

Projekt als Argument

Autor(en): **Lehnerer, Alex**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): - **(2016)**

Heft 29

PDF erstellt am: **17.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-918818>

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.

PROJEKT ALS ARGUMENT

Im Gespräch mit Alex Lehnerer



fig. a Der hellblaue Erker besetzt die Ecke des Cabarets Voltaire, Manifesta 11, Zürich 2016. Fotografie: Tobias Wootton.

Wir treffen uns mit Alex Lehnerer in der Alumni Lounge. Das war für alle am Unkompliziertesten. Vor der Sonne flüchtend setzen wir uns in den Schatten und trinken Kaffee.

transMagazin (tm): Wir würden uns gerne über Ecken, Kanten und Winkel in deiner Arbeit als Architekt unterhalten. Für die «Manifesta» in Zürich hast du zusammen mit Christian Jankowski, deinem Büropartner Savvas Ciriacidis und einer Gruppe von Studenten der ETH das Cabaret Voltaire in das Zunfthaus der Künstler verwandelt. Während der hunderttägigen Biennale wird die Hausecke des Cabarets im Niederdorf mit einem hellblauen Erker aus Holz besetzt. Im Inneren entsteht ein Zunftraum für Performances. Wie seid ihr auf die Idee gekommen einen Erker zu bauen? Braucht jedes Zürcher Zunfthaus einen Erker?

Alex Lehnerer (al): Wir haben letztes Jahr viele Zunfthäuser von innen und aussen gesehen und einige dieser Häuser besitzen in der Tat eine solche Ausstülpung des Innenraums. Es lag nahe, für unsere Zunft mit einem ähnlichen Element zu arbeiten. Mit dem Erker kommen wir durch die dicken Mauern des Cabarets nach draussen. Er erlaubt uns mit dem Bestehenden zu spielen, ohne es zu konterkarieren, indem er die expressive Ecke des Cabarets weiter überhöht. Dabei ist er sowohl Bauteil als auch abstraktes Zeichen – mit dem konkret räumlichen Effekt, die ohnehin schon schmale Gasse weiter zu verengen. In seiner abstrakten, zeichenhaften Form ist der Erker rhetorischer und nicht repräsentativer Natur, weil er nicht wirklich auf einen existierenden Erker verweist, sondern lediglich die programmatische Veränderung im Innern nach aussen verkörpert.

Es geht bei uns immer auch um die bewusste Auseinandersetzung mit der Bedeutung des architektonischen Elements. Diese ist nicht von vornherein vorhanden, sondern kulturelles Produkt und Zuschreibung. Hier steht der Erker als Bedeutungsträger für die Zünfte und als äussere Verkörperung der Zunft ärgert er nun leider auch

jeden Morgen die Müllabfuhr, welche sich im Abstand von 15 cm an ihm vorbeikämpfen muss (lacht).

tm: Ihr hattet die Absicht am traditionellen Umzug der Zünfte teilzunehmen, indem ihr den Erker in einer Prozession zum Cabaret Voltaire tragt. Warum hat das nicht funktioniert?

al: Natürlich wollten wir! Wenn man eine Zunft sein möchte, muss man auch beim Sechseläuten dabei sein. Aber letztendlich blieb uns das verwehrt. Irgendwie haben die Zünftler der Sache misstraut. Wir haben beschlossen dennoch teilzunehmen und unser Wappen, den blauen Erker gleich mitzunehmen. An diesem verregneten 18. April sind wir dann mit dem Erker auf den Schultern vom ETH Hauptgebäude losgelaufen und kamen tatsächlich irgendwann unten am Limmatquai an. Sobald die blaue Spitze auf die Strasse stiess, waren wir auch schon umzingelt von einer, nicht gerade kleinen, Zahl an Polizisten, die vor uns mit ihren Velos eine nette Barrikade aufbauten. Auf die Auskunft, was wir vorhätten, wurden unsere Personalien aufgenommen und uns unmissverständlich mitgeteilt, dass es nun überhaupt keine gute Idee wäre, mit diesem blauen Ding auf dem Limmatquai aufzukreuzen. Die Aktion hat trotzdem viel Spass gemacht. Vielleicht auch deshalb, weil sie von vornherein aussichtslos war. Die Frage war nicht, ob wir scheitern, sondern nur wo.

tm: Auch den Innenraum des Cabarets habt ihr zum Zunftraum der Künstler verwandelt. Wie seid ihr vorgegangen?

al: Als ich das erste Mal im Cabaret war, war ich ziemlich überrascht. Ich hatte viel gehört über diesen aufgeladenen Ort, komischerweise das meiste während meiner Zeit in den USA. Jedes Mal, wenn das Gespräch mit meinen Kollegen dort auf Zürich kam, sprachen wir über das Cabaret, sogar noch bevor die ETH zur Sprache kam. Als ich dann selbst im Cabaret stand, konnte ich diesen Mythos nicht mit dem Ort zusammenbringen. Es



hatte vielmehr Ähnlichkeit mit dem Jeansstore oder der Bodega von gegenüber. Der Raum lebt nicht von seiner Physis, sondern rein von seiner überlieferten Bedeutung. Das, was wir tatsächlich fanden, ist Pathos und Patina. Wie an vielen anderen Orten auch. Wie sollen wir mit einem solchen geschichtlichen Ort umgehen, wo Hugo Ball zwar weiter herumgeistert, der aber zwischenzeitlich auch ein Frieseursalon war? Nach vielen Versuchen haben wir entschieden, den Raum horizontal zu teilen, um diese Spannung so weit wie möglich in die neue Nutzung zu transferieren. Die Teilung im Schnitt mit Hilfe einer hauchdünnen, abgehängten Bürodecke auf einer Höhe von 2,2 Metern – unten Zunftkunst, oben Cabaret Voltaire. Innerhalb dieser Flächenverdoppelung steht die Bühne im Zentrum, welche beide Räume verbindet, da sie erhöht zwischen den zwei originalen Stützen, wie ein kleines Variété, zwischen oben und unten vermittelt. Die verspiegelten Wände erweitern den Ort zu dem was er tatsächlich ist: ein kleiner übergrößer Raum. Ausserdem ist man mit den Spiegeln nie alleine im Raum, man ist immer mindestens zu viert. Und im Gegensatz zur Materialität des Cabarets kann unser Zunftraum nie altern. Alle Materialien sind schnell ersetzbar und leicht abwaschbar. Und wenn man will – muss man aber nicht – kann man darüber spekulieren, ob unsere Büromaterialien etwas mit dem Überthema der Manifesta «What people do for money» zu tun haben. Schliesslich wird heute das Geld im Büro verdient, oder? Aber das ist Kunst, damit haben wir nichts zu tun. Für uns war die Arbeit ein Auftrag. Wie

gefährlich es sein kann, wenn man als Architekt der Kunst zu nahe kommt, haben wir am Eröffnungsabend gemerkt, als die österreichische Künstlergruppe «Gelitin» den Raum fast auseinandergenommen hat. Aber zum Glück ist er ja abwaschbar.

tm: Bei der Koexistenz von unterschiedlichen Bedeutungen sind demnach die Reaktionen der Menschen auf eure Arbeit ausschlaggebend. Jeder Besucher nimmt aufgrund seiner individuellen Erinnerungen und Kultur eure Arbeit anders wahr.

al: Es entstehen immer Überschneidungen. Hier ist der Raum Cabaret und Zunftraum zugleich. Wenn diese Balance nicht existieren würde, dann hätten wir den Zunftraum auch irgendwo anders bauen können. Aber das Ziel ist nie die Kontrastcollage, sondern eine Konversation und nicht Bedeutung gegen Bedeutung auszuspielen. Es geht darum eine Art Strophe entstehen zu lassen, indem sich Dinge aufeinander beziehen und auch anfangen miteinander zu kommunizieren. Durch die Verbindung sind immaterielle Bedeutung und Gestalt nicht mehr autonom voneinander denkbar. Und die Synthese ist ein neuer Raum, der dann auch seine eigenen Qualitäten hat. Er scheint in Anbetracht von hunderten bereits stattgefundenen Performances tatsächlich zu funktionieren und ich finde die Atmosphäre im Zunftraum der Künstler sehr gemütlich. Man ist unter sich, vor allem wegen der unbarmherzigen Türpolitik. Es kommen nur Künstler rein, und Künstler wird man nur, wenn man eben eine Performance macht.

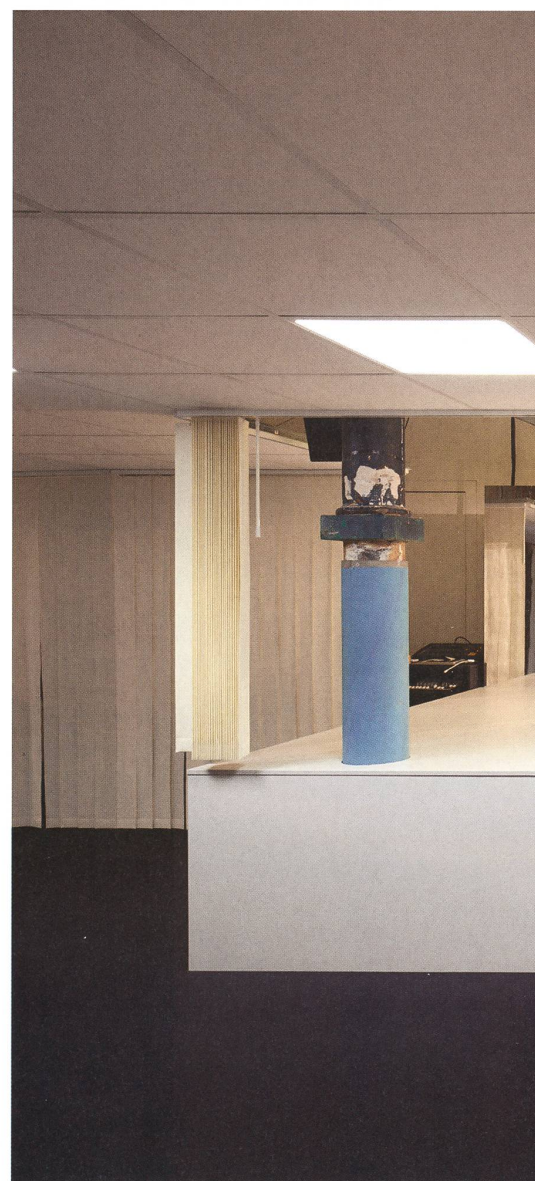


fig. b, c Der Zunftraum der Künstler, Manifesta 11, Zürich 2016. Fotografie: Tobias Wo



Christian [Jankowski] spricht davon, dass hier Kunst mit Kunst bezahlt wird – eigentlich ein sehr schöner Gedanke. Das steht natürlich auf den ersten Blick im Widerspruch zu allseits bekannten Ausstellungskonzepten.

tm: Widersprüche tauchen immer wieder in deinen Arbeiten auf, ist das Zufall oder Absicht?

al: Mich interessiert die Architektur als ideologische Praxis – das Projekt als Argument. Dabei ist es wichtig, dass jede Arbeit auch eine Art kritisches Projekt ist. Kritik kann man nur äußern, wenn man sich in einem klaren, ideologischen Rahmen befindet. Ansonsten äußert man Weltkritik, was mich in der Architektur nicht interessiert. Diesen ideologischen Rahmen herzustellen, funktioniert für uns im Benutzen von existierendem Material, welches bereits eine Bedeutung besitzt und kulturell aufgeladen ist. In dem Sinne ist es eine Art anti-utopisches Projekt. Wir erfinden nichts, wir benutzen die Gegenwart und versuchen deren Normalität umzubauen. Dabei benutzen wir alles, was uns im Hier und Jetzt über den Weg läuft. Das kann ein Cabaret Voltaire, ein Bungalow in Bonn oder sonstige Spezialitäten des Projektkontextes sein. Wir suchen immer nach Material das wir verwenden können um es zu transformieren. Die Transformation kann auf verschiedenste Arten stattfinden, beispielsweise indem wir Elemente ideologischer Codes verschmelzen und in Verbindung bringen. Die Bedeutung von ursprünglich autonomen Elementen wird in einen neuen Zusammenhang gebracht. Dies passiert nicht nur

fig. d Wettbewerbsbeitrag von CiriacidisLehnererArchitekten, Landschaftsarchitektur Atelier Christophe Girot, Museum des 20. Jahrhunderts, Berlin, 2016



mit architektonischen Elementen, sondern mit jedem Eingriff in den Kontext. Alles, was wir machen, geschieht immer in einer Beziehung, einem Kontrast, einem Widerspruch zu unserem Kontext, da wir an einem *dentalen Kontextualismus* nicht interessiert sind. Die Stadt ist kein perfektes Gebiss. Der Widerspruch ist etwas, ohne das die Architektur nicht zu denken ist. Manche behaupten es gäbe keinen Widerspruch in der Architektur – für mich existiert dann die Architektur nicht. Für mich ist das ein Charakteristikum für die Autonomie eines Projekts, da damit eine innere, bewusste Konversation zwischen einzelnen Elementen des Entwurfs stattfindet. Ich glaube daher, die Arbeit mit dem Widerspruch ist nichts was unserer Arbeit besonders eigen ist oder einer bestimmten Epoche alleine zugeordnet werden kann – er ist sicher nicht nur das Ding der Postmoderne. Den Widerspruch gab es immer. Für uns ist es interessant, dass wir innerhalb eines klar definierten ideologischen Rahmens arbeiten. Silvetti bezeichnete dies als «Kritik von Innen», das wir innerhalb der Disziplin aus dem Handeln und dem Entwerfen eine Kritik formulieren. Dadurch ist die Kritik auch etwas anderes als ein Kommentar. Sie wird projektiv und ermöglicht es uns, uns mit Architektur als eine Form von Schaffensprozess auseinanderzusetzen.

tm: Denkst Du, dass Widersprüchlichkeit und Kritik in euren Projekten mehr zum Ausdruck kommt als bei anderen?

al: Aber dafür bauen wir auch weniger (lacht) – noch.

tm: Es gibt ein Projekt das uns aufgefallen ist, weil es interessante Bezüge zu unserem Thema aufweist: die städtebauliche Form des Kreuzes eures Wettbewerbsbeitrages zum Kulturforum in Berlin.

al: Stimmt (Nimmt Stift und Serviette und fängt an zu zeichnen). Man kann die Ecke so oder so herum lesen (fig. e). Hier ist sie Raum definierend, Raum schaffend – hier frisst sie Raum. Ob 90° oder 270° – das ist ein riesiger Unterschied. Das eine ist raumdefinierend, das andere ist raumeinnehmend. Das Kulturforum steht in einem interessanten Kontext von starken Gebäuden. Der Ort ist ein über Jahrzehnte hinweg ungelöstes Problem. Es ist ein Feld voller Objekte. Unsere Idee mit dem Kreuz war nicht die Objekthaftigkeit zu verlieren, also nicht nur zu versuchen, Stadtraum oder Strassenraum zu definieren – mit Fluchten und in einer Art Figur-Grund-Beziehung – sondern natürlich auch ein Objekt zu setzen, was sowohl Raum verdrängt als auch Raum definiert. Also sowohl die 90°, wie auch die 270° Ecken hat. Das Kreuz hat vier Innenecken und acht Aussenecken. Acht mal verdrängt es den Raum und vier mal formt es diesen. Das war das Ziel mit dieser Form.

tm: Also geht es euch darum, ein Objekt zu schaffen, welches auch einen Raum bilden kann?

al: Der Raum ist die Krise des Objekts und andersherum. Das ist die grosse Dialektik über die unter anderem auch Colin Rowe gesprochen hat. Die Moderne hat nur Aussenecken, hat nur Vorderseiten und die historische Stadt

hat vorrangig Innen- oder Rückseiten. Es ist schwierig beides zu vereinen. Eine Art Beziehung oder eine Art Hybrid daraus zu machen ist in der Disziplin spätestens in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts immer ein explizit zu lösendes Rätsel geblieben: von Anthony Vidlers «Third Typology», Makis «Collective Form» bis zu Rowes «ambivalenten Figuren». Immer mit dem Raumdefinierenden und Raumverdrängenden, dem Flip von Figur und Grund, Figur und Feld, Form und Feld, Objekt und Feld. Das war auch das Ziel für die städtebauliche Setzung des Kreuzes: Der Versuch vier verschiedene Ausserräume in Beziehung zu setzen. Hier ist es die Erweiterung mit der Kirche, daneben das Kulturforum, dort Sharoun, gegenüber die Staatsbibliothek und dazwischen die Potsdamer Strasse, dort der Mies. Aber die Stadt Berlin wollte leider gerne eine direkte Sichtbeziehung zwischen Mies und Sharoun, kann man auch verstehen.

tm: Die hat man noch, wenn man ganz oben steht.

al: (lacht) Nein, bei uns nicht mehr. Die Stadt Berlin wollte eigentlich ein Gebäude das nicht existiert. Das wollten wir nicht.

tm: Das ist generell nicht möglich. (lacht)

al: Doch, Berlin ist berühmt für seine Phantome. Vittorio Lampugnani hat in Berlin einmal gesagt, dass ungebaute Architektur viele Vorteile hat. Unter anderem, dass sie keinen Platz wegnimmt. Brilliant! (lacht)

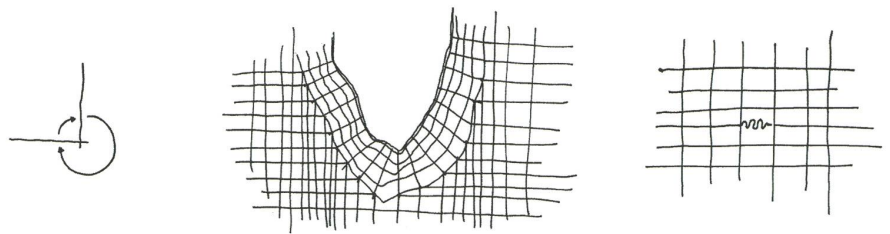


fig. e, f, g Erklärende Skizzen zum Gespräch,
nachgezeichnet von ›trans‹, 2016

tm: In deinem Buch ›Grand Urban Rules‹ listest du 115 Regeln auf, welche als Instrumente für die bauliche Entwicklung der Stadt eingesetzt werden können. Es gibt die 90° Winkelform, die den Standard bildet. Alle anderen sind Speziallösungen. Ist das für dich schon eine Regel?

al: Der rechte Winkel ist geometrische Tatsache. Er entsteht auch aus der Praxis des Bauens. Es ist einfacher eine Wand gerade zu setzen als schräg. Das ist kollektiv vereinbarte Norm – der Standard. Weicht man davon ab, muss man es begründen. Die Abweichung vom rechten Winkel wird so als Ausnahme definiert. Von ›Delirious New York‹ kennen wir die vermeintlich jungfräulichen Orte innerhalb des orthogonalen Rasters. Deren Ecken sind alle gleich. Die 90° und damit das Raster zu verwenden ist intuitiv wenig aufdringlich, aber neutral ist es nicht.

In Chicago trifft Jeffersons Rechtwinkligkeit völlig unvermittelt auf den Lake Michigan, und auf der anderen Seite des Sees in Michigan geht's einfach so weiter, als ob nichts gewesen wäre. Dem amorphen Hindernis wird kaum Aufmerksamkeit geschenkt. Interessant in diesem Zusammenhang ist hier ein Projekt von Ludwig Hilberseimer für eine neue Industriestadt, dort wo heute Chicago und Gary liegen. Er verformt plötzlich das ordnende Raster so, dass es radial um den unteren Teil des Sees läuft – sich ihm, der Ausnahme, anfängt unterzuordnen (fig. f).

tm: Und die Beziehung zum See bleibt immer gleich?

al: Genau. Die Konvention ver-schwimmt. Das Raster endet nicht bei einer Ausnahme sondern macht die Bewegung mit. Ebenso wenig wie Wasser mag das Raster Berge. Daher ist das was in San Francisco und seiner Orthogonalität passiert eigentlich noch interessanter: wie sich das Raster dort mit enormer Sturheit weigert der Topografie anzupassen. Nur ganz oben bei Twin Peaks schafft es die Steigung nicht mehr und macht schliesslich eine Schlaufe mit ›Switch-Back‹ und ›Cul-de-Sac‹ (fig. g). Es kommt zu einer Umkehrung: Das vermeintlich normale und neutrale 90°-Raster ist auf einmal das Spektakel.

tm: Das Raster bildet den Ausgangspunkt. Man geht vom Einfachsten aus und passt sich situationsbedingt der Ausnahme an.

al: Normalität ist eine kulturelle Konvention. In Amerika ist eine davon das Raster. Aber San Francisco zeigt uns, dass Konvention nicht automatisch normal ist.

tm: Generell ist uns in deinem Buch aufgefallen, dass die Regeln sehr kurz formuliert sind und es immer einen Spielraum gibt, der Spielraum innerhalb der Regel.

al: Das Buch habe ich in einem Versuch geschrieben, den Begriff der Freiheit im Städtebau zu diskutieren. Klingt pathetisch, aber Freiheit ist das wichtigste in der Stadt und im Städtebau. Nicht nur heute, eigentlich seit jeher entsteht Stadt durch private Investition, Stadt ist in ihrer Motivation eine

Privatsache. Und der Städtebau fängt diese ein, um öffentliche Qualitäten sicher zu stellen, was aber nie ohne private Entfaltung und deren Spielraum geht. Viele meiner Regeln habe ich in den USA gefunden, weil sie dort wahre Meister im Formulieren von Regeln sind, die Kontrolle justierbar machen. Komischerweise gibt es aber im Englischen kein gutes Wort für ›Spielraum‹. Alexander McQueen, der englische Modedesigner, hatte sich einmal darüber beschwert, dass er immer das sperrige deutsche Wort verwenden müsse.

tm: Das, was ›leeway‹ am nächsten kommt, wäre dann wahrscheinlich Freiheit.

al: Vielleicht. Freiheit ist aber etwas Anderes als Wahlmöglichkeit. Also wenn du drei Ankreuzmöglichkeiten hast, ist das noch keine Freiheit. Der Ökonom Friedrich Hayek hat die Freiheit mit der Abwesenheit von Zwang definiert. Freiheit lässt sich nur negativ definieren. Man kann nicht sagen: «Du kannst das und das machen», sondern es muss heissen: «Du kannst alles machen, nur das nicht.» Das soll jetzt aber bitte nicht so verstanden werden, dass Städtebau eine negative Disziplin sei.

tm: Hast Du eine persönliche Lieblingsregel?

al: Ja, die Regel vom ›Mulholland Drive‹. Das ist schon seit Jahren meine Lieblingsregel.

Nahe dieser Strasse in den Foothills von Los Angeles darf man so viel bauen wie man will, man darf nur nicht

gesehen werden – zumindest nicht vom Fahrersitz aus einer Augenhöhe von 1,20 m.

Diese Regel ist auch so stark, weil sie das Bild der Stadt definiert. Ziel ist, dass man oben auf dem Berg trotz grossem Entwicklungsdruck keine Stadt sieht und darüber hinaus sehr charmant harte Kriterien, wie Dichte und Verteilung, gleich mitregelt.

tm: Das Gegenteil vom «Mulholland Drive» sind dann vermutlich Baustop Regionen. Die Idee ist eigentlich die gleiche. Ein bestimmtes Bild soll gewahrt werden. Natürlich wird die Baustop-Regel am ersten Tag gebrochen und letztendlich damit auch nichts geregelt.

al: Beim «Mulholland Drive» ist das anders. Man wird herausgefordert. Das sind keine Verbote, sondern Konditionen. Das Resultat, die Performance muss stimmen, ohne dass einem genau vorgeschrieben wird, was zu tun ist. Wenn das Dach dann doch einmal zu hoch geworden ist, bekommt man einen Anruf von der Stadt und wird aufgefordert, doch einen Busch oder Baum davor zu pflanzen. Ist das nicht schön und sogar nachhaltig?

Um das *Versteck als produktiver Ort* ging es auch in unserem ersten Studio, das wir an der ETH angeboten haben. Wir beschäftigten uns mit der Rückseite, ein freier Ort in der Stadt, weil man dort nicht gesehen wird. Die Rückseite befindet sich im Schatten aber natürlich immer in Beziehung zur Vorderseite, zur Stadt.

tm: Inwiefern fasziniert dich das Eckproblem?

al: Kennt Ihr das Buch «The Poetics of a Wall Projection»? Darin diskutiert Jan Turnovský das Eckproblem unter anderem am Beispiel des Hauses Wittgenstein in Wien. Um um die Ecke zu kommen benötigt man Innen mehr Material als Aussen. Das führt zu einer Ablösung des Innenraums vom Aussenraum. Man bekommt die ideale Ecke nicht hin. Innen gibt es einen Versatz durch die Materialstärke, aussen bildet sich die Ideallinie ab. Turnovský kann scheinbar endlos darüber schreiben. Das Tolle daran ist zu sehen, dass Bauprobleme doch immer auch Formprobleme und darüber hinaus auch kulturelle und gesellschaftliche Probleme verkörpern.

tm: Was bedeutet die Ecksituation für den Städtebau?

al: Es ist immer wichtig zu wissen, was uns um die Ecke erwartet und wie wir um die Ecke kommen. Von Jane Jacobs wissen wir, dass die Hausecken die wichtigsten Orte der Stadt sind. Die amerikanischen Banken mit ihren Filialen haben das dann auch recht schnell verstanden.

tm: Genau, oder der Pub.

al: Ja, beides ist gleich wichtig.

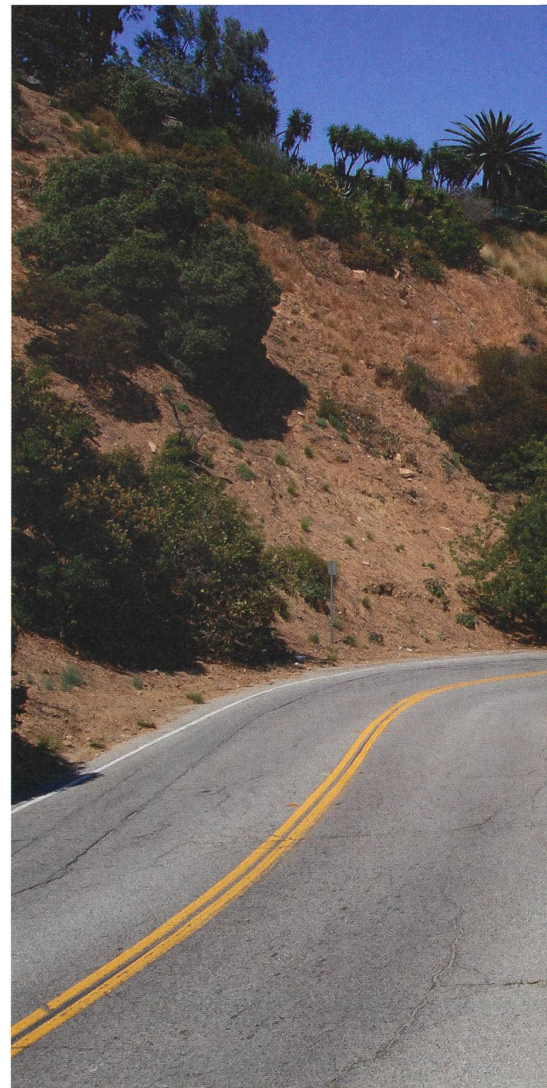


fig. d Mulholland Drive, Los Angeles. Fotografie: Alex Lehnerer



Alex Lehnerer, geb. 1974,
ist Architekt und Stadtplaner.
Nach einer Professur an der Uni-
versity of Illinois, School of
Architecture ist er seit 2014 Assis-
tenz Professor an der ETH
Zürich. Seinen PhD erlangte er an
der ETH Zürich und seinen MArch
an der University of California in
Los Angeles. Zusammen mit
Sawas Ciriacidis führt er das Archi-
tekturbüro «CiriacidisLehnererAr-
chitekten» in Zürich.

Das Gespräch wurde von
Larissa Müllner, Amelie Nguyen,
Hanna Schlösser und Claartje
Vuurmans im August 2016 in
Zürich geführt und aufgezeichnet.