folge der textlichen Formulierungen und essenzialisiert visuell so die mittels der Sprache gewonnenen Erkenntnisse. Ihre Lesart wird durch Beschriftungen und kleine Legendentexte erläutert. Die Darstellungsweisen ziehen sich durch die gesamte Arbeit und differieren lediglich, wenn die Betrachtungen einen kleineren oder größeren Maßstab benötigen.

Handskizzen

Im Rahmen der teilnehmenden Beobachtungen vor Ort kommen als rezipierende, dokumentierende, aber auch interpretierende Praxis Handskizzen zum Einsatz. Diese werden mittels Tuschestiften, Farbstiften und Aquarell beim Aufenthalt vor Ort erzeugt und wirken als Verstärkung der Wahrnehmung der Autorin. Sie verlangsamen die Zeitspanne der Rezeption, richten den Blick auf die Wirkung, Interaktion und Kontextualisierung des jeweiligen Werkes und können als ‚intensiveres‘, konzentriertes Sehen wirken. Zuvor über Literatur erkannte Themen der jeweiligen architektonischen oder künstlerischen Werke fließen in die zeichnerischen Interpretationen und werden fokussiert. Als weiteres Forschungsinstrument zur Erkenntnisgenese werden sie darüber hinaus nicht eingesetzt. Ausgewählte Zeichnungen werden daher jeweils zur Einführung in die Case Studies verwendet. Ergänzt durch kurze Einführungstexte fassen sie architekturkonzeptionelle und künstlerische Aspekte im Werk zusammen.

1.5.4 ZU CHILLIDA

Die Praxisbeispiele bilden den Kern der Untersuchungen. Sie stehen als Phänotypen der komplexen Relationen von Kunst und Architektur, von denen induktiv auf übergreifende Zusammenhänge geschlossen wird. Damit ist ihre Auswahl bedeutend für den Output und unterliegt entsprechend bestimmten Kriterien.

Aufbau der Single Case Study

Eduardo Chillidas Werk ist Ausgangspunkt, Kontextualisierung und Rahmung für die übergreifenden Forschungsfragen. In diesen unterschiedlichen Funktionen begleitet die singuläre Case Study die Kapitel und wird über sie hinweg parallel entwickelt. In Kapitel 3 sowie in Kapitel 7 steht Chillidas Arbeit im Fokus. In den übrigen Kapiteln ist sie Vergleichsebene und künstlerischer Bezugspunkt. Es findet eine Verwebung mit den übergreifenden Untersuchungen statt. Bekanntes aus der monografischen Forschung zu Chillida wird in den architektonischen Fallbeispielen aus einer neuartigen Perspektive betrachtet, um Erkenntnisse im Hinblick darauf zu gewinnen, welche Bedeutung Chillida für zeitgenössische Architekturkonzeptionen haben kann und weitergehend, welche architektonischen Aspekte in seinem Werk verkörpert sind.

Auswahlbegründung

Die Wahl Eduardo Chillidas ist durch die folgenden Gründe bedingt: Sein Werk weist einen prägnanten Personalstil auf, der trotz der Vielfalt und des großen Werkumfangs durch wiederkehrende Motive, Themen und Materialien eine Kohärenz erwirkt. Die abstrakte Formensprache ermöglicht eine grundsätzliche Zugänglichkeit und interpretatorische Offenheit, wodurch das Werk für Bezugnahmen anderer Disziplinen in vielfältiger Form geöffnet wird. Indem sich Chillida als selbsternannter ‚Architekt der Leere‘ mit verschiedenen raumbezogenen Phänomenen beschäftigt und diese zudem in seinem umfangreich schriftlich notierten Denken diskutiert, erhält er insbesondere als Referenz für die Architekturdiziplin eine Bedeutung und wird entsprechend häufig erwähnt.

Umgekehrt äußert sich Chillida selbst zur Architektur, zu Architekturschaffenden und kooperiert für einige Werke vor allem mit dem Architekten Luis Peña Ganhegui sowie dem Bauingenieur José Antonio Fernández Ordoñez. (Abb. 15) Er ist somit ein ‚umgekehrtes Fallbeispiel‘, indem anhand seines Werkes Architektonisches in der Kunst herausgearbeitet werden kann.

Auch über die Architektur hinaus stellt Chillida in seinem Werk Bezüge zu künstlerischen Gattungen, insbesondere der Musik und der Poesie, sowie zu anderen Disziplinen her. Das Interesse für aus interdisziplinären Arbeiten resultierendes Wissen, das diese Arbeit rahmt, findet sich also bereits in Chillidas Werk: Viele seiner Schriften bieten als Auseinandersetzung mit dem eigenen Schaffen und den bestimmenden Inhalten zudem das Potenzial, als Primärquelle in dieser Hinsicht weitere Erkenntnisse zu erlangen. Seine Handlungsweisen können somit zumindest partiell als forschend charakterisiert werden, wodurch sie ebenfalls Anknüpfungspunkte für Referenzierungen, Transferierungen oder

15 Kooperation von Künstler und Architekt:
Eduardo Chillida & Luis Peña Ganhegui
Plaza de los fueros Vitoria 1979



ZU DEN ARCHITEKTONISCHEN FALLBEISPIELEN

Die architektonischen Case Studies betrachten drei zeitgenössische, im Wesentlichen westlich-international geprägte Architekturkonzeptionen. Das einende Auswahlkriterium ist ihre Erwähnung Eduardo Chillidas als Referenz für ihr Schaffen. Dabei zeigen sich Parallelen ebenso wie Varianzen, die in den Beschreibungen und Analysen herausgestellt werden.

Aufbau der Case Studies

Es geht jeweils zunächst darum, die individuellen Grundkonzeptionen der Architekturschaffenden herauszuarbeiten. Darunter wird eine relative Konstante in den jeweiligen Werken verstanden, die als grundlegende Haltung und Prägung gegenüber bestimmten Wertsetzungen besteht. Die Grundkonzeptionen beziehen neben konstitutiven Wissensbestandteilen der Disziplin ebenso individuelle, durch kulturelle oder biografische Einflüsse formierte Anteile und Referenzen ein und werden langfristig durch die Entwerfenden aufgebaut. Ebenso baut sich sukzessive ein implizites Wissen darüber auf, auf welche Weise auf Basis ihrer Grundkonzeption entwerferische Handlungen und Werke hervorgehen. In den Projektkonzeptionen prägt sich die Grundkonzeption dann spezifisch und selektierend aus – und wird darüber auch wieder weiterentwickelt.¹⁴³

Die Case Studies thematisieren, wie sich in der Kunst auftauchende Wertsetzungen und Strategien, Referenzen künstlerischer Grund- oder Projektkonzeptionen als Wissensbestandteile, künstlerische Handlungsweisen und künstlerische Präsentationsweisen in den unterschiedlichen Architekturbeispielen entfalten. Entsprechend der obigen Charakterisierung sind dies heterogene Phänomene, die aber gerade in Bezug auf Chillida Schnittmengen oder Verwebungen aufweisen.

In den Case Studies werden daher – im Anschluss an die Skizzierung der Grundkonzeption und die Beschreibung und Analyse dreier paradigmatischer Projektbeispiele – ausgewählte künstlerischer Referenzen betrachtet, welche die Architekturschaffenden benennen und thematisieren. Es kristallisieren sich hierbei künstlerische Wertsetzungen heraus, die manchmal direkt durch die Entwerfenden kommentiert werden und manchmal vage bleiben.

Daran schließen sich ausgewählte Ausstellungsbeispiele an, die oft eher wie künstlerische oder experimentelle Installationen als wie Werkpräsentationen wirken und stärker vom Gebauten gelöste, konzentrierte Thesen sind. Entsprechend des Verständnisses des französischen Philosophen Jean-François Lyotard, der Kunstwerke als Kommentare innerhalb der Kunst über das, was Kunst sein könnte, beschreibt, wird in diesen Ausstellungsbeispielen das Potenzial gesehen, experimentelle, möglicherweise künstlerische Kommentare darüber zu beinhalten, was Architektur sein kann oder in den Augen der Architekturschaffenden zukünftig sein sollte.¹⁴⁴

Vor allem die Architekturbiennalen als umfangreiche Schauen zeitgenössischer Positionen zu einem kuratierten thematischen Rahmen, die aktuelle Fragen der Architektur sowie der Architekturkultur fokussieren, bieten das Potenzial, fachspezifisches Wissen zu produzieren und zu vermitteln. In der Gegenüberstellung vielfältiger Positionen werden nicht nur die Komplexität der Herausforderungen und Eigenschaften der Disziplin deutlich, sondern auch Diskursfelder aufgespannt.¹⁴⁵ In diesem Zusammenhang sind die Beiträge der architektonischen Fallbeispiele für die folgenden Untersuchungen bedeutsam.

Am Ende der Beschreibungen werden künstlerische Medien betrachtet. Diese spielen nicht nur in der Kommunikation des (Gesamt-)Werkes eine Rolle, sondern sind auch Wissensträger, die sich wiederum auf die Entwurfshandlungen, Entwürfe und darin beinhalteten Qualitäten auswirken können.¹⁴⁶ Damit können sie in konzentrierter Form Rückschlüsse auf die jeweiligen Positionen zulassen.

Die Fallbeispiele werden jeweils abgeschlossen durch die Herausarbeitung des Künstlerischen. Die Rahmung dafür wird im zweiten Kapitel hergeleitet: Es werden künstlerische Prozesse und Entwurfspraktiken, künstlerische Eigenschaften der hervorgebrachten Artefakte – was nicht ausschließlich gebaute Architekturen umfasst – und epistemische Intentionen und Praktiken der Architekturschaffenden herausgearbeitet, die allerdings mit künstlerischen Methoden betrieben werden und deren Ergebnisse entsprechend charakterisiert sind.

Diese vergleichende Struktur dient dazu, Parallelen und Schwerpunkte zwischen den Konzeptionen aufzuzeigen. Die Kategorien sind dadurch teilweise stark untereinander vernetzt. Durch die Wiederholungen der Parallelen zu Chillida wie auch der Ebenen des Reflexiven werden diese Aspekte begleitend aufgezeigt und in übergreifenden Kapiteln im Output zusammengefasst. Hier erfolgt eine ebenfalls übergreifende Betrachtung weiterer impliziter Wissensbestände im Werk, die mit den reflexiven Ebenen zusammenhängen.

Auswahlkriterien

Grundlegende Voraussetzung ist für die architektonischen Fallbeispiele also, dass sie Eduardo Chillida als eine Referenz für ihr Werk benennen, zeigen oder thematisieren. Chillida wird durch verschiedene zeitgenössische Architekturschaffende referenziert: Sie zitieren seine Aussagen und Texte in Interviews, benennen Aspekte oder Themen seines Werks als einflussreich für Projekte oder zeigen Bilder seiner Werke. Nicht immer wird dabei erläutert, in welcher Form oder für welche Dimensionen des Werks Chillida eine Referenz darstellt. Im Sinne der Untersuchungen ist dies nicht obligatorisch, da nicht direkte Übertragungen des künstlerischen Werks in die Architektur, sondern die vielfältigen Schnittpunkte sowie individuelle Ausprägungen untersucht werden sollen.

Damit sollten in Publikationen oder Vorträgen weitere künstlerische Referenzen gezeigt werden, um den Untersuchungsrahmen stärker für künstlerische Aspekte öffnen zu können, die potenziell über das Werk Chillidas hinausgehen. Dazu gehören Äußerungen in Interviews oder theoretische Auseinandersetzungen. Die publizierten Entwurfs- sowie allgemeinen Arbeitsmethoden sollten eine Spezifik aufweisen, die potenziell künstlerische Aspekte besonders hervorhebt. Für diese Evaluation dienten als Ersteinschätzung insbesondere gezeigte Referenzen. Im Zusammenhang damit können architektonische Praktiken eine Rolle spielen, die keinen konkreten Projektentwurf zum Ziel haben, sondern zum Beispiel freier und explorativ produzieren. Dabei entstehende Artefakte und Medien, die eher an Kunstwerke denn an architekturbezogene Darstellungen erinnern, bergen ebenso Erkenntnispotenzial. Die individuelle Auswahl wird zu Beginn jeder Case Study begründet.

Übergreifend sind außerdem folgende Gründe maßgeblich: Zielsetzung ist die Betrachtung dreier möglichst unterschiedlicher architektonischer Werke, um eine große Bandbreite des Künstlerischen aufzeigen zu können. Dabei soll die Referenzierung Chillidas zumindest teilweise auf der Basis unterschiedlicher Aspekte erfolgen. Daher wurde auch nach Fallbeispielen gesucht, die in variierenden Kontexten operieren. Wie sich im Folgenden zeigt, ist Chillida vor allem für Architekturschaffende in Spanien sowie damit verbundenen kulturellen Kontexten eine wichtige Referenz.¹⁴⁷ Dies kann durch seine Bekanntheit begründet sein, die sich zwar international erstreckt, aber in Spanien noch verstärkt ist, oder durch die regionale Prägung seiner Kunst, die Chillida auch selbst bemerkt und herausstellt.

Schließlich ist in pragmatischer Hinsicht vorauszusetzen, dass eine für die Untersuchung ausreichende Quellenlage vorhanden ist. Neben den ausgewählten Architekturschaffenden kommen durch ihre Referenzierung Chillidas auch weitere Fallbeispiele in Frage. Diese werden im Folgenden in ihrer Bezugnahme skizziert, wodurch bereits mögliche Untersuchungsebenen herausgestellt werden.

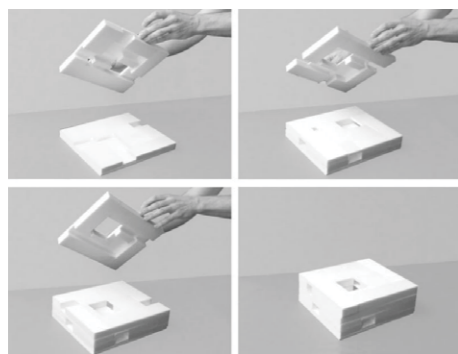
¹⁴³ Vgl. Margitta Buchert (Hrsg.), *Reflexives Entwerfen. Entwerfen und Forschen in der Architektur*, Berlin: Jovis 2014, 33; Margitta Buchert (Hrsg.), *Praktiken der kreativen Mischung*, in: *Praktiken reflexiven Entwerfens*, Berlin: Jovis 2016, 23–24; sowie Margitta Buchert, *Intentionen. Intensitäten*, in: dies. (Hrsg.), *Intentionen reflexiven Entwerfens. Intentions of Reflexive Design*, Berlin: Jovis 2021, 23

¹⁴⁴ Zu Lyotard vgl. beispielhaft Henk Slager, *Art and method*, in: James Elkins (Hrsg.), *Artists with PhDs. On the New Doctoral Degree in Studio Art*, Washington, DC: New Academia Publishing 2009, 53

¹⁴⁵ Vgl. Margitta Buchert, *Common Ground. Diskursive Ordnungen in der Architektur. Systems of Discourse in Architecture*. Hochweit 13, in: Fakultät für Architektur und Landschaft der LUH (Hrsg.), *Hannover: Internationalismus 2013*, bes. 10–12, 17

¹⁴⁶ Vgl. Margitta Buchert, *Formen der Relation. Entwerfen und Forschen in der Architektur*, in: Ute Frank u. a. (Hrsg.), *Eklat*, Universitätsverlag der TU Berlin 2011, 83

¹⁴⁷ Auch der spanische Architekt Alejandro de la Sota schreibt 1956 ein kurzes Essay zu Chillidas Kunst. Er sieht in abstrakter Kunst gar eine ‚Weltverbesserungsmöglichkeit‘, da sie Menschen zum Ursprünglichen zurückkehren ließe. Er bedankt sich für die Lektionen aus Chillidas Kunst zu unter anderem Statik, Dynamik und Rhythmus, die er als bedeutsam für die Architektur und darüber hinaus einschätzt. Vgl. Moisés Puente (Hrsg.), *Alejandro de la Sota, escritos, conversaciones, conferencias*, Barcelona: Gili 2002, 34, auf: <https://raco.cat/index.php/AT/article/view/292482/381015>, 19.01.2022



16 Bruno Fioretti Marquez Wettbewerbsbeitrag 2009
Neubau städtische Realschule Memmingen Modellfotos

BRUNO FIORETTI MARQUEZ

Das Büro Bruno Fioretti Marquez aus Berlin und Lugano benennt Chillida als eine wichtige Referenz für seinen Wettbewerbsbeitrag zum Neubau der Städtischen Realschule in Memmingen aus dem Jahr 2009. Der Dialog aus Leerraum und Masse, der in Chillidas Werk zentral ist, ist in dem Entwurf ebenfalls Thema und wird im Wettbewerbsbeitrag anhand des Modells aufgezeigt: Eine innenräumliche Figur, die sich durch das gesamte Gebäude zieht und Beziehungen zwischen Innen und Außen herstellt, wird als Aushöhlung des Ausgangsvolumens verstanden. Dieser innere Freiraum erhält eine zentrale Bedeutung als Kommunikations- und Interaktionsbereich und wird zum Akteur der Architektur.¹⁴⁸ (Abb. 16) Chillidas skulpturale Prinzipien werden in diesem Fall recht direkt übertragen. Es findet ein morphologischer Transfer statt und thematische Besetzungen werden architektonisch interpretiert.

ALBERTO CAMPO BAEZA

Der spanische Architekt Alberto Campo Baeza war mit Chillida persönlich bekannt und zeigt auf seiner Web-Präsenz Fotos aus den 1970er Jahren von Zusammentreffen der beiden an Chillidas Windkämmen in San Sebastián sowie eines Briefes Chillidas.¹⁴⁹ Die Fotos sind eingebunden in ein Album, in dem Campo Baeza Stationen seines Lebens anhand von Persönlichkeiten, Treffen und Konversationen nachzeichnet. Ebenso können dort Einblicke in viele Skizzenbücher seit Anfang der 1990er Jahre genommen, Texte gelesen oder Videos geschaut werden.

Campo Baeza baut eine Art multimediale Monografie auf, die als eine Sammlung aus Einflüssen, Themen und Entwürfen durch die Benutzenden entdeckt werden kann. Diese Addition von Zitaten und Referenzen findet sich auch in Interviews oder Texten Campo Baezas, die in ihrer Gesamtheit sein Denken und Werk widerspiegeln. Chillida ist dabei ein Bezugsstrang und seine Werke werden zum Beispiel auch in Visualisierungen gezeigt.¹⁵⁰

Chillida bedingt im architektonischen Werk Campo Baezas außerdem die Rolle des Lichts, das in seinen Werken zum Material wird, den Raum strukturiert, Blicke und Bewegung leitet und die Raumwirkung beeinflusst. Leitend ist dabei eine Anekdote Chillidas, in der er die Wirkung der Lichtsäule im Pantheon in Rom als ein Material mit einer anderen Dichte beschreibt.¹⁵¹ Diese durch das Licht sichtbar gemachte Projektion des Raumes ließen sich auch durch zum Beispiel Kirchenfenster vernennen oder spielen bei seinen Tisch-Skulpturen eine Rolle, bei denen die Raumprojektionen einen schwebenden Eindruck hervorrufen. Chillida ist eine Wahlverwandschaft Campo Baezas. Er wird zu einem unter vielen Zitaten, die er zu einem Hintergrund seiner Werke verwebt.

SANCHO-MADRIDEJOS

In Bezug auf einen thematischen Werkteil wird Chillida ebenfalls durch Sol Madridejos und Juan Carlos Sancho Osinaga vom spanischen Architekturbüro Sancho-Madrideojos referenziert. Das Büro benennt Referenzen der bildenden wie visuellen Künsten und der Theorie. Auf einer Karte, der ‚Train of thought‘, werden die Entwürfe des Büros in sieben thematische Gruppen unterteilt: Ton, Faltung, Balken, urban, Stange, Void und Crossover. Es sind im Wesentlichen thematische Kategorisierungen, die in ihrer skulpturalen Architektursprache vorkommende räumliche Themen und morphologische Motive unterscheiden.¹⁵²

Sie zitieren sein Werk vor allem in Bezug auf die Faltung: Angeregt durch ein Interview, das sie 1999 mit Chillida führen, und daran anknüpfende Gespräche, beginnen sie das Thema der räumlichen Dichte in ihr Entwerfen zu integrieren und sich mit dem raumgenerierenden Potenzial der Faltung auseinanderzusetzen.¹⁵³ Die Falte findet in Chillidas Denken ein ähnliches Verständnis wie verschiedene Naturphänomene, insbesondere die Welle. Er interessiert sich für ihre nie gleiche Wiederholung und den darin verkörperten räumlichen Ausdruck als Konsequenz der materiellen Eigenschaften.¹⁵⁴

In Bezug auf Chillidas Ideen zur Kontinuität des Materials und zu unterschiedlichen Dichten wollen Sancho-Madrideojos die Faltung nicht auf lediglich formale Weise verwenden, sondern daraus konstruktive Prinzipien im Einklang mit der Materiallogik entwickeln. Das Ziel ist, eine Einheit aus Raum, Form und Struktur zu entwickeln. Dabei wollen sie die Prinzipien aus Chillidas Kunst, so zum Beispiel Monomaterialität, in die Parameter der Architekturdiziplin transferieren. Die Faltung ist für sie ein Forschungsthema, das sie in morphologischer und konstruktiver Hinsicht durchdringen, so zum Beispiel bei der Kapelle in Sierra la Villa (2014), deren strukturelle Faltung raumbildend innen sowie außen wirksam wird.¹⁵⁵ (Abb. 17) Chillidas Kunst wird bei Sancho-Madrideojos als zentrale Referenz herausgestellt, die das Werk in den Grundzügen beeinflusst. Es findet eine Analogisierung thematischer und skulpturaler Prinzipien in der Architektur statt und Ideen zum Raum werden mit architektonischen Mitteln weiterentwickelt.



17 Sancho Madridejos Kapelle Sierra la Villa 2014
räumliche Faltung

RCR ARQUITECTES

Auch ein weiteres spanisches Architekturbüro referenziert Chillida: RCR Arquitectes, gegründet 1988 durch Rafael Aranda Quiles, Carme Pigem Barceló sowie Ramón Vilalta Pujol und Pritzker-Preisträger des Jahres 2017. Neben ihrer praktischen Tätigkeit haben sie 2008 das RCR Lab-A gegründet, das sich mit Forschung und kreativer Transversalität beschäftigt, sowie 2013 die RCR Bunka Private Foundation, welche die Rolle und den Wert von Architektur und Landschaft sowie damit von Kunst und Kultur hervorheben möchte. Aus der Überzeugung heraus, dass Innovationen in der Architektur nicht mehr länger durch technische Entwicklungen, sondern durch Kreativität hervorgerufen werden, wollen RCR Arquitectes experimentelle Räume eröffnen, um zentrale Fragen der Architektur zu erforschen.¹⁵⁶

Das regional verbundene Werk von RCR Arquitectes sucht eine spezielle Beziehung zur Landschaft und zum konkreten Ort und changiert dabei zwischen Zitaten regionaler Bauten und einer skulpturalen Abstraktion. Sie benennen neben Chillida verschiedene Bildhauer wie Richard Serra oder Jorge Oteiza als wichtige Einflüsse für ihr Werk. In der Auseinandersetzung mit Skulptur oder anderen Künsten wollen sie lernen, wie räumliche Qualitäten ausgedrückt oder verstärkt werden können. In der funktionsgebundenen Architektur sei dies stets durch Restriktionen belastet.¹⁵⁷ Auch ihr Umgang mit dem Material – häufig Cortenstahl – der versucht, innerhalb einer Reduktion von Materialien unterschiedliche Qualitäten herauszustellen, sowie formale Motive werden durch den Bezug auf die Bildhauer beeinflusst.¹⁵⁸

Die Auseinandersetzung mit dem Werk Chillidas stellt für RCR Arquitectes die Möglichkeit freier Variationen formal-räumlicher Parameter dar, die Ausgangspunkte für Entwurfsideen bilden können. Die jeweilige Funktion soll sich dann als strukturelle und räumliche Konsequenz aus dieser Beschäftigung mit sinnlich erlebbaren Qualitäten ergeben.

Zur vorherigen Seite:

148 Vgl. dazu den Wettbewerbstext von Bruno Fioretti Marquez auf https://www.competitionline.com/de/beitraege/26786_03.08.2021

149 Vgl. auf <https://www.campobaeza.com/snapshots/page/3/>, 03.08.2021

150 Siehe zum Beispiel MALLI, Wettbewerb für das Kunstmuseum Lima, Peru, 2016, auf: <https://www.campobaeza.com/mali-museum/>, 14.12.2021

151 Zum Zitat Campo Baezas vgl. z.B. o. V., Alberto Campo Baeza über das Pantheon, in: Baumeister (2016), auf: <https://www.baumeister.de/alberto-campo-baeza-ueber-das-pantheon/>, 04.08.2021; sowie zum Zitat Chillidas vgl. Sol Madridejos und Juan Carlos Sancho Osinaga, Breve conversación con Eduardo Chillida. Briefconversation with Eduardo Chillida, in: Richard C. Levene (Hrsg.), *Arquitectura española 1996: desde la planta profunda hacia la planta anamórfica*, El Croquis 82 Madrid: El Croquis Editorial 1996, 17

152 Vgl. Inma E. Maluenda u.a., Sancho-Madridejos. Architecture office, in: Ministerio de Obras Públicas (Hrsg.), SPAINLAB. Spanish Pavilion. 13th International Architecture Exhibition. La Biennale di Venezia, 2012, Madrid: N. N. 2012, 112–113

153 Vgl. ebd. 116–117 sowie Madridejos und Sancho Osinaga (1996), op. cit. (Anm. 151); vgl. zur Falte bei Chillida z. B. Eduardo Chillida, *Schriften*, Tony Cragg (Hrsg.), Düsseldorf: Richter 2009, 38

154 Vgl. Chillida (2009), op. cit. (Anm. 153) 38

155 Vgl. Sol Madridejos und Juan Carlos Sancho (2021) *The space within the fold* (Vortrag 25.03.2021) auf: <https://www.mascontext.com/tag/sancho-madridejos/>

156 Vgl. hierzu die Selbstbeschreibung auf <https://www.rclaba.cat/en/idea/>, 07.08.2021

157 Vgl. Lovorka Prpić u. a., *Plunging into reality: a journey to the essence of things*, in: Oris, 32 (o. J.), 120–122

158 Vgl. ebd. 120–122, 124: Sie zitieren Chillida zum rechten Winkel, den er vermeidet und stattdessen Winkel mit wenigen Grad Unterschied für größeren formalen Reichtum präferiert.

Es zeigen sich auch im Folgenden relevante Bedeutungen Chillidas: Sein Werk ist inspirativer Anknüpfungspunkt für morphologische Gestaltungsqualitäten. Dabei spielt insbesondere sein Raumverständnis eine Rolle, das in weiteren Themen – hier Licht oder Faltung – in die Architektur wirkt. Der Umgang mit dem Material, das zum Beispiel über monomaterielle Ausführung Raumkontinuen unterstützen kann, weist außerdem in Richtung der kreativen Produktion. Insbesondere die drei spanischen Büros hätten sich alle in der Art der Referenzierung Chillidas für eine Untersuchung geeignet: Chillida ist eine zentrale Referenz für ihr Schaffen, außerdem werden aus seinem künstlerischen Werk unterschiedliche Themen abgeleitet, welche im architektonischen Kontext bearbeitet werden – sowohl in konkreten Entwurfskontexten als auch auf theoretischer, möglicherweise gar forschender Ebene. Die Auswahl ist aus folgenden Gründen für diese Untersuchungen auf Aires Mateus, Ensemble Studio und Smiljan Radić gefallen: Zu allen drei Büros gibt es umfangreiches und unterschiedliches Quellenmaterial, das auch über die Referenzierung Chillidas hinaus vielfältige künstlerische Bezüge aufzeigt. Sie operieren in teilweise unterschiedlichen kulturellen Kontexten und beziehen sich aktiv auf die daraus entstehenden Bedingungen. Trotz einiger festzustellender Überschneidungen variieren Personalstile und Werkthemen und es werden theoretische Haltungen formuliert. Schließlich produzieren sie im Rahmen von Ausstellungen, aber auch als regulärer Bestandteil des Werks, Artefakte an der Schnittstelle von Architektur und Kunst. Somit ist die Auswahl vor allem durch die derart konstituierte Vielfältigkeit geleitet.

Daraus folgend leitet sich als erste Hypothese für die folgenden Untersuchungen ab, dass Eduardo Chillidas Kunst als vielfältiger Anknüpfungspunkt für zeitgenössische Architekturkonzeptionen dienen kann. Zweitens wird davon ausgegangen, dass durch Chillida oder anderweitige Referenzen der Kunst Impulse in die Architektur wirken können, die über ästhetische Eigenschaften des Gebauten vielfältige künstlerische Eigenschaften evozieren und dabei insbesondere die Ereignung von Reflexivität befördern können.

2
DAS
KÜNSTLERISCHE?
Hintergrund

In dem Bestreben, das Künstlerische und dessen Potenzial zur Erzeugung von Reflexivität in der Architektur zu charakterisieren, sind erkennende Beobachtungsgrößen und Untersuchungskriterien für das als ‚künstlerisch‘ zu Verstehende vonnöten.¹ Deren Etablierung stellt eine Herausforderung dar: Es lassen sich nur vage zeitgenössische Kunst-Definitionen finden – Ludwig Wittgenstein behauptete gar die Unmöglichkeit einer solchen. Auch Arthur Danto konstatierte, dass prinzipiell alles ein Kunstwerk sein könne und folgerte, dass nicht die Frage entscheidend sei, ob etwas Kunst sein könne, sondern die Frage, was der Fall sein müsse, damit etwas ein Kunstwerk sei (oder als ein solches angesehen werde).² Damit ist zu fragen, wie sich Spezifika der Prozesse, Verfasstheit und Wirkung von Kunst(-Werken) beschreiben lassen, insbesondere mit dem Blick auf deren epistemisches Potenzial sowie die transdisziplinäre Übertragbarkeit.³

¹ Historisch sind, insbesondere vor der Moderne, teilweise deutlich andere Verständnisse dominierend. Diese werden im Folgenden nur am Rande erwähnt.

² Vgl. und im Folgenden Dirk Koppelberg, Arthur C. Danto, in: Stefan Majetschak (Hrsg.), *Klassiker der Kunstphilosophie: von Platon bis Lyotard*, München: Beck 2005, 295

³ Hier ist zu betonen, dass der Fokus auf einem zeitgenössischen Kunstverständnis liegt: Etwa mit dem Kunsttheoretiker Konrad Fiedler, dessen Gedanken entscheidend sind für die Fundamentalveränderungen der Moderne, wird mit bis dahin tradierten ästhetischen (Vor-)Urteilen gebrochen. Nun beschäftigt sich die Kunst nicht mehr mit der von ihr im Werk ausgedrückten Schönheit, sondern wird im Hinblick auf die zu ihr gehörige künstlerische Erkenntnisarbeit betrachtet. Vgl. Stefan Majetschak (Hrsg.), *Klassiker der Kunstphilosophie: von Platon bis Lyotard*, München: Beck 2005, 11

Einleitend wird vom ‚Anderen‘ und von besonderen Wahrnehmungserfahrungen gesprochen, als häufig grundlegend mit der Kunst verbundenen Eigenschaften. Und in Rekurs auf Heidegger ließe sich formulieren, dass Künstlerisches dasjenige ausmacht, was Kunst von ‚Anderem‘ unterscheidet.⁴ Anhand dieser vagen und eher exkludierenden Beschreibungen werden allerdings kaum Analysen und Interpretationen des Künstlerischen in der Architektur möglich. Entsprechende Kriterien sollen nicht dazu dienen, eindeutige Zuordnungen zur Kunst ermöglichen: Die philosophische Ästhetik geht davon aus, dass ästhetische Erfahrungen – im Verständnis besonderer, hervorgehobener sinnlicher Erlebnisse – nicht ausschließlich im Zusammenhang mit Kunstwerken gemacht werden, sondern ebenso in Alltagssituationen entstehen können.⁵ Es geht dementsprechend vielmehr um ein Erkennen von in den Künsten verankerten Wirkungsweisen, die ihr Potenzial in der Architektur sowie in weiteren Disziplinen entfalten können. Daher kommt auch der Begriff des ‚Künstlerischen‘ zum Einsatz, der nicht Kunst und Architektur gleichzusetzen versucht, sondern eine Suche nach transdisziplinären, übertragbaren Momenten und damit verbundenen Potenzialen impliziert.

Wortbedeutungen

Zeitgenössische Wörterbucheinträge zu ‚Kunst‘ zeigen mögliche Bedeutungsfelder auf: als Fertigkeit (engl.: skill), die durch Erfahrung erworben wird; als Wissensfeld; als Beschäftigung, die Wissen oder Fertigkeiten benötigt; als bewusster Einsatz von Fähigkeiten und kreativer Imagination, vor allem für die Produktion ästhetischer Objekte oder – weniger geläufig – als besonders ausgefeilter Plan und als Qualität eines ‚künstlerischen Zustands‘ (engl.: the quality or state of being ‚artful‘).⁶ In diesen Bedeutungen, die nicht separiert, sondern als Spektrum gelesen werden können, ist der Fokus des Künstlerischen das intentionale Produzieren, verbunden mit dem Ziel, ästhetische Artefakte hervorzu- bringen. Worin sich aber dieses oder der qualitative Zustand auszeichnen, der als ‚künstlerisch‘ empfunden wird, verbleibt offen.

Ebenfalls wird in den Definitionen das Vorhandensein eines künstlerischen Wissensfeldes betont. Daran anknüpfend und vor dem Hintergrund der Zielsetzung dieser Arbeit, transdisziplinär übertragbare Erscheinungsformen des Künstlerischen zu finden, lohnt ein Blick auf Theorien zu künstlerischen Forschungsprozessen und deren Fassung des Künstlerischen: Forschung bringt nicht nur Wissen hervor, sondern dokumentiert dessen Produktion derart, dass eine zumindest anteilige Übertragbarkeit möglich wird.

Künstlerisches Verstehen

Der Künstler Serge Stauffer legt 1976 zur Gründung der ‚F+F Schule für experimentelle Gestaltung Zürich‘ Thesen vor, die wie oben benannte Positionen mit der Feststellung starten: „wir haben keinen begriff ‚kunst‘, der von der ganzen gesellschaft geteilt wird.“ [sic].⁷ Stauffers artikuliertes Ziel ist die Aktivierung der menschlichen Kreativität und eine Loslösung vom einengenden Verständnis einer dogmatischen Kunst ausschließlich als ‚Können‘. Dafür möchte er die Kunstforschung als eine seinem Verständnis nach bereits existierende Praxis herausarbeiten, die allerdings bislang so nicht proklamiert werde.⁸ Stauffer kann als einer der Vordenker heutiger Positionen zu künstlerischer Forschung gelten. In seinen Thesen konturiert sich ‚künstlerische Forschung‘ als ein Versuch, der Kunst bereits inhärente Methoden, Denkweisen oder Produkte als Forschung zu deklarieren.

⁴ In Bezug auf Martin Heidegger, Der Ursprung des Kunstwerks vgl. Georg W. Bertram, Kunst als menschliche Praxis: eine Ästhetik, Berlin: Suhrkamp 2018, 47–48

⁵ Vgl. Lars C. Grabbe und Patrick Rupert-Kruse, Phänomenologie/Asthetik, in: Netzwerk Bildphilosophie (Hrsg.), Bild und Methode: theoretische Hintergründe und methodische Verfahren der Bildwissenschaft, Köln: von Halem 2014, 101–102

⁶ Vgl. den Wörterbucheintrag zu art, in: Merriam-Webster, auf: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/art> 30.04.2022

⁷ Serge Stauffer, Kunst als Forschung, in: Johannes M. Hedinger und Torsten Meyer (Hrsg.), what's next? Kunst nach der Krise. Ein Reader, Berlin: Kulturverlag Kadmos 2015, 546

⁸ Vgl. ebd. 151; Diese Position vertritt auch der Leiter des ‚Zentrum Fokus Forschung‘ an der Universität für Angewandte Kunst Wien Alexander Damianisch. Vgl. Sabine B. Vogel und Alexander Damianisch, Künstlerische Forschung als Methodenfeld, in: KUNSTFORUM International, 277, Oktober (2021), 122

⁹ Vgl. ebd. 122–123

¹⁰ Ähnlich wie Danto davon ausgeht, dass eine Antwort auf seine Frage nicht von der Kunst, sondern lediglich von der Philosophie gegeben werden könne, kann in diesem Fall vielleicht die Kunst Antworten geben. Vgl. Koppelberg (2005), op. cit. (Anm. 2) 295

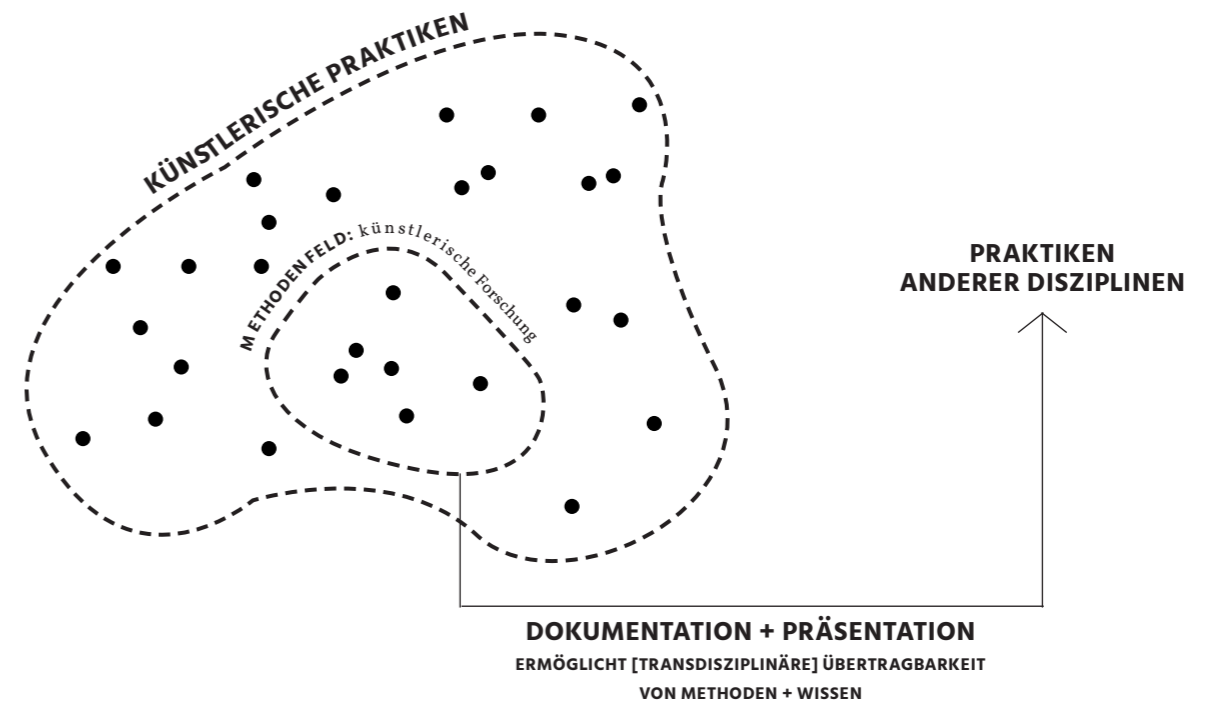
¹¹ Es soll darauf hingewiesen werden, dass sich in der Literatur zum künstlerischen Forschen Parallelen zu Diskursen zum Forschen in, mit oder durch die Architekturpraxis finden. Für die folgenden Untersuchungen spielen Parallelen oder Unterschiede insofern keine wesentliche Rolle, dass es nicht zentral darum geht, künstlerisches Forschen als eine mögliche Perspektive in der Architektur zu identifizieren und entsprechend von architektur-spezifischen Forschungen zu differenzieren.

Ein vergleichbarer Ansatzpunkt findet sich auch beim Leiter des ‚Zentrum Fokus Forschung‘ an der Universität für Angewandte Kunst Wien Alexander Damianisch: Er sieht in künstlerischer Forschung eine kulturelle Praxis, die sich über das Verändern von Verstehen und dessen Inhalte austauscht. Methodisch eingesetzt, könnten alle künstlerischen Praktiken zur künstlerischen Forschung dienen. Es gehe also beim künstlerischen Forschen darum, dem künstlerischen Methodenfeld eine erkenntnisproduzierende Relevanz zuzusprechen.⁹

Hierin liegt der angenommene Anknüpfungspunkt: Aus dem Bemühen, Praktiken, Eigenschaften oder Denkformen der Kunst als erkenntnisproduzierend zu erklären, lassen sich Beobachtungsgrößen für die Spezifika des Künstlerischen ableiten. Indem die künstlerische Forschung außerdem Kunst nicht zum Objekt, sondern zum Subjekt des Verstehens macht, kann sie potenziell den hier verfolgten Ansatz stützen, mittels der Kunst in der Architektur verstehend und Mehrwerte produzierend wirksam zu werden.¹⁰ (Abb. 01)

Im Folgenden wird daher auf Basis aktueller Literatur zur Kunsttheorie und zum künstlerischen Forschen die Kunst als eine grundlegend epistemische und reflexive Praxis beleuchtet, um daraus folgend mögliche Eigenschaften und Beobachtungsgrößen für das Künstlerische herauszuarbeiten.¹¹ Es ist allerdings zu betonen, dass die Literatur zum künstlerischen Forschen an vielen Stellen in ihren Definitionen vage bleibt und immer wieder an die Grenze der individuellen Spezifika der jeweiligen künstlerischen Praxis sowie der Charakterisierung der Wissensformen stößt.

Exemplifikationen sind also (noch) unerlässlich.



01 METHODENFELD: KÜNSTLERISCHE FORSCHUNG

Im Verständnis von künstlerischer Forschung als spezifisches Methodenfeld innerhalb der künstlerischen Praktiken, dessen Prozesse, Methoden, Produkte und Wissen dokumentiert und veröffentlicht werden, kann die künstlerische Forschung einen Ansatz für transdisziplinäre Übertragungen bieten. Künstlerische Forschung ist nicht ‚andere‘ künstlerische Praxis, sondern Teil regulärer künstlerischer Praktiken, die forschend methodisiert sind.

2.1 KUNST ALS EPISTEMISCHE PRAXIS

Sehr vereinfachende Zuschreibungen der Wissenschaftstheorie weisen unterschiedlichen Disziplinen differierende Verantwortungsbereiche für Erkenntnis zu: Während die Naturwissenschaften erklären, indem sie analysieren und verstehen wollen, könnten die Geisteswissenschaften Motivationen nachvollziehen und reflektieren und die künstlerischen Disziplinen Erfahrungen ermöglichen und die Welt durch Gestaltungen transformieren.¹² Solche und ähnliche allzu reduktiven Trennungen werden nicht nur von Entwerfenden und Gestaltenden, sondern auch von Forschenden anderer Disziplinen aber abgelehnt.¹³

Künstlerische Suche

Die Arbeit von Kunstschaffenden ist schon immer durch die Erzeugung eines individuellen Wissenskorporus charakterisiert und Recherchetätigkeiten sind Teil jeder künstlerischen Praxis, unabhängig vom spezifischen Genre.¹⁴ Künstler wie Filippo Brunelleschi oder Leonardo da Vinci haben bereits ab dem 15. Jahrhundert mit Wissen anderer Disziplinen operiert und darüber ihre Autonomie legitimiert.¹⁵ Leonardo da Vincis detaillierten Beobachtungen folgenden Zeichnungen des menschlichen Körpers können als wissenschaftliche sowie als künstlerische Untersuchung gelten.¹⁶ Insbesondere die zeitgenössischen Kunstpraktiken können spätestens seit den Avantgarden des 20. Jahrhunderts nicht mehr ausschließlich ästhetisch gedacht werden, sondern stehen in Verbindung zu Vorstellungen von Wissensproduktionen.¹⁷

Mit der Biennale in Venedig im Jahr 1986, die unter dem Thema ‚Kunst und Wissenschaft‘ stand, verstärkte sich ab den 1990er Jahren ein Interesse der Kunstschaffenden an der Beziehung zu Naturwissenschaften.¹⁸ In der Bezugnahme auf Naturwissenschaften findet sich ein besonders breites Feld der Praxisformen, das sich in einer entsprechenden Zahl damit befasster Publikationen zeigt; Kunstschaffende experimentieren zum Beispiel mit Laborsituationen, entwickeln Maschinen, erfinden Materialien oder imitieren biologische Forschungssituationen.¹⁹ Der deutsche Künstler Sigmar Polke zeigte bei ebenjener Biennale verschiedene Experimente: In seinem mit dem Goldenen Löwen ausgezeichneten Beitrag bespielte der Künstler den Deutschen Pavillon. Er griff dabei zurück auf Experimente der 1970er Jahre in Fotografie, Film und Malerei. Die verwendeten Materialien wurden mit metaphorischen Deutungen belegt und transformierten sich unter Natureinwirkungen vor Ort: Jod reagierte auf einfallendes Licht, Hydro-Malereien auf die Luftfeuchtigkeit und Thermobilder auf die Körpertemperatur der Anwesenden.²⁰ Die naturwissenschaftlichen Experimenten ähnlichen Arbeiten offenbarten ästhetisierendes Potenzial. Sie befragten die Rolle der Kunstschaffenden zugunsten der Bedeutung von Materialien als Agenten im Prozess des Kunstschaffens und damit auch ein Verständnis von Kunstwerken als dauerhafte, endgültige Gestaltung. Bislang unerschlossene Handlungsdimensionen mit Vieldeutigkeit und Ironie wurden eröffnet. (Abb. 02)

Zeitgenössische Kunst ist vor allem mit theoretischer und kulturwissenschaftlicher Forschung vielfältig verknüpft und der Konzeptkunst folgende Ansätze weisen neben der ästhetischen auch eine begrifflich-theoretische Arbeit auf.²¹

Doch meist wird der Beitrag der Kunst im klassischen Forschungsverständnis nicht unbedingt als epistemischer Wert anerkannt. Kunst wird im Forschungskontext anderer Disziplinen oft als ‚Motor für Innovationen‘ verstanden – was dann vor allem ökonomische Verwertbarkeit versprechen soll.²² Dabei sind die Kunst, beziehungsweise mit ihr in Zusammenhang stehende Bereiche bereits inhärenter Teil verschiedener Wissenschaftsdisziplinen, die immer auch im und mit dem Ästhetischen arbeiten.²³ Sie erzeugen Anordnungen, machen (Auf-)Zeichnungen, produzieren Materie und Materialien und werden sowohl mit anschaulich machenden Mitteln hervorgebracht als auch präsentiert.²⁴

¹² Vgl. Lara Schrijver, Introduction: Tacit knowledge, architecture and its underpinnings, in: dies. (Hrsg.), *The Tacit Dimension: Architecture Knowledge and Scientific Research*, Leuven: Leuven University Press 2021, 14; in Bezug auf Nigel Cross, *Designerly Ways of Knowing: Design Discipline Versus Design Science*, in: *Design Issues*, 17, 5 (2001), 49–55

¹³ Vgl. Jürgen Weidinger, *Zur Entwurfsforschung*, in: Ute Frank (Hrsg.), *Eklat. Entwerfen und Konstruieren in Lehre, Anwendung und Theorie*, Berlin: Universitäts-Verlag 2011, 23

¹⁴ Einen kurzen historischen Überblick zur Beziehung von Kunst und Wissenschaft gibt z. B. Elke Bippus, *Poetologie des Wissens*, in: Dieter Mersch und Michaela Ott (Hrsg.), *Kunst und Wissenschaft*, Paderborn: Fink 2007, bes. 130–132

¹⁵ Vgl. Ute Vorkoeper, *Das Fragliche des Forschens oder: Einer Kunst der Forschung geht es um Verantwortung*, in: Elke Bippus (Hrsg.), *Kunst des Forschens: Praxis eines ästhetischen Denkens*, Zürich/Berlin: Diaphanes 2009, 125

¹⁶ Vgl. Thomas Hensel, *Kunstgeschichte/Kunstwissenschaft*, in: *Netzwerk Bildphilosophie* (Hrsg.), *Bild und Methode: theoretische Hintergründe und methodische Verfahren der Bildwissenschaft*, Köln: von Halem 2014, 188

¹⁷ Vgl. zu zeitgenössischen Kunstpraktiken als Wissensproduzentinnen Elke Bippus, *Einleitung*, in: dies. (Hrsg.), *Kunst des Forschens: Praxis eines ästhetischen Denkens*, Zürich/Berlin: Diaphanes 2009, 9; vgl. zum Eigenanspruch Henk Borgdorff, *The debate on research in the arts*, *Dutch Journal of Music Theory*, 12, 1 (2007), 2

¹⁸ Vgl. Bippus (2007), op. cit. (Anm. 14) 131

¹⁹ Für einen Überblick verschiedener Werkformen vgl. z. B. Sabine B. Vogel, *Leonardo im Labor - Kunst & Wissenschaft im 21. Jahrhundert*, in: *KUNSTFORUM International*, 277, Oktober (2021), 52–73

²⁰ Vgl. Jürgen Hohmeyer, *„Es wird sich schon was zeigen“*, in: *DER SPIEGEL* 26 (1986), auf: https://www.spiegel.de/kultur/es-wird-sich-schon-was-zeigen-a-780d0cc2-0002-0001-0000-000013519479_14.10.2023

²¹ Vgl. Kathrin Busch, *Wissenskünste. Künstlerische Forschung und ästhetisches Denken*, in: Elke Bippus (Hrsg.), *Kunst des Forschens: Praxis eines ästhetischen Denkens*, Zürich/Berlin: Diaphanes 2009, 142

²² Vgl. Dieter Mersch, *Was heißt, im Ästhetischen forschen?*, in: Kathrin Busch (Hrsg.), *Anderes Wissen, Schriftenreihe der Merz Akademie Paderborn: Wilhelm Fink 2016*, 118 oder Lara Schrijver, Introduction: Tacit Knowledge, Architecture and its underpinnings, in: dies. (Hrsg.), *The Tacit Dimension. Architecture knowledge and scientific research*, Leuven: Leuven University Press 2021, 13

²³ Vgl. Busch (2009), op. cit. (Anm. 20) 145–148

²⁴ Vgl. zu einem umfangreichen Überblick der Schnittstellen von Wissenschaft und Kunst in Stefan Aue, Hermann Parzinger und Günter Stock (Hrsg.), *ArteFakte: Wissen ist Kunst - Kunst ist Wissen: Reflexionen und Praktiken wissenschaftlich-künstlerischer Begegnungen, Kultur- und Medientheorie Bielefeld: Transcript 2014*

²⁵ Vgl. Kathrin Busch, *Wissen anders denken*, in: dies. (Hrsg.), *Anderes Wissen, Schriftenreihe der Merz Akademie Paderborn: Wilhelm Fink 2016*, 11

²⁶ Vgl. Halina Dunin-Woyseth, *Some notes on Mode 1 and Mode 2: Adversaries or dialogue partners?*, in: Michael Biggs und Henrik Karlsson (Hrsg.), *The Routledge companion to research in the arts*, London et al.: Routledge 2012, 64–66, 72–74; Mersch (2016), op. cit. (Anm. 21) 115; sowie Vera Ryser, *Mode 2-Konzeption: Transdisziplinarität*, auf: <https://blog.zhdk.ch/trans/mode2-konzeption/> 11.01.2022

²⁷ Vgl. Jean-François Lyotard, *Das postmoderne Wissen. Ein Bericht*, Wien 2009 sowie zur Charakterisierung der verschiedenen Wissensformen Mersch (2016), op. cit. (Anm. 20) 115–117



02 Sigmar Polke 1986
Deutscher Pavillon Venedig
Silbergelatinedruck, Nachbearbeitung mit Nitratoxid

Annäherungen der Wissensformen

Kunst und Wissenschaft haben also größere Schnittstellen, als man bei einem klassischen Begriffsverständnis vermuten könnte. Dazu ist auch ein Verständnis der Wissenschaft, basierend auf purer Verifikation und Falsifikation, nicht oder mindestens nicht mehr zeitgemäß.²⁵ Unter Begriffen wie ‚post normal science‘ oder ‚Mode 2‘, 1994 unter anderem von Helga Nowotny, Peter Scott und Michael Gibbons geprägt, werden die zeitgenössischen Wissensproduktionen als vernetzt, kontextualisiert und transdisziplinär beschrieben. Mode 2 dient als eine Erweiterung von Mode 1, worunter die VerfasserInnen akademisch-institutionelle, idealisierte und disziplinär spezifische Wissensproduktionen begreifen. Mode 2-Forschungsprozesse, die sich auf Anwendungskontexte beziehen, werden als temporär und sich zwischen den Subjekten und Forschungsgagierenden entfaltend verstanden. Insbesondere Nowotny bemüht sich dabei um eine Förderung und Anerkennung von Mode 2-Wissensproduktion in akademischen Kunstkontexten.²⁶

Das in Mode 2 hervorgebrachte Wissen zeichnet sich, einer Beschreibung Jean-François Lyotards aus dem Jahr 1979 zur Transformation der Wissenschaften folgend, nicht mehr durch ‚Legitimität‘, sondern durch ‚Performativität‘ aus. Es geht nicht mehr um diskursive und rationale Eigenschaften, sondern um produktive Wissensformen, die sich gerade im Ästhetischen zeigen – und damit nicht nur potenziell, sondern insbesondere auch in der Kunst.²⁷

Diskursverflechtungen

Zur Frage nach spezifischem künstlerischem Wissen, seiner Produktion und damit auch dem künstlerischen Forschen sind vor allem seit der Jahrtausendwende verschiedene Publikationen erschienen. Sie nähern sich dem Feld sowohl auf Basis der Methoden und potenzieller Episteme als auch in der Betrachtung struktureller Bedingtheiten, Förder-, Qualitätssicherung und Bewertungsmöglichkeiten.²⁸ Dazu führen hochschulpolitische Umstrukturierungen zu einem auch institutionellen Anspruch der Kunst, sich als potenziell forschend zu bezeichnen – nicht unähnlich zu vergleichbaren Prozessen in der Architektur.

Die Frage, ob und in welcher Form die Kunst einen forschenden Anspruch erheben kann, wird auch nicht ausschließlich innerhalb der Disziplin thematisiert. Parallele Entwicklungen in anderen Diskursen zeigen Verflechtungen von Rand- oder Teilbereichen auf: So unterstreichen zum Beispiel Visualisierungen von Datenmengen oder Nanoforschung die Notwendigkeit von Bildern für die (Natur-)Wissenschaft. Damit in Zusammenhang stehen Untersuchungen von Horst Bredekamp oder Gottfried Böhm, die Bilder als Wissensformen betrachten, wozu wiederum philosophische Untersuchungen Nelson Goodmans und Ernst Cassirers in Beziehung stehen, die Sprache und andere Symbolformen als Wissen untersuchen.²⁹

Eine zentrale und viel zitierte Zusammenfassung für ein Verständnis künstlerischen Forschens liefert der Musiktheoretiker und Philosoph Henk Borgdorff in seinem Artikel ‚The debate on research in the arts‘ (2006).³⁰ Der Fokus der Auseinandersetzung Borgdorffs, der auch hier von Bedeutung ist, liegt auf der ‚Forschung in der Kunst‘. Diese ist abzugrenzen von ‚Forschung über Kunst‘, wie zum Beispiel die Kunstgeschichte, sowie ‚Forschung für Kunst‘, wie zum Beispiel die Materialforschung. Borgdorff bezieht sich hierbei auf die bekannten Kategorien, die der Historiker Christopher Frayling 1994 in ‚Research in Art and Design‘ aufstellt: ‚research into art‘, ‚research through art‘ und ‚research for art‘.³¹ Entsprechend sind mit dem künstlerischen Forschen interne Forschungshandlungen gemeint, die innerhalb des Systems Kunst und mittels disziplinärer Spezifika operieren.

Die Idee, künstlerische Handlungen als Forschung zu etablieren, entsteht schon in den 1950er und 60er Jahren und wird zum Beispiel durch Nam June Paik, Allan Kaprow oder Asger Jorn proklamiert. In manchen dieser Werke der Konzeptkunst, die um eine Annäherung von Technologie und Kunst bemüht sind, ist die Kunst zunächst ein experimenteller Störfaktor zur Irritation technischer Wissenschaften.³² Den benannten Künstlern ging es darum, Kunst und Forschung nicht lediglich in Berührung zu bringen, sondern die Kunst als eine sogar avantgardistische Wissenspraxis zu verstehen, um etablierte akademische Routinen zu modifizieren.³³

Ein alternatives Verständnis von Wissenspraktiken ist insofern nötig, da die Übertragung etablierter Kriterien der Wissenschaft auf künstlerische Forschungspraxis an eine Grenze stößt, da Kunstschaaffende gerade nicht Verallgemeinerung, Wiederholbarkeit oder Quantifizierung anstreben, sondern nach spezifischen, besonderen und qualitativ dominierten Erkenntnissen trachten, die auf sinnlichen Erfahrungen beruhen.³⁴ Wichtig zu betonen ist aber, dass nicht jede zeitgenössische künstlerische Praxis als Forschung verstanden werden kann und darf. Recherchieren und Suchen sind als erforschende Tätigkeiten jeder künstlerischer Praxis vom Forschen zu unterscheiden und nicht jede singuläre Kunstwerk ist forschend wirksam.³⁵

²⁸ Vgl. hierzu bspw. Michael Biggs und Henrik Karlsson (Hrsg.), *The Routledge companion to research in the arts*, London et al.: Routledge 2012; Jens Badura u. a. (Hrsg.), *Künstlerische Forschung: ein Handbuch*, Zürich et al.: Diaphanes 2015; Elke Bippus (Hrsg.), *Kunst des Forschens: Praxis eines ästhetischen Denkens*, Zürich et al.: Diaphanes 2009

²⁹ Vgl. zu den Verflechtungen Florian Dombois, *Kunst als Forschung. Ein Versuch, sich selbst eine Anleitung zu entwerfen*, in: Johannes M. Hedinger und Torsten Meyer (Hrsg.), *what's next? Kunst nach der Krise. Ein Reader*, Berlin: Kulturverlag Kadmos 2013, 181; vgl. zu Forschungserwartungen in der Architektur Margitta Buchert, Vorwort, in: id. (Hrsg.), *Reflexives Entwerfen. Entwerfen und Forschen in der Architektur*, Berlin: Jovis 2014, 9

³⁰ Vgl. Borgdorff (2007), op. cit. (Anm. 17)

³¹ Vgl. ebd. 4–5

³² Vgl. Tom Holert, *Künstlerische Forschung: Anatomie einer Konjunktur*, in: *Artistic Research, Texte zur Kunst*, 82 (2011), 59

³³ Vgl. ebd. 39

³⁴ Vgl. Henk Slager, *Art and method*, in: James Elkins (Hrsg.), *Artists with PhDs. On the new Doctoral Degree in studio art*, Washington, D.C.: New Academia Publishing 2009, 52; Friedrich von Borries u. a., Tom Holert/Harald Welzer: *Kunst als Krisenlöser?*, in: dies. (Hrsg.), *Klimakunstforschung*, Berlin: Merve 2011, 215–216

³⁵ Vgl. z. B. Borgdorff (2007), op. cit. (Anm. 17) 6

Definitionen

Henk Borgdorff schlägt eine grundlegende Definition des künstlerischen Forschens vor, die als Differenzierung desselben von übriger künstlerischer Praxis gedacht ist. Wesentlich ist dabei, dass eine forschend verstandene künstlerische Praxis nach einer Erweiterung des Wissens, beziehungsweise von Verständnissen streben müsse, die über kreative Prozesse sowie die hervorgebrachten künstlerischen Werke hervorgerufen werde. Dazu gehöre die Artikulation relevanter Fragen und der Einsatz experimenteller und hermeneutischer Methoden, die gemeinsam mit den Werken das enthaltene Wissen ausdrücken. Die Prozesse und Resultate sollten außerdem dokumentiert und weiterverbreitet werden.³⁶ Daraus lassen sich wesentliche Betrachtungsgrößen für das Künstlerische ziehen: kreative Prozesse, künstlerische Produkte, das hervorgebrachte Wissen sowie die Dokumentation und Präsentation von Prozessen und Resultaten.

Die Definition eines Thesenpapiers des Berliner HKW (Haus der Kulturen der Welt) im Mai 2012 fällt umfangreicher aber vergleichbar aus:³⁷ Mittels kreativer Prozesse werde durch die Werke, unabhängig ob als Objekte oder Erfahrungen, Wissen auf eine künstlerische Weise präsentiert. Dies wird als methodischer Schwerpunkt verstanden, worüber die Körperlichkeit, Materialität, Situiertheit und Performativität des Wissens und damit im direkten Sinn die Erkenntnisräume untersucht werden können.

Es finde eine prozessuale Betrachtung bestehenden Wissens in unterschiedlichen Formen statt und damit Revidierungen, Aktualisierungen oder Erweiterungen. Betont wird die Transdisziplinarität: In Bezügen zu Forschungssystemen der Wissenschaft, gesellschaftlichen oder alltäglichen forschenden Praktiken werde das Forschen an sich verhandelt und mittels einer Vielzahl von Forschungsmethoden insbesondere die Differenz zwischen der Entstehung und der Präsentation von Erkenntnis thematisiert. Forschungsprozesse könnten nachvollziehbar, Etabliertes hinterfragt und neue Forschungsweisen erzeugt werden. Damit reflektiere künstlerische Forschung nicht ausschließlich, aber insbesondere ihre eigene Praxis mit dem Ziel, Experimentierräume und alternative, utopische Perspektiven zu eröffnen. Demzufolge wird sie als praxisbezogene Grundlagenforschung bezeichnet.

Es wird deutlich, dass forschende Ansätze in der Kunst individuell geprägt sind. Damit kann eine vergleichsweise direkte Übertragbarkeit der Erkenntnisse des künstlerischen Forschens im Sinne einer (natur-)wissenschaftlichen Forschungstradition und generalisierbarer Ergebnisse angezweifelt werden – ist aber auch nicht unbedingt erstrebenswert.³⁸

Künstlerisches Forschen versucht im Prozess und im Artefakt Wissen zu hervorbringen und besitzt insbesondere das Potenzial, die eigene künstlerische Praxis zu reflektieren – also reflexiv zu werden.³⁹

³⁶ Vgl. gesamter Absatz ebd. 14

³⁷ Vgl. insgesamt zum Folgenden Sibylle Peters, Vorwort, in: id. (Hrsg.), *Das Forschen aller. Artistic Research als Wissensproduktion zwischen Kunst, Wissenschaft und Gesellschaft*, Bielefeld: transcript 2013, 7–9

³⁸ Vgl. Anna Kreysing, *Das Kunstwerk als verkörperte Intention*, in: Daniel Martin Feige und Judith Siegmund (Hrsg.), *Kunst und Handlung: ästhetische und handlungstheoretische Perspektiven*, Bielefeld: transcript 2015, 212–213; Burghardt Schmidt, *Fragen nach der Wissenschaftlichkeit des Forschens in den Künsten und im Gestalten überhaupt*, in: Hans Zitko (Hrsg.), *Theorien ästhetischer Praxis: Wissensformen in Kunst und Design*, Köln: Böhlau 2014, 123

³⁹ Vgl. Borgdorff (2007), op. cit. (Anm. 17) 5

2.2 REFLEXIVITÄT DER KUNST

Die Bedeutung und Rolle von Reflexivität als Haltung, Ausrichtung und Werkzeug zur Erzeugung von Wissen wird in einem transdisziplinären Forschungsfeld diskutiert.⁴⁰ Sie ist eine Kritik an etablierten Wissenschaftsformen und intendiert eine Überschreitung disziplinärer Grenzen, eine Verbindung von Theorie und Praxis sowie subjektiver und objektiver Wissensarten.⁴¹ In einer direkten linguistischen Ableitung meint Reflexives das Zurückbezogenheit auf das Selbst, das Subjekt. Weitere Wortbedeutungen umfassen die physikalische Eigenschaft, Reflektionen zurückwerfen zu können, sowie das Kennzeichnen einer gewohnten Praxis und des Verhältnisses, das ein Teil zu einer Gesamtheit einnimmt, dabei insbesondere, wenn Genre- oder formale Konventionen bearbeitet werden.⁴²

Begriffe

Nicht immer werden Begrifflichkeiten, beziehungsweise Schreibweisen eindeutig oder einheitlich verwendet. Grundsätzlich kann in der Literatur ‚Reflexivität‘ überwiegend unterschieden werden von ‚Reflektion‘, das eher Fragen erster Ordnung, also ein Nachdenken über Handlungen, meint, während Reflexivität Fragen zweiter Ordnung, also Bedingtheiten und Rahmungen des Denkens und Handelns, thematisiert.⁴³ Andere Positionen verstehen unter Reflektion auch spezialisierte und fokussierte und unter Reflexivität multidimensionale und interaktive Befragungen.⁴⁴ Die Soziologen Ulrich Beck und Boris Holzer wiederum ordnen Reflexionen Problemen erster Ordnung und Suche nach Wissen und Bewusstsein und Reflexivität dann ebenfalls Problemen zweiter Ordnung zu. Daraus folgt bei Beck und Holzer, dass Reflexionen Vereinfachungen von Teilbereichen umfassen und damit zwangsläufig unvollständig seien, wohingegen Reflexivität ein Verständnis über diese Lücken erzeuge.⁴⁵

Die vorliegenden Untersuchungen folgen dem weitgehend einheitlichen Verständnis von Reflexivität. In der deutlichen Differenzierung davon wird mit dem Begriff Reflektion – mit k – als ‚einfaches‘ Nachdenken gearbeitet. Spezifische Bedeutung hat für die folgenden Untersuchungen der Begriff ‚Reflexion‘ – mit x – inne: In der Zielsetzung, das Künstlerische als ein Mittel zur Erzeugung von Reflexivität in der Architektur zu untersuchen, beschreiben ‚Reflexionen‘ hier Handlungen, Akte, Bewegungen oder Setzungen als die jeweiligen künstlerischen Möglichkeiten, eine reflexive Haltung, beziehungsweise Ausrichtung zu produzieren.

In dieser Begriffsverwendung wird sich unter anderem am Philosophen Georg W. Bertram orientiert. Bertram diskutiert Kunst als eine spezifische Reflexionspraxis, die sich nicht ausschließlich auf die jeweiligen Kunstwerke oder ästhetische Erfahrungen beziehe, sondern auch eine Reflexion anderer menschlicher Praktiken leisten könne.⁴⁶ Als praktische Reflexion im Gegensatz zur theoretischen Reflexion, die Dinge von außen betrachte, sei sie ein ineinandergreifendes Geschehen, das seine Bedeutung erst in der Einwirkung auf andere Praktiken offenbare. Es komme zu einem ‚Sichzusichverhalten‘ der Reflexionspraxis zur anderen Praxis.⁴⁷

Bei dieser Begriffsverwendung – die Bertram nicht selbst explizit in der Differenzierung zu Reflexivität oder Reflektion ausführt – wird eine weitere Dimension von Reflexion deutlich: In der philosophiegeschichtlichen Untersuchung von Reflexion und Reflexivität des Philosophen Urs Schällibaum, der zwar weder eine historische, noch eine systematische Trennung der Begriffe feststellen kann, wird die Reflexion subjektivistisch verstanden, wohingegen Reflexivität sowohl subjektive Reflexion als auch das objektiv-logische Reflexive umfasse. Und der Philosoph Herbert Schnädelbach betont Reflexion als einen Methodenbegriff, der eine Selbstthematisierung von Thematisierungsweisen umfasse, aber keine übergeordnete Theorie sei.⁴⁸

Die hier aufscheinende Differenzierung von Reflexion als subjektiver, individueller oder auch spezifischer Praxis, die zu einer als übergeordnet verstandenen Reflexivität beiträgt, soll auch für die folgenden Untersuchungen verständnisleitend sein. Was kennzeichnet nun vertiefend Reflexivität?

⁴⁰ Vgl. Margitta Buchert, Design knowledges on the move, in: Lara Schrijver (Hrsg.), *The Tacit Dimension: Architecture Knowledge and Scientific Research*, Leuven: Leuven University Press 2021, 90

⁴¹ Vgl. Margitta Buchert, Reflexive, Reflexivity, and the Concept of Reflexive Design, in: *Dimensions*, 1, 1 (Mai 2021), 70

⁴² Vgl. reflexive, in: Merriam-Webster, auf: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/reflexive> 28.05.2022

⁴³ Vgl. Tim May und Beth Perry, What is reflexivity?, in: dies., *Reflexivity. The essential guide*, London: SAGE 2017, 3–5

⁴⁴ Vgl. Mats Alvesson und Kaj Sköldböck, On Reflection, in: dies., *Reflexive Methodology*, London: SAGE 2009, 269–275

⁴⁵ Vgl. Ulrich Beck und Boris Holzer, Reflexivität und Reflexion, in: Ulrich Beck und Christoph Lau (Hrsg.), *Entgrenzung und Entscheidung: was ist neu an der Theorie reflexiver Modernisierung?*, Edition zweite Moderne Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004, 168–170 und 192

⁴⁶ Vgl. Georg W. Bertram, *Kunst als menschliche Praxis: eine Ästhetik*, Berlin: Suhrkamp 2018, 15–16

⁴⁷ Vgl. ebd. 80, 87

⁴⁸ Sowohl zu Schällibaum als auch zu Schnädelbach vgl. Edgar Forster, Reflexivität, in: Christoph Wulf und Jörg Zirfas (Hrsg.), *Handbuch Pädagogische Anthropologie*, Wiesbaden: Springer Fachmedien 2014, 589–590

Reflexivität in der Soziologie

Die Sozialwissenschaften spielen neben der Psychologie und den Erziehungswissenschaften eine bedeutende Rolle für diese Etablierung von Reflexivität in wissenschaftlichen Kontexten. In den 1980er Jahren erfolgt vor allem durch den Soziologen Pierre Bourdieu ein Bedeutungszuwachs der Reflexivität als zentrales methodisches Konzept.⁴⁹

Bourdieu interessierte sich insbesondere für die Frage, wie menschliches Handeln verstanden werden kann, und thematisierte Reflexivität als ein Befragen von Routinen und Rahmenbedingungen des Denkens und Handelns.⁵⁰ Reflexivität, verstanden als ein individuelles und kollektives, selbstkritisches Nachdenken, solle ein dem Wissen aus Praxiskontexten entsprechendes, wissenschaftliches Wissen produzieren. Dabei sei es zentral, dass reflexiv Forschende etablierte Muster und Routinen aufbrechen, die Generierung und Interpretation von Themen und Informationen befragen und dafür Distanz zum Erkenntnisgegenstand einnehmen.⁵¹

In Bezug auf den Philosophen Gaston Bachelard spricht Bourdieu davon, zu untersuchende Beispiele als ‚spezifische Instanzen des Möglichen‘ anzusehen.⁵² Die jeweiligen Betrachtungen schließen dann Wissensdimensionen zum Beispiel aus alltäglichen Handlungen oder Vorbewusstsein ebenso wie die Berücksichtigung der jeweiligen Kontexte und Hintergründe, vor denen entsprechende Wertungen vorgenommen werden, ein. Bourdieu fokussiert also ein Denken in Relationen, um pauschale Generalisierungen anhand eines Singularbeispiels ebenso wie das Überstülpen verallgemeinernder Theorien auf ebenjenes Beispiel zu vermeiden.

Der Soziologe Scott Lash differenziert zwei grundlegende Dimensionen der Reflexivität. Er spricht einerseits von einer strukturellen und andererseits von Selbst-Reflexivität. Während bei Letzterer das Objekt der Reflexivität gleich dem Subjekt – also dem Selbst – sei, werde bei der strukturellen Reflexivität über Regeln und Ressourcen der gesellschaftlichen Struktur reflektiert.⁵³ Jeweils solle die Reflexivität zu einer Minimierung von Unsicherheiten führen, wobei es sich sowohl um eine Bestätigung bestehender Ordnungen als auch eine Kritik zur Ermöglichung von Wandel handeln könne.⁵⁴

Gemeinsam mit den Soziologen Ulrich Beck und Anthony Giddens prägt Lash ab den 1990er Jahren das Verständnis einer ‚Reflexiven Modernisierung‘: In einer reflexiven, selbstkritischen Auseinandersetzung der modernen Gesellschaften mit den eigens von ihr hervorgebrachten Problemen der Modernisierung und deren Konsequenzen manifestiere sich eine zweite, eine reflexive Moderne.⁵⁵ In dieser würden Ideale und Ziele ebenso wie Rahmenbedingungen retrospektiv kritisch reflektiert und projektiv transformierend gedeutet. Die Soziologen stellen die einer vermittelnden Haltung folgende Zukunftsorientierung, die Imagination gewünschter Welten sowie das Erkennen und Eröffnen von Handlungsoptionen, wodurch auch Bedingungen des Handelns verändert werden könnten, als ein grundsätzliches Potenzial von Reflexivität heraus.⁵⁶

Reflexives Entwerfen

Verschiedene dieser Aspekte aufgreifend, nimmt die Architekturtheoretikerin Margitta Buchert eine Übertragung der Bedeutung von Reflexivität für das Entwerfen in Architektur, Stadt und Landschaft und damit eine Perspektiverweiterung vor. Unter der Fundierung einer Forschungsperspektive des ‚Reflexiven Entwerfens‘ sind seit 2014 unter anderem eine Publikationsreihe und eine Serie internationaler akademischer Symposien entstanden.⁵⁷ Dabei werden zudem implizite und explizite Wissensproduktionen als Teil von Entwurfs- und Forschungsprozessen in der Architektur betrachtet, wofür Reflexivität eine relevante Ausrichtung bildet.

In ‚Reflexives Entwerfen? Topologien eines Forschungsfeldes‘ (2014) versammelt Buchert unter anderem die thematisierten Positionen von Bourdieu sowie Beck, Giddens und Lash ebenso wie von Donald Schön. Der US-amerikanische Philosoph und Urbanist Donald Schön widmet sich in den 1980er Jahren in ‚The reflective practioner‘ Wissen, das in der Praxis unterschiedlichster Disziplinen aufkommt. Schön bezieht sich insbesondere auf den Naturwissenschaftler und Philosophen Michael Polanyi, der in den 1960er Jahren den Begriff des impliziten Wissens prägt (siehe hierzu 2.3.3), und sucht nach nicht ausschließlich rational-logischen Wissensformen. Schön vertritt mit ‚reflection-in-action‘ die Position, dass die Praxis immer forschend sei und in praktischen Reflektionen wissensbasierte Anteile mit Improvisationen wechselseitig interagieren, um komplexe Problemstellungen in iterativen Entwurfsprozessen zu bearbeiten.⁵⁸

Über dieses eher als Nachdenken zu charakterisierende reflecti-on-in-action reicht Reflexivität hinaus. Buchert stellt diese im Kontext zur Architektur als Möglichkeit der Steuerung von Prozessen im Entwerfen und im Forschen heraus. Sie betont die Kreativität stimulierende Komponente, die der Aufbau und die Kombination von Wissen innehaben können:⁵⁹ Reflexive Haltungen im Entwerfen beschäftigen sich mit den eigenen Voraussetzungen, entstehen im Handeln und wirken sowohl zurück als auch auf Neues ein, um in unterschiedlichen Maßstäben auf gegenwärtige sowie auf mögliche zukünftige Herausforderungen kreativ zu reagieren.⁶⁰ Das Reflexive Entwerfen hebt insbesondere das synthetische Potenzial hervor, das Architektur, Städtebau und Landschaftsarchitektur in der Kombination aus theoretischen und praktischen Einflüssen sowie rationalen und sinnlichen Momenten aufweisen, und die Fähigkeit der medialen Artikulation dieser Kombinationen. Ein kontinuierlicher Prozess der Wissenserkundung sowie –kalibrierung, wofür Reflexivität eine hervorbringende Haltung sein kann, begleitet und bereichert das Entwerfen von Räumen und Orten.⁶¹

Reflexivität und Phänomenologie

Einen weitere wichtige Position bei Buchert ist der Phänomenologe Maurice Merleau-Ponty (siehe auch 1.3): Merleau-Ponty versteht den sinnlichen Leib als grundlegende Voraussetzung für unsere Erkenntnis (der Welt). Dabei kommt ebenfalls ein Denken in Relationen zum Tragen, da es das menschliche Verstehen der Welt als eingebunden in Beziehungen deklariert. Indem anerkannt wird, dass eigene Verständnisse durch die Leiblichkeit des Seins individuelle Spezifik besitzen, muss auch gleichzeitig anerkannt werden, dass alle anderen wahrnehmenden Individuen die Welt auf Basis ihrer Leiblichkeit spezifisch konstatieren. Es ist also ein Anerkennen von Multidimensionalität und Multiperspektivität auf die Welt.⁶² Eine Verbindung zur Reflexivität findet sich insbesondere in seinem Begriff der ‚Sur-réflexion‘, die über Wahrnehmungen des Gegenwärtigen hinausreicht: Jene Fähigkeit solle ermöglichen, hinter bestehende Strukturen zu gelangen und neue Alternativen zu generieren, wobei Unbestimmtheit als eine Qualität anerkannt und in Beziehung zu künstlerischen Methoden gebracht wird, die alternative Perspektiven erzeugen.⁶³

57 Margitta Buchert (Hrsg.), Reflexives Entwerfen. Entwerfen und Forschen in der Architektur, Berlin: Jovis 2014; Margitta Buchert (Hrsg.), Praktiken reflexiven Entwerfens, Berlin: Jovis 2016; Margitta Buchert (Hrsg.), Prozesse reflexiven Entwerfens. Processes of reflexive design, Prozesse reflexiven Entwerfens: Entwerfen und Forschen in Architektur und Landschaft, Berlin: Jovis Verlag 2018; Margitta Buchert (Hrsg.), Intentionen Reflexiven Entwerfens. Intentions of Reflexive Design, Intentionen reflexiven Entwerfens, Berlin: Jovis 2021; Margitta Buchert (Hrsg.), Produkte reflexiven Entwerfens, Berlin: Jovis 2023; vgl. insbes. Buchert (2014), op. cit. (Anm. 51) passim

58 Vgl. Buchert (2014), op. cit. (Anm. 51) 27–33

59 Vgl. ebd. passim

60 Vgl. Margitta Buchert, Praktiken der kreativen Mischung, in: dies. (Hrsg.), Praktiken reflexiven Entwerfens, Berlin: Jovis 2016, 24

61 Vgl. Margitta Buchert, Intentionen. Intensitäten, in: dies. (Hrsg.), Intentionen reflexiven Entwerfens. Intentions of Reflexive Design, Berlin: Jovis 2021, 31

62 Vgl. Buchert (2021), op. cit. (Anm. 42) 70

63 Vgl. Buchert (2021), op. cit. (Anm. 42) 71; sowie Margitta Buchert, Spielräume im Unbestimmten, in: dies. und Carl Zilllich (Hrsg.), Inklusiv: Architektur und Kunst, Berlin: Jovis 2006, 57

64 Vgl. Gottfried Boehm, Der stumme Logos, in: Bernhard Waldenfels und Alexandre Métraux (Hrsg.), Leibhaftige Vernunft: Spuren von Merleau-Pontys Denken, Übergänge 15 München: W. Fink 1986, 289–291

65 Thomas Winkler analysiert innerhalb seiner Dissertation die Phänomenologie Merleau-Pontys im Hinblick auf ihren Beitrag als Kunstphilosophie. Die folgenden Ausführungen nutzen dies als zentrale Quelle.

66 Vgl. Thomas Winkler, Die Phänomenologie von Maurice Merleau-Ponty als ungeschriebene Kunstphilosophie (Gekürzte Version mit leicht veränderter Einleitung und ohne Schemazeichnungen und Abbildungen), (Lübeck, Universität Hamburg, 1997), 58–59 auf: https://www.researchgate.net/profile/Thomas-Winkler-9/publication/538921267_Die_Phänomenologie_von_Maurice_Merleau-Ponty_als_ungeschriebene_Kunstphilosophie/links/5e32e9a3458515072d70dcdcd/Die-Phänomenologie-von-Maurice-Merleau-Ponty-als-ungeschriebene-Kunstphilosophie.pdf 03.08.2023

67 Vgl. ebd. 59–60

68 Vgl. Maurice Merleau-Ponty, Das Auge und der Geist, in: Hans-Werner Arndt (Hrsg. & Übers.), Das Auge und der Geist. Philosophische Essays, Reinbek: Rowohlt 1967, 31 auf: <http://gams.uni-graz.at/o-reko.merl.1964a.22.06.2021>

69 Vgl. z. B. Maurice Merleau-Ponty, Phänomenologie der Wahrnehmung, Berlin: De Gruyter 1966, 181–183; sowie Merleau-Ponty (1967), op. cit. (Anm. 68) 42; und in Bezug darauf Winkler (1997), op. cit. (Anm. 66) 65

70 Es wird hier auf die Begriffe des Sichtbaren und Unsichtbaren rekurriert, die bei Merleau-Ponty zum Einsatz kommen. Gemeint sind aber explizit alle wahrnehmenden Sinne in ihrem Zusammenwirken. Vgl. dazu auch Bernhard Waldenfels, Das Zerspringen des Seins, in: Alexandre Métraux und Gottfried ders. (Hrsg.), Leibhaftige Vernunft: Spuren von Merleau-Pontys Denken, Übergänge 15 München: W. Fink 1986, 159–160

71 Vgl. Maurice Merleau-Ponty, Das Sichtbare und das Unsichtbare: gefolgt von Arbeitsnotizen, Claude Lefort (Hrsg.), Regula Giuliani und Bernhard Wadenfels (Übers.), Übergänge: Texte und Studien zu Handlung, Sprache und Lebenswelt 13 München: Wilhelm Fink Verlag 2004, 297–298, 311–312

72 Vgl. Merleau-Ponty (1967), op. cit. (Anm. 68) 32; sowie Merleau-Ponty (2004), op. cit. (Anm. 71) 289–291

73 Vgl. Winkler (1997), op. cit. (Anm. 66) 99

74 Vgl. Martin Gessmann, Welchen Einfluss hat die ästhetische Reflexion auf die künstlerische Gestaltung? Die Rückkehr des Analogon. Eine philosophische Betrachtung zur ästhetischen Gegenwart, in: Hans Zitko (Hrsg.), Theorien ästhetischer Praxis: Wissensformen in Kunst und Design, Köln: Böhlau 2014, 79

75 Vgl. Bertram (2018), op. cit. (Anm. 46) 62–76

Wenngleich Merleau-Pontys Phänomenologie zunächst nicht dahingehend formuliert wurde, lässt sie sich insbesondere mit Blick auf das Spätwerk als eine Kunsttheorie lesen.⁶⁴ Und sie fundiert ein umfangreiches Verständnis der Bedeutung von Reflexivität in der Kunst.⁶⁵ Kunst ist für Merleau-Ponty als eine Art grundlegende Erfahrung zu verstehen, die Strukturen der menschlichen Existenz und Wahrnehmung zugänglich mache: Indem sie während der sinnlichen Erfahrung, dem Wahrnehmen, dessen Reflexion leiste, werde die Neuauslegung des Wahrnehmens und damit eine veränderte Weltwahrnehmung ermöglicht. Dies beschreibt Merleau-Ponty nicht als einen Erkenntniszuwachs, sondern als ein Differenzierungsgeschehen.⁶⁶

Die Reflexion des Wahrnehmungsvorgangs bezieht den Hintergrund ein, vor dem die Wahrnehmungen zu sinnhaften Weltinterpretationen werden. Dies integriert geschichtlich-kulturelle Grundlagen ebenso wie Kommunikationsgeschehen.⁶⁷ Das Unreflektierte der Wahrnehmung der Kunstschaffenden, ihr Denken, wird in den Werken künstlerisch artikuliert und so zu einer mitteilungs-fähigen Geste.⁶⁸ Durch das Schaffen von Veränderungen – Differenzierungen – im künstlerischen Handeln werden Wahrnehmungen beobachtet, geprüft und als neue, mögliche Deutung der Welt verhandelt.⁶⁹ Es werden neue Ordnungen geschaffen, bei denen insbesondere das zuvor Unsichtbare nicht sichtbar, aber als zu reflektierender Teil des Sichtbaren wahrnehmbar gemacht werde.⁷⁰ Das bedeutet in der Konsequenz auch, dass keine uneingeschränkte Sichtbarkeit zu erreichen sei.⁷¹ Ebenso existiere keine Eindeutigkeit der Wahrnehmung.⁷² Werke müssen Andeutungen über diese neuen Strukturierungen anbieten, dabei aber ambig, letztlich unauf lösbar bleiben.⁷³

Die Kunst wird bei Merleau-Ponty als Schauplatz von Reflexivität bestimmt. Vergleichbare Positionen finden sich auch an anderen Stellen. So weisen zum Beispiel die unter 1.4.4 zusammengefassten Beiträge von Luhmann, Baecker und Bunsen viele Parallelen zu Merleau-Ponty auf: Die Beobachtungen zweiter Ordnungen sind als eine Beschreibung ausgeführter Reflexivität zu lesen (siehe dazu Bertram im Folgenden mit ‚Reflexion der Reflexion‘) und die Rollen von Distanzierungen, von Differenzierungen zur Produktion von Multiperspektivität sowie von ‚paradoxiertypischem Oszillieren‘ – bei Merleau-Ponty als Ambiguität zu finden – werden in sehr vergleichbarer Form diskutiert.

Und auch in älteren philosophischen Beiträgen findet sich zum Beispiel bei Immanuel Kant in ‚Kritik der Urteilskraft‘ (1790) eine Perspektive von Kunst als reflexiver Praxis. Er sieht in menschlicher Auseinandersetzung mit Kunstwerken, verstanden als ‚schöne Gegenstände‘, eine Reflexion der eigenen Erkenntnisfähigkeit. Anders als bei alltäglichen Erkenntnissen, die erst eine Ordnung der Welt herstellen müssten, sei sie im Kunstwerk bereits geordnet oder werde zumindest intuitiv so wahrgenommen, sodass das Zusammenspiel der Sinne und Imagination bewusst erlebt werden könne.⁷⁴ Da es sich dabei lediglich um ein ‚interesseloses Wohlgefallen‘ handle, sei es jedoch abgekoppelt von anderen Erkenntnissen. Die Kunst wird bei Kant also als autonom verstanden, vom restlichen Leben abgetrennt und kann damit auch nur in sich selbst hineinwirken. Bei Gottfried Wilhelm Hegel wird diese Perspektive insofern erweitert, dass die Kunst dazu dient, grundsätzlich Orientierungen einer Lebensform, also der jeweiligen historisch-kulturellen Kontexte, zu thematisieren und darüber zu aktualisieren. Und Hegel stellt heraus, dass sich diese Thematisierung in der sinnlichen Darbietung eines Kunstwerkes als ästhetisches Objekt abspiele.⁷⁵

Reflexivität der Kunst

Nicht immer eindeutig als Reflexivität benannt, kommt kaum ein zeitgenössischer kunsttheoretischer Text ohne Beschreibungen dieser Eigenschaften und Wirkungsweisen aus, sodass davon ausgegangen werden kann, dass das Reflexive eine (mindestens) der zeitgenössischen Kunst grundsätzlich eingeschriebene Möglichkeit ist: Die Bestrebungen der Kunst in und seit der Moderne, ‚erkennen‘ zu wollen, basieren wesentlich auf ihrem Reflexivwerden.⁷⁶ Vorherige Fragen nach der Gestalt oder dem Sinngehalt eines Kunstwerkes oder, noch weiter zurückblickend, Kategorien wie Genie, die auch Kant thematisierte, Geschmack und Repräsentation universaler Wissensvorstellungen, Original und Authentizität werden abgelöst durch eine Perspektive, welche die Wahrnehmungen und Interpretationen von Kunstwerken als konstituierend und Qualitäten produzierend versteht.⁷⁷ Erfahrung erhält einen größeren Stellenwert als Verständnis, das Performative der Kunstproduktion und –rezeption tritt in den Vordergrund.⁷⁸

03 Marcel Duchamp (R. Mutt) Fountain 1917

Marcel Duchamps Readymades können als Höhepunkt der reflexiven Selbstbefragung der Kunst verstanden werden, indem sie die Disziplin als solche in Frage stellen. Kunst wird zur Setzung und ist nur noch durch die Kontextualisierung - durch Signatur und Fotografie oder in Ausstellungen und Katalogen - von tatsächlich alltäglichen Gebrauchsgegenständen zu unterscheiden.

Fountain by R. Mutt

Photograph by Alfred Stieglitz



THE EXHIBIT REFUSED BY THE INDEPENDENTS

76 Die Moderne muss nicht als der Startpunkt eines reflexiven Modus in der Kunst verstanden werden; verschiedene Untersuchungen situieren Reflexivität auch in teils deutlich früheren künstlerischen Arbeiten. Es kann aber davon ausgegangen werden, dass sich dies mit der Moderne noch verstärkt hat, bzw. kaum noch voneinander getrennt werden kann. Vgl. Arno Schubbach, Selbstbezügliches Schwarz? Zur Reflexivität von Bildern, in: Reflexivität in den Künsten, Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, 55, 2 (2010), 287

77 Vgl. Silvia Henke u. a., Manifesto of Artistic Research, DIAPHANES 2020, 32–34

78 Vgl. Winkler (1997), op. cit. (Anm. 66) 73

79 Vgl. Gerhard Gamm, Vom Wandel der Wissenschaft(en) und der Kunst, in: Dieter Mersch und Michaela Ott (Hrsg.), Kunst und Wissenschaft, Paderborn: Fink 2007, 38–40

80 Vgl. ebd. 37–42

81 Vgl. Brigitte Hilmer, Kunst als reflexive Form und reflektierende Bewegung, in: Reflexivität in den Künsten, Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, 55, 2 (2010), 242

82 Vgl. ebd. 243

83 Vgl. dazu Marcel Duchamp, Interview mit Georges Charbonnier, 1960 in: Ulrike Gauss (Hrsg.), Marcel Duchamp. Interviews und Statements, Ostfildern-Ruit: Cantz 1992, 106, zitiert in: Lars Blunck, Die Replik als Erinnerungsbild, in: Verena Krieger und Sophia Stang (Hrsg.), ‚Wiederholungstäter‘: die Selbstwiederholung als künstlerische Praxis in der Moderne, Köln: Böhlau Verlag 2017, 186–187

84 Merleau-Ponty beschreibt Wahrnehmen an sich als einen Differenzierungsprozess. Vgl. dazu Winkler (1997), op. cit. (Anm. 66) 54

Indem die Kunst seit Ende des 19. Jahrhunderts nicht mehr primär der Repräsentation der Außenwelt dient, beginnt sie mit ihren eigenen Mitteln ihre Bedingungen und Möglichkeiten dafür zu untersuchen, wie zu einem künstlerischen Gestaltungsprozess gelangt werden kann.⁷⁹ Die Kunst versetzt sich in eine Perspektive der Selbstbeobachtung.⁸⁰ Dadurch, dass beispielsweise in Bildern keine Gegenstände mehr zu erkennen sind, werden der Prozess des Sehens und dabei ablaufende Modulationen wahrnehmbar – es entsteht in den Worten Konrad Fiedlers ein ‚sehendes Sehen‘.⁸¹

Diese Selbstreflexion findet möglicherweise bereits mit den Readymades des Konzeptkünstlers Marcel Duchamp ihren Höhepunkt: (Abb. 03) Das präfabrizierte Porzellanurinal in der Arbeit ‚Fontaine‘ (1912), das Duchamp im Sanitärhandel erwirbt, signiert und als Werk bei der Ausstellung der Society of Independent Artists einreicht, ist nur noch durch die Akte der Signatur und des kuratierten Ausstellens von seinen massenproduzierten Kopien unterscheidbar.⁸² Es ist eine Befragung der eigenen künstlerischen Methoden, künstlerischer Werke und der künstlerischen Autorenschaft. Auch hier findet sich das durch Bourdieu geforderte ‚Denken in Relationen‘: Ohne eine Bezugnahme auf das System ‚Kunst‘, auf Werke anderer und gleichermaßen auf Produkte, die als außerhalb des Systems liegend verstanden werden, hätte ‚Fontaine‘ keinen Wert als Kunstwerk erlangt. Gerade in dieser Dekonstruktion von Habitus und disziplinären Gewohnheiten der Kunst zeigt sich die Idee des Werks. Es ist eine kritisch reflexive Auseinandersetzung, die nahe an eine Auflösung disziplinärer Grenzen reicht – sie jedoch nicht vollzieht. Indem Duchamp mit den sogenannten Readymades eine neue Werkkategorie schafft (die er selbst allerdings genau in ihrem kategorisch Werden kritisiert), eröffnet er wieder ein neues Befragen.⁸³ Es wird kritisch befragt und gleichzeitig stabilisiert.⁸⁴

Ästhetische Reflexivität

Im Zusammenhang zur Kunst wird zumeist spezifisch von ästhetischer Reflexivität gesprochen, da die Reflexivität der Kunst, wie auch durch Merleau-Ponty wiederholt betont, an und durch mit theoretischen Diskursen verknüpften sinnlichen Prozessen entsteht. Das Kunstwerk ist als Freilegendes wirksam; anhand der Spezifik der Wahrnehmung, die das Kunstwerk ermöglicht, kann Reflexivität entstehen.⁸⁵ Der Philosoph Heinz Paetzold betont dabei die Notwendigkeit einer künstlerischen Konzeption, welche eine Struktur, beziehungsweise ein Spielfeld der jeweiligen Wahrnehmungen und Reflexionen festlegt. Die ästhetische Reflexivität erschließt die konzeptionell festgelegten Dimensionen und ermöglicht deren Verfügung in der Praxis.⁸⁶

Paetzold schlägt zur Differenzierung von anderen Reflexivitätsformen im Alltag oder in der Wissenschaft als Eigenschaften ästhetischer Reflexivität eine Entspezialisiertheit – in dem Sinn, dass ästhetische Reflexivität nicht durch die Lösung eines Problems endet, sondern sich immer wieder neu entzündet –, eine Offenheit – also einer Hierarchielosigkeit der entstehenden Reflexionen – und eine Steigerung – durch Wechselseitigkeit von Wahrnehmung und Reflexionen – vor.⁸⁷

Als Motor für eine ästhetische Reflexivität stellen in ihrem ‚Manifest Künstlerischer Forschung‘ Silvia Henke, Dieter Mersch, Nicolaj van der Meulen, Thomas Strässle und Jörg Wiesel, die aus den Feldern Kunst- und Kulturwissenschaft, Philosophie sowie der Kunstpraxis stammen, Zweifel am Gegebenen heraus.⁸⁸ Charakteristisch sei nicht nur die Befreiung ‚von‘ zum Beispiel Grenzen und Normen, sondern explizit die Freiheit ‚zu‘ zum Beispiel Übertreibung oder Überschreitung.⁸⁹ In einem solchen Freiheitsverständnis ist ein Rekurs auf das zu Überschreitende enthalten (siehe auch 2.3.1). Das darin befindliche intellektuelle Potenzial bestünde in der Fähigkeit, Unterscheidungen – bis hin zu Konflikten – zu erzeugen und diese materiell oder formal unterscheidbar, also ästhetisch erfahrbar, herauszustellen.⁹⁰ Ähnlich wie bei Paetzold wird also konstatiert, dass in diesen praktischen Unterscheidungen das konkrete ästhetische Forschungs- und Erkenntnispotenzial zu einem gewissen Teil unerklärbar bleibe und höchstens jeweils anhand spezifischer Praktiken immer wieder neu identifiziert werden könne.

⁸⁵ Vgl. Heinz Paetzold, *Ästhetik der neueren Moderne: Sinnlichkeit und Reflexion in der konzeptionellen Kunst der Gegenwart*, Stuttgart: F. Steiner Verlag 1990, 65–70

⁸⁶ Vgl. ebd. 74

⁸⁷ Vgl. ebd. 71–72

⁸⁸ Vgl. Henke u. a. (2020), op. cit. (Anm. 77) 62

⁸⁹ Vgl. ebd. 60–62

⁹⁰ Vgl. ebd. 40–41 und 47–49

⁹¹ Vgl. Hans Zitko, *Reflexion und ästhetische Wahrnehmung. Zum schwierigen Verhältnis von Theorie und Praxis in der Kunst*, in: ders. (Hrsg.), *Theorien ästhetischer Praxis: Wissensformen in Kunst und Design*, Köln: Böhlau 2014, 100–101; sowie Henk Slager, *Art and method*, in: James Elkins (Hrsg.), *Artists with PhDs. On the New Doctoral Degree in Studio Art*, Washington, D.C.: New Academia Publishing 2009, 54–56

⁹² Vgl. insg. zu dieser Idee Bertram (2018), op. cit. (Anm. 46) passim

⁹³ Vgl. Georg W. Bertram, *Autonomie als Selbstbezüglichkeit: Zur Reflexivität in den Künsten*, in: *Reflexivität in den Künsten, Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, 55, 2 (2010), 230–232

⁹⁴ Vgl. Bertram (2018), op. cit. (Anm. 46) 139–146

⁹⁵ Vgl. ebd. 142

⁹⁶ Vgl. Buchert (2014), op. cit. (Anm. 51) 45

⁹⁷ Vgl. Winkler (1997), op. cit. (Anm. 66) 100

⁹⁸ Bertram (2018), op. cit. (Anm. 46) 212, 215

⁹⁹ Vgl. zur Neuaushandlung bestehender Praktiken ebd. 142–143 sowie zur Bestätigung als Möglichkeit 146; sowie Bertram (2010), op. cit. (Anm. 93) 233–234

Ein Potenzial sowie gleichzeitig eine Herausforderung ästhetischer Reflexivität besteht also im nicht-begrifflichen Denken. Im Sinne Merleau-Pontys ‚Unsichtbaren‘ werden die sinnlichen Prozesse nicht vollständig durchdrungen, sondern die ästhetischen Reflexionen regen vielmehr neue Unbestimmtheiten an, die wiederum neue Reflexionsakte induzieren.⁹¹ Damit ist die Wirksamkeit ästhetischer Reflexivität aber keineswegs nur auf Kunsterfahrungen zu beschränken.

Der Philosoph Georg W. Bertram beschreibt, dass Kunst ‚praktische Reflexionen‘ leiste und darüber in alltägliche Aktivitäten hineinwirken könne; sie umfasse sowohl eine reflektierende als auch eine reflektierte Praxis.⁹²

Erstens erfolge durch die Rezeption von Kunstwerken ein interpretativer Nachvollzug der ästhetischen Artikulationen. Kunstwerke kennzeichne eine selbstbezügliche Konstitution, wodurch sie ihr Gemachtsein nicht nur als Eigenschaft besäßen, sondern es thematisieren. Das bedeute, dass Elemente in Kunstwerken durch ihre Beziehungen zu anderen – materiellen und immateriellen – Elementen des Werkes neu konstituiert werden. Diese komplexen, immer neu bestimmbar Beziehungen innerhalb des Werkes wirken strukturgebend, wodurch eine gesteigerte Auseinandersetzung mit dem (selbst-)bezüglichen Artefakt erfolgt.⁹³

Diese sinnliche Auseinandersetzung von Menschen mit den Werken führe zweitens zu einer imaginativen Bestätigung oder Aktualisierung von Praktiken. Die entstehenden Erkenntnisse seien nicht (nur) intellektueller Art, sondern bezögen sich auf andere alltägliche Aktivitäten.⁹⁴ Beispielsweise könnten sich durch die Rezeption von Gemälden die eigenen Wahrnehmungen auf Farben, Strukturen oder Dinge verändern oder durch filmische Thematisierungen Begriffe neu verhandelt werden.⁹⁵

Diese Wirkung betont Buchert ebenfalls: Sie sieht in der Kunst grundsätzlich die Möglichkeit, eine Reflexion menschlicher Erkenntnis zu leisten und damit die Grundlage für Veränderungen zu schaffen.⁹⁶ Merleau-Ponty bezieht in diesem Zusammenhang auch explizit die Dialogfähigkeit mit anderen ein. Indem Haltungsänderungen, ein Einlassen auf alternative Weltdeutungen und die Reflektion dieser Prozesse erfolge, werde die Fähigkeit der Kommunikation gestärkt.⁹⁷

Dafür ist aber nicht nur ein zielloses Nachvollziehen von Praktiken ausreichend, sondern es bedarf eines Heraustretens, das kritisch distanziert nachvollzieht. Bertram bezeichnet dies als ‚Reflexion der Reflexion‘ und definiert Kunst damit als ‚Praxis, die Menschen entwickeln, um ihrer Praxis kritische Anstöße zu geben‘.⁹⁸ Dabei schaffe die Kunst aber nicht zwangsläufig Neues, sondern erzeuge neue Verhandlungsformen von Bekanntem.⁹⁹

04 REFLEXIVE EBENEN DER KUNST

In einer **[Kunst als reflexiver Praxis]** lassen sich drei parallel wirkende **reflexive Ebenen** ausmachen. Mittels **reflexiver Bewegungen** wird ein Bewusstsein über die Bedingungen der künstlerischen Praxis erzeugt. Durch ihre Rückwirkungen können der eigenen Praxis kritische Anstöße gegeben werden.

Dimensionen

Für eine Analyse der Produktion und Wirkung künstlerischer Reflexivität in der Architektur kann die Unterscheidung mehrerer Dimensionen von Reflexivität hilfreich sein. Bei Buchert werden grundsätzlich drei Ebenen von Reflexivität konstatiert: Sie zeige sich erstens als ein Instrument zur Selbstwahrnehmung und Verbesserung, zweitens als eine ‚sur-réflexion‘, um noch zu imaginierende Zustände zu entwickeln, und drittens als eine Befragung des Habitus einer Gruppe oder Disziplin, einer impliziten ebenso wie expliziten, sozialisierten Wissensbasis sowie Mischungen beider.¹⁰⁰

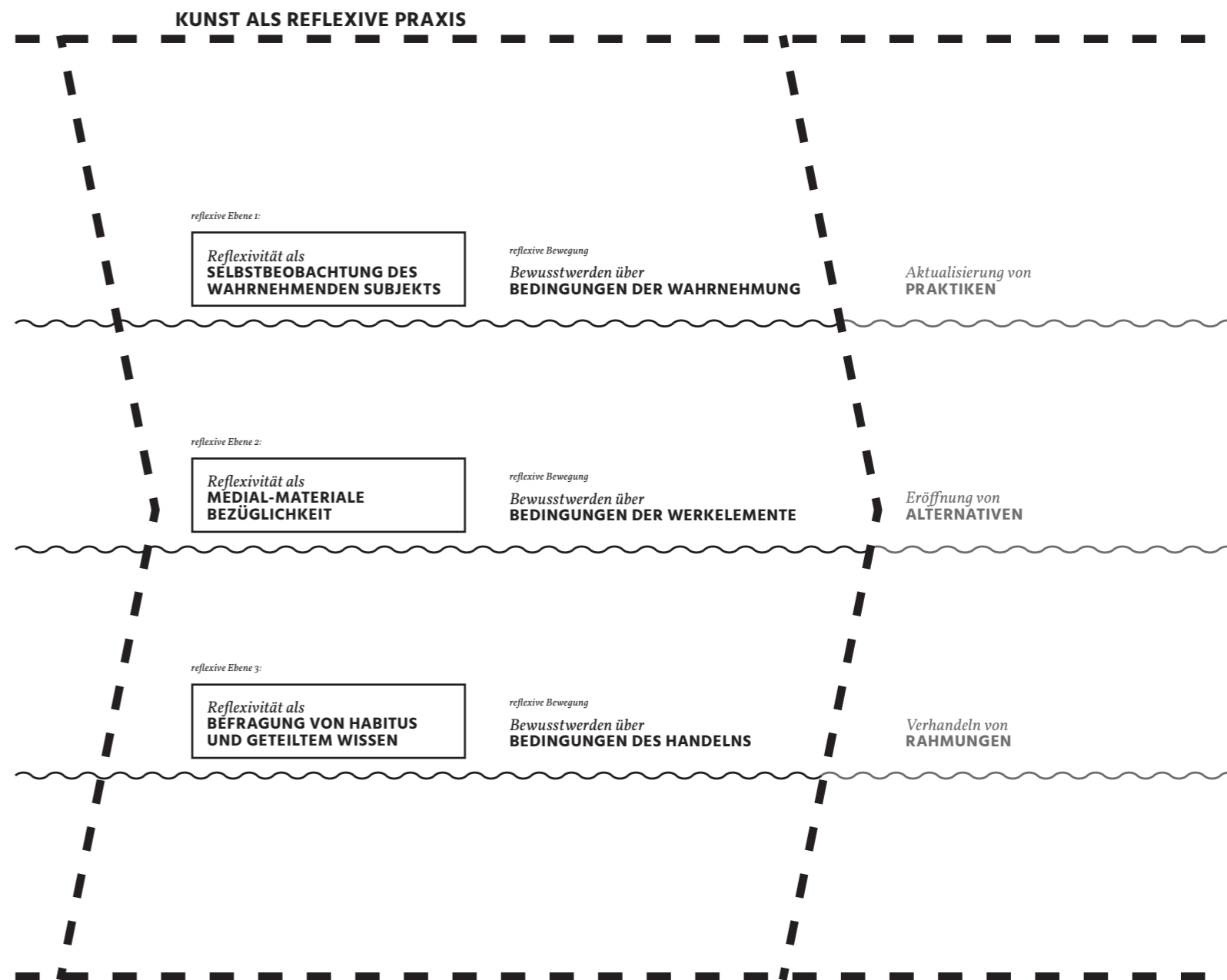
Die Philosophin Simone Mahrenholz beschreibt in Bezug auf die Wahrnehmung von Bildern ebenfalls eine Dreiteilung parallel ablaufender Dimensionen von Reflexivität, die etwas anders ausgerichtet sind, und auch bei Bertram finden sich diese in vergleichbarer Form: erstens Reflexivität als Veränderung des wahrnehmenden Subjekts im Prozess der ästhetischen Erfahrung, zweitens Reflexivität durch die medial-materiale Selbstbezüglichkeit der Werke und damit eine Neubestimmung der Werkbestandteile und drittens Reflexivität vermittelt Reflexionen über ‚etwas‘, also außerhalb des spezifischen Kunstwerk Liegendes.¹⁰¹ Diese drei Dimensionen sollen für die folgenden Untersuchungen Anwendung finden, allerdings entsprechend Bucherts Gliederung erweitert werden: Bei Mahrenholz liegt ein Fokus auf den selbstreflexiven Anteilen, im Rückgriff auf zum Beispiel Merleau-Ponty und Bourdieu ist aber auch diese nie ohne disziplinäre, geteilte sowie individuelle Hintergründe – Relationen – zu betrachten. Die Dimensionen künstlerischer Reflexivität werden damit hier wie folgt angelegt: erstens die Selbstwahrnehmung und Veränderung des wahrnehmenden Subjekts, zweitens die medial-materiale Bezüglichkeit, wodurch neue Verständnisse geprägt werden können, und drittens die Befragungen des Habitus und der geteilten Wissensebenen.¹⁰²

Die skizzierten reflexiven Dimensionen, die sich in der Wahrnehmung von und in der Interaktion mit Kunstwerken ergeben, werden in Abbildung 04 als parallel ablaufend und gemeinsam zu einer Kunst als reflexiver Praxis beitragende reflexive Ebenen abgetragen. Es wird vorgeschlagen, die in der Interaktion der Ebenen ablaufenden Prozesse als reflexive Bewegungen zu verstehen, also jeweils reflexiv wirksame Handlungen im Rahmen der Praxis, die sich vor allem durch die Erzeugung einer Distanz auszeichnen. Außerdem werden die aus den jeweiligen reflexiven Ebenen auf die künstlerische Praxis zurückweisenden Wirkungen abgetragen, die sie projektiv transformieren. Das Diagramm fundiert das Verständnis und die Identifikation künstlerischer Reflexionen in den Case Studies.

¹⁰⁰ Vgl. Buchert (2021), op. cit. (Anm. 42) 91

¹⁰¹ Vgl. Simone Mahrenholz, Piktoriale Reflexivität, in: Reflexivität in den Künsten, Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, 55, 2 (2010), 267

¹⁰² Vgl. Buchert (2021), op. cit. (Anm. 42) 91; Margitta Buchert, Anderswohnen, in: dies. und Carl Zillich (Hrsg.), Performativ? Architektur und Kunst, Berlin: Jovis 2007, 40-49



2.3 BEOBACHTUNGSGRÖSSEN

Herauszuarbeiten ist nun, welche Beobachtungsgrößen für das Künstlerische aus den Charakterisierungen des künstlerischen Forschens und der künstlerischen Reflexivität hervorgehen. Es sind übergreifende theoretische Einordnungen als Rahmungen für die Fallbeispiele.

Rekurrierend auf Borgdorffs Definition sowie in Ergänzung durch die reflexiven Dimensionen werden als grundsätzliche Kategorien für das Künstlerische kreative Prozesse, Eigenschaften künstlerischer Werke und ihrer Rezeption einschließlich der Präsentation von Prozessen und Resultaten und mögliche Erkenntnisproduktionen herangezogen. Wie im vorherigen Abschnitt herausgestellt, wohnt all diesen Teilen und Produkten künstlerischer Arbeit das Potenzial zur Reflexivität inne. Wie auch die reflexiven Dimensionen sind die einzelnen Beobachtungsgrößen miteinander verwoben und so durch Abhängigkeit oder Gleichzeitigkeit gekennzeichnet.

2.3.1 DIFFERENZIERUNGSPROZESSE

Die hervorbringenden, kreativen künstlerischen Prozesse haben für Kunstschaffende mindestens eine ebenso große Bedeutung wie resultierende Werke; in manchen Strömungen oder individuellen Werkkonzeptionen besteht gar das Werk im Prozess. Der Fokus liegt dabei auf dem ‚Machen‘, das in seinen kreativen, explorierenden und kompositionierenden Eigenschaften gestärkt werden soll. Theoretische Rahmungen oder Konzepte können dazu in Wechselwirkung treten und zu Theoriebildungen führen.¹⁰³

Individuell, situativ, heterogen

Kreative Prozesse sind immer individuell geprägt und in ihren wandlungsreichen Abläufen kaum explizier- oder rekonstruierbar, insbesondere nur schwer mit verbal deskriptiven Mitteln. Sie nehmen, auch situativ bedingt, immer wieder eine variierte Gestalt an.¹⁰⁴ Aber sie sind dokumentierbar und eine Exemplifikation der subjektiven Methoden kann induktiv übergeordnete Mechanismen verdeutlichen, die als Strategie übertragbar sind.¹⁰⁵ Sie lassen sich grundsätzlich als eine Wechselwirkung verschiedener Phasen beschreiben, in denen sich sinnlich-intuitive Impulse abwechseln mit theoretisch-reflexiven (Selbst-)Diskursen: Künstlerisches Arbeiten ist ein kontinuierlicher Grenzüberschritt mit Wechsel von Betrachtungsperspektiven.¹⁰⁶ Handlungen provozieren jeweils neue Aspekte, Bedeutungen oder Fragen, sodass der Arbeitsprozess begleitet wird durch eine permanente Befragung und möglicherweise auch Neuausrichtung der weiteren Schritte.¹⁰⁷

Die Prozesse führen jeweils zur Klärung von Verhältnissen im Werk, also dem Erlangen neuer Fähigkeiten oder Einsichten, das dann wiederum neue Fragen und damit neue ästhetische Reflexionsprozesse hervorruft.¹⁰⁸ Wodurch bedingt sich diese prozessuale Vitalität?

103 Vgl. zum Machen in künstlerischen Forschungsprozessen Catharina Dyrssen, Navigating in heterogeneity: architectural thinking and art-based research, in: Michael Biggs und Henrik Karlsson (Hrsg.), The Routledge companion to research in the arts, London et al.: Routledge 2012, 227

104 Polanyi dazu: „Since an art cannot be precisely defined, it can be transmitted only by examples of the practices which embodies it“, zit. bei Eva-Maria Jung, Die Kunst des Wissens und das Wissen der Kunst, in: Judith Siegmund (Hrsg.), Wie verändert sich Kunst, wenn man sie als Forschung versteht?, Bielefeld: transcript 2016, 35

105 Vgl. Bippus (2009), op. cit. (Anm. 17) 8; Borgdorff (2007), op. cit. (Anm. 17) 9; Victoria Pérez Royo, José A. Sánchez und Cristina Blanco, In-definitions. Forschung in den performativen Künsten, in: Sibylle Peters (Hrsg.), Das Forschen aller. Artistic Research als Wissensproduktion zwischen Kunst, Wissenschaft und Gesellschaft, Bielefeld: transcript 2013, 25

106 Vgl. Herbert Lachmayer, Staging knowledge. Inszenierung von Wissensräumen als künstlerisch-wissenschaftliche Forschungspraxis, in: Johannes M. Hedinger und Torsten Meyer (Hrsg.), what's next? Kunst nach der Krise. Ein Reader, Berlin: Kulturverlag Kadmos 2013, 280

107 Vgl. Dyrssen (2012), op. cit. (Anm. 103)

108 Vgl. dazu u. a. Hans Zitko, Reflexion und ästhetische Wahrnehmung. Zum schwierigen Verhältnis von Theorie und Praxis in der Kunst, in: ders. (Hrsg.), Theorien ästhetischer Praxis: Wissensformen in Kunst und Design, Köln: Böhlau 2014, 100–101: „Das kognitiv durchsetzte Sinnliche fordert Denken, das selbst wiederum von Begriffen durchsetztes Sinnliches sichtbar werden lässt.“

109 Vgl. dazu Busch (2016), op. cit. (Anm. 24) 17–19 in Bezug auf Michael Foucault, Das Denken des Außen in: ders., Dits et Ecrits. Schriften, Band 1, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2011, 607–197 sowie Maurice Blanchot, Die Begegnung mit dem Imaginären in: ders., Der Gesang der Sirenen. Essays zur modernen Literatur, Frankfurt a. M. et al.: Fischer 1982, 11–21

110 Vgl. dazu z. B. Buchert (2014), op. cit. (Anm. 51) 45; Graeme Sullivan, Artistic cognition and creativity, in: Michael Biggs und Henrik Karlsson (Hrsg.), The Routledge companion to research in the arts, London et al.: Routledge 2012, 99

111 Vgl. Kreysing (2015), op. cit. (Anm. 38) 211

112 Pérez Royo/Sánchez/Blanco (2013), op. cit. (Anm. 105) 40

113 Vgl. ebd. 40; sowie Christoph Schenker, Einsicht und Intensivierung, in: Elke Bippus (Hrsg.), Kunst des Forschens: Praxis eines ästhetischen Denkens, Zürich Berlin: Diaphanes 2009, 82

114 Vgl. zum Experimentellen bei der Avantgarde Hans Zitko, Reflexion und ästhetische Wahrnehmung. Zum schwierigen Verhältnis von Theorie und Praxis in der Kunst, in: ders. (Hrsg.), Theorien ästhetischer Praxis: Wissensformen in Kunst und Design, Köln: Böhlau 2014, 104–105; Vgl. zum übergreifenden Verständnis der Kunst als Experimentalpraxis Dieter Mersch, Kunst als epistemische Praxis, in: Elke Bippus (Hrsg.), Kunst des Forschens: Praxis eines ästhetischen Denkens, Zürich Berlin: Diaphanes 2009, 40–43; zum Experimentieren im architektonischen Entwurfsprozess vgl. z. B. Margitta Buchert, Experimentieren, in: dies. (Hrsg.), Praktiken reflexiven Entwerfens, Berlin: jovis 2016, passim; Albert Kirchengast und Ákos Moravánszky (Hrsg.), Experiments: Architektur zwischen Wissenschaft und Kunst, Berlin: jovis 2011; oder Alban Janson, Vergewisserung und Piraterie, in: Leibniz Universität Hannover (Hrsg.), Experiment und Ordnung, Hoch 6, Hannover: Internationalismus 2006, 36–38 und passim

115 Zur Unterscheidung wissenschaftlicher und künstlerischer Experimente vgl. Mersch (2009), op. cit. (Anm. 114) 37–39; sowie Reinold Schmücker, Künstlerisch forschen. Über Herkunft und Zukunft eines ästhetischen Programms, in: Judith Siegmund (Hrsg.), Wie verändert sich Kunst, wenn man sie als Forschung versteht?, Bielefeld: transcript 2016, 139; Allerdings finden sich in Rheinbergers Charakterisierungen von Experimentalsystemen zahlreiche Eigenschaften, die man auch künstlerischen Experimenten zuschreibt. Vgl. Hans-Jörg Rheinberger, Iterationen, Berlin: Merve 2005, passim

116 Vgl. Mersch (2009), op. cit. (Anm. 114) 43; zur Kritik am wissenschaftlichen Experiment vgl. Mersch, (2016), op. cit. (Anm. 21) 103, 106–107, 112

Nicht-Denken und Ungekonntes

Der Schriftsteller, Philosoph und Literaturtheoretiker Maurice Blanchot nutzt in seinem Schreiben verschiedene Methoden, um über sein subjektives Vermögen hinauszutreten und beschreibt dafür ein Bild des Denkens, das angezogen wird von etwas, das distanziert bleibt. In dieser Ambivalenz inbegriffen ist der Wille, sich Ungewissheit in einem künstlerischen Prozess zu übergeben ohne den Ausgangspunkt zu kennen. Der Philosoph Michel Foucault erkennt darin in ‚Das Denken des Außen‘ (1966) ein Hinausgehen über das eigene Vermögen und eine Entfernung vom Subjekt und dessen Bedingungen. Damit können künstlerische Vorgehensweisen des Nicht-Tuns, des Nicht-Könnens, welche die Kunstschaffenden von sich selbst entfernen lassen in Zusammenhang stehen.¹⁰⁹ Hierin finden sich die im Kontext zur Reflexivität betonte Distanz und Merleau-Pontys Differenz wieder.

Künstlerische Produktionsprozesse nehmen also zum Beispiel bislang Ungekonntes in den Fokus und thematisieren dieses. Es wird versucht, andere Darstellungsweisen zu finden und dadurch eine neue Perspektive zu erlangen.¹¹⁰ Das Fokussieren von vorher Unerfahrenem ermöglicht, dieses kontrafaktisch zu betrachten und dafür zu sensibilisieren sowie zu Reflektionen anzuregen, die über praktische, alltägliche Notwendigkeiten hinausweisen.¹¹¹ Es werden kontextuelle Rahmungen erzeugt, innerhalb derer künstlerische Praktiken zum Beispiel problematisieren, kontrastieren, Alternativen evozieren und unvorhersehbare Momente hervorrufen, diese erkennen und wieder in die Praxis einbinden.¹¹² Es sind Re-Aktivierungen, die sowohl auf sinnlicher als auch auf theoretischer Ebene neue Differenzierungen einführen und experimentell Konstellationen testen.¹¹³ Experimentieren kann insofern als eine zentrale Praktik künstlerischen Arbeitens gelten.

Künstlerisches Experiment

Gegenüber der klassischen Ästhetik mit der Zielsetzung einer Einheitlichkeit und Vollendung, gewinnt mit der Kunst der Moderne eine experimentelle künstlerische Charakteristik an Bedeutung. Der Blick wird vom Werk als Endprodukt auf die Praxis gelenkt. Gerade das ‚Fehlerhafte‘ – Umwege, Formloses, Zufälle, Brüche – wird als produktiv bereichernd unterstrichen. Über derartige Dissonanzen lässt sich das mittels des ästhetischen Prozesses Unterschiedene besonders vermitteln. Weniger das Experiment als konkrete Methode und mehr ein experimentelles Selbstverständnis führen zum Ausloten und Befragen der disziplinären Grenzen.¹¹⁴

Das künstlerische Experiment wird in der Literatur vom wissenschaftlichen Experiment in seiner grundsätzlichen Ausrichtung unterschieden: Während dieses in einer idealtypischen Weise darum bemüht sei, Wiederholbarkeit hervorzurufen, zu erklären und mit Begriffen zu belegen sowie komplexe Gegenstände zu zerlegen, ziele das künstlerische Experiment darauf ab, eigentlich nicht Zusammengehöriges zusammenzubringen und andersartige Beziehungen zwischen Dingen herzustellen.¹¹⁵ Es soll hier aber betont werden, dass solche explorativen Experimentformen auch in den Naturwissenschaften existieren.

Intendiert werde beim künstlerischen Experiment insbesondere die Abweichung, nicht die Bestätigung. Es sei ein Austesten im Ästhetischen, basierend auf sinnlichen Erfahrungen. Die Ergebnisse operieren im Singulären, rufen Zufälliges und Unerwartetes hervor und verbleiben unbestimmt – aber nicht beliebig – in ihrer Deutbarkeit. Der Medienwissenschaftler Dieter Mersch konstatiert, dass mittels dieser Unvorhersehbarkeit und der Indeterminationen nicht lediglich das bislang Unerforschte, sondern sogar ‚Unerforschliches‘ untersucht werde.¹¹⁶

Paradoxialisierung

Bereits Friedrich Nietzsche artikuliert, dass die Kunst nicht eine auf Repräsentation oder Symbolik abzielende geistige Tätigkeit sei, sondern Brüche oder ‚Nichtidentitäten‘ erzeugen wolle. Der eigentliche formgebende Akt sei folglich nicht entscheidend, sondern die Tätigkeit der Differenzerzeugung und damit die Weise, wie die Dinge gesagt oder gestaltet werden.¹¹⁷ Im Performativen der Prozesse, in den Verfahren, Wiederholungen oder Verwerfungen, wird Erkenntnis produziert.¹¹⁸ Es wird dabei nicht mit eindeutigen Eingrenzungen oder Gegenüberstellungen gearbeitet; eher spielen von Rissen, Sprüngen und Paradoxem geprägte Konstellationen eine Rolle. Dieter Mersch beschreibt dafür einen ‚Nicht-Zustand‘, aus dem wieder Neues entstehen könne: Künstlerische Praktiken ermöglichen das Üben einer ‚Nicht-Logik der Vexierung‘, wodurch von einem Paradox zu etwas Neuem gelangt werden könne.¹¹⁹

Mersch rekurriert in diesem Zusammenhang wiederholt auf den Maler und Theoretiker Ad Reinhardt, der in seinem Manifest ‚Art-as-art‘ (1962 in ‚Art international‘ veröffentlicht), Folgendes konstatiert: „The one thing to say about Art is that it is one thing. Art is art-as-art and everything else is everything else. Art-as-art is nothing but art. Art is not what is not art.“¹²⁰ Kunst besteht also zentral in differenzierenden Prozessen.

Differenzerzeugungen

Laut Merleau Ponty hat das Differenzieren insofern eine konstituierende Bedeutung inne, dass er es als Grundprinzip menschlicher Wahrnehmung einordnet: in der Abweichung entstehe Sinn.¹²¹ Differenz und ihre Erzeugung sind zentrale Denkgegenstände der Philosophie, denen sich unter anderem Gilles Deleuze 1968 in ‚Differenz und Wiederholung‘, Jacques Derrida mit seinem Begriff der ‚différance‘, Martin Heideggers Differenz aus Sein und Seiendem oder auch in einer weiter gefassten Form die Dialektik Georg Wilhelm Friedrich Hegels widmet.¹²² Deleuze trifft die Annahme, dass Denken nur in der Relation zu anderem/anderen und indem ‚anders geworden wird‘ – sich also ein Prozess vollzieht – geschehen kann. Darauf begründet er die Methode ‚Différence et répétition‘, in der sich Wiederholung und Differenz als wechselseitige Prozesse generieren und zur Kritik überkommener Denkmuster verhelfen. Zu deren Erzeugung werden – bei Deleuze auf die Sprache bezogen – Modi des Wiederholens und Umkreisens notwendig, wodurch sowohl voran- als auch zurückgegangen werden kann und die Denkgegenstände spiralförmig angenähert werden.¹²³

Auch der Soziologe Niklas Luhmann, der in seiner Gesellschaftstheorie eine funktionale Ausdifferenzierung und zunehmende Komplexität konstatiert, stellt als ein Grundprinzip der Kunst das Produzieren von Unterschieden heraus. Indem sie danach strebe, das Unsichtbare sichtbar zu machen, entfalte sie Unterscheidungsebenen, artikuliere Grenzen und selbst die Wiederholung diene dazu, auf in ihr Abweichendes aufmerksam zu machen. Erst über das Unterscheiden von Dingen werde auch Erkenntnis möglich.¹²⁴

Bemerkenswert sind abschließend hier die eher durch Negationen – ähnlich wie bei Krauss erweitertem Feld – sowie Dazwischenliegende geprägten theoretischen Charakterisierungen der Praktiken. Sie können insgesamt durch ein Zulassen von Ungewissheit, das Erzeugen von Distanzierungen sowie Differenzierungen gekennzeichnet sein. Es sind Negierungen des Bekannten und des Könnens, basieren aber auf dem Können und einem Bewusstsein über Gewohnheiten und Fähigkeiten, um in der häufig experimentellen Praxis darüber hinausgehen zu können. Die Differenzierung fokussiert sich nicht auf den direkten Kontrast, sondern das Verhältnis, das zwischen Bekanntem und Unbekanntem Liegende, das als Paradox oder Bruch beschrieben werden kann.

¹¹⁷ Vgl. zu Nietzsche bei Mersch (2009), op. cit. (Anm. 114), 43–46

¹¹⁸ Vgl. Gabriele Brandstetter, „On research“. Forschung in Kunst und Wissenschaft - Herausforderungen an Diskurse und Systeme des Wissens, in: Sibylle Peters (Hrsg.), Das Forschen aller. Artistic Research als Wissensproduktion zwischen Kunst, Wissenschaft und Gesellschaft, Science studies, Bielefeld: transcript 2013, 64

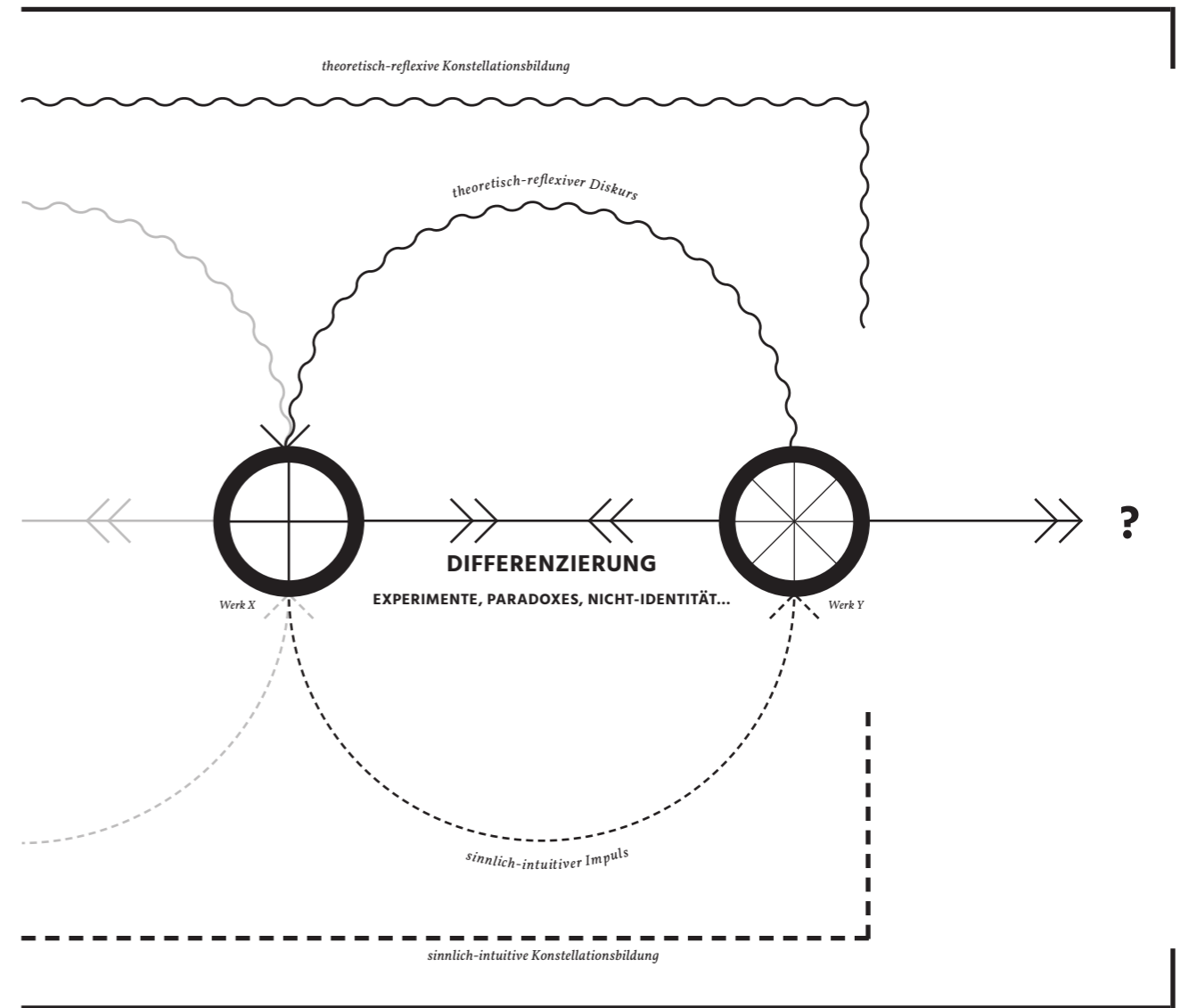
¹¹⁹ Vgl. Mersch (2009), op. cit. (Anm. 114) 39–40

¹²⁰ Vgl. Dieter Mersch, Kritik der Kunstphilosophie. Kleine Epistemologie künstlerischer Praxis, in: Konrad Paul Liessmann und Violetta Weibel (Hrsg.), Es gibt Kunstwerke. Wie sind sie möglich?, München: Fink, 1 in der Onlineversion auf: [¹²¹ Vgl. Winkler \(1997\), op. cit. \(Anm. 66\) 54](http://www.dieter-mersch.de/cm4all/iprocc.php/%C3%84sthetik%20Kunstphilosophie/Mersch_Kritik%20der%20Kunstphilosophie_2012.pdf?cdp=a, 29.05.2022; sowie Dieter Mersch, Kunst ist Kunst als Kunst – alles andere ist alles andere. Einige Überlegungen zur Ästhetik der Avantgarden, in: Kodikas/Code. Ars Semeiotica, 36, 1/2 (2013), passim</p>
</div>
<div data-bbox=)

¹²² Vgl. für die Verweise bei Gottfried Boehm, Ikonische Differenz, Rheinsprung - Zeitschrift für Bildkritik, 11, 1 (2011), 172

¹²³ Deleuze beschreibt dafür verschiedene Mechanismen, wie eine Verlangsamung von Denkprozessen, eine Vergrößerung der Gedankengänge, eine Um- und Überschreibung, eine Begriffstransformation und die Freilegung von Subtexten und Unbewusstem. Vgl. dazu Michaela Ott, Gilles Deleuze zur Einführung, Hamburg: Junius 2005, 24–31

¹²⁴ Vgl. Vgl. Niklas Luhmann, Weltkunst, in: Unbeobachtbare Welt: Über Kunst und Architektur, Bielefeld: Haux 1990, passim



RAHMUNGEN

als sinnlich-theoretische Re-Aktivierung für fortschreitende Differenzierungen

05 DIFFERENZIERUNGSPROZESSE

Künstlerische Produktionen kennzeichnet das Erzeugen von Differenzierungen, das durch eine Wechselwirkung sinnlich-intuitiver Impulse und theoretisch-reflexiver Diskurse erfolgt. Die Gesamtheit der Werke bildet eine sich immer weiter sinnlich und theoretisch differenzierende Konstellation. Die Fortschreibung der Differenzierungsprozesse hin zum Nicht-Können wird ermöglicht durch Rahmungen.

2.3.2 ERFAHREN ERFAHREN

Die Frage danach, was ein Werk oder ein Ereignis zu etwas Künstlerischem macht, wird wesentlich durch die Kontextualisierung bedingt. In der zeitgenössischen Kunst könnte jede Handlung ein Kunstwerk hervorbringen, wenn das Produkt als solches artikuliert und entsprechend rezipiert wird. Die sinnlich-emotionale Erfahrung von Kunstwerken ist Eigenart wie Voraussetzung. Dafür sind die biologischen, neuronalen Prozesse, die beeinflussen ‚wie‘ gesehen wird, kaum bedeutsam. Entscheidender sind die individuellen und kulturellen Kontexte, die bedingen, ‚was‘ in den Kunstwerken gesehen wird.¹²⁵

Der gesamte Umfang der Produktionsprozesse, also auch vorgängige Phasen, Wiederholungen, Irrtümer, Wechsel und dergleichen, hinterlassen Spuren in den Werken – allerdings nicht zwingend in materieller oder gar bewusst wahrnehmbarer Form.¹²⁶ Sie prägen das Werk ebenso wie potenzielle semantische Konnotationen oder atmosphärische Wirkungen, die sich in den ästhetischen Erfahrungen herausbilden. Dabei bemüht sich die Kunst nicht um eine Regulation der Einfluss nehmenden Kontexte als Bedingung der Erfahrungen, sondern gestaltet diese bewusst offen. Es geht darum, das Erfahren zu erfahren.¹²⁷

Ästhetischer Selbstbezug

Der Soziologe und Kulturtheoretiker Dirk Baecker beschreibt ein solches Selbstreflexiv-Machen der Wahrnehmung ähnlich wie Bertram als Hauptaufgabe der Kunst. Indem die Wahrnehmung irritiert, unterbrochen oder in gewohnten Abläufen transformiert wird, wird sie bewusst und damit selbst als Teil der Produktion wahrnehmbar.¹²⁸ Mit dem Bewusstwerden geht außerdem die Möglichkeit einher, diese grundlegenden Wahrnehmungsmuster und Denkweisen infrage zu stellen und zu verändern.¹²⁹ (Abb. 06) Unter anderem in Rekurs auf Merleau-Ponty ist festzuhalten, dass es dabei nicht um ein Verstehen der faktischen Funktionsweise und Gesetze der Wahrnehmungsvorgänge geht, sondern um deren Horizont, deren Bedingungen und Einflüsse.¹³⁰

Dafür produziert die Kunst ‚besondere‘ Gegenstände: Es sind ästhetische Objekte, beziehungsweise ästhetisch rezipierbare Dinge, die selbstbezüglich konstituiert sind, ihre ästhetischen Eigenschaften also nicht nur besitzen, sondern sich aktiv auf diese beziehen. Die Elemente eines Kunstwerks sind nicht nur von außerhalb bestimmt, sondern werden durch das Wechselspiel der Elemente, das im Kunstwerk entsteht, zusätzlich neu be- oder überschrieben.¹³¹

Dabei werden verschiedene Strategien in den Werken wirksam, zum Beispiel Fokussierungen und Intensivierungen, Negationen, Gruppierungen oder Kontrastierungen. Es sind insgesamt wahrnehmungsleitende Intensivierungen, die eine Voraussetzung für die verstehende, interpretierende Wahrnehmung von Werken bilden und über ein reines ‚Zeigen‘ hinaus potenzielle Bedeutungsträger sein können.¹³²



06 Olafur Eliasson The movement meter for Lernacken
Pavillon Malmö 2000
Stahl, Glas und gefärbtes Glas, Spiegel

Gemeinsam mit einem über zwölfmehlf Meter hohen Stahlurm, der Reflektionen produziert, die von den Autofahrenden auf der Öresund-Brücke zwischen Schweden und Dänemark gesehen werden können, lädt der Pavillon, der für eine Entdeckung zu Fuß und in langsamerem Tempo gemacht ist, dazu ein, Farbe und Reflektion von natürlichem und künstlichem Licht, Geometrie und Proportionen aus der Bewegung heraus und in der Interaktion mit der umliegenden Landschaft auf spezifische und neue Weise wahrzunehmen.

¹²⁵ Vgl. u. a. Sullivan (2012), op. cit. (Anm. 110) 99

¹²⁶ Vgl. Margitta Buchert, *Inklusiv. Architektur und Kunst*, in: dies. und Carl Zillich (Hrsg.), *Inklusiv. Architektur und Kunst*, Berlin: jovis 2006, 10

¹²⁷ Vgl. Mersch (2016), op. cit. (Anm. 21) 118

¹²⁸ Vgl. Johannes M. Hedinger, *Thesen zur nächsten Kunst - Dirk Baecker*, *Schweizer Monat*, 993 (2012), 74

¹²⁹ Vgl. Judith Siegmund, *Poiesis und künstlerische Forschung*, in: dies. (Hrsg.), *Wie verändert sich Kunst, wenn man sie als Forschung versteht?*, Bielefeld: transcript 2016, 108

¹³⁰ Vgl. Winkler (1997), op. cit. (Anm. 66) 60 sowie Paetzold (1990), op. cit. (Anm. 85) 64-65

¹³¹ Vgl. in Rückgriff auf Nelson Goodman Bertram (2010), op. cit. (Anm. 93) 227-230

¹³² Vgl. zum „zeigenden Zeigen“ u. a. Dieter Mersch, *Kunst und Epistemē*, in: *what's next?*, September 2013 auf <http://whatsnext.net/102.23.09.2021>; sowie ebd.

Imaginationsanregung

Es entsteht ein ästhetischer Erfahrungsmodus, der sich nicht durch ein Mehr an Rationalität als Folge eines Erfahrungszugewinns auszeichnet.¹³³ Es sind subjektiv erlebte, bewusste Erfahrungen. Die wahrgenommenen Dinge können die rezipierenden Subjekte affizieren und ebenso selbst affiziert werden, wodurch die physische Realität um eine immaterielle Dimension erweitert wird.¹³⁴ Darüber können produktive Momente initiiert werden, die transformierend auf die jeweils aktuell wahrgenommene Realität wirken können.¹³⁵ Über Assoziation oder Dissoziation werden andersartige Verbindungen gestiftet, die bisherige Relationen dekonstruieren, also eher de-rationalisieren, und neue Gefüge hervorbringen können. Daraus ergibt sich eine komplexe Perspektive, in der die verschiedenen Dimensionen, die auf das Wahrnehmen einwirken, zusammenspielen: physische Konstitution von Wahrnehmungssubjekt und -objekt sowie -umgebung, kulturelle Kontextualisierung, immaterielle Erfahrungs- und Wissensebenen ebenso wie Wahrnehmungszeit.

Das bedeutet weitergedacht, dass (zeitgenössischen) Kunstwerken eine Dimension der Unabgeschlossenheit innewohnt, die erst im Rezeptionsvorgang ausgefüllt werden kann.¹³⁶ Entscheidend ist die bewegliche Relation, die zwischen den Dingen entsteht. Die so aus Kunstwerken initiierten Denkprozesse sind in ihrem Ausgang nicht determinierbar – allerdings auch nicht beliebig und unendlich offen.

Sie unterscheiden sich von alltäglichen Erfahrungsprozessen dadurch, dass keine erlernten oder etablierten Muster und Routinen eine Rolle spielen, sondern gerade mit diesen gebrochen oder etwas Eigentümliches ausgedrückt wird, Stimmungen vermittelt oder geradezu existenzielle Fragen bearbeitet werden und dafür eine Sensibilität erzeugt wird.¹³⁷ Es geht um das Erzeugen einer qualitativen Unterbrechung, die Reflexivität ermöglichen kann.

Unbewusstes

Das oft zitierte ‚Andere‘ von Kunstwerken kann sich als Kontextualisierung beziehungsweise auch De-Kontextualisierung zeigen, indem sich das Werk auf eine bestimmte Weise zu einem rahmenden Kontext verhält. Aus der Abweichung kann die Aussage entstehen. Gerade das Alltägliche, trotz seiner breiten Vielfältigkeit dennoch bekannt und gewohnt, wird dabei zum Thema und ihm Eigentümliches zum Beispiel betont oder verfremdet.¹³⁸

Das Unbewusste soll nicht reduziert werden, sondern wird Hauptakteur der Werke. Laut der Kulturtheoretikerin und Kunsthistorikerin Kathrin Busch sei es dieses Unbewusste – und nicht lediglich ein ästhetischer Überschuss – das zu der Offenheit von Kunstwerken führe.¹³⁹ Der Philosoph Jacques Rancière nennt dies eine ‚Aufteilung der Sinnlichkeit‘ und meint damit neue Unterteilungen, Gliederungen oder Richtungen in der Wahrnehmung und dem Objekt des Wahrzunehmenden, wodurch bislang (so) nicht Wahrnehmbares an die Oberfläche gelangt oder bereits Wahrgenommenes, Bekanntes anders wahrgenommen wird.¹⁴⁰ Es kann somit als eine Spezifik des Künstlerischen verstanden werden, die ästhetische Dimension mit Bedeutung zu belegen.¹⁴¹

Als Eigenschaften künstlerischer Werke ließen sich daraus folgend solche beschreiben, die mittels einer qualitativen ästhetischen Erfahrung eine Produktivität im Denken und Handeln hervorbringen. Es wird über die materielle Manifestation und die potenzielle Bedeutungserzeugung mittels (De-)Kontextualisierungen eine kommunikative Beziehung zwischen Subjekt und Objekt erzeugt: Kunstwerke besitzen eine Unabgeschlossenheit, die zu gegenwärtigen sinnlichen Erfahrungen und damit verbundenen, potenziell auch projektiven Denkprozessen anregt.¹⁴²

¹³³ Vgl. Zitzko (2014), op. cit. (Anm. 108) 110

¹³⁴ In Bezug auf Gilles Deleuze, Spinoza und wir, in: Karlheinz Barck et al. (Hrsg.), Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik, Leipzig: 1990 bei Elisabeth Blum, Synästhetische Dimensionen alltäglicher Raumerfahrungen, in: Wolkenkuckucksheim, Internationale Zeitschrift für Theorie der Architektur, 18, 31 (2013), 211–212

¹³⁵ Vgl. Pérez Royo, Sánchez und Blanco (2013), op. cit. (Anm. 105) 30–31

¹³⁶ Vgl. Siegmund (2016), op. cit. (Anm. 129) 106–109

¹³⁷ Vgl. insgesamt Alex Burri, Kunst und Erkenntnis, in: ders. und Wolfgang Huemer (Hrsg.), Kunst denken, Paderborn: Mentis 2007, 139–143

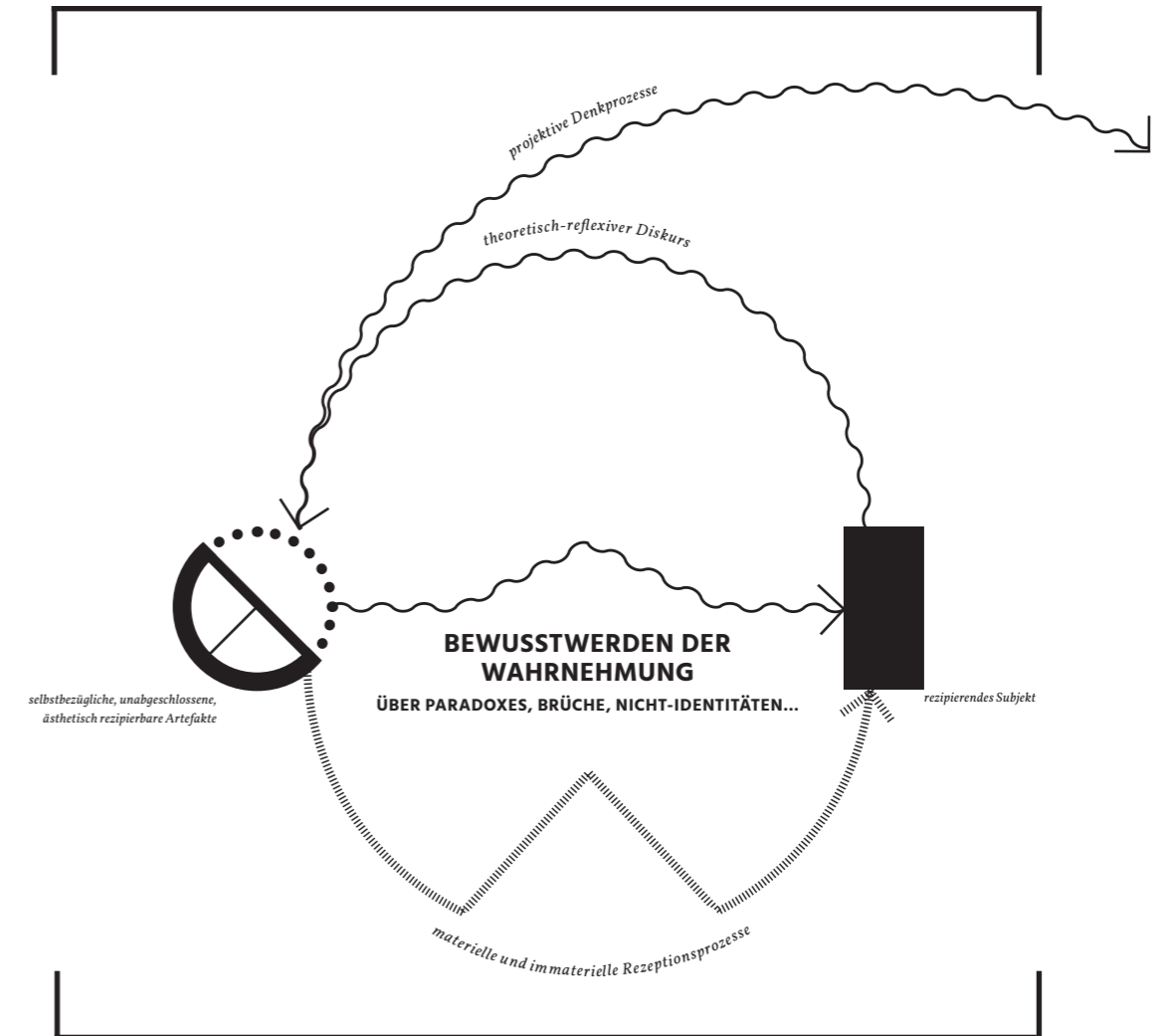
¹³⁸ Vgl. Mersch (2016), op. cit. (Anm. 21) 108–110

¹³⁹ Vgl. Busch (2016), op. cit. (Anm. 24) 15–16

¹⁴⁰ In Bezug auf Jacques Rancière, Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien, Berlin 2006 vgl. Mersch (2016), op. cit. (Anm. 21) 120

¹⁴¹ Vgl. zur Verknüpfung ästhetische Dimension, andere Wissensformen sowie menschliche Produktions- und Rezeptionsprozesse Buchert (2014), op. cit. (Anm. 51) 43

¹⁴² Vgl. Bippus (2009), op. cit. (Anm. 17) 12 sowie Margitta Buchert, Anderswohnen, in: dies. und Carl Zillich (Hrsg.), Performativ? Architektur und Kunst, Berlin: jovis 2007, 48



INDIVIDUELLE + GETEILTE RAHMUNGEN

07 ERFAHREN ERFAHREN

Künstlerische Werke besitzen eine Unabgeschlossenheit, die sinnliche, materielle und immaterielle Erfahrungen befördert. In der kommunikativen Beziehung zwischen Werk und rezipierendem Subjekt erzeugen Brüche, Paradoxes oder Intensitäten ein Bewusstwerden der eigenen Wahrnehmung. Im Bezug zu individuellen und geteilten Kontexten entstehen rückbezügliche und projektive Denkprozesse.

2.3.3 ANDERES UND ANDERS WISSEN WOLLEN

Das noch immer nicht umfänglich erforschte, in künstlerischen Werken und Verfahren verkörperte und stark auf sinnlicher Erfahrung beruhende Wissen wird als kognitives, allerdings nicht konzeptuelles, sowie rationales, aber nicht diskursives Wissen beschrieben.¹⁴³ Es ist in der Regel nicht mit Worten kommunizierbar, manifestiert sich dem Obigen zufolge in Sinnlichem, ist nicht rein geistig, sondern erfordert die Perspektive einer leiblichen Wahrnehmung, und ist untrennbar vom Prozess, wodurch Kognitives und Praxis zusammenfallen.¹⁴⁴

Implizites Wissen

Charakterisierungen und Analysen derartiger Wissensformen finden sich unter anderem in der Phänomenologie, Hermeneutik und kognitiven Psychologie unter dem Begriff implizit, beziehungsweise ‚tacit‘, die als Rahmungen für das künstlerische Wissen stehen können. Wie unter anderem durch Michael Polanyi sowie in Bezug darauf durch Donald Schön beschrieben, ist das implizite Wissen ein Handlungswissen, das informell und durch Erfahrungen entsteht und lediglich in (Zwischen-)Ergebnissen bewusst wird. Der Terminus lenkt den Blick auch darauf, dass unser Wissen kontextbasiert und -bedingt ist sowie in Verbindung zu unserer leiblichen Wahrnehmung steht.¹⁴⁵ Es unterscheidet sich vom expliziten Wissen, das Beschreibbares oder Quantifizierbares meint und geteilt und veröffentlicht werden kann, dadurch, dass es nicht objektivierbar ist. Beschreibungen dieser Wissensform sind anteilig möglich, können aber nicht den vollen Bedeutungsgehalt umfassen.¹⁴⁶ Polanyi fasst dies mit „Wir wissen mehr, als wir sagen können“ zusammen – mit geeigneten Mitteln können wir allerdings zumindest etwas darüber sagen.¹⁴⁷

Potenziell kann implizites Wissen (teilweise) explizit werden, wenn über eine reflexive Perspektive auf das Handeln aus situativen Konstellationen herausgetreten wird. Es können Entscheidungsprozesse und -findungen nachvollziehbar werden und darüber generative Möglichkeiten und die Erzeugung von Qualitäten thematisiert werden.¹⁴⁸

Eine Auseinandersetzung mit diesem Wissen ist für gestaltende Prozesse wie in der Architektur und Kunst relevant, da Erfahrungswissen und Könnerschaft, undefinierte kulturelle und habituelle Einflüsse sowie die Grenzen festgeschriebenen Wissens eine wesentliche Rolle spielen.¹⁴⁹ Eine Explizierung impliziten Wissens kann eine Erhöhung der Handlungskompetenz zur kreativen und qualitativen Beantwortung von Aufgaben bedeuten. Zeitgenössische Forschungen zeigen, dass kreative Leistungen vor allem auf der Basis von Wissen entstehen, indem Entscheidungen geschickt getroffen werden und eine Aufmerksamkeit für noch fehlendes Wissen besteht. Dafür sind die ‚kreativen Sprünge und generativen Momente‘ nötig, die oben unter anderem als Brüche, Distanzen, Kontrastierungen und Differenzierungen beschrieben werden.¹⁵⁰

Wenngleich das implizite Wissen damit eng an mit dem Künstlerischen verbundene Charakterisierungen angelehnt ist, ist es dennoch nicht damit gleichzusetzen und auch nicht darauf begrenzt. So stellt unter anderem Polanyi heraus, dass jegliche (Natur-)Wissenschaft in Teilen im Unspezifischen, Undefinierbaren agiert.¹⁵¹

143 Zur Erforschung vgl. Buchert (2014), op. cit. (Anm. 51) 43

144 Vgl. Jung (2016), op. cit. (Anm. 104) 28–29, 32–33

145 Vgl. Lara Schrijver Introduction: Tacit knowledge, architecture and its underpinnings, in: Schrijver, Lara (Hrsg.), *The Tacit Dimension: Architecture Knowledge and Scientific Research*, Leuven: Leuven University Press 2021, 7

146 Vgl. insgesamt Buchert (2014), op. cit. (Anm. 51) 26–27

147 Vgl. Michael Polanyi, *Implizites Wissen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1985, 14

148 Vgl. Margitta Buchert, *Formen der Relation. Entwerfen und Forschen in der Architektur*, in: Ute Frank u. a. (Hrsg.), *Eklat*, Universitätsverlag der TU Berlin 2011, bes. 79–81

149 Vgl. Buchert (2014), op. cit. (Anm. 51) bes. 27, 35 und 43 sowie Schrijver (2021), op. cit. (Anm. 145) 8–9

150 Vgl. Buchert (2011), op. cit. (Anm. 148) 79, sowie insgesamt *passim*

151 Vgl. Jung (2016), op. cit. (Anm. 104) 35–38

152 Vgl. Slager (2009), op. cit. (Anm. 34) 51

153 Vgl. Matthias Böttger und Friedrich von Borries, *Avantgarde ohne Kunst?*, *archithese*, 4 (2007), 30, 33

154 Vgl. Tom Poljanšek, *Beruhigen und Befremden - Zwei Tendenzen in Kunst und Philosophie*, in: ders. (Hrsg.), *Kunst und Fremderfahrung: Verfremdungen, Affekte, Entdeckungen*, *Image Bielefeld: transcript* 2016, 107, *passim*

155 Vgl. Buchert (2014), op. cit. (Anm. 51) 25

156 Vgl. Werner Fitzner, *Einleitung*, in: ders. (Hrsg.), *Kunst und Fremderfahrung: Verfremdungen, Affekte, Entdeckungen*, *Image Bielefeld: transcript* 2016, 7–11

157 Vgl. zur Bedeutung der gegenwärtigen Kontextualisierung Buchert (2006), op. cit. (Anm. 126) 9; zur Erprobung vgl. Peters (2013), op. cit. (Anm. 37) 15

158 Jacques Rancière unterteilt die Kunst in drei Gruppen, beziehungsweise ‚Regime‘: das durch Platon bestimmte ethische Regime, darauffolgend das repräsentationale Regime, das künstlerische Qualität als Nachahmung der Wirklichkeit versteht und schließlich das ästhetische Regime ab der Kunst der Moderne, das sich mit dem sinnlichen Dasein der Werke befasst. Vgl. dazu Busch (2016), op. cit. (Anm. 24) 13–14

159 Vgl. dazu Bippus (2007), op. cit. (Anm. 14) 148; sowie ebenfalls Bippus (2009), op. cit. (Anm. 17) 16

Standpunktwechsel

Dieses transdisziplinäre Vorkommen impliziten Wissens ist konstitutiv für die Kunst: Sie besitzt die Fähigkeit, Fragen, Methoden oder Strategien aus anderen Disziplinen zu extrahieren, wiederum umgekehrt produktiv in diese zu wirken und durch die disziplinären Grenzüberschreitungen neuartige Bereiche zu erschließen.¹⁵²

Das Ziel der Kunst ist genau dieser Perspektivwechsel im Versuch, die Welt zu verstehen: Durch die Vermittlung eines explizit subjektiven Standpunktes werden Bewegungsänderungen möglich, die wiederum eine neue Perspektive hervorbringen können. Kunst bedeutet dann die Kommunikation von Denkmodellen, die in ästhetisch rezipierbarer Form dargeboten werden und die Bestehendes kritisieren oder andere Möglichkeiten und Perspektiven vorschlagen. Damit verbunden ist eine reflexive Haltung, für die es einer Distanzierung von den eigenen Bedingungen bedarf, um diese befragen und transformieren zu können.¹⁵³ Vonnöten sind zur Brechung mit Selbstverständlichkeiten damit auch Rahmungen, Ordnungen, Konstruktionen oder Systeme.¹⁵⁴

Kunst als Instrument?

Teil der künstlerischen Wissensproduktion ist also eine Praxis, die bewusst oder intentional mit Wechselbewegungen umgeht und Vagheit zu integrieren sucht.¹⁵⁵ Dieser Zugewinn an Souveränität im Umgang mit Ambivalenzen, in der Erweiterung des Horizonts durch zum Beispiel kulturell Abweichendes, kann ebenfalls als ein Erkenntnisgewinn gesehen werden.¹⁵⁶ Die zeitgenössische Expertise von Kunstschaaffenden liegt unter anderem darin, gegenwärtige kulturelle Selbstverständnisse zu thematisieren und in die Gesellschaft zu wirken.¹⁵⁷

Kunst kann damit entsprechende erprobende Rahmungen und Experimentalsituationen überhaupt erst entwerfen, die potenziell innovativ wirksam werden: Die Philosophin und Designtheoretikerin Kathrin Busch konstatiert für die zeitgenössische Kunst ein epistemisches Regime, das sich von der Betrachtung ästhetischer Erfahrungen von Kunstwerken und daraus hervorgehenden Sinnesverfeinerungen abwendet. Es gehe nicht nur um die beschriebene (Selbst-)Reflexion im Ästhetischen, sondern um ein eigenes Produktivwerden der Kunst für Theorien und Teilnahmen an außerdisziplinären Diskursen und damit Wissensproduktionen.¹⁵⁸ Die Kunst sei nicht nur irgendein forschendes Instrument, sondern ein Instrument mit dem bestimmte Erforschungen überhaupt erst betrieben werden können.¹⁵⁹ Mit dieser Vorstellung kann künstlerisch produziertes Wissen für andere Disziplinen nicht nur wirksam, sondern vielleicht sogar essenziell werden.

Hervorgebracht wird es durch offene Suchprozesse, die sich potenziell genau den Dingen zuwenden, die im etablierten wissenschaftlichen Geschehen keinen Raum erhalten. Zum Beispiel werden Unverständliches, Symbolisches oder Unendliches betrachtet und dazu durch zum Beispiel Undefinierbarkeit, Relativität, Heterogenität oder Kontingenz geprägte Methoden eingesetzt.¹⁶⁰ Anhand dieser praktischen Reflexionen, die iterativ Diskursfelder neu fassen, kann Wissen produziert und vermittelt werden.¹⁶¹ Dies entspricht zeitgenössischen Vorstellungen eines Wissenserwerbs als Netz, in dem die unterschiedlichen Ressourcen, Verfahren und Ergebnisse komplex zueinander in Beziehung stehen und den verschiedenen Formen des Wissens, sowie ihren Kombinationen und Übergängen gleichwertige Bedeutung zukommt. Die in der Kunst latente experimentelle Erprobung, integrative Ergebnisoffenheit und der Umgang mit Komplexität sind von Bedeutung.¹⁶²

In diesen Eigenschaften werden vor allem habituelle und unbewusste Wissensbestände berührt.¹⁶³ Die Suche gilt nicht ‚neuem‘, sondern bereits ange-deutetem, jeweils individuell andersartigem Wissen, das durch die Perspektivwechsel auf neue Weisen formuliert, hinterfragt oder selbst problematisiert.¹⁶⁴ Damit ist es ein ‚anderes Wissen Wollen‘ ebenso wie ein ‚anderes Wissen Wollen‘ bis hin zu ‚Anderes wissen wollen‘.

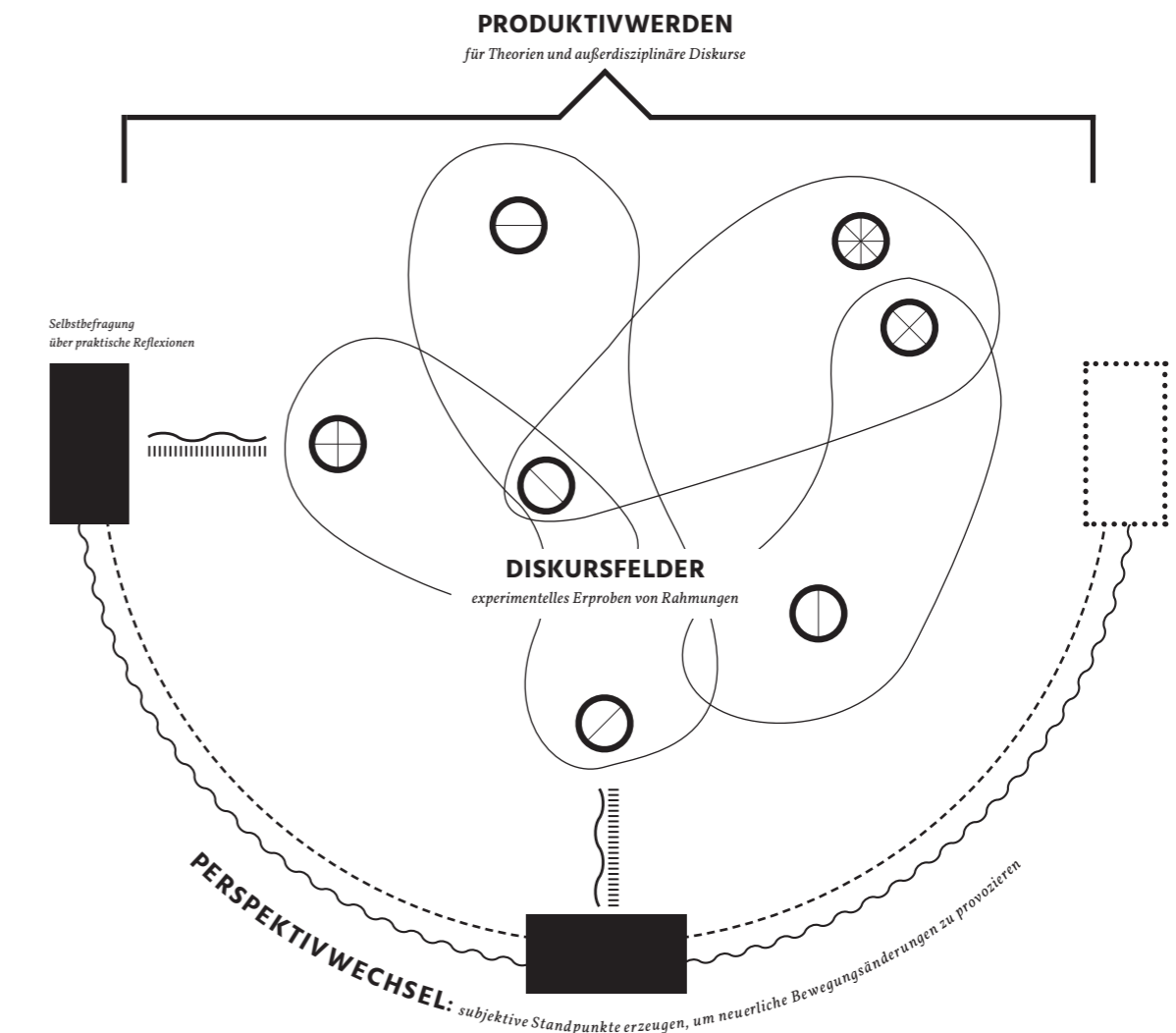
¹⁶⁰ Vgl. z.B. Schmidt (2014), op. cit. (Anm. 38) 120; Slager (2009), op. cit. (Anm. 34) 53

¹⁶¹ Vgl. zum methodischen Forschen Slager (2009), op. cit. (Anm. 34) 54–55; zur Bedeutung der Methoden bei der Wissensproduktion und -vermittlung Busch (2016), op. cit. (Anm. 24) 22

¹⁶² Vgl. Brandstetter (2013), op. cit. (Anm. 118) 66; Dyrssen (2012), op. cit. (Anm. 103) 223

¹⁶³ Vgl. Bippus (2009), op. cit. (Anm. 17) 10

¹⁶⁴ Vgl. Pérez Royo et al. (2013), op. cit. (Anm. 105) 28



08 ANDERES + ANDERS WISSEN WOLLEN

Mittels subjektiver Standpunkte werden iterative Perspektivwechsel ermöglicht. Praktische Reflexionen erzeugen Diskursfelder, die experimentell neue Rahmungen erproben und darüber neues Wissen über bereits Bekanntes erzeugen. Potenziell kann dieses Wissen theoriebildend und in außerdisziplinären Diskursen wirksam werden.

Für die Analyse der Fallbeispiele wirken die herausgearbeiteten Betrachtungsgrößen als theoretische Rahmungen. Sie ermöglichen, innerhalb der Architekturkonzeption auftauchende Erscheinungsformen des Künstlerischen zu identifizieren und zu analysieren. Wie auch die Parallelen zu Chillida müssen diese nicht zwangsläufig als ‚Künstlerisches‘ intendiert sein.

Um sowohl der individuellen Spezifik der einzelnen Beispiele Rechnung zu tragen als auch übergreifende Erkenntnisse zu gewinnen, werden die Beschreibungen und Analysen mehrstufig durchgeführt.

Die Untersuchungsrundlage bilden die Aspekte der künstlerischen Reflexivität sowie die Betrachtungsgrößen [Kapitel 2]. Chillidas künstlerische Konzeption [Kapitel 3] bietet inhaltliche Suchfelder für Anknüpfungspunkte durch die Architektur in der Kunst. Für die Analyse des Künstlerischen in den architektonischen Fallbeispielen [Kapitel 4-6] wirken die Betrachtungsgrößen des Künstlerischen aus 2.3 strukturierend; die Parallelen zu Chillida sowie Momente der Reflexivität werden zunächst begleitend beschrieben.

Auch für das Outcome geben die Betrachtungsgrößen eine Struktur vor. Durch die Parallelen zu Chillida in den Architekturbeispielen lassen sich verschiedene künstlerische Erscheinungsformen fassen [Kapitel 7].

Das zweite Outcome-Kapitel [Kapitel 8] knüpft dort an und stellt übergreifende künstlerische Erscheinungsformen in der Architekturpraxis heraus. Anschließend werden die im Vorherigen begleitend herausgearbeiteten Momente des Reflexiven zusammengefasst und unter Einbezug der verschiedenen künstlerischen Erkenntnispraktiken in den Beispielen ein mögliches Spektrum künstlerischen Wissens in der Architektur aufgestellt.

Welche Bedeutung hat Reflexivität in der Kunst und wie zeigt sie sich?

Wie lässt sich das Künstlerische in kreativen Prozessen, Werken und Erkenntnis(produktionen) rahmen?

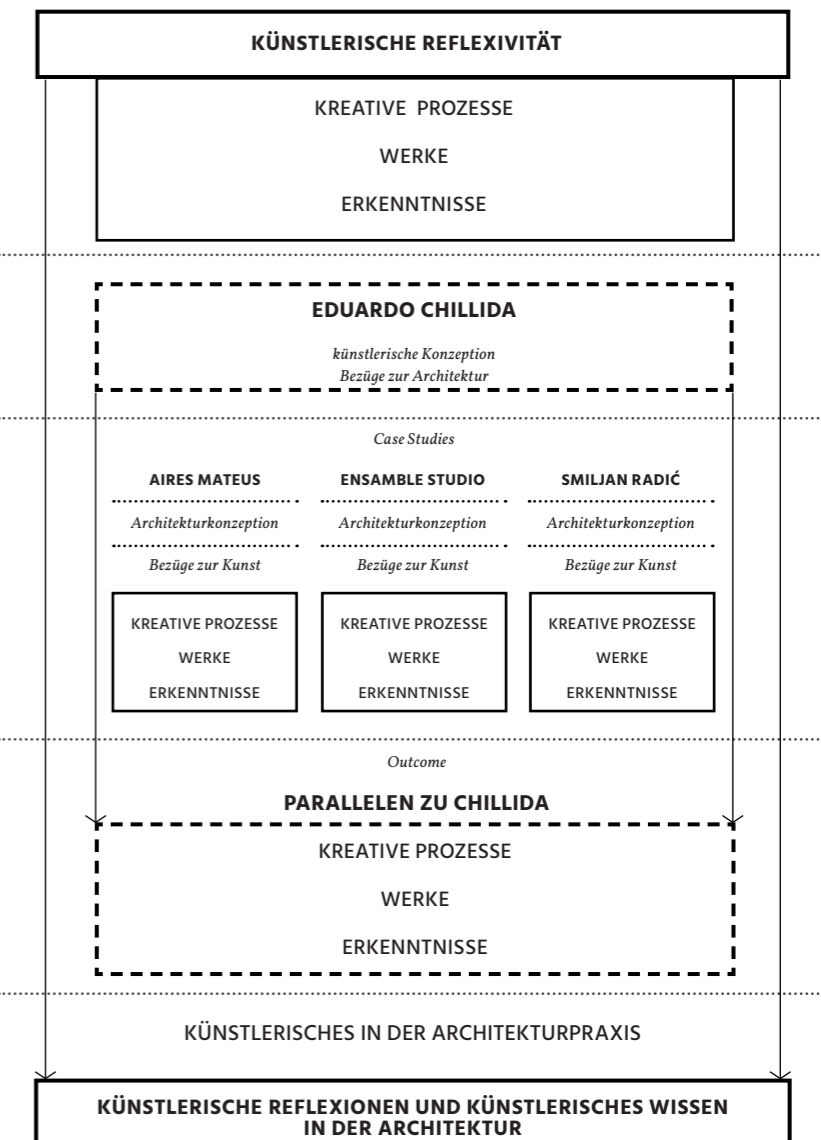
Welche Eigenschaften der künstlerischen Konzeption bilden Anknüpfungspunkte einer Referenzierung Chillidas in der Architektur?

Wie zeigt sich das Künstlerische in den Fallbeispielen?

Welche Parallelen zeigen die Fallbeispiele zu Chillida und wie zeigt sich darin das Künstlerische?

Welche künstlerischen Erscheinungsformen zeigen sich übergreifend in der Architekturpraxis?

Welche künstlerischen Reflexionen und welches künstlerische Wissen lassen sich identifizieren?



3

**EDUARDO
CHILLIDA**

Der Architekt der Leere



00 Valerie Hoberg Analysezeichnung 2017
Eduardo Chillida Peines del viento San Sebastián 1977
in Zusammenarbeit mit Luis Peña Ganhegui

Die Platzanlage (siehe 3.3.3) mit verschiedenen skulpturalen Setzungen verdeutlicht zentrale Werkthemen Chillidas (siehe 3.2.1), der seine Arbeiten als ‚Befragungen des Raumes‘ beschreibt: Leerraum interagiert mit Massen im Material (siehe 3.2.2), Skulptur und Naturphänomene interagieren und bringen gemeinsam einen öffentlichen Ort für den Aufenthalt von Menschen hervor (siehe 3.4).

Eduardo Chillida gilt als einer der bekanntesten spanischen Bildhauer, Zeichner und Grafiker des 20. Jahrhunderts. Seine Arbeiten sind international und vor allem im Baskenland, Chillidas Heimat, in Museen, im öffentlichen Raum und besonders intensiv in dem von ihm gegründeten Museum Chillida-Leku (leku, baskisch: Ort) zu erleben. Zentrales Ziel seiner Arbeit ist, den Raum durch seine Werke erfahrbar zu machen: Die Skulptur sei eine Funktion des Raumes und artikuliere sich über den Dialog aus Materie und Leere.¹ Er selbst bezeichnet sich daher auch als ‚Architekt der Leere‘.

¹ Vgl. Pierre Volboudt, Chillida, Stuttgart: Hatje 1967, VIII

3.1 EINLEITUNG

Weg zur Kunst

Chillida wird am 10. Januar 1924 in San Sebastián geboren und stirbt dort am 19. August 2002. Seiner Heimatstadt, aber auch der gesamten baskischen Region, Kultur und Landschaft, bleibt er in seinem Leben und Werk verbunden. Er bildet ein vielfältiges künstlerisches Repertoire heraus, das spezifische Formen und Motive aufweist, die eine Wiedererkennbarkeit erzeugen.²

Dem Ratschlag seines Vaters folgend beginnt Eduardo Chillida 1943 ein Architekturstudium in Madrid. Unter anderem beeinflusst durch das Kunststudium seines jüngeren Bruders Gonzalo, gibt er die Architektur aber 1947 wieder auf, zugunsten von Zeichenunterricht an der privaten Akademie Círculo de Bellas Artes sowie einer Mitarbeit in der Bildhauerwerkstatt eines Freundes seines Vaters.³ Nichtsdestotrotz spielt die Architektur für Chillida zeit lebens eine wesentliche Rolle und seine Faszination für die Disziplin und die ihr inhärente Auseinandersetzung mit dem Raum nehmen einen starken Einfluss auf sein künstlerisches Werk.

Chillida arbeitet zunächst in Paris: Er studiert im Louvre die Marmorskulpturen der griechischen Bildhauerei und versucht davon zu lernen. In der Folge modelliert er figürliche Arbeiten aus Gips, muss jedoch feststellen, dass die griechischen Skulpturen und das Material Gips auf einem von ihm sogenannten ‚hellen Licht‘ basieren. Chillida ist aber auf einer Suche nach einem ‚dunklen Licht‘, das er mit seiner Heimat, dem Baskenland, verbindet. Er beginnt auch erste Skulpturen aus Ton zu erstellen, das Arbeiten damit sagt Chillida allerdings nicht zu: Ihm missfallen die weiche Konsistenz, der fehlende Widerstand der Materie und er empfindet Ton als charakterlos, nicht dazu geeignet, etwas Strukturiertes zu schaffen. Aus diesem Grund wendet er sich zunächst widerständigeren Materialien zu.⁴

Materielle Wegweiser

Dieser Wille, sich Hindernissen zu stellen und anhand dieser weiterzuentwickeln, ist konstitutiv für sein Schaffen. Bereits während seines Zeichenunterrichts entschließt er sich, mit der linken Hand statt der rechten, seiner eigentlichen Zeichenhand, zu arbeiten. In der untrainierten linken Hand vernimmt er die Möglichkeit, seine Zeichnungen mit seinem Denken und seinen sinnlichen Eindrücken interagieren zu lassen und nicht automatische Abläufe zu reproduzieren. Er leitet daraus für sein Schaffen ab, dass er nicht Antworten hervorbringen, sondern Fragen stellen, also mit Unbekanntem operieren möchte.⁵

Die Ergebnisse seiner Pariser Zeit führen Chillida nicht auf einen zufriedenstellenden Weg. Er fasst dies mit dem Satz zusammen: „Ich habe die Hände von gestern, aber mir fehlen jene von morgen“, und kehrt in seine Heimatstadt San Sebastián zurück, um dieser Sinnkrise zu entkommen.⁶ Dies markiert den erhofften Wendepunkt: Die Übersiedlung, bei der ungewollt viele seiner durch klassische Skulptur geprägten Arbeiten zerstört werden, erzeugt einen harten Bruch. Lediglich der Torso, Thema seiner letzten Skulptur dieser ersten bildhauerischen Phase, soll auch später in seinem Werk in den achtziger Jahren erneut auftreten und bildet so neben der Hand das einzige figurative Thema, dem sich Chillida immer wieder widmet.⁷

Mit ‚Iarik‘ (1951), der ersten Eisenskulptur, wendet er sich der Abstraktion zu und beginnt, einen charakteristischen formalen und materiellen Kanon zu entwickeln.⁸ Das Zerstören von als misslungen empfundenen Werken nutzt Chillida in der Folge auch bewusst und artikuliert, dass sein Werk vor allem aus einigen wenigen glücklichen Entdeckungen zwischen vielen Misserfolgen bestehe.⁹

² Vgl. Margitta Buchert, Chillidas Lurra. Material und Idee, in: Sigrid Barten (Hrsg.), Eduardo Chillida: Skulpturen aus Ton, Zürich: Museum Bellerive 1996, 15

³ Vgl. Martín de Ugalde, Hablando con Chillida. Vida y obra, San Sebastián: Ed. Txertoa 1975, 27–28

⁴ Vgl. Sabine Maria Schmidt, Eduardo Chillida: die Monumente im öffentlichen Raum, Mainz: Chorus 2000, 61

⁵ Vgl. de Ugalde (1975), op. cit. (Anm. 3) 31–32

⁶ Ebd. 75

⁷ Vgl. Schmidt (2000), op. cit. (Anm. 4) 60–68

⁸ Vgl. ebd. 72

⁹ Niklas Luhmann beschreibt das Zerstören als selbstverständlichen Teil künstlerischer Arbeitsvorgänge: Kunstschaffende wählen ihre Mittel, beobachten deren Einsatz, kontrollierten und korrigierten diese bis hin zur Destruktion oder einem möglichen Wiederaufbau. Vgl. Niklas Luhmann, Weltkunst, in: Unbeobachtbare Welt: Über Kunst und Architektur, Bielefeld: Haux 1990, 9; vgl. zum Zitat Chillidas Eduardo Chillida, Eduardo Chillida, Schriften, Tony Cragg (Hrsg.), Düsseldorf: Richter 2009, 42

Kontexte und Hommagen

Chillida unterhält sein Leben lang Kontakte zu Persönlichkeiten aus verschiedenen Disziplinen. Sie arbeiten teilweise zusammen an Werken, Chillida widmet ihnen Arbeiten oder sie schreiben Texte über seine Arbeit. Die Interaktionen mit anderen Denk- und Arbeitsweisen prägen sein Werk und bringen ihn auf neue Arbeitspfade. Darüber hinaus existieren zahlreiche inhaltliche Beziehungen seines Werks zur Musik, Poesie, Philosophie oder eben zur Architektur. Diese Beziehungen sind in der vielfältigen Literatur über Chillida gut untersucht und werden daher im weiteren Verlauf der Arbeit hauptsächlich im Zusammenhang mit der Architektur aufgegriffen.¹⁰

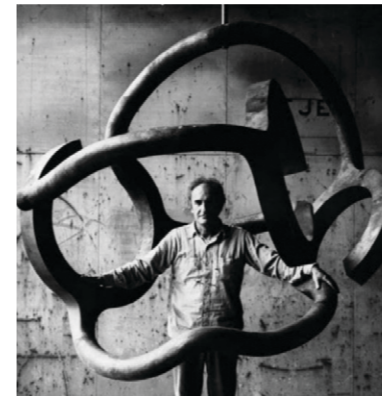
Der expressionistische Maler Mark Rothko beispielsweise stellt zeitgleich zu Skulpturen Chillidas in Basel 1962 abstrakte Malereien aus.¹¹ Angeregt durch die geradezu leuchtenden Bilder Mark Rothkos setzt Chillida sich mit der Beziehung von Licht zu Skulptur und zu Architektur auseinander und entwickelt dies auf Reisen weiter.¹² Aus dem Kontakt zum Schweizer Bildhauer, Maler und Grafiker Alberto Giacometti entwickelt sich gar eine Freundschaft. Das figurative Werk Giacomettis regt Chillida dazu an, sich mit Maßstäben sowie den Relationen von agierenden Objekten sowie Subjekten im Raum zur Erzeugung von Orten auseinanderzusetzen.¹³

Eine USA-Reise im Jahr 1958 führt wiederum zu Kontakten zum Musiker Edgar Varèse und dem Architekten Frank Lloyd Wright. Die Begegnungen prägen Chillidas Verständnis, die Skulptur nicht als autonome Kunstdisziplin zu sehen, sondern vielmehr als eine mögliche Sprache, um Fragen an den Raum auszudrücken, die ebenso in der Musik oder der Architektur bearbeitet werden können. Er stellt in Folge dieser Kontakte, die er Referenzpunkte nennt, Relationen zu seinen eigenen künstlerischen Fragen her und produziert Werke als ‚elogios‘ und Hommagen, darunter auch kurze Gedichte, Briefe oder Aphorismen.¹⁴

Fondation Maeght

Über die Freundschaft zum Galeristen und Lithograf Aimée Maeght erhält Chillida Ausstellungsmöglichkeiten und profitiert von den Kontakten um den Galeristen.¹⁵ Er verbringt mehrere Sommer in der Fondation Maeght in Saint-Paul de Vence, einem Privatmuseum mit Skulpturengarten, während derer er auf Pablo Picasso, Joan Miró oder Josep Lluís Sert trifft. Eine Begegnung mit dem Keramiker Hans Spinner 1977 führt Chillida zum für ihn neuen Material Schmamotteton, das er durch Spinner lernt für massive Skulpturen einzusetzen.¹⁶ 1969 trifft Chillida Alexander Calder, woraus sich eine Freundschaft entwickelt. Calders Werk besteht aus abstrakten Skulpturen in unterschiedlichen Maßstäben, darunter monumentale, farbige Stahlskulpturen im Außenraum, und insbesondere fragilen, kinetischen hängenden Skulpturen, durch die er als Erfinder der Mobiles gelten kann.¹⁷ Möglicherweise bestärkt die zarte Kunst Calders Chillida in seinem Bestreben mit seiner Kunst gegen die Schwerkraft anzukämpfen. So ist auch die Skulptur ‚Homenaje a Calder‘ (Hommage an Calder) (Abb. 01) aus dem Jahr 1979 eine hängende, trotz ihrer weit ausgreifenden Dimensionen geradezu luftige Stahlskulptur, wie eine Fotografie Chillidas mit der Skulptur aus dem Jahr 1979 zeigt. Derartige formale Zitationen finden sich auch bei weiteren skulpturalen Hommagen Chillidas, so zum Beispiel an Giacometti.

01 Chillida mit ‚Homenaje a Calder‘ in der Werkstatt Larrañaga, Lezo, 1979



10 De Barañano gibt z. B. einen Überblick über Parallelen der Leere bei Chillida zur Stille in der Musik oder der Pause in der Poesie. Vgl. Kosme de Barañano, Über den Begriff des Raumes im Werk von Eduardo Chillida, in: Thomas M. Messer (Hrsg.), Eduardo Chillida: eine Retrospektive, Köln: Wienand 1995, 22–24

11 Vgl. Matthias Bärmann, Wenn Transparenz Stein wird. Über die Alabasterskulpturen von Eduardo Chillida, in: Centro de arte Reina Sofia (Hrsg.), Chillida: 1948–1998, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia 2000, 79

12 Vgl. ebd. 77

13 Vgl. Sol Madrdejos und Juan Carlos Sancho Osinaga, Breve conversación con Eduardo Chillida. Brief conversation with Eduardo Chillida, in: Richard C. Levene (Hrsg.), Arquitectura española 1996: desde la planta profunda hacia la planta anamórfica, El Croquis 82 Madrid: El Croquis Editorial 1996, 20

14 Vgl. Chillida (2009), op. cit. (Anm. 9) 155; vgl. u. a. das Kapitel ‚Homenajes‘ in Eduardo Chillida, Escritos, Madrid: La Fábrica 2016, 109–119

15 Vgl. Chillida (2016), op. cit. (Anm. 14) 91–92

16 Andrew Dempsey, Hans Spinner: working with Caro and Chillida, in: Sculptors Talking: Anthony Caro, Eduardo Chillida, Art of the Century 2000, 59–60

17 Vgl. Yve-Alain Bois, Kinetic Art, in: Hal Foster u. a. Art since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism, London: Thames & Hudson 2016, 444

Bei der vielfältigen Einbindung von Heideggers Philosophie in architekturtheoretische Positionen ist nicht zu vernachlässigen, dass das Werk durch Heideggers (mindestens zeitweisen) Antisemitismus' überschattet wird. Zunächst primär in persönlichen Briefen artikuliert, sind mit der Veröffentlichung der ‚Schwarzen Hefte‘ (2014), Heideggers Denktagebüchern, der Antisemitismus und die nationalsozialistische Einstellung auch in philosophischen und politischen Texten offenkundig. Heideggers Gedanken sind mit dieser Perspektive mindestens anders und kontrovers zu diskutieren. Allerdings ist sein Raumbegriff zumindest nicht vordergründig in Verbindung mit nationalsozialistischem Gedankengut zu bringen. Deswegen sowie wegen der essenziellen Verbindung zwischen Chillidas und Heideggers Raumdenken, das zur architektonischen Charakterisierung von Chillidas Werk beiträgt, wird dieses im Folgenden thematisiert.²¹

Heideggers Raumdenken

In ‚Die Kunst und der Raum‘ sucht Heidegger nach Spezifika des künstlerischen Raumes und schreibt Skulpturen das Potenzial zur Schaffung von Orten zu. Dabei handele es sich um Orte, die nicht ‚gefunden‘ oder nur durch das Werk neu produziert werden, sondern darüber hinaus im Bestehenden auf neue Weise artikuliert werden.²² Konstituierend wirke dabei die Leere, die über physikalische Gegebenheiten hinaus nicht als Abwesenheit, sondern als hervorbringende Materie verstanden wird.²³ Heidegger differenziert zwischen verschiedenen Arten des Raumes – Umraum, Volumeninneres, Zwischenraum –, die über Ereignisse entstünden, bei ihm als ‚räumen‘ bezeichnet.²⁴ Die damit verbundenen Bezüge zu seinem Ortsbegriff sowie insbesondere dem Wohnen verleihen dem Text, wengleich er sich mit Skulpturraum beschäftigt, eine architektonische Konnotation, wobei insbesondere die semantisch aufgeladene und neologistische Sprache transdisziplinäre Anknüpfungspunkte liefert.²⁵

Er wird darüber für Architekturschaffende zugänglich, wie auch Chillidas Kunst, die sich mit ähnlichen Themen auseinandersetzt. So sieht der Künstler mit Blick auf Heidegger Entsprechungen in ihren Konzepten des Ortes und der Begrenzung von Raum.²⁶ Raum sei nicht als Voraussetzung, sondern als Produkt des Erzeugens von Grenzen zu denken.²⁷

Kunst als Denkmodus

Neben inhaltlichen Parallelen ist Heideggers Werk an dieser Stelle auch übergreifend von Bedeutung, da seine philosophische Auseinandersetzung, ähnlich wie auch Gilles Deleuze oder Jacques Derrida, Kunst nicht (nur) als Gegenstand einer ästhetischen Erfahrung untersucht, sondern versucht, sie als Denkmodus zu etablieren.²⁸ An und vermittelt der Kunst soll eine Transformation des philosophischen Denkens erreicht werden, um die Philosophie als eine Form der Kunst zu betrachten und gleichzeitig eine Distinktion von der Wissenschaft zu betonen.²⁹ In ‚Die Frage nach der Technik‘ (1954) zum Beispiel beschreibt Heidegger Kunst und Denken als insofern verwandt, dass sie jeweils danach strebten, das was ist, also eine bestimmte Auffassung von Wahrheit, in einer veränderten Situation darzustellen und dabei, im Gegensatz zu Wissenschaften, auch Mehrdeutigkeiten zuzulassen.³⁰

Auch andere, direkte Zusammenarbeiten von Persönlichkeiten aus der Kunst und der Philosophie bringen nicht lediglich philosophische Auseinandersetzungen mit Werken hervor, sondern entwickeln innerhalb der Kunst und aus ihr heraus theoretische Positionen, so zum Beispiel Arthur Danto mit Andy Warhol, Gilles Deleuze mit Francis Bacon, Eric Alliez mit Henri Matisse oder Marcus Steinweg mit Thomas Hirschhorn oder Rosemarie Trockel.³¹ Dieser Ansatz, einen künstlerischen Denkmodus in der Philosophie zu etablieren, entspricht der folgenden Suche nach einem solchen Modus und dessen Konsequenzen für die Architektur.

18 Vgl. de Ugalde (1975), op. cit. (Anm. 3) 98–99

19 Vgl. Julia Burbulla, Heideggers Schweigen. Die philosophische Raumkunst in ihrer Relevanz für die Kunst der Nachkriegszeit, in: kunsttexte.de, Sektion Gegenwart, (2011), 2–4, auf: <https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/7967/burbulla.pdf>, 16.07.2021

20 Vgl. hierzu Valerie Hoberg, Fragen, nicht antworten, in: Margitta Buchert (Hrsg.), Das besondere Buch. Architektur, Theorie, Praxis, Hannover: Leibniz Universität Hannover 2019, 57

21 Bereits 1953 ruft Jürgen Habermas zu einer differenzierten Lesart in seinem Beitrag ‚Mit Heidegger gegen Heidegger denken‘ auf. Vgl. Jürgen Habermas, Mit Heidegger gegen Heidegger denken, Zur Veröffentlichung von Vorlesungen aus dem Jahre 1955 in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 25. Juli 1953, Nr. 170, erneut abgedruckt in: ders., Philosophisch-politische Profile, Berlin: Suhrkamp, 1987, 65–71; Der Historiker Christian Geulen verweist auf die Bedeutung der ‚Schwarzen Hefte‘ als historische Quelle im Kontext des keineswegs erschöpfend erforschten Nationalsozialismus und schlägt daher eine (vorläufige) Unterscheidung in den ‚unabhängigen Philosophen‘ Heidegger und den ‚zumindest phasenweise überzeugten Nationalsozialisten‘ vor. Vgl. Christian Geulen, Gewollt willenlos. Heideggers ‚Schwarze Hefte‘ als historisches Dokument, in: Marion Heinz Sidonie Kellerer (eds.), Martin Heideggers ‚Schwarze Hefte‘. Eine philosophisch-politische Debatte, Berlin: Suhrkamp 2016, 277–278

22 Vgl. Margitta Buchert, Fließende Räume, in: dies. und Carl Zillich (Hrsg.), In Bewegung... Architektur und Kunst, Hannover: jovis 2008, 105

23 Vgl. Martin Heidegger, Die Kunst und der Raum. L'art et l'espace, Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann 2007, 13

24 Vgl. ebd. 9

25 Vgl. Emil Angehrn, Ursprungsdenken und Modernitätskritik, in: Hans-Helmuth Gander und Magnus Striet (Hrsg.), Heideggers Weg in die Moderne. Eine Verortung der ‚Schwarzen Hefte‘, Frankfurt a.M. 2017, 96

26 Vgl. de Ugalde (1975), op. cit. (Anm. 3) 100

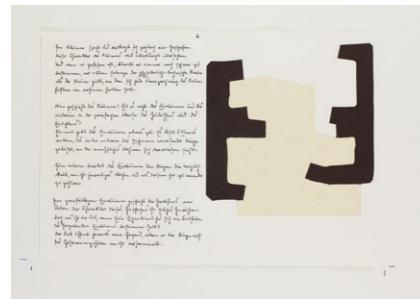
27 Vgl. Dirk Baecker, Die Dekonstruktion der Schachtel. Innen und Außen in der Architektur, in: Unbeobachtbare Welt: Über Kunst und Architektur, Bielefeld: Haux 1990, 72

28 Vgl. Kathrin Busch, Ästhetische Amalgamierung. Zu Kunstformen der Theorie, in: Judith Siegmund (Hrsg.), Wie verändert sich Kunst, wenn man sie als Forschung versteht?, Bielefeld: Transcript 2016, 164

29 Zur Transformation des Denkens vgl. Kathrin Busch, Wissenskünste. Künstlerische Forschung und ästhetisches Denken, in: Elke Bippus (Hrsg.), Kunst des Forschens: Praxis eines ästhetischen Denkens, Zürich Berlin: Diaphanes 2009, 149

30 Vgl. dazu bei ebd. 156

31 Vgl. Knut Ebeling, Unreine Diskurse. Immanenzebenen zwischen ästhetischer Theorie und künstlerischer Forschung, in: Kathrin Busch (Hrsg.), Anderes Wissen, Schriftenreihe der Merz Akademie Paderborn: Wilhelm Fink 2016, 42



02 Martin Heidegger, Die Kunst und der Raum 1967
Seiten mit Grafiken Chillidas

Kontakt zu Martin Heidegger

Von besonderer Bedeutung für Eduardo Chillida ist das Treffen 1968 mit Martin Heidegger in der Galerie Erker in St. Gallen. Heidegger und Chillida sprechen über Themen, die beide gleichermaßen beschäftigten, insbesondere die Zeit und den Raum.¹⁸ Aus dieser Begegnung entsteht ein intellektueller Austausch der beiden, der seinen Höhepunkt in Heideggers Aufsatz ‚Die Kunst und der Raum‘ (1969) findet, für den Chillida sieben Lithocollagen erstellt. (Abb. **02**) Diese sind nicht lediglich Illustration des Geschriebenen; der Text und die Grafiken interagieren gleichberechtigt miteinander. Chillida sendet Heidegger dafür einige seiner Notizen und es entsteht der Eindruck, in Heideggers Aufsatz wären Aspekte von Chillidas Kunst beschrieben.

In ‚Die Kunst und der Raum‘ legt Heidegger seinen phänomenologischen Raumbegriff dar. Er entwickelt diesen zunächst in ‚Sein und Zeit‘ (1927) und fortgesetzt im Vortrag ‚Bauen, Wohnen, Denken‘ (1951) über mehr als 40 Jahre hinweg. Kerngedanke dessen ist, dass der Raum keine absolute Voraussetzung sind, sondern sich durch menschliches Handeln entwickle und veränderbar sei; das Sein an sich sei räumlich.¹⁹ Auf Basis dieser Grundgedanken findet Heidegger eine breite Rezeption in der Architekturtheorie, zum Beispiel durch Christian Norberg-Schulz, der ‚Genius Loci‘ (1979) wesentlich auf Heideggers Philosophie basiert und darin Architektur als Möglichkeit beschreibt, durch das Hervorbringen besonderer Orte Bedeutsamkeit zu erzeugen. Der Architekt und Historiker Kenneth Frampton vernimmt darin Lösungsansätze für aus dem Kapitalismus erwachsende, gleichförmige Umweltgestaltungen. Und der Architekt und Theoretiker Juhani Pallasmaa, der zeitgenössischer Architektur mangelnde Kommunikationskraft attestiert, rekurriert unter anderem auf Heidegger, wenn er die Bedeutung von Unbewusstem, Imagination und Erinnerung für die menschliche Wahrnehmung hervorhebt.²⁰

3.2 WERKSPEKTRUM

Chillida bezeichnet seine Arbeiten als skulpturale ‚Befragungen des Raumes‘, in denen er nach Ausdrucksmöglichkeiten des Räumlichen in der Skulptur sucht. Die resultierenden Skulpturen sind Mittel zum Zweck und die materielle Konstruktion ist nötig, um die räumlichen Ideen wahrnehmbar zu machen, denn die Konstruktion sei, gemeinsam mit der Poesie, zentraler Bestandteil jeder Kunst.³² Dies ließe sich auch auf die anderen und selbst die immateriellen Künste wie die Musik übertragen, zu deren ‚konstruktiven‘ Strukturen aus Rhythmen, Pausen und Sequenzen Chillida ebenfalls Bezüge im Werk aufbaut. Dieses Raumverständnis wird vom Kunstprofessor, -historiker und -kritiker Kosme de Barañano, der viel über Chillidas Arbeit schreibt, wie folgt charakterisiert: Es bestehe in einer wechselwirksamen Spannung aus materiellen und immateriellen Komponenten, welches die Bedeutung des Raumes erweitere. In diesen Konfigurationen unterschiedlicher Bestandteile seien Menschen immer Teil und erzeugten mittels ihrer Interaktion ‚Raum‘.³³

Der Fokus auf den Raum in Chillidas weit überwiegend der gegenstandslosen Kunst zuzurechnendem Werk ist eine wesentliche Grundlage dafür, dass es immer wieder in einem Bezug zur Architektur gelesen wird. Dazu trägt auch Chillida selbst mit Äußerungen – wie der Selbstbezeichnung als Architekt der Leere – sowie vielen Werktiteln bei, die Architektur analogien formulieren und damit architektur analoge Interpretationen der Werke vorschlagen (siehe 3.2.4). Dies ermöglicht, sowohl in seinen künstlerischen Konzepten als auch der Materialverwendung mögliche Bezugspunkte für Architekturkonzeptionen zu sehen.

Befragungen des Raumes

Chillida verwendet über sein Schaffen hinweg verschiedene Materialien, die zwar als Phasen beschreibbar, jedoch nicht vollständig trennscharf abzugrenzen sind. Mit jedem neuen Material erschließt sich Chillida neuartige Ausdrucksmöglichkeiten. Gleichzeitig erfährt er jedes Mal erneut die Grenzen dieser Möglichkeiten, die durch die jeweilige Beschaffenheit des Materials vorgegeben werden. Es entspinnt sich im Werk eine kontinuierliche Suche, bei der sich die Werke Fragen annähern, sie aber nicht definitiv beantworten, sondern wieder neuartig formulieren. Diese Befragungen beschäftigen sich mit rekurrierenden Themen, die in der umfangreichen Literatur zu Chillida variierend zusammengefasst werden. Im Folgenden werden architekturbezogene Konzepte fokussiert, es spielen aber im Werk auch abstrakte oder kulturelle Werte wie Frieden, Gerechtigkeit, Toleranz oder Freiheit eine Rolle. Wenngleich Chillida solche Bezüge selbst schriftlich thematisiert oder in die Benennung seiner Werke integriert, sollen sie in den folgenden Untersuchungen lediglich am Rande, so zum Beispiel mit Blick auf ihr Potenzial zur imaginativen Erweiterung in der Werkrezeption, eine Rolle spielen.

3.2.1 KONZEPTE

Die im Folgenden beschriebenen Themen bilden ein Bezugssystem, das es Chillida ermöglicht, den Raum verschiedentlich zu untersuchen. Es ist zu betonen, dass alle Themenfelder potenziell in komplexe, interdisziplinär verzweigte Diskursfelder eingebettet werden könnten. Die folgenden Ausführungen widmen sich aber insbesondere Chillidas spezifischer Auffassung.

Leere

Chillidas Auseinandersetzung mit dem Raum wird vor allem durch den Dialog aus Leere und Fülle geprägt; eine Thematik, die viele Werke von Kunstschaffenden zu Beginn des 20. Jahrhunderts beschäftigt.³⁴ Seine bis auf wenige Ausnahmen abstrakte Formsprache, die mit einer Reduktion der Gestaltungsmittel einhergeht, ergründet immer wieder neu, wie Raum durch den Dialog der Materie mit dem umgebenden oder eingeschlossenen Leerraum artikuliert werden kann. Bedeutungen werden nicht über abbildhafte Darstellungen erzeugt, sondern mittels des Raumes, wobei die Leere manchmal zeichenhaft erscheint.³⁵

Leerraum und Materie sind die Hauptakteure seiner Skulptur und Chillida verbindet sie mit einem Verständnis von Geschwindigkeit und Dichte: Die Leere sei ein schneller Raum, wohingegen die Materie begrenzt und langsam sei.³⁶ Diese Relationalität der Elemente der Skulptur, aber in Erweiterung auch der Skulptur zu Betrachtenden und zum Raum entsprechen Heideggers Raumbegriff: Die Organisation und der Gebrauch eines Raumes werden als Interaktion verstanden; der Mensch situiert sich zu den Dingen, die einzelnen Teile der Skulptur situieren sich zueinander und erst durch die Relationen entsteht überhaupt der Raum.³⁷

Es findet bei Chillida eine Evolution des Raumverständnisses statt, die zwar nicht linear verläuft, sich allerdings gemeinsam mit der Materialverwendung entwickelt. Wenngleich im Werk ebenso sehr kompakte, massive Skulpturen wie auch zergliederte, fein ausgreifende Arbeiten auftauchen, sind Leere und Fülle immer gleichberechtigte Gegenüber im Dialog. Ein optisches Auflösen der Materie hingegen, wie es Giedion-Welcker für viele Kunstschaffenden im 20. Jahrhundert beschreibt, findet bei Chillida nicht statt.

Wie auch bei Heidegger ist die Leere in Chillidas Werken kein Nichts, sondern aktiver Bestandteil des Raumes. Dabei geht es oft um einen inneren Raum, unabhängig davon ob tatsächlich vorhanden oder imaginiert, der wesentlich ist für die architektonische Konnotation der Kunst Chillidas. Besonders ‚architektonisch‘ wird dieser innere Raum, wenn er in den monumentalen Außenraums-kulpturen tatsächlich betretbar wird. Ein Eindruck von Monumentalität wird allerdings auch in Arbeiten kleinerer Maßstäbe erzeugt.

Maßstab

Insbesondere Chillidas Texte sind durchzogen von Fragestellungen zu Maßstab, Dimension und im Weiteren zur Grenze. Chillidas Maßstab ist ein ‚menschlicher Maßstab‘: Menschen nehmen die Skulpturen in Relation zu ihrer körperlichen – leiblichen – Anwesenheit und aus der Bewegung heraus wahr.³⁸ Dabei sind seine Skulpturen gleichzeitig durch Monumentalität gekennzeichnet, die nicht nur mit der absoluten Größe zusammenhängt, sondern auch in kleinen Skulpturen besteht.³⁹

Über die potenzielle, gedankliche Skalierbarkeit der Skulpturen kann die menschliche Wahrnehmung in den Skulpturen unabhängig von ihrer tatsächlichen Größe bewohn- und betretbare Räume sehen.⁴⁰ Dies wird durch Aussagen Chillidas gestützt: Er formuliert, dass das allgemeine Verständnis von Orten immer mit bestimmten Dimensionen und konkreten Grenzen verbunden sei, wohingegen der Punkt als absoluter Ort an sich nichts von beidem besäße.⁴¹ Die Formulierung zeigt, dass Dimensionen relational betrachtet werden und somit die absoluten Dimensionen eines spezifischen Werkes weniger von Bedeutung, sondern lediglich Ausdruck der Möglichkeiten des jeweiligen Materials sind. Nicht ihre konkrete Realität ist von Bedeutung, sondern die darin potenziell

³² Vgl. Chillida (2016), op. cit. (Anm. 14) 100

³³ Vgl. de Barañano (1993), op. cit. (Anm. 10) 24–25

³⁴ Vgl. Franz Meyer, Chillida: Skulptur als Handlungsform, in: Städtisches Kunstmuseum Münster und Westfälisches Landesmuseum Münster (Hrsg.), Eduardo Chillida. Zeichnung als Skulptur 1948–1989, Bonn 1989, 31

³⁵ Vgl. de Barañano (1993), op. cit. (Anm. 10) 22

³⁶ Vgl. Chillida (2016), op. cit. (Anm. 14) 60

³⁷ Vgl. Ina Busch, Eduardo Chillida - Architect of the void. On the synthesis of architecture and sculpture, in: Centro de arte Reina Sofia (Hrsg.), Chillida: 1948–1998, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia 2000, 42

³⁸ Der Begriff des ‚erlebten Raumes‘, der die menschliche Bewegung im Raum und in Verbindung dazu gedankliche Vorgänge fokussiert, erlangt ab Ende des 19. Jh. Bedeutung für Architektur und Künste und führt im 20. Jh. zu vielfältigen Auseinandersetzungen und u. a. zum Aufkommen der Performance-Kunst und veränderten Raumvorstellungen. Die Verflechtungen von Körper und (Raum-)Wahrnehmung werden insbesondere durch die Phänomenologie des Philosophen Maurice Merleau-Ponty sowie durch Heinrich Wölfflin, August Schmarsow oder auch Sigfried Giedion beschrieben. Einen Überblick zum Diskursfeld gibt z. B. Margitta Buchert, Performativ? Körper Raum Architektur Kunst, in: dies. und Carl Zillich (Hrsg.), Performativ? Architektur und Kunst, Berlin: jovis 2007, passim

³⁹ Vgl. Kosme de Barañano, Geometría y tacto: La escultura de Eduardo Chillida 1948–1998, in: Centro de arte Reina Sofia (Hrsg.), Chillida: 1948–1998, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia 1999, 48; Klaus Bußmann, Eduardo Chillida, in: Eduardo Chillida: Hauptwerke, Mainz: Chorus 2003, 18

⁴⁰ Vgl. Beatriz Matos Castaño, EDUARDO CHILLIDA, arquitecto, (Madrid, Universidad Politécnica de Madrid, 2015), 88–89 auf: https://oa.upm.es/39814/1/BEATRIZ_MATOS_CASTANO.pdf 08.10.2021

⁴¹ Vgl. Chillida (2016), op. cit. (Anm. 14) 70, 62–63

verkörperte Räumlichkeit für den Aufenthalt von Menschen. So formuliert Chillida, dass der Eindruck von Monumentalität nicht durch reine Größe, sondern die Beziehung aus Voll und Hohl entstünde.⁴² Dieses Wechselspiel aus dem monumentalen Eindruck sowie der Bezugnahme auf menschliche Dimensionen kann als ein weiterer Ursprung des architektonischen Charakters von Chillidas Skulptur beschrieben werden.⁴³

Grenze

Die Modulationen des Maßstabs leiten zum Konzept der Grenze über, dem sich Chillida in seinen Schriften immer wieder widmet. Anhand verschiedener Analogien wird herausgestellt, dass die Grenze nicht feststehend, sondern in Abhängigkeit von den Wahrnehmenden beweglich sei. Dabei dienen die Gegenwart, als dimensionslose Zeit ohne Ausdehnung zwischen Vergangenheit und Zukunft, und der Horizont, als eigentlich nicht existente Linie, als veranschaulichende Beispiele für die Grenze. In Räumen und bei seiner Skulptur trenne die Grenze, als „Protagonistin im Raum“, sowohl zwischen unterschiedlichen Raumdichten – Leere und Fülle – als auch zwischen den jeweiligen Raumgeschwindigkeiten.⁴⁴ Ein ähnliches Verständnis des Konzepts der Grenze zeigt auch Merleau-Ponty im Hinblick auf die Linie. Sie sei eine Veränderung eines vorher noch bestehenden Gleichgewichts auf dem Papier und trage zur Modulation von dessen Räumlichkeit bei.⁴⁵ Die Grenze hat eine architektonische Konnotation: Erst durch Ab- oder Begrenzung – meist eines Innen von einem Außen – werden Räume für den Aufenthalt von Menschen geschaffen. Bei Chillida ist dies weniger absolut gedacht: Ein Ort wird durch Begrenzungen geschaffen, die allerdings auch imaginativ entstehen können und gerade dadurch Ausdrucksstärke erwirken.⁴⁶ Die Grenze ist bei Chillida nichts Einschließendes, sondern eröffnet neue Blickwinkel. Gerade wenn sie unvollständig oder unfertig verbleibt, kann sie Imaginationen anregen und in Frage stellen.⁴⁷ (Abb. 04)



03 Elogio del horizonte 1990 Gijón

Dies wird besonders anhand Chillidas ellipsenförmiger Monumentalskulptur ‚Elogio del horizonte‘ (1990) deutlich: Die Rezeption der Skulptur, für die er lange nach einem passenden „lebendigen Ort“ gesucht und schließlich an der baskischen Küste in Gijón gefunden hat, steht in Verbindung zur Umgebung und dabei vor allem zum Blick auf das Wasser, auf den Himmel und auf deren Verbindungslinie, den Horizont.⁴⁸ (Abb. 03) Die Form der Ellipse ist bewusst gewählt: So wie Chillida den 90°-Winkel ablehnt und leicht stumpfe oder spitze Winkel bevorzugt, reizt ihn an der Ellipse ihre verformte Unvollkommenheit. Sie schafft einen definierten Aufenthaltsraum, der aber nicht materiell vollständig begrenzt ist.⁴⁹ Die Skulptur und mit ihr die Schwere der schwebenden Betonellipse werden nicht nur mit den Augen, sondern mit allen Sinnen wahrgenommen.⁵⁰ Mittels der eigenen körperlichen Präsenz am Ort werden Menschen dann mit dem Horizont, als variable Trennlinie, die unerreichbar bleibt, in Beziehung gesetzt.

Eindeutige Zustände spielen bei Chillidas Konzept der Grenze keine Rolle. Weder werden Innen und Außen eindeutig voneinander separiert, noch sind beim Gegensatz von Voll und Hohl die Zustände an sich von Interesse, sondern eher die dadurch entstehende Interaktion. Aus diesem Grund betont Chillida auch, dass er nicht an der Form an sich interessiert sei, sondern sie ein Medium zum Ausdruck dieses Dialoges darstelle.⁵¹

⁴² Vgl. Madridejos und Sancho Osinaga (1996), op. cit. (Anm. 13) 19

⁴³ Vgl. Schmidt (2000), op. cit. (Anm. 4) 440

⁴⁴ Vgl. Chillida (2016), op. cit. (Anm. 14) 101, 105

⁴⁵ Vgl. Maurice Merleau-Ponty, Das Auge und der Geist, in: Hans-Werner Arndt (Hrsg.), Das Auge und der Geist. Philosophische Essays, Reinbek: Rowohlt 1967, 13–43 auf: <http://gams.uni-graz.at/o:reko.merl.1964a.22.06.2021>, o.S.

⁴⁶ Vgl. Busch (2000), op. cit. (Anm. 37) 24

⁴⁷ Vgl. de Barañano (1993), op. cit. (Anm. 10) 22

⁴⁸ Schmidt (2000), op. cit. (Anm. 4) 436; zur Konzeption der Skulptur vgl. ebd. 430–442

⁴⁹ Zu Horizont vgl. z. B. Chillida (2016), op. cit. (Anm. 14) 87

⁵⁰ Vgl. de Barañano (1999), op. cit. (Anm. 39) 30

⁵¹ Vgl. de Ugalde (1975), op. cit. (Anm. 3) 125



04 Elogio del horizonte 1990 Gijón

Gravitation

Es wird deutlich, dass Raum bei Chillida als veränderbares Gefüge gedacht wird. Hierfür betont er die Bedeutung der Gravitationskraft und ihrer Gegenkraft, der Levitation. Die Formen der Materialien seien Resultat des Einflusses der Gravitation und somit notwendig, um abbilden zu können – nicht aber primäres Interesse.⁵² Die Kräfte sollen körperlich wahrnehmbar gemacht werden und damit die Schwere der Materialien – nicht als Fakt, sondern eher als Wirkung der physikalischen Kraft.⁵³ Dies erreicht Chillida bei seinen Skulpturen zum Beispiel durch wenige Auflagerpunkte, die sie schwebend erscheinen lassen, weit auskragende Teile, Aufständigung oder gar Aufhängung.⁵⁴

Damit hängen Wahrnehmungserfahrungen räumlicher Dichte zusammen: Beim Versuch, für eine seiner Tischskulpturen, waagerechte Platten mit Reliefs, Ausschnitten und Einschnitten, die richtigen Aufstellhöhe zu ermitteln, materialisiert sich die Projektionsfläche der Ausschnitte zu einer räumlichen Kraft, die den Tisch in der Luft zu halten scheint.⁵⁵ Und als Chillida Kräne sieht, die schwere Lasten heben sollen, scheint eine sichtbare Kraft von oben auf die Kräne zu drücken und eine Gegenkraft zum Anheben benötigt zu werden.⁵⁶

Die Beschäftigung mit Gravitation und Levitation kann außerdem anhand der Betonung ihres Richtungsvektors – der Vertikale – in vielen Skulpturen vernommen werden. Der Kunsthistoriker Heinrich Wölfflin beschreibt bereits 1886 in seiner Dissertation ‚Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur‘ die Vertikale als wesentliche Organisationsform des Menschen sowie der Architektur. Er betont in der Konsequenz gestalterische Parallelen und setzt Phänomene wie die Schwere dazu in Beziehung.⁵⁷

Der Architekt Wolfgang Meisenheimer beschreibt in ‚Das Denken des Leibes und der architektonische Raum‘ (2004), in dem er sich mit leiblichen Erfahrungen und diesen entsprechenden architektonischen Gesten auseinandersetzt, genau diesen Zusammenhang auch für Chillidas Skulptur.⁵⁸ In dieser sieht er, ausgehend von der Vertikale als Grundgeste der Architektur, respektive des Raumes sowie des Leibes, räumliche Einengungen und Ausweitungen in Bezug zu leiblichen Empfindungen und Spannungen. Solchen künstlerischen Erfahrungen schreibt Meisenheimer ein Potenzial für Sinneserschärfungen zu, also ein leibliches Lernen, das sinnliche Qualitäten im architektonischen Entwurf stärken könnte.⁵⁹

⁵² Vgl. z. B. Chillida (2016), op. cit. (Anm. 14) 55–94

⁵³ So bezeichnet Chillida die Schwere, die Konsequenz der Gravitation, als ‚Wissen‘, wohingegen die Gravitation ‚wissen‘ sei. Vgl. Luxio Ugarte, Chillida: dudas y preguntas, San Sebastián: Erein Argitaletxea 1995, 30

⁵⁴ Vgl. de Ugalde (1975), op. cit. (Anm. 3) 87–89

⁵⁵ ‚Ich begann mit Perforationen einer Stahlplatte, mit mehreren Löchern oder Formen in der Platte, um zu sehen, ob die Projektion durch diese Löcher oder leeren Elementen so funktionierte wie ich wollte. Am Anfang hatte ich die Platte in vertikaler Stellung, und eines Tages legte ich sie aus arbeitstechnischen Gründen in die Waagerechte [...] und plötzlich stellte ich fest, dass die Raumprojektion durch diese leeren Löcher [...] so mächtig war, dass man beim Hinunterschauen das Gefühl hatte, sie wären Beine im Raum, die die Platte tragen [...]‘ Reggy Havekes-van Creij, Eduardo Chillida - Die Gravitationen, in: Stiftung Museum Schloß Moyland (Hrsg.), Eduardo Chillida. Elkartu, Bedburg-Hau: Stiftung Museum Schloß Moyland 2001, 46

⁵⁶ Vgl. Chillida (2009), op. cit. (Anm. 9) 20–21

⁵⁷ Vgl. Heinrich Wölfflin, Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur, München: Universität München, 1886, 12–15, 36–39 auf: https://www.cloud-cuckoo.net/openarchive/Autoren/Woelfflin/Woelfflin1886.htm#TM7_09.01.2022

⁵⁸ Vgl. Wolfgang Meisenheimer, Das Denken des Leibes und der architektonische Raum, Köln: König 2006, 120–121

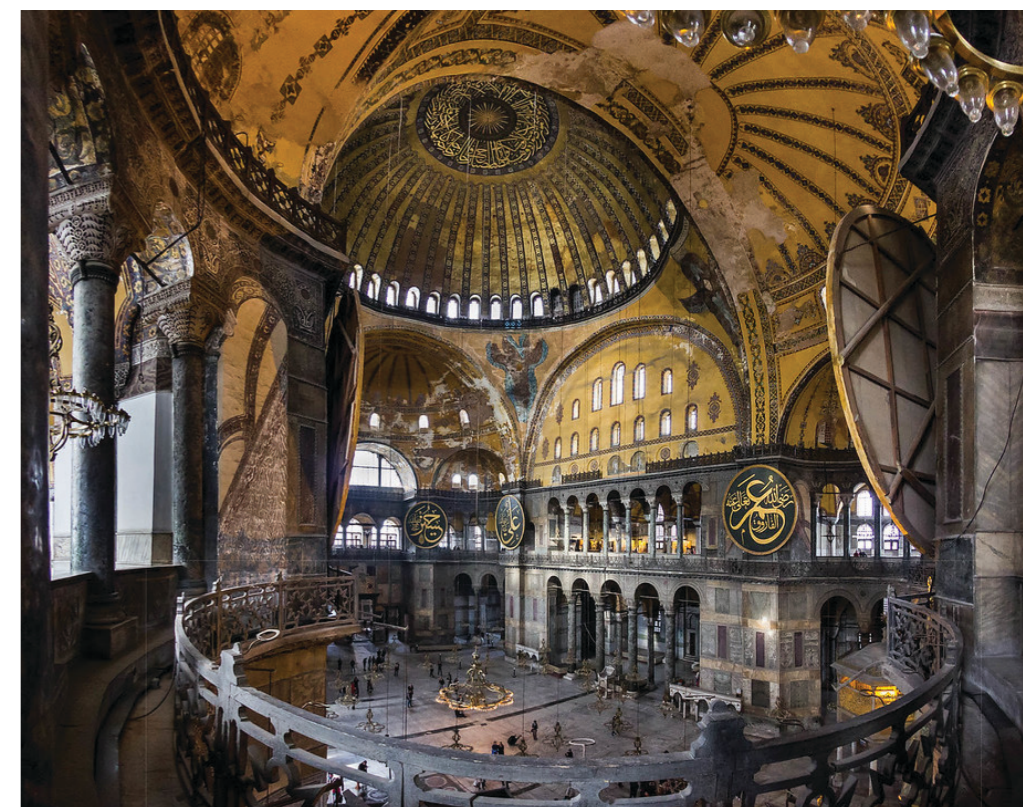
⁵⁹ Vgl. ebd. 123

⁶⁰ Vgl. zum Vergleich von Bachs Musik und den Bewegungen des Meeres sowie zur Hagia Sophia-Anekdote Chillida (2009), op. cit. (Anm. 9) 30–31

⁶¹ Vgl. de Ugalde (1975), op. cit. (Anm. 3) 89; zu ‚La casa de Bach‘ vgl. Schmidt (2000), op. cit. (Anm. 4) 373–374



05 La casa de J. S. Bach 1980 Eisen



06 Hagia Sophia 537 n. Chr. Istanbul

Eine solche Analogisierung leiblicher Erfahrung auf räumliche Kontexte werden anekdotisch durch Chillida für einen Besuch der Hagia Sophia (537 n. Chr.) in Istanbul beschrieben. Die byzantinische Architektur mit der monumentalen Ziegeldome und aufwölbenden Räumen löst bei Chillida eine intensive sinnliche Erfahrung aus, wofür er die Analogie verwendet, dass er sich wie ‚in Bachs Lungen fühlte‘.⁶⁰

In Folge dieses Besuchs entsteht 1980 die Skulptur ‚La casa de J. S. Bach‘, wobei Chillida den Eindruck der tonnengewölbartigen und aufgeschnittenen Raumkompartimente der Eisenskulptur als Hommage an Bachs ‚aufwölbende Musik‘ versteht.⁶¹ Die Gemeinsamkeit von Architektur und Musik, ‚Künste in der Zeit‘ zu sein, also durch zeitliche Abläufe wahrgenommen zu werden, wird daran deutlich. (Abb. 05-06)

Ort

Mit Chillidas Skulpturen ist ein Bestreben verbunden, neue Orte zu definieren. Dies geschieht, wie oben benannt, durch das Setzen von Grenzen. Bei den monumentalen Außenraumskulpturen sind dies tatsächlich betretbare Orte in natürlichen oder stadträumlichen Kontexten. Die Auswahl des jeweiligen Ortes, insbesondere bei singulären Werken im Außenraum, aber zum Beispiel auch bei den Skulpturkonstellationen in Chillida Leku, ist Teil des künstlerischen Schaffensprozesses.⁶² Die Arbeiten erzeugen materielle und immaterielle Bezüge, interpretieren den Ort und wirken auf ihn zurück. Sie ordnen, markieren oder richten ihn aus und fügen durch die künstlerische Setzung eine zusätzliche Wahrnehmungsebene hinzu.⁶³ Die singuläre Skulptur ist dabei nur ein Teil des Gesamtkonstrukts: die sinnliche Wahrnehmung und Interaktion der Menschen sowie der baulich-freiräumliche Kontext stehen mit der Skulptur in einem Raum- und Bedeutungsgefüge. Die Skulptur wird zu einem Wahrnehmungswerkzeug, indem sie diese Bedeutungen am Ort aufspürt und durch das Kunstwerk erlebbar macht.⁶⁴ Umgekehrt wirkt der Ort auf die Skulptur ein. Die jeweiligen Konstitutionen beeinflussen die Rezeption.

Ein Ort muss für Chillida jedoch nicht zwangsläufig materiell gefasst sein, sondern kann auch ausschließlich in den Gedanken betreten werden. Im Ort sind der Aufenthalt und die Auseinandersetzung mit den Dingen latent, somit würden auch die kleineren Arbeiten oder die nicht betretbaren Innereien der Skulpturen Orte für den (gedanklichen) Aufenthalt von Menschen schaffen.⁶⁵ Einen Ort zu produzieren bedeutet, Grenzen auszuformulieren – materieller oder immaterieller Art.⁶⁶ Hierin zeigen sich die Parallelen zum Ortsbegriff Heideggers.⁶⁷

Natur

Das Erleben natürlicher Phänomene wie zum Beispiel Licht, Wind oder Wellen wird durch Chillidas Skulpturen im Außenraum ermöglicht, beziehungsweise verstärkt, unter anderem da die verwendeten Materialien in ihren Qualitäten unterschiedlich erlebbar werden. Bei den Skulpturen im Außenraum sind komplexere (räumliche) Bezüge möglich als im Inneren von Ausstellungsräumen; der Fokussierung auf die Skulptur als Objekt fehlt es hier teilweise an relationaler Räumlichkeit. Umgekehrt ist die Natur für zahlreiche seiner künstlerischen Ideen Ausgangspunkt. Auf formaler Ebene wird vor allem das Motiv des C-Bogens, das in nahezu allen Materialien auftaucht, mit Naturerfahrungen Chillidas, insbesondere Wellen, in Verbindung gebracht. Dies zeigt auch die Skulptur ‚Elogio del agua‘ (1987) in Barcelona. Bei der von Bergen abgesspannten, über einem Wasserbecken hängenden Betonskulptur winden sich aus einer orthogonalen Basis mehrere C-Bögen heraus, die mit dem reflektierenden Wasser darunter zu interagieren scheinen und gleichzeitig als Eindruck fließenden Wassers gelesen werden können. (Abb. 07)

Darüber hinaus zieht Chillida aus der Natur Gedanken zum Raum, so bezeichnet er zum Beispiel das Meer als ‚Lehrmeister‘ und nutzt allegorische Naturvergleiche, um die in seinen Skulpturen behandelten Fragestellungen zu verbalisieren. So beobachtet er fallende Blätter oder einlaufende Wellen und stellt fest, dass nicht die Zeit an sich, sondern lediglich Bewegungen oder Abläufe, also zeitliche Prozesse, abbildbar sind.⁶⁸ Die künstlerische Umsetzung dieser Erkenntnis lässt sich insbesondere an den ‚Peines del Viento‘ in San Sebastián beobachten: (siehe 3.3.3) Die Skulpturengruppe entfaltet erst bei windigem Wetter mit Wellen und Gischt die Vielfalt ihres räumlichen Potenzials. Zeitliche Rhythmen sind sichtbar, durch Wassersprühnebel spür- sowie hörbar. Die Natur als transformabel-relationaler, vielfältiger Zustand und die Zeit als Dimension des Raumes werden sinnlich erlebbar und thematisiert.

Der nun folgende Überblick der wesentlichen Materialien in Chillidas Werk zeigt beispielhaft auf, wie die Konzepte in den jeweiligen Materialgruppen zum Tragen kommen und illustriert darüber hinaus eine Evolution seines Raumbegriffes, der essenziell mit den Materialien verbunden ist. Das Material wird als dialogisches Gegenüber betrachtet, durch das Chillida zu lernen vermag. Mit Materialwechseln sind Erkenntnissprünge verbunden.

07 Elogio del agua 1987
Parc de la Creueta del Coll Barcelona



⁶² Die Skulptur ‚Gure aitaren extea‘, Das Haus unserer Väter, 1987 in Gernika errichtet, ist auf eine baskische Eiche als mythisch aufgeladener Ort ausgerichtet. Es ergibt sich im Nachhinein ein weitergehendes Bezugssystem. Vgl. dazu Schmidt (2000), op. cit. (Anm. 4) 389–391

⁶³ Vgl. Bußmann (2003), op. cit. (Anm. 39) 16

⁶⁴ Vgl. Schmidt (2000), op. cit. (Anm. 4) 452–455; Es wird sogar die Position vertreten, dass der Ort vorrangig zum Werk sei. Vgl. dazu Nausica Sanchez, Chillida à la Fondation Maeght. Lieu de rencontre, in: Fondation Marguerite et Aimé Maeght (Hrsg.), Eduardo Chillida: exposition, Saint-Paul-de-Vence: Fondation Maeght 2011, 34

⁶⁵ Vgl. zur Ortsdefinition auch im Zusammenhang zu Heidegger Meyer (1989), op. cit. (Anm. 34)

⁶⁶ Vgl. de Barañano (1999), op. cit. (Anm. 39) 24

⁶⁷ Vgl. Nausica Sanchez, Eduardo Chillida in Deutschland, in: Markus Müller (Hrsg.), Eduardo Chillida, München: Hirmer 2011, 135

⁶⁸ Vgl. Chillida (2009), op. cit. (Anm. 9) 20

3.2.2 MATERIALIEN DER SKULPTUR

Dass dem Material eine entscheidende Bedeutung in Kunstwerken zukommt, gar (vermeintlich) unbehandeltes oder obsoletes Material als Kunstwerk bestehen kann, hat eine eher jüngere Tradition. Für lange Zeit kam dem Bild in der Kunst eine besondere Vormachtstellung zu, die es im 20. Jahrhundert einzubüßen begann, nicht zuletzt durch Reproduktionsmöglichkeiten. Und auch in der Skulptur wurden selbst lange etablierte Materialien vor allem unter dem Primat der spezifischen Form betrachtet, welche die Kunstschaffenden hergestellt haben.⁶⁹ Das Material galt in kunstphilosophischen Positionen zum Beispiel bei Hegel als etwas ‚Aufzuhebendes‘ oder bei Lyotard als ‚zu Immaterialisierendes‘. Das Verständnis dafür, dass die sinnliche Erfahrung von Skulpturen in entscheidendem Maße vom jeweiligen Material geprägt wird und dabei auch die zum Material gehörige kulturelle Kontextualisierung eine Rolle spielt, setzt sich erst ab etwa Mitte des 20. Jahrhunderts wirklich breit durch. Damit ist der Weg auch geebnet für vermeintliche Alltagsmaterialien, Obsoletes bis hin zum Immateriellen als Materialien in der Kunst.⁷⁰

Material als Dialogpartner

In der Kunst der Moderne – und ebenso bei Chillida – wird vornehmlich die Haltung vertreten, dass die jeweilige Identität eines Materials zu berücksichtigen sei.⁷¹ Unter anderem postuliert Adolf Loos in ‚Das Princip der Bekleidung‘ (1898), dass jedes Material seine eigene Formensprache besäße, die sich aus der Verwendbarkeit und Herstellungsweise des jeweiligen Materials herausgebildet habe und nicht übertragbar auf andere Materialien sei.⁷² Loos bezieht sich dabei auf Positionen des Architekten Gottfried Semper in ‚Der Stil‘ (1860). Allerdings geht Loos von einer dogmatischen Position des Materials aus, während sich bei Semper eher Chillidas dialogische Beziehung wiederfindet: Leitend sei zwar die künstlerische Idee oder Intention, das jeweilige Material aber, in dem diese Idee ausgeführt wird, transformiere die Idee in der ihm eigenen Weise.⁷³

Chillida arbeitet nach seinen anfänglichen figurativen Versuchen abstrakt und hat kein Interesse an konkreten Formen oder der Gestalt: Materie, als Ausdruck des Räumlichen, manifestiere sich über Formen entsprechend ihrer Identität. Es gehe um die Grenzen, die diese Formen erzeugen, und das, was dazwischen passiere.⁷⁴ Dabei will er sein Werk über den Prozess hinweg entwickeln und nicht einer vorher fixierten Idee folgen. So lehnt er Modelle für seine Werke ab, da sie zwischen der Idee und der Realisierung stehen würden.⁷⁵

In der abstrakten Skulptur vernimmt er die Möglichkeit, sich von oberflächlichen Aussagen zu lösen und erkennt eine höhere Kapazität für vielfältige Ausdrücke und Bedeutungskommunikationen. Mit der Abstraktion beschreibt er zudem eine Veränderung der Funktionsweise der Skulptur: Während Menschen früher als passiv Empfangende Kunst rezipiert hätten, würden sie durch die moderne Kunst als aktiv Interagierende gefordert. Die weniger eindeutige Sprache der Werke benötige außerdem eine intensivere Auseinandersetzung oder eine bestimmte Art (kultureller) Vorbildung – eine Erkenntnis, die auch in Verbindung gebracht wird mit dem oben beschriebenen Reflexivwerden der Kunst durch Abstraktion.⁷⁶

Frühe Eisenarbeiten

Die Rückkehr zur Atlantikküste bedeutet für Chillida eine Rückkehr zu seiner Herkunft, seiner kulturellen Tradition und besonders zum von ihm so genannten ‚dunklen Licht‘: In einer nahegelegenen Schmiede seines baskischen Dorfes entdeckt er das Eisen als Skulpturmateriale und findet das gesuchte ‚Dunkle‘. Die erste Eisenskulptur erhält den Namen ‚Ilarik‘ (1951) und nimmt Bezug auf die baskische Tradition der Grabstele. In dieser Skulptur findet auch die Auseinandersetzung mit der Vertikale ihren Ursprung. Wenngleich er von Beginn an mit massivem Material arbeitet, unterscheiden sich seine frühen Eisenskulpturen von den späteren Stahlskulpturen im Außenraum.

08 Sueño articulado / Homenaje a Gaston Bachelard 1958 Eisen



⁶⁹ Adrian Forty hebt für die Kunst der klassischen Moderne ein Primat der Form hervor, das allerdings auch gegenläufige Bewegungen in der Auflösung der Form findet, so z. B. im Dada, die Unordnung und Formlosigkeit als künstlerische Qualität verstehen oder im Surrealismus, der mit der Kategorie des ‚L'Informe‘ die Bedeutungslosigkeit herausstellen will. Adrian Forty, *Words and buildings: a vocabulary of modern architecture*, London 2004, 169–170; im Zusammenhang zur Architektur zitiert Pallasmaa Gaston Bachelard, der in der Moderne eine Dominanz der Form vor dem Material vernimmt, allerdings dem Material ein Potenzial zur vertieften sinnlichen Erfahrung zuschreibt. Vgl. Juhani Pallasmaa, *Space, place, and atmosphere: peripheral perception in existential experience*, in: Christian Borch (Hrsg.), *Architectural atmospheres: on the experience and politics of architecture*, Basel: Birkhäuser 2014, 35

⁷⁰ Vgl. einleitend Monika Wagner, *Das Material der Kunst: eine andere Geschichte der Moderne*, C. H. Beck 2001, 10–12

⁷¹ Vgl. zur Materialidentität Chillida (2016), op. cit. (Anm. 14) 84; vgl. zur Änderung der Materialbedeutung Elke Bippus, *Mediale (Eigen-)Sinnigkeiten. Überlegungen zur künstlerischen Wissensbildung im Medium*, in: *Bildung im Neuen Medium. Wissensformation und digitale Infrastruktur. Education within a new medium. Knowledge formation and digital infrastructure*, Münster et al.: Waxmann 2008, 110

⁷² Vgl. Adolf Loos, *Das Princip der Bekleidung*, in: Adolf Opel (Hrsg.), *Adolf Loos, Gesammelte Schriften*, Wien: Lesethke 2010, 139

⁷³ Vgl. dazu Forty (2004), op. cit. (Anm. 69) 161–162

⁷⁴ Zu Form als Raumdarstellung vgl. Volboudt (1967), op. cit. (Anm. 1) XIII; zu zwischen den Grenzen vgl. de Ugalde (1975), op. cit. (Anm. 3) 125

⁷⁵ Vgl. Rolf-Gunter Dienst, *Interview mit Eduardo Chillida, das Kunstwerk*, 1, 32 (1979), 3; In der von ihm im vorhergehend zitierten Interview formulierten Ausschließlichkeit stimmt die Aussage so nicht. Es werden beim Besuch der Autorin in Chillida-Leku verschiedene kleinere Maquettes ausgestellt. Nichtsdestotrotz kann betont werden, dass das Arbeiten mit der ‚taille directe‘ essenziell für Chillidas Arbeitsprozess ist. Es ermöglicht ihm, den räumlichen Dialog in der Interaktion mit seiner eigenen körperlichen Wahrnehmung auszuarbeiten.

⁷⁶ Vgl. zu Chillidas Aussagen de Ugalde (1975), op. cit. (Anm. 3) 64–65

⁷⁷ Die Quellenlage ist bezüglich dieses Aspekts uneindeutig: Während Carola Giedion-Welcker schreibt, dass Chillida sich in einer steten Abgrenzung von den Methoden der damaligen Zeit befände und somit keine vorgefundenen Gegenstände für Assemblagen nutze, nennt Matthias Bärmann auch die Verwendung alter Werkzeuge aus der Schmiede als eine Arbeitsstrategie. Vgl. Carola Giedion-Welcker, *Eduardo Chillida*, in: DU, 29 (1969), 276 sowie; Bärmann (2000), op. cit. (Anm. 11) 76

⁷⁸ Vgl. Schmidt (2000), op. cit. (Anm. 4) 87

⁷⁹ Vgl. Markus Müller, *Eduardo Chillida. Der Architekt der Leere*, in: ders. (Hrsg.), *Eduardo Chillida*, München: Hirmer 2011, 21

Zunächst produziert Chillida Konstruktionen aus Stahlstäben, die spitz in den Raum ausgreifen und durch das Recycling alter Werkzeuge eine formale Erinnerung an handwerkliches Gerät erhalten.⁷⁷ Darin findet sich ein Bezug zur baskischen Handwerkstradition, der in späteren Arbeiten nur noch abstrahiert auftaucht. Sie muten wie dreidimensionale Zeichnungen im Raum an, streben aufwärts, kragen weit aus und lagern nur an wenigen Stellen auf dem Grund auf. Das sichtbare Zusammensetzen von Einzelteilen ist eine Bearbeitungsmethode, die im Gesamtwerk Chillidas eine eher untergeordnete Rolle spielt. Früh entsteht auch die erste hängende Skulptur, ‚Desde dentro‘ (1953), auf die zahlreiche weitere, davon mehrere im Außenraum, folgen sollen. Stellenweise umfassen die Skulpturen dieser Phase den Raum in losen Zusammenhängen und erinnern dabei an spätere Käfigskulpturen. Der Dialog der Materie mit dem Raum gestaltet sich entweder als ein feines Rahmen oder ein Durchstoßen und dadurch Aufspannen eines Dialograumes.

Faltungen

Nach den ersten Erfolgen mit dem Eisen und Aufmerksamkeit aus Museumsinstitutionen fokussiert Chillida sich auf dieses Material, verabschiedet sich aber von der luftigen Gerüsthaftigkeit und arbeitet flächiger und massiver. Er kombiniert anstelle von Stäben breite Leisten sowie zerschnittene und deformierte Platten; die Strukturen werden dabei komplexer und unregelmäßiger.⁷⁸ Die Skulptur ‚Sueño articulado / Homenaje a Gaston Bachelard‘ scheint aus einem einzigen Stück Eisen zu bestehen, das durch zahlreiche Einschnitte zu einer dreidimensional ausgreifenden Struktur gefaltet wurde. Sie schreibt eine materielle (erstarrte) Bewegung in den Raum ein, ist aber bereits hermetischer.⁷⁹ (Abb. 08) Chillida versucht, die internen Kräfte des Eisens zu erspüren und kämpft mit der handwerklichen Bearbeitung regelrecht gegen diese an. Er ist somit nicht nur auf der Suche nach der Artikulation des leeren, negativen Raumes, der umfasst wird, sondern auch des ‚vollen‘, positiven Raumes, der im Material verborgen ist.

Mit den Traumambossen, den ‚Yunque de sueños‘, beginnt Chillida außerdem das serielle Arbeiten. Es entstehen 16 Eisenskulpturen, die ein verwinkeltes Kopfteil aus Eisen und eine zumeist aus Holz bestehende Basis besitzen. Die wiederholte Bearbeitung eines künstlerischen Themas, die variierende Annäherung hilft Chillida, seine jeweiligen Fragen in ihrer Tragweite auszuloten. Jede Arbeit ist eine mögliche künstlerische Antwort auf jene.

„Aroma“ des Holzes

Ende der 1950er Jahre sieht Chillida zunächst keine Weiterentwicklungsmöglichkeit im Eisen und wendet sich vorübergehend einem neuen Material zu. Mit einer Anekdote erläutert Chillida den Beginn der Arbeit mit Holz: Im Jahr 1958 habe aus dem Auto heraus ein heller, am Straßenrand im Gras liegender Holzbalken seine Aufmerksamkeit derart erregt, dass er sich gezwungen fühlte anzuhalten und den Balken zu betrachten. Dies sei einem Erkenntnismoment gleichgekommen; als Manifestation eines Weges, den er bereits vor sich gesehen habe.⁸⁰ Diese Szene wird in der Literatur über Chillida häufig zitiert, um seinen Begriff des „aroma“ zu erklären: Er beschreibt selbst, dass er „nicht den weiteren Weg, aber das ‚aroma‘ des Weges“ kenne.⁸¹ Beim „aroma“ handelt es sich nicht um konkrete Materialien, Formen oder finale Kompositionen, sondern um eine „präformale Idee“.⁸²

Auch bei den Holzarbeiten wird die händische Bearbeitung sichtbar belassen und zur Verbindung der Balken werden herkömmliche Zimmereiverbindungen wie Zapfen eingesetzt.⁸³ Die Spuren im Material tragen zum Eindruck der Skulpturen bei und bringen den Charakter des Materials hervor.

Überschneidungen

Ähnlich wie bei den Eisenskulpturen greifen Balken in den leeren Raum und formen schmale Zwischenräume an ihren Fügungspunkten. Das Interesse Chillidas an den Holzskulpturen bilden genau die nicht einsehbaren Räume an diesen konstruktiven Schwer- und Schnittpunkten.⁸⁴ Die dort – eher konzeptionell – eingeschlossene Leere soll in der Wahrnehmung ebenso präsent sein wie die physische Materie des Holzes. Es sollen Kulminationspunkte der Kraft der ausgreifenden Materialteile sein als abgeschlossene, innere Räume, die nur in der Imagination bewohnbar sind.⁸⁵ Um dies zu untersuchen, strebt Chillida ab den 1960er Jahren nach massiveren Formen, die dichter, konzentrierter und in ihrer maßstäblich größer werdenden Ausdehnung stabiler wirken.⁸⁶ Die Holzskulpturen sind noch Bewegung im Raum, verweisen aber bereits auf eine Innerlichkeit.

Der Künstler formuliert, dass er mit den Werken aus Holz versucht habe, den Raum in eine Verbindung zur Materie zu bringen und zu kontrollieren, wohingegen der Raum in den Eisenarbeiten nur „umarmt“ werde. Im weiteren Verlauf reicht es ihm jedoch nicht mehr aus, den Raum nur zu kontrollieren; er wolle den speziellen Raum finden, der von ihm „gezeichnet und topografisch im Inneren des Werkes platziert“ sei.⁸⁷

Mit dem Holz schließt Chillida regelrecht ab und kommt nicht darauf zurück.

80 Vgl. Claude Esteban, *Chillida*, Paris: Maeght Editeur 1971, 130

81 Vgl. z.B. Chillida (2016), op. cit. (Anm. 14) 84

82 Schmidt (2000), op. cit. (Anm. 4) 91

83 Vgl. Bärmann (2000), op. cit. (Anm. 11) 78

84 Vgl. ebd. 78

85 Dazu erzählt Chillida die Anekdote eines Vogels, der sich in seinem Atelier in einer der Holzskulpturen eingenistet habe und so symbolisch für deren Bewohnbarkeit gelte. Vgl. z. B. Schmidt (2000), op. cit. (Anm. 4) 94; Kosme de Barañano, *Der baskische Bildhauer Eduardo Chillida*, in: Thomas M. Messer (Hrsg.), *Eduardo Chillida: eine Retrospektive*, Köln: Wienand 1993, 11

86 Vgl. Sanchez (2011), op. cit. (Anm. 67) 32

87 Dienst (1979), op. cit. (Anm. 75) 3

Alabaster

Während Alabaster in der Kunstgeschichte lange als billige und minderwertige Marmorimitation genutzt wird, bietet er Chillida mit dem leicht feucht durchscheinenden Charakter genau das, was er im Gips und Marmor zu Beginn vergeblich sucht: Chillida kann mit dem Alabaster seine Faszination für die griechische Skulptur verarbeiten, ohne sich von seiner Herkunft zu entfernen. Die Qualität des Steines, nur leicht transluzent, beinahe feucht schimmernd, inkorporiert zwar ebenso wie Marmor das Licht, entspricht aber seiner Vorstellung vom „dunklen Licht“.⁸⁸

Auf den Alabaster stößt Chillida bei zwei Reisen nach Griechenland und Italien, bei denen er von den historischen Architekturen fasziniert ist. Es entstehen Alabasterskulpturen, die architektonisch konnotierte Titel erhalten und an Miniaturarchitekturen oder architektonische Modelle erinnern. Hier arbeitet Chillida skulptierend, aus einem monolithischen Ausgangskörper wird Volumen herausgenommen, sodass Räume oder Kammern entstehen. Dahinter steht das gedankliche Konzept, durch das Entfernen von Materie Raum zu installieren, das Chillida auch später bei tatsächlich architektonischen Projekten verfolgen wird.⁸⁹ Verbunden ist damit ein prozessuales Denken: Über das wegnehmende Reduzieren gelangt Chillida zur jeweiligen Essenz seines Projektes.⁹⁰ Dies zeigt sich insbesondere in der Arbeit „Mendi huts“ (1984), die als eine Vorarbeit zum unrealisiert bleibenden Werk Tindaya (siehe 3.3.2) gilt und in der Beschaffenheit und Komposition an einen höhlenartigen Raum erinnert. Die Masse des Alabasters wird an den glatten Schnittkanten deutlich, die unterschiedlichen Materialseiten erzeugen den Eindruck einer Innerlichkeit (Abb. 09).

Wie beim Eisen sowie auch beim Holz fokussiert sich der Künstler darauf, das Material entsprechend des von ihm so wahrgenommenen Charakters zu formen. Chillida erhält diese raue Außenseiten, die im Kontrast stehen zu präzise bearbeiteten Kanten und glatten Schnittflächen. Den exakten rechten Winkel versucht Chillida zugunsten weicher, leicht stumpfer und immer etwas unterschiedlicher Winkel zu vermeiden.⁹¹ Prägnant ist bei verschiedenen Skulpturen erneut die C-Bogenform, die Räume wie Tonnengewölbe und Nischen in den Alabaster schneidet und formal an gerundete Räume historischer Villen- oder Sakralarchitekturen erinnern kann.

Mit der skulptierenden Aushöhlung des Alabasters, die weniger handwerklich als vorherige Bearbeitungsweisen anmutet, wendet sich Chillida weiter ab vom Raum, der durch seine Skulpturen perforiert und markiert wird. Es entstehen (einsehbare) Raumkammern und uneinsehbar in der Materie verborgene Räume.⁹² Teilweise labyrinthische Formationen, schmale Schlitz- oder verschlungene Überlagerungen verweisen als Leerstellen auf diese innere, verborgene Räumlichkeit. Das Licht wirkt unterstützend: Lichteinfall und Schlagschatten stellen auf der hellen Oberfläche Materie gegen Leerraum deutlich heraus. Die leichte Lichtdurchlässigkeit des Materials wiederum verweist auf die Idee einer innerlichen Räumlichkeit, da das Material bei bestimmtem Lichteinfall schwach von innen zu leuchten scheint.⁹³

88 Vgl. Bärmann (2000), op. cit. (Anm. 11) 77

89 Vgl. de Barañano (1999), op. cit. (Anm. 39) 57

90 „Aber das geschieht in meiner Arbeit, die ausgesprochen ökonomisch ist, ich schneide und nehme weg, bis mir nichts mehr übrig bleibt als das Unentbehrliche. Würde ich etwas mehr wegnehmen, wäre alles zerstört. Vielleicht war das eine Gegenreaktion auf eine Welt, in der man lebt und von der man glaubt, dass alle das Gegenteil glauben, nämlich dass sich alles durch Hinzufügungen regelt. Ich habe von Anfang an gedacht, dass sich alles durch Wegnehmen, Eliminieren und Auslichten einrichtet.“ Chillida zit. bei Schmidt (2000), op. cit. (Anm. 4) 274

91 Vgl. de Barañano (1999), op. cit. (Anm. 39) 50

92 Die Interpretation Chillidas als Handwerker gründet sich vor allem auf einen Satz Gaston Bachelards aus „Le cosmos du fer“, in: *Derrière le Miroir*, 90 - 91, 1956, o.S.: „C'est ainsi qu'un sculpteur est devenu forgeron“. Chillida selbst hatte diesen Satz stets zu revidieren versucht und auch Bachelards ursprüngliche Intention zielt eher darauf ab, die traditionelle Herkunft des Künstlers zu betonen. Vgl. dazu Schmidt (2000), op. cit. (Anm. 4) 88

93 „Space? Sculpture is a function of space. I don't mean the space outside the form, which surrounds the volume and in which the forms live, but the space generated by the forms, which lives within them and which is more effective the more unnoticeably it acts. You could compare it to the breath that swells and contracts forms, that opens up their space - inaccessible to and hidden from the outside world - to view. I do not see it as something abstract, but a reality as solid as the column that envelops it.“ zitiert bei Busch (2000), op. cit. (Anm. 37) 67



09 Mendi huts I 1984 Alabaster
Vorarbeit zu Tindaya: Räume im Material

Beton

Zu Stahlbetonskulpturen gelangt Chillida ab dem Jahr 1971. Er arbeitet dafür mit dem befreundeten Ingenieur José Antonio Fernández Ordoñez zusammen, der in den 1960er Jahren beginnt, funktionale Infrastrukturbauten mit gestalterischen Ideen zu verknüpfen.⁹⁴ Die monumentalen Betonskulpturen werden nicht mehr im Atelier, sondern meist in Ordoñez' Firma vorgefertigt oder wie Architekturen vor Ort gebaut.⁹⁵ Dafür definieren sie in Experimentreihen, die zum Beispiel auch das Verbrennen der Schalung beinhalten, spezifische Betonmischungen und Verschalungstechniken, die für alle Betonarbeiten Chillidas verwendet werden.⁹⁶ Das für Skulpturen bis dato unkonventionelle, eigentlich pragmatisch-funktionale Material eröffnet Chillida flexible und neuartige Formungsweisen. Zudem zeigt es durch sichtbare und die Gestalt strukturierende Schalungsspuren immer auch die Bearbeitung. Chillida schätzt die dem eigentlich einfachen Material inhärente Möglichkeit, stark geformte, lebendige Strukturen zu erzeugen, die in funktionalen Bauten nicht zum Tragen kommen.⁹⁷

Die Skulpturen wachsen zu architektonischen Dimensionen an und erzeugen nicht nur um-, sondern tatsächlich begehbare Skulpturen. Chillida formuliert dazu, dass er das ‚aroma‘ verspüre, Architektur aus Beton zu schaffen.⁹⁸ (Abb. 10-11) Diese architektonische Konnotation zeigt sich in den Werktiteln und Inhalten: Es gibt eine Reihe unterschiedlich gewidmeter Casas sowie die Serie ‚Lugar de encuentros‘ (Orte des Treffens, siehe beispielhaft 3.3.1). Ein zentrales Thema kommt in den hängenden Skulpturen zum Tragen: Chillidas Versuch, mittels des Eindrucks von Levitation gegen die Schwerkraft anzuarbeiten, wird durch die Dimensionen und das vermutete Gewicht der Skulpturen konterkariert und damit in gewisser Weise besonders in Szene gesetzt.

⁹⁴ Die Beziehung zwischen Chillida und Ordoñez ist intensiv, beide teilen sich gegenseitig aus ihrer Perspektive Wissen über das Material Beton mit. Chillida schreibt anlässlich des Todes Ordoñez' im Jahr 2000, dass es ihm nur über diese Beziehung möglich war, Betonskulpturen zu erstellen. Ordoñez wiederum formuliert, dass er in der Zusammenarbeit mit Chillida mehr über Beton gelernt habe, als in den zwanzig Jahren professioneller Ingenieurstätigkeit, der es aber an Kreativität gemangelt habe. Vgl. dazu La relación entre Eduardo Chillida y José Antonio Fernández Ordoñez, David Fernández-Ordóñez, auf: <https://www.youtube.com/watch?v=TdwuKDbqvWE>, 05.07.2021

⁹⁵ Vgl. Schmidt (2000), op. cit. (Anm. 4) 397

⁹⁶ Vgl. ebd. 158

⁹⁷ Vgl. Chillida (2016), op. cit. (Anm. 14) 84–85; Nichtsdestotrotz betont de Barañano im Catalogue Raisonné, dass der Stahlbeton zwar ein neues Material sei, Chillida mit diesem aber wie ein klassischer Bildhauer umginge. Vgl. Kosme de Barañano, Eduardo Chillida. Catálogo razonado, catalogue raisonné, in: Ignacio Chillida und Alberto Cobo (Hrsg.), Eduardo Chillida, I (1948-1973), Catalogue raisonné of sculpture, San Sebastián: Nerea 2014, 21

⁹⁸ Vgl. Zitat bei Schmidt (2000), op. cit. (Anm. 4) 365

⁹⁹ Vgl. Meyer (1989), op. cit. (Anm. 34) 32

¹⁰⁰ Vgl. Sigfried Giedion: Über eine neue Monumentalität, in ders.: Architektur und Gemeinschaft, Hamburg: Rowohlt 1956, 27–46, zit. in: Schmidt (2000), op. cit. (Anm. 4) 428–429

10 Gure aitaren etxea X 1987 Gernika
Betretbarer Skulpturraum.



11 Gure aitaren etxea X 1987 Gernika

„Das Haus unserer Väter“ befindet sich in einem Park in Gernika und ist auf eine Eiche ausgerichtet, die im Baskenland als heilig gilt. Sie ist ein fragmentarisch aufgebrochener Raum, der einen Aufenthaltsort bietet und in fast herkömmlichen Sinn ein ‚Denk-Mal‘ ist, um die Erinnerung an die Zerstörung der Stadt im Zweiten Weltkrieg aufrecht zu erhalten.

Die Betonskulpturen entwickeln die räumlichen Artikulationsebenen weiter. Das Material begrenzt leeren Zwischenraum und konzentriert gleichzeitig Raum in seinem Inneren. Das aktivierte Zentrum ist betret- oder mindestens sichtbar. In den landschaftlichen Kontexten wird der umgebende Raum einbezogen und so die Definition von Orten an bisher ‚grenzenlosen‘ Stellen in der Landschaft erwirkt. Die Skulpturen wirken versammelnd und aktivierend. Während die früheren Eisen-, aber auch noch die Holzsulpturen mit dem Raum interagieren und das Leerraum-Gegenüber ‚herausfordern‘, rückt der Raum nun als konzentriertes Zentrum nach innen und wird umfasst.⁹⁹ Die skulpturalen Ideen werden architektonischer, indem sie in Relation zum menschlichen Körper als Interaktionspartner der räumlichen Konstellation und nicht primär visuell erfahren werden. Schmidt setzt die Tendenz zur Monumentalität, die bei Chillidas Skulpturen im Außenraum ab der zweiten Hälfte der achtziger Jahre immer stärker auftritt, in den Kontext der Forderung nach einer ‚neuen Monumentalität‘, die der Architekturhistoriker Sigfried Giedion 1957 in ‚Architektur und Gemeinschaft‘ formuliert: Monumentalität sei für menschliche Gemeinschaften notwendig, um an gemeinsame Vergangenheit sowie religiöse und soziale Überzeugungen zu erinnern.¹⁰⁰ (Abb. 11)



12-13 Elogio de la arquitectura XV 1996



Eisen, spätere Arbeiten: bewohnbare Räume

Der umfasste Raum zeigt sich auch in den späteren Arbeiten in Eisen. Einige Entwicklungen dabei sind von besonderem Interesse, da sie den architektonischen Charakter von Chillidas Skulptur prägen. Darunter fallen als Tische sowie als Häuser bezeichnete Skulpturen, die bekannten Persönlichkeiten oder Phänomenen gewidmet sind. Sie besitzen abgegrenzte Leerräume innerhalb von Materie, die über Öffnungen einsehbar sind. Über die beschriebene Beziehung von Monumentalität und menschlichem Maßstab können sie gedanklich zu bewohnbaren Räumen skaliert werden. Dabei spielen die Ausschnitte im Material eine Rolle, die wie Fenster-, Tür- oder anderweitige Raumöffnungen wirken. Die Arbeit aus der Serie Lob der Architektur, 'Elogio de la arquitectura XV' (1996) erinnert in ihrer Konstitution an die Alabasterarbeit 'Mendi huts': Auch hier sind in einer eher grob behauenen Stahlmasse innere Räume eingeschnitten, die eine Verbindung nach außen über Öffnungen erhalten. Durch die Stele befindet sich die Arbeit auf menschlicher Augenhöhe und ein 'Eintauchen' in die Innenräume wird möglich. (Abb. 12-13) Daneben kommen auch die von Chillida beschriebenen Wahrnehmungsempfindungen zum Tragen: durch die Öffnungen werde Raum verdichtet oder projiziert, wodurch zum Beispiel die Leerräume in den horizontalen Platten der verschiedenen Tischskulpturen als 'Beine' wirken.

Ton

Zunächst wendet Chillida sich noch vom für ihn zu weichen, unstrukturierter Ton ab. Durch den Keramiker Hans Spinner lernt er die Schamotte kennen, eine sprödere Mischung aus gebranntem und anschließend gemahlenem sowie frischem Ton.¹⁰¹ Schamotte kann als massiver Block bearbeitet werden und muss nicht, wie sonst bei Ton üblich, als Hohlform verwendet werden. Dies ist der Anlass dafür, dass sich Chillida dem Material wieder zuwendet und er arbeitet sich an ihm in beinahe 500 Werken in experimentellen Studienreihen ab 1973 regelrecht ab. Es sind eher kompakte Arbeiten, die weniger durch die Addition, sondern eher durch Subtraktion und Modellierung von Blöcken entstehen. Er verwirft zahlreiche dieser Versuche und muss sich mehr als je zuvor dem Zufall des kaum kalkulierbaren Brandvorganges beugen.¹⁰² Die Arbeiten tragen den Titel 'Lurra' (Erde) mit fortführender Nummerierung und erhalten je nach Brand im Holz- oder im elektronischen Ofen sowie je nach Brandzeit unterschiedliche Braunschattierungen. (Abb. 14) Bei der zweiten Ton-Serie 'Óxidos' (Oxide) wird den kaum überformten Tonblöcken eine Bemalung mit Kupferoxid hinzugefügt, die sich durch das Brennen als schwarz gefärbte Zeichnungen vom hellen Material abheben. Es treffen sich hier Ideen Chillidas aus den grafischen und den skulpturalen Arbeiten.

Aus Ton entstehen auch Sonderformen: Chillida arbeitet mit reliefierten Tonplatten und an aus zahlreichen Tafeln zusammengesetzten Wandbildern. (Abb. 15) Außerdem produziert er wenige figurative Arbeiten wie Torsos oder geschlossene Hände, die nicht figurative Körperlichkeit zeigen, sondern Raum umfassen. Anders als in den Zeichnungen, deren Hände Gewölbe und Kammern, Gänge und Höhlenformen (siehe 3.2.3), sind die tönernen Hände kompakt, fest geschlossen und besitzen einen im rauen Material inkorporierten und unzugänglichen Raum.¹⁰³

¹⁰¹ Vgl. Dempsey (2000), op. cit. (Anm. 16) passim

¹⁰² Vgl. Sanchez (2011), op. cit. (Anm. 67) 42; Der Arbeitsprozess mit ausprobierenden, auswählenden und verwerfenden Schritten wird in der Dokumentation von Laurence Boulting deutlich: Chillida wird unter Anwesenheit von Pilar Belzunce, die ebenfalls am Prozess teilhat, bei der Arbeit an Tonskulpturen gezeigt. Vgl. Laurence Boulting, Eduardo Chillida, Arthaus Musik 2010

¹⁰³ Vgl. Buchert (1996), op. cit. (Anm. 2) 14



14 Lurra-Varianten in Zabalaga: Oberfläche, Farbe, Formung

Durchdringungen

Die ‚Lurras‘ besitzen ihren Ausgang in grob quaderförmigen Blöcken mit weich-rundlichen Kanten. Von kleineren Aushöhlungen über Einschnitte bis hin zu eher oberflächlichen Einzeichnungen finden sich verschiedene Gestaltungsvarianten. Die Einschnitte wirken punktuell perforierend oder überziehen die Tonblöcke derart, dass sie nach dem Brandprozess wie geometrische Puzzles aus miteinander verwundenen dreidimensionalen Bausteinen aussehen.¹⁰⁴ Raumelemente werden nur angedeutet und Spuren, Wegeführungen und Verwerfungen des natürlichen Materials sowie labyrinthische Strukturen genutzt, um imaginären Raum im Material hervorzurufen.¹⁰⁵ Der innere, unerreichbare Raum setzt die Energie zum Ausdruck der Materie frei.¹⁰⁶

Die Óxidos weisen quasi keine Formung im skulptierenden Sinne mehr auf. Ihre räumliche Ausdruckskraft erhalten sie durch die flächigen Kupferoxidzeichnungen. Einem architektonischen Schwarzplan ähnlich erzeugen sie Tiefen auf dem flachen Ton, bilden Strukturen und grenzen Zwischen- oder Umräume ab: halbkreisförmige Bögen und Kreise, dünne Linien, Gangsystemen gleich, labyrinthische Flächen und stumpfwinklige Kreuzmodulationen. Sie evozieren innere Räume durch Anregung der Imagination. Es entstehen Effekte, die grafischen Kippbildern ähneln: Es kann das bezeichnete Volumen, das innere Räumlichkeiten einschließt, ebenso wahrgenommen werden wie die inneren Räume, die sich auf der materiellen Oberfläche abzeichnen.¹⁰⁷ (Abb. 15)

Der Raum wird nicht durch die Skulptur erobert, umfasst oder im Dialog erkundet, sondern versammelt sich im Inneren der Materie. Die Imagination wird dazu angeregt, die verschiedenen Raumebenen zu erschließen. Es können die Gesamtform oder die eingezeichneten Einzelteile hervortreten, Fülle oder Leere als Agens wirken und Inneres oder Äußeres dominieren. Aus der Verknüpfung von Skulptur und Zeichnung entwickelt Chillida hier aus einem für die Kunst des 20. Jahrhunderts eher ungewöhnlichen Werkstoff eine eigene Werkgattung, die eine besonders vielschichtige Räumlichkeit erwirkt.¹⁰⁸

104 Vgl. de Barañano (1999), op. cit. (Anm. 39) 42

105 Vgl. Sanchez (2011), op. cit. (Anm. 64) insbes. 42 sowie vgl. Philippe Régner, *L'âge du faire*, in: Fondation Marguerite et Aimé Maeght (Hrsg.), *Eduardo Chillida: exposition, Saint-Paul-de-Vence: Fondation Maeght 2011*, 19

106 Vgl. de Barañano (1993), op. cit. (Anm. 84) 11

107 Vgl. Buchert (1996), op. cit. (Anm. 2) 17

108 Zum Ton als Werkstoff vgl. ebd. 18–20



3.2.3 ZEICHNUNG UND GRAFIK

Papier: Raumschichtungen

Ähnlich verhält es sich mit den Papierarbeiten ‚Gravitaciones‘, Gravitationen, die 1988 das erste Mal in Madrid ausgestellt werden. Eigenschaften von Papiercollagen, Reliefs und seinen hängenden Skulpturen werden zusammengebracht. Eine Vorform bilden Lithocollagen, die ab 1968 entstehen, wenn gleich die Gravitaciones nicht dem Bereich der grafischen Arbeiten, sondern den Skulpturen zugeordnet werden.¹⁰⁹ Chillida stellt die Collagetechnik zunächst nicht zufrieden, weniger auf Grund der Resultate und mehr wegen des Klebens der Papiere. Daraus entsteht das wesentliche Merkmal der Gravitaciones: die Papierschichten bleiben getrennt voneinander, es wird weder geklebt oder geheftet, noch gefaltet. Der Klebstoff der Collagen wird in den Gravitaciones durch Raum zwischen den Schichten ersetzt.¹¹⁰ Diese räumliche Wirkung zeigt sich insbesondere bei großmaßstäblichen Gravitaciones, wie der Arbeit aus hellem Filz aus dem Jahr 1990, die 2017 im zentralen Ausstellungsraum von Chillida-Leku hängt. Das im Vergleich zu Papier festere Material mit stärkeren Schichten weist leichte Verformungen auf, die gemeinsam mit dem Schattenwurf die von Chillidas Formen und Schichtungen erzeugten Zwischenräume zusätzlich hervortreten lassen. (Abb. 16)

Die für die Gravitaciones üblicherweise verwendeten handgefertigten Papiere sind mit einer besonderen Faserstruktur, Farbe und unregelmäßigen Prägung versehen, die Einfluss auf den Charakter und Spannung der Skulpturen haben. Sie werden zer- oder eingeschnitten und sind manchmal mit flächigen, gelegentlich auch strichhaften schwarzen Figurationen bezeichnet. Diese akzentuieren die Schnitte, fahren sie nach oder wirken selbst wie Ausschnitte. Es entstehen Überlagerungen und der Fokus der Betrachtung changiert. Mal ist das Rahmende, mal das Gerahmte dominant. Die Gravitaciones erhalten ihre Dynamik aus den interagierenden Materialschichten, die durch Schattenwürfe konturiert werden. Die bezeichneten Gravitaciones sind mit den Óxidos zu vergleichen, indem sie das skulpturale und das graphische Œuvre vereinen. Die gezeichneten Inversionsfiguren fügen weitere räumliche Ebenen hinzu: Das papierne Relief erhält gezeichnete Stege, Schluchten oder Pfeiler, wird durch schwarze Mauern, Nischen oder Gänge strukturiert und sorgt ohne die Illusion von Dreidimensionalität für vielfältige Raumeindrücke, die auch mehrfach lesbar sein können, je nachdem welche Ebene als hervor- oder zurücktretend betrachtet wird. (Abb. 17)

Als hängende Arbeiten sind sie Teil von Chillidas Auseinandersetzung mit der Schwerkraft. Anders als bei den schweren Stahl- oder Betonarbeiten jedoch führt die – relative – Leichtigkeit des Materials zu einer wiederum anderen Perspektive.¹¹¹ Erst die Hängung lässt die räumliche Qualität der Skulptur hervortreten. Sie werden als einzelne, miteinander in Dialog tretende Schichten erkennbar, die sich potenziell sogar bewegen könnten und eine Spannung untereinander besitzen. Die Imagination bei der Wahrnehmung der abstrahierten, vielfältig hervorgebrachten Räumlichkeit wird in hohem Maß eingefordert.¹¹²

¹⁰⁹ Vgl. Havekes-van Creij (2001), op. cit. (Anm. 55) 46

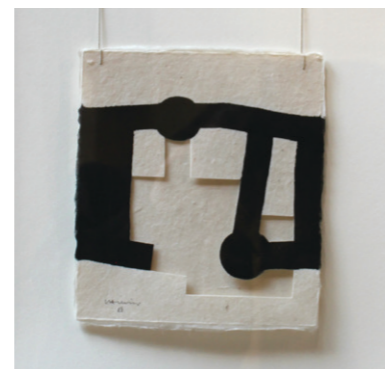
¹¹⁰ Vgl. Ignacio Chillida, Chillida, conversation avec l'angle, in: Fondation Marguerite et Aimé Maeght (Hrsg.), Eduardo Chillida: exposition, Saint-Paul-de-Vence: Fondation Maeght 2011, 15–16

¹¹¹ Auch diese Skulpturenform wartet durch die Papierschichtungen und die Größe stellenweise mit einem beträchtlichen Gewicht auf. Chillidas grundsätzliche Tendenz zur Monumentalisierung zeigt sich in dieser Materialkategorie. Er produziert aus der Zweidimensionalität des Papiers dreidimensionalen Skulpturraum. Vgl. Schmidt (2000), op. cit. (Anm. 4) 173

¹¹² Im Zusammenhang zur räumlichen Wirkung der Gravitationen wird gelegentlich die Verbindung zur Musik artikuliert. So werden die Stahlarbeiten als orchestrale Erfüllung des Raumes gedeutet, wohingegen die Gravitationen als zarte, leise Kammermusik, beinahe als Piano-soli wahrgenommen werden. Vgl. de Barañano (2014), op. cit. (Anm. 97) 29; Im Hinblick auf den Produktionsprozess scheinen die Interpretationen naheliegend: Schließlich erfordern die monumentalen Stahlskulpturen in der Hitze der Schmiede laute Geräusche, schweres Arbeiten, große Hitze, wohingegen die Gravitationen in beinahe kontemplativer Einsamkeit des Ateliers entstehen. Vgl. Sanchez (2011), op. cit. (Anm. 67) 43



16 Gravitación 1990 Filz
Material(-ver-)formungen und Schattenwurf
machen den Zwischenraum sichtbar



17 Gravitación 1996 Papier und Tinte
Raumschichtungen und Raumandeutungen

Die bereits erwähnten Zeichnungen und das grafische Arbeiten nehmen in Chillidas Schaffen eine dem skulpturalen Arbeiten gleichberechtigte Rolle ein und sind nicht als Ergänzung oder Vorarbeiten dafür zu sehen, sondern eine Auseinandersetzung mit denselben Fragen auf der zweidimensionalen Fläche des Papiers. Das sehr umfangreiche zeichnerische und grafische Werk Chillidas wird erstmals 1977 von Werner Schmalenbach in drei thematischen Katalogen zusammengefasst: Akte, Hände, Formen.¹¹³ Das Zeichnen ist Chillidas erster Zugang zur Kunst und begleitet ihn über sein gesamtes Schaffen hinweg.

Anthropomorphes

Die Zeichnungen sind dominiert von einer abstrakten Sprache, die zudem viele der formalen Motive der Skulpturen umfasst, darunter insbesondere die C-Bögen und der Verzicht auf den rechten Winkel. Allerdings finden sich auch anthropomorphe Darstellungen: von der Familie, Akten und insbesondere von Chillidas Händen, wobei diese lediglich „formales Konglomerat“ und nicht Inhalt seien, wie Schmalenbach in Bezug auf den Akt charakterisiert.¹¹⁴ Einige der Zeichnungen sind mit Plastizität erzeugenden Schraffuren ausgestattet, in der Regel handelt es sich allerdings um Linienzeichnungen.¹¹⁵ Die Linien fahren nicht unbedingt die tatsächlichen körperlichen Formen nach, sondern beschreiben wiederum einen Raum. Die menschlichen Figuren und Formen leiten die Wahrnehmung an, die Linien als räumliche Volumen zu interpretieren. Die Linie selbst hat eine spontane, suchende Wirkung; sie sucht den Raum und ihr Medium ist in diesem Fall kein zu formendes Material, sondern die Fläche.¹¹⁶

Chillida beschreibt wie Merlau-Ponty für die Linie eine Ambivalenz, da sie sowohl verbinde als auch trenne, und erinnert darin an sein Konzept der Grenze:

„Mit einer Linie verbindet man die Welt, mit einer Linie trennt man die Welt. Zeichnen ist schön und ungeheuerlich zugleich.“¹¹⁷

Die Nicht-Gegenständlichkeit in den gegenständlichen Darstellungen und die räumlichen Implikationen zeigen sich insbesondere in den Handzeichnungen: Für die Hand interessiert sich Chillida auf Grund ihrer vielfältigen räumlichen Artikulationsmöglichkeiten und der mit ihr immer verbundenen Konnotation der Bewegung, die sich in Gelenken und Hautfalten zeigt. Vergleichbar mit anderen natürlichen Phänomenen sieht er in den Bewegungen der Hände Ausdruck für Wiederholung, die aber nie gleich ist. In ‚Esku‘ (1984) überlagern sich zwei oder drei Linienzeichnung vermutlich einer Hand. (Abb. 18) Trotz der kaum veränderten Position (oder auch gerade deswegen) entsteht der Eindruck einer leichten Bewegung. Die Hände umfassen fließenden Raum, indem Umfasstes, leerer Bildraum, Finger und Handteile ineinander übergehen. In der zweiten, ebenfalls ‚Esku‘ benannten Zeichnung (1984) ist unklar, ob eine oder mehrere Hände gezeichnet sind, ob ein Gegenstand umfasst oder die Luft gemeinsam mit den Falten der Haut als raumbildend gezeigt wird. (Abb. 19) Zu diesem Eindruck tragen die Komposition, die Zeichnungen in Randbereichen des Blattes platziert und Leerraum einsetzt, sowie die Linie bei, die unterbrochen und punktiert Öffnungen erzeugt und Richtungen andeutet.¹¹⁸

¹¹³ Werner Schmalenbach, Zeichnungen/Eduardo Chillida; Akte: 1948-1951, Hände: 1949-1974, Formen: 1957-1968, Frankfurt am Main: Propyläen 1977

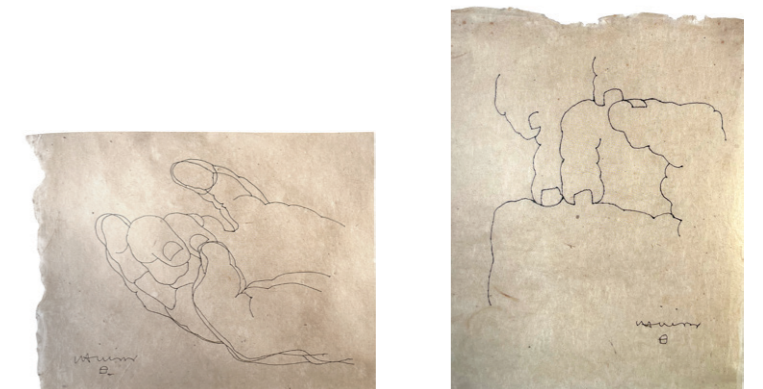
¹¹⁴ Werner Schmalenbach, Akte: 1948-1951, Zeichnungen/Eduardo Chillida Frankfurt a. M.: Propyläen 1977, 4 und vgl. im Folgenden 4-5

¹¹⁵ Die meisten Quellen sprechen allerdings von einer vollständigen Vermeidung von Mitteln räumlicher Illusion, die das Zweidimensionale an das Dreidimensionale annähert. Vgl. z. B. Bußmann (2003), op. cit. (Anm. 39) 15

¹¹⁶ Vgl. Schmalenbach (1977), op. cit. (Anm. 113) 7

¹¹⁷ Müller (2011), op. cit. (Anm. 79) 43

¹¹⁸ Vgl. Werner Schmalenbach, Hände: 1949-1974, Zeichnungen/Eduardo Chillida Frankfurt a. M.: Propyläen 1977, 3-4



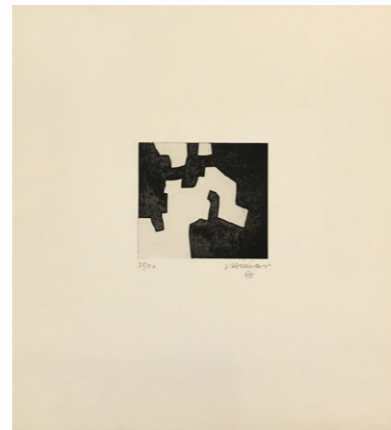
18-19 jeweils: Esku 1984 Handzeichnungen Kapazität des Umfassens



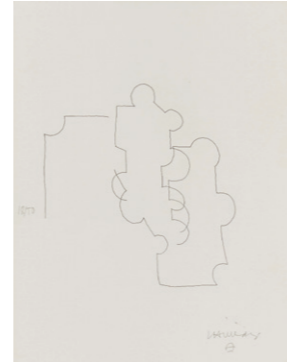
20 Zeichnung #11 1959 Tinte



21 Komposition Collage 1969



22 Elkar III 1969 Radierung



23 Ce maudit moi 1983 Kaltadel

Abstraktes

In den vielfältigen abstrakten Zeichnungen und Grafiken, die Chillida gern auf unregelmäßiges Papier zeichnet, wird auch die Fläche zeichnerisches Element.¹¹⁹ Pierre Volboudt vernimmt in den Zeichnungen ein Erproben von Schichtungen der Räumlichkeit auf dem Papier. Daraus entstünden weniger ‚Raumkäfige‘ oder ‚Raumstrukturen‘ wie in den Skulpturen, sondern fixierte Bewegungsspuren.¹²⁰ Vor allem die frühen Zeichnungen, zum Beispiel ‚Zeichnung #11‘ (1959) zeigen die Bewegung der Hand Chillidas auf dem Papier in differierender Strichstärke. (Abb. 20)

Es zeigen sich unterschiedliche dialogische Formungsprinzipien des Raumes:¹²¹ Umfassungen, Binnenräume, Schlitze, Spannungsfelder. Bildbegrenzungen im herkömmlichen Sinn gibt es selten, Papiere werden auch am Rand eingeschnitten und die Grenze damit nicht durch den Bildrand gesetzt.¹²² In den zu Teilen geschwärzten Collagen wird dies noch präsenter, unterstützt durch den Eindruck geschichteten Papiere: Das raue Papier der Collage aus dem Jahr 1969 erhält in der Schichtung und durch den Kontrast zum unterliegenden Vélin eine materielle Haptik. (Abb. 21)

Insbesondere die Druckgrafiken werden als architektonische Raumvorstellungen gedeutet, so zum Beispiel ‚Elkar III‘ (1969): unbedruckte Flächen mit Nischen und Ausbuchtungen sind in eine schwarze Fläche gefügt und erzeugen den Eindruck von Leerraum in Masse.¹²³ (Abb. 22) Diese und ähnliche Grafiken erinnern an Grundrisse historischer Bauten, voluminöse Wände mit tiefen Nischen, oder Schwarzpläne zur Darstellung von Stadtstrukturen, wie sie in ‚Collage City‘ (1978) von Colin Rowe und Fred Koetter verwendet werden oder im als ‚Nolli-Plan‘ bekannten Stadtplan Roms des Architekten und Geografen Giambattista Nolli aus dem 18. Jahrhundert festgehalten sind.¹²⁴ Mit seinem Plan verbunden sind verschiedene Rezeptionen und Deutungen, zum Beispiel zum Verhältnis von öffentlich und privat oder von Raum zu Objekt und umgekehrt.¹²⁵ Solche Lesart-Konventionen führen dazu, dass auch Chillidas Zeichnungen und Grafiken in architektonischer Weise interpretiert werden können. Der räumliche Dialog wird in die Fläche projiziert, der Raum nicht physisch skulptiert, sondern markiert. Insbesondere bei zarten Zeichnungen oder linienbetonten Kaltadelradierungen wie ‚Ce maudit moi‘ (1984), bei der mehrere Linienzüge mit eingefügten C-Bögen sich ergänzen und Überlagerungen bilden, wird dann, ähnlich wie bereits für die Tonarbeiten beschrieben, Imagination für das räumliche Verstehen eingefordert. (Abb. 23) Raum kann hier zum Beispiel als Verschneidung, Rahmung oder markierte Ausdehnung interpretiert werden.

Die Zeichnungen und Grafiken bieten Chillida eine schnellere, vermutlich intuitivere, aber keineswegs weniger intensive Auseinandersetzung mit dem Raum. Dabei erfordern sie zusätzliche Abstraktionsfähigkeit, um das Räumliche in der zweidimensionalen Fläche zu erkennen. Chillida bearbeitet keine anderen Themen, aber seine Themen in anderer Weise. Es ist davon auszugehen, dass er mit dem Wechsel des Mediums eine wechselnde ästhetische Erkenntnis erfährt, die sich wiederum auswirkt auf seine skulpturale Arbeit. Gleiches ist in seinen Texten zu vermuten, die zusätzliche Abstraktionsschritte einfordern.

¹¹⁹ Vgl. zum unregelmäßigen Papier Havekes-van Creij (2001), op. cit. (Anm. 55) 48

¹²⁰ Vgl. Volboudt (1967), op. cit. (Anm. 1) XV–XVI

¹²¹ Vgl. Werner Schmalenbach, Formen: 1957–1968, Zeichnungen/Eduardo Chillida Frankfurt a. M.: Propyläen 1977, 7–8

¹²² Vgl. zu Bildbegrenzungen und Raummarkierungen Havekes-van Creij (2001), op. cit. (Anm. 55) 47

¹²³ Vgl. Martin van der Koelen, Bezugnahme und Darstellung in der Graphik, in: Klaus Bußmann (Hrsg.), Eduardo Chillida: Hauptwerke, Mainz: Chorus 2003, 183

¹²⁴ Vgl. zur Analogie in den Darstellungen Nollis und Rowe/Koetter in Juan Antonio Cortés, Construir el molde del espacio. Concepto y experiencia espaciales en la arquitectura de Francisco y Manuel Aires Mateus, in: Aires Mateus: 2002 - 2011, Construir el molde del espacio, Building the mould of space, Madrid: El Croquis ed 2011, 24

¹²⁵ Zu einem Überblick verschiedener Rezeptionen insbesondere in der Postmoderne vgl. Eduard Führ, Schwarz-Weiß – Denken, in: ders. und Sebastian Feldhusen (Hrsg.), Wolkenkuckucksheim, Der öffentliche Raum in der Architektur, 37 (2018), 118–132

¹²⁶ Vgl. dazu Rahel Puffert, Mit Abstand im Übergang. Perspektiven auf das Verhältnis von Kunst und Wissenschaft, in: Judith Siegmund (Hrsg.), Wie verändert sich Kunst, wenn man sie als Forschung versteht?, Bielefeld: transcript 2016, 54–60

¹²⁷ Vgl. Hans-Jörg Rheinberger, Iterationen, Berlin: Merve 2005, 84–90

3.2.4 SPRACHE

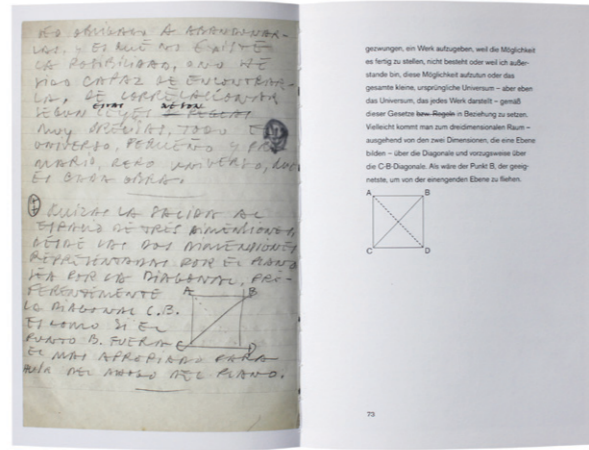
Im Kontext der Zusammenarbeit mit Martin Heidegger zu ‚Die Kunst und der Raum‘ werden bereits Notizen Chillidas zum Thema des Raumes und der Zeit erwähnt. Schriftliche Äußerungen sind für ihn die dritte Art, neben den Skulpturen und grafischen Arbeiten, sich seinen künstlerischen Fragen zu nähern. Die Aufzeichnungen dienen nicht als Beschreibung oder Erläuterung seiner bildenden Kunst, sondern sind ebenfalls selbstständiger Werkteil.

Text als künstlerische Arbeit

Chillidas Schreiben ist für sein Werk insofern von Bedeutung, als er seine Fragen sprachlich fixiert und sie als Fragen und nicht als Thesen formuliert. Nicht das Endprodukt ‚Text‘ ist das Ziel, sondern dessen performative Entwicklung. Es handelt sich kaum um erklärend-deskriptive Texte, was ab dem 20. Jahrhundert für Kunstschaffende üblicher wird, da das Schreiben seine Bedeutung als Teil der künstlerischen Arbeit verändert. Ist es vorher ein Zusatz zur Atelierarbeit, also eher erläuterndes Beiwerk, wird es nun Teil der künstlerischen Praxis. Gerade in der Konzeptkunst wird das Schreiben genutzt, um Kunstbegriffe zu verhandeln oder zu schaffen. Damit verbunden ist ein Theorieanspruch, der zuvor von der Philosophie, Kunstgeschichte oder Kunstkritik erfüllt wurde. Außerdem findet sich darin eine Strukturierung der Praxis, die Ordnungen schafft und neue Verknüpfungen über das Medium der Schrift und im Schreibakt entwickelt.¹²⁶

Chillida schreibt Kurztexte, Aphorismen, Gedichte und Abfolgen von Fragestellungen. Die Inhalte können durch die Kürze der Abschnitte fragmentarisch wirken, sind aber vernetzt und nehmen auf die Kernthemen seines Werkes Bezug. Dabei kommen immer wieder allegorische Beschreibungen zum Einsatz: das Fallen der Blätter bildet den Lauf der Zeit ab oder Wellen sind in ihrem vertikalen Auf und Ab Abbilder der Schwerkraft. Seine Texte zeigen ein den Kunstwerken vergleichbares Verfahren, indem in leichter Modifikation Sätze wiederholt modelliert werden. Sie fallen möglicherweise in die Kategorie dessen, was der Wissenschaftshistoriker Hans-Jörg Rheinberger mit ‚Gekritzelt‘ – in Differenz zu ausformulierten wissenschaftlichen Texten – als ‚Sicherung experimenteller Spuren‘ bezeichnet: Diese Notizen seien eher Teil von (wissenschaftlichen) Experimenten als öffentliche Publikation und spannen einen Möglichkeitsraum für Subjektivität auf.¹²⁷ Dies zeigt sich auch bei Chillida: Er ist nicht präzise deskriptiv, sondern verbleibt poetisch, manchmal gar rätselhaft. Die Schriften sind in der Wortwahl evokativ und entwickeln ihre Kraft nicht als alleinstehende Zitate, sondern in der die suchende Charakteristik zeigenden Gesamtheit.

Besondere Wirkung erhält die Lektüre der Texte Chillidas im von Tony Cragg herausgegebenen ‚Eduardo Chillida. Schriften‘ (2009) auf faksimilierten Seiten seines Notizbuchs. Sie zeigen die Abfolge der Eintragungen mit unterschiedlichen Stiften und sein Schriftbild aus Versalien, in dem Durchgestrichenes, Eingefügtes und kleinere Markierungen, vielleicht für Texte an anderer Stelle oder Hervorhebungen, den Denkprozess abbilden. Gelegentlich sind Skizzen integriert. Manchmal wird ein Gedanke über mehrere Seiten retournierend entwickelt, an anderen Stellen findet sich ein fast gleicher Wortlaut erst nach vielen Seiten wieder. (Abb. 24)



24 Faksimilierte und übersetzte Notizbuchseiten

¹²⁸ Vgl. Nacho Fernández Rocafort, *Vocación de ruminante*, in: *Escritos*, Madrid: La Fábrica 2016, 9

¹²⁹ Vgl. Chillida (2016), op. cit. (Anm. 14) 46

¹³⁰ Vgl. ebd. 48

¹³¹ Vgl. de Barañano (1993), op. cit. (Anm. 10) 13 sowie das dortige Zitat aus Chillidas Notizen: „Gegen Orientierung, Stabilität und Wissen - Unsicherheit und Staunen.“

¹³² Vgl. Busch (2009), op. cit. (Anm. 29) 156–158 sowie im Vergleich zu Texten Smiljan Radićs siehe 6.4.6

¹³³ Vgl. Martin Haase, *Baskisch: eine „exotische“ Sprache in romanischer Umgebung*, in: Eva Gugenberger und Mechthild Blumberg (Hrsg.), *Vielsprachiges Europa: zur Situation der regionalen Sprachen von der Iberischen Halbinsel bis zum Kaukasus*, Österreichisches Deutsch, Sprache der Gegenwart 2, Frankfurt a. M.: P. Lang 2003, 71, 73–74

¹³⁴ Vgl. de Ugalde (1975), op. cit. (Anm. 3) 106–107

¹³⁵ Vgl. de Barañano (1993), op. cit. (Anm. 10) II, 13

¹³⁶ Vgl. zur Auswahl der baskischen Worte de Ugalde (1975), op. cit. (Anm. 3) 144–145; sowie zur Lautmalerei Giedion-Welcker (1969), op. cit. (Anm. 77) 276

¹³⁷ Vgl. Ugarte (1995), op. cit. (Anm. 53) 76–78

¹³⁸ Alle Projekte sind, selbstverständlich mit Ausnahme von Tindaya, durch die Autorin besucht worden, sodass sich die Beschreibungen auch auf teilnehmende Beobachtungen gründen.

Schriftliche Reflektion

Dazu finden sich Reflektionen über die Kunst an sich, Methoden, Erkenntnisse und künstlerisches Wissen. Es wird ein reflexives Moment deutlich, indem Chillida sein Schaffen analytisch, allerdings nicht systematisch, betrachtet:¹²⁸ Als Motor nicht nur seiner Arbeit, sondern jeglicher kultureller Wertschöpfung benennt er das Nicht-Wissen. Er strebe nicht ‚das Wissen‘ an, sondern ‚wissen‘ als Verb.¹²⁹ Seiner Ansicht nach wüssten Kunstschaffende stets, was sie tun, täten allerdings Dinge, die sie noch nicht wissen (oder kennen).

Damit in Verbindung stehen das Stellen von Fragen und das Arbeiten in Serie: Kunst sei eine Frage und nur die Gesamtheit von Fragen und ihre Abfolge ergeben die Antwort.¹³⁰ Dieses Ablehnen absoluter Gewissheiten zugunsten von Hinterfragungen, Unsicherheit und Staunen wird durch seine schweifende, suchende Schreibweise befördert.¹³¹ Es kann als eine Mischung aus künstlerischem Schaffen und theoretischer Reflektion bezeichnet werden, wie sie sich auch in der Textkategorie des philosophischen Essays findet.¹³²

Werktitel

Dieser künstlerische Anteil in Chillidas Sprachgebrauch zeigt sich auch in den Werktiteln. Zahlreiche von ihnen sind in der baskischen Sprache, Euskera, formuliert, obwohl Chillida selbst sie gar nicht fließend spricht. Das Baskische ist eine isolierte Sprache; sie zählt als älteste europäische Sprache und darunter als einzige nicht zur indogermanischen Sprachfamilie. Trotz des geringen Verbreitungsgebiets weist sie zahlreiche Dialekte auf.¹³³ Chillida misst Sprache die Bedeutung einer grundlegenden Philosophie der Bevölkerung eines Landes bei und formuliert, dass Übersetzungen insbesondere von Poesie oder Philosophie lediglich Annäherungen an das ursprüngliche Geschriebene ermöglichen.¹³⁴

Darin kann ein Grund dafür gesehen werden, dass er für seine Werke immer wieder evokative, baskische Titel wählt. Skulpturale Inhalte und semantische Zuschreibungen verbinden sich. Die Arbeiten haben darüber einen Bezug zum Land, der Kultur und der Bevölkerung, für die ihre Sprache identitätsstiftend wirkt.¹³⁵ In den baskischen Werktiteln liegt zudem ein poetisches Potenzial begründet. Die Auswahl der baskischen Worte erfolgt insbesondere auf Grund ihres Klanges, ihrer onomatopoetischen Bedeutung.¹³⁶ Die übersetzten Titel können Interpretationen leiten und Themen aktivieren. Die baskischen Titel allerdings, die nur noch von wenigen Menschen verstanden werden, wirken eher wie eine sprachliche Abstraktion über Klang und Wortbild.

Die Titel benennen zum Beispiel natürliche Phänomene wie Wind, Wellen oder Licht, beziehen sich auf das verwendete Material und dessen Qualitäten, sind Widmungen an Persönlichkeiten oder Werke, setzen Konzepte wie die Grenze, die Schwerkraft oder den Horizont in Relation zum Werk oder werden mit Werten wie Toleranz oder Freiheit verknüpft. Die abstrakte Formensprache erhält über die Titel Bedeutungszuweisungen, die jedoch weitgehend offen verbleiben.

So ist nicht eindeutig, wer oder was sich in ‚Lugar de encuentros‘ trifft, aber die Formation der Skulptur wird darüber als versammelnd konnotiert. Es sind also keine expliziten Erklärungen, sondern Anreize für die Interpretation und Interaktion der menschlichen Wahrnehmung mit der Skulptur. Dies unterstützt auch Chillidas Position: Er bezeichnet seine Formen als Sprache und betont, dass ähnlich wie beim Alphabet nicht die einzelnen Formen an sich, sondern das, was in der Addition von Formen entsteht, ihn interessiere: das Geschehen zwischen den Formen, der – sprachliche und räumliche – Dialog.¹³⁷

Insgesamt ist in Chillidas Werk Architektonisches oft lesbar: Die Konzepte befragen im Material, wie Raum ausgedrückt werden kann. Chillida schafft Arbeiten, die an Raum- und Architekturmodelle erinnern und entsprechende Titel erhalten. Grafiken erinnern an Grundrisse, Lagepläne oder Schnitte und es werden Motive wie das Fenster, Bänke, Tore oder Tische durch die Arbeiten evoziert. Zudem entstehen Werke, die über diese Architekturbezüge hinausweisen und an der Grenze von Skulptur und Architektur operieren, indem sie in Maßstäblichkeit und Lokalisierung aus herkömmlichen Museumskontexten heraustreten. Beispielhaft werden dazu im Folgenden vier Projekte beschrieben.¹³⁸



25 Lugar de encuentros III / La sirena varada 1972 Madrid Beton Raum ausrichten

3.3 WERKBEISPIELE IM ARCHITEKTURKONTEXT

Es ist Chillida ein Anliegen, seine Werke abseits von Museumsinstitutionen zu zeigen, um sie und die Fragen vielen Menschen zugänglich zu machen.¹³⁹ Dabei existieren kleinere Arbeiten, die auch im Kontext eines Ausstellungsraumes vorstellbar sind, und großformatige, bis zu monumentalen Maßstäben anwachsende Skulpturen, die durch eine Ortsspezifität charakterisiert sind. Gerade in landschaftlichen Kontexten sind sie eher skulpturale Räume, die durch ihre Position, Ausrichtung und Gestaltung die Wahrnehmenden in Beziehung zu der Umgebung setzen. Dabei verweisen die Arbeiten auf unterschiedliche Konzepte des Werkes Chillidas, wie den Horizont, die Grenze oder Naturwahrnehmungen, oder sie beziehen sich auf Strukturen des Ortes. Einen umfangreichen Überblick über die Skulpturen im Außenraum gibt die Kunsthistorikerin Sabine Maria Schmidt in ihrer Dissertation ‚Eduardo Chillida - Die Monumente im öffentlichen Raum‘ (2010).

3.3.1 RAUMAKZENT: LA SIRENA VARADA, MADRID

Die Arbeit ‚Lugar de Encuentros III‘, die unter ‚La sirena varada‘ [dt. die gestrandete Meerjungfrau] bekannt ist, ist die erste Betonskulptur Chillidas und wird 1972 fertiggestellt. Sie ist eine Auftragsarbeit für das neu gegründete Freilichtmuseum ‚Museo de escultura al aire libre‘ in Madrid, das unter einer neuen Brücke von Ordóñez über der Paseo Castellana entsteht, der zentralen Nord-Süd-Verkehrsachse der Stadt. (Abb. 25) Die bedeutendsten spanischen Bildhauer werden dafür eingeladen, darunter Eusebio Sempere und Joan Miró, und alle überlassen ihre Werke dem Museum als Schenkung. Chillidas Skulptur, die von vier Brückenpfeilern abgehängt geplant ist, wird erst 1978 am Ort installiert. Vorher entspinnt sich ein kulturpolitischer Skandal, wodurch die Skulptur an verschiedenen Orten zwischengelagert wird und darüber ihren Zweitnamen, die gestrandete Meerjungfrau, erhält.¹⁴⁰

Raumversammlung

Der Ort ist ungewöhnlich für ein Freilichtmuseum: Unter der Brücke, an der mehrspurigen Straße gelegen und von Hochhäusern umgeben, ist es kein üblicher Ort für kontemplative Kunsterfahrungen. Die Skulpturen stehen verteilt auf der sich zur Straße hin abtreppenden Platzfläche. Chillida produziert das einzige Werk, das auf den Ort eingeht und sich um eine Beziehung zu diesem bemüht. Wie auch die weiteren Arbeiten der Serie ‚Lugar de Encuentros‘ ist sie ausgerichtet auf ein mittiges Zentrum, das als Leerraum verbleibt. Der Stahlbeton greift in mehreren gebogenen Armen aus und umfasst das zentrale Volumen. Die Oberfläche zeigt die Schalbretter, die sich in den Krümmungen verdichten und Spannungen im Material anzuzeigen scheinen. Markant ist die Stahlaufhängung: Mittig verankert, greifen vier Stahlkabel zu den Stützen der Brücke aus und markieren so das Zentrum und sind Ausgangspunkt der Bewegungsimpulse der umgreifenden Arme. Chillidas Wunsch, gegen die Schwerkraft anzukämpfen, zeigt sich in der schwebenden Masse der schweren Skulptur; sogar eine Bewegung scheint ihr innezuwohnen. Die Intention ist, den um- und darunterliegenden Raum als unterstützend wirken zu lassen.¹⁴¹ Ob dieser Eindruck umfänglich erzielt wird, kann auf Grund der für die Wahrnehmung der Skulptur sehr präsenten Aufhängung hinterfragt werden.¹⁴²

Unterstrichen werden soll die Wirkung der Skulptur am Ort: Sie reagiert auf die gegebenen Strukturen – die Brücke, die orthogonal dazu verlaufende Straße – und erzeugt mit ihrer Aufhängung unter der Brücke einen Raum, ähnlich einem Museumsfoyer.¹⁴³ Sie aktiviert und versammelt den ungeordneten Bereich aus Verkehrsraum, Infrastrukturbau, rückseitigen Fassaden und Nebenflächen über den direkten Umräum der Skulptur hinaus. Anders als die übrigen Skulpturen, die als Objekte durch Subjekte betrachtet werden und ihnen dialektisch gegenüberstehen, fordert Lugar de Encuentros zur Interaktion, sogar zum Betreten auf.¹⁴⁴ Sie kann ein Treffpunkt sein und zur Erfahrung der sehr städtischen Umgebung dienen. (Abb. 26)



26 Lugar de encuentros III: Raum versammeln.

¹³⁹ Vgl. zum Verantwortungsempfinden Chillidas Schmidt (2000), op. cit. (Anm. 4) 242–243

¹⁴⁰ Zur Entstehung des Museums und der darauffolgenden Ereignisse rund um Chillidas Skulptur vgl. ebd. 144–150

¹⁴¹ Vgl. ebd. 155–156

¹⁴² Denselben Standpunkt vertritt auch Sabine Schmidt im Kontext zu Lugar de encuentros III: „Kritisch hinterfragt werden kann bei dieser Arbeit, ob einige formale Mittel, die Chillida für die Imagination einer ‚stützenden Leere‘ einsetzt, nicht gleichzeitig auch von dieser ablenken. So überrascht die scheinbare Leichtigkeit der Skulptur und ihre Überwindung der Schwerkraft, sie bleibt aber dennoch durch die technisch sichtbare Anbringung erklärbar und plausibel. Verweisen die kreuzartig verspannten Stahlkabel einerseits auf das ‚leere‘ Zentrum der Skulptur, so lenken sich den Blick des Betrachters ebenso auf die technische Verankerung der Skulptur.“, vgl. Schmidt (2000), op. cit. (Anm. 4) 159

¹⁴³ Vgl. Schmidt (2000), op. cit. (Anm. 4) 153

¹⁴⁴ Dies ist von Chillida explizit so intendiert, wie Schmidt in ihren Untersuchungen belegt. Vgl. ebd. 153

3.3.2 AUFENTHALTSRÄUME: ZABALAGA UND TINDAYA

Zwei große Projekte verdeutlichen insbesondere Chillidas Beziehung zur Architektur und werden als Aufenthaltsräume hier gemeinsam betrachtet. Chillida plant ab 1995 an der Aushöhlung eines Berges als monumentalste Skulptur seines Schaffens. Das Vorhaben wird allerdings 1996 vereitelt und kommt nie zur Vollendung.¹⁴⁵ Zwei Jahre vor seinem Tod, im Jahr 2000, erfolgt die Eröffnung des Museums Chillida Leku in Zabalaga, in der Nähe von San Sebastián, in dem alten Bauernhaus, das die Familie bereits 1982 erwirbt. Es beherbergt mittlerweile zahlreiche Arbeiten des Künstlers und wird ergänzt durch einen zwölf Hektar großen Skulpturenpark um das alte Caserio herum.

Museo Chillida-Leku, Zabalaga, Hernani

Im Jahr 1985 erhält Chillida den hochdotierten Ricardo-Wolf-Preis. Er verwendet das Preisgeld, um das ruinöse Caserio aus dem 16. Jahrhundert unter anderem für ein Archiv seiner Arbeit umzubauen.¹⁴⁶ Das Caserio ist ein traditioneller baskischer Architekturtypus, Chillida trachtet aber nicht danach, die Struktur historisch ‚korrekt‘ wiederherzustellen. Er fasst die Architektur als skulpturale Materie auf, entleert das Gebäude und transformiert es: Materie wird entfernt und Raum wird installiert. Die ursprüngliche Raumorganisation des Caserios wird aufgebrochen und neue innere Bezüge und Blicke nach außen entstehen. (Abb. 27)

145 Vgl. Markus Müller (Hrsg.), Eduardo Chillida, München: Hirmer 2011, 213

146 Vgl. de Barañano (1999), op. cit. (Anm. 39) 52–53

147 Vgl. ebd. 56–58

148 Vgl. de Barañano (2014), op. cit. (Anm. 97) 30

27 Entleerung des Innenraumes: Zabalaga



28 Im hellen Hauptraum stehen größere Skulpturen verschiedener Materialitäten in Beziehung.

29 Papierarbeiten und kleine Skulpturen werden in kompakten Räumen gezeigt.



So wie im Inneren die ausgestellten Skulpturen eine Beziehung zu den sie umgebenden Wänden eingehen, stehen die Volumina und Räume der Skulpturen im Außenraum in einer Beziehung zur Massivität des Caserios. (Abb. 28) Der Umgang mit der Bestandsarchitektur ermöglicht unterschiedliche Raumsituationen zur Erfahrung der Werkgattungen: große Skulpturen bevölkern den mehrgeschossigen Hauptraum, kleine Skulpturen und Papierarbeiten schaffen einen intimen Raum mit niedriger Decke und tiefer, kleiner Fensteröffnung. (Abb. 29) Chillida fasst die Essenz des Hauses als dessen Kapazität zum Einschließen und Beherbergen – in diesem Fall seiner Kunst – auf und will diese mit seinen formenden Eingriffen aufzeigen. Das Caserio wird von Architektur, die dazu gedacht ist, dass sie von Menschen bewohnt und genutzt wird, zu einer architektonischen Skulptur; einem Ort zur Zusammenkunft und zumerspüren von Relationen zwischen Werk, Raum und Mensch.¹⁴⁷ Es zeigt auf, welche inhärent architektonischen Prinzipien seinem künstlerischen Werk innewohnen.

Der umliegende Park mit bewaldeten Teilen beherbergt weitere Skulpturen unterschiedlicher Werkgattungen. Licht, Schatten, Schnee oder Regen stellen die Materialqualitäten in besonderer Weise heraus. Die Skulpturen werden in der Beziehung untereinander sowie gemeinsam mit der Natur erfahren und diese wird Teil der Konstellation der Kunstwerke. (Abb. 30) In diese Konstellation treten Menschen ein und interagieren damit und darin. Es bildet sich ein Gesamtkunstwerk mit unterschiedlichen innen- und freiräumlichen Situationen, die durch Bewegung erfahren werden. Natur und Kunst einschließlich des Caserios schaffen einen Ort.

Als künstlerische Entleerung des Caserios in Zabalaga zu einem skulpturalen Raum zur Versammlung von Menschen, einem Refugium zwischen den Dingen, ist es ein konzeptioneller Vorgänger für Chillidas Traum der Aushöhlung eines Berges.¹⁴⁸ Im Caserio ist das erste Modell für dieses Projekt ‚Tindaya‘ zu finden.



30 ‚Lo profundo es el aire IV‘ (1987) und Zabalaga Skulptur und Architektur im Dialog mit der Natur



31 Pantheon Rom ab ca. 114 n. Chr.
Innenraum mit Okulus als Formvorbild für Tindaya



32 Materie wegnehmen, um Raum hineinzugeben
Modell des Innenraums für 'Tindaya'

Projekt für den Berg Tindaya, Fuerteventura

Das Projekt im Berg kann als Höhepunkt Chillidas künstlerischen Schaffens gelten, obwohl es (bislang) unrealisiert ist. Er sucht zur Umsetzung nach zahlreichen Bergen in verschiedenen Ländern, bis er schließlich im mythisch besetzten Berg Tindaya auf Fuerteventura den geeigneten Standort findet. Tindaya ist vermutlich sein Werk mit der stärksten architektonischen Prägung und wird durch Architekturschaffende immer wieder als Referenz gezeigt. Das Projekt ähnelt auf den visualisierenden Fotocollagen und Zeichnungen vielen Werkformen: den räumlichen Formationen der Alabasterskulpturen, den Kammern bildenden Stahlskulpturen sowie den flächigen, grafischen Drucken und Zeichnungen, aber ebenso den Óxidos und den Gravitationen. Das Projekt hat monumentale Ausmaße und ist im Hinblick auf die künstlerischen Mittel stark reduziert.¹⁴⁹

Der Raum wird über einen Korridor erreicht. Es entsteht ein Wechsel von der weiten, ungefassten Landschaft in einen vergleichsweise kompakten Gang, der dann wiederum in einen sich großzügig öffnenden und dennoch introvertierten Raum führt. Dieser wird von der Präsenz des Gesteins und der Leere beherrscht.¹⁵⁰ Große Öffnungen stellen Beziehungen vom Innen zum Außen her: Der horizontale Zugangsschacht dient zur Beobachtung des Meeres und des Himmels und der schmalen Grenzlinie des Horizonts. Zwei vertikale Schächte öffnen sich zum im zeitlichen Verlauf des Tages verändernden Himmel. (Abb. 32) Es entstehen gerahmte und gerichtete Naturerfahrungen, bei der die Landschaft und Natur zum Material werden; das Licht steht dabei in seiner zeitlichen Veränderung und in der Wirkung auf die Materialqualitäten besonders im Fokus. In der monumentalen Inszenierung könnte eine Naturerfahrung der Erhabenheit erzeugt werden.¹⁵¹

Tindaya zeigt, wie Chillida Orte für den Aufenthalt von Menschen durch das Entfernen von Materie und das Installieren von (Leer-)Raum schafft. Der Raum wird nicht konstruiert, sondern durch Wegnahme eröffnet. Chillida operiert mit architektonischen Parametern: Die Proportionierung der Kammer im Berg orientiert sich an den Maßen eines geradezu absoluten architektonischen Raumes, dem Pantheon in Rom, ebenso ein monumentaler Raum, der über einen niedrigen Gang erreicht wird.¹⁵² Wie auch das Pantheon, das mutmaßlich vor seiner sakralen Umwidmung als Gerichts- oder Versammlungsraum dient, ist Tindaya ein Ort der Zusammenkunft und als Refugium für Menschen gedacht, denen diese Skulptur in Gemeinschaft gehört.¹⁵³ (Abb. 31)

Es zeigen sich erneut Ideen von Heideggers Ortsverständnis. Während der Berg Tindaya eine mythologische Konnotation hat und der Bevölkerung als heilig gilt, ist Chillidas Skulptur nicht an diesem Ort konstituiert, sondern formt im Berg einen neuen Ort. De Barañano vergleicht dies mit der Rolle der Brücke in Heideggers Vortrag 'Bauen, Wohnen, Denken': Der Raum im Berg erlaube es, sich zu verorten und die Beziehung zwischen dem Meer und dem Himmel sowie zwischen Bergmassiv und Leere anzunehmen.¹⁵⁴

Das Projekt vereint wesentliche Themen Chillidas: Es geht um Grenzen und deren Relationen, die quasi nicht existente Trennlinie des Horizonts, um die Grenzen der Materie – des Vollen zur inneren Leere – sowie um die Zeit, eine Dimension des Raumes, und ihre Abläufe mit der Gegenwart als Trennlinie, ebenfalls eine Grenze.¹⁵⁵ Es geht um den skulpturalen Raum, der Menschen als Verortungsmedium dabei hilft, zwischen ihrem Leib und der äußeren Ungefasstheit der Erde oder gar des Kosmos zu vermitteln. Es geht um die Beziehung zwischen Innen- und Außenraum als eine der Grundfragen der Architektur.¹⁵⁶

149 Vgl. Schmidt (2000), op. cit. (Anm. 4) 447

150 Vgl. Bärmann (2000), op. cit. (Anm. 11) 94

151 In der Wirkung ähnelt Tindaya Werken der Land Art-Kunst. Prägnante Vorläufer finden sich in dieser Reihe mit Tony Smith, der 1968 einen Berg auftrennt, sowie dem Lichtkünstler James Turrell, der nach ebenfalls langer Suche ab 1977 in den Vulkankrater Roden Crater ein System aus Tunneln und Zimmern installiert, in dem die unterschiedlichen Qualitäten des Wüstenlichts und der tiefschwarzen Nächte wahrgenommen werden können. Wie Tindaya ist Roden Crater ein Ort, an dem die Menschen in einen Zustand der Kontemplation gelangen, und die Gegensatzpaare aus Physischem und Ephemeren, aus Objektivem und Subjektivem wirken. Vgl. Schmidt (2000), op. cit. (Anm. 4) 448

152 Vgl. ebd. 444; Auch darüber hinaus sind Parallelen zu Chillidas Projekt vorhanden: begonnen bei der Verwandtschaft des Opaion mit den Deckenöffnungen bei Tindaya - Lichtquelle und Ausblick gleichermaßen - über die Widmung des Pantheon für 'alle Götter' und die Widmung von Tindaya für 'alle Menschen', bis zur ursprünglichen Integration des Pantheon in die urbane Materie, die wie bei Tindaya lediglich den Zugang von außen wahrnehmbar lässt und das Innere in der Materie verbirgt.

153 Zum Pantheon vgl. Boris von Brauchitsch, *Klassiker der Architektur*, Stuttgart: Reclam 2009, 35; Vgl. Sanchez (2011), op. cit. (Anm. 67) 34

154 Vgl. de Barañano (1999), op. cit. (Anm. 39) 56-58; Es ist möglicherweise kein Zufall, dass Chillidas Stahlskulptur 'Bauen, Wohnen, Denken (Gruß an Heidegger)' der Raumkonzeption Tindayas ähnelt: Im Stahlmassiv wird ein System von seitlich und nach oben geöffneten Räumen durch kubische Ausschnitte erzeugt, die nur teilweise von außen einsehbar sind. Vgl. Schmidt (2000), op. cit. (Anm. 4) 347

155 Vgl. de Barañano (2014), op. cit. (Anm. 97) 30; Vgl. Schmidt (2000), op. cit. (Anm. 4) 434

156 Vgl. Bärmann (2000), op. cit. (Anm. 11) 94

3.3.3 STADTRAUM: PEINES DEL VIENTO, SAN SEBASTIAN

Das bekannteste Projekt Chillidas sind vermutlich die ‚Peines del viento‘, Windkämme, die er gemeinsam mit dem baskischen Architekten Luis Peña Ganchequi, der die dazugehörige Platzanlage gestaltet, 1977 in San Sebastián errichtet. Ihr Ort befindet sich am westlichen Ende der Bucht La Concha, die der Stadt vorgelagert ist. Die ehemalige Hafensemole wird zu einer touristischen Promenade umgestaltet, die am Ende, zwischen Berg und dem Meer, in eine langgestreckte Platzanlage mit drei Stahlskulpturen Chillidas mündet.¹⁵⁷

Naturinteraktionen

Der Platzraum geht in verwinkelten Stufenanlagen eine Beziehung zu den steil aufwachsenden Felsen ein. Es ergeben sich freie Bewegungsmöglichkeiten, von denen aus das offene Meer, die Bucht, die Stadt, die Felsen und die Skulpturen in ihrer Dreieckskonstellation wahrgenommen werden können. Sie besitzen jeweils gekrümmte Arme, die titelentsprechend den Wind zu kämmen scheinen, der vom Meer auf die Stadt trifft.

Zwei der Skulpturen haben eine horizontale Ausrichtung und sind einander zugewandt. Eine dritte Skulptur befindet sich in größerem Abstand auf einem Felsen im Meer und ragt in den Himmel. In die Platzfläche sind sieben gerahmte Öffnungen integriert, aus denen durch Wellen Wasserfontänen emporschießen, die eigentümliche, pfeifend-rauschende Geräusche verursachen, die bereits hörbar sind, bevor man die Skulptur erblickt.¹⁵⁸ (Abb. 33)

Die natürlichen Phänomene interagieren mit der Gestaltung: An windigen Tagen überspülen die Wellen die Anlage und stieben um die Skulpturen empor. Diese erzeugen Spuren: Eine orange leuchtende Rostschicht überzieht die Felsen.

¹⁵⁷ Vgl. zur ausführlichen Beschreibung Schmidt (2000), op. cit. (Anm. 4) 193–194

¹⁵⁸ Die Öffnungen können in einem politischen Kontext gelesen werden: Sie werden als Repräsentation der sieben baskischen Provinzen interpretiert und die erzeugten Töne sind einem Klangschemata angelehnt, das dem baskischen Wort für Freiheit entspricht. Vgl. dazu ebd. 201–202

¹⁵⁹ Vgl. ebd. 205–208



An kaum einem Werk Chillidas werden die Parameter Natur, Ort und das Ablaufen der Zeit so deutlich wie bei den Peines del Viento. In Bezug auf die Wellen – immer gleich und doch unterschiedlich – produziert Chillida drei sich ähnelnde Stahlskulpturen, die Variationen anbieten und einen Raum aufspannend. Dreiteiligkeit wird von Chillida immer wieder eingesetzt. Bei den Peines del Viento repräsentieren die drei Teile in horizontaler Ausrichtung die Vergangenheit, Gegenwart und, zurückgesetzt und vertikal ausgerichtet, die Zukunft.¹⁵⁹ Die Anlage bringt einen Ort in Heideggers Sinn hervor, erst durch sie wird ein Ort mit seinen Gegebenheiten und Konstitutionen erfahrbar: die Kraft des Wasser als klangvolle Fontänen, das Vergehen der Zeit als Rostspur, der Rhythmus der Wellen, der die Plaza überzieht. (Abb. 34+35) Der Platz und die Skulpturen werden zum Wahrnehmungsinstrument und laden Menschen ein, sinnlich mit dem Ort in Interaktion zu treten.

Anhand der Beispiele zeigt sich das architektonische Potenzial der Skulptur Chillidas, das über formale Ähnlichkeiten zu Architekturmodellen hinausgeht. Die Werke können gestalterische Parameter für besondere, monumentale Räume vorschlagen. Das Gemacht-Sein für den Aufenthalt von Menschen wird in den betretbaren Arbeiten besonders deutlich, die räumliche, auch immaterielle Schichten herausarbeiten und interpretieren. Darin besteht ihre architektonische Wirksamkeit: Die Arbeiten sind nicht lediglich am Ort und empfangen einen Kontext. Sie interagieren mit dem Kontext und schaffen dadurch den Ort.





35 Peines del viento: Mit den Rostspuren zeigt sich das Vergehen der Zeit als Natureinwirkung.

3.4 HETERODOXE ARCHITEKTUR

Chillida wendet sich zwar von seinem ersten Berufsweg in der Architektur unter anderem ab, da er fehlende Freiheit bei der Arbeit mit präfabrizierten Materialien empfindet und größere Freiheit in der Ausdrucksweise sucht; gleichzeitig wählt er als Selbstbezeichnung ‚der Architekt der Leere‘ und verbindet damit die Suche nach der jeweiligen Notwendigkeit für einen Raum, beziehungsweise der dafür erforderlichen räumlichen Verfassung.¹⁶⁰ Die Herausforderung der Innenräume, die in der Architektur üblicherweise durch zweidimensionale Flächen gelöst werde, wolle Chillida als dreidimensionalen Innenraum durch dreidimensionale Körper bestimmen, die miteinander in einen korrelativen Dialog treten.¹⁶¹

Chillida erkundet also mit künstlerischen Mitteln architektonische Fragestellungen. Selbst in kleinen Maßstäben sind seine Werke zum Aufenthalt (von Menschen) gedacht: Es sind in Chillidas Worten ‚heterodoxe‘ Architekturen, die ihre Bedeutung aus dem Zusammenspiel von Konstruktion und Poesie erlangen; für Chillida die essenziellen Bestandteile nicht nur der Architektur, sondern jeder Kunst. Sie brechen bewährte Raumvorstellungen auf und schaffen nicht zwingend nutzbare oder gar zugängliche Räume, dafür aber Bedeutungen und intensive Erfahrungen.¹⁶²

Relationaler Raum

In den Arbeiten wird eine Denkweise des Raumes deutlich, die über räumlich Konnotiertes hinausgehende Parameter vereint. Es entsteht eine Gleichzeitigkeit, die anders ist als die Fragmentierung im Kubismus, sich aber ebenfalls um Vereinigung von Innen und Außen, Materie und Leere oder Bewegung und Innehalten bemüht. Die Verhältnisse zwischen den Dingen sind entscheidend. De Barañano konstatiert dazu, dass alle Auseinandersetzungsebenen Chillidas – mit dem Material, abstrakten und essenziellen Ideen oder konkreteren Kontextualisierungen – immer in der Idee des relationalen Raumes enden.¹⁶³ Dieser ist Werk und Medium zugleich und mehr als sein Ausdruck in drei Dimensionen. Er wird mit mehreren Sinnen wahrgenommen und evoziert dadurch Interaktionen. Möglicherweise lässt sich genau dieses aktivierende Zusammendenken von Parametern und das Fokussieren von Verhältnissetzungen als eine potenziell architektonische Denkweise verstehen, unabhängig vom Produkt.

¹⁶⁰ Vgl. de Ugalde (1975), op. cit. (Anm. 3) 63; Als Vergleich dafür zieht er Meerestiere heran, die sich Muscheln als Behausung suchen. Busch (2000), op. cit. (Anm. 37) 72

¹⁶¹ Vgl. Chillida (2009), op. cit. (Anm. 9) 69; Giedion-Welcker konstatiert allerdings, dass diese Unterscheidung weniger allgemeingültig verstanden werden dürfe und eher als Charakterisierung der eigenen Zielsetzung Chillidas gelten müsse. Vgl. Giedion-Welcker (1969), op. cit. (Anm. 77) 278

¹⁶² Vgl. Schmidt (2000), op. cit. (Anm. 4) 363–365

¹⁶³ Bemerkenswerterweise konstatiert de Barañano Selbiges für die Fuge Johann Sebastian Bachs. Vgl. de Barañano (2014), op. cit. (Anm. 97) 30

¹⁶⁴ Die Skulptur ‚Gure aitaren etxea‘ in Gernika wird von Chillida als ‚heterodoxes Haus‘ bezeichnet, um damit auszudrücken, dass es sowohl Heimat für die baskische Tradition sein solle als auch als Schiff aufbreche in die Zukunft. Vgl. Schmidt (2000), op. cit. (Anm. 4) 386–387

Materialmöglichkeiten

Dazu lassen sich in Chillidas Werk räumliche Gestaltungsparameter finden, die Bedeutung für die Architektur besitzen. Essenziell ist die Untersuchung der unterschiedlichen Materialformationen in ihrer Auswirkung auf den Raum. Beim Eisen entsteht die größte Vielfaltigkeit, meist resultieren aber je nach Material spezifische Räume. Der Prozess soll sichtbar sein: Winkel sind schief, Kerben sichtbar oder Verwerfungen entstehen. Es ist zu bemerken, dass die Skulpturen darüber eine weitere Maßstabsebene entwickeln, die lediglich in der annähernden Bewegung auch erkennbar oder haptisch wirksam wird. Wenngleich die Leerräume zwischen massivem Material geradezu dazu aufzurufen scheinen, sie architektonisch skaliert zu bauen, wirkt vor allem die Behandlungsweise des Materials aktivierend: Darin verbinden sich Fragen nach materieller Identität und kultureller Kontextualisierung mit den benannten Themen Prozess – im Denken und Handeln –, davon erzählenden Spuren sowie dem Raumeindruck.

Kollektive Häuser

In beiden Aspekten wird deutlich, dass Chillidas räumliche Materialuntersuchungen eine kollektive, übertragbare Bedeutung innehaben. Sie erzeugen individuellen Ausdruck, der universell verstanden werden soll und vielfältig interpretiert werden kann. Nicht nur ideell sind sie zum Aufenthalt von Menschen gedacht: Chillida verbindet mit seinem Werk eine Verantwortung für das menschliche Kollektiv. Die vielen, frei zugänglichen Skulpturen im Außenraum schaffen tatsächliche Aufenthaltsräume – allerdings eben nicht in einem herkömmlich architektonischen Sinne; als ‚heterodoxe Architekturen‘ stehen sie zwischen den Disziplinen.¹⁶⁴ Sie verwahren nicht das menschliche Leben, sondern setzen es aktivierend in Bewegung und Beziehung zur Natur, zur Stadt, zur Zeit oder zu anderen Menschen.

Den Begriff ‚heterodox‘, andersartig, andersgläubig, verwendet Chillida auch in Zusammenhang mit seiner Vorstellung des ‚aromas‘, das er im Vorlauf zu einem Werk zu kennen meint, obwohl er gleichzeitig nicht wissen möchte, wie das Werk sein wird. Hierin kann das größte Potenzial für Architekturkonzeptionen liegen und es beschreibt gleichzeitig auch das aktivierende Potenzial von Kunst im Allgemeinen – vielleicht sogar ihre Funktion: die Offenheit, Dinge anders zu sehen, sie sich anders entwickeln zu lassen als zunächst gedacht und daraus wiederum neue Dialoge entstehen zu lassen.

Chillidas Kunst zeigt auf, wie das in auch für die Architektur bedeutsamen Parametern geschehen kann. In den architektonischen Fallbeispielen ist zu untersuchen, wie sich dies unter disziplinären Bedingungen ausdrücken kann.

4

**AIRES
MATEUS**

Das Skulpturale als Methode

00 Valerie Hoberg Analysezeichnung 2017
Aires Mateus Architekturfakultät Tournai 2017

Die Architekturkonzeption von Aires Mateus ist durch-
zogen von Gedanken zum Raum, den sie - vergleichbar
zu Chillida - durch den Dialog von Solid und Void denken
(siehe 4.2.1) und in Modellen (siehe 4.2.2) erarbeiten. Viele
ihrer Architekturen haben eine weitgehend einheitliche
Materialität, insbesondere als weiße Oberfläche, worüber
die räumlichen Proportionen und Formationen ablesbar
werden. Vor allem beschäftigt Aires Mateus die Frage
nach dem menschlichen Erleben des Raumes, weswegen
die Bewegung durch die Architekturen intensiv erarbei-
tet wird (siehe 4.5.1). Die Architekturfakultät in Tournai
(siehe 4.3.2) kennzeichnet diese Eigenschaften: Sie ist eine
gestalterisch reduzierte Einfügung in den Bestand, die
ihre Raumkonfiguration über die bauliche Fassung der
Bewegung vierdimensional erlebbar macht.



Die erste Case Study, das portugiesische Architekturbüro Aires Mateus e Associados, wird 1988 in Lissabon von den beiden Brüdern Manuel Rocha und Francisco Xavier Aires Mateus gegründet. Sie stehen in der Tradition Álvaro Siza Vieiras, Eduardo Souto de Mouras oder auch ihres Förderers Gonçalo Byrne. Sie bauen vor allem in Portugal sowie dem europäischen Ausland und bearbeiten von installationsartigen Räumen, Innenarchitekturen, Einfamilienhäusern, Museen, Bildungsbauten und Altenheimen, bis hin zu Bürokomplexen oder Hotels verschiedenste Architekturaufgaben und Projektgrößen. Insbesondere die kleinen Projekte, darunter die ‚Casas‘ als eigene Werkkategorie, sind durch ihre begrenzte Größe sowie die privaten Auftraggebenden für die Architekten Testfelder.

4.1 EINLEITUNG

Das Büro wird aus den folgenden Gründen als Fallbeispiel ausgewählt: Aires Mateus zeigen eine Architekturkonzeption, die Bezugnahmen zu den bildenden Künsten auf unterschiedlichen Ebenen aufweist. In zentralen Aspekten ihres Raumverständnisses beziehen sie sich auf Ideen und Handlungsweisen in Relation zu Eduardo Chillida, was in einen ebenfalls markanten Personalstil mündet. Ihre Architekturkonzeption und Ideen präsentieren sie in verschiedenen Publikationen und Vorträgen. Dabei versuchen sie, ihre Einflüsse darzulegen, zeigen auch Experimente und Konzept verbleibende Projekte, was Rückschlüsse auf das Entwerfen zulässt, und reflektieren Projektkonzeptionen im Kontext. Außerdem existieren verschiedene Ausstellungsbeiträge, in denen sie in Form von skulpturalen Installationen Überlegungen zur Architektur künstlerisch artikulieren.

4.1.1 CHILLIDA ALS REFERENZ

Obligatorisch ist die Referenzierung Chillidas: Carlos L. Marcos' Artikel ‚Materia y espacio. Metafísica en la obra de Aires Mateus y de Chillida‘ (2009) in der Zeitschrift ‚EGA. Revista de expresión gráfica arquitectónica‘ befasst sich mit Parallelen zwischen Aires Mateus und Chillida. Er dokumentiert, dass Manuel Aires Mateus erstmals während eines Spanien-Aufenthaltes mit Chillidas Werk in Kontakt kommt. Bei einer Ausstellung im Guggenheim Museum studiert und zeichnet er Chillidas Arbeiten. Die Räume, als Negativ zur Präsenz von Materie, beeindrucken die Architekten nachhaltig, da sie in der Subtraktion ein Raumbildungsprinzip zeigen, dass der üblichen additiven Raumbildung in der Architektur konträr entgegensteht.¹ Eduardo Chillidas prägende ‚Idee des Wegnehmens‘ wird ebenso für die Architekturkonzeption Aires Mateus' zentral.²

Gleichwohl bemühen sich die Architekten, ihre durchaus skulptural wirkenden Architekturen von ‚architektonischer Skulptur‘ abzugrenzen. Sie präzisieren, dass es ihnen nicht um die skulpturalen Phänomene des Raumes gehe, wie sie Richard Serra, Rachel Whiteread oder eben Eduardo Chillida bearbeiten, sondern sie die architektonische Bedeutung dieses Raumes für den Aufenthalt von Menschen untersuchen – wengleich bemerkt werden kann, dass Chillida dieses Ziel ebenfalls verfolgt.³

Auch in der Sekundärliteratur finden sich Verweise auf Chillida: Elias Baumgarten stellt in ‚Boolesche Operationen. Verschneiden, Graben, Aushöhlen – über die Architektur von Aires Mateus‘ (2018) Bezüge zwischen Aires Mateus' Entwurf einer Kapelle mit einem ‚Lichttraum‘ im Inneren, erzeugt durch ein rechteckiges Oberlicht, zu Chillidas Entwurf für Tindaya her.⁴ Der Architekt Ricardo Carvalho nennt in ‚Time is a raw material‘ (2017) neben Bezügen zu historischen Architekturen Eduardo Chillida als wichtige Referenz für Aires Mateus.⁵ Und auch in der Veröffentlichung ‚L'architettura di Aires Mateus‘ (2011) von Carlotta Tonon wird in den unterschiedlichen Begleittexten wiederholt auf das künstlerische Werk Chillidas sowie anderer Kunstschaffender verwiesen, die insbesondere seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts am „plastischen Potenzial der Leere“ gearbeitet haben.⁶ Darunter sind neben Richard Serra auch Richard Long, Donald Judd oder Gordon Matta-Clark, sowie die Skulpturen von Constantin Brancusi, Henry Moore, Alberto Giacometti oder Jorge Oteiza.

Gerade die Letztgenannten fokussieren in ihrer Skulptur ebenfalls den Dialog von Voll und Hohl und zeigen auf, dass innovative Untersuchungen dazu im 20. Jahrhundert vor allem durch die Skulptur entstanden sind. Aires Mateus erklären entsprechend, primär von Kunstschaffenden Prinzipien und Konzepte für ihre Architektur abzuleiten und nicht aus Werken der Architektur.⁷

¹ Vgl. Carlos L. Marcos, *Materia y espacio. Metafísica en la obra de Aires Mateus y de Chillida*, in: *EGA Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica*, 14 (2009), 192

² Vgl. ebd. 192

³ Vgl. Emilio Tuñón, *En el corazón del tiempo. Una conversación con Manuel y Francisco Aires Mateus*, in: *Aires Mateus: 2011-2016. En el corazón del tiempo*, Madrid: El Croquis Ed. 2016, 17

⁴ Vgl. Philip Ursprung, *Die Präsenz der Landart*, in: *archithese, Landart | Erdarchitektur*, 4 (2018), 27–28

⁵ Vgl. Ricardo Carvalho, *Time is the raw material*, in: *A+U, Feature: Aires Mateus*, 7, 574 (2017), 10

⁶ Francesco Cacciatore, *L'animale e la conchiglia. L'architettura di Manuel e Francisco Aires Mateus come dimora del vuoto*, in: *L'architettura di Aires Mateus*, Milano: Electa 2011, 11

⁷ Vgl. ebd. 11

Realitätswahrnehmungen

In einem Interview betont Manuel Aires Mateus, dass Kunstwerke eine Hilfe dabei sein könnten, anderweitig unzugängliche Realitäten zu verstehen. Als Interpretation von Orten oder Konzepten bilden Kunstwerke einen Zugang zu ‚unmessbaren‘ Eigenschaften, die dann durch einen Interpretationsprozess in eine architektonische Werkkonzeption eingehen könnten. Eduardo Chillidas Werke seien in eher abstrakter Hinsicht ein Ausdruck der Freiheit der Leere, die sie aufgreifen und in ihre Architektur übersetzen wollen würden.⁸ Chillida hat also als Referenz für Aires Mateus' eine Bedeutung für ihr Raumverständnis und den formenden Entwurfsprozess. Sie betonen stets, dass Architektur mit disziplinäreigenen Parametern operieren und daher Referenzen, unabhängig davon welchen Ursprungs, für und innerhalb der Architektur interpretiert werden müssten.

4.1.2 PROFIL

Die Architekten werden 1963 und 1964 in Lissabon als Söhne eines Architekten und einer Malerin geboren, studieren beide an der Fakultät für Architektur der technischen Universität Lissabon und machen 1986 und 1987 ihre Abschlüsse. Das Studium beschreiben sie als von untergeordneter Bedeutung in ihrem damaligen Alltag: So sei es üblich gewesen, den Vormittag in Universitätsveranstaltungen und den Nachmittag in Architekturbüros zu verbringen und dementsprechend wenig Zeit für eigene akademische Projekte aufzuwenden.⁹ Folglich benennen sie ihre Lehrenden an der Universität als nur wenig einflussreich für ihr heutiges Schaffen, ganz im Gegensatz zu ihrem ersten Arbeitgeber Gonçalo Byrne. Byrne fördert die Brüder und ermöglicht ihnen 1988, noch in den Räumlichkeiten seines Büros, die eigene Bürogründung. Mit wachsendem Erfolg und einer steigenden Größe der Bauaufgaben beziehen sie eigene Räume, verbleiben jedoch in engem Kontakt zu ihrem Förderer und bearbeiten auch heute gemeinsam Wettbewerbe und Projekte.¹⁰

Die Anfänge von Aires Mateus e Associados sind im Gegensatz zu ihrem heute medial präsenten Werk geprägt von Projekten mit beträchtlichem Bauvolumen. Der wirtschaftliche Erfolg ebnet jedoch ab und das Büro benötigt einen Neuanfang. Diesen schaffen sie mit wesentlich kleineren, oft privat in Auftrag gegebenen Projekten und einer veränderten Arbeitsweise.¹¹ Den Wendepunkt stellt die Casa in Alenquer (1999–2002) dar, das eines der ältesten Projekte in den Publikationen ist.¹² (siehe 4.3) Seit diesem Einfamilienhaus bilden Aires Mateus ihren markanten Personalstil heraus und führen mittlerweile ein Büro mit etwa 40 Mitarbeitenden in zwei separaten Studios in Lissabon, wobei sie den Einfluss der unterschiedlichen Orte schätzen, um an verschiedenen Projekten zu arbeiten.

Die Büropraxis bestimmt nur eine Hälfte ihrer Tätigkeit. Neben ihren Gastprofessuren an der Harvard University und der Oslo School of Architecture nimmt vor allem ihre seit 2001 bestehende Professur an der Accademia di Architettura di Mendrisio in der Schweiz eine gleichwertige Rolle ein. Die Portugiesen streben eine enge Verflechtung beider Aufgabenbereiche an. Sie nutzen daher die Lehre nicht nur dazu, um mit Distanz auf ihre eigene Praxis zu blicken, sondern wenden dieselben Arbeitsweisen mit ihren Studierenden an.¹³

Ein zentraler Aspekt ihrer Lehre ist ihre Auffassung, dass das Leben der Kernpunkt der Architektur sei. Aus diesem Grund raten sie ihren Studierenden dazu, in ihrer Ausbildung zwar den Fokus auf die Architektur zu legen, sich jedoch darüber hinaus eine vielfältige, allgemeine kulturelle Bildung zuteilwerden zu lassen.¹⁴ Vielfältige kulturelle Produkte seien Zeugnisse, Fragen oder Ansichten des menschlichen Lebens und führen somit zu einer Architektur, die etwas mit dem menschlichen Leben zu tun habe.¹⁵ Auch aus diesem Grund stützen sich ihre Referenzen kaum auf zeitgenössische Architekturen, sondern auf eine breit gefächerte Auswahl kultureller Produktionen.

⁸ Vgl. Soraia Martins und Manuel Aires Mateus, *Aires Mateus Studio*, Interview, auf: <https://www.fantasticfrank.com/keep-dreaming/article/aires-mateus-studio-07.08.2021>

⁹ Vgl. Filipa Ramalhete u. a., *Entrevista a Aires Mateus Estudio Previo* auf: <https://www.estudoprevio.net/manual-aires-mateus-francisco-aires-mateus/?lang=en-08.08.2021>

¹⁰ Vgl. ebd.

¹¹ Zitat von Manuel Aires Mateus: „Then, suddenly, we have no work - I cannot even recall why that happened - and we realized our money would last for three or four months. And what we did was... forget everything. And start redesigning everything. And truly think about what we had been doing. This ends with Casa de Alenquer, which we consider our first project. That was the first project that we felt as we could control everything we were doing. We stopped to consider and redesign everything we had done so far as if Casa de Alenquer were our first project.“ in: ebd.

¹² Älter sind lediglich das Studentenwohnheim in Coimbra (1996-1999), das Rektoratsgebäude der Universidade Nova in Lissabon (1998-2002) und zu Teilen das Kunstzentrum in Sines (1998-2005). Vorherige Projekte lassen sich nur auf wenigen Internetseiten (siehe beispielsweise: <https://www.archi-guide.com/AR/aires-mateus.htm>, abgerufen am 10. Oktober 2018, oder <http://www.bomsucesso.net/architects/manuel-aires-mateus-143214>, abgerufen am 10. Oktober 2018) und in seltenen Fällen mit Bildern versehen finden. Aires Mateus publizieren diese nicht, da sie diese möglicherweise als nicht ausreichend kohärent mit ihrer weiterentwickelten Architekturkonzeption seit der Casa in Alenquer empfinden. Es entsteht eine Situation, welche an die Werkzerstörungen von Künstlern, unter anderem auch bei Chillida nach seiner Pariser Zeit zu finden, erinnert. Das Werk wird kuratiert im Sinne Aires Mateus' ausgerichtet.

¹³ Zu Distanz und Reflektion vgl. Ricardo Carvalho, *Sobre la Permanencia de las ideas*, in: *Aires Mateus: 2002 - 2011. Construir el molde del espacio*, Madrid: El Croquis Ed. 2011, 19; zur experimentellen Arbeitsweise vgl. Tuñón (2016), op. cit. (Anm. 3) 15

¹⁴ Vgl. Ramalhete u. a. op. cit. (Anm. 9)

¹⁵ Vgl. ebd.

4.2 GRUNDLINIEN

Der Raum im Zusammenspiel aus Voll und Hohl ist der bestimmende Fokus der Architekturkonzeption Aires Mateus' und determiniert weitere Themen und Parameter. Im Folgenden werden mit der Beschreibung des Raumverständnisses und zentraler Entwurfshandlungen wesentliche Grundlinien der Architekturkonzeption beschrieben.

4.2.1 IN RÄUMEN

Solid und Void

Der Gegensatz aus Voll und Hohl prägt wie bei Chillidas Skulpturen die Art, wie Aires Mateus ihre Architekturen formen: Räume entstehen vorwiegend, indem aus einem Volumen Masse – Material – entfernt wird. Auch in Referenz zu natürlichen Formungsphänomenen, wie zum Beispiel durch Wasser erodierter Stein, handelt es sich dabei oft, aber nicht ausschließlich, um Räume mit einer inneren Komplexität. Aires Mateus vertreten ein Raumverständnis, das dem Chillidas ähnelt: Sie erzeugen ein Zusammenspiel aus Voll und Hohl; aus massiven Baukörpern, die zueinander im Raum angeordnet sind und durch diese Anordnungen Raumkörper ergeben, die als Leerräume – Voids – bezeichnet werden. Sie seien allerdings nicht skulptural, sondern architektonisch zu verstehen, in dem Sinne, dass sie die Hauptakteurinnen und eigentliche Architektur der Gebäude seien.¹⁶ Sie werden, belegt mit den primären Funktionen, als ‚bediente‘ (engl.: served) Räume verstanden, während die als massiv erfahrenen Volumina, die Solids, ‚dienende‘ (engl.: serving) Räume sind.¹⁷ Meist finden sich in den Baukörpern Neben-, Sanitär- oder Funktionsräume und in den Raumkörpern Gemeinschafts- oder Wohn- und Aufenthaltsräume. Je nach Programmatik kann dies auch anders ausformuliert sein und so zum Beispiel der Erschließungsbereich im Fokus stehen.

Die gesamte Architekturgestaltung ist darauf ausgelegt, die jeweilige Raumidee zu unterstützen. Dysfunktionalitäten wie zum Beispiel spitzwinkelige Ecken oder Räume ohne Fenster werden in Kauf genommen. Die gezielte Setzung von Öffnungen in oft stark geschlossenen Fassaden, der Einsatz von Licht und Schatten und das Bevorzugen einer durchgängigen Materialität – im überwiegenden Fall einer weißen Oberfläche – unterstützen die Raumkonfigurationen und die Ablesbarkeit der Grenzen, ein für Chillida ebenfalls bedeutsamer Parameter. Um den Eindruck einer großen Materialstärke und dreidimensionalen Durchformung zu erzeugen, finden sich aufgedickte Wände, tief in Fassaden eingeschnittene Öffnungen oder Einbuchtungen, die wie Hohlformen aussehen und an Nischen und Kleinräume in dicken mittelalterlichen Burgwänden erinnern.¹⁸ All dies spielt sich nicht nur im Grundriss, sondern ebenso in Ansichten, Schnitten und damit in den vertikalen Begrenzungen ab: Räume werden überhöht, erhalten Giebel als Decken, öffnen sich durch Oberlichter und teilweise verschneiden sich Geschosse miteinander.

Innen und Außen

Besonders gestalterisch ausgeprägt ist das Verhältnis zwischen Innen und Außen. Mit der Fokussierung auf den Innenraum erzeugen die Architekturen oft eine Innerlichkeit, die je nach Konzeption sogar hermetisch wirken kann. Unterstützt durch die Unabhängigkeit der inneren von der äußeren Raumformation entsteht eine Autarkie der Architektur, während sie dennoch ortsspezifisch ist. Die räumliche Idee und Komposition reagieren auf und interagieren mit der Umgebung. Sie grenzen ab, umfassen, formen Übergangszonen, greifen aus oder leiten über. Die Innenräume stehen dabei, vor allem im sparsam möblierten Zustand, der oft auf den Architektur Fotografien zu sehen ist, im Kontrast zum Außenraum. Innen grenzt das Außen nicht aus: Das Äußere wird dosiert und erhält eine inszenierte Beziehung zu den Innenräumen.

01 Museo Farol de Santa Marta 2007 Cascais
Weiße Wände mit tiefen Rücksprüngen bilden Schattenwürfe ab.



16 Vgl. Tuñón (2016), op. cit. (Anm. 3) 17

17 Mit einem vergleichbaren Raumverständnis arbeitete auch Louis Kahn, dessen Architektur Chillida wiederum beeindruckte. Vgl. Hal Foster, *The Art-Architecture Complex*, London: Verso 2013, 23

18 Eine solche Referenz zeigen Aires Mateus in: Valerio Olgiati (Hrsg.), *The Images of Architects: 44 Collections by Unique Architects*, Chur: The Name Books 2015, o. S.

19 Auch die wenigen Gebäude außerhalb Portugals - Museen und die Architekturfakultät in Tournai - besitzen Programme, die eine geringe, bzw. selektive Belichtung erfordern oder tolerieren. In der Architekturfakultät, die im Folgenden eingehender beschrieben wird, wird notwendige Beleuchtung zur Inszenierung der Durchwegung genutzt.

20 Vgl. Tuñón (2016), op. cit. (Anm. 3) 17

Die Möglichkeit, derart ‚skulpturale‘ Architekturen zu schaffen, ist wesentlich durch die klimatischen Verhältnisse der Bauorte bedingt: Der Umstand, dass in Ländern mit starker Sonneneinstrahlung der Fokus darauf liegt, Schatten zu erzeugen und Licht auszuschließen, ermöglicht eine pointierte Setzung von Öffnungen und einen spezifischen Umgang mit dem Lichteinfall. So bilden tiefe Wände, Lichthöfe, geschlossene Wandflächen oder Gebäuderücksprünge mit großflächigen Verglasungen angenehme Lichtverhältnisse und wohlthuendes Raumklima.¹⁹ Die Fenster können damit über ihre reine Belichtungsfunktion hinaus mit dem Fokus auf ihren innenräumlichen Einfluss gesetzt werden. (Abb. 01)

Über das gezielte Rahmen von Ausblicken in die Umgebung vermitteln die umgebenden Hüllflächen fließend zwischen Innen und Außen. Aires Mateus formulieren, dass sie sich für den darin entstehenden Zwischenzustand, der weder eindeutig Außen, noch eindeutig Innen sei, interessieren.²⁰ Dieser Fokus impliziert einen Umgang mit Schwellen, Übergängen, Grenzen und Blickbeziehungen, die differenzierte Varianten des Dazwischen offenbaren.

Mit Ausnahme weniger, überwiegend symmetrisch oder durch Wiederholung aufgebaute Projekte, die durch Stellungen von Wandscheiben geprägt sind, bilden die Raumkonfigurationen keine abgeschlossene Einheit, sondern scheinen in Bewegung. Die Volumen weiten sich auf oder ziehen sich zusammen. Sie werden bestimmt durch vielfältige Verformungen ihrer Hüllflächen, beziehungsweise ‚Hüllvolumina‘, wodurch räumliche Spannung entsteht. Die Kontinuität der Innenraumkonfiguration führt dazu, dass sie an Öffnungen in den Außenraum wie in diesen fortgesetzt wirken können, als fließendes Raumkontinuum.

4.2.2 MODELLENTWURF

Zur Erarbeitung ihrer räumlichen Konzeptionen betonen Aires Mateus die Bedeutung von ‚Darstellungen‘; über das Darstellen werde Verständnis ermöglicht. Zentral sind dafür Modelle: Diese sind massive, zumeist monomaterielle Studien, die oft durch die vorher beschriebenen, aushöhlenden Prozesse entstehen.²⁵ Zu diesem Zweck kommt meist Styrodur zum Einsatz, das auch in einem großen Maßstab durch das geringe Gewicht leicht zu bearbeiten ist und durch Aushöhlen oder Wegschneiden geformt wird. Den Modellen voraus gehen kleine piktogramatische zeichnerische Sequenzen, die allerdings nicht in Publikationen auftauchen.²⁶ Auch andere Modellmaterialien entsprechen in der Regel nicht der Realisierung. Aires Mateus stellen dazu fest, dass sie sich zwar anderen Materialitäten öffnen und Modellbauserien zum Erproben unterschiedlicher Materialwirkungen durchführen, sie allerdings dem Streben nach einer essenziellen Monomaterialität treu bleiben würden.²⁷

Rauminterpretationen

Die Modelle sind mehr Skulptur als Modell, auch durch die oft begrenzte Einsichtigkeit des Innenraums. In ihrer Reduktion auf die wesentliche Raumidee sind sie Kristallisationspunkte der Ideen. Es werden zusätzliche interpretative Studien gebaut, die ausschnittshafte Wahrnehmungen zeigen und sich ergänzen, so zum Beispiel den leeren Innenraum invertiert als Volumen darstellen oder den Leerraum in ein übergroßes Volumen als eine Verschmelzung von Baukörper und Umgebung einschneiden (siehe auch 4.4.2).²⁸ Solche Inversionen stellen einen Versuch dar, den Raumkörper als etwas Beschreib- und Gestaltbares zu fassen.

Die Nebeneinanderstellung unterschiedlicher interpretativer Modelle zeigt die einzelnen Facetten der Raumkonzeption.²⁹ Diese Auseinandersetzung versteht Maße, Proportion und Komposition als eigens zu entwerfende Parameter des Leerraums und nicht als nur reaktiv auf die umhüllenden Flächen. Sie haben die Wirkung einer (imaginären) Schale oder Gussform für den Raum.³⁰

Durch ihre reduzierte, geometrische Architektursprache sehen viele der Werke wie groß skalierte Architekturmodelle aus. Die Konstruktion ist dabei meist nicht sichtbar. Es ist Zielsetzung der Architekten, die Auseinandersetzung mittels Modellbau im Gebauten wahrnehmbar zu machen, sodass sich ihr plastisches Gedachtsein vermittelt. Dafür entstehen die Modelle in so großen Maßstäben, dass räumliche Verbindungen und damit zusammenhängende Parameter, so wie zum Beispiel Lichteinfälle, in ihrem Einfluss auf die menschliche Wahrnehmung untersucht werden können. (Abb. 02)

25 Zum Darstellen als Verstehen vgl. Martins und Aires Mateus op. cit. (Anm. 8)

26 Vgl. João Belo Rodeia, *Sobre un recorrido. On traveling a distance*, in: Aires Mateus, 2G, revista internacional de arquitectura, Barcelona: Gili 2003, 11

27 Vgl. Tuñón (2016), op. cit. (Anm. 3) 19

28 Vgl. hierzu auch 4.4.2

29 Dafür gibt es Vorbilder, z. B. den Architekten Luigi Moretti, der seinen Artikel ‚Strutture e sequenze di spazi‘ aus dem Jahr 1952/53 mit Abbildungen vergleichbarer Modelle illustriert, die das innere Volumen, den Leerraum, eines Hauses als Volumen abbilden. Sie kehren Solid und Void um und liefern dadurch eine Wahrnehmung des Raumes, die in der Realität nicht möglich wäre. Vgl. Juan Antonio Cortés, *Construir el molde del espacio. Concepto y experiencia espaciales en la arquitectura de Francisco y Manuel Aires Mateus*, in: Aires Mateus: 2002-2011, *Construir el molde del espacio*, Madrid: El Croquis Ed. 2011, 21

30 Vgl. ebd. 41

02 Modellwerkstatt im Büro von Francisco Aires Mateus



Unvollendet Sein

Dieses ‚unvollendet Sein‘ bezieht sich nicht nur auf die komplex durchwirkten Raumkonfigurationen, sondern hat für die Architekten auch eine konzeptuelle Konnotation. Indem sie sich mit der Frage nach der Art des Aufhaltens, Bewohnens und Wahrnehmens der Menschen in Räumen auseinandersetzen, verstehen sie ihre Architekturen erst als vollendet, wenn Menschen diese beleben. Sie bezeichnen Architektur als ‚unfertige Kunst‘ und das Aneignen durch Menschen sei der letzte fehlende Layer.²¹ Die Architekturen sollen menschlichen Aktivitäten, dem Leben, einen Rahmen verleihen. Aires Mateus selbst nehmen darin wie formuliert einen Unterschied zu Kunstschaffenden wie Eduardo Chillida oder Richard Serra wahr, da sie sich nicht auf formale Charakteristika beschränken, sondern den Leerraum als ‚architektonisch‘ untersuchen würden, also im Potenzial dafür, Raum für menschliches Aufhalten zu schaffen.²²

Allerdings muss im Hinblick auf Chillidas künstlerische Konzeption betont werden, dass dieser in seinen Arbeiten – insbesondere mit seinen großformatigen Außenraumsulpturen und den Platzentwürfen, in Zabalaga sowie seinem Entwurf für Tindaya – ebenfalls Raum für den Aufenthalt von Menschen und Möglichkeit zur Relation mit der umgebenden Welt schaffen will. Die Zielsetzungen sind also durchaus mit denen Aires Mateus‘ vergleichbar.

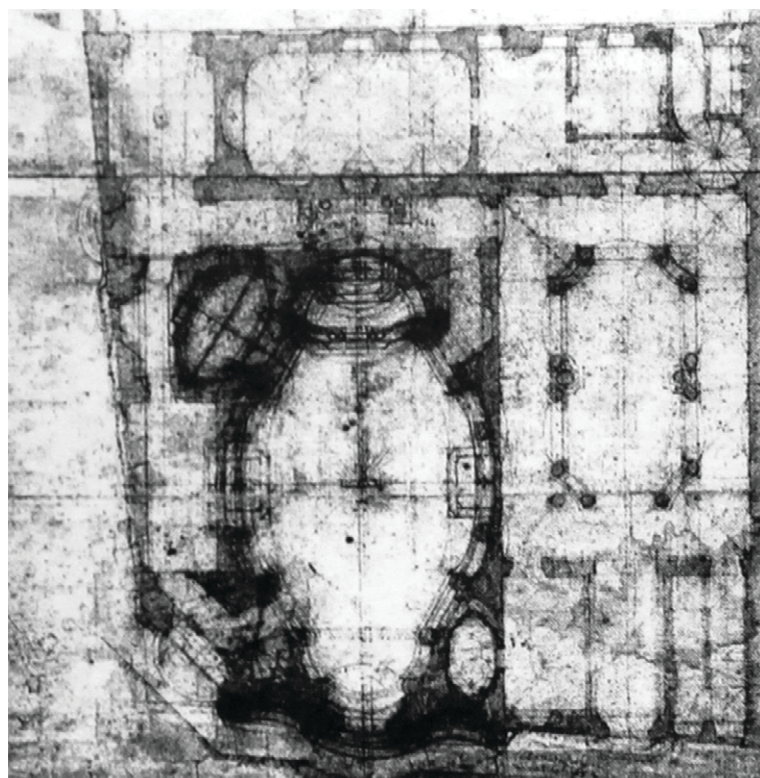
Der Kurator und Kunstprofessor Delfim Sardo konstatiert dazu, dass Aires Mateus‘ ‚liminal spaces‘, in denen Sardo eine Tradition barocker Räumlichkeit vernimmt, die Durchlässigkeit architektonischer Räume für performative Aktionen der Bewohnenden zu nutzen verstünden.²³ Er vergleicht die Auswirkungen mit den Werken des US-amerikanischen Konzeptkünstlers und Architekten Gordon Matta-Clark, den auch Aires Mateus referenzieren, wobei dessen Räume durch zerstörerische Eingriffe und nicht durch neues Aufbauen entstanden.²⁴

21 Vgl. Tuñón (2016), op. cit. (Anm. 3) 19

22 Vgl. ebd. 17

23 Vgl. Delfim Sardo, *Liminal*, in: Francisco Aires Mateus u. a. (Hrsg.), *Aires Mateus, Exposição Aires Mateus: Arquitectura*, Coimbra: Almedina 2005, o. S.

24 Vgl. ebd.



03 Francesco Borromini San Carlo alle Quattro Fontane 1634/1667 Rom Entwurfszeichnung

Aires Mateus beziehen sich methodisch unter anderem auf den schweizerisch-italienischen Barock-Architekten Francesco Borromini, der seine geschwungenen, organischen Innenräume durch sich überlagernde, suchende Graphitzzeichnungen entwickelt und zeigen eine Zeichnung Borrominis zu San Carlo alle Quattro Fontane in ‚The images of architects‘ (1638). (Abb. 03) Diese Strategie, sich mittels der Skizze Problemen anzunähern, erkenne man auch am Gebrauch der Materialien in seinen um Durchdringung von Innen und Außen bemühten Bauten, indem die Wände dort keine Flächen, sondern zu besetzende Felder seien.³¹ Vielmehr denn als architektonische Referenz dient Borrominis Zeichnung also als Referenz für Entwurfsprozesse. Die bewegten Linien der Zeichnung sind auch im Gebauten wahrnehmbar.³² (Abb. 04) Die zeichnerische Suche Borrominis ist bei Aires Mateus eine plastische Suche.



04 Francesco Borromini San Carlo alle Quattro Fontane 1638 Rom

³¹ Zu Borromini vgl. Sigfried Giedion, *Raum, Zeit, Architektur. Die Entstehung einer neuen Tradition*, Zürich et al.: Artemis 1992, 333; und Carvalho (2011), op. cit. (Anm. 13) 17

³² Vgl. Carvalho (2011), op. cit. (Anm. 13) 17

³³ Vgl. dazu Chillida „Yo he pensado desde el principio que todo se arregla quitando, eliminando, aclarando, como se aclara el bosque, como dice Heidegger hablando del bosque.“ in: Luxio Ugarte, *Chillida: dudas y preguntas*, San Sebastián: Erein Argitaletxea 1995, 68

³⁴ Vgl. Manuel Aires Mateus (2012), [o. T.] (Vortrag 18.10.2012) Paris

Raumerosion

Den skulptierenden Prozess leiten Aires Mateus auch aus fotografischen Referenzen ab, die Francisco Aires Mateus selbst erstellt (siehe 4.4.3). Sie zeigen Resultate des Wegnehmens von Materie, das Raum ermöglicht, teilweise auch erst über eine lange zeitliche Dauer hinweg, wie beispielsweise bei Erosionen durch Meerwasser.³³ Die komplexen räumlichen Formationen der Architekturen vermögen mit variierenden Wandstärken an solche Ausgrabungen oder natürlichen Erosionen von Materie zu erinnern. (Abb. 05-06)

Gerade in Mischformen, Zwischenräumen, Abfolgen, Wechseln oder Übergangsformen, welche die Dualität beider Zustände intensiv in Beziehung setzen, charakterisiert sich die Spannung der räumlichen Formationen. Anders als Chillida verzichten Aires Mateus nicht auf den rechten Winkel. Aber ebenso finden sich Schrägen, stumpf- und spitzwinkelige Dreiecke, Rundungen, Bögen, Kuppeln, Kreise oder Freiformen. Die vielfältigen Verschnittsituationen werden dann über die gestalterische Reduktion besonders herausgestellt.

Reduktion

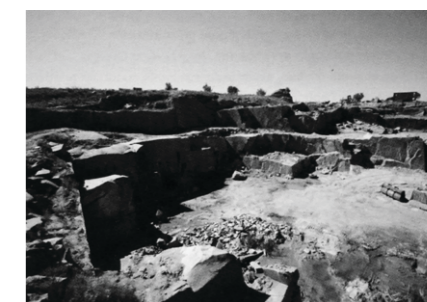
Die Reduktion ist die prägnanteste Charakteristik der Architekturen und wird bedingt durch zahlreiche Faktoren; insbesondere die in der Regel nicht sichtbaren Konstruktionsweisen. Es werden keine Materialitäten kombiniert und im Material über Verlegeart und Dimensionierung darauf hingewirkt, den Eindruck einer monomateriellen Raumkontinuität zu erzeugen. Einzig differenziert behandelt wird in fast allen Projekten der Fußboden. Dessen Materialität erdet die Räume und gibt ihnen eine Richtung.

Die über das gesamte Werk hinweg präsente weiße Wand stellt für Aires Mateus die üblichste Variante dar, die Architektur auf ihre Essenz zu reduzieren. Mittels dieser unterscheiden sich Räume nicht auf Grund des Materials oder unterschiedlicher Details, sondern durch die Proportion voneinander. Zudem öffne sich der Raum darüber vielfältigen Interpretationen und Zuschreibungen.³⁴ Die weiße Wand ist darüber hinaus eine Anspielung auf die vernakuläre Architektur des Mittelmeerraumes, kann mittels dieser also die Gebäude im lokalen kulturellen Gedächtnis verankern. Die Räume im durchgängigen Material sind von einer suggestiven Kraft gekennzeichnet, die ein räumliches Vakuum-Gefühl erzeugen kann. Die gleichförmige Behandlung lässt die Raumrichtung nicht völlig verschwinden; sie verlieren allerdings ihre Gewichtung. Eine abstrakte Intention, die sich auch bei Chillida findet, ist die Eliminierung des Eindrucks von Schwerkraft. Dies unterstützt die Reduktion, indem kaum gestalterische Details als Bezugsgrößen vorhanden sind.

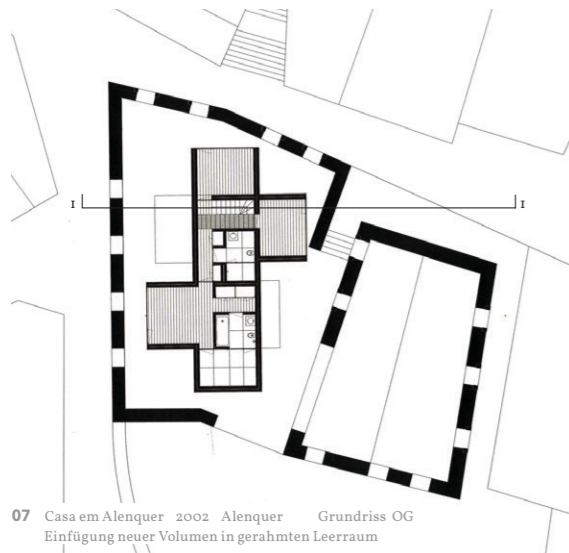
Diese skulptural geprägten Grundlinien wirken sich je nach Kontext, Maßstab und Idee des Raumbewohnens unterschiedlich aus. Mit den Werkbeispielen werden im Folgenden drei charakteristische Weisen beschrieben, wie der Raum im Werk von Aires Mateus die Projektidee bestimmt.



Francisco Aires Mateus Naturerosionen
05 Klippen auf der Insel Inis Meain, Irland



06 Steinbruch in Monsaraz, Portugal



07 Casa em Alenquer 2002 Alenquer Grundriss OG
Einfügung neuer Volumen in gerahmten Leerraum



08 Casa em Alenquer Schnitt 1-1
Formung des Dazwischen als auf sich bezogenes Void

4.3 WERKBEISPIELE

Mit der Casa in Alenquer wird der Raumkörper als vermittelnder Zwischenraum erstmals zum zentralen Thema. Die Architekturfakultät in Tournai besteht ebenfalls aus einem vermittelnden Raum, der als Wegraum im Inneren urbane Raumerlebnisse in ein Gebäude integriert. Das Leuchtturmmuseum Santa Marta in Cascais schließlich erzeugt über Neuordnung des Raumkörpers im Außenraum einen Ortsbezug, der sich auf verschiedenen zeitlichen und Referenzebenen artikuliert.

4.3.1 ZWISCHENRAUM: CASA, ALENQUER

Immer noch von grundlegender Bedeutung, da sie wie eine gebaute These der Architekturkonzeption Aires Mateus' wirkt, ist die Casa in Alenquer aus dem Jahr 2002. Sie initiiert viele der beschriebenen Grundideen: den Umgang mit dem Bestehenden, Raumfassungen und damit verbunden Materialität und Geometrie, die Reduktion als übergreifendes Gestaltungsprinzip und insbesondere das Raumverständnis. In der Casa kristallisiert sich das Interesse für den Zwischenraum als Raumkörper heraus.

Aus der Ruine

Das Wohnhaus ist ab 1995 als Sanierung eines alten Bestandshauses in Planung. Dabei soll lediglich der Innenraum bearbeitet werden und das Äußere für den Kontext bestehen bleiben. Das Projekt verändert sich jedoch völlig, als das Bestandshaus einstürzt und nur noch die Außenwände stehen. Ein Foto Francisco Aires Mateus', das diesen ruinösen Zustand dokumentiert, begleitet stets die Publikation zur Casa, da es die zentrale Idee verkörpert: (Abb. 09) In den resultierenden sieben Meter hohen Räumen ohne Unterteilung entscheiden sich die Architekten dafür, mit diesem sich neu zeigenden Potenzial der Ruine zu arbeiten. Die nicht orthogonal verlaufenden und nicht komplett geschlossenen Außenwände bleiben erhalten und werden bearbeitet, dabei Öffnungen oder Bruchkanten begradigt und weitere Öffnungen oder Schließungen hinzugefügt. Campo Baeza schreibt dazu, dass diese ‚Veredelungsmaßnahmen‘ die ‚Ruine zum Sprechen‘ gebracht hätten.³⁵

Innerhalb dieses unregelmäßigen Rahmens werden nun Elemente hinzugefügt: Im kleineren, leicht höher gelegenen Bereich findet sich auf der Hälfte der Fläche ein Pool. Im größeren, unregelmäßig trapezförmigen Bereich wird ein neuer Baukörper installiert. Auf zwei orthogonal geformten Geschossen, die sich an verschiedenen Stellen gegeneinander verschieben, sodass Auskragungen und Vorsprünge mit wandfüllenden Öffnungen entstehen, werden gemeinschaftliche Wohnbereiche sowie drei Individualräume und zwei Sanitärräume organisiert. Dieser präzise ausformulierte Baukörper ist jedoch nicht das Herzstück der Architektur.³⁶ (Abb 07-08)

Schwellenraum

Der vielschichtige Raum zwischen Bestandswänden und Neubau ist der initiale Zwischenraum als Ursprung für viele Raumkörper folgender Werke. Weder eindeutig außen noch innen, ohne spezifische Funktion, sowohl zum Verweilen als auch zur Bewegung gedacht und mit Verbindung zu den Innenräumen wie auch zum Straßenraum, bildet er die zentrale Idee der Projektkonzeption.

Durch verschiedene Parameter entsteht räumliche Spannung: Die Bestandswände sind zwar begradigt, haben allerdings eine nicht orthogonale Linienführung und stehen so in verdrehter Stellung zum Neuen, mit dem sie über die weißen Oberflächen eine Beziehung eingehen. Intention der Architekten ist, dass man sich nicht wie zwischen Wänden zweier Gebäude, sondern wie zwischen zwei Teilen eines Gebäudes fühlen solle.³⁷ Neues und Altes nähern sich an, berühren sich stellenweise fast und es entstehen Durchgänge.

09 Francisco Aires Mateus Ortsfotografie Alenquer
Grundstück mit ruinösen Mauern



³⁵ Vgl. Alberto Campo Baeza, *Un puñado de aire. A handful of air*, in: Aires Mateus, 2G, revista internacional de arquitectura, Barcelona: Gili 2003, 46

³⁶ Vgl. Carvalho (2011), op. cit. (Anm. 13) 6–7

³⁷ Vgl. ebd. 6

³⁸ „Wenn man durch ein Fenster blickt, durch ein romantisches Fenster in einer Kirche etwa, [...] projiziert man die Form des Fensters auf den Außenbereich, auf den unendlichen Raum draußen. Und dann spürte ich plötzlich, dass diese Raumprojektion, die mit der Form zu tun hat, im Vergleich zum übrigen Raum eine andere Dichte besitzt.“ in Eduardo Chillida und Andrew Dempsey, Chillida im Gespräch mit Andrew Dempsey, in: Lucie Schauer (Hrsg.), Chillida, Stuttgart: Hatje 1991, 26

³⁹ „[...] Und plötzlich stellte ich fest, daß die Raumprojektion durch diese leeren Löcher – ich weiß nicht, wie ich sie nennen soll – so mächtig war, daß man beim Hinunterschauen das Gefühl hatte, sie wären Beine im Raum.“ in ebd. 26

Zusätzlich erhöht wird diese aus der Geometrie des Raumes entstehende Spannung durch die Öffnungen: Im Neubau reduziert und großformatig, der inneren Logik der Baukörpers folgend, bilden sie einen Übergang zum Zwischenraum. Die Öffnungen im Bestand sind spezifischer, erzeugen jeweils individuell gerahmte Ausblicke in die Umgebung und wiederholen sich nur gelegentlich in Format oder Positionierung. Selten entsteht ein besonderes Moment der Doppelung, wenn eine der großformatigen Öffnungen des Neubaus über eine Öffnung im Bestandsbau auch in die Umgebung blickt. Hier scheint eine Komprimierung des Raumes zu entstehen. Chillida beschreibt vergleichbare Wahrnehmungserfahrungen: Beim Besuch einer Kirche sei ihm der durch das Fenster sichtbare Ausschnitt des Himmels in verdichteter Form als Raumprojektion mit anderer Dichte erschienen.³⁸ Diese Art der Betrachtung und Wahrnehmung einer Raumdichte, beziehungsweise des Raumkörpers als immaterielles Volumen, nutzt er zum Beispiel bei den Ausschnitten der Tische des Omar Khayyam, um den adäquaten Abstand der Skulptur zum Boden festzustellen.³⁹ (Abb. 10)

10 Casa Alenquer 2002
gedoppelte Öffnungen in alt und neu erzeugen
räumliche Spannung



In der Regel bezieht sich das Innere der Wohnräume allerdings auf den Zwischenraum innerhalb der ehemaligen Mauer, wodurch das Haus einen introvertierten Charakter erhält und jener Zwischenraum – obwohl ohne Dach – zur einer Art Innenraum wird. Campo Baeza konstatiert eine Vertikalität und Beziehung zum Himmel in diesem Zwischenraum, der an die Beziehung zum Himmel in Pantheon in Rom erinnern könne oder an das vorher beschriebene Beispiel von Chillidas Projekt in Tindaya mit gerichteten vertikalen Öffnungen.⁴⁰ Besonders deutlich wird diese Wirkung in der Hälfte des Hauses, in der sich ein Pool befindet. Auf Fotografien dieses Bereiches spiegeln sich die weißen Wände sowie der Himmel im blauen Wasser und verlängern die vertikale Achse optisch noch weiter. (Abb. 11)

Der Raumkörper wird zu einem Schwellenraum. Das überdeckte Innen im Neubau wiederum ist in seiner doppelten Innerlichkeit ein ‚Poché‘. Die hier befindlichen Wohnräume sind kompakt und reduziert gestaltet. Lediglich die Holzböden verleihen ihnen einen domestischen Eindruck. Die Besonderheit der Räume entsteht vor allem durch die großen Öffnungen, die in den Zwischenraum blicken. (Abb. 10 + 12) Der Zwischenraum ist der ungewöhnliche Zusatz zum ansonsten eher gewöhnlichen Programm des Wohnhauses. Er verankert das Haus am Ort und in der Zeit, er wird durch die Außenwände geformt und scheint selbst formgebend für seinen neuen Kern zu sein. Er eröffnet verschiedene Nutzungsmöglichkeiten und ist dabei gleichzeitig doch ungewöhnlich funktionslos. In diesem ‚Mehr‘ kristallisiert sich die Idee des Projektes heraus.

Schöpfungsprojekt

Wie bereits einleitend formuliert, setzt mit der Casa in Alenquer bei Aires Mateus eine Neuorientierung ein, in der Art der Projekte, im Denken dieser und des Raumes sowie im Entwurfshandeln. Es ist damit in ihren Worten ein ‚creation project‘, also ein Schöpfungsprojekt, das Themen findet, herauskristallisiert und zur Bearbeitung und Ausweitung im Rahmen weiterer Projekte eröffnet. Andere Projekte sind sogenannte ‚continuity projects‘, Kontinuitätsprojekte, die in den Schöpfungsprojekten aufgeworfene architektonische Fragestellungen vertiefen und erweitern.⁴¹ In der Folge der Casa in Alenquer suchen Aires Mateus nach immer neuen Möglichkeiten, den Zwischenraum auszuprägen und dabei verschiedene Konzepte des Bewohnens von Raum in unterschiedlichen Maßstäben auszutesten.⁴²

Die Auseinandersetzung mit einem vermittelnden Zwischenraum spielt auch im folgenden Projekt eine Rolle, erhält jedoch weitere Zuschreibungen.

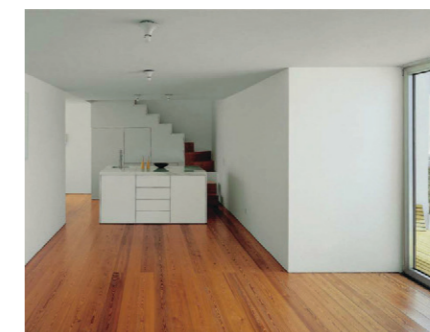
⁴⁰ Vgl. Campo Baeza (2003), op. cit. (Anm. 35) 46

⁴¹ Vgl. Carvalho (2011), op. cit. (Anm. 13) 8

⁴² Vgl. Belo Rodeia (2003), op. cit. (Anm. 26) 9



11 Casa Alenquer 2002
Überformte Bestandswände rahmen den Außenraum
und lassen ihn wie einen Innenraum wirken..



12 Casa Alenquer 2002
Holzböden geben den reduziert gestalteten Räumen
Richtung und domestische Maßstäblichkeit.



Für den Neubau der Architektur fakultät in Tournai (2017) stand ein Grundstück zur Verfügung, auf dem Gebäude aus verschiedenen Zeiten und mit unterschiedlichen Nutzungen und architektonischen Typologien standen. Neben einem ehemaligen Kloster, das als Krankenhaus genutzt wurde, war das Grundstück vor allem industriellen Zwecken unterstellt. Aires Mateus fügen einen Baukörper hinzu, der die Parzelle einmal auf voller Länge durchzieht und eine orthogonal dazu verlaufende Baulücke schließt. (Abb. 16-17) Er fügt die umzunutzenden Bestandsgebäude zu einem neuen Ensemble und ist in seiner Formation ein differenziert ausgestalteter Wegraum.

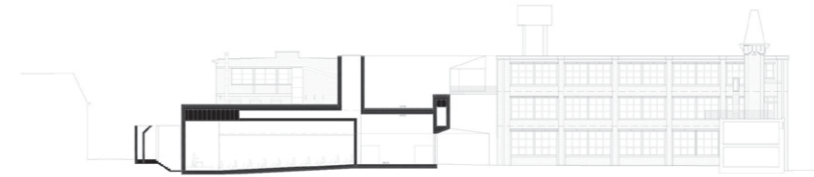
Durch den Neubau wird eine klar definierte Hofsituation geschaffen, die sich in ähnlicher Form an vielen Stellen in Tournai im historischen Bestand wiederfinden lässt. Aus diesem Bestand werden Strukturen und Motive aufgegriffen und im Neubau interpretiert und moduliert. Am deutlichsten wird dies beim südöstlichen Eingangsportal mit Vorplatz. Die verputzte Kubatur ohne Öffnungen ist als Volumen zwischen die benachbarten Bestandsbauten gestellt und nimmt deren Höhe auf. Durch die Reduktion und einen Meter breite, räumliche Fugen kontrastiert der Neubau den Bestand. Das Gebäude hat hier die oben beschriebene modellhafte Anmutung: Die Maßstäblichkeit ist nur schwer einzuordnen, wodurch der Baukörper monumental wirkt. Im unteren linken Viertel zieht sich das Portal als Durchgang in das Gebäude bis zum Innenhof. Es soll einen Bezug herstellen zu markanten Durchgangssituationen zu Innenhöfen, die sich an verschiedenen Stellen der mittelalterlichen Stadt finden lassen. Es besitzt die archetypische Form eines Satteldachhauses, beziehungsweise in der Tiefe als Walmdach. Die sichtbaren Raumkanten des Abdrucks der Form leiten die Bewegung in diesen inszenierten Eingang. (Abb. 13)

An der nordwestlichen Seite zeigt sich das Gebäude eingefügt in die Abwicklung des Straßenverlaufs und erzeugt einen zurückgezogenen hinteren Eingang - erneut unter Einsatz der Hauskubatur, die diesmal traufständig zur Straße verläuft. (Schnitt 3-3) Durch ein leichtes Fassadenrelief und verschieden geformte, diagonal gesetzte Öffnungen wird die Fassade strukturiert und öffnet sich im obersten Geschoss über eine großzügige Eckverglasung in Richtung der Schelde. Auf dieser Seite mutet das eigentlich deutlich größere Gebäude wie eines der Stadthäuser an, die in der Straße auf schmalen Parzellen aneinandergereiht sind.

Die formale Vielfalt setzt sich in den weiteren Gebäudeteilen fort: Im Innenhof sitzen zum Beispiel neben einer langen Fensterfront im Erdgeschoss lediglich Loggien mit Hausform in den oberen Geschossen in den Hofecken. Dieses gestalterische Prinzip setzt sich im Inneren fort.



Schnitt 1-1

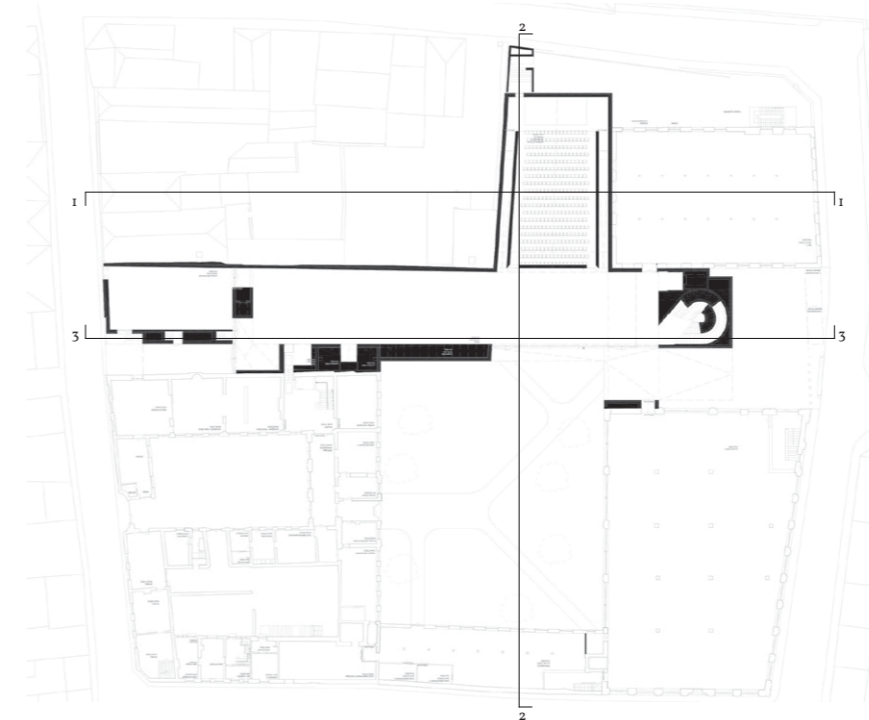


Schnitt 2-2



Schnitt 3-3

Architektur fakultät Tournai 2017 Schnitte komplexe Verschnitträume Haussilhouette verräumlichter Weg



14-17 Architektur fakultät Tournai 2017 Grundriss Erdgeschoss: Hofschluss durch gebauten Durchgang



20 Flur mit Decke in langer Walmdachform

Die Materialien der räumlichen Hüllflächen sind sehr ähnlich, sodass der Boden aus Beton sich lediglich durch leichte Farbchangierungen und Lichtreflexe von Wänden und Decke abhebt. Der Fokus liegt auf der Raumformation, welche die Bewegung leitet. Unterstützend wirken künstliche Lichtquellen und natürliche direkte und indirekte Lichteinfälle.



18-19 Doppelhelix-Treppe als Kommunikationsraum



21 Innenräumliche Bezüge: horizontal & vertikal



43 Vgl. Manuel Aires Mateus (2015), [o. T.] (Vortrag 16.11.2015) Lausanne: EPFL, https://www.youtube.com/watch?v=7ZD_klC9RXc&t=524s, 26.09.2021

44 ebd.

22 ‚Unvermeidbarer‘ zentraler Platz



Haus als horizontaler und vertikaler Weg

Im Innenraum beherbergt der Neubau ein mehr als 50 Meter langes und etwa zehn Meter breites Forum, das verschiedenen Zwecken dient und im alltäglichen Universitätsablauf ‚unvermeidbar‘ sein sollte.⁴³ Es ist Veranstaltungsort für Präsentationen, Treffpunkt und Erschließungsraum und öffnet sich durch die Fensterfront zum Hof. Angeschlossen daran sind das Auditorium als eingestelltes Volumen im Raum (Schnitt **1-1** und **2-2**) sowie zwei Erschließungsbereiche in unterschiedlich ausformulierten Treppenträumen. An der Nordwest-Seite ziehen sie sich als lange Kaskade an einer Wand entlang (Schnitt **3-3**); neben dem Eingangsportal aber befindet sich eine Doppelhelix-Treppe, die in einer inneren, steileren Wendeltreppe eine effiziente Erschließung bildet und in der äußeren, flacheren Treppe sowohl ein durch die Feuerwehr erreichbarer Rettungsweg als auch Begegnungsraum der Menschen ist. (Abb. **18-19**) Die Benutzung der Treppe so wird mit zwei unterschiedlichen Gehgeschwindigkeiten erdacht. Die vertikale Erschließung in gebauten Räumen wird als Teil der Bewegung in Gebäuden differenziert erlebbar gemacht und entsprechend nicht lediglich als notwendige Verbindung integriert.⁴⁴ Dieser Fokus auf vertikale Wege findet sich vielfach im Werk der Architekten, das großzügige Rampen, Lufträume mit Durchblicken oder aufwändige Treppenträume wiederhol.

Städtischer Raum

Die Haus-Morphologie des Portals taucht im gesamten Gebäude in unterschiedlichen Funktionen und Ausformulierungen wieder auf: als Fenster, Türöffnung, Umriss des Verbindungsgangs (Abb. **20**) oder, besonders markant, seitlich am Foyer als freigestellter Baukörper, der das Auditorium beherbergt. Im Foyer ist die Haus-Morphologie mehrfach präsent und unterstützt so dessen fast zeichenhafte Wahrnehmung als städtischer Platz einer mittelalterlichen Stadt. Offene und geschlossene Flächen wechseln sich ab, es entstehen horizontale und vertikale Durchblicke und Bezüge zum Himmel über Oberlichter. (Abb. **21**) Das Foyer ist ein innerer Außenraum und als eine Erweiterung des Innenhofs zu lesen, zu dem es sich über großzügige Verglasungen öffnet. (Abb. **22**)

Die Hausform ist Bezug auf einen Common Ground – im kleineren Kontext auf die Stadt Tournai, aber auch auf andere mittelalterliche Städte. Dazu ist es ein programmatischer, fast symbolischer Verweis: Das Haus kann als Sinnbild für den Ausbildungsinhalt der Fakultät stehen. Es oszilliert zwischen dem kleinmaßstäblichen domestischen Vorstellungsbild eines Hauses, das durch die abstrahierte Ausführung und Wiederholung gleichzeitig monumentalisiert wird.

Die Architektur Aires Mateus zeigt sich hier in komplexen räumlichen Verschränkungen, die sowohl durch Subtraktion als auch durch Addition entstehen. Bei der Bewegung hindurch ändern sich Zustände: Das von außen massiv erscheinende Volumen ist von innen ein luftiger innerer Außenraum. Schmal umschlossene Erschließungsgänge ziehen sich durch scheinbar massive Materialität, Lufträume lassen Volumen wie gefügt erscheinen. Es entsteht eine räumliche Vielfalt bis hin zur Zufälligkeit, die eine gewachsenen Stadt zu imitieren scheint. Es wird keine Architektur als Objekt, sondern ein städtisches Gewebe entworfen.

4.3.3 ORTSENSEMBLE: MUSEO FAROL DE SANTA MARTA, CASCAIS

Das letzte Beispielprojekt umfasst den Umbau und die Erweiterung des Geländes des Leuchtturms in Cascais zum Santa Marta-Leuchtturmmuseum. Der Ursprung der Anlage liegt in einem Fort der portugiesischen Verteidigungslinie aus dem 17. Jahrhundert, das im Jahr 1867 einen neun Meter hohen Leuchtturm erhält, der 1936 erhöht wird. 1981 wird die gesamte Anlage automatisiert, sodass die Nebengebäude nicht mehr bewohnt werden und schnell verfallen.⁴⁵ Der 2007 erfolgende Umbau zu einem Museum für portugiesische Leuchttürme und für die Geschichte des Forts ist ein Modellprojekt für andere obsolet gewordene Forts an der portugiesischen Küste.

Doppelte Wand

Aires Mateus sehen den Umbau der Häuser, die ehemals als Betriebswohnhaus und als Werkstatt gedient haben, zu Ausstellungsräumen vor. Dazu erweitern sie den Komplex durch ein neues Gebäude für die Verwaltung und den Betrieb des Museums. Dieses weiße Volumen ist ein zerklüfteter, dreieckiger Baukörper. Er folgt der ursprünglichen Wand des historischen Forts und wird zu einer dicken, begehbaren Wand. (Abb. 23, 25-26) Das einheitlich weiße Material, das sich auch über das Flachdach zieht, stellt die Massivität heraus und zeichnet die Vor- und Rücksprünge durch den Schattenwurf nach. Sowohl der Leuchtturm als auch der steinerne Fußboden werden als wesentliche Elemente der Geschichte des Forts unberührt erhalten, beziehungsweise mit traditionellen Methoden restauriert.⁴⁶ Das Gebaute soll nach wie vor im Ort verankert sein und das erkennbar Historische, vor allem der Leuchtturm und die Grundstücksmauern, als solches erkennbar werden. (Abb. 24) Eine größere Veränderung erfahren die Werkstatt- und Wohnhäuser. Ihre Außenhaut vermittelt durch den Einsatz weißer Fliesen zwischen der keramischen Fassade des Leuchtturms und dem neuen weiß getünchten Volumen, im Inneren liegen die Ausstellungsräume in hermetischem Dunkel.

23 Der rechtsseitige Neubau wirkt wie eine aufgedickte Wand und setzt das Areal in Beziehung zum Wasser.



24 Museo Farol de Santa Marta 2007 Cascais

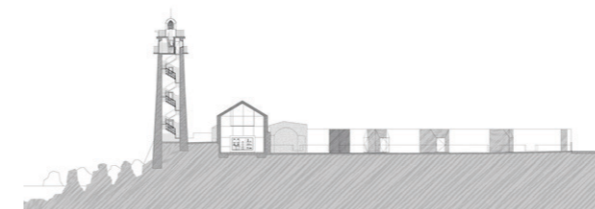
45 Vgl. gesamtter Absatz Joaquim Boiça, The three towers of the Lighthouse of Santa Marta, Residential dwellings and workshops, in: António Carvalho, Farol Museu de Santa Marta (Hrsg.), Farol Museu de Santa Marta: roteiro. Santa Marta Lighthouse. guidebook, Cascais: Câmara Municipal 2009, passim

46 Vgl. Carvalho (2011), op. cit. (Anm. 13) 14-15

47 Vgl. Francisco Aires Mateus, Between Earth and Water, in: António Carvalho, Farol Museu de Santa Marta (Hrsg.), Farol Museu de Santa Marta: roteiro. Santa Marta Lighthouse. guidebook, Cascais: Câmara Municipal 2009, 64

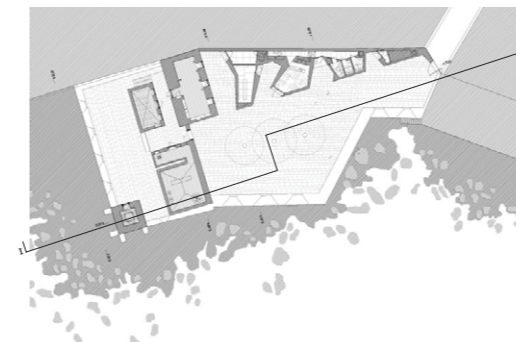
48 Vgl. ebd. 41

49 Vgl. ebd. 65



25 Längsschnitt 1:1

Die Darstellung suggeriert formale Bezugnahmen zwischen der Natur und den Baukörpern.



26 Grundriss ohne Maßstab

Das neue Volumen verschränkt die Bestandsgebäude und die bestehende Grundstücksmauer miteinander.

Historische Schichten

Das Projekt wird als Vermittlung zwischen Geschichte, Erinnerung des Ortes und kommender Veränderung gesehen. Es versucht die unterschiedlichen Schichten zusammenzuschließen. Die Intervention erkennt die bereits vorhandene Qualität der schon mehrfach umgebauten Anlage an und will die prägenden und mit ‚poetischem Potenzial‘ behafteten Elemente besonders inszenieren.⁴⁷

Dazu dient ein Weg durch die historischen Stadien des Ortes: Zunächst zeigt sich von Norden aus am Grundstücksende lediglich der Leuchtturm. Erst beim Betreten des Grundstückes wird das sich nach hinten aufweitende neue Gebäude vollständig erkennbar. (Abb. 23) Vorher wirkt es durch perspektivische Verkürzungen wie die als Entwurfsidee prägende Wand, insbesondere, da die Fassaden zum Platz komplett geschlossen sind und nur in den Einbuchtungen großzügige, singulär gesetzte Öffnungen haben. Die neue Kubatur besetzt genau die Fläche, die bei archäologischen Untersuchungen als früherer Gartenbereich erkannt wurde.⁴⁸ (Abb. 26) Sie setzt die Besuchenden in ein Verhältnis zwischen der alten Mauer und dem Meer und schafft dabei keine Trennung, sondern ein variables Gebiet.⁴⁹ Der Platz vor dem Neubau ist ein zur Bucht geöffneter Aktionsraum, der über einen bestehenden Tordurchgang und eine kleine Rampe mit einem C-förmigen Verbindungsbereich zwischen den drei Bestandsgebäuden fortgeführt wird. Niedriger gelegen, kann von diesem Raum nicht in die Umgebung geblickt werden, es ist ein äußerer Innenraum. Auf dem höheren Plateau am Leuchtturm befindet man sich in direkter Beziehung zum offenen Atlantik.

Der Weg über das Gelände als Verbindung der ehemaligen und neuen Funktion wird von den Architekten als ein eigenes historisches Stadium formuliert. Sie überformen und integrieren die historischen Bauten mit Bezug zum vergangenen und zeitgenössischen Ort; es entsteht ein fortschreibbarer Dialog. Die interpretatorische Offenheit wird erneut durch Reduktion erzeugt.

Mit Ausnahme des Leuchtturms wirken die Gebäude durch ihre stark geschlossenen Fassaden wie massive Volumen. Diese bauen zwar potenzielle formale Bezüge zur Bestandsmauer oder den zerklüfteten Felsen auf, sind aber in ihrer Reduktion nicht spezifisch assoziativ festgelegt. (Abb. 25) Die verschiedenen Maßnahmen des Projekts interpretieren das Vorgefundene der zeitlichen Schichten zu einer erlebbaren Raumkonfiguration. Durch Wechsel von offen und geschlossen, Volumen und Leerraum und Bewegung und Aufenthalt entsteht ein neues ortsprägendes Ensemble.

Die spezifische Auseinandersetzung mit skulptural ausformulierten Räumen und der Bewegung durch sie hindurch, dem Verhältnis von Leere und Materie und einer intensiven Ortsbeziehung, die eine Nähe zu Parametern von Chillidas Werk aufweisen, wird in allen Projekten deutlich. In Aires Mateus' Werk existieren darüber hinaus verschiedene Bezugnahmen zur Kunst, die im Folgenden beschrieben und analysiert werden.

4.4 REFERENZEN, AUSSTELLUNGEN, MEDIEN

Aires Mateus verstehen die Architektur als eine Kunst. Sie habe den Aufenthalt von Menschen in Räumen zum Thema, funktioniere darüber als Unterstützung des Lebens und operiere dafür mit beständigen Ideen und Grundbedürfnissen wie Schutz, Heimat und Verortung.⁵⁰ In diesem Verständnis werden periodische Veränderungen im Sinne von Moden abgelehnt.⁵¹ Diesen Architekturbegriff präzisieren Aires Mateus dahingehend, dass sich ihre ‚skulpturale‘ Arbeitsweise auf eine ‚künstlerische Erfahrung in der Form von Grafik und Modellen‘ fundiere.⁵²

Das Künstlerische findet sich also bei Aires Mateus als grundlegende Eigenschaft ihres Architekturbegriffs. Neben diesen Primäraussagen finden sich in fast allen Sekundärtexten Bezüge zu künstlerischen Werken. Der Kurator und Essayist Delfim Sardo fasst beispielsweise in ‚Liminal‘ unterschiedliche bildende Künstler zusammen, welche Themen bearbeiten, die auch Teil der Architekturkonzeption Aires Mateus‘ sind: Marcel Duchamps ‚Feuille de vigne femelle‘ (1950), eine Bronzeskulptur, die vorgeblich der Abdruck eines nackten Frauenunterleibes ist, oder Bruce Naumans ‚A Cast of the space under my chair‘ (1968) und ähnliche Arbeiten Naumans, die Innen-, Zwischen- oder Umräume materialisieren und wie Werke Rachel Whitereads negativen Raum als physisches Objekt zeigen.⁵³ Zudem werden die auf das performative Erleben ausgerichteten Räume Aires Mateus‘ mit Werken der Minimal Art von Künstlern wie Donald Judd und Dan Flavin verglichen, die über Licht, Perspektive, Farbe, Material oder Dimension Atmosphären und Körpergefühle mit Uneindeutigkeiten und Zwischenzuständen hervorrufen.⁵⁴

Um die Bezugnahmen Aires Mateus‘ zur Kunst zu analysieren, werden im Folgenden zunächst von Aires Mateus benannte Kunstreferenzen untersucht, um weitere, über Chillida hinausgehende Einflüsse einzubeziehen.

4.4.1 KUNSTREFERENZEN

Die Architekten betonen in Interviews immer wieder, dass sie wenig durch zeitgenössische Architektur beeinflusst würden. Zwar seien beispielsweise Peter Zumthor, Álvaro Siza, Kazuyo Sejima, Christian Kerez, Valerio Olgiati oder natürlich Gonçalo Byrne wichtige Architekturreferenzen für sie, es falle ihnen allerdings leichter, unabhängig von zeitgenössischen Vorbildern zu arbeiten und sich auf Vergangenes zu beziehen.⁵⁵ Darunter nennen sie sowohl historische Vorbilder wie Andrea Palladio oder Francesco Borromini als auch Persönlichkeiten der klassischen Moderne wie Ludwig Mies van der Rohe oder Le Corbusier.⁵⁶ Eine noch größere Bedeutung nehmen Kunstschaaffende ein.

In der Veröffentlichung ‚The images of architects‘ bittet Valerio Olgiati im Rahmen der Architekturbiennale 2012, kuratiert von David Chipperfield zum Thema ‚Common ground‘, 44 internationale Architekturschaaffende um Bilder, die als Erklärungen, Metaphern, Fundamente, Erinnerungen oder Intentionen ihres architektonischen Werkes gelesen werden können, um diese als einzelne ‚musées imaginaires‘ zu präsentieren.⁵⁷ Die Auswahl der Bilder wird nicht erläutert oder kontextualisiert, sodass es dem Publikum überlassen bleibt, Bezüge herzustellen.

⁵⁰ Vgl. Carvalho (2011), op. cit. (Anm. 13) 11; Für die Architekten reicht die Rolle der Architektur noch weiter, insofern sie davon ausgehen, dass sie die Natur korrigiere, um das Leben der Menschen überhaupt möglich zu machen: "All human activity is connected with architecture. In fact, architecture is a kind of principle of culture, in that it corrects Mother Nature who was not adjusted to our needs, or architecture as a profession would not exist." in: Ramalhete u. a. op. cit. (Anm. 9); sowie "Quality architecture requires resistance to trendy or fancy ideas of our own time. We have to understand that through history we have to make links and connections, and not simply aim to create a sheer iconic image, which will only be lost in a few years." in Marianne Calvelo, Interview with Manuel Aires Mateus, in: Technics, Memory and the Architecture of History, Interstices, 13 (2012), 114

⁵¹ „This idea of permanence in architecture must be considered beyond the physical qualities of the building. [...] The way we live or move is not so different from the way our parents or grandparents move. We are different in many aspects, but not in our basic use of space. We still sit and stand in the same way. [...] A good building is a building that could be transformed by many functions. I believe that architecture is not really eternal, but its principles and ideas can be eternal or permanent. Architecture must be seen from this standpoint, where the ideas embedded in its architecture could last more than the physical aspect the building. The permanence of idea.“ in ebd., 112

⁵² Vgl. Carvalho (2011), op. cit. (Anm. 13) 17

⁵³ Vgl. Sardo (2005), op. cit. (Anm. 23)

⁵⁴ Vgl. ebd.

⁵⁵ Vgl. Ramalhete u. a. op. cit. (Anm. 9)

⁵⁶ Vgl. ebd.

⁵⁷ Vgl. Einleitung in Olgiati (2015), op. cit. (Anm. 18)

⁵⁸ Vgl. Philip Jodidio, Architecture:Art, München, New York: Prestel 2005, 178

⁵⁹ Vgl. Kynaston McShine, Richard Serra und Lynne Cooke, Richard Serra: sculpture: forty years, New York: Museum of Modern Art 2007, 90–91

⁶⁰ Vgl. ebd. 92

⁶¹ Vgl. ebd. 93

²⁷ ‚Aires Mateus‘ memory‘ in ‚The images of architects‘ Richard Serra Equal Elevations - Plumb Run 1983



Auch die Aires Mateus-Brüder sind mit zehn Bildern in dieser Kollektion vertreten. Neben einigen nicht-zeitgenössischen, architektonischen Referenzen zeigen sie mindestens zur Hälfte Referenzen, die anderen Disziplinen zuzuordnen sind: So findet sich einerseits eine Abbildung der Landschaftsarchitektur von André le Nôtre im Parc de Sceaux vom Ende des 17. Jahrhundert, die Skulpturen ‚Equal elevations - Plumb Run‘ von Richard Serra aus dem Jahr 1983 sowie das Gemälde ‚Betty‘ aus dem Jahr 1988 von Gerhard Richter. Als vermutlich besonders bedeutsam, da sie Teil der limitierten Auswahl sind, werden sie hier weitergehend betrachtet.

Equal Elevations Plumb Run – Richard Serra

Das Werk des US-amerikanischen Bildhauers Richard Serra, das sich ebenfalls mit der Beziehung von Kunst und Architektur auseinandersetzt, ist durch monumentale Stahlskulpturen geprägt, die oftmals im Außenraum zu besichtigen sind. Serra ist bei diesen beeinflusst von Erfahrungen in architektonischen Räumen, so wie beispielsweise für die ‚Torqued ellipses‘ (1999) (siehe 1.4.2) von Borrominis barockem Bauwerk San Carlo alle Quattro Fontane, wovon sich unter Aires Mateus‘ ‚The images of architects‘-Referenzen ebenfalls eine Zeichnung findet.⁵⁸ (siehe 4.2.2)

Die Beziehung des menschlichen Körpers zum Raum des Kunstwerkes, die bei Chillida eine Rolle spielt, kann ebenso als ein Untersuchungsgegenstand der Kunst Serras gesehen werden. Die körperliche Eigenwahrnehmung während der Rezeption seiner Werke wird oft mittels ‚Vertigo‘ beschrieben, eine Beeinflussung des Gleichgewichts, die insbesondere durch die Modulation der Vertikalen hervorgerufen wird. Serra betont, ebenfalls Chillida ähnlich, ein Potenzial in der Skulptur dafür, einen autarken Raum mit eigener Zeitlichkeit zu schaffen, der im Gegensatz zu den kontextualisierenden Räumen und Orten stünde.⁵⁹ Eine Position, die sich in übertragener Form auch in der Architektur Aires Mateus‘ findet.

‚Equal elevations - Plumb Run‘ (1983) erfährt seine Bedeutung entsprechend im Kontext seines Ortes, des englischen Landschaftsgartens um das ‚Nassau County Museum of Art‘. Dieser ist in seiner gestalterischen Intention darauf ausgerichtet, die Kapazität der Natur aufzuzeigen, zu Bildern formiert zu werden.⁶⁰ Drei kongruente Stahlplatten werden durch Serra in gleichem Abstand zueinander zentral mittig auf einer Achse positioniert. Über die rhythmische Abfolge wird eine szenische Einzelwahrnehmung des Ortes angeboten, die Fluchtpunktperspektiven der Renaissance nutzt. (Abb. 27) Wird das Kunstwerk aus der Bewegung erfahren, zeigt sich die unregelmäßige Topografie der Wiesenfläche, wobei die Stahlplatten als Maßbezug und Marker wirken. Serra stellt das Aufbauen von räumlichen Bildern der Veränderung des Raumes aus der Bewegung heraus gegenüber.⁶¹

In Aires Mateus‘ Werken finden sich ähnliche, szenografische Momente: Während es meist um die Erfahrung aus der Bewegung geht, finden sich auch geometrisch betonte Ausblicke, Rhythmisierungen, Reihungen oder Rahmungen, welche als räumliche Anordnungen mit bestimmten Bedeutungen gelesen werden können. Umwelt und Skulptur, beziehungsweise Architektur, gehen eine Beziehung ein, wahren aber Distanz und artikulieren sich darüber gegenseitig.

4.4.2 AUSGEWÄHLTE AUSSTELLUNGSBEITRÄGE

Die Beiträge, die Aires Mateus zu Ausstellungen erzeugen, sind selten kuratierte Werkschauen, sondern meist eigenständige Projekte, die sie nutzen, um Experimente durchzuführen und an Fragestellungen zu arbeiten.⁶⁵ Die kurzen Charakterisierungen ausgewählter Beiträge zeigen die jeweils leitenden Fragestellungen auf. Aires Mateus wollen dabei die Grenze der Architektur ausloten und ihre Beziehung zur bildenden Kunst und anderen Wissensfeldern befragen.

Voids (2010)

Im Jahr 2010, unter der Kuratorin Kazuyo Sejima, lautet das Motto der Architekturbiennale in Venedig ‚People meet in architecture‘. Aires Mateus zeigen dazu acht Entwürfe für Einfamilienhäuser – Casas – mit vergleichbarem Programm und ähnlicher Größe aber differierenden räumlichen Ideen. Die Projekte beinhalten verschiedene (Leer-)Raumideen – Voids – für Wohnarchitektur und widmen sich der menschlichen Wahrnehmung dessen.

Innerhalb eines schwarz gehaltenen Raumes im Ausstellungsgebäude der Giardini stehen vier brusthohe weiße Objekte mit dem äußeren Umriss eines Quadrates und umlaufendem schwarzem Rand. Einziges Sonderelement ist eine unauffällige Ablage an einer Seitenwand, welche die Ortsfotografien Francisco Aires Mateus‘ (siehe 4.4.3) der jeweiligen Umgebungen der gezeigten Projekte auf Karten ausstellt. Die vier weißen Körper wirken von außen wie ein zusammengehöriges Volumen mit polygonaler Oberfläche, das mittels schräger Schnitte zerteilt und darüber begehbar ist. Besuchende bewegen sich zwischen den Volumen individuell hindurch. Sie besitzen Einprägungen und Auswölbungen, die in Paaren Modelle der acht Casas ausformen. Dabei gibt es immer ein ‚klassisches‘ Architekturmodell, welches das Haus als Volumen von außen zeigt. In Ergänzung dazu, in den weißen Körper eingeschnitten, wird der Leerraum auf dem Kopf stehend gezeigt. Er abstrahiert alles Umgebende zu einem Solid. (Abb. 29)

Der Ausstellungsbeitrag unterstreicht zwei Aspekte im Kontext zum Oberthema ‚People meet in architecture‘: Einerseits werden die Architekturen auf die Wirkung der Raumformation reduziert, die Räume unterschiedlich fassen und damit das Verhältnis der Menschen zur Umwelt beeinflussen. Eine Vergleichbarkeit der einzelnen Projektkonzeptionen wird dadurch möglich. Andererseits muss sich durch Ausstellung hindurchbewegt werden, man trifft auf andere Menschen, orientiert sich oder kehrt um. Der Ausstellungsinhalt besteht im Raum der Projekte, das Ausstellungsthema allerdings ist die gegenwärtige räumliche Erfahrung vor Ort.

⁶² Vgl. Carvalho (2011), op. cit. (Anm. 13) 11

⁶³ Vgl. Camille Morineau und Lucia Pesapane, Gerhard Richter, Panorama: une rétrospective, Paris: Centre Pompidou 2012, 32

⁶⁴ Vgl. Alejandro Aravena, The Power of old-fashioned Beauty as a Way to resist Banality, The Work of Aires Mateus, in: ders. (Hrsg.), Reporting from the front: Biennale architettura 2016, Venedig: Marsilio 2016, 68; Auch Carvalho verweist auf eine ‚Suche nach Schönheit‘, um die Zeitlosigkeit der Architekturen, die zwischen Gegenwart und Vergangenheit oszillieren, zu erklären, scheut allerdings auf Grund der Schwierigkeit des Begriffs ebenfalls vor weiteren Ausführungen zurück. Carvalho (2017), op. cit. (Anm. 5) 10

⁶⁵ Vgl. Tuñón (2016), op. cit. (Anm. 3) 31

²⁹ Voids 2010 Biennale di Venezia
Besuchende bewegen sich im Void, das die Solids der Ausstellungsobjekte ausbilden.



Betty, 1988 – Gerhard Richter

Das Gemälde Gerhard Richters seiner Tochter Betty (1988) ist als Porträtgemälde eine schwierig einzuordnende Referenz für eine Architekturkonzeption. Es zeigt den Oberkörper des Mädchens in rosa gemustertem Schlafanzug und rot geblütem Bademantel. (Abb. 28) Es ist den Wahrnehmenden abgewandt, sodass eine Art Dreiviertelprofil des Hinterkopfes entsteht, der Körper und die Arme verharren in der Verdrehung, sodass das Bild wie eine Momentaufnahme wirkt und dennoch eine kompositorische Ruhe besitzt. Während das Mädchen den Eindruck erweckt, als könne es sich jeden Moment wieder umdrehen, scheint sein Blick sich gleichzeitig im undefinierbaren Hintergrund zu fangen. Malerische Kontraste bestimmen die Bildwirkung: Das Mädchen wirkt beinahe ausgeleuchtet und zeichnet sich durch Helligkeit, Farbigkeit und Farbtemperatur vor dem dunklen Hintergrund ab, der lediglich in der rechten unteren Bildecke durch eine hellere Fläche strukturiert wird.

Es bleibt offen, warum Aires Mateus Richters Gemälde in der begrenzten Kollektion ‚The images of architects‘ zeigen. Ist es die technische Ausführung, ist es die Dreieckskomposition, die reduzierte Räumlichkeit oder die Darstellung einer menschlichen Figur?⁶² Oder ist es die Kontrastwirkung zwischen dem auf die Kinderfigur fallenden Licht sowie dem im Schatten liegenden Raum?

Möglicherweise sind es auch abstraktere Bedeutungen. So äußert sich Richter im Jahr 2002 wie folgt über das Gemälde: „Then there’s the painting of my daughter, which is also an idealisation since its essence is a longing for culture, for the beauty in art which we no longer have, which is why she turns away.“⁶³ Richter schneidet das Thema ‚Schönheit‘ und damit komplexe Diskurse an. Nach Richter könne das Gemälde als Versuch gedeutet werden, etwas ‚Schönes‘ zu erzeugen und, verkörpert im Abwenden, eine Suche danach. Hierin eine Parallele zu Aires Mateus zu sehen, würde durch den Katalogtext zum Beitrag Aires Mateus‘ zur Architekturbiennale 2016 gestützt, geschrieben vom Kurator Alejandro Aravena: Er attestiert den Portugiesen eine Suche nach Schönheit, die sie dazu nutzen, Architektur fernab von Banalität zu erzeugen. Die Schönheit in ihrer Arbeit sei die Möglichkeit, menschliche Wünsche und Bedürfnisse einzufangen und auszudrücken.⁶⁴

Die Referenz verbleibt vage, sie findet keine Wiederholung an anderer Stelle oder Entsprechung in ähnlichen Werken. Möglicherweise liegt die Bedeutung auch genau darin, in der sich nicht vollständig entschlüsselnden Poetik des Bildes, die auch Aires Mateus‘ Werke in sich tragen: Eine Suche und Erinnerung an etwas, das sich nicht eindeutig offenbart – hier im Abgewandtsein, dort in der Reduktion.



28 Gerhard Richter Betty 1988 Öl auf Leinwand

Radix (2012)

Auch der Beitrag zur Biennale 2012 thematisiert die Wahrnehmung von Räumen und beschäftigt sich entsprechend des vom Kurator David Chipperfield gesetzten Themas ‚Common Ground‘ mit dem für Aires Mateus bedeutsamen ‚kulturellen Hintergrund‘, also Bildern, Erfahrungen oder Wissen, die menschliche Wahrnehmung von Räumen beeinflussen.

Aires Mateus zeigen ein skulpturales Objekt aus Cortenstahl mit dem Titel ‚Radix‘, das keinen direkten Bezug zu Projekten ihres architektonischen Portfolios aufweist. Mehr noch als zwei Jahre zuvor versuchen die Architekten, in einem eigenständigen Werk Aspekte ihrer Architekturkonzeption und damit zusammenhängende Fragestellungen zu untersuchen. Das begehbare Objekt geht von einer kubischen Grundform aus. Über den Einschnitt dreier Kuppelformen, die innerhalb des Körpers als Segmente erscheinen, entstehen Aushöhlungen, Dächer und darunter Räume. Das Objekt erhält an seiner Unterseite, die wenige Kontaktstellen zum Boden aufweist, eine goldene Farbe, auf der sich die Wasserreflexionen des Werftbeckens des Arsenalen zeigen, an dessen Rand es aufgestellt ist. (Abb. 30)

Die Assoziationen und Interpretationsansätze zum Objekt sind vielfältig. So erinnere seine goldene Unterseite an ausgekleidete Kirchenkuppeln, goldene Freskos, Grotten oder reich verzierte Innenräume und erhalte in der Stadt Venedig, die durch zahlreiche goldene Kuppeln geschmückt ist, eine ortsspezifische Konnotation. Dabei seien individuelle Assoziationen möglich; jede Person werde sich auf Grund von Herkunft, Vorbildung und individuellen Erlebnissen an unterschiedliche räumliche Erfahrungen erinnert fühlen. Erinnerung Vergangenes wird in Relation zu der sinnlichen gegenwärtigen Erfahrung zum Raumerlebnis; die starke Assoziationskapazität des Objektes ist durch die Architekten intendiert.⁶⁶

Daneben werden auch die Identität und Räumlichkeit des Objektes befragt: Ist es eine begehbare Skulptur oder skulpturale Architektur? An welcher Stelle beginnt der Objektraum, an der Oberfläche, am projizierten Fußabdruck oder am Endpunkt der gedachten Kuppeln? Welchen Ursprung hat das Fragment des Solids? Es ist damit ein Ausstellungsobjekt, gleichzeitig Arbeitsmedium, mit dem räumliche Gestaltungsparameter erkundet werden, und Gedankenexperiment.

Mit Radix lässt sich beispielhaft beschreiben, wie Aires Mateus Erkenntnisse aus kleinen Experimentierprojekten dazu nutzen, größeren Projekten mit komplexeren Raumanforderungen Herr zu werden: Das Radix-Dach ist mit seiner Dimension und Proportion auf den Aufenthalt lediglich einiger weniger Menschen ausgelegt. Es bietet ein räumliches Prinzip, das eine Strukturierung für größere Hallen anbietet. Über zahlreiche, in der Decke ausformulierte Kassettierungen wird zum Beispiel der große Raum des Versammlungszentrums in Grândola (2016) in kleinere Kompartimente unterteilt. Die geringe Begrenzung über das Dach schafft räumliche Einheiten und determiniert darüber die Wahrnehmung, die Bewegung und Gruppierungen im Raum.⁶⁷ Die vertikale Dimension wirkt auf die horizontale Kontinuität ein.⁶⁸

⁶⁶ Vgl. ebd. 31

⁶⁷ Vgl. Francisco Javier López Rivera u. a., *Diálogo entre Manuel Aires y Daniel Malhão*, in: *Ideas e imágenes. diálogo entre arquitectura y fotografía*. Manuel Aires y Daniel Malhão, *Diálogos DLG_001 Málaga: Recolectores Urbanos Editorial* 2016, 31

⁶⁸ Vgl. ebd. 31

⁶⁹ Vgl. Alejandro Aravena (Hrsg.), *Reporting from the front: Biennale architettura 2016, Venedig: Marsilio* 2016, 415

⁷⁰ Vgl. Aires Mateus & Asociados, *Aires Mateus*, 2G, Barcelona: Gili 2003, 88



30 Radix 2012
architektonische Skulptur mit Assoziationsermöglichung

Fenda (2016)

Der Biennale-Beitrag aus dem Jahr 2016 ähnelt als räumliche Erfahrung den ‚Voids‘. Unter dem Oberthema ‚Reporting from the front‘ des Kurators Alejandro Aravena zeigen die Architekten wieder einen dunklen Raum mit weißen Ausstellungsobjekten, der als Solid gelesen werden kann. Das Innere, ein kleiner Raum, ist lediglich in einem schmalen Streifen mittig an den Wänden beleuchtet. Dort zeigt sich ein aushöhlendes und sich formal permanent wandelndes Raumkontinuum einmal umlaufend in einer durchgängigen, weißen Materialität. (Abb. 31) Einige Raumsituationen meint man aus Projekten Aires Mateus‘ wiederzuerkennen, andere scheinen unbekannt. Auch hier bewirkt die einheitliche Materialität eine Vergleichbarkeit der Situationen, es gibt langgestreckte Räume, schmale hohe, verwinkelte oder verschachtelte.

Einige der Raumecken sind nur schwer bis an ihr Ende einzusehen und bleiben als Void innerhalb des Solids unzugänglich. Die punktuelle Belichtung erzeugt variierende Schattenwürfe, zeigt die Bedeutung von Licht und Schatten für das Verständnis räumlicher Größen und Proportionen und ist der für die räumliche Stimmung entscheidende Parameter. Das Ausstellungssetting provoziert ebenfalls die Bewegung: entweder aus der Mitte, den Ablauf der Raumsequenzen aus der Ferne betrachtend, oder aus der Nähe, in die kleinen Räume eintauchend.

Die Architekten fokussieren mit ihrem Beitrag die Bedeutung der Differenzierung räumlicher Situationen für den Aufenthalt von Menschen und damit verbunden für die Aufrechterhaltung kontextspezifischer, baukultureller Qualitäten. Entgegen der durch primär ökonomische Bedingungen stets drohenden Vereinheitlichung baulicher Umwelten wollen sie sich für Differenzierung sowie ungewöhnliche, charakteristische räumliche Gestaltung aussprechen.⁶⁹



31 Fenda 2017 Differenzierte Voids im Raumkontinuum

A ruin in time (2017)

Der Beitrag von Aires Mateus zur Chicago Biennale 2017 ‚Make history‘ widmet sich in ihrer Konzeption aufgeworfenen Fragen auf eine neuartige Weise. Ihr Beitrag ‚A ruin in time‘ betrachtet zwei ihrer eigenen Projekte, die eine lange Zeit im Rohbaustatus verblieben sind und für die Ausstellung als ‚zeitgenössische Ruinen‘ dokumentiert werden. Der Grund für ihren temporären Ruinenstatus ist zur Zeit der Ausstellung nicht klar.

Beide Gebäude sind im Rohbau befindliche Betonstrukturen, deren räumliche Idee auch ohne Innenausbau oder bekleidende Materialien erlebbar wird. Das eine Haus, im Parque Natural de Arrábida gelegen, ist lediglich in der 2G-Ausgabe über Aires Mateus mit einer Ortsfotografie und einigen Planzeichnungen vertreten.⁷⁰ Inoffiziell sind die Bauarbeiten im Stillstand, darüber hinaus sind keine weiteren Angaben veröffentlicht. Das zweite Projekt, die Casa in Monsaraz, wird ab dem Jahr 2007 gebaut und ruht Jahre bis zu ihrer Fertigstellung 2018. Sie greift das räumliche Thema einer Kuppel mit Okulus auf.

Aires Mateus zeigen Fotografien beider Projekte in einem dunklen Raum auf orthogonal zueinander positionierten großen Bildschirmen. Sie dokumentieren, wie die natürliche Umgebung die artifizielle Konstruktion zurückerobert: Wasserlachen treiben auf Geschossdecken, Pflanzen wachsen aus nicht versiegelten Flächen hervor und Insekten erkunden die Räume. (Abb. 32)

4.4.3 KÜNSTLERISCHE MEDIEN: GRAFIK + FOTOGRAFIE

Sie konstatieren dazu, dass die sich uns darstellende Realität ein ‚unendliches Depot‘ sei, das Referenzen, Erinnerungen und Möglichkeiten evozieren könnte. Eine Ruine, unabhängig ob historische oder zeitgenössische Ruine so wie ihre Projekte, sei eine ‚romantische Möglichkeit‘, da sie imstande sei, unzählige Lesarten und Beziehungen hervorzurufen. Die Ruine sei eine Synthese und in ihrem unvollendeten Sinn eine Realität als Basis für ein noch entstehendes Projekt. Damit evoziert eine Ruine die zeitlichen Schichten, die Vergangenheit, welche die Gegenwart beeinflusst und eine Zukunft ermöglicht, offen für unterschiedliche Lesarten.⁷¹

In diesem Potenzial sehen Aires Mateus ihre Aufgabe: Das Fragmentarische, Unvollständige oder Zerstörte zeugt vom Vergangenen und bietet in seiner Offenheit Platz für Überschreibungen. Aires Mateus wollen mit ihren Projekten in ihren eigenen Worten ‚schöne Ruinen‘ schaffen, was für sie bedeutet, eine Idee so prägnant auszuformulieren, dass die Gebäude ‚einfordern‘, sie auch nach dem Ende ihrer ursprünglich vorgesehenen Nutzung weiter- oder umzunutzen.⁷² Diese Idee blickt potenziell auch in die Zukunft der Disziplin: Bauen im Bestand wird zu einer der Hauptaufgaben der Architektur, um zukünftigen Herausforderungen zu begegnen. Dies bereits bei der Errichtung in Form konsistenter Qualitäten zu bedenken, daran appelliert dieser Beitrag im Hintergrund ebenfalls.

Die gezeigten Gebäude haben den ruinösen Zustand bereits vor Fertigstellung erreicht. Sie haben die Phase des bewohnt Werdens übersprungen und sind in einem Zwischenzustand: nach wie vor unvollendet und gleichzeitig am Startpunkt für eine neue programmatische, semantische – räumliche Lesart.⁷³ Das Fragmentarische als Potenzial aber beinhalten auch die realisierten Architekturen Aires Mateus‘ – als Versprechen für eine neue Zukunft.

Die ausgewählten Ausstellungsbeiträge sind Thesen zur Architektur, die in der Rezeption an Kunstwerke erinnern und mittels des Raumes als Medium ihre Essenz vermitteln. Zentral ist bei jedem Beitrag der Raum und dessen gestalterische Ausformulierung. Programmatische Prägungen spielen dabei kaum eine Rolle; es geht um Parameter der Raumschaffung und -gestaltung wie Material, Licht und Schatten, Farbe, Proportion oder Grenze und Öffnung. Durch die Intensität der sinnlichen Wahrnehmung zeigt sich die Rolle der Gestaltung für unsere Raumwahrnehmung. Menschliche Wahrnehmung in Bewegung ist bei allen Ausstellungsbeiträgen ebenso wie bei ihren Architekturen konzeptionell inkludiert. Dazu werden ergänzende Fragestellungen verhandelt: Es geht oft um das Fragment und damit das vielfältige Verhältnis von Teil und Ganzem, um assoziative Kapazitäten bis hin zu semantischen Aufladungen. Der Einfluss des Ortes und das Zusammenspiel von natürlicher und artifizierlicher Landschaft werden untersucht.



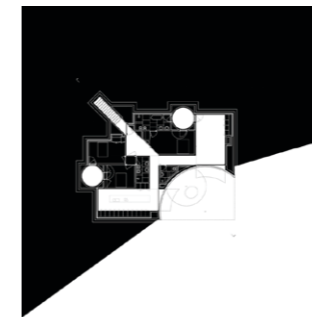
⁷¹ Vgl. zum gesamten Abschnitt die Slideshow auf <http://www.airesmateus.com>, 31.10.2017

⁷² Vgl. Tuñón (2016), op. cit. (Anm. 3) 29

⁷³ Das Grundstück wurde mittlerweile durch Aires Mateus erworben und das Projekt fertiggestellt. Vgl. dazu Martins und Aires Mateus op. cit. (Anm. 8)

³² Ausstellungsraum ‚A ruin in time‘ 2017 Chicago

33 Casa Monsaraz 2018 Räume in Masse



⁷⁴ Vgl. zu Traditionen orthografischer Projektionen in der Architekturdarstellung Julian Benny Hung, Riss, Schnitt, Axonometrie. Plan, section, axonometry, in: Margitta Buchert (Hrsg.), Entwerfen gestalten: Medien der Architekturkonzeption; Shaping Design: Media of architectural conception, Berlin: jovis 2020, 59–65

⁷⁵ Chillida dazu: ‚Meine gesamte Arbeit ist die Frucht des Fragens. Ich bin ein Spezialist im Fragen, auch wenn manche Frage unbeantwortet bleiben mag.‘ in Tony Cragg (Hrsg.), Eduardo Chillida, Schriften, Düsseldorf: Richter 2009, 29

Die besondere Rolle des Modells für die Entwurfspraxis Aires Mateus‘ wird oben beschrieben. Daneben sind zwei weitere, künstlerisch eingesetzte Medien hervorzuheben, welche die Konzeption, Präsentation und Rezeption beeinflussen: die plangrafischen Darstellungen sowie durch Francisco Aires Mateus erstellte Fotografien.

(Plan-)Grafik

Insbesondere die digitalen Planzeichnungen haben eine wesentliche Bedeutung für die Wahrnehmung der Architekturen, aber auch für ihre Entwicklung. Die in jedem Maßstab piktogramatische Anmutung zielt auf eine Vermittlung der räumlichen Komposition und dabei insbesondere auf das Verhältnis von Raum- und Baukörper. Lesartkonventionen architektonischer Plandarstellungen entsprechend, werden Solids in der Regel als schwarze Flächen und Voids als weiße Leerflächen dargestellt.⁷⁴ Beim Grundriss der Casa in Monsaraz (2018), deren Räume in das schwarz dargestellte Erdreich eingeschnitten sind, werden daneben auch Nebenräume in schwarz dargestellt, sodass die Haupträume wie Kammern in der Masse wirken. (Abb. 33)

Als zusätzliches Element gesellt sich, vor allem in jüngeren Projekten, die in den Realisierungen auch andere Materialien als weißen Putz integrieren, ein zusätzliches Mapping durch Texturen oder Bilder. Es geht dabei nicht um eine naturalistische Abbildung später zum Einsatz kommender Materialität, sondern um sinnliche Akzente in den geometrisch geprägten Räumen, möglicherweise auch um den Gegensatz aus natürlichen und artifizierten Materialien und Elementen. Wenige, besondere Elemente werden innerhalb der Geometrie hervorgehoben.

Unabhängig vom Maßstab abstrahieren die Grafiken Räume inklusive ihrer Konstruktion zu Flächen und fokussieren den rezipierenden Blick auf die geometrische Konfiguration des Raumes. Die Lesart wird in die jeweilige konzeptionelle Richtung geleitet. Bezüge und Kontextualisierungen können zwar durch die Offenheit der abstrakten Darstellung interpretiert werden – zum Beispiel Satteldächer, Gewölbe oder ein Okulus – sind allerdings nicht von konstituierender Bedeutung. Auch der Mensch wird, genau wie seine Ausstattung zum Leben in den Räumen, in den Zeichnungen weitgehend ausgeblendet. Er ist wahrnehmendes Organ, maßstabsgebender Körper und rezipierendes Subjekt, jedoch für die Grafiken nicht wesentlich. Hier erscheint der Raum quasi a priori.

Die Grafiken vermitteln in ihrer Essenz eine Erkenntnis, welche allerdings die gedankliche Mitarbeit der Betrachtenden erfordert. Dies nutzen die Architekten auch während des Entwurfs: Dafür führen sie stets einen piktogramatischen Layer mit, anhand dessen auch in der Detailplanung die Kongruenz mit der räumlichen Idee überprüft werden kann. Diese steht am Anfang und sorgt gleichzeitig für eine immer wieder ablaufende Reduktion im Entwurf. Mittels der Grafiken werden die jeweiligen architektonischen Fragestellungen der Projekte aufgezeigt, die sich um die Rolle der Architektur für ihre Aufgabe, die räumliche Ausprägung des Programmes oder die formalen Parameter der Raumgestaltung drehen. Ähnlich wie Chillida, der in Bezug auf seine künstlerischen Werke konstatiert: ‚Ich stelle nichts dar, ich frage‘, sind auch Aires Mateus‘ Modelle und Zeichnungen nicht ausschließlich Darstellungen der Architektur als gebautes Produkt, sondern verkörpern die Essenz der jeweiligen architektonischen Idee.⁷⁵

Die Plangrafiken erinnern an grafische Arbeiten Chillidas oder seine Óxidos. Ihre Intention ist, über Kontraste und geometrische Zuschnitte Räumlichkeit innerhalb des zweidimensionalen Mediums zu erzeugen, ohne sich illusionistischer Darstellungen zu bedienen. Die weißen und schwarzen Flächen vereinen potenzielle Parameter architektonischer Räume in sich, sie können für Licht und Schatten, Ein- und Ausbuchtungen, Oberflächen und Volumen oder Raumhöhen und -tiefen stehen. Sie können durch das Implikationspotenzial unterschiedliche Bedeutungen erhalten und ermöglichen so Auseinandersetzungen mit räumlichen Konditionen an sich, ohne die Restriktionen und Überlagerungen einer konkreten inhaltlichen Zuschreibung oder gegenständlichen Darstellung.

Die grafischen Darstellungen Aires Mateus' ermöglichen, die zweidimensionale Abstraktionen auf die gebauten Architekturen zu übertragen und beeinflussen so die Wahrnehmung des Raumes: Dessen räumliche Komplexität zeigen die Grafiken nicht, sie zerlegen ihn vielmehr in prägnante Schnittbilder; der Raum wirkt hier euklidisch und bedarf der Interpretation. Ein Anteil dieser Abstraktion findet sich dann in der Wahrnehmung und die Räume werden in ihrer selbstbezogenen Autonomie verstärkt.

Fotografie

In der Verwendung der Fotografie zeigt sich Ähnliches: Obwohl gegenständlicher Natur, sind auch sie durch eine gestalterische Reduktion und eine Art Abstraktion gekennzeichnet, die versuchen, eine Essenz zu vermitteln.

Es lassen sich zwei unterschiedliche Arten von Fotografien im Werk von Aires Mateus finden: einerseits scheinbar nebensächliche, wie Schnapshots festgehaltene Momente, Situationen, Eindrücke oder Gebäude, die bauliche Referenzthemen, insbesondere Exkavationen, versammeln und vor allem auf Reisen entstehen; andererseits bewusst fotografierte, speziell inszenierte und mit einer eigenständigen Bildsprache versehene Aufnahmen, die Francisco Aires Mateus vor Ort von den Grundstücken der Projekte und ihrem Kontext aufnimmt. Erstere sind zwar für das Werk ein wichtiges Arbeitsmedium als visuelles Gedächtnis, das zur Bildung und Schärfung zentraler Werkthemen beiträgt, sie weisen aber in sich keine künstlerischen Eigenschaften auf. Letztere hingegen sind eine eigenständige Werkkategorie.

Diese Fotografien sind mehr als reine Dokumentation eines Grundstücks. Sie dienen als Start des Entwurfsprozesses, werden über die Bearbeitung hinweg immer wieder konsultiert und sind am Ende Teil der Projektpräsentationen. Sie entstehen mit einer gewöhnlichen Kamera auf lichtempfindlichen Filmen, wodurch eine markante Körnung, Unschärfeverteilung und Kontrastwerte entstehen und die Wirkung von Licht und Schatten hervorgehoben wird.⁷⁶ Darin werden Schlüsselmomente des jeweiligen Ortes festgehalten; dies können Eigenschaften und Orientierung der Landschaft und Topografie sein oder bestehende Konstruktionen, von kleinen Stein stapeln bis hin zu tatsächlichen Architekturen.⁷⁷

So zeigt die Ortsfotografie aus Alcácer do Sal einen lichten Wald mit hohen Nadelbäumen. (Abb. 34) Das daran anknüpfende Projekt, ein Altenheim in Alcácer do Sal (2010) ist ein in die Landschaft eingefügter, beinahe topografischer Baukörper, der vielfältige Sicht- und Raumbezüge in die umgebende Natur ermöglicht. Francisco Aires Mateus' Intention ist mit diesen Fotos also, einen bestimmten Blick und vor Ort erfahrene Stimmungen auf das Grundstück, die Umgebung, die Natur, den umliegenden Raum zu vermitteln und darüber Möglichkeiten für das zu entwickelnde Projekt einzufangen.⁷⁸

Die Fotografien sind Filter der Realität, indem sie bestimmte Aspekte auswählen und fokussieren. Im Idealfall sollen sie die Notwendigkeit für die architektonische Intervention am jeweiligen Ort wiedergeben und Fragen aufwerfen.⁷⁹ In dieser Eigenschaft der Fotografie sieht Manuel Aires Mateus Parallelen zur Architektur. Beide Disziplinen seien Transformatoren der Realität, die als ihr Material funktioniere. Bestimmte Aspekte werden ausgewählt und andere ausgeschlossen, um so die reale Welt, beziehungsweise die Eindrücke dieser, zu transformieren.⁸⁰ Dazu trägt die Bildsprache entscheidend bei: Sie intensiviert und stellt Anderes in den Hintergrund; die körnige Schwarz-Weiß-Ästhetik kann als Verweis auf Vergangenes gedeutet werden.⁸¹ Sie führt aber vor allem dazu, dass die Fotografien nicht als vermeintlich objektive Dokumentation, sondern als künstlerisch artikulierte Aussage zum zu transformierenden Ort gelesen werden. Die Atmosphären, welche die späteren Architekturen prägen, werden durch die Fotografien initiiert sowie mitgeprägt.

Auf Grundlage der spezifischen Werkeigenschaften sowie der durch die Architekten gewählten Referenzen aus der Kunst, Ausstellungsbeiträgen und künstlerischen Medien werden nun die künstlerischen Momente im Werk Aires Mateus' herausgearbeitet.

34 Francisco Aires Mateus Alcácer do Sal 2002 Ortsfoto



⁷⁶ Vgl. Rivera u. a. (2016), op. cit. (Anm. 67) 45–46

⁷⁷ Vgl. ebd. 45

⁷⁸ Vgl. ebd. 25

⁷⁹ So sind z. B. formale Analogien zwischen den angrenzenden Küstenfelsformationen und des Neubaus von Aires Mateus für das Leuchtturmmuseums Santa Marta in Cascais herstellbar.

⁸⁰ Vgl. Rivera u. a. (2016), op. cit. (Anm. 67) 23–25, 34

⁸¹ Vgl. ebd. 45

4.5 KÜNSTLERISCHES IM WERK

⁸² Vgl. N.N., Architecture as an art of permanence. Interview: Manuel Aires Mateus, in: A+U, Feature: Aires Mateus, 7, 574 (2017), 198

⁸³ Vgl. Sardo (2005), op. cit. (Anm. 23) o. S.; Matta-Clarks Cutting „Conical Intersect“ (1975) in der Rue Beaubourg in Paris wird auch in Publikationen von Aires Mateus gezeigt, vgl. z. B. Richard C. Levene und Fernando Márquez Cecilia (Hrsg.), Aires Mateus & Asociados, Aires Mateus: 2011-2016, En el corazón del tiempo, At the heart of time, Madrid: El Croquis Ed. 2016, 40

⁸⁴ Vgl. N.N. (2017), op. cit. (Anm. 82) 198–199

Bei Aires Mateus kann grundsätzlich eine ‚klassisch‘ architektonische Position konstatiert werden, in dem Sinne, dass sie sich mit architektonisch konnotierten Themen beschäftigen und diese mit architekturenspezifischen Medien erarbeiten und präsentieren. Es finden sich aber in allen Bereichen ihrer Praxis, ihren Arbeitsweisen, den Eigenschaften ihrer Artefakte sowie den immateriellen Konzepten als künstlerisch charakterisierbare Momente. Sie kulminieren in der Eigenschaft der Kunst, ihre Erkenntnisse im Ästhetischen zu vermitteln und auf ihr ästhetisches Gemachtsein zu rekurrieren.

4.5.1 SKULPTURPRAXIS

Die Arbeit mit skulptural wirkenden Modellen ist wesentlich für Aires Mateus' kreative Prozesse. Das skulptierende Arbeiten, also das Herausarbeiten von Masse und damit Vordringen zur Essenz der räumlichen Idee, ist ein reduzierender Formungsprozess, der in der architektonischen Gestaltung ablesbar wird. Darin finden sich Parallelen zu den gestalterischen und perzeptiven Eigenschaften von Chillidas Werken. Das skulpturale Arbeiten bestimmt auch das Gedachtsein der Architekturen, indem es im Prozess reduzierend wirkt.

Grenzen skulptieren

Chillida setzt sich mit der Grenze auseinander, die in ihrer Differenzierung zwischen Materie und Leerraum seine Werke bedingt: Leerraum als Akteur seiner Skulptur wird durch die Artikulation der Grenze wahrnehmbar. Durch die bei Aires Mateus zumeist monomaterielle Ausführung wird die Grenze vor allem in den weniger orthogonal geformten Arbeiten ebenfalls zu einem Agens in der Raumbildung. Das aus der Grundkonzeption entspringende und im Modellbau realisierte Skulptieren der Masse erzeugt eine dynamische Raumgrenze, die als ein aktivierendes Feld verstanden wird, das Innen und Außen Reaktionen hervorbringt.⁸² Es entstehen bewegte, manchmal fließende oder unter Spannung stehende Räume. Delfim Sardo bezeichnet die Art von Räumlichkeit als ‚liminal spaces‘, Schwellenräume. In der Erzeugung einer Durchlässigkeit, die den architektonischen Raum nicht nur als Wand und materiell begrenzt, zieht Sardo Vergleiche zu den ‚Cutting‘-Arbeiten Gordon Matta-Clarks, der allerdings diesen Raumeindruck nicht neu, sondern de-konstruiert.⁸³ Manuel Aires Mateus wiederum zieht als Vergleich Borrominis Kirche San Carlo alle Quattro Fontane in Rom heran.⁸⁴

Für diese Schwellenräume lassen sich verschiedene Typologien im Werk finden, so zum Beispiel Portale, wie beim Zugang der Architektur fakultät in Tournai, oder Nischen in tiefen Wänden, wie beim Leuchtturmmuseum in Cascais, die differenzierte Übergänge zwischen Innen sowie Außen und damit zwischen privat bis zu intim und öffentlich konnotierten Bereichen bilden. Aires Mateus testen, wie zum Beispiel bei der Radix-Skulptur auf der Biennale, wie viel Begrenzung notwendig ist, um einen Raum als ein Innen zu empfinden.

Die Auseinandersetzung mit der Grenze über das reine Trennen hinaus führt zum plastischen Gestalten des dreidimensionalen Reliefs der Hüllflächen, das sich bis auf die Dach- und Deckenflächen erstreckt. Es schafft Übergänge, die komplexe Beziehungen zwischen den unterschiedlichen Bereichen des Hauses erwirken. Sie sind oft nicht programmatisch (eindeutig) belegt, inszenieren Ausblicke, Zugänge oder Straßenräume. Das in der Architektur latente skulpturale Potenzial wird forciert. Dabei sind es insbesondere fragmentarische Formen aus Verschnitten, Einkerbungen oder Abdrücken in der Materie, in denen dies zum Ausdruck kommt und die der menschlichen Wahrnehmung Anknüpfungspunkte bietet – durch Unterbrechungen, Rahmungen, gedankliche Vervollständigung von Formen oder Bildung von Kontinuen und natürlich das assoziative Potenzial.

Während viele Gebäude auf Grund einer typologischen Formgebung, spezifischer Grundrisse oder etablierter Konventionen einer Funktion zugewiesen sind, entziehen sich dem einige der Architekturen Aires Mateus'. Illustrieren können dies die leeren Architekturfotografien, die Häuser als reinen räumlichen Dialog mit nur wenig Hinweisen auf die jeweilige Bestimmung zum Wohnen, Arbeiten, Ausstellen oder Lernen zeigen. Sie sind programmatisch unbestimmt und zunächst eher monumentale Skulptur als Architektur. Darin liegt auch ihr Potenzial für Assoziationen und die Idee der ‚zukünftige Ruine‘.

Menschliche Raumerfahrung

Chillida formuliert einen Fokus auf den Menschen: Menschen interagieren mit dem Raum und werden Teil des relationalen Raumes. Chillidas Ziel besteht darin, Orte für den Aufenthalt von Menschen zu schaffen – einer wesentlich architektonischen Aufgabe. In diesem Fokus auf den Aufenthalt, die Bewegung, den Blick der Menschen begründet sich unter anderem der architektonische Charakter seiner Skulptur.

Auch Aires Mateus trachten mit Modellen in möglichst großem Maßstab danach, bereits im Entwurf die Relation des Raumes zum menschlichen Körper untersuchen zu können. Das sich Aufhalten wird zum zentralen Entwurfsthema und in jeder Bauaufgabe immer wieder neu bearbeitet und anders gedacht. Die Biennale-Beiträge exemplifizieren dies ausschnittsweise und mit intensiven Raumeindrücken. So wie Chillida die Skulptur als Funktion des Raumes betrachtet, ist für Aires Mateus der Aufenthalt die Funktion der Architektur. Es ist die Kapazität eines Raumes zum Aufenthalt der Menschen und der dazugehörigen Erfahrungen.⁸⁵ Es benötigt Menschen, welche die räumlichen Sequenzen erleben, mögliche Bedeutungen erfahren und den Häusern Abläufe und Geschehnisse hinzufügen. Durch die Räume werden die Menschen in Beziehung zur Welt gesetzt. Das Verständnis von ‚Aufenthalt‘ geht über ein reines Beherbergen von Funktionen hinaus und ermöglicht Welterfahrungen. Hierin liegen spezifisch künstlerische Momente.

⁸⁵ Vgl. zu Skulptur als Funktion des Raumes Thomas Weber (Hrsg.), Eduardo Chillida, Köln: Boisseree GmbH, J. & W 2017, 37

⁸⁶ Vgl. zur Anekdote Sol Madrideojos und Juan Carlos Sancho Osinaga, Breve conversación con Eduardo Chillida. Brief conversation with Eduardo Chillida, in: Richard C. Levene (Hrsg.), Arquitectura española 1996: desde la planta profunda hacia la planta anamórfica, Madrid: El Croquis Ed. 1996, 17

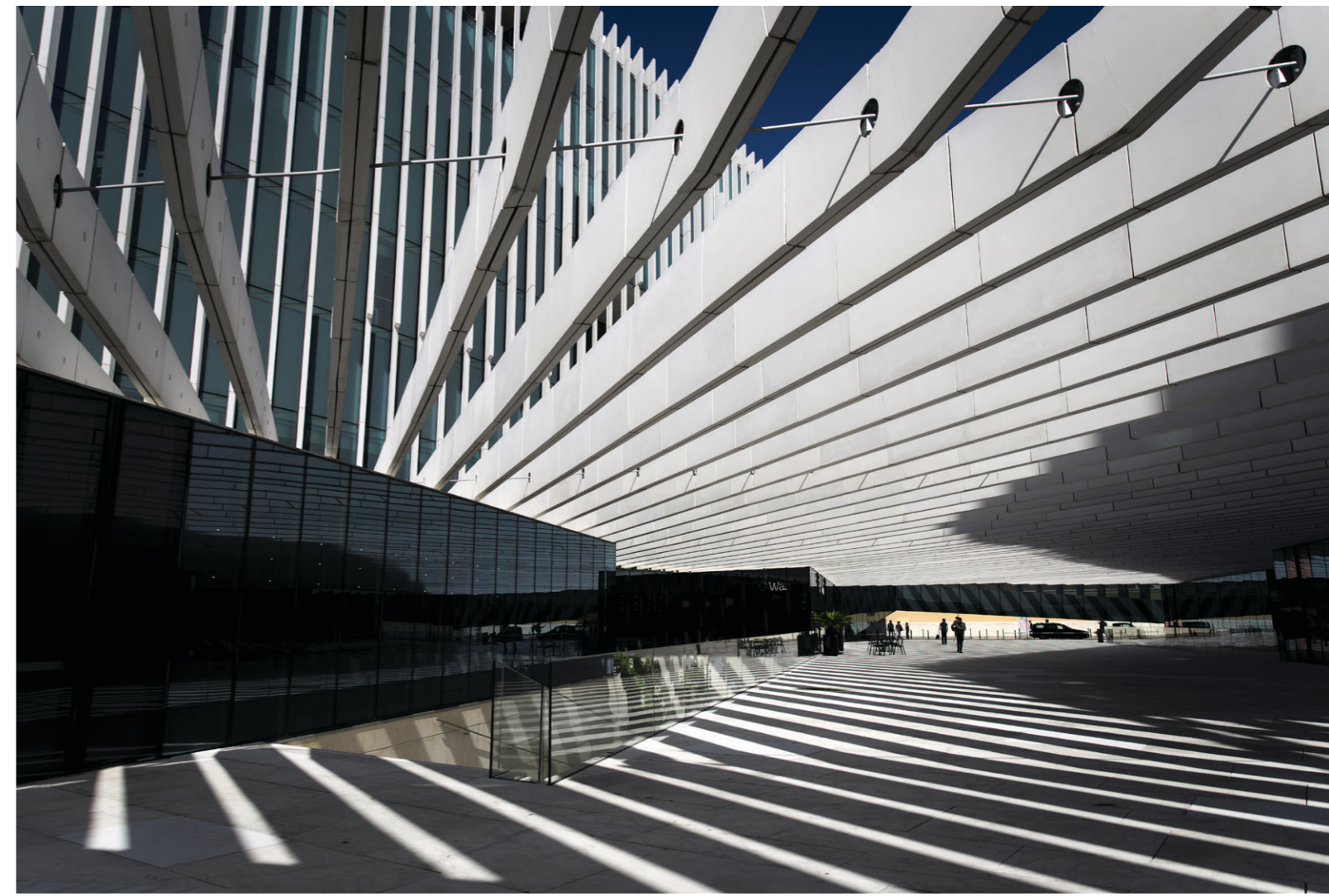
⁸⁷ Vgl. Aires Mateus & Asociados, Aires Mateus: 2002 - 2011, Construir el molde del espacio, Building the mould of space, Richard C. Levene und Fernando Márquez Cecilia (Hrsg.), Madrid: El Croquis Ed. 2011, 121

Licht als Materie

Eine wichtige Rolle spielt dabei das auch für Chillida zentrale Licht: Mittels einer Anekdote über den Lichteinfall im Pantheon zeigt sich sein Verständnis des einfallenden Lichts als Materialisierung; es ist eine Projektion des durch den Okulus gerahmten Raums, der in seiner Wahrnehmung eine andere Dichte als der umgebende Raum besitzt.⁸⁶ Gerade im Projekt Tindaya wird diese Räumlichkeit des Lichts deutlich. Unterstützt durch eine entsprechende Formung der Oberlichter besitzt der Raum im Berg kubische Lichträume, welche die Atmosphäre des Raumes als einer der wenigen gestalterischen Parameter prägen. Sie materialisieren sich in der Leere als Volumen.

Aires Mateus strukturieren und prägen durch das Setzen von gezielten Öffnungen und die dadurch erzeugten Lichtprojektionen auf die meist weiß verputzten Wände ihre Räume ganz ähnlich und gliedern darüber die Bewegungsabläufe. Reflektionen des einfallenden Lichts oder indirekte Lichteinfälle und dazu im Kontrast stehende dunkle, im Schatten liegende Bereiche charakterisieren jedes Projekt der Architekten.⁸⁷ Das Licht ist vor allem in den Beiträgen aus den Jahren 2010 und 2016 zu den Architekturbienalen bedeutsam. In den abgedunkelten Räumen stellt gezielter Lichteinfall durch Schattenwurf die spezifischen Eigenschaften der jeweiligen Raumsituation heraus, es wird zu Materie.

In den Gebäuden werden folglich Fensteröffnungen an den Schnittstellen aus Bau- oder Raumkörpern platziert, Einschnitte in massive Baukörper werden großflächig verglast und Oberlichter zeigen die Überhöhung des Raumes auf. Darüber wird die Kontextualisierung der Architektur zur Umgebung erzeugt und das Raumerleben aus der Bewegung strukturiert. Besonders zeigt sich dies beim EDP Firmensitz in Lissabon (2015), dessen öffentlicher Hof als Fortsetzung der variierend strukturierten Lamellenfassade von einer Pergola überzogen ist. Einer oszillierenden Fahrt durch eine Allee gleich wechseln sich Dunkelheit und Helligkeit in der Bewegung ab. Die scheinbar schwebenden Lamellen erzeugen im Hof einen Spannungsraum. (Abb. 35)



Während Lichteinfälle und zeitabhängige Lichtstimmungen zu Qualitäten jeder Architektur gehören, geht die Auseinandersetzung bei Aires Mateus darüber hinaus.⁸⁸ Durch die reduzierte Gestaltungssprache, die gezielte Setzung von Öffnungen, durch die das Licht selbst wie ein Strukturelement wirkt, und die bewusste Über-, aber auch Untererfüllung von funktionalen Belichtungsbedürfnissen, wodurch teilweise vollständig geschlossene oder lediglich durch Oberlichter erhellte Innenräume entstehen, wird das inszenierende Potenzial ausgeschöpft.

So ist der Weg um die zentrale Ausstellungshalle des Museums Centre de Création Contemporaine Olivier Debré in Tours (2017) durch eine Abfolge dunkler und heller Bereiche gegliedert, die Bewegung provoziert und Treppenbereiche sowie Durchblicke akzentuiert. Das Publikum läuft von einem hellen Bereich über einen unbelichteten, beziehungsweise künstlich beleuchteten Bereich wieder zu einem natürlich belichteten Bereich. Der Lichteinfall rhythmisiert und strukturiert den Raum. (Abb. 36) Mittels der Modelle kann spezifisch an diesen atmosphärischen Qualitäten gearbeitet werden.

⁸⁸ Vgl. Luis Martínez Santamaría, *Medida humana, Human measure*, in: Aires Mateus: 2011-2016, *En el corazón del tiempo, At the heart of time*, Madrid: El Croquis Ed. 2016, 37

⁸⁹ Vgl. Diogo Seixas Lopes, *Abstraktkabinett*, in: Francisco Aires Mateus u. a. (Hrsg.), *Aires Mateus, Exposição Aires Mateus: Arquitectura*, Coimbra: Almedina 2005, o. S.

⁹⁰ Vgl. Carvalho (2011), op. cit. (Anm. 13) 17 sowie Manuel Aires Mateus (2012), [o. T.] (Vortrag 18.10.2012) Paris

⁹¹ Vgl. Tuñón (2016), op. cit. (Anm. 3) 15; sowie Belo Rodeia (2003), op. cit. (Anm. 26) 5-6, 15

⁹² Vgl. Cacciatore (2011), op. cit. (Anm. 6) 12-14

⁹³ Vgl. ebd. 14

36 Centre de Création Contemporaine Olivier Debré
Tours 2017



Reduktion als Eigenschaft und Strategie

Die Reduktion ist nicht nur Eigenschaft der Architekturen und der Medien, sondern auch grundlegend für die Art, wie Aires Mateus Architektur denken. Seixas Lopes weist auf die Bedeutung des abstrakten Gestaltens im Zusammenhang mit der für die Architektur bedeutsamen Realität hin. Er beschreibt, dass die einzelnen Projektkomponenten der Architekturen Aires Mateus', worunter er beispielsweise das Grundstück, das Programm oder unterschiedliche Abhängigkeiten versteht, sich derart verdichten, dass sie stark abgelöst von der Realität wirken und so die Kraft der Disziplin veranschaulichen, die Welt zu verändern – eine Eigenschaft die als wesentlich künstlerisch gelten kann.⁸⁹ Die Abstraktion der Realität, die sich in den Fotografien, Grafiken und Modellen zeigt, überträgt sich in die Architekturen, die der Umwelt entrückte, gleichwohl spezifische Räume schaffen.

Darüber hinaus charakterisiert das Reduzieren den Entwurfsprozess. Das zeigt sich im Skulptieren der Modelle und findet sich im konzeptionellen Sinne. Ähnlich wie Eduardo Chillida, der beschreibt, dass in seinem Werk sich alles durch das ‚Wegnehmen‘ löse, konstatieren Aires Mateus für sich einen reduktiven Prozess. Sie fragen dabei nach der Notwendigkeit für Architektur, Chillida nach dem Raum.⁹⁰ Ebenso wie die Werke versteht der durch Reduktion bestimmte Arbeitsprozess das Loslassen als Wert.⁹¹ Die reduzierenden Entscheidungen führen zum essenziellen Thema oder einer Frage, die den Kern der späteren Architektur darstellt und in den Grafiken als räumliches Thema, wie in einem Piktogramm, lesbar ist.

Räumliches Erkennen

Der Architekturprofessor und Autor Francesco Cacciatore beschreibt hierzu in seinem Essay ‚L'animale e la conchiglia. L'architettura di Aires Mateus come dimora del vuoto' [dt.: Das Tier und die Schale. Die Architektur von Aires Mateus als Wohnort der Leere] einen philosophischen Abstraktionsbegriff, der in Form eines Erkenntnisprozesses bedingte von essenziellen Fragen trenne. In Bezug auf die Architektur formuliert er eine Fokusverschiebung auf die Beziehung zwischen den Dingen und weniger auf die Dinge selbst.⁹²

Cacciatore konstatiert, vor allem bezogen auf die Präsentationsweisen, einen dreistufigen Abstraktionsprozess bei Aires Mateus: Um die abstrakten Darstellungen mit dem Fokus auf das Verhältnis von Raum- und Baukörper zu erzeugen, sei ein Separieren der einzelnen Elemente, das Auswählen und Zuordnen dieser zu ihrer jeweiligen Bedeutung sowie schließlich das Stabilisieren dieser Beziehungen durch rigide Darstellungsregeln nötig.⁹³ Diese Prozessgestaltung gilt nicht ausschließlich für die grafische Darstellung, sondern ist verwoben mit dem gesamten Entwurfshandeln. Der Entwurfsprozess von Aires Mateus sortiert und selektiert potenzielle Entwurfsthemen und kristallisiert so die zentrale räumliche Idee heraus, die auf der Beziehung zwischen den Dingen basiert. Die gestalterische Reduktion und die abstrakte Charakteristik entwickeln sich untrennbar von ihrer medialen Repräsentation und aus dem Prozess heraus. Sollte Cacciatores Analyse gefolgt werden können, ließen sich darin Anzeichen einer ästhetischen Reflexivität feststellen: Das rekurrende Heraustreten, das erkennt, sortiert und (neu) anordnet, schafft distanzierende Momente, die im Ästhetischen wirken. Ästhetische Praxis und rationale Phasen sind miteinander verwoben.

Die kreative Praxis Aires Mateus' ist vom Skulpturalen und dessen Parametern bestimmt, an denen sie intensiv arbeiten. Die Parallelen zu Chillidas Skulpturen und das in ihnen verkörperte Raumdenken sind sowohl konzeptionell als auch ästhetisch evident, nicht zuletzt in den dazugehörigen Grafiken. Sie arbeiten mittels der skulpturalen Praxis an übergeordneten Fragestellungen und nähern sich ausgehend davon über reduzierendes und abstrahierendes Vorgehen der Kernidee sukzessive an. Darin charakterisiert sich eine spezifische Praxis, die situativ auf die jeweiligen Kontextualisierungen der Projekte zu reagieren vermag, es entsteht eine sich distanzierende und gleichzeitig sich beziehende Architektur.

4.5.2 ZWISCHENRAUM UND FRAGMENTE

Die Werke Aires Mateus' künden von ihrem skulpturalen Gemacht- und Gedachtsein. Präsent wird dies anhand von Zwischen- und Verschnitträumen. Sie verkörpern die Raumidee und sind besondere Bereiche innerhalb der Gesamtkonfiguration. Es sind Stellen, an denen die Skulpturalität herausgestellt wird und sich von funktionalen Besetzungen löst. Es entstehen Fragmente geometrischer Formen und Körper. Darin liegt sowohl ein räumlich-materielles als auch ein immaterielles Potenzial.

Bewegungsprovokation

Das Raumkontinuum, ein zusammenhängendes System mit Aus- und Durchblicken sowie Orientierungspunkten, provoziert als visueller Anreiz die Bewegung im Raum. Solche ‚gestischen Wirkungen‘ der Architektur untersucht zum Beispiel der Architekt und Autor Wolfgang Meisenheimer und beschreibt unter anderem Unregelmäßigkeit als Trigger für bewusste Wahrnehmungen oder ausgeformte Schwellenräume im Zusammenhang der Beziehung von Innen und Außen als bedeutend für die menschliche Wahrnehmung.⁹⁴

Viele von Meisenheimer beschriebene Phänomene lassen sich in Aires Mateus' räumlichen Formationen wiederfinden. In der alltäglichen, routinierten Nutzung eines Gebäudes verflüchtigt sich zwar das Moment des Entdeckens der räumlichen Bezüge; die durch die Architektur beeinflusste Bewegung auch bei wiederholtem Erleben von Bedeutung. Die Raumorganisationen ermöglichen eine Vielzahl an potenziellen Wegen durch die Häuser. Es werden Raumwahrnehmungen geschaffen, die von dem üblichen Beziehungsgefüge aus Flur und Zimmer abweichen und unerwartete Begegnungen sowie Zufälle ermöglichen.

Hier zeigen sich Auswirkungen daraus, dass der Raum im Modell erarbeitet wird: Die Architekturen weisen eine Vielzahl vertikaler oder diagonaler Raumbezüge auf. Über Lufträume, Durchblicke oder Einschnitte, Abstand bildende Fugen, innenliegende Fenster, Galerien und verspringende Geschosshöhen werden die Innenräume untereinander horizontal, diagonal und vertikal in Beziehung gesetzt. Es werden Konstellationen der Solids zueinander deutlich oder Verbindungen zum umgebenden Außenraum hergestellt. Szenische Einzelmotive ermöglichen Blicke zu tiefer, höher oder weiter entfernt liegenden Voids oder Solids. Die dreidimensionale Tatsache der Architektur wird ausgereizt und integriert über die Verbindungen die vierte Dimension, die Zeit, in die Raumerfahrung: Nur durch Bewegung im Raum erschließt sich das gesamte räumliche Beziehungsgefüge der Architektur, das aber je nach räumlicher Vorbildung auch imaginativ erschließbar wird.

Modulationen

Die reduziert gestalteten Räume mit den wenigen Details wie Fenstern und Türen erschweren eine maßstäbliche Einordnung. Sie haben ungewöhnliche Proportionen oder Anordnungen, sind sehr hoch oder breit, alle gleich oder es fehlen die Türen völlig und Raumkompartimente werden nur durch Baukörper erzeugt.⁹⁵ Seixas Lopes weist in diesem Zusammenhang in seinem Essay ‚Abstraktkabinett‘ (2005) auf ein Projekt des avantgardistischen Künstlers El Lissitzky hin, der 1927 für das heutige Hannoveraner Sprengelmuseum einen der abstrakten Kunst gewidmeten Raum gestaltet. Das sogenannte ‚Kabinett der Abstrakten‘, das an Wänden, die mit schwarz-weißen vertikalen Lamellen verkleidet sind, an zu hoher oder zu niedriger Position Leinwände und Skulpturen zeigt, erzeugt einen Raum, der den Betrachter mit ungewöhnlichen Proportionen und Maßstäben konfrontiert.⁹⁶ (siehe auch EDP Abb. 35)

Insbesondere die Räume, die sich gewohnten Proportionierungen entziehen und nach bekannten oder erlernten Maßstäben oder Normen zu hoch oder zu eng sind, ermöglichen diese ungewöhnlichen Raumerfahrungen, so ist beispielsweise der gebäudehohe Treppenraum des Rektoratsgebäudes der Universidade Nova in Lissabon ein solches räumliches ‚Mehr‘. (Abb. 37) Aires Mateus bedauern, dass heutige Regularien das Experimentieren mit Proportionen empfindlich einschränken, obwohl solche Räume in der Architekturgeschichte stets Teil der Auseinandersetzung mit Raum gewesen seien.⁹⁷ Sie setzen sich darüber hinweg: Aus alltäglichen Raumwahrnehmungen bekannte Raumproportionen werden moduliert und das von ihnen angestrebte Ungewöhnliche oder Unerwartete wird befördert. Räume werden als ‚zu groß‘ oder ‚zu klein‘ wahrgenommen – ein Effekt, der sich vergleichen lässt mit dem Eindruck der Monumentalität auch kleiner Skulpturen Eduardo Chillidas.⁹⁸

Dabei spielt die Leiblichkeit der Wahrnehmung eine Rolle: Der von Aires Mateus referenzierte Richard Serra macht sich Manipulationen des Gleichgewichtssinns zu Nutze und erzeugt auf diese Art ein Bewusstsein der eigenen Körperlichkeit in Relation zur Skulptur.⁹⁹ Ähnlich wird auch die Propriozeption bei Aires Mateus beeinflusst: Bei Räumen, die stark über geometrische Verhältnisse, Proportionen, Zuschnitte, Höhen oder Entfernungen definiert werden, wird der eigene Körper zum bewussten Maß- und Verhältnisinstrument. Dabei scheint in einigen Projekten sogar das Gewicht von konstruktiven oder ganzen räumlichen Elementen transformiert: Enorme Volumina wirken wie in die Luft erhoben und der so entstehende räumliche Eindruck scheint nicht gewohnten physikalischen Gesetzen zu gehorchen.

Gravitation – und der Versuch, sie auszuhebeln – zeigt sich in Chillidas Skulptur auf verschiedene Weise, wie beispielsweise in der möglichst minimalen Auflagerung von Skulpturen bis hin zu ihrer Abhängung oder einer Vertikalität. Die Relation des menschlichen Körpers erzeugt eine Vermutung des Gewichts des scheinbar schwebenden Materials und gerade bei den monumentalen Werken kann sich dies auf die sinnliche Erfahrung rückwirken, nicht unähnlich zur Vertigo, die Serra bewirken möchte.

⁹⁴ Vgl. Wolfgang Meisenheimer, Das Denken des Leibes und der architektonische Raum, Köln: König 2006, passim

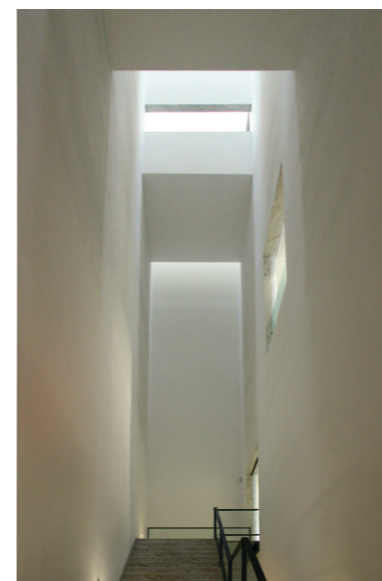
⁹⁵ Aires Mateus nennen dies eine typische Charakteristik portugiesischer Architektur, in der jeder Raum mit einem anderen verbunden sei und es keine räumliche Trennung gebe. Darüber hinaus unterstützt der Verzicht auf entbehrliche Trennungen den Eindruck eines kontinuierlichen Voids im Sinne der Formungsprinzipien. Vgl. Tuñón (2016), op. cit. (Anm. 3) 23

⁹⁶ Vgl. Seixas Lopes (2005), op. cit. (Anm. 89) o. S.

⁹⁷ Vgl. Cacciatore (2011), op. cit. (Anm. 6) 16

⁹⁸ Ein Experimentieren mit solchen Räumlichkeiten habe eine Tradition in der Architektur, sei allerdings durch die zeitgenössischen Normen in Vergessenheit geraten. Vgl. dazu ebd. 16

⁹⁹ Vgl. Jodidio (2005), op. cit. (Anm. 58) 178



37 Der überhöhte, turmartige Treppenraum des Rektoratsgebäudes der Universidade Nova in Lissabon (2002) akzentuiert als räumliches ‚Mehr‘ die Raumerfahrung. Die vertikalen Bezüge regen zur Erkundung an.

Morphotypologien

Die räumliche Spezifik der Relation aus Voids wird geprägt durch den Einsatz reduzierter, geometrischer Basisfiguren und ihrer Verschnittformen, die insbesondere in den Grund- und Aufrissdarstellungen lesbar werden: Kreis oder dreieckiger Giebel, Quadrat oder Halbkreis als Gewölbe oder Öffnung. (Abb. 55) Durch das Reduzieren anderer struktureller oder materieller Merkmale werden diese geometrischen Formen zu einem der wenigen Bezugspunkte der Architektur.

Sie erzeugen besondere Raumsituationen und besitzen eine interpretative Offenheit: In den Publikationen geben Aires Mateus eine mögliche Kontextualisierung vor, indem Referenzfotografien gezeigt werden, die ebenfalls ablesbare geometrische Formen besitzen. Darunter sind Fotografien von Grotten, Höhlen oder Villas mit Kuppelarchitekturen in Italien, rurale Wohnungsbauten in Portugal, Ausgrabungsstätten, eine kreuzförmige Felsenkirche in Lalibela im Erdboden, Steinbrüche oder Baustellengruben oder die bereits benannten Fotos natürlicher Erosionen. Viele dieser Referenzfotografien sind Exkavationen und Räume im Sinn des Zwischenraumes in Alenquer: leer, ohne Bedachung, eingefasst durch geschlossene, zumeist komplex ausgeformte Materie.

Die Verwendung grundlegender geometrischer Formen als Reduktionen baukultureller oder alltäglicher Bezüge soll hier unter dem Begriff Morphotypologien zusammengefasst werden. Damit wird ein Verständnis impliziert, das Bau- und Bauteiltypologien mit bestimmten Morphologien verbindet. Die geometrische Form trägt einen Bedeutungsgehalt in sich, den sie aus der Verwendung in zumeist historischen Vorbildern erhält. Diese Präkonzeptualisierung bezeichnen Aires Mateus als positiv, da sie in der Wahrnehmung eine Mischung aus Realität und Erinnerung erzeuge und damit – insbesondere im Fall der Ruine – die ‚Abwesenheit anderer Dinge‘ hervorrufe.¹⁰⁰ Es werde weniger zitiert, sondern eher in einen Dialog getreten, konstatiert der Architekt Ricardo Carvalho. Die enthaltenen Ideen werden durch Aires Mateus' Bearbeitungen prägnanter.¹⁰¹

Ziel ist eine Realitätserweiterung durch das Anregen von Erinnerungen.¹⁰² Die verwendete Form wird dafür in einen geometrisch abstrahierten Genotyp überführt, der über diese Semantik je nach Vorprägung der Wahrnehmenden die Architekturen mit Bedeutung aufladen kann.¹⁰³ Dieses Abstrahieren beschreibt der Architekt José Manuel Pedreirinho als notwendig, weil darüber eine Form nicht formalistisch wirke, sondern als konzeptioneller Archetyp architektonisch und zeitlos werde, also ‚belebbar‘ sei.¹⁰⁴ Der Einsatz von Morphotypologien ist also grundlegend für das, was Aires Mateus als ‚Permanenz der Ideen‘ bezeichnen.¹⁰⁵ Die fotografischen Referenzen bieten dazu meist unspezifisch verbleibende Bedeutungsvorschläge.

Die Morphotypologien sind ein abstrahierter Bezug zu bekannten Formen und Formationen, der nur selten zu expliziten, lokal verankerten Zitaten wird. Vor allem in der additiven Kombination unterschiedlicher Morphotypologien wird an ein kollektives Gedächtnis appelliert, das die Bauten in einen uneindeutigen kulturellen Zusammenhang stellt. Der Einsatz wirkt oft nicht kausal hergeleitet, sondern intuitiv, manchmal gar zufällig. Die Formen werden modellierend gefügt, auf Grundlage ihrer räumlichen Wirkung oder kompositorischen Bedingtheit eingesetzt und nicht als Konsequenz eines konstruktiven oder programmatischen Erfordernisses. Mittels dieser gestalterischen Freiheit, bauliche ermöglicht durch zeitgenössische Bautechnik, können zu hohe, zu große oder zu kleine Räume entstehen, die Menschen von gewohnten Umgebungen entrücken.

Im Kontext zur Verwendung der basisgeometrischen Formen wirken die daraus entstehenden Architekturen monumentalisiert; gerade im Fall der Wohnungsbauten. Illustrieren lässt sich dies am Beispiel der Kuppel: Ist sie – insbesondere in großer Ausdehnung und mit Okulus – wiedererkennbares Charakteristikum kultischer oder sakraler Bauten, behält sie diese erlernte Besonderheit, selbst wenn sie im Kontext von Einfamilienhäusern eingesetzt wird, wie zum Beispiel in der Casa in Monsaraz (2018), für die der Okulus des Pantheon eine Referenz ist. Auch Eduardo Chillida lässt sich bei der Konzeption seines Projektes im Berg Tindaya durch den Raum des Pantheon beeinflussen und plant einen dimensional ähnlichen Ort im Berg, in dem das Oberlicht in ähnlicher Form den Raum dominiert.¹⁰⁶

¹⁰⁰ Vgl. Tuñón (2016), op. cit. (Anm. 3) 31

¹⁰¹ Vgl. Carvalho (2017), op. cit. (Anm. 5) 10

¹⁰² Vgl. Tuñón (2016), op. cit. (Anm. 3) 23

¹⁰³ Diese Position lässt sich potenziell durch sinnesphysiologische Grundlagen untermauern. Der Neurologe und Anthropologe Viktor von Weizsäcker formuliert zum Beispiel, dass geometrische Formen, die angenommenen Gesetzen folgen, durch Menschen leichter und intensiver rezipiert werden können, sie Abweichungen erkennen und dadurch stärkere Erinnerungen hervorzurufen vermögen. Vgl. Viktor von Weizsäcker, *Gestalt und Zeit*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1960, 47

¹⁰⁴ Vgl. José Manuel Pedreirinho, *Fascinios. Fascinations*, in: Aires Mateus private work, AMAG, 01 (2012), 5

¹⁰⁵ Im Hinblick auf die Verwendung des Begriffs Permanenz, bzw. den Einsatz archetypischer Formen formulieren Aires Mateus, dass sie eher Aldo Rossi als z. B. der symbolischen Repräsentationswirkung ähnele, die Formen bei Robert Venturi und Denise Scott-Brown innehätten, jedoch keine bewusste Referenzierung erfolge. Vgl. Tuñón (2016), op. cit. (Anm. 3) 27

¹⁰⁶ Vgl. Kosme de Barañano, *Geometría y tacto: La escultura de Eduardo Chillida 1948-1998*, in: *Centro de arte Reina Sofía* (Hrsg.), *Chillida: 1948-1998*, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía 1999, 58

¹⁰⁷ Vgl. Tuñón (2016), op. cit. (Anm. 3) 27

Eine häufig referenzierte Form, ob als Void oder als Umriss, ist das Giebelmotiv. Wie auch die Kuppel stellt der Giebel nicht nur eine geometrische Grundform mit spezifischer Architekturhistorie dar, wie zum Beispiel im antiken Tempelbau als Tympanon, sondern er ist auch konstruktiver Urtyp. Das Referenzieren des Giebels erwirkt die unmissverständliche Interpretation eines Gebäudes als ‚Haus‘. Prägnant wird dies an der Architekturfakultät in Tournai: Formal ist das Portal die Hohlform eines archetypischen Giebels; eine Besinnung auf das zentrale Aufgabengebiet der Architekturstudierenden, die Behausung von Menschen. Das Giebelmotiv ist hier Referenz des Alltäglichen und wird gleichzeitig monumental überhöht eingesetzt.¹⁰⁷ (Abb. 38) Es geht also nicht um eine historisch ‚korrekte‘ städtebauliche oder konstruktive Kontinuität, sondern um das (Wieder-)Erkennen räumlicher Konfigurationen mit atmosphärischem oder semantischem Gehalt eines geteilten kulturellen Gedächtnisses. Das Formale wird dabei zwingenden Kausalitäten wie funktionalen oder konstruktiven Bedingtheiten entzogen und verfremdende Kippbilder entstehen.



Fragmente

Für die Mehrzahl der Morphotypologien und Referenzen gilt, dass sie unregelmäßige, fragmentierte Formen zeigen. Sie sind unvollständig, unvollendet oder ruinös.¹⁰⁸ Das Fragmentarische aktiviert vermittels seiner Unvollständigkeit die Wahrnehmung und Imagination stärker als eine vollständige Form: Das Gehirn des Menschen ist auf die sogenannte amodale Vervollständigung bedacht. Es versucht, ein logisches und prägnantes Bild zu erzeugen. Beispiele für diesen optischen Effekt sind unter anderem das Kanizsa-Dreieck oder die Ehrenstein-Täuschung.

Gerade die Kuppel eignet sich für optisch-psychologische Täuschungen: Die Kugel ist in ihrer geometrischen Idealform, mit der geringsten Oberfläche bei der größtmöglichen Ausdehnung des umfassten Volumens, geradezu unikal und ihre imaginative Vervollständigung zur Kuppel quasi alternativlos.

Aires Mateus nutzen diesen gedanklichen Automatismus für Vervollständigungs- und Wiedererkennungprozesse. Die Morphologie erhält dann eine mehrfache Lesbarkeit, wenn sie nicht nur innenräumliches Raumkörpervolumen ist, sondern sich öffnet. Aires Mateus fotografieren dafür die beinahe zur Hälfte eingestürzte Kuppel der Hadriansvilla in Tivoli (134 n. Chr.), den Dianatempel in Baiae (2. Jahrhundert n. Chr.) sowie die Grotte des Tiberius in Sperlonga (1. Jhd. v. Chr.).¹⁰⁹ (Abb. 39-41) Keine der Kuppeln hat einen hermetisch im Inneren der Materie abgeschlossenen Raum, sondern öffnet sich zur Umgebung. Entsprechend einer ‚Abris‘-Typologie bieten sie Schutz und sind Ausguck zugleich. Sie wirken wie Schalen des Leerraumes. Als halboffener Bereich konzentrieren sie Raum durch die Differenzierung von der grenzenlosen Umgebung und erzeugen so einen Ort für den Aufenthalt. Das Fragment offenbart, im Kontrast zu einer geschlossenen Kuppel, die Dualität und das Spiel aus Leerraum und Materie; der (teil-)umfasste Raum wirkt als Schwellenraum zwischen Innen und Außen. Die ursprüngliche Qualität des Raumes als kontemplatives Inneres wird durch die morphologische Transformation aufgebrochen und dennoch erhalten.

Die Arbeit mit dem Fragmentarischen, Brechungen oder unvollständigen Formen erinnert an Chillida, der den rechten Winkel ablehnt und fragmentierte Formen zur Bedeutungserhöhung und Aktivierung der Wahrnehmung nutzt, zum Beispiel in der Leerstelle der Ellipse bei ‚Elogio del horizonte‘ oder den sich nicht berührenden Armen der Windkämme.¹¹⁰ Das Fragment ist Grundlage dafür, dass die Skulptur und der Skulpturenraum als bewegt wahrgenommen werden. Es animiert die Bewegung ebenso wie die Reflektion durch und über den Raum.

Relevant ist der Unterschied zwischen ruinöser und fragmentarischer Form. Während das Ruinöse eher zwischen Vergangenheit und Gegenwart vermittele, sei das Fragment zukunftsgerichtet, es beinhalte ein projektives Potenzial für Ergänzungen oder Veränderungen.¹¹¹

108 Vor allem ab der Romantik bildet sich eine Faszination für Ruinöses heraus und künstliche Ruinen werden in romantischer Landschaftsmalerei oder in Parks implementiert. In der Architektur kennzeichnet sie eine Ambivalenz aus Funktionslosigkeit und Vergangenheits-eindruck und gleichzeitig großer physischer Präsenz. Ruinen sind metaphorisch aufgeladen und beschäftigen verschiedene Architekturschaffende auf theoretischer und praktischer Ebene, so zum Beispiel Peter Eisenman oder in sehr plakativer Weise James Wines. Vgl. Kai Vöckler, Die Architektur der Abwesenheit: oder, die Kunst, eine Ruine zu bauen, Berlin: Parthas 2009, v. a. 10, 17-24



39-41 Referenzfotografien ruinöser Kuppeln

109 Vgl. zur Referenzierung Aires Mateus & Asociados (2016), op. cit. (Anm. 83) 29; sowie Aires Mateus & Asociados (2011), op. cit. (Anm. 87) 27, 182

110 Chillida zum rechten Winkel: „In meinen Augen erlaubt der rechte Winkel nur schwerlich einen Dialog mit anderen Winkeln; er kommuniziert nur mit rechten Winkeln. Demgegenüber sind die Winkel zwischen 88 und 93 Grad toleranter, und ihr Gebrauch bereichert den räumlichen Dialog.“ in Chillida (2009), op. cit. (Anm. 75) 37

111 Vgl. Adria Daraban, Fragmente der Zeit, in: geheimnis im gewöhnlichen. zum romantischen in der architektur, der architektur, 6 (2021), 31-32

112 Vgl. Tuñón (2016), op. cit. (Anm. 3) 19

Kontinuitäten

Das in den Morphotypologien und Fragmenten enthaltene Weiterbauen von Kontinuitätsebenen ist mit einem Zeitverständnis verbunden: Die Architekten differenzieren zwischen ‚Moment‘ und ‚Leben‘: Während das Wahrnehmen der Architekturen in Momenten geschehe, müssten sie für das Leben, die Gesamtheit unzähliger aneinandergereihter, differierender Momente, Bestand haben können.¹¹² Dieses Zeitverständnis artikuliert Chillida in ähnlicher Form. Er beschreibt die Gegenwart als Grenze zwischen Vergangenheit und Zukunft und somit einer stetigen Veränderung unterworfen. Er stellt die Überlegung an, ob die Zeit ein objektiv ablaufender Strom sei oder aus einer Aneinanderreihung von Einzelaugenblicken bestünde, die erst im Kontext des wahrnehmenden Subjekts entstehen und wahrgenommen werden.

Die Architekturen Aires Mateus‘ stehen in einem affirmativen Bezug zum Vergangenen, sind gleichzeitig ein zeitgenössisches Produkt und bereits zur zukünftigen Uminterpretation gedacht. So setzt das Leuchtturmmuseum in Cascais unterschiedliche zeitliche Schichten durch die architektonische Intervention zueinander in Beziehung oder bringt sie überhaupt erst hervor. Die Differenzierung zwischen Alt und Neu wird wiederum in der Casa in Alenquer nur subtil geometrisch erlebbar. Aus der Gegenüberstellung zweier zeitlicher Schichten wird eine räumliche Spannung; die Verbindung von Zeit und Raum klingt an.

Eines der zentralen Anliegen ist die Dauerhaftigkeit oder Beständigkeit einer Idee, die oft als grundlegend für eine ‚Zeitlosigkeit‘ der Architekturen Aires Mateus‘ gesehen wird. Laut Aires Mateus seien zeitgenössische Konstruktionen nicht mehr – wie früher Monumentalbauten – dafür gemacht, mehrere Jahrhunderte zu überdauern. Damit Gebäude möglichst lange genutzt werden können, bedürfe ihre Idee einer Beständigkeit. Es wird nicht nach der Kopie immer gleicher Typologien oder einer hohen Praktikabilität oder Effizienz gestrebt, sondern nach besonderen räumlichen Erlebnissen. Diese Kontinuität von Formen, Proportionen, Räumen nutzt auch Chillida bei seinen architektonischen Projekten: Das historische Caserio im Museo Chillida-Leku zeigt seine alte, funktional bestimmte Konstruktion, wird aber völlig transformiert, sodass dessen ursprünglicher Charakter durch neue, das Räumliche überhöhende, potenziell permanente Bezüge überschrieben wird.

Die Räume Aires Mateus‘ können auf verschiedenen Ebenen als künstlich verstanden werden: Sie bieten in ihrer Spezifik eine intensive Perzeption raumgestaltender Parameter. Damit verknüpft ist ein Interpretationsangebot von Kontexten, meist lokal, manchmal auch übergreifend, das eine bestimmte Wahrnehmung dieser produziert, ähnlich wie Chillidas ortsspezifische Skulptur.

Die Skulpturen wie auch die Architekturen sind sinnlich und imaginativ anregende Wahrnehmungsinstrumente der Welt, sie transformieren die Realität durch eine Bezug nehmende Distanz. In der Betonung ihrer materiellen Verfasstheit besitzen sie eine Selbstbezogenheit, die nicht nur artefaktspezifisch, sondern übergeordnet die ästhetischen Mittel der Disziplin reflektiert. Außerdem zeigen sie ein ‚Anderes‘, das nicht vollständig fremd ist, indem es kontextualisiert, in der Reduktion und innenräumlichen Modulation aber auch von diesem Kontext separiert wird.

4.5.3 CASE STUDY CASA

Sowohl in der kreativen Praxis als auch in den Werken dominiert also das Skulpturale, das intensiv und kontrolliert herausgearbeitet wird. Abschließend ist herauszustellen, auf welche Weise Aires Mateus das darin enthaltene Wissen werkübergreifend und auch externalisierbar hervorbringen.

Die skulpturale Räumlichkeit wird bei Aires Mateus unter anderem durch serielle Wiederholung und Uminterpretation erarbeitet. Durch Skalierung, Reihung oder Transformation werden in kleineren Projekten erarbeitete Prinzipien bei folgenden Projekten, den sogenannten Fortsetzungsprojekten, erneut eingesetzt. Die Veränderungen reagieren auf das Programm und den Maßstab, behalten aber das ursprüngliche, räumliche Prinzip, die beständige, morphotypologische Idee, bei.

Wiederholung

Das Wiederholen ist nicht nur bei Aires Mateus als grundlegende Strategie festzustellen, sondern findet sich ebenso bei Chillida und den übrigen Case Studies und kann als eine konstituierende Praxis der Kunst angesehen werden:

Lange bedeutet ‚Kunst‘ das Einfügen in eine als übergeordnet wahrgenommene Ordnung. Das Wiederholen hat die Funktion einer Stabilisierung inne, wofür das mimetische und repräsentierende Arbeiten der Kunst vor allem äußere Eindrücke wiederholt. Seit der Moderne arbeiten Kunstschaffende eher mit Selbst-Wiederholungen, die einen organisierenden, klärenden Effekt auf Praktiken und Werke ausüben und unter anderem die Identität einer spezifischen künstlerischen Praxis stärken können. Gleichzeitig wird mit der Wiederholung auch die Idealisierung der Einzigartigkeit eines künstlerischen Werkes angegriffen. Gerade in dieser Eigenschaft erlangen Wiederholungen in Form von zum Beispiel Kopien, Fakes oder Aneignungen in der Postmoderne eine hohe Beliebtheit.¹¹³

Das Wiederholen kann, sofern es entsprechend reflektiert wird, zur Generierung von Erkenntnissen beitragen.¹¹⁴ Zeitgenössisch kann es für das Wiederholen verschiedene künstlerische Intentionen geben, die von pragmatischen, monetarisierbaren Replikationen über das Üben von Techniken und die Ausformulierung einer Identität bis zu erforschenden oder (selbst-)reflexiven Motivationen reichen. Ein Problem wird aus verschiedenen Perspektiven bearbeitet, über Serialität eine größere Einheit hergestellt, Selbstkritik geübt, eine Wieder-Vergegenwärtigung als Erinnerung hervorgerufen oder zitiert.¹¹⁵

Unter anderem Deleuzes und Derridas Differenzphilosophien verstehen das Wiederholte mitnichten als sekundäre, schwächere Ableitung eines Originals, sondern sehen im Wiederholen eine nachträgliche Re-Konstituierung und semantische Anreicherung des Ausgangspunkts.¹¹⁶ Um allerdings die Wiederholung zur Erkenntnisproduktion zu führen, bedarf es einer „selektiven Prüfung“ des Wiederholten – im weitesten Sinne einer Reflexion der Reflektion.¹¹⁷ Die Wiederholung ist also keine Vorwärtsbewegung, sondern ein Umkreisen. Dabei unterscheidet Michael Foucault zwischen Ähnlichkeit (resemblance) und Gleichartigkeit (similar) beim Wiederholen: Während das Ähnliche als schwächere Ableitung auf ein Ursprungsmodell rekurriert und dies immer wieder als solches zum Vorschein brächte, erzeuge das Gleichartige Serien ohne Anfang und Ende, das nicht zu definierende Scheinbild umkreisend.¹¹⁸

¹¹³ Vgl. Verena Krieger und Sophia Stang, *Wiederholungstäter. Die Selbstwiederholung als künstlerische Praxis in der Moderne*, in: dies. und dies. (Hrsg.), *„Wiederholungstäter“: die Selbstwiederholung als künstlerische Praxis in der Moderne*, Köln: Böhlau Verlag 2017, 10–11; oder Uta Daur, *Einleitung*, in: dies. (Hrsg.), *Authentizität und Wiederholung. Künstlerische und kulturelle Manifestationen eines Paradoxes*, Bielefeld: transcript 2013, 7–10

¹¹⁴ Vgl. Jürgen Weidinger, *Zur Entwurfsforschung*, in: Ute Frank (Hrsg.), *Eklat. Entwerfen und Konstruieren in Lehre, Anwendung und Theorie*, Berlin: Universitäts-Verlag 2011, 40

¹¹⁵ Vgl. Krieger und Stang (2017), op. cit. (Anm. 113) 11–17 und passim; Michael Lüthy, *Serialität als Selbstreflexion*, in: Verena Krieger und Sophia Stang (Hrsg.), *„Wiederholungstäter“: die Selbstwiederholung als künstlerische Praxis in der Moderne*, Köln: Böhlau Verlag 2017, 22–24

¹¹⁶ Vgl. Lars Blunck, *Die Replik als Erinnerungsbild*, in: ebd., 191–194

¹¹⁷ In Bezug auf Friedrich Nietzsche vgl. dazu Michaela Ott, *Gilles Deleuze zur Einführung*, Hamburg: Junius 2005, 68–70

¹¹⁸ Vgl. Michel Foucault, *This Is Not a Pipe*, J. Harkness (Übers.), Berkeley: University of California Press 1983, 43–44

¹¹⁹ Vgl. Carvalho (2011), op. cit. (Anm. 13) 8

¹²⁰ Vgl. Seixas Lopes (2005), op. cit. (Anm. 89) o. S.

Serielles Arbeiten

Aires Mateus beschreiben einen suchenden Prozess und befördern sowie schätzen zwar die so erworbenen Erfahrungen, hingegen keinesfalls eine Routine. Es geht bei ihrem seriellen Arbeiten nicht um das Erzielen einer größeren Handlungssicherheit. Sie wollen keine Wiederholungen im Sinne effizienter Lösungen erzeugen, sondern versuchen, Veränderungen und damit auch Fehler zuzulassen.¹¹⁹

Seixas Lopes sieht in der seriellen Arbeitsweise Suchvorgänge und Annäherungsversuche, die mit quasi-forschenden Bestrebungen und poetischen Bemühungen einen ‚Atlas‘ aus Casas erzeugen, in dem die Vielfältigkeit räumlicher Beziehungen zusammengestellt werden. Lopes vernimmt in diesem Kontext sowohl Parallelen zum Typologischen des Werks Palladios, den sinnlichen Qualitäten der Architekturen Barragáns sowie den seriellen Häusern Peter Eisenmans, der sich zudem ebenfalls unter anderem dem Konzept des Dazwischen widme, allerdings mit einer stark divergierenden Architektursprache.¹²⁰

Das Wiederholende ist Grundlage für das Neue, Überraschende, Unbekannte. Über Adaption, geometrische Kombination und Interpretation werden Raumzusammenhänge als variierte Motive entwickelt. Aires Mateus befinden sich damit zwischen Foucaults skizzierten Positionen: Zwar bewirken die Wiederholungen Weiterentwicklungen, sie werden geprüft und transformiert, der Kernidee der beständigen Morphotypologien ist aber inbegriffen, dass sie als Modell wiedererkennbar bleiben. Gleichwohl findet, gerade in Bezug auf lokale Referenzen, auch eine Anreicherung des Ausgangsmotivs statt: Die Passagen in Tournai oder die in der verdickten Wand referenzierten Felsen in Cascais werden durch das Wiederholen anders – wieder – ins Bewusstsein geholt. Es wird allerdings nicht unbedingt paradox befragt.

Skulpturale Raumerforschung

Kernthema bleibt die räumliche Erfahrung, die über die Bewegung im Raum, bestimmte Strukturideen, oder Raumtypen untersucht wird. Im Zusammenhang mit dem Raumerleben wird auch das Programm anders gedacht, beziehungsweise werden umgekehrt andersartige Raumvorschläge für alltägliche programmatische Erfordernisse möglich. Es könnte von einer skulpturalen Raumerforschung gesprochen werden. Ähnlich wie bei Chillida ist das Räumliche bei Aires Mateus Frage und zugleich Antwort, Medium wie auch Inhalt. Jedes Projekt ist eine eigene Art von Wissen, das in weiteren Projekten befragt oder erweitert wird und ist zumindest als werkspezifischer Wissenszuwachs von Bedeutung.

Das daraus entstehende Wissen ist stark werkbezogen: Aires Mateus bauen besagten Atlas räumlicher Gestaltungsprinzipien auf, die sie in ihrer Praxis weiterentwickeln. Es ist vor allem implizites Handlungswissen. Das Wissen über ästhetische Parameter zeichnet sich dadurch aus, dass es mit ästhetischen Praktiken und Medien erarbeitet wird. Ganz ähnlich wie Chillidas Materialreihen, als immer neue Befragungen des Raumes, wirken auch Aires Mateus Architekturen. Keine der erlangten Erkenntnisse kann eine absolute Antwort darstellen, sie sind Variationen und Neubetrachtungen von bereits Bekanntem. Praxis und Werke, die durch Aires Mateus präzise kontrolliert werden, können darüber dennoch offen für Neues gehalten werden.

5

**ENSAMBLE
STUDIO**

Der Entwurf des Prozesses



00 Valerie Hoberg Analysezeichnung 2019
Ensamble Studio SGAE-Gebäude
Santiago de Compostela 2007

Ensamble Studios Werk ist geprägt von zwei Grundlinien, die sich im SGAE-Gebäude (siehe 5.3.3) vereinen: ‚Erde‘ und ‚Prototypen‘ (siehe 5.2.1). Das Gebäude vermittelt zwischen der Stadt und einem Park und zeigt verschiedene Konstruktionsweisen, die ungewöhnliche oder obsole Materialien (siehe 5.5.2) verwenden: Megalithen als Ausschussprodukte aus einem Granitsteinbruch, Baumstämme, die für den Neubau gefällt werden mussten oder leere CD-Hüllen als transluzente Wand. Markant ist die parkseitige Megalithenwand, die direkt vor Ort im Steinbruch als Mock-up entwickelt wurde; Entwurfs- und Konstruktionsprozess überlagern sich hier (siehe 5.5.1).

¹ Zu Baumeister, im Original ‚master builder‘ vgl. <https://www.ensemble.info/about>, 11. Januar 2020 sowie Aussagen Antón García-Abrils während eines Besuchs der Autorin in der Fábrica am 30. Dezember 2019.

Die zweite Case Study bildet das spanische Architekturbüro Ensemble Studio, das im Jahr 2000 von Antón García-Abril gegründet und heute von ihm gemeinsam mit Débora Mesa Molina geleitet wird. Der Bauingenieur Javier Cuesta Rodriguez-Torices, der von Beginn an Teammitglied ist und auf der Internetpräsenz als ‚Baumeister‘ bezeichnet wird, leitet außerdem die ‚Fábrica‘ in Madrid, seit 2019 Werkstatt zur Produktion von Prototypen.¹ Das Büro hat vor allem Projekte in Spanien sowie in den Vereinigten Staaten von Amerika gebaut und besteht mittlerweile aus Standorten in Madrid und in Boston sowie in ‚Ca’n Terra‘ auf Menorca, seit 2019 eine Werkstatt für manuelle Materialexperimente. Weiterhin sind an das Büro das Forschungslabor ‚POPLab. Prototypes of Prefabrication Laboratory‘, das García-Abril und Mesa 2012 am MIT gründen, sowie das Bauunternehmen ‚Matéria Inorgánica‘ angeschlossen. Ein großer Teil des gebauten Werks Ensemble Studio besteht aus selbst genutzten Gebäuden, außerdem finden sich zahlreiche unrealisierte Konzepte und Visionen.

5.1 EINLEITUNG

Ensamble Studio werden aus den folgenden Gründen als zweites Fallbeispiel gewählt: Die Projekte zeigen einen markanten Personalstil, der sich deutlich von dem Aires Mateus' unterscheidet. Sie nutzen disparate, aber spezifische konstruktive Elemente und insbesondere Prozesse, sodass die Projekte ein vielfältiges und dennoch kohärentes Gesamtwerk bilden. Innerhalb ihrer Praxis, die forschende Teile einbezieht, bearbeiten Ensamble Studio zwei thematische Parallelen, die sowohl sinnliche Qualitäten als auch ökologisch-ökonomisch bestimmte Fragestellungen zur Architektur der Zukunft beinhalten: Es spielen die Mechanisierung, Digitalisierung und Automatisierung von Konstruktionsprozessen, das Weiter- und Neuentwickeln von Materialien, die Verwendung obsoleter Konstruktionselemente, Materialien oder Räume sowie die Verdichtung zukünftiger städtischer Lebensräume oder Konstruktionen eine Rolle. Für die vorliegende Untersuchung bietet das Werk die Möglichkeit, beispielhaft aufzuzeigen, wie Künstlerisches auch für pragmatischere Fragestellungen der Architekturdiziplin sowie möglicherweise für globale Herausforderungen wie Energie- oder Ressourcenknappheit, die Klimakrise oder wirtschaftliche Instabilität Ansätze liefern können.

5.1.1 CHILLIDA ALS REFERENZ

Auch Ensamble Studio referenzieren neben allerdings wenigen anderen Kunstschaffenden Eduardo Chillida: In ‚The images of architects‘ zeigen Ensamble Studio eine Fotografie von Chillidas Alabasterskulptur ‚Lo profundo es el aire XX‘ und verdeutlichen darüber die zentrale Bedeutung seines Werkes für ihre Architekturkonzeption. Eine eingehendere Analyse dieser Referenz erfolgt unter 5.4.1. In ihren Vorträgen referenzieren Ensamble Studio Chillida außerdem mittels einer Darstellung zum Projekt im Berg Tindaya sowie ebenfalls mittels Alabasterarbeiten, zum Beispiel des Werkes ‚Mendi Huts‘, das als eine Art Vorarbeit zu Tindaya gilt.² (siehe 3.2.2) Es ergeben sich daraus parallele Denkweisen sowohl zur Behandlung von Licht und Materialien als auch zur Reaktion auf örtliche Gegebenheiten und die Natur sowie insbesondere zum Raumverständnis des Leerraums innerhalb der Masse. Ensamble Studio zeigen nur selten Referenzen zu anderen Architektur- oder Kunstschaffenden. Damit erhalten die nur wenigen, aber wiederholten Verwendungen von Abbildungen zu Chillidas Werk eine zentrale Bedeutung. Der Grund für diese Referenzierung kann zum Teil in der hohen Bedeutung und Bekanntheit Chillidas im spanischen Kontext gesehen werden.



01 Escola de Altos Estudos Musicais 2002 Santiago de Compostela

Bereits beim frühen Projekt der Musikhochschule lehnen Ensamble Studio vorkonfektionierte Bauelemente ab und nutzen Ausschuss aus der Granitproduktion, mit einer unregelmäßigen Struktur und Haptik, der eine spezifische Materialqualität übermittelt.

5.1.2 PROFIL

Antón García-Abril

Antón García-Abril Ruiz wird 1969 in Madrid geboren, als Sohn des gleichnamigen Komponisten und Musikpädagogen Antón García-Abril. Neben einer Oper, Stücken für Orchester und Kammermusik kann dieser ein breites Werk an Kompositionen für Filme aufweisen. Auch der Sohn verfolgt zunächst eine Laufbahn in der Musik und wird in verschiedenen Instrumenten ausgebildet. Eher zufällig entdeckt er bei einem Auslandsaufenthalt in den USA die Affinität zur Architektur.³

Zur Zeit seines Architekturstudiums werden die zuvor dominanten radikalen und visionären Positionen von Archigram, Superstudio und Archizoom durch das Paradigma Louis Kahns überholt, dessen Architektur als „Kunst der räumlichen Konfiguration“ und als „Instrument der Kommunikation von [materiellen] Massen“ wirkt.⁴ Im Werk Ensamble Studios lassen sich beide Einflüsse wiederfinden (siehe 5.2.1). Von Bedeutung ist außerdem ein Rom-Aufenthalt García-Abrils: Er studiert hier intensiv die historische Architektur der Stadt und kommt zu dem Schluss, dass Innovationen in der Fassung und Gestaltung von Raum immer durch Neuerungen in konstruktiver Hinsicht motiviert gewesen seien.⁵ Dass Raum an sich die Konsequenz einer technischen Annäherung sei, wird daraus folgend zu einer zentralen These seines Arbeitens.⁶ Schließlich ist noch der Einfluss hervorzuheben, den die Arbeiten mit präfabrizierten Bauteilen Alejandro de la Sotas sowie Miguel Fisacs auf García-Abril haben; das Entwerfen mit präfabrizierten Elementen bildet von Anfang an einen Schwerpunkt in der Arbeit Ensamble Studios.⁷ (Abb. 01)

Für 15 Jahre ist García-Abril Architekturjournalist bei dem Magazin El Cultural der spanischen Zeitung El Mundo.⁸ Er schreibt über spanische Architektur, innerhalb des Landes sowie durch spanische Architekturschaffende im Ausland errichtet, und über Baukultur in Spanien. Seine Position versteht er weniger als Kritiker, sondern als analytisch Dokumentierender. Er habe dadurch nicht nur Toleranz und Wertschätzung für die Arbeit anderer erlernt, sondern auch Konzentration auf seine eigenen Fragestellungen gewonnen.⁹ Die Tätigkeit gibt er auf, als die Familie ihren Hauptwohnsitz nach Boston verlegt, veröffentlicht aber einen Teil seiner Artikel in überarbeiteter Form als Dissertation.¹⁰

García-Abril ist in die Lehre an unterschiedlichen Universitäten eingebunden. Er war Professor an der ETSA Madrid, Gastprofessor an der Cornell University und an der Graduate School of Design der Harvard University. Hinzu kommen weitere Dozenturen an verschiedenen Universitäten in Europa und Nordamerika. Mittlerweile ist García-Abril seit 2012 regulärer Professor in Boston an der School of Architecture and Planning am Massachusetts Institute of Technology (MIT) und gründet dort im selben Jahr mit Mesa das POPLab.

² Vgl. zu den Referenzierungen z. B. Vgl. Antón García-Abril (2012), Stones and beams (Vortrag 18.10.2012), Stockholm: KTH Arkitekturskolan, auf https://www.youtube.com/watch?v=_feog95gi_Q&t=20s, 18.12.2017

³ Vgl. Antón García-Abril, Architecture Biennale - Anton García Abril & Ensamble Studio (NOW Interviews) interviewt von Hans Ulrich Obrist August 2020 auf: <https://www.youtube.com/watch?v=QYiMiwxzxU> 12.01.2020

⁴ Vgl. Valerio Paolo Mosco, Ensamble studio, Roma: Edil-stampa 2012, 9

⁵ Vgl. García-Abril (2020), op. cit. (Anm. 3)

⁶ Vgl. ebd.

⁷ Vgl. Mosco (2012), op. cit. (Anm. 4) 9–12

⁸ Vgl. Massimo De Conti, Design Talks: Contemporary Creatives on Architecture and Design, Mulgrave: The Images Publishing Group 2012, 152

⁹ Vgl. N.N., proyectar armonía. Entrevista: Ensamble Studio, Antón García-Abril, in: promateriales, 2008, 32

¹⁰ Aussagen García-Abrils während eines Besuchs der Autorin in der Fábrica am 30. Dezember 2019

5.2 GRUNDLINIEN

5.2.1 PARALLELEN: ERDE + PROTOTYP

García-Abril ist der Ansicht, dass man Architektur nicht lehren könne und gleicht damit Eduardo Chillida, der formuliert, dass man Kunst nicht lehren, sondern nur lernen könne und daher zunächst eine Universitätsprofessur ablehnt.¹¹ García-Abril bezeichnet sich selbst als „schlechten Akademiker, aber guten Professor“ und versucht, mit den Studierenden seine persönlichen Denk- und Handlungsweisen zu teilen.¹² Die Aufgaben sind inhaltlich an das Spektrum der Arbeit Ensamble Studios angelehnt und beschäftigen sich vor allem mit Präfabrikation und deren Möglichkeiten für die Architektur und den Städtebau. Dabei sind Workshops in Spanien, sowohl in der Fábrica als auch in Ca'n terra, essenzieller Inhalt. Die Studierenden arbeiten dort gemeinsam händisch mit García-Abril und Mesa und produzieren Prototypen.

Débora Mesa

Débora Mesa Molina wird 1981 in Madrid geboren und studiert ebenfalls Architektur an der ETSA Madrid. Seit 2003 ist sie Teil von Ensamble Studio und wird im Jahr 2010 leitende Büropartnerin. Beide repräsentieren mittlerweile gleichberechtigt gemeinsam oder auch alleine das Büro, wenngleich oftmals die Bedeutung García-Abrils als Bürogründer für die Architekturkonzeption stärker hervorgehoben wird. Mesa gründet im Jahr 2009 gemeinsam mit García-Abril die ‚Positive City Foundation‘, kuratiert im Jahr 2015 mit ihm den spanischen Pavillon bei der Architekturbiennale in Venedig und ist 2012 Mitbegründerin des ‚POPlab‘.

Auch Mesa hatte bereits verschiedene Positionen in der internationalen universitären Lehre inne. Nach Gastprofessuren in Europa, Nordamerika und Hong Kong ist sie ab 2012 Gastprofessorin und später wissenschaftliche Mitarbeiterin am MIT und besetzt seit 2018 den Ventulett Chair, einen Lehrstuhl der School of Architecture an der Georgia Tech, welcher die Bedeutung des Entwurfs in der Architektur, dem Ingenieurwesen und der Baukonstruktion hervorheben soll.

Ensamble Ensemble

Das Spektrum der Tätigkeiten von Ensamble Studio weist über das Bauen hinaus. Sie bezeichnen sich als funktionsübergreifendes oder interdisziplinäres Team, das innovative Ansätze und Techniken auch anderer Disziplinen erkundet, um sie für ihre Räume einzusetzen. Der Namensteil ‚Ensamble‘ charakterisiert damit zwei Grundfeste des Büros: So artikuliert er einerseits die Bedeutsamkeit der Einheit aus Praxis, Lehre und Forschung. Wie auch bei Aires Mateus beschrieben, bedingen die einzelnen Komponenten einander, ergänzen und befördern sich. Die Forschung ist nicht nur zur Erzeugung expliziten bau- und materialtechnischen Wissens wesentlich, sondern lässt ebenfalls Anteile in kreativen Entwurfsprozessen aufscheinen. Andererseits steht ‚Ensamble‘ – bedingt durch die familiäre Herkunft García-Abrils – als Anspielung auf ein musikalisches Ensemble für das Miteinander unterschiedlicher, architekturimmanenter und -verwandter Disziplinen innerhalb des Büros.¹³ Weder arbeiten dort ausschließlich in der Architektur Ausgebildete, noch wird ausschließlich Architektorentwurf betrieben.

Das Büro fungiert bei beinahe allen Projekten als Auftraggeber, als Entwickler und als ausführende Instanz. Grund dafür ist die sich seit der Wirtschaftskrise im Jahr 2008 in einer prekären Situation befindliche spanische Wirtschaft, die nur noch wenig solvente Bauleute hervorbringe. Noch weniger seien darüber hinaus bereit, den ungewöhnlichen konzeptionellen Ansätzen Ensamble Studios zu folgen.¹⁴ Mittlerweile schätzen sie die Autonomie und Kontrolle, mittels ihrer eigenen Bauunternehmung in Personalunion Projekte zu entwickeln, zu finanzieren und umzusetzen, wobei sie häufig auch selbst handwerklich tätig werden. Ihre architektonische Grundkonzeption begleitet diese Praxis inhaltlich.

Die Arbeit Ensamble Studios weist seit Gründung des Büros zwei Themenstränge auf, die sich kontinuierlich weiter herauskristallisiert und intensiviert haben. Mittlerweile manifestieren sich diese zwei Stränge in den beiden Bürostandorten in Madrid mit der Fábrica sowie auf Menorca mit Ca'n Terra. Sie sind jeweils einem der Arbeits- und Recherchepfade gewidmet, Madrid den Prototypen und Menorca der Erde, und verdeutlichen den Wunsch Ensamble Studios, sich weg von einem primär entwerfenden Architekturbüro zu einer umfänglich entwerfenden und bauenden Institution zu entwickeln.

Die Themenstränge lassen sich mit ‚Erde‘ sowie ‚Prototyp‘ bezeichnen, es existieren allerdings auch andere synonyme Benennungen: ‚dichte und belastete Strukturen‘, ‚Beams und Stones‘ oder ‚Urbane Systeme und Landschaft‘, die immer weitgehend die gleichen Kernideen umfassen.¹⁵ Sie umschreiben als sich gegenüberstehende Pole ein Spannungsfeld aus Lokalem und Handwerk sowie Globalem und Industrieproduktion und beinhalten jeweils ein Konglomerat aus Hypothesen und Fragestellungen, die je nach Projektkontext zu unterschiedlich stark gewichteten Anteilen in die Konzepte einfließen.¹⁶ Die Arbeitsstränge eint, dass sie als Ausgangspunkt für den Raum stets die Konstruktion verstehen.¹⁷

Leben im Raum: Erde

Die Projekte, welche der Erde oder den dichten Strukturen zuzuordnen sind, arbeiten meist mit als natürlich assoziierten, oft dem Ort entnommenen Materialien. Die folgenden Projektbeispiele zeigen die Vielfalt der eingesetzten Materialien auf, die bislang unter anderem Granit, Beton, Erde und Holz sowie als stärker industrielles Material Polystyrol umfassen. Die in diese Kategorien fallenden Entwürfe besitzen eine hohe bauliche Dichte, im Sinne einer wahrgenommenen Massivität und Materialmenge, aber nicht immer auch einer Schwere. Sie bauen eine starke Beziehung zum Ort auf, sowohl in materiell-konstruktiver als auch in assoziativ-imaginativer Hinsicht. Sie untersuchen, imitieren und interpretieren insbesondere Formwerdungsprozesse in der Natur und nehmen Bezug auf architektonische Konstruktionstypologien. Dafür nutzen sie das scheinbar Ursprüngliche als Material sowie Kondition. Die Projekte verkörpern das menschliche Bedürfnis nach Kontakt mit der Natur und finden sich dementsprechend in eher landschaftlich geprägten Kontexten und setzen Menschen zu diesen in Beziehung.

Wie im Weiteren beschrieben, basiert die Arbeit Ensamble Studios zu einem wesentlichen Anteil auf experimentellen Modellen und großformatigen Mock-ups. Im Kontext der Erde-Projekte bedeutet dies ein händisch geprägtes, intuitives Experimentieren mit Material.

¹¹ Vgl. Martín de Ugalde, *Hablando con Chillida. Vida y obra*, San Sebastián: Ed. Txertoa 1975, 167

¹² Aussagen García-Abrils während eines Besuchs der Autorin in der Fábrica am 30. Dezember 2019

¹³ Vgl. Luis Tena, *La primera década de ENSAMBLE STUDIO. Notas sobre cinco obras*, in: Juan Miguel Otxotorena (Hrsg.), *Anton García Abril, Arquitecturas de autor*, Pamplona: 16 ediciones 2011, 6

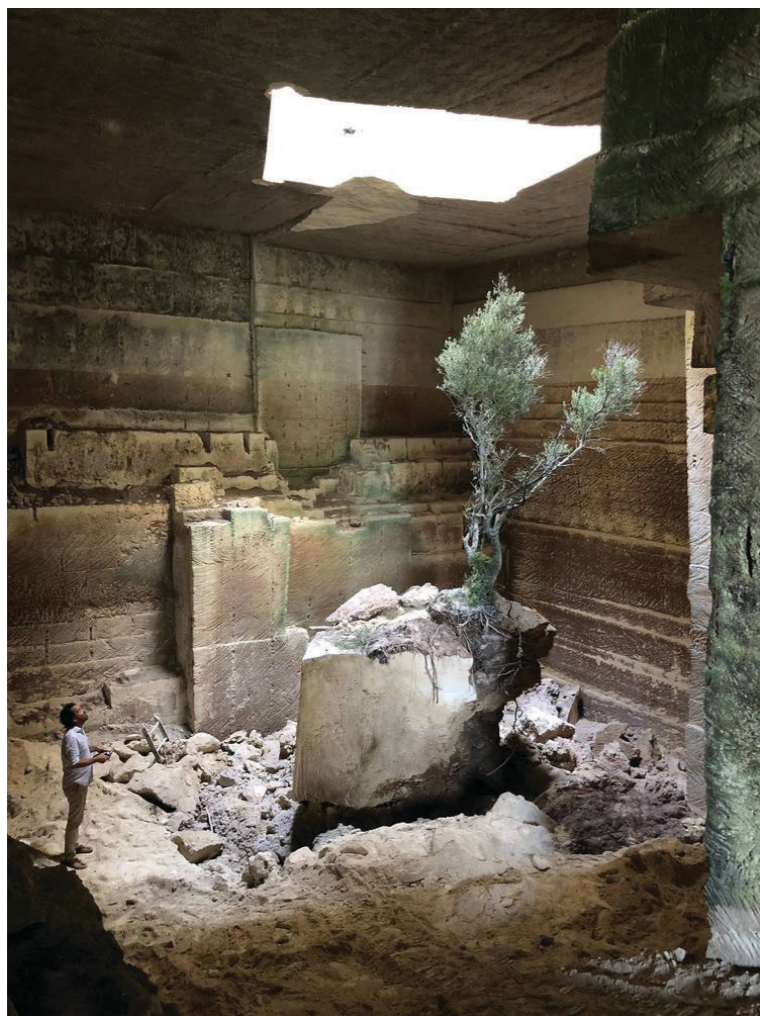
¹⁴ García-Abril betont bei einem Gespräch am 30. Dezember 2019, dass alle Realisierungen Ensamble Studios bisher durch sie selbst errichtet worden wären.

¹⁵ Vgl. Antón García-Abril und Debora Mesa, *Interview with Ensamble Studio: „The New Generation Will Not Accept Standard Solutions. We Need an Entirely Different City“* interviewt von Vladimir Belogolovsky, Oktober 2015 auf: <https://www.archdaily.com/774984/interview-with-ensamble-studio-the-new-generation-will-not-accept-standard-solutions-we-need-an-entirely-different-city> 26.09.2021

¹⁶ Ein ähnliches Spannungsfeld auch bei Renzo Piano, dessen Büro als globales Großunternehmen gleichzeitig mit Materialeinsatz Wert auf lokale Handwerkstraditionen legt. Vgl. Hal Foster, *The Art-Architecture Complex*, London: Verso 2013, 55

¹⁷ Vgl. Tena (2011), op. cit. (Anm. 13) 6

02 Ensemble Studio Ca'n terra 2019 Menorca „Der letzte Stein“ im Secret Garden



Mit Ca'n terra bietet sich ab 2019 ein räumlicher Kontext für diese körperliche Arbeit: Der Begriff Ca'n terra ist eine neologistische Interpretation des spanischen Wortes für Steinbruch, cantera, und verbindet die Begriffe für Höhle (caverna) und Erde (terra). Er bezeichnet einen ehemaligen Steinbruch, den García-Abril als Anhängsel eines gekauften Grundstückes auf Menorca findet, der vom Verkäufer eher als wertmindernd angesehen wurde. Für García-Abril ergibt sich ein räumliches Potenzial, von dessen zukünftigem Programm er zunächst allerdings keine Vorstellung hat. Mittels weniger Eingriffe wird aus dem Raum ‚Architektur‘: Insbesondere das Einschneiden eines Oberlichts durch die Felsdecke als „erster und letzter Stein“ hat nahezu symbolische Wirkung.¹⁸ (Abb. 02) In der Projektpräsentation wird Ca'n terra als großzügiger Wohnraum gezeigt, der unter der Verwendung architekturhistorischer Begrifflichkeiten römischer Wohnhäuser oder Thermen und der Angabe verschiedener Temperaturzonen eine historische Konnotation erhält.¹⁹ (Abb. 04-06) Die Räume dienen außerdem als Werkstatt für händische Experimente (Abb. 03).

Gerade zu Chillidas Tindaya Projekt ergeben sich erstaunliche räumliche Parallelen angesichts der Tatsache, dass es sich bei Ca'n terra um Bestand handelt. Es wird erlebbar, welche räumlichen Qualitäten Chillida mit seinem Projekt intendiert hätte: Material und Licht als räumliche Parameter werden ebenso wahrnehmbar wie sich in den Spuren im Material die handwerklichen Arbeiten ablesen lassen, die zur Entstehung des Raumes nötig waren. Ca'n terra wird sich durch Ensemble Studio angeeignet und dadurch von ‚reinem Raum‘ zu ‚Architektur‘. Die Pläne werden durch ein digitales Aufmaß erstellt - eine Praxis, die Ensemble Studio mittlerweile bei all ihren Projekten anwenden und so Planungsschritt-Konventionen umstellen: nicht vom Plan zum Gebauten, sondern vom Gebauten zum Plan. (Abb. 04-06)

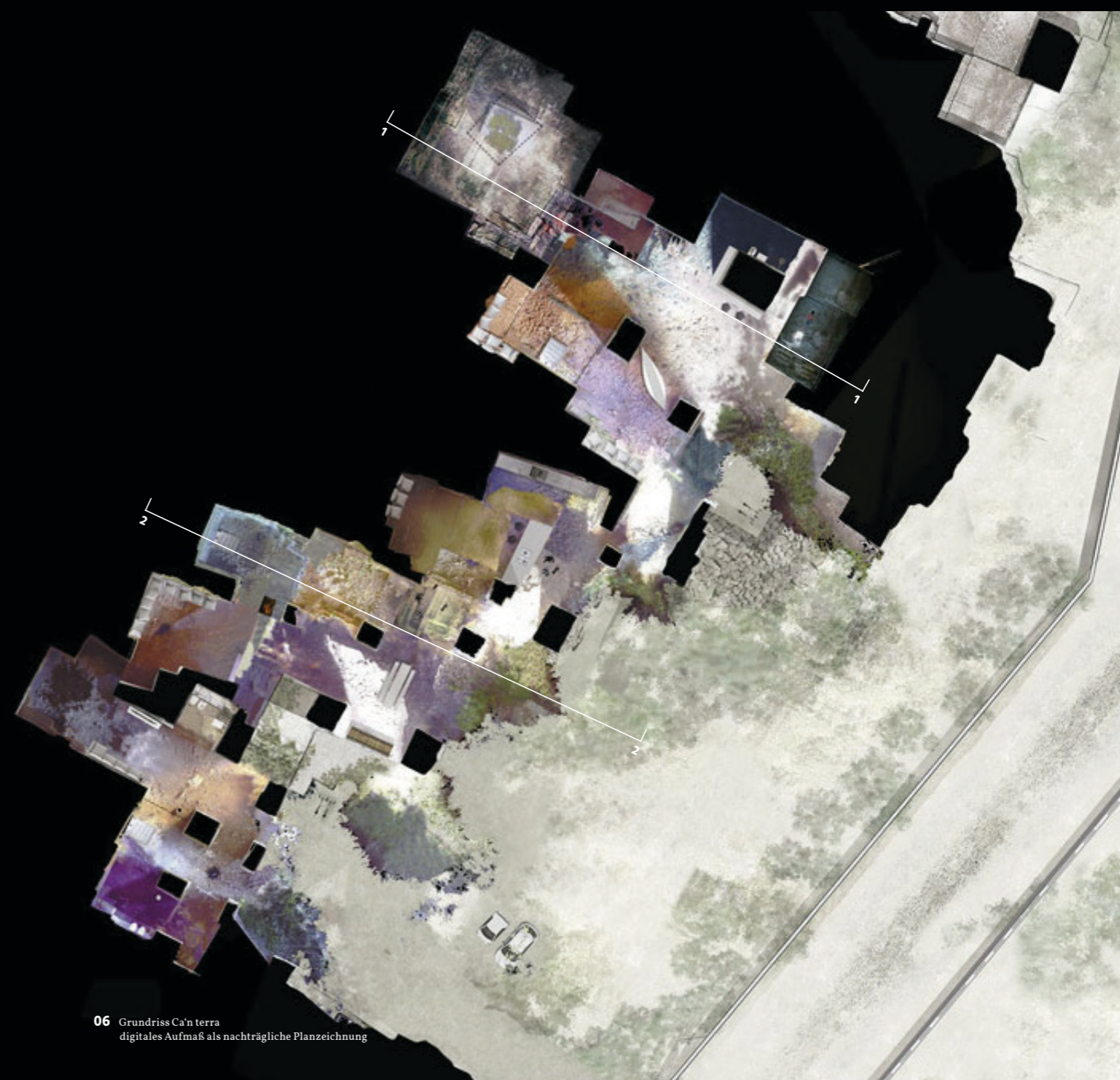
03 Ensemble Studio Ca'n terra 2019 Menorca Werkstatt für händische Experimente



04 Schnitt 1-1



05 Schnitt 2-2



06 Grundriss Ca'n terra digitales Aufmaß als nachträgliche Planzeichnung



07 Ensemble Studio Big Bang Tower, Vertical City
Chicago Architecture Biennial 2017



08 Ensemble Studio Prototypen Modelllager
Fábrica 2019



09 Ensemble Studio Suprastructure: Flying carpets
Mumbai 2014

Leben in Zimmern: Prototyp

Den Gegenpol in formal-konstruktiver sowie in semantischer Hinsicht formen die Prototypen oder ‚Stressed Structures‘. Das Entwerfen und Bauen ist in diesem Fall ein Agieren mit ‚künstlichen‘, präfabrizierten Elementen, die als Assemblage zueinander angeordnet werden. Es sind potenziell erweiter- oder veränderbare Systeme – oder es wird der Eindruck eines nicht vollständigen Systems erweckt. Präfabriziert können einzelne Konstruktionselemente wie Träger und ebenso ganze Raumzellen sein. Die resultierenden Architekturen erzielen einen Eindruck geringerer räumlicher Dichte, besitzen großzügige Öffnungen im Inneren und von innen nach außen. (Abb. 08) Es sind eher ortlose Projekte, die zwar eine Beziehung zu ihrem Standort aufbauen, allerdings nicht wie für die ‚Erde‘-Projekte beschrieben, im Hinblick auf Material oder Konstruktionsweise mit oder aus diesem heraus entstehen. Während die Erde-Projekte eher die Langsamkeit und Pause, verbunden mit der Schwere des Materials und der körperlichen Arbeit, zu erfühlen versuchen, ist mit den Prototyp-Projekten ein schnelles Tempo, sowohl in konstruktiver Hinsicht als auch in der Art des darin stattfindenden menschlichen Lebens, zu sehen.²⁰

Die Prototyp-Projekte finden Einsatz in Kontexten des kollektiven Zusammenlebens und tauchen vor allem in urban geprägten Situationen auf. In ihrer konzeptionellen Reinform wirken sie als urbane Visionen für hochverdichtete Räume. (Abb. 07) Sie setzen sich, ausgehend vom Konstruktiven, damit auseinander, wie Produktivität, Effizienz und Dichte als für die Gesellschaft wesentliche Parameter gesteigert werden können. Dies führt zu Fragen, die sich dem Aufbau und der Funktionalität zukünftiger Städte oder der Nachverdichtung widmen.²¹ Dazu entstehen in Zusammenarbeit mit dem POPlab am MIT verschiedene Studien in städtischen Kontexten, die sogenannten urbanen Prototypen oder Suprastructures. Es sind Visionen für expandierende Städte, die unter Bodenknappheit leiden. Als lichte Strukturen können sie an die Architekturvisionen des 20. Jahrhundert erinnern, zum Beispiel die Raumgerüste von Yona Friedman, die ‚Villes spatiales‘ (ab 1959), Archigrams Plug-In City (1962-1965) oder auch die Raumstadt Friedrich Kieslers (1925). Die Konstruktionselemente produzieren Räumlichkeiten, die individuell ausgefüllt werden. Ensemble Studio entwickeln vor allem vertikale Expansionsprinzipien, die anschließend ein freies, ‚natürliches‘ Wachstum ermöglichen (siehe 5.4.2). (Abb. 09)

Vermischungen

Die meisten Projekte Ensemble Studios stehen nicht am einen oder anderen Ende dieser Skala. Sie sind meist in Zwischenbereichen angeordnet und haben jeweils unterschiedlich stark ausgeprägte Anteile beider Pole inne. Das Arbeitsspektrum wird somit durch jedes neue Projekt ergänzt, mit Wissen aufgefüllt und spezifiziert. Sie bauen aufeinander auf und auch im Konzeptstatus verbleibende Arbeiten haben eine Bedeutung. Im gesamten Spektrum aus Erde und Prototyp, dichten und belasteten Strukturen, sehen Ensemble Studio Antwortmöglichkeiten auf die Frage danach, wie wir in Zukunft leben wollen.

18 Aussagen García-Abrils während eines Besuchs der Autorin in der Fábrica am 30. Dezember 2019

19 Vgl. Ensemble Studio, Ca'n terra auf: <https://www.ensemble.info/canterra-house-in-menorca>, 08.04.2019

20 Aussagen García-Abrils während eines Besuchs der Autorin in der Fábrica am 30. Dezember 2019

21 Vgl. z.B. <https://www.ensemble.info/suprastructure-vs-structure-of-land>, 28.09.2021 sowie Moisés Puente (Hrsg.), Ensemble Studio, 2G, Köln: König 2021, 60, 100, 114

5.2.2 MATERIAL: EXPERIMENTELLE PROZESSE

Für beide Arbeitsstränge zeigt sich die essenzielle Bedeutung des Materials und der daraus ermöglichten Konstruktionsweisen. In allen Fällen arbeiten die Büromitglieder handwerklich mit oder kooperieren zumindest eng mit Handwerksunternehmen. García-Abril und Mesa formulieren gar, dass dies die einzige Tätigkeit sei, die sie nicht delegieren könnten – durchaus vergleichbar mit Chillida, der trotz der Notwendigkeit industrieller Produktionsstätten für seine Skulpturen die Kontrolle zu behalten sucht.²² Ziel Ensemble Studios dabei ist, am und mit dem Material direkt experimentell zu arbeiten, um neue Konstruktions- und Raumschaffungsweisen zu (er-)finden. (Abb. 10) Die Experimente ermöglichen, dass Ensemble Studio spielerisch Unsicherheiten und Entdeckungen avisiert. Gleichzeitig werden nötige Rahmungen gesetzt: Ziel ist es, über das bereits Bekannte und Etablierte hinauszukommen, um neuartige Möglichkeiten zu etablieren.²³ Auch hierhin lassen sich teilweise direkte Entsprechungen der Zielsetzungen Chillidas bei seiner Materialbehandlung vernehmen.

Modellstudien

Ähnlich der Bedeutung, die das Modellbauen für Aires Mateus innehat, basieren auch viele der Projekte Ensemble Studios auf manuell erzeugten, physischen Objekten. Der sogenannte ‚Truffle‘ (Costa da Morte, 2010) wird ausschließlich auf Basis von Material- und Konstruktionstests und vorherigen Planungen der Bauweise errichtet. Auch hier wird erst nach Fertigstellung mittels digitaler Aufmaßmethoden genaues Planmaterial des Bauwerks erstellt, wodurch üblicherweise aufeinanderfolgende Planungsschritte in umgekehrter Reihenfolge ablaufen: von der Realisierung zum Plan.

Mit Materialien wie zum Beispiel Beton, Plastikfolien, Pappe sowie Papier, Styrodur und Metallstücken werden Gestaltstudien erarbeitet. Bei diesen Studien spielt nicht nur die entstehende räumliche Komposition eine Rolle, sondern es wird bereits im Modellbau der mögliche Konstruktionsprozess bedacht. Das Material nimmt dabei Einfluss auf den jeweils kuratierten Formwerdungsprozess. Konstruktionsvorgänge werden modellhaft entwickelt, simuliert und statische Abhängigkeiten erprobt. Während bei Aires Mateus der Modellbau in hohem Maß dazu dient, die räumliche Konfiguration skulptural und frei von konstruktiven Bedingungen zu erkunden, ist Letzteres Ensemble Studios Ausgangspunkt. Ihre Modelle wollen die Raumbildungspotenziale und Wahrnehmungsqualitäten in Folge der Konstruktion erkunden.

Materialentwicklung und Präfabrikation

Daneben werden Versuche bei Ensemble Studio auch dazu genutzt, neue Materialien für den Eigenbau zu entwickeln. (Abb. 11-13) Möglicherweise angestoßen durch die Studie ‚Hai-Tech‘ aus dem Jahr 2011, im Rahmen derer Architekturen für Notfälle entwickelt werden, liegt der Fokus auf Materialien, die auch ohne spezifisches technisches Fachwissen produziert sowie verbaut werden können, wofür insbesondere Styrodur und leichte Materialprofile zum Einsatz kommen. Seitdem sind präfabrizierte Bauteile verschiedener Projekte in Eigenbau entstanden.

11-12 Hervorzuheben ist dabei das private Wohnhaus ‚Cyclopean House‘ (Brookline, MA 2015) von Mesa und García-Abril, bei dem es günstiger war und eine Prozessoptimierung darstellte, die Einzelteile des Hauses in Spanien selbstständig zu präfabrizieren, in Kisten in die USA zu verschiffen und am Gebäudestandort in Boston in wenigen Tagen zu montieren. Es handelt sich um Kompositbauteile, die bekannte Konstruktionselemente wie Fachwerk- oder Doppel-T-Träger aus Styrodur und dünnen Metallhüllen umsetzen. Die großen Dimensionen stehen im Kontrast zum eher geringen Gesamtgewicht der Bauteile.



11-12 Cyclopean House 2015 Brookline, MA

10 Ensemble Studio Modellskizzen 2019



²² Vgl. García-Abril und Mesa (2015), op. cit. (Anm. 15)

²³ Vgl. zu künstlerischen Experimenten u.a. Catharina Dyrssen, Navigating in heterogeneity: architectural thinking and art-based research, in: Michael Biggs und Henrik Karlsson (Hrsg.), The Routledge companion to research in the arts, London et al.: Routledge 2012, 229

13 Die Fábrica (2019) ist der Raum, in dem Ensemble Studio all diese Aktivitäten weiterentwickeln. Neben den Materialstudien und dem Bau einzelner Konstruktionsteile für spezifische Projekte werden dort Forschungen und Tests für präfabrizierte Elemente durchgeführt. Verbunden mit der eigenen Bauunternehmung streben Ensemble Studio danach, daraus ein Geschäftsmodell mit dem Namen ‚WoHo Systems‘ zu entwickeln, um als Architekturschaffende nicht nur vom Markt bestimmt zu werden, sondern den Markt selbst zu gestalten. Angeboten werden sollen nicht einzelne Bauteile, sondern umfangreichere Komponenten, die zu größeren Gebäuden zusammengesetzt werden können und eine gewisse Anpassbarkeit ermöglichen.



11-12 Fábrica 2019 Madrid Fabrik als Architekturbüro

Auch im Bereich der Erde-Projekte forschen sie nach neuartigen Materialmöglichkeiten. Zu den manuell geprägten Experimenten gesellen sich zum Beispiel Studien mit 3D-Druckern. So werden Wände aus Beton oder semitransparentem Kunststoff gedruckt. Außerdem wird Beton auf Textilien gesprüht, um daraus Möbel oder organisch geformte Träger zu erzeugen. Im Jahr 2021 entsteht so ein zeltartiger Bau neben dem Truffle, ein fragiler Pavillon, das ‚Tent‘. (siehe Abb. 45-46) Durch den Maschineneinsatz wird das Spektrum der Materialtests breiter, basiert aber auf den Erkenntnissen, die durch das händische Arbeiten gewonnen wurden. Es wird nach durch das Maschinelle ermöglichten Ausdrucksformen und ergänzend auch nach prozessoptimierenden Automatisierungsoptionen gesucht, die Qualitäten des Händischen aufweisen. (Abb. 14)

Außerhalb der Norm

Neben diesen eigenen Entwicklungen interessieren sie sich bereits bei frühen Projekten wie dem Musical Studies Centre in Santiago de Compostela (2002) für Katalogprodukte, die sie allerdings anders als vorgesehen einsetzen. (Abb. 01) Beim SGAE-Gebäude in direkter Nachbarschaft weitet sich dieses Interesse auf Ausschuss aus Granit-Steinbrüchen aus (siehe 5.3.3).

Dieser Fokus auf Materialien außerhalb der Norm, die andersartig oder in anderen Maßstäben als intendiert eingesetzt werden, nicht üblicherweise in der Architektur zum Einsatz kommen oder mit anderen sinnlichen Eindrücken versehen oder neu entwickelt werden, zieht sich durch beinahe alle Projekte. Damit sind neben den Wahrnehmungsqualitäten und Potenzialen zur Raumbildung weitere Ziele verbunden: Eine Reduktion von Abfallstoffen und eine Wertschätzung für das übriggebliebene können, trotz der an sich wenig ökologischen Materialien, als ein nachhaltiger Ansatz angesehen werden. Der Kunsthistoriker Philip Ursprung sieht in den Pfaden Ensemble Studios einen Beitrag zu unterschiedlichen Herausforderungen des Anthropozäns, wenngleich dieser nicht zwingend so intendiert sei.²⁴

Der Personalstil Ensemble Studios basiert damit weniger als bei Aires Mateus oder auch Eduardo Chillida auf der Wiedererkennbarkeit bestimmter Linienführungen, geometrischer Motive oder räumlicher Konfigurationen. Gleichwohl bedingen die jeweiligen Pfade und damit einhergehende Materialien und Konstruktionsweisen auch markante und spezifische Gestaltungsprinzipien. Mesa und García-Abril konstatieren, dass sie die Suche nach einzigartigen Formen oder die Ausbildung eines spezifischen Stils für ein endliches Projekt halten, wohingegen sie die Entwicklung eines offenen Systems für die Stadt der Zukunft anstreben würden, das auf der Basis nur weniger, einfacher Elemente unzählige Variationen ermöglichte.²⁵ Die beispielhaft beschriebenen Werke können diese Vielfalt illustrieren.



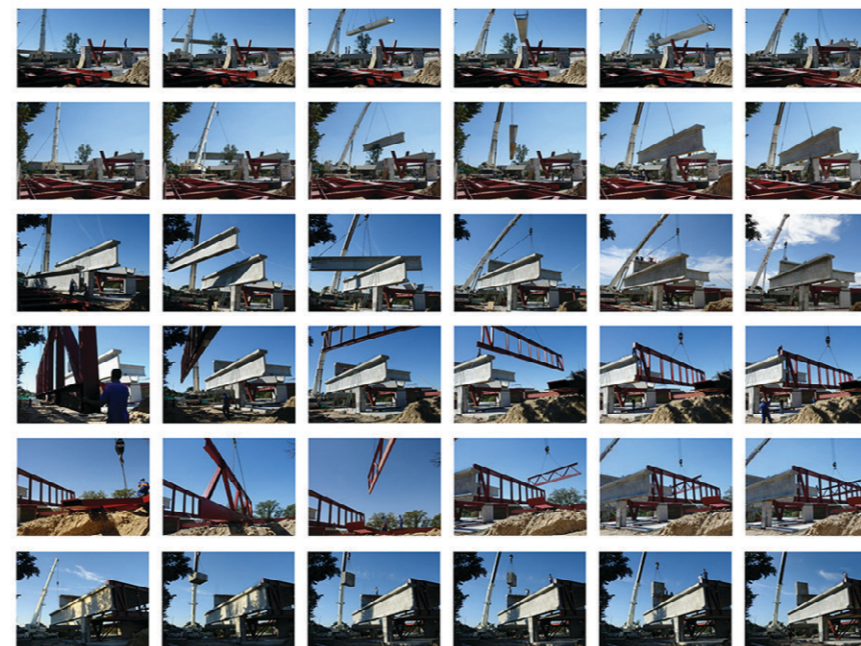
14 großformatige Materialtests mit Beton in der Fábrica

²⁴ Vgl. Philip Ursprung, Earthwards, in: Moisés Puente (Hrsg.), Ensemble Studio, 2G, Köln: König 2021, 4–6

²⁵ Vgl. García-Abril und Mesa (2015), op. cit. (Anm. 15)

²⁶ Zu Manifest vgl. Antón García-Abril (2016): This is a House, (Vortrag beim TEDxYouth@Beacon Street 16.12.2016) Boston, über: <https://www.youtube.com/watch?v=SoixVuRaD4A>, 12.01.2020

²⁷ Vgl. <https://www.ensemble.info/hemeroscopium-house>, 09.05.2018



15 Screenshots Video Rohbau Hemeroscopium House

5.3 WERKBEISPIELE

Zu den beiden Arbeitssträngen wird im Folgenden jeweils ein markantes Projekt vorgestellt, anhand dessen sich die Kernideen architektonisch ausdrücken. Das dritte Projekt zeigt eine mögliche Mischung der Arbeitsstränge auf.

5.3.1 PROTOTYP: HEMEROSCOPIUM HOUSE, MADRID

Als eine Art Manifest für die ‚Prototypen‘ kann das Projekt ‚Hemeroscopium House‘ in Madrid aus dem Jahr 2008 stehen.²⁶ Es ist in der Rückschau zwar nicht das erste realisierte Projekt, das die Fragestellungen und Thesen aufwirft, destilliert diesen Endpunkt der Skala jedoch in der bislang prägnantesten Form.

Das Hemeroscopium House ist eine private Villa von García-Abril und Mesa, die in einer Wohngegend im Norden von Madrid gelegen ist. Das Raumprogramm ist als nicht ungewöhnlich, aber in der räumlichen Ausgestaltung als luxuriös zu beschreiben: Über einem in den Publikationen nicht dokumentierten Teilgeschoss befindet sich das nahezu quadratische erste Obergeschoss, das durch den Höhenversprung des Grundstücks weitgehend ebenerdig zugänglich ist. Es wird durch einen großzügigen Außenbereich dominiert, der ein Schwimmbecken sowie eine zu großen Teilen überdachte Terrasse besitzt. An einer Ecke offen in das Grundstück übergehend, werden die beiden Seiten der gegenüberliegenden Ecke durch eine Sequenz der gemeinschaftlichen Wohnbereiche sowie Nebenräume und Bäder besetzt. Im nur einen Teilbereich überdeckenden zweiten Obergeschoss finden sich Individualräume und Bäder für die Familie sowie der Zugang zum langen, auskragenden zweiten Pool in einem U-Träger aus Beton.

Das Haus basiert auf einem einfachen Konstruktionsprinzip. Das statische System einer Helix ordnet sieben Basiskonstruktionselemente so miteinander an, dass sie sich im Gleichgewicht halten. Die Elemente werden nach oben hin leichter. Den Abschluss und konstruktives Kontergewicht bildet ein zwanzig Tonnen schwerer Granitblock. (Abb. 16) Die Elemente sind präfabriziert und seien Fundstücke auf einer Ausschuss-Lagerfläche der Fabrik Pacadar gewesen, in der schon Chillida seine monumentalen Betonskulpturen fertigen ließ. Charakteristisch ist das Verhältnis von Planungs- zu Bauzeit: Während Erstere ein Jahr beträgt, ist die Konstruktion des Rohbaus durch Vorfabrikation innerhalb von sieben Tagen möglich. Der Bauablauf wird mittels des Modellbaus vorab orchestriert und im Video dokumentiert.²⁷ (Abb. 15)



16 Hemeroscopium House 2008 Madrid gestapelte monumentale Träger

Monumentale Fügung

Alle Konstruktionselemente haben monumentale Dimensionen: Ein Doppel-T-Träger hat die Aufbauhöhe eines vollständigen Wohngeschosses und ein U-Träger dient gar als Pool. Dieses Basiskonstruktionssystem nimmt ein größeres Ausmaß ein, als es die eigentlich zu nutzenden Bereiche erfordern; es kragen Träger aus, sie fassen Außenbereiche oder rahmen Ausblicke. Es wird ein liches Raumsystem erzeugt, in dem der Innenausbau die Wohnräume ‚einhängt‘, ganz ähnlich wie in den utopischen Raumgerüstentwürfen. (Abb. 18-19)

Die räumliche Idee des Hemeroscopium House besteht in der Inszenierung dieser für die Maßstäblichkeit eines Wohnhauses überdimensionierten Bauteile und ihres konstruktiven Systems, das mittels der enormen Gewichte und daraus resultierenden Schwerkraft im Gleichgewicht, aber einem ‚instabilen Gleichgewicht‘, gehalten wird.²⁸ Darunter fassen Ensemble Studio visuell nicht immer stabil erscheinende Konstruktionen, die sich durch ihre physische Masse aber stabil halten. Sie suchen nach Räumen, die bereits durch die minimale Raumdefinition des Aufeinanderschichtens entstehen und setzen diesen ungewöhnlichen Raumeindruck in Relation zu den offenen Ausblicken und den bewegten Linien der umgebenden Landschaft. (Abb. 17)

Weitere Aufklärung über die Konzeption gibt außerdem der Projektname: Das Wort ‚Hemeroscopium‘ bezeichnet im Griechischen den Ort, an dem die Sonne untergeht. Es ist ein veränderbarer Ort ohne tatsächliche Lokalität, der lediglich in der menschlichen Vorstellung existiert, ähnlich wie das Ende eines Regenbogens. Seine Definition geschieht durch Grenzen, die vom Licht hervorgerufen werden, und ist damit abhängig von der Zeit.²⁹

Die Namensgebung der Projekte erfolgt bei Ensemble Studio häufiger auf eine poetische oder mindestens deskriptiv-evokative Weise. Projektnamen wie ‚NY Reticula‘ beschreiben zwar die architektonische Struktur des dazugehörigen Projekts, eines grobmaschigen Betonnetzes, gehen aber durch die biologische Konnotation des Begriffes darüber hinaus. Assoziationen werden ermöglicht – nicht zuletzt durch den Klang solcher Begriffe oder Wortneuschöpfungen wie Ca'n Terra – und zentrale Projektideen artikuliert. Auf eine ähnliche Weise funktionieren auch viele der Namensgebungen Chillidas: Die Skulpturen ‚kämmen den Wind‘ oder singen ein ‚Loblied auf den Horizont‘.

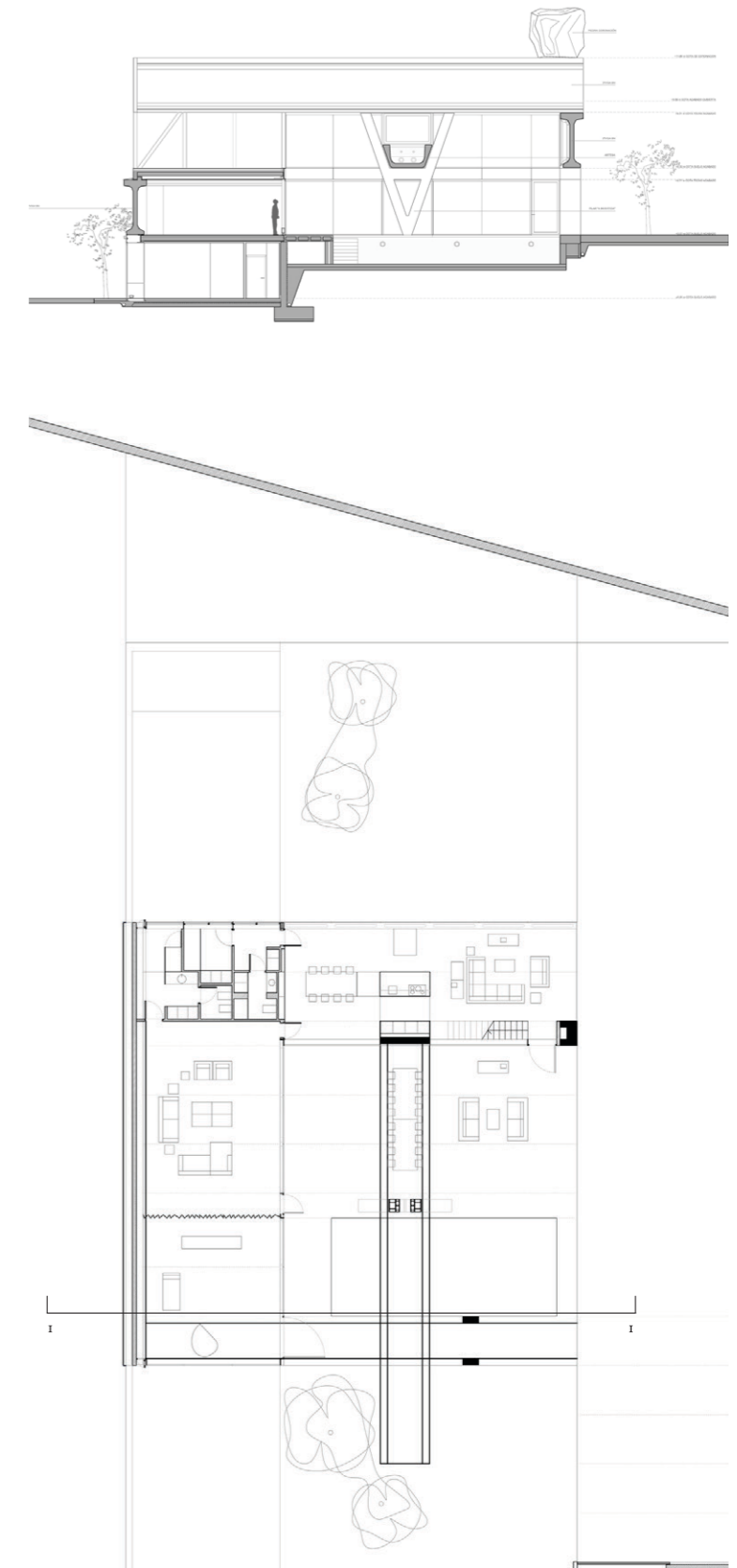
Das beim Hemeroscopium House artikuliert Interesse für einen Raum, der in Abhängigkeit zu der Zeit und zur menschlichen Wahrnehmung entsteht, ist vergleichbar mit Chillidas Interesse für den Horizont. Dies zeigt eine Raumvorstellung, die nur zum Teil durch Begrenzung mit physischer Materie entsteht. Die offene Struktur rahmt ein Volumen des ungefassten Freien. Die Trägerstrukturen lassen eine Innerlichkeit entstehen, die jedoch durchlässig zur Umgebung ist. Das Haus dient dazu, die Menschen in den Kontext zur Umgebung zu setzen. Viele Arbeiten Chillidas, besonders markant ‚Elogio del Horizonte‘, setzen Betrachtende gleichsam in einen offenen Kontext zur Umgebung und ihrer zeitlichen Veränderung. (Abb. 17)

²⁸ Vgl. Robert Mehl, Brückenbau zum Horizont Villa Hemeroscopium in Las Rozas, Madrid/E, in: Vorgefertigte Bauten, dbz, 08 (2009), passim sowie die online Projektpräsentation auf <https://www.ensemble.info/hemeroscopiumhouse>, 28.09.2021

²⁹ Vgl. <https://www.ensemble.info/hemeroscopium-house>, 09.05.2018



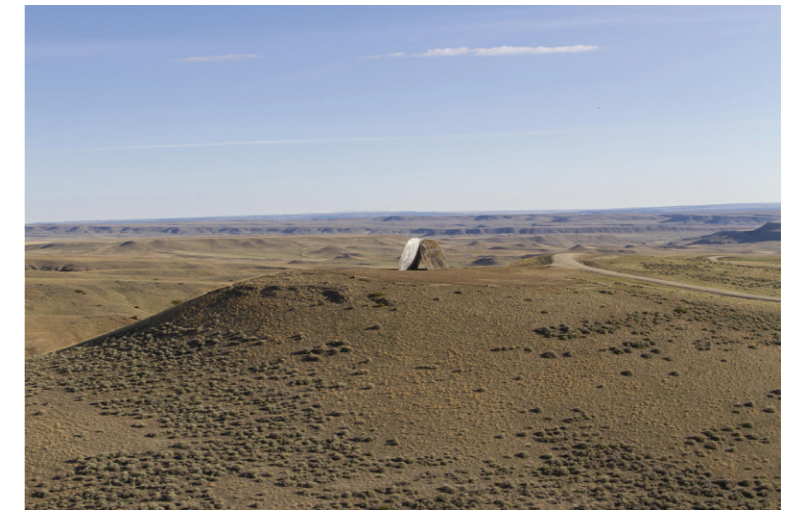
17 Hemeroscopium House 2008 gerahmter Raum



18-19 Hemeroscopium House 2008 Madrid Grundriss Erdgeschoss + Schnitt 1-1



20 Domo 2016 Tippet Rise, MT



23 Inverted Portal 2016 Tippet Rise, MT

5.3.2

ERDE: STRUCTURES OF LANDSCAPE, TIPPET RISE

Unter den ‚Structures of Landscape‘ (ab 2016) in einem Teil des Yellowstone National Parks in Wyoming, USA, sind bislang drei realisierte, von eigentlich zwölf projektierten Objekten im Zwischenbereich von Skulptur, Architektur und Installation zu verstehen: Beartooth Portal, Inverted Portal und Domo. (Abb. 20) Sie sind Teil des Kulturzentrums Tippet Rise, das die Gäste mittels Musik und Skulpturen oder Installationen verschiedener Kunstschafter in einen Kontakt und in Einklang zur geschützten Natur des Parks setzen will.³⁰ Die Arbeiten beziehen aus diesem Grund die Landschaft und die Natur physisch ein und führen eine mit dem Truffle gestartete Arbeitsrichtung fort, die paradigmatisch für die Erde-Projekte ist. Entwurfs- und Konstruktionsprozesse gehen insofern ineinander über, dass zwar die wesentlichen Bauabläufe und statische Konstruktion geplant und in Modellstudien simuliert werden, das endgültige Objekt und dessen detaillierte Gestalt, Haptik und Oberfläche allerdings nicht vorhersagbar sind und sich erst bei der Realisierung manifestieren.³¹ Die Objekte können verschiedenen Nutzungen Raum bieten; sie sind Wetterschutz für Tiere oder es finden Konzerte in ihnen statt.

Formationsprozesse

Zur Erarbeitung der zwölf skulpturalen Objekte für Tippet Rise untersuchen Ensemble Studio mittels experimenteller Materialstudien in imitierender Weise geologische Transformationsprozesse, sowohl im Sinne der Formwerdung als auch des Zerfalls. Darunter sind unter anderem Sedimentation, Verwitterung, Explosion, Erosion, Kristallisation und Verdichtung.³² Die Modellstudien werden durch Videos dokumentiert (siehe 5.4.4). Mittels Schalungen aus Styrofoam oder Vertiefungen im Sand bildet Beton, ebenfalls das Material der späteren Objekte, diese Prozesse nach und ab. Als Abschluss des Konstruktionsprozesses steht das jeweils individuell an Topografie und Objektformation angepasste Aufrichten, Anheben oder Ausgraben als Teil des Konstruktionsprozesses. (Abb. 22)

Bei der Realisierung werden dann, erneut in monumentalen Ausmaßen,



21 Aufrichtung Beartooth Portal



22 Modellstudien

Schalungen in die vorhandene Landschaft oder aus einer vorher erfolgten Anschüttung gegraben, mit Folien und Bewehrungen ausgelegt, mit entnommenem Erdmaterial bedeckt und schließlich mit großen Mengen Beton verfüllt, der Steine und Erde aus der Umgebung enthält. Nach der Aushärtung werden die entstandenen Objekte entweder freigelegt, wie im Fall des Domo, oder, wie bei den Portalen, aus ihren Schalungen gehoben und vorausgegangenen Planungen entsprechend aufgerichtet. (Abb. 21) Die Oberflächen der geschalteten und der freiliegenden Teile unterscheiden sich wesentlich: Während Erstere glatt, beinahe textil erscheinen und die Bestandteile des Betons wie in geschliffener Form abbilden, sind die ungeschalteten Oberflächen rau und wirken selbst wie ein Teil der Landschaft, aus der sie entstanden sind. (Abb. 23)

Die Unvorhersehbarkeit der Eigenschaften der Objekte sowie deren Verbundenheit mit der Landschaft sind auch für den weiteren Lebenszyklus die charakterprägenden Parameter: Während die Objekte auf Grund ihrer Dimensionen und dem damit einhergehenden Gewicht von nun an untrennbar mit der Landschaft verbunden sind, sind bereits nach wenigen Jahren Rückeroberungsprozesse der Natur zu beobachten. Erwünschte Verwitterungsprozesse und Ablagerungen von Erdmaterial und Pflanzensamen verändern die Oberflächen und Gestalt der Objekte stetig weiter.

Natürliche Konstruktionen

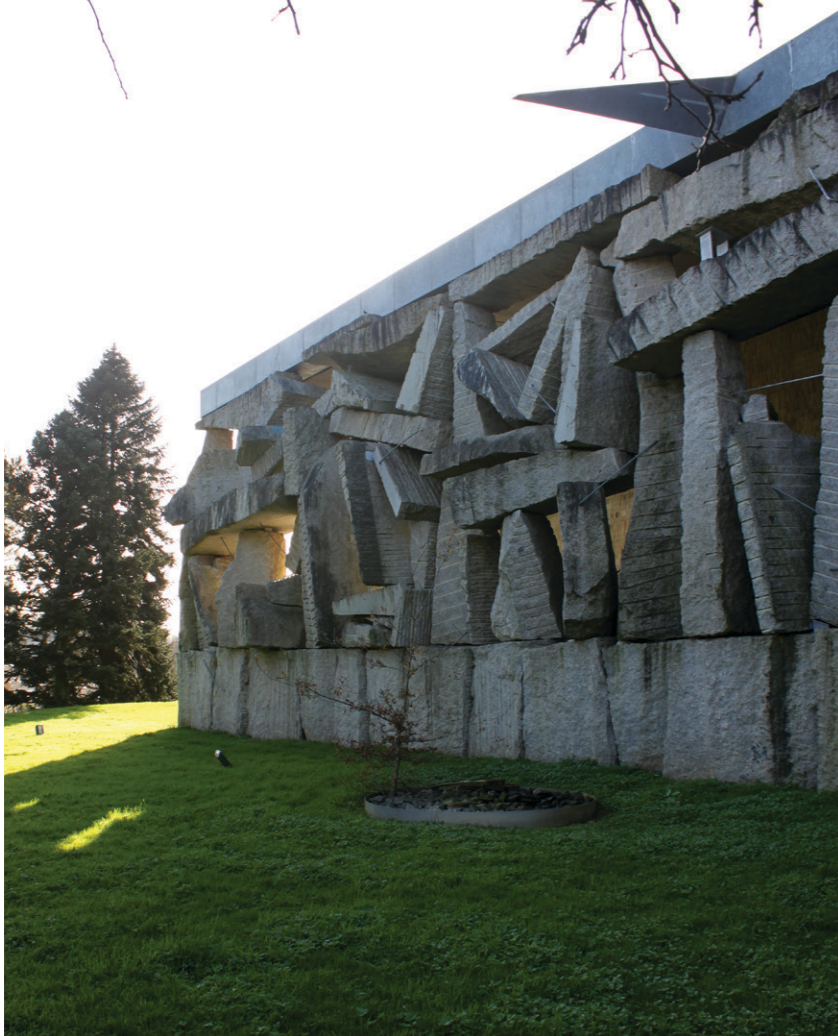
Das Ziel des Projektes entspricht dem Fokus der Erde-Projekte, dem Bedürfnis des Menschen nach Einklang mit der Natur Raum zu geben. Die Objekte sind in einem Zwischenbereich aus Landschaft, Architektur und Kunst zu verstehen. Es wird sich mit der Frage auseinandergesetzt, welche Eigenschaften ein Objekt als Architektur von Kunstwerken oder der Natur unterscheiden und dabei möglicherweise auch eine neue Kategorie geschaffen.³³ Ensemble Studio eignen sich Materialien, Prinzipien und Anmutungen der Natur an und erzeugen darüber architektonische Interpretationen von Natur. Sie sind in ihrer Reduktion aneignungsoffen und können auch als rein skulpturale Setzungen verstanden werden, die Eigenschaften und Qualitäten der Natur betonen. Sie markieren in der ungefassten Hügellandschaft Orte und stehen untereinander in Beziehung. Darin lassen sich nicht nur für die Structures of Landscape, sondern für viele der Erde-Projekte insgesamt Parallelen zu den Skulpturen Chillidas im öffentlichen Raum aufzeigen: Sie pointieren besondere, natürlich geprägte Räume, die auch in den Zusammenhang der menschlichen Kulturlandschaft eingebettet sein können, und schaffen darüber Orte.

³⁰ Vgl. Antón García-Abril und Débora Mesa (2017), *Ensemble* (Vortrag 25.09.2017), New York: Columbia GSAPP, auf <https://www.youtube.com/watch?v=CllsRnz-QioY&t=268>, 28.09.2021

³¹ Vgl. Garcia-Abril und Mesa (2015), op. cit. (Anm. 15)

³² Vgl. Projektseite Tippet Rise Art Center auf <https://www.ensemble.info/tippet-rise-art-center>, 11.03.2019

³³ Vgl. ebd.



5.3.3 MISCHUNG: SGAE, SANTIAGO DE COMPOSTELA

Das dritte Werkbeispiel, die Zentrale der ‚Sociedad General de Autores y Editores‘ (2007), befindet sich in der Mitte der Arbeitsstränge und nutzt die damit verbundenen gegensätzlichen Attribute zur Erzeugung räumlicher Spannungsmomente. Es bietet außerdem mit seiner Entstehungsgeschichte Erkenntnispotenzial bezüglich der Entwurfsarbeit Ensemble Studios. Programmatisch organisiert das Gebäude verschiedene Büro- und Verwaltungseinheiten sowie Studios und Aufführungsräume auf insgesamt vier Etagen. Das fensterlose Untergeschoss ist Musikproduktionen und dem öffentlichen Kulturprogramm gewidmet. Im Souterrain, beziehungsweise dem straßenseitigen Erdgeschoss finden neben dem Empfang Aus- und Weiterbildung Raum. Im zum Park als Hochparterre wirkenden Geschoss sind Bereiche für die Mitglieder der Gesellschaft angeordnet und die Verwaltungsräume sind schließlich im obersten Geschoss angesiedelt. Es gibt also eine gestapelte Abfolge von nach oben hin immer privater werdenden Programmbausteinen.

Vermittlung: Stadtnatur

In der Nähe zum Zentrum Santiago de Compostelas, am Rand des Parque de Vista Alegre gelegen, der seit 2004 die ebenfalls von Ensemble Studio entworfene Escuela de Altos Estudios Musicales beherbergt, vermittelt das SGAE-Gebäude zwischen der die Westkante des Parks begleitenden Straße und dem etwa ein halbes Geschoss höher liegenden Park. Zu den differierenden Kontexten weist es unterschiedliche Fassaden auf und wird mittels der äußeren Form eines leicht geschwungenen Bogens Teil der Grundstücksmauer des Geländes. Das Motiv der Mauer aufgreifend, beschreiben Ensemble Studio die Konzeption des Gebäudes als einen Dialog aus drei Wänden, die unterschiedliche Maßstäbe im Hinblick auf Konstruktion, Material und menschliche Wahrnehmung aufweisen.³⁴ (Abb. 24-26)

Drei Wände im Verhältnis

Die zur Straße gerichtete Wand entspricht mit ihrer Fassade am ehesten den Wahrnehmungsgewohnheiten von städtischer Architektur: Sie ist, mit Ausnahme des über eine Treppe zugänglichen, in die Tiefe zurückgesetzten öffentlichen Eingangs, ohne sichtbare Öffnungen ausgestattet. Diese gestalterische Entscheidung ist im Sichtschutz für die Nachbarschaft der gegenüberliegenden Wohngebäude begründet.³⁵ In zwei Abschnitte geteilt, wird unten die bestehende grundstücksbegleitende Mauer aus kleinen, unregelmäßigen Steinen fortgeführt und durch die von Süden nach Norden ansteigende Straße immer niedriger. Über dieser steinernen Mauer verläuft in doppelter Geschosshöhe eine Fassade aus Industrieglas, die über vertikale Faltungen den bogenförmigen Verlauf der Mauer nachzeichnet. Deren matte Transluzenz wirkt sich auch im Innenraum aus: Lediglich über die schmalen Faltflächen ergeben sich Durchblicke nach außen, ansonsten beherrscht ein matt-milchiges Licht die dahinterliegenden Arbeitsbereiche.

Diese Gebäudeseite fügt sich zwar über Farbigkeit, Materialisierung und Profilierung der Oberfläche in den Verlauf der baulichen Straßenbegleitung ein, lässt jedoch keine Einblicke in das an dieser Stelle introvertierte Gebäude zu. (Abb. 25) Sie ist somit tatsächlich mehr Wand als bauliches Volumen. Verstärkt wird dieser Eindruck darüber, dass an den Endpunkten des Gebäudes die beiden hinter der Fassade befindlichen Geschosse nicht als Volumen ablesbar sind und sich erst im Grundriss erklären: Eine Sekante verbindet die beiden Endpunkte des straßenbegleitenden Bogens und erzeugt so die ungefähre Grundrissfläche eines Kreissegments. (Abb. 30)

Abgesehen von wenigen Standpunkten erscheint so der obergeschossige Teil des Gebäudes an den schmalen Querseiten als überdimensionaler Portikus mit einer in Richtung Park markanten Interpretation einer Arkade, der zweiten Wand. (Abb. 24) Die Altstadt von Santiago de Compostela besteht im Wesentlichen aus Granitgebäuden, weshalb Ensemble Studio bei diesem Gebäude ebenfalls mit dem Material arbeiten. Beim Besuch eines Steinbruches wird ihr Interesse jedoch nicht für die anteilig sehr geringen handelsüblichen Granitprodukte geweckt, sondern im Gegenteil für die in großer Überzahl vorhandenen,



24-26 SGAE 2007 Santiago de Compostela

Die zentrale Entwurfsidee ist das Zusammenspiel dreier Wände: einer undurchsichtigen, aber transluzenten Industrieglasfassade auf der Grundstücksmauer des Parks zur Straße, einer Megalithenwand in Richtung Park sowie dazwischen vermittelnd einer Wand aus CD-Hüllen, die ihr technisches Gemachtsein und ihre Fragilität erst von Nahem oder durch die Beleuchtung offenbart und aus der Ferne massiv wirkt. Verschiedene Konstruktionsweisen mit unterschiedlichen Implikationen auf die menschliche Wahrnehmung inszenieren sich gegenseitig verstärkend.

³⁴ Vgl. online Präsentation SGAE auf <https://www.ensemble.info/sgaeheadquarters>, 12.05.2019

³⁵ Aussagen Patricia Blanco während eines Besuchs der Autorin im SGAE am 26. Dezember 2019

unregelmäßigen und unbrauchbaren Steine, die für gewöhnlich als Ausschuss im Steinbruch verbleiben. Es fällt der Entschluss, aus diesen eine monumentale Wand zu errichten. Wollen sie zunächst nur ein Mock-up der Wand erstellen, um Fügungsmöglichkeiten und Strukturprinzipien zu erkunden, gelangen sie schließlich über eine Arbeitszeit von vier Monaten mittels Varianten dazu, die gesamte Wand im Steinbruch vorab zu errichten.³⁶ Wie ein großes dreidimensionales Puzzle wird sie dann später zum Konstruktionsort transportiert; auch dieser Entwurfs- und Bauprozess wird mit Videosequenzen dokumentiert.³⁷ (Abb. 27) Das Mock-up wird dokumentiert, statisch berechnet und dadurch in der Tragfähigkeit abgesichert. Garcia-Abril betont stets, dass die daraus resultierenden metallenen Verankerungen lediglich auf Grund gesetzlicher Vorgaben vonnöten seien und die Wand durch das Gewicht der Steine und die Gravitationswirkung stabil stehe.³⁸ Die Wand ist damit eine zeitgenössische Interpretation eines fundamentalen Architekturthemas.³⁹ (Abb. 28) Architektur materialisiert für Ensemble Studio die räumlichen Konsequenzen von Gewicht, wobei dies bedeute, mit dem Baumaterial eine physikalische Reaktion auf die Schwerkraft zu provozieren.⁴⁰

In der Sekundärliteratur als poetisch und archaisch beschrieben, ist die Steinwand massiv und gleichzeitig durchlässig. Sie verleiht dem dahinterliegenden, geschwungen verlaufenden Portikus vor allem bei Sonnenschein durch Licht und Schatten auf Boden und Wand visuelle und haptische Sinnesreize, die den Raum und den Bewegungsablauf den Gang hinunter strukturieren. Gleichzeitig werden die Volumen der massiven Steine und die Reliefs ihrer Oberflächen herausmodelliert. In ihrer materiellen Präsenz beeinflussen sie den menschlichen Gleichgewichtssinn in einem ähnlichen Maß, wie dies Skulpturen Richard Serras vermögen: Teile ragen aus der Wand heraus, liegen schräg oder bilden Nischen aus. Die Schwere der teilweise übermenschlich großen Steine wird körperlich spürbar. Der Phänomenologe Merleau-Ponty beschreibt die ‚Empfindung‘, als eine qualitative Erfahrung: Indem Menschen mit dem eigenen Leib, der ebenfalls eine schwere Materie ist, Erfahrungen in der Welt machen, zum Beispiel mit dem Gewicht von Materie als Resultat der Schwerkraft, sind sie in der Lage, Wahrnehmungen mit Bedeutung zu belegen. Merleau-Ponty nutzt das Beispiel eines Rades, das frei auf dem Boden liegend anders wahrgenommen werde als unter Druck in einem beladenen Fahrzeug.⁴¹ Ebenso wird die Belastung der Steine im Verbund in der Mauer körperlich empfunden und nicht lediglich rational erkannt.

Die dritte, mittige Wand schließlich, die in den Obergeschossen im Portikus das Innere vom Äußeren separiert, wirkt bei Tageslicht und aus der Entfernung zunächst unauffällig. Es entsteht durch Farbigkeit und Oberflächenrelief auf Fotografien der Eindruck einer weiteren Steinwand. Aus der Nähe zeigt sich jedoch, dass in Reminiszenz zur Profession der Nutzenden des Gebäudes leere, zu Blöcken verklebte CD-Hüllen zum Einsatz kommen. In seiner materiellen Tiefe, Reihung und Schichtung ähnelt das durchsichtige Plastik Stein. Es zeigt erst bei Nacht durch Hinterleuchtung oder aus dem Innenraum seinen transluzenten Charakter. (Abb. 32) Diese Wand vermittelt zwischen den beiden Polen aus Erde und Prototyp: Ist die Granitfassade Demonstration physikalischer Kräfte und massiven Materials und die aus Industrieglas bestehende Fassade ein technisches Produkt, wird bei der Mittelwand über Beleuchtung und Materialität ein gleichfalls technischer Eindruck erzeugt, mit dem allerdings sinnliche Eindrücke ähnlich denen der Erde-Projekte einhergehen.



27 Mock-up der Megalithenwand im Steinbruch



28 Gegenüberstellung der Wände im Untergeschoss: links Beton mit Baumabdrücken, rechts Industrieglas

36 Vgl. García-Abril und Mesa (2015), op. cit. (Anm. 15)

37 Vgl. Videodokumentation SGAE Headquarters in Santiago de Compostela auf <https://www.youtube.com/watch?v=qP2Q8ZVCs-o>, 12.03. 2019

38 Vgl. García-Abril und Mesa (2015), op. cit. (Anm. 15)

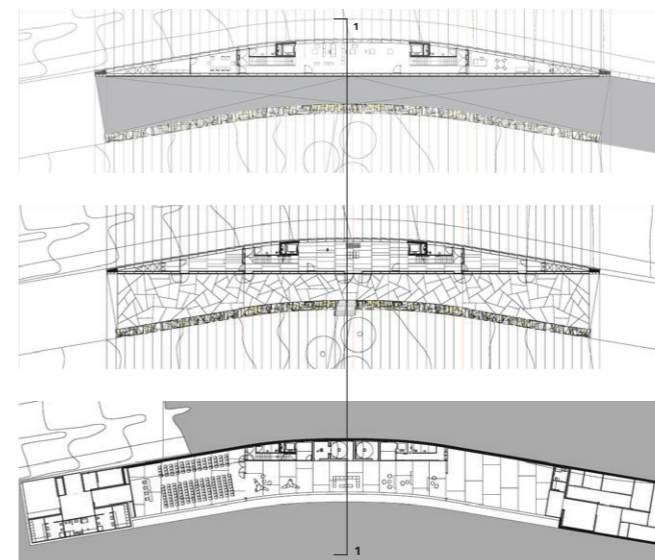
39 Vgl. Mosco (2012), op. cit. (Anm. 4) 46

40 Vgl. Elias Baumgarten, Spezifische Logik, in: archithese, Landart | Erdarchitektur, 4 (2018), 58

41 Vgl. Maurice Merleau-Ponty, Phänomenologie der Wahrnehmung, Berlin: De Gruyter 1965, 75-76

42 In Büroräumen des Erdgeschosses sind die entrindeten Baumstämme verblieben. Sie wölben sich in den Raum und wirken stark schallschluckend. Der Kontrast aus Natur und Technik zwischen den Baumstämmen und der Raumdecke aus Metallgittern ist noch präsenter, lässt allerdings in der eindeutigen Präsenz auch weniger Interpretationsspielraum.

29 Gegenüberstellung der konstruktiven Systeme der zwei Wände im Portikus

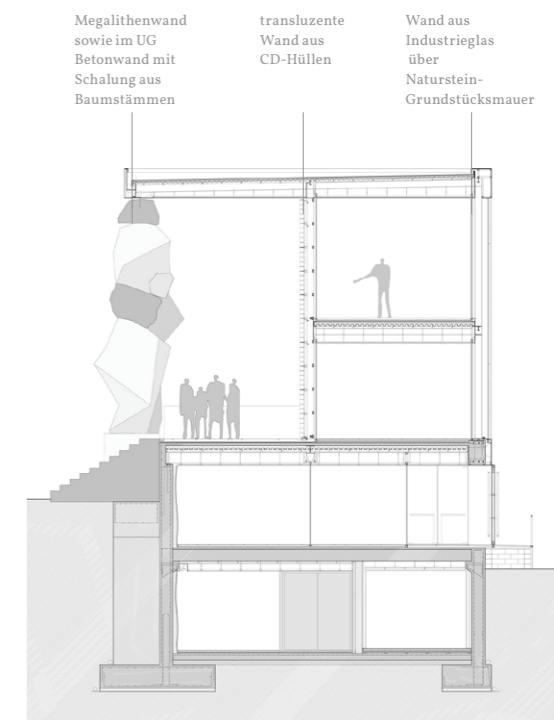


30 SGAE 2007 Santiago de Compostela Grundrisse

Natur und Technik

Dieselbe Intention wird in den unterirdischen Geschossen verfolgt: Die parkseitige Wand besteht aus stark strukturiertem Sichtbeton. Geschalt wurde dieser durch Stämme von Bäumen, die durch den Neubau entfernt werden mussten. Dem Wunsch Ensemble Studios folgend, möglichst wenig Abfälle zu erzeugen, werden sie auf diesem Weg weiterverwendet. Sie erzeugen ein tiefes, unregelmäßiges Wellenrelief. Die zwischen den Stämmen verlaufenden Betonkanten sind grob abgebrochen und besitzen eine raue, haptisch anregende Oberfläche. Sie kontrastieren die glattere Oberfläche der Stammabdrücke, an denen sich auch noch Holzreste finden.⁴² Es ergibt sich einerseits eine rhythmische Struktur, die in den Wellenbewegungen wie eine materielle Manifestierung der wandhohen, umlaufenden Vorhänge wirkt. Andererseits sind die Abdrücke eine Erinnerung an die früher am Ort befindliche Natur. Diese Wand tritt in einen gestalterischen Dialog mit der gegenüberliegenden Wand, die aus demselben matten Industrieglas besteht wie die straßenseitigen Obergeschosse. (Abb. 28+31) Beide Wände haben ähnliche Rhythmisierungen, welche die Räume in Längsrichtung gliedern. Dieser Kontrast und das Zusammenspiel aus vielfältiger materieller Präsenz und Haptik sowie industrieller Perfektion und Technik als Repräsentation der beiden Arbeitspole ziehen sich durch die gesamte Architektur. (Abb. 32)

In den Projektkonzeptionen wird deutlich, dass es bei Ensemble Studio eine größere Bandbreite der Raumerzeugungsweisen gibt, als bei den überwiegend skulptierenden Entwurfsweisen Aires Mateus. Die Projekte zeichnen sich durch eine zwar spezifische und begrenzte Materialität aus, die dennoch in der Fügung und Bearbeitung eine Vielfalt sinnlicher Eindrücke produziert. Markant ist erneut die Arbeit mit Monumentalisierungen. Während diese bei Aires Mateus durch die Eliminierung von Vergleichsmaßstäben und die Raumformationen entstehen, resultieren sie bei Ensemble Studio aus der Wahl und Erfahrbarkeit übergroßer Bauteile und grober Gliederungen. Aufbauend darauf werden nun im Folgenden die Referenzen zur Kunst sowie Ausstellungsbeiträge und künstlerische Medien analysiert.



31 SGAE 2007 Santiago de Compostela Schnitt 1-1



32 SGAE 2007 Santiago de Compostela
Flur hinter der CD-Wand
bei abendlicher Beleuchtung



33 SGAE 2007 Santiago de Compostela
Stoffvorhang links • Betonvorhang rechts

5.4 REFERENZEN, AUSSTELLUNGEN, MEDIEN

Auch Ensamble Studio zeigen zu verschiedenen Gelegenheiten Referenzbilder, die allerdings seltener und mit weniger Bedeutung belegt als bei Aires Mateus. García-Abril äußert sich entsprechend: So bestätigt er zwar die Existenz von Inspirationen für das Werk, wolle diesen allerdings keine zentrale Bedeutung zusprechen, da dadurch die Eigenständigkeit des Werkes verloren ginge.⁴³

5.4.1 KUNSTREFERENZEN

Unter den zehn Abbildungen, die Antón García-Abril für Olgiafis ‚The images of architects‘ auswählt, sind zwei künstlerische Werke, jeweils Skulpturen. Die übrigen Abbildungen zeigen entweder Objekte wie Stahlbetonträger oder verschiedene Gebäude. Zu den Bildern werden wieder nur knappe Bildunterschriften geliefert, es lässt sich aber vermuten, dass sie jeweils für einen der beiden Pole der Arbeit stehen, Erde und Prototyp. Auch die beiden Skulpturen, ‚Sculpture 72‘ von Anthony Caro und ‚Lo profundo es el aire XX‘ von Chillida, können entsprechend zugeordnet und interpretiert werden.



34 Anton García-Abril's memory in ‚The images of architects‘
Anthony Caro Skulptur ‚Sculpture 72‘

Sculpture 72, Anthony Caro

Sir Anthony Alfred Caro (1924– 2013) ist ein Bekannter Eduardo Chillidas und formuliert, dass sie das Interesse an der Beziehung zwischen Skulptur und Architektur eine. In dieser Beziehung sieht er Mehrwerte für Architektur-schaffende in Form von Freiheit und Vokabularerweiterung verkörpert. Kunst-schaffende wiederum könnten Einblick in architekturenspezifische Themen wie innerer Raum, Wiederholung, Maßstab, Größe oder Material erhalten.⁴⁴ Caros Werdegang ist Chillidas nicht unähnlich: Beginnt dieser seine berufliche Laufbahn zunächst mit der Architektur, schließt Caro ein Ingenieursstudium ab und wendet sich darauffolgend der Bildhauerei zu.⁴⁵

Er studiert auf eine klassische Weise an der Royal Academy School in London, was vor allem das Nachzeichnen und Abformen historischer Skulptur beinhaltet. Als Assistent bei Henry Moore (1898– 1986) folgt er diesen tradierten Arbeitsmethoden weiterhin und gelangt Schritt für Schritt vom Figürlichen zu seinem späteren künstlerischen Ausdruck. Ab den 1960er Jahren wird seine Skulptur abstrakter; er beginnt mit Stahl in großen Maßstäben zu arbeiten, fertigt Werke in Serien an und nutzt starke Farbigkeit. Daneben erkundet er einen weiten Materialkanon über Ton und Bronze bis hin zu Papier.⁴⁶ Prägnant in seinem Spätwerk ist das Arbeiten mit aufgefundenen Materialien bis hin zu Altmetallschrott.⁴⁷

Diese Arbeit mit bereits Existentem, mit Assemblagen aus unterschiedlichen Einzelteilen, lässt sich bei Ensamble Studios Prototyp-Projekten in ähnlicher Form wiederfinden. ‚Sculpture 72‘ hat formal Ähnlichkeiten beispielsweise zum Hemeroscopium House. Sie besteht aus roten, gefalteten Stahlstrukturen, ähnlich präfabrizierten Stahlträgern. Sie sind orthogonal und parallel gestapelt, sodass sich ein orthogonal umgrenzter Raum ergibt. Die bodenberührenden gereihten Dreiecke erinnern an Fachwerkträger und die Addition von Einzelteilen kann den Eindruck eines statischen Modells vermitteln. (Abb. 34) Der Kunsttheoretiker Michael Fried beschreibt in seinem bekannten Essay ‚Art and objecthood‘ (1967) die Skulpturen Caros als ein Nebeneinanderstellen der verschiedenen Bestandteile, die jedoch nicht in ihrer individuellen Identität bedeutsam seien, sondern in ihrem Einfluss, den sie aufeinander nähmen.⁴⁸

Es sind relationale Gefüge im Raum: Eine wesentliche Eigenschaft von Caros Werken ist in der Weise zu sehen, wie die Skulpturen mit Menschen interagieren; sie verzichten auf einen Sockel, teilen den Raum und interagieren mit ihnen. Fried sieht in den Skulpturen gar ein Wissen über menschliche Bewegung und Handlungen verkörpert, sie würden selbst wie Gesten wirken.⁴⁹ Aus Bewegung schöpfen sie ihr raumbildendes wie -prägendes Potential. Diese Räumlichkeit als Beziehungsgefüge kennzeichnet auch die Prototyp-Projekte, die Raum nicht ablesbar als Void begrenzen, sondern eher in der Relation der einzelnen Elemente bestehen. Caros Skulptur ist eine formale Analogie, aber gleichzeitig auch Vorbild des Raumdenkens der Prototyp-Projekte.

43 Vgl. Aussagen García-Abrils während eines Besuchs der Autorin in der Fábrica am 30. Dezember 2019

44 Vgl. Andrew Dempsey, Sculptors Talking: Anthony Caro, Eduardo Chillida, Art of the Century 2000, 8 und 16

45 Vgl. zur Beziehung von Chillida und Caro ebd. passim

46 Vgl. zu biografischen Stationen Caros <https://www.anthonycaro.org/biography>, 15.05.2018

47 Vgl. dazu auch Abbildungen aus Caros Studio Dempsey (2000), op. cit. (Anm. 44) 6, 9

48 Vgl. Michael Fried, Art and objecthood: essays and reviews, Chicago: University of Chicago Press 1998, 161

49 Vgl. ebd. 162



35 Fotografie Hemeroscopium House, Iwan Baan 2021 mit Hohlform aus Styrodur zu Chillidas Betonskulptur ‚Arquitectura heterodoxa‘



36 García-Abril's memory in ‚The images of architects‘: Eduardo Chillida ‚Lo profundo es el aire XX‘

Lo profundo es el aire XX, Eduardo Chillida

Während Caro in Bezug zu den Prototyp-Projekten gesehen werden kann, verkörpert eine Abbildung von Chillidas Alabasterskulptur ‚Lo profundo es el aire XX‘ (1998) vermutlich eine Kernreferenz für die Erde-Projekte. Sie zeigt Chillidas Interesse am Alabaster: Vor einem beinahe schwarzen Hintergrund fotografiert, der nur leichte Lichtreflexionen an der unteren Kante der Skulptur zulässt, heben sich die unregelmäßigen Außenseiten des unbearbeiteten Alabastervolumens ab. Im Kontrast dazu stehen die Schnittflächen: glatt und präzise, im Inneren beinahe golden schimmernd, vermutlich ausgelöst durch eine gezielte Beleuchtung beim Fotografieren. Sie reflektieren ‚feucht‘ die Kanten der herausgelösten kubischen Volumen und verstärken so die Wirkung der rohen Außenseiten. An den dünnen Kanten sogar sanft transluzent, wird die Stärke der Materie sichtbar und verweist auf ihr Inneres. Diese Ambivalenz eines schweren Materials, verbunden mit der Lichtdurchlässigkeit und scheinbaren Transparenz, bildet Chillidas Suche nach Leichtigkeit im Schweren ab. (Abb. 36)

Die Bedeutung der umgebenden Masse für die Wirkung eines Innenraumes sowie die Ambivalenz aus physikalischen Materialeigenschaften in Divergenz zum phänomenologischen Eindruck finden sich bei Ensemble Studio insbesondere bei den Erde-Projekten: Die Structures of Landscape entfalten ihre räumliche Kraft aus der schieren Masse des Materials. Oberflächen werden differenziert behandelt, sodass sie unterschiedliche sinnliche Qualitäten erzeugen und Raum definieren.

García-Abril erläutert die Referenz zu Chillida selbst wie folgt: Bei einem Besuch der Firma Pacadar findet García-Abril ein Styrodur-Gebilde, in dem er die Schnittführung Chillidas zu erkennen meint. Das Objekt offenbart sich als eine Hohlform, vermutlich zum Bauen der Schalung für Chillidas Betonskulptur ‚Arquitectura heterodoxa‘. (Abb. 35) García-Abril führt die Betrachtung des Objekts zur auch in Chillidas Denken verankerten Erkenntnis, dass Schwerkraft losgelöst vom Gewicht betrachtet werden könne.⁵⁰ Warum die spezifische Wahl dann auf die Fotografie von ‚Lo profundo es el aire XX‘ fällt, bleibt allerdings unklar.

Es soll darauf hingewiesen werden, dass eine große visuelle Ähnlichkeit zwischen der Alabasterskulptur und einem Werk Ensemble Studios besteht, dem sogenannten Truffle (2008) (siehe 7.2). Es ist ein Refugium an der westlichen Atlantikküste, dessen Entstehung erzählerisch inszeniert ist. Zunächst wird ein mehrschichtiges Volumen produziert: um einen Kern aus Strohballen legt sich eine schrittweise aufgebaute Betonhülle, die außen durch Erde geschalt wird. Nach der Aushärtung wird dieses Volumen ausgegraben, aufgeschnitten und so der Strohkern freigelegt. Dieser wird wiederum über den Verlauf eines Jahres hinweg durch ein heranwachsendes Kalb verzehrt und darüber der Innenraum geöffnet. Über Einbauten wird daraus die Architektur. Die Schnittflächen, die äußere von der Erde imprägnierte Hülle und das hellere Material sowie schließlich der nahezu rechtwinklig herausgelöste Innenraum – viele der gestalterischen Eigenschaften wirken in der Gesamtheit wie eine Skalierung der Skulptur Chillidas. Ob sie auch auf dieser Ebene für die Architekturschaffenden von Bedeutung ist, kann nicht vollständig ausgeschlossen werden. Diese direkten Arten der künstlerischen Analogisierungen sind für die vorliegenden Untersuchungen allerdings nicht primär von Interesse.

Über diese beiden Abbildungen hinaus finden sich bislang in Publikationen zu Ensemble Studio nur wenige künstlerische Referenzen, auch zeigen sie in Vorträgen wenige weitere Referenzen. Zahlreich sind allerdings mittlerweile ihre Teilnahmen an Ausstellungen. Die hierzu ausgewählten folgenden Beispiele können weitere künstlerische Eigenschaften herausstellen.

50 Auf Nachfrage der Autorin erläutert García-Abril die Referenz. Neuere Aufnahmen des Hauses zeigen die dort angesprochenen Blindform. Vgl. z. B. Puente (2021), op. cit. (Anm. 21) 22, 25, 29-30

5.4.2 AUSSTELLUNGEN

Sowohl im Jahr 2010 als auch im Jahr 2016 nehmen Ensemble Studio an der Architekturbienale in Venedig teil und kuratieren im Jahr 2012 den spanischen Pavillon mit dem Titel ‚SpainLAB‘. 2013 sind sie zudem Teil von sieben Architekturbüros, darunter auch Smiljan Radić, die Bushaltestellen in Krumbach im österreichischen Voralberg errichten. Mehr als funktionale Zweckbauten sind die Bushaltestellen Kleinstarchitekturen im Außenraum, die als Installationen Kernideen der Architekturkonzeptionen verkörpern.

Balancing Act (2010)

Für ihren ersten Beitrag bei der Biennale 2010, die von Kazuyo Sejima unter dem Titel ‚People meet in Architecture‘ kuratiert wird, zeigen Ensemble Studio neben einigen Modellen ihrer Projekte eine monumentale Installation, die wie eine Variation des konstruktiven Themas des Hemeroscopium House wirkt. Zwei jeweils etwa zwei Meter hohe Doppel-T-Betonträger liegen, sich kreuzend, der eine auf dem anderen stehend, diagonal in einer der historischen Hallen des Arsenalen. Entsprechend des Titels der Installation wird das Balancieren des oben liegenden Trägers zur Schau gestellt: Unter dem einen Ende befindet sich eine massive Stahlfeder; das andere Ende wird von oben, ähnlich wie beim Hemeroscopium House, durch einen Granitblock als Kontergewicht beschwert. (Abb. 37)

Das Thema des Beitrags ist die Interaktion des historischen konstruktiven Systems des Arsenalen mit den im Vergleich dazu überdimensioniert wirkenden konstruktiven Elementen der Installation. Durch die beiden Säulenreihen und den in der Mitte sich ins Gebälk öffnenden Raum wird die Halle in ihrer Längsrichtung betont. Die Träger treten dazu in einen Dialog, sie erzeugen einen regelrechten Bruch in der räumlichen Logik, da der zentrale Mittelgang versperrt wird und der Weg an den Außenseiten um die Träger herum erfolgen muss. Es entstehen neue Raumsituationen durch die Integration der nicht zur Maßstäblichkeit des Bestehenden passenden Elemente.

Erwähnenswert ist der Vergleich der baulichen Struktur mit musikalischen Parametern in der Projektbeschreibung: Der Raum befände sich in einer Harmonie und die mittigen Säulenreihen bilden einen Rhythmus mit einzelnen Intervallen. Die hinzugefügten Elemente seien zusätzliche Noten in einem zuvor perfekt ausbalancierten Akkord und die Installation im Zusammenspiel mit dem Raum ein polyphones Objekt.⁵¹ Es wird damit ein Fokus deutlich, der viel weniger etwas mit dem prominent zur Schau gestellten statischen System zu tun hat, sondern sich der räumlichen Erfahrung aus der Bewegung widmet, die zum Beispiel das Empfinden räumlicher Intervalle und Rhythmen ermöglicht.

Eine ähnliche Strategie zeigt auch das ‚Reader’s House‘ in Madrid, ebenfalls aus dem Jahr 2010: In die Halle des ehemaligen Schlachthofs werden großmaßstäbliche U-Betonträger durch die Fensteröffnungen geschoben und so Brücken im Raum erzeugt, die trotz der großen Materialschwere leicht wirken. (Abb. 43-44) Auch hier wird durch die Addition der neuen, unmaßstäblichen Elemente mit einer zuvor eindeutigen, konstruktiven Logik gebrochen. Die Störung interpretiert die Räumlichkeit neu, das Bestehende und Hinzugefügte treten in einen Dialog.



37 Balancing act 2010 Venedig
Dissonante konstruktive Systeme

51 Vgl. die Projektbeschreibung Balancing Act, auf:
https://www.ensemble.info/balancingact_05.05.2011

Bus:Stop (2013)

Beim Projekt ‚Bus:Stops‘ ist Ensemble Studio im Jahr 2013 eines von sieben internationalen Büros, die Bushaltestellen für den Ort Krumbach im österreichischen Voralberg entwickeln. Die Projekte sind nicht nur Nutzbauten in der Landschaft, sondern sollen sich mit der Kultur der Region, Handwerkstraditionen und der Natur auseinandersetzen. Ensemble Studio arbeiten mit einem lokalen Holzverarbeitungsbetrieb zusammen und entwickeln eine Haltestelle, die an herkömmliche Holz-Haltestellen erinnern kann, aber eine skulpturale Ausprägung erhält. Aus der Lagerungsart der zur Trocknung bestimmten Holzbretter in der Werkstatt erzeugen sie eine Konstruktionstechnik, die mit lediglich einem Detail alle Punkten des Bauwerks löst: Fassade, Dach, Entwässerung und Sitzbänke.

So wie sie beim SGAE-Gebäude die unbehauenen Granitsteine direkt im Steinbruch aufeinander stapeln, erarbeiten sie auch die Bushaltestelle in der Werkstatt. Das Gebäude vereint Bezüge zu gewöhnlichen Materialbearbeitungstechniken, der Natur und alltäglichen Bauten. Es interpretiert sie zu einer neuen Art Architektur, die auch als skulpturale Installation Qualitäten entfaltet: Der Aufenthaltsbereich wirkt wie aus dem gestapelten Kubus herausgeschnittene Materie. Das Material wird in seinen Eigenschaften inszeniert und die licht- und luftdurchlässige Struktur besitzt durch die Tiefe der Konstruktion dennoch den Eindruck einer Massivität. Es ist das Spiel aus Leichtem im Schweren, das sich bereits an anderen Stellen zeigt. Die Konstruktion basiert auf einem nicht-architekturspezifischen Additionsprinzip und transformiert etwas Bekanntes zu einer ungewohnten ästhetischen Anmutung. (Abb. 38-39)

Wie auch beim SGAE-Gebäude oder dem statischen System des Hemeroscopium House geht es um ein einfaches Grundsystem, das mittels der Reduktion in der Wahrnehmung verändert wird: durch Monumentalisierung – auch im kleinen Maßstab der Bushaltestelle – und Kontrastierung – von Konstruktionssystemen und -erwartungen.



38-39 Bus:Stop 2013 Krumbach
Bezug auf lokale handwerkliche Umgangsweisen mit Holz



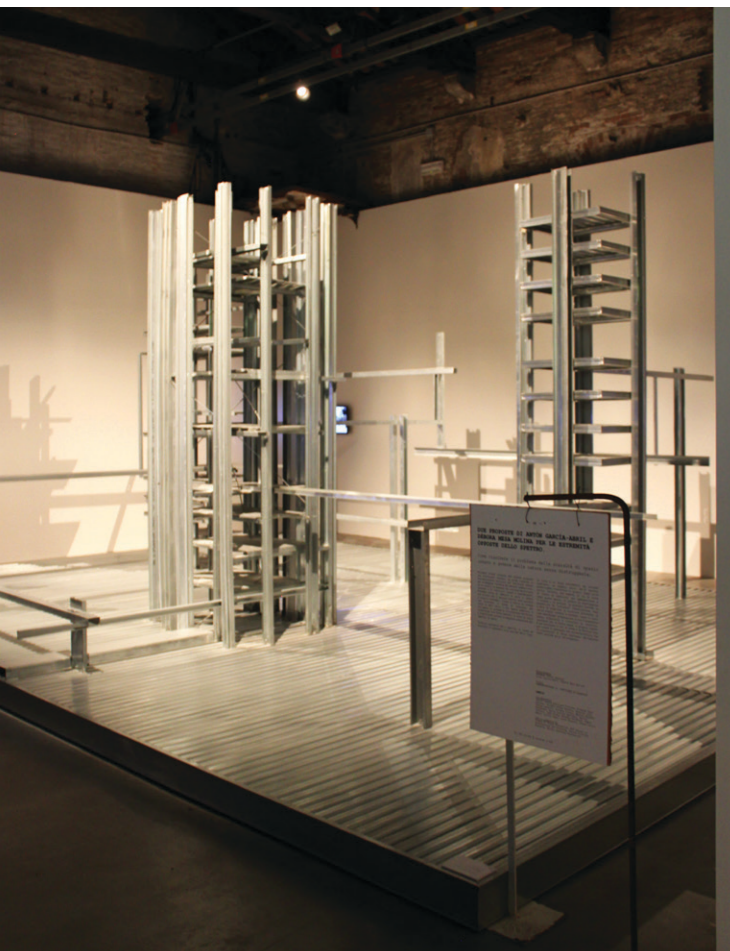
5.4.3 KÜNSTLERISCHE MEDIEN: VIDEOS

Supraextractures vs. Structures of Landscape (2016)

Bei der Biennale 2016, die von Alejandro Aravena mit dem Motto ‚Reporting from the Front‘ kuratiert wird, stellen Ensemble Studio die beiden Pole ihres Werkes einander gegenüber. In einem Ausstellungsraum im Arsenale, der mittig betreten und verlassen wird, zeigen sie in der einen Raumhälfte Modelle und Videos der Structures of Landscape und in der anderen Raumhälfte eine zusammenhängende Struktur der Supraextractures mit Projektvideos.

Mit der Gegenüberstellung zeigen Ensemble Studio ihre Ideen dafür auf, wie der Knappheit des Bodens in urbanen Kontexten begegnet werden kann und umgekehrt die Natur bewohnt werden kann, ohne sie auszubeuten. In beiden Fällen werden die gezeigten Konstruktionen als wachsende Strukturen beschrieben. Während die Supraextractures ein Rahmenwerk vorgeben, in dem sich die auf dem Boden abspielenden Verdichtungsprozesse in die Vertikale weiterentwickeln können, erwachsen die Structures of Landscape aus dem Boden heraus und überlassen die Formwerdung der Natur und ihren Materialien. In dieser Polarisierung werden Stadt und Natur konfrontiert und dennoch als jeweils verbunden dargestellt. Die beiden Seiten bilden visionäre Extreme, Thesen über das (Be-)Wohnen der Erde in unterschiedlichen Kontexten. (Abb. 40-41)

Die ausgewählten Beispiele können alle als skulpturale Kunstwerke eigenständig wirken, arbeiten aber stark mit den disziplinären Materialien und Modalitäten. Es sind Thesen zu disziplinären Fragestellungen zur zeitgenössischen Rolle des Bauens. Sie reflektieren Konventionen, Voraussetzungen und Kontexte und versuchen innerhalb dieser gesteckten Grenzen andere Denkweisen aufzuzeigen. Zwar werden dabei auch, vor allem mittels der Monumentalisierung, ästhetisch eindrückliche Artefakte hervorgebracht, deren Aufgabe liegt aber vor allem in einer Distanzierung zu den disziplinären Gewohnheiten. Der Ausstellungsmodus bietet die Kontextualisierung, das Ausgestellte ist ein Ausschnitt ihrer alltäglichen Praxis, die künstlerische Reflektionen bereits beinhaltet.



52 Vgl. Ursprung (2021), op. cit. (Anm. 24) 11

53 Vgl. Antón García-Abril und Débora Mesa (2021), Radical logic: On the work of Ensemble Studio (Vortrag 07.05.2021), o. O., auf: <https://www.mascontext.com/events/mas-context-spring-talks-2021/radical-logic/>, 19.10.2021

54 Vgl. ebd.

55 Vgl. N. N. (2008), op. cit. (Anm. 9) 32

56 Vgl. Mosco (2012), op. cit. (Anm. 4) 9–10, zu Schelling vgl. Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, Philosophie der Kunst, in: Sämtliche Werke. Abt. 1, Bd. 5., Cotta Stuttgart, 1859, 593, auf: http://www.deutschestextarchiv.de/book/view/schelling_kunst_1859?p=269, 12.01.2020

57 Vgl. Antón García-Abril und Débora Mesa (2017), Ensemble (Vortrag 25.09.2017), New York: Columbia GSAPP, auf <https://www.youtube.com/watch?v=CIIsRnz-Q10Y&t=26s>, 28.09.2021

In den Projektbeschreibungen wird bereits die Dokumentation von Modellstudien, Konstruktionsprozessen oder Entwurfsideen per Video erwähnt, einem eher ungewöhnlichen Medium in der Architektur. Ursprung beschreibt sie als Manifeste zu architektonischen Essenzen.⁵² Darüber hinaus können sie Ensemble Studios Beziehung zwischen Architektur und Musik illustrieren.

Sowohl für die Erde- als auch die Prototyp-Projekte gilt, dass während des Entwurfs nicht primär die finale Gestalt, sondern die Performance ihres Entstehens konzipiert wird. Die Prozessualität der Konstruktionsweise ist im realisierten Objekt oft sichtbar. Ensemble Studio produzieren zu jedem ihrer Projekte Videos, die das Bauen zeigen, unabhängig davon, ob realisiert oder nicht. Die finalen Räume werden manchmal nur als Fotos eingebildet, der Fokus liegt auf der konstruierenden Aktivität. Die Videos dokumentieren nicht, sondern sind Repräsentationen der architektonischen Idee in einem anderen Medium. Schnitt, Kameraführung und Perspektiven, Framing und Stop-Motion-Techniken oder Zeitrafferaufnahmen geben Aufschluss über die Intention der Architekturschaffenden zu den Projekten.

Insbesondere die nicht realisierten Projekte, wie zum Beispiel die Supraextractures, die bislang nur Visionen sind, können über die Videodokumentationen potenzielle situative Ansätze aufzeigen. Es werden Überlegungen angestellt, was Architektur sein kann und welcher Architektur es zukünftig bedarf. Während nicht gebaute Entwürfe auf Papier oder als Modell in einer Abstraktion verbleiben, die räumliche Interpretationsfähigkeiten des Wahrnehmenden erfordern, können die Videos über das bewegte Bild und Montagetechniken Zeitlichkeit und Räumlichkeit einer körperlichen Architektur Erfahrung simulieren. Die Supraextractures sind im Modell abstrakte Assemblagen aus konstruktiven Tragelementen, werden aber mittels der Videos als Architekturen verständlich. Dies liegt in den kontextualisierenden Visualisierungen wie auch in der Art der Aufnahmen und der Abbildung des Bauprozesses begründet. Das nicht gebaute Projekt wird ebenso zu einer architektonischen Realität wie das tatsächlich Gebaute.

Erstarre Musik

Die Musikuntermalung trägt dazu bei. In der Regel kommen dafür Kompositionen von Antón García-Abril senior zum Einsatz. Es sind Instrumentalstücke in Orchesterbesetzung mit unterschiedlichen Tempi. Neben ihrer Rolle als atmosphärische Hintergrundmusik haben viele der ausgewählten Stücke eine Beziehung zu den bewegten Bildern. Sie unterstützen den Rhythmus der Schnitte, bauen Spannung auf, vertonen Bewegungen oder beschleunigen Zeitrafferaufnahmen. Die Musikstücke dienen als zusätzliche Verständnisebene der Projektkonzeption. García-Abril artikuliert, dass sich erst über die Musik die Geschichte des Entstehungsprozesses der dargestellten Gebäude erzählen ließe.⁵³ Die Musik biete grundsätzlich eine Möglichkeit, ihr Werk in einer anderen Weise zu sehen – so wie alle Künste dabei helfen könnten, sich zu distanzieren.⁵⁴

Die Relation zur Musik beschreibt García-Abril als eine professionelle sowie persönliche, die sich in seiner familiären Prägung begründet und in verschiedenen Gebäuden für musikalische Zwecke manifestiert.⁵⁵ Auch der italienische Architekt Valerio Paolo Mosco analysiert, dass sich die Metapher, Architektur sei erstarre Musik und plastische Kunst – die er Friedrich Schiller zuschreibt, üblicherweise aber dem deutschen Philosophen Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling zugesprochen wird – als Leitmotiv der Arbeit Ensemble Studios beschreiben lasse.⁵⁶

Bei einem Vortrag bemerkt eine ZuhörerIn eine Parallele zum Werk des griechischen Komponisten und Architekten Iannis Xenakis', der sich von natürlichen, mathematischen oder auch architektonischen Phänomenen für seine Arbeit beeinflussen ließ. Sie vergleicht dies mit den Materialexperimenten Ensemble Studios und fragt, ob sie noch weitere Komponisten kennen, die auf eine ähnliche Weise wie sie selbst arbeiten. García-Abril nennt daraufhin zwar seinen Vater, formuliert mögliche Parallelen zu dessen Werk allerdings nicht weiter inhaltlich aus.⁵⁷

Kompositionen

Oben wird allerdings bereits angedeutet, dass sich die musikalische Analogie auch in der gebauten Architektur niederschlägt: In ihren Werkbeschreibungen verwenden Ensemble Studio häufig Formulierungen aus der Musik und ziehen Parallelen zwischen der Produktion von Musik und von Architektur: Beide seien eine Orchestrierung, versuchten, Harmonien zu erzeugen und besäßen grundlegende Beziehungen zur Mathematik.⁵⁸

All dies sind Relationen, die auch Chillida artikuliert.⁵⁹ Daraus resultieren zum Beispiel Rhythmen, Proportionen, Maßstäbe oder Gliederungen und es ist ein Bezug zum Zeitlichen enthalten. Dieses ist in der Musik Teil der Struktur; die Zeit bestimmt ihre Ausdehnung, den Wechsel von Klang und Stille und Musik ist als Ereignis flüchtig.⁶⁰ Für den Philosophen und Lyriker Paul Valéry liegt in dieser Eigenschaft die Vergleichbarkeit von Architektur und Musik begründet, die er auf ihre räumliche Wirkung bezieht: In beiden Fällen sähen sich die Menschen nicht mit Objekten als Gegenüber konfrontiert, sondern bewegten sich innerhalb eines Werkes, das mit allen Sinnen erfahren werde.⁶¹

Im Zusammenhang mit dem Biennale-Beitrag ‚Balancing Act‘ ist diese Idee des Orchestrierens bereits beispielhaft ausgeführt. Sie findet sich allerdings auch für andere Arbeiten insbesondere im Bestand, wenn differierende konstruktive Systeme aufeinandertreffen: Die großen U-Betonträger, die in die Halle der ehemaligen Madrilenen Schlachtereier El Matadero eingeschoben werden, konterkarieren die bisherige filigrane, eher vertikal ausgerichtete Architektur und erzeugen eine Dissonanz. García-Abriel beschreibt zudem für das SGAE-Gebäude, dass sie mittels ihrer Modellstudien für die Megalithenwand feststellen, unterschiedliche konstruktive Abschnitte zu benötigen, die wie melodische Takte funktionieren.⁶² Musik etabliert grundlegende Motive, Themen, die im Verlauf des Stückes variiert und in eine Reihenfolge und Struktur gebracht werden. Rhythmen, Abschnitte und Verhältnisse zueinander spielen eine Rolle. Auf dieselbe Weise wird die Megalithenwand konstruiert.⁶³

Mit dieser Analogie ließe sich sogar das Gesamtwerk Ensemble Studios fassen, das auf zwei grundlegenden Themen aufbaut und diese in Variationen erprobt und in ihren dissonanten ebenso wie konsonanten Akkorden erkundet.

Performance

Neben der methodischen Beziehung zur Musik lassen sich die Videos außerdem in Verbindung zur Performance-Kunst analysieren. Die Performance-Kunst, die ihren Ursprung in den 1960er und 70er Jahren hat, vereint verschiedene Strömungen. Es spielen die Handlung, der Ort sowie die Agierenden und Rezipierenden eine Rolle, die teilweise einbezogen werden und deren Körper als Medien wirken.⁶⁴ Es sind gegenwärtige und vergängliche Ereignisse, die in der Regel nicht repliziert werden; die mediale Dokumentation ist also essenziell und befördert die Entwicklung eigenständiger Videokunstwerke. Mit der Performance ist die Erweiterung des Kunstbegriffes und eine Distanzierung vom Kunstwerk als Objekt intendiert. Die Performance strebt danach, durch die künstlerische Abstraktion Handlungen oder Prozesse des Alltags begreifbar zu machen. Der Gehalt der Werke liegt in der Einzigartigkeit des Moments, der nicht vollständig vorherbestimmbar und aus situativen Gegebenheiten gespeist ist.⁶⁵

Wie dargelegt, beinhalten die Videos Ensemble Studios Dokumentationen der Entwurfs- und Bauprozesse. Diese eigentlich vergänglichen, einmaligen Konstruktionsphasen werden medial festgehalten und so Teil des architektonischen Projekts. Betrachtende integrieren sie in ihr Verständnis des gebauten Artefakts, sie wirken aber auch als eigenständige Aufführung – wie ein Performance-Kunstwerk.⁶⁶ In den polarisierten Formen bestehen die Erde-Projekte aus einer bestimmten Abfolge von orchestrierten Handlungsabläufen, die aber für die endgültigen Ausformulierungen teilweise improvisiert werden. Die Prototypen-Projekte sind stärker vorbestimmt, damit aber in ihren Abläufen wie eine Partitur festgeschrieben, deren Aufführung in den Videos erlebt werden kann.⁶⁷

Die Videos geben Hinweise auf Wertsetzungen: Zugespielt formuliert, ist das endgültige Werk ein Überbleibsel des konstruktiven Prozesses. Es ist damit zwar in einem gewissen Maß vorbestimmt, ordnet sich aber der singulären Momenterfahrung der Konstruktion unter. Diese wird mittels der Videos replizierbar. (Abb. 42)

⁵⁸ Vgl. dazu Bjarke Ingels, Practicing Preachers, in: Moisés Puente (Hrsg.), Ensemble Studio, 2G, Köln: König 2021, 12–13 sowie zu eigenen Beschreibungen vgl. Antón García-Abriel und Débora Mesa (2021), Radical logic: On the work of Ensemble Studio (Vortrag 07.05.2021), o. O., auf: <https://www.mascontext.com/events/mas-context-spring-talks-2021/radical-logic/>, 19.10.2021

⁵⁹ Vgl. zu Mathematik Tony Cragg (Hrsg.), Eduardo Chillida, Schriften, Düsseldorf: Richter 2009, 13, 17; zu Musik vgl. Eduardo Chillida, Escritos, Madrid: La Fábrica 2016, 26

⁶⁰ Pränant wird dies im Werk 4'33" des US-amerikanischen Komponisten John Cage, uraufgeführt 29.08.1952, New York, das aus Stille seitens der Musizierenden besteht und einzig eine Zeitspanne definiert. Es sind ausschließlich die jeweils variierenden Publikumsgeräusche zu hören: Alltägliche Laute ohne Struktur außer der definierten Dauer werden zu Musik erklärt und Zufall zum Thema. Cages Werk hinterfragt (damalige) Kategorien von Musik, indem sie als Gewebe aus Stille und Zeit verstanden wird, und setzt Zufall als strukturierende Modalität zur Werkerzeugung ein. Vgl. Rosalind E. Krauss, Cage, Rauschenberg, and the index, in: dies. u. a. Art since 1900: modernism, antimodernism, post-modernism, London: Thames & Hudson 2016, 430–432

⁶¹ Vgl. Valéry zit. bei Dirk Baecker, Die Dekonstruktion der Schachtel. Innen und Außen in der Architektur, in: Unbeobachtbare Welt: Über Kunst und Architektur, Bielefeld: Haux 1990, 74

⁶² Vgl. Antón García-Abriel (2012), Stones and beams (Vortrag 18.10.2012), Stockholm: KTH Arkitekturskolan, auf https://www.youtube.com/watch?v=_feog95gi_Q&t=20s,18.12.2017

⁶³ Diese modulare Idee wird im Video zum Einbau ‚The Cloud‘ in der Casa del Lector illustriert, bei dem das Stück ‚Do-Re-Mi‘ von Julie Andrews, Erich Kunzel und dem Cincinnati Pops Orchestra (1965) zum Einsatz kommt. Das Stück hat die Tonleiter, die relative Solmisation, also das Verhältnis der einzelnen Töne, zum Thema. Töne, bzw. Komponieren als modulares System, das über spielerische Anteile und Variationen Werke hervorbringt, wird in den Kontext der Polystyrolmodule als raumtypologische Versatzstücke gesetzt, die über Kombinationen räumliche Modifikationen erzeugen. Vgl. Projektpräsentation The Cloud auf: <https://www.ensemble.info/thecloud,08.05.2021>

⁶⁴ Vgl. Philip Ursprung, Die Kunst der Gegenwart: 1960 bis heute, München: C.H. Beck 2010, 21; und Margitta Buchert, Performativ? Körper Raum Architektur Kunst, in: dies. und Carl Zillich (Hrsg.), Performativ? Architektur und Kunst, Berlin: jovis 2007, 11

⁶⁵ Vgl. ebd. 21

⁶⁶ Vgl. Ingels (2021), op. cit. (Anm. 57) 13

⁶⁷ Der Architekt Bjarke Ingels beschreibt in einem Essay, dass Ensemble Studio im Hinblick auf Konstruktionsvorgänge von „Proben“ sprächen, ähnlich wie in musikalischen Aufführungen. Vgl. ebd. 13

⁶⁸ Vgl. Ursprung (2021), op. cit. (Anm. 24) 9

⁶⁹ Vgl. ebd. 11

Land Art

Neben dieser Nähe zur Performance Art lässt sich in den Videos, aber auch in einigen Werken selbst, vor allem den Structures of Landscape oder ihrem Refugium Trufa (Trüffel, Costa da Morte 2010), eine Nähe zur Land Art feststellen. Diese unter 1.4.3 kurz beschriebene Kunstströmung fokussiert ebenfalls den Entstehungsprozess, der meist nach der Errichtung des Werkes durch Natureinwirkungen noch fortgesetzt wird, und bringt Werke hervor, in denen die vorhandene Landschaft als Material transformiert wird, um diese darüber spezifisch oder anders wahrzunehmen. Auch hier spielt die Dokumentation des Prozesses für Ausstellungszwecke eine große Rolle. In einem Essay betont der Kunsthistoriker Philip Ursprung allerdings einen für ihn zentralen Unterschied: Während die von der Skulptur aus kommenden Land Art Kunstwerke zwar auch als Folge einer in den 1970er Jahren aufkommenden Naturschutzbewegung zu verstehen seien, seien sie gleichzeitig Symbole der damals dominanten Fortschrittsideologie sowie der Innovation und des Wachstums. Ensemble Studio schlagen laut Ursprung eine Art Gegenthese vor: Von der Architektur kommend, scheinen sie eher zeitgenössischer Fortschrittskritik zu entsprechen und suchen nach archaischen Formen sowie Baumethoden, resultierend in baulichen Strukturen, die nach ihrer Fertigstellung auch keine Energie mehr im Unterhalt verbrauchen.⁶⁸

In den Videos kulminieren die zentralen Eigenschaften und Themen der Arbeit Ensemble Studios und zeigen diese manifestartig und gleichzeitig spielerisch-experimentell. Sie handeln von den Essenzen nicht nur ihrer Architektur, sondern der Architektur insgesamt.⁶⁹ Die Videos weisen insofern künstlerische Eigenschaften auf, dass sie die transformatorischen bis hin zu kritischen Ideen Ensemble Studios gegenüber dem disziplinären Habitus und Konventionen als visuell-akustisch wahrnehmbares Werk demonstrieren.

Im übergreifenden Blick auf die architektonische Grundkonzeption, die Werkbeispiele, die spezifischen künstlerischen Bezugnahmen sowie Parallelen zu Chillida werden nun im Folgenden künstlerische Momente herausgestellt. Während bei Aires Mateus das Skulpturale als Eigenschaft und Methode im Fokus steht, liegt der Schwerpunkt bei Ensemble Studio auf dem Prozess.

42 Ca'n Terra 2018 Fuerteventura

Die Videodokumentationen lassen die choreografierten konstruktiven Maßnahmen wie Performance-Kunstwerke wirken. Das unten zu sehende Herausschneiden des ‚ersten und letzten Steins‘ in Ca'n Terra wirkt darüber symbolisch überhöht.



5.5 KÜNSTLERISCHES IM WERK

In der Arbeit Ensamble Studios zeigen sich vielseitige Ansätze, die sinnlich wahrnehmbare Architekturqualitäten betonen, zeitgenössische, die Architektur und Stadt sowie die Gesellschaft betreffende Herausforderungen bearbeiten sowie Konstruktionsweisen und Materialien entwickeln und erfinden. Für die Herausarbeitung der künstlerischen Erscheinungsformen wird im Folgenden erneut auf Prozesse, Werkeigenschaften und Wissensproduktionen geblickt.

5.5.1 PROZESS-KONSTRUKTION

Architekturschaffende als Bauende zu verstehen, ist sowohl Ideal als auch Businessmodell für Ensamble Studio.⁷⁰ Kontakt zum Bauen zu haben empfinden sie als Beförderung für ihre Arbeit und behandeln daher in allen Projekten die Konstruktionsweisen mit besonderem Fokus. Sie fundieren dies auf einem Verständnis der Architekturgeschichte, die sich durch Innovationen im Bereich der Konstruktionen weiterentwickelt und in der Konsequenz neuartige Räume erzeugt hätte.⁷¹ Ausgangspunkt bildet jeweils das Material. Es ist auffällig, dass die gleichen konstruktiven Prinzipien, die bei den Modellstudien angewandt werden, äquivalent auch bei der Realisierung zum Einsatz kommen; im Falle der Megalithenwand des SGAE-Gebäudes lassen sich Entwurf und Bau sogar gleichsetzen. Auf diese Weise kann das Material tief in seiner konstruktiven Logik durchdrungen werden.⁷²

Materielle Aktion

Das Material prägt sich entsprechend der Arbeitsstränge auf konstruktiver Ebene und damit in der Wahrnehmung verschiedentlich aus: So kann Beton sowohl als dichte, massive Hülle zum Einsatz kommen oder als monumentaler, präfabrizierter Träger. Die Prototypen-Projekte werden durch die Kraftverläufe der sichtbaren Primärkonstruktion und die derart sichtbar gemachte Wirkung der Schwerkraft bestimmt. Spezifische ‚Form‘ soll eliminiert werden, um den ‚Raum an sich‘ sichtbar zu machen.⁷³ Die Erde-Projekte dominiert wiederum der Eindruck einer naturbelassenen Materialidentität, die durch den Prozess der Schichtung auch Unregelmäßigkeiten und Imperfektionen aufweist. Das jeweilige Material bestimmt, welcher konstruktiven Reaktion es bedarf, um daraus Räume zu schaffen.

Diese Haltung kann an Chillidas Intention erinnern, dem Materialcharakter entsprechend zu arbeiten. Spuren der Bearbeitung bleiben erhalten und tragen dazu bei, dass die Skulpturen als aktiv und mit dem Raum im Dialog befindlich wahrgenommen werden. Im Tindaya-Projekt sollen sie zu Kontemplationen über das Gemachtsein des Raumes anregen.

Ensamble Studio gestehen dem Material, zumindest bei den Erde-Projekten, stellenweise noch mehr Freiraum zu. Hier geben sie Kontrolle über den Prozess oder einzelne Details ab und integrieren diese Unsicherheit als potenzielle Wahrnehmungsqualität: Ein Maß an Ungewissheit wird bis zur Realisierung beibehalten, die durch die Probe im Modellbau lediglich vorbereitet ist. So werden die Oberflächen der Structures of Landscape erst beim Ausschalen in ihrer konkreten Haptik und Optik offenbart.⁷⁴

Indem sie von anderen präfabrizierte, übrig gebliebene Konstruktionselemente verwenden, geben Ensamble Studio auch bei den Prototyp-Projekten einen Teil ihrer Kontrolle ab: So wie Chillida in seinen frühen Arbeiten alte Werkzeuge integriert, sind die Konstruktionen Fügungen und Transformationen von Bestehendem. Hier als möglicher Bezug zur baskischen Handwerkskultur zu sehen, ist es bei Ensamble Studio ein Bezug zur Industriekultur, verbunden mit einem Transformationsversuch konstruktiver Gewohnheiten durch die Determination des Gegebenen.

⁷⁰ Vgl. Aussagen García-Abrils während eines Besuchs der Autorin in der Fábrica am 30. Dezember 2019 sowie ihren Manifest-ähnlichen Text Antón García-Abril und Debora Mesa, Modus Operandi, in: Moisés Puente (Hrsg.), Ensamble Studio, 2G, Köln: König 2021, passim

⁷¹ Vgl. Claudio Magrini und Antón García-Abril, Estructuras prototípicas. Antón García-Abril, in: 10 [+1]arquitectos latinoamericanos, Santiago de Chile: ediciones udp 2015, 67

⁷² Die weitere Vergrößerung des Büros mit den Standorten Ca'n Terra und Fábrica tragen auf operativer Ebene dazu bei, indem auch die Konstruktionsvorgänge entworfen und teilweise, wie die präfabrizierten Elemente, durchgeführt werden können.

⁷³ „And thus, a new astonishing language is invented, where form disappears giving way to the naked space.“ In der online Projektbeschreibung des Hemeroscopium House auf: <https://www.ensamble.info/hemeroscopium-house>, 29.09.2021

⁷⁴ Vgl. Antón García-Abril und Débora Mesa (2016), Structures of Landscape (Vortrag 05.12.2016), London: AA School of Architecture, auf <https://www.youtube.com/watch?v=jpDoLx-97B8>, 27.11.2017

Handlungsentwurf

Ensamble Studio beschreiben ihre Arbeit als eine Art Forschung, die den Prozess ähnlich eines Experiments entwickelt, dessen Ergebnis aber zumindest teilweise unklar belässt. Dabei beklagen sie, dass der Zufall und das potenzielle Scheitern in der Architektur eine viel zu geringe Rolle spielten.⁷⁵ Die Modelle Ensamble Studios dienen anders als die akribischen Detailuntersuchungen Aires Mateus' dazu, eine Klärung über den Vorgang des Gemachtwerdens zu erlangen. Es werden logistische, konstruktive, technische, formgenerierende oder materialspezifische Fragen untersucht, die zwar eine gestalterische Konsequenz haben, aber nicht das übergeordnete Ziel der Modellstudien ist. Zufall und möglicherweise gar Fehler sollen mittels der Modellstudien nicht spezifisch ausgeschlossen, sondern eher provoziert werden. Im betriebswirtschaftlichen Sinn stellt dies ein Risiko dar, das nicht alle Bauherren bereit sind zu tragen und somit auch ursächlich dafür ist, dass Ensamble Studio immer wieder selbst als Bauherren ihrer Projekte auftreten.⁷⁶ In der Konsequenz können sie so ihre eigens definierten Pfade beschreiten.

Es kann also das Entwerfen von Prozessen als das eigentliche Werk angesehen werden. Grundlegende Prinzipien werden entwickelt und auf die Bauaufgaben spezifisch angewandt. Die Identität der Projekte liegt in ihrem Prozess; die Realisierung ist lediglich die Aufführung des prozessualen Konzepts.⁷⁷ Parallelen liegen dazu im Schreiben von Musik, aber auch zu einigen Verfahren der Konzeptkunst, die bereits den Entwurf eines Kunstwerkes zur Kunst erklären. Es wird ein Skript zur Durchführung formgenerierender Handlungsweisen entworfen. Selbst wenn Ensamble Studios Werke nicht immer eindeutig davon zeugen, sorgen die dokumentierten Konstruktionsperformances in den Videos für eine anhaltende Präsenz des Prozesses. Die erlebbare Prozessualität sorgt für eine Kontextualisierung: Das Material und dessen Fügung können erfahren werden.

Konstruktive Analogisierungen

Ensamble Studio bedienen sich der Funktionsweisen von Formungs- und Konstruktionsprozessen unterschiedlicher Herkunft: (lokaler) Handwerkstraditionen, industrieller Produktion und der Natur. Die Logik der natürlichen Formungsprozesse wird beibehalten, aber in die Architektur übertragen und ihren Bedingungen unterstellt. Der fremde Ursprung bleibt wahrnehmbar. Industrielle Produktionsweisen und handwerkliche Traditionen werden wiederum uminterpretiert und so Bearbeitungs- oder Bauweisen, die nicht Teil alltäglicher Konstruktionen sind, in die Architekturen eingebracht. Damit verbunden sind Wissenszuwächse sowie der Wunsch danach, bestehende Urteile und Vorprägungen ablegen zu können – lernen, um zu verlernen. So wie Chillida sich zwingt, mit der linken Hand zu zeichnen, um mit der versierten, sicheren rechten Hand nicht sein Denken zu überholen, ist ein geplanter Kontrollverlust auch hier das Ziel. Unregelmäßigkeiten und Fehler werden ermöglicht. Prozesse werden dafür auch in für die Architekturdiziplin üblichen Abläufen umgekehrt: Wenn normalerweise ein Entwurf in Pläne übertragen und anschließend mit einer Materialität belegt wird, entwickeln Ensamble Studio ausgehend von einem Material den Entwurf und erzeugen nachgeordnet die Planunterlagen. Grundlegende Konventionen werden kritisch neu gedacht.

⁷⁵ Vgl. Antón García-Abril und Débora Mesa (2017), Ensamble (Vortrag 25.09.2017), New York: Columbia GSAPP, auf <https://www.youtube.com/watch?v=CllsRnzQ1oY&t=26s>, 28.09.2021

⁷⁶ Zu Kommissionen vgl. García-Abril und Mesa (2021), op. cit. (Anm. 70) 154–155; zum generalistischen Berufsbild vgl. Baumgarten (2018), op. cit. (Anm. 40) 55

⁷⁷ Eine Anfrage, aus dem Truffle mittels Vervielfältigung einen Ferienhauspark zu gestalten, lehnen sie ab. Einzig kommt für sie in Frage, aus dem Prinzip seiner Herstellung ein neues Projekt zu entwickeln. Vgl. Antón García-Abril und Débora Mesa (2017), Ensamble (Vortrag 25.09.2017), New York: Columbia GSAPP, auf <https://www.youtube.com/watch?v=CllsRnzQ1oY&t=26s>, 28.09.2021

5.5.2 STANDARD + SPEZIFIK

Poetisierende Spuren

Die Videos dazu dokumentieren nicht nur, sondern bereichern die Konstruktion atmosphärisch an, sie erzeugen eine Erzählung. Das Ausgraben der Structures of Landscape wird zu einem archäologischen Akt, die Kranbewegungen beim Aufrichten präfabrizierter Elemente zu einer Art Tanz, das Erzeugen eines Oberlichtes der Ca'n Terra wird beinahe ikonisch als ‚erster und letzter Stein‘ überhöht. Es findet eine Poetisierung statt, die dem Bauen etwas Ereignishaftes verleiht.

Die Videos vermitteln in ihrer Machart außerdem die unterschiedlichen Zeitlichkeiten der Projekte: Während die Erde-Projekte in der Regel über lange, stark händisch geprägte Prozesse entstehen, dafür aber weniger spezifische Vorplanungen erfordern, sind die Prototypen-Projekte dezidiert und langfristig konzipiert, konstruktiv geplant und präfabriziert, werden dafür aber in der Regel innerhalb nur weniger Tage im Rohbau konstruiert. Diese Tempi sollen sich auch auf das Aufhalten und die Wahrnehmung in diesen Projekten auswirken und auf der einen Seite eine Art Zeitlosigkeit und fokussierte Kontemplation erzeugen und auf der anderen Seite Beschleunigung und vielfältige Aktionen des (urbanen) alltäglichen Lebens ermöglichen.⁷⁸ Der Prozess und seine Spuren sind damit nicht nur eine technische Gegebenheit als Erklärung des Gemachtseins der Gebäude, sondern werden als erzählende Ebene wirksam.

In diesen Beziehungen zur Musik, zur Aufführung und dem Verständnis des Konstruierens als Performance entsteht die Möglichkeit, Vorgänge der Disziplin anders zu verstehen. Es ist eine Entfernung von der Zentrierung auf das zu bauende und perfektionierende Artefakt als Objekt und eine Fokussierung auf den Prozess und das Erlebnis. Das Künstlerische der kreativen Prozesse liegt damit im Gesamtverständnis des Prozesses und der Umkehrung des häufig gegebenen Verhältnisses zum Werk – also einer Differenzierung von Handlungskonventionen. In Georg Bertrams Sinn wird hier das Künstlerische zur alltäglichen Praxis und bringt neuartige Konstruktionsweisen, Materialien und folglich auch neuartige Räume, ebenso wie Fragestellungen und Bedeutungen hervor. Wesentliche Grundlage dafür sind die zwei Arbeitsstränge, die als Pole diese oszillierende Produktivität und Vitalität des kreativen Prozesses ermöglichen und gleichzeitig auch als Rahmen Einordnungen bedingen. Die Differenzierung, also das Hervorbringen einer neuen Projektidee gelingt erst dadurch, dass diese Themen gesetzt werden.

⁷⁸ Vgl. Antón García-Abril und Débora Mesa (2021), Radical logic: On the work of Ensemble Studio (Vortrag 07.05.2021), o. O., auf: <https://www.mascontext.com/events/mas-context-spring-talks-2021/radical-logic/>, 19.10.2021



43-44 Anton García-Abril's memory in ‚The images of architects‘ eigene Referenzfotos elementarer Konstruktionssysteme: präfabrizierter Betonträger & Stonehenge



Aus den Prozessen gehen Werke hervor, die ungewohnte Raumkonstitutionen besitzen und darüber sinnliche Erfahrungen bereichern, die über das rein Visuelle hinausgehen und haptische sowie akustische Reize integrieren oder den Gleichgewichtssinn ansprechen. Wesentlich ist dafür das Verhältnis von Standard und Spezifik, das in verschiedenen Dimensionen ausgelotet wird und oft über kontrastierende Momente wirkt.

Umwertungen + Übertragungen

Es kommen in den Werken konstruktions-, aber nicht unbedingt architektur-spezifische Materialien und Bauweisen zum Einsatz. Das Nutzen einer alltäglichen Stapelungstechnik zur Holz Trocknung für den Bus:Stop, der Einsatz eines infrastrukturellen U-Trägers als Pool, die Integration frühzeitlicher Menhirbauweisen in ein Gebäude in urbanem Kontext oder das Implementieren von Wohnräumen in ehemalige industrielle Abbaustätten sucht räumliche Potenziale in einem breiten Spektrum von Bauen und Gebautem. (Abb. 41-42) Die entstehenden Werke werden durch ihre Kontextualisierung als (mögliche) Architekturen deklariert. Durch die Übertragung kann eine höhere Komplexität der räumlichen Situationen mit vielfältigen Zuschreibungen und Nutzungsmöglichkeiten eröffnet werden.

Es entstehen Räume, die durch ihre materielle Verfasstheit vielfältig wirken: Die dualistischen Seiten der ‚Structures of Landscape‘, präsentieren den Beton als weich, textil und zugleich als rau und roh. Die CD-Hüllen beim SGAE-Gebäude, leichte, zerbrechliche und eher kurzlebige Bausteine, werden zu einer kompakten Wand, die tagsüber von außen massiv erscheint und auf der Innenseite durch das Licht Transluzenz erhält. In der Nacht kehrt sich dies um, die Beleuchtung lässt die Wand von außen durchlässig erscheinen. Konterkariert wird dies wiederum durch das Gegenüber der Granitblöcke mit absoluter Schwere, die licht gestapelt sind.

Das jeweilige Zusammenspiel von Material und Konstruktion visualisiert die spezifischen Eigenschaften: Sie werden über Spuren, Maßstäbe, eine Reduktion auf elementare Komponenten und insbesondere über Kontrastierungen in ihrer Identität verstärkt. Die Monumentalisierung, zum Beispiel über die Megalithen bei den Structures of Landscape oder über die konstruktiven Elemente beim Biennale-Beitrag Balancing Act, überhöht gewöhnliche industrielle oder handwerkliche Produktionsweisen. In den Veränderungen von Gewohnheiten liegt die Grundlage für bewusste, qualitative Erfahrungen.

Instabiles Gleichgewicht

Mit der Monumentalisierung und der Auseinandersetzung mit Schwerkraft finden sich zwei zueinander in Beziehung stehende Strategien, die auch bei Chillida auftauchen. Es sind jeweils Prinzipien, die von gewohnten Eindrücken im Hinblick auf Proportionen oder Gewichtsempfindungen ausgehen und diese neu kalibrieren. Bei Ensemble Studio wird die Monumentalisierung über die Abstraktion und Reduktion der einzelnen Elemente des Werks erzeugt. Die Rohbaustuktur der Projekte ist auf wenige Komponenten reduziert und auch der Ausbau erfolgt auf reduzierte Weise. Die Übertragung von großmaßstäblichen Bauteilen in kleinere und vor allem in domestische Kontexte befördert die Empfindung von Monumentalität.

Die Structures of Landscape oder die aufgestapelten Megalithen des SGAE-Gebäudes besitzen eine Maßstäblichkeit, die an prähistorische Kultstätten erinnert, deren Monumentalität mit symbolischer Bedeutung verknüpft ist. (Abb. 44) Der elementare Charakter der konstruktiven Elemente des Hemeroscopium House, die in ihrer Dimension auch im Stande wären, weitaus größere Bauwerke als eine Einfamilienvilla aufzuspannen, ruft Säulen antiker Tempelbauwerke in Erinnerung. (Abb. 43) Die Funktionsweise dieser Strategie ähnelt dem Einsatz der Morphotypologien bei Aires Mateus: Indem Betrachtende an prägnante räumliche Situationen erinnert werden, kann eine zum Beispiel örtliche oder semantische Kontextualisierung des Gebäudes ermöglicht werden.

Die monumentalisierten Konstruktionsbestandteile rühren auch aus der Intention, die Schwerkraft als raumbildende Kraft zu zeigen – ein Interesse, das wiederum durch Chillidas Skulptur beeinflusst wird. In seinem Bestreben, die Schwerkraft körperlich spürbar zu machen, widmet sich Chillida auch ihrem Antagonisten, der Levitation. Seine Skulpturen kragen aus, sind aufgeständert, nur minimal abgestützt oder hängen. Sie verdeutlichen Wahrnehmenden die Präsenz des Materials, dessen Gewicht und damit die wirkende Schwerkraft.

Dies steht in einem Kontext zur Wahrnehmung des eigenen Körpers im Raum. Ensemble Studio erkunden die Schwerkraft sowohl in technischer Hinsicht als auch im Hinblick auf Möglichkeiten der Wahrnehmungsmodifikation. Viele der Konstruktionen nutzen das Hinzufügen von Gewicht als ursprünglichste Methode, um Dingen Stabilität und Tragfähigkeit zu verleihen, als konstruktives und wahrnehmbares Prinzip.⁷⁹ In Bezug auf Chillidas Skulptur leitet Ensemble Studio zusätzlich die Frage, wie der Eindruck von Schwerkraft vom absoluten Gewicht der Dinge gelöst erzeugt werden kann.

Deutlich wird dies im Vergleich der zwei räumlichen Interventionen in der Casa del Lector: einerseits ein mehrteiliges, aus Polystyrolvolumen gefertigtes Raummöbel am Boden der Halle, das verschiedene räumliche Szenarien erzeugt, sowie andererseits rhythmisch gesetzte massive Beton-U-Träger mit Arbeitsplätzen, die durch sich gegenüberliegende Fensteröffnungen auf Höhe des ersten Obergeschosses eingeschoben sind. (Abb. 46) Wenngleich die Polystyrolmodule beweglich und auf Grund ihrer Materialdichte mit einem geringeren absoluten Gewicht als die Betonträger ausgestattet sind, scheinen sie, am Boden stehend und von außen massives, ausgehohltes Volumen, einer stärkeren Schwerkraft ausgesetzt zu sein, als die rhythmisch gereihten, scheinbar schwebenden Betonträger. (Abb. 45) Das zur Intervention gehörende Video zeigt ihren Einschub in die lichte Hallenkonstruktion und unterstützt darüber den Eindruck eines geringen absoluten Gewichts. Die Lufträume zwischen den Trägern befördern diese Wahrnehmung auf eine ähnliche Weise wie die Zwischenräume der Megalithenwand des SGAE-Gebäudes in Santiago de Compostela oder des lichten, nur gerahmten Innenraumes der Rohbaukonstruktion des Hemeroscopium House. Auf umgekehrte Weise zeigt sich das Prinzip wiederum bei den sieben monumental dimensionierten Fachwerkträgern des Cyclopean House (2015) in Brookline, MA. Sie wirken schwer, bestehen jedoch aus einem leichten Polystyrolkern, um die präfabrizierten Balken in die USA transportieren zu können.

Die Bedeutung dieses Transformierens von Wahrnehmungseindrücken wird anhand der Begrifflichkeit des ‚instabilen Gleichgewichts‘ zusammengefasst: Während die Stabilität einer Architektur als Invariable und Voraussetzung gelten kann, besteht die Möglichkeit, auf perzeptiv-psychologischer Ebene eine Instabilität zu erzeugen, die Räume bewegt oder ihnen andere Maßstäbe verleiht.⁸⁰ Aus dieser Dualität ergeben sich intensive sinnliche Eindrücke bei der körperlichen Erfahrung, sie wird aber auch kreativ in den Entwurfs- und Konstruktionsprozessen genutzt.

Das künstlerische Moment in den Werken und ihrer Rezeption besteht in der Be- und der Hinterfragung sowie Veränderung von Konventionen, nicht aber ihrer Negation: Es sind Transformationen, Kontrastierungen oder Dehnungen bestehender Regelungen und Rahmungen. Das Konventionelle, verstanden sowohl in Bezug auf materielle Produkte wie auch auf Handlungen, erfährt Umwertungen. In einer durch ökonomische Bedingungen gelenkten Welt bewahren sie sich so als Entwerfende kreative Souveränität. In den Werken zeigt sich dies in der Modulation, vor allem vom Maßstab, von Gewicht und von Schwerkraft, sowie stellenweise von Materialeindrücken. Das Erkennen als ‚verändert‘ ist grundlegend für die damit zusammenhängende Transformation von Wahrnehmungserfahrungen, es bedarf der Kontextualisierungen. Dies kann sich sowohl auf die Wirkung der Architekturen beziehen als auch die Architektur als Instrument zur Wahrnehmung von Anderem einsetzen – Natur, gebauten Räumen oder Bestandsarchitekturen.



45-46 La casa del lector + The Cloud 2010 Madrid

Räumliche Situation nach Abschluss der ‚Performance‘ des Einschubens der Betonträger ohne weitere Einbauten: Dissonante räumliche Konfigurationen inszenieren die Schwerkraft.

⁷⁹ Vgl. García-Abril und Mesa (2015), op. cit. (Anm. 15) sowie Magrini und García-Abril (2015), op. cit. (Anm. 71) 67

⁸⁰ Vgl. Magrini und García-Abril (2015), op. cit. (Anm. 71) 71



5.5.3 SPEKULATION: ZUKUNFT DER DISZIPLIN

Andeutungsweise haben die beiden vorherigen Abschnitte aufgezeigt, dass viele der Thesen und Fragen Ensemble Studios auf zukünftige Architektur blicken. In Anbetracht der häufig pragmatischen Anliegen scheinen Momente des Künstlerischen als kreative Alternativen der Gegenwart auf. Sie imaginieren projektiv zukünftige Herausforderungen, Notwendigkeiten oder Umstände und entwickeln daraus sogar ein potenzielles Aufgabenspektrum der Disziplin. Dabei spielen verschiedene Themenbereiche eine Rolle: das intuitive kreative Arbeiten mit Technik, das Vereinen von Stadt und Natur und das Berufsbild insgesamt.

Ensemble Studio formulieren den Wunsch, sich ökonomischen Diktaten widersetzen zu wollen, aus denen standardisierte Lösungen ohne Berücksichtigung menschlicher Bedürfnisse hervorgingen, denen es an sozial funktionsfähigen Orten mangle.⁸¹ Im Interesse für präfabrizierte Wohnzellen zeigt sich ein Bemühen, zwar für den Markt, aber mit eigenen Leitlinien zu arbeiten. Bedingungen der globalisierten Wirtschaft, die in der sehr lokal agierenden Bauwirtschaft noch eine untergeordnete Rolle spielen, werden effizient, aber ebenso kreativ genutzt: Es wird nach Spezifik im Standardisierten oder Präfabrizierten gesucht.

Analog + digital: künstlerische Technik

Auf zeitgenössische Konventionen im Bauen, geprägt durch Präfabrikation und Digitalisierung, reagieren Ensemble Studio affirmativ und entwickeln eine Position, die Analoges und Digitales miteinander verbindet. Vereinfacht finden sie sich in den Arbeitssträngen – Erde/analog und Prototypen/digital – wieder. Beide Aspekte, das händische Arbeiten ebenso wie das digitale Präfabrizieren, werden in ihren jeweils eigenen Qualitäten in der Architekturkonzeption wirksam. An ihren Schnittstellen zeigt sich das in ihnen enthaltene kreative Potenzial: Die Eigenschaften digitaler, mechanischer Fabrikation, zum Beispiel Tempo, Genauigkeit oder Redundanz, sowie händischer, intuitiver Produktion, wie beispielsweise Spontaneität, Unregelmäßigkeit oder Vielfalt, werden in neuen Konstruktionsmöglichkeiten zusammengeführt.⁸² Die Technik als Notwendigkeit und Optimierungsmöglichkeit wird an menschlichen (Wahrnehmungs-)Bedürfnissen ausgerichtet.

Resultierend aus ihrem auf technischen Neuerungen aufbauenden Verständnis der Architekturgeschichte imaginieren sie technische Neuordnungen, die zu räumlichen Neuordnungen führen könnten. Für diese Perspektive gibt es Entsprechungen in der Kunstgeschichte: So beschreibt zum Beispiel Sigfried Giedion für die flächigen Verzerrungen, die Pablo Picasso in ‚Guernica‘ (1937) nutzt, dass der Künstler intuitiv für bisher Unbekanntes eine künstlerische Realität erschuf, die sich erst später in Techniken abbilden ließe – in diesem Fall Stroboskopaufnahmen, die Bewegung in Einzelbilder zerlegen.⁸³ Das Visionieren von bisher Unbekanntem mittels ästhetischer Eindrücke als Vorwegnahme anschließender wissenschaftlicher Entwicklungen kann als spezifisches Potenzial des Künstlerischen angesehen werden.

Bislang nutzen Ensemble Studio dafür vor allem händisch Produziertes als Mock-up: Leichtbauelemente oder experimentelle Materialstudien, die großmaßstäblich interpretiert oder ausgeführt werden. Das Handgemachte wird als Potenzial für gestalterische Raumqualitäten und mit der Limitierung im Hinblick auf Größe, Gewicht, Genauigkeit oder Werkzeuge als Rahmung für Präfabrikationsmöglichkeiten wirksam. (Abb. 47-48) In den jüngeren Arbeiten zeigen sich nun Ideen, wie Automatisierungs- und Robotisierungsprozesse, die sich bereits in vielen Industriezweigen finden, auch eine Zukunftsperspektive für die Architektur werden könnten. Ihre immer schon vorhandene Auseinandersetzung mit diesen Vorgängen sei vorher lediglich als kulturelles Statement zu verstehen gewesen und nun durch technische Fortschritte in anderen Disziplinen oder Industrien zu einem realen Szenario für die Zukunft geworden, wie García-Abril konstatiert.⁸⁴

Diese Auseinandersetzung bringt explizites Wissen zu Materialien und Konstruktionen hervor: nicht als Folge rein technisch-naturwissenschaftlicher Forschungsreihen, sondern aus der Mischung von Materialexperimenten, visionären und Testentwürfen sowie dem Choreografieren von Prozessen in Verbindung zu den konzeptionellen Rahmungen resultierend. Die Erkenntnisse entspringen nicht hauptsächlich der technischen, sondern der werkimmanenten Logik.⁸⁵



⁸¹ Vgl. García-Abril und Mesa (2015), op. cit. (Anm. 15)

⁸² Auch zeitgenössische Kunstschaffende intendieren, Digitales und Technisches mit analogen Eigenschaften zu versehen und so einen Bezug zum menschlichen Leben herzustellen. Vgl. dazu Martin Gessmann, Welchen Einfluss hat die ästhetische Reflexion auf die künstlerische Gestaltung? Die Rückkehr des Analoges. Eine philosophische Betrachtung zur ästhetischen Gegenwart, in: Hans Zitzko (Hrsg.), Theorien ästhetischer Praxis: Wissensformen in Kunst und Design, Köln: Böhlau 2014, 77

⁸³ Vgl. Sigfried Giedion, Raum, Zeit, Architektur. Die Entstehung einer neuen Tradition, Zürich et al.: Artemis 1992, 287

⁸⁴ Persönliches Gespräch der Autorin mit García-Abril in der Fábrika am 30.12.2019

⁸⁵ Geprägt sind Ensemble Studio hier möglicherweise durch das MIT: Dort wurden durch die Architecture Machine Group erste Ideen für computergesteuerte gebaute Umwelten unter der Nutzung künstlicher Intelligenzen entwickelt, um urbane Herausforderungen zu lösen. Die technologieaffine Gruppe verbindet die Ahnung von bevorstehenden Katastrophen mit Zukunftsoptimismus. In einem Testlabor liefern Prototypen eine schrittweise Verbesserung des Systems. Eine solche Technikaaffirmation mit visionären Ideen findet sich ebenfalls bei Ensemble Studio. Vgl. zur AMG Orit Halpern und Göke Günel, Songdo. Die „verhängnisvolle Hoffnung“ der Smart City, Nikolaus Kuhnert, Anh-Linh Ngo und Günther Uhlig (Hrsg.), in: Posthumane Architektur, Arch+, 236 (2019), 130

⁸⁶ Vgl. Max Kaldenhoff, Cyclopean House, Philipp Oswalt, Jan Bovelet und Kilian Enders (Hrsg.), in: Norm-Architektur - Von Durand zu BIM, Arch+, 233 (2018), 152

⁸⁷ Vgl. Dyrssen (2012), op. cit. (Anm. 23) 230

Globale Orte: Stadtnatur

Die Projekte changieren zwischen einem dichten Ortsbezug, bei dem die Werke aus der physischen Existenz eines Grundstücks hervorgebracht werden und eine Ortswahrnehmung überhaupt erst konstituieren, und einer eher losen strukturellen, adaptiven Bezugnahme. Dazu versuchen sie, die Globalisierung als eines der wichtigsten Merkmale zeitgenössischer Strukturen und Gesellschaften in die konstitutive Ortsverbundenheit der Architektur zu integrieren.

Je nach Möglichkeiten ziehen sie eine Präfabrikation insbesondere der sehr leichten Bauteile an anderer Stelle in Erwägung, um bestmöglich soziale Bedarfe vor Ort lösen zu können. Dies sind Vorfertigungs- und industrielle Produktionsideale, die bereits in der Moderne existierten und unter einer zeitgenössischen, globalisierten Perspektive fortgeführt werden.⁸⁶ Die Suprastructures sind dafür beispielhaft. Als infrastrukturelle Gerüste mit Ausbaumöglichkeiten sollen sie adaptive Systeme sein, veränder- und erweiterbar, und ökonomische, ökologische, soziale und bedürfnisorientierte Entwürfe für das gemeinschaftliche Leben von Menschen in dichten urbanen Räumen vorschlagen. Aspekte dieser Visionen sind wie auch bei vergleichbaren Visionen des 20. Jahrhunderts durchaus zu hinterfragen: so ob die aufgeständerte Struktur wirklich zu einer Entlastung und nicht eher einer verstärkten Verdichtung und Prekarisierung am Boden beiträgt, ausgelöst durch Verschattungen, räumliche und Sichtbegrenzungen und die lediglich punktuell möglichen vertikalen Zugänge.

Die Visionen sind Grenzerkundungen, die mit realen Situationen rückgekoppelt werden und darüber neue Lösungen anbieten. Es ist ein kreativ-optimistisches Imaginieren, das Raum für kontemplative Investigation der eigenen Fragestellungen anbietet. Indem sich vorerst von Realisierungen abgelöst wird, können die Themen abstrahiert und gesteigert werden.⁸⁷ Der künstlerische Anteil kann in der Vereinigung von Extremen gesehen werden: In der technisierten Welt der Suprastructures wird ein Bezug zur Natur als etwas organisch weiter Wachsendem und einer Stadtnatur deutlich, die Structures of Landscape produzieren wiederum ein Stück Natur industriell. Es ist die Vereinigung des menschlichen Widerspruchs aus dem Wunsch nach Gemeinschaft und einem ursprünglichen Bezug zur Natur. Ensemble Studio setzen sich zum Ziel, in der Zukunft ihres Werks beide Stränge zu einem zusammenzuführen und in einem Projekt zu synthetisieren – in Orten der Stadtnatur. Die beiden Extreme sind weder koexistent getrennt, noch diametrale Pole, sondern werden in ihren Eigentümlichkeiten verwoben und zu neuen Räumen, Konstruktionsweisen oder programmatischen Möglichkeiten.

47 The tent 2021 Costa da Morte

Der aufgespritzte Beton der Zeltstruktur oszilliert zwischen der Massivität des Materials und einer stofflich anmutenden Oberfläche, Leichtigkeit und Permanenz sowie einem flüssigen und einem versteinerten Zustand.

48 The tent 2021 Costa da Morte
händischer Bauprozess: Technik und Zufall



Verantwortungsbekenntnis

Ensamble Studios Werk zeigt exemplarisch, wie mittels eines kreativen Umgangs mit zeitgenössischen Bedingungen ungewöhnliche gestalterische Ansprüche erfüllt, Materialforschung durchgeführt und durch Visionen Neues entwickelt werden kann. Sie suchen sich selbst Aufgabenstellungen, die sich aus eigenen Fragen sowie wahrgenommenen Bedürfnissen und Missständen ergeben, und können somit ihr Profil eigenständig ausprägen. Das damit einhergehende unternehmerische Risiko bedeutet gleichzeitig eine Unabhängigkeit vom Markt sowie eine starke Profilierung und Haltung. Darin zeigt sich ein Verantwortungsbewusstsein für die gesellschaftliche Bedeutung Architekturschaffender sowie die Notwendigkeit künstlerischer Ideen und Methoden: Sie formen die Projektkonzeptionen und in der Wertsetzung prägen sie die Bürostruktur. (Abb. 49)

In diesem Selbstverständnis finden sich Parallelen zu Chillida: Er arbeitet an Skulpturen, die im Kontext zu seiner Herkunft als Basken stehen, eine Relation zum Ort aufbauen oder sozial wirksam sind. Ihm widerstrebt zwar der Gedanke einer ‚Baskischen Schule‘ als Kategorisierung, er engagiert sich aber politisch und sozial in seiner Heimat.⁸⁸ Seine öffentlichen Skulpturen sollen im Eigentum aller Menschen sein und insbesondere der projizierte, symbolische Raum im Berg Tindaya zeugt von der sozialen Dimension seiner Kunst. Chillida sieht sich in der Verantwortung, zu verhindern, dass seine Werke unter den Gesetzen des Kunstmarktes privatisiert und unkontrollierbar monetarisiert werden. Er schafft daher nicht zu multiplizierende Werke, die bei der Schenkung mit der Pflicht zur öffentlichen Aufstellung verbunden werden und auf Grund ihrer Größe keine darauffolgende Privatisierung ermöglichen.⁸⁹

Architektur formt nicht nur den Alltag der Menschen, sondern kann als Bedeutungsvermittlerin ähnlich wie die Kunst wirken. Es kann ein Wille zur Veränderung bestehender Verhältnisse hin zum Besseren inkorporiert sein. Das kann neben dem Erzeugen gestalterischer Qualität gebauter Räume ebenso das (Re-)Formulieren von Programmatiken, Kontrastierungen oder Kritik bestehender Verhältnisse bedeuten. Indem Ensamble Studio ihr Schaffen in die Arbeitsstränge einteilen und damit Projekte, theoretische Gedanken und Materialforschungen verknüpfen, vergewissern sie sich in einer strukturierten Form der Inhalte ihrer Praxis. Sie sind in der Lage, eine reflexive Position gegenüber ihrem eigenen Schaffen sowie der Disziplin in der Gesamtheit einzunehmen.

⁸⁸ Einen Überblick zu Chillidas Rolle im spanischen Kontext und seinem Engagement gibt zum Beispiel Sabine Maria Schmidt, Eduardo Chillida: die Monumente im öffentlichen Raum, Mainz: Chorus 2000, 19–56

⁸⁹ Vgl. de Ugalde (1975), op. cit. (Anm. 11) 79–80

49 Fábrica 2019 Madrid

Architekturbüro im Gewerbegebiet:
von anderen Produktionsweisen lernen



6

**SMILJAN,
RADIĆ**

Das Sammeln der Vergänglichkeit



00 Valerie Hoberg Analysezeichnung 2020
Smiljan Radić Barrio Cívico in Concepción 2017

Der Entwurf für einen neuen Quartiersplatz in einem Vorort von Concepción inkorporiert zentrale Themen der Architekturkonzeption: verschiedene Bestandteile - Fragmente - bilden eine (An-)Sammlung und spannen ein räumliches Feld auf (siehe 6.2.2). Eine Art ‚fragile Konstruktion‘ entsteht (siehe 6.2.1), ein in Alltagsbeobachtungen Radićs verankertes Konzept. Charakteristisch sind zudem die kontrastreichen Material- und Formverwendungen (siehe 6.5.2): Primärfarben, der Einsatz dunkler Betonflächen oder Winkel abseits von 90°.

Als abschließende Case Study wird das Werk des chilenischen Architekten Smiljan Radić betrachtet. Neben vielen Villen und kleineren Wohnbauten, die sich als Refugien charakterisieren lassen, finden sich insbesondere zahlreiche Kulturbauten darin. Radićs komplexes Werk hat eine enge Verbindung zu Chiles Landschaft und Kultur und weist im Vergleich besonders vielfältige künstlerische Einflüsse und Werkformen auf.

6.1 EINLEITUNG

Radićs Schaffen bietet in verschiedener Hinsicht Erkenntnispotenzial: Der chilenische Kontext, in dem er bislang hauptsächlich agiert, evoziert in seinem Werk Materialien und Konstruktionen, gestalterische Ausformulierungen, Aufgaben und thematisch-inhaltliche Rahmungen sowie Praktiken, die ihn von den anderen Case Studies unterscheiden und das Spektrum der künstlerischen Erscheinungsformen erweitern. Insbesondere das Schreiben ist seit mindestens 1997 mit dem Text ‚Guía del abandono‘ eine Kernbeschäftigung.¹

Er arbeitet mit künstlerischen Zeichnungen und Skulpturen, die sowohl Vorarbeiten zu Architekturaufgaben als auch eigenständige Arbeiten sein können – insbesondere, wenn die Werke in Zusammenarbeit mit der Bildhauerin Marcela Correa entstehen. Schließlich werden von Radić in den Abbildungen seiner Publikationen und seinen Texten verschiedenste Kunstschaaffende sowie deren Werke referenziert, darunter aus der Literatur und Poesie wie Fernando Pessoa oder René Char, aus der bildenden Kunst wie Paul Klee, David Hockney und Constant, und anderweitig Kulturschaaffende wie zum Beispiel der polnische Theaterregisseur Tadeusz Kantor. All diese Eigenschaften sind Grundlage für die Wahl als dritte Case Study.

6.1.1 CHILLIDA ALS REFERENZ

Unabdingbar für die Auswahl als Case Study ist die Referenzierung Eduardo Chillidas durch Radić. Diese ist zwar weniger eindeutig ausformuliert als bei den beiden vorhergehenden Case Studies, dafür an zahlreichen Stellen zu finden.

Der argentinische Architekt und Historiker Alberto Sato stellt 2007 in seinem Essay ‚On the fringes‘ wiederholt Bezüge zum Werk Chillidas sowie Jorge Oteizas her: Chillidas Werk sei der Initiator für Radić, sich mit dem Raum aus einer skulpturalen Blickrichtung heraus und der Bedeutung der Grenze für den Raum auseinanderzusetzen. Sato stellt Vergleiche zwischen dem als experimentell beschriebenen Umgang Chillidas und Radićs mit dem Material und einem Gestalten mit Materie und nicht etwa zweidimensionalen Flächen an.² Auf Grund fehlender Verweise wird in der Quelle nicht deutlich, ob Sato diese Schlüsse auf Aussagen Radićs fundiert oder es sich um eigene Interpretationen handelt. Somit unterstreicht Satos Argumentation lediglich, dass parallele Denk- oder Handlungsweisen in beiden Werken auftauchen.

Ähnliches lässt sich für den Architekten und Schriftsteller Fabrizio Gallanti formulieren, der unter Bezugnahme auf Satos Text innerhalb seines Beitrags in der Veröffentlichung zu Radićs Serpentine Pavillon das Konzept eines großen, fließenden Raumes, eines Raumkontinuums, zur freien Entfaltung der darin stattfindenden Aktivitäten beschreibt, dem „Fragmente und Elemente zur Seite gestellt“ seien.³ Den Referenzpunkt für dieses Raumverständnis findet Gallanti ebenfalls in Chillidas Werk.

In einem Interview mit dem BOMB magazine wird Radić im Jahr 2009, erneut unter Bezugnahme auf Satos Analysen, dazu befragt, ob er eine Verbindung zwischen Kunst, beziehungsweise Skulptur, und Architektur sähe. Dieses eher zurückweisend, konstatiert Radić dennoch, dass es Ausnahmen in der Beziehung beider Disziplinen gebe, die er als Kollision beschreibt. Neben der Ausstellung von Carlo Scarpas Arbeiten im Castelvecchio Museum in Verona sowie der „kristallinen Atmosphäre“ Donald Judds Chinati Foundation sei es die „generalisierte Stille“ im Chillida-Leku Museum, welche die Arbeiten ausstrahlten, die von den dicken Wänden des alten Caserios beherbergt würden.⁴

Ein weiteres Mal fällt der Name Chillida in Radićs Text aus dem Jahr 2017 ‚Cada tanto aparece un perro que habla‘, der 2018 erstmals veröffentlicht wird. Der Text ist entsprechend der einleitenden Sätze als Aufzählung jener Orte oder Situationen zu verstehen, die der Autor besucht und erlebt habe und die als

‚mögliche Orte‘ Anteil an seiner Geschichte hätten.⁵ Er nennt in diesem Kontext das Museum, das Francisco Javier Sáenz de Oiza für das Werk Jorge Oteizas schuf. Man solle dorthin zurückkehren, nachdem man das gesamte Werk Eduardo Chillidas gesehen habe.⁶

Beide Zitate zeigen, dass Radić das Werk Chillidas sowie dessen Inhalte kennt, erklären aber keine Bedeutung, die es als Referenz für sein eigenes Schaffen einnimmt.

Darauf weist auch die Verwendung einer Grafik Chillidas hin, die Radić im Jahr 1987 für das Titelbild sowie im Inneren des Buches ‚Tristán‘ verwendet. Radić gibt gemeinsam mit dem Mathematiker Manuel Corrada sowie dem Fotografen Gonzalo Puga zwei Bücher im Eigenverlag heraus, die lediglich im privaten Umfeld verteilt werden. Diese enthalten Gedichte, Texte, Fragmente von Notizen sowie Zeichnungen.⁷ Der Architekt Pedro Livni, der in ‚Campos Compartidos‘ beide Bücher untersucht, führt Interviews mit Radić sowie Marcela Correa. In diesem Zusammenhang fällt ebenfalls der Name Chillidas – sowie der Oteizas – als Einfluss nehmende Größe auf Correa und Radić.⁸ Damit in Zusammenhang stehende Themen oder Handlungsweisen werden allerdings erneut nicht diskutiert.

Schließlich zeigt Radić in der Präsentation der Aufgabe des Seminars ‚Burda‘, das er gemeinsam mit dem Schweizer Architekten Christian Kerez 2016 an der ETH Zürich durchführt, zwei Hände-Zeichnungen von Chillida.⁹ Er setzte diese in den Kontext zu Burda-Schnittmustern, großformatigen Vorlagenbögen der deutschen Zeitschrift Burda-Moden, die Schnittmuster für Kleidungsstücke auf einem großen Bogen überlagern. Über eine Auseinandersetzung mit den Mustern aus überlagerten zweidimensionalen Linienführungen für ein dreidimensionales Objekt zieht Radić den Vergleich zu Chillidas Handzeichnungen, die ebenfalls keine klar abgegrenzten Umrisse sind, sondern ineinander übergehende Linien. Diese Kontextualisierung von Chillidas Händen und Burda-Schnittmustern ist der Analyse Werner Schmalenbachs nicht unähnlich, der Chillidas Handzeichnungen als abstrakte Untersuchung im Zweidimensionalen zum Zusammenhang von Form und Bewegung zur Bildung von Raum beschreibt.¹⁰

Direkte inhaltliche Aussagen Radićs zu der Bedeutung von Chillidas Werk für sein Schaffen existieren also keine. Die verschiedenen eigenen Benennungen Chillidas und die Verwendung seiner Werke als bildliche Referenz sind aber Indiz dafür, dass eine vielleicht sogar essenzielle Bedeutung besteht.

¹ Vgl. Klaske Havik u. a., Introduction, in: dies. (Hrsg.), Writingplace: investigations in architecture and literature, Rotterdam: nai1010 2016, 9–11

² Vgl. Alberto Sato, Al margen. On the fringes, in: Patricio Mardones, Smiljan Radić und Alberto Sato (Hrsg.), Smiljan Radić, 2G 44/4 Barcelona: Gili 2007, 6–9

³ Fabrizio Gallanti, Disquiet rooms: The uncertain architecture of Smiljan Radić, in: Jochen Volz und Emma Endery (Hrsg.), Smiljan Radić: Serpentine Pavilion 2014, Köln: König 2014, 66

⁴ José Castillo, Smiljan Radić, in: BOMB magazine, 106 (2009), o.S.

⁵ Vgl. Smiljan Radić, Cada tanto aparece un perro que habla, in: Patricio Mardones und ders. Cada tanto aparece un perro que habla, y otros ensayos, Barcelona: Puente editores 2018, 127

⁶ Vgl. ebd. 131

⁷ Vgl. Pedro Livni, Campos Compartidos. Diálogos entre arquitectura y arte, Smiljan Radić, 1990-2010, (unveröffentlichte Magister-Arbeit, Santiago de Chile, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2010), 36–39

⁸ Vgl. ebd. 36–39

⁹ Vgl. Smiljan Radić (2017) + 1 year, Porto Academy 2017 (Vortrag, 20.–27.07.2017), Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, auf: <https://www.youtube.com/watch?v=s7169iRHwKs>, 14.12.2020

¹⁰ Vgl. Werner Schmalenbach, Hände: 1949-1974, Zeichnungen / Eduardo Chillida Frankfurt a. M.: Propyläen 1977, 4

6.1.2 PROFIL

Smiljan Radić wurde 1965 geboren, studierte bis 1989 Architektur in Santiago de Chile an der Pontificia Universidad Católica de Chile (PUC) und absolvierte ein Aufbaustudium in Venedig am Istituto Universitario di Architettura di Venezia. Sein Büro gründete er 1995 in Santiago, wo er derzeit hauptsächlich lebt. Oft entstehen seine Projekte in Zusammenarbeit mit der Künstlerin Marcela Correa und viele sind private Gebäude der Familie an unterschiedlichen Orten in Zentral- und Südhile. Sein Büro hat Mitarbeitende wechselnder Anzahl, je nach Umfang der Aufträge, wobei Radić bei jedem Projekt Wert darauf legt, persönlich involviert zu sein, sodass er selten mit mehr als fünf Personen zusammenarbeitet.¹¹

Anders als für Ensemble Studio und Aires Mateus spielt das Lehren an Universitäten in Radićs Werk keine vergleichbar prägnante Rolle; er lehnt es sogar eher ab zu lehren, ähnlich wie Chillida.¹² Somit beschränken sich seine Aktivitäten an Universitäten auf vereinzelte Seminare oder Gastdozenturen, unter anderem an der PUC in Santiago de Chile sowie gemeinsam mit Christian Kerez an der ETH Zürich.¹³ Die bearbeiteten Aufgaben beschäftigen sich mit Fragen medialer Repräsentation und der damit zusammenhängenden Konstruktion anhand von Referenzen und Methoden, die Radić ähnlich im Entwurf nutzt.

01 Vielfältige Viertel in Santiago:

Das historische Yungay-Viertel grenzt an Hochhaus-Architekturen im Zentrum. Das gelbe Zelt des von Radić entworfenen Centro de creación y residencia NAVE (2015) ist als Zeichen in der Dachlandschaft sichtbar.



¹¹ Vgl. Smiljan Radić (2019) Plastic. Grace and Gravidity (Vortrag 26.01.2019), Zuos: Engadin Art Talks / E.A.T., auf: <https://www.youtube.com/watch?v=mCxY66ura24>, 01.10.2021

¹² Vgl. ebd.

¹³ Zur PUC Santiago vgl. Livni (2010), op. cit. (Anm. 7) 109; zur ETH vgl. Smiljan Radić (2019), op. cit. (Anm. 11)

¹⁴ Zur nicht erkläraren Entwurfsweise vgl. ebd. 261; vgl. auch die kurze Erklärung Radićs zum Bau eines Modells: „Smiljan Radić takes the Build Your Own Pavilion Challenge“, auf: <https://www.youtube.com/watch?v=GFZNvdxD9l&t=87s>, 12.01.2021

¹⁵ Vgl. ebd. 257

¹⁶ Vgl. Smiljan Radić, Cada cosa - Jedes Ding, in: Renate Ilsinger und Susanne Baumann-Cox (Hrsg.), Ort means place, site, location and more, HDA-Dokumente zur Architektur 19/20 Graz: HDA 2005, 50

¹⁷ Vgl. Sato (2007), op. cit. (Anm. 2) 4

¹⁸ Vgl. Margitta Buchert, Formation und Transformation von Orten. Formation and transformation of place, in: dies. und Laura Kienbaum (Hrsg.), Einfach entwerfen: Wege der Architekturgestaltung. Simply design: ways of shaping architecture, Berlin: Jovis 2013, 45–47

¹⁹ Vgl. Rachel Théodore, Chile - a land of contrasts. The struggle against poverty is won, but the inequality tremendous., in: archithese, Chile, 3 (2019), 9

²⁰ Vgl. N. N., Das schwierige Erbe der Diktatur. Ein Dossier über Chile 40 Jahre nach dem Putsch, Lateinamerika Nachrichten, 8, Erbe einer Diktatur. 40 Jahre nach dem Putsch in Chile (2013), passim

²¹ Vgl. Théodore (2019), op. cit. (Anm. 19) 10–13

²² Vgl. Philip Ursprung, El peso del mundo: los edificios de Smiljan Radić, in: Smiljan Radić, 2015-2019: el peso del mundo, Madrid: El Croquis 2019, 373

²³ Vgl. Véronique Hours, Fabien Mauduit und Francisca Muñoz Méndez, Architecture in Chile: an introduction, in: dies. (Hrsg.), Architectural guide Chile, Berlin: DOM publishers 2016, 7–11

²⁴ Vgl. Yoshio Futagawa, Rich and modest houses that inspire the depth of senses, in: Smiljan Radić: House for the Poem of the Right Angle, Vilches, Chile, 2010-12. Red Stone House, Santiago, Chile, 2009-12, Tokyo: A.D.A. Edita 2016, 6

²⁵ Zu moderner Architektur vgl. Humberto Eliash, Modern Architecture in Chile, in: Véronique Hours und Fabien Mauduit (Hrsg.), Architectural guide Chile, Berlin: DOM publishers 2016, 18; sowie Sato (2007), op. cit. (Anm. 2) 4–5 zu ugliest city vgl. Alfredo Jaar/Adriana Valdés, Studies on happiness 1979–1981, Barcelona: Actar 1999, o.S., zitiert in ebd. 5

Während Radić 2010 noch postuliert, dass es eine spezifische Entwurfsweise in seinem Werk geben müsse, er sie jedoch nicht als durchgängige Methode beschreiben könne, lassen sich mittlerweile verschiedene, auch von ihm selbst formulierte Arbeitsstrategien ausmachen.¹⁴ Der zunächst sehr diverse Charakter seines Werkes strukturiert sich mittlerweile ebenfalls in differenzierbare, thematische Untersuchungen. Während Radić zwar wie Chillida die Wiederholung von Bekanntem scheut, setzt er sich gleichzeitig das Ziel, nicht erfinden zu wollen und stellt damit die Bedeutung des Bekannten als Ausgangspunkt heraus.¹⁵

Chilenischer Kontext

Eine Einordnung Radićs erfolgt in der Literatur meist gemeinsam mit einer Beschreibung des Kontexts Chiles. Der Name des Landes bedeutet übersetzt ‚Rand des Vorstellbaren‘.¹⁶ Dabei werden die geografischen Besonderheiten des 4.200 Kilometer langen, aber im Durchschnitt nur 200 Kilometer breiten Landes angesprochen, die kontrastreiche klimatische und landschaftliche Zustände erwirken, die auch auf die zeitgenössische Architektur Einfluss nehmen.¹⁷

So wird chilenische Architektur häufig in ihrem Verhältnis zur Landschaft betrachtet und gesetzt. Als prominentes Beispiel dafür kann die Casa Poli von Pezo von Ellrichshausen (2005) gelten, die über Material, innere und äußere Gestaltung sowie Positionierung an der Steilküste der chilenischen Halbinsel Coliumo die Eigenschaften des Ortes unterstreicht und für die menschliche Wahrnehmung verstärkt.¹⁸ Ebenso wird die stets existente Gefahr für Erdbeben und Tsunamis architektonisch thematisiert, die ursächlich für das Interesse Radićs an temporären Bauten ist.

Daneben spielen politische und kulturelle Besonderheiten eine Rolle: Mit dem Militärputsch 1973 gegen die kommunistische Regierung Salvador Allendes enden Versuche, eine sozialistische Gesellschaft in Chile zu etablieren. Ersetzt werden sie allerdings durch eine wiederum 15 Jahre andauernde Militärdiktatur unter der Führung des ehemaligen Generals Augusto Pinochet. Damit gehen wirtschafts- und sozialpolitische Reformen einher, wodurch Chile Experimente neoliberaler Politiken erlebt. Diese führen durchaus dazu, dass der vorher lang andauernde Kampf gegen Armut gelingt und Chile zum am stärksten entwickelten Land Südamerikas wird.¹⁹ Es ereignen sich aber auch zahlreiche Menschenrechtsverletzungen, Folter und Inhaftierungen, die viele Menschen ins Exil führen.

Mit einer Volksabstimmung 1988 gegen eine weitere Amtszeit Pinochets und den ersten freien Wahlen 1989 beginnen Demokratisierungsprozesse sowie eine Aufarbeitung der Menschenrechtsverletzungen. An den spaltenden neoliberalen Verhältnissen ändert sich allerdings wenig, Gesellschaft, Politik und Kultur sind bis heute davon geprägt.²⁰ Soziale Maßnahmen gibt es nur wenige und die Ungleichheit an der Beteiligung des ökonomischen Wachstums, die schlechte Ausstattung öffentlicher Bildungs- und Gesundheitseinrichtungen, private Verschuldung und das Misstrauen in die Politik führen zu sozialen Protestbewegungen.²¹

Diese politischen Geschehnisse und Verhältnisse werden in Publikationen über die zeitgenössische Architekturszene Chiles meist mitgeführt, da sie deren heutige Ausformung bedingen.²² Zu Beginn der Invasion des Landes durch spanische Truppen im 16. Jahrhundert und der daraus folgenden Übernahme europäischer Stadtstrukturen zeigen chilenische Gebäude Mischungen aus ausländischer Architektur und lokalen Konstruktionssystemen. Der Einfluss europäischer, insbesondere französischer Architektur bleibt auch nach dem Erreichen der Unabhängigkeit 1810 erhalten.

Zum Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts sind die Bautätigkeiten auch eher divers denn traditionenprägend. (Abb. 01) In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts entwickelt sich eine spezifisch chilenische Architektur auf der Basis ausländischer Modelle, die auch große öffentliche Gebäude, Wohnungsbauprojekte und zentrale Infrastrukturanlagen hervorbringt. Die staatlichen Bemühungen kommen jedoch mit dem Militärputsch 1973 zu einem jähen Ende und private Investoren errichten nichtssagende Gebäude von geringer konstruktiver und gestalterischer Qualität.²³ Außerdem trägt die Isolation des Landes dazu bei, dass zahlreiche Strömungen in Chile keinen Einfluss nehmen: weder die radikalen Architekturvisionen der 1960er und 70er Jahre, noch die Postmoderne.²⁴ Die chilenische Architektur ist also von Diskontinuitäten geprägt; eine Situation, die den chilenischen Künstler Alfredo Jaar dazu veranlasst, Santiago de Chile als ‚the ugliest city in Latin America‘ zu bezeichnen.²⁵

Radić gehört damit zu einer Generation von Architekturschaffenden ab den 1990er Jahren, die erstmalig überhaupt den internationalen Blick auf die chilenische Architektur lenken, da auch historische Architektur, zum Beispiel in Form von Großbauten indigener Völker, wie sie in anderen südamerikanischen Ländern erhalten sind, in Chile nicht vorkommen. Alejandro Aravena, Germán del Sol, Mauricio Pezo und Sofía von Ellrichshausen, Cecilia Puga, Mathias Klotz oder eben Smiljan Radić starten „ohne Architekturtradition“.²⁶ Sie prägen Positionen, die gespeist sind von lokalen Gewohnheiten, alltäglichen Beobachtungen, Handwerk sowie den Extremen von Landschaft und Natur.

Weniger als Architektur spielen dafür andere Kulturdisziplinen als Referenz eine Rolle. Hervorzuheben ist die Poesie, was wesentlich auf der Popularität des chilenischen Schriftstellers Pablo Neruda gründet und außerdem in der Bewegung ‚Ciudad abierta‘ [dt. offene Stadt] verankert ist. Diese entwickelt sich ab den 1950er Jahren an der Universität Valparaíso und thematisiert die Verschränkungen von Leben, Arbeit, Natur, Poesie und Architektur.²⁷ Radić versucht bereits mit dem ersten Projekt, dem Selbstbauhaus ‚Dolores‘ (1990), Architektur mit Poesie zu verbinden und wird von dieser Beziehung in seinem weiteren Schaffen begleitet.

²⁶ Vgl. Rodrigo Perez de Arce, Chile, Materie ohne Erinnerung: Ein persönlicher Eindruck, in: Renate Ilsinger und Susanne Baumann-Cox (Hrsg.), Ort-Ort means place, site, location and more, Graz: HDA 2005, 41

²⁷ Vgl. zu Neruda Eliash (2016), op. cit. (Anm. 25) 17; sowie zur Ciudad Abierta, zu der Radić sich ebenfalls äußert vgl. Leonie Charlotte Wagner, Reclaiming the public realm. Young Chilean architects revive performative concepts of the 1960s, in: archithese, Chile, 3 (2019), 44–45

02-04 Fragile Konstruktionen
Filmstills aus ‚Orange Noise‘ 2012
temporäre Behausungen, Verkaufsstände, Ansammlungen, Schreine am Straßenrand



6.2 GRUNDLINIEN

Radić postuliert ein Architekturverständnis, das vielfältige, interdisziplinäre Instrumente nutzt. Die architektonischen Gedanken artikulieren sich in seinem Verständnis durch das Bauen – allerdings nicht nur von Gebäuden, weswegen der Begriff Konstruktion für ihn bedeutsamer sei, als der beschränkte Begriff ‚Architektur‘.²⁸ Im Konzept der fragilen Konstruktionen, von dem sich weitere Unterthemen ableiten, wird dies deutlich.

6.2.1 FRAGILE KONSTRUKTIONEN

Die Bezeichnung fragile Konstruktion taucht erstmalig im Text ‚Frágil fortuna‘ auf, den Radić anlässlich einer Konferenz zum Thema ‚Transparencia, igualdad y tradición‘ 1998 verfasst.²⁹ Über die Betrachtung verschiedener Kunstwerke, von Zeichnungen Paul Klees über eine Fotografie Man Rays bis zu einem Gemälde Andrea Mantegnas aus dem 15. Jahrhundert, richtet er den Blick schließlich auf provisorische und prekäre Bauten.

Dies können temporäre Verkaufsstände an chilenischen Straßen, Obdachlosenunterkünfte, Köhlerhütten oder Zeltbauten sein. Sie eint, dass sie auf Grund eines spezifischen Bedürfnisses mit akut verfügbaren Materialien gebaut werden und ihr Verschwinden durch Verlassen der Bewohnenden, die Bewegungsmöglichkeit mobiler Strukturen oder Zerstörung durch die Natur vorprogrammiert ist.³⁰ Sie entstehen weder wie vernakuläre Gebäude im Bewusstsein einer handwerklichen Tradition oder einer lokalen Bautypologie, noch spielt ihre Zukunft eine Rolle. Sie sind nicht Teil einer Baugeschichte, sondern repräsentativ für die Zeitspanne innerhalb derer sie durch Gebrauch Bestand haben. Radić dokumentiert im Alltag gefundene fragilen Konstruktionen fotografisch und nutzt sie immer wieder als Referenzbilder für seine Projekte und publiziert sie gemeinsam. (Abb. 02-04)

²⁸ Vgl. Ignacio Molina, Smiljan Radić: „I Always Collect Things From All Over; There Is Little Invention“, in: ArchDaily, Mai 2018 auf: <https://www.archdaily.com/890488/smiljan-radic-i-always-collect-things-from-all-over-there-is-little-invention> 10.01.2020

²⁹ Vgl. Smiljan Radić, Frágil fortuna, in: ders. (Hrsg.), Obra gruesa/Rough work, Illustrated architecture by Smiljan Radić, Santiago de Chile: Puro/Hatje Cantz 2019, 6–16

³⁰ Vgl. Enrique Walker, A conversation with Smiljan Radić, in: Smiljan Radić, 2003-2013: el juego de los contrarios, Madrid: El Croquis ed 2013, 7

Chilenische Angemessenheit

Die fragilen Konstruktionen interessieren Radić auf Grund ihres ambivalenten Verhältnisses zur Zeit: Zwar besäßen ihre Materialien eine Vergangenheit, wodurch sie die Imagination und Erinnerung anregen, die Erbauenden würden allerdings keinen ‚Fußabdruck‘ hinterlassen wollen.³¹ In den fragilen Konstruktionen sieht er eine für chilenische Architektur charakteristische Art, angemessen zu bauen, also vor dem Hintergrund der jeweiligen Möglichkeiten und Notwendigkeiten zu handeln.³² Dies zeige eine Sensibilität für das Benötigte und nicht den Wunsch nach Neuerung oder Andersartigkeit.³³ Manchmal werden Radić zum Beispiel Materialien zum Testen von Unternehmen angeboten. Wegen der Möglichkeit, derart Projektkosten zu reduzieren, baut dann die Entwurfsidee auf diesem Material auf, wobei technische Experimente gelegentlich baldige Sanierungen erfordern. Ziel ist, aus bestehenden Restriktionen durch Auswahl und Stärkung der latenten Möglichkeiten Qualitäten für das Projekt zu generieren.³⁴ Dies zeigt sich zusätzlich auch als ein Ortsbezug beim Projekt für ein Einfamilienhaus in Talca, der Casa de Cobre 2 (2005). Radić nutzt hier einerseits ein neues Kupferprodukt einer Firma und referenziert andererseits rurale Architekturen der Gegend. Aber wengleich formale Analogien erkennbar sind und auch von Radić entsprechend beschrieben werden – die herabhängenden Dächer mit Eindeckung aus Tondachpfannen der ruralen Gebäude in der Gegend werden als Vorbild für die Materialität und gefaltete Dachform benannt – geht es nicht darum, fragile Konstruktionen nachzubauen oder gar gleichfalls schnell vergängliche Konstruktionen zu produzieren.³⁵ (Abb. 05-06)

In der ‚Angemessenheit‘ zeigen sich Überschneidungen zum ‚As Found‘, das ebenfalls durch eine Affirmation des Bestehenden geprägt wird. Angestrebt wird hier eine neuartige Wahrnehmung der gewöhnlichen Realität, verbunden mit der Erwartung, dass die alltäglichen Dinge das kreative, schöpferische Schaffen beleben können.³⁶ Prägnant ist die ursprüngliche, dahinterstehende Haltung, eine ethische Reaktion auf die entbehrungsreiche Nachkriegszeit, die mit dem eben Vorhandenen arbeitet.³⁷ Im Vergleich inszeniert Radić das zufällige Finden allerdings stärker und lädt es mit Bedeutung für seine Architekturen auf.

Die fragilen Konstruktionen schlagen sich in Radićs Werk vor allem in Kleinstarchitekturen wie Refugien, einer Bushaltestelle oder Pavillons nieder. Ähnlich wie Aires Mateus die Einfamilienhäuser als kleine Studien für größere Maßstäbe verstehen, sind diese Kleinstarchitekturen für Radić Studienobjekte. Gerade, wenn er für sich selbst baut, seien sie wie Kunstinstallationen mit großer Experimentiermöglichkeit.³⁸ Die architektonischen Handlungen sind dabei oft auf ein Minimum reduziert (Dächer, Gerüste, Planen), worin sie die bereits wiederholt in den anderen Beispielen angesprochene Frage aufwerfen, welche Begrenzung mindestens gebraucht wird, um Raum zu verstehen und einen Ort zu markieren.



06 Casa de Cobre 2 in Talca, 2005

31 Vgl. Radić (2019), op. cit. (Anm. 29) 9; Livni sieht im Zusammenhang zu fragilen Konstruktionen auch eine Auseinandersetzung mit dem Gewicht der Dinge. Von Radić selbst wird dies nicht eindeutig formuliert. Vgl. Livni (2010), op. cit. (Anm. 7) 250

32 Vgl. Radić (2005), op. cit. (Anm. 16) 52

33 Vgl. Walker (2013), op. cit. (Anm. 30) 13

34 Vgl. ebd. 9, 15

35 Zu Casa de Cobre 2 vgl. Smiljan Radić (Hrsg.), *Obra Gruesa/Rough Work, Illustrated Architecture by Smiljan Radić, Santiago de Chile: Puro/Hatje Cantz* 2019, 58, sowie zur Bezugnahme auf örtliche Gegebenheiten Walker (2013), op. cit. (Anm. 30) 15

36 Vgl. Claude Lichtenstein und Thomas Schregenerberger, *As Found: The Discovery of the Ordinary*, Zürich: Lars Müller 2001, 8–10

37 Vgl. Hal Foster, *Cobra and the New Brutalists*, in: ders. u. a. *Art since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism*, London: Thames & Hudson 2016, 419

38 Vgl. Livni (2010), op. cit. (Anm. 7) 276



05^ Referenzfotografie auf Chiloé

6.2.2 SAMMLUNGEN

Aus der Auseinandersetzung mit fragilen Konstruktionen resultieren verschiedene Arten des Sammelns, die Radićs Entwerfen prägen und aus denen eine Vielfalt gestalterischer Parameter resultiert. Doch auch in anderen, nicht direkt entwurfsbezogenen Bereichen des Werkes lässt sich das Sammeln als eine Konstante beschreiben.³⁹

Neben der selbst angefertigten fotografischen Sammlung fragiler Konstruktionen baut Radić über mehr als zwei Jahrzehnte hinweg eine private Sammlung aus Originalen im Kontext der Radikalen Architektur der 1960er und 1970er Jahre auf, bestehend aus Drucken, Zeichnungen, Büchern oder Collagen. Ergänzt werden diese durch Kunstwerke der Situationistischen Internationale sowie zum antikapitalistischen und utopischen Stadtprojekt ‚New Babylon‘ (1959–1974) Constant Nieuwenhuys‘. Die Kollektion dient Radić als Referenz und sie wird ausgestellt, so unter anderem im Rahmen der Ausstellung ‚Cloud ´68 – Paper voice. Smiljan Radić’s collection of Radical Architecture‘ 2018 an der ETH Zürich und es wird eine Stiftung für sie gegründet, die ‚Fundación de Arquitectura Frágil‘, die Grenzüberschreitungen der Architektur stärken möchte (siehe dazu 6.4.1).⁴⁰

Diverse (An-)Sammlungen

Radić ist außerdem fasziniert von Fotografien von Constant inmitten seiner Modelle zu New Babylon, der ‚Casa del Portezuelo‘ von Miguel Eyquem (1982), einem Haus für den Insektenforscher Luis Peña, das durch hohe Stapel mit Insektensammlungen gefüllt ist, oder des Gemäldes ‚Der heilige Hieronymus im Gehäuse‘ von Antonello da Messina (1475), das den Gelehrten Hieronymus in einem hölzernen Studien-Kabinett zeigt, einem Wandschrank gefüllt mit Objekten gleich. Es sind allesamt Abbildungen, die (An-)Sammlungen zeigen.⁴¹

Etwas ähnliches findet sich in den publizierten Fotografien von Radićs Arbeiten wieder: Anders als bei Aires Mateus, deren Architektur Fotografien durch die Reduktion eine Fokussierung auf die Raumformation und -gestaltung legen, kennzeichnet Abbildungen zu Radićs Arbeiten oft eine gewisse Fülle an Elementen, Einrichtungsgegenständen, Skulpturen oder persönlichen Gegenständen.⁴² Die Architekturen sehen oft bewohnt aus, auch wenn nicht immer Menschen auf den Abbildungen zu sehen sind. Objekte werden über die ihnen eingeschriebenen Erinnerungen zu personalisierten Bewohnenden und reichern mit ihrer materiellen Präsenz und ihren Assoziationen die Architekturen atmosphärisch an.

Radić beschreibt den Restaurantpavillon als lediglich ein Dach. Eine in verschiedene Richtungen verlaufende schwarze Betontragstruktur lagert auf großen Findlingen auf. Gemeinsam mit der nahezu vollständigen seitlichen Öffnung des Gebäudes und der teilweise transluzenten Dachdeckung wird eine Verbindung zur umgebenden Parklandschaft hergestellt, an dessen Ende sich das Restaurant befindet.

43 Vgl. dazu ebd. 105

44 Vgl. Ursprung (2019), op. cit. (Anm. 22) 375

Auch als architektonisches Element spielt Gesammeltes eine Rolle: Die Casa Chica in Vilches (1996, 2010 zum Pool umfunktioniert) besteht nur aus gefundenen oder wiederverwendeten Materialien. Das tragende Holzraster des Refugiums (1992/1997) in San Miguel auf der Insel Chiloé erinnert an Setzkästen und ist zugleich Stauraum. Verschiedene Kunstwerke Correas wie der Steingarten in Vilches, auf der Dachterrasse der Casa Pite (2003) sowie dem Weingut in Millahue (2014) und ähnliche Anordnungen von Findlingen, die aber hier eindeutig ein architektonisches Element sind, im Restaurant Mestizo (2007) (Abb. 07), sind (An-)Sammlungen von Elementen.

Auch der Titel ‚Bestiary‘ einer Ausstellung und der 2016 erscheinenden Monografie spielt auf eine Art Sammlung an: Die Zusammenstellung der Projekte wird als Bestiarium präsentiert, welches im Ursprung mittelalterliche Tierbücher sind, die weniger wissenschaftliche Enzyklopädien, sondern vielmehr reich illustrierte Lesebücher sind, die naturkundliches, philosophisches und mythologisches Wissen zu realen oder fantastischen Tierwesen beinhalten. Diesen werden verschiedene Eigenschaften und moralische Deutungen zugeschrieben. Der Untertitel ‚Artistic and mysterious: 18 works that illuminate ideas and process‘, stellt den Fokus auf mit den Projekten verbundene Deutungen und Ideen heraus. In der Ausstellung finden sich vielfältige Werkformen und Referenzen nebeneinander: Arbeits- und Präsentationsmodelle, gefundene Gegenstände, Zeichnungen und skulpturähnliche Assemblagen. Es ist keine Ausstellung über Architektur, sondern vielmehr über die Arbeit und Ideen hinter den Gebäuden – verkörpert in den Artefakten. (Abb. 08)

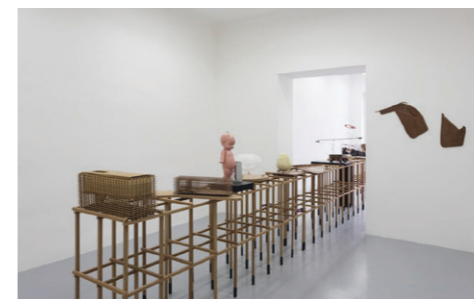
Als letzter Sammlungskomplex sind Textzitate zu nennen. Zahlreiche der Schriften Radićs, von denen zwölf im Band ‚Cada tanto aparece un perro que habla y otros ensayos‘ (2018) veröffentlicht werden, zitieren Poesie, Kunstschaffende, Literatur und Philosophie. Sie sind Gerüst der Texte und leiten die Gedankenführung. Mal werden sie analysiert, mal stehen sie als Fragment nahezu unkommentiert im Textfluss. Ihre gehäufte Verwendung bedingt den oft assoziativen und vage wirkenden Charakter der Schriften.

Aus all diesen Sammlungen, die in Radićs Arbeit zusammengeführt werden, was in den Artefakten meist zu einer additiven Gestalt mit differenzierbaren Einzelteilen führt, resultiert eine Arbeit mit dem Fragment. Anders jedoch als die formalen Fragmente Chillidas und Aires Mateus‘, taucht das Fragment bei Radić eher wie in dadaistischen Collagen oder den Détournement-Praktiken der Situationistischen Internationale auf (siehe 6.5.2).⁴³ Philip Ursprung deklariert die Rekonstruktion unterschiedlicher Fragmente im Werk gar als roten Faden bei Radić.⁴⁴

Im Folgenden werden nun drei Projekte eingehender beschrieben, die auf dieser Grundkonzeption basieren. Aspekte des Sammelns und der fragilen Konstruktionen führen dabei zu einer großen gestalterischen Diversität. Nichtsdestotrotz können verschiedene Themen und architektonische Systeme unterschieden werden. Die folgenden Projekte stehen dafür beispielhaft.



08 Ausstellung Bestiary 2017 České Budějovice
Gallery of Contemporary Art and Architecture



6.3 WERKBEISPIELE

Die ‚Casa para el Poema del Ángulo Recto‘ (2012) sowie zusammenfassend das Gesamtensemble in Vilches werden als Beispiel für den bei Radić zentralen Typus des Refugiums zuerst beschrieben. Daran schließt sich die Betrachtung des ‚Teatro Regional del Biobío‘ (2017) in Concepción an, das für eine große Gruppe von hier unter ‚Raumgerüst‘ gefassten Projekten sowie die Verwendung von Planen und Membranen steht. Als drittes Projekt wird mit dem ‚Museo chileno de arte precolombino‘ (2013) in Santiago ein Museum beschrieben, das über kontrastierende Strategien Bestehendes uminterpretiert.

6.3.1 REFUGIEN: CASA PARA EL POEMA DEL ÁNGULO RECTO +, VILCHES

Das vielleicht komplexeste Werk Radićs könnte die Gruppe aus mittlerweile bis zu sieben Projekten sein, die seit 1996 auf einem weitgehend bewaldeten Grundstück in Vilches in Zentralchile entsteht. Das Ausgangsgrundstück befindet sich seit den 1970er Jahren im Besitz der Familie Correa und ist mittlerweile von einem halben Hektar auf fast 32 angewachsen. Ausläufer der Anden mit Basaltgestein, ein kleiner Fluss und ein Wald, angepflanzt durch die Familie Correas, charakterisieren die Landschaft.⁴⁵

Gebaute Monografie

Als Ensemble sind die Projekte nicht als Einzelwerke, sondern in ihrem Zusammenwirken, ihrer zeitlichen Veränderung und als Auseinandersetzung mit dem Außenraum zu betrachten. Sie sind Interpretationen des Ortes und geben als kontinuierlich fortgeschriebene, gebaute Monografie Zeugnis ab über die Genese von Themen in Radićs Schaffen. Für die Projekte kann gelten, dass sie Orte des Experimentierens für andere Projekte sind.⁴⁶

Der Auftakt ist das kleine Refugium ‚Casa Chica‘ (1996): Der Einraum, lediglich sechs mal vier Meter, bestehend ausschließlich aus gefundenen oder wiederverwendeten Bauteilen, ist eine spartanische Berghütte für zwei Personen, die großzügige Ausblicke in die Natur ermöglicht. (Abb. 09) Als zweite Intervention entsteht Casa A (2009), ein Umbau eines Bestandshauses, um den größeren Platzbedarf der gewachsenen Familie zu bedienen. Es ähnelt eher einem Zelt als einem Haus und stellt über eine großzügige Öffnung des Erdgeschosses und dessen Erweiterung über eine Terrasse ebenfalls einen Naturbezug her (Abb. 10) Auf einem benachbarten Grundstück wird ein kleines Haus renoviert, das laut Radić auf Grund der einfachen Konstruktion und des günstigen Materials vielleicht nicht einmal Architektur sei und in Reminiszenz an Martin Heideggers Refugium im Schwarzwald ‚Heidegger’s Cabin‘ getauft wird.⁴⁷ (Abb. 11) In den Publikationen ist es nur selten zu finden und Radić sagt, es sei eine ‚[...] dumme Hütte, es ist nichts, es ist keine Architektur. Aber wenn man es in ein Medium packt, in ein Magazin und wenn man den Namen dazuschreibt, dann wird es – Architektur?‘⁴⁸

Im Jahr 2010 erfolgt der Umbau der nicht mehr genutzten Casa Chica. Sie wird als Gussform für eine Betonkonstruktion verwendet und der mit Wasser gefüllte Innenraum zum Freiluftpool. (Abb. 12) Hierüber wird manifestiert, dass der Ort kontinuierlich im Werden und in Veränderung befunden ist, ähnlich wie die überall präsente Natur, die auch selbst zu diesen Veränderungen beiträgt: Ein verheerendes Erdbeben im Jahr 2010 zerstört die Casa A und in der Folge wird unter anderem die Casa Transparente (2012) errichtet.



10 Casa A 2009 mit Skulpturen von Marcela Correa



09 Casa Chica 1996 Erbaut aus Gesammeltem.



11 Heidegger's Cabin 2009 mit Skulpturen von Marcela Correa

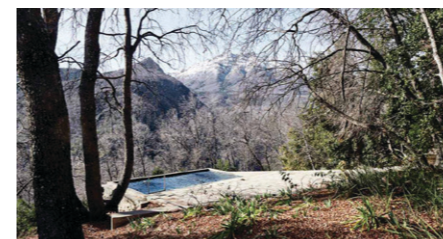
⁴⁵ Vgl. Moisés Puente und Smiljan Radić, ‚Casi ocho hectáreas‘ interviewt von ARQUITECTURA-G, in: ESCRITOS-G auf: <https://arquitecturag.wpcomstaging.com/2014/02/20/escritos-g-casi-ocho-hectareas/08.08.2021>

⁴⁶ Der Architekt und Schriftsteller Moisés Puente zieht den Vergleich zum Upper Lawn Pavilion von Alison und Peter Smithson, der ebenfalls über eine lange Zeit hinweg konstruiert wird und als Destillat unterschiedlicher Ideen der Smithsons zum Wohnen gelten kann. Vgl. Moisés Puente, ‚Mascarada en Vilches‘, in: Smiljan Radić (Hrsg.), ‚Obra gruesa/Rough work‘, Illustrated architecture by Smiljan Radić, Santiago de Chile: Puro/Hatje Cantz 2019, 285–286

⁴⁷ Vgl. Puente und Radić op. cit. (Anm. 45)

⁴⁸ Ante Nikša Bilić u. a., ‚That's the beauty – To bring the outside inside.‘ Smiljan Radić interview, oris, 63 (2010), 149

12 Die 2010 zum Pool verfüllte Casa Chica.



13 Casa Transparente 2012



Ein Bestandshaus wird zu einer Werkstatt umgebaut, dabei etwa um zwei Drittel verkleinert und bis auf die konstruktive Holzstruktur zurückgebaut. Diese wird weiß gestrichen und das Haus mit gewellten Polycarbonatplatten bedeckt. Daneben steht eine turmartige Stahlkonstruktion, die über Solarpaneele Energie für die Gebäude erzeugt. (Abb. 13) 2015 gesellen sich eine Werkstatt für Marcela Correa sowie ein Gemüsegarten hinzu. Es sind niedrige Natursteinmauern, die am Waldrand ein Handlungsfeld abgrenzen. Nur wenige weitere Elemente, ein einfaches Wetterschutzzelt und ein Kran, der den Transport großer Lasten für die bildhauerische Arbeit Correas ermöglicht, komplettieren die Architektur. (Abb. 14)

In seiner Beschreibung des Ensembles in Vilches betont Puenté zahlreiche weitere Elemente, die es komplettieren und mit der Landschaft interagieren lassen, so zum Beispiel ein das Areal umgebender Zaun, verschiedene Außenmöblierungen, ein Wassertrog für Pferde oder ein Basketballkorb.⁴⁹ Diese Elemente, in der Beschreibung wie zwischen Alltagsgegenstand und Skulptur wirkend, bevölkern gemeinsam mit den Architekturen die Landschaft.

Zahlreiche Werkthemen finden sich in diesen Projekten wieder: Fragmente, das ‚Innerliche‘ im Gegensatz zum Außen, das Desinteresse für ‚Form‘, die Präsenz von Materialien und damit erzeugte Kontraste, fragile, veränderbare Architekturen oder der Einsatz von Membranen. Die ‚Casa para el Poema del Ángulo Recto‘, im Folgenden lediglich als Casa bezeichnet, thematisiert als Refugium zudem das Verhältnis zur Natur und ist das zentrale Projekt im Ensemble.



14 Corral Werkstatt Correa + Gemüsegarten 2015

49 Vgl. Puente (2019), op. cit. (Anm. 46) 285–286

50 Vgl. Puente und Radić op. cit. (Anm. 45)

51 Vgl. Smiljan Radić, Algunos restos de mis héroes encontrados dispersos en un sitio baldío, in: ders. (Hrsg.), *Obra gruesa/Rough work*, Illustrated architecture by Smiljan Radić, Santiago de Chile: Puro/Hatje Cantz 2019, 103, 107–108

15 Casa para el poema del ángulo recto 2012 Eingang



Refugium

Sowohl für den Gesamtort als auch die Casa sei ‚Distanz‘ eine wesentliche Voraussetzung, da laut Radić nur so ein Refugium entstehen könne. Dies gilt nicht nur für die schwierige Erreichbarkeit des abgeschiedenen Ortes, sondern auch für die Raumkonzeption: Er beschreibt diese als eine Architektur, welche die Bewohnenden nicht ständig mit der Umgebung konfrontieren oder diese inszenieren müsse.⁵⁰ Der Ort ist präsent, wird aber lediglich durch wenige und ungewöhnlich gesetzte Öffnungen in der Fassade sichtbar. Diese introvertierte Räumlichkeit wird durch eine zentripetale Raumorganisation mit ineinander übergehenden Funktionsbereichen und einem Bad als einzig abgeschlossenem Raum produziert. (Abb. 17-18)

Das Eintreten wird inszeniert: Über eine rund 15 Meter lange, sanft ansteigende Rampe, die gegenläufig zum abfallenden Terrain verläuft, wird sich dem Eingang angenähert. Eine nach zwei Dritteln der Rampe beginnende Wandscheibe setzt sich in den Innenraum fort und bildet eine Separierung zwischen privaten und gemeinschaftlichen Bereichen des Hauses. (Abb. 15) Abgesehen vom hinter der Wand liegenden Schlafbereich der Kinder sowie dem Badezimmer sind alle Bereiche des Innenraumes durch den zentralen Innenhof hindurch einzusehen. Die Bewohnenden werden aufeinander fokussiert, nicht unähnlich der Situation des Publikums im Rund eines Zirkuszelt. In diesem Fall wird das Zentrum durch einige Bäume gebildet, um die das Haus herumgebaut wurde. Über den Hof entstehen vornehmlich diagonale Blickbeziehungen: vom Eingang zu den beiden bis zu sieben Meter hoch aufragenden Oberlichtern und vom Fenster am Essbereich zum Panoramafenster des Elternschlafzimmers. (Abb. 19)

Darüber hinaus scheint die Kubatur des Hauses nur wenigen, beschreibbaren Logiken zu folgen. Der eingeschossige Hauptbaukörper, bestehend aus schwarzem Beton, weist sowohl gerade Kanten als auch verschiedene, unterschiedlich stark gekrümmte Flächen auf. Drei große Oberlichter, in ihrer Grundform leicht abgerundete, an der Spitze abgeschnittene Pyramiden, scheinen seitlich aus dem Baukörper herauszuwachsen oder an ihn angefügt zu sein. Sie verschneiden sich tief mit den Wänden und dem Dach, reichen fast bis auf den Boden. (Abb. 16) Die beiden Panoramafenster besitzen große Rahmen in einem liegenden rechteckigen Format, die an einer Seite weit über die Kubatur hinaus auskragen. Über die Eingangsrampe schließlich, welche gemeinsam mit der beschriebenen, begleitenden Wand ein L bildet, schiebt sich horizontal gespiegelt ein weiteres L, ebenfalls eine Wand mit einer Dachscheibe, leicht diagonal zueinander verlaufend.

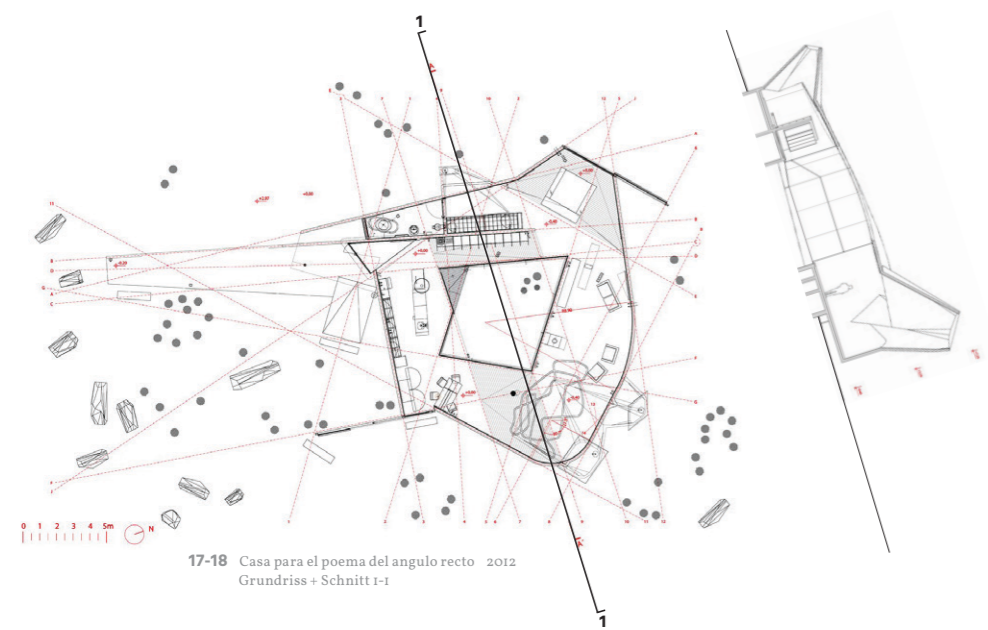
Die Materialität im Innenraum besteht im Wesentlichen aus vier Oberflächen: weiß gestrichenen Wänden, grauem Beton am Boden, der schwarzen, sich über den Eingang in das Haus schiebenden Betonwand sowie vor allem Zedernholz. Letzteres wird in wechselnden, meist diagonal verlaufenden Verlegemustern eingesetzt. Als primäres Material gliedert es die Wahrnehmung des Raumkontinuums im Inneren: Es werden Teilbereiche akzentuiert und der Wechsel zur weißen Oberfläche der angefügten Oberlichter artikuliert diese im Inneren als gesonderte Elemente.

Umgekehrte Illustration

Es existieren zahlreiche Referenzen für die Casa. Für den Eindruck einer Innerlichkeit kann die Installation Radićs und Correas auf der Biennale in Venedig 2010 mit dem Titel ‚El niño escondido en un pez‘ beispielhaft stehen: eine opake, steinerne Hülle sowie ein Inneres aus Holz. Als Vorbild für die Raumkonfiguration kann der Modellbau ‚El castillo del gigante egoísta‘ (2009) gelten, der ebenfalls als Initialmoment für den Serpentine Gallery Pavillon zum Einsatz kommt (siehe jeweils 6.4.2). Auch beschäftigt sich Radić unter anderem im Text ‚Algunos restos de mis héroes encontrados dispersos en un sitio baldío‘ (2014) mit den Skulpturen des Architekten, Künstlers und Bühnenbildners Friedrich Kiesler, die im Kontext zu seinem Konzept des Endless House ab den 1950er Jahren entstehen und mit denen die Casa formal verwandt ist.⁵¹

16 Casa para el poema del ángulo recto 2012 Refugium





17-18 Casa para el poema del angulo recto 2012
Grundriss + Schnitt 1-1

Die zentrale Referenz, auch im Hinblick auf die Namensgebung, ist die Lithographie C.2 Le Corbusiers aus ‚Le Poème de l’angle droit‘ (1947–53), einer Veröffentlichung bestehend aus Texten und Gemälden. Für den Entwurf der Casa ist die Lithografie Le Corbusiers nicht in gestalterischer Hinsicht eine Referenz, sondern sie verkörpert einen Eindruck von Intimität und Innerlichkeit. Von Radić wird die Casa als ‚umgekehrte Illustration‘ bezeichnet, welche versucht, die in Le Corbusiers Darstellung verkörperten Wahrnehmungen in Architektur zu interpretieren.⁵² Damit wird auch deutlich, dass der Name des Hauses keineswegs einen formalen Leitgedanken vorgibt, eher im Gegenteil: Es finden sich in der Grundrissdarstellung des Hauses zahlreiche Winkel, von denen jedoch kaum einer ein rechter ist.

Die hier zitierte, in warmen Farben gehaltene Lithografie, Le poème de l’angle droit C.2 1947-53, ist vertikal dreigeteilt: Das untere Drittel lässt sich als unbedeckter Männerkörper interpretieren, an dem von oben hinabgeschaut wird. Im Zentrum, dem mittleren Drittel, finden sich auf dunkelblauem Grund neben einem Fuß sowie entweder dem angewinkelten Oberschenkel oder aber, so Radićs Interpretation, dem erigierten Genital, auf der rechten Seite eine in der Hocke befindliche Frauenfigur und auf der linken Seite eine weiße, zerklüftete Form mit einem überlagerten, mittelblauen Bereich. Über allem ruht im oberen Drittel eine ausgestreckte Hand, mit der Handinnenfläche nach unten weisend, was ihr einen bedeckenden Charakter verleiht. (Abb. 21)



19 Innenraum Casa mit hängendem Kunstwerk
Marcela Correa Dibujo 2007

Der Innenraum der Casa ist introvertiert, die Natur aber nicht aus ihr ausgesperrt. Sie wird gerichtet in das Innere aus Zedernholz eingelassen. Die diagonalen Blickbezüge gehen durch den Innenhof und aus den großformatigen Fensteröffnungen hinaus.

⁵² Vgl. Puente und Radić op. cit. (Anm. 45)

⁵³ Vgl. Livni (2010), op. cit. (Anm. 7) 73

⁵⁴ Zit. bei Radić (2019), op. cit. (Anm. 38) 42

⁵⁵ Zum Refugium vgl. Walker (2013), op. cit. (Anm. 30) 7; Livni (2010), op. cit. (Anm. 7) 67; zu Zentrum vgl. ebd. 257; sowie Alejandro G. Crispiani, El juego de los contrarios, The game of opposites, in: Smiljan Radić, 2003-2013: el juego de los contrarios, Madrid: El Croquis ed 2013, 31–33;

⁵⁶ Vgl. dazu insbesondere die Beschreibungen bei Puente (2019), op. cit. (Anm. 46) v.a. 286–289 Puente entwickelt daraus Szenen - der transparente Zaun, die zerbrochene Brücke, der kupferfarbene Teppich, die gepflanzten Felsen u.v.m. - und Figuren - den Papiersammler, die Frau, die Bronze schmilzt, den Lammröster und viele mehr -, die gemeinsam den Ort bewohnen.



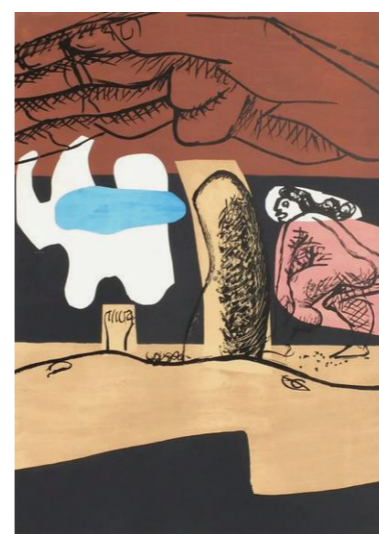
20 Marcela Correa Steingarten Vilches 2008

Radić zeigt sich in diesem Projekt als Geistesgenosse Chillidas, der den rechten Winkel zugunsten der Vielfältigkeit und Unschärfe leicht spitzer oder leicht stumpfer Winkel und einer Formenvielfalt vernachlässigt. Wenngleich die Casa nicht das erste Refugium in Radićs Werk ist, so manifestiert sich in ihr jedoch ein Gebäudetypus, der insbesondere für Wohnbauten immer wieder zum Einsatz kommt. Sie unterscheidet sich von Refugien wie dem Truffle von Ensemble Studio: Es wird kein durchkomponiertes Miniaturhaus, sondern ein zonierter, fließender Leerraum angeboten.⁵³ (Abb. 21)

‚Eliminating distance kills.‘ – René Char⁵⁴

Das Zentrum der Casa ist ein Stück domestizierte Natur, in dem das ambivalente Nähe-Distanz-Verhältnis deutlich wird.⁵⁵ Der umgebende Eichenwald wird von 300 Basaltsteinen bevölkert, dem Steingarten, einem Werk Marcela Correas. Die Steine sind bewusst beliebig im Wald verteilt und, ohne präzise behauen zu sein, dennoch sichtbar bearbeitet. Gleichzeitig sind sie einem natürlichen Zustand nah, erinnern an verteilte Steine einer zerfallenden Ruine oder das Resultat eines Erdbebens. Sie werden nur in der Gesamtheit zu einer Skulptur, als vermeintlich gefundene Objekte, die sich zu einem neuen Eigenständigen verbinden. (Abb. 20)

Das Ensemble in Vilches ist gebautes Beispiel für die Vielfältigkeit des Personalstils und der Werkthemen Radićs. Das Arbeiten mit Fragmenten, eine introvertierte Räumlichkeit mit einer hohen Präsenz der Materialität sowie Radićs Desinteresse an der Form als spezifische Entwurfsaufgabe sind nicht nur prägend für die Refugien, sondern auch zahlreiche der anderen Projekte seines Werks. Viele der identifizierbaren Themen lassen sich überdies mit den im Weiteren herauszuarbeitenden künstlerischen Erscheinungsformen des Werks verknüpfen. Es scheint, als erprobe Radić auf dem privaten Grundstück in den kleinen Interventionen Eigenschaften seiner größeren Werke. Es ergibt eine Interpretation des Ortes, die sich mit jedem Teil, das zum Ensemble – oder zur Assemblage – hinzukommt, erneut wandelt. Die Konstellation der unterschiedlichen architektonischen, freiräumlichen, aber auch alltäglichen Setzungen im Zusammenspiel mit den künstlerischen Werken Correas formiert ein definiertes Territorium. Puente liefert eine spezifische Interpretation dieses Ortes, indem er die Objekte darin als Figuren eines Theaterstücks beschreibt, deren Charakteristika ein Narrativ des dort stattfindenden Lebens entfalten.⁵⁶ Dem Gebauten und Materiellen werden atmosphärische Eigenschaften bis zu handelnden Identitäten zugeschrieben.



21 Le Corbusier Le poème de l’angle droit C.2 1947-53

Die Leitidee eines Theaterstücks, das sich im Raum durch alltägliche Dinge und Menschen abspielt, kommt auch beim folgenden Beispielprojekt zum Tragen.



22 Teatro Regional del Biobío - Laterne am Fluss

6.3.2 RAUMGERÜST: TEATRO BIOBÍO, CONCEPCIÓN

Das Theater für die Region Biobío, die mit der Hauptstadt Concepción weitgehend in der geografischen Mitte Chiles liegt, entstand von 2011 bis 2017. Die Idee für das Theater als ein regionaler, nationaler und internationaler Kumulationspunkt verschiedener darstellender Künste wurde über drei Jahrzehnte hinweg entwickelt.⁵⁷ Das Projekt ist das Resultat eines international ausgeschriebenen Wettbewerbs, den Radić gemeinsam mit Eduardo Castillo und Gabriela Medrano mit der Idee gewinnt, eine ‚Laterne‘, einer japanischen Papierlampe gleich, als städtebaulichen Orientierungspunkt am Flussufer zu errichten. (Abb. 22) Weitere im Wettbewerb zum Einsatz kommende Referenzen sind der polnische Künstler und Theaterregisseur Tadeusz Kantor, Louis Kahn, Fotografien Bernd und Hilla Bechers sowie lokale Referenzen wie beispielsweise die Ruine einer nahegelegenen Karbonfabrik.⁵⁸

Ordnung und Orientierung

Concepción ist zwar direkt am Fluss Biobío gelegen, profitiert jedoch kaum von dieser Wasserlage. Grund dafür sind eine den Fluss säumende sechsspurige Straße sowie die in 500 Meter Entfernung parallel zum Fluss verlaufende Bahnstrecke, welche das Zentrum vom Ufer abtrennt und nur durch wenige, unscheinbar ausgebildete Unterführungen oder Brücken zu überwinden ist. Das Theater befindet sich daher, obwohl über einen ausgedehnten Park in Sichtweite zum ab 2000 in mehreren Abschnitten von Radić gestalteten Regierungsbezirk gelegen, in einer Art Niemandsland.

⁵⁷ Vgl. Juan Carlos Silva Aldunate, o. T., in: Smiljan Radić (Hrsg.), Teatro Regional del Biobío, Concepción - Chile, Santiago/Valparaíso: Ministerio de la Culturas, las Artes y el Patrimonio del Gobierno de Chile 2019, 45

⁵⁸ Vgl. Victor Lamas Sanchez (Hrsg.), Teatro Biobío, in: Región del Biobío Chile, Concepción: Delon 2018, 216; vgl. zur Becher-Fotografie, Noguchi-Lampe und Puryear-Skulptur Fernando Márquez Cecilia (Hrsg.), Smiljan Radić, 2003-2013: El juego de los contrarios, Madrid: El Croquis ed 2013, 58

Der Aufgabe, die Stadt mit dem Fluss zu verbinden und einen städtebaulichen Orientierungspunkt zu schaffen, kommt das Gebäude durch seine Fassadengestaltung und Kubatur nach und wendet sich gleichzeitig vom weitgehend ungenutzten, beinahe öden Außenraum ab nach innen. Als langgestreckter Quader, lediglich moduliert durch die in Knicken verlaufende Fassade, bildet es einen beinahe abstrakten geometrischen Körper. Dieser versucht nicht, städtebauliche Bezüge herzustellen, sondern bildet selbst einen ordnenden Referenzpunkt, wozu die Dimensionen beitragen: Mit 30 m Höhe ist es eines der größten durch die öffentliche Hand errichteten Gebäude Chiles und besitzt die größten Aufführungsräume.



23 Die Architektur wird benachbart durch das monumentale Denkmal ‚Memorial del 27F‘ (2013), der Architekten Agustín Soza und Ricardo Atanacio und des Künstlers Fernando Feureisen. Es erinnert an das gravierende Erdbeben und den Tsunami vom 27. Februar 2010, dessen Epizentrum sich zwischen Constitución und Concepción befand. Die acht hexagonalen Türme erzeugen zwischen sich einen durch Diagonalen dominierten und vertikal ausgerichteten Raum mit abgesenktem Boden ist. Die Nähe zum Epizentrum ist für die Konstruktion des Theaters von Bedeutung: Die Gründung ist lediglich 30 cm tief, wodurch die Tragstruktur über den Grund gleitet und somit eine höhere Erdbbensicherheit aufweist. Dieses konstruktive Prinzip wird auch gestalterisch umgesetzt, indem das Erdgeschoss von außen weitgehend offen einsehbar ist und so die Platzfläche in die Innenräume nahezu schwellenlos übergeht. Visuell hebt sich der Gebäudekubus vom Boden ab – eine Werkkonstante: Gebäude kragen aus, sind teilweise angehoben, lagern auf oder stehen auf Stelzen. Auch hier kann eine Beziehung zu den fragilen Konstruktionen gesehen werden, die ‚keinen dauerhaften Fußabdruck‘ hinterlassen.

59 Vgl. Smiljan Radić, *La imagen dialéctica*, in: ders. (ed.), *Obra gruesa/Rough work, Illustrated architecture* by Smiljan Radić, Santiago de Chile: Puro/Hatje Cantz 2019, 254

60 Die Werke Sol LeWitts, mit modularen, gleichseitigen Würfelgittern, können auch an die Konstruktion des Theaters erinnern. Erwähnenswert ist auch LeWitts Einordnung der Werke, deren konkretes Aussehen nicht wichtig, sondern die Idee die Kunst selbst sei. Ähnlich lautende Aussagen Radićs messen auch in seiner Architektur der Form kaum und dafür den dahinterliegenden Ideen umso mehr Bedeutung zu. Zu LeWitts Modular Structures vgl. Hal Foster, Andre, Flavin, and LeWitt, in: ders. u. a., *Art since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism*, London: Thames & Hudson 2016, 544

61 Zu Konstante vgl. u. a. Livni (2010), op. cit. (Anm. 7) 69



24 Habitación San Miguel, Chiloé 1992-1997
Zelt Dach über Raumgerüst

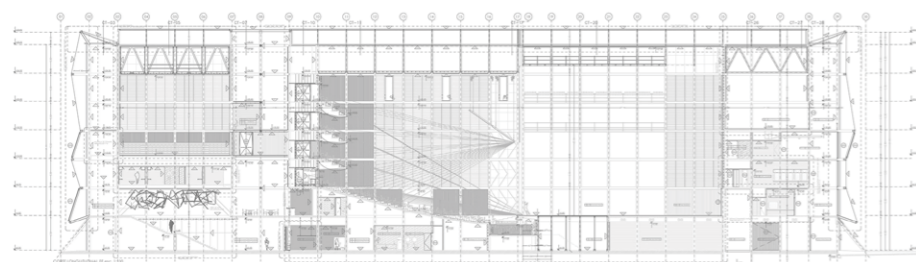
Zirkuszelt

Das Vorbild für diese Art von Konstruktion sind Zirkuszelte, mit denen Radić sich im Kontext der fragilen Konstruktionen beschäftigt: eine offene Unterkonstruktion, der eine Membran übergeworfen ist.⁵⁹ Der Einsatz diagonalen, lastabtragender Streben im Erdgeschoss unterstützt diese Referenz durch die Erinnerung an Abspannseile. Ein direktes, werkimmanentes Vorbild ist das Refugium ‚Habitación‘ (1997/2007) auf der Insel Chiloé, dessen tragende Struktur mittels eines universellen konstruktiven Details aus einer umlaufenden Regalstruktur mit davorliegender Glasfassade gebildet wird und auf dem Dach ein spitzes Dach mit roter Membran besitzt. (Abb. 24) Beim Theater in Concepción wird aus diesem umlaufenden Rahmen ein Skelett, ein räumliches Betongerüst, das im Raster von 3.90 m den gesamten Kubus des Theaters durchzieht und an einen in einem kartesischen Koordinatensystem aufgespannten Raum erinnert.⁶⁰ (Abb. 25) In stützenfreien Bereichen wie den Vorstellungssälen wird der Rhythmus dieses Gerüsts weitergeführt und zum Beispiel durch Wandbekleidungen oder Lampensetzungen nachgezeichnet. Dazu ist außerdem die gesamte Grundrissorganisation weitgehend symmetrisch an der mittleren Längsachse gespiegelt.

Diagonale Elemente sind ebenfalls Werkkonstanten und finden sich unter anderem beim Einfamilienhaus am Ufer des Colico Sees (2015), dem Ensemble aus Casa Prisma und Habitación Terraza in Coinguillio (2019) oder der Casa A Verde in Santiago (2019).⁶¹ Mal werden diagonale Streben als Aussteifung orthogonaler Konstruktionssystemen ausgebildet, mal sind es dreieckige Dächer, die wie abstrahierte Zelte die Architekturen markieren.



25 Teatro Biobío diagonale Betonstreben erinnern an das konstruktive Modell eines Zirkuszelts

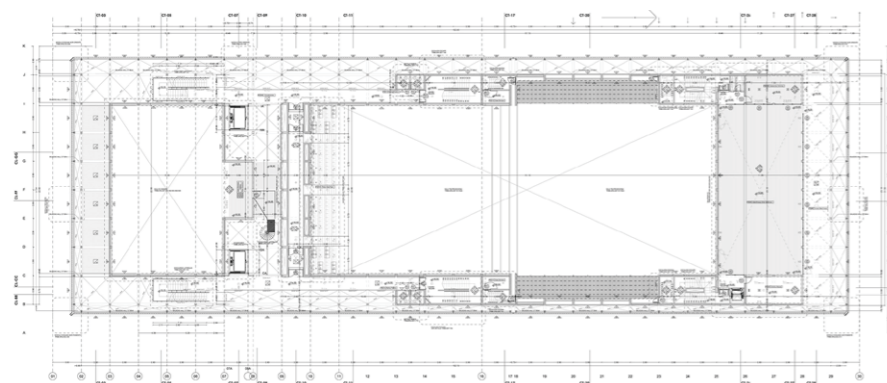


26 Teatro Regional del Biobío Längsschnitt 1-1

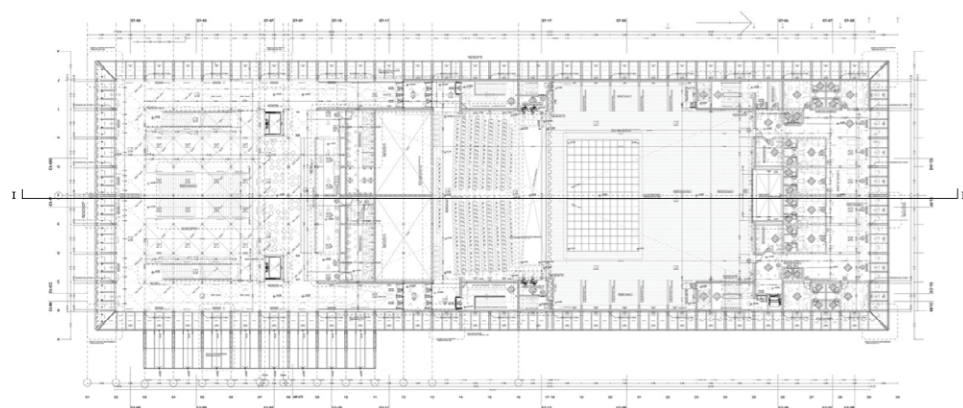
Häufig werden Plandarstellungen zu Radics Gebäuden als Ausführungspläne veröffentlicht, bei denen manchmal Farben die Lesbarkeit unterstützen. Anders als Aires Mateus, deren reduzierte Darstellungen eine Essenz vermitteln, haben die Pläne eine hohe Informationsdichte und stellen insbesondere die Konstruktion als den Kern der Architekturen dar. Räumliche Ideen sind lesbar, werden aber zugunsten zahlreicher Details untergeordnet. (Abb. 28) Im Schnitt zeigt sich das Raumgerüst als Grundraster für das Gebäude in horizontaler wie auch in vertikaler Richtung. Die Zeichnungen erhalten eine darstellerische Gleichwertigkeit, so wie auch in der Raumerfahrung Richtungen nahezu aufgehoben werden (vgl. auch Abb. 30). Einzelne Räume werden in dieses Raumgerüst eingezeichnet. (Abb. 26-27)

Als formale Referenz dient die Skulptur ‚C.F.A.O.‘ (2007) des US-amerikanischen Bildhauers Martin Puryear. Die Skulptur thematisiert Handel, Kolonialisierung und kulturellen Austausch, dient aber für das Theater eher als formal-räumliche Referenz: eine amorphe, halboffene Raumschale ist in ein komplexes hölzernes Raumgerüst eingefügt. Ähnlich, aber strukturierter und orthogonal ist das Theater organisiert. (Abb. 29)

29 Martin Puryear C.F.A.O. 2007



27 Teatro Regional del Biobío Grundriss 4. OG



28 Teatro Regional del Biobío Grundriss EG

62 Vgl. Smiljan Radić, Teatro Regional del Biobío, in: ders. (Hrsg.), Teatro Regional del Biobío, Concepción - Chile, Santiago/Valparaíso: Ministerio de la Culturas, las Artes y el Patrimonio del Gobierno de Chile 2019, 1

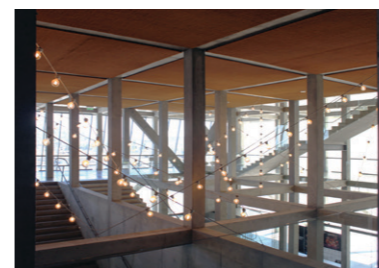
63 Vgl. Márquez Cecilia (2013), op. cit. (Anm. 58) 67

64 Vgl. Smiljan Radić, Smiljan Radić. Bestiary, Tokyo: Tōtō Shuppan 2016, 52

30 Raumgerüst mit Aufführungsvoids.



31 Treppe und Lichtkunstwerk von Iván Navarro (2017) als Verweis auf historische Theatertypologien.



32 Der Aufführungsraum: ‚die schwarze Luft‘.



Die Lufträume erlauben sowohl vertikale als auch horizontale Blickbeziehungen und verstärken die durch das Gerüst erzeugte Wahrnehmung eines ungerichteten Raumes. Darin eingeschrieben sind zwei Aufführungsräume, welche über die Lufträume als introvertierte, wie in das Gerüst eingehängt wirkende Volumina ablesbar sind. (Abb. 30) Diese Säle, ein großer Haupt- und ein kleiner Kammermusiksaal, bilden einen Kontrast zum sie umgebenden, offenen Raum: weitgehend in schwarz gehalten, werden sie von Radić als „schwarze Luft, eine Dunkelheit mit verschwommenen Grenzen“ bezeichnet.⁶² (Abb. 32)

Zwar gibt es im Theater auch einige nicht öffentliche Funktionsbereiche, das architektonische Konzept versteht jedoch den gesamten Bereich des Raumgerüsts als ‚Backstage‘. Es wird sich gelöst von tradierten Raumkonzepten eines Theaters und nur wenige, als Zitate wirkende Elemente erinnern an solche: die Freitreppe vom Erdgeschoss in die oberen Ebenen als weithin einsehbare Repräsentationstreppe oder die spezifisch für den Raum gefertigte Installation des chilenischen Lichtkünstlers Iván Navarro als üblicherweise im Foyer hängender Kronleuchter. (Abb. 31) Es ähnelt auch darin einem Zirkus: Das Theater schottet sein inneres Geschehen durch die transluzente und nur an einigen Stellen geöffnete PTFE-Hülle vom Außenraum ab. Bei Tag ist es von außen ein abstrakter, weißlich schimmernder Körper, während es in der Nacht zu der intendierten Lampe im Stadtraum wird, die ihr inneres Geschehen nur andeutet. Direkt hinter der Fassade, verstanden als verbergender Vorhang, entfaltet sich das Schauspiel, bei dem das Publikum im Raumgerüst Teil wird.

Verborgenes Inneres

Innen und Außen stehen auch hier in besonderer Beziehung: Veränderungen des Tageslichtes zeigen sich im gesamten Raumgerüst. Dazu kommen Geräusche, zum Beispiel Regen an der Membran, leicht gedämpfte Stadtgeräusche und, im großen Theater sicherlich weniger stark zu spüren, als in den maßstäblich kleineren Projekten Habitación oder Casa CR (2003) in Santiago, Temperatureinwirkungen und Bewegungen der Membran bei Wind.⁶³ Die Innerlichkeit ist kommunikativ.

Unterstützt wird diese Interpretation des Raumkonzepts durch ein Zitat des Theaterstücks ‚Wielopole, Wielopole‘ des polnischen Theaterregisseurs und Künstlers Tadeusz Kantor (siehe auch 6.4.1): „Emballage was an attempt to ‚sniff out‘ the nature of the object. Hiding it, wrapping it“⁶⁴ Von Radić auch in verschiedenen anderen Kontexten benutzt, evoziert das Zitat genau diese das Theater kennzeichnende Ambivalenz: Indem das Innere versteckt wird, kann sein Charakter erlebt werden; es ist eine Vergegenwärtigung des Abwesenden.

Ein neuer, innerer Raum ist auch die Kernidee des dritten Beispielprojekts.



6.3.3 DISKONTINUITÄT: MUSEO CHILENO DE ARTE PRECOLOMBINO, SANTIAGO

In der quadratisch gerasterten Struktur des dichten Centro Histórico Santiagos befindet sich als Eckhaus eingefasst in einen ansonsten doppelt so hoch bebauten Block das ‚Museo chileno de arte precolombino‘. Entstanden von 2008 bis 2013, beinhaltet es Eigenschaften der beiden vorherigen Projekte und entfaltet weitere Themen. Die Projektidee besteht in einem großen Void unterhalb des Bestehenden, das einen Erhalt der historischen Fassade und damit der stadträumlichen Wirkung des denkmalgeschützten Gebäudes ermöglicht und gleichzeitig die innere Lesart transformiert: Hatte der Bestand vorher die Maßstäblichkeit eines Wohngebäudes, erhält das Gebäude nun einen städtischen Maßstab.⁶⁵ (Abb. 34)

Reinterpretationen

Der Entwurf Radićs besteht aus wenigen Maßnahmen, die dafür im Erleben eine umso eindrücklichere Wirkung entfalten und eine aufwändige Konstruktion erfordern. Das von Anfang des 19. Jahrhunderts stammende zweigeschossige Gebäude besitzt zwei Innenhöfe mit umlaufenden offenen Galerien. Die Ausstellungsräume im ersten Obergeschoss und die beiden Innenhöfe werden nur minimalinvasiv behandelt: Der eine Hof bleibt weiterhin unter freiem Himmel und ohne spezifisches Programm. Er erhält als Boden einen Belag aus großen Kieselsteinen, die an vergleichbare Funde archäologischer Ausgrabungen am Ort erinnern. Der andere Hof wird zum Eingangsbereich, erhält kleinere Einbauten für den Museumsladen sowie den Kartenverkauf. Markantes Element ist hier die Membrankonstruktion als Dach.⁶⁶ Radić beschreibt sie als ‚Luftblase‘, die den Denkmalschutz überzeugt habe, da sie den Bestand quasi unberührt lasse.⁶⁷ Der Hof vermittelt das Gefühl und die Aufenthaltsqualitäten eines Außenraumes und ist in ein nebliges, kühles Licht getaucht. (Abb. 36)

Die eigentliche Maßnahme, obgleich von außen gar nicht sichtbar, ist die aufwändige Einfügung des zweigeschossigen Voids unterhalb des Bestands, das ganz unten ein Magazingeschoss und darüber einen neun Meter hohen Ausstellungsraum beherbergt. (Abb. 37-38) Die Ausmaße dieser Transformation zeigen sich auf dem Baustellenfoto, das die im Innenhof klaffende Leere zeigt und als Essenz die Vorstellung des Projektes in den Publikationen einleitet. (Abb. 35)



34 Museo chileno de arte precolombino 2013 Schnitt



35 Museo chileno de arte precolombino 2013 Baugrube unter dem Bestand: unterirdisches Void.



36 Museo chileno de arte precolombino 2013 Innenhof mit ‚Luftblase‘ als Dach

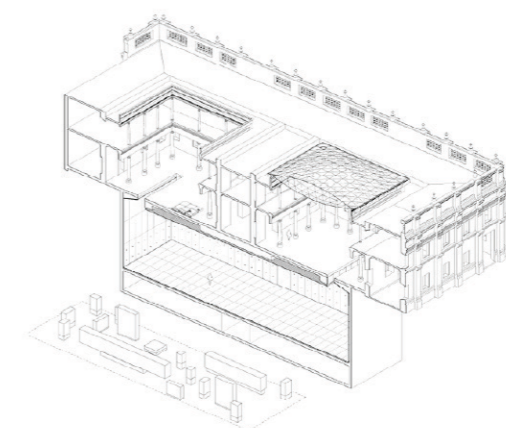
⁶⁵ Vgl. Enrique Walker, Una conversación con Smiljan Radić, in: Smiljan Radić, 2013-2019: el peso del mundo, Madrid: El Croquis 2019, 7-9

⁶⁶ Vgl. zur Projektbeschreibung Márquez Cecilia (2013), op. cit. (Anm. 58) 73

⁶⁷ Vgl. Walker (2019), op. cit. (Anm. 65) 9



37 Abstieg in den unterirdischen Ausstellungsraum.



38 Museo chileno de arte precolombino 2013 Axonometrie Der überhöhte Ausstellungsraum wird unter den Bestand gebaut, der kaum Veränderungen erfährt.

Kontrasträume

Von den konventionell wirkenden Ausstellungsräumen im ersten Obergeschoss steigen Besuchende eine schwarze, sie ansteigend mit Dunkelheit umhüllende Treppe hinab. Dies führt zu einer Desorientierung, die beim Eintritt in den Ausstellungsraum noch verstärkt wird: Für einen unterirdischen Raum mit irritierend großen Dimensionen ausgestattet, bildet er einen prägnanten Kontrast zu den übrigen Museumsbereichen.

Er ist in anthrazitfarbenem Beton und Steinboden gehalten und besitzt mittig an Wänden und Decken vertikale Holzverschalungen. Die beiden Längsseiten erwirken einen an sakrale Bauten erinnernden Raumeindruck mit Streiflicht durch zwei Oberlichter. Davon ist ein Bereich heller als der andere und zeigt überlebensgroße Statuen der präkolumbinischen Zeit. Auch die übrigen Ausstellungsobjekte werden spezifisch in Szene gesetzt. In den unterschiedlich großen, unkonventionell dimensionierten Vitrinen scheinen die Keramiken, Metallarbeiten, Textilien und Götzen abgehängt oder auf Glasböden stehend im Halbdunkel zu schweben. Wände und Decke bleiben frei von Ausstellungsobjekten, sodass das Void als beherrschender Leerraum ablesbar bleibt. (Abb. 39-40)

Prägend für den Gesamteindruck des Projektes sind die auf unterschiedlichen Ebenen agierenden Gegensätze: Die Raumeindrücke und Dimensionen bedingen ein ambigues Raum- und damit Museumserleben. Philip Ursprung beschreibt sogar das Gefühl, mit dem Abstieg in die untergeschossige Ausstellungshalle in die Vergangenheit hinabzusteigen.⁶⁸ Diese Gegensätzlichkeiten werden aber nicht als eindeutige Pole erkennbar: Die unterirdische Halle mit den im Halbdunkel verschwimmenden Dimensionen, die nicht zur dicht bebauten Stadt und dem historischen Gebäude passen wollen, stellt im Gesamteindruck das Oberirdische in seiner Kohärenz in Frage und ändert dessen Maßstäblichkeit.⁶⁹

Die Vieltimmigkeit der Projekte Radićs ist intendiert und spiegelt sich auch in den weiteren Produktionen des Werkes wider. Verschiedene, bereits thematisierte Konzepte spielen hier ebenfalls eine Rolle: zum Beispiel Raum – oft in Verbindung zu der Zeit – in verschiedenen Zustandsweisen, insbesondere einer Innerlichkeit, Fragmente, Material und Gewicht sowie der Bezug zum Ort oder der Natur. Neben ihrer offensichtlichen Bedeutung für die Architektur sind all dies auch Themen der künstlerischen Konzeption Chillidas, sodass ein Fokus auf diese damit in Verbindung gesehen werden kann – nicht als intendierte Ableitungen, aber als parallele Beschäftigungen.

Weiterhin tauchen künstlerische Aspekte auf, die für die vorherigen Fallbeispiele noch eine eher untergeordnete Rolle spielen: über den Ort hinausgehende Bezüge zum Alltag und eine noch verstärkte Betonung assoziativer Bedeutungsgehalte. Die folgenden Beschreibungen ausgewählter Referenzen, Ausstellungen und Medien können diese und weitere Themen konturieren und kontextualisieren.



39-40 An den Kopfseiten der Ausstellungsräume leiten unterschiedlich große Oberlichter Licht in den unterirdischen Raum. Die Vitrinen sind von Radić entworfen. Sie besitzen gläserne Böden in unterschiedlichen Höhen und lassen, verstärkt durch Reflektionen und gezielte Belichtung, die ausgestellten Objekte schwebend erscheinen.



68 Vgl. Ursprung (2019), op. cit. (Anm. 22) 379; In Verbindung zum Ausstellungstitel ‚Chile antes de Chile‘, Chile bevor es Chile war, vernimmt Ursprung außerdem Parallelen zu Radićs Beschäftigung mit der brüchigen architektonischen Historie Chiles. Vgl. ebd.

69 Vgl. Walker (2019), op. cit. (Anm. 65) 9

6.4 REFERENZEN, AUSSTELLUNGEN, MEDIEN

Von Fotografie und Film, über Malerei, Skulptur und Theater bis zur Poesie zieht Radić diverse Bezüge zu künstlerischen und benachbarten Disziplinen und formuliert dazu, dass Architektur – beziehungsweise Konstruktion – aus einer Vielzahl von Instrumenten entstünde, die von überall stammen können.⁷⁰ Im Folgenden werden wesentliche, wiederkehrende Referenzen untersucht.

6.4.1 KUNSTREFERENZEN

Zwei Abbildungen von Kunstwerken wiederholen sich in Radićs Publikationen und können durch ihre Auswahl für ‚The images of architects‘ als zentral gelten: einerseits die oben bereits erwähnte Fotografie von Constant Nieuwenhuys zwischen Modellen ‚New Babylons‘, sowie andererseits die Radierung ‚Das große Rad‘ von Giovanni Battista Piranesi aus der Radierungsreihe ‚Carceri d’invenzione‘ in der zweiten, überarbeiteten Version aus dem Jahr 1762. Radić erwähnt sie zum Beispiel auch im Text ‚Algunos restos de mis héroes encontrados dispersos en un sitio baldío‘ (2014) und stellt eine Verbindung zwischen beiden her.⁷¹ Sie werden außerdem im Rahmen der Ausstellung ‚Cloud ‘68 – paper voice‘ 2018 an der ETH Zürich gezeigt.⁷² Über diese Veröffentlichungen lassen sich Erkenntnisse über die Bedeutungen der beiden Abbildungen für Radićs Werk trotz der fehlenden Erläuterungen in ‚The images of architects‘ ziehen.

Darüber hinaus zeigt Radić in ‚The images of architects‘ Raumfotografien dunkler, nur teilweise erhellter und monumentaler, leerer Innenräume, über deren Raumerfahrung er auch schreibt: einen Wasserturm in Santiago de Chile sowie die Basilica di Santo Stefano Rotondo al Celio in Rom (ab 468). Sie sind zwar keine künstlerischen Referenzen, zeigen aber eine relevante Parallele zu Chillida: Radić beschreibt, er hier die Fähigkeit der Architektur zeigen wollen, Luft zu umfassen und dieser eine bestimmte Qualität zu verleihen. Dabei ginge es nicht um begrenzende Flächen, sondern den Inhalt und atmosphärische, visuelle, olfaktorische oder akustische Eigenschaften.⁷³ Radićs Idee der materiellen Konstruktion als Medium für einen Raumeindruck ähnelt Chillidas Verständnis des Leerraums, für den die Materie abbildendes Medium ist. (Abb. 41-42)



41 oben: Referenzfotografie Innenraum Wasserturm Santiago de Chile
42 unten: Referenzfotografie Santo Stefano Rotonda Rom

70 Vgl. Molina (2018), op. cit. (Anm. 28)

71 Vgl. Radić (2019), op. cit. (Anm. 51) 112–113

72 Vgl. Fischli, Olsen (2020), op. cit. (Anm. 40) 28 und 48

73 Vgl. Walker (2019), op. cit. (Anm. 65) 11

Giovanni Battista Piranesi – Carceri d'invenzione

Giovanni Battista Piranesi (1720-1778) war Künstler, Architekt und Theoretiker. Seine ‚Carceri d'invenzione‘, eine Druckgrafikserie, die in einer ersten Ausgabe als ‚Invenzioni Capric di Carceri‘ 1749/1750 mit 14 Tafeln erscheint, wird 1762 in einer überarbeiteten Auflage mit zwei weiteren Blättern herausgegeben. Zu sehen sind erfundene, vermutlich unterirdische und teils ruinöse Architekturen. Sie haben keine eindeutige Funktion, Räumlichkeit oder einen bestimmbar Ort.⁷⁴ Radić zeigt das Blatt ‚Das große Rad‘, das ein ebensolches monumentales hölzernes Rad im Nebel über einem gemauerten Durchgang zeigt. (Abb. 43)

Während die erste Version noch früheren Arbeiten Piranesis ähnelt, mit eher weicheren Linien sowie nebligen Atmosphären, skizzenhaft-unfertigen Teilbereichen, besitzt die zweite Version härtere Kanten und ein stärkeres Chiaroscuro, das durch Hell-Dunkel-Kontraste eine erhöhte räumliche Wirkung und atmosphärische Dichte erzeugt. Die in den Druckplatten vorhandenen Zeichnungen wurden teilweise entfernt, andere überarbeitet und intensiviert.

Die Erarbeitung der neuen Auflage ist für Piranesi mit zeichnerisch-malerischen Experimenten verbunden, durch die er seinen Personalstil und die Druckgrafiktechniken entscheidend weiterentwickelt. Die an manchen Stellen durchscheinenden Ursprungszeichnungen erzeugen einen Transparenzeffekt: Piranesi fügt Elemente als Requisiten hinzu, deutet bestehende Linien um und ergänzt Konstruktionselemente der Architektur. An manchen Stellen verfremden die Überzeichnungen die materielle Wirkung und die Räume erhalten eine größere Komplexität. Sie besitzen eine schwerere und monumentale Wirkung und werden als Resultat einer Tendenz der 1750er Jahre gedeutet, die sich darum bemühte, bauliche Realitäten mit räumlicher Imagination zu verbinden.⁷⁵

Der italienische Architekt, Theoretiker und Historiker Manfredo Tafuri arbeitet in ‚The sphere and the labyrinth, Avant-Gardes and architecture from Piranesi to the 1970s‘ (1980/1987) die utopischen Bemühungen Piranesis heraus, die mittels der Imagination Modelle entwickeln, die später zu gültigen Werten geworden seien sowie zeitgenössische Missstände kritisieren.⁷⁶ Dabei arbeitet Tafuri als das eigentliche Thema Piranesis in den Carceri die Um- und Reorganisation der formalen Fragmente heraus und setzt dies in Kontext zu Assemblage-Techniken und der Definition von Heterotopien des französischen Philosophen Michel Foucault.⁷⁷ Diese „Konstruktion einer Utopie der aufgelösten Form“ wird als Antizipation einer Dialektik verstanden, die später die Arbeit der Avantgarden bestimmt.⁷⁸

Radić bezieht sich auf Tafuris Analysen und hebt das desorientierende Verschneiden von Innen und Außen hervor, das er mit den Resultaten der Schnittarbeiten an Abrissgebäuden Gordon Matta-Clarks vergleicht, sowie das Erhabene der ruinösen, von der Natur zurückeroberten Fragmente mit übermenschlichem, monumentalem Maßstab in den Grafiken Piranesis.⁷⁹ Gerade im Kontext der fragilen Konstruktionen erscheint Piranesis Werk damit eine selbsterklärliche Referenz zu sein in Bezug auf formale und materielle Artikulationen des vom Zerfall Bedrohten, ambivalente Verhältnisse von Innen und Außen oder das Naturverständnis. Auch die Stimmung der Druckgrafiken könnte sich in den dunklen Innenräumen Radićs wie im Museum in Santiago wiederfinden lassen.

Darüber hinaus beschäftigen Radić die menschlichen Figuren in den Carceri: Der Interpretation des italienischen Architekturhistorikers Francesco dal Co folgend, der die Carceri als Labyrinth beschreibt, werden die Figuren als verloren Umherwandernde beschrieben. In Constants ‚New Babylon‘ sieht Radić ein vergleichbares Labyrinth artikuliert, in Form von Fragmenten zeitgenössischer Architektur und imaginierten, transformablen Stadtutopien, bei dem die Menschen Agierende in offenen Raumgerüsten seien – diese Idee wiederum ließe sich beim Theater in Concepción wiederfinden.⁸⁰

43 Giovanni Battista Piranesi Carceri d'invenzione 1762
‚Das große Rad‘



44 Nico Koster Constant Nieuwenhuys 1969 Fotografie

74 Vgl. Helen Thomas, *Drawing architecture*, London: Phaidon 2018, 249

75 Vgl. dazu die Untersuchungen der unterschiedlichen Fassungen bei Jung-Rak Kim, *Eine Untersuchung zu Giovanni Battista Piranesis Carceri: Die im Architekturcapriccio verborgene Kunstkritik*, (Freiburg, Albert-Ludwigs-Universität, 2003), insbes. 26-27, 66-69 auf: <https://www.freidok.uni-freiburg.de/fedora/objects/freidok:1278/datastreams/FILE/content/19.12.2021>

76 Vgl. Manfredo Tafuri, *The Sphere and the Labyrinth: Avant-Gardes and Architecture from Piranesi to the 1970s*, Cambridge: MIT Press 1987, 29-30

77 Vgl. ebd. 40

78 Vgl. ebd. 54

79 Vgl. Radić (2019), op. cit. (Anm. 51) 112-113

80 Vgl. ebd. 113

81 Vgl. Hans Ulrich Obrist und Constant Nieuwenhuys, *Constant interviewed by Hans Ulrich Obrist*, in: Fredi Fischli und Niels Olsen (Hrsg.), *Cloud '68. Paper voice: Smiljan Radić's Collection of radical architecture*, Zürich: gta 2020, 35

82 Vgl. Tom McDonough, *Science Fictions of Architecture*, in: ebd., 15

83 Vgl. zur Neuinterpretation des Darstellungsinstrumentes der Kartierung Moritz Othmer, *Mapping*, in: Margitta Buchert (Hrsg.), *Entwerfen gestalten: Medien der Architekturkonzeption*, Berlin: jovis 2020, 165-165

84 Vgl. Radić (2019), op. cit. (Anm. 51) 96-101

85 Vgl. ebd. 97

Constant Nieuwenhuys – New Babylon

Die Utopie einer antikapitalistischen Stadtgesellschaft, die Constant zwischen 1959 und 1974 erarbeitet, schlägt flexible, bauliche Strukturen vor, die sich permanent an kollektive Bedürfnisse anpassen können. Constant, der sich als Maler und nicht als Architekt betrachtet, erarbeitet seine Utopie in Zeichnungen, Drucken, Lithografien und Modellen. Er bezieht sich dabei auf das Konzept des ‚Homo ludens‘, das 1938 vom niederländischen Kulturhistoriker Johan Huizinga geprägt wird, einen Gegenentwurf zum Homo faber. Jener erwerbe seine kulturellen Fähigkeiten und Identität über das zweckfreie, fantasievolle Spiel und Zufälle, während der Homo faber, typisiert 1928 durch Max Scheler, den modernen Menschen als arbeitend, handwerklich tätig charakterisiert.⁸¹

Das Konzept spielt auch für die Situationistische Internationale eine Rolle, auf die Radić wiederholt verweist. Der von Guy Debord gemeinsam mit Asger Jorn 1956 erstellte ‚Guide psychogéographique de Paris‘, basiert auf der Idee einer spielerischen Aneignung der städtischen Umwelt, die auf einer Erfahrung gefühlsbetonter Reize basiert.⁸² Es entsteht eine fragmentarische Karte, die bestimmte Areale von Paris, ausgewählt auf Grund persönlicher Erfahrungsmomente, zueinander im Leerraum platziert, erlebbar durch Umherstreifen.⁸³

Die Abbildung in ‚The images of architects‘ ist eine Fotografie von Nico Koster, aufgenommen mit einem Fischaugenobjektiv, die den Künstler 1969 in seinem Studio in Amsterdam zeigt. Für Radić besteht die Faszination im ungewöhnlichen Arrangement und der Art des Porträierens: Constant sitzt nahezu eingepfercht zwischen zwei Modellen, linksseitig zwei fragil erscheinende Türme und rechtsseitig ein Modell mit einer gekrümmten zweiteiligen Plexiglashülle aus dem Jahr 1959 mit dem Titel ‚Spatiovore I‘ – ein Neologismus, der in etwa mit ‚Raumfresser‘ übersetzt werden kann. Während Constants Haltung und Mimik Entspannung ausdrücken und er den Wahrnehmenden zugewandt ist, wirkt die Positionierung gleichzeitig höchst arrangiert. (Abb. 44)

Radić beschreibt die Fotografie als Illustration, welche die Vergangenheit – wie kam Constant an diese ungewöhnliche Position? – mit der Zukunft verbinde – wie kommt er wieder hinaus? – und gleichzeitig durch das Objektiv und den Blick des Künstlers eine Zugänglichkeit vermittele. Radić versteht dies als Einladung in Constants Gedankenwelt, nach New Babylon.⁸⁴ Wenngleich Radić an verschiedenen Stellen auf die Inhalte dieser Utopie zurückkommt, die nomadische Lebensweise des Homo ludens mit den fragilen Konstruktionen verknüpft sowie auch formale Ähnlichkeiten zu einigen seiner Architekturen gefunden werden können, so ist für diese Fotografie jedoch eher sein Konzept der ‚Illustration‘ von Bedeutung (siehe 6.4.3): Er beschreibt sie als „diffuse Multiplikation der Erinnerung eines Objektes“.⁸⁵ Damit verbunden ist die Vorstellung, dass mit einer Illustration eine wahre, möglicherweise versteckte Charakterisierung zum Vorschein gebracht werden könne – Eigenschaften, die für ihn auch die Architektur besitzen müsse.

Auch an anderer Stelle tauchen diese beiden zentralen Referenzen immer wieder auf, dabei unter anderem in der oben eingeführten Publikation zu ‚Cloud `68‘.

Sammlung Radikaler Architekturen

Als Retrospektive der Privatsammlung Radićs von Dokumenten Radikaler Architektur gibt ‚Cloud ‘68‘ (Ausstellung 2018) Aufschluss über die Kontexte und Inhalte der in der Sammlung befindlichen Objekte und lässt Rückschlüsse auf sein Werk zu.⁸⁶ Darin enthalten sind zum Beispiel Arbeiten der Situationistischen Internationale, von Haus-Rucker-Co, Superstudio, Archigram und Archizoom sowie eben Constants, ‚New Babylon‘ und die ‚Labyrismen‘.

Interpretiert werden kann das Sammeln dieser recht diversen Dokumente als Suche nach einem Diskurs, der in der akademischen Architekturwelt Chiles zumindest zur Ausbildungszeit Radićs nicht stattfand.⁸⁷ Bemerkenswert ist dabei seine Intention, nicht chilenische Architektur exportieren zu wollen, sondern Dokumente der internationalen Architektur nach Chile zu bringen: Ausgehend von der Annahme, dass in der Mitte des 20. Jahrhunderts die ‚Papierarchitekturen‘ die relevante Architektur darstellten, macht er diese Dokumente chilenischen Studierenden zugänglich, deren wirtschaftliche Mittel nur selten zu Studienreisen auf europäischem Niveau reichen. Dies ähnelt der Intention von Chillidas Skulpturen im Außenraum: Über ihre öffentliche Ausstellung und den monumentalen Maßstab intendiert Chillida eine Multiplikation der zu erreichenden Menschen.

Daher werden in der Ausstellung auch nicht nur die Inhalte thematisiert, sondern explizit die unterschiedlich gearteten Illustrationen als Medien. Der Ausstellungsaufbau zeigt die unterschiedlich großen Werke auf transparenten Schautafeln, welche zum Beispiel auch ermöglichen, die Rückseite des Blattes zu sehen. Mittels der Präsentationsweise werden die Grafiken als gesamtes Objekt als Kunstwerke gezeigt. (Abb. 45)

Wesentlich ist die Anlage der Sammlung als persönliche Suche darin verkörperter kultureller Narrative:⁸⁸ Aus den verschiedenen Arbeiten wird ein Common Ground erzeugt. Es lassen sich Schnittstellen in Entwurfshandlungen und in inhaltlichen Zuschreibungen finden. So charakterisieren Valentina Ehnimb, Fredi Fischli und Niels Olsen in ihrem einleitenden Text Radićs Werk als geprägt von kritischem, spielerischem und reflexivem Denken, verbunden mit dem Anspruch, permanent die Disziplin und mit ihr verbundene Praktiken neu zu definieren und setzen dies in Beziehung zum Entwerfen der Architektur- und Kunstschaffenden in der Sammlung.⁸⁹ Radić selbst sieht sich allerdings eher als Kombiniierer von bereits Bestehendem, Gefundenem unterschiedlicher Herkunft, denn als Erfinder.⁹⁰

In der vergleichenden Analyse der Architekturtheoretikerin Lara Schrijver ist diese Haltung ebenfalls von Bedeutung: Auf einer inhaltlichen Ebene stellt sie die in den radikalen Visionen gezeigte Instabilität in Form und Ort heraus, die Befreiung des Individuums durch Kritik an der homogenisierenden Massengesellschaft, die entfremdenden Qualitäten auf Grund ihres Maßstabs sowie den Einfluss, den Kunst und Architektur auf das alltägliche Leben nehmen können. Das übergreifende, in den visionären Entwürfen beinhaltete transformative Potenzial könnte auch heute zur Kritik an sozialen Ordnungen dienen oder visuell-räumliche Analysen urbaner und insbesondere globaler Herausforderungen bieten: Wenn auch die daraus entstehenden Architekturen vermutlich andere wären, so ließen sich die radikalen Visionen unter zeitgenössischer Kritik an oberflächlicher Bildorientierung und einer Suche nach phänomenologischen Erfahrungen, Materialitäten und Orten sowie der Vereinzelung der Individuen der Netzgesellschaft betrachten.⁹¹

Diese Perspektive vernimmt Schrijver bei Radić. Seine Versuche, alltägliche Erfahrung mit größeren, hinter den Bildern liegenden kulturellen Narrativen zu verbinden, seine Suche nach Andersartigkeit in der Architektur, die multimodalen Raumerfahrungen sowie das Interesse für individuelle oder sogar unterbewussten Geschichten, die Teil eines Narrativs werden können, besäßen vergleichbare transformative Kapazitäten.⁹²

Die Werke in der Sammlung sind Wahlverwandtschaften für Radić. Er leitet auf verschiedenen Ebenen Einflüsse für sein Werk ab und thematisiert darüber hinaus die Inhalte als Wissenskörper für zeitgenössische Architektur.

45 Ausstellung Cloud ‘68 Galería Patricia Ready, Santiago



⁸⁶ Vgl. z. B. Lara Schrijver, *From revolution to evolution: resituating ‚Cloud ‘68‘*, in: Fredi Fischli und Niels Olsen (Hrsg.), *Cloud ‘68. Paper voice: Smiljan Radić’s Collection of radical architecture*, Zürich: gta 2020, passim

⁸⁷ Vgl. Moisés Puente, *Marvels*, in: ebd., 10

⁸⁸ Vgl. ebd., 20

⁸⁹ Vgl. Fischli, Olsen und Ehnimb (2020), op. cit. (Anm. 40) 4

⁹⁰ Vgl. Hans Ulrich Obrist, Julia Peyton-Jones und Smiljan Radić, *In conversation*, in: Jochen Volz und Emma Enderby (Hrsg.), *Smiljan Radić: Serpentine Pavilion 2014*, Köln: König 2014, 32–35; sowie zur Vielfalt der Herkunft des Bestehenden vgl. Gallanti (2014), op. cit. (Anm. 3) 60

⁹¹ Vgl. Schrijver (2020), op. cit. (Anm. 86) 21–25

⁹² Vgl. ebd. 25

⁹³ Eine umfangreiche deutschsprachige Monografie wird erst 2005, 15 Jahre nach Kantors Tod 1990, herausgegeben. Vgl. Uta Schorlemmer, *Tadeusz Kantor, Er war sein Theater*, Nürnberg: Verlag für moderne Kunst 2005

⁹⁴ Radić (2019), op. cit. (Anm. 38) 154; Das Zitat wird in unterschiedlichen Formen verwendet, vermutlich auf Grund von Übersetzungsvarianten. So findet sich z. B. auch: ‚Emballage was an attempt to ‚sniff out‘ the nature of the object. Hiding it, wrapping it.‘ in: Radić (2016), op. cit. (Anm. 64) 52

⁹⁵ Vgl. culture.pl, *Wielopole, Wielopole - Tadeusz Kantor*, auf: <https://culture.pl/en/work/wielopole-wielopole-tadeusz-kantor>, <https://culture.pl/en/work/wielopole-wielopole-tadeusz-kantor> 16.12.2021 Siehe dort auch die Beschreibung des Autors Krzysztof Miklaszewski: ‚This is a play [...] full of complex metaphors. This is also a proposition [...] in which all kinds of updates and clashes of stereotypes, myths and cultural imaginations are important. The combination of precision of form and greatness of content creates emotion. Emotion is the basis of true theatre.‘

⁹⁶ Vgl. hierzu Institut für moderne Kunst Nürnberg (Hrsg.), *Tadeusz Kantor, Ein Reisender, seine Texte und Manifeste*, Nürnberg: Verlag für moderne Kunst 1988, 97, zitiert in: https://crisisandcommunitas.com/inter_art/emballage-emballage-eine-interart-methode/, 28.11.2020

⁹⁷ Zur Semesteraufgabe vgl. Smiljan Radić (2019) *Plastic, Grace and Gravity* (Vortrag 26.01.2019), Zuos: Engadin Art Talks / E.A.T., auf: <https://www.youtube.com/watch?v=mCxY66ura24>, 01.10.2021

46 Tadeusz Kantor Wielopole, Wielopole 1980
Aufführungsfotografie



Emballage und Erinnerung: Tadeusz Kantor

Eine weitere, immer wieder referenzierte Persönlichkeit, die als eine Art Universalkünstler – Maler, Zeichner, Kunsttheoretiker, Bühnenbildner und Regisseur sowie als Organisator von Happenings – mit einer Arbeit an einem Gesamtkunstwerk gelten kann, ist Tadeusz Kantor (1915–1990). Im Folgenden soll lediglich auf einige Aspekte im Werk Kantors eingegangen werden, die Einfluss auf das Arbeiten Radićs nehmen.⁹³

Insbesondere im Zusammenhang mit dem Teatro Regional del Biobío in Concepción wird vielen Begleittexten oben benanntes Zitat Kantors vorangestellt.⁹⁴ Es entstammt dem Stück ‚Wielopole, Wielopole‘ (1981), in dem Kantor autobiografische Szenen verarbeitet, die insbesondere in und rund um sein Kinderzimmer spielen – einem ‚Raum der Imagination‘ – und sich mit der Materialisierung von Erinnerungen auseinandersetzt, die umorganisiert und fragmentiert werden. Es entstehen Überlagerungen von Ereignissen des Ersten Weltkriegs, Kindheitserinnerungen oder Erinnerungen an Tote oder christlicher Symbolik. Ebenso überlagern sich atmosphärische Zuschreibungen – Unheimliches oder Skurriles. Sichtbar wird dies auf Aufführungsfotografien, bei denen das Kostüm und Bühnenbild mit Symboliken durchsetzt sind, die Bühne in dunkles, fast bedrohliches Licht getaucht ist und das Bühnenbild fragmentarisch erscheint. (Abb. 46) Das Stück ist durchsetzt von Metaphern und konstruiert aus den Erinnerungsfragmenten Emotionen.⁹⁵

Das Zitat selbst spricht eine Werkkategorie und Praxis Kantors an, die sogenannte ‚Emballage‘. Das französische Wort für ‚einwickeln‘ bezeichnet für ihn eine künstlerische Gattung mit eingewickelten Objekten, über die auf ihre Anwesenheit in der Abwesenheit hingewiesen wird. Für die Emballage als Happening ist die Bedeutung der jeweilig ausgeführten Handlung zentral: Das Einwickeln wird von Kantor als Zeremonie beschrieben, das unbekannte und geheimnisvolle Anteile besäße, sowie es symbolisch für menschliche Grundbedürfnisse wie Aufbewahren, Absondern, Überleben und Weitergeben stünde.⁹⁶ (Abb. 47)

Radić zeigt Kantors Emballages zum Beispiel in der Aufgabenstellung der Semesteraufgabe an der ETH Zürich und verhüllt, verpackt oder verschleiert selbst verschiedene seiner Werke.⁹⁷ Dies produziert eine introvertierte und nur wenig einsehbare Architektur, die nichtsdestotrotz Andeutungen über ihr Inneres ermöglicht, zum Beispiel durch das Durchscheinen oder das Abzeichnen der Tragstruktur.

47 Tadeusz Kantor Parasol i kobieta 1967
Regenschirm, Öl auf Leinwand



Gefundene Gegenstände, die Kantor sowohl für seine Inszenierungen als auch für die Emballages nutzt, spielen ebenso für Radić eine Rolle. In beiden Fällen ist damit ein Versuch verbunden, eine Einbeziehung der Realität zu ermöglichen. In der angesprochenen Semesteraufgabe stellt Radić eine Verbindung zwischen den Emballages und seiner Sammlung fragiler Konstruktionen her. Beiden liegt die Annahme zugrunde, dass sie elementare Bedürfnisse befriedigen und aus dem jeweils Verfügbaren bestehen. Der Fokus liegt nicht auf der spezifisch entstehenden, endgültigen Form, sondern auf der formalen Artikulation, die sich aus der Handlung, den Notwendigkeiten und den Verfügbarkeiten kausal ergibt.

Kantor ist eine weitere Wahlverwandschaft für Radić. In seiner Praxis finden sich vergleichbare Denkweisen für Themen und Praktiken und es zeigt sich insbesondere eine Parallele in der Konstruktion emotional evokativer Imaginationen auf der Grundlage unterschiedlicher Fragmente.

Die Referenzen sind insgesamt für Radić auf mehreren Ebenen wirksam: Es finden sich darin Vorbilder für Strategien und Themen. Sie halten atmosphärische Beschreibungen vor, die er in die Architektur zu übersetzen versucht. In ihnen sind konstruktiv lesbare Ideen und Systeme enthalten, die Radić thematisiert, weiterentwickelt und kontextualisiert in seinen Werken einsetzt. Außerdem sind sie übergreifend von Bedeutung als persönliche Erinnerungen Radićs. Sie laden sich in der Kombination mit selbst gefertigten Fotografien oder Darstellungen in den Publikationen mit Bedeutung auf. Im Besonderen zeigt sich dies in ‚Algunos restos de mis héroes encontrados dispersos en un sitio baldío‘, einem Text, der verschiedenste Referenzen aneinanderreicht und durch den Text miteinander verbindet (siehe dazu 6.4.6) und so zum Beispiel eine Beziehung zwischen Grafiken von Constant, einem Selbstporträt im konvexen Spiegel von Francesco Mazzola (‚Autorretrato en espejo convexo‘, 1523-24) und einem Videostill von eingeschlossenen Minenarbeitern in der Chilenischen Atacama-Wüste aus dem Jahr 2010 herstellt.⁹⁸

Es wird ein Gewebe aus Bildern und Erzählungen geformt, ein Netz aus persönlichen und geteilten Wissensbeständen, das vielfältig lesbar ist und einen imaginativen Hintergrund bildet. Dieser gibt Radić im Entwurf Impulse, kann die Rezeption beeinflussen und über Radićs Werk hinausgehende Erkenntnisse produzieren. Entscheidend für die produktive Wirksamkeit ist das in Beziehung Setzen, das neue Verständnismöglichkeiten impliziert. Es werden Bedeutungen zugeschrieben, Wertsetzungen formuliert und insbesondere Imaginationen hervorgerufen. Dieses Prinzip zeigt sich auch in den folgenden Beschreibungen der Ausstellungen und Medien.

6.4.2 AUSSTELLUNGEN

Die im Folgenden betrachteten Ausstellungsbeiträge können als (monumentale) Skulpturen, Rauminstallationen oder ebenso als experimentelle Architekturen gelesen werden.

Viele Ausstellungen realisiert Radić gemeinsam mit Marcela Correa und auch in anderen Werken finden sich Spuren der Zusammenarbeit: Mal erarbeiten sie Entwürfe gemeinsam und sie geben die oben erwähnten Bücher zusammen heraus.⁹⁹ Viele Skulpturen Correas finden sich in Architekturen Radićs, sie werden oft als Akteurinnen im Raum auf den Architekturfotografien in Szene gesetzt oder sind in Plandarstellungen enthalten. Radić und Correa differenzieren zwar ihre Tätigkeitsfelder voneinander, dennoch kann die Zusammenarbeit als ein weiteres Beispiel für das Künstlerische in Radićs Werk betrachtet werden.

Zusammenarbeit mit Marcela Correa

Correa, geboren 1963 in Chile, studierte Bildhauerei an der Pontificia Universidad Católica de Chile. Correas Werk fokussiert sich auf die physische Präsenz, das Material und das damit verbundene Gewicht der einzelnen Teile einer Skulptur sowie deren Beziehungen und räumliche Verbindungen. Es findet sich ein breiter Materialkanon, vom benannten Stein über Holz, Glas, Stoff, Metall und Kunststoffe. Diese werden unter Einsatz industrieller Fertigungsweisen bearbeitet und erinnern nichtsdestotrotz an handwerkliche Techniken. Correa bezeichnet ihre Arbeit als Untersuchung und bezeugt damit ein ähnliches Selbstverständnis einer Suchenden, wie Eduardo Chillida.¹⁰⁰ Bei seinem Eintritt als Ehrenmitglied in die Real Academia de Bellas Artes de San Fernando in Madrid 1994 formuliert er unter dem Titel ‚Preguntas‘ eine Rede aus mehr als 40 Fragen, welche die essenzielle Beschäftigung seines Künstlerlebens subsumieren.¹⁰¹ Darunter postuliert er unter anderem, dass er nichts wisse sowie er nichts darstellen, sondern fragen würde.¹⁰²

Die Parallelität zwischen Correas und Chillidas Werk in Bezug auf Themen wie das physische Gewicht von Dingen, das in beiden Werken zu verschiedenen hängenden Skulpturen führt, der Einsatz eines breiten Materialkanons oder die Nutzung industrieller Fertigung bei gleichzeitiger Allusion an handwerkliche Traditionen kann als evident gelten.¹⁰³



48 Weingut Viña Vik Millahue 2014

Correas Findlinge besetzen ein reliefertes, wasserüberspültes Plateau

⁹⁸ Vgl. Radić (2019), op. cit. (Anm. 51) passim und zu den Beispielabbildungen 101

⁹⁹ Da diese Bücher nicht kommerziell verbreitet, sondern lediglich in Selbstaufgabe unter Bekannten verteilt werden, werden sie hier nicht betrachtet. Livni widmet den Büchern ein Kapitel. Vgl. Livni (2010), op. cit. (Anm. 7) 37–38

¹⁰⁰ Zu Eigenschaften von Correas Werk und zu ‚investigación‘ vgl. die Künstlerinnenpräsenz auf <https://galeriapready.cl/artistas/marcela-correa/>, 10.11.2019

¹⁰¹ Vgl. Nacho Fernández Rocafort, ‚Vocación de rumiante‘, in: Escritos, Biblioteca BlowUp Madrid: La Fábrica 2016, 11

¹⁰² Vgl. Eduardo Chillida, Escritos, Madrid: La Fábrica 2016, 104–105

¹⁰³ Vgl. hierzu auch Livni (2010), op. cit. (Anm. 7) 147

Correas Skulpturen sind nicht lediglich Staffage der Architektur, sondern dienen als Unterstützerinnen der Raumkonzeption.¹⁰⁴ Am deutlichsten wird dies bei denen in verschiedenen Werken auftauchenden, wie roh belassen wirkenden Steinen. Im Weingut Viña Vik in Millahue (2014) beispielsweise besteht nahezu die Hälfte der Grundfläche aus einem sanft geneigten, wasserüberspülten, reliefierten Betonplateau, auf welchem von Correa ausgesuchte Steine wie Findlinge liegen. Der Raum wird für die Skulpturen nicht nur vorgehalten, sondern explizit auf diese ausgerichtet. Philip Ursprung sieht in den Steinen ‚Stolpersteine‘, die grundsätzliche Fragen zum Beispiel zur Funktion von Architektur, ihrer Beziehung zur Natur und der Umgebung, der Spannung zwischen Essenz und Repräsentation oder der Arbeit von Entwerfenden und Bauenden stellen würden.¹⁰⁵ Skulptur und Architektur interagieren, gehen stellenweise ineinander über, wahren gleichzeitig aber eine Distanz. Die Skulpturen sind wie fremde Bewohnerinnen der Architektur, die sie verstärken und gleichzeitig in ihrer Fremdheit in Frage stellen. (Abb. 48)

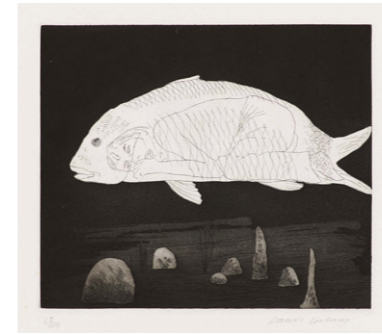
El niño escondido en un pez, 2010

Die 2010 auf der Biennale in Venedig gezeigte Skulptur, bestehend aus einem 14 Tonnen schweren Granitfelsblock sowie einem Zedernholzeinbau, entwickeln Radić und Correa gemeinsam unter dem Eindruck des Erdbebens 2010 in Chile.¹⁰⁶ Basierend auf einer Druckgrafik in Graustufen David Hockneys, ‚The boy hidden in a fish‘ (1969) aus den ‚Illustrations for six fairy tales of the Brothers Grimm‘, die einen zusammengekauerten, am Daumen lutschenden Jungen innerhalb eines Fisches zeigt, wollen sie eine „sanfte, geschützte, duftende Zukunft illustrieren“, wiederum eine Art Refugium.¹⁰⁷ In der Grafik entsteht durch den Kontrast der flächigen Druckerschwärze, die den hellen und mit dünnen Linien gezeichneten Fisch umgibt, der Eindruck einer Innerlichkeit. (Abb. 49)

Der Granitblock ist mittig zerschnitten, um ihn aushöhlen zu können. Die entstandene Fuge verbleibt sichtbar und ist ein wichtiges Element: Radić beschreibt dazu die Erinnerung an steinerne Sarkophage auf der kroatischen Insel Brač, von der sein Großvater stammte, die ebenfalls eine solche Fuge aufweisen. Sie sei die einzige Verbindung in das Innere, in welchem eine eigene Zeit herrsche.¹⁰⁸

Aus dem Inneren des Granitblocks ist ein etwa quaderförmiger Körper entfernt worden, die Seitenflächen stehen leicht schräg zueinander. In den so entstehenden Hohlraum ist eine Konstruktion aus Zedernholzplatten mit wahrnehmbarem Holzgeruch eingefügt. Ihre Ausführung kann an die Casa in Vilches erinnern: Ein schräg senkrecht aufragender Schacht, wie ein Lichtschacht oder Schornstein, in etwa der gleichen Höhe wie der Granitblock selbst, erinnert an die Ausstülpungen des Wohnhauses. Die Akzentuierung des Zugangs findet sich bei der Skulptur gleichfalls wieder: Die Holzplatten ragen in ungleichmäßiger Länge aus dem Stein heraus. Auch zu Chillidas Tindaya gibt es vage Ähnlichkeiten: Auch hier wird Raum aus Stein entfernt und lediglich über präzise gesetzte Öffnungen mit dem Außenraum verbunden. Es entsteht ein Inneres als Raum zur Kontemplation und Selbstbesinnung. (Abb. 50)

Für die Wahrnehmung der Skulptur sind die körperliche, materielle Präsenz der zwei Bestandteile sowie die daraus entstehenden gesamt sinnlichen Eindrücke von Bedeutung: visuell, haptisch im Materialkontrast, olfaktorisch im Holzgeruch, potenziell akustisch im Innenraum der Skulptur sowie die Wahrnehmung der Schwere des Granitblocks. Die Skulptur ist eine These über das Refugium und weiter gefasst vielleicht über das Wohnen. Die Skulptur ist weniger architektonisches Objekt, sondern eher Illustration von Gefühlen und Bedürfnissen, die skulptural-architektonisch artikuliert werden.



49 David Hockney ‚The boy hidden in a fish‘ 1969
Druckgrafik

Begleitet wird die Publikation der Skulptur stets von der Druckgrafik Hockneys sowie einer Handzeichnung Radićs, die in der Ausstellung als großes Format an der Wand hängt. Die Wahrnehmung der Skulptur wird durch diese begleitenden Darstellungen geprägt. Sowohl Hockneys ‚The boy hidden in a fish‘, als auch eine vage zu erkennende Figur in der Zeichnung Radićs manifestieren die Bedeutung des Objektes als Refugium im elementaren Zustand: schwer und fest sowie im Innern behaglich.¹⁰⁹ Einerseits spielt die Skulptur damit auf das menschliche Grundbedürfnis nach einer Behausung an, insbesondere in Krisensituationen wie dem Erdbeben. Andererseits steht sie in Relation zu Umgebendem, so enthält die Entwurfsskizze zum Beispiel zwei der markanten Stützen des Arsenalens. Damit ist die Skulptur auch eine Reflektion des Themas der von der Kazuyo Sejima kuratierten Biennale, ‚People meet in Architecture‘. Es ist ihr Ziel, im Angesicht zunehmender, indirekter oder virtueller Beziehungen das Potenzial und die Notwendigkeit physischer Architekturen zu betonen. Mittels des architekturenspezifischen Mediums des Raumes sind die Beteiligten zu Reflektionen aufgefordert über das Verhältnis von Menschen zu Architekturen, von Architekturen zu Menschen und von Menschen zu sich selbst, um neue Arten des Lebens zu erkunden.¹¹⁰

104 Vgl. ebd., 121

105 Vgl. Ursprung (2019), op. cit. (Anm. 22) 381

106 Vgl. Smiljan Radić, El niño escondido en un pez, The boy hidden in a fish, in: Smiljan Radić, 2003-2013: el juego de los contrarios, Madrid: El Croquis ed 2013, 219

107 ebd., 219

108 Vgl. Smiljan Radić, La muerte en casa, in: Obra gruesa/Rough work, Illustrated architecture by Smiljan Radić, Santiago de Chile: Puro/Hatje Cantz 2019, 229

109 Vgl. N. N., Smiljan Radić + Marcela Correa. The Boy Hidden in a Fish, in: Fondazione La Biennale di Venezia (Hrsg.), People meet in Architecture Biennale Architettura 2010, Short Catalog, Venedig: Marsilio 2010, 17

110 Vgl. Kazuyo Sejima, N. N., in: ebd., 7



50 Marcela Correa mit Smiljan Radić ‚The boy hidden in a fish‘
Venedig 2010 Granit und Zedernholz

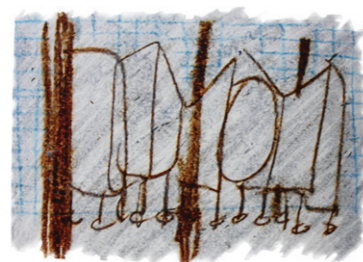
El armario y el colchón, 2013

Die Werkinhalte Correas mischen sich bei Ausstellungen mit Radićs architektonischen Fragestellungen. Besonders deutlich wird dies bei ‚El armario y el colchón‘ [dt. Der Kleiderschrank und die Matratze], gezeigt 2013 im Maison Hermès in Tokyo. Sie nehmen die beiden Möbelstücke auf Grund ihrer architektonisch interpretierbaren Eigenschaften zum Thema und untersuchen ihre Bedeutung für menschliche Erinnerungen.¹¹¹ Begleitet werden die Exponate durch Fotografien aus Radićs Sammlung fragiler Konstruktionen; darunter sind ebenso Referenzfotografien wie auch Fotos seiner eigenen Werke, die auf diesem Thema basieren.

Die Ausstellung besteht aus verschiedenen Objekten, die als Gesamtinstallation im Raum zueinander angeordnet werden. (Abb. 52-53) Einerseits gibt es eine Interpretation eines Wandschranks, andererseits verformte, an Matratzen erinnernde, gefüllte Stoffballen, die von der Decke hängen. Der Wandschrank mit unregelmäßiger Grundfläche basiert auf einem quadratischen Grundmodul und besteht aus dünnen Holzwänden, von denen eine wellig verspiegelt ist. Die Decke wird aus den gleichen Elementen wie der Boden gebildet und lediglich über den schmalen Zugang dringt Licht in das Innere. Die gesamte Konstruktion ist aufgeständert und steht in bunten gläsernen Klavieruntersetzern, wobei sich die Ständer ebenfalls über dem Schrank befinden, sodass er auch auf dem Kopf stehen könnte.

In seiner Übergröße ist der Schrank eher ein kleiner Pavillon; Radić verwendet in diesem Zusammenhang den Begriff Folly, der auch seinen Serpentine Gallery Pavilion betitelt.¹¹² Im Wandschrank befinden sich ein Klappstuhl, ein Waschbecken, ein Buch sowie vier übergroße gläserne Fliegenfallen, die zu zwei gläsernen Objekten verschmolzen sind, die wiederum an übergroßen Kleiderbügel von der Decke hängen. Auf Fotografien ist der Innenraum des Schranks in rotes Licht getaucht. Die Atmosphäre im Schrank erinnert an das Innere des Obergeschosses der Habitación auf Chiloé, das durch ein rotes Zelt gebildet wird. Eine Fotografie des Fotografen Gonzalo Puga dieses großen Zeltraums, auf der ein Kind auf ein Bettenlager zu springen scheint, ist auch unter den im Maison Hermès ausgestellten Fotografien. (Abb. 54-55) Die rote Lichtfarbe unterstützt jeweils die räumliche Introversion.

Neben dem Wandschrank finden sich fünf Matratzenobjekte in der Installation. Sie tragen spanische Frauennamen; in Radićs Begleittext wird angedeutet, dies könnten die Namen der früher auf den Matratzen schlafenden Großmütter sein. Vier Matratzenobjekte hängen versetzt von der Decke des Ausstellungsraumes, ein fünftes liegt auf dem Wandschrank. Der rote Stoff mit floralem Muster trägt dazu bei, dass sie an häusliche Textilwaren erinnern, während die Objekte nur noch vage wie Matratzen aussehen. Durch deformierende Nähte besitzen sie organische Ein- und Ausstülpungen. Markant sind die vielen weißen Schnüre, an welchen die Matratzenobjekte aufgehängt sind und die – so als würden sie sich durch das Innere ziehen und zu den Deformationen führen – aus den Einstülpungen wieder herausführen und sich in Knäulen auf den Boden hinabwinden. (Abb. 52) Das auf dem Schrank gelagerte Matratzenobjekt besitzt diese Schnüre ebenfalls, hier sind sie allerdings aufgebunden und hängen in Schlingen herunter. (Abb. 53) Diese Manipulation der physischen Materialität, die einen handwerklichen Eindruck hervorruft, ist eine zentrale Charakteristik des Werkes Correas.¹¹³



51 Marcela Correa mit Smiljan Radić
El armario y el colchón 2013 Maison Hermès Tokyo
Entwurfsskizze

111 Neben dem Schrank und der Matratze findet sich ein weiteres Möbelstück im Werk: Radić und Correa bauen gemeinsam einen Tisch nach dem Entwurf ‚Ines-table‘ (1993) von Enric Miralles nach, von dem es damit lediglich drei Exemplare gibt. Die Tisch-Skulpturen Chillidas sind in gestalterischer Hinsicht nicht zu vergleichen, es ist ein falt-, komplex veränderbares Objekt. Nichtsdestotrotz ist zu bemerken, dass beide dieses Objekt aus dem alltäglichen Kontext nutzen, um daran räumliche Potenziale zu erkunden. Livni (2010), op. cit. (Anm. 7) 174; vgl. dazu auch die Beschreibung des Tisches von Radić Smiljan Radić, Ines-table, in: Patricio Mardones und ders. Cada tanto aparece un perro que habla, y otros ensayos, Barcelona: Puente editores 2018, passim

112 Vgl. Smiljan Radić, El armario y el colchón, in: Obra gruesa/Rough work, Illustrated architecture by Smiljan Radić, Santiago de Chile: Puro/Hatje Cantz 2019, 145

113 Vgl. die Künstlerinnenpräsenz auf <https://galeriapready.cl/artistas/marcela-correa/>, 10.11.2019

114 Vgl. Zeichnungen in Radić (2019), op. cit. (Anm. 112) 144
115 Vgl. im Original ‚Más armarios Más colchones Menos casas...‘ ebd., 144

116 Eine Nähe zu Joseph Kosuths Konzeptkunst attestiert auch Livni. In diesem Zusammenhang werden Strategien des Displacement und Estrangement verwendet, die ihren Ursprung in der Literatur und visueller Kunst haben und ebenfalls Teil der Konzeptkunst sind. Sie spielen zudem in Radićs Werk eine Rolle, wie im weiteren Verlauf noch erläutert wird. Vgl. dazu Livni (2010), op. cit. (Anm. 7) 142

Zum Gesamteindruck trägt zudem der Innenraum des Maison Hermès bei: Die Fassade aus Glasbausteinen lässt zwar Tageslicht herein, ist jedoch lediglich transluzent und nicht transparent. Es entsteht ein heller und zugleich neblig isolierter Innenraum, der eine Introvertiertheit erzeugt. Dass seine spezielle Wirkung für die Konzeption sowie die Wahrnehmung der Installation eine Rolle spielt, zeigt sich in Radićs Zeichnungen der Ausstellung, die mit einem hellgrauen Hintergrund angelegt sind und teilweise mit hellblauem Pastellstift das Rastermuster der Glasfassade andeuten.¹¹⁴ (Abb. 51)

Mögliche Interpretationen der Installation werden durch den von Smiljan Radić verfassten Begleittext angeregt, der erneut Zitate aus Tadeusz Kantors ‚Wielopole, Wielopole‘ (1981) sowie aus ‚Die Zimtläden‘ (1937) des polnischen Schriftstellers und Grafikers Bruno Schulz enthält. Im in 13 nummerierte Abschnitte unterteilten Text erläutert Radić das Referenzsystem der Installation.

Der Wandschrank erinnere an Architekturen mit dünnen Wänden, so zum Beispiel die ländlichen Bauten auf Chiloé oder traditionelle japanische Häuser, die ebenso wie der Wandschrank auf einem Raster aufbauen und nur durch eine dünne Schicht ein isoliertes Inneres schaffen. Das Innere der Matratze wiederum erhalte seine verformbare Gestalt durch das textile Äußere. Es wird die Abhängigkeit beider von menschlicher Interaktion betont, wie Architekturen seien sie ohne Schlafende oder abgelegte Objekte Ruinen, im Verwendungszustand beherbergen sie, ob nun Schlafende oder Objekte, das Leben der Menschen.

Über mehrere Absätze hinweg beschreibt der Text, wie das Innere der Matratze die Form der Schlafenden annähme und interpretiert in die sich verändernde Form eingeschriebene Träume hinein. Ergänzend werden Fragmente aus Schulz‘ und Kantors‘ Werken eingefügt. Sie sind teilweise assoziativ, teilweise Fortführungen der Formulierungen Radićs. Der Text endet mit dem offenen Dreiklang:

„Mehr Kleiderschränke Mehr Matratzen Weniger Heime...“¹¹⁵

In die Installation werden verschiedene Werkthemen Correas und Radićs integriert. Von Correas Seite zeigt sich eine Auseinandersetzung mit der Materialität und dem Gewicht der Dinge, was sich insbesondere in den hängenden, deformierten Matratzenobjekten widerspiegelt. (Abb. 52) In Bezug auf Radić lässt sich die Installation als fragile Konstruktion charakterisieren, die mit wenigen – angemessenen – Mitteln ein Refugium mit einer behausenden Innerlichkeit erzeugt, sowohl für Menschen als auch die sie begleitenden Objekte. Sie schafft eine als architektonisch lesbare räumliche Situation, deren Wahrnehmung durch die ästhetische Erscheinung der Materialitäten ebenso geprägt wird wie durch Assoziationen, die zum Teil auch irritieren können. In dieser Einbeziehung der Wahrnehmenden, der Dekonstruktion und Interpretation der Bezeichnungen der alltäglichen Möbelstücke sowie der textlichen Konzeptualisierung und Kontextualisierung besitzt die Installation Eigenschaften von Werken der Konzeptkunst.¹¹⁶

52 Marcela Correa mit Smiljan Radić
El armario y el colchón 2013 Maison Hermès Tokyo
Ausstellungsansicht

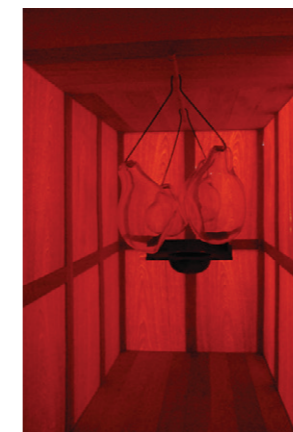


53 El armario y el colchón 2013 Maison Hermès Tokyo

Verunklarende Wahrnehmungen: Der Spiegel lässt z. B. nur verzerrte Blicke auf den Raum und das Selbst zu.



54 Smiljan Radić Habitación 1992/1997 Chiloé



55 Marcela Correa + Smiljan Radić 2013
El armario y el colchón Maison Hermès
Innenraum des Kleiderschranks

Folly, 2014

Im Jahr 2014 erhält Radić die Einladung, den Serpentine Gallery Pavilion in den Londoner Kensington Gardens zu entwerfen.¹¹⁷ Der innerhalb von lediglich sechs Monaten entstehende Pavillon ‚Folly‘ hält für ihn die Möglichkeit bereit, „mit Architektur über Architektur zu sprechen“.¹¹⁸ Philip Ursprung charakterisiert die Typologie der Folly vergleichbar: Sie sei in der Architektur das, was das Experiment für die Wissenschaft sei.¹¹⁹ Follys, ruinös anmutende Bauwerke in Parks, die vor allem im 17. und 18. Jahrhundert entstehen, sollen einen Ort mit ungewöhnlicher Atmosphäre konstituieren und dabei zeitliche und physische Grenzen zur Natur verwischen.¹²⁰ Diese Oszillation zwischen Aktuellem und Vergangenen, Permanentem und Ephemeren, aber auch Ernstem und Humorvollem findet sich in Radićs Entwurf.¹²¹

Es ist ein ringförmiger, schwebend erscheinender Bau, der auf Granitblöcken liegt. Die Fassade besteht aus rau verlegter, transluzenter Glasfaser, deren lediglich 12 mm Wandstärke durch zwei schmale, diagonal versetzte Stützen im Innenraum möglich werden. Große, aufgerissen erscheinende Öffnungen produzieren eine fließende Raumsituation. Verstärkt wird dieser Eindruck durch einen durchgängigen stegartigen Holzboden und ein einzelnes, präzise durch einen tiefen Metallrahmen akzentuiertes Fenster. (Abb. 56-57) Es findet sich eine Art doppelte Innerlichkeit, die an den Zwischenraum der Casa in Alenquer von Aires Mateus erinnert: Das überdachte Innere des Pavillons kann ebenso als Innenraum aufgefasst werden wie als Begrenzung des offenen Inneren des Patios.

Hervorzuheben ist die Entwurfsgenese: Die Realisierung wird über architekturenspezifische Medien – Skizzen und Studienmodelle – sowie künstlerische Tintenzeichnungen entwickelt. Von besonderer Bedeutung und Initiator ist ein Modell, das Radić bereits einige Jahre zuvor ohne Realisierungshintergrund als Studie baut. Es ist die Illustration der Behausung des Protagonisten des Märchens ‚Der selbstsüchtige Riese‘ (1888) von Oscar Wilde. Ebenfalls ringförmig, besitzt es eine Pappmaché-Haut aus Schnittvorlagen des Modemagazins Burda-Moden und hat ebenso unregelmäßig geformte Öffnungen, vorgegeben durch die Schnittlinien, breite Pilotis und außerdem einen schräg nach oben ragenden Teil. Die in den Modevorlagen zahlreichen überlagerten Schnittlinien für Kleidungsstücke dienen im Modell als ‚mögliche Formen‘; an ihnen entlang kann das Modell geschnitten, gefaltet oder geöffnet werden. (Abb. 60) Die exakte Form, die für Radić, wie er immer betont, ebenso wenig wichtig sei, wie die Komposition einer Fassade, wird so teilweise durch jemand anderen, beziehungsweise etwas anderes als ihn selbst übernommen. Er konstatiert, dass er kein Produzent von Formen sei, sondern mögliche Formen sammle und aus diesen dann auswähle.¹²²



56-57 Smiljan Radić Folly 2014 London

Die Realisierung besitzt ungewöhnliche Materialeigenschaften: Die dünne Fassade ist unregelmäßig transluzent und besitzt eine raue Haptik in Kontrast zu den Felsen. Die Konstruktion schließt ein und erzeugt gleichzeitig einen fließenden Raum. Die nicht lotrechten Stützen sind notwendig, um die Hülle so dünn halten zu können und werden, um der Haltung einer ‚Angemessenheit‘ verpflichtet zu bleiben, explizit nicht vermieden.

117 Vgl. zu den Ausführungen zur Folly insgesamt Valerie Hoberg, *Entfremdende Interpretationen. Estranging interpretations*, in: Margitta Buchert (Hrsg.), *Intentionen reflexiven Entwerfens. Entwerfen und Forschen in Architektur und Landschaft. Intentions of Reflexive Design. Design and research in architecture and landscape*, Berlin: jovis 2021, passim

118 Smiljan Radić zitiert in: Smiljan Radić, *Architecture at the limits of instability: an interview with Smiljan Radić* interview von Nicholas Korody, August 2020 auf: <https://architect.com/features/article/134655500/architecture-at-the-limits-of-instability-an-interview-with-smiljan-radic> 21.11.2021; zum Modell als Initialintention vgl. Smiljan Radić + Suo Fujimoto, *Correspondence with Sou Fujimoto*, in: Smiljan Radić, *Bestiary*, Tokyo: Totō Shuppan 2016, 304

119 Vgl. Philip Ursprung, *Earthwards*, in: Moisés Puente (Hrsg.), *Ensamble Studio*, 2G, Köln: König 2021, 7-8

120 Vgl. Smiljan Radić, *A letter from Smiljan Radić* – 29 April 2014, in: Jochen Volz und Emma Enderby (Hrsg.), *Smiljan Radić: Serpentine Pavilion 2014*, Köln: König 2014, 98

121 Vgl. Radić und Fujimoto (2016), op. cit. (Anm. 118) 306

122 Vgl. Obrist, Peyton-Jones und Radić (2014), op. cit. (Anm. 90) 32

123 Vgl. Manijeh Verghese, *Weaving spaces with words. Mit Wörtern Räume weben*, in: Daniel Gethmann (Hrsg.), *Archiscripts*, Graz Architecture Magazine, Basel: Birkhäuser 2015, 77 und 81

124 Vgl. Smiljan Radić (2017) + 1 year, *Porto Academy 2017* (Vortrag, 20.-27.07.2017), Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, auf: <https://www.youtube.com/watch?v=s7169iRHwKs>, 14.12.2020

125 Vgl. zur Referenzierung der Aufgabe durch Radić ebd.; zur Aufgabe vgl. Fernando Márquez Cecilia/Richard Levene (ed.), *Enric Miralles 1985-2000*, Madrid: El Croquis Ed. 2002, 192-193

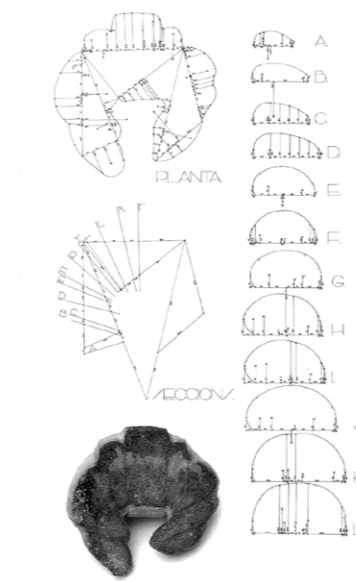
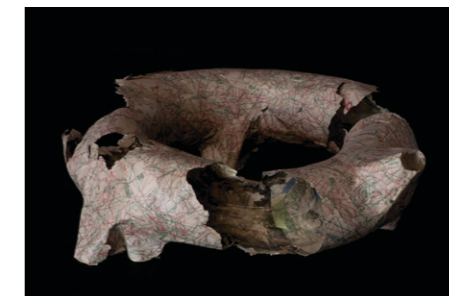
Das zwischen Skulptur und Modell oszillierende Objekt wird ‚Burg des selbstsüchtigen Riesen‘ genannt und hat zwar architektonisch konnotierte Eigenschaften, ist aber nicht als Entwurf gedacht. Wie auch die Skulptur bei der Biennale ist es eine Illustration der Stimmungen der Erzählung, die materiell artikuliert werden.¹²³ Das Modell ist in der Realisierung inkorporiert: Es liefert vage gestalterische Parameter und spezifische Wahrnehmungsempfindungen. Die Publikation dieses kleinen Ideenmodells verankert die wie eine Freiform wirkende Kubatur des Pavillons in einem erzählerischen Kontext und einem Formungsprozess.

Alltagsgegenstände oder nicht herkömmlich architektonische Materialien werden auf ihr konstruktives Raumpotenzial hin untersucht: So war Bestimmung der Burda-Vorlagen, aus einem zweidimensionalen Material eine dreidimensionale Hülle zu erzeugen; sie werden hier alternativ interpretiert selbst zur Hülle.¹²⁴ Auch die Casa in Vilches wird in ‚Obra Gruesa‘ als faltbare Abwicklung veröffentlicht (194-195). Die Intention erinnert an eine Universitätsaufgabe, die Enric Miralles und Eva Prats 1991 stellen: Studierende sollen Risse, Schnitte und Ansichten eines Croissants erstellen und so dieses zeichnerisch alternativ, nicht dem Backprozess entsprechend, konstruieren.¹²⁵ In der Zeichnung entsteht eine neue (konstruktive) Identität – in diesem Sinne eine Papierarchitektur. (Abb. 59)

Dieser fragmentierte Entwurfsprozess ist beispielhaft für Radić und wird unter 6.4.5 betrachtet. Er ermöglicht imaginativ-kreative Phasen von Bedingtheiten des Bauens abzulösen und unabhängig nach alternativen Raumproduktionen und damit verbundenen Stimmungen zu suchen. Die Folly ist insofern paradigmatisch für Radićs Werk, dass sich anhand ihrer Genese die Vielfältigkeit seiner kreativen Produktion sowie die Sukzession und Überlagerung dieser Produkte nachvollziehen lässt. Sie erlaubt in ihrer weitgehenden Funktionslosigkeit die Etablierung seiner Werkthemen in markanter Form – so ist die Folly letztendlich ebenfalls vor allem eine fragile Konstruktion.

Die Beiträge Radićs sowie Correas zu Ausstellungen sind noch stärker als die Beiträge Aires Mateus‘ und Ensamble Studios vom architektonischen Werk abgelöst und wenden sich künstlerischen Ausdrucksmitteln zu. Gleichwohl sind alle Beiträge auch architektonisch lesbar – als Aufenthaltsräume für Menschen. Sie dienen dazu, Thesen architektonisch zu testen, zu überhöhen oder semantisch anzureichern. Die erzählerische Kapazität des architektonischen Werkes wird hier besonders deutlich, zeigt sich aber auch in den weiteren medialen Produktionen in Radićs Werk und dabei insbesondere im Begriff der Illustration.

59 Smiljan Radić The castle of the selfish giant 2010 Modell



58 Enric Miralles/Eva Prats How to draw a croissant 1991

6.4.3 KÜNSTLERISCHE MEDIEN: ILLUSTRATIONEN

Künstlerische Modelle spielen insgesamt eine wichtige Rolle für Radićs Entwurfsprozess. Neben diesen gibt es eine große Zahl vom Modellbauer Alejandro Lüer akkurat gefertigter Holzmodelle, die in Publikationen sowie in der Ausstellung ‚Ilustraciones‘ gezeigt werden. Es sind Präsentationsmodelle, insofern für die Entwurfsgenese weniger von Bedeutung und werden daher hier nicht eingehender betrachtet. Neben den Modellen produziert Radić verschiedene Medien, die nur teilweise als dem in der Architektur üblichen Spektrum zugehörig gelten können. Exemplarisch werden freie zeichnerische Studien betrachtet.

Er nutzt außerdem Entwurfsskizzen: Sie entstehen in handelsüblichen A6-Skizzenbüchern und erwecken den Eindruck, schnell produzierte, variierende zeichnerische Untersuchungen zu sein.¹²⁶ Es sind ungeordnete Varianten mit Tinte oder Kugelschreiber von Kubaturen, Formungen, Einschnitte oder Proportionen, die keineswegs akkurat sind, sondern eher wie ein Abbild des beim Entwerfen schweifenden Denkens.¹²⁷ Sie sind eine Dokumentation der Entwurfsgenese und halten zentrale Entwurfsideen zeichnerisch und durch kurze sprachliche Ergänzungen fest. Das Arbeiten mit der Hand beschreibt er als eine Möglichkeit, um im Arbeiten in Kontakt mit dem Material zu kommen und deshalb als unabdingbar.¹²⁸

Assemblagen

In Publikationen finden sich verschiedene aus Alltagsgegenstände zusammengefügte Objekte: Es werden Weingläser mit Metallscheiben umringt und gestapelt (Frágil, 2010) oder Teile einer Geige mit einem Mörser aus Holz und zwei Industrieglühlampen verbunden (Grifo, 2015) (Abb. 60). Sie entstehen auf Basis von Geschichten, darunter zum Beispiel ‚Das Meerhäschen‘ (1857) der Brüder Grimm sowie auf Basis von Illustrationen, insbesondere den von David Hockney 1969 angefertigten Druckgrafiken zu Geschichten der Brüder Grimm, darunter ‚The boy hidden in a fish‘, ‚The princess in her tower‘ sowie ‚The boy hidden in an egg‘. Letztere Grafik stellt insofern eine grafische und damit auch räumliche Inversion der zum Biennale-Beitrag ‚El niño escondido en un pez‘ beschriebenen Grafik dar, dass hier das besagte Ei flächig und als Masse erscheint, wohingegen die Umgebung hell und filigran gehalten ist. (Abb. 61) Dementsprechend ist auch Radićs Assemblage ‚El niño escondido en un huevo‘ (2011) ein von außen hermetisches Objekt unklarer Räumlichkeit oder Masse: ein mit Tape beklebter und verspannter Kuheuter. (Abb. 62)

Sie sind modellartige Assemblagen aus gefundenen Gegenständen, die in den Erzählungen sowie den Illustrationen enthaltene Eindrücke, Raumvorstellungen oder Atmosphären verkörpern. Sie interpretieren die schriftlichen oder grafischen Inhalte in dreidimensionaler Form, wobei die entstehenden Artefakte sowohl durch die Referenzen als auch die mit den Gegenständen verbundenen Assoziationen informiert werden.

Die Zusammenstellungen der Einzelteile der Assemblagen sind ungewöhnlich, wenn nicht gar absurd. In ihren Konstellationen werden Wahrnehmende herausgefordert, Assoziationen in einen neuen Zusammenhang zu bringen. Indem die Dinge nicht nur nebeneinandergestellt, sondern in eine konstruktive Verbindung innerhalb eines Objektes zueinander gebracht werden, überwinden sie ihre Distanz. Die Bedeutung des Werks ergibt sich in der Konstellation der Elemente, die nicht primär ihre Unterschiedlichkeit betont, sondern darin etwas Andersartiges produziert.¹²⁹ Für Radić liegt in diesem Vorgehen eine künstlerische Strategie begründet: Für Kunstschaffende sei die Bedeutung der sozialen Kontextualisierung der Materialien für Kunstwerke entscheidend – deren Medialität. Seine Architektur soll in gleicher Form Konnotationen und Assoziationen beinhalten.¹³⁰

60 Smiljan Radić + Alejandro Lüer Grifo 2015 Modell



61 David Hockney The boy hidden in an egg 1969 Druck

¹²⁶ Vgl. z. B. die Faksimile-Ausgabe eines Skizzenbuches zum Entwurf des Serpentine Pavilions: N. N., Smiljan Radić, Studies for the Serpentine Gallery Pavilion 2014, Zürich: Hauser & Wirth Publishers 2015, <https://www.hauserwirth.com/publications/9417-smiljan-radic-studies-for-the-serpentine-gallery-pavilion-2014>, 04.11.2020 oder die entsprechenden Skizzen in Jochen Volz und Emma Enderby (Hrsg.), Smiljan Radić: Serpentine Pavilion 2014, Köln: König 2014

¹²⁷ Vgl. zum Zusammenspiel von Denken und Zeichnen z. B. Donald A. Schön, The reflective practitioner: how professionals think in action, New York: Basic Books 1983, 99–104

¹²⁸ Vgl. Obrist, Peyton-Jones, und Radić (2014), op. cit. (Anm. 90) 27–28

¹²⁹ Vgl. Dieter Mersch, Visuelles Denken. Konjunktionale versus propositionale Assoziation, in: Andrea Sabisch und Manuel Zahn (Hrsg.), Visuelle Assoziationen: Bildkonstellationen und Denkbewegungen in Kunst, Philosophie und Wissenschaft, Hamburg: Textem 2018, 37; sowie Susanne Witzgall, Jenseits der Willkür. Kuratorische Praxis, visuelle Assoziationen und generische Räume, in: ebd., 352

¹³⁰ Vgl. Obrist, Peyton-Jones, und Radić (2014), op. cit. (Anm. 90) 32

¹³¹ Vgl. ebd., 28

¹³² Vgl. zu Bricolage in: Ioanna Angelidou, The three states of the Transcripts, or: Archives, narratives and bricolage. Die drei Stadien der Transcripts, oder: Archiv, Narrativ und Bricolage, in: Daniel Gethmann (Hrsg.), Archiscritps, Graz Architecture Magazine, Basel: Birkhäuser 2015, 209

Radić verwendet Materialien, die sich einfach manipulieren lassen und keine Präzision erfordern. Die grobe Arbeitsweise sei notwendig für den Entwurfsprozess, um eine Beziehung zum Material und dessen Tektonik einzugehen und zu erfahren, wie jenes in unterschiedlichen Formen wirke. Die direkte Verbindung zum Material und zum Gemachtwerden behält sich Radić auch bis zur Baustelle bei, indem er einen engen Kontakt zu den dort Arbeitenden pflegt.¹³¹ Dies findet sich bei Chillida wieder, der den Charakter des Materials ergründen will und Produktionen auch seiner großformatigen Skulpturen begleitet.

Über ihre Eigenständigkeit hinaus können die Assemblagen als abstrahierte Thesen für potenzielle Projekte funktionieren und werden auch mit diesen gemeinsam publiziert. Sie dienen zur Erläuterung und Herleitung gestalterischer Setzungen. Insgesamt, im Verbinden vielfältiger Bezüge, Nutzen des spontan zur Hand Seienden, in der Möglichkeit des überrascht Werdens, erinnern die Assemblagen und die mit ihnen verbundenen Denk- und Schaffensprozesse an die vom Philosophen Claude Lévi-Strauss in ‚Das wilde Denken‘ (1973) beschriebene Praxis der Bricolage: Diese kommuniziert mit und durch die Dinge, die zur Hand sind. Sie ist außerdem nie abschließend beendet, sondern kann stets als Impuls für eine neue Aktivität dienen. Resultat kann ein von den Surrealisten sogenannter ‚objektiver Zufall‘ sein, also das Planen des Ungeplanten.¹³²



62 Smiljan Radić + Alejandro Lüer El niño escondido en un huevo 2011 Modell Kuheuter, Klebeband, Zedernholz

Freie Studien

Die Zeichnungsreihen, die Radić parallel zum Entwurf des Serpentine Pavilion unter dem Titel ‚La muerte en casa‘ produziert sowie im Rahmen der Ausstellung ‚Ilustraciones‘ (Galería AFA, Chile, 2013) zeigt, sind von üblichen Architekturzeichnungen ebenfalls deutlich entfernt. Sie bestehen aus schwarzer und goldener, schwarzer und silberner oder ausschließlich schwarzer Farbe. Mit schnellem Strich und dadurch sichtbarem Pinselduktus haben sie eher einen zeichnerischen Ausdruck. In starker Abstraktion sind keine Bildgegenstände auszumachen, teilweise existieren sogar kaum unterscheidbare Formationen. (Abb. 63)

Die Ausstellung ‚Ilustraciones‘ versucht, die verschiedenen Schritte von initialen Ideen, welche unterschiedlichen Ursprungs sein können, hin zur Materialisierung eines Projektes zu explorieren. Die Exponate bestehen ausschließlich aus den oben beschriebenen Assemblage-Modellen, Holzmodellen Alejandro Lüers; Pläne, Skizzen oder Fotos der Projekte fehlen bei dieser Ausstellung völlig. Dazu finden sich die mehrteiligen Serien abstrakter, maleischer Zeichnungen unter den Titeln ‚Columnas‘ [dt. Säulen], ‚Carcéles‘ [dt. Kerker] sowie ‚Gigante‘ [dt. Riese], die auf drei Texten von Junichiro Tanizaki, Yorgos Seferis und Manfredo Tafuri basieren.¹³³ Sie sind Explorationen des jeweiligen Konzeptes und dazu gedacht, einen gemeinsamen Hintergrund für die zentralen Holzmodelle zu bilden. Sie schlagen Gruppierungen für diese vor und sind damit zusätzliche Interpretationsebenen.¹³⁴

Zur Zeichnungsreihe ‚La muerte en casa‘, die grundlegend für ein eigeninitiatives Projekt eines Mausoleums ist, beschreibt Radić im gleichnamigen Text einen Entdeckungsprozess: Während des schnellen Zeichnens sei in seinen Worten ein monolithisches Volumen „erschienen“, der Ausgangspunkt für das Mausoleum.¹³⁵ Das Denken schweift umher, für das Moment der Entdeckung, also das bewusste Identifizieren von Gestalt oder Idee, braucht es Radićs von Intentionen geprägte Entscheidungen. Teilweise unbewusstes und bewusstes Handeln wechseln sich ab.

Man sieht den Zeichnungen über den Duktus den Prozess der Herstellung an. Das Machen, verbunden mit Suchen nach räumlichen Ausdrucksmöglichkeiten oder Formationen, Organisationen, Zuschreibungen und damit das Entwerfen als Handlung werden angesprochen. Sie bieten eine Denk- und Diskussionsebene der im Werk enthaltenen Ideen. Das Konglomerat der Exponate der Ausstellung zeigt materielle Interpretationen des Gebauten, mal direkter, mal abstrakter. Es werden Pluralisierungen der enthaltenen Ideen angeboten – in Radićs Sinn Illustrationen.

63 Smiljan Radić Gigante Ilustraciones
Galería AFA 2013
Tinte auf Papier



133 Die Textauschnitte sind nicht eindeutig publiziert. Es kann auf Grund der Referenzierungen an anderen Stellen davon ausgegangen werden, dass es sich bei dem Text von Tanizaki um ‚Lob des Schattens‘, bei Seferis um ‚Seis noches en la Acrópolis‘ (1954) handelt. Mit dem ersten Satz von Seferis' Roman beginnt auch Radićs Text ‚La luna de acuerdo...‘ aus dem Jahr 2014. In diesem werden klassische Säulen als etwas benannt, das die erzählende Person Nondas nicht ausstehen könne. Vgl. Smiljan Radić, La luna de acuerdo, in: Cada tanto aparece un perro que habla, y otros ensayos, Barcelona: Puente editores 2018, 73

134 Vgl. Javiera González, Exposición „Ilustraciones“ de Smiljan Radić + Alejandro Lüer, in: ArchDaily, 2013 auf: <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-313416/exposicion-ilustraciones-de-smiljan-radic-alejandro-luer>, 29.11.2020

135 Vgl. Radić (2019), op. cit. (Anm. 108) 227

136 Es wird hier ein Fokus auf die für die Untersuchung wichtigsten Medien gelegt. So werden beispielsweise die Renderings und Plandarstellungen weitgehend ausgelassen, wengleich auch Ihnen auf Grund bestimmter wiederkehrender Eigenschaften ein charakteristischer Personalstil innewohnt: So veröffentlicht Radić in vielen Fällen Ausführungszeichnungen oder auch Zeichnungen wie Faltpäne. Sie sind allerdings im Kontext des Künstlerischen nicht von weitergehendem Interesse.

137 Vgl. zu Begriffsbedeutungen <https://www.merriam-webster.com/dictionary/illustration>, 24.5.2022

138 Vgl. Klaske Havik und Alberto Grillner, Between sites and stories, between texts and times. A dialogue about fiction and narrative in architectural inquiries, in: dies. u.a. (Hrsg.), Writingplace: investigations in architecture and literature, Rotterdam: nai010 2016, 165

139 Vgl. Smiljan Radić, La Ilustración como terreno baldío, in: Smiljan Radić, 2003-2013: el juego de los contrarios, Madrid: El Croquis ed 2013, 5

140 Smiljan Radić im Interview mit Pedro Livni vgl. Livni (2010), op. cit. (Anm. 7) 266

141 Vgl. Radić (2013), op. cit. (Anm. 139) 5

142 Vgl. insbes. Radić (2019), op. cit. (Anm. 51) 96–97

Illustrationen als Brachen

Auf den Begriff der ‚Illustration‘ nimmt Radić wiederholt Bezug.¹³⁶ Als Medium ist der Illustration, unabhängig von ihrer konkreten Ausführung, eine (er-)klärende, veranschaulichende oder beispielhafte Kapazität eingeschrieben.¹³⁷ Sie steht oft als visuelle Ergänzung und reichert andere Medien an.

Die Illustration ist ein zentrales Konzept für Radić, mit dem inhaltliche und prozessual-methodische Anteile gefasst werden. In seiner Auffassung dienen Illustrationen dazu, eine Geschichte rund um ein Objekt herum aufzubauen, vergleichbar mit dem Begriff der ‚produktiven Imagination‘ des Philosophen Paul Ricœur, der ein Bild nicht als Repräsentation, sondern als imaginativen Startpunkt für Fiktion und Geschichtenerzählen begreift. Das derart das Denken und potenziell die Handlung in Bewegung setzende Bild bietet die Möglichkeit der (Trans-)Formation der Realität.¹³⁸ Radić vergleicht Illustrationen sinnbildlich mit Brachen, die als freies Stück Land vielfältige Besetzungen ermöglichen.¹³⁹ Die Illustrationen sind keine abgeschlossenen Lösungen, sondern öffnen Möglichkeiten.¹⁴⁰

Es geht also um mit Illustrationen verknüpfte Erzählungen, um Assoziationen, die je nach Vorprägung vielfältig und damit präzise und ungreifbar sind. Eine gedankliche Dualität ist prägend, einerseits ein Wiedererkennen von etwas Bekanntem, das andererseits begleitet wird von dessen Verfremdung. Es sind materielle Verkörperungen von Ideen, die eine eigene imaginative Realität erzeugen und damit Sichtbares und Unsichtbares oder auch Realität und Imaginäres vermischen können.

Radić versteht sogar Architekturen als Illustrationen mit diesen Eigenschaften.¹⁴¹ Die Werke erhalten eine Kontextualisierung, es wird ihr immaterieller Bedeutungsgehalt multipliziert und ihnen darüber eine mögliche – nicht unbedingt tatsächliche – Erinnerung verliehen. Diese Kontextualisierung bezeichnet Radić als ‚zivilisieren‘, indem aus verschiedenen, fragmentierten und nicht nur offensichtlichen, sondern oft beiläufigen Szenarien eine Geschichte konstruiert werde. Aufgabe der Architektur sei dann eine Glaubhaftigkeit dieser Geschichte.¹⁴² Genau auf derart imaginative, unpräzise verbleibende und dennoch evokative Gehalte zielen auch verschiedene der Texte Radićs ab.

6.4.4 TEXTE

Die Bedeutung literarischer Texte anderer für Radićs Arbeiten wird bereits beschrieben.¹⁴³ Wie Chillida schreibt Radić aber auch selbst. Oft sind selbst Projektbeschreibungen in den Monografien von Radić und in persönlicher Perspektive verfasst. Als intentionale Beschreibungen sind sie mit den Projekten eng verbunden, unterscheiden sich aber von Architekturbeschreibungen aus sekundären Quellen. Sie zielen stärker auf die suggestiv-atmosphärische Vermittlung von Inhalten ab, als auf eine dokumentarische Erläuterung.¹⁴⁴

In weiteren Texten, die sowohl separat als auch gemeinsam mit Projekten in Monografien veröffentlicht werden, setzt sich Radić nur episodisch mit seinem architektonischen Werk auseinander. Den Assemblage-Modellen ähnlich verweben sie Referenzen und Zitate miteinander, beschreiben erlebte Situationen oder führen Gedanken assoziativ fort. Sie haben zwar deskriptive oder gelegentlich analytische Anteile inne, weisen aber in Richtung literarischer oder verwandter Textgattungen.

Radić selbst benennt dafür die Ekphrase, mit der er die Visualisierung von ausschließlich in Textform existenten Inhalten anstrebt.¹⁴⁵ In ihrer Wortbedeutung ist die Ekphrase eine Textkategorie aus der Kunsttheorie, die Empfindungen beim Wahrnehmen von Werken erspürbar machen möchte. Über dieses evokative Potenzial der Texte wird in ihnen hier aber auch ein stärker erkenntnisgerichteter Vorgang gesehen, der Parallelen in der Poesie sowie im Essay besitzt.

Die Texte, vor allem ‚Algunos restos de mis héroes encontrados disperso en un sitio baldío‘ (2014), können in ihrem autobiografischen Bezug, der für den Autor bedeutsame Kunst- und Architekturschaffende, Orte und Werke enthält, an die ‚Wissenschaftliche Selbstbiografie‘ (1982) von Aldo Rossi erinnern, auf die Radić wiederholt verweist.¹⁴⁸ Sie ist eine biografische Schilderung von Empfindungen, Erlebtem, Beschreibungen und Erkenntnissen und über die Verbalisierung innerer Gedanken externalisiert. Zwar thematisch in Abfolgen gebracht und mit Aussagen versehen, verfolgt Rossi keine wissenschaftliche Vermittlungsabsicht. Es sind „poetische Narrationen“, Schilderungen, die empathische Empfindungen bei Lesenden zu erzeugen vermögen.¹⁴⁹

Poetisierung

In der Kunstlehre August Wilhelm Schlegels wird die Poesie als umfassendste Kunstform charakterisiert und, wie insgesamt die Romantik in Philosophie, Literatur und Kunst, als Gegenbewegung zur Aufklärung und Rationalität intendiert. Über die Sprache, welche die Fantasie anregt und erfindend tätig wird, ist die Poesie nicht an physische, bestimmte Dinge gebunden.¹⁴⁶ Der russische Linguist Roman Jakobson (1896–1982) versteht – ähnlich wie hier auch das Künstlerische – das Poetische als Eigenschaft und verbindet damit Worte, die nicht nur als Repräsentation der von ihnen bezeichneten Sache stehen. Beim Poetischen erzielen seiner Ansicht nach die Worte als Material, ihre Komposition und ihre äußere wie innere Bedeutung einen zusätzlichen Wert. Jakobson konstatiert aus der potenziellen Antinomie zwischen Zeichen und Objekt die Möglichkeit zu veränderbaren Konzepten und einer daraus resultierenden Weiterentwicklung.¹⁴⁷ Im Surrealismus wird mit Poesie ein metaphorischer Prozess beschrieben, aus dem gar eine Lebensweise abgeleitet wird, die das nützliche und vernünftige Leben verlässt und zufällige Funde, Überraschendes und damit poetische Zusammenhänge anstrebt. All diese Eigenschaften charakterisieren neben Radićs Texten auch seine Architektur. Es könnte damit von einer Poetisierung als Methode gesprochen werden, in der sich imaginativ Anregendes durch Unerwartetes ergibt.

143 Vgl. Verghese (2015), op. cit. (Anm. 123) 77

144 Vgl. zur Rolle, die Sprache im architektonischen Entwerfen einnehmen kann z. B. Margitta Buchert, Sprache, Language, in: dies. (Hrsg.), Entwerfen gestalten: Medien der Architekturkonzeption; Shaping Design: Media of architectural conception, Berlin: jovis 2020, passim; Martino Stierli, The Architect as Ghostwriter, On Rem Koolhaas's Delirious New York (1978), in: Daniel Gethmann (Hrsg.), Archiscripts, Graz Architecture Magazine Basel: Birkhäuser 2015, 50–67; oder Friedrich Achleitner, Von der Unmöglichkeit, über Architektur zu schreiben? On the impossibility of writing about architecture?, in: Daniel Gethmann (Hrsg.), Archiscripts, Graz Architecture Magazine II Basel: Birkhäuser 2015, 9–25; sowie Klaske Havik, Urban Literacy: Reading and Writing Architecture, Rotterdam: nai010 2014, 33–34

145 Vgl. hierzu Smiljan Radić, On his Design Process, auf: <https://www.youtube.com/watch?v=FB2pqar-koso&t=1978,11.01.2021> sowie vgl. Smiljan Radić zit. in: Verghese (2015), op. cit. (Anm. 123) 77

146 Vgl. Andreas Denk und Uwe Schröder, Das Romanische in der Architektur. Fragmente aus Gesprächen, in: geheimnis im gewöhnlichen. zum romantischen in der architektur, der architekt, 6 (2021), 16–17

147 Vgl. Roman Jakobson, What is poetry?, in: Language in literature, Cambridge, MA.: Harvard University Press 1990, 378

148 Vgl. Aldo Rossi, Wissenschaftliche Selbstbiografie, Zürich: Park Books 2015, 106; sowie die Bezugnahme Radić (2018), op. cit. (Anm. 41) 90–93; sowie Walker (2013), op. cit. (Anm. 30) 23; Patricio Mardones schreibt außerdem im Prolog zum Textband ‚Cada tanto aparece un perro que hable, y otros ensayos‘ mit der Zusammenstellung wesentlicher Schriften Radićs, dass sich Parallelen zum melancholischen Tonfall der Schriften Aldo Rossis sowie zur dunklen Dichte der Poesie John Hejduks ziehen ließen. Vgl. Patricio Mardones, Prólogo, in: Smiljan Radić und ders. Cada tanto aparece un perro que habla, y otros ensayos, Barcelona: Puente editores 2018, 12

149 Zu poetische Narrationen vgl. Margitta Buchert, Archive. Zur Genese architektonischen Entwerfens, in: Fakultät für Architektur und Landschaft, Leibniz Universität Hannover (Hrsg.), hochweit 12, Hannover: Internationalismus 2012, 11

150 Vgl. Kathrin Busch, Ästhetische Amalgamierung. Zu Kunstformen der Theorie, in: Judith Siegmund (Hrsg.), Wie verändert sich Kunst, wenn man sie als Forschung versteht?, Bielefeld: transcript 2016, 175

151 Theodor W. Adorno, Der Essay als Form, in: ders. (Hrsg.), Noten zur Literatur, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1981, 21

152 Vgl. ebd. 21–22; vgl. zur Beziehung von Philosophie und Kunst im Essay auch Kathrin Busch, Wissenskünste. Künstlerische Forschung und ästhetisches Denken, in: Elke Bippus (Hrsg.), Kunst des Forschens: Praxis eines ästhetischen Denkens, Zürich et al.: Diaphanes 2009, 156–158

153 Es ist nicht nachzuvollziehen, inwieweit die Texte präzise redigiert und in die jeweiligen Anordnungen gebracht werden. Somit kann das Assoziative auch eine gezielte Inszenierung sein. Da jedoch verschiedene der publizierten Texte transkribierte Vorträge sind, verbleibt eine Vergleichbarkeit zu gedanklichen Strömungen, gleichwohl mindestens strukturierter Natur.

154 Schreiben bedarf ohnehin eines auswählenden Prozesses. Bei Radićs entweder nachträglich redigierten und zusammengefügt oder möglicherweise direkt komponierten Texten aus Einzelabschnitten werden auch Parallelen zu den Assemblage-Modellen deutlich. Das Verweben schafft das Werk. Vgl. zu auswählenden Prozessen beim (Be-)Schreiben Achleitner (2015), op. cit. (Anm. 144) 16

155 Vgl. hierzu in Bezug auf Georges Perec Havik (2014), op. cit. (Anm. 144) 37

Essay: Verändern und Erkennen

Weiterhin ist in den Texten aber auch ein Erkennen zu vernehmen, das eher zur Gattung des Essays gehört. Diese oszillieren als literarische Form zwischen methodisch gesichertem Wissen sowie ästhetisch und formal geprägter Schreibkunst und werden als Mischung von Kunst und Philosophie angesehen. Es werden nicht nur theoretische Gedanken verhandelt, sondern auf künstlerische Weise Erfahrungen, Phänomene oder Wahrnehmungen anhand von Bildern, Assoziationen oder Vergleichen beschrieben. Entscheidend ist, dass nicht im Vorhinein erarbeitetes Wissen ästhetisch aufbereitet wird, sondern erst über die Art des Schreibens und zum Beispiel die Formatierung Erkenntnisse entstehen.¹⁵⁰ Diese sind nicht ausschließlich begrifflich fassbar; es existiert ein Überschuss zugunsten künstlerischer Eigenschaften wie dem Singulären und Fragmentarischen. Adorno schreibt Essays eine ähnliche Funktion zu, wie sie auch für Kunstwerke gelten kann: „Eigentlich denkt der Denkende gar nicht, sondern macht sich zum Schauplatz geistiger Erfahrungen.“¹⁵¹ Er beschreibt dazu eine ‚unmethodische Methode‘, indem der Essay nicht nach kausaler Logik operiere, sondern sprachliche Konfigurationen produziere.¹⁵²

Eigenschaften dessen zeigen sich bei Radić: Markant ist das Setzen vieler Texte in nummerierte, unterschiedlich lange Abschnitte. Grundlage für diese Texte sind Vorträge, die nummerierten Abschnitte gehören jeweils zu Präsentationsfolien. Die einzelnen Teile erzeugen nicht immer einen kontinuierlichen Textfluss, sondern wechseln manchmal pro Abschnitt den inhaltlichen Fokus und scheinen fast erratisch. In der Gesamtheit wird um einen Kontext gekreist, Ideen werden wieder aufgegriffen und Konstellationen zwischen verschiedenen Denkrichtungen produziert. Das Umherschweifen der Texte, so wie die schweifende Hand beim Zeichnen, scheint Gedankengänge nachzuzeichnen. Das gestaltende Anordnen, das Konstruieren der Texte verhilft zur Erkenntnis; Text ist Material.¹⁵³

Für Radić kann im Schreiben eine künstlerisch-konzeptionelle Praxis vermutet werden: Im oben formulierten Sinn arbeitet er dadurch an gestalterisch-atmosphärischen Fragestellungen. Es werden Wahrnehmungsweisen erkundet, Assoziationen geknüpft und ein referenzielles Bezugssystem erzeugt. Durch die Verschneidung oder Kausalverbindung werden einzelne Aspekte im Hinblick auf Gemeinsamkeiten oder Unterschiede betrachtet. Daher erreichen die Texte, insbesondere die Transkripte seiner Vorträge, auch eine besondere Kraft, wenn sie in Verbindung mit während dieser Vorträge gezeigten Abbildungen publiziert werden. Als Sammlung kommentieren die Abbildungen die Texte ebenso wie umgekehrt und sie entfalten in Verbindung zu den gezeigten Projekten wiederum neue Bedeutungen.

Damit zeigt der Text als Werk ähnliche Konstruktionsweisen wie die Architekturen.¹⁵⁴ Das Geschriebene hat eine besondere evokative Kraft und poetische Beschreibungen oder Benennungen verstärken diesen ohnehin in vielen Sprachwerken vorhandenen Effekt.¹⁵⁵ Das (kreative) Schreiben kann indirekt Eigenschaften potenzieller Architekturen hervorbringen und sowohl Reflektion als auch Projektion im Schaffensprozess ermöglichen, wodurch ihm ein reflexives Potenzial innewohnt.

Die Vernetzung der vielfältigen Arbeitsteile Radićs zeigt ein komplexes Bezugs- und methodisches System, das nicht spezifisch architektonisch ist, sondern in seinem Sinne eher transdisziplinäre Weisen des Konstruierens erkundet. Entsprechend vielfältig sind die künstlerischen Eigenschaften, die nun abschließend interpretiert werden.

6.5 KÜNSTLERISCHES IM WERK

Für künstlerische Erscheinungsformen im Werk Radićs sind vor allem aus der Textarbeit entspringende kreative Methoden, die in weitere Medien überführt werden, grundlegend und prägen in der Folge auch die Eigenschaften der Artefakte.

6.5.1 TRANSKRIPTION

An verschiedenen Stellen wird Radićs Arbeitsweise der Charakter von Geschriebenem attestiert, auch über seine Texte hinaus. Sie wird verglichen mit kreativem Schreiben und sprachlichen Übersetzungsvorgängen. Das Werk sei ein Kommentar und Radić ein Textarchitekt, der Räume mit Worten entwerfe, es werde zitiert und Palimpseste entstünden, also Überschreibungen von Bestehendem.¹⁵⁶ Dabei lassen sich in Radićs Werk nur wenige Anhaltspunkte dafür finden, dass Architektur direkt durch das Geschriebene konzipiert wird; das architektonische Schreiben sei in seinen Augen eine eigene Weise des Konstruierens, die stets eine Inkongruenz zur (gebauten) Architektur aufweise.¹⁵⁷

Radić bevorzugt den Begriff ‚Konstruktion‘ im Vergleich zu ‚Architektur‘, da Konstruktion sich stärker dafür öffne, was Architektur sein könne und dass sie in verschiedenen Disziplinen produziert werde. Explizit benennt Radić die Poesie als Form der Konstruktion und erinnert darin an Chillidas Ausspruch, dass jede Kunst aus Poesie und Konstruktion bestünde.¹⁵⁸

Sprachliche Konstruktionen

Im Sinne der oben skizzierten Poetisierung umfasst dies auch das Um- oder spezifische Deuten und Kontextualisieren von Begrifflichkeiten als ‚neuartige Konstruktion‘.¹⁵⁹ Wenn Radić ein Gebilde aus Glühbirnen, Geigenfragmenten und hölzernem Mörser als Greif bezeichnet und mit einer bildlichen Illustration in Verbindung setzt, regt dies gedankliche Bilder und Interpretationen an, die auf die Wahrnehmung rückwirken. Wenn die Biennale-Skulptur ‚El niño escondido en un pez‘ heißt, weist dies auf Hockneys Grafik und die damit verbundenen Passagen der Geschichte hin, ist aber ebenso mit der Begriffskombination ‚escondido en‘ [dt.: versteckt in] eine architektonische Artikulation.

Auf eine ähnliche Weise wirken auch Chillidas Aphorismen. Über die Bildung von Allegorien werden illustrierende Bilder in den Lesenden heraufbeschworen. Gelegentlich lautmalerisch und oft sprachspielerisch sind Chillidas Texte über diese evokative Kapazität der Sprache wirksam.¹⁶⁰ Damit entsprechen beide dem Architekturtheoretiker Alberto Pérez-Gómez, der das Nutzen einer poetischen Sprache als Grundvoraussetzung für die Erzeugung kulturell bedeutender Werke beschreibt.¹⁶¹

Radić baut mit Sprache lesbare Eindrücke auf, die denen seiner gebauten Architektur ähneln – oder sie möglicherweise durch ihre imaginative Offenheit, die Sinneseindrücke, Stimmungen und Erinnerungen hervorruft, vielleicht sogar übersteigen.¹⁶²

¹⁵⁶ Vgl. hierzu z.B. Gallanti (2014), op. cit. (Anm. 3) 59; und Verghese (2015), op. cit. (Anm. 123) 81; und Sato (2007), op. cit. (Anm. 2) 8; sowie Alan Chandler, Smiljan Radić: Translating Design into Materiality – the ‚Workmanship of Risk‘, in: Smiljan Radić (Hrsg.), *Obra gruesa/Rough work, Illustrated architecture by Smiljan Radić, Santiago de Chile: Puro/Hatje Cantz 2019*, 211 und passim

¹⁵⁷ Vgl. Radić (2018), op. cit. (Anm. 133) 70–71

¹⁵⁸ Vgl. Molina (2018), op. cit. (Anm. 28)

¹⁵⁹ Vgl. zu Begriffsaneignung Albert Kirchengast und Akos Moravánszky (Hrsg.), *Experimentalismen. Zur Einführung*, in: *Experiments: Architektur zwischen Wissenschaft und Kunst*, Berlin: jovis 2011, 10

¹⁶⁰ Einige der Texte erinnern an Reiseführer. vgl. z. B. Smiljan Radić, *Guía del abandono*, in: *Patricio Mardones und ders. Cada tanto aparece un perro que habla, y otros ensayos*, Barcelona: Puente editores 2018, 15–28; oder Radić (2018), op. cit. (Anm. 5)

¹⁶¹ Pérez-Gomez beschreibt die poetische Sprache als das essenzielle Medium, um Stimmungen und Atmosphären auszudrücken. Poetische Qualitäten in der Architektur bedeuteten demnach, Orte für bedeutsame menschliche (Inter-)Aktionen zu schaffen. Vgl. dazu Alberto Pérez-Gómez, *Language, literary approaches and architectural meaning*, in: *Klaske Havik u. a. (Hrsg.), Writingplace: investigations in architecture and literature*, Rotterdam: nai010 2016, bes. 56, 61–63

¹⁶² In verschiedenen Positionen der 1970er Jahre taucht diese Position ebenfalls auf und Will Alsop oder Jean Nouvel haben ebenfalls reine Textwerke als Architektorentwürfe deklariert. Vgl. dazu und zu weiteren Perspektiven der Sprache in der Architektur Buchert (2020), op. cit. (Anm. 144) passim und insbes. 87; sowie zur imaginativen Kapazität der Sprache Havik (2014), op. cit. (Anm. 144) 23

¹⁶³ Vgl. Havik (2014), op. cit. (Anm. 144) 98–99

¹⁶⁴ Vgl. dazu Hoberg (2021), op. cit. (Anm. 117) 131–132

¹⁶⁵ Vgl. Giorgio Agamben, *Ninfas*, Valencia: Editorial Pre-Textos 2007, 31, 53, zitiert in: Radić (2019), op. cit. (Anm. 38) 254

¹⁶⁶ Vgl. dazu Livni (2010), op. cit. (Anm. 7) 105

¹⁶⁷ Vgl. Viktor Šklovskij, *Die Kunst als Verfahren*, in: *Jurij Striedter (Hrsg.), Russischer Formalismus: Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, München: Fink 1994, passim

¹⁶⁸ Vgl. Werner Fitzner, *Einleitung*, in: *ders. (Hrsg.), Kunst und Fremderfahrung: Verfremdungen, Affekte, Entdeckungen*, Image Bielefeld: transcript 2016, 7–9

Dialektische Interpretationen

Häufig nutzt Radić fremde Texte als Ursprung und ‚übersetzt‘ diese in andere Werkformen. Dies erinnert an das Verfahren der Transkription: Bekannt vor allem aus der Musik, wo sie die Übertragung eines Stückes in eine veränderte Instrumentalisierung beschreibt, oder als Adaption einer literarischen Vorlage für das Kino, ist die Transkription eine Art der Übersetzung. Bei dieser kommt es nicht lediglich darauf an, die wesentlichen Aspekte des Ursprungs zu erfassen und zu bewahren, sondern auch etwas genuin Neuartiges mit eigenen Qualitäten zu schaffen.¹⁶³ Eine Interpretation ist der Transkription inhärent.

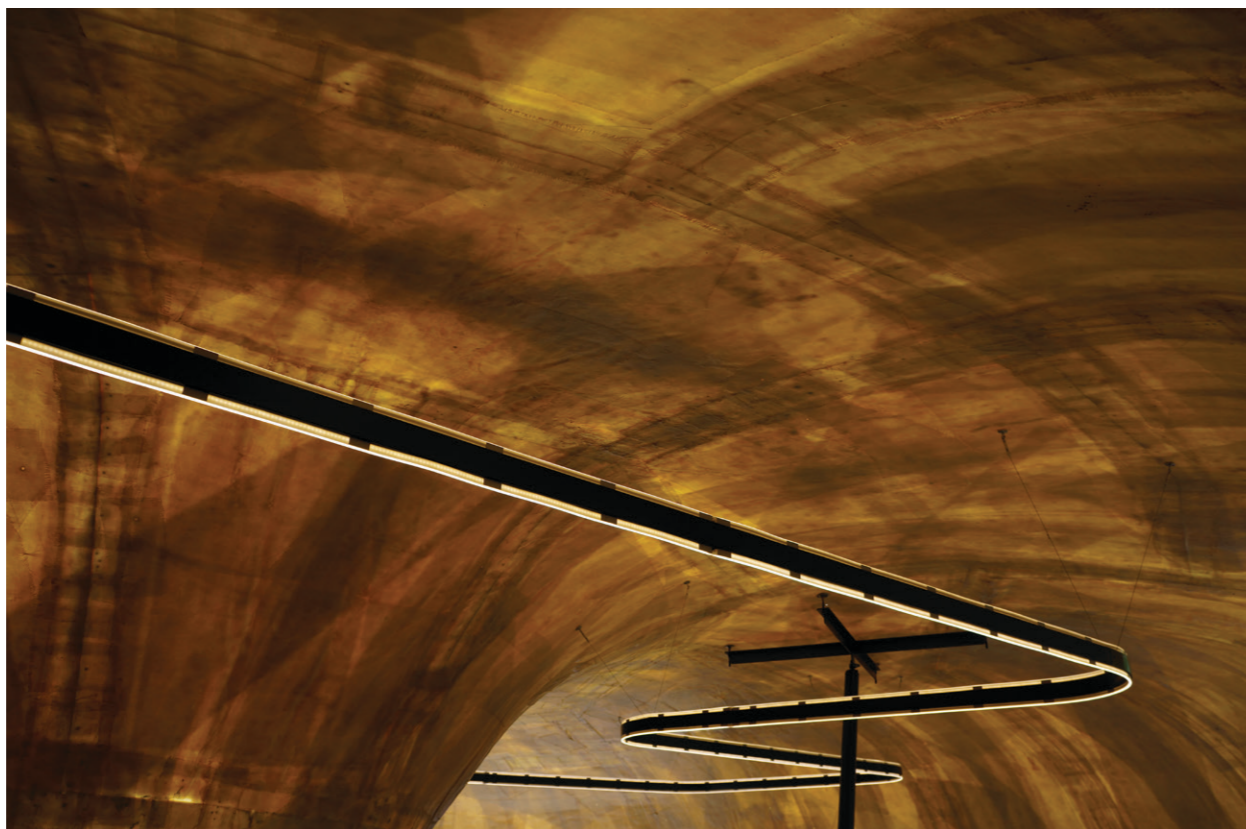
Bei Radić finden sich Transkriptionen in den mehrfach überlagerten, medialen Übersetzungen in Assemblage-Modellen, Zeichnungen oder eben Architektur. Sie enthalten jeweils spezifische, aber vage Gestaltparameter, thematische Ideen oder Wahrnehmungsempfindungen. Durch die zunächst fast vollständige Ablösung von Erfordernissen architektonischer Realisierungen können sich imaginative Entwurfsphasen frei entfalten und darüber unabhängige Suchen initiieren. Es wird möglich, alternative Räume, deren Produktionsweisen, Bestandteile und Artikulation sowie damit verbundene Stimmungen zu entwickeln. Für die Realisierungen wird dann in den künstlerischen Artefakten nach architekturenspezifischen Qualitäten gesucht und ein erneuter Interpretationslayer erzeugt.¹⁶⁴ Verbunden wird dies mit dem Déjà-vu-Effekt, den Radić im Zusammenhang mit der Illustration als Kippbild aus Wiedererkanntem und Unbekanntem thematisiert.

Entfremden: Déjà-vu

Er zitiert zum Déjà-vu den italienischen Philosophen und Schriftsteller Giorgio Agamben, der in Bezug auf Walter Benjamin dialektische Bilder als eine nicht lösbare Oszillation zwischen einer neuen sinnlichen Erfahrung und einer Entfremdung beschreibt. Bilder werden als Spuren der bisherigen Geschichte verstanden und die Imagination als Möglichkeit, neue Geschichte zu schreiben.¹⁶⁵

Bedeutend für die Transkriptionen sind also Entfremdungen. Der russische Kritiker und Schriftsteller Viktor Šklovskij, ein Vertreter der formalistischen Literaturtheorie, konstatiert 1916 in ‚Kunst als Verfahren‘ für die Dichtung eine spezifische Denkform, die ein Denken in Bildern sei.¹⁶⁶ Er unterscheidet zwischen dem prosaischen Bild, als Form der Abstraktion, sowie dem dichterischen Bild, das zur Verstärkung eines sinnlich empfundenen Eindrucks beitragen solle. Dabei sei die Aufgabe jedes verwendeten Bildes, aus einer gewohnten Wahrnehmung eine neue, eine ungewohnte Wahrnehmung zu erzeugen. Die dafür zum Einsatz kommende Verfremdung führe zu einem ‚Sehen‘ und nicht einem ‚Wiedererkennen‘.¹⁶⁷ Im Verfremden liegt für Šklovskij die Kernaufgabe jeder Kunst, da sie das Bewusstmachen des Erfahrens forcieren und darüber die Relation und Kontextualisierung erneuere.¹⁶⁸ Bekannte Strukturen greifen nicht mehr vollständig als Grundlage der Erfahrung.

Das ist der Kern der Transkription: Wenn Dinge auf eine neue Weise gesehen werden sollen, kann dies lediglich durch einen Rekurs auf sie passieren. Das Wiedererkennen des Bezugspunktes ist unerlässlich, um ihn anders wahrzunehmen. Insbesondere in Relation zu alltäglichen Wahrnehmungen, die durch Gewohnheiten und Routinen, also Wiederholungen geprägt sind, kann das Wiedererkennen und Entfremden zu einer Unterbrechung führen. Entscheidend ist dann das als künstlerisch zu beschreibende Moment im Erzeugen dieser Differenz: Die Referenzen werden (nicht zwingend eindeutig) erkannt, aber gleichzeitig als verfremdet gesehen. Die Erfahrung produziert sich in ihrem Unterschied, also der konstellativen Beziehung.



64 Folly 2014 Hülle mit handgemachter Anmutung

Es ist nicht zwingend nötig, die in ein Werk eingehenden Transkriptionen zu kennen; die Kontextualisierungen können aber, wie für Kunstwerke üblich, die Wahrnehmung anreichern. Mittels der interpretativen Praxis werden auch grundsätzlich sinnlich anregende, ungewohnte ästhetische Eigenschaften produziert: So ist das Material des der Folly vorausgehenden Modells ein Schnittmuster-Pappmaché (Abb. 59), beziehungsweise eine einfache, leicht zu manipulierende, handgemachte Form aus Materialien, die direkt zur Hand sind, und einem Trägermaterial, das überlagernd mit Tape beklebt wird. (Abb. 65) In der Realisierung erinnert die mehrfach geschichtete Glasfaserhülle an das informelle Händische eines Modells. Sie kollidiert mit der Vorstellung gewohnter Konstruktionssysteme über die erstaunlich dünne, teilweise aufgerissene Hülle mit einer unregelmäßigen, transluzenten Oberfläche und schmalen, nicht lotrechten Stützen im Innenraum.¹⁶⁹ (Abb. 64)

Atmosphärische Erzählung

Die Entfremdung produzierende Transkription ist die zentrale kreative Produktionsweise bei Radić, worüber assoziative Szenen, Emotionen und insbesondere sinnliche Erfahrungen fokussiert werden. Das Resultat kann ein atmosphärisches Narrativ sein: Es wird nicht auf eine eindeutige Nacherzählung von Inhalten, sondern eine eher diffuse Charakterisierung von Atmosphären abgezielt.¹⁷⁰ Radić konstatiert, er interessiere sich eben nicht für die Dinge, sondern die Geschichten der Dinge als eine ‚andere Wahrheit‘ (vgl. dazu auch 6.5.3).¹⁷¹ Insgesamt lässt sich hier eine Strategie zur Komplexitätsbewältigung ausmachen: Indem Assoziationen, Erinnerungen und Atmosphären fokussiert werden, gelangt nicht die ‚Funktion‘ sondern der ‚Gebrauch‘ in den Vordergrund.¹⁷² Die Vielfältigkeit individueller Lebensformen und Transformationen werden mittels der Architektur kontextualisiert.

Darin klingt an, dass über die Transkription eine reflexive Position zum Werk eingenommen wird, indem sowohl retrospektiv Vorangegangenes synthetisiert als auch kreativ-katalysierend für Nachfolgendes produziert wird.¹⁷³ Über das Aufgreifen bereits im Werk vorhandener Themen und das kreative Analysieren dieser werden Erkenntnisse bewusst gemacht und über die künstlerische Produktion abstrahiert und transformiert. Es sind Versuche, Atmosphären künstlerisch zu erforschen, um nicht zu explizieren, sondern materiell und immateriell anzureichern. Sie sind, auch als Zeichnung auf dem Papier, eigene architektonische Realitäten und manifestieren ihr Wissen im ästhetischen Produkt.¹⁷⁴ Gleichzeitig bieten sie ein bewusstes Zurücktreten von disziplinären Bedingtheiten; das Distanzieren ist thematischer und ästhetischer Untersuchungsgegenstand und wirkt sich gleichzeitig prozessual aus.

65 Arbeitsmodell Folly



¹⁶⁹ Vgl. Chandler (2019), op. cit. (Anm. 156) 211–214

¹⁷⁰ Vgl. zur narrativen Anreicherung durch die Verwendung von Fragmenten Livni (2010), op. cit. (Anm. 7) 258

¹⁷¹ Vgl. Radić dazu: „I explain things too much because [I want to] create a new history, but normally they're not true, you know? It's about the history about the object, it's not the object.“ Radić (2020), op. cit. (Anm. 118)

¹⁷² Vgl. zu Mehrwerten einer narrativen Perspektive in der Architektur z. B. Wim van den Bergh und Mark Proosten, Narrative as an educational approach. Literary methods in architectural education, in: Klasko Havik u. a. (Hrsg.), Writingplace: investigations in architecture and literature, Rotterdam: nai010 2016, insbes. 114

¹⁷³ Vgl. Obrist, Peyton-Jones, und Radić (2014), op. cit. (Anm. 90) 27; zur reflexiven Position vgl. Margitta Buchert, Reflexives Entwerfen? Topologien eines Forschungsfeldes, in: dies. (Hrsg.), Reflexives Entwerfen. Entwerfen und Forschen in der Architektur, Berlin: jovis 2014, 29–33 und passim

¹⁷⁴ Vgl. Ursprung (2019), op. cit. (Anm. 22) 385

6.5.2 OFFENE VIELFALT: AMBIGUITÄT

Die kreative Praxis Radićs produziert also Werke, die auf spezifische atmosphärische Qualitäten hin konzipiert werden. Das additive Arbeiten mit Referenzen und Assoziationen hat wiederkehrende Themen, aber auch eine ästhetische Vielfalt der Werke zur Folge. Livni konstatiert darin eine architektonische Strategie, die das Gleiche unterschiedlich mache.¹⁷⁵ Darin ähnelt Radić Chillida, der ebenfalls das Gleiche, bereits Bekannte ablehnt und Variationen erzeugt.

Räumliche Kontrastierungen

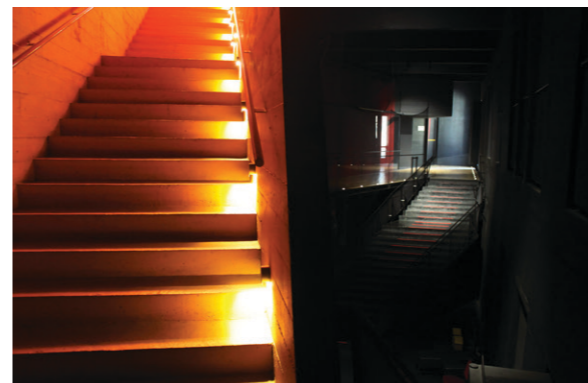
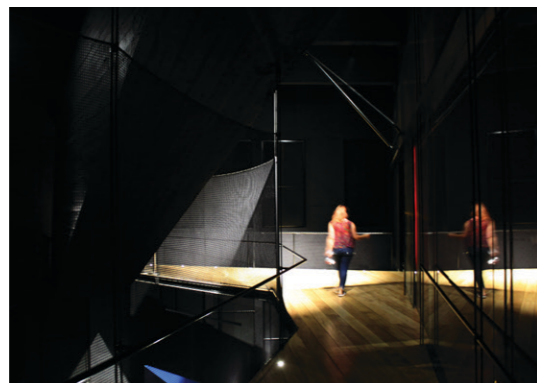
Es gibt eine starke Präsenz gestalterischer Kontraste, die eine Art wiedererkennbares Repertoire bilden. Darunter sind zum Beispiel Farbkontraste – gelb und rot als Primärfarben –, Materialkontraste – Beton für außen und Holz für innen oder Kontraste von leichten und schweren Materialien –, helle und dunkle sowie offene und geschlossene Raumsituationen, Proportions- und Richtungskontraste oder auch zwischen technologisch-anspruchsvollen und rudimentären, ‚natürlichen‘ Materialien. Die kontrastierende Hervorhebung führt zu intensiv wahrgenommenen Räumen in der Beziehung zum jeweiligen Kontext und impliziert typologische, funktionale oder assoziative Ideen. Dabei sind nicht alle Räume eindeutig fixiert. Oft sind es Beziehungsgefüge, die Veränderungen ermöglichen, Interpretationspotenzial enthalten oder Perspektivwechsel auf Zustände triggern. Räume werden – wie in Texten – als architektonische Stimmung beschrieben, aber nicht im kartesischen Sinne definiert.

Wesentlich ist, dass die Gegensätze nicht eindeutige Oppositionen, sondern – erneut sei an die Déjà-vu-Momente erinnert – mehrdeutige, umschlagende Situationen erzeugen. Zustände wechseln oder überlagern sich. Die Räume sollen mehrfach lesbar – und potenziell vielfältig nutzbar – sein. In einem Kurztext schreibt Radić beispielsweise über seine Wahrnehmung von Zirkuszelten als eigentlich vom Boden hängende Konstruktion, welche die in ihr befindliche Luft trüge.¹⁷⁶ Es ist eine Veränderung von Wahrnehmungen, die an Chillidas Dialektik von Gravitation und Levitation erinnern kann. Über die Verkehrung der gewohnten Zustände werden sinnlich einprägsame Raumsituationen produziert.

¹⁷⁵ Vgl. Livni (2010), op. cit. (Anm. 7) 180; Die Strategie ähnelt Chillida, der ebenfalls das Gleiche, bereits Bekannte ablehnt, aber im Seriellen Variationen des Bekannten erzeugt, die erst dadurch als etwas Andersartiges wahrgenommen werden.

¹⁷⁶ Vgl. Radić (2019), op. cit. (Anm. 38) 254

66-70 Die Gegensätze führen zu einer Aufmerksamkeitslenkung: Das Centro de creación y residencia NAVE (2015) im Stadtteil Yungay in Santiago de Chile besteht aus einer Abfolge sich immer wieder differenzierender Raumsituationen. Der schwarze Hauptsaal grenzt an eine lichte, weiße Box für Tanzaufführungen, entkernte, offene Räume ohne herkömmliches Konstruktionssystem, scheinbar schwerelos, grenzen an restaurierte, kompakten Zimmer. Das rot gestrichene Dach mit dem rot-gelb gestreiften Zirkuszelt stellt in seiner intensiven Farbigkeit und fragilen Leichtigkeit im Unterschied zur weißen, historischen Fassade des Altbaus, die das wiederum andere, dunkle Innere verbirgt, eine Art Merkzeichen in der dichten Dachlandschaft des Yungay-Viertels dar - und ist ein Déjà-vu in Radićs Sinne, bekannt und gleichzeitig fremd. Der Besuch des NAVE wird zu einer Abfolge intensiver Raumeindrücke. Dieses Repertoire gestalterischer Differenzen kann als eher direktes Resultat der in Kapitel 2 skizzierten künstlerischen Differenzierungsprozesse gesehen werden.



177 Vgl. Livni (2010), op. cit. (Anm. 7) 117–118

178 Zu Radićs Verweis auf Rossi vgl. z.B. Smiljan Radić, Panorama, in: Smiljan Radić, 2013-2019: el peso del mundo, Madrid: El Croquis 2019, 27; Zu Rossis wissenschaftlicher Selbstbiografie vgl. Buchert (2012), op. cit. (Anm. 149) 11

179 Vgl. z. B. Livni (2010), op. cit. (Anm. 7) 33, 136, 265, 270

180 Vgl. dazu im Glossar Hal Foster u. a., Art since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism, London: Thames & Hudson 2016, 859

181 Dieser Vergleich erhält auch mit dem Blick auf das Werk Marcela Correas Vorschub: Sie sucht als Materialien für ihre Arbeiten Objekte auch auf Grund ihrer Bedeutungen und Assoziationen aus, so zum Beispiel Möbelstücke, Matratzen, Badewannen oder groß skalierte Glocken. Die Objekte werden transformiert, sollen aber, inklusive ihrer Bedeutung, erkennbar bleiben und die Werkrezeption beeinflussen.

182 Vgl. Livni (2010), op. cit. (Anm. 7) 226

183 Vgl. ebd., 195–199

Détournement

Radić, der sich als Sammler von Formen bezeichnet, betont das Anreichern mit Bedeutung vermittels der Transkription von Bestehendem, die als Fragmente aber erkennbar bestehen bleiben.¹⁷⁷ Das Ansprechen der Erinnerung mittels fragmentarischer Bezüge ist Teil der Referenzen Radićs: Bei Tadeusz Kantor finden sich häufig biografische Bezüge und im wiederholt zitierten Theaterstück ‚Wielopole, Wielopole‘ werden Kantors eigene Kindheiterinnerungen und dabei auch entsprechende Verzerrungen inszeniert. Die ‚Wissenschaftliche Selbstbiografie‘ Aldo Rossis, auf die Radić häufig verweist, konstruiert eine Entwurfsphilosophie anhand von Erinnerungen an biografische Begebenheiten.¹⁷⁸

In diesem Kontext zieht Livni Vergleiche zur Praxis des Détournements, der zentralen Strategie der Situationistischen Internationalen:¹⁷⁹ In ‚Deceptive détournements‘ werden bereits mit Bedeutung aufgeladene Dinge verändert; die ‚Minor détournements‘ setzen vorher unbedeutende Dinge so in einen Kontext, dass sie plötzlich mit Wert aufgeladen werden.¹⁸⁰

Diese reflexive Ebene der (Selbst-)Bezüglichkeit kann auch grundsätzlich für Kunstwerke konstatiert werden und kann für Radić in gleicher Form für seine Assemblage-Modelle aus gesammelten Objekten gelten: Sie sind wie ‚Minor détournements‘, in denen unzusammenhängende Dinge in eine Beziehung gesetzt werden und dadurch neue Bedeutungen hervorrufen.¹⁸¹ Livni beschreibt für Radić eine aus diesen Praktiken hervorgehende Architektur, die bislang etablierte Bezüge von Funktion, Ästhetik und Bedeutung umstoße und neu konfiguriere – eine alternative Realität entstünde.¹⁸² Die dem Détournement enthaltene Provokation zur Veränderung – oder mindestens eine Kommentierung sozio-politischer Verhältnisse – ist bei Radić gleichsam auffindbar, zum Beispiel in den fragilen Konstruktionen als Kommentierung des (prekären) baulichen Alltags in Chile.¹⁸³

6.5.3 ALLTAGSSAMMLUNG

Fragilität

Radićs Interesse für die fragilen Konstruktionen speist sich aus ihrer Ephemertät, die keinen Fußabdruck hinterlässt. Aus diesem Zustand entwickelt Radić atmosphärische Qualitäten, die aber nicht ‚Fragilität‘ als instabil wirkende Architektur inszeniert. Fragilität bezeichnet eher die vielfältige bis zu dissonante Relation der gestalterischen Parameter untereinander und ihre ‚Geschichtslosigkeit‘, also kein Eingebundensein in architektonische Traditionen, sondern die Implementierung außerdisziplinärer Einflüsse.¹⁸⁴

Vorbilder für den räumlich und zeitlich ambiguen Zustand der Fragilität, den Aires Mateus mit ihrem Interesse für Ruinen ähnlich befragen, findet Radić zum Beispiel im Typus der Folly oder den Carceri-Grafiken Piranesis, außerdem im Begriff des ‚Terrain vague‘ von Solà-Morales und den ‚formlosen‘, ephemeren Strukturen Constants in ‚New Babylon‘.¹⁸⁵ Der Kunsthistoriker Philip Ursprung sieht weitere mögliche Quellen für Radićs Beschäftigung mit Fragilität in der dynamischen chilenischen Natur, der Erfahrung der Bombardierung des Präsidentspalastes La Moneda, die den Militärputsch gegen Salvador Allende einleitete, und der fehlenden Bautradition des Landes. Ursprung konstatiert zudem ein Bestreben Radićs, ein Narrativ aus einzelnen, fragmentarischen Bestandteilen zu (re-)konstruieren.¹⁸⁶

Die Fragilität – oder gar gipfelnd in der Zerstörung – wird als produktives Moment verstanden. In der Architektur, die (noch) wesentlich mit Neuerrichtung beschäftigt ist, wirkt Fragilität als Anti-Zustand, der disziplinäre Wert- und Voraussetzungen befragt.¹⁸⁷ Das Erzeugen von Störungen und Dissonanz soll nicht Architektur auflösen, sondern sie über ihre Funktionsgebundenheit mehrwertbildend erheben.

Dazu tragen in Radićs Werken mit der Kunst verbundene Wirkungsweisen bei, die aus den Differenzpraktiken resultieren: Abwendung vom Gewohnten, Suche nach qualitativen sinnlichen Erfahrungen oder Ereignisse. In Radićs Werken finden sich ‚konträre Konstellationen‘, die Bestehendes neu verhandeln, nahezu idealtypisch: Sie sind Assemblagen aus de-kontextualisierten Dingen, die ein neues Bezugssystem erstellen. In Verbindung zu einem konkreten Ort wird auch diesem eine neuartige Interpretation verliehen. Das Erfahren der Werke wird insofern bewusst, dass sie insbesondere mittels Kontrasten intensive sinnliche Eindrücke erzeugen, die zudem nicht unbedingt mit herkömmlichen Architekturereignissen assoziiert werden.

184 Artikuliert wird eine solche ‚Geschichtslosigkeit‘ auch in den Readymades, die „keine ästhetische Vergangenheit oder ästhetische Zukunft“ haben sollen. In Duchamps Fall ergibt sich allerdings eine Art Zirkelschluss, da die Objekte durch die museale Kontextualisierung selbst zu Ikonen werden und ihre Kunstlosigkeit untergraben. Vgl. Marcel Duchamp, Interview mit Georges Charbonnier, 1960 in: Ulrike Gauss (Hrsg.), Marcel Duchamp. Interviews und Statements, Ostfildern-Ruit: Cantz 1992, 106, zitiert in: Lars Blunck, Die Replik als Erinnerungsbild, in: Verena Krieger und Sophia Stang (Hrsg.), ‚Wiederholungstäter‘: die Selbstwiederholung als künstlerische Praxis in der Moderne, Köln: Böhlau Verlag 2017, 186–187

185 Forty stellt fest, dass Formlosigkeit keine reine Negation von Form darstellt, sondern die Auflösung gleichzeitig ein Konzept von ‚Form‘ konstatiert. Diese Dualität ist auch für Radić bedeutsam. Vgl. Adrian Forty, Words and buildings: a vocabulary of modern architecture, London 2004, 170

186 Vgl. Ursprung (2019), op. cit. (Anm. 22) 373–374

187 Vgl. Crispiani (2013), op. cit. (Anm. 55) 27

188 Vgl. Smiljan Radić (2019) Plastic. Grace and Gravity (Vortrag 26.01.2019), Zuos: Engadin Art Talks / E.A.T., auf: <https://www.youtube.com/watch?v=m-CxY66ura24>, 01.10.2021 sowie vgl. Puente (2020), op. cit. (Anm. 41) 9–10

189 Vgl. Buchert (2012), op. cit. (Anm. 149) 9

190 Vgl. zur Charakterisierung verschiedener Archive und Sammlungen ebd.

191 Vgl. Martino Stierli, Fotografische Feldforschung in der Architektur und Kunst der 1960er Jahre, in: Albert Kirchengast und Ákos Moravánszky (Hrsg.), Experiments: Architektur zwischen Wissenschaft und Kunst, Berlin: jovis 2011, 56–60

71 Smiljan Radić Barrio Cívico
Concepción 2017



Als Grundlage für die Transkriptionen und das entfremdende Verwenden von Bestehendem ist Radićs Arbeit durchzogen von einer Vielzahl sammelnder Praktiken. Im Sammeln treffen sowohl künstlerische als auch tradierte wissenschaftliche Praktiken aufeinander, sodass sich anhand der Sammlungen künstlerische Erkenntnisbildungen untersuchen lassen.

Dies zeigt sich offensichtlich in der Sammlung der radikalen Architekturdarstellungen: Die grafischen Darstellungen werden als autonome Artefakte und dem Gebauten mindestens ebenbürtige Vermittlerinnen architektonischen Wissens angesehen.¹⁸⁸ Wie für die russischen Konstruktivisten sind die Papierarchitekturen für Radić ebenfalls Architekturen – womit sein über das Gebaute hinausweisender Architekturbegriff verbunden ist: Architektur als Konstruktion aus (interdisziplinären) Dingen.

Referenzsammlungen unterschiedlicher Art, zumeist in Form fotografischer Abbildungen, die in das Werk eingehen können, sind in der Architekturdiziplin verbreitet und werden oben bei Aires Mateus bereits thematisiert.¹⁸⁹ In Radićs Fall ist die Sammlung radikaler Architekturdokumente mit archivarischen Praktiken zu vergleichen; die Sammlungen von Objekten sind eher thematische Kollektionen.¹⁹⁰ Die Fotografien fragiler Architekturen sind wiederum, wie vergleichbare Fotoarbeiten in Architektur und Kunst ab den 1960er Jahren, als Feldforschung zu interpretieren. Beispielhaft sind dafür die Arbeiten Hilla und Bernd Bechers, die Radić für das Theater in Concepción als Referenz dienen. In den Sammlungen von alltäglichen Beobachtungen sowie Dingen wird ein Repertoire von Beiläufigkeiten erzeugt.¹⁹¹

So stehen die verschiedenen hochbaulichen und freiräumlichen Elemente der Platzgestaltung des Barrio Cívico in Concepción (2017) beispielsweise in gestalterischen Zusammenhängen mit ihrem alltäglichem Kontext. (Abb. 71) Sie wirken fast beliebig verteilt, ähnlich wie Marcela Correa ihre Findlingsfelder erzeugt. Es entsteht eine räumliche Konstellation, deren Elemente – Brücken, Tische oder Marktstände, Rampen, Treppen, Hocker, Lampen – potenziell vielfältig nutzbar sind. Sie regen zu einer fluiden Besetzung des Platzes an, der einen Impuls im prekären Quartier setzen soll. Die Elemente wirken bekannt und dennoch durch ihre schwarze Farbigeit und teilweise schiefe Positionierung fremdartig. Sie gehen mit den umliegenden Infrastruktur- und Industrieanlagen eine Beziehung ein, sodass örtlich Bestehendes – Strom- und Lichtmasten, Leitungen, Zäune, einfache Industriebauten und Graffiti – im neuen Platz eine gestalterisch andersartige Interpretation finden.

Alltagfinden

Im Bezug zum Alltag liegen auch hier künstlerische Momente. So sammelt Radić Dinge mit Assoziationspotenzial; vergleichbar mit den ‚Objets à réaction poétique‘ Le Corbusiers. Muscheln, Seeschnecken oder Steine führen in dessen Werk zu einer Transformation der Architekturkonzeption und des Personalstils, hin zu einer skulpturalen Körperlich- und Stofflichkeit, wie zum Beispiel in der Kapelle ‚Notre Dame du Haut‘ in Ronchamp (1955). Die gefundenen Objekte sind Inspiration für damals neuartige Raumkonzeptionen und sinnliches Erleben von Licht, Material und Oberfläche. Die Objekte, zwischen Naturform, menschlicher Gestaltung und Deformation, werden von Le Corbusier zeichnerisch sowie in Texten analysiert. Ihn interessieren Verformungen und Veränderungen, die sich nicht bekannten Kategorien zuordnen lassen und darüber ‚poetisches Potenzial‘ entwickeln, die Fragen stellen, Vermutungen aufwerfen, das Denken irritieren.¹⁹² (Abb. 72) Radić beschreibt in ähnlicher Art, wie er verformte Plastikstücke an der Küste sammelt, die nur noch entfernt an ihren Ursprung erinnern und etwas Neues geworden sind.¹⁹³ Das Gefundene wirkt generierend und aktivierend.

Radić entdeckt in alltäglichen, sogar obsoleten Gegenständen ästhetische, evokative oder poetische Qualitäten. Das Alltägliche wird nicht im Hinblick auf seine pragmatische Funktionalität verglichen, kommentiert und assoziiert, sondern unter alternative Betrachtungsweisen gestellt, gar in der gewohnten Wahrnehmung gestört und in mehrdimensionalen Kontexten neu verankert: Reiben und Wassergläser werden zu Türmen und Schnittmuster für Kleidungen werden zu Fassaden. Die Dinge werden architektonisch interpretiert und einer neuen Logik unterstellt. Die Methode ist den Translozierungen Ensemble Studios verwandt, arbeitet aber stärker assoziativ.

Mit diesen künstlerischen Ansätzen wird ein Wert auf vordergründig Wertloses gelegt: Radić betont, dass es kaum historische Baudenkmäler oder charakteristische Traditionen in Chile gebe. Das Alltägliche bietet eine Möglichkeit, eine kulturelle und örtliche Spezifik zu erzählen. Sein Werk stabilisiert diese Interpretation des Alltäglichen, indem es Entfernendes artikuliert. Weitere Erkenntnispotenziale finden sich in einer Erweiterung des persönlichen sowie kollektiven Repertoires der Architektur, ihrer Programme, Materialien oder Konstruktionsweisen.¹⁹⁴

Kuratieren als Produktion

Über das Sammeln, Kuratieren und Ausstellen können Dinge zueinander in Beziehungen angeordnet und Verständnisebenen vorgeschlagen werden. Ausstellungskontexte bieten die eine Möglichkeit, Werkinhalte zu thematisieren, Schwerpunkte zu setzen und Wissen unterschiedlicher Charakterisierungen zu vermitteln, gleiches trifft auf Publikationen wie zum Beispiel Radićs ‚Obra Gruesa‘ zu. Die gezeigten Anordnungen vermitteln nicht den Anspruch, eine absolute Gesamtordnung sein zu wollen, sondern in der Ordnung eine Variante anzubieten, die von gewohnten Ordnungsmustern abweicht.¹⁹⁵ Die zeigt sich zum Beispiel in der gemeinsamen Präsentation von Piranesis Carceri mit New Babylon-Grafiken Constants, die eine neue Verbindung miteinander eingehen. Die Ordnungen bieten ein Fundament, indem einerseits im Vergleich die in den gezeigten Einzelwerken inkorporierten Verständnisse zu einer übergeordneten Erkenntnis amalgamieren und andererseits ein System geschaffen wird, aus dem mit Differenzierungsstrategien erneut ausgebrochen werden kann.



72 Le Corbusier Objets à réaction poétique ab 1928

¹⁹² Vgl. Niklas Maak, ‚Der Architekt am Strand. Le Corbusier und das Geheimnis der Seeschnecke, München: Hanser 2010, passim aber bes. 52–82, 92–113

¹⁹³ Vgl. Radić und Fujimoto (2016), op. cit. (Anm. 118) 302–304

¹⁹⁴ In mehreren Fällen kann Radić durch das Bejahen sich ergebender Möglichkeiten neue oder ungewöhnliche Materialien austesten. So ist z. B. die erste Version der Plane seines Wohnhauses in Santiago eine Testkonstruktion für eine deutsche Firma, die allerdings nach sechs Monaten auf Grund von Instabilität ersetzt werden muss; das raffinierte Kupfer der Fassade der Casa de Cobre 2 in Talca kann auf Grund der Markteinführung günstig zu Promotionszwecken verwendet werden. Potenziell kann damit ein nachhaltiger Suffizienzansatz verbunden sein.

¹⁹⁵ In Bezug auf den Ordnungsbegriff des Philosophen Bernhard Waldenfels, worin sich in einer Ordnung als mögliche unter anderen ein Bewusstsein eines möglichen Andererseits ausdrückt vgl. Agnes Bube, ‚Das Vertraute als das Fremde. Über die Relevanz künstlerischer Verfremdungen des Alltäglichen, in: Werner Fitzner (Hrsg.), Kunst und Fremderfahrung: Verfremdungen, Affekte, Entdeckungen, Image Bielefeld: transcript 2016, 41–43

¹⁹⁶ Vgl. zu Kuratieren Witzgall (2018), op. cit. (Anm. 129) 355

¹⁹⁷ Vgl. Obrist, Peyton-Jones, und Radić (2014), op. cit. (Anm. 90) 39–40; sowie Marcela Correa dazu: ‚El trabajo de Smiljan no tiene que ver con la forma ni con los materiales, tiene que ver con una imagen, con un anhelo, con un relato.‘ [Smiljans Arbeit hat weder etwas mit der Form, noch mit den Materialien zu tun, sie hat etwas mit einem Bild zu tun, mit einer Sehnsucht, mit einer Erzählung.] Vgl. Livni (2010), op. cit. (Anm. 7) 299

¹⁹⁸ In Bezug auf ‚Archive‘, systematisierte Sammlungen, beschreibt Michael Foucault über die Archive hinausgehende Impulse für Neuartiges und sieht sie als Voraussetzung, um Aussagen bzgl. kultureller Bestandteile treffen zu können. Vgl. Buchert (2012), op. cit. (Anm. 149) 10

¹⁹⁹ Vgl. Radić und Fujimoto (2016), op. cit. (Anm. 118) 306

²⁰⁰ Vgl. Joachim Küchenhoff, ‚Erinnerungsbilder. Wie werden sie in der therapeutischen Situation erzeugt?, in: Gottfried Boehm u. a. (Hrsg.), Imagination: Suchen und Finden, Paderborn: Wilhelm Fink 2014, 223

²⁰¹ Vgl. Hans Ulrich Obrist, Smiljan Radić, in: Obra gruesa/Rough work, Illustrated architecture by Smiljan Radić, Santiago de Chile: Puro/Hatje Cantz 2019, 290

²⁰² Vgl. Bube (2016), op. cit. (Anm. 195) 43–44

²⁰³ Vgl. Bertram (2018), op. cit. (Anm. 201) 84–86; Vgl. die Zusammenfassung u. a. Livni (2010), op. cit. (Anm. 7) 151

Auch in der Kuratation von Radićs Ausstellungen geht es nie, selbst wenn Modelle gezeigt werden, um eine Werkschau. Artefakte unterschiedlicher Natur werden in ihrer semantischen sowie räumlichen Anordnung zueinander gezeigt, um darüber Erkenntnisse zu Werkthemen produzieren. Ähnlich wie in seinen Büchern, den bebilderten Vorträgen oder eben den Assemblage-Modellen beinhaltet die Präsentation immer eine Produktion eines Wissenskörpers.¹⁹⁶ Die Beziehung, die Dinge zueinander eingehen, ist wichtiger als die Dinge selbst.¹⁹⁷ Die Sammlung ist zudem nicht nur eine Verwahrung der Referenzen, sondern kann zukunftsgerichtet wirken.¹⁹⁸

Narrative Evokationen

Es deutet sich eine narrative Dimension an: Radićs Sammlungen haben keine für das Werk erklärende Funktion inne. Im Gegenteil, sie können und sollen irritieren oder verunklaren; die eigenen Voraussetzungen und Gewohnheiten werden be- und hinterfragt, das Nebensächliche wird neuartig zugänglich. Sie ermöglicht Rückschlüsse auf ‚inoffizielle‘ kulturelle Bestandteile, die sich eher anonymen, unbewussten Aspekten widmen. Sie schreiben eine ‚andere‘ Geschichte, die vermeintlich objektiv Historisches für weitere Perspektiven öffnet. Das Sichtbarmachen konzeptualisiert das Bestehende und öffnet es für (Weiter-)Entwicklungen.

Daraus lässt sich die Konstruktion einer ‚möglichen‘ Erzählung der zeitgenössischen chilenischen Geschichte in Radićs Werk konstatieren. Radić bezeichnet die chilenische Landschaft als eine Konstruktion, beziehungsweise Narration. Die Zuschreibung der weiten chilenischen Landschaft als ‚Ende der Welt‘ sei eine Erfindung und Interpretation, während tatsächlich wilde, ursprüngliche Natur auch dort nicht mehr existiere.¹⁹⁹ Er schlägt selbst eine neue Erzählung vor, die sich visuell und verbal formiert. Insbesondere über die fotografische Dokumentation und Sammlung fragiler Konstruktionen wird keine historisch korrekte Analyse chilenischer Alltagsarchitektur versucht, sondern poetisch-erzählende Anteile sprechen individuelle Erinnerungen an. Erinnerungen geben zwar immer Vergangenes wieder, werden aber in der Gegenwart geformt.²⁰⁰ Dieses zeitliche Dazwischen prägt die Erinnerung und macht sie potenziell transformierbar.

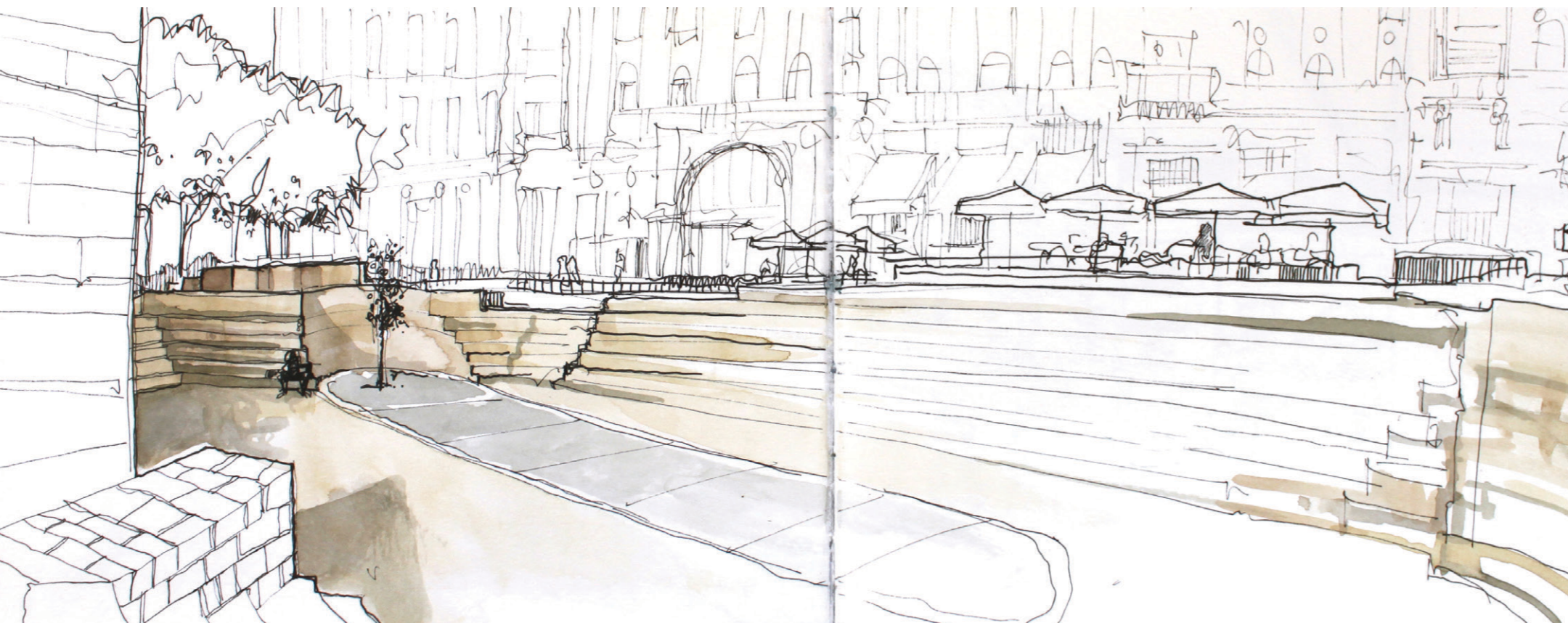
Das Sammeln als Praxis kann mehrfache Reflexivitätsebenen aufweisen: Indem die Bestandteile einen neuen Zusammenhang formen, werden sie gleichzeitig selbst neu kontextualisiert. Diese Selbstbezüglichkeit der Sammlung führt zu einer veränderten Haltung zum Thematisierten, das neue Handlungsoptionen eröffnet. Und in der Produktion der Sammlung werden wiederum die eigenen Voraussetzungen der kreativen Produktion befragt, die Gedankengänge vergrößert und überschritten.

In der zusammenfassenden Betrachtung der verschiedenen Erscheinungs- und Wirkungsweisen des Künstlerischen in Radićs Werk zeigt sich, was der Kurator Hans-Ulrich Obrist als „Kollision nicht-identischer Denksysteme, aus denen radikal neue Möglichkeiten hervorgehen“, beschreibt.²⁰¹ Im Interesse für das Entfernende werden Konfrontationen dazu genutzt, neuartige Betrachtungsweisen zu erschaffen. Aus dem Unterscheidenden entsteht produktiv Neues. Die in Beziehung stehenden Dinge heben sich nicht gegenseitig auf, sondern bewahren im Austausch eine Produktivität.²⁰² Es werden außerdem Stimmungen artikuliert. Die gebaute Architektur als räumliche Organisation ist eine Konsequenz, aber nicht Ziel der Arbeit. Radićs Vorstellung von Architektur als Konstruktion ist offen und transdisziplinär. In den künstlerischen Arbeiten, gerade den noch nicht spezifisch architektonischen, manifestiert sich sein Denken. Es sind Selbstkonfrontationen, die reflexiv auf das Gemachte und damit in die Zukunft blicken.²⁰³

7

**ARCHITEKTUR BEI
CHILLIDA**

Chillida in der Architektur



00 Valerie Hoberg Analysezeichnung 2017
Eduardo Chillida und Luis Peña Ganchequi
Plaza de los fueros Vitoria 1979

Die vielfältigen Bezüge von Chillidas Kunst zur Architektur zeigen sich in den Skulpturen im Außenraum vor allem im Potenzial, Orte zum Aufenthalt von Menschen zu schaffen. Der städtische Raum wird skulpturales Material.

In den vorhergehenden Kapiteln sind Parallelen zwischen den Architekturkonzeptionen und dem Werk Chillidas fortlaufend aufgezeigt worden. Es lassen sich daraus verschiedene Themen gruppieren, die sich teilweise in den Case Studies wiederholen. Dafür wird zurückgegriffen auf die Betrachtung der kreativen Prozesse, der Werke und ihrer Rezeption sowie der Wissensproduktionen.

In der Komplexität des Nutzens von Referenzen ist inbegriffen, dass sie in der Regel nicht eindeutig und direkt, sondern unterschwellig, unbewusst oder zeitverzögert in das Schaffen eingehen. Daher ist nur sekundär von Bedeutung, ob die Parallelen als intentionale Bezugnahmen von den Architekturschaffenden artikuliert werden. Es wird aufgezeigt, auf welchen Ebenen Chillidas Werk als künstlerischer Impuls in der Architektur wirksam werden kann und welche Potenziale damit verbunden sind.

7.1 PROZESSE: KREATIV-RATIONALE WECHSELWIRKUNGEN

Das zeitgenössische Architektorentwerfen kann als Handlung stark abgelöst sein von materiellen Produktionen – selbst von händischen Zeichnungen.¹ Aires Mateus, Ensamble Studio und Smiljan Radić legen gleichermaßen Wert auf das bauende ‚Machen‘ als Teil des Entwerfens. Ihre Konzepte entstehen durch Modelle, Mock-Ups oder Materialtests, es ist ein permanentes Produzieren von Materiellem; Ensamble Studio dehnen dieses Machen sogar bis auf die Realisierung aus. Dies ist insofern von Bedeutung, als sie über eine etablierte Form des entwerfenden Arbeitens hinausgehen, bei dem zwar Pläne und Zeichnungen produziert werden, diese aber durch das Handwerk – oder möglicherweise zukünftig die Industrie – umgesetzt werden.²

Es entfaltet sich ein Erkundungsprozess anhand des Produzierens von Artefakten, der sich in ähnlicher Form bei Chillida findet: Werke führen ihn weiter, werden verworfen oder später wieder aufgegriffen. Durch das künstlerische Produzieren von Materiellem wird ein vorher nicht bestimmbarer Prozess entwickelt, der als Weg mehr Bedeutung hat als das unbekannte Ziel. Dabei sind nicht die Einzelwerke von Interesse, sondern das Verhältnis insgesamt zueinander.³ Das Werk ist mehr als die Summe der Einzelwerke.

Bei Chillida lassen sich zwei wesentliche kreativ produzierende Praktiken ausmachen, die auch für die Architekturschaffenden eine Rolle spielen: die Reduktion sowie das Experimentieren mit unterschiedlichen Werkformen und Materialitäten. Beide sind nicht ausschließlich nur künstlerisch, vermitteln jedoch künstlerische Spezifika.

Materialexperimente

Chillidas Werk ist durch einen wiederkehrenden Materialkanon geprägt. Nur wenige Materialien, wie das Holz, stellen eine tatsächlich abgeschlossene Phase dar. Insbesondere das Eisen begleitet Chillida über sein gesamtes Schaffen hinweg. In der Arbeit erlebt Chillida einen Dialog mit dem Material sowie mit sich selbst. Wenngleich er als Formender natürlich über die Gestalt der Werke bestimmt, arbeitet er mit materialspezifischen Eigenschaften und versucht, eine als solche empfundene Materialidentität zu erzeugen. Das Material prägt das Kunstwerk mit, das nicht im Vorhinein als formales Konzept geplant ist. Chillida verwendet für dieses Arbeiten den Begriff des Experimentierens, womit er einen ‚diskontinuierlichen Prozess‘ verknüpft: Experimentieren und ‚Erkennen‘ – unter Einbeziehung des Scheiterns – werden präferiert vor eindeutigen Ergebnissen und daraus folgender ‚Kenntnis‘.⁴

1 Zur Bedeutung des Machens und darüber Nachdenken an Schnittstellen von Kunst und Architektur vgl. auch Margitta Buchert, *Inklusiv. Architektur und Kunst*, in: dies. und Carl Zillich (Hrsg.), *Inklusiv. Architektur und Kunst*, Berlin: jovis 2006, 10

2 Vgl. dazu Bryan Lawson, *How Designers Think: The Design Process Demystified*, Amsterdam et al.: Elsevier 2010, 25–27

3 Vgl. Eduardo Chillida, *Escritos*, Madrid: La Fábrica 2016, 48–49

4 Vgl. Eduardo Chillida, *Eduardo Chillida, Schriften*, Tony Cragg (Hrsg.), Düsseldorf: Richter 2009, 97



01 Ensamble Studio machen in Ca'n terra Experimentierarbeiten mit ihren Händen, die im Rahmen der ‚Erde‘-Projekte Materialverhalten und -anmutung untersuchen.

Mit Blick auf die unter 2.3.1 allgemein gefassten Charakteristika – die Suche im Ästhetischen nach Brüchen, Zufälligem und der Abweichung – wird der künstlerische Experimentalcharakter des Werk Chillidas deutlich. Auch das essenziell zum Experimentieren gehörende Scheitern konstatiert Chillida.⁵ Sein variiert wiederholendes ästhetisches Handeln basiert auf Bekanntem und testet Unbekanntes aus, indem wesentlich mit den entstehenden sinnlichen Erfahrungen operiert wird – zum Beispiel die Transformation von Wahrnehmungserfahrungen durch Gravitation oder – stärker ästhetisch geprägt – Brandresultate im Ton oder Schalungsmöglichkeiten und Mischungen im Beton. Seine Untersuchungsgegenstände, zum Beispiel die Grenze, können als auf herkömmliche Weise unerforschlich, aber ästhetisch artikulierbar gelten.

Morphologische Abbildungen

Die stärkste Parallele dazu findet sich in den Fallbeispielen mit den Modellstudien, die Ensamble Studio zunächst zu den Structures of Landscape und im weiteren Verlauf für viele weitere Projekte, auch der Prototypen-Gruppe, durchführen. Das experimentelle Nachbilden natürlicher morphologischer Vorgänge ist ein wiederholendes Untersuchen im Ästhetischen, das den Faktor der Unsicherheit oder Ungewissheit explizit ins Zentrum stellt. Das Material wird in einen agierenden, nicht vollständig durch die Entwerfenden determinierbaren Zustand gebracht. Eine ästhetische Unsicherheit verbleibt bis in die Realisierung: Die monumentalen Dimensionen der Structures of Landscape sind in statischer Hinsicht vorgeplant, die Oberflächen und exakten Formen bleiben anteilig untermittelt. Mindestens die Modellstudien sind eindeutig Experimente, indem die händische Erfahrung des Machens und die Eigensinnigkeit des Materials in Wechselwirkung mit der sinnlichen Wahrnehmung treten.⁶ (Abb. 01)

Dem Material wird ein Handlungsspielraum überlassen: Prozessuale Rahmenbedingungen werden vorbestimmt, der Ablauf, vor allem das Verhalten des Materials, können dann bis zu einem gewissen Grad dem Zufall überlassen werden.⁷ Das Material ist bei Chillida Dialogpartner im Prozess; bei Ensamble Studio wird es zum Soloakteur einer Performance. Die Architekturschaffenden ermöglichen so teilweise nicht kontrollierbare Entwurfsanteile. Darüber werden in den Eigenschaften des Materials alternative raumwirksame Qualitäten experimentell entdeckt. Das Material wird als Indeterminante, die das räumliche Denken der Architekturschaffenden öffnet, bewusst eingesetzt.⁸

5 Rheinberger beschreibt Experimentalsysteme als Labyrinth, in denen herumgeirrt werde bis zum glücklichen Fund. Gleichsam charakterisiert Georg Kubler die Arbeit von Kunstschaffenden. Vgl. dazu Rheinberger (2005), op. cit. (Anm. 6) 57; Zitat aus Chillidas Notizen: ‚Einige Volltreffer inmitten zahlloser Fehlschläge. Das sind meine Werke.‘ in: Chillida (2009), op. cit. (Anm. 4);

6 Vgl. zum Truffle sowie den Structures of Landscape Philip Ursprung, *Earthwards*, in: Moisés Puente (Hrsg.), *Ensamble Studio*, 2G, Köln: König 2021, 6–9

7 Das Formulieren alternativer Spielregeln zur Durchführung beschreibt auch der US-amerikanische Philosoph Donald Schön als charakteristisch für das künstlerische Experiment. Vgl. dazu Catharina Dyrssen, *Navigating in heterogeneity: architectural thinking and art-based research*, in: Michael Biggs und Henrik Karlsson (Hrsg.), *The Routledge companion to research in the arts*, London et al.: Routledge 2012, 229

8 Vgl. Kathrin Busch, *Ästhetische Amalgamierung. Zu Kunstformen der Theorie*, in: Judith Siegmund (Hrsg.), *Wie verändert sich Kunst, wenn man sie als Forschung versteht?*, Bielefeld: transcript 2016, 171

Reduktion: Eröffnen durch Wegnehmen

Die zweite Strategie, das Reduzieren, ist sowohl für Chillidas Werke als auch für sein Denken und Handeln charakteristisch. Er formuliert, dass er glaube, dass sich durch Reduktion und nicht durch Addition Verbesserungen erzeugen ließen.⁹ Erstens ist damit in gestaltender Hinsicht ein formendes und skulpturales Prinzip verbunden: Chillidas Werke entstehen überwiegend als massive, monomaterielle Arbeiten, die nur selten aus Einzelteilen zusammengesetzt werden und durch verformende, oft ‚wegnehmende‘ Bearbeitungsschritte entstehen. Diese Bearbeitungen bleiben in der Regel sichtbar und unterstützen den Eindruck des Reduzierens, so zum Beispiel die glatten Schnittkanten im Granit bei ‚Lo profundo es el aire IV‘ (1987). (Abb. 02) Die Skulpturen sind reduziert auf den Eindruck zumeist eines Materials und dessen räumliche Verfasstheit. Zweitens zeigt Chillida auf der Konzeptebene ein sukzessiv reduzierendes Vorgehen parallel zum ästhetischen Handeln. Anstelle zu einer eindeutigen Antwort führt die kontinuierliche Reduktion zu einer Öffnung von Zuschreibungen und Interpretationen. Wegzunehmen, zu reduzieren, eröffnet.

Insbesondere bei Aires Mateus findet sich hierzu eine Parallele. Sowohl für die formenden Gestaltungsprozesse als auch ihren theoretischen und konzeptionellen Prozess finden sie ähnliche Beschreibungen. Die zentrale Idee jedes Projektes erreichen sie über immer stärker reduzierende Vorgänge erst mit der Realisierung. Sie nutzen zur kontinuierlichen Verfolgung dieser Reduktion innerhalb eines Projektes piktogramatische, grafisch reduzierte Layer. Diese fokussieren Ideen, so zum Beispiel kleine Raumkammern in einer Masse beim Entwurf für ein Konvent in Sevilla. (Abb. 03) Projektübergreifend wiederum entwickeln sie Ideen im reduzierten Kontext kleinerer Projekte, um diese transformiert in größeren Projekten einzusetzen.

Das Reduzieren ist ein auswählender Vorgang, der auf gestalterischer Ebene immer wieder den übergreifenden Blick erfordert, um in der Reduktion weiterhin Komplexität – an Anforderungen, Erfahrungen, Bezügen – zu ermöglichen. Mittels des Reduzierens können zentrale Themen und gestalterische Typologien entwickelt werden, die in der Fokussierung wiederum Anknüpfungspunkte für neue Varianten und Variationen ergeben. Mit jedem Projekt wird ein Anteil des (möglicherweise übertragbaren) Wissens produziert: gestalterische Parameter für bestimmte Anforderungen und Facetten der konzeptionellen Themen.

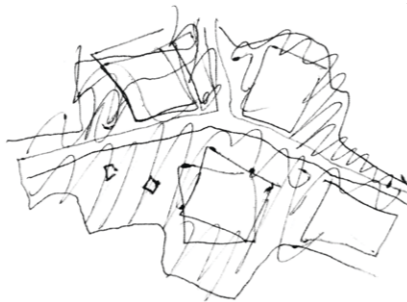


02 Eduardo Chillida Lo profundo es el aire IV 1987 Granit (Raum) Eröffnen durch (materielles) Wegnehmen

9 „Yo no creo que se mejoren las cosas añadiendo sino quitando, quitando al máximo, que quede lo mínimo posible para que se manifieste.“ in Chillida (2016), op. cit. (Anm. 3) 88

03 Manuel Aires Mateus Entwurfsskizze Wettbewerb des Konvents in Sevilla 2004

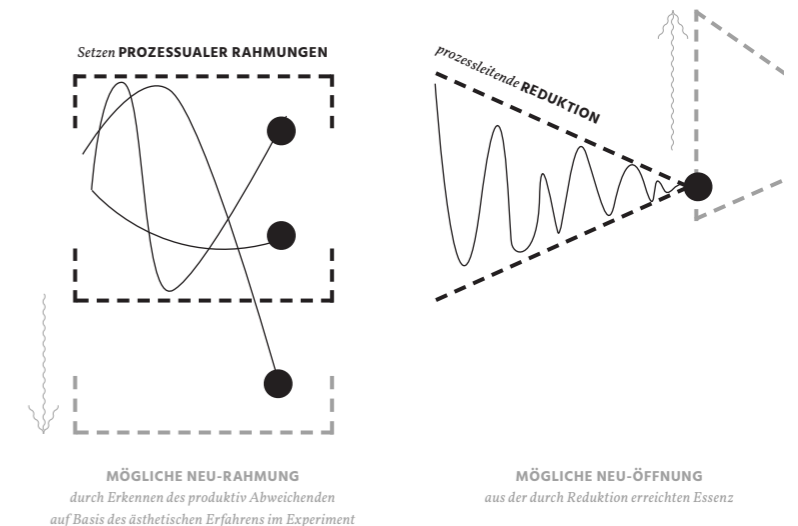
Skizzenhaftes Festhalten der räumlichen Grundidee; im weiteren Verlauf werden diese und andere Skizzen zu begleitenden piktogramatischen Layern verfeinert und zur Essenz geschärft.



04-05 kreativ-rationale Wechselwirkungen

Die Basis der kreativen Prozesse bei Chillida sowie den Architekturschaffenden bilden prozessuale Rahmungen. Dabei dienen die Experimente zum Verlassen der Rahmungen, um diese neu auszuloten. Die reduzierenden Schritte kanalisieren, wirken entscheidungsleitend und eröffnen potenziell aus der Reduktion heraus wieder eine neue Rahmung. Das Verlassen der Rahmung ist die Zielsetzung des Künstlerischen.

In der Prozessgestaltung entstehen praktische, projektiv wirksame Reflexionen, die sich anhand der und in den Werken zeigen – dem Gemachten.



Das Reduzieren bedarf fortwährend eines Zurücktretens und wieder Annäherns, um in der Reduktion die Spezifik zu erhalten. Es bedarf einer Rückkoppelung mit der eigenen sinnlichen Erfahrung, mit immateriellen Ebenen und Bezügen. Die findet sich sowohl in den morphotypologisch sich ähnelnden Architekturen Aires Mateus' als auch den Skulpturreihen Eduardo Chillidas.

In den Strategien der künstlerischen Prozesse Chillidas finden sich grundsätzlich deutliche Parallelen zum architektonischen Entwerfen. In der fokussierenden Ausschnittsbildung des Künstlerischen werden aber Spezifika und Intensitäten deutlich. Die Anknüpfungspunkte der künstlerischen Prozesse in der Architektur gehen also über einen kreativen Impuls hinaus. Von Bedeutung ist die Wechselwirkung des ästhetischen Arbeitens mit der begleitenden gedanklichen Auseinandersetzung, die eine Explizierung des Prozesses ermöglicht. Gleichsam für Architektur und Kunst gilt: Es besteht ein Ineinandergreifen der sinnlichen Wahrnehmung und Imagination mit unterliegendem Wissen (auf einer teilweise unbewussten Ebene), die zu einer werkspezifischen oder übergreifenden Logik verwoben werden.

Die einleitend skizzierte Charakterisierung künstlerischer Prozesse findet sich in diesen Bewegungen wieder: Die Experimente provozieren das Abweichende als Differenzierung vom zu Erwartenden und überlassen dabei einen Anteil dem noch nicht Gekonnten. Die Reduktion arbeitet in Richtung einer zu Beginn noch unbekanntem Essenz – sie wird ausdifferenziert. Beide Prozessgestaltungen eint, dass sie darauf angelegt sind, immer wieder neu zu fragen. Die resultierenden Werke sind keine Endpunkte.

7.2 WERKE: RAUM-KONZEPTE

Wie einleitend dargestellt, besitzt der Raum sowohl auf theoretischer als auch auf praktischer Ebene eine hohe Anziehungskraft in der Architektur. Die prägnantesten Parallelen zwischen Chillida und den betrachteten Fallbeispielen finden sich in den Raum-Konzepten: Seinem zentralen Thema, dem Raum, widmet sich Chillida mit materialbezogen sich verändernden Raumverständnissen in den unterschiedlichen Fragestellungen und Werkformen. Der Raum ist Gestalter und Gestalteter und er ist anwesend und gleichzeitig in der Leere abwesend.¹⁰ In Chillidas Raumbefragungen liegt die Zugänglichkeit für Architekturschaffende weniger in den konkreten Werken als möglichen Gestaltungsvorbildern und mehr in den Konzepten und Verständnissen, die referenzierbar erscheinen und Wahrnehmungsweisen implizieren.

Relationaler Raum

Kern von Chillidas Raumverständnis ist ein relationaler Raum, der durch Verhältnissetzungen bestimmt wird.¹¹ Das grundsätzliche Verständnis der beiden Dialogpartner Voll und Hohl als dreidimensionale, beziehungsweise vierdimensional erlebbare Zustände kennzeichnet nahezu alle seine Skulpturen und grafischen Arbeiten. Und auch in allen architektonischen Fallbeispielen wird dieser Dialog in unterschiedlicher Intensität thematisiert: Räume werden durch Massen begrenzt, hermetische Innenräume in von außen ablesbaren Massen geschaffen und wahrnehmbare Übergänge erzeugt.

Auf die Tradition dieses räumlichen Strukturierungsprinzips in der Architektur verweisen die verschiedenen Referenzen Aires Mateus'. Gleichwohl unterscheidet sich die Idee des relationalen Raumes von in der Architektur zeitgenössisch üblichen Konstruktionsprinzipien, die meist auf zweidimensionale Konstruktionssysteme mit Wänden oder Stützen zurückgreifen. Auf diesen Unterschied verweist auch Chillida und sieht darin seine künstlerisch bedingte Annäherung an eine architektonische Herausforderung. Als Gebautes entstehen aus dieser skulptural geprägten Perspektive fließende Räume, die auf das Erleben von Menschen aus der Bewegung heraus konzipiert sind.¹²

Der relationale Raum kann auch in landschaftliche Dimensionen übergehen. Insbesondere bei den durch Marcela Correa in Radićs Architekturen eingebrachten Findlingen spannen sich Bezugfelder auf, die durch die Findlinge besetzt sind. Raum ist nicht kartesisch begrenzt, sondern wird durch die Relationen kartiert. Das relationale Raumverständnis bildet die Basis bildet, auf der die weiteren Konzepte für vielfältige Raumeigenschaften sorgen können. Wiederholt werden die Grenze und die Gravitation in den Architekturbeispielen thematisiert.

Flexible Zustände

Mit der Grenze als potenziell bewegliche Trennschicht zwischen zwei Zuständen und mit der Gravitation als auf die Bestandteile des Raumes in unterschiedlicher Form einwirkende Kraft sind bei Chillida jeweils keine fixierten Zustandsbeschreibungen, sondern modifizierbare Verhältnissetzungen der Zustände des Raumes in Abhängigkeit zur Zeit gemeint. Die Konzepte werden sowohl in Skulptur als auch in Grafik und Textarbeit durch Chillida behandelt und ermöglichen in ihrem flexiblen Verständnis eine Übertragung in die Architektur.

Die Grenze als Zustandstrennung wird bei Aires Mateus, ähnlich zu Chillida, zur sich heraus- und hineinwölbenden raumschaffenden Geometrie, die komplexe Durchdringungen im Verhältnis von Innen und Außen erzeugt. Das Meeting Centre in Grândola (2015) zeigt dies als plastische Fassade, mit Abdrücken von Raumfragmente in der Masse. Die Grenze modelliert vorhandene Schichten heraus und macht sie räumlich erlebbar. Raum wird nicht immer auch physisch begrenzt, sondern es wird mittels fragmentarischer Morphologien eine gedachte Begrenzung erzeugt. (Abb. 06)

¹⁰ Vgl. Pierre Volboudt, Chillida, Stuttgart: Hatje 1967, XVII

¹¹ Zu Raumverständnissen vgl. Margitta Buchert, Fließende Räume, in: dies. und Carl Zillich (Hrsg.), In Bewegung... Architektur und Kunst, Berlin: jovis 2008, 106–107

¹² Vgl. ebd. 108–109



06 Aires Mateus Meeting Centre Grândola 2015

Raumgrenzen sind dreidimensional durchwirkt und aktivieren über Fragmente imaginatives Weiterdenken.

07 Smiljan Radić Bodega Viña Vik Millahue 2014

Das als ‚leicht‘ verstandene Bauteil Luftkissendach liegt auf den ‚schweren‘ Konstruktionselementen aus Beton auf, akzentuiert durch eine Lichtfuge. Der Innenraum ist in helles Licht getaucht.



Bei Smiljan Radić findet die Grenze vielfältigen gestalterischen Ausdruck: in hermetischen Innenräumen, die weitgehend auf sich bezogen sind, in dünnen Membranen, die eine Trennschicht zwischen Innen und Außen sind, nur wenig visuell vermitteln, dafür aber physisch beweglich sind, in landschaftlichem Einhegen bis zu immateriellen Grenzen, die durch Konstellationsfelder wie bei den Findlingen und Ensemble-Bestandteilen in Vilches hervorgerufen werden. Ein Verständnis der Grenze als ‚dynamisch‘ macht sie dehnbar für verschiedene Ausprägungen.

Auch die Gravitation setzt den Raum im menschlichen Erfahren ‚in Bewegung‘. Sie wird als wirksame Kraft in allen Fallbeispielen durch unterschiedliche Strategien erlebbar, wobei eine Intensivierung oder eine Veränderung der Zustände erzeugt wird: Bei Ensemble Studio wird sie in ihrem Kräfteverlauf und als Raum konstruierende Kraft sichtbar gemacht, indem monumentale Träger oder Megalithen aufeinander lasten. Ähnliche Prinzipien finden sich bei Radić, zum Beispiel im Restaurant Mestizo, das im Kern lediglich aus auf Felsen liegenden, schwebend erscheinenden schwarzen Betonträgern besteht. In anderen Fällen inszeniert das Leichte der luftgefüllten Konstruktionen die Schwere anderer Konstruktionsteile, so zum Beispiel beim Weingut Viña Vik in Millahue (2014): (Abb. 07) Das Gebäude besteht im Wesentlichen aus einem monumentalen Luftkissen, das auf zwei Seitenwänden aufliegt, die in die Landschaft ausgreifen. Bei Aires Mateus soll wiederum durch scheinbar in der Luft schwebende Volumina in einigen Projekten die Schwerkraft in der Wahrnehmung außer Kraft gesetzt werden. Gleiches intendieren Ensemble Studio in ihrem Versuch, Schwere als objektive Größe von Gravitation als Kraft abzulösen.

Während Ausdrucksweisen variieren, bleiben die Konzepte als Konstanten bestehen. Es sind Auseinandersetzungen mit Grundfesten der Architektur, die bestätigt und gleichzeitig be- und hinterfragt werden. Grenze und Gravitation sind als Themen Ausgangspunkt dafür, dass bestimmte ästhetische Eigenschaften der Werke besonders betont werden. Indem der Raum bei Chillida abseits seiner Funktion für alltägliche Aktivitäten betrachtet wird – die in der Architektur selten negiert werden kann –, werden die Qualitäten als erlebter Raum in den Fokus gestellt. Dazu trägt eine Betonung gestalterischer Parameter bei.

Materialität - Medialität

In allen Beispielen lässt sich eine Betonung der Materialität in den Artefakten und den Prozessen bemerken. Das beinhaltet die Hervorhebung einer Körperlichkeit – oder auch Auflösungsversuche dieser – sowie eine Auseinandersetzung mit Materialmöglichkeiten. Selbst bei den Werken Aires Mateus' in einer weißen Monomaterialität tragen die skulpturalen Formungsweisen zu einem spezifischen, insbesondere massiven Materialeindruck bei.

Material in der physischen Beschaffenheit und den latenten konstruktiven Möglichkeiten spielt grundsätzlich auch in primär ingenieurwissenschaftlich geprägten Architekturpositionen eine Rolle. Würde man der Ästhetik Hegels folgen, so sei das Material allerdings in der Architektur in der Regel ‚bedeutungsfern‘ und damit defizitär eingesetzt.¹³ Das Künstlerische zeigt sich folglich nicht nur in einer Materialsichtbarkeit als ästhetisches Attribut: Die Beschaffenheit des Werks kommt zum Vorschein und beeinflusst die Bedeutungsgenerierung und das Verweisen auf andere Dinge, einer Medialität. Diese umfasst charakteristische Eigenschaften der jeweiligen Materialität, was Einsatz- und Bearbeitungsmöglichkeiten sowie die kulturellen Verwendungen und Institutionalisierungen einschließt. Es geht um einen mit dem Material verbundenen, im gemeinschaftlichen Wissen verankerten Bedeutungskanon.

Auf Chillidas Arbeit an einer ‚Materialidentität‘ ist in den vorliegenden Untersuchungen wiederholt rekurriert worden. Die Bearbeitungen und Oberflächen zeigen die Spuren der performativen Auseinandersetzung mit der Materialidentität. In seinen hängenden Skulpturen oder den horizontalen Auskragungen zeigt sich darüber hinaus ein Versuch der Irritationen vertrauter Wahrnehmungen. Materie und Material wirken aktivierend über ihre Struktur, Oberfläche, Farbigekeit oder die Bearbeitungsspuren. Die immateriellen Bedeutungen, die dem Material und seiner Formation eingeschrieben sind, kontextualisieren dies als weitere Ebene.

Smiljan Radić setzt unterschiedliche, auch in der Architektur ungewöhnliche Materialitäten, Strukturen und Texturen in Assemblage-ähnlichen, additiven Konfigurationen kontrastierend zueinander in Beziehung. Sie operieren in ihrer jeweils eigenen Kontextualisierung, die neue assoziative Dimensionen erschließt. Sinnlich wirksam werden sie zum Beispiel über visuelle Eindrücke wie Farben, Transparenzen, Hell-Dunkel-Kontraste, über haptische Reize der Oberflächen oder akustische Raumwirkungen.

Bei Ensemble Studio gibt es insofern eine noch stärkere Betonung der Bedeutung des Materials, als die rahmenden Arbeitsstränge mit der materiellen Ausformulierung wiedererkennbar verknüpft bleiben – selbst ohne Kenntnis der Theoretisierungen. Die präfabrizierten Träger können sich ihrer Symbolik ebenso wenig entledigen, wie die ursprünglich anmutenden Erdkonstruktionen; beide wirken aber auch intensiv auf die räumliche Wahrnehmung durch die reine Präsenz der Materialität.

Indem sowohl mediale als auch materielle Anteile betont werden, öffnen sich die Arbeiten auf mehreren Ebenen für Erfahrungen und Assoziationen.¹⁴ Materialität wird als Struktur- und Formgeberin wirksam und in ihrem konstruktiven Gemachtsein erlebbar; Medialität vermittelt die materialbezogenen Konzepte – insbesondere über Differenzierungen mittels einer alternativen Bearbeitungsweise oder Formation, einer ungewöhnlichen Konstruktionsweise oder einem neuen Einsatzort. Die qualitative Erfahrung entsteht im dualistischen Zusammenspiel: Die Materialität erhält durch Medialität eine mehrdeutige Lesbarkeit, die Medialität wird durch Materialität beeinflusst, zum Beispiel mittels Reduktion, Kontrastierung oder Dislozierung.¹⁵ Darin zeigt sich, was oben als ‚Vollzug von Reflexivität im ästhetischen Objekt‘ beschrieben worden ist: Durch die gegenseitige Bezugnahme können eigentlich als bekannt geltende Elemente eines Werkes mit neuartigen Bedeutungen belegt werden.

¹³ Vgl. Georg W. Bertram, *Kunst als menschliche Praxis: eine Ästhetik* Berlin: Suhrkamp 2018, 100–101

¹⁴ Vgl. Elke Bippus, *Mediale (Eigen-)Sinnigkeiten. Überlegungen zur künstlerischen Wissensbildung im Medium*, in: *Bildung im Neuen Medium. Wissensformation und digitale Infrastruktur. Education within a new medium. Knowledge formation and digital infrastructure*, Münster et al.: Waxmann 2008, 112; außerdem Henk Borgdorff, *The debate on research in the arts*, *Dutch Journal of Music Theory*, 12, 1 (2007), 10

¹⁵ Vgl. Bippus (2008), op. cit. (Anm. 14) 116 und passim; sowie Vgl. Elke Bippus, *Einleitung*, in: Elke Bippus (Hrsg.), *Kunst des Forschens: Praxis eines ästhetischen Denkens*, Zürich Berlin: Diaphanes 2009, 15

¹⁶ Vgl. Jane Bennett, *Lebhafte Materie: eine politische Ökologie der Dinge*, Berlin: Matthes & Seitz Berlin 2020, 106–109

8 Ensemble Studio Trufa Costa da Morte 2010

Im Trufa-Refugium von Ensemble Studio sind es nicht nur die Architekturschaffenden oder das Material in seiner konstruktiven Logik, die miteinander agieren. Der sehr langwierige Bauprozess wird so gestaltet, dass auch andere natürliche Entitäten – Erde, ein Kalb während seines Kuh, das Wetter, Verwesungsprozesse, Erosionen – auf die Gestaltung Einfluss nehmen. Diese ist im Vorhinein nicht vollständig durch Ensemble Studio bestimmbar, sondern wird durch die Interaktion der verschiedenen am Prozess Beteiligten in Teilen unkontrollierbar und zufällig. Neben einer ungewöhnlichen Raumproduktion ist das Werk auch These über das Bauen an sich (in und mit) der Welt.

Diese Materialbetonung erinnert an ein alternatives Verständnis von anorganischer und organischer Materie, das durch die Philosophin und Politikwissenschaftlerin Jane Bennett mit dem Ziel eines Neudenkens von Ökologie als ‚vitaler Materialismus‘ beschrieben wird. Basierend unter anderem auf Schriften von Bruno Latour, Gilles Deleuze und Jacques Rancière, aber auch auf zeitgenössischen naturwissenschaftlichen Erkenntnissen, skizziert sie eine Weltauffassung als Gefüge von materialen Entitäten, die sich gegenseitig affizieren, weg vom Anthropozentrismus. (Abb. 8) Daraus kann eine alternative Raumauffassung resultieren, die Material nicht unter der Prämisse seiner räumlichen Ausdehnung versteht, sondern Materialien durch unterschiedliche ‚Intensitäten‘ voneinander differenziert. Da die Veränderungsfähigkeit vermeintlich fester Gegenstände und Materialien unterhalb der menschlichen Wahrnehmungsschwelle liege, tendieren sie dazu, sie als leblose Materie zu verstehen. Eigentlich handele es sich aber um stark differierende Bewegungsgeschwindigkeiten und Veränderungstempi.¹⁶



Neben dieser Raumvorstellung, die an Chillidas Differenzierung von Masse und Leerraum als Materialien mit unterschiedlichen Geschwindigkeiten erinnert (siehe 3.2.1), sind auch mit der Perspektive des Materials als Aktant Parallelen in den hier untersuchten Beispielen zu sehen: Material, das nicht nur von Menschen transformiert werden kann, sondern umgekehrt durch eine eigene kreative Affizierung mit anderen Materialien und Menschen in Interaktion tritt. Dies zeigt, dass das Künstlerische der Werke über gestalterische Eigenschaften deutlich hinausweisen kann und Erkenntnisse über Ausschnitte der Welt zu zukunftsrelevanten Fragestellungen möglich sind, die naturwissenschaftlichen Erkenntnissen in ihrer Bedeutung für unser Handeln nicht nachstehen müssen - oder diese möglicherweise sogar übersteigen (siehe auch Epilog).

Kontextualisierungen

Zum Bedeutungsspektrum der Werke Chillidas gehören vielfältige Kontextualisierungen, zum Beispiel zu ihrem Ort und damit zur Natur oder zur Stadt, zu Eigenschaften regionaler Kultur oder zu Werken anderer Persönlichkeiten. Aspekte der baskischen Kultur werden über die Sprache oder bestimmte Traditionen wie Grabstelen oder die Schmiedekunst angesprochen: Die gestalterischen Setzungen der Plaza de los fueros in Vitoria, die Chillida 1979 ebenfalls gemeinsam mit Luis Peña Ganchequi erstellt, schaffen erlebbaren Stadtraum und sind u. a. kontextualisiert durch baskische Traditionen, hier z.B. das Spielfeld des Nationalsports ‚Pelota‘. (Abb. 09)

Gleichzeitig sind Chillidas Werke Interpretationen, die etwas zu ihrem Kontext beitragen, wie zum Beispiel für die ‚Sirena varada‘ oder die Windkämme beschrieben. Gerade für Naturerfahrungen beschreibt Merleau-Ponty, dass diese über das Sichtbarmachen in Kunstwerken überhaupt erst in das Bewusstsein gelangen.¹⁷ Die Kunstwerke können Wahrnehmungsinstrumente sein, die sinnlich empfundene Eindrücke mit geteilten oder individuellen Erfahrungen und Wissen in Beziehung setzen. In der wechselseitigen Konstellation tragen Werk und Kontext jeweils zueinander bei.

¹⁷ Vgl. Maurice Merleau-Ponty, Das Auge und der Geist, in: Hans-Werner Arndt (Hrsg.), Das Auge und der Geist. Philosophische Essays, Reinbek: Rowohlt 1967, 33-39 auf: <http://gams.uni-graz.at/oreko.merl.1964a.22.06.2021>

09 Eduardo Chillida und Luis Peña Ganchequi
Plaza de los fueros Vitoria 1979



Die Kontextualisierungen sind wesentlich dafür, dass Chillidas Kunstwerke, insbesondere im Außenraum, architektonischen Strategien der Bezugnahme zum Ort ähneln. Sie intendieren, neue Aufenthaltsorte für Menschen zu schaffen, sie referenzieren kulturelle Konventionen und nehmen Bezug auf Eigenschaften des Ortes.

Nur selten werden bei Chillida räumliche Konstitutionen direkt interpretiert und weitergeschrieben: (Abb. 10) In einigen wenigen Werken finden sich zum Beispiel bauliche Motive oder Strukturen der Natur wieder, die als Form für die Skulpturen abstrahiert und interpretiert werden. Diese Strategie ist bei Aires Mateus wiederum von zentraler Bedeutung; sie schaffen aus reduzierten Interpretationen vorhandener Strukturen neue Morphotypologien, die als Interpretationen die Verfasstheit des Vorhandenen hervorheben.

Wesentlich häufiger interpretiert Chillida die Wahrnehmung beeinflussende Parameter: Als Medium machen die Skulpturen Richtungen, Spannungen oder Licht und Schatten erlebbar. Die Kontextualisierung am Ort hebt dann nicht eine formale Ähnlichkeit zum Ort hervor, sondern die sinnlichen Erfahrungen. Wahrnehmende erfahren neben den materiellen die immateriellen Bestandteile des Kontexts neu. Wesentlich ist das kontingente transformatorische Potenzial: (Abb. 11) Die Bezugnahme hebt hervor oder konstatiert überhaupt erst die kontextualisierenden Bestandteile; das darauf reagierende Verhalten wiederum ermöglicht Kommentierung, Verstärkung, Kritik oder „Lobpreisung“.

Gerade die architektonischen Beispiele, welche in ihrer Materialwirkung besonders betont sind, lassen sich auch in diesem Zusammenhang verstehen. Beispielhaft dafür sind die Membranräume Radićs, bei denen durch die Eliminierung visueller Verbindungen in die Umgebung andere Wahrnehmungseindrücke betont werden. Es ist keine Entkoppelung vom Kontext, sondern eine kontextualisierte Entkoppelung, die eine komplexere Interpretation ermöglicht. Die eher abstrakten Konzepte wie die Grenze oder der Horizont können dabei als übergeordnete, strukturierende Kontextualisierung wirken. Die Konzepte enthalten zusätzliche Verständnisebenen, die Werke wiederum materialisieren die Erfahrung des Konzepts (siehe auch im Folgenden 8.1.1).

10 Eduardo Chillida Topos V Barcelona 1985

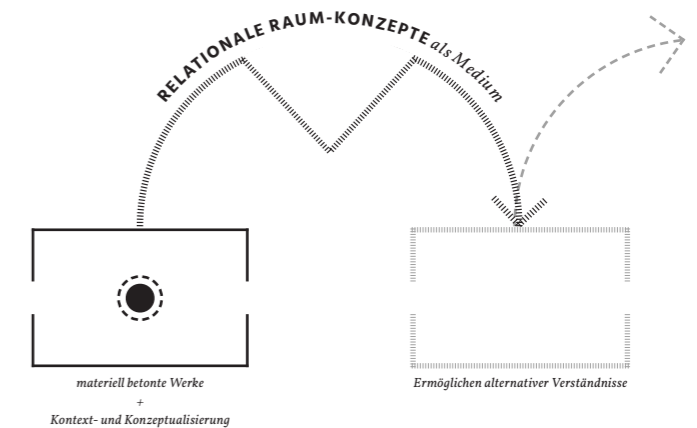
Topos V ist nicht für die Plaça de Rei in Barcelona entstanden, Chillida hat den Standort aber spezifisch nachträglich ausgewählt, da die Skulptur den Platz konzeptuell schließt und ihn formal beantwortet.



11 Raum-Konzepte

Zusammengefasst findet sich in Chillidas Artefakten das einleitend beschriebene Potenzial künstlerischer Werke wieder: das bewusste Erfahren der eigenen Erfahrung. Dafür sorgen eine Betonung der Materialität mit Materialspuren, spezifischen Formationen oder ungewohnten Materialempfindungen sowie Überlagerungen durch intendierte Kontextualisierungen und rahmende Konzepte, hier insbesondere in Bezug auf den Raum, die gedanklich aktivieren und individuelle Assoziationen sowie geteilte Erfahrungen ermöglichen. In den Architekturen zeigen sich diese Strategien gleichermaßen.

Als Impuls aus Chillidas Schaffen in die Architektur wirken nur teilweise spezifische Parameter seiner Werke und vielmehr die Konzepte, die relationalen Raum als Medium einsetzen. Die Wahrnehmung der Werke wirkt über sie hinaus in alternative Verständnisse von Material, Konstruktionsweisen oder des Ortes, die Anknüpfungspunkte für neue Werke – auch anderer – sein können. Kern der Wirkung ist immer eine spezifische Betonung – eine Triggersetzung für die Wahrnehmung.



7.3 ERKENNEN UND ERKENNTNIS

Chillida versteht sich selbst insofern als ‚Konzeptkünstler‘, dass er sich permanent selbst begrenze und kritisiere.¹⁸ Es ist bemerkenswert, wie differenziert Chillida hier Zusammenhänge beschreibt: Er betont unter anderem die Bedeutung der Wiederholung und in dem Zusammenhang des Fehlers oder Irrtums, die Rolle des Nicht-Wissens und des Ausformulierens von Fragen als wesentlichen Schritt sowie einen Unterschied zwischen Wissenschaft, die er als kollektives Wissen charakterisiert, und der Kunst als „individuelles Abenteuer mit eigens eingebauter Zensur“.¹⁹ Während das wissenschaftliche Wissen revidierbar sei, können künstlerische Arbeiten und Erkenntnisse sich nicht ersetzen, höchstens in Relation zueinander treten. Das entstehende Wissen sei niemals quantitativ und auch technische Neuerungen negieren das Vorhergegangene nicht, sondern fügen qualitativ Neuartiges hinzu.²⁰ Haupttätigkeit von Kunstschaffenden sei daher das Lernen, sie müssen das tun, was sie nicht können.²¹

In diesem Kontext zitiert Chillida wiederholt den surrealistischen Dichter René Char, den auch Radić in Bezug auf (im-)materielles Distanzhalten heranzieht. Chillida findet in Chars Ausspruch, dass Kunstschaffende immer in Richtung der Nacht – des Unbekannten – gehen müssen, eine Entsprechung seines Bestrebens, das noch nicht Bekannte zu tun.²² Die Bezüge eint der Fokus auf die Distanz zu einem aktuell eingenommenen Standpunkt mit dem Ziel der Weiterentwicklung. Ähnliche Charakterisierungen künstlerischer Erkenntnis nimmt auch die Literatur zum Künstlerischen Forschen vor (siehe 2.1).

Der Zustand ‚Wissen‘, verstanden als das Bekannte und angesammelte Erfahrung, ist für Chillida nicht erstrebenswert. Er zieht ‚Erkenntnis‘ vor, die er der Wahrnehmung (percepción), als Vermittlerin zwischen Gegenwart und Zukunft, zuordnet, im Gegensatz zu der Erfahrung (experiencia), die zwischen Gegenwart und Vergangenheit stehe.²³ Das Erkennen sei als Zustand dem Wissen vorgeschaltet und ermögliche ein Prä-Verständnis, vergleichbar mit Transzendenz, das sich durch eine besondere Offenheit für kontingentes Unbekanntes auszeichne.²⁴ Damit in Verbindung steht sein Begriff des ‚aroma‘, das in der Literatur als Vorahnung von Werken oder nächsten Schritten beschrieben wird.

Zu vergleichen ist dies mit einer Disposition der Wahrnehmung, die andere Sichtweisen durch eine geschärfte Aufmerksamkeit ermöglicht. Chillida formuliert, dass man nur das sehen könne, was das innere Auge bereits als Bild erfasst habe.²⁵ Es ist eine Art der Sinnesverfeinerung, die im Zusammenspiel der körperlichen Erfahrung und rationaler Momente implizites Wissen hervorbringt und nicht nur durch die Kunstschaffenden, sondern auch in Momenten der Rezeption künstlerischer Werke erworben werden kann.

¹⁸ Vgl. dazu Chillida: „Me considero un artista conceptual. Un conceptualismo que está autolimitándose y autocriticándose constantemente.“ in Chillida (2016), op. cit. (Anm. 3) 71 sowie 82

¹⁹ Zu Fehlern und Wiederholung vgl. ebd. 72; zum Nicht-Wissen und Fragen vgl. ebd. 48; Zum Unterschied von Wissenschaft und Kunst Chillida (2009), op. cit. (Anm. 4) 39

²⁰ Vgl. Luxio Ugarte, Chillida: dudas y preguntas, San Sebastián: Erein Argitaletxea 1995, 48–50

²¹ Vgl. Martín de Ugalde, Hablando con Chillida. Vida y obra, San Sebastián: Ed. Txertoa 1975, 111–113

²² Vgl. z. B. ebd. 66 und 122

²³ Zur Differenzierung von Wahrnehmung und Erfahrung vgl. Chillida (2016), op. cit. (Anm. 3) 77; Chillida ist in seinen Begrifflichkeiten nicht immer konsequent, sodass sich Bedeutungen gelegentlich aus dem Kontext ergeben müssen – insbesondere in den deutschen Übersetzungen.

²⁴ Vgl. Chillida (2009), op. cit. (Anm. 4) 102; sowie Sol Madridejos und Juan Carlos Sancho Osinaga, Breve conversación con Eduardo Chillida. Brief conversation with Eduardo Chillida, in: Richard C. Levene (Hrsg.), Arquitectura española 1996: desde la planta profunda hacia la planta anamórfica, Madrid: El Croquis Ed. 1996, 22

²⁵ Vgl. Chillida (2009), op. cit. (Anm. 4) 53

²⁶ Vgl. dazu Bruno Latour, How to Talk about the body? The normative dimension of science studies, in: Body & Society, 10, 2–3 (Juni 2004), 205–207 und passim

²⁷ Vgl. Bertram (2018), op. cit. (Anm. 13) u. a. 207, 212

²⁸ Vgl. Wolfgang Welsch, Ästhetisches Denken, Nr. 19472 Ditzingen: Reclam 2017, 77

²⁹ Vgl. zu Rheinbergers Begriff der Erfahrungheit Rheinberger (2005), op. cit. (Anm. 5) 61–66

³⁰ Vgl. dazu Chillida: „Meine Auseinandersetzung mit den Dingen dient nicht so sehr dem Ziel, diese zu kennen, sondern der Erkenntnis, warum ich sie nicht kennen kann. Ziel ist als mich kennen zu lernen.“ Chillida (2009), op. cit. (Anm. 4) 49

Sinnesverfeinerung, Affiziertheit, Erfahrungheit

Zu dieser Sinnesverfeinerung durch künstlerisches Arbeiten lassen sich unterschiedliche Perspektiven versammeln: Bei Bruno Latour wird dies beschrieben durch das Lernen, affiziert zu sein, also mit der körperlichen Wahrnehmung aufmerksam gemacht zu werden auf bestimmte Erfahrungen.²⁶ Der bereits zitierte Georg Bertram betont, dass ästhetische Urteile, die zu einer Bestimmung des Potenzials von Kunstwerken führen, nicht nur in ästhetischer Hinsicht wirken, sondern auch anderweitige Praktiken ausprägen.²⁷ Wolfgang Welsch formuliert mit einer ähnlichen Intention, dass Kunsterfahrung nicht nur ästhetische, sondern reflektierte Rezeption sein müsse, um anhand der sich so vermittelnden Pluralität das eigene Wahrnehmungsrepertoire zu schulen.²⁸ Hans-Jörg Rheinberger schließlich spricht im Zusammenhang mit dem Experimentieren von ‚Erfahrungheit‘, als eine erlernte Intuition und das Denken mit dem menschlichen Leib. Als eine intellektuelle Kapazität habe sie auch einen Einfluss auf alltägliches Handeln. Rheinberger setzt die Erfahrungheit in den Kontext des impliziten Wissens und dessen Eigenschaft ‚subsidiärer‘ Aufmerksamkeit, um an den Rändern der Wahrnehmung Unerwartetes zu entdecken.²⁹

Auch Chillida beschreibt seinen Arbeitsprozess als einen Weg, der nicht Kenntnis darüber erlangt, wie die zukünftigen Werke seien, sondern zur Erkenntnis gelangt, warum er sie niemals kennen könne.³⁰ Damit sei außerdem eine Selbsterkenntnis verbunden. In seinen Beschreibungen werden die Ebenen künstlerischer Selbstreflexivität deutlich: So bestimmen Werke eigentlich bekannte Bestandteile neu und verbleiben also unbekannt. Gleichzeitig erfährt er als Kunstschaffender etwas über sich selbst und erlangt darüber eine praktische Wissensform.

In den architektonischen Fallbeispielen finden sich mit den Materialexperimenten Ensemble Studios und Radićs Modellen als entfremdende Interpretationen jeweils Praktiken, die in ähnlicher Form wirken können: Während die Materialexperimente Ensemble Studios mit Material, Formungsprozess sowie den Händen denken, wodurch eine Erfahrungheit entsteht, zeigt sich bei Radić eine Affiziertheit seiner leiblichen Sinne, die in den Objets trouvés potenzielle Bestandteile für Architektur entdeckt. Es ist eine bestimmte Haltung gegenüber der Welt, die zufällige Begegnungen explizit provoziert und das Gemachte (teilweise unbewusst) reflektiert. Es handelt sich jeweils nicht um Zustände eindeutigen Wissens, sondern um Perspektiven, die projektiv auf kontingent Mögliches ausgerichtet sind und ein ‚Erkennen‘ befördern.

Sprünge zur Reflexivität

Wie auch die Modellbaupraxis Aires Mateus' sind dies ästhetische Praktiken, die eine Sensibilisierung der Sinne als körperliches ‚Handlungswissen‘ ermöglichen. Der Moment der (Selbst-)Erkenntnis tritt ein, wenn ein vorher nicht bestimm-, höchstens erahnbares Ereignis eintritt, so wie im Fall von Chillidas ‚aromas‘. Rheinberger spricht davon, dass Praxis und Geist komplementär agieren müssten, um das Neue, das Unerwartete überhaupt erkennen zu können, wovon dann wiederum im Nachhinein erst artikuliert werden könne, das danach gesucht wurde.³¹ Darüber erhält das Scheitern eine andere, produktive Bedeutung: Es ist nicht ein Nicht-Erreichen des Angestrebten, sondern hilft zu erkennen, dass das Angestrebte noch nicht erreicht wurde. Oder anders gesagt: Wenn als Differenzpraktik das Abweichen von der Regel Werke zur Erscheinung bringt, hilft das darin verkörperte Wissen dabei, Regeln aufzustellen und Abweichungen zu ermöglichen. Dieter Mersch konstatiert, dass diese Erkenntnis in der ästhetischen Praxis an das Eintreten von Reflexivität gebunden sei und identifiziert ‚Sprünge‘ und Paradoxien als das erkenntnisbildende Moment. Das Denken im Ästhetischen sei eine Multiplikation von inexplizierbaren Sprüngen, die neue Konstellationen im Gemachten herstellen.³²

Chillida erkennt den Wert von Perspektivwechseln in seinen Schriften an: Zur Beziehung seines zeichnerischen zu seinem skulpturalen Werk bemerkt er beispielsweise, dass er sich eher für die Relation der beiden, als für die Einzelwerke interessiere. Es gäbe jeweils vergleichbare Prozesse, die sich gegenseitig ergänzten. So sei sein Handeln im physischen Raum konzeptuell geprägt, im Gegensatz zum intuitiven Handeln der Zeichnungen. Beide gehörten aber zusammen und bedingten einander, sodass sein Werk, das er eigentlich als konzeptuell beschreibt, ebenfalls intuitiv sei.³³

Welche Strategien finden sich überdies in den Beispielen, um solche reflexiv wirksamen Sprünge zu provozieren?

Denk-Sprache

Zunächst bieten die Textarbeiten Chillidas und Radićs Anknüpfungspunkte, die Rheinbergers Verständnis einer Versuchsanordnung zur Verfestigung wie Veränderung von Gedanken ähneln.³⁴ So wie für Wittgenstein aus Sprachmodulationen – mittels Selbstmissverständnissen und -irritationen und die Entfernung vom pragmatisch üblichen Sprachgebrauch – philosophische Probleme überhaupt hervorgebracht werden, artikuliert Chillida seine Konzeption als sich prozessual über die Zeit hinweg ‚elastisch‘ verändernd – verformend im Text, aber ebenso in der Skulptur.³⁵

In einigen Fällen, in denen die Texte auch im Hinblick auf ihre sprachliche Struktur, die Wortwahl oder den Satz – also ihre Konstruktion – stärker aufgelöst werden, werden die Worte selbst zum künstlerischen Material und in der Dekonstruktion für diese Veränderungen geöffnet. Es entstehen semantische ebenso wie (auf dem Papier) räumliche Konstruktionen, bei denen zum Beispiel abstrakte Ideen auf dem Papier räumlich angeordnet und inhaltlich mit Raumvorstellungen verbunden werden. So beispielsweise:

Von	Zweifel
Für	Gewissheit
Wie	Staunen
Wo	
Warum	
Symmetrie	
heterodoxe Symmetrie.	
Auch Staunen und Maße	
heterodoxe Symmetrie.	
Von	
Für	
Wie	
Wo	Drinnen
Wann	Stille
Warum	Symmetrie ³⁶

³¹ Vgl. Hans-Jörg Rheinberger, Über die Kunst, das Unbekannte zu erforschen, (Festrede, Preisverleihung The Cogito Foundation, Berlin, Oktober 2006) auf: https://www.researchgate.net/publication/268286219_17.08.2021

³² Vgl. Dieter Mersch, Kunst und Epistēmē, in: what's next?, September 2013 auf: http://whatsnext.net/102_23.09.2021

³³ Bemerkenswert ist bei dieser Prozessanalyse, dass Chillida das verkörperte Zusammenspiel von Intuition und Verstand eher bei Ingenieuren angelegt sieht. Vgl. dazu u.a. Chillida (2016), op. cit. (Anm. 3) 82

³⁴ Vgl. dazu Rheinberger (2006), op. cit. (Anm. 31) 4–5: Mehr als lediglich zu notieren, direkte Rede zu ersetzen oder Gedanken transparent wiederzugeben, sei das Schreiben die materielle Verfassung dessen. Erst darüber werde die Möglichkeit zur Be- und Überarbeitung, zur Erzeugung neuer ‚Spuren‘ geschaffen.

³⁵ Zu Wittgenstein vgl. Tom Poljanšek, Beruhigen und Befremden – Zwei Tendenzen in Kunst und Philosophie, in: ders. (Hrsg.), Kunst und Fremderfahrung: Verfremdungen, Affekte, Entdeckungen, Image Bielefeld: transcript 2016, 97–117; zur Veränderbarkeit bei Chillida vgl. Chillida (2016), op. cit. (Anm. 3) 82

³⁶ Chillida (2009), op. cit. (Anm. 4) , 32

³⁷ Vgl. dazu auch Ina Busch, Eduardo Chillida – Architect of the void. On the synthesis of architecture and sculpture, in: Centro de arte Reina Sofia (Hrsg.), Chillida: 1948–1998, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia 2000, 18

³⁸ Chillida formuliert wie folgt: [...] El arte para el artista es una pregunta, ¿es la sucesión de preguntas nuestra respuesta?, vgl. in Chillida (2016), op. cit. (Anm. 3) 48

³⁹ Vgl. Chillida (2009), op. cit. (Anm. 4) 50

⁴⁰ Der Kunsthistoriker George Kubler spricht bei solchen Beobachtungen von ‚offenen Sequenzen‘ als eine Grundlage der Kunst und der Architektur, die expandierbare Konstellationen in Relation stehender Werke beinhalten. Vgl. George Kubler, Die Form der Zeit: Anmerkungen zur Geschichte der Dinge, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1982, 71–74; außerdem Kubler bei Rheinberger (2005), op. cit. (Anm. 5) 69

⁴¹ „Hier meinem Meister, dem Meer. Ich wurde an seiner Seite geboren; dieser Umstand hat mich stets dazu getrieben, sein Geheimnis zu durchdringen, es zu beobachten, als handele es sich um ein Universum mit eigenen Gesetzen. Das Meer ist stets gleich, doch wandelt es seine Form, wie Bachs Musik.“ in Chillida (2009), op. cit. (Anm. 4) 30

⁴² ebd. 58

In den entsprechenden Textgattungen Radićs wird die Sprache neben ihrem semantischen Gehalt ebenfalls zum Material: Bildbeschreibungen, Zitate, Erinnerungen und freie Gedankenentwicklungen werden als Bausteine additiv miteinander kombiniert. In der Lesart ähneln sie den aufeinanderfolgenden Kurztexen Chillidas, die allerdings vermutlich nachträglich lektoriert wurden. Durch gelegentliche Halbsätze, Einschübe oder Auflistungen wird Radićs ohnehin fragmentarisch erscheinender Text zusätzlich durchbrochen. Die Betrachtungen werden über die oben beispielhaft beschriebenen Verfahren verfremdet. Anderes kann erkundet und Unbewusstes hervorgebracht werden.

Die Selbstbefragung im Geschriebenen distanziert von üblichen Handlungsweisen und erfordert ein Zurücktreten. Wesentlich sind der Medienwechsel und die damit verbundenen Modalitäten der Produktion und Rezeption. Zudem besteht – auch werkübergreifend – eine Tendenz zur Wiederholung.

Annähernde Wiederholungen

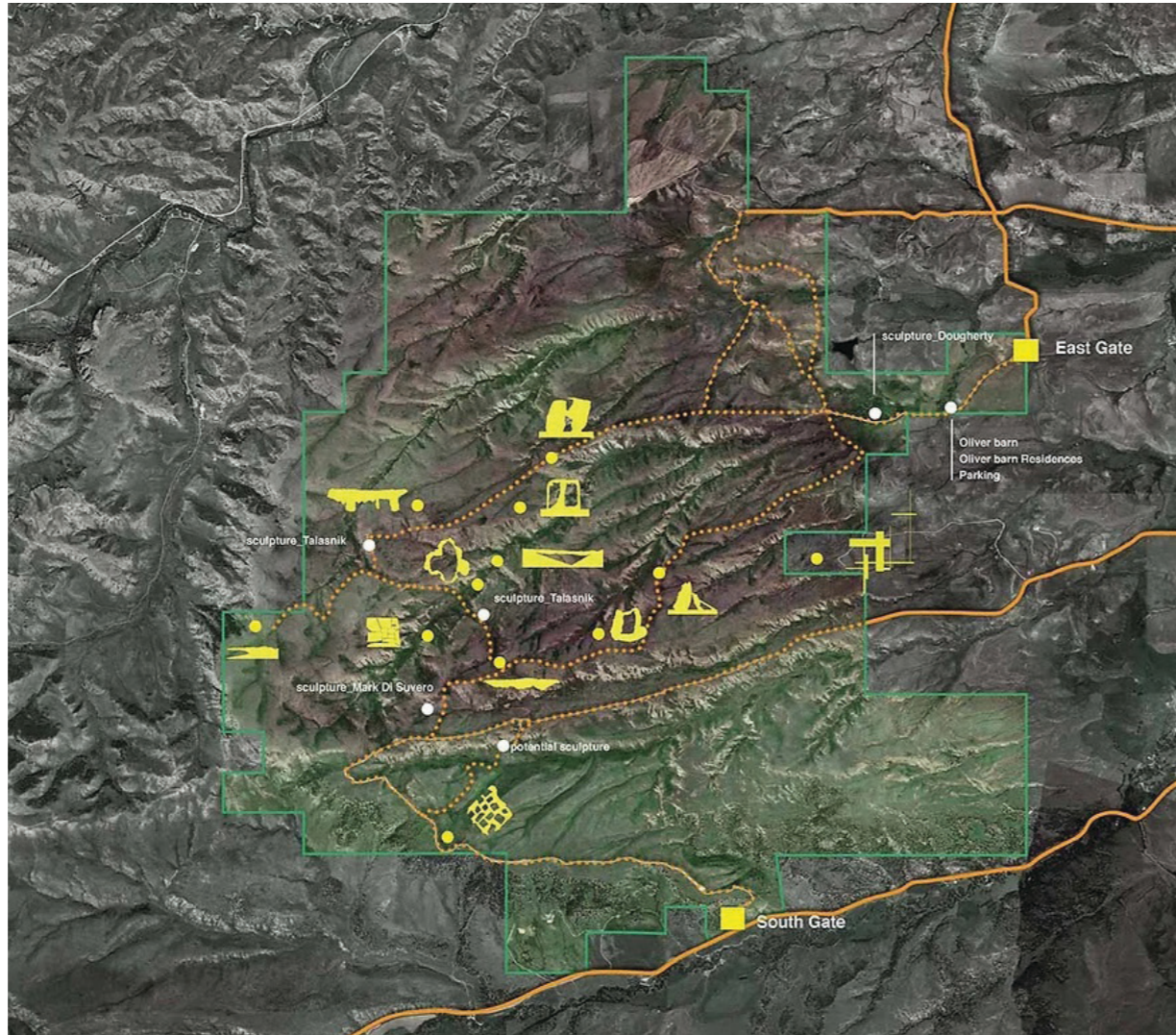
Das gesamte Werk Chillidas ist von Wiederholung und Serienbildung durchzogen, mal periodisch in Werkserien, mal übergreifend in Materialphasen oder Kernthemen. Es geht ihm nicht um Perfektionierung, sondern eine Anders- oder Weiter-Befragung (siehe auch 8.2).³⁷ Die sprachlichen Modi, die Deleuze für die Erzeugung von Differenz thematisiert, das Wiederholen, Umkreisen sowie das spiralförmige Annähern, kennzeichnen bei Chillida die Texte sowie die Produktion der Artefakte.

In den Serien lassen sich zwischen den Werken Entwicklungsprozesse feststellen. Es sind keine Weiter-Entwicklungen, sondern Varianten der künstlerischen Fragen und in der Abfolge als Gesamtheit liegt die ‚Antwort‘:³⁸ Chillida fragt sich selbst, was sich hinter dieser Wiederholung von Elementen verberge, die sich nahe stünden und innerhalb festgelegter Grenzen entstünden, aber trotzdem nicht identisch seien.³⁹ Chillidas Wiederholen erzeugt Konstellationen, die individuelle Werke unterordnen und bei denen erst in der Gemeinsamkeit ein Erkennen entsteht.⁴⁰

Über ihre Bedeutung als Prozess hinaus wird die Wiederholung bei Chillida thematisch verhandelt: Zum Beispiel werden repetitive Naturformen, die ähnlich und doch immer anders erscheinen, so das Meer und Wellen, sinnbildlich für das Vergehen der Zeit betrachtet.⁴¹ In den schweifenden sprachlichen Annäherungen wirken Wiederholungen als suchende Selbstvergewisserung. Sie sind ein stilistisches Mittel, das Chillidas fragende Haltung widerspiegelt und gleichzeitig bestätigend wirkt. So schreibt er:

„Das Gras und der Himmel sagen
das kann ich nicht sagen.
Das Meer und das Aroma sagen
das kann ich nicht sagen.
Auch ich sage
das kann ich nicht sagen.“⁴²

Ein ähnliches ästhetisches Mittel wie die Epipher findet sich in Chillidas Skulpturen, zum Beispiel in der Dreiergruppe der ‚Peines del viento‘: Die Gruppierung dreier Varianten ermöglicht als Konstellation das räumliche Aufspannen eines Interaktionsfeldes sowie Zuschreibungen, wie zum Beispiel von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Es ergibt sich ein Zusammenspiel aus der Verstärkung des Einzelnen sowie des Unterscheidens durch die Wiederholung.



12 Ensemble Studio Master-Layoutplan Tippet Rise, MT 2015

In den Case Studies zeigen sich in unterschiedliche Richtungen weisende wiederholende Praktiken. Die Materialexperimente Ensemble Studios sind oben im Hinblick auf ihr gestalterisches Potenzial erörtert worden. Die Wiederholung lassen dient als Ausprobieren, Verfeinern und als morphologische Generierung durch Zufallseinbindung. Dafür nötig sind Auswahlprozesse, welche weitere Versuchsreihen oder die zu realisierende Variante bestimmen. Die Publikation der Modellserien oder in ähnlicher Weise die modulare Transformabilität der Suprastructures zeigen, dass es auch hier weniger um das spezifische Einzelobjekt und mehr um die Vielfältigkeit der Varianten geht. So erhalten zum Beispiel die einzelnen Setzungen der Structures of Landscape ihre Wirkung auch dadurch, dass sie Teil der physischen und konzeptionellen Konstellation sind – der Interpretation verschiedener Natur-Formungsprozesse. (Abb. 12)

Aires Mateus' serielle Auseinandersetzungen sind im Einzelnen stärker sukzessive orientiert: Morphologische Prinzipien, Typologien oder Motive, mit denen sie Fragen der Raumorganisation untersuchen, werden innerhalb kleinerer Projekte etabliert und dann in maßstäblich größeren Projekten erneut eingesetzt. Dafür werden sie skaliert, multipliziert oder variiert. Hier findet tatsächlich eine Art Entwicklungsprozess in den ausdifferenzierenden, variierenden Serien übergeordneter Raumfragestellungen statt, auf die es jedoch keine endgültigen Antworten gibt. Dieselbe Morphotypologie kann in anderen Kontextualisierungen auch Anderes evozieren.

Bei Radić gibt es in ähnlicher Form räumliche Themen, die sich wiederholen und ausdifferenzieren werden, zum Beispiel Raumgitter wie im Theater in Concepción, pneumatische Strukturen, Membranen sowie um ein Zentrum herum angeordnete Grundrisse wie bei der Casa in Vilches und der Folly.⁴³

43 Vgl. Alejandro G. Crispiani, El juego de los contrarios, The game of opposites, in: Smiljan Radić, 2003-2013: el juego de los contrarios, Madrid: El Croquis ed 2013, 31-33

44 Vgl. Rheinberger (2005), op. cit. (Anm. 5) 58-61

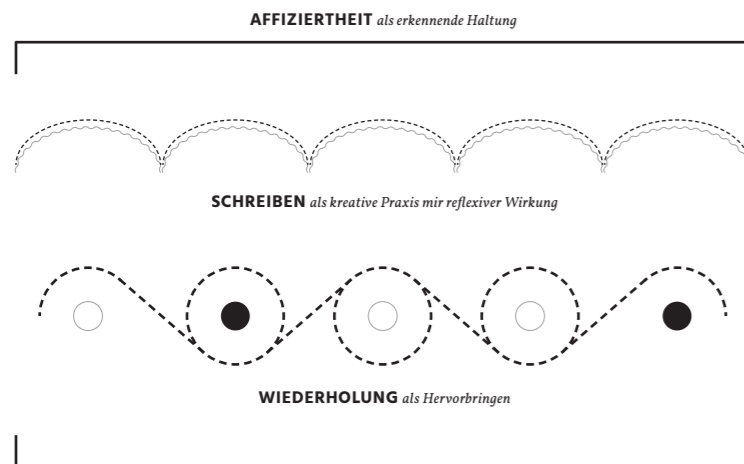
Gegenläufige Wiederholungen

In allen Beispielen sind die Wiederholungen eher Varianten im Sinne einer Ausdifferenzierung. Es gibt keine eindeutige, keine ‚beste‘ Variante. Die Produktivität für weitere Variantenerzeugung liegt in den übergeordneten Fragen und nicht im Wiederholten. Bei Radić's Déjà-vu allerdings wird die Wiederholung ambivalent wirksam, sie schafft produktive Distanzen: Es werden Erinnerungen an Bekanntes erzeugt, die nicht eindeutig sind und durch Verfremdungsprozesse anders – fremd – wirken können. Rheinberger entsprechend, welcher konstatiert, dass das Hervorbringen von Neuem immer auch Bekanntes einbeziehe, sei die ‚differenzielle Produktion‘, also das Hervorrufen von Unvorwegnehmbarem, ursächlich für den Erkenntnisgewinn.⁴⁴ Darin besteht das Potenzial des Wiederholten: nicht nur in einer in der Wiederholung liegenden Pluralität, wie sie sich meist bei Chillida, Aires Mateus und Ensemble Studio zeigt, die Situationen bestätigen und erweitern kann, sondern darüber hinausgehend in einer zusätzlichen Gegenbewegung, die dem gewohnten oder erwarteten Eindruck zuwiderläuft.

13 Noch-nicht-Wissen

Der Erkenntnisprozess in Chillidas Werk ist auf ein (Noch-)Nicht-Wissen ausgerichtet. Dazu gehört, dass im Vorhinein nicht gewusst werden kann, was noch nicht gewusst wird, und die künstlerische Arbeit eine Entdeckung dieser kontingenten Perspektiven bedeutet. Felder des Ungedachten und Unerwarteten werden geöffnet und dadurch ermöglicht, dass Dinge anders sein können.⁴⁵ Um dieses Unerwartete zu erkennen, bedarf es der Affiziertheit, die als Handlungswissen aus der künstlerischen Arbeit hervorgeht, sowie die variierenden Wiederholungen als hervorbringenden Modus.

Das Schreiben zeigt eine Möglichkeit, theoretische Erkenntnissprünge zu provozieren. Es sind in Bertrams Sinne Reflexionen von Reflexionen, also eine kritische Praxis: Das eigene Arbeiten wird beobachtet, allerdings nicht deskriptiv, sondern weiterhin mit künstlerischen Mitteln. Es können Erkenntnisse bezüglich des eigenen kreativen Prozesses ebenso wie der Inhalte eintreten.



⁴⁵ Vgl. Henk Borgdorff, The production of knowledge in artistic research, in: Michael Biggs und Henrik Karlsson (Hrsg.), The Routledge companion to research in the arts, London et al.: Routledge 2012, 61

⁴⁶ Vgl. Margitta Buchert, Formen der Relation, Entwerfen und Forschen in der Architektur, in: Ute Frank, Helga Blocksdorf, Marius Mensing und Anca Timofticiuc (Hrsg.), Eklat, Berlin: Universitätsverlag Berlin 2011, 76-77, 81-82

Künstlerische Referenzen in der Architektur

In seiner Thematisierung des Architektonischen bietet Chillida offensichtlich ein Repertoire räumlicher Gestaltungsmittel, auf die zurückgegriffen werden kann: Das Oberlicht in der Tindaya-Visualisierung, das einen Quader aus Licht erzeugt, findet sich beispielsweise immer wieder in Architekturvisualisierungen - auch über die hier betrachteten Beispiele hinaus. Dazu wird in der Auseinandersetzung mit Chillidas Werken ein Bewusstsein der eigenen Wahrnehmung und eine Rückwirkung auf die eigene (räumliche) Gestaltungs-kompetenz möglich, im Sinne eines körperlichen Erfahrungswissens.

Die verschiedenen Ebenen, in denen Chillidas Werk als künstlerische Parallele in den Architekturbeispielen aufscheint, verdeutlichen aber, inwiefern künstlerische Referenzen über einen solchen kreativen Impuls sowie ein gestalterisches Vorbild hinaus eine Bedeutung in der Architekturpraxis innehaben können.

Die Raumkonzepte bieten spezifische, aber offene Verständnisse von Raum. Diese müssen der Architektur nicht zwingend schon eingeschrieben sein und können sich in den Fallbeispielen in gestalterisch teilweise sehr diversen Architekturen niederschlagen. Gleiches trifft auf die Prozessgestaltung Chillidas zu: Das intentionale Verknüpfen kreativer und theoretischer Prozesse sowie das Integrieren bewusster Sprünge über Medienwechsel, sind Strategien, die auch in den Architekturen reflexive Wirksamkeit entfalten können. Es sind zwar Strategien, die in der Architektur grundsätzlich bereits angelegt sind, durch das Künstlerische aber verstärkt werden können. Wird zum Beispiel mit künstlerischen Medien gearbeitet, findet durch den Medienwechsel bereits eine Distanzierung statt, die wieder rückwirkend in das disziplinäre Bezugssystem der Architektur Einfügung finden muss.

Die künstlerische Referenz könnte in der Architektur damit noch deutlich mehr sein als gestalterisches Vorbild, assoziative Ergänzung, interpretierende Erklärung oder bloßer disziplinärer Habitus. Sie könnte je nach Ausprägung zum Beispiel Praktiken und Prozesse formen, Konzepte übertragen und Reflexivität ermöglichen. Die Übertragungsfähigkeit fundiert sich grundsätzlich in den disziplinären Parallelen. Die künstlerischen Impulse sind in den Beispielen bereits auf das Entwerfen oder die Architektur bezogen, besitzen aber durch ihre Spezifik und Ausschnitthaftigkeit die Möglichkeit zur Erweiterung oder Alternativenbildung und haben damit insbesondere transformatorisches Potenzial für die architektonische Praxis. Indem das Künstlerische die architektonische Praxis reflektiert, kann es zu deren kritischer Reflexion beitragen. Es ist insofern eine ästhetische Reflexion, dass sie sich in den und anhand der jeweiligen Produkte vollzieht. Diese Wirkungsweise wird im folgenden Kapitel noch eingehender untersucht.

Architektur bei Chillida

Umgekehrt ist die Architektur bei Chillida auch nicht nur ein Themenfeld mit medialen Anleihen und formalen Assoziationen für seine Werke, wenngleich dies in den zahlreichen Skulpturen mit formaler Nähe zur Architektur und entsprechenden Betitelungen ebenfalls relevant ist. Es zeigt sich ein architektonisches Denken im Medium des relationalen Raumes, indem zum Beispiel der Maßstab, die Grenze oder der Ort in architektonischer - bis hin zu städtebaulicher - Weise gedacht und künstlerisch umgesetzt werden. Auch in ihrer Funktion als Raum für den Aufenthalt und die Wahrnehmung von Menschen denkt Chillida seine Skulptur architektonisch und überträgt damit disziplinäre Architekturkontexte in die Kunst.

Das Architektonische bei Chillida, im Sinne eines spezifisch architektonischen Modus des Denken und Handelns, kann außerdem in seiner synthetischen, integrativen Arbeitsweise und insbesondere in den sich überlagernden und wechselnden Phasen aus Analyse und kreativer Produktion gesehen werden. Material, Form und Konstruktion, Ort und kultureller Kontext sowie menschliche Wahrnehmung in ihren gesamtsinnlichen Dimensionen werden zusammengedacht. Chillida ist als Künstler keine alles ihrem Gestaltungswillen unterordnende Instanz, sondern ein intentional, aber vermittelnd Handelnder, der sein schöpferisches Tun reflektiert.⁴⁶

8
DAS
KÜNSTLERISCHE
und seine Reflexionen

Die vorausgegangenen Auseinandersetzungen zeigen, dass das Künstlerische als grundsätzlicher Modus des Denkens und Handelns in der Architekturpraxis in jedem Moment und in vielfältigen Formen auftreten kann. Dabei sind stellenweise zwischen Kunst und Architektur keine essenziellen Unterschiede zu entdecken und es können vermutlich in jeder noch so pragmatisch geprägte Architekturposition künstlerische Anteile aufgefunden werden. Das Künstlerische zeigt sich immer wieder als Intensität an vielfältigen Schnittstellen, die in ihrer Spezifik von den jeweiligen Werkkonzeptionen abhängig sind.

8.1 KÜNSTLERISCHE PRAXIS IN DER ARCHITEKTUR

Im Folgenden werden vier übergreifende künstlerische Konzeptualisierungen herausgearbeitet. Sie ergänzen das im vorherigen Kapitel Herausgestellte und weisen darüber hinaus: ‚Unsichtbares Sichtbares‘, ‚Konzentrierte Unkonzentriertheit‘, ‚Gestimmte Unbestimmtheit‘ und ‚Imaginierte Realitäten‘. Sie sind durch die Gleichzeitigkeit von Ambivalenzen gekennzeichnet und weisen die unter 2.3 gefassten Beobachtungsgrößen des Künstlerischen auf, da sie mittels Differenzierungen Erfahrungen von zuvor Unbewusstem oder Unbekanntem produzieren und dabei in Richtung eines alternativen Anderen streben. Die Benennungen nehmen unter anderem Bezug auf Charakterisierungen des Kunstphilosophen Dieter Mersch, der mit vergleichbaren Formulierungen das paradoxietypische Oszillieren der Kunst ausdrückt (vgl. 2.3.1).

8.1.1 UNSICHTBARES SICHTBARES

In allen Fallbeispielen werden als ‚unsichtbar‘ beschreibbare Anteile durch unterschiedliche Strategien ‚sichtbar‘ gemacht. Es sind keine eindeutigen Offenlegungen, sondern eher Hinweise auf das außerhalb der üblichen Wahrnehmungen liegende. Die Raumkonzepte Chillidas und entsprechende Parallelen in den Architekturkonzeptionen, die in diese Richtung weisen und zum Beispiel Eigenschaften des Ortes und seiner Vergangenheit ‚sichtbar‘ machen, sind bereits herausgestellt worden. Darüber hinaus lassen sich weitere Strategien ausmachen.

In allen Beispielen finden sich Begriffsverständnisse, die individuell geprägt und konzeptionalisiert werden sowie Einfluss auf Entscheidungen im Entwerfen nehmen. Aufgezeigt wird auch dies bereits im vorherigen Kapitel für Chillidas Raumverständnis und dazugehörige Begriffe wie Grenze, Maßstab oder Gravitation; dazu kommen Verständnisse von Wissen/Erkenntnis und wissen/erkennen sowie eigene Begriffsbildungen wie ‚aroma‘.

Auch an anderen Stellen werden Begriffe auf andere, werkspezifische Weise verhandelt: Bei Radić spielt die begriffliche Arbeit als Neukonzeptionierung im Kontext der ‚fragilen Konstruktionen‘ eine Rolle. Die Oxymoron-Wortkombination verknüpft Konstruktion nicht wie sonst üblich mit Stabilität, sondern mit Fragilität und baut so einen begriffsinternen Widerspruch auf. Es werden Imaginationen über diese Differenz angeregt. Ein neu auslotbares Spannungsfeld ist auch das ‚instabile Gleichgewicht‘ bei Ensemble Studio. Das SGAE-Gebäude verkörpert die in dem Spannungsfeld latenten Sprünge sogar physisch in einem Projekt. Es werden bestehende Bedeutungen und Zusammenhänge umgeordnet - einzelner Begrifflichkeiten oder im Zusammenspiel mehrerer Begriffe.

Ambivalenz konzipieren

Wenngleich von einem anderen Punkt startend, finden sich in diesen Begriffsarbeiten Parallelen in der dekonstruktiven Denkweise des Begriffs der ‚différance‘ Jacques Derridas: Mit der sprachlichen Modulation $e > a$ den Unterschied von Aussprache und Schrift hervorhebend, werden durch Derrida im Text existierende, in der Aussprache aber nicht resultierende Eigenschaften thematisiert. Damit gehen Verschiebungen und Unschärfe von Bedeutungen einher, die in einer Wechselbeziehung von Bezeichnung und Bezeichnetem entstehen. Der dekonstruktive Prozess der ‚différance‘ legt diese Zusammenhänge frei und aktiviert das sich selbst differenzierende Potenzial eines Textes.¹ In den architektonischen Fallbeispielen sind ähnliche Mechanismen im Hinblick auf die Beziehung zwischen Begriff, (Bild-)Inhalten und architektonischer Konzeption auffindbar, wodurch eine Befragung von Typologien, Verständnisweisen und Konventionen als externe ‚Normen‘ – externe Sinngebung – initiiert wird.

¹ Vgl. André Reichert, Poststrukturalismus/Dekonstruktion, in: Netzwerk Bildphilosophie (Hrsg.), Bild und Methode: theoretische Hintergründe und methodische Verfahren der Bildwissenschaft, Köln: von Halem 2014, 111

² Vgl. Christoph Schenker, Einsicht und Intensivierung, in: Elke Bippus (Hrsg.), Kunst des Forschens: Praxis eines ästhetischen Denkens, Zürich et al.: Diaphanes 2009, 86–87

³ Der Begriff des ‚optisch Unbewussten‘ wurde von Walter Benjamin geprägt und meint eine Veränderung von Sehgewohnheiten durch neue technische Möglichkeiten. Dinge werden neu zeigbar und darüber Details oder Strukturen anders verständlich. Vgl. Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2006, 58–62; Vgl. zur Aktivierung passiv erlebter Phänomene Alex Burri, Kunst und Erkenntnis, in: ders. und Wolfgang Huemer (Hrsg.), Kunst denken, Paderborn: Mentis 2007, 144

⁴ Imdahl zit. bei Agnes Bube, Das Vertraute als das Fremde. Über die Relevanz künstlerischer Verfremdungen des Alltäglichen, in: Werner Fitzner (Hrsg.), Kunst und Fremderfahrung: Verfremdungen, Affekte, Entdeckungen, Image Bielefeld: transcript 2016, 56

⁵ Vgl. zum Selbstaffirmationsrisiko im Offenlegen von Alltäglichem Hans Zitko, Reflexion und ästhetische Wahrnehmung. Zum schwierigen Verhältnis von Theorie und Praxis in der Kunst, in: ders. (Hrsg.), Theorien ästhetischer Praxis: Wissensformen in Kunst und Design, Köln: Böhlau 2014, 106

⁶ Vgl. dazu Kathrin Buschs in Bezug auf Rancières Begriff des ‚ästhetischen Unbewussten‘, der einen unbewussten Denkmodus konstituiert. Kathrin Busch, Ästhetische Amalgamierung. Zu Kunstformen der Theorie, in: Judith Siegmund (Hrsg.), Wie verändert sich Kunst, wenn man sie als Forschung versteht?, Bielefeld: transcript 2016, 168

Aires Mateus thematisieren zum Beispiel die Ruine nicht als Verfall sondern als möglichen Zustand neuer Architektur, der auf formaler Ebene fragmentarisch verbleibt und üals Zwischenzustand zwischen Vergangenen und Zukünftigem vermittelt und mit funktionalen und assoziativen Potenzialen verknüpft wird. Die Thematisierung erfolgt über Referenzen, die formale Analogien zwischen tatsächlichen Ruinen und ihren Werken aufzeigen, aber auch über Ausstellungsbeiträge und Äußerungen in Interviews. Die Vielfalt möglicher Assoziationen in Abhängigkeit der Vorprägungen der Rezipierenden wird angereichert: Persönliche Erinnerungen, mögliche Aneignungsformen und räumliche Relationen werden hervorgerufen oder verstärkt. Das Konzept der ‚Ruine‘ stellt Verbindungen zu Bekanntem her und befragt dies gleichzeitig – diese Ambivalenz erzeugt die Produktivität der Konzeptualisierung.

Indem das Ruinöse, als eigentlicher Anti-Zustand der Architektur, als begriffliches und konzeptuelles Verständnis einer Neukonstruktion herangezogen wird, entstehen Spannungen, die sich nicht eindeutig in eine Richtung auflösen: Es werden keine künstlichen Ruinen erzeugt, sondern Ideen mittels Architektur abstrahiert. Diese schöpft nicht nur aus ihrer physischen gegenwärtigen Existenz, sondern auch aus der konzeptionellen Anreicherung des Begriffs, die sie von dessen ursprünglicher Bedeutung entfernt.

Offenlegungen

Begriffe, thematische Konzeptionen oder Titel sind Bestandteil vieler Werkkonzeptionen. Künstlerisch wirkt die Thematisierung von eigentlich Gewohntem oder Unbeachtetem und die ambivalente Offenlegung durch gegenläufige Ideen. Es werden neue Verständnisse und Begriffe – nicht ausschließlich sprachlicher Art – erzeugt und mit diesen explorativ experimentiert, um neue Handlungsfelder zu begründen.² Gerade Nebensächliches oder alltägliche Konstanten werden so in den Fokus gerückt, möglicherweise kritisiert und in ihrer Selbstverständlichkeit oder Beiläufigkeit aufgebrochen. Die Hervorhebung führt zu einer erhöhten Aufmerksamkeit in der Wahrnehmung; in der Regel passiv Erlebtes wird aktiviert.³ Es wird, dem Kunstwissenschaftler Max Imdahl folgend, eine „Entselbstverständlichung des Selbstverständlichen“ produziert.⁴

Es bedarf, damit der Bezug auf das Unbewusste nicht selbstaffirmativ und unterkomplex wird, einen Grad der Abstraktion und eben der Distanzierung, über die das (insbesondere übliche architektonische) Verständnis eines Begriffes umgeleitet wird.⁵ Phänomene werden als ‚typisch‘ innerhalb einer potenziellen Rekonfigurierbarkeit verstanden und sind offen in ihrer Bezugnahme: Radićs ‚fragile Konstruktionen‘ können unter anderem einen Formenkanon, einen Architektortypus, eine Sozialkritik, Dokumentationen oder Atmosphären evozieren. Es ist ein umfangreicher Modus des Denkens der unbewussten Dinge.⁶

Neben der schöpferischen Impulskraft hat diese Verhandlung von Gewohnheiten in den Konzepten mittels andersartiger Verständnisse Auswirkungen auf die alltägliche Wahrnehmung. Hierin können Kritik, Transformations- bis zur Innovationskraft liegen, wenn zum Beispiel bei den fragilen Konstruktionen die in Chile existenten prekären Behausungen an Straßenrändern ins Bewusstsein gebracht und künstlerisch thematisiert werden, um eine Verbesserung von Lebensumständen zu erzeugen.

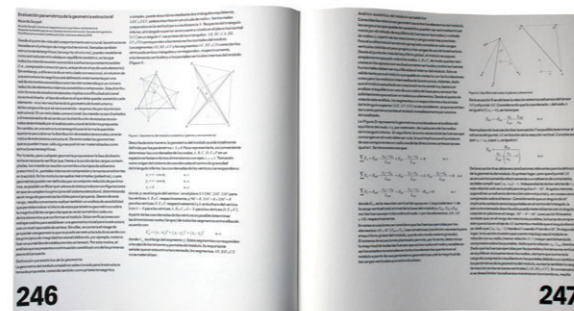
Den verschiedenen Beispielen ist gemeinsam, dass sie die Dinge in einer Beziehung betrachten. Konvergenzen und Divergenzen machen sie über die reine Assoziation hinaus produktiv. Es ermöglicht, sie im Hinblick auf Unterscheidungen, Überschneidungen oder eben in anderer Perspektive zu betrachten.⁸ Das Konzeptualisieren kann solche konstellativen Felder produzieren. Es rahmt innerhalb der Komplexität einen bestimmten Teil, der diagnostisch, aber auch prognostizierend auf mögliche Handlungsoptionen hin untersucht werden kann. Eine solche Veränderung bestehender Perspektiven auf über die konkrete künstlerische Praxis Hinausweisendes kann als eine der Eigenschaften künstlerischer Reflexivität beschrieben werden (siehe auch im Weiteren 8.2).⁹

Noch gestärkt werden diese konstellativen Felder, wenn wie in Radićs ‚Obra Gruesa‘ (Puro/Hatje Cantz, 2019) als Publikation seines persönlichen Archivs (Abbildungen der) Werke, künstlerische oder alltägliche Referenzen, Modelle und Texte gemeinsam mit Zitaten bis zu statischen Berechnungen und konstruktiven Plänen zu einem offenen System verbunden werden, das als physisches Buchobjekt Radićs Denksystem zeigt, es als Netz erweiterbar werden lässt und für Externe erfahrbar macht und auch für sie zu einem Referenzsystem werden kann. Die Beziehungen der Bestandteile wirken in die kreativen Arbeitsphasen, ermöglichen aber auch Suchvorgänge, mit vielfältigen Wahrnehmungs- und Verständnisebenen.⁷ (Abb. 01-02)

7 Vgl. Catharina Dyrssen, Navigating in heterogeneity: architectural thinking and art-based research, in: Michael Biggs und Henrik Karlsson (Hrsg.), The Routledge companion to research in the arts, London et al.: Routledge 2012, 235

8 Vgl. Rudolf A. Makkreel, Einbildungskraft als Orientierungssuche und Sinnkonfiguration, in: Gottfried Boehm u. a. (Hrsg.), Imagination: Suchen und Finden, Paderborn: Wilhelm Fink 2014, 133

9 Zur Rahmung in Komplexität vgl. Margitta Buchert, Formen der Relation. Entwerfen und Forschen in der Architektur, in: Ute Frank u. a. (Hrsg.), Eklat, Universitätsverlag der TU Berlin 2011, 84



01-02 Seiten aus Smiljan Radić (Hrsg.), Obra gruesa/ Rough work, Illustrated architecture by Smiljan Radic, Santiago de Chile: Puro/Hatje Cantz 2019, 98-99 und 246-247

03 UNSICHTBARES SICHTBARES

Die Architekturschaffenden produzieren ambivalente konzeptionelle Rahmungen meist über Begriffe und in Verbindung zu Referenzen, die Werkteile als Konstellation in Kohärenzen und Divergenzen hervortreten lassen. Als künstlerisch wirken die erzeugten Rahmungen, die zuvor Unbewusstes anders verständlich machen. Aus dieser Konstellation kann sich eine Produktivkraft für stabilisierende, kritisierende, transformierende oder innovierende Weiterentwicklungen ergeben.



8.1.2 KOZENTRIERTE UNKONZENTRIERTHEIT

Das Entwerfen in der Architektur ist von Phasen freier, kreativer Kreation durchzogen. In den künstlerisch geprägten Handlungsweisen der Architekturschaffenden werden solche Phasen intentional angestrebt und spezifisch auf Andersartiges ausgerichtet. In den verschiedenen betrachteten Beispielen wird dabei zunächst an bestehende Fähigkeits- und Wissensbestände angeknüpft und es werden Neuausrichtungen, Spezifikationen oder Pluralisierungen hervorgebracht.

Übertragungen

Die künstlerischen Differenzierungen und Distanzierungen vom Bestehenden zeigen sich zum Beispiel beim Übertragen präfabrizierter oder präexistenter Elemente in andere Kontexte. Sie werden nicht transformiert, sondern als Assemblage in eine neue Anordnung ein- oder zusammengefügt. Die Konstitution der Elemente gibt Logiken vor, die den Prozess und innerhalb des neuen Kontextes alternative Rahmenbedingungen setzen. Ensemble Studio beispielsweise translozieren Konstruktionselemente in nicht ursprünglich dafür intendierte Maßstäbe, Typologien oder Konstruktionsweisen. (Abb. 04-06) Es findet keine Überformung statt, sondern umgekehrt erwirken die Elemente durch ihre eigenen Systeme neue räumliche Konfigurationen und ästhetische Eigenschaften. Während Ensemble Studio bei ihren Materialexperimenten die Rahmenbedingungen des Prozesses fixieren, um dann dem Materialverhalten einen Teil Autonomie zuzugestehen, lassen sie bei den translozierten Konstruktionselementen Rahmenbedingungen durch diese vorgeben, mit denen sie dann kreativ umgehen. In beiden Fällen geben die Architekturschaffenden einen Teil der Kontrolle an nicht oder nur teilweise determinierbare externe Einflüsse ab.

Selbstlimitierung

Bei Radićs Einsatz von Objets trouvés bringen diese ihre eigene assoziative Konnotation in das Erzeugen der entfremdenden Interpretationen ein. Die wiederholten Interpretationsvorgänge fügen jeweils neue Bezugssysteme hinzu, sodass eine Assemblage aus Gefundenem, Referenzen und eigenen medialen Produktionen erzeugt wird. Sie ergänzt, transkribiert und bringt neuartige Konstellationen hervor. Radić tritt als Autor zurück, indem er Elemente wiedererkennbar – oder zumindest als erkennbar fremd – bestehen lässt und seine Aufgabe in der Auswahl und additiven Relationierung des Fügens der Fragmente besteht. Damit gibt er zwar Teile seiner Autorenschaft, nicht aber seiner Intentionen auf.¹⁰ Radić erschließt neue Möglichkeiten – gestalterischer, programmatischer, konstruktiver, atmosphärischer Art – indem er kein konkretes Ziel verfolgt, sondern mittels gezielter Spielereien das Ziel zunächst verliert, um es dann in nachträglichen Interpretationen wieder einzuholen. So werden Antworten generiert, deren Fragen beim Erstellen der Bezugssysteme noch nicht existierten.¹¹ Er ermöglicht sich, Unbewusstes aufzufinden. Entscheidend ist in beiden Fällen die Kompetenz der Entwerfenden, diese Umbruchmomente und anregenden Qualitäten zu erkennen und wiederum produktiv weiterzuentwickeln.

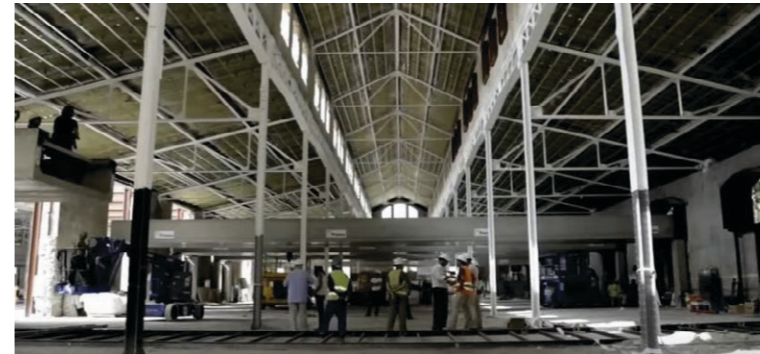
Die Methoden eint, dass sie eine konzentrierte Unkonzentriertheit oder auch einen kontrollierten Kontrollverlust anstreben:¹² Entweder werden Rahmungen für einen nicht determinierten Prozess gesetzt oder ein kreativer Prozess rund um nicht determinierte Eckpfeiler etabliert. Es wird externen Einflüssen Autonomie im Prozess zugestanden – vorbestimmten Objekten oder dem Materialverhalten –, die durch die Entwerfenden ‚jediglich‘ ausgewählt und zusammengefügt werden.

Es wird eine Art der Selbstdistanz erzeugt – hier ließen sich anteilig Aires Mateus' Reduktionen anfügen, wodurch sie sich von der Realität ablösen müssen –, die an Chillidas Entscheidung erinnert, mit der linken Hand zu zeichnen, um sich selbst der Kontrolle zu berauben. Es ist eine konzentrierte Unkonzentriertheit, ein gezielter Kontrollverlust, um darüber zu unerschlossenen Kapazitäten zu gelangen.

¹⁰ Vgl. zu Autorenschaft und Agency Margitta Buchert, Intentionen. Intensitäten, in: dies. (Hrsg.), Intentionen reflexiven Entwerfens. Intentions of Reflexive Design, Berlin: jovis 2021, 19–21; sowie zu Radićs teilweise Aufgeben der Autorenschaft Valerie Hoberg, Entfremdende Interpretationen. Estranging interpretations, in: Margitta Buchert (Hrsg.), Intentionen reflexiven Entwerfens. Entwerfen und Forschen in Architektur und Landschaft. Intentions of Reflexive Design. Design and research in architecture and landscape, Berlin: jovis 2021, 131–133

¹¹ Ähnliche Wirkungsweisen findet Rheinberger auch in den wissenschaftlichen Experimentalsystemen. Vgl. Hans-Jörg Rheinberger, Iterationen, Berlin: Merve 2005, 55–59; zitiert bei Gabriele Brandstetter, „On research“. Forschung in Kunst und Wissenschaft – Herausforderungen an Diskurse und Systeme des Wissens, in: Sibylle Peters (Hrsg.), Das Forschen aller. Artistic Research als Wissensproduktion zwischen Kunst, Wissenschaft und Gesellschaft, Bielefeld: Transcript 2013, 67

¹² Vgl. zu „konzentrierte Dekonzentration“ Michael Erlhoff, Design als genialischer Purzelbaum – Gedanken zum elastischen Zwischenraum von Theorie und Praktik, in: Hans Zitzko (Hrsg.), Theorien ästhetischer Praxis: Wissensformen in Kunst und Design, Köln: Böhlau 2014, 66–73



04-06 Ensemble Studio La casa del lector 2010 Videostills

Mit Blick auf die historische Halle wird eine Performance entwickelt, bei der Stahlbetonträger durch bestehende Fensteröffnungen quer in das Gebäude geschoben werden. Analogische Übertragungen musikalischer auf architektonische Konstruktionssysteme bilden einen neuen Kontext, der im Entwurf konzeptionell und entscheidungsleitend wirkt.

Das vorher skizzierte Unsichtbare Sichtbare sowie die Konzentrierte Unkonzentriertheit fassen Eigenschaften spezifisch künstlerischer Praktiken in der Architektur zusammen. Das Entwerfen an sich ist eine heterogene Praxis aus zahlreichen Einflüssen, für welche externe Kontexte und deren Übertragung teilweise grundlegend sind.¹³ Insbesondere für die Architektur mit der baulichen Realisierung oder funktionalen Erfordernissen ist es allerdings in der Regel von Bedeutung, auf Konventionen zurückzugreifen. Architekturschaffende bewegen sich im Spannungsfeld, neue Zukünfte zu imaginieren, ohne das bereits Vorhandene und gewiss Mögliche außer Acht zu lassen; die Herausforderung besteht in der Überschreitung.¹⁴

Die verschiedenen künstlerischen Praktiken eint, dass sie sich nicht vom Bekannten oder Gekonnten vollständig abgewenden, sondern im Bewusstsein dessen eine offene Rahmung erzeugen, die (innerhalb oder explizit außerhalb dessen) Kreativität und damit eine Überschreitung der Rahmung bedingt. Künstlerisch basierte Experimente und Zufall, ambivalente Konzeptualisierungen mit ungewöhnlicher Sinngenerierung und Übertragungen mit andersartiger Strukturproduktion sind Beispiele dafür, wie künstlerische Eigenschaften des Entwerfens und damit dessen imaginatives sowie heuristisches Potenzial zur Welterschließung gestärkt werden kann.¹⁵

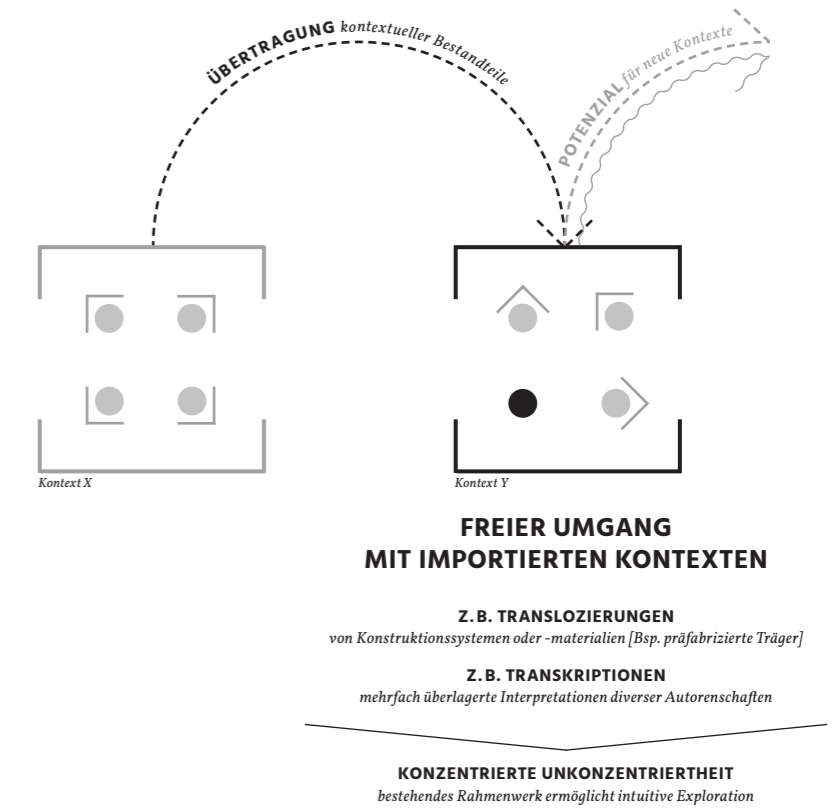
¹³ Vgl. Daniel Gethmann und Susanne Hauser, Einleitung, in: ids. (Hrsg.), Kulturtechnik Entwerfen, Praktiken, Konzepte und Medien in Architektur und Design Science, Bielefeld: transcript 2009, 10-11

¹⁴ Vgl. Elisabeth List, Die Kreativität des Lebendigen und die Entstehung des Neuen, in: Daniel Gethmann und Susanne Hauser (Hrsg.), Kulturtechnik Entwerfen, Praktiken, Konzepte und Medien in Architektur und Design Science, Bielefeld: transcript 2009, 326-329

¹⁵ Vgl. insgesamt Daniel Gethmann und Susanne Hauser (Hrsg.), Kulturtechnik Entwerfen, Praktiken, Konzepte und Medien in Architektur und Design Science, Bielefeld: transcript 2009

07 KONZENTRIERTE UNKONZENTRIERTHEIT

Neben den im vorherigen Kapitel beschriebenen Experimenten, bei denen zum Beispiel Ensemble Studio einen Rahmen setzen, innerhalb dessen sich der Prozess teilweise ohne ihre Kontrolle entfaltet, lassen sich Produktionsprozesse ausmachen, bei denen das Rahmenwerk durch externe Kontexte vorgegeben wird. Die Übertragung dieser kontextuellen Bestandteile in einen ergibt ein nicht vollständig determinierbares Rahmenwerk, dessen Vorbestimmungen intuitive Explorationen ermöglichen. Das künstlerische Moment besteht in der bewussten Störung der kontrollierten Handlungsweisen, um darüber zu neuen Kontexten zu gelangen, die neu praktisch und theoretisch verhandelt werden können.



8.1.3 GESTIMMTE UNBESTIMMTHEIT

Eine ähnliche gerahmte Offenheit zeigt sich in der Wirkungsweise der Werke. Wie bereits oben herausgearbeitet, geht es dabei um das Zusammenspiel unterschiedlicher materieller und immaterieller Ebenen im Kontext der menschlichen Rezeption. Spezifische Wertsetzungen physischer und kultureller Art spielen dabei eine besondere Rolle.¹⁶

Andeutungen

In allen Beispielen lässt sich eine Nutzung von Fragmentierungen feststellen: Sie tauchen als unvollständige Form auf, zeigen sich als zusammengesetzte Assemblagen von aus den Ursprungskontexten gelösten Fragmenten oder sind wie Ensemble Studios Betonbauten in Tippet Rise von einer zeitlichen Kontinuität abgelöst. Im Sinne Merleau-Pontys, der im Unsichtbaren eine Vergegenwärtigung des Nicht-Vorhandenen sieht, hat das Fehlende eine aktivierende Wirkung:¹⁷ Für diese Übersetzung und Transformation physischer Realitäten nehmen in einem dialogischen Austausch verschiedene Referenz-, Erfahrungs- und Wissenssebenen Einfluss.¹⁸ Grundlegend ist das Phänomen der Appräsentation, die als Mechanismus hilft, Gegenstände oder Handlungssituation zu deuten: Mit dem Sichtbaren ist immer ein Nicht-Sichtbares verbunden, das als ‚Mitgegenwärtiges‘ Vordeutungen, Fremdverstehen und Perspektivwechsel ermöglicht. Momentane Sinneswahrnehmungen und imaginäre Erfahrungen und Ordnungen wirken zusammen.¹⁹ Das Fragment deutet an, etwas Vollständiges und insbesondere etwas Mögliches und löst darüber einen dialogischen Prozess aus. Es impliziert Wahrscheinliches, nicht aber Eindeutiges.²⁰

Hierzu tragen ebenfalls Leerstellen bei – insbesondere bei Aires Mateus auch materieller Art. Häufiger sind es immaterielle Leerstellen, die in der Imagination im oszillierenden Kontrast zur materiellen Realität stehen: ‚vertraut‘ und ‚verfremdet‘. Bei Ensemble Studio kann dies zum Beispiel auf die Maßstabs-sprünge der monumentalen präfabrizierten Konstruktionselemente zutreffen. Radić benennt solche Konzeptionen als ‚Illustrationen‘ und spricht vom Wiedererkennen bei gleichzeitiger Irritation als für die Wahrnehmung seiner Architektur erstrebenswerte Wirkungsweise. In solchen Differenzen – ‚Leerstellen‘ – ist unter anderem die eingangs skizzierte Unvollständigkeit oder Unbestimmtheit künstlerischer Werke begründet, die durch (imaginative) Aneignung vervielfachend vervollständigt werden.

Damit das Andeutende seine Wirkung entfalten kann, zeigt es sich ästhetisch. Das kann sowohl durch die gegenseitig verstärkende, kontrastierende Hervorhebung als auch durch eine reduzierende Essenzialisierung geschehen; entscheidend ist die herausstellende Wirkung: Der US-amerikanische Philosoph John Dewey setzt für Erfahrungsmomente als qualitatives Erleben die Existenz einer sich von der Routine abhebenden Struktur voraus.²¹

Es entsteht ein ‚Überschuss‘, eine über geometrisch-räumliche Beschaffenheit oder die funktionale und konstruktive Notwendigkeit hinausgehende Betonung ästhetischer Eigenschaften. Der Kunsthistoriker Heinrich Wölfflin beschrieb einen solchen „Überschuss an Formkraft“, der auch als Grundprinzip jeder Gestaltung im Sinne einer Vielfalt der Möglichkeiten verstanden werden kann, als Voraussetzung für die Erzeugung von Wirkungen und Affekte auf die wahrnehmenden Menschen.²² In einer solchen Betonung des Physischen und seiner Gestaltungen in Verbindung zum daraus evolvierenden imaginativen Potenzial fundiert sich eine Arbeit an ‚Stimmungen‘ und ‚Atmosphären‘, eine Erfahrungsdichte von Räumen.²³

¹⁶ Vgl. Margitta Buchert, Design Knowledges on the Move, in: Lara Schrijver (ed.), The Tacit Dimension. Architecture Knowledge and Scientific Research, Leuven: Leuven University Press 2021, 90

¹⁷ Vgl. Maurice Merleau-Ponty, Das Auge und der Geist, in: Hans-Werner Arndt (Hrsg.), Das Auge und der Geist. Philosophische Essays, Reinbek: Rowohlt 1967, 13–43 auf: <http://gams.uni-graz.at/o:reko.merl.1964a.22.06.2021>

¹⁸ Vgl. dazu und im Folgenden Elisabeth Blum, Synästhetische Dimensionen alltäglicher Raumerfahrungen, in: Wolkenkuckucksheim, Internationale Zeitschrift für Theorie der Architektur, 18, 31 (2013), 215–216

¹⁹ Vgl. Lars C. Grabbe und Patrick Rupert-Kruse, Phänomenologie/Asthetik, in: Netzwerk Bildphilosophie (Hrsg.), Bild und Methode: theoretische Hintergründe und methodische Verfahren der Bildwissenschaft, Köln: von Halem 2014, 100

²⁰ Für Jean Baudrillard ist diese Wirkungsweise essenziell für Architektur. Vgl. Jean Baudrillard, Architektur: Wahrheit oder Radikalität?, Graz: Droschl 1999, o. S.

²¹ Vgl. John Dewey, Kunst als Erfahrung, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1988, 47–51

²² Vgl. Jörg H. Gleiter, Überschuss an Form, Architektur als Medium der Freiheit, in: Die Architekt, 6 (2022), 46–49

²³ Vgl. Juhani Pallasmaa, Space, place, and atmosphere: peripheral perception in existential experience, in: Christian Borch (Hrsg.), Architectural atmospheres: on the experience and politics of architecture, Basel: Birkhäuser 2014, 29

²⁴ Vgl. zum Begriff auch Margitta Buchert, Anderswohnen, in: dies. und Carl Zillich (Hrsg.), Performativ? Architektur und Kunst, Berlin: jovis 2007, 43–44 sowie id., Landschaftlichkeit als Architekturidee, Berlin: jovis 2022, 221–223

²⁵ Vgl. Gernot Böhme, Atmosphären, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1995, zit. bei Jürgen Weidinger, Zur Entwurforschung, in: Ute Frank (Hrsg.), Eklat. Entwerfen und Konstruieren in Lehre, Anwendung und Theorie, Berlin: Universitäts-Verlag 2011, 29

²⁶ Vgl. dazu und im Folgenden Pallasmaa (2014), op. cit. (Anm. 23) 35–39

²⁷ Vgl. Margitta Buchert, Landschaftlichkeit als Architekturidee, Berlin: jovis 2022, 223

²⁸ Vgl. Gleiter (2022), op. cit. (Anm. 22), 49

Atmosphärische Wirksamkeit

‚Atmosphären‘, in der Wortbedeutung einer ephemeren, obskuren Stimmung von Situationen oder Orten, sind vor allem in der Literatur, Malerei oder Musik, im Film oder Theater zu finden. Es sind subjektive Empfindungen, die kaum verbalisierbaren Inhalt haben und als multisensorisch weit über visuelle Wahrnehmungen hinausreichen, dazu sind sie unbestimmt und häufig beiläufig.²⁴ Für ihre Wahrnehmung spielen intellektuelle Vorbildung oder kulturelle Prägungen zwar eine Rolle, sind aber auf Grund der intensiv zu rezipierenden ästhetischen Eigenschaften nicht zwingend erforderlich. Der Philosoph Gernot Böhme charakterisiert Atmosphäre als etwas zwischen Subjekt und Objekt Geschehendes. Beides wirke zusammen und es handle sich nicht nur um etwas subjektiv Empfundenes.²⁵ Über die Produktion atmosphärisch wirksamer Elemente und Situationen können entsprechend des Andeutenden eine Verstärkung der Realitätserfahrung und darüber eine Erhöhung des imaginativ-assoziativen Potenzials angestrebt werden.

Auf der Werkebene zeigt sich das Arbeiten an Atmosphären in den Beispielen als eine Auseinandersetzung mit einem als allgemein verstandenen Gestaltungsrepertoire sowie einen im Verhältnis dazu andersartigen Umgang, wofür verschiedene gestalterische Strategien beschrieben worden sind: zum Beispiel einer Überhöhung – überproportional hoher oder schmaler Räume bei Aires Mateus –, einer Verstärkung durch Kontrastierungen – beim Museo chileno de arte precolumbino Radić –, einer Invertierung – die Umkehrung von Schwere-Gewohnheiten bei Ensemble Studio –, einer Destabilisierung – die instabile Struktur der Folly Radić – oder einer Intensivierung, einer Betonung der gestalterischen Qualitäten. Insbesondere das oben thematisierte Material im Zusammenspiel mit dem Licht wird als atmosphärisch wirksam betont, da es sich nicht ausschließlich visuell vermittelt, sondern verschiedene Sinneserfahrungen einbezieht. (Abb. 10) Verstärkt wird dies, wenn es Einwirkungen des Vergehens der Zeit zeigt; in ruinösen Zuständen, durch sichtbare Spuren von zum Beispiel Bearbeitungen oder dem Layern unterschiedlicher Zeitschichten.²⁶

Die Strategien werden nicht im Alleingang atmosphärisch produktiv. Verschiedene Aspekte einer Situation wirken komplex als Ganzes zusammen.²⁷ Es wird jeweils ‚etwas‘ zur Erkennbarkeit gebracht; Physisches und Imaginatives mischen sich.²⁸

Die Formationen der baulichen Ergänzungen Aires Mateus‘ beim Leuchtturmmuseum verstärken die Eigenschaften des gebauten und natürlichen Ortes interpretativ und ermöglichen als Ensemble eine atmosphärische Landschaftserfahrung. Das Zusammenspiel der Präsenz, Formation und Konfiguration der verschiedenen Wände und Materialien im Portikus von Ensemble Studios SGAE-Gebäude generiert eine räumliche Situation, die sowohl ein Medium für eine spezifische Wahrnehmung der angrenzenden Kontexte ist als auch eine kontemplative Atmosphäre in sich mit vielfältigen Assoziationspotenzialen. Und im Dunkel des untergeschossigen Raums von Radićs Museo chileno de arte precolumbino erwirkt das Streiflicht auf den Ausstellungsobjekten vage Imaginationen (fremder) kultureller Vergangenheiten.

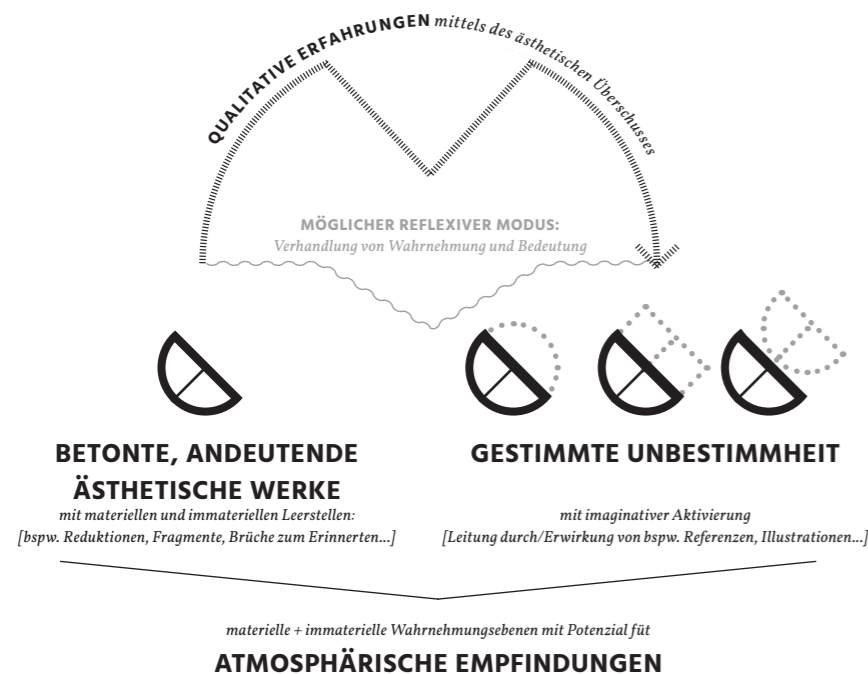
Das atmosphärische Potenzial erwirkt verkörperte Wahrnehmungen, die insofern offen sind, dass sie individuell vielfältige Interpretationen ermöglichen. Vereinfacht gesprochen nehmen zum Beispiel Aires Mateus' Formationen und reduzierte Materialität ebenso Bezug auf Felsen wie auf Mauerzinnen oder lokale Bauweisen, wodurch verschiedene Imaginationen möglich werden. Diese assoziative Unbestimmtheit ist aber nicht unbegrenzt offen, sondern gerichtet und gestimmt.

Architekturschaffende können durch die Publikation von zum Beispiel Referenzen, Illustrationen oder Texten teilweise Einfluss auf die Interpretation des Andeutenden, des atmosphärischen Potenzials nehmen. Diese haben aber, vor allem auf Grund ihrer begrenzten Reichweite lediglich eine ergänzende und verstärkende, vielleicht auch irritierende und vervielfältigende Funktion inne (siehe spezifischer 8.1.4).

Das Künstlerische besteht aus gestalterischen Qualitäten, die besonders fokussiert und von anderen abgesetzt sind und in unterschiedlichen Maßstäben wirksam werden. Diese gestalterische Intensität ist eine Atmosphären- und Imaginationsermöglicherin, die als Künstlerisches eine veränderte oder alternative Wahrnehmung der jeweiligen Situation impliziert. Im Bewusstwerden von Differenzen – zu Bekanntem, Umgebendem, Erfahrenem – erhält das Wahrgenommene Erkennbarkeit. Es sind offene, gesamt sinnliche Erfahrungen, die einer gestimmten Unbestimmtheit unterliegen.

08 GESTIMMTE UNBESTIMMTHEIT

Das Künstlerische in den Werken besteht in ihrer Betonung bestimmter ästhetischer Eigenschaften, die andeutend wirken. Es entsteht ein ästhetischer Überschuss, der als Differenz wahrgenommen wird und darüber qualitative sinnliche Erfahrungen ermöglicht. Das materiell und immateriell Andeutende wirkt imaginativ aktivierend. Im Zusammenspiel materieller und immaterieller Wahrnehmungsebenen können atmosphärische Empfindungen entstehen. Die Werke kennzeichnen damit eine gestimmte Unbestimmtheit, eine gerichtete Offenheit.



09 Ensemble Studio SGAE 2007 Santiago de Compostela

Proportionen und Formationen, Öffnungen, Materialien mit Oberflächen, Reliefs und Reflektionen sowie Licht und Schatten erwirken im Zusammenspiel eine atmosphärische Intensität, die für vielfältige Erfahrungen und Assoziationen offen ist.



8.1.4 IMAGINIERTER REALITÄTEN

Vergleichbare Mechanismen finden sich in weiteren Produkten, wie den Ausstellungsbeiträgen, Videos oder Zeichnungen und Modelle. Dabei zeigen sich stellenweise Rückwirkungen auf das, was herkömmlich als Wirklichkeit wahrgenommen wird. Die künstlerische Setzung und Rezeption sind imstande, eigene Realitäten hervorzurufen sowie über Erzählungen Werk und Prozesse zu ‚poetisieren‘.²⁹ Während die unter 8.1.1 beschriebenen Konzeptualisierungen als Verständnis der Realität dienen, eröffnen diese Artefakte alternative, imaginierte Realitäten.

Es ist nicht auszuschließen, dass mittels der Auswahl der Referenzen und der verschiedenen, zur Kommunikation genutzten Medien das eigene Werk nachträglich zur Selbstinszenierung kuratiert wird. Pragmatische Ebenen der Architekturarbeit und Redundanzen werden möglicherweise zugunsten eines Eindrucks einer kreativen und intellektuellen Praxis gezielt eliminiert. Dies würde aber die Wirkungsweise des Beschriebenen nicht ändern. Auch nachträglich hergestellte Beziehungen zwischen Werken, Referenzen und Kommunikationsmedien sind Impulse für die (weitere) Praxis; sind vielleicht sogar Zeichen des bewusst gemachten Unbewussten und damit potenziell ein reflexives Moment.

Poetische Praxis?

‚Poesie‘ wird neben ihrer Bedeutung als vielgestaltige literarische Gattung auch im Zusammenhang anderer Disziplinen als Charakterisierung einer oft unbestimmt gearteten atmosphärischen Eigenschaft für Erlebnisse oder Artefakte verwendet. Bestehende Systeme und Wirklichkeiten werden durch transformatorische Verfahren destabilisiert, um zum immanent Verborgenen oder Unbewussten zu gelangen.³⁰ Poetische Praxis kann demzufolge als eine gestalterische und (er-)findende Auswahl von Unterschieden beschrieben werden, als ein veränderndes Tun und im Sinne der einleitend herausgearbeiteten Beobachtungsgrößen damit als künstlerische Praxis.³¹ Eine poetische Architektur rufe außerdem Sinnlichkeit und Sinn hervor, sie spreche das gegenwärtige Erfahren an und habe parallel imaginatives Potenzial – Atmosphäre.³²

In Bezug auf die Textarbeiten Chillidas und Radićs sind derartige Eigenschaften bereits beschrieben worden, zum Beispiel mit Chillidas sprachlichen Bildern, vor allem zu Naturphänomenen, die als emotionale Vorstellungsbilder seine abstrakten Konzepte illustrieren, oder Radićs Ekphrasen, die Sinneseindrücke, Erinnerungen und Irritierendes beschreiben und zu einem assoziativen Gewebe verbinden. In der Bezugnahme auf Bestehendes werden durch sprachliche Transformationen Öffnungen der existierenden Realitätswahrnehmung geschaffen, also eine poetische Praxis .

29 Diesen Fokus auf handelnde Dimensionen des Künstlerischen finden sich bereits in Kunsttheorien von Hegel oder Fiedler im 19. Jahrhundert. Vgl. hierzu Anke Haarmann, Praxisästhetik, in: Daniel Martin Feige und Judith Siegmund (Hrsg.), Kunst und Handlung: ästhetische und handlungstheoretische Perspektiven, Bielefeld: transcript 2015, 225–226; Weiterentwickelt wird dies bei Hans Georg Gadamer, der Kunstwerke als Spiel beschreibt, das sich in der Interaktion der Einzelteile entfaltet. Dazu gehören die Werkbestandteile und deren Formationen ebenso wie Dispositionen der Rezipierenden. Vgl. ebd. 229

30 Vgl. Hermann H. Wetzler, Das Leben poetisieren oder »Poesie leben«? Zur Bedeutung des metaphorischen Prozesses im Surrealismus, in: Peter Brockmeier und ders. (Hrsg.), Französische Literatur in Einzeldarstellungen, Stuttgart: J.B. Metzler 1982, 72–75, 105, 112

31 Zur poetischen Praxis als erfindende und gestalterische Auswahl von Unterschieden vgl. Manfred Faßler, Sicht ohne Beweise, in: Hans Zitko (Hrsg.), Theorien ästhetischer Praxis: Wissensformen in Kunst und Design, Köln: Böhlau 2014, 46–47

32 Vgl. Klaske Maria Havik, Urban Literacy: Reading and Writing Architecture, Rotterdam: nai010 2014, bes. 23–24; sowie Andreas Denk und Uwe Schröder, Das Romantische in der Architektur. Fragmente aus Gesprächen, in: geheimnis im gewöhnlichen. zum romantischen in der architektur, der architekt, 6 (2021), 17

33 Vgl. zu gerahmten Assoziationen Susanne Witzgall, Jenseits der Willkür. Kuratorische Praxis, visuelle Assoziationen und generische Räume, in: Andrea Sabisch und Manuel Zahn (Hrsg.), Visuelle Assoziationen: Bildkonstellationen und Denkbewegungen in Kunst, Philosophie und Wissenschaft, Hamburg: Textem 2018, 351

10 Aires Mateus Centre de Création Contemporaine Olivier Debré (CCC Olivier Debré) Tours 2017

Der Museumsneubau besetzt einen Freiraum und interagiert mit den angrenzenden Kontexten: einem Bestandsbau des Museums, Wohnbauten und Gewerbebauten aus unterschiedlichen Ursprungsjahrzehnten sowie einer kleinen Kirche. Die reduzierte Kubatur und Materialisierung bieten Anknüpfungspunkte, schließen das Umgebende zusammen und organisieren die Freiraumsituationen.

Unter poetischer Praxis sollen hier auch die gezielte Überlagerung mit einer erzählenden Ebene verstanden werden. Die (Präsentations-)Medien und weitere Artefakte, die zur Präsentation genutzt werden, wie Radićs Assemblage-Modelle, die Videos Ensemble Studios, die Grafiken Aires Mateus‘ oder die jeweiligen Referenzfotografien, erzeugen eine Bedeutungsüberschreibung, mal in Bezug auf die Wahrnehmung singulärer Werke, mal als davon abgelöste, autonome imaginierte Realität.

Es wird ein Netz aus (möglichen) Ideen vorgeschlagen, welches das Potenzial zur rezeptiven Erhöhung beinhaltet, indem nicht informationsbasiertes, sondern emotionales, narratives Denken und atmosphärische Potenziale aktiviert werden.³³ Die darin eingeschriebenen Assoziationen werden zu einer weiteren Realität, die als alternatives Denken bei der Bewältigung der disziplinären Herausforderungen produktiv werden kann – am deutlichsten wiederum sichtbar bei Radićs multimedial erzählten ‚fragilen Konstruktionen‘.

Die medialen Produkte stiften mindestens individuelles Wissen der Entwerfenden, das sie projektiv für zukünftige Aufgaben nutzen können. In der Aufbereitung als kommunikatives Element werden die persönlichen, auch unbewussten Wissensbestände zum Beispiel formiert zu Strategien für den Umgang mit bestehender Baustruktur als Kontextualisierung – wie bei Aires Mateus – (Abb. 10), Strategien für den Umgang mit unterschiedlichen örtlichen und materiellen Ressourcen – wie bei Ensemble Studio – oder Perspektiven auf (prekäre) Alltagssituationen und den Umgang mit diesen – wie bei Radić. Die singuläre Methode kann in der (publizierten) Erzählung zur übertragbaren Strategie werden.



Kommunikativer Dissens

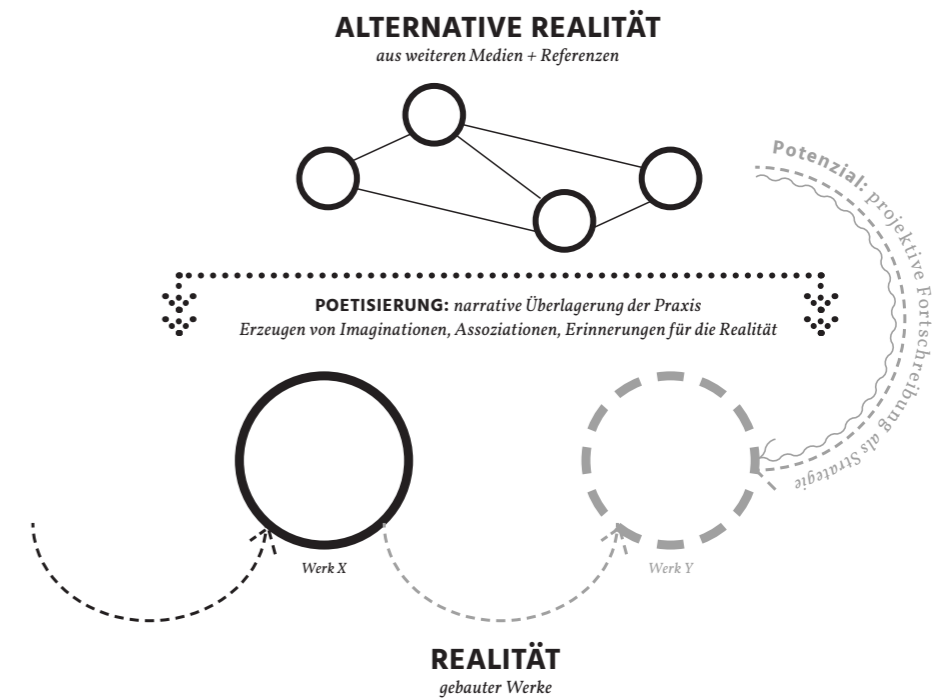
Es ist durchaus zu hinterfragen, inwieweit die Erzählung wirklich bei Rezipierenden wirksam werden kann – zumal nicht Intendiertes ebenso Einfluss nimmt. Gerade hierin kann aber der Mehrwert liegen: Das Künstlerische der poetischen Praxis zielt nicht auf ein eindeutiges Verstehen ab, sondern zieht seine Produktivität aus dem Zulassen von Dissens. Der Literatur- und Medienwissenschaftler Jochen Hörisch stellt heraus, dass ‚Verstehen‘ nicht das Ziel von Kommunikation sei, sondern gerade das ‚Nicht-Verstehen‘ ihr Anlass. Er folgert daraus, dass Konsens das Ende von Diskursen bedeute.³⁴ Auch hier ist es die Produktion einer Differenz – zum Erwartbaren, der kausal eindeutigen Verbindung oder zum allgemein Verständlichen – in der sich die Perspektiverweiterung entfaltet.³⁵ Ruinöses als Referenz für neu zu Bauendes oder hermetische Zitate aus der Literatur oder von Kunstschaffenden als Essenz einer Werkkonzeption wie bei Radićs Zitat von Kantors „Hiding it, unwrapping it“. Der Dissens wird diskursiv – durch sich Verbergendes oder im Gegenteil ungewöhnlich Offenes, Konstellatives, nicht Verständliches, vielleicht sogar Ironisches. Hierbei ist ein schmaler Grat zu beschreiten, der nicht die Verankerung der Architektur im Alltag, Ort oder Programm verlässt, aber über eine einfache Replik hinaus anteilig sich Entziehendes, Unerreichbares erzeugt. (Abb. 12) Aus komplexen Verbindungen und heterogenen Perspektiven resultieren Multiplikationen der Realität und ein Blick auf ein mögliches Anderes.

³⁴ Vgl. Jochen Hörisch, *Das Wissen der Literatur*, in: Dieter Mersch und Michaela Ott (Hrsg.), *Kunst und Wissenschaft*, Paderborn: Fink 2007, 114, sowie insges. dazu 112-114

³⁵ Vgl. Wetzell (1982), op. cit. (Anm. 30) 119-120

11 IMAGINIERTER REALITÄTEN

Weitere mediale Produkte und Referenzen formen ein Netz einer alternativen Realität, welche die Praxis durch eine narrative Ebene überlagern - poetisieren. Werke und Prozess können so alternativ verstanden werden: Imaginationen, Assoziationen und Erinnerungen entstehen. In der medialen Aufbereitung kann die narrative Ebene als Strategie wirksam werden und als sowohl kreativer als auch rationaler projektiver Impuls für die Fortschreibung der Praxis wirken.



Die so konzeptualisierten künstlerischen Erscheinungsformen tauchen in allen Beispielen auf, jeweils in unterschiedlicher Ausprägung, Intensität und Kombination. Sie stellen Dinge in Ambivalenzen heraus, verschieben Verständnisweisen, transformieren Begriffe, reichern Erfahrungen an, vervielfältigen Perspektiven und provozieren Paradoxien. Die Architekturbeispiele zeigen auf, wie jene auch kunsttheoretisch gefassten Wirkungsweisen des Künstlerischen Auswirkungen auf Werke und Rezeption in der Architektur haben können, aber eben auch das Entwerfen als Prozess und eine spezifische Art künstlerischen Wissens in der Architektur hervorbringen.

Die künstlerischen Erscheinungsformen einend ist ein Grundprinzip, das als ‚klärendes Verundeutlichen‘ gefasst werden kann: Indem mittels eines Werks ein Erkenntnisprung vollzogen wird, werden die Verhältnisse des Sichtbaren zum Unsichtbaren verschoben. Ein anders gefasstes Unsichtbares entsteht, was durch das Werk ästhetisch zur Erscheinung gebracht wird. Das Künstlerische in der Architektur kann so einen Weg zur Reflexivität bilden.

8.2 REFLEXIVITÄT: PRODUKTIVE DIFFERENZEN

Viele der beschriebenen künstlerischen Phänomene und Strategien sind in die Architektur eingeschrieben und wären nicht zwangsläufig als Anderes, Künstlerisches zu identifizieren. Das Künstlerische erschließt andersartige, aber zumindest grundsätzlich der Architektur kontingente Perspektiven.

Einige künstlerische Erscheinungsformen wirken vor allem als kreativ-intuitiver Impuls oder stärken gestalterische Qualitäten. Fast allen wohnt aber das Potenzial inne, für die architektonische Praxis reflexiv wirksam zu werden. Im Verständnis von Reflexivität als einer vermittelnden Haltung kann das künstlerische Arbeiten als Neubestimmung von Bestehendem Handlungsräume ausmachen und Möglichkeitsfelder verändern beziehungsweise eröffnen.

Als zentral dafür kann das Wiederholen angesehen werden, das Chillida wie auch alle Architekturbeispiele kennzeichnet. Sie verfeinern darüber Handlungsweisen, transformieren gestalterische Themen, umkreisen Fragen, stabilisieren ihre Grundkonzeptionen oder nehmen Bezug auf Referenzen. Die Wiederholung wurde bereits unter 7.3 als für die Kunst konstituierende Praxis beschrieben. Wenn es sich nicht lediglich um Repetitionen handelt, sondern gegenläufige Bewegungen entstehen, können veränderte Beziehungen hergestellt werden. Das Wiederholen im Neuen ist die grundlegende Bewegung, um Reflexivität zu ermöglichen.

Mit dem Wiederholen ist außerdem die Produktion und Erfahrung eines ‚Anderen‘ verbunden. In diesen Differenzierungsprozessen finden sich die Distanzierungen, die oben als Kennzeichen einer Reflexivität beschrieben wurden:³⁶ Das Distanzieren bedeutet ein Heraustreten aus bisherigen Rahmungen – ästhetisch, kulturell, sprachlich, in Bezug auf Fertigkeiten und Gewohnheiten, bis hin zu Gewusstem – das ein Bewusstsein über diese Rahmungen erfordert, um sie dann zu überschreiten, also wieder produktiv zu werden. Als Geschehen zeigt sich insofern eine künstlerische Reflexivität, dass es sich im Erfahren des ästhetisch produzierten oder dargebotenen ‚Anderen‘ abspielt.³⁷

In den Fallbeispielen sind die unterschiedlichen Bemühungen der Architekturschaffenden, künstlerische Erkenntnisarbeit zu betreiben, um externalisierbares Wissen hervorzubringen, bereits beispielhaft beschrieben worden. Mittels der reflexiven Modi lassen sich außerdem implizite, nicht immer thematisierte Wissensbestände aufzeigen.

Im Überblick der reflexiven Strategien können die Arten der Hervorbringung sowie das dabei entstehende Wissen übergreifend als ‚künstlerisches Wissen in der Architektur‘ charakterisiert werden.

Chillidas Reflexivität

Anhand von Chillidas Werk lassen sich einige grundlegende Momente künstlerischer Reflexivität dokumentieren: Seine künstlerische Praxis ist durchsetzt mit Prozessgestaltungen, die theoretisch-rationale Auseinandersetzungen mit sinnlich-intuitiven Handlungsimpulsen verknüpfen. Sie bilden die Grundlage dafür, dass er seine künstlerischen Fragen immer wieder neu produktiv bearbeitet und ‚weiterfragen‘ kann. So bedarf zum Beispiel sein sinnlich-intuitives Arbeiten der Begriffe seiner Konzepte und der Diskursivität im Schreiben: Es strukturiert das Werk, versammelt das Erarbeitete unter bestimmten Verständnissen, die aus externen Impulsen gespeist sind. Umgekehrt sind die Konzepte und das Schreiben abhängig von den sinnlichen Arbeiten, welche die Rahmungen experimentell erproben und in ihrer Bedeutungsvielfalt erweitern.

Das Kognitive öffnet Chillida andere (Raum-)Perspektiven in denen er ästhetisch arbeiten kann. Die Werke wiederum konfrontieren und provozieren Denkbewegungen. Chillida vergegenwärtigt sich Eigenschaften seiner Werke, sein eigenes Handeln und seine Verständnisse von Phänomenen in der Welt – spezifisch in Bezug zum Raum: zum Beispiel der Natur, des Ortes, der Grenze, des Maßstabs, der Gravitation und vieler weiterer Phänomene. Insbesondere im Schreiben – aber zum Beispiel auch im Wechsel von Werkgattungen und Materialien – reflektiert Chillida diese verschiedenen Ebenen und erlangt damit die von Bertram beschriebene ‚Reflexion der Reflexion‘ als eigene kritische Praxis. Die Reflexionen erklären die Prozesse und Werke nicht, sondern differenzieren sie fortschreitend.

Diese Interaktion von Sinnlichem und Reflektierenden erhält sein Praxisgefüge vital und ermöglicht ihm Bewegungsänderungen – die Chillida selbst zum Beispiel im ‚aroma‘ verkörpert wahrnimmt, das als genau die Vergegenwärtigung dieser Anteile verstanden werden kann.³⁸

Im Rückgriff auf die oben etablierte Strukturierung der reflexiven Ebenen in der Auseinandersetzung mit künstlerischen Werken, lassen sich verschiedene künstlerische Erscheinungsformen als potenziell reflexiv wirksam charakterisieren. Voraussetzung dafür ist ein intentionales Ausführen der reflexiven Bewegungen und nicht der bloße Nachvollzug.

³⁶ Vgl. Margitta Buchert (Hrsg.), *Reflexives Entwerfen. Entwerfen und Forschen in der Architektur*, Berlin: jovis 2014, 35

³⁷ Diese Spezifik eines ästhetischen Modus des Reflexiven in der Kunst artikuliert sich z. B. im Kontrast dazu in der Religion mittels des Mediums der Vorstellung und in der Philosophie mittels des Begriffs. Vgl. dazu Daniel Martin Feige, *Fremdheit als Aspekt der Form der Kunsterfahrung*, in: ders. (Hrsg.), *Kunst und Fremderfahrung: Verfremdungen, Affekte, Entdeckungen, Image* Bielefeld: transcript 2016, 203–204

³⁸ Vgl. zur Charakterisierung der Verwebung von Sinnlichem und Reflektion insgesamt Zitko (2014), op. cit. (Anm. 5) 97, 100–101

Für alle reflexiven Ebenen gilt, dass sie etwas Noch-Nicht-Behandeltes behandeln: Dabei thematisiert die Selbstbeobachtung des Subjekts das ‚Ungekonnte‘ – nicht nur im Sinne von noch nicht Erlerntem, sondern auch von nicht Kontrolliertem. Medial-materiale Bezüglichkeit thematisiert das ‚Ungezeigte‘ – im Sinne eines Anders- oder Auf-Zeigens. Und die Reflexionen von (disziplinärem) geteiltem Wissen und Habitus thematisieren das ‚Unbekannte‘ – also eines (noch) nicht Gewussten. In den Beispielen zeigt sich durch Differenzbildungen jeweils der Versuch, von dem bereits Gekonnten, Gezeigten oder Bekannten zu ‚Anderem‘ zu kommen. Nicht der eindeutige Gegensatz, sondern das potenziell vielfältig ausgestaltbare ‚Anderer‘ wird angestrebt: Ensemble Studio und Smiljan Radić fügen undeterminierte, anders bestimmte Bestandteile in ihre Prozesse ein, Aires Mateus weisen mit dem Fragmentarischen auf etwas Abwesendes und Ensemble Studio spekulieren über mögliche zukünftige Bedingungen ihres Handelns. Das ‚Anderer‘ ist offen, aber nicht unspezifisch, und intentional, aber nicht eindeutig.

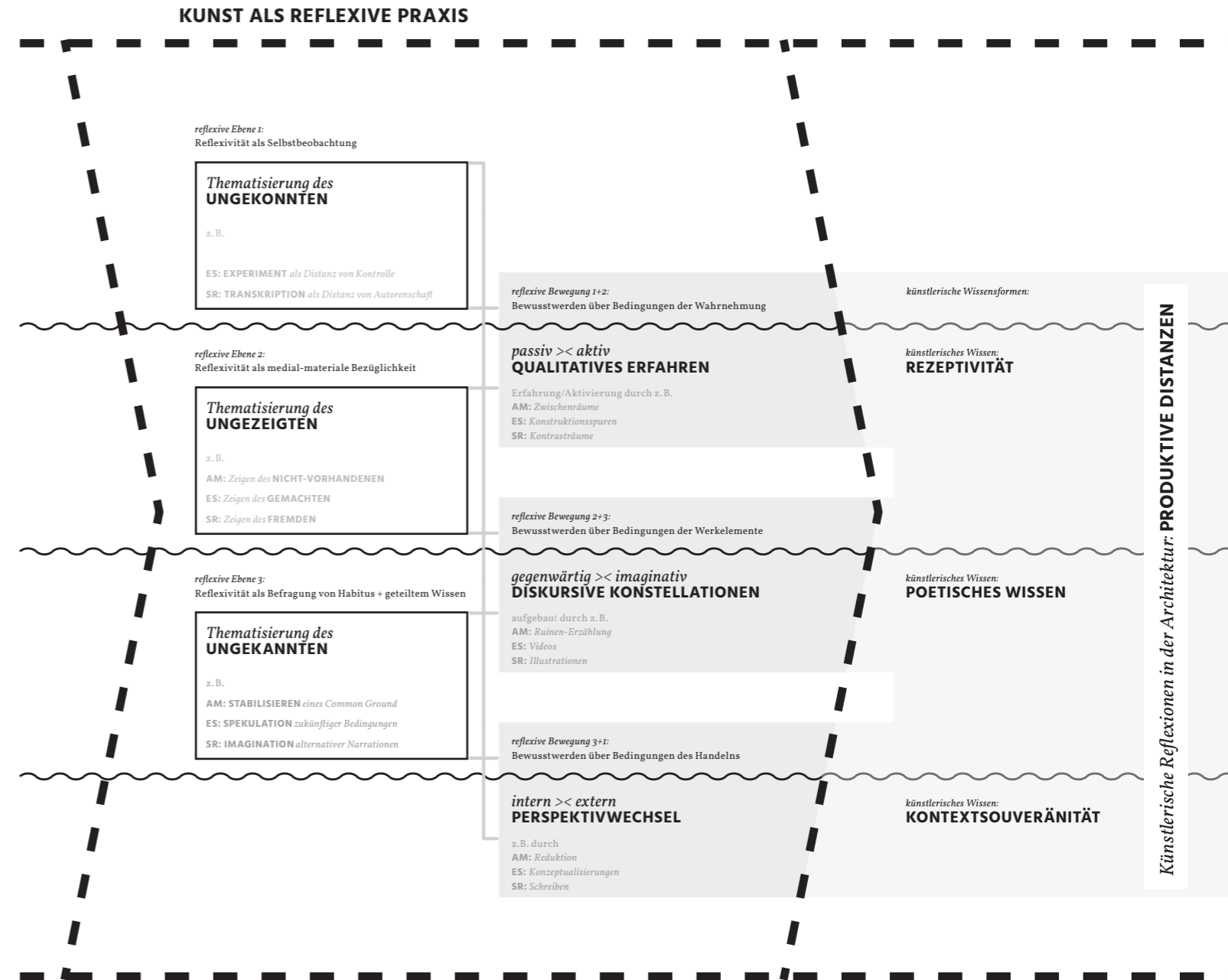
Reflexive Bewegungen

Das Bewusstwerden von Strukturen und Dimensionen der Erfahrung anhand der ästhetisch konstituierten Artefakte wird über ein qualitatives Erfahren möglich. Ein passiver Rezeptionsvorgang wird zu einem aktiven Erfahren: Bei Aires Mateus wird nicht nur ‚Raum‘, sondern spezifisch ‚Zwischenraum‘ erfahren. Ästhetisch rezipierbare Brüche oder Überschüsse im Werk schaffen eine qualitative Unterscheidung. Die Eigenschaften der Werke werden thematisiert und konstituieren Bedeutung: Ensemble Studios Bauten ‚besitzen‘ nicht lediglich eine bestimmte Konstruktionsform, sie konstituieren sie und haben potenziell eine Aussage.

Diskursive Konstellationen können ein Bewusstsein über Bedingungen von Werkerelementen hervorrufen. Dabei interagieren reale und imaginative Ebenen und schreiben Werke in größere Kontexte ein. Die Interaktion – das Imaginative konzipiert das Reale und das Reale schreibt die Erzählung fort – wirkt sowohl diagnostisch als auch prognostisch. Die Überlagerung mit narrativen Ebenen fügt der Realität eine andere, imaginatierte Realität als Bedeutungsgehalt hinzu. Die Videos der konstruktiven Choreografien Ensemble Studios überlagern die materielle Präsenz der Werke und geben ihnen Bedeutung. Umgekehrt kann das Konzipieren der Video-Choreografien rückwirken auf das Entwerfen. Und die Ruinen- und Erzählung macht die Architekturen Aires Mateus in der Gegenwart anders lesbar und für die Zukunft anders denkbar. Die diskursiven Konstellationen eint, dass sie keine rein kohärenten Beziehungen aufstellen, sondern das Erfahren von Unterschieden erzeugen. Sie bieten keinen deskriptiven, sondern einen poetischen Zugang.

Ein Bewusstsein über Bedingungen des Handelns entsteht durch intentional eingesetzt Perspektivwechsel – Sprünge. Es sind keine einmaligen Wechselbewegungen, sondern sie werden oszillierend vollzogen. So ist die Reduktion für Aires Mateus gestalterische Arbeit, lässt sie aber in der Distanzierung übergeordnete Beziehungen, Bedinungen und Rahmungen verhandeln. Das Schreiben Smiljan Radićs ist im Medienwechsel eine andersartige Verhandlung der Bedingungen seiner Architekturarbeit. Die Externalisierung gewinnt einen übergeordneten Blick auf Thematisierungen und Handlungen und entfernt sich dafür vom spezifischen Fall, ohne sich davon zu lösen. Die Reduktion Aires Mateus‘ wird beispielsweise nicht allgemeingültig oder universalisierbar.

Über intentionale Wiederholungen dieser reflexiven Bewegungen können sie in die Praxis zurückwirken und damit Praktiken verändern, Handlungsoptionen öffnen und neue Kontextualisierungen schaffen. Die Distanzierungen lösen die Verbindung jeweils nicht vollständig und vollziehen Sprünge wiederholend oder zumindest wechselseitig. Vorher geltende Strukturen können durch die Distanzierungen nicht mehr vollständig als Grundlage dienen, wodurch andere Dimensionen des Handelns – und des Wissens – erschlossen werden.



12 Künstlerische Reflexionen in der Architektur

Künstlerisches Wissen in der Architektur

Zum Abschluss der einzelnen Fallbeispiele wurden bereits individuelle Strategien der Architekturschaffenden thematisiert, Wissen mittels künstlerischer Methoden zu produzieren. Das entstehende Wissen ist sogar teilweise externalisierbar: So können Aires Mateus' Morphotypologien in anderen örtlichen Kontexten zum Einsatz kommen, Ensemble Studios künstlerische Materialerforschungen in die Naturwissenschaft eingehen und selbst Smiljan Radićs alternative Geschichte Chiles ein kultureller Bestandteil werden. Die darin gezeigten Prozesse sind in dem Sinne künstlerische Forschungen, dass sie ein Anderes als Wissen, Wissen anders oder ein anderes Wissen hervorbringen. In den Fallbeispielen lassen sich aber weitere, implizite künstlerische Wissensformen ausmachen, die über die reflexiven Ebenen erschlossen werden. Sie kennzeichnet, dass sie durch die Praxis gewonnen werden, in der Praxis wirksam und nicht vollständig externalisierbar sind.

Das Ungekannte, Ungezeigte und Unbekannte kommt jeweils zur Erscheinung, löst sich aber nicht auf. Es ist gar nicht Ziel, ein Können zu erreichen oder Dinge zu kennen, womit auch die Artefakte als solche keine Antworten sind. Sie sind ästhetische Überlegungen der jeweiligen Fragestellungen, die jeweils neue Perspektiven aufzeigen, worüber neu latent Unbekanntes erschlossen werden kann. Hierin finden sich Charakterisierungen künstlerischen Wissens wieder, das nicht versucht, vom Nicht-Wissen zum Wissen zu gelangen, sondern Gewusstes dazu nutzt, das Nicht-Gewusste zu konturieren.

Erstens lässt sich ein bereits thematisiertes, körperliches Erfahrungswissen - eine Rezeptivität - ausmachen. Durch die Erfahrung im Arbeiten mit den Kapazitäten des Leibes wird eine Haltung erzeugt, die ein interpretatives Erkennen, Auswählen und Treffen von Entscheidungen in der gestalterischen Arbeit ermöglicht. Die künstlerische Spezifik dieses Wissens, das in vielen Disziplinen eine Rolle spielen kann, entsteht durch die künstlerischen Methoden; zum Beispiel bei Aires Mateus im skulpturalen Arbeiten, bei Ensemble Studio im Experimentieren und bei Radić in den verschiedenen Dimensionen der Transkription. Es befähigt, jeweils individuell unterschiedlich verfasste Wertsetzungen im Ästhetischen zu erzeugen und zu erkennen. Es sensibilisiert für Differenzen und Überschüsse, für qualitative Eigenschaften und insbesondere für Leerstellen.

Zweitens lässt sich ein im zweiten Kapitel als Möglichkeit angedeutetes poetisches Wissen ausmachen. Die nicht nur sprachlichen Erzählungen der Werke bilden eine Wissensform der imaginativen Verformbarkeit; darin besteht auch ihre künstlerische Spezifik. Sie ist offen und erweiterbar, aber nicht strukturlos und bietet eine Systematik an. Zum Beispiel: Die Illustrationen schlagen mögliche Erzählungen zu den Architekturen Radićs vor und fügen ihnen ‚andere‘ Erinnerungen hinzu. Sie bringen eine eigene Systematik mit, die in der Verknüpfung mit Werken fortgeschrieben oder in der Bedeutung dehnbar wird. Das zeigt sich bei Radićs und Correas ‚The boy hidden in a fish‘: Hier wird in der Grafik David Hockneys eine eigene Erzählung angedeutet, die dann in der architektonischen Transkription eine Übersetzung und Erweiterung als architektonischer Typ des Refugiums erfährt. Unter poetischem Wissen wird die Fähigkeit der Architekturschaffenden verstanden, nicht nur rational determinierte, sondern imaginative Systeme zu erzeugen, um daraus kreativ neuartige Verbindungen zu stiften und hinter gegenwärtige Realitäten zu gelangen.

Die dritte Wissensform wird hier als Kontextsouveränität bezeichnet. Durch die verschiedenen künstlerischen (Ver-)Handlungsweisen versetzen sich die Architekturschaffenden in eine Lage, nicht nur mit Rahmenbedingungen kreativ umzugehen, sondern diese zu transformieren. Das kann sich in zukunftsgerichteten Imaginationen wiederfinden, wie sie Ensemble Studio in ihren konstruktiven Utopien oder den Experimenten automatisierter Produktion mit händisch konnotierten ästhetischen Eigenschaften aufweisen. Die zukunftsgerichteten Spekulationen bieten Leitbilder, in deren Richtung sich entwickelt werden kann. Es können aber ebenso Stabilisierungen oder Kritiken gegenwärtiger Verhältnisse erfolgen, um die Rahmenbedingungen des eigenen Handelns zu verändern. Das Künstlerische beinhaltet hier, insbesondere unerwartete, scheinbar unmögliche, paradoxe Konstellationen in den Blick zu nehmen und das Abweichende als Regelfall anzunehmen. Und es generiert eine Perspektive, die das zu Verändernde überhaupt erst herausstellt.

Epilog: Vers une autre...

Das Künstlerische inkorporiert Strategien, wie Kreativität zur Bewältigung komplexer Herausforderungen eingesetzt werden kann. Die Kunst eignet sich insofern, nach ‚anderen‘ Architekturen zu fragen, nicht etwa, weil sie transdisziplinär dieses Andere als kreativen Impuls einbringt, sondern weil sie sowohl in den sinnlichen als auch den reflexiven Anteilen genau damit befasst ist: mit den eigenen Mitteln Bedingungen zu schaffen, unter denen sich das Betrachtete auf eine andere Weise zeigt. Das Andere ist dann Ausdruck des Einen als ein zukünftiges Mögliches. Dabei ist das Scheitern als Perspektive inbegriffen und zeigt sich in manchen Beispielen ganz pragmatisch: manche der experimentellen Materialtests Radićs erfordern baldige Sanierungen, manche der radikalen Raumkonzeptionen Ensemble Studios können den Anforderungen des Alltags nicht standhalten und werden durch die Nutzenden aufgeweicht – Ähnliches kann für die Architekturen Aires Mateus' nur vermutet werden.³⁹ Diese und andere Momente des Scheiterns sind unabdingbar, wenn die Architektur positive Transformationen erfahren und erzeugen soll.

Wenn angesichts von Klimaveränderungen, Migrationsbewegungen, ökonomischen Instabilitäten, Ressourcenknappheiten oder Pandemien regelmäßig eine Abkehr einer ‚Normalität‘ erfolgen muss, bedarf es zwangsläufig einer – möglicherweise auch flexibleren – Neubestimmung dieser. Die Automatismen der Alltagsbewältigung können durch das Künstlerische unterbrochen und die Wirklichkeit als transformierbares Konstrukt verstanden werden, als eine Variante unter vielen. Es gehört dann nicht nur zum Habitus und individuellen Eigeninteresse von Architekturschaffenden, innovativ und kreativ produktiv zu sein, sondern stellt regelrecht ein Erfordernis als Lebensgrundlage dar.

Die Innovation der Architektur kann nicht in völliger Abkehr vom Gewohnten bestehen, sondern bedarf genau dieser Verankerung im Bekannten zur Erzeugung von Vertrauen in die Veränderung. Zielsetzung muss die Etablierung vertraut wirkender Ordnungen sein, anhand derer dann Grenzerfahrungen gemacht werden können. Die künstlerischen Strategien der Entfremdung und Unterformen wie die Transkription, Translokation oder Transformation beziehen genau dies mit ein. Die Case Studies dieser Arbeit zeigen weitere diesbezügliche Ansätze zum Beispiel in den ‚permanenten‘ Ideen Aires Mateus zur langfristigen Nutzung von Gebäuden, Ensemble Studios Auseinandersetzung mit Material, Konstruktion, Überschuss und Präfabrikation sowie dem Verwenden des Obsoleten, der Thematisierung des Prekären und nicht zuletzt der Schreibung einer chilenischen Geschichte als historische (Selbst-)Konstituierung bei Radić.

Den Differenzierungsprozessen des Künstlerischen und dem Distanz-Nehmen des Reflexiven sind kritische Haltungen auch gegenüber eigenen Rahmenbedingungen, aktuellen Diskursen, Paradigmen oder Institutionen quasi immanent. Das Potenzial der Kunst, als Kritikerin zum Beispiel gesellschaftlicher Zustände zu wirken, wirkt sich in der Architektur in der Übernahme der disziplinären Verantwortung aus, die Umwelt lebenswert ästhetisch zu imaginieren. Das Künstlerische kann eine Möglichkeit bieten, ästhetische Dinge, Phänomene, Praktiken, Episteme oder schließlich Disziplinen zu befragen: Indem sich in den Differenzierungspraktiken den unscharfen Rändern des Bewusstseins gewidmet wird, können die Ränder verschoben und das (Un-)Mögliche entfaltet werden.

Für die Architekturschaffenden ist mit dem Künstlerischen eine Perspektive verbunden, die ein Erkennen – nicht Kennen – befördert und damit Erfahren, Unwissen und Andersartiges in den Fokus rückt. Das Künstlerische in der Architektur ist Brachland, Laboratorium, poetische Sequenz, vervielfältigendes Kaleidoskop und vor allem Reflexionsstube.

³⁹ Vgl. zu Ensemble Studio Beobachtungen bei Vor-Ort-Besuchen im Auditorium in Campo de Medina, dessen Raumfolge durch Einbauwände deutlich verändert wurde oder in der Casa del Lector in Madrid, in welcher die ‚schwebenden Brücken‘ durch nachträgliche Einbauten und Möblierungen kaum noch erlebbar sind. Sowie Aussagen Antón García-Abrils während eines Besuchs der Autorin in der Fábrica am 30. Dezember 2019. Zu Smiljan Radić vgl. Enrique Walker, A conversation with Smiljan Radić, in: Fernando Márquez Cecilia/ Smiljan Radić (Hrsg.), Smiljan Radić, 2003-2013: el juego de los contrarios, the game of opposites, El Croquis, 2013, 167, Madrid: El Croquis ed 2013, 9

9
OUTRO
Perspektiven

Ein möglichst komplexer Blick auf das Künstlerische in der Architektur stellt Ziel und Herausforderung der Arbeit zugleich dar. Die Methode der multiplen Case Studies antwortet insofern darauf, dass sie den Blick auf Komplexität ermöglicht und erfordert: Anhand der verschiedenen Architekturbeispiele, aber auch anhand von Chillida als umgekehrter Case Study, sind Exemplifizierungen der verschiedenen Erscheinungsformen des Künstlerischen in der Architektur möglich. Sie erläutern außerdem beispielhaft die theoretischen Überlegungen von Künstlerischem in der Architektur als reflexiver Praxis. Darin bieten sie potenziell Erkenntnisse für Praktizierende verschiedener (gestaltender) Disziplinen, für die zum Beispiel Entfremdungen, Veränderungen von Methoden oder kritische Befragungen von Voraussetzungen relevant sind. In der Thematisierung der disziplinären Spezifika, sowohl im Bereich der Bedingtheiten als auch der gegenwärtigen und zukünftigen Handlungsräume, wird das Künstlerische hier aber insbesondere in seinen Mehrwerten für die Architektur zugänglich.

Indem die Disziplinen Architektur und Kunst bereits eng verwandt sind, ergeben sich verschiedene Parallelen in Bezug auf Prozesse, Rezeptionen oder Praxiswissen. Von weiterem Interesse wäre durchaus, Forschungen zum Künstlerischen in anderen Disziplinen zu betreiben; insbesondere solche, die in der Regel nicht mit dem Hervorbringen ästhetisch rezipierbarer Objekte beschäftigt sind. Ebenfalls könnte der Einbezug weiterer künstlerischer Disziplinen und Gattungen auch anderweitige Schwerpunkte hervorbringen.

Darüber hinaus gibt es weitere inhaltliche und methodische Anknüpfungspunkte, die im Folgenden eröffnet werden. Sie sind nicht nur Forschungsperspektiven, sondern betrachten auch die vorliegenden Untersuchungen kritisch.

Künstlerische Wissenszugänge

Kontinuierlich werden in den Untersuchungen künstlerische Medien, Materialien, sinnliche Erfahrungen und damit verbundene Erkenntnispotenziale hervorgehoben. Einleitend wird zudem herausgestellt, dass durch erkenntnisorientiertes Arbeiten mit künstlerischen Methoden und Medien die Zugänglichkeit eines anderen Wissens möglich wird.

Damit lässt sich die hier gewählte Methodik kritisch befragen: Auch wenn Sprache ein künstlerisches Potenzial innewohnt, kann sie an Grenzen stoßen, besonders bei der Beschreibung von Erfahrungen. Es sind Annäherungen, Rahmungen, Umkreisungen - aber Anteile des komplexen, sinnlich zu Erfahrenden bleiben verwehrt.¹ Zum Beispiel verbleibt im zentralen Thema des ‚Anderen‘ der Kunst ein Anteil des Unerklärlichen: die Momente der Irritationen und Oszillationen in den Zwischenräumen können zwar beschrieben werden, dies erreicht aber nicht deren eigentliche Produktivität. Aus diesem Grund wird die Sprache im Vorhergehenden nicht nur analytisch-deskriptiv eingesetzt: Als Anknüpfung hierfür dient zum Beispiel Derridas ‚différance‘, die als Begriff das thematisierte Phänomen erklärt und gleichzeitig erfahrbar macht. Mit einer ähnlichen Intention werden in der vorliegenden Arbeit Oxymora eingesetzt, die ein Feld abstecken und es gleichzeitig negieren: unsichtbares Sichtbares, konzentrierte Unkonzentriertheit, gestimmte Unbestimmtheit oder imaginierte Realitäten. Dieses sprachliche Mittel wird sowohl abgeleitet aus der Literatur zum künstlerischen Forschen, insbesondere anhand der Sprachverwendung des Philosophen und Medienwissenschaftlers Dieter Mersch, als auch aus den verschiedenen Verwendungsbeispielen in den Case Studies – den ‚fragilen Konstruktionen‘ oder dem ‚instabilen Gleichgewicht‘.

Es ist daran anknüpfend zu überlegen, ob im Blick auf die Sprache, aber auch auf andere Medien weitere künstlerische Erkenntnispotenziale erschlossen werden könnten. Es stellt sich sowohl die Frage der Entwicklung dieser Medien wie auch der Evaluation: Wie werden solche ‚anderen‘ Erkenntnisse in Beziehung zum sprachlichen Teil gesetzt? Wie kann das kreative Arbeiten beschrieben, forschend wirken und wie wiederum übertragbar expliziert werden? Es bedürfte eines zwar intentionalen, aber freien künstlerischen Arbeitens, das mittels einer reflexiven Perspektive in Bezug zu Forschungsfragen gesetzt werden kann, ohne die inhärenten Vagheiten zu eliminieren. Strategien, die partiell eine Kontrolle externalisieren, wie sie auch für die verschiedenen Case Studies beschrieben werden, erscheinen dafür vielversprechend. Außerdem könnten, um eine reflexive Perspektive zu befördern, insbesondere architekturenspezifische Medien andersartig oder in Bezug auf nicht-architekturenspezifische Inhalte zum Einsatz kommen – für das Künstlerische als kritische Reflexion der eigenen Praxis.

¹ Es wird stellenweise gar die Position vertreten, künstlerisches Wissen sei keinesfalls sprachlich zu fassen. Vgl. Eva-Maria Jung, Die Kunst des Wissens und das Wissen der Kunst, in: Judith Siegmund (Hrsg.), Wie verändert sich Kunst, wenn man sie als Forschung versteht?, Bielefeld: transcript 2016, 28–29; vgl. dazu auch Jürgen Weidinger, Zur Entwurfsforschung, in: Ute Frank (Hrsg.), Eklat. Entwerfen und Konstruieren in Lehre, Anwendung und Theorie, Berlin: Universitäts-Verlag 2011, 34

² Vgl. Michel Foucault, Andere Räume, in: Karlheinz Barck und u. a. (Hrsg.), Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik, Leipzig: Reclam 1993, 40–46 auf: http://www.containerwelt.info/pdf/Foucault_AndereRaume.pdf 25.06.2022

³ Vgl. Anthony Vidler, unHEIMlich: über das Unbehagen in der modernen Architektur, Hamburg: Nautilus 2002, 30–31

⁴ Vgl. Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2006, 65–68

Architekturzukünfte

Es wurde außerdem thematisiert, dass das Künstlerische ein Ansatz für Veränderungsbewegungen sein kann. Es ist allerdings zu fragen, in welcher Form die daraus resultierenden Ansätze Architekturen für den Alltag von Menschen hervorbringen können. Das Beispiel Ensemble Studios, die den Großteil ihrer Projekte selbst errichten, zeigt, dass ‚radikale‘ Ansätze oft nur in Nischen Raum finden. Auch Radić baut immer wieder für sich selbst.

In welcher Form kann das ‚Anderere‘ Teil alltäglicher Architektur sein; wie kann dessen produktives Potenzial mit dem Bedürfnis vieler nach ‚Gewohnheit‘ in Einklang gebracht werden? Wie viel (Un-)Bewusstsein, Vorerfahrungen oder Vorbildungen braucht es, um dies als Mehrwert zu erfahren? Und wie könnten Bausteine für eine solche zukünftige Architektur mit Blick auf die skizzierten Herausforderungen möglicherweise aussehen? Die vorliegende Arbeit betrachtet diese Fragestellungen nur am Rande. Dazu kennzeichnet viele der untersuchten Beispiele bereits durch ihr Programm – Museum, Theater, Villa – ein gewisses Herausgehobensein aus dem für die Architektur verpflichtenden Alltag.

Hier könnte angesetzt werden, um ‚Andere Architekturen‘ zu untersuchen und zu etablieren. Dazu lassen sich in der Literatur bereits Perspektiven finden: Michel Foucault beschreibt in ‚Andere Räume‘ (1966) den Typ der Heterotopie als eine ‚realisierte Utopie‘ und arbeitet sechs Grundsätze heraus: Heterotopien beherbergen von der Regel Abweichendes oder Besonderes, sie vereinen verschiedene Räume miteinander und thematisieren Brüche in der zeitlichen Kontinuität sowie das Flüchtige, sie seien gleichzeitig geschlossen und offen und bildeten die Gegenfunktion zum eigentlichen System aus, also besonders imaginativ aufgeladenes im Gegensatz zum nüchternen Alltag oder eine geregelte Struktur im Gegensatz zur ungeordneten Welt.² Foucault siedelt diese unterschiedlichen Grundsätze der Heterotopien jeweils zwischen zwei Polen an, woran sich mit den hier herausgearbeiteten künstlerischen Erscheinungsformen anknüpfen lässt.

Anthony Vidler wiederum untersucht in ‚unheimlich. Über das Unbehagen in der modernen Architektur‘ (2002, englische Originalausgabe 1992) Erscheinungsformen des sich nicht mehr heimisch Fühlens in der Architektur. Vidler startet mit literarischen, ästhetischen, philosophischen und psychoanalytischen Konzepten des Unheimlichen und thematisiert unter anderem Strategien der Entfremdung, der Unbestimmtheit und der Destabilisierung. Ähnlich wie hier in Bezug auf das Künstlerische geht es Vidler nicht darum, in bestimmten Gestaltparametern an sich, sondern das ‚Unheimliche‘ als Resultat von Zuschreibungen oder Projektionen zu aufzufinden.³

Anknüpfend an solche und weitere Positionen ließe sich fragen, worin zeitgenössische Heterotopien bestehen können. Welcher Orte bedarf es im Angesicht von Klimakrise, Globalisierungsbewegungen, Ressourcenknappheiten oder alternden Gesellschaften? Wie kann eine geforderte ‚Bauwende‘ sich auch im Erleben von Räumen niederschlagen? Und wie kann auf Empfindungen der Destabilisierung gewohnter Strukturen oder eine Ungewissheit mit Blick auf die Zukunft – die Vidler bereits 1992 zu seinen Untersuchungen anregen – durch die zukünftige Architektur reagiert werden?

Darin liegen nicht nur theoretische, sondern auch praktische (Er-)Forschungsansätze, welche die Aufgabe der Architektur, zukünftige Lebensformen zu strukturieren, mit dem Potenzial der Kunst verknüpfen, die dafür leitenden Bedürfnisse überhaupt erst zu imaginieren.⁴

10 ANHANG

MONOGRAFIEN UND SAMMELBÄNDE

ACHLEITNER, Friedrich, Von der Unmöglichkeit, über Architektur zu schreiben? On the impossibility of writing about architecture?, in: Daniel Gethmann (Hrsg.), Archiscripts, Graz Architecture Magazine 11, Basel: Birkhäuser Verlag GmbH 2015, 9–25

ADORNO, Theodor W., Der Essay als Form, in: ders. (Hrsg.), Noten zur Literatur, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1981, 9–33

AIRES MATEUS & ASSOCIADOS, Aires Mateus, 2G Nr. 28, Barcelona: Gili 2003

AIRES MATEUS & ASSOCIADOS/LEVENE, Richard C./**MÁRQUEZ CECILIA**, Fernando (Hrsg.), Aires Mateus: 2002 - 2011, Construir el molde del espacio, Building the mould of space, Bd. 154, El Croquis, Madrid: El Croquis Editorial 2011

—, Aires Mateus: 2011-2016, En el corazón del tiempo, At the heart of time, Bd. 186, El Croquis, Madrid: El Croquis Editorial 2016

AIRES MATEUS, Francisco, Between Earth and Water, in: António Carvalho (Hrsg.), Farol Museu de Santa Marta: roteiro. Santa Marta Lighthouse. guidebook, Cascais: Câmara Municipal 2009, 63–72

AIRES MATEUS, Manuel und **MALHÃO**, Daniel, Ideas e imágenes. diálogo entre arquitectura y fotografía, Diálogos DLG_001, Málaga: Recolectores Urbanos Editorial 2016

ALVESSON, Mats, und **SKÖLDBERG**, Kaj, On Reflection, in: dies., Reflexive Methodology, London: SAGE 2009, 269–275

ANGEHRN, Emil, Ursprungsdenken und Modernitätskritik, in: Hans-Helmuth Gander und Magnus Striet (Hrsg.), Heideggers Weg in die Moderne. Eine Verortung der „Schwarzen Hefte“, Frankfurt a. M. 2017, 95–114

ANGELIDOU, Ioanna, The three states of the Transcripts, or: Archives, narratives and bricolage. Die drei Stadien der Transcripts, oder: Archiv, Narrativ und Bricolage, in: Daniel Gethmann (Hrsg.), Archiscripts, Graz Architecture Magazine 11, Basel: Birkhäuser 2015, 206–222

ARAVENA, Alejandro (Hrsg.), Reporting from the front: Biennale architettura 2016, 28.05.-27.11. Venice, Venedig: Marsilio 2016

—, The power of old-fashioned beauty as a way to resist banality, The work of Aires Mateus, in: ders. (Hrsg.), Reporting from the front: Biennale architettura 2016, 28.05-27.11 Venice, Venedig: Marsilio 2016, 68–69

AUE, Stefan/**PARZINGER**, Hermann/**STOCK**, Günter (Hrsg.), ArteFakte: Wissen ist Kunst – Kunst ist Wissen: Reflexionen und Praktiken wissenschaftlich-künstlerischer Begegnungen, Kultur- und Medientheorie, Bielefeld: transcript 2014

AUTSCH, Sabiene und **HORNÁK**, Sara (Hrsg.), Räume in der Kunst: Künstlerische, kunst- und medienwissenschaftliche Entwürfe, Bielefeld: transcript 2010

BADURA, Jens/**DUBACH**, Selma/**HAARMANN**, Anke/**MERSCH**, Dieter/**REY**, Anton/**SCHENKER**, Christoph/**TORO**, Germán (Hrsg.), Künstlerische Forschung: ein Handbuch, Zürich et al.: Diaphanes 2015

BAECKER, Dirk, Die Dekonstruktion der Schachtel. Innen und Außen in der Architektur, in: Unbeobachtbare Welt: Über Kunst und Architektur, Bielefeld: Haux 1990, 67–104

DE BARAÑANO, Kosme, Der baskische Bildhauer Eduardo Chillida, in: Thomas M. Messer (Hrsg.), Eduardo Chillida: eine Retrospektive, Köln: Wienand 1993, 11–16

—, Eduardo Chillida. Catálogo razonado, catalogue raisonné, in: Ignacio Chillida und Alberto Cobo (Hrsg.), Eduardo Chillida, I (1948-1973), Catalogue raisonné of sculpture, San Sebastián: Nerea 2014, 17–31

—, Geometría y tacto: La escultura de Eduardo Chillida 1948-1998, in: Centro de Arte Reina Sofía (Hrsg.), Chillida: 1948-1998, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía 1999, 16–58

—, Über den Begriff des Raumes im Werk von Eduardo Chillida, in: Thomas M. Messer (Hrsg.), Eduardo Chillida: eine Retrospektive, Köln: Wienand 1993, 17–26

BÄRMANN, Matthias, Wenn Transparenz Stein wird. Über die Alabasterskulpturen von Eduardo Chillida, in: Centro de arte Reina Sofía (Hrsg.), Chillida: 1948-1998, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía 2000, 76–94

BAUDRILLARD, Jean, Architektur: Wahrheit oder Radikalität?, Essay Nr. 40, Graz: Droschl 1999

BECK, Ulrich, und **HOLZER**, Boris, Reflexivität und Reflexion, in: Ulrich Beck und Christoph Lau (Hrsg.), Entgrenzung und Entscheidung: was ist neu an der Theorie reflexiver Modernisierung?, Edition zweite Moderne, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004, 165–192

BELO RODEIA, João, Sobre un recorrido. On traveling a distance, in: Aires Mateus, 2G, Nr. 28, Barcelona: Gili 2003, 4–17

BENJAMIN, Walter, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2006

BENNETT, Jane, Lebhafte Materie. Eine politische Ökologie der Dinge, Berlin: Matthes & Seitz 2020

VAN DEN BERGH, Wim und **PROOSTEN**, Mark, Narrative as an educational approach. Literary methods in architectural education, in: Kláske Havik/Jorge Mejía Hernández/Susana Oliveira/Mark Proosten/Mike Schäfer (Hrsg.), Writingplace: investigations in architecture and literature, Rotterdam: naiO10 2016, 110–130

BERTRAM, Georg W., Kunst als menschliche Praxis: eine Ästhetik, Berlin: Suhrkamp 2018

BIGGS, Michael/**KARLSSON**, Henrik (Hrsg.), The Routledge companion to research in the arts, London et al.: Routledge 2012

BIPPUS, Elke, Einleitung, in: Elke Bippus (Hrsg.), Kunst des Forschens: Praxis eines ästhetischen Denkens, Zürich Berlin: Diaphanes 2009, 7–23

—, (Hrsg.), Kunst des Forschens: Praxis eines ästhetischen Denkens, Zürich Berlin: Diaphanes 2009

—, Mediale (Eigen-)Sinnigkeiten. Überlegungen zur künstlerischen Wissensbildung im Medium, in: Bildung im Neuen Medium. Wissensformation und digitale Infrastruktur. Education within a new medium. Knowledge formation and digital infrastructure, Münster et al.: Waxmann 2008, 108–118

—, Poetologie des Wissens, in: Dieter Mersch und Michaela Ott (Hrsg.), Kunst und Wissenschaft, Paderborn: Fink 2007, 129–149

BJONE, Christian, Kunst und Architektur: Wege der Zusammenarbeit, Basel et al.: Birkhäuser 2009

BLUNCK, Lars, Die Replik als Erinnerungsbild, in: Verena Krieger und Sophia Stang (Hrsg.), „Wiederholungstäter“: die Selbstwiederholung als künstlerische Praxis in der Moderne, Köln: Böhlau 2017, 181–194

BOEHM, Gottfried, Der stumme Logos, in: Bernhard Waldenfels und Alexandre Métraux (Hrsg.), Leibhaftige Vernunft: Spuren von Merleau-Pontys Denken, Übergänge 15, München: W. Fink 1986, 289–304

BOIÇA, Joaquim, The three towers of the Lighthouse of Santa Marta, Residential dwellings and workshops, António Carvalho (Hrsg.), Farol Museu de Santa Marta: roteiro. Santa Marta Lighthouse. guidebook, Cascais: Câmara Municipal 2009, 27–37

BOIS, Yve-Alain/**BUCHLOH**, Benjamin H. D./**FOSTER**, Hal/**JOSELIT**, David/**KRAUSS**, Rosalind E., Art since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism, London: Thames & Hudson 2016

—, Kinetic Art, in: ders./Benjamin H. D. Buchloh/Hal Foster/David Joselit/Rosalind E. Krauss (Hrsg.), Art since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism, London: Thames & Hudson 2016, 441–446

—, Smithson and entropy, in: ders./Benjamin H. D. Buchloh/Hal Foster/David Joselit/Rosalind E. Krauss (Hrsg.), Art since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism, London: Thames & Hudson 2016, 581–584

—, The Art Deco exhibition, in: ders./Benjamin H. D. Buchloh/Hal Foster/David Joselit/Rosalind E. Krauss (Hrsg.), Art since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism, London: Thames & Hudson 2016, 220–225

BORCH, Christian (Hrsg.), Architectural atmospheres: on the experience and politics of architecture, Basel: Birkhäuser 2014

BORGENDORF, Henk, The production of knowledge in artistic research, in: Michael Biggs und Henrik Karlsson (Hrsg.), The Routledge companion to research in the arts, London et al.: Routledge 2012, 44–63

BOURDIEU, Pierre, Thinking relationally, in: Pierre Bourdieu und Loïc J. D. Wacquant (Hrsg.), An invitation to reflexive sociology, Chicago et al.: The University of Chicago Press 1992, 224–235

VON BORRIES, Friedrich/**HILLER**, Christian/**RENFORDT**, Wilma (Hrsg.), Klimakunstforschung, Berlin: Merve 2011

—, Interview mit Tom Holert und Harald Welzer, Tom Holert/Harald Welzer: Kunst als Krisenlöser?, in: dies. (Hrsg.), Klimakunstforschung, Berlin: Merve 2011, 211–223

BRANDSTETTER, Gabriele, „On research“. Forschung in Kunst und Wissenschaft - Herausforderungen an Diskurse und Systeme des Wissens, in: Sibylle Peters (Hrsg.), Das Forschen aller. Artistic Research als Wissensproduktion zwischen Kunst, Wissenschaft und Gesellschaft, Science studies, Bielefeld: transcript 2013, 7–21

VON BRAUCHITSCH, Boris, Klassiker der Architektur, Stuttgart: Reclam 2009

BRÜDERLIN, Markus und **BACH**, Friedrich Teja (Hrsg.), ArchiSkulptur: Dialoge zwischen Architektur und Plastik vom 18. Jahrhundert bis heute, Riehen: Fondation Beyeler 2004

BRUYN, Gerd und Reuter, Wolf, Das Wissen der Architektur: vom geschlossenen Kreis zum offenen Netz, Bielefeld: transcript 2011

BUBE, Agnes, Das Vertraute als das Fremde. Über die Relevanz künstlerischer Verfremdungen des Alltäglichen, in: Werner Fitzner (Hrsg.), Kunst und Fremderfahrung: Verfremdungen, Affekte, Entdeckungen, Image, Bielefeld: transcript 2016, 39–58

BUCHERT, Margitta, Anderswohnen, in: dies. und Carl Zillich (Hrsg.), Performativ? Architektur und Kunst, Berlin: Jovis 2007, 40–49

—, Archive. Zur Genese architektonischen Entwerfens, in: Fakultät für Architektur und Landschaft, Leibniz Universität Hannover (Hrsg.), hochweit 12, Hannover: Internationalismus 2012, 9–15

—, Chillidas Lurra. Material und Idee, in: Sigrid Barten (Hrsg.), Eduardo Chillida: Skulpturen aus Ton, Zürich: Museum Bellerive 1996, 12–20

—, Common Ground. Diskursive Ordnungen in der Architektur. Systems of Discourse in Architecture. Hochweit 13, in: Fakultät für Architektur und Landschaft der LUH (Hrsg.), Hannover: Internationalismus 2013, 9–17

—, Design Knowledges on the Move, in: Lara Schrijver (ed.), The Tacit Dimension. Architecture Knowledge and Scientific Research, Leuven: Leuven University Press 2021, 83-96

—, Experimentieren, in: dies. (Hrsg.), Praktiken reflexiven Entwerfens, Berlin: jovis 2016, 85–91

— (Hrsg.), Entwerfen gestalten: Medien der Architekturkonzeption; Shaping Design : Media of architectural conception, Berlin: jovis 2020

—, Fließende Räume, in: dies. und Carl Zillich (Hrsg.), In Bewegung... Architektur und Kunst, Hannover: jovis 2008, 102–111

—, Formation und Transformation von Orten. Formation and transformation of place, in: dies. und Laura Kienbaum (Hrsg.), Einfach entwerfen: Wege der Architekturgestaltung. Simply design: ways of shaping architecture, Berlin: jovis 2013, 40–66

—, Formen der Relation. Entwerfen und Forschen in der Architektur, in: Ute Frank, Helga Blocksdorf, Marius Mensing, und Anca Timofticiuc (Hrsg.), Eklat, Universitätsverlag der TU Berlin 2011, 76–86

—, Fotografie. Photography, in: dies. (Hrsg.), Entwerfen gestalten: Medien der Architekturkonzeption; Shaping Design : Media of architectural conception, Berlin: jovis 2020, 180–199

—, Inklusiv. Architektur und Kunst, in: dies. und Carl Zillich (Hrsg.), Inklusiv. Architektur und Kunst, Berlin: Jovis 2006, 9–12

— (Hrsg.), Intentionen reflexiven Entwerfens. Entwerfen und Forschen in Architektur und Landschaft. Intentions of Reflexive Design. Design and research in architecture and landscape, Berlin: jovis 2021

—, Kunst in der Architektur - Spurensuche am Ende des 20. Jahrhunderts, in: Maïke Kozok (Hrsg.), Architektur, Struktur, Symbol: Streifzüge durch die Architekturgeschichte von der Antike bis zur Gegenwart, Petersberg: Imhof 1999, 467–478

—, Landschaftlichkeit als Architekturidee, Berlin: jovis 2022

—, Praktiken der kreativen Mischung, in: dies. (Hrsg.), Praktiken reflexiven Entwerfens, Entwerfen und Forschen in Architektur und Landschaft, Berlin: jovis 2016, 17–31

— (Hrsg.), Produkte reflexiven Entwerfens. Entwerfen und Forschen in Architektur und Landschaft. Products of Reflexive Design. Design and research in architecture and landscape, Berlin: jovis 2022

—, Reflexives Entwerfen? Topologien eines Forschungsfeldes, in: dies. (Hrsg.), Reflexives Entwerfen. Entwerfen und Forschen in der Architektur, Berlin: Jovis 2014, 24–49

—, Spielräume im Unbestimmten, in: dies. und Carl Zillich (Hrsg.), Inklusiv: Architektur und Kunst, Berlin: Jovis 2006, 54–59

—, Sprache. Language, in: dies. (Hrsg.), Entwerfen gestalten: Medien der Architekturkonzeption. Shaping Design: Media of architectural conception, Berlin: jovis 2020, 74–91

—, Vorwort, in: dies. (Hrsg.), Reflexives Entwerfen. Entwerfen und Forschen in der Architektur, Berlin: Jovis 2014, 9–15

BUCHLOH, Benjamin H. D., Conceptual Art, in: Yve-Alain Bois/ders./Hal Foster/David Joselit/Rosalind E. Krauss (Hrsg.), Art since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism, London: Thames & Hudson 2016, 603–609

BUNDESAMT FÜR KULTUR (Hrsg.), Minimal tradition: Max Bill und die „einfache“ Architektur 1942-1996, Baden: Lars Müller 1996

BURRI, Alex, Kunst und Erkenntnis, in: ders. und Wolfgang Huemer (Hrsg.), Kunst denken, Paderborn: Mentis 2007, 135–147

BUSCH, Ina, Eduardo Chillida – Architect of the void. On the synthesis of architecture and sculpture, in: Centro de arte Reina Sofía (Hrsg.), Chillida: 1948-1998, Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía 2000, 62–72

BUSCH, Kathrin, Ästhetische Aamalgamierung. Zu Kunstformen der Theorie, in: Judith Siegmund (Hrsg.), Wie verändert sich Kunst, wenn man sie als Forschung versteht?, Bielefeld: transcript 2016, 163–178

—, Wissen anders denken, in: dies. (Hrsg.), Anderes Wissen, Schriftenreihe der Merz Akademie, Paderborn: Fink 2016, 10–32

—, Wissenskünste. Künstlerische Forschung und ästhetisches Denken, in: Elke Bippus (Hrsg.), Kunst des Forschens: Praxis eines ästhetischen Denkens, Zürich Berlin: Diaphanes 2009, 141–158

BUSSMANN, Klaus, Eduardo Chillida, in: ders. (Hrsg.), Eduardo Chillida: Hauptwerke, Mainz: Chorus 2003, 15–19

CACCIATORE, Francesco, L’animale e la conchiglia. L’architettura di Manuel e Francisco Aires Mateus come dimora del vuoto, in: Carlotta Tonon (Hrsg.), L’architettura di Aires Mateus, Documenti di architettura, Milano: Electa 2011, 185:10–29

CAMPO BAEZA, Alberto, Un puñado de aire. A handful of air, in: Aires Mateus, 2G, Nr. 28, Barcelona: Gili 2003, 46–47

CARVALHO, Ricardo, Sobre la permanencia de las ideas, Una conversación con Manuel y Francisco Aires Mateus, On the Permanence of Ideas, A conversation with Manuel and Francisco Aires Mateus, in: Aires Mateus: 2002 - 2011, Construir el molde del espacio, Building the mould of space, Madrid: El Croquis ed. 2011, 6–19

CHANDLER, Alan, Smiljan Radic: Translating Design into Materiality – the „Workmanship of Risk“, in: Smiljan Radić (Hrsg.), Obra gruesa/Rough work, Illustrated architecture by Smiljan Radic, Santiago de Chile: Puro/Hatje Cantz 2019, 211–219

CHILLIDA, Eduardo, Escritos, Madrid: La Fábrica 2016,

CHILLIDA, Eduardo und **DEMPSEY**, Andrew, Chillida im Gespräch mit Andrew Dempsey, in: Lucie Schauer (Hrsg.), Chillida, Stuttgart: Hatje 1991, 23–34

CHILLIDA, Ignacio, Chillida, conversation avec l’angle, in: Fondation Marguerite et Aimé Maeght (Hrsg.), Eduardo Chillida: exposition. Fondation Maeght, Saint-Paul-de-Vence, Saint-Paul-de-Vence: Fondation Maeght 2011, 13–18

COOK, Peter, Drawing: the motive force of architecture, AD Primers, Chichester: Wiley 2014

COOKE, Lynne/**MCSHINE**, Kynaston/**SERRA**, Richard Serra, Richard Serra: sculpture: forty years, New York: Museum of Modern Art 2007

CORTÉS, Juan Antonio, Construir el molde del espacio. Concepto y experiencia espaciales en la arquitectura de Francisco y Manuel Aires Mateus. Building the mould of space. Concept and experience of space in the architecture of Francisco and Manuel Aires Mateus, in: Aires Mateus: 2002–2011, Construir el molde del espacio, Building the mould of space, El Croquis, Madrid: El Croquis ed. 2011, 20–41

CRAGG, Tony (Hrsg.), Eduardo Chillida, Schriften, Düsseldorf: Richter 2009

CRISPIANI, Alejandro G., El juego de los contrarios, The game of opposites, in: Fernando Márquez Cecilia und Richard Levene (Hrsg.), Smiljan Radic, 2003–2013: el juego de los contrarios, the game of opposites, Madrid: El Croquis ed. 2013, 24–41

DAUR, Uta, Einleitung, in: dies. (Hrsg.), Authentizität und Wiederholung: künstlerische und kulturelle Manifestationen eines Paradoxes, Kultur- und Medientheorie, Bielefeld: transcript 2013, 7–16

DEMPSEY, Andrew, Hans Spinner: working with Caro and Chillida, in: ders. (Hrsg.), Sculptors talking: Anthony Caro, Eduardo Chillida, Art of the Century 2000, 58–61

— (Hrsg.), Sculptors Talking: Anthony Caro, Eduardo Chillida, Art of the Century 2000

DEWEY, John, Kunst als Erfahrung, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988

LITERATUR

DOMBOIS, Florian, Kunst als Forschung. Ein Versuch, sich selbst eine Anleitung zu entwerfen, in: Johannes M. Hedinger und Torsten Meyer (Hrsg.), what’s next?: Kunst nach der Krise. Ein Reader, Berlin: Kulturverlag Kadmos 2013, 181–185

DUNIN-WOYSETH, Halina, Some notes on Mode 1 and Mode 2: Adversaries or dialogue partners?, in: Michael Biggs und Henrik Karlsson (Hrsg.), The Routledge companion to research in the arts, London et al.: Routledge 2012, 44–63

DYRSSEN, Catharina, Navigating in heterogeneity: architectural thinking and art-based research, in: Michael Biggs und Henrik Karlsson (Hrsg.), The Routledge companion to research in the arts, London et al.: Routledge 2012, 223–239

EBELING, Knut, Unreine Diskurse. Immanenzebenen zwischen ästhetischer Theorie und künstlerischer Forschung, in: Kathrin Busch (Hrsg.), Anderes Wissen, Schriftenreihe der Merz Akademie, Paderborn: Wilhelm Fink 2016, 34–47

ELIASH, Humberto, Modern Architecture in Chile, in: Véronique Hours und Fabien Maudit (Hrsg.), Architectural guide Chile, Architectural guide, Berlin: DOM publishers 2016, 17–23

ERLHOFF, Michael, Design als genialischer Purzelbaum - Gedanken zum elastischen Zwischenraum von Theorie und Praktik, in: Hans Zitko (Hrsg.), Theorien ästhetischer Praxis: Wissensformen in Kunst und Design, Köln: Böhlau 2014, 65–74

ESTEBAN, Claude, chillida, Paris: Maeght Editeur 1971

FASSLER, Manfred, Sicht ohne Beweise, in: Hans Zitko (Hrsg.), Theorien ästhetischer Praxis: Wissensformen in Kunst und Design, Köln: Böhlau 2014, 39–63

FEIGE, Daniel Martin, Fremdheit als Aspekt der Form der Kunsterfahrung, in: Werner Fitzner (Hrsg.), Kunst und Fremderfahrung: Verfremdungen, Affekte, Entdeckungen, Image, Bielefeld: transcript 2016, 197–213

FEIGE, Daniel Martin und **SIEGMUND**, Judith (Hrsg), Kunst und Handlung: ästhetische und handlungstheoretische Perspektiven, Bielefeld: Transcript 2015

FERNÁNDEZ ROCAFORT, Nacho, Vocación de rumiante, in: Eduardo Chillida, Escritos, Madrid: La Fábrica 2016, 9–11

FISCHLI, Fredi und **OLSEN**, Niels (Hrsg.), Cloud ’68. Paper voice: Smiljan Radic’s Collection of radical architecture, Zürich: gta 2020

FISCHLI, Fredi/**OLSEN**, Niels/**EHNIMB**, Valentina, Introduction, in: ders. und ders. (Hrsg.), Cloud ’68. Paper voice: Smiljan Radic’s Collection of radical architecture, Zürich: gta 2020, 4–7

FITZNER, Werner, Einleitung, in: ders. (Hrsg.), Kunst und Fremderfahrung: Verfremdungen, Affekte, Entdeckungen, Image, Bielefeld: transcript 2016, 7–15

FLÜGGE, Matthias/**KUDIELKA**, Robert/**LAMMERT**, Angela (Hrsg.), Raum: Orte der Kunst, Berlin et al.: Akademie der Künste/Verlag für Moderne Kunst 2007

FORSTER, Edgar, Reflexivität, in: Christoph Wulf und Jörg Zirfas (Hrsg.), Handbuch Pädagogische Anthropologie, Wiesbaden: Springer Fachmedien 2014, 589–597

FORTY, Adrian, Words and buildings : a vocabulary of modern architecture, London 2004

FOSTER, Hal, Andre, Flavin, and LeWitt, in: Yve-Alain Bois/Benjamin H. D. Buchloh/ders./David Joselit/Rosalind E. Krauss (Hrsg.), Art since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism, London: Thames & Hudson 2016, 540–544

———, Cobra and the New Brutalists, in: Yve-Alain Bois/Benjamin H. D. Buchloh/ders./David Joselit/Rosalind E. Krauss (Hrsg.), Art since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism, London: Thames & Hudson 2016, 416–421

———, Postmodern architecture, in: Yve-Alain Bois/Benjamin H. D. Buchloh/ders./David Joselit/Rosalind E. Krauss (Hrsg.), Art since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism, London: Thames & Hudson 2016, 636–643

———, The art-architecture complex, London: Verso 2013

———, The Bauhaus, in: Yve-Alain Bois/Benjamin H. D. Buchloh/ders./David Joselit/Rosalind E. Krauss (Hrsg.), Art since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism, London: Thames & Hudson 2016, 209–213

———, The new museums of art, in: Yve-Alain Bois/Benjamin H. D. Buchloh/ders./David Joselit/Rosalind E. Krauss (Hrsg.), Art since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism, London: Thames & Hudson 2016, 836–841

FOUCAULT, Michel, Andere Räume, in: Karlheinz Barck und u. a. (Hrsg.), Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik, Leipzig: Reclam 1993, 40–46 auf: http://www.containerwelt.info/pdf/Foucault_AndereRaume.pdf 25.06.2022

———, This is Not a Pipe, Berkeley: University of California Press 1983

FREI, Hans, Konkrete Architektur? Über Max Bill als Architekt, Baden: Lars Müller 1991

———, Neuerdings Einfachheit, in: Bundesamt für Kultur (Hrsg.), Minimal tradition: Max Bill und die „einfache“ Architektur 1942-1996, Baden: Lars Müller 1996, 113–150

FRIED, Michael, Art and objecthood: essays and reviews, Chicago: University of Chicago Press 1998

FÜHR, Eduard/**FRIESEN**, Hans/**SOMMER**, Annette (Hrsg.), Architektur im Zwischenreich von Kunst und Alltag, Múnster et al.: Waxmann 1997

FUTAGAWA, Yoshio, Rich and modest houses that inspire the depth of senses, in: Smiljan Radic: House for the Poem of the Right Angle, Vilches, Chile, 2010-12. Red Stone House, Santiago, Chile, 2009-12, Sekai gendai jūtaku zenshū 21, Tokyo: A.D.A. Edita 2016, 6

GALLANTI, Fabrizio, Disquiet rooms: The uncertain architecture of Smiljan Radic, in: Jochen Volz und Emma Enderby (Hrsg.), Smiljan Radic: Serpentine Pavilion 2014, Köln: König 2014, 59–79

GAMM, Gerhard, Vom Wandel der Wissenschaft(en) und der Kunst, in: Dieter Mersch und Michaela Ott (Hrsg.), Kunst und Wissenschaft, Paderborn: Fink 2007, 35–51

GARCÍA-ABRIL, Antón und **MESA**, Deborá, Modus Operandi, in: Moisés Puente (Hrsg.), Ensemble Studio, 2G, Nr. 82, Köln: König 2021, 154–159

GESSMANN, Martin, Welchen Einfluss hat die ästhetische Reflexion auf die künstlerische Gestaltung? Die Rückkehr des Analogien. Eine philosophische Betrachtung zur ästhetischen Gegenwart, in: Hans Zitko (Hrsg.), Theorien ästhetischer Praxis: Wissensformen in Kunst und Design, Köln: Böhlau 2014, 75–96

GETHMANN, Daniel und **HAUSER**, Susanne (Hrsg.), Kulturtechnik Entwerfen, Praktiken, Konzepte und Medien in Architektur und Design Science, Bielefeld: transcript 2009

———, Einleitung, in: Daniel Gethmann und Susanne Hauser (Hrsg.), Kulturtechnik Entwerfen, Praktiken, Konzepte und Medien in Architektur und Design Science, Bielefeld: transcript 2009, 10-11

GEULEN, Christian, Gewollt willenlos. Heideggers „Schwarze Hefte“ als historisches Dokument, in: Marion Heinz / Sidonie Kellerer (eds.), Martin Heideggers „Schwarze Hefte“. Eine philosophisch-politische Debatte, Berlin: Suhrkamp 2016, 277-278

GIEDION, Sigfried, Raum, Zeit, Architektur. Die Entstehung einer neuen Tradition, Zürich et al.: Artemis 1992

GIEDION-WELCKER, Carola, Plastik des XX. Jahrhunderts. Volumen- und Raumgestaltung, Stuttgart: Hatje 1955

GRABBE, Lars C./**RUPERT-KRUSE**, Patrick, Phänomenologie/Aisthetik, in: Netzwerk Bildphilosophie (Hrsg.), Bild und Methode: theoretische Hintergründe und methodische Verfahren der Bildwissenschaft, Köln: von Halem 2014, 94–105

GROAT, Linda, Case Studies and Combined Strategies, in: dies. und David Wang (Hrsg.), Architectural Research Methods, New York: Wiley 2013, 415–451

---, Qualitative Research, in: dies. und David Wang (Hrsg.), Architectural Research Methods, New York: Wiley 2013, 215–261

HAARMANN, Anke, Praxisästhetik, in: Daniel Martin Feige und Judith Siegmund (Hrsg.), Kunst und Handlung: ästhetische und handlungstheoretische Perspektiven, Bielefeld: Transcript 2015, 215–232

HAASE, Martin, Baskisch: eine „exotische“ Sprache in romanischer Umgebung, in: Eva Gugenberger und Mechthild Blumberg (Hrsg.), Vielsprachiges Europa: zur Situation der regionalen Sprachen von der Iberischen Halbinsel bis zum Kaukasus, Österreichisches Deutsch, Sprache der Gegenwart, Bd. 2, Frankfurt a. M.: P. Lang 2003, 71–81

HABERMAS, Jürgen, Mit Heidegger gegen Heidegger denken, Zur Veröffentlichung von Vorlesungen aus dem Jahre 1935 in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 25. Juli 1953, Nr. 170, erneut abgedruckt in: ders., Philosophisch-politische Profile, Berlin: Suhrkamp, 1987, 65-71

HARRIES, Karsten, Warum überhaupt Architektur?, in: Eduard Führ/Hans Friesen/Annette Sommer (Hrsg.), Architektur im Zwischenreich von Kunst und Alltag, Theoretische Untersuchungen zur Architektur, Múnster et al.: Waxmann 1997, 25–43

HAVEKES-VAN CREIJ, Reggy, Eduardo Chillida - Die Gravitationen, in: Stiftung Museum Schloß Moyland (Hrsg.), Eduardo Chillida. Elkartu, Bedburg-Hau: Stiftung Museum Schloß Moyland 2001, 46–48

HAVIK, Kláske/**GRILLNER**, Alberto, Between sites and stories, between texts and times. A dialogue about fiction and narrative in architectural inquiries, in: dies., Jorge Mejía Hernández, Susana Oliveira, Mark Proosten, und Mike Schäfer (Hrsg.), Writingplace: investigations in architecture and literature, Rotterdam: nai010 2016, 158–172

HAVIK, Kláske/**HERNÁNDEZ**, Jorge Mejía/**OLIVEIRA**, Susana/**PROOSTEN**Mark/**SCHÄFER**, Mike, Introduction, in: dies. (Hrsg.), Writingplace: investigations in architecture and literature, Rotterdam: nai010 2016, 9–14

HAVIK, Kláske Maria, Urban literacy: reading and writing architecture, Rotterdam: nai010 2014

HEDINGER, Johannes M. und **MEYER**, Torsten (Hrsg.), what’s next? Kunst nach der Krise. Ein Reader, Berlin: Kulturverlag Kadmos 2013

HEIDEGGER, Martin, Die Kunst und der Raum. L’art et l’espace, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann 2007

HENKE, Silvia/**MERSCH**, Dieter/**STRÄSSLE**, Thomas/**WIESEL**, Jörg und **VAN DER MEULEN**, Nicolaj, Manifesto of Artistic Research, DIAPHANES 2020,

HENSEL, Thomas, Kunstgeschichte/Kunstwissenschaft, in: Netzwerk Bildphilosophie (Hrsg.), Bild und Methode: theoretische Hintergründe und methodische Verfahren der Bildwissenschaft, Köln: von Halem 2014, 186–193

HOBERG, Valerie, Entfremdende Interpretationen. Estranging interpretations, in: Margitta Buchert (Hrsg.), Intentionen reflexiven Entwerfens. Entwerfen und Forschen in Architektur und Landschaft. Intentions of Reflexive Design. Design and research in architecture and landscape, Berlin: jovis 2021, 122–137

———, Fragen, nicht antworten, in: Margitta Buchert (Hrsg.), Das besondere Buch. Architektur, Theorie, Praxis, Hannover: Leibniz Universität Hannover 2019, 55–64

———, Handzeichnung. Hand drawing, in: Margitta Buchert (Hrsg.), Entwerfen gestalten: Medien der Architekturkonzeption; Shaping Design : Media of architectural conception, Berlin: jovis 2020, 38–53

———, Produktive Distanzen, Productive distances, in: Margitta Buchert (Hrsg.), Produkte reflexiven Entwerfens. Entwerfen und Forschen in Architektur und Landschaft. Products of Reflexive Design. Design and research in architecture and landscape, Berlin: jovis 2022, 84–99

HOPF, Christel, Qualitative Interviews - ein Überblick, in: Uwe Flick/Ernst von Kardorff/Ines Steinke (Hrsg.), Qualitative Forschung: ein Handbuch, Reinbek: Rowohlt 2000, 349–360

HÖRSCH, Jochen, Das Wissen der Literatur, in: Dieter Mersch und Michaela Ott (Hrsg.), Kunst und Wissenschaft, Paderborn: Fink 2007, 105–118

HOURS, Véronique/**MAUDUIT**, Fabien Maudit/**MUÑOZ MÉNDEZ**, Francisca, Architecture in Chile: an introduction, in: dies. (Hrsg.), Architectural guide Chile, Architectural guide, Berlin: DOM publishers 2016, 7–15

HUNG, Julian Benny, Riss, Schnitt, Axonometrie. Plan, section, axonometry, in: Entwerfen gestalten: Medien der Architekturkonzeption; Shaping Design: Media of architectural conception, Berlin: jovis 2020, 57–71

INGELS, Bjarke, Practicing Preachers, in: Moisés Puente (Hrsg.), Ensemble Studio, 2G, Nr. 82, Köln: König 2021, 12–19

JAKOBSON, Roman, What is poetry?, in: Language in literature, Cambridge, MA: Harvard University Press 1990, 368–378

JANSON, Alban, Vergewisserung und Piraterie, in: Leibniz Universität Hannover (Hrsg.), Experiment und Ordnung, Hoch 6, Hannover: Internationalismus 2006, 35–41

JODIDIO, Philip, Architecture:Art, München, New York: Prestel 2005

JUNG, Eva-Maria, Die Kunst des Wissens und das Wissen der Kunst, in: Judith Siegmund (Hrsg.), Wie verändert sich Kunst, wenn man sie als Forschung versteht?, Bielefeld: transcript 2016, 23–43

KAESTLE, Thomas, Wo ist die Kunst? zur Geographie von Schnittstellen, in: ders. (Hrsg.), Wo ist die Kunst? zur Geographie von Schnittstellen, Bielefeld: Kerber 2004, 11–16

KIRCHENGAST, Albert und **MORAVÁNSZKY**, Ákos (Hrsg.), Experimentalismen. Zur Einführung, in: Experiments: Architektur zwischen Wissenschaft und Kunst, Berlin: jovis 2011, 6–23

——— (Hrsg.), Experiments: Architektur zwischen Wissenschaft und Kunst, Berlin: jovis 2011

KLAR, Alexander (Hrsg.), Eduardo Chillida. Architekt der Leere, Köln: Walther König 2018

VAN DER KOELEN, Martin, Bezugnahme und Darstellung in der Graphik, in: Klaus Bußmann (Hrsg.), Eduardo Chillida: Hauptwerke, Mainz: Chorus 2003, 179–183

KOPEC, David Alan/**SINCLAIR**, Edith L. A./**MATTHES**, Bruce, Evidence based design. A process for research and writing, Upper Saddle River, NJ et al.: Pearson Prentice Hall 2012

KOPPELBERG, Dirk, Arthur C. Danto, in: Stefan Majetschak (Hrsg.), Klassiker der Kunstphilosophie: von Platon bis Lyotard, München: Beck 2005, 287–306

KRAUSS, Rosalind E., Cage, Rauschenberg, and the index, in: Yve-Alain Bois/Benjamin H. D. Buchloh/Hal Foster/David Joselit/dies. (Hrsg.), Art since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism, London: Thames & Hudson 2016, 430–434

———, Site-specific art, in: Yve-Alain Bois/Benjamin H. D. Buchloh/Hal Foster/David Joselit/dies. (Hrsg.), Art since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism, London: Thames & Hudson 2016, 616–620

KREYSING, Anna, Das Kunstwerk als verkörperte Intention, in: Daniel Martin Feige und Judith Siegmund (Hrsg.), Kunst und Handlung: ästhetische und handlungstheoretische Perspektiven, Bielefeld: Transcript 2015, 195–214

KRIEGER, Verena und **STANG**, Sophia, Wiederholungstätter. Die Selbstwiederholung als künstlerische Praxis in der Moderne, in: dies. und dies. (Hrsg.), „Wiederholungstätter“: die Selbstwiederholung als künstlerische Praxis in der Moderne, Köln: Böhlau Verlag 2017, 7–17

KUBLER, George, Die Form der Zeit: Anmerkungen zur Geschichte der Dinge, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1982

KÜCHENHOFF, Joachim, Erinnerungsbilder. Wie werden sie in der therapeutischen Situation erzeugt?, in: Emmanuel Alloa/Gottfried Boehm/Orlando Budelacci/Gerald Wildgruber (Hrsg.), Imagination: Suchen und Finden, Paderborn: Wilhelm Fink 2014, 217–230

LACHMAYER, Herbert, Staging knowledge. Inszenierung von Wissensräumen als künstlerisch-wissenschaftliche Forschungspraxis, in: Johannes M. Hedinger und Torsten Meyer (Hrsg.), what’s next? Kunst nach der Krise. Ein Reader, Berlin: Kulturverlag Kadmos 2013, 277–285

LAMAS SANCHEZ, Víctor (Hrsg.), Teatro Biobío, in: Región del Biobío Chile, Concepción: Delon 2018, 216–217

LANGENOHL, Andreas, Zweimal Reflexivität in der gegenwärtigen Sozialwissenschaft: Anmerkungen zu einer nicht geführten Debatte, in: Forum Qualitative Sozialforschung 10, Nr. 2 (2009), 1–17

LASH, Scott, Reflexivität und ihre Doppelungen: Struktur, Ästhetik und Gemeinschaft, in: Ulrich Beck, Anthony Giddens, und Scott Lash, Reflexive Modernisierung: eine Kontroverse, Suhrkamp, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1996, 195–286

LAWSON, Bryan, How designers think: the design process demystified, Amsterdam et al.: Elsevier 2010,

LICHTENSTEIN, Claude und **SCHREGENBERGER**, Thomas, As Found: The Discovery of the Ordinary, Zürich: Lars Müller 2001, auf: https://books.google.de/books/about/As_Found.html?id=XBHvENrcawC&redir_esc=y, 19.06.2022

LIST, Elisabeth, Die Kreativität des Lebendigen und die Entstehung des Neuen, in: Daniel Gethmann und Susanne Hauser (Hrsg.), Kulturtechnik Entwerfen, Praktiken, Konzepte und Medien in Architektur und Design Science, Bielefeld: transcript 2009, 319-332

LISTL, Mathias, Gegenentwürfe zur Moderne: Paradigmenwechsel in Architektur und Design 1945 - 1975, Köln et al.: Böhlau 2014

LOOS, Adolf, Art et architecture, in: Adolf Opel (Hrsg.), Adolf Loos. Gesammelte Schriften, Wien: Lesethek 2010, 542–545

———, Das Princip der Bekleidung, in: Adolf Opel (Hrsg.), Adolf Loos. Gesammelte Schriften, Wien: Lesethek 2010, 138–144

LUHMANN, Niklas, Weltkunst, in: Baecker, Dirk/Frederick Bunsen/Luhmann, Niklas, Unbeobachtbare Welt: Über Kunst und Architektur, Bielefeld: Haux 1990, 7–45

LÜTHY, Michael, Expanded Field/Rosalind Krauss, in: Brigitte Franzen, Kasper König, und Carina Plath (Hrsg.), skulptur projekte múnster 07, Köln: Walther König 2007, 356–357

———, Serialität als Selbstreflexion, in: Verena Krieger und Sophia Stang (Hrsg.), Wiederholungstätter: die Selbstwiederholung als künstlerische Praxis in der Moderne, Kunst - Geschichte - Gegenwart, Band 5, Köln: Böhlau Verlag 2017, 19–28

MAAK, Niklas, Der Architekt am Strand. Le Corbusier und das Geheimnis der Seeschnecke, München: Hanser 2010

MADRIDEJOS, Sol und **SANCHO OSINAGA**, Juan Carlos, Breve conversaiçón con Eduardo Chillida. Brief conversation with Eduardo Chillida, in: Richard C. Levene (Hrsg.), Arquitectura española 1996: desde la planta profunda hacia la planta anamórfica, Madrid: El Croquis ed. 1996, 14–23

MAGRINI, Claudio und **GARCÍA-ABRIL**, Antón, Estructuras prototípicas. Antón García-Abрил, in: 10 [+1] arquitectos latinoamericanos, Santiago de Chile: ediciones udp 2015, 64–87

MAJETSCHAK, Stefan (Hrsg.), Klassiker der Kunstphilosophie: von Platon bis Lyotard, München: Beck 2005

MAKKREEL, Rudolf A., Einbildungskraft als Orientierungssuche und Sinnkonfiguration, in: Gottfried Boehm, Emmanuel Alloa, Orlando Budelacci, und Gerald Wildgruber (Hrsg.), Imagination: Suchen und Finden, Paderborn: Wilhelm Fink 2014, 126–142

MALUENDA, Inma E./**ENCABO**, Enrique/**MADRIDEJOS**, Sol/**SANCHO OSINAGA**, Juan Carlos, Sancho-Madrídejos. Architecture office, in: Ministerio de Obras Públicas (Hrsg.), SPAINLAB. Spanish Pavilion. 13th International Architecture Exhibition. La Biennale di Venezia, 2012, Madrid: N. N. 2012, 104–119

MARDONES, Patricio, Prólogo, in: Smiljan Radić und ders. (Hrsg.), Cada tanto aparece un perro que habla, y otros ensayos, Barcelona: Puente editores 2018, 7–12

MARDONES, Patricio/**RADIC**, Smiljan/**SATO**, Alberto (Hrsg.), Smiljan Radic, 2G 44/4, Barcelona: Gili 2007

MÁRQUEZ CECILIA, Fernando und **LEVENE**, Richard (Hrsg.), Smiljan Radic, 2003–2013: el juego de los contrarios, the game of opposites, Madrid: El Croquis ed. 2013

———, Smiljan Radic, 2013–2019: el peso del mundo, the weight of the world, Madrid: El Croquis ed. 2019

MARTÍNEZ SANTAMARÍA, Luis, Medida humana. Human measure, in: Aires Mateus & Associados/Richard C. Levene/ Fernando Cecilia Márquez, Aires Mateus: 2011-2016, En el corazón del tiempo, At the heart of time, Madrid: El Croquis Ed. 2016, 34–47

MAY, Tim, und **PERRY**, Beth, What is reflexivity?, in: dies., Reflexivity. The essential guide, London: SAGE 2017, 3–5

MCDONOUGH, Tom, Science Fictions of Architecture, in: Fredi Fischli und Niels Olsen (Hrsg.), Cloud ’68. Paper voice: Smiljan Radic’s Collection of radical architecture, Zürich: gta 2020, 12–18

MEISENHEIMER, Wolfgang, Das Denken des Leibes und der architektonische Raum, Köln: König 2006

MERLEAU-PONTY, Maurice, Die Phänomenologie der Wahrnehmung, Berlin: De Gruyter 1965

———, Das Auge und der Geist, in: Hans-Werner Arndt (Hrsg.), Das Auge und der Geist. Philosophische Essays, Reinbek: Rowohlt 1967, 13–43 auf: http://gams.uni-graz.at/oreko.merl.1964a, 21.06.2021

———, Das Sichtbare und das Unsichtbare, Claude Lefort (Hrsg.) München: Wilhelm Fink Verlag 2004

MERSCH, Dieter, Kritik der Kunstphilosophie. Kleine Epistemologie künstlerischer Praxis, in: Konrad Paul Liessmann und Violetta Weibel (Hrsg.), Es gibt Kunstwerke. Wie sind sie möglich?, München: Fink, 55–82, auf: http://www.dieter-mersch.de/cm4all/iproc.php/%C3%84sthetik%20Kunstphilosophie/Mersch_Kritik%20der%20Kunstphilosophie_2012.pdf?cdp=a, 29.05.2022

———, Kunst als epistemische Praxis, in: Elke Bippus (Hrsg.), Kunst des Forschens: Praxis eines ästhetischen Denkens, Zürich Berlin: Diaphanes 2009, 27–47

———, Visuelles Denken. Konjunktionale versus propositionale Assozierung, in: Andrea Sabisch und Manuel Zahn (Hrsg.), Visuelle Assoziationen: Bildkonstellationen und Denkbewegungen in Kunst, Philosophie und Wissenschaft, Hamburg: Textem 2018, 23–43

———, Was heißt, im Ästhetischen forschen?, in: Kathrin Busch (Hrsg.), Anderes Wissen. Schriftenreihe der Merz Akademie, Paderborn: Wilhelm Fink 2016, 102–120

MERSCH, Dieter/**OTT**, Michaela (Hrsg.), Kunst und Wissenschaft, Paderborn: Fink 2007

MEYER, Franz, Chillida: Skulptur als Handlungsform, in: Städtisches Kunstmuseum Múnster und Westfälisches Landesmuseum Múnster (Hrsg.), Eduardo Chillida. Zeichnung als Skulptur 1948-1989, Bonn 1989, 27–32

MOLTENI, Enrico (Hrsg.), Architettura fisica, Ensemble Studio, Melfi: Libria 2013

VON MOOS, Stanislaus, Le Corbusier: elements of a synthesis, Rotterdam: nai010 2009

MORINEAU, Camille und Pesapane, Lucia, Gerhard Richter. Panorama: une rétrospective, Centre Pompidou, Paris, 6 juin-24 septembre 2012, Paris: Centre Pompidou 2012

MOSCO, Valerio Paolo, Ensemble studio, Roma: Edilstampa 2012

MÜLLER, Markus, Eduardo Chillida. Der Architekt der Leere, in: ders. (Hrsg.), Eduardo Chillida, München: Hirmer 2011, 15–119

——— (Hrsg.), Eduardo Chillida, München: Hirmer 2011

N. N., proyectar armonia. Entrevista: Ensemble Studio, Antón García-Abрил, in: promateriales 2008, 32–34

N. N., Smiljan Radic + Marcela Correa. The Boy Hidden in a Fish, in: Fondazione La Biennale di Venezia (Hrsg.), People meet in Architecture Biennale Architettura 2010, Short Catalog, Venedig: Marsilio 2010, 17

N. N., Smiljan Radic, Studies for the Serpentine Gallery Pavilion 2014, Zürich: Hauser & Wirth Publishers 2015

OBRIST, Hans Ulrich, Smiljan Radić, in: Smiljan Radic (Hrsg.), Obra gruesa/Rough work, Illustrated architecture by Smiljan Radic, Santiago de Chile: Puro/Hatje Cantz 2019, 290–291

OBRIST, Hans Ulrich und **NIUWENHUYS**, Constant, Constant interviewed by Hans Ulrich Obrist, in: Fredi Fischli und Niels Olsen (Hrsg.), Cloud ’68. Paper voice: Smiljan Radic’s Collection of radical architecture, Zürich: gta 2020, 34–35</

OTHMER, Moritz, Mapping, in: Margitta Buchert (Hrsg.), Entwerfen gestalten: Medien der Architekturkonzeption; Shaping Design: Media of architectural conception, Berlin: jovis 2020, 158–174

OTT, Michaela, Gilles Deleuze zur Einführung, Hamburg: Junius 2005

PALLASMAA, Juhani, Space, place, and atmosphere: peripheral perception in existential experience, in: Christian Borch (Hrsg.), Architectural atmospheres: on the experience and politics of architecture, Basel: Birkhäuser 2014, 18–41

PAETZOLD, Heinz, Ästhetik der neueren Moderne: Sinnlichkeit und Reflexion in der konzeptionellen Kunst der Gegenwart, Stuttgart: F. Steiner Verlag 1990

PAPAPETROS, Spyros und **ROSE,** Julian, Introduction, in: ders. und ders. (Hrsg.), Retracing the expanded field: encounters between art and architecture, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press 2014,

PEREZ DE ARCE, Rodrigo, Chile, Materie ohne Erinnerung: Ein persönlicher Eindruck, in: Renate Ilsinger und Susanne Baumann-Cox (Hrsg.), Ort: Ort means place, site, location and more, HDA-Dokumente zur Architektur 19/20, Graz: HDA 2005, 40–47

PÉREZ ROYO, Victoria/**SÁNCHEZ,** José A./**BLANCO,** Cristina, In-definitions. Forschung in den performativen Künsten, in: Sibylle Peters (Hrsg.), Das Forschen aller. Artistic Research als Wissensproduktion zwischen Kunst, Wissenschaft und Gesellschaft, Bielefeld: transcript 2013, 23–46

PÉREZ-GÓMEZ, Alberto, Language, literary approaches and architectural meaning, in: Klaske Havik, Jorge Mejía Hernández, Susana Oliveira, Mark Proosten, und Mike Schäfer (Hrsg.), Writingplace: investigations in architecture and literature, Rotterdam: nai010 2016, 54–65

PERRY, Gill, Dream houses: installations and the home, in: ders./Paul Wood (Hrsg.), Themes in Contemporary Art, New Haven et al.: Yale University Press 2004, 231–275, 271

PETERS, Sibylle, Vorwort, in: dies. (Hrsg.), Das Forschen aller. Artistic Research als Wissensproduktion zwischen Kunst, Wissenschaft und Gesellschaft, Bielefeld: transcript 2013, 7–21

———— (Hrsg.), Das Forschen aller. Artistic Research als Wissensproduktion zwischen Kunst, Wissenschaft und Gesellschaft, Bielefeld: transcript 2013

PHILIPP, Klaus Jan, ArchitekturSkulptur: die Geschichte einer fruchtbaren Beziehung, Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 2002

POLANYI, Michael, Implizites Wissen, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1985

POLJANŠEK, Tom, Beruhigen und Befremden - Zwei Tendenzen in Kunst und Philosophie, in: Werner Fitzner (Hrsg.), Kunst und Fremderfahrung: Verfremdungen, Affekte, Entdeckungen, Image, Bielefeld: Transcript 2016, 97–117

PUENTE, Moisés (Hrsg.), Ensemble Studio, 2G , Nr. 82, Köln: König 2021

————, Marvels, in: Fredi Fischli und Niels Olsen (Hrsg.), Cloud ‘68. Paper voice: Smiljan Radić’s Collection of radical architecture, Zürich: gta 2020, 8–10

————, Mascarada en Vilches, in: Smiljan Radić (Hrsg.), Obra gruesa/Rough work, Illustrated architecture by Smiljan Radic, Santiago de Chile: Puro/Hatje Cantz 2019, 285–289

PUFFERT, Rahel, Mit Abstand im Übergang. Perspektiven auf das Verhältnis von Kunst und Wissenschaft, in: Judith Siegmund (Hrsg.), Wie verändert sich Kunst, wenn man sie als Forschung versteht?, Bielefeld: transcript 2016, 45–64

RADIĆ, Smiljan, A letter from Smiljan Radić – 29 April 2014, in: Jochen Volz und Emma Enderby (Hrsg.), Smiljan Radić: Serpentine Pavilion 2014, Köln: König 2014, 97–99

————, Algunos restos de mis héroes encontrados dispersos en un sitio baldío, in: Patricio Mardones und ders. (Hrsg.), Cada tanto aparece un perro que habla, y otros ensayos, Barcelona: Puente editores 2018, 75–98

————, Algunos restos de mis héroes encontrados dispersos en un sitio baldío, in: Smiljan Radić (Hrsg.), Obra gruesa/Rough work, Illustrated architecture by Smiljan Radic, Santiago de Chile: Puro/Hatje Cantz 2019, 96–113

————, Bestiary, Tokyo: Tōtō Shuppan 2016

————, Cada cosa - Jedes Ding, in: Renate Ilsinger und Susanne Baumann-Cox (Hrsg.), Ort: Ort means place, site, location and more, HDA-Dokumente zur Architektur 19/20, Graz: HDA 2005, 48–55

————, Cada tanto aparece un perro que habla, in: Patricio Mardones und ders. (Hrsg.), Cada tanto aparece un perro que habla, y otros ensayos, Barcelona: Puente editores 2018, 127–131

————, El armario y el colchón, in: Smiljan Radić (Hrsg.), Obra gruesa/Rough work, Illustrated architecture by Smiljan Radic, Santiago de Chile: Puro/Hatje Cantz 2019, 142–147

————, El niño escondido en un pez, The boy hidden in a fish, in: Fernando Márquez Cecilia (Hrsg.), Smiljan Radic, 2003-2013: el juego de los contrarios, the game of opposites, Madrid: El Croquis Ed. 2013, 218–221

————, Frágil fortuna, in: Smiljan Radić (Hrsg.), Obra gruesa/Rough work, Illustrated architecture by Smiljan Radic, Santiago de Chile: Puro/Hatje Cantz 2019, 6–16

————, Guía del abandono, in: Patricio Mardones und ders. (Hrsg.), 15–28, Cada tanto aparece un perro que habla, y otros ensayos, Barcelona: Puente editores 2018,

————, Ines-table, in: Patricio Mardones und ders. (Hrsg.), Cada tanto aparece un perro que habla, y otros ensayos, Barcelona: Puente editores 2018, 121–125

————, La ilustración como terreno baldío, in: Fernando Márquez Cecilia (Hrsg.), Smiljan Radic, 2003-2013: el juego de los contrarios, the game of opposites, El Croquis, Madrid: El Croquis ed 2013, 5

————, La imagen dialéctica, in: Smiljan Radić (Hrsg.), Obra gruesa/Rough work, Illustrated architecture by Smiljan Radic, Santiago de Chile: Puro/Hatje Cantz 2019, 254–255

————, La luna de acuerdo, in: Patricio Mardones und ders. (Hrsg.), Cada tanto aparece un perro que habla, y otros ensayos, Barcelona: Puente editores 2018, 69–73

————, La muerte en casa, in: Smiljan Radić (Hrsg.), Obra gruesa/Rough work, Illustrated architecture by Smiljan Radic, Santiago de Chile: Puro/Hatje Cantz 2019, 220–231

———— (Hrsg.), Obra gruesa/Rough work, Illustrated architecture by Smiljan Radic, Santiago de Chile: Puro/Hatje Cantz 2019

————, Panorama, in: Fernando Márquez Cecilia/Paloma Poveda/Smiljan Radić (Hrsg.), Smiljan Radić, 2013-2019: el peso del mundo, the weight of the world, El Croquis, Madrid: El Croquis 2019, 22–33

————, Smiljan Radić. Bestiary, Tokyo: Tōtō Shuppan 2016

————, Teatro Regional del Biobío, in: ders. (Hrsg.), Teatro Regional del Biobío, Concepción - Chile, Santiago/Valparaíso: Ministerio de la Culturas, las Artes y el Patrimonio del Gobierno de Chile 2019, 1

RADIĆ, Smiljan und **FUJIMOTO,** Suo, Correspondence with Sou Fujimoto, in: Smiljan Radić (Hrsg.), Bestiary, Tokyo: Tōtō Shuppan 2016, 298–307

RECKI, Birgit, Immanuel Kant, in: Stefan Majetschak (Hrsg.), Klassiker der Kunstphilosophie: von Platon bis Lyotard, München: Beck 2005, 131–145

RÉGNIER, Philippe, L'âge du faire, in: Fondation Marguerite et Aimé Maeght (Hrsg.), Eduardo Chillida: exposition, Saint-Paul-de-Vence: Fondation Maeght 2011, 19–22

REICHERT, André, Poststrukturalismus/Dekonstruktion, in: Netzwerk Bildphilosophie (Hrsg.), Bild und Methode: theoretische Hintergründe und methodische Verfahren der Bildwissenschaft, Köln: von Halem 2014, 106–115

RENDELL, Jane, Art and architecture: a place between, London et al.: I. B. Tauris 2006

RHEINBERGER, Hans-Jörg, Iterationen, Berlin: Merve 2005

RIVERA LÓPEZ, Francisco Javier/**AIRES MATEUS,** Manuel/**MALHÃO,** Daniel/**SILVA,** Jorge P., Diálogo entre Manuel Aires y Daniel Malhão, in: Manuel Aires Mateus und Daniel Malhão, Ideas e imágenes. diálogo entre arquitetura y fotografía, Diálogos DLG_001, Málaga: Recolectores Urbanos Editorial 2016, 21–52

ROSSI, Aldo, Wissenschaftliche Selbstbiografie, Zürich: Park Books 2015

SANCHEZ, Nausica, Chillida à la Fondation Maeght. Lieu de rencontre, in: Fondation Marguerite et Aimé Maeght (Hrsg.), Eduardo Chillida: exposition, Saint-Paul-de-Vence: Fondation Maeght 2011, 23–46

SANCHEZ, Nausica, Eduardo Chillida in Deutschland, in: Markus Müller (Hrsg.), Eduardo Chillida, München: Hirmer 2011, 129–153

SARDO, Delfim, Liminal, in: Francisco Aires Mateus/Manuel Aires Mateus/Diogo Seixas Lopes/ders. (Hrsg.), Aires Mateus, Coimbra: Almedina 2005, o. S.

SATO, Alberto, Al margen. On the fringes, in: Patricio Mardones/Smiljan Radic/Alberto Sato (Hrsg.), Smiljan Radic, 2G 44/4, Barcelona: Gili 2007, 4–13

SCHENKER, Christoph, Einsicht und Intensivierung, in: Elke Bippus (Hrsg.), Kunst des Forschens: Praxis eines ästhetischen Denkens, Zürich Berlin: Diaphanes 2009, 79–89

SCHMALENBACH, Werner, Akte: 1948–1951, Zeichnungen / Eduardo Chillida, Frankfurt a. M.: Propyläen 1977

————, Formen: 1957–1968, Zeichnungen / Eduardo Chillida, Frankfurt a. M.: Propyläen 1977

————, Hände: 1949–1974, Zeichnungen / Eduardo Chillida, Frankfurt a. M.: Propyläen 1977

————, Zeichnungen / Eduardo Chillida: Akte: 1948–1951, Hände: 1949–1974, Formen: 1957–1968, Frankfurt a. M.: Propyläen 1977

SCHMIDT, Burghardt, Fragen nach der Wissenschaftlichkeit des Forschens in den Künsten und im Gestalten überhaupt, in: Hans Zitko (Hrsg.), Theorien ästhetischer Praxis: Wissensformen in Kunst und Design, Köln: Böhlau 2014, 115–128

SCHMIDT, Sabine Maria, Eduardo Chillida: die Monumente im öffentlichen Raum, Mainz: Chorus 2000

SCHMÜCKER, Reinold, Künstlerisch forschen. Über Herkunft und Zukunft eines ästhetischen Programms, in: Judith Siegmund (Hrsg.), Wie verändert sich Kunst, wenn man sie als Forschung versteht?, Bielefeld: transcript 2016, 123–144

SCHÖN, Donald A., The reflective practitioner: how professionals think in action, New York: Basic Books 1983

SCHÖTTLER, Tobias, Hermeneutik, in: Netzwerk Bildphilosophie (Hrsg.), Bild und Methode: theoretische Hintergründe und methodische Verfahren der Bildwissenschaft, Köln: von Halem 2014, 56–66

SCHRIJVER, Lara, From revolution to evolution: resituating „Cloud ‘68“, in: Fredi Fischli und Niels Olsen (Hrsg.), Cloud ‘68. Paper voice: Smiljan Radić’s Collection of radical architecture, Zürich: gta 2020, 20–25

———— Introduction: Tacit knowledge,architecture and its iunderpinnings, in: Schrijver, Lara (Hrsg.), The Tacit Dimension: Architecture Knowledge and Scientific Research, Leuven: Leuven University Press 2021, 7-21

SEIXAS LOPES, Diogo, Abstraktkabinett, in: Francisco Aires Mateus/Manuel Aires Mateus/Delfim Sar do/ders. (Hrsg.), Aires Mateus, Coimbra: Almedina 2005, o. S.

SIEGMUND, Judith, Poiesis und künstlerische Forschung, in: dies. (Hrsg.), Wie verändert sich Kunst, wenn man sie als Forschung versteht?, Bielefeld: Transcript 2016, 105–121

———— (Hrsg.), Wie verändert sich Kunst, wenn man sie als Forschung versteht?, Bielefeld: Transcript 2016

SILVA ALDUNATE, Juan Carlos, o. T., in: Smiljan Radić (Hrsg.), Teatro Regional del Biobío, Concepción - Chile, Santiago/Valparaíso: Ministerio de la Culturas, las Artes y el Patrimonio del Gobierno de Chile 2019, 43

ŠKLOVSKIJ, Viktor, Die Kunst als Verfahren, in: Jurij Striedter (Hrsg.), Russischer Formalismus: Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa, UTB für Wissenschaft 40, München: Fink 1994, 4–35

SLAGER, Henk, Art and method, in: James Elkins (Hrsg.), Artists with PhDs. On the New Doctoral Degree in Studio Art, Washington, D.C.: New Academia Publishing 2009, 49–56

DE LA SOTA, Alejandro, Chillida, 1956 in: Moisés Puente (Hrsg.), Alejandro de la Sota, escritos, conversaciones, conferencias, Barcelona: Gili 2002, 34, sowie auf: https://raco.cat/index.php/AT/article/view/292482/381015, 19.01.2022

STAUFFER, Serge, Kunst als Forschung, in: Johannes M. Hedinger und Torsten Meyer (Hrsg.), what’s next? Kunst nach der Krise. Ein Reader, Berlin: Kulturverlag Kadmos 2013, 546–547

STIERLI, Martino, Fotografische Feldforschung in der Architektur und Kunst der 1960er Jahre, in: Albert Kirchengast und Ákos Moravánszky (Hrsg.), Experiments: Architektur zwischen Wissenschaft und Kunst, Berlin: jovis 2011, 54–91

————, The architect as ghostwriter, On Rem Koolhaas’s Delirious New York (1978), in: Daniel Gethmann (Hrsg.), Archiscripts, Graz Architecture Magazine 11, Basel: Birkhäuser 2015, 50–67

SULLIVAN, Graeme, Artistic cognition and creativty, in: Michael Biggs und Henrik Karlsson (Hrsg.), The Routledge companion to research in the arts, London et al.: Routledge 2012, 99–119

TAFURI, Manfredo, The sphere and the labyrinth: avant-gardes and architecture from Piranesi to the 1970s, Cambridge, Mass: MIT Press 1987,

TENA, Luis, La primera década de ENSAMBLE STUDIO. Notas sobre cinco obras, in: Juan Miguel Otxotorena (Hrsg.), Anton García Abril, Arquitecturas de autor Bd. 56, Pamplona: t6 ediciones 2011, 4–7

TRIER, Eduard, Bildhauertheorien im 20. Jahrhundert, Berlin: Gebr. Mann Verlag 1984

TUÑÓN, Emilio, En el corazón del tiempo. Una concersación con Manuel y Francisco Aires Mateus, At the heart of time. A conversation with Manuel and Francisco Aires Mateus, in: Aires Mateus & Asociados/Levene, Richard C./Márquez Cecilia, Fernando (Hrsg.), Aires Mateus: 2011-2016, En el corazón del tiempo, At the heart of time, Madrid: El Croquis ed. 2016, 8–33

UGALDE, Martín de, Hablando con Chillida. Vida y obra, Editorial Txertoa, San Sebastián: Ed. Txertoa 1975

UGARTE, Luxio, Chillida: dudas y preguntas, San Sebastián: Erein Argitaletxea 1995

URSPRUNG, Philip, Die Kunst der Gegenwart: 1960 bis heute, München: C.H. Beck 2010

URSPRUNG, Philip, Earthwards, in: Moisés Puente (Hrsg.), Ensemble Studio, 2G, Nr. 82, Köln: König 2021, 4–11

————, El peso del mundo: los edificios de Smiljan Radić, The weight of the world: Smiljan Radić’s buildings, in: Fernando Márquez Cecilia/Paloma Poveda/Smiljan Radić (Hrsg.), Smiljan Radić, 2013-2019: el peso del mundo. the weight of the world, El Croquis, Madrid: El Croquis 2019, 372–389

VERGHESE, Manijeh, Weaving spaces with words. Mit Wörtern Räume weben, in: Daniel Gethmann (Hrsg.), Archiscripts, Graz Architecture Magazine 11, Basel: Birkhäuser Verlag GmbH 2015, 68–83

VIDLER, Anthony, unHEIMlich: über das Unbehagen in der modernen Architektur, Hamburg: Nautilus 2002, 30–31

VÖCKLER, Kai, Die Architektur der Abwesenheit: oder, die Kunst, eine Ruine zu bauen, Berlin: Parthas 2009

VOLBOUDT, Pierre, Chillida, Stuttgart: Hatje 1967

VOLZ, Jochen/**ENDERBY,** Emma (Hrsg.), Smiljan Radić: Serpentine Pavilion 2014, Köln: König 2014

VORKOEPER, Ute, Das Fragliche des Forschens oder: Einer Kunst der Forschung geht es um Verantwortung, in: Elke Bippus (Hrsg.), Kunst des Forschens: Praxis eines ästhetischen Denkens, Zürich Berlin: Diaphanes 2009, 125–137

WAGNER, Monika, Das Material der Kunst: eine andere Geschichte der Moderne, C. H. Beck 2001

WALDENFELS, Bernhard, Das Zerspringen des Seins, in: Alexandre Métraux und Gottfried ders. (Hrsg.), Leibhaftige Vernunft: Spuren von Merleau-Pontys Denken, Übergänge 15, München: W. Fink 1986, 144–161

WALKER, Enrique, A conversation with Smiljan Radic, in: Fernando Márquez Cecilia/Smiljan Radić (Hrsg.), Smiljan Radic, 2003-2013: el juego de los contrarios, the game of opposites, El Croquis, 2013,167, Madrid: El Croquis ed 2013, 6–23

————, Una conversación con Smiljan Radić, A conversation with Smiljan Radić, in: Fernando Márquez Cecilia/Paloma Poveda/Smiljan Radic (Hrsg.), Smiljan Radić, 2013-2019: el peso del mundo. the weight of the world, El Croquis, Madrid: El Croquis 2019, 6–21

WEBER, Thomas (Hrsg.), Eduardo Chillida, Köln: Boisseree GmbH, J. & W 2017

VON WEIZSÄCKER, Viktor, Gestalt und Zeit, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1960

WELSCH, Wolfgang, Ästhetisches Denken, Ditzingen: Reclam 2017

WERKNER, Patrick, Kunst seit 1940: von Jackson Pollock bis Joseph Beuys, Wien et al.: Böhlau 2007,

WETZEL, Hermann H., Das Leben poetisieren oder »Poesie leben« ? Zur Bedeutung des metaphorischen Prozesses im Surrealismus, in: Peter Brockmeier und ders. (Hrsg.), Französische Literatur in Einzeldarstellungen, Stuttgart: J.B. Metzler 1982, 71–131

WITZGALL, Susanne, Jenseits der Willkür. Kuratorische Praxis, visuelle Assoziationen und generische Räume, in: Andrea Sabisch und Manuel Zahn (Hrsg.), Visuelle Assoziationen: Bildkonstellationen und Denkbewegungen in Kunst, Philosophie und Wissenschaft, Hamburg: Textem 2018, 23–43

WÖLFFLIN, Heinrich, Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur, Universität München 1886, auf: https://www.cloud-cuckoo.net/openarchive/Autoren/Woelfflin/Woelfflin1886.htm#TM7, 09.01.2022

ZITKO, Hans, Reflexion und ästhetische Wahrnehmung. Zum schwierigen Verhältnis von Theorie und Praxis in der Kunst, in: ders. (Hrsg.), Theorien ästhetischer Praxis: Wissensformen in Kunst und Design, Köln: Böhlau 2014, 97–113

————, (Hrsg.), Theorien ästhetischer Praxis: Wissensformen in Kunst und Design, Köln: Böhlau 2014

ADAM, Hubertus, Kunst und Architektur, archithese, 4 (2007), 14–19

AIRES MATEUS, Manuel, Architecture as an art of permanence. Interview: Manuel Aires Mateus, in: A+U, Feature: Aires Mateus, 7, Nr. 574 (2017), 196–201

ANGÉLIL, Marc M., Anarchitektur: Arbeiten von Gordon Matta-Clark, in: 6, Werk, Bauen + Wohnen, 79 (1992), 24–31

BAUMGARTEN, Elias, Spezifische Logik, in: archithese, Landart | Erdarchitektur, Nr. 4 (2018), 54–68

BERTRAM, Georg W., Autonomie als Selbstbezüglichkeit: Zur Reflexivität in den Künsten, in: Reflexivität in den Künsten, Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, 55, Nr. 2 (2010), 223–234

BLUM, Elisabeth, Synästhetische Dimensionen alltäglicher Raumerfahrungen, in: Wolkenkuckucksheim, Internationale Zeitschrift für Theorie der Architektur 18, Nr. 31 (2013), 209–225

BOEHM, Gottfried, Ikonische Differenz, Rheinsprung - Zeitschrift für Bildkritik, 11, Nr. 1 (2011), 170–176

BORGENDORFF, Henk, The debate on research in the arts, in: Dutch Journal of Music Theory, 12, Nr.1 (2007), 1–17

VON BORRIES, Friedrich/**BÖTTGER,** Matthias, Avantgarde ohne Kunst?, in: archithese, 4 (2007), 30–33

BURBULLA, Julia, Heideggers Schweigen. Die philosophische Raumkunst in ihrer Relevanz für die Kunst der Nachkriegszeit, in: kunsttexte.de, Sektion Gegenwart, Nr. 2 (2011), 1–10

CARVALHO, Ricardo, Time is the raw material, in: A+U, Feature: Aires Mateus, 7, Nr. 574 (2017), 8–13

CASTILLO, José, Smiljan Radic, in: BOMB magazine, Nr. 106 (2009), o. S.

CROSS, Nigel, Designerly Ways of Knowing: Design Discipline Versus Design Science, in: Design Issues, 17, 3 (2001), 49–55

DARABAN, Adria, Fragmente der Zeit, in: geheimnis im gewöhnlichen. zum romantischen in der architektur, der architekt, 6 (2021), 15–18

DENK, Andreas und **SCHRÖDER,** Uwe, Das Romantische in der Architektur. Fragmente aus Gesprächen, in: geheimnis im gewöhnlichen. zum romantischen in der architektur, der architekt, 6 (2021), 15–18

DIENST, Rolf-Gunter, Interview mit Eduardo Chillida, in: das kunstwerk, 1, Nr. 32 (1979), 3–11

FRAMPTON, Kenneth, In der (De)-Natur der Werkstoffe: Bemerkungen zum Stand der Dinge, in: Daidalos Magie der Werkstoffe II, Nr. 56 (1995), 12–19

FÜHR, Eduard, Schwarz – Weiß – Denken, in: Wolkenkuckucksheim, Der öffentliche Raum in der Architektur, Nr. 37 (2018), 115–146

GIEDION-WELCKER, Carola, Eduardo Chillida, in: DU, Nr. 29 (1969), 276–289

————, Rolle und Prägung des Sockels bei Brancusi, in: Sozialer Wohnungsbau, Das Werk: Architektur und Kunst, 46, Nr. 1 (1959), 25–30

GLEITER, Jörg H., Überschuss an Form, Architektur als Medium der Freiheit, in: Die Architekt, 6 (2o22), 46-51

HEDINGER, Johannes M., Thesen zur nächsten Kunst - Dirk Baecker, in: Schweizer Monat, Nr. 993 (2012), 74–77

HILL, Jonathan, Building art: Donald Judd at Marfa, taking the architecture out of a Texan town, in: The Journal of Architecture 3, Nr. 2 (Januar 1998), 129–134

HILMER, Brigitte, Kunst als reflexive Form und reflektierende Bewegung, in: Reflexivität in den Künsten, Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, 55, Nr. 2 (2010), 235–246

HOHMEYER, Jürgen, „Es wird sich schon was zeigen“, in: DER SPIEGEL 26 (1986), auf: https://www.spiegel.de/kultur/es-wird-sich-schon-was-zeigen-a-780dc0c2-0002-0001-0000-000013519479, 14.10.2023

HOLERT, Tom, Künstlerische Forschung: Anatomie einer Konjunktur, in: Artistic Research, Texte zur Kunst, 82 (2011), 38–63

KALDENHOFF, Max, Cyclopean House, Herausgegeben von Philipp Oswald/Jan Bovelet/Kilian Endersin: Norm-Architektur - Von Durand zu BIM, Arch+, 233 (2018), 148–153

KRAUSS, Rosalind E., Sculpture in the expanded field, in: October, 8 (1979), 30–44

LATOUR, Bruno, How to Talk about the body? The normative dimension of science studies, in: Body & Society 10, Nr. 2–3 (Juni 2004), 205–229

MAHRENHOLZ, Simone, Piktoriale Reflexivität, in: Reflexivität in den Künsten, Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, 55, Nr. 2 (2010), 261–275

MARCOS, Carlos L., Materia y espacio. Metafísica en la obra de Aires Mateus y de Chillida, in: EGA Revista de Expression Grafica Arquitectonica 14 (2009), 192–201

ALPHABETISCH

A **B** **C** **D** **E** **F** **G** **H** **I** **J** **K** **L** **M** **N** **O** **P** **Q** **R** **S** **T** **U** **V** **W** **X** **Y** **Z**

SCHUBBACH, Arno, Selbstbezügliches Schwarz? Zur Reflexivität von Bildern, in: Reflexivität in den Künsten, Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, 55, Nr. 2 (2010), 287–300

THÉODORE, Rachel, Chile - a land of contrasts. The struggle against poverty is won, but the inequality tremendous., in: archithese, Chile, Nr. 3 (2019), 8–14

URSPRUNG, Philip, Die Präsenz der Landart, in: archithese, Landart | Erdarchitektur, Nr. 4 (2018), 8–19

VIDLER, Anthony, Architecture’s expanded field, in: Artforum International, 42, Nr. 8 (2004), 142–148

VOGEL, Sabine B., Leonardo im Labor - Kunst & Wissenschaft im 21. Jahrhundert, in: KUNSTFORUM International 277, Nr. Oktober (2021), 52–73

VOGEL, Sabine B. und **DAMIANISCH**, Alexander, Künstlerische Forschung als Methodenfeld, in: KUNSTFORUM International 277, Nr. Oktober (2021), 120–125

WAGNER, Leonie Charlotte, Reclaiming the public realm. Young Chilean architects revive performative concepts of the 1960s., in: archithese, Chile, Nr. 3 (2019), 44–51

THEMEN

HOCHSCHULSCHRIFTEN

KIM, Jung-Rak, Eine Untersuchung zu Giovanni Battista Piranesis Carceri: Die im Architekturcapriccio verborgene Kunstkritik, Albert-Ludwigs-Universität 2003, auf: https://www.freidok.uni-freiburg.de/fedora/objects/freidok:1278/datastreams/FILE1/content, 19.06.2022

LIVNI, Pedro, Campos Compartidos. Diálogos entre arquitectura y arte, Smiljan Radic, 1990-2010, Unveröffentlichte Magister-Arbeit Pontifica Universidad Católica de Chile 2010

MATOS CASTAÑO Beatriz, EDUARDO CHILLIDA, arquitecto, Universidad Politécnica de Madrid 2015, auf: https://oa.upm.es/39814/1/BEATRIZ_MATOS_CASTANO.pdf, 08.10.2021

WINKLER, Thomas, Die Phänomenologie von Maurice Merleau-Ponty als ungeschriebene Kunstphilosophie (Gekürzte Version mit leicht veränderter Einleitung und ohne Schemazeichnungen und Abbildungen), (Lübeck, Universität Hamburg, 1997), 58–59 auf: https://www.researchgate.net/profile/Thomas-Winkler-9/publication/338921267_Die_Phänomenologie_von_Maurice_Merleau-Ponty_als_ungeschriebene_Kunstphilosophie/links/5e32e9a3458515072d70dcdd/Die-Phänomenologie-von-Maurice-Merleau-Ponty-als-ungeschriebene-Kunstphilosophie.pdf 03.08.2023

WINKLER, Thomas, Die Phänomenologie von Maurice Merleau-Ponty als ungeschriebene Kunstphilosophie, in: ArchDaily, 21.11.2021, auf: https://www.archdaily.com/974881/merleau-ponty-phenomenology, 11.01.2022

WINKLER, Thomas, Die Phänomenologie von Maurice Merleau-Ponty als ungeschriebene Kunstphilosophie, in: ArchDaily, 21.11.2021, auf: https://www.archdaily.com/974881/merleau-ponty-phenomenology, 11.01.2022

WINKLER, Thomas, Die Phänomenologie von Maurice Merleau-Ponty als ungeschriebene Kunstphilosophie, in: ArchDaily, 21.11.2021, auf: https://www.archdaily.com/974881/merleau-ponty-phenomenology, 11.01.2022

WINKLER, Thomas, Die Phänomenologie von Maurice Merleau-Ponty als ungeschriebene Kunstphilosophie, in: ArchDaily, 21.11.2021, auf: https://www.archdaily.com/974881/merleau-ponty-phenomenology, 11.01.2022

WINKLER, Thomas, Die Phänomenologie von Maurice Merleau-Ponty als ungeschriebene Kunstphilosophie, in: ArchDaily, 21.11.2021, auf: https://www.archdaily.com/974881/merleau-ponty-phenomenology, 11.01.2022

WINKLER, Thomas, Die Phänomenologie von Maurice Merleau-Ponty als ungeschriebene Kunstphilosophie, in: ArchDaily, 21.11.2021, auf: https://www.archdaily.com/974881/merleau-ponty-phenomenology, 11.01.2022

WINKLER, Thomas, Die Phänomenologie von Maurice Merleau-Ponty als ungeschriebene Kunstphilosophie, in: ArchDaily, 21.11.2021, auf: https://www.archdaily.com/974881/merleau-ponty-phenomenology, 11.01.2022

WINKLER, Thomas, Die Phänomenologie von Maurice Merleau-Ponty als ungeschriebene Kunstphilosophie, in: ArchDaily, 21.11.2021, auf: https://www.archdaily.com/974881/merleau-ponty-phenomenology, 11.01.2022

WINKLER, Thomas, Die Phänomenologie von Maurice Merleau-Ponty als ungeschriebene Kunstphilosophie, in: ArchDaily, 21.11.2021, auf: https://www.archdaily.com/974881/merleau-ponty-phenomenology, 11.01.2022

WINKLER, Thomas, Die Phänomenologie von Maurice Merleau-Ponty als ungeschriebene Kunstphilosophie, in: ArchDaily, 21.11.2021, auf: https://www.archdaily.com/974881/merleau-ponty-phenomenology, 11.01.2022

WINKLER, Thomas, Die Phänomenologie von Maurice Merleau-Ponty als ungeschriebene Kunstphilosophie, in: ArchDaily, 21.11.2021, auf: https://www.archdaily.com/974881/merleau-ponty-phenomenology, 11.01.2022

WINKLER, Thomas, Die Phänomenologie von Maurice Merleau-Ponty als ungeschriebene Kunstphilosophie, in: ArchDaily, 21.11.2021, auf: https://www.archdaily.com/974881/merleau-ponty-phenomenology, 11.01.2022

WINKLER, Thomas, Die Phänomenologie von Maurice Merleau-Ponty als ungeschriebene Kunstphilosophie, in: ArchDaily, 21.11.2021, auf: https://www.archdaily.com/974881/merleau-ponty-phenomenology, 11.01.2022

WINKLER, Thomas, Die Phänomenologie von Maurice Merleau-Ponty als ungeschriebene Kunstphilosophie, in: ArchDaily, 21.11.2021, auf: https://www.archdaily.com/974881/merleau-ponty-phenomenology, 11.01.2022

WINKLER, Thomas, Die Phänomenologie von Maurice Merleau-Ponty als ungeschriebene Kunstphilosophie, in: ArchDaily, 21.11.2021, auf: https://www.archdaily.com/974881/merleau-ponty-phenomenology, 11.01.2022

WINKLER, Thomas, Die Phänomenologie von Maurice Merleau-Ponty als ungeschriebene Kunstphilosophie, in: ArchDaily, 21.11.2021, auf: https://www.archdaily.com/974881/merleau-ponty-phenomenology, 11.01.2022

WINKLER, Thomas, Die Phänomenologie von Maurice Merleau-Ponty als ungeschriebene Kunstphilosophie, in: ArchDaily, 21.11.2021, auf: https://www.archdaily.com/974881/merleau-ponty-phenomenology, 11.01.2022

WINKLER, Thomas, Die Phänomenologie von Maurice Merleau-Ponty als ungeschriebene Kunstphilosophie, in: ArchDaily, 21.11.2021, auf: https://www.archdaily.com/974881/merleau-ponty-phenomenology, 11.01.2022

WINKLER, Thomas, Die Phänomenologie von Maurice Merleau-Ponty als ungeschriebene Kunstphilosophie, in: ArchDaily, 21.11.2021, auf: https://www.archdaily.com/974881/merleau-ponty-phenomenology, 11.01.2022

WINKLER, Thomas, Die Phänomenologie von Maurice Merleau-Ponty als ungeschriebene Kunstphilosophie, in: ArchDaily, 21.11.2021, auf: https://www.archdaily.com/974881/merleau-ponty-phenomenology, 11.01.2022

WINKLER, Thomas, Die Phänomenologie von Maurice Merleau-Ponty als ungeschriebene Kunstphilosophie, in: ArchDaily, 21.11.2021, auf: https://www.archdaily.com/974881/merleau-ponty-phenomenology, 11.01.2022

WINKLER, Thomas, Die Phänomenologie von Maurice Merleau-Ponty als ungeschriebene Kunstphilosophie, in: ArchDaily, 21.11.2021, auf: https://www.archdaily.com/974881/merleau-ponty-phenomenology, 11.01.2022

WINKLER, Thomas, Die Phänomenologie von Maurice Merleau-Ponty als ungeschriebene Kunstphilosophie, in: ArchDaily, 21.11.2021, auf: https://www.archdaily.com/974881/merleau-ponty-phenomenology, 11.01.2022

ARTIKEL UND INTERVIEWS

CALVELO, Marianne, Interview with Manuel Aires Mateus, in: Technics, Memory and the Architecture of History, Interstices, 13 (2012), 111–115, auf: https://interstices.ac.nz/index.php/Interstices/article/view/608, 18.06.2022

GARCÍA-ABRIL, Antón und **MESA**, Debora, Interview with Ensamble Studio: „The New Generation Will Not Accept Standard Solutions. We Need an Entirely Different City“, Interviewt von Vladimir Belogolovsky, Oktober 2015, auf: https://www.archdaily.com/774984/interview-with-ensamble-studio-the-new-generation-will-not-accept-standard-solutions-we-need-an-entirely-different-city, 19.06.2022

GONZÁLEZ, Javiera, Exposición “Ilustraciones” de Smiljan Radic + Alejandro Lüer, in: ArchDaily, November 2013, auf: https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-313416/exposicion-ilustraciones-de-smiljan-radic-alejandro-luer, 19.06.2022

INSTITUT FÜR MODERNE KUNST NÜRNBERG (Hrsg.), Tadeusz Kantor, Ein Receiver, seine Texte und Manifeste, Nürnberg: Verlag für moderne Kunst 1988, 97, zitiert in: https://crisisandcommunitas.com/inter_art/embalage-embalage-eine-interart-methode/, 28.11.2020

MARTINS, Soraia, Interview mit Manuel Aires Mateus, Aires Mateus Studio, Fantastic Frank, 22.04.2021, auf: https://www.fantasticfrank.com/keep-dreaming/article/aires-mateus-studio, 07.08.2021

MERSCH, Dieter, Kunst und Epistēmē, in: what’s next?, September 2013, auf: http://whtsnxt.net/102, 23.09.2021

MOLINA, Ignacio, Smiljan Radic: “I Always Collect Things From All Over, There Is Little Invention“, in: ArchDaily, Mai 2018, auf: https://www.archdaily.com/890488/smiljan-radic-i-always-collect-things-from-all-over-there-is-little-invention, 10.01.2020

PUENTE, Moisés und **RADIĆ**, Smiljan, Casi ocho hectáreas, Smiljan Radic interviewt von ARQUITECTURA-G. In: ESCRITOS-G, 20.02.2014, auf: https://arquitecturag.wpcomstaging.com/2014/02/20/escritos-g-casi-ocho-hectareas/, 08.08.2021

RADIĆ, Smiljan, Architecture at the limits of instability: an interview with Smiljan Radic, Smiljan Radic interviewt von Nicholas Korody, August 2020, auf: https://architect.com/features/article/134655300/architecture-at-the-limits-of-instability-an-interview-with-smiljan-radi, 21.11.2021

RAMALHETE, Filipa/**LOPES**, João Caria Lopes/**AIRES MATEUS**, Manuel/**AIRES MATEUS**, Francisco, Entrevista a Aires Mateus, Estudio Previo, auf: https://www.estodoprevio.net/manuel-aires-mateus-francisco-aires-mateus/?lang=en, 08.08.2021

RHEINBERGER, Hans-Jörg, Über die Kunst, das Unbekannte zu erforschen, Festrede gehalten auf der Preisverleihung von ‚The Cogito Foundation‘, Berlin, Oktober 2006 auf: https://www.researchgate.net/publication/268286219, 17.08.2021

RYSER, Vera, Mode 2-Konzeption : Transdisziplinarität, auf: https://blog.zhdk.ch/trans-mode2-konzeption/, 11.01.2022

RYSER, Vera, Mode 2-Konzeption : Transdisziplinarität, auf: https://blog.zhdk.ch/trans-mode2-konzeption/, 11.01.2022

RYSER, Vera, Mode 2-Konzeption : Transdisziplinarität, auf: https://blog.zhdk.ch/trans-mode2-konzeption/, 11.01.2022

RYSER, Vera, Mode 2-Konzeption : Transdisziplinarität, auf: https://blog.zhdk.ch/trans-mode2-konzeption/, 11.01.2022

RYSER, Vera, Mode 2-Konzeption : Transdisziplinarität, auf: https://blog.zhdk.ch/trans-mode2-konzeption/, 11.01.2022

RYSER, Vera, Mode 2-Konzeption : Transdisziplinarität, auf: https://blog.zhdk.ch/trans-mode2-konzeption/, 11.01.2022

RYSER, Vera, Mode 2-Konzeption : Transdisziplinarität, auf: https://blog.zhdk.ch/trans-mode2-konzeption/, 11.01.2022

RYSER, Vera, Mode 2-Konzeption : Transdisziplinarität, auf: https://blog.zhdk.ch/trans-mode2-konzeption/, 11.01.2022

RYSER, Vera, Mode 2-Konzeption : Transdisziplinarität, auf: https://blog.zhdk.ch/trans-mode2-konzeption/, 11.01.2022

RYSER, Vera, Mode 2-Konzeption : Transdisziplinarität, auf: https://blog.zhdk.ch/trans-mode2-konzeption/, 11.01.2022

RYSER, Vera, Mode 2-Konzeption : Transdisziplinarität, auf: https://blog.zhdk.ch/trans-mode2-konzeption/, 11.01.2022

RYSER, Vera, Mode 2-Konzeption : Transdisziplinarität, auf: https://blog.zhdk.ch/trans-mode2-konzeption/, 11.01.2022

RYSER, Vera, Mode 2-Konzeption : Transdisziplinarität, auf: https://blog.zhdk.ch/trans-mode2-konzeption/, 11.01.2022

RYSER, Vera, Mode 2-Konzeption : Transdisziplinarität, auf: https://blog.zhdk.ch/trans-mode2-konzeption/, 11.01.2022

RYSER, Vera, Mode 2-Konzeption : Transdisziplinarität, auf: https://blog.zhdk.ch/trans-mode2-konzeption/, 11.01.2022

RYSER, Vera, Mode 2-Konzeption : Transdisziplinarität, auf: https://blog.zhdk.ch/trans-mode2-konzeption/, 11.01.2022

RYSER, Vera, Mode 2-Konzeption : Transdisziplinarität, auf: https://blog.zhdk.ch/trans-mode2-konzeption/, 11.01.2022

RYSER, Vera, Mode 2-Konzeption : Transdisziplinarität, auf: https://blog.zhdk.ch/trans-mode2-konzeption/, 11.01.2022

RYSER, Vera, Mode 2-Konzeption : Transdisziplinarität, auf: https://blog.zhdk.ch/trans-mode2-konzeption/, 11.01.2022

RYSER, Vera, Mode 2-Konzeption : Transdisziplinarität, auf: https://blog.zhdk.ch/trans-mode2-konzeption/, 11.01.2022

RYSER, Vera, Mode 2-Konzeption : Transdisziplinarität, auf: https://blog.zhdk.ch/trans-mode2-konzeption/, 11.01.2022

RYSER, Vera, Mode 2-Konzeption : Transdisziplinarität, auf: https://blog.zhdk.ch/trans-mode2-konzeption/, 11.01.2022

RYSER, Vera, Mode 2-Konzeption : Transdisziplinarität, auf: https://blog.zhdk.ch/trans-mode2-konzeption/, 11.01.2022

WEBSEITEN

http://www.airesmateus.com, 31.10.2017

https://www.anthonycaro.org/biography, 15.05.2018

https://www.archi-guide.com/AR/aires-mateus.htm, 10.10.2018

https://www.baumeister.de/alberto-campo-baeza-ueber-das-pantheon/, 04.08.2021

http://www.bomsucesso.net/architects/manuel-aires-mateus-143214, 10.10.2018

culture.pl, Wielopole, Wielopole - Tadeusz Kantor, auf: https://culture.pl/en/work/wielopole-wielopole-tadeusz-kantor, 16.12.2021

https://www.campobaeza.com/snapshots/page/3/, 03.08.2021

https://www.campobaeza.com/mali-museum/, 14.12.2021

https://www.competitionline.com/de/beitraege/26786, 03.08.2021

https://dsrny.com/?index=true§ion=projects&tags=, 14.09.2021

https://www.e-flux.com/announcements/42133/tadeusz-kantor-interior-of-the-imagination/, 28.11.2020

https://www.ensamble.info/about, 11. Januar 2020

https://www.ensamble.info/balancingact, 05.05.2021

https://www.ensamble.info/bustopkrumbach, 09.05.2019

https://www.ensamble.info/canterra-house-in-menorca, 08.04.2019

https://www.ensamble.info/hemeroscopiumhouse, 09.05.2018

https://www.ensamble.info/readershouse, 12.03.2019

https://www.ensamble.info/sgaeheadquarters, 12.03.2019

https://www.ensamble.info/suprastructure-vs-structure-of-land, 28.09.2021

https://www.ensamble.info/thecloud, 08.05.2021

https://www.ensamble.info/tippet-rise-art-center, 11.03.2019

https://galeriapready.cl/artistas/marcela-correa/, 10.11.2019

https://www.hauserwirth.com/publications/9417-smiljan-radic-studies-for-the-serpentine-gallery-pavilion-2014, 04.11.2020: o.H., Smiljan Radic, Studies for the Serpentine Gallery Pavilion 2014, Zürich: Hauser & Wirth Publishers 2015

https://www.rcrlaba.cat/en/idea/, 07.08.2021

https://www.rcrlaba.cat/en/idea/, 07.08.2021

https://www.rcrlaba.cat/en/idea/, 07.08.2021

WÖRTERBUCH EINTRÄGE

art, in: Merriam-Webster, auf: https://www.merriam-webster.com/dictionary/art, 30.04.2022

illustration, in: Merriam-Webster, auf: https://www.merriam-webster.com/dictionary/illustration, 24.5.2022

reflexive, in: Merriam-Webster, auf: https://wwww.merriam-webster.com/dictionary/reflexive, 28.05.2022

ONLINE QUELLEN

VORTRÄGE UND PRÄSENTATIONEN

AIRES MATEUS, Manuel (2012), [o. T.] (Vortrag 18.10.2012) Paris

AIRES MATEUS, Manuel (2015), [o. T.] (Vortrag 16.11.2015) Lausanne: EPFL, https://www.youtube.com/watch?v=7ZD_klC9RXc&t=524s, 26.09.2021

BUCHERT, Margitta (2014), Research methods (Präsentation 14.11.2014), Hannover: LUH

BUCHERT, Margitta (2020), methodische Beschreibungen (Präsentation 17.07.2020), Hannover: LUH

FERNÁNDEZ-ORDÓÑEZ, David (2013), La relación entre Eduardo Chillida y José Antonio Fernández Ordóñez (Vortrag 19.11.2013), Córdoba: Universidad de Córdoba, auf: <https://www.youtube.com/watch?v=TdwuKDbqvWE>, 03.07.2021

GARCÍA-ABRIL, Antón (2012), Stones and beams (Vortrag 18.10.2012), Stockholm: KTH Arkitekturskolan, auf https://www.youtube.com/watch?v=_feog95gi_Q&t=20s, 18.12.2017

—— (2012), Ensemble Studio (Vortrag 15.11.2012), Los Angeles: UCLA Architecture and Urban Design, auf: https://www.youtube.com/watch?v=1_nKMdf1O7w, 20.11.2017

—— (2016), This is a House, (Vortrag beim TEDxYouth@Beacon Street 16.12.2016) Boston, auf: <https://www.youtube.com/watch?v=SoixVuRaD4A>, 12.01.2020

GARCÍA-ABRIL, Antón und **MESA**, Débora (2016), Structures of Landscape (Vortrag 05.12.2016), London: AA School of Architecture, auf <https://www.youtube.com/watch?v=jpD0Lx-97B8>, 27.11.2017

—— (2017), Ensemble (Vortrag 25.09.2017), New York: Columbia GSAPP, auf <https://www.youtube.com/watch?v=CllsRnzQ1oY&t=26s>, 28.09.2021

—— (2021), Radical logic: On the work of Ensemble Studio (Vortrag 07.05.2021), o. O., auf: <https://www.mascontext.com/events/mas-context-spring-talks-2021/radical-logic/>, 19.10.2021

MADRIDEJOS, Sol und **SANCHO OSINGA**, Juan (2021) The space within the fold (Vortrag 25.03.2021) auf: <https://www.mascontext.com/tag/sancho-madrideos/>

RADIĆ, Smiljan (2017) + 1 year, Porto Academy 2017 (Vortrag, 20.–27.07.2017), Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, auf: <https://www.youtube.com/watch?v=s7169iRHwKs>, 02.07.2020

—— (2019) Plastic. Grace and Gravity (Vortrag 26.01.2019), Zuos: Engadin Art Talks / E.A.T., auf: <https://www.youtube.com/watch?v=mCxY66ura24>, 12.07.2020

WEITERE VIDEOS

ENSAMBLE STUDIO, SGAE-Headquarters in Santiago de Compostela, 08.04.2015, auf: <https://www.youtube.com/watch?v=qP2Q8ZVCs-0>, 12.03. 2019

GARCÍA-ABRIL, Antón und **OBRIST**, Hans Ulrich (2010), Architecture Biennale - Anton García Abril & Ensemble Studio (NOW Interviews) interviewt von Hans Ulrich Obrist, 28.08.2010, auf: <https://www.youtube.com/watch?v=QY1MiwxxzxU>, 12.01.2020

BOULTING, Laurence, Eduardo Chillida, Arthaus Musik 2010

SERPENTINE GALLERY, „Smiljan Radić takes the Build Your Own Pavilion Challenge“, 14.07.2015, auf: <https://www.youtube.com/watch?v=GfZNvdxDI9l&t=87s>, 12.01.2021

GESPRÄCHE, FÜHRUNGEN, NARRATIVES INTERVIEW

Gespräch mit Nausica **SANCHEZ** in Chillida-Leku, Hernani, 14.09.2017

Gespräch und Führung mit Patricia **BLANCO** im SGAE-Gebäude, Santiago de Compostela, 26.12.2019

Gespräch und Führung mit Eduardo **LÓPEZ** im Auditorium, Medina del Campo, 27.12.2019

Gespräch und narratives Interview mit Antón **GARCÍA-ABRIL** und Javier **CUESTA** in der Fábrica, Madrid Pinto, 30.12.2019

Gespräch und Führung mit Constanza **ESPÍNOLA** im NAVE, Santiago de Chile, 10.03.2020

Gespräch und Führung mit Manuel **UBILLA** im Teatro Regional del Biobío, Concepción, 11.03.2020

WEITERE

KAPITEL 4

00 Valerie Hoberg 2019

01 Aires Mateus e Asociados, Museo Farol de Santa Marta 2007, Foto: LeonL 2011 (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Santa_Marta_Lighthouse_and_Museum_10.jpg), „Santa Marta Lighthouse and Museum 10“, Elemente digital entfernt, https://creativecommons.org/licenses/by/2.0/legalcode, 18.06.2022

02 Modellwerkstatt, Modell: Aires Mateus e Asociados, Musée des Augustins, Toulouse 2019, Foto: N.N., auf: https://detail-cdn.s3.eu-central-1.amazonaws.com/media/catalog/product/M/u/Muse___e_des_Augustins-models_studio_2.jpg?store=de_de&image-type=image, 08.11.2023

03 Francesco Borromini, San Carlo alle Quattro Fontane 1634/1667, Entwurfszeichnung, gemeinfrei, in: Valerio Olgiati (Hrsg.), The images of architects: 44 collections by unique architects, Chur: The Name Books 2015, o.S., Foto: Valerie Hoberg 2022

04 Francesco Borromini, San Carlo alle Quattro Fontane 1638, Foto: Welleschik 2009 (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:SCarloQuattroFontaneRome1.jpg), „SCarloQuattroFontaneRome1“, https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/legalcode, 19.06.2022

05-06 Francisco Aires Mateus, Naturerosionen o.J., in: Aires Mateus & Asociados/Levene, Richard C./Márquez Cecilia, Fernando (Hrsg.), Aires Mateus: 2002 - 2011, Construir el molde del espacio, Building the mould of space, Bd. 154, El Croquis, Madrid: El Croquis Editorial 2011, 25

07 Aires Mateus e Asociados, Casa em Alenquer 2002, Grundriss, in: ebd. 28

08 Aires Mateus e Asociados, Casa em Alenquer 2002, Schnitt, in: ebd., 46

09 Foto: Francisco Aires Mateus 2002, in: ebd., 44

10 Aires Mateus e Asociados, Casa em Alenquer 2002, Foto: Hisao Suzuki 2006, in: ebd. 51

11 Aires Mateus e Asociados, Casa em Alenquer 2002, Foto: Daniel Malhão 2014, auf: https://64.media.tumblr.com/372e15a75e77c4406510e81a0bd63a19/176ad-de45f381881-ad/s1280x1920/f77b9a0aa8e9ca756ccdb41ba7874070fb6ab98b.jpg, 23.10.2023

12 Aires Mateus e Asociados, Casa em Alenquer 2002, Foto: Hisao Suzuki 2011, in: Aires Mateus & Asociados/Levene, Richard C./Márquez Cecilia, Fernando (Hrsg.), Aires Mateus: 2002 - 2011, Construir el molde del espacio, Building the mould of space, Bd. 154, El Croquis, Madrid: El Croquis Editorial 2011, 48

13 Aires Mateus e Asociados, Fakultät Tournai 2017, Foto: Valerie Hoberg 2017

14-16 Aires Mateus e Asociados, Fakultät Tournai 2017, Schnitte, auf: https://www.archdaily.com/880012/architecture-faculty-in-tournai-aires-mateus/59c280fab22e3819e7000037-architecture-faculty-in-tournai-aires-mateus-sections, 23.06.2022

17 Aires Mateus e Asociados, Fakultät Tournai 2017, Grundriss, auf: https://www.archdaily.com/880012/architecture-faculty-in-tournai-aires-mateus/59c280d5b22e38d9760001e-archtecture-faculty-in-tournai-aires-mateus-ground-floor-plan?next_project=no, 23. 06.2022

18-22 Aires Mateus e Asociados, Architekturfakultät 2017, Fotos: Valerie Hoberg 2017

23-24 Aires Mateus e Asociados, Museo Farol de Santa Marta 2007, Foto: Valerie Hoberg 2013

25 Aires Mateus e Asociados, Museo Farol de Santa Marta Cascais 2007, Schnitt, in: Aires Mateus & Asociados/Levene, Richard C./Márquez Cecilia, Fernando (Hrsg.), Aires Mateus: 2002 - 2011, Construir el molde del espacio, Building the mould of space, Bd. 154, El Croquis, Madrid: El Croquis Editorial 2011, 100

26 Aires Mateus e Asociados, Museo Farol de Santa Marta 2007, Grundriss, in: ebd., 98

27 Richard Serra, Equal elevations - Plumb run 1983, © Richard Serra, VG Bild-Kunst, Bonn 2023, Foto: Gwen Thomas, in: Valerio Olgiati (Hrsg.), The images of architects: 44 collections by unique architects, Chur: The Name Books 2015, o.S.

28 Gerhard Richter, Betty 1988, Werkverzeichnis: 663-5, auf: https://www.gerhard-richter.com/datadir/images_new/xlarge/3651.jpg, 18.06.2022

29 Aires Mateus e Asociados, Voids 2010, Foto: Jorge P. Silva, Anna Bacchetta 2010, auf: https://www.metalocus.es/en/news/aires-mateus-voids-and-houses-settings-life, 22.06.2022

30 Aires Mateus e Asociados, Radix 2012, Foto: Aires Mateus, in: Aires Mateus & Asociados/Levene, Richard C./Márquez Cecilia, Fernando (Hrsg.), Aires Mateus: 2011-2016, En el corazón del tiempo, At the heart of time, Bd. 186, El Croquis, Madrid: El Croquis Editorial 2016, 92

31 Aires Mateus e Asociados, Fenda 2016, Foto: Valerie Hoberg 2016

32 Aires Mateus e Asociados, A ruin in time 2017, Foto: Steve Hall © Hall Merrick Photographers 2017, auf: https://archithese.ch/files/archithese/Blog/2017/2017.09/Architekturbienneale%20Chicago/Aires-Mateus_001_SteveHall.jpg, 22.06.2022

33 Aires Mateus e Asociados, Casa in Monsaraz 2018, Grundriss, in: Aires Mateus & Asociados/Levene, Richard C./Márquez Cecilia, Fernando (Hrsg.), Aires Mateus: 2002 - 2011, Construir el molde del espacio, Building the mould of space, Bd. 154, El Croquis, Madrid: El Croquis Editorial 2011, 184

34 Foto: Francisco Aires Mateus, Alcácer do Sal 2002, in: Aires Mateus, Manuel und Malhão, Daniel, Ideas e imágenes. diálogo entre arquitectura y fotografía, Diálogos DLG_001, Málaga: Recolectores Urbanos Editorial 2016, 46

35 Aires Mateus e Asociados, EDP Headquarters 2015, Foto: Enrico Strocchi 2017 (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:EDP_Headquarters_(38615886960).jpg), „EDP Headquarters (38615886960)“, Elemente im Vordergrund von der Autorin entfernt, https://creativecommons.org/licenses/by-sa/2.0/legalcode, 08.11.2023

36 Aires Mateus e Asociados, CCC Olivier Debré 2017, Foto: Valerie Hoberg 2017

37 Aires Mateus e Asociados, Rektorat Universidade Nova 2002, Foto: Valerie Hoberg 2013

38 Aires Mateus e Asociados, Architekturfakultät Tournai 2017, Foto: Valerie Hoberg

39-41 Aires Mateus e Asociados, Kuppelfotografien o.J., in: Aires Mateus & Asociados/Levene, Richard C./Márquez Cecilia, Fernando (Hrsg.), Aires Mateus: 2002 - 2011, Construir el molde del espacio, Building the mould of space, Bd. 154, El Croquis, Madrid: El Croquis Editorial 2011, 182

ALL WORK OF CHILLIDA / ALLE WERKE CHILLIDAS
Estate of Eduardo Chillida and Hauser & Wirth © Zabalaga Leku. San Sebastián/VG Bild-Kunst, Bonn 2023

00 Valerie Hoberg 2019

KAPITEL 1

01 Eduardo Chillida, Estela a Rafael Ruiz Balerdi 1992, Foto: Valerie Hoberg 2017

02 Richard Serra, The matter of time 1994-2005, © Richard Serra, VG Bild-Kunst, Bonn 2023, Guggenheim Bilbao Museoa, Foto: Jaime Silva 2019, (https://www.flickr.com/photos/20792787@N00/48691675863), „Bilbao - Museu Guggenheim“, https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.0/, 18.06.2022

03 Walter de Maria, The broken kilometer 1979, Foto: Jon Abbott © Dia Art Foundation, auf: https://www.sz-mag.com/wp-content/uploads/2017/09/DEMARIA_The-Broken-Kilometer-1979.jpg, 17.06.2022

04 Le Corbusier, Pavillon de l’esprit nouveau, 1925, Foto: N.N. © VG Bild-Kunst, Bonn 2023/FLC, auf: https://www.fondationlecorbusier.fr/wp-content/uploads/2022/04/realisations-pavillon-de-lesprit-nouveau-paris-france-1924-9.jpg, 31.10.2023

05 Étienne-Louis Boullée, Projekt für die Nationalbibliothek 1785, Public domian, auf: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6d/Bibliotheque_nationale_boul.jpg, 23.06.2022

06 Zaha Hadid Vitra Fire Station, Oil Painting, 1993, © Zaha Hadid Foundation, auf: https://images.adsttc.com/media/images/5717/4108/e58e/ce9e/0b00/00ce/slideshow/Vitra_Fire_Station_PA_089.jpg, 14.06.2022

07 Robert Smithson, Spiral Jetty 1970, © Holt/Smithson Foundation und Dia Art Foundation, VG Bild-Kunst, Bonn 2023, Foto: Matthew.kowal (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Viewing_Robert_Smithson’s_Spiral_Jetty_on_June_18th_2018.jpg), https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode, 31.10.2023

08 Richard Serra, Tilted Arc 1981, © Richard Serra, VG Bild-Kunst, Bonn 2023, Foto: Ann Chauvet 1981, auf: https://metropolismag.com/wp-content/uploads/2021/07/01_Tilted-Arc-1981-Anne-Chauvet.jpg, 17.06.2022

09 Herzog & de Meuron, Bibliothek Eberswalde 1999, Foto: Immanuel Giel (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:FH-Eberswalde_Bibliothek_Fenster.jpg), „FH-Eberswalde Bibliothek Fenster“, verzerrt, Farbanpassung, zugeschnitten, https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/legalcode, 28.10.2023

10 Auguste Rodin 1885, Foto: George Hodan, CCO Public Domain, auf: https://www.publicdomainpictures.net/pictures/200000/nahled/les-bourgeois-de-calais-new-york-1476702378mZo.jpg, 14.06.2022

11 Robert Maillart, Salginatobelbrugg 1930, Foto: Rama 2008 (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Salginatobel_Bridge_mg_4080.jpg), „Salginatobel Bridge mg 4080“, https://creativecommons.org/licenses/by-sa/2.0/fr/deed.en, 18.06.2022

12 Diller Scofidio + Renfro, Blur Building 2002, Foto: Beat Widmer 2002, auf: https://cdn.sanity.io/images/q2t1dbkqz/production/b953xuYzllZgrqeraVEaY-SUy-4607x3900.jpg, 14.06.2022

13 Valerie Hoberg 2022

14 Ensemble Studio, Fábrica 2019, Foto: Valerie Hoberg 2019

15 Eduardo Chillida und Luis Peña Ganchegui Plaza de los Fueros 1979, Foto: Valerie Hoberg 2017

16 Bruno Fioretti Marquez, Neubau städtische Realschule Memmingen 2009, Entwurfsfoto, auf: https://images.competitionline.com/image/1/8/8/6/4/5/3/4/f88645344343fa9c47967ed4c57788b3_1.jpg?auto=format,compress&fm=-jpg&ixlib=imgixjs-3.4.1&w=4742, 18.06.2022

17 Sancho Madrideos, Kapelle Sierra la Villa 2014, Foto: Hisao Suzuki 2021, auf: https://www.designboom.com/architecture/sancho-madrideos-origami-like-chapel-mountainous-central-spain-12-25-2021/, 18.06.2022

KAPITEL 2

01 Valerie Hoberg 2022

02 Sigmar Polke, Deutscher Pavillon Venedig 1986, © Sigmar Polke, VG Bild-Kunst, Bonn 2023 Foto: N.N., auf: https://sothebys-brightspot.s3.amazonaws.com/media-desk/81/84/789f3a07432ca34806ddc015d15d/pf2275-c5w4m-01.jpg, 23.06.2022

03 Marcel Duchamp, Foto: Alfred Stieglitz, Man Ray 1917, © VG Bild-Kunst, Bonn 2023 auf: H. P. Roché (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_blind_man_MET_b1120124_004.jpg), „The blind man MET b1120124 004“, https://creativecommons.org/publicdomain/zero/1.0/legalcode, 23.06.2022

04-05 Valerie Hoberg 2022

06 Olafur Eliasson, The movement meter for Lernacken, 2000, Malmö, Foto: Boberger. Photo: Bengt Oberger (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Olafur_Eliasson_Malmo.JPG), „Olafur Eliasson Malmo“, https://creativecommons.org/licenses/by/3.0/legalcode, 28.10.2023

07-08 Valerie Hoberg 2022

LEGAL NOTICE

Apart from the images already licensed under CC, all images without exception are excluded from the CC license.

Images for which the rights do not belong to the author or fall under §59 UrhG are cited as scientific image quotations according

to §51 UrhG. The respective rights holders are named to the best of knowledge. If, despite intensive research, rights holders wish to assert a need for corrections, the author kindly asks you to contact her.

RECHTLICHER HINWEIS

Abgesehen von den bereits unter CC lizenzierten Abbildungen sind ausnahmslos alle Abbildungen von der CC-Lizenz ausgeschlossen.

Abbildungen, bei denen die Rechte nicht bei der Autorin liegen oder unter §59 UrhG fallen, werden als wissenschaftliche Bildzitate nach §51 UrhG zitiert. Die jeweiligen Rechteinhabenden werden nach bestem Wissen und Gewissen benannt. Sollten trotz intensiver Recherche Rechteinhabende Korrekturbedarfe geltend machen wollen,

bittet die Autorin freundlich um Kontaktaufnahme.

ABBILDUNGEN

KAPITEL 5

- 00** Valerie Hoberg 2019
- 01** Ensemble Studio, Escola de Altos Estudos Musicais 2002, Foto: Valerie Hoberg 2019
- 02** Ensemble Studio, Ca’n terra 2019, „Der letzte Stein“ im Secret Garden, Foto: Ensemble Studio 2018, auf: https://images.adsttc.com/media/images/601d/ec41/f91c/8166/d300/051d/slideshow/ES_CA_N_TERRA_-_20180801_INTERIOR_Secret_Garden.jpg?1612573717, 28.10.2023
- 03** Ensemble Studio, Ca’n terra 2019, Foto: James Florio 2019, auf: https://www.floornature.de/media/photos/1/15063/05_Ensamble-Portrait_Ca_n_Terra2019_thumb.jpg, 23.06.2022
- 04-06** Ensemble Studio, Ca’n terra 2019, Pläne, auf: https://urbannext.net/can-terra/, 22.06.2022
- 07** Ensemble Studio, Big Bang tower, Vertical City, Chicago Architecture Biennial 2017, auf: https://www.ensemble.info/bigbangtower-vertical-city, 31.10.2023
- 08** Ensemble Studio, Prototypen-Modelllagger Fábrica 2019, Foto: Valerie Hoberg 2019
- 09** Ensemble Studio, Uneven growth Mumbai 2014, auf: https://www.ensemble.info/unevengrowth, 23.06.2022
- 10** Ensemble Studio 2019, Modellskizzen, Foto: Ensemble Studio, auf: https://images.squarespace-cdn.com/content/v1/5a58ddef7131a5bcf998ff80/1599747829966-NA_D04D5847F9202OK56D/2019_Research+in+Progress%2C+sketch+models+by+Ensamble+Studio+%40EnsambleStudio.jpg?format=1500w, 31.10.2023
- 11** Ensemble Studio, Cyclopean House 2015, Foto: Ensemble Studio, auf: https://www.world-architects.com/en/architecture-news/reviews/cyclopean-house, 22.06.2022
- 12** Ensemble Studio, Arbeitsprozess Cyclopean House 2015, Foto: Ensemble Studio, auf: https://www.ensemble.info/cyclopeanhouse, 22.06.2022
- 13** Ensemble Studio, Fábrica 2019, Foto: Valerie Hoberg 2019
- 14** Ensemble Studio, Materialtests o.J., Foto: Valerie Hoberg 2019
- 15** Ensemble Studio, Videostills Hemeroscopium House 2008, auf: https://www.archdaily.com/16598/hemeroscopium-house-ensamble-studio/5006dec-828ba0d4148000f5-hemeroscopium-house-ensamble-studio-image, 24.10.2023
- 16** Ensemble Studio, Hemeroscopium House 2008, Foto: Ensemble Studio https://www.archdaily.com/16598/hemeroscopium-house-ensamble-studio/5006dec-028ba0d4148000f3-hemeroscopium-house-ensamble-studio-image?next_projec-t=no, 25.06.2022
- 17** Ensemble Studio, Hemeroscopium House 2008, Foto: © Roland Halbe, auf: https://live.staticflickr.com/1399/511774509_d5dfda1201_b.jpg, 24.10.2023
- 18-19** Ensemble Studio Hemeroscopium House 2008, Pläne, auf: https://divisare.com/projects/260626-ensamble-studio-roland-halbe-casa-hemeroscopium, 25.06.2022
- 20** Ensemble Studio, Domo 2016, Foto: Ensemble Studio, auf: https://static.wix-static.com/media/9df9c9_-2229cf49e8ea40adbec9f5bd720d50ef~mv2.jpg/v1/fill/w_878,h_527,al_c_q_85,usm_0.66_1.00_0.01,enc_auto/9df9c9_-2229cf49e8ea40adbec9f5bd720d50ef~mv2.jpg, 28.10.2023
- 21** Ensemble Studio, Beartooth Portal 2016, Foto: Ensemble Studio, auf: https://publicdelivery.org/wp-content/uploads/2019/11/Ensamble-Studio-Structures-of-Landscape-Tippet-Rise-Art-Center-Fishtail-Montana-2015.jpg, 14.06.2022
- 22** Ensemble Studio, Modellstudien 2015, Fotos: Ensemble Studio, auf: https://images.adsttc.com/media/images/577b/cffd/e58e/ce23/2d00/0211/large_jpg/MODEL_STUDIES_PLANS.jpg?1467731923, 22.06.2022
- 23** Ensemble Studio, Inverted Portal 2016, Foto: Ensemble Studio, auf: https://images.adsttc.com/media/images/577b/c804/e58e/ce62/1b00/0136/slideshow/ES_SL_INVERTED_PORTAL_04.jpg?1467729912, 28.10.2023
- 24-26** Ensemble Studio, SGAE 2007, Fotos: Valerie Hoberg 2019
- 27** Ensemble Studio, Mock-up SGAE 2006, Foto: Ensemble Studio, auf: https://t1.daumcdn.net/cfile/tistory/132C5F1541523FA1B, 23.06.2022
- 28-29** Ensemble Studio SGAE 2007, Foto: Valerie Hoberg 2019
- 30** Ensemble Studio, SGAE 2007, Grundrisse, auf: https://arquitecturaviva.com/assets/uploads/obras/38763/av_medium__av_42445.jpeg?h=abaed614, 14.06.2022
- 31** Ensemble Studio, SGAE 2007, Schnitt, auf: https://images.adsttc.com/media/images/500d/ff77/28ba/0d66/2500/1f61/large_jpg/stringio.jpg?1414395851, 14.06.2022
- 32-33** Ensemble Studio SGAE 2007, Foto: Valerie Hoberg 2019
- 34** Anthony Caro, Sculpture 72, 1972, © VG Bild-Kunst, Bonn 2023 Foto: Henry Groskinsky, 1972 © Time Inc., auf: https://www.gstatic.com/hostedimg/d510df900a4b-9dea_landing, 18.09.2023
- 35** Ensemble Studio, Hemeroscopium House 2008, Foto: Iwan Baan, in: Moisés Puente (Hrsg.), Ensemble Studio, 26, Nr. 82, Köln: König 2021, 29-30, Foto: Valerie Hoberg 2022
- 36** Eduardo Chillida, Lo profundo es el aire XX 1998, Foto: N.N., in: Valerio Olgiati (Hrsg.), The images of architects: 44 collections by unique architects, Chur: The Name Books 2015, o.S.
- 37** Ensemble Studio, Balancing act 2010, Foto: N.N., auf: https://www.ensemble.info/balancingact, 22.06.2022
- 38** Ensemble Studio, Bus:Stop 2013, Filmstill Ensemble Studio 2013, auf: https://youtu.be/nTW1cphJAkx?t=24, 28.10.2023
- 39** Ensemble Studio, Bus:Stop 2013, Foto: Ensemble Studio, auf: https://static.wixstatic.com/media/9df9c9_-dfe61345d4f446c1800c843f98cf93bf.jpg/v1/fill/w_812,h_608,al_c_q_85,enc_auto/9df9c9_-dfe61345d4f446c1800c843f-98cf93bf.jpg, 28.10.2023
- 40-41** Ensemble Studio Suprastructures vs. Structures of landscape, Venedig 2016, Foto: Valerie Hoberg 2016
- 42** Screenshots: Ensemble Studio Ca’n terra 2018, auf: https://designmuseum.org/exhibitions/beazley-designs-of-the-year/architecture-2019/can-terra, 25.06.2022

43-44 Referenzfotos: Ensemble Studio, in: Valerio Olgiati (Hrsg.), The images of architects: 44 collections by unique architects, Chur: The Name Books 2015, o.S.

45 Ensemble Studio, Reader’s House 2010, Foto: Ensemble Studio, auf: https://images.adsttc.com/media/images/5541/8dd8/e58e/ce70/6c00/0339/large_jpg/CL__Finished_Building__Int__1__copy.jpg?1430359485, 28.10.2023

46 Ensemble Studio, The cloud 2010, Foto: Ensemble Studio, auf: https://static.wixstatic.com/media/9df9c9_-f71f79e0755941e7bb250ba282171823.jpg/v1/fill/w_560,h_356,al_c,q_80,usm_0.66_1.00_0.01,enc_auto/9df9c9_-f71f79e0755941e7bb250ba282171823.jpg, 23.06.2022

47 Ensemble Studio, The tent 2021, Foto: Ensemble Studio, auf: https://static.wixstatic.com/media/9df9c9_-f5b3413fc2724e96bd9d148dbd4f6ef4~mv2.jpg/v1/fill/w_980,h_1236,al_c_q_85,usm_0.66_1.00_0.01,enc_auto/Tent%20Ensamble%204235.jpg, 28.10.2023

48 Ensemble Studio, The tent 2021, Konstruktionsprozess, Foto: Ensemble Studio, auf: https://static.wixstatic.com/media/9df9c9_-83a9f49f88174eb6b1bcae-f0607ea96e~mv2.jpg/v1/crop/x_0,y_113,w_4032,h_2391/fill/w_465,h_276,al_c_-q_80,usm_0.66_1.00_0.01,enc_auto/IMG_7364.jpg, 28.10.2023

49 Ensemble Studio, Fábrica 2019, Foto: Valerie Hoberg 2019

KAPITEL 6

00-01 Valerie Hoberg 2020

02-04 Filmstill: Smiljan Radić, Orange Noise 2012, in: (2) Fernando Márquez Cecilia und Richard Levene (Hrsg.), Smiljan Radic, 2003–2013: el juego de los contrarios, the game of opposites, Madrid: El Croquis ed. 2013, 9 und (3-4) Smiljan Radić (Hrsg.), Obra gruesa/Rough work, Illustrated architecture by Smiljan Radic, Santiago de Chile: Puro/Hatje Cantz 2019, 9, 10

05 Foto: Smiljan Radić, Referenzhaus in Talca o.J., in: ebd. 92

06 Smiljan Radić, Casa de Cobre 2 Talca 2005, Foto: Cristóbal Palma o.J., in: Smiljan Radić (Hrsg.), Obra gruesa/Rough work, Illustrated architecture by Smiljan Radic, Santiago de Chile: Puro/Hatje Cantz 2019, 61

07 Smiljan Radić, Restaurant Mestizo Santiago de Chile 2007, Foto: Valerie Hoberg 2020

08 Smiljan Radić, Ausstellung Bestiary 2017, Foto: Jan Mahr, auf: https://dumumenicb.cz/wp-content/uploads/2016/11/radic_s_25-1024x652.jpg, 21.06.2022

09 Smiljan Radić, Casa Chica 1996, Foto: Smiljan Radic, auf: https://64.media.tumblr.com/5a87f6f6b1be78d203da3b5ce5f12556/65c83374494d780-ce/s1280x1920/0d946b4f51de5227ec4039f5e0078d4d937b927f.jpg, 21.06.2022

10 Smiljan Radić, Casa A 2009, Skulpturen: Marcela Correa, Foto: Gonzalo Puga, auf: https://cdn.ca.emap.com/wp-content/uploads/sites/12/2009/06/Radic.jpg, 23.06.2022

11 Smiljan Radić, Heidegger’s Cabin 2009, Skulpturen: Marcela Correa, Foto: Gonzalo Puga, auf: http://www.oris.hr/files/g/1-155/540x360-9/4.jpg, 23.06.2022

12 Smiljan Radić, Concrete Pool 2010, Foto: Cristóbal Palma, auf: https://encrypted-tbn0.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcRl9b6ur0g145q-hpT4vru_KuZqW8a-wQ0Nheg&usqp=CAU, 23.06.2022

13 Smiljan Radić, Casa Transparente 2012, Foto: Hisao Suzuki, in: Fernando Márquez Cecilia und Richard Levene (Hrsg.), Smiljan Radic, 2003–2013: el juego de los contrarios, the game of opposites, Madrid: El Croquis ed. 2013, 255

14 Smiljan Radić, Corral 2015, Foto: Hisao Suzuki, in: Fernando Márquez Cecilia und Richard Levene (Hrsg.), Smiljan Radic, 2013–2019: el peso del mundo, the weight of the world, Madrid: El Croquis ed. 2019, 194-195

15 Smiljan Radić, Casa para el poema del angulo recto 2012, Foto: Yoshio Futagawa, auf: https://64.media.tumblr.com/741d0a615efde1a6df4872cdbfb0658e/tumblr_mpnaa5Xgcuiqat99u0w_1280.jpg, 21.06.2022

16 Smiljan Radić, Casa para el poema del angulo recto 2012, Foto: Yoshio Futagawa, auf: https://64.media.tumblr.com/84a3ea0ecbb5af16032a1440ce638bda/tumblr_mpnaa5Xgcuiqat99u0w_1280.jpg, 21.06.2022

17 Grundriss: Smiljan Radić, Casa para el poema del angulo recto 2012, auf: https://pbs.twimg.com/media/DS5hjAnW5AlyUxc?format=jpg, 23.06.2022

18 Schnitt: Smiljan Radić Casa para el poema del angulo recto 2012, auf: https://i.pinimg.com/originals/e2/6d/86/e26d86960436b986f6f52028754bbdeb.jpg, 23.06.2022

19 Smiljan Radić Casa para el poema del angulo recto 2012, Skulptur: Marcela Correa, Dibujo 2007, Foto: Yoshio Futagawa, auf: http://www.librairie71.com/medias/produits/photos/472/472_Living-Space-with-Central-Courtyard.jpg_7.JPG, 21.06.2022

20 Marcela Correa, Steingarten Vilches, Jardín de Hojas 2008, Foto: Gonzalo Puga, auf: http://www.oris.hr/files/g/1-155/540x360-9/20080831-_MG_3782.jpg, 22.06.2022

21 Le Corbusier, Le poème de l’angle droit C.2 1947-53, © VG Bild-Kunst, Bonn 2023/FLC, in: Smiljan Radić (Hrsg.), Obra gruesa/Rough work, Illustrated architecture by Smiljan Radic, Santiago de Chile: Puro/Hatje Cantz 2019, 188

22-23 Smiljan Radić, Teatro Biobío 2017, Foto: Valerie Hoberg 2020

24 Smiljan Radić, Habitación 1992/1997, Foto: Gonzalo Puga, in: Smiljan Radić (Hrsg.), Obra gruesa/Rough work, Illustrated architecture by Smiljan Radic, Santiago de Chile: Puro/Hatje Cantz 2019, 45

25 Smiljan Radić, Teatro Biobío 2017, Foto: Valerie Hoberg 2020

26-28 Grundrisse und Schnitt: Smiljan Radić Teatro Biobío 2017, auf: https://afasiaarchzine.com/2016/05/smiljan-radic-15/, 23.06.2022

29 Martin Puryear, C.F.A.O. 2007, Foto: N.N., auf: https://www.moma.org/collection/works/103266, 23.06.2022

30 Smiljan Radić, Teatro Biobío 2017, Foto: Valerie Hoberg 2020

31 Smiljan Radić, Teatro Biobío 2017, Lichtkunst: Iván Navarro, N.N. 2017, Foto: Valerie Hoberg 2020

32-33 Smiljan Radić, Teatro Biobío 2017, Foto: Valerie Hoberg 2020

34 Smiljan Radić, Museo chileno de arte precolombino 2013, Schnitt, auf: https://images.adsttc.com/media/images/52e6/7a69/e8e4/4e08/1d00/0213/large_jpg/corte.jpg, 21.06.2022

35 Foto: Smiljan Radić, Baustelle Museo chileno de arte precolombino o.J., in: Smiljan Radić (Hrsg.), Obra gruesa/Rough work, Illustrated architecture by Smiljan Radic, Santiago de Chile: Puro/Hatje Cantz 2019, 173

36-37 Smiljan Radić, Museo chileno de arte precolombino 2013, Foto: Valerie Hoberg 2020

38 Axonometrie: Smiljan Radić Museo chileno de arte precolombino 2013, in: Smiljan Radic (Hrsg.), Obra gruesa/Rough work, Illustrated architecture by Smiljan Radic, Santiago de Chile: Puro/Hatje Cantz 2019, 174

39-40 Smiljan Radić, Museo chileno de arte precolombino 2013, Fotos: Valerie Hoberg 2020

41-42 Wasserturm Santiago de Chile und Santo Stefano Rotonda Rom, Fotos: Smiljan Radić, in: Valerio Olgiati (Hrsg.), The images of architects: 44 collections by unique architects, Chur: The Name Books 2015, o.S.

43 Giovanni Battista Piranesi, Carceri d’invenzione ,Das große Rad’ 1762, in: Valerio Olgiati (Hrsg.), The images of architects: 44 collections by unique architects, Chur: The Name Books 2015, o.S.

44 Foto: Nico Koster, Constant Nieuwenhuys 1969, in: Valerio Olgiati (Hrsg.), The images of architects: 44 collections by unique architects, Chur: The Name Books 2015, o.S.

45 Smiljan Radić Ausstellung Cloud ‘68 Galería Patricia Ready, Santiago 2018, Foto: Felipe Ugalde 2018, auf: https://payload.cargocollective.com/1/9/315099/13788891/5-2_800.jpg, 23.06.2022

46 Tadeusz Kantor, Wielopole, Wielopole 1980, Auführungsfotografie, Foto: Leszek Dziedzic 1980, auf: https://artsandculture.google.com/asset/%E2%80%9Cwielopole-wielopole%E2%80%9D-leszek-dziedzic/VQG2ydlTOA97ww, 19.09.2023

47 Tadeusz Kantor, Parasol I kobieta, 1967, (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kantor_T_Parasol_I_kobieta.JPG), „Kantor T Parasol i kobieta“, https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/legalcode, 27.10.2023

48 Smiljan Radić, Weingut Viña Vik 2014, Skulpturen: Marcela Correa o.J., Foto: Valerie Hoberg 2020

49 David Hockney, The Boy hidden in a fish 1969, in: Smiljan Radić (Hrsg.), Obra gruesa/Rough work, Illustrated architecture by Smiljan Radic, Santiago de Chile: Puro/Hatje Cantz 2019, 107

50 Smiljan Radić/Marcela Correa, El niño escondido en un pez 2010, Foto: dalbera 2010, (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_boy_hidden_in_a_fish_(Arsenal,_Venise_(4991683081).jpg), „The boy hidden in a fish (Arsenal, Venise) (4991683081)“, Farbmodus Graustufen, https://creativecommons.org/licenses/by/2.0/legalcode, 30.10.2023

51 Smiljan Radić, El armario y el colchón 2013, Skizze, in: Smiljan Radić (Hrsg.), Obra gruesa/Rough work, Illustrated architecture by Smiljan Radic, Santiago de Chile: Puro/Hatje Cantz 2019, 144

52 Smiljan Radić/Marcela Correa, El armario y el colchón 2013, Foto: Maya Art Studio © Fashion Headline 2013, auf: https://www.arte-sur.org/home/the-wardrobe-and-the-mattress/, 31.10.2023

53 Smiljan Radić/Marcela Correa, El armario y el colchón 2013, Foto: N.N., auf: https://www.art-it.asia/en/u/admin_exph_t_e/tqwuf40z5xjg9ulsk/, 22.06.2022

54 Smiljan Radić, Habitación 1992/1997, Foto: Gonzalo Puga o.J., in: Smiljan Radić (Hrsg.), Obra gruesa/Rough work, Illustrated architecture by Smiljan Radic, Santiago de Chile: Puro/Hatje Cantz 2019, 43

55 Smiljan Radić/Marcela Correa, El armario y el colchón 2013, Foto: Atsushi Nakami-chi/Nacása and Partners 2013, in: ebd., 143

56 Smiljan Radić, Folly, Foto: George Rex 2014 (https://www.flickr.com/photos/rogersg/1432567738/in/photolist-nPUQTL-8Nt32E-nQ4Nkn-o0l6Pr-AaRKVU-o7ggJK-nQ5pnL-o7ros7-o7gfGV-o7g83X-nQ532m-o7yvVR-o7mAN-nQ5k5C-nQ5YXj-o7sNWJ-nQ5k6F-o9kEgv-d9KJ3k-2dvDbQm-nQ5bE1-nQ54j1-o7sLuE-d9KHxk-d9KHvA-nQ4RmU-d9KG5B-d9KGCJ-8B6Ftp-d9KF3P-d9KER7-qnV5d7-2cuauup-2cuauhh-2cuauwL-2aPygS9-2ccrVIM-2dvDfhm-2dvDfqN-zUshZy-2aPyh53-2dvDeKu-2aPygoy-2ccrUDV-2cuatXQ-2aPyg8o-2cuau6W-2ccrUuX-2ccrUR8-2aPyfRb), „Serpentine Pavilion 2014 / I‘, Farbanpassung, https://creativecommons.org/licenses/by-sa/2.0/legalcode, 23.06.2022

57 Smiljan Radić, Folly 2014, Foto: David Hawgood 2014 (https://s0.geograph.org.uk/geophotos/04/04/62/4046292_afb639ee_1024x1024.jpg), ‚Interior of Serpentine Gallery Pavilion 2014‘, https://creativecommons.org/licenses/by-sa/2.0/legalcode, 23.06.2022

58 Enric Miralles/Eva Prats, How to draw a croissant 1991, auf: https://pbs.twimg.com/media/EZCV9fMXsAETQ6.jpg, 23.06.2022

59 Modell: Smiljan Radić 2010, Foto: Gonzalo Puga o.J., in: Smiljan Radić (Hrsg.), Obra gruesa/Rough work, Illustrated architecture by Smiljan Radic, Santiago de Chile: Puro/Hatje Cantz 2019, 187

60 Modell: Smiljan Radić, Alejandro Lúer 2015, Foto: Gonzalo Puga o.J., auf: https://plicesjournal.org/wp-content/uploads/2016/12/bernheimers-01-radic.jpg, 21.06.2022

61 David Hockney, The Boy hidden in an egg 1969, in: Smiljan Radić (Hrsg.), Obra gruesa/Rough work, Illustrated architecture by Smiljan Radic, Santiago de Chile: Puro/Hatje Cantz 2019, 237

62 Modell: Smiljan Radić, Alejandro Lúer 2011, Foto: Gonzalo Puga, in: ebd., 236

63 Zeichnungen: Smiljan Radić Gigante, Ausstellung Ilustraciones, Galería AFA 2013 Foto: Javiera González Zarzar, auf: https://images.adsttc.com/media/images/5295/13a9/e8e4/4e80/9a00/0072/large_jpg/DSCN7301.jpg?1385558929, 21.06.2022

64 Smiljan Radić, Folly 2014, Foto: Neil MacWilliams 2014 (https://www.flickr.com/photos/dyntr/14869934635/in/photolist-Curwec-2j2QKGN-nQ4Nkn-2eSeuHu-eE1ivn-nPUQTL-nQ5YXj-o7Eigr-o016Pr-nQzU68-nQ5pnL-o7ros7-o7gfGV-o7g83X-nQ532m-o7yvVR-o7mAN-o7ggJK-nQ5k5C-o7sNWJ-nQ5k6F-o9kEgv-nQ5bE1-nQ54j1-o7sLuE-nQ4RmU-2gWvAZ4-p4Z52f), ‚09.08.14 | Meander‘, https://creativecommons.org/licenses/by-nd/2.0/legalcode, 21.06.2022

65 Modell: Smiljan Radić, Folly 2014, Foto: Yuji Harada, in: Smiljan Radić (Hrsg.), Obra gruesa/Rough work, Illustrated architecture by Smiljan Radic, Santiago de Chile: Puro/Hatje Cantz 2019, 206

66-70 Smiljan Radić, NAVE 2015, Fotos: Valerie Hoberg 2020

- 71** Smiljan Radić, Barrio Cívico 2017, Foto: Valerie Hoberg 2020
- 72** Le Corbusier, Objets à réaction poétique ab 1928 © VG Bild-Kunst, Bonn 2023/FLC, Foto: Lucien Hervé 1970, in: Niklas Maak, Der Architekt am Strand. Le Corbusier und das Geheimnis der Seeschnecke, München: Hanser 2010, 59
- # KAPITEL 7
- 00** Valerie Hoberg 2017
- 01** Foto: Débora Mesa, Ca’n terra Architecture & landscape lab 2021 auf: https://www.instagram.com/p/CR1_zOnsIXE/?igshid=YmMyMTA2M2Y=, 23.06.2022
- 02** Eduardo Chillida, Lo profundo es el aire IV 1987, Foto: Valerie Hoberg 2017
- 03** Skizze: Manuel Aires Mateus o.J., in: Manuel Aires Mateus und Daniel Malhão, Ideas e imágenes. diálogo entre arquitectura y fotografía, Diálogos DLG_001, Málaga: Recolectores Urbanos Editorial 2016, Titel
- 04-05** Valerie Hoberg 2022
- 06** Aires Mateus e Associados, Meeting Centre Grándola 2015, Foto: Nelson Garrido 2016, auf: https://ngphoto.com.pt/wp-content/uploads/02_Projetos/Architecture/0095_AiresMateus_MeetingCenterGrandola_Mai2016/0095_AiresMateus_MeetingCenterGrandola_Mai2016_07.jpg, 18.06.2022
- 07** Smiljan Radić und Marcela Correa, Bodega Viña Vik 2014 Foto: Valerie Hoberg 2020
- 08** Ensemble Studio, Trufa 2010, Foto: Ensemble Studio, auf: https://images.adsttc.com/media/images/5008/eddc/28ba/0d27/a700/0d19/slideshow/stringio.jpg?1414380144, 28.10.2023
- 09** Eduardo Chillida und Luis Peña Ganchegui, Plaza de los fueros Vitoria 1979, Foto: Valerie Hoberg 2017
- 10** Eduardo Chillida Topos V, 1985, Foto: IJuiiAn 2016 (https://www.flickr.com/photos/julian_pierre/30764300226/), ‚145428_ Barcelone, Barri-Gotic. Musée-histoire-BCN [Eduardo-CHILLIDA][oc2016]‘, https://creativecommons.org/licenses/by-nd/2.0/legalcode, 11.10.2023
- 11** Valerie Hoberg 2022
- 12** Ensemble Studio, Master-Lageplan, Tippet Rise, MT, 2015 auf: https://static.wixstatic.com/media/9df9c9_-1f6da461f5544c5ba6735bbe34a0e3bc.jpg/v1/fill/w_878,h_788,al_c_q_85,usm_0.66_1.00_0.01,enc_auto/9df9c9_-1f6da461f-5544c5ba6735bbe34a0e3bc.jpg, 28.10.2023
- 13** Valerie Hoberg 2022
- # KAPITEL 8
- 01-02** Smiljan Radić (Hrsg.), Obra gruesa/Rough work, Illustrated architecture by Smiljan Radic, Santiago de Chile: Puro/Hatje Cantz 2019, 98-99, 246-247, Fotos: Valerie Hoberg 2022
- 03** Valerie Hoberg 2022
- 04-06** Ensemble Studio, La casa del lector 2010, in: Margitta Buchert, Produkte reflexiven Entwerfens. Entwerfen und Forschen in Architektur und Landschaft. Products of Reflexive Design. Design and research in architecture and landscape, Berlin: jovis 2022, 93
- 07-08** Valerie Hoberg 2022
- 09** Ensemble Studio, SGAE 2007, Foto: Valerie Hoberg 2019
- 10** Aires Mateus e Associados, CCC Olivier Debré Tours 2017, Foto: Valerie Hoberg 2017
- 11-12** Valerie Hoberg 2023

FOTO INTRO Smiljan Radić NAVE 2015, Foto: Valerie Hoberg 2020 in Bezug auf: Smiljan Radić, Circo Galaxia, Santiago de Chile, 2008

ZEICHNUNG LETZTE SEITE Valerie Hoberg 2020

KAPITEL 6

- 00** Valerie Hoberg, Smiljan Radić: Barrio Cívico, Concepción, 2020
Aquarell und Aquarellstift auf Papier, 14,8 x 41,6 cm
Eigentum Valerie Hoberg
- 19** Marcela Correa, Dibujo, 2007
Weißdornholz, 265 x 505 x 420 cm
Privatsammlung
© Marcela Correa
Foto: Yoshio Futagawa
- 20** Marcela Correa, Jardín de Hojas, 2008
300 Basaltsteine, ca. 4,5 ha, variable Dimensionen
Privatsammlung
© Marcela Correa
Foto: Gonzalo Puga
- 21** Le Corbusier, Le poème de l’angle droit C.2, 1947–1953
Lithograph aus einem illustrierten Buch mit 121 Lithographien, einschließlich Cover
41,9 × 31,6 cm; Seitengröße: 42 × 32,3 cm
© VG Bild-Kunst, Bonn 2023/FLC
- 29** Martin Puryear, C.F.A.O., 2007
bemalte und unbemalte Kiefer und gefundene Schubkarre, 255,9 x 196,9 x 154,9 cm
© Martin Puryear
Museum of Modern Art, New York
Foto: N.N.
- 31** Iván Navarro, N.N., 2017
Glühlampen, ca. 15,6 x 19,5 x 3,9 m, Dimensionen variabel
Teatro Regional del Biobío, Concepción
© Iván Navarro
Foto: Valerie Hoberg 2020
- 43** Giovanni Battista Piranesi, Carceri d’invenzione, Das große Rad, 1762
Radierung, 53,6 x 69,8 cm
gemeinfrei
- 44** Nico Koster, Constant Nieuwenhuys, 1969, Amsterdam
Privatsammlung Smiljan Radić
© Nico Koster/MAI
Werke Nieuwenhuys: Constant Nieuwenhuys/VG Bild-Kunst, Bonn 2023
- 46** Tadeusz Kantor, Wielopole, Wielopole, 1980
Aufführungsfotografie Cricot 2 Theatre, Sokót Hall, Krakow
Foto: Leszek Dziedzic
Theatre Institute, Warschau
- 47** Tadeusz Kantor, Parasol I kobieta, 1967
Regenschirm, Öl auf Leinwand, 160 x 205 cm
Zachęta National Gallery of Art, Warschau
© Tadeusz Kantor
- 49** David Hockney, The boy hidden in a fish, 1969
Aquatinta, 34,3 x 38,1 cm
Auflage: 100
Provenienz n. a.
© David Hockney
- 50** Marcela Correa und Smiljan Radić, El niño escondido en un pez, 2010
Granit und Zedernholz, 240 x 120 x 150 cm
Privatsammlung
© Marcela Correa und Smiljan Radić
Foto: dalbera
- 51** Smiljan Radić, El armario y el colchón 02, 2013
Pastell auf Papier, 21 x 29 cm
© Smiljan Radić
Privatsammlung Smiljan Radić
- 52–53, 55** Marcela Correa und Smiljan Radić, El armario y el colchón, 2013
Holz, gefüllte Stoffballen, Schnur, Klavieruntersetzer aus Glas, Klappstuhl, Waschbecken, Buch, gläserne Fliegenfallen, Metallbügel, variable Dimensionen
Maison Hermès, Tokyo, Japan
© Marcela Correa und Smiljan Radić
Fotos: Maya Art Studio © Fashion Healdine (53), N.N. (54), Atsushi Nakamichi/ Nacása and Partners (56)
- 59** Smiljan Radić, El castillo del gigante egoísta, 2009
Pappmaché aus Burda-Schnittbögen, 38 cm Durchmesser x 15 cm
Privatsammlung Smiljan Radić
Foto: Gonzalo Puga
- 60** Smiljan Radić und Alejandro Lüer, Grifo, 2015
Teile einer Violine, Glühbirnen, hölzerner Mörser, 55 x 70 x 40 cm
Privatsammlung Smiljan Radić
Foto: Gonzalo Puga
- 61** David Hockney, The boy hidden in an egg, 1969
Aquatinta, 21,6 x 18,4 cm
Auflage: 100
© David Hockney, Provenienz n. a.
- 62** Smiljan Radić und Alejandro Lüer, El niño escondido en un huevo, 2011
Kuheuter, Klebeband, Zedernholz, 29,8 x 29,8 x 30 cm
Privatsammlung Smiljan Radić
Foto: Gonzalo Puga
- 63** Smiljan Radić, Gigante, 2013
Tinte auf Papier, fünfteilige Serie, Maße n. a.
Privatsammlung Smiljan Radić
Foto: Javiera González Zarzar

KAPITEL 7

- 00** Valerie Hoberg, Eduardo Chillida und Luis Peña Ganchequi: Plaza de los fueros, Vitoria, 2018
Aquarell und Tuschestift auf Papier, 14,8 x 41,6 cm
Eigentum Valerie Hoberg
- 10** Eduardo Chillida, Topos V, 1985
Cortenstahl (mit Kupfer-Chrom-Nickel-Molybdän-Legierung), 211 x 207 x 169 cm
Stadt Barcelona
Foto: iUliAn
- ZEICHNUNG LETZTE SEITE**
Valerie Hoberg, Smiljan Radić: Restaurante Mestizo, Santiago de Chile, 2020
Aquarell und Aquarellstift auf Papier, 14,8 x 41,6 cm
Eigentum Valerie Hoberg

Der Weg dieser Arbeit wurde von zahlreichen Menschen begleitet.

Allen, die geantwortet, sich Zeit genommen, motiviert oder befragt haben, gehört ein Dank ausgesprochen. Einige Personen sind hervorzuheben.

Margitta Buchert danke ich vielfals für ihre lange, bereits seit meinem Studium andauernde, zugewandte Begleitung, für Gespräche, für Anregung und Schulung des Denkens. Herzlichen Dank für Wissen und stetes Engage-ment, für Motivation und Kritik sowie für das Aufzeigen von Pfaden und auch für das Fehler machen Lassen. Von der Entwicklung des Themas über die vielen verschiedenen Arbeitsphasen bis hin zu Ermutigungen für den jeweils nächsten Schritt sowie Symposien, Kolloquien, Lehrstuhlmitarbeit und Ermöglicungen waren sie und ihre Betreuung unerlässlich.

An Klaske Havik von der TU Delft geht ein großer Dank für die Bereit-schaft, das Zweitgutachten zu übernehmen, für Zuspruch und hilfreiche inhaltliche Anregungen und für die engagierte, persönliche Teilnahme vor Ort bei der Verteidigung der Arbeit.

Gleichermaßen möchte ich mich bedanken bei Anette Haas und Andreas Quednau sowie Philipp Geyer für die Bereitschaft, die Arbeit im Rahmen der Verteidigung als Prüfungskommission konstruktiv zu diskutieren.

Für Unterstützung bei Führungen möchte ich Nausica Sánchez (Chillida Leku), Walther Molina und Manuel Ubilla (Teatro Biobío), Eduardo López (Auditorio Municipal Medina del Campo), Patricia Blanco (SGAE Santiago de Compostela), Constanza Espinola (NAVE) sowie bei zahlreichen admi-nistrativen Dingen Nicole Wolter und Julia Gräfe (LUH) danken. Antón Gar-cía-Abril und Javier Cuesta (Ensamble Studio) sei für ihre Zeit und Offenheit in Madrid gedankt. Ensamble Studio sei außerdem für die Zustimmung zur Veröffentlichung von Bildmaterialien gedankt.

Vielen Dank für Unterstützung und das Korrekturlesen des Manuskripts an Hannah, Merle, Alena, Sven und Maren sowie insbesondere an Iki, vor allem für darüber Hinausgehendes. Ebenfalls dafür, aber vielmehr für die stete unterstützende Begleitung in allen Situationen danke ich meinen Eltern und meiner Familie insgesamt. Für das motivierende Miterleben in jeglicher Hinsicht danke an meine Mitpromovierenden Steffen und Sarah, Benny und Moritz, Julius, Susan und Caendia.

Und Felix: Danke für das immerwährende Hiersein.

DANK

00 Valerie Hoberg Analysezeichnung 2020
Smiljan Radić Restaurante Mestizo
2007 Santiago de Chile

