

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

**Herausgeber:** Departement Architektur der ETH Zürich

**Band:** - (2022)

**Heft:** 40

**Artikel:** A conversation with Michael Hirschbichler

**Autor:** [s.n.]

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-1037199>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 03.04.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**



A CONVERSATION WITH  
MICHAEL HIRSCHBICHLER  
trans magazin



An einem grauen Herbstmorgen treffen wir Michael am See in Zürich. Es ist kalt und Nebel hängt über dem Wasser. Unser Gespräch beginnt in seinem Atelier und wird zu einer Geschichte.

TM Für trans 40 waren wir auf der Suche nach spannenden Gesprächen zum Thema «Phantasma» und sind auf Dich gestossen. Du hast selbst Architektur an der ETH Zürich studiert und auch mehrfach Beiträge zum trans magazin beige-steuert. Mittlerweile beschäftigst Du Dich in Deiner Arbeit vor allem mit Phantasmen. Was ist Dein Ursprungsmythos?

MH Die Geschichten von Orten haben mich bereits während meines Studiums fasziniert. Entwerfen greift ja nicht nur ins Materielle ein, sondern eben auch in die Geschichten. Es gibt keinen Ort auf der Welt, der nicht davon durchdrungen ist, selbst die abgelegensten Gebiete. In meinem Diplom wollte ich eine Methode entwickeln, um diese Geschichten sichtbar zu machen, weiterzuschreiben und umzuwandeln. Nach Abschluss meines Studiums und drei Semestern als Assistent an der ETH hat mich eine Stellenausschreibung, auf die ich zufällig gestossen war, nach Papua-Neuguinea geführt. Dort zog mich die traditionelle Architektur der Kult- und Geisterhäuser sofort in ihren Bann. Ich wusste, dass Geisterhäuser für das soziale und kulturelle Selbstverständnis in Neuguinea sehr zentral waren. Alle sprachen davon, obwohl die Häuser selbst zu der Zeit nur mehr Phantasmen waren – nachdem sie in den 1980er Jahren infolge langanhaltender kolonialer und missionarischer Aktivität weitestgehend zum Verschwinden gebracht worden waren. Neben der Lehre an der Universität fing ich an, mich intensiv mit den Kult- und Geisterhäusern zu beschäftigen und Feldforschung zu betreiben. Seitdem haben dann die kulturellen Konzeptionen von Geistern und mythischen Wesen, von Phantomen und Phantasmen in meinem Denken und in meiner Arbeit eine zentrale Rolle eingenommen.

TM Was hast Du im Laufe Deiner Forschung in und über Neuguinea herausgefunden?

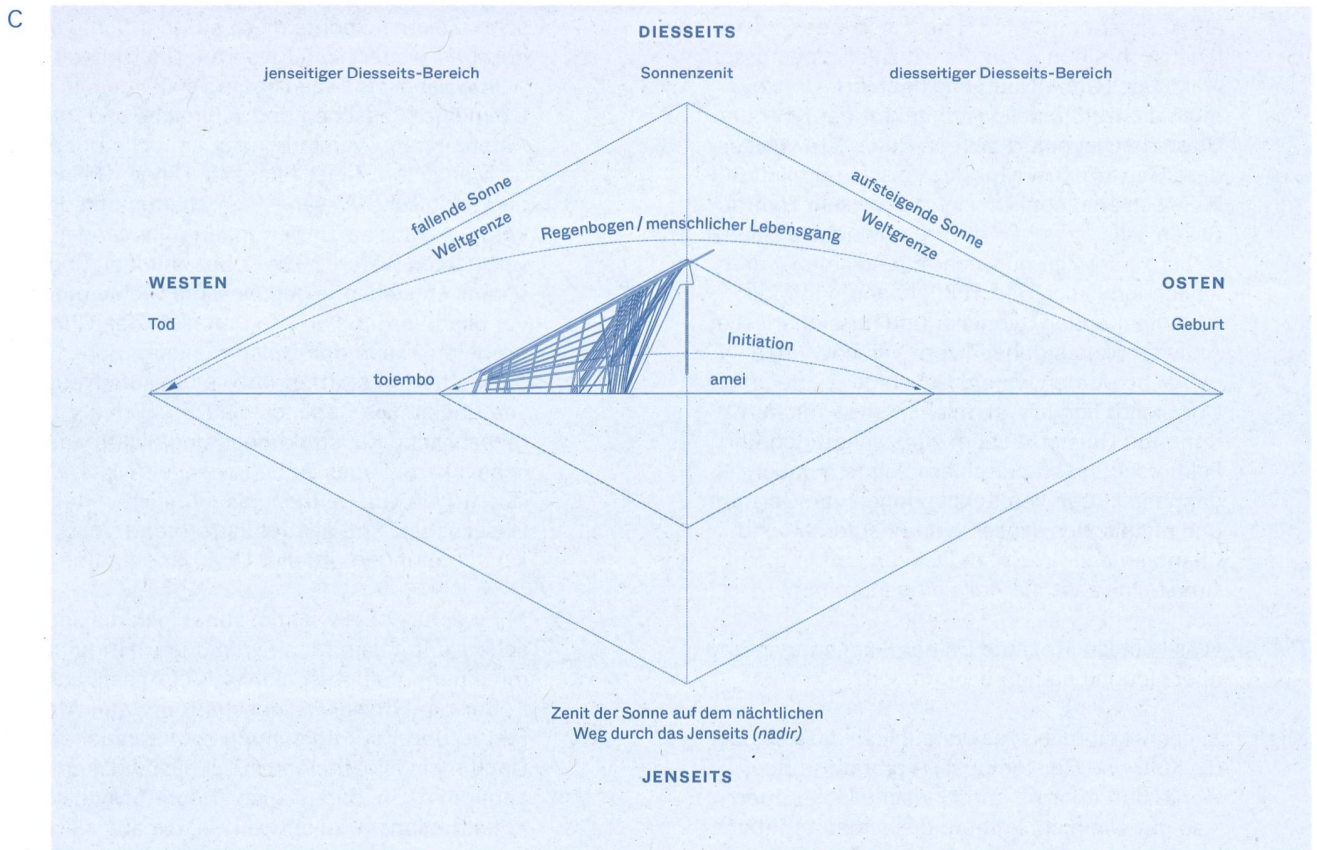
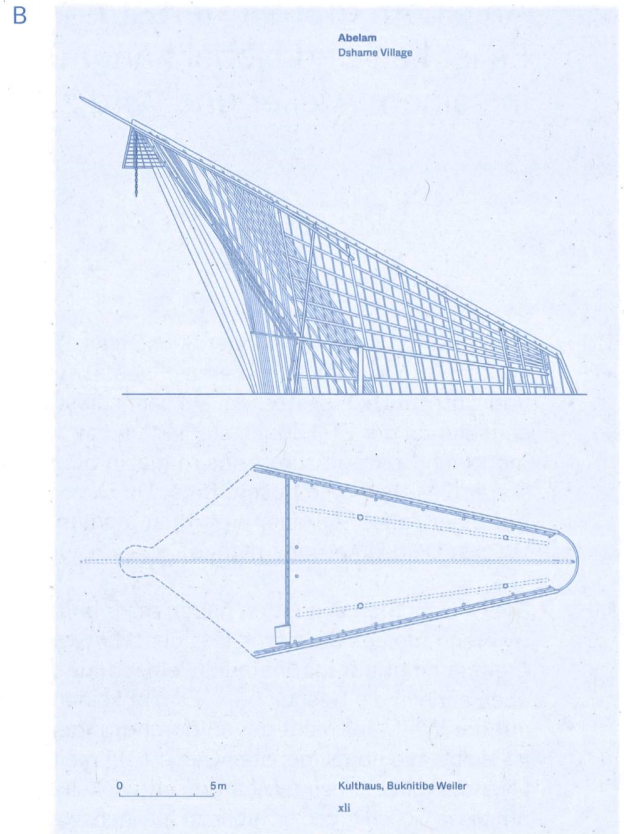
MH Zunächst einmal ist es erstaunlich, dass es über die Kult- und Geisterhäuser – grandiose Bauwerke und enorme künstlerische Leistungen – so gut wie nichts gibt und sie im internationalen Diskurs bisher keine Rolle spielen. Mein Ziel war, das zu ändern. Im Lauf meiner mehr

als zehnjährigen Forschung, die vor kurzem als Buch erschienen ist,<sup>(1)</sup> habe ich versucht, die Gebäude und den komplexen kulturellen Kosmos, in den sie eingebettet waren und der durch sie greifbar wurde, so detailliert wie möglich zu erforschen.<sup>(A-B)</sup> Die Geisterhäuser erweisen sich dabei nicht nur als Häuser für Geister. Seit sie Ende des vergangenen Jahrhunderts verschwunden sind, scheinen sie sich vielmehr selbst in Geister verwandelt zu haben.

Neben ihrem ästhetischen Reichtum sind es vor allem die mit ihnen verbundenen soziokulturellen Vorstellungen und weitreichenden Kosmologien, die beeindruckend sind. Die Umwelt zeigt sich darin als grossangelegtes kulturelles Projekt, als physische Wirklichkeit und zugleich in Raum und Zeit ausgebreitete kollektive Erzählung. Mithilfe künstlerischer und architektonischer Zeichen konnte diese aufgegriffen, verändert und weitererzählt werden. Die Umwelt wurde dabei als Lebensraum verstanden, in dem lebendige Menschen und zahlreiche andere Akteur:innen – verstorbene oder noch ungeborene Menschen, Tiere, Pflanzen, Dinge, Geister und mythische Wesen – koexistierten und durch komplexe soziale Beziehungen miteinander verflochten waren.<sup>(C)</sup> Diese Beziehungen und die daraus entstehende gemeinsame Welt wurden vor allem in Ritualen – in umfassenden Choreographien, die in den Geisterhäusern und darum herum stattfanden – stets aufs Neue verhandelt. Die Gebäude sind zugleich als menschliche Konstruktionen und nichtmenschliche Inkarnationen zu begreifen, als Materialisierungen von Mythen, als räumlich verteilte Gesellschaft und als Sequenzen und Verschachtelungen ritueller Übergangsräume.

Mir war es dabei wichtig, zum einen die spezifischen kulturellen Manifestationen Neuguineas mit einem multiperspektivischen Ansatz aus Kultur- und Sozialwissenschaften, Bau-, Architektur- und Raumforschung zu untersuchen. Doch mein allgemeineres Ziel bestand zum anderen darin, daraus eine Theorie «Mythischer Konstruktionen» zu entwickeln, die aus westlich-modernen Verständniswelten hinausführt und eine Fülle von Konzepten zum Verständnis





AB Abelam-Kulthaus, Weiler Buknitibe, Nordneuguinea. Bild: Michael Hirschbichler, Mythische Konstruktionen, Berlin 2021  
 C Kosmischer Bezug des Abelam-Kulthaus. Bild: Michael Hirschbichler, Mythische Konstruktionen, Berlin 2021



und zur Gestaltung einer mehr als menschlichen Welt liefert – auch hier bei uns, denn das Thema ist von globaler Relevanz und Aktualität.

TM Geister und Phantasmen erhalten derzeit generell wieder mehr Aufmerksamkeit. Dafür muss man nicht nach Papua-Neuguinea reisen. Woher kommt diese Sehnsucht?

MH Dafür gibt es sicher vielfältige Gründe. Einer der wesentlichsten ist meiner Ansicht nach die Tatsache, dass viele Aspekte der zeitgenössischen Welt – beispielsweise etwa in Wissenschaft und Ökonomie – sich der Sichtbarkeit und einem rationalen Verständnis entziehen. Hier stossen moderne Konzepte an ihre Grenzen, und man sucht notgedrungen nach nichtmodernen Verständnismöglichkeiten. Geister und Phantome eignen sich dabei besonders, als traditionelle «Zwischengestalten» zwischen dem Sichtbaren und Unsichtbaren, Anwesenden und Abwesenden, zwischen Rationalem und Irrationalem, Realität und Imagination. Es sind derartige Verschränkungen und Verflechtungen scheinbar gegensätzlicher Kategorien, die in der gegenwärtigen Anthropozän-Debatte so viel thematisiert werden. Hierdurch gewinnen Geister und Phantome wieder eine grosse Aktualität.

TM Sind Dein Studio «Phantasmography» und Deine «Phantom Forum»-Seminare, die Du als Gastprofessor an der Akademie der Bildenden Künste in Wien unterrichtet hast, in diesem Kontext zu sehen?

MH Ja, genau, der Ausgangspunkt hierfür war ein Interesse daran, Orte und Landschaften in ihren komplexen Verflechtungen zu verstehen und dementsprechend darin zu intervenieren. Im Lauf von zwei Semestern haben wir uns mit zwei Arten von Räumen beschäftigt: Mit Extraktions- und mit Akkumulationsräumen – die sozusagen am Anfang und am Ende von Materialflüssen stehen. Dabei ging es jedoch nicht nur um das Materielle, sondern eben auch um das Wegnehmen oder Ansammeln von Personen, Spezies, Nutzungen und Geschichten, von Kapital, Daten, Hoffnungen und Ängsten et cetera.

Aufbauend auf den Begriff «Phantasmography», der von dem amerikanischen Ethnologen Robert Desjarlais eingeführt worden ist,<sup>(2)</sup> haben wir versucht, «Phantasmography» als künstlerisch-architektonisch-ethnologische Methode zu entwickeln, um Phantomen und Phantasmen nachzuspüren, sie sicht- und greifbar zu machen und mit ihnen umzugehen. Solche Phantome und Phantasmen können ehemals existierende Personen oder Arten, sehr kleine oder sehr grosse Dinge oder Wesen, mentale Bilder und soziokulturelle Erzählungen,

Vergangenheiten und antizipierte Zukünfte, Hoffnungen, Träume und Ängste sein. Oder, kürzer gesagt: Phantome und Phantasmen sind schwer fassbare Akteure, die real oder ein Produkt der Phantasie sein können, sofern sie spürbare materielle Auswirkungen haben. Wie bereits vorher angesprochen, sind sie als Konzept besonders nützlich, weil sie immer schon zwischen klar abgegrenzten Bereichen angesiedelt waren und daher die Möglichkeit bieten, unsere zeitgenössische Wirklichkeit aus einem anderen Blickwinkel zu überdenken.

TM Du hast gesagt, dass dabei Kunst, Architektur und Ethnologie eine wichtige Rolle spielen.

MH Phantasmen sind so schwer zu fassen, dass man sich sicher aus der Perspektive von unzähligen Disziplinen mit ihnen beschäftigen kann. Für mein Verständnis jedoch sind Kunst, Architektur und Ethnologie zentral, um sich mit konkreten Räumen auseinanderzusetzen (Architektur), und zwar nicht nur in materieller, sondern auch in kultureller Hinsicht (Ethnologie), und hierzu verschiedene experimentelle Medien (Kunst) zur Annäherung zu verwenden. Im Fall des Studios und auch in meiner eigenen Arbeit sind dies meist Medien wie Zeichnungen, experimentelle ortsbezogene Formen des Schreibens, der Malerei, des Drucks, der Fotografie und des Films sowie ortsspezifische Skulpturen und Installationen. Dabei ist es für mich essentiell, in «Feldarbeit» physisch mit den Orten zu interagieren – sowohl analytisch-rational als auch sinnlich. Nur so, denke ich, kann man sich Phantomen und Phantasmen nähern.

TM Papua-Neuguinea, Aserbaidschan, Japan, Graubünden – Du arbeitest an sehr unterschiedlichen Orten. Bist Du zufällig dort gelandet?

MH Oft ist es Interesse, eine Gelegenheit oder einfach der Gang des Lebens, der einen an Orte führt. Was ich jedoch besonders spannend finde, ist ausgehend von Orten auf bestimmte Themen zu stossen, die von einer allgemeineren Relevanz sind. Konkrete Orte sind mir wichtig, aber zugleich bin ich auf der Suche nach Zusammenhängen, die über diese Orte hinausweisen.

Nach Neuguinea hat mich eine Dozentur an der Papua New Guinea University of Technology geführt, aus der sich die Möglichkeit ergab, die Leitung des Architekturprogramms zu übernehmen und auch im Architectural Heritage Centre der Universität tätig zu sein. Eine Auseinandersetzung mit den Geisterhäusern drängte sich dabei geradezu auf.

Der äussere Anlass für meine Arbeit in Aserbaidschan war eine Residenz am Yarat

Contemporary Art Space in Baku. Doch inhaltlich ging es mir darum, mein in Neuguinea entwickeltes Interesse an mythologischen Landschaften auf zeitgenössische Extraktionsterritorien anzuwenden. Es hat mich interessiert, mich mit der Stadt Baku, mit ihren Ölfeldern und Repräsentationsarchitekturen auseinanderzusetzen. Mein Fokus lag dabei auf dem kontaminierten und von Geschichten durchzogenen Boden, auf dem sich ein einzigartige – und zugleich in vielen anderen Orten fortgeführte – petroindustrielle und petrokulturelle Machttopographie entfaltetete.<sup>(D)</sup>

Nach Japan führte mich ein Stipendium der Villa Kamogawa. Auch hier beschäftigte ich mich wiederum mit Geistern – genauer gesagt mit der Überlagerung und Durchdringung zeitgenössischer hochtechnologischer und archaischer Lebenswelten. Mit einem künstlerisch-architektonischem Ansatz habe ich versucht den mythologischen Grund zu erkunden, auf dem sich unser zeitgenössisches Leben abspielt.<sup>(3)</sup> Dieser setzt sich aus Orten zusammen, die zugleich materiell greifbar sind und erst in Erzählungen entstehen; die aus der Gegenwart heraus in nähere oder fernere Vergangenheiten führen; die mit Mythen und Glaubensvorstellungen aufgeladen sind; und die gemäss verbreiteten Vorstellungen nicht nur von den Lebenden bevölkert werden, sondern ebenso von Geistern, Phantomen und anderen (Un)toten.<sup>(E-G)</sup>

Und auch in meiner Arbeit in Graubünden spielen nichtmoderne Erzählungen und zeitgenössische Steinbrüche, Kies- und Zementwerke eine Rolle. Es müssen also keineswegs weit entfernte Orte sein. Phantome und Phantasmen sind überall [lacht]!

TM Orte formen uns und wir formen sie. In Deiner Praxis ist Feldarbeit, die körperliche Interaktion mit Orten unverzichtbar. Indem die Phantasmen aktiviert werden, wird man auch selbst aktiviert.

MH Ich bin davon überzeugt, dass man durch eine körperlich-materielle Auseinandersetzung mit Orten – und mithilfe geeigneter Medien – auch zu deren immateriellen Aspekten vordringen kann. Oder anders gesagt: Man kann Phantasmen auf die Spur kommen, wenn man materiellen Hinweisen folgt. Das klingt vielleicht abstrakt. Aber wenn man sich vor Augen führt, dass all unseren Räumen – ob absichtlich oder unabsichtlich – bestimmte Weltauffassungen, soziale und politische Konzeptionen und Ideologien eingeschrieben sind, dass diverse Ereignisse diese Räume geformt und darin Spuren hinterlassen haben, ist es offensichtlich, dass

das materiell Anwesende auf ein nicht (oder nicht mehr) materiell Greifbares verweist.

TM Wenn Du mit den Geschichten von Orten arbeitest, wie gehst Du damit um? Möchtest Du sie dokumentieren, weiterschreiben, umsetzen, in Dich aufnehmen?

MH Das hängt vom jeweiligen Ort ab und ist meist eine Kombination davon. Zunächst geht es mir immer um eine intensive Wahrnehmung, eine Dokumentation, ein Lesen und Festhalten von Spuren – durchaus im Sinn einer «dichten Beschreibung», wie sie der Ethnologe Clifford Geertz vorschlug,<sup>(4)</sup> jedoch meist mit anderen Medien als mit Text. Die Phantasmen legen dabei eine Instanz der Kritik nahe. Es sind oft Orte, mit denen man nicht einfach einverstanden sein kann.

TM Dabei rückt auch die Frage nach der Zeit in den Mittelpunkt. Es geht nicht nur darum Vergangenes aufzuzeigen, sondern eben auch handlungsfähig und lebendig zu sein für die Gegenwart.

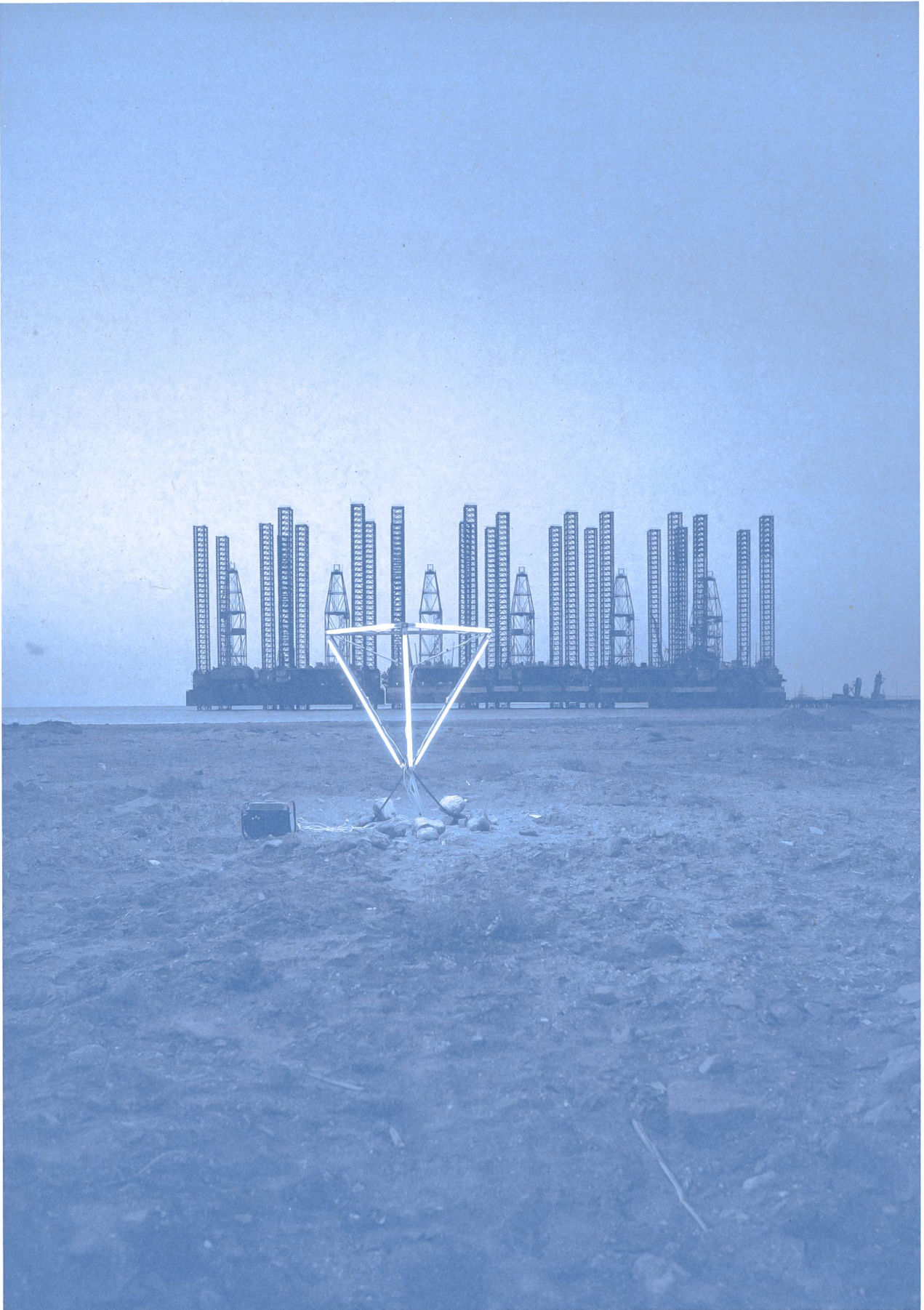
MH Ich würde sagen «Zukunft ist auch ein Phantasma» – zumindest solange sie noch nicht eingetreten ist. Wir planen immerzu, und je nachdem, wie wir uns die Zukunft vorstellen, beeinflusst dies unser gegenwärtiges Handeln – im persönlichen Leben, aber auch im Massstab von Gebäuden, Städten und darüber hinaus. Zukunftsvorstellungen haben daher eine sehr starke Handlungsmacht, auch wenn sie nie eintreten. Mich interessieren mitunter besonders solche nichtrealisierten Zukünfte, die zu einem Teil der Vergangenheit geraten – als Möglichkeitsform – ohne jemals Gegenwart geworden zu sein. Auch in diesem «Geisterzustand» besitzen sie noch Handlungsmacht. Angesichts dessen erscheint eine lineare Zeitvorstellung, wie man sie der Moderne anlastet, als eine Idealisierung. Im Grunde leben wir inmitten von erinnerten oder verdrängten Vergangenheiten und vorweggenommenen oder wieder verschwundenen Zukünften immer in einem Durcheinander von Zeiten. Zeit als räumliches System zu begreifen, wie es bei verschiedenen Kulturen Neuguineas traditionell verbreitet war, finde ich eine sehr passende Vorstellung.

TM Vor kurzem hast Du ein Manifest mit dem Titel «Drecksarbeit/Dirty Work» verfasst, bei dem es ebenfalls um vergangene Zukünfte geht und was von ihnen übriggeblieben ist. Was hat es mit diesem Manifest auf sich?

MH Ich wurde von der Akademie der Bildenden Künste Wien gebeten für das Jahrbuch ein Manifest zu schreiben. Manifeste sind ja kein ganz einfaches Genre, und es ist mir dann

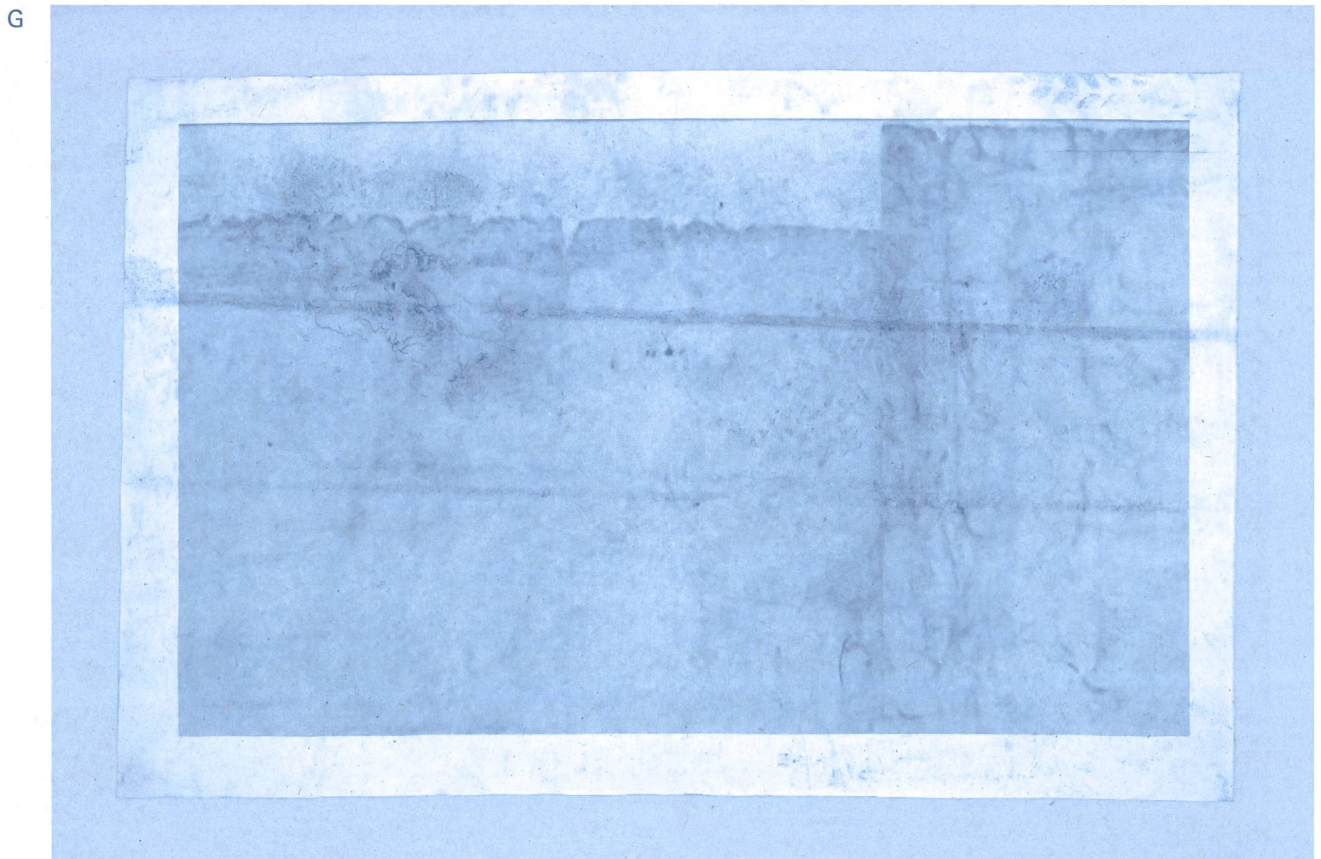
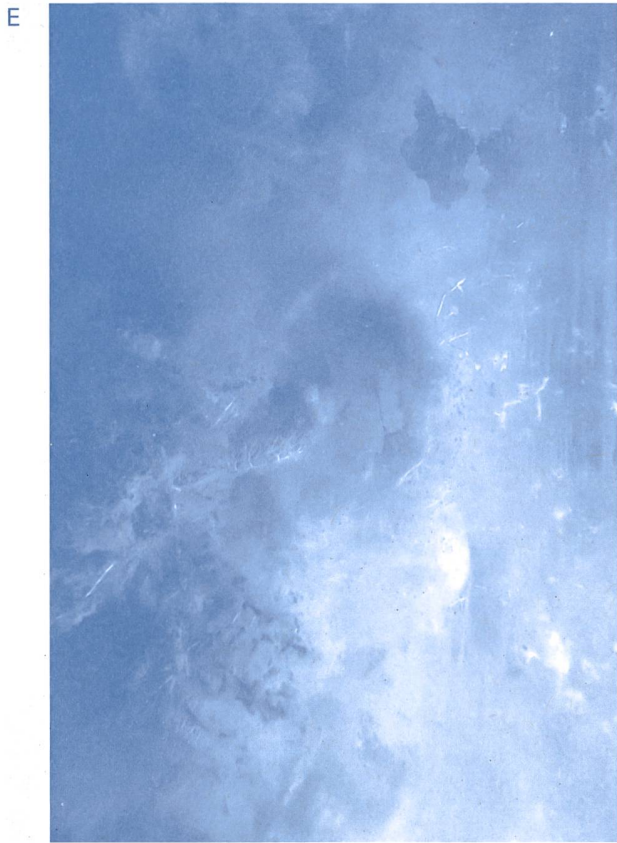


D



D «Theater of Combustion», 2017, Stahl, Neonleuchten, Stromkabel, benzinbetriebener Stromgenerator.  
Installation und Bild: Michael Hirschbichler und Lukas Raeber





E «Spirit Grounds», 2019–2021, Unterwasserfilmstill. Bild: Michael Hirschbichler

F «Spirit Cloths», 2019, Prozess, Digitaldruck auf Baumwollgewebe, an Geisterorten platziert, 70 x 110 cm.  
Arbeit und Bild: Michael Hirschbichler

G «Spirit Cloths», 2019, Digitaldruck auf Baumwollgewebe, an Geisterorten platziert, 70 x 110 cm.  
Arbeit und Bild: Michael Hirschbichler



auch dementsprechend schwergefallen [lacht]. Man überlegt sich natürlich, wofür man mit seiner Arbeit – der bereits gemachten und derjenigen, die noch folgen soll – stehen will. Ich habe das auch zum Anlass genommen, sehr viele bereits existierende Manifeste zu lesen. Es ist beeindruckend, mit welchem Enthusiasmus und welcher Hingabe viele dieser Manifeste geschrieben wurden, mit welchem Witz und welcher Ernsthaftigkeit – doch auch mit welchen Allmachtsphantasien und welcher Naivität. Während einige dieser Texte uns heute immer noch prägen, sind andere längst vom Lauf der Zeit überholt. Wenn man sehr viele Manifeste in kurzer Zeit liest, stellt sich nach und nach ein Gefühl der Gleichgültigkeit ein, so als würde sich alles zu einem ideologischen Hintergrundrauschen verdichten – oder zu einer doktrinären Schutthalde anhäufen. Da fiel mir ein, dass der befreundete Schriftsteller Michael Kumpfmüller in einem Katalogbeitrag zu einer Ausstellung von mir einmal vom «Drecksarbeiter» sprach. Mit «Drecksarbeit» liesse sich das Wühlen im Vorhandenen bezeichnen, in all dem bereits Gemachten und Gedachten, das uns umgibt. Im Grunde macht es wenig Sinn, dem eine weitere Ideologie hinzuzufügen. Die Herausforderung besteht jetzt vielmehr darin, damit umzugehen und sich dadurch selbst einzuschreiben. Im «Dreck» wimmelt es von Phantomen und Phantasmen.

Das Manifest endet wie folgt:<sup>(5)</sup>

Instead of adding new promises and toxins, wouldn't it make sense to figure out what to do with all those that are already here and that won't just go away?

Rather than starting from scratch, dirty work attends to accumulated pasts and attempted and aborted futures. It grapples with the leftovers, fragments, debris of things, ideologies and lives, with the facts and fictions that haunt every spot on Earth, with the many ghosts that abound and demand engagement.

Dirty work is concerned with whispering phantoms.

Dirty work is carried out in and on wastelands, the territories of our time.

Dirty work acknowledges that all images and constructions are inevitably contaminated. It is – in the language of -isms – engaged with the impurism, contaminism, toxicism of matter and ideas.

Dirty work is yet another type of bricolage, a remix art, a kind of dumping ground magic.

It requires painting, sculpting, building, thinking with degraded, second-rate (or rather third-, fourth- or nth-rate) material.

Dirty work is a searching process that consists of careful observations (uncovering, tracing, experiencing), interpretations (putting in relation to each other, ordering, collaging, montaging) and transformations (intervening, realizing, rewriting, transforming).

Dirty work tries to find the shadows of fairyland in the rough textures of life, to uncover strata of imagination beneath ruins of facts, and aims to build a world of beauty from the wastelands between dream and reality, between longing for the stars and everyday labour.

Dirty work necessitates both rationality and emotion, waking and dreaming.

Dirty work knows that we will endure less than most of the things we fabricate.

Dirty work builds up and deteriorates.

Dirty work demands pessimistic optimism.

Dirty work is not afraid to fail.

Dirty work is an accumulation of footsteps.

Dirty work is an attempt to make sense of history, to pick up and turn around and transform its splinters, piece by piece.

Dirty work is not imprisoned by novelty.

Dirty work cultivates a discipline of memory in a reality of neglected associations.

Dirty work exploits the glories of corroded time.

Dirty work constructs melodies against the darkening sky.

Dirty work adheres to a realism of the Earth.

Dirty work may cause headaches, allergies.

In dirty work the roaches come and go.

Dirty work spills like ice-cream dropped on concrete.

Dirty work offers no true liberation.

Despite the many misfortunes to which we are heir, humour is important – for hell knows no smile.

One must imagine the dirty worker happy.

Michael Hirschbichler, geboren 1983, arbeitet an der Schnittstelle von Kunst, Architektur und Ethnologie. Er unterrichtete an der ETH Zürich und leitete das Architekturprogramm an der Papua New Guinea University of Technology. Gegenwärtig ist er Professor an der Akademie der Bildenden Künste Wien und Postdoctoral Researcher an der TU Delft, am Goldsmiths der University of London und am Centre for Environmental Humanities der Aarhus University. Er war unter anderem Stipendiat der Villa Massimo in Rom, der Cité internationale des arts in Paris und der Villa Kamogawa in Kyoto.



