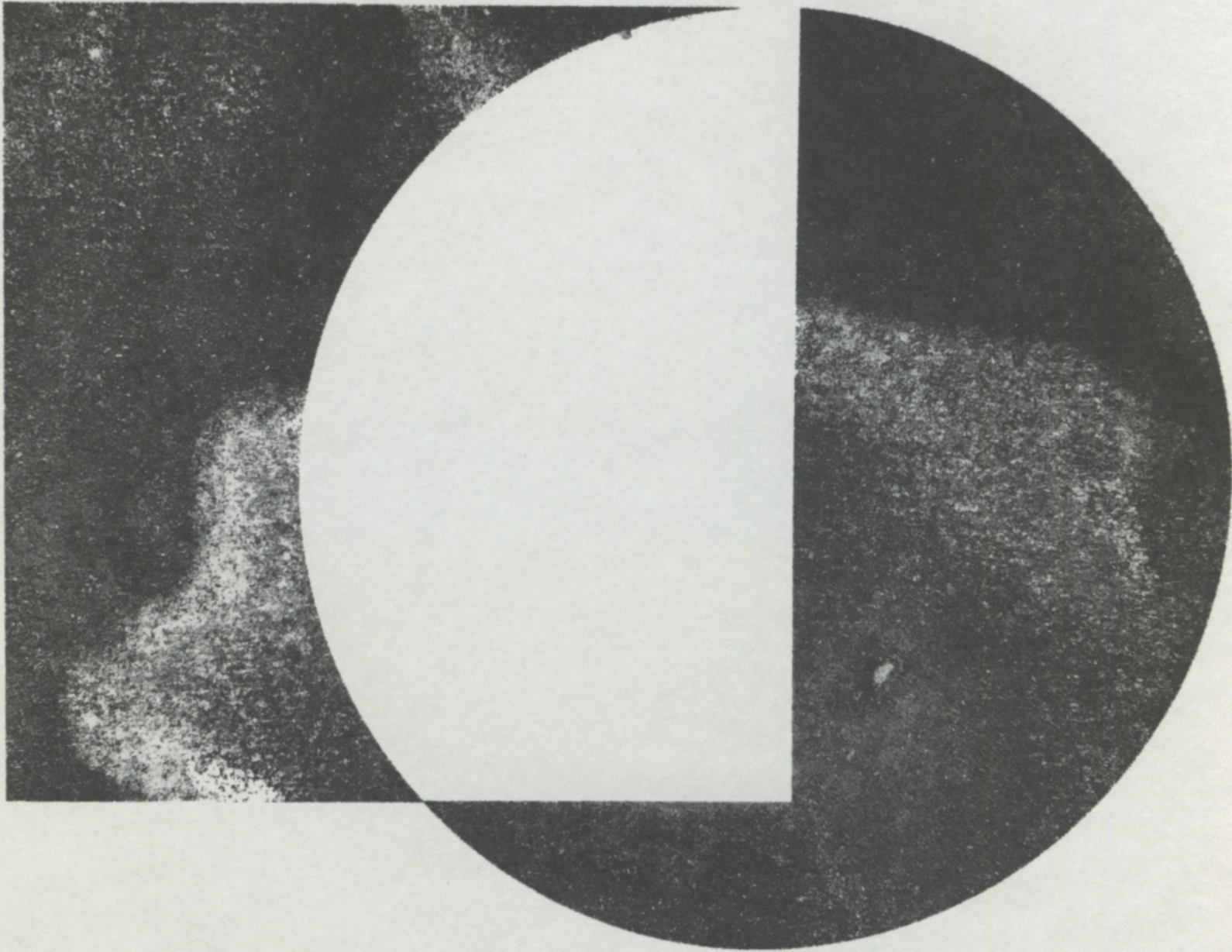


Uta Graff Katleen Nagel Felix Zeitler

Schwarze Räume Black Spaces



Edition **DETAIL**

Welche Assoziationen hast du bei der Farbe Schwarz in Bezug auf Architektur? Was kommt dir zum Begriff Schwarzer Raum unmittelbar in den Sinn?

Architektur lebt vom Zusammenspiel von Raum, Material und vor allem: Licht. Insofern erscheint ein schwarzer Raum für unsere Disziplin a priori uninteressant. Zur Genüge gibt es heute in der Ausstellungs- und Eventarchitektur die Nachfrage nach neutralen Black Boxes, in denen dann spezialisierte Berufsgattungen ihre Interventionen vornehmen. Mit Architekturqualität, wie wir sie uns vorstellen und die ihre Kraft aus der eingangs erwähnten Verschränkung von Aspekten schöpft, hat das vorerst nicht viel zu tun. Um Licht ins Dunkel des Schwarzen Raums zu bringen, braucht es deshalb klare Strategien.

Welche Strategien fallen dir in Bezug auf Schwarze Räume ein?

Wenn wir den Begriff ›Schwarz‹ nicht nur wörtlich verstehen, sondern die Bedeutung auf abstraktere Ebenen oder in verwandte Gebiete unseres Berufs hinein ausweiten, erweist er sich als fruchtbarer Nährboden für Geist und Seele: für Entwurfsstrategien, die sich gleichsam ›aus dem Dunkeln‹ herantasten und dadurch zu anderen Resultaten und vor allem neuen Erkenntnissen beitragen können. Lernen können wir dabei etwa vom Feld der Kunstgeschichte, wo Max Raphael uns in seiner Studie *Die Farbe Schwarz*¹ deren ganzes Wirkungs Panorama in der Geschichte der Malerei auslegt. Sätze wie die folgenden bringen unser Raumaktivierungs-Sensorium – wenn wir es mal so nennen wollen – ins Schwingen: »Das Schwarz wirkt eher so, als ob es noch keine Bestimmtheit ausgeschieden hätte; es ist gleichsam von einer undifferenzierten Einheit« (über ein Bildnis von Cranach) oder: »Das Schwarz scheint für den alten Rembrandt die einzige Farbe, die er dem Licht- und Schattenspiel nicht unterwirft, sondern sich

1 Max Raphael, *Die Farbe Schwarz. Zur materiellen Konstituierung der Form*. Frankfurt a.M. und New York 1984.

What do you associate with the colour black in relation to architecture? What do you immediately have in mind when you consider the notion of the Black Space?

Architecture thrives on the interplay of space, material and above all: light. In this respect, a Black Space may seem inherently uninteresting for our discipline. Today, there is plenty of demand for neutral black boxes in exhibition and event architecture, forming the background for the interventions of specialised disciplines or professions. In principle, this understanding of Black Spaces doesn't have much in common with an architectural quality as we understand it, that is, a quality drawing its strength from the interconnection of the aspects mentioned above. In order to shed some light on the darkness of the Black Space, clear strategies are needed.

What strategies do you think of regarding Black Spaces?

If we not only take the term ›black‹ literally, but conceive its meaning on a more abstract level or expand it into related fields of our profession, the notion turns out to be a breeding ground for our mind and spirit: for strategies of design that approach us ›out of the dark‹, as it were, therefore can be conducive for gaining new insights. Here, we can learn, for instance, from the realm of art history, where Max Raphael's study *Die Farbe Schwarz*¹ lays out an entire panorama of the effects of *the colour black* in the history of painting. It is passages such as the following that make our senses for spatial activation – if we want to call it that – oscillate: »The black seems rather as if it hasn't exuded yet a definiteness; it is of a quasi-undifferentiated unity« (on a portrait of Cranach) or: »Black for the old Rembrandt seems to have been the only colour that is not subdued by the play of light and shadow, but that, instead, holds its ground

1 Max Raphael, *Die Farbe Schwarz. Zur materiellen Konstituierung der Form*. Frankfurt a.M. and New York 1984. [Transl. from German: KN]

gegen dieses behaupten lässt. Zugleich aber bildet das Schwarz die tiefste Dunkelheit, der sich das Licht-Schattenspiel annähert, und insofern rücken das Schatten-Schwarz, besser: die Dunkelheit und die Farbe Schwarz sehr nahe aneinander.« Wie erzeuge ich mit architektonischen Mitteln ein wahrnehmbares »Schatten-Schwarz«? Was leistet Schwarz als ›Einheit‹ in der Architektur? Oder über das Schwarz hinaus: Wie könnte ein Raum, der »noch keine Bestimmtheit ausgeschieden hat«, beschaffen sein?

Warum ist ein Schwarzer Raum überhaupt interessant für eine Architektur? Was ist sein Wert gegenüber anderen Räumen?

Knüpfen wir mal an die letzte, von Raphael angestoßene Frage an, jene nach der »Noch-nicht-Bestimmtheit« (im Gegensatz zu einer Unbestimmtheit). Dann landen wir zum Beispiel bei Georges Perec, dem französischen Schriftsteller und Filmemacher, der uns durch seine ebenso präzise wie offene textliche Sprache immer wieder in ganz andere Bild- und Denkwelten verführt. Faszinierend ist seine Vorstellung des folgenden Raums, der als Gedankenmodell vielleicht etwas mit unseren Schwarzen Räumen zu tun haben könnte: »Ich habe mehrmals versucht, an eine Wohnung zu denken, in der es ein überflüssiges Zimmer gäbe, ein ganz und gar und absichtlich überflüssiges Zimmer. Es wäre keine Abstellkammer gewesen, es wäre kein zusätzlicher Raum gewesen, weder ein Flur noch ein Kabuff noch ein Schlupfwinkel. Es wäre ein funktionsloser Raum gewesen. Er hätte zu nichts genützt, er hätte auf nichts verwiesen. Es ist mir trotz allen Anstrengungen unmöglich gewesen, diesen Gedanken, dieses Bild zu Ende zu verfolgen. Die Sprache selbst, so schien mir, hat sich als untauglich erwiesen, dieses Nichts, diese Leere zu beschreiben, als ob man nur von dem reden könne, was voll, nützlich und zweckmäßig ist.«² Diese Unzulänglichkeit der Sprache, einen Raum ohne Funktion zu beschreiben, wäre für

² Georges Perec, *Träume von Räumen*. Zürich/Berlin 2013.

against it. At the same time, however, black forms the deepest darkness that the play of light and shadow approximates, and in this respect the shadow-black, that is, the darkness and the colour black move very close together.« How can I, by means of architecture, create a perceivable »shadow-black«? What is it that black as a ›unit‹ adds to architecture? Or beyond black: What could a space that »has not yet exuded a definiteness« be like?

Why is a Black Space interesting for architecture at all? What is its value compared to other spaces?

Let's take up the last question raised by Raphael, that of »not-yet-determined« (as opposed to indeterminate). This leads us, for example, to Georges Perec, the French writer and filmmaker whose language is likewise precise and open, seducing us again and again to envision different worlds of images and thoughts. Fascinating, in this respect, is his idea of the following room that might have conceptual ties to our notion of the Black Space: »Various times I have tried to think about a flat that has a surplus room, a room that is entirely and deliberately superfluous. It would not be a storage room, neither a corridor, chamber or recess or anything like that. It would be a room without a function. It wouldn't be useful for anything, nor refer to anything. Despite all efforts I made, it turned out to be impossible for me to conclude with this idea or to have a full image of it in mind. Language itself, it seemed to me, had proven to be ineffectual for describing this nothingness, this emptiness, as if one could only talk about what is complete, useful and functional.«² These shortcomings of language which fails to describe a room without function might be comparable to the deficiencies of language that we architects find ourselves confronted with when it comes to characterising the Black Space. We do not succeed in really imagining what the

² Georges Perec, *Träume von Räumen*. Zürich and Berlin 2013.
[Transl. from German: KN]

uns Architekten die Unzulänglichkeit der Sprache angesichts des Schwarzen Raums. Es gelingt uns nicht, den Schwarzen Raum per se wirklich zu imaginieren. Wir müssen etwas daraus aufgehen, auferstehen lassen, etwas, das aus ihm geboren wird. Und dieses Etwas hat immer etwas mit Licht und Materie zu tun. Es wäre allerdings falsch und vermessen zu glauben, dass das Arbeiten aus dem Schwarzen Raum heraus uns vom ›Ballast‹ der Bilder und Referenzen befreit, in dem viele Architekten heute im globalen digitalen Netz zu ersticken scheinen. Über alles hat in irgendeiner Form schon jemand vor uns nachgedacht und dafür Bilder und Referenzen entwickelt: auch über das Entwerfen im und aus dem Schwarzen Raum heraus.

Kannst du das konkretisieren?

Anlässlich der Planung des ersten Zürcher Kinos *RiffRaff* mit einer Kinobar und zwei Kinosälen, das wir bis 1998 in Arbeitsgemeinschaft mit Meili Peter, insbesondere mit dem leider jüngst verstorbenen Architekten und Theoretiker Marcel Meili, in eine bestehende Raumstruktur einbauen konnten, hatten wir Gelegenheit, uns mit dem Thema zu beschäftigen. Kino ist aus dem vollständigen Dunkeln geborenes (künstliches) Licht: eben Lichtspieltheater. In Absetzung vom schönsten Zürcher Studio-kino, dem *Studio 4* (heute *Filmpodium*), 1947/48 vom ehemaligen Bauhausschüler Roman Clemens mit Filmbildern in grafischem Schwarz-Weiß-Kontrast gestaltet, fanden wir unseren Ausgangspunkt im New Yorker Kinoprojekt *Invisible Cinema*, das 1970 in den Anthology Film Archives eröffnet worden war.³ Dort führte Peter Kubelka eine neue Form von Kino vor, in dem sich der Besucher – eingebaut in eine den Ton optimal aufnehmende Akustikhaube und abgeschirmt von störenden Sitznachbarn – mit voller Konzentration dem Filmgeschehen widmen kann.

³ Vgl. dazu: www.researchgate.net/publication/301289891_The_Invisible_Cinema

Black Space, per se, is. It is its product that makes it tangible: something must emanate from it, rise from it, something must be born out of it. And this something is always related to light and material. It would, however, be wrong and presumptuous to believe that working in the context of the Black Space frees us from the ›burden‹ of the images and references provided by the global digital network that many architects today seem to suffocate in. In one way or another there is always someone who has already thought about the things that we are occupied with, that is to say, there is nothing images or references have not already been developed for: and this also applies for designing in and out of the Black Space.

Can you put this in concrete terms?

When we planned the first *RiffRaff* cinema in Zurich in cooperation with the office of Meili Peter, in particular with the architect and theorist Marcel Meili, who sadly passed away recently, we had the occasion to engage with the topic. The cinema included a bar and two screening rooms that had to be integrated into an existing building structure. Cinema is (artificial) light emerging from the complete dark, precisely ›Lichtspieltheater‹ [lit. theater for the play of light]. In contrast to *Studio 4* (today named *Filmpodium*), the most beautiful Zurich cinema, decorated 1947/48 by the former Bauhaus student Roman Clemens with black and white movie images, we found the initial point for our own project in the *Invisible Cinema*, opened in 1970 in the New York Anthology Film Archives.³ Peter Kubelka presented a new form of cinema there where every spectator would be seated in their own little acoustical box which simultaneously shields them from their neighbours in order to fully focus on what's happening on the screen.

³ see: https://www.researchgate.net/publication/301289891_The_Invisible_Cinema

In eine denkmalgeschützte Raumhülle des Großkinos *Modern* aus der Gründerzeit, das in der Kinokrise der Nachkriegsjahre in einen Spielsalon transformiert worden war, sollten zwei Kinosäle und eine – die erste – Zürcher Kinobar als Treffpunkt für die cinephile Klientel eingebaut werden. Über den im Längsraum quergestellten kleinen Kinosaal hinweg ließen wir den Projektionsstrahl über der eingebauten Bartheke durch eine verglaste Projektionsöffnung in den großen Kinosaal eindringen. Alles war darauf ausgerichtet, den tanzenden Projektionsstrahl als Protagonisten über den Köpfen der Besucher an der Bartheke im dunklen Raum in Szene zu setzen. Selbst die Lüftungsanlage wurde dahingehend konzipiert, dass der Zigarettenqualm der Barbesucher möglichst lange in einer bestimmten Höhe über den Köpfen hängen blieb, um den bewegten Lichtstrahl überhaupt sichtbar zu machen – ob des Rauchverbotes ist er heute leider etwas verblasst. Sichtbar bleibt allerdings die Rückprojektion des Lichtstrahls, die das bewegte Filmbild seitenverkehrt in den Barraum zurückwirft und Bildfetzen auf Trägern und Wänden zurücklässt.⁴

Was hat die Präsenz der dunklen Kinosäle, dieser Schwarzen Räume, für den Gesamtentwurf des RiffRaff-Komplexes bedeutet?

Im Kinobau ist das Schwarz, die Dunkelheit des Saals, eine primäre Herausforderung. Das Auge soll sich auf dem Weg in den Vorführsaal stufenweise auf die Dunkelheit einstellen können, um rundum aufnahmefähig für das Geschehen im ›Schwarz‹ zu sein. Dafür war die Kombination mit einem ›Adaptionsraum‹, der Bar, ideal. Als Übergangsgefäß agiert sie zwischen den Welten des natürlichen und des künstlichen Lichts auf dem Weg von der realen in die fiktive Welt – und wieder zurück. Diesen Adaptionsprozessen und ihrer Übersetzung in entsprechende Raumgefüge hat sich der Entwurf gewidmet. Unser Bild des Kinos als Institution erweitert jenes von Kubelkas

⁴ Bildmaterial siehe: <https://staufer-hasler.ch/projekt-details/kinos-mit-bar-bistro-riffraff-zuerich>

The existing structure, in which two screening rooms and the first Zurich cinema bar addressing a designated cinephile audience had to be installed, is a listed building from the early twentieth century that originally housed the cinema *Modern* and later, during the crisis of the cinema in the post-war years, was transformed into a gambling hall. We had the projection beam cross the bar and foyer space, across the small screening box positioned transversally in the longitudinal space of the bar, finally permeating the wall of the main screening room through a small glazed opening to eventually meet the screen. Everything was focused on staging the projection beam as protagonist above the heads of the visitors in the dim space of the bar. Even the ventilation system was devised in a way that would keep the cigarette smoke up in the air above the heads as long as possible, in order to make the moving light beam visible – which today, thanks to the ban on smoking, is unfortunately somewhat faded. However, the reflection of the projected light remains visible, throwing the moving film image back into the bar room in reverse and leaving fragments of images on beams and walls.⁴

What does the presence of the dark screening rooms, the Black Spaces, mean for the overall design of the RiffRaff complex?

In the cinema, the darkness of the screening room is the main challenge. On its way to the screening room, the eye should be able to adapt gradually to the surrounding darkness in order to be fully receptive for the happenings in the ›blackness‹. Therefore, the combination with an ›adaption space‹, i. e. the bar, was perfect. As a sort of vessel of passage the bar operates between the two worlds, that of natural and that of artificial light; it is part of the way from the real to a fictive world – and back again. It was these processes of abstraction and their translation into spatial arrangements that the entire design was devoted to.

⁴ for images see: <https://staufer-hasler.ch/projekt-details/kinos-mit-bar-bistro-riffraff-zuerich>

Invisible Cinema allerdings um eine zentrale Komponente. Die Zuschauer, die sich in seinen Sitzkapseln verbergen und aus der Betrachterperspektive demnach unsichtbar sind, widersprechen in Zeiten von Heimkino und Netflix dem Urmotiv des Kinos: dem kollektiven Erlebnis. Aus diesem Grunde musste das Bild eine zeitgemäße Transformation erfahren, indem die Zuschauer nicht im Dunkel versinken, sondern im »Schatten-Schwarz« – im Widerschein der auf den schwarzen Raum zurückstrahlenden Leinwand – ihren Auftritt haben: »Das Schwarz ist die Farbe einer schlechthin undurchdringlichen Nacht, der allein der kalte Wille, die warme Sinnlichkeit und die leuchtende Intelligenz des Menschen gegenüberstehen« (Max Raphael über ein Portrait von Goya). Aber nicht nur die Menschen, die Zuschauer stehen bzw. sitzen in unserem Kinoraum mit ihrer Intelligenz im Schwarz und gleichzeitig dem Schwarzen gegenüber, alle Objekte im Raum nähern sich an ihm. Glänzende und gegenläufig – also bewusst verkehrt – montierte Samtstoffe lassen von hinten die schlangenförmige Reihe der Sitzlehnenoberflächen im schweren Dunkel bei jeder Lichtbewegung auf der Leinwand aufblitzen. Mit Seiden- und Netzstoffen verhüllte Akustikelemente an den Wänden erzeugen durch die Reflexionen bewegte Hologramme. Alles wird aus dem Dunkeln geboren.

Über die mögliche Bedeutung der Präsenz eines Schwarzen Raums für den Entwurfsprozess haben wir bereits gesprochen. Was aber sind für dich die wesentlichen Aspekte, um den Entwurfsprozess anzuregen? Woraus schöpfst du im Prozess? Gibt es Texte, Bilder oder andere Referenzen, Situationen des Entwerfens oder konkrete Orte? Welche Werkzeuge oder Medien sind dir eigen? Welche benutzt du gerne?

Jeder Entwurf braucht die Geschichte als Nahrung und eine Geschichte als Erzählung. Erstaunlicherweise habe ich über das »Übersetzen von Geschichte« und die für die Erzählung zu findende

Our image of the cinema as an institution adds a central component to that of Kubelka's *Invisible Cinema* though. In times of home cinema and Netflix, seated spectators hidden each in their own capsule and, thus, invisible from the viewer's perspective contradict one of the most fundamental motifs of the movie theater: that of the collective event. For this reason, the image had to be transformed into a contemporary concept of a cinema in which the spectators wouldn't get lost in the darkness but be staged themselves in the »shadow-black« – illuminated by the reflecting screen: »The black is the colour of a downright impenetrable night, opposed only by the cold will, the warm sensuousness or the lucent intelligence of humans« (Max Raphael on a portrait by Goya). But not only the humans, the spectators find themselves in and confronted with the black simultaneously, every object in the room draws closer to them. Lustrous and lusterless, that is, deliberately inverted, velvet textiles make the meandering tiers flash up out of the heavy darkness with every luminous movement on the screen. Acoustic elements on the walls, covered with silk and meshed fabrics, create moving holograms through the reflections. Everything is born out of darkness.

We have already discussed the possible significance of the presence of a Black Space for the design process. What are the essential aspects for you to stimulate the design process? What do you draw from in the process? Are there texts, images or other references, situations while designing, or concrete places? Have you developed any tools or media for your own? Which tools do you like to use?

Every design needs history as nourishment and a story as narrative. Surprisingly, I have learned more about »translating history« and the »narrative structure«⁵ to be found for storytelling

5 see: Jan Pieper »Kritische Annäherung an die Peripherie der Architektur«, In: *Baumeister* No. 7, 2006. [Transl. from German: KNJ]

»narrative Struktur«⁵ mehr außerhalb meiner eigenen Disziplin gelernt als innerhalb. Dies hat den herausfordernden, aber befruchtenden Vorteil, dass die Erkenntnisse übertragen, das heißt, in unsere eigene Sprache übersetzt werden müssen. Eine direkte ›Anwendung‹ ist nicht möglich, wie sie heute oft im Umgang mit Bildern und Referenzen erfolgt. Das Hinausschauen über den Tellerrand, das Gras in anderen Gebieten, gibt uns Anlass, über die methodischen Strukturen nachzudenken, in die unsere Bilder und Referenzen eingebettet sein müssten.

Andrej Tarkowskij beschreibt in seinem Werk *Die versiegelte Zeit*, in dem er die Gedanken zu seinem Filmschaffen auslegt und das mich seit meinen frühesten Berufsjahren begleitet, diese doppelte Notwendigkeit sehr anschaulich: »Mehr oder minder handeln alle meine Filme davon, dass die Menschen nicht einsam und verlassen in einem leeren Weltbau hausen, dass sie vielmehr mit unzähligen Fäden der Vergangenheit und Zukunft verbunden sind«, äußert er sich zur Geschichte als Nahrung und noch eindringlicher zur Geschichte als Erzählung: »Auf dem Weg zu einer Art poetischen Logik trifft man auf zahlreiche Hindernisse. Bei jedem Schritt lauert einem Gegner auf, obwohl doch das Prinzip der poetischen Logik ebenso gesetzmäßig ist wie das der Literatur und der theatralischen Dramaturgie.«⁶

Wie können wir Architekten uns eine »poetische Logik« erringen? Unsere Erfahrungen haben gezeigt, dass sie durch das ständige, aktive Springen zwischen den uns zur Verfügung stehenden Instrumenten beflügelt werden kann: zwischen Zeichnungs-, Modell- und Textarbeit. Zur Methodik des sogenannten synchronen Entwerfens gäbe es noch so viel zu erzählen, dass sich unser Diskurs komplett im Schwarzen Raum verlieren würde (lacht). Jedenfalls hilft sie uns mit Sicherheit, der verführerischen Schnelligkeit und – daraus hervorgehend – der Oberflächlichkeit der digitalen Bilderflut zu entrinnen.⁷

5 Vgl.: Jan Pieper »Kritische Annäherung an die Peripherie der Architektur«. In: *Baumeister* 07/2006.

6 Andrej Tarkowskij, *Die versiegelte Zeit. Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films*. Berlin 2012.

7 Vgl. dazu die Beiträge von Astrid Staufer: »Geschichte(n) erzählen? Ein Plädoyer für die Rückeroberung von Inhalt, Raum und Konstruktion«, publiziert in *Werk, Bauen + Wohnen* 10/2016, sowie »Ikonen übersetzen« in der Buchpublikation *Ikonen. Methodische Experimente im Umgang mit architektonischen Referenzen*, hrsg. von Astrid Staufer, Thomas Hasler, Lorenzo de Chiffre und Technische Universität Wien. Zürich 2018.

outside my own discipline than inside. This has the challenging but stimulating advantage that the findings have to be transferred, that is, translated into our own language. Direct ›application‹ is not possible, as is often the case today with images and references, is not possible. Looking outside the box, grazing in other areas, gives us the opportunity to think about the methodical structures in which our images and references should be embedded.

Andrej Tarkovsky describes this double necessity very vividly in his work *Sculpting in Time*, in which he interprets the thoughts of his filmmaking and which has accompanied me since my earliest professional years: »More or less all my films deal with the fact that people do not live lonely and abandoned in an empty world, but that they are rather connected with innumerable threads of the past and the future«, he says about history as food and even more insistently about history as narrative: »On the way to a kind of poetic logic one encounters numerous obstacles. At every step an opponent lurks in wait, although the principle of poetic logic is just as legitimate as that of literature and theatrical dramaturgy.«⁶

How can we, as architects, achieve a »poetic logic«? Our experience has shown that it can be inspired by the constant, active jumping between the instruments at our disposal: between drawing, model and text work. There would still be so much to tell about the methodology of so-called synchronous design that our discourse would be completely lost in the Black Space (laughs). In any case, it certainly helps us to escape the seductive speed and – as a result – the superficiality of the flood of digital images.⁷

6 Andrej Tarkowskij, *Die versiegelte Zeit: Gedanken zur Kunst, zur Ästhetik und Poetik des Films*. Berlin 2012. [Transl. from German: KN]

7 see contributions by Astrid Staufer: »Geschichte(n) erzählen? Ein Plädoyer für die Rückeroberung von Inhalt, Raum und Konstruktion«, published in *Werk, Bauen + Wohnen* 10/2016, as well as »Ikonen übersetzen« as part of the publication *Ikonen. Methodische Experimente im Umgang mit architektonischen Referenzen*, ed. by Astrid Staufer, Thomas Hasler, Lorenzo de Chiffre and Technische Universität Wien. Zurich 2018. [Transl. from German: KN]

Dann nochmal ganz zurück zu den Anfängen: Kannst du dich an das erste Kino erinnern, das du besucht hast? Gibt es ein besonderes Kino-Erlebnis, das dich und deine Arbeit als Architektin geprägt hat?

Mein erster Kinobesuch spielte sich im Vorschulalter ab, in einem alten Zürcher Kinopalast am Bellevue. Es war *Pippi Langstrumpf*. Als ungeübte Zuschauerin (wir hatten zuhause damals noch keinen Fernseher) musste mich meine Mutter nach einer Räuberszene schon vor der Pause unter Tränen nach Hause bringen. Ein zweiter Versuch in Form eines Trickfilms gelang dann glücklicherweise.

Die für meinen Beruf wirklich prägenden Erfahrungen machte ich aber erst viele Jahre später während des Studiums, wo an der Abteilung XII für Geistes- und Sozialwissenschaften der ETH Zürich Filmvorlesungen als Wahlfach angeboten wurden. Es war die einzige Vorlesungsreihe, die ich regelmäßig besuchte. Die Vorlesungen, in denen der Filmwissenschaftler Prof. Viktor Sidler anhand von Filmausschnitten zu spezifischen Techniken und Thematiken referierte, lehrten mich das Wichtigste für unseren Beruf: erstens, das sehen Lernen (*saper vedere*) und zweitens anhand der Hintergründe zu den Filmdokumenten, dass unsere Arbeit mit jenen »unzähligen Fäden der Geschichte« verbunden ist und dadurch erst in die Zukunft führen kann. Wir schreiben stets an ihr weiter – und lieber bewusst als unbewusst.

Now, back then to the beginning: Do you remember the first cinema you visited? Is there a special cinema experience that has shaped you and your work as an architect?

When I first went to the movies, I was at preschool age. In an old Zurich picture palace at Bellevue, *Pippi Longstocking* was screened. As an inexperienced spectator (we didn't have a TV at home back then) I broke out into tears after a robber scene and my mother had to take me home even before the break. The second attempt – a cartoon – luckily succeeded.

The experiences that really impacted my profession, however, I only made many years later during my studies, where film lectures were offered as an optional subject at the Department XII for Humanities and Social Sciences at ETH Zurich. It was the only lecture series I attended regularly. The course, in which the film scholar Prof. Viktor Sidler lectured on specific techniques and topics using film excerpts, taught me the most important thing for our profession: firstly, learning to see (*saper vedere*), and secondly, on the basis of the background to the film documents, that our work is connected with those »innumerable threads of history« and only thanks to these can lead into the future. We continue to make history – and prefer to do so consciously rather than unconsciously.