1

DIE VAGABUNDEN UND DER JAZZ

Buol & Zünd Architekten: Jazzcampus in Basel Jazzmusiker haben per se eine gewisse Affinität zum Informellen. Vielleicht bedingt sogar gerade eine gewisse Abneigung gegenüber dem Starren, Regelhaften ihren Weg zu dieser Musik, deren Wesen von Interaktion und Improvisation bestimmt ist. Architektur hingegen ist eine Disziplin, die das Zufällige, Unvorhergesehene nicht liebt, sondern es nach allen Regeln der Kunst auszuschliessen versucht. Sie steht damit dem Jazz diametral entgegen. Mit der Aufgabe, ein Haus ganz allein für diese Musik zu bauen, treffen also zwei Disziplinen aufeinander, die unterschiedlicher nicht sein könnten. Ein subjektiver Blick auf das gerade fertiggestellte Werk.

Autorin: Anne Kaestle

Buol & Zünd sind bekannt für ihren virtuosen Umgang mit bestehender Bausubstanz, bei dem die Grenzen von Alt und Neu bewusst verwischt werden. Den neugierigen Betrachter reizt diese Unschärfe; er will das Rätsel lösen: Was ist neu, und was war schon da? Ergänzungen werden – wie etwa beim Umbau der Fabrik an der Oetlingerstrasse in Basel [2005] – aus dem «Genmaterial» der Substanz abgeleitet und so lange weiterentwickelt, bis ein neues Ganzes entsteht. Das geht so weit, dass im Rückblick die Ausgangslage gar unvollständig wirkt und das Gebäude oder Ensemble erst in seiner Fortführung ganz und richtig erscheint. Es ist eine behutsame und doch entschiedene Annäherung an das Bestehende, die das Alte nie alt aussehen lässt und keine Berührungsängste erlaubt.

Dahinter steckt eine Sichtweise, die nicht konservativ erhaltend ist, sondern mit fast beiläufiger Wertschätzung des Bestehenden nach vorne schaut. Die Geschichte wird weder ausgeblendet noch über das Heute gestellt, sondern unverkrampft weitergeschrieben. Es gibt kein Bauen auf der Grünen Wiese, keine «Stunde Null»[1] der Moderne; immer ist schon etwas dagewesen. So ist nicht verwunderlich, dass Buol & Zünd Architekten beim Jazzcampus – ihrem ersten grossen Neubau – aus dem Material des Ortes schöpfen.

Architecture trouvée

Auf den ersten Blick sehen wir viel Vertrautes: Im weisslichen Backstein hallt die frühere industrielle Nutzung des Hinterhofs nach. Auf den Lochfassaden sitzen Giebeldächer. Mehrere ablesbare Hausteile schieben sich eng aneinander und bilden eine Gruppe, die um die leere Mitte steht. Rücksprünge machen Platz für drei separate Hauseingänge und Erker, die sich neugierig herausschieben, um ausgerechnet an der engsten Stelle mit dem Gegenüber die prekäre räumliche Nähe noch zu überhöhen. Die äussere Erscheinung, der Auftritt zur Stadt ist dagegen von stiller, zurückhaltender Natur; hier verschmilzt der Neubau mit dem Bestand. Zwei der zur Strasse orientierten bestehenden Bauten – darunter der mittlere, worin sich der Durchgang zum Hof befindet – wurden aussen erhalten und bloss im Inneren umgebaut. Das Haus an der Westecke hingegen musste zugunsten der Zugänglichkeit während dem Bau weichen und wurde anschliessend unter Verwendung einiger Originalelemente rekonstruiert. Der Neubau tritt also zur Strasse hin kaum in Erscheinung. Er ist so perfekt in den Stadtraum eingebettet, dass der Besucher den Eingang fast verpassen könnte. Eine scheue und doch passende Geste, die das anschliessende Raumerlebnis beim Eintritt in den zentralen Hofraum gezielt verstärkt und mit dieser fein komponierten Dramaturgie eine leise Assoziation zu den *speakeasies*[2] aus dem New York der 1920er Jahre darstellt. Der Hof ist nicht nur die ruhende Mitte und bringt Licht und Luft in die umliegenden Proberäume, sondern dient auch der übergeordneten Orientierung und ist eigentlicher Ort der Ankunft. Doch wie kam es zu dieser inneren Hoffigur und ihrer komplexen Fassadenabwicklung?

Zufall als Werkzeug

Die Autoren bedienen sich hier bewährter Elemente und vertrauter Motive aus der gewachsenen Stadt. In der Gegenüberstellung mit dem historischen Stadtplan von Friedrich Rudolf Falkner aus dem Jahr 1873 wird es augenscheinlich: Die dominierende Grundrissfigur, die dem Neubau seine prägnante Gestalt verleiht und zum Leitgedanken des gesamten Werks wird, ist bereits im Erbgut des Bauplatzes verankert. Sie folgt aber nicht den industriellen Hallen, welche sich unmittelbar zuvor auf diesem Grundstück befanden, sondern geht auf noch ältere Bauten zurück, die einmal hier standen.

Der Begriff *serendipity*[3] beschreibt das Phänomen von zufällig gewonnenen, überraschenden Erkenntnissen, nach denen nicht bewusst gesucht wurde. Dieses Prinzip hat viel mit dem Entwurfsprozess von Buol & Zünd zu tun. Es verlangt ein waches Auge, das offen ist für Entdeckungen. Es bedarf aber auch der Fähigkeit zu intelligenten Schlussfolgerungen und eine gewisse Ernsthaftigkeit den Fundstücken gegenüber. Erst indem die Architekten den spontanen Entdeckungen auch den ihnen angemessenen Raum geben, können sie sich zur tragenden Entwurfsidee entfalten. Dem Finden folgt das Filtern, Sortieren, Bewerten, dann der zähe Prozess des Einbindens, bis letztlich sämtliche Einzelteile ineinandergreifen und Gestalt annehmen.

Fantasieren

Auch beim Jazzcampus implementieren Buol & Zünd eine vorgefundene Struktur in ihren Entwurf, statt das scheinbar Zufällige selbst zu erfinden. Der Versuch der reinen Imitation von gewachsenen Strukturen löst ambivalente Gefühle aus. Komposition des Zufälligen – ist das nicht ein Widerspruch?

Ein prominentes und ausreichend kritisiertes Beispiel in der Umgebung von Zürich ist Seldwyla[4], eine Siedlung in Zumikon, gebaut in den späten 1970er Jahren von Rolf Keller[5], der sich zum Ziel gesetzt hatte, die Monotonie der Moderne durch eine neue Form des Individualismus aufzulösen. Die Reihenhauszeilen an der Tobelmülistrasse ahmen dazu gewachsene, dörfliche Strukturen nach und verweben die individuell gestalteten Gebäude mit einem Geflecht von privaten und öffentlichen Aussenräumen.[6] Keller verbaut in den Häusern ausserdem historische Fundstücke,[7] die lose Verbindung von Objekt und Ort mindert jedoch trotz der Echtheit des Fundus dessen Vermittlung von Authentizität innerhalb des Gesamtprojekts.

1 Der Innenhof als Ort der Ankunft, des Auftakts und der Bühne zugleich. (Fotos: Georg Aerni)

2

3

4

2 **Szenische Wirkung und exakte Ausführung im Innenhof**

3 **Foyer und verbindende Halle im Untergeschoss**

4 **Ein Übungsraum mit eigens entwickelten Leuchten**

5 **As Found: Falknerplan, 1865–1872**

6 **Grundrisse: Kein Geschoss gleicht dem anderen.**

7 **Die Schnitte zeigen die räumliche Dichte, die auf dem schmalen Bauplatz geschaffen wurde.**

Es ist nicht so, dass die gebauten Bilder nicht ihre Wirkung entfalteten. Die Idylle von Seldwyla hat zweifellos ihren Charme; der Ort verströmt eine verführerische Atmosphäre intakter Nachbarschaft, und sicher ist die Siedlung den Bewohnern auch heute noch ein fabelhaftes Zuhause. Doch dem Ganzen haftet etwas Unwirkliches an. Paradoxerweise produziert ausgerechnet die manieristische Überzeichnung der Wirklichkeit etwas Surreales. Ein leichtes Unbehagen breitet sich aus – wie beim Anblick mediterraner Feriensiedlungen. Unweigerlich werden Assoziationen geweckt zu den Freizeitparks des grossen amerikanischen Zeichentrickkönigs oder gut gemachten amerikanischen Shoppingmalls.[8] Der Versuch endete im Pittoresken, das in der heutigen Zeit einen schweren Stand hat. « Hübsch » reicht irgendwie nicht.

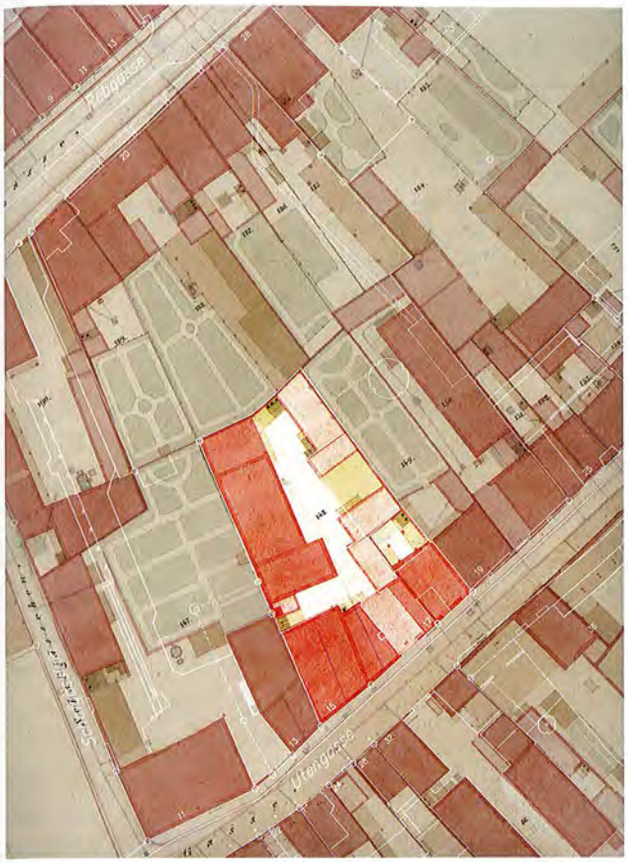
Um dazu eine Analogie aus der Musikgeschichte anzubringen: Das « Fantasieren » auf dem Klavier war schon in der Klassik und Romantik eine hochgelobte Kunst. Es hat den Anschein des spontanen Losspielens; über das Suchen und Verwerfen von Material während des Spiels wird der Entstehungsprozess von Musik inszeniert, bis schliesslich ein übersichtliches Thema entsteht, das sich zur Variation eignet und kunstvoll weiterentwickelt wird. In Wahrheit aber sind diese « Fantasien » im Vorhinein durch und durch präzise komponiert; eine Art musikalisches Seldwyla.

Heute können wir noch weiter gehen, als die virtuose Imitation es erlaubt. Der Schlüssel dazu liegt in der Implementierung des Zufälligen in den Entwurf – also den Übersetzungsvorgang; statt Nachahmung geht es um Aneignung. Im vorliegenden Fall erkannten die Architekten das schöpferische Potenzial des *objet trouvé*, der Figur des alten Situationsplans, und machten diese zum tragenden Ordnungselement des Werkes: Sie definiert die zentrale Halle im Untergeschoss wie auch den darüberliegenden Innenhof, der zum allgegenwärtigen Resonanzkörper des Campus wird. Buol & Zünd haben einen Blick für die Schönheit, die niemand bewusst gemacht hat. Es braucht wohl eine besondere Souveränität, dies auch zuzulassen, und die Bescheidenheit, das eigene gestalterische Ego hintanzustellen. Am Ende ist es die Freude am Fund, die den Gestaltungswillen einer selbstgemachten Vision (oder Fantasie) überstrahlt.

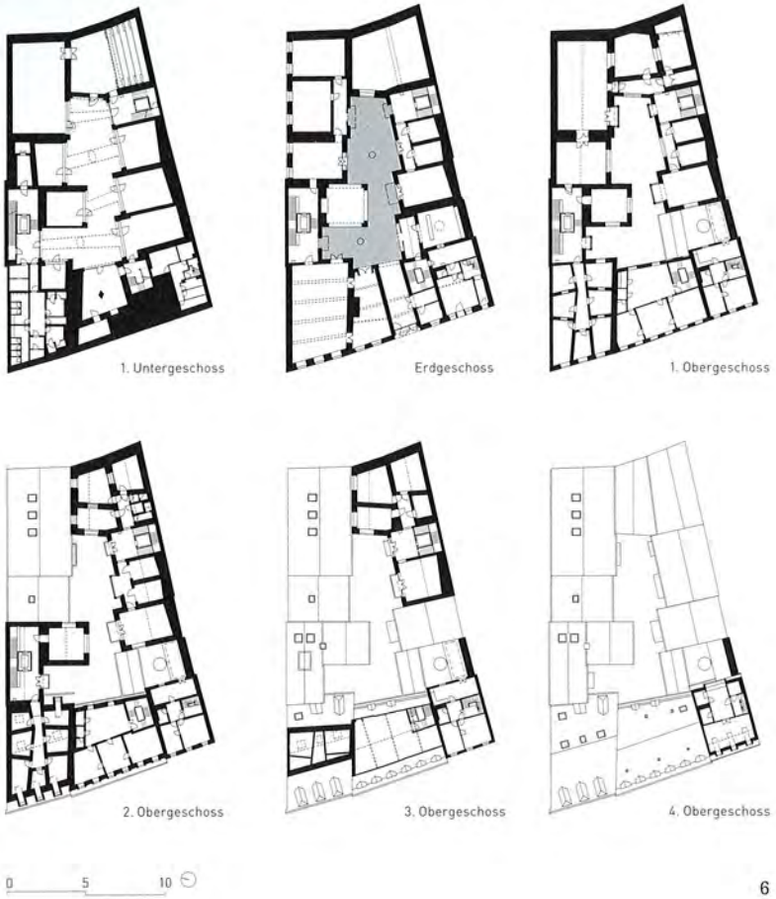
Mit ihrem Nonkonformismus stehen Buol & Zünd dem Gedankengut von Alison und Peter Smithson nahe, den Protagonisten der *As Found*-Bewegung, die ganzen Architektengenerationen bis heute den Weg weisen. Die Smithsons vertraten die Haltung, dass der künstlerische wie auch der architektonische Entwurf eher aus dem Akt des Wählens als dem Akt der Gestaltung resultiert.[9] Später entwickelten sie daraus den Begriff der konglomeraten Ordnung – eine intuitiv zu erfassende Ordnung, die zu einem Teil ihrer Umgebung wird und An- und Umbauten verträgt, ohne ihre Wirkung zu verlieren. *As Found* ist « taking note of existing things in a radical way ».[10] Auch das Gewöhnliche und Unscheinbare verdient unsere ungeteilte Aufmerksamkeit. So, wie man zwischen Tourist und Flaneur unterscheidet – der eine folgt seinem Rezept und wird bestätigt in dem, was er schon wusste, der andere irrt und findet unverhofft – so könnte man Lukas Buol und Marco Zünd als entwerferische Vagabunden sehen. Im Findungsprozess der Architektur sind sie offen für Entdeckungen, vertrauen auf ihre Intuition und schliessen damit ein nicht kalkulierbares Element als essenziellen Wesenszug in ihre Architektur mit ein. Es ist trotz aller Reflexion keine verkopfte Methodik, die einem theoretischen Überbau folgt, sondern das Herz spricht mit dem Hirn.

Urbanes Interieur

Spätestens beim Innenleben dieses Gebäudes mit seinen sehr spezifischen technischen Anforderungen mussten sich die Architekten voll und ganz der Gegenwart stellen. Die im Grundriss auffälligen meterdicken Wände sind nicht etwa altem Gemäuer geschuldet, sondern den hohen akustischen Anforderungen. Welch komplexe Aufgabe die Bändigung teils gegensätzlicher Kräfte der weiteren Rahmenbedingun-



5



6

7

gen wie Lüftung, Brandschutz, Belichtung und Tragwerk war, ist auf dem Koordinationsplan der Gebäudetechnik erkennbar. Dass es gelang, diesen Vorgang der Bauherrschaft in allen einzelnen Entscheidungsschritten verständlich und nachvollziehbar zu machen, deckt das Vertrauensverhältnis auf, das über die Jahre zwischen Architekten und Bauherrin wachsen konnte. Es ist nämlich nicht der erste Bau, den Buol & Zünd gemeinsam mit der Stiftung Habitat entwickeln und realisieren konnten. Vorangegangen ist der Umbau eines Fabrikgebäudes in ein Musikerwohnhaus im Jahr 2010.

Dieses Vertrauensverhältnis erklärt die grossen Freiheiten, welche die Architekten bei der Gestaltung des Raumprogramms und dessen Umsetzung genossen. Am Anfang stand keine Bestellung, zu der ein fertiges Produkt hätte gefunden werden können, sondern der Bauplatz im Eigentum der Stiftung und die Idee, diesen Ort ganz dem Jazz zu widmen. Ein Ort des Lernens, der Begegnung und der persönlichen Entwicklung sollte entstehen, ein Ort der Gemein-

8 **Der Konzertsaal unter dem Dach; seine reichhaltigen Details sind der Akustik geschuldet.**

schaft und des Rückzugs, des konzentrierten Übens und der Interaktion im Zusammenspiel; ein Ort mit Klangfarben und Farbtönen. Das Raumprogramm konnte weder von den vorherigen Räumlichkeiten der Jazzabteilung im Dreispitzareal abgeleitet noch nach einem idealen Vorbild erstellt werden, da ein solches schlichtweg nicht existierte. So wurde die Klärung und Quantifizierung der räumlichen Anforderungen zum Teil der Aufgabe und im direkten Dialog mit den Nutzern erarbeitet. Dazu wurden die Musiker nach ihrem «Traummusikzimmer» befragt, um dem Ideal eines Proberaums näherzukommen. So verschieden wie die Menschen fielen allerdings auch ihre klangräumlichen Vorlieben aus. Der eine probt am liebsten in der Garage, der andere auf dem Bett, der dritte in möglichst leeren Kirchenräumen. Die klanglichen Eigenheiten der Orte scheinen unter den unterschiedlichen Instrumentalisten und Vokalisten jeweils ihre eigene Anhängerschaft zu finden. Bei aller Diversität schälte sich dann doch ein grösster gemeinsamer Nenner heraus: der Wunsch nach Tageslichtbezug und einer Atmosphäre von privater Wohnlichkeit.

Aus der Vielfalt der Antworten wurde ein klares Raumkonzept formuliert. Anstatt multifunktionale Räume mit verstellbaren Elementen auszustatten, fiel der Entscheid, ein vielfältiges Sortiment ganz unterschiedlich klingender Räume anzubieten – Variabilität statt Flexibilität. Das Konzept der akustischen Vielfalt deckte sich mit dem architektonischen Anspruch, auch räumlich unterschiedliche Qualitäten herauszuarbeiten. Proportion, Dachform, Lichteinfall, das Verhältnis von Einblick zu Ausblick und auch der akustische Filter zum Erschliessungsraum spielten neben den technischen und funktionalen Anforderungen eine wichtige Rolle bei der Suche nach der spezifischen Identität jedes einzelnen der insgesamt rund 50 unterschiedlichen Musikzimmer.

Ein positiver Nebeneffekt dieser so entstandenen atmosphärischen Dichte ist, dass der Musiker nicht nur seinen akustischen Lieblingsort zum Proben finden kann, der ihm persönlich oder seinem Instrument am ehesten entspricht. Er kann auch Raumerfahrung aufbauen und sich «fit» machen für eine ungewohnte akustische Umgebung. Diese Ausgangslage ermöglicht es, Verschiedenes bewerten, Ungewohntes trainieren oder Neues für sich entdecken zu können.

Szenische Vielfalt

Buol & Zünd entschieden sich von Anfang an dagegen, das gesamte Programm in einem kompakten Volumen mit kurzen, effizienten Wegbeziehungen zusammenzufassen. Die dezentrale Erschliessung lässt die Freiheit individueller Wege durch den Campus zu. Wieder siegt das Unbestimmte über die Kontrolle. Zufällige Begegnungen sind in der Gleichzeitigkeit möglicher Wegebeziehungen quasi mitkomponiert.

Die gediegenen Einzelarbeitsräume für das konzentrierte Proben allein oder zu zweit sowie die Ensembleräume für vier bis acht Personen sind allesamt fein artikuliert und elegant in der Materialisierung. Das räumliche Angebot wird mit drei über den Campus verteilten, charakteristisch ausgestalteten Aufnahme- und Aufführungsräumen komplettiert: ein hölzerner Klangkörper mit schwebendem akustischem Himmel, ein grossvolumiger, introvertierter Performancesaal kombiniert mit einem professionellen Aufnahmestudio und ein Jazzclub, der sich bereitwillig zur Stadt hin öffnet und als Schnittstelle zur Öffentlichkeit fungiert. Trotz der räumlichen Dimensionen dieser drei Haupträume ist die Nähe zum Künstler immer garantiert, gilt diese Intimität zwischen Zuschauer und Interpret doch als wichtigste Voraussetzung für ein möglichst direktes Klangerlebnis. Der Jazzcampus bietet in seiner Choreografie der Raumanordnung eine aussergewöhnliche atmosphärische Dichte, eine Fülle an motivierenden Raumsequenzen, die dazu anregen, bespielt und zum Klingen gebracht zu werden. Obwohl kein Raum mehr als einmal vorkommt, ist es die kohärente gestalterische Einheit der inneren Welt, welche die volumetrische Vielfalt des Äusseren zusammenhält und so zur eigentlichen Identitätsstifterin der Schule wird.

Poetisches Gesamtkunstwerk

Die Radikalität des Projekts liegt in der Interpretation des dynamisch bewegten Hofraums als urbanes Interieur und im ästhetischen Veredelungsprozess des Schon-Dagewesenen. Es ist bemerkenswert, dass die Architekten ihre Fähigkeit, aus dem Bestehenden zu schöpfen, die sie sich in zahlreichen Um- und Anbauten erarbeitet haben, auch bei diesem komplexen Neubau erfolgreich anwenden konnten. Durch das Verschmelzen des Neuen mit dem bestehenden Stadtgewebe haben sie vielmehr einen Ort als nur ein Gebäude geschaffen.

Lukas Buol und Marco Zünd verwehren sich in ihrem gesamten Schaffen der Ökonomie der Aufmerksamkeit. Ihre Liebe zu den unterschiedlichsten Aspekten von Architektur wird nicht heterogen verteilt; es gibt kein einziges Projekt, das sich auf den Grundriss oder die Fassade oder ein Detail reduzieren liesse. «Alles ist gleich wichtig», postuliert Lukas Buol lapidar. Es ist dieser ganzheitliche Blick auf die architektonische Arbeit, der das Werk der beiden einmal mehr auszeichnet.

8

Anne Kaestle ist Architektin. Sie leitet gemeinsam mit Dan Schürch das Büro Duplex Architekten in Zürich, mit Ablegern in Düsseldorf und Hamburg.

Architektur: Buol & Zünd Architekten; Mitarbeit: Robert Müller; Bauleitung: Sulzer + Buzzi; Akustik: applied acoustics; Bauherrschaft: Stiftung Habitat; Mieterin: Musik Akademie Basel; Bauzeit: 2011–2014.

1 Tom Wolfe, « From Bauhaus to our house ». In: *Mit dem Bauhaus leben*. Königstein im Taunus: 1982. « The young architects and artists who came to the Bauhaus to live and study and learn from the Silver Prince talked about ‹starting from zero›. One heard the phrase all the time: ‹starting from zero.› »

2 *Speakeasies*, auch *Flüsterkneipen* genannt, waren die illegalen und doch geduldeten Bars und Musikclubs, die im New York der 1920er Jahre zu Tausenden aus dem Boden schossen. Ihre Illegalität wurde chic, die Moral lockerte sich und der damals noch anrüchige schwarze Jazz lockte mit dem Hauch des Verbotenen das Publikum ins Halbdunkel. Das Alkoholverbot wurde zum Katalysator der Musikszene und der Jazz erfuhr einen entscheidenden Aufschwung.

3 Marcel Meili, « Die Wahrnehmung des Zufalls, 27 Gedanken zum Thema Serendipity. » In: *architheses* 6/2010. « Die Kraft von Serendipity ist ihre Poetik, das leichte, unaggressive und scheue Angebot, entdeckt zu werden – oder auch nicht. Die Versuche, den Zufall selber zu ergreifen, unterliegen dem, was man als ‹Unschärferelation des Zufalls› bezeichnen könnte: In dem Moment, wo wir ihn einfangen, verändert er zwingend seinen Aggregatszustand und verliert seine ephemeren Eigenschaften des Zufälligen. »

4 Dolf Schnebli, « Gedanken zur Siedlung Seldwyla in Zumikon ». In: *Werk – architheses 65*, 1978. « Eine Scheinwelt wird aufgebaut, deren Kulissenhaftigkeit nur noch in Aufführungen von Carmen im Theater von vorgestern benutzt wurde. »

5 Rolf Keller, « Am Leben vorbei normiert. Beobachtungen zum unterdrückten Identifikationsbedürfnis. » In: *Werk – architheses 65*, 1978. « Es bleibt ein ungelöstes Rätsel, dass die Protagonisten des Funktionalismus, die auszogen, um eine humane menschenwürdige Architektur zu schaffen, unfähig blieben, sich mit den Betroffenen zu solidarisieren, d. h. selbst so zu leben wie diese, seriell im uniformen Reihenhaus oder im sterilen Wohnsilo.»

6 Vgl.: Hanspeter Rebsamen, « Siedlung ‹Seldwyla› alias Rockwil. Ein Modellfall. » In: *Werk – architheses* 65, 1978.

7 Ein Beispiel hierfür ist der historische Steinbogen von 1866, der bis zu ihrem Abriss 1960 zur Fleischhalle am Zürcher Limmatquai gehörte und seither das Eingangsportal der Anlage bildet. Keller hatte sich zuvor gegen den Abriss eingesetzt. Quelle: « Wie Seldwyla nach Zumikon kam », in: *Zürichseezeitung*, Januar 2014.

8 Ein weiteres Beispiel für grossartige Kulissenarchitektur ist *The grove* – eine Outdoor-Shoppingmall in Los Angeles, die ein europäisches Bild von gewachsener Stadt nach Los Angeles zu transportieren vermochte, einschliesslich Fischmarkt, diversen Restaurants, Kinosälen, öffentlichem Park, Springbrunnen, Obelisken und eigener Tramlinie. Ein echtes Erfolgsmodell. Auf: www.thegrovela.com, Stand 01.2015.

9 Vgl.: Claude Lichtenstein/Thomas Schregenberger (Hg.), *As Found. Die Entdeckung des Gewöhnlichen*. Zürich: 2006.

10 Ebd.