



DER  
WERT  
DER  
OBERFLÄCHE

ESSAYS ZU  
ARCHITEKTUR, KUNST  
UND ÖKONOMIE

PHILIP URSPRUNG

gta VERLAG







HANS  
DANUSER  
UND  
PETER  
ZUMTHOR:  
EINE  
REVISION

Mein Bild der Architektur von Peter Zumthor war bis vor wenigen Jahren einigermaßen entschieden. Ich hatte viel Respekt vor der Schönheit und atmosphärischen Wirkung seiner Bauten, vor der Konsequenz, mit der seine Projekte auseinander hervorgingen, und vor dem im internationalen Vergleich gemächlichen Tempo, das sein Büro bestimmte. Aber ich war auch skeptisch gegenüber seiner Idee der Authentizität, der meiner Ansicht nach anachronistischen Auffassung der Natur sowie dem romantischen Impuls, der sein Werk durchdringt. Der Anspruch auf Selbstbezüglichkeit und Autonomie seiner Architektur schien mir als Interpret, Historiker und Kritiker nur wenig Raum zu lassen. Geprägt war mein Bild einerseits durch den Besuch einiger seiner Bauten, noch mehr aber war es das Resultat der Fotografien, die Hans Danuser 1987 und 1988 von der Caplutta Sogn Benedetg in Sumvitg im schweizerischen Kanton Graubünden gemacht hatte und über die ich Zumthors Werk zuerst wahrgenommen hatte. Vor allem eine Aufnahme, welche die Kapelle fast im Nebel aufgelöst zeigt, hatte sich in meiner Imagination untrennbar mit dem Namen Zumthor verwoben. ABB. S. 158 Vermittelt durch Danuser, fügte sich für mich der Bau in eine Jahrhundertlange Kette von trotzigen Burgruinen ein, welche die Gegend charakterisieren. Die Assoziation des Romantischen, Weltflüchtigen, ja des Kulturpessimismus stellte sich zwangsläufig ein, wenn ich an Zumthors Architektur dachte. Ebenso stand mein Bild von Hans Danuser fest. Ich war seinem Werk 1989 in der Ausstellung *In Vivo* im Aargauer Kunsthaus Aarau begegnet.<sup>199</sup> Die körnigen Schwarz-Weiss-Aufnahmen von Kühltürmen, Laboratorien und Seziertischen hatten mich gleichzeitig fasziniert und irritiert. Wie bei Zumthors Architektur war ich skeptisch gegenüber einer künstlerischen Haltung, die mir im Neoexpressionismus der 1980er Jahre verwurzelt schien und deren Antimodernismus und Pathos mir fremd waren.

Dann besuchte ich im Frühling 2004 die Kapelle Sogn Benedetg in Sumvitg, und schlagartig musste ich meine Bilder sowohl von Zumthor als auch von Danuser revidieren. Anstelle eines schwermütigen Baus, der in der Abgeschiedenheit der Alpen mit der Natur verschwimmt, stand ich vor einem der elegantesten und fragilsten Gebäude, die ich je gesehen hatte. Seit meiner Begegnung mit der Bibliothek der

Hochschule für nachhaltige Entwicklung in Eberswalde von Herzog & de Meuron hatte ich kein so eindrückliches Erlebnis neuer Architektur gehabt. Alles erschien mir zeitgemäss, als sei die Kapelle gerade erst gebaut worden – und nicht fast zwanzig Jahre zuvor. Der Bau, so meine Wahrnehmung, bestand ausschliesslich aus Oberflächen, die sich übereinanderlegten. Raum im herkömmlichen Sinne, das heisst als dreidimensional erfahrbare körperliche Entität, kam gar nicht vor. Es gab keine «Fenster», die den Übergang zwischen innen und aussen artikulierten und die somit ein Indiz für die Vorstellung einer räumlichen Kontinuität wären. Stattdessen war das Dach lediglich ein wenig abgehoben, um Licht einzulassen. Auch die Wand beziehungsweise die äusserste, mit hölzernen Schindeln überzogene Schicht, die sich wie eine textile Membran um den Baukörper zog, war gerade so weit aufgespreizt, dass sie eine Öffnung bot, die aber wiederum kaum als in die Wand eingeschnittene Tür bezeichnet werden konnte. Zudem war der Bau alles andere als erdverbunden. Im Gegenteil, die wenigen Stufen vor dem Eingang sind durch einen schmalen Spalt vom Gebäude getrennt. Sie scheinen vor dem Kontakt mit der Kapelle einen Moment zu zögern, als ob der direkte Übergang zwischen dem Terrain und dem Gebäude unmöglich wäre. Anstatt ineinander aufzugehen, wie ich erwartet hatte, waren die Topografie der alpinen Landschaft und die Topologie der Architektur unvereinbar, diskontinuierlich.

Zumthors Kapelle nimmt manches vorweg, was in der architektonischen Diskussion der 1990er und 2000er Jahre unter dem Begriff der topologischen Architektur verhandelt wurde, etwa die Idee einer aus Flächen hervorgegangenen Architektur, für die die kategorialen Trennungen von Wand und Dach, innen und aussen nicht mehr gelten. Zudem verwies Zumthors Kapelle nicht, wie gedacht, nur auf sich selbst. Vielmehr führte meine Erfahrung des Gebäudes dazu, dass ich auch dessen Umgebung anders wahrnahm, als ob es eine Art von Linse wäre, die meine Sehweise veränderte. Es versetzte so in gewisser Weise das ganze Tal in Bewegung. Es ging nicht um Autonomie und Isolation, sondern im Gegenteil um Assoziation und Präzision. Der Bau schärfte meinen Blick für diese Gegend und die Energie, die hier

floss. Dabei denke ich nicht an esoterische Kraftlinien, vielmehr einerseits an Energie im Sinne institutioneller Zusammenhänge, wenn sich durch die katholische Kirche dieser Teil des Rheinlands und sein einst mächtiges Kloster Disentis mit dem globalen Katholizismus verbinden. Andererseits meint Energie aber auch buchstäblich eine Infrastruktur der Stromproduktion, von der die Region abhängt. Graubünden erfuhr ab den 1950er Jahren eine rasante Entwicklung durch den Bau von Wasserkraftwerken. Zusammen mit dem Tourismus war die Energiewirtschaft der Motor des Fortschritts, und viele Berggemeinden verdanken ihren Wohlstand den Kraftwerken und dem durch die Nutzung des Wassers fälligen Wasserzins. Ich stand also nicht nur in einer alpinen Landschaft, sondern auch in einer Industrielandschaft. Ich spürte keinen Widerspruch zum Urbanen. Ich war nicht in der Peripherie, sondern mitten in einem Netz, dessen Fäden sich ausspannten nach Berlin, New York und Tokio.

Die Revision meines Bildes von Zumthors Architektur durch die Begegnung mit der Kapelle war Anlass, auch Danusers Aufnahmen des Baus noch einmal genauer zu betrachten. Erst jetzt wurde mir bewusst, dass es sich gar nicht um eine einzelne Fotografie handelte, sondern um eine Abfolge, die nur in meiner Erinnerung zu einem Bild geronnen war. Im Auftrag von Zumthor hatte Danuser in den Jahren 1987 und 1988 die eben fertiggestellte Kapelle – sie sollte im September 1988 geweiht werden – mit einer Mittelformatkamera und Schwarz-Weiss-Film fotografiert. Das Resultat war eine Serie von sechs quadratischen Fotografien. Erstmals präsentiert wurde sie 1988 in der Ausstellung *Partituren und Bilder. Architektonische Arbeiten aus dem Atelier Peter Zumthor 1985–1988* in der Architekturgalerie Luzern und der Architekturgalerie Graz, zusammen mit Aufnahmen von Zumthors Schutzbauten für römische Ruinen in Chur und vom Atelierbau in Haldenstein. Danach wurde die Serie in den Zeitschriften *Du*, *Ottogono* und *Domus* publiziert.<sup>200</sup>

Danuser hatte verschiedene Aspekte des Inneren und des Äusseren aufgenommen, als ob ein einzelnes Bild dem Bau gar nicht gerecht werden könnte. Sein Thema war also weniger, wie ich geglaubt hatte,



die Evokation des Irrationalen und die Wiedergabe von Stimmungen als das viel grundsätzlichere Problem der Kunst, das Unsichtbare sichtbar zu machen. Den Anfang der Fotoserie macht eine Aussenaufnahme der Kapelle in ihrer Umgebung. Allerdings verzichtete Danuser darauf, die spektakuläre Aussicht auf die Region Surselva abzubilden. Wie in der traditionellen Architekturfotografie wäre die Verbindung von Landschaft und Gebäude dann derart konventionell geworden, dass beide einander quasi ausgeblendet hätten. Indem sich Danuser aber bewusst mit dem Rücken zur Aussicht stellte, entkam er dem Klischee «Graubünden» – und prägte mit seinem spezifischen Blick auf Zumthors Kapelle zugleich jene für die Identität der Bündner Architektur seither zentrale Fokussierung auf Oberflächen und Texturen der spezifischen Materialien dieser Gegend.

Eine weitere Grundlage für das Bild, das ich mir vom Bau und seinen Aufnahmen gemacht hatte, war die Tatsache, dass die Kapelle auf den Fotografien sehr hell ist. Die Schindelmembran, die den Bau wie ein eng anliegendes Geflecht überzieht, war zum Zeitpunkt der Aufnahmen noch nicht durch das Sonnenlicht dunkel geworden. Und so ist in der Fotografie, anders als ich gemeint hatte, die Kapelle nicht von Nebelschwaden überzogen, sondern erscheint so hell, weil sie noch keine Spuren der Zeit trägt. Der Nebel verdeckt nur den Bereich, der über ihr liegt. Anders also als etwa in den Gemälden von Caspar David Friedrich ist die Wirkung des Kirchenbaus nicht erhaben, als Verschmelzung des Irdischen mit einem Jenseitigen, sondern vielmehr desublimierend, ernüchternd. Die Kapelle steht roh in der Umgebung, ein Fremdkörper, der brutal in die Landschaft eingeschlagen ist, so wie die Felsbrocken, die von der zerstörerischen Gewalt der Natur erzählen. Als die Kapelle gebaut wurde, war die Erinnerung an die verheerende Staublawine noch wach, die im Februar 1984 den mittelalterlichen Vorgängerbau völlig zerstört hatte. Vor diesem Hintergrund wirkte nun auch der Glockenturm befremdlich. Ich hatte ihn mir wie einen Baum vorgestellt, doch jetzt mutete er an wie ein Mast der Stromleitungen und Bergbahnen, welche die Gegend durchziehen – ein Element, das sowohl verbindet als auch durchtrennt.



Mein neuer Blick auf Danusers Fotografie offenbarte es nur allzu deutlich: Das romantische Bild einer in der Natur aufgehenden Architektur, das ich mir, vermeintlich durch seine Fotografien inspiriert, gemacht hatte, traf weder auf Zumthors Architektur noch auf Danusers Interpretation zu. Seine Bilder zeigen den Konnex zwischen Gebäude und Landschaft nicht als ästhetische Verbindung, sondern machen vielmehr die gewöhnlich übersehenen ökonomischen Zusammenhänge sichtbar. So ist die Aufnahme, die den an die Kapelle angrenzenden Zaun zeigt, nur auf den ersten Blick «malerisch». Interessanter als die formale Wirkung ist, dass sie von dem für diese Bergregion typischen Kostendruck zeugt. Indem Danuser neben dem Zaun einen Ausschnitt des Neubaus zeigt und dessen Betonsockel ins Bild ragen lässt, verhindert er nicht nur jede nostalgische Evokation einer vermeintlich heilen, vorindustriellen Welt. Er rückt auch den Aspekt der Arbeit ins Licht – sei diese nun industriell organisiert oder vorindustriell. Er setzt den verbauten Beton in Beziehung zu der Art und Weise, wie Zaun und Kapelle hergestellt wurden. Die eingerammten, unbearbeiteten Äste und die zwischen ihnen eingefügten Rindenstücke sind Abfallprodukte aus der Holzindustrie, etwa bei der Herstellung von Brettern oder der Schindeln, welche die Aussenwand der Kapelle vor Verwitterung schützen. Einen ähnlich subtilen Blick auf die Herstellung geben auch die Details des Bodens, die Danuser fotografierte, bevor und nachdem die Bänke eingebaut worden waren. Sie zeigen, dass zwar kleine, preiswerte Bretter eingesetzt wurden, die aber durch ihre ornamentale Maserung und Variation das Interieur formal aufwerten. Danuser macht Materialzusammenhänge und Arbeitsprozesse deutlich und sagt so mit wenigen Fotografien mehr über Zumthors Methode als Architekt als jeder Text, der dessen Ausbildung als Schreiner beiläufig erwähnt. Zudem verstärkt der Fotograf damit den Eindruck, dass die Landschaft, in der die Kapelle sich befindet, zumindest teilweise eine von Menschen gemachte ist. Eine andere Detailaufnahme, die einen Ausschnitt der Wand zeigt, wirkt auf den ersten Blick fast wie ein technischer Kommentar zur Konstruktion, der nachvollziehbar macht, wie die tragenden Balken mit der Hülle verbunden sind. Für mich ist sie vor allem aus der Perspektive der Raumtheorie brisant, also im Hinblick auf die oben erwähnte

Diskussion der topologischen Architektur. Denn diese Darstellung der Wand legt nahe, dass es für Zumthor gar nicht möglich ist, den Raum anders zu denken denn als Resultat von textilen Begrenzungen, wie ein Zelt oder eine Bühne, die durch Vorhänge und Kulissen – und damit vor allem durch die Oberflächen – ihre Wirkung entfaltet.

Mit seinen Aufnahmen von Sogn Benedetg veränderte Danuser die Konventionen der Architekturfotografie radikal. Statt für neutrale Dokumentation interessierte er sich für eine persönliche Interpretation. Und anstatt das Phänomen auf eine Aufnahme zu reduzieren, zerlegte er den Bau perspektivisch in Einzelteile, wie in einem kurzen Film, der den Gegenstand in Sequenzen zerlegt und aus unterschiedlichen Blickwinkeln zeigt. Diese Fragmente bieten den Betrachtern die Möglichkeit, den Bau in der Phantasie zu rekonstruieren und nehmen in Kauf, dass mancher von ihnen vielleicht – wie ich – Missverständnissen aufsitzt. Danuser hat mit seiner Darstellungsweise die Rezeption von Zumthors Architektur geprägt. So wie jeder, der einmal Hans Namuths Fotografie vom malenden Jackson Pollock im Atelier gesehen hat, dessen Gemälde fast zwangsläufig mit dem Bild ihrer Herstellung in Verbindung bringt, so sind auch Danusers Bilder mit dem Werk von Zumthor irreversibel verschmolzen.

Wie kam es zu der Zusammenarbeit? Anfang der 1980er Jahre bewegte sich Danuser von der Fotografie als angewandter Kunst hin zur künstlerischen Fotografie. 1984 erhielt er als erster Fotograf die Auszeichnung eines Atelierstipendiums der Stadt Zürich in New York, 1985 stellte er im Kunstmuseum Chur drei Fotoserien aus. Zumthor sah die Ausstellung und entschied sich, Danuser mit den Aufnahmen von Sogn Benedetg zu beauftragen und ihm weitgehend freie Hand in der Umsetzung zu lassen. Damit läutete das Zusammentreffen von Danuser und Zumthor eine Wende der Architekturdarstellung ein, die weit über den Rahmen der Schweizer Architektur hinaus Folgen hatte.<sup>201</sup> In einer Phase von etwas mehr als einem Jahrzehnt definierten sowohl Fotografie als auch Architektur ihr Terrain neu, und Architekten begannen, den Fotografen grösste Freiheit zu überlassen. Just als Danusers Zumthor-Fotografien 1988 in Luzern zu sehen waren, umkreisten auch

Jacques Herzog und Pierre de Meuron in ihrer Ausstellung *Architektur Denkform* im Architekturmuseum Basel das Problem der angemessenen Darstellung von Architektur, indem sie die modernistischen, durchgehenden Glasscheiben des Museums ganz mit transparenten Fotografien ihrer Bauten bedeckten. Aber erst drei Jahre später wählten auch sie den Weg über die künstlerische Fotografie und stellten anlässlich der Architekturbiennale Venedig 1991 Fotografien ihrer Bauten von verschiedenen Künstlern aus.<sup>202</sup> Seit den 1990er Jahren haben sich vor allem Thomas Ruff, einmal auch Jeff Wall, mit ihrem Werk auseinandergesetzt.<sup>203</sup>

Diese Phase der engen Zusammenarbeit von Architekten und Künstlern nimmt innerhalb der langen Geschichte des Verhältnisses zwischen Fotografie und Architektur eine besondere Stellung ein und ist allenfalls mit den späten 1920er Jahren vergleichbar. Berühmt aus dieser Zeit sind vor allem die Aufnahmen des Barcelona-Pavillons, den Ludwig Mies van der Rohe für die Weltausstellung 1929 entworfen hatte. Nach der Ausstellung abgebrochen, war der Pavillon sozusagen für die Kamera gebaut und erst durch die Fotografie zu einer Ikone der modernen Architektur geworden. Mit der Etablierung der «Signature Architecture» nach dem Jahr 2000, also einer Architektur, die wie ein Wahrzeichen wirkt, sich gut repräsentieren lässt und die klar erkennbare Handschrift eines Architekten zeigt, ging die Zeit der fruchtbaren Begegnung von Architektur und Kunst zu Ende. Die Architektur hatte diejenigen Funktionen der Kunst, von der sie profitieren konnte, gleichsam absorbiert. Obwohl sich viele Künstler des Gegenstands Architektur angenommen haben, steht die Architekturfotografie doch, mit wenigen Ausnahmen wie etwa Hélène Binet, wieder fest im Dienste der Architekten und fungiert als Mittel der Illustration, Vermittlung und Vermarktung, nicht aber der kritischen Auseinandersetzung. Als beliebtes Medium der Architekturdarstellung hat sich inzwischen der Film durchgesetzt; auch dies mag mit Danusers sequenziellem Vorgehen Ende der 1980er Jahre zusammenhängen.

## KÜHLTÜRME UND KIRCHTÜRME

Um Danusers spezifischen Blick auf Zumthors Kapelle besser zu verstehen, möchte ich seine Ausstellung in Chur näher betrachten. Sie gehört zu einem um 1980 begonnenen Projekt, das damals den Titel *Wirtschaft, Industrie, Wissenschaft und Forschung* trug und 1989, um andere Serien erweitert, unter dem Titel *In Vivo* präsentiert wurde. Danuser hatte in Kraftwerken und atomaren Zwischenlagern, in chemischen und gentechnischen Laboren fotografiert, überall dort, wo der Mensch Zugriff auf das Leben nimmt – heute würde man wohl an den Begriff «Biopolitik» denken.<sup>204</sup> Ohne die Menschen selbst abzubilden, zeigte er, wie sie ins Innere der Materie und der Mechanismen des Lebens eingedrungen sind, wie sie die Kräfte der Natur zu kontrollieren und zu manipulieren versuchen und zugleich an die Grenzen des sinnlich und begrifflich Fassbaren stossen. Es sind Orte der Macht, die sich der Repräsentation entziehen; Orte, die den meisten Menschen unzugänglich sind, während sie doch die kollektive Imagination beschäftigen. Danusers Annäherung an diese Orte verband die Methode der Reportagefotografie – Kleinbildaufnahmen, wechselnde Perspektiven, die von einem mobilen Betrachterstandpunkt zeugen – mit dem künstlerischen Anspruch der allgemeinen Gültigkeit des Sujets, der Totalität und der verdichteten formalen Wirkung des einzelnen Bildes.

Es ist gut nachvollziehbar, warum Zumthor sich gerade für Danusers Ansatz interessierte. Zum einen ist sein eigener Entwurf stark von Bildern motiviert: Er zielt darauf, bestimmte mentale Bilder räumlich umzusetzen, so wie Danuser sie in der Fotografie fixiert. Auch dass Danuser fast ausschliesslich Innenräume zeigte, dürfte Zumthors Entwurfspraxis entsprochen haben, die ebenfalls stets vom Inneren und von der Diskontinuität des Raums aus gedacht ist. Am wichtigsten aber scheint mir zu sein, dass das Werk beider um die Artikulation von latenten Prozessen beziehungsweise um die Visualisierung des Unsichtbaren kreist. Deutlich wird dies etwa in Zumthors Schutzbauten für die Ausgrabung römischer Funde in Chur (1986), wo die architektonische Hülle die Konturen der verschwundenen römischen Häuser nachzeichnet und zugleich den Blick auf die kaum mehr sichtbaren Reste



einer verschwundenen Kultur lenkt. In Sogn Benedetg liegt das Unsichtbare einerseits im religiösen Glauben, dessen Visualisierung seit der Antike ein Thema von Architektur, Malerei und Skulptur ist. Andererseits besteht es in der komplexen historischen, ökonomischen und sozialen Struktur der ganzen Region, die das Klischee der heilen Bergwelt verdrängt hat.

Vergleicht man Danusers Fotografien von Sogn Benedetg mit *In Vivo*, fällt auf, wie ähnlich sich ihre jeweils ersten Bilder sind. *In Vivo* beginnt mit der Aufnahme aus dem Inneren eines Kühlturmes. ABB. S.171 Während die Silhouetten der Kühltürme als visuelle Zeichen allgegenwärtig sind, entzieht sich deren Inneres der Darstellbarkeit durch die Kamera. Der fragmentierte, dunkle, nur spärlich von oben erhellte Raum ist von Nebelschwaden durchzogen. Wären die schrägen Betonpfeiler nicht zu sehen und würde nicht der Bildtitel auf die Kühlturmtasse verweisen, könnte man sich genauso gut in einer Kathedrale, in einem Tunnel oder einem nächtlichen Fabrikgelände wähen. Die Aufnahme vom dunklen Inneren korrespondiert mit denen vom hellen oberen Rand des Kühlturms, wo die dünne Betonwand ein weiteres Mal in den Nebel ragt. Auch hier könnte man sich ebenso gut auf einer Aussichtsplattform in den Alpen oder auf der Krone einer Staumauer befinden. Das natürliche Phänomen des Wetters vermischt sich mit dem industriell produzierten Dampf. Die von der Technologie ausgehende unsichtbare Bedrohung – die Explosion des Reaktors im sowjetischen Tschernobyl am 26. April 1986 war noch deutlich im Gedächtnis – steht der stimmungsvollen Schönheit des an sich völlig harmlosen Wasserdampfs gegenüber.

Wie eingangs erwähnt, erlebte Graubünden ab den 1950er Jahren eine rasante Entwicklung durch den Bau von Wasserkraftwerken. Die Nordostschweizerische Kraftwerke AG (NOK) plante von den 1950er Jahren an in der Region Surselva eines der grössten Kraftwerkssysteme der Schweiz mit einer Jahresproduktion von 2000 GWh, fast einem Viertel der Leistung eines Kernkraftwerks.<sup>205</sup> Und obwohl nur Teile des Projekts realisiert wurden, veränderte es die Region nachhaltig. Die entstandenen Wasserkraftwerke, aber auch die in diesem Zusammenhang

erweiterte Infrastruktur, wie etwa der 1967 eröffnete San-Bernardino-Tunnel, pflügten die Berglandschaft um Sumvitg buchstäblich um und verbanden sie mit den Fabriken und Verkehrslinien in den Ballungszentren des Schweizer Mittellandes. Auch an die dortigen Kernkraftwerke Gösigen und Leibstadt ist die Alpenregion angeschlossen: In den Graubündner Pumpspeicherkraftwerken wird mithilfe der billigen Atomenergie Wasser in die Stauseen gepumpt. Im Unterschied zu den weithin sichtbaren Kühltürmen der Atomkraftwerke ist der grösste Teil der Infrastruktur in den Alpen kaum sichtbar und aus der Wahrnehmung der Touristen gänzlich verdrängt. In den Fokus rückte sie nur kurz Anfang der 1980er Jahre, als erstmals eine breite Öffentlichkeit gegen den Plan der NOK, die Greina-Ebene für einen Stausee unter Wasser zu setzen, mobilisiert wurde.<sup>206</sup>

Aus wirtschaftsgeschichtlicher Perspektive besteht somit ein Zusammenhang zwischen Danusers Aufnahmen, die 1979 für die Serie *In Vivo* im Atomkraftwerk Gösigen entstanden, und seinen Fotografien der Caplutta Sogn Benedetg 1988.<sup>207</sup> Beide Orte sind Brennpunkte der energiepolitischen Diskussion jenes Jahrzehnts. Die fragile Kapelle in den Bergen in ihrer potenziell zerstörerischen – aber durch die Industrie auch teilweise zerstörten – Landschaft steht im Kontrast zur Gewalt des Atomkraftwerks im Mittelland und hängt zugleich von dessen Betrieb ab. Denn ohne die Wertschöpfung der Energieindustrie und die Leistung der Kernkraftwerke wäre die Politik nicht in der Lage, dem Bau weiterer Wasserkraftwerke im Gebirge Einhalt zu gebieten und damit die für die Tourismusindustrie wichtige Illusion einer intakten Landschaft und einer domestizierten Natur aufrechtzuerhalten.

Weder Zumthor noch Danuser erwähnten diesen Zusammenhang zwischen der Kapelle in den Bergen und der Energiediskussion explizit, obwohl beide ihn zweifellos kannten. Sie waren der Region durch ihre Herkunft, Zumthor auch durch seine berufliche Praxis eng verbunden. Als Mitarbeiter der kantonalen Denkmalpflege während der 1970er Jahre war er mit der Dialektik von Modernisierung und Zerstörung bestens vertraut und kannte die Umwälzungen durch die beispiellose Bautätigkeit aus der täglichen Praxis. Diese Wechselwirkung, so

möchte ich behaupten, konnte damals nur im Medium der Fotografie artikuliert werden. Auch meine eigene Revision – und die Möglichkeit, den Zusammenhang zwischen Kapelle und Energiediskussion überhaupt wahrzunehmen – wurde durch meine Erinnerung an die Kühlturbilder Danusers ausgelöst. Diese Verbindung der beiden wirtschaftshistorischen Stränge im Zusammenwirken von Architektur und Fotografie war möglich geworden, weil sich die Gattungsgrenzen für einen Moment gelockert hatten. Zumthor, bestrebt sich vom Denkmalspfleger zum Architekten zu wandeln, legte die Verantwortung vorübergehend in die Hände eines Künstlers. Danuser wiederum, der gerade vom Fotografen zum Künstler wurde, liess sich in diesem Fall auf eine Auftragsarbeit ein. Diese Konstellation war ein kulturhistorischer Glücksfall. Inzwischen sind die Felder zwischen Architektur und Fotografie wieder getrennt. Und trotzdem wird im Bereich der Architekturdarstellung nichts mehr so sein wie zuvor.





- Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago: University of Chicago Press, 1989; Georges Didi-Huberman, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris: Éditions de Minuit, 1990; Norman Bryson (Hg.), *Visual Culture. Images and Interpretation*, Hanover, N.H.: University Press of New England/Wesleyan University Press, 1994; W.J. T. Mitchell, *Iconology. Image, Text, Ideology*, Chicago: University of Chicago Press, 1986; W.J. T. Mitchell, *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago: University of Chicago Press, 1994; Gottfried Boehm (Hg.), *Was ist ein Bild?*, München: Wilhelm Fink Verlag, 1995; Christa Maar/Hubert Burda (Hg.), *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*, Köln: DuMont, 2004.
- 194 Henri Bergson, *Materie und Gedächtnis. Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist*, darin: «Vorwort zur 7. Auflage», übersetzt von Julius Frankenberger, Hamburg: Meiner, 1991, S. I (*Matière et Mémoire*, Paris, 1896).
- 195 Ebd., S. 1.
- 196 Sartre, 1994 (wie ANM. 46), S. 41.
- 197 Kevin Lynch, *The Image of the City*, Cambridge: The Technology Press/Harvard University Press, 1960, S. 10.
- 198 Vgl. «Architektur ist eine angewandte Kunst», Matthias Sauerbruch und Louisa Hutton erläutern ihr Verständnis vom Bauen», in: *Neue Zürcher Zeitung*, 17. März 2012.
- 199 Vgl. Hans Danuser, *In Vivo. 93 Fotografien*, Ausst. Kat. Aargauer Kunsthaus Aarau, 1989.
- 200 Vgl. «Domestico/Antidomestico», in: *Ottagono*, 97, 1990, sowie in: «Pendenzen. Neuere Architektur in der Deutschen Schweiz», in: *Du. Die Zeitschrift für Kunst und Kultur*, 5, 1992; Martin Steinmann, «Peter e Annalisa Zumthor: Cappella a Sogn Benedetg, Svizzera», in: *Domus*, 710 (November 1989), S. 44–53.
- 201 Vgl. Christof Kübler, «Grenzverschiebung und Interaktion. Der Fotograf Hans Danuser, der Architekt Peter Zumthor und der Schriftsteller Reto Hännny», in: *Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Zürich*, Zürich, 1995, S. 163–183.
- 202 *Architektur von Herzog & de Meuron, fotografiert von Margherita Krischanitz, Balthasar Burkhard, Hannah Villiger und Thomas Ruff, mit einem Text von Theodora Vischer*, hg. vom Bundesamt für Kultur, Baden: Lars Müller Publishers, 1991.
- 203 Vgl. *Pictures of Architecture, Architecture of Pictures (A Conversation between Jacques Herzog and Jeff Wall, Moderated by Philip Ursprung)*, Wien: Springer, 2004.
- 204 Hans Danuser, *Drei Fotoserien*, Ausst.-Kat. Bündner Kunstmuseum Chur, 1985.
- 205 Vgl. Hansjürg Gredig/Walter Willi, *Unter Strom. Wasserkraftwerke und Elektrifizierung in Graubünden 1879–2000*, hg. vom Verein für Bündner Kulturforschung, Chur: Verlag Bündner Monatsblatt, 2006, S. 326.
- 206 Vgl. *La Greina. Das Hochtal zwischen Sumvitg und Blenio*, hg. von Schweizerische Greina-Stiftung (SGS), Chur: Verlag Bündner Monatsblatt, 1997.
- 207 Die Aufnahmen im Inneren und auf dem Kühlturm des Atomkraftwerks bildeten den Auftakt des Zyklus. Laut Danuser entstanden sie 1979 in Gösgen. Hans Danuser, Gespräch mit Philip Ursprung, 11. Juni 2008.
- 208 Walter Benjamin, «Das Passagen-Werk», in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. V. 2, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1982, S. 1030.
- 209 Laura Almarcegui, *Guide to Al Khan. An Empty Village in the City of Sharjah*, Sharjah Biennial 8: Still Life, Art,

DER  
WERT  
DER  
OBERFLÄCHE

ESSAYS ZU  
ARCHITEKTUR, KUNST  
UND ÖKONOMIE

PHILIP URSPRUNG

# INHALT

7	EINFÜHRUNG
I DAS KAPITALISTISCH ERHABENE	
12	CRYSTAL PALACE UND MOBY DICK
32	WALL STREET
46	TATLINS TURM UND DIE DARSTELLUNG DER ARBEIT
56	ARBEITEN MIT «ORNAMENT UND VERBRECHEN»
68	KUNST ALS LEBENSSTIL: THEODORE LUX FEININGERS FOTOGRAFIEN DER BAUHÄUSLER
II REZESSION UND DISKONTINUITÄT	
80	GORDON MATTA-CLARK UND DIE GRENZEN DER ARCHITEKTUR
96	VERWERFUNGSLINIEN: PETER EISENMAN UND DIE RÄUME DER GLOBALISIERUNG
116	IN/HUMANE OBERFLÄCHEN: ABSALON UND DIE RÄUME DER DEPRESSION
130	AUF DER SUCHE NACH DEM SOZIALISTISCHEN RAUM
III BILDER IM EMPIRE	
146	BILDER IN BEWEGUNG: SAUERBRUCH HUTTON UND DAS GETEILTE DEUTSCHLAND
158	HANS DANUSER UND PETER ZUMTHOR: EINE REVISION
172	TERRAIN VAGUE: AUF DEN SPUREN VON LARA ALMARCEGUI
184	«ECHO-LOGY»: ARBEITEN MIT ALLAN KAPROW
200	JENSEITS VON BOLOGNA: LACATON & VASSALS HOCHSCHULE FÜR ARCHITEKTUR IN NANTES
215	ENDNOTEN
227	TEXTNACHWEIS
228	ABBILDUNGSNACHWEIS
229	NAMENSREGISTER