Zeitschrift: Werk, Bauen + Wohnen
Herausgeber: Bund Schweizer Architekten
Band: 77 (1990)
Heft: 12: Dolf Schnebli

Artikel: Apropos Grautöne : Stofflichkeit und Weichheit
Autor: Lerup, Lars
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-58430

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

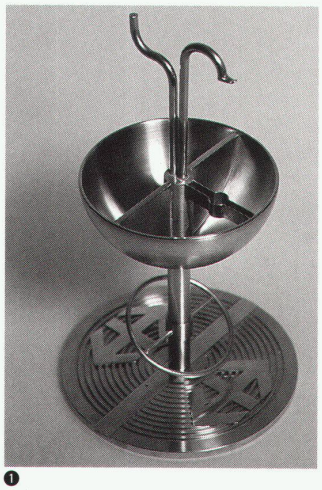
Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 14.07.2025

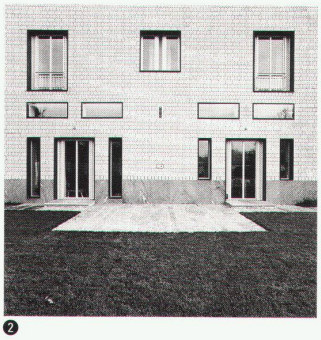
ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Lars Lerup

Apropos Grautöne



❶



❷

❶
SBB-Trinkbrunnen, 1975; Dolf Schnebli; Mitarbeit: Philip Rolla, Mike Dolinski

❷
Villa Meyer, Zürich, 1985/86, Dolf Schnebli mit Paolo Kölliker

Stofflichkeit und Weichheit

1950 liess Dolf Schnebli seine Lehrzeit bei Daniel Giradet und konkrete Bauaufgaben in Mulhouse, zugleich aber auch eine gewisse Naivität hinter sich. Denn so gefügig und formbar Beton anfänglich erscheinen mag, sollte die Widerstandsfähigkeit des einmal abgebundenen, harten Stoffs unauslöschliche Spuren an Schnebli und mithin seinem Werk hinterlassen.

Ich hatte das Privileg, seine Arbeiten über viele Jahre hinweg zu verfolgen, was zu einer langjährigen Freundschaft, zwei ausführlichen Essays über seine Arbeit und viele Besuche seiner Bauten führte. Ich bin folglich mehr zu seinen Gunsten voreingenommen als gut ist, jedenfalls dachte ich dies, bis ich vor kurzem zu begreifen begann, dass meine zwei früheren Essays ebensosehr von mir wie von Schneblis Arbeiten handelten. Meine Vorliebe fürs «Lesen», fürs Aufstöbern von Zusammenhängen, Beweggründen und Mechanismen, die (für mich) das Gelingen einer Arbeit ausmachen, zwang seine Projekte weg vom Stofflichen, Materialgebundenen und hin zu theoretischen Konstrukten. Nicht, dass dies ihnen geschadet hätte, doch mein Aufpolieren war wohl eher wie Lack: transparent, aber immer noch eine Schicht zwischen Betrachter und Objekt.

Dennoch schlich sich das Stoffliche an Schneblis Arbeiten in beide Essays als Vorbehalte ein:

«Ich vermied es, den Text mit den in dieser Ausgabe präsentierten Gebäuden zu verweben... ich wollte die Diskussion von den Gebäuden selbst trennen. Der Grund ist einfach: die Gebäude sprechen für sich selbst.» *A & U, November 1978*

Und im zweiten Essay:

«Die kurzlebigen Aspekte der Villa Meyer (das, was man den Charakter zu nennen pflegte), die im oben ausgelegten analytischen Netz nicht erfasst wurden, werden am besten in den Schwarz-Weiss-Illustrationen des Äusseren und Inneren deutlich.» *A & U, Februar 1989*

Fast zehn Jahre später ist also das Rätsel des Materials noch immer nicht gelöst, obwohl sich, wie erwähnt, Fotografien oft besser eignen, ein Gebäude zu charakterisieren, als das Gebäude selbst. Kann man überhaupt mit Worten das Materielle des gebauten Objekts einfangen? Dies scheint im vorliegenden Fall besonders erforderlich, weil diese Arbeit vor allem von Materiellem handelt.

Michel Foucault schrieb Analoges über dieses Dilemma in seinem grossartigen Exposé über Velasquez Gemälde Las Meninas: «Diese Eigennamen könnten nützliche Aufschlüsse bieten und würden doppeldeutige Bezeichnungen vermeiden, sie würden uns auf jeden Fall sagen, was der Maler und mit ihm die Mehrzahl der Personen des Bildes anschaut. Aber die Beziehung der Sprache zur Malerei ist eine unendliche Beziehung; das heisst nicht, dass das Wort unvollkommen ist und angesichts des Sichtbaren sich in einem Defizit befindet, das es vergeblich auszuwetzen versuchte. Sprache und Malerei verhalten sich zueinander irreduzibel: vergeblich spricht man das aus, was man sieht: das, was man sieht, liegt nie in dem, was man sagt: und vergeblich zeigt man durch Bilder, Metaphern, Vergleiche das, was man zu sagen im Begriff ist. Der Ort, an dem sie erglänzen, ist nicht der, den die Augen freilegen, sondern der, den die syntaktische Abfolge definiert. Nun ist der Eigenname in diesem Spiel nur ein Kunstmittel: er gestattet, mit dem Finger zu zeigen, das heisst, heimlich von dem Raum, in dem man spricht, zu dem Raum überzugehen, in dem man betrachtet, das heisst, sie bequem gegeneinander zu stülpen, als seien sie einander entsprechend. Wenn man aber die Beziehung der Sprache und des Sichtbaren offenhalten will, wenn man nicht gegen, sondern ausgehend von ihrer Unvereinbarkeit sprechen will, so dass man beiden möglichst nahe bleibt, dann muss man die Eigennamen auslöschen und sich in der Unendlichkeit des Vorhabens halten. Durch Vermittlung dieser grauen, anonymen, stets peinlich genauen und wiederholenden, weil zu breiten Sprache wird die Malerei vielleicht ganz allmählich ihre Helligkeiten erleuchten.»

So ist es also vergeblich zu sagen, was wir sehen; aber wir können gewisse Widersprüche umgehen, wenn wir eine Sprache benutzen, so grau wie der Beton selbst, den sie beschreiben soll. Foucaults Grau ist besonders attraktiv, da es konzeptuell gesehen mit Gianni Vattimos Begriff des «weichen Denkens» übereinzustimmen scheint, einer Haltung, die behauptet, wir hätten des Ende der Moderne erreicht. Im Zusammenhang mit diesem Essay sucht das «weiche Denken» die Differenz zwischen technologischer und ästhetischer Kultur zu überbrücken, so dass wir am Ende das, was wir sehen, mit dem, was wir sagen, in Übereinstimmung zu bringen vermögen. Sprache und Gebäude bewahren so immer noch ihre Autonomie, und doch können wir mehr über sie erfahren.

Der Brunnen

Betrachten wir den Wettbewerbsbeitrag für einen Trinkbrunnen der SBB, den Schnebli zusammen mit Philip Rolla und Mike Dolinsky entwarf und baute. Schneblis unverhohlene Bewunderung

für Rolla, einen weltbekannten Entwerfer und Konstrukteur von Propellern, die schnelle Boote noch schneller machen, ist *ein* Aspekt von Schneblis Materialismus. Rollas Hände (und Geist) formen das Material: sie hämmern, biegen, polieren. Ein anderer ist Schneblis tiefe Abneigung gegen Sicherheitsgurten (und die Autobahnpolizei) beziehungsweise jede Einengung durch Vorschriften und im weiteren Sinne wohl auch sein Skeptizismus gegenüber Zeichnungen, dem Glanz, der (wieder einmal) zwischen Ausführung und Objekt tritt. Und seine Leidenschaft für italienische Autos, und früher auch für Wildleder-Clarks, Jacken aus grauem Harris-Tweed, keine Krawatte und seltsam abgenutzte Ledertaschen. Im Gegensatz zu diesem Sortiment materieller Leidenschaften und ernster Engagements steht seine riesige Bibliothek und seine Leseleidenschaft – er liest immer mehr als ich (und ich bin ja der Literat).

Zwischen Konstrukteur und Buch schwebt diese Brunnenidee. Ein Metallpfosten mit einem runden Fussteil, oben ein Wasserbecken und zwei Metallröhren: die eine ein Griff, die andere ein Wasserhahn… oder grauer: Ein Metallzylinder umschlossen von einem Metallreif mit Wasser, der auf einem gefüllten Halbzylinder sitzt, aus dem zwei dünnere Metallzylinder hervortreten, der eine nach oben, der andere nach unten gebogen… und noch grauer: Poliertes Metall in verschiedenen Formen, geschichtet und verbunden. Ein mit Wasser gefüllter Körper und ein Strom fliessenden Wassers…

Zusammengesetzt müssen diese Beschreibungen, diese verschiedenen Grauschattierungen, in Einklang mit den dazugehörenden Zeichnungen gebracht werden, den Fotografien, den genauen Messungen, den klirrenden Bewegungen des Herstellens und wissenschaftlicheren Beschreibungen (die meine Fähigkeit übersteigen). Das Resultat ist ein Gewebe aufmerksam beobachteter Details, von denen jedes nach seiner eigenen Perfektion strebt. Es entsteht eine Beschreibungslandschaft, bei der vereinte Rottöne eine Art Grauton ergeben, vielleicht jenem von Foucault beschriebenen ganz unähnlich, und doch grau im Sinne von «repetitiv», «allzu genau» und «breit», da der Brunnen in so viele Richtungen auseinanderstrebt.

Die Mauer

Schneblis Bewunderung für Le Corbusier blieb all die Jahre unerschütterlich, und doch ist es gerade die Differenz zwischen ihren Arbeiten, die Schneblis eigene deutlicher abgrenzt. Meine eigene Erfahrung von Corbus Werken waren bezüglich der Wahrnehmung des Materials unbedeutend, und meine Aufmerksamkeit wandte sich bald wieder Büchern, Fotografien und dem Text zu. Es ist, als ob die Anziehungskraft des Textes immer wichtiger gewesen wäre als das Material. Die Gebäude selbst sind blosse Vehikel einer Botschaft, die am besten durch verschwommene Schwarz-Weiss-Fotografien, Skizzen und Slogans übermittelt wird.

Anderseits blieb auf der Rückkehr von der Besichtigung der Villa Meyer ein Nachbild der Villa in meinem Gedächtnis haften – tatsächlich kann ich es hier, beinahe 6000 Meilen davon entfernt, wieder ins Gedächtnis zurückrufen. Dieses Nachbild entspricht nicht einer Zeichnung oder einer Fotografie, eher einem Fotonegativ, bei welchem die Konturen zugunsten der Fläche zurückweichen. Ich kann diese Oberfläche förmlich riechen. Gewiss könnte ich den Umriss der Villa zeichnen, ihre Grundrisse rekonstruieren, aber es ist die unheimliche Präsenz der Mauer, dieses fast ausserirdischen Graus, das mich mit seinem Gewicht, seiner Rauheit und seinem Geruch fasziniert. Schräg, wie so viele andere Schweizer Projekte in meiner Erinnerung, neigt sich die Mauer mir entgegen, ins Wanken gebracht durch die typische Neigung des Geländes – eine konstante Erinnerung an die Alpen – als ob man mir ihre Bausteine zum Zählen vorhalten wolle. Vielleicht ist es gerade das mantraartige Aufzählen jedes einzelnen Bausteins von Ecke zu Ecke oder vom Boden zum Dachrand, bei dem sich das Material durchsetzt. Dieses Zählen betrifft hier wohl weniger die endgültige Anzahl – es gibt in dieser Fassade sicher unzählige solcher Steine –, sondern eher den Genuss jedes einzelnen, wenn ich meine Augen darüberschweifen lasse – oder meine Hände, wenn ich mit meinen Fingern zähle.

Die begehrliche Stofflichkeit der Mauer der Villa Meyer ist das Resultat präziser Handwerksarbeit, einer unentwegten, dem Detail gewidmeten Aufmerksamkeit und einer nie in Frage gestellten Verpflichtung zur Perfektion, die fast heimlich in Stein und Mörtel aufgehoben ist. Ähnlich der Vielzahl möglicher Beschreibungen, die wir von dieser Mauer anfertigen könnten, und der Vielzahl an Vorbereitungen und Tätigkeiten, die zu ihrem Bau führten, wird all dies im Schatten der Mauer selbst zusammengeführt, die mit ihrer blossen Präsenz alle Dispute verstummen lässt, alle Geräusche dämpft, die Stimmen senkt, alle Theorien aufweicht, zugunsten eines grossen Schweigens voller wunderbarer Grautöne. *L.L.*