

# Stadt und Landschaft : ein Gespräch mit Matthias Sauerbruch und Louisa Hutton

Autor(en): **Hsu, Marcus / Hutton, Louisa / Kaufmann, Peter**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Trans : Publikationsreihe des Fachvereins der Studierenden am Departement Architektur der ETH Zürich**

Band (Jahr): - **(2003)**

Heft 11

PDF erstellt am: **30.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-918846>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

# Stadt und Landschaft

Ein Gespräch mit Matthias Sauerbruch und Louisa Hutton

Marcus Hsu  
Peter Kaufmann

*Marcus Hsu, Peter Kaufmann: Eure erste Monographie ist 1996 erschienen. Sie trägt den Untertitel „Architecture in the New Landscape“. Welchen Hintergrund hat dieser Untertitel?*

Matthias Sauerbruch: In der Monographie wurden zehn Projekte präsentiert, die zwischen 1990 und 1996 entstanden sind. Im Wesentlichen handelt es sich um Wettbewerbe in Berlin. Diese Stadt hat uns nach der Wiedervereinigung thematisch sehr beschäftigt. Viele der Arbeiten waren städtebaulicher Natur. Selbst wenn sie einzelne Gebäude zum Inhalt hatten, war immer ein hoher städtebaulicher Anteil vorhanden. Implizit ist das Buch eigentlich ein Diskurs über die europäische Stadt, für die sich in Berlin ein unerwartetes Experimentierfeld ergab. Berlin als eine typische europäische Metropole des 19. Jahrhunderts, die in ihrer Entwicklung durch die politischen Ereignisse eingefroren wurde und dann nach Jahrzehnten stückhaften Wachstums wieder weiterentwickelt werden sollte.

Für uns ging es um die Frage, welche Struktur die Stadt hat und wie man sie sinnvollerweise fortsetzen kann; dies teilweise auf Grund der Orte, mit denen wir konfrontiert waren, die oftmals nicht durch eine einfache, klare, sondern durch sich überlagernde Strukturen gekennzeichnet waren bzw. keine sichtbaren Strukturen hatten – teilweise auch auf Grund unserer Interessenslage, die stark beeinflusst war durch unsere Arbeit in England und von der „landscape mentality“ der Engländer generell.

*MH, PK: Ihr bezieht Euch in Euren städtebaulichen Arbeiten häufig auf den englischen Landschaftsgarten des 18. Jahrhunderts. Könnt Ihr diese Analogie näher erläutern?*

MS: Für uns war der Landschaftsgarten eine Analogie, mit der wir arbeiten konnten, die uns in die Lage versetzt hat, eine diskontinuierliche, also eine nicht durchgängige Struktur zu denken, in der einerseits viele parallele Systeme gleichzeitig existieren, die aber trotzdem eine Ganzheitlichkeit hat. Eine weitere Parallele ist bei-

spielsweise die Tatsache, dass der Landschaftsgarten vielfach in existierenden Situationen entstanden ist, z.B. Landgütern, auf denen Landwirtschaft betrieben wurde. Die Verbindung dieses sehr Pragmatischen mit dem Schöngestigen, der kulturell und ästhetisch höher angelegten Dimension, fanden wir einen sehr interessanten Aspekt.

Eine weitere Eigenschaft des Landschaftsgartens ist, dass es sich um eine Struktur handelt, die in der Bewegung konzipiert ist. Beim Landschaftsgarten erkennt man in der Regel auf dem Grundriss keine offensichtliche Struktur, im Gegensatz beispielsweise zum barocken Garten, der durch Axialität, symmetrische Unterteilung usw. gegliedert ist. Die Struktur eines englischen Landschaftsgartens wird erst verständlich, wenn man ihn durchschreitet und erlebt. Es ist eine Struktur, die zum einen von der Bewegung ausgeht (man bewegt sich wie durch einen Film von Bild zu Bild) und zum anderen stark vom sinnlichen Erleben geprägt ist.

In vielen Aspekten sahen wir Parallelen. Es war für uns ein Hilfsmittel, um strukturell über die Stadt nachzudenken.

*MH, PK: Auf den ersten Blick erscheinen Eure Gebäude im städtischen Kontext als eigenständige Solitäre. In der letzten Ausgabe der spanischen Zeitschrift El Croquis, die Eurem Büro gewidmet ist, stellt Aaron Betsky dagegen fest, dass Ihr in der Lage seid, zukunftsweisende Architektur zu schaffen und gleichzeitig die Vergangenheit der Stadt zu respektieren.*

*Würdet Ihr Eure Herangehensweise als kontextuell im weiteren Sinne bezeichnen?*

MS: In der Berliner Diskussion spielt das Thema der Geschichte eine grosse Rolle. Ich glaube, dass unser Verständnis von Geschichte sehr konkret ist. Mit anderen Worten, wir betrachten die Stadt als eine Art von Landschaft, in der die Generationen vor uns Spuren hinterlassen haben, mit denen wir arbeiten können. Der Ausgangspunkt ist immer das Materielle und Räumliche, das wir vorfinden.



GSW-Hauptverwaltung Berlin, 1999

Louisa Hutton: I don't think one needs to qualify contextual" with "in a wider sense". I think that our work certainly refers to its context and indeed draws its ideas from its context. Take, for example, GSW where we were keen to understand and expose the various layers that were existent in that part of the city.

That of course meant that we would not limit ourselves to the prevalent "19th century" image of Berlin with its presumption of 6 storeys and a uniform 22 metre height, etc. The particular condition with which we were confronted was that of a late 1950s tower block, which had been inserted in an area whose fabric had been all but eradicated in the WW II bombing campaigns. Despite the fact that it was a rather ugly building, it nevertheless stood for a lot of promise.

At the same time we didn't want to ignore the urban development that had taken place after this building was completed; there had firstly been the presence of the wall which had been constructed only one block to the north, subsequently another highrise had been built one block to the east – the Axel Springer building –, then in response, if you like, eight highrises on Leipziger Strasse in the East; this set up a sort of dialogue across the space of the wall, an urban formation which documented the Cold War. We knew that, with the reunification of Berlin, this scar in the city, the zone between two walls, would be totally rebuild, as indeed it has been. So, one aspect of our urban scheme for GSW was to accept this "dialogue". The most dominant element out of the ensemble of our proposal is the new highrise slab which is aligned north-south within the 18th century Friedrichstadt grid. In bulk and orientation the new slab very much refers to the Axel Springer highrise. And then, with the lower buildings, we were deliberately trying to create a condition that would engender street life, without necessarily having to resemble a 19th century typology. In this case we designed a pair of 10m high buildings which responded to the existing 1950s ensemble at the rear of the site, and which provided three floors of city-type activities: restaurants and shops on street level and

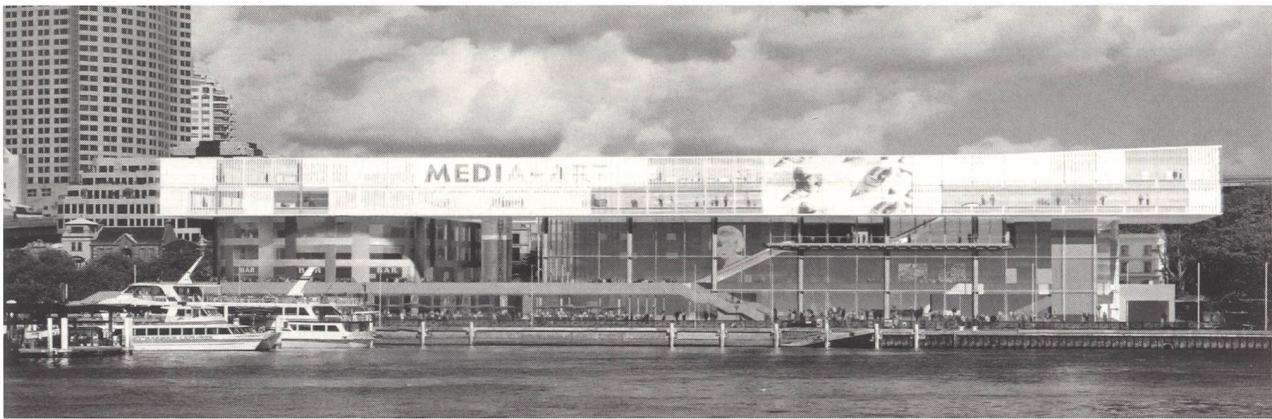
on the upper two levels small offices or travel agencies etc. which have a high degree of public interface. So, the total ensemble related to the "Ist-Zustand" or the actual "as found" condition. I think that is a directly contextual approach.

*MH, PK: Die Wahrnehmung in der umherschweifenden Bewegung des Flaneurs (des 21. Jahrhunderts) spielt in Eurer Idee von Stadt eine grosse Rolle. Mir kommt dabei Guy Debords „Théorie de la dérive“ in den Sinn. Mit Hilfe dieses Prinzips kartographierte er die Stadt und schuf ein psychogeographisches Abbild. Diese Art der Kartierung löst den strukturierten Raum auf und generiert eine auf erlebten Erfahrungsräumen beruhende Stadt. Seht ihr in Eurer Arbeit Berührungspunkte mit den Konzepten der Situationisten?*

MS: Es gibt Gemeinsamkeiten, und es gibt Unterschiede. Die Stadt als eine von der Wahrnehmung geprägte Erfahrung zu begreifen, da sind vielleicht gewisse Parallelen, wobei man sagen muss, dass Debords Verhältnis zur Stadt eher das eines Analytikers ist; er arbeitet weniger durch den Versuch der Synthese, als durch die Herstellung neuer Zusammenhänge zwischen existierenden Situationen. Das ist schon ein ziemlicher Unterschied. Auch suggeriert die Idee des „dérive“ eine Stadt, die sich durch bestimmte Programme, Ereignisse, Aktivitäten definiert – indem die physischen Qualitäten des Ortes zwar wie eine Art Bühnenbild oder Hintergrund existieren, aber nicht das Hauptkennzeichen sind. Da unterscheiden wir uns schon stark. Wenn man versuchen würde, ausgehend von einer programmatischen Festlegung eines Ortes, zur städtischen Form zu kommen, hätte man heute grosse Schwierigkeiten, weil diese Klarheit nicht existiert. Als Architekten sehen wir die Stadt eher zuerst als ein physisches Phänomen, während die Situationisten die Stadt eher als ein Netzwerk von Ereignissen sahen.

Einen Berührungspunkt gibt es jedoch vielleicht mit Debords „Kultur des Spektakels“. Debord hat schon relativ früh die Durchdringung aller Aspekte unserer





Museum of Contemporary Art + Moving Image Centre, Sydney, 2001

Kultur durch Kommerzialisierung vorausgesehen und kritisiert; dies zu einem Zeitpunkt, als die ganze Medienkultur noch in den Kinderschuhen steckte und in ihrer aktuellen Form noch nicht absehbar war. Wir haben heute tatsächlich eine kulturelle Situation, die ganz und gar durchdrungen ist von a) der Medienkultur, die ja bekanntlich keine physischen Grenzen kennt und b) einer sehr starken Kommerzialisierung aller Aspekte dieses Phänomens. Es ist sehr schwierig, dieses Kraftfeld mit physischen Mitteln zu brechen, selbst zu hinterfragen oder transparent zu machen. Dennoch ist das für uns ein Ansatz: z.B. haben wir bei dem Entwurf für das Museum in Sydney versucht, einen Ort zu schaffen, der zumindest die Möglichkeit hätte, sich diesem Spektakel zu entziehen. Ein Ort, der quasi eine institutionalisierte Leere, ein institutionalisierter Freiraum sein sollte.

*MH, PK: Mit den Begriffen Landschaft und Stadt hat man lange zwei gegensätzliche Ausprägungen von Raum assoziiert: Landschaft als harmonische, unberührte Natur im Kontrast zu der vom Menschen geplanten und gebauten Stadt.*

*Aber diese Vorstellungen spiegeln die Realität nicht mehr wider. Die mitteleuropäische Landschaft ist mittlerweile ein geformter und gestalteter Kulturraum. Die Stadt hat längst ihre bestimmenden Grenzen verloren und löst sich an den Rändern unkontrolliert auf.*

*Rosalind E. Krauss versuchte diesen fließenden Übergängen „entgegen zu denken“ mit den Begriffen „marked sites“, „site-construction“ und „axiomatic structures“. Wie würdet Ihr die Begriffe Stadt, Landschaft und Peripherie definieren?*

MS: Unberührte Natur ist in Westeuropa natürlich nicht mehr zu haben. Dementsprechend ist der Unterschied zwischen Peripherie und Stadt nur sehr schwer auszumachen. Was versteht man unter Stadt? Das Altstadtquartier innerhalb des Innenstadtrings von Florenz vielleicht, wo man als Besucher hineinfährt? Ist das die Stadt und ist davor die Peripherie? Der grössere Teil der Florentiner lebt ausserhalb dieses Ringes, leben sie dann

auf dem Land? Die historischen Unterschiede haben sich beinahe vollständig egalisiert. Die Landbevölkerung hat fast denselben Zugang zur städtischen Kultur, wie die Menschen, die in der Stadt leben. Was dazu kommt, ist der Dauerzustand der Mobilität. Es ist längst zur Normalität geworden, dass ein grosser Teil der Bevölkerung ständig unterwegs ist, so dass die Fixierung auf einen Ort und eine Art von ortsspezifischer Wesenhaftigkeit unterminiert wird.

LH: In recent years one could begin to observe that people began to appreciate place, identity and character precisely because of this phenomenon that everywhere is merging into everywhere else. If every city centre has the same shops, people start to look for a place where there is local food, local products etc. This is a very refreshing phenomenon.

MS: Wir waren letzte Woche in der Toskana in einem kleinen Dorf. Da geht man in einen Gemüseladen und betrachtet es als selbstverständlich, dass da Mangos liegen. Das gibt es schon gar nicht mehr, dass man z.B. irgendwo saisonal Gemüse oder Obst kauft. Das müsste man wieder erfinden.

So ähnlich ist es auch mit der Architektur. „Marked sites“, Strukturen, die als eine Setzung existieren, die eine Art von Führungsrolle atmosphärisch, physisch übernehmen, die müssen sozusagen erfunden werden.

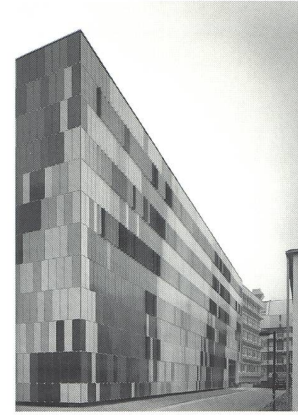
LH: I don't think that genius loci itself creates identity but I think one can use it as a basis from which to create or help to engender identity. Maybe it has to do with creating a place as a catalyst that generates other activities and other buildings, so that something like integrity and a belonging to the place comes into being. I think this is possible, otherwise it is negative to us. I know the general tendency is sameness everywhere in virtually every respect.

MS: I think the central marketing message today is about finding one's individuality. But of course, the advertised product is sold in hundreds of stores. So everybody finds





EFM, Experimentelle Fabrik in Magdeburg, 2001



Pharmakologisches  
Forschungslabor, Biberach, 2002

the same kind of individuality. I think there is a real difficulty in establishing and maintaining difference, in particular in establishing a difference which isn't forced.

LH: That has to do with integrity, some truth.

*MH, PK: In Euren früheren Arbeiten scheint Ihr von der Idee auszugehen, dass Orte mit einem individuellen Charakter Identität erzeugen. Wie seht Ihr dieses Thema heute?*

MS: Es gibt die These von Ungers, Lampugnani und anderen, dass in der Inflation von Unterschiedlichkeit, die Gleichförmigkeit wieder einen Wert darstellt. Das scheint auf den ersten Blick plausibel, stimmt aber nicht, denn wenn ich die Wahl hätte zwischen aufgezwungener Gleichförmigkeit und aufgezwungener Individualisierung, dann würde ich natürlich immer noch die aufgezwungene Individualisierung vorziehen. Darüber hinaus kann man nicht behaupten, dass es einen Weg zurück gäbe zu einer Art von Unschuld. Das kann man an Berlin sehen. Alle Gebäude, die mit der Zielvorstellung städtebaulicher Homogenität an Traditionen des 19. Jahrhunderts anzuknüpfen versuchen, wirken genauso willkürlich wie die anderen postmodernen Gebäude, die daneben stehen. In einer späteren Zeit wird man sie einfach als Gebäude des späten 20. Jahrhunderts einordnen. Aber für diese, wie für andere Beispiele, gilt zunächst einmal, dass die Ausdrucksfreiheit des Individuums in unserer Gesellschaft einen Wert darstellt, der auch in der Architektur zum Ausdruck kommen muss. Dafür haben Generationen vor uns gekämpft, und man sollte das nicht so ohne weiteres aufgeben.

*MH, PK: Ist die Identitätsstiftung ein Grundmotiv Eurer Arbeit?*

MS: Ja. (Lachen)

*MH, PK: Bemerkenswert an vielen Eurer Projekte ist die sich verändernde Wahrnehmung Eurer Gebäude aus unterschiedlicher Distanz. Betrachtet man sie aus grosser Entfernung, erscheinen sie massstabslos und bildhaft.*

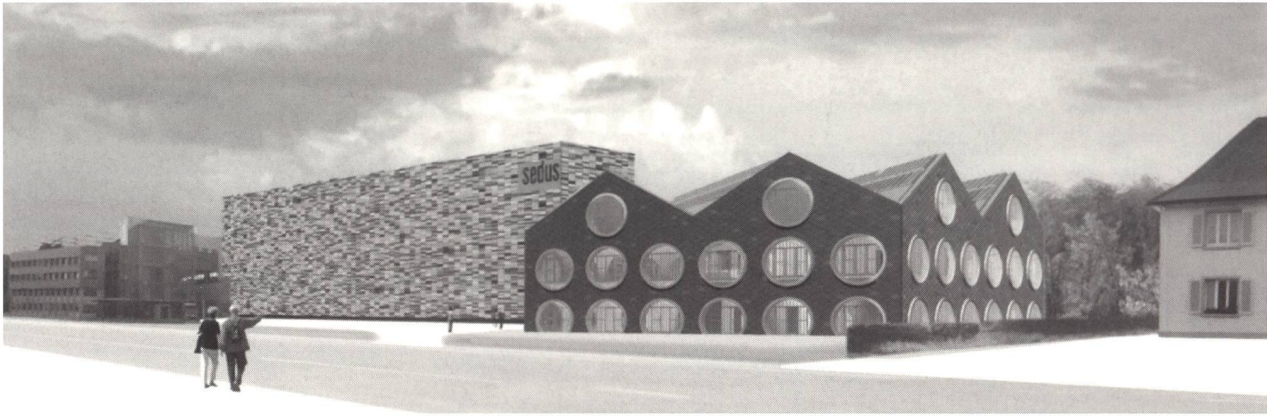
*Die Fassaden zeigen sich als abstrakte, graphische Oberfläche. Ich denke vor allem an die Westfassade des GSW-Gebäudes in Berlin, das pharmazeutische Forschungsgebäude in Biberach, das Innovations- und Entwicklungszentrum von Sedus in Dogern und auch an die Experimentelle Fabrik in Magdeburg.*

*Nähert man sich dem Gebäude, beziehen sich die Räume, Oberflächen und Details deutlich auf das menschliche Mass. Dieser scheinbare Widerspruch von massstabsloser, zweidimensionaler Abstraktion zu variationsreichen, komplexen und dreidimensionalen Raumfolgen mit hohen haptischen Qualitäten überrascht. Welches Konzept verbirgt sich hinter diesem scheinbar widersprüchlichen Effekt?*

LH: We do try to achieve the change from a simple distant view to a close one, which is rich in terms of material, surface and detail as you have noticed. But I don't think that this necessarily represents a contradiction. The first impression of a building is obviously a visual one. As you get closer you become involved with your body and your haptic senses. I suppose you could say that there are many contemporary architects who don't enrich the conception of their buildings as you approach them. We are certainly concerned that the experience of a building should be corporeal, emotional and sensual following that first distant view which is graphic.

MS: It has a lot to do with the different modes of movement as well. EFM is a good example which is probably seen, in terms of statistics, by more people driving by than by people really entering it. And the windscreen almost becomes like a picture plane. In a sense a screen on which you automatically have a two-dimensional vision of everything around you. This is obviously true for a contemporary mode of perception in general, as we see a large part of our everyday reality on screens. To some degree we are trying to play with this convention. With EFM, for example, we are making a building which is generated from a flat surface folded in three dimensions and we are painting it in a way





Innovations- und Entwicklungszentrum von Sedus, Dogern, 2002

which lets it appear graphic again. All of this you see driving by. You may or may not understand the interplay between two and three dimensions. However, when you are walking on your own and you are not encapsulated in your car then, I think, you really cannot avoid sensing and understanding the physicality of the building, the emotionality, the light changes, etc.

LH: Yes, we really want people to get engaged. I think it is impossible to understand any of our buildings without having been there. For example, the Photonic building. Even as you approach it, you can't see the whole building in elevation, it doesn't have a singular facade because it is a continuous undulating form, and the only way to get engaged with it is by walking around and experiencing it in changing and necessarily amorphous views, because of the tight site configuration.

*MH, PK: In dem Katalog zu Eurer Ausstellung WYSIWYG, die letztes Jahr auch in Lausanne zu sehen war, vergleicht Kurt W. Forster Euer Gebäude für die GSW-Hauptverwaltung in Berlin in seiner Komplexität und Raffinesse mit dem Wohn- und Bürogebäude Corso Italia in Mailand von Luigi Moretti von 1953. Worin seht Ihr die Parallelen zwischen diesen beiden Projekten?*

MS: Moretti ist ein Architekt, den wir sehr verehren, der trotz seiner teilweise dubiosen politischen Interessen ausgezeichnete Bauten errichtet hat. Das spezielle Gebäude, das angesprochen ist, gleicht der GSW in mancher Hinsicht; insofern als es auch ein schmaler Gebäudekorper im rechten Winkel zur Strasse ist, der ein Stück in den Strassenraum hineinragt. Und es gleicht der GSW als modernes Gebäude, das sich einerseits auf eine sehr spürbare und unkonventionelle Weise in den historischen Kontext einfügt, andererseits aber auch ein Ensemble bildet. Man hat nicht das Gefühl, dass es stört, oder dass alles auseinander fällt; es ist eine Komposition aus unterschiedlichen heterogenen Teilen, die eine Gesamtheit bilden. Ob das GSW-Gebäude in Komplexität und Raffinesse dem entspricht, ist Kurt Forsters Urteil, aber es sind gewisse Parallelen vorhanden.

*MH, PK: Eure Architektur beschreibt Ihr häufig mit der Motivation „das Wesenhafte zum Ausdruck zu bringen“. Eure Gebäude entziehen sich aber funktionalen Typologisierungen. Der Betrachter erkennt auf den ersten Blick nicht unbedingt die Funktion des Gebäudes. Bezieht Ihr Euch mit dem Ausdruck des Wesenhaften auf Hugo Häring's Definition des Funktionalismus, was für ihn einem organischen Prinzip gleichkam?*

MS: Das Wesenhafte nach Hugo Häring's Definition ist zwar schon mit dem Gedanken des organischen Bauens verbunden, das vom Organ als Funktionszusammenhang ausgeht, aber dieser Begriff des Wesenhaften geht darüber hinaus. Er beschreibt den Charakter eines Gebäudes, also nicht nur seine Funktionalität, sondern auch seine Materialität, die atmosphärische Dimension eines Gebäudes, seine Räumlichkeit. Bautypologien sind natürlich bis zu einem gewissen Grad ein Phänomen des 19. Jahrhunderts, welches nicht in allen Fällen heute noch Bedeutung hat. Wenn man beispielsweise die EFM nimmt oder das Photonikzentrum, das sind Gebäude, die ganz explizit für einen weiten Nutzerkreis konzipiert sind, die man während der Planung zum grossen Teil noch gar nicht kennt. Flexibilität und Variabilität sind heute Grundvoraussetzungen für viele Gebäude.

Dennoch – eine Mietskaserne ist eben kein Büroblock, und enge Höfe eignen sich beispielsweise nicht besonders gut für Arbeitsplätze. Dementsprechend würden wir natürlich z.B. ein Bürogebäude von dem Wunsch ausgehend bauen, erstmal gute Arbeitsplätze zu schaffen, und dann würde sich von innen heraus die Form entwickeln, von der wir meinen, dass sie in den städtischen und nicht nur in den typologischen Kontext hineinpasst.

LH: The discussion touched just now on typology, function and variability. For us there is one thing that doesn't come automatically with those words, which is the repetition of either the grid, the form or the spaces. We find that repetition often stems from a kind of "logic" that leads in most cases to boring buildings and boring spaces that don't necessarily have a special quality.





Photonik Zentrum, Berlin, 1998

One can say that buildings can be highly functional and highly flexible without being modular or very repetitive. In the construction process there is no real disadvantage to designing office buildings or other functional types of buildings in other forms; it's a question of mentality and imagination.

*MH, PK: Zu Euren Inspirationsquellen gehören unter anderem Künstler wie Bridget Riley und Frank Stella. Auf der anderen Seite beschäftigt Ihr Euch mit Themen wie „Bild und Struktur“. Gibt es ein künstlerisches Grundmotiv, auf das sich Eure Interessen zurückverfolgen lassen?*

MS: Frank Stella hat den Begriff der 2 1/2-Dimensionalität geprägt. Gemeint ist eine Art von Relief, das zwischen einer Fläche und einem Körper liegt. Ich glaube, dies trifft bis zu einem gewissen Grad auf einige unserer Räume zu, allerdings spielt die optische Dimension eine starke Rolle. Unsere Gebäude erscheinen sozusagen 2 1/2-dimensional, sind aber auf der Oberfläche oftmals in Wirklichkeit nur 2-dimensional. Dieses Interesse ist – wie gesagt – aus der Auseinandersetzung mit der Bild- und Medienkultur entstanden. Unser Denken und unsere Wahrnehmung sind so konditioniert, dass wir unsere Umwelt aufgrund einer ganzen Reihe von Phänomenen im wesentlichen als eine Art von Sequenz von Bildern wahrnehmen, die eher zweidimensional sind. Architektur ist aber das glatte Gegenteil. Sie ist *die* dreidimensionale Kunst. Es entsteht notwendigerweise ein Widerspruch. Diesen Widerspruch empfinden wir als einen interessanten Konflikt, aus dem wir versuchen, räumliche Phänomene zu entwickeln. Wenn wir die GSW-Fassade als Beispiel nehmen möchten: Eine zweidimensionale Fläche, die aber in Wirklichkeit eine Wand ist, die ungefähr einen Meter tief ist und aus verschiedensten Schichten besteht und dementsprechend eine Tiefe hat. Wir versuchen die Tiefe darzustellen und sie zu überhöhen. Die Arbeit mit der Farbe spielt da eine grosse Rolle. Wir versuchen, durch Farb- und Tonalitätskontraste die optische Dreidimensionalität von

einer Fläche herzustellen. Das gilt auch für andere Projekte. Wie gesagt, die räumliche Arbeit mit Farbe ist ganz stark geprägt von diesem Konflikt.

LH: Just a comment on Riley – the oscillation which she achieves through her use of colour and from within the two-dimensional surface is fantastic.

MS: Die ganze abstrakte Malerei basiert ja auf diesem Wunsch, auf einer zweidimensionalen Leinwand einen Raum herzustellen und zwar nicht durch perspektivische Illusion, sondern vielfach durch die Anordnung von Formen bzw. Farben, so dass der Eindruck einer Räumlichkeit entsteht. Wir versuchen dieses Phänomen der Malerei wieder in den Raum zurückzubringen. In unseren Londoner Projekten fängt das schon an, und in den deutschen Projekten setzt sich das fort. Michael Craig-Martin, ein englischer Künstler, mit dem wir gearbeitet haben, beschäftigt sich in seiner Malerei mit der Illusion von Raum und Fläche, allerdings mittels der Linie. Mit Farbe arbeitet er erst seit kurzem; er hat ein Deckenbild für unser Projekt British Council in Berlin gemalt, was die räumliche Diskussion direkt in die Architektur fortsetzt. Fast so wie die Deckengemälde in Kirchen.

LH: Whenever we visit ancient sites or buildings that have frescos – which are really not necessarily intact but nevertheless can give an impression of how that wall surface related to the room and what sort of character it gave to the space – it is incredibly inspiring, because the painting itself is both in and on the wall. It can't be moved. This is one of the direct ways one can work which explores a territory somewhere between painting and architecture.

*MH, PK: Wir danken Euch für dieses Gespräch.*

Matthias Sauerbruch und Louisa Hutton sind Architekten in Berlin. Marcus Hsu ist Assistent an der ETH Zürich und hat im Büro sauerbruch hutton architekten gearbeitet. Peter Kaufmann ist Assistent an der ETH Zürich.